

© 1998 Martin Travers
ISBN: 0-333-59454-1

Τίτλος πρωτοτύπου:

Martin Travers, *An Introduction to Modern European Literature*,
New York, St. Martin's Press, Inc., 1998.

© 2005 για την ελληνική γλώσσα:

Α' έκδοση: ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2005

Εκδόσεις ΒΙΒΛΙΟΡΑΜΑ

Στουρνάρη 51, 104 32 Αθήνα

Τηλ.: 210-52.21.112, φαξ: 210-52.21.466

e-mail: info@bibliorama.gr

μακέτα εξωφύλλου: Σοφία Στεργίου

διόρθωση: Στρατής Μπουρνάζος

σελιδοποίηση: Μαίρη Μπελτζινίτη

ISBN: 690-8087-48-1

Martin Travers

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

**από τον Ρομαντισμό
ως το Μεταμοντέρνο**

Μετάφραση:

Ιωάννα Ναούμ

Μαρία Παπαπλιάδη

Επιστημονική επιμέλεια - εισαγωγή:

Τάκης Καγιαλής

Βιβλιόραμα

2005

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

1. Ριζοσπαστική δράση: το πλαίσιο του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού

«Δεν οραματίστηκε παρά την αναγέννηση της ανθρωπότητας», διακήρυττε το 1824 ο άγγλος ποιητής και κριτικός Ρόμπερτ Σάουθυ (Robert Southey): τα λόγια του αφορούσαν τη Γαλλική Επανάσταση, θα μπορούσαν, ωστόσο, να περιγράψουν εξίσου καλά εκείνο το λογοτεχνικό ρεύμα του οποίου και ο ίδιος αποτέλεσε κεντρική φυσιογνωμία: τον Ρομαντισμό. Από την αυτοθυσία του Μπάυρον (George Gordon, Lord Byron) για την απελευθέρωση της Ελλάδας μέχρι τον προμηθεϊκό μύθο του Σέλλεϋ (Shelley) και το ριζοσπαστικό θέατρο του Βικτόρ Ουγκώ (Victor Hugo), ο Ρομαντισμός είχε πάντα μια στενή σχέση, σχεδόν συμβίωση, με τις πολιτικές αλλαγές της εποχής. Η Γαλλική Επανάσταση, με το εκρηκτικό της μίγμα από επαναστατική αισιοδοξία και ολοκληρωτικό κυνισμό, υπήρξε, βέβαια, η πιο δραματική από αυτές τις αλλαγές. Όμως, η οριστική ρήξη της ευρωπαϊκής κοινωνίας με το φεουδαρχικό της παρελθόν ήταν αποτέλεσμα πολλών ακόμη παραγόντων που εντοπίζονται στην περίοδο ανάμεσα στο 1770 και το 1830. Η Βιομηχανική Επανάσταση άρχισε να μεταβάλλει την ηπειρωτική Ευρώπη, πρώτα από τεχνολογική άποψη και στη συνέχεια και από κοινωνική: ο εθνικισμός και ο εθνοκεντρισμός αναδύθηκαν ως πολιτικές δυνάμεις και η επιστήμη εδραίωσε την ισχύ της ανακαλύπτοντας, για παράδειγμα, τον ηλεκτρισμό και τον ηλεκτρομαγνητισμό. Αυτές και άλλες ακόμη

αλλαγές — η διάδοση του ευαγγελικού προτεσταντισμού, η επιστροφή στις αξίες της αγροτικής ζωής — διαμόρφωσαν ένα κλίμα «μεταρρυθμίσεως και αλλαγής» που για πολλούς, μεταξύ των οποίων και ο άγγλος ριζοσπάστης Γουίλλιαμ Γκόντγουιν (William Godwin), έδειχνε να προοιωνίζεται μια νέα εποχή στην ιστορία του ανθρώπου.¹

Το γεγονός πάντως που σφράγισε τη συνείδηση της εποχής ήταν η Γαλλική Επανάσταση. Τα επιτεύγματά της ήταν αδιαμφισβήτητα. Σε διάστημα πέντε σπουδαίων ετών, από το 1789 ως το 1794, διέλυσε τον ετοιμόρροπο — εντούτοις καταπιεστικό — πολιτικό μηχανισμό του *ancien régime* (παλαιού καθεστώτος), κατάργησε τα φεουδαλικά δικαιώματα και τους συντεχνιακούς περιορισμούς, οργάνωσε ορθολογικά το δημοσιονομικό και φορολογικό σύστημα, επαναπροσδιόρισε τη σχέση Εκκλησίας-Κράτους και, προπαντός, χειραφέτησε ορισμένες κοινωνικές ομάδες που για πολύ καιρό είχαν στερηθεί την πολιτική αντιπροσώπευση. Οι πρώτες εκδηλώσεις της Επανάστασης προκάλεσαν ενθουσιασμό σε ολόκληρη την Ευρώπη. Οι φλογεροί στίχοι του μεζονος άγγλου ρομαντικού ποιητή Γουίλλιαμ Γουέρτζγουερθ (William Wordsworth) «Να ήσουν ζωντανός εκείνο τον καιρό ήτανε τύχη αγαθή, μα αν ήσουν και νέος ήταν πραγματικός Παράδεισος», που παρατίθενται συχνά, απηχούν τα αισθήματα μιας ολόκληρης γενιάς νεαρών συγγραφέων, οι οποίοι αναγνώρισαν στη Γαλλική Επανάσταση την εκδίκηση της ηθικής επί των απολιθωμένων συμβάσεων, της δικαιοσύνης επί της τυραννίας, της φύσης επί της τεχνικής. Η αρχική υποδοχή υπήρξε ιδιαίτερα θετική στη Γερμανία. Ο Φρήντριχ Σλέγκελ (Friedrich Schlegel), ηγετικό μέλος της Σχολής της Ιένας, θεώρησε την Επανάσταση ως «το σημαντικότερο και πιο ξεχωριστό φαινόμενο στην ιστορία των

Οι αριθμητικοί εκθέτες παραπέμπουν στις σημειώσεις του συγγραφέα, στο τέλος του βιβλίου. Οι αστερίσκοι, στις σημειώσεις της ελληνικής έκδοσης, υποσελίδια.

κρατών», «επίγεια πραγμάτωση του βασιλείου του Θεού»· ενώ ο συμπατριώτης του Κρίστοφ Μάρτιν Βίλαντ (Christoph Martin Wieland) τη χαιρέτισε ως το αποκορύφωμα της «ομορφιάς, της ευγένειας και της ευδαιμονίας που χάρισε στον άνθρωπο η φύση». Η επίδρασή της ήταν καταλυτική. Όπως έγραψε ο Χάινριχ Χάινε (Heinrich Heine), ακόμη και «ο πιο απομονωμένος συγγραφέας που ζούσε στην πιο απόμακρη γωνιά της Γερμανίας συμμετείχε στο κίνημα· πιο πολύ από ένστικτο, κάποτε χωρίς να έχει καλά καλά επίγνωση της πολιτικής του σημασίας».²

Η Γαλλική Επανάσταση υπήρξε το πρώτο μείζον πολιτικό γεγονός της εποχής της νεωτερικότητας. Καταρχάς, εισήγαγε την ιδέα μιας διακυβέρνησης που θα κατόρθωνε να συνδυάζει (εντυπωσιακά μπροστά από τα μαζικά πολιτικά κινήματα του 20ού αιώνα) ορθολογικότητα βασισμένη στο πρότυπο της τεχνολογίας με λαϊκιστικές αντιλήψεις περί δημοκρατίας και αναγκών «του λαού»· επίσης, επιχείρησε να κινητοποιήσει το εκλογικό σώμα προς την κατεύθυνση της Επανάστασης μέσα από μηχανισμούς προπαγάνδας και πολιτικούς συμβολισμούς. Εκτός από τη θεσμοθέτηση του νέου ημερολογίου (που συμβολικά εγκαινιάζει την ιστορία της Γαλλίας το 1792), το εγχείρημα αυτό συμπεριλάμβανε και κάτι ακόμα πιο μεγαλεπήβολο: την αντικατάσταση της παραδοσιακής θρησκείας και των τελετών της Εκκλησίας με μια νέα πολιτική πίστη, της οποίας το πνευματικό έρεισμα δεν ήταν πλέον ο Θεός, αλλά ένα κρατικής έμπνευσης Υπέριστα Ον. Οι ηγέτες της Γαλλικής Επανάστασης προηγήθηκαν των πολιτικών δημαγωγών του 20ού αιώνα και σε ένα ακόμη πεδίο: στην άσκηση της πολιτικής ως μιας μεταφυσικής τής εξουσίας. Αυτό ήταν έκδηλο κυρίως στο ηθικολογικό και αλαζονικό ύφος των διαδοχικών αρχηγών της, από τον Νταντόν (Danton) μέχρι τον Ροβεσπιέρο (Robespierre), οι οποίοι έβλεπαν τον εαυτό τους ολόένα και περισσότερο ως εκλεκτό, ως εξατομικευμένη έκφραση ενός ανώνυμου συνόλου, της λαϊκής βού-

λησης. Δικαίως οι ρομαντικοί έβλεπαν τη δική τους αισθητική της προσωπικής έκφρασης και της αυτοεικύρωσης στον πυρήνα της μεγαληγορίας της Επανάστασης. Όπως εύστοχα παρατήρησε ο άγγλος ποιητής Τόμας ντε Κούνινου (Thomas de Quincey), «πριν από τη Γαλλική Επανάσταση κανένα χριστιανικό έθνος εκτός από την Αγγλία δεν είχε πρακτικά την εμπειρία του δημόσιου λόγου· κανενός είδους ρητορεία δεν καλλιεργήθηκε στην υπηρεσία κάποιου σκοπού, για παράδειγμα· καμία δημόσια αντιπαράθεση, ούτε δημοκρατική πειθώ σε προεκλογικούς αγώνες· καμία μορφή δημόσιας ρητορικής». Πολιτικά συνθήματα, όπως «πατρίδα», «πολίτες», και «ελευθερία», απέκτησαν συγκινησιακή φόρτιση και τα χρησιμοποίησαν ηγέτες της Επανάστασης, ο ένας μετά τον άλλον, για να προσδώσουν κύρος στις βλέψεις τους για την εξουσία. Ιδίως ο Ροβεσπιέρος αποδείχτηκε αριστοτέχνης στη ρητορική του πολιτικού Ρομαντισμού. Η περίφημη ομιλία του «Περί της λατρείας του Υπέρτατου Όντος» («Le culte de l'être suprême», 1794) συγκεφαλαιώνει, με τις συγκινησιακές της διακηρύξεις και τις μεγαλειώδεις γενικεύσεις της, «τα αθάνατα γεγονότα της επανάστασής μας» σε γλώσσα που μοιάζει να απηχεί την υπερβολή του ρομαντικού ιδιώματος.³

Οι ηγέτες της Γαλλικής Επανάστασης οδηγούνταν από μια ηθική επιταγή, στις αφηρημένες αρχές της οποίας προσπαθούσαν να προσδώσουν συγκεκριμένη και άμεση μορφή. Τον πρώτο καιρό της Επανάστασης οι αρχές αυτές αποκρυσταλλώθηκαν στη «Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου» («Déclaration des droits de l'homme»), την οποία διατύπωσε γραπτά ο άγγλος πολιτικός θεωρητικός Τόμας Πέην (Thomas Paine). Η επιρροή του Πέην όμως υπήρξε πολύ βραχυχρόνια· καθώς η Επανάσταση προχωρούσε, οι πεποιθήσεις του περί ελευθερίας και ισονομίας παραχωρούσαν τη θέση τους στην ασυγκρίτως πιο αφηρημένη και αδιαφανή έννοια της «Γενικής Βούλησης» (volonté générale), η

οποία παραπέμπει στα γραπτά του γάλλου προρομαντικού Ζαν-Ζακ Ρουσσώ (Jean-Jacques Rousseau), και κυρίως στη σημαντική πολιτική πραγματεία του *Το κοινωνικό συμβόλαιο* (*Le contrat social*, 1762). Η «Γενική Βούληση» δεν συνιστούσε μια ορισμένη εμπειρική πραγματικότητα αλλά ένα μεταφυσικό ιδεώδες, μια αφηρημένη κατεύθυνση που επέτρεπε τη νομιμοποίηση κάθε πράξης βίας ενάντια σε όποιον στεκόταν εμπόδιο στις ριζικές αλλαγές. Στην πορεία της Επανάστασης, τα ιδανικά που ενσωματώθηκαν στα Συντάγματα του 1789 γρήγορα εκφυλίστηκαν σε μαζικές εκδηλώσεις βίας, αρχικά με τη δική και την εκτέλεση του Λουδοβίκου XVI το 1793 και στη συνέχεια με την Περίοδο της Τρομοκρατίας, τα έτη 1793-1794, που υποκινήθηκαν από τον πιο αδίστακτο ηγέτη της Επανάστασης: τον Μαξιμιλιανό Ροβεσπιέρο. Η μεταγενέστερη έκφραση αποστροφής του Μπάυρον προς την Επανάσταση, «Μα η Γαλλία με αίμα μέθυσε και ξέρασε εγκλήματα», που ακούγεται στο τέταρτο κάντο από το *Προσκύνημα του Τσάλντ Χάρολντ* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1818), περιγράφει με τρόπο παραστατικό τη δυσαρέσκεια που είχε αρχίσει να εξαπλώνεται στην Ευρώπη. Όλοι όσοι είχαν αρχικά υποστηρίξει την Επανάσταση, όπως ο Γουέρτζγουερθ και ο Κόλεριτζ (Samuel Taylor Coleridge), απέρριπταν τώρα κάθε είδους επαναστατική δράση και επαναπροσδιόριζαν τη στάση τους ως υποστηρικτές της «κοινωνικής τάξης».⁴

Μόνο φαινομενικά είναι παράδοξο το γεγονός ότι η δυναμική που αναπτύχθηκε με τη Γαλλική Επανάσταση βρήκε την απόλυτη έκφρασή της στην προσωπικότητα που στάθηκε υπεύθυνη για τον τερματισμό της – στον Ναπολέοντα Βοναπάρτη. Γιατί και ο ίδιος υπήρξε παιδί της Επανάστασης. Στα είκοσι τέσσερα του έγινε ο νεότερος στρατηγός στην ιστορία της Γαλλίας· και κατόρθωσε να ανέλθει ταχύτατα χάρη στην πολιτική ισονομίας της επαναστατικής κυβέρνησης, που ενθάρρυνε τόσο την προσωπική όσο και την επαγγελματική ευελιξία, ανοίγοντας τον

δρόμο «σε κάθε είδους ταλέντο, χωρίς διακρίσεις λόγω καταγωγής», όπως ο ίδιος ο Ναπολέων σημείωνε. «Ανέβηκε στον θρόνο», γράφει αργότερα στα *Απομνημονεύματά του* (*Mémoires d'outre-tombe*, 1848) ο γάλλος ρομαντικός συγγραφέας Φρανσουά-Ρενέ ντε Σατωμπριάν (François-René de Chateaubriand), «και τοποθέτησε στο πλάι του τον απλό λαό. Ένας προλετάριος μονάρχης που ταπεινώσε βασιλιάδες και ευγενείς και αναρριχήθηκε στην κοινωνική ιεραρχία όχι υποβιβάζοντας αλλά ανυψώνοντας τις κοινωνικές τάξεις». Από την άποψη αυτή, ήταν εύλογο να στεφθεί ο Ναπολέων αυτοκράτορας των Γάλλων «ελέω Θεού», με μια τελετή στον καθεδρικό της Παναγίας των Παρισίων, εκεί όπου μόλις δέκα χρόνια νωρίτερα αντίστοιχες τελετές αφιερώνονταν στη θεότητα του Ορθού Λόγου. Το πραξικόπημά του το 1799 σήμανε το τέλος της Επανάστασης, όμως ταυτόχρονα εγκαινίασε ένα πολιτικό ύφος που δεν ήταν λιγότερο επαναστατικό από ό,τι είχε προηγηθεί. Οι αυτοκρατορικές του φιλοδοξίες μετέτρεψαν τον κοσμοπολιτικό ιδεαλισμό της Γαλλικής Επανάστασης σε εθνικιστικό αγώνα και αποτέλεσαν εφαλτήριο για την οικονομική, πολιτική και, κυρίως, στρατιωτική αναγέννηση του γαλλικού έθνους. Τα επιτεύγματα του Ναπολέοντα ήταν πολλά και υπερέβησαν κατά πολύ τις μνημειώδεις νίκες του στην Ιταλία, την Ισπανία και τη Γερμανία, οι οποίες υπήρξαν αποτέλεσμα της πρώτης μαζικής κινητοποίησης (*levée en masse*) στην ευρωπαϊκή ιστορία. Εξίσου εντυπωσιακές υπήρξαν και οι εσωτερικές διοικητικές μεταρρυθμίσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου διακυβέρνησης, γνωστής ως Υπατείας (Consulat, 1799-1804) και συμπεριλάμβαναν την επαγγελματική αντιμετώπιση της κρατικής γραφειοκρατίας, την κωδικοποίηση και τον εξορθολογισμό της δικαιοσύνης με τον *Ναπολεόντειο Κώδικα*, καθώς επίσης και την αναδιάρθρωση του γαλλικού εκπαιδευτικού συστήματος. Τέτοιες πρωτοβουλίες, που λήφθηκαν ταυτόχρονα με τη διπλωματική κίνηση της Θρησκευτικής Συμφωνίας (Concordat, 1801), η οποία μετέτρεψε την Εκκλησία στη Γαλλία σε θεσμό

της πολιτείας, μετέβαλαν τα αβέβαια επιτεύγματα της Γαλλικής Επανάστασης σε μια σταθερή μορφή διακυβέρνησης. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι πολλοί, ανάμεσά τους και ο γερμανός φιλόσοφος Χέγκελ (Hegel), θεωρούσαν τον γάλλο αυτοκράτορα ως τη σημαντικότερη μορφή της εποχής του. Όταν ο Χέγκελ παρακολούθησε τον ήρωα κατακτητή να παρελαύνει έφιππος έπειτα από τη μάχη της Ιένας, δεν είχε την παραμικρή αμφιβολία ότι αντίκριζε μια φυσιογνωμία της παγκόσμιας ιστορίας, ότι πραγματικά τη στιγμή εκείνη περνούσε «έφιπτο το Οικουμενικό Πνεύμα».⁵

Για τους υποστηρικτές του, ο Ναπολέων αντιπροσώπευε την άμεση ανάγκη για πειθαρχία ύστερα από τον αχαλίνωτο και ανεξέλεγκτο ατομικισμό που επικράτησε με τη Γαλλική Επανάσταση. Ωστόσο, εκείνο που κατέκτησε τους συγχρόνους του ήταν η αυτοκρατορική (και απταρχική) του προσωπικότητα. Ο Βοναπάρτης ενσάρκωνε πολλά από τα χαρίσματα τα οποία οι ρομαντικοί εξιδανίκευαν στα γραπτά τους: προικισμένος ηγέτης, απαξιωτικός για τις παραδοσιακές ταξικές διακρίσεις, υπέρμαχος μιας αριστοκρατίας που διαμορφώνεται με την προσωπική αξία, γνωστός για τις σεξουαλικές του επιδόσεις και με προκλητική αυτοπεποίθηση. Σύμφωνα με τον γάλλο μυθιστοριογράφο Σταντάλ (Stendhal) — που αφιέρωσε όχι μία αλλά δύο μελέτες στον ήρωά του —, ο Ναπολέων διέθετε «την απαραίτητη δύναμη για να κλονίσει το πλήθος των παγωμένων συμβάσεων» που είχαν μείνει απρόσβλητες από την Επανάσταση. Ο γάλλος ρομαντικός Αλφόνς Λαμαρτίν (Alphonse Lamartine) αντίκριζε στον Βοναπάρτη την πεμπουσία της «δόξας, της τιμής και της ελευθερίας», ιδανικών που επανέλαβε τόσο ο ιταλός Ούγκο Φόσκολο (Ugo Foscolo) στην ωδή του «Βοναπάρτης, ελευθερωτής» (1796), όσο και ο σσηνός ποιητής Ησαίας Τεγκνέρ (Esaias Tegnér, 1782-1846), συγγραφέας του έργου *Έπος του Φρίθιοφ*, (*Frithiofs Saga*, 1825) στο ποίημα «Ήρωας», που εγκωμιάζε τη στρατηγική ικανότητα του Ναπολέοντα στην εκστρατεία εναντίον της Ρωσίας. Ακόμη και μετά την παράδοση του Ναπολέ-

οντα στο Φοντενεμπλώ και την εξορία του στη νήσο Έλβα, ο άγγλος κριτικός Γουίλιαμ Χάζλιτ (William Hazlitt) ήταν πρόθυμος να υπερασπιστεί δημοσίως τον πρώην αυτοκράτορα, στο έργο του *Η ζωή του Ναπολέοντος Βοναπάρτη* (*Life of Napoleon Buonaparte*, 1830), ως παγκόσμιος ελευθερωτής, «τέκνο και υπέρμαχος της Γαλλικής Επανάστασης».⁶

Ο Ναπολέων ήρθε αντιμέτωπος με τη θεία δίκη στο Βατερλώ. Ακολούθησε μια περίοδος πολιτικών αντιδράσεων γνωστή ως Παλινόρθωση. Από το 1815 και μετά, οι αξίες (συντηρητικές, αριστοκρατικές, αξίες του καθολικισμού) που είχαν επικρατήσει προεπαναστατικά στην Ευρώπη, επανήλθαν στο προσκήνιο και διαφυλάχθηκαν ευλαβικά στα δυσώιωνα πρωτόκολλα που υπογράφηκαν την ίδια χρονιά στη Βιέννη από τους μονάρχες της Αυστρίας, της Ρωσίας και της Πρωσίας (την αποκαλούμενη Ιερή Συμμαχία). Εκεί όπου πριν βασιλευσαν οι ιδέες του Ρουσσώ, εδραιώθηκαν τώρα εκείνες του Ζοζέφ ντε Μαιστρ (Joseph de Maistre), όπως διατυπώνονται στο *Δοκίμιο για τη γενεσιουργό αρχή των πολιτικών συνταγμάτων* (*Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, 1814) και του Έντμουντ Μπερκ (Edmund Burke), του οποίου η αποκήρυξη της Γαλλικής Επανάστασης στο βιβλίο του *Στοχασμοί γύρω από την Επανάσταση στη Γαλλία* (*Reflections on the Revolution in France*, 1790) — ένα επαναστατικό βιβλίο γραμμένο ενάντια σε μια επανάσταση, όπως εύστοχα παρατήρησε ο γερμανός ποιητής Νοβάλις (Novalis) — γνώριζε ολόένα και μεγαλύτερη διάδοση. Οι ιδέες της ελευθερίας, της ισότητας και των δικαιωμάτων του ανθρώπου παραχωρούσαν πλέον τη θέση τους στη μεγαλύτερη σπουδαιότητα της τάξης, της συναίνεσης και της κοινότητας, οι οποίες αποτελούσαν όρους-κλειδιά για το καινούριο κοινωνικό και πολιτικό ήθος που έμελλε να συνδυαστεί «με την ηθική και τη θρησκεία, με τη διασφάλιση της περιουσίας, με την ησυχία και την τάξη, με τους δημόσιους και κοινωνικούς καλούς τρόπους». Οι κυβερνήσεις σε όλη την Ευρώπη κατέστειλαν κάθε επαναστατική κίνηση στο

πλαίσιο μιας αντεπανάστασης, την οποία κατηύθυνε ο γνωστός αρχιτέκτονας της καταστολής, ο αυστριακός υπουργός Εξωτερικών πρίγκιπας Κλέμενς φον Μέττερνιχ (Klemens von Metternich). Η ανάμιξη του στις υποθέσεις της Ιταλίας το 1821 και της Ισπανίας το 1823, που στάθηκε δυνατή μέσα από ένα εξελιγμένο αστυνομικό και κατασκοπικό δίκτυο, καθυστέρησε για δεκαετίες την ανάπτυξη του φιλελευθερισμού στις χώρες αυτές, και καθυσήχασε όλους όσους ποθούσαν την αποκατάσταση των παραδοσιακών συντηρητικών αξιών στην Ευρώπη. Όπως έγραψε και ο Σάμιουελ Τέηλορ Κόλεριτζ, φίλος και ομότεχνος του Γουέρτζγουερθ, από το 1830 «το χέρι της θείας πρόνοιας έκανε όλη την Ευρώπη να πειθαρχήσει με νηφαλιότητα, άλλοτε με χάρδια κι άλλοτε με χαστούκια».⁷

Ωστόσο, η κληρονομιά του Ναπολέοντα δεν θα μπορούσε να ακυρωθεί. Είχε εισβάλει στην Ιταλία το 1796 όχι ως κατακτητής αλλά ως ελευθερωτής, φέρνοντας όχι μόνο τις τεχνικές του σύγχρονου πολέμου αλλά και μια ιδεολογία εθνικού αυτοπροσδιορισμού που έμελλε να αποδειχθεί εξίσου αποτελεσματική με τα κανόνια και τις στρατιές του. Ακόμη και στις χώρες που δεν κατακτήθηκαν από τον Ναπολέοντα, όπως η Ελλάδα και η Ουγγαρία, έγινε αισθητή η εκσυγχρονιστική επίδραση των ιδεών του, οι οποίες, στην περίπτωση της Ελλάδας λ.χ. στήριξαν τον απελευθερωτικό της αγώνα ενάντια στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Για τους Γερμανούς, ωστόσο, η επέμβαση του Ναπολέοντα δεν υπήρξε ανάλογη πηγή έμπνευσης. Το 1799 και το 1802 είχε κατατροπώσει τα δύο μεγαλύτερα κράτη τους, την Αυστρία και την Πρωσία, με εντυπωσιακές στρατιωτικές νίκες. Οι νίκες αυτές του επέτρεψαν να διασπάσει το σύστημα των πριγκιπάτων, που ήταν το χαρακτηριστικό της πολιτικής ζωής στη Γερμανία από την εποχή της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, και να το αντικαταστήσει με μια πολύ πιο αυστηρά συγκροτημένη οργανωτική δομή, τη Συνομοσπονδία του Ρήνου. Ως ναπολεόντειο προτεκτοράτο, τα γερμανικά κρατίδια απέκτησαν πιο κοσμικό αλλά

και πιο συγκεντρωτικό χαρακτήρα: τα φεουδαλικά δικαιώματα εν πολλοίς καταργήθηκαν και οι εκπαιδευτικοί και πολιτικοί θεσμοί εκσυγχρονίστηκαν. Ακόμη και ακραιφνείς Γερμανοί, όπως ο Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe), ήταν αναγκασμένοι να παραδεχτούν πως ο Ναπολέων ήταν «ένας από τους πιο δημιουργικούς άνδρες που υπήρξαν ποτέ». «Η μοίρα του ήταν πιο λαμπρή», όπως παρατήρησε ο γερμανός ποιητής με ανεπιφύλακτο θαυμασμό, «από κάθε άλλη που είχε αντικρίσει η ανθρωπότητα πριν απ' αυτόν ή ίσως και που θα αντικρίσει ποτέ στο μέλλον».⁸

Κι όμως, η επιτυχία του Ναπολέοντα έγινε και η αιτία της πτώσης του. Οι μεγαλειώδεις νίκες του κατά της Αυστρίας και της Πρωσίας ενέπνευσαν στους ηττημένους Γερμανούς ένα ισχυρό αίσθημα εθνικής συσπείρωσης, που βοήθησε στη δραστηκή στρατιωτική τους ανασυγκρότηση. Ο εθνικιστικός πυρετός απλωνόταν παντού: ακόμη και οι, κατά τα άλλα, μεταφυσικοί ρομαντικοί επηρεάστηκαν από την παλίνρροια του εθνικισμού. Έργα όπως τα *Τραγούδια των τροβαδούρων από το σουηβικό παρελθόν* (*Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*, 1803) του Λούντβιχ Τηκ (Ludwig Tieck) και *Το αγόρι με τη μαγική σάλπιγγα* (*Des Knaben Wunderhorn*, 1805-1808) των Λούντβιχ Άχιμ φον Άρνιμ (Ludwig Achim von Arnim) και Κλέμενς Μπρεντάνο (Clemens Brentano), ή ακόμη *Τα παραμύθια* (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1814) των αδερφών Γκριμ (Grimm), με τις υποβλητικές περιγραφές του γερμανικού τοπίου και των λαϊκών εθίμων και προλήψεων, προέβαλλαν τα χαρακτηριστικά της γερμανικής ψυχής, που έρχονται σε διαμετρική αντίθεση με την ορθολογική και φιλελεύθερη παράδοση εθνών όπως η Αγγλία και ιδίως η Γαλλία. Ο φιλόσοφος Γιόχαν Γκότφρηντ Χέρντερ (Johann Gottfried Herder), με τη δίτομη ανθολογία του *Τραγούδια του λαού* (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1778-1779), έστρεψε την προσοχή των συμπατριωτών του στην παρουσία μιας γηγενούς λογοτεχνίας, επι-

καλούμενος το μοναδικό γερμανικό *Volksgeist* (λαϊκό πνεύμα), που παραδοσιακά εκδηλωνόταν στις λαϊκές δοξασίες και στη δημόδη λογοτεχνία. Μια γενιά μετά τον Χέρντερ, ο φιλόσοφος Φρήντριχ Σλάιερμαχερ (Friedrich Schleiermacher) κατηγόριζε τους Γάλλους για το ότι δεν διαθέτουν έμφυτη ευσέβεια και «καταπατούν τις ιερότερες εντολές». Αλλά και ο δραματουργός Χάινριχ φον Κλάιστ (Heinrich von Kleist), στο ιστορικό του δράμα *Η μάχη του Αρμινίου* (*Der Hermannschlacht*, 1808), όπου μεταφέρει τη ναπολεόντεια εισβολή στα χρόνια που η Γερμανία ήταν επαρχία της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, σε κάποιο σημείο του έργου εξορκίζει το κοινό να κάνει τα πάντα ώστε «να καθαρίσει την πατρική γη από κάθε ξένη τυραννία». Σαφέστερα πολιτική διάσταση είχαν τα γραπτά του Γιόχαν Γκόττλιμπ Φίχτε (Johann Gottlieb Fichte), ο οποίος, στους *Λόγους προς το γερμανικό έθνος* (*Reden an die deutsche Nation*, 1808) τους οποίους εκφώνησε στο κατεχόμενο από τους Γάλλους Βερολίνο, υποστήριξε ότι η Γερμανία διέθετε μια ηθική ανωτερότητα έναντι των εχθρών της και ότι μια ιστορική αποστολή θα την οδηγούσε κάποτε να «αναγεννήσει και να αναδημιουργήσει τον κόσμο». Στα γραπτά τόσο του Φίχτε όσο και άλλων, όπως στα *Στοιχεία κρατικής πολιτικής* (1809) του Άνταμ Μύλλερ (Adam Müller), σκιαγραφείται το περίγραμμα μιας πολύ πιο επιθετικά εθνικιστικής ιδεολογίας, ενός ήθους που τοποθετεί το κοινωνικό καθήκον πάνω από τα ατομικά δικαιώματα, τις επιταγές της κοινότητας πάνω από την προσωπική ικανοποίηση, και εξυμνεί την υψηλή ενότητα έθνους και κράτους, την «πνευματική κοινότητα», η οποία για πολλούς — ανάμεσα σ' αυτούς και ο μυστικιστής κατά τα άλλα ποιητής Γιόζεφ φον Αιχεντορφ (Joseph Freiherr von Eichendorff) — αντιπροσωπεύει την τελειότερη πραγμάτωση «του πνεύματος και της ψυχής του λαού».⁹

Οι Γερμανοί δεν ήταν οι μόνοι που ύψωσαν τον ρομαντικό τους τόνο μέσα από μια ρητορική εθνικής αναγέννησης.

Και αλλού στην Ευρώπη η εκ νέου ανακάλυψη της εθνικής παράδοσης εισχώρησε στο πρόγραμμα του Ρομαντισμού, αποκτώντας συμβολική διάσταση η πρώτη και πολιτικό δυναμισμό το δεύτερο. Στην Ιταλία, για παράδειγμα, ο κορυφαίος ποιητής Τζιάκομο Λεοπάρντι (Giacomo Leopardi) ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του με το πατριωτικό του ποίημα «Στην Ιταλία» («All'Italia», 1818). Οι σκανδιναβοί συγγραφείς επίσης αφυπνίστηκαν γύρω από το ζήτημα της ξεχωριστής φυλετικής και πολιτιστικής ταυτότητας των λαών τους. Σημαντικές φωνές, μεταξύ των οποίων ο νορβηγός Χένρικ Βέργκελαντ (Henrik Wergeland), που έγραψε το φιλόδοξο φιλοσοφικο-θρησκευτικό έπος *Δημιουργία, ανθρωπότητα και Μεσσίας* (*Skaelsen, Mennesket og Messias*, 1830) και ο δανός ποιητής Άνταμ Ολενσλέγκερ (Adam Oehlenschläger), του οποίου τα ποιήματα «Χρυσές σάλπιγγες» και «Έργο θερινής νυκτός» («Guldehornene» και «Sankt Hansaften-Spil», αμφότερα του 1802), αντλούν από τη σκανδιναβική μυθολογία, αλλά και ο σουηδός συγγραφέας Ησαΐας Τεγκνέρ, και ο φινλανδός Ελιάς Λένροτ (Elias Lönnrot) με την *Καλεβάλα* (*Kalevala*, 1835, και επαυξημένη το 1849), έφεραν τη Σκανδιναβία για πρώτη φορά στην πρώτη γραμμή της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Τα παραπάνω έργα δεν ήταν βεβαίως όλα αμιγώς εθνικιστικά: το μυθολογικό έπος του Βέργκελαντ, για παράδειγμα, ανήκει στην περιοχή του φανταστικού που θα καλλιεργήσει αργότερα στα *Παραμύθια* του (1835-1848) ο δανός συγγραφέας Χανς Κρίστιαν Άντερσεν (Hans Christian Andersen). Ωστόσο, μεγάλο μέρος αυτής της λογοτεχνίας διαπνέεται από πατριωτικά αισθήματα, ακόμη και αν τα αισθήματα αυτά ενδύονται τη μορφή λαϊκών παραμυθιών και ιστορικών παραβολών. Τέτοια είναι η περίπτωση των *Ιστοριών του σημαιοφόρου Στωλ* (*Fänrik Ståls sägner*, 1848-1860) του φινλανδού συγγραφέα Λούνβιγκ Ρούνεμπεργκ (Ludwig Runeberg), που παρουσιάζει το έργο του στο κοινό ως «πατριωτικό άσμα». Αλλά ακόμη και με την *Καλεβάλα*, που περιγράφει την ιστορία του λαού της

από τη δημιουργία του κόσμου μέχρι ένα απροσδιόριστο παρόν, όπου το φως έχει νικήσει το σκοτάδι, ο Λένροτ πίστευε ότι όφειλε να εμφυσήσει «στην ανατέλλουσα γενεά» ένα αίσθημα πολιτιστικής ενότητας και ιστορικής αποστολής, θυμίζοντάς της τα ήθη του παρελθόντος, τις λαϊκές παραδόσεις και την πολεμική ανδρεία των προγόνων.¹⁰

Πίσω από τη διεργασία της εθνικής ανόρθωσης κρύβεται μια φυσιογνωμία που επηρέασε τον ευρωπαϊκό Ρομαντισμό με μοναδικό τρόπο: ο Γουόλτερ Σκωτ (Walter Scott). Η τεράστια μυθιστορηματική παραγωγή του — που ξεκίνησε με τον *Γουέιβερλυ* (*Waverley*) το 1814 και ολοκληρώθηκε μετά από τριάντα και πλέον μυθιστορήματα με το *Επικίνδυνο κάστρο* (*Castle Dangerous*) το 1831 — συνέβαλε στη δημιουργία, σε ολόκληρη την Ευρώπη, ενός φαινομενικά ακόρεστου ενθουσιασμού για το παρελθόν, την παράδοση, την ιπποσύνη και τις αρχαϊκές συνήθειες. Για πολλούς ήταν ο Σαξέπηρ της νεότερης εποχής, ένας συγγραφέας που έκανε το παρελθόν να αναβιώσει στη συλλογική μνήμη του παρόντος. Ο Γκαίτε έτρεφε ιδιαίτερο σεβασμό και θαυμασμό για το έργο του Σκωτ στην ιστορική του μυθοπλασία αναγνώριζε ένα εντελώς πρωτότυπο λογοτεχνικό είδος, «μια ολότελα νέα τέχνη με δικούς της νόμους». Κι είναι αλήθεια ότι ο μεγάλος σκωτσέζος μυθιστοριογράφος αντιμετώπισε το φολκλόρ και τα ήθη του παρελθόντος, και ειδικά του παρελθόντος της πατρίδας του, με συμπάθεια και ιστορική ενόραση, επιτρέποντας στις αξίες και στον ψυχισμό των χαρακτήρων του να αναδύονται με τους δικούς τους όρους. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο οικειοποιήθηκε το παρελθόν δεν ήταν τόσο απλός όσο φαινόταν στους πολλούς θαυμαστές του. Γιατί, όπως ο ίδιος ο Σκωτ κατέστησε σαφές στο πρώτο και σημαντικότερο μυθιστορημά του, τον *Γουέιβερλυ* (όπου εξιστορεί διεξοδικά την αποτυχημένη εξέγερση της Σκωτίας το 1745), «η μοναχική και μελοχολική μεγαλοσύνη» του παρελθόντος αξίζει να διατηρηθεί, όχι όμως σε βάρος του παρόντος ή του μέλλοντος. Αυτό είναι το εντε-

λώς μη ρομαντικό δίδαγμα που πρέπει να αποκομίσει ο Γουέιβεργλν, ο νεαρός άγγλος πρωταγωνιστής του μυθιστορημάτος. Παρά τη συναισθηματική του αφοσίωση στην άγρια ζωτάνια και στα ήθη των Υψιπέδων της Σκωτίας (αλλά και στην ακατανίκητη γοητεία της σκωτσέζας αγαπημένης), ο ήρωας του Σκωτ φτάνει σε μια κρίσιμη παραδοχή: η «πραγματική ιστορία» έχει μια ορμή προς τα εμπρός που διαπερνά κάθε ατομική βούληση και εξωθεί ακόμη και τον πιο ιδεαλιστή να υποκύπτει σε σκοπιμότητες και συμβιβασμούς. Με τη μυθοπλάσια του Σκωτ πλησιάζουμε στο τέλος του Ρομαντισμού και στις απαρχές ενός νέου πολιτισμού που χαρακτηρίζεται από ηθικούς περιορισμούς και *Realpolitik* (πραγματιστική πολιτική): βρισκόμαστε πλέον στις απαρχές του Ρεαλισμού.¹¹

2. «Η οδός εντός»:

Ρομαντισμός – Στόχοι και πρόγραμμα

Πολύ πριν η Γαλλική Επανάσταση κατορθώσει την οριστική ρήξη με το *ancien régime*, η αριστοκρατική κουλτούρα της Ευρώπης του 18ου αιώνα και η νεοκλασικιστική αισθητική στην οποία βασιζόταν είχαν αρχίσει να δέχονται σκληρά πλήγματα. Οι μορφές της κριτικής ποίκιλλαν, αλλά όλες πήγαιζαν από την άνοδο μιας νέας μεσαίας τάξης γεμάτης αυτοπεποίθηση, η οποία επιθυμούσε να δει την αυξανόμενη ισχύ και το κύρος της να αντανakλώνται στις αναζητήσεις της λογοτεχνίας του καιρού της. Στις απαρχές της Βιομηχανικής Επανάστασης στην Ευρώπη, οι ανάγκες αυτές καλύφθηκαν από μια εξαπλούμενη, όλο και πιο εμπορική εκδοτική βιομηχανία και από συγγραφείς όπως ο Σάμιουελ Ρίτσαρντσον (Samuel Richardson) με τα *Πάμελα* (*Pamela*, 1740-1741) και *Κλαρίσα* (*Clarissa*, 1747-1748), ο Τζωρτζ Λίλο (George Lillo) με τον *Έμπορο του Λονδίνου* (*The London Merchant*, 1731), ο Ντενί Ντιντερό (Denis Diderot) με τον *Πατέρα της οικο-*

γένειας (*Le père de famille*, 1758) και ο Γκόττχολτ Λέσσινγκ (Gotthold Lessing) με τη *Μις Σάρα Σάμπσον* (*Miss Sara Sampson*, 1755), οι οποίοι εξύψωσαν την πρώιμη ηθική της τάξης των εμπόρων σε υψηλό δράμα – την αποκαλούμενη «αστική τραγωδία». Αυτά τα μυθιστορήματα και θεατρικά έργα προσέδιδαν στους χαρακτήρες τους μιαν ιδιαίζόντως δακρύεσσα (*larmoyante*) αντίληψη του εαυτού, μια ικανότητα να αισθάνονται (*sensibility*, αισθαντικότητα, ήταν η τρέχουσα λέξη στην Αγγλία· *Empfindsamkeit* στη Γερμανία), και μια «καθ' ἑξιν αρετή» (όπως την όρισε ο Ντιντερό), οι οποίες έρχονταν σε ριζική αντίθεση με την ιδιοτέλεια, τη ματαιοδοξία και την απληστία των αριστοκρατικών χαρακτήρων που επίσης εμφανίζονταν σε αυτού του είδους τη λογοτεχνία. Οι ρομαντικοί επηρεάστηκαν βαθύτατα από τέτοιους συγγραφείς, όπως ακόμη και από τον άλλον μεγάλο επικριτή του *ancien régime*, τον γάλλο φιλόσοφο και κοινωνικό στοχαστή Ζαν-Ζακ Ρουσσώ. Τα πολιτικά γραπτά του, *Ο λόγος περί της καταγωγής της ανισότητας* (*Discours sur l'origine de l'inégalité*, 1755) και το *Κοινωνικό συμβόλαιο* (*Du contrat social*, 1762), προετοίμασαν το έδαφος για την Επανάσταση του 1789. Όμως, η επίδραση του λογοτεχνικού του έργου, κυρίως της *Νέας Ελοΐζας* (*La nouvelle Héloïse*, επιστολικό μυθιστόρημα με θέμα τον έρωτα και τη θυσία του έρωτα στον βωμό του καθήκοντος, 1761) και του *Αιμίλιου* (*Émile*, διαλογικό μυθιστόρημα που εκθειάζει την αξία της φυσικής εκπαίδευσης, 1762), υπήρξε, αν μη τι άλλο, ακόμη πιο κρίσιμη. Γιατί, εν προκειμένω, ο Ρουσσώ καλλιέργησε ακόμη περισσότερο τη λατρεία του 18ου αιώνα στην αισθαντικότητα, εξελίσσοντάς τη σε μια φιλοσοφία ατομικής εσωτερικότητας, ένα σύνθετο ήθος που εμπειριείχε την εξαυλωμένη θεώρηση της φύσης, την απόρριψη των κοινωνικών συμβάσεων και την καταξίωση της άδολης εκφραστικότητας, αξίες που έμελλε να γίνουν όροι-κλειδιά για την αισθητική του Ρομαντισμού.¹²

Αυτή η εκ νέου ανακάλυψη του ανορθολογικού ήταν βα-

θύτερη και νομιμοποιημένη μέσα από μια πρωτόγνωρη εμμογή στη μεταφυσική του θανάτου — όπως εμφανίζεται, για παράδειγμα, στο *Παράπονο ή Νυχτερινοί στοχασμοί για τη ζωή, τον θάνατο και την αθανασία* (*The Complaint or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*) του Έντουαρντ Γιουγκ (Edward Young)*, που εκδόθηκε σε συνέχειες ανάμεσα στα 1742 και 1745 — μέσα από το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τις φυλετικές παραδόσεις και μέσα από τη γνωριμία με την τέχνη και την κουλτούρα της μεσαιωνικής Ευρώπης (που εξετάζεται παρακάτω στην ενότητα «Το γοτθικό»). Αυτή η απομάκρυνση από τον ορθολογισμό έθεσε το πλαίσιο εντός του οποίου μια νεότερη γενιά συγγραφέων αυτοπροσδιορίστηκε ως «ρομαντική». Ο όρος χρησιμοποιούνταν ήδη από τους οπαδούς του νεοκλασικισμού, αλλά με μια, γενικώς, υποτιμητική χροιά, αναφερόμενος «στις αλλόκοτες ή απίστευτες μυθοπλασίες» ορισμένων ρωμανικών λογοτεχνικών παραδόσεων (εξ ου και ο όρος), ή, με πιο θετική χροιά, ως συνώνυμος του «γραφικού» στην εικαστική τοπιογραφία. Τόσο ο Γουίλιαμ Μπλέηκ (William Blake) στην Αγγλία, όσο και οι Φρήντριχ Σλέγκελ και Νοβάλις στη Γερμανία αποδέχτηκαν ασμένως τις εναλλακτικές και ως ένα βαθμό αλληλοαντικρουόμενες αξίες που υποδηλώνονταν στις παραπάνω κατηγορίες: έτσι, στο έργο τους προήγαγαν την ετερότητα που σχετιζόταν με το «ρομαντικό» σε μια συστηματική αισθητική, αποκαθαρμένη από ό,τι θεωρούσαν τετριμμένο λόγο των νεοκλασικιστών. Οι όροι της νέας αυτής αισθητικής εμφανίστηκαν σε μια σειρά σημαντικών δοκιμών και μανιφέστων. Στη Γερμανία, ο Νοβάλις με τη *Γύρη* (*Blüthenstaub*, 1798), ο Φρήντριχ Σλέγκελ με τον *Διάλογο για την ποίηση* (*Gespräch über die Poesie*, 1800) και τα πολλά του «Αποσπάσματα» που δημοσιεύτηκαν μεταξύ 1798 και 1800

* Για τη μεταγραφή του ονόματος ακολουθούμε την επιλογή του Κ. Θ. Δημαρά (βλ. «Οι Νύχτες του Γιουγκ στην Ελλάδα του 1817», *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1985, σ. 43-59).

στο περιοδικό *Ατενέουμ* (*Athenaeum*), και ο Άουγκουστ Βάχελμ Σλέγκελ (August Wilhelm Schlegel) με τις *Διαλέξεις περί δραματικής τέχνης και λογοτεχνίας* (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1809-1811)· στην Αγγλία, ο Γουέρτζγουερθ και ο Κόλεριτζ με τον Πρόλογο στη δεύτερη έκδοση από τις *Λυρικές μπαλάντες* (*Lyrical Ballads*, 1800), αλλά και ο Σέλλεϋ με την «Υπεράσπιση της ποίησης» («Defence of Poetry», 1821)· στην Ιταλία, ο Τζιοβάννι Μπερζέ (Giovanni Berchet) με την *Επιστολή μεταξύ σοβαρού και αστείου* (*Lettera semiseria di Grisostomo*, 1816) και την ίδια χρονιά ο Πιέτρο Μπορσιέρι (Pietro Borsieri) με τις *Λογοτεχνικές περιπέτειες μιας μέρας* (*Avventure letterarie d'un giorno*), καθώς και ο Αλεσσάντρο Μαντσόνι (Alessandro Manzoni) με την *Επιστολή περί ρομαντισμού* (*Lettera sul romanticismo*, 1823), υπερασπίστηκαν ενουνεύδητα το νέο ρεύμα: στη Γαλλία, η Μαντάμ ντε Σταλ (Madame de Staël) με τα *Περί λογοτεχνίας* (*De la littérature*, 1800) και *Περί Γερμανίας* (*De l'Allemagne*, 1810), ο Σταντάλ με το *Ρακίνας και Σαίξπηρ* (*Racine et Shakespeare*) και ο Βικτόρ Ουγκώ με τον Πρόλογο στον *Κρόμγουελ* (Cromwell, 1827) παρείχαν τα κείμενα-κλειδιά: ενώ το δοκίμιο *Λογοτεχνία* (*Literatura*, 1836) του Μαριάνο Λάρρα (Mariano Larra) εισήγαγε με μια σχετική καθυστέρηση την Ισπανία στο όλο ζήτημα. Στο σύνολό τους τα γραπτά αυτά συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός καινούργιου πολιτισμικού παραδείγματος, το οποίο πρόκρινε τον αυθορμητισμό έναντι της περισκεψής, τη φαντασία έναντι του ορθού λόγου, το απτόχθον έναντι του οθνεύου, τη βαθύτερη ουσία έναντι της μορφής, την αυθεντικότητα έναντι της σύμβασης, και την ενέργεια έναντι της αδράνειας. Ήδη γύρω στα 1823 οι όροι αυτοί είχαν συγκροτήσει μια αναγνωρίσιμη αισθητική, που μπορούσε σαφώς να συσχετιστεί με μια γενιά ανερχόμενων συγγραφέων, το έργο των οποίων εξερευνούσε επίμονα «το γένος της φαντασίας και τα μυστήρια της ψυχής», σύμφωνα με τη διατύπωση του Σταντάλ.¹³

Αναμφίβολα, μέσα στο σύνολο υπήρχαν διαφορές στην

έμφαση και στη στρατηγική, που διαχώριζαν, για παράδειγμα, τους θεωρητικά πιο εκλεπτυσμένους, αλλά σε γενικές γραμμές απολιτικούς Γερμανούς (στην προεθνικιστική εκδοχή τους) από τους πιο εμπειριστές άγγλους ρομαντικούς ή τους ιδιαίτερα πολιτικοποιημένους Σέλλεϋ και Ουγκώ. Ακόμη, όπως μαρτυρούν και οι χρονολογίες έκδοσής τους, η εμφάνιση τους είναι μαζική αν και όχι ταυτόχρονη, με την Αγγλία και τη Γερμανία να αποτελούν πηγή έμπνευσης για την εν συνεχεία ανάπτυξη του Ρομαντισμού στην Ιταλία, στην Ισπανία και τελευταία (παρά τις προρομαντικές της πρωτοβουλίες) στη Γαλλία. Οι ευρωπαίοι ρομαντικοί, ωστόσο, είχαν πολλά κοινά μεταξύ τους. Όλοι τους τόνιζαν την απελευθερωτική δύναμη του συναισθήματος και της άδολης εσωτερικότητας· επέμεναν σε ένα ριζικά νέο νόημα της ποιητικής αποστολής, περιβάλλοντας τον καλλιτέχνη με ένα σχεδόν μυστικιστικό κύρος και θεωρώντας ότι η προσωπική ενόραση αποτελούσε από μόνη της ικανή εγγύηση καλλιτεχνικής αρτιότητας· επιπλέον, όλοι συνέκλιναν στην απόρριψη των «κανόνων» της ευπρέπειας (decorum) και του συντηρητισμού των μορφών, όπως αυτοί είχαν διαμορφωθεί από τους νεοκλασικιστές.

Οι ρομαντικοί προσέβλεπαν σε ένα είδος γραφής (κι αυτό αποτελεί ένα κεντρικό παράδοξο της ρομαντικής φαντασίας), που θα ήταν ταυτόχρονα πιο δημοφιλές και πιο μυστικιστικό. Οι στόχοι αυτοί ήταν φανεροί ήδη από το 1798 στις *Λυρικές μπαλάντες* του Γουέρτζγουερθ και του Κόλεριτζ. Οι δύο ποιητές αποφάσισαν να επιλέξουν (όπως σημειώνουν στον περίφημο Πρόλογο) «περιστατικά και καταστάσεις από την κοινή ζωή και να τα αφηγηθούν ή να τα περιγράψουν από άκρου εις άκρον, διαλέγοντας μια γλώσσα που χρησιμοποιείται πραγματικά από τους ανθρώπους». Ποιήματα όπως τα «Μιχαήλ» («Michael»), «Οι αδελφοί» («The Brothers») και «Το χαζό αγόρι» («The Idiot Boy») αποστασιοποιούνται εμφανώς από τις προηγούμενες γραφικές πραγματεύσεις της αγροτικής θεματογραφίας, καθώς εστιάζονται στη φτώχεια και στις

στερήσεις των αγροτών και απομακρύνονται ριζικά από εκείνη την ποιητική διατύπωση με την οποία περιγράφονταν παραδοσιακά τέτοιου είδους θέματα. Αλλά, όπως επίσης σημείωνε στον Πρόλογο ο Γουέρτζγουερθ, «τα συνηθισμένα πράγματα πρέπει να φανερώνονται στον νου με ασυνήθιστη όψη», τροποποιημένα από την ποιητική φαντασία, ικανά να αποκαλύψουν το άρρητο μυστήριο που ελλοχεύει ακόμη και στο πιο κοινότοπο πράγμα. Ιδίως ο Κόλεριτζ ενστερνίστηκε απόλυτα αυτά τα αισθήματα, καταλήγοντας, με ποιήματα όπως το «Ποίημα του γερο-ναυτικού» («The Rime of the Ancient Mariner») και το «Κούμπλα Χαν» («Kubla Khan»), σε μια μοναδική και συχνά ενοχλητική ποίηση οραματικής έντασης.¹⁴

Αυτή ακριβώς η δημιουργική ικανότητα ανάμειξης του φυσικού με το υπερφυσικό συνιστούσε, σύμφωνα με τη Μαντάμ ντε Σταλ, την πιο φανατική υπέρμαχο του Ρομαντισμού στη Γαλλία, όλη τη δυναμική και την αυθεντικότητα της ρομαντικής γραφής. Στο βιβλίο της *Περί λογοτεχνίας* η γαλλίδα κριτικός προέβη στην περίφημη διάκριση ανάμεσα στη «λογοτεχνία του Νότου», η οποία διακατέχεται από την έμφυτη κλίση της στην τελειότητα της μορφής, την υψηλόφρονη ευγένεια και τους κανόνες των αμιγών ειδών, και στη «λογοτεχνία του Βορρά», η οποία παραδοσιακά συδύαζε το επικό, το λυρικό, το κωμικό και το τραγικό στην προσπάθειά της να εκφράσει τα αιώνια ερωτήματα: «το πρόσκαιρο του βίου, την απόδοση τιμών στους νεκρούς [και την] εξύμνηση της μνήμης τους». Η ρομαντική λογοτεχνία ήταν, με δυο λόγια, μεταφυσική, κινούνταν σε εκείνη την περιοχή της εμπειρίας που βρίσκεται πάνω και κάτω από την επιφάνεια του πολιτισμού. Για τη Μαντάμ ντε Σταλ, όπως και για άλλους θεωρητικούς του Ρομαντισμού, δύο ήταν οι κατεξοχήν συγγραφείς που ενσάρκωναν αυτήν τη λογοτεχνία του μεταφυσικού βάθους: ο Σαίξπηρ και ο Όσσιαν (Ossian). Ο Φρήντριχ Σλέγκελ αποκαλούσε τον Σαίξπηρ «πραγματικό κέντρο, κορμό της ρομαντικής φαντασίας», ο οποίος, συνδυάζοντας στα έργα του «αφήγηση, τρα-

γούδι και άλλες μορφές» είχε ηρωικά ξεφύγει από τη νεοκλασικιστική τυραννία των ειδών· παράλληλα, οι μεταφράσεις των έργων του στα γερμανικά από τον Άουγκουστ Βάχελμ Σλέγκελ (αδελφό του Φρήντριχ) και τον Λούντβιχ Τηκ, που εκδόθηκαν ανάμεσα στα 1797 και 1810, έκαναν τον Σαίξπηρ πασίγνωστο στη Γερμανία. Στη Γαλλία, ο Σταντάλ απέδιδε την προσήλωσή του στον Ρομαντισμό στο γεγονός ότι ανακάλυψε τον Σαίξπηρ, ενώ η Μαντάμ ντε Σταλ μπορούσε να δικαιολογήσει την περιφρόνηση των κανόνων από τους Ρομαντικούς εστιαζόμενη στις «ποικίλες επινοήσεις του ιδιοφυούς [αυτού] ανθρώπου». Οπουδήποτε το ρομαντικό πνεύμα βρήκε την έκφρασή του μέσα από το δράμα, από τον Σίλλερ (Schiller) μέχρι τον Ουγκώ, πηγή έμπνευσης ήταν η μορφή του, πότε με τη μεσαιωνική περιβολή του και πότε με τον ριζοσπαστικό μανδύα της νεωτερικότητας.¹⁵

Για πολλούς, ωστόσο, ο μεγάλος άγγλος δραματουργός δεν ήταν παρά ο απόγονος μιας άλλης φυσιογνωμίας που υπήρξε ακόμη πιο θεμελιώδης για τη ρομαντική φαντασία: του θρυλικού βάρδου της Γαλατίας Όσσιαν. Οι στίχοι του, απόσταγμα της κέλτικης λαϊκής δημιουργίας, αναστημένοι από τον νεαρό μελετητή Τζέιμς Μακφέρσον (James Macpherson), ήρθαν να στοιχειώσουν τη φαντασία μιας γενιάς η οποία συγκινούνταν από την αυθεντικότητα του ντόπιου στοιχείου. Οι αναγνώστες («άνθρωποι με εκλεκτά συναισθήματα») λίγο νοιάζονταν αν οι στίχοι του Όσσιαν, που εκδόθηκαν από τον Μακφέρσον με τον τίτλο *Αποσπάσματα παλαιότερης ποίησης που συλλέχθηκαν στα υψίπεδα της Σκωτίας* (*Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland*, 1760) — και κυκλοφόρησαν ευρέως από το 1765 ως *Τα ποιήματα του Όσσιαν* (*The Poems of Ossian*) — ήταν προϊόν ενός ανήσυχου ελάσσονος ποιητή, που γνώριζε καλά τη συναισθηματική δύναμη του γοθτικού μελοδράματος και τον μυστικισμό του αρχαίου έπους. Μέσα σε μια συλλογική αυταπάτη, μια ολόκληρη γενιά διάβασε τα εν λόγω *Αποσπάσματα*, με τον διακαή πό-

θο να βρει σ' αυτά τον Όμηρο του Βορρά και ένα πιστοποιητικό καταγωγής της εμμονής της με το ηρωικό, το ανεπιτήδευτο, το μυστηριακό και το φυλετικό στοιχείο. Αυτοί οι αναγνώστες (όπως γνώριζε ο Μακφέρσον) ήταν συναισθηματικά προσηλωμένοι στα μυστήρια και τα έθιμα των προγόνων τους, όπως αυτά είχαν υπάρξει στην αγνή τους μορφή, «πριν προκύψουν εκείνα τα εκλεπτυσμένα κοινωνικά ήθη» που παρήγαγαν έναν πολιτισμό στερημένο από «ανθρώπινη φαντασία και πάθος». Τα ποιήματα του Όσσιαν έγιναν δεκτά με ενθουσιασμό σε ολόκληρη την Ευρώπη. Το 1769 μεταφράστηκαν στα γερμανικά και επηρέασαν τόσο τον Χέρντερ (*Επιστολές γύρω από τον Όσσιαν και τα τραγούδια των αρχαίων λαών* [*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*], 1773), όσο και τον Γκαίτε (*έπαιξαν σημαντικό ρόλο στο μυθιστόρημά του Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* [*Die Leiden des Jungen Werther*], 1774). Στα γαλλικά μεταφράστηκαν το 1760 και αποτέλεσαν τη βάση της διάκρισης στην οποία προέβη η Μαντάμ ντε Σταλ ανάμεσα στον πολιτισμό του Νότου, που φάνταζε συμβατικός και ρηχός, και στην τραχιά, μυστηριακή και αυτόχθονη τέχνη του γοθτικού Βορρά.¹⁶

Ο Σαίξπηρ και ο Όσσιαν δεν ήταν απλώς τέλειοι καλλιτέχνες· ήταν επίσης και «ιδιοφυίες», που με τη διαίθησή τους ανταποκρίνονταν στις βαθύτερες πνευματικές ανάγκες των λαών τους. Αυτή ακριβώς η έννοια του ρομαντικού καλλιτέχνη ως ιδιοφυίας ήταν κομβική για την εικόνα της γενιάς αυτής για τον εαυτό της. Μπορεί ο Έντουαρντ Γιουγκ να μην επινόησε ο ίδιος τον συγκεκριμένο όρο, αλλά το δοκίμιό του *Σκέψεις γύρω από την πρωτότυπη σύνθεση* (*Conjectures on Original Composition*, 1759), όπου αποθεώνεται «η ριζιμιά ανάπτυξη του νου» και απορρίπτεται συστηματικά «η τροχόπέδη της εύκολης μίμησης», συνέβαλε στο να αποκτήσει ισχυρή απήχηση η ιδέα αυτή. Για τους ρομαντικούς που ακολούθησαν, η έννοια της καλλιτεχνικής ιδιοφυίας έλαβε μια σχεδόν θρησκευτική σημασία. Ο Σέλλεϋ, για παράδειγμα, στην «Υ-

περάσπιση της ποίησης» («Defence of Poetry») υποστήριζε ότι ο ποιητής είναι προφήτης, καθώς «επαγγέλλεται στους υπόλοιπους την υπέρτατη σοφία, απόλαυση, αρετή και δόξα». Ακόμη και όταν οι καλλιτέχνες δεν έχουν οι ίδιοι συνείδηση της υψηλής αποστολής τους, εντούτοις διατηρούν πάντα την ικανότητα να εκφράζουν στο έργο τους τις πιο θετικές δυνάμεις της εποχής τους. Όπως σημειώνει ο Σέλλεϋ στις τελευταίες, με θριαμβευτικό τόνο, αράδες του δοκιμίου του: «οι σάλπιγγες είναι που ηχούν στη μάχη αγνοώντας τη δύναμη που εμπνέουν. Η επιρροή η αόρατη που χωρίς να κινείται τα πάντα κινεί. Οι ποιητές είναι οι ανεπίσημοι νομοθέτες του κόσμου*».¹⁷

Οι περισσότεροι ρομαντικοί αντιμετώπιζαν τον εμπειρικό κόσμο απλώς ως την αφετηρία για μια επαναστατική διαδικασία δημιουργικού μετασχηματισμού. Ο όρος που αποκτούσε ολοένα και ευρύτερη χρήση σ' αυτήν τη μετασχηματιστική διαδικασία ήταν η «Φαντασία». Επρόκειτο για μια διανοητική ικανότητα που για πολλούς καταλάμβανε μια νοητή περιοχή κάπου μεταξύ αισθητικού και μυστηριακού. Για τον Γουέρτζγουερθ ήταν — όπως σημειώνει ο ίδιος χαρακτηριστικά στο *Πρελούδιο ή Πώς αναπτύσσεται ο νους ενός ποιητή (The Prelude)* — «άλλη μια λέξη για την απόλυτη δύναμη/ Και καθαρότατη ενόραση, ευρύτητα του νου/ Και Λόγος στη μεγαλύτερή του έξαρση». Όπως εξομολογήθηκε αργότερα σε μια επιστολή γραμμένη στο αποκορύφωμα των θρησκευτικών του αναζητήσεων, «ακόμη και στην ποίηση, είναι το φαντασιακό, και μόνο, που θα πει εκείνο που βρίσκεται σε συνάφεια με το άπειρο ή στρέφεται προς αυτό, εκείνο που με επηρεάζει δραστικά», προσθέτοντας ότι «όλοι οι μεγάλοι ποιητές έχουν, από την άποψη αυτή, ένα βαθύτατο θρησκευτικό αίσθημα». Ο Κόλεριτζ, φίλος του Γουέρτζγουερθ, ποιητής κι αυ-

* Σέλλεϋ, *Υπεράσπιση της ποίησης*, απόδοση Ι. Ηλιοπούλου, Αθήνα, Ύψιλον, 1996, σ. 88.

τός, προέβη σ' έναν ιδιαίτερα σύνθετο ορισμό της φαντασίας, όταν στη *Λογοτεχνική Βιογραφία (Biographia Literaria, 1817)** εισήγαγε τη διάκριση ανάμεσα στην «πρωτογενή» και «δευτερογενή» φαντασία: «Θεωρώ την πρωτογενή φαντασία», εξήγησε ο Κόλεριτζ, «ως τη ζώσα δύναμη και τον κύριο παράγοντα της ανθρώπινης αντίληψης, και ως επανάληψη εντός του πεπερασμένου νου της αιώνιας πράξης της δημιουργίας στο άπειρο ΕΙΜΑΙ. Τη δευτερογενή φαντασία τη θεωρώ ηχώ της προηγούμενης, συνυπάρχει με τη συνειδητή θέληση, κι ωστόσο ταυτίζεται με την πρωτογενή στο είδος της συμβολής της, και διαφέρει μόνο κατά τον βαθμό και τον τρόπο με τον οποίο επιδρά. Διαλύει, διαχέει, διασπείρει, προκειμένου να επαναδημιουργήσει· ή, εκεί όπου η διαδικασία αυτή καθίσταται αδύνατη, ακόμη και τότε, σε κάθε περίπτωση, αγωνίζεται να εξιδανικεύσει και να ενοποιήσει. Είναι κατ' ουσίαν *ζωτική*, παρότι τα αντικείμενα (ως αντικείμενα) είναι κατ' ουσίαν παγωμένα και νεκρά**».¹⁸

Όπως γίνεται σαφές από τον σχολιασμό του Κόλεριτζ, αυτό στο οποίο αποσκοπούσαν οι ρομαντικοί δεν ήταν άλλο από μια επιστημολογική επανάσταση, μια ριζική ανανέωση των κατηγοριών, γνωστικών και αισθητηριακών, που είχαν επικρατήσει στη δυτική σκέψη για διακόσια χρόνια τουλάχιστον, από την εποχή του Ντεκάρτ (Descartes) και των ορθολογιστών. Οι όροι με τους οποίους διεξήχθη αυτή η επανάσταση υπήρξαν πολυσχιδείς. Ο Φρήντριχ Σλέγκελ μιλούσε για ρομαντική γραφή, την οποία όριζε ως «υπερβατική ποίηση», ως επιτακτική ανάγκη για σύνθεση, ικανή να αποκαταστήσει την αίσθηση της ολότητας που είχε χαθεί εξαιτίας του δια-

* Μέρος του έργου έχει μεταφραστεί στα ελληνικά· βλ. Samuel Taylor Coleridge, «Biographia Literaria XIV», μτφ. Κ. Παπαδοπούλου, περ. *Ποίηση*, τχ. 4, φθινόπωρο 1994, σ. 71-81.

** Για μια ανάλυση του αποσπάσματος αυτού βλ. M.H. Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, μτφ. Α. Μπερλής, Αθήνα, Κριτική, 2001, σ. 229 κ.ε.

βρωτικού εξορθολογισμού που έφερε η φιλοσοφία του Διαφωτισμού. Ο Νοβάλις υπήρξε πιο συγκεκριμένος σχετικά με τη γνωστική ικανότητα που θα επέτρεπε την αλληλοδιεσώση της σφαίρας του αντικειμενικού σε εκείνη του υποκειμενικού, ονομάζοντάς τη «Μαγικό Ιδεαλισμό». Ο τελευταίος αποτελούσε μια προοπτική ερμηνείας του σύμπαντος ως συστήματος αναλογιών και αμοιβαίων σχέσεων, όπου το ανθρώπινο, το φυσικό και το πνευματικό θα συνυπήρχαν σε μια ισχυρή συμβολική σχέση. Όπως εξηγούσε ο ίδιος ο ποιητής σε ένα απόσπασμα του 1798: «Η ρομαντική απόδοση δεν είναι παρά ποιητική ενδυνάμωση [...] Αν προσδώσω υψηλότερο νόημα στο καθημερινό, μυστηριώδη χροιά στο τετριμμένο, στο οικείο την αξία του ανοίκειο, στο πεπερασμένο την όψη του απείρου, τότε το αποδίδω ρομαντικά». Με τον ίδιο τρόπο φαίνεται να αντιλαμβάνονταν τον όρο και ο Μπλέηκ: ως μια μυστική δύναμη, ικανή να μετασχηματίζει τον κόσμο των φαινομένων, μια πνευματική ενέργεια, της οποίας το δυναμικό ο ποιητής αποκρυστάλλωσε στην περίφημη ρήση του από τους *Γάμους του Ουρανού και της Κόλασης* (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1793): «Αν οι πύλες της αντίληψής μας αποκαθάρωνταν, το καθετί θα φανερωνόταν στον άνθρωπο όπως είναι, Άπειρο*».¹⁹

Αντί του στιχουργικού μοντέλου που προτίμησαν οι νεοκλασικιστές, οι ρομαντικοί επικαλέστηκαν μια ποιητική διαδικασία που είναι τόσο ανορθολογική όσο και, προπάντων, ανεξήγητη, καθώς πρόκειται για το καθαρό προϊόν της αδιαμεσολάβητης εκφραστικότητας. Ο Γουέρτζγουερθ στον Πρόλογο του στις *Λυρικές μπαλάντες* έδωσε την πλέον διάσημη διατύπωση της διαδικασίας αυτής, περιγράφοντας τον ποιητικό λόγο ως το «αυθόρμητο ξέσπασμα ισχυρών συναισθημάτων». Η αυτοσυνειδησία αντιμετωπιζόταν ως εμπόδιο για

* William Blake, *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης*, μτφ.-εισ.-σημ. Χ. Βλαβιανός, Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σ. 65.

την ποιητική δημιουργία. Σύμφωνα με τον Κητς, ο επιτυχημένος ποιητής έπρεπε να κατέχει μια «αρνητική ικανότητα», μια διανοητική σκευή που θα του επέτρεπε να παραμένει σε «αβεβαιότητες, Μυστήρια, αμφιβολίες, δίχως το ξέφρενο κυνηγητό γεγονότων και αιτίων». Εν ολίγοις, ο ποιητής έπρεπε να ενδώσει στον αντικειμενικό κόσμο, ώστε να τον κατανοήσει εκ των έσω. Ο Σέλλεϋ είχε μια παρόμοια άποψη, πιστεύοντας ότι η γραφή αποτελεί δραστηριότητα του μη συνειδητού, και επομένως δεν εμπίπτει στον έλεγχο της λογικής. Όπως σημείωνε στην «Υπεράσπιση της ποίησης», «στην ώρα της δημιουργίας ο νους μοιάζει με μισοσβησμένο κάρβουνο, που μια αθέατη επιρροή, ωσάν άνεμος άστατος, του ξυπνά αιφνίδια λάμψη. Δεν ξέρεις αν και πότε θα ενταθεί ή θα σβήσει η άδραστη αυτή δύναμη, όπως δεν ξέρεις το ακνό χρώμα ενός λουλουδιού αν είναι πριν ή μετά την άνθησή του*».²⁰

Ωστόσο, η κατάκτηση αυτής της μη αναστοχαστικής κατάστασης της συνείδησης δεν αποτελεί μια απρόσκοπτη επιδίωξη, όπως γνώριζε ο Φρήντριχ Σίλλερ. Στο *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως* (1795-1796), υποστήριζε ότι ο σύγχρονος (διάβαζε: ρομαντικός) ποιητής βρισκόταν ανάμεσα σε μια μη αυτοστοχαστική, σχεδόν άδολη πνευματική κατάσταση και σε μια περισσότερο αναστοχαστική, αναλυτική στάση έναντι του εαυτού και του κόσμου. Τους ποιητές που ενσάρκωσαν τον πρώτο τύπο συνείδησης ο Σίλλερ τους ονομάζει «αφελείς», προσθέτοντας ότι στο δικό τους έργο βιώνει κανείς «ενεργές όλες του τις ανθρώπινες δυνάμεις, δεν του λείπει τίποτε, είναι καθ' εαυτός ένα όλο· χωρίς να περικόβει τίποτε απ' το αίσθημά του, χαίρεται παράλληλα την πνευματική του δραστηριότητα και την αισθητή του ζωή», η ψυχή «είναι γαλήνια, χαλαρή, ένα με τον εαυτό της κι ολότελα ικανοποιημένη». Τον δεύτερο τύπο ποιητή τον ονόμαζε «συναισθηματικό». Οι καλλιτέχνες αυτοί (μεταξύ των οποίων συγκατα-

* Σέλλεϋ, *Υπεράσπιση της ποίησης*, ό.π., σ. 77.

λέγει και τον εαυτό του) έχουν χάσει την ασφαλή αυτοπεποίθηση που πηγάζει από την αποστολή τους. Οι ποιητές αυτού του τύπου αισθάνονται υποχρεωμένοι να δικαιολογήσουν θεωρητικά τις ενέργειές τους· γι' αυτούς «η ψυχή βρίσκεται σε κλίση και σε ένταση, ταλαντεύεται ανάμεσα σε αντίμαχα αισθήματα», αγωνίζεται να αποκαταστήσει «την ενότητα εκείνη που κατέλυσαν οι αφαιρέσεις*». Ο Σίλλερ θεώρησε τις σχηματοποιήσεις αυτές ως αντινομίες, ασυμφιλίωτους πόλους γύρω από τους οποίους ήταν καταδικασμένο να περιδινείται χωρίς τέλος το σύγχρονο πνεύμα. Ο γερμανός δραματουργός Χάινριχ Φον Κλάιστ, εντούτοις, τις είδε ως παράλληλα μονοπάτια που οδηγούν στον ίδιο προορισμό. Όπως ισχυρίζεται στην παραβολή του «Περί του θεάτρου της μαριονέτας» («Über das Marionettentheater», 1810), το κρίσιμο δεν είναι η αυτοσυνειδησία ή η απουσία της, αλλά η ένταση με την οποία αντιλαμβάνεται την κάθε θέση το εκάστοτε σκεπτόμενο άτομο· γιατί «η χάρη [η τέλεια ενότητα πνεύματος και σώματος] διακρίνεται πιο καθαρά στο σώμα εκείνο που δεν έχει διόλου γνώση, ή έχει γνώση απέραντη, δηλαδή στο ανδρείκελο ή στο Θεό». **

Αυτή ακριβώς επρόκειτο να παραμείνει η απώτερη επιδίωξη του ρομαντικού οράματος: να δοθεί συγκεκριμένη μορφή στην πληρότητα της συνειδησης, να βρεθεί μια λογοτεχνία που θα έδινε σχήμα στο παράδοξο μιας φύσης, η οποία γίνεται πιο φυσική όσο αυξάνεται το βάθος του πνεύματος. Αυτή θα ήταν μια λογοτεχνία που, όταν θα γραφόταν, θα αποτελούσε (με τις αδιάλλακτες λέξεις του Κλάιστ) «το τελευταίο κεφάλαιο της ιστορίας του κόσμου***». ²¹

* Φρήντριχ Σίλλερ, *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, μφ. Π. Κονδύλης, Αθήνα, Στιγμή, 1985, σ. 105, 106.

** Χάινριχ φον Κλάιστ, *Οι μαριονέτες*, μφ. Τζ. Μαστοράκη, Αθήνα, Άγρα, 1982, σ. 28.

*** Στο ίδιο.

3. Εαυτός και κόσμος:

Η λογοτεχνία του ρομαντικού ατομικισμού

Οι απαρχές της ρομαντικής λογοτεχνίας είναι συνυφασμένες με το «εγώ», την κατηγορηματική τούτη διατύπωση της προσωπικής ταυτότητας που υπερασπίζεται τη μοναδικότητα του εαυτού και τη μη υπαγωγή της προσωπικότητας σε ηθικές και κοινωνικές συμβάσεις. Πρόκειται για την πιο χαρακτηριστική φωνή της ρομαντικής φαντασίας. Ο Ρουσσώ την εξέφρασε δημιουργικά στις *Εξομολογήσεις του (Confessions)*, το έπος αυτό της αυτοαποκάλυψης, που ολοκληρώθηκε το 1770, αλλά και σε κατοπινά έργα του, όπως *Οι ονειροπολήσεις του μοναχικού περιπατητή (Rêveries du promeneur solitaire)*, που εκδόθηκε μετά τον θάνατό του, στα 1782. Και στα δύο έργα αναδύεται μια μορφή εκκοσμημένου μυστικισμού, που διοχετεύεται μέσα από την εντατική ενδοσκοπήση και τον διαλογισμό. Προϊόν αυτού του μυστικισμού είναι ένα είδος πνευματικής ανάρκειας που αποκλείει εντελώς τον εξωτερικό κόσμο, έτσι ώστε ο υπερευαίσθητος Ρουσσώ να μπορεί να υπάρχει εξ ολοκλήρου μέσα στον εαυτό του και για τον εαυτό του. Το αποτέλεσμα είναι κάποιος που βρίσκει τον εαυτό του, «γαλήνιος, στον πάτο της αβύσσου, ένας δύσμοιρος θνητός, κι ωστόσο ανενόχλητος όσο ο Θεός ο ίδιος». Ο τόνος του Ρουσσώ, ένα υποβλητικό κράμα οξείας και κατηγορηματικής αυτοεπιβεβαίωσης και βαθιά βιωμένης αποξένωσης, επηρέασε μια ολόκληρη γενιά λογοτεχνών. Ωστόσο, ο ρομαντικός ατομικισμός εκφράστηκε και με πολλούς άλλους τρόπους: για παράδειγμα, στις επαναστατικές διακηρύξεις του Μπάυρον και του Ουγκώ· στη μυστικιστική μέθη που προσφέρουν ο Μπλέηκ και ο Νοβάλις· στην πανθειστική ταύτιση με τη φύση, όπως τη βιώνουν ο Γουέρτζγουερθ, ο Λαμαρτίν και ο Άιχεντορφ. Τέτοιου είδους υποκευμενικές στάσεις βρήκαν τη συγκεκριμένη έκφρασή τους σε πολλούς από τους χαρακτήρες που ζωντάνεψε η ρομαντική γραφίδα: στο τέκνο της φύσης στον Γουέρτζγουερθ (όπως φαίνεται, για παράδειγμα, στα ποιήμα-

τα για τη «Λούσυ» αλλά και στο αυτοβιογραφικό *Πρελούδιο*· στην επαναστατική-μαρτυρική φιγούρα του Προμηθέα, ήρωα του Σέλλεϋ· στους ευγενείς παράνομους, όπως ο Καρλ Μουρ στους *Ληστές* (*Die Räuber*, 1781) του Σάλερ· στους ποικίλους αμοραλιστές και «εκτός παιχνιδιού» χαρακτήρες του Μπάυρον, σαν τον Τσάιλντ Χάρολντ ή τον Δον Ζουάν· και, τέλος, στις ηρωίδες των μυθιστορημάτων της Γεωργίας Σάνδη (George Sand), σ' εκείνα τα περήφανα πνεύματα, που η θέλησή τους να πάρουν τη μοίρα στα χέρια τους στο τέλος καταποντίζεται, τσακίζεται — όπως η ίδια η συγγραφέας σημειώνει στον πρόλογο του μυθιστορημάτος της *Ιντιάνα* (*Indiana*, 1832) — σε μια «αδυσώπητη μάχη με την πραγματικότητα της ζωής».²²

Θα διέκρινε κανείς δύο βασικούς τύπους ηρώων στη ρομαντική λογοτεχνία: από τη μια πλευρά, τον εσωστρεφή, του οποίου η υψηλά ανεπτυγμένη ευαισθησία και η οξυμμένη αυτοσυνειδησία τον καθιστούν θύμα μιας αδιάφορης και υποκριτικής κοινωνίας — μεζονα δείγματα εδώ αποτελούν ο Βέρθερος του Γκαίτε, ο Αδόλφος του Μπενζαμέν Κονσταντ (Benjamin Constant) και ο Γιάκοπο Όρτις του Φόσκολο· και, από την άλλη, έναν καθαρά εξωστρεφή ήρωα, που γεμάτος αυτοπεποίθηση απορρίπτει τις κοινωνικές αξίες, αλλά ταυτόχρονα έχει κουραστεί από τη ζωή την οποία αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό — ο Δον Ζουάν του Μπάυρον και ο Ευγένιος Ονέγκιν του Πούσκιν (Aleksandr Sergeevich Pushkin) συνιστούν παραδειγματικές περιπτώσεις αυτού του τύπου. Από όλους αυτούς, ο Βέρθερος, επίκεντρο του περιφημου μυθιστορημάτος *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* (1774) του Γκαίτε, άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Η ένταση και το πάθος της ερωτικής εμμονής του Βέρθερου, η πειστική ρητορική της *απαισιοδοξίας* (*Weltschmerz*) του, και ακόμη η ελεύθερη και έλλογη επιλογή της αυτοχειρίας του επηρέασαν βαθιά ένα αναγνωστικό κοινό που είχε ήδη μια προδιάθεση για συναισθηματικές ακρότητες. Το μυθιστόρημα του Γκαίτε ήταν πρωτίστως μια πρωτότυπη σύνθεση· παράλληλα,

όμως, ώθησε και τις εξελξεις στο πεδίο της προρομαντικής λογοτεχνίας και σκέψης. Εστιάστηκε στον δακρύνετα συναισθηματισμό, που είχε αποτελέσει χαρακτηριστικό της απόδοσης της γυναικείας υποκειμενικότητας ήδη από την *Παμέλα* του Ρίτσαρντσον και τη *Μις Σάρα Σάμψον* του Λέσσιγγ, συναισθηματισμό τον οποίο όμως άρχισαν να διεκδικούν από τα μέσα του 18ου αιώνα και εξής και οι ανδρικοί χαρακτήρες, όπως ο ήρωας του Χένρυ Μακένζι (Henry Mackenzie) στον *Αισθηματία* (*Man of Feeling*, 1771)· έδωσε ισχυρότερη υπόσταση στον εκρομαντισμό του θανάτου που πρωτοφανερώθηκε στους *Νυχτερινούς στοχασμούς* του Γιουγκ, που μεταφράστηκαν στα γερμανικά το 1751, κι ακόμη προέκισε με μια ιδιαίτερα προσωπική χροιά τη «φυσική» ηθική και τη φιλοσοφία «επιστροφής στη φύση» του Ρουσσώ. Αυτές και άλλες ανάλογες ιδέες σχηματοποιήθηκαν με αξιομνημόνευτο τρόπο στο μυθιστόρημα του Γκαίτε, καθιστώντας τον ήρωά του χαρακτηριστικό εκπρόσωπο της γενιάς του. Όπως παρατηρεί στο δοκίμιό του για τον Γκαίτε ο πιο εξέχων αγγλόφωνος μελετητής της γερμανικής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα, ο Τόμας Καρλάιλ (Thomas Carlyle), οι εξάρσεις του Βέρθερου, συναισθηματικά ειλικρινείς παρότι διανοητικά αφελείς, μπορούν να διαβαστούν ως «κραυγή ενός υποβόσκοντος, βαθιά ριζωμένου πόνου, από τον οποίο υπέφεραν όλοι οι σκεπτόμενοι άνθρωποι» την εποχή του Ρομαντισμού.²³

Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου έγιναν μόδα σε ολόκληρη την Ευρώπη (μόνο στη Γαλλία γνώρισαν δεκαέξι εκδόσεις από το 1776 μέχρι το 1799)· η επίδρασή τους στη γενικότερη πορεία του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού υπήρξε τεράστια. Η μελαγχολία του Βέρθερου διαπερνά τον *Ρενέ* (*René*, 1802) του Σατωμπριάν, όπου ο νεαρός ήρωας μοιάζει όχι μόνο να υπομένει, αλλά οπωσδήποτε και να καλλιεργεί «την ερημιά μιας μοναχικής καρδιάς», ενδίδοντας χωρίς αντίσταση σε μια απαισιοδοξία, η οποία εν μέρει μόνο οφείλεται στην αιμομικτική σχέση με την αδερφή του· ο Ιταλός Ούγκο Φόσκολο χρησιμο-

ποίησε το ίδιο ακριβώς μοτίβο του καθημαγμένου από τον έρωτα ήρωα στις *Τελευταίες επιστολές του Γιάκοπο Όρτις* (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802), αν και το συνδύασε με την εικόνα μιας Ιταλίας με λεηλατημένη την εθνική κληρονομιά της από τις ναπολεόντειες κατακτήσεις: ο Μπενζαμέν Κονσταν, πάλι, προσέθεσε μια ακόμη αλλαγή στο συγκεκριμένο θέμα με το ψυχολογικό του μυθιστόρημα *Αδόλφος* (*Adolphe*, 1816). Εκεί, ο ήρωάς του έχει την εξής ικανότητα, που αργότερα θα γινόταν γνωστή ως *κονσταντέιος αναδιπλασιασμός*: μπορεί ταυτόχρονα να υποφέρει την ψυχική οδύνη της συναισθηματικής του διάλυσης, ενώ συνάμα να απολαμβάνει τη διαδικασία μέσω της οποίας ένας τέτοιος πόνος γίνεται αντικείμενο ανάλυσης, υποκύπτοντας στη διαστροφή «μιας ματαιοδοξίας που ασχολείται μόνο με τον εαυτό της όταν ξαναβλέπει το κακό που έχει κάνει». Όλα αυτά τα μυθιστορήματα εξέφρασαν τις πολλές όψεις του βερθερικού Ρομαντισμού της εσωστρέφειας: την εμμονή του στην πρωταρχικότητα της ατομικής εμπειρίας, την απαξίωσή του για τα αστικά ήθη, την καλλιέργεια του πόνου, την επιθυμία απόσβεσης του εαυτού μέσα στη φύση και τον πόθο του για το ανέφικτο.²⁴

Στην περίπτωση του ήρωα στον *Αδόλφο* του Κονσταν, το ρομαντικό συναίσθημα δεν είναι πια αφελές, αλλά αποτελεί το μέσο για τη διαμόρφωση μιας προσωπικής σκηνοθεσίας, που επιδιώκει να διαχωρίσει τον εαυτό από τα ταπεινωτικά αισθήματα που δοκιμάζει. Ο συγγραφέας που διερεύνησε και, πράγματι, ενσωμάτωσε με τον καλύτερο τρόπο στο έργο του αυτό το σύνθετο σύνολο των ψυχικών διακυμάνσεων ήταν ο Τζωρτζ Γκόρντον, ο Λόρδος Μπάυρον. Από την πρώιμη εκδοχή του *Προσκυνηματος του Τσάιλντ Χάρολντ* (1812-1818), τον *Κουρσάρο* (*The Corsair*, 1814) και τον *Μάνφρεντ* (*Manfred*, 1817) μέχρι το κατοπινό του αριστούργημα *Δον Ζουάν* (*Don Juan*, 1819-1824), ο ποιητής έχιζε συστηματικά μια σύνθετη εικόνα του βυρωνικού ήρωα, μια πολλαπλή περσόνα που βασιζόταν σε εικόνες του αριστοκράτη, του δανδή, του γυναι-

κά, του κοινωνικά και πολιτικά απόβλητου, του επαναστάτη. Το αίσθημα αποξένωσης (που φθάνει μέχρι τον αυτοοικτιρισμό), όπως το βιώνουν ο Βέρθερος και οι όμοιοί του, κατέχει πολύ μικρή θέση στη βυρωνική ποίηση. Εδώ, ο πόνος έχει μετατοπιστεί από το αίσθημα της αποξένωσης σε εκείνο της αριστοκρατικής ανωτερότητας, και ο ήρωας αυτοδικαιώνεται συγκροτώντας το προσωπικό του σύστημα αξιών, παρότι συχνά κατά τη διαδικασία συγγέει (όπως συμβαίνει με τη Λάρα, στο ομώνυμο ποίημα) «το καλό και το κακό/ Και σχεδόν [εκλαμβάνει] για πεπρωμένο τις πράξεις της βούλησης». Η ζωή του ίδιου του Μπάυρον υπήρξε ταραχώδης και βρήκε αρκετές φορές την έκφρασή της στους ημιαυτοβιογραφικούς ήρωές του, όπως ο τυχοδιώκτης στον *Κουρσάρο* ή ο θρησκευτικός επαναστάτης στον *Κάιν* (*Cain*, 1821), που συνδυάζουν, όπως και ο ίδιος ο ποιητής, την ηθική παραβατικότητα με τη μέριμνα για την προσωπική ακεραιότητα και το δικαίωμα του ατόμου για αυτοπροσδιορισμό. Αμφότερα τα στοιχεία συγκεντρώνονται στον πιο διάσημο βυρωνικό ήρωα, τον *Δον Ζουάν*. Εδώ, σε ένα εκτενές πικαρέσκο ποίημα, που έμεινε ημιτελές λόγω του θανάτου του ποιητή το 1824, ο Μπάυρον συνέθεσε μια ηθική και κοινωνική αλληγορία πλέκοντας μια αφήγηση που παρακολουθεί τη διαδρομή του ήρωα από την εξωτική Ισπανία και Τουρκία στο οικείο και εκμαυλιστικό Λονδίνο. Στη διάρκεια της διαδρομής ο *Δον Ζουάν* και ο αφηγητής της ιστορίας του αρχίζουν και εκφράζουν αυτό που έγινε ευρέως αντιληπτό ως η καθαρά βυρωνική θεώρηση του κόσμου, ένα σύστημα αξιών που συνδύαζε τον ανέμελο τυχοδιωκτισμό με τον ξεροκέφαλο πραγματισμό. Εντούτοις, παρά την έκδηλη επιδεικτικότητα, ο *Δον Ζουάν* του Μπάυρον εμπεριέχει ένα στοιχείο δηκτικής πολιτικής σάτιρας, με στόχο την Ευρώπη της Παλιόρθωσης που επιδίδεται σε εχθροπραξίες και σε πομπώδεις θρησκευτικές εκδηλώσεις, σε μια περίοδο που περιγράφεται από τον Μπάυρον ως «μια πρωτότυπη εποχή καινούργιων εφευρέσεων/ Για να σκοτώνονται κορμιά και να σώ-

ζονται ψυχές». Σε τελική ανάλυση, ο Μπάιρον, προκειμένου να στηλιτεύσει τη διάχυτη γύρω του πολιτική και σεξουαλική υποκρισία, προσέφερε στο κοινό ένα έργο ζωής βιωμένο από τα βάθη του εαυτού, βασισμένο σε μια προσωπική φιλοσοφία, το οποίο, παρά τις ενίοτε επίπλαστες αυτοπροβολές του ποιητή, σκόπευε να εκφράσει πλήρως «την προσδοκία, τον φόβο, τη ζηλότυπη φροντίδα/ Το ανώτερο μερίδιο του πόνου/ Και τη δύναμη της αγάπης».²⁵

Η ζωτική ορμή των στίχων του Μπάιρον και το συγγραφικό του χάρισμα άφησαν τη σφραγίδα τους σε μια ολόκληρη γενιά συγγραφέων. Στην Ισπανία, ο σημαντικότερος ποιητής της γενιάς αυτής, ο Χοσέ Εσπρονθέδα (José Espronceda) καταπιάστηκε με τα θέματα της παραβατικότητας και της επαναστατικότητας στα δύο επικά του ποιήματα *Ο σπουδαστής της Σαλαμάνκα* (*El estudiante de Salamanca*, 1840) και *Ο διαβολόκοσμος* (*El Diablo Mundo*, 1841). Ανάλογη επίδραση έχει δεχτεί από τον Μπάιρον και ο μείζων τσέχος ρομαντικός Κάρελ Μάχα (Karel Mácha), του οποίου το πιο γνωστό ποίημα, ο επικός *Μάιους* (*Máj*, 1836) πραγματεύεται την αιμομιξία και την πατροκτονία, αλλά και τη βυρωνική υπέρβαση του εγκλήματος μέσα από την αγάπη και την εξιλέωση. Η επίδραση του Μπάιρον ήταν ιδιαίτερα σημαίνουσα και για τους δύο σημαντικότερους ρώσους ρομαντικούς ποιητές, τον Αλεξάντρ Πούσκιν και τον Μιχαήλ Λέρμοντοφ (Mikhail Yur'evich Lermontov). Το επικό ποίημα του πρώτου, *Ευγένιος Ονέγκιν* (1833), αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα της ρωσικής λογοτεχνίας. Περιγράφει ένα άτομο απομονωμένο από την κοινωνία λόγω ενοχών και ανώτερου πνεύματος, το οποίο, με την αμοραλιστική στάση που σταδιακά υιοθετεί απέναντι στον κόσμο, καταλήγει, κατά τον χαρακτηριστικό ρομαντικό συρμό, να ταλαντεύεται ανάμεσα στην ανία (*ennui*), τη μοναξιά, τις ερωτικές περιπέτειες και την εξορία. Ο Πούσκιν έδωσε στο ποίημά του τον υπότιτλο «ένα μυθιστόρημα σε στίχους». Εύστοχη περιγραφή, όχι μόνο λόγω της έκτασής του (αποτε-

λείται από οκτώ κάντος, καθένα από τα οποία περιλαμβάνει περίπου πενήντα δεκατετράστιχες στροφές), αλλά και λόγω της εστίασης του έργου. Το ποίημα του Πούσκιν περιγράφει αναλυτικά την προσωπική εξέλιξη του Ονέγκιν αλλά και τον συντηρητικό και υποκριτικό κοσμοπολιτισμό της τότε Ρωσίας, με την καλή κοινωνία να μηρυκάζει «τη μίμηση κάθε ξενόφερτης ιδιοτροπίας, [και] εκφράσεων του συρμού».²⁶

Σε κάποιο σημείο στον *Ευγένιο Ονέγκιν* ο αφηγητής προβαίνει στην εξής γενίκευση: «Όποιος έχει ζήσει και σκεφτεί, εκείνος δεν μπορεί/ Μεσ στην ψυχή του τους ανθρώπους να μην περιφρονήσει/ Όποιος έντονα έχει αισθανθεί, αυτόν τον ακολουθεί/ Το φάντασμα των ημερών που δε θα ξαναζήσει/ Τίποτα πια δεν γοητεύει/ Όποιον της μνήμης το φίδι παραμονεύει/ Όποιον η μεταμέλεια ροκανίζει*». Ήταν τα χαρακτηριστικά συναισθήματα του ύστερου ρομαντισμού, εκείνης της στιγμής λυκόφωτος του κινήματος, που είδε τις αξιώσεις για υποκειμενικότητα και ατομικιστικό βολονταρισμό να δίνουν τη θέση τους σε έναν οιωνεί ρεαλιστικό πεσιμισμό και κινισμό απέναντι στα προσωπικά ιδανικά. Και πάλι ένας Ρώσος, ο Μιχαήλ Λέρμοντοφ, έδωσε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα αυτής της στάσης. Στο μυθιστόρημά του *Ένας ήρωας του καιρού μας* (*Geroi nashengo vremeni*, 1840) ο Λέρμοντοφ συγκεντρώνει τα πιο καίρια στοιχεία του ρομαντικού ατομικισμού: τον ιδεαλισμό, την ασυμβίβαστη προσωπική ακεραιότητα, την απόσβεση του εαυτού μέσα στη φύση, μόνο και μόνο για να τα αφήσει να ξεφουσκώσουν μέσα από το ψυχρό, αναλυτικό βλέμμα του μυθιστορηματικού «ήρωα», Πεχόριν. Ο χαρακτήρας αυτός ωστόσο δεν συμβαδίζει με τον ρομαντικό ατομικισμό αλλά τον προϋποθέτει: τον θεωρεί απλώς μια επίφαση, μια πλαστή θέση που υιοθετείται από ταπεινούς θνητούς (όπως ο δόκιμος Γκρουσνίτσκι) που προβαίνουν «σε επί-

* Αλεξάντρ Πούσκιν, *Ευγένιος Ονέγκιν*, μτφ. Κ. Αγγελάκη-Ρουκ, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σ. 42.

σημες δηλώσεις σπάνιων αισθημάτων, εκστατικών παθών και ασυνήθιστων βασάνων. Η μεγαλύτερη απόλαυσή τους στη ζωή είναι να προκαλούν εντύπωση, και οι ρομαντικές επαρχιώτισσες τους βρίσκουν απίστευτα γοητευτικούς». Τέτοιοι χαρακτήρες, παρατηρεί ο Πεχόριν, φορούν κατά περίπτωση τις μάσκες του Βέρθερου ή του Μπάυρον και παίζουν με τα αισθήματα της αγαπημένης τους, με απόλυτη επίγνωση ότι δεν εμπλέκονται σε κάτι περισσότερο από ένα περίτεχνο παιχνίδι. Ο Πεχόριν, από την άλλη, έχει περάσει από τέτοια παιχνίδια και έχει καταλήξει σε μια προσωπική φιλοσοφία που αντάλλαξε τα ιδανικά με τον κυνισμό έναντι των άλλων και με την εντιμότητα προς τον εαυτό. Όπως καταλήγει ο ίδιος προς το τέλος της ιστορίας: «Συνεχίζει κανείς να ζει από απλή περιέργεια, περιμένοντας για κάτι καινούργιο. Πράγμα εντελώς παράλογο και δυσάρεστο».²⁷

Εξήντα χρόνια μετά τον Βέρθερο, ο Λέρμοντοφ ώθησε στη λογική τους κατάληξη τον ηθικό σχετικισμό και τον σολιψισμό που βρίσκονταν στην καρδιά του ρομαντικού ατομικισμού: «Έχω μια ακόρεστη λαχτάρα μέσα μου», παρατηρεί σε κάποιο σημείο του μυθιστορήματός ο μπλαζέ Πεχόριν, «που απομυζά τα πάντα και με κάνει να βλέπω τους πόρους και τις χαρές των άλλων μόνο σε σχέση με τον εαυτό μου, σαν τροφή για να συντηρήσω τις πνευματικές μου δυνάμεις». «Είμαι ανίκανος για φίλια». Οι ήρωες του Μπάυρον δεν θα το έβηταν ποτέ τόσο άκομψα, εντούτοις μεταγενέστερες μορφές από το πάνθεον της μεταρομαντικής γραφής θα το έκαναν. Ανάμεσά τους, αριστοκρατικοί υπέρμαχοι της αμοραλιστικής αυτοδικαίωσης, όπως ο Ρασκόλνικοφ στο *Έγκλημα και τιμωρία* (*Prestupleniye I nakazaniye*, 1866) του Ντοστογιέφσκι (Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky)· παρακμιακοί «καταραμένοι ποιητές» (poètes maudits) των μέσων του 19ου αιώνα στη Γαλλία, κυρίως ο Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire) και ο Ρεμπώ (Arthur Rimbaud)· άγγλοι αισθητές (esthètes), όπως ο Όσκαρ Ουάιλντ και, ακόμη, ο εικονοκλάστης γερμανός φιλόσοφος Φρήντριχ

Νίτσε (Friedrich Nietzsche). Όλοι τους απεχθάνονταν τη συμβατική ηθική και το αστικό περιβάλλον από το οποίο αυτή προερχόταν, και όλοι τους υπερασπιζόνταν το δικαίωμα να ζει κανείς «πέρα από το καλό και το κακό», όπως το θέτει ο Νίτσε, αναζητώντας μέσα στην ένταση των καλλιτεχνικών τους οραμάτων εκείνο τον «μυστικό πύργο», όπου η ανώτερη συνείδηση «απελευθερώνεται από το πλήθος». Ο Λέρμοντοφ προοικονομείται όλους αυτούς τους συγγραφείς αλλά και το κίνημα στο οποίο ανήκαν: τη Ρομαντική Παρακμή.²⁸

4. Εξέγερση και εξαγγελία: η ρομαντική δραματολογία

«Ξεσηκωθείτε, ω νιάτα, της Νέας Εποχής», παρακινούσε ο Μπλέηκ στον πρόλογο του επικού του ποιήματος *Μίλτων* (Milton, 1803-1808)· η γενιά που τον ακολούθησε εμπύσησε στο ρομαντικό κίνημα την πνοή και τον ιεραποστολικό ζήλο μιας θρησκευτικής αναγέννησης. Στις τάξεις της βρέθηκαν οι νεαροί Γκαίτε και Σίλλερ, όπως επίσης και οι γάλλοι ρομαντικοί, ο Βικτόρ Ουγκώ και ο Αλέξανδρος Δουμάς (Alexandre Dumas), όπως και ο Σέλλεϋ. Όλοι τους είχαν ενστερνιστεί την εξευγενισμένη λατρεία του εαυτού που πρώτος διατρένωσε ο Ρουσσώ (και που μνημειώθηκε στις μορφές του Βέρθερου, του ήρωα του Γκαίτε, και του Ρενέ του Σατωμπριάν)· εντούτοις, εξισοροπούσαν την εγγενή εσωστρέφεια αυτής της αντίληψης με αντίρροπες, πιο εξωστρεφείς διαθέσεις και με μια μεγαλύτερη επίγνωση για τον αντίκτυπο του έργου τους στη δημόσια σφαίρα, μεταφράζοντας συχνά με ριζοσπαστικό τρόπο την ορμή του ρομαντικού ατομικισμού σε ενσυνείδητο αντιπολιτευτικό ήθος. Αυτό ισχύει κατεξοχήν στην περίπτωση του Σέλλεϋ, ο οποίος συνέδεσε τον ρομαντικό υποκειμενισμό με τον πολιτικό ριζοσπαστισμό, τόσο στα θεωρητικά γραπτά του — ιδιαίτερα στην «Υπεράσπιση της ποίησης» (1821) — όσο και σε ποιητικά έργα, όπως λ.χ. στο *Προμηθεύς Λυόμενος*

(*Prometheus Unbound*, 1820), μια πολιτική αλληγορία όπου η καταπιεσμένη ανθρωπότητα εξεγείρεται ενάντια στον αυθαίρετο δεσποτισμό, και ο ομώνυμος ήρωας, κατά το ήμισυ άγιος και κατά το ήμισυ πολιτικός επαναστάτης, τραβάει τον δρόμο του μαρτυρίου προκειμένου να προκαλέσει «τις βαθύτερες δυνάμεις της κόλασης».²⁹

Η πολιτική πρόθεση του ρομαντικού ατομικισμού πρωτοφανερώνεται στους κόλπους του γερμανικού κινήματος Sturm und Drang (Θύελλα και Ορμή). Η ποίηση και τα θεατρικά έργα που εντάσσονται σ' αυτό αποτέλεσαν το όχημα για να εκφραστεί το διάχυτο αίσθημα αντίδρασης απέναντι στην κοινωνική διαστρωμάτωση της αριστοκρατικής Ευρώπης. Μεξζονα παραδείγματα συνιστούν τα έργα *Ο Γκέτς από το Μπερλίγγκεν* (*Götz von Berlichingen*, 1773) του Γκαίτε, *Ο παιδαγωγός* (*Der Hofmeister*, 1774) και *Οι στρατιώτες* (*Die Soldaten*, 1776) του Γιάκοπ Λεντς (Jakob Lenz), και ακόμη το *Θύελλα και Ορμή* (*Sturm und Drang*, 1777) του Φρήντριχ Μαξιμιλιαν Κλίνγκερ (Friedrich Maximilian Klinger) και *Η παιδοκτόνος* (*Die Kindermörderin*, 1776) του Χάινριχ Βάγκνερ (Heinrich Wagner). Τα θεατρικά αυτά έργα πραγματεύονταν ακραία θέματα: δολοφονίες και αυτοκτονίες, εμμονές και ψυχοπάθειες, αποπλανήσεις και αιμομιξίες, πολιτικές τυραννίες και μαρτυρικές θυσίες. Σύμφωνα με τον Λεντς, ο οποίος έδωσε την εκτενέστερη κατάθεση των αισθητικών αναζητήσεων του κινήματος στο δοκίμιό του *Παρατηρήσεις πάνω στο θέατρο* (*Anmerkungen übers Theater*, 1774) οι δραματοουργοί που συσπειρώνονται γύρω από το Sturm und Drang αποσκοπούν σε ένα θέατρο δημοκρατικό και συνάμα προκλητικό, ανοιχτό στις πρωταρχικές δυνάμεις του «χάους», γιατί εκεί και μόνο υπάρχει ελπίδα να ανθήσει η «ελευθερία». Προσπαθώντας να πραγματοποιήσουν τους στόχους τους, πέτυχαν δύο πράγματα: μια καινοτομική δραματουργία και ένα έντονα υπαινικτικό θέατρο πολιτικού χαρακτήρα. Από σκηνική άποψη, κατάργησαν τις μεγάλες συμβάσεις του νεοκλασικι-

στικού δράματος: αγνόησαν τις παραδοσιακές ενότητες του τόπου, του χρόνου και της δράσης· καταπίστηκαν με τα προβλήματα των μεσαιών στρωμάτων περισσότερο παρά με την αριστοκρατία· έτειναν μάλλον προς το μελόδραμα παρά προς την τραγωδία· σκιαγράφησαν χαρακτήρες με σύνθετο ψυχισμό και αμφίβολη ηθική, προκειμένου να κεντρίσουν το κοινό για να βγει από την πολιτική του αυταρέσκεια και από τη δουλική υποταγή στην καθεστηκυία τάξη. Τα έργα του Λεντς, ιδιαίτερα, βρίθουν από πολιτικούς υπαινιγμούς. Στους *Στρατιώτες*, για παράδειγμα, περιγράφονται τα δύο μέτρα και σταθμά και η σεξουαλική απληστία της αριστοκρατικής τάξης, που επιμένει να επικαλείται την τιμή της ακόμη κι όταν έχει «επιστεί σε κάθε λογής ακολασία και ατιμία». Όπως και ο Μπωμαρσαί (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) στη Γαλλία την ίδια ακριβώς εποχή με τους *Γάμους του Φίγκαρο* (*Le mariage de Figaro*, 1784), έτσι και ο Λεντς επιδιώκει το πολιτικό σχόλιο μέσα από ένα σατιρικό-ηθικολογικό ύφος, αποκαλύπτοντας στα έργα του τις διαστροφές και τις απάτες «που κρύβονται με χίλια τερτίπια πίσω από τη μάσκα των καθιερωμένων μας ηθών».³⁰

Ο έντονος δυναμισμός του κινήματος Sturm und Drang ενέπνευσε πολλούς από τους σημαντικούς γερμανούς δραματοουργούς εκείνης της περιόδου, όπως τον Φρήντριχ Σίλλερ (*Οι ληστές* [*Die Räuber*], 1781· *Βαλλενστάιν* [*Wallenstein*], 1799· *Μαρία Στιούαρτ* [*Maria Stuart*], 1800), τον Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε (*Εγκμοντ* [*Egmont*], 1788· *Φάουστ I και II* [*Faust I & II*], 1808 και 1832) και τον Χάινριχ φον Κλάιστ (*Πενθεσίλεια* [*Penthesilea*], 1808· *Ο πρίγκιπας του Χόμπουργκ* [*Prinz Friedrich von Homburg*], 1810, εκδ. 1821). Τα έργα τους αντανακλούν το νευρώδες και πικρόχολο ύφος της σχολής Sturm und Drang, αλλά αφομοιώνουν τα χαρακτηριστικά αυτά σε ένα πιο συμπαγές από την άποψη της μορφής, αλλά και πιο σύνθετο από την άποψη του περιεχομένου, είδος δράματος που επιμένει με μεγαλύτερη έμφαση στις προσκρούσεις των ηθι-

κών και θρησκευτικών αξιών πάνω στην πραγματικότητα της ζωής. Οι Ληστές του Σίλλερ αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα. Πολλοί σύγχρονοί του αντιμετώπισαν την ανατροπή των φυσικών συγγενικών δεσμών και τη ρηξικέλευστη αμφισβήτηση της πολιτικής εξουσίας στο έργο αυτό ως «ένα τρομακτικό θέαμα της πιο αξιοθρήνητης ανθρώπινης δυστυχίας, της πιο βαθιάς σύγχυσης και της τρομερότερης διαστροφής». Δεν χωρά αμφιβολία ότι ο ισχυρισμός του ήρωα «Μπορώ να κάνω τη σάλπιγγα της εξέγερσης να ηχήσει στα πέρατα της κόσμου» άγγιξε μια ευαίσθητη χορδή της προεπαναστατικής Ευρώπης. Ωστόσο, οι Ληστές κάθε άλλο παρά ξεκάθαρα φιλελεύθερο έργο είναι. Τα μοτίβα του οικογενειακού δόλου και της εξαπάτησης, της τιμής και της ιπποσύνης, γύρω από τα οποία περιστρέφεται το έργο, το αγκιστρώνουν τελικά σε ένα προπολιτικό έδαφος, καθώς η λύση του δράματος (η οποία βρίσκει τον αρχηγό των ληστών, τον Καρλ, να παραδίδεται στα χέρια του νόμου και να αποδέχεται την εκτέλεσή του) αφήνει σαφώς την καθεστηκυία τάξη άθικτη και εντελώς απροσπέλαστη. Το ίδιο θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς και για το κατοπινό έργο του Σίλλερ, τη *Μαρία Στιούαρτ*, που εστιάζεται στη σύγκρουση ανάμεσα στο καθήκον και στη συνείδηση, ανάμεσα στην προσωπική ακεραιότητα και στις σημαντικότερες ανάγκες του κράτους, σύγκρουση που δραματοποιείται με τους όρους του προσωπικού ανταγωνισμού ανάμεσα στην Ελισάβετ και στην αδελφή της Μαρία για τον αγγλικό θρόνο. Η Μαρία χάνει τόσο τον θρόνο όσο και τη ζωή της, αλλά διασώζει έτσι την ηθική της ανωτερότητα έναντι της Ελισάβετ, η οποία, αν και νικήτρια, είναι καταδικασμένη να ζει στη σκιά της ιδεαλιστριας αδελφής της και το όνομά της είναι «μισητό στους αιώνες».³¹

Επιδίωξη του Σίλλερ αποτελεί η ανάγνωση του πολιτικού αγώνα ως ηθικής σύγκρουσης, κι αυτό γίνεται φανερό σε όλα τα ιστορικά του δράματα, συμπεριλαμβανομένων του *Δον Κάρλος* (*Don Carlos*, 1787) και του *Γουλιέλμου Τέλλου* (*Wilhelm*

Tell, 1804). Κατά τη συγγραφή του τελευταίου, μάλιστα, ο Σίλλερ είχε υπόψη του τον *Έγκμοντ* του Γκαίτε, που εστιάζεται με παρόμοιο τρόπο στις προσπάθειες ενός μικρού έθνους (στην προκειμένη περίπτωση της Ολλανδίας) να απαλλαγεί από τον ξένο τυραννικό ζυγό. Ο Σίλλερ επιλέγει έναν δημοφιλή λαϊκό ήρωα, τον Τέλλο, ως καταλύτη για την εξέγερση στην Ελβετία· ο ήρωας του Γκαίτε, από την άλλη, είναι ένας αριστοκράτης, που τα πολιτικά του κίνητρα έχουν την αφετηρία τους σε μια προσωπική φιλοσοφία αυτοεπιβεβαίωσης, η οποία στη δεδομένη ιστορική συγκυρία συμπίπτει με τις ανάγκες των συμπατριωτών του. Ο Έγκμοντ αφοσιώνεται με τη θέλησή του στον συλλογικό σκοπό γνωρίζοντας ότι αυτό θα οδηγήσει στον θάνατό του. Όμως για το άτομο ως ιστορική ύπαρξη στον κόσμο δεν υπάρχει επιλογή. Όπως περιγράφει και ο ίδιος με μια πολύ γνωστή εικόνα: «Η μοίρα μας είναι σαν και του ήλιου· αόρατα πνεύματα κεντρίζουν τα γοργά άτια του χρόνου, τρέχουν εκείνα με το ελαφρύ αμάξι του, κι εμείς άλλο δεν έχουμε να κάνουμε παρά με θάρρος να βαστάμε γερά τα χαλινάρια και να κρατάμε τους τροχούς μακριά από τους βράχους και τον γκρεμό».³²

Ο Έγκμοντ είναι ένα χαρισματικό άτομο που πασχίζει να ορίσει τη μοίρα μέσα από τη δύναμη της προσωπικότητάς του· το ένστικτο παίρνει το προβάδισμα από την κρίση, το συναίσθημα από τη λογική και τα ιδανικά από τις ανάγκες μιας *Realpolitik*. Προτιμά να διακινδυνεύσει την καταστροφή και την αυτοκαταστροφή από το να ανασχέσει την έμφυτη αφοσίωσή του στην κρίσιμη στιγμή. Ως τέτοιος χαρακτήρας, αποτελεί τυπικό γέννημα της ρομαντικής φαντασίας, η οποία εξυμνούσε πάντα την αυτοτελή ενέργεια και την ορμή (*élan*) παρά τη μετριοπάθεια και τον αυτοπεριορισμό, αξίες του Διαφωτισμού. Ο Γκαίτε εξέφρασε με ακόμη πληρέστερο τρόπο αυτή την ιδιοσυγκρασία στο έμμετρο δράμα του *Φάουστ*. Το συγκεκριμένο έργο πρωτοεμφανίστηκε ως απόσπασμα το 1790 — που έμεινε γνωστό ως *Πρωτο-Φάουστ* (*Urfaust*) —, και στη

συνέχεια επεκτάθηκε σε δύο μέρη, που εκδόθηκαν το 1808 και 1832 αντίστοιχα. Εδώ, ο Γκαίτε δίνει μυθική μορφή στο πνεύμα της εξέγερσης που τόσο ενέπνευσε τη ρομαντική σκέψη. Ο Φάουστ είναι ο αρχετυπικός επαναστάτης, αυτός που αγνοεί κάθε όριο, έτοιμος να πουλήσει την ψυχή του στον Διάβολο με αντάλλαγμα την απεριόριστη γνώση. Από την άποψη αυτή, αποτελεί την πεμπτουσία του πνεύματος του γερμανικού Sturm und Drang: ανήσυχος, έτοιμος πάντα ν' αποδράσει από την παγίδα της συμβατικής γνώσης, της παράδοσης και του ρηχού ορθολογισμού, αποφασισμένος να βυθιστεί σε κάθε νέα εμπειρία, αδιαφορώντας για τις συνέπειες στο σώμα και στην ψυχή. Στο δεύτερο μέρος του Φάουστ ο Γκαίτε, που βρίσκεται πια στη μεταρομαντική του φάση, δοκίμασε να αντισταθμίσει τον αμοραλιστικό βιταλισμό του ήρωά του επιτρέποντάς του να προσεγγίσει τη χριστιανική σωτηρία. Αλλά στον Φάουστ I ο ήρωας του Γκαίτε ξεκινά για ένα πνευματικό ταξίδι χωρίς ηθικό έλεγχο ή θρησκευτική λογοκρισία. Δεν υπάρχουν κλειστές πόρτες και απαγορευμένα μονοπάτια: «οι καρποί του πόνου ή της ηδονής», «η γλυκιά γοητεία του θριάμβου ή η πίκρα της απογοήτευσης» είναι όλα καλοδεχούμενα με τη λογική της ατέρμονης διαδικασίας της αυτογνωσίας και της αυτοπραγμάτωσης.³³

Οι πνευματικές διεργασίες του παραλόγου άσκησαν μεγάλη γοητεία και στον γερμανό δραματοουργό και διηγηματογράφο Χάινριχ φον Κλάιστ. Το 1801, σε ηλικία είκοσι τεσσάρων ετών, είχε φτάσει στο συμπέρασμα (έκτοτε γνωστό ως «κατανιαή κρίση») ότι ο ορθός λόγος δεν παίζει κανένα ρόλο στα ανθρώπινα πράγματα και δεν αποτελεί παρά το λούστρο κάτω από το οποίο βρίσκονται κρυμμένες οι αληθινές δυνάμεις που καθοδηγούν τον κόσμο: παράλογες ανησυχίες, φοβίες, φαντασιώσεις και αγαλίνωτες σεξουαλικές ορμές. Ο «τρόμος» που δοκίμασε ο ίδιος ο Κλάιστ άφησε το σκοτεινό του ίχνος σε ολόκληρο το έργο του: στα διηγήματά του «Μίχαελ Κόλχαας» («Michael Kohlhaas»), «Η Μαρκησία του Ο.» («Die Marquise

von O.), «Ο σεισμός στη Χιλή» («Das Erdbeben in Chile») που εκδόθηκαν μαζί με άλλα με τον τίτλο *Διηγήσεις* το 1810-1811, αλλά και στα θεατρικά του, όπως *Η οικογένεια Σροφενστάιν* (*Die Familie Schroffenstein*, 1803), *Πενθεσβλία* και *Ο πρήγκηπας του Χόμπουργκ*. Όλα αυτά τα έργα απεικονίζουν έναν κόσμο που παρασύρεται από ρεύματα παράλογης βίας και δαιμονικών δυνάμεων, και που συγκρατείται — όσο συγκρατείται — από εντελώς παρωχημένους κώδικες ηθικής και οικογενειακής τιμής. Στην *Πενθεσβλία*, ωστόσο, δεν υπάρχει τίποτε που να μπορεί να ελέγξει τις βαθύτερες και καταστροφικές δυνάμεις οι οποίες, κατά τον Κλάιστ, ενυπάρχουν στην ανθρώπινη φύση. Το συγκεκριμένο έργο πραγματεύεται τη ρήξη του Αχιλλέα και των συμπολεμιστών του με τις Αμαζόνες, κατά τη διάρκεια του Τρωικού πολέμου. Ο Κλάιστ επεκτείνει το στοιχείο της πολεμικής αντιπαλότητας, που συναντούμε σε προηγούμενες πραγματεύσεις του κλασικού αυτού θέματος, σε μια ιδιαίτερα φορτισμένη απεικόνιση της σωματικής αρπακτικότητας και του ανταγωνισμού των φύλων. Στις είκοσι τέσσερις σκηνές του έργου τα συναισθήματα των δύο πρωταγωνιστικών προσώπων — η λαγνεία, η επιθυμία ελέγχου του άλλου και η επιθυμία υποταγής — γνωρίζουν ποικίλες διακυμάνσεις για να καταλήξουν σε μια βίαιη κλιμάκωση, όπου τα όρια έρωτος και θανάτου συμφύρονται σε ακραίο βαθμό. Όταν η Πενθεσβλία γέρνει παραστατικά πάνω από το κορμί του κατατροπωμένου λατρευτού της αντιπάλου, τον αποχαιρετά μ' αυτά τα λόγια: «Ένα φιλή, μια δαγκωματιά — πόσο κοντά/ βρίσκοντ' αυτά, κι όταν ποθείς μέσα από την καρδιά/ τ' άπληστο στόμα πόσο εύκολ' αστοχά και τα μερδεύει».³⁴

Οι σκοτεινές εμμονές του γερμανικού ρομαντικού δράματος (και τοσαιζητηρικό πρότυπο από όπου κυρίως κατάγονται) άσκησαν τη γοητεία τους σε πολλούς δραματοουργούς σε ολόκληρη την Ευρώπη. Στη Γαλλία, ο Μπενζαμέν Κονσταν εκφράστηκε με θαυμασμό για τον Σάλλερ στο δοκίμιό του *Σκέ-*

ψεις περί της τραγωδίας του Βαλλενστάιν (*Reflections sur la tragédie de Wallenstein*, 1809), όπου επαινεί την ανακτημένη αισθητική ζωντάνια που βρίσκει στο έργο του Σίλλερ. Τα αισθήματα του Κονσταντ συμμερίζονταν και άλλοι γάλλοι δραματουργοί, όπως ο Βικτόρ Ουγκώ με τα έργα *Ερνάνης* (*Hernani*, 1830) και *Ρουί Μπλάς* (*Ruy Blas*, 1838), ο Αλφρέ ντε Μυσσέ (*Alfred de Musset*) με τον *Λορεντζάτσιο* (*Lorenzaccio*, 1835), ο Αλφρέ ντε Βινιύ (*Alfred de Vigny*) με τον *Τσάτερτον* (*Chatterton*, 1835) και ο Αλέξανδρος Δουμάς με τα *Ερρίκος Γ'* (*Henry III*, 1829) και *Άντον* (*Antony*, 1831). Όλοι τους ευέλπιστουσαν να αναμορφώσουν τη γαλλική σκηνή στη βάση μιας ζωντανής θεατρικής παράδοσης. Όπως επιμένει και ο Ουγκώ στον περίφημο *Πρόλογο στον Κρόμβελ* (*Préface de Cromwell*, 1827), αν το γαλλικό θέατρο επιθυμεί να ανανεωθεί, οι δραματουργοί θα πρέπει να εγκαταλείψουν τις κλασικές ενότητες του χρόνου, του τόπου και του τρόπου, που είχαν επικρατήσει στη σκηνή μετά τον Ρακίνα (*Racine*), και να ασπασθούν μια δραματολογία που θα συνδύαζε «σε μια πνοή το γκροτέσκο με το υψηλό, το τρομακτικό με τη φάρσα, την τραγωδία με την κωμωδία», τρόπους που θεωρούσε ότι εκπληρώνουν τις αισθητικές ανάγκες της «νεωτερικής εποχής»*. Το επόμενο έργο του Ουγκώ, ο *Ερνάνης*, που σημείωσε σκανδαλώδη επιτυχία με την πρεμιέρα του το 1830, παρέχει το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της νέας αισθητικής. Τοποθετημένο τον 16ο αιώνα στην αυλή του ισπανού βασιλιά Δον Κάρλος, το έργο αυτό είναι ένα δράμα ιστορικών αμφιβασειών που χαρακτηρίζεται από ίντριγκες, ερωτικές πλεκτάνες και παιχνίδια εξουσίας, και στο οποίο το θέαμα και η φαντασμαγορία των μεγαλόπρεπων παρελάσεων αξιοποιούνται στο έπακρο. Ο ομώνυμος ήρωας, πιστός στη ρομαντική θεωρία, είναι

* Victor Hugo, «Το μανιφέστο του ρομαντισμού (Πρόλογος στον Κρόμβελ)», μπφ. Α. Ανδρεόπουλος, περ. *Νέα Εστία*, τ. 110, τχ. 1307 (Χριστούγεννα 1981, αφιέρωμα στα εκατόν πενήντα χρόνια του ελληνικού Ρομαντισμού).

μαζί επαναστάτης και ληστής, «ένας ληστής που θα καταλήξει στην κρεμάλα». Κι ωστόσο, ο Ερνάνης είναι ο μόνος που αποτελεί υπόδειγμα ηθικής αξιοπιστίας μέσα στο έργο, καθώς υπακούει σε μια αντίληψη περί προσωπικής τιμής, για την οποία είναι έτοιμος να πεθάνει παρά να συμβιβαστεί. Ο θάνατος του ίδιου και της αγαπημένης του, η οποία δεσμεύεται με σύμφωνο αυτοκτονίας μαζί του, απεικονίζονται ως επιβεβαίωση του ρουσσωϊκού αξιώματος ότι η πραγματική ηθική βρίσκεται μόνο πέρα από τα όρια της κοινωνίας και ποτέ εντός αυτών.³⁵

Το γαλλικό θέατρο της ρομαντικής περιόδου στάθηκε ικανό να αξιοποιήσει την έμφυτη ροπή προς το ψυχολογικό δράμα. Η εστίασή του στις περιπλοκότητες του πόθου, στη σύγκρουση μεταξύ καθήκοντος και φυσικής ηθικής, και στην έλξη του θανάτου υιοθετήθηκε και από τους ισπανούς δραματουργούς της περιόδου αυτής, όπως οι: Μαριάνο Χοσέ δε Λάρρα (*Mariano José de Larra*) με το έργο του *Μακίας* (*Macías*, 1834), Άνχελ δε Σααβέρδα, δούκας δε Ρίβας (*Angel de Saavedra*) με το *Ο Δον Άλβαρο ή η δύναμη του πεπρωμένου* (*Don Álvaro o la fuerza del sino*, 1835), Αντόνιο Γκαρσία Γουτιέρρες (*Antonio García Gutiérrez*) με το *Ο τροβαδούρος* (*El trovador*, 1836), ο Χουάν Εουχένιο Χάρτσενμπουτς (*Juan Eugenio Hartzenbusch*) με το έργο *Οι εραστές του Τερουέλ* (*Los amantes de Teruel*, 1837) και ο Χοσέ Ζορζιλία (*José Zorrilla*) με τον *Δον Χουάν Τενόριο* (*Don Juan Tenorio*, 1844). Τα έργα αυτά αντανακλούσαν τη γαλλική προτίμηση για το εξωτικό και το *outré* (υπερβολή), για περίτεχνα σκηνικά και ιστορικοποίηση, όμως οι συγγραφείς τους ενσταλάζουν στις ιστορίες τους, μαζί με τις ερωτικές δολοπλοκίες και την τρωθείσα τιμή των ηρώων, μια αίσθηση βυρωνικής υπέρβασης που συχνά απουσιάζει από το έργο των γάλλων ομοτέχνων τους.

Σε άλλα μέρη της Ευρώπης, σε χώρες απομακρυσμένες από το κύριο ρεύμα του Ρομαντισμού, οι συγγραφείς μπόρεσαν να αναπτύξουν ένα εναλλακτικό ιδίωμα που είχε τις ρι-

ζες του στη λαϊκή και μυθολογική παράδοση. Τέτοια είναι η περίπτωση της Πολωνίας, όπου ο Άνταμ Μιτσκοιέβιτς (Adam Mickiewicz) συνδύαζε στα δραματικά του έργα και στα επικά του ποιήματα τον πατριωτισμό και την ιστορική μυθοποίηση. Ο Μιτσκοιέβιτς υπήρξε η ηγετική φυσιογνωμία του πολωνικού Ρομαντισμού, παρότι και άλλοι, όπως ο Γιούλιους Σλοβάτσκι (Juliusz Slowacki) με τα επικά ιστορικά δράματα *Κόρντιαν* (*Kordian*, 1834) και *Μαζέπα* (*Mazepa*, 1840) και ο Ζιγκμουντ Κρασίνσκι (Zygmunt Krasiński) με τα έργα του *Μηθεία κωμωδία* (*Nieboska komedia*, 1835) και *Ψαλμοί του μέλλοντος* (*Psalmy przyszości*, 1845 και επανυξημένη έκδοση το 1848), επίσης απέδωσαν με χαρακτηριστικό τρόπο την ιδιαίτερη οραματική διάσταση του πολωνικού Ρομαντισμού εν γένει. Τα σημαντικότερα έργα του Μιτσκοιέβιτς ήταν έμμετρα δράματα: ο *Κόνραντ Βάλλενροντ* (*Konrad Wallenrod*, 1828) και το σπουδαίο επικό έργο, γραμμένο κατά την εξορία του στο Παρίσι, το οποίο συνέβαλε στο να λάβει μορφή η ιδέα της εξέγερσης ενάντια στη ρωσική κυριαρχία, που όλο και μεγάλωνε στη χώρα του, ο *Κύριος Θαδδαίος* (*Pan Tadeusz*, 1834). Στην Ουγγαρία, ο Σάντορ Πέτεφι (Sándor Petőfi) ήταν ίσως η πιο αυθεντική φωνή με τους *Στίχους* (1844), το λαϊκό επικό άσμα *Γιάνος ο ανδρείος* (*János Vitéz*, 1844), αλλά και πολλά ακόμη ευφύεστατα ποιήματα, όπως *Το σφυρί του χωριού* (*A helység kalapácsa*, 1844) και το πατριωτικό *Εθνικό άσμα* (*Nemzeti dal*, 1848). Ο Πέτεφι έχει βεβαίως θητεύσει στον Μίχαλ Βέρεσμαρτυ (Mihály Vörösmarty) τα έπη του οποίου *Η φωνή του Ζαλάν* (*Zalán Futása*, 1823) και *Ζογκόρ και Τίντε* (*Csongor és Tünde*, 1831) επίσης επιχειρούσαν να συνδυάσουν τον πατριωτισμό με τον Ρομαντισμό.

Οι συγγραφείς αυτοί έδειξαν ότι οι αξιώσεις του ρομαντικού ατομικισμού, η επαναστατική του διάθεση και η κατηγορηματική υπεράσπιση της φυσικής ηθικής μπορούσαν να μεταφερθούν στο εθνικό πεδίο και ότι οι δυστυχίες και οι ταλαιπωρίες ενός λαού εξυπηρετούν θεματικά όσο και το απο-

ξενωμένο από τον κόσμο ποιητικό υποκείμενο. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι ο Έλληνας ποιητής Διονύσιος Σολωμός, ηγετική μορφή της επανησιακής ρομαντικής σχολής, αξιοποίησε με τον πιο άμεσο τρόπο τη ρομαντική ρητορική της εξέγερσης και της εξαγγελίας. Η Ελλάδα αποτελούσε επί πολύ καιρό αντικείμενο θαυμασμού και λατρείας για τους δυτικοευρωπαίους ποιητές, που για αιώνες ολόκληρους επικαλούνταν και επανερμήνευαν τις παραδόσεις και τα ήθη της προκειμένου να εξυπηρετήσουν τις μυθοποιητικές ανάγκες της δεσπόζουσας ευρωπαϊκής κουλτούρας. Τώρα, τη στιγμή της ύψιστης άγνης, στην κορύφωση του απελευθερωτικού της αγώνα εναντίον της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η Ελλάδα βρίσκει έναν ποιητή ικανό να ενεργοποιήσει την ντόπια παράδοση αλλά και τις φρέσκιες ιδέες από τη ρομαντική Ευρώπη, θέτοντας το έργο του στην υπηρεσία της. Στα ποιήματά του όπως ο «Υμνος εις την Ελευθερίαν» (1823), «Ο Κρητικός» (1833) και πρωτίστως «Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι» (γραμμένοι σε τρία σχεδιάσματα ανάμεσα στα 1830 και 1844) ο Σολωμός κατόρθωσε να δείξει ότι η δίωξη και η καταπίεση δεν ήταν απλώς ποιητική μεταφορά για ευαίσθητες που δεν έχουν θέση στη σύγχρονη εποχή, αλλά απτή πραγματικότητα για ένα έθνος που αγωνίζεται και πασχίζει για να μην σβήσει ολότελα. Οι εσωτερικοί αγώνες που αναπαριστώνταν από μια γενιά ρομαντικών δραματουργών έχουν στην περίπτωση του Σολωμού στραφεί προς τα έξω με τη μορφή του ένοπλου αγώνα και της αυτοθυσίας. Αυτό ακριβώς το ήθος της αγωνιστικότητας ενός λαού επέλεξε να μνημειώσει ο Έλληνας ποιητής στους «Ελεύθερους πολιορκημένους», ένα ποίημα αφιερωμένο σε όσους έχασαν τη ζωή τους με πνεύμα αυτοθυσίας στην πολιορκία του Μεσολογγίου, υπερασπίζοντας την πόλη και τις εστίες τους, ώσπου καθένας τους να αναδυθεί από τον μαρτυρικό θάνατο: «Εκείθ'εβγήκε ανίκητος».³⁶

5. «Όλα έχουν αισθήσεις»: ρομαντική ποίηση της φύσης

Οι ρομαντικοί απέρριψαν τις ιδέες του Διαφωτισμού, με την πεποίθηση ότι η φιλοσοφία του υλισμού και η αρχή του επιστημονικού ορθολογισμού οδηγούσαν αναπόφευκτα σε ένα μηχανιστικό και περιοριστικό μοντέλο για την ανθρώπινη φύση, το οποίο δεν άφηνε το ελάχιστο περιθώριο για πνευματικές και μεταφυσικές ανησυχίες. Στράφηκαν έτσι προς τη φύση, η επαφή με την οποία, καθώς πίστευαν, θα αποκαθιστούσε την αίσθηση της αλληλεξάρτησης των έμβιων όντων και την αναγνώριση της οργανικής εξέλιξης της ζωής. Αναμφίβολα, αυτή η εστίαση δεν ήταν καινούργια ούτε πρωτότυπη. Προρομαντικοί συγγραφείς, όπως ο Τζέιμς Τόμσον (James Thomson) με τις *Εποχές* (*The Seasons*, 1726-1730), ο Τόμας Γκρέυ (Thomas Gray) με την *Ελεγεία γραμμένη σ' ένα εξοχικό κοιμητήριο* (*Elegy written in a Country Churchyard*, 1750) και ο Όλιβερ Γκόλντσμυθ (Oliver Goldsmith) με το *Ερημωμένο χωριό* (*The Deserted Village*, 1770), έγραψαν εξίσου σημαντικά ποιήματα επικαλούμενοι τη φύση με διαφορετικούς στόχους. Ο Γκόλντσμυθ, λ.χ., χρησιμοποίησε στο ποίημά του τα φυσικά ήθη ως πρότυπο για την ιστορική αρμονία την οποία διατάραξε η βιομηχανοποίηση, ενώ ο Γκρέυ επικεντρώθηκε στη δεινή ανθρώπινη κατάσταση που είναι εγκλωβισμένη στα περάσματα της γέννησης και του θανάτου. Ωστόσο, μόνο με τους κατεξοχήν ρομαντικούς η φύση έφτασε να κατακτήσει μια προνομιούχα οντολογική υπόσταση: αυτή και μόνον αυτή ήταν ικανή να φέρει τον άνθρωπο σε επαφή με την αυθεντική εμπειρία. Ο Ζεράρ ντε Νερβάλ (Gérard de Nerval), μεταφραστής του *Φάουστ* του Γκαίτε στα γαλλικά και συγγραφέας της σειράς σονέτων *Χίμαιρες* (*Les Chimères*, 1854) διερωτάται χαρακτηριστικά: «Πώς μπορούσα να ζω τόσον καιρό μακριά από τη Φύση χωρίς να ταυτίζω την ύπαρξή μου μαζί της; Τα πάντα έχουν ζωή, τα πάντα κινούνται, τα πάντα ανταποκρίνονται: οι

μαγνητικές ακτίνες, που εγώ και κάθε άλλος εκπέμπουμε, διαπερνούν την ατέλειωτη αλυσίδα των όντων ανεμπόδιστα: πρόκειται για ένα διάφανο δίκτυο που καλύπτει τον κόσμο, και τα λεπτά νήματά του επικοινωνούν σε διάφορα επίπεδα με τους πλανήτες και τα αστέρια. Αιχμάλωτος τώρα πάνω στη γη κοινωνώ με τις χορωδίες των άστρων που μοιράζονται τις χαρές και τις λύπες μου».³⁷

Στη ρομαντική λογοτεχνία, η φύση αποτελούσε ένα σύνθετο συμβολικό περιβάλλον, που κλιμακωνόταν από τους απροσδιόριστους ατμοσφαιρικούς στίχους (*Stimmungskunst*) του γερμανού ποιητή Άιχεντορφ ως την πανθειστική αισθαντικότητα του Γουέρτζγουερθ και μέχρι την εκστατική ποίηση του Νοβάλις και του Μπλέκ που αντίκριζαν στη φύση «τη φαντασία την ίδια». Οπωσδήποτε, ποιητές όπως ο Μπάυρον και ο Αλφρέ ντε Βινιύ επέμεναν σε μια κοσμοπολίτικη ειρωνεία που δεν τους επέτρεπε να επιδοθούν σε κανενός είδους φυσιολατρικό μυστικισμό. Ο Βινιύ μάλιστα, ένας από τους προδρόμους των καταραμένων ποιητών, αναζήτησε την έμπνευσή του, όπως αργότερα ο Μπωντλαίρ, στις μοναδικές ακρότητες της ζωής στην πόλη. Όμως οι ποιητές αυτοί αποτελούσαν τις εξαιρέσεις: η μεγάλη πλειονότητα των ρομαντικών συγγραφέων θα συναινούσαν με τον Μπερναντέν ντε Σαιν-Πιέρ (Bernadin de Saint-Pierre) του οποίου το δημοφιλές ειδύλλιο *Τα κατά Παύλον και Βιργινίαν* (*Paul et Virginie*, 1787) έδειχνε πόσο η επαφή με τη φύση απλοποιούσε τις κοινωνικές σχέσεις και εξευγένιζε την προσωπική ηθική, επιτρέποντας σε όλους όσοι βρισκόνταν σε αυτή την κατάσταση της φυσικής χάρις να απολαμβάνουν «τις χαρές του έρωτα και τις ευλογίες της ισότητας». Ακόμη και ο Λεοπάρντι, που αναγνώριζε στη φύση μια πιο σκοτεινή, μυστηριακή δύναμη, στο ποίημά του «Το άπειρο» («L'infinito») παρουσιάζει τη φύση ως το μέσο διά του οποίου το αισθαντικό υποκειμενο μπορεί να έρθει σε επαφή με το «αιώνιο, και τις σβησμένες εποχές, και τη δική μας που ζει και πάλλε-

ται*». Μια παρόμοια μεταμόρφωση της φύσης σημειώνεται στο έργο του Αλφρέ ντε Μυσέ (βλ. ενδεικτικά τον κύκλο ποιημάτων «Η νύχτα», 1835-1840) αλλά και του Λαμαρτίν, του οποίου οι *Ποιητικοί διαλογισμοί* (*Méditations Poétiques*, 1820), έργο που σηματοδότησε την έναρξη της ρομαντικής ποίησης στη Γαλλία, πρόβαλλαν στη φύση την αίσθηση της απώλειας, της παροδικότητας και της αστάθειας.³⁸

Ανάλογο πάθος διαπερνά τους στίχους του γερμανού ρομαντικού Άιχεντορφ, αλλά χωρίς την ερωτική ολοκλήρωση που συνδέει το ποιητικό υποκείμενο με τη φύση, όπως συμβαίνει στον Λαμαρτίν και όπως αναδύεται καθαρά στο ποίημα «Κοιλάδα»: «κι όμως η φύση η ίδια σε καλεί εκεί, εκείνη αγαπάς». Ο Άιχεντορφ πάλι, σε ποιήματά του όπως τα «Αναχώρηση», «Λυκόφως», «Προσμένοντας» και «Μοναξιά στο δάσος», όλα δημοσιευμένα στα *Ποιήματα* (*Gedichte*) το 1837, καθώς και στο σημαντικό αφήγημα *Από τη ζωή ενός ακαμάτη* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826), απέδωσε τη φύση με χαρακτηριστικά που είναι συγχρόνως περισσότερο πνευματικά και περισσότερο αιθέρια. Στα έργα αυτά ο ποιητής υμνεί τη φύση ως μέρος της θεϊκής δημιουργίας· ο σκοπός της μπορεί να είναι δυσερμίνευτος, η ίδια, ωστόσο, είναι δυνατόν να προσεγγιστεί διαισθητικά, αλλά μόνον από εκείνους που είναι πρόθυμοι να της παραδοθούν και να βιώσουν τη μοναξιά και την απομόνωση. Από την άποψη αυτή, ο Άιχεντορφ πλησίασε το είδος της πίστης που εκπροσώπησε ο γερμανός ρομαντικός θεολόγος Σλάιερμαχερ, ο οποίος πρόσβευε ότι η κατανόηση του κόσμου μέσα από τη θρησκεία δεν έγκειται στις σκέψεις και τις πράξεις, αλλά στην αντίληψη και το συναίσθημα, σε αυτήν τη διαρκή δεκτικότητα απέναντι στην κίνηση του «Πνεύματος του Κόσμου» μέσα στη φύση και μέσα στον άνθρωπο.³⁹

* Ν. Βαγενάς - Τ. Καγιαλής (επιμ.), *Νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία: Ανθολόγιο μεταφράσεων*, Αθήνα, ΥΠΕΠΘ-Παιδαγωγικό Ινστιτούτο και Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, ΟΕΔΒ, 1998.

Στην Αγγλία, οι μείζονες ποιητές αντιμετώπισαν τη φύση με διαφορετικούς τρόπους. Ο Κητς συνέθεσε αρκετές διάσημες ωδές, όπως η «Ωδή σ' ένα αηδόνι» («Ode to a Nightingale»), η «Ωδή σε μια ελληνική υδρία» («Ode on a Grecian Urn»), και «Στο φθινόπωρο» («To Autumn») — όλες δημοσιευμένες το 1820 —, όπου η φύση λειτουργούσε ταυτόχρονα ως σύμβολο ενός ανώτερου κόσμου και ως αστεϊρευτή πηγή γονιμότητας. Ο Σέλλεϋ ενέγραψε τη φύση στη δική του εκδοχή του νεοπλατωνισμού, σε ποιήματα όπως «Ύμνος στην ομορφιά του πνεύματος» («Hymn to Intellectual Beauty») και «Λευκό όρος» («Mont Blanc»), γραμμένα και τα δύο το 1816, όπου έκανε λόγο για την επικοινωνία ανάμεσα στην «αόρατη δύναμη» της φύσης και στο «ανθρώπινο πνεύμα», το οποίο βρίσκεται (όπως στο δεύτερο από τα ποιήματα που αναφέρθηκαν), άλλοτε με ενθουσιασμό και άλλοτε με ταραχή, σε μια «διαρκή ανταλλαγή/ με το καθαρό σύμπαν που μας περιβάλλει»· ενώ ο Κόλεριτζ ύμνησε στους στίχους του την «εμφυχωμένη φύση», παραβάλλοντάς (σε μια περίφημη μεταφορά) την ευαισθησία του ποιητή με «αιολική άρπα» (στο ομώνυμο ποίημα του 1795), η οποία, παρότι βρίσκεται σε αδράνεια, συντονίζεται ωστόσο με την «πνευματική αύρα» που ακτινοβολεί από τη Φύση, εμφυσώντας τον Θεό και το Πνεύμα στις καρδιές των ανθρώπων.⁴⁰

Όπως γνωρίζουμε από το ποίημα «Κατάθλιψη» («Dejection», 1802) ο διανοούμενος Κόλεριτζ δεν κατόρθωσε να διατηρήσει την αφέλεια που απαιτείται για μια επιτυχημένη συμβίωση του έμφυχου νου και της άψυχης φύσης, γι' αυτό προσέφευγε στον φίλο και συνεργάτη του στις *Λυρικές μπαλάντες* (1789), Γουέρτζγουερθ, για να φέρει σε πέρας έναν σκοπό που είχαν από κοινού συλλάβει. Και οι δύο βρέθηκαν στην εμπροσθοφυλακή μιας ποιητικής επανάστασης που επιζητούσε να αναζωογονήσει την ποίηση ενσταλάζοντάς της τον λόγο και την έκφραση της καθημερινής γλώσσας. Αναμφίβολα, δεν ήταν οι μόνοι με αυτό το όραμα. Ο σημαντικότερος σκωτσέζος ποιητής της ρομαντικής περιόδου, ο Ρόμπερτ Μπερνς

(Robert Burns), επίσης πάσχιζε να δώσει φωνή στους απλούς ανθρώπους μέσα από τα *Ποιήματα, γραμμένα κυρίως στη σκωτική διάλεκτο* (*Poems, Chiefly Written in the Scottish Dialect*, 1786). Ο Μπερнс ανέπτυξε σ' αυτήν τη συλλογή ένα μοναδικό ύφος, ικανό να εντοπίζει φιλοσοφικό έρεισμα σε φαινομενικές κοινοτοπίες, να αναγνωρίζει, για παράδειγμα, στην απλή ζωή ενός ποντικιού την υπαρξιακή δυσχέρεια που φέρνει με τους ίδιους όρους τον αναγνώστη, τον ποιητή και το ποίημα στην «κοινωνία της Φύσης». ⁴¹

Ο Γουέρτζγουερθ και ο Μπερнс είχαν πολλά κοινά στοιχεία. Αμφότεροι περιέγραψαν τις πιεστικές και απαιτητικές συνθήκες της αγροτικής ζωής και στράφηκαν προς μια τοπική μορφή μπαλάντας της λαϊκής λογοτεχνίας, προκειμένου να απελευθερώσουν το υλικό τους από τον εύκολο βουκολισμό της νεοκλασικής παράδοσης, τον οποίο ο Τζων Ράσκιν (John Ruskin) και άλλοι αποκήρυξαν, ο Ράσκιν κυρίως μέσα από την αντίληψή του για την «παθητική πλάνη». Από την άλλη μεριά υπήρχαν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στους δύο αυτούς μελλόντες ποιητές της καθημερινής ζωής, οι οποίες εντοπίζονται κυρίως στην αίσθηση της πνευματικής εσωτερικότητας της φύσης που διαπερνά ολόκληρο σχεδόν το έργο του Γουέρτζγουερθ. Αυτό είναι εμφανές σε ποιήματα όπως «Το χαζό αγόρι», «Είμαστε επτά» («We are seven») και «Ποιήματα για τη Λούση» («Lucy poems»), του 1800, όπου ο ρεαλισμός της καθημερινής ζωής μεταμορφώνεται μέσω μιας φυσικής ευλάβειας που υπάρχει εξίσου στους χαρακτήρες και στον ποιητή και με ακόμη πιο απτό τρόπο στα ποιήματα «Επίκριση και απάντηση» («Expostulation and Reply») και «Στίχοι γραμμένοι λίγα μίλια πάνω από το Τίντερν Άμπει» («Lines Composed a few miles above Tintern Abbey»), και τα δύο του 1798, όπου προβάλλει μια πιο στοχαστική εκδοχή του θρησκευτικού ουμανισμού του ποιητή. Ο Γουέρτζγουερθ παρέμεινε σε πολύ μεγάλο βαθμό ανεπηρέαστος από τη γερμανική παράδοση της *Naturphilosophie* (φυσικής φιλοσοφίας) που τόσο επέδρασε

στον Κόλεριτζ, αλλά κατέληξε στη δική του προσωπική εκδοχή πανθεισμού αρκετά νωρίς στη ζωή του, όταν έμαθε να βλέπει τη φύση τόσο ως πηγή πνευματικής απόλαυσης όσο και ως μέσο διά του οποίου το υποκειμένο μπορεί να επανακτήσει την πληρότητά του, χάρη στην επαφή με μια ανώτερη πραγματικότητα. Το «Τίντερν Άμπει», ένα εκτενές διαλογικό ποίημα σε ελεύθερο στίχο, είναι το πιο σημαντικό του ποίημα για τη φύση. Σ' αυτό, διαπλέκει τη «λεπταισθησία» του ενορατικού ποιητή, που μπορεί να εποπτεύει τη μνήμη, την ταυτότητα και τη διαμόρφωση του εαυτού, με μια πιο προσγειωμένη στάση, που δεν παραβλέπει ποτέ τον απτό κόσμο αλλά παραμένει δεσμευμένη με εκείνες τις «μικρές, ανώνυμες, λησμονημένες, πράξεις/καλοσύνης και αγάπης», που λειτουργούν ως απώτατα σημεία αναφοράς της ενόρασης του ποιητή. Σε αντιδιαστολή με τη μυθοποιητική γραφή του Νοβάλις ή τον ναρκισσισμό ενός ποιητή όπως ο Λαμαρτίν, όπου η παρατήρηση της φύσης αποτελεί συχνά πρόσχημα για να διατυπωθεί μια ανεκπλήρωτη επιθυμία, ποιήματα όπως το «Τίντερν Άμπει» οδηγούν τον αναγνώστη στην αδιαμφισβήτητη παρουσία του πνευματικού στοιχείου μέσα στο πραγματικό, και στη σταθερή και συνεχώς ανανεούμενη δυνατότητα της χάρις. ⁴²

Για τον Γουέρτζγουερθ, ο εσώτερος εαυτός, όπως αποκαλύπτεται μέσα από την επαφή με τη φύση, κατέχει ταυτόχρονα ενορατική δύναμη και οργανική μορφή, ικανή να εξελιχθεί μέσα στον χρόνο. Με αυτό τον τρόπο δηλώνει την παρουσία του στο *Πρελούδιο* (που άρχισε να γράφεται το 1799, αλλά εκδόθηκε μόνο μετά τον θάνατο του ποιητή, το 1850). Το ποίημα αυτό ιχνηλατεί την εξέλιξη του Γουέρτζγουερθ ως ποιητή και ως ανθρώπου και δείχνει με ποιον τρόπο τα μεταγενέστερα επιτεύγματα του καλλιτεχνικού υποκειμένου άντλησαν από την ακατέργαστη πρώτη ύλη του εφήβου και έπειτα του νεαρού άντρα. Εδώ, η φύση δεν προσφέρει μόνο το περιεχόμενο του κατά Γουέρτζγουερθ εαυτού, αλλά και τη μορ-

φή του, καθώς ο χαρακτήρας δεν παρουσιάζεται στατικός ή προσδιορισμένος από εξωγενείς παράγοντες: αποτελεί μια πραγματικότητα υπό ανάπτυξη, μια διαδικασία της οποίας το τελικό προϊόν είναι μια πλήρως διαμορφωμένη ολότητα: «Η πειθαρχία/ Και η ολοκλήρωση του νου του Ποιητή». Στο *Προλούδιο*, εαυτός και κόσμος απολαμβάνουν μια σχέση συμβίωσης, που καθίσταται εφικτή μέσα από τη δεκτικότητα στην εμπειρία και στο πνευματικό περιεχόμενο του κόσμου, σ' εκείνη την ανώτερη πραγματικότητα στην οποία η ευαίσθητη ψυχή μπορεί να φτάσει μέσα από την ονειροπόληση και τη φαντασία, σ' εκείνη την «πλάστουργό δύναμη» που βρίσκεται εντός. Από τη στιγμή που πραγματοποιείται αυτή η συνθήκη, η ένωση συνείδησης και εξωτερικής πραγματικότητας (σύνθεση την οποία με λαχτάρα αποζητούσε το ρομαντικό πνεύμα) εγγίζει την πραγμάτωσή της: ο ποιητής δεν οικειοποιείται πια τη φύση, αλλά γίνεται αναπόσπαστο μέρος της, πλέοντας με ένα «ρεύμα» που η πορεία του, παρά τα εμπόδια και τις δυσκολίες, θα φτάσει στον τελικό της προορισμό: «Αστείρευτη πίστη στη ζωή, κι η σκέψη που τη συντηρεί/ του Ανθρώπου, της Αιωνιότητας και του Θεού».⁴³

6. Ο σκοτεινός εαυτός: το ρομαντικό Γοτθικό

Ο Γουέρτζγουερθ αναζήτησε την επαφή με μια ανώτερη πραγματικότητα μέσα από τη μεταμόρφωση του φυσικού κόσμου. Ο Κόλεριτζ έθεσε παρόμοιους στόχους, αλλά ήδη από την πρώτη ποίησή του είναι εμφανής μια σκοτεινή, λιγότερο υπερβατική χροιά, που δεν αναφέρεται στο μυστήριο ως άφατη πνευματικότητα αλλά στο παραφυσικό, το μακάβριο, μ' άλλα λόγια στην ετερότητα. Τα χαρακτηριστικά αυτά εκδηλώνονται σ' ένα από τα πιο γνωστά του ποιήματα, το πρώτο από τις *Λυρικές μπαλάντες*: «Η μπαλάντα του γερο-ναυτικού» (1798). Εκεί, αφηγείται την ιστορία ενός περιπλανώμενου

ναυτικού που σκοτώνει ένα άλμπατρος και καταδικάζει, έτσι, το πλήρωμά του σε θάνατο και τον εαυτό του σε αιώνια τιμωρία. Έκτοτε, είναι υποχρεωμένος να περιφέρεται στον κόσμο και να διηγείται με εμμονή την ιστορία του — με την «παράξενη δύναμη του λόγου του» — σε όποιον στέκεται να τον ακούσει. Το ποίημα του Κόλεριτζ είναι μια αλληγορία που μιλά όχι για μια ευτυχή ένωση φύσης και ανθρώπου ή για την προσωπικότητα που ξαναβρίσκει την ενότητα χάρη στην επαφή με την οργανική ζωή, αλλά για την παράβαση, την ενοχή, την εισβολή του παραλόγου στην περιοχή του ορθού λόγου, για τη διαβρωτική σκοτεινή παρουσία της «υπερφυσικής ενέργειας» στις ανθρώπινες υποθέσεις, όπως εξηγήσε αργότερα ο ίδιος ο Κόλεριτζ.⁴⁴

Οπωσδήποτε δεν είναι τυχαίο ότι ο Κόλεριτζ κυρίως (με την εμμονή του στη γερμανική κουλτούρα), και όχι τόσο ο Γουέρτζγουερθ, ήταν εκείνος που έδειξε ενδιαφέρον για τον μυστικισμό. Οι συνέπειες της θρησκευτικής ανάτασης για την πνευματική μας υγεία, οι ηθικοί κίνδυνοι της υψηλής διανοητικής δραστηριότητας και η λεπτή διάκριση ανάμεσα στο φυσικό και στο υπερφυσικό, υπήρξαν θέματα που απασχόλησαν μια ολόκληρη γενιά γερμανών ρομαντικών, από τον Νοβάλις και τον Κλάιστ μέχρι τον Γκαίτε, ο οποίος στον *Φάουστ Ι* και *II* πάσχιζε να ερμηνεύσει και ταυτόχρονα να συμπεριλάβει εκείνες τις εμπειρίες και τις ιδέες που βρίσκονται πέρα από τον υπαρκτό κόσμο της γνώσης. Το λογοτεχνικό είδος που φάνηκε πιο έτοιμο απέναντι στη ρομαντική εμμονή με την ετερότητα υπήρξε το γερμανικό *Märchen* (παραμύθι για ενήλικες). Τα πιο γνωστά δείγματα είναι *Ο ξανθός Έκμπερτ* (*Der Blonde Eckbert*, 1797) του Λούντβιχ Τηκ, το *Ουντίν* (*Undine*, 1811) του Φρήντριχ Φουκέ (Friedrich Fouqué), *Η αλλόκοτη ιστορία του Πέτερ Σλέμιλ* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814) του Άντελμπερτ φον Καμίσο (Adelbert von Chamisso), *Η ιστορία του συνετού Κάσπερλ και του ωραίου Άνερλ* (*Die Geschichte von braven Kasperl und dem schönen An-*

nerl, 1817) του Κλέμενς Μπρεντάνο (Clemens Brentano), *Ο τρελοανάπηρος του Φορτ Ρατοννώ* (*Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*, 1818) του Άκιμ φον Άρνιμ, και μια σειρά ιστορίες από τον Ε.Τ.Α. Χόφμαν (E.T.A. Hoffmann), με σημαντικότερες τον *Άνθρωπο της άμμου* (*Der Sandmann*, 1816), τον *Σύμβουλο Κρέσπελ* (*Rath Krespel*, 1818), τα *Ορυχεία της Φαλούν* (*Die Bergwerke zu Falun*, 1819) και τη νουβέλα *Το χρυσό δοχείο* (*Der Goldene Topf*, 1814). Το 1799, ο Νοβάλις περιέγραφε το *Märchen* ως «ονειρικό πεδίο, ένα σύνολο φανταστικών πραγμάτων και γεγονότων, χωρίς λογική σύνδεση. Μια μουσική φαντασία, η ίδια η φύση». Πράγματι, στο είδος αυτό αφθονούν οι μαγικές πράξεις και οι εξωπραγματικοί χαρακτήρες: η μάγισσα-χαμαιλέον στον *Ξανθό Έκμπερτ* του Τηκ, ο μεταλλωρύχος-φάντασμα στα *Ορυχεία της Φαλούν* του Χόφμαν, και η ζωντανή σκιά στον *Πέτερ Σλέμιλ* του Καμίσο είναι μερικοί από τους πιο αξιοσημείωτους. Οι χαρακτήρες αυτοί λειτουργούν συχνά ως *σωσίες* (*Doppelgänger*), ως το σκοτεινό alter ego ορισμένων, κατά τα άλλα, κανονικών ανθρώπων, αντικειμενικές συστοιχίες για εκείνα τα υποσυνείδητα μέρη της ψυχής που δεν πρέπει να αναδυθούν στο φως της μέρας. Αυτά τα σκιάδη πλάσματα κινούνται σε ένα τοπίο κάπου ανάμεσα στον αναγνωρίσιμο χώρο της καθημερινής ύπαρξης και σε μια άλλη σφαίρα, που πλαισιώνεται από τον φόβο, την υποψία και την τρέλα. Η ύπαρξή τους αποδεικνύει, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Κλάρα στον *Άνθρωπο της άμμου*, ότι «ακόμη και στην πιο χαρούμενη και ξέγνοιαστη καρδιά μπορεί [...] να φωλιάσει το προαίσθημα μιας σκοτεινής δύναμης που πασχίζει να μας καταστρέψει μέσα από τον ίδιο μας τον εαυτό». ⁴⁵

Το *Märchen* αντιπροσωπεύει τη σκοτεινή πλευρά του γερμανικού ρομαντικού οράματος. Εκεί, η αγάπη για τη φύση και η τάση για απομόνωση που εξήρε λ.χ. ο Άιχεντορφ, και εκείνο το συναίσθημα για το θαυμαστό και το μυστήριο του κόσμου, που εκδηλώνεται τόσο έντονα στην ποίηση του Νοβάλις, χά-

νουν την αθωότητά τους και αναλαμβάνουν να αποκαλύψουν το παράλογο και δαιμονικό ενδεχόμενο που υπάρχει στον πυρήνα τους. Ο περίφημος *Ξανθός Έκμπερτ* του Τηκ αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα. Η υπόθεσή του χρησιμοποιεί ορισμένα από τα κλασικά χαρακτηριστικά του παραμυθιού: την καλοπροαίρετη μάγισσα, τα ανθρωπόμορφα ζώα, και τον έρωτα ανάμεσα σ' έναν ιππότη (Έκμπερτ) και μια χωριατοπούλα (Μπέρθα), αλλά τα μετατρέπει σ' ένα σκοτεινό παραμύθι για την προδομένη εμπιστοσύνη, τα κρυμμένα μυστικά, τους ύποπτους φίλους, χάρη σε μια αριστοτεχνική αφήγηση που κινείται όλο και περισσότερο σε κλίμα ενοχής και εγκλήματος. Η δυσλόγητη αποκάλυψη ότι ο Έκμπερτ είναι ένοχος όχι μόνο για φόνο αλλά (χωρίς να το γνωρίζει) και για αιμομιξία, αφήνει τον ήρωα (πιθανώς και τον αναγνώστη) σε μια τυπική για το *Märchen* κατάσταση, «μουδιασμένο και σασιτισμένο», ανάκατο να διακρίνει ανάμεσα στην αλήθεια και τη φαντασία. ⁴⁶

Δίνοντας μορφή στην αντίληψή τους για τη σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης φύσης, οι συγγραφείς των *Märchen* κάθισαν να αντιλήθουν από μια λαϊκή λογοτεχνική παράδοση που είχε αναπτυχθεί κατά τον 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα: το γοτθικό μυθιστόρημα. Ορισμένα πρώιμα δείγματα του είδους, όπως *Το φρούριο του Οτράντο* (*The Castle of Otranto*, 1764) του Χόρας Γουόλπολ (Horace Walpole), *Η ιστορία του χαλίφη Βάτεκ* (*Vathek*, 1786) του Ουίλιαμ Μπέκφορντ (William Beckford), *Τα μυστήρια του Ουντόλφο* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) της Αν Ράντκλιφ (Anne Radcliffe) και *Ο καλόγερος* (*The Monk*, 1796) του Μ.Τζ. Λιούις (M.G. Lewis), ενεργοποίησαν όλα εκείνα τα στοιχεία της φανταστικής μυθοπλασίας που αντιστρατεύονταν το πνεύμα του Διαφωτισμού: την πίστη στο υπερφυσικό, την καλλιέργεια μιας ορισμένης ατμόσφαιρας και διάθεσης, τη νοσταλγία για τον Μεσαίωνα, και πλοκή δομημένη με άξονα το αίνιγμα και το μυστήριο, η οποία συχνά περιλάμβανε βία που στόχευε στον

εντυπωσιασμό. Στο μυθιστόρημά της *Αβαείο του Νορθάνγκερ* (*Northanger Abbey*, 1818) η Τζέην Άουστεν (Jane Austen) σατίριζε τη γοτθική λογοτεχνία για τη νοσηρή προσήλωσή της στην «αδιαπέραστη σκοτεινότητα» και τη «φρίκη», θεωρώντας ότι αυτές οι αξίες συγκρούονται με «τους νόμους του τόπου και τα ήθη της εποχής», στην Αγγλία των αρχών του 18ου αιώνα, όπου πρωτανεύει το μέτρο και η ευπρέπεια. Η Τζέην Άουστεν δεν ήθελε — ή δεν μπορούσε — να αναγνωρίσει ότι η γοτθική λογοτεχνία είχε μια σαφή λειτουργία για το σύγχρονό της αναγνωστικό κοινό, αφού προσέφερε ένα όχημα για την εξερεύνηση των ορίων και των ταμπού αλλά και για έμμεσο κριτικό σχολιασμό «της κενής μεγαλοπρέπειας και της κρυφής ισχύος» που χαρακτήριζαν τα πολιτικά και σεξουαλικά ήθη του παλαιού καθεστώτος.⁴⁷

Το Γοτθικό δεν άφησε ανεπηρέαστους ούτε τους άγγλους ρομαντικούς. Ο Σέλλεϋ άντλησε από την υψηλόφωνη ρητορική του, όχι μόνο σε ποιήματα σαν τη «Βασίλισσα Μάμπ» («Queen Mab», 1813), με τα «βεβηλωμένα μνήματα», τη «μιαρρή ανάσα» και τον «αποτροπιασμό και την ερήμωση», αλλά και στα πιο ώριμα έργα του, όπως ο *Προμηθέας λυόμενος* (1820), όπου η γοτθική τάση για παραστατική βία προσδίδει μια ιδιαίτερα βαθιά ένταση στα πάθη του έκπτωτου Τιτάνα, ο οποίος πρέπει να υπομείνει τη φρικτή δοκιμασία του παρακολουθώντας με στωικότητα «το φτερωτό λαγωνικό των Ουρανών», ενώ «το ράμφος του με δηλητήριο, όχι δικό του, σκίζει/ την καρδιά μου». Ο Μπάυρον χρησιμοποίησε ανάλογες εικόνες προσαρμόζοντας αρκετούς από τους δαιμονικούς του ήρωες στο γοτθικό πρότυπο του κακούργου, ο οποίος, σαν τον Γκιάουρ στο ομώνυμο ποίημα, διακρίνεται από «σκοτεινή και απόκοσμη» βλοσυρότητα, όπου «κρύβεται εκείνο το ακατονόμαστο ξόρκι/ που αν κι ανεπίτωτο μιλιά/ ένα πνεύμα ανυπόταχτο ακόμα κι ανώτερο». Ο Κητς προσφεύγει στη γοτθική εικονοποιία και στα ποιήματά του «Η παραμονή της Αγίας Αγνής» («The Eve of St. Agnes») και «Η ωραία χωρίς οίκτο» («La

Belle Dame sans Merci), που επιδεικνύουν αμφότερα χαρακτηριστική μεσαιωνική θεματική και μια έλξη (όπως συμβαίνει στο δεύτερο ποίημα) προς τις «χλωμές σαν νεκρές» φιγούρες, που βρίσκονται εκεί για να θυμίζουν στον ποιητή όπως και στον ήρωα ότι ο έρωτας είναι παροδικός αλλά και επικίνδυνος. Ο Μπλέηκ, τέλος, αξιοποίησε το Γοτθικό για εντελώς διαφορετικούς σκοπούς στο *Πρώτο βιβλίο του Γιουράιζεν* (*The First Book of Urizen*, 1794) και στο *Ιερουσαλήμ* (*Jerusalem*, γραμμένο ανάμεσα στα 1804 και 1820). Στα ποιήματα αυτά, ο Μπλέηκ εκφράζει μια απαισιόδοξη οπτική για τη ραγδαία εκβιομηχάνιση της Αγγλίας, όπου τα εργοστάσια και οι μύλοι έχουν μεταβληθεί σε απάνθρωπα μέσα υποδούλωσης και τρόμου, αναγκάζοντας όλους όσοι βρίσκονται κάτω από την κυριαρχία τους να ζουν σαν ζωντανοί-νεκροί, κάτω από τον «δυνατό ήχο του σφυριού της καταστροφής». Μέσα σε ένα τέτοιο σκηνικό όλοι είναι θύματα μιας γοτθικής φρίκης, εξαναγκασμένοι να παραδώσουν κάθε αξιοπρέπεια και ελευθερία, ζώντας «σ' έναν τόπο όπου «τα καμίνια ουρλιάζουν δυνατά, ζωντανά, κινούμενα».⁴⁸

Το πιο αξιοσημείωτο δείγμα αξιοποίησης της γοτθικής παράδοσης είναι, εντούτοις, το μυθιστόρημα *Φρανκενστάιν* (*Frankenstein*, 1818) της Μαίρη Σέλλεϋ (Mary Shelley). Πρόκειται για ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον έργο για πολλούς λόγους, μεταξύ των οποίων και το γεγονός ότι γράφτηκε από γυναίκα. Πριν από την έκδοση του *Φρανκενστάιν*, οι συγγραφείς του είδους συνήθιζαν, ως επί το πλείστον, να περιγράφουν τη γυναίκα με παθητικούς όρους, ως άβουλο και αθώο θύμα της ανδρικής βιαιότητας. Από πολλές απόψεις, αυτή η εικόνα της γυναίκας αντανάκλασε με μια σχετική υπερβολή το πρόβλημα της θηλυκότητας μέσα στην ίδια τη ρομαντική φαντασία, που έτεινε να ερμηνεύει το θηλυκό ως το αντικείμενο και όχι το υποκείμενο του πόθου, ως τον απώτερο στόχο της ρομαντικής εμμονής παρά τη γενεσιουργό αιτία της, ένα σύμβολο γήινης τελειότητας αλλά και απρόσιτης σωματικότητας,

της οποίας το μυστήριο και η αγεφύρωτη απόσταση δημιούργησαν το χαρακτηριστικά ρομαντικό συναίσθημα του άμετρου πόθου (γνωστού στα γερμανικά ως *Sehnsucht*). Για πολλούς ρομαντικούς συγγραφείς, το θηλυκό αποτέλεσε τον πυρήνα μιας ποιητικής της απώλειας: ο Λαμαρτίν είχε τη Ζυλί-Σαρλ, ο Νοβάλις τη Σοφία, ο Νερβάλ τη Σύλβια. Αναμφίβολα, υπήρξαν απόπειρες να απεικονιστούν γυναίκες με τον δικό τους λόγο: ο Φρήντριχ Σλέγκελ στο αποσπασματικό και ανολοκλήρωτο μυθιστόρημά του *Λουσίνα* (*Lucinde*, 1799) προβαίνει σε μια τέτοια απόπειρα, καθώς περιγράφει τον ιδανικό γάμο δύο χειραφετημένων προσωπικοτήτων, του Ιούλιου και της Λουσίνας, τους οποίους ενώνει μια σχέση που συνδυάζει «την πνευματική επιθυμία με την αισθησιακή ολοκλήρωση». Το έργο αυτό, γραμμένο σαφώς υπό την επίδραση των απόψεων του Ρουσσώ περί φυσικής ηθικής, επιτρέπει στους πρωταγωνιστές του να έχουν ελεύθερη βούληση, και να είναι ικανοί να επιτύχουν μια μορφή ανώτερης πνευματικής και σωματικής επικοινωνίας, επιστρέφοντας μέσω του φυσικού τους έρωτα «στη χρυσή εποχή της αθωότητας», την οποία τόσο λαχταρούσαν πάντα οι ρομαντικοί. Ακόμη και στο συγκεκριμένο παράδειγμα όμως, η ρομαντική ηρωίδα, έστω και ως απόλυτα ισότιμη, παραμένει μια μακρινή μορφή, μια θετική ετερότητα, άλλοτε αγεληκή και άλλοτε μητρική και γήινη, ένα πλάσμα που, σε τελευταία ανάλυση, βρίσκει την ευτυχία της μόνο κοντά στη γαλήνη που της προσφέρει ο άνδρας.⁴⁹

Η Μαίρη Σέλλεϋ παραβίασε αυτό το πλαίσιο, όχι γράφοντας ένα «γυναικείο μυθιστόρημα» — όπως συνέβη με την *Κορίνα* (*Corinne*, 1807) της ντε Σταλ, ή την *Ιντιάνα* (*Indiana*, 1832) και τη *Λέλια* (*Lélia*, 1833) της Γεωργίας Σάνδη —, αλλά κατακτώντας μια λογοτεχνική μορφή είδος που παραδοσιακά (με την εξαίρεση της Αν Ράντκλιφ με τα *Μυστήρια του Ουιτόλφο*) καλλιεργούνταν από άντρες. Εισήγαγε επίσης στην αφήγησή της μια κριτική για δύο από τα ισχυρότερα ανδρικά αρχέτυπα της ρομαντικής φαντασίας, τον Φάουστ και τον Προ-

μηθέα. Αυτές οι δύο μορφές συμβολίζουν (όπως εξηγεί και η ίδια η Σέλλεϋ στην εισαγωγή του μυθιστορηματός της) εκείνους που επιδιώκουν να «χλευάσουν τον εκπληκτικό μηχανισμό του Δημιουργού του κόσμου», προσπαθώντας να εξωθήσουν τη γνώση και την εξουσία πέρα από τους φυσικούς και ηθικούς τους περιορισμούς. Με αυτή την έννοια, η Σέλλεϋ πρότεινε το μυθιστόρημά της ως κριτική τόσο έναντι της θριαμβικής και αλαζονικής φύσης του επιστημονικού ορθολογισμού (στην εισαγωγή εστιάζεται στη νεοανακαλυφθείσα και απεχθή ηλεκτρική ενέργεια) όσο και έναντι του ίδιου του Ρομαντισμού. Το κίνημα αυτό, όπως υπονοεί η Σέλλεϋ, αποθεώνοντας την ιδιοφυΐα και τη χωρίς όρια δημιουργικότητα, λησμόνησε ολότελα ότι η τέχνη έχει την ταπεινή καταγωγή της στην ανθρώπινη εμπειρία, και προσπάθησε, σαν τον δύστυχο Φρανκενστάιν που αργότερα οικτρίζει τον εαυτό του, «να γίνει μεγαλύτερο απ' όσο επιτρέπει η φύση». Το τέρας στο μυθιστόρημα αυτό είναι απολύτως γοτθικής έμπνευσης. Πλασμένο από τα «ευτελή και άχρηστα» ανθρώπινα κατάλοιπα του τοπικού νεκροταφείου, αντιμετωπίζεται από τη στιγμή της γέννησής του, ακόμη και από τον δημιουργό του, με «φρίκη και απέχθεια», σαν «δαιμονικό πτώμα». Καταδικασμένο να περιφέρεται στον κόσμο, ταξιδεύοντας από τη βουκολική Ελβετία στην παγωμένη Αρκτική, εγκαταλειμμένο και μισητό, το τέρας ζει μέσα στο «μακελιό και τη δυστυχία», εκδικούμενο όσους πιστεύει πως το πρόδωσαν.⁵⁰

Εντούτοις, η Σέλλεϋ καθιστά επίσης σαφές ότι το τέρας έχει ψυχή προς το τέλος της αφήγησης, μάλιστα, ο ηθικός συντηρητισμός με τον οποίο μέχρι τότε υποστήριζε την ηθική αλληγορία της συμπληρώνεται με τη σημαντική παράμετρο της κοινωνικής αναμόρφωσης, έτσι ώστε το τέρας προβάλλει τόσο σαν θύμα του κακού όσο και σαν πρόξενός του. Στην τελευταία σκηνή του μυθιστορηματος, το τέρας μαθαίνει να μιλά για τις διώξεις και τις προσβολές που υπέστη, εξηγώντας ότι «η δυστυχία τον ώθησε στη διαστροφή και στο μίσος» και

ότι «το έγκλημα τον υποβίβασε πιο κάτω και από το αθλιότερο ζώο», εξαιτίας της αδιαφορίας και της σκληρότητας του κόσμου. Η τεχνητή του δημιουργία μπορεί να ήταν μια προσβολή για τους νόμους της φύσης και τη θρησκευτική ευσέβεια· όμως το μεγαλύτερο έγκλημα, καταλήγει η Σέλλεϋ — ακολουθώντας στο σημείο αυτό τον αναμορφωτικό ζήλο του πατέρα της, Γουίλιαμ Γκόντγουιν (William Godwin), του οποίου το μυθιστόρημα *Τα πράγματα όπως είναι ή Οι περιπέτειες του Κάλεμπ Γουίλιαμς* (Caleb Williams, 1794) κατέληγε σε ανάλογα συμπεράσματα —, είναι αυτό στο οποίο είμαστε όλοι συνένοχοι: η διαφθορά της αρχικής αθωότητας, η έλλειψη συμπίονιας για οποιοδήποτε πλάσμα είναι διαφορετικό και παράξενο, και η άρνηση να αναλάβουμε την ευθύνη για εγκλήματα που βαρύνουν αποκλειστικά εμάς.⁵¹

7. «Ύμνοι στη νύχτα»: ο πόθος για υπέρβαση

Ο Γουίλιαμ Μπλέηκ στη συλλογή του *Οιωνοί αθωότητας* (Auguries of Innocence, 1789) παροτρύνει τους αναγνώστες του να «δ[ουν] τον Κόσμο μέσα σ' έναν κόκκο άμμου/ και τον Παράδεισο σ' ένα Αγριολούλουδο/ Να κλε[ίσουν] το Άπειρο μες στην παλάμη [τους]/ Και την αιωνιότητα μες σε μια ώρα». Παρά τον εγγενή μυστικισμό τους, οι σίχοι του Μπλέηκ ήταν το προϊόν μιας συνείδησης που απολάμβανε τη φυσική ζωντάνια και ενέργεια και επέμενε στην απτότητα του κόσμου. Σε άλλους ρομαντικούς ποιητές, η εμπειρία της φύσης ήταν συνυφασμένη με μια πιο δεκτική στάση, η οποία προϋπέθετε το άνοιγμα, σχεδόν την εκχώρηση του εαυτού σε μια ανώτερη, υπερβατική πραγματικότητα. Αυτή η επιθυμία για διάλυση του εαυτού επανεμφανίζεται σε πολλά ρομαντικά έργα. Είναι έκδηλη στους θρησκευτικούς σίχους του μεζονος πολωνού ρομαντικού Άνταμ Μίτοκιέβιτς και στην ποίηση του δανού Μπ.Σ. Ίνγκεμαν (B.S. Ingemann), του οποίου η συλλογή

Πρωινά και βραδινά τραγούδια (Morgen- og Aften- Sangen, 1839) σηματοδοτεί μια από τις καλύτερες στιγμές του σκανδιναβικού Ρομαντισμού. Ακόμη, η στάση αυτή αποτελεί κατεξοχήν χαρακτηριστικό της συλλογής του Φόσκολο *Επιτάφιοι σίχοι* (Dei sepolcri, 1807) και στα *Τραγούδια* (Canti, 1831) του Λεοπάρντι, για να σταθούμε στους δύο επιφανέστερους εκπροσώπους του ιταλικού Ρομαντισμού. Και οι δύο ύμνησαν τη νύχτα εξερευνώντας τα βάθη, τις αγωνίες και τα μυστήρια που κρύβονται όταν χαράζει το φως της μέρας. Ο Λεοπάρντι, συγκεκριμένα, σε ποιήματά του όπως «Το άπειρο» («L'infinito»), «Το απόγευμα μετά τη γιορτή» («La sera del dì di festa»), και τα δύο του 1819, και το «Εις εαυτόν» («A se stesso», 1833), ταύτιστηκε με αυτό το πνεύμα εκφράζοντας το ισχυρό αίσθημα της υπαρξιακής αγωνίας, την οποία προκαλούν οι «απόκοσμες σιωπές, και το άπειρο διάστημα» που μοιάζουν πάντα να περιβάλλουν το ποιητικό υποκείμενο. Την ποίηση αυτήν τη διαπερνά ο φόβος για ένα σύμπαν το οποίο παραμένει πάντα σκοτεινό και απροσπέλαστο από τον ηθικό έλεγχο· ένα σύμπαν που δεν προσφέρει τίποτε στον άνθρωπο ή στον ποιητή, οι οποίοι θα πρέπει, σαν τον ταξιδευτή στο ποίημα «Η δύση της σελήνης» (1837), να ολοκληρώσουν το ταξίδι της ζωής τους σε απόγνωση: καθώς, «μέσα στη νύχτα,/ όπου ακολουθώντας το σκοτάδι φτάσαμε/ οι θεοί έχουν για εμάς τοποθετήσει ένα σημάδι/ ένα μήνμα». Ο Έλληνας ποιητής Διονύσιος Σολωμός απέτισε ανάλογο φόρο τιμής στην ποιητική της νύχτας στο θαυμάσιο ποίημά του «Ο Πόρφυρας» (1848). Εδώ, η επαφή του εαυτού με τη φύση δεν γίνεται με όρους θυμόσοφης παθητικότητας, αλλά μέσα από μια πράξη καταστροφικής βιαιότητας (τον θάνατο ενός νεαρού βρετανού στρατιώτη από καρχαρία στα νερά του Ιονίου). Παρά τον σκληρό ρεαλισμό του ποιητικού θέματος, ο Σολωμός μένει πιστός στη ρομαντική εμμονή ότι το υποκείμενο της εμπειρίας μπορεί να ολοκληρωθεί μόνο μέσα από τη διάλυση της προσωπικής ταυτότητας. Καθώς ο καρχαρίας κατασπαράζει το θύμα του, ο

Σολωμός δεν μας προσφέρει τραγωδία ούτε έλεος, αλλά, για μια στιγμή, την πρόσβαση στη συνείδηση κάποιου που αναγκάζεται αιφνίδια να διαπραγματευτεί με τη ζωή και τον θάνατο, σε μια στιγμή καθαρής γνώσης, όταν «Άστραψε φως κι' εγνώρισεν ο νιος τον εαυτό του*».⁵²

Το έργο που γονιμοποίησε τη λογοτεχνία της σκοτεινής υπέρβασης περισσότερο από κάθε άλλο ήταν οι *Ύμνοι στη νύχτα* (*Hymnen an die Nacht*) του Νοβάλις, γραμμένοι το 1789 και δημοσιευμένοι το 1800 στο περιοδικό *Ατενέουμ* (*Athenaeum*, 1798-1800) που εξέδιδαν οι αδελφοί Σλέγκελ. Βέβαια, στο *Bildungsroman* (μυθιστόρημα διάπλευσης και προσωπικής εξέλιξης) *Χάινριχ φον Όφτερντιγκεν* (*Heinrich von Ofterdingen*, εκδόθηκε μετά θάνατον, το 1802), ο Νοβάλις εκθείασε την αξία του επίγειου επιτεύγματος της ανθρώπινης ύπαρξης αναπαριστώντας την αναζήτηση του ήρωα για ιδανική αγάπη και πνευματική ολοκλήρωση (οι οποίες ενσαρκώνονται στο μυθιστόρημα από τη Ματλιντε, αλλά σε ένα συμβολικό επίπεδο και από το γαλάζιο άνθος της ρομαντικής μυθολογίας). Οι πρωιμότεροι *Ύμνοι στη νύχτα* εκφράζουν μια αρκετά διαφορετική θεώρηση του κόσμου. Το ποίημα περιγράφει την προσπάθεια του ποιητικού υποκειμένου να επικοινωνήσει με τη νεκρή αγαπημένη του, τη Σοφία· εκείνη, έχει εγκαταλείψει τον κόσμο και βρίσκεται σε μια ανώτερη σφαίρα, όπου μπορεί να πλησιάσει κανείς μόνο αν είναι έτοιμος να αποδεχτεί ως θετικές αξίες το σκοτάδι και τον θάνατο. Οι *Ύμνοι στη νύχτα* είναι έργο αλύτρωτης εσωτερικότητας, στις έξι σύντομες ωδές του οποίου (άλλες σε πεζή ποίηση και άλλες σε ομοιοκατάληκτο στίχο) περιγράφεται η πορεία του ποιητή από το φως στο σκοτάδι, από τη γήινη διάσπαση στην αιθέρια πνευματικότητα. Γύρω από αυτή την αναζήτηση ο Νοβάλις εξυφαίνει την καταδίκη του πνεύματος του Διαφωτι-

* Διονυσίου Σολωμού, «Ο Πόρφυρας», *Ποιήματα*, τ. Α', επιμ. Λίνος Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1986, σ. 255.

σμού και του επιστημονικού ορθολογισμού, που κατέστρεψαν τον «παρασυμπαθητικό δεσμό» ανάμεσα στο άτομο και στη φύση, ο οποίος, κατά τον Νοβάλις, ήταν ισχυρός στη χρυσή εποχή του παρελθόντος. Αυτό ακριβώς αποτελεί και τον κεντρικό θεματικό πυρήνα των *Ύμνων*. Στην πέμπτη ωδή ο ποιητής επιχειρεί μια σπάνια μυθική αναδρομή στην προϊστορία του ανθρώπινου είδους, όπου όλοι ζούσαν σε μια «ευλογημένη μέθη», αποτέλεσμα της ανιμιστικής παρουσίας του πνεύματος στη φύση. Ο κόσμος αυτός έχει ιστορικά παρέλθει, ωστόσο, όπως περιγράφει η τρίτη ωδή, μπορεί να ξαναγεννηθεί μέσα στη συνείδησή μας, αν αντικαταστήσουμε τις «αλυσίδες του φωτός», εκείνες δηλαδή τις νοητικές εξεις του ορθολογικού πνεύματος που εκφράζονται με τον υπολογισμό και την ποσοτικοποίηση, με μια ισχυρότερη πίστη στο άφατο και σε όλες του τις εκφάνσεις: σκιές, υπόγειες δυνάμεις, όνειρα, με δυο λόγια, πίστη στη νύχτα. Αυτό που χρειάζεται είναι ένα διανοητικό άλμα, μια αποφασιστική κίνηση (*Durchbruch*) προς μια ανώτερη σφαίρα. Ο Νοβάλις σκοπύμα δεν προσδιορίζει με σαφήνεια τον τελικό προορισμό του ταξιδιού: σκοπός του είναι να συνδυάσει το πνευματικό με το φυσικό, το γήινο με το υπερκόσμιο, ότι μπορεί να αποκτηθεί με εκείνο που θα παραμένει πάντα αντικείμενο του ρομαντικού ανεκπλήρωτου πόθου (*Sehnsucht*). Αντίστοιχα, οι ωδές παλινδρομούν ανάμεσα στις δύο αυτές σφαίρες, μετέωρες γύρω από ένα σταθερό σημείο λαχτάρας, γέννημα της ισχυρής βούλησης να υπερβούμε, επιτέλους, τη διάκριση ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα.⁵³

Στο επίκεντρο του έργου του Νοβάλις βρίσκεται ένα κομβικό για τη ρομαντική συνείδηση παράδοξο: για να αγγίξει ο εαυτός κάποιο ανώτερο επίπεδο θα πρέπει να αποποιηθεί ακριβώς εκείνες τις λειτουργίες που τον προσδιορίζουν, τον ορθολογισμό, την αυτοσυνείδηση, το εγώ. Σ' αυτή την ανατροπή των αξιών, ο θάνατος γίνεται ζωή, και οι απροσδιόριστες διεργασίες της διάθεσης και της ιδιοσυγκρασίας η μόνη

πηγή της αληθινής γνώσης. Η σύνδεση αυτών των δύο κόσμων αποτέλεσε τον σκοπό ορισμένων ρομαντικών συγγραφέων, όπως ο Χόφμαν, ο Τηκ και ο Κόλεριτζ, του οποίου ο διαταραγμένος ήρωας στο ποίημα «Ο γερο-ναυτικός» μπορεί να αναγνωστεί ως σύνδεσμος μεταξύ γης και κόλασης. Υπήρξαν, ωστόσο, κι άλλοι προφήτες της νύχτας, όπως ο Σενανκούρ (Etienne Rivert de Sènancour), συγγραφέας του *Όμπερμαν* (Obertmann, 1804), αλλά και ο ανώνυμος συγγραφέας — πρόκειται για τον Ερνστ Αουγκουστ Κλίνγκεμαν (Ernst August Klingemann) — του έργου *Οι νυχτερινές βάρδιες του Μποναβεντούρα* (*Nachtwachen des Bonaventura*, 1804). Και τα δυο αυτά έργα ερμηνεύουν την ανάγκη για υπέρβαση ως εμμονή· δεν την αντιμετωπίζουν, δηλαδή, ως μέσο πνευματικής αναμόρφωσης, αλλά ως ψυχολογικό πρόβλημα που μπορεί να αφήσει τη συνείδηση (όπως δηλώνει ο ίδιος ο ήρωας του μυθιστορήματος του Σενανκούρ) «χαμένη στην άβυσσο» μιας «ταραχής» που την κλονίζει συθέμελα και δεν ξεπερνιέται ποτέ. Οι συγγραφείς αυτοί είχαν υπόψη τους τα όρια της ρομαντικής αυτοσυνειδησίας, και, από την άποψη αυτή, προσωινίζονται δύο λογοτεχνικές φυσιογνωμίες που έμελλε να θέσουν τέλος στη ρομαντική αισιοδοξία: τον Τόμας ντε Κουίνου και τον Ζεράρ ντε Νερβάλ. Το πιο διάσημο έργο του ντε Κουίνου, οι *Εξομολογήσεις ενός άγγλου οπιοφάγου* (*Confessions of an English Opium Eater*, πρώτη έκδοση το 1822 και επανυξημένη το 1856) αποτελεί την αυτοβιογραφική καταγραφή των πειραματισμών του συγγραφέα με τη χρήση οπίου και ανακαλεί ολοφάνερα το πολύ γνωστό ποίημα του Κόλεριτζ *Κούμπλα Χαν* (που γράφτηκε το 1797 αλλά εκδόθηκε μόλις το 1816), το οποίο επίσης συσχέτιζε την ποιητική φαντασία με τη χρήση ναρκωτικών ουσιών. Όπως και το ποίημα του Κόλεριτζ, το έργο του ντε Κουίνου τηρεί μια αμφίσημη στάση απέναντι στο όπιο, καθώς ταλαντεύεται ανάμεσα στην ηθική καταδίκη και στην εξύμνηση της μεταμορφωτικής δύναμης της συγκεκριμένης ουσίας. Οι παραισθητικές εμπειρίες του ντε Κουίνου,

που περιγράφονται διεξοδικά και τοποθετούνται στο αστικό περιβάλλον του σύγχρονου Λονδίνου, ταλαντεύονται μεταξύ οπτασίας και τρόμου, καθώς ο συγγραφέας κινείται ανάμεσα στα όνειρα με αγαπημένα του πρόσωπα και σε εφιάλτες που στοιχειώνονται από παράξενα τέρατα κι όπου οι λίμνες μεταμορφώνονται σε μωσαικά από ανθρώπινα πρόσωπα που υποφέρουν. Τέτοιες εμπειρίες απελευθερώνουν τον ντε Κουίνου από τη συμβατική αντίληψη της ατομικότητας, αλλά και τον αφήνουν «ταραγμένο, να αγωνιά, να καρδιοχτυπά, να τρέμει, να γίνεται κομμάτια*», διαλυμένο σωματικά και ψυχικά, έτσι ώστε τελικά είναι πρόθυμος να αποστραφεί τους πειραμούς της ρομαντικής φυγής.⁵⁴

Μισός αιώνας περίπου χωρίζει τον Νοβάλις από τον Ζεράρ ντε Νερβάλ. Ο Νερβάλ, όπως και ο Νοβάλις, επίσης επιζητούσε να αποστασιοποιηθεί από την ισοπεδωτική παράδοση του Διαφωτισμού και του ορθολογισμού, και προσέγγισε τον Μαγικό Ιδεαλισμό του γερμανού προδρόμου του. Το φιλοσοφικό του υπόβαθρο γίνεται φανερό σε ποιήματα όπως οι «Χρυσοί στίχοι» («Vers dorés», 1845), όπου θυμίζει «στον άνθρωπο που στοχάζεται ελεύθερα» ότι σε «Κάθε λουλούδι βρίσκεται μια ψυχή που ανθίζει στη φύση/ Εκεί μέσα στο μέταλλο ξει το μυστήριο μιας αγάπης/ “όλα αισθάνονται!” Και όλα σ’ εξουσιάζουν». Οι στίχοι αυτοί είναι καθαρός Νοβάλις, όχι όμως και ό,τι τους ακολούθησε. Ο Νερβάλ αποτελεί μια ήπιμη αλλά πολύ σημαντική φυσιογνωμία για τον γαλλικό Ρομαντισμό: οι μεταφράσεις του έργων του Γκαίτε και του Χάινε έκαναν ευρύτερα γνωστούς στη Γαλλία τους συγκεκριμένους συγγραφείς αλλά και γενικότερα τον γερμανικό Ρομαντισμό. Το πρωτότυπο έργο του εκτείνεται από το πρώιμο ιμπρεσιονιστικό οδοιπορικό *Ταξίδι στην Ανατολή* (*Voyage en Orient*,

* Thomas de Quincey, *Εξομολογήσεις ενός άγγλου οπιοφάγου*, επιμέλεια-μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια Α. Πολυχρονάκη, Αθήνα, Εκάβη, χ.χ., σ. 132.

1851) στην ποιητική συλλογή *Χίμαιρες* (που περιλαμβάνει το περίφημο φανταστικό ποίημα «Ο απόκληρος» — «El Desdichado», 1854) και μέχρι το αφήγημα *Συλβί* (*Sylvie*, 1853), όπου η σαρκαστικά ηρωική ανάπλαση μιας εξιδανικευμένης εικόνας της γαλλικής υπαίθρου μαρτυρεί την παρουσία του ανερχόμενου ρεύματος του Ρεαλισμού. Σε αυτά τα έργα ο πνευματικά διαταραγμένος ποιητής διασχίζει τα λογοτεχνικά είδη, παίζει με τις αναγνωστικές προσδοκίες σχετικά με τη μορφή και το ύφος και συνθέτει έναν κόσμο όπου κυριαρχεί άλλοτε η φαντασία κι άλλοτε ο καθαρός Ρεαλισμός. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Νερβάλ στην αλληλογραφία του, τα έργα αυτά υπήρξαν προϊόντα ενός πνεύματος λυτρωμένου χάρα στην «ψευδαίσθηση, στο παράδοξο, [και] στην αποδοχή όλων εκείνων που αντιστρατεύονται την ορθή κρίση».⁵⁵

Στο τελευταίο του έργο, την *Αυρηλία* (*Aurelia ou Le rêve et la vie*, που εκδόθηκε το 1855, έναν χρόνο πριν από τον θάνατο του συγγραφέα), ο Νερβάλ οξύνει τη ρομαντική οπτική μέχρι το σημείο όπου ο συμφυρμός ονείρου και πραγματικότητας δεν αποτελεί πλέον ρομαντική μεταφορά, αλλά σύμπτωμα μιας ανήκεστης διανοητικής διαταραχής. Το έργο αυτό δεν έχει υπόθεση ούτε πλοκή ούτε άλλα πρόσωπα πέρα από το υποκείμενο της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Ομοίως, ο χρόνος, ο τόπος και η αλληλουχία της αφήγησης παραμένουν αδιευκρίνιστα, καθώς ο Νερβάλ περιπλανείται στο Παρίσι αναζητώντας το νόημα των εμπειριών του και μπαίνοντας στο ένα ψυχιατρείο μετά το άλλο. Πρόκειται για το χρονικό ενός ταξιδιού μέσα στη νύχτα, του οποίου η αφετηριακή φράση, «Τα όνειρά μας είναι μια δεύτερη ζωή», θα ήταν οικεία στον Μπλέικ, στον Νοβάλις και σε όλους όσους αναζητούσαν μιαν ανώτερη πραγματικότητα στο όνειρο ή σε θρησκευτικές οπτασίες. Η *Αυρηλία* όμως δεν μιλά για κάποιο όνειρο αλλά για έναν εφιάλτη, και παρά το γεγονός ότι η προσωπική εμμονή που κινητοποιεί την αφήγηση (ο θάνατος της αγαπημένης) είναι παρούσα σε ολόκληρο το φάσμα της ρομαντικής λογοτεχνίας, η

περιγραφή των ψυχικών συνεπειών της από τον Νερβάλ είναι μοναδική στη λογοτεχνία του 19ου αιώνα. Το ταξίδι του Νερβάλ καταγράφει μια «κατάβαση στην κόλαση», σε έναν κόσμο όπου κυριαρχούν οι ανιμιστικές φαντασιώσεις, οι παραισθήσεις μεγαλείου, σχιζοφρένειας και καθαρού «κρόμου». Η *Αυρηλία* σηματοδοτεί το τέλος της παράδοσης επιστημολογικού ουτοπισμού που πρώτος και σημαντικότερος εκφραστής της υπήρξε ο Νοβάλις. Το νυχτερινό δράμα που πρόβαλε ο γερμανός ποιητής ανήκε στη σφαίρα του ήσυχου ύπνου, άνοιξε τον πλούτο του υποσυνείδητου και χρησίμευσε ως μεταφορά για το άπειρο. Όταν ο Νερβάλ εισέρχεται σε αυτή την περιοχή, ο Ρομαντισμός έχει πια χάσει τόσο την αισιοδοξία όσο και την αφελεία του. Το Άλλο που συναντά ο διαταραγμένος αφηγητής του Νερβάλ, παρότι εχθρικό, αποτελεί κομμάτι του βαθύτερου εαυτού του το οποίο, καθώς βρισκόμαστε ήδη στο γύρισμα του αιώνα, είναι πλέον αντικείμενο των νέων επιστημονικών λόγων της ψυχολογίας και της ιατρικής παθολογίας. Ο Νερβάλ μας αφήνει ακριβώς σ' αυτό το σημείο: στο τέλος της τροχιάς που διέγραψε ο ρομαντικός ιδεαλισμός. Όπως περιγράφει και ο ήρωάς του σε μια από τις σπάνιες στιγμές διαύγειας, «ήρθαμε στον κόσμο σε καιρούς επαναστάσεων και καταιγίδων, όταν κάθε πίστη είχε κλονιστεί, [...] γι' αυτό μας είναι δύσκολο, όταν νιώσουμε την ανάγκη, να ξανασηκώσουμε αυτό το μυστικό κτίσμα, που έχουν χτισμένο στις πρόθυμες καρδιές τους οι αθώοι και οι αφελείς». Σε αυτά τα συμφραζόμενα, στο ξημέρωμα του θριάμβου του θετικισμού και του ωφελιμισμού, η ρομαντική παρόρρηση δεν μπορεί να επιβιώσει· η φαντασιακή θεώρηση είναι πια ιστορικά αδύνατη και η «άγνοια δεν μπορεί να διδαχθεί».⁵⁶