

Baudelaires sataniske vers

Paul Verlaine var måske den første til at sige det: »Charles Baudelaires dybe originalitet ligger efter min mening i kraftfuldt og væsentligt at skildre det moderne menneske.«¹ Hvad enten Baudelaire legemliggør eller portrætterer det moderne menneske, så bliver *Les Fleurs du mal* betragtet som eksemplarisk for den moderne erfaring, for muligheden af at opleve eller håndtere, hvad vi kalder den moderne verden. T.S. Eliot skrev: »Baudelaire er i sandhed det mest storslåede eksempel på moderne poesi, på noget modersmål, for hans verssmål og sprog er det tætteste på en fuldstændig fornyelse, vi har oplevet. Men hans fornyelse i en holdning til livet er ikke mindre radikal, end-sige mindre vigtig.«² Og uden for litteraturens område finder vi bekræftelser som Harold Rosenbergs datering af »den ny tradition« til Baudelaire, »som for nøjagtig hundrede år siden opfordrede dem, der følte sig som flygtninge fra traditionens snæversyn, til at ledsage ham i afsøgningen af det nye.«³ Baudelaire, skriver en anden kritiker, »gjorde mere end nogen anden i det 19. århundrede for at gøre sit århundredes mænd og kvinder bevidste om sig selv som moderne... skulle vi udråbe en første modernist, ville Baudelaire helt sikkert være manden.«⁴

Der synes at være betydelig enighed om dette, men overraskende nok er der meget forskelligartede meninger om, hvad det er, der gør Baudelaire moderne og værd at ofre særlig opmærksomhed på. Er det, som Albert Thibaudet og Walter Benjamin argumenterer, fordi han var den første sande storbydigter; den første til at tage fremmedgørelseserfaringen i den moderne storby som norm? Eller er det, som Leo Bersani hævder, at Baudelaire opdagede og fremviste fantasiens og begærsforestillingens letbevægelighed? Eller er det, som Paul de Man fastholder, fordi Baudelaire opfinder selve den moderne poesis bevidsthed om sig selv ved at skrive digte, som allegorisk afdækker lyrikkens virkemidler?

Der er mange modstridende redegørelser for, hvad der er særegent moderne og vigtigt ved Baudelaire, men én ting synes de stridende kritikere at være enige om, nemlig at der findes en side af Baudelaire, som er uinteressant i dag, som tilhører en 'lavromantik'⁵, som er selve antitesen til Baudelaires modernisme, til Baudelaire som modernismens grundlægger: det er den Baudelaire, som anråber dæmoner og Djævelen. De fleste af kritikere i dag forbi-

går dette i tavshed, men selv de som eksplicit behandler denne del af Baudelaire finder den pinlig. Selv forfatteren til en bog med titlen *The Demonic Imagination. Style and Theme in French Romantic Poetry* begynder sit afsnit om Baudelaire med: »Baudelaire er efterhånden holdt op med at interessere os af de samme grunde som engang syntes vigtige: hans diabolske katolicisme er en bekendt historisk form for sensibilitet, som hverken chokerer eller har nogen morbide tiltrækning...«⁶ Og Fredric Jameson adskiller den modernistiske og postmodernistiske Baudelaire – der begge er interessante – fra, hvad han kalder den »andenrangs post-romantiske Baudelaire, den diabolske og det billige gys' Baudelaire, blasfemiens og et knirkende og råddent religiøst maskineris poet, hvis emner ikke var mere interessante i det 19. århundrede, end de er i dag.«⁷

Men Baudelaire kaldte sin digtsamling *Helvedsblomsterne* og starter den med et digt, som erklærer, »Til Djævelens fløjter og trommer vi marcherer«.⁸ Kan dette affærdiges som irrelevant – noget fejlagtigt vedhæftet dette indbegreb af moderne poesi? At så forskelligt orienterede kritikere er enige om at aflede opmærksomheden fra den sataniske Baudelaire, indikerer at der her er noget som er værd at undersøge nærmere, noget foruroligende og prekært, noget som faktisk måske ikke blot er trivielt – noget som måske vil komplicere historien om moderniteten, som er kommet til at afhænge af Baudelaire som dens ophavsmand. Måske vil den sataniske Baudelaire fortælle os ting om moderniteten, vi ikke vil vide.

Ideen om Djævelen synes unægtelig i fundamental modsætning til fremstillingerne af moderniteten. Selv kristendommen synes at betragte Djævelen som forældet mytologi og irrelevant for en moderne religion. Indledningen til et temanummer om »Satan, mystère d'iniquité«⁹ af det katolske tidsskrift *Communio* erklærer, at »vi har svært ved at genkalde os ham. For os synes Djævelen at tilhøre en anden tidsalder, at være del af frygtreligionernes gamle, terroriserende forestillingsverden.«¹⁰ Hvad kunne være mindre moderne end Djævelen – en radmager rød mand med hale, hove, horn og fork?

Baudelaire ville imidlertid kun have haft latter til overs for den idé om fremgang og oplysning, der ligger bag alle disse kommentarer, og som præsenterer sig selv som sofistikerede, samtidig med at de fortsat hviler på forestillinger om intellektuel udvikling, som han ville have betragtet som forenkede og illusionære. Hans prosadigt »Le Joueur généreux« minder os om: »aldrig at glemme, når De hører Oplysningens fremgang hyldet, at Djævelens smukkeste list består i at overbevise Dem om, at han ikke findes.«¹¹ Baudelaire forbeholder en særlig hån til George Sand, som i et forord til en af sine romaner havde givet udtryk for, at man ikke skulle forlange af moderne kristne, at de skulle tro på Djævelen, at en sand kristen umuligt kan tro på

helvede. Dette viser blot, tilføjer Baudelaire, at Djævelen ikke foragter »då-
rerne«, men bruger dem til at gøre sine gerninger. »Hun er besat«, skriver
han. »Det er Djævelen som har overtalt hende til at stole på sit 'hjerter' og
'sunde fornuft',« når hun benægter ham.¹²

Djævelen optræder i få af *Les Fleurs du mals* digte, men Baudelaire giver
ham en fremtrædende plads. Lad mig nævne de vigtigste steder, før jeg be-
handler dem mere detaljeret. Åbningsdigtet, »Til læseren«, fastlår emfatisk,
»Til Djævelens fløjter og trommer vi marcherer!« I det første digt i afsnittet
»Fleurs du Mal« i *Les Fleurs du mal* optræder Djævelen også. »Destructionen«
begynder:

»Altid lusker Djævelen rundt ved min side;
Flygtig som luften, urørlig og nær.«¹³

Og efter at *Les Fleurs du mal* var blevet fordømt for sin anstødelighed skrev
Baudelaire en »Efterskrift til en fordømt bog« til andet oplag af digtsamlingen
– selvom han til slut valgte ikke at inkludere det. Dette digt hævder, at læ-
sere, som ikke har studeret hos Djævelen, den snilde dekan, bør kaste bogen
bort:

»Ærværdige, gode borger,
sobre, naive mand,
Smid denne bog, når du kan,
Så fuld af sataniske sorger.

Hvis ikke din tunge blev smurt
Hos Satan, den snilde dekan,
Smid den! Da er uden plan
Det hele: hysterisk absurd.«¹⁴

Men hvad betyder det for ham at påkalde Djævelen på denne måde? Lad mig
sige det ligeud, at det synes sandsynligt, at Baudelaire ikke selv havde noget
svar på dette spørgsmål – »Hvad vil det sige, at overgive sig til Djævelen,«
spørger han i sin *Journaux intimes*.¹⁵ Han ville, formoder man, være mere
end lykkelig ved at sælge sig selv til Djævelen, hvis han blot kunne få indblik
i, hvad det indebærer, for han brugte sit liv til forgæves at sælge sig selv til re-
daktører, forlæggere – selv Det franske Akademi. Et af prosadigtene, »Le
Joueur généreux«, repræsenterer netop en sådan Djævelpagt, og i slutningen
af dette digt beder synderen ikke om udfrielse fra den fordømte pagt, men

for at Djævelen skal holde sin del af handelen: »Gud! Herre, min Gud! Lad Djævelen holde sit ord!«¹⁶

Men den kendsgerning, at Baudelaire ikke vidste, hvad det ville sige at sælge sig selv til Djævelen, gør kun spørgsmålet vigtigere. Hvad betyder Djævelen i *Les Fleurs du Mal*? Er det et stykke uvæsentligt mytologisk maskineri eller bringer Djævelen tværtimod en række centrale spørgsmål og problemstillinger frem, som vi ikke ser, hvis vi afskriver ham? Hvilken trussel udgør denne figur, siden vi må affærdige ham? Og hvis truslen primært retter sig mod ideen om Baudelaire som den første moderne eller som indbegrebet af den moderne digter, hvorfor har vi så en sådan interesse i at gøre ham moderne?

Lad mig understrege, at jeg ikke blot spørger, hvad det betød at skrive digte om Djævelen i det 19. århundredes Frankrig – et spørgsmål, som bestemt ikke har noget simpelt eller entydigt svar (Baudelaire siger om sine samtidige, »for folk i dette århundrede er det sværere at tro på Djævelen end at elske ham. Alle fornemmer ham, men ingen tror på ham.«¹⁷) Jeg stiller ikke kun et historisk spørgsmål, men spørger snarere, hvilken type tænkning der kan yde disse digtes kraft og særegenhed retfærdighed i dag.

»Til Læseren« introducerer Djævelen. Her er de velkendte indledende strofer.

»Dårskab, misgreb, gridskhed, utugt og smuds
Besætter vore sjæle, slider kroppene ned,
Og vi nærer vor anstand og sømmelighed,
Som tiggerne føder på de hungrige lus.

Vi synder så stædigt, vi angrer så småt;
Vi køber os aflad for ganske ublu summer,
Og gentar vor adfærd: så lysten, så lummer,
Vi tror, hvis vi græder, at alting er godt.

Det er Satan Trismegistus, selve Antikrist,
Som vugger os i søvn, fører sjælene til fald,
og selv de bepansrede viljers tungmetal
Fordamper ved et tegn fra den snu alkymist.

Til Djævelens fløjter og trommer vi marcherer.«¹⁸

Bevægelsen i »Til Læseren« antyder, at hvis dumhed, fejlagtighed og synd besætter os og bliver ved med at gøre det, hvis vi tilmed giver næring til vores

anger og kækt fortsætter ned ad syndens mudrede vej, som første strofe beskriver det, så er det fordi vor sjæl er fortryllet, fordi Djævelen har fået vores vilje til at fordufte. Vi er hans marionetter. Det første vers i fjerde strofe, »Til Djævelens fløjter og trommer vi marcherer!«, kommer med svarets eller forklaringens kraft. Djævelen holder trådene; nogle gange får han os til at handle, og nogle gange forhindrer han os i at handle, som vi gerne ville.

De to næste strofer betoner ikke dette dæmoniske virke, som formodes at forårsage vores svaghed og ondskab, men derimod den heraf følgende eftergivenhed eller meddelagtighed i forhold til lasten: det synes, som om Djævelens trækken i trådene resulterer i, at vi finder modbydelige objekter tiltrækkende, passerer gennem gruopvækkende mørke uden rædsel, og på lusket vis rager nydelser til os, som vi presser for enhver smule nydelse.

»Til Djævelens fløjter og trommer vi marcherer,
Mens vi finder behag i det argeste skidt!
Og vi nærmer os Helvede, skridt efter skridt,
I mørke og stank, som vi glade ignorerer.

Som en sølle libertiner, der kysser og bider
I en afdanket tæves udpinte hængebryst,
Stjæler vi på vor hemmelige lyst:
En runken appelsin, som vi presser og vrider.«¹⁹

I den syvende strofe genåbnes spørgsmålet om, hvem der er ansvarlig.

»Hvis voldtægt og mordbrand, gift og ragnarok
Endnu ikke har broderet deres yndige motiv
På det banale stramaj, som er vort arme liv,
Så er du, kære sjæl, stadig ikke hærdet nok.«²⁰

Hvis ikke vore livs banalitet eller trivialitet er blevet prydet med voldtægt, mord, brandstiftelse etc. så er det fordi vore sjæle ikke er modige nok. Der er her et skift i agens i de to første vers, som gør voldtægt og mord til de handlende kræfter, som måske eller måske endnu ikke har formet vores skæbner efter deres hensigt. Dette skift synes at forstærke ideen om, at vi er ulykkelige væsener som udfører opgaver udtænkt andetsteds, men hvis, som det sidste vers i denne strofe sentensagtigt siger, vores mangel på mod kan gives skylden, hvad skal vi så tro? Måske er vi alligevel ikke Djævelens marionetter – kun middelmådigheder som er for frygtssomme til virkelig synd (dette er, tror jeg, den mest udbredte tolkning af digtet). Eller er vore sjæles

frygtsomhed snarere et udtryk for, hvad strofe tre kaldte Djævelens evne til at få vores vilje til at fordufte og således et eksempel på, at han trækker i trådene?

De tre sidste strofer ændrer scenen på den sære måde, som er karakteristisk for Baudelaire: fra en ydre synsvinkel, hvor fortælleren optræder som en karakter, til et allegorisk rum knyttet til fortælleren: det er, som om Djævelens trækken i trådene på den ulykkelige menneske-marionet fremkalder dette andet rum, som digtet kalder »vore lasters kvalmende menageri,« hvor dyrene, som også er dæmoner, galper, brøler, fnyser og stanger.

Her er resten af digtet:

»Men midt i hysten, knurren, hvæsen, skrigreri
Fra aber, sjakaler, skorpioner, gribbe, slanger,
De galpende monstre, som fnyser, brøler, stanger
I vore lasters kvalmende menageri,

Er der én, som er hæsligst, ondest, mest gemen!
Skønt han ikke skrigrer op, aldrig gestikulerer,
Kunne han med glæde knuse alt, som eksisterer,
Og sluge hele verden til den allersidste sten;

Leden! – han drømmer om galger²¹ og mord,
Mens han fælder stille tårer i huka-røgens slør,
Du kender ham, læser, dette monster uden klør,
– hykleriske læser, – mit billede, – min bror.«²²

Selvom Djævelen trækker i trådene, så er han ikke længere på scenen, da digtet forandrer sig til denne zoo og til den hæsligste, mest gemene og frastødende af disse monstre, 'Leden', som drømmer om henrettelser og ikke ville betænke sig på at sluge verden i én mundfuld.

Er monsterets tilstedeværelse i vor verden Djævelens værk eller ej? Man kan ikke være sikker. Den allegoriske scene med den gabende 'lede', der som en orientalsk pasha ryger sin vandpibe, synes fjernt fra billedet af Djævelen, som manipulerer sine menneske-marionetter. Er det sådan, at vi er efterladt sårbare til dette malerisk beskrevne monster, fordi Djævelen trækker i trådene og slører vor vilje? Er selve forfremmelsen af 'Leden' til vort indre livs skrækkelige monster et eksempel på Djævelens kontrol?

Dette digt synes i sin udvikling at stille problemet om Djævelen på en måde, som jeg ville kalde magtfuld, hvis det ikke var fordi kritikerne har held med at overse problemstillingen – uden tvivl fordi digtet ikke slutter med

Djævelen, men med 'Leden', som herved bliver fokus for opmærksomheden. Men digtet erklærer, som om det var forklaringen på menneskets tilstand, sådan som den er beskrevet i de to første strofer, at Djævelen holder i de tråde, som får os til at bevæge os. Det fortsætter så med en yderligere beskrivelse af den menneskelige medskyldighed i lasten i et scenarie, som når sit klimaks med det forfærdeligste monster uden at fortælle os, om vi kender dette småtskårne væsen og giver ham plads i vore lasters menageri, *fordi* Djævelen kontrollerer os, eller om det omvendt, som kritikere indimellem har foreslået, er 'ledens' overvældende nærvær, der giver Djævelen sin evne til at forføre. Det, som sker i åbningsdigtet, vil jeg mene er gældende for samlingen som et hele: digtene med en vigtig rammefunktion siger, at Djævelen er allestedsnærværende, hvorimod de efterfølgende ikke fortæller os om de handlinger eller bevægelser, de fortæller om, er eksempler på Djævelens værk. Måske er dette det mest foruroligende ved Djævelen – at vi ikke ved, hvad der er hans værk, og hvad der ikke er.

Det andet rammedigt jeg nævnte, »Destruktionen« – åbningsdigtet i »Fleurs du mal«-delen – begynder med igen at hævde Djævelens tilstedeværelse:

»Altid lusker Djævelen rundt ved min side,
Flygtig som luften, urørlig og nær;
Jeg sluger ham og mærker ham brænde og svide
Og fylde mit bryst med et skamløst begær.«²³

Uhåndgribelig, men allestedsnærværende, trækker Djævelen i trådene og forfører fortælleren i skikkelse af en kvinde, der tilbyder ækle eliksirer eller narkotika.

»Da han véd, jeg er forgabt i Kunsten, kan han tage
Form af den allermest forføreriske kvinde,
Og, skinhellig, lokke min mund til at smage
Den harskeste elskovsdrik, man kan finde.

Langt borte fra Guds milde åsyn han sætter
Mig midt ude på Ledens forblæste sletter,
Udmattet, på jorden – så øde, så hård.«²⁴

Her synes det ubesvarede spørgsmål fra »Til læseren« at blive besvaret endegyldigt. Hvis fortælleren befinder sig på 'Ledens' sletter, så er det, fordi Djævelen har ledt ham derhen, på følgende måde: Ved altid at luske rundt ved

hans side, ved at give ham syndige lyster, ved at tage form af den mest forførelseriske kvinde og ved at gøre ham afhængig af skændige eliksirer. To ejendommelige ting er her værd at bemærke. For det første, at scenariet antydet i »Til læseren« og bekræftet i »Destruktionen« afviger fra traditionelle fortællinger om Djævelen, hvor denne ikke fører dig *ind* i 'Leden', men ud af den ved at tilvejebringe specielle kræfter, viden eller sanselige muligheder (i bytte for din sjæl). Hos Baudelaire er 'Leden' ikke betingelsen eller udgangspunktet for Djævelens virke, men dets resultat. Dette er enestående og særegent. For det andet slutter digtet med en allegorisk begivenhed betydelig mere gådefuld end 'Ledens' drømme om skafotter i »Til læseren«. Djævelen leder her fortælleren ud på 'Ledens' sletter:

»Langt borte fra Guds milde åsyn han sætter
 Mig midt ude på Ledens forblæste sletter,
 Udmattet, på jorden – så øde, så hård.

Og han afslører for mit forvirrede blik
 Nogle smudsige klæder, nogle væskende sår,
 Samt sin blodige Destruktions mekanik!«²⁵

Kombinationen af mærkelig dissonant abstraktion i disse sidste linjer i sonetten – »sin blodige Destruktions mekanik« – og ikke stedfæstet specificitet – »nogle smudsige klæder« og »nogle væskende sår« – gør det vanskeligt at vide, hvad Djævelen vil udsætte ham for. Og denne vanskelighed synes at åbne muligheden for, at enhver anden passage i Baudelaire's digte, som indeholder ting som sår, ødelæggelse, blod eller tilsmudsede klæder, kan ses som Djævelens gerning. Man kunne forestille sig, eftersom Djævelen leder mig »således«²⁶ forklædt som kvinde, at det er menstruationsblod, han kaster i fortællerens ansigt, som et tegn på den kvindelige seksualitets monstrøsitet. Men denne tolkning lever måske ikke op til den besynderlige »blodige Destruktions mekanik,« som, hvor dissonant den end måtte være, ikke desto mindre har en umiddelbar betydning, eftersom den tilvejebringer eller gentager digtets titel. Jeg er her, hvor et af *Les Fleurs du mals* digte mest eksplicit fortæller os hvad Djævelen gør, fristet til at konkludere, at vanskeligheden ved at forstå, hvilken funktion Djævelen har, forstærker spørgsmålet om, i hvilken udstrækning Djævelen er på færde i de satsninger og besættelser, som findes hos disse digtes fortællere.

Der er imidlertid én antydning i de to allerede citerede digtes besynderlige slutninger, som må forfølges. Den forvirrende »den blodige Destruktions mekanik« genkalder »Leden« som »drømmer om skafotter«. I et tilfælde leder

Djævelen fortælleren ud på »Ledens« sletter og åbenbarer, hvad der meget vel kunne være guillotinen foran hans øjne. I et andet efterlader Djævelen os i fare for »Leden«, som drømmer om henrettelser og ville sluge hele verden i en mundfuld. Samlet set synes digtene at foreslå, at Djævelen står bag en »lede« forbundet med de revolutionære henrettelser.

At forbinde Djævelen med Den Franske Revolution var en almindelighed blandt de højre-orienterede. Baudelaires mentor og læremester Joseph de Maistre skrev »Den Franske Revolution har et satanisk præg, som adskiller den fra alt andet, vi har set og måske vil se.«²⁷ Baudelaires var ligeledes berørt af det 19. århundredes tradition for revolutionær satanisme, som forbandt Djævelen med oprørerne mod autoriteten. Som Eugen Weber beskriver det:

»Hvis frihed for restaurationstidens herskere var Djævelsk, hvorfor skulle fritænkerne så ikke tage Djævelens side? ... Hvis Den Franske Revolution i sine fjenders øjne var Djævelens værk, så burde Revolutionens tilhængere udvise ham mere taknemmelighed. Hvis fjenderne af Revolutionen havde Gud på deres side, hvis folkeundertrykkerne ...regerede på hans nåde, så kunne fritænkeren og romantikeren (ofte én og samme person) meget vel følge Djævelen ind i hans eksil og afvise et himmerige der, afhængigt af det aktuelle regime, var for reaktionært og for borgerligt til at tiltrække dem.«²⁸

Baudelaires »Abel og Kain«, fra den del af *Fleurs du mal*, som hedder »Revolte«, blev til i hans revolutionsbegeistrede periode i 1848 og slutter med formaningen (eller muligvis i nutid, beskrivelsen),²⁹

»Kainslægt, stig kun op til Ham,
Smid ham herved, Gud!«³⁰

Generelt set er det dog slående – i betragtning af Baudelaires interesse for Djævelen – hvor lidt han tager del i den romantiske satanistes omvendinger, som gør Djævelen til en helt, der bliver hyldet for sit opgør med en tyrannisk despot. Baudelaires eneste digt som har Djævelen i sin titel, »Satanlitanier«, anråber ham i liturgiske vendinger, i form af bøn og svar, og sætter Jomfru Maria i stedet for Djævelen i svaret eller refrænet: »O Satan, se i nåde til min elendighed!«³¹ Dette digt henvender sig til Djævelen som en der som ansvarlig for ondskaben måske har medlidenhed med menneskene og som tilmed tilbyder trøst til de lidende, men en trøst, hvis værdi mildest talt er tvetydig. Djævelen, siges det, indgyder håb (hvilket kan være yderligere illusorisk og en kilde til smerte); han giver mod i modgang (positivt, men herved overvin-

des modgangen ikke); han ved hvor i undergrunden metaller og ædelstene er gemt (hvilket stimulerer grådighed og stridigheder); han giver mennesket krudtet, han inspirerer til perversioner som bringer trøst, (som eksempelvis »dyrkelsen af sår og smerter«) o.s.v. Dette sataniske digt er bemærkelsesværdigt, mener jeg, for dets beskedne påstande om figuren, som det strukturelt set adresserer som en slags Gud: Djævelen er ikke en heroisk rebel, men en figur som tilbyder trøst til de socialt udstødte.

Selvom Baudelaire lejlighedsvis tilkender Djævelen den faldne ærkeengels skønhed og storslåethed – som når han kalder Miltons Satan eksemplarisk for maskulin skønhed³² eller i »Det uafvendelige« taler om »Den Onde, som kender sig selv« som »et fyrtårn ved Helvedets kyster,« og »en fakkell, som leder og trøster,«³³ så søger han ikke at omvende værdier og give Djævelen oprejsning. Et stykke romantisk satanisme fra Balzacs *Splendeurs et misères des courtisanes* – en passage som man undertiden har ment indeholder Baudelairens titel *Les Fleurs du mal* – kan hjælpe med at vurdere Baudelairens afstand fra sine samtidiges forestillinger. I *Splendeurs et misères* siger Lucien de Rubempré til Vautrin (Carlos Herrera):

»Som De indimellem sagde, så er der efterkommere af Kain og efterkommere af Abel. I menneskehedens store drama udgør Kain oppositionen. De nedstammer fra Adam gennem denne slægtsgren, som Djævelen fortsat har pustet ild i, hvis første gnist kastedes på Eva. Blandt dæmonerne fra denne afstamning har der fra tid til anden været de i sandhed frygtelige, og som sammenfatter alle menneskelige kræfter og som ligner ørkenens febevilde dyr, der kun kan leve på de enorme vidder som de der finder. Sådanne mennesker er ligeså farlige i samfundet som løver ville være det midt i Normandiet: de behøver føde; de fortærer simple mennesker og næres af tossernes rigdomme ... Når det behager Gud, er disse mystiske skikkelser Moses, Atilla, Karl den Store, Muhammed eller Napoleon; men når de lader disse enorme redskaber ruste op på bunden af generationernes ocean, så tæller de blot en Pugatjov, en Robespierre, en Louvel og pastor Carlos Herrera. Eftersom de har umådelig indflydelse på bløde sjæle tiltrækker de dem og tilintetgør dem ... Det er storslået. Det er enestående smukt. Det er den giftige, farverige plante, der bedærer børnene i skoven. Det er ondskabens poesi.«³⁴

I romantisk satanisme har vi sataniske karakterer: enten Djævelen selv som karakter i den centrale fortælling (som hos Hugo eller Vigny) eller andre karakterer identificerbare som Djevlesurrogater (som hos Byron eller Balzac).

Baudelaire gør dog aldrig Djævelen til en narrativ karakter – selv i »Satan-litanier« er han en, man henvender sig til med bestemte sympatier og resultater, men ikke en figur i en historie om omstødelse. Baudelaire tog ikke som en del af sine samtidige del i den rehabilitering af Djævelen, som er grundlæggende i værker som Vignys *Eloa*, Lamartines *La Chute d'un ange* og senere Hugos *La Fin de Satan*. Historikeren Ernest Renan skrev i 1855, to år efter publiceringen af *Les Fleurs du mal*: »af samtlige hidtil fordømte eksistenser, som dette århundredes tolerance har løst fra deres band, er Djævelen uden tvivl dén, som har vundet mest ved fremskridtet i oplysningen og den almindelige civilisation.«³⁵ Men Baudelaire var ikke en, der virkede for oplysningens fremme.

Uden at blive rehabiliteret bliver Djævelen i *Les Fleurs du mal* betydningsfuld gennem den måde Baudelaire placerer ham i de digte, som danner rammen for værket og præsenterer det, så som åbningsdigtet »Til læseren«, »Destruktionen«, åbningsdigtet i titeldelen og i efterskriften planlagt til andenudgaven. »Det uafvendelige«³⁶ fra slutningen af »Spleen og ideal«-delen, hvor Djævelen er nævnt eksplicit, går til spørgsmålet på anden vis. Digtets første syv strofer er en række billeder på menneskelig undertrykkelse og følelsen af fangenskab: Et væsen faldet »i en Styx, så mudret og grå,« en »stakkel« som »jaget af slanger, reptiler« forgæves forsøger at flygte. Billeder som ifølge digtet illustrerer Djævelens effektivitet:

» – Det fuldendte billede på
Et uafvendeligt øde,
Hvad Djævelen vil, vi skal bøde,
Og hvad han dog kan formå!«³⁷

Disse billeder får én til at tro, at Djævelen altid gør sit arbejde godt, men måske er Djævelen i virkeligheden ikke ansvarlig for disse ulykker og fælder – måske bliver vi, for eksempel af poesien, vildledt til at se Djævelen i enhver skæbne, der bliver anset for *uafvendelig*. Eftersom »Det uafvendelige« fortsætter med i næste strofe at tale om den »Tête-à-tête mellem nat og dag,/ Som et hjerte, der spejler sin tid!«³⁸ er det muligt, at de tidligere billeder ikke viser Djævelens effektivitet og allestedsnærvær, men snarere hjerterets projektionsevne, hvilket afslører, hvad der frembringes – ligesom i tilblivelsen af det litterære værk, fra hvilket disse billeder eller symboler er taget – når bevidstheden forestillingsmæssigt reflekterer over sig selv. På den anden side kunne det være, at denne dystre selvrefleksion er endnu et eksempel på Djævelens virke: han trækker også i selvrefleksionens tråde og gør hjerterne til spejlinger på sig selv, og det med katastrofal udgang. Måske ville ingen selv-

ransagelse finde sted i en uskyldig verden, eller hvis Djævelen ikke havde ledt os ind på 'Ledens' sletter. Også her rejser Djævelens opdukken i digtet førnævnte problem: er han ansvarlig? Det mest diabolske ved Djævelen er, fristes jeg til at konkludere, at vi aldrig ved, hvornår han er på færde.

Djævelens centrale placering i rammedigtene, og i nogle få andre som f.eks. »Det uafvendelige«, rejser spørgsmålet om, hvorvidt han ikke er ansvarlig for det, som beskrives i de digte, hvor han ikke eksplicit optræder. Betragter vi følgerne af Djævelens magt over eller hans pirren til perversionen? Eller er der en anden forklaring? I for eksempel »De syv oldinge«, et digt fra »Parisiske billeder«, støder fortælleren på en dystre gammel mand med et lys af ondskab i øjet, der vakler »som en, der, fuld af fjendskab, kan trampe folk til døde / Og vandre gennem verden fuld af ligeGYldighed.«

Denne dystre karakter synes at fordoble sig syv gange:

»Hans lige kom efter: pjalter, blik, skæg, ryg, stok,
Fuldkommen som den første, fra samme helvedsgryde,
En hundredårig tvilling, åndeagtig og barok,
Gik mod ukendte mål igennem denne gyde.«

Fortælleren aner en sammensværgelse: »Hvilket Djævelsk komplot! hvilket ondskabsfuldt trick!«

Er dette en satanisk sammensværgelse? Eller er det blot, fordi tilfældigheden ondskabsfuldt ydmyger ham ved at indgive mistænke om en sådan?

»Hvilket Djævelsk komplot! hvilke ondskabsfulde trick!
Eller var det rent tilfældigt? drev skæbnen gæk med mig?
Thi jeg talte syv gange, som minutterne gik,
Den samme dystre olding, der mangfoldiggjorde sig!«³⁹

Dette digt synes som andre at gøre det umuligt at bruge den sataniske sammensværgelse eller indflydelse som en forklaring, man kan stole på. Djævelen er således selve navnet på et problem. Til tider – i Baudelaires prosanoter i særdeleshed – synes vi at stå over for det traditionelle problem med Djævelens forklædninger. Hvor han skriver om *Farlige forbindelser*, taler Baudelaire om »Djævelen Valmont« og om Mme de Merteuil som »en satanisk Eva.« Djævelen synes at kunne manifestere sig og virke gennem skurkeskikkelser som de ovennævnte, men disse er det 18. århundredes Djævle. Om det 19. århundrede siger Baudelaire, at

»ondskabens kraft er formindsket. Og enfoldighed har afløst åndfuldhed ... I virkeligheden har satanismen sejret. Djævelen har gjort sig selv til en ung uskyldighed [f.eks. manifesteret i George Sand, J.C.] ... Den ondskab som forstår sig på sig selv var mindre frygtelig og tættere på helbredelse, end den uvidende ondskab. George Sand er de Sade underlegen.«⁴⁰

I det 18. århundrede, fortsætter han, »overgav man sig til fordømmelsen på mindre idiotisk vis.«

Men hvis Djævelen med samme lethed kan manifestere sig i skikkelse af George Sand som Melmoth eller Madame de Merteuil, eller Gilles de Rais, så er han så allestedsnærværende, at han er blevet en anden slags karakter. En karakter, som først og fremmest repræsenterer den mulighed, at alt og alle, hvor uskyldige de end måtte synes, kan arbejde for ondskaben. Som listens og svigefuldhedens suveræne mester er Djævelen inkarnationen af bedragets allestedsnærvær, ondskab, eller for at sige det på en anden måde, den spekulative muligheds dialektik, hvor noget, som på ét niveau synes givende, viser sig på et andet at være forfærdeligt og undertrykkende. Man kan aldrig vide, hvor Djævelen er på spil. »Flygtig som luften, urørlig og nær«, siges det i »Destruktionen«, opløst i selve den luft vi indånder. Nogle gange tager han form som »den allermest forføreriske kvinde«. Så spørgsmålet om, hvorvidt en kvinde er en manifestation af Djævelen, synes altid åbent. »Djævelen eller Gud, betyder det noget?« eller »engel eller dæmon, betyder det noget?« udbrøder Baudelaires fortællere i øjeblikke af dyb desperation (en genklang af Hugos apostrofe til Napoleon: »Du dominerer vor tidsalder. Engel eller dæmon, betyder det noget?«) Men kendsgerningen, at dette »betyder det noget?« kommer som den smertefulde refleksions klimaks, viser, at det for Baudelaires fortællere betyder meget, om det er Djævelen, de står overfor, om end de aldrig kan være helt sikre. Hvis det mest diabolske ved Djævelen er vanskeligheden ved at bestemme, hvorvidt han er på færde i en given scene/situation eller ej, så rejser han som karakter det generelle spørgsmål, om der er mening i de situationer, vi fanges ind i, og i de ulyksageligheder, vi udsættes for, eller de blot er tilfældigheder. Kan vi undslippe vores fornemmelse af, at der er ondsindede kræfter, der virker uafhængigt af menneskelige intentioner, eller at verden ofte synes at modarbejde os? »Alle fornemmer Djævelen, men ingen tror på ham,« skrev Baudelaire i sit planlagte forord til *Les Fleurs du mal*.⁴¹

Men hvis Djævelen er navnet på den kraft, der bearbejder os mod vor vilje, hvis, som Baudelaire siger i »Til læseren«, »selv de bepansrede viljers tungmetal/ Fordamper ved et tegn fra den snu alkymist,«⁴² er han så ikke blot en

personificering af dele af vores ubevidste eller id'et, af kræfter, som får os til at gøre ting, som vores bevidste jeg ville frastå? Hvis vi vil gøre Baudelaire moderne, kan vi så ikke blot strege Djævelen ud og erstatte ham med *det ubevidste*, eller endnu bedre, *dødsdriften* eller *gentagelsestvangen*?

Der kan siges noget til fordel for dette synspunkt, selv om man måtte udarbejde analogien og denne substitution mere præcist. Imidlertid havde Baudelaire forudset dette og i sit prosadigt »Le mauvais vitrier« taler han om »den tilstand – af lægerne betegnet som hysteri og af dem som tænker klarere end lægerne som satanisk – der uden vi gør modstand presser os hen mod en mangfoldighed af farlige og upassende handlinger.«⁴³ Hypotesen om det sataniske kan man formode er klarere tænkning, fordi det ikke henviser til en individuel afvigelse, men derimod upersonlige strukturer og kræfter. Da Gustave Flaubert over for Baudelaire indvendte, at han insisterede for meget på 'l'Esprit du Mal', svarede Baudelaire:

»Jeg har altid været besat af umuligheden af, uden antagelsen af intervention fra en kraft uden for mennesket selv, at redegøre for nogle af menneskets pludselige handlinger og tanker – Således min tilståelse, som end ikke det samlede 19. århundredes modstand kunne få mig til at rødme over.«⁴⁴

Kristen teologi introducerer Djævelen for at kunne forklare ondskabens tilstedeværelse i verden. Hvis Gud ikke er ansvarlig for ondskaben, så må der være et andet væsen, hvis fravalg af det gode skabte det onde. Djævelen er således ikke et symbol på ondskaben, men en aktør eller personifikation, hvis handleevne er essentiel. Ligesom Gud ikke er symbolet på det gode, men hvis han er noget, en aktør eller kontrollør, således er Djævelen navnet på ondskabens handlen; ondskab som en aktiv kraft, og ikke ondskab som et fravær af Gud, som moderne teologer er tilbøjelige til at konkludere. *Les Fleurs du mal* gør Djævelen til en aktør på lige fod med andre uventede aktører såsom prostitutionen, som lyser i gaderne, kvalen, som planter sit sorte flag i min hovedskal, og Leden, som ryger på sin vandpibe og drømmer om skafotter. At afskrive Djævelen som *blot* en 'personificering' af ondskaben, og således en fiktion kræver bemærkelsesværdig overbevisning om, hvad der kan, og hvad der ikke kan handle, og om hvilke kræfter der er på færde i universet. Bag ønsket om at afskrive ham som en personifikation ligger måske en formodning om, at udelukkende menneskelige individer kan handle, at de alene har magt over verden, og der ikke findes andre handlende kræfter. Men verden ville være et ganske anderledes sted, hvis dette var sandheden. Meget af dens særpræg, dens besværlighed, dens mysterium, kommer fra effekten af andre

handlende kræfter, som vor sprogbrug måske eller måske ikke kan personificere: historie, klasse, kapital, frihed, den offentlige mening – kræfter, som ikke kan begribes på individets handlingers niveau, men som synes at styre verdens gang, og som giver begivenhederne meningsfulde og ofte undertrykkende strukturer.

Baudelaire's digte, hvor Kvalen, Efteråret, Skønheden, Leden, Håbet, Hadet og andre gør deres gerning, rejser spørgsmål om subjektets bestanddele og grænser, om de kræfter som styrer verden, og om, hvorvidt et sådant allegorisk niveau ikke bedst fastholder kroppens, åndens og historiens virkelighed. Det er, når alt kommer til alt, et spørgsmål om, hvilken slags retorik, der er bedst egnet til at afdække vores situation; Baudelaire's praksis viser en given sig hen til hyperbolske scenarier med mangeartede og usædvanlige aktører.

I sit essay om Théodore de Banville taler Baudelaire om hyperblen og apotrofen som de former, der både er i bedst overensstemmelse med, men også mest nødvendige for lyrikken, og han fortsætter med fastholde, at

» moderne kunst har en grundlæggende dæmonisk tilbøjelighed. Og det lader til, at denne Djævelske side af mennesket, som mennesker finder fornøjelse i at forklare for sig selv, dagligt tiltager, som morede Djævelen sig med at få den til at svulme op på kunstig vis som en opdrætter, der tålmodigt fæder menneskeslægten bag sin indhegning for at opnå en saftigere spise.«⁴⁵

Denne hyperbolske ligestilling af det moderne med det Djævelske stemmer ikke overens med den kritiske Baudelaire-reception, som har afskrevet den gotiske Baudelaire, der så fremragende bliver beskrevet i dette billede af Djævelens udførsel af en satanisk tvangsfodrings ikke ulig producenterne af gåseleverpostej. Baudelaire giver os her et påstået moderne allegorisk scenario med en højst original redegørelse for den menneskelige handling, som stadigt bliver mere og mere fyldt med ondskab. Sådanne allegoriske beskrivelser synes passende i en tid, hvor, som Baudelaire siger, alle fornemmer Djævelen, men ingen tror på ham. Ved at udforske og kanalisere denne følelse uden at forlange at blive troet hævder disse allegorier eksistensen af nogle kræfter og betydninger, der muligvis er på færde i de djævelske ophobninger, som vi på karakteristisk vis fornemmer, men ikke er i stand til at styre i den verden, som vi overbeviser os selv om er moderne.

Ovenstående blev holdt som forelæsning ved Center for Æstetik og Logik, 20. 5.1998 og efterfølgende trykt i *Diacritics Vol. 28, Issue 3 (1999)*. Oversat af Svend Aage Svenstrup.

Noter

1. Paul Verlaine: »Charles Baudelaire«, in *Œuvres en prose complètes*, Ed. J. Borel, Paris 1972, pp.599-605.
2. T.S. Eliot: »Baudelaire« in *Selected Essays*. London 1951, p.426.
3. Harold Rosenberg: *The Tradition of the New*. New York 1959, p.11.
4. Marshall Berman: *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York 1982, p.132-33.
5. [Oversat fra »bas romantisme«, hvilket fungerer som både epokal og kvalitativ kategori. O.a.] Se om disse synspunkter henholdsvis A. Thibaudet: »Baudelaire«, in *Interieurs*, Paris 1924; W. Benjamin: *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London 1973; L. Bersani: *Baudelaire and Freud*, Berkeley 1977 og P. de Man: »Anthropomorphism and Trope in the Lyric«, in *The Rhetoric of Romanticism*, N.Y. 1983.
6. John Porter Houston: *The Demonic Imagination. Style and Theme in French Romantic Poetry*, Baton Rouge 1969, p. 85.
7. Fredric Jameson: »Baudelaire as Modernist and Postmodernist The Dissolution of the Referent and the Artificial 'Sublime'« in Chavia Hosek et. al. (ed.): *Lyric Poetry. Beyond the New Criticism*, Ithaca 1985, p.427.
8. [Alle citater og titler fra *Les Fleurs du Mal* er taget fra Peter Poulsen: *Helvedsblomsterne*, Kbh. 1997 (herefter i sidehenvisningerne blot Baudelaire) som er oversættelsen af andenudgaven af værket fra 1861 og som inkluderer de i 1857 seks fordømte digte. O.a.]
9. »Satan, syndens mysterium«
10. *Communio* 4.3 (1979), p.2.
11. Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Claude Pichois (ed.), Paris 1975, 1: 663.
12. Op. cit., pp.686-87.
13. Baudelaire, p.191.
14. Baudelaire, p.299.
15. Baudelaire: *Œuvres complètes*,1, p.327.
16. Op.cit., p.328.
17. Op.cit., p.182-83.
18. Baudelaire, p.13.
19. Baudelaire, p.13.
20. Baudelaire, p.14.
21. [I stedet for oversættelsens 'galger' burde originalens 'échafauds' oversættes til 'skafotter'. O.a.]
22. Baudelaire, p.14.
23. Baudelaire, p.191.
24. Baudelaire, p.191.
25. Baudelaire, p.191.
26. [Ordet »ainsi«, »således«, er udeladt i den danske oversættelse, hvor »Il me conduit

aisin, loin du regard de Dieu...« er oversat til: »Langt bort fra Guds milde åsyn han sætter / Mig ...« O.a.]

27. Joseph de Maistre: *Considérations sur la France, Œuvres Complètes*, Lyon-Paris, 1884, vol. 1, p.55.
28. Eugen Weber: *Satan, Franc Maçon*. Paris, 1964, p. 11-12.
29. Baudelaire, p.212. [Jonathan Cullers parentetiske kommentar om tvetydigheden mellem imperativen og beskrivelsen i nutid giver kun mening på fransk: »Race de Caïn, monte au ciel – Et sur la terre jette Dieu.« O.a.]
30. Baudelaire, p.212.
31. Baudelaire, p.213.
32. Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Claude Pichois (Ed.), Paris, 1975, 1, p. 658.
33. Baudelaire, p.133.
34. Honoré de Balzac: *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris 1987, pp.473-74.
35. Ernest Renan: »La tentation du Christ«, *L'Artiste* 27, maj 1855, p.231.
36. Bemærk tilstedeværelsen af 'le diable' i titlen *L'irrémissible*.
37. Baudelaire, p.133.
38. Baudelaire, p.133.
39. Baudelaire, p.149.
40. Baudelaire: *Œuvres complètes*, 2, p. 68.
41. Baudelaire: *Œuvres complètes*, 1, pp.182-83.
42. Baudelaire, p. 13.
43. Baudelaire: *Œuvres complètes*, 1, p.286.
44. Baudelaire: *Correspondance*, 2 vols., Paris 1973, 2, p.53.
45. Baudelaire: *Œuvres complètes*, Paris 1975, 2, p.169.

