

ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ/1

R. WELLEK

**ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ & ΑΓΓΛΙΚΟΣ
ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ**

Μιά προσέγγιση

Μετάφραση
ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΡΟΖΑΝΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ  **ΕΡΑΣΜΟΣ**

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
Κείμενα — Θεωρία — Κριτική
ἀρ. 3

R. WELLEK: Γερμανικός και Ἀγγλικός ρομαντισμός

*Στήν Ειρήνη, πού δέν μπορεῖ ἀ-
κόμη νά διαβάσει αὐτὸ τὸ βιβλίο.*

Τὸ κείμενο τοῦ διάσημου Τσέχου διανοητῆ Ρενέ Βέλλεκ, πού παρουσιάζεται ἐδῶ, ἔχει σάν κύριο στόχο του τὴν πρόκληση πού ὁ Ἄρθουρ Ο. Λοβτζόου διατυπώνει στὸ βασικό του κείμενο: «Περὶ τῆς Διακρίσεως τῶν Ρομαντισμῶν (1924)». Συγκεκριμένα, ὁ Λοβτζόου ἀποφαίνεται πὼς «θὰ ἔπρεπε νά μάθουμε νά χρησιμοποιοῦμε τὴ λέξη «Ρομαντισμός» στὸν πληθυντικό. Αὐτὸ βέβαια ἀποτελεῖ ἤδη τὴν πρακτικὴ τῶν πλέον προσεκτικῶν καὶ παρατηρητικῶν ἱστορικῶν τῆς λογοτεχνίας, στὸ βαθμὸ πού ἀναγνωρίζουν ὅτι ὁ «Ρομαντισμός» μιᾶς χώρας πολὺ λίγα κοινὰ σημεῖα ἔχει μὲ ἐκεῖνον κάποιας ἄλλης, καὶ ὅτι σὲ ὅλες τὶς περιστάσεις πρέπει νά ὀρίζεται μὲ διακεκριμένους ὄρους. Ἄλλὰ ἡ διάκριση τῶν Ρομαντισμῶν πού ἔχω κατὰ νοῦν δέν ἀποτελεῖ μόνον ἢ κυρίως ἕναν διαχωρισμὸ πάνω στὴ βάση τῆς ἐθνικότητας ἢ τῆς γλώσσης. Αὐτὸ πού ἀπαιτεῖται εἶναι ὅτι ἡ ὁποιαδήποτε σπουδὴ τοῦ θέματος θὰ ἔπρεπε νά ξεκινᾷ ἀπὸ μιᾶν ἀναγνώριση μιᾶς «ἐκ πρώτης ὄψεως» πολλαπλότητος Ρομαντισμῶν, πιθανῶς διακεκριμένων συμπλεγμάτων σκέψεως, ἕνα ἀριθμὸς τῶν ὁποίων μπορεῖ νά ἐμφανίζεται σὲ μία χώρα». Τὴν θέση ἀκριβῶς αὐτὴ ἐπεξεργάζεται ὁ Βέλλεκ, ὡς πρὸς τὴν μορφή τῆς πολλαπλότητος τὴν ὁποία θὰ πρέπει νά ἐννοήσουμε σχετικὰ μὲ τὴν πραγμάτωση τοῦ Ρο-

μαντισμοῦ στις δύο βασικές κοιτίδες του: τὴν Ἀγγλία καὶ τὴ Γερμανία.

Φυσικά, τὸ πρόβλημα δὲν ἐξαντλεῖται ἐδῶ. Ἀναμφισβήτητα πρόκειται γιὰ ἓνα κείμενο ἀφετηριακό, ποὺ διανοίγει τοὺς ὁρίζοντες μιᾶς πληρέστερης κατανόσεως τοῦ Ρομαντισμοῦ. Αὐτὴν ἄλλωστε τὴν κατανόηση, μαζί μὲ τὴν παρώθηση πρὸς ἓναν εὐρύτερο διάλογο, ἐπιδιώκουν οἱ ἐκδότες, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Ρενέ Βέλλεκ γιὰ νὰ συνεχίσουν μὲ ἄλλα θεμελιώδη ἐξ ἴσου κείμενα γιὰ τὸν Ρομαντισμό, καθὼς καὶ κείμενα Ρομαντικῶν συγγραφέων.

Ἡ Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία βρίσκεται σὲ στάδιο ἐμβρυώδες. Κι' ὅμως, ποτὲ δὲν θὰ μπορέσουμε νὰ διαμορφώσουμε τὸ πρόσωπο τῆς βικῆς μας λογοτεχνίας, ἂν δὲν κατανοήσουμε πρωταρχικὰ τὶς θεμελιακὲς αὐτὲς ἐκφράσεις τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος.

Τελειώνοντας, θὰ ἤθελα νὰ πληροφορήσω τὸν ἀναγνώστη ὅτι, κατὰ τὴν μετάφραση τοῦ κειμένου τοῦ Ρενέ Βέλλεκ παρέλειψα τὶς βιβλιογραφικὲς παραπομπὲς τοῦ συγγραφέως, οἱ ὁποῖες δὲν ἐμφανίζουν ἄλλωστε ἄλλο ἐνδιαφέρον ἐκτὸς τῆς βιβλιογραφικῆς τεκμηριώσεως μιᾶς ἐργασίας πανεπιστημιακοῦ ἐπιπέδου.

Σ. Ρ.

Τὸ 1949 δημοσίευσα μιὰ μεγάλη ἔργασία, στὰ δύο πρῶτα φύλλα τοῦ τότε νεοϊδρυμένου περιοδικοῦ «Συγκριτικὴ Λογοτεχνία», στὴν ὁποία προσπάθησα νὰ ἀντικρούσω τὸ περίφημο ἐγχείρημα τοῦ Α.Ο. Λόβτζου νὰ δείξει ὅτι «ὁ Ρομαντισμὸς μιᾶς χώρας πιθανὸν νὰ ἔχει πολὺ λίγα κοινὰ σημεῖα μὲ ἐκεῖνον κάποιας ἄλλης». Ἀντιμετώπισα τὴν πρόκληση τοῦ Λόβτζου νὰ ἐκθέσω «κάποιον κοινὸ παρανομαστή» προσβάλλοντας τὸ ἐπιχείρημα ὅτι «βρίσκουμε, σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, τὶς ἴδιες συλλήψεις περὶ ποιήσεως καὶ περὶ λειτουργίας καὶ φύσεως τῆς ποιητικῆς φαντασίας· τὴν ἴδια σύλληψη περὶ φύσεως καὶ τῆς σχέσεώς της μὲ τὸν ἄνθρωπο, καὶ βασικὰ τὸ ἴδιο ποιητικὸ ὄφρος, μὲ μιὰ χρῆση εἰκονοποιίας, συμβολισμοῦ καὶ μύθου τελείως διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνην τοῦ νεοκλασικισμοῦ τοῦ δεκάτου ὀγδόου αἰῶνος».

Σὲ μιὰ καινούργια ἔργασία, «Ἡ ἐπανεξέταση τοῦ Ρομαντισμοῦ», ποὺ περιλαμβάνεται σὲ ἕναν πρόσφατο τόμο δοκιμῶν μου (Ἔννοιες Κριτικῆς) ἀνεσχόπησα τὴν συζήτηση

τῶν τελευταίων δεκατεσσάρων χρόνων καὶ μπόρεια νὰ φθάσω στὸ συμπέρασμα ὅτι, συνολικά, οἱ μελετητὲς τοῦ θέματος συμφωνοῦν μὲ τὴν γενική μου ἀποψη ἢ ἔχουν φθάσει ἀνεξάρτητα στὰ ἴδια ἢ παραπλήσια ἀποτελέσματα. «Σ' ὅλες αὐτὲς τίς μελέτες», ἔλεγα, «ὅπωςδῆποτε διαφορετικὲς σὲ μέθοδο καὶ ἔμφαση, ἔχει ἐπιτευχθεῖ μιὰ πειστικὴ ὁμοφωνία: ὅλες βλέπουν τὸν στενὸ σύνδεσμο φαντασίας, συμβόλου, μύθου καὶ ὀργανικῆς φύσεως καὶ τὸν βλέπουν σὰν τμῆμα τῆς μεγάλης προσπάθειας νὰ ξεπερασθῇ ὁ διαχωρισμὸς μεταξὺ ὑποκειμένου καὶ ἀντικειμένου, τοῦ ἐγὼ καὶ τοῦ κόσμου, τοῦ συνειδητοῦ καὶ τοῦ ἀσυνειδητοῦ. Αὐτὸ εἶναι τὸ κεντρικὸ δόγμα τῶν μεγάλων Ρομαντικῶν ποιητῶν στὴν Ἀγγλία, τὴν Γερμανία καὶ τὴ Γαλλία».

Σ' αὐτὴ τὴν ἐργασία θὰ ἤθελα νὰ μεταβάλλω ριζικὰ τὴν προοπτική. Θὰ ὑποθέσω, ὅπωςδῆποτε διαστικὰ, ὅτι τὸ βασικὸ ἐπιχείρημα ἔχει κερδηθῆ, ὅτι ὑπάρχει ἓνας κοινὸς πυρήνας Ρομαντικῆς σκέψεως καὶ τέχνης σ' ὀλόκληρη τὴν Εὐρώπη. Θὰ προσπαθῆσω ἐπίσης νὰ ἀγνοήσω, ὅσο αὐτὸ εἶναι δυνατόν, τὴν ἱστορία τῶν κριτικῶν ἰδεῶν στὴν Ρομαντικὴ ἐποχὴ, τὴν ὁποία ἔχω συζητήσει πλατειά στὴν ἐργασία μου «Ἱστορία τῆς Σύγχρονης Κριτικῆς». Θὰ ἐξετάσω περισσότερο πρῶτα τίς Ἀγγλο-Γερμανικὲς καὶ Γερμανο-Ἀγγλικὲς φιλολογικὲς σχέσεις κατὰ τὴν διάρκειά τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος, καὶ ἐν συνεχείᾳ θὰ ἐπιχειρήσω νὰ παρουσιάσω μιὰ σύγκριση μεταξὺ Γερμανικοῦ καὶ Ἀγγλικοῦ Ρομαντισμοῦ ἢ ὁποία θὰ προσπαθῆσῃ νὰ φέρῃ σὲ φῶς τὰ ἰδιαιτέρα καὶ πρωταρχικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Γερμανικοῦ κινήματος.

Ἐξετάζοντας τὸ πρόβλημα, πρέπει πρῶτα νὰ ἀποφασίσουμε σχετικὰ μὲ τὸ ποῖόν θεωροῦμε σὰν Ρομαντικὸ στίς δύο χῶρες. Μικρὴ εἶναι ἡ δυσκολία προκειμένου γιὰ τὴν Ἀγγλία. Πραγματικά, μηδαμινὴ διαφωνία ὑπάρχει σήμε-

ρα περί του ότι μόνον ἔξι ποιητές ἐπιζοῦν: Ὁ Μπλαίηκ, ὁ Γουέρντσγουερθ, ὁ Κόλεριντζ, ὁ Μπάυρον, ὁ Σέλλεϋ καὶ ὁ Κήτς.

Ἐνάμεσα στοὺς Ρομαντικούς μυθιστοριογράφους μόνον ὁ Σκῶτ ἐπισύρει τὴν σύγχρονη προσοχή. Μεταξὺ τῶν ὑπολοίπων συγγραφέων πρόζας μόνον οἱ Λάμπ, Χάζλιτ, Ντέ Κίνσυ διαβάζονται ἀκόμη σήμερα. Ὅλοι οἱ καλοὶ ποῦ ἦσαν ἐπιφανεῖς στὴν ἐποχὴ τους — ὁ Σάουθυ, ὁ Ρότζερς, ὁ Κάμπελλ, ὁ Τόμας Μούρ, ὁ Λη Χάντ, ὁ Τζέφρυ — ἔχουν ἐξαφανισθῆ μέσα στὴν κόλαση τῶν ἐξειδικευμένων ἐνδιαφερόντων, ἐνῶ ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι περιθωριακὲς μορφές ὅπως τοῦ Τόμας Λόδ Μπέντσοϋζ, τοῦ Τζώρτζ Ντάρλεϋ, τοῦ Τζῶν Κλαίαρ καὶ τοῦ Τζαίημς Χόγκ παρέμειναν ἰδιοκτησία ὀλίγων φανατικῶν.

Τὸ θέμα σχετικὰ μὲ τὸ ποῖον θὰ ἔπρεπε νὰ θεωρήσουμε Ρομαντικὸ συγγραφέα στὴ Γερμανία εἶναι, ὅπως δὴποτε, πολὺ δυσκολότερο νὰ ἀπαντηθῆ. Ἐγὼ ὁ ἴδιος ὑπεστήριξα ὅτι ἀπὸ μιὰ Εὐρωπαϊκὴ σκοπιά, τὸ Γερμανικὸ STURM UND DRANG εἶναι παράλληλο μὲ ὅ,τι στὴ Δύση συνηθίσαμε νὰ ὀνομάζουμε προρομαντισμό, καὶ ὅτι ἀκόμη καὶ οἱ Γκαίτε καὶ Σίλλερ, παρ' ὅλες τὶς Κλασσικὲς τῶν περιόδους καὶ τὰ Κλασσικά τῶν γοῦστα, θὰ ἐμφανίζονταν Ρομαντικοὶ ὑπ' αὐτὴν τὴν εὐρεῖαν γενικὴ ἔννοια. Στὴν Γερμανία, γιὰ λόγους ποῦ ἔχω ἐκθέσει σὲ παλαιότερη ἐργασία, ὁ ὅρος «Ρομαντικὴ Σχολή» ἔχει περιορισθῆ σὲ δύο ομάδες συγγραφέων: τὴν παλαιότερη ομάδα ποῦ συμπεριλαμβάνει τοὺς δύο Σλέγκελ, τὸν Βακενρόντερ, τὸν Τήκ καὶ τὸν Νοβάλις, καὶ τὴν νεώτερη ομάδα τῆς ὁποίας ὁ Ἄρνιμ καὶ ὁ Μπρεντάνο εἶναι τὰ γνωστότερα ὀνόματα. Ἐπὶ πλέον, οἱ περισσότερες ἱστορίαι τῆς Γερμανικῆς λογοτεχνίας ἀναφέρουν τὸν Ε. Τ.Α. Χόφμαν ὡς ἰδιαίτερα Ρομαντικὸ συγγραφέα, ἀν καὶ μόνον πολὺ μικροῦ προσωπικοῦ δεσμοῦ εἶχε μὲ τὶς δύο Ρομαντικὲς ομάδες:

ἐντελῶς τυχαῖα συνάντησε τοὺς Τήκ και Μπρεντάνο. Ἐπίσης ὁ Γιόζεφ φὸν Ἄιχεντορφ, ὁ ὁποῖος γνώριζε καλά τοὺς Ἄρνιμ και Μπρεντάνο, ἀναγνωρίζεται ὄλο και περισσότερο σὰν τυπικὰ Ρομαντικὸς ποιητής. Ὅμως αὐτὴ ἡ προσοχὴ ποὺ παραδοσιακὰ συγκεντρώνεται πάνω σὲ δύο ομάδες φίλων συσκοτίζει μέσα μου τὴν παντοῦ διάχυτη Ρομαντικὴ στάση στὴ Γερμανία τῆς ἐποχῆς και ἀπομονώνει χωρὶς νὰ ὑπάρχει ἀνάγκη μεγάλους συγγραφεῖς ὅπως τοὺς Χαίλντερλιν, Ζάν Πῶλ και Χάινριχ φὸν Κλάιστ εἰδοντας ἔμφαση στὶς διαφωνίες των μὲ τίς ἀναγνωρισμένα Ρομαντικὲς ομάδες. Δὲν ὄλεπω γιατί θὰ ἔπρεπε κανεὶς νὰ διαχωρίσῃ ἀκόμη και τοὺς Οὐλαντ, Μέρικε, Λενάου ἢ τὸν νέο Χάινε ἀπὸ τὸν Ρομαντισμό· ἓνα ἔργο ὅπως τὸ «Λεόντιος και Λένα» (1836) τοῦ Μπύχνερ μὲ ἐντυπωσιάζει σὰν κατ' ἐξοχὴν Ρομαντικὸ, και τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν Γκριλπάτσερ και Γκράμπε. Ἀναφέρω τὰ ὀνόματα αὐτὰ γιὰ νὰ ὑποδηλώσω τὴν πληθώρα σημαντικῶν συγγραφέων στὴν Γερμανία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Δὲν χρειάζεται ἀσφαλῶς νὰ σημειώσω τὸ γεγονός ὅτι μπορεῖ κανεὶς νὰ ὀνομάσῃ «Ρομαντικούς» πολλοὺς μεγάλους στοχαστές, τὸν Φίχτε, τὸν Σέλλινγκ, τὸν Σλαϊερμάχερ και τὸν Χέγκελ, καθὼς και ὅτι τὸ Ρομαντικὸ συναίσθημα διαπέρασε τὴν Γερμανικὴ φυσικὴ ἐπιστήμη, τὴν πολιτικὴ θεωρία και τὴν ζωγραφικὴ. Και ποὶς μπορεῖ νὰ λησιμονῇ τὴν Γερμανικὴ Ρομαντικὴ μουσικὴ, παρ' ὄλο ποὺ σήμερα συνήθως ἀποκαλεῖται «Κλασσικὴ», ἰδιαιτέρα τὸν Μπετόβεν, ἀπὸ τότε ποὺ ἀπελευθερώθηκε ἀπὸ τὰ πρότυπά του, τὸν Σοῦμπερτ, τὸν Σοῦμαν, τὸν Βέμπερ και τὸν Μέντελσον.

Ἐπὶ πλέον, γιὰ τοὺς σκοποὺς αὐτῆς τῆς ἐργασίας θὰ ἀναγνωρίσω τὰ στενὰ ὄρια ποὺ ἐτέθησαν πάνω στὸν ὄρο Ρομαντισμὸς στὴν Γερμανικὴ φιλολογικὴ ἱστορία και θὰ ἐρευνήσω πρῶτα τὸ ἱστορικὸ ἐρώτημα τῆς ἐπαφῆς μεταξὺ

τῶν Ἑγγλων Ρομαντικῶν ποιητῶν καὶ τῶν δύο Γερμανικῶν
 ομάδων ὅπως καθορίστηκαν προηγουμένως. Ὅσον ἀφορᾷ
 στὶς προσωπικὲς ἐπαφές, πρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἦσαν
 πολὺ πενιχρές. Στὰ 1798 ὁ Γουέρντσγουερθ καὶ ὁ Κόλε-
 ριντς ἐπισκέφθηκαν τὴν Γερμανία, ὅμως, ἀπ' ὅλους τοὺς
 συγγραφεῖς, πῆγαν μόνον στὸν γέρο Κλόπστοκ, στὸ Ἄμ-
 βούργο, γιὰ μιὰ σύντομη καὶ ἀδέξια ἐπίσκεψη. Στὰ 1806 ὁ
 Κόλεριντς, γυρίζοντας ἀπὸ τὴν Μάλτα, συνάντησε τὸν Τήκ
 στὴν Ρώμη, «ὅμως δὲν γνώριζε τὴν ἀξία του σὰν ποιητῆ». Ἡ
 Σοφία Μπερνχάρντι, ἀδελφὴ τοῦ Τήκ ἔγραψε στὸν Αὐ-
 γουστο Βίλχελμ Σλέγκελ (ποὺ τότε ἦταν στὸ Κόππετ) γιὰ
 ἕνα «θαυμάσιο ἐγγλέζο ποὺ εἶχε μελετήσει Κάντ, Φίχτε,
 Σέλλινγκ καὶ παλιούς Γερμανοὺς ποιητὲς καὶ θαυμάζει ἀ-
 φάνταστα τὴν μετάφραση τοῦ Σλέγκελ πάνω στὸν Σαίξπηρ»,
 ἀλλὰ εἶχε λησμονήσει τὸ ὄνομά του. Ὁ Κόλεριντς ἀνανέω-
 σε τὴν διαστικὴ του γνωριμία μὲ τὸν Τήκ μὲ τὴν εὐκαιρία
 τῆς ἐπισκέψεως τοῦ τελευταίου στὸ Λονδίνο, τὸ 1817· συναν-
 τήθηκαν μόνον δύο φορές. Ἀπὸ τὶς ἀναφορὲς τοῦ Χένρυ
 Γκράμπ Ρόμπινσον καὶ μερικὰ γράμματα τοῦ Κόλεριντς,
 γνωρίζουμε ὅτι συναντήθηκαν στοῦ Γκίλλμανς στὸ Χάιγκεητ
 καὶ συζήτησαν γιὰ τὴν ἀσθεντικότητα τῶν ἔργων τοῦ Σαίξ-
 πηρ, τὸν Γερμανικὸ μυστικισμὸ καὶ τὸν ζωϊκὸ μαγνητισμὸ.
 Ὁ Κόλεριντς ἔγραψε ἀρκετὰ συστατικὰ γράμματα γιὰ τὸν
 Τήκ καθὼς καὶ ἕνα γράμμα, ποὺ πρόσφατα ἀνακαλύφθηκε,
 στὸ ὁποῖο μιᾶ γιὰ τὸ ἔργο «Ἡ θεωρία τοῦ Χρώματος» τοῦ
 Γκαϊτε καὶ τὸν ζωϊκὸ μαγνητισμὸ. Δυὸ γράμματα τοῦ Τήκ
 στὸν Κόλεριντς ἔχουν διασωθῆ. Στὰ 1828 ὁ Γουέρντσγουερθ
 καὶ ὁ Κόλεριντς ἔκαναν ἕνα ταξίδι στὸν Ρῆνο καὶ γιὰ πρῶ-
 τη φορὰ συνάντησαν τὸν Αὐγουστο Βίλχελμ Σλέγκελ ἀνάμε-
 σα σὲ μεγάλη συντροφιά στὸ Μπάντ Γκόντεσμπουργκ· δὲν
 εἶχαν συναντηθῆ ὅταν ὁ Σλέγκελ ἦταν στὸ Λονδίνο
 στὰ 1814 καὶ 1823. Ὁ Κόλεριντς καὶ ὁ Σλέγκελ ἀντάλλα-

ξαν φιλοφρονήσεις για τις αντίστοιχες μεταφράσεις των στον Σαίξπηρ και στον Σίλλερ και υποθέτουμε πως ο Σλέγκελ θα έπρεπε να είχε παρακαλέσει τον Κόλεριντζ να μιλά αγγλικά καθώς δεν μπορούσε να καταλάβει τα Γερμανικά του. Σε μια περιοδεία στα 1837, ο Γουέρντσγουερθ συνάντησε τον Μπρεντάνο τυχαία σε κάποιον δρόμο στο Μόναχο. Ο Γουέρντσγουερθ «φλυάρησε στα Γαλλικά για την θρησκεία μ' έναν τρόπο που δεν ήταν παρά κατά το ήμισυ διασκεδαστικός και κατά το ήμισυ άπωθητικός». Ο Μπάυρον είχε συναντήσει τον Α. Β. Σλέγκελ στο Κόππετ, στα 1810, όμως δεν του έδωσε σημασία. Αυτές προφανώς ήταν κι όλες οι προσωπικές και επιστολογραφικές επαφές ανάμεσα στις δύο Ρομαντικές ομάδες. Καμιά φίλια δεν αναπτύχθηκε, κανένα γράμμα (έκτός των τριών μεταξύ Τήκ και Κόλεριντζ) δεν ανταλλάχθηκε. Η πενιχρότητα αυτών των επαφών παρακίνησε έναν πρόσφατο έρευνητή του προβλήματος, τον EUDO C. MASON να δώσει υπερβολική σημασία στον μοναδικό άνθρωπο, τον Χένρυ Κράμπ Ρόμπινσον, που είχε συναντήσει τους δύο Σλέγκελ και τον Κλέμενς Μπρεντάνο, όταν ήταν νέος, στην Γερμανία και αργότερα στην Αγγλία. Ο Ρόμπινσον είναι μια γοητευτική προσωπικότητα, και τα γράμματα και τα ημερολόγια του αποτελούν δροχείο πληροφοριών· όμως δεν μπορώ να πιστέψω ότι κατάφερε κάτι σημαντικό σαν μεσάζων μεταξύ των δύο ομάδων. Οποιοσδήποτε και αν ήταν οι γνώσεις του της Γερμανικής Ρομαντικής λογοτεχνίας, δεν έδραιώθηκαν δημόσια, και βέβαια στην εποχή του ο Χένρυ Κράμπ Ρόμπινσον υπήρξε ένα αύστηρά «ιδιωτικό πρόσωπο». Φημολογείται ότι ο Ρόμπινσον άσκησε επίδραση πάνω στο έργο της Μαντάμ ντε Στάλ «Για τη Γερμανία». Τα δικά του, όχι πολυάριθμα άρθρα, δεν προσέλκυσαν την προσοχή. Το πιο περίεργο είναι ένα κομμάτι για τον Μπλάιηκ που εμφανίσθηκε, σε Γερ-

μανική μετάφραση, σε μια βραχύβια επιθεώρηση του 'Αμβούργου στα 1811. Ούτε ο Μπλαίηκ ούτε ο Ντέ Κίνσου είχαν οποιεσδήποτε επαφές με Γερμανούς, και εκείνες οι λίγες, που ο Γουώλτερ Σκώτ είχε, δεν ήταν με Γερμανούς Ρομαντικούς.

Οι προσωπικές και επιστολογραφικές επαφές ενδιαφέρουν λιγότερο απ' ό,τι η έντύπωση που δημιουργείται από την μελέτη βιβλίων. 'Αλλά ακόμη και στις στενά φιλολογικές σχέσεις οι επαφές μεταξύ των δύο ομάδων ήταν υπερβολικά μικρές. 'Ο Μπλαίηκ, ο Γουέρντσγουερθ, ο Μπάυρον, ο Σέλλεϋ και ο Κήτς δεν ήξεραν τίποτα από τα κείμενα του Γερμανικού Ρομαντισμού, εκτός απ' όσα ο Μπάυρον και ο Σέλλεϋ είχαν διαβάσει σε επιστημονικές παραδόσεις των δύο Σλέγκελ, σε Γαλλική ή 'Αγγλική μετάφραση. 'Αλλά βεβαίως, ο Κόλεριντζ και ο Ντέ Κούινσεϋ ήταν οι εξαιρέσεις. 'Ο Κόλεριντζ είχε σημαντικά επηρεασθῆ από την αισθητική και την κριτική του Γερμανικού Ρομαντισμού. Δεν μπορώ να καταλάβω πώς είναι δυνατόν ακόμη να αρνούνται το γεγονός αυτό που αποδεικνύεται από κάθε ένδειξη. Βεβαίως ολόκληρη ἡ Ρομαντική-Κλασσική, οργανική-μηχανιστική αντίθεση πήγασε από τον Σλέγκελ, καθώς ο ίδιος ο Κόλεριντζ παραδέχτηκε. Οι βασικές ιδέες του έργου του Αύγουστου Βίλχελμ Σλέγκελ «Παραδόσεις για τὴν Δραματική Λογοτεχνία» ἐντυπώσασαν ἐπίσης τὸν Χάζλιτ και τὸν Ντέ Κίνσου ἂν και ὁ Χάζλιτ εἶχε τὶς ἐπιφυλάξεις του και ὁ Ντέ Κίνσου ἐπετέθη με σφοδρότητα και στοὺς δύο Σλέγκελ.

Ὅμως ἡ ἐπίδραση τοῦ Γερμανικοῦ Ρομαντισμοῦ πάνω σε ἀληθινὰ κείμενα φαντασίας ὑπῆρξε ἀμελητέα. Μία περίπτωση πού ἀξίζει νὰ σημειωθῆ εἶναι πιθανῶς ἡ ἐλεύθερη ἀπόδοση τοῦ «Φθινοπωρινοῦ Τραγουδιοῦ» τοῦ Τήκ πού ὁ Κόλεριντζ παρεμβάλλει στὸ ἔργο του «ZAPOLYA». 'Ο Κό-

λεριντζ διάβασε ένα μέρος από τὰ πεζὰ τοῦ Τήκ κυρίως ἐν ὄψει τῆς συναντήσεώς των στὰ 1817, ὅμως δὲν τοῦ ἄρεσαν. (Μπορῶ νὰ σημειώσω ὅτι ἡ μετάφραση τοῦ ἔργου τοῦ Τήκ «Τὸ Θέλητρο τοῦ Ἔρωτος», μὲ ἕναν πολὺ ἐπαινετικὸ ἐπίλογο γιὰ τὸν Τήκ, ποὺ ἐπανεκδόθηκε στὴν ἔκδοση MASON τοῦ Ντέ Κίνσου δὲν ἔγινε ἀπὸ τὸν Ντέ Κίνσου ἀλλὰ ἀπὸ τὸν Ἰούλιο Χαίικρ). Ἡ ὑποδοχὴ τοῦ E. T. A. Χόφμαν στὴν Ἄγγλια ὑπῆρξε πολὺ χλιαρὴ· ὁ Γουὼλτερ Σκῶτ ἔγραψε ἕνα σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου κατακριτικὸ ἄρθρο «Περὶ τοῦ Ὑπερφυσικοῦ στὴν Μυθιστορηματικὴ Σύνθεση» (1827)· καὶ ἡ εἰσαγωγὴ τοῦ Καρλάυλ στὴν μετάφρασή του τοῦ ἔργου «Τὸ Χρυσὸ Τσουκάλι» τὸν ἴδιο χρόνον εἶναι συγκαταβατικὴ, μὲ πατρικὸ τρόπο γιὰ τὸν φτωχὸ μεθυσμένο Βοημιό.

Ἡ ἐπίδραση τῶν Ἄγγλων Ρομαντικῶν εἶναι ἀμελητέα ἂν περιοριστοῦμε στὸν χῶρον τῶν ομάδων τοῦ Γερμανικοῦ Ρομαντισμοῦ. Ὁ Γουέρντσγουερθ καὶ ὁ Κόλεριντζ (καὶ θεθαίως ὁ Μπλαίικ) παρέμειναν ἄγνωστοὶ στὴν Γερμανία, καθὼς καὶ ὁ Σέλλεϋ καὶ ὁ Κήις γιὰ πολὺ χρόνον. Ἡ μετάφραση τοῦ Φράιλιγκραθ στὸν «Ἀρχαῖο Ναυτικὸ» καὶ στὸν «Ἐρημικὸ Θεριστὴ» δὲν ἐμφανίστηκαν παρὰ τὸ 1836. Ὁ Γκοϋτσκοβ ἔγραψε ἕνα δοκίμιον γιὰ τὸν Σέλλεϋ στὰ 1838 χωρὶς συμπάθεια γιὰ ἕναν κατατρεγμένον ἀθεϊστὴ καὶ ἐπαναστάτη. Ἀλλὰ θεθαίως ὁ Μπάυρον ἄσκησε καὶ ἐδῶ, ὅπως παντοῦ, μιὰ τεράστια ἐπίδραση. Ὁ θαυμασμὸς τοῦ Γκαίτε βοήθησε, ἂν καὶ δὲν ἦταν καὶ πολὺ ἀπαραίτητος. Ὅμως ἡ ἐπίδραση τοῦ Μπάυρον — ποὺ εἶναι περισσότερο ἐπίδραση μιᾶς ἀτμόσφαιρας καὶ ἐνὸς τύπου ἥρωος, παρὰ δρώσης ποιήσεως — ἔρχεται μετὰ τὸ Ρομαντικὸ κίνημα. Δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἐπιβληθῆ στους Σλέγκελ, στὸν Τήκ, στὸν Νοβάλις, στὸν Ἄρνιμ, στὸν Μπρεντάνο ἢ στὸν Χόφμαν. Ὁ Χάινε καὶ ὁ Λενάου ἦσαν οἱ πραγματικοὶ Γερμανοὶ Βυρωνιστές. Τὸ ἴδιο ἀληθεύει γιὰ τὸν Γουὼλτερ Σκῶτ: καθόρισε τὴν ἄνοδο

τοῦ Γερμανικοῦ ἱστορικοῦ μυθιστορήματος μετὰ τὸ Ρομαντικό κίνημα. Μόνον ὁ Χόφμαν ἔχει τοὺς ἀδελφοὺς Σεραπίωνες νὰ συζητοῦν πολὺ εὐνοϊκὰ τὸ ἔργο τοῦ Σκώτ «GUY MANNERING». Ἄλλὰ τὸ ἱστορικό μυθιστόρημα τοῦ Ἄρνιμ, «Οἱ φύλακες τοῦ Στέμματος», 1816, εἶναι ἀκόμη φανερὰ ἔξω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Σκώτ· μόνον τὰ μυθιστορήματα τοῦ Βίλιμπαλντ Ἀλέξις ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Πρωσίας καὶ τὸ «Λιχτενσταϊν» τοῦ Βίλ. Χάουφ φέρουν τὴν σφραγίδα τοῦ Μάγου τοῦ Βορρᾶ, καὶ τὰ τελευταῖα ἱστορικά μυθιστορήματα τοῦ Λούντβιχ Τήκ δείχνουν ὅτι δὲν μπόρεσε νὰ ἀντισταθῇ στὴν διάχυτη ἐπίδραση τοῦ Σκώτ.

Δὲν εἶναι δυνατὸν παρὰ νὰ θγάλουμε τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ προσωπικὲς ἐπιστολογραφικὲς καὶ φιλολογικὲς σχέσεις μεταξὺ τῶν δύο ομάδων ὑπῆρξαν ἀραιές. Ἀνάμεσα στοὺς Ἄγγλους, μόνον ὁ Κόλεριντζ καὶ ὁ Ντέ Κίνσου μαρτυροῦν τὴν ἐπίδραση τῶν Γερμανικῶν Ρομαντικῶν ἰδεῶν· ἀνάμεσα στοὺς Γερμανοὺς, οἱ Ἀγγλικὲς Ρομαντικὲς ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸν Μπάυρον καὶ τὸν Σκώτ ἦρθαν ἀργότερα. Τὰ δύο κινήματα ὑπῆρξαν συγχρόνως, ἀλλὰ κινήθηκαν παράλληλα χωρὶς νὰ δημιουργήσουν βαθύτερες ἐπαφές, ἂν ἐξαιρέσουμε τὸν Κόλεριντζ, τοῦ ὁποῦ ἡ μεγάλη ἀπομόνωση εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ χάσματος μεταξὺ τῶν δύο κινήματων. Ὅμως ἡ ἔλλειψη ἱστορικῶν ἐπαφῶν δὲν ἀποκλείει, βεβαίως, ὁμοιότητες καὶ ἀκόμη βαθειὲς συνάφειες. Προσπάθησα πρὶν νὰ τίς γενικεύσω· σὰν μερικὴ ἐρμηνεῖα μπορεῖ κανεὶς νὰ ὑποδείξῃ κοινὲς καταγωγὰς στὴν ἱστορία, δηλαδὴ ἡ μεγάλη ὁμοιότης ἀνάμεσα στὴν σκέψη τοῦ Γουέρντογουερθ καὶ τοῦ Κόλεριντζ καὶ στὴ σκέψη τοῦ Σέλλινγκ καὶ γενικὰ τῶν Γερμανῶν Ρομαντικῶν διαπιστώνεται ἀκόμη καὶ πρὶν ὁ Κόλεριντζ διαβάσει τὸν Σέλλινγκ. Αὐτὸ ὀφείλεται στὸ κοινὸ ὑπόβαθρο μέσα στὴν παράδοση τοῦ Νεο-Πλατωνισμοῦ, στὸν μυστικισμὸ ὅπως τοῦ Μπαῖμε, καὶ στὶς ἀποχρώ-

σεις του πικετισμοῦ. Ὁ Ρουσσώ και, ἐξ αἰτίας αὐτοῦ, συγχρόνως ὁ Βέρθερος τοῦ Γκαίτε ἀποτελοῦν τὸν κοινὸ πρόγονο γιὰ τὶς δύο ομάδες στὴν εὐαισθησία και συναισθηματικότητα τοῦ δεκάτου ὀγδόου αἰῶνος. Ἡ γοτθικὴ παράδοση μπορεῖ νὰ διαπιστωθῇ στὸν Κόλεριντζ, στὸν Σέλλεϋ και στὸν Σκώτ, ὁμοως και στοὺς Τήκ, Ἄρνιμ, Μπρεντάνο και Ε.Τ.Α. Χόφμαν. Ἰδέες και λαϊκὰ μοτίβα μεταναστεύουν μὲ μεγάλη εὐκολία και σχηματίζουν μιὰ κοινὴ Εὐρωπαϊκὴ κληρονομιά.

Ἄλλὰ ὑφίστανται ἐμφανεῖς και κτυπητὲς διαφορὲς μεταξὺ τῶν δύο λογοτεχνιῶν οἱ ὁποῖες θὰ ἔπρεπε νὰ περιγραφοῦν μὲ ἄλλους ὅρους, παρά μὲ μιὰ διαφορετικὴ ἔμφαση σὲ ἰδιόμορφες ἰδέες ἢ μιὰ διαφορετικὴ χρῆση οἰκουμενικῶν θεμάτων. Οἱ διαφορὲς θὰ ἐμφανισθοῦν μὲ μεγαλύτερη ὀξύτητα ἂν συγκεντρώσουμε τὴν προσοχή μας στὰ σημαντικὰ προϊόντα τῆς ποιητικῆς παραγωγῆς τῆς ἐποχῆς και ἐρευνήσουμε τὶς διαφορὲς στὴν ἱεραρχία τοῦ ὕφους. Αὐτὸ ἀποτελεῖ ἕνα δύσκολο και ἀόριστο πρόβλημα. Μπορεῖ νὰ ἐπιλυθῇ μόνον μέσω τῆς τολμηρῆς κριτικῆς ἀποφάνσεως ἢ ὁποῖα ἀναγκαστικὰ θὰ κερδίση ἀπὸ τὴν μεταγενέστερη γνώση, πού στὴν ἐποχὴ μας ἔχει ἀποκτηθεῖ. Δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξη καμμιὰ ἀμφιβολία ὅτι στὴν Γερμανία ὁ Ρομαντικὸς στίχος εἶχε καταλάβει μιὰ κεντρικὴ θέση στὴν ἱεραρχία τοῦ ὕφους. Διαφέρει ριζικὰ ἀπὸ τὸν Ἀγγλικὸ στίχο — τὶς ὠδὲς, τὶς λυρικὲς μπαλάντες, και τὸν στοχαστικὸ ἐλεύθερο στίχο τῶν Ἀγγλῶν ποιητῶν. Οἱ Γερμανοὶ καθιέρωσαν τὸ «ἐντεχνο λαϊκὸ τραγούδι» ὡς κανόνα τοῦ στίχου, ἕνα εἶδος ποιήματος τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ περιγραφῆ ὡς ἡ ἔκφραση μιᾶς ὑποκειμενικῆς διαθέσεως πού ἀποδίδεται μέσω χαλαρά, ἢ ἀκόμη, αὐθαίρετα, συνδεομένων εἰκόνων· τὰ ποιήματα ἀποτελοῦνται συνήθως ἀπὸ τὶς τετράστιχες στροφὲς τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, σὲ ἕνα ρυθμικὸ και ἠχητικὸ πρότυπο πού ἐπιχειρεῖ νὰ

ἔπιτύχη μουσικῆς ἐντυπώσεις. Πρέπει νὰ διακρίνουμε αὐτὸν τὸν Γερμανικὸ Ρομαντικὸ στίχο ἀπὸ τὸ λαϊκὸ τραγούδι ἐνὸς Μπέρνς ἢ ἐνὸς Τόμας Μούρ, τὸ ὁποῖο εἶναι κοινωνικὸ, συνεπάγεται συνήθως ἕναν συγκεκριμένον ἀποδέκτη, καὶ μεταφέρει κάποιον, ὅσοδῆποτε στοιχειῶδες, ἔλλογον μῆνυμα. Ὁ Γερμανικὸς στίχος ὑποδηλώνει ἀμεσότητα προσωπικῆς ἐμπειρίας, ἀκόμη καὶ ἐμπνεύσεως, ἀσύνειδο μοναχικὸν λόγον, χωρὶς ἔλλογον ἢ ἔστω εἰκονιστικὴ συνάφεια. Πρόκειται γιὰ μιὰ ποίηση τοῦ περίφημου GEMUET, τῆς καλλιέργειας τῆς ψυχῆς. Δὲν διαθέτει αὐτὸ πὸν ὁ Τ. Σ. Ἐλιοτ ὀναμάζει «ἀντικειμενικὴ συστοιχία». Προσεγγίζει τὸ Ρομαντικὸν ἰδεῶδες μιᾶς ταυτοποιήσεως ὑποκειμένου καὶ ἀντικειμένου, ἀνθρώπου καὶ φύσεως, ἐγὼ καὶ κόσμου. Ἀναφέρομαι σὲ ποιήματα ὅπως «Τὸ Δειλινὸ θέλει ν' ἀνοίξῃ τὰ φτερά» (1811), «Περπατῶ μέσα στὴ σιωπηλὴ νύχτα» (1826), τοῦ Ἄιχεντορφ, ἢ τοῦ Μπρεντάνο τὴν «Νυχτερινὴ Καντάδα»: «Ἄκου, θρηνεὶ πάλι ὁ αὐλός». Οἱ Μάξ Κόμερελ, Ἐμιλ Στάϊγκερ καὶ Καίτε Χάμπουργκερ — τρεῖς ἀπὸ τοὺς καλύτερους Γερμανοὺς φιλολογικοὺς κριτικοὺς, οἱ ὁποῖοι ἔχουν καταπιαστῆ μετὰ τὸ πρόβλημα — συμφωνοῦν ἐνδεικτικὰ στὸ ὅτι θεωροῦν αὐτὸν τὸν τύπον τοῦ στίχου ὡς τὸ ἰδεῶδες τῆς καθαρῆς ποιήσεως, πὸν χρησιμεύει, συχνὰ περίεργα, γιὰ νὰ ὑποτιμᾶται ὅ,τιδῆποτε ἀποκλίνει ἀπὸ τὸ πρότυπον αὐτό. Στὴν Ἀγγλικὴν ποίηση τῆς ἴδιας ἐποχῆς δὲν ὑπάρχει, πιστεύω, τίποτα πὸν νὰ ἀντιστοιχῆ ἀπόλυτα. Πιθανὸν τὰ τραγούδια τοῦ Σέλλεϋ «Ἐνα Ἐλεγεῖο: Σκληρὸς ἄνεμος, πὸν θρηνεὶ μεγαλόφωνα» ἢ «Ὡ Κόσμε, Ὡ Ζωή, Ὡ Χρόνε» νὰ πλησιάζουν περισσότερο, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὸ «Μουσικὴ, ὅταν ἀπαλὲς φωνὲς πεθαίνουν», πὸν φαίνεται νὰ μοιάζῃ, μετὰ μιὰ προσεκτικότερη προσέγγιση, μεταστρέφεται σὲ σειρά φαντασιῶν ἢ ἀκόμη σὲ μιὰν ἀλληγορίαν. Στὴν Γαλλίαν θὰ ἔπρεπε, πιστεύω, νὰ ἀνατρέξουμε στὸν Βερλαίν, πρὶν βροῦμε κάτι παράλληλον.

Όταν εξετάζουμε την πρόζα, ή διάσταση μεταξύ των δύο χωρών είναι εξ ίσου έντονη. Το Άγγλικό δοκίμιο διατήρησε την ύψηλή του στάθμη πού είχε αποκτήσει κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα. Υπήρχαν δύο διακεκριμένοι τύποι Άγγλικού μυθιστορήματος, το Γοτθικό μυθιστόρημα και το μυθιστόρημα ήθων, μέχρις ότου ό Σκώτ επέβαλε την μόδα του ιστορικού μυθιστορήματος, το όποιο έλκεται προς τις δύο αυτές παραδόσεις. Στην Γερμανία, το μυθιστόρημα του Γκαίτε «Βίλελμ Μάιστερ» — πού το γελοιοποίησαν στην Άγγλία οι Φράνσις Τζέφρυ και Ντέ Κίνου σαν ανήθικο, θάρσαρο και παράλογο — επέβαλε το ύφος του παιδευτικού μυθιστορήματος. Με τους Γερμανούς Ρομαντικούς, ένας μικτός τύπος (πού έλκεται προς το παιδευτικό μυθιστόρημα, αλλά πού στεγότερα συνδέεται με το «Τριστάν Σάντυ» του Στέρν), έγινε ή κεντρική μορφή — ένα μίγμα ειρωνίας και φαντασίας για το όποιο ό Φρειδερίκος Σλέγκελ διέγραψε τις προγραμματικές αρχές στο κείμενό του «Έπιστολή περί του Μυθιστορήματος». Το δικό του μυθιστόρημα «LUCINDE» (1799) — ένα μίγμα πού χρησιμοποιεί μορφές όπως τής επιστολής, του διαλόγου, του είδυλλίου, τής φαντασίας και τής αλληγορίας — δεν είναι επιτυχημένο σαν μυθιστόρημα, αν και περιέχει, εδώ και εκεί, αρκετή ευφυία, χάρη, έρωτική ατμόσφαιρα και επί πλέον σωστή αίσθηση για τον έρωτα και τον γάμο. Μάλλον, ό Ζάν Πώλ είναι ό κυριώτερος Γερμανός Ρομαντικός μυθιστοριογράφος, ό MAGNUS PARENS του Γερμανικού μυθιστορήματος, και οι Ε.Τ.Α. Χόφμαν, Χάινε, Στίφτερ και Κέλλερ ξεκινούν μαζί του. Ό Μάθιου Άρνολντ ήταν αρκετά εκτός πραγματικότητας, όταν, στα 1854, γελοιοποίησε την ιδέα ότι ολόκληρο το φιλολογικό κίνημα στην Γερμανία τα τελευταία πενήντα χρόνια θα μπορούσε να αποδοθής στους Ζάν Πώλ και Νοβάλις. Ό Ζάν Πώλ είναι γνωστός (αν τελικά είναι γνωστός)

στο άγγλόφωνο κοινό κυρίως μέσω τών μεταφράσεων του Καρλάυλ, οι όποιες περιορίζονται στα γκροτέσκα ειδύλια, στο «Ταξίδι στο Φλάετς του Σμέλτσλε» και στο «Η ζωή του Κόιντου Φιξλάιν». Ο ίδιος ό Καρλάυλ, στα τρία του δοκίμια για τον Ζάν Πώλ, εύστοχα χαρακτηρίζει τό στυλ του Ζάν Πώλ σαν συνδυασμό φαντασίας και θρησκευτικού δράματος. Πρέπει κανείς νά γνωρίζη τόν «Λόγο του νεκρού Χριστού από τόν Ουράνιο Θόλο ότι δέν υπάρχει Θεός» για νά εκτιμήση τόν βαθμό του Ύψίστου, τόν όποιο φθάνει ό Ζάν Πώλ, ή νά γνωρίζη τις σκηές τών ειδώλων και τών κατόπτρων, τόν κόσμο του όνείρου περίεργα άναμειγμένο με τόν κόσμο τών Γερμανών, που κατοικούν τούς στενάχωρους πύργους και τις μικρές αύλές, για νά άναγνωρίση έναν τύπο μυθιστορήματος, ό όποιος βρίσκεται έκτός του κυρίου ρεύματος του μυθιστορήματος ήθών. Το μυθιστόρημα του Μπρεντάνο «GODWI, ένα «άγριο μυθιστόρημα», είναι φανερή μίμηση και σχεδόν παρωδιακή ύπερβολή του τρόπου με τόν όποϊον γράφει ό Ζάν Πώλ, και του Χόφμαν τό «Γνώμες του Γάτου Μούρ», εκμεταλλεύεται μέχρις έσχάτων κάποια από τά τεχνάσματα του Ζάν Πώλ. Οι ύποτιθέμενες άναμνήσεις του γάτου Μούρ έναλλάσσονται με άποσπάσματα από τήν βιογραφία του «Άρχιμουσικού Κράισλερ» που γράφεται στις πίσω σελίδες τής έφημερίδας που ό γάτος είχε χρησιμοποιήσει για νά γράφη. Όλα λοιπόν τυπώθηκαν συνέχεια όπως άκριβώς έφτασαν στα χέρια του τυπογράφου. Ο Καρλάυλ, στο «SARTOR RESARTUS» έμαθε κάτι από τόν Ζάν Πώλ, γιατί σκοπεύει στον ίδιο συνδυασμό παιδευτικού μυθιστορήματος, χιουμοριστικής ραψωδίας και μεγαλόπνοης φαντασίας. Όμως τίποτα παρόμοιο δέν υπήρχε στα Άγγλικά πριν από τό μυθιστόρημα του Καρλάυλ, και ήταν δύσκολο τό «SARTOR RESARTUS» νά φτάση στην έκδοση.

Έπί πλέον αυτού του ιδιόμορφου είδους μυθιστορήματος

ἢ μᾶλλον αὐτῆς τῆς μικτῆς μορφῆς μυθιστορήματος καὶ σατιρας, οἱ Γερμανοὶ Ρομαντικοὶ καλλιέργησαν δύο εἶδη ποῦ ἦσαν σχεδὸν ἄγνωστα στὴν Ἀγγλία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης: τὸ ἐντεχνο παραμῦθι καὶ τὴν NOVELLE. Ὁ Νοβάλις εἶχε ἀνακηρύξει τὸ «παραμῦθι ὡς τὸν κανόνα τῆς ποιήσεως», καὶ τὸ μυθιστόρημά του «HEINRICH VON OFTERDINGEN», ἂν καὶ μοιάζει κάπως μὲ παιδευτικὸ μυθιστόρημα ποῦ δραματιζέται σ' ἕνα φανταστικὸ Μεσαίωνα, υἱοθετεῖ γρήγορα αὐτὸν τὸν τρόπο καὶ τὰ τεχνάσματα τοῦ παραμυθιοῦ «Ὁ κόσμος γίνεται ὄνειρο, τὸ ὄνειρο γίνεται κόσμος». Ὁ Τήκ εἶχε εἰσάγει τὸ πρότυπο γιὰ τὸ Ρομαντικὸ παραμῦθι μὲ τὸ ἔργα του «Ὁ ξανθὸς Ἴεκμπερτ» (1797), καὶ οἱ ἄλλοι Ρομαντικοὶ τὸ ἐποίκιλαν: τὰ παραμῦθια τοῦ Μπρεντάνο συχνὰ ἔλκονται ἀπὸ τὸν Ναπολιτᾶνο τοῦ δεκάτου ἐβδόμου αἰῶνος, Μπαζιλε καὶ τὰ γκροτέσκα μπαρόκ χοροπηδήματά του καὶ τὶς ἀρλουμπες του, ἐνῶ ὁ Χόφμαν, στὰ παραμῦθια του, φαίνεται μᾶλλον νὰ ἔχη διδαχθῆ ἀπὸ τὸν Γκότζι, καὶ τὴν παράδοση τῆς Κομέντια ντέλ Ἄρτε. Δὲν ὑπάρχει τίποτε περισσότερο φανταστικὸ, γλωσσικὰ εὐρηματικὸ καὶ παράλογα γκροτέσκο ἀπ' ὅσο μερικὰ ἀπὸ τὰ παραμῦθια τοῦ Μπρεντάνο, γιὰ παράδειγμα στὸ «COCKEL, HINKEL UND GACKELEIA», τὸ κάστρο εἶναι φτιαγμένο ἀπὸ τσόφλια αὐγῶν καὶ ἡ σκεπή του ἀπὸ φτερὰ χήνας. Τίποτε δὲν εἶναι τόσο παράξενα φανταστικὸ ὅσο τὸ «Χρυσὸ Τσουκάλι» τοῦ Χόφμαν ποῦ μεταβαίνει ἀπὸ τὴν πεζότητα στὸν ἐξωτισμὸ καὶ τὸ μυστήριον, μὲ χαριτωμένη εὐκολία.

Ἡ γριά μὲ τὰ μῆλα μεταμορφώνεται σὲ ρόπτρο ποῦ μορφάζει· ὁ σπουδαστῆς Ἀνσέλμους βρίσκεται φυλακισμένος σ' ἕνα γυάλινο μπουκάλι πάνω στὸ ράφι τῆς βιβλιοθήκης. Ὁ Μπρεντάνο καὶ ὁ Χόφμαν νομίζω ὅτι δημιούργησαν ἕνα τύπο παραμυθιοῦ ποῦ ἀπομακρύνεται κατὰ πολὺ ἀπὸ τὸ ἐπιφανειακὸ φολκλόρ. Τὰ γνωστότερα Ρομαντικὰ Γερμανικὰ

παραμύθια — όπως το «RUNENBERG» του Τήκ που είναι μια παραλλαγή του μύθου του Ρίπ Βάν Ούινκλ, ή ο Πέτερ Σλέμιχλ του Χαμίσο, που πούλησε την σκιά του στον διάβολο, ή το UNDINE του Φουκέ, το στοιχειό των νερών που θέλει να αποκτήσει ανθρώπινη ψυχή — είναι κοντότερα στο πραγματικό φολκλόρ, στην άμεση αφήγηση, στην μικρή ιστορία, στη NOVELLE και έξ αιτίας αυτού στο κύριο ρεύμα του μυθιστορήματος.

Η Γερμανική NOVELLE προσέλκυσε, λόγω της μεγάλης της καλλιτεχνικής έπιτυχίας, σε μεγάλο βαθμό την προσοχή της κριτικής και πολλές προσπάθειες έχουν δαπανηθεί και, φοβάμαι, σπαταληθεί για να δώσουν έναν όρισμό στο είδος αυτό. Δεν καταλαβαίνω πώς ή NOVELLE μπορεί να διακριθῆ από την μικρή ιστορία και κατά ποιον τρόπο διαφέρει, βασικά, από το τυπικό πρότυπο το καθιερωμένο από τον Βοκκάκιο και τον Θερβάντες, τα μοντέλλα αυτά που κυρίως είχαν κατά νουν οι Γερμανοί διηγηματογράφοι. Μου φαίνεται αδύνατον να περιορισθῆ ή NOVELLE σε ιστορίες είπωμένες μέσα σε ένα πλαίσιο, ένα τέχνασμα που καθιερώθηκε από το «Δεκαήμερο» και στη Γερμανία έγινε δημοφιλές από το έργο του Γκαίτε «Διασκεδάσεις Γερμανών Μεταναστών, 1795». Ούτε μπορεί κανείς να περιορίση τη NOVELLE σε ιστορίες οι οποίες έχουν το πολυσυζητημένο «γεράκι» της θεωρίας του Πάουλ Χάιζε για τη NOVELLE. Οι NOVELLEN του Κλάϊστ δεν έχουν σκελετό κι ούτε χρειάζονται κανένα, και ο σκελετός των «Αδελφών SERAPION» του Χόφμαν αποτελεί ένα εξωτερικό επινόημα, το οποίο συνηθώνει ιστορίες που δημοσιεύθηκαν ανεξάρτητα και δεν διαχωρίζει τις ιστορίες που έπελέγησαν στους «αδελφούς SERAPION» από ιστορίες που έπελέγησαν χωρίς κανένα σκελετό. Δεν υπάρχει φανερό «γεράκι» σε πολλές από τις Γερμανικές NOVELLEN στο οποίο θα ήταν δύσκολο να αρνηθῆ

κάνεις αυτόν τον τίτλο. Δεν μπορώ να καταλάβω τι επιτυγχάνεται ως προς τον όρισμό του είδους ή της κριτικής του όταν ο Μπέρν. φόν Άρξ προσπαθεί να επιβάλει μια έννοια, «NOVELLISTISCHES DASEIN», ή οποία μοιάζει να σημαίνει κάτι υποδεέστερο, ανελεύθερο, βεβιασμένο, καταπιεστικό, που συνεπάγεται την υπερτίμηση μιας απλής περιπτώσεως. Ο συγγραφέας των NOVELLEN, μάς είπαν, «εργάζεται μέσα στη φτώχεια» και είναι ανίκανος να οικοδομήσει έναν κόσμο, τον κόσμο ενός μεγαλόπνοου μυθιστοριογράφου. Με στομφώδεις Χαϊντεγκεριανούς δρους μαθαίνουμε απλώς ότι οι NOVELLEN είναι μικρές ιστορίες και όχι μεγάλες νουβέλες και γι' αυτό είναι κατάλληλες προκειμένου να ιστορηθούν ένα απλό γεγονός, το οποίο έχει διαλεχθεί ώστε να είναι αντιπροσωπευτικό και καθολικό. Όμως αυτή είναι βεβαίως η διαδικασία δλόκληρης της τέχνης: ιστορίες που διατείνονται πως είναι «υποδειγματικές», καθώς το γνώριζε ο Θερβάντες. Δεν χρειαζόμαστε τον υπαρξισμό, τον σκελετό ή το «γεράκι» για να εκτιμήσουμε τον «Μιχαήλ Κολχάαζ» ή την «Μαρκησία φόν Ο...» που διαφημίζει τον άνδρα ο οποίος την έβλασε, ή οποιαδήποτε από τις επιβλητικές NOVELLEN του Ε.Τ.Α. Χόφμαν. Οι ιστορίες του Χόφμαν μου φαίνονται καλύτερες όταν δεν προσεγγίζουν εικόνες ρεαλιστικού ύφους ή παραμύθια, αλλά αποτελούν ιστορίες εκκεντρικών καλλιτεχνών ή απλώς ιστορίες τρόμου. Αν και έλκεται από την Γοτθική παράδοση του μυθιστορήματος και ιδιαίτερα από τον «Καλόγερο» του Λιούις για την μεγάλη νουβέλα Άγγλία μόνον αργότερα από τον Έντγκαρ Άλλαν Πόε, ή άλλο από τον Μερμιέ ή την «Βασίλισσα της Σκαπάνης» του Πούσκιν.

Αν τέλος κοιτάξουμε το Γερμανικό δράμα, ή διαφορά από την Άγγλική παραγωγή εμφανίζεται το ίδιο έντυπωσιακή. Στην Άγγλία υπήρχε ένα βαθύ χάσμα μεταξύ του

δράματος πού ανέβαινε στην σκηνή και εκείνου πού παρέμενε στο χαρτί, τó όποιο πολύ σπάνια γεφυρώνονταν. Τó σημαντικότερο ποιητικό δράμα τής έποχής ήταν πιθανόν οί «Τσέντσι» του Σέλλεϋ, μιá απομίμηση του Σαίξπηρ και του Γουέμπστερ πού είναι αποτελεσματική πάνω στη σκηνή, αλλά πού δέν μπόρεσε νά παρασταθῆ τότε έξ αιτίας του θέματός της· τήν αίμομιξία ανάμεσα σέ πατέρα και κόρη. Υπήρχαν επίσης τά μυθολογικά ποιήματα μέ δραματική μορφή, όπως ó «Προμηθεύς Άπελευθερωμένος» του Σέλλεϋ ἢ ó «Κάϊν» του Μπάυρον, τά όποια ἦσαν γραμμένα μόνον για ένα φανταστικό θέατρο. Όπωςδήποτε, στη Γερμανία υπήρχαν δραματουργοί πού παρήγαν αποτελεσματικά σκηνικά έργα τά όποια συνιστούσαν κάτι σαν θεατρικό είδος: τήν τραγωδία τής μοίρας. Ξέρω ότι τó έργο του Σίλλερ «Ἡ Νύφη τής Μεσσίνα» υπήρξε τó πρώτο δείγμα και ότι, στις πιό κακές του στιγμές, ἢ «Τραγωδία τής Μοίρας» έκφυλίστηκε σέ αισθησιακά έργα τρόμου όπως τó «24η Φεβρουαρίου» του Βέρνερ ἢ τó «Ένοχή» του Μίλνερ. Όμως, τó μεγαλύτερο μέρος του έργου του Κλάιστ, αρχίζοντας από τó «Ἡ οίκογένεια Στροφενστάιν», τó υπέροχο απόσπασμα «ROBERT GUISCARD» και τó «KATCHEN VON HEILBRONN» ἢ ακόμη τó «AHUFRAU» του Γκριλπάρτσερ δέν είναι δυνατόν νά άγγοηθοϋν σαν άπλά λαϊκά θεάματα.

Στήν τραγωδία του πεπρωμένου οί Γερμανοί Ρομαντικοί ανέκάλυψαν μιάν ιδιαίτερη μορφή για ό,τι φαίνεται νά αποτελεί τó βασικό κοίταγμα τής ζωής, τήν στάση, τó «δράμα» τών Γερμανών Ρομαντικών — τó συναίσθημα πού τούς προσελκύει πρós τó μυστηριώδες, τόν τρόπο, τήν αίσθηση του κακού πού έδρεύει πίσω από τήν πρόσοψη του κόσμου. Ό Γερμανικός Ρομαντισμός, σέ αντίθεση μέ τόν Άγγλικό και τόν Γαλλικό, δέν είναι Ρουσσωϊκός: του λείπει ἢ έμπιστοσύνη πρós τήν καλωσύνη, ἢ έμπιστοσύνη στον Θεό

και την Θεία Πρόνοια, η ή πίστη στην πρόοδο που εμπνέει τον Γουέρντσγουερθ και τον Κόλεριντζ και, με μια κοσμική μορφή, τον Σέλλεϋ ή, με μια μεσσιανική προφητική παραλλαγή, τον Μπλαίηκ (ο οποίος δεν πρέπει να παρερμηνεύεται σαν Σατανιστής ή πρόδρομος του Νίτσε). Τα σημαντικότερα έργα των Τήκ, Μπρεντάνο, Άρνιμ και Χόφμαν διαπερνά μια αίσθηση του διπλού βάθους του κόσμου — ένας φόβος ότι ο άνθρωπος είναι άβοήθητα έκτεθειμένος σε αμαρτωλές δυνάμεις, στην μοίρα, στην τύχη, στο σκότος ενός ακατέληπτου μυστηρίου.

Αυτό το συναίσθημα καθ' έαυτο είναι, βεβαίως, προαιώνιο, αλλά οι Γερμανοί το εκφράζουν με μεθόδους που δεν έχουν αντίστοιχα στην Άγγλία της εποχής εκείνης: μέσω του γκροτέσκου και της Ρομαντικής ειρωνίας. Το γκροτέσκο είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται τόσο εύρεως ώστε συχνά σημαίνει κάτι περισσότερο από παράδοξο ή αλλόκοτο, όμως, αν ακολουθήσουμε τους ιστορικούς του δεσμούς με το γκροτέσκο διακοσμητικό έργο του Ραφαήλ και το δούμε ιδιαιτέρως σαν κάτι που καταργεί την διαφορά μεταξύ ανθρώπινου και ζωϊκού βασιλείου, μπορούμε να φθάσουμε, όπως ο Βόλφγανγκ Κάιζερ στο βιβλίο του «Το Γκροτέσκο», 1957, σε μια πιο συγκεκριμένη έννοια. Το γκροτέσκο προϋποθέτει τον τρόμο και τον φόβο του κόσμου και έναν μοιρολατρικό ντετερμινισμό ο οποίος κατεβάζει τον άνθρωπο στο επίπεδο μιας ανίσχυρης κούκλας στα χέρια ανωτέρων δυνάμεων. Να γιατί οι κούκλες και τα αυτόματα ή τα ανθρωπάκια, όπως ο μανδραγόρας και ο Γκόλεμ του Άρνιμ, είναι τα αγαπημένα πρόσωπα στο Γερμανικό Ρομαντικό μυθιστόρημα, ιδιαιτέρως στο Χόφμαν· έτσι έρμηγνύεται επίσης; γιατί ο Κλάϊστ, στο βαθύ του δοκίμιο για το κουκλοθέατρο, διαλέγει την κούκλα σαν μεταφορά για την φιλοσοφία της ιστορίας. Ο κόσμος του Μπρεντάνο, Άρνιμ, Χόφμαν, ακόμη

και του Μπύχγερ στο «Λεόντιος και Λένα» είναι γεμάτος από βαρυστημένες κοῦκλες, σπασμωδικά, νευρικά, ανθρώπινα ανδρείκελα, που πολύ μικρή σχέση έχουν με τα φανερά τους μοντέλα: τους ήρωες και τις ήρωίδες των κωμωδιών του Σαίξπηρ ή τις γλυκά μελαγχολικές μορφές του «Φαντάζιο» του Μυσσέ. Δεν μπορώ να σκεφθώ Ἀγγλικά αντίστοιχα σε εκείνη την εποχή: πιθανόν ο «μακάβριος χορός» στο έργο του Μπέντουζ «Τὸ Χιουμοριστικὸ Βιβλίο τοῦ Θανάτου» είναι κάτι παρόμοιο σε διάθεση.

Τὸ γκροτέσκο μπορεί να είναι ἀπωθητικὸ ἢ ἀπλῶς κακοῦ γούστου, ὅμως συχνὰ ἀνυψώνεται στο ἐπίπεδο τῆς τέχνης ἐξ αἰτίας τῆς ἀνατάσεως τοῦ συγγραφέα, τῆς ψυχικῆς ἀποστάσεως, τῆς εἰρωνίας, τοῦ παιχνιδιοῦ, με τὸ ὑλικὸ που καλλιεργεῖται με ἰδιαίτερη ἐπιμονή ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς Ρομαντικούς. Σήμερα συχνὰ λησιμονοῦμε ὅτι τεχνάσματα που θεωρήθηκαν ἐντυπωσιακὰ μοντέρνα ἦσαν κοινὰ μεταξὺ τῶν Γερμανῶν Ρομαντικῶν: τὸ ἀπελευθερωμένο ξέσπασμα τῆς αὐταπάτης, ἢ παρέμβαση τοῦ συγγραφέα, ἢ παραποίηση τῶν συμβάσεων τοῦ μυθιστορήματος ἢ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Ὁ GODWI τοῦ Μπρεντάνο ἀνεφέρεται στή σελίδα τοῦ πρώτου τόμου στήν ὁποία εἶχε πέσει μέσα σὲ μιὰ λιμνοῦλα. Στὸν «Παπουτσωμένο Γάτο» τοῦ Τήκ ἕνας ἥρωας συζητᾷ τὸ ἔργο «Παπουτσωμένος Γάτος» τὸ ὁποῖο μόλις τώρα διαδραματίζεται. Ὁ Τσερμπίνο σὲ ἕνα ἄλλο ἀπὸ τὰ σατιρικά ἔργα τοῦ Τήκ ξαναγυρίζει τὸ ἔργο πρὸς τὰ πίσω, σὰ νὰ ἦταν μιὰ μηχανὴ ἀνάστροφης κινήσεως, ἔτσι ὥστε οἱ προηγούμενες σκηνές ἐπανερχονται. Ὅμως, αὐτὸ τὸ ξέσπασμα τῆς αὐταπάτης, που σὰν τέχνασμα ἔχει τὶς ρίζες του σὲ ὀλόκληρη τὴν παράδοση τῆς Θεατρικῆς πρόβας καὶ στο μυθιστόρημα εἶχε τὸ ἄμεσο πρότυπό του στὸν Στέρν, εἶναι μόνον ἕνα τεχνητὸ σύμπτωμα Ρομαντικῆς εἰρωνίας, ὅπως ἐκφράστηκε θεωρητικὰ ἀπὸ τοὺς Φρειδερίκο Σλέγκελ καὶ Σόλ-

γχερ. Γι' αυτούς, ειρωνία σημαίνει πλήρη αντικειμενικότητα, και σε έσχατη ανάλυση μιάν ένδοσκόπηση μέσα στην αντίφαση τής πλήρους ύπάρξεως και τοῦ μὴ εἶναι τής αισθητικῆς αὐταπάτης. Ὁ Χέγκελ και ὁ Κίρκεγκωρ εὑρισκαν τὴν Ρομαντικὴν ειρωνίαν ἠθικῶς ἀνεύθυνη, ἀπλὸν παιχνίδιον, ἀπλὸν αἰσθητισμόν· ὅμως στοὺς ἀξιολογότερους Ρομαντικούς εἶναι κάτι περισσότερον ἀπὸ μιὰ πιστοποίηση τοῦ ὅτι ἡ τέχνη εἶναι μόνον τέχνη, τοῦ ὅτι ἡ φαντασία εἶναι ἐλεύθερη και ἰδιότροπη: ἀποτελεῖ μιάν ένδοσκόπηση μέσα στὴν τυχαία ὕπαρξη τοῦ ἀνθρώπου, τὴν ἀσημαντότητά του, και τὴν κυριαρχίαν του πάνω στὴν ἀσημαντότητά του ποὺ πρέπει νὰ εἶχε ἀπωθήσει ἕναν αἰσιόδοξο κοσμικὸ ὅπως τὸν Χέγκελ ἢ ἕναν βαθύτατα ταραγμένον, ἕναν ἀγωνιῶντα, πιστὸ ὅπως τὸν Κίρκεγκωρ. Αὐτὴ ἡ Ρομαντικὴν ειρωνίαν ἀπουσιάζει ἐξ ὀλοκλήρου ἀπὸ τοὺς Ἄγγλους Ρομαντικούς συγγραφεῖς, ἀκόμη και ὅταν αὐτοὶ περιγελοῦν ἢ ἀστεϊεύονται ἢ παρωδοῦν. Ὁ Γουέρντσγουερθ, ὁ Κόλεριντζ, ὁ Σέλλεϋ, ὁ Κήτς εἶναι σοβαροί, ἀκόμη και ἐπίσημοι ἄνθρωποι, ἀν και ὁ Σέλλεϋ μπορεῖ νὰ γελοιοποιῇ τὸν Γουέρντσγουερθ και τὸν Κόλεριντζ ἢ νὰ σατιρίζῃ ἄγρια τὸν Σουέλφουτ τὸν Τύρανο, και ὁ Κήτς νὰ γράφῃ ἀστεία ἄτεχνη ποίηση γιὰ τὸ ταξίδι του στὴν Σκωτία. Ὁ Λάμπ μπορεῖ νὰ εἶναι ἐξεζητημένος, ὁ Σκῶτ σὲ μεγάλο βαθμὸν χιουμορίστας, ἀλλὰ κανεὶς Ἄγγλος — μετὴν πιθανὴν ἐξαίρεση τοῦ Μπάυρον — δὲν ἔχει ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὴν αἰσθησιμὴν τῆς τέχνης ὡς παιχνιδιοῦ, τῆς ζωῆς ὡς Μηδενός, τοῦ καλλιτέχνη ὡς εὑρισκομένου ἐκτός.

Αὐτὴ ἡ ειρωνικὴ ἀποστασιοποίηση συνδέεται προφανῶς μετὸ ὄλο πρόβλημα αὐτοῦ ποὺ σήμερον ὀνομάζουμε «ἀλλοτρίωση» τοῦ καλλιτέχνη, ἢ ὁποῖα ὑπῆρξε πολὺ μεγαλύτερη στὴν Γερμανίαν παρά στὴν Ἄγγλιαν. Ὁ Γουέρντσγουερθ ἦταν ἕνας μοναχικὸς ἄνθρωπος, ὁ Μπλαίηκ ζοῦσε μέσα σὲ ἕναν κόσμον ὀράματος, ὁ Μπάυρον και ὁ Σέλλεϋ χλευάζαν

και επιτιθεγτο στην κοινωνία των. Οι Γερμανοί μισούν και γελοιοποιούν τους Φιλισταίους, διεξάγουν άγριο πόλεμο εναντίον των πυργοδοσποτών, και ο Χόφμαν, τουλάχιστον στα μυθιστορήματά του, αποφεύγει ακόμη και την άπλη έπαφή με τον κόσμο των εμπόρων και των βιοτεχνών ο οποίος διαταράσσει τον όνειρώδη κόσμο των καλλιτεχνών του. Τα βιβλία των Γερμανών Ρομαντικών είναι γεμάτα από εκκεντρικούς, αλλόκοτους ανθρώπους, καθαλάρηδες σε ξύλινα αλογάκια — κάποτε τόσο ακίνδυνους όσο ο Θεός Τόμπυ ή ο Γουώλτερ Σάντυ, αλλά πιο συχνά φαύλους και επικίνδυνους. Κάποιοι είναι απλώς και μόνον τρελλοί σε ύφος γκροτέσκο: ο Δρ. Κατσεμπέργκερ του Ζάν Πώλ τρώγει άράχνες και βυζαίνει ζωντανές χρυσόμυγες μπροστά στην αγαπημένη του. Άλλοι είναι έγκληματίες κυριευμένοι από μιάν έμμονη ιδέα όπως ο Ρενέ Καρντιγιάκ, ο κοσμηματοποιός στο έργο του Χόφμαν «Η Δεσποινίς φόνΣχογγτέρι», που είναι αναγκασμένος να δολοφονη τους άγοραστάς των έργων της τέχνης του· άλλοι είναι αλλόκοτες φιγούρες, τσαρλατάνοι ή ύπνωτιστές, όπως ο MAGNETISEUR. Συχνά είναι διασπαρμένοι, πάσχουν από κάποια διάσχιση, είναι «ZERISSEN» (διχασμένες προσωπικότητες, όπως θα λέγαμε σήμερα), που μερικές φορές αντιπροσωπεύουν πραγματικά φυσικά είδωλα. Το θέμα του ειδώλου, τόσο χαρακτηριστικό του Γερμανικού Ρομαντισμού, μπορεί να είναι απλώς χιουμοριστικό όπως ήταν στους «Μέναιχους» του Πλάτου, στην «Κωμωδία των Παρεξηγήσεων» του Σαίξπηρ και στον «Άμφιτρύονα» του Μολιέρου. Στον Ζάν Πώλ, που προφανώς επενόησε τον Γερμανικό όρο DOPPELGANGER, προϋποθέτει μιάν αλλόκοτη άμφιβολία για την ταυτότητα του εγώ. Ο Σόππε κοιτάζει ξαφνικά τα δύο του χέρια μαζί και λέγει: «Έδω κάθεται κάποιος και εγώ είμαι μέσα του, όμως ποιός είν' αυτός;» Μισεί την εικόνα του μέσα στην αίθουσα με τους καθρέφτες,

τούς ούραγκοτάγκους πού πολλαπλασιάζονται ἐπ' ἄπειρον. Στὸν Χόφμαν τὸ εἶδωλο εἶναι συχνὰ ἀπλῶς ὁ ἄλλος ἑαυτός, ὁ ἐγκληματικὸς ἑαυτός μέσα στὸν ἄνθρωπο: ὁ Μίστερ Χάϊντ ἐναντίον τοῦ Δόκτωρος Τζέκυλ στὸ πολὺ ὑστερότερο μυθιστόρημα τοῦ Στήβενσον.

Τὸ σύγχρονο ἐνδιαφέρον στὸν «ζωϊκὸ μαγνητισμὸ», στὸν μεσμερισμὸ, ἔδωσε ἐπιστημονικὴ ἐδραίωση σ' αὐτὴ τὴν ἰδέα ἐνὸς ἄλλου ἑαυτοῦ μέσα σὲ κάθε ἄνθρωπο. Ἡ τὸ εἶδωλο, ὅπως στὸ ἀξιοσημείωτο ποίημα τοῦ Χαμίσο «Ὅπτασία» μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ἄλλος ἑαυτός πού σφετερίζεται τὴν θέση τοῦ γνήσιου ἑαυτοῦ, καὶ ὅμως εἶναι ἀδύνατον, νὰ ἀποφασίσῃ κανεὶς ποιὸς ἀπὸ τοὺς δύο εἶναι ὁ σωστός — ὁ ἰδεαλιστὴς ἢ ὁ θρασύδειλα ψευδόμενος ἀχρεῖος. Τὸ θέμα πού βρῆκε τὸν βαθύτερο χειρισμὸ τοῦ στὸν Ντοστογιέβσκη, ἡ συγκεκριμενικότητα τῆς ἀνθρώπινης ὑπάρξεως, τὸ πρόβλημα τῆς σταθερότητος καὶ παγιότητος τοῦ ἀνθρωπίνου ἑαυτοῦ, τίθεται καθαρά ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς Ρομαντικούς. Δὲν εἶναι μόνον ἀλλοτρίωση ἀπὸ τὴν κοινωνία, ἢ ἡ σύγκρουση μεταξὺ τοῦ καλλιτέχνη καὶ τῆς κοινωνίας· εἶναι μιὰ περισσότερο βαθεῖα νόσος σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόλυτην ἀπατηλότητα τῆς πραγματικότητος, τὴν ἀσυνέχεια τοῦ ἑαυτοῦ μας, τὸ ἀνέφικτο τῆς ἀνθρώπινης ἐλευθερίας.

Στὴ πλέον σύνθετη, περισσότερη καθαρὰ ἐπεξεργασμένη φιγούρα τοῦ διασχισμένου, μισότρελλου ρομαντικοῦ καλλιτέχνη, τοῦ Ἀρχιμουσικοῦ Κράισλερ τοῦ Χόφμαν, ἡ τέχνη γίνεται ἡ σωτηρία ἀπὸ τὴν διάσχιση καὶ τὴν τρέλλα. Ὁ Κράισλερ, εἶναι μουσικὸς ὄχι μόνον διότι ἦταν ὁ Χόφμαν, ἀλλὰ διότι ἡ μουσικὴ εἶναι γιὰ τὸν Χόφμαν καὶ γιὰ τοὺς Γερμανοὺς Ρομαντικούς ἡ ὑψηλότερη τέχνη, ἡ τέχνη ἢ ὁποῖα μᾶς ὁδηγεῖ μέσα στὶς σκοτεινὲς ἀδύσσοις τῆς ψυχῆς μας καὶ στὸ μυστήριον τοῦ κόσμου.

Ἐδῶ γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ ἡ ἀντίθεση μὲ τοὺς Ἄγ-

γλους Ρομαντικούς ποιητές είναι έντελῶς φανερή. Δὲν ἔ-
 χουν καμμιά, ἢ σχεδὸν καμμιά, βαθύτερη σχέση με τὴν μου-
 σική, ἢ ὁποία στὴν Ἀγγλία εἶχε παύσει ν' ἀποτελῆ δημι-
 ουργικὴ τέχνη. Δὲν γνωρίζω οὔτε μιὰν ἀξιόλογη ἀναφορὰ
 στὸν Μότσαρτ, στὸν Μπετόβεν ἢ ἔστω στὸν Χαϊντελ ἀπὸ Ἀγ-
 γλους Ρομαντικούς ποιητές. Ὁ Γουέρντσγουερθ, ὅπως ἀνα-
 φέρεται, κοιμήθηκε σὲ κάποια μουσικὴ βραδυνὴ συγκέντρω-
 ση. Ὁ Σέλλεϋ μιᾶ ὁ ἴδιος γιὰ τὴν «χοντροκομμένη ἰδέα
 περὶ μουσικῆς»: Πῆγε στὴν ὄπερα ἀφοῦ τὸν ἔπεισε ὁ Τό-
 μας Λόβ Πήκοκ στὸ Λονδίνο καὶ ἄλλη μιὰ φορὰ στὸ Μιλά-
 νο, καὶ ἄκουγε εὐχάριστα τὴν Τζαίην Γουίλιαμς νὰ παίζη
 κιθάρα. Ὁ Κήτς παραδέχεται ὅτι «μέσω τοῦ Χάντ εἶναι
 ἀδιάφορος πρὸς τὸν Μότσαρτ». Ἀκόμη, ἔπαιζε μαζί με τὰ
 ἀδελφία του καὶ τοὺς φίλους του ἓνα παιχνίδι σαλονιοῦ με-
 τὰ τὸ δεῖπνο πὸ συνίστατο στὸ νὰ μιμοῦνται φωνητικὰ κά-
 ποια μουσικὰ ὄργανα, ὅπου ὁ Κήτς προφανῶς ἐμιμεῖτο τὸ
 τρομπόνι. Μεταξὺ τῶν δοκιμιογράφων μιὰ ὀρισμένη ἀποδο-
 κιμασία τῆς μουσικῆς φαίνεται νὰ εἶναι ὁ κανόνας. Ὁ Λάμπ
 ἔγραψε ἓνα μισοσοβαρὸ «Κεφάλαιον σχετικῶς με τὰ ὄργανα»
 ὅπου «πρέπει νὰ ὁμολογήσῃ ὅτι ἔχει λάβει πολὺ περισσότε-
 ρο πόνον παρὰ εὐχαρίστηση ἀπὸ τούτη τὴν Θορυβητικὴ τέ-
 χνη». Ὁ Ντέ Κίνσυ σχολιάζει τὴν «ἰσχυρογνώμονα ὀχ-
 χληρότητα» τῶν Ἀγγλῶν σχετικὰ με τὴν μουσική. Ὁ Χάζ-
 λιτ, πὸ εὐκαιριακὰ ἔκρινε παραστάσεις ὄπερας καὶ ὁρατό-
 ρια, ἐπίμονα ὑποτιμοῦσε τὸ εἶδος καὶ περιγράφει ἐπιδοκιμα-
 στικὰ τὴν ἀδιαφορία τοῦ Ἀγγλικοῦ κοινοῦ. Ἡ μουσικὴ τοῦ
 προξενεῖ πλήξη καθὼς δὲν παρουσιάζει «κάποιο διακεκρι-
 μένο ἀντικείμενο γιὰ τὴν φαντασία»: προκαλεῖ «μιὰν ἀδιά-
 πτωτη ἔλξη στὴν αἴσθησι τῆς εὐχαριστήσεως μόνον»· εἶναι
 σὰν «χρῶμα χωρὶς μορφή: ψυχὴ χωρὶς σῶμα». Σχολιάζον-
 τας μιὰ παράσταση τοῦ Ντόν Τζισθάνι τοῦ Μότσαρτ, ὁ Χάζλιτ
 ἐκφράζει τὴν ἀποδοκιμασία του γιὰ τίς προσπάθειες νὰ ἐξαρ-

θῆ ἢ ὄπερα πάνω ἀπὸ τὸ μέσο ἐπίπεδο. Εἶναι ἓνα «εἶδος ἀρωματισμένης μουσικῆς». Ἡ ἄρια τῆς ZERLINA «LA CI DAREM» τοῦ δίδει «περισσότερη εὐχαρίστηση παρὰ ὅλη ἢ ὑπόλοιπη ὄπερα μαζί». Μόνον ὁ Κόλεριντζ ἀποτελεῖ μιὰν ἐξαίρεση ἀνάμεσα στοὺς Ἕγγλους συγγραφεῖς, ἂν καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν μουσικὴ φαίνεται σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου θεωρητικόν. Ἀκόμη, γνωρίζουμε ὅτι πολὺ ἐνωρὶς πέρασε ἀπὸ τὸ μυαλό του ἡ ἰδέα νὰ γράψῃ ἓνα λιμπρέτο γιὰ ὄπερα. Μόνον πρόσφατα, ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τελευταῖο ἡμερολόγιο δημοσιεύθηκε στὸ ὁποῖο ὁ Κόλεριντζ μιλά γιὰ τὴν μουσικὴ σὰν «αὐτὴ τὴν παντοδύναμη μαγεία», ἐκφράζοντας τὴν λύπη του γιὰ τὴν δική του ἀγνοία, ἀλλὰ ρομαντικὰ θαυμάζοντας ὅτι «ἡ μουσικὴ φαίνεται νὰ κοινωνῇ ἅμεσα μὲ τὴν ζωὴ μου». «Συνομιλεῖ μὲ τὴν ζωὴ τοῦ νοῦ μου, ὡς αὐτὴ ἢ ἴδια νὰ ἦταν ὁ Νοῦς τῆς Ζωῆς μου». Ὅμως αὐτὸς ὁ συλλογισμὸς εἶναι ἀρκετὰ ἀπομονωμένος καὶ δείχνει γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ τὴν μοναδικὴν θέσιν τοῦ Κόλεριντζ καὶ τὴν ἰδιαιτέρην σχέσιν του πρὸς τοὺς Γερμανοὺς.

Γενικά, δὲν θὰ ἦταν ἄδικο νὰ ἀντιθέσουμε τὴν μεταφορὰ τῆς Αἰολικῆς ἄρπας ὡς «τὴν ἀντιστοιχοῦσα αὔρα» (ποῦ ὀρθῶς ἔχει καταδειχθῆ ἀπὸ τὸν Μ. Η. ABRAMS σὰν τὴν χαρακτηριστικὴν εἰκόνα τῆς αἰσθήσεως τῶν Ἕγγλων ποιητῶν σχετικὰ μὲ τὴν ἐνότητα τοῦ σύμπαντος) μὲ τὴν χρῆσιν ἐκ μέρους τοῦ Χόφμαν τῆς φωνῆς τοῦ Διαβόλου, τὴν ὁποία διατείνεται πὼς ἄκουσε ὅταν ἦταν παιδί στὴν παραλία τῆς Ἀνατολικῆς Πρωσίας: ἔγαν ἐξώκοσμο ἤχο πού τὸν γέμιζε μὲ θαυμάσιο τρόπο καὶ μεγάλη συμπόνια. Αὐτὴ ἢ φυσικὴ μουσικὴ εἶναι μιὰ εἰκόνα τοῦ τραγουδιοῦ πού σκοτώνει τὴν κόρη τοῦ Ρὰτ Κρέσπελ, ἢ μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ δαιμονικὸ βιολί πού παίζει ὁ Κράϊσλερ—μιὰ φωνὴ ἀπὸ τὸν οὐράνιο κόσμον πού φέρνει τὴν σωτηρίαν ἢ σπρώχνει στὴν καταστροφὴ. Ὁ Χόφμαν δὲν ἀποτελεῖ ἐξαίρεση ἀνάμεσα στοὺς Γερμανοὺς.

Ἔχει προηγηθῆ ὁ Βακενρόντερ, τοῦ ὁποῦ ὁ μουσικὸς Μπεργκλίνγκερ, ὅπως ὁ Κράϊσλερ, αἰσθάνεται τὴ μουσικὴ σὰν θεία ἐμπνευση καὶ χάνεται μέσα στὴν σύγκρουση μὲ τὸν κόσμον. Στὸ τελευταῖο σχεδίασμα τοῦ Βακενρόντερ, τὸν παράξενο «Ἀνατολικὸ Μῦθο ἐνὸς Γυμνοῦ Ἀγίου», ποὺ γράφεται λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶμο θάνατό του, ἡ τέχνη συλλαμβάνεται ὡς ὁ δρόμος πρὸς τὴν σωτηρία ἀπὸ τὸν ἀδιάκοπο ἐκκωφαντικὸ βρυχηθμὸ τοῦ τροχοῦ τοῦ Χρόνου, τὸν ὁποῖο ὁ ἅγιος εἶναι ἀναγκασμένος νὰ μιμηθῆται μὲ ἐκστατικὲς χειρονομίες τρελλοῦ, μέχρις ὅτου ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τοὺς λυτρωτικὸς ἤχους ἐνὸς τραγουδιοῦ. Αὐτὸς ὁ μῦθος τοῦ ἀγίου μοιάζει σχεδὸν νὰ προμηνύη τὸν Σοπενάουερ, ὁ ὁποῖος ἐξύμνησε τὸ ἀποτέλεσμα τῆς τέχνης «νὰ σταματᾷ τὸν τροχὸ τοῦ Ἰξίωνα» καὶ εὐκαιριακὰ καὶ ψευδαισθησιακὰ νὰ ἀνακουφίξῃ τὸν πόνο τῆς ὑπάρξεως. Γιὰ τοὺς Γερμανοὺς Ρομαντικούς καλλιτέχνες καὶ γιὰ τὸν Σοπενάουερ, ποὺ, πρέπει νὰ μὴ λησμονοῦμε, ὑπῆρξε σύγχρονός των παρά τὴν ἀργοπορία τῆς φήμης του, ἡ μουσικὴ εἶναι ἡ κεντρικὴ, ἡ ὑψηλότερη τέχνη. Ἔτσι ἡ ἱεραρχία τῶν τεχνῶν διαφέρει ἐπίσης στὴν Γερμανία καὶ στὴν Ἀγγλία, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἡ ἱεραρχία τῶν εἰδῶν στὴν λογοτεχνία.

Θὰ μπορούσαμε νὰ ρωτήσουμε κατὰ πόσον εἶναι δυνατόν νὰ ἀποδόσουμε τοὺς αἰτιώδεις ὁρους αὐτῶν τῶν διαφορῶν. Καθορίζουν οἱ οικονομικὲς καὶ κοινωνικὲς διαφορὲς μεταξὺ τῶν δύο χωρῶν τὴν λογοτεχνία; Θὰ ἦταν εὐκολο νὰ περιγράψουμε τίς διαφορὲς αὐτές δηλαδὴ τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν Γερμανικὸ ὁμοσπονδισμό μὲ τὰ πολλὰ του μικρὰ κράτη καὶ τὴν ἔλλειψη ἐνὸς μοναδικοῦ κέντρου καὶ στὴν Ἀγγλία μὲ τὴν μεγάλη μητρόπολή της, τὸ Λονδίνο. Βιομηχανικά, ἡ Ἀγγλία ἦταν ἀναμφίβολα πολὺ περισσότερο προηγμένη ἀπὸ τὴ Γερμανία. Ὅμως ἡ συγκεκριμένη ἐπίδραση πάνω στὴν λογοτεχνία μᾶς τέτοιας γνώσεως φαίνεται,

στην εποχή αυτή του Μαρξισμού, σημαντικά μεγαλοποιημένη. Όσο για την κοινωνική προέλευση, οι δύο ομάδες και στις δύο χώρες εκπροσωπούν ένα παρόμοιο μίγμα ανώτερης και κατώτερης μπουρζουαζίας και αριστοκρατίας: ο Μπάυρον και ο Σέλλεϋ ήταν ευγενείς, όπως ήταν και οι Νοβάλις, Άρνιμ και Άιχεντορφ. Ο Κόλεριντζ ήταν γιός κληρικού, όπως ήταν και οι δύο Σλέγκελ. Ο Τήκ ήταν γιός ενός σχοινοποιού στο Βερολίνο. Ο πατέρας του Κήτς διηύθυνε ένα δημόσιο σταύλο στο Λονδίνο. Αν εξετάσουμε τους οικονομικούς πόρους των δύο ομάδων, οδηγούμεθα στο συμπέρασμα ότι μόνον ο Μπάυρον και ο Σκωτ έκαναν περιουσία από το γράψιμο, ότι ο Γουέρντσογουερθ είχε την τύχη να πάρη κάποια κληρονομιά, ότι ο Σέλλεϋ έζησε με δανεικά βασιζόμενος στις προσδοκίες του σαν έγγονος ενός Βαρονέτου, ότι ο Κήτς είχε ένα μικρό έτήσιο επίδομα, και ότι ο Κόλεριντζ είχε έναν προσάτη στο πρόσωπο του κατασκευαστού πορσελάνης Τόμας Γουέντζγουντ, αλλά επίσης φρόντιζε για τον έαυτό του κερδίζοντας χρήματα από την δημοσιογραφία, την παράδοση μαθημάτων και όρισμένα συγγραφικά δικαιώματα. Ο Λάμπ είχε μιάν ανώτερη θέση στην EAST INDIA COMPANY. Η κατάσταση στην Γερμανία δεν ήταν πολύ διαφορετική. Ο Αύγουστος Βίλχεμ Σλέγκελ ήταν για χρόνια θαμών στής Μαντάμ ντε Στάλ και αργότερα Καθηγητής του Πανεπιστημίου τής Βόννης. Ο Φρειδερίκος Σλέγκελ κατέλαβε ανώτατη θέση στην Αυστρία του Μέττερνιχ. Ο Νοβάλις ήταν επόπτης σε όρυχείο αλατός. Οι Άρνιμ και Άιχεντορφ ήταν Πρώσοι γαιοκτήμονες. Ο Ε. Τ. Α. Χόφμαν ήταν ανώτερος δικαστικός υπάλληλος αν και για αρκετά χρόνια προσπάθησε να κερδίση τη ζωή του σαν διευθυντής όρχήστρας και θεατρικός διευθυντής. Νομίζω ότι με τέτοια δεδομένα είναι δύσκολο να γενικεύσουμε και εύκολο να υπερβάλλουμε τις οικονομικές κακου-

χίες πού λίγοι από αυτούς τους συγγραφείς υπέφεραν κάποτε.

Ἀπό τήν πολιτική ἀποψη, ἡ ματιὰ καί τῶν δύο δμάδων ἀναγκαστικά ἐπηρεάσθηκε βαθειά ἀπό τήν Γαλλική Ἐπανάσταση καί τοὺς Ναπολεόντειους πολέμους. Στήν Ἀγγλία ἡ διάκριση δύο γενεῶν εἶναι φανερή. Οἱ Γουέρντσογουερθ καί Κόλεριντζ ἦσαν νέοι ὅταν ξέσπασε ἡ Ἐπανάσταση καί κατελήφθησαν ἀπό ἐνθουσιασμό γι' αὐτήν ἀπογοητεύθηκαν ἀπό τίς ὑπερβολές της καί πληγώθηκαν στόν πατριωτισμό των καί κατὰ συνέπεια ὀδηγήθηκαν σέ μιὰ συντηρητική θέση ἡ ὁποία ἀργότερα μετεστράφη ἐπίσης σέ ἐχθρότητα ἐναντίον τῆς διομηχανικῆς ἐπαναστάσεως πού υἱοθέτησαν οἱ φιλελεύθεροι. Ἰδιαιτέρως στήν περίπτωση τοῦ Γουέρντσογουερθ, ἡ ἐχθρότης πρὸς τήν πόλη καί ἕνας θαυμασμός γιά τήν «τέλεια δημοκρατία τῶν βοσκῶν» στήν περιοχή τῶν Λιμνῶν ὑπῆρξαν σημαντικοί παράγοντες τῆς πολιτικῆς του. Ἡ νεώτερη γενεά — οἱ Μπάυρον, Σέλλεϋ καί Κήτς — ἀνδρώθηκαν μέσα στήν ἀποπνικτική ἀτμόσφαιρα τῆς Παλιγορθώσεως καί ὑπῆρξαν φιλελεύθεροι διαφορετικῶν ἀποκλίσεων. Ὁ Σέλλεϋ ἦταν ὁ περισσότερο ριζοσπάστης, ἀν καί ὁ ριζοσπαστισμός του παραμένει ἀρκετά οὐτοπικός παρά τίς προτροπές του πρὸς τοὺς «Ἄνδρες τῆς Ἀγγλίας» νά «φτιάξετε ὄπλα — γιά τήν δικιά σας ἄμυνα». Οἱ Γερμανοὶ ἦσαν πολιτικῶς συντηρητικοί, ἀλλά σέ διαφορετικό βαθμό. Ἡ ἀνοδος τοῦ πατριωτικοῦ πυρετοῦ ἐναντίον τῶν Γάλλων, καί κατὰ συνέπεια ἐναντίον τῶν ἰδεῶν τοῦ Διαφωτισμοῦ, ὑπῆρξε ὑπόθεση ὄλων. Ὁ Νοβάλις, στό δοκίμιό του «Χριστιανοσύνη ἢ Εὐρώπη» (1799) ὑπῆρξε, γιά νά χρησιμοποιήσω τὰ λόγια τοῦ Λούκατς, ὁ πρῶτος πού προπαγάνδισε «τήν ἀπλή ἀνταλλακτική οἰκονομία τοῦ Μεσαίωνος, τήν ὀλότητα τῆς ἐργασίας στίς τέχνες καί τὰ τεχνουργήματα ἐναντίον τῆς ἀνερχόμενης ἀποσπασματικότητος τῆς καπιταλιστικῆς οἰκο-

νομίας». Ἄλλοι ἔθεσαν τὸ συντηρητικὸ δόγμα μὲ καθαρῶς πολιτικούς καὶ θρησκευτικούς ὄρους. Οἱ Φρειδερίκος Σλέγκελ, Ἄνταμ Μύλλερ καὶ Ζαχαρίας Βέρνερ προσηλυτίστηκαν στὸν Ρωμαιοκαθολικισμό, ὁ Ε. Τ. Α. Χόφμαν ὑπέρβησε κάπως ἀπρόθυμα τοὺς νόμους ποὺ κατεδίωκαν τὶς Γερμανικὲς BURSCHENSCHAFTEN καὶ ὁ Ἄιχεντορφ ὑπέρβησε σὰν ἀνώτερος ὑπάλληλος στὸ Πρωσσικὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας ἐπιφορτισμένος μὲ τὶς Καθολικὲς Ἐκκλησιαστικὲς Ὑποθέσεις. Ἔτσι οἱ Γερμανοὶ Ρομαντικοὶ πίστεψαν σὲ μιὰ συμμαχία μεταξὺ συντηρητισμοῦ καὶ ἐθνικισμοῦ ποὺ μόνον ἀπὸ τὴν παλαιότερη Ἀγγλικὴ ὀμάδα ἔγινε ἀποδεκτὴ. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἀποτελεῖ ἓνα σημαντικὸ διακριτικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς Γερμανικῆς ἱστορίας τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος, διότι ἄλλοῦ, στὴν Ἰταλία καὶ τὶς Ἀνατολικὲς Εὐρωπαϊκὲς χῶρες, ὁ ἐθνικισμὸς καὶ ὁ φιλελευθερισμὸς ὑπῆρξαν σταθεροὶ σύμμαχοι. Ὁ πυρετὸς τοῦ Γερμανικοῦ μεσαιωνισμοῦ, τὸ φλογερὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ Γερμανικὸ παρελθὸν καὶ τὸ φολκλόρ τῶν χωρικῶν μποροῦν νὰ συσχετισθοῦν μὲ αὐτὴν τὴν γενικὴ ἀνταρσία ἐναντίον τῶν ἰσοπεδωτικῶν καὶ κεντροποιητικῶν τάσεων τοῦ Διαφωτισμοῦ, τῆς Ἐπαναστάσεως καὶ τοῦ Ναπολέοντος. Στὴν Ἀγγλία θὰ πρέπει νὰ φθάσουμε στὸν Καρλάυλ, στὸν Ράσκιν καὶ στὸ Ὁξφορδικὸ κίνημα γιὰ νὰ βροῦμε παρόμοιες συλλήψεις τοῦ Μεσαίωνα ὡς κοινωνικοῦ κανόνος: ὡς καθεστῶτος τάξεως, παραδόσεως καὶ εὐδαίμονος βιοτεχνισμοῦ.

Γιὰ τὴν συγκεκριμένη λογοτεχνία, οἱ οικονομικοὶ καὶ πολιτικοὶ ὄροι καθὼς καὶ οἱ ἰδεολογίαι εἶναι λιγότερο σημαντικοὶ παράγοντες ἀπ' ὅσο ἡ σχέση πρὸς τὶς φιλοσοφικὲς καὶ θρησκευτικὲς παραδόσεις. Ἐνα μέρος τῆς σχέσεως αὐτῆς συνάγεται ἀπὸ τὶς οικονομικὲς καὶ πολιτικὲς θέσεις: προφανῶς οἱ Καθολικοὶ προσηλυτισμοὶ ὑποκινοῦνται ἐπίσης ἀπὸ πολιτικούς λόγους. Στὴν Ἀγγλία τόσο ὁ Διαφωτισμὸς

ὅσο και ἡ Κατεστημένη θρησκευτικὴ παράδοση ἦσαν κατὰ ἕναν παράδοξο συνδυασμὸ ἰσχυρότεροι παράγοντες ἀπ' ὅτι στὴν Γερμανία. Ὁ Μπλαίηκ, ἀντίθετος στὸν κονφορμισμὸ ἀπὸ παράδοση, ὑπῆρξε ἡ μόνη φανερὴ ἐξαίρεση. Ὁ Κόλεριντζ γιὰ ἕνα καιρὸ ἦταν Οὐνιταριανός, καὶ ὁ Χάζλιτ ἦταν γιὸς Οὐνιταριανοῦ ἱερέως. Στὴν Ἀγγλία, δὲν ὑπῆρξε παράλληλο τῆς Γερμανικῆς ἰδεαλιστικῆς φιλοσοφίας· ἀκαδημαϊκὰ, ἡ φιλοσοφία τοῦ Κοινοῦ Νοῦ ἐπικρατοῦσε, καί, ἀνεπιστήμως, ἡ ἐπίδραση τοῦ Οὐνιταριανισμοῦ κέρδιζε συνεχῶς ἕδαφος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ἔτσι ἡ σχέση πρὸς τὴν θρησκευτικὴ καὶ φιλοσοφικὴ παράδοση ὑπῆρξε πολὺ διαφορετικὴ στὶς δύο χώρες. Οἱ Γερμανοὶ Ρομαντικοὶ ἀντιμετωπίσθησαν μὲ τὸ τεράστιο κῦρος τῆς φιλοσοφίας τῶν Κάντ καὶ Φίχτε καὶ εἶχαν ἕναν συστηματικὸ φιλόσοφο καὶ σύμμαχο στὸν Σέλλινγκ. Ὁ Φρειδερίκος Σλέγκελ καὶ ὁ Νοβάλις ἠσχολοῦντο οἱ ἴδιοι μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ, ἐνῶ οἱ Κάντ καὶ Φίχτε ἐπηρέαζαν τοὺς ἐρασιτέχνες μέσω μιᾶς παρεξηγημένης ἐρμηνείας — ὡς προβάλλοντες εἴτε ἕναν συνθλιπτικὸ σκεπτικισμὸ εἴτε ἕναν ἀνεύθυνο σολιψισμὸ. Ὁ Κλάϊστ ἔνοιωθε πὼς ὁ Κάντ εἶχε ἀπομακρύνει κάθε βεβαιότητα γνώσεως, καὶ ὁ Τῆκ συνεπέρανε ἀπὸ τὸν Φίχτε τὴν ἀποψη ὅτι « Τὰ πράγματα ὑπάρχουν γιὰ τὸν λόγο ὅτι τὰ σκεπτόμεθα». Στὴν Ἀγγλία, μόνον ὁ Κόλεριντζ προσπάθησε νὰ στοχασθῆ ὡς φιλόσοφος, καὶ προσελκύσθηκε σημαντικὰ ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς· οἱ Σέλλεϋ καὶ Γουέρντσγουερθ εἴτε ἦσαν προσκολλημένοι στὴν Βρετανικὴ παράδοση τοῦ ἐμπειρισμοῦ εἴτε ξαναγύριζαν στὸν Πλάτωνα. Στὴν Γερμανία, ἡ Λουθηριανὴ ὀρθοδοξία εἶχε ἀποσυντεθῆ, ἀλλὰ ὑπῆρχε ἤδη ἡ ἐναλλακτικὴ λύση τοῦ Ρωμαιοκαθολικισμοῦ ἡ ὁποία προσέφερε καταφύγιο στὴν ἀβεβαιότητα, καὶ ὁ Φρειδερίκος Σλέγκελ ἀκολούθησε τὴν ὁδὸ πρὸς τὴν Ρώμη. Ὁ Μπρεντάνο, καθολικὸς ἀπὸ γεννησιμιοῦ του, ἔγινε ἐνθερμος θρησκευόμενος καὶ ξό-

δειψε χρόνια καταγράφοντας τὰ δράματα μιᾶς μοναχῆς ποὺ εἶχε λάβει τὰ στίγματα, τῆς Κατερίνας Ἐμμεριχ. Μόνον ὁ Αὐγουστος Βίλχελμ Σλέγκελ διατήρησε τὸν σκεπτικισμό τοῦ δεκάτου ὀγδόου αἰῶνος, ἂν καὶ διέκειτο συμπαθητικὰ καὶ ἔπαιζε μὲ ὅλα τὰ εἶδη τῶν φιλοσοφιῶν.

Ἡ διάκριση μεταξὺ τῶν δύο χωρῶν εἶναι ἐξ ἴσου προφανῆς ὅταν ἐξετάσουμε τίς σχέσεις τῶν συγγραφέων πρὸς τὴν φιλολογικὴ παράδοση. Οἱ Γερμανοὶ ἀντιμετωπίσθησαν μὲ τὴν συνθλιπτικὴ παρουσία τῶν κλασσικῶν των· ὁ Γκαϊτε ἔζησε μέχρι τὸ 1832, παράγοντας ἀδιάκοπα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀκμῆς τοῦ ρομαντισμοῦ. Αὐτὸς ἰδιαιτέρως ὑπῆρξε τὸ μεγάλο πρότυπο καὶ ἡ μεγάλη πρόκληση. Ὁ Σαίξπηρ ἦλθε στὴν συνέχεια ὡς ἀποκάλυψη καὶ μιὰ στενὴ σύνδεση ἐγκαθιδρύθηκε μὲ τὴν παλαιότερη φιλολογία τοῦ Μυθιστορήματος· οἱ Θεοβάλτες καὶ Καλντερὸν ἰδιαιτέρως, ἦσαν εὐρύτατα γνωστοὶ καὶ ἄσκησαν ἐπίδραση. Μαζὶ μὲ τὴν Ἰσπανικὴ ποίηση ἦλθαν καὶ τὰ μέτρα της, καὶ ἡ Γερμανικὴ χρῆση τοῦ τετράμετρου τροχαίου τοῦ Ἰσπανικοῦ δράματος καὶ τῶν μυθιστορημάτων δὲν ἔχει παράλληλο στὴν Ἀγγλία. Τὸ πρῶτο δημοφιλὲς παράδειγμα στὴν Ἀγγλικὴ γλῶσσα εἶναι τὸ *HIAWATHA* (1855). Στὴν Ἀγγλία δὲν ὑπῆρξαν ἄμεσα πρότυπα μεγάλης αὐθεντίας. Ἡ τελευταία περίοδος τοῦ δεκάτου ὀγδόου αἰῶνος, τουλάχιστον στὴν ποίηση, φαίνεται ἄγονη, καὶ ὁ κλασικισμὸς τῆς ἐποχῆς τῆς Βασιλείας Ἄννας δὲν ἦταν πλέον ἕνας φοβερὸς ἐχθρὸς. Ὁ Σπένσερ, ὁ Σαίξπηρ ἀκόμη καὶ ὁ Μίλτων ἦσαν ἀπομακρυσμένοι χρονικά, καὶ ἔτσι ἡ ἔλξη ποὺ ἀσκοῦσαν ἦταν χαλαρὴ: ὁ ποιητικὸς ἀρχαϊσμὸς σπάνια παρήγαγε συνειδητὴ *PASTICHE*, ἂν ἐξαιρέσουμε τὸν «Ἀρχαῖο Ναυτικὸ» τοῦ Κόλεριντς, ἰδιαιτέρως στὴν πρώτη του ἀρχαϊκὴ μορφή, καὶ τὸ «Εὐα τοῦ Ἀγίου Μάρκου» τοῦ Κήιτς. Περισσότερο, οἱ μεγάλοι Ἀγγλοὶ Ρομαντικοὶ ποιητὲς χρησιμοποίησαν μιὰ νεώτερη παράδοση

τήν ὁποίαν ἀνύψωσαν σέ ἀνώτερο ἐπίπεδο, τὸ Αὐγουστιανὸ Μιλτωνικὸ ποίημα, ἢ τὴν ὠδὴ τοῦ τύπου Κόλλινς καὶ Γ'κραίη, ἢ τὸ ὀκτασύλλαβο παραμῦθι σέ στίχους τοῦ δεκάτου ὀγδόου αἰῶνος. Οἱ Γερμανοὶ Ρομαντικοὶ ἔνοιωσαν πολὺ περισσότερο ἔντονα ὅτι ὄφειλαν νὰ σπάσουν τὸν Ἑλληνικὸ κλασικισμὸ τοῦ Γκαίτε. Ἐλκύσθησαν περισσότερο σταθερὰ ἀπὸ τὶς λαϊκὲς μορφές ἢ ἀπὸ τὶς μορφές τῆς τέχνης τοῦ ποιητικοῦ μυθιστορήματος τὶς ὁποῖες συχνὰ παρερμήνευσαν σὰν λαϊκὲς. Στὴν πρόζα, οἱ Γερμανοὶ ἀντιπροσωπεύουν καθάρτερα μιὰ περίπτωση «ἀναβαρβαρισμοῦ»: μιὰ προσπάθεια νὰ ἀνυψώσουν τέτοια λαϊκὰ εἶδη, ὅπως τὸ Γότθικὸ μυθιστόρημα, τὸ παραμῦθι καὶ τὸ ἀνέκδοτο στὸ ἐπίπεδο ἀνώτερης τέχνης.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο κάτι μπορεῖ νὰ εἰπωθῆ γιὰ τὶς διαφορές μεταξὺ τῶν δύο λογοτεχνιῶν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ἀλλὰ θὰ ἦμουν ὁ πρῶτος πὺ θὰ παρεδέχετο ὅτι ἡ αἰτιώδης ἐρμηνεία ἢ ἔστω τὰ ἱστορικὰ προηγούμενα δὲν κατορθώνουν καὶ πολλά. Πρέπει νὰ ἀφήσουμε κάτι στὴν τύχη, στὴν μεγαλοφυΐα, σὲ ἕναν ἀστερισμὸ περιπτώσεων, καὶ πιθανὸν σ' ἐκείνη τὴν ἰσχυρὴν δύναμη, τὸν ἐθνικὸ χαρακτήρα. Γιατὶ νὰ μὴν συμφωνήσουμε ὅτι ἀποτελεῖ τὸ ἄρωμα τῆς ζωῆς καὶ τῆς λογοτεχνίας. Ὁ ἱστορικὸς τῆς φιλολογίας καὶ ὁ συγκριτικὸς ἔχει κάνει ὅ,τι μπορεῖ ἀν ἐπαρκῶς περιγράψῃ, ἀναλύσῃ, χαρακτηρίσῃ καὶ συγκρίνῃ αὐτὰ πὺ ἔχει δεῖ καὶ διαβάσει.