

Ко би данас рекао да се француска поезија релативно врло касно пробила до међународног значаја! Утицај француских песника у другим земљама осетио се тек у другој половини XIX века. Италијански су претекли све остале, Енглези и Шпанци нису каснили, Немци су заблистали са Гетеом и романтичарима, но Виктор Иго је био познат у иностранству само својим романима. Валери је скренуо пажњу да је Бодлер био први француски песник чија поезија је прекорачила националне границе и нашла одјека у другим земљама. Валери, поносни Француз, пронашао је објашњење зашто се француска поезија није радо читала ван земље, у њеним врлинама: у реду и строгости који владају у језику, у укусу за упрошћење и непосредну јасност, у страху од претераног и смешног, — некој врсти стида од експресије и тенденцији ка апстрактном која им је урођена. Одиста, француска поезија почела је да доминира у свету онда кад је довела у питање све ове особине којима Валери покушава да је ласкаво оправда. Па ипак, прелистајмо имена француских песника пре XIX века и видећемо да све набројане врлине нису биле довољне да створе песнике веће од Ронсара и Лафонтена. Данас када неко размишља о највећем или најсавременијем француском песнику, довољно је да се само сети XIX века; тамо су Виктор Иго и Маларме; тамо је Валери пронашао и „најважнијег“ песника: Бодлера. С том важношћу

се збиља није шалити. И Хаксли каже за њега да је најважнији европски песник. Свинберн, Георге, Д'Анунцио, Оскар Вајлд и други енглески симболисти сведоче о снази његовог утицаја. У Француској две главне филијације полазе из њега, с једне стране Маларме и Валери, с друге Рембо, Аполинер, Бретон и све оно што из њих произлази. Најзад, савремена проза сигурно не би изгледала овако како изгледа да Бодлер није лансирао у Европи Едгара Поа, несхваћеног и запостављеног у његовом родном крају. Али надасве је чудно то што Бодлер није само књижевно-историјска прошлост, његов утицај и даље траје као актуелност и његова слава чини се да је тек у последње време на врхунцу. Енглески симболисти с краја прошлога века одушевљавали су се Бодлером и писали под његовим утицајем, но двадесетак година касније Т. С. Елиот је поново „открио“ Бодлера и користећи његово искуство писао песме које нису имале ничег заједничког са симболизмом, а Бодлер је опет био у њима, јер, како је речено, он је створио „поезију саме модерности“, али такву да је она и песницима који су данас модерни узор модерности. „Први и још увек највећи песник модерних времена“, писао је за њега Марко Ристић.

Околности у којима је Бодлер имао да дела погодовале су да његови природни дарови донесу плодове са неочекивано много последица. Романтичарска школа већ је дала своје велике песнике: Игоа, де Вињија, Ламартина и де Мисеа. Шта остаје ономе, питао се сам Бодлер, ко хоће после њих да буде велики песник? Романтичарску проливеност, распојасаност форме, реторичност, он је заменио супротним особинама: стегнутом формом, прецизним језиком, логиком и музиком ритма. Насупрот Игоовим близу две стотине хиљада стихова, он је оставио једну једину свеску песама, која им је пар. Он је вратио скрупуле у поезију. Према томе, његова форма била је заиста нова, мада је значила оријентацију ка класици. Рембо му то не прашта: „Бодлер је први видовит краљ песника,

прави бог. Али он је такође живео у сувише артистичкој средини. Проналасци непознатог захтевају нове облике“. Али нови облици које је Рембо заиста нашао, инаугурисали су повратак романтичарске произвољности и неодговорности у поезију.

Није та професионална песничка идиосинкразија једини, нити главни основ његове важности; садржаји које је он унео у поезију и због којих је у први мах био суђен и осуђен, учинили су га славним и дали обиман, плодан утицај. Битне емоције модерног човека, његове унутарње расколе, затим трагичне координате света, у коме он живи са хроничном навиком на њих, Бодлер је са фрапантном јасношћу и оштрином изнео на светлост, вратио им њихову елементарну разорну снагу и начинио од њих митске приказе. Хаксли каже да се данас људи односе према својим пороцима научно, Бодлер се односио сатанистички; у томе је његова дубока револтираност на њих и пророчка снага његове визије. „С Бодлером“, каже Душан Матић, „мења се обим и садржај мисије поезије“. Мисија поезије, рекао бих, постала је поново морална. И то не у неком посредном дијалектичком виду, не; чини се да је својим *Цвећем зла* Бодлер успео да у поезији искористи ону склоност у којој су француски писци били и остали најбогатији; склоност ка моралисању. Бодлерове претече нису песници, то су Лакло и Балзак, Паскал и де Сад. Бодлерова песничка величина расла је пре свега из његовог живота, који је држао у сталној напетости његово морално чуло, и из способности да своје моралне чворове и кризе пројектује на један виши, метафоричан план.

2.

Опште је мишљење да је Бодлер један од првих песника за чије нам је познавање неопходно да будемо упућени у његову биографију. У том смислу његова је поезија врло „егзистен-

цијална“. Сартр у својој књизи о Бодлеру хоће Бодлера целог да објасни његовом животном историјом; њему су важнија песникова писма него стихови. У његовом суду не значи ништа што је тај несрећни човек био велики уметник, он узима у обзир само његова мишљења и делања као човека, и хладно доказује да је Бодлеров живот био један неуспех, још више: неопозиви пораз. „Бодлер, то је човек који је изабрао да себе види као да је неко други; његов живот није ништа друго до историја тог неуспеха.“ За Сартра је то убедљив школски случај *mauvaise foi* и он је сву своју аналитичку и демагошку обдареност употребио да Бодлера угура у ту своју метафизичку категорију, која по њему заслужује презрење. Материјала за своју тезу Сартр налази доста у Бодлеру; то је мистификатор, позер, наркоман, кукавица, човек недоследан, понижен, спреман да се искупи. Али погледајмо *Цвеће зла*: нема храбријег, бескомпромиснијег и доследнијег песника од тог несрећног Парижанина, и то у време које је захтевало храброст за такве подухвате. Не, том тмурном биографијом нико не може да умањи лепоту једног од највећих песника. И Морис Бланшо, који према њему има много више поштовања, с правом ће рећи да је Бодлеров живот колико пораз толико и један блистав успех. Тим јадним животом не можемо мерити поезију која је из њега изашла. Па ипак код Бодлера осетимо потребу, као и код толиких других писаца, да се обавестимо о чињеницама његовог приватног живота. Бодлерова је биографија за читаоца врло релативна, и у многоме нам олакшава понирање у дубине његовог стварања. Али у прилажењу и овој биографији треба да будемо свесни себе; упознавање приватног живота једне култске личности, какве омиљени уметници обично јесу, испуњава нас између осталог оним задовољством које имамо од добро разгранате индискреције, од занимљивог трача у чију смо поверљивост увучени. Ми тај став несвесно развијамо и на једном вишем нивоу дозвољавамо себи да судимо

не само о конкретним мотивима који претходе песми, него се упуштамо да просудимо и путеве преображаја реалних искустава у уметничку вредност, постављамо питање веродостојности и уживамо ако нам се учини да о песнику знамо више него што је он сам о себи знао.

Збиља има нечег неукусног у објављивању кореспонденције, у обавештавању о свакодневним навикама, љубавима, намерама, изјавама песниковим, баш због тога што је предмет наше радозналости уметник. Било би то чак неопростиво, кад у дну биографске љубопитљивости не би постојала једна интуиција која чини да задржимо поштовање за нашу жртву без обзира шта о њој сазнајемо. Та интуиција нам говори да откривајући ово непроменљиво позориште сенки, у којем је уметник играч чији су поступци неопозиво запечаћени смрћу, присуствујемо такође једном уметничком делу у којем је обичним, баналним људским чиновима, зато што их је песник извршио у присуству своје уметности, на рампи трансценденције, дат један виши смисао. Све што се у животу једног значајног песника догађа, добија за нас оригиналан, симболички, митски карактер и контингенције у тим догађајима као да више нема, напротив, у њима прозиремо тврду потку нужности и баналне чињенице добијају димензије архетипова, наших и песникових, који су пројектовани у спољне, материјалне носиоце. Емотивна вредност коју биографија песника за нас има, чини да наша индискреција постаје индискреција према ритуалу, а та се прашта, јер у природи ритуала је тежња да буде јаван и та тежња саму биографију диже на ниво предања.

Из целог пепела стварности који остаје кад се један живот заврши, имамо непосредан, сигуран додир само са делом написаним његовом руком. За нас, у односу на његов живот, дело остаје као нешто најопипљивије у његовом животу, док је оно у творцу било нешто најинтимније, ослобођено конкретног постојања. Смрћу се односи промене, дупља живота се изврне као

рукавица; епидерм практичних догађаја смежура се заједно са психичким доживљајима у језгро које настањује саму унутрашњост оног бивања које се зове уметничко дело. Некад измаглица једне сновидљиве перспективе, сада — тврда, гола спољашност. Ова инверзија, укрштање песника и његовог дела, сведоче о дубоко заснованој разлици која допушта да уметник у свом стварању оцрта другу биографију себе, у сродству са оном животном, али због тога сродства — њој често супротну. Његовим настојањем и нашом проницљивошћу стећи ћемо представу о другом животу песника који би он сам могао назвати имагинарним, али нама (не спорећи његову имагинарност) он изгледа реалнији и важнији од оног живљеног.

Ова биографија, фиктивна, а спољна и трајна, не позива се ни на какве посредне индикације, сведочанства пријатеља или колекције писама. Она је цела у потпуној очевидности између двеју корица, на нашем располагању; јасна, фиксирана, измерена, израз друге виталности која са практичним сналажењем не стоји ни у каквој сразмери. Бодлерова имагинарна биографија врло је изразита, и везује све његове песме црвеном нити у целину једног сна који опева живот јунака. Тај јунак више није мршави, мали, тимидни неурастеник који се у врло чистом рубљу потуца по париским хотелима; Хаксли мало претерано каже да представа коју о њему стичемо кроз песме, подсећа на Хелиогабала или маркиза де Сада. Сартр би га оптужио да се прерушава и прибегава мимикрији. За нас, Бодлер је заиста био Хелиогабал, — на трансцендентном плану, разуме се. Било је покушаја да се та имагинарна биографија Бодлерова сведе на реални, практични идеал. Први покушај учинио је сам Бодлер у својој приповеци *La Fanfarlo* где је хтео себе да оличи у песнику Самјуелу Крамеру. Али комплетно и најдоследније учинио је то његов следбеник, романијер Уисман у своја два романа: *A rebours* и *En Route*, нарочито у првом. Хаксли у свом *Контрапунксту* има личност која је

у неку руку синтеза имагинарног и стварног Бодлера, то је Морис Спендрел, чији портрет оставља на нас врло снажан утисак. Генезу Спендрела из Бодлера уочила је прва Исидора Секулић, и писала о томе пре рата, уз неколико луцидних опаски о самом Бодлеру. Вероватност ове претпоставке још је већа кад се упореди схватање које је Хаксли изнео о француском песнику у једном повећем есеју. Тако најзад изгледа да нам тачно познавање Бодлерове биографије пружа драгоцену могућност да одредимо границе његовој уметничкој, фиктивној биографији чије изграђивање је била мисија његове личности.

3.

Бодлерова биографија била је предмет темељних проучавања. Ежен и Жак Крепе, отац и син, засновали су чудну лозу „бодлеријанаца“, одушевљених истраживача живота и дела великог песника. После обимног рада остало је непротумачено само неколико важнијих ствари, иначе велики материјал који су биографи прикупили доводи у недоумицу онога ко би хтео да Бодлеров живот изложи укратко. Шта је важно, а шта споредно? Чисти детаљи често даду утисак да могу променити наша гледишта на битне унутарње раскрснице овог необичног човека. Па ипак извесне карактеристичне животне линије могу се уочити у гомили података; свесни смо да то уочавање мора имати субјективни печат, — сам избор важних тренутака имплицира један суд. Желећи пак да у том суду буде што мање суђења, изложићемо моменте који се у Бодлеровој животној драми чине значајним.

Шарл Бодлер рођен је у Паризу 1821. године. Најважнија чињеница која се односи на његове родитеље јесте њихова велика разлика у годинама; када се Шарл роди отац је имао близу шездесет и три године, а мајка (Каролина Аршембо-Дифе) била је тридесет и четири

године млађа од свог мужа, иначе ћерка једног официра који је за време револуције емигрирао у Лондон, где се Каролина родила. Она је била сиромашна и удала се за старца, јер је овај имао новаца наследив га од своје прве жене, умрле неколико година раније. Међу својим раним успоменама Бодлер је задржао слику седог старца који га је за руку водио као петогодишњег дечака у Луксембуршки парк. Запамтио је и церемонијално понашање свога оца, бившег државног функционера из XVIII века, па је и његов каснији дендизам био у неку руку наставак старе углађености. О својим прецима на једном месту каже: „Моји преци, идиоти и манијаци у свечаним одајама, били су жртве страховитих страсти.“ У томе је било претеривања, као што је и свог оца касније приказивао десет година старијим, да би потенцирао абнормалне околности свог рођења. Отац умире кад је детету било седам година. Први објекти његове рано пробуђене сензуалности, о којој радо пише у дневницима, били су његова мајка, грациозна, лепа и живахна, и верна дадиља Маријета. Годину дана мајка је припадала само њему. Била му је „идол и друг“, својом нежношћу и лепотом очаравала је то дете у коме је смисао за лепоту врло рано био снажан. За малог Шарла ови рајски дани нису потрајали; на његово велико изненађење и индигнацију она се после годину дана удовиштва удала за официра Жака Опика, човека лепог и угледног, знатно млађег од првог мужа, и доброг срца. Он је био способан војник и дипломата, стално је напредовао у каријери без обзира на промене режима. За Каролину ово је био заиста брак из љубави, но за Бодлера био је то најнесрећнији и најсудбоноснији тренутак живота, у чему се сви биографи слажу. Радост заувек нестаје из његовог срца, овај догађај навео га је да после много година напише, да „кад се има син као што је он, онда се поново не удаје!“ Придавање толиког значаја овом поступку мајке сведочи нам већ тако рано о нездравој психичкој основи. Он није могао

издржати да гледа нежности између мајке и очуха, кога је из дубине душе мрзео, мада овај то није заслужио. Опик је био човек благе нарави, тактичног понашања и пун добрих намера према свом пасторку. Овај је са своје стране одмах почео са нападима и испољавањем несавладиве мржње према њему. Неподношљив у домаћим приликама, Бодлер наставља живот по пансионима и интернатима, његове хаотичне животне навике требало је да се тамо науче реду и раду. У школи се истицао састављањем латинских стихова, за њих у два маха добија награду. Записао је да су му се у то време понављала два уобичајена сна: да је папа и да је комедијаш. Жеља за моћи и потреба за дисимулацијом. Од раног детињства прати га осећање самоће и уверење да му је додељена судбина вечног усамљеника. Међутим, жеља за животом и задовољствима била је у њему увек врло жива. После службовања у Лиону, Опик се 1836. враћа у Париз и бива унапређен; Шарл се опет налази у интернату и то му пада тешко.

Године 1838. за време распуста путује за Пиринеје где је написао прву оригиналну, а успелу песму *L'Incompatibilité*, објављену тек пет година после његове смрти. Она је пример директне дескрипције у Бодлеровој поезији. Испољавање његовог талента није било преурањено. Годину дана касније избацују га из колежа Луј ле Гран, што је, изгледа, желео, па дошав кући изјављује да хоће да се посвети литератури и да пише књиге, чиме пренержава очуха. Започињу његова прва књижевна пријатељства; описи његових пријатеља дочаравају нам његов карактеристичан лик; он је увек леп, шармантан, отмен, стегнут, али на опште запрепашћење — не носи шешир. Облачио је неуобичајене велурске прслуке, и одевао се, како је записао Вавасер, као секретар енглеске амбасаде. Но већ 1840. његова судбина је запечаћена; он болује од сифилиса. Сви његови познаници из тог времена који су пратили његова скитања по Латинском кварту, потвр-

лепоту спектакла. Међутим, у новом режиму генерал Ошик се одлично снашао: велики официр Легије части и генерал-лајтнант по чину, он одлази у Цариград као амбасадор. Каролина одлази с њим и има много успеха у новој улози; њен син је бесан. Самоћа, досада, очајање, лауданум, дугови, све га сатире; Жана не само да га vara с његовим фризером, него то чини и с олошем париских улица. Он неће да се растави од ње; жеља му је једино да станује одвојено. У то време пада његов велики рад на превођењу Едгара Поа. Да би имао мира радио је само ноћу. И тада се Жана често будила, љубоморна на Поа(!) и изазивала свађе да би му сметала. Једног јутра после ноћне свађе, доз је Жана још спавала, Бодлер скупља своје хартије и одлази не јавивши се. Потпуно сам, наставља свој живот мученика; неурастенија, апсолутна, бескрајна досада и сифилис загорчавају му дане, сада када је успео да се отргне од Жане. Но његово рубље је још увек врло бело. Једно време се заноси да постане драмски писац. 1854. пише да му је по сваку цену потребна породица јер је то једини начин да више ради и мање троши.

Три пута је изгледа Бодлер био заљубљен у жене које би му колико толико одговарале, но никад ове његове љубави с призвуком платонизма нису биле остварене. Још увек је загонетка ко стоји иза иницијала Ж.Г.Ф. који се појављују у посвети једне песме, да би истој особи били касније посвећени *Вештачки рајеви*. Франсоа Порше, Бодлеров биограф, претпоставља да се иницијали односе на Жилијету Гекс-Фагон, девојку из виших кругова. Она је била Бодлеров саучесник у испитивању лепоте што их пружају дроге. Касније је умрла, али Бодлерова опрезност да сачува тајну њеног имена обавија цео тај однос велом загонетности. Глумицу Марију Добрен описују као лепо обло, мало гојазно створење, са дивном плавом косом; дуго је господарила његовим осећањима, иако је волела неког другог, па је чак и његов пријатељ Банвил имао успеха код ње;

он сам дуго није престајао да гаји наду; удварао јој се упорно или играо улогу доброг и лојалног пријатеља. Трећа његова изјаловљена љубав била је госпођа Сабатје, „Председниковица“, центар једног уметничког круга који су сачињавали Готје, де Мисе, Нервал, Сент-Бев, Флобер, браћа Гонкур, Берлиоз, Мане и други сликари и вајари. Она је била лепа, крупна жена са способностима за певање, иначе ванбрачно дете које је дошло однекуд из Ардена да у Паризу окуша своју срећу. Постала је љубавница једног богаташког сина, који ју је издржавао дуго година и омогућавао састанке уметника код ње. Важила је за лаку жену, али је била доброг срца, увек добро расположена и у пријатељству лојална као друг. Заљубљени Бодлер слао јој је песме и писма, али је хтео да сачува своју анонимност да би код ње могао да долази као незаинтересован посетилац. Некако у то време дошло је до раскида са Жаном, Жана је напустила њега! Десет дана затим провео је Бодлер у плакању и несаници, повраћајући без прекида услед претеране употребе опијума. Касније, после издавања *Цвећа зла* и скандала који је избио око те збирке, Бодлер је у неку руку постао славан и решио да скине свој анонимитет, који је већ одавно престао да буде тајна. У новим приликама „Председниковица“ је спремна да на љубав одговори љубављу. На њен предлог долази до састанка између њих у једном хотелу, но њега нешто кочи, задржава, као да се неки невидљиви прст меша да поквари његове радости и он се повлачи уз учтиво извињавање. Свестан је да је то катастрофа, али госпођа Сабатје не узима ствари трагично, она је и даље љубазна према њему те они остају пријатељи као и пре. Још извесно време Бодлер одлази на њене седељке.

На једвите јаде дошло је до издавања једине збирке песама; после одбијања више издавача, његов пријатељ Пуле-Маласи пристао је на авантуру да о свом трошку штампа *Цвеће зла*. Две књиге превода Поових прича изашле

су пре тога и доживеле велики успех. Исте године 1857. када се јуна месеца појавило у издозима *Цвеће зла*, плод петнаестогодишњег песничког рада, догодио се за Бодлера још један важан догађај: умро је Бодлеров најмрскији непријатељ, генерал Опик. На сахрани се Бодлер појавио у црнини коју му је купила његова мајка. Ликовање које је он сигурно осетио идући за његовим ковчегом дошло је изгледа прекасно. Скандал који се дигао око Бодлерових песама био је прилично велики, тако да га је чак забележила инострана штампа. У Паризу се појавило неколико повољних приказа, но нападом у „Фигару“ започели су прогони: два месеца по изласку књиге дошло је до судског процеса и Бодлер је био осуђен. Његови покушаји да се оправда пред судом били су неискрени, понизни и смешни.

Пар година касније Жана је добила апopleктични напад и Шарл је смешта у болницу; једна рука јој остаје заувек непокретна. Извесно време проводи Бодлер у Онфлеру код своје мајке. У то време пише чланке о Готјеу, Константену Гијсу (*Један сликар савременог живота*), пише *Вештачке рајеве*, прерађује де Квинсија и среће се с Вагнером. У писму мајци жали се да је изгубио сваку способност за напор, а међутим чезне за животом и хтео би да упозна сигурност, славу, и задовољство собом. У њему нешто говори да то никад неће постићи, и нешто друго му казује да ипак покуша. Идеја о самоубиству опет га прогони, о томе каже индиректно да има нападе болести *à la Жерар* (де Нервал, који је полудео и обесио се о канделабр). 1861. он добија изненада нагон да се рехабилитује, греје га безизгледна нада да може постати члан Француске академије. Да би то постигао, чинио је уобичајене куртоазне посете члановима Академије, и искусио доста понижења. Једино га је стари Алфред де Вињи примио као себи равног. Његов избор је пропао. Исте године објавио је серију чланака под насловом *Размишљања о неколицини мојих савременика*; овде он пише

о Игоу, Марселини Деборд-Валмор, Огисту Барбијеу, Потјеу, Петрису Борелу, Ле Вавасеру, де Банвилу, Пјеру Дипону и де Лилу. Годину дана касније написао је *Мале песме у прози* у којима се поново прихвата неких тема, већ обрађених у стиху. До њега тад стиже прва озбиљна похвала: њу није добио у својој земљи, него у Енглеској, од већ славног песника Свинберна. До контакта између ова два човека ипак није дошло, пошто је Бодлер писмо у коме је захваљивао Свинберну послао по неком непоузданом човеку, који га никад није изручио. У Паризу се не разуме ни са ким, има жељу да побегне од људског лица, нарочито од француског. Због тога 1864. одлази у Брисел с намером да одржи серију јавних предавања. Тема његовог првог предавања била је Ежен Делакроа, но нико није дошао; говорио је пред празном салом. На друго предавање, о Готјеу, дошло је двадесетак људи, после трећег његова серија је обустављена. У Брислу налази свог пријатеља и издавача Пуле-Маласија, палог под стечај. Иако напуштен и сам, Бодлер се никако не враћа у Париз, дошао на месец дана у Брисел а провео је тамо три године и умро. Да се вратио у Париз, могао је постати шеф парнасовске школе јер га је та група младих песника већ поштовала. Тражио је издавача за своја целокупна дела и трпео свирепе мигрене. За време једног излета у Намир, у Цркви Сен-Лу хвата га несвестица, тетура се и пада, сутрадан ментални поремећаји постају јасни, и возе га у Брисел. У Паризу већ се шири глас да је он умро, и за живота му већ излази некролог у једном листу. Мајка је допутовала да га види, он више скоро не може да говори, последње што је могао да изговори било је „не“. Умро је 31. августа 1867. у својој четрдесет седмој години. На сахрани у Паризу Банвил је одржао говор и поздравио у њему новатора поезије. Грмљавина и страшна киша растерала је оне који су дошли да га испрате.

Лице у лице са овако несрећном судбином, коју он сигурно није „заслужио“, човек се упи-

та није ли сувише бездушно рећи оно народно у које ми сви подсвесно верујемо, и по коме деламо: свако је ковач своје среће. Може ли човек сам себи исковати такав живот какав је имао Бодлер? За нормалне појмове ниједан спољни догађај у том животу није могао имати такву тежину несреће која би била у стању да његовом животу пресуди овакав ток, па и уколико их је било, удео његове личне одговорности у њима није мали. Несрећним је учинио његов живот начин на који је примао ствари и на њих реаговао; његова конституција је без сумње била психопатска, но, он, човек огромне интелигенције, био је врло свестан себе и свог темперамента, та свест му је могла дозволити да од себе начини нешто друго него што је био, па ипак он је није тако употребио. Њега није упропастила ни његова преосетљивост, ни неподобност за љубав, ни сифилис; упропастила га је она визија света која је његову уметност учинила великом. Имајући онаква искуства каква је описао у *Цвећу зла*, видећ свет у таквом демонском пресеку и себе усред њега, био је понесен мрачним одушевљењем, и пошто се родио уметником, није могао изабрати прикладнију и лепшу вокацију но да свој живот учини несрећним. Он је то учинио с херојском доследношћу и уз мекушан плач и хистерију.

Иако је осетио своју вокацију, није је увек следио свесно. Од целог живота је са предумишљајем остварио само свој уметнички успех; његов генерални животни план, интимне амбиције, имали су друге смерове. Узор који би он радо следио били су плодни ствараоци као Балзак, Готје, или Делаacroa. Желео је да буде творац огромног и разноврсног опуса; у његовим рукописима налазимо планове за драме и романе, и теме безбројних есеја. Од драма и романа није било ништа, есеји су му изванредни, али квантитетом далеко испод оног што је сневао. Није велико чудо што у тим плановима налазимо нешто што не одговара Бодлеровој природи; будући изузетан и без претходника, он није могао унапред знати шта ће из

њего израсти. Стварао је једну нову фигуру уметника, и зато увек кад је била реч о детаљу, животном или уметничком, он је знао како треба поступати да би остао веран себи; он је стално довршавао свој лик чинећи га све несрећнијим. Хакелију то изгледа као да Бодлер располаже „сатанистичком техником“ помоћу које успева да начини свет себи одвратним.

Најзад, можемо рећи да будући генијалан колико је био, Бодлер није могао не бити и ковач своје несреће. Што су му се околности у томе нашле на руци, то је стога што судбина увек несебично излази у сусрет онима који се одлуче да од ње траже дарове патње. Шарл ди Бос рекао је да је у Бодлеру све било функција његовог генија; то важи и за његов живот.

4.

Слава коју је Бодлер стекао ван граница своје земље, по Валерију не може се објаснити само својственом вредношћу његова као песника, него и извесним изузетним околностима. Једна од тих околности јесте, како то запажа овај изврсни есејиста, удруживање критичке интелигенције са врлином поезије. Логика с маштом, тајанство с рачуном; то се спаја у *Поетском принципу* Едгара Поа, којим се Бодлер одушевио. Шта треба заправо подразумевати под „врлином поезије“, односно под својственом вредношћу песника, није прецизирано; сигурно је да се тај појам не може сасвим јасно оцртати. Овог пута није ни било потребно; акценат је на „критичком духу“, који се придодаје ономе што се претпоставља да је за песника аксиом: обдареност.

Тешко је бити начисто да ли појму талента одговара један реалан психички ентитет. Да ли је могуће да склоност и способност за тако специјализоване, сложене и рафиниране радње као што је писање поезије, буду дати у облику урођене инстинктивне целине, несводљиве на простије нагонске састојке? Иако допуштамо ту мо-

гућност, не можемо је доказати, као што је не могу оповргнути они који јој се противе. Чак и када би био реалан, таленат не би могао сам својим дејством довести до поезије. Под његовим плаштом изненадио би нас низ других при-тајених помагача који стреме ка истом циљу. Али без обзира да ли ћемо се одределити за један или за други модел представе о тој недокученој сили, приликом естетских разматрања о неком поетском делу, не можемо отићи даље од таутолошких батргања ако претпоставку талента не узмемо као готову. Ту претпоставку је овог пута учинио Валери, свесио и без колебања, и дао јој прилично крупну улогу. Зар је потребно избегавати уверење које се само намеће, — да неко поетским изразом влада са више моћи, а други са мање. Остајући на естетском терену ми ћемо рачунати с талентом као с готовом чињеницом, но била би грешка да нас аксиом талента заведе у критеријум квантитета. Можда се величина једног сликара, композитора или глумца, може највећим делом покрити количином самог његовог талента, у који спада и органска изузетност његовог сензибилитета. Али код песника нам се чини да ствар принципијелно другачије стоји. Кад би се поезија стварала само оним што у песнику може талент, била би она једна пихтијаста, безбојна, еластична маса неоплемењеног облика. Поезија је уметност која је у бити упућена на промискуитет: с ким и чим било; филозофијом, политиком, етиком, метафизиком или чим другим. Бодлерова поезија као да је хтела да буде јасан пример ове неминовности, она је у овом случају већ добила своје име: критички дух.

Под њим не ваља разумети склоност ка писању књижевне критике, не, тај дух је интиман инструмент стваралаштва, стваралачки диспозитив писца, његова стратегија. У његово име Бодлер изражава неповерење према „инспирацији“, он се руга стваралачком трансу романтичара. Његов програм и његова пракса предвиђају да песма буде припремљена дугом медитацијом, да писање не зна за ерупције, него

за дуг рад, многа исправљања, варијанте, дописивање, и прераду давно написаних песама. Неизбежна последица свега овог, једина коју није предвидео, биће — мали песнички опус. Све ће то обележити његову реакцију на обичаје романтичарских песника и даће му већ помешати карактер „класичара“. Шта заправо тај критички дух може да учини од поезије? Он може да њеном желатинском праоблику да идеалну, кристалну провидност, хармоничне пропорције, да угуши сваки ексцес на који би се та привидно неорганизована материја могла да одлучи. А производ таквог рада? Налазимо га у најчистијем облику код Малармеа, и у врло привлачном виду код самог Валерија. Тиме се уједно објашњава зашто је Валери преценио класични елемент у Бодлера. Но величина нашег песника и утолико пре његова важност не почива на песмама као што су *Балкон* или *Смрт љубавника*; поврх тога што је класичар, Бодлер је још нешто, не заборавимо: песник модерног времена, а тај назив заслужује пре свега својом отвореном, истраженом и систематизованом ексцентричношћу. Бољег заједничког назива за његове песничке особине тренутно не налазимо; јасно је да при овом сви мондени призвучи морају бити искључени. Највећа његова ексцентричност је у страшној истинитости која готово нема претходника. Треба тврдити да је и у њој „критички дух“ играо улогу; дух анализе примењен на генијалну абнормалност, то је венчање које Валери није имао у виду. Али, како видимо, његов проналазак, „критички дух“ везивао се на две стране.

Критички дух, самоконтрола, имала би природан задатак да сузбију, потискују сва она мрачна искуства и стремљења која се појављују на дну душе једног неуропате и мрачног визионара. Напротив, Бодлер га је употребио у обрнутом смислу; њега су занимала сопствена очајања, своје и туђе изопачености, скривено дејство демонских агенса у поднебљу сладострашћа и злочина. Он је успевао да их учини карактеристичним и занимљивим, и да их са

није било краја. Због ње он пише чланке о књижевности и уметности, и напоредо опширно и луцидно анализира „вештачке рајеве“, откривења наркотичних екстаза. А успешност тих студија је огромна; *Вештачки рајеви* спадају у најлепше странице француске прозе, а критичарским радовима Бодлеровим расте углед све више и више. Душан Матић са пуно разлога каже да је Бодлер можда највећи француски критичар деветнаестог века, тог века који је родио више сјајних критичарских глава.

5.

О Виктору Игоу, тада неоспорно најславнијем песнику, писао је Бодлер у више махова, изражавајући увек похвале у које сам није веровао, јер га је ценио много мање но што се из чланака може закључити. После њих хвалио се Бодлер како успешно уме да лаже, па ипак и против своје жеље, он је о Игоу рекао најпаметније ствари од свих савременика, и истине које је он о њему „лажући“ утврдио нису више захтевале накнадне провере: биле су заиста истините. Заузврат, Иго је о Бодлеру дао једну благонаклону изјаву, која је такође остала важећа до данас, мада је њен облик надмашао далеко оно што је сам Иго желео да изрази кад је рекао да је Бодлер донео у француску поезију „un frisson nouveau“. У сваком погледу Иго и Бодлер су два антипода, међу њима се разликовања, — очевидна или танана, — могу откривати унедоглед. Они су две фигуре које је довољно само ставити једну поред друге па да се све њихове особине јасно оцртају, осветле, избоче једна насупрот другој. Иго је песник свега; своје песничке емфазе он је у стању да прикључи свакој појави: он је бард. Бодлер је стриктно ограничен координатама своје личности, и пева само у своје име, док оно што Иго говори као да је изговорено у име неке опште песничке сензибилности, независне од личне историје. Који од ова два става јесте типично

није било краја. Због ње он пише чланке о књижевности и уметности, и напоредо опширно и луцидно анализира „вештачке рајеве“, откривења наркотичних екстаза. А успешност тих студија је огромна; *Вештачки рајеви* спадају у најлепше странице француске прозе, а критичарским радовима Бодлеровим расте углед све више и више. Душан Матић са пуно разлога каже да је Бодлер можда највећи француски критичар деветнаестог века, тог века који је родио више сјајних критичарских глава.

5.

О Виктору Игоу, тада неоспорно најславнијем песнику, писао је Бодлер у више махова, изражавајући увек похвале у које сам није веровао, јер га је ценио много мање но што се из чланака може закључити. После њих хвалио се Бодлер како успешно уме да лаже, па ипак и против своје жеље, он је о Игоу рекао најпаметније ствари од свих савременика, и истине које је он о њему „лажући“ утврдио нису више захтевале накнадне провере: биле су заиста истините. Заузврат, Иго је о Бодлеру дао једну благонаклону изјаву, која је такође остала важећа до данас, мада је њен облик надмашао далеко оно што је сам Иго желео да изрази кад је рекао да је Бодлер донео у француску поезију „un frisson nouveau“. У сваком погледу Иго и Бодлер су два антипода, међу њима се разликовања, — очевидна или танана, — могу откривати унедоглед. Они су две фигуре које је довољно само ставити једну поред друге па да се све њихове особине јасно оцртају, осветле, избоче једна насупрот другој. Иго је песник свега; своје песничке емфазе он је у стању да прикључи свакој појави: он је бард. Бодлер је стриктно ограничен координатама своје личности, и пева само у своје име, док оно што Иго говори као да је изговорено у име неке опште песничке сензибилности, независне од личне историје. Који од ова два става јесте типично

романтичарски, немогуће је одредити, пошто је сама дефиниција романтизма у теорији и пракси романтичара до те мере сложена, да садржи скоро све могуће контрадикције. Иако се ради о два песника романтичарског периода, критеријум „романтичности“ не може нам у овом случају бити ни од какве помоћи.

Иго, и човек и песник, био је вулкан природне виталности, која никад није трпела пригушивања; зато су га општељудске представе о животу могле задовољити; никаквим подјармљивањем није био принуђен да тражи неки изузетни угао гледања на свет, нити своју исконску личну формулу. Титански екстраверт, исповедао је конвенционална схватања и опште емоције, што су се од просечних разликовале и могле одликовати само својим димензијама; отуд код њега она природна склоност ка колосалном коју је уочио Бодлер. Својом природом Иго је био предодређен за песника колективних, колективно свесних емоција, и историјских искустава. Никакве унутарње софистикације, најмање интелектуалне, нису биле у стању да задрже његову изражајну енергију у затвореном кругу личности. Он је био вир огромне емотивне плазме с панорамом векова у себи, али без посебног људског лика да све уједини: екстрем једне старе, пиндарске концепције песника. Елоквентност и реторика морају бити основне врлине овакве поезије, њен језик тече у велелепним сликама и свечаној интонацији, коју не омета никакво унутарње раслојавање личности, никакви разорни скрупולי, какве је Бодлер носио под опнама своје песничке свести. При савлађивању песничких облика Бодлер се борио са неупоредиво већим отпорима но Иго. Кад се говори о конвенционалним стварима елоквенција надлази сама од себе; кад се казују нове, тек смишљене ствари она исто тако сама од себе нестаје. Сложићемо се зато с Бенжаменом Фонданом, познатим мислиоцем и песником, који је написао врло лепу књигу о Бодлеру, да код Игоа постоји вишак језика над материјом, а код Бодлера вишак материје над

језиком. Но силогизам који он из тога изводи, да је Иго имао бескрајно више талента од Бодлера, нама не изгледа пузан. Пре би се рекло да је таленат био већи тамо где је савладао отпор био тврђи, што не значи да Иго није исто тако савладао ужасне отпоре квантитета и обимности. Чак не бисмо засад ни оспоравали Жидово мишљење да је „авај“ Иго ипак највећи француски песник. Но ако је заиста тако, онда за то мора да има и других разлога осим његове апсолутне вербалне превоћи.

Бодлер је био фасциниран Игоовом плодношћу и несумњивом универзалношћу. „Како је његов репертоар разноврстан! и мада увек један и компактан, како је разнобличан!... онај ко није у стању да све наслика... тај није стварно песник у огромној ширини ове речи... Пред његовим очима све стране природе су се непрекидно јежиле од проблема.“ Универзалност је по Бодлеру садржина у самом појму поезије. Нама Игоова универзалност изгледа атрибутом његове релативне површности; по својој природи она је емпиријска, без унутрашње структуре и кохезије и сведочи о пластичности његовог генија чије су границе опасно неодређене. Такву универзалност Бодлер-песник није могао имати, мада је и она спадала у оквир његових младалачких амбиција. Али тако велика интелигенција каква је била Бодлерова зар је уопште могла мимоићи императив универзалности? Његов разноврстан критичарски рад сам сабом сведочи о једној карактеристичној многострукости. Може изгледати парадоксално, али историја као да потврђује да свака велика обдареност постаје клицом једног вида универзалности. Њу је могуће остварити на различитим нивоима, са различитим средиштима, њен једини кључ није интелигенција, како је Валери хтео да докаже.

Као песник Бодлер је био оно што би Херберт Рид назвао „romantic mind“; фрагментарна романтична свест која је развила једну страну свог кристала науштрб свих осталих. Па чак и у оквиру те своје егземпларне једностраности

он је постигао један оригиналан призивак стављањем једног уз другог два екстрема свог доживљаја света, он их је дао у наслову једног циклуса: *Сплин* и *Идеал*. Заиста поред сугестивног, самоубиственог *сплина*, он је дао израза својој визији неког далеког трансцендентног блаженства (*Moesta et Errabunda, Parfum erotique*). Само што је та строга и тесна антитетичка конструкција далеко од тога да обухвати сав онај спектар људских доживљавања за које он сматра да су неопходан атрибут правог песника. Али поглед на укупно Бодлерово стварање, кад ставимо једне крај других његове песме, дневнике, чланке о уметности и прозне радове, увериће нас о постојању једне интелектуалне, складно повезане универзалности за коју Иго, на пример, никад не би био способан. У тој светлости Бодлер престаје да буде „потпуно нехеленски“, како се писало о њему, и његова свест испољава сјај својих многих површина, по чему још дубље открива своју сродност са Дантеом.

„Дух правог критичара, као и дух правог песника мора бити отворен према свим лепотама,“ каже он у неком *Салону*, али та универзална отвореност може постати велико искушење и опасност како за песника тако и за критичара. Јасно је како се та опасност зове: еклектизам. Тај порок може да набуја на свим оним местима где се универзалност расцветала, довољно је да центрипетална стваралачка сила попусти. Наше доба зна за неколико великих уметника који су се у свом развоју више пута до те мере радикално мењали да њихова универзалност прелази замисливе оквире једне личности. Такав је Пикасо, и Стравински нимало мање. Но та универзалност за разлику од оне симултане као Шекспира, Гетеа или Игоа, сукцесивна је, и њој је можда лакше допустити да трпи тако корените преображаје који су равни замени личности. Да ли ће се тај њихов плодан и дуг развојни пут моћи најзад интегрисати у целину баснословне богате, досад неостварене личности, или ће носити пе-

чат величанствене некохеренције и недоследности, питање је које ће решити естетска схватања будућности. У сваком случају кретање по тој оштрици бријача може да буде катастрофално за мање духове. Целу ту серију проблема Бодлер је предосећао; у писму госпођи Сабатје написао је нешто што без сумње важи и данас: „Мислим... да је верност један од знакова генија.“

6.

Један дубок аспект уневерзалности налазимо у Бодлеровим гледиштима која се тичу чула.

У начину његовог доживљавања стварности чулни утисци су играли врло велику улогу, због које не можемо сумњати ни у урођену нити у васпитну њихову оштрину и префињеност. На сваком кораку у његовом писању налазимо доказе колико је он до тих утисака држао. Оно што у целој ствари може да изгледа чудно јесте што већином сами утисци, независно од оног што треба да представљају, имају примеран, самосталан значај. Да би уживао у њима он их је издвајао и апсолутизовао, за њега су они постајали извор чистих и узвишених задовољстава. Понекад се чини да је он настојао да комбинацијом тих разнородних а простих сензација оствари лично, езотерично позориште у којем би имао илузије апстрактног блаженства. Изгледало му је то утолико логичније што је одређена констелација простих сензација била у стању да у њему изазове жељени збир идеја; његова машта као да је целу своју енергију црпла из тих сензација. Светлост, мирис, звук били су за њега медијуми помоћу којих је достизао свој Идеал. У том погледу извесни мириси изгледа да су имали нарочиту снагу, и Сартр је о томе дао лепу, мада пристрасну анализу. На једном месту у *Класичном музеју* Бодлер пише о једном платну и каже да оно има „мирис идеала“. Али када та дочаравајућа улога простих чулних утисака постане јасна,

увидимо да их баш она чини заменљивим, конвертибилним; светлост се може заменити звуком, звук мирисом, мирис светлошћу; иза свих њих стоји чар идеала, његов трансцендентни пејзаж натопљен нашом носталгијом. И та конвертибилност чини нам се знаком једне универзалности, која са своје стране тежи да се разреши у јединство онога што је тамо иза. Но то није све; не постоје само аналогije између регистара наших чула; њихове скале прожете су дубоким сродством са целокупношћу природних појава. Тај однос он назива *кореспонденцијом* и тачно га је дефинисао у свом изванредном сонету *Correspondance*. У писму Алфонсу Туснелу (1856) налазимо један пасус који лепо дефинише овај предмет: „Песник је *надмоћно* интелегентан, он је *интелигенција* у најбољем смислу, а *имагинација* је *најнаучнија* од свих способности, јер само она разуме *универзалне аналогije*, или оно што би једна мистична вера назвала *кореспонденције*.“ У есеју о Виктору Игоу стоји ово: „Уосталом, Сведенборг... нас је већ научио да је небо један врло велики човек; да је све, облик, покрет, број, боја, мирис, у *духовном* као и природном пуно значења, реципрочно кореспондентно.“ И даље: „Најзад шта је један песник ако није преводилац, одгонетач? Код одличних песника нема метафоре, поређења, епитета који се нису математички тачно адаптирали на актуелне околности, јер су те метафоре, та поређења и ти епитети црпили из неисцрпног фонда универзалних аналогija и јер се оне са других места не могу црпсти.“ Мисао да је природа један велики речник, коју је Бодлер изрекао, није оригинална, али показује доследност мишљења, далеко спроведену. У теорији кореспонденција Бодлер је вероватно покушао да нађе кључ света, откривење вишег поретка, истинитог и дефинитивног. Ма колико да му се та идеја свиђала лако ћемо се уверити да јој није придавао сувише велики значај; утеху коју је могао да извуче из ње он је пре небрегнуо. Изгледа да га никаква утеха није привлачила. По имену он помиње „кореспонден-

ције“ уосталом сразмерно ретко, можда ћемо имати права да закључимо да су оне за њега биле само симболично уопштење оне фетишизације чула којој није могао да одоли. Зато је практично испитивање чулних релативности било оно што га је дубље и трајније обузимало, и о чему има опширне и вредне податке.

У једној песми у прози стоји: „Треба увек бити пијан. Све је у томе; то је једино питање. Али чиме? Вином, поезијом, или врлином, по вашем нахођењу. Али опијајте се.“

Но сам Бодлер и поред свесрдног настојања, као да никад није могао да сасвим оствари сопствену препоруку. Кад прочитамо *Вештачке рајеве* питаћемо се да ли је икада трезнија књига била написана. Да ли је могао да буде пијан човек који је био у стању да тако јасно положи себи рачуна о свакој мисли, о сваком трептају који су му се јавили у тој хемијској екстази? С друге стране, зар је могао да не буде пијан, да опише сва она неухватљива зрачења чији широки спектар пролази том приликом кроз свест. Какву трезну сигурност су морали имати уметникови прсти да би ефемерним и запањујућим привиђењима дали облик, и тело, и израз! Нећемо се никад довољно начудити оном ставу апсолутне равнотеже из којег он пише о својим „рајским“ искуствима, као да се она њега лично баш ништа не тичу, као да му никаква опасност не прети да постане токсикоман, што је уосталом, мање или више, до краја свог живота био. Никакав призив патетике, кајања или страсти. Само сигурна блиставост стила, опажања, анализе. О тим тако дубоко закуљеним сазнањима он пише супериорније од каквог професионалног психолога, он види потпуније него стручњак, његово гледиште је гледиште Демиурга: он види свој предмет како изнутра тако и споља, отуд је на крају његова лекција сугестивна и неодољива.

Судећи по његовим дневницима, од свих пијанстава Бодлер је далеко највише веровао у једно: у рад. Непотребно је напоменути да му је свакодневни рад била најнедостижнија навика;

и зато прецењена. Својој мајци писао је да њему као свим другим људима импонују оне особине којих нема. Уосталом, о раду Бодлер највише говори онда кад болест и старост почињу да га обрвавају и он види за собом пустош својих неостварених намера. У последњем очајању он постаје час религиозан, час резигниран, час наиван и дирљиво самоуверен да се све још може поправити, само је потребно да из дана у дан ради. Његови афоризми о раду и марљивости имају призивак кајања, због чега их не треба узимати сувише озбиљно. Најуверљивије ће нам ипак звучати његова изјава из времена кад је био у напону снаге, да је пијанство уметности погодније него све друго да баци застор преко ужаса понора. Онај прави Бодлер, сведок ужаса који је веровао у избављење помоћу уметности, стоји иза тих речи. А уметност да би нас сачувала мора да тежи откровењу лепоте, само своју лепоту је он нашао тамо где је нико пре њега не би тражио.

Најзад, и уживање у туђим уметничким делима, сликарским и музичким пружало је неке шансе да се понор премости. Он је створио нов естетски појам који се касније проширио и имао богату будућност. Пишући о Енгру, о Делакроа, он помиње често квалитет „сирнатурализма“, који првome недостаје, а други га има у изобиљу. Овде он опет следи Едгара Поа који је негде рекао да је дејство опијума на чула у томе да преодене целу природу натприродном дражи, која сваком предмету даје дубљи смисао. Бодлер сматра да таква треба да буде и перцепција уметника приликом стваралачког стања његове маште. Има извесних душевних стања, каже он на другом месту, у дневницима — скоро натприродних, када се дубине живота откривају целе у призору пред нашим очима ма колико тај призор био обичан. Он постаје симбол. Налазимо опет нити Бодлерове мисаоне систематичности и кохезије: кореспонденцију између стваралачког унутрашњег реалитета и спољног света. Наш спољни свет трпи притисак,

импрегнацију једног бизарног, параноидног и моћно синтетичког гледања.

Претеча надреалистичке теорије и праксе? Да, још једном. И нов тумач врло старих вредности.

7.

Бодлеровој мржњи природе Сартр посвећује много страница своје студије и на основу ње прави више важних закључака. Ту мржњу песник је у неколико махова отворено декларишао, ипак, те су декларације сувише брзо уопштене и претворене у оптужницу против песника. У познатом писму песнику Деноајеу он каже да не може да се развежи над биљкама, за њега воће доспева у савршено стање тек када постане компот, не воли слободну воду у природи, за њега се права вода налази тек у бокалу. На другом месту презире поврће, прљавштину, спонтаност и неред. Затим каже да је природа ружна, и да више воли чудовишта своје фантазије него позитивну тривијалност. Понекад као да је постојање Природе за њега лична увреда. Сартр у томе види његову карактеристичну апотеозу стерилности, коју је целог живота захтевао, и мржњу на биолошки аспект човековог постојања, на сам живот. Тачно је да је Бодлер био тип човека снажног духа са слабашним ослонцем у телу, онај тип који је склон да повећава размирице између духа и тела, на штету овог другог. Сlike које такав дух тражи да би се конкретизовао имају грађу минерала и метала. И све што се супротставља млакој, животворној, биолошкој атмосфери привлачи такав дух, како лепо анализира Сартр, а то су хладноћа, провидност, светлост. Све су то духовита набеђивања која могу остати, али треба рећи шта све може да буде „Природа“ и шта тај појам као име једне аверзије представља за самог Бодлера. Природа може да буде пре свега пејзаж врло различитих облика, затим сентимент у човековој егзистенцији и на крају нешто што је још елементарније, — биће.

Да би се тачно одредио смисао који тај појам за Бодлера има, треба водити рачуна о конкретним условима у којима га је он помињао; писмо које је Бодлер упутио песнику Деноајеу уследило је као одговор на његову молбу да му Бодлер напише стихове уз збирку песама о природи. Важна околност. Без сумње је наш песник мрзео онај сентимент који су тадањи песници гајили према природи у својим романтичарским стихованим заносима. Мрзео је затим и пејзаж нитоме баштенске природе у којој се одигравају недељни излети; таква природа је за њега с разлогом постала оличење малограђанског укуса, чији је он најљући непријатељ целог живота био.

Насупрот припитомљеном зеленилу, море, које је у неком сталном револту на срећен живот копна, море које нагриза земљу и угрожава земљорадњу, увек је будило његове симпатије као што је нешто касније то био случај и код Лотреамона.

Homme libre, toujours tu chériras la mer!

У мору је он видео нешто демонско, али море због тога није престало да буде природа, као што ни мрак очајања не престаје да буде саставни део човека. У песмама он је остварио неколико ненадмашних маритимних пејзажа, густо засићених мирисом и бојама. На свом принудном младалачком путовању до Индије, које га је како смо видели испуњавало гнушањем, он је покупио много драгоцених утисака, којима се послужио касније када је његов сан о Идеалу требало да добије конкретан изглед. И тада се он није колебао: његова носталгија примала је увек исти облик мора далеког егзотичног поднебља. Снага инкантације коју је ова визија постизала била је велика, а могла је бити велика само захваљујући једном: Бодлер је имао изванредну сензибилност за природне феномене! Никакво чудо што је та сензибилност нова и необична; она је у својој сликовитости откривала везе тајних кореспонденција и

имала је магијско дејство. Понекад је успевао да је изванредно уједини са њој потпуно туђим ритуалним реквизитима (*Хармонија вечери*).

Нико не може спорити да је природа коју је он волео морала бити естетски аранжирана, и носити трагове вештачке дисциплине; он је позивао на путовање „тамо где је све ред и лепота, раскош, спокој и сласт“. Но потреба за радом у природи не може се изједначити са мржњом према њој; категорија рада води нас у сасвим другом правцу.

Најзад, када говори о целовитој слици бића, на пример у сонету о кореспонденцијама, реч природа он изговара са страхопоштовањем; док стоји пред њом њена загонетка испуњава га снисходљивошћу:

La Nature est un temple où de vivants piliers...

Бодлер није мрзео природу као што није мрзео ни човека, он је проналазио само нове лепоте, јер је био згађен над старим. Његов темперамент је имао велику страст негације. *Omnis determinatio est negatio*, па тако је и његова оригинална личност добијала јасније црте негацијом.

8.

Романтични песници заодевали су своју личност спољним обележјима песничког мита о себи. Велике косе, театрални гестови, сањарство и егзалтираност, неговани су као разумна потврда уверљивости њихових претераних песничких заноса. Песници никад неће престати да буду позери, но никад више то позерство неће имати оне размере и облике које је освештао романтизам. Бодлер би се свакако могао убројати међу највеће позере и мистификаторе свог доба. Али његов лични стил, у складу са његовом поезијом, представљао је реакцију, супротстављање претходницима и савременицима. Насупрот емотивним, плачљивим ентузијастима à la де Мисе, он је следећи своје афинитете

према Енглезима, давао себи изглед блазираног, супериорног дендија, суздржаног у понашању, имуног према страстима и без радозналости. Енглески аристократски моџдени као Брамел или Бајрон, били су његов узор.

Понекад је његов дендизам узимао гротескне облике; кад је дошао у Белгију причао је озбиљно како је убио и појео свог очуха. Питање је да ли ту прогресивна парализа већ није умешала своје прсте. Иначе, нема сумње да су неке карактерне особине које су улазиле у програм дендија биле дубоко засноване у његовом темпераменту. Један експеримент случаја може нам то потврдити: на путовању ка Индији брод којим је Бодлер пловио задеси страховита бура. Путници су били избезумљени од страха. Млади Бодлер се цело време понашао хладнокрвно и задржао крајњу учтивост у опхођењу, чему су се касније сви чудили. У једном поглављу *Сликара модерног живота* каже да денди аспирира ка неосетљивости, да је његова лепота пре свега у хладном изгледу који долази од неопозиве одлуке да не буде узбуђен. Независно од звучних декларација, пример бродоломничке хладнокрвности говори нам о једној важној црти његове природе; извесни емотивни регистри, они који се испољавају колективно, фамилијарношћу и саучествовањем, у њему уопште не функционишу. Отуда његово понашање познаје само два обрасца: углађеност и суровост, од којих је ова последња много ређа.

За Бодлера дендизам је институција стара и неодређена отприлике као двобој. Сартр у тој „институцији“ види реакцију на проблем социјалног положаја писаца који нису налазили мецене у младој грађанској класи, јер ова класа је за уметност имала мање љубави него племство некада у доба своје моћи. Дендизам, по Сартровом тумачењу, треба да представља личку заједницу уметника, њихов прећутни савез који добија „дубоко религиозну вредност“. Он заснива ред чисте спиритуалности. Бодлер је такође давао социјално тумачење појаве ден-

дизма: овај се нарочито јавља у прелазним епохама где демократија још није свемоћна а аристократија је само делимично посрнула. У тој прилици декласирани, дегутирани, беспослени појединци богати у духовној снази, заснивају нову врсту аристократије, чији се хероизам граничи са стоицизмом.

Није нам познато да је неко инсистирао на Бодлеровом психичком *нарцизму*, који једноставно и језгровито дефинише његов психички тип. Дендизам, култ себе, само је спољна стилизација његових нарцистичких црта. У тој светлости добијају нову вредност записи као што је овај: „Денди мора настојати да буде узвишен без прекида. Он мора да живи и спава пред огледалом“. И тај нарцизам, исконски нарцизам детета којег је постулирао Фројд, живео је у њему до смрти. По много чему види се да је Бодлер био трајно фиксиран за многе импресије из детињства, дневници нас богато обавештавају да се у њему детињство продужавало кроз зреле године. По његовом мишљењу геније стоји према свету у ставу детета, само што је снабдевен снажним органима којима се изражава. Геније је детињство које је поново пронађено и тачно формулисано. За себе каже да је био денди још као дете („Био сам дакле један преурањени денди“), тиме се затвара лапац узрочности.

После свега овог постаје занимљиво какав је Бодлеров став према љубави. Он каже: прави херој се забавља сам; имати односа значи желети ући у неког другог, а прави уметник никад не излази из самог себе. Бодлер који је био програмски сатаниста није свој сатанизам испољавао на друштвеном плану, — љубав је главни домен његових ритуалних радњи које служе злу. Хакслијево тумачење је иронично. Он сматра да је тај домен најмање опасан и најмање кажњив. За нас је обрнут поредак узрока вероватнији; да није било његових еротских деформација, не би било ни сатанизма.

Сваки човек има једну константу у којој се сустижу телесне и душевне енергије; поред

своје анатомске кичме он носи једну кичму која није од костију и чији апстрактан облик подсећа на линије геометријске схеме оштро усечене у наше месо. То је наша подобност за љубав, наша страст, онај унутарњи хомункулус који се родио кад и ми и на коме не можемо вршити никакве промене, осим ампутација. Жижа Бодлерове страсти била је несумњиво у глави, у вези с тим занимљиво је колико су његови појмови били сексуализирани; говорећи о апстрактним и деликатним стварима он често употребљава еротску терминологију која му је како се чини увек при руци. Помоћу ње остварује један свој циљ: он скида ореол стварима о којима говори, деградира их да би их оживео. Затим о стварима које се тичу пола он говори са драстичном, грубом отвореношћу, која искључује сваку сентименталност. По њему љубав се на крају крајева врши само екскрементијалним органима. Своју духовитост и машту он је ангажовао у послу унижавања љубави. Физиолошка основа од које је при том пошао врло је слична оној код Едгара Поа. Но они су предузели два различита пута: обојица имају урођене дистанце према осећању и чину љубави, што једнога води у спиритуалност, другог у бруталност. У једном и другом решењу налазимо дејство оног опасног празног простора који настаје када нагони изгубе своју непосредну приврженост циљу.

За разлику од заиста врло чулних песника какви су били Иго и Ламартин, који никад не говоре о љубави без поетске емфазе и узвишених осећања, Бодлер ужива да разголићује и унакажава све оне видове у којима се љубав испољава. Свакако да је при свему томе Бодлер имао више сензуалности од Поа; По је мирисао на аскету, Бодлер је обиловао у негованој, рано насталој сензуалности која је од почетка имала нечег од старачке, немоћне претераности. Његов сексуални живот, иако врло славан (по увођењу моде тамнопутих љубавница), није био нимало богат, као што се из биографије може видети. У сваком случају без

љубави није могао бити. Она га је разонођавала и отрежњавала, причинjavала задовољство и понижавала. Испуњавала га је истовремено „екстатом живота и ужасом од живота“. Најзад, код њега су љубав и живот били појмови што се великим делом узајамно покривају. Сва искуства љубави аутоматски су се уопштавала у став према животу и стога његову еротску афористику треба узети озбиљно.

Низ филозофских категорија које је Бодлер у поезији оживео или створио показују велику међусобну сродност; све оне су прожете истим афективним тоном. Међу њима је најмаркантнија категорија понора (*le gouffre*) која је иначе као слика била тако рећи опште место код романтичара, о чему се можемо уверити прелиставајући Игоове песме где се реч *gouffre* врло често среће у најразличитијим контекстима. Тек код Бодлера та реч добија поново онај призвук који је имала некад код Паскала. Блиске и честе категорије јесу ништавило (*le néant*), провалија (*l'abîme*), досада (*l'ennui*); пакао и ноћ као декор. Цело то сазвежђе црних звезда говори о стању отцепљености од света у коме је он живео. Пукотине су се јављале на разним спојевима односа према свету, свуда тамо где је наша приљубљеност за околинду аксиоматична и несвесна: у синапси љубави, у друштвеној везаности, у интелектуалном хармонисању, у чулној и стваралачкој радости. Чини се да се у тој вишеструкој отцепљености састоји оно што Морис Бланшо назива код Бодлера „искуством слободе“. Та слобода је вакуум (сенка, како би рекао Елиот) због којег човек нема под собом ниједан чврст темељ; тамо где се други људи ослањају на своју природну фиксираност, Бодлер осећа неприродну слободу, слободу коју даје она дистанца која сама собом заслужује назив напора. Алтернатива која му је била прихватљива јесте: потпуно повлачење у себе и трагање за трансцендентним искуствима и истинама, и на такво решење Бодлер је често помишљао, отуд у каснијим годинама његовог живота кокетно-

вање са католицизмом и мистицизмом. Но у том правцу он није учинио ниједан одлучан корак; оно што га је везивало било је љубав за уметност и њој је остао веран до краја, искључујући свако друго опредељење.

Својом смрћу Бодлер је запечатио једну целину, и једну мисију. Он остаје пророк карактеристичног међупростора отвореног између две крајности, између чулности и метафизике, између емпиризма и интуиције, између Игоа и Паскала; он је пророк тог понорног двоумљења што обележава једно типично модерно раскршће у развоју животних и духовних вредности.

1956.

Сто година Цвећа зла

Овога пута стогодишњица једне књиге песама подудара се са стогодишњицом једног суђења. Није прошло ни два месеца од изласка *Цвећа зла* из штампе, а суд је већ покренуо поступак. Није у новије време, откад се појам песника везује за његово „проклетство“, реткост да се суди песницима или да се суди књигама. Али ипак је реткост да књига песама буде суђена и осуђена; чешће су романи били ти који су дизали прашину индигнације и револта, као што је био случај са *Госпођом Бовари* и *Улисом*, и раније са *Опасним везама*; кад су песници излазили пред суд било је то због политичких афера или приватних ексцеса. Међу књигама поезије *Цвеће зла* је јединствено: суђено због својих сопствених стихова. Не морамо се нарочито растуживати због тога: у низу неприлика и несрећа Бодлеру ово није била највећа, а можда је једина на коју је он ипак био горд. Тек, јавила се препрека за поновно објављивање ове поезије, а сама афера није била таква да аутору донесе рекламу и популарност, како се то иначе најчешће догађа. Бодлер није успео и није умео да од процеса који је против њега вођен направи капитал

популарности. Напротив, убрзо после тога, да би се придружио оном елитном братству песника у које је веровао, он је отишао у добровољно изгнанство. Држање Бодлерово на суђењу, његова одбрана и оправдање, нису били ефектни, па чак ни најмање сјајни: никакве параде морала и револта у њему није било; утисак је да је велики песник просто хтео да се „извуче“. Он, који је од дрске искрености направио програм своје поезије, бранио се да у тој поезији није уопште говорио о себи, о својим искуствима и схватањима, него да је уобличавао доживљаје неке замишљене, конструисане личности, која би можда могла постојати, али за коју он не може да узме одговорност. Сматра се обично да је давање таквог објашњења један од најнижих падова овог песника; одрицање од самог себе, изговор детињаст и неубудљив. Нисмо сигурни да је баш тако, и привлачи нас помисао да је Бодлер, бранећи се, макар и нехотице рекао једну истину не само о себи него и о поезији уопште.

Говорећи уопштено, искреност песника у односу на ствари које казује у стиху, потпуно је његова приватна ствар, о којој ниједан читалац нема разлога да суди; важан је утисак убедљивости који поезија треба да створи, а који је највише присутан кад је песник компетентан за предмет о коме је узео да пише, за пресек људског искуства који је изабрао да нам прикаже. Што се њега самог тиче, чини се да је био сувише велики уметник да би од своје поезије направио пуку исповест. Целог живота он је смишљао нову поезију и човека који би био у стању да је носи. Човека није смислио, поезију јесте. У тој поезији, самосвесној, предумишљеној, има, како данас изгледа, доста позе, сувише намерног стајања „на страни зла“, прорачунате језе и наглашених гадости, онога што Елиот зове „пролазним“ елементом у Бодлеровом песништву. Такви какви су, они пре свега указују да Бодлер није говорио неистину, бранећи се, одбијајући да за своје стихове прими грађанску и личну одговор-

ност, и друго, они нам ипак не изгледају тако „пролазни“. Поза је, рекли смо, ту, и њу није тешко открити, али баш она је једна новост и крупно откривење; то је поза коју није узео ни један лирски песник пре Бодлера. Апсолутна величина његова је можда баш у том проналажењу могућности да се лирски песник постави према животу на један досад невиђен начин, што је Иго скромно дефинисао као „нови дрхтај“ који Бодлер доноси. Основних лирских ставова има мало и они изгледају заувек ограничени уским бројем елементарних ситуација човека, и малим регистром основних људских емоција. *Цвеће зла* није пронашло неку емоцију за коју човечанство није знало, али је њену област први пут дефинисало за поезију, екстремно, дакле комплетно, и компетентно, скоро научно.

Наслутивши могућност да човек у поезију унесе мрачне стране своје психе, на отворен, експлицитан начин, Бодлер је остварењу тога посветио свој живот: тражио је лепоту облика и израза, и ужас унутарњих напора. Није при том пао у противречност, него је само потврдио један парадокс и једну истину који се слуте још из античких времена: да је баш права лепота та која води у ужас и трагику, онда кад се извуку све њене консеквенце, и обрнуто, да ужас, када му се верно служи, може да изроди лепоту.

Сто година је прошло откако је један смео подухват почео да има многоструке последице. Следећих сто година шта могу показати друго него да једно право откривење никад не пре-стаје да се открива.