



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας

ΤΟΜΟΣ Β΄

Αντιγόνη Βλαβιανού
Γεωργία Γκότση
Κατερίνα Καρακάση
Δημήτρης Καργιώτης
Θεόδωρος Κατσικάρος
Ιουλία Πιπινιά
Δέσποινα Προβατά
Αγγελική Σπυροπούλου

Ιστορία της
Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας
από τις αρχές του 18ου
έως τον 20ό αιώνα



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σπουδές στον Ευρωπαϊκό Πολιτισμό

ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας

ΤΟΜΟΣ Β΄

**ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ
ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 18ου ΕΩΣ ΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ**

Β΄ ΕΚΔΟΣΗ

ΠΑΤΡΑ 2008

Ενότητα 3.3

Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΩΡΑΙΟΥ: ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ, ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ, ΠΑΡΑΚΜΗ

3.3.1 Πέρα από τον ρομαντισμό και τον ρεαλισμό

(Γ. Γ.)

Την εποχή της καταξίωσης της ρεαλιστικής και κατ' επέκταση της νατουραλιστικής αισθητικής, ο Φλωμπέρ δηλώνει: «Λπεχθάνομαι όλα όσα συνηθίσαμε να ονομάζουμε ρεαλισμό». Θα σημειώσατε ίσως ότι ο Φλωμπέρ κηρύττει τη σημασία του ύφους στην τέχνη. Ο ίδιος, στα ύστερα έργα του, επιλέγει θέματα εξωτικά και αλληγορικά και αποδίδει με αισθησιακό χρώμα τον έρωτα, τον πόνο, τη βία και τον θάνατο.

Η απολυτοποίηση της αξίας της τέχνης, η λατρεία της ομορφιάς, η ενδοσκόπηση στον κόσμο των προσωπικών συγκινήσεων και φαντασιώσεων ήρθαν ως αντίδραση στην τυφλή πίστη στην επιστήμη, την προσκόλληση στην εξωτερική πραγματικότητα και τον επίπλαστο πουριτανισμό της αστικής κοινωνίας. Η αντίστροφη αυτή κίνηση έχει τις θεωρητικές ρίζες της στη φιλοσοφία του ρομαντισμού και συνυπάρχει με τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό· εντείνεται όμως μετά το 1870, όταν διογκώνεται ο σκεπτικισμός για τα αποτελέσματα των τεχνολογικών επιτευγμάτων, τον αλαζονικό χαρακτήρα της υλικής προόδου και την ασχήμια της βιομηχανικής εξέλιξης και επιβιώνει μέχρι την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα.

Η φιλοσοφία του Άρθουρ Σοπενάουερ (Arthur Schopenhauer, 1788-1860), που έβλεπε τον άνθρωπο ως έρμαιο ανεξέλεγκτων δυνάμεων, είχε τροφοδοτήσει αυτό το πεισιθάνατο κλίμα. Το τέλος του αιώνα, μαζί με την κοσμοπολιτική περιέργεια και τις νέες ανέσεις στην καθημερινή ζωή (τηλέφωνο, έτοιμο ρούχο, λουτρό), φέρνει, συγχρόνως, νευρώσεις και απέχθεια για το κοινόταπο και το μαζικό και επιτείνει ένα αίσθημα κόπωσης ανάμεικτης με κορεσμό: πρόκειται για τη λεγόμενη «αρρώστια του αιώνα» (mal du siècle). Τα χρόνια αυτά διέπονται από μια νοσηρή μελαγχολία για το «επερχόμενο τέλος», η οποία, καθώς πλησιάζει ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος, μετατρέπεται σε αποκαλυπτική διάθεση για μια βίαιη, καθαρτική καταστροφή.

Η καλλιτεχνική ευαισθησία αυτής της περιόδου, που, όπως αναφέραμε, έχει τις καταβολές της στον ρομαντισμό, δίνει έμφραση στην ατομική δημιουργικότητα και αναζητά διεξόδους από την ψυχική αποτελμάτωση του υποκειμένου. Εκδηλώνεται με μια αλυσίδα καλλιτεχνικών ρευμάτων, τον αισθητισμό, τον συμβολισμό και την «παρακμή», που θα σχολιάσουμε εκτενέστερα στις επόμενες υποενότητες.

τες. Σημειώστε πως τα ρεύματα αυτά αλληλογονιμοποιούνται, τα όριά τους είναι ρευστά και ασκούν σχεδόν ταυτόχρονα την επίδρασή τους στους συγγραφείς του τέλους του αιώνα. Αυτήν τη διασταύρωση ιδεών προάγει η δημιουργία μικρών καλλιτεχνικών κύκλων: ζωγράφοι, λογοτέχνες, διανοούμενοι σπιναντώνται σε σαλόνια και καφενεία, εκδίδουν τα δικά τους περιοδικά, τυπώνουν τα «ανάρμιστα» συγγράμματά τους σε περιορισμένα αντίτυπα και τα διανέμουν, αρχικά, σε ομοϊδεάτες.

3.3.2 Η προδρομική θέση του Μπωντλαίρ (A. B.)

Ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση της *Μαντάμ Μποβαρύ* του Φλωμπέρ, εκδίδεται η ποιητική συλλογή του Σαρλ Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire, 1821-1867) *Τα άνθη του κακού* (*Les Fleurs du mal*, 1857), που προξενεί αμέσως σκάνδαλο και καταδικάζεται –όπως και το μυθιστόρημα του Φλωμπέρ– για «προσβολή της δημοσίας αιδούς». Ο Μπωντλαίρ υποχρεώνεται να πληρώσει πρόστιμο και να αφαιρέσει μερικά ποιήματα από την εν λόγω συλλογή, αλλά το 1861 την επανεκδίδει εμπλουτισμένη με καινούργια ποιήματα, τους «Παρισινούς πίνακες» (“*Tableaux parisiens*”), ενώ η μετά θάνατον επανέκδοση της ίδιας συλλογής από τους φίλους του (1868) περιλαμβάνει δεκαπέντε καινούργια ποιήματα με τον γενικό τίτλο «Τα νέα άνθη του κακού». Πού έγκειται, όμως, ο προδρομικός χαρακτήρας του εν λόγω έργου, που έθεσε τις βάσεις της νεότερης ποιητικής τέχνης;

Παρ’ όλο που ο Μπωντλαίρ ανατράφηκε με τα έργα των μεγάλων ρομαντικών και υπήρξε θαυμαστής του Τεοφίλ Γκωτιέ, ουδέποτε ασπάστηκε την αρχή «της τέχνης για την τέχνη» ούτε την παρνασοική αντίληψη του Λεκόντ ντε Λιλ για μια απρόσωπη τέχνη. Εξάλλου, αν και υπήρξε ο τελευταίος εκφραστής του ρομαντικού λυρισμού μέσω ενός ατομικού εγώ που αντιπαρατάσσεται στο θάνατο, στο Απειρο, στον Θεό και στην ανθρώπινη μοίρα, ο Μπωντλαίρ εξερευνά στο έργο του τη σκοτεινή και καταχθόνια πλευρά της ανθρωπότητας, θέτοντας αντίστοιχα μεταφυσικά ερωτήματα. Εγκαταλείποντας οριστικά, λοιπόν, την αναζήτηση του ιστορικού παρελθόντος και τον ειδυλλιακού εξωτισμού που χαρακτηρίζουν τη ρομαντική θεματολογία, ο Μπωντλαίρ αποστρέφει το βλέμμα του από τη λατρεία της Φύσης, εστιάζοντάς το αποκλειστικά στο ανώνυμο πλήθος της μεγαλούπολης, δηλαδή στον αστικό κόσμο που τον περιβάλλει. Η ποιήσή του δεν αναφέρεται, όμως, μόνο στα πρόσωπα και τη ζωή της μεγαλούπολης, αλλά ερευνά προσεκτικά και τον ψυχικό κόσμο του ποιητή, που σπαράσσεται από έναν αθεράπευτο διυισμό. Το εσωτερικό δράμα του Μπωντλαίρ έγκειται, λοιπόν, στο γεγονός ότι το ποιητικό του εγώ ενέχει δύο θεμελιακά αντίθετες και αντίμαχες δυνάμεις: αφενός, μια ποιητική ψυχή που φλέγεται να προσεγγίσει το απόλυτο ως αισθητικό ιδεώδες και είναι προικισμένη με τη θεϊκή ικανότητα να επινοεί την έννοια του αιώνιου πίσω από την πλέον αποσπασματική ή τετριμμένη εικόνα του περιβάλλοντος κόσμου, και, αφετέρου, μια συνηθισμένη ανθρώπινη ψυχή, που γίνεται έρμαιο των αδυναμιών της και διογκώνει τη μισανθρωπία του ποιητή, απομονώνοντάς τον σ’ ένα οδυνηρό αίσθημα εξορίας. Από τον εσωτερικό διχασμό του ποιητή

–που τον ωθεί άλλοτε να περιφρονεί κι άλλοτε να συμπάσχει, άλλοτε να συμφύρει
 εαυτόν με το ανώνυμο πλήθος κι άλλοτε να δρατετεύει, αναζητώντας στο όνειρο,
 στη μέθη ή στο ταξίδι εφήμερους τρόπους διαφυγής– απορρέει και η ανιάτη με-
λαγχολία του ποιητή, γνωστή ως spleen, που διαπερνά την ποίησή του.

Η εν λόγω δυσαρχία δεν χαρακτηρίζει, όμως, μόνο τον εσωτερικό κόσμο του
 Μπωντλαίρ, αλλά και την ποίησή του αυτή καθαυτή, αρχής γενομένης από τον τίτ-
 λο της ποιητικής συλλογής του: *Τα άνθη του κακού*. Έτσι, η έγνωση της ομορφιάς
 ενέχει μια διττή υπόσταση, καθώς ο ποιητής την εντοπίζει όχι μόνο στο καλό, το
 ηθικό και το ωραίο, αλλά και στην πλέον ανήθικη, αποκρουστική ή σατανική εκ-
 δοχή του αστικού κόσμου. Διφυής ελέγχεται και η παρουσία της γυναίκας στην
 ποίησή του, η οποία άλλοτε ενσαρκώνει μια αισθησιακή ομορφιά και συνιστά ένα
 ιδεατό αντικείμενο πόθου και, άλλοτε, μεταμορφώνεται σε παγερά αναίσθητο ον
 ή ειδηχθές τέρας, αφυπνίζοντας τον μισογυνισμό του ποιητή και την αποστροφή
 του, καθώς προβάλλει επάνω της τα αντιφατικά αισθήματα έλξης και άποσης που
 κατατρύχουν την ψυχή του. Διφυής αποβαίνει, επίσης, η παρουσία των φτωχών
 και των παιδιών στην ποίησή του.

Η δίβουλη στάση του ποιητή έναντι του αστικού κόσμου, εν γένει, καθίσταται
 ακόμα πιο σαφής στη δεύτερη ποιητική συλλογή του, τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*
 – *Η μελαγχολία του Παρισιού* (*Les Petits Poèmes en prose – Le Spleen de Paris*), που
 εκδίδεται μετά τον θάνατό του, καθώς ο ποιητής δημοσιεύει διαδοχικά (το 1855,
 το 1857 και το 1862) τα περισσότερα ποιήματα της συλλογής σε λογοτεχνικά πε-
 ριοδικά της εποχής του, προσθαφαιρώντας κάθε φορά ποιήματα ή τίτλους. Αξίζει
 να επισημάνουμε ότι η καινοτόμος ποίηση σε πεζό του Μπωντλαίρ δεν έρχεται σε
 ρήξη με την έμμετρη ποίηση της πρώτης συλλογής του, αλλά συνιστά παράλληλη
 χρονικά ποιητική δημιουργία, γεγονός που επικυρώνει η όσμωση θεμάτων και
 ιδεών στις δύο συλλογές, που τις συνδέει με μια άρρηκτη σχέση αμοιβαίας αντα-
 πόδοσης και αλληλοσημπλήρωσης, καθώς πολλά ποιήματα της συλλογής της *Με-*
λαγχολίας του Παρισιού παραπέμπουν ενθέως –ακόμη και με τους τίτλους τους–
 στα *Άνθη του κακού* και αντιστρόφως. Συνεπώς, η προσφυγή του Μπωντλαίρ
 στην ποίηση σε πεζό δεν αποτελεί προσπάθεια χειραφέτησης από τους περιορι-
 σμούς που επιβάλλει η προσωδία, αλλά απόπειρα εφαρμογής του «θαύμα[τος]
 ενός ποιητικού πεζογραφήματος» –που τόλμησε ο ελάχιστων ρομαντικός Αλοΐσι-
 ος Μπερτράν (Aloysius Bertrand, 1807-1841) στη συλλογή του *Ο Γκασπάρ της*
νυχτός (*Gaspard de la nuit*, 1842) για να αποδώσει την παλιά ζωή– «στην περιγρα-
 φή της μοντέρνας ζωής, ή καλύτερα μιας μοντέρνας και πιο αφηρημένης ζωής»,
 όπως ομολογεί ο ίδιος ο Μπωντλαίρ στην εισαγωγική αφιέρωση της συλλογής του
 στον εκδότη του Αρσέν Ουσσαί (Arsène Houssaye). Και επεξηγεί: «Αυτό το βα-
 σανιοτικό ιδανικό γεννιέται κυρίως από τη διαβίωση στις μεγαλουπόλεις, από τη
 διασταύρωση των αναρίθμητων σχέσεών τους».⁴⁰

⁴⁰ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Η μελαγχολία του Παρισιού*, μτφρ. Στέργιος Βαρβαρούσης, εκδ. Ερατώ, Αθήνα
 1985, σ. 14.

Η μοντέρνα ζωή ταυτίζεται, λοιπόν, για τον Μπωντλαίρ με τη σύγχρονη αστική ζωή, ενώ η προσπαθειά του να αποδώσει τη «μελαγχολία του Παρισιού» – όπως μαρτυρεί και ο τίτλος – παραπέμπει σαφώς στους «Παρισινούς πίνακες» της πρώτης συλλογής του. Εύκολα μπορούμε να ανιχνεύσουμε τη μαγεία της μεγαλούπολης στο ποιητικό έργο του Γκυγιώμ Απολλιναιέρ (Guillaume Apollinaire, βλ. ενότητα 4.1 που έπεται) και του βέλγου ποιητή Εμίλ Βεράρεν (Émile Verhaeren) στα τέλη του 19ου αιώνα. Το καθαυτό νεωτερικό στοιχείο, όμως, στην ποίηση του Μπωντλαίρ έγκειται στο ότι ο «παρισινός περιπατητής» του (ο *flâneur parisien*⁴¹ που περιδιαβάζει ως *alter ego* του τους δρόμους της μεγαλούπολης καταγράφοντας με ακρίβεια ανατόμου πρόσωπα και περιστατικά) επιδιώκει να εντοπίσει το παράδοξο στην πιο αληθοφανή λεπτομέρεια, να διαβλέψει το φανταστικό πίσω από την πλέον πεζή πραγματικότητα που τον περιβάλλει. Αυτή η επιδίωξη συνιστά τον ουσιαστικό προσορισμό του ποιητή στη σύγχρονη κοινωνία, κατά τον Μπωντλαίρ, και προς τούτο προσφεύγει στη μέθη, στο όνειρο ή στην τρέλα, προσβλέποντας στη μεταμόρφωση της πραγματικότητας ή στη διαφυγή μέσω ενός χιμαίρικού ταξιδιού «any where out of the world».⁴²

Τα πενήντα Μικρά ποιήματα σε πεζό (που δύνανται να ταξινομηθούν μορφικά στις εξής τέσσερις κατηγορίες: περιγραφικά ποιήματα, λυρικοί μονόλογοι, αλληγορίες και σύντομες διηγήσεις) βρίθουν από φιλοσοφικούς στοχασμούς του ποιητή και μεταφυσικές ή αισθητικές ανησυχίες, καθώς ο Μπωντλαίρ, «που αγαπ[ά] με πάθος το μυστήριο, γιατί έχ[ει] πάντα την ελπίδα να το ξεδιαλύν[ει]»,⁴³ δεν θα μπορούσε να δεχτεί μια ρασιοναλιστική θρησκεία. Ο δικός του Θεός αφήνει στον άνθρωπο την ελεύθερη βούληση να συνταχθεί ή να αντιταχθεί στους θεϊκούς νόμους, ενώ οι αρχές του δανδή (dandy) – που συνιστούν ένα είδος θρησκείας για τον ποιητή – αντιτάσσονται στη μετριότητα, την ανανδρία και τη χυδαιότητα βάσει αισθητικών και όχι ηθικών κριτηρίων. Εξάλλου, το πεζό ποίημα αρμόζει περισσότερο στο ειρωνικό ή σαρκαστικό – ενίοτε, δε, και στο ηθελημένα κωμικό – ύφος του ποιητή, που αρέσκεται να προκαλεί τους αστούς.

Συμπερασματικά, ο Μπωντλαίρ, εκμεταλλευόμενος δημιουργικά την ποιητική και λογοτεχνική παράδοση αλλά και αμφιβητώντας την σε μεγάλο βαθμό, δημιουργεί ένα νέο ποιητικό ιδίωμα βαθύτατα μοντέρνο (δεν είναι τυχαίο ότι εισήγαγε πρώτος τους όρους *moderne* και *modernité*), που προαναγγέλλει τη λογοτεχνική νεωτερικότητα του 20ού αιώνα. Από την άλλη, προκρίνοντας την αίσθηση της όρασης σε συνδυασμό με την ποιητική ενόραση, καινοτομεί προσδίδοντας στην κοινότοπη αστική καθημερινότητα μεταφυσικές διαστάσεις.

⁴¹ Πρόκειται για τον αρχικό τίτλο που έδωσε ο Μπωντλαίρ στη συλλογή του, παραπέμποντας σαφώς στον «μοναχικό περιπατητή» (*promeneur solitaire*) του Ρουσσώ.

⁴² «Οπουδήποτε έξω από τον κόσμο». Αγγλικός τίτλος στο πρωτότυπο του ποιήματος XLVIII της συλλογής.

⁴³ Όπως δηλώνει στο πεζό ποίημα «Η δεσποινίς νιστέρι» («Mademoiselle Bistouri»), στο *Η μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 174.

3.3.4 Η ποίηση προς το τέλος του αιώνα (Δ. Κ.)

Όπως είδαμε, *Τα άνθη του κακού* αποτέλεσαν σταθμό στην εξέλιξη της ποίησης του 19ου αιώνα, αλλά και αναπόφευκτο σημείο αναφοράς που καθόρισε εφεξής τους τρόπους και τη θεματική της λογοτεχνίας, καθώς και το φιλολογικό και αναγνωστικό γούστο γενικότερα. Ο αισθητισμός, η «τέχνη για την τέχνη», η αδιαφορία για τη συμβατική ηθική και η αναγόρευση του ωραίου σε ύψιστο αισθητικό και φιλοσοφικό δόγμα με διεύθυνση των περιεχομένων του, που μπορούσαν πλέον να εμπνεύσουν *το κακό, το σατανικό και το ανήθικο*, εκφράστηκαν από μια ομάδα «καταραμένων ποιητών», όρο που εγκαθίδρυσε ο γάλλος ποιητής Πολ Βερλαίν (Paul Verlaine, 1844-1896). Αν και η πρώτη του ποιητική συλλογή *Κρόνεια ποιήματα* (*Poèmes saturniens*, 1866) παραμένει εν πολλοίς παραδοσιακή, εμπνεύσει, εντούτοις, στοιχεία που η κριτική, διαβλέποντας σωστά εξασχίς, θεώρησε ότι προαναγγέλλουν μια μοντέρνα αντιμετώπιση της λογοτεχνίας και του κόσμου, που έμελλε να απομακρυνθεί όλο και περισσότερο από τις συμβάσεις της εποχής. Η γνωριμία του Βερλαίν με έναν άλλο «καταραμένο ποιητή», τον Αρθύρ Ρεμπώ (Arthur Rimbaud, 1854-1891), υπήρξε καθοριστική. Εγκατέλειψε την οικογενειακή ζωή και τη δημοσιοϋπαλληλική καριέρα στη γαλλική επαρχία για να ακολουθήσει τον νέο εραστή του στα ταξίδια του και να βιώσουν μαζί μια ταραχώδη ζωή πάθους, αλκοολισμού, ναρκωτικών και παρανομίας. Οι μετέπειτα ποιητικές του συλλογές αναφέρονται, άμεσα ή έμμεσα, στις ψυχολογικές μεταπτώσεις του ποιητή (από τον έρωτα και το πάθος μέχρι τη μετάνοια και την ενοχή) και αναδεικνύουν τον Βερλαίν ως σημαντική μορφή της μοντέρνας ποίησης στις διάφορες εκφάνσεις της, από τον παρνασσισμό και τον συμβολισμό (βλ. παρακάτω) μέχρι τον αισθητισμό και την παρακμή.

Το τρομερό, όμως, παιδί του νέου ποιητικού προσανατολισμού υπήρξε ο Ρεμπώ. Τόσο ως λογοτεχνική φυσιογνωμία αλλά και ως πρότυπο ευρύτερου καλλιτεχνικού ιδεώδους, ο Ρεμπώ μποτελεί, ακόμη και σήμερα, σημείο αναφοράς. Παιδί-θαύμα, συνέγραψε όλα του τα έργα στην εφηβεία και σταμάτησε να γράφει στα είκοσιένα του χρόνια. Εξαιρετικά εύτροπος, υποδειγματικός μαθητής, αλλά και αδάμαστος χαρακτήρας, εγκατέλειπε συχνά την οικογενειακή εστία και περιπλανιόταν ζώντας μια ζωή τυχοδιωκτική. Θεωρούσε ότι ο ποιητής ήταν οραματιστής, ένα είδος προφήτη, και ότι είχε ικανότητες οξύτερες από τον συμβατικό άνθρωπο. Ο ποιητής πρέπει να κάνει χρήση των έμφυτων ενορατικών του δυνατοτήτων αλλά και να εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες που του παρέχει η γλώσσα, δημιουργώντας εικόνες περιέργες και πρωτότυπες, συνδυάζοντας τις λέξεις με τρόπο μαγευτικό, αφήνοντας τη φαντασία του ελεύθερη, έτσι ώστε να ξεφεύγει από την πεζή πραγματικότητα. Προς αυτή την κατεύθυνση, επιβάλλεται να γίνει και έρμαιο των παθών του και να χρησιμοποιήσει οτιδήποτε θα τον βοηθήσει να ξεπεράσει την αντισημβατικότητα του κόσμου, να γευτεί, για παράδειγμα, σωματικές και πνευματικές εμπειρίες που του δίνουν οι απολαύσεις και οι καταχρήσεις. Το μεθυσμένο καράβι (*Le Bateau ivre*, 1871), ένα ποίημα σε 25 τετράστιχες στροφές που

συνέθεσε στα 17 του και απέστειλε στον Βερλαίν, στάθηκε η αφορμή για τη γνωριμία τους. Στο ποίημα μιλάει το ίδιο το κιαφί, το οποίο «μεθάει» καθώς βουλιάζει από τα νερά που το έχουν γεμίσει. Η εικονοποιία, ο χειρισμός του ποιητικού λόγου και η χρήση της **συναισθησίας** γοήτευαν τον Βερλαίν και άνοιξαν καινούργιες δυνατότητες στην ποίηση.

Η **συναισθησία** ήταν ένα νευρολογικό φαινόμενο που μελετήθηκε πολύ τον 19ο αιώνα και που γοήτευσε τους λογοτέχνες της εποχής. Συνίστατο στη μείξη των αισθήσεων, στη δυνατότητα, δηλαδή, ορισμένων εμπειριών να ενεργοποιούν αισθήσεις που δεν θα αντιστοιχούσαν κανονικά σε αυτές ή και στη δυνατότητα ενεργοποίησης περισσότερων αισθήσεων ταυτόχρονα. Τέτοια φαινόμενα, παρά το ότι θεωρήθηκαν παθολογικά (μετά τη χρήση ναρκωτικών, για παράδειγμα), αποτέλεσαν αισθητικό ιδεώδες πολλών καλλιτεχνών, οι οποίοι επιχειρούσαν, μέσω της τέχνης, αυτήν τη μείξη: για παράδειγμα, να ακούσουν χρώματα, να γευτούν την αφή, να νιώσουν ιδέες.

Το πεζό *Μια εποχή στην κόλαση* (*Une Saison en enfer*, 1873) έχει ως υπόβαθρο τις εμπειρίες της σχέσης του Ρεμπώ με τον Βερλαίν, αλλά, μέσω της δημιουργικής γραφής και της χρήσης της συναισθησίας, το έργο αποκτά διαστάσεις ευρύτερες, πολλές φορές υπερπραγματικές. Παρόμοια θέματα, σε συνδυασμό με άλλους προβληματισμούς και αυτοβιογραφικά σχόλια, αποτελούν το υλικό των *Εκλάμψεων* (*Illuminations*, 1886) της τελευταίας συλλογής πεζών του Ρεμπώ. Και στις δυο συλλογές είναι εμφανής η συνεχής ανησυχία και αέναη αναζήτησή του, που από προσωπική ενδοσκόπηση μετατρέπεται σε δίψα μεταφυσική και εκδηλώνεται ως διαρκής αντίδραση και εξέγερση εναντίον κάθε σύμβασης.

Ο Ρεμπώ, όμως, δεν αποτέλεσε επαναστατική μορφή μόνο εξαιτίας των νέων θεμάτων και προβληματισμών που εισήγαγε στη λογοτεχνία. Καθοριστική στάθηκε και η συμβολή του στην εξέλιξη της ποιητικής γλώσσας και στιχουργίας. Ήταν ίσως ο πρώτος που πέρασε από τον παραδοσιακό στίχο στον **ελευθερωμένο στίχο** (*vers libre*), μια πολύ σημαντική, ενδιάμεση φάση της ευρωπαϊκής ποίησης που θα ολοκληρωθεί με τον μοντερνισμό και το πέρασμα στον **ελεύθερο στίχο**. Χάρη στους μορφικούς πειραματισμούς του Ρεμπώ, η εξωτερική ομοιοκαταληξία αρχίζει σταδιακά να αντικαθίσταται από εσωτερική ομοιοκαταληξία, μια λιγότερο περιοριστική έννοια του ποιητικού ρυθμού, που αξιοποιεί τη συνήχηση. Σηματοδοτώντας το πέρασμα στη νεότερη εποχή, χωρίς να γίνει ακόμη απόλυτα ελεύθερος, ο στίχος πλέον ελευθερώνεται από τα περιοριστικά, κανονιστικά, όπως θεωρήθηκαν, δεσμά της παράδοσης.

Ο Κόμης του Λωτρεαμόν (Comte de Lautréamont), όπως ήθελε να αποκαλείται ο γαλλο-ουρουγουαϊανός συγγραφέας Ιζιντόρ Ντυκάς (Isidore Ducasse, 1846-1870), είναι ακόμη μια σημαντική μορφή της γενιάς των «καταραμένων ποιητών». Καλλιερημένος, κοσμοπολίτης και ταχυδιώκτης, ξεκίνησε το 1868 να δημοσιεύει *Τα άσματα του Μαλντορόρ* (*Les Chants de Maldoror*), ένα παράξενο, αντισημιακό ποίημα σε πεζό 60 στροφών και 6 ασμάτων (κάντος) που δομείται γύρω από τον πρωταγωνιστή, τον Μαλντορόρ, ο οποίος είναι η ενσάρκωση του απόλυτου κακού. Πρόκειται για ένα αφήγημα παράληρηματικό, όπου αναμειγνύεται το

όνειρο με την πραγματικότητα και το οποίο επιχειρεί να εξερευνήσει όλες τις δυνατές πτυχές του κακού, των παρεκκλίσεων και των παραβάσεων και που λειτουργεί, βέβαια, αντιστικτικά με την απόλυτη καλοσύνη που διακηρύσσει ο χριστιανισμός. Το έργο αυτό αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τις πρωτοπορίες αργότερα (βλ. σχετικά στο επόμενο κεφάλαιο), από τις οποίες θεωρήθηκε το πρώτο υπερρεαλιστικό έργο.

Στη Βρετανία, ο Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτι (Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882) σημαντικός ζωγράφος και ποιητής, συνδέθηκε με το καλλιτεχνικό κίνημα των προρραφαηλιτών. Οι προρραφαηλίτες θεωρούνται από πολλούς από τις πρώτες καλλιτεχνικές πρωτοπορίες. Η «αδελφότητα», όπως χαρακτηριζόταν, ιδρύθηκε το 1848 από μια ομάδα καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων και ο Ροσσέτι, οι οποίοι, ενώ πίστευαν ότι η τέχνη πρέπει να είναι αναπαραστατική, απέρριπταν τον Ραφαήλ (1483-1520), τον Μικελάντζελο (1475-1564) και την καλλιτεχνική τους κληρονομιά θεωρώντας ότι τέτοιου είδους καλλιτεχνικά προγράμματα, με κλασικές συνθέσεις και εμπνεύσεις, οδηγούν σε στείρο ακαδημαϊσμό και ψυχρή απροσωπία στην τέχνη. Έτσι, πρέσβευαν την απλότητα στο ύφος αλλά και στο περιεχόμενο και ανανέωσαν το ενδιαφέρον για θέματα διαχρονικά, όπως ο ιδανικός ή ο αισθησιακός έρωτας, η ομορφιά και η έκφραση μύχιων συναισθημάτων. Το κίνημα υπήρξε διουπόστατο, αφού άγγιζε την τέχνη αλλά και τη λογοτεχνία. Τόσο η ζωγραφική όσο και η ποίηση του Ροσσέτι δημιούργησαν συνά αντιδράσεις με τον αισθησιασμό τους, τις περιγραφές ιδιωτικών στιγμών, συναισθημάτων κι εμπειριών, τις αναφορές σε τεχνητούς παραδείσους και την περιφρόνηση για τη συμβατική πραγματικότητα. Παρόμοια θέματα διακρίνονται και στο έργο της Κριστίνα Ροσσέτι, (Christina Rossetti, 1830-1894), αδελφής του Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτι. Η ποίησή της είναι χαρακτηριστική εξίσου για τη γυναικεία της ευαισθησία όσο και για έναν λόγο πολυδιάστατο, που επιδέχεται ερμηνεία σε πολλά επίπεδα. Λς αναφερόμαστε, επίσης, τον Τσαρλς Σουίνμπερν (Algernon Charles Swinburne, 1837-1909). Περισσότερο εκκεντρική προσωπικότητα από τους προηγούμενους, έγινε πολλές φορές πέτρα του σκανδάλου στην βικτωριανή Αγγλία, καθώς τα θέματα που διερεύνησε στην ποίησή του, όπως η αθεΐα, ο σαδομαζοχισμός, ο λεσβιακός έρωτας κ.ά., θεωρήθηκαν συνά προκλητικά.

Η εποχή αυτή αποτελεί για την ευρωπαϊκή ποίηση μια εποχή έντονων εξελίξεων. Αφενός στη βαριά σκιά του ρομαντισμού, αφεντέρου ως απόκριση ή ως αντίδραση στον ρεαλισμό, συγκροτούνται καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές ομάδες, δημιουργούνται περιοδικά όπου δημοσιεύονται μανιφέστα και κείμενα, γεννιούνται διαφορές ποιητικές τάσεις και εκφράζονται νέα καλλιτεχνικά ιδεώδη. Όλοι αυτοί οι νέοι προσανατολισμοί υπήρξαν άλλοτε βραχύβιοι και άλλοτε διήρκεσαν και επηρέασαν περισσότερο. Δεν μπορούμε βέβαια να εξετάσουμε αναλυτικά εδώ όλες τις εξελίξεις στην ποίηση της εποχής. Πάντως, οι κύριες τάσεις που αναφερόμαστε σχετίζονται μεταξύ τους, και πολλοί λογοτέχνες δεν κατατάσσονται αποκλειστικά στη μια ή στην άλλη, αλλά περνούν και επηρεάζονται από περισσότερες από μία.

Εξετάσαμε ήδη αναλυτικότερα τον αισθητισμό και την παρακμή, που εδράστηκαν κυρίως στο γαλλόφωνο και τον αγγλόφωνο χώρο. Περισσότερο γαλλόφωνο ρεύμα υπήρξε ο παρνασσισμός, ο οποίος, παρά τη σχετικά μικρή εμβέλειά του, υπήρξε σημαντικός για την εξέλιξη της ποίησης. Ο παρνασσισμός αποτέλεσε μια από τις ποιητικές απαντήσεις στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό στην πεζογραφία. Με κύριους εκπροσώπους τον Λεκόντ ντε Λιλ (Leconte de Lisle, 1818-1894) και τον Ερρεντιά (José María de Heredia, 1842-1905), οι παρνασσιστές επιχείρησαν να γράψουν μια ποίηση λεκτικής και περιγραφικής ακρίβειας, απρόσωπη, χωρίς συναισθηματισμό, στην οποία η υποκειμενικότητα δεν έχει θέση. Έχοντας, βέβαια, ως ιδεώδες τη λατρεία του ωραίου, αναζητούν θέματα και μορφές που ενδείκνυνται γι' αυτό και, σε αυτό το πλαίσιο στρέφονται όχι προς την καθημερινή πραγματικότητα, όπως είχαν κάνει οι ρεαλιστές, αλλά προς την αρχαιότητα και προς κόσμους εξωτικούς. Αντιδρούν, έτσι, στους ρομαντικούς, οι οποίοι είχαν προκρίνει το παρόν και το εγώ και ενδιαφέρονται για μορφική τελειότητα και αισθητική αρτιότητα. Σχετικό με τον παρνασσισμό υπήρξε και το αισθητικό ιδεώδες της καθαρής ποίησης, ένας όρος που αναπτύχθηκε από τον Έντγκαρ Άλλαν Πόου και τον Αββά Ανρί Μπρεμόν (Henri Bremond, 1865-1933). Οι θιασώτες της καθαρής ποίησης επιζητούσαν μια ποίηση που να έχει τα χαρακτηριστικά της μουσικής. Έτσι, έδωσαν έμφαση στη μορφική τελειότητα, η οποία πολλές φορές εξουδετερώνει τα «περιεχόμενα» του ποιήματος. Το κείμενο γίνεται πολυσημαντο, ανοιχτό, αλλά και συχνά κρυπτικό και ακατανόητο, αφού δεν ενδιαφέρει τόσο η έκφραση ενός νοήματος, αλλά η εντύπωση που δημιουργεί η μορφή του στις αισθήσεις.

Πολύ πιο σημαντικό ως προς το εύρος του υπήρξε το κίνημα του συμβολισμού, το οποίο υιοθέτησε εν μέρει τις διεκδικήσεις του παρνασσισμού και της καθαρής ποίησης. Παρά το γεγονός ότι υπήρξε ένα κίνημα πολυσχιδές, με διαφορές μη αμελητέες ανάμεσα στις τέχνες (ζωγραφική, μουσική, λογοτεχνία κ.ο.κ.) αλλά και τις χώρες στις οποίες εκφράστηκε, ο συμβολισμός, όπως και ο αισθητισμός, ο παρνασσισμός και η καθαρή ποίηση, αντέδρασε στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό. Αντί να επιχειρήσουν να αναπαραστήσουν άμεσα μια δεδομένη εξωτερική πραγματικότητα, οι συμβολιστές θεώρησαν ότι η αλήθεια στην τέχνη (και η αλήθεια γενικότερα) μπορεί να προσεγγιστεί μόνο έμμεσα: η πραγματικότητα που βιώνουμε καθημερινά είναι μια προσωρινή, απατηλή πραγματικότητα σε σχέση με την αλήθεια του αόρατου απόλυτου, το οποίο μόνον η ποίηση μπορεί να συλλάβει. Προέκριναν, έτσι, τη φαντασία, την εφευρετικότητα, την πνευματικότητα και επεδίωξαν την ασάφεια, την υποβολή και τη μεταφορά. Η ποίηση δημιουργεί μουσική και είναι ή ίδια μουσική, υποστήριξαν, και τόσο οι λέξεις όσο και η σύνταξη πρέπει να ξεφεύγουν από την καθημερινή τους λειτουργία και να είναι εξεζητημένες. Η δυσκολία δεν ενοχλεί: αντίθετα, επιζητείται, καθώς συμβάλλει στο να διαχωριστούν οι μηημένοι, αυτοί που έχουν τη δυνατότητα και τη θέληση να φτάσουν στην ουσία των πραγμάτων, από τους ανεπαρκείς, οι οποίοι ούτως ή άλλως δεν δύνανται και δεν επιθυμούν να το επιχειρήσουν. Ο Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος (1856-1910), ο Έλληνας ποιητής της γενιάς του 1880, ο οποίος έφυγε από

την Ελλάδα και έκανε λογοτεχνική καριέρα στο Παρίσι με το όνομα Ζαν Μορέας (Jean Moréas), δημοσίευσε το 1886 στην εφημερίδα *Figaro* το «Μανιφέστο του συμβολισμού», στο οποίο διαβάζουμε:

Εχθρευόμενη το διδακτισμό, τη ρητορεία, την ψευδοευσαιθησία, την αντικειμενική περιγραφή, η συμβολική [διάβαζε: συμβολιστική] ποίηση επιδιώκει να ενδώσει την Ιδέα με μια αισθητή μορφή. Αυτή η μορφή καθαυτή δεν αποτελεί σκοπό της ποίησης. Απεναντίας, έχοντας στόχο να εκφορέσει την Ιδέα, μένει υποκειμένη σε αυτήν. Η Ιδέα, με τη σειρά της, δεν πρέπει να αφηθεί να στερηθεί τις πολυτελείς ενδώσεις των εξωτερικών αναλογιών· γιατί ο ουσιαστικός χαρακτήρας της συμβολικής τέχνης συνίσταται στο να μη φτάνουμε ποτέ μέχρι τη συμπυκνωμένη Ιδέα καθαυτή. Έτσι, σε αυτήν την τέχνη, οι εικόνες της φύσης, οι πράξεις των ανθρώπων, όλα τα συγκεκριμένα φαινόμενα δεν εκδηλώνονται απ' εαυτά· πρόκειται για φαινόμενα αισθητά των οποίων ο ρόλος είναι να αναπαραστήσουν τις ενδότερες συγγενείες τους με τις πρωταρχικές Ιδέες.³²

Κανένας δεν ταυτίστηκε περισσότερο με παρόμοιες αρχές από τον Στεφάν Μαλλάρμέ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898). Μυθική φυσιογνωμία, ποιητής παγκόσμιου διαμετρήματος, του οποίου η κληρονομιά παραμένει ακόμη και σήμερα δραστηκή ως ποιητικό πρόγραμμα, ο Μαλλάρμέ άφησε ένα έργο μικρό σε όγκο. Σε όλη του τη ζωή μόχθησε, σωματικά και ψυχικά, να φτάσει στο απόλυτο μέσω της γλώσσας και της ποίησης. Συνέθεσε μια ποίηση εξαιρετικά διανοητική, δύσκολα προσπελάσιμη από τους μη μυημένους – που πολύ συχνά, και σωστά, ονομάστηκε ερμητική– με μια μορφική τελειότητα μοναδική. Η γοητεία που ασκούσε η ποιητική του προσωπικότητα, οι συναντήσεις των συνοδοιπόρων του ποιητών και το ανέφικτο ποιητικό του ιδεώδες – να κατορθώσει να περικλείσει αναπαραστατικά τον κόσμο σε ένα βιβλίο– έμειναν κλασικά στην ιστορία της λογοτεχνίας. Δούλεψε επί χρόνια ένα ποίημα, έφτασε σε ένα επίπεδο γραφής που επαναπροσδιόριζε τα όρια της κατανόησης και άγγιξε τα όρια της τρέλας προσπαθώντας να πραγματοποιήσει το ποιητικό του όνειρο.

Ο Μαλλάρμέ είναι ιδιόμορφη προσωπικότητα και δεν εντάσσεται εύκολα σε ένα ρεύμα. Έχει πολλά στοιχεία από τα ποιητικά ρεύματα της εποχής του, στα οποία η συμβολή του υπήρξε καθοριστική. Η ποίησή του όμως ξεφεύγει από τον αισθητισμό, τον συμβολισμό και την καθαρή ποίηση και αποκτά μια διάταση μοντέρνα, σχεδόν διαχρονική, αφού ακόμη και σήμερα διαβάζεται, προκαλεί και επηρεάζει. Ο Μαλλάρμέ πιστεύει ότι οι γλώσσες αποτελούν ατελείς μορφές της ύψιστης γλώσσας, την οποία ο ποιητής έχει προορισμό και καθήκον να προσεγγίσει. Αρνείται να αναπαραστήσει τον κόσμο κατονομάζοντάς τον, αλλά θέλει να

³² Jean Moréas, «Manifeste du symbolisme», *Le Figaro*, 18 Σεπτεμβρίου 1886 (μετάφραση Δ. Κ.). Ολόκληρο το μανιφέστο, σε κάποις διαφορετική μετάφραση, κυκλοφορεί στα ελληνικά. Βλ. τον Οδηγό για Περατέριω Μελέτη στο τέλος του κεφαλαίου.

τον δημιουργήσει μέσω των υπαινυγμών και της ατιμώσφαιρας που δημιουργούν οι λέξεις, ο συνδυασμός τους στη σύνταξη, η διάρθρωσή τους στη σελίδα. Η **μουσικότητα** ήταν γι' αυτόν ένα μείζον ποιητικό ιδεώδες, όπως και η συναίσθησις, η οποία δημιουργεί μια πραγματικότητα μαγική. Αντίθετα, αποκαλώντας την υποτιμητικά «δημοσιογραφική», περιφρονούσε τη δηλωτική, περιγραφική και πληροφοριακή γλώσσα, που θεωρούσε ότι κυριαρχεί τόσο στη λογοτεχνία όσο και στην καθημερινή ζωή. Κατ' ανάγκη, λοιπόν, ήταν και χωρίς ενοχές ελατιότητας: θεωρούσε ότι ο αναγνώστης πρέπει να έχει λογοτεχνική και καλλιτεχνική παιδεία αλλά και επιθυμία και επιμονή για να προσεγγίσει την τέχνη, η οποία, εκ των πραγμάτων, ούτε απευθύνεται στους πολλούς ούτε πρέπει να έχει τέτοιο σκοπό.

Ένα ποιητικό πρόγραμμα με τέτοιους όρους θέτει, βέβαια, ζητήματα τα οποία δύσκολα βρίσκουν απάντηση. Ποια είναι τα όρια της κατανοησιμότητας; Σε ποιο βαθμό είναι δυνατόν να αναπαρασταθεί το απόλυτο μέσω μιας γλώσσας ατελούς, η οποία δεν έχει ακριβείς αντιστοιχίες ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα; Είναι δυνατόν να προκαθορίζονται ο χαρακτήρας, η υφή, η χροιά, ο χρωματισμός, η μουσικότητα των λέξεων και πώς μπορεί ο αναγνώστης να γίνει κοινωνός του νοήματος που ο ποιητής θέλει να μεταδώσει; Ο Μαλλαρμέ επαναθέτει τέτοιου είδους θεμελιώδη ερωτήματα, συστατικά του λόγου περί λογοτεχνίας, τα οποία απασχόλησαν και απασχολούν καλλιτέχνες, κοινό και κριτικούς εδώ και αιώνες και προκαλούν συζητήσεις που συνεχίζονται μέχρι σήμερα.

Στην πρώτη του περίοδο, πριν την πρώτη κρίση τρέλας («η σκέψη μου σκέφτηκε τον εαυτό της», θα πει ο ίδιος), ο Μαλλαρμέ συνθέτει άρτια σονέτα, επηρεασμένα από τον συμβολισμό, του οποίου, εξάλλου, υπήρξε οπαδός και θεωρητικός απολογητής. Πρόκειται για τα περισσότερα προσπελάσιμα ποιήματά του. Το «Απομεινέρο ενός φαύνου» («L'Après-midi d'un faune»), ένα εκτενές ποίημα που δούλεψε έντεκα χρόνια και που τελικά έμεινε ατελές, σηματοδοτεί το πέρας στη δεύτερη περίοδό του. Ο φαύνος (μυθολογική φιγούρα παρόμοια με τον θεό Πάνα), έχοντας ως στόχο να αποπλανήσει τις νύμφες, αναρωσιέται αν τις έχει καν δει, αν είναι ξύπνιος ή ονειρεύεται και, τελικά, αδυνατώντας ολοκληρωτικά να δράσει, αποκοιμάται.

Στη δεύτερη περίοδό του, ο Μαλλαρμέ γίνεται όλο και περισσότερο ερμητικός. Συνεχίζει να συνθέτει ποιήματα, ιδίως σονέτα, τα οποία έχουν μείνει κλασικά και αποτελούν σημεία αναφοράς στην παγκόσμια λογοτεχνία. Ας αναφέρουμε το «Σονέτο σε -yx», («Sonnet en -yx»), όπως συνηθίζουμε να ονομάζουμε το άτιτλο ποίημα, καθώς είναι βασισμένο στη σπανιότητα, σχεδόν αδύνατη στα γαλλικά ομοιοκαταληξία -υξ και αρθρωμένο γύρω από το ανύπαρκτο σημαίνον «πιηξ» (pîx), το οποίο αναπαριστά ένα εξίσου ανύπαρκτο σημαινόμενο. Κορύφωση του ποιητικού του εγχειρήματος αποτελεί το ποίημα *Μια ριζιά ζαριών δεν καταργεί ποτέ την τύχη*⁵⁵ (*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*). Πρόκειται για ένα εκτε-

⁵⁵ Ακολουθώ εδώ τη μετάφραση του στίχου από τον Ανδρέα Εμπειρίκο, στο *Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1984, σ. 99.

νές ποίημα που επανασταθόρισε τους τρόπους αλλά και την έννοια, αυτή καθαυτή, της ποίησης. Το ποίημα, δημοσιευμένο το 1897 ως αυτόνομο τομίδιο δύο δεκαεξασελίδων, καινοτομεί με τρόπο επαναστατικό. Όχι μόνο είναι γραμμένο σε **ελεύθερο στίχο**, αλλά τα τυπογραφικά στοιχεία, που διαφέρουν σε μέγεθος και πάχος ανά στίχο ή και λέξη, και οι γραμμικοσειρές είναι **ενσυνειδήτητα αρχιτεκτονημένα**. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο δομείται κάθε σελίδα είναι επιλεγμένος από τον ποιητή, με αποτέλεσμα η τυπογραφική διάταξη των λέξεων να αναπαριστά τον δαιδαλώδη τρόπο με τον οποίο εκτυλίσσεται το θέμα του ποιήματος, που είναι ένα ναυάγιο. Το ποίημα αναγγέλλει τον **λογοτεχνικό μοντερνισμό και τις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα** και εισάγει ποιητικές πρακτικές που χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα.

Εκτός από τα ποιήματά του, ο Μαλλαομέ έγραψε και μερικά πεζά. Πρόκειται, κυρίως, για δοκίμια τα οποία εκθέτουν την άποψή του περί λογοτεχνίας. Είναι κείμενα δύσκολα, αριστοτεχνικά δουλεμένα, τα οποία μπορούν από μόνα τους να αποτελέσουν αντικείμενο φιλολογικής προσέγγισης.

Από το γαλλόφωνο χώρο ας αναφέρουμε τον Ζυλ Λαφόργκ (Jules Laforgue, 1860-1887), ποιητή της μελαγχολίας, της ειρωνείας και του μαύρου χιούμορ, ο οποίος εντάσσεται στην παράδοση του συμβολισμού και της παρακμής, ενώ συντελεί στη μετάβαση της ποίησης στον ελεύθερο στίχο. Πειραματίζεται με την ποιητική μορφή **χάνοντας** εκτεταμένη χρήση της συνήχησης. Ο Μωρίς Μαίτερλινκ (Maurice Maeterlinck, 1862-1949), γαλλόφωνος ποιητής του Βελγίου, υπήρξε μια σημαντικότερη πνευματική και λογοτεχνική μορφή (του απονεμήθηκε, εξάλλου, το βραβείο Νόμπελ το 1911). Γνωστός κυρίως για τη συμβολή του στην καθιέρωση μιας καινούργιας γραφής στο χώρο του θεατρικού κειμένου, συνέγραψε επίσης δοκίμια, μελέτες και ποίηση. Τα ποιήματά του είναι μισθηριώδη και υπαινικτικά και μέσω μιας γλώσσας υποβλητικής αναδεικνύουν τις **αντιστοιχίες ή τις αλληλουχίες**⁵⁴ των συμβόλων με τα πράγματα, σύμφωνα με τις διδασχές του συμβολισμού. Τέλος, ας αναφέρουμε ξανά τον Ζαν Μορεάς, ο οποίος συναναστράφηκε τους λογοτεχνικούς κύκλους των συμβολιστών και έγραψε ποίηση στην οποία προσπάθησε να πραγματώσει τα θεωρητικά του ιδεώδη, ενώ επανεισήγαγε καλλιτεχνικά στοιχεία της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης.

Παρόμοια ενδιαφέροντα **εμφανίστηκαν** και στην ποίηση του Γερμανού Στέφαν Γκέοργκε (Stefan George, 1868-1933). Ο Γκέοργκε συναναστράφηκε τους γάλλους συμβολιστές και είχε παρόμοια αισθητικά ενδιαφέροντα. Ήταν, επίσης, αντίθετος με τις ρεαλιστικές τάσεις της λογοτεχνίας της εποχής. Έγραψε ποίηση δουλεμένη, συχνά απρόσωπη αλλά καλλιτεχνικά άρτια, αφού πίστευε ότι η τέχνη πρέπει να διαχωριστεί από την πεζή πραγματικότητα και να συμβάλει στην πνευματική και ηθική εξήνωση του ανθρώπου. Πειραματίστηκε με διά-

⁵⁴ Μεταφράζω έτσι τον τίτλο του γνωστού ποιήματος του Μποντλαίρ «Correspondances», το οποίο θεματοποιεί το συμβολιστικό λογοτεχνικό ιδεώδες της ανεύρεσης παραλληλισμών ή αντιστοιχιών ανάμεσα στην αισθητή (χαθημερινή, τωρινή, παρόντική, πεπερασμένη) και τη νοητή (απόλυτη, αχρονική) πραγματικότητα.

φορες μορφές λυρισμού, άλλαξε συχνά την ποιητική του γλώσσα, διερεύνησε μορφικές δυνατότητες του στίχου, όπως το ποιητικό μέτρο, η στίξη, η τοπογραφική διάταξη στη σελίδα. Λόγω της πεποίθησής του στο ρόλο του καλλιτέχνη ως προφήτη και της ποίησης στην ανύψωση της ανθρωπότητας, πολλοί είδαν στο έργο του στοιχεία μεσοαιωνικά και πρωτοφασιστικά. Ο Γκέοργκε όμως δεν ενεπλάκη στην πολιτική.

Καθοριστικός για την εισαγωγή του συμβολισμού στη Ρωσία υπήρξε ο λογοτέχνης και κριτικός Βαλέρι Μπριούσοφ (Valery Bryusov, 1873-1924). Γοητευμένος από τα νέα ποιητικά ρεύματα της Δυτικής Ευρώπης και θέλοντας να εισαγάγει και να εδραιώσει τον συμβολισμό στη Ρωσία, δημοσίευσε το 1894 μια τρίτομη ποιητική αρθρολογία ρώσων συμβολιστών, η οποία αποτελείται από ποιήματα δικιά του παρουσιασμένα κάτω από διαφορετικά ψευδώνυμα. Το τέχνασμα του απέδωσε, αφού πολλοί νέοι λογοτέχνες ενδιαφέρθηκαν για τον συμβολισμό και συνέβαλαν στην εξάπλωση του ρεύματος και στη Ρωσία. Ο ίδιος ο Μπριούσοφ έχαιρε μεγάλης εκτίμησης ως πνευματικός πατέρας του κινήματος και αποτελεί σημαντική μορφή της πρώτης περιόδου του.

Με τον Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ (Vyacheslav Ivanov, 1866-1949) ο ρωσικός συμβολισμός περνά στη δεύτερη, ώριμη φάση του. Προσωπικότητα καλλιεργημένη και πολύπλευρη, έζησε μεγάλο μέρος της ζωής του εκτός Ρωσίας. Έγραψε ποίηση, κριτική και μελέτες και μετέφρασε αρχαίους λυρικούς ποιητές. Ενδιαφέρθηκε πολύ για την αρχαιότητα, ελληνική και ρωμαϊκή. Μελέτησε ιδιαίτερα τη λατρεία του Διονύσου, στην οποία αφιέρωσε επιστημονικά έργα αλλά και την οποία προσπάθησε να μεταφέρει στη σύγχρονη εποχή ιδρύοντας διονυσιακές λογοτεχνικές λέσχες. Τον γοήτευσε όμως και ο Χριστιανισμός. Έτσι, δημιούργησε μια προσωπική φιλοσοφία, κατά βάση μυστικιστική, με στοιχεία χριστιανικά και διονυσιακά. Η πρώτη του ποιητική συλλογή Λοιπές οδηγοί (*Korrmnie zvězdy*, 1903) τον καθιέρωσε ως σημαντική μορφή του ρωσικού συμβολισμού, ενώ μια άλλη, με τίτλο *Cor ardens* (1911), θεωρήθηκε ότι άνοιξε καινούργιους δρόμους στη ρωσική ποίηση.

Με τον Αλεξάντρο Μπλοκ (Alexandr Blok, 1880-1921), ο συμβολισμός εδραιώνεται στη Ρωσία ως μεϊζον ποιητικό κίνημα. Ο Μπλοκ θεωρείται αδιαμφισβήτητα ο σημαντικότερος ρώσος συμβολιστής ποιητής, ενώ πολλοί τον θεωρούν τον σημαντικότερο ρώσο ποιητή δίπλα στον Πούσκιν. Σίγουρα σημάδεψε τον αργυρούν αιώνα της ρωσικής ποίησης (σε αντίθεση με τον χρυσό αιώνα, όπως χαρακτηρίστηκε ο 19ος), μια περίοδο από τα τέλη του 19ου μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού, στην οποία ήκμασαν σημαντικότερα ποιητικά ρεύματα όπως ο συμβολισμός, ο ακμεισμός (ρεύμα που αντιτάχθηκε στον συμβολισμό) και ο φοντουρισμός. Από ανώτερη κοινωνική τάξη αλλά και με αριστοκρατικό πνεύμα, ο Μπλοκ αποτέλεσε αντικείμενο θαυμασμού των συγχρόνων του, δημιούργησε σχολή και άφησε μαθητές. Η ποίησή του συνδύασε τη δυτική κληρονομιά του συμβολισμού με ρωσικές ιδιαιτερότητες, όπως η γοητεία του μυστικισμού και η ορθοδοξία. Δουλεύοντας αριστοτεχνικά την ποιητική του γλώσσα, έγραψε μια ποίηση μουσική, στην οποία κάθε ήχος αλλά και κάθε λέξη αποκτούσαν σημασία. Τα ερωτικά

του ποιήματα έχουν μείνει κλασικά (*Στίχοι για την όμορφη γυναίκα*, *Стихи о Прекрасной Даме*, 1904), ενώ οι εικόνες που δημιουργεί γοητεύουν με την απρόσμενη ομορφιά τους (*Εργοστάσιο*, *Фабрика*, 1903, *Η πόλη*, *Город*, 1904-1908). Ο Μπλοκ δημιούργησε ένα δικό του σύστημα ποιητικών συμβόλων, όπου συγκεκριμένες λέξεις παραπέμπουν, εν είδει αντιστοιχιών, σε καταστάσεις και συναισθήματα. Λούλεψε πολύ τη λειτουργία των χρωμάτων στην ποίησή του, σε βαθμό που εγκαθίδρυσε αλληλουχίες ανάμεσα σε χρώματα και συναισθήματα. Ο αναγνώστης, έτσι, προϊδεάζεται για την αφηγηματική εξέλιξη του ποιήματος χάρι στη χρωματική απόχρωση που κυριαρχεί νοηματικά. Στο πλαίσιο της αναζήτησης του απόλυτου και του υπερβατικού που τον απασχολούσε, ο Μπλοκ είδε στη σοβιετική επανάσταση τον μεσσιανισμό και την ελπίδα που αναζητούσε. Αυτό όμως είχε ως αποτέλεσμα να περιφρονηθεί τόσο από τους συμβολιστές, που τον θεώρησαν εφεξής πολιτικοποιημένο ποιητή (είναι ενδεικτικό ότι η τελευταία του ποιητική συλλογή *Οι δώδεκα* (*Двенадцать*, 1918) περιγράφει την πορεία δώδεκα μπολσεβίκων στην επαναστατημένη Πετρούπολη), όσο και από τους μπολσεβίκους, που τον θεώρησαν παρακμακό και μυστικιστή. Έπεσε σε κατάθλιψη και πέθανε μυστηριωδώς στα σαράντα του χρόνια.