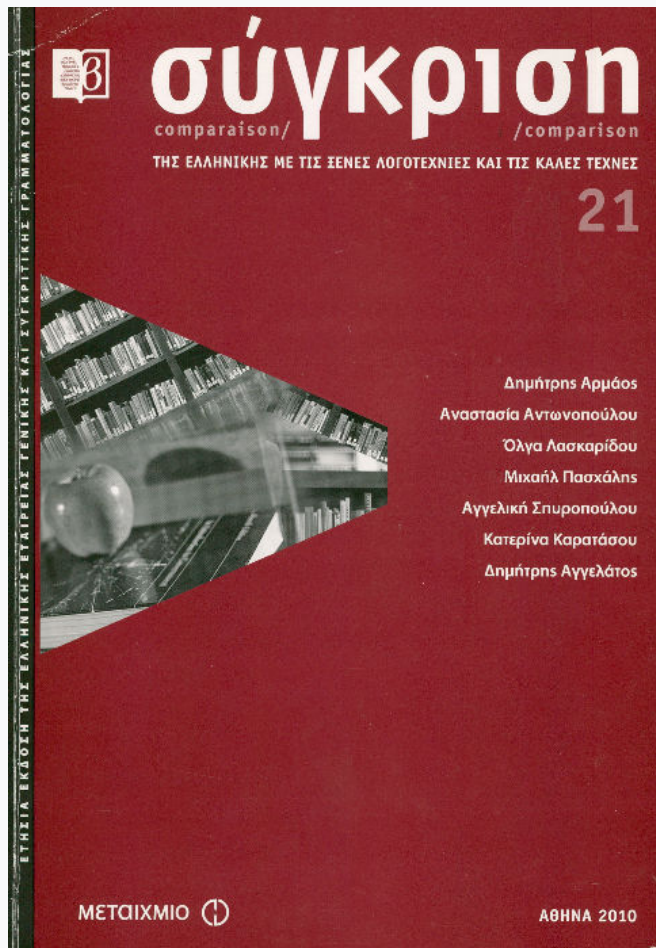


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 21 (2010)



Αισθητική αναισθησία: Η τέχνη ως αναισθητικό στον αισθητισμό του τέλους του αιώνα

Αγγελική Σπυροπούλου

doi: [10.12681/comparison.87](https://doi.org/10.12681/comparison.87)

Copyright © 2017



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σπυροπούλου Α. (2017). Αισθητική αναισθησία: Η τέχνη ως αναισθητικό στον αισθητισμό του τέλους του αιώνα. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 21, 86–102. <https://doi.org/10.12681/comparison.87>

Αισθητική αναισθησία;
 Η τέχνη ως αναισθητικό στον αισθητισμό
 του τέλους του αιώνα

Ο λογοτεχνικός αισθητισμός στο τέλος του 19ου αιώνα αποκρυσταλλώνει μια ορισμένη θεωρία της τέχνης και συνάμα ένα πρότυπο βίου που απορρέουν από τη συνθήκη της νεωτερικότητας ενώ συγχρόνως την αναπαράγουν. Σε θεμελιώδη κριτικά και λογοτεχνικά κείμενα των αισθητιστών εντοπίζονται κρίσιμα ζητήματα σύλληψης της τέχνης και αναπαράστασης του υποκειμένου στη νεωτερικότητα, τα οποία συνδέονται με μια προβληματική των αισθημάτων του πόνου και της ηδονής.¹ Ειδικότερα, η προβληματική αυτή είναι συνυφασμένη με την αίσθηση του εφήμερου και του παροδικού και τη λατρεία του νέου που προσιδιάζουν στην εκκοσμηκευμένη νεωτερικότητα ως ιστορική και πολιτισμική συνθήκη. Είναι σημαίνον ότι ο Μπωντλαίρ, ο οποίος αποτελεί σημείο αναφοράς για τους αισθητιστές του «fin de siècle» και μόνιμη αφητηρία κάθε σύγχρονης συζήτησης για τη νεωτερικότητα,² πρωτοπόρησε στην ιστορικοποίηση αυτής της νέας μορφής χρονικότητας που μεταφράζεται σε οξεία αίσθηση του παροδικού, ανάγοντάς τη σε καταστατικό όρο της αστικής νεωτερικότητας. Στο περίφημο δοκίμιο του «Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής» («Le peintre de la vie moderne», 1863), ο Μπωντλαίρ ορίζει τη νεωτερικότητα ως συνώνυμη του εφήμερου,³ ενώ σε ένα από τα ποιήματά του, που τιτλοφορείται εύγλωττα «Το ρολόι» («L'horloge», 1857), θεματοποιεί συνεκδοχικά το πρόβλημα του χρόνου που περνά ανεπιτρεπτή προκαλώντας άγχος θανάτου στο σύγχρονο κοσμικό υποκείμενο:

[...] Τρισχιλιες ξακόσιες φορές την ώρα, μουρμουρίζει
 γοργό το Δευτερόλεπτο: Μην το ξεχνάς! – Και τότε
 σαν έντομο το Τώρα λέει: Πέρασα, είμαι το Τότε,
 η βρώμικη κεραία μου τη ζωή σου πιπιλίζει!

[...] Μην το ξεχνάς πως ο Καιρός, παίκτης που δε δειλιάζει,
 κερδάει σε κάθε χτύπημα δίχως ποτέ να κλέβει.
 Μην το ξεχνάς! Η μέρα σβει κι η νύχτα όλο τρανεύει!
 Το βάραθρο πάντα διψά και να, η κλεψύδρα αδειάζει! [...]⁴

Ευθύς μόλις η παρούσα στιγμή προσδιοριστεί ως «τώρα», είναι ήδη παρελθόν· η εμπειρία του παρόντος βιώνεται ως κάτι αμετάκλητα και ες αεί παροδικό. Ως

μόνη πιθανή διέξοδος από τη συνείδηση του επικείμενου μοιραίου στο νεωτερικό παρόν διαφαίνεται η διαρκής επιδίωξη νέων αισθήσεων, καινούργιων απολαύσεων, η οποία συνοψίζεται στη «λατρεία του νέου» που εκφράζεται εμβληματικά στους καταληκτικούς στίχους ενός ακόμα διάσημου ποιήματος του Μπωντλαίρ, «Το ταξίδι» («Le voyage», 1857):

[...] Αυτή η φωτιά μας το μυαλό τόσο είναι, που ζητούμε
να πέσουμε στο βάραθρο! Άδης; Εδέμ; Τι νοιάζει;
Φτάνει στα βάρη του Άγνωστου κάτι το νέο να βρούμε!⁵

Μερικές δεκαετίες αργότερα, ο αισθητισμός αρθρώνει με νέα έμφαση τις θεμελιώδεις εντάσεις της νεωτερικότητας που εξέφρασε υποδειγματικά ο Μπωντλαίρ. Και οι αισθητιστές είχαν οξεία αίσθηση του εφήμερου, κήρυξαν την αναζήτηση νέων αισθήσεων και επιδόθηκαν σε αυτή φανατικά. Ωστόσο, ανόμοια με την κριτική στάση του Μπωντλαίρ ως προς τις καταστροφές που επέφερε η νεωτερικότητα, την ταύτισή του με ηττημένους και περιθωριακούς χαρακτήρες και την εξιδανίκευση του πόνου και της δυστυχίας στην ποίησή του, η αναζήτηση νέων αισθήσεων εκ μέρους των αισθητιστών εδράζεται αντίθετα στην πάση θυσία αποφυγή του αισθήματος του πόνου.

Τα αισθηματικά θεμέλια του δόγματος του αισθητισμού

Στις προγραμματικές παρότι συχνά αντιφατικές διατυπώσεις του, ο Όσκαρ Γουάιλντ, ο πλέον δημοφιλής εκπρόσωπος του βρετανικού αισθητισμού, συντάχθηκε με το συγγραφέα και κριτικό της τέχνης Γουόλτερ Πέιτερ, δάσκαλό του στην Οξφόρδη, θέτοντας εντός παρενθέσεως το ζήτημα της αλήθειας στην τέχνη. Απηχώντας προδρομικά εξαιρετικά σύγχρονες θεωρίες της λογοτεχνίας, ο Γουάιλντ ισχυρίζεται ότι το ιδανικό έργο αποδεικνύει «όλες τις ερμηνείες ως αληθινές, και καμία ως οριστική», και επίσης ότι «στην τέχνη δεν υφίσταται μια καθολική αλήθεια. Αλήθεια στην τέχνη είναι εκείνο που το αντίθετό του ισχύει εξίσου».⁶ Για τον αισθητισμό, επομένως, η τέχνη δεν προορίζεται να απεικονίσει μια εμπειρική ή μεταφυσική πραγματικότητα. Δεν είναι στόχος της «να δει το πράγμα καθαυτό όπως πραγματικά είναι», κατά την περίφημη ρήση του επιφανούς βικτωριανού κριτικού Μάθιου Άρνολντ το 1865 στο δοκίμιο «Η λειτουργία της κριτικής στις μέρες μας».⁷ Αντίθετα, η ιδρυτική αρχή της νέας αισθητικής που προάγει ο αισθητισμός είναι ότι η τέχνη «δεν εκφράζει ποτέ τίποτα άλλο παρά τον ίδιο της τον εαυτό».⁸ Συνεπάγεται λοιπόν ότι η όποια αντικειμενικότητα θα μπορούσε να εντοπιστεί στην τέχνη δεν θα ήταν παρά το

αποτέλεσμα της επικέντρωσής της στον εαυτό της ως μορφής, απόρροια του δόγματος της «τέχνης για την τέχνη», και όχι η έκφραση ενός πραγματικού περιεχομένου ή μιας αληθινής ιδέας. Αυτή η παράκαμψη της αξίωσης αλήθειας που προϋποθέτει η σύλληψη της τέχνης από τους αισθητιστές είχε ως συνέπεια την αποδέσμευση της τέχνης από τυχόν ηθικά μελήματα που θα προέκυπταν από την άσκησή της. Επιδιώκοντας να υπερβεί και να διακομωδήσει την ηθικοπλαστική τάση του λογοτεχνικού ρεαλισμού που επικρατούσε την περίοδο εκείνη και ταυτόχρονα να εκθέσει την πουριτανική υποκρισία και τον αντιδιανοητικό συναισθηματισμό της βικτωριανής εποχής, ο Γουάιλντ διαχωρίζει αποφασιστικά την τέχνη από την ηθική: «Η σφαίρα της τέχνης και η σφαίρα της ηθικής είναι απολύτως διακριτές και χωριστές» γράφει στο δοκίμιο «Ο κριτικός ως δημιουργός» (1890).⁹ Και ακόμα, στον Πρόλογο του περιβόητου μυθιστορήματος του αισθητισμού *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν* (1891), ο Γουάιλντ αποφαίνεται προκλητικά ότι «δεν υπάρχει ηθικό ή ανήθικο βιβλίο» και ότι «κάθε τέχνη είναι εντελώς άχρηστη».¹⁰

Προκρίνοντας τον στοχαστικό, «θεωρητικό» βίο έναντι του πρακτικού,¹¹ ο αισθητισμός του Γουάιλντ φαίνεται εκ πρώτης όψεως να αποκλείει από το πεδίο του το θέμα των αισθημάτων, δεδομένου ότι τα αισθήματα συνήθως συνδέονται με κάποιου είδους ηθική η οποία καθοδηγεί τη δράση. Εντούτοις, το ζήτημα των συναισθημάτων παραδόξως εισέρχεται εκ νέου στην αισθητική σκηνή συγκροτώντας ακριβώς το ίδιο το πλαίσιο εντός του οποίου ο αισθητισμός συλλαμβάνει την αξία και το νόημα της τέχνης αναφορικά με την πραγματικότητα και το ανθρώπινο υποκείμενο. Η προσέγγιση της τέχνης από τον αισθητισμό είναι ουσιαστικά «μπρεσιονιστική», όπως διαφαίνεται στο κεφαλαίωδες έργο του Πέιτερ *Αναγέννηση* (1873), από το οποίο δανείζεται αφειδώς ο Γουάιλντ. Στη γνωστή Εισαγωγή του έργου, ο Πέιτερ ορίζει το πραγματικό αντικείμενο της αισθητικής ως την ανάλυση των ιδιαίτερων, μοναδικών εντυπώσεων απόλαυσης που μεταδίδει η τέχνη στον αποδέκτη, ενώ στο «Ο κριτικός ως δημιουργός» ο Γουάιλντ με τη σειρά του βεβαιώνει ότι ο «μόνος στόχος [του κριτικού] είναι να εξιστορήσει τις δικές του εντυπώσεις».¹² Παρόμοιοι ορισμοί της τέχνης και της κριτικής προϋποθέτουν έναν απόλυτο υποκειμενισμό στην πρόσληψη ενός έργου, ο οποίος είναι συνυφασμένος με την αξία που προσδίδει ο αισθητισμός στην ιδέα της μοναδικής προσωπικότητας και των εκλεκτών, «καλλιεργημένων» πνευμάτων.¹³ Όταν στον Πρόλογο του *Πορτραίτου του Ντόριαν Γκρέν* ο Γουάιλντ ισχυρίζεται ότι «στην πραγματικότητα, η τέχνη καθρεφτίζει το θεατή κι όχι τη ζωή»,¹⁴ μεταθέτει σαφώς το νόημα της τέχνης από το έργο καθαυτό στο υποκείμενο που το προσλαμβάνει. Τούτη η εμπειρική, υπο-

κειμενική σύλληψη της τέχνης, όμως, στο βάθος αντιφάσκει προς την κρατούσα αντίληψη ότι ο αισθητισμός δίνει προνομακική θέση στη μορφή. Ο αισθητισμός αποκαλύπτεται έτσι ως πρωτίτως ψυχολογική προσέγγιση της τέχνης, με τα συναισθήματα να εδράζονται στο εννοιολογικό του κέντρο, αφού, όπως θα υποστηριχθεί παρακάτω, ως αισθητική στάση ουσιαστικά ορίζεται από την επιδίωξη της αποφυγής του πόνου και της μεγέθυνσης της ηδονής· ένα έργο που το αναθέτει στην τέχνη.

Η «αναισθητική» λειτουργία της τέχνης

Στο διαλογικό δοκίμιο «Ο κριτικός ως δημιουργός», όπου αναπτύσσεται εναργέστερα η αισθητική θεωρία του Γουάλντ, εγκαθιδρύεται ένας θεμελιώδης διαχωρισμός της ζωής από την τέχνη μέσα από την αναστροφή της κλασικής δοξασίας ότι η τέχνη καθρεφτίζει τη ζωή. Ο Γουάλντ επιχειρηματολογεί, αντίθετα, όχι μόνο ότι η τέχνη είναι ανώτερη από τη ζωή, αλλά και ότι η ζωή τη μιμείται. Παραδόξως, δεν υπάρχει αμοιβαιότητα σε αυτή τη σχέση· η τέχνη είναι ανεξάρτητη από τη ζωή, ενώ η ζωή εξαρτάται από την τέχνη. Λόγω της ουσιάς της κατωτερότητας και ατέλειας της ζωής, προκύπτει η δημοφιλής αισθητική ιδέα του έν-τεχνου βίου, του βίου «εν τω πνεύματι της τέχνης», όπως προβάλλεται in extremis στη ζωή του Ντόριαν Γκρέν, του πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος του Γουάλντ. Αποτελεί κοινή διαπίστωση ότι το μυθιστόρημα αυτό, καθώς και τα κριτικά δοκίμια του Γουάλντ, παραπέμπουν στον διαβόητο μυθοπλαστικό προπομπό τους, το *Ανάποδα* (*À Rebours*) του Ζ. Κ. Ουισμάνς,¹⁵ που δημοσιεύτηκε το 1884 και περιγράφεται στο *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν* ως

μα ψυχολογική μελέτη ενός νεαρού Παριζιάνου που σπαταλούσε τη ζωή του προσπαθώντας να πραγματοποιήσει στον δέκατο ένατο αιώνα όλα τα πάθη και τις νοοτροπίες που ανήκαν σε κάθε αιώνα εκτός απ' τον δικό του κι έτσι κάπως να συγκεντρώσει στον εαυτό του τα διάφορα στάδια που πέρασε ως τότε το παγκόσμιο πνεύμα, αγατώντας για την τεχνητή τους και μόνο υπόσταση τις απαρνήσεις εκείνες που οι άνθρωποι είχαν ονομάσει αρετές, καθώς επίσης και τις φυσικές εκείνες ανταρσίες που οι γνωστικοί εξακολουθούν ακόμα να ονομάζουν αμαρτίες.¹⁶

Ο Ντόριαν το αποκαλεί «δηλητηριώδες βιβλίο» με μια υπνωτισμένη αμφιθυμία μεταξύ φόβου και θαυμασμού,¹⁷ ενώ στο δοκίμιό του «Ο κριτικός ως δημιουργός» ο Γουάλντ φαίνεται να επαναλαμβάνει τις ιδέες του Ντεζ Εσέντ, του ήρωα του γαλλικού μυθιστορήματος, ο οποίος επιχείρησε να υπερβεί τους περιορισμούς της φύσης ζώντας σε έναν εξ ολοκλήρου τεχνητό κόσμο, κυριολεκτικά «εν τω πνεύματι της τέχνης», γράφοντας τα εξής:

καθώς ο πολιτισμός προοδεύει και η ζωή γίνεται πιο οργανωμένη, τα εκλεκτά πνεύματα κάθε εποχής, τα κριτικά και καλλιεργημένα πνεύματα, θα αποκτούν όλο και λιγότερο ενδιαφέρον για την πραγματική ζωή, και θα επιδιώκουν οι εντυπώσεις τους να προέρχονται σχεδόν εξ ολοκλήρου από αυτά που έχει αγγίξει η Τέχνη.¹⁸

Ο Πέιτερ είχε ήδη προτείνει ότι πρέπει να στραφούμε στην τέχνη προκειμένου να γευτούμε όλα τα μεγάλα πάθη που εμπλουτίζουν το σύντομο διάλειμμα της ζωής, πριν από τη μοιραία ώρα. Στο πολυσυζητημένο Συμπέρασμα των μελετών του για την *Αναγέννηση* διαβάζουμε:

Ώντας καταδικασμένοι σε θάνατο, διαθέτουμε ένα διάλειμμα και πρέπει να επιλέξουμε πώς θα το περάσουμε· γιατί η μία και μοναδική ευκαιρία μας έγκειται στη διεύρυνση του διαλείμματος αυτού, στο να χωρέσουμε όσο το δυνατόν περισσότερους παλμούς μέσα στον δεδομένο χρόνο. Τα μεγάλα πάθη· το ποιητικό πάθος, ο πόθος της ομορφιάς, η αγάπη της τέχνης για την τέχνη δίνουν τους πιο πολλούς. Γιατί η τέχνη μάς πλησιάζει προτείνοντας ειλικρινά να προσδώσει την ύψιστη ποιότητα στις στιγμές μας καθώς αυτές παρέρχονται, χάριν των ιδίων των στιγμών και μόνο.¹⁹

Ο Γουάλντ όχι μόνο συμφωνεί με την άποψη του Πέιτερ για την τέχνη ως το πλέον ενδεδειγμένο μέσον βίωσης και μάλιστα διεύρυνσης της σύντομης ανθρώπινης ζωής, αλλά επίσης επαυξάνει, όταν ισχυρίζεται ότι σε σύγκριση με την τελειότητα και τη διάρκεια των παθών που μας προσφέρει η τέχνη, αντίθετα, η πραγματικότητα, η ζωή είναι εκείνη που φαντάζει ως ψευδαίσθηση:

γιατί καθώς κοιτάζει κανείς πίσω στο παρελθόν τη ζωή που τότε διέθετε τέτοια ζωνρή συναισθηματική ένταση, και ήταν τόσο γεμάτη με πυρετώδεις στιγμές έκστασης και εντυχίας, όλα φαντάζουν όνειρο και ψευδαίσθηση. [...] Η Ζωή μάς εξαπατά με οικιές, όπως το κουκλοθέατρο.²⁰

Είναι σημαντικό ότι ένα ακόμα σημείο όπου ο Γουάλντ φαίνεται να συμπλέει με το συμπέρασμα του Πέιτερ είναι ως προς την πεποίθηση ότι η τέχνη πρέπει να εκτιμάται ως ανώτερη της πραγματικής ζωής κυρίως για τη «μεταβίβαση συναισθήματος» που επιτυγχάνει. Η αριστοτελική έννοια της κάθαρσης έτσι επανατίθεται από τον Γουάλντ ως αισθητική μάλλον παρά ηθική έννοια,²¹ στο βαθμό που ερμηνεύεται ως η μοναδική ικανότητα της τέχνης να εκπληρώνει τις δυνατότητές μας για ένα πάθος, έστω και διαμέσου των άλλων. Μεταλαμβάνοντας της τέχνης,

νοσούμε από τις ίδιες αρρώστιες με τους ποιητές, και ο τραγουδιστής μάς δανείζει τον πόνο του. [...] Δεν υπάρχει πάθος που να μην μπορούμε να αισθανθούμε, ηδονή που δεν γίνεται να απολαύσουμε, και μπορούμε επίσης να επιλέξουμε τόσο τη στιγμή της μνήσής μας όσο της ελευθερίας μας. Η ζωή! Η ζωή! Ας μην καταφύγουμε στη ζωή για να

πάρομε ικανοποίηση ή εμπειρία. Η ζωή είναι κάτι που το περιορίζουν οι περιστάσεις, ασυνάρτητο στην έκφρασή του [...]. Μας υποχρεώνει να πληρώνουμε υπερβολικά μεγάλη τιμή για τα αγαθά της, και αγοράζουμε ακόμα και τα πλέον ευτελή από τα μυστικά της σε κόστος που είναι τερατώδες και χωρίς όρια.²²

Η λειτουργία της τέχνης επομένως συνίσταται στο να παρέχει έντονη συναισθηματική εμπειρία χάριν της ίδιας της εμπειρίας, ανεξάρτητα από τους «καρπούς της», όπως το είχε θέσει ο Πέιτερ:

Κάθε στιγμή κάποια μορφή τελειοποιείται σε κάποιο χέρι ή πρόσωπο, κάποια απόχρωση των λόφων ή της θάλασσας είναι πιο εκλεκτή από τις υπόλοιπες· κάποια διάθεση πάθους ή διορατικότητας ή διανοητικού ενθουσιασμού είναι ακαταμάχητα πραγματική και ελκυστική για μας· για εκείνη τη στιγμή και μόνο. Σκοπός δεν είναι οι καρποί της εμπειρίας, αλλά η ίδια η εμπειρία.²³

Η τέχνη υποτίθεται πως ενισχύει τα πάθη, πως εντείνει τις αισθήσεις. Όμως συγχρόνως η τέχνη θεωρείται, αντίστροφα, ως τρόπος υπέρβασης ή αποφυγής των συναισθημάτων, και ιδιαίτερα του πόνου. Πράγματι, η τέχνη περιγράφεται επανειλημμένα από τον Γουάιλντ ως «αναλγητικό», κυριολεκτικά ένα παυσίπονο. Στο δοκίμιο «Ο κριτικός ως δημιουργός» διαβάζουμε πως η τέχνη «μπορεί να επιτελέσει το λειτουργήμα ενός γιατρού, και να μας δώσει ένα αναλγητικό ενάντια στον πόνο και να θεραπεύσει το πνεύμα που είναι πληγωμένο».²⁴ Γιατί «πάντοτε πληγώνεται κανείς όταν προσεγγίζει [τη ζωή]» εξηγεί: «της ζητούμε απόλαυση. Μας την παρέχει, συνοδευόμενη από πικρία και απογοήτευση».²⁵ Ο Γουάιλντ επομένως συστήνει μια μεταστροφή από τη ζωή προς την τέχνη ακριβώς επειδή

η Τέχνη δεν μας βλάπτει. Τα δάκρυα που χύνουμε σε μια θεατρική παράσταση προσιδιάζουν στα έξοχα αποστειρωμένα συναισθήματα που οφείλει να αφυπνίζει η λειτουργία της Τέχνης. Κλαιμε, αλλά δεν πληγωνόμαστε. Θλιβόμαστε, αλλά η θλίψη μας δεν είναι πικρή.²⁶

Εκείνο λοιπόν που ο αισθητισμός προσφέρει με τη στάση που προτείνει προς την τέχνη είναι ένα είδος «αισθητικού αναισθητικού» στον πόνο που προκαλεί η ζωή. Για τους αισθητιστές, η υπεροχή της τέχνης και η συνακόλουθη αποτυχία της ζωής, που αποτελούν συγχρόνως τους όρους της ίδιας της διάκρισής τους, συνίστανται στο ότι η τέχνη αφενός προκαλεί συναισθήματα και αφετέρου προστατεύει από αυτά. Είναι ενδιαφέρον ότι η «αναισθητική» λειτουργία της αισθητικής εμπειρίας για τους αισθητιστές οφείλεται κατά βάση στην αίσθηση επικράτησης και ελέγχου που παρέχει επί των συναισθημάτων. Αυτό φαίνεται να υπονοεί ο Γουάιλντ όταν γράφει ότι:

Ο κύριος λόγος για τον οποίο η ζωή είναι αποτυχημένη από καλλιτεχνικής άποψης είναι [...] το γεγονός ότι δεν μπορούμε να επαναλάβουμε ποτέ ακριβώς το ίδιο συναίσθημα. Πόσο διαφορετικά είναι τα πράγματα στον κόσμο της Τέχνης! Δεν υπάρχει διάθεση ή πάθος που να μην μπορεί να μας το δώσει η τέχνη όποια ημέρα ή ώρα επιλέξουμε.²⁷

Η επιθυμία για τον έλεγχο των συναισθημάτων εκφράζεται επίσης σαφώς στο *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*. Ύστερα από μια σύντομη περίοδο τύψεων για την αυτοκτονία της νεαρής Σίβυλας Βέην, για την οποία ευθύνεται ο ίδιος, ο Ντόριαν αρνείται να αφηθεί «στο έλεος των συναισθημάτων» του: «θέλω να τα χρησιμοποιώ, να τα χαίρομαι, να τα κυριαρχώ» δηλώνει.²⁸ Αντί να βασανίζεται από πόνο ή ενοχή για την απώλεια της γυναίκας που υποτίθεται πως είχε αγαπήσει, ο Ντόριαν στρέφεται με μεγαλύτερη ακόμα εμμονή στην ομορφιά της τέχνης και των υλικών αντικειμένων, επιζητώντας, στα χνάρια του Γκωτιέ, «la consolation des artes».²⁹ Αυτή η παρηγορητική μετάθεση της πραγματικής ζωής στην τέχνη, της αισθητής σωματικότητας στην επίπεδη κειμενικότητα που προσιδιάζει στον αισθητισμό, κυριολεκτικά δραματοποιείται στο μυθιστόρημα μέσα από την προβολή της ηθικής συνείδησης και των συναισθημάτων του Ντόριαν πάνω στον καμβά του πορτρέτου του. Κατά ειρωνικό τρόπο, ο ήρωας αναπαρίσταται βαθμιαία ως ένα «πρόσωπο δίχως καρδιά»,³⁰ έτσι όπως η εμφάνισή του μένει αμετάβλητη και άψογη, ενώ το πορτρέτο, το έργο τέχνης, εμφανίζεται αντίθετα να υπόκειται στις επιπτώσεις των συναισθημάτων, της δράσης και της γήρανσης του ήρωα. Η καλλιτεχνική μορφή μοιάζει επομένως να είναι κάτι περισσότερο από απλή πηγή αισθητικής ευχαρίστησης ή το μέτρο του επιτεύγματος του καλλιτέχνη· πρόκειται στην πραγματικότητα για ένα εργαλείο επιβίωσης, επειδή η «Μορφή, που είναι η γένεση του πάθους, είναι επίσης ο θάνατος του πόνου», όπως διατείνεται ευφυώς ο Γουάιλντ.³¹ Όντας το πεδίο διαδραμάτισης των συναισθημάτων, η τέχνη συγχρόνως προσφέρει στους ανθρωπίνους ανοσία έναντι του άλγους. Για να επικαλεστούμε ακόμα μια φορά τον κριτικό Γουάιλντ: «Η Τέχνη και μόνον μπορεί να λειτουργήσει ως ασπίδα προφύλαξης από τους οικτρούς κινδύνους της πεζής ύπαρξης».³²

Είναι αξιοσημείωτο ότι η συγκεκριμένη διατύπωση της τέχνης ως «ασπίδας» απέναντι στους κινδύνους της πραγματικής ύπαρξης παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με μια παρατήρηση που έκανε ο Φρόντ στο ύστερο δοκίμιό του «Πέραν της αρχής της ηδονής», που γράφτηκε το 1920. Στο δοκίμιο αυτό, ο Φρόντ ορίζει το φλοϊό του εγκεφάλου, στον οποίο εντοπίζει τη συνείδηση, παρόμοια, ως μια «προστατευτική ασπίδα» απέναντι σε ερεθίσματα που θα απειλούσαν την ισορροπία και την επιβίωση του οργανισμού εάν αποδεικνύονταν υπέρ του δέο-

ντος ισχυρά.³³ Η συνείδηση λειτουργεί επομένως όχι μόνο ως μέσον υποδοχής αλλά επίσης, και το σημαντικότερο, ως μέσον προστασίας ενάντια στα έντονα ερεθίσματα. Όπως το διατυπώνει ο Φρόντ επακριβώς: «Για τον ζώντα οργανισμό, η *προστασία ενάντια* στα ερεθίσματα είναι σχεδόν πιο σημαντική λειτουργία από την *πρόσληψη των* ερεθισμάτων».³⁴ Η συνείδηση φαίνεται να είναι διαμεσολαβητής της σχέσης ενός οργανισμού τόσο με τον εξωτερικό όσο και με τον εσωτερικό κόσμο. Ομοίως, το πορτρέτο έχει επωμιστεί το ρόλο της συνείδησης του πρωταγωνιστή στο μυθιστόρημα, λειτουργώντας ως κυριολεκτική ασπίδα στη φθορά και τις συναισθηματικές συνέπειες της πραγματικής ζωής του. Το ανεξάντλητο φάσμα ηδονικών εμπειριών και αισθήσεων που απολαμβάνει ο Ντόριαν και η παροικιωδής σκληρότητα που επιδεικνύει προς τους άλλους πηγάζει από την ανοσία στον πόνο που του διασφαλίζει η τέχνη, το πορτρέτο.

Η συσχέτιση της ψυχανάλυσης με τον αισθητισμό δεν είναι απλώς συμπτωματική. Ο Γουάιλντ έκανε έκκληση για ένα είδος τέχνης αλλά και για μια επιστήμη που επιτέλους θα ερευνούσαν τις «πιο ενδόμυχες διεργασίες του ανθρώπινου μυαλού», όπως ανέλαβε να κάνει η ψυχανάλυση.³⁵ Η ίδρυση της ψυχανάλυσης δεν είναι μόνο σύγχρονη με την κορύφωση του αισθητικού κινήματος, αλλά επίσης αυτή η «νέα επιστήμη» ερευνά ζητήματα ηδονής και επιθυμίας με τα οποία ασχολείται προγραμματικά ο αισθητισμός. Όπως δηλώνει στον Ντόριαν ο Λόρδος Χένρυ, ο κύριος υπερασπιστής και κήρυκας των αισθητικών ιδεών στο μυθιστόρημα του Γουάιλντ: «Η ηδονή είναι το μόνο που αξίζει να έχει θεωρία»,³⁶ απηχώντας τη θεμελίωση του μηχανισμού της ανθρώπινης ψυχής, άρα και της ανάλυσής της, κατά τη φροϋδική θεωρία, στην περίφημη «αρχή της ηδονής», το σκοπό της απόκτησης ευχαρίστησης και της αποφυγής της δυσαρέσκειας.

Αισθητισμός και καταναλωτικός ηδονισμός

Όντας ύστερο παρακλάδι του ρομαντισμού, ο αισθητισμός φαίνεται να μοιράζεται την έμφαση του ρομαντικού κινήματος στην ομορφιά και το ειδύλλιο, καθώς και το προσωπικό όραμα του μοναδικού και εμπνευσμένου ατόμου που υπερβαίνει την κοινωνία.³⁷ Εντούτοις, η λατρεία του τεχνητού από τους αισθητιστές και η απόρριψη εκ μέρους τους των ηθικοκοινωνικών δεσμεύσεων προς χάριν ενός ανομικού και ηδονιστικού ατομισμού όχι μόνο τους διαφοροποιεί από τους πιο ηθικούς και συλλογικά προσανατολισμένους ρομαντικούς, αλλά επίσης προωθεί έναν καθαρά ναρκισσιστικό τύπο προσωπικότητας, τον οποίο ενσαρκώνει ο Ντόριαν. Για τους αισθητιστές, η ηδονοθηρία δεν μετριάζεται

από την παρέμβαση της «αρχής της πραγματικότητας» η οποία διασφαλίζει την κοινωνικότητα. Ο Ντόριαν αξιώνει για τον εαυτόν του «αίωonia νιάτα, ατέλειωτο πάθος, λεπτές και μυστικές απολαύσεις, άγριες χαρές και πιο άγρια ακόμα αμαρτήματα».³⁸ Το ότι ο Ντόριαν είναι νάρκισσος αναγνωρίζεται ακόμα και μέσα στο κείμενο από τον Λόρδο Χένρυ Γουότον, τον πνευματικό του μέντορα.³⁹ Η ανάλυση του Φρόντ για το ναρκισσισμό επιβεβαιώνει αυτή τη διάγνωση περαιτέρω. Οι φαντασιώσεις παντοδυναμίας του Ντόριαν, η ανικανότητά του να αγαπήσει αληθινά τους άλλους και, το κυριότερο, η έλλειψη διαφοροποίησης ανάμεσα στον εαυτό του και την εικόνα του οδηγούν σε αυτή τη δημοφιλή ερμηνευτική κατεύθυνση.⁴⁰

Η ανάγνωση του χαρακτήρα του Ντόριαν ως μια περίπτωση ναρκισσοειδούς παθολογίας εκ πρώτης όψεως φαίνεται να ενισχύει την κρατούσα αντίληψη της κριτικής πως ο Ντόριαν και τα ιδανικά των αισθητιστών τα οποία αντιπροσωπεύει είναι «παρακμακά» και περιθωριακής εμβέλειας. Εντούτοις, από κοινωνικοϊστορική άποψη, η υπερβολική έμφαση του αισθητισμού στην ηδονή και σε διαρκώς νέες αισθήσεις και ερεθίσματα, σε συνδυασμό με την απόθεση του πόνου, του θανάτου και της γήρανης, σηματοδοτούν την ανάδυση ενός νέου τύπου υποκειμενικότητας, που παράγει η νεωτερικότητα: μια υποκειμενικότητα η οποία δεν είναι πλέον σταθερή και ενιαία αλλά αντίθετα ρευστή, μεταβλητή, επιτελεστική. Είναι ενδεικτικό ότι ο Ντόριαν «απορούσε συχνά με τη ρηχή ψυχολογία αυτών που θεωρούν το Εγώ του ανθρώπου σαν κάτι πολύ απλό, διαρκές, σταθερό και μονοκόμματο»,⁴¹ προαναγγέλλοντας πολύ σύγχρονες συλλήψεις για την πολλαπλότητα και τη θεμελιώδη αστάθεια και σχάση του υποκειμένου. Η αισθητιστική εννοιολόγηση του επιθυμητού εαυτού ως μια σειρά από «μάσκες» αντί για ουσιώδη οντότητα επικυρώνεται υποδειγματικά στο διχασμένο πρόσωπο του ίδιου του Ντόριαν. Καταδεικνύεται όμως επίσης στην περιγραφή της απόρριψης της ηθοποιού Σίβυλας Βέην από τον Ντόριαν, ακριβώς τη στιγμή που εκείνη έπαψε να υποδύεται άλλα πρόσωπα, πιστεύοντας πως είχε βρει τον αληθινό (και οριστικό) εαυτό της μέσω της αγάπης της για εκείνον. Ο Ντόριαν ομολογεί ότι είχε ερωτευθεί τη Σίβυλα αποκλειστικά επειδή κάθε βράδυ ενσάρκωνε στο θέατρο διαφορετικές ηρωίδες του Σαίξπηρ, εμφανιζόταν με άλλο προσωπείο:

Άλλοτε είναι Ροζαλίνα κι άλλοτε Ιμογένη. Την έχω δει να πεθαίνει μες στο σκοτάδι ενός ιταλικού τάφου, ρουφώντας το δηλητήριο από τα χείλη του αγαπημένου της. Την έχω παρακολουθήσει να περιπλανιέται μες στο δάσος του Άρντεν, μεταμφιεσμένη σ' ένα όμορφο αγόρι, φορώντας μακριές κάλτσες, γιλέκο και τσαχπίνικο σκουφάκι [...]. Την είδα σε κάθε εποχή και μ' όλα τα κοστούμια.⁴²

Όμως, όταν η Σίβυλα εγκαταλείπει τις μεταμφιέσεις της χάριν εκείνου που αναγνωρίζει ως τον «πραγματικό» εαυτό της, ο Ντόριαν όχι μόνο την κατηγορεί πως χάλασε το «ειδύλλιο» του, αλλά επίσης αμφιβάλλει ότι εκείνη θα μπορούσε πράγματι να διαθέτει κάποια ταυτότητα πέραν των ρόλων της, της μιμητικής αναπαράστασης, δηλώνοντάς της κατηγορηματικά: «Χωρίς την τέχνη σου, δεν είσαι τίποτα».⁴³ Ως συνήθως, οι γυναίκες παραμένουν εγκλωβισμένες σε μια κατηγορική έλλειψη υποκειμενικότητας, η οποία πρέπει επιπλέον να αποκρύπτεται μέσω της θεατρικότητας: ένα παιχνίδι ρόλων που αναγκάζονται να υιοθετήσουν στο πλαίσιο της πατριαρχικής οικονομίας της σεξουαλικής επιθυμίας.

Είναι ενδιαφέρον ότι ο ναρκισσισμός του Ντόριαν, έτσι όπως συμπορεύεται με τη λατρεία της ομορφιάς, της νεότητας και των ηδονών, ανακαλεί την περίφημη μελέτη του Christopher Lasch *Η κουλτούρα του ναρκισσισμού*, όπου η ναρκισσιστική προσωπικότητα δεν θεωρείται πλέον ειδική ψυχοπαθολογική περίπτωση αλλά μάλλον σύμφυτη με την καταναλωτική κουλτούρα της νεωτερικότητας.⁴⁴ Εκ πρώτης όψεως μπορεί να φαίνεται παράδοξη η υπαινισσόμενη σύγκλιση της «υψητεούς» αισθητικής των αισθητιστών με εκείνη του λαϊκού καταναλωτικού λόγου, στη «χυδαιότητα» του οποίου θα αναμενόταν να αντιτάσσονται οι αισθητιστές.⁴⁵ Εντούτοις, υπάρχουν πολλά στοιχεία που τεκμηριώνουν τη σύγκλιση αυτή. Για παράδειγμα, ο Ντόριαν παρουσιάζεται ως *arbiter elegantiarum*,⁴⁶ ένας ηγέτης μόδας της εποχής του, που καταναλώνει παθιασμένα όχι μόνο πολύτιμα αντικείμενα τέχνης και υλικά αγαθά αλλά επίσης τελετουργικά και διανοητικά προϊόντα, «αναζητώντας απολαύσεις που να 'ναι ταυτόχρονα καινούργιες και ηδονικές, και να 'χουν ακόμα και το στοιχείο του παραδόξου που είναι τόσο ουσιαστικό για το ρομαντισμό».⁴⁷ Συλλέγει παράξενα αντικείμενα από όλο τον κόσμο, κοσμήματα, λίθους, κεντήματα, τάπητες και εκκλησιαστικά άμφια, και υιοθετεί εκλεκτικιστικά αντιφατικά δόγματα και ιδέες, από το ρωμαιοκαθολικισμό ως το μυστικισμό και το δαρβινισμό, όλα για μια σύντομη περίοδο.⁴⁸ Ακολουθώντας συνειδητά τον Ντεζ Εσέντ, το πρότυπο του καταναλωτή πολιτισμικών προϊόντων στο *A Rebours*,⁴⁹ η επιθυμία του Ντόριαν αρθρώνεται στην ιδιωτική σφαίρα της πολιτισμικής κατανάλωσης: γεύεται όλες τις τεχνητές απολαύσεις που προσφέρονται δίχως να δεσμεύεται από οποιαδήποτε συνέπεια προτιμήσεων. Ωστόσο, αντίθετα από τον Ντεζ Εσέντ, ο Ντόριαν δεν «καταναλώνει» μόνο τέχνη και τεχνουργήματα: βιώνει ακόμα και τον ίδιο τον εαυτό του ως αντικείμενο τέχνης, με την ταυτότητά του αλλόκοτα διχασμένη μεταξύ της εικόνας του πορτρέτου του και του ίδιου, όντας ένα θέαμα για τους άλλους όσο και για τον ίδιο τον εαυτό του. Άλλωστε ο Ντόριαν είχε υπογράψει το «φραουστικό» του σύμφωνο με βάση μια εικόνα του εαυτού του, μια

ταυτότητα που τον έπεισε να υιοθετήσει ο Λόρδος Χένρυ.⁵⁰ Σαν καλός «διαφημιστής», ο Λόρδος Χένρυ τού αποκαλύπτει τις αμέτρητες δυνατότητές του, προτρέποντάς τον να γίνει αφενός αυτός που «πραγματικά» είναι και αφετέρου ένα ιδεώδες, ένας «τύπος»:

Ζήστε! Ζήστε την υπέροχη ζωή που υπάρχει μέσα σας! Μην χάνετε τίποτε δικό σας. Ν' αναζητάτε πάντα καινούριες απολαύσεις. Μη φοβάστε τίποτε... Ένας νέος Ηδονισμός· να τι χρειάζεται ο αιώνας μας. Μπορείτε να γίνετε το ορατό του σύμβολο. Έχοντας την προσωπικότητα που έχετε, δεν υπάρχει τίποτε που δε θα μπορούσατε να πετύχετε. Ο κόσμος ανήκει σε σας [...].

[...] Η Ζωή σου έχει φυλαγμένα τα πάντα, Ντόριαν. Με την καταπληκτική ομορφιά σου, μπορείς να κάνεις ό,τι βάλεις με το νου σου.

[...] Τούτη τη στιγμή είσαι ένας τέλειος τύπος. [...] Είσαι ο τύπος που αναζητάει η εποχή μας και που φοβάται ότι βρήκε.⁵¹

Παραδόξως, παρά τον υπερβολικό τονισμό της ατομικότητάς του, η νέα υποκειμενικότητα που εκπροσωπεί ο δανδής Ντόριαν ουσιαστικά στερείται ταυτότητας, εκπίπτοντας απλώς σε έναν «τύπο», εκείνον του «νέου ηδονιστή».⁵² Όπως διακηρύσσει ο Λόρδος Χένρυ, ο Ντόριαν πρόκειται να ενσαρκώσει το ιδεώδες της εποχής του «νέου Ηδονισμού».⁵³ μια φράση που ορίζει προσφύως τη μοντέρνα καταναλωτική εποχή.

Η νέα ηδονιστική τάση που προωθείται από τον αισθητισμό μπορεί σαφώς να εννοηθεί αφενός ως επίθεση στα πρότυπα της κρατούσας πουριτανικής ασκητικής ηθικής και σωφροσύνης, η οποία πρόκρινε τον πόνο και τη στέρηση έναντι της απόλαυσης και της ομορφιάς, και αφετέρου στη λαϊκή χυδαιότητα του αυξανόμενα μαζικού πολιτισμού της εποχής. Παραδόξως, όμως, τα έργα και οι θεωρίες των αισθητιστών εμφανίζουν σημαντικές συγγένειες με τη βικτωριανή σκανδαλοθηρική δημοσιογραφία και μυθιστοριογραφία, παρότι τα θεωρούν υποδεέστερα. Για παράδειγμα, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν* αντλεί στοιχεία από πολλά λαϊκότερα λογοτεχνικά είδη, όπως οι ιστορίες μυστηρίου, οι γοθικές μυθιστορίες τρόμου και η ψυχολογική μυθιστοριογραφία, καθώς επίσης και η κωμωδία, στην οποία ο Γουάλντ κατείχε τα πρωτεία, ενώ συνάμα χρησιμοποιεί τα κοινότοπα μοτίβα του ειδυλλίου και της αυτοκτονίας, του μυστηρίου, της αμαρτίας και της τιμωρίας. Παρότι, όπως έχει αποδειχθεί, το μυθιστόρημα στην πραγματικότητα διακωμωδεί και ειρωνεύεται αυτά τα είδη και μοτίβα, αναμειγνύοντάς τα με ανορθόδοξο τρόπο,⁵⁴ εντούτοις εξακολουθεί να μοιράζεται, έστω ασυναίσθητα, με τη μαζική κουλτούρα των ύστερων βικτωριανών χρόνων μια αφάνταστη έλξη για το σκανδαλώδες και τις αισθησιακές διεγέρσεις.

Ωστόσο, πίσω από αυτή τη νέα καταναλωτική υποκειμενικότητα και τη λατρεία της ηδονής και της νεότητας υποφώσκει το άγχος του θανάτου ως η άλλη όψη του πολιτισμού της νεωτερικότητας. Ο Ντόριαν αρθρώνει τη σύνδεση αυτή, καθώς επαναλαμβάνει υπνωτισμένα τις ιδέες του Λόρδου Χένρυ που απηχούν πολύ έντονα τις προαναφερθείσες ιδέες του Πέιτερ:

Ναι. Θα 'ρχόταν, όπως το 'χε προφητέψει ο Λόρδος Χένρυ, ένας νέος Ηδονισμός, που θα ξαναδημιουργούσε τη ζωή και θα την έσωζε από τον σκληρό και παράκαιρο πουριτανισμό που η εποχή μας στάθηκε μάρτυρας της αναβίωσής του. [...] δεν θα παραδεχόταν ποτέ καμιά θεωρία ή σύστημα που θα προϋπόθετε τη θυσία ενός οποιουδήποτε τρόπου εμπειρίας των παθών. Σκοπός του, πράγματι, θα 'ταν αυτή η ίδια η εμπειρία, και όχι οι καρποί της εμπειρίας, αδιάφορο αν είναι γλυκοί ή πικροί. Δεν θα 'χε καμιά σχέση με τον ασκητισμό που νεκρώνει τις αισθήσεις, ούτε και με τη χυδαία ακολασία που τις αμβλύνει. *Θα δίδασκε όμως τον άνθρωπο ν' αυτοσυγκεντρώνεται στις στιγμές της ζωής, που είναι κ' η ίδια μια στιγμή.*⁵⁵

Η αναφορά στη ζωή ως μονάχα «μια στιγμή» επαναφέρει στο προσκήνιο τη συνείδηση του εφήμερου που διακρίνει τον νεωτερικό πολιτισμό και την ενόρμηση θανάτου, η οποία διαπερνά το αισθητιστικό μυθιστόρημα του Γουάιλντ (όπως και του Ουισμάνς), παραδόξως, όχι παρά την έμμονη θεματοποίηση της απόλαυσης αλλά ακριβώς εξαιτίας αυτής. Είναι σημαντικό ότι ο Ντόριαν πουλάει την ψυχή του για να αποφύγει τη γήρανση έπειτα από τον «παράξενο πανηγυρικό για τα νιάτα» που έψαλε ο Λόρδος Χένρυ: «Νιάτα! Νιάτα! Σ' αυτόν τον κόσμο δεν υπάρχει απολύτως τίποτ' άλλο. Μονάχα νιάτα!», και την «τρομερή του προειδοποίηση για το πόσο γρήγορα σβήνουν».⁵⁶ Ο Ντόριαν μοιράζεται με τον Ντεζ Εσέντ, τον άλλο αρχετυπικό «αισθητή», έναν βαθύ φόβο για το θάνατο και την αναπόφευκτη προοπτική τού να γίνει ρυθιδιασμένος, γέρος και άσχημος:

Ναι, θα 'ρχόταν μια μέρα που το πρόσωπό του θα γέμιζε ρυτίδες, θα μαρινόταν, τα μάτια του θα θολώνανε και θα έχαναν το χρώμα τους, η χάρη του κορμιού του θα χανόταν και θα παραμορφωνόταν. Η πορφύρα θα εξαφανιζόταν απ' τα χείλη του κι ο χρόνος θα 'κλεβε το χρυσόφι απ' τα μαλλιά του. Η ζωή που θα ωραιοποιούσε την ψυχή του θα παραμόρφωνε το σώμα του. Θα καταντούσε φρικαλέος, αποκρουστικός, άχαρος.⁵⁷

Συγχρόνως, όμως, ο τρόμος του ήρωα για το γήρας και το θάνατο μοιάζει να τον παρακινεί μάλλον παρά να τον αποτρέπει από το να προκαλεί τον πόνο και το θάνατο στους άλλους – στη νεαρή ηθοποιό, στο ζωγράφο του πορτρέτου του, στον νεαρό επιστήμονα, στους πολυάριθμους νέους και νέες που αποπλάνησε αδιακρίτως· έως ότου συναντά τελικά τον δικό του θάνατο, ακριβώς τη

στιγμή που ο αντισταθμιστικός ρόλος των απολαύσεων της τέχνης προς τις ατέλειες και της απώλειες της ζωής, που διατυμπανίζει ο αισθητισμός, παύει να λειτουργεί. Ο Ντόριαν μαχαιρώνει το γερασμένο πορτρέτο του σε μια συμβολική πράξη αυτοκτονίας. Διαδραματίζεται εδώ τόσο η αρχική απάρνηση της ενόρμησης θανάτου εκ μέρους των αισθητιστών όσο και η τελική επικράτησή της· είναι σημαίνον εν προκειμένω ότι ο Φρόντ εντέλει αναγνώρισε στο ύστερο έργο του «Πέραν της αρχής της ηδονής» την ενόρμηση θανάτου ως πρωτεύουσα σε σχέση με την αρχή της ηδονής, του θεμέλιου λίθου της ψυχανάλυσης (και του αισθητισμού). Ωστόσο, με την πράξη του, ο Ντόριαν επίσης επανεγκαθιστά αουναίσθητα την τέχνη εντός της ζωής, και όχι ακίνδυνα πέρα ή έξω από αυτήν, ως απλό δεκανίκι ή αναλγητικό της. Και παρά τις πολλές αμφισημίες της και τη φαινομενικά ηθικοπλαστική κατάληξή της, η ιστορία του Ντόριαν μπορεί να διαβαστεί ως αλληγορική αναπαράσταση του γεγονότος ότι, ως συνέπεια της παρακμής της θρησκείας, στην εκκοσμηκευμένη νεωτερικότητα η τέχνη αποτελεί προνομιακό τόπο διάθλασης ιστορικών διλημάτων και αντιφάσεων της ανθρώπινης ζωής και εμπειρίας, ακόμα κι όταν, όπως στην περίπτωση του αισθητισμού, η τέχνη θεωρείται ριζικά ξέχωρη από την ανθρώπινη ιστορία και αυτόνομη από τη ζωή. Με αυτή την έννοια, η ιστορία του Ντόριαν υπογραμμίζει τη συνείδηση και ταυτόχρονα την αποτυχία του πολιτισμού της νεωτερικότητας να διαχειριστεί το άγχος θανάτου και τον πόνο, απωθώντας τα ενώ διαρκώς τα προκαλεί, έτσι καθώς προάγει τα ιδεώδη της νεότητας, του καινούργιου και της ηδονής που επιτάσσει η κρατούσα λογική της κατανάλωσης.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Μία μεθοδολογική διευκρίνιση για τον όρο «Συναίσθηματα» και τη γενική αναφορά στον πόνο και την ηδονή ως συναίσθηματα. Στο βιβλίο της *A Theory of Feelings* (Άσεν, Van Gorcum, 1979), η ηθική φιλόσοφος Agnes Heller, ακολουθώντας τον Αριστοτέλη, θεωρεί ότι τα συναίσθηματα (feelings), και ιδιαίτερα εκείνα του πόνου και της ηδονής, είναι ευρύτερα από άλλες διακρίσεις αισθημάτων, και ότι διαφοροποιούνται σε συγκε-

κριμένες κατηγορίες αισθημάτων (emotions), π.χ. τύψεις, θυμός, προσμονή, απογοήτευση κλπ., ανάλογα με τη γνωστική αξιολόγηση της κατάστασης στην οποία εμφανίζονται. Πάντως το αίσθημα και το νοητικό του περιεχόμενο, παρότι διαφορετικό κάθε φορά, είναι αδιαχώριστα.

2 Η διαλεκτική του εφήμερου και του αιώνιου, που αποτελεί το θεμέλιο του ορισμού του Μπωντλαίρ για την αισθητική

και την αίσθηση της νεωτερικότητας, μεταφέρθηκε από μεταγενέστερους θεωρητικούς στο πεδίο του ίδιου του νεωτερικού κοινωνικού βίου. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν πρωτοπόρησε όταν εξήγαγε από τον Μπωντλαίρ μια θεωρία της νεωτερικότητας στις σχετικές μελέτες του, που συλλέχθηκαν μεταθανάτια στον τόμο που τιλοφορείται *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (Φρανκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 1969. Ελληνική έκδοση: *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Γκουζούλης, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994). Ο Marshall Berman και ο David Harvey, στα πολυσυζητημένα βιβλία τους *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Λονδίνο, Verso, 1983) και *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Social Change* (Οξφόρδη, Blackwell, 1980) αντίστοιχα, αναζωογόνησαν το ενδιαφέρον για τον Μπωντλαίρ, καθιστώντας το έργο του σημείο αναφοράς για κάθε συζήτηση της νεωτερικότητας. Βλ. επίσης David Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin* (Κέμπριτζ / Οξφόρδη, Polity Press σε συνεργασία με τον Blackwell, 1985), σσ. 11-21.

3 Βλ. Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Oeuvres complètes*, 2 τόμοι, Παρίσι, Gallimard, 1975-76, τόμ. II, σσ. 685, 724.

4 Τρίτη και πέμπτη στροφή του ποιήματος σε μετάφραση Γιώργη Σημηριώτη, στο: Σαρλ Μπωντλέρ, *Τα άθνη του κακού*, Αθήνα, Γράμματα, 1991, σ. 104.

5 Μπωντλέρ, *Τα άθνη του κακού*, σ. 125 (δική μου η έμφαση).

6 Βλ. τα δοκίμια του Oscar Wilde «The Critic as Artist» (1890), στο: *The Works of*

Oscar Wilde, Λέστερ, Blitz Editions, 1990, σ. 970 (ελληνική έκδοση: *Ο κριτικός ως δημιουργός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθήνα, Στιγμή, 1984), και «The Truth of Masks» («Η αλήθεια της μάσκας») (1885), ό.π., σ. 1017.

7 Matthew Arnold, «The Function of Criticism at the Present Time» (1865), στο: R. H. Super (επιμ.), *Lectures and Essays in Criticism*, Μίσιγκαν, The University of Michigan Press, 1962, σ. 258

8 Oscar Wilde, «The Decay of Lying» (1889), στο: *The Works of Oscar Wilde*, σ. 926. / Ελληνική έκδοση: *Η παρακμή του ψεύδους*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, Αθήνα, Καστανιώτης, 1988.

9 Wilde, «The Critic as Artist», σ. 987.

10 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), στο: *The Works of Oscar Wilde*. / Ελληνική έκδοση: Όσκαρ Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Γκοβόστης, χ.χ., σσ. 7-8. Εφεξής, οι σελίδες που παραπέμπουν στο μυθιστόρημα θα αναφέρονται στην ελληνική έκδοση, όμως, για λόγους ομοιογένειας, δεν ακολουθείται η ορθογραφία της συγκεκριμένης έκδοσης.

11 Wilde, «The Critic as Artist», σσ. 980-981.

12 Ό.π., σ. 967.

13 Ό.π., σ. 973.

14 Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σ. 8.

15 Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Παρίσι, Fasquelle, 1955. / Ελληνική έκδοση: *Ανάποδα*, μτφρ. Συλβάνια Ζερβακάκη, Αθήνα, Τραυλός, 2000.

16 Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σ. 117 (δική μου η έμφαση).

17 Ό.π., σσ. 117, 200.

18 Wilde, «The Critic as Artist», σ. 973.

19 Walter Pater, *The Renaissance: Stu-*

dies in Art and Poetry (1873), επιμ. D. L. Hill, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 1980, σ. 190.

20 Wilde, «The Critic as Artist», σσ. 973-974.

21 Ό.π., σ. 957.

22 Ό.π., σ. 977.

23 Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, σ. 188.

24 Wilde, «The Critic as Artist», σ. 969.

25 Ό.π., σ. 973.

26 Ό.π., σ. 977.

27 Ό.π., σ. 974.

28 Γουάλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σ. 103. Στο παράθεμα τροποποιήσαμε τη μετάφραση του Αλεξάνδρου για τη λέξη «emotions», διαλέγοντας αντί για «συγκινήσεις» την πιο κυριολεκτική απόδοση «συναισθήματα».

29 Ό.π., σ. 104.

30 Πρβλ. ό.π., σσ. 103, 197.

31 Wilde, «The Critic as Artist», σ. 991.

32 Ό.π., σ. 977.

33 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (*Πέραν της αρχής της ηδονής*, 1920), Βιέννη, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923, σσ. 31-32. Βλ. επίσης το ενδιαφέρον άρθρο του Perry Meisel «Psychoanalysis and Aestheticism», *American Imago* 58: 4 (2001), σσ. 749-766. Σε αυτή την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση της ανάπτυξης ορισμένων όρων από τον Φρόντ, ο Meisel υποστηρίζει ότι ο Πέιτερ ουσιαστικά προοιωνίζεται τον Φρόντ. Εντούτοις, δεν συζητά καθόλου το έργο του Γουάλντ ούτε αναλαμβάνει μια εκτενή σύγκριση μεταξύ του αισθητισμού και της ψυχανάλυσης, όπως υποδηλώνει ο τίτλος του. Μια ενδιαφέρουσα μελέτη του μυθιστορήματος του Γουάλντ σε σχέση με την επίδραση του Πέιτερ είναι αυτή του John Paul Riquelme, «Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater,

Dark Enlightenment, and *The Picture of Dorian Gray*, *Modern Fiction Studies* 46: 3 (Φθινόπωρο 2000), σσ. 609-631.

34 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, σσ. 34-35.

35 Wilde, «The Critic as Artist», σ. 993.

36 Γουάλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σ. 76 (τροποποιημένη μετάφραση).

37 Το επιχείρημα ότι ο αισθητισμός συνιστά παρακλάδι του ρομαντισμού διατυπώνεται διεξοδικά ήδη από το 1969 από τον R. V. Johnson στην επισκόπηση του ρεύματος του αισθητισμού (*Aestheticism*, Λονδίνο, Methuen). Επισημαίνουμε εδώ επιπρόσθετα ότι ένας κεντρικός τρόπος με τον οποίο ο αισθητισμός συνεχίζει την κληρονομιά της ρομαντικής σκέψης έγκειται ακριβώς στη διαύγηση της ρομαντικής ιδέας ότι η κριτική ενέχει μια «συμβιωτική» σχέση με την καλλιτεχνική δημιουργία – τη συγκροτεί ενώ είναι συνάμα δημιουργική καθαυτή, αντί να υφίσταται απλώς ως μια επικουρική και δευτερεύουσα δραστηριότητα σε σύγκριση με την τέχνη. Εντούτοις, μπορεί επίσης να υποστηριχθεί ότι ο αισθητισμός διαφοροποιείται ουσιαστικά από τον οραματισμό που εμπνέεται από τη φύση και την ηθικοκοινωνική στράτευση του πρώιμου ρομαντισμού, καθώς και από το μελοδραματισμό των απολήξεων του ρεύματος αυτού.

38 Γουάλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σσ. 99-100.

39 Βλ. ό.π., σσ. 10, 100.

40 Βλ. Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzissmus* [1914], Λειψία, Βιέννη, Ζυρίχη, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.

41 Γουάλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σ. 132.

42 Ό.π., σσ. 52-53.

43 Ό.π., σ. 84.

44 Βλ. Christopher Lasch, *The Culture*

of *Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Νέα Υόρκη, Norton, 1978.

45 Μια τέτοια σύγκλιση συζητείται διά μακρών από την Rachel Bowlby στην οξυδερκή ανάγνωση του *Ντόριαν Γκρέν* που πραγματοποιεί μέσα από την προοπτική του καταναλωτικού πολιτισμού («Promoting Dorian Gray», στο: *Shopping with Freud*, Λονδίνο, Routledge, 1993, σσ. 7-24). Για τον αισθητισμό του Γουάιλντ και τον αγοραίο πολιτισμό της βικτωριανής εποχής, βλ. επίσης το βιβλίο της Regina Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Άντελσοτ, Scholar Press, 1987.

46 Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σ. 121.

47 Ό.π., σ. 123.

48 Βλ. ό.π., σσ. 105-111.

49 Βλ. την εξαιρετική ανάλυση της Rosalind Williams για το μυθιστόρημα του Ουισμάνς σε σχέση με τον καταναλωτισμό στο *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 1982.

50 Βλ. σχετικά Bowlby, «Promoting Dorian Gray», σσ. 16-17.

51 Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σσ. 27, 98, 199-200.

52 Μια παρόμοια παρατήρηση αλλά σε διαφορετικό πλαίσιο κάνει η Agnes Heller στο άρθρο της «Are we Living in a World of Emotional Impoverishment?», στο: P. Beilharz, G. Robinson, J. Rundell (επιμ.), *Between Totalitarianism and Postmodernity*, Μασαχουσέτη, MIT Press, σ. 227, όταν γράφει πως: «Εάν συνεχίζει κανείς να διαφοροποιεί ασταμάτητα τη συναισθηματική του ζωή, καταλήγει σε μια εκλέπτυνση τόσο λεπταίσθητη, πολύπλευρη, ελαστική, αμφιταλαντευόμενη και εφήμερη ώστε τίποτε δεν διατηρείται σταθερό, καμία προσωπική ιδιότητα δεν παραμένει».

53 Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σσ. 27, 122.

54 Βλ., για παράδειγμα, K. Powell, «Tom, Dick and Dorian Gray: Magic-Picture Mania in Late Victorian fiction», *Philological Quarterly*, τόμ. 62, τχ. 2 (1983), σσ. 147-169, και Bowlby, «Promoting Dorian Gray», σσ. 21-22.

55 Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέν*, σ. 122 (δική μου η έμφραση).

56 Ό.π., σσ. 28, 30-31.

57 Ό.π., σ. 30.

ABSTRACT

ANGELIKI SPIROPOULOU: Aesthetic Anaesthetic? Art as Anaesthetic in *fin de siècle* Aestheticism

This paper looks at some of the presumptions and contradictions of *fin de siècle* literary aestheticism in relation to aspects of modernity of which it is paradigmatic. Taking Baudelaire's poetry and essays as a starting point, I pinpoint the sense of ephemerality and the concomitant "cult of the new" as expressive of the nature and logic of modernity. These features can also be found at the heart of aestheticism's conceptualization of art and the Subject, interwoven with a problematic of emotions, and especially of pain and

pleasure. The *aesthetes* went against both dominant puritan morality and realist aesthetics by rejecting art's claim to truth value or reflecting the real, and by focusing, inversely, on form. However, despite the common perception that aestheticism's theory of art is purely formalist, I argue that, on the contrary, at the theoretical core of aestheticism lies a concern with emotions. According to Walter Pater's influential study *The Renaissance* and the critical and literary writings of Oscar Wilde, on whom this paper focuses, the life ideal that is achieved more fully through art is the experience of rich emotions and of new, intense sensations which offset the inevitability of mortality and the ephemerality distinctive of secular modernity. Wilde paradoxically defines art as superior to life on the grounds not only of the inexhaustible and strong sensations it can offer but also, and more importantly, for the mutual avoidance of pain and achievement of pleasure it can serve. Art provides pleasure at our request and it literally functions as a virtual "anaesthetic" to the pain caused by actual life with its imperfections and disappointments. This theory is emblematically illustrated in the famous novel *The Portrait of Dorian Gray* where, following its archetype, the scandalous *A Rebours* by Joris Karl Huysmans, there is dramatized a displacement of human relations and emotions in the world of art, and more precisely on the surface of an artwork, the portrait of the hero who, inversely, is increasingly presented as a "face without a heart"; a predicate that would suit a portrait better than a human being. Wilde's definition of art's function as a "shield to pain" is comparable to Sigmund Freud's observation in his later "Beyond the Pleasure Principle" that consciousness in essence works similarly as a mediator, a shield to external stimuli which may prove painful or dangerous for the Subject. In the novel, the portrait has assumed the role of the hero's consciousness, functioning as a shield to aging and the degrading effects of his (evil) real actions. The inexhaustible range of pleasurable experiences and sensations that Dorian enjoys as well as his proverbial cruelty to others, to his actress-lover, the painter Basil, the young scientist and a number of young women and men, stem from his immunity to pain that is ensured by his portrait, by art. At the same time, however, from a historical point of view, the subjectivity represented by dandy Dorian rests on the model of "new Hedonism" propounded in the novel as the "ideal of the new age" by Lord Henry, the spokesman of aestheticism in the novel. Going for ever-new pleasures, eternal beauty and youth, Dorian epitomizes the performative, mutable and pleasure-seeking "type" of self which is the outcome of the blending of narcissism with consumerism peculiar to modernity. In this sense, despite the putative formalist elitism of the aesthetes and their supposed objection to the realist dogma of art's dependence on life, the vulgar, anti-intellectual sentimentality and the rising mass culture of their times, they are also proved to comply with the consumerist rhetoric of the market and bear witness to secular modernity's inability to handle death anxiety and pain by repressing them, while it simultaneously keeps causing them by its relentless promotion of the ever-new and pleasurable.