

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: Ναπολέων Λαπαθιώτης, ένας μετριοπαθής αισθητιστής

Όνομα επόπτη καθηγητή: Δημήτρης Πολυχρονάκης
Όνομα φοιτήτριας: Ηρώ Βαμβακίδου

ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΟ ΕΤΟΣ 2008-2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

..

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3-15
• Σύντομο βιογραφικό σημείωμα του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη	
• Περί στοχασμού ο λόγος	4-8
• Αναφορά σε ορισμένες βασικές έννοιες: συμβολισμός, κίνημα της παρακμής, αισθητισμός, «τέχνη για την τέχνη»	9-15
ΚΥΡΙΟ ΜΕΡΟΣ	
• Συνοπτική προσέγγιση βασικότερων αισθητικών αντιλήψεων Poe, Baudelaire, Wilde	16-29
ΕΞΩΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	21-48
1. Δανδισμός	21-31
2. Η γυναίκα	32-40
3. Ιδεολογικές αποχρώσεις	41-48
ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	
• Η Τέχνη για την Τέχνη- χρησιμότητα τέχνης	49-53
• Ο διδακτισμός στην τέχνη	53-55
• Ηθική	56-58
• Μορφή υπέρ περιεχομένου. Ο ρυθμός και η μουσικότητα των ποιητικών κειμένων	59-61
• Το Ωραίο και οι προεκτάσεις του	61-62
• Η φύση και η τέχνη	63-67
• Το πλήθος της μοναξιάς και η μοναξιά του πλήθους	68-74
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	75-77

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

- **Σύντομο βιογραφικό σημείωμα του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη**

Γεννημένος στην Αθήνα το 1888, γιός του στρατιωτικού Λεωνίδα Λαπαθιώτη (που διατέλεσε για ένα βραχύ διάστημα και υπουργός στρατιωτικών) και της Βασιλικής Παπαδοπούλου, ανιψιάς του Χαριλάου Τρικούπη, ο Ναπολέων Λαπαθιώτης έμελλε να αποδειχθεί ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς νεορομαντικούς¹ ποιητές, αποδεικνυοντάς το τόσο με το έργο του όσο και με τη ζωή του. Ως παιδί εξοικειώνεται πάρα πολύ νωρίς με τις τέχνες και τα γράμματα και παίρνει κυριολεκτικά σπάνια μόρφωση. Από το 1905 ως το 1909 σπουδάζει στη Νομική Σχολή Αθηνών και παίρνει το πτυχίο του, το οποίο δεν θα χρησιμοποιήσει ποτέ. Στο μεταξύ είναι ήδη επαρκέστατος γνώστης της Αγγλικής, της Γαλλικής και της Ιταλικής γλώσσας και αρκετά εξοικειωμένος με τις γραμματείες των αντίστοιχων χωρών. Μεγαλωμένος από μικρός με καλλιτεχνικές ευαισθησίες ζωγραφίζει και παίζει πιάνο. Το 1916 ακολουθεί τον πατέρα του ως ανθυπολοχαγός-διερμηνέας στη Θεσσαλονίκη και γνωρίζει εκεί τον Ελευθέριο Βενιζέλο. Πηγαίνει επίσης στην Αλεξάνδρεια, όπου γνωρίζεται προσωπικά με τον Καβάφη.

Φύση καλλιτεχνική και αυτοκαταστροφική, από νωρίς παραδίδεται στο πάθος των ναρκωτικών, ενώ η εντυπωσιακή του εμφάνιση και η καλλιέργειά του τον καθιστούν περιζήτητο στους κοσμικούς κύκλους της πρωτεύουσας, παρά τις αντιδράσεις που προκαλούσαν οι ομοφυλοφιλικές ερωτικές του προτιμήσεις, έχοντας «αποφασίσει να περιφρονήσει τις αστικές ευπρέπειες»². Το 1937 πεθαίνει η μητέρα του. Έκτοτε αρχίζει η πορεία του προς το τέλος. Ήδη από το 1941 (χρονιά που πεθαίνει και ο πατέρας του) έχει εκποήσει μεγάλο μέρος της πατρικής του περιουσίας³, ενώ τα ναρκωτικά τον έχουν εξασθενήσει εντελώς. Κι έτσι, λοιπόν, στις 8 Ιανουαρίου του 1944 αυτοκτονεί με ένα μικρό περίστροφο κάνοντας, όπως γράφει ο ίδιος για τον Κώστα Καρυωτάκη «μια κίνηση περήφανη κι απλή, τόσο μικρή, τόσο μικρή μέσα στο μεγάλο Σύμπαν, τόσο μικρή κι ασήμαντη κι απλή, που ζήτημα αν

¹ Κάποιοι άλλοι τον χαρακτηρίζουν νεοσυμβολιστή. Οι όροι φαίνεται να είναι σχεδόν ταυτόσημοι.

² **Αλέξανδρος Αργυρίου**, «Ένας Λαπαθιώτης, κοιταγμένος μεροληπτικά, στο όνομα μιας νέας νοοτροπίας», », περ. *Ηλέξη*, τχ. 33, 1984, σελ. 190

³ Έφτασε στο σημείο προς απόκτηση των προς το ζην ακόμα και να πουλήσει ένα μεγάλο μέρος της περίφημης βιβλιοθήκης του που αποτελούσε γι' αυτόν έναν μεγάλο πνευματικό θησαυρό.

κανένας μας θα πρέπει να τ' ονομάσει κίνηση, το τιποτένιο αυτό, που θα' χει κάνει ο μυσ ενός δακτύλου σ' ένα μικρό μοχλό μιας μηχανής»⁴.

Το 1901, σε ηλικία δεκατριών ετών μόλις, δημοσιεύει το θεατρικό του *Νέρων ο Τύραννος*, ενώ η πρώτη ουσιαστική του εμφάνιση στα γράμματα γίνεται μέσα από τις σελίδες του *Νουμά*, το 1905, όπου δημοσιεύει τα ποιήματά του.

Ικανός γνώστης των σύγχρονων ευρωπαϊκών λογοτεχνικών ρευμάτων, επιχειρεί να εδραιώσει στην Ελλάδα τον λεγόμενο «αισθητισμό». Συνεργάζεται με πάρα πολλά λογοτεχνικά έντυπα της περιόδου, όπου δημοσιεύει, εκτός από ποιήματα και πεζογραφήματα, κριτικά σημειώματα, άρθρα και μελετήματα ενδεικτικά των λογοτεχνικών του προτιμήσεων, αλλά και επιτυχείς μεταφράσεις έργων που τον επηρέασαν βαθύτατα. Με πρότυπο τον Oscar Wilde, βαθιά επηρεασμένος από τον Allan Poe καθώς κι από τον κύκλο των Γάλλων ποιητών που συνήθως ονομάζονται «καταραμένοι ποιητές», ο Λαπαθιώτης γράφει μια ποίηση που καθορίζει στην ουσία του το λόγο των νεορομαντικών ποιητών στην Ελλάδα⁵. Πιστός στην αρχή των πρώτων ρομαντικών κάνει τον βίο του τέχνη.

Σ' όλη του τη ζωή κατάφερε να τυπώσει μόνο ένα βιβλίο, *Τα ποιήματα*, το 1939, όπου συμπεριέλαβε 49 δημιουργήματά του.

⁴ Γιάννης Καιροφύλας, *Αυτοί οι ωραίοι τρελοί*, εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα 1986, σελ. 220

⁵ Ζήρας, «Ο Ν. Λαπαθιώτης αισθητικός και αισθησιακός», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984, σελ. 19

- **Περί στοχασμού ο λόγος**

Στόχος είναι το σημείο ή το αντικείμενο στο οποίο σκοπεύει κάποιος ή αλλιώς ο σκοπός τον οποίο επιθυμεί να φτάσει, ή έστω να προσπελάσει. Στοχασμός είναι η σκέψη, - ή το αποκύημα της σκέψης όταν πια έχει διατυπωθεί μέσω της έκφρασης – ο συλλογισμός που έχει στο στόχαστρό του την διατύπωση μια άποψης, συγκεκριμένης ή αφηρημένης, φευγαλέας ή πολυσυζητημένης, με σκοπό συνήθως την δημιουργία μια θέσης ή την καταγραφή μιας εντύπωσης ακόμα κι ενός συναισθήματος, τα οποία μέσω του γραπτού λόγου διατηρούνται στη μνήμα μας.

Ο Λαπαθιώτης, απ' όσο ξέρουμε διατηρούσε σε όλη τη διάρκεια της ζωής του ημερολόγιο προσωπικών στοχασμών, κι αυτό το μαρτυρά η ύπαρξη στοχασμών με διάφορες χρονολογίες προέλευσης, οι οποίοι ξεκινούν από τα πρώτα εφηβικά του χρόνια φτάνοντας μέχρι και λίγο πριν το θάνατό του. Οι στοχασμοί αυτοί προς το παρόν βρίσκονται διασκορπισμένοι σε πολλά ανέκδοτα χειρόγραφα, αλλά και σε απομονωμένες σελίδες του ημερολογίου του, που βρέθηκαν στα χέρια φίλων και μελετητών. Ένα μεγάλο corpus απ' αυτούς είναι δημοσιευμένο από τον ίδιο στα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής⁶, αλλά και αργότερα δημοσιεύτηκαν τμηματικά από ερευνητές σε διάφορες μελέτες και βιβλία για τη ζωή και το έργο του. Πάντως, μέχρι και σήμερα, δεν έχει σημειωθεί μια ολοκληρωμένη έκδοσή τους. Το υλικό, λοιπόν, παραμένει σε μεγάλο βαθμό ανέκδοτο, αν και στα πονήματα του Τάσου Κόρφης⁷ και του Τάκη Σπετσιώτη⁸ βρίσκει κανείς αρκετά καλά αντιπροσωπευτικά δείγματα. Αυτές είναι και κυριότερες πηγές στοχασμών του Λαπαθιώτη της παρούσας εργασίας.

Ο ποιητής, λοιπόν, συνήθιζε να καταγράφει τους στοχασμούς του. Στο ανέκδοτο υλικό που άφησε, περιλαμβάνονται πολλές σελίδες, συνήθως μεμονωμένες κόλλες χαρτί αλλά και μικρότερα χαρτάκια, που κάθε μία έχει επάνω έναν ή περισσότερους στοχασμούς, σχεδόν πάντα με σημειωμένη την ημερομηνία ή και άλλες επεξηγήσεις⁹.

⁶ «Επιγράμματα και ιδιοτροπίες», «Μωσαϊκά και μαιάνδροι», «Μονόλογοι και ερωτηματικά» είναι ορισμένοι τίτλοι των δημοσιευμάτων αυτών. **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, εκδόσεις Πρόσπερος, Αθήνα 1985, σελ. 67

⁷ **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, εκδόσεις Πρόσπερος, Αθήνα 1985

⁸ **Τάκης Σπετσιώτης**, *Χαίρε Ναπολέον*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1999

⁹ Παραδείγματος χάριν γράφει σε κάποιο στοχασμού του: «χαράματα, βροχή», «μεσάνυχτα μόνος», ή «πηγαίνοντας χθες βράδυ στο Μενίδι» κτλ.

Δεν θα πρέπει να συγχέονται, βέβαια, οι στοχασμοί με τα πεζά τραγούδια, ένα άλλο είδος στο οποίο είχε επίσης επιδοθεί, αφιερώνοντας αρκετή φαιά ουσία.

Τα θέματα τα οποία διαπραγματεύεται είναι ποικίλα και άπτονται επιστημονικής, θρησκευτικής, ιδεολογικής, υπαρξιακής και προσωπικής υφής. Τα σημαντικότερα, όμως, είναι αυτά που αναφέρονται στις απόψεις του περί τέχνης και αισθητικής. Αυτοί οι στοχασμοί, λοιπόν, λειτουργούν συνεπικουρικά στο να προσεγγίσουμε λίγο περισσότερο τον άνθρωπο, στοχαστή και ποιητή Λαπαθιώτη. Εκεί που έχει αξία να σταθούμε με μεγαλύτερη επιμονή, είναι οι αισθητικές του προσεγγίσεις σχετικά με την λογοτεχνία, επιχειρώντας να βρεθούμε μια κλίμακα πιο πάνω στην κατανόηση της ποιητικής και του παραγωγής. Θα μπορούσαμε να πούμε πως οι στοχασμοί αυτοί του Λαπαθιώτη αποτελούν ένα είδος Ποιητικής. Ποιητικής, φυσικά, ως ουσιαστικοποιημένου επίθετου, με την έννοια της Θεωρία περί ποίησης.

Ευρύτερα βλέποντας τα πράγματα δεν είναι διόλου άνευ σημασίας να προγνωρίζουμε κάποια θεωρητικά ζητήματα σε σχέση με τους συγγραφείς, και πόσο μάλλον κάποιες θεωρητικές θέσεις και απόψεις που υποστηρίζουν οι ίδιοι οι ποιητές. Αυτό είναι κάτι που διευκολύνει κάθε απόπειρα και κάθε δοκιμή ερευνητικής ανάγνωσης των ποιητικών κειμένων, σε αντίθεση με ορισμένες κειμενοκεντρικές λογοτεχνικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν τον 20^ο αιώνα και έβαλαν στην άκρη τέτοιου είδους αναφορές, υποστηρίζοντας πως για να αναλύσουμε ένα κείμενο δεν θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας κανένα εξωλογοτεχνικό στοιχείο. Άλλωστε οι περισσότεροι στοχασμοί με τους οποίους θα ασχοληθούμε, αναφέρονται στην ίδια την ουσία της τέχνης. Αποτελούν θα λέγαμε κάτι σαν «τέχνη για την τέχνη», με την έννοια, όμως πως είναι καλλιτεχνικά κείμενα τα οποία έχουν στο στόχαστρο της αναφοράς τους την ίδια την τέχνη.

Δεν θα ήταν, ίσως, άσκοπη η αναφορά μας σε κάποια συγκεκριμένα παραδείγματα. Οι στοχασμοί, λόγου χάρη, του Σολωμού, που με κάπως ελαστικά κριτήρια θα μπορούσαν να θεωρηθούν ένα είδος Ποιητικής, διευκολύνουν πολύ τον αναγνώστη στην κατανόηση των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* και, ευρύτερα, της ποιητικής ιδεολογίας του Σολωμού. Το ίδιο ισχύει και με τον Κάλβο. Η *Επισημείωση*, μιας και αναφέρεται και σχολιάζει και τις κατασκευαστικές ρυθμίσεις των στίχων του, είναι κι αυτή μια μορφή Ποιητικής. Ο αναγνώστης τη χρειάζεται απόλυτα. Όμοια και η *Ποιητική μου* του Παλαμά είναι ένα ακόμα κλειδί για να κατανοήσουμε καλύτερα το έργο του. Εξάλλου από τους νεώτερους θα αρκούσε η αναφορά στον Αλέξανδρο Κοτζιά, για να συμπεριλάβουμε και έναν πεζογράφο και πιο

συγκεκριμένα στο κείμενό του *Αληθομανές Χαλκείον, Η ποιητική ενός πεζογράφου*. Είναι κι αυτό ένα κείμενο προ-αναγνωστικά αναγκαίο για την πληρέστερη κατανόηση του συγκεκριμένου συγγραφέα.

Βέβαια, η περίπτωση του Λαπαθιώτη είναι από μια οπτική ιδιόρρυθμη, με την έννοια ότι η ποιητικές του δημιουργίες παρουσιάζουν ορισμένη απόκλιση από τις αισθητικές προσεγγίσεις του. Όπως αναφέρει ο Τάσος Κόρφης: «από τη μια μεριά τα ποιήματά του – εμπνευσμένα τα πιο πολλά από τις ερωτικές του εμπειρίες – κινούνται πάντα μέσα στην παράδοση, τόσο σαν μορφή όσο σαν περιεχόμενο και κλίμα, και, από την άλλη μεριά, μερικές από τις κριτικές παρατηρήσεις του και, προπάντων, οι αισθητικοί του στοχασμοί ανανεώνουν – και μάλιστα επαναστατικά – το ποιητικό κατεστημένο της εποχής του»¹⁰.

Το ζήτημα που θα μας απασχολήσει περισσότερο σ' αυτή την εργασία, πέρα από την διερεύνηση του ποιητικού υποκειμένου Λαπαθιώτη και του έργου του, είναι η συστηματικές ή μη επιδράσεις των στοχαστικών δημιουργημάτων του από τρεις σημαντικότερους εραστές του αισθητισμού, τον Edgar Allan Poe, τον Charles Baudelaire και τον Oscar Wilde.

Που συγκλίνουν και πού αποκλίνουν αυτοί η ελάχιστος σημασίας ποιητές με τον Έλληνα αισθητή; Θα γίνει μια απόπειρα διερεύνησης των σημείων τομής και απόκλισης των τεσσάρων αυτών ποιητικών προσωπικοτήτων. Είναι γνωστή άλλωστε η λατρεία και η επιρροή του έργου του Oscar Wilde στον Λαπαθιώτη, η οποία υπήρξε απόλυτη και κυριαρχική. Πράγμα που φαίνεται ακόμα κι από τον τρόπο με τον οποίο φρόντιζε ο Λαπαθιώτης τα βιβλία του Wilde στη βιβλιοθήκη του. Όπως γράφει ο φίλος του Νίκος Τουτουτζάκης: «Μια εντυπωσιακή ακαταστασία-εγκατάλειψη κυριαρχούσε άλλωστε σ' ολόκληρο το σπίτι. Το μόνο καλοβαλμένο και προσεγμένο ράφι της βιβλιοθήκης ήταν εκείνο που βρίσκονταν τα έργα του Όσκαρ Ουάιλντ, μεταφρασμένα σε πολλές γλώσσες και συγκέντρωναν τη στοργή και την αγάπη του Λαπαθιώτη»¹¹.

Όμως και οι υπόλοιποι συγγραφείς έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του φυσιογνωμίας. Κάποιοι, βέβαια, θεώρησαν αυτή την επίδραση άκαρπη, χωρίς να προσφέρει αυτό το κάτι καινούργιο στη χώρα, ιδιαίτερα σε μια περίοδο που τόσο είχε ανάγκη η χώρα μας την ποιητική ανανέωση. Το ακόλουθο σχόλιο του Θεοτοκά, στο δοκίμιό του *Προϋποθέσεις μια αληθινής*

¹⁰ Τάσος Κόρφης, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 85

¹¹ Νίκος Τουτουτζάκης, «Χρονικό Ναπολέοντα Λαπαθιώτη», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984, σελ. 226

πρωτοπορείας είμαστε ευκόλως σε θέση να καταλάβουμε σε ποιον κατευθύνει τα βέλη του: «Οι γαλλομαθείς και αγγλομαθείς τάξεις αρπάζουν ό,τι φέρει το ταχυδρομείο της Δύσης, με κλειστά μάτια, χωρίς καμιά καθοδήγηση, και παραδέρνουν μέσα στην ασυναρτησία και την επιπολαιότητα του σνομπισμού»¹².

Άγωνα ή όχι, η επίδραση αυτή υπήρξε και θα γίνει προσπάθεια να καταγραφεί. Η σύγκριση αυτή θα πραγματοποιηθεί με την παράθεση χωρίων κυρίως από τα δοκιμακά πονήματα των συγγραφέων. Πολλοί από το αναγνωστικό κοινό αυτών των συγγραφέων ενδεχομένως να μην γνωρίζουν τον Μπωντλαίρ παρά μόνο σαν έναν κορυφαίο ποιητή, που όπως είπε ο Ουγκώ, έφερε ένα καινούργιο ρίγος στην ποίηση. Η ποιητική του συλλογή *Τα άνθη του κακού*, όμως, δεν είναι το μόνο βιβλίο στις σελίδες του οποίου συναντάμε αυτό το ρίγος, αλλά και σε πολλά άλλα κείμενα μελετών και δοκιμίων γύρω από την τέχνη. Το ίδιο ισχύει και με τον Wilde και με τον Poe. Όσον αφορά, πάντως, στον Λαπαθιώτη, η έμφαση θα δοθεί στους στοχασμούς του.

¹² Γιώργος Θεοτόκης, *Ελεύθερο πνεύμα*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1998, σελ. 60

- **Αναφορά σε ορισμένες βασικές έννοιες: συμβολισμός, κίνημα της παρακμής, αισθητισμός, «τέχνη για την τέχνη»**

Πριν προχωρήσουμε στο κύριο μέρος της εργασίας για την σύγκριση των αισθητικών απόψεων των συγγραφέων θεωρώ πως είναι χρήσιμο να κάνουμε κάποια μικρή αναφορά στα λογοτεχνικά ρεύματα τα οποία διαμόρφωσαν την καλλιτεχνική τους στάση και που αυτά με τη σειρά τους διαμορφώθηκαν από την στάση την οποία κράτησε κάθε ποιητής απέναντι τους. Διότι η λογοτεχνική παραγωγή του εκάστοτε συγγραφέα προσδιορίζεται αρχικά από τις πνευματικές του καταβολές. Κανένας δεν ξεκίνησε να γράφει έχοντας στον καμβά της καλλιτεχνικής του αισθητικής ένα άσπρο χαρτί. Ο πίνακας αυτός καθορίζεται από τις γνώσεις και το βαθμό μύησης του σ' αυτά τα μονοπάτια του προκείμενου πνευματικού χώρου. Η άλλη όψη του νομίσματος όμως είναι η προσωπική σφραγίδα του καθενός. Και οι μεγάλες ποιητικές προσωπικότητες αποτυπώνοντας την σφραγίδα τους διαπλάθουν νέους δρόμους και εδραιώνουν καινούργιους ορίζοντες στα λογοτεχνικά δεδομένα, δίνοντας στα λογοτεχνικά κινήματα από τα οποία αρχικά ήταν επηρεασμένοι άλλες προεκτάσεις, μέχρι κι αυτοί με τη σειρά τους να εξελιχθούν σε κάτι διαφορετικό, να αμφισβητηθούν και να απορριφθούν ακόμη από τις μετέπειτα γενιές συγγραφέων.

Όροι όπως «αισθητισμός», «κίνημα της παρακμής», «συμβολισμός» και «τέχνη για την τέχνη» στροβιλίζουν συνεχώς στο μυαλό κάθε μελετητή που αποπειράται να ασχοληθεί με τη ζωή και το έργο των συγγραφέων οι οποίοι παίζουν κυρίαρχο ρόλο στην παρούσα εργασία. Ας αρχίσουμε, λοιπόν, τη συζήτηση για κάθε έναν από αυτούς ξεχωριστά, παρατηρώντας ταυτόχρονα τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους.

Το Σεπτέμβριο του 1886, ο ελληνικής καταγωγής, πολιτογραφημένος όμως στον κόσμο των γραμμάτων ως Γάλλος ποιητής, Jean Moreas, δημοσιεύει το μανιφέστο του συμβολισμού στην παρισινή εφημερίδα *Le Figaro*. Αυτή είναι η επίσημη εμφάνιση μιας νέας λογοτεχνικής σχολής, που θα κυριαρχήσει στη γαλλική ποίηση ως και τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Η ονομασία προέρχεται από τη συχνή και ιδιόμορφη χρήση των συμβόλων, στην οποία πιστεύουν ιδιαίτερα οι εκπρόσωποι του κινήματος. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να συγχέουμε την ευρύτερη έννοια του συμβόλου με το συγκεκριμένο κίνημα. Σύμβολα και συμβολισμοί υπάρχουν άπειροι στην καθημερινή μας ζωή, όπως και στην ποίηση όλων των εποχών. Εδώ έχουμε να κάνουμε με την καλλιτεχνική έκφραση των πιο βαθιών και

φευγαλέων συναισθημάτων της ψυχής με σύμβολα θεμελιωμένα στην ανταπόκριση του υλικού και του πνευματικού κόσμου. «Μπορούμε να ορίσουμε τον Συμβολισμό ως την τέχνη που εκφράζει ιδέες και συναισθήματα όχι όμως με την άμεση περιγραφή τους, ούτε προσδιορίζοντάς τα με φανερές παρομοιώσεις ή με συγκεκριμένες εικόνες, αλλά με την υποβολή αυτών των ιδεών και συναισθημάτων, με την ανασύνταξή τους στο νου του αναγνώστη, ανασύνταξη που χρησιμοποιεί σύμβολα που δεν εξηγούνται»¹³

Για τον συμβολιστή ποιητή, η πραγματικότητα που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας, δηλαδή ο εξωτερικός κόσμος, δεν έχει κανένα ποιητικό ενδιαφέρον. Ωστόσο, τα πράγματα αυτού του κόσμου η ποίηση μπορεί να τα χρησιμοποιήσει ως διαμεσολαβητές, ως σύμβολα, για να φτάσει στο αληθινό της αντικείμενο: την έκφραση ιδεών, ψυχικών ή νοητικών καταστάσεων και συναισθημάτων. Με άλλα λόγια, το ασυνείδητο και το μυστήριο του εσωτερικού μας κόσμου.

Ο συμβολισμός εμφανίζεται ως διπλή αντίδραση τόσο στον ρομαντικό στόμφο και τη ρητορεία όσο και στην παρνασσική απάθεια, αντικειμενικότητα και ακαμψία στον στίχο. Επιπλέον, διαφοροποιείται και από τον ρεαλισμό και κυρίως από τον νατουραλισμό, που αρέσκεται στη λεπτομερή περιγραφή του πραγματικού κόσμου και έχει κοινωνικούς στόχους.

Το βασικότερο, λοιπόν, χαρακτηριστικό του κινήματος είναι η προσπάθεια απόδοσης των ψυχικών καταστάσεων με τρόπο έμμεσο και συμβολικό, δηλαδή μέσα από τη χρήση των συμβόλων. Αυτή η προσπάθεια με τη σειρά της οδηγεί στην υπαινικτική και υποβλητική χρήση της γλώσσας, σε συνδυασμό με μια διαισθητική σύλληψη των πραγμάτων και μια αφθονία εικόνων και μεταφορών. Όλα αυτά τα στοιχεία μαζί, κάνουν το ποίημα ασφαλώς πιο δυσνόητο με σκοπό την αποφυγή της σαφήνειας και την πρόθεση δημιουργίας ενός κλίματος ρευστού, συγκεχυμένου, ασαφούς και θολού, που συνυπάρχει με μια διάθεση ρεμβασμού, μελαγχολίας και ονειροπόλησης.

Όλα όμως αυτά τα γνωρίσματα ανήκουν περισσότερο στη μουσική παρά σε οποιαδήποτε άλλη τέχνη. Μια από τις κύριες επιδιώξεις των ποιητών αυτών, λοιπόν, ήταν η ταύτιση της ποίησης με τη μουσική, που εκδηλώνονταν με την έντονη μουσικότητα και τον υποβλητικό χαρακτήρα του στίχου, ο οποίος απευθύνεται

¹³ **Charles Chadwick**, *Συμβολισμός*, μτφ. Στέλλα Αλεξοπούλου, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1978, σελ. 11

ταυτόχρονα στην ακοή και στο συναίσθημα¹⁴. Θεωρούσαν πως η λογοτεχνία, και πρώτα πρώτα η λυρική ποίηση, μπορεί να φτάσει στο ίδιο αποτέλεσμα με τη μουσική. Η ρυθμική φράση, δηλαδή, θα προσπαθήσει να προκαλέσει όχι μόνο την ιδέα και την εικόνα του ποιήματος, αλλά ακόμα και το αίσθημα της ακοής, της γεύσης, της όρασης και της αφής (συναισθησία). «Η εξίσωση της ποίησης με τη μουσική γίνεται γιατί η μουσική κατέχει ακριβώς την ιδιότητα της υποβολής που ζητούσαν οι συμβολιστές ενώ, αντίθετα, δε διαθέτει αυτό ακριβώς το στοιχείο της ακρίβειας που αναγκαστικά έχουν οι λέξεις και που οι συμβολιστές επιδίωκαν να καταπνίξουν»¹⁵. Αλλά για να φτάσει σε αυτό το δύσκολο κατόρθωμα η ποίηση θα πρέπει να απαλλαγεί από τα δεσμά της.

Να λοιπόν που ερχόμαστε σ' ένα επιπλέον χαρακτηριστικό γνώρισμα του συμβολισμού, που είναι οι πολλές τεχνικές, μορφολογικές και εκφραστικές καινοτομίες. «Εξαιτίας της επιθυμίας για την ρευστότητα της μουσικής, η συμβολική ποίηση συχνά αρνήθηκε να υπακούσει στους αυστηρούς κανόνες της μετρικής»¹⁶. Χαλαρή ομοιοκαταληξία, ανομοιοκατάληκτος ή ελεύθερος στίχος, πολλά και πρωτότυπα σχήματα λόγου, ιδιόρρυθμη σύνταξη, ελευθερία στην εκλογή του λεξιλογίου και λεξιπλασία, ελευθερία στη γραμματική και στη σύνταξη, κατάλυση πολλές φορές των γραμματικών και συντακτικών κανόνων.

Οι παράμετροι αυτές οδηγούν μοιραία στην υπεροχή της μορφής έναντι του περιεχομένου. Το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος περιορίζεται στο ελάχιστο: Η ποίηση απαλλάσσεται από κάθε φιλοσοφικό και ηθικο-διδασκτικό στοιχείο, καθώς και από ρητορισμούς ή θέματα του δημοσίου βίου. Γίνεται αυτό που θα έπρεπε για τους συμβολιστές πάντοτε να είναι: καθαρή ποίηση γεμάτη μαγεία και γοητεία.

Με άλλα λόγια ο συμβολισμός φέρνει μια επανάσταση στην ποίηση τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή. Το ποίημα δεν έχει ως στόχο τη μίμηση της φύσης, του εξωτερικού κόσμου ή της πραγματικότητας, αλλά τη δημιουργία ενός άλλου, ποιητικού κόσμου. Το ποίημα δε χρησιμεύει πλέον για να πούμε κάτι για τον κόσμο γύρω μας, αλλά γίνεται ένας αυτόνομος κλάδος, ένας κόσμος ξεχωριστός, που διαφέρει από κάθε τι άλλο και υπάρχει πρώτα για τον εαυτό του.

¹⁴ Ας θυμηθούμε τους στίχους του Verlain:

*Μουσική πρώτ' απ' όλα...
Όχι χρώμα αλλά απόχρωση...
Μουσική πάλι και πάντα...*

¹⁵ **Charles Chadwick**, *Συμβολισμός*, σελ. 14

¹⁶ Ο.π., σελ. 14-15

Το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό μας παραπέμπει αυτομάτως στο Παρακμιακό Κίνημα ή Κίνημα της Παρακμής (Decadence) το οποίο αποτέλεσε καλλιτεχνικό ρεύμα που άνθισε προς το τέλος του 19ου αιώνα, κυρίως στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική. Το Παρακμιακό ρεύμα όσον αφορά ορισμένα χαρακτηριστικά, ταυτίζεται και αλληλεπιδρά με το Συμβολισμό. Θα λέγαμε πως μέχρι την επινόηση του όρου «συμβολισμός» από τον Παπαδιαμαντόπουλο, οι αποκαλούμενοι «συμβολιστές ποιητές» ήταν οι λεγόμενοι «καταραμένοι» ή «παρακμιακοί ποιητές».

Ξεκίνησε στη Γαλλία, επεκτάθηκε στην Αγγλία και σε όλη την Ευρώπη και θεωρείται γέννημα θρέμμα του Ρομαντισμού. Μας παραπέμπει επίσης και στον όρο που εισήγαγε ο Γάλλος φιλόσοφος Victor Cousin το 1804, ο οποίος μέσω του Θεόφιλου Γκωτιέ έγινε αργότερα η σημαία του Αισθητισμού και δεν είναι άλλος από τον γνωστό «τέχνη για την τέχνη» (l' art pour l' art). Ο όρος δηλώνει την απελευθέρωση της τέχνης από πολιτικοποιήσεις, διδακτισμούς και άλλους σκοπούς και η θεωρία αυτή αποτελεί καίριο ιδεολογικό στήριγμα της Παρακμής, αφού κύριο χαρακτηριστικό της τελευταίας είναι η κατάργηση κάθε ηθικού δεσμού στην τέχνη. Επόμενο ήταν, λοιπόν, αυτό το ρεύμα να προκαλέσει αντιδράσεις σε μια κοινωνία που δεν ήταν έτοιμη να το δεχτεί.

Η Σημασία του όρου αποκρυσταλλώνεται και αποκτά πιο θετική χροιά με το έργο του Baudelaire και κυρίως την ποιητική συλλογή του *Τα Άνθη του Κακού* (*Les Fleurs du Mal*) όπου η θεματολογία της φύσης, της συναισθηματικής φόρτισης, και της ιδέας του μεγαλειώδους που χαρακτηρίζουν το Ρομαντισμό καταργούνται για να δώσουν θέση στην εικονολογία της πόλης, του παράξενου, του ανήθικου (όπως η πορνεία) και τη γραφικότητα και ωραιοποίηση του θανάτου. Ο Γκωτιέ συνδέει άμεσα τον Baudelaire με την Παρακμή στην περίφημη εισαγωγή του στην έκδοση του 1868 *Των Άνθεων του Κακού*.

Επιπλέον, παρόλο που το κίνημα της Παρακμής μοιράζεται πολλά στοιχεία με το Νατουραλισμό και τα έργα του Εμίλ Ζολά, όπως η συγκέντρωση γραφικών λεπτομερειών, είναι αντιδιαμετρικά αντίθετο με αυτόν λόγω της ψυχρής και ρεαλιστικής απεικόνισης της ζωής. Στην Παρακμή αυτό που παίζει ρόλο είναι το στοιχείο της πλαστότητας και όχι της φυσικότητας.

Κάποια ακόμη χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ρεύματος της Παρακμής είναι η απώλεια ενέργειας και η ατονία, η θηλυπρέπεια και η απουσία ηθικής συνείδησης, ο μυστικισμός και ο σατανισμός, ο μποεμισμός και η αφύσικη σεξουαλικότητα, η

διαστροφή, η ασθένεια και η αποσύνθεση. Σημαντικά στοιχεία είναι επίσης η εστίαση στην προσωπικότητα του ατόμου, ο εκφυλισμός, η αριστοκρατικότητα, η τέχνη για την τέχνη, όπως σημειώθηκε ήδη και παραπάνω, η αισθησιοκρατία και ο αισθητισμός, η πλαστότητα του ύφους και του περιεχομένου, η έμφαση στη λεπτομέρεια, η ταυτοποίηση φόρμας και περιεχομένου, η νοσηρότητα, η υπερβολή, το παράξενο, το φανταστικό, ο εξωτισμός, οι αντι-ήρωες και *femmes fatales*, η έλξη προς το θάνατο, το τραγελαφικό, και το μακάβριο.

Στην Αγγλία το ρεύμα συστηματοποιείται στη δεκαετία του 1890 με τον Oscar Wilde να είναι ο «ιερέας της παρακμής» με το υπέρμετρα εκκεντρικό και προκλητικό δημόσιο προφίλ του. Βαθιά επηρεασμένος απ' τον Walter Pater, το Αρχαίο Ελληνικό πνεύμα¹⁷ και τους Γάλλους, Ο Wilde εκθειάζει το *Ωραίο* διαχωρίζοντάς το από ηθικές ευαισθησίες. Με τη δημοσίευση των *Intentions* (1891), *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι* (1891), και το μονόπρακτο *Σαλώμη* (1894), εκφράζει τις ιδέες της Παρακμής.

Ο αισθητισμός από την άλλη πλευρά είναι ένα κίνημα συνδεδεμένο με την τέχνη και την λογοτεχνία στα τέλη του 19ου αιώνα στην Βρετανία. Γενικά, αναπαριστά την ίδια τάση που έδωσε ο Συμβολισμός και η Παρακμή στην Γαλλία και μπορεί να θεωρηθεί το Αγγλικό παρακλάδι του ίδιου κινήματος. Ανήκει στην Βικτωριανή αντίδραση και έχει κι αυτός ρομαντικές ρίζες. Έλαβε χώρα στα τέλη της Βικτωριανής περιόδου, περίπου από το 1868 μέχρι το 1901, και θεωρείται ότι τελείωσε με την δίκη και την καταδίκη του Oscar Wilde.

Οι Άγγλοι συγγραφείς, οπαδοί της καλλιτεχνικής αισθητικής του κινήματος του Αισθητισμού, επηρεάστηκαν από τον Walter Pater και τα δοκίμια που δημοσίευσε το 1867-68, στα οποία διακήρυττε την άποψη ότι τη ζωή πρέπει να την ζει κάποιος ενστικτωδώς, ακολουθώντας ένα ιδεώδες, την ομορφιά. Οι συγγραφείς του κινήματος χρησιμοποιούσαν το σύνθημα «Η Τέχνη για την Τέχνη», πλασμένο, όπως είπαμε από τον Victor Cousin που το προώθησε ο Theophile Gautier στην Γαλλία, και διακήρυτταν ότι η τέχνη δεν συνδέεται με την ηθική.

Οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς του κινήματος του Αισθητισμού, λοιπόν, πίστευαν ότι ο ρόλος οποιασδήποτε μορφής τέχνης είναι να παρέχει εκλεπτυσμένη αισθησιακή ηδονή παρά να εκφράζει ηθικά ή συναισθηματικά μηνύματα. Συνεπώς, δεν δεχόντουσαν τις ωφελμιστικές θεωρίες των John Ruskin και του Matthew

¹⁷ Αρκεί μόνο να διαβάσουμε το δοκίμιο του *Ο κριτικός ως δημιουργός*, και θα διαπιστώσουμε εύκολα την ελληνολατρία του.

Arnold, σύμφωνα με τις οποίες η τέχνη είναι κάτι ηθικό ή χρήσιμο¹⁸. Αντί αυτού, πίστευαν ότι η Τέχνη δεν έχει κάποιον διδακτικό σκοπό αλλά χρειάζεται απλά να είναι όμορφη. Ο αισθητισμός ανέπτυξε την λατρεία της ομορφιάς, την οποία θεωρούσαν το βασικότερο παράγοντα στην Τέχνη. Υποστήριζαν ότι η Ζωή πρέπει να αντιγράφει την Τέχνη. Τα κύρια χαρακτηριστικά του κινήματος ήταν η φιληδονία, η μαζική χρήση συμβόλων, και η συναισθησιακή ισχύ, που σημαίνει, εναρμόνιση μεταξύ λέξεων, χρωμάτων και μουσικής.

Καταλήγοντας με αυτή την εισαγωγή στους τέσσερις λογοτεχνικούς όρους που θα μας απασχολήσουν (αισθητισμός, συμβολισμός, κίνημα της παρακμής και «τέχνη για την τέχνη») στον αισθητισμό, ας σταθούμε λίγο περισσότερο σ' αυτόν, επισημαίνοντας κάποια ακόμα γενικά χαρακτηριστικά του, μιας και αυτός είναι που κυριαρχεί περισσότερο στη ζωή και το έργο των συγγραφέων με τους οποίους θα ασχοληθούμε.

Ο αισθητισμός, λοιπόν, έχει σχέση με την ομορφιά στην τέχνη, με την ωραιολατρεία και την ωραιολογία. Δεν πίστευε μόνο στην αυτονομία της τέχνης και στην ανεξαρτησία των αισθητικών αξιών από της ηθικές όπως έχουμε ήδη αναφέρει. Κατέληξε να είναι πολύ πιο προκλητικός στις απόψεις του πρεσβεύοντας και κηρύττοντας με κάθε τρόπο την αδιαφορία και την αποξένωση της τέχνης γενικά και της λογοτεχνίας ειδικότερα από τη ηθική, από την κοινωνία, από τη ζωή. Οι εκπρόσωποι του ζητούσαν να υψώσουν την τέχνη πάνω από τη ζωή και την ομορφιά πάνω από την ηθική, γιατί νόμιζαν πως η ομορφιά και η τέχνη αξίζουν περισσότερο από καθετί άλλο στον κόσμο. Για ορισμένους οπαδούς, μάλιστα, του κινήματος η τέχνη υποκαθιστούσε τη ζωή. Φτάνουμε, επομένως, στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα στη μορφή της «*décadence*».

Αν οι «αισθητιστές» είχαν καταργήσει στα έργα τους τη διάκριση ανάμεσα στο καλό και το κακό, η «*décadence*», που ήταν ένας προχωρημένος και αρρωστημένος αισθητισμός, στράφηκε αποφασιστικά προς τη θετική ταύτιση του κακού με το ωραίο και βρήκε μόνο στο κακό την ομορφιά. Με τους *decadents* έχουμε έξαρση των αισθήσεων, εξωραϊσμό της αμαρτίας, προβολή της διαφθοράς και εξύμνηση της διαστροφής. Απομακρύνθηκαν από την αδιάφορη γι' αυτούς καθημερινή πραγματικότητα και παρουσίασαν με το έργο τους τις σπάνιες απολαύσεις και εξάισιες ηδονές.

¹⁸ **R. V. Johnson**, *Αισθητισμός*, σελ. 77-78

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, όπως θα παρατηρήσουμε και στην πορεία της εργασίας, η διαδικασία των δανείων, των επιδράσεων και των μιμήσεων ανάμεσα στους εκπροσώπους αισθητισμού και decadence. Από το πρώτο σκίρτημα του κινήματος αρχίζει μια σειρά επιδράσεων, αλληλεξαρτήσεων και πνευματικών διασταυρώσεων που φτάνει ως τους νεοέλληνες οπαδούς του αισθητισμού, όπως ο Ναπολέοντας Λαπαθιώτης.

Στη Γαλλία, βέβαια, το καίριο πλήγμα εναντίον του το καταφέρει ο γαλλοπρωσικός πόλεμος το 1870 και η παρισινή Κομμούνα¹⁹ το 1871. Γύρω σ' εκείνα τα χρόνια συμπίπτει να πεθάνουν και οι πρωταγωνιστές και πρωτεργάτες του: Ο Baudelaire πεθαίνει στα 1867 και ο Gautier στα 1872. Στην Αγγλία, επίσης, το τέλος δίνεται, όπως προαναφέραμε, με τη σύλληψη και την καταδίκη του Oscar Wilde στα 1895. Στην Ελλάδα θα λέγαμε πως ο παρακμιακός αισθητισμός κάνει τα πρώτα του βήματα, όταν στις υπόλοιπες χώρες το κίνημα έχει ήδη φτάσει στα πρόθυρα της παρακμής.

¹⁹ Α. Πεσέφ-Λ. Στεφάνοβα, *Η λογοτεχνία της Παρισινής Κομμούνας*, εκδόσεις σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1985, σελ. 62

ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ

Συνοπτική προσέγγιση βασικότερων αισθητικών αντιλήψεων Poe, Baudelaire, Wilde

Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης είναι ολοφάνερο πως κατά διαστήματα εξέφραζε τις πνευματικές συγγένειες και τους λογοτεχνικούς έρωτες τους με πολλούς έλληνες και ξένους συγγραφείς, όπως ο Poe, ο Wilde, ο Παπαδιαμάντης και ο Καβάφης. Περισσότερο, όμως επηρεάστηκε σ' όλο του το έργο αλλά, προπάντων, στα πεζά ποιήματα και τους στοχασμούς του από τον Oscar Wilde και τους συγγραφείς του αισθητισμού. Παρακάτω θα αναφερθούν συνοπτικά οι αισθητικές απόψεις των τριών σημαντικότερων συγγραφέων που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τον ποιητή, τον Poe, τον Baudelaire και τον Wilde, παίρνοντας μια πρώτη γεύση από τα σημεία στα οποία θα σταθούμε περισσότερο και θα ασχοληθούμε διεξοδικότερα στην παρούσα εργασία.

Ο Poe γεννημένος το 1809 φαίνεται πως άσκησε σημαντική επίδραση στους οπαδούς του αισθητισμού και χαρακτηρίζεται ως ένας από του πατέρες του κινήματος²⁰. Η πνευματική σχέση των μεταγενέστερων συγγραφέων μαζί του είναι φανερή και εντοπίζεται κυρίως στη διαμόρφωση των ιδεών τους σχετικά με την τέχνη. Αυτός όμως που επηρεάστηκε περισσότερο από τις θεωρίες του, τον μελέτησε και τον μετέφρασε όσο κανείς άλλος ήταν ο Baudelaire.

Τις θεμελιώδεις αρχές της αισθητικής θεωρίας του Poe περιληπτικά και προοιμιακά θα τις αναφέρω ευθύς αμέσως. Το πρώτο πράγμα που διακηρύσσει είναι η συντομία της έκτασης των λογοτεχνικών κειμένων. Στο δοκίμιό του για τη *φιλοσοφία της σύνθεσης*, αναφερόμενος σε ένα από τα πιο γνωστά του ποιήματα, το Κοράκι, σημειώνει: «Γίνεται αναμφισβήτητο πως υπάρχει ένα ευδιάκριτο όριον, σχετικά με το μάκρος, σε όλα τα έργα της φιλολογικής τέχνης – το όριον μιας και μόνης φοράς (για την ανάγνωση)»²¹. Επομένως απορρίπτει τις μεγάλες σε μάκρος ποιητικές συνθέσεις. Επίσης, απορρίπτει την έννοια της έμπνευσης, όπως την είχαν ως τότε οι ρομαντικοί κυρίως συγγραφείς στο μυαλό τους. Θεωρεί πως η λογοτεχνική

²⁰ R. V. Johnson, *Αισθητισμός*, σελ. 74

²¹ Edgar Allan Poe, (επιμέλεια Αλέξης Ζήρας), *Ποίηση και Φαντασία*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1982, σελ. 93

δημιουργία είναι μια διαδικασία όχι μόνο ηθελημένη και συνειδητή, αλλά και πλήρως ελεγχόμενη, η οποία μπορεί να αναπτυχθεί με μαθηματικούς όρους.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο στη θεωρία του έτσι όπως τη βλέπουμε θεμελιωμένη μέσα από το δοκιμακό του έργο είναι η απέχθεια σε ό,τι έχει να κάνει με τον διδακτισμό στην τέχνη. «Η σταθερή αντίθεση του Πόε στον διδακτισμό, σε συνδυασμό με τον γκροτέσκο τρόπο των πιο αξιόλογων ιστοριών του, φαίνεται πράγματι να τον τοποθετεί μακριά από ό,τι ο Πάρριγκτον ονόμασε «διάχυτο ηθικισμό» της εποχής του»²². Σκοπός ενός λογοτεχνικού κειμένου δεν είναι να διδάξει ή να πει την αλήθεια, αλλά να τέρψει απλά και μόνο με την ομορφιά που αποπνέει. Επομένως, ερχόμαστε σ' ένα ακόμα χαρακτηριστικό σημείο της πίστης του για τα κείμενα, το οποίο δηλώνει την υπεροχή της μορφής των λογοτεχνικών έργων έναντι του περιεχομένου τους.

Επιπλέον κάνει έναν διαχωρισμό μεταξύ του Ωραίου, του Ηθικού και του Αληθινού και ισχυρίζεται πως μόνο το πρώτο έχει να κάνει με την αρμοδιότητα της τέχνης. Η τέχνη δεν υπάρχει, όπως προαναφέραμε για να δηλώσει την αλήθεια ή αυτό που είναι ηθικά σωστό, αλλά συνίσταται απλά και μόνο στην έκφραση του Ωραίου, αυτό που ονομάστηκε «τέχνη για την τέχνη».

Το Ωραίο και η ομορφιά στην ποίηση του Ροε συνδέεται σχεδόν πάντα με τη μελαγχολία και τη λύπη: «Η οποιαδήποτε είδους Ομορφιά, στην υπέρτατή της ανάπτυξη, ερεθίζει την ευαίσθητη ψυχή ως τα δάκρυα. Έτσι, η μελαγχολία είναι ο πιο θεμιτός από όλους τους ποιητικούς τόνους»²³.

Ένα τελευταίο στοιχείο που αξίζει να σημειώσουμε είναι η σύνδεση που θα κάνει αργότερα της ποίησης με τη μουσική. Γενικότερα, πάντως, η αισθητικές του αντιλήψεις δεν αλλάζουν σχεδόν καθόλου με την πάροδο των ετών και παραμένουν αναλλοίωτες όσο το ποιητικό υποκείμενο εξελίσσεται. Η αισθητική του αντίληψη για την λογοτεχνία, όπως αναφέρει ο Απόστολος Σαχίνης «είναι ήδη από τότε (εννοεί απ' τα πρώτα του νεανικά δοκίμια) αρτιωμένες και οριστικά διαμορφωμένες και παραμένουν βασικά αμετάβλητες ως το τελευταίο και σημαντικότερο δοκίμιό του για τη θεωρία της λογοτεχνίας *«The Poetic principle»*. Μόνο συμπληρώσεις, βελτιώσεις,

²² Πόε, από τη σειρά: Πρόσωπα και ιδέες, επιμ. Στέφανος Μπεκατώρος, εκδόσεις πλέθρον, Αθήνα 2002³, σελ. 32

²³ Edgar Allan Poe, (επιμέλεια Αλέξης Ζήρας), *Ποίηση και Φαντασία*, σελ. 95

καλύτερες διατυπώσεις ή αναπτύξεις θεμάτων θα προσθέσει στην αισθητική του ο Poe με τα μεταγενέστερα θεωρητικά του δοκίμια»²⁴.

Στον επόμενο εραστή του αισθητισμού, τον Baudelaire, θα δούμε πως υπάρχει σχεδόν απόλυτη ταύτιση με τις θεωρητικές απόψεις του Poe. Άλλωστε των θεωρούσε κάτι παραπάνω από μια λογοτεχνική επίδραση. Για τον Baudelaire ο Poe ήταν κάτι σαν πνευματικός πατέρας. Γράφει στις ημερολογιακές του σημειώσεις στην *Καρδιά μου ξεγυμνωμένη*: «Ορκίστηκα στον εαυτό μου να δέχομαι από δω και στο εξής τους ακόλουθους κανόνες σαν παντοτινούς κανόνες της ζωής μου: Να κάνω κάθε πρωί την προσευχή μου στον Θεό σαν απόθεμα κάθε δύναμης και κάθε δικαιοσύνης στον πατέρα μου, στη Μαριέττα και στον Poe σαν μεσολαβητές. Να τους παρακαλέσω να μου μεταδώσουν την αναγκαία δύναμη για να ολοκληρώσω τα καθήκοντά μου και να μπορέσω να παρέχω στη μητέρα μου μια αρκετά μακρόχρονη ζωή για να χαρεί για την αλλαγή μου»²⁵. Το γεγονός πως συμπεριλαμβάνει τον Poe στα σημαντικότερα άτομα της ζωής του μέσα στην προσευχή, δείχνει το βαθμό της πνευματικής τους επαφής που αγγίζει θα λέγαμε τα μεταφυσικά όρια.

Η σύμπτωση των δύο καλλιτεχνών εντοπίζεται κυρίως σε θέματα που έχουν να κάνουν με την καταδίκη του διδακτισμού στην τέχνη, με την προβολή της θεωρίας «η τέχνη για την τέχνη» καθώς επίσης και με τη σύνδεση της ομορφιάς με τη μελαγχολία και τη λύπη. Ο Baudelaire όμως εξέφρασε μια πιο προχωρημένη και σε πολλά σημεία ακραία μορφή του αισθητισμού, αυτή του κινήματος της παρακμής, κάτι που αργότερα θα δούμε να ασπάζεται και ο Oscar Wilde. Ο Baudelaire δεν διαχώρισε μόνο την τέχνη από την ηθική, θεωρώντας πως ένα πραγματικό έργο τέχνης δεν είναι ανάγκη να είναι ηθικό, αλλά διαμόρφωσε ένα νέο είδος ηθικής το οποίο εκπορεύεται μέσα από την τέχνη.

Επιπλέον, δεν συνδέει απλώς την ομορφιά με την μελαγχολία, αλλά την αντιλαμβάνεται ως κάτι το σατανικό, το ιδιόρρυθμο και το αλλόκοτο. Ακόμα, διακήρυξε την υπεροχή του τεχνητού, τάχθηκε εναντίον της φύσης και καταδίκασε την «ανόητη λατρεία»²⁶ της, επηρεάζοντας έτσι αποφασιστικά τον Wilde. Πίστευε στην απόλυτη αυτονομία της τέχνης και δεν παραδεχόταν να έχει η ποίηση κανέναν άλλο σκοπό από τον ίδιο τον εαυτό της και να εκπληρώνει άλλη αποστολή από το να

²⁴ Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1981, σελ. 26-27

²⁵ Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1977, σελ. 67-68

²⁶ Μπωντλαίρ, *Αισθητικές περιέργειες* (Πόε, Φλωμπέρ, Γκωτιέ, Ουγκώ), εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1991, σελ. 168 και 333

διεγείρει στην ψυχή του αναγνώστη την αίσθηση του ωραίου με την απόλυτη σημασία του όρου.

Ωστόσο, ο πιο ονομαστός εκπρόσωπος του αισθητισμού και της decadence, τόσο στη Δύση όσο και στην Ελλάδα, υπήρξε ο Oscar Wilde, από τον βίο και το έργο του οποίου διαδόθηκαν και απλώθηκαν στο ευρύ κοινό οι αρχές του κινήματος. «Ο Wilde θα μπορούσε θαυμάσια να χαρακτηριστεί πρίγκιπας της decadence»²⁷. Σε όλο το ώριμο έργο του συναντάμε την προβολή του κακού, την εξύμνηση της αμαρτίας και την έξαρση της διαφθοράς που αποτελούν και τα τυπικά γνωρίσματα του κινήματος που εκπροσωπεί. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της θεωρίας του είναι η σύνδεση της ομορφιάς με την αμαρτία σε τέτοιο βαθμό που αφήνει να εννοηθεί πως, κατά τη γνώμη του, η καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία δεν μπορεί να αναπτυχθεί τελείως χωρίς την αμαρτία: «Ό,τι αποκαλείται Αμαρτία», γράφει, «είναι ένα ουσιώδες στοιχείο της προόδου. Χωρίς αυτήν ο κόσμος θα βάλτωνε, θα γινόταν άχρωμος, θα γερνούσε»²⁸.

Ακόμη ένα στοιχείο, που το συναντάμε και στους προηγούμενους συγγραφείς είναι πως στο έργο του υποτιμάται το φυσικό και το ανθρώπινο και εξαιρείται το τεχνητό, το διακοσμητικό, το επιφανειακό και το παράδοξο. Κι έτσι ο αισθητισμός, με τον Wilde καταντά καλλιέργεια του τεχνητού. Δίνει κι αυτός τεράστια έμφαση στην εξωτερική μορφή των έργων τέχνης, απορρίπτοντας τα ηθικά κριτήρια της γραφής, περιορίζοντας το έργο του δημιουργού στους χώρους της τεχνικής, της διακοσμητικής και της λεπταισθησίας κι έτσι το έργο μετατρέπεται σε αποκλειστική καλλιέργεια του τεχνητού, του ψεύτικου και του επιτηδευμένου. Δεν χρειάζεται, φυσικά, να προσθέσουμε κάτι για την υπεροχή της τέχνης από τη φύση, αφού τα προηγούμενα που ειπώθηκαν το καθιστούν πλέον αυτονόητο.

Σκοπός της τέχνης δεν είναι η αλήθεια («σύγχρονο κακό»²⁹ το ονομάζει ο Wilde), αλλά η ομορφιά η οποία πετυχαίνεται μέσω της ψευδολογίας. Το να λέει, δηλαδή, κανείς αναληθή και ωραία πράγματα κι όχι αληθινά, καθώς η αλήθεια δεν παρουσιάζει κανένα απολύτως ενδιαφέρον ειδικά για την λογοτεχνία, είναι ο πραγματικός σκοπός της τέχνης. Απομακρυσμένη από την πραγματικότητα δεν εκφράζει τίποτα άλλο, από τον ίδιο της τον εαυτό. Και καταλήγουμε αναφέροντας

²⁷ Α. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, σελ. 95

²⁸ Οσκαρ Ουάιλντ, *Ο κριτικός ως δημιουργός*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1984, σελ. 45

²⁹ Οσκαρ Ουάιλντ, *Η παρακμή του ψεύδους*, δοκίμια, τμ α', εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1988, σελ.

έναν από τους σημαντικότερους αφορισμούς του, ο οποίος διακηρύσσει πως η ζωή μιμείται την τέχνη περισσότερο απ' ό,τι η τέχνη μιμείται την ζωή³⁰.

Απ' ό,τι παρατηρούμε, σε ορισμένα σημεία επαναλαμβάνει ιδέες και απόψεις των συγγραφέων των οποίων το έργο διάβασε κι επηρεάστηκε απ' αυτό. Σε μια κάπως αυστηρή κριτική του ο Σαχίνης επισημαίνει πώς «με τα πολλά δάνειά του, κατηγορήθηκε ως μιμητής, ακόμα και ως λογοκλόπος και παρουσιάζεται σε μια πρώτη ματιά, χωρίς πολλή πρωτοτυπία, να συγχωνεύει ξένες ιδέες και απόψεις», σπεύδει όμως αμέσως να καθησυχάσει τους λάτρεις αναγνώστες του Wilde προσθέτοντας όμως πως «η έκφρασή του ήταν προσωπική – το ίδιο και η ευφυΐα του και ο κυνισμός του και ο ιμμοραλισμός του»³¹.

³⁰ Ο.π., σελ. 40-41

³¹ Α. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, σελ. 95

ΕΞΩΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Υπό αυτόν τον τίτλο στεγάζεται το μέρος εκείνο της συζήτησής μας, το οποίο έχει να κάνει με τρεις κυρίως άξονες του πνευματικού κόσμου των συγγραφέων, οι οποίοι όμως δεν συνδέονται άμεσα με την λογοτεχνική τους παραγωγή. Αποτελούν, πάραυτα, για τους περισσότερους, κοινή συνισταμένη. Ο πρώτος αναφέρεται κυρίως στο φαίνεσθαι και στον τρόπο με τον οποίο αυτοπροσδιορίζονταν ως κοινωνικά όντα. Είναι ο λεγόμενος **δανδισμός**, που χαρακτηρίζει όλους ανεξαιρέτως, στο βαθμό που ο καθένας μυείται στο κίνημα του αισθητισμού, τους *estete*. Δεύτερος κατά σειρά, είναι εκείνος που σχετίζεται με τις απόψεις που εξέφραζαν οι συγγραφείς αυτοί για το γυναικείο φύλο. Οι αναφορές τους στη **γυναίκα** είναι πολύ συχνές μέσα στα κείμενά τους και ως επί το πλείστον αφοριστικές. Τέλος, θα γίνει μια προσπάθεια να παρουσιαστούν συνοπτικά ορισμένες **πεποιθήσεις** τους για το πολιτικό παρασκήνιο της εποχής τους.

1. Δανδισμός

Από την εποχή του ρομαντισμού ακόμη η θηλυπρέπεια συνδέεται άμεσα με την ποίηση. Αυτή η θηλυπρέπεια αποτελεί στόχο και για τους συμβολιστές, καθώς η ποίηση φαίνεται να είναι συνδεδεμένη με τη θηλυκή πλευρά του άνδρα. Γι' αυτό το λόγο οι περισσότεροι ποιητές ήταν ομοφυλόφιλοι ενώ οι υπόλοιποι φέρονταν ως τέτοιοι για να προκαλούν. Μπαίνοντας, λοιπόν, στο βασικότερο κομμάτι της εργασίας θα ασχοληθούμε αρχικά με έναν όρο, που εκφράστηκε και έγινε σήμα κατατεθέν από τους αισθητιστές και χαρακτηρίζει κυρίως την συμπεριφορά των ατόμων αυτών, δηλαδή των «δανδήδων»³², οι οποίοι ντύνονται πολύ εξεζητημένα κι έχουν προσποιητούς αριστοκρατικούς τρόπους. Αποτελεί, επομένως, ένα στιλιστικό και συμπεριφορικό κατά κύριο λόγο μοντέλο βάσει του οποίου είχαν διαμορφώσει την εξωτερική εμφάνιση και το στυλ τους και οι τέσσερις συγγραφείς μας, που όμως, όπως θα δούμε παρακάτω, συνδέεται άμεσα με τις αισθητικές τους αντιλήψεις, παρόλο που δεν είναι στοιχείο που εκπορεύεται από τον λογοτεχνική τους παραγωγή. Άλλωστε η αισθητική, είναι η επιστήμη του ωραίου και της καλαισθησίας, και το Ωραίο μπορεί να πηγάζει από παντού, ιδιαίτερα όταν έχουμε να κάνουμε με

³² Ο ορος προέρχεται από το χαϊδευτικό του ονόματος Andrew που ήταν Dandy (Αντώνης Διαμαντίδης, *Λεξικό των –ισμών*, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2003, σελ. 72)

καλλιτέχνες οι οποίοι μεταπλάθουν τη ζωή τους σε τέχνη και την τέχνη τους σε ζωή, καθιστώντας ανάμεσα στις δύο αυτές καταστάσεις τα όρια ρευστά και ασαφή. Ας παρακολουθήσουμε, όμως, πώς από τον «ποιητή προφήτη» του ρομαντισμού φτάνουμε στον «ποιητή δανδή» του αισθητισμού.

Στο μεγαλύτερο κομμάτι, λοιπόν, του 19ου αιώνα επικρατεί έντονα η αντίληψη, που πηγάζει από τους Γερμανούς ρομαντικούς, σύμφωνα με την οποία ο καλλιτέχνης είναι ένας οραματιστής, ικανός να διακρίνει και να αποκαλύψει την πνευματική αλήθεια που κρύβεται πίσω από την υλική πραγματικότητα, ένας προικισμένος προφήτης. Την ίδια περίοδο, οι καλλιτέχνες απομακρύνονται από το ιδανικό κάλλος, αναδομούν το έργο τέχνης τόσο σε επίπεδο τεχνοτροπικό όσο και θεματικό βασιζόμενοι στην προσωπική έμπνευσή τους και οδηγούνται σε μια όλο και πιο ελεύθερη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, προκρίνοντας την προσωπική εμπειρία, το ατομικό συναίσθημα, την ενδοσκόπηση και τη φαντασία ως τα ουσιαστικά κριτήρια για τη δημιουργία ενός έργου τέχνης.

Η έμφαση που δόθηκε στην ατομικότητα του δημιουργού και η προτροπή να ακολουθεί την έμπνευσή του προκειμένου να παράγει πρωτότυπα έργα, απελευθερωμένος από τους ακαδημαϊκούς κανόνες, είχε ως αποτέλεσμα να διευρυνθεί το χάσμα ανάμεσα στους πρωτοπόρους καλλιτέχνες και το λαϊκό γούστο. Συνεπώς, βιώνοντας την περιφρόνηση και πολλές φορές την επικριτική διάθεση του κοινού, οι καλλιτέχνες αποφάσισαν συνειδητά να περιθωριοποιηθούν, χαρακτηρίζοντας τους εαυτούς του επαναστάτες.

Ο μύθος του καλλιτέχνη, ως επαναστάτη που μάχεται κατά του κατεστημένου σε μια εχθρική κοινωνία, ως ευφυούς ατόμου βασανισμένου και δυστυχημένου, συχνά παραγνωρισμένου και απομονωμένου, έχει επικρατήσει στην αντίληψη του κόσμου τα τελευταία 200 περίπου χρόνια. Τα αίτια που οδήγησαν σε μια τέτοια εξέλιξη και στην εδραίωση της νέας αυτής εικόνας είναι ποικίλα. Αφ' ενός πηγάζουν από την εμφάνιση και τη διάδοση του Ρομαντισμού στην Ευρώπη, αφ' ετέρου είναι απόρροια της Γαλλικής Επανάστασης, του αναβρασμού που προκάλεσε και των κοινωνικοπολιτικών μεταβολών που επέφερε γενικότερα και όχι μόνο στα εδαφικά όρια της Γαλλίας.

Από εδώ, λοιπόν, πηγάζει η αβάσταχτη αίσθηση της μοναξιάς αυτών των καλλιτεχνών και η έντονη επιθυμία για διαφοροποίηση. Από εδώ εκπορεύεται κι αρχίζει να επικρατεί η έννοια του καλλιτέχνη δανδή. Επιβάλλεται στο σημείο αυτό να τονίσουμε πως δανδισμός των καλλιτεχνών αυτών δεν ήταν απλά μια αντίδραση,

αλλά και μια ολοκληρωμένη στάση ζωής. Ο 19^{ος} αιώνας, είναι ένας αιώνας καλλιτεχνικής δράσης και ανατροπών, με την τέχνη να συνυφαίνεται με τη ζωή, με τα βιώματα και τα συναισθήματα των δημιουργών: προφήτες, οραματιστές, ιδεαλιστές, μποέμ, δανδήδες, εστέτ, ήρωες του κατεστημένου και εναντίον του κατεστημένου. Κι όταν αισθάνεσαι πως παλεύεις μόνος σου χωρίς την παραμικρή διάθεση κατανόησης από τον κοινωνικό περίγυρο, τότε κλείνεσαι όλο και περισσότερο στον εαυτό σου δημιουργώντας ταυτόχρονα και μια αίσθηση ανωτερότητας για την ατομική σου ύπαρξη.

Στα πλαίσια αυτά, λοιπόν, αναπτύχθηκε μια κουλτούρα η οποία δεν αντικατοπτριζόταν μόνο στην καλλιτεχνική παραγωγή των ποιητών, αλλά και στον ευρύτερο τρόπο ζωής τους. Ακόμα και στον τρόπο ντυσίματος, αφού κι αυτός θεωρούνταν ως προέκταση των απόψεών τους περί τέχνης και αισθητικής. Ο αυθεντικός δανδισμός του 19ου αιώνα δεν ήταν απλά μια μόδα ορισμένων κακομαθημένων μοναχопαιδιών που επιζητούσαν να βρίσκονται στο στόχαστρο και στο επίκεντρο των σχολίων του κόσμου, επειδή έτσι είχαν μάθει από καταβολής τους. Αποτελούσε κάτι περισσότερο από μια απλή αντίδραση:

«Ο Δανδισμός δεν είναι καν, όπως πολλά ελάχιστα στοχαστικά άτομα δείχνουν να το νομίζουν, μια απεριόριστη αγάπη για την τουαλέτα και την υλική κομψότητα. Αυτά τα πράγματα δεν είναι για τον τέλειο δανδή παρά ένα σύμβολο της αριστοκρατικής υπεροχής του πνεύματός του»³³.

Ήταν μια πνευματική τοποθέτηση, ένας τρόπος ζωής και μια φιλοσοφία. Ο Baudelaire, π.χ. το έβλεπε ως παραφυάδα του Στωικισμού. Ήταν η λατρεία του εξωτερικού «Εγώ» που αποτελούσε την υψηλότερη έκφραση ενός αδιάφθορου ατομισμού, την πιο χτυπητή εξωτερική εκδήλωση και την επίδειξη αδιαφορίας για τους τύπους της κοινωνικής συμπεριφοράς:

«ο δανδισμός είναι η τελευταία λάμψη ηρωισμού μέσα στην παρακμή»³⁴.

³³ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα* ♦ *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, σελ 116

³⁴ Ο.π., σελ 120

Στην ενδυμασία και στους τρόπους του ο δανδής έπρεπε να ξεχωρίζει ως κάτι το μοναδικό. Αν υποθέσουμε ότι στο αστικό ντύσιμο της εποχής μετρούσε η ομοιομορφία το ατσάλινο χρώμα, η αυστηρή γραμμή -υπάκουο, κομφορμιστικό ντύσιμο, για ένα κομφορμιστικό, σχεδόν αυταρχικό περιβάλλον- η σημασία στους δανδήδες δίνεται στη λεπτομέρεια και στη διακριτική εξατομίκευση. Κινούνταν έξω από την τυραννία της μόδας, στην επικράτεια του στυλ και της ελεύθερης αυτοέκφρασης. Αντιλαμβάνονταν το ντύσιμο σαν αυτοέκφραση και όχι σαν συμμόρφωση. Όμως, με τη στάση τους αυτή φτάνουν σε ακραίες καταστάσεις και συμπεριφορές. Δεν υπερβαίνουν απλά τα δεσμά της μόδας και του κομφορμισμού. Ο δανδής τα αποδομεί, τα περιφρονεί, τα κατεδαφίζει. Ο δανδισμός θα λέγαμε πως ήταν η νιρβάνα του στυλ.

Τα αρχέτυπα του δανδισμού, ο Baudelaire και ο Oscar Wilde, είναι έτοιμοι να συγκρουστούν και να ματώσουν, να θυσιαστούν, για το στυλ τους, για τις ιδέες τους, για την ατομικότητά τους. Ήταν ελευθερόφρονες, παράφοροι λιμπερτίνοι, που φορούσαν βαρύτιμα πουκάμισα αμφιβόλου καθαριότητας, παραμένοντας πρίγκιπες σε ένα καταγώγιο, περιφρονώντας το πρωτόκολλο, ποδοπατώντας το καθώς πρέπει ντύσιμο, τους κανόνες και το σαβουάρ-βιβρ. Ακόμη, ήταν οπαδοί κάθε είδους νεωτερισμού και ορκισμένοι εχθροί της επανάληψης, του παλιού, του κλισέ και του τετριμμένου:

«Είτε αυτοί οι άνθρωποι αποκαλούνται ραφινάτοι, απίστευτοι, ωραίοι, είτε λεοντιδείς ή δανδήδες, όλοι έχουν μια κοινή καταγωγή. Όλοι κρατούν από τον ίδιο χαρακτήρα εναντίωσης και εξέγερσης. Όλοι είναι εκπρόσωποι ό,τι καλύτερου υπάρχει στην ανθρώπινη έπαρση, αυτής της ανάγκης της πάρα πολύ σπάνιας στους σημερινούς, να πολεμήσουν και να καταστρέψουν οτιδήποτε τετριμμένο»³⁵.

Επιπλέον, η μοναδικότητά τους εκφράζεται με εμμονές και λεπτομέρειες. Ο δανδισμός είναι μια ατέλειωτη διαδοχή εμμονών. Ελευθερωμένος από τις συμβάσεις και τις νόρμες, ο δανδής μπορεί να αφηθεί στην αυτοπραγμάτωση, στην αρμονική αυθαιρεσία. Από το «όσο πρέπει» του μετριοπαθούς αστού, περνά προς το τολμηρό και τόσο γοητευτικό γι' αυτούς «όσο μπορεί να αντέξει κανείς». ;

³⁵ Ο.π., σελ 120

Επίσης, στην θηλυκή πλευρά του ποιητή οφείλεται και η υπερεκτίμηση της αίσθησης της όσφρησης. Ενώ για παράδειγμα στον Διαφωτισμό η όσφρηση θεωρείται μια από τις κατώτερες αισθήσεις σ' αντίθεση με την όραση. Κι αυτό διότι η όραση είναι πιο ενεργητική αίσθηση σε σχέση με την όσφρηση που είναι παθητική, γιατί επιδρά άμεσα στο νευρικό σύστημα και έχει την ικανότητα να εξιτάρει, να ζαλίζει, ακόμα και να ναρκώνει. Η εστίαση, επομένως στα αρώματα είναι κλασική για την ποίηση του συμβολισμού, η οποία όπως είπαμε παραπέμπει στον κόσμο της γυναίκας.

Ένας καλλιτέχνης που επηρέασε έντονα το στυλ και τη διαμόρφωση του δανδισμού ήταν ο ζωγράφος Ντελακρουά, ο οποίος μάλιστα συνήθιζε να τυλίγει τον ευαίσθητο λαιμό του με ειδικές γραβάτες και πρόφερε το «ρο» τόσο απλά που έκανε μια νεαρή ξαδέρφη του να απορεί και να αγανακτεί που ένας ώριμος άνδρας μιλούσε τόσο προσποιητά.

Το κατεξοχήν αρχέτυπο του καλλιτέχνη, αυτό του μποέμ (όρος που στα γαλλικά σημαίνει αθίγγανος), του περιπετειώδους, εκκεντρικού προσώπου, ντυμένου ατημέλητα, που ζει σε ένδεια, ανεξάρτητος και ασυμβίβαστος, περιφρονώντας τους κοινωνικούς κανόνες, εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1830 στο Παρίσι, που ήταν η μητρόπολη της τέχνης. Η έννοια του μποέμ ταυτίστηκε επίσης με τις ριζοσπαστικές πολιτικές ιδέες. Ο μποέμικος τρόπος ζωής, που υιοθετήθηκε με ενθουσιασμό από πολλούς πρωτοπόρους καλλιτέχνες της εποχής και ιστορήθηκε στα έργα τους, το 1896 υμνήθηκε επίσης στην όπερα του Πουτσίνι «Η Μποέμ».

Για ορισμένους καλλιτέχνες η εικόνα του δανδή, όπως την όρισε ο Baudelaire στο δοκίμιό του «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής», εκτός από ακραία εκδήλωση της απαξίωσης των υφιστάμενων κοινωνικών κανόνων εξέφραζε επίσης και την πνευματική τους ανωτερότητα. Ο τύπος του μποέμ και του δανδή, φαινομενικά αντίθετοι, στην προκειμένη περίπτωση συγκλίνουν και εκφράζουν την αντίδραση απέναντι στο κοινότυπο και στη χυδαιότητα της άμουσης αστικής τάξης.

Μπορούμε ήδη να ανιχνεύσουμε τον ψυχοκοινωνικό πυρήνα του δανδή, που δεν είναι άλλος από τον ναρκισσισμό. Ο δανδής είναι αυθεντικός εκφραστής μιας διάχυτης κουλτούρας ναρκισσισμού. Αντλεί απόλαυση από τον εαυτό του, ως αυτό που είναι, που μπορεί να ήταν, που ποθεί να γίνει, περνώντας άπειρες ώρες μπροστά στον καθρέφτη θαυμάζοντας την ομορφιά του:

«Ο δανδής φιλοδοξεί να είναι αδιάκοπα έξοχος. Είναι υποχρεωμένος να ζει και να κοιμάται μπροστά σε έναν καθρέφτη»³⁶

Εδώ, βέβαια, βλέπουμε και τη διάσταση του δανδή ως αργόσχολου που δεν καταπιάνεται με τίποτ' άλλο στην καθημερινότητά του, παρά με το πώς θα είναι αρεστός στον εαυτό του, προκαλώντας πολλές φορές τον περίγυρο. Αυτό φυσικά προϋποθέτει να έχει λύσει κανείς τα βιοποριστικά του ζητήματα για να μπορέσει να αποκτήσει την δυνατότητα να ασχοληθεί απερίσπαστος με τέτοιας φύσεως ζητήματα που για άλλους θεωρούνται είδος πολυτελείας. Ο Baudelaire σημειώνει κάπου:

«Αυτά τα όντα δεν έχουν άλλη δουλειά παρά να καλλιεργούν την ιδέα του ωραίου στο άτομό τους, να ικανοποιούν τα πάθη τους, να αισθάνονται και να σκέφτονται. Διαθέτουν έτσι, κατά τις επιθυμίες τους και σ' έναν πολύ μεγάλο βαθμό, το χρόνο και το χρήμα, δίχως τα οποία η ιδιοτροπία, περιορισμένη στην κατάσταση της περαστικής ονειροπόλησης, δεν μπορεί να μεταφραστεί σε πράξη»³⁷.

Ο Baudelaire, αυτή η φιγούρα του τέλειου δανδή, μιλώντας για τα καλά της μόδας και αντιπαραθέτοντας τις χάρες του τεχνητού στα εγκλήματα της φύσης, επιβεβαίωσε στο τόσο γοητευτικό έργο του *Εγκώμιο του Μακιγιάζ* ότι:

«η μόδα πρέπει να εξεταστεί σαν ένα σύμπτωμα της προτίμησης για το ιδανικό, το οποίο επιπλέει στον ανθρώπινο εγκέφαλο πάνω απ' όλα τα χοντροκομμένα, γήινα και σιχαμερά πράγματα που η φυσική ζωή συσσωρεύει μέσα του, κάτι σαν θεϊκή παραμόρφωση της ίδιας της φύσης ή μάλλον σαν μια διαρκής και σταδιακή μεταρρύθμιση της φύσης»³⁸.

Για να προσθέσει, ακόμα πιο επιτακτικά:

«Ποιος θα τολμούσε να επιφορτίσει την τέχνη με την άγονη λειτουργία μίμησης της φύσης; Το μακιγιάζ δεν πρέπει να αποκρύπτει, να αποτρέπει

³⁶ Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, σελ. 37

³⁷ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα* ♦ *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, σελ. 115

³⁸ Ο.π., σελ. 134-135

την αποκάλυψη. Αντίθετα, μπορεί ν' απλωθεί, αν όχι αφύσικα τουλάχιστον ανυστερόβουλα»³⁹.

Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης, τουλάχιστον όσον αφορά την εξωτερική του εμφάνιση και τους τρόπους συμπεριφοράς του ήταν και αυτός ένας γνήσιος δανδής. Ο Κλέων Παράσχος φίλος – όχι όμως πολύ στενός – αλλά και κριτικός γράφει για τον ποιητή: «Την απόσταση (που υπήρχε μεταξύ τους) την επέβαλλε ένα δικό μου αίσθημα σεβασμού προς τον ποιητή, γνωστόν κιόλα, πολύ αγαπητό, ζωσμένον από μιαν αίγλη θρύλου, κάμποσο μεγαλύτερό μου, αλλά και ο ίδιος ο Λαπαθιώτης. [...] αισθανόσουν τον άνθρωπο που εύκολα δεν φτάνει στην οικειότητα. Και την εντύπωση αυτή την μεγάλωνε το άμεμπτο ντύσιμό του, ντύσιμο δανδή – γύρω στους Βαλκανικούς Πολέμους – σχεδόν λιγάκι προκλητικό, αλλά τόσο «αισθητικά», όπου όμως δίπλα στον καλλιτέχνη τον ωραιόπαθο εξάνοιγες και τον κύριο»⁴⁰. Και λίγες γραμμές παρακάτω συμπληρώνει για την εξωτερική του εμφάνιση: «Και με τι καμάρι, με τι αρτίστικη φιλαρέσκεια, με πόση φανερή ευχαρίστηση που τραβούσε την προσοχή, έκοβε βόλτες, κάθε βράδυ, απάνω κάτω, στον πιο συχναζόμενο τότε περίπατο της οδού Σταδίου, με το σκληρό του μαύροι καπέλο, με το μεσαίο επανωφόρι του, μ' ένα φανταχτερό λουλούδι πάντα στη μπουτονιέρα, φιγούρα παράξενη, ποιητική μα και αισθητική, δέρμα ασπρορόδινο, ανήλιαγο, φεγγερό και λεπτό σαν γυναικείο, γαλάζια μάτια, τρυφερά, αβρά, ονειροπαρμένα, στόμα μικρό αλλά με μια κοκκινίλα και με μια υγράδα αισθησιακή»⁴¹.

Η εμφάνιση του Λαπαθιώτη ήταν ευθυγραμμισμένη με αυτή του Oscar Wilde. Εκτός από τις αισθητικές τους συγγένειες, τον μιμήθηκε και στον στυλ και στον τρόπο ντυσίματος. Και οι δύο κατάφεραν πολύ εύστοχα να τραβούν συνεχώς τα βλέμματα των ανθρώπων πάνω τους. Ο Wilde με «το αλλόκοτο ντύσιμό του – κοντό παντελόνι, μεταξωτές κάλτσες, βελούδινο σακάκι – τα πιο απίθανα λουλούδια που κρατούσε ή φορούσε στη μπουτονιέρα του – κρίνοι, ηλιοτρόπια, γαρύφαλλα βαμμένα σε διάφορα χρώματα – τράβηξαν την προσοχή της Κοινωνίας [...]»⁴². Έτσι κι ο Έλληνας αισθητιστής. Κατόρθωνε να προκαλεί την προσοχή και τα σχόλια του κόσμου, θεωρώντας αυτή την επίτευξη ως κάτι το ηρωικό:

³⁹ Ο.π., σελ. 138

⁴⁰ Κλέων Παράσχος, «Ναπολέων Λαπαθιώτης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 398, σελ. 80

⁴¹ Ο.π., σελ. 81

⁴² Oscar Wilde, *Θέατρο*, (μτφ. Στάθη Σπηλιωτόπουλου), τμ α', εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1953, σελ. 9

«Και την ίδια εποχή ήταν που αποτόλμησα να φορέσω τα' ανοιχτά πουκάμισα, που τα αποκαλούσαν «α –λα Μπάιρον»: δεν θα ξεχάσω το απόγευμα εκείνο που πρωτοβγήκα στην οδό Σταδίου συνοδευόμενος από τον Παπατσώνη, που έδειξε κι αυτός μεγάλη τόλμη, απλώς και μόνο με το να έρχεται μαζί μου. Ο κόσμος σταματούσε και μας κοίταζε, όπως κοιτάζουν τα αξιοπερίεργα. Ψίθυροι, άλλοτε καλοί και κολακευτικοί κι άλλοτε σκανδαλίσματος και αποδοκιμασίας, με παρακολουθούσαν ως το Σύνταγμα. Κι όταν καθίσαμε, στο τέλος, στου «Ντορέ», είχαμε το συναίσθημα πως κάναμε έναν καθαρό ηρωισμό!»⁴³

Όσον αφορά στον Ροε, δεν θα μπορούσαμε να τον αποκαλέσουμε δανδή, μιας και ακόμα οι πνευματικές συνθήκες ανάπτυξης του κάπως πρώιμες. Έχει, όμως κι αυτός – πως θα μπορούσε άλλωστε να μην έχει, ως πατέρας του αισθητισμού – ένα δικό του, εκλεπτυσμένο τρόπο ντυσίματος.

Όσο για την μομφή που θα μπορούσε κάποιος να επισυνάψει για τον δανδισμό των ποιητών αυτών, το γεγονός δηλαδή πως μέσω του δανδισμού και της θηλυπρέπειάς τους πλησιάζουν σ' αυτό που αφορίζουν, απεχθάνονται και αρνούνται, δηλαδή τη γυναίκα, ο Μπωντλαίρ σπεύδει να κάνει τον απαραίτητο διαχωρισμό:

«Η γυναίκα είναι το αντίθετο του δανδή.

Επομένως, αναγκαστικά προκαλεί τρόμο.

Η γυναίκα πεινάει και θέλει να φάει. Διψάει και θέλει να πιει.

Έχει τις καύλες τις και θέλει να γαμηθεί.

Μεγάλο κατόρθωμα!

Η γυναίκα είναι φυσική, δηλαδή απεχθής.

*Έτσι, είναι πάντοτε χυδαία, δηλαδή το αντίθετο του δανδή»*⁴⁴

Στη λατρεία των αισθητιστών για το τεχνητό έναντι του φυσικού θα αναφερθούμε σε παρακάτω κεφάλαιο. Στο αμέσως επόμενο θα μας απασχολήσει η αντίληψή τους σχετικά με τις γυναίκες, ενώ στο τέλος αυτού του κεφαλαίου

⁴³ Ναπολέον Λαπαθιώτης, *Η ζωή μου, απόπειρα συνοπτικής αυτοβιογραφίας*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1986, σελ. 130

⁴⁴ Ευρυδίκη Παπάζογλου (μτφ.), *Μπωντλαίρ, επιλογή από τα Journaux Intimes*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1983, σελ. 68

ακολουθούν ορισμένες φωτογραφίες για να παρατηρήσουμε τις εξωτερικές-
στιλιστικές ομοιότητες των ποιητών.



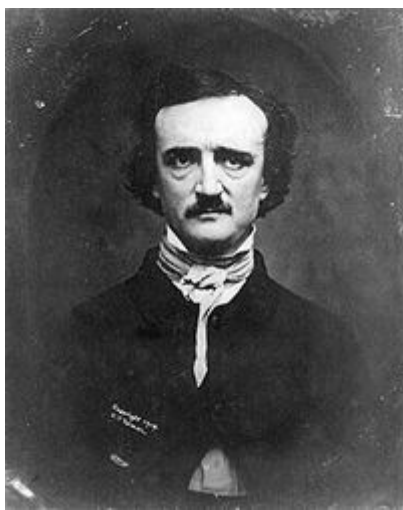
Εικόνα 1:



Εικόνα 2: Νεανική φωτογραφία του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη



Εικόνα 3: Στα ίχνη του Oscar Wilde



Εικόνα 4:



Εικόνα 5:



Εικόνα 6:

2. Η γυναίκα

«Όνειρό μου!

Η αιθέρια ψυχή σου θα μου συγχωρήσει αυτό το απονενομημένο γράμμα που μ' έκανε τόσα δάκρυα να χύσω;... Μετανόησα πικρά γιατί σ' ελύπησα δίχως αφορμή, για μια μηδαμινή αιτία που με είχε τρομάζει και απελπίσει!

...Και με τη νέα φάση της αγάπης σου είμαι τρισευτυχισμένος, φτερουγίζω στον παράδεισο!... Αλλά το γράμμα εκείνο το άθλιο λησμόνησέ το και σχίσε το να εξαφανιστεί κάθε ανίερο κομμάτι του... είμαι τρελός, αλλά δεν φταίω σ' αυτό! Φταίνε τα μάτια σου, η ψυχή σου, Συ ολόκληρη! Και σ' ευγνωμονώ γι' αυτό, γιατί είσαι τόσο γλυκιά, τόσο μεθυστική, τρέλα!... Αγάπη μου, λησμόνησέ τα όλα τα λόγια μου εκείνα για χατίρι μου!... Με συγχωρείς όμως αγάπη μου;

Ο αιώνιος λάτρης σου

Ναπολέον»⁴⁵

Αυτό το σημείωμα, γραμμένο στο δέκατο έβδομο έτος της ηλικίας του Λαπαθιώτη, το οποίο παραδόξως απευθύνεται σε γυναίκα, είναι το μοναδικό δείγμα ευαισθησίας και τρυφερότητας του ποιητή προς το γυναικείο φύλο⁴⁶. Ίσως ήταν σε μια ηλικία που ακόμη δεν είχε προσδιορίσει ο ίδιος τις σεξουαλικές του προτιμήσεις και την ομοφυλοφιλική του ιδιαιτερότητα. Διαβάζοντάς το μένουμε κατάπληκτοι! Θα έλεγα πως βαθειά μέσα μας αμφισβητούμε ολωσδιόλου πως το έγραψε ο ίδιος, αφού η απόσταση ανάμεσα σε αυτές της γραμμές και στους κατοπινούς του στοχασμούς για τη γυναίκα είναι χασματική. Το ύφος του, προσαρμοσμένο στην γραμμή των ευρωπαϊών αισθητιστών, κάθε φορά που βρίσκει χρόνο να ασχοληθεί με τις γυναίκες, είναι ειρωνικό, υποτιμητικό, χλευαστικό και αφοριστικό.

⁴⁵ **Τάσος Κόρφης**, «Δώδεκα στιγμές από τη ζωή του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984, σελ. 231-232

⁴⁶ Μια ακόμη αναφορά έχω εντοπίσει στο άρθρο του Γιώργου Ιωάννου, ο οποίος γράφει πως κάποιος κοινός τους φίλος, είχε ενημερώσει τον Ιωάννου σχετικά με τον έρωτα που έτρεφε ο Λαπαθιώτης για μια γυναίκα, η οποία, όμως, δυστυχώς είχε πεθάνει κι ο ποιητής ήταν αβάσταχτα λυπημένος πηγαίνοντας στην κηδεία της. Μάλιστα αναφώνησε την στιγμή που την τοποθετούσαν μέσα στον τάφο: «ομόρφυνες το φέρετρο»! (**Γιώργος Ιωάννου**, «Ο γείτονας μου ο Λαπαθιώτης», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984, σελ. 214-215)

Τον βρίσκουμε να είναι απόλυτα συμφιλιωμένος με την ερωτική του προτίμηση στο ίδιο φύλο. Κι όχι μόνο αυτό, αλλά φτάνει στο σημείο να θεωρεί ως διαστροφή του την συμπάθεια προς το θήλυ, στην νεανική μεταβατική του ηλικία:

«Στα παιδικά μου χρόνια είχα κάποιες έντονες συμπάθειες (προς το θήλυ), αλλά στην ακαθόριστη εκείνη ηλικία, τη μεταβατική, συμβαίνουν τέτοιες προσωρινές διαστροφές»⁴⁷.

Στο ίδιο κλίμα κινείται και στον στοχασμό που θα παραθέσουμε λίγο παρακάτω. Παρατηρούμε την εμμονή του για τις γυναίκες, ο οποίος θα λέγαμε ότι καταλήγει σε έντονο μισογυνισμό. Ανάλογους στοχασμούς είχαν επιχειρήσει και οι ευρωπαίοι αισθητές που τόσο θαύμαζε, αλλά αισθάνομαι πως αυτοί δεν εξέφραζαν τις σκέψεις τους με τόσο μένος. Θα λέγαμε πως στα λόγια του Λαπαθιώτη διακρίνεται κάποια κακία, η οποία δεν εκπορεύεται μόνο από την αρνητική εντύπωση που είχε για τις γυναίκες εξαιτίας της υποκριτικής κοινωνικής συμπεριφοράς τους. Ο μισογυνισμός του ποιητή σίγουρα πηγάζει σε σημαντικό βαθμό από την ομοφυλοφιλία του. Τόσο μεγάλη είναι η απέχθειά του προς αυτές, που φτάνει στο σημείο να θεωρεί πως αν υπήρχαν κάποιοι νομοτελειακοί κανόνες στη φύση, τότε αυτοί θα ρύθμιζαν ως σωστή και φυσιολογική στάση ζωής για τους σοβαρούς και πνευματώδεις ανθρώπους την συναναστροφή και την ερωτική τους σύνδεση μόνο με άνδρες και μάλιστα Εφήβους με Ε κεφαλαίο:

«Αν υπήρχε κάποια τάξη στον κόσμο, θα έπρεπε ο έρωτας προς τη γυναίκα να είναι ιδίωμα των κοινών, των ελαφρών και επιπόλαιων, των κατωτέρων ηθικώς ανθρώπων. Ενώ ο έρωτας προς τον έφηβο να είναι αποκλειστικό προνόμιο των σοβαρών ανθρώπων, με την πλουσία εσωτερικότητα, των ανωτέρων και στοχαστικών, των φιλοσόφων και των καλλιτεχνών. Αυτά αν υπήρχε κάποιο ίχνος τάξεως στον κόσμο... Δυστυχώς όλ' αυτά είναι τόσο μπερδεμένα κι ανακατωμένα, ώστε πολλές φορές, βλέπομε το αντίθετο – ανθρώπους ανωτέρους ν' αγαπούν γυναίκες, και τιποτένιους ν' αγαπούν

⁴⁷ **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 77

εφήβους! Τόσο άθλια, άρρυθμα, απρονόητα έχει πλαστή ο κόσμος, και τόση σύγχυση επικρατεί παντού σε όλα...»⁴⁸

Η διάχυτη ερωτική διάθεση του ποιητή δεν ικανοποιείται απλά και μόνο στην θέαση ή επαφή με έναν οποιονδήποτε άνδρα, αλλά με τον Έφηβο άνδρα. Στη ζωή του estete η γυναίκα μπορεί να είναι λατρευτή ως μάνα ή αδερφή, αλλά ποτέ ως αγαπημένη. Μπορεί να είναι φιλενάδα και συνάδελφος, αλλά ποτέ ερωμένη, ποτέ σύντροφος. Η μούσα του αισθητή Λαπαθιώτη δεν ήταν ποτέ μια γυναίκα αλλά ο άνδρας και πιο περιορισμένα, ο έφηβος. Αυτό συνάδει φυσικά με την γενικότερη αντίληψη του περί αισθητισμού. Το κάλλος και η ομορφιά, δεν βρίσκεται στο γήρας, αλλά στην αλαβάστρινη νιότη. Στην αμυγδαλιάστη νιότη. Στην εφηβεία, εκεί που αρχίζουν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, άγουρα ακόμα να παίρνουν την τελική τους μορφή. Είναι προφανώς η περίοδος που το σώμα αρχίζει να αγγίζει την τελειότητα, απαλλαγμένο από οποιοδήποτε σημάδι φθοράς. Εκεί το σαρκικά Ωραίο και η Ομορφιά φτάνουν στο απόγειό τους.

«Ο Έφηβος υπήρξε το αντικείμενο της λατρείας της αρχαίας ελληνικής εποχής. Η γυναίκα υπήρξε το αντικείμενο της λατρείας της μεσαιωνικής περιόδου. Απ' αυτό μπορεί να συναγάγει κανένας, εύκολα, συμπεράσματα, όσον αφορά την αξία του καθενός από αυτά, - και την αισθητική του σημασία.»⁴⁹

Φτάνει κάποτε και σε αφορισμούς που υποβαθμίζουν την γυναίκα στο επίπεδο του ζώου, απαλλαγμένο προφανώς από την έλλογη και πνευματική υποστήριξη του εγκεφάλου, η οποία διαχωρίζει το ανθρώπινο είδος από τα υπόλοιπα έμβια όντα:

«Απ' όλα τα ζώα, το πιο πολύ που συμπαθώ, είναι η γάτα, - και το πιο λίγο, υποθέτω, η γυναίκα»⁵⁰

Κάπου-κάπου αστειεύεται κιόλας, κάνοντας ευφρολογήματα του τύπου:

⁴⁸ **Αρης Δικταίος**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, (Η ΖΩΗ ΤΟΥ – ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ)*, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1984, σελ. 56

⁴⁹ Ο.π., σελ. 56

⁵⁰ Ο.π. σελ. 56

«Οι γυναίκες, μες στα πλάσματα της γης, θα ήταν το κουτότερο, χωρίς αμφιβολία, αν δεν υπήρχε κάτι πιο κουτό: οι άντρες που τις αγαπούν και τις υπερεκτιμούν...»⁵¹

Ανάλογους αφορισμούς έχει γράψει και ο Baudelaire:

«Η γυναίκα δεν μπορεί να ξεχωρίσει την ψυχή από το σώμα. Είναι απλουστευτική όπως τα ζώα. – ένας σατιρικός θα έλεγε ότι αυτό συμβαίνει επειδή έχει μόνο σώμα»⁵²

Και παρακάτω:

«Πάντοτε μου προκαλούσε έκπληξη ότι επιτρέπεται στις γυναίκες να μπουν στις εκκλησίες. Τι είδους διάλογο μπορούν να κάνουν αυτές με τον Θεό;»⁵³

Τόσο ανάξια λόγου πλάσματα θεωρούσαν της θηλυκές υπάρξεις που δεν επιθυμούσαν καν να τις αναφέρουν στις κοινωνικές τους συναναστροφές και να τις εντάσσουν στα πλαίσια των συζητήσεων στις ανδρικές συντροφίες. Ο Baudelaire σημειώνοντας στο ημερολόγιό του για μια βραδιά την οποία πέρασε μαζί με φίλους του κουβεντιάζοντας γράφει για κάποιον εκ των συνομιλητών του:

«Ο ένας απ' αυτούς έφερε την κουβέντα στο θέμα των γυναικών. Θα ήταν πιο φιλοσοφημένο να μη μιλήσει καθόλου γι' αυτό. Αλλά υπάρχουν πνευματώδεις άνθρωποι που όταν πουν δεν περιφρονούν τις ποταπές συγκινήσεις.»⁵⁴

Αυτή η απεχθής στάση των καλλιτεχνών προς το γυναικείο φύλο, είναι ολοφάνερο πως υπήρχε γενικότερα και σε άλλους συγχρόνους ποιητές της εποχής του Λαπαθιώτη. Μια παρόμοια, αλλά ίσως όχι τόσο κραυγαλέα και αρνητική στάση και άποψη εξέφραζε για παράδειγμα και ο Καρυωτάκης. Ας θυμηθούμε το ποίημα *Αποστροφή*:

⁵¹ Ο.π. σελ. 56

⁵² **Κ. Μπωντλαίρ**, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, σελ. 51

⁵³ Ο.π., σελ. 50

⁵⁴ **Σαρλ Μπωντλαίρ**, *Η μελαγχολία του Παρισιού*, εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 1985, σελ. 156

*«Ω, να μπορούσε έτσι κανείς να θάλλει,
Μέγα ρόδο κάποιας ώρας χρυσής,
Ή να βυθομετρούσατε και σεις
Με μια φουρκέτα τα' άδειο σας κεφάλι!*

*Ατίθασα μέλη, διαφανή ρούχα,
Γλοιώδη στόματα υποκριτικά,
Ανυποψίαστα, μηδενικά
Πλάσματα, και γι' αυτό προνομιούχα...»⁵⁵ (1927)*

Αξίζει, επίσης, να προσθέσουμε, πριν επιστρέψουμε στον Λαπαθιώτη, το κομμάτι ενός φανταστικού διαλόγου, ο οποίος εκτυλίσσεται με τον Καρυωτάκη και μια φίλη του την Έρση στο μυθιστόρημα *Αστροφεγγιά*, γραμμένο από τον φίλο του ποιητή, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ο οποίος επηρεασμένος ίσως από τη γνώμη του Σακελλαριάδη (φίλου και κριτικού του Καρυωτάκη, με τον οποίο οι σχέσεις τους κλονίστηκαν από ένα σημείο και μετά) και θέλοντας να τονίσει την απαξιωτική στάση του Καρυωτάκη για τις γυναίκες, σημειώνει:

«– Δεν είμαστε πλασμένοι για ν' αγαπιώμαστε, είπε [ο ποιητής]. Για να μισούμε μονάχα:

*Ρίξε το όπλο σου και σωριάσου πρηνής,
Όταν ακούσεις ανθρώπους*

Είναι δύο σίχοι μου. Δυο πολύ κακοί και πολύ αληθινοί σίχοι., γιατί μονάχα το κακό είναι αληθινό. Δεν καταλαβαινόμαστε. Λοιπόν, πώς μπορούμε ν' αγαπηθούμε ποτέ;

– Είσαι μονάχος, του είπε η Έρση. Ίσως μια γυναίκα...

– Μια γυναίκα; Δεν μου αρέσει να παίζω με νευρόσπαστα...»⁵⁶

⁵⁵ **Κώστας Γ. Καρυωτάκης**, *ποιήματα*, εκδόσεις Γ. Οικονόμου, Αθήνα, σελ. 134-135

⁵⁶ **Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος**, *Αστροφεγγιά*, Αρχαίος Εκδοτικός Οίκος Δημητρίου Δημητρακού, Αθήνα 1945, σελ. 210

Κάνοντας μια προσπάθεια να μην τους θεωρήσουμε μισογύνηδες ποιητές, θα μπορούσαμε να πούμε πως με την στάση τους αυτοί, δεν στρέφουν τα βέλη τους στη γυναίκα ως αυθύπαρκτο κοινωνικό ον, αλλά καυτηριάζουν το μοντέλο εκείνο της γυναίκας που παρουσιάζεται στις σύγχρονες, υποκριτικές αστικές κοινωνίες, οι οποίες επιβάλλουν ένα πρότυπο καθώς πρέπει συμπεριφοράς, το οποίο απευθύνεται μόνο στο κοινωνικό φαίνεσθαι. Ο Τίτος Πατρίκιος, μάλιστα, γράφει για τον μισογυνισμό του Καρυωτάκη: «Πράγματι, αν στατικά και δογματικά θεωρήσουμε την εικόνα αυτή ως την αιώνια και αναλλοίωτη απεικόνιση της γυναίκας, τότε ο Καρυωτάκης ήταν μισογύνης, όπως μισογύνης ήταν και ο Ευριπίδης». Έπειτα, όμως, παραθέτει και την άλλη πλευρά του νομίσματος, αρχίζοντας μ' ένα «αν όμως». Και συνεχίζει: «αν όμως τη δούμε σαν έκφραση της σύγκρουσής του μ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό-πολιτισμικό πρότυπο που διαμορφώνεται στα μοντέρνα, για την εποχή του, αλλά πάντα ανδροκρατικά αστικά στρώματα, τότε θα λέγαμε πως ο Καρυωτάκης, γελοιογραφώντας και οδηγώντας αυτό το πρότυπο ως την πλήρη αποσύνθεσή του, προαναγγέλλει τα σημερινά κινήματα για την απελευθέρωση της γυναίκας»⁵⁷

Παρόμοια αντιμετώπιση θα δούμε κι από τον Oscar Wilde για το συγκεκριμένο θέμα. Αν και πιο εκλεπτυσμένος στις εκφράσεις του αλλά παρόλ' αυτά καθόλα αφοριστικός, σαν να σφαγιάζει το γυναικείο πρότυπο της βικτωριανής εποχής με βαμβάκι, θα λέγαμε πως ο Wilde είναι η καταδίκη των γυναικών της εποχής του. Αλλά αυτό που θα μπορούσαμε πάλι να παρατηρήσουμε είναι πως γελοιοποιεί το συγκεκριμένο μοντέλο γυναίκας κι όχι την γυναικεία φύση καθολοκληρίαν. Κι αυτό το βλέπουμε από τα ακόλουθα λεγόμενα του ποιητή, ο οποίος καυτηριάζει την τυποποίηση και τον ψεύτικο πουριτανισμό:

«Τίποτε σ' αυτόν τον κόσμο δεν είναι τόσο ανάρμοστο για μια γυναίκα όσο μια αντικομοφορμιστική στάση»⁵⁸

Για τους αισθητιστές οι εκδηλώσεις της καρδιάς και της ψυχής δεν έχουν σαβουάρ βίβρ. Σ' ένα μικρό δοκιμιακού χαρακτήρα κείμενο το οποίο γράφτηκε προς το

⁵⁷ Τίτος Πατρίκιος, «Κώστας Καρυωτάκης», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα, Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, εκδόσεις: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Αθήνα 1979, σελ. 267

⁵⁸ Σπύρος Τσακνιάς (μτφ), *Όσκαρ Ουάιλντ, Επιλογή από το έργο του*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1993, σελ. 16

τέλος του 1860 και δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα "Figaro", το Νοέμβριο του 1863, μαζί με άλλα κείμενα κάτω από τον γενικό τίτλο *Le Peintre de la Vie Moderne* (ο Ζωγράφος της σύγχρονης ζωής) αποσπάσματα του οποίου έχουμε δει και παραπάνω ο Baudelaire γράφει για τον γυναικείο καλλωπισμό:

«Η γυναίκα έχει το απαράγραπτο δικαίωμα, και μάλιστα εκπληρώνει ένα είδος χρέους όταν προσπαθεί να φανεί μαγική και εξωπραγματική. Πρέπει να εκπλήσσει, να γοητεύει. Ως είδωλο πρέπει να χρυσώνεται για να γίνεται αντικείμενο λατρείας. Πρέπει, λοιπόν, να δανείζεται απ' όλες τις τέχνες τα μέσα για να υψωθεί πάνω απ' τη φύση, ώστε να σκλαβώνει καλύτερα τις καρδιές και να συναρπάζει τα πνεύματα. Δεν πειράζει διόλου αν η απάτη και το τέχνασμα είναι γνωστά σε όλους, όταν η επιτυχία τους είναι εξασφαλισμένη και το αποτέλεσμα πάντα ακατανίκητο»⁵⁹

Η γυναίκα για να καταστεί σύμβολο λατρείας, θα πρέπει να υψωθεί πάνω από τη φύση (παρατηρούμε την υποτίμηση της φυσικής έναντι της τεχνητής ομορφιάς) κι αυτό θα το καταφέρει μόνο μέσα από τη διαδικασία του καλλωπισμού. Η φυσική ομορφιά δεν αρκεί. Η γυναίκα όχι μόνο έχει τη δυνατότητα, αλλά οφείλει, έχει χρέος να φτιασιδώνεται για να καταφέρει να προσελκύσει και να σαγηνεύσει τον άνδρα. Αυτό, φυσικά, κάθε άλλο παρά κολακευτικό ακούγεται, διότι υποβαθμίζεται μ' αυτό τον τρόπο η πραγματική της φύση και η πνευματική της υπόσταση. Η γυναίκα δεν μπορεί να μαγνητίσει έναν άνδρα με τα πνευματικά της χαρίσματα, παρά μόνο με την εξωτερική της εμφάνιση, η οποία όσο πιο ψεύτικη είναι τόσο πιο μαγευτική κι αποτελεσματική καθίσταται. «Για τον Μπωντλαίρ, τη γυναίκα δεν μπορεί κανείς να την πάρει στα σοβαρά, παρά μόνο στο μέτρο που τη θεωρεί ως πηγή φανταστικών απολαύσεων, ή, τουλάχιστον, τεχνητά διατεταγμένων – δηλαδή, στην πραγματικότητα ως αισθητικό αντικείμενο»⁶⁰.

Ο Λαπαθιώτης από την άλλη πλευρά, χρησιμοποιεί τον γυναικείο καλλωπισμό ως επιχείρημα για την κατωτερότητά της σε σχέση με την ανδρική ομορφιά:

⁵⁹Σαρλ Μπωντλαίρ, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα* ♦ *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, σελ. 136

⁶⁰Μπωντλαίρ, από τη σειρά: πρόσωπα και ιδέες, επιμ. Luc Decaunes, εκδόσεις πλέθρον, Αθήνα 1996³, σελ. 36-37

«Η υπεροχή της αντρικής ομορφιάς απέναντι στη γυναικεία, αποδεικνύεται κι από το γεγονός ότι ενώ ο άντρας μένει σχεδόν όπως είναι, μη έχοντας ανάγκη αναπληρώσεως, η γυναίκα καταφεύγει εξ ενστίκτου σ' όλη τη γνωστή και πολυμήχανη επιστήμη του καλλωπισμού, βιάφεται, διορθώνεται, στολίζεται, ντύνεται με χρώματα λαμπερά στο μάτι, υποβλητικά, προκλητικά για να συμπληρώσει με την τέχνη εκείνο που τις λείπει από τη φύση»⁶¹

Αυτή η πνευματική κατωτερότητα στην οποία αναφέρθηκα λίγο πιο πάνω, διαφαίνεται ξεκάθαρα και στις παρακάτω σημειώσεις του Baudelaire:

«Γιατί ο πνευματώδης άνθρωπος αγαπά τις κοπέλες περισσότερο από τις κυρίες του κόσμου, μολονότι είναι εξίσου ηλίθιες; – Να βρεθεί.»⁶²

Με ορισμένα χωρία των γραπτών του Baudelaire βρισκόμαστε, βέβαια, μπροστά σε μεγάλες αντιφάσεις, αφού υπάρχουν στιγμές που παραμερίζει το μίσος του για το γυναικείο φύλο και γράφει γι' αυτό με τρυφερότητα:

«Είναι μάλλον μια θεότητα (η γυναίκα), ένα άστρο, που έχει την πρώτη θέση σε κάθε σύλληψη του αρσενικού μυαλού. Είναι το απαύγασμα όλων των χαρών της φύσης που συμπυκνώνονται σ' ένα μονάχα ον»⁶³.

Ο μισογυνισμός του προφανώς δεν πηγάζει από ομοφυλοφιλικές τάσεις, αφού δεν έχουμε ενδείξεις πως ήταν λάτρης του ιδίου φύλου. Αντίθετα, οι γυναίκες τον απασχόλησαν πολύ στην ταραχώδη ζωή του. Οι περισσότερες ερωτικές του περιπέτειες ήταν κατά κύριο λόγο με πόρνες. «Αρχίζει έτσι μια ζωή κραιπάλης με τις πιο πρόστυχες γυναίκες, ίσως για να εκδικηθεί ακόμη πιο πολύ τον κύριο και την κυρία Aurick (είναι το όνομα του θετού του πατέρα, με τον οποίο η μητέρα του παντρεύτηκε μετά το θάνατο του φυσικού του πατέρα), ίσως κι από την κληρονομική του προδιάθεση στη φιληδονία»⁶⁴. Υπάρχουν μάλιστα ορισμένες πηγές, οι οποίες μας

⁶¹ **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 77-78

⁶² **Ευρυδίκη Παπάζογλου** (μτφ.), *Μπωντλαίρ, επιλογή από τα Journaux Intimes*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1983, σελ. 86

⁶³ **Σαρλ Μπωντλαίρ**, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα ♦ Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, σελ. 114

⁶⁴ **Κάρολος Μπωντλαίρ**, *Τα Άνθη του Κακού*, μτφ. Γιώργος Σημηριώτης, εκδόσεις Χρυσής Δάφνης, Αθήνα, σελ. 13

πληροφορούν πως ο ίδιος ποιητής έσπρωχνε τις ερωμένες του προς την εκπόρνευση, και το πιο φοβερό απ' όλα είναι πως τις τόνιζε την ώρα που έφευγαν για να κοιμηθούν σε άλλα κρεβάτια επί πληρωμής, πως αν τους ρωτήσει κανείς ποιος τις στέλνει, να πουν πως τις στέλνει ο Baudelaire.

Στο προηγούμενο απόσπασμα υπάρχει, όπως είδαμε η έννοια της εκδίκησης προς τους γονείς του. Αυτό μας παραπέμπει να σκεφτούμε πως ενδεχομένως ο μισογυνισμός του απορρέει πρώτα και κύρια από το λανθάνον μίσος που έτρεφε προς την ίδια την οικογένειά του⁶⁵. Ίσως γιατί με την παρουσία του θετού πατέρα, ο μικρός Μπωντλαίρ ένιωσε πως η αγάπη της μητέρας του γι' αυτόν μετατοπίζεται πλέον σ' έναν άλλον άνδρα κι αυτό τον σημάδεψε σ' όλη την μετέπειτα ζωή του.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, αυτό που έχουμε να σχολιάσουμε για τον Poe σχετικά με την άποψή του για το θήλυ, είναι πως η στάση του απέχει παρασάγγας από τους προαναφερθέντες. Ο ποιητής τρέφει στοργή και σεβασμό για τις γυναίκες, οι οποίες αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης σε όλη την διάρκεια της ζωής του. «Εκείνο που ενισχύει την ιδέα [...] σχετικά με τον ιπποτικό σεβασμό του Poe για τις γυναίκες, είναι πως, παρά το εξαισίο τάλαντό του για το παράδοξο και το τρομερό, δεν υπάρχει σ' όλο του το έργο ούτε ένα χωρίο που ν' αφορά στη λαγνεία ή στις αισθησιακές απολαύσεις. Τα πορτραίτα των γυναικών του είναι, θα λέγαμε, φωτοστεφανωμένα. Λάμπουν μέσα σ' έναν υπερφυσικό ατμό και ζωγραφίζονται με τον εμφαντικό τρόπο ενός λάτρη»⁶⁶. Ορισμένες ψυχαναλυτικές λογοτεχνικές μελέτες, βέβαια, τονίζουν την νεκροφιλία του, καθώς επίσης και την εμμονή του να θανατώνει στο τέλος κάθε ιστορίας την ηρωίδα του. Αυτό θεωρούν πως προκύπτει από την εικόνα της αγαπημένης του νεκρής μητέρας η οποία κυριαρχεί στο λογοτεχνικό του σύμπαν κι έτσι, κατά το πρότυπο της μητρικής εξαφάνισης, συνθέτει τους επιμέρους θανάτους πολλών αγαπημένων του γυναικών, το οποίο αποτελεί μετασχηματισμό σε αισθητικό περιεχόμενο του ίδιου του μητρικού θανάτου: «Η προσκόλληση στην νεκρή μητέρα τον οδηγεί σε άρνηση της γυναικείας σεξουαλικότητας, μεταφερόμενος στο έργο του ως θάνατος της γυναίκας, στον οποίο χαρακτηριστικά καταλήγουν οι βασικές ηρωίδες της αφήγησης με τρόπο μακάβριο και τρομακτικό»⁶⁷

⁶⁵ Ο.π., σελ. 12-13

⁶⁶ Μπωντλαίρ, *Αισθητικές περιέργειες*, (Πόε, Φλωμπέρ, Γκωτιέ, Ουγκώ) , σελ. 44

⁶⁷ Νίκος Παπαχριστόπουλος, *Ψυχανάλυση και Γραφή*, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, σελ. 27

3. Ιδεολογικές αποχρώσεις

Πέρα από τις όποιες διαφοροποιήσεις και αντιθέσεις, τον ποιητών μας, ο κοινός τόπος είναι αναμφίβολα η αντίθεσή τους σε βασικές πτυχές της νέας τάξης. Κατά την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης στα τέλη του 18ου αιώνα, αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια της εδραίωσής της, ως αντίδραση στις αλλαγές που αυτή επέφερε, ανδρώθηκε το ρομαντικό ρεύμα. Αυτό το ρεύμα, παρά τις όποιες εγγενείς διαφοροποιήσεις του, υπήρξε ένα ρεύμα αντίστασης και φυγής. Από ένα σημείο και μετά, όταν η αστική τάξη έδωσε τα πρώτα δείγματα γραφής της ως και πολιτικά πια κυρίαρχη, οι αντιστάσεις αυτές εμπεριείχαν και το στοιχείο της απογοήτευσης, που προέκυπτε από την αναντιστοιχία ανάμεσα στον οικουμενικό, πανανθρώπινο χαρακτήρα των διακηρύξεών της και την καθημερινή πράξη, ανάμεσα στον αφηρημένο και τον αστικό ορθολογισμό.

Απέναντι σε μια κοινωνική πραγματικότητα η οποία έσπαγε τις αλυσίδες και ταυτόχρονα σφυρηλατούσε καινούριες, που απελευθέρωνε αλλά ταυτόχρονα σκλάβωνε, η φυγή από την υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα, κυρίως μέσω των ρομαντικών, φιλοσοφικών, λογοτεχνικών, καλλιτεχνικών μορφών, αποτελούσε μια κάποια διέξοδο. Από μια άποψη, αυτή η ρομαντική αντίθεση μπορεί να θεωρηθεί ως συντηρητική ή ακόμη ως έκφραση των συμφερόντων των αριστοκρατών. Και είναι γεγονός ότι το ρομαντικό ρεύμα χαρακτηριζόταν από μια ιδεαλιστική φιλοσοφική θεώρηση, μια σαφή πρόταξη του υποκειμενισμού και της φαντασίας απέναντι στην πραγματικότητα, διακατέχονταν από μια νοσταλγία του μεσαιωνικού παρελθόντος.

Από την άλλη, όμως, στο βαθμό που απέναντι, σε μια αστικού τύπου ισοπέδωση, απέναντι στην αλλοτρίωση που αυτή επέφερε, πρόβαλλε χαμένες τοπικές παραδόσεις και αξίες, αυτή η αντίδραση αποτελούσε σαφώς μια σημαντική συνιστώσα του απέναντι στον καπιταλιστικό ρεύμα, έστω και με τη μορφή της νοσταλγίας ενός μια για πάντα ξεπερασμένου παρελθόντος. Αξίζει να επισημανθεί ότι ο ρομαντισμός αναπτύχθηκε σε μια περίοδο-τομή για την ιστορία της ανθρωπότητας. Ήταν η περίοδος του περάσματος στην ουσιαστική υπαγωγή της εργασίας στο κεφάλαιο, την οποία καθιστούσε δυνατή η βιομηχανική επανάσταση.

Αν, όμως, «ο ρομαντισμός μπήκε στη ζωή μας με τις πατριωτικές εμπνεύσεις του 1821»⁶⁸, όπως λέει ο Δημαράς, ο συμβολισμός είναι γέννημα των λυεΰτικων ελπίδων για την Ελλάδα των δύο Ηπείρων και των πέντε θαλασσών και της οριστικής πτώσης της Μεγάλης Ιδέας.

Μπορεί ο Λαπαθιώτης, ως πνευματικός γόνος αισθητιστών να έκανε την τέχνη ζωή και την ζωή του τέχνη, να συνέχεε δηλαδή του ζωή του με την ποίηση, όμως δεν έκανε το ίδιο και μ' ένα κομμάτι της ζωής του, αυτό της πολιτικής του τοποθέτησης μέσα στο κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι της Ελλάδας. Αυτό άλλωστε θα ερχόταν σε αντίθεση με τις αισθητικές του απόψεις περί τέχνης και κυρίως με το βασικότερο δόγμα του αισθητισμού, το οποίο υποστηρίζει ότι η τέχνη δεν θα πρέπει να έχει κανένα είδος ηθικοδιδασκτικής χροιάς. Παραμένοντας, λοιπόν, στην βασική αρχή της «τέχνης για την τέχνη», εξέφραζε κάποιες από τις πολιτικές του απόψεις μόνο μέσω των προσωπικών του στοχασμών και σπάνια στις ποιητικές του δημιουργίες ή σε κάποια παιχνιδιάρικα στιχουργήματα, τα οποία όμως δεν είχαν ποτέ την αξίωση να τοποθετηθούν μέσα στο corpus των ποιημάτων του.

Όπως πολύ σωστά επισήμανε ο Τέλλος Άγρας: «Ο Καρυωτάκης πολεμούσε με την κοινωνία. Ο Λαπαθιώτης πολεμούσε με το χρόνο. Ήθελε – Τι άλλο, να τον σταματήσει»⁶⁹. Κι εδώ διαφαίνεται η εξής αντίθεση: Ενώ στο Καρυωτάκης μέσα από τα ποιήματά του, εκτός από το προσωπικό του δράμα και τις υπαρξιακές του αγωνίες, πήγαζε μια έντονη φωνή διαμαρτυρίας για τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής του, κι ενώ είχε έντονη συνδικαλιστική δράση, ιδιαίτερα στον δημοσιοϋπαλληλικό κλάδο στον οποίο ανήκε, ποτέ δεν εντάχθηκε σε κανένα πολιτικό κόμμα. Για τον Λαπαθιώτη, ο οποίος ήταν ενταγμένος στους κόλπους του Κομμουνιστικού Κόμματος, δεν έχουμε πολλές ένδειξεις ενεργής πολιτικής δράσης, πέρα από κάποια μεμονωμένα συμβάντα που θα δούμε παρακάτω.

Τη συμμετοχή του, πάντως, στα κοινά και τα ανθρώπινα δείχνουν πολλά κείμενά του, περιπαικτικά και σατιρικά, γραμμένα με αφορμή τα πολλά ιστορικά γεγονότα της εποχής του: Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Μικρασιατική Καταστροφή του '22, διαμάχη Βενιζελικών – Κωνσταντινικών, ή για τη βάρβαρη και γελοία δικτατορία του Πάγκαλου. Όλα αυτά μαζί με κάποιους βαθείς στοχασμούς του για τη Γερμανική κατοχή του '40, όλους ανέκδοτους φανερώνουν πως «ο estete και

⁶⁸ Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρομαντισμός*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1994, σελ. 179

⁶⁹ Τ. Άγρας, «Έργον Τέχνης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 398, σελ. 97

ωραιοπαθής Λαπαθιώτης, κάθε άλλο παρά κλεισμένος στον ελεφάντινο πύργο του ήτανε, και κάθε άλλο παρά αδιάφορος γι' αυτό που λέμε πολιτική»⁷⁰.

Ως προς τις πολιτικές του πεποιθήσεις, λοιπόν, αρχικά ήταν κι αυτός υποστηρικτής του Βενιζέλου, όπως και ο πατέρας του, με τον οποίον είχε γνωριστεί στη Θεσσαλονίκη το 1916. «Τα ελληνικά γράμματα περιμένουν πολλά από την πένα του κυρίου Λαπαθιώτη. Ξέρω πόσο τα τιμάτε και χαίρω εξαιρετικά που μου δίνεται η ευκαιρία να σας εκφράσω και προσωπικά τη βαθειά και ειλικρινή εκτίμηση μου», φέρεται, να είχε ο Βενιζέλος στον ποιητή, όταν συναντήθηκαν.

Άλλωστε και μερικά σατιρικά στιχουργήματα του Λαπαθιώτη μάς δείχνουν τα σφοδρά αντιβασιλικά του αισθήματα:

*«Φίλος καλός - μάλλον κακός, καθό βασιλικός
με ρώτησε αν συμπαθώ τα ζώα· κι εις εκείνου
την πρότασιν απήντησα επιγραμματικώς:
Όλα τα ζώα τ' αγαπώ - εκτός του Κωνσταντίνου».*

Ο πατέρας του, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Γιώργος Ιωάννου, «είχε καταλάβει γρήγορα ανώτερες θέσεις στο στράτευμα και για ένα σύντομο διάστημα την εποχή της επανάστασης στο Γουδί, το 1909, διορίστηκε υπουργός των Στρατιωτικών στην κυβέρνηση του Κυριακούλη Μαυρομιχάλη. Έκτοτε παρέμεινε βενιζελικός και μάλιστα έλαβε μέρος στο Κίνημα της Θεσσαλονίκης το 1916. Εκεί τον ακολούθησε και ο ποιητής, πράγμα που παρουσιάζει νομίζω κάποιο ενδιαφέρον»⁷¹. Κάποια χρόνια αργότερα, όμως, αισθανόμενος πως καμιά από της δύο παρατάξεις δεν έχει επιφέρει κάποιο όφελος στο ελληνικό πολιτικό τοπίο, φαίνεται πως απομακρύνεται αρκετά και από τα φιλοβενιζελικά του φρονήματα θεωρώντας και τις δύο πλευρές αγκάθι για την εξέλιξη και την ευημερία της χώρας:

*«Προχθές το βράδυ έκαμα μια σκέψη λογική:
Ανίσως κι οι βασιλικοί κ οι βενιζελικοί,
Είχαν οι μεν σφάζει τους δε, δεόντως και εγκαίρως
Θαρρώ πως, τώρα, η Ελλάς, θα ήτο θείο μέρος»*

⁷⁰ Φαίδρος Μπαρλάς, «Προλεγόμενα», περ. Νέα Σύνορα, τ. 6, Αθήνα 1970, σελ.

⁷¹ Γιώργος Ιωάννου, «Ο γείτονας μου ο Λαπαθιώτης», περ. Η λέξη, τχ. 33, 1984, σελ. 212

Μια παράμετρος που προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι αυτή της σχέσης του Λαπαθιώτη με το κομμουνιστικό κίνημα. Σύμφωνα με τις περισσότερες βιογραφίες του, ο Λαπαθιώτης, αρχικά ένθερμος βενιζελικός όπως είπαμε (συμμετείχε, όπως και ο πατέρας του ως συνταγματάρχης στο κίνημα της Εθνικής Άμυνας) βαθμιαία προσέγγισε τους κομμουνιστές στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Πολλοί αναφέρουν ως πρώτη εκδήλωση αυτής της προσέγγισης την ανοιχτή επιστολή που δημοσιεύει ο Λαπαθιώτης στον Ριζοσπάστη τον Αύγουστο του 1927, και με την οποία ζητεί από τον Αρχιεπίσκοπο Αθηνών Χρυσόστομο Παπαδόπουλο, ζητώντας από τον Προκαθήμενο της Εκκλησίας της Ελλάδος να τον διαγράψει από τους δέλτους της και τυπικά, αφού ουσιαστικά, με τη ζωή και το έργο του, είχε ήδη αποσχισθεί⁷².

Το 1932 ο Λαπαθιώτης δημοσιεύει στο αριστερό περιοδικό Νέοι Πρωτοπόροι το πεζό τραγούδι *Τραγούδι για το ζύπνημα του προλεταριάτου*⁷³. Τέλος, το 1943, σύμφωνα με πληροφορίες που πρώτος ο Τάσος Βουρνάς κατέθεσε προδικτατορικά στην Αυγή, ο Λαπαθιώτης συνδέθηκε με τους αντάρτες του εφεδρικού ΕΛΑΣ και τους χάρισε τα όπλα του πατέρα του⁷⁴.

Η συμπάθειά του προς τον κομμουνισμό φαίνεται και σε πολλούς στοχασμούς που κατέγραφε κατά καιρούς και που έχουν βρεθεί στα χαρτιά του, όπως:

«Η κομμουνιστική κοινωνία είναι το τελευταίο ατού της ταλαιπωρημένης ανθρωπότητας. Αν αποτύχει και σ' αυτό, δεν της μένει παρά να επιστρέψει στο σκοτάδι και την αποκτήνωση»⁷⁵ (γράφηκε στις 23.11.1932).

Τον βλέπουμε μάλιστα σε μια επιστολή του προς τον ριζοσπάστη, την εφημερίδα διακίνησης των απόψεων του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ελλάδας, να εκφράζει την λύπη του για την καθυστέρηση της συνεργασίας του με την εφημερίδα και κατ' επέκταση της επαφής του με την κομμουνιστική ιδεολογία και την ολόψυχη επιθυμία του να πάρει μέρος στον αγώνα του κινήματος:

«Καλέ μου “Ριζοσπάστη”,

Σε παρακολουθώ ολοένα, και με πιστήν συμπάθειαν απ' τον καιρό που παρουσιάσθης κι εγκαινιάσες την φλογεράν πολεμικήν σου εναντίον της

⁷² Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον*, σελ. 187

⁷³ Α. Πανσέληνος, «Ο Λαπαθιώτης και οι Νέοι Πρωτοπόροι», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984, σελ. 202

⁷⁴ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον*, σελ. 190

⁷⁵ Ο.π., σελ. 188

κοινωνικής αθλιότητας και της βλακειάς που μας περικυκλώνει. Σε θεωρούσα πάντα σαν έναν τίμιον φίλον κι ένα εντευκτήριο μαζί κοινόν όλων εκείνων των ανθρώπων που ζουν πνευματικά και θέλουν την διάνοιάν των υπεράνω των καθημερινότητων, λυπημένος που δε μπόρεσα ως τα τώρα ν' αναμιχθώ ενεργότερα στην δράσιν σου.

Μ' αυτό το γράμμα θέλω να σου διαπιστώσω, ότι ανήκω ολόψυχα στις τάξεις των θερμών στρατιωτών σου, πρώτη φορά γυμνά χωρίς προσχήματα σ' εκείνους που παλεύουν για τον σκοπόν.

Με την ελπίδα πως θα 'ρθει μια μέρα καθώς όλοι να χρησιμοποιηθώ επίσης στον Αγώνα.

Σε χαιρετώ με το μέτωπο ψηλά».

Ο κριτικός της λογοτεχνίας, Βάσος Βαρίκας, γράφει για τον Λαπαθιώτη: «Σημειώνω ενδεικτικά τη συμπάθεια, που από τα πρώτα ακόμη χρόνια του Μεσοπολέμου, σύμφωνα με αδιαμφισβήτητες πληροφορίες, έδειχνε ο Λαπαθιώτης προς το σοσιαλιστικό κίνημα, φτάνοντας ως το σημείο να παρακολουθεί ακόμη και δημόσιες συγκεντρώσεις, και που συνεχίστηκε ως το τέλος της ζωής του, αφού και στην πλήρη κατάρρευση του, κατά την κατοχή, δεν αρνιόταν να φιλοξενήσει στο σπίτι του παράνομους».

Διαφαίνεται, επομένως, μια σαφώς υπογραμμισμένη στάση θετικά προσκείμενη προς το κομμουνιστικό ιδεώδες της εποχής, η οποία, όμως, ορισμένες φορές εκφραζόταν και με κάποιες ενδεχόμενες προφυλάξεις. Σημειώνει σ' έναν από τους στοχασμούς του:

«Συνήθως ο άνθρωπος λέει: αυτό είναι φυσιολογικό, αυτό δεν είναι. Και συνήθως εννοεί ως φυσιολογικό εκείνο που του συμβαίνει. Θέλω τον ερχομό της κομμουνιστικής κοινωνίας με την ελπίδα ότι αυτή μέλλει να κινηθεί πλησιέστερα προς το πνεύμα της στοργής και της δικαιοσύνης.

Όντας όμως ο ποιητής ένας οξυδερκής άνθρωπος, και αντιλαμβανόμενος το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα σε μια θεωρία ιδεών και την πρακτική εφαρμογή της, συμπληρώνει:

«Από τη στιγμή που θα πεισθώ ότι δεν πρόκειται να συμβεί αυτό κι ότι δεν πρόκειται να φέρει παρά μόνο μερικές, πολύ σχετικές τροποποιήσεις των ανθρώπινων συνθηκών και σχέσεων χωρίς άλλα σοβαρά επακολουθήματα, η υπόθεση αυτή θα παύσει αυτομάτως να μ' ενδιαφέρει»⁷⁶

Ακόμα, τον βλέπουμε να τίθεται υπέρ του κομμουνιστικού ιδεώδους, διαχωρίζοντας την ιδεολογία από τον τρόπο και τους ανθρώπους οι οποίοι την εφαρμόζουν:

«Μα εμένα δεν μ' ενδιαφέρουν οι κομμουνιστές. Αυτούς τους γράφω στα παλιά μου τα παπούτσια. Εμένα εκείνο που μ' ενδιαφέρει είναι ο κομμουνισμός»⁷⁷

Παρακάτω, βλέπουμε και τον Oscar Wilde να είναι υπέρ ενός πολιτικού συστήματος, το οποίο πιστεύει πως θα τοποθετήσει την κοινωνία στην σωστή της βάση για μια ομαλή συμβίωση των μελών της. Δεν τον ενδιαφέρει πως θα ονομαστεί, αρκεί να πληρεί αυτές τις προϋποθέσεις:

«Ο Σοσιαλισμός, ο Κομμουνισμός – ή όπως διαλέξει κανείς να τον ονομάσει – μετατρέποντας την ιδιοκτησία σε δημόσιο πλούτο και αντικαθιστώντας τον ανταγωνισμό με τη συνεργασία, θ' αποκαταστήσει την κοινωνία στη σωστή της κατάσταση ενός πέρα για πέρα υγιούς οργανισμού και θα διασφαλίσει την ευημερία καθενός από τα μέλη της κοινότητας. Θα προσφέρει, πράγματι στη ζωή τη σωστή της βάση και το σωστό περιβάλλον της»⁷⁸

Στον επόμενο στοχασμό ο Wilde διατείνεται κατά κάθε μορφής εξουσίας, τονίζοντας πως οποιοδήποτε είδος εξουσίας, είτε αυτό λέγεται δεσποτισμός είτε ολιγαρχία, εξαχρειώνει τους ανθρώπους. Ακόμα και η δημοκρατία, θεωρεί πως είναι καταστροφική για το λαό:

⁷⁶ **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 74

⁷⁷ **Τάκης Σπετσιώτης**, *Χαίρε Ναπολέον*, σελ. 188

⁷⁸ **Όσκαρ Ουάιλντ**, *Η παρακμή του ψεύδους*, δοκίμια, τμ α', , σελ. 70

«Όλοι οι τρόποι διακυβέρνησης είναι αποτυχημένοι. Ο δεσποτισμός είναι άδικος προς όλους, περιλαμβανομένου κι αυτού που τον επιβάλλει, γιατί ήταν ίσως φτιαγμένος για καλύτερα πράγματα. Οι ολιγαρχίες είναι άδικες προς τους πολλούς και οι οχλοκρατίες είναι άδικες προς τους λίγους. Η δημοκρατία δημιούργησε κάποτε μεγάλες ελπίδες. Μα η δημοκρατία σημαίνει απλώς το χτύπημα του λαού από το λαό για το λαό. Κάθε εξουσία εξαχρειώνει. Εξαχρειώνει όσους την ασκούν και εξαχρειώνει όσους πάνω τους ασκείται»⁷⁹

Αμφισβήτηση προς τον θεσμό της δημοκρατίας υπάρχει και στον Baudelaire:

«Μοναρχία ή ρεπούμπλικα, βασισμένες πάνω στη δημοκρατία, είναι εξίσου παράλογες κι αδύναμες»⁸⁰

Παρακάτω, παρατηρούμε μια πιο μετριοπαθή στάση απέναντι στο σοσιαλιστικό ιδεώδες και μια μεγάλη επιφύλαξη για τον τρόπο που αυτός πρόκειται να εδραιωθεί:

«Αν ο σοσιαλισμός είναι Αυταρχικός, αν υπάρχουν Κυβερνήσεις οπλισμένες με οικονομική ισχύ, όπως είναι τώρα με πολιτική ισχύ, αν, με μια λέξη, πρόκειται να γνωρίσουμε Βιομηχανικές Τυραννίες, τότε η τελευταία κατάσταση του ανθρώπου θα είναι χειρότερη απ' την πρώτη»⁸¹

Στην ακόλουθη σημείωση βλέπουμε κάποιες σκέψεις του Baudelaire για το εκλογικό δικαίωμα και για το γεγονός πως πίσω από κάθε λειτουργήμα κρύβεται κάτι φαύλο. Επιπλέον, κάνει αναφορά στον πολιτικό ρόλο ενός δανδή μέσα στην κοινωνία:

«Τι σκέφτομαι για την ψήφο και για το εκλογικό δικαίωμα.
Δικαιώματα του ανθρώπου.

⁷⁹ Ο.π., σελ. 89

⁸⁰ Ο.π., σελ. 42

⁸¹ Ο.π., σελ. 70-71

Τι φαύλο υπάρχει σ' οποιοδήποτε λειτούργημα.

Ένας δανδής δεν κάνει τίποτα.

Φαντάζεστε έναν δανδή να μιλάει στον λαό με άλλο σκοπό εκτός για να τον χλευάσει;»⁸²

Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε πως ήταν κατά κάθε είδους ισοπέδωσης της ανθρώπινης ατομικότητας,

«Δεν μπορεί να υπάρξει πρόοδος (αληθινή, δηλαδή ηθική), παρά μόνο μέσα στο άτομο κι απ' το άτομο το ίδιο»⁸³

⁸² Ευρυδίκη Παπάζογλου (μτφ.), *Μπωντλαίρ, επιλογή από τα Journaux Intimes*, σελ. 80

⁸³ Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1977, σελ. 40

ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Σ' αυτή την ενότητα θα γίνει λόγος κυρίως για τις αισθητικές αντιλήψεις των συγγραφέων περί τέχνης. Θα αναφερθούμε σε ορισμένες έννοιες όπως η χρησιμότητα της τέχνης, ο διδακτισμός και η ηθικές της διαστάσεις, καθώς επίσης και για τη σχέση της τέχνης με το Ωραίο, τη μουσική και τη φύση. Όλα αυτά υπό το πρίσμα του κινήματος του αισθητισμού.

- **Η Τέχνη για την Τέχνη- χρησιμότητα τέχνης**

Έχουμε ήδη επισημάνει πως οι απαρχές του αισθητισμού βρίσκονται στον ρομαντισμό. Είναι μια προέκταση της ρομαντικής διδασκαλίας, η οποία φτάνει στα όρια της αναίρεσής του. Ο ρομαντισμός ήταν αυτός που πρώτος αυτονόμησε το ωραίο στην τέχνη και το έκανε ανεξάρτητο, το αποδέσμευσε από το καλό και το αληθινό. Αυτό ισχύει και στον αισθητισμό, στον οποίο το ωραίο φτάνει να αντιμετωπίζεται ως η ανώτερη αξία της ανθρώπινης ζωής εν γένει. Το ύψιστο νόημα της ανθρώπινης παρουσίας στη γη είναι το αίσθημα του ωραίου. Πού έγκειται, λοιπόν, η χρησιμότητα της Τέχνης; Η απάντηση των αισθητιστών είναι πως είναι παντελώς άχρηστη. Δεν έχει καμία απολύτως αξία.

Είναι πολύ γνωστό το παράδειγμα της παράθεσης και της σύγκρισης δύο αντικειμένων, της πατάτας και του τριαντάφυλλου με σκοπό την διερεύνηση της χρησιμότητας που έχει το καθένα στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου. Η πρώτη, καλύπτει μια βιοτική μας ανάγκη. Ικανοποιεί το αίσθημα της πείνας. Είναι ένα μέσο για κάτι άλλο. Το τριαντάφυλλο από την άλλη πλευρά μας δημιουργεί μια αίσθηση ευχαρίστησης στη θέασή του. Μας δημιουργεί το αίσθημα του ωραίου, το οποίο προφανώς έχει να κάνει με ένα είδος ικανοποίησης. Δεν μπορούμε όμως να δώσουμε σαφή απάντηση αιτιολογώντας τον λόγο για τον οποίο μας αρέσει και μας δημιουργεί αυτό το συναίσθημα. Είναι ακριβώς αυτό που ο Καβάφης στο ποίημά του *Αλληλουχία κατά τον Βωδελάιρο* αποκαλεί «αναίτιο χαρά». Επιπλέον, δεν αποτελεί μέσο για κάτι άλλο, αλλά είναι αρεστό αφεαυτού. Δεν έχει κάποια πρακτική χρησιμότητα. Είναι αυτοσκοπός και διέπεται από μια αυτοτέλεια. Κατά μία έννοια, επομένως, ο ορισμός του ωραίου βρίσκεται μέσα στην απροσδιοριστία του.

Το σκάνδαλο, αν θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε αυτό τον όρο, το οποίο προέκυψε με τους αισθητιστές, είναι ότι διατεινόνταν πως θα προτιμούσαν να ζούνε σε έναν κόσμο χωρίς πατάτες, παρά σ' έναν κόσμο χωρίς τριαντάφυλλα, κάτι που αυτομάτως αντιτίθεται με τον κοινό νου. Αυτό που επιλέγει ο κοινός νους είναι πρώτα ο επιούσιος και μετά τα θεάματα. Η λογική των αισθητιστών λειτουργεί αντίστροφα. Ο άρτος είναι κάτι το δευτερεύον. Σ' αυτό το σημείο βρίσκουμε τον Λαπαθιώτη σύμφωνα, αλλά κάπως πιο μετριοπαθή:

«Η ανάγκη της τέχνης παρουσιάζεται μόνο σ' ένα ορισμένο σημείο της ηθικής και διανοητικής ωριμότητας ενός ανθρώπου, δηλαδή αφού πρώτα πληρωθούν οι διάφορες βιοτικές ανάγκες, ή, τουλάχιστον, οι πιο επείγουσες απ' αυτές. Όταν, όμως, γεννηθεί εκείνη, τίθεται παρευθός σε ίση μοίρα και δεν υπάρχει τρόπος να χαθεί»⁸⁴

Η τέχνη είναι κάτι το πολύ σημαντικό, το οποίο μπορεί να εξισωθεί με τις βιοτικές ανάγκες του ανθρώπου, αλλά δεν τις υπερβαίνει. Σημειώνει, όμως, σε κάποιον στοχασμό του:

«Οι άνθρωποι που υποστηρίζουν ότι η τέχνη οφείλει να έχει έναν άμεσο κοινωνικό σκοπό, είναι οι άνθρωποι που δεν έχουν καμιά σχέση με την Τέχνη, είναι ξένοι προς κάθε επαφή μαζί της, που δεν δίνουν μια δεκάρα γι' αυτήν, αλλά επειδή ακούν απ' όλες τις μεριές και από τους ίδιους τους θεωρητικούς των διδασκάλους ότι αυτή αποτελεί κάτι σημαντικό στον κόσμο, κάνουν τη συγκατάβαση «να το δεχτούν», υπό τον όρο, όμως, πως κι αυτή θα παίρνει μέρος στην εξυπηρέτηση του κοινωνικού προγράμματός των»⁸⁵.

Και σε έναν δεύτερο βλέπουμε να προσθέτει τα εξής σχετικά με την χρησιμότητα της τέχνης:

«Εκείνοι που ζητούν από την Τέχνη να εξυπηρετεί μια «σκοπιμότητα» συμβατική και περιορισμένη και δεν τη δέχονται διαφορετικά, μοιάζουν

⁸⁴ **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 91

⁸⁵ *Ο.π.*, σελ. 87

φοβερά με τους ανθρώπους που δεν μπορούν να εκτιμήσουν τη φωτιά – τη λάμψη, τη ζεστασιά της και την παρηγοριά της – αν απάνω στη λαμπρή της φλόγα δεν μαγειρεύεται και κάποιο φαγητό».⁸⁶

Αυτή η αντίληψη για την τέχνη θα λέγαμε πως είναι ευθεία βολή για τους αστούς. Είναι μια θεωρία πέρα για πέρα αντιαστική. Εφόσον η εμπειρία του ωραίου δεν εξυπηρετεί κάποια χρησιμότητα, είναι αναίτια, δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο όφελος και συμφέρον. Είναι κατά κάποιον τρόπο ανιδιοτελής. Η τάξη όμως των αστών, είναι η τάξη του κέρδους και του εμπορίου. Η κατ' εξοχήν τάξη του συμφέροντος, όπου τα πάντα έχουν την ανταλλακτική τους αξία και το καθετί μεταφράζεται σε χρήμα. «Ο χρόνος και το χρήμα έχουν εκεί πέρα τόσο μεγάλη αξία! Η υλική δραστηριότητα, υπερβολική ως τις διαστάσεις εθνικής μανίας, αφήνει στα πνεύματα πολύ μικρή θέση για τα πράγματα που δεν είναι του κόσμου τούτου»⁸⁷. Με τον αισθητισμό, όμως, αχρηστεύεται η αστική χρησιμοθηρία. Όταν το αισθητικό αντικείμενο δεν έχει κάποια πρακτική αξία, σημαίνει ότι δεν μπορεί να παίξει με τους όρους των αστών. Ο Baudelaire γράφει χαρακτηριστικά για τον Ροε: «Από τους κόλπους ενός κόσμου λαίμαργου, πεινασμένου για υλικότητα, ο Ροε εφόρμησε στο όνειρο. Καθώς πνιγόταν από την αμερικανική ατμόσφαιρα, έγραψε στο προοίμιο του Eureka: «Αφιερώνω αυτό το βιβλίο σε κείνους που εναπέθεσαν την πίστη τους στα όνειρα ως τις μόνες πραγματικότητας»⁸⁸.

Έτσι, λοιπόν, προκύπτουν διάφοροι αφορισμοί περί χρησιμότητας της τέχνης με πιο ευσύνοπτη και γνωστή αυτή του Oscar Wilde στο *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*:

«Η τέχνη είναι εντελώς άχρηστη»⁸⁹.

Ο Baudelaire επίσης κάνει συχνή χρήση τέτοιων σχολίων όπως το παρακάτω, δίνοντας στην έννοια της χρησιμότητας διάσταση αποκρουστική και φρικιαστική, όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και γενικότερα στη ζωή, αντιστρέφοντας εντελώς την νοηματική της υπόσταση:

⁸⁶ Ο.π., σελ. 88

⁸⁷ Μπωντλαίρ, *Αισθητικές περιέργειες*, (Πόε, Φλωμπέρ, Γκωτιέ, Ουγκώ), σελ. 21

⁸⁸ Ο.π., σελ. 60

⁸⁹ Oscar Wilde, *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*, εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1990, σελ. 11

«Να είμαι ένας άνδρας χρήσιμος, μου φαίνεται πάντοτε, σαν κάτι πολύ φρικτό»⁹⁰

Αν όμως το να είσαι χρήσιμος είναι ιδιότητα καθόλα άχρηστη και αποκρουστική κι αν η τέχνη, η οποία είναι ζωτικής σημασίας για τους ποιητές δεν έχει καμία απολύτως χρησιμότητα, τότε ποια σκοπιμότητα εξυπηρετεί στη ζωή μας; Σπεύδουν, λοιπόν, να απαντήσουν πως η τέχνη εξυπηρετεί την ικανοποίηση της αίσθησης του Ωραίου, απαλείφοντας κάθε περιθώριο άλλης προέκτασης. Κι ερχόμαστε, λοιπόν, σε ένα ακόμη χαρακτηριστικό που αγγίζει την ουσία του αισθητισμού, το οποίο ασπάζονται κατηγορηματικά και οι τέσσερις συγγραφείς και είναι όχι απλά η αποφυγή, αλλά η αποκήρυξη κάθε είδους, φύσεως και μορφής ηθικοδιδασκτικού στοιχείου στην τέχνη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ακόλουθος στοχασμός, με τον οποίο εντοπίζουμε στις σκέψεις του Λαπαθιώτη μια αντίθεση σε σχέση με ό,τι πρεσβεύει ο αισθητισμός. Γράφει:

«η Τέχνη μπορεί να είναι κλασική, μπορεί να είναι ρεαλιστική, μπορεί να είναι ανθρωπιστική, μπορεί να είναι επαναστατική, αλλά είναι, προπαντός, αισθητική.»⁹¹

Η αντίθεση αυτή έγκειται στην μετριοπάθεια του Λαπαθιώτη, όσον αφορά στις αισθητικές του αντιλήψεις περί τέχνης. Θα παρατηρούσαμε πως, ενώ σε σχέση με το παρουσιαστικό και τους τρόπους του ήταν ένας τέλειος δανδής και προσάρμοζε την ζωή του με βάση το πρότυπο του Oscar Wilde και τις επιταγές του αισθητικού ιδεώδους, στην καλλιτεχνική πράξη υστερούσε. Δεν ήταν τόσο ανατρεπτικός στις ιδέες του, τόσο προκλητικός και ρηξικέλευθος στις αντιλήψεις και θεωρίες του περί αισθητισμού. Ήταν πιο μετριοπαθής. Με τον παραπάνω στοχασμό αίρει την απολυτότητα του μότο «τέχνη για την τέχνη» και δίνει περιθώρια και σε άλλες προεκτάσεις της τέχνης πέρα από την βασικότερη που είναι η δημιουργία της αίσθησης του Ωραίου.

Παρακάτω, όμως, θα τον δούμε ξανά να διατείνεται κατά τις έννοιες της χρησιμότητας, αντιγράφοντας σχεδόν τα λόγια του Baudelaire:

⁹⁰ **Κ. Μπωντλαίρ**, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, σελ. 38

⁹¹ **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 93

«Και δε μισώ παρά τη σκοπιμότητα, - είτε στις πράξεις είτε στις ιδέες»⁹²

- **Ο διδακτισμός στην τέχνη**

Σ' αντίθεση μ' εκείνη την μερίδα των συγγραφέων που αφιερώνουν το τάλαντό τους στην υπηρεσία ενός απώτερου συλλογικού στόχου με κοινωνικές διαστάσεις, οι αισθητιστές, θα λέγαμε πως όσες φορές έκαναν πρόποση με τα ποτήρια τους, έπιναν εις υγείαν του Ωραίου και μόνο. Δεν υπήρχε καμία διάθεση για φόρτιση των έργων τους με εξωκειμενικές διευρύνσεις και φυσικά δεν έγραφαν για κάποιον προκαθορισμένο στόχο, ούτε, σαφώς, έθεταν όλη την καλλιτεχνική τους προσπάθεια στην προπαγάνδισή ενός πολιτικού ή κομματικού στόχου ή μιας ορισμένης ιδεολογίας.

Άλλωστε και η ιστορία το έχει αποδείξει ότι κάθε φορά που ένας δημιουργός θέτει τον εαυτό του και το έργο του στην υπηρεσία στόχων εντελώς ξένων προς την τέχνη και την ουσία της, το αποτέλεσμα είναι κατώτερο των προσδοκιών, τόσο των δικών του, όσο και του κοινού και το έργο πολύ συχνά χαρακτηρίζεται μέτριο αν όχι αποτυχημένο. Η εξήγηση είναι απλή: ο δημιουργός αυτός χάνει ουσιαστικά την ελευθερία του, που είναι μια από της πιο βασικές προϋποθέσεις για να μπορέσει να υπάρξει τέχνη, κι αυτό διότι η στράτευσή του, είτε είναι εθελούσια είτε αναγκαστική, του επιβάλλει περιορισμούς και δεσμεύσεις που κυριολεκτικά αναιρούν και ακυρώνουν όχι μόνο την έμπνευσή του, αλλά και την όλη καλλιτεχνική του προσπάθεια. Κι είναι πασιφανές για πιο λόγο. Είναι σαν κάποιος να τον καθοδηγεί, υπαγορεύοντας του ανά πάσα στιγμή τι θα έπρεπε να περιλαμβάνει το έργο του για να είναι επιτυχημένο.

Ο Ροε στο δοκίμιό του *Ποιητική Αρχή*, γραμμένο τον Αύγουστο του 1850, αφού επαναλαμβάνει πως «μακρό ποίημα» δεν υπάρχει και επικρίνει το έπος ως λογοτεχνικό είδος, κατηγορεί την «αίρεση του διδακτισμού» η οποία ξεκινάει από την απαράδεκτη ιδέα ότι ο απώτερος σκοπός της τέχνης είναι η αλήθεια και ότι κάθε ποίημα μπορεί να περιέχει ένα ηθικό δίδαγμα. Ο διδακτισμός θεωρεί πως αποτελεί μεγάλο κίνδυνο και τον χειρότερο εχθρό για την Λογοτεχνία:

⁹²Αρης Δικταίος, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, (Η ΖΩΗ ΤΟΥ – ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ)*, σελ. 79

«Ενώ η μανία με τα έπη [...] έχει αρχίσει, εδώ και μερικά χρόνια, να εξασθενίζει στο μυαλό του κόσμου εξαιτίας του παραλογισμού της και μόνο, βλέπουμε ότι τη διαδέχεται μια αίρεση που είναι τόσο ολοφάνερα λαθεμένη για να την ανεχτούμε για πολύ η οποία, ωστόσο, στη σύντομη περίοδο που διαρκεί, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατάφερε να φθείρει περισσότερο την ποιητική Λογοτεχνία μας απ' όσο όλοι οι άλλοι εχθροί της μαζί. Αναφέρομαι στην αίρεση του *Διδακτισμού*»⁹³.

Είμαστε, βέβαια, αναγκασμένοι να δεχτούμε ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει έργο που να μην είναι στρατευμένο. Κάθε συγγραφέας έχει ορισμένες ιδέες για τους ανθρώπους και τον κόσμο, κι αυτό είναι κάτι που δεν μπορεί να αποφύγει. Κάθε σημαντικό λογοτεχνικό έργο μας δίνει μια νέα άποψη για τον κόσμο γύρω μας. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός πως, στην πρώτη περίπτωση, ο συγγραφέας υποτάσσει την τέχνη στις ιδέες και αφήνεται να καθοδηγηθεί από αυτές, με αποτέλεσμα να προδίδει το βασικότερο στόχο του έργου τέχνης που είναι πάντοτε αισθητικής φύσεως. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση, οι ιδέες που περνούν μέσα από το έργο δεν είναι ο πρώτιστος στόχος και πολλές φορές δεν τις έχει συνειδητοποιήσει πραγματικά ούτε ο ίδιος ο συγγραφέας. Το έργο, επομένως, λειτουργεί πρώτιστα ως καλλιτεχνικό προϊόν κι έπειτα ως φορέας ιδεών, οι οποίες μάλιστα τις περισσότερες φορές είναι πολύ καλά κρυμμένες πίσω από την υπαινικτικότητα της τέχνης.

Με τον αισθητισμό όμως περνάμε στην αντίπερα όχθη:

«Είνε τελείως εσφαλμένη η ιδέα – ιδέα την οποία υιοθετούν οι πολλοί – ότι η Τέχνη έχει αναμορφωτικών ή εκπολιτιστικών χαρακτήρα. Η Τέχνη, όπως και κάθε τι Ωραίο, δεν έχει σκοπόν απώτερον ειμή αυτήν ταύτην την ύπαρξίν της. [...] Η επιστήμη, πιθανώς, να είνε η θρησκεία της Αλήθειας. Η τέχνη όμως είνε η θρησκεία του Ωραίου. Διέπεται από νόμους και

⁹³ **Edgar Allan Poe**, *Δοκίμια*, μτφ Ευηνέλλα Αλεξοπούλου-Αλεξάνδρα Δημητριάδου, εκδόσεις Ροές (σειρά microMEGA), Αθήνα 2002,σελ. 68

ιεροτελεστίας και σύμβολα. Η μύησις εις την Τέχνην είνε η μύησις εις το Ωραίον. Το Ωραίον είνε και αιτία και μέσον και σκοπός...»⁹⁴

Θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί το άλλο άκρο της στρατευμένης τέχνης. Η ποίηση όχι μόνο δεν διδάσκει, όχι μόνο δεν λογίζεται ως φορέας μηνυμάτων και ιδεών προς αφύπνιση του λαού, αλλά αποκλεισμένη μέσα στον γυάλινο πύργο του διανοητικού ναρκισσισμού της και απομακρυσμένη από το ευρύ κοινό, υπάρχει απλά και μόνο για να υπάρχει, δίνοντας απροσμέτρητη βαρύτητα στο φαίνεσθαι και σνομπάροντας απόλυτα το είναι. Η συγκεκριμένη αυτή αισθητική θέση οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στην υπερτίμηση της μορφής των έργων τέχνης και την υποβάθμιση σε σημείο εξουδετέρωσης, του περιεχομένου των.

Με μια διεισδυτικότερη ματιά, πάντως, παρατηρούμε πως ο αισθητισμός κάθε άλλο παρά προκρίνει την μη στρατευμένη τέχνη. Θέτοντας τους εαυτούς τους στην υπηρεσία του ωραίου, του καινούργιου, του πρωτότυπου και του επιτηδευμένου και μη έχοντας άλλο στόχο, παρά την επίτευξη αυτών των αξιών, αδυνατούν να συνειδητοποιήσουν πως αυτή η στάση δεν αποτελεί τίποτ' άλλο παρά ακόμα μια μορφή στράτευσης υπό άλλους όρους. Είναι μια στράτευση εναντίον κάθε είδους στράτευσης.

⁹⁴ **Ναπολέον Λαπαθιώτης**, «Η τέχνη... και τα λοιπά!», περ. *Νέα Εστία*, τμ 75, τχ 881, Μάρτιος 1964, σελ. 401

- **Ηθική**

Στον 19^ο αιώνα κυριαρχούσε η αντίληψη πως η ανθρώπινη ζωή χαρακτηρίζεται από τρία επίπεδα ύπαρξης. Το πρώτο είναι η Γνώση η οποία έχει ως αντικείμενό της την αλήθεια. Το δεύτερο είναι η Ηθική, που έχει ως ζητούμενο το καλό και το τελευταίο η Αισθητική, η οποία είχε να κάνει με το ωραίο. Στο πρώτο πεδίο λογικά περιλαμβάνονται οι θεσμοί από την Εκκλησία μέχρι και την επιστήμη, στο δεύτερο επίσης περιλαμβάνεται η εκκλησία, αλλά και εν γένει οι θεσμοί που έχουν να κάνουν με την πρακτική ζωή, όπως οι νόμοι και η πολιτική, ενώ το τρίτο πεδίο έχει να κάνει κυρίως με το χώρο της τέχνης.

Αυτές οι τρεις σφαίρες, φυσικά περιλαμβάνουν και τα αντίθετά τους. Δηλαδή η αλήθεια το ψέμα, το καλό το κακό και το ωραίο το άσχημο, και υπάρχει μια νοητή σύνδεση ανάμεσα στην αλήθεια, το καλό και το ωραίο καθώς ανάμεσά τους εμφανίζεται μια ιεράρχηση, στην κορυφή της οποίας τοποθετείται το αληθινό και το καλό, ενώ το ωραίο αξιολογείται ως κατώτερο. Είναι θα λέγαμε ο πιο αδύναμος κρίκος της αλυσίδας, κι αυτό ακούγεται προφανές, με την έννοια πως η αλήθεια δεν είναι πάντοτε ωραία, αλλά ούτε το καλό και το ηθικό είναι πάντοτε όμορφο και ευχάριστο, αλλά είναι το ζητούμενο στην ανθρώπινη ζωή. Επίσης, το ωραίο αναφέρεται στις αισθήσεις οι οποίες πολύ συχνά εξαπατούν, ενώ τα άλλα δύο στη νόηση η οποία έχει να κάνει με την λογική.

Οι αισθήσεις, με βάση και τον Πλάτωνα, αλλά και το χριστιανικό ιδεώδες, δεν μπορούν να είναι οδηγός στη ζωή μας, αλλά θα πρέπει να υποτάσσονται στην αλήθεια και το καλό. Το ωραίο θα πρέπει να υπακούει στο αίτημα της πιστότητας, του καλού και της αλήθειας, κάτι που έκδηλα εκφράζεται μέσα από την τέχνη του κλασικισμού: εκεί η τέχνη μιμείται πιστά την πραγματικότητα. Όλα αυτά ίσχυαν, βέβαια, μέχρι την εμφάνιση του ρομαντισμού.

Ο ρομαντισμός προσπάθησε να κλονίσει αυτή την ιεράρχηση, μέσω της προβολής της ιδέας πως στην τέχνη είναι απαραίτητα και η αίσθηση και η νόηση. Το ωραίο περιλαμβάνει από μόνο του και το κακό και το καλό, επομένως δεν χρειάζεται να υποτάσσεται. Μόνο μέσα από αυτή την ισορροπία και την αρμονία μπορεί να επιτευχθεί η τέχνη. Ούτε η νόηση – με λίγα λόγια ο στείρος ορθολογισμός – ούτε η αίσθηση από μόνες τους μπορούν να πετύχουν ικανοποιητικά αποτελέσματα. Όταν όμως ο ρομαντισμός προσπάθησε να καταστήσει το ωραίο ισότιμο με το καλό και το αληθινό, άφησε μια χαραμάδα ανωτερότητας του ωραίου, την οποία ο αισθητισμός

δεν άφησε ανεκμετάλλευτη. Έτσι, λοιπόν, περνάμε σε ακρότητες, όπου το ωραίο είναι πηγή ανηθικότητας και διαφθοράς και αμοραλισμού:

«Αλλά τι σημασία έχει η αιωνιότητα της καταδίκης, γι' αυτόν που σ' ένα δευτερόλεπτο ένοιωσε την απεραντοσύνη της ικανοποίησης;»⁹⁵.

Αυτή η υπερτίμηση ανοίγει το δρόμο για τον αισθησιασμό, τον άσελγο ηδονισμό, την πορνεία, ακόμα και τον σατανισμό. Είναι γνωστό, άλλωστε, πως ο Baudelaire έκανε λιτανείες στο σατανά.

Με τον αισθητισμό, λοιπόν, διαμορφώνεται ένα άλλο είδος ηθικής. Τι είναι άλλωστε η ηθική; Θα μπορούσαμε να δώσουμε έναν απλουστευμένο ορισμό υπό τον τίτλο «κανόνες συμβίωσης». Αυτοί οι κανόνες, όμως, είναι επίπλαστοι και ως εκ τούτου διαμορφώνονται από την ανάγκη μας για ομαλή συνύπαρξη μέσα στα εκάστοτε χρονικοκοινωνικά πλαίσια. Ως επίπλαστοι, επομένως, είναι επινοημένοι από τον άνθρωπο, δεν ισχύουν a priori και κατασκευάζονται με βάση τις αντιλήψεις και τα δεδομένα της κάθε ανθρώπινης κοινότητας για το τι είναι καλό και τι κακό να συμβαίνει ή όχι. Άρα η ηθική είναι κάτι εντελώς σχετικό.

Ο Λαπαθιώτης πίστευε και εφάρμοζε στη ζωή του «μια προσωπική στάση, στηριγμένη στην άρνηση της κατεστημένης ηθικής, στην πρόκληση και στην παραίτηση. Μια στάση ζωής που όσο κι αν πήγαζε από κάποια πρότυπα της σχολής του αισθητισμού, που τον επηρέασε, ποτέ δεν έφτασε σε καταλυτικές απελευθερώσεις, αλλά τον παρέσυρε σ' εντάσεις και διαστροφές, που πρόσκαιρα ηρεμούσαν τον ταραγμένο από τις αμφιβολίες και φοβίες ψυχισμό του»⁹⁶.

Για τους πραγματικούς αισθητιστές δεν υπάρχει καν ηθική και κινούνται έξω από τις συμβάσεις της. Θα λέγαμε πως διαμορφώνουν μια δικιά τους ηθική, απομακρυσμένη από τα ταμπού, τις συμβάσεις και τις κοινωνικές προκαταλήψεις της αστικής τάξης:

«Όλοι οι ηλίθιοι της αστικής τάξης, που προφέρουν ασταμάτητα τις λέξεις: «ανήθικο, ανηθικότητα, ηθικότητα, ηθικότητα στην τέχνη και άλλες βλακειές, με κάνουν να σκέφτομαι τη Λουίζα Βιλεντιέ, πουτάνα του πεντάφραγκου, η οποία, συνοδεύοντάς με μια φορά στο Λούβρο, όπου δεν

⁹⁵ Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη* σελ. 86

⁹⁶ Τάσος Κόρρης, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 70

είχε ξαναπάει, κοκκίνιζε, σκέπαζε το πρόσωπό της και τραβώντας με κάθε στιγμή από το μανίκι με ρωτούσε μπροστά στα αγάλματα και στους αθάνατους πίνακες, πώς είναι δυνατόν να εκτίθενται δημοσίως τέτοιες αδιαντροπιές»⁹⁷

Πολύ σωστά γράφει στο *Πορτραίτο* ο Wilde πως:

«Δεν υπάρχουν ηθικά ή ανήθικα βιβλία.

Τα βιβλία είναι ή καλογραμμένα ή κακογραμμένα»⁹⁸.

⁹⁷Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, σελ. 62

⁹⁸Oscar Wilde, *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*, εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1990, σελ. 9

- **Μορφή υπέρ περιεχομένου. Ο ρυθμός και η μουσικότητα των ποιητικών κειμένων.**

Ο Λίνος Πολίτης, αναφερόμενος στον Λαπαθιώτη γράφει στην *Ιστορία* του: «Επηρεασμένος στα πρώτα του ποιήματα από τον αισθητισμό (και τον αισθησιασμό) των αρχών του αιώνα (του Walter Pater και του Oscar Wilde), φτάνει στα τελευταία του σε τόνους απελπισμένους και μελαγχολικούς, όπου κυριαρχεί το αίσθημα του χαμένου ιδανικού και της νοσταλγίας: ωστόσο, πιστός στον αισθητισμό του, δίνει, αντίθετα από τον Ουράνη, στα πιο πετυχημένα του ποιήματα, ιδιαίτερη προσοχή στην εξωτερική μορφή»⁹⁹. Η έμφαση αυτή στην εξωτερική μορφή των ποιημάτων εκπορεύεται ακριβώς από την πεποίθηση πως τα λογοτεχνικά κείμενα δεν είναι φορείς ιδεών. Ένα λογοτεχνικό έργο δεν συνθέτεται ούτε για να πείσει, ούτε για να εκπαιδεύσει, ούτε για να διδάξει ούτε για να νουθετήσει. Έτσι, λοιπόν, αποφορτισμένο, όσο αυτό είναι δυνατό, από την νοηματική υπόσταση του λόγου και από αλληγορικά διδάγματα, έχει δημιουργηθεί δίνοντας περισσότερη βάση στα μορφολογικά του χαρακτηριστικά, τα σημαντικότερα απ' τα οποία είναι το μέτρο, ο ρυθμός, η ρίμα, και ως εκ τούτου οι επιλογή των λέξεων που θα χρησιμοποιηθούν στη σύνθεσή του. Εδώ δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην ηχητική ποιότητα των λέξεων και όχι στο νοηματικό τους περιεχόμενο. Το σημαίνον παίζει πρωτοκαθεδρικό ρόλο και το σημαινόμοιο τερματίζει την κούρσα της καλλιτεχνικής δημιουργίας τελευταίο και με διαφορά.

Η πριμοδότηση της ηχητικής εντύπωσης με βάση την οποία επιλέγονται προσεκτικά οι λέξεις που θα τοποθετηθούν μέσα σ' ένα ποίημα, φέρνει σε πολύ κοντινή απόσταση την ποίηση με την μουσική. Η επιθυμία της γειννίας αυτής οφείλεται και στην μη παραστατικότητα της τέχνης της μουσικής, πράγμα που συνάδει με την έλλειψη νοηματικής σαφήνειας, και συμμορφώνεται απόλυτα με την υποταγή του περιεχομένου στην μορφή. Ο Ροε στη *Φιλοσοφία της σύνθεσης* τονίζει χαρακτηριστικά:

«Θεωρώντας τον εαυτό μου βέβαιο ότι η Μουσική, με τα ποικίλα μέτρα, τους ρυθμούς και τις ρίμες της είναι τόσο σημαντική για την Ποίηση ώστε δεν θα ήταν φρόνιμο να την απορρίψουμε – ότι είναι δηλαδή ένα τόσο

⁹⁹ Λίνου Πολίτη, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδόσεις ΜΙΕΤ, Αθήνα 2001, σελ. 247

ζωτικής σημασίας συμπλήρωμα που θα ήταν απλώς ανόητος αυτός που θα αρνιόταν τη βοήθειά της, δεν θα διστάσω τώρα να υποστηρίξω ότι η μουσική είναι απολύτως ουσιαστική σε ό,τι αφορά στην ποίηση. Ίσως είναι με τη μουσική που η ψυχή πλησιάζει όσο πιο κοντά μπορεί στο θεϊκό στόχο για τον οποίο αγωνίζεται, όποτε εμπνέεται από το Ποιητικό Συναίσθημα – στην δημιουργία της υπέρτατης Ομορφιάς.»¹⁰⁰.

Στο ίδιο δοκίμιο προσθέτει τα εξής:

«Η ποίηση προκαλεί ακαθόριστες εντυπώσεις και η μουσική είναι ουσιαστική για τους σκοπούς της, εφόσον η κατανόηση του γλυκού ήχου είναι η πιο ακαθόριστη έννοια. Η μουσική, όταν συνδυάζεται με μια ευχάριστη ιδέα, είναι ποίηση, η μουσική χωρίς αυτή την ιδέα είναι απλώς μουσική, και η ιδέα χωρίς τη μουσική είναι πεζός λόγος επειδή ακριβώς είναι απολύτως συγκεκριμένη»¹⁰¹.

Ο Λαπαθιώτης, επίσης, μίλησε για επιτηδευμένη υποβάθμιση του περιεχομένου και χρήση στοιχείων όσον αφορά στη μορφή των ποιητικών έργων τα οποία ονόμασε «ελαφρώς αντιποιητικά», παράγοντες που θεώρησε πως αποτελούν απαραίτητη συνθήκη, αν θέλει η ποίηση της εποχής του να συμβαδίσει με το πνεύμα της νεωτερικότητας και με τις νέες επιταγές των σύγχρονων μορφών τέχνης:

«Για να μπορέσει η σημερινή μας αίσθηση να οσφρανθεί ευκολότερα το άρωμα της ποιήσεως (η ποίηση είναι κάτι το πολύ ελαστικό και ιδιότροπο και καταφεύγει κάποτε σε πολύ μυστηριώδη στρατηγήματα) πρέπει αυτή να βγαίνει μέσα από στοιχεία ελαφρώς αντιποιητικά. Λέγοντας στοιχεία αντιποιητικά εννοώ είτε τη θεληματικά αντιποιητική φόρμα, δηλαδή τη θεληματικά ελαττωματική έκφραση την επιτηδευμένη, κάπως ακαλαίσθητη, ακαλαίσθητη, εκ πρώτης όψεως διατύπωση (Καβάφης), είτε το επιζητημένα αποκρουστικό περιεχόμενο»¹⁰².

¹⁰⁰ **Edgar Allan Poe**, *Δοκίμια*, μτφ Ευηνέλλα Αλεξοπούλου-Αλεξάνδρα Δημητριάδου, σελ. 75

¹⁰¹ Ο.π., σελ. 104

¹⁰² **Γάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 86-87

Παρατηρούμε, επίσης, πως ο ρυθμός και η μουσικότητα στην ποίηση αποτελούν δρόμους μέσα από τους οποίους θα πρέπει να περάσει το ποίημα προκειμένου να πλησιάσει περισσότερο στην επίτευξη της ιδέας του Ωραίου:

«Ο ρυθμός του ποιήματος αποτελεί ουσιαστική βοήθεια για την ανάπτυξη της ύψιστης ιδέας του ποιητή – της ιδέας του Ωραίου – »¹⁰³.

- **Το Ωραίο και οι προεκτάσεις του**

Θεωρώντας δεδομένο από τα προηγούμενα το γεγονός πως η Ομορφιά είναι η μοναδική επιδίωξη του ποιήματος, κάτι που, όπως έχουμε σημειώσει αρχίζουμε ήδη να το εντοπίζουμε από τα αισθητικά δοκίμια του Ροε:

«Θα απομακρυνόμουν πάρα πολύ από το απευθείας θέμα μου αν έπρεπε ν' αποδείξω ένα σημείο που πάνω του επανειλημμένα επέμεινε και που, με την ποίηση, δεν έχει καμιά ανάγκη αποδείξεως – το σημείο πως το μόνο θεμιτό έδαφος του ποιήματος είναι η Ομορφιά»¹⁰⁴.

θα επιχειρήσουμε να δούμε τις προεκτάσεις που έχει αυτή η Ομορφιά στην τέχνη. Με ποιον τρόπο, δηλαδή, αντιλαμβάνονταν την αίσθηση του Ωραίου οι ποιητές. Πρώτος, όπως είδαμε κάνει μια άμεση συσχέτιση της Ομορφιάς με την λύπη και την Μελαγχολία ο Ροε:

«Θεωρώντας, λοιπόν, την Ομορφιά σαν έδαφός μου, η κατοπινή μου σκέψη ήταν ο τόνος της πιο υψηλής εκδήλωσής της – και όλη η πείρα έδειξε πως ο τόνος αυτός είναι ο τόνος της λύπης»¹⁰⁵.

¹⁰³ Ο.π., σελ. 58

¹⁰⁴ Edgar Allan Poe, *Ποίηση και Φαντασία*, (επιμέλεια Αλέξης Ζήρας), σελ. 94

¹⁰⁵ Ο.π., σελ. 95

Έπειτα, η Ομορφιά συνδέθηκε με την «Δυσμορφία» και τη «Δυσαναλογία»¹⁰⁶, όπως επίσης και με την αίσθηση του ακανόνιστου και του απροσδόκητου. Η ομορφιά κατά τον Baudelaire συσχετίζεται πάντα με το αλλόκοτο και το παράδοξο:

«Ό,τι δεν είναι ελαφρά διαμορφωμένο μοιάζει να μην είναι ευαίσθητο – απ’ όπου και το συμπέρασμα, ότι το ακανόνιστο δηλαδή το απροσδόκητο, η έκπληξη, το ξάφνιασμα, είναι πρωταρχικά στοιχεία και χαρακτηριστικά της ομορφιάς»¹⁰⁷.

Επιπλέον, σε αποφασιστικές διατυπώσεις του, δέχεται την σύνδεση της ομορφιάς με την μελαγχολία, τη λύπη και τη Δυστυχία. «Βρήκα», έγραφε κάπου, «τον ορισμό του Ωραίου, του δικού μου ωραίου. Είναι κάτι το φλογερό, το μελαγχολικό... Το μυστήριο, η λύπη επίσης είναι χαρακτηριστικά του Ωραίου... Η μελαγχολία είναι η ένδοξη σύντροφός του, ώστε δεν μπορώ διόλου να συλλάβω έναν τύπο Ομορφιάς, όπου δεν υπάρχει δυστυχία». Γράφει πιο συγκεκριμένα:

«Δεν θέλω να παραστήσω πως η χαρά αδυνατεί να συμβαδίσει με την ομορφιά, αλλά λέω, πως η χαρά, είναι ένα από τα πιο αισχρά διακοσμητικά. Ενώ η μελαγχολία είναι, θα λέγαμε, η διάσημη σύντροφος, σε τέτοιο σημείο, ώστε να μην μπορώ να συλλάβω, (το μυαλό μου μήπως είναι στοιχειωμένος καθρέπτης;), ένα τύπο Ομορφιάς, όπου να μην υπάρχει Δυστυχία. Στηριγμένος στις – οι άλλοι θα έλεγαν κατεχόμενος έμμονα από – αυτές τις ιδέες, καταλαβαίνουμε, πως θα μου ήταν δύσκολο να μην συμπεράνω, ότι ο τελειότερος τύπος ανδρικής Ομορφιάς, είναι ο Σατανας»¹⁰⁸

Σ’ αυτό το σημείο βέβαια, συναντάμε μια ακόμη από τις ακραίες εκδηλώσεις του αισθητισμού του Baudelaire, που είναι η ταύτιση του Όμορφου, όχι απλά με την δυστυχία, αλλά με την ίδια την προσωποποίηση του απόλυτου κακού, που είναι η μορφή του σατανά.

¹⁰⁶ Ο.π., σελ. 103

¹⁰⁷ Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, σελ. 21

¹⁰⁸ Ο.π., σελ. 23

- **Η φύση και η τέχνη**

Η υπερτίμηση της τέχνης από τους αισθητιστές και η αναγωγή της σε υπέρτατη αξία, οδήγησε σε ένα από τα πιο αντιρομαντικά αποτελέσματα. Κι αυτό είναι ο υποβιβασμός της φύσης και η υπερεκτίμηση του τεχνητού. Οι ρομαντικοί λατρεύουν τη φύση. Για τους αισθητιστές η φύση δεν είναι «ναός», αλλά κάτι που φτάνουν στο σημείο να το απεχθάνονται, αρχίζοντας ένα υβρεολόγιο εναντίον της. Ο βασικός λόγος υποτίμησης, βρίσκεται στην ίδια τη ρίζα του αισθητισμού, δηλαδή στην έννοια του ωραίου.

Και η τέχνη και η φύση είναι ικανές να δημιουργήσουν το ωραίο. Το μειονέκτημα της τελευταίας είναι ότι δεν έχει συνείδηση. Παράγει το ωραίο, αλλά όχι σκόπιμα. Επομένως, οτιδήποτε ωραίο φτιάχνεται από τη φύση, φτιάχνεται συμπτωματικά. Η φύση δημιουργεί συμπτωματικά το Ωραίο, δεν αφιερώνεται σ' αυτό. Πράγμα που σημαίνει ότι όσο εύκολα μπορεί να γεννήσει κάτι όμορφο, άλλο τόσο εύκολα μπορεί να το καταστρέψει. Στον καλλιτέχνη το ωραίο είναι προϊόν συνειδητής επιλογής γι' αυτό και ανώτερο. Το ωραίο της τέχνης είναι αιώνιο. Δεν το αγγίζουν οι νόμοι της φθοράς και της θνητότητας. Ένα έργο τέχνης είναι ωραίο και αθάνατο. Το λουλούδι της φύσης μέσα σε λίγες μέρες βγάζει μπουμπούκι, ανθίζει και μαραίνεται. Όμως το τριαντάφυλλο ενός ζωγραφικού πίνακα, για παράδειγμα, δεν μαραίνεται ποτέ. Είναι άφθαρτο γι' αυτό και ανώτερο.

Στο *εγκώμιο του μακιγιάζ*, βρισκόμαστε αντιμέτωποι για μια ακόμη φορά με τον αναθεματισμό της φύσης και την πρόταξη της τεχνητής ως ανώτερης από την φυσική ομορφιά. Το μακιγιάζ στη γυναίκα είναι όχι μόνο θεμιτό, αλλά και απαραίτητο προκειμένου να καλυφθούν οι ατέλειες του προσώπου της, οι οποίες οφείλονται στο γεγονός πώς η φύση είναι ατελής σε αντίθεση με την τέχνη, κι αν δεν υπήρχε η δεύτερη δεν θα υπήρχε πραγματική ομορφιά, παρά μόνο συμπτωματικά:

«[...] η χρήση του ριζάλευρου, τόσο απερίσκεπτα αναθεματισμένου από τους άδολους φιλοσόφους, έχει σαν στόχο και σκοπό να εξαφανίσει μέσω της βαφής όλες τις κηλίδες που η φύση έχει σπείρει αδιακρίτως και να δημιουργήσει μια αφηρημένη ενότητα στην υφή και στο χρώμα του δέρματος, ενότητα η οποία, σαν εκείνη που παράγει η φανέλα, κάνει το

ανθρώπινο πλάσμα να προσεγγίζει άμεσα το άγαλμα, δηλαδή ένα πλάσμα θεϊκό και ανώτερο»¹⁰⁹.

Η αληθινή πατρίδα του ωραίου είναι η τέχνη και όχι η φύση. Αυτό ακριβώς επιθυμεί να εκφράσει ο Λαπαθιώτης με τον ακόλουθο στοχασμό (αν και πάλι, δεν φτάνει σε ακρότατες θέσης όπως αυτές του Oscar Wilde που θα δούμε πιο κάτω):

«Η Τέχνη, αν και βγαίνει από τη φύση, αποτελεί με τη συνειδητότητά της, μια αντίδραση, μια διαμαρτυρία και μια λεπτή διόρθωση στη Φύση»¹¹⁰

Ο Oscar Wilde, από την άλλη πλευρά, είναι προκλητικός, βλάσφημος και αφοριστικός. Στο εύστοχα διαλογικό του δοκίμιο *Η παρακμή του ψεύδους, μια διαμαρτυρία* υπογραμμίζει τα εξής υπό το προσωπείο του Βιβιάν, του ενός από τους δύο συνομιλητές του έργου:

«— Ν' απολαύσουμε τη φύση! Εγώ έχω χάσει εντελώς αυτή την ικανότητα και χαίρομαι που το λέω»¹¹¹.

Και λίγες αράδες παρακάτω σημειώνει:

«Αν η Φύση ήταν βολική, η ανθρωπότητα ποτέ δεν θα' χε επινοήσει την αρχιτεκτονική, κι εγώ προτιμώ τα σπίτια απ' το ύπαιθρο. Μέσα σ' ένα σπίτι νιώθουμε όλοι στις σωστές αναλογίες»¹¹².

Ακόμα και η χαρά που μπορεί να προσφέρει η απόπειρα ανάβασης σε κάποιο βουνό, γίνεται με μοναδικό στόχο και σκοπό την παρατήρηση της πόλης από ψηλά. Μέρη όπως το Νοσοκομείο, το κάτεργο ή το πορνείο αποτελούν χώρους θαυμασμού και αγαλλίασης. Η φύση δεν λειτουργεί λυτρωτικά, αλλά αποτελεί εμπόδιο στην ένωση του ανθρώπου με την πόλη. Το μοναδικό θετικό που θα μπορούσε να προσφέρει είναι να καταστεί μέσο για την παρατήρηση της πόλης από μακριά:

¹⁰⁹ Ο.π., σελ.136-137

¹¹⁰ **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 92

¹¹¹ **Όσκαρ Ουάιλντ**, *Η παρακμή του ψεύδους*, δοκίμια, τμ α', σελ. 9

¹¹² Ο.π., σελ. 10-11

«Με την καρδιά χαρούμενη, ανέβηκα στο βουνό.

Απ' όπου μπορούσα να θαυμάσω την πόλη και την απεραντοσύνη της,
Νοσοκομείο, πορνείο, εξαγνιστήριο, κόλαση, κάτεργο [...]»¹¹³

Για τον Ροε, πάντως, η ζωή στην ύπαιθρο δεν αντιμετωπίζεται ως κάτι ανυπόφορο και αποκρουστικό, αλλά σαν μια από τις προϋποθέσεις που θέτει ο ίδιος στον εαυτό του για την κατάκτηση της ευτυχίας:

«Στο *the Domain of Amein* θα βεβαιώσει πως οι τέσσερις στοιχειώδεις προϋποθέσεις της ευτυχίας είναι: η ζωή στην ύπαιθρο, ο έρωτας μιας γυναίκας, η απόσταση από κάθε φιλοδοξία και η δημιουργία ενός νέου Ωραίου»¹¹⁴.

Ας επιστρέψουμε ,όμως, στο ζήτημα που μας απασχολούσε πιο πριν. Με τον αισθητισμό έχουμε τον θρίαμβο του τεχνητού έναντι του φυσικού. Τον θρίαμβο του ψεύτικου έναντι του αληθινού¹¹⁵. Ο Baudelaire προτρέπει τους αναγνώστες του:

¹¹³ Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, σελ. 155

¹¹⁴ Μπωντλαίρ, *Αισθητικές περιέργειες*, (Πόε, Φλωμπέρ, Γκωτιέ, Ουγκώ), σελ. 44

¹¹⁵ Αξίζει εδώ να θυμηθούμε το ανέκδοτο ποίημα του Καβάφη *Τεχνητά Άνθη*, το οποίο πιστεύω πως είναι ό,τι πιο αντιπροσωπευτικό θα μπορούσε να γραφτεί όσον αφορά σ' αυτό που περιγράφουμε αυτή τη στιγμή, την υποτίμηση του αληθινού και την λατρεία του ψεύτικου. Το παραθέτω ολόκληρο:

Δεν θέλω τους αληθινούς ναρκίςσους – μηδέ κρίνοι
μ' αρέσουν, μηδέ ρόδ' αληθινά.
Τους τετριμμένους, τους κοινούς κήπους κοσμούν. Με δείνει
η σάρκα των πικρία, κούρασι κι' ηδονή –
τα κάλλη των βαρυσύμμι τα φθαρτά.

Δόστε με άνθη τεχνητά – η δόξαις του τσινιού και του μετάλλου –
Που δεν μαραίνονται και δεν σαπίζουν, μεμορφές που δεν ερνούν.
Άνθη των εξαισιών κήπων ενός τόπου άλλου,
Που Θεωρίας, και Ρυθμοί, και Γνώσεις κατοικούν.

Άνθη αγαπώ από υαλί ή από χρυσό πλασμένα,
της τέχνης της πιστής δώρα πιστά,
με χρώματ' απ' τα φυσικά πιο εύμορφα βαμμένα,
και με σεντέφι και με σμάλτο δουλεμένα,
με φύλλα και κλωνάρια ιδανικά.

Παίρνουν την χάρι των από σοφή κι' αγνότατη Καλαισθησία,
Μέσα στα χρώματα δεν φύτρωσαν και μες σταις λάσπες ρυπαρά.
Εάν δεν έχουν άρωμα, θα χύσουμ' ευωδία,
Θα κάψουμ' εμπροστά των μύρα αισθηματικά.

«Κάνετε μια ανασκόπηση και ανάλυση καθετί του φυσικού, κάθε πράξης και κάθε επιθυμίας του απόλυτα φυσικού ανθρώπου. Δεν θα συναντήσετε παρά μόνο φρίκη»¹¹⁶.

Βλέπουμε και πάλι τον αισθητισμό να έρχεται αντιμέτωπος με την κοινή γνώμη, η οποία υποστηρίζει πως το γνήσιο είναι ανώτερο του πλαστού. Θα μπορούσαμε να πούμε πως οι αισθητιστές αποτελούσαν το πνεύμα αντιλογίας του καιρού τους. Ήταν τόσο αντιδραστικοί σε σημείο που να αναρωτιέται κανείς αν όντως τα πιστεύουν αυτά που εκφράζουν με τα δοκίμια και τα ποιήματά τους σε σχέση με την τέχνη, ή αν το κάνουν απλά για να προκαλέσουν αντιδράσεις. Για να ταράξουν τα νερά μιας κοινωνίας η οποία τους ήταν αφιλόξενη. Γιατί οι δηλώσεις τους δεν φαίνονται να είναι ούτε αυθόρμητες ούτε αβίαστες. Τις ξεστομίζουν συνειδητά, έχοντας υπόψη τους ότι θα προκαλέσουν. Ο Τάσος Κόρφης αναφερόμενος στον θαυμασμό που έτρεφε ο Λαπαθιώτης για τους συγγραφείς του αισθητισμού σημειώνει ότι: «εκείνοι του δίδαξαν πως η πρόκληση είναι η μόνη αντίδραση στην ομαδοποίηση, ο ναρκισσισμός η μόνη σωστή στάση ζωής και η απελευθέρωση από τα δεσμά της αμαρτίας η πιο ηθική πράξη»¹¹⁷.

Η πρακτική αυτή, λοιπόν, της πρόκλησης για την πρόκληση – παραφράζοντας το βασικότερο μόντο του αισθητισμού – είναι συνηθισμένη στους αισθητιστές. Γενικότερα στη ζωή τους επιδίωκαν να τραβάνε την προσοχή του κόσμου με οποιοδήποτε τρόπο και οποιοδήποτε κόστος. Αυτό το εντοπίζουμε πολύ χαρακτηριστικά και στο *Πορτραίτο* του Wilde, σε μια συγκεκριμένη σκηνή όπου ο λόρδος Χένρι απορημένος που ο ζωγράφος Μπαζιλ Χόλγουορντ δεν ήθελε να εκθέσει στην πινακοθήκη Γκρόσβενορ¹¹⁸ τον –κατά την άποψη του λόρδου– ομορφότερου πίνακα που είχε ποτέ δημιουργήσει ο αναγνωρισμένος πλέον καλλιτέχνης, του λέει μεταξύ άλλων και το εξής:

«Δεν θα το στείλεις πουθενά; Αγαπητέ μου φίλε γιατί; Έχεις κάποιο λόγο;
Περίεργοι που είστε εσείς οι ζωγράφοι![...] Μεγάλη ανοησία σου, γιατί σ’

¹¹⁶ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα* ♦ *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, σελ. 133

¹¹⁷ Τάσος Κόρφης, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 68

¹¹⁸ Πινακοθήκη που ιδρύθηκε στο Λονδίνο το 1877 και εξέθετε πρωτοποριακούς ζωγράφους, όπως ήταν οι προραφαηλικοί. Συνδέθηκε με το κίνημα του αισθητισμού και έγινε γνωστή ως «Ναός του Αισθητισμού». Έκλεισε το 1980

αυτόν τον κόσμο μόνο ένα πράγμα είναι χειρότερο απ' το να μιλούν για σένα οι άνθρωποι, κι αυτό είναι το να μην μιλούν για σένα»¹¹⁹

Ο Άρης Δικταίος επίσης σημειώνει για τον Λαπαθιώτη: «Τα έργα και οι ημέρες του, ως τις αρχές ακόμα τις τρίτης δεκαετίας του αιώνα μας, δεν είναι παρά μια σειρά από επιτυχίες, αλατισμένες συχνά-πυκνά με θορυβοποιές εκδηλώσεις, μικροσκάνδαλα και προκλήσεις, που τρέφανε αδιάκοπα τον θρύλο του» και λίγο παρακάτω σημειώνει: «Ο θόρυβος γύρω από το πρόσωπό του τον ηδόνιζε»¹²⁰. Αυτή η πρακτική της δημιουργίας εντυπώσεων τη διαπιστώνουμε και στην συμπεριφορά του Λαπαθιώτη στην περίπτωση του περιβόητου μανιφέστου του. Αφού το έγραψε, λοιπόν, εκφράζοντας με επαναστατικό τρόπο τις ιδέες του σε σχέση με την ανανέωση που θεωρούσε πως έπρεπε να γίνει στους κόλπους της τέχνης στην εποχή του κι αφού κάλεσε όλους τους νέους συγγραφείς που ήταν σύμφωνοι μαζί του να συσπειρωθούν γύρω από κάποια κοινά αιτήματα, προεξήγγελε συνάντηση στην οποία παραβρέθηκαν όλοι και απουσίαζε μόνο αυτός. Όταν ρωτήθηκε για ποιο λόγο δεν πήγε, τότε απάντησε πως το έκανε απλά και μόνο για να προκαλέσει εντυπώσεις.

¹¹⁹ Oscar Wilde, *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*, εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1990, σελ. 15

¹²⁰ Άρης Δικταίος, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, (Η ΖΩΗ ΤΟΥ – ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ)*, σελ. 31 και 32

- **Το πλήθος της μοναξιάς και η μοναξιά του πλήθους**

Είναι της μοίρας του ανθρώπου η μοναξιά κι είναι ένα από τα πιο καταθλιπτικά συναισθήματα το να νιώθει κανείς μοναχός κι εγκαταλειμμένος μέσα σ' έναν αδιάφορο κόσμο. Όσο κι αν πολλές φορές ξεγελιόμαστε ότι της ξεφύγαμε με μια συντροφιά, με μια φίλια ή μ' έναν έρωτα, αυτή θα ενεδρεύει πάντοτε πίσω απ' όλα αυτά, για να μας θυμίζει πως και πάλι δεν παύουμε να είμαστε μοναχοί. Συμβαίνει μάλιστα να νιώθουμε κάποτε πιο μεγάλη μοναξιά, όταν βρισκόμαστε ανάμεσα στο πλήθος που καθένας τραβάει το δικό του δρόμο, κλεισμένος στον εαυτό του.

Όμως, η μοναξιά δεν είναι ίδια για όλους, δεν βιώνεται απ' όλους τους ανθρώπους με τον ίδιο τρόπο. Μπορούμε να πούμε ότι ο καθένας ζει τη δική του μοναξιά, ανάλογα με την υφή των σκέψεων και των διαθέσεών του, που την τρέφουν και την κάνουν για τον έναν περισσότερο και για τον άλλον λιγότερο οδυνηρή.

Υπάρχει, όμως, και μια άλλη μοναξιά, διαφορετική από αυτή των κοινών ανθρώπων. Οι μοναξιά που νιώθουν οι προνομιούχοι άνθρωποι που τους προίκισε η φύση με τη «θεία δωρεά» της μεγαλοφυΐας. Ανεβασμένοι σ' ένα δικό τους βάθρο, τα άτομα αυτά – πασχίζοντας να εκφραστούν μ' ένα δικό τους, ξεχωριστό τρόπο, που ξεφεύγει από τα μέτρα των ικανοτήτων των κοινών ανθρώπων, παρεξηγημένοι πολλές φορές από τους ανίδεους της μεγαλοσύνης τους, αντιμετωπίζοντας κάποτε και τις λοιδορίες τους ακόμα – ζούνε κι αυτοί την πίκρα της δικής τους μοναξιάς.

Η αίσθηση της μοναξιάς, λοιπόν, είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της φύσης των αισθητιστών ποιητών. Αυτό που εκ πρώτης όψεως θα μας έκανε εντύπωση, διότι παρόλη την μοναχικότητά τους αποκαλούνται «ποιητές του πλήθους», καθώς θέλγονται από την μαγεία που αυτό τους ασκεί. Το «θρησκευτικό μεθύσι των μεγάλων πόλεων»¹²¹ όπως γράφει ο Μπωντλαίρ, είναι συχνό μοτίβο τις μοντέρνας ποίησης και ιδιαίτερα από την εποχή των συμβολιστών ποιητών και μετά, όπου η ποίηση προσγειώνεται κάπως ανώμαλα θα λέγαμε στον αστικό χώρο. Μετά από τους ρωμαϊκούς και τους βυζαντινούς χρόνους επανεμφανίζεται η έννοια των μεγαλουπόλεων, των μητροπόλεων της τέχνης και του πολιτισμού, όπως το Παρίσι, το Λονδίνο και η Νέα Υόρκη. Πόλεις χαοτικές όπου οι κάτοικοί τους θεωρούνται πολίτες του κόσμου. Αυτό, βέβαια που αναπαριστούν είναι η διάλυση της τοπικής κοινωνία. Και ταυτόχρονα υποβάλλουν στο ανθρώπινο υποκείμενο την αίσθηση της

¹²¹Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, σελ. 16

μικρότητας. Η καθημερινή εικόνα που αντικρίζουν στην καθημερινότητά τους οι άνθρωποι των πόλεων αυτών δεν είναι το μοντέλο της παλιάς γειτονιάς, αλλά μια μικρογραφία, θα μπορούσαμε να πούμε, της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Ας θυμηθούμε τους στίχους του Βερλέν: «Είμαι η αυτοκρατορία στο τέλος της παρακμής της». Και μέσα από τις πόλεις αυτές εμφανίζεται μια καινούργια εμπειρία στην τέχνη, η εμπειρία του πλήθους. εμπειρία που όπως θα δούμε συμβιβάζεται με την τάση απομονωτισμού που διακρίνει αυτούς τους ποιητές. Μόνο που η σχέση τους με την πόλη δεν χαρακτηρίζεται μόνο από αγάπη, αλλά και μίσους.

Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει καμιά αντίθεση. Η στροφή των ποιητών στο πλήθος είναι μια επίσης έκφραση του αισθητισμού τους. Κι αυτό γιατί στην εμπειρία του πλήθους το αίσθημα της ανθρώπινης ύπαρξης με ό,τι αυτό συνεπάγεται, μεγαθύνεται απεριόριστα. «Η ευχαρίστηση να βρίσκεσαι μέσα σε πλήθος εκφράζει κατά μυστηριακό τρόπο την απόλαυση που γεννά ο πολλαπλασιασμός του αριθμού»¹²².

Αυτό που τους ελκύει δεν είναι η ζεστασιά που προσφέρει η ανθρώπινη συναναστροφή, αλλά η ψυχρότητα των ανθρώπων που πηγαινοέρχονται, άγνωστοι μεταξύ τους, δείχνοντας τα βήματά τους να μην υποκινούνται από κάποια αιτία, κάποια πρόθεση ή κάποιο σκοπό. Στην ουσία αυτό που τους θέλγει είναι αυτή η διαρκής χαοτική διασταυρούμενη κίνηση χωρίς προσανατολισμό, ως χαοτικό αποτύπωμα της μοντέρνας ζωής.

Τους τραβάει επίσης η ρευστότητα της βοής του πλήθους. Οι ακατάληπτοι θόρυβοι, η διάχυση των φωνών, αυτό το συνονθύλευμα από ήχους χωρίς συγκεκριμένο νόημα και στόχευση. Η κίνηση, λοιπόν, χωρίς προσανατολισμό, η απροσδιόριστη βοή του πλήθους, η οποία δημιουργεί ένα βάθος στο χώρο και τον χρόνο και μεγαθύνει το αίσθημα της υπαρξιακής αγωνίας και η αίσθηση του αγνώστου, το φευγαλέο όχι μόνο στην κίνηση και στη φωνή αλλά και στα πρόσωπα, στάθηκε πηγή έμπνευσης για τους αισθητιστές. Κι όταν κοιτάζουν με τόση σαγήνη το πλήθος, αυτό με το οποίο έρχονται αντιμέτωποι δεν είναι η αίσθηση της συντροφικότητας, αλλά η ίδια η μοναχικότητά τους. Το πλήθος γίνεται γι' αυτούς καθρέφτης μέσα από τον οποίο παρατηρούν τον ίδιο τους τον εαυτό. Η έλλειψη της ενότητας και όλα τα χαρακτηριστικά του πλήθους που προειπώθηκαν γίνονται αντανάκλαση του ίδιου τους του εαυτού. Κοιτάζουν το πλήθος και βλέπουν την

¹²² Ευρυδίκη Παπάζογλου (μτφ.), *Μπωντλαίρ, επιλογή από τα Journaux Intimes*, σελ. 16

μοναξιά τους, βυθίζονται όλο και περισσότερο στο αβυθομέτρητο εγώ τους. Και οφείλει να είναι πολύ δυνατό αυτό το εγώ για να σηκώσει όλο το βάρος της ύπαρξής τους! Μέσα από αυτή τη διαδικασία αναγνωρίζουν τη δική τους έλλειψη συνοχής και απροσδιοριστίας. Επομένως, αυτή η έξοδος δεν σηματοδοτεί κανένα είδος ανοίγματος στον κόσμο, αλλά συνέχισή του εγκλεισμού και της μοναχικότητάς τους υπό άλλους όρους.

Αυτή η λατρεία για τις μεγαλουπόλεις έρχεται σε απόλυτη συμφωνία με την απέχθειά των αισθητιστών για την φύση κι οτιδήποτε προέρχεται απ' αυτήν. Ακόμα κι όταν βρίσκουν λίγο χρόνο για να απομακρυνθούν από την πόλη, το κάνουν για να αναζητήσουν μέσα στην ύπαιθρο τον έρωτά τους για τα αστικά κέντρα. Όπως ο ερωτευμένος που απομακρύνεται από την ερωμένη του μόνο και μόνο για να βρει κάποιο χρόνο με τον εαυτό του, στον οποίο θα του δημιουργηθεί πιο έντονο το αίσθημα της έλλειψης κι έτσι θ' αρχίσει πάλι απ' την αρχή να την αναζητάει με περισσότερο πάθος αυτή τη φορά:

«Ο άνθρωπος αγαπά τόσο τον άνθρωπο, που όταν αποφεύγει την πόλη, το κάνει και πάλι για να ψάξει το πλήθος, δηλαδή για να ξαναφτιάξει την πόλη στην εξοχή»¹²³.

Το αίσθημα αυτό της μοναξιάς δείχνει να είναι στενά συνδεδεμένο με τους ποιητές αυτούς, σαν να αποτελεί κατά κάποιον τρόπο ένα κομμάτι που συμπληρώνει και διαμορφώνει την ουσία της ύπαρξής τους:

«Αίσθημα μοναξιάς, από την παιδική μου ηλικία, παρ' όλη την οικογένεια, – και μεταξύ φίλων κυρίως, – αίσθημα μοίρας αιώνια μοναχικής. Κι όμως, γεύση πολύ έντονη της ζωής και της ευχαρίστησης»¹²⁴

Δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση η έντονη γεύση της ευχαρίστησης παρόλη την αίσθηση της μοναξιάς. Κι αυτό διότι η μοναξιά, θεωρείται αναγκαία προϋπόθεση για την καλλιτεχνική δημιουργία και όχι μόνο. Είναι ακριβώς αυτό που έλεγε κάποτε ο ποιητής: Μόνος του κανείς πορεύεται στην ζωή, τον έρωτα και τον θάνατο. Αν δεν έχεις την δυνατότητα να αντέξεις και να συμφιλιωθείς με τον εαυτό σου, τότε είναι

¹²³ Κ. Μπωντλαίρ, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, σελ. 47

¹²⁴ Ο.π., σελ. 39

πολύ δύσκολο να μπορέσεις να συνυπάρξεις αρμονικά και με τους υπόλοιπους ανθρώπους. Υπάρχει, επιπλέον και μεγάλη δόση αρχοντικότητας, αριστοκρατικότητας και ηρωισμού σ' αυτό το συναίσθημα:

«Υπάρχουν ακόμα άνθρωποι που μόνο όταν είναι πολλοί διασκεδάζουν. Ο αληθινός ήρωας διασκεδάζει και μόνος του»¹²⁵

Ο Baudelaire στο πεζό ποίημά του *Η Μοναξιά*, δείχνει πολύ εύγλωττα να αντιλαμβάνεται το πόσο σημαντικό είναι στον άνθρωπο να μπορεί να αντέχει και να διαχειρίζεται την μοναξιά του:

«Αυτή η μεγάλη δυστυχία του να μην μπορείς να είσαι μόνος!...» λέει κάπου ο Λαμπρυγιέρ, σαν για να ταπεινώσει όλους αυτούς που τρέχουν να ξεχαστούν μέσα στο πλήθος, επειδή φοβούνται, αναμφίβολα, ότι δεν μπορούν να υποφέρουν οι ίδιοι τους εαυτούς τους. «Σχεδόν όλες οι δυστυχίες μας πηγάζουν από το γεγονός ότι δεν έχουμε μάθει να μένουμε στο δωμάτιό μας», λέει ένας άλλος φιλόσοφος, ο Πασκάλ νομίζω, ανακαλώντας έτσι στο κελί της περισυλλογής όλους τους έξαλλους που αναζητούν την ευτυχία μέσα στην κίνηση και σε μια εκπόρνευση που θα μπορούσα ν' αποκαλέσω συντροφική αν ήθελα να μιλήσω την ωραία γλώσσα του αιώνα μου»¹²⁶.

Ορισμένες φορές, λοιπόν, η τάση για συντροφικότητα είναι μια απονενοημένη προσπάθεια των ανθρώπων που δεν διαθέτουν την ικανότητα και την υπομονή να γνωρίσουν και να αντέξουν τον εαυτό τους. Βέβαια, η φυγή και η λατρεία προς το πλήθος δεν αποτελεί αποκούμπι της χαμένης ικανότητας του ποιητή να παραμένει μόνος με τον εαυτό του αντιμετωπίζοντάς τον κατάματα. Όπως είδαμε προηγουμένως, αποτελεί έναν ακόμη τρόπο ενδοσκόπησης και αυτοπαρατηρησίας.

«όταν, όμως, τυχαίνει να βρίσκομαι μόνος, όλα όσα μου συνέβησαν μου φαίνονται επίπλαστα, ξένα και μακρινά και δεν είμαι παρά ένα μικρό,

¹²⁵ Ο.π., σελ. 40

¹²⁶ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Η μελαγχολία του Παρισιού*, σελ. 92-93

έντρομο ον, χαμένο μες στο άγνωστο, ένα φοβερό μηδενικό στα βάθη της αβύσσου, ένα πλάσμα ορφανό και τραγικό, με τις μεγάλες απογνώσεις της ζωής, συγκεχυμένο και χωρίς ελπίδα, ένα τιποτένιο ζώακι που θα πεθάνει, καθώς όλα τ' άλλα, χωρίς να μάθει τίποτα ποτέ!...»¹²⁷

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έχουμε την άνοδο της αστικής τάξης και την πτώση των αριστοκρατών. Οι αισθητιστές, με το δόγμα τους «η τέχνη για την τέχνη», στην ουσία δημιουργούσαν μια τέχνη η οποία όλο και περισσότερο κλεινόταν στον εαυτό της. Αν οι ρομαντικοί θεωρούσαν πως μπορούσαν να αλλάξουν τον κόσμο και ήλπιζαν μέσω της τέχνης σε ένα καλύτερο αύριο, αυτοί δεν έχουν αυταπάτες. Ξέρουν πως η τέχνη τους δεν είναι αποτελεσματική κι ότι η αστική κοινωνία, έτσι όπως είναι διαμορφωμένη, δεν αλλάζει. Έτσι, λοιπόν, ο καλλιτέχνης αρχίζει και απομονώνεται από την υπόλοιπη κοινωνία. Δεν τον ενδιαφέρει να επικοινωνήσει μαζί της ούτε με τη ζωή ούτε με το έργο του. Κι όσο περισσότερο κλείνεται η τέχνη στον εαυτό της, τόσο περισσότερο κλείνει τους άλλους απ' έξω. Γίνεται μια δυσνόητη και δεν επιθυμεί κανένα είδος επαφής με κανέναν.

Υπό αυτά τα δεδομένα, οι αισθητιστές δεν νοούν τον εαυτό τους ως περιπλανώμενο φυγά και ως εκ τούτου απομακρύνονται από το ρομαντικό μοντέλο του νέου ο οποίος ασφυκτιά στις μεγαλουπόλεις και προσπαθεί να βρει διέξοδο στην κόλαση της καθημερινής του πραγματικότητας μέσω της φυγής. Κατανοούν πως η απομάκρυνση δεν είναι λύση, αλλά μέρος του προβλήματος. Η αστική τάξη έχει εδραιωθεί κι αυτοί αισθάνονται πως δεν ανήκουν στους κόλπους της:

«Αν ένας ποιητής ζητούσε από το κράτος το δικαίωμα να έχει μερικούς αστούς στον στάβλο του, αυτό θα προκαλούσε μεγάλη έκπληξη, ενώ αν ένας αστός ζητούσε ψητό ποιητή, ο κόσμος θα το έβρισκε απολύτως φυσιολογικό»¹²⁸

Είναι αριστοκράτες και ξέροντας πως το πολιτικό παιχνίδι έχει χαθεί, δεν προσπαθούν να αλλάξουν ιδεολογικό στρατόπεδο, αλλά να διαχειριστούν όσο γίνεται με μεγαλύτερη αξιοπρέπεια την ήττα τους. Κι αυτή η αξιοπρεπής διαχείριση της ήττας μεγεθύνει ακόμα περισσότερο την αριστοκρατικότητά τους.

¹²⁷ **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, σελ. 68

¹²⁸ **Ευρυδίκη Παπάζογλου** (μτφ.), *Μπωντλαίρ, επιλογή από τα Journaux Intimes*, σελ. 38

Επομένως, από το μοντέλου του νέου ο οποίος ταξιδεύει συνεχώς ψάχνοντας να βρει την Ιθάκη του σε τόπους αφιλόξενους, περνάμε στο μοντέλο του νέου ο οποίος δεν ψάχνει για καμιά Ιθάκη γιατί γνωρίζει εκ των προτέρων πως όσο και να ψάξει δεν θα τη βρει. Μένει, λοιπόν, στον αστικό χώρο έτσι όπως έχει διαμορφωθεί από τις υπάρχουσες ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές, έχοντας μια στάση σνομπ, ειρωνική και υπεράνω σε όποιον θεωρούν πως θίγει την πνευματική, καλλιτεχνική και ανθρώπινή του υπόσταση. Η υποτιθέμενη λατρεία των μεγαλουπόλεων δεν σημαίνει σε καμιά περίπτωση και απόλυτη συμφιλίωση μαζί τους.

Αυτή η έλλειψη συμφιλίωσης οδηγεί, βέβαια, σε μια άλλη φυγή, αυτή της διεξόδου στα «νηπενθή φάρμακα»¹²⁹ για όλα τα ανθρώπινα άλγη, μεταξύ των οποίων το όπιο και το χασίς. Είναι οι λεγόμενοι *Τεχνητοί Παράδεισοι* για τους οποίους μας μίλησε τόσο διεξοδικά ο Baudelaire.

«Ο άνθρωπος εκείνος που, αφού παραδόθηκε για καιρό στο όπιο ή το χασίς, μπόρεσε να βρει, εξασθενημένος όπως ήταν από τη συνήθεια της δουλειάς, την απαραίτητη ενεργητικότητα για να απελευθερωθεί, μου φαίνεται σαν τον φυλακισμένο που δραπέτευσε»¹³⁰.

Ροπή σε τέτοιου είδους έξεις, συνδυασμένες με μεγάλες ποσότητες αλκοόλ, είχαν και ο Baudelaire και ο Poe και ο Oscar Wilde. Γιατί να υστερούσε ο Λαπαθιώτης; Όμως, αυτή η «γοητευτική και συνάμα φρικιαστική εμπειρία» για την οποία μίλησε ο Baudelaire, μπορεί να μετατρέψει πολύ εύκολα το όμορφο σκηνικό σε μια επίγεια κόλαση. Κι αυτό διότι ο παράδεισος που προσφέρουν αυτές οι καταχρήσεις είναι ψεύτικος, τεχνητός και όχι αληθινός. Επομένως, και η απόδρασή τους είναι κι αυτή ψεύτικη και προσωρινή. Αυτή την εποχή βλέπουμε πολύ συχνά την συσχέτιση της ποίησης με το όπιο. Όμως, αν η τέχνη είναι ένας παράδεισος, αυτό επιβεβαιώνεται μέσα από την κόλαση της καθημερινής ζωής. Άρα, η τέχνη θα λέγαμε πως δικαιώνεται από αυτό που αποκλείει. Ο ποιητής ως οπιοφάγος ξεφεύγει διαρκώς από τα προβλήματα που αποφεύγει να αντιμετωπίσει, αλλά αυτή η φυγή έχει το χαρακτήρα της εξάντλησης, η οποία οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στην κατάπτωση – ηθική, πνευματική και σωματική – και έπειτα στο θάνατο. Σαν να μη μπορούσαν να

¹²⁹ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Τεχνητοί Παράδεισοι*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1990, σελ. 112

¹³⁰ Ο.π., σελ. 66

διαχειριστούν τον χρόνο που περνάει και την αίσθηση του γήρατος που έφερνε μαζί του:

«Ο Λαπαθιώτης – γέρος; Ποιος θα μπορούσε να το φανταστή; Ακόμα λιγότερο αυτός ο ίδιος. Όλα τ' άλλα ημπορούσε να τα κάνει τέχνη. Την τέχνη του γήρατος όμως δεν την ήξερε»¹³¹

Έτσι, έχουμε έναν απολογισμό με τέσσερις πρόωρους θανάτους: Poe ετών σαράντα, Baudelaire και Wilde ετών σαράντα έξι, Λαπαθιώτης ετών πενήντα έξι. Όλοι τους θάνατοι άδοξοι και ατιμωτικοί. Σαν επισφράγισμα μια ζωής μες τις κραιπάλες, την υπερβολή, την κατάχρηση, αλλά και του άπλετου χρόνου για στοχαστική διάθεση, περισυλλογή, πνευματικές, υπαρξιακές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, ποιητική δημιουργία. Κι έτσι, μ' αυτό το πνευματικό φορτίο «στον τεσσάρων των ώμο» όδευσαν τελικά, όπως η ιστορία το καταδεικνύει, όχι προς τον θάνατο αλλά προς την αθανασία που χαρίζει η πολυπόθητη και για τους περισσότερους ανέφικτη χώρα της υστεροφημίας.

¹³¹ **Τ. Αγρας**, «Έργον Τέχνης», σελ. 99

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ

- **Erich Auerbach**, *ο μπωντλαίρ, τα άνθη του κακού και το ύψος*, εκδόσεις Καρανάση, Αθήνα 1984
- **Georges Bataille**, *Η λογοτεχνία και το κακό*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1979
- **Charles Chadwick**, *Συμβολισμός*, μτφ. Στέλλα Αλεξοπούλου, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1978
- **Άρης Δικταίος**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, (Η ΖΩΗ ΤΟΥ – ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ)*, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1984
- **Ζιντ, Μπωντλαίρ, Βαλερύ**, *Προς νέους συγγραφείς και μεταφραστές*, (μτφ Γεωργία Ζακοπούλου), εκδόσεις Ολκός, Αθήνα 2000
- **Γιώργος Θεοτόκης**, *Ελεύθερο πνεύμα*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1998
- **R. V. Johnson**, *Αισθητισμός*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1973
- **Γιάννης Καιροφύλας**, *Αυτοί οι ωραίοι τρελοί*, εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα 1986
- **Γιάννης Καμαρινάκης**, *Μελετήματα και δοκίμια*, εκδόσεις Το ελληνικό βιβλίο, Αθήνα 1984
- **Ανδρέας Καραντώνης** (μτφ), *Πρότυπα μεγάλης κριτικής*, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1981
- **Τάσος Κόρφης**, *Ναπολέον Λαπαθιώτης, συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, εκδόσεις Πρόσπερος, Αθήνα 1985
- **Ναπολέον Λαπαθιώτης**, *Η ζωή μου, απόπειρα συνοπτικής αυτοβιογραφίας*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1986
- **Μπωντλαίρ**, *Αισθητικές περιέργειες*, (Πόε, Φλωμπέρ, Γκωτιέ, Ουγκώ), εκδόσεις Βάνιας, θεσσαλονίκη 1991
- **Μπωντλαίρ**, από τη σειρά: Πρόσωπα και ιδέες, επιμ. Luc Decaunes, εκδόσεις πλέθρον, Αθήνα 1996³
- **Σαρλ Μπωντλαίρ**, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα ♦ Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 1994
- **Σαρλ Μπωντλαίρ**, *Η μελαγχολία του Παρισιού*, εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 1985
- **Σαρλ Μπωντλαίρ**, *Καρδιά μου γυμνωμένη*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1977
- **Κάρολος Μπωντλαίρ**, *Τα Άνθη του Κακού*, μτφ. Γιώργος Σημιριώτης, εκδόσεις Χρυσής Δάφνης, Αθήνα
- **Σαρλ Μπωντλαίρ**, *Τεχνητοί Παράδεισοι*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1990
- **Όσκαρ Ουάιλντ**, *Η παρακμή του ψεύδους*, δοκίμια, τμ α', εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1988
- **Όσκαρ Ουάιλντ**, *Ο κριτικός ως δημιουργός*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1984
- **Όσκαρ Ουάιλντ**, *στοχασμοί*, εκδόσεις γκοβόστης, Αθήνα
- **Oscar Wilde**, *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*, εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1990
- **Κώστας Ουράνης**, *Δικοί μας και ξένοι*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα
- **Ευρυδίκη Παπάζογλου** (μτφ.), *Μπωντλαίρ, επιλογή από τα Journaux Intimes*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1983
- **Νίκος Παπαχριστόπουλος**, *Ψυχανάλυση και Γραφή*, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005

- **Πεσέφ-Λ. Στεφάνοβα**, *Η λογοτεχνία της Παρισινής Κομμούνας*, εκδόσεις σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1985
- **Χ. Πήρσον**, *Η ζωή του Όσκαρ Γουάιλντ*, εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα
- **Πόε**, από τη σειρά: Πρόσωπα και ιδέες, επιμ. Στέφανος Μπεκατώρος, εκδόσεις πλέθρον, τμ α', Αθήνα 2002³
- **Πόε**, από τη σειρά: Πρόσωπα και ιδέες, επιμ. Στέφανος Μπεκατώρος, εκδόσεις πλέθρον, τμ β', Αθήνα 2002³
- **Edgar Allan Poe**, *Δοκίμια*, μτφ Ευηνέλλα Αλεξοπούλου-Αλεξάνδρα Δημητριάδου, εκδόσεις Ροές (σειρά microMEGA), Αθήνα 2002
- **Edgar Allan Poe**, *Ποίηση και Φαντασία*, (επιμέλεια Αλέξης Ζήρας), εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1982
- **Έντγκαρ Άλλαν Πόε**, *Το κοράκι*, (μτφ) Γιώργος Μπλάνας, εκδόσεις Ερατώ, Αθήνα 2006
- **Α. Σαχίνης**, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1981
- **Τάκης Σπετσιώτης**, *Χαίρε Ναπολέον*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1999
- **Σπύρος Τσακνιάς** (μτφ), *Όσκαρ Ουάιλντ, Επιλογή από το έργο του*, εκδόσεις στιγμή, Αθήνα 1993[?]
- **Πέτρος Χαρτοκόλλης**, *Ιδανικοί αυτόχειρες, Έλληνες λογοτέχνες που αυτοκτόνησαν*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2003
- **Oscar Wilde**, *Θέατρο*, (μτφ. Στάθη Σπηλιωτόπουλου), τμ α', εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1953

ΑΡΘΡΑ

- **Τ. Άγρας**, «Έργον Τέχνης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 398
- **Αλέξανδρος Αργυρίου**, «Ένας Λαπαθιώτης, κοιταγμένος μεροληπτικά, στο όνομα μιας νέας νοοτροπίας», », περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984
- **Άρης Δικταίος**, «Πως γνωρίστηκα με τον Λαπαθιώτη», περ. *Νέα Εστία*, τμ 75, τχ. 881, Μάρτιος 1964
- **Ζήρας**, «Ο Ν. Λαπαθιώτης αισθητικός και αισθησιακός», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984
- **Γιώργος Ιωάννου**, «Ο γείτονας μου ο Λαπαθιώτης», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984
- **Τάσος Κόρφης**, «Δώδεκα στιγμές από τη ζωή του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984
- **Ναπολέον Λαπαθιώτης**, «Η τέχνη... και τα λοιπά!», περ. *Νέα Εστία*, τμ 75, τχ 881, Μάρτιος 1964
- **Φαίδρος Μπαρλάς**, «Προλεγόμενα», περ. *Νέα Σύνορα*, τ. 6, Αθήνα 1970
- **Α. Πανσέληνος**, «Ο Λαπαθιώτης και οι Νέοι Πρωτοπόροι», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984
- **Κλέων Παράσχος**, «Μνήμη Λαπαθιώτη», περ. *Νέα Εστία*, τμ 75, τχ. 881, Μάρτιος 1964
- **Κλέων Παράσχος**, «Ναπολέον Λαπαθιώτης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 398

- **Τίτος Πατρίκιος**, «Κώστας Καρυωτάκης», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα, Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, εκδόσεις: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Αθήνα 1979, σελ. 250-274
- **Δημήτρης Πολυχρονάκης**, «Μελαγχολία και εγκεφαλισμός των ποιητών της παρακμής», περ. *Διαβάζω*, τχ 484, Απρίλιος 2008, σελ. 106-110
- **Κώστας Στεργιόπουλος**, «Ένας Αθηναίος Ντόριαν Γκρέϋ, Ο Ναπ. Λαπαθιώτης και η ποίησή του», περ. *Νέα Εστία*, τμ 75, τχ. 881, Μάρτιος 1964
- **Γ. Τσουκαλάς**, «Η πολυφίλητη σκιά», περ. *Νέα Εστία*, τμ 75, τχ. 881, Μάρτιος 1964
- **Νίκος Τουτουντζάκης**, «Χρονικό Ναπολέοντα Λαπαθιώτη», περ. *Η λέξη*, τχ. 33, 1984