



LEXIS.

ATHENER ZEITSCHRIFT FÜR
GERMANISTIK

Παράρτημα | Μονογραφική Σειρά:
Τόμος 1ος

ISSN: 2732-7752

Γερμανικός Ρομαντισμός

Πρόσληψη και Κριτική

Επιμέλεια:

Κατερίνα Καρακάση
Κατερίνα Μητραλέξη
Εύη Πετροπούλου

ΑΘΗΝΑ 2021

ISBN: 978-618-84298-8-8

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κατερίνα Καρακάση	
Πρόλογος	2
Χριστίνα Σεραφείμ	
Παραλλαγές της αποπλάνησης σε κείμενα του γερμανικού Ρομαντισμού	12
Σοφία Αυγερινού	
Ο γαλλικός Υπερρεαλισμός ως κληρονόμος του πρώιμου γερμανικού Ρομαντισμού	23
Κατερίνα Καρακάση	
Χέρμαν Μπροχ ή ο Ρομαντισμός	36
Αναστασία Δασκαρόλη	
Διονύσιος Σολωμός (1798-1857) και Martin Opitz (1597-1639) σε ρομαντική συνοδοιπορία. Σχόλιο στον <i>Διάλογο</i> (1824)	49
Μιχαήλ Λειβαδιώτης	
Δύο ζακυνθινές ανθολογίες της Rahel Varnhagen	61
Marco Hillemann	
Ο Ποιητής και ο Κόσμος: για την πρόσληψη ενός ποιήματος του Friedrich Schiller στα συμφραζόμενα του ελληνικού Ρομαντισμού	75
Κατερίνα Καρακάση	
Η αρχαία δημοτική ποίηση και τα ωραία προϊόντα του γερμανικού Παρνασσού. Σημειώσεις για την πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα	85
Γιάννης Πάγκαλος	
Η ιδιότυπη περίπτωση του γερμανικού Ρομαντισμού στην παιδική και νεανική λογοτεχνία και η μη-πρόσληψή του στην Ελλάδα	98
Όλγα Λασκαρίδου	
Το «φάσμα» της Αλεξάνδρειας. Ο Καβάφης και ο γερμανικός Ρομαντισμός	110
Αλεξάνδρα Ρασιδάκη	
Ζητήματα ταυτότητας και η ρητορική του ηρωισμού: E.T.A. Hoffmann και Γεώργιος Βιζυηνός	124
Οι συντελεστές του τόμου	138
Ευρετήριο Ονομάτων	140

Κατερίνα Καρακάση

Πρόλογος

I.

Το 1798, την ίδια χρονιά που δημοσιεύονται στην Αγγλία οι *Λυρικές Μπαλάντες* των Coleridge και Wordsworth, δημοσιεύεται στη Γερμανία το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Athenäum* των αδελφών August Wilhelm και Friedrich Schlegel, που θα αποτελέσει το κατεξοχήν λογοτεχνικό όργανο του πρώιμου γερμανικού Ρομαντισμού, προγραμματική επιδίωξη του οποίου είναι όχι μόνο η ανανέωση της ποίησης, αλλά η ανανέωση του κόσμου ολόκληρου. Η δραματική τροπή της γαλλικής επανάστασης, ιδίως μετά την καρατόμηση του βασιλιά τον Ιανουάριο του 1793 και τα αιματηρά συμβάντα που ακολούθησαν, οδήγησαν τους διανοούμενους στη Γερμανία στην ιδέα μιας πνευματικής και καλλιτεχνικής επανάστασης, που θα ήταν σε θέση να αλλάξει τον κόσμο αναίμακτα. Σ αυτό το πλαίσιο αναπτύσσονται τόσο ο γερμανικός Κλασικισμός, όσο και ο γερμανικός Ρομαντισμός. Από αυτή την άποψη, στη γερμανική γραμματεία οι όροι *Ρομαντισμός* και *Κλασικισμός* δηλώνουν δύο διαφορετικές και ταυτόχρονα συμπληρωματικές μεταξύ τους τάσεις της λογοτεχνίας, που εμφανίζονται στη Γερμανία στις αρχές του 19ου αιώνα¹.

Κοινό στοιχείο τους δεν είναι μόνο, ότι εκδηλώνονται ως αντίδραση στη γαλλική επανάσταση, αλλά και ότι αναγνωρίζουν την απόσταση που χωρίζει τη σύγχρονή τους κατακερματισμένη εποχή από την κλασική αρχαιότητα, στην οποία αποδίδεται μια ευτυχισμένη, πλην όμως για πάντα χαμένη ολότητα. Κι αν ο Κλασικισμός, προϊόν της φιλίας μεταξύ Goethe και Schiller, αναγορεύει την ελληνική αρχαιότητα ως το ιδανικό παρελθόν, επιζητεί την απλότητα, τη σαφήνεια, την αρμονία μορφής και περιεχομένου, οι ρομαντικοί επενδύουν στην αποσπασματικότητα, στρέφονται στον

¹ Η παρούσα εισαγωγή βασίζεται εν μέρει σε δημοσιεύσεις της Κατερίνας Καρακάση, οι οποίες επικαιροποιήθηκαν, εμπλουτίστηκαν και προσαρμόστηκαν με τρόπο τέτοιο ώστε να υπηρετήσουν τον στόχο του συλλογικού αυτού τόμου να συμβάλει στην μελέτη των ελληνογερμανικών γραμματειακών σχέσεων. Ως πηγές χρησιμοποιήθηκαν το άρθρο με τίτλο «Η Ελλάδα του Γκαίτε.» *Ελληνογερμανικές σχέσεις: Αλληλεπιδράσεις στον πολιτισμό και στην τέχνη*. Επιμ. Γιώργος Φρέρης. Θεσσαλονίκη: Διακειμενικά, 2011. 55–68 καθώς και αποσπάσματα από το συλλογικό έργο Καρακάση, Κατερίνα: Σπυριδοπούλου, Μαρία: Κοτελίδης, Γιώργος. *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών*, Κάλλιπος - Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2016

μεσαίωνα και την Ανατολή, ασκούνται στη λεγόμενη ρομαντική ειρωνεία που εκφράζεται με παραδοξότητες, αποτυπώνουν ορμές και ένστικτα, ασχολούνται με το πάθος, την ονειροπόληση, την τρέλα, την αρρώστια, με εκείνες δηλαδή τις πλευρές του ανθρώπου που ο Διαφωτισμός επιθυμεί να υποτάξει και ο Κλασικισμός θέλει να συμφιλιώσει με τον ορθό λόγο.² Με διαφορετικούς τρόπους Ρομαντισμός και Κλασικισμός επιθυμούν όχι μόνο να αποτυπώσουν τον άνθρωπο στην ολότητα του αλλά και να μετασχηματίσουν σταδιακά τον κόσμο.

Σε αυτό το πλαίσιο διατυπώνει και ο Novalis, συνοδοιπόρος των αδελφών Schlegel, την απαίτηση για εκρομαντισμό του κόσμου: «Ο κόσμος πρέπει να εκρομαντιστεί. Έτσι, βρίσκει κάποιος πάλι το πρωταρχικό νόημα. Ο Ρομαντισμός δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια ποιοτική δυναμική. [...]».³ Και αυτή η «ποιοτική δυναμική» για την οποία μιλάει ο Novalis είναι μια ανατρεπτική, επαναστατική δυναμική, όπως διαφαίνεται και στο κείμενο που θεωρείται το μανιφέστο του πρώιμου γερμανικού Ρομαντισμού, το οποίο δημοσίευσε ο Friedrich Schlegel το 1798 σε ηλικία 17 ετών στο περιοδικό *Athenäum*:

Η ρομαντική ποίηση είναι προοδευτική οικουμενική ποίηση. Προορισμός της δεν είναι μόνο να ενώσει πάλι όλα τα μεμονωμένα είδη ποίησης και να εμπλουτίσει την ποίηση με φιλοσοφία και ρητορική. Θέλει και οφείλει να συγχωνεύσει ποίηση και πρόζα, μεγαλοφυΐα και κριτική, τεχνητό και φυσικό ύφος στην ποίηση, να δώσει στην ποίηση ζωντάνια και συντροφικότητα, να κάνει τη ζωή και την κοινωνία ποιητική, να εμφυσήσει ποίηση στο ευφυολόγημα, να διαποτίσει με ευδόκιμο παιδευτικό υλικό πάσης φύσεως κάθε μορφής τέχνη μέχρι κορεσμού και να αναταράξει την τέχνη με τις δονήσεις του χιούμορ. Στους κόλπους της εγκλείει όλα αυτά που μπορούν να αποτελέσουν ποίηση, από τα μεγαλύτερα συστήματα τέχνης, τα οποία περιλαμβάνουν μέσα τους και άλλα επιπλέον συστήματα, μέχρι και τον λυγμό, το φιλί που αποπνέει το παιδί στο άτεχνο τραγούδι του. [...] όμως ακόμα δεν υπάρχει καμία μορφή η οποία έχει φτιαχτεί για να εκφράσει απόλυτα το πνεύμα του συγγραφέα. [...] Όλα τα άλλα είδη ποίησης είναι πλέον ξεπερασμένα και μπορούν τώρα πια να υποβληθούν σε ανατομία. Το είδος της ρομαντικής ποίησης βρίσκεται ακόμα υπό εξέλιξη. Και η αληθινή ουσία της συνίσταται ακριβώς στο ότι μπορεί να εξελίσσεται εις τον αιώνα των αιώνων χωρίς να ολοκληρώνεται ποτέ. [...] Μόνο αυτή είναι άπειρη, επειδή μόνο αυτή είναι ελεύθερη, αναγνωρίζοντας ως πρώτο κανόνα της ότι η αυθαιρεσία του ποιητή δεν αποδέχεται κανέναν κανόνα. Η ρομαντική ποίηση είναι μόνη που είναι είδος και είναι παράλληλα η ίδια η ποιητική τέχνη, διότι κατά μία έννοια κάθε ποίηση είναι ή οφείλει να είναι ρομαντική.⁴

² Αν και ο Ρομαντισμός μοιάζει να αντιτίθεται στην λογοκρατία του Διαφωτισμού αποτελεί κατά κάποιο τρόπο ένα αναπλήρωμα του. Του ασκεί κριτική και τον συμπληρώνει ταυτόχρονα.

³ Friedrich von Hardenberg (Novalis): «Fragment Nr. 105. Από: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentensammlungen 1798.», στο: Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, επιμ. Hans-Joachim Mähl και Richard Samuel, τόμος 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. München: Hanser 1978, σ. 334. (Όπου δεν υπάρχει άλλη σχετική ένδειξη η μετάφραση είναι της συγγραφέως.)

⁴ Schlegel, Friedrich «Athenäums-Fragment Nr. 116.», στο: *Το Ρομαντικό απόσπασμα. Μια επιλογή κειμένων του πρώιμου Ρομαντισμού*. Επιλογή-μετάφραση-επιμέλεια Μάνος Περάκης. Αθήνα: Futura, 2003, σσ. 25-27.

Όπως διαφαίνεται από το απόσπασμα αυτό, ο Ρομαντισμός είναι ένα ριζοσπαστικό κίνημα που στρέφεται όχι μόνο κατά των κανονιστικών ποιητικών, αλλά και κατά του διαχωρισμού μεταξύ επιστήμης, λογοτεχνίας και φιλοσοφίας που την εποχή εκείνη είναι ήδη παγιωμένη. Καταφέρεται επίσης εναντίον του διαχωρισμού μεταξύ ζωής και τέχνης τοποθετώντας την τέχνη σε ανώτερο βάθρο. Η «αυθαιρεσία του ποιητή» στην οποία αναφέρεται ο Schlegel συμπληρώνει την εικόνα μιας απόλυτης ελευθερίας της δημιουργικής πράξης. Το γεγονός δε ότι η ρομαντική ποίηση είναι μια ποίηση σε διαρκή εξέλιξη, μια ποίηση που δεν ολοκληρώνεται, σηματοδοτεί τη στροφή στο αποσπασματικό. Αν η έννοια του ολόκληρου, του κειμένου δηλαδή με αρχή, μέση και τέλος ήταν μέχρι τότε δεδομένη, από τον Ρομαντισμό και εξής το αποσπασματικό καθίσταται το μείζον, το κυρίαρχο μοντέλο ποίησης.

Σύμφωνα με τον Friedrich Schlegel, σκοπός της τέχνης οφείλει να είναι η αέναη προσπάθεια να καταγραφεί η απεραντοσύνη της φύσης και η ανθρώπινη ύπαρξη στην ολότητά της. Όμως οι ρομαντικοί συγγραφείς γνωρίζουν, ότι το άπειρο είναι αδύνατον να οριοθετηθεί και να περιγραφεί στο πεπερασμένο πλαίσιο ενός έργου τέχνης. Γι αυτό ο Schlegel προτείνει μια λογοτεχνία, η οποία στηρίζεται στην αποσπασματικότητα, στη συνειδητή δηλαδή άρνηση του ποιητή να ολοκληρώσει το έργο του, αναφερόμενος έτσι έμμεσα σε όλα όσα μένουν ανείπωτα. Ακόμα και η ανάμιξη των αφηγηματικών ειδών και των διαφορετικών τεχνών σκοπό έχει όχι μόνο την ανανέωση της λογοτεχνίας, που ήταν ένα βασικό ζητούμενο του Ρομαντισμού, αλλά και την υπονόμηση της ψευδαίσθησης, ότι το όλον, το άπειρο μπορεί να εγγραφεί στην τέχνη, μια ψευδαίσθηση στην οποία βασιζόταν η αυστηρά δομημένη λογοτεχνική παραγωγή του Κλασικισμού, την οποία ο Ρομαντισμός θεωρεί σχολαστική και εν τέλει μη δημιουργική.

Ενδεικτικό από αυτήν την άποψη είναι το ενδιαφέρον των ρομαντικών για τη σχέση γλώσσας και μουσικής, ποίησης και φιλοσοφίας, για την ειρωνεία, την αποτύπωση δηλαδή του ανορθολογικού τρόπου σκέψης, αλλά και για το παραμύθι ως λόγια καλλιτεχνική έκφραση, στην οποία βρίσκει διέξοδο η φαντασία.

Αυτή η απαίτηση για ελευθερία στη ζωή και στην τέχνη προϋποθέτει ένα ιδιοφυές υποκείμενο. Και αυτή η νέα εικόνα του καλλιτέχνη που κατασκεύασε ο Ρομαντισμός, του καλλιτέχνη ως ενός ενορατικού, ιδιοφυούς υποκειμένου που δεν είναι υποχρεωμένο να ακολουθεί κανόνες αποτελεί και μια από τις πιο σημαντικές

παρακαταθήκες του. Την ιδέα αυτή ο γερμανικός Ρομαντισμός τη χρωστάει στον Johann Gottfried von Herder, εμπνευστή του μικρής διάρκειας κινήματος *Θύελλα και Ορμή* που μετέπειτα επηρέασε την καλλιτεχνική ταυτότητα του νεαρού Schlegel και των υπόλοιπων ρομαντικών ποιητών.

Ο Herder παραπονιέται ήδη το 1764 στο *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* [Δοκιμή μιας ιστορίας της λυρικής ποίησης] ότι η λογοτεχνία διέπεται από μηχανικούς κανόνες, ενώ της λείπει μια ολοκληρωμένη αισθητική και ακόμα περισσότερο της λείπει η μεταφυσική διάσταση. Με αυτό το δεδομένο ο Herder εισάγει οργανικές μεταφορές για να εξηγήσει την ποικιλότητα και τη μοναδικότητα της ποίησης:

όπως το δέντρο πηγάζει από τη ρίζα, έτσι και η εξέλιξη και η ανθοφορία μιας τέχνης να πηγάζουν από την αρχή τους. Αυτή εμπεριέχει μέσα της όλη την ουσία, όπως ακριβώς ο σπόρος εσωκλείει όλο το φυτό με όλα του τα μέρη⁵ και είναι αδύνατον να εξηγήσω από την μετέπειτα κατάσταση του την γενετική του εξέλιξη. Εφόσον το αντικείμενό μου συνεχώς μεταβάλλεται, δεν μπορώ να γνωρίζω, ποια είναι η ολοκληρωμένη εικόνα⁶ κάθε φορά που φέρνω το ζώο κάτω από το μεγεθυντικό φακό, παίρνει και μια διαφορετική μορφή. Αν πάρω μια και μόνο εκδοχή του, τότε οι παρατηρήσεις μου θα είναι αδιαμφισβήτητες και ιδιαίτερα ελλιπείς⁷ αν πάρω τη μια περίπτωση μετά την άλλη, θα μου λείπει μόνο η πρώτη, επομένως μου λείπει το κουβάρι, το οποίο θα ξετυλίξει τις επόμενες⁸

Εδώ εμπεριέχονται ιδέες που θα συναντήσουμε λίγο αργότερα στη ρομαντική ποιητική θεωρία, όπως η γενετική, οργανική αντιμετώπιση της λογοτεχνίας, η πίστη στη διαρκή εξέλιξη της ποίησης, η ανάγκη για αποδοχή της αποσπασματικότητας ως αποτέλεσμα της ιστορικότητας και των διαρκών μεταλλάξεων του λογοτεχνικού φαινομένου, η στροφή στις απαρχές της ποίησης, στις απαρχές της ανθρωπότητας, στις απαρχές της γλώσσας, που συνδέεται με το πηγαίο, το φυσικό, αυτό που εντοπίζει ο Schlegel και στο «άτεχνο τραγούδι» του παιδιού. Ο Ρομαντισμός αναπτύσσεται σε αυτό το πλαίσιο ως επιστροφή σε μια «φυσική γλώσσα» και για αυτόν τον λόγο στρέφεται μεταξύ άλλων στη λαϊκή ποίηση και εξιδανικεύει την παιδική ηλικία.

Αυτή τη «φυσικότητα», που ο Rousseau συνέδεσε με ένα νέο κοινωνικό συμβόλαιο, αναζήτησε ο Herder στο επίπεδο της γλώσσας, αλλά και αργότερα ο Kant, που το 1790 γράφει ότι «η τέχνη μπορεί να χαρακτηριστεί ως ωραία, όταν ενώ

⁵ Herder, Johann Gottfried: «Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst» (1766-1767). *Herders Sämtliche Werke*. Επιμ. B. Suphan. τ. 32. Βερολίνο: Weidmann, 1899, σσ. 85-140, εδώ σ. 87.

συνειδητοποιούμε ότι είναι τέχνη, μας φαίνεται σαν να είναι φύση»⁶. Φύση και τέχνη από αυτή την άποψη συμπλέκονται, ενώ η «φυσικότητα» της *ωραίας* τέχνης συνδέεται με την ιδιοφυΐα του καλλιτέχνη. Έτσι στο *Κριτική της κριτικής δύναμης* [*Kritik der Urteilskraft*] στο κεφάλαιο με τίτλο «Ωραία τέχνη είναι η τέχνη της ιδιοφυΐας» διαβάζουμε πως «ιδιοφυΐα είναι ένα ταλέντο που δεν δέχεται κανόνες, είναι μια εγγενής ικανότητα που δεν είναι δυνατόν να την αποκτήσει κανείς μαθαίνοντας κανόνες»⁷. Στις επεξηγήσεις που ακολουθούν ο Kant διευκρινίζει ότι η ιδιοφυΐα είναι κάτι τελείως αντίθετο από το μιμητικό πνεύμα.

Αφού η εκμάθηση και υιοθέτηση κανόνων δεν είναι τίποτα άλλο από μίμηση προτύπων, αυτός που απλώς είναι εκπαιδευμένος να ακολουθεί τους κανόνες δεν μπορεί να θεωρηθεί ιδιοφυΐα. Ιδιοφυΐας είναι ως εκ τούτου αυτός που σκέφτεται και συγγράφει με τρόπο πρωτότυπο και δεν μιμείται απλώς αυτά που άλλοι έχουν σκεφτεί, αντιθέτως επινοεί νέα. Και αυτό – μεταξύ άλλων – είναι που οδηγεί τον Kant να θεωρήσει τη ρητορική, που είναι αντικείμενο εκμάθησης, ασύμβατη προς τη λογοτεχνία. Ο Kant με τη θεωρία του περί ιδιοφυΐας, την απαξίωση της μίμησης και της ρητορικής προαναγγέλει λίγο ως πολύ τα επιχειρήματα του Ρομαντισμού. Ειδικά για την ποίηση η θεώρηση αυτή αποδείχτηκε ιδιαίτερος παραγωγική – δεν είναι τυχαίο ότι η λυρική ποίηση καθίσταται το κατεξοχήν πεδίο πειραματισμών στον Ρομαντισμό.

Σε αυτό το πλαίσιο διατυπώνεται και μια από τις κυρίαρχες επιταγές του Ρομαντισμού, που δεν είναι παρά η αναζήτηση μιας νέας μυθολογίας. Από αυτή την άποψη αν «ο Διαφωτισμός εκφράζει ένα βαθύ σκεπτικισμό έναντι του μύθου, οι Ρομαντικοί επιχειρούν να επανασυνδέσουν την ποίηση με την μυθολογία»⁸. Γι αυτό το λόγο οι ρομαντικοί στρέφονται και προς άλλες, έως τότε μάλλον παραμελημένες παραδόσεις. Έτσι δείχνουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον Μεσαίωνα ως μεταφορά του ξένου, του ανεξερεύνητου, διάδοχο σχήμα του οποίου μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι ο εξωτισμός του 19ου αιώνα, χωρίς, ωστόσο, να απορρίπτουν την κλασική παράδοση της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης. Απορρίπτουν όμως τη ρυθμιστική λογική επί της ποίησης που επέβαλαν οι νεοαριστοτελικές ποιητικές όπως του Opitz

⁶ Kant, Immanuel: «Kritik der Urteilskraft» *Gesammelte Schriften*. Επιμ. Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften. τ. 5. Βερολίνο: Georg Reimer, 1913, σσ. 165-485, εδώ, σ. 306.

⁷ Ο.π., εδώ σ. 307.

⁸ Beutin, Wolfgang: *Deutsche Literatur-Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 3., έκδ., Stuttgart: J.B. Metzler, 1989, εδώ σ. 174.

και του Gottsched στη Γερμανία ή του Boileau στη Γαλλία, αλλά όχι κάθε κλασικό κείμενο. Έτσι π.χ. η έννοια του υψηλού και ο Λογγίνος παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στο Ρομαντισμό, ενώ δεν είναι τυχαίο που ο Βέρθερος, ο πρωτορομαντικός ήρωας, διαβάζει Όμηρο στο πρωτότυπο, όπως άλλωστε και ο ίδιος ο νεαρός Goethe. Όπως σημειώνει ο Paul H. Fry:

Ίσως το ασφαλέστερο πράγμα που μπορεί να πει κάποιος για την στάση του Ρομαντισμού απέναντι στα κλασικά πρότυπα είναι ότι είναι εξαιρετικά ασταθής [...]. Οι Friedrich και August Wilhelm Schlegel, για παράδειγμα, φαίνεται να συμφωνούν σε μεγάλο βαθμό με την κλασική παράδοση (και ήταν ο Friedrich, ο οποίος ξεκίνησε, όπως ο Νίτσε, ως κλασικός φιλόλογος) και ενώ ο Friedrich επέκρινε τον Goethe για το νεοκλασικισμό του στο περιοδικό Propyläen, ο αδελφός του από μια εξαιρετικά νεοκλασικιστική οπτική άσκησε κριτική στην ολιγωρία του Αριστοτέλη να κρίνει το έπος με βάση τους κανόνες της τραγωδίας.⁹

Αυτή η αμφιθυμική σχέση των ρομαντικών με τα κλασικά πρότυπα είναι αποτέλεσμα της ελευθερίας που απολαμβάνει ο ποιητής. Αυτή η ελευθερία διακρίνεται στην επιλογή θεμάτων, στη χρήση της γλώσσας και των ρητορικών μέσων – άλλωστε το τέλος της ρητορικής, δεν σημαίνει ότι απαλείφονται από τη γλώσσα τα ρητορικά σχήματα – στην επιλογή του ύφους και κυρίως έναντι των κανόνων και των συμβάσεων, που διέπουν τα λογοτεχνικά είδη. Και μια από τις βασικές συμβάσεις είναι ότι η γλώσσα της πρόζας διαφέρει από τη γλώσσα της λυρικής ποίησης.

Το πεζό ποίημα του Novalis, που ακολουθεί, είναι ένα εξέχον παράδειγμα ρομαντικής ποίησης σε πρόζα, αυτού που ο Wordsworth περιγράφει ως προσαρμογή της «γλώσσας της Πρόζας στις ανάγκες της Ποίησης», και ταυτόχρονα ένα παράδειγμα της ρομαντικής αισθητικής που χαρακτηρίζεται από τη διαλεκτική σχέση μεταξύ των αντιθέτων, από την ιδέα δηλαδή ότι τα αντιθετικά στοιχεία απορρέουν το ένα από το άλλο και προϋποθέτουν το ένα το άλλο (ζωή-θάνατος, αισιοδοξία-απαισιοδοξία). Η φύση, που απηχεί την πολυπλοκότητα της ζωντανής πραγματικότητας, προεικάζει αυτήν ακριβώς τη συνύπαρξη αντίρροπων δυνάμεων και της διαλεκτικής εναλλαγής τους:

Όλο θα ξανάρχεται η αυγή; Ποτές δε θα τελειώσει του γήινου η τυραννία; Κακορίζικες φροντίδες αφανίζουν της Νύχτας το ουράνιο διάνεμα. Ποτές αιώνια δε θα καίει της αγάπης η κρυφή θυσία; Μετρημένος διορίστηκε για το Φως ο καιρός του· όμως έξω καιρού και τόπου είναι της Νύχτας η βασιλεία.- Αιώνια ο ύπνος βαστά. Ύπνε άγιε – μην ευφραίνεις τόσο σπάνια της Νύχτας τους πιστούς στο γήινο τούτο μεροδούλι. Μονάχα οι άμυαλοι σε παραγνωρίζουν κι άλλον ύπνο δεν ξέρουν, πάρεξ τον ίσκιο που σπλαχνικά ρίχνεις απάνω μας με το μούχρωμα εκείνο της Νύχτας της αληθινής. Δε σε νιώθουν στο

⁹ Fry, Paul H. «Classical standards in the period» *The Cambridge history of literary criticism. Romanticism*, επιμ. M. Brown, Cambridge: Cambridge University Press, 2008 σσ 7-28, εδώ σ. 14 κ.ε.

χρυσό μέσα χύμα των σταφυλιών – στις μυγδαλιάς το μαγικό λάδι και στον μαυριδερό χυμό της παπαρούνας. Δεν ξέρουν πως εσύ φτερουγίζεις γύρω στου τρυφερού κοριτσιού τον κόρφο και την αγκαλιά παράδεις – δεν ψυχανεμίζονται καν πως ξεπροβάλλεις από τις παλιές ιστορίες, τα ουράνια ανοίγοντάς μας και το κλειδί κρατάς για τις κατοικίες των μακάρων, βουβός μηνυτής μυστήριων ατέλειωτων.¹⁰

Το δίπολο φως – σκοτάδι οργανώνει το ποίημα: η νύχτα αντιπαράτίθεται με τη μέρα, το σκοτάδι με το φως. Ο άνθρωπος και η φύση υπάρχουν χάρη στο φως, το οποίο αποκαλύπτει την ομορφιά της ζωής, που όμως δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση. Ο άνθρωπος μέσα στην ημέρα, μέσα στο φως είναι ξένος, διότι η παρουσία του στη γη είναι εφήμερη. Από αυτή την άποψη η ημέρα αναφέρεται στην παροδικότητα και στην φαινομενικότητα της ανθρώπινης ζωής. Έτσι, το λυρικό υποκείμενο καταφεύγει στη νύχτα, στο σκοτάδι, όπου βρίσκει θαλπωρή και παρηγοριά, γιατί η νύχτα αντιπροσωπεύει την αιωνιότητα και την αλήθεια, ενώ επίσης του επιτρέπει να ενωθεί με τη νεκρή αγαπημένη του. Εκείνη πάλι βρίσκεται μεταξύ θείου και ανθρώπινου, μεταξύ θεατού και αθέατου κόσμου, μεταξύ γης και ουρανού. Ως ήλιος της νύχτας η αγαπημένη απεικονίζει την παράδοση και μεταφυσική ένωση φωτός και σκοταδιού, συμβολίζοντας έτσι την ενότητα ύλης και πνεύματος, την ενότητα ζωής και θανάτου. Με αυτό τον τρόπο το πένθος του λυρικού υποκειμένου μετατρέπεται σε γιορτή της αγάπης και σε εκστατική ενατένιση του θείου.

II.

Ο Ρομαντισμός στη Γερμανία αναπτύχθηκε σε τρεις φάσεις και διαχωρίζεται σε πρώιμο, ώριμο και ύστερο Ρομαντισμό. Δίπλα στον Novalis και τους αδελφούς Schlegel, σημαντικοί εκπρόσωποι του λεγόμενου πρώιμου Ρομαντισμού (1798-1804), που χαρακτηρίζεται κατά κύριο λόγο από την παραγωγή θεωρητικού λόγου, θεωρούνται οι Ludwig Tieck και ο Wilhelm Heinrich Wackenroder. Και οι δύο ασχολήθηκαν εντατικά με τη μεσαιωνική τέχνη από μια διακαλλιτεχνική οπτική και επηρέασαν με το έργο τους την αισθητική του Ρομαντισμού όχι μόνο στη λογοτεχνία, αλλά και στη ζωγραφική και στη μουσική.

Συνεχίζοντας την παράδοση του πρώιμου Ρομαντισμού και δίνοντας σάρκα και οστά στο όραμα του πρώιμου Ρομαντισμού, οι λογοτέχνες του λεγόμενου ώριμου Ρομαντισμού ή Ρομαντισμού της Χαϊδελβέργης (1805-1814) ασχολήθηκαν με τη

¹⁰ Novalis *Ύμνοι στη Νύχτα και άλλα ποιήματα*. Μτφρ. Γ.Ν. Πολίτης. Επιμ. Α. Πολίτης. Αθήνα: Διάττων, 1986, σ. 13.

συλλογή και δημοσίευση μεσαιωνικών λογοτεχνικών κειμένων, αλλά και λαϊκής ποίησης. Έχοντας ως κέντρο τη Χαϊδελβέργη οι βασικοί εκπρόσωποι του ώριμου Ρομαντισμού, Joseph von Eichendorff, Clemens Brentano, Achim και Bettina von Arnim, στραφήκανε στην παλαιά γερμανική γλώσσα και στο γερμανικό παρελθόν, και πιστεύοντας στην ιδιαίτερη αξία της λαϊκής παράδοσης, έγραψαν σε μια απλή, φυσική γλώσσα, που σε αντίθεση με τον πιο εξεζητημένο και πολύπλοκο λόγο του πρώιμου Ρομαντισμού, μπορούσε να γίνει κατανοητή από ένα πιο ευρύ κοινό. Στον κύκλο των ποιητών που συγκροτούν τον λεγόμενο Ρομαντισμό της Χαϊδελβέργης ανήκουν και οι αδελφοί Grimm που μετά από προτροπή των Clemens Brentano και Achim von Arnim συλλέγουν λαϊκά παραμύθια.

Δεν αποκτά όμως μόνο το λαϊκό παραμύθι ιδιαίτερη αξία στον Ρομαντισμό, αλλά και το έντεχνο. Έτσι ο Tieck, που στο πολύπτυχο έργο του αποτυπώνεται ο Ρομαντισμός στις διαφορετικές του φάσεις, ασχολήθηκε εντατικά με το έντεχνο παραμύθι, ένα λογοτεχνικό είδος που άνθισε και στον ύστερο Ρομαντισμό (1818-1840). Ο ύστερος Ρομαντισμός, κέντρο του οποίου ήταν το Βερολίνο χαρακτηρίζεται από τη στροφή στο ασυνείδητο, και τις ψυχικές διαταραχές. Κυριότερος εκπρόσωπος του ήταν ο E.T.A. Hoffmann. Ο Hoffmann, που είναι γνωστός για τα παραμύθια του, ασχολήθηκε και με την εξουσία που ασκεί το ασυνείδητο στον άνθρωπο, καθώς και τις τρομακτικές εκφάνσεις των ψυχικών διαταραχών, τις οποίες θεώρησε ως όρο και προϋπόθεση της ύπαρξης της τέχνης, αλλά και του πολιτισμού.

Η μεγάλη επίδραση που άσκησε ο γερμανικός Ρομαντισμός όχι μόνο στη λογοτεχνία, αλλά και στις παραστατικές τέχνες και τη μουσική είναι αδιαμφισβήτητη και πολλαπλώς τεκμηριωμένη. Γι αυτόν το λόγο ο παρών συλλογικός τόμος επικεντρώνεται σε λιγότερο γνωστές πλευρές της ρομαντικής ποιητικής, αλλά και σε λιγότερο μελετημένες πλευρές της υποδοχής και της πρόσληψης του γερμανικού Ρομαντισμού κατά κύριο λόγο στην Ελλάδα, αλλά και στην Ευρώπη.

Ο συλλογικός τόμος, που εμπεριέχει τις ανακοινώσεις ενός διεθνούς συνεδρίου με τίτλο *Γερμανικός Ρομαντισμός. Πρόσληψη και Κριτική* που διοργανώθηκε από το Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 2012, ξεκινά με ένα άρθρο της Χριστίνας Σεραφείμ με τίτλο *Παραλλαγές της αποπλάνησης σε κείμενα του γερμανικού Ρομαντισμού*. Στο άρθρο εξετάζονται τα έργα *Der goldne Topf* (1813/1814) και *Das öde Haus* (1817) του E.T.A. Hoffmann και *Das Marmorbild* (1818) του Joseph von Eichendorff για να

αναδειχθεί η ποιητική του Ρομαντισμού ως μια ποιητική της αέναης κίνησης και της υπέρβασης των ορίων, που θέτει η πραγματικότητα. Τα δύο επόμενα άρθρα εξετάζουν την πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού στον Μοντερνισμό. Πρόκειται για το άρθρο της Σοφίας Αυγερινού με τίτλο *Ο γαλλικός Υπερρεαλισμός ως κληρονόμος του πρώιμου γερμανικού Ρομαντισμού* που μελετά τις εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ του γερμανικού Ρομαντισμού και του γαλλικού υπερρεαλιστικού κινήματος και το άρθρο της Κατερίνας Καρακάση με τίτλο *Χέρμαν Μπροχ ή ο Ρομαντισμός που εξετάζει την κριτική πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού στο έργο του Χέρμαν Μπροχ 1888 Πάσενοβ ή ο Ρομαντισμός*.

Στη συνέχεια ακολουθούν τα άρθρα που αποτελούν το κύριο σώμα του συλλογικού τόμου και αναφέρονται στις ελληνογερμανικές γραμματειακές σχέσεις οι οποίες αναπτύσσονται ως απότοκο της κριτικής πρόσληψης του γερμανικού Ρομαντισμού στην Ελλάδα και ξεκινούν με δύο άρθρα αφιερωμένα στην σχέση του Διονυσίου Σολωμού με τον γερμανικό Ρομαντισμό. Το άρθρο της Τάνιας Δασκαρόλη με τίτλο *Διονύσιος Σολωμός (1798-1857) και Martin Opitz (1597-1639) σε ρομαντική συνοδοιπορία. Σχόλιο στο Διάλογο (1824)* εξετάζει τη σημασία του Martin Opitz για το έργο του Σολωμού, ενώ το άρθρο του Μιχαήλ Λειβαδιώτη *Δύο ζακυνθινές ανθολογίες της Rahel Varnhagen* παρουσιάζει τεκμήρια της σχέσης του Σολωμού με τον εγελιανισμό και τον γερμανικό Ρομαντισμό παρουσιάζοντας κριτικά τους εικοσιπέντε χειρόγραφους κώδικες που περιέχουν μεταφράσεις που εκπόνησε ο Νικόλαος Λούντζης από τα γερμανικά για λογαριασμό του Σολωμού.

Η ιδιότυπη πρόσληψη και η δημιουργική μεταποίηση του γερμανικού Ρομαντισμού από τον ελληνικό Ρομαντισμό εξετάζεται στα δύο επόμενα άρθρα. Ο Marco Hillemann στο άρθρο του *«Ο Ποιητής και ο Κόσμος»: για την πρόσληψη ενός ποιήματος του Friedrich Schiller στα συμφραζόμενα του ελληνικού Ρομαντισμού* μελετά την υποδοχή του Schiller από τον ελληνικό Ρομαντισμό μέσα από την πρόσληψη του ποιήματος *Η Διανομή της Γης (Die Teilung der Erde)*, ενώ η Κατερίνα Καρακάση στο άρθρο της *«Η αρχαία δημοτική ποίηση και τα ωραία προϊόντα του γερμανικού Παρνασσού»*. Σημειώσεις για την πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα παρουσιάζει την πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού όπως αποτυπώνεται στο περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το ποίημα *Λεονώρα* του Gottfried August Bürger.

Τη σχέση μεταξύ γερμανικού Ρομαντισμού και παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας, αλλά και το παράδοξο της μη πρόσληψής του στην Ελλάδα εξετάζει το άρθρο του Γιάννη Πάγκαλου με τίτλο *Η ιδιότυπη περίπτωση του Γερμανικού Ρομαντισμού στην παιδική και νεανική λογοτεχνία και η μη-πρόσληψή του στην Ελλάδα*, ενώ η Όλγα Λασκαρίδου στο άρθρο της με τίτλο *Το «φάσμα» της Αλεξάνδρειας. Ο Καβάφης και ο γερμανικός Ρομαντισμός* σκιαγραφεί κριτικά τον αντι-ρομαντισμό του Κ. Π. Καβάφη παρουσιάζοντας την αποδόμηση ρομαντικών μοτίβων και θεμάτων στο μοναδικό του διήγημα *Εις το φως της ημέρας*. Ο συλλογικός τόμος κλείνει με το άρθρο της Αλεξάνδρας Ρασιδάκη με τίτλο *Ζητήματα ταυτότητας και η ρητορική του ηρωισμού: E.T.A. Hoffmann και Γεώργιος Βιζυηνός*, στο πλαίσιο του οποίου η συγκριτολογική ανάγνωση του διπλού διηγήματος του E.T.A. Hoffmann, *Die Irrungen / Die Geheimnisse* (*Οι παρανοήσεις / Τα μυστικά*) και του διηγήματος του Βιζυηνού *Μοσκόβ Σελήμ* τα αναδεικνύει ως κριτικά σχόλια στην εθνικιστική ιδεολογία του 19ου αιώνα.

Κλείνοντας αυτή την εισαγωγή θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε όλους τους συντελεστές που συμμετείχαν στον τόμο αυτόν, καθώς και την κ. Α. Μάιερ που συνέταξε το ευρετήριο ονομάτων.

Χριστίνα Σεραφείμ

Παραλλαγές της αποπλάνησης σε κείμενα του γερμανικού Ρομαντισμού

Ορυχεία και σπηλιές αλλά και απύθμενα βάθη λειτουργούν στη ρομαντική λογοτεχνία ως σκηνικά μιας πραγματικότητας αόρατης στο γυμνό μάτι. Ο πλούσιος συμβολισμός της ρομαντικής φύσης επιτρέπει στον αναγνώστη να κοιτάξει στα παρασκήνια ενός κόσμου που βρίσκεται πέρα από τα όρια του συνειδητού και του ασυνείδητου. Χαρακτηριστικά της τέχνης και της λογοτεχνίας της εποχής είναι η υπέρβαση κάθε ορίου αλλά και η διαφυγή από το πολιτισμικό και κοινωνικό καθεστώς, τόσο χωρικά όσο και χρονικά. Η αδυναμία των ρομαντικών να νιώσουν πληρότητα στον περιορισμένο κόσμο της καθημερινότητάς τους γεννά έναν αόριστο, άσβεστο πόθο για το άγνωστο που εμφανίζεται σε όλα τα λογοτεχνικά κείμενα εκείνης της εποχής. Η ανάγκη που πηγάζει από αυτόν τον πόθο ήταν άλλωστε αυτή που συνετέλεσε και στη δημιουργία των έργων του Ρομαντισμού. Ως αντίδοτο στο αίσθημα ανεπάρκειας της καθημερινότητας παρουσιάζεται στα κείμενα αυτά η εναλλαγή, η συνεχής κίνηση και η ανανέωση στη σκέψη και στα λογοτεχνικά κείμενα των ρομαντικών. Η δημιουργία μιας διαφορετικής πραγματικότητας αποδεικνύεται και για τους πρωταγωνιστές των ρομαντικών έργων ως άκρως αποπλανητική, όπως φαίνεται και μέσα από τα έργα: *Der goldne Topf* (1813/1814) και *Das öde Haus* (1817) του E.T.A. Hoffmann και *Das Marmorbild* (1818) του Joseph von Eichendorff.

Ο μόνος τρόπος για να απαλλαγείς από τον πειρασμό είναι να ενδώσεις σε αυτόν.

Oscar Wilde

Από τον Οδυσσέα του Ομήρου και τις σειρήνες του έως τον γνωστό μύθο του Tannhäuser και το θρύλο της Melusine: Η ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης κατοικείται από κάθε λογής πλανευτές και αποπλανημένους, ενώ η ίδια η αποπλάνηση έχει πάντα και μια ξεκάθαρα σεξουαλική διάσταση και αποδεικνύεται ολέθρια για τους υποκύπτοντες. Ιδιαίτερα σύνθετες σκηνές αποπλάνησης εντοπίζουμε στη λογοτεχνία του Ρομαντισμού, που παρέχει τη δυνατότητα να γνωρίσει ο αναγνώστης την τέχνη της αποπλάνησης αλλά και τα ψυχολογικά αδιέξοδα των ηρώων.

Παρά την κρατούσα αντίληψη, ότι σε μια πράξη αποπλάνησης εμπλέκονται οπωσδήποτε ένας θύτης και ένα θύμα, οι ρομαντικοί ήρωες αποδεικνύουν το αντίθετο, όπως θα δούμε στις τρεις ιστορίες αποπλάνησης που παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην παρούσα έρευνα: *Der goldne Topf* (*Το χρυσό δοχείο*) και *Das öde Haus* (*Το έρημο σπίτι*) του E.T.A. Hoffmann και *Das Marmorbild* (*Το*

μαρμάρινο άγαλμα) του Joseph von Eichendorff.¹ Πρόκειται για νουβέλες του όψιμου Ρομαντισμού με έναν έφηβο πρωταγωνιστή, που αποπλανείται από έναν θηλυκό πειρασμό.

Για την ανίχνευση της αποπλάνησης, θα εξεταστούν πρώτα τα «όπλα της γυναίκας» και η διπλή φύση των θηλυκών χαρακτήρων, που γίνεται προφανής κυρίως στο *Der Goldne Topf* του Hoffmann και στο *Das Marmorbild* του Eichendorff. Ο έφηβος πρωταγωνιστής αυτών των ιστοριών όχι μόνον καλείται να αντιμετωπίσει την αποπλάνηση, αλλά πρέπει επιπλέον και να διαλέξει μεταξύ δύο ερωτικών συντρόφων. Αυτό απαιτεί την εξέλιξη μιας εσωτερικής στάσης και μιας συνειδητής απόφασης που μπορεί να είναι τόσο κουραστική «όπως η πάλη με έναν γίγαντα»².

Οι πρωταγωνιστές νιώθουν συνεπαρμένοι και συνάμα εγκλωβισμένοι ανάμεσα στις αντιθετικά σχεδιασμένες θηλυκές μορφές. «Serpentina! Veronika!» (GT290), κλαυθμηρίζει απεγνωσμένος ο Anselmus, ο πρωταγωνιστής του *Der Goldne Topf* του Hoffmann, καθώς τη συγκεκριμένη στιγμή δεν ξέρει ποια γυναίκα να επιλέξει. Η μία γυναικεία μορφή, η Serpentina, στην οποία αφιερώνεται τελικά ο Anselmus, διαφέρει μάλιστα πάρα πολύ από την ανταγωνίστριά της Veronika, εφόσον δεν έχει καν ανθρώπινα στοιχεία πάνω της, γιατί είναι μια γυναίκα-φίδι! Ενώ σε αυτήν τη «σύζευξη» δεν παίζει κανέναν ρόλο το ερωτικό στοιχείο, η ιστορία του Hoffmann αφορά παρόλα αυτά σε μια αποπλάνηση, μια παραπλάνηση σε μια άλλη ζωή, σε έναν άλλο κόσμο. Η αγάπη του για τη Serpentina αποξενώνει τον ρομαντικό ήρωα Anselmus από τον αστικό καθημερινό του κόσμο. Αφού δεν είναι το πρασινοχρυσ αφένιο φίδι που εγκαταλείπει το βασίλειό του, για να περάσει μια θνητή ζωή με τον νέο φοιτητή, αλλά είναι ο Anselmus που το συνοδεύει για να κάνει

¹ Hoffmann, E.T.A.: «Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit», στο του ιδίου: *Fantasiestücke in Callots Manier. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1994*, σσ. 221-315 (Στη συνέχεια: *GT*), Hoffmann, E.T.A.: «Das öde Haus», στο *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1994, σσ. 165-201 (Στη συνέχεια: *OH*) και Eichendorff, Joseph von: *Das Marmorbild. Das Schloss Dürande. Novellen*, Stuttgart: Reclam 1999 (Στη συνέχεια: *M*). Η παραπομπή στις νουβέλες γίνεται εφεξής στη βραχυγραφία που αναφέρεται εδώ σε εισαγωγικά αμέσως μετά την πλήρη αναφορά της πηγής και τον αριθμό σελίδας. Η μετάφραση των ξενόγλωσσων παραθεμάτων όπου δεν υπάρχει άλλη σχετική ένδειξη έχει γίνει από τη συγγραφέα. Τα «Χρυσό Δοχείο» κυκλοφορεί στα ελληνικά σε μετάφραση Βασίλη Τομανά, Αθήνα εκδόσεις Printa 2002. Το «Ερημο σπίτι» μεταφράστηκε στα ελληνικά το 2015 από τον Γιάννη Καλιφατίδη και την Ηλιάνα Αγγελή και περιέχεται στο τόμο με τίτλο «Νυχτερινά», Αθήνα, εκδόσεις Σμίλη.

² Ewers, Hans-Heino: «Liebesgeschichten mit Hindernissen. Männliche Adoleszenz in Märchendichtungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Aufklärung, Romantik und Biedermeier)», στο: Lothar Bluhm (επιμ.): *Romantik und Volksliteratur. Beiträge des Wuppertaler Kolloquiums zu Ehren von Heinz Rölleke*, Heidelberg: Winter 1999, σσ. 1-16, εδώ σ. 2.

καριέρα ως συγγραφέας στο φανταστικό τοπίο Atlantis.³ Πριν όμως συμβεί αυτό, λαμβάνει πρώτα χώρα, κάτω από τον θάμνο μιας κουφοξυλιάς, η αντάμωση-όραμα του Anselmus με το μυστήριο φιδίσιο πλάσμα και τις αδερφές του, που του αλλάζει ολοκληρωτικά τη ζωή. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι ο ρομαντικός ήρωας ακούει πρώτα τη μέλλουσα γυναίκα του προτού μπορέσει να τη δει.

Με τις παρηχήσεις που εφαρμόζει ο Hoffmann προδιαθέτει και τον αναγνώστη του ανάλογα, δίνοντάς του την ευκαιρία να αποκτήσει μια εικόνα από την ακουστική παραίσθηση του Anselmus. Η ηχητική διάσταση του γερμανικού κειμένου αναπαράγει το θρόισμα που προέρχεται από την κίνηση του ερπετού στα χόρτα. Οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι *sch* [ʃ], *z* [ts], *s* [z] και *w* [v] μιμούνται τον ήχο που συνοδεύει το γεγονός που περιγράφεται και συντελούν σε ένα πρελούδιο-εισαγωγή για την εμφάνιση της Serpentina:

Zwischendurch – zwischenein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten schwingen, schlängeln, schlingen wir uns – Schwesterlein – Schwesterlein, schwing dich im Schimmer – schnell, schnell herauf – herab – Abendsonne schießt Strahlen, zischelt der Abendwind, raschelt der Tau – Blüten singen – rühren wir Zünglein, singen wir mit Blüten und Zweigen – Sterne bald glänzen – müssen herab – zwischendurch, zwischenein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns, Schwesterlein. (GT225-226)⁴

Ο πρωταγωνιστής αποπλανείται πρωτίστως μέσω της ακοής, ενώ και οι υπόλοιπές του αισθήσεις υποκύπτουν η μία μετά την άλλη. Ολοκληρωτικά αποπλισμένος αφήνεται σε ένα σκηνικό που καταλήγει «σε ένα τέλειο συναισθητικό όραμα στο οποίο φως, ήχος και ευωδιά σαγηνεύουν τον Anselmus»⁵:

Όλα [...] κινούνταν σαν να είχαν ξυπνήσει για μια χαρούμενη ζωή. Λουλούδια και άνθη μοσχοβόλαγαν γύρω του και η ευωδιά τους ήταν σαν ένα θαυμάσιο τραγούδι από χίλιες φωνές φλάουτου και αυτό που τραγουδούσαν, το κουβαλούσαν τα χρυσά απογευματινά σύννεφα σαν αντίλαλο σε μακρινές χώρες. (GTT277)

³ Ο Hoffmann παρωδεί όχι μόνο την παράδοση του θρύλου της Melusine, αλλά και ανατρέπει τον θρύλο στην ιστορία του: Δεν είναι η γυναίκα που πρέπει να λυτρωθεί. Αν είναι να λυτρωθεί κάποιος, τότε αυτός πρέπει να είναι ο άντρας, που αποστρέφεται την αστική του ύπαρξη, για να περάσει την υπόλοιπη ζωή του στην πίσω πλευρά της καθημερινότητας, ασχολούμενος με την ποίηση. Βλ. Schmitz-Emans, Monika: «Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren», στο: Hans-Georg Pott (επιμ.): *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*. München: Fink 1997, σσ. 181-229, εδώ 199-200 και επίσης Schmitz-Emans, Monika: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, σσ. 120-121. Στη συνέχεια: Schmitz-Emans: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*.

⁴ Η ειδική μορφοποίηση έχει γίνει από τη συγγραφέα για να τονίσει και οπτικά την τεχνική των παρηχήσεων στον Hoffmann.

⁵ Schmitz-Emans: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*, ό.π. (σημ. 3), σ. 124.

Αφού καταφέρνει να δει και για πρώτη φορά τη Serpentina και τα «τρία, πρασινοχρυσάφι λαμπυρίζοντα φιδάκια» (GT226) κατά τη διάρκεια αυτού του «ρομαντικού ιντερμέτζο», οραματίζεται στη συνέχεια τη Serpentina κοντά στο νερό, που παραπέμπει σε περαιτέρω χαρακτηριστικά αυτού του μυστηριώδους θηλυκού πλάσματος: Γυναίκα-φίδι από τη μία, «femme poison»⁶ από την άλλη. «Οι γλυκές συγχορδίες» (GT226) των κρυσταλλένιων κουδουνιών, που ακούει ο Anselmus σχεδόν σε όλες τις παρουσίες και το στοιχείο του νερού, στο οποίο κατοικεί κατά καιρούς αυτό το μυστήριο δημιουργήμα, τοποθετεί τη Serpentina στο πλαίσιο της παράδοσης των σειρήνων που μισές γυναίκα μισές ψάρι με το πανέμορφο τραγούδι τους προσέλκυαν τους ναύτες των πλοίων που πλησίαζαν στην περιοχή τους και προκαλούσαν στη συνέχεια την καταστροφή τους.

Οι συνδηλώσεις της θάλασσας παραπέμπουν «στην πρόκληση μέσω του άγνωστου, στη γοητεία του διαφορετικού και μη-διαθέσιμου»⁷. Προκαλώντας ψυχική αναστάτωση και ένα αίσθημα κινδύνου συνοδευόμενου από την υπόσχεση της ηδονής η «επικίνδυνη» φιγούρα της Serpentina καθίσταται ένα ακαταμάχητο δέλεαρ για τον Anselmus. Ερωτευμένος μαζί της, χάνει εις διπλούν το έδαφος κάτω από τα πόδια του: αφενός εξαιτίας του σοκ των δυνατών ερωτικών συναισθημάτων, που του προκαλούνται από την εμπειρία της συνάντησης και αφετέρου, στην κυριολεξία αυτή τη φορά, όταν την ακολουθεί στην Ατλαντίδα, το μυθικό νησί που βυθίστηκε μυστηριωδώς στο πέλαγος.

Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι ο ήρωας πρέπει να υποστεί μια σκληρή δοκιμασία για να μπορέσει να εδραιώσει τον δεσμό του με τη φιδίσια ομορφιά, ο Anselmus αντιστέκεται και σε μία δέσμευση και ένα μέλλον με τη γοητευτική δεκαεξάχρονη νεαρή γυναίκα αστικής καταγωγής, την «Mamsell Veronika» (GT303), την ανταγωνίστρια της γυναίκας-φίδι. Επιλέγοντας τη γυναίκα-φίδι γυρίζει αποφασιστικά την πλάτη του σε μια σταθερή ζωή με όλες τις ανέσεις. Και αυτό παρά το γεγονός ότι η Veronika του φαίνεται «πιο αξιαγάπητη από ποτέ» (GT287) έτσι ώστε ο Anselmus «σχεδόν να μην καταφέρει να τη βγάλει από τις σκέψεις του» (GT287) αλλά και παρότι η Veronika έχει ανθρώπινη υπόσταση: Εκτός από τα «όμορφα σκούρα γαλανά της μάτια» (GT232)⁸ για τα οποία το κείμενο πληροφορεί

⁶ Schmitz-Emans: Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren, ό.π. (σημ. 4), σ. 183.

⁷ Ό.π., σσ. 191-192.

⁸ Η Veronika παρουσιάζεται ως «το αδύνατο, χαριτωμένο κορίτσι» (GT272).

τον αναγνώστη, το κείμενο δεν του επιτρέπει να σχηματίσει μια ξεκάθαρη εικόνα της εξωτερικής εμφάνισης της γυναίκας που ανταγωνίζεται το φίδι.

Ο Florio, ο έφηβος πρωταγωνιστής του *Das Marmorbild* του Eichendorff βρίσκεται επίσης σε δίλημμα: από τη μια είναι μαγεμένος από τη παρθενική γυναικεία μορφή της Bianca και από την άλλη από το επικίνδυνα ερωτικό μαρμάρινο άγαλμα της Venus που ζωντάνεψε. Η διαμάχη μεταξύ του χριστιανικού κόσμου, τον οποίο συμβολίζει η αθωότητα της Bianca, και του ειδωλολατρικού, που αντιπροσωπεύει η θεά του έρωτα, Venus, αποτυπώνεται και στους ήρωες της νουβέλας: Τον ευσεβή τραγουδιστή Fortunato ανταγωνίζεται ο διονυσιακός του αντίπαλος Donati, που προσφέρει τις υπηρεσίες του ως βοηθός της Venus.⁹

Η Bianca ως παρθενικό, εγκρατές πλάσμα έχει πάνω της τόσα λίγα θηλυκά στοιχεία που φτάνει να εμφανιστεί ως «αδύνατο αγόρι» (M47). Άλλωστε ακόμα και ο πρωταγωνιστής δεν είναι σίγουρος για το φύλο της. Σε αντίθεση με την Bianca η Venus είναι εξοπλισμένη με μια μεγαλειώδη θηλυκότητα και είναι σαγηνευτική σαν *femme fatale*. Ενώ στη φρέσκια όψη της Bianca αντικατοπτρίζεται ολόκληρη η ψυχή της, στη Venus δεν υπάρχει καμία ένδειξη για κάτι ψυχικό. Στον Eichendorff, που γράφει κυρίως από μια χριστιανική οπτική γωνία, η Venus μεταμορφώνεται σε μια δαιμονική γυναίκα που αποπλανεί τα θύματά της για να τα κερδίσει για τον δικό της σαρκικό κόσμο της αμαρτίας. Όπως η Serpentina έτσι και η μορφή της Venus είναι βαθιά συνδεδεμένη με το στοιχείο του νερού, μιας και «ως ελληνική Αφροδίτη»¹⁰ υπενθυμίζει την ανάδυση της θεάς του έρωτα από τους αφρούς των κυμάτων. Η γοητεία της όμορφης, αλλά και επικίνδυνης Venus υπογραμμίζεται από το μυθικό πλαίσιο που τη συνοδεύει.

Όμως τι γίνεται με τον Theodor, τον πρωταγωνιστή του διηγήματος *Das öde Haus* του Hoffmann; Πως γίνεται να μην βρίσκονται εκεί αντιδιαμετρικά αντίθετες ηρωίδες; Είναι δυνατόν να υπάρχουν αποπλανημένοι χωρίς κάποιον να τους αποπλανεί; Ο θηλυκός ερωτισμός δεν κουβαλάει στις τρεις ιστορίες το πραγματικό

⁹ Ο ευσεβής τραγουδιστής Fortunato αντιπροσωπεύει ολοφάνερα την αρχή του «καλού» και προσπαθεί πάντα να προειδοποιήσει τον Florio: «Έχετε άραγε ακούσει ποτέ [...] για τον σαγηνευτικό μουσικό που δελεάζει με τους ήχους του τη νιότη και την τραβάει σε ένα μαγικό βουνό από το οποίο κανείς δεν έχει επιστρέψει; Να φυλάγεστε!» (M6) Απεναντίας ο Donati περιβάλλεται από μια τρομακτική αύρα και η βαμπυρική-δαιμονική του φυσιογνωμία έχει ξεκάθαρα στοιχεία της καταστροφής και της ηθικής διαφθοράς: «Το βλέμμα του ξεπρόβαλλε μέσα από τις βαθύτερες κόγχες ματιών ήταν φοβερά φλογερό, το πρόσωπο όμορφο, αλλά χλωμό και άγριο.» (M12)

¹⁰ Schmitz-Emans: *Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren*, ό.π. (σημ. 3), σ. 197.

αποτύπωμα της γυναίκας, αλλά αποκαλύπτεται πολύ περισσότερο ως μια εφηβική φαντασίωση που οδηγεί σε παραισθήσεις. Αν μη τι άλλο ο αναγνώστης δε μαθαίνει λεπτομέρειες για τις αγαπημένες, που με την υποτιθέμενη ομορφιά τους καταφέρνουν να ερεθίσουν τις αισθήσεις των έφηβων πρωταγωνιστών. Οι γυναίκες αυτές δεν έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά ούτε και εμπλέκονται ουσιαστικά στην πλοκή των έργων, ενώ περιγράφονται με μεγάλη ασάφεια, για να εξυμνηθούν ή να δαιμονοποιηθούν.

Έτσι, στο *Das öde Haus* λαμβάνει χώρα κατά κάποιο τρόπο ένας ακρωτηριασμός του σώματος στο πλαίσιο της ερωτικής επιθυμίας: Ο Theodor χρειάζεται μόνο να δει «ένα εκθαμβωτικά λευκό καλοσχηματισμένο χέρι» (OH179) για να του προκαλέσει «έναν αναστεναγμό γεμάτο λαχτάρα» (OH171) έναν αόριστο ερωτικό πόθο μέσα του και να τον κάνει ασίγαστο. Απεγνωσμένος και κατεχόμενος από μια έμμονη ιδέα ο Theodor αναζητάει «την όμορφη εικόνα του οράματός του» (OH178). Όταν ο ήρωας καταφέρνει επιτέλους να ξαναδεί το «γοητευτικό, χαριτωμένο κορίτσι πόντο πόντο» (OH179), δεν παρέχεται στον αναγνώστη -όπως θα ήταν και αναμενόμενο- μια ακριβής περιγραφή. Διαπιστώνει την αμφίβολη ύπαρξη αυτού του «παράξενου πλάσματος στο παράθυρο» (OH179).

Ακόμα και ο ίδιος ο Theodor θα πίστευε πως αντικρίζει την «οπτασία μιας ζωντανά ζωγραφισμένης εικόνας» (OH179), «αν δεν κινούνταν πότε πότε ο βραχίονας και το χέρι» (OH179). Για να μπορεί να παρατηρεί ανενόχλητος την «χαριτωμένη αγγελική παρουσία του οράματός του» (OH179), ο πρωταγωνιστής αγοράζει από έναν ιταλό πλανόδιο «ένα μικρό στρογγυλό καθρεφτάκι» (OH179), που «από δω και πέρα θα του έδινε τη δυνατότητα να βλέπει το παράθυρο από μια άνετη θέση δίχως να τον παρατηρήσουν οι γείτονες» (OH179-180). Για μια ακόμα φορά ο αναγνώστης δε μαθαίνει κάτι παραπάνω για την οπτασία που κρατάει καθηλωμένο τον ήρωα, εγείροντας την υποψία ότι μπορεί να είναι απότοκο της φαντασίας του ρομαντικού νέου.¹¹

Συνεπώς, δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι στο ρομαντικό αυτό κείμενο μπορεί να σκηνοθετείται ένα επεισόδιο αυτοδιέγερσης και αυτοερωτισμού. Αυτό το ενδεχόμενο

¹¹ Αυτό είναι άλλωστε και το χαρακτηριστικό στη χοφμανική δημιουργία μιας ρομαντικής πραγματικότητας. «Ιδιαίτερη γοητεία ασκεί η αμφισημία των περιγραφών αυτού του διαφορετικού κόσμου: μέχρι τέλους δεν είναι σαφές αν πρόκειται για ενόραση ή παραίσθηση. Όπως συμβαίνει τόσο συχνά με τον Hoffmann, αυτό δεν ξεκαθαρίζεται», επισημαίνει η Ρασιδάκη, Αλεξάνδρα: *Περί μελαγχολίας. Στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*, Αθήνα: Κίχλη 2012, σ. 252.

δεν το υποστηρίζει μόνο αυτός «ο φόβος που» τον «κυρίευσε ξαφνικά» (OH180) και που τώρα περνάει, αφήνοντας χώρο «στον ευχάριστο πόνο του γλυκού πόθου» που τον «πλημμυρίζει με ηλεκτρική ζεστασιά» (OH180), αλλά και «η ματιά του καρφωμένη στον καθρέφτη και οι περίεργες γκριμάτσες που έκανε στην αναστατωμένη» του «κατάσταση» (OH180) υπαινίσσονται μια τέτοια προσωπική στιγμή. Μια επιπλέον ένδειξη γι' αυτό είναι το ακόλουθο παράθεμα, που κατά την ανάγνωση αναγνωρίζεται εύκολα ως απόδοση μιας «εκρηκτικής» φυσικής κατάστασης:

Ένας αισθητός πόνος στο στήθος και μετά ολοκληρωτική απάθεια έληξε την ντροπιαστική κατάσταση που είχε πάντα μια εξουθενωτική επίδραση ως το μεδούλι. Σε αυτές τις στιγμές αποτύχαινε κάθε προσπάθεια με τον καθρέφτη, όταν όμως αισθανόμουν αδυναμία και ξαναεμφανιζόταν τότε ολοζώντανη η εικόνα μέσα από τον καθρέφτη, δεν μπορώ να αρνηθώ πως με αυτό ήταν συνδεδεμένο ένα ιδιαίτερο, για εμένα κατά τα άλλα άγνωστο ερέθισμα. (OH184)

Αρκεί και μόνο η απλή ανάμνηση του «στρογγυλεμένου χεριού» (OH171) να καταλάβει τον νέο και να τον παρακινήσει σε μία πράξη αυτοερωτισμού, με την οποία καταφέρνει να δώσει μορφή και πνοή ζωής στη γυναίκα-όραμα μέσω του καθρέφτη. Αν αναλογιστεί κανείς το προσωρινό θόλωμα που προκαλείται στον καθρέφτη ή το τζάμι όταν κάποιος εκπνέει πολύ κοντά, καταλήγει εύκολα στο συμπέρασμα, πως όλα οφείλονται στην ευέξαπτη ερωτική φαντασία του πρωταγωνιστή και τη ζεστή ανάσα του.

Ο ίδιος ο Theodor δίνει αναφορά για την εμπειρία του αυτή και ομολογεί πως «η χαριτωμένη τον κοιτούσε μέσα από τον καθρέφτη, αλλά μόλις εξατμίστηκε η άχνα, εξαφανίστηκε το πρόσωπο μέσα στις σπίθες του καθρέφτη» (OH183). Η επαναλαμβανόμενη χρήση του γερμανικού σύμφωνου H [h] στις λέξεις «**Herz**», «**Hauch**» και «**Holde**» (OH183) προσδίδει στην περιγραφή και αυτής της σκηνής την αντίστοιχη ηχητική διάσταση.¹²

Ο ρομαντικός νέος δίνεται με σώμα και ψυχή στην έμμονη ιδέα του και δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι έτσι απομονώνεται όλο και περισσότερο. Φαίνεται πως πρέπει να καταβάλλει όλη του τη δύναμη για να δώσει στην ερωτική του φαντασίωση μια οντότητα, ενώ υπαρκτά πράγματα στη ζωή του χάνουν την υπόστασή τους. Μετανιωμένος ομολογεί: «Ζούσα μόνο με τη σκέψη της. Όλα τα άλλα είχαν πεθάνει

¹² Η ειδική μορφοποίηση στις λέξεις «**Herz**» (καρδιά), «**Hauch**» (άχνα) και «**Holde**» (χαριτωμένη) του αρχικού κειμένου έχει γίνει από την συγγραφέα.

για μένα. Παραμελούσα τους φίλους μου, τις σπουδές μου». (ΟΗ183) Παγιδευμένος στο ερωτικό του πάθος, ο ήρωας ταλαντεύεται μεταξύ πραγματικού και φανταστικού.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό δείγμα τέτοιου είδους πάθους είναι και ο πρωταγωνιστής του *Das Marmorbild*, ο Florio. Και αυτός ακολουθεί τον ίδιο κανόνα που μετατρέπει το άψυχο αντικείμενο του πόθου του σε ζωντανό. Η ρομαντική νουβέλα μάλιστα πάει ακόμα πιο μακριά, αφήνοντας το μαρμάρينو άγαλμα στην πρώτη του εμφάνιση να ποζάρει σε μια απόλυτα ναρκισσιστική στάση αυτό-ερωτισμού και πολλαπλασιάζοντας έτσι αυτό το μοτίβο. Ο Florio, που βρίσκεται στο ανώριμο για αληθινή αγάπη στάδιο της ενασχόλησης με τον εαυτό του, είναι σαγηνευμένος από την πέτρινη θεά που το γυμνό της σώμα λάμπει αισθησιακά στο φεγγαρόφωτο:

Το φεγγάρι που μόλις είχε ξεπρόβαλει από τις κορφές των δέντρων φώτιζε έντονα ένα μαρμάρينو άγαλμα της Αφροδίτη που στεκόταν πάνω σε μια πέτρα εκεί κοντά στην ακτή, σαν να είχε αναδυθεί η θεά μόλις από τους αφρούς των κυμάτων και παρατηρούσε τώρα, και η ίδια σαγηνευμένη, την εικόνα της δικής της ομορφιάς που αντικατοπτριζότανι στην μεθυσμένη επιφάνεια του νερού μεταξύ των αστεριών που ανθίζαν σιωπηλά από τον βυθό. (M17)

Ό,τι περιγράφεται είναι κατά κάποιο τρόπο περικλειστο: Η λιμνούλα είναι περικυκλωμένη από ψηλά δέντρα, οι κύκνοι κάνουν τους μονότονους κύκλους τους και όλα φαίνονται να είναι αιχμάλωτα σε μια αιώνια επανάληψη. Στο σχήμα αυτό του κύκλου είναι παγιδευμένη και η Αφροδίτη που βλέπει τον εαυτό της να καθρεφτίζεται στην επιφάνεια του νερού. Αφού έχει αναδυθεί από το βάθος, τώρα πρέπει να στρέψει το βλέμμα της ξανά στο βυθό και να παραμείνει σε αυτήν τη στάση.

Παρόλο που αυτή η κατάσταση παρουσιάζεται ως κάτι εξωτερικό, ωστόσο αντιστοιχεί στην εσωτερική κατάσταση του Florio που υπέκυψε στη γοητεία της Αφροδίτης και την «κοιτάζει σαν να έχει βγάλει ρίζες» (M17).¹³ Στο παλάτι της μαρμάρινης θεάς, όμως, η αντάμωση με την ερωμένη, από την οποία ο ήρωας προσδοκούσε την εκπλήρωση κάθε επιθυμίας, αποδεικνύεται μια αποτρόπαια αντάμωση με τον εαυτό του: «Όλοι οι ιππότες από τις ταπετσαρίες στον τοίχο έμοιαζαν ξαφνικά σαν και αυτόν και του γελούσαν χαιρέκακα.» (M41) Ένα μέρος του εαυτού του φαίνεται να έχει αναδυθεί από την άβυσσο της ψυχής του και να έχει

¹³ Ο.π.

μεταμορφωθεί στο αντικείμενο του έρωτά του: «μόνο τον εαυτό του αγάπησε και βρήκε».¹⁴

Γίνεται εμφανές ότι η επίδραση του αγάλματος πάνω στον Florio εξαρτάται από τον ίδιο και τη δεκτικότητά του στην τέχνη της αποπλάνησης. Το άγαλμα παίρνει σάρκα και οστά χάρη στα μάτια του εφήβου. Η Αφροδίτη είναι δηλαδή ένα προϊόν της φαντασίας του Florio που «ανθίζει σαν ένα θαυμάσιο λουλούδι στο σούρουπο της άνοιξης και στην ονειροπόλα γαλήνη της πρώιμης νιότης του.» (M17)

Το γεγονός ότι η αγαπημένη στο *Marmorbild* είναι μια καλλονή σμιλευμένη από πέτρα, παραπέμπει σε μια συγκεκριμένη απόδοση του ελληνικού μύθου για την αρχαία φιγούρα του Νάρκισσου που έχει προσληφθεί τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο και στη λογοτεχνία και τη μουσική. Οι απεικονίσεις του νέου που είναι ερωτευμένος με τον εαυτό του περιλαμβάνουν συχνά και τη νύμφη Ηχώ που προσπάθησε να τον σαηνέψει με την ομορφιά της. Εκείνος, απορροφημένος από τη δική του ομορφιά, την απέρριψε με αποτέλεσμα η νύμφη να πέσει σε βαθιά θλίψη και να μεταμορφωθεί σε βράχο, διατηρώντας μόνο την ικανότητα της επανάληψης των τελευταίων συλλαβών της φωνής της.¹⁵ Θα μπορούσε εύκολα να ισχυριστεί κανείς ότι η Αφροδίτη δεν είναι καμία άλλη από τη νύμφη του μύθου, που προσπαθεί να ξεπεράσει την ερωτική της απογοήτευση παίρνοντας εκδίκηση από τον νεαρό με την «κατάρρα» της ναρκισσιστικής εκθάμβωσης.

Ως απλή επιφάνεια προβολής κάθε λογής πόθων και ονείρων, αλλά και ως μέσο επιβεβαίωσης και αυτοθουμασμού, χρησιμοποιείται και η γυναίκα-φίδι *Serpentina*. Για τον Anselmus, όμως, μετατρέπεται σε μια ύπαρξη που τον βοηθάει τελικά στη συγγραφή, όπως και διαφαίνεται στο ακόλουθο απόσπασμα:

Αλλά ήταν θαρρείς και ψιθύριζε μια φωνή από τα βάθη της ψυχής του με λόγια που γίνονται αντιληπτά: «Αχ! Θα μπορούσες να το κατορθώσεις αυτό, αν δεν την κουβαλούσες στο μυαλό και την σκέψη σου, αν δεν πίστευες σ' αυτήν, στην αγάπη της; – Τότε φύσηξε σαν από σιγανούς, σιγανούς, ψευδούς, κρυστάλλινους ήχους στο δωμάτιο: Είμαι κοντά σου – κοντά – κοντά! – θα σε βοηθήσω – να είσαι θαρραλέος – να είσαι σταθερός αγαπημένε Anselmus! (GT267)

Η ομοιότητα του ονόματος της *Serpentina* με την *figura serpentinata*, τη χαρακτηριστική ιδανική καμπύλη γραμμή που θεωρείται συνάμα και πρότυπο της καλλιγραφίας, ξεσκεπάζει την πραγματική ταυτότητα της ερωμένης του Anselmus.

¹⁴ Ο.π.

¹⁵ Welsch, Maren: *Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*. Διδακτορική διατριβή. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2002, σ. 6.

Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι ο Hoffmann ασχολήθηκε για πολύ καιρό με τον Άγγλο καλλιτέχνη William Hogarth και πρέπει να γνώριζε με ακρίβεια το έργο του *Analysis of Beauty* όπως και την ομώνυμη χαλκογραφία του.¹⁶

Το αγαπημένο πράσινο φίδι που εμπνέει τον ποιητή να γράφει, αποκρυπτογραφείται ως η δική του ιδεώδης καμπύλη γραμμή¹⁷, η προσωπική του γραφή στην οποία μεταθέτει τις ερωτικές του επιθυμίες, μετατρέποντάς την σε μια θελκτική γυναικεία φιγούρα. Η φιδίσια μορφή της μοιάζει με τους καλλιγραφικούς χαρακτήρες που αποτυπώνουν τη δοκιμασία του υποψήφιου νέου ποιητή. Καθόλου τυχαίο ότι τα κείμενα που πρέπει να αντιγράψει ο Anselmus για να μπορεί κατόπιν να δουλέψει ο ίδιος ως ανεξάρτητος ποιητής είναι γραμμένα με αραβικά γράμματα και θυμίζουν το σχήμα του φιδιού.¹⁸ Η γραφή του Anselmus αποδεικνύεται ως το ισοδύναμο του καθρεφτίσματός του ή ως αντικείμενο αυτοπαρατήρησης και αυτοθαυμασμού και «προσωποποίηση του λογοτεχνικού λόγου».¹⁹

Το γεγονός ότι η πρώτη εμφάνιση της Serpentina αποκτάει και μια ηχητική διάσταση μέσω των παρηχήσεων του Hoffmann παραπέμπει σε δύο πράγματα: Πρώτον, στον μύθο του Νάρκισσου ο οποίος έπεσε θύμα μιας διπλής εξαπάτησης: αφενός από τη φωνή της ερωτικά απογοητευμένης νύμφης Ηχούς και αφετέρου από την ίδια του την εικόνα.²⁰ Δεύτερον, στη στενή σχέση μεταξύ γραφής και ήχου εκφράζοντας την απαίτηση των πρώιμων ρομαντικών, κάθε έργο τέχνης να ξεπερνάει τη φύση του.²¹ Η ρευστότητα μεταξύ γραφής και ήχου, η προσομοίωση της

¹⁶ Το ότι ο Hoffmann ασχολήθηκε για πολύ καιρό με τον Άγγλο χαρακτή τονίζει και ο Detlef Kremer. Υποστηρίζει μάλιστα πως ο Hoffmann χαράζει με λόγια τον *Musicien enragé* του καλλιτέχνη στην περιγραφή μιας σκηνής στο *Der goldne Topf*. Βλ. Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin: De Gruyter 2009, σ. 541.

¹⁷ Βλ. Oesterle, Günter: «Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*», στο: Hartmut Steinecke (επιμ.): *E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, σσ. 60-96, εδώ σσ. 62-63.

¹⁸ Schmitz-Emans: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*, ό.π. (σημ. 5), σ. 122.

¹⁹ Ό.π.

²⁰ Αναφερόμενη στον Οβίδιο και στην δική του εκδοχή της ιστορίας η Welsch εστιάζει στην πλάνη του Νάρκισσου από τη φωνή της Ηχούς που ο αυτοερωτευμένος νέος πέρασε για τη φωνή ενός κυνηγού-συντρόφου του. Βλ. Welsch: *Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*, ό.π. (σημ. 18), σ. 7.

²¹ Ο Wilhelm Heinrich Wackenroder αναφέρει τα ακόλουθα για τους ρομαντικούς ποιητές: «Εγώ γνωρίζω όμως δύο θαυμάσιες γλώσσες [...] Τη μία από αυτές τις θαυμάσιες γλώσσες την μιλάει μόνο ο Θεός. Την άλλη την κατέχουν μόνο λίγοι εκλεκτοί άνθρωποι που τους έχει χαρακτηρίσει ως τους αγαπημένους του. Εννοώ: την φύση και την ποίηση. →» Βλ. Wackenroder, Wilhelm Heinrich: «Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft», στο Hans-Jürgen Schmitt (επιμ.): *Die*

προφορικότητας και η λεκτική μίμηση του ήχου μέσω παρηχήσεων αντικατοπτρίζει την προσπάθεια να αντεπεξέλθει το κείμενο στις απαιτήσεις του πρώιμου Ρομαντισμού.

Είτε ως αμαρτωλή θεά του έρωτα, είτε ως αγνή παρθένα, ανθεκτική αστή ή ακόμα και ως εξωτικό ημιανθρώπινο πλάσμα, οι γυναικείες μορφές στα έργα του Ρομαντισμού δεν επιτρέπεται να αναλάβουν τον κύριο ρόλο στην πράξη της αποπλάνησης, αλλά μπορούν να χρησιμεύσουν ως αντικείμενα προβολής του αντρικού πόθου. Οι ρομαντικοί έφηβοι αυτών των αφηγήσεων παρουσιάζονται υπερβολικά απασχολημένοι με τον εαυτό τους για να αφιερωθούν σε κάτι άλλο εκτός από τον αυτοερωτισμό του. Είτε πρόκειται για τον Anselmus, είτε για τον Theodor ή τον Florio: Η μορφή του Νάρκισσου ζωντανεύει και στους τρεις πρωταγωνιστές, αφού οι ήρωες, κοιτώντας το αντικείμενο του πόθου τους αντικρίζουν εντέλει τον εαυτό τους.

Όσο και να εξυψώνουν οι ναρκισσιστικοί ήρωες τις γυναικείες μορφές, αυτές παραμένουν πάντα αντικείμενα στα οποία μεταθέτουν την αντρική επιθυμία και τον αυτοερωτισμό τους. Ότι οι ρομαντικοί ήρωες έχουν καλλιτεχνική υπόσταση –και οι τρεις είναι εξοπλισμένοι με ποιητικά χαρίσματα– δεν παραπέμπει μόνο στη μυθική φιγούρα του Νάρκισσου, αλλά και στον προβληματισμό του αναστοχασμού, που είναι χαρακτηριστικό ιδίως για το ποιητικό εγώ του Ρομαντισμού.

Οι δελεαστικές και επικίνδυνες περιπέτειες που πρέπει να περάσουν οι ήρωες προμηνύουν τον κίνδυνο της απώλειας του εαυτού και της αλλοτρίωσης από την εξ ολοκλήρου βύθιση στον εαυτό τους.²² Και οι τρεις ήρωες είναι απότοκο των πεποιθήσεων της πρώιμης ρομαντικής περιόδου. Με την αφοσίωση στη δική τους προσωπικότητα, στο όνειρο και στον μύθο επιδιώκουν να διαμορφώσουν μια διαφορετική πραγματικότητα όπως ακριβώς και οι ρομαντικοί δημιουργοί τους. Άλλωστε, όπως εύστοχα διατύπωσε το 1798 και ο πρώιμος ρομαντικός August Wilhelm Schlegel «Dichter sind doch immer Narcisse»²³, «οι ποιητές είναι πάντα Νάρκισσοι».

deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung. Romantik I, 8ος τόμος, Stuttgart: Reclam 2003, σσ. 76-98, εδώ σ. 84.

²² Βλ. Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, σσ. 67-68.

²³ Schlegel, August Wilhelm: *Kritische Schriften*. Erster Theil, Berlin: Georg Reimer 1828, σ. 423.

Σοφία Αυγερινού

Ο γαλλικός Υπερρεαλισμός ως κληρονόμος του πρώιμου γερμανικού Ρομαντισμού

Οι αναλογίες στη σκέψη και την τέχνη των Γερμανών Ρομαντικών και των Γάλλων Υπερρεαλιστών είναι εντυπωσιακές, παρά τη διαφορά των κοσμοθεωρητικών τους αντιλήψεων – ο πρώιμος γερμανικός Ρομαντισμός βρίσκεται σε συνεχή διάλογο με την αισιόδοξη ανθρωπολογία του Διαφωτισμού, ενώ ο Υπερρεαλισμός, αρνούμενος την αλλοτριωτική πραγματικότητα του Μεσοπολέμου, εμπνέεται από το κλίμα αποδόμησης του δυτικού ρασιοναλισμού και του υποκειμένου που είχε βασιστεί σε αυτόν. Ρομαντισμός και Υπερρεαλισμός αυτοπροσδιορίζονται ως πρωτοποριακά κινήματα, φιλοδοξούν να αλλάξουν συλλήβδην τη συμβατική καθημερινότητα, να σκανδαλίσουν και να οδηγήσουν σε μια νέα αντίληψη για τον κόσμο, την ψυχή, τον έρωτα. Μοιράζονται το ενδιαφέρον για το φαινομενικά παράλογο και το θαυμαστό, την τρέλα και το όνειρο, τη θεοποίηση της φαντασίας, την προσπάθεια να απελευθερωθεί η γλώσσα από την εργαλειακή της χρήση ως μέσο διάδοσης νοημάτων και η καλλιτεχνική μορφή από την τυραννία της αληθοφάνειας και του διδακτισμού. Και τα δύο κινήματα ξεκινούν με επαναστατική αισιόδοξία και καταλήγουν στη μελαγχολική διαπίστωση ότι η συγχώνευση ζωής και τέχνης ανήκει στη σφαίρα της ουτοπίας.

Η άποψη ότι υπάρχει ανάμεσα στον γερμανικό Ρομαντισμό και στον γαλλικό Υπερρεαλισμό ένα είδος εκλεκτικής συγγένειας κερδίζει ολοένα και περισσότερο έδαφος τα τελευταία χρόνια, παράλληλα με τη διαπίστωση ότι η μέχρι τώρα έρευνα έχει περιοριστεί είτε στην απλή διαπίστωση μιας αναλογίας είτε στη μεμονωμένη εξέταση κοινών παραμέτρων όπως η έννοια του μύθου ή το όνειρο. Χωρίς να παραγνωρίζεται η πολυφωνία και η πολυπλοκότητα και του γαλλικού Υπερρεαλισμού και του πρώιμου γερμανικού Ρομαντισμού, θα επικεντρωθώ σε ορισμένα ζητήματα ποιητικής, όπως αυτά εμφανίζονται στα κείμενα του Μπρετόν, του Φρίντριχ Σλέγκελ και του Νοβάλις. Κυρίως επειδή στους τρεις αυτούς συγγραφείς βρίσκουμε αποτυπωμένη και θεωρητικά την πιο επαναστατική μορφή των κινήματων που εκπροσωπούν.¹

«Η ομορφιά θα είναι ΣΠΑΣΜΩΔΙΚΗ ή δεν θα είναι».² Με τον αφορισμό αυτό κλείνει ο Αντρέ Μπρετόν το μυθιστόρημά του *Νάντια*, το πιο εμβληματικό αφηγηματικό έργο του γαλλικού Υπερρεαλισμού. Η φράση συμπυκνώνει μερικά από

¹ Αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης θα πρέπει να αποτελέσουν οι αναλογίες στην ποιητική πράξη του Ρομαντισμού και του Υπερρεαλισμού: μεταξύ άλλων στη χρήση της μεταφοράς, της παρήχησης και ιδίως της συναισθησίας.

² Μπρετόν, Ανδρέας: *Νάντια* μετ. Στ. Κουμανούδης, Αθήνα: Ύψιλον 1981, σ. 149. (Στο εξής, εάν δεν αναφέρεται κάτι διαφορετικό, η μετάφραση των παραθεμάτων έχει γίνει από την συγγραφέα).

τα πλέον θεμελιώδη στοιχεία του κινήματος: τον προσανατολισμό σε μια όχι μόνο αισθητική, αλλά και δυναμική θεώρηση του κόσμου, την πρόκληση και τον αιφνιδιασμό, που έχουν ως στόχο την αφύπνιση του αποδέκτη της πρότασης σε μια πληρέστερη αντίληψη της ύπαρξης, όπου δεν ισχύει η αρχή της αντίφασης, αλλά η ταυτότητα είναι και μη-είναι, φαντασιακού και πραγματικού, ονείρου και εγρήγορσης: «Πιστεύω στη μελλοντική λύση αυτών των δύο καταστάσεων, κατ' επίφαση τόσο αντιφατικών, που είναι το όνειρο και η πραγματικότητα, σε ένα είδος απόλυτης πραγματικότητας, υπερ-πραγματικότητας, αν μπορεί κανείς να πει κάτι τέτοιο»³ διακηρύττει ο Μπρετόν στο *Πρώτο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού* το 1924.⁴

Πρόθεση της παρούσας εισήγησης είναι να σκιαγραφήσει αδρά τις αναλογίες μεταξύ της πρώιμης ρομαντικής και της υπερρεαλιστικής σκέψης, επικεντρώνοντας την έρευνα στα κείμενα αφενός του Μπρετόν, αφετέρου των Φρίντριχ Σλέγκελ και Νοβάλις (Φρίντριχ φον Χάρντενμπεργκ). Ας σημειωθεί, ότι ο Ρομαντισμός και ο Υπερρεαλισμός έχουν καταρχήν κοινό τον κινηματικό χαρακτήρα. Επρόκειτο και στις δύο περιπτώσεις για κάτι περισσότερο από μερικά λογοτεχνικά ή εικαστικά έργα. Οι δημιουργοί τους είχαν έντονη την αίσθηση του ανήκειν σε μια κλειστή ομάδα με

³ Μπρετόν, Αντρέ: «Πρώτο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού» στο: του ιδίου: *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, μετ.: Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Δωδώνη 1983, (σσ. 1-51) σ. 17. (Στη συνέχεια: *Μπρετόν: «Πρώτο Μανιφέστο»*). Βέβαια, ο όρος Υπερρεαλισμός δεν αποτελούσε εφεύρεση του Μπρετόν. Το 1917 ο Guillaume Apollinaire είχε προσθέσει στον τίτλο του θεατρικού του έργου *Οι μαστοί του Τειρεσία* τον υπότιτλο *Ένα υπερρεαλιστικό δράμα*. Όπως μαρτυρούν τόσο ο ίδιος ο όρος όσο και τα θεωρητικά κείμενα του Υπερρεαλισμού, που μπορεί να θεωρηθεί ότι εκτείνεται μέχρι και τη δεκαετία του 1940, το κίνημα μπορεί να γίνει κατανοητό μεταξύ άλλων και ως μια αντίδραση στον ρεαλισμό και στον νατουραλισμό του 19ου αιώνα, με την προσήλωσή τους στην απεικόνιση κάθε λεπτομέρειας του πραγματικού, βασικές εκφάνσεις της οποίας αποτελούν για το λογοτεχνικό έργο η περιγραφή χώρων και προσώπων και η ανάλυση της ψυχικής κατάστασης των ηρώων από την οπτική γωνία του παντογνώστη αφηγητή.

⁴ Με επιρροές από τους Μπωντλαίρ, Μαλαρμέ, Ρεμπώ, Ζαρά και Λωτρεαμόν, ο Υπερρεαλισμός εμφανίζεται ως μια επαναστατική μορφή τέχνης που αντιτίθεται στη μικροαστική αντίληψη και επιδιώκει να εισαγάγει το απροσδόκητο και μυστηριακό στην καθημερινή ζωή (για τη σχέση του κινήματος με τους προγενέστερους ποιητές πρβλ. Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, σ. 40-48. Στη συνέχεια: *Nadeau: Surrealismus*). Το 1916 ο Tristan Tzara διακηρύττει στη Ζυρίχη, με το *Μανιφέστο Νταντά*, τις αρχές ενός κινήματος βασισμένου στην προκλητική δράση για την αφύπνιση της κοινωνίας, στη σύνδεση του φαινομενικά ασύνδετου, στην καταστροφή των οικείων σχημάτων σκέψης και αντίληψης. Ωστόσο Ντανταϊσμός και Υπερρεαλισμός δεν πρέπει να συγχέονται: ενώ το κίνημα Νταντά περιορίστηκε στην ανάπτυξη ανατρεπτικών δράσεων, ο Μπρετόν ανέπτυξε ένα θεωρητικό και μεθοδολογικό υπόβαθρο για τον Υπερρεαλισμό (πρβλ. Schmitz-Emans, Monika: *Surrealismus*, ηλεκτρονική πηγή: URL: <homepage.ruhr-uni-bochum-de/niels.werber/Avantgarden/Schmitz-Emans.htm>, 12.01.2016. Στη συνέχεια: *Schmitz-Emans Surrealismus*). Εξάλλου το υπερρεαλιστικό κίνημα χαρακτηρίζεται από έντονη πολιτική συνείδηση, αν και όχι σε όλες του τις φάσεις. Από τη μια η υπερρεαλιστική τέχνη είναι προσανατολισμένη στην πράξη, από την άλλη εμφανίζεται ως ένα «καινούργιο βίτσιο», «ένα παιχνίδι» άξιο να ικανοποιήσει κάθε λεπτεπίλεπτο γούστο, που φιλοδοξεί να καταλύσει την «άλογη διάκριση του ωραίου και του άσχημου, του αληθινού και του ψεύτικου, του καλού και του κακού» (Μπρετόν: «Πρώτο Μανιφέστο», ό.π. [σημ. 3], αντιστοίχως σσ. 40, 34, 65).

συγκεκριμένες ιδέες για τον κόσμο συνολικά. Με την ίδια τη ζωή τους προσπαθούσαν να διαδώσουν αυτές τις ιδέες τους, να προκαλέσουν με δράσεις σκανδαλώδεις και να αφυπνίσουν τους εφησυχασμένους αστούς.⁵ Η εξέγερση ενάντια στον κόσμο της καθημερινότητας ήταν θεμελιώδης και για τα δύο αυτά κινήματα.

Ως προς τις σχέσεις με προγενέστερα λογοτεχνικά κινήματα, ο ίδιος ο Μπρετόν είχε αμφιλεγόμενη στάση. Αφενός δήλωνε ότι δεν θεωρούσε απαραίτητο να αναζητούμε τους προδρόμους του Υπερρεαλισμού, ότι η «αένη ερώτηση των νεκρών»⁶ ήταν στην πραγματικότητα άγονη. Αφετέρου, σε άλλο σημείο του *Μανιφέστου* απαριθμούσε ότι ο ίδιος θεωρούσε υπερρεαλιστικό στο έργο των μεγάλων λογοτεχνών του παρελθόντος.⁷ Επίσης, ιδίως στο κείμενο που συνέταξε το 1953 με τον τίτλο *Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα*, αναφέρεται πολλάκις στους Γερμανούς Ρομαντικούς, κατηγορία στην οποία εντάσσει τον Νοβάλις, τον Χαίλντερλιν, τον Κλάιστ.⁸ Η επαφή του λοιπόν με το κίνημα του γερμανικού Ρομαντισμού μπορεί να θεωρηθεί δεδομένη.

Το ερώτημα που τίθεται είναι, πώς πρέπει να σταθεί ο ερευνητής έναντι του ζητήματος των λογοτεχνικών καταβολών; Μπορεί να αρκεστεί στην αυτο-περιγραφή του Υπερρεαλισμού; Ή πρέπει κανείς να μελετήσει και να συγκρίνει τις θεμελιώδεις αποφάνσεις των δύο κινήματων, καταλήγοντας σε μια απαρίθμηση ομοιοτήτων και διαφορών; Η αλήθεια είναι πιο περίπλοκη. Από τη μια η αυτο-ερμηνεία του κινήματος δεν μπορεί να θεωρηθεί δεσμευτική για τους μεταγενέστερους. Από την άλλη η χρονική και ιστορική απόσταση του ερευνητή και από τα δύο εξεταζόμενα κινήματα συνεπάγεται συνήθως την παρεμβολή των προσωπικών προϋδεάσεων και προσδοκιών. Από εκεί και πέρα, η άκριτη υπαγωγή του Υπερρεαλισμού στον Ρομαντισμό στο πλαίσιο μιας ισοπεδωτικής θεωρίας επιρροών θα εκμηδένιζε την ιστορικότητα και τη δυναμική που αποτελούσαν τον λόγο της ύπαρξης των κινήματων αυτών. Χωρίς μια απροκατάληπτη έρευνα διαφορών και ομοιοτήτων η

⁵ Για τον κύκλο της Ιένας και τον τρόπο ζωής των πρώτων Ρομαντικών βλ. Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Frankfurt a.M.: Fischer 2009, σσ. 84-86. Για τη σκανδαλώδη συμπεριφορά της ομάδας των Υπερρεαλιστών, ιδίως το 1924, βλ. Nadeau: *Surrealismus*, ό.π. (σημ. 4) σσ. 71-75).

⁶ Μπρετόν, Αντρέ: «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού» στο του ιδίου: *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, ό.π. (σημ. 3), σσ. 53-124, εδώ σ. 67. (Στη συνέχεια: *Μπρετόν: «Δεύτερο Μανιφέστο»*).

⁷ Μπρετόν: «Πρώτο Μανιφέστο», ό.π. (σημ. 3), σ. 30.

⁸ Μπρετόν, Αντρέ: «Από τον Σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα» στο: του ιδίου: *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, ό.π. (σημ. 3), σσ. 147-156, εδώ σ. 152.

κριτική καθίσταται άχρονη γενεαλογία και τα λογοτεχνικά φαινόμενα ακυρώνονται στην ουσία τους. Από αυτήν την άποψη και μόνο γίνεται εδώ λόγος για τη ρομαντική κληρονομιά του Υπερρεαλισμού.⁹

Όπως ο Υπερρεαλισμός ανθίσταται στην πρωτοκαθεδρία του λόγου και στη μηχανιστική σκέψη που βλέπει μόνο σχέσεις αιτίας και ωφέλειας ανάμεσα στα πράγματα, έτσι και ο Ρομαντισμός έγινε αισθητός ως αντίδραση στη δυϊστική νοησιарχία του Διαφωτισμού και στην αστική κοινωνία της εποχής, την οποία θεωρούσε φαρισαϊκή, μη αυθεντική ως προς τον τρόπο σκέψης και ζωής. Η ηθική του πρώιμου γερμανικού Ρομαντισμού συμπυκνώνεται στη φράση του Νοβάλις: «Ο άνθρωπος υφίσταται εντός της αλήθειας. Εάν αρνηθεί την αλήθεια, αρνείται τον εαυτό του. Όποιος προδίδει την αλήθεια, προδίδει τον εαυτό του. Δεν μιλάω για το ψεύδος, αλλά για το να πράττει κανείς ενάντια στις πεποιθήσεις του».¹⁰ Ο αρχικός πυρήνας του Ρομαντισμού ήταν, όπως ήδη αναφέρθηκε, η προσωπική φιλία ανάμεσα στον Φρίντριχ Σλέγκελ και στον Νοβάλις, που οδήγησε στη συλλογή αποφθεγμάτων *Blütenstaub* και στα αποσπάσματα (Fragmente) του περιοδικού *Athenaeum*, καθώς και στην πρώτη ρομαντική ομάδα, τον κύκλο της Ιένας. Ο πρώιμος Ρομαντισμός των Σλέγκελ και Νοβάλις χαρακτηρίζεται από φιλοσοφική διάθεση και ενασχόληση με ζητήματα ποιητικής. Αντίστοιχα και ο Μπρετόν δίνει μεγάλη σημασία στην έκθεση των απόψεών του περί του σκοπού και των τρόπων της λογοτεχνίας. Ας σημειωθεί

⁹ Οι σχέσεις Ρομαντισμού και Υπερρεαλισμού έχουν ήδη επισημανθεί από τη φιλολογική έρευνα. Πρβλ. Béguin, Albert: *L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille 1937. – Balakian, Anna: *The Literary Origins of Surrealism*, New York 1947. – Schmitz-Emans: *Surrealismus*, ό.π. (σημ.4). – Reents, Friederike (επιμ.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: De Gruyter 2009 και Caton Hudson, Janette: *Achim von Arnim und André Breton. Zur Verwandtschaft der deutschen Romantik und des französischen Surrealismus*, University of Illinois at Urbana 1973. Βέβαια οι δύο τελευταίες μονογραφίες επικεντρώνονται περισσότερο στην αισθητική των δύο κινημάτων και όχι στη θεωρητική τους συνάφεια, ενώ ο Béguin εξετάζει την υπερρεαλιστική και ρομαντική θεώρηση του ονείρου και η Balakian αναφέρεται γενικά στην ύπαρξη συνάφειας μεταξύ των δύο κινημάτων, χωρίς να προχωρεί σε εις βάθος ανάλυση. Εξάλλου η Schmitz-Emans αναφέρει απλώς τον γερμανικό Ρομαντισμό ως έναν από τους τρεις προδρόμους του Υπερρεαλισμού, μαζί με τη φιλοσοφία του Νίτσε και τη φροϋδική ψυχανάλυση. Ως στοιχείο που θεμελιώνει τη ρομαντική κληρονομιά του Υπερρεαλισμού αναφέρει ιδιαιτέρως την αντίληψη για το θαυμαστό. Βλ. επίσης Löwy, Michael/Sayre, Robert: *Εξέγερση και Μελαγχολία. Ο Ρομαντισμός στους αντίποδες της Νεοτερικότητας*, μετ. Δέσποινα Καββαδία, Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις 1999, σ. 322: «Ως ποιητικός μύθος, ο υπερρεαλισμός είναι ο κληρονόμος του προγράμματος που αναγγέλθηκε ενάμισι αιώνα νωρίτερα από την Frühromantik». Ο Nadeau από την άλλη αναφέρει ότι, αν και αρχικά οι Υπερρεαλιστές «εξερεύνησαν την περιοχή που είχαν πρόσφατα αποκαλύψει οι Γερμανοί Ρομαντικοί», αργότερα έπαυσαν να ασχολούνται με «αυτούς τους ονειροπόλους». (Nadeau: *Surrealismus*, ό.π. (σημ. 4), σ. 42).

¹⁰ Novalis: «*Blütenstaub*» (απόσπ. 39), στο του ιδίου: *Gesammelte Werke*, επιμ. Hans-Jürgen Balmes, Frankfurt a.M.: Fischer 2008, σσ. 390-438, εδώ σ. 398. (Στη συνέχεια: Novalis: «*Blütenstaub*», και για τα Άπαντα του ποιητή: Novalis: *Gesammelte Werke*).

εδώ ως έναυσμα κάποιας μελλοντικής συζήτησης ότι αυτή ακριβώς η μέριμνα για τη διατύπωση θεωρίας προδίδει ενδεχομένως μια ροπή προς την παραδοσιακή διανόηση και μια επιθυμία αποδοχής από το πνευματικό περιβάλλον εντονότερη από όσο θα ήταν πρόθυμα να παραδεχθούν τα δύο κινήματα.

Εξάλλου, όπως ο Υπερρεαλισμός ακολουθεί το γκρέμισμα που παλιού ευρωπαϊκού κόσμου μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο πρώιμος Ρομαντισμός εμφανίζεται σε μια περίοδο κοσμοϊστορικών αλλαγών στη γηραιά ήπειρο, καθώς η Γαλλική Επανάσταση και η εκτέλεση του Βασιλιά της Γαλλίας ανατρέπουν τα κοινωνικά και ιδεολογικά δεδομένα αιώνων. Για τον πρώιμο Ρομαντισμό τα πολιτικά φαινόμενα δεν αποτελούν το επίκεντρο, όμως ο Νοβάλις αφιερώνει στο δίκαιο και στο κράτος κάποια αποφθέγματά του. Τα κοινωνικά προβλήματα γίνονται αντικείμενο σχολιασμού ως προς τις αλλοτριωτικές επιδράσεις της εκβιομηχάνισης στην πνευματικότητα. Η σκέψη μιας επαναστατικής δράσης κείται μακράν του κύκλου της Ιένας. Πάντως, στο δίλημμα «απόσυρση από τον κόσμο ή ενεργός εμπλοκή στο κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι», οι πρώτοι Ρομαντικοί δεν απαντούν με μελαγχολία και απομόνωση. Για τον Νοβάλις το πρώτο βήμα είναι βέβαια το βλέμμα προς τα έσω, αλλά το δεύτερο είναι το βλέμμα προς τα έξω.¹¹ Αυτή η αρμονική σχέση εσωστρέφειας και εξωστρέφειας αποτελεί έκφανση της γενικότερης μέριμνας των πρώτων Ρομαντικών για την ένωση των αντιθέτων και την εξάλειψη της αντίφασης, μέριμνα την οποία εξέφρασε emphaticά και ο Υπερρεαλισμός. Για τον Μπρετόν η σύνδεση τέχνης και επανάστασης δεν φαίνεται ουτοπική ακόμα και το 1938, όταν από κοινού με τον Ντιέγκο Ριβέρα συντάσσουν ένα κείμενο «Για μια ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη». Εκεί διαβάζουμε:

Από όσα είπαμε προκύπτει ξεκάθαρα, πως δε θέλουμε επ' ουδενί να δικαιολογήσουμε την πολιτική αδιαφορία όταν υπερασπιζόμαστε τη δημιουργική ελευθερία και πως πόρρω απέχουμε από το να επιτρέψουμε την αναβίωση μιας λεγόμενης 'καθαρής τέχνης', η οποία γενικώς υπηρετεί τους βρώμικους σκοπούς της αντίδρασης. Όχι, έχουμε σε πολύ μεγάλη υπόληψη την αποστολή της τέχνης και δεν θα μπορούσαμε να αρνηθούμε πως έχει κάποια επιρροή στις τύχες της κοινωνίας. Αντιθέτως πιστεύουμε πως η σημαντικότερη αποστολή της τέχνης στην εποχή μας έγκειται στη συνειδητή και ενεργό συμμετοχή στην προετοιμασία της επανάστασης [...] Θέλουμε: την ανεξαρτησία της τέχνης – για την επανάσταση. Την επανάσταση – για την οριστική απελευθέρωση της τέχνης.¹²

¹¹ Ο.π., απόσπ. 24, σ. 395.

¹² Breton, André/Rivera, Diego: «Für eine unabhängige revolutionäre Kunst», στο: Metken, Günter (επιμ.): *Als die Surrealisten noch recht hatten*, Stuttgart: Reclam 1976, σσ. 183-187, εδώ σσ. 185, 186, 187.

Από την άλλη, η περιστασιακή σύμπλευση των Υπερρεαλιστών με την αριστερά της εποχής τους, έχει να κάνει λιγότερο με σαφή πολιτικοκοινωνική ιδεολογία και περισσότερο με τη μέριμνά τους για την ελευθερία γενικότερα. Γι' αυτό και η τελική τους απάντηση στο ερώτημα εάν είναι θεμιτή μια ποιητική πολιτική είναι αρνητική.¹³ Όπως και οι Ρομαντικοί, αποσύρουν την εμπιστοσύνη τους από την υπαρκτή ή πιθανή πολιτική επανάσταση και στρέφονται προς την ατομική και καλλιτεχνική εξέγερση.

Υπέρτατο μέσο λογοτεχνικής απόδοσης του κόσμου αποτελεί βέβαια το θαυμαστό, το άλλον-τι της γραμμικής και στείρας αφήγησης των λογικών αλληλουχιών. Αλλά και εκτός λογοτεχνίας, το μη-λογικό κερδίζει έδαφος ως ένας τρόπος θέασης της πραγματικότητας όχι λανθασμένος, αλλά ενδεχομένως πληρέστερος. Η τρέλα, το όνειρο, η μέθη δεν απορρίπτονται, αλλά επαναξιολογούνται ως τρόποι διεύρυνσης της συνείδησης. «Μόνο το θαυμαστό είναι όμορφο»¹⁴ λέει ο Μπρετόν. Κάθε τι που είχε απορριφθεί από τη νοησιарχία, αποκτά τώρα θετικό πρόσημο. Έτσι και η παιδική ηλικία, η οποία αποκτά αξία, τόσο για τον Υπερρεαλισμό –ως εκείνο το στάδιο όπου ο άνθρωπος είναι ακόμη ελεύθερος, προτού ακρωτηριαστεί ψυχικά από τους εκπαιδευτές του–, όσο και για τον Ρομαντισμό –ως πηγή αθωότητας και αυθεντικότητας.

Η αντιμετώπιση της γυναίκας αποτελεί ένα ακόμη σημείο αναλογίας ανάμεσα στα δύο κινήματα. Ουσιώδες είναι ότι η γυναίκα παύει να αντιμετωπίζεται ως ενσάρκωση της φύσης και των ενστίκτων. Ο Νοβάλις εξυψώνει τη νεκρή μνηστή του και την αγιοποιεί ως οπτασία έμπνευσης και «αιώνια ιέρεια των καρδιών».¹⁵ Ο Μπρετόν βλέπει στον αληθινό έρωτα μεταξύ άνδρα και γυναίκας ένα σημείο υπαρξιακής πληρότητας: η γυναίκα αποτελεί «τη μεγαλύτερη ευκαιρία του άντρα» και σ' αυτήν «επιστρέφει η δόξα», είτε είναι η Σοφί φον Κυν του Νοβάλις, είτε η

¹³ Πρβλ. την παρατήρηση του Benjamin: «Από τον Μπακούνιν και έπειτα δεν έχει υπάρξει καμία ριζοσπαστική έννοια ελευθερίας στην Ευρώπη. Οι Υπερρεαλιστές την έχουν. Είναι οι πρώτοι που απαρνούνται το απολιθωμένο φιλελεύθερο ηθικο-ανθρωπιστικό ιδεώδες της ελευθερίας». (Benjamin, Walter: «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (1929)», στο: του ίδιου: *Über Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, σσ. 87-103, εδώ σ. 99. Στην συνέχεια: Benjamin: «Der Surrealismus»). Για το ερώτημα εάν η ποιητική επανάσταση συνδυάζεται με την πολιτική βλ. στο ίδιο, σ. 101.)

¹⁴ Μπρετόν: «Πρώτο μανιφέστο», ό.π. (σημ. 3), σ. 18.

¹⁵ Πρόκειται για την τελευταία φράση του ημιτελούς μυθιστορήματος *Heinrich von Ofterdingen* (1799-1800). Στο: Novalis: *Gesammelte Werke*, ό.π. (σημ. 10), σσ. 199-335, εδώ σ. 335.

Διοτίμα του Χαίλντερλιν, είτε το Κατερινάκι του Χάιλμπρον για τον Κλάιστ.¹⁶ Φαίνεται πάντως πως η γυναίκα εξιδανικεύεται και δεν αντιμετωπίζεται ως πρόσωπο με αξίωση αυτοπραγμάτωσης.

Εστιάζουμε εδώ στα στοιχεία εκείνα του ρομαντικού κινήματος που εμφανίζουν αναλογίες με το υπερρεαλιστικό: το όνειρο, τη φαντασία και τη γλώσσα. Ως προς τις διαφορές, γίνεται λόγος για τις μεταφυσικές ή μη προκείμενες των δύο κινήματων και την αξία που αναγνωρίζεται στο δημιουργικό υποκείμενο, τον ποιητή.

Η ρομαντική εξύψωση του ονείρου εντάσσεται στο πλαίσιο της ανατίμησης της εσωτερικότητας και της σκοτεινής πλευράς της ζωής. «Η ζωή υπάρχει για χάρη του θανάτου»¹⁷ διακηρύττει ο Νοβάλις και «Μήπως δεν είναι μέσα μας το σύμπαν;»¹⁸ Το όνειρο και η νύχτα αποθεώνονται ως φορείς μιας βαθύτερης αλήθειας.¹⁹ Άλλοτε με θετικό πρόσημο, όπως στον πρώιμο Ρομαντισμό ή στο *Κατερινάκι του Χάιλμπρον* του Κλάιστ, άλλοτε με αρνητικό, όπως στο έργο του Χόφμαν *Τα ελιξίρια του διαβόλου*. Όπως και να 'χει, η ανατίμηση του ονείρου σηματοδοτεί ένα νέο ενδιαφέρον για την προσωπική ταυτότητα του ατόμου και συνάμα μια νέα ανησυχία για τη σταθερότητα αυτής της ταυτότητας, μια αμφισβήτηση ως προς τις δυνατότητες της λογικής να κυριαρχήσει επί των δυνάμεων της ψυχής.

Για τον Υπερρεαλισμό το όνειρο αποτελεί σημαντικότατο μέρος της ψυχικής δραστηριότητας και αποδίδεται τιμή στον Φρόυντ που το μελέτησε συστηματικά για πρώτη φορά. Η κατάσταση της εγρήγορσης είναι ένα ενδιάμεσο μεταξύ των ονείρων, όπου το πνεύμα μάλλον αποπροσανατολίζεται, ενώ το ίδιο το όνειρο δεν παρουσιάζει για τον κοιμώμενο καμία γνωστική δυσκολία. Ο άνθρωπος δε δυσκολεύεται να αναγνωρίσει ως απολύτως αληθές το όνειρό του την ώρα που ονειρεύεται. «Λένε» παραθέτει ο Μπρετόν ένα ανέκδοτο «πως ο Σαιν Πωλ Ρου, πριν κοιμηθεί, κρεμούσε στην πόρτα του μια ταμπέλα που έγραφε: Ο ποιητής εργάζεται.»²⁰ Παρόλα αυτά, η συνάντηση των δύο πραγματικοτήτων δεν γίνεται κατόπιν σκέψεως. Πρόκειται για

¹⁶ Μπρετόν, Αντρέ: «Από τον σουρεαλισμό στα ζωντανά του έργα», ό.π. (σημ. 8), σ. 152. Όπως παρατηρεί ο Benjamin, «στον μυστικιστικό έρωτα η γυναίκα είναι το πλέον επουσιώδες» (Benjamin: «Der Surrealismus», ό.π. (σημ. 13), σ. 91).

¹⁷ Novalis: «Blütenstaub», απόσπ. 14, ό.π. (σημ. 10), σ. 392.

¹⁸ Ο.π., απόσπ. 16, σ. 392.

¹⁹ Πρβλ. Grosse, Wilhelm/Grenz, Ludger: *Geschichte der deutschen Literatur*, τόμος 2: *Klassik-Romantik*, Stuttgart: Klett 1985, σσ. 100-102. Η σημασία του ονείρου για το Ρομαντισμό γενικά αποκρυσταλλώνεται και στη μελέτη του Gotthilf Heinrich von Schubert *Η συμβολική του ονείρου* (1814).

²⁰ Μπρετόν: «Πρώτο Μανιφέστο», ό.π. (σημ. 3), σ. 18.

τυχαία προσέγγιση, από την οποία προκύπτει ένα «ιδιαιτέρο φως».²¹ Εντός αυτής η μέρα και η νύχτα, το είναι και το μη-είναι, η ζωή και ο θάνατος δεν είναι πια αντιφατικά. Ωστόσο, μια εις βάθος μελέτη της *Ερμηνείας των Ονείρων* δεν διαφαίνεται από τις σελίδες του *Μανιφέστου*. Ο Μπρετόν διαχωρίζει τη θέση του από τον Φρόυντ σε δύο σημεία: δεν αξιοποιεί καθόλου τη διάκριση σε φανερό και λανθάνον περιεχόμενο του ονείρου, καθώς και τη διαδικασία της επεξεργασίας του ονείρου, ενώ ο σκοπός της ενασχόλησης με το όνειρο διαφέρει. Για τον Φρόυντ στόχος είναι η ανάδυση των απωθημένων στο συνειδητό, ώστε ο λόγος να επεκταθεί και στον τομέα του μη-έλλογου και το άτομο να θεραπευθεί. Ο Μπρετόν από τη μεριά του αντιτίθεται γενικώς στην κυριαρχία του λόγου και βλέπει στο μη-έλλογο τη μοναδική διέξοδο από ορισμένες ακραίες υπαρξιακές καταστάσεις.²²

Ιδιαίτερες αναλογίες παρουσιάζουν η ρομαντική και η υπερρεαλιστική σκέψη και ως προς την αποτίμηση της φαντασίας. Για τον Μπρετόν η φαντασία και μόνο διαμορφώνει τα αληθινά πράγματα.²³ «Μόνο η φαντασία με κάνει να αντιλαμβάνομαι αυτό που μπορεί να υπάρξει»²⁴. Ας θυμηθούμε την περίπτωση της τρέλας. Θύματα της φαντασίας τους είναι για τον Μπρετόν οι τρελοί κι αυτή τους αποζημιώνει με το παραπάνω για όσα υπομένουν στα χέρια των θεραπειών τους. «Ζούμε πράγματι κατά την φαντασία μας, όταν είμαστε εκεί» τονίζει εμφατικά.²⁵ Και μολονότι η ποιητική έμπνευση απεκδύεται τη θεϊκή της αίγλη, ορίζεται ως «αυτή η ολοκληρωτική κυρίευση του πνεύματός μας που, έστω από μακριά, εμποδίζει να γινόμαστε για κάθε πρόβλημα το παιχνίδι μιας ορθολογικής λύσης περισσότερο απ' ό,τι μιας άλλης ορθολογικής λύσης».²⁶ Σκοπός του Υπερρεαλισμού είναι να προκύψουν «προϊόντα ψυχικής δραστηριότητας [...] ανεξάρτητα όσο γίνεται από ό,τι δεν είναι η παθητική ζωή της αντίληψης».²⁷ Η απελευθέρωση της ποιητικής ενόρασης εντός του Υπερρεαλισμού θα οδηγήσει στη γνώση της υπεραισθητής πραγματικότητας που είναι «αόρατα ορατή μέσα σ' ένα αιώνιο μυστήριο».²⁸

²¹ Ο.π., σ. 40.

²² Πρβλ. Bürger, Peter: «Die Bedeutung des Traums im Surrealismus», στο του ιδίου: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, σσ. 84-91, εδώ σ. 88.

²³ Πρβλ. Μπρετόν: «Πρώτο Μανιφέστο», ό.π. (σημ. 3), σ. 3.

²⁴ Ο.π. σ. 8.

²⁵ Ο.π., σ. 21.

²⁶ Μπρετόν: «Δεύτερο Μανιφέστο», ό.π. (σημ. 6), σ. 100.

²⁷ Ο.π.

²⁸ Μπρετόν: «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα», ό.π. (σημ. 8), σ. 156.

Οι Ρομαντικοί από την πλευρά τους θεωρούν ότι η κατανόηση βάσει εννοιών δεν είναι ο μοναδικός τρόπος προσέγγισης του κόσμου: «Ποτέ δεν πρόκειται να εννοήσουμε πλήρως τον εαυτό μας, αλλά μπορούμε να κάνουμε κάτι πολύ περισσότερο από το να τον εννοήσουμε», θεωρεί ο Νοβάλις.²⁹ Η τρέλα είναι στο πλαίσιο αυτό μια ακόμη δυνατότητα διεύρυνσης του πνεύματος. Το θέμα της τρέλας και γενικότερα της εναλλακτικής αντίληψης του κόσμου θα απασχολήσει βέβαια περισσότερο την επόμενη γενιά των Ρομαντικών, τον Κλάιστ, τον Χόφμαν. Η ελευθερία της φαντασίας αποτελεί και για τους Ρομαντικούς θεμελιώδες αίτημα, συνδεδεμένο πρωτίστως με την αυτονομία του δημιουργικού πνεύματος. Σύμφωνα με το περίφημο 116ο απόσπασμα του Σλέγκελ από το περιοδικό *Athenaeum* «η ρομαντική ποίηση μόνο είναι άπειρη, όπως μόνο αυτή είναι και ελεύθερη, και ως πρώτος νόμος της αναγνωρίζεται, πως η ελευθερία του ποιητή δεν ανέχεται κανένα νόμο».³⁰ Ωστόσο δεν θα πρέπει να σπεύσουμε να κατηγορήσουμε τον Ρομαντισμό για σολιψισμό, διότι ο Νοβάλις ορίζει την έμπνευση ως εμφάνιση ενός πνεύματος και ταυτόχρονη συνειδητοποίηση του εσωτερικού μας κόσμου, ως οικειοποίηση ενός ξένου και έκφραση ενός οικείου ταυτόχρονα.³¹ Η ρομαντική σχέση φαντασίας και πραγματικότητας εκφράζεται με τρόπο παραδειγματικό στο ακόλουθο απόσπασμα του Νοβάλις:

Ο κόσμος πρέπει να ρομαντικοποιηθεί. Έτσι θα αποκαλυφθεί ξανά το αυθεντικό του νόημα. Το να ρομαντικοποιήσουμε (τον κόσμο) δεν σημαίνει τίποτε άλλο παρά μια εκθετική εξύψωση. Σ' αυτή τη διαδικασία ο κατώτερος εαυτός μας ταυτίζεται με έναν καλύτερο εαυτό. Διότι ακριβώς ο εαυτός μας αποτελεί μέρος μιας τέτοιας εκθετικής αλληλουχίας. Αυτή η διαδικασία είναι ακόμη εντελώς άγνωστη. Επενδύοντας τους κοινούς τόπους με μια υψηλή σημασία, την καθημερινότητα με μια μυστηριακή πτυχή, το οικείο με το κύρος του πρωτόγνωρου, το πεπερασμένο με την όψη του απείρου, ρομαντικοποιώ τον κόσμο.³²

Ερχόμαστε τέλος στο ζήτημα της γλώσσας και της λογοτεχνικής μορφής. Στο Ρομαντισμό το παραμύθι κατέχει τα πρωτεία μεταξύ των λογοτεχνικών ειδών και εντός του ρομαντικού παραμυθιού θεωρείται πως συγχωνεύονται όλα τα είδη. Όπως λέει ο Σλέγκελ

²⁹ Novalis: «Blütenstaub», απόσπ. 6, ό.π. (σημ. 10), σ. 390.

³⁰ Βλ. Schlegel, Friedrich: „Athenäums“-Fragmente, Stuttgart: Reclam 2005, σ. 90. (Στη συνέχεια: Schlegel: „Athenäums“-Fragmente).

³¹ Πρβλ. Novalis: «Blütenstaub», απόσπ. 33, ό.π. (σημ. 10), σ. 397.

³² Novalis: «Fragmente 1799-1800», στο του ιδίου: *Werke*, επιμ. Hans Joachim Mähl, τόμος 2, München: Hanser 1978, σ. 334. Μετάφραση του αποσπάσματος: Στέφανος Ροζάνης στο: <http://www.pro-europa.eu/index.php/el/ζωδιακός/263-στέφανος-ροζάνης-Ρομαντισμός-το-πρόβλημα-του-ορισμού> (12-01-2016). Για τη σχέση φαντασίας και πραγματικότητας στον Ρομαντισμό πρβλ. Λαμμόρ, Τσαρλς: *Η Ρομαντική κληρονομιά*, μτφ. Στ. Ροζάνης. Αθήνα: Πόλις 1998, σ. 38-68.

Η ρομαντική ποίηση είναι μια προοδευτική καθολική ποίηση. Προορισμός της δεν είναι μόνο να ενώσει ξανά όλα τα χωρισμένα είδη της ποίησης και να φέρει σε επαφή την ποίηση με τη φιλοσοφία και τη ρητορική. Θέλει και πρέπει πότε να αναμιγνύει και πότε να συγχωνεύει ποίηση και πρόζα, ιδιοφυή έκφραση και κριτική, έντεχνη και φυσική ποίηση.³³

Το γκροτέσκο και το συναισθηματικό, το περιπετειώδες και το μυστηριακό, η περίφημη ρομαντική ειρωνεία συνιστούν τις βασικές παραμέτρους της ρομαντικής αφήγησης, όπου τα αντίθετα τείνουν να ενωθούν. Βασικό μοτίβο αποτελεί η περιπλάνηση του ήρωα, που καταλήγει στην αυτογνωσία. Αντλώντας έμπνευση από τον *Wilhelm Meister* του Γκαίτε, ο Ρομαντισμός ανάγει την περιπλάνηση σε σύμβολο της πορείας προς την εύρεση της ατομικής ταυτότητας. Το ίδιο θα συμβεί στον *Taugenichts* του Άιχεντορφ, στον *Anton Reiser* του Μόριτς, στις *Περιπλανήσεις του Φραντς Στέρνμπαλντ* του Τικ. Όλοι σχεδόν οι ρομαντικοί ήρωες είναι ανέστιοι και σε αναζήτηση του αληθινού τους προσώπου, ερχόμενοι σε αντίθεση με το αστικό πρότυπο της τάξης και της αυτάρεσκης βεβαιότητας για τον κόσμο. Άλλωστε οι ρομαντικοί συγγραφείς τείνουν να προτιμούν το ανοικτό τέλος και τον αποσπασματικό χαρακτήρα: αυτή είναι η προοδευτική, ποτέ παγιωμένη ρομαντική ποίηση. Μοτίβο ανάλογο με τη ρομαντική περιπλάνηση – που βέβαια πραγματοποιείται κατά κύριο λόγο μέσα στη φύση – είναι η περιπλάνηση του υπερρεαλιστικού υποκειμένου μέσα στην πόλη. Ο υπερρεαλιστικός πλάνης, ο *flaneur*, είναι ο ήρωας στη *Νάντια* του Μπρετόν και στον *Χωρικό του Παρισιού* του Αραγκόν. Ως προς το ζήτημα της μορφής, στα υπερρεαλιστικά κείμενα συγκαταλέγονται τόσο πεζά όσο και ποιήματα, μανιφέστα και καταγραφές ονείρων. Ωστόσο η τεχνική της αυτόματης γραφής, τα μανιφέστα του Μπρετόν και κυρίως τα κείμενα που συντίθενται από μια λογοτεχνική συντροφιά με την παράθεση ασύνδετων μεταξύ τους προτάσεων (*cadavre exquis*) δίνουν προβάδισμα και πάλι στην ανοιχτή και αποσπασματική μορφή, πράγμα που συνιστά μια ακόμη αναλογία με τη ρομαντική αντίληψη για τη λογοτεχνία.

Αλλά το πεδίο του θεωρητικού στοχασμού για τη γλώσσα και τη λειτουργία της είναι ίσως ο κατεξοχήν χώρος της συνάντησης Υπερρεαλισμού και Ρομαντισμού. Πεποίθηση του Μπρετόν είναι πως η σκέψη δεν προηγείται της γλώσσας ούτε της πέννας. Έτσι ξεκίνησε γι' αυτόν και τον Φιλίπ Σουπώ το πείραμα της αυτόματης γραφής. Οι φράσεις που καταγράφηκαν ύστερα από μια ολόκληρη μέρα πειραματισμών χαρακτηρίζονταν από έναν εκ πρώτης όψεως παραλογισμό, ο οποίος

³³ Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragment* 116, ό.π. (βλ. σημείωση 30), σ. 90.

ύστερα από βαθύτερη εξέταση φανέρωνε κάποια νοηματική δομή.³⁴ Ο κανόνας είναι πως η αυτόματη γραφή έχει ως προϋπόθεση την απουσία οποιουδήποτε φίλτρου κατά την καταγραφή της σκέψης. Τα κείμενα αυτά δεν αποτελούν καταγραφές ονείρων, αλλά βασίζονται στην τεχνική του ελεύθερου συνειρμού, στην άνευ κριτικής παρατήρηση του εαυτού. Δεν είναι ωστόσο μια διαδικασία κατά την οποία ο γράφων παθητικά δέχεται ό,τι του υπαγορεύει η φαντασία του: τόσο οι γραμματικοί και συντακτικοί κανόνες, όσο και η αρχή της πρωτοκαθεδρίας των εικόνων και της μη-λογικής σύνδεσης στα υπερρεαλιστικά κείμενα πρέπει να τηρούνται. Δεν μπορούμε λοιπόν να μιλάμε για απόλυτο αυθορμητισμό και τυχαία παραγωγή λόγου. Πάντως για τον Μπρετόν, «η γλώσσα δόθηκε στον άνθρωπο για να τη χρησιμοποιεί με τρόπο υπερρεαλιστικό».³⁵ Ο υπερρεαλιστικός διάλογος απαλλάσσει τους συνομιλητές από την υποχρέωση να ακούν ο ένας τον άλλον και να δίνουν σημεία ανταπόκρισης. Ο καθένας απλώς ακολουθεί τον μονόλογό του και δεν προσπαθεί να επιβληθεί στον πλησίον του. «Ο λογικός μηχανισμός της φράσης αποδεικνύεται όλο και περισσότερο αδύναμος να προκαλέσει στον άνθρωπο τη συγκινησιακή δόνηση που δίνει κάποια αξία στην ζωή του».³⁶ Από την άλλη, η γλώσσα, ως κατεξοχήν μορφή έκφρασης του ανθρώπου, σχετίζεται άμεσα και με το πρόβλημα της ανθρώπινης δράσης, γι' αυτό και πρέπει να χειραφετηθεί και να ανακτήσει όλη της τη δύναμη.³⁷

Παρόμοια μέριμνα απελευθέρωσης της γλώσσας από την ωφελιμιστική της χρήση, από τα δεσμά της ανταλλαγής νοημάτων, διακρίνει και τη σκέψη του Νοβάλις. Η ποίηση διακρίνεται σε τεχνητή και φυσική. Η τεχνητή ποίηση, που έχει διαφωτιστικούς και διδακτικούς σκοπούς, χρησιμοποιεί τη γλώσσα ως εργαλείο για τη μετάδοση συγκεκριμένων νοημάτων με σκοπό την επικοινωνία. Αντίθετα, στη φυσική ποίηση, κανένας σκοπός ξένος προς τη γλώσσα δεν καθορίζει τη χρήση της.³⁸ Η γλώσσα δεν υπάρχει χάριν των πραγμάτων, αλλά χάριν του εαυτού της και

³⁴ Μπρετόν: «Πρώτο Μανιφέστο», ό.π. (σημ. 3), σ. 27. Αυτόν τον νέο τρόπο καθαρής έκφρασης ονόμασαν Υπερρεαλισμό ο Σουπώ και ο Μπρετόν, προς τιμήν του Απολιναίρ. Θα μπορούσαν να τον έχουν ονομάσει *Υπερνατουραλισμό* κατά τον Νερβάλ ή *Ιδεορεαλισμό*, κατά τον Σαιν-Πωλ-Ρου – όροι που ίσως φανερώνουν κάτι για τον Υπερρεαλισμό.

³⁵ Αυτή η γλώσσα «χωρίς επιφυλάξεις» διδάσκει στον άνθρωπο το ξεχασμένο νόημα των λέξεων σε μια διαδικασία που θυμίζει την πλατωνική ανάμνηση: «Δεν μαθαίνει κανείς» θα πει ο Μπρετόν, «δεν κάνει κανείς ποτέ τίποτε άλλο από το να ξαναμαθαίνει» (ό.π., σ. 38).

³⁶ Ό.π., σ. 90, 91.

³⁷ Πρβλ. ό.π., σ. 149.

³⁸ Novalis: «Fragmente und Studien 1797-1798», στο του ιδίου: *Werke*, επιμ. Gerhard Schulz, München: Beck 1981, σ. 393. (Στη συνέχεια: Novalis: *Werke*)

επενεργεί έμμεσα στην ψυχή, όπως η μουσική.³⁹ Για τον Νοβάλις η ποίηση πρέπει να επικεντρώνεται σε αφηγήσεις όπου κυριαρχεί ο συνειρμός, όπως στα όνειρα, όμως χωρίς να αποκλείεται η παρέμβαση της βούλησης του ποιητή. Μια τέτοια ποιητική παραγωγή αποκαλείται «συμπτωματική», βασίζεται όμως στην ελευθερία του ποιητή.⁴⁰

Δεν μπορούμε εντούτοις να παραβλέψουμε το γεγονός ότι διαφορετικά πρόσημα καθορίζουν το χαρακτήρα της ρομαντικής και της υπερρεαλιστικής μέριμνας για τη γλώσσα. Για τους Ρομαντικούς η αυτονόμηση της γλώσσας είναι θεμελιώδης έκφραση της αυτονομίας του ανθρώπου και του δημιουργικού υποκειμένου. Για τους Υπερρεαλιστές το αυτόνομο και έλλογο υποκείμενο τίθεται υπό αμφισβήτηση. Όχι η συνειδητή δημιουργικότητα, αλλά η παθητική ζωή της διάνοιας, η γλώσσα ως πρώτη έκφραση του ασυνείδητου είναι ο κινητήριος μοχλός της υπερρεαλιστικής ποίησης. Και εδώ πρέπει να τονίσουμε τις διαφορές στο κοσμοθεωρητικό υπόβαθρο των δύο κινημάτων. Ο πρώιμος Ρομαντισμός βρίσκεται ακόμη πολύ κοντά στο Διαφωτισμό, θα πρέπει μάλλον να νοηθεί ως προσπάθεια συμπλήρωσης και όχι ακύρωσής του. Βρίσκεται επίσης πολύ κοντά στην αισιοδοξία του Λάιμπνιτς και του Σπινόζα. Ακόμη και όταν ο Ρομαντισμός δεν αναφέρεται στην παραδοσιακή θρησκευτική πίστη – αναφορά που θα γίνει πιο αισθητή σε κάποιες σκέψεις του Νοβάλις, αλλά και στον Μπρεντάνο ή τον Άιχεντορφ καθώς και στον ύστερο Σλέγκελ – δεν απεμπολά την πίστη σε μεταφυσικές έννοιες όπως η ψυχή, η θεία αποκάλυψη, η μοναδικότητα του ανθρώπινου όντος εντός της δημιουργίας. Αλλά και συλλογικές έννοιες όπως ο λαός ή το κράτος λαμβάνουν εντός του Ρομαντισμού μια αίγλη μεταφυσική.⁴¹ Αντίθετα, για τον Υπερρεαλισμό, όπως τον θεωρητικοποιεί ο Μπρετόν, είναι καθοριστικές οι αρχές ενός υλισμού στη βάση της εγελιανής διαλεκτικής και του μαρξισμού, με σαφές το ενδιαφέρον για τον άνθρωπο και την πληρότητα της ύπαρξής του.⁴² Όμως το ανθρώπινο υποκείμενο – και ο ποιητής – δεν είναι το ελεύθερο άτομο που θα

³⁹ Πρβλ. Novalis: «Fragmente und Studien 1799-1800», στο του ιδίου: Werke, ό.π. (σημ. 38), σ. 535.

⁴⁰ Πρβλ. Novalis: «Fragmente und Studien 1797-1798», στο του ιδίου: Werke, ό.π. (σημ. 38), σ. 394.

⁴¹ Βλ. τα αποσπάσματα 49 και 65 του «Blütenstaub» (σημ. 10): «Ο λαός είναι μια ιδέα. Πρέπει να γίνουμε λαός. Ένας τέλειος άνθρωπος είναι ένας μικρός λαός» και «Τα δικαστήρια, τα θέατρα, η αυλή, η εκκλησία κ.τ.ο. είναι τα ιδιαίτερα εσωτερικά όργανα του μυστικού ατόμου του κράτους» (σσ. 400 και 403 αντίστοιχα).

⁴² Η άρνηση της νοησιάρχιας εκ μέρους του Υπερρεαλισμού προϋποθέτει τη διατήρηση μιας κάποιας έννοιας για το υποκείμενο, αφού ένα πλήρως αποδομημένο πρόσωπο δεν θα μπορούσε να προβάλλει μια τόσο σθεναρή άρνηση εν γένει. Πρβλ. Bürger: «Der Ort des Surrealismus in der Moderne», στο του ιδίου: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, σσ. 209-213, εδώ σ. 209.

μπορούσε να ενώσει τα αντίθετα μέσω της ρομαντικής ποίησης, δεν είναι ο εμπνευσμένος ποιητής: «Δεν έχουμε ταλέντο» λέει ο Μπρετόν.⁴³ Είναι ένα άτομο που συνθλίβεται μέσα στους περιορισμούς της ζωής και προσπαθεί όχι να εξαντλήσει την πληρότητα της εμπειρίας, αλλά έστω και μόνο να την υπονοήσει. Ίσως το υπερρεαλιστικό υποκείμενο να προσεγγίζει πολύ περισσότερο την άποψη για τον άνθρωπο και τον καλλιτέχνη που κυριαρχεί στις μετέπειτα φάσεις του γερμανικού Ρομαντισμού. Και στις δύο περιπτώσεις, η κατάργηση της αντίφασης, η ένωση τέχνης και ζωής παραμένει ζητούμενο, αποδεικνύεται όμως χίμαιρα.

⁴³ Μπρετόν: «Πρώτο Μανιφέστο», ό.π. (σημ. 3), σ. 31. Στο πλαίσιο αυτό η υποκειμενικότητα του ποιητή ως δημιουργού απαξιώνεται. Ο Μπρετόν, μιλώντας υποθετικά για τις εγκληματικές πράξεις που θα μπορούσαν να προκύψουν από ένα υπερρεαλιστικό βιβλίο και το κατά πόσο είναι υπεύθυνος γι' αυτές ο συγγραφέας, αναφέρει: «Ο συγγραφέας περιορίζεται, για την υπεράσπισή του, να βεβαιώσει ότι δεν θεωρεί τον εαυτό του συγγραφέα του βιβλίου του, δεδομένου ότι αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά μια σουρρεαλιστική παραγωγή που αποκλείει κάθε πρόβλημα αξίας ή απαξίας αυτού που την υπογράφει, που περιορίζεται ν' αντιγράψει ένα έγγραφο χωρίς να δώσει τη γνώμη του και που είναι τουλάχιστον εξίσου ξένος όσο και ο πρόεδρος του δικαστηρίου προς το καταδικαζόμενο κείμενο» (ό.π., σ. 48). Από τη μια μεριά ο Υπερρεαλισμός για τον Μπρετόν σχετίζεται με ένα αυξημένο αίσθημα ανιδιοτέλειας και πίστης στην αλήθεια που κρύβεται μέσα στον καθένα. Η ηθική του είναι βασισμένη σ' αυτά τα ιδανικά, που αποτελούν προαπαιτούμενα για να έχει η υπερρεαλιστική δράση μέσα στον κόσμο τα ανατρεπτικά της αποτελέσματα. Αφετέρου δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τις σκανδαλώδεις αποφάνσεις του Μπρετόν, που έγιναν αφορμή να θεωρηθεί ο Υπερρεαλισμός ένα αμοραλιστικό κίνημα, ακόμη και προάγγελος της φασιστικής βίας. Παραθέτουμε τη διάσημη - και αμφίσημη - ρήση του Μπρετόν: «Η πιο απλή σουρεαλιστική ενέργεια συνίσταται στο να βγεις στο δρόμο με το ρεβόλβερ στο χέρι και να πυροβολήσεις στην τύχη, όσο μπορείς, το πλήθος» («Δεύτερο Μανιφέστο», ό.π. (σημ. 6), σ. 66). Όπως λέει ο ίδιος, μια τέτοια πράξη δεν αντιβαίνει καθόλου «στην πεποίθηση σ' αυτήν την αμυδρή λάμψη που ο Σουρεαλισμός προσπαθεί να αποκαλύψει μέσα μας». Αυτή η πιο απλή υπερρεαλιστική ενέργεια, όπως τη χαρακτηρίζει, αφενός δεν είναι εκφρασμένη ως προτροπή προς πράξη, αφετέρου δεν εντάσσεται από τον συγγραφέα σε ένα πραγματικό πλαίσιο που να την εξηγεί. Δεν υπάρχει συγκεκριμένος αντίπαλος, ενώ μέσα στην περιγραφόμενη πράξη συγχέονται η πρόθεση και η τυχαιότητα. Στην πραγματικότητα η πράξη αυτή εκφράζει απλώς την υπερρεαλιστική υπαρξιακή διάθεση: την απελπισία ενός μοναχικού υποκειμένου μέσα σε έναν αλλοτριωμένο κόσμο.

Χέρμαν Μπροχ ή ο Ρομαντισμός

Μετά τον Ρομαντισμό είναι όλοι ρομαντικοί ή μετά-ρομαντικοί. Ανεξαρτήτως δηλαδή – και από αυτήν την άποψη εκκινεί το άρθρο αυτό – από το αν αποδέχεται κανείς τον Ρομαντισμό και συνεχίζει την παράδοσή του ή αντιτίθεται σε αυτόν και του ασκεί κριτική, η λογοτεχνία μετά το Ρομαντισμό βρίσκεται σε έναν συνεχή διάλογο μαζί του. Αυτό φυσικά ισχύει, και μάλιστα σε μεγάλο βαθμό, και για το λογοτεχνικό ρεύμα του Μοντερνισμού. Και σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να τοποθετηθεί η αμφιταλάντευση μεταξύ θαυμασμού και απόρριψης, καθώς και η διαρκής, συχνά απλώς αδιόρατη κριτική αντιπαράθεση με τον Ρομαντισμό στο έργο του Χέρμαν Μπροχ (Hermann Broch, 1886-1951) ενός από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του Μοντερνισμού. Τόσο στα λογοτεχνικά του κείμενα, όσο και στα θεωρητικά του δοκίμια διαφαίνεται η αμφιθυμική του στάση απέναντι στο ρομαντικό φαινόμενο. Μια αμφιθυμία που καταγράφεται και στην τριλογία «Οι υπνοβάτες» (Die Schlafwandler 1931-1932). Το παρόν άρθρο θα επικεντρωθεί κυρίως στο πρώτο μέρος του έργου που επιχειρεί να δώσει μια πανοραμική άποψη του ιδεολογικού, πολιτικού κι αισθητικού γίνεσθαι της κεντρικής Ευρώπης στα χρόνια από το 1888 ως και το 1918 και φέρει τον τίτλο «1888 Πάσενοβ ή ο Ρομαντισμός» (1888 Pasenow oder die Romantik) ενώ θα συσχετίσει την αμφίσημη στάση απέναντι στο Ρομαντισμό, που κυριαρχεί στο μυθιστόρημα, με τις θεωρίες του Μπροχ περί «κίτς» (Kitsch) με απώτερο στόχο το άρθρο αυτό να συνεισφέρει στη συζήτηση περί της πρόσληψης και κριτικής του Ρομαντισμού στο Μοντερνισμό.

I.

Ο Ρομαντισμός, ο οποίος «προέκυψε από μια διπλή παρόρμηση», «την παρόρμηση μιας προγραμματικής υποκειμενικότητας και την παρόρμηση μιας καλλιτεχνικής συνείδησης», όπως το έχουν διατυπώσει ο Gerhard Neumann και ο Günter Oesterle στο *Bild und Schrift in der Romantik*¹, δε σφράγισε μόνο την αντίληψή μας σχετικά με τον καλλιτέχνη, αλλά άσκησε –μεταξύ άλλων και λόγω της έντονης ιδεολογικοποίησης και πολιτικοποίησής του σε σύγκριση με άλλα λογοτεχνικά ρεύματα– μια ασυνήθιστα μεγάλη επιρροή σ' αυτά που τον διαδέχτηκαν. Και αυτό φυσικά ισχύει για το λογοτεχνικό ρεύμα του Μοντερνισμού κι ιδιαιτέρως για τον Χέρμαν Μπροχ (1886-1951), τον αυστριακό διανοητή και ποιητή, ο οποίος αισθανόταν εξοικειωμένος τόσο με τη λογοτεχνία και τη θεωρία της, όσο και με τη φιλοσοφία και την ψυχολογία και στον οποίο είναι αφιερωμένο το παρόν άρθρο.

Η αντίληψη του Μπροχ για το Ρομαντισμό δεν διαμορφώθηκε μόνο από το έργο των ρομαντικών, το οποίο γνώριζε πολύ καλά, αλλά και από τις δημόσιες

¹ Neumann, Gerhard, Günter Oesterle και Alexander von Bormann: *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg: Königshausenn & Neumann 1999, σ. 12.

αντιπαραθέσεις που διεξάγονταν τότε περί Ρομαντισμού στον γερμανόφωνο χώρο. Σε αυτές τις αντιπαραθέσεις δύο ήταν οι βασικές τάσεις έναντι του ρομαντικού φαινομένου. Η μία απέδιδε τον Ρομαντισμό στη «γερμανική φύση», τον συνέδεε με εθνικιστικές ιδέες και συνεπώς τον επικροτούσε. Η άλλη στηριζόταν στην κριτική που άσκησε ο Hegel στην υπερτροφία της υποκειμενικότητας κατά τον Ρομαντισμό και συνεπώς τον αντιμετώπιζε ως παρακμιακή έκφραση και τον μέμφονταν.² Ο Χέρμαν Μπροχ επιστρατεύει επιχειρήματα κι από τα δυο στρατόπεδα για να τα στρέψει εν συνεχεία εναντίον του Ρομαντισμού, στον οποίο αναγνωρίζει –όπως και ο Georg Lukács από μια άλλη σκοπιά– το πρόσφορο έδαφος που θρέφει το φασισμό. Γι' αυτό και η δύναμη υποβολής που διαθέτει ο Ρομαντισμός, συμπεριλαμβανομένων των πολιτικών υπαινιγμών της, είναι γι' αυτόν ιδιαίτερος σημαντική.³

Στο πρώτο μυθιστόρημα της τριλογίας *Οι υπνοβάτες* (*Die Schlafwandler*, 1930-1932) που φέρει τον τίτλο *1888 Πάσενοβ ή ο Ρομαντισμός* (*1888 Pasenow oder die Romantik*) και δημοσιεύθηκε το 1930, συναντά κανείς στον τίτλο ήδη τον όρο *Ρομαντισμός*. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα, που ανάγεται σε μια νουβέλα που είχε γραφτεί το 1928 και σήμερα έχει χαθεί, το οποίο σύμφωνα με τον Μπροχ, όπως δηλώνει στο σχόλιο προς τους εκδότες που συνοδεύει την τριλογία, είναι αφιερωμένο στην περίοδο του Ρομαντισμού και μάλιστα εν είδει προβληματισμού όσον αφορά «τα κυρίαρχα μυθεύματά του, δηλαδή τη θρησκεία, τον ερωτισμό και μια ηθική-αισθητική στάση ζωής».⁴

Η επιδίωξη από πλευράς του συγγραφέα να σκιαγραφήσει τον Ρομαντισμό και τη μυθολογία του, προτάσσοντας στον τίτλο τη χρονολογία *1888*, πρέπει να εκληφθεί ως

² Müller, Ernst: «Romantisch – Romantik», στο: Barck, Karlheinz (επιμ.): *Ästhetische Grundbegriffe*, τόμος V, Stuttgart: Metzler 2003, σσ. 315–344, σ. 338. Στη συνέχεια: Müller.

³ Ο Μπροχ είχε μεν επιχειρήσει πολύπλοκες πολιτικές προσεγγίσεις, οι οποίες μπορούν να εκληφθούν ως μια απάντηση στην ταραγμένη εποχή των αρχών του 20ού αιώνα, δεν έχει ωστόσο παραδώσει μια ολοκληρωμένη πολιτική θεωρία. Όλη του τη ζωή όμως ασχολήθηκε με «το ζήτημα της δημοκρατίας καθώς και το πρόβλημα του πώς μπορεί κανείς να διαχωρίσει τη δημοκρατία από την απολυταρχία», όπως καταδεικνύει ο Patrick Eiden στη μελέτη του «*Das Reich der Demokratie: Hermann Brochs Der Tod des Vergil*». Για τον Μπροχ «μια δημοκρατία για να προφυλαχθεί πραγματικά από τους απολυταρχικούς της εχθρούς, πρέπει να είναι σε θέση να τους αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο. Ο Μπροχ έδωσε στη μορφή αυτή της δημοκρατίας που ανταποκρίνεται σ' αυτές τις απαιτήσεις το προγραμματικό όνομα *απόλυτη δημοκρατία*». Περισσότερα επ' αυτού στο βιβλίο του Eiden, Patrick: *Das Reich der Demokratie. Hermann Brochs «Der Tod des Vergil»*, München: Fink 2011, σσ. 19-20.

⁴ Το σχόλιο αυτό, που συνόδευε την τριλογία, που έστειλε ο συγγραφέας αρχικά το 1929 στις εκδόσεις S. Fischer, που αρνήθηκαν να εκδόσουν το μυθιστόρημα, και κατόπιν το 1930 στις εκδόσεις Rhein Verlag όπου και τελικά πρωτοεκδόθηκε το έργο, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Wirkendes Wort* (17) 1967, 42-44. Το παράθεμα εδώ από: Broch, Hermann: *Romane und Erzählungen. Kommentierte Werkausgabe*, τόμος I., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, σ. 720.

αναφορά στην πολιτικοκοινωνική κατάσταση της Γερμανίας την εποχή της βασιλείας του Γουλιέλμου Β' (1859-1941) και συνεπώς ως ένα σχόλιο πάνω στον 19ο αιώνα που όδευε προς το τέλος του. Και αυτό διότι το 1888 ήταν το έτος ενθρόνισης του αυτοκράτορα Γουλιέλμου του Β' και η απαρχή μιας εποχής που οδήγησε στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Συνδέοντας όμως τον Ρομαντισμό με μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, ο Μπροχ μοιάζει καταρχάς να υποστηρίζει την ιστορική διάσταση του φαινομένου. Αυτό αντικρούεται ωστόσο από τη δήλωσή του, ότι σκοπός του μυθιστορήματος είναι η κριτική της «ηθικής-αισθητικής στάσης ζωής» που πηγάζει από τον Ρομαντισμό, μια θέση που συνάδει με την τότε διαδεδομένη ανιστορική αντίληψη, ότι ο Ρομαντισμός «αποτελεί μια μορφή του παγκόσμιου συν-αισθάνεσθαι», όπως αναφέρει για παράδειγμα η Ricarda Huch στην περίφημη μελέτη της για τον Ρομαντισμό, που γνώρισε αλλεπάλληλες εκδόσεις (1899-1902)⁵.

Αυτές οι δύο εκ πρώτης όψεως αντιφατικές αντιλήψεις για τον Ρομαντισμό, η ψυχολογική και η ιστορική, είναι στο μυθιστόρημα στενά συνυφασμένες με στόχο να προσφέρουν μια πανοραμική άποψη της κοινωνικής παρακμής την εποχή του Γουλιέλμου του Β', παίρνοντας ως παράδειγμα δυο τυπικούς της εκπροσώπους από τις ανώτερες τάξεις, την τάξη των στρατιωτικών και την τάξη του επιχειρηματικού κόσμου. Σκοπός του Μπροχ είναι να αποτυπώσει τη σταδιακή κατάρρευση των παραδόσεων και των συλλογικών αξιών και να εκθέσει «τη διάβρωση της πολιτισμικής κληρονομιάς [και] τη διάλυση της σε επιμέρους σχήματα»⁶, μια διάλυση που θεωρήθηκε από όλα τα πολιτικά στρατόπεδα ως συνώνυμη του Μοντερνισμού.

Γι αυτόν τον λόγο στο *Fin de siècle* και στο διάστημα του Μεσοπολέμου η ρητορική εναντίον του Μοντερνισμού⁷ ήταν συνδεδεμένη με σενάρια αποκάλυψης,⁸

⁵ Huch, Ricarda Octavia: *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*. Tübingen: R. Wunderlich 1951.

⁶ Prisching, Manfred: «Der spätmoderne Hermann Broch», στο *LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 6 (2011), σσ. 95-110, σ. 97, και ως ηλεκτρονική πηγή: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege11_06/manfred_prisching_hermann_broch.pdf>, 31.10.2011. Στη συνέχεια: *Prisching*.

⁷ Η απόρριψη του Μοντερνισμού ή και ο φόβος μπροστά στο Μοντερνισμό, ιδιαίτερος όπως αυτός θεματοποιείται στο *1888 Πάσενοβ ή ο Ρομαντισμός*, έχει μελετηθεί επαρκώς. Εν είδει παραδείγματος αναφέρουμε εδώ τις εργασίες των Martens και Lützelers. Martens, Gunther: «Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität», στο: του ιδίου (επιμ.), *Musil-Studien*, τόμος 35, München: Fink 2006, σσ. 191-200, και Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch und die Moderne. Roman Menschenrecht Biografie*, München; Paderborn: Fink 2011, για το θέμα αυτό σσ. 37-70.

ενώ στόχος των διανοούμενων και των καλλιτεχνών που τάχθηκαν εναντίον του, ήταν να τεθεί ένα τέλος στο παρακμιακό τέλμα και στην ηθική κατάρρευση της κοινωνίας. Και μέσα σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να αναγνωσθεί και η τριλογία του Μπροχ.

Η κριτική στον Ρομαντισμό, που ο Μπροχ αντιμετωπίζει ως πρόδρομο του Μοντερνισμού, εκφράζεται ως μια ειρωνική διάθλαση κεντρικών μοτίβων του Ρομαντισμού, και καταλήγει είτε στην πομπώδη μνημειοποίηση του, είτε στην κριτική του αποδόμηση. Αυτή η αντιφατική και αμφιθυμική στάση έναντι του ρομαντικού φαινομένου είναι χαρακτηριστική για το Μοντερνισμό, ο οποίος τροφοδοτείται από την αντιπαράθεση με τον Ρομαντισμό. Ακολουθώς σκιαγραφούνται στοχευμένα επιλεγμένες πτυχές της αμφίσημης στάσης του Χέρμαν Μπροχ απέναντι στο Ρομαντισμό.

II.

Αν θελήσει κανείς να προβεί σε έναν απλουστευμένο ορισμό του Ρομαντισμού, όπως αυτός σκιαγραφείται στο *Πάσενοβ ή ο Ρομαντισμός*, θα ήταν ο εξής: ο Ρομαντισμός είναι μια *πρέπουσα στάση ζωής χωρίς όμως περιεχόμενο*. Την πρώτη φορά που εμφανίζεται στο κείμενο η λέξη «Ρομαντισμός», γίνεται λόγος για στρατιωτικές στολές. Ο νεαρός ευγενής Γιάαχμ φον Πάσενοβ, στον οποίο η οικογένειά του – σύμφωνα με τις επιταγές της κοινωνικής της τάξης– επέβαλε ν’ ακολουθήσει σταδιοδρομία στρατιωτικού, την οποία εκείνος δεν επιθυμούσε, αλλά αποδέχτηκε σιωπηλά κι υπάκουα όπως και πολλούς άλλους κοινωνικούς και οικογενειακούς κανόνες, σκέφτεται –όπως συνηθίζει– τον φίλο του Έντουαρντ φον Μπέρτραντ που εγκατέλειψε τον στρατό για να δραστηριοποιηθεί ως επιχειρηματίας. Αν ο Μπέρτραντ στο μυθιστόρημα εκπροσωπεί –για να το διατυπώσουμε σχηματικά– την ανηθικότητα και την κυνικότητα του εμπορίου, καθώς και τη διαρκώς επεκτεινόμενη οικονομική κυριαρχία της Ευρώπης στην παγκόσμια αγορά κατά τη διάρκεια της βιομηχανικής επανάστασης, τότε ο Πάσενοβ αντιπροσωπεύει τις καταπιεστικές κοινωνικές δομές της εποχής του Γουλιέλμου του Β΄ και την πίστη στην πειθαρχία των ανώτερων τάξεων.⁹

⁸ Ο Χέρμαν Μπροχ καθιέρωσε τον όρο «χαρούμενη αποκάλυψη» στη μελέτη του *O Hofmannsthal και η εποχή του* (1947-1948), στην οποία περιγράφει την παρακμή της εποχής των αρχών του 20ού αιώνα. Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, Paul Michael Lützeler (επιμ.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

⁹ Ενώ ο Μπέρτραντ «αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα εκείνης της παράξενης ανάμειξης στην οποία συνυπάρχει μια κυνική κερδοσκοπία μαζί με έναν ιδιωτικά επινοημένο, δηλαδή παρεξηγημένο

Το απόσπασμα αρχίζει, όπως πολλά άλλα, τα οποία βάζει ο Πάσενοβ στο στόμα του Μπέρτραντ, με έναν υποθετικό λόγο που θέτει υπό αμφισβήτηση τα όρια ανάμεσα στους δυο χαρακτήρες: «Ο Μπέρτραντ ίσως να μιλούσε κάπως έτσι για το θέμα της στρατιωτικής στολής» κι αυτό που θα μπορούσε να έχει πει ο Μπέρτραντ είναι το εξής:

Και εκεί που ξεχώριζαν κάποτε τα άμφια του ιερέα σαν κάτι ανώτερο, εξαιτίας του κάπως μη-ανθρώπινου χαρακτήρα τους [...] από τη στιγμή που χάθηκε η μεγάλη αδιαλλαξία της πίστης ήταν επόμενο οι εγκόσμιες αμφιέσεις να υποκαταστήσουν την επουράνια ενδυμασία και η κοινωνία διαχωρίστηκε αναγκαστικά σε εγκόσμιες ιεραρχίες και στολές τις οποίες ύψωσε στο Απόλυτο για να πάρουν αυτές τη θέση της πίστης. Και επειδή αυτό που χαρακτηρίζει πάντα το Ρομαντισμό είναι η ανύψωση του εγκόσμιου στη θέση του Απόλυτου, ο κατ' εξοχήν Ρομαντισμός της εποχής μας είναι αυτός της στρατιωτικής στολής, ο οποίος ταυτοχρόνως υπαινίσσεται ότι υπάρχει μια υπερκόσμια και υπερχρονική ιδέα της στολής, ιδέα που βεβαίως δεν υπάρχει, αλλά εν τούτοις είναι τόσο ισχυρή, ώστε κυριεύει τους ανθρώπους με πολύ περισσότερη δύναμη από όση θα ήταν δυνατόν να ασκήσει οποιοδήποτε εγκόσμιο επάγγελμα...¹⁰

Η στολή, στενά συνδεδεμένη με τον μιλιταρισμό και τον ιμπεριαλισμό, αλλά και με τον εθνικοσοσιαλισμό, δεν ερμηνεύεται, όπως προκύπτει από το παραπάνω απόσπασμα, μονοσήμαντα ως το απόλυτο έμβλημα του Ρομαντισμού, αλλά και ως κάτι που παρουσιάζεται ως υπερκόσμιο και υπερχρονικό, συνδέοντας κατά αυτόν τον τρόπο τον Ρομαντισμό με τη μεταφυσική – μια μεταφυσική που *βεβαίως*, όπως γράφει ο Μπροχ, δεν υπάρχει. Η δύναμη της στρατιωτικής στολής από αυτή την άποψη, ως σημάδι υπεροχής αυτού που την φορά έναντι των άλλων που δεν την φορούν, δεν στηρίζεται παρά στην υπερβατική σημασία που λανθασμένα της αποδίδεται. Το γεγονός ότι η στολή λειτουργεί ως μια σαθρή συγκάλυψη αδυναμιών αναδεικνύεται στο μυθιστόρημα σε κυρίαρχο μοτίβο.

Έτσι, όταν ο Πάσενοβ, ο οποίος κάνει συνεχώς λόγο για τα ρούχα του, φοράει πολιτικά, νιώθει ανασφαλής και γυμνός. Επιπλέον, γίνεται συνέχεια αναφορά στο πόσο δυσάρεστο είναι γι' αυτόν το ότι ο Μπέρτραντ φοράει μόνο πολιτικά από τότε που εγκατέλειψε τη στρατιωτική του σταδιοδρομία. Η στολή είναι για τον Πάσενοβ «ένα δεύτερο, ανθεκτικότερο δέρμα [...]». Θωρακισμένος στο σκληρό του κέλυφος, ζωσμένος από ιμάντες και αγκράφες, αρχίζει να ξεχνά τα ίδια του τα εσώρουχα, μα

νιτσεϊσμό, χαρακτηριστικό της εποχής του Γουλιέλμου Β΄», ο Πάσενοβ «αποτελεί παιδί της εποχής του, ένα δίχως αντιθέσεις και συγκρούσεις προϊόν της πρωσικής-στρατιωτικής του ανατροφής», σημειώνει ο Paul Michael Lützeler. Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch, Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie Die Schlafwandler*, München: Winkler 1973, σ. 109 και σ.113.

¹⁰ Μπροχ, Χέρμαν: *Υπνοβάτες* Ι. 1888 – Πάσενοβ ή ο Ρομαντισμός, μτφ. Κώστας Κουντούρης, Αθήνα: Μέδουσα 1987, σ. 38. Στη συνέχεια: Μπροχ.

και την αβεβαιότητα της ζωής, γιατί η ίδια η ζωή, απομακρύνεται απ' αυτόν»¹¹. Η στολή μετατρέπεται έτσι σε μια πανοπλία που κρατά φαινομενικά σε τάξη έναν κόσμο που έχει περιέλθει σε αταξία. Αυτό εξηγεί κιόλας γιατί ο Πάσενοβ πιστεύει ότι η στολή «δεν έδινε στη ζωή του περιεχόμενο, αλλά τον οδηγούσε στην πρέπουσα στάση»¹². Η πρέπουσα στάση όμως δεν είναι σε θέση να προσφέρει οποιοδήποτε είδους στήριγμα σε έναν κόσμο που καταρρέει.

Η συνειρμική συλλογιστική όλων αυτών των μονολόγων που ο Πάσενοβ αφιερώνει στο ρουχισμό του, αποτελεί ξεκάθαρη ένδειξη, ότι ακόμη και αυτός, ένας «υπνοβάτης», αντιλαμβάνεται το επερχόμενο χάος. Έτσι, «έβλεπε όλο και περισσότερο την υπηρεσία του κατά κάποιον τρόπο σαν τσίρκο»¹³. Ακόμα και στην εκκλησία την ώρα της θείας λειτουργίας ένιωθε με φόβο να τον κυριεύει ο πειρασμός «να πει ότι κι αυτό εδώ δεν ήταν παρά ένα τσίρκο»¹⁴. Η μεταμόρφωση του κόσμου μπροστά στα μάτια του πρωταγωνιστή σε ένα γκροτέσκο «τσίρκο» είναι η υποδήλωση της αμετάκλητης φθοράς των δομών και των θεσμών που τον διέπουν.

Αυτή ακριβώς η κατάρρευση του κύρους των θεσμών που ορίζουν τη κοινωνική ζωή, συνδέεται με τη σειρά της με τη σήψη των πολιτισμικών μοντέλων και κωδίκων, που επιτρέπει στον εξωτερικό κόσμο να εμφανίζεται με αλλόκοτες μορφές. Κοινωνικός αποπροσανατολισμός, συναισθηματική σύγχυση, νοηματικό κενό είναι κάποια από τα αποτελέσματα αυτής της σταδιακής αποσύνθεσης των αξιών και των κανόνων: «Ο άνθρωπος αποτραβιέται στον εαυτό του. Στον έξω κόσμο δε βρίσκει πια κανένα στήριγμα, και το αναζητά –μάταια– στον εαυτό του. Ο ατομισμός του διογκώνεται, ενώ μέτρο των πάντων καθίσταται η προσωπική του ψυχική κατάσταση» σχολιάζει σχετικά ο Manfred Prisching,¹⁵

Παρόμοια είναι και η διάγνωση που κάνει ο Carl Schmitt για τον Ρομαντισμό.¹⁶ Ο Ρομαντισμός, κατά τον Schmitt, δεν είναι παρά ένας «υποκειμενικός οκαζιοναλισμός», στο πλαίσιο του οποίου το υποκείμενο ενδιαφέρεται για τον κόσμο κατά περίπτωση και μόνο στον βαθμό που ο κόσμος μπορεί να αποτελέσει

¹¹ Ο.π., σ. 39.

¹² Ο.π., σ. 42.

¹³ Ο.π., σ. 162.

¹⁴ Ο.π., σ. 164.

¹⁵ Prisching (σημ. 6), σ. 96.

¹⁶ Για τη σχέση μεταξύ Μποχ και Schmitt βλ.: Vitzthum, Wolfgang Graf: «Hermann Broch und Carl Schmitt», στο: Jürgen Heideking (επιμ.): *Wege in die Zeitgeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gerhard Schulz*, Berlin; New York: Walter de Gruyter 1989, σσ. 69-100.

αντικείμενο έμπνευσης.¹⁷ Ο κόσμος του Ρομαντισμού είναι υπό αυτήν την οπτική άνευ ουσίας και αμιγώς συμπτωματικός. Μπορεί δηλαδή να διαμορφώνεται και να ερμηνεύεται σύμφωνα με τις επιθυμίες του ναρκισσιστικού υποκειμένου – για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο του Ζίγκμουντ Φρόυντ, ενός διανοητή που επηρέασε σημαντικά τον Μπροχ.¹⁸

Ο Πάσενοβ, έτσι όπως σκιαγραφείται στο μυθιστόρημα, είναι ένα μνημείο μιας τέτοιου είδους ρομαντικής, δηλαδή συμπτωματικής επαφής με την πραγματικότητα, ένα παράδειγμα άκρατου υποκειμενισμού και ναρκισσιστικής ενδοσκόπησης. Ο έρωτας από την άλλη στο κείμενο αναδεικνύεται ως ο κυρίαρχος κώδικας του Ρομαντισμού, ως ο λαβύρινθος μέσα στον οποίον το ρομαντικό υποκείμενο στροβιλίζεται γύρω από τον εαυτό του.

III

Το μυθιστόρημα αρχίζει με την επίσκεψη του Πάσενοβ και του πατέρα του σε ένα κοσμικό κέντρο στο Βερολίνο, όπου και γνωρίζουν τη Ρουτσένα, μια νέα απλοϊκή γυναίκα από τη Βοημία. Ήδη από αυτήν την πρώτη σκηνή γίνονται ορατά τα βασικά χαρακτηριστικά της ψυχοπαθολογίας του Πάσενοβ. Όλο το βράδυ σκέφτεται τον Μπέρτραντ, για τον οποίο τρέφει αντικρουόμενα αισθήματα.¹⁹ Κατά τη διάρκεια της βραδιάς ο πατέρας φλερτάρει τη Ρουτσένα, γεγονός που ενοχλεί τον γιο του. Όμως παρόλο που η σεξουαλική επιθυμία του πατέρα του τον κάνει να αισθάνεται άβολα, δεν κάνει τίποτα για να βάλει φρένο στις ορέξεις του. Όταν δε ο πατέρας του της δίνει χρήματα για να την «εξαγοράσει», όπως διαπιστώνει ο Γιάαχιμ αηδιασμένος, αυτός κοιτάει αλλού, «σαν κάποιος που παρευρίσκεται σε εκτέλεση και δε θέλει να δει το τσεκούρι να πέφτει»²⁰.

Η Ρουτσένα γίνεται αργότερα ερωμένη του γιου. Και όπως ακριβώς μεσολάβησε ο πατέρας στην περίπτωση της Ρουτσένα, μεσολαβεί και για την Ελίζαμπετ, μια γυναίκα που στα μάτια του Πάσενοβ αποτελεί την επιτομή της αγνότητας. Πριν ο

¹⁷ Schmitt, Carl: *Politische Romantik*, 6^η έκδ., Berlin: Duncker & Humblot 1998, σ. 19. Στη συνέχεια: Schmitt.

¹⁸ Βλ. Waldeck, Peter Bruce: «Hermann Broch und Freud», στο: *Colloquia Germanica* 4 (1970), σσ. 62-74.

¹⁹ Ο Πάσενοβ τον σκέφτεται με τέτοια ένταση και συχνότητα που μπορεί κάλλιστα να υποθέσει κανείς ότι υπάρχει μια λανθάνουσα, δηλαδή απωθημένη, σεξουαλική έλξη προς τον Μπέρτραντ, η οποία προκαλεί στον Πάσενοβ ανησυχία και τον εξαναγκάζει να τον σκέφτεται συνεχώς

²⁰ Μπροχ (σημ. 10), σσ. 37-38.

πατέρας αναχωρήσει από το Βερολίνο, ανακοινώνει στον γιο του, ότι πρέπει να παντρευτεί την Ελίζαμπετ λόγω της περιουσίας της:

Χθες βράδυ παραλίγο να του προσφέρει μια κοπέλα πληρώνοντας πενήντα μάρκα και σήμερα προσπαθούσε να επιτύχει το ίδιο με ένα νόμιμο δεσμό. Ή μήπως ο γέρος εποφθαλμιούσε την Ελίζαμπετ [...]. Όμως ήταν τελείως αδιανόητο ακόμη και να τολμήσει να ποθήσει κανείς την Ελίζαμπετ, και περισσότερο να θέλει να βάλει το γιό του να βιάσει αυτήν την αγία, γιατί δεν μπορεί να το κάνει ο ίδιος.»²¹

Η αχαλίνωτη σεξουαλικότητα του πατέρα έρχεται σε αντίθεση με την επιδεικτική παθητικότητα και την καταπιεσμένη λίμπιντο του γιου. Η είσοδος στο υπνοδωμάτιο των γονιών της Ελίζαμπετ αποτελεί γι' αυτόν ντροπιαστική και οδυνηρή εμπειρία που τον καθιστά, –σύμφωνα με το κείμενο– κοινωνό μιας χυδαιότητας: «Γιατί τώρα μπροστά στα μάτια του, μπροστά στα μάτια όλων, ακόμη και της Ελίζαμπετ, που θα έπρεπε να της το κρατάνε κρυφό, έβλεπε το ένα κρεβάτι δίπλα στο άλλο, έτοιμα να υπηρετήσουν τα συζυγικά καθήκοντα»²².

Ωστόσο αυτή η αυστηρή ηθική δεν είναι παρά μια υποκριτική ηθική, διότι ο Γιάαχιμ αφενός έχει σεξουαλική σχέση με τη Ρουτσένα, ενώ αφετέρου φαντάζεται την «άσπιλη» Ελίζαμπετ ως θύμα βιασμού και την τοποθετεί στο κέντρο νεκροφιλικών φαντασιώσεων. Όμως ακόμη κι αυτή η διεστραμμένη λατρεία και νοσηρή εξιδανίκευση, δεν είναι τίποτα περισσότερο από το αποτέλεσμα συμβατικών κωδικοποιήσεων του έρωτα, αποτέλεσμα μιας ρομαντικής μυθοπλαστικής ορμής που οδηγεί το υποκείμενο να αφήνει τη φαντασία του αχαλίνωτη, «να παίρνει», δηλαδή, «οποιοδήποτε συγκεκριμένο σημείο ως αφετηρία, για να εφορμήσει από αυτό [...] και να περιπλανηθεί στο απέραντο, στο ασύλληπτο»²³.

Ο έρωτας, σωματικός ή πνευματικός, αν και εκ πρώτης όψεως για τον ήρωα αποτελεί έναν τ(ρ)όπο σωτηρίας, αποκαλύπτεται στα μάτια του αναγνώστη ως παροδικός και κενός νοήματος, ένα τετριμμένο προϊόν της ρομαντικής ρητορικής. Αυτή η «νοσταλγία για το άπειρο», με την οποία ταυτίζεται ο έρωτας –και αυτό γίνεται πολύ σύντομα προφανές–, έχει ανάγκη για να υπάρξει να επιστρατεύσει ολόκληρη τη ρομαντική μυθολογία. Οι αλλόκοτες όψεις του, οι παραισθήσεις που προκαλεί δεν είναι παρά δανεισμένες και από τη ρομαντική παράδοση, μεταχειρισμένες ήδη από άλλους.

²¹ Ο.π., σ. 44.

²² Ο.π., σ. 56. Στο πρωτότυπο εδώ η φράση είναι «Bett an Bett bereit zur Sexualfunktion» δηλαδή «τα κρεβάτια, το ένα δίπλα στο άλλο, έτοιμα για την σεξουαλική λειτουργία».

²³ Schmitt (σημ. 17), σ. 19.

Όταν ο Πάσενοβ συνειδητοποιεί για μία ακόμη φορά ότι η υπηρεσία του τού θυμίζει τσίρκο κι ότι δε φορά πια τη στολή του με τον τρόπο που τη φορούσε παλιότερα, καταφεύγει με τη σκέψη του στη Ρουτσένα.

Όταν [...] χαϊδεύε απαλά τα βλέφαρά της, δειλά με το ένα του δάχτυλο, και εκείνη το έπαιρνε σαν εκδήλωση αγάπης, εκείνος βυθιζόταν συχνά σε ένα αγχώδες παιχνίδι που τον γέμιζε φόβο κι άφηνε αυτό το πρόσωπο να σκοτεινιάζει και να γίνεται απροσδιόριστο, σε σημείο που κινδύνευε να σβήσει και να μη είναι πια ανθρώπινο, να μη είναι καν πρόσωπο.²⁴

Αν όμως η Ρουτσένα, στην οποία το σώμα προσφεύγει ο Πάσενοφ, είναι δίχως πρόσωπο, μια άδεια επιφάνεια πάνω στην οποία προβάλλεται το άπειρο, τότε το πρόσωπο της Ελίζαμπετ, που παρουσιάζεται δίχως σώμα, είναι ένα ενοχλητικό τοπίο...

Ο Γιόαχιμ πηγαίνει στο σπίτι της Ελίζαμπετ προκειμένου να της κάνει πρόταση γάμου, όμως η κουβέντα αντ' αυτού περιστρέφεται γύρω από τον Μπέρτραντ, ο οποίος –όπως γνωρίζει ο αναγνώστης– αγαπάει την Ελίζαμπετ και πιθανώς το ίδιο να αισθάνεται και αυτή για εκείνον. Ο Γιόαχιμ και η Ελίζαμπετ είναι μόνοι τους στο δωμάτιο μουσικής. Γύρω τους τα έπιπλα είναι καλυμμένα με μαύρο μεταξωτό ύφασμα έπιπλα, υπογραμμίζοντας τη μακάβρια αύρα της σκηνής. Ο Πάσενοβ κοιτά το πρόσωπο της και του φαίνεται αδιανόητο ότι θα μπορούσε να χαϊδέψει κάποτε τα βλέφαρα της, όπως χαϊδεύει τα βλέφαρα της Ρουτσένα. Και ενώ είναι απορροφημένος σε αυτές τις σκέψεις «βλέπει» ένα κομμάτι τοπίου να καλύπτει σταδιακά το πρόσωπο της Ελίζαμπετ. Αυτό το τοπίο του προκαλεί φρίκη μια και «δεσπόζει στο πρόσωπο της και αφομοιώνει τα χαρακτηριστικά [της], που δεν έχουν πια τίποτα το ανθρώπινο».²⁵

Ενώ το πρόσωπο της Ελίζαμπετ «μεταμορφώνεται τρομακτικά και αξεδιάλυτα» σε τοπίο, ο Πάσενοβ την φαντάζεται μέσα σε γυάλινο φέρετρο. «Η επιθυμία, να γινόταν η Ελίζαμπετ να πεθάνει και να μπορεί να του στέλνει με την αγγελική της φωνή μηνύματα από τον άλλο κόσμο, έγινε τόσο έντονη», ώστε «κύματα του αγωνιώδους ψύχους», «του ψύχους του σύμπαντος» καταλαμβάνουν το χώρο.²⁶ Η πρόταση γάμου που κάνει η Ελίζαμπετ, αυτή «η πιο τρυφερή, ασημένια κι ανάρρη Παναγία» αντί για τον Πάσενοβ, και στην οποία ψιθυρίζει μόνη της το «ναι»,

²⁴ Μπροχ, (σημ. 10), σ. 162.

²⁵ Ο.π., σ. 197.

²⁶ Ο.π., σ. 199.

λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα μακάβριο σκηνικό, το οποίο περιλαμβάνει και τον Μπέρτραντ.

Διότι η Ελίζαμπετ εκφράζει τη σιγουριά ότι ο Μπέρτραντ θα πεθάνει και ο Πάσενοβ ενισχύει αυτή τη σιγουριά: «Ναι, μπορεί να πεθάνει ίσως κι αυτή τη στιγμή» και «αυτά τα λόγια ήταν σαν μια σταγόνα που πέφτοντας γίνεται πάγος»²⁷. Το δωμάτιο που μοιάζει πλέον σαν σκεπασμένο με μαύρα κρέπια διευρύνεται σταδιακά προς το άπειρο, ενώ μέσα στο σκοτάδι θυμίζει γιγάντιο φέρετρο υπογραμμίζοντας τον νεκρόφιλο και μεταφυσικό χαρακτήρα της σκηνής. Αυτή η περιγραφή της σταδιακής διαστολής του χώρου στο κείμενο βρίσκεται δε σε πλήρη αντιστοιχία με την απόλυτη επιβράδυνση του ρυθμού της αφήγησης, που δίνει την εντύπωση ότι περιγράφεται μια αιώνια στιγμή.

Η υπερβατική σημασία του έρωτα, η πνευματικότητα, το άυλο, η νύχτα, το τρομακτικό τοπίο, το ψύχος, το σκοτάδι, τα αστέρια, ο Πάσενοβ που φαντασιώνεται την Ελίζαμπετ νεκρή, η συνυφασμένη με όλα αυτά αποδέσμευση από τη σάρκα και την ανθρώπινη υπόσταση, αποτελούν σημαντικά και μάλλον συνηθισμένα συστατικά της μυθολογίας του Ρομαντισμού. Εδώ παρελαύνουν ωστόσο τόσο διογκωμένα, ώστε να είναι αδύνατον να περάσουν απαρατήρητα.

Σε παρόμοιο πλαίσιο πραγματοποιείται άλλωστε και η αφήγηση της πρώτης νύχτας του γάμου: κεριά, τα οποία στόχο έχουν να κάνουν την Ελίζαμπετ να μοιάζει στη Χιονάτη, δηλαδή, όπως διαπιστώνει και η ίδια, να μοιάζει σα νεκρή. Η σκιά του κεφαλιού της στον τοίχο σχηματίζει μια τρομακτική οροσειρά. Οι δυο τους παραμένουν ξαπλωμένοι ακίνητοι στο ημίφως, αυτός με τη στολή του, αισθανόμενος μια απόλυτη μοναξιά, ενώ «οι λουρίδες του φωτός από τις σχισμές των παντζουριών [...] μοιάζουν με τις θωρακικές πλευρές ενός σκελετού»²⁸. Το ότι ο Πάσενοβ αναζητά βοήθεια μέσα σ' αυτή τη μοναξιά και θυμάται στο σημείο αυτό τον Κλαούζεβιτς, ο οποίος θεωρούσε τον πόλεμο ως την ύψιστη μορφή αυτοεπιβεβαίωσης για ένα λαό, δεν είναι διόλου τυχαίο.

Υπάρχει άλλωστε ένα κοινό στοιχείο μεταξύ του ρομαντικού ερωτικού τσίρκου και του τσίρκου της στρατιωτικής ζωής, και αυτό είναι η μεταφυσική σημασία που προσδίδεται σε κάτι απολύτως εγκόσμιο. Η αγιοποίηση του εξιδανικευμένου

²⁷ Ο.π., σ. 200-201.

²⁸ Ο.π., σ. 221.

ερωτικού αντικειμένου και άρα η δύναμη που του αποδίδεται μοιάζει με τη δύναμη που αποδίδεται στη στρατιωτική στολή. Και με αυτόν τον τόσο υπαινικτικό και ταυτόχρονα μνημειώδη τρόπο ο Μπροχ ξεσκεπάζει τη ρομαντική ρητορική, μια ρητορική που επιτρέπει τη λανθασμένη πίστη σε μια υπερκόσμια και υπερχρονική ιδέα, ιδέα που βεβαίως δεν υπάρχει, αλλά εν τούτοις είναι τόσο ισχυρή, ώστε να κυριεύει τους ανθρώπους. Αν όμως ο ρομαντικός έρωτας δεν είναι παρά ένας μύθος, η σεξουαλική πράξη μπορεί να είναι κοινότυπη, αλλά είναι πραγματική.

Γι' αυτό και ο αφηγητής σημειώνει στο τέλος του μυθιστορήματος επιγραμματικά: «Παρ' όλα αυτά μετά από δεκαοκτώ μήνες απέκτησαν το πρώτο τους παιδί. Έγινε κι αυτό. Το πώς ακριβώς συντελέστηκε τελικά αυτή η πράξη δεν χρειάζεται να το αφηγηθούμε. Ο αναγνώστης έχει στη διάθεση του αρκετά στοιχεία για τη δομή των χαρακτήρων, ώστε μπορεί να φανταστεί τα υπόλοιπα μόνος του»²⁹. Η Ελίζαμπετ, η ανάρρη Παρθένα, έμεινε λοιπόν έγκυος, και αυτό δεν ήταν έργο ενός αγγέλου. Η Ρουτσένα, η ερωμένη, αποζημιώνεται οικονομικά από τον Πάσενοβ, δηλαδή εξαγοράζεται, και ο Μπέρτραντ δεν έχει ακόμα πεθάνει όταν γεννιέται το πρώτο τους παιδί. Ο Μπέρτραντ αυτοκτονεί μετά από μερικά χρόνια στο δεύτερο μυθιστόρημα της τριλογίας.

IV.

Στο δοκίμιο του υπό τον τίτλο *Das Böse im Wertsystem der Kunst* (Το κακό στο σύστημα αξιών της τέχνης), το οποίο δημοσιεύθηκε πρώτη φορά στη *Neue Rundschau* το 1933, ο Μπροχ γράφει: «ακριβώς αυτή η παθιασμένη παρουσίαση του πεπερασμένου ως άπειρου δίνει στο κιτς εκείνη την πινελιά αναλήθειας, πίσω από την οποία διαισθάνεται κανείς το ηθικά κακό»³⁰. Το κιτς, ένας όρος που καθιερώθηκε στον γερμανόφωνο χώρο πρώτη φορά στα τέλη του 19ου αιώνα, και που συγγενεύει σημασιολογικά με όρους όπως «το κακό γούστο, ο ερασιτεχνισμός, η μόδα, η φθηνία, ο κιτρινισμός, η κοινότυπη τέχνη, χωρίς να είναι ταυτόσημος μαζί τους»³¹, είναι για

²⁹ Ο.π., σ. 222.

³⁰ Broch, Hermann: «Das Böse im Wertsystem der Kunst», στο του ιδίου: *Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne*, Lützel, Paul Michael (επιμ.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, σσ. 7-42, σ. 40. Στη συνέχεια: Broch.

³¹ Kliche, Dieter: «Kitsch», στο: Karlheinz Barck (επιμ.): *Ästhetische Grundbegriffe*, τόμος III, Stuttgart: Metzler 2001, σσ. 272-288, σ. 272-273.

τον Μπροχ, ο οποίος συνδέει κατ' αυτόν τον τρόπο την ηθική με την αισθητική, «το απόλυτο κακό»³².

«Κάθε εποχή αποσύνθεσης των αξιών», είναι για τον Μπροχ «εποχή του κιτς»³³. «Εκείνος», γράφει ο Μπροχ, «που δημιουργεί το κιτς, δεν πρέπει να αξιολογείται με βάση τα μέτρα του αισθητικού, καθώς είναι ηθικά διαβρωμένος, είναι ένας εγκληματίας που επιθυμεί το απόλυτο κακό»³⁴. Ο Μπροχ βίωσε την έλευση και τον θρίαμβο του απόλυτου κακού, είχε επίγνωση της ηθικής διαφθοράς, η οποία κρυβόταν στην κιτς αισθητική των εθνικοσοσιαλιστών. Στο έργο του καθίσταται εμφανές, το ότι διέβλεψε «πως τόσο η εθνικοσοσιαλιστική αποδοχή του Ρομαντισμού, που υπερασπιζόταν το θρησκευτικό νόημα της ιστορίας, όσο και η πολιτική συκοφάντηση του Ρομαντισμού, που στόχο είχε τον φιλελεύθερο αστικό κόσμο, στράφηκαν εξίσου κατά του συντάγματος της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης»³⁵ και άνοιξαν τον δρόμο στο ναζιστικό καθεστώς.

Η κριτική που ασκεί στο Ρομαντισμό, η οποία εκφράζεται συγχρόνως ως κωδικοποίηση, αλλά και μνημειοποίηση της ρομαντικής ρητορικής, καθώς και ως ειρωνική επίθεση ενάντια στα ιδανικά του Ρομαντισμού, τροφοδοτείται και από τα δυο στρατόπεδα. Ο Μπροχ διαπιστώνει ότι ο Ρομαντισμός δημιούργησε τις συνθήκες που επέτρεψαν την κατασκευή της γερμανικής ταυτότητας που προέβλεπε ότι ο Γερμανός είναι ένας πειθαρχημένος και υπάκουος πατριώτης και από την άποψη αυτή συνδέει τον ρομαντισμό με τον εθνικισμό. Στον Ρομαντισμό αποδίδει όμως επίσης και την παθητικότητα, τον άκρατο υποκειμενισμό, την υποκριτική, διπρόσωπη ηθική του πειθαρχημένου και κατά συνέπεια ευμετάβλητου και κατ' επίφαση ιδεαλιστή, όπως τον εκπροσωπεί ο Πασένοβ, και από αυτήν άποψη υιοθετεί πλήρως την κριτική του Χέγκελ και όσων κατακρίνουν τον Ρομαντισμό.

Όμως αν δεχτούμε, όπως ο Χέρμαν Μπροχ, ότι Ρομαντισμός σημαίνει μεταξύ άλλων τη δυνατότητα της τέχνης να επεκτείνει την πραγματικότητα προς το επέκεινα, η θεωρία του περί κιτς, δηλαδή «περί απόλυτου κακού», – ενός όρου αναμφίβολα μεταφυσικού –, κατατάσσει και τον ίδιο στους ρομαντικούς. Ρομαντικός είναι, όμως, και γιατί μέσα στην αναταραχή του Μεσοπολέμου ελπίζει στην έλευση ενός νέου

³² Broch (σημ. 30), σ. 40.

³³ Ο.π., σ. 40.

³⁴ Ο.π., σ. 40.

³⁵ Müller (σημ. 2) σ. 338.

ουμανισμού.³⁶ Είναι ένας διανοητής της ουτοπίας σε εποχές μιας πρωτόγνωρης δυστοπίας, που παίρνει θέση ενάντια στην ανακύκλωση του Ρομαντισμού και που παρ' όλα αυτά υπηρετεί τα κλισέ του, για να αποκαλύψει τα μεταφυσικά του ερείσματα ως απάτη.

Επιπλέον είναι ένας συγγραφέας του Μοντερνισμού, ο οποίος επεξηγεί την αισθητική του «απόλυτου κακού» με ηθικά μέσα, και προσδίδει στην «αληθινή» τέχνη μεταφυσική αξία, ενώ ταυτόχρονα την αντιλαμβάνεται ως προϊόν μιας ιστορικής διαδικασίας. Αυτές οι αντιφάσεις είναι που καθιστούν το έργο του πολυσήμαντο και ταυτόχρονα σημαντικό. Παράλληλα ο Μπροχ μας παραδίδει με το έργο του μια πολύτιμη μαρτυρία τόσο σχετικά με την επιρροή του Ρομαντισμού και τη σημασία του για το Μοντερνισμό, όσο και για τις αντιφατικές όψεις του Μοντερνισμού.

Διότι ακριβώς όπως στην περίπτωση του Ρομαντισμού, έτσι και στον Μοντερνισμό δεν μπορούν να μπουν όλοι κάτω από τον ίδιο παρανομαστή. Στο Μοντερνισμό ανήκουν τόσο οι οπαδοί του Μοντερνισμού, όσο –και ίσως μάλιστα πολύ περισσότερο– οι πολέμιοι του, τόσο οι υλιστές, όσο και οι ιδεαλιστές, τόσο αυτοί που πιστεύουν στο αύριο και επιζητούν μια νέα αρχή, όσο και αυτοί που εμφανίζονται απαισιόδοξοι σε ό,τι αφορά την πρόοδο του πολιτισμού. Κάποιοι από τους απαισιόδοξους περιμένουν το τέλος του κόσμου και γράφουν *ποίηση επίπλων*³⁷, και κάποιοι οραματίζονται την επόμενη μέρα. Ο Μπροχ ανήκε σ' αυτούς τους τελευταίους. Το ίδιο μπορούν να ισχυριστούν και δικαίως και οι ρομαντικοί.

³⁶ Ο Prisching βλέπει στον Μπροχ έναν προφήτη του Μεταμοντερνισμού. Prisching (σημ. 6), σ. 96. Όπως όμως, πολύ σωστά σημειώνει ο Thorsten Carstensen: «Το μυθιστόρημα του Μπροχ συλλαμβάνει (μεν) εκ των προτέρων μεταμοντέρνες ιδέες για τους διαλεκτικούς σχηματισμούς, την κρίση της μετααφήγησης και τις κοινωνικές διακρίσεις καταφεύγοντας σε αντισυμβατικά λογοπαίγνια», χωρίς ωστόσο να μοιράζεται τον σκεπτικισμό των μεταμοντερνιστών για το αν υπάρχει μια απόλυτη αλήθεια. Carstensen, Thorsten: «Zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion: Hermann Brochs Roman *Die Schlafwandler* am Ausgang der Moderne», στο: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 46 (2010), σσ.1-25, σ. 1.

³⁷ Πρβλ. τη σκληρή κριτική που ασκεί ο Hugo von Hofmannsthal στην *Παρακμή* γενικά και ειδικά στον D'Annunzio στο άρθρο του με τίτλο *Gabriele D'Annunzio* (1893), όπου τον κατηγορεί ότι γράφει «ποίηση των επίπλων» (*Möbelpoesie*). Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze*, τ. 1, Frankfurt a. Main 1979, σσ. 174-185.

Αναστασία Δασκαρόλη

Διονύσιος Σολωμός (1798-1857) και Martin Opitz (1597-1639) σε
ρομαντική συνοδοιπορία. Σχόλιο στον *Διάλογο* (1824)

Στον *Διάλογο* μεταξύ «Ποιητή» και «Σοφολογιωτάτου», στον οποίο ο Σολωμός υποστηρίζει τη χρήση της ελληνικής γλώσσας του λαού έναντι της τεχνητής ανασυστάσεως της παλαιάς μορφής της, ο Επτανήσιος ποιητής ανατρέχει στην ιστορία και εξέλιξη των άλλων ευρωπαϊκών εθνικών γλωσσών. Επικαλείται Γάλλους, Ιταλούς και Βρετανούς ποιητές και φιλοσόφους, αλλά ανατρέχει και στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία και ποίηση, προκειμένου να προβάλει τη γλώσσα του λαού ως μέσον εκφράσεως σοφίας. Μεταξύ αυτών αναφέρεται στον Γερμανό ποιητή Martin Opitz ως παράδειγμα εμπνεύσεως και χρήσεως της γλώσσας του λαού. Ο συγγραφέας της πρώιμης νεότερης γερμανικής λογοτεχνίας έτυχε ιδιαίτερης εκτιμήσεως από γερμανούς ρομαντικούς τόσο ως προσωπικότητα, η οποία εισηγήθηκε μεταρρυθμίσεις στη γερμανική ποίηση, όσο και για το λογοτεχνικό του έργο. Λαμβάνοντας υπ' όψιν την επιστημονική έρευνα σχετικά με τις γερμανικές επιδράσεις στο έργο του Σολωμού, εξετάζονται οι συνάψεις μεταξύ των δύο ποιητών που έμελλαν με το αναμορφωτικό τους πρόγραμμα και με το ποιητικό τους έργο να αναδείξουν την εθνική τους γλώσσα σε ποιητικό λόγο.

Στον *Διάλογο* (1824) μεταξύ του «Ποιητή» και του «Σοφολογιωτάτου» ο Σολωμός υποστηρίζει τη χρήση της ομιλουμένης από τον λαό γλώσσας έναντι της τεχνητής ανασύστασης της παλαιάς μορφής της, κατά το υπόδειγμα του Αδαμαντίου Κοραή (1748-1833),¹ και προτείνει τη φυσική εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής προς τη νέα ελληνική γλώσσα. Στο προοιμιακό μέρος του *Διαλόγου* ο Σολωμός μάς παρουσιάζει τον «Ποιητή» να συνομιλεί με τον «Φίλο» του, περιμένοντας την άφιξη του «Σοφολογιωτάτου». Ο Επτανήσιος ποιητής ανατρέχει στην ιστορία και εξέλιξη των άλλων ευρωπαϊκών εθνικών γλωσσών. Επικαλείται τους Γάλλους διαφωτιστές D' Alembert (1717-1783) και Condillac (1715-1810), τον Ιταλό ποιητή Δάντη (1265-1321), τον Βρετανό ποιητή Shakespeare (1564-1616) και τον Βρετανό φιλόσοφο John Locke (1632-1701), αλλά και την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και ποίηση, προκειμένου να προβάλει τη γλώσσα του λαού ως μέσον εκφράσεως σοφίας, σε όλες τις γλωσσικές ποικιλίες και διαλέκτους, όπως ομιλούνται από τη Φιλιππούπολη έως

¹ Σολωμός, Διονύσιος: «Διάλογος», στο: Ιάκωβος Πολυλάς (επιμ.), *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα τα ευρισκόμενα*. Πρόλογος Ιακώβου Πολυλά. Μελέτη και Μεταφράσεις των Ιταλικών Γεωργίου Καλοσγούρου, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Ελευθερουδάκης 1859, σσ. 249-267, εδώ σ. 255. Στη συνέχεια: *Σολωμός: Άπαντα*.

τη Χίο, και από την Κωνσταντινούπολη έως το Μεσσολόγγι και τη Μάνη.² Μεταξύ αυτών αναφέρεται στον Γερμανό ποιητή Martin Opitz (1597-1639) ως παράδειγμα εμπνεύσεως και χρήσεως της γλώσσας του λαού:

Οι Γάλλοι έλαβαν φιλονεικία για τη γλώσσα [...], την έλαβαν οι Γερμανοί, και ο Όπιτς έδωσε το παράδειγμα της αλήθειας. Την έλαβαν οι Ιταλοί, και με τόσο πείσμα [...]. Ησύχασαν τέλος πάντων, γράφοντας τη γλώσσα του λαού τους τα σοφά έθνη. Και αντί εκείναις οι ελεειναίς ανησυχίες να μας είναι παράδειγμα για να τις αποφύγουμε, επέσαμε εις χειρότερα σφάλματα. Τέλος πάντων οι Σοφολογιώτατοι εκείνων των εθνών ήθελαν να γράφεται μια γλώσσα, όπου ήταν μια φορά ζωντανή εις τα χείλη των ανθρώπων. Κακό πράγμα βέβαια και αν ήταν αληθινά δυνατόν, γιατί δυσκολεύει την εξάπλωση της σοφίας. Αλλά οι δικοί μας θέλουν να γράφουμε μια γλώσσα, η οποία μήτε ομιλείται, μήτε άλλες φορές ομιλήθηκε, μήτε θέλει ποτέ ομιληθεί.³

Ποιός ήταν όμως ο Γερμανός Opitz που κατά τον Σολωμό «έδωσε το παράδειγμα της αλήθειας»; Ο Martin Opitz (1597-1639),⁴ γεννήθηκε στην τότε γερμανική Σιλεσία, σημερινή περιοχή της Πολωνίας, και φοίτησε στο Maria-Magdalena-Gymnasium στην πόλη Breslau, σημερινό Wrocław, της Πολωνίας. Ακόμη εικοσαετής, το 1617, δημοσίευσε τευχίδιο με τον τίτλο *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae* (=Αρίσταρχος ή περί της περιφρονήσεως της γερμανικής γλώσσας), στο οποίο, προκειμένου να αποδείξει τις δυνατότητες της γερμανικής γλώσσας έναντι της μακροχρόνιας επικράτησης της λατινικής, επικαλείται μετωνυμικά τον γραμματικό Αρίσταρχο εκ Σαμοθράκης (220-240 π.Χ.), ο οποίος επιμελήθηκε των έργων του Ησιόδου, Πινδάρου και Ομήρου.

Κατά την έναρξη του τριακονταετούς πολέμου, ο Opitz εγγράφεται το 1619 στο Πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης για σπουδές της νομικής επιστήμης και φιλοσοφίας, και διορίζεται οικοδιδάσκαλος των γιών του Georg Michael Lingelsheim (1556-1636), συμβούλου του τοπικού ηγεμόνα του Παλατινάτου (Pfalz). Μόλις ο τριακονταετής πόλεμος πλήττει τη Χαϊδελβέργη, ο φοιτητής Martin Opitz αναχωρεί για την Ολλανδία, συνεχίζει σπουδές στο Πανεπιστήμιο του Leiden, όπου εργάζεται ως οικοδιδάσκαλος και συνάπτει γνωριμία με τον Ολλανδό φιλόλογο Daniel Heinsius (1580-1655), ο οποίος αναδεικνύεται πρότυπό του για τη χρήση της εθνικής γλώσσας και του λεγόμενου αλεξανδρινού στίχου στην ποίηση. Κατά τη διάρκεια παραμονής του στη Δανία ολοκληρώνει το ποίημα εκτάσεως 2.500 στίχων *Trostgedicht in Widerwertigkeit des Krieges* (1621). Εν συνεχεία αποδέχεται την πρόσκληση του

² Ο. π., σ. 261.

³ Ο. π., σσ. 251 κ.ε.

⁴ Για τα βιογραφικά στοιχεία βλ. Garber, Klaus: «Opitz von Boberfeldt. Martin», στο: *Neue Deutsche Biographie*, τόμος 10 (1998), σσ. 552-554.

προτεστάντη Ρουμάνου ηγεμόνα Gabor Bethlen (1580-1629) να διδάξει Φιλοσοφία και Τέχνες στην πόλη Weissenburg της περιοχής Siebenbürgen της Ρουμανίας, κατά το διάστημα 1622-1623, όπου επιδίδεται και σε έρευνες για την αρχαία Δακία, τις οποίες καταγράφει στην πραγματεία *Dacia antiqua*, που έμεινε όμως ημιτελής.

Εδώ, συνθέτει το ποιητικό έργο *Zlatna oder Gedicht von der Ruhe des Gemüths* (1622). Το 1623, ωστόσο, αναχωρεί για την πατρίδα του Σιλεσία, όπου γρήγορα διορίζεται σύμβουλος στην αυλή του ηγεμόνα του Breslau/Wroclaw, του δούκα Georg Rudolf von Liegnitz (1595-1653). Ακολουθεί η έκδοση του εγχειριδίου σχετικά με τη γερμανική ποιητική τέχνη *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), στο οποίο διατυπώνει κανόνες για τη συγγραφή γερμανικής ποιήσεως. Εκτός από κανόνες για τα λογοτεχνικά γένη και το γλωσσικό ύφος, σε εκτενές κεφάλαιο πραγματεύεται τα είδη λυρικής ποιήσεως (π.χ. την πινδαρική ωδή, το πετράρχικο σονέτο), το μέτρο και την ομοιοκαταληξία, και εισηγείται τον λεγόμενο αλεξανδρινό στίχο, που δεν επαναλαμβάνει τα αρχαία μετρικά πρότυπα της ποσότητας των φωνηέντων, αλλά σχηματίζεται επί τη βάσει των τονιζομένων και μη τονιζομένων συλλαβών, ως πλησιέστερο προς την φυσική προσωδία της γερμανικής γλώσσας. Προτείνει επίσης τον στίχο έξι ιάμβων, τον οποίο είχε ήδη χρησιμοποιήσει στα λυρικά έργα *Trostgedicht in Widerwertigkeit des Krieges* (1621) και *Zlatna oder Gedicht von der Ruhe des Gemüthes* (1622).

Το εγχειρίδιο *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) έτυχε εν ζωή του Opitz έξι εκδόσεων και έως το τέλος του 17ου αιώνα ακόμη περαιτέρω έξι εκδόσεων.⁵ Ως παράδειγμα έμπρακτης εφαρμογής αυτών των προδιαγραφών, ο ίδιος εκδότης, ο David Müller (1591-1636), που είχε δημοσιεύσει το εγχειρίδιο *Von der Deutschen Poeterey*, εκδίδει συλλογή ποιημάτων του Opitz τον επόμενο χρόνο (*Acht Bücher Deutscher Poematum*, Breslau 1625). Ακολουθεί η μετάφραση της τραγωδίας του Ρωμαίου Σενέκα *Τρωάδες* (1625). Κατόπιν ο Opitz διασκευάζει στα γερμανικά το λιμπρέτο των Ιταλών Ottavio Rinuccini (1562-1621) και Jacopo Peri (1561-1633) *Dafne* (1626), το οποίο, σε μελοποίηση που επεξεργάστηκε ο Heinrich Schütz (1585-1672), το 1627, δημιούργησε την πρώτη γερμανική όπερα. Για τις λογοτεχνικές του επιδόσεις, και ειδικότερα για το ποίημα που συνέθεσε με αφορμή τον θάνατο του Αψβούργου Αρχιδούκα Καρόλου (Βιέννη 1625), ο Αψβούργος αυτοκράτωρ

⁵ Sommer, Cornelius: «Nachwort», στο: του ιδίου (επιμ.), *Martin Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), Stuttgart: Reclam 1983, σσ. 99-112, εδώ σ. 109.

Φερδινάνδος Γ' (1608-1657) τον στέφει poeta laureatus και το 1627 του απονέμεται τίτλος ευγενείας. Το 1629 ο Opitz γίνεται δεκτός στη φιλολογική εταιρεία Fruchtbringende Gesellschaft, με έδρα την προτεσταντική πόλη Köthen της ευρύτερης περιοχής της Σαξωνίας, παρ' όλες τις επιφυλάξεις μελών της εταιρείας, λόγω της πρόσφατης υπηρεσίας του Opitz, κατά την τριετία 1626-1629, ως γραμματέως του καθολικού Karl Hannibal von Dohna (1588-1633), ο οποίος ήταν έμπιστος συνεργάτης του αυτοκράτορος και συγχρόνως ηγέιτο των καθολικών της Σιλεσίας.

Το 1630 ο Opitz συμμετέχει σε αποστολή στο Παρίσι, όπου γνωρίζει τον Ολλανδό Hugo Grotius (1583-1645), του οποίου την πραγματεία *De veritatis religione christiana* (1627) μεταφράζει και εκδίδει το επόμενο έτος στα γερμανικά (*Von der Wahrheit der christlichen Religion*, 1631). Το 1630 δημοσιεύει το ποιμενικό ειδύλλιο *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* που διαδραματίζεται στην πατρίδα του Σιλεσία. Μετά τον θάνατο του προϊσταμένου του καθολικού Dohna το 1633, ο Opitz επιστρέφει στην υπηρεσία των προτεσταντών δούκων της Σιλεσίας Georg Rudolf von Liegnitz (1595-1653) και Johann Christian von Brieg (1591-1639), και τους συνοδεύει κατά τη φυγή τους προς την πόλη Thorn της Δυτικής Πρωσίας. Η ειρήνη της Πράγας, το 1635, θέτει και πάλι τη Σιλεσία υπό αυτοκρατορική καθολική επιρροή. Το δράμα *Judith* (1635) παρουσιάζει ο Opitz ως πρώτη γερμανική τραγωδία, ενώ παράλληλα μεταφράζει το 1636 την *Αντιγόνη* του Σοφοκλέους.

Οι προτεστάντες προστάτες του εξασφαλίζουν τη μετοικεσία του στην προτεσταντική πόλη Danzig, σημερινό Gdansk της Πολωνίας. Το 1637 διορίζεται επίσημος ιστοριογράφος του Πολωνού βασιλέα Wladyslaw Wasa (1595-1648), ενώ κατά την ίδια περίοδο μεταφράζει στα γερμανικά τους *Ψαλμούς* του Δαβίδ και το βουκολικό μυθιστόρημα *Αρκαδία* του Βρετανού Philip Sydney (1554-1586). Παραλλήλως δε προωθεί επανέκδοση των ποιημάτων του σε τρεις τόμους στην πόλη Breslau/Wroclaw. Η μέριμνά του για τη γερμανική παράδοση τον οδηγεί το 1639 στην έκδοση του μεσαιωνικού έπους του 11ου αιώνας *Annolied*, που περιγράφει το μαρτυρικό θάνατο του ομώνυμου Γερμανού αρχιεπισκόπου της Κολωνίας Anno (περ. 1010-1075), ο οποίος είχε υποστηρίξει τους Γερμανούς ηγεμόνες σε έριδα με τον αυτοκράτορα Ερρίκο Δ' (1017-1056). Το ίδιο έτος 1639, ο Opitz πεθαίνει στο Danzig/Gdansk από επιδημία πανώλης.

Η προσφορά του Martin Opitz στη γερμανόφωνη ποίηση εκτιμήθηκε ήδη στην εποχή του με τις επανειλημμένες εκδόσεις των ποιημάτων του, αλλά και από τους μεταγενεστέρους του. Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνας εκτιμήθηκε για τον μετριοπαθή κλασικισμό του ως «πατέρας της γερμανικής ποιήσεως» («Vater der deutschen Dichtung»)⁶. Αλλά και τον 19ο αιώνα έτυχε αναγνωρίσεως από τους Γερμανούς ρομαντικούς ακριβώς για τη θεμελίωση μιας εθνικής παραδόσεως, της οποίας τις απαρχές οι γερμανοί ρομαντικοί αναζητούσαν στον μεσαίωνα, όπως ενωρίτερα και ο Opitz. Πράγματι, για την εγκαθίδρυση της γερμανικής ποιήσεως, στο εγχειρίδιό του *Buch Von der Deutschen Poeterey* (1624), ο Opitz επικαλείται τα τεκμήρια περί της ποιήσεως των γερμανικών φύλων τόσο στους συγγραφείς της ύστερης αρχαιότητας όσο και στους Ρωμαίους συγγραφείς Τάκιτο (56-117μ.Χ.), και Αμμιανό Μαρκελλίνο (330-395 μ.Χ.), αλλά ανατρέχει και στην ίδια τη μεσαιωνική ποίηση των Walther von der Vogelweide (περ. 1170-1230) και Reinmar von Zweter (περ. 1200-1248). Το γεγονός ότι ο Opitz τόσο με τις θεωρητικές του εργασίες όσο και με τις μεταφράσεις του και την προσωπική του ποιητική δημιουργία συνεισέφερε στη χειραφέτηση της γλώσσας του λαού και στην ανάπτυξή της σε γλώσσα της ποιήσεως, μια εξέλιξη που είχαν ήδη διανύσει κατ' αρχάς η Ιταλία, τουλάχιστον με την ποίηση του Δάντη (1265-1321) και την πραγματεία του *De vulgari eloquentia* (1303/1305), και εν συνεχεία οι χώρες Ισπανία, Γαλλία, Αγγλία και Ολλανδία, φαίνεται να καταξίωνε τον Opitz για τους Γερμανούς ρομαντικούς.⁷

Ενδεικτικώς, όταν το 1806 οι δύο ρομαντικοί ποιητές και φίλοι Clemens Brentano (1778-1842) και Achim von Arnim (1781-1831) αρχίζουν, στη Χαϊδελβέργη, να συντάσσουν τη συλλογή τραγουδιών *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808), οι δύο ποιητές συγκαταλέγουν στον τόμο, ο οποίος περιλαμβάνει 200 ποιήματα, τέσσερα ποιήματα του Martin Opitz.⁸ Η ανθολογία αυτή, που τεκμηριώνει τη στροφή του ρομαντικού κινήματος προς τη δημόδη ποίηση και επιδιώκει να συμβολίσει την ανασύσταση του γερμανικού έθνους και της γερμανικής ταυτότητας

⁶ Βλ. Garber, Klaus: Martin Opitz, der Vater der deutschen Dichtung, Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der deutschen Germanistik, Stuttgart: Metzler 1976, σσ. 44-54.

⁷ Βλ. Kühlmann, Wilhelm: *Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation*, Heidelberg: Manutius 2001.

⁸ Arnim, Achim von / Brentano, Clemens: *Des Knaben Wunderhorn*, Stuttgart: Reclam 1979.

εν μέσω των ηττών που υφίστατο η Γερμανία από τα στρατεύματα του Ναπολέοντος,⁹ περιλαμβάνει τα ακόλουθα τέσσερα ποιήματα του Opitz:

1) *Überdruß der Gelehrtheit* (σσ. 53-54) (*Κορεσμός λογιοσύνης*)

Σε πέντε στροφές το λυρικό υποκείμενο εκφράζει την επιθυμία να ξεφύγει από τις σπουδές και τη μελέτη των αρχαίων συγγραφέων και να στραφεί προς την πράσινη φύση με τα όμορφα άνθη και τα ζωντάρια, να χαρεί τη ζωή, τους καρπούς της φύσεως, τη μουσική, τα τραγούδια και τους φίλους.

2) *Unerhörte Liebe* (σσ. 114-116) (*Ανήκουστη αγάπη*)

Πρόκειται για το ερωτικό τραγούδι, εκτάσεως οκτώ στροφών, ενός βοσκού στις κοιλάδες του Ρήνου και του παραποτάμου του Νέκαρ, με το οποίο ο βοσκός, λόγω της ανεκπλήρωτης αγάπης του («Liebespein», στίχος 4) προς την Φύλλιδα, εκφράζει τον πόνο του, που διακατέχει όλην του την ύπαρξη¹⁰, ενώ η νοσταλγία του τον οδηγεί στην εγκατάλειψη του ποιμνίου του και την αλλοτρίωση του εαυτού του¹¹: Υπερισχύει όμως η επιθυμία του να εξυμνεί την αγαπημένη, ελπίζοντας στην εύνοιά της¹²:

3) *Aurora* (σ. 283) (*Αυγή*)

Αυτό το τραγούδι, σε τρεις στροφές, εξυμνεί και επικαλείται το φως της αυγής, το οποίο ταυτίζεται εδώ με την ανθρώπινη δημιουργικότητα και την ελευθερία στη φύση.¹³ Η αυγή σηματοδοτεί τη λύτρωση από δεσμά, πιέσεις και υποχρεώσεις, καθώς κάθε αυγή σημαίνει μια νέα και τόσο πολυπόθητη αρχή¹⁴:

⁹ Βλ. Hoffmeister, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart: Metzler 1978, σ. 31, και Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München: Hanser 2007, σσ. 183 κ.ε.

¹⁰ Dass sie mir hat genommen
Gedanken, Mut und Sinn. (στίχοι 13 κ.ε.)

¹¹ Die Herd' ist mager worden,
und ich bin nicht mehr ich. (στίχοι 38 κ.ε.)

¹² Der Phyllis zu gefallen,
ich einig singen will,
Weil nichts ist was auf Erden,
mir ohne sie gefällt,
kann ihre Gunst mir werden
so habe ich alle Welt. (στίχοι 67-73)

¹³ Wer sich auf Ruhm begiebet,
und freie Tage liebet,
der liebt Aurorens Licht.

4) *Der Spaziergang* (σ. 291) (*Ο περίπατος*)

Το τέταρτο κατά σειρά ποίημα εκφράζει, επίσης σε τρεις στροφές, τον θαυμασμό για τα πουλιά του δάσους που τραγουδούν ελεύθερα και ζουν χωρίς φόβο και χωρίς την ανάγκη παρηγοριάς. Ο κεντρικός άξονας του ποιήματος, του οποίου την επιμέλεια υπογράφει ο Achim von Arnim, είναι η προσφιλέστατη στους ρομαντικούς ποιητές ελευθερία¹⁵:

Κεντρική ιδέα και των τεσσάρων αυτών ποιημάτων του Opitz είναι η σφοδρή επιθυμία για αποδέσμευση, ανεξαρτησία, ελευθερία, δημιουργία. Η έκφραση αυτής της επιθυμίας είναι απολύτως ενδεικτική για την ανάγκη των Γερμανών ρομαντικών ποιητών να αποτινάξουν τον ζυγό των Γάλλων κατακτητών, αλλά και για την απελευθέρωση και τον αυτοπροσδιορισμό του υποκειμένου.

Ο θαυμασμός των ρομαντικών της Χαϊδελβέργης για τον Martin Opitz ωστόσο δεν εξαντλείται στη συμπερίληψη των τεσσάρων ποιημάτων στη συλλογή τους, η οποία εξάλλου γνώρισε μεγάλη επιτυχία.¹⁶ Το ίδιο έτος της εκδόσεως της συλλογής των τραγουδιών *Des Knaben Wunderhorn*, το 1806, ο Clemens Brentano δημοσιεύει ως ένθετο έντυπο στην εβδομαδιαία τοπική εφημερίδα της Βάδης *Kurfürstliche privilegierte Wochenschrift für die Badischen Lande* εκτενές ποίημα 407 στίχων¹⁷,

Dann Gras muß Blumen bringen,
der Vögel leichtes Singen
durch alle Lüfte bricht. (στίχοι 1-6)

¹⁴ wer an den Ketten lieget,
wer auf dem Meere wallt,
wer voll ist schwerer Sorgen,
der spricht: Wann wird es morgen?
ora komm doch bald! (στίχοι 8-13)

¹⁵ Aur Wohl dem, der frey kann singen,
wie du, du Volk der Luft,
mag seine Stimme schwingen,
zu der, auf die er hofft.

Mehr wohl dem der frey lebet,
wie du, du leichte Schaar.
in Trost und Angst nicht schwebet,
ist außer der Gefahr. (στίχοι 5-13)

¹⁶ Βλ. ενδεικτικώς Beutin, Wolfgang κ.ά.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 6η έκδοση, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, σ. 235.

¹⁷ Το ποίημα φέρει το μακροσκελή τίτλο «Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg und seinem Traum auf der Brücke; worin ein schöner Dialogus zwischen Frau Pallas und Karl Theodor. In der Nacht vor dem Dankfeste, den 26. Juli 1806» Frühwald, Wolfgang κ. ά (επιμ.): *Clemens*

που μας μεταφέρει σε πρώτο ενικό πρόσωπο την αφήγηση ενός φοιτητή, ο οποίος το καλοκαίρι του 1806, όπως προσδιορίζει χρονικά ήδη ο τίτλος, αλλά και ο πρώτος στίχος του ποιήματος, μεταβαίνει από το Πανεπιστήμιο της Ιένας στη Χαϊδελβέργη. Ως ιστορικό πλαίσιο αναφέρονται ο πανηγυρισμός για την ανάρρωση του τοπικού ηγεμόνα Karl Friedrich von Baden (γεν. 1738) και οι εορτασμοί για το γάμο του εγγονού του με την υιοθετημένη κόρη του Ναπολέοντος Stephanie Beauharnais (1789-1860). Μορφολογικώς, το ποίημα, με τον ομοιοκατάληκτο ίαμβο (Knittelvers), παραπέμπει σε μεσαιωνικό τραγούδι με ειρωνικά και σκωπτικά χαρακτηριστικά κατά το πρότυπο του Hans Sachs (1494-1576),¹⁸ αλλά και οι δύο παρατιθέμενοι διάλογοι μεταξύ των πολιτών σχετικά με τα γεγονότα που περιγράφει ο ποιητής, αναδίδουν μια ανάλαφρη ατμόσφαιρα.

Καθώς, κατά την είσοδό του στην πόλη, οι φύλακες δραγόνι ρωτούν τον λυρικό αφηγητή για την ταυτότητά του, εκείνος δηλώνει το όνομα Martin Opitz, είναι δηλαδή απόγονος του γνωστού ποιητή, στον οποίο οι δραγόνι της πόλεως των ποιητών δίδουν αμέσως άδεια εισόδου (στίχοι 67-72).

Στο δεύτερο μέρος του ποιήματος το λυρικό υποκείμενο διηγείται το όνειρο που βλέπει: στην παλαιά γέφυρα, όπου ευρίσκονται έως σήμερα, το άγαλμα της αρχαίας θεάς Αθηνάς και το άγαλμα του αποθανόντος τοπικού ηγεμόνος και ευεργέτη της πόλεως Karl Theodor (1724-1799) ζωντανεύουν. Το μοτίβο των άψυχων ομοιωμάτων του ανθρώπου, όπως είναι τα αγάλματα και οι κούκλες, τα οποία ζωντανεύουν και αυτονομούνται, αποτελεί ένα συχνά απαντώμενο χαρακτηριστικό του Ρομαντισμού, όπως π.χ. στα διηγήματα των Joseph von Eichendorff (1788-1857) *Das Marmorbild* (1819) και του E.T.A. Hoffmann (1776-1821) *Der Sandmann* (1816), κ. ά.¹⁹ Εδώ, στο όνειρο του Brentano, τα αγάλματα της Αθηνάς και του ηγεμόνα συνομιλούν για την ανάπτυξη του Πανεπιστημίου και των επιστημών. Η Αθηνά επαινεί την αναδιοργάνωση του Πανεπιστημίου που επέτυχε ο ηγεμόνας με την προσέλευση καθηγητών από το Πανεπιστήμιο της Ιένας σε όλες τις σχολές, των οποίων οι

Brentano. Werke, τόμοι I-IV, München: Hanser 1963-1968, εδώ τόμος I, σσ. 173-184. Σχετικά με την «Beilage zu No 5 der Kurfürstlichen privilegierten Wochenschrift für die Badischen Lande», βλ. Manger, Klaus: «Und wie ich gen die Brücke schaut. Heidelbergs Alte Brücke vor allem in Clemens Brentanos Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg (1806)», στο: Prückner, Helmut (επιμ.), *Die Alte Brücke in Heidelberg 1788-1988*, Heidelberg 1988, σσ. 130-140, εδώ σσ. 132 κ.ε. Στη συνέχεια: Manger: *Heidelbergs Alte Brücke*.

¹⁸ Manger: *Heidelbergs Alte Brücke*, ό.π. (σημ. 11), σ. 133.

¹⁹ Βλ. Drux, Rudolf (επιμ.): *Die lebendige Puppe*, Frankfurt am Main: Fischer 1986.

επιστήμες συμβολίζονται με αγάλματα γονατισμένα στα πόδια της Αθηνάς. Αναπαριστώνται η ιατρική, η χημεία, η φυσική, το δίκαιο, η φιλοσοφία και η θεολογία. Με τα λόγια της Αθηνάς ο ποιητής διακηρύσσει την παρέλευση της εποχής του «διαφωτισμού» και την ανάδυση της θεολογίας της προσωπικής ενοράσεως:²⁰

Η θεά Αθηνά επαινεί τη νέα κατεύθυνση της φιλολογίας που αναδεικνύει τον ηρωϊσμό των Αρχαίων

Was nur die großen Heiden dachten,
Daß sie sogar nichts Schlechtes machten,
Das tut Philologia lehren (στίχοι 326-328)

και την ιστοριογραφία που αναγγέλει μια νέα εποχή: «so geht hervor ein' neue Zeit» (στίχος 339).

Το όνειρο συνεχίζεται με την εμφάνιση σειράς διανοουμένων που έζησαν τον 15ο και 16ο αιώνα και είχαν με τη δράση τους ευνοήσει την ανάπτυξη του Πανεπιστημίου. Κατ' αυτόν τον τρόπο το παρόν συνδέεται με το επίσης ανθηρό παρελθόν της πόλεως: παρελαύνουν ο Έρασμος (1469-1536) που προωριζέτο το 1513 να εκλεγεί καθηγητής στη Χαϊδελβέργη, ο Johannes von Dalberg (1445-1503), φιλόλογος και νομομαθής, επίσκοπος της πόλεως Worms, που ως καγκελάριος του Πανεπιστημίου τη διετία 1480-82 ίδρυσε την Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, ο Ολλανδός φιλόλογος Rudolf Agricola (1444-1485), ο νομομαθής Johannes Reuchlin (1455-1522), ο Jakob Wimpfling (1449-1528) κοσμήτορας το 1479 και πρότανης το 1481, ο Sebastian Münster (1489-1552) καθηγητής Εβραϊκών κατά την περίοδο 1524-1527, ο Jacob Micyllus (1503-1538) καθηγητής Ελληνικών κατά την περίοδο 1533-1537, και άλλοι, μεταξύ των οποίων και ο πρόγονος του οραματιζόμενου φοιτητή, ο ποιητής Martin Opitz, στον οποίο αναφέρεται ήδη στην αρχή του τραγουδιού του επαινώντας τον ως υμνητή της πόλεως (στίχοι 62 και 378). Στο τέλος του ποιήματος ο φοιτητής συνέρχεται από το όνειρο, καταθέτει τιμητικό στεφάνι στο άγαλμα της Αθηνάς και προτρέπει τους φοιτητές σε επιμέλεια, ευσέβεια, υπεροχή και οξύνοια²¹ (στίχοι 406-407):

²⁰ Aufklärung heißt's, aus Religion
Ward schier ein' schlecht Illumination;
Doch jetzt durch der Theologia Schleier
Strahlt neu ein Licht, ein Augenfeuer. (στίχοι 322-325)
Manger: *Heidelbergs Alte Brücke*, ό. π. (σημ. 11), σ. 137 κ.ε.

²¹ Seid fleißig nur – fromm – toll – mit Witz,

Η συνείδηση της ιστορικής συνέχειας με το ηρωϊκό και προφανώς εξιδανικευμένο παρελθόν της άνθισης των ανθρωπιστικών επιστημών και της ποίησης συνεπάγεται μεν την εμπειρία της φθοράς, στην οποία υπόκεινται κάθε ανθρώπινη ύπαρξη και κοινωνία. Συγχρόνως όμως η ιστορική συνέχεια αποτελεί κληρονομιά και ανοίγει ορίζοντες και προοπτικές για το δυσχερές παρόν, που αντιμετώπιζαν οι ρομαντικοί ποιητές.

Ο αυτοβιογραφικός καμβάς στον οποίο συνυφαίνεται το ποίημα, μας παραπέμπει στη μετάβαση του Clemens Brentano, το 1804, στη Χαϊδελβέργη. Τότε, παρότρυνε και τον Achim von Arnim (1781-1831), που γνώριζε από την περίοδο των σπουδών φιλοσοφίας στο Göttingen το 1801, να τον ακολουθήσει. Εδώ, στη Χαϊδελβέργη, οι δύο ποιητές αρχίζουν να συλλέγουν την ανθολογία τραγουδιών *Des Knaben Wunderhorn* (1806), με την οποία επιχειρούσαν να αναβιώσουν τον κόσμο του μεσαίωνα και των πρώιμων νεωτερικών χρόνων και να δώσουν νέα ζωή στα παλαιά κείμενα.²²

Ο Brentano γνωρίζει ότι οι φιγούρες αφενός του ποιητή των πρώιμων νεωτερικών χρόνων Martin Opitz και αφετέρου του φοιτητή απογόνου του, με τον οποίο το λυρικό υποκείμενο ταυτίζεται και του οποίου την αναφορά στην αρχαία σοφία αλλά και στα ακαδημαϊκά θεμέλια της γερμανικής διανόησης τόσο περίτεχνα σκηνοθετεί, εξασφαλίζουν τη σύνδεση με τις απαρχές της γερμανικής ποίησης και παράδοσης.

Γεννάται όμως το ερώτημα, τί γνώριζε ο Σολωμός μας για τον Opitz, τον οποίο με τόσο ενθουσιασμό και έπαινο επικαλείται στο *Διάλογο*: «ο Όπιτς έδωσε το παράδειγμα της αλήθειας»²³. Οι επιδράσεις που δέχθηκε ο Σολωμός από γερμανούς συγγραφείς έχουν διερευνηθεί εις βάθος, χάρις στη ρηζικέλευθη και ενδελεχή μελέτη του Γιώργου Βελουδή:²⁴ Η ευρύτερη γνωριμία του Σολωμού με γερμανούς συγγραφείς τεκμηριώνεται ασφαλώς για την περίοδο της διαμονής του στην Κέρκυρα (1834-1849) μέσω των μεταφράσεων, που εκπονούσε για χάριν του Σολωμού, κατά

Dies wünscht von Boberfeld Opitz.

²² Debon, Güther: *Der Weingott und die Blaue Blume. Dichter zu Gast in Heidelberg*, Heidelberg 1995, σ. 118 κ.ε. και 121.

²³ Βλ. σημ. 3.

²⁴ Βελουδής, Γιώργος: *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα 1989. Στη συνέχεια: *Βελουδής: Διονύσιος Σολωμός*. Τα ρομαντικά χαρακτηριστικά στο έργο του Σολωμού έχει διερευνήσει ο Δημηρούλης, Δημήτρης: *Φάκελος "Διονύσιος Σολωμός"*. *Ανατομία ενός εθνικού θρίλερ*, Αθήνα: Μεταίχμιο 2004.

παραγγελίαν, ο φίλος του Νικόλαος Λούντζης (1798-1885) προς τα ιταλικά, και των οποίων σώζονται 25 τόμοι, ενώ πιθανολογείται η εκπόνηση και πολλών άλλων απωλεσθέντων τόμων.²⁵

Αλλά και για την προηγηθείσα τριετία 1815-18 της παραμονής του Σολωμού στην Ιταλία εικάζεται η «επαφή με τη γερμανική λογοτεχνία και φιλοσοφία» που συνεχίστηκε στην πρώτη ζακυνθινή περίοδο της δημιουργίας του 1818-1828²⁶ – δηλαδή κατά το διάστημα, εντός του οποίου χρονολογείται η συγγραφή του *Διαλόγου* (1824). Σχετικά με αυτό το «παλιότερο τεκμήριο της γνωριμίας» του Σολωμού με τη γερμανική λογοτεχνία επισημαίνεται ότι «πίσω από τη μνεία του προδρόμου της νέας γερμανικής ποίησης Martin Opitz υποκρύπτεται περισσότερο η γλωσσική του μεταρρύθμιση», όπως ο Γερμανός ποιητής την υπερασπίστηκε στην πρώιμη πραγματεία του *Aristarchus sive de contemptu linguae teutonicae* (1617) και «πρέπει μάλλον να προσγραφεί στα ιταλικά αναγνώσματα και πρότυπα του Σολωμού στο γλωσσικό ζήτημα – στο δεύτερο μισό του 18ου και στο πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα.»²⁷

Συνεπώς, η άμεση γνώση αυτού του κειμένου του 20ετούς Opitz, σημειωτέον διατυπωμένου στα λατινικά, και επομένως προσιτού στον Σολωμό, δεν μπορεί να αποκλεισθεί. Αλλά ούτε μπορεί να απορριφθεί η έμμεση γνώση άλλων έργων του Opitz μέσω δευτερογενών πηγών του γερμανικού Ρομαντισμού στην Ιταλία με τη μεσολάβηση της Mme de Staël, που βρίσκεται το 1815 στο Μιλάνο.²⁸ Ενδεικτικό είναι και το ενδιαφέρον του Σολωμού για την ελληνική μεσαιωνική και δημώδη ποίηση,²⁹ ενδιαφέρον συναφές με την ενασχόληση και ανθολόγηση των ρομαντικών ποιητών της Χαϊδελβέργης.

Σε αυτή τη συνάντηση του Σολωμού με το ευρωπαϊκό ρομαντικό κίνημα, με τα μοτίβα και τις πηγές εμπνεύσεώς του, δεν μας εκπλήσσει μια ακόμη παραλληλία. Στο ποίημα της πρώιμης περιόδου της ποιητικής του δημιουργίας με τον τίτλο *Η Σκιά*

²⁵ Βελουδής: *Διονύσιος Σολωμός*, ό π. (σημ. 17), σσ. 30, 52 και 56.

²⁶ Ο. π., σσ. 33 και 57.

²⁷ Ο. π., σ. 34.

²⁸ Ο. π., σ. 233.

²⁹ Χατζηγιακουμής, Εμμανουήλ Κ: *Νεοελληνικάί πηγαί του Σολωμού – Κρητική λογοτεχνία, δημώδη μεσαιωνικά κείμενα, δημοτική ποίησης*, Αθήνα 1968.

του Ομήρου (1821-22),³⁰ ο Επτανήσιος ποιητής συνομιλεί με τον πατέρα της ελληνικής ποιήσεως και αφηγείται ένα όνειρο, στο οποίο «ένας γέροντας», σε ένα ειδυλλιακό «ακρογιάλι αναπαύοτον», και

εις το πολύαστρον του αιθέρους
τα μάτια εστριφογύριζε σβυσμένα.
Αγάλι, γάλι εσηκώθη από χάμου,
και ωσάν νάχε το φως του ήλθε κοντά μου.³¹

Όπως ο φοιτητής του Brentano βλέπει σε όνειρο τους πνευματικούς προγόνους του και μεταξύ αυτών τον Martin Opitz, ελπίζοντας ότι οι παρακαταθήκες τους θα αναζωπυρώσουν την πνευματική ζωή και την πολιτιστική ταυτότητα του τόπου του, έτσι και ο Σολωμός οραματίζεται τη «σκιά του Ομήρου, όπου επρόσταζε τον ποιητή να γράφη τη δημοτική γλώσσα,»³² καθώς υποσημειώνει ο φίλος του Σολωμού φιλόλογος Ιάκωβος Πολυλάς. Το όνειρο, ως προσφιλής χώρος εμπνεύσεως των ρομαντικών, συμπλέκεται με την πραγματικότητα για να δώσει και στους δύο ποιητές, στον Έλληνα και στο Γερμανό, αναμορφωτική δύναμη και προοπτική για το παρόν και το μέλλον.³³

³⁰ Πρβλ. τη χαρακτηριστική παρατήρηση «Homers Schatten, in dem der Dichter sich eine Begegnung mit dem großen Vater der griechischen Dichtung vorstellt» από τον Στυλιανό Αλεξίου: «Dionysios Solomos», στο: Evi Petropoulou, *Geschichte der neugriechischen Literatur*, Frankfurt: Suhrkamp 2001, σσ. 28-42, εδώ σ. 28.

³¹ Σολωμός, Διονύσιοις «Ποιήματα», *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*, τ. 1, επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, Γ΄ έκδοση, Ίκαρος, Αθήνα 1971, σελ. 58.

³² Βλ. υποσημείωση του Πολυλά στον τίτλο του ποιήματος στο: Σολωμός: Άπαντα, ό.π. (σημ. 2), σ. 140.

³³ Σχετικά με τη σημασία του ονείρου στους ρομαντικούς βλ. Βελουδής: Διονύσιος Σολωμός, ό.π. (σημ. 17), σ. 301, και ειδικότερα στους πρώιμους Γερμανούς ρομαντικούς βλ. Αντωνοπούλου, Αναστασία: «Ελύτης και Νοβάλις», στο: Willi Benning (επιμ.), „Lern im Leben die Kunst...” *Festschrift für Klaus Betzen. Τιμητικός τόμος για τον Κλάους Μπέτσεν*, Αθήνα: Παρουσία 1995, σσ. 479-498, εδώ σ. 490.

Μιχαήλ Λειβαδιώτης

Δύο ζακυνθινές ανθολογίες της Rahel Varnhagen

Τα τεκμήρια της επικοινωνίας του Διονυσίου Σολωμού με τον εγελιανισμό και τον γερμανικό Ρομαντισμό σώζονται στους εικοσιπέντε χειρόγραφους κώδικες που περιέχουν τις μεταφράσεις που ο Νικόλαος Λούντζης εκπόνησε στα ιταλικά για τον ποιητή. Ανάμεσα σ' αυτές εντοπίζονται δύο ανθολογίες επιστολών και στοχασμών της Rahel Varnhagen. Η παρουσία των ιταλικών μεταφράσεων της Rahel Varnhagen ανάμεσα στα σολωμικά αναγνώσματα, καίτοι μαρτυρημένη, παρέμεινε ανεξερεύνητη μέχρι σήμερα, μολονότι αποτελεί μια αξιοσημείωτη πρώιμη διαγλωσσική μεταφορά, που κομίζει ενδιαφέροντα στοιχεία για την προϊστορία της πρόσληψης της συγγραφέως στον ελληνικό χώρο, αλλά και για τις συγχρονισμένες με τον ευρωπαϊκό βορρά ζητήσεις του έλληνα ποιητή. Η υποδοχή του στοχασμού της Rahel Varnhagen στο επτανησιακό σύστημα μελετάται εντός του θεωρητικού πλαισίου των πολιτισμικών μεταφορών. Η μελέτη επικεντρώνεται στην ανάχνευση των προϋποθέσεων και της απόβλεψης του εγχειρήματος του Λούντζη και στον προσδιορισμό της θέσης και της συνάφειας των μεταφρασμένων έργων της Rahel Varnhagen εντός του corpus των σολωμικών αναγνωσμάτων. Ερευνώνται το πρόγραμμα και η μέθοδος του μεταφραστή, τα κριτήρια επιλογής και η πρόθεση που διατρέχει τη συμπληρωματική εργασία του ανθολόγου. Αναλύονται οι φάσεις της διαγλωσσικής μεταμόρφωσης των εννοιών, υπό το πρίσμα της ιδιαίτερης δυναμικής που αναπτύσσεται στα κατά τόπους ρομαντικά περιβάλλοντα και στο ευνοϊκό για την κινητικότητα των ιδεών δίκτυο που αυτά σχηματίζουν.

Αυτό που έχουμε πλέον συνηθίσει να ονομάζουμε «βιβλιοθήκη του συγγραφέα» λειτουργεί ως ο *τόπος* όπου προβάλλονται οι ευσεβείς –και ασεβείς– πόθοι του ερευνητή, το αδιάσειστο –και έωλο– επιχείρημα της κριτικής, το ακλόνητο –και επινοημένο– άλλοθι του ιστορικού της λογοτεχνίας. Στις περιπτώσεις δε όπου η «βιβλιοθήκη του συγγραφέα» στερείται υλικής υπόστασης, εμφάνειας ή αρτιμέλειας, τα κενά συμπληρώνονται κατά το εϊκός και αναγκαίον, καμιά φορά και κατά το δοκούν. Το ίχνος της βιβλιοθήκης του Διονυσίου Σολωμού στον χάρτη των μονοπατιών της σολωμικής ποιητικής, πρόσληψης και κριτικής, αποτελεί μια από τις πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις του παραπάνω αξιώματος στη φιλολογική μας ιστορία. Σκοπός μου είναι να χαρτογραφήσω το μαρτυρημένο, αλλά ως σήμερα απροσπέλαστο από την έρευνα, μονοπάτι που ορίζει το μεταφραστικό έργο του Νικόλαου Λούντζη και συνδέει το έργο της Rahel Varhagen με τον ώριμο Σολωμό.

Επιτρέψτε μου μια σύντομη παράκαμψη πριν έρθω στο αντικείμενο της ανακοίνωσής μου. Πρέπει να πάει κανείς στην απαρχή της σολωμικής κριτικής και στο καταστατικό της κείμενο, τα *Προλεγόμενα* του Ιάκωβου Πολυλά για να πιάσει το νήμα της αφήγησης. Εκεί περιγράφεται η προσκόλληση του ύστερου Σολωμού «εις τα μεγάλα γερμανικά συγγράμματα». Ακολούθησε η αντιπαράθεση του Πολυλά με τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο η οποία εισήγαγε στη σολωμική κριτική έναν όρο που επρόκειτο να τη σημαδέψει έκτοτε, τον περίφημο «γερμανισμό». Τα όσα διαμείβονται γύρω από το ενδιαφέρον του ώριμου Σολωμού για τη γερμανική φιλοσοφία

σηματοδοτούν την έναρξη ενός ιδιότυπου ιδεολογικού δημόσιου διαλόγου,¹ ενώ το «άγχος της επίδρασης» διαφαίνεται αμείωτο και στη μεταγενέστερη κριτική.²

Την έριδα του γερμανισμού τροφοδότησαν το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα τρεις νεότερες μελέτες που είχαν ως αντικείμενό τους τα κειμενικά τεκμήρια της σολωμικής «αποστασίας». Το 1957 ο Λίνος Πολίτης παρουσιάζει έναν κώδικα της Εθνικής Βιβλιοθήκης με ιταλικές μεταφράσεις γερμανών συγγραφέων προορισμένες για το Σολωμό. Αργότερα, ο Louis Coutelle θα παρουσιάσει τους κώδικες της Ζακύνθου,³ ενώ την πρώτη συστηματική μελέτη των γερμανικών πηγών του Σολωμού οφείλουμε στον Γιώργο Βελουδή.⁴

Οι παραπάνω κριτικοί διαλεύκαναν μια σειρά σύνθετων προβλημάτων που αφορούν τον τρόπο, τον χρόνο, και την έκταση της σολωμικής επικοινωνίας με τον Ρομαντισμό. Ωστόσο πολλά από τα ζητήματα που θέτουν οι γερμανικές αναγνώσεις του ποιητή δεν έχουν συζητηθεί ικανοποιητικά, ενώ τα μεταφρασμένα κείμενα καθαυτά αντιμετωπίζονται συλλήβδην σαν πραγματολογικά ερείσματα μιας επιχειρηματολογίας προσηλωμένης στο πρωτότυπο κι όχι ως κειμενικά δεδομένα μιας διαγλωσσικής μεταφοράς που φέρει τα σημάδια της χωροχρονικής μετατόπισης μετασχηματιζόμενων ιδεών. Σε όλες τις σχετικές μελέτες μια εκ προοιμίου αρνητική κι ατεκμηρίωτη απόφαση περί της ποιότητας της μετάφρασης, ανοίγει το δρόμο για τον απευθείας διάλογο του ποιητή με τους γερμανούς, υποσκελίζοντας το ιταλικό διάμεσο, με αποτέλεσμα παρερμηνείες και παρεξηγήσεις που έκτοτε επαναλαμβάνονται λίγο πολύ άκριτα.

Οι μεταφράσεις λοιπόν έχουν πραγματοποιηθεί στη Ζάκυνθο και ως μεταφραστής έχει ταυτοποιηθεί ορθώς ο Νικόλαος Λούντζης, μεγαλύτερος αδελφός του ιστορικού Ερμάννου Λούντζη. Ο Νικόλαος, συνομήλικος του Σολωμού, γιος του Αναστάσιου Λούντζη και της γερμανίδας Μαρίας Μάρτενς, διένυσε την εφηβεία του στη βόρεια Ευρώπη, κυρίως στα ρομαντικά σαλόνια της Κοπεγχάγης,⁵ γνώρισε προσωπικά τον Goethe στη Βαϊμάρη και σπούδασε σε γερμανικά Πανεπιστήμια. Μετά την επιστροφή του στη Ζάκυνθο αναπτύσσεται η φιλία του με τον

¹ Η αντιπαράθεση των δύο Επτανησίων αποτυπώθηκε κυρίως στα εξής τρία κείμενα: τα *Προλεγόμενα* του Πολυλά (1859), το *Πόθεν η κοινή λέξι τραγουδώ; Σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως* (1859) του Ζαμπέλιου και την απάντηση του Πολυλά *Πόθεν η μυστικοφοβία του κ. Σπ. Ζαμπελίου;* (1860)

² Ο Παλαμάς, ο Αποστολάκης, ο Βάρναλης, ο Jenkins ερίζουν γύρω από την περισσότερο ή λιγότερο καταλυτική επίδραση των γερμανικών αναγνωσμάτων στα ποιήματα της κερκυραϊκής περιόδου του Σολωμού.

³ Coutelle, Louis: «Οι μεταφράσεις του Ν. Λούντζη για τον Σολωμό (Οι κώδικες της Ζακύνθου)» στο *Ο Εραμιστής* 18 (1965), σσ. 225-248.

⁴ Βελουδής, Γιώργος: Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική ποίηση και ποιητική, Οι γερμανικές πηγές, Αθήνα 1989.

⁵ Οι εμπορικές και υπηρεσιακές σχέσεις του πατέρα Λούντζη με τη Δανία, έφεραν τον μικρό Νικόλαο στην Κοπεγχάγη για σπουδές το 1812 με τη συνοδεία του Δανού αρχαιολόγου και περιηγητή Peter Oluf Brøndsted, φίλου της οικογένειας που μόλις είχε ολοκληρώσει το ταξίδι του στην Πελοπόννησο και τα νησιά και έφευγε με πολύτιμη λεία για την πατρίδα του. Στην Κοπεγχάγη ο Λούντζης θα μείνει μέχρι το 1818. Πρβλ. Nørgaard, Lars: «Ο νεαρός Νικόλαος Λούντζης και η Δανία», στο *Περίπλους* 46-47, σσ. 112-120 (στη συνέχεια: *Nørgaard: «Ο νεαρός Νικόλαος Λούντζης και η Δανία»*) και Κλαίρη Σκανδάμη, «Νικόλαος και Ερμάννος Λούντζης. Από τη Ζάκυνθο στη Σιένα και τη Μπολώνια (1825-1824)», στο *Περίπλους* 38-39, σσ. 137-146.

ποιητή και κυοφορείται η ιδέα των μεταφράσεων. Ο Σολωμός δε μιλούσε γερμανικά. Ο ζήλος όμως με τον οποίο αναζητούσε τον στοχασμό των γερμανών ομοτέχνων του, οδήγησε στην εκπόνηση ενός τεράστιου μεταφραστικού έργου που ανέλαβε αφιλοκερδώς ο Λούντζης και σήμερα σώζεται μόνο αποσπασματικά: 25 τόμοι εκ των οποίων ο ένας φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη και οι υπόλοιποι στο Μουσείο Σολωμού.

Ο κυριότερος όγκος των μεταφράσεων, δεκαέξι από τους εικοσιπέντε κώδικες δηλαδή, αποτελεί την πρώτη εκδοχή σε ιταλική γλώσσα των κυριοτέρων έργων του Hegel.⁶ Στους υπόλοιπους μεταφράζονται κυρίως οι κλασικοί και ρομαντικοί: Goethe, Schiller, Novalis, Klopstock, Schlegel, Baader, αλλά επίσης σπουδαίες πραγματείες του γερμανικού ιδεαλισμού των Fichte, Schelling και Kant. Ως «ανθολογίες», παρότι το πνεύμα και ο χαρακτήρας τους διαφέρει σημαντικά, μπορούν να χαρακτηριστούν μόνο οι κώδικες Ζακύνθου αρ. 21 και αρ. 22 στους οποίους ανθολογείται και το έργο της Rahel Levin Varnhagen.

Έρχομαι στο κατεξοχήν αντικείμενο της ανακοίνωσής μου. Η Rahel Levin διατήρησε από το 1790 μέχρι το 1806 ένα από τα σημαντικότερα λογοτεχνικά σαλόνια της Ευρώπης στους θαμώνες του οποίου συγκαταλέγονταν ο Ludwig Tieck, ο Jean Paul, ο Friedrich Schlegel, οι αδελφοί Humboldt και άλλοι σπουδαίοι εκπρόσωποι της πρωσικής διανόησης. Μετά το 1819 η Rahel οργάνωσε το λεγόμενο «δεύτερο σαλόνι» με θαμώνες τον Heine, την Bettina von Arnim, τους Mendelssohn και τον ίδιο τον Hegel. Η αποτυχία του δεύτερου σαλονιού και η σταδιακή απομόνωση της Varnhagen συνδέθηκε από την ίδια, αλλά και από τη μεταγενέστερη κριτική, με την εβραϊκή της καταγωγή. Προϋπόθεση του όψιμου γάμου της με τον πολύ νεότερο Karl August Varnhagen ήταν ο -τύποις- προσηλυτισμός της. Το σαλόνι της Varnhagen μαζί με εκείνα των επίσης εκχριστιανισμένων εβραίων Dorothea von Schlegel και Henriette Herz, αποτέλεσε έναν ζωτικής σημασίας χώρο για τη διακίνηση των ιδεών του γερμανικού Ρομαντισμού.

Έχει επισημανθεί η πολυεπίπεδη λειτουργία του «φιλολογικού σαλονιού» στην Ευρώπη του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού, η σημασία του για τη διακίνηση ιδεών και τη δημιουργία δικτύων σχέσεων, οι πολιτικές του απολήξεις και ο σημαίνων ρόλος του για τη διαμόρφωση της δημόσιας σφαίρας.⁷ Για τη νεότερη έρευνα τα σαλόνια του Βερολίνου ορίζουν επίσης την αλλαγή παραδείγματος που σηματοδοτεί η γυναικεία και η εβραϊκή χειραφέτηση στο μικρό εκείνο χρονικό διάστημα από το τέλος των γκέτο μέχρι την αρχή των πογκρόμ και στα οποία οι εβραίες γυναίκες

⁶ Κεφάλαια και αποσπάσματα άλλων έργων του Hegel βρίσκονται και σε τρεις ακόμη κώδικες. Ανάμεσα στις μεταφράσεις αυτές βρίσκουμε τους σημαντικότερους τίτλους της εγγεληνής φιλοσοφίας: τη *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, την *Επιστήμη της Λογικής*, την *Εγκυκλοπαίδεια*, την *Αισθητική* και την *Ιστορία της Φιλοσοφίας*.

⁷ Από την εκτενή σχετική βιβλιογραφία ξεχωρίζουν η εργασία του Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990 και η μελέτη της Goodman, Dena: *The Republic of Letters, A Cultural History of the French Enlightenment*, Cornell U.P. 1996.

πρωτοστάτησαν στην πνευματική ζωή της Γερμανίας και η δράση τους αποτέλεσε για τις ίδιες μέσο κοινωνικής αποδοχής.⁸

Η αντισυμβατική συμβολή της Varnhagen στις πνευματικές ζυμώσεις της εποχής, αυτή που έκανε τον Friedrich von Gentz σε επιστολή του προς εκείνη να γράψει «Sie sind die Romantik selbst»,⁹ έδωσε περισσότερες από 6.000 επιστολές (1793-1833), που εντάσσονται δικαιωματικά – και παρά τον ειδολογικό τους μετεωρισμό ή ίσως και λόγω αυτού– στο corpus του γερμανικού Ρομαντισμού. Ας μην ξεχνάμε ότι στη ρομαντική λογοτεχνία η επιστολή ενέχει θέση κριτικού δοκιμίου μέσα στο γραμματολογικό περιβάλλον της και παίζει κεντρικό ρόλο στο σύμπαν των ποιητολογικών ζητήσεων της εποχής.

Η *Briefkultur* του τέλους του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου καθίσταται εξαιρετικό εργαλείο στα χέρια των λογίων: ειδολογικά ατίθαση, αλλά υφολογικά μάλλον συνεπής, αποτέλεσε ένα χώρο ανάπτυξης θεωρητικού στοχασμού και μικρολογοτεχνίας που γοήτευε τους ρομαντικούς, καθώς προσέφερε ένα ευέλικτο κι απενοχοποιημένο πλαίσιο έκφρασης. Αξιοσημείωτη στην περίπτωση της Rahel είναι η σημασιολογική φόρτιση της αλληλογραφίας της ως επικοινωνιακής απόφυσης του σαλονιού της¹⁰ και της ιδιότροπης έκδοσής της ως σημειωτικής μνημείωσης της εβραϊκής της απομόνωσης. Ο αισθητικός της προβληματισμός δηλώνεται κυρίως δια της απερίφραστης συστοίχισής της με τον Goethe και της απόρριψης της αντιδραστικής, νεοχριστιανικής και εθνοκεντρικής μετεξέλιξης του Ρομαντισμού, όπως αυτή αποτυπώθηκε στο έργο του Novalis¹¹ και στις αντιδιαφοριστικές θέσεις του Schlegel και του Schleiermacher.¹²

Η παρουσία της Rahel Varnhagen στους κώδικες της Ζακύνθου είναι αξιοσημείωτη για λόγους συναφείς με πραγματολογικούς συμπερασμούς που επιτρέπει η εκδοτική της ιστορία και αφορά τη σύνδεση του επτανησιακού συστήματος με τα ρομαντικά ευρωπαϊκά δίκτυα διακίνησης των ιδεών. Η αλληλογραφία της Rahel εκδόθηκε αμέσως μετά τον θάνατό της, το 1833, ενώ αυτή η ιδιωτική επίτομη έκδοση διανεμήθηκε από τον σύζυγό της στον κύκλο των Varnhagen.¹³ Τον επόμενο χρόνο

⁸ Πρβλ. Hertz, Deborah: *Jewish High Society In Old Regime Berlin*, Syracuse New York 2005, σσ. 1-22 και Scurla, Herbert: *Rahel Varnhagen, Die große Frauengestalt der deutschen Romantik*, Frankfurt a. M., 1980, σσ. 35-41. Βλ. επίσης Webberley, Helen: *Cultural Salons and Jewish Women in 19th Century Berlin*, Limmud Oz Conference Sydney, July 2005

⁹ Σε επιστολή του της 25 Νοεμβρίου 1830 από τη Βιέννη. Βλ. *Galerie von Bildnissen aus Rahel's Umgang und Briefwechsel*. Επιμ. K.A. Varnhagen von Ense, Reichenbach, Leipzig 1836, Zweiter Theil, σ. 251.

¹⁰ Για τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο η επιστολογραφία της Rahel διαπλέκεται με τη δραστηριότητά της ως *salonière* βλ.: Becker, Sabina: «*Mein Leben soll zu Briefen werden*. Salon Geselligkeit und Briefkultur: Zum Lebensprojekt Rahel Varnhagens», στο *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 26 (2) 2001, 98-120. Πρβλ. και την επιχειρηματολογία της Barbara Hahn για τη γυναικεία ρομαντική επιστολογραφία: Hahn, Barbara: *Antworten Sie mir, Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel*, Frankfurt a. M. 1990, σσ. 20-26, 212-215.

¹¹ Isselstein, Ursula: *Studien zu Rahel Levin Varnhagen*, Torino 1993, σσ. 16-19.

¹² Graf, Emma: *Rahel Varnhagen und die Romantik*, Berlin 1903, σσ. 35-52.

¹³ Κατά τη διάρκεια της ζωής της Rahel δημοσιεύθηκαν σε περιοδικά ελάχιστες μονάχα διάσπαρτες επιστολές θεωρητικού περιεχομένου.

κυκλοφόρησε η οριστική τρίτομη έκδοση. Η διάδοση του έργου της Varnhagen στη Γερμανία μέχρι το τέλος του αιώνα δε φαίνεται να ατονεί.¹⁴ Ωστόσο η φήμη της σπάνια ξεπέρασε τα όρια του γερμανόφωνου χώρου. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Ludmilla Assing, η ύστερη εκδότις της Rahel, κατά τα χρόνια της ιταλικής της μετοικεσίας δεν παρουσίασε κάποια μετάφραση στο ιταλικό κοινό: οι πρώτες αποσπασματικές ιταλικές εκδόσεις κυκλοφόρησαν μόλις τη δεκαετία του 1980. Γαλλικές μεταφράσεις¹⁵ είναι ανύπαρκτες τον 19ο αιώνα, ενώ στην Ελλάδα η Varnhagen παραμένει άγνωστη και αμετάφραστη μέχρι σήμερα.

Το έργο της παραγκωνίστηκε στο γύρισμα του αιώνα μέχρι τη μεταπολεμική επανεμφάνιση και καθιέρωσή του χάρη στις μελέτες της Hannah Arendt.¹⁶ Οι μεταφράσεις του Λούντζη λοιπόν μπορούν δικαιωματικά να θεωρηθούν πρωτοποριακές όσον αφορά την πρόσληψη της ίδιας της Varnhagen, αλλά και ενδεικτικές της ενημέρωσης του επτανησιακού χώρου για τα συγκαιρινά ευρωπαϊκά λογοτεχνικά τεκταινόμενα. Στη διαπίστωση αυτή έρχεται να προστεθεί μια ακόμη πιο ενδιαφέρουσα πληροφορία που προκύπτει από την αντιπαραβολή των ζακυνθινών μεταφρασμάτων με τις γερμανικές εκδόσεις αλλά και με δημοσιεύσεις σε περιοδικά της Λειψίας.¹⁷ Προκύπτει ότι ο Λούντζης παρακολουθεί την επίτομη έκδοση *Rahel, Ein Buch des Andenkens* του 1833. Πρόκειται για την ιδιωτική έκδοση που προοριζόταν για τον κύκλο του σαλονιού της Rahel και στάλθηκε από τον Varnhagen στους διάφορους παραλήπτες ένας από τους οποίους ήταν και ο Λούντζης.¹⁸

Διαγράφεται λοιπόν ένα δίκτυο σχέσεων που ερμηνεύεται σύμφωνα με τη θεωρητική αποτίμηση της νευραλγικής θέσης του *διαμεσολαβητή* στο σχήμα των πολιτισμικών μεταφορών. Ο Λούντζης ήταν εξοικειωμένος με τα βορειοευρωπαϊκά φιλολογικά σαλόνια, καθώς μυήθηκε από τους Rahbek στο πνεύμα του σαλονιού της Κοπεγχάγης Bakkahuset.¹⁹ Ο διαμεσολαβητής-ανθολόγος εγγράφεται λοιπόν στο ίδιο περικείμενο με την ανθολογούμενη. Επιπλέον, το κλειδί της

¹⁴ Στα 1835 και 1836 εμφανίζονται δύο ακόμη σύντομες εκδόσεις και τις δεκαετίες του 1860 και 1870 κυκλοφορεί μια σειρά εκδόσεων φροντισμένων από την Ludmilla Assing, ενώ κάνουν την εμφάνισή τους ακόμη και μονογραφίες: *Über Rahels Religiosität*, Leipzig 1836.

¹⁵ Στον γαλλόφωνο χώρο πριν τον 20ο αιώνα η μόνη αναφορά στην Rahel είναι στην έκδοση του 1860 των επιστολών του Humboldt προς τον σύζυγό της: *Lettres d'Alexandre de Humboldt à Varnhagen de Ense de 1827 à 1858*, Genève 1860.

¹⁶ Arendt, Hannah: *Rahel Varnhagen. The life of a Jewess*. London: East And West Library, 1957.

¹⁷ Οι επιστολές 1, 4, 5 και 11 δημοσιεύθηκαν με τα ίδια χαρακτηριστικά στο περιοδικό της Λειψίας *Blätter für Literarische Unterhaltung* τους μήνες Αύγουστο και Οκτώβριο του έτους 1833 (Nr. 237/ 238/ 239/ 290/ 291). Εν τούτοις η απουσία σε εκείνη τη δημοσίευση των υπολοίπων επιστολών που μεταφράζονται στον κώδικα μας υποχρεώνει να αποκλείσουμε την πιθανότητα οι μεταφράσεις να βασίζονται στη συγκεκριμένη δημοσίευση.

¹⁸ Τα μικροφίλμ των τεσσάρων σελίδων με τον κατάλογο των ονομάτων των παραληπτών της έκδοσης του 1833 ήλεγξε στο Centro Studi Rahel Levin του Torino η κυρία Ursula Isselstein την οποία ευχαριστώ ιδιαίτερα. Βρίσκονται καταχωρισμένα 377 αναγνώσιμα ονόματα, μεταξύ των οποίων δεν υπάρχει το όνομα του Λούντζη. Βρίσκονται όμως και 45 ονόματα που έχουν σβηστεί εκ των υστέρων καθώς αντιστοιχούν σε παραλήπτες τόμων που δωρήθηκαν. Τα ονόματα αυτά είναι δύσκολο να αναγνωστούν.

¹⁹ Nørgaard, «Ο νεαρός Νικόλαος Λούντζης και η Δανία» ό.π. (σημ. 5).

κατανόησης της ερανιστικής εργασίας του Λούντζη ανιχνεύεται σε ένα βιβλίο που εκ πρώτης όψεως δεν έχει σχέση με τον ίδιο.

Το 1834 στο Βερολίνο εκδίδεται μια συλλογή έργων των Angelus Silesius και Saint-Martin με ανθολόγηση και σχόλια της Rahel Varnhagen. Είναι πρόδηλη η συγγένειά του με το πνεύμα του κώδικα 22 όπου αποσπάσματα του Silesius και του Saint-Martin –ο οποίος παραδόξως βρίσκεται ανάμεσα στους γερμανούς φιλοσόφους κι όχι στους γάλλους– πλαισιώνουν εκείνα της Varnhagen. Πιστεύω ότι πρόκειται για μια ακούσια ή εκούσια υπόμνηση των περιστάσεων δεξίωσης του Saint-Martin από τον Λούντζη που συντελέστηκε προφανώς σε γερμανικό περιβάλλον και πιθανότατα εκείνο της Varnhagen.

Με την εγκαθίδρυση ενός δικτύου και τη ροή του πολιτισμικού αγαθού, σημαντικός για την κατανόηση της λειτουργίας του σχήματος είναι ο προσδιορισμός των κριτηρίων επιλογής τού προς μεταφορά υλικού, καθώς αυτά σκιαγραφούν τον ορίζοντα προσδοκιών του συστήματος υποδοχής και καταδεικνύουν τους ισχύοντες σ' αυτό κανόνες, τις συμβάσεις του και το αισθητικό τους αποτύπωμα. Οι μεταφράσεις, και κυρίως η διαδικασία επιλογής των προς μετάφραση έργων, είτε υπόκεινται στους κανόνες και τα κριτήρια του συστήματος υποδοχής είτε αντίκεινται σ' αυτά και τα ανανεώνουν. Η επιλογή από τον Λούντζη δεκαεπτά επιστολών και ενός συνόλου στοχασμών από τις 608 σελίδες της γερμανικής συλλογής, συνιστά μια εύγλωττη χειρονομία.

Στον κώδικα 21 μεταφράζονται 17 επιστολές και 82 στοχασμοί. Στον κώδικα 22 βρίσκουμε μεταφρασμένα 12 αποσπάσματα μικρότερης έκτασης που αρύονται από τέσσερις επιστολές και από τους στοχασμούς.²⁰ Από την αντιπαραβολή των δύο κωδίκων προκύπτει ότι ο Λούντζης ερανίζεται τα ίδια σημεία της γερμανικής έκδοσης και στις δύο ανθολογίες. Οι μεταφράσεις στους δύο κώδικες είναι διαφορετικές, αλλά η ομοιότητά τους στις συντακτικές και κυρίως τις λεξιλογικές επιλογές υποδεικνύει τόσο την κοινή τους προέλευση, όσο και τη μη διορθωτική πρόθεση του συντάκτη.²¹ Παρατηρούμε λοιπόν ότι τον ανθολόγο απασχολούν τα ίδια σημεία του έργου της Varnhagen, έλκουν την προσοχή του οι ίδιες κάθε φορά κρίσεις της συγγραφέως κι επανέρχεται στα σημεία αυτά με σημαντική χρονική απόσταση, τουλάχιστον τέτοια που να μην επιτρέπει κατά τη σύνταξη της δεύτερης ο μεταφραστής να συμβουλευθεί την πρώτη.

²⁰ Στον κώδικα αρ. 22 οι εγγραφές εμφανίζονται σε δύο ομάδες: επτά στο verso του έβδομου φύλλου και στο recto του όγδοου φύλλου και, μετά τη μεσολάβηση δύο αποσπασμάτων του Fichte, ακολουθούν πέντε εγγραφές στο recto και σε όλο το verso του όγδοου φύλλου. Συνολικά, δηλαδή, δώδεκα εγγραφές μικρής έκτασης. Οι τέσσερις πρώτες αποτελούν μεταφράσεις αυτόνομων στοχασμών και οι υπόλοιπες είναι μεταφράσεις σύντομων επιστολικών σημειωμάτων ή αποσπασματικών περιόδων από μεγαλύτερες επιστολές.

²¹ Η επανάληψη των μεταφράσεων σε διαφορετικό κώδικα (όπως συμβαίνει εξάλλου και με έργα άλλων συγγραφέων και κυρίως του Novalis) και με αξιόλογη χρονική απόσταση δε μπορεί να νοηθεί ως γλωσσική διόρθωση, αφού οι διαφορές στις μεταφράσεις δεν προδίδουν ανάλογη πρόθεση του μεταφραστή.

Από ενδοκειμενικά δεδομένα, που δεν είναι η ώρα να συζητηθούν, προκύπτει ότι οι δύο κώδικες συντάσσονται στα μέσα του 19ου αιώνα: ο κώδικας 21 τη δεκαετία του 1840 και προορίζεται για τον Σολωμό και ο κώδικας 22 τη δεκαετία του 1850 και προορίζεται για ίδια χρήση. Το κειμενικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσονται οι δύο ανθολογίες είναι, για τον μεν σύμμεικτο κώδικα 21, θεωρητικά δοκίμια των Goethe και Schiller και φιλοσοφικές πραγματείες με ευδιάκριτο ιδεαλιστικό προσανατολισμό (Kant, Schelling, Fichte και η *Αισθητική* του Hegel), για τον δε κώδικα 22, μια συμπαγής συλλογή αφορισμών όπου το δεύτερο μισό μονοπωλούν οι γάλλοι ρομαντικοί, τα αποσπάσματα της Varnhagen ωστόσο βρίσκονται στο πρώτο, γερμανικό, μέρος του χειρογράφου. Είναι χαρακτηριστικό ότι και στις δύο περιπτώσεις η Rahel τοποθετείται αμέσως μετά τον Fichte κι αμέσως πριν από τον Goethe. Στον 22 μάλιστα οι στοχασμοί της περιπλέκονται με τα αποσπάσματα από την φιχτιανή πραγματεία *Οδηγός για τον ευδαίμονα βίο*.

Και έρχομαι στο, κατά τη γνώμη μου, βασικότερο. Το περιεχόμενο των μεταφρασμένων επιστολών αφορά γραμματολογικές παρατηρήσεις, αισθητικές κρίσεις και βιβλιοκρισίες. Ταξινομώ το αποτέλεσμα της διύλισης της Varnhagen από τον Λούντζη συμπυκνώνοντάς το σε τρία σημεία: ο λόγος για τον Goethe, ο εμφανής και ο αφανής Fichte, ο θρησκευτικός υποκειμενισμός.

Ο λόγος για τον Goethe είναι ευθύς και απόλυτος. Από τις 17 επιστολές οι τρεις αποτελούν άμεσες ή έμμεσες, σίγουρα καταφατικές, κρίσεις της ποιητικής του Goethe. Βρίσκουμε επίσης δύο επιστολές με τις οποίες η Varnhagen προσπαθεί να υποστηρίξει τις πρώτες ποιητικές απόπειρες του μέλλοντα συζύγου της επικαλούμενη την αυθεντία του Goethe και το *Χέρμαν και Δωροθέα*. Σαφής είναι η πρόθεση μετάγγισης στο σολωμικό εργαστήριο του θεωρητικού ποιητολογικού προβληματισμού.²²

Ο Fichte ρητά ή υπαινικτικά είναι πάντα παρών στις μεταφρασμένες επιστολές. Το δίδυμο Goethe-Fichte είναι κεντρικό για τη συγκρότηση της φιλοσοφικής και αισθητικής αντίληψης της Varnhagen αλλά και του Λούντζη. Μία από τις επιστολές μεταφράζεται καθώς αποτελεί ένα είδος θριαμβευτικής ομολογίας πίστεως στον Fichte. Άλλες επιλέγονται για τον θετικό απολογισμό του υποκειμενικού του ιδεαλισμού. Βρίσκουμε επίσης επιστολές το περιεχόμενο των οποίων θα μπορούσε να περιγραφεί ως μια αναστοχαστική προσέγγιση με λογοτεχνική πρόθεση θεμάτων όπως η ευτυχία, η πρόοδος, ο χρόνος κ.α. που φέρουν τα σημάδια της αφοσίωσής της στον Goethe και της γοητείας που ασκεί ο στοχασμός του Fichte.

Όσον αφορά τον θρησκευτικό υποκειμενισμό, η «ερωτηματική ποιητική» του Angelus Silesius γίνεται αφορμή για να εκθέσει η Rahel μια σύντομη θεωρία περί υποκειμενικής θρησκευτικότητας

²² «Abbandonati tutto al camino, quando tu lavori -poetizzi- non pensare ad amico; a verun modello, non ai grandi maestri -se non per sfuggirli-» κι αλλού «Tu onori, divinizzi quasi questo, il mondo, ed io in Goethe Shakspeare, Cervantes ...».

που καταλήγει σε μια ενθουσιώδη κρίση για τη μεταφυσική της Madame Guyon. Ιδωμένη υπό το πρίσμα του Fichte, η παλιά έριδα του *quiétisme* (1685-1699), εμπνέει σχόλια συμπάθειας για τον Fénelon και συγκατάβασης για τον αντισημίτη και αντι-κετιστή Bossuet. Σε τρεις ακόμη μεταφρασμένες επιστολές εκτίθενται απόψεις και κρίσεις για τη θρησκευτικότητα, συχνά με αφορμή κάποια θέση του Lavater. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η μετάφραση της επιστολής του 1818 στον αδερφό της Ludwig Robert. Πρόκειται για την κριτική της Varnhagen στην Madame de Staël και την εκ μέρους της υπεράσπιση της *Νέας Ελοΐζας* και της ηθικής του Rousseau. Η Rahel εγκαλεί την de Staël για ασυνέπεια και κομπορμιισμό προτάσσοντας το αίτημα για αποδέσμευση της ηθικής από τα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα.

Δύο επιστολές διεκπεραιωτικού χαρακτήρα βρήκαν τη θέση τους στην ανθολογία.²³ Τα κριτήρια του ανθολόγου στις περιπτώσεις αυτές δύσκολα μπορούν να ερμηνευθούν. Οι στοχασμοί που συγκεντρώνονται στον κώδικα 21 υπό τον τίτλο «*Pensieri Staccati*» ακολουθούν σε γενικές γραμμές το ίδιο σχήμα. Βρίσκουμε πάλι κρίσεις για τους ίδιους στοχαστές (εισάγεται και ο Spinoza), αισθητικές και φιλοσοφικές παρατηρήσεις για εκφάνσεις της ζωής και της τέχνης, παρατηρήσεις ποιητικής.

Για να συμπληρωθεί η εικόνα της ζακυνθινής Rahel είναι απαραίτητο να εντοπίσουμε το μέρος του στοχασμού της που απωλέσθηκε κατά τη μεταφορά του. Ο εξοστρακισμός του Novalis, αποτελεί αναμφισβήτητα την πρώτη απώλεια. Η πριμοδότηση του *Wilhelm Meister* έναντι του *Heinrich von Ofterdingen* δεν άφησε αδιάφορο τον Λούντζη που μετέφρασε δύο φορές το μυθιστόρημα του Novalis και απομόνωσε στον κώδικα 22 τα σχόλια για τον *Wilhelm Meister* από τις επιστολές του Schiller στον Goethe. Εντούτοις ο Λούντζης επιλέγει να παρακάμψει την αυστηρή κριτική της Rahel στον Novalis και τις απόψεις του για τον *Wilhelm Meister*. Η εγνωσμένη εμμονή του Λούντζη με τον Goethe συμπλέει με εκείνη της Rahel· καθώς όμως δεν συμμερίζεται την επιφυλακτικότητά της απέναντι στον Novalis αποσιωπά τα σχετικά χωρία.²⁴ Εξάλλου, η σχετική με τον μεταφυσικό της στοχασμό απώλεια νοήματος, εντοπίζεται στον θρησκευτικό ατομοκεντρισμό της πρώιμης, αντιδραστικής και κριτικής στο χριστιανισμό Rahel. Ως αποτέλεσμα, η μεταμορφωμένη ζακυνθινή εκδοχή της μοιάζει περισσότερο επιρρεπής στη θεολογία και σε αναλύσεις για τα οφέλη της προσευχής.

²³ Πρόκειται για μια συλλυπητήρια επιστολή στον εκδότη Oelsner και μια συμβουλευτική επιστολή για τη συμπεριφορά των γυναικών.

²⁴ Ο Λούντζης επιλέγει να μεταφράσει τον αμέσως επόμενο στη γερμανική έκδοση στοχασμό που αρχίζει λιγότερο επικριτικά για τον Novalis αλλά δεν θίγει ουσιαστικά ζητήματα της ποιητικής του. Η Rahel συνεχίζει παρουσιάζοντας τον δικό της κανόνα «Fichte, Goethe, Rousseau, Saint Martin, Jean Paul. Alle, Alle, die etwas Gutes sagen, sagen dasselbe» μέχρι που ο συλλογισμός της εκβάλλει στο ρομαντικο-ιδεαλιστικό σχήμα: «Liebe [ist] der Inbegriff von allem».

Η μεταφραστική μέθοδος του Λούντζη κρίθηκε από τους σολωμιστές με συνοπτικές διαδικασίες ως ανεπαρκής. Κριτήριο για την καταδικαστική απόφαση αποτέλεσε η πηγολατρική προσέγγισή του, οι «πιστές και άσχημες» μεταφράσεις του. Παρά ταύτα, η νοηματική ακρίβεια και η συνέπεια στη χρήση τεχνικών όρων υποδηλώνουν τη μεθοδολογική συγκρότηση του μεταφραστή.²⁵ Η επιλογή του μεταφραστικού ξενισμού φαίνεται να είναι συνειδητή: συνηγορούν για αυτό τόσο η μαρτυρημένη προσκόλληση του μεταφραστή στο πολιτισμικό περιβάλλον της πηγής²⁶ όσο και το ετερόγλωσσο αποτέλεσμα, ενδεικτικό της περιορισμένης στην πηγή αποστολής του Λούντζη, αφού την προσανατολισμένη στο γλωσσικό και πολιτισμικό σύστημα υποδοχής αποστολή επωμίστηκε ο εντολέας των μεταφράσεων.

Η σολωμική απαίτηση «κατά γράμμα» μεταφράσεων δεν είναι όμως η μόνη απάντηση για τη φύση του εγχειρήματος. Η κριτική δεν επιχείρησε ποτέ να εγγράψει το μεταφραστικό του πρόγραμμα στα πολιτισμικά συμφραζόμενα του γερμανικού Ρομαντισμού που υπήρξε το εργαστήριο όπου μαθήτευσε ο Λούντζης κι από όπου άντλησε τη θεωρητική του σκευή. Αρκεί να υπενθυμίσω εδώ ότι, παρά την απουσία περικειμενικών στοιχείων που να αρθρώνουν θεωρητικό λόγο για τη μετάφραση, η εξοικείωση με τις αρχές του Schleiermacher, άλλου θαμώνα του σαλονιού της Rahel, πρέπει να θεωρηθεί δεδομένη. Η εθνοκεντρική στόχευση της οικειοποιητικής μετάφρασης ακυρώνεται από τις ιδιαίτερες πολιτισμικές παραμέτρους του επτανησιακού συστήματος κι από το ακραιφνώς ετερογλωσσικό μεταφραστικό πρόγραμμα. Επιπλέον η αναπαράσταση του ρομαντικού παραδείγματος με οικείους όρους, αλλότριους προς το ιταλόφωνο πολιτισμικό περιβάλλον του νοτιοευρωπαϊκού κλασικισμού, αποτέλεσε ένα επιπλέον άδηλο κριτήριο για τη μέθοδο του μεταφραστή.

Οι δύο ζακυνθινές ανθολογίες της Rahel Varnhagen είναι ενδεικτικές για το ότι ο αισθητικός προσανατολισμός του νεοελληνικού λογοτεχνικού συστήματος κρίθηκε εν πολλοίς στο πεδίο της διαμεσολαβητικής λειτουργίας της μετάφρασης.²⁷ Αποκαλυπτική και μεταμορφωτική η μετακομιδή της «ιταλόφωνης» Rahel σε επτανησιακό έδαφος από τον Νικόλαο Λούντζη στοιχειοθετεί ένα από τα πιο αξιόπιστα επιχειρήματα για τη σπουδαιότητα των διαμεσολαβητών στην ιστορία των πολιτισμικών μεταφορών κατά τον ευρωπαϊκό 19ο αιώνα. Η απροσδόκητη παρουσία της Rahel

²⁵ Είναι εμφανής ήδη από την πρώτη επιστολή της ανθολογίας του κώδικα 21 η προσεκτική απόδοση της ορολογίας από τον Λούντζη: «Bewußtsein und Nicht-Bewußtsein» = «coscienza e non-coscienza», «eigentlichste Rührung» = «individuale commozione», αλλά και στις υπόλοιπες επιστολές, βλ. για παράδειγμα στην πέμπτη επιστολή «persönliches Bewußtsein» = «coscienza personale».

²⁶ Πρβλ. Nørgaard, Lars: «Συμβολή στην ιστορία της ζακυνθινής οικογένειας Νικόλαου Α. Λούντζη 1820-1830» στο: *Επτανησιακά Φύλλα* ΚΗ 3-4, σσ. 539-570.

²⁷ Το νεοελληνικό παράδειγμα συνιστά αδιαμφισβήτητο ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά πεδία εφαρμογής του τριπλού αξιώματος της πολυσυστημικής θεωρίας σχετικά με τις συνθήκες που ωθούν στη μετάφραση: το σύστημα υποδοχής είναι νέο και αδιαμόρφωτο, είναι περιφερειακό, είναι σε σημείο καμψής. Βλ. Even-Zohar, Itamar: «The position of Translated Literature within the Literary Polysystem (1978)» στο: *Polysystem Studies, Poetics Today* II/I 1990, σσ. 45-51.

Varnhagen ανάμεσα στα σολωμικά αναγνώσματα μου έδωσε την ευκαιρία να εισέλθω στο σκοτεινό πεδίο της πρόσληψής της στον ιταλόφωνο κι ελληνόφωνο χώρο και με οδηγεί σε δύο βασικά συμπεράσματα.

Πρώτο: Η διερεύνηση των τεκμηρίων αποκαλύπτει μια εικόνα του διαμεσολαβητή διαφορετική από εκείνη του παθητικού εκτελεστή όπως τον παρουσίαζε η σολωμική κριτική μέχρι σήμερα. Τόσο η επιλογή όσο και η διύλιση του υλικού υπόκεινται σε αισθητικά κριτήρια του διαμεσολαβητή που διαμορφώνουν απaráγραπτα το τελικό αποτέλεσμα. Και δεύτερο: Η βιβλιογραφία παρουσιάζει σχεδόν εξ αδρανείας τη διάνοηση των Ιονίων ως κατά τουλάχιστον 30 χρόνια καθυστερημένη σε σχέση με τις συζητήσεις της ιταλικής μητρόπολης. Εντούτοις, τα τετράδια της Ζακύνθου αποδεικνύουν με περίσσεια παραδειγμάτων ότι η μεμψιμοιρία της ελληνικής κριτικής στην περίπτωση της πρόσληψης του γερμανικού Ρομαντισμού και της επικοινωνίας του σολωμικού περιβάλλοντος με τον ιδεαλισμό πρέπει να επαναπροσδιοριστεί και, το κυριότερο, επί τα βελτίω.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1.

Κατάλογος μεταφρασμένων επιστολών (Ζακύνθου αρ. 21):

1. A Gustavo di Brinckmann | a Stokolma | 1801 [An Gustav von Brinckmann, in Stockholm | 1801]
2. Al D. Veit | in Amburgo |---| Martedì li 16 Feb°. 1805 [An D. Veit, in Hamburg. | Dienstag, den 16. Februar 1805.]
3. A Lodovico Robert | a Parigi |---| Berlino li 3 Feb°. 1807 [An Ludwig Robert, in Paris. | Berlin, Dienstag den 3. Februar 1807.]
4. Alla Signora di F. |---| Berlino li 14 Dec°. 1807. [An Frau von F. | Berlin, den 14. December 1807. (χωρίς το μύθο)]
5. A Augusto Varnhagen | suo futuro marito |---| Berlino 6. Nov°. 1808. [An Varnhagen, in Berlin. | Berlin, den 6. November 1808.]
6. Al medesimo |---| Berlino li 7 Dec°. 1808. [An Varnhagen, in Tübingen. | Donnerstag, den 7. December. In Erwartung des italiänischen Lehrers.]
7. Al medesimo |---| Berlino li 7 Dec°. 1808. [An Varnhagen, in Tübingen. | Berlin den 17. December 1808.]
8. Al medesimo | in Praga |---| Berlino li 30 Aprile 1811. [An Varnhagen, in Prag. | Dienstag, Berlin den 30. April 1811.]
9. Ad Alessander di Marviz | in Friedersdorf |---| Giovedì, Berlino 16 Mag°. 1811. [An Alexander von der Marwitz, in Friedersdorf. | Berlin, Donnerstag Abend nach halb 11, den 16. Mai 1811.]

10. Ad Augusto Varnhagen | suo marito. |---| Baden presso Viena 19 Lug°. 1815. [An Varnhagen. | Baden bei Wien, Mittwoch den 19. Juli 1815.]
11. A Lodovico Robert |---| Francoforte al M. 5 Feb°. 1816. [An Ludwig Robert. | Frankfurt a. M., den 5. Februar 1816.]
12. Ad Astolfo Conte di Custine | a Parigi |---| Karlsruhe 16 Gen°. 1817 [An Astolf Grafen von Custine, in Paris | Karlsruhe, den 16. Januar 1817.]
13. A Lodovico Robert | a Stuttgart. |---| Karlsruhe 9 Gen°. 1818 [An Ludwig Robert, in Stuttgart. | Karlsruhe, den 9. Januar 1818.]
14. A M. T. Robert | in Berlino. |---| Karlsruhe 5 Decem°. 1818 [An M. Th. Robert, in Berlin. | Karlsruhe, den 5. December 1818.]
15. A Adamo di Mueller | a Lipsia. |---| Berlino li 15. Dec°. 1820 [Ad Adam von Müller, in Leipzig. | den 15. December 1820.]
16. A Oelsner. |---| Berlino 9 Marzo 1821 [An Oelsner. | Berlin, den 9. März 1821]
17. Al medesimo |---| Berlino li 28. Nov°. 1822. [An Oelsner. | Berlin, den 28. November 1822.]

Συγκριτικός πίνακας μεταφράσεων:

*Rahel, Ein Buch des
Andenkens für Ihre Freunde*, Berlin
1833

Τετράδιο Ζακ. αρ. 22

Τετράδιο Ζακ. αρ. 21

25 [...] Arbeit: jede vollbrachte
gleicht unendlich aus; jede neue steigt
unendlich. Darum denk' ich auch wahr
und wirklich, daß das Erdenleben nicht
eine steife, todte Wiederholung ist,
sondern ein schreitendes Ändern und
Entwickeln wie alles; für die Einsicht,
und durch die Einsicht;

Ogni lavoro terminato
appiana al infinito, ogni nuovo s'innalza
al infinito. Quindi realmente e
veracemente mi penso, la vita terrena
non essere una dura, morta ripetizione,
ma un cambiamento, uno sviluppo
progressivo, come ogni cosa, per la
contemplazione e col mezzo della
contemplazione.

[...] lavoro: ogni terminato
appiana al infinito, ogni nuovo s'
innalza infinitamente. Per questa
ragione mi penso veramente e
realmente che la vita terrena, non sia
una dura, morta ripetizione, ma un
cambiamento uno svolgere
progressivo, come tutto; per la
contemplazione e col mezzo della
contemplazione;

34 Beten stärkt, erhellt die
innere Richtschnur. Ein Gedanke an
Gott ist beten. Heilige, fromme, ernste,
rechtliche Vorsätze sind beten.
Gründlich, recht, angestrengt, ohne
Eitelkeit tief nachdenken, ergründen, ist
beten. Wenn sonst hier nichts, und
nichts besseres zu thun wäre, als Beten,
Lavaters Beten; wie müßt' ich mir den
höchsten Geist denken? Ich soll beten
bis er mich erhellt, wieder zu sich, oder
überhaupt mich ihm näher bringt.

Il pregare fortifica, illumina
l'interna direzione. Un pensiero a Dio è
pregare. Proponimenti santi, pii, veri,
onesti sono pregare. - Pensare riflettere
fondatamente, rettamente, senza
interruzione, senza vanità, è pregare. Se
qui non vi fosse che fare che pregare,
come potrei pensarmi il sommo spirito?
Io devo pregare finché mi rischiari,
finche mi porti di nuovo a se, o
ingenerale me ad esso più vicino.

Il pregare fortifica, rischiara
l'interna direzione. Un pensiero a Dio
è pregare. Proposizioni sante, pie,
vere, oneste sono pregare. - Pensare
riflettere fondatamente, rettamente,
non interotti, senza vanità, è pregare.
Se qui non vi fosse da fare nulla, nulla
di meglio che pregare, il pregare di
Lavater, come potrei io pensarmi il
sommo spirito? Io devo pregare finché
mi rischiari, finché mi porti di nuovo a
se, o in generale me ad esso più
vicino.

Wie finden wir uns? srag' ich.
Mit einem persönlichen Bewußtsein;

Noi ci troviamo con una
coscienza personale, prima confinati im

Come ci troviamo? Io
domando. Con una coscienza

36 erstlich begränzt in dieser
Persönlichkeit selbst, dann in den
Bewegungen unsres Geistes, so sehr
dieser auch das Weitreichendste in uns
ist; die Persönlichkeit ist die schärfste
Bedingung und der für uns zu
erreichende Grund unsres Bewußtseins.
Durch sie wird allein Sittlichkeit
möglich: unser Höchstes jetzt; einzig
sicheres, einzig mögliches Handeln,
mögliches Schassen. Nur in
Persönlichkeit können wir
Glückseligkeit und Unglückseligkeit
finden. Daß uns der größte, also auch
gütigste Geist diese Persönlichkeit nur
unter so hatten Bedingungen verleihen
mochte oder konnte — hier gleichviel!
— ist sein Geheimniß die Ergebung in
dieses Geheimniß, meine Religion, [...]

questa personalità medesima, quindi nei
movimenti del nostro spirito, per
quanto anche questo fosse il più potente
in noi. - la personalità nel più acuto
significato è il fondo da noi ottenibile
della nostra coscienza. Per essa si rende
solo possibile moralità; ora il nostro
sommo; il solo sicuro, il solo possibile
agire, il possibile creare. Solo nella
personalità possiamo trovare felicità o
sciagura; Che il più grande, quindi più
benigno spirito volesse o potesse – è lo
stesso – accordarci sotto condizioni
così dure tale personalità è il suo
mistero, la rassegnazione a questo
mistero la mia religione. -

personale, prima confinati in questa
personalità medesima, quindi nei
movimenti del nostro spirito, per
quanto anche questo fosse il più esteso
in noi; la personalità nel più acuto
significato è il fondo da noi ottenibile
della nostra coscienza. Per essa
solamente si rende possibile moralità;
ora il nostro apice; il solo sicuro, solo
possibile agire, il possibile creare.
Solo nella personalità possiamo
trovare felicità o sciagura; Che il più
grande, quindi più benigno spirito
volesse o potesse – è lo stesso –
accordarci sotto condizioni così dure
tale personalità è il suo mistero; la
rassegnazione a questo mistero la mia
religione [...]

Ο Ποιητής και ο Κόσμος: για την πρόσληψη ενός ποιήματος του Friedrich Schiller στα συμφραζόμενα του ελληνικού Ρομαντισμού

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα ο Friedrich Schiller δεν αποτελεί αντικείμενο θαυμασμού μόνο ως μεγάλος ευρωπαίος λογοτέχνης και στοχαστής, αλλά επίσης ως υπόδειγμα του «ρομαντικού» ποιητή. Το ακόλουθο άρθρο σκοπεύει να φωτίσει τις διαστάσεις της ρομαντικής υποδοχής του Schiller μέσα από την πρόσληψη του ποιήματος *Η Διανομή της Γης (Die Teilung der Erde)* το οποίο πραγματεύεται τη θέση του ποιητή στον κόσμο. Η επιτυχία αυτού του κειμένου στον ελληνικό πνευματικό κόσμο μαρτυρείται από τις πολυάριθμες μεταφράσεις και διασκευές του, οι οποίες συνδέονται με σημαντικά ονόματα των ελληνικών γραμμάτων όπως ο Άγγελος Βλάχος, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και ο Κωστής Παλαμάς. Μεταφράζοντας και ερμηνεύοντας το ποίημα του Schiller, στους έλληνες ομοτέχνους του δίνεται η ευκαιρία αφενός να αποκαλύψουν την επικοινωνία τους με τον γερμανό ποιητή και αφετέρου να εκθέσουν τις δικές τους ιδέες περί ποίησης και ποιητών.¹

«Πού ήταν ο ποιητής όταν μοιράστηκε ο κόσμος»; Μέσω αυτής της ερώτησης ο Friedrich Schiller στο ποίημα *Η Διανομή της Γης (Die Teilung der Erde)* εκθέτει ένα μέρος της ποιητολογίας του και πραγματεύεται τη θέση του ποιητή στον κόσμο. Η απάντηση που διαφαίνεται στο τέλος του κειμένου και που θα μας απασχολήσει στο εξής, γοητεύει πολλούς από τους ευρωπαίους και έλληνες θαυμαστές του.

Πριν μιλήσουμε για την πρόσληψη του ποιήματος στα συμφραζόμενα του ελληνικού Ρομαντισμού, επιτρέψτε μου να κάνω μερικές εισαγωγικές παρατηρήσεις ως προς τις μεθοδολογικές προϋποθέσεις της παρούσας ανακοίνωσης. Η μελέτη αυτή συνιστά μέρος της διδακτορικής μου διατριβής, στην οποία εξετάζω την ελληνική πρόσληψη του Schiller στον 19ο αιώνα μέσα από μια σειρά *στερεοτύπων*² που σχετίζονται με τη ζωή και το έργο του Γερμανού ποιητή και στοχαστή. Για την προβολή του στην Ευρώπη η εικόνα, που αποτυπώνει η Mme de Staël στο διάσημο βιβλίο της *De l'Allemagne* (1810), είναι εξέχουσας σημασίας. Εκεί ο Schiller παρουσιάζεται ως υποδειγματικός εκπρόσωπος του γερμανικού Ρομαντισμού, ενώ το έργο του χαρακτηρίζεται έκφραση της απόλυτης αρετής, ατομικότητας

¹ Για τη φιλική καθώς και πολύτιμη βοήθεια στη διόρθωση του παρόντος κειμένου ευχαριστώ τους φιλόλογους Συμεών Σταμπούλου και Γρηγόρη Δουλιώτη.

² Σε αντίθεση με τον παραδεδομένο συγκριτολογικό όρο της 'εικόνας', ο όρος αυτός δεν ονομάζει ένα ολιστικό και διαχρονικά αμετάβλητο τρόπο αντίληψης, αλλά ένα διαδεδομένο γνωστικό στοιχείο που αλλάζει τη σημασία του ανάλογα με τον τόπο και τον τρόπο της μεταφοράς του. Βλ. Florack, Ruth: *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen: Niemeyer 2007 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 114), σσ. 39-58. Σχετικά με την πρόσληψη του Schiller στον 19ο αιώνα τέτοια στερεότυπα αποτελούν π.χ. τα γνωστικά στοιχεία της 'αρετής', της 'ελευθερίας' και της 'ρομαντικότητας'.

και συναισθηματικότητας.³ Όταν μιλώ για τη *ρομαντική πρόσληψη* του Schiller, αναφέρομαι κυρίως στην υποδοχή και προσαρμογή αυτού του στερεοτύπου στον ελληνικό *πολιτισμικό ορίζοντα*⁴ του 19ου αιώνα.

Προκειμένου να καταλάβουμε τη μεταμόρφωση της σιλλερικής ποιητολογίας στα ελληνικά συμφραζόμενα, πρέπει πρώτα να ανακαλέσουμε κάποια από τα βασικά της χαρακτηριστικά στη μνήμη μας. Καθώς επισημαίνεται στην πραγματεία *Περί της αισθητικής αγωγής του ανθρώπου* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1795), η τέχνη έχει τη δυνατότητα να απελευθερώσει τον άνθρωπο από την εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στην αισθησιακή του φύση και τον ηθικό του χαρακτήρα. Η επιδιωκόμενη ελευθερία δημιουργείται μέσα από την εμπειρία της διαχρονικής αξίας του *Ωραίου* και αποβλέπει στην κατασκευή μιας ιδανικής κοινωνίας, όπου η θέληση του ατόμου συμφωνεί με το συμφέρον του συνόλου. Προκειμένου να προβάλλει αυτή την αξία, ο ποιητής πρέπει πρώτα να απελευθερωθεί ο ίδιος από τη δέσμευσή του με τον κόσμο της επικαιρότητας. Στην ένατη επιστολή της πραγματείας το θέμα τίθεται ως εξής:

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Zögling beizeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten [...].⁵

³ Για την εικόνα του Schiller στο Περί Γερμανίας βλ. π.χ. το ομώνυμο κεφάλαιο του βιβλίου: De Staël, Anne Germaine: *Über Deutschland*. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig, επιμ. και επίλογος Monika Bosse, Frankfurt am Main: Insel 1985 (=it 623), σσ. 168-171. – Σχετικά με τη σημασία της Mme de Staël για την ευρωπαϊκή πρόσληψη του Schiller βλ. Börner, Peter: «Schiller im Ausland: Dichter-Denker und Herold der nationalen Befreiung», στο: Helmut Koopmann (επιμ.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 1998, σσ. 796 κ.ε.

⁴ Ο όρος του *πολιτισμικού ορίζοντα* αποτελεί μια διευκρίνιση της έννοιας του *ορίζοντα προσδοκίας* (H. R. Jauß) για τη μελέτη των διεθνών λογοτεχνικών σχέσεων. Σύμφωνα με το ερευνητικό παράδειγμα της *πολιτισμικής μεταφοράς* (M. Espagne, M. Werner) αυτές οι σχέσεις ερμηνεύονται ως μεταφορά πολιτισμικών στοιχείων μεταξύ τοπικά και χρονικά διακριτών περιοχών κατανόησης που σχηματίζονται από διαφορετικούς γλωσσικούς κώδικες και πολιτισμικούς (π.χ. φιλοσοφικούς, πολιτικούς, αισθητικούς) λόγους. Βλ. Schöning, Udo: «Einleitung», στο του ιδίου (επιμ.): *Die Internationalität nationaler Literaturen. Beiträge zum ersten Symposium des Göttinger Sonderforschungsbereichs 529*, Göttingen: Wallstein 2000, σσ. 22-28. – Όσον αφορά την πρόσληψη του Schiller στην Ελλάδα και το στερεότυπο της 'ρομαντικότητάς' του πρέπει να προσέξουμε τόσο τον δρόμο διαμεσολάβησης αυτού του στοιχείου, π.χ. μέσα από τη γαλλική λογοτεχνία, όσο και τον ρόλο των διαμεσολαβητών που το προσαρμόζουν στις ανάγκες του ντόπιου Ρομαντισμού.

⁵ Schiller, Friedrich: «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», στο του ιδίου: *Briefe und Werke in zwölf Bänden*, τόμ. 8: *Theoretische Schriften*, επιμ. Rolf-Peter Janz, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (=Bibliothek deutscher Klassiker, 78), σσ. 583 κ.ε. Ελληνική μετάφραση: «Ο καλλιτέχνης είναι αναπόφευκτα γέννημα της εποχής του. Αλίμονό του, όμως, αν γίνει και περιφρουρητής της: κι ακόμα χειρότερα, αν γίνει ο ευνοούμενός της. Ας υποθέσουμε ότι κάποιος καλός θεός αποσπά έγκαιρα ένα

Ας προσέξουμε εδώ ότι η *αποξένωση* του καλλιτέχνη δεν νοείται ως απόδραση από την πραγματικότητα, αλλά απεναντίας ως πνευματική προϋπόθεση της κοινωνικής του δραστηριότητας. Στην πράξη βέβαια η καλλιτεχνική αυτονομία αποκλείει οποιαδήποτε επέμβαση στα πολιτικά. Γι' αυτό, το όραμα του Schiller αποβλέπει σε ένα *αισθητικό* και όχι *πολιτικό* κράτος.

Στο ποίημα *Die Teilung der Erde*⁶ η αποστασιοποίηση του ποιητή από τις επίγειες φροντίδες παρουσιάζεται με ελαφριά διάθεση.⁷ Ξεκινά με την ανακοίνωση του Δία ότι θα δώσει τον κόσμο στους ανθρώπους. Έρχονται τώρα με τη σειρά τους ο αγρότης, ο ευγενής, ο έμπορος και ο βασιλιάς και παίρνουν το μερίδιό τους. Όταν φτάνει ο ποιητής, ο κόσμος έχει πλέον μοιραστεί. Ο Δίας που κατηγορείται από τον «πιο πιστό γιο του» (βλ. στ. 5, σ. 18) ότι τον λησμόνησε, νίπτει τας χείρας του ρωτώντας τον ποιητή πού βρισκόταν όταν μοιράστηκε η Γη. (Βλ. στ. 6, σ. 21-23) «Ich war, sprach der Poet, bei dir.» (Στ. 6, σ. 24) Η απάντηση αυτή εξηγείται ως εξής:

Mein Auge hing an deinem Angesichte,
An deines Himmels Harmonie mein Ohr,
Verzeih dem Geiste, der, von deinem Lichte
Berauscht, das Irdische verlor!⁸ (Στ. 7, σ. 25-28)

Μολονότι το «Ωραίο» εδώ δεν αναφέρεται ρητά, καταλαβαίνουμε ότι ο ποιητής εννοεί αυτό, όταν μιλά για την «ουράνια αρμονία» και το θεϊκό «φως» του Δία. Αδυνατώντας να απορρίψει αυτό το επιχείρημα, ο Δίας προσπαθεί να παρηγορήσει τον ποιητή με την ακόλουθη πρόταση: «Willst du in meinem Himmel mit mir leben, // So oft du kommst, er soll dir offen sein». (Στ. 8, σ. 31-32) Η πρόσκληση αυτή είναι τόσο τιμητική όσο και δίβουλη,

βυζαντινικό από την αγκαλιά της μάνας του, το αναθρέφει με το γάλα μιας καλύτερης εποχής και το αφήνει να ωριμάσει κάτω από το μακρινό ουρανό της Ελλάδας. Όταν το βρέφος ανδρωθεί και ξαναγυρίσει, ξένος πια, στην εποχή του, η παρουσία του δεν θα 'ναι χαροποιά, αλλά σαν του γιου του Αγαμέμνονα· εξιλαστήρια και τιμωρός. Το υλικό του τώρα θα το αντλήσει από το παρόν, αλλά την Ιδέα θα τη βρει σε μιαν άλλη, ευγενέστερη εποχή, πέρα από όλες τις εποχές, στην απόλυτη και αδιάσπαστη ενότητα του είναι του. Η πηγή του ωραίου αναβρύζει από το διαυγή αιθέρα της δαιμονικής φύσης, ασπίλωτη από τα θολά και ταραγμένα κύματα των αιώνων και των γενεών». (Σίλλερ, Φρήντριχ: *Για την αισθητική παιδεία του ανθρώπου*, μετάφραση, εισαγωγή και σχολιασμός Κλεοπάτρα Λεονταρίτου. Αθήνα: Οδυσσέας 1990, σσ. 100 κ.ε.)

⁶ Το ποίημα αυτό γράφτηκε και πρωτοδημοσιεύτηκε το 1795, όπως η πραγματεία *Περί αισθητικής αγωγής του ανθρώπου*. Η ελληνική του πρόσληψη βασίζεται πιθανώς στη δεύτερη, επεξεργασμένη μορφή του κειμένου που πρωτοδημοσιεύτηκε στα 1804. Για τις ακόλουθες παραπομπές στο γερμανικό κείμενο χρησιμοποιείται η έκδοση στα *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, τόμ. 1: *Gedichte*, επιμ. Georg Kurscheidt, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992 (=Bibliothek deutscher Klassiker, 74), σσ. 24 κ.ε.

⁷ Για την τοποθέτηση του καλλιτέχνη στην ποίηση του Schiller βλ. Hinck, Walter: «Wissenschaft zum Kunstwerk geädelt: Schillers poetologische Lyrik», στο: Wolfgang Wittkowski (επιμ.): *Revolution und Autonomie, deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution*, Tübingen: Niemeyer 1990, σσ. 298-302.

⁸ «Το μάτι μου ήταν προσηλωμένο στο προσωπό σου, // Το αυτί μου στις αρμονίες του ουρανού σου, // Συγχώρησε το πνεύμα το οποίο, μεθυσμένο από το φως σου, // Έχασε τα επίγεια». (Η μετάφραση είναι δική μου, Μ. Η.)

αφού επιβεβαιώνει μεν την άμεση επικοινωνία του ποιητή με τον ουρανό, εξακολουθεί ωστόσο να τον αφήνει χωρίς επίγεια περιουσία.

Αν και ο ίδιος ο Schiller χαρακτηρίζει το ποίημά του *ευθυμογράφημα* (*Schnurre*)⁹, στην πορεία της πρόσληψής του η ειρωνική διάσταση αυτή φθίνει όλο και περισσότερο. Η επιτυχία του κειμένου στους κύκλους των ευρωπαϊών ρομαντικών οφείλεται μάλλον στο γεγονός ότι η εικόνα του ξεχασμένου ποιητή εκφράζει άριστα το συναίσθημα της αλλοτρίωσης, το μεγάλο «Weltriß»,¹⁰ το οποίο κατά τη γνωστή διατύπωση του Heinrich Heine αποτελεί την κοινή εμπειρία της γενιάς του. Σύμφωνα με αυτή την εμπειρία το ποίημα ερμηνεύεται ως αποθέωση του βυρωνικού ήρωα-καλλιτέχνη που ζει σε πλήρη αντίθεση με την κοινωνία.¹¹

Όσον αφορά την ελληνική του πρόσληψη, οι πολυάριθμες μεταφράσεις, διασκευές και αναφορές του κειμένου από σημαντικούς ποιητές μας προσφέρουν διαφωτιστικά τεκμήρια για την επικοινωνία τους με τον Schiller.¹² Την πρώτη ελληνική παρουσίαση του ρομαντικού Schiller τη γνωρίζουμε από βιογραφικό άρθρο που δημοσιεύεται το 1849 στο Αθηναϊκό περιοδικό *Η Ευτέρπη*. Το άρθρο αυτό τονίζει ιδιαίτερα την έμπνευση του ποιητή από το ιδεώδες της ελευθερίας. Αυτή η ελευθερία όμως δε σχετίζεται με εκείνη που περιγράφεται στην πραγματεία *Περί αισθητικής αγωγής*. Παραθέτω ένα ενδεικτικό χωρίο:

Ως ευεργέτης της ανθρωπότητας ο Σίλλερ δύναται ν' αναδειχθή, όταν εις έθνος δούλον πλην ευγενές αναγνωσθέντα νοηθώσι τα έργα της μεγαλοφυΐας του' φέρων πάντοτε δημοκράτου μέτωπον, τυραννοκτόνου τόξον και υψηλόφρονος εναρέτου καρδίαν, εγγυάται αυτός εις πάντα ελεύθερον την ελευθερίαν, εις πάντα δούλον του ζυγού την θραύσιν – αν Γάλλος ήταν ο Σίλλερ η δημοκρατική της Ευρώπης ανάπλασις ήρχετο ίσως πριν το 1789.¹³

⁹ Βλ. τη σχετική ρήση του Schiller σε μια επιστολή προς τον Goethe στις 16 Οκτωβρίου 1795, στο: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, επιμ. Emil Staiger. Revidierte Neuausgabe von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt am Main: Insel 2005 (=it 3125), σ. 147.

¹⁰ Heine, Heinrich: «Die Bäder von Lucca», στο του ιδίου: *Werke*, τόμ. 2: *Reisebilder. Erzählende Prosa. Aufsätze*, επιμ. Wolfgang Preisendanz, 2^η ανατύπωση, Frankfurt am Main: Insel 1982, σ. 318.

¹¹ Βλ. Egli, Edmond: *Schiller et le romantisme français*, τόμ. 2, Paris : Gamber 1927, σσ. 18 κ.ε.

¹² Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν οι εξής μεταφράσεις, διασκευές και αναφορές του ποιήματος: «Η Διανομή της Γης», στο: *Ποικίλα Ποιήματα. Τερπνά και Διδακτικά εκ των του Σχίλλερ και άλλων περιφήμων ποιητών της Γερμανίας*. Εκλογή εν εμμέτρω μεταφράσει. Εκ του Γερμανικού. Υπό Δ[ημητρίου] Κουμουνδουράκη, Εν Καλάμαις: Εκ του Τυπογραφείου Γ. Καφοπούλου 1862, σσ. 3 κ.ε. – «Η Διανομή της Γης (Κατά το γερμανικόν του Schiller)», μετάφρ. Άγγελος Βλάχος, στο: *Χρυσάλλις* 1 (1863) τεύχ. 18, σ. 564 [αναδημοσιεύσεις χωρίς αλλαγές] στην *Εστία* 1 (1876) τεύχ. 26, σ. 416 και στον *Παρνασσό* ήτοι *Απάνθισμα των εκλεκτοτέρων ποιημάτων της Νεωτέρας Ελλάδος*. Υπό Π[αναγιώτη] Ματαράγκα. Δαπάναις Σπυρίδωνος Κουσουλίνου Βιβλιοπώλου, Εν Αθήναις: Εκ του Τυπογραφείου Νικολάου Ρουσσοπούλου 1880, σσ. 663 κ.ε. – «Η διανομή του κόσμου», μετάφρ. Φ[ωκίων] Α. Β[ουτζινάς], στο: *Όμηρος* 3 (1875) τεύχ. 1, σσ. 24 κ.ε. – Ρίζος Ραγκαβής, Αλέξανδρος: «Ο ποιητής», στο του ιδίου: *Απαντα τα φιλολογικά*, τόμ. 1: Λυρική ποίησης, Εν Αθήναις: Τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας 1874, σ. 179. – Παλαμάς, Κωστής: «Πολιτεία», στο του ιδίου: *Απαντα*, τόμ. 5, 3^η έκδ., [Αθήνα], Μπίρης [1960], σσ. 291–301. Οι παραπομπές σε αυτά τα κείμενα θα προστεθούν στα εκάστοτε παραθέματα σε παρένθεση στο κύριο κείμενο.

¹³ Γιαννόπουλος, Ι. Ε.: «Σίλλερ», στο: *Η Ευτέρπη* 2 (1849) τεύχ. 41, σ. 393.

Καθώς επισημαίνεται από τον Αλέξη Πολίτη, στα ελληνικά ρομαντικά χρόνια η πίστη στην ηθικοπλαστική δύναμη της ποίησης αποτελεί σταθερό γνώρισμα της εθνικής συνείδησης, και εφοδιάζει τους ποιητές με ιδιαίτερο κοινωνικό κύρος.¹⁴ Πιθανώς αυτή η πίστη οδηγεί και τον Δημήτριο Κουμουνδουράκη, πολιτικό της Λακωνίας, στη συγκρότηση ποιητικής ανθολογίας που δημοσιεύεται το 1862. Έχει τον χαρακτηριστικό τίτλο *Ποικίλα Ποιήματα Τερπνά και Διδακτικά εκ των του Σχίλλερ και άλλων περιφήμων ποιητών της Γερμανίας* και περιέχει κυρίως ποιήματα, που προωθούν τις αξίες της ελευθερίας, της πίστης και της αρετής. Μια τέταρτη κατηγορία απαρτίζεται από ποιήματα όπως *Η Διανομή της Γης*, (σελ. 4-5) τα οποία αναφέρονται επαινετικά στο ρόλο του ποιητή ως μεσολαβητή ανάμεσα στον Ουρανό και τη Γη.

Τα περισσότερα ποιήματα της συλλογής αποδίδονται σε ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους και σε γλωσσικό ιδίωμα μεταξύ καθαρεύουσας και προφορικής γλώσσας· προσαρμόζονται δηλαδή στον αισθητικό ορίζοντα υποδοχής που καθορίζεται από τα αντιφατικά ιδανικά της αρχαιογνωσίας και του δημοτικού τραγουδιού. Για να καταλάβουμε την αντιφατικότητα αυτού του αισθητικού συμβιβασμού, προτείνω να ξαναδούμε την προαναφερθείσα ομιλία του Δία με τον ποιητή, έτσι όπως μας την αποδίδει ο Κουμουνδουράκης:

«Εάν εσύ διέτριβες ζ' τον τόπον των ονείρων,
Ειπ' ο θεός ζ' τον ποιητήν, μη μετ' εμού μαλώνεις!
Όταν εγώ εμοίραζον τον Κόσμον, συ πού ήσουν»;
Ο ποιητής δ' απήντησεν, «εγώ μαζί σου ήμουν». (Στ. 6, σ. 21-24)

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η γλωσσική οικειοποίηση αποβλέπει στην αύξηση της διδακτικής λειτουργίας που δηλώνεται ως στόχος της συλλογής. Αλλά η προσαρμογή στον οικείο πολιτισμικό ορίζοντα δεν αφορά μόνο τη γλώσσα. Ένας άλλος παράγοντας που επηρεάζει τη λειτουργία του ποιήματος στα καινούρια συμφραζόμενα, είναι η συμπαράθεσή του με άλλα κείμενα. Αναφέρομαι παραδειγματικά στη σημασία του ποιητικού τοπίου: Ο Schiller χρησιμοποιεί την αντίθεση ανάμεσα στον «Κόσμο» και τον «Ουρανό» για να εικονογραφήσει τη σύγκρουση μεταξύ πραγματικότητας και ποιητικής φαντασίας. Στα πλαίσια της παρούσας συλλογής όμως οι δύο λέξεις παραπέμπουν και στα αμέσως επόμενα ποιήματα, *Ο Ουρανός* και *Ο Κόσμος* (σελ. 11-13) του Friedrich Rückert, όπου οι έννοιες αυτές παρουσιάζονται από την οπτική ενός χριστιανικού μυστικισμού. Σ' ένα άλλο ποίημα της συλλογής, τον *Άγιο Λουκά* (σελ. 40-42) του August Wilhelm Schlegel, ο καλλιτέχνης

¹⁴ Για το «ειδικό βάρος της ποίησης» στην ελληνική κοινωνία της εποχής βλ. το ομώνυμο κεφάλαιο στον Αλέξη Πολίτη, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*. Δεύτερη φωτοαντύπωση τρίτης έκδοσης. Με διορθώσεις, συμπληρώσεις και ευρετήριο, Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων 2009 (=Θεωρία και μελέτες ιστορίας, 14), σσ. 112-117.

περιγράφεται ως κατ' εξοχήν μεσολαβητής του Θείου Λόγου στον κόσμο. Μέσα από τη συνάντηση με κείμενα άλλων συγγραφέων, λοιπόν, ο καλλιτεχνικός προβληματισμός του Schiller εδώ αποκτά θρησκευτική διάσταση που λείπει στο πρωτότυπο.

Από διαφορετική προσέγγιση στο ίδιο κείμενο προκύπτει η μετάφρασή του από τον Άγγελο Βλάχο, η οποία δημοσιεύεται μόλις ένα χρόνο αργότερα στο περιοδικό *Χρυσάλλης*. Με τη σύνθεσή της ο Βλάχος αναπτύσσει ένα θέμα που τον απασχολεί ήδη από το 1860, όταν δημοσιεύει την ποιητική συλλογή *Ωραι*. Στον πρόλογό της ο συγγραφέας παραπονιέται για την *πεζότητα* της ελληνικής κοινωνίας που προτιμά να ασχολείται με την πολιτική και την οικονομία παρά με την ποίηση. Γι' αυτό προτείνει ένα αισθητικό πρόγραμμα που δεν εκπληρώνει τις προσδοκίες του ευρύτερου αναγνωστικού κοινού.¹⁵ Στον πρόλογο του ποιήματος *Φειδίας και Περικλής*, με το οποίο συμμετέχει στον Ποιητικό Διαγωνισμό του 1863, υπογραμμίζει εν προκειμένω: «ηθέλησα να βαδίσω επί άλλης, ή της μέχρι τούδε εν Ελλάδι πεπατημένης οδού, και γράφων αρχαϊκόν ποίημα ν' αποταχθώ τη σημαία του [...] ρωμαντισμού».¹⁶

Στην πραγματικότητα, το έργο αυτό αρχαίζει μόνο ως προς το ιστορικό του υπόβαθρο και τη λεκτική του ενδυμασία, ενώ συνεχίζει τον ρομαντικό λόγο για την περιθωριοποίηση του σημερινού καλλιτέχνη. Ο διάσημος γλύπτης Φειδίας παρουσιάζεται εδώ ως υπόδειγμα του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη που έρχεται σε αντίθεση με την 'πεζή' κοινωνία. Έχοντας χαρίσει έργα αιώνιας αξίας στην πατρίδα του, εμπλέκεται σε πολιτικές ραδιουργίες και καταλήγει στη φυλακή, όπου πεθαίνει σε κατάσταση πνευματικής σύγχυσης.

Ο θεόπνευστος ποιητής εναντίον της πεζής κοινωνίας: η ενασχόληση με το ποίημα του Schiller ανταποκρίνεται προφανώς στον ίδιο προβληματισμό. Αλλά και η αισθητική μορφή της μετάφρασης που χαρακτηρίζεται από αυστηρό μέτρο και αρχαϊζουσα γλώσσα, θυμίζει ανάλογες επιλογές του Βλάχου στο δικό του ποίημα. Ας ξαναδούμε π.χ. την προαναφερθείσα ομιλία ανάμεσα στον Δία και τον ποιητή στη μετάφραση του Βλάχου:

« – Αν εις ονείρων έτρεχες τας μαγικάς οδούς,
Τί σ' ωφελεί τώρα ο θρήνος;»
Πού ήσο, τάλα, πριν το παν διαμοιράσω δους;
« – Εγγύς σου ήμην'», είπ' εκείνος. (Στ. 6, σ. 21-24)

¹⁵ Βλ. το «Προοίμιον» στο: *Ωραι, Ποιήσεις, Αγγέλου Στ. Βλάχου*, Αθήνησι: Τύποις Δ. Αθ. Μαυρομμάτη 1860, σσ. α'-δ'.

¹⁶ Βλάχος, Άγγελος Στ.: «Προοίμιον», στο: *Φειδίας και Περικλής*, Αθήνησι: Τύποις Δ. Αθ. Μαυρομμάτη 1863, σ. α'.

Αξιοπρόσεχτο, σε σύγκριση με το κείμενο του Schiller, είναι το γεγονός ότι ο Δίας του Βλάχου εκδηλώνει αισθητά φιλικότερη στάση απέναντι στον ποιητή. Έτσι π.χ. δεν αντιλαμβάνεται τα λόγια του ως καταγγελία, αλλά ως «θρήνο», ενώ με την προσφώνηση «τάλα» δείχνει ότι τον συμπονεί. Η συμπεριφορά των άλλων ανθρώπων, απεναντίας, χαρακτηρίζεται ως αποτέλεσμα απληστίας, (βλ. στ. 2, σ. 5) αξιολόγηση που λείπει στο πρωτότυπο. Με άλλα λόγια, μειώνεται κάπως η ευθύνη του ποιητή για όσα υπέστη, ενώ αυξάνεται η ενοχή της ανθρώπινης κοινωνίας. Σύμφωνα με αυτή τη νέα οπτική για τον ρόλο του ποιητή, αλλάζει και η πρόσκληση του Δία στο τέλος του ποιήματος: Εάν ο Δίας του Schiller τού είχε προτείνει απλώς να έρχεται στον ούρανό του όποτε θέλει, ο Δίας του Βλάχου φαίνεται να τον καλεί να μείνει για πάντα: «Αν θέλεις εις τον ουρανόν να ζήσωμεν ομού, // Ελθέ, σ' ειν' ανοικτή η θύρα». (Στ. 8, σ. 31-32) Εδώ λοιπόν ο ποιητής γίνεται πλέον μόνιμος κάτοικος του ουρανού, με αποτέλεσμα να αποκόπτεται η κάθε επαφή του με τον κόσμο.

Στον όψιμο ρομαντισμό της Αθηναϊκής Σχολής η άρνηση και πνευματική απόδραση από την κοινωνική πραγματικότητα γίνονται όλο και πιο φανερές. Αυτή η εξέλιξη επηρεάζει και την πρόσληψη του σιλλερικού ποιήματος. Π.χ. ο Φωκίωνας Βουτζινάς αφήνει τον ποιητή του να προσφύγει στη «θερμή» του Δία «αγκάλη» (στ. 9, σ. 35), αφού μας αφηγείται με στόμφο και περιττολογία ότι ο ομότεχνός του δεν έχει μοίρα στη Γη των ανθρώπων. Στις πολυάριθμες επεμβάσεις του μεταφραστή συγκαταλέγεται μεταξύ άλλων και η προσθήκη ολόκληρης στροφής στη μέση του ποιήματος, (βλ. στ. 4) στην οποία εγκωμιάζεται η Δημιουργία του Δία, όπου μέχρι και ο «πριν γυμνός επαίτης» πλέον «[π]ορφύραν περιβάλλεται». (Στ. 4, σ. 13) Σε αντίθεση με αυτή την επίγεια ευζωία ο αποκλεισμός του ποιητή διακρίνεται ακόμη εντονότερα.

Από την ίδια μελαγχολική αντίληψη διαπνέεται και *Ο Ποιητής*, διασκευή του ποιήματος που δημοσιεύεται το 1874 στον πρώτο τόμο των *Απάντων* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή. Η μακροχρόνια θητεία του Φαναριώτη ποιητή στο έργο του Schiller εκδηλώνεται ήδη από τα νεανικά του χρόνια, όταν εμφανίζεται επανειλημμένα ως θερμός θαυμαστής των *Ληστών*.¹⁷ Με ένα χωρίο από τους *Ληστές* εισάγει και το *Προοίμιο* στη *Φροσύνη* (1837)¹⁸, ένα κείμενο

¹⁷ Βλ. τις σχετικές μνείες για τους *Ληστές* και τη διασκευή του *Räuberlied*, *Ο Κλέφτης*, από τον ίδιο τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή: *Απομνημονεύματα*. Φωτοτυπική ανατύπωση της 1^{ης} έκδοσης (1894-95), τόμ. 1, Αθήνα: Βιβλιόραμα 1999, σσ. 80, 198, 243.

¹⁸ «Geh' du rechtwärts, lass mich linkwärts gehen» (Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής: «Προς τον εκδότην», στο του ιδίου: *Διάφορα ποιήματα*, Αθήνα: Εκ της Τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά 1837, σ. γ'). Η διακειμενική αναφορά στους *Ληστές* μέσα από το μότο αυτό μπορεί αφενός να ερμηνευτεί ως ένδειξη της ρομαντικής ποιητικής του Ραγκαβή που παραπέμπει στο πρότυπο του γερμανικού *Sturm und Drang*, αφετέρου ταυτίζει την ηρωική ατομικότητα του ευγενούς ληστή Karl Moor με τις ανάλογες προθέσεις του έλληνα ποιητή. Για τη φιγούρα του ρομαντικού ποιητή-επαναστάτη και τη σχέση της με το έργο του Schiller βλ. Hoffmeister, Gerhart:

που έμεινε στην ιστορία ως μανιφέστο του ελληνικού Ρομαντισμού. Ο ποιητής του προλόγου, ένα έτερο εγώ του Ραγκαβή, εξηγεί τον σκοπό της τέχνης του ως εξής:

Διά το έθνος μας, εξερχόμενον από πάλην [...] ειν' έργον ευχής να καταβή ουρανόθεν η ποίησις
διά να άρη την κεκμηκυϊαν διάνοιάν του, διά ν' αναζωπυρήση τας εκλιπούσας ζωτικές του
δυνάμεις, διά να τω ανακαλέση το αίσθημα του γενναίου και του καλού, υπό του την σημαίαν
εμάχετο, διά να σύρη τον νουν του προς τον ουρανόν όθεν κατέρχεται η αρετή και η ελευθερία.¹⁹

Οι εκφραστικές ομοιότητες αυτής της ποιητολογίας με την παρουσίαση του Schiller στο βιογραφικό άρθρο της *Ευτέρπης* είναι οφθαλμοφανείς. Στις επόμενες δεκαετίες όμως ο νεανικός ενθουσιασμός του Ραγκαβή για την αναμορφωτική δύναμη της ποίησης μειώνεται αισθητά. Αντιθέτως, ως κριτής στους ποιητικούς διαγωνισμούς του πανεπιστημίου Αθηνών αντιλαμβάνεται τον Ρομαντισμό της νεολαίας ως πνευματική αρρώστια και ανησυχεί για τις βλαβερές του επιπτώσεις στην ελληνική κοινωνία.²⁰ Στον *Ποιητή*, ποίημα γραμμένο «κατά Σχίλλερρον», απορρίπτει τις παλιές του φιλοδοξίες και περιορίζει την εμβέλεια της ποίησης στο βασίλειο της φαντασίας. Σε σύγκριση με το πρωτότυπο, ο Ζεύς εδώ δεν διανέμει μόνο τα επίγεια αγαθά, αλλά και τις ιδιότητες των ανθρώπων, όπως «ανδρεία» και «δάφνη των πολέμων», «κράτος», «τιμαί και δόξα». (Στ. 2, σ. 7-8) Σε όλα αυτά ο ποιητής δε συμμετέχει, οπότε μένει πραγματικά ξένος στον κόσμο ετούτο. Αλλά όχι μόνο αυτό. Σε σύγκριση με τους προηγούμενους ποιητές φαίνεται να έχει χάσει και τη μιλιά του. Παραθέτω τις δύο τελευταίες στροφές του ποιήματος:

Εις μόνος έμενε μακράν, βαρυαλών και ψάλλων,
Και λησμονούντα εαυτόν ο Ζεύς τον ελησμόνει.
Εστράφη τέλος, κ' ένδακρυν τον είδε, και ασχάλλων,

«Τον κόσμο, είπεν, έδωκα' η φαντασία μόνη
Μοι μένει. Έχε την λαβών, και πλάσον κόσμον άλλον.
Κλαίε κ' εκεί καθώς εδώ, πλην κλαίων ευδαιμόνει.» (Στ. 3-4, σ. 9-14)

Αν συγκρίνουμε αυτή την παρουσίαση μ' εκείνες που αναφέρθηκαν έως τώρα, παρατηρούμε ότι ο ποιητής του Ραγκαβή παραμένει εντελώς παθητικός και κλεισμένος στη μελαγχολία του. Η μόνη περιουσία του είναι η φαντασία. Δεν είναι όμως η ενεργητική φαντασία που αναζωπυρώνει «ουρανόθεν» το έθνος, μα η υποκειμενική φαντασία ενός μόνο ατόμου. Οδηγούμαστε, δηλαδή, σε ένα σημείο, όπου οι ρομαντικές ελπίδες για τη διάπλαση

Deutsche und europäische Romantik, 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler 1990 (=Realien zur Literatur, 170), σσ. 164-172.

¹⁹ Ραγκαβής: «Προοίμιον», ό.π. (σημ. 18), σσ. η'-θ'.

²⁰ Για τη σταδιακή διαμόρφωση αυτής της άποψης βλ. Χατζοπούλου, Λίτσα: *Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Μαρτυρία Λόγου. Αφήγηση, ρητορική και ιδεολογία*, 2^η έκδ., Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1999, σσ. 55-59.

του εθνικού συνόλου έχουν πλέον ματαιωθεί και ο ποιητής εκφράζει μόνο τη δική του στάση απέναντι στον κόσμο.

Τα συμπεράσματα αυτής της εξέλιξης συνάγονται από την επόμενη γενιά, η οποία ανακαλύπτει το έργο του Schiller με το δικό της τρόπο. Έτσι, ο Κωστής Παλαμάς, αφού σχολιάζει το γεγονός ότι η σημερινή ποίηση, εξαιτίας της εξάπλωσης της πολιτικής στον κόσμο, «αποσύρεται» όλο και περισσότερο «προς αιθέρια ύψη», καταλήγει στην εξής εκτίμηση:

ο Ποιητής δεν εργάζεται ούτε διά τους πολλούς, ούτε διά τους ολίγους· εργάζεται διά την Ποίησιν. [...] Δεν φροντίζει δι' οιονδήποτε κοινόν, [...] καθώς ο ιερέυς, όταν λειτουργή, προς τα άνω προσέχει, και δεν φροντίζει να λάβη οδηγίας από τους εκκλησιαζομένους, ούτε εξετάζει τα γούστα των. [...] Ο Ποιητής, θέλει δεν θέλει, απευθύνεται προς ιδιαιτέρας τάξεις ανθρώπων· είναι αυτοί πνευματικοί αδελφοί του· ποιηταί και αυτοί· αλλά χωρίς χάριν και χωρίς τραγούδι [...].²¹

Το απόσπασμα αυτό προέρχεται από τον πρόλογο στη συλλογή *Τα μάτια της ψυχής μου* που δημοσιεύεται στα 1892. Είναι η περίοδος κατά την οποία ο Παλαμάς προσπαθεί ακόμη να χειραφετηθεί από τα μεγάλα οράματα του Ρομαντισμού και βαδίζει σταδιακά σε μια αισθητική του ατομισμού. Πρόσφατες μελέτες τονίζουν τη συμβολή του Schiller στη διαμόρφωση αυτής της αισθητικής.²² Πρέπει όμως να προσέξουμε ότι ο Παλαμάς τον προσλαμβάνει μέσα από το πρίσμα του ευρωπαϊκού αισθητισμού που υποστηρίζει το δόγμα της «Τέχνης για την Τέχνη» («l'art pour l'art»), δόγμα ασύμβατο με το συλλερικό πρόγραμμα της *αισθητικής αγωγής*.²³

Η σύγκρουση ανάμεσα στον ηρωικό ατομισμό αφενός και τις φιλοδοξίες για τη διάπλαση του έθνους αφετέρου αποτελεί το κεντρικό θέμα του ποιήματος *Πολιτεία* που γράφεται το 1894. Στον πρόλογο της συλλογής *Η Πολιτεία και η Μοναξιά*, που πρωτοδημοσιεύεται το 1912, ο Παλαμάς σημειώνει ότι ο «λόγος του ποιητή» είναι «κάτι συχνά πυκνά αταίριαστο και αντικοινωνικό που στέκεται αντίμαχο αγνάντια στην Πολιτεία. Μα ο ποιητής, για να δουλέψει στο τραγούδι την ιδέα της Πολιτείας, της μάννας του, χρειάζεται τη Μοναξιά. Και

²¹ Παλαμάς, Κωστής, «[Πρόλογος για τη συλλογή *Τα μάτια της ψυχής μου*]», στο του ιδίου: *Άπαντα*, τόμ. 1, [Αθήνα], Μπίρης [1972], σσ. 207 κ.ε. [Υπογράμμιση στο πρωτότυπο]

²² Βλ. το κεφάλαιο «Ο (γερμανικός) ιδεαλισμός» στο: Βουτουρή, Παντελής: *Αγαπημένε μου Ζαρατούστρα*. Παλαμάς-Νίτσε, Αθήνα: Καστανιώτης 2006, σσ. 52-64. – Καράογλου, Χ[αράλαμπος] Λ.: «Ο Παλαμάς και η 'νοημοσύνη των πορτιέρηδων'. Ο ποιητής και το κοινό του: μια πολύκροτη σχέση», στο: Παντελής Βουτουρή (επιμ.): *Κωστής Παλαμάς, ο ποιητής και ο κριτικός*, Αθήνα: Μεσόγειος 2007, σσ. 218 κ.ε.

²³ Για την παρερμηνεία του Schiller ως εκπροσώπου της «Τέχνης για την Τέχνη» από τους Ευρωπαίους αισθητιστές βλ. Wilkinson, Elizabeth Mary κ. Leonard Ashley Willoughby: *Schillers ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung*, μετάφρ. Emi Ehm, München: Beck 1977 (=Edition Beck), σσ. 174 κ.ε.

για να χαίρεται τα ονειρόθρεφτα παιδιά που του γεννά η Μοναξιά η γυναίκα του, έχει την ανάγκη της Πολιτείας». ²⁴

Το ποίημα του Παλαμά συνιστά λυρικό διάλογο ανάμεσα στον ποιητή και τη Μούσα του. Η ομιλία τους εισάγεται από δύο χωρία, το ένα από την πλατωνική *Πολιτεία*, το άλλο από το ποίημα του Schiller. Καθώς επισημαίνει ο ποιητής, τα αποσπάσματα αυτά αποτελούν τους δύο πόλους της τοποθέτησής του στον κόσμο «Εκείνος» [...]

Από την Πολιτεία του με διώχνει...

Μα να το χέρι τολμηρό

Του αγνού αδερφού μου Βάρδου αλλού με σπρώχνει,

στού Θεού μ' αφίνει το πλευρό.²⁵

Αφού αποτυγχάνει να βρει τη θέση του τόσο στη Μοναξιά όσο και στην Πολιτεία, ο ποιητής προσφεύγει τελικά στην «Αγία Πίστη των πατέρων».²⁶ (*Άπαντα* 3, σ. 500) Με την υπόταξη της λύρας του σε αυτήν φαίνεται να ενδύεται εκ νέου το ράσο του ρομαντικού ιερέα-παιδαγωγού. Η πίστη του όμως συσχετίζεται με το δόγμα «μία κ' η Αλήθεια κ' η Ομορφιά»²⁷, βασίζεται δηλαδή στην απόλυτη αξία της τέχνης. Μέσα από τον παραδεδομένο όρο της πίστης, λοιπόν, ο Παλαμάς εισάγει εδώ ένα καινούριο καλλιτεχνικό πρόγραμμα. Σε αυτό το πλαίσιο η αναφορά στον Schiller συμβάλλει στη διαμόρφωση της εικόνας του ποιητή ως 'ιερέα' του Ωραίου. Την εικόνα αυτή ο Παλαμάς θα τη διατυπώσει διεξοδικά από το 1897 στις σελίδες του περιοδικού *Η Τέχνη*, όπου θα δημοσιεύσει μεταξύ άλλων άρθρο για τον Schiller ως εκπρόσωπο της «*Τέχνης για την Τέχνη*».²⁸

Στο τέλος της παρούσας επισκόπησης διαπιστώνουμε ότι η ελληνική ρομαντική επικοινωνία με το «ευθυμογράφημα» του Schiller αποτελεί αρκετά μακρόβιο και πολύμορφο φαινόμενο. Η μελέτη αυτού του φαινομένου δεν μας χρησιμεύει μόνο στην κατανόηση της ρομαντικής μεταφοράς ενός ξένου λογοτέχνη στα ελληνικά γράμματα, αλλά και στην κατανόηση της πορείας του ίδιου του ελληνικού Ρομαντισμού, ενός κινήματος που αναζητά με επιμονή τη θέση του ποιητή στον κόσμο.

²⁴ Παλαμάς, Κωστής: «[πρόλογος για τη συλλογή *Η Πολιτεία και η Μοναξιά*]», στο του ιδίου: *Άπαντα*, τόμ. 5, σ. 287.

²⁵ *Ο.π.*, τ. 3, σ. 294.

²⁶ *Ο.π.*, σ. 500.

²⁷ *Ο.π.*, σ. 501.

²⁸ Παλαμάς, Κωστής: «Τα βιβλία, η μοίρα του ωραίου. Ο Σίλλερ και το κοινόν», στο: *Η Τέχνη* 1 (1898) τεύχ. 2, σσ. 25-27.

Κατερίνα Καρακάση

Η αρχαία δημοτική ποίηση και τα ωραία προϊόντα του γερμανικού Παρνασσού. Σημειώσεις για την πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα

Στο άρθρο αυτό εξετάζεται η πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού στην Ελλάδα μέσω του περιοδικού τύπου του 19ου αιώνα. Ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της δημιουργικής μεταποίησης που υπέστη ο γερμανικός Ρομαντισμός μελετώνται οι μεταφράσεις της *Lenore* του Gottfried August Bürger από τον Γεώργιο Ζαλοκώστα και τον Άγγελο Βλάχο.*

I.

Ο Arthur O. Lovejoy σημειώνει ήδη το 1924 την αναγκαιότητα της αποδοχής μιας «prima facie πολλαπλότητας του Ρομαντισμού»². Αυτή η πολλαπλότητα δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και σημαίνουσες ομοιότητες μεταξύ των διαφορετικών εθνικών εκφάνσεων του Ρομαντισμού. Τα κοινά αυτά χαρακτηριστικά οφείλονται μεταξύ άλλων στα δίκτυα διακίνησης πληροφοριών που αναπτύσσονται στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο κατά τον 19ο αιώνα και που ακολούθως γνωρίζουν πρωτοφανή άνθιση.³ Στην Ελλάδα, που συγκροτείται ως κράτος την ώρα που ο Ρομαντισμός – στο πλαίσιο του οποίου άνθισε και ο φιλελληνισμός – είναι ακόμα κραταιός, η ροή των σχετικών με τον ευρωπαϊκό Ρομαντισμό πληροφοριών είναι συνεχής και ταυτόχρονα «τυχαία».

«Τυχαία», ωστόσο, δεν είναι μόνον η ροή των πληροφοριών αλλά και η πρόσληψή τους, γιατί τα άρθρα που αφορούν εκπροσώπους ή έργα του Ρομαντισμού, εξαρτώνται από την πρόσβαση που έχει ο εκδότης, ο αρθρογράφος ή ο μεταφραστής σε ξένες πηγές, δηλαδή από τις γλώσσες που γνωρίζει και από τα ξένα έντυπα, βιβλία κτλ. που βρίσκονται στη διάθεσή του. Αυτό οδηγεί σε μια σχεδόν άναρχη και αποσπασματική μεταφορά ιδεών, τάσεων και ρομαντικών αισθητικών μοντέλων. Στην Ελλάδα άλλωστε δεν υπάρχουν εκδοτικές απόπειρες που να λειτουργούν ως όργανα του Ρομαντισμού και να επιθυμούν να προσφέρουν μια συνολική εικόνα της ευρωπαϊκής ρομαντικής σκηνης. Τα σχετικά με τον Ρομαντισμό

*Το άρθρο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στο: *Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204-2014): Economy, Society, History, Literature*. Επιμ. Konstantinos Dimadis. 5 τόμοι. Athens: European Society of Modern Greek Studies, 2015, τ. 5, σσ. 133–50. Web. <<http://www.eens.org/?p=3730>>.

² Lovejoy, Arthur O.: «On the Discrimination of Romanticisms», στο: *PMLA* 39 (1924), σσ. 229–253, σσ. 235 κ.έ.

³ Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, 5^η εκδ., München: C.H. Beck 2010, σσ. 74-76.

εμφανίζονται σε περιοδικά, που είναι τις περισσότερες φορές ποικίλης ύλης, δίπλα σε άλλες ειδήσεις, κείμενα, άρθρα, στήλες.

Από αυτή την άποψη δεν μπορεί κανείς να περιμένει να συναντήσει στον περιοδικό τύπο της εποχής μια συστηματική φιλολογική μεταφορά της αισθητικής και των ποιητικών μέσων του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού στην Ελλάδα. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο περιοδικός τύπος της εποχής δεν παίζει ένα σημαντικό ρόλο στο σχηματισμό της νέας εθνικής γραμματείας, στο πλαίσιο της οποίας κυριαρχεί καταρχάς ο Ρομαντισμός. Αντιθέτως: μεταφέρει (και μεταλλάσσει ταυτόχρονα) όψεις και ψηφίδες άλλων εθνικών Ρομαντισμών, (ανα)-τροφοδοτώντας την εγχώρια λογοτεχνική σκηνή, κύρια πρότυπα της οποίας είναι η γαλλική και η αγγλική γραμματεία και δευτερευόντως η γερμανική, που είναι και το αντικείμενο του παρόντος άρθρου.

Η περίπτωση του γερμανικού Ρομαντισμού, που και αυτός μεταφέρθηκε εν πολλοίς μέσω του περιοδικού τύπου, είναι για δύο λόγους ιδιότυπα άναρχη – σε σχέση τουλάχιστον με τον αγγλικό ή τον γαλλικό Ρομαντισμό με τους οποίους ήταν πιο εξοικειωμένοι οι νεοέλληνες λογοτέχνες: Ο ένας λόγος είναι ότι ο γερμανικός Ρομαντισμός μεταφέρθηκε στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό κυρίως μέσω γαλλικών και αγγλικών πηγών. Οι αρθρογράφοι και οι μεταφραστές λογοτεχνικών πονημάτων ή διαφόρων ειδών ενημερωτικών κειμένων τις περισσότερες φορές δεν είχαν πρόσβαση στις πρωτότυπες πηγές, έτσι η εικόνα που είχαν για τη γερμανική λογοτεχνική σκηνή ήταν διαμορφωμένη (και ενίοτε παραμορφωμένη) από την οπτική άλλων.

Ο δεύτερος εξίσου σημαντικός λόγος είναι οι ιδιαιτερότητες του γερμανικού Ρομαντισμού. Στη Γερμανία εμφανίζεται σχετικά νωρίς ένα πρωτορομαντικό κίνημα που ονομάζεται Θύελλα και Ορμή (1770 -1785). Εμπνευστής του είναι ο Johann Gottfried Herder που ζητά η ποίηση να είναι φυσική και αυθόρμητη, ενώ στις τάξεις του ανήκουν μεταξύ άλλων οι νεαροί τότε Goethe και Schiller.⁴ Το επιστολικό μυθιστόρημα *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* (1774) που γράφει ο Goethe σε ηλικία μόλις 25 ετών αποτελεί ένα από τα ορόσημα

⁴ Οι νέοι λογοτέχνες, μεταξύ είκοσι και τριάντα ετών, εναντιώνονται στους κανόνες του γαλλικού κλασικισμού, όπως έχουν εισαχθεί και επικρατούν την εποχή εκείνη στη Γερμανία, ενώ υπογραμμίζουν την ανάγκη για δημιουργική ελευθερία, εκφραστική αμεσότητα και ανεπιτήδευτο ύφος. Στη δύναμη της λογικής και στις κανονιστικές ποιητικές αντιτάσσουν τη δύναμη της ιδιοφυίας, όπως την εκφράζει π.χ. η ανταρσία του Προμηθέα, ο οποίος γίνεται πλέον το πρότυπο του ποιητή, του ποιητή που είναι σε θέση να δημιουργήσει μια νέα μυθολογία. Δεν είναι όμως μόνο το περιεχόμενο αυτής της ποίησης που σηματοδοτεί την άνευ προηγουμένου ανταρσία μιας νέας γενιάς λογοτεχνών, αλλά και η αντίστοιχη αισθητική τους, που απορρίπτει τις έως τότε λογοτεχνικές συμβάσεις και αρνείται την αυθεντία του Αριστοτέλη. Ο Σαίξπηρ αποτελεί σε αυτό το πλαίσιο υπόδειγμα ιδιοφυούς καλλιτέχνη, που αποδεικνύει την ιστορικότητα της λογοτεχνίας και τροφοδοτεί τη λογοτεχνία με το μοντέλο μιας άλλης δημιουργικής πράξης. Borries, Ernst von/Borries, Erika von: *Aufklärung und Empfindsamkeit. Sturm und Drang*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, σ. 198. Στην συνέχεια: Borries.

του κινήματος. Ακολουθεί ο Γερμανικός Κλασικισμός ή Κλασικισμός της Βαϊμάρης (1786-1832), μια λογοτεχνική κίνηση που οφείλει την ύπαρξή της στη φιλία και τη συνεργασία του Goethe με τον Schiller. Ο Γερμανικός Κλασικισμός αποστασιοποιείται από την παραφορά της Θύελλας και Ορμής και στρέφεται προς την ελληνική αρχαιότητα και τα κλασσικά ουμανιστικά ιδεώδη. Ήδη, όμως, το 1795 εμφανίζονται στη λογοτεχνική σκηνή της Γερμανίας οι ρομαντικοί που κυριαρχούν μέχρι το 1848.⁵ Ο γερμανικός Ρομαντισμός που γεννήθηκε ως αντίδραση στο Κλασικισμό του Goethe και του Schiller και συνέχισε κατά κάποιο τρόπο την επαναστατική παράδοση της Θύελλας και Ορμής θεωρείται ότι εξελίχθηκε σε τρεις φάσεις: τον πρώιμο Ρομαντισμό (μέχρι το 1804), οι κυριότεροι εκπρόσωποι του οποίου είναι οι αδελφοί Schlegel, τον Ρομαντισμό της Χαιδελβέργης ή νέο Ρομαντισμό με πρωτοστάτες του μεταξύ άλλων τους αδελφούς Grimm, και τον ύστερο Ρομαντισμό, ο οποίος εκπροσωπείται από γνωστούς συγγραφείς όπως ο E.T.A. Hoffmann, ο Clemens Brentano, ο Ludwig Tieck, ο J. v. Eichendorff κ.ά.⁶

Αυτή είναι σε γενικές γραμμές η εξέλιξη της ποιητικής θεωρίας και πράξης στη Γερμανία από τα τέλη του 18ου αιώνα έως τα μέσα περίπου του 19ου. Ωστόσο, το φιλολογικά ενδιαφερόμενο κοινό εκτός Γερμανίας έχει μια διαφορετική εικόνα για τη γερμανική λογοτεχνία. Στην Ελλάδα όπως και στη Γαλλία, με την οποία η ελληνική λογοτεχνική σκηνή διατηρούσε ισχυρούς δεσμούς, οι Goethe και Schiller θεωρούνται ρομαντικοί, ενώ στην πραγματικότητα εκκινούν και οι δύο από το ρεύμα Θύελλα και Ορμή για να δημιουργήσουν κατόπιν τον Γερμανικό Κλασικισμό. Από τους δύο εμβληματικούς συγγραφείς μόνον ο Goethe, μεγάλος θαυμαστής του λόρδου Βύρωνα, θα δώσει στην ύστερη δημιουργική του περίοδο και εξαιρετικά δείγματα ρομαντικής ποίησης, πχ. στο δεύτερο μέρος του *Φάουστ*.⁷

⁵ Ο Ρομαντισμός στη Γερμανία στράφηκε προς τη φύση, το συναίσθημα, τη μουσικότητα της γλώσσας, το παράδοξο, τη μεταφυσική και τη φαντασία, εξιδανίκευσε την τέχνη και υποστήριξε τη χωρίς όρια ελευθερία του καλλιτέχνη, ενδιαφέρθηκε για τις σκοτεινές πλευρές του ανθρώπινου υποκειμένου, δηλαδή για το ασυνείδητο, το ερωτικό πάθος, τα όνειρα, τις εμμονές, τις ψυχικές διαταραχές, διατύπωσε την ανάγκη δημιουργίας μιας λαϊκής ποίησης και μιας νέας μυθολογίας ενώ ασχολήθηκε με την προφορική παράδοση συλλέγοντας και καταγράφοντας λαϊκά τραγούδια και παραμύθια. Ιδιαιτερότητες του γερμανικού Ρομαντισμού αποτελούν η αποσπασματικότητα της ποιητικής δημιουργίας, η σύζευξη διαφορετικών αφηγηματικών ειδών (της ποίησης με την πεζογραφία ή και με το θέατρο) σε ένα έργο, καθώς και η σύνδεση της λογοτεχνίας με άλλες τέχνες, αλλά και με εξωλογοτεχνικά κείμενα, όπως π.χ. φιλοσοφικά κείμενα, επιστημονικά κτλ., κάτι που απαντάται αργότερα και στον μοντερνισμό. Για το θέμα βλ. μεταξύ πολλών άλλων τη μελέτη του Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.

⁶ Για τη δυσκολία κατηγοριοποιήσεων την εποχή αυτή βλ. Beutin, Wolfgang κ.ά.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 6^η έκδ., Stuttgart: Metzler 2001, σσ. 202-227.

⁷ Ο ίδιος ο Goethe δεν ήθελε να θεωρείται αποκλειστικά κλασικός ποιητής. Borchmeyer, Dieter: «Zur Typologie des Klassischen und des Romantischen», στο: Walter Hinderer (επιμ.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, σσ. 19-29, σ. 22.

Από τα παραπάνω προκύπτει, ότι αυτό που «εισάγεται» στην Ελλάδα ως γερμανικός Ρομαντισμός είναι ένα ανομοιογενές λογοτεχνικό και θεωρητικό υλικό ως αποτέλεσμα διαφορετικών και μάλιστα αντιμαχόμενων ποιητικών. Το γεγονός ότι αυτό περνάει γενικώς απαρατήρητο είναι δύσκολο να ερμηνευτεί μονοσήμαντα. Μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι Ρομαντισμός είναι ένας όρος ιδιαίτερα ασαφής και γι' αυτό του αποδίδονται διαφορετικά αισθητικά προγράμματα, αλλά μπορεί και να είναι αποτέλεσμα του ορίζοντα των προσδοκιών και των αισθητικών εμπειριών των αναγνωστών, που προϋποθέτουν το ρομαντικό (ή και το αντι-ρομαντικό) υπόβαθρο των κειμένων που διαβάζουν. Ειδικά στην περίπτωση της Ελλάδας, όμως, η πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού συμβαδίζει μεταξύ άλλων με την ερμηνευτική του «μεταποίηση» κατά τη διαδικασία δημιουργίας της νέας εθνικής γραμματείας.

II.

Όποιες ετικέτες κι αν δώσουμε στη γερμανική λογοτεχνία της εποχής αυτής σίγουρο είναι ότι άσκησε μεγάλη επίδραση στη νέα ελληνική λογοτεχνία, μια επίδραση πολλαπλώς τεκμηριωμένη⁸. Ενδεικτικά να αναφέρουμε εδώ το μνημειώδες έργο του Γιώργου Βελουδής *Germanograecia* που εκδόθηκε το 1983, στο οποίο εξετάζει τις γερμανικές επιρροές στη ελληνική λογοτεχνία από το 1750 έως το 1944, μελετώντας συστηματικά και τις εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ ελληνικού και γερμανικού Ρομαντισμού,⁹ καθώς και τη νεότερη μελέτη της Constanze Güthenke με τίτλο *Placing Modern Greece* σχετικά με την επίδραση του γερμανικού ρομαντικού κινήματος στους νεοέλληνες λογοτέχνες. Η μελέτη που εκδόθηκε το 2008 εξετάζει την περίοδο μεταξύ 1770 και 1880.¹⁰ Υπάρχουν, ωστόσο, πολλές άλλες σημαντικές μελέτες, μεγαλύτερες ή μικρότερες, στις οποίες δεν μπορούμε να αναφερθούμε εδώ.

⁸ Ειδικά ο ελληνικός Ρομαντισμός επηρεάστηκε σημαντικά από τον γερμανικό και αυτό καταδεικνύει και ένα από τα πάρα πολλά παραδείγματα που θα μπορούσαμε να δώσουμε εδώ: ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Ο Ραγκαβής, που είναι ο πρώτος που συνδέοντας τον εαυτό του με τους ρομαντικούς ποιητές, γράφει ένα τρόπο τινά μανιφέστο υπέρ του Ρομαντισμού το 1837 στο πρόλογο του δράματος *Φροσύνη*, έχει επηρεαστεί σημαντικά από τον γερμανικό Ρομαντισμό. (Vitti, Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 3^η έκδ., Αθήνα: Οδυσσέας 2008, σ. 222. Στην συνέχεια: Vitti.) Για τον νεοελληνικό Ρομαντισμό γενικά βλ. μεταξύ άλλων: Δημαράς, Κ. Θ.: *Ελληνικός ρομαντισμός*, Αθήνα: Ερμής 1994, αλλά και την πιο πρόσφατη μελέτη της Σόνια Ιλίνσκαγια: *Στην τροχιά του Ρομαντισμού Η ρομαντική ποίηση στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2008. Για τη σχέση του νεοελληνικού Ρομαντισμού σε σχέση τον ευρωπαϊκό βλ. μεταξύ άλλων Βελουδής, Γιώργος: «Ο επανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός Ρομαντισμός», στο του ιδίου: *Μονά – Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Αθήνα: Γνώση 1992, σσ, 97-123.

⁹ Veloudis, Georg: *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944)*, Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert 1983. Στη συνέχεια: *Veloudis: Germanograecia*. Για τον ρομαντισμό (1830-1880) βλ. σελ. 122-284.

¹⁰ Güthenke, Constanze: *Placing modern Greece*, Oxford; New York: Oxford University Press 2008.

Οι πτυχές ωστόσο της πρώτης γνωριμίας του ελληνικού κοινού με τους γερμανούς ρομαντικούς ποιητές, δραματουργούς και στοχαστές δεν έχουν μελετηθεί ακόμα επαρκώς. Πρόκειται για μια γνωριμία που πραγματοποιείται κατά κύριο λόγο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μέσω του περιοδικού τύπου του 19ου αιώνα. Αυτό το corpus κειμένων που αφορά πρωτεργάτες του ρομαντικού κινήματος στη Γερμανία και περιλαμβάνει μεταφράσματα αλλά και παραφράσεις λογοτεχνικών έργων έχει μέχρι σήμερα μόνο εν μέρει αξιοποιηθεί ερευνητικά, και αυτό παρότι υπάρχουν αξιόλογες μελέτες για τον περιοδικό τύπο της εποχής.¹¹

Ο λόγος για τον οποίο η φιλολογική κριτική δεν έχει ενσκήψει στα κείμενα αυτά είναι ότι το κειμενικό αυτό σώμα αποτελείται κατά κύριο λόγο από σύντομα άρθρα μεταξύ των οποίων βρίσκονται πάμπολλες σύντομες βιογραφίες. Έτσι π.χ. τόσο ο Johann Gottfried Herder, ο θεωρητικός της Θύελλας και Ορμής, όσο και ο August Wilhelm Schlegel, ο θεμελιωτής του γερμανικού Ρομαντισμού, παρουσιάζονται μέσω βιογραφιών στο ελληνικό κοινό. Εκτός από αυτά τα βιογραφικά κείμενα, τα οποία συχνά εμπεριέχουν και μια πληθώρα σημαντικών πληροφοριών σχετικών με το ιδεολογικό-κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο έδρασε ο βιογραφούμενος, υπάρχουν και πρωτότυπες μεταφράσεις κειμένων, ενίοτε συνοδευόμενες από σχόλια.

Και αν μέσα από αυτά τα εκ πρώτης όψεως στην πλειοψηφία τους απλώς εγκυκλοπαιδικά άρθρα σκιαγραφείται όχι μόνο η ταραχώδης πνευματική ζωή της Γερμανίας, αλλά και οι ποικίλες προϋποθέσεις του ρομαντικού φαινομένου, μέσα από τις μεταφράσεις πρωτότυπων έργων εισάγεται και μεταλλάσσεται ταυτόχρονα η ιδιαίτερη θεματολογία και η προβληματική του γερμανικού Ρομαντισμού στην Ελλάδα προσαρμοζόμενη στις ανάγκες της αναζήτησης μιας προσωπικής, εθνικής φωνής. Το ότι αυτή η πρόσληψη και μετάλλαξη ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τις επιλόχεις επιπλοκές της γέννησης ενός έθνους και είχε πολλές αντιφατικές όψεις το καταδεικνύει η μελέτη του corpus των κειμένων που περιέχονται στο περιοδικό τύπο της εποχής.

Ακολουθούν δύο σύντομα παραδείγματα, που, θεωρώ, ότι υπογραμμίζουν τη σημασία του corpus αυτού για τους μελετητές, που ενδιαφέρονται για την ιστορία της πρόσληψης του

¹¹ Βλ. μεταξύ άλλων τις μελέτες των Σαχίνη, Καρπόζηλου, Δανόπουλου/Χατζοπούλου και Ταμπάκη: Σαχίνη, Απόστολος: *Συμβολή στην ιστορία της Πανδώρας και των παλαιών περιοδικών*, Αθήνα: [χ.ε.] 1964. – Καρπόζηλου, Μάρθα: *Τα ελληνικά οικογενειακά φιλολογικά περιοδικά (1847-1900)*, Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 1991. – Δανόπουλος, Κωστής-Χατζοπούλου, Λίτσα: *Η Ευτέρπη (1847-1855)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1997. – Ταμπάκη, Άννα: «'Εφημερίς' ή 'περιοδικό'. Προς μια τυπολογία του περιοδικού τύπου εν τη γενέσει.», στο: Λουκία Δρούλια (επιμ.): *Ο ελληνικός Τύπος, 1784 ως σήμερα Ιστορικές και θεωρητικές προσεγγίσεις. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Αθήνα, 23-25 Μαΐου 2002*. INE/EIE: Αθήνα 2005, σσ. 92-99.

γερμανικού Ρομαντισμού και της «συμμετοχής» του στη διαμόρφωση της εθνικής γραμματείας. Πρόκειται για τέσσερα άρθρα, που δημοσιεύτηκαν στον ελληνικό περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα, και αφορούν δύο μεταφράσεις της *Lenore* του Gottfried August Bürger και δύο μεταφράσεις μιας σύντομης βιογραφίας του «βασιλιά των ρομαντικών», όπως αποκάλεσε ο Christian Friedrich Hebbel, τον Johann Ludwig Tieck.¹²

III.

Μια σύντομη βιογραφία του Ludwig Tieck δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ευτέρπη* το 1854. Το κείμενο που είναι μεταφρασμένο από τα γαλλικά, όπως δηλώνεται στο τέλος, παρουσιάζει την ταραχώδη ζωή του Λουδοβίκου Τίεκου, όπως χαρακτηριστικά αποκαλείται, συνδέοντας την με το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο έζησε ο συγγραφέας, ενώ εξαίρει τη συμβολή του στη θεμελίωση και κυριαρχία του Ρομαντισμού στη Γερμανία. Σε αυτό το πλαίσιο δίνει έναν σχετικά εκτεταμένο ορισμό της ρομαντικής ποίησης. Ο μεταφραστής αναφέρεται μεταξύ άλλων στην «αρχαία δημοτική της πατρίδας του ποίησιν», την οποία ο Tieck την «μετέβαλε εις μεν τον τύπον νεώτερον, διετήρησεν όμως τον χαρακτήρα και το πνεύμα, την ευπιστίαν εκείνην και αφέλειαν, τα ανήκουσιν εις μόνον τη νηπιότητα των ανθρώπων και των λαών».¹³ Για την «ρομαντική σχολή» διαβάζουμε, ότι διέγειρε το εθνικό πνεύμα και την επιθυμία της αναγεννήσεως και του μεγαλείου της Γερμανίας.

Και αυτά είναι πράγματι σε γενικές γραμμές ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του Ρομαντισμού, όπως εκφράστηκε στη Γερμανία. Η διέγερση του εθνικού πνεύματος και η αναγέννηση της Ελλάδας είναι και οι αυτονόητοι στόχοι των ελλήνων ρομαντικών ποιητών και σε αυτό το επίπεδο μοιάζουν να υπάρχουν σημαντικές ομοιότητες μεταξύ ελληνικού και γερμανικού Ρομαντισμού. Τα ερώτημα που τίθεται, ωστόσο, για ένα λογοτέχνη της εποχής, ο οποίος αυτοπροσδιορίζεται ως ρομαντικός είναι πού τοποθετείται χρονικά η νηπιακή ηλικία των Νεοελλήνων και ποια είναι η «αρχαία δημοτική ποίηση» της Ελλάδας, μια επιλογή βέβαια του μεταφραστή, ενδεικτική της εγχώριας προβληματικής περί γλώσσας και περί ποίησης.

Το λεγόμενο γλωσσικό ζήτημα είναι άλλωστε ένα ζήτημα το οποίο οι ρομαντικοί χειρίστηκαν ιδιαιτέρως αμφίθυμα. Ο Ραγκαβής π.χ., συγγραφέας του *Δήμος και Ελένη* (1831),

¹² Ο Hebbel χαρακτηρίζει τον Tieck ως «βασιλιά των ρομαντικών» το 1853 στη νεκρολογία του μεγάλου ποιητή. Rath, Wolfgang: *Ludwig Tieck das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk*, Paderborn; Wien: Schöningh 1996, σ. 251.

¹³ Ανωνύμου: «Λουδοβίκος Τίεκος», στο: *Ευτέρπη* 53 (1854), σσ. 115-117, σ. 115.

το 1840 τρία χρόνια μετά τη δήλωση πίστης στο Ρομαντισμό στον πρόλογο της *Φροσύνης*, δημοσιεύει ένα ποίημα σε «στίλβουσα καθαρεύουσα», όπως τόσο ωραία το διατυπώνει ο Μάριο Βίτι.¹⁴ Και δεν είναι ο μόνος που εκκινώντας από τη διεκδίκηση της απόλυτης λογοτεχνικής ελευθερίας, ενός δικαιωματικού για την τέχνη αυθορμητισμού που επιτάσσει ο γερμανικός Ρομαντισμός, όπως άλλωστε και γενικότερα ο Ρομαντισμός, θεωρεί κατόπιν νόμιμη μόνο την αρχαϊζουσα γλώσσα.

Οι γερμανοί ρομαντικοί ποιητές, ανάμεσα τους και ο Tieck, δεν επιθυμούσαν την επιστροφή στη αρχαία γερμανική γλώσσα και πάντως δεν είχαν σκοπό να αναβιώσουν την «αρχαία δημοτική ποίηση», για να επαναλάβουμε το οξύμωρο σχήμα του ανώνυμου μεταφραστή της βιογραφίας, αλλά να περιλάβουν στον λογοτεχνικό κανόνα κι εκείνα τα λογοτεχνικά κείμενα της γερμανικής παράδοσης που έως τότε ήταν εκτός: δηλαδή την ως επί των πλείστων προφορική, λαϊκή παράδοση και τα μεσαιωνικά λογοτεχνήματα.¹⁵ Αντιθέτως η ποιητική τους απαιτούσε τη μίμηση μιας γλώσσας πηγαίας και αυθόρμητης και από αυτή την άποψη και στη μεταφρασμένη βιογραφία του «βασιλιά των γερμανών ρομαντικών ποιητών» δεν αντανakλώνται παρά οι εγγενείς αντιφάσεις του ελληνικού Ρομαντισμού, αντιφάσεις που οδήγησαν στη δημιουργία του όρου «κλασικορομαντισμός», που χρησιμοποιεί για πρώτη φορά ο Ραγκαβής¹⁶ και χαρακτηρίζει την αθηναϊκή σχολή, έναν όρο εξίσου οξύμωρο με τον όρο «αρχαία δημοτική ποίηση».

Ενδιαφέρον αλλά και ενδεικτικό της «άναρχης» πρόσληψης του γερμανικού Ρομαντισμού είναι ωστόσο ότι η ίδια πρωτότυπη βιογραφία του Tieck είχε ήδη μεταφραστεί και δημοσιευτεί και στο τεύχος 101 της *Ευτέρπης* το 1851.¹⁷ Σε αυτή την πρώτη μετάφραση που είναι όπως και η δεύτερη ανυπόγραφη, ο Τίεκς ονομάζεται Τικ, δεν υπάρχει αναφορά στη γλώσσα προέλευσης του κειμένου, ενώ η γλώσσα του μεταφράσματος είναι μια σαφώς πιο αρχαϊζουσα καθαρεύουσα σε σχέση με τη δεύτερη μετάφραση του 1854. Στο επίμαχο σημείο που ο δεύτερος μεταφραστής είχε επιλέξει τον όρο «αρχαία δημοτική ποίηση» διαβάζουμε: «πρώτος ο Τικ εξήγαγεν εις φως τας αρχαίας εθνικάς ποιήσεις, τα οποίας ενέδυσσε με νέα χρώματα, διατηρών όμως προπάντων το πνεύμα και την φυσιογνωμίαν, την

¹⁴ Vitti, ό. π. (σημ. 8), σ. 224.

¹⁵ Ο Tieck ασχολήθηκε μεταξύ άλλων εντατικά και με τη μεσαιωνική γερμανική λογοτεχνία, την οποία επιχείρησε να «εκμοντερνίσει», ώστε να την καταστήσει πιο προσιτή στο αναγνωστικό κοινό και προφανώς σε αυτή του ενασχόληση αναφέρεται το πρωτότυπο άρθρο. Βλ. Meves, Uwe: «*Altdeutsche Literatur*», Στο: Claudia Stockinger/Stefan Scherer (επιμ.): *Ludwig Tieck. Leben, Werk, Wirkung*, Berlin, Boston 2011, σσ. 207–218. Στη συνέχεια: Meves.

¹⁶ Δημαράς, Κ. Θ.: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 7^η έκδ, Αθήνα: Ίκαρος 1985, σ. 271.

¹⁷ Ανωνύμου: «Λουδοβίκος Τικ», στο: *Ευτέρπη* 101 (1851), σσ. 113–115.

πίστην εκείνην και την απλότητα, ήτις ανήκει μόνον εις την παιδικήν των ανθρώπων και των λαών ηλικίαν»¹⁸.

Η «νηπιακή ηλικία» ονομάζεται δηλαδή «παιδική ηλικία», ενώ η «αρχαία δημοτική ποίηση» ονομάζεται «αρχαίες εθνικές ποιήσεις», μια διατύπωση που αφήνει τον αναγνώστη να φανταστεί ότι ο Tieck ασχολήθηκε με διάφορες εθνικές ποιήσεις. Το επίθετο «εθνικό» που επιλέγεται στη μετάφραση έχει βέβαια τη σημασία του για τους έλληνες ρομαντικούς ποιητές: και ο ελληνικός Ρομαντισμός συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση της νέας εθνικής ταυτότητας, της νέας εθνικής γραμματείας. Η μεγάλη διαφορά που περνά βέβαια και στις δύο μεταφράσεις απαρατήρητη είναι ότι ο Tieck ασχολούμενος με την «αρχαία ποίηση» της πατρίδας του επιχειρεί να αναδείξει μιαν έως τότε περιφρονημένη ποίηση.¹⁹

Οι νεοέλληνες έχουν το αντίθετο ακριβώς πρόβλημα: η δόξα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας ρίχνει βαριά τη σκιά της πάνω τους και σε αυτό το πλαίσιο η πρώτη μετάφραση μοιάζει να τους ενθαρρύνει να συνεχίσουν να προσπαθούν να βρουν τα νέα χρώματα με τα οποία θα ενδύσουν το παρελθόν, ενώ η δεύτερη μάλλον οραματίζεται τη συνύπαρξη δημώδους και αρχαϊζουσας γλώσσας. Και οι δύο μεταφράσεις αφήνουν ωστόσο μετέωρο το δύσκολο ερώτημα: ποια είναι η παιδική ηλικία του λαού της Ελλάδας ή των «λαών της Ελλάδας», σύμφωνα με την έκφραση, που όπως θα δούμε στη συνέχεια χρησιμοποιεί ο σύγχρονος του ανώνυμου μεταφραστή, Γεώργιος Ζαλοκώστας.

IV.

Ο Ζαλοκώστας μεταφράζει το 1854 την μπαλάντα *Λεονώρα* του Gottfried August Bürger.²⁰ Ο Ζαλοκώστας είναι σύγχρονος του Ραγκαβή, του οποίου το έργο *Δήμος και Ελένη* έχει –όπως κατέδειξαν οι Αναγνωστάκη και Γεωργαντά– αναφορές στη *Λεονώρα*.²¹ Η μετάφραση παρουσιάζεται στο πλαίσιο μιας μάλλον απλοϊκής συγκριτολογικής μελέτης: ο Ζαλοκώστας μεταφράζει τη *Λεονώρα* για να τη συγκρίνει με τη γνωστή ελληνική παραλογή του νεκρού

¹⁸ Ό.π., σ. 113.

¹⁹ Meves, ό.π. (σημ. 15), σ. 207.

²⁰ Για τις μεταφράσεις της *Ελεονώρας* στα ελληνικά έχει κάνει μεταξύ άλλων μια μελέτη η Κίρκη Κεφαλέα με τίτλο «Οργή θεού» που αφορά τις μεταφραστικές περιπέτειες του ποιήματος. Τη σύγκριση με το τραγούδι του νεκρού αδελφού έχει κάνει πριν τον Ζαλοκώστα ήδη ο Φωριέλ το 1825, και τη συζήτηση για τις ομοιότητες και τις διαφορές συνέχισαν αργότερα και άλλοι όπως π.χ. ο Ψυχάρης και άλλοι. Κεφαλέα, Κίρκη: *Οργή Θεού. Οι ελληνικές εκδοχές της Ελεονώρας του Μπύργκερ*, Αθήνα: Νεφέλη 1999, σσ. 18-35.

²¹ Αναγνωστάκης Ηλίας/Γεωργαντά Αθηνά: «Τα ρομαντικά ‘δημοτικά’ ποιήματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή «Η Ταξιδεύτρια και η γενεαλογία της», στο: *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 1 (1989), σσ. 56-73, σ. 66 κ.έ.

αδελφού (*Μάνα με τους εννιά σου γιούς και με τη μια σου κόρη*), την οποία τιτλοφορεί *Νυκτερινόν ταξείδι*.

Η *Λεονώρα* που γράφτηκε 1773 ή το 1774 στο απόγειο της Θύελλας και Ορμής στη Γερμανία (το 1774 δημοσιεύεται και ο *Βέρθερος* του Goethe) είχε ήδη μεταφραστεί στα ελληνικά το 1847 από τον Γεώργιο Τερτσέτη. Ο Ζαλοκώστας την ξαναμεταφράζει στη *Ευτέρπη* χωρίς, ωστόσο, να κάνει καμία αναφορά στον Τερτσέτη. Στο άρθρο, που έχει τον τίτλο η *Ελεονώρα του Βούργερ*, προτάσσει τη μετάφραση του ποιήματος. Πρόκειται για μια συνοπτική μετάφραση –ολόκληρες στροφές του ποιήματος μένουν αμετάφραστες– και μάλιστα σε πεζό λόγο, πράγμα που δεν εμποδίζει τον Ζαλοκώστα να γράψει μετά

Λέγουσιν οι Γερμανοί φιλόλογοι ότι μόνον το άσμα τούτο [το οποίο έχει μεταφράσει σε πρόζα] ήρκει να περιβάλη δια δόξης αιωνίας τον ποιητήν Βούργερ, εν μόνον προσθέτομεν ημείς, ότι η δόξα είναι ελληνική. Το κατωτέρω δημοτικόν άσμα, έμπνευσις αγνώστου ποιητού των λαών της Ελλάδος είναι πολύ προγενέστερον της Ελεονώρας του Βούργερ, ήτις αντίς Αρετής ονομάσθη Ελεονώρα και αντί αδελφής έγινε μνηστή.²²

Ακολουθεί η παραλογή του νεκρού αδελφού και η σύγκριση των δύο κειμένων.

Και τα δύο άσματα περικλείουσι μάθημα ηθικόν, [...]. Η ρομαντική φαντασία του Βούργερ καλλύνει τον μύthon δια της τέχνης και δι' αυτής μάλλον εγγίζει τας χορδάς της καρδιάς, του δε Έλληνος Βάρδου η ανατολική φαντασία, είναι πάντη άμοιρος τέχνης και δια φυσικωτέρων μέσων εμπνέει το πάθος και τον οίκτον. Η Ελεονώρα είναι πηγή περικαλλής, αναβρύουσα από συμπλέγματος Τριτώνων και Ναϊάδων, η Αρετή είναι βρύσις αυτόματος, ρέουσα και μοσχοβολούσα μεταξύ των ορεινών κρίνων και μανουσακίων της.

Αγνοούντες το όνομα του έλληνος ποιητού, ας είπωμεν ολίγας λέξεις περί του αντιζήλου του.²³

και με ένα σύντομο βιογραφικό του Bürger κλείνει το άρθρο.

Η ελληνοκεντρική οπτική του Ζαλοκώστα είναι ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα: πηγή της δόξας είναι ο ανώνυμος έλληνας βάρδος, η ποίηση των λαών της Ελλάδας, μιας Ελλάδας που όπως υποδεικνύεται από τη χρήση του πληθυντικού αριθμού του *λαού* δεν είναι παρά ένα έθνος υπό συγκρότηση. Το πιο ενδιαφέρον ωστόσο είναι το σκεπτικό του Ζαλοκώστα και συγκεκριμένα ότι η ρομαντική τέχνη είναι συνώνυμη της ποιητικής τεχνικής, που συνδέεται παραδειγματικά με τον πολιτισμό και με τη μυθολογία της αρχαίας Ελλάδας. Και γι αυτό η Ελεονώρα είναι πηγή «αναβρύουσα από συμπλέγματος Τριτώνων και Ναϊάδων», ένα σιντριβάνι δηλαδή με αρχαϊκό διάκοσμο, ενώ από την άλλη έχουμε την «άμοιρο τέχνης, αυτόματη βρύση» στο τραγούδι του νεκρού αδελφού, μια φυσική πηγή η οποία με τη σειρά της συνδέεται με την φαντασία της ανατολής.

²² Ζ[αλοκώστας], [Γεώργιος]: «Η Ελεονώρα του Βούργερ», στο: *Ευτέρπη* 37 (1854), σσ. 306-308, εδώ σ. 307-308.

²³ Ο.π., σ. 308.

Θα μπορούσαμε να παρουσιάσουμε τις παραδειγματικές σειρές που σχηματίζονται στο σκεπτικό που αναπτύσσει ο Ζαλοκώστας ως εξής:

- | | |
|-----------------------------|------------------------------------|
| • ανώνυμη (ελληνική) ποίηση | • επώνυμη (ξένη) ποίηση |
| • φύση | • τέχνη |
| • *νεώτερη* Ελλάδα | • αρχαία Ελλάδα |
| • φαντασία (αυτόματη βρύση) | • μυθολογία (Τρίτωνες και Ναϊάδες) |
| • ανατολή | • *δύση* ²⁴ |

Αυτό το σχήμα είναι ενδεικτικό για τις ζυμώσεις που γίνονται την εποχή αυτή και αφορούν στη διαμόρφωση της νέας εθνικής γραμματείας και της νεοελληνικής ταυτότητας. Ειδικά το ποιητικό έργο του Ζαλοκώστα, ο οποίος συνέθετε τα μισά του ποιήματα στην καθαρεύουσα και τα άλλα μισά στη δημοτική, καταδεικνύει emphatically τις αντιφατικές όψεις του ρομαντικού μοντέλου στη νέα Ελλάδα.

Τα ποιήματα που έγραφε ο Ζαλοκώστας στην καθαρεύουσα ήταν προορισμένα για τους ποιητικούς διαγωνισμούς, ενώ όσα ήταν γραμμένα στη δημοτική ήταν για «οικιακή χρήση».²⁵ Ειδικά αυτά τα τελευταία ήταν ιδιαίτερα αγαπητά και είναι ακόμα και σήμερα όπως π.χ. το «Μια βοσκοπούλα αγάπησα, μια ζηλεμένη κόρη και την αγάπησα πολύ, ήμουν αλάλητο πουλί, δέκα χρονών αγόρι». Ακριβώς αυτού του είδους τα ποιήματα, που μοιάζουν δημώδη, αποτελούν το ιδανικό του γερμανικού Ρομαντισμού, και τέτοια ποιήματα έγραψε και ο Tieck και ο Heine πολλά. Αυτό ακριβώς το μοντέλο ακολουθεί και η *Λεονώρα* του Bürger, που θα βρει έναν μεγάλο θαυμαστή στο πρόσωπο του Άγγελου Βλάχου, ο οποίος το 1863, αφού μεταφράσει –για το περιοδικό *Χρυσάλλις*– απευθείας από τα γερμανικά ολόκληρο το ποίημα, διατηρώντας μάλιστα τη μετρική του μορφή, θα στραφεί εναντίον του Ζαλοκώστα, που θεώρησε ότι η δόξα του ποιήματος ήταν ελληνική, αμφισβητώντας με αυτό τον τρόπο την πρωτοτυπία της *Λεονώρας*.

Σύμφωνα με τον Βλάχο το ποίημα του Bürger είναι ένα «αριστούργημα» από εκείνα τα «γραφέντα άπαξ αποθανατίζουνσι τον ποιητή των»²⁶. Ο Bürger με το ποίημα αυτό, «με ένα άλμα» γράφει ο Βλάχος, βρέθηκε στον Παρνασσό. Συγκρίνοντας βέβαια τα δύο ποιήματα το ελληνικό και το ποίημα του Bürger παραδέχεται, ότι το τραγούδι του νεκρού αδελφού, το

²⁴ Με αστερίσκο (*) σημειώνονται οι όροι που λείπουν, αλλά εννοούνται.

²⁵ Vitti, ό.π. (σημ. 8), σ. 227.

²⁶ Βλάχος, Άγγελος, «Ο Βύργερ», στο: *Χρυσάλλις* 9 (1863), σσ. 271-277, σ. 275.

οποίο παραθέτει από τη συλλογή του Πασσόβ (Λειψία 1860) – ενώ ο Ζαλοκώστας προφανώς το καταγράφει από μνήμης –, έχει κάποια ομοιότητα με το γερμανικό. Ωστόσο βλέπει «μέγιστη διαφορά» στην «εσωτερική βάση των ποιημάτων (sic)»!

Εις εκείνην [την Λεονώρα] επέρχεται ο φανταστατικός και φρικτός της μνηστής θάνατος ως θεία τις τιμωρία [...] ενώ ο θάνατος της δυστυχούς Αρετής παρίσταται όλως αδικαιολόγητος υπό του έλληνοσ αιδοού, και τούτο επιτείνει μεν ίσως κατ' επιφάνειαν την φρίκην της καταστροφής, αλλ' η φρίκη αύτη, αδικαιολόγητος ψυχολογικώς, εξαλείφεται μετά μικρόν, και η εντύπωσις του ποιήματος προσκαίρως μόνον παραμένει εις τη ψυχήν του αναγνώστου.²⁷

Με αυτό το σκεπτικό η σύγκριση ανάμεσα στα –όπως το διατυπώνει ο Βλάχος– «ωραία αυτοφυή προϊόντα της δημώδους ποίησης» και στα «ωραία προϊόντα του γερμανικού Παρνασσού» αποβαίνει υπέρ του Bürger.

Και προφανώς για να μην έχει κανείς αμφιβολία στην αρχή του άρθρου του –το οποίο σημειωτέον το χαρακτηρίζει ως «βιογραφία», παρότι τα βιογραφικά στοιχεία του Bürger καταλαμβάνουν μόνον μια μικρή παράγραφο στο τέλος του άρθρου που αριθμεί συνολικά έξι σελίδες– παραθέτει μια σύντομη διαλογική σκηνή στην οποία παρουσιάζονται φίλοι του Bürger που τον περιμένουν νύχτα συζητώντας και πίνοντας μύρα γύρω από τη φωτιά. Εκείνος έρχεται καθυστερημένος διατάζει «ξύλα εις την εστία και ζύθο»²⁸ και κατόπι τους διαβάξει το νέο του ποίημα τη *Λεονώρα*! Στο τέλος της ανάγνωσης οι φίλοι του «έφρισσον σύσσωμοι, πολλοί αυτών έφερον την χείρα επί της κεφαλής των, ίνα καταβάλωσι τας ορθούμενας τρίχας των, και άλλων αι μορφαί είχαν καταστή νεκρών ωχρότεροι»²⁹.

Το ότι ο Βλάχος θεωρεί αριστούργημα τη *Λεονώρα* δεν είναι αξιοσημείωτο. Είναι πράγματι ένα αριστούργημα του κινήματος Θυέλλας και Ορμής, της πρωτορομαντικής φάσης στη Γερμανία, και επηρέασε σημαντικούς συγγραφείς όπως τον Walter Scott, τον σημαντικό αυτό εκπρόσωπο του αγγλικού Ρομαντισμού, – το πρώτο του δημοσιευμένο κείμενο είναι άλλωστε μια ελεύθερη μετάφραση της *Λεονώρας* με τίτλο *William and Helen* (1796). Αξιοσημείωτο λοιπόν δεν είναι ότι θεωρεί τη *Λεονώρα* αριστούργημα, αλλά το ότι, όχι μόνο ο ίδιος, αλλά και το περιοδικό που τον φιλοξενεί, η *Χρυσάλλις*, στρέφεται σχεδόν προγραμματικά εναντίον του Ρομαντισμού.

Ο Δημήτρης Αγγελάτος σημειώνει για τις μεταφράσεις του Βλάχου στη *Χρυσάλλίδα*:

[...] η μετάφραση της *Λεονώρας* του Bürger και των *Εξόριστων Θεών* του Heine, όλα δημοσιευμένα στη *Χρυσάλλίδα*, συντονίζεται με το κλίμα που εκφράζει το περιοδικό και ο ίδιος ο εκδότης του, Ειρ. Ασώπιος, ο οποίος σε εκτενή μελέτη για τον Heine στο πρώτο κιόλας τεύχος της *Χρυσάλλιδας* εξαίρει τη συμβολή του γερμανού ποιητή στον αντι-ρομαντικό αγώνα, σημειώνοντας

²⁷ Ο.π., σ. 277.

²⁸ Ο.π., σ. 272.

²⁹ Ο.π., σ. 275.

μεταξύ άλλων ότι κατάφερε θανατηφόρο χτύπημα στο γερμανικό Ρομαντισμό εν ονόματι της (αρχαίας) ελληνικής πλαστικότητας την οποία και αναζητούσε. Ο Βλάχος κάνει αισθητή την αντι-ρομαντική παρουσία του με τα παραπάνω κείμενα [...].³⁰

Αν όμως ο Heine που θαύμαζε και εκτιμούσε τον Bürger³¹ είναι πράγματι ένας ρομαντικός που εγκατέλειψε τον ρομαντισμό και από αυτή την άποψη η μετάφραση του κειμένου του συνάδει με το αντι-ρομαντικό πνεύμα του περιοδικού, η μετάφραση ενός κατεξοχήν ρομαντικού ποιήματος, όπως είναι η *Λεονώρα*, στο πλαίσιο αυτό είναι ένα οξύμωρο, αντίστοιχο με την «αρχαία δημοτική ποίηση» και τον «κλασικορομαντισμό», οξύμωρα που εξηγούνται από τον διττό στόχο της νέας εθνικής γραμματείας: να αποδειχτεί άξιος συνεχιστής της αρχαίας παράδοσης μετέχοντας ταυτόχρονα στο ευρωπαϊκό ρομαντικό κίνημα. Το τελευταίο το πέτυχε δημιουργώντας έναν ακόμα ιδιότυπο εθνικό Ρομαντισμό.

V.

Η φιλοδοξία των νεοελλήνων λογοτεχνών να χτίσουν γέφυρες που να συνδέουν το παρόν με το παρελθόν και ταυτόχρονα τη νέα Ελλάδα με τη φωτισμένη δύση οδηγεί στον βασικό διχασμό που χαρακτηρίζει τη λογοτεχνία της εποχής: τον διχασμό μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής. Ο Δημήτρης Δημηρούλης μιλάει, και πολύ σωστά σε αυτό το πλαίσιο, για «ενεργητική λήθη και εθνικό εξαναγκασμό»³². Η καθαρεύουσα σήμαινε τη χειραγωγή της ιστορίας, την επιλεκτική δηλαδή διαγραφή από τη συλλογική μνήμη των «σκοτεινών αιώνων» της δουλείας και της αμάθειας. Η ομιλούμενη γλώσσα από την άλλη υπενθύμιζε όχι μόνο όλα όσα απωθούσε η καθαρεύουσα αλλά και το πιο πρόσφατο παρελθόν: εκείνο του απελευθερωτικού αγώνα, χωρίς τον οποίον κανείς δεν θα μπορούσε να επιχειρήσει να επιβάλει την καθαρότητα της ελληνικής γλώσσας. Το αντιθετικό ζεύγος καθαρεύουσα – δημοτική συνδεόταν με μια σειρά από άλλα αντιθετικά ζεύγη που καθόρισαν τη λογοτεχνία της εποχής όπως: θεσμικό – ιδιωτικό / επώνυμο – ανώνυμο / δημόσιο – ατομικό.

Για τους έλληνες ρομαντικούς που κινούνται στη δημόσια σφαίρα η εθνική ποίηση δεν μπορεί ή δεν πρέπει να είναι η δημοτική ποίηση. Είναι η λόγια, επώνυμη ποίηση που γράφεται σε μια «καθαρή», αρχαϊζουσα γλώσσα, γιατί αυτή είναι το ιδανικό όχημα της εθνικής αναδημιουργίας. Υπάρχει, ωστόσο, μια ζωντανή ανώνυμη λαϊκή παράδοση, μια

³⁰ Αγγελάτος, Δημήτρης: Πραγματικότητας και ιδανικών. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας 1857-1901: Λογοτεχνία και θεωρία λογοτεχνίας στο Β ήμισυ του 19ου αιώνα, Μεταίχμιο: Αθήνα 2003, σ. 58.

³¹ Kaiser, Gerhard: *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, 6^η έκδ., Tübingen : UTB 2007, σ. 268.

³² Δημηρούλης, Δημήτρης: Η διαμάχη για την ποίηση: Τα κείμενα και οι αντιδράσεις. Εμμανουήλ Ροΐδης, Άγγελος Βλάχος, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2011, σ. 88.

γλώσσα, που έχει την πρωτοκαθεδρία στον ιδιωτικό χώρο και που θυμίζει διαρκώς εκείνο το μέρος της ιστορίας που οφείλει στο όνομα της νέας εθνικής ταυτότητας να υποπέσει σε λήθη, να απωθηθεί, να αποσιωπηθεί. Δεν είναι μόνο οι μεταφράσεις της βιογραφίας του Tieck που δείχνουν αυτόν ακριβώς τον διχασμό, δίνοντας τόσο την επιλογή «αρχαία δημοτική ποίηση», όσο και την κυρίαρχη στον ελληνικό Ρομαντισμό ιδέα περί μιας «αρχαίας εθνικής ποίησης». Είναι και τα κείμενα των Ζαλοκώστα και Βλάχου, στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω.

Αυτά βάζουν στη συζήτηση και ένα άλλο σημαντικό για την εποχή δίπολο, το δίπολο δύση – ανατολή. Το γεγονός ότι το άρθρο του Βλάχου μοιάζει να εγκαταλείπει πλήρως το σχήμα του Ζαλοκώστα δεν είναι άνευ σημασίας. Στο άρθρο του Βλάχου διαφαίνεται, και αυτό είναι σημαντικό, ότι η εθνική γραμματεία συγκροτείται υπό το φως της δύσης που επιβάλλεται σταδιακά πάνω στην ανατολή, μεταλλάσσοντας και προσαρμόζοντας παράλληλα το ευρωπαϊκό ρομαντικό υλικό στη νεο-ελληνική πραγματικότητα.

Το γεγονός ότι η μετάφραση της ρομαντικής *Λεονώρας* του Βλάχου σε άψογη καθαρεύουσα θεωρείται από τον Ασώπιο και τους συγχρόνους του ως αντι-ρομαντική χειρονομία, δεν αποδεικνύει μόνον την ερμηνευτική «μεταποίηση» που έχει υποστεί ο γερμανικός Ρομαντισμός και ο Ρομαντισμός γενικά, αλλά και την «ελαστικότητα» του όρου, η οποία είναι τέτοια που μπορεί να ερμηνευτεί και ως Αντι-Ρομαντισμός. Και ο Heine ως ένας αντι-ρομαντικός ρομαντικός είναι το καλύτερο παράδειγμα αυτής της πολυφυσικής ποιητικής πρακτικής και ίσως γι' αυτό αγαπήθηκε τόσο πολύ από τους Έλληνες. Ο ίδιος, νομίζω, όπως άλλωστε και ο Bürger, ο οποίος οραματίστηκε μια ποίηση που θα αφορούσε και τον «αμαθή» λαό³³, δεν θα έγραφε ποτέ στην καθαρεύουσα.³⁴

³³ Η ποιητική του Bürger προέβλεπε ότι η ποίηση έπρεπε να απευθύνεται και να αφορά ολόκληρο τον λαό, να είναι δηλαδή μια πραγματικά λαϊκή ποίηση. Όταν το 1791 ο Schiller τον κατηγορήσε ότι θυσιάσε την τέχνη για να ικανοποιήσει τα γούστα του αμαθούς λαού, ο Bürger ανασκεύασε την έννοια του «λαού» που χρησιμοποιούσε, διαχωρίζοντας τον σε αμαθείς και μορφωμένους, στους οποίους και οφείλει να απευθύνεται η ποίηση. Borries, ό.π. (σημ. 4), σ. 214.

³⁴ Δεν είναι τυχαίο ότι μια δίγλωσση (στη δημοτική και στη καθαρεύουσα) συλλογή ποιημάτων είναι το «Τρυγόνες και έχιδναι» του Παπαδιαμαντόπουλου, του μετέπειτα Jean Moreas, που προετοιμάζει την εκδήλωση της γενιάς του 1880. Ο Παπαδιαμαντόπουλος εκτός από πρωτότυπα ποιήματα περιλαμβάνει στη συλλογή και κάποιες μεταφράσεις. Ο Goethe και ο Schiller εκπροσωπούνται με ένα ποίημα ο καθένας, ενώ ο Heine, ένας ποιητής τότε παραγνωρισμένος στην πατρίδα του που έγινε γνωστός στην Ελλάδα μέσω του περιοδικού τύπου ως ένας αντι-ρομαντικός ποιητής, με δύο. Και τα δύο είναι στην καθαρεύουσα. Για τον Heine και την πρόσληψή του στην Ελλάδα έχουν γραφτεί πολλά. Βλ. μεταξύ άλλων την πρόσφατη εις βάθος μελέτη της Κατερίνας Μητραλέξη *Η πρόσληψη του Heinrich Heine στην Ελλάδα. Κριτική θεώρηση*. Μαδρίτη: Ediciones del Orto/Ediciones Clásicas 2012.

Γιάννης Πάγκαλος

Η ιδιότυπη περίπτωση του γερμανικού Ρομαντισμού στην παιδική και νεανική λογοτεχνία και η μη-πρόσληψή του στην Ελλάδα

Το ρομαντικό κίνημα στη Γερμανία όσον αφορά στη σύλληψη της παιδικότητας έχει να επιδείξει ιδιάζοντα και σαφώς αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά: κάθετη αντίθεση προς το Διαφωτισμό ως προς την ορθολογική παιδαγωγική, θεοποίηση της παιδικής ηλικίας και θεώρησή της ως «χρυσής εποχής». Ανάλογες είναι και οι μεταβολές σε λογοτεχνικό επίπεδο: ανάπτυξη της συλλογής παραμυθιών στο πλαίσιο ενός λαογραφικού κινήματος (Grimm), διασκευή δημωδών τραγουδιών ειδικά για τις μικρές ηλικίες (*Des Knaben Wunderhorn*) και εμφάνιση των «αμφίσημων» φανταστικών ιστοριών (Tieck, E.T.A. Hoffmann, Fouqué κλπ.). Τα τεκμήρια καταδεικνύουν ότι στην Ελλάδα των αρχών του 19ου αι. τίποτε απ' όλ' αυτά δεν προσλήφθηκε. Τα έργα τα οποία μεταφράζονται φέρουν ξεκάθαρα τη διαφωτιστική και παιδαγωγική σφραγίδα (π.χ. Campre), ενώ αργότερα προστίθενται και βιβλία θρησκευτικής και ηθικολογικής χροιάς του λεγόμενου Biedrmeier (von Schmid). Θέση μας είναι ότι στο ελληνικό πολυσύστημα της Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας (ΠΝΛ) η μετάβαση από το Διαφωτισμό σ' ένα ιδιότυπο Biedrmeier συντελέστηκε ερήμην του Ρομαντισμού, με συνέπεια να παραμείνουν εκτός πεδίου τάσεις που ευνοούν μια λιγότερο «αυστηρή» και «παιδευτική» αντιμετώπιση της νεαρής ηλικίας. Η εισήγηση επιχειρεί να καταδείξει πώς η επιλεκτικότητα στη λογοτεχνική πρόσληψη ενός συγκεκριμένου τομέα αποτελεί συνάρτηση των αναγκών του πολιτισμού-στόχου, αγνοώντας εκείνα τα στοιχεία –εν προκειμένω τα ρομαντικά– για τα οποία οι προσλαμβάνουσές του είναι ασθενείς έως ανύπαρκτες.

Όταν στην ιστορία και στη θεωρία της Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας (ΠΝΛ) γίνεται αναφορά στο ρομαντικό κίνημα, οι συνδηλώσεις είναι πολύ συγκεκριμένες –κι εν μέρει διαφοροποιούνται από αυτές που άπτονται της γενικής λογοτεχνίας. Ο γερμανικός Ρομαντισμός, ειδικότερα σ' αυτόν τον τομέα, έχει να επιδείξει ιδιάζοντα χαρακτηριστικά: σφοδρή κριτική στο Διαφωτισμό ως προς την ορθολογική παιδαγωγική (η οποία κατά τους ρομαντικούς αποσκοπούσε μόνο στη συσσώρευση γνώσεων), θεοποίηση της παιδικής ηλικίας και θεώρησή της ως «χρυσή εποχή»-συμβόλου μιας μη αλλοτριωμένης πραγματικότητας. Το φιλοσοφικό υπόβαθρο μιας τέτοιας σύλληψης έχει εν πολλοίς ως έρεισμα τις απόψεις του Herder. Στην παιδικότητα αποδίδονται ορισμένες «προ-λογικές» ιδιότητες οι οποίες τη φέρνουν κοντά στην «πρωταρχική ποίηση» των λαών – δεδομένου ότι ο στοχαστής έβλεπε μια ισχυρή αναλογία ανάμεσα σε οντογένεση και φυλογένεση, θεωρούσε, δηλαδή, ότι η νηπιακή ηλικία της ανθρωπότητας αντικατοπτρίζεται στην ανάλογη ηλικία στην ιστορία του κάθε ατόμου.

Κατά την πρώιμη περίοδο του Ρομαντισμού κυριαρχεί η ιδέα της επιδίωξης μιας «δεύτερης παιδικότητας» εκ μέρους του ενήλικα, μέσω της οποίας ο άνθρωπος που υπόκειται στις στρεβλώσεις του σύγχρονου πολιτισμού θα οδηγηθεί στις αυθεντικές

πηγές της ύπαρξης. Στην όψιμη φάση του κινήματος το παιδί αντιμετωπίζεται «ρεαλιστικότερα», πάλι όμως του αναγνωρίζεται μια ιδιαιτερότητα, μια ροπή προς τη φαντασία και τη διαίσθηση καθώς και μια διάνοια αποστασιοποιημένη από τον αλλοτριωμένο κόσμο των ενηλίκων.¹

Σε αυτές τις ιδεολογικές προϋποθέσεις εδράζονται και οι μεταβολές που επέρχονται σε λογοτεχνικό επίπεδο, όπως η ανάπτυξη της συλλογής παραμυθιών – είδους καταφρονημένου κατά την εποχή των Φώτων– στο πλαίσιο ενός λαογραφικού κινήματος (με πρωταγωνιστές τους αδελφούς Grimm, οι οποίοι αποσκοπούν στο να διασώσουν την προαναφερθείσα «πρωταρχική ποίηση» των λαών), η διασκευή δημοδών τραγουδιών ειδικά για τις μικρές ηλικίες (*Des Knaben Wunderhorn*) και η εμφάνιση των «αμφίσημων» (*doppelsinnige*) φανταστικών ιστοριών (Tieck, E.T.A. Hoffmann, Fouqué κλπ.), οι οποίες απευθύνονται τόσο σε ενήλικες όσο και σε παιδιά.² Από μια συγκριτολογική σκοπιά βαρύνουσα είναι η πληροφορία, ότι τα προαναφερθέντα γνωρίσματα –ειδικά το τελευταίο, η δημοσίευση δηλαδή των έντεχνων αμφίσημων παραμυθιών– σύμφωνα με τον έγκριτο ερευνητή H. H. Ewers αποτελούν ειδοποιό γερμανικό φαινόμενο, μοναδικό στην Ευρώπη της εποχής.³ Εξίσου σημαντική είναι η διαπίστωση, ότι η παραγωγή του Ρομαντισμού στο υπό συζήτηση λογοτεχνικό πεδίο είναι ποσοτικά ισχνή και ότι η πραγματική έκρηξη συντελείται στην περίοδο του λεγόμενου Biedermeier (από τη δεκαετία του 1820 κ.ε. έως περίπου τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα), κατά την οποία ρομαντικά στοιχεία

² Πιο αναλυτικά για τις απόψεις του Herder και τη «ρομαντική» τους ερμηνεία καθώς και για τη διάκριση ανάμεσα σε πρώιμο και όψιμο Ρομαντισμό βλ. Ewers, Hans-Heino: «Romantik», στο: Reiner Wild (επιμ.), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart: Metzler 2008, σσ. 96-104. (Στη συνέχεια: Ewers: «Romantik», και για τον τόμο που επιμελήθηκε ο R. Wild: *Wild: Geschichte*).

³ Για μια γενική παρουσίαση του Ρομαντισμού στην Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία βλ. ό.π., σσ. 96-130 καθώς και Ewers, Hans-Heino: *Kinder- und Jugendliteratur der Romantik: eine Textsammlung*, Stuttgart: Reclam 1984, σσ. 7-58. Πιο αναλυτικά, με πληροφορίες για τα κυριότερα έργα βλ. Brunken, Otto/Hurrelmann, Bettina/Pech, Klaus-Ulrich (επιμ.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur, Von 1800 bis 1850*, Stuttgart: Metzler 1997. (Στη συνέχεια: *HKJL 1800-1850*). Πιο εξειδικευμένα για τις απόψεις περί παιδικής ηλικίας: Baader, Meike Sophia: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit*, Neuwied und Berlin: Luchterhand 1996, και πιο συνοπτικά αλλά περιεκτικά Kümmerling-Meibauer, Bettina: «Images of childhood in Romantic children's literature» στο: Gerald Gillespie, κ.ά. (επιμ.): *Romantic Prose Fiction*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. 2008, σσ. 183-203. Σχετικά με την «αμφισημία» στην ΠΝΛ βλ. Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*, München: Fink/ UTB 2000, σσ. 120-126. Το ζήτημα εκτός από τη θεωρητική του διάσταση έχει εφαρμογή και στην ιστορική έρευνα της ΠΝΛ, καθώς η εισαγωγή αυτού του χαρακτηριστικού στις φανταστικές ιστορίες του Ρομαντισμού παραπέμπει σε μια αντίθεση του κινήματος προς την «αμιγή» παιδική λογοτεχνία του Διαφωτισμού, σε μια προσπάθεια κατάλυσης, δηλαδή, των ορίων ανάμεσα σε παιδική και γενική λογοτεχνία.

συνδυάζονται μ' έναν πιο πρακτικό και παιδαγωγικό προσανατολισμό οδηγώντας σε μια πρωτοφανή εκδοτική άνθιση της Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας: π.χ. κυκλοφορούν τα μέχρι σήμερα πολύ γνωστά παραμύθια των Wilhelm Hey, Ludwig Bechstein, Wilhelm Hauff, όπως και του Δανού Hans Christian Andersen, αναδύονται οι ευπώλητες θρησκευτικές-μεσαιωνικές περιπετειώδεις μυθιστορίες του Christoph von Schmid, ενώ και η πρωταρχικά ρομαντικής σύλληψης συλλογή των αδελφών Grimm λαμβάνει την οριστική της (εικονογραφημένη) μορφή ακριβώς αυτήν την εποχή. Τα βιβλία γνώσεων και οι εγκυκλοπαίδειες επίσης γνωρίζουν μεγάλη διάδοση. Η ποικιλία στην παραγωγή βιβλίων σε συνάρτηση με την ιδέα μιας ξένοιαστης και «προστατευμένης» (αστικής) παιδικότητας έχουν διαμορφώσει την αντίληψη του Biedermeier ως μιας «χρυσής εποχής για την ΠΝΛ»⁴. Αυτά όσον αφορά το γερμανόφωνο χώρο.

Πριν έρθουμε στα καθ' ημάς για να επιχειρήσουμε τους αναγκαίους παραλληλισμούς θα έπρεπε ίσως ν' αναρωτηθούμε επιγραμματικά τι είδους συγκριτική προσέγγιση επιδιώκουμε. Αν τοποθετούσαμε την έρευνά μας στο πλαίσιο της «επίδρασης» το δίχως άλλο θα εντοπίζαμε πλούσιο υλικό, η οπτική αυτή ωστόσο δε θα μας πήγαινε μακριά.⁵ Σαφώς και θ' ανακαλύπταμε επιρροές της γερμανικής στην εγχώρια Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία – και μετά τι; Η αντίληψη ενός ισχυρού πολιτισμού-πομπού απέναντι σ' έναν παθητικό πολιτισμό-δέκτη μοιάζει σήμερα κάπως μονόπλευρη. Το σχήμα της πολυσυστημικής θεώρησης της λογοτεχνίας –κατά την οποία δεν εξετάζονται μόνο τα κείμενα καθ' αυτά, αλλά όλες οι παράμετροι της λογοτεχνικής παραγωγής, από τις συνθήκες έκδοσης, τις σχέσεις με άλλες μορφές λόγου μιας περιόδου μέχρι τα παρακειμενικά στοιχεία– μου φαίνεται πολλά υποσχόμενο και σε μια συγκριτική προοπτική.⁶

Αν η πρόσληψη των έργων τοποθετηθεί στα συμφραζόμενα μιας αντιπαραθετικής εξέτασης των χαρακτηριστικών των αντίστοιχων εποχών στις δύο χώρες μπορούν να προκύψουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα – κυρίως για τη λογοτεχνική εξέλιξη στον πολιτισμό-στόχο. Ο αδόκιμος όρος «συγκριτική περιοδολόγηση» νομίζω ότι αποδίδει

⁴ Ewers: «Romantik», ό.π. (σημ. 2), σ. 96.

⁶ Ένας προβληματισμός σχετικά με τους όρους «επίδραση», «πρόσληψη», «παραλληλία», «αναλογία», στο πλαίσιο της συγκριτικής γραμματολογίας, κατατίθεται σε ευσύνοπτη μορφή στην εισαγωγή του Veloudis, Georg: *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944)*, Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert 1983. σσ. 3-20.

κάπως αυτόν τον τρόπο προσέγγισης⁷. Ας προστεθεί επίσης ότι η Γερμανία από το Διαφωτισμό κ.ε. συγκαταλέγεται στις «μεγάλες δυνάμεις» της Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας μ' ένα πολυσύστημα πολύ εξελιγμένο – η διερεύνηση λοιπόν του είδους της πρόσληψης από τη συγκεκριμένη χώρα είναι ιδιαίτερης βαρύτητας.

Κατ' αρχάς ας εστιάσουμε σε μια γενική εικόνα των μεταφράσεων ξένης Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Παραθέτουμε τα ποσοστά όπως προκύπτουν από το σύνολο των εκδόσεων ολόκληρου του 19ου αιώνα⁸ για να έχουμε υπ' όψη μας μια πρωτοβάθμια τάξη μεγέθους: τα μεταφρασμένα έργα ανέρχονται σε 551 εκδόσεις επί συνόλου 986, δηλαδή αποτελούν το 55,88% (εξ αυτών 267 γαλλικά, 136 γερμανικά, 123 αγγλικά, 25 λοιπά)⁹. Παρατηρούμε ότι τα έργα της γερμανόφωνης γραμματείας καταλαμβάνουν τη δεύτερη θέση, μετά τα γαλλικά. Ιδού οι κυριότεροι συγγραφείς που εκ της «γερμανίδος φωνής» μεταφέρονται στην ελληνική: Barth, Bertuch, Bredow, Campe, Gail, Gedike, Glatz, Grimm (μόλις το 1886!), Friedrich Jacobs, Lessing, Nieritz, von Schmid, Schwab, Thieme, Wiedemann, Wilmsen, Wyss. Η έλλειψη των ρομαντικών είναι εμφανής με μια– μόνο μια ανθολογία παραμυθιών των Grimm εμφανίζεται 74 χρόνια μετά την πρώτη ματιά πρώτη γερμανική έκδοση.

Για να καταλάβουμε, όμως, τι συνέβη στον 19ο αιώνα πρέπει αναγκαστικά να πάμε πίσω στον 18ο αιώνα και στον Διαφωτισμό. Δεσπόζουσα μορφή εδώ είναι ο μεγάλος παιδαγωγός, θεολόγος και εκδότης Joachim Heinrich Campe, το έργο και η προσωπικότητα του οποίου ακτινοβολούν σε ολόκληρη τη διαφωτισμένη Ευρώπη. Ο ελληνισμός δεν αποτελεί εξαίρεση κι έτσι ήδη το 1792 έχουμε την πρώτη μετάφραση του ευπώλητου *Ροβινσώνα* στη γλώσσα μας. Η έρευνα αποκαλύπτει επίσης ότι κι άλλα έργα του Campe επαναμεταφράζονται κι επανεκδίδονται πολλές φορές καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα.¹⁰ Πρόκειται για κείμενα τα οποία πέραν πάσης αμφιβολίας

⁷ Η «πολυσυστημική» προσέγγιση της ΠΝΛ παρουσιάζεται συνοπτικά αλλά και περιεκτικά στο άρθρο της Shavit, Zohar: «Beyond the Restrictive Frameworks of the Past: Semiotics of Children's Literature - A New Perspective for the Study of the Field», στο: Hans-Heino Ewers/Gertrud Lehnert/Emer O'Sullivan (επιμ.): *Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß*, Stuttgart: Metzler 1999, σσ. 3-15.

⁹ Σύμφωνα με την καταγραφή στο Ντελόπουλος, Κυριάκος: *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19ου αιώνα: σχολιασμένη και εικονογραφημένη βιβλιογραφική καταγραφή*, Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου 1995. (Στη συνέχεια: Ντελόπουλος: *Παιδική*).

¹⁰ Βέβαια ενδιαφέρουν και ορισμένα ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία δεν συλλαμβάνονται στην παράθεσή μας, δηλ. ότι οι μεταφράσεις είναι πολυπληθέστερες στις αρχές του αιώνα και ότι προς την εκπνοή του φθίνουν, καθώς τις δύο τελευταίες δεκαετίες του αναπτύσσεται μια πλούσια εγχώρια παραγωγή ΠΝΛ.

φέρουν τη σφραγίδα της εποχής των Φώτων – δεν είναι του παρόντος ν’ αναλύσουμε τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τους, απλώς ν’ αναφέρουμε ενδεικτικά ότι ακόμη κι ο περιπετειώδης *Ροβινσώνας*, διασκευή του αγγλικού πρωτοτύπου από τον γερμανό διαφωτιστή, τοποθετείται σε διαλογικό/εκπαιδευτικό, θα λέγαμε, πλαίσιο, έτσι ώστε η ωφέλεια να υπερτερεί της τέρψης.

Το γνώρισμα αυτό διατηρείται αναλλοίωτο και στις ελληνικές μεταγλωττίσεις καταδεικνύοντας, ότι η παιδαγωγική/διδασκτική στόχευση της περιόδου αποτελεί συνειδητή προτεραιότητα και των Ελλήνων πολιτισμικών διαμεσολαβητών. Κατά τα λοιπά τα μεταφρασμένα από τα γερμανικά έργα που απηχούν το πνεύμα του Διαφωτισμού είναι μεν ευάριθμα, αλλά αντιπροσωπευτικά: έχουμε τις τυπικές για την εποχή «ηθικές» ιστορίες (είτε στη μυθοπλαστική μορφή των «ηθικών ιστοριών» όπως π.χ. το *Sittenbüchlein*, είτε σε πιο «θεωρητική εκδοχή», όπως π.χ. η *Kleine Seelenlehre* – αμφότερα του Campe), τα «βιβλία γνώσεων» και τις εγκυκλοπαίδειες (π.χ. έργα των Bredow, Thieme, Jacobs, Gedike, Bertuch – αλλά και το περίφημο και αρκετά παλαιότερο *Orbis Pictus* του Comenius μεταφράζεται αυτήν την εποχή), αλλά και τα έργα του ιδιότυπου συνδυασμού γνώσης και μυθοπλασίας (π.χ. *Ροβινσώνας* και *Ανακάλυψις της Αμερικής* του Campe).

Αυτό βέβαια που σε μια αντιπαραθετική προοπτική έχει μεγαλύτερη σημασία είναι η επέκταση των καταληκτικών ορίων του ελληνικού Διαφωτισμού ως και την τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνα.¹¹ Ενδεικτική είναι η επεξήγηση σε υποσημείωση του *Λόγιου Ερμή* στις 1-3-1811, ένα χρόνο, δηλαδή, πριν από τη δημοσίευση της συλλογής των Grimm. Παραθέτω: «Ο Κάμπε ούτος, ακμάζει νυν εν τη Γερμανία, εκδούς μυρία φιλοπονήματα μέχρι τούδε υπέρ της κατακοσμήσεως των ηθών των νέων Γερμανών»¹². Το 1811 βέβαια ο Campe, αν και τα βιβλία του παραμένουν δημοφιλή, έχει υπερβεί το σημείο της ακμής του (έχει αποσυρθεί από την παιδαγωγική δράση), και άλλα ρεύματα (όπως ο Ρομαντισμός) έχουν έρθει στο προσκήνιο. Η συγκεκριμένη αναφορά αποδεικνύει τη διαφωτισμική «εμμονή» της ελληνικής προεπαναστατικής

¹¹ Ως προς τα καταληκτικά όρια του νεοελληνικού Διαφωτισμού, και συγκεκριμένα ως προς το αν συμπεριλαμβάνονται σ’ αυτόν τα χρόνια του «Αγώνα», η ερευνητική βιβλιογραφία δεν παρουσιάζει ενιαία άποψη. Ο Δημαράς (Δημαράς, Κ.Θ.: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα: Ερμής 1993, στη συνέχεια: Δημαράς: *Διαφωτισμός*) θεωρεί ότι «με την Επανάσταση [...] το κίνημα αναστέλλεται απότομα» (σ. 14), ενώ σε άλλο σημείο υπονοεί ότι το ρεύμα εκτείνεται ως το 1830 (σ. 22). Ο Βελουδής από την πλευρά του στο *Germanograecia*, ό.π. (σημ. 6) σε «απόκλιση από τον Δημαρά, χωρίς ωστόσο να διαφωνεί μαζί του», όπως δηλώνει (σ. 22), προβάλλει επιχειρήματα υπέρ της συμπερίληψης των επαναστατικών χρόνων στον Διαφωτισμό και ξεκάθαρα θέτει ως όριο το 1830.

¹² Ανωνύμου, «Φιλολογία», στο: *Ερμής ο Λόγιος* 1(1811), σσ.76-79, σ. 77.

λογιοσύνης. Ως προς την επιδιωκόμενη λειτουργία των έργων, αυτά μεταφράζονται αποσκοπώντας κατ' αρχάς στον «Φωτισμό του Γένους», δηλαδή συμπορεύονται με το γενικό παιδαγωγικό πρόταγμα του νεοελληνικού Διαφωτισμού.

Η «μετακένωση» νέων παιδαγωγικών μεθόδων από την Εσπερία –όπως η διαλογική μορφή, η εποπτικότητα, η προσαρμογή στην αντιληπτική ικανότητα του παιδιού, γενικά η «φιλανθρωπική» σύλληψη της παιδαγωγικής– αναδεικνύεται σε σημαντικό παράγοντα επιλογής των μεταφερόμενων έργων.¹³ Όπου είναι δυνατόν, μάλιστα, στα εισαγωγικά σημειώματα υπονοείται η οφειλή του «πεφωτισμένου» δυτικού παρόντος στο ένδοξο ελληνικό παρελθόν – ελάχιστος πατριωτικός φόρος των λογίων της διασποράς στη «δυστυχούσα» Ελλάδα. Ένα τέτοιο κλίμα δεν είναι συμβατό με την πρόσληψη ούτε των παραμυθιών –πηγή δεισιδαιμονίας σύμφωνα με την ορθολογική οπτική– ούτε με την εξιδανίκευση και την αυτονομία της παιδικής ηλικίας (καθώς πρωταρχικό καθήκον του παιδιού είναι η μάθηση και η προετοιμασία για τον κόσμο των ενηλίκων), ούτε με τις αμφισημίες των σκοτεινών φανταστικών ιστοριών. Κι έτσι τα ρομαντικά κείμενα απλώς αγνοούνται.

Τι συμβαίνει όμως μετεπαναστατικά, με τη συγκρότηση του ελεύθερου κράτους, όταν στη δεκαετία του '30 εμφανίζεται το εγχώριο ρομαντικό κίνημα στη γενική λογοτεχνία; Σύμφωνα με τον Δημαρά, στην Ελλάδα «στην πεντακονταετία που ακολουθεί την Επανάσταση (1830-1880), επικρατεί ο ρομαντικός τόνος, άκρως αντίθετος προς το πνεύμα του Διαφωτισμού, νοσταλγός των περασμένων, υμνητής των

¹³ Το κίνημα του φιλανθρωπισμού (Philanthropismus) από το τέλος της δεκαετίας του 1760 κ.ε., ειδικά στη Γερμανία, βρίσκεται υπό την επίδραση των απόψεων του Rousseau και σηματοδοτεί την απαρχή του καθαυτού Διαφωτισμού στον τομέα της εκπαίδευσης (με σημαντικές συνέπειες στην ΠΝΑ). Η έμφαση στην πολυμάθεια, η αποστήθιση, η αντίληψη του παιδιού ως μικρού ενήλικα, η «μαύρη παιδαγωγική» (τιμωρίες και παροχή αρνητικών παραδειγμάτων προς αποφυγή), υποχωρούν μπροστά στην αναγνώριση της αυτονομίας του παιδιού και της ανάγκης του για παιχνίδι και σωματική δραστηριότητα, στην αποφυγή τιμωριών και στην εισαγωγή εποπτικών μέσων στη διδασκαλία. Ορόσημο του κινήματος αποτελεί η ίδρυση του φιλανθρωπικού σχολείου (Philanthropin) στην πόλη Dessau από τον Basedow το 1774, όπου αυτές οι νέες αρχές γίνονται παιδαγωγική πράξη. Στο εν λόγω σχολείο διδάσκουν επιφανείς παιδαγωγοί της εποχής (Salzmann, Trapp, Iselin κ.ά.), ανάμεσά τους και ο Campe – η λεγόμενη «δεύτερη γενιά» των φιλανθρωπιστών. Σε αντίθεση με αυτές τις εξελίξεις, στο πρώτο ήμισυ του αιώνα δεσπόζει η «ρασιοναλιστική παιδαγωγική» στον αστερισμό των αντιλήψεων του Locke με προσμίξεις από τη διδασκαλία των Γερμανών φιλοσόφων Leibniz και Wolff. Παρατηρούνται ακόμη επιβιώσεις θρησκευτικής ιδεολογίας, σύμφωνα με την οποία το κακό –λόγω προπατορικού αμαρτήματος– κυριαρχεί στις ψυχές των ανθρώπων (ειδικά των νέων) και μέσω διαπαιδαγώγησης (συχνά τιμωρητικής) θα πρέπει να εκριζωθεί. Βλ. Wild, Geschichte, ό.π. (σημ. 2), σσ. 49-51, Ewers, Hans-Heino: *Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung: eine Textsammlung*, Stuttgart: Reclam 1980, σσ. 18-45, Brüggemann, Theodor/Ewers, Hans-Heino (επιμ.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur, Von 1750 bis 1800*, Stuttgart: Metzler 1982, σσ. 15-35 (στη συνέχεια: *HKJL 1750-1800*) (τα κεφάλαια των βιβλίων στα οποία περιέχονται οι παραπάνω σελίδες αποτελούν εξαιρετικές εισαγωγές γενικότερα για τη γερμανόφωνη ΠΝΑ του Διαφωτισμού).

συναισθηματικών αξιών, μυστικιστής και απαισιόδοξος»¹⁴. Ισχύει κάτι τέτοιο και για την Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία; Ας δούμε τι σημειώνεται στο «προοίμιον προς τα παιδιά» του πρώτου ελληνικού παιδικού περιοδικού, της *Παιδικής Αποθήκης* (1836). Παραθέτω: «[...] μη χάνετε τον τωρινόν σας καιρόν εις μάταια πράγματα και παιγνίδια, αλλά μάθετε τώρα όσα θέλουν χρησιμεύσει διά πάντοτε»¹⁵. Φράση που απευθύνεται στα παιδιά πιο αντίθετη στον Ρομαντισμό δύσκολα θα μπορούσαμε να φανταστούμε – δε θα ήταν υπερβολή, μάλιστα, αν της προσάπταμε μια διάθεση «προ-φιλανθρωπική». Καθόλου ευοίωνες οι ενδείξεις, λοιπόν, για την ύπαρξη ρομαντικών στοιχείων στην Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία.

Μια θεώρηση των μεταφράσεων επιβεβαιώνει αυτήν την υπόθεση. Οι μεταφορές από τα γερμανικά εμφανίζουν μια ποικιλία ως προς την επιλογή των έργων, ενώ αδιαμφισβήτητος κυρίαρχος αυτού του τομέα είναι ο βαυαρός κληρικός και εκπαιδευτικός Christoph von Schmid, εκπρόσωπος του λεγόμενου Biedermeier, δηλαδή του λογοτεχνικού ρεύματος το οποίο, όπως είδαμε, δεσπάζει κατά την εποχή της «Παλινόρθωσης» στη Γερμανία. Σε ολόκληρο τον αιώνα απαντώνται 15 τίτλοι βιβλίων του στα ελληνικά σε πολλές επανεκδόσεις, ακόμη και σε διαφορετικές μεταφράσεις.¹⁶ Πολύ γνωστά του έργα είναι π.χ. τα *Genovefa*, *Die Ostereyer*, *Rosa von Tannenburg*, *Erich von Eichenfels*. Εκπρόσωπος του Biedermeier –παρά τη ροπή του προς τον ρεαλισμό– θεωρείται και ο πολυγραφότατος Gustav Nieritz, του οποίου δύο μόνο βιβλία κυκλοφορούν στα ελληνικά (*Ο δεσμοφύλαξ της Χαλκίδος*, 1878, και *Τρεις μητέρες ενός παιδιού*, 1882).

Στην Ελλάδα σποραδικά συναντούμε και άλλους συγγραφείς του Biedermeier με έργα ετερόκλητου περιεχομένου, όπως π.χ. τους Schwab και Carl με διασκευές από την αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή μυθολογία και γραμματεία, τους Barth και Wiedemann με αναδιηγήσεις των Γραφών, τον Gail με μια φιλοζωική «ηθική ιστορία». Τα βιβλία αυτά κυκλοφορούν στη χώρα μας με μια σχετική αργοπορία –η

¹⁴ Δημαράς, Κ.Θ.: *Διαφωτισμός*, ό.π. (σημ. 12), σ. 22.

¹⁵ Ντελόπουλος, Κυριάκος: *Η «Παιδική Αποθήκη» και ο Δημήτριος Πανταζής*. Το πρώτο ελληνικό περιοδικό και ο εκδότης του. Συμβολή στη μελέτη της παιδικής λογοτεχνίας, Αθήνα: Καστανιώτης 1995, σ. 20.

¹⁶ Ντελόπουλος, Κυριάκος: *Τα παιδικά αναγνώσματα των πάππων μας. Η ευρωπαϊκή σκηνή και το ελληνικό προσκήνιο*, Αθήνα: Πατάκης 2008, στο οποίο αφιερώνονται δύο κεφάλαια στον συγγραφέα: «Christoph von Schmid. Μια επιβλητική ευρωπαϊκή προσωπικότητα και η παρουσία του στην Ελλάδα», σσ. 113-125, και «Ελληνική βιβλιογραφία Schmid», σσ. 127-168.

οποία κατά περίπτωση κυμαίνεται από 10 έως 40 χρόνια—, ωστόσο η έκδοσή τους παραμένει στο πλαίσιο της εξεταζόμενης εποχής.

Σημαντικό είναι και το μερίδιο έργων του γερμανικού Διαφωτισμού, τα οποία είτε εμφανίζονται σε νέες μεταφράσεις είτε δημοσιεύονται για πρώτη φορά κατά τον μετεπαναστατικό ελληνικό 19ο αιώνα. Σε πρώτη γραμμή τα έργα του Campe όπως είδαμε. Ιδιαίτερης μνείας αξίζει η *Πατρική Συμβουλή για την θυγατέρα μου* του εν λόγω συγγραφέα (1789), το οποίο μεταφράζεται με σχετική αργοπορία, μόλις το 1838. Αποτελεί ένα έργο-σταθμό για τον Διαφωτισμό, καθώς είναι από τα πρώτα που θέτουν συγκεντρωτικά τις παραμέτρους για την εκπαίδευση των κοριτσιών. Ειδολογικά εισάγει τις πολυάριθμες μετέπειτα «συμβουλές για κορίτσια» και ιδεολογικά συμβάλλει στη γένεση του κοινότατου κατά τον 19ο αιώνα «κοριτσιίστικου βιβλίου» (*Mädchenbuch*).

Θεωρείται μνημείο αντι-φεμινισμού (σημειωτέον, από έναν «προοδευτικό» συγγραφέα), υπό τον μανδύα ωστόσο του ειλικρινούς ενδιαφέροντος για τις γυναίκες και της μέριμνας για αποκατάσταση της θέσης τους. Εδώ απλώς θα επισημάνουμε επιγραμματικά –επιχειρώντας κι ένα σχόλιο για την έμφυλη διάσταση των έργων που μεταφράζονται– ότι η μη έγκαιρη μεταφορά του στα ελληνικά μάλλον οφείλεται στο ότι ο ελληνόφωνος χώρος της προεπαναστατικής εποχής στερείται ακόμη και των στοιχειωδών προσλαμβανουσών για ένα βιβλίο που απευθύνεται ειδικά σε νεαρές γυναίκες, ακόμη κι αν αυτό ανταποκρίνεται στο «συντηρητικό» πνεύμα του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού σχετικά με το «ασθενές φύλο».¹⁷ Ετεροχρονισμένη μπορεί να θεωρηθεί και η έκδοση των *Μύθων* του Lessing στα ελληνικά το 1851, ενώ ο *Ελβετός Ροβινσώνας* (1854/74) του Wyss ακολουθεί στη σύλληψη το ανάλογο έργο

¹⁷ Σε παρόμοια συμπεράσματα σχετικά με την απόκλιση των εποχών σε Γερμανία και Ελλάδα –με επίκεντρο το Ρομαντισμό αυτή τη φορά– οδηγούμαστε αν λάβουμε υπ’ όψη την κατά πολύ αργοπορημένη μετάφραση μιας άλλης «συμβουλής για κορίτσια» με τίτλο *Η διαθήκη της Ροζαλίας προς την θυγατέρα της Αμάνδαν* του θεολόγου και παιδαγωγού Jacob Glatz. Η μεταφορά του στη χώρα μας έρχεται με αρκετή καθυστέρηση (1881), καθώς το πρωτότυπο (*Rosaliens Vermächtniß an ihre Tochter Amanda*) εκδίδεται στα 1808. Η βασική του διαφορά με την *Πατρική Συμβουλή* είναι ότι η *Διαθήκη* εστιάζεται στη σχέση μητέρας - κόρης, σε αντίθεση με τη σύλληψη του Campe ο οποίος –απηχώντας τον έντονα πατριαρχικό προσανατολισμό του Διαφωτισμού– θέτει στο επίκεντρο τον στενό δεσμό του πατέρα με την κόρη του. Αυτή η αναβάθμιση της μητρικής μορφής και της σχέσης με τα παιδιά της για τη Γερμανία υπήρξε προϊόν του Ρομαντισμού. Και στην Ελλάδα –μισό αιώνα αργότερα βέβαια– παρατηρείται μια «αξιοδότηση της μητρότητας ως φυσικής λειτουργίας και κοινωνικοποιητικού ρόλου» (Φουρναράκη, Ελένη: «Περί μορφώσεως ‘χρηστών μητέρων’ και εκπαιδεύσεως ‘μελλόντων πολιτών’: έμφυλοι λόγοι στην εκπαίδευση τον 19ο αιώνα», στο: Βάσω Θεοδώρου/Βασιλική Κοντογιάννη (επιμ.), *Το παιδί στη νεοελληνική κοινωνία (19ος-20ός αιώνας)*. Αξίες, αναπαραστάσεις, αποτυπώσεις (πρακτικά διημερίδας, 4-5 Δεκεμβρίου 1998), Αθήνα: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Σχολή Επιστημών Αγωγής - Επιτροπή Ερευνών ΔΠΘ/ Ε.Λ.Ι.Α. 1999, σ. 82).

του Campre και μολονότι προέρχεται από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα (1812-13/1826-27) απηχεί το πνεύμα του Διαφωτισμού. Τα έργα, τέλος, του Wilmsen *Ο φίλος των παιδών* (1862) καθώς και το αναγνωστικό *Μέλισσα* (1874), αγνώστου συγγραφέα, περιέχουν τις τυπικές για την εποχή των Φώτων «ηθικές ιστορίες».

Ως βασικές «ελλείψεις» της ελληνικής μετεπαναστατικής περιόδου θα μπορούσαν να αναφερθούν η απουσία αφενός των παραμυθιών και αφετέρου έργων τα οποία αντιστρατεύονται το ηθικοδιδασκτικό πνεύμα του Biedermeier. Ως προς τα παραμύθια – είδος κληροδοτημένο από τον Ρομαντισμό που ανθεί στη γερμανική Παλινόρθωση, προσαρμοσμένο στην «ειδυλλιακή» και «οικιακή» ατμόσφαιρα της εποχής– παρατηρούμε ότι η πρώτη μεταφρασμένη αυτόνομη έκδοση στα ελληνικά είναι τα *Δανικά Παραμύθια* του Andersen, μόλις το 1873. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι εικονογραφημένες ιστορίες *Der Struwwelpeter* του Dr. Heinrich Hoffmann (1845) και *Max und Moritz* του Wilhelm Busch (1865), τα οποία μόλις στον 20ό αι. μεταφέρονται στη γλώσσα μας¹⁸. Συμπληρωματικά θα μπορούσε να παρατεθεί και η αργοπορημένη πρόσληψη στην Ελλάδα των καινοτόμων απόψεων περί της ανατροφής των νηπίων του παιδαγωγού Friedrich Fröbel μέσω των έργων της Αικατερίνης Λασκαρίδου, τα οποία εμφανίζονται τη δεκαετία του 1880.

Το έργο *Mutter- und Koselieder* (1844) του επιφανούς παιδαγωγού, ο οποίος εμφορείται από ρομαντικό πνεύμα κινούμενος στο κλίμα του Rousseau και του Pestalozzi, εντάσσεται στα έργα της παιδικής λογοτεχνίας, καθώς περιέχει τραγούδια για νήπια (νανουρίσματα, ταχταρίσματα κλπ.) με συνοδευτικά σχέδια που απεικονίζουν τις ρυθμικές κινήσεις των χεριών που θα πρέπει να κάνουν οι μητέρες κατά την εκτέλεση των τραγουδιών. Η έμφαση στην πολύ μικρή ηλικία –σχεδόν αγνοημένη την προγενέστερη περίοδο– και η αναβάθμιση των μητέρων είναι στοιχεία που αντιβαίνουν στον λογοκρατούμενο και «πατριαρχικό» Διαφωτισμό. Η μη έγκαιρη

¹⁸ Τα εικονογραφημένα αυτά βιβλία –τα οποία θεωρούνται προδρομικά των μεταγενέστερων κόμικς– μας ενδιαφέρουν εδώ από την άποψη ότι θέτουν στο επίκεντρό τους ατίθασα, σχεδόν αποκλίνοντα παιδιά και παρουσιάζουν την τιμωρία τους με τόσο υπερβολικό (και συχνά «σουρεαλιστικό») τρόπο, ώστε τελικά να μετατρέπονται σε σάτιρα εναντίον της κατεστημένης παιδαγωγικής και του διδακτισμού. Σίγουρα είναι μεμονωμένες περιπτώσεις και δεν αποτελούν τον κανόνα στην ΠΝΛ, ωστόσο η πλατιά απήχσή τους –ιδιαίτερα του *Struwwelpeter*– δημιούργησε ένα μακράς πνοής υπολογίσιμο αντίβαρο στην παιδαγωγούσα ηθικοπλαστική λογοτεχνία. Η απουσία τους από την Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα είναι ενδεικτική για το έλλειμμα αντιρροπιστικών τάσεων προς τον διδακτισμό της εγχώριας ΠΝΛ. Αν σ' αυτό προστεθεί και μια άλλη μεταφραστική «σιωπή», από την αμερικανική λογοτεχνία αυτήν τη φορά, των έργων του Mark Twain *Τομ Σώγκερ* και *Χάκλμπερυ Φιν* –μία ακόμη «Βίβλος» ατίθασης παιδικής συμπεριφοράς–, το συνεχές της εγχώριας ηθικοπλαστικής παράδοσης γίνεται καλύτερα κατανοητό.

πρόσληψή του στην Ελλάδα για δεκαετίες δημιουργεί ένα κενό τόσο στην παιδαγωγική σκέψη όσο και στην παιδική λογοτεχνία.

Οι μεταφραστικές προτιμήσεις και οι ελλείψεις της περιόδου μεταξύ άλλων επιβεβαιώνουν την ιδιοτυπία του ελληνικού Ρομαντισμού που επικεντρώνεται στην αρχαιολατρία – δεν είναι τυχαίο ότι στη σύγχρονη ερευνητική βιβλιογραφία χαρακτηρίζεται συχνά ως «ρομαντικός Κλασικισμός»¹⁹. Τα είδη που ευδοκούν στην Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία του γερμανικού Ρομαντισμού δεν ανταποκρίνονται σε μια τέτοια σύλληψη και κατά συνέπεια παρακάμπτονται.

Συγκρίνοντας τις αντίστοιχες εποχές σε Γερμανία και Ελλάδα, σε πρώτο επίπεδο διαπιστώνουμε, ότι σε αμφότερες – Biedermeier και ελληνικό 19ο αιώνα μετά τη συγκρότηση του ελεύθερου κράτους – η Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία παρουσιάζει έντονα ηθικοπλαστικά χαρακτηριστικά. Το στοιχείο αυτό, παράλληλα με τη θρησκευτικότητα, διακρίνει το έργο του πιο πολυμεταφρασμένου Γερμανού συγγραφέα Christoph von Schmid, του οποίου οι ιστορίες αναγορεύονται σε υπόδειγμα «ηθικής» Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας. Η σφοδρή πολεμική εναντίον των «βλαπτικών» για τη νεολαία μυθιστοριών επίσης εμφανίζεται σε συμφωνία με τις ανάλογες διαθέσεις στη Γερμανία.²⁰

Ωστόσο οι ελλείψεις, οι οποίες αναφέρθηκαν προηγουμένως, οδηγούν στη βάσιμη υπόθεση, ότι η πρόσληψη του Biedermeier στη χώρα μας συντελέστηκε μονόπλευρα, αφήνοντας εκτός πεδίου τάσεις που ευνοούν μια λιγότερο «αυστηρή» και «παιδευτική» αντιμετώπιση της νεαρής ηλικίας. Οι ισχυρές επιβιώσεις διαφωτισμικών έργων και αυτή την περίοδο, συχνά προορισμένων για σχολική χρήση, επίσης συνηγορούν υπέρ της παραπάνω θέσης. Μπορεί λοιπόν να γίνει λόγος για επιλεκτική μεταφορά στοιχείων του Biedermeier στη μετεπαναστατική Ελλάδα, τα οποία

¹⁹ Αυτή είναι η θέση του Βελουδή ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο ακολουθώντας τον Δημαρά, Veloudis: *Germanograecia*, ό.π. (σημ. 6), σσ. 130 κ.ε. και σ. 303. Ενδιαφέρουσα και η παρατήρηση του ερευνητή σχετικά «με την υιοθέτηση ενός βαναρικού κλασικιστικού ιδεώδους στις δύο μεσαίες βαθμίδες της εκπαίδευσης» (σ. 126). Βλ. και Χατζηπανταζής, Θόδωρος: «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», στο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό* (Πρακτικά Β' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών), Αθήνα: Παράβασις/Ergo 2004, σσ. 59-68. Εδώ η άποψη περί «ρομαντικού κλασικισμού» υποστηρίζεται πειστικά με παραδείγματα κυρίως από τον χώρο του θεάτρου.

²⁰ Για την ηθικολογική κριτική στην Ελλάδα βλ. Ντενίση, Σοφία: *Μεταφράσεις μυθιστορημάτων και διηγημάτων, 1830-1880. Εισαγωγική καταγραφή*, Αθήνα: Περίπλους 1995, σσ. 15-23, και Δημαράς, Κ.Θ.: *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Αθήνα: Ερμής 1985, σ. 354. Μια σύγκριση με τις ανάλογες τάσεις στη Γερμανία επιχειρείται στο: Πάγκαλος, Μεταφράσεις, ό.π. (σημ. 8), σσ. 84-90.

συντείνουν σε μια συνέχεια του παιδαγωγικού πνεύματος του Διαφωτισμού με άλλα πιο «συντηρητικά» μέσα. Σε μια τέτοια εξέλιξη ενδεχομένως να συνέβαλε καθοριστικά η διαπιστούμενη απουσία ενός ρεύματος ρομαντικής Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας στην εγχώρια πνευματική ζωή. Αυτή την εποχή σαφώς εμφανίζονται και έργα που, αποσυνδεδεμένα από το εκπαιδευτικό σύστημα, προσγράφονται σε μια πιο εμπορική κατηγορία και στα οποία υπερτερεί η «τέρψη». Είναι τα βιβλία που συγκεντρώνουν τα πυρά της ηθικολογικής κριτικής. Πρόκειται όμως κυρίως για γαλλικά έργα· τα γερμανικά, κατά κανόνα, εντάσσονται στο πλαίσιο της «ηθικής» και της εκπαίδευσης.²¹

Αυτή η εικόνα που ακολουθεί τα γερμανικά έργα διατηρείται ως το τέλος του αιώνα, όταν μεταφέρεται στα ελληνικά το πρώτο έργο της ρομαντικής εποχής για παιδιά. Έτσι η έκδοση των *Παραμυθιών* των Grimm σε μετάφραση (και επιμέλεια) Μ. Ι. Βρατσάνου το 1886 είναι σαφώς «σχολικά» προσανατολισμένη, όπως συνάγεται από τα παρακειμενικά στοιχεία κι από τον πρόλογο. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα διδακτικό εγχειρίδιο (κατά βάση αναγνωστικό), το οποίο περιέχει μία ανθολογία 14 παραμυθιών των Grimm. Τα «ποιήματα προς χάριν των μαθητών της Α΄ Τάξεως» που ακολουθούν είναι πασίγνωστα –ακόμη και σήμερα– παιδικά στιχουργήματα (όπως π.χ. το «Αρνάκι άσπρο και παχύ») και προφανώς ουδεμία σχέση έχουν με τους Grimm. Θα παρατηρούσαμε επίσης ότι η αντιστοίχιση του είδους «παραμύθι» με την πολύ μικρή ηλικία (παιδιά της Α΄ δημοτικού) συνάδει και με τις θέσεις των ίδιων των Grimm αλλά και με την τρέχουσα σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα άποψη, η οποία βρίσκει την ιδανική της έκφραση στις θεωρίες της Charlotte Bühler κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Από αυτή την άποψη παρατηρούμε στη συζητώμενη ελληνική έκδοση των *Παραμυθιών* μια στη ρίζα της –πιθανόν ασύνειδη– ρομαντική θεμελίωση, σε

²¹ Η διαπίστωση αυτή παραπέμπει στις μεθόδους της πολιτισμικής εικονολογίας (Imagologie). Ο εν λόγω επιστημονικός κλάδος της συγκριτικής γραμματολογίας τα τελευταία χρόνια έχει να επιδείξει ενδιαφέροντα ερευνητικά αποτελέσματα στον τομέα της παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας. Καταδεικνύει, μεταξύ άλλων, πώς οι εικόνες (images) οι οποίες κυριαρχούν σε έναν εθνικό ή πολιτισμικό χώρο για κάποιον άλλο λαό επηρεάζουν όχι μόνο την επιλογή (ή μη επιλογή) των προς μετάφραση έργων που ανήκουν σ' αυτή την εθνική και πολιτισμική οντότητα, αλλά καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό και τα χαρακτηριστικά αυτών των μεταφράσεων. Μια σύντομη επισκόπηση της έρευνας σ' αυτόν τον τομέα, καθώς και βασική βιβλιογραφία παρέχονται στο O'Sullivan, Emer: *Συγκριτική παιδική λογοτεχνία*, μτφ. Πέτρος Πανάου - Έλενα Ξενή, επιμ. Τασούλα Τσιλιμένη, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο 2010, σσ. 100-110. Βλ. και Seifert, Martina: «Kulturtransfer. Studien zur Repräsentanz einzelner Herkunftsliteraturen», στο: Gina Weinkauff/Martina Seifert: *Ent-Fernungen. Fremdwahrnehmung und Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945*, 2 τόμοι, München: Iudicium, 2006, εδώ τόμος 1ος, σσ. 18-25 και τόμος 2ος, σσ. 933-1005.

συνδυασμό φυσικά με μια «διαφωτισμική» πρακτική χρήση, καθώς υπάρχει προσανατολισμός στη μάθηση. Αν συνυπολογίσει κανείς την αξιοσημείωτη εγχώρια παραγωγή λαογραφικά χρωματισμένων κειμένων που απευθύνονται στα παιδιά εύλογα ανακύπτει το ερώτημα, μήπως ο Ρομαντισμός εισβάλει καθυστερημένα στην ελληνική σκηνή. Ή μήπως πρόκειται για ένα ιδιόμορφο δείγμα –ας μας επιτραπεί ο αδόκιμος και προβληματικός όρος– ενός «ελληνικού Biedermeier», το οποίο εντέλει εμφανίζεται στην Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία αυτή την περίοδο;

Οι ετικέτες όμως δεν είναι πρωταρχικής σημασίας. Ψήγματα Ρομαντισμού υπάρχουν πέραν πάσης αμφιβολίας, οι δεσπόζουσες αρχές όμως είναι άλλες: εκπαίδευση, ηθική, προετοιμασία για τον κόσμο των ενηλίκων. Το αυτόνομο παιδικό σύμπαν του γερμανικού Ρομαντισμού ποτέ δεν βρήκε την έκφρασή του στα ελληνικά γράμματα για τις μικρές ηλικίες. Αυτό ίσως εν μέρει εξηγεί μια σχετική ατολμία στην πραγμάτευση κοινωνικών ζητημάτων, έναν προστατευτισμό ή και διδακτισμό που χαρακτηρίζουν ακόμη και τη σύγχρονη ελληνική παραγωγή Παιδικής και Νεανικής Λογοτεχνίας σε σύγκριση με την αντίστοιχη της Γερμανίας. Αυτό το ζήτημα όμως αποτελεί αντικείμενο άλλης μελέτης.

Όλγα Λασκαρίδου

Το «φάσμα» της Αλεξάνδρειας. Ο Καβάφης και ο γερμανικός Ρομαντισμός

Αντικείμενο του άρθρου αυτού είναι η αποδόμηση ρομαντικών θεμάτων και μοτίβων στο φανταστικό διήγημα του Κωνσταντίνου Καβάφη *Εις το φως της ημέρας* το οποίο ερμηνεύεται, μεταξύ άλλων, με βάση τη θεωρία του φανταστικού του Τσβέταν Τοντόροφ.

I.

Εις το φως της ημέρας, το μοναδικό διήγημα του Κωνσταντίνου Καβάφη, γράφτηκε πιθανότατα το 1895/96 και δημοσιεύτηκε περίπου 85 χρόνια αργότερα από τα κατάλοιπα του συγγραφέα.¹ Όπως αναφέρει η επιμελήτρια της πρώτης έκδοσης Ρενάτα Λαβανίνι, ο Γεώργιος Π. Σαββίδης της εμπιστεύτηκε το κείμενο από το Αρχείο Καβάφη με την επισήμανση πως έχει ομοιότητες με σημαντικά έργα της φανταστικής λογοτεχνίας, κυρίως του Έντγκαρ Άλαν Πόου και του Ε.Τ.Α. Χόφμαν.² Εξ όσων μας είναι γνωστά, οι αναφορές του καθαφικού κειμένου στο έργο του Χόφμαν δεν έχουν μελετηθεί μέχρι σήμερα, δεν είναι ωστόσο πιθανό ο Καβάφης να γνώριζε το έργο του Γερμανού ρομαντικού από πρώτο χέρι.³ Ούτε και η παρούσα μελέτη έχει στόχο να ανιχνεύσει πιθανές άμεσες ή έμμεσες επιρροές, αλλά θα επιχειρήσει να καταδείξει κοινά θέματα, δομές και μοτίβα, χαρακτηριστικά όχι μόνο για τον Χόφμαν, αλλά και για τον (ύστερο) γερμανικό ρομαντισμό γενικότερα.

Η πλοκή του διηγήματος είναι απλή. Ξεκινά ένα βράδυ «εις το Καζίνον του Άγ. Στεφάνου»⁴, έξω από την Αλεξάνδρεια, όπου τρεις φίλοι έχουν συναντηθεί για να

¹ Constantino Kavafis: *Εις το φως της ημέρας. Un racconto inedito a cura di Renata Lavagnini*, Palermo 1979 (Università di Palermo, Istituto di Filologia greca, Quaderni 8). Στη συνέχεια: *Kavafis: Εις το φως της ημέρας*. Η ελληνική πρώτη αυτοτελής έκδοση: Κ. Π. Καβάφη: *Εις το φως της ημέρας*, Αθήνα: Άγρα 1982. Προηγουμένως το κείμενο είχε δημοσιευτεί στο *Βήμα* της 27ης Απριλίου 1980. Εκτός της ιταλικής μετάφρασης, που εμπεριέχεται στην έκδοση της Λαβανίνι, το κείμενο έχει μεταφραστεί μ.ά. στα Αγγλικά, Γαλλικά και Γερμανικά.

² Λαβανίνι, Ρενάτα: «Ένα διήγημα του Καβάφη», στο: *Το δέντρο* 125/126 (2003), σσ. 75-87, εδώ σ. 75. Στη συνέχεια: Λαβανίνι: *Ένα διήγημα του Καβάφη*.

³ Η Λαβανίνι υποθέτει ότι ο Καβάφης γνώριζε το έργο του Χόφμαν από γαλλικές μεταφράσεις, ό.π., σ. 85.

⁴ Κ. Π. Καβάφη, «Εις το φως της ημέρας», στο του ιδίου: *Τα πεζά (1882-1931)*, επιμ. Μιχάλης Πιερής, Αθήνα: Ίκαρος 2003, σσ. 174-183, εδώ: σ. 174. Στη συνέχεια οι σελίδες θα αναφέρονται στο κυρίως κείμενο μέσα σε παρένθεση.

δειπνήσουν: ο (ανώνυμος) αφηγητής, ο φίλος του Δ. και ο Αλέξανδρος Α. που διαμένει στο Καζίνο και του οποίου την πρόσκληση έχουν αποδεχθεί οι άλλοι δύο. Καθώς οι τρεις φίλοι δεν ήσαν «ἐκ τῶν πολλῶν πλουσίων» (σ. 174), η συζήτηση στρέφεται γρήγορα στο ζήτημα των χρημάτων, «περὶ τῆς ἀνεξαρτησίας τὴν ὁποίαν δίδουν καὶ περὶ τῶν ἡδονῶν αἱ ὁποῖαι τὰ ἀκολουθοῦν» (σ. 174). Για τον Αλέξανδρο αυτό είναι η αφορμή να διηγηθεί στους δύο φίλους του πώς έχασε πριν από μία δεκαετία την ευκαιρία να γίνει πολυεκατομμυριούχος.

Η εγκιβωτισμένη διήγηση του Αλέξανδρου καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου. Ο Αλέξανδρος αφηγείται πως μια νύχτα εμφανίστηκε στο δωμάτιό του ένας άνδρας, για να του προσφέρει έναν μεγάλο θησαυρό θαμμένο κοντά στη Στήλη του Πομπηίου. Ο άγνωστος ισχυρίζεται πως τον επέλεξε επειδή γνωρίζει πως είναι «πτωχός» (σ. 176) και, επιπλέον, επειδή ο ίδιος χρειάζεται «ἀπολύτως» (σ. 176) τη βοήθεια κάποιου για να αποκτήσει, όχι ολόκληρο το θησαυρό, αλλά «μόνο ἓνα μικρὸ σιδερένιο κουτὶ [...] πού θὰ εὔρεθῇ εἰς τὸ βάθος» (σ. 176). Ἐτσι προτείνει στον Αλέξανδρο μια συνάντηση την επόμενη μέρα το μεσημέρι σε ένα καφενείο στη Μικρή Πλατεία της Αλεξάνδρειας, κοντά στα σιδεράδικα. Η πρώτη αντίδραση του Αλέξανδρου, όταν ξυπνά το επόμενο πρωί και θυμάται, μετά από αρκετή ώρα, το συμβάν, το οποίο θεωρεί «ὄνειρον» (σ. 176), είναι: «Εἶθε νὰ ᾔτο ἀληθές» (σ. 176). Κατόπιν, όμως, ξεχνά τον άγνωστο εντελώς. Την επόμενη νύχτα ο άνδρας εμφανίζεται ξανά, πολύ δυσαρεστημένος που περίμενε μάταια, ανανεώνει το ραντεβού για το επόμενο μεσημέρι και εξαφανίζεται όπως την πρώτη φορά. Αυτήν τη φορά ο Αλέξανδρος ξυπνά «μὲ τρόμον» (σ. 177) εξαιτίας του «cauchemar» (σ. 178), όπως το χαρακτηρίζει πλέον, και κατορθώνει να ηρεμήσει μόνο κατά το ξημέρωμα. Στο φως της μέρας αυτής θα ζήσει όμως τον μεγαλύτερο τρόμο, όταν θα βρεθεί το μεσημέρι συμπτωματικά στη Μικρή Πλατεία και θα δει εκεί τον άγνωστο να τον περιμένει:

Φρίκη! Ἐκεῖ ᾔτο ἓν μικρὸν καφενεῖον καὶ ἐκεῖ ἐκάθητο. [...] Ἡ ἰδέα ὅτι ᾔτο ἄνθρωπος, ὅτι ἐπερνοῦσαν ἄνθρωποι ἀδιάφοροι νομίζοντες ὅτι τίποτε ἑκτακτὸν δὲν συνέβαινε, καὶ ὅτι ἐγώ, μόνος ἐγώ, ἐγνώριζον ὅτι συμβαίνει τὸ φρικτώτερον πρᾶγμα, ὅτι ἐκάθητο ἐκεῖ ἓν φάντασμα, τίς οἶδε ποίας δυνάμεις ἔχον καὶ ἀπὸ ποίαν σφαῖραν τοῦ ἀγνώστου ἐρχόμενον —ἀπὸ ποίαν Κόλασιν, ἀπὸ ποῖον Ἑρεβος— μὲ παρέλυε καὶ ἤρχισα νὰ τρέμω. (σ. 180)

Ο Αλέξανδρος τρέπεται πανικόβλητος σε φυγή, περιπλανάται αρχικά άσκοπα στην πόλη και καταλήγει εντέλει στο σπίτι ενός «ἐκκεντρικ[ού]» γνωστού «πού κατεγίνετο εἰς τὴν σπουδὴν τῆς μαγείας» (σ. 182). Εκεί καταρρέει και υποφέρει από

«ἐγκεφαλικὴν θέρμην» (σ. 183), ἀπὸ τὴν ὁποία αναρρώνει μετὰ ἀπὸ ἓνα ὁλόκληρο μῆνα. Ἐνα σύντομο ταξίδι σ' ἓνα νησί τοῦ Αἰγαίου ἀποκαθιστᾷ τὴν υγεία τοῦ πλήρως.

Εἰς τὴν τελειώνει ἡ ἐγκιβωτισμένη διήγησις τοῦ Ἀλέξανδρου ποῦ, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, θὰ λάβει σημαντικὴ τροπὴ στὸ τέλος τοῦ διηγήματος. Ἦδη μέχρι ἐδῶ, ὁμως, τὸ κείμενο χρησιμοποιοῦν πληθώρα ρομαντικῶν μοτίβων καὶ ἀντιθέσεων: Ὀνειρο καὶ πραγματικότητα, ἡμέρα καὶ νύχτα, τρέλα, ἀρρώστια, ἀκόμη καὶ τὸ μοτίβο τοῦ σωσίου ἐντοπίζεται στὴ συνάντησις τοῦ Ἀλέξανδρου μετὰ τὸ «φάσμα» (σ. 182).⁵

II.

Ὁ τρόπος ποῦ χειρίζεται ὁ Καβάφης τὰ μοτίβα αὐτὰ ὥστόσο εἶναι ἄκρως ἀντιρομαντικός. Αὐτὸ διαφαίνεται ἤδη στὸν τρόπο μετὰ τὸν ὁποῖο παραλλάσσει τὸ ρομαντικὸ μοτίβο τῆς συμφωνίας μετὰ τὸν διάβολο – μιὰ συμφωνία, ἡ ὁποία στὸ κείμενο τοῦ Καβάφη υποδηλώνεται μὲν, ἀλλὰ δὲν εὐοδώνεται. Ὁ βασικός πυρήνας τοῦ μοτίβου, τὸ ὁποῖο βιώνει μιὰ ἀναγέννησις κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα μετὰ τὸν *Φάουστ* τοῦ Γκαίτε, εἶναι, ὡς γνωστόν, ὁ ἐξής: Ἐνας ἄνθρωπος ἀποκτᾷ «ὕλική ἢ πνευματικὴ δύναμις πουλώντας τὴν ψυχὴν τοῦ ἐν ἑνὶ ὑπερφυσικῷ ἐκπρόσωπο τοῦ κακοῦ»⁶. Σὲ πολλές παραλλαγές τοῦ μοτίβου τὸ ὑπερφυσικὸ ἀποκτᾷ ὕλική ὑπόστασις καὶ συγκεκριμενοποιεῖται σὲ κάποιο ἀντικείμενο (π.χ. ἓνα σακούλι πάντοτε γεμάτο με χρυσό), ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ ἀνθρώπινος ἐταῖρος προσπαθεῖ – συνήθως μάταια – νὰ ἀπαλλαγεῖ μετὰ ἀπὸ μιὰ ἠθικὴ μεταστροφή.⁷ Τέτοιο ζήτημα ἠθικῆς μεταστροφῆς, ὥστόσο, δὲν τίθεται γιὰ τὸν Ἀλέξανδρο, ἀφοῦ ἀποκλείει ἐξαρχῆς τὴν συναλλαγὴν μετὰ τὸν ἄγνωστο ἄνδρα – ὁ φόβος τοῦ εἶναι ἰσχυρότερος ἀπὸ τὸν πειρασμὸν τοῦ πλούτου.⁸

⁵ Ἀθανασοπούλου, Μαρία: «Κ. Π. Καβάφης, *Εἰς τὸ φῶς τῆς ἡμέρας* (1896): τὸ ὑπερφυσικὸ ὡς ἐκδήλωσις τοῦ νεωτερικοῦ», στὸ: *Νέα Ἑστία* 77 (2003) 1761, σσ. 652-665, ἐδῶ σ. 663. Στὴ συνέχεια: Ἀθανασοπούλου: *Τὸ ὑπερφυσικὸ ὡς ἐκδήλωσις τοῦ νεωτερικοῦ*.

⁶ Föcking, Marc: *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen: Narr 2002, σ. 112. Στὴ συνέχεια: Föcking: *Pathologia litteralis*. Ὅπου δὲν σημειώνεται διαφορετικὰ ἡ μετάφρασις ἀπὸ τὰ Γερμανικά εἶναι δική μου [Ο.Λ.].

⁷ Ὁ.π., σ. 113.

⁸ Τρεῖς φορές ἐπαναλαμβάνει ὁ Ἀλέξανδρος: «Ἐὰν ἤθελον θὰ ἤμην τώρα ποιὸς ξεῦρε ποσάκις ἑκατομμυριοῦχος – ἀλλὰ δὲν ἐτόλμησα.» (σ. 174), «[...] ἂν ἐτολμοῦσα θὰ ἤμην ὑπερεκατομμυριοῦχος – ἀλλ' ἐφοβήθηκα» (σ. 175), «Ἴδου φίλοι μου τὴν εὐκαιρίαν τὴν ὁποίαν εἶχον νὰ γίνω ἑκατομμυριοῦχος – ἀλλὰ δὲν ἐτόλμησα. Δὲν ἐτόλμησα, καὶ δὲν τὸ μετανοῶ.» (σ. 183) Βλ. καὶ Haas, Diana: «Αἱ ἀρχαὶ τοῦ Χριστιανισμοῦ: ἓνα θεματικὸ κεφάλαιον τοῦ Καβάφης», στὸ: *Χάρτης* 5/6 (1983) <<http://www.kavafis.gr/kavafology/articles/content.asp?id=18>>, 24.4.2014. Στὴ συνέχεια: Haas: *Αἱ*

Εντελώς διαφορετικά αντιδρά εδώ, για παράδειγμα, ο ήρωας της νουβέλας *Η θαυμαστή ιστορία του Πέτερ Σλέμιλ* (*Peter Schlemilhs wundersame Geschichte*, 1814) του γαλλικής καταγωγής ρομαντικού Γερμανού συγγραφέα Άντελμπερτ φον Σαμίσσο (Adelbert von Chamisso, 1781-1838).⁹ Ο Πέτερ Σλέμιλ παρά το φόβο του αποδέχεται αμέσως την «παράξενη προσφορά» του «γκρίζου άνδρα», επειδή «στα μάτια του μπροστά λαμπυρίζουν διπλά δουκάτα»¹⁰. Ή ο νεαρός έμπορος Ράιχαρντ στο *Μια ιστορία του μανδραγόρα* (*Eine Geschichte vom Galgenmännlein*, 1810) του Φρίντριχ ντε λα Μοτ Φουκέ (Friedrich de la Motte Fouqué, 1777-1843),¹¹ που βέβαια κι αυτός νιώθει φόβο, όταν ο ισπανός αξιωματικός του προσφέρει για αγορά το φιαλίδιο με το «μαύρο διαβολάκι»¹², το αγοράζει όμως παρόλα αυτά, απερίσκεπτα, διότι

αρχαί του Χριστιανισμού. Η Haas ερμηνεύει το φάντασμα ως «προσωποποίηση [...] του πειρασμού του πλούτου αλλά και της ηδονής».

⁹ Εν συντομία, η υπόθεση της νουβέλας έχει ως εξής: Ο Πέτερ Σλέμιλ γνωρίζει στο σπίτι του πλούσιου εμπόρου Τόμας Τζον έναν παράξενο «γκρίζο άνδρα», ο οποίος του προσφέρει ένα σακούλι γεμάτο χρυσό που δεν αδειάζει ποτέ, με αντάλλαγμα τη σκιά του. Ο Σλέμιλ αποδέχεται την συναλλαγή, αντιλαμβάνεται όμως πολύ γρήγορα ότι ο τεράστιος πλούτος του δεν του φέρνει ευτυχία, αλλά, αντίθετα, κοινωνική απομόνωση, αφού οι άνθρωποι τον αποφεύγουν μόλις αντιληφθούν την έλλειψη της σκιάς του. Όταν ο Σλέμιλ ερωτεύεται τη Μίνα, ζητά από τον γκρίζο άνδρα να του επιστρέψει τη σκιά του, πράγμα που εκείνος δέχεται να πράξει, υπό την προϋπόθεση ότι ο Σλέμιλ θα την ανταλλάξει με την ψυχή του. Ο Σλέμιλ αρνείται, πετάει το σακούλι και αποδεσμεύεται έτσι από τον διάβολο. Με τα τελευταία του χρήματα αγοράζει ένα ζευγάρι μαγικές, όπως αποδεικνύονται, μπότες οι οποίες τον μεταφέρουν με ταχύτητα παντού στον κόσμο. Έτσι ζει μέχρι το τέλος της ζωής του σε πλήρη απομόνωση μέσα στη φύση, την οποία ερευνά ως φυσιοδίφης. Η νουβέλα, η οποία έχει πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία, είχε τεράστια απήχηση, όχι μόνο στη Γερμανία, αλλά και σε όλη την υπόλοιπη Ευρώπη. Στις *Χαμένες Ψευδαισθήσεις* (*Illusions perdues*, 1837-1843) του Μπαλζάκ, για παράδειγμα, φτωχοί αναγνώστες διαβάζουν τον Πιερ Σλεμίλ στους πάγκους των βιβλιοπωλείων. Βλ. *Föcking: Pathologia litteralis*, ό.π. (σημ. 7), σ. 112. Η πρώτη ελληνική έκδοση με τίτλο: Αδαλβέρτου Σαμισώ, *Πέτρον Σλέμιλ θαυμαστή ιστορία*, είναι του 1881 (από το τυπογραφείο της Ενώσεως), μόλις 14 χρόνια πριν από το *Εις το φως της ημέρας*.

¹⁰ Chamisso, Adelbert von: *Peter Schlemilhs wundersame Geschichte*, επιμύθιο: Thomas Mann, εικονογράφηση: Emil Preetorius, Frankfurt a.M.: Insel 1973, σσ. 28, 31.

¹¹ Κεντρικός ήρωας στο διήγημα του Φουκέ είναι ο νεαρός έμπορος Ράιχαρντ, που έχει σπαταλήσει όλη του την περιουσία στη Βενετία. Βοήθεια τού προσφέρει ένας ισπανός αξιωματικός ο οποίος του πουλά ένα μαγικό φιαλίδιο που περιέχει ένα μαύρο διαβολάκι. Όσο θα έχει στην κατοχή του το φιαλίδιο, εξηγγί ο αξιωματικός, ο Ράιχαρντ θα είναι πλούσιος, αν όμως πεθάνει χωρίς να έχει απαλλαγεί από αυτό, η ψυχή του θα ανήκει στο διάβολο. Ο μόνος τρόπος να απαλλαγεί από το φιαλίδιο είναι να κατορθώσει να το πουλήσει φτηνότερα από ό,τι το αγόρασε. Ο Ράιχαρντ αγοράζει το φιαλίδιο με τα τελευταία του πέντε δουκάτα και ζει πλουσιοπάροχα, μέχρι που μια αρρώστια τον αναγκάζει να το πουλήσει. Το φιαλίδιο όμως επιστρέφει με μυστηριώδη τρόπο ξανά και ξανά στην κατοχή του, κάθε φορά που ο Ράιχαρντ προσπαθεί να απαλλαγεί από αυτό. Εντέλει κατορθώνει να το πουλήσει για μισό Χέλερ (ένα κέρμα που δεν υπάρχει) σε κάποιον που είναι ήδη ταγμένος στον διάβολο.

¹² Fouqué, Friedrich de la Motte: «Eine Geschichte vom Galgenmännlein», στο του ιδίου: *Romantische Erzählungen. Nach den Erstdrucken mit Anmerkungen, Zeittafel, Bibliographie und einem Nachwort*, επιμ. Gerhard Schulz, München: Winkler 1977, σσ. 5-33, εδώ: σ. 8. Στη συνέχεια: Fouqué: *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*.

«φαντάστηκε αμέσως όλες τις χαρές που θα τον περίμεναν μετά την απόκτησή του»¹³.

Η συζήτηση «περί τῶν ἡδονῶν αἱ ὁποῖαι [...] ἀκολουθοῦν» τα χρήματα ήταν το έναυσμα για τη διήγηση του Αλέξανδρου, η οποία περιστρέφεται γύρω από ακριβώς το ίδιο, πολύ συγκεκριμένο θέμα που πραγματεύονται τα δύο κείμενα του γερμανικού Ρομαντισμού: το χρήμα και τον πλούτο. Στο διήγημα του Καβάφη το χρήμα είναι πανταχού παρόν, τόσο στην κύρια όσο και στην εγκιβωτισμένη αφήγηση. Όταν το φάσμα εμφανίζεται τη δεύτερη νύχτα, ο Αλέξανδρος έχει μόλις επιστρέψει «κατευχαριστημένος» από ένα «εἶδος χαρτοπαιχτικής βεγγέρας» όπου κέρδισε «150 φράγκα» (σ. 177). Την επόμενη μέρα επισκέπτεται ένα σπίτι το οποίο ήθελε να ενοικιάσει για λογαριασμό μιας γερμανικής οικογένειας από το Κάιρο. Η ιδιοκτήτρια του σπιτιού αφήνει να εννοηθεί ότι δεν χρειάζεται τα χρήματα, αφού δεν είναι το είδος γυναίκας «γιά νὰ νοικιάζῃ τὸ σπίτι της, πῶς ὁ πατέρας της ἦταν τοῦ δὲν θυμοῦμαι ποιοῦ πασᾶ ἱατροῦ, κτλ.» (σ. 179).

Ο Αλέξανδρος, τουναντίον, χρειάζεται χρήματα, όπως παραδέχεται ήδη στην αρχή της αφήγησής του: «Δὲν εἶχα πολλὰ χρήματα τότε – ὡς καὶ τώρα – ἢ μᾶλλον δὲν εἶχα χρήματα διόλου» (σ. 175). Γι' αυτό άλλωστε και λοξοδρομεί την τρίτη μέρα, όταν, πηγαίνοντας να συναντήσει κάποιον γνωστό στην «Ὁδὸν τοῦ Καφενεῖου Παραδείσου» (σ. 180), συναντά τυχαία έναν δικηγόρο στον οποίο έχει αναθέσει να πουλήσει ένα οικόπεδο ζωτικότητας σημασίας. Πρόκειται για «τὸ τελευταῖον τεμάχιον ἐνὸς αρκετά μεγάλου γηπέδου» το οποίον πουλούσε «σιγὰ σιγὰ» για να καλύπτει «ἐν μέρος τῶν ἐξόδων» του (σ. 179). Είναι οικονομικοί λόγοι που αναγκάζουν τον Αλέξανδρο να ακολουθήσει τον δικηγόρο και να υπομείνει την «φλυαρίαν τοῦ ἀνοήτου τούτου» (σ. 179). Ο δρόμος που διανύουν μαζί περνά μεταξύ άλλων από το «πεζοδρόμιον τοῦ Χρηματιστηρίου» (σ. 180), στο τέλος της διαδρομής αυτής όμως δεν βρίσκεται η «Ὁδό[ς] τοῦ Καφενεῖου Παραδείσου», αλλά το καφενείο κοντά στα σιδεράδικα, όπου ο Αλέξανδρος θα βρεθεί αντιμέτωπος με το φάσμα από την «Κόλασιν». Ο πειρασμός είναι μεγάλος να εκλάβει κανείς τον δικηγόρο ως ένα είδος *advocatus diaboli*, που οδηγεί τον Αλέξανδρο στον *πραγματικό* του προορισμό:

¹³ Ο.π., σ. 9.

στη συνάντηση με το φάντασμα, που ουσιαστικά προσφέρει στον Αλέξανδρο εκείνο για το οποίο ήδη προσπαθεί: να έχει χρήματα χωρίς να χρειάζεται να εργάζεται.¹⁴

Το γεγονός, ωστόσο, ότι ο Αλέξανδρος δεν συναλλάσσεται με το φάντασμα, ούτε και αφού το συναντήσει «εις τὸ φῶς τῆς ἡμέρας» (σ. 182) και συνειδητοποιήσει ότι δεν πρόκειται για (απλό) όνειρο, τον διαφοροποιεί ουσιαστικά και από τον Πέτερ Σλέμιλ και από τον Ράιχαρντ.¹⁵ Από τους δύο ρομαντικούς ήρωες τον διαφοροποιεί επιπλέον το τέλος του. Η απώλεια της σκιάς και ο αποκλεισμός από την κοινωνία που συνεπάγεται, οδηγούν τον Σλέμιλ στην ανώτερη επίγνωση της ασημαντότητας των ανθρώπινων αξιών. Η πλήρης κοινωνική του απομόνωση και η αφοσίωσή του στη διερεύνηση της φύσης τον καθιστούν κατεξοχήν πρότυπο του ρομαντικού ήρωα.¹⁶ Εντελώς διαφορετικό είναι το τέλος του Ράιχαρντ, ο οποίος παραμένει ενταγμένος στην κοινωνία. Προηγουμένως όμως πρέπει και αυτός να αναγνωρίσει την ασημαντότητα του εύκολου κέρδους. Αφού κατορθώσει, μετά τις τόσες αποτυχημένες προσπάθειες, να πουλήσει το φιαλίδιο, συνεχίζει τη ζωή του «μ' έναν ενάρετο, έντιμο και χαρούμενο τρόπο [...] Μετά από κάποια χρόνια τίμιας δουλειάς ανελίσσεται σε ευκατάστατο έμπορο, παντρεύεται και, στα ευλογημένα γεράματά του, διηγείται στα εγγόνια και δισέγγονά του το παραμύθι για το καταραμένο διαβολάκι προς γνώση και συμμόρφωση.»¹⁷

¹⁴ Κοκκινίδη, Εύα: «Μαρίας Μηχανίδου *Τα φάσματα της Αιγύπτου* (1875) – Κ. Π. Καβάφη *Εις το φως της ημέρας* (1895): δύο Αλεξανδρινοί για τα φαντάσματα της χώρας του Νείλου», στο: *Μικροφιλολογικά* 22 (2007), σσ. 6-10, εδώ σ. 8. Στη συνέχεια: Κοκκινίδη: Δύο Αλεξανδρινοί.

¹⁵ Το κείμενο δεν επιτρέπει σαφή απάντηση στο ερώτημα αν ο Αλέξανδρος βλέπει το φάσμα στο όνειρό του ή αν αυτό εμφανίζεται πράγματι στο διαμέρισμά του τις δύο νύκτες, επειδή η αφήγηση είναι αποκλειστικά από την οπτική του πρωταγωνιστή, που μιλά βέβαια για «όνειρο» και «cauchemar», τούτο μπορεί όμως να εκληφθεί και ως μία από τις πολλές προσπάθειές του να κατευνάσει το φόβο του. Ξεκάθαρη είναι η προσπάθεια του Αλέξανδρου να εξηγήσει το συμβάν λογικά μετά τη δεύτερη νύκτα: «Cauchemars βλέπει ό καθείς καὶ εἶχον ἴδει εἰς τὴν ζωὴν μου πολλά. Ἐξ ἄλλου τοῦτο σχεδὸν δὲν ἦτο ἐν cauchemar. Εἶναι ἀληθές ὅτι εἶχον ἴδει δις τὸ αὐτὸ ὄνειρον. Ἀλλὰ τί μὲ τοῦτο;» (σ. 178) Κατόπιν, αφού σκέφτεται διάφορες πιθανές αφορμές για το διπλό του όνειρο, τις απορρίπτει όλες, καθώς κι ο ίδιος αντιλαμβάνεται – και μαζί του και ο αναγνώστης – πως «ἡ λογική μου ἐχώλαινεν ὀλίγον» (σ. 178). Επιπλέον, η διατύπωση που χρησιμοποιεί ορισμένες φορές ο Αλέξανδρος συμβάλλει στη δημιουργία αβεβαιότητας και αμφιβολίας, για παράδειγμα η πρώτη εμφάνιση του φαντάσματος περιγράφεται ως εξής: «Θὰ ἀπεκοιμήθην πάλιν περὶ τὰς 1½, καὶ τότε μ' ἐφάνη (υπογράμμισι Ο.Λ.) ὅτι εἰσῆλθεν εἰς τὸ δωμάτιόν μου εἷς ἄνθρωπος μετρίου ἀναστήματος, ἕως 40 ἐτῶν.» (σ. 175) Τέτοιες τεχνικές «τροποποίησης», όπως τις ονομάζει ο Τοντόροφ συμβάλλουν στο «δισταγμό» του αναγνώστη, ο οποίος αποτελεί πρωταρχικό όρο του φανταστικού, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω.

¹⁶ Freund, Winfried: *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer 1990, σ. 64.

¹⁷ Fouqué: *Eine Geschichte vom Galgenmännlein*, ό.π. (σημ. 12), σ. 33.

Παρά τις ουσιαστικές διαφορές τους τα κείμενα του Σαμίσσο και του Φουκέ έχουν ένα κοινό: δαιμονοποιούν το κεφάλαιο και τον εύκολο πλουτισμό, αποφεύγοντας ταυτόχρονα κάθε κριτικό σχόλιο «σε οικονομικές σχέσεις και βασικές κοινωνικές δομές του καπιταλισμού», αφού αρκούνται στο να προβάλουν την «ηθική αποτυχία του μεμονωμένου ατόμου», το οποίο νοείται ως «ελεύθερο»¹⁸. Ο Φουκέ, επιπλέον, θεματοποιεί την αμφιθυμία του πρώιμου 19ου αιώνα απέναντι στο κεφάλαιο, υπογραμμίζοντας μεν τη σατανική προέλευση του χρήματος, παρουσιάζοντάς το όμως ταυτόχρονα και ως την κατεξοχήν ευκαιρία και δυνατότητα ανέλιξης της αστικής τάξης.

Αντίθετα, ο Αλέξανδρος δεν αποτυγχάνει ηθικά (έστω κι αν αυτό οφείλεται αποκλειστικά στο φόβο του), ούτε βρίσκει την ευτυχία στο περιθώριο της κοινωνίας και – ακόμη – λιγότερο ως εργατικός αστός. Στα τέλη του 19ου αιώνα το θέμα ‘χρήμα’ δεν μπορεί πια συζητηθεί με ρομαντικούς όρους, μπορεί όμως ακόμα να εξεικονιστεί με – νεότερες – εκδοχές του φανταστικού.

III.

Οι προσπάθειες ορισμού του φανταστικού αποκλίνουν παρασάγγας. Ένα μίνιμουμ συναίνεσης προσφέρει η άποψη του Καγιουά ότι το φανταστικό είναι ένα «ρήγμα» που με την «εισβολή του υπερφυσικού γεγονότος»¹⁹ κλυδωνίζει τη μέχρι τότε αντίληψη για τον κόσμο: Η «επιφάνεια του κανονικού και του γνώριμου διαρρηγνύεται»²⁰, συμβαίνει κάτι εξαιρετικό και ανοίκειο, που δεν συνάδει με τη φυσική τάξη των πραγμάτων και προκαλεί σύγχυση. Όμως, ήδη στο ερώτημα σε ποιον προκαλεί σύγχυση το φανταστικό, οι απόψεις δίστανται. Ο στρουκτουραλιστής Τσβέταν Τοντόροφ για παράδειγμα ανάγει την αντίδραση του (ιδεατού) αναγνώστη – και όχι των προσώπων του έργου – σε αποφασιστικό κριτήριο του φανταστικού, πιο συγκεκριμένα: το «δισταγμό»²¹ του αναγνώστη για το κατά πόσο ένα συμβάν

¹⁸ Große, Wilhelm / Grenzmann, Ludger: *Klassik – Romantik*, Stuttgart: Klett 1983, σ. 131.

¹⁹ Όπως παρατίθεται στο: Schmitz-Emans, Monika: «Phantastische Literatur. Ein denkwürdiger Problemfall», στο: *Neohelicon* 22 (1995) 2, σσ. 53-116, εδώ σ. 70. Στη συνέχεια: Schmitz-Emans: *Phantastische Literatur*.

²⁰ Ο.π., σ. 108.

²¹ Τοντόροφ, Τσβέταν: *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, Αθήνα: Οδυσσέας 1991, σ. 32. Στη συνέχεια: Τοντόροφ: *Εισαγωγή*.

αντιβαίνει πράγματι στη φυσική τάξη των πραγμάτων ή αν υπάρχει μια οποιαδήποτε φυσική εξήγηση²²:

Είμαστε τώρα σε θέση να διευκρινίσουμε και να συμπληρώσουμε τον ορισμό μας για το φανταστικό. Ο ορισμός αυτός απαιτεί να πληρούνται τρεις όροι. Καταρχήν, πρέπει το κείμενο να υποχρεώνει τον αναγνώστη να θεωρεί τον κόσμο των προσώπων του έργου ως κόσμο ζωντανών προσώπων και να διστάζει ανάμεσα σε μια εξήγηση φυσική και σε μια εξήγηση υπερφυσική των συμβάντων που περιγράφονται. Κατόπιν, τον δισταγμό αυτόν μπορεί να τον αισθάνεται επίσης ένα πρόσωπο του έργου· έτσι, θα λέγαμε πως ο ρόλος του αναγνώστη ανατίθεται σ' ένα πρόσωπο του έργου, και την ίδια στιγμή ο δισταγμός αναπαρίσταται, γίνεται ένα από τα θέματα του έργου· στην περίπτωση μιας αφελούς ανάγνωσης, ο πραγματικός αναγνώστης ταυτίζεται με το πρόσωπο του έργου. Τέλος, έχει σημασία να υιοθετήσει ο αναγνώστης μια ορισμένη στάση απέναντι στο κείμενο: θα αρνηθεί τόσο την αλληγορική όσο και την «ποιητική» ερμηνεία. Οι τρεις αυτές απαιτήσεις δεν έχουν ίση αξία. Η πρώτη και η τρίτη συνιστούν, στ' αλήθεια, το γένος· η δεύτερη μπορεί και να μην πληρούται.²³

Ο δισταγμός του προσώπου είναι μία μόνο από τις στρατηγικές του κειμένου με στόχο τη δημιουργία ασάφειας και αμφισημίας, μια δεύτερη στρατηγική είναι η «τροποποίηση», στην οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω²⁴, μια τρίτη η αποκλειστική διαμεσολάβηση του κειμένου από την οπτική ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή, μια τέταρτη η έλλειψη οποιουδήποτε σχολιασμού των αμφίβολων συμβάντων εκ μέρους ενός εξωδιηγητικού αφηγητή – όλα προϋποθέσεις που απαντούν στο κείμενο του Καβάφη, γι' αυτό και θεωρείται από την έρευνα αντιπροσωπευτικό δείγμα του φανταστικού σύμφωνα με τη θεωρία του Τοντόροφ.²⁵

Κατά τον Τοντόροφ το φανταστικό είναι, λοιπόν, ένας οριακός χώρος, σωστότερα: μια φευγαλέα διαχωριστική γραμμή.²⁶ Διότι μόλις πάψει να υφίσταται ο δισταγμός του αναγνώστη, το φανταστικό μετατοπίζεται προς ένα από τα «γειτονικά» είδη: προς το «παράξενο [ανοίκειο]», αν βρεθεί μια λογική, φυσική εξήγηση για το φαινομενικά ανεξήγητο, ή προς το «θαυμαστό», αν αναγνωριστεί η ύπαρξη νόμων που αντιβαίνουν σ' αυτούς του πραγματικού κόσμου.²⁷

²² Schmitz-Emans: *Phantastische Literatur*, ό.π. (σημ. 19), σ. 108.

²³ Τοντόροφ, *Εισαγωγή*, ό.π. (σημ. 21), σ. 42.

²⁴ Βλ. σημ. 15.

²⁵ Βλ. το σχόλιο στην έκδοση των *Πεζών*, σ. 320: «[...] το διήγημα συμμορφώνεται πλήρως στους νόμους της φανταστικής διηγηματογραφίας, όπως τους έχει περιγράψει ο Todorov». Πρβλ. επίσης Αθανασοπούλου: Το υπερφυσικό ως εκδήλωση του νεωτερικού, ό.π. (σημ. 5), σσ. 653-655 και Λαβανίни: *Ένα διήγημα του Καβάφη*, ό.π. (σημ. 2), σ. 76.

²⁶ Στο σχεδιάγραμμα, με τη βοήθεια του οποίου ο Τοντόροφ παριστά τη σχέση ανάμεσα σε φανταστικό, παράξενο και θαυμαστό, το αμιγές φανταστικό δεν απεικονίζεται παρά μόνο ως «μεσαία [κάθετη]» διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στα γειτονικά είδη του φανταστικού-παράξενου και του φανταστικού-θαυμαστού. Τοντόροφ: *Εισαγωγή*, ό.π. (σημ. 21), σ. 57.

²⁷ Ό.π.

Γι' αυτό το λόγο το φανταστικό λειτουργεί μόνο σε κείμενα, ο επινοημένος κόσμος των οποίων είναι δομημένος σύμφωνα με τους νόμους του πραγματικού. Μόνο όταν ο αναγνώστης έχει αποκτήσει βεβαιότητα σχετικά με τους νόμους του πραγματικού, μπορεί να εισβάλει το υπερφυσικό και να διαρρήξει το μονοσήμαντο των συμβάντων. Ή, όπως το διατυπώνει η Σμιτς-Εμανς: «[...] δεν είναι το φάντασμα στον στοιχειωμένο πύργο που προκαλεί τον πραγματικό τρόμο, αλλά το φάντασμα στο σπίτι του γείτονα»²⁸ – κάτι που πρώτος έδειξε ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν με τα «αληθινά παραμύθια» (*Wirklichkeitsmärchen*²⁹) του: Εκείνο που προκαλεί σύγχυση, το «σκανδαλώδες, το μυστηριώδες και ανεξήγητο εμφανίζεται μέσα στον γνώριμο αστικό κόσμο»³⁰, για παράδειγμα «[τ]ην ημέρα της Αναλήψεως, στις τρεις το απόγευμα [...] στη Δρέσδη».³¹ Ο Κυπριανός, μέλος της «Αδελφότητας του Σεραπίωνα» (*Die Serapions-Brüder*, 1819-1821), το συνοψίζει ως εξής:

Όμως παραμένει ένα τολμηρό εγχείρημα να εισαγάγει κανείς το κατεξοχήν φανταστικό στη συνηθισμένη καθημερινότητα και να ντύσει σοβαρούς ανθρώπους, συμβούλους ανωτάτων δικαστηρίων, αρχιερείς και φοιτητές με τρελούς μαγικούς μανδύες, έτσι ώστε να γλιστρούν στους πολυσύχναστους δρόμους των πιο γνωστών πόλεων σαν μυθικά πνεύματα στο φως της ημέρας, και να χάνει κανείς τα λογικά του με κάθε τίμιο γείτονα.³²

Ο Καβάφης στο σημείο αυτό σχεδόν υπερβάλλει, προσδιορίζοντας με ακρίβεια χρονικογράφου το χωροχρονικό πλαίσιο των συμβάντων: Το υπερφυσικό δεν εισβάλλει απλά «εις τὸ φῶς τῆς ἡμέρας», αλλά η σχολαστική καταγραφή της ώρας μάς επιτρέπει να παρακολουθήσουμε όλη την εξέλιξη της ιστορίας με το ρολόι: το φάντασμα εμφανίζεται την πρώτη φορά στη 1.30 τη νύχτα, τη δεύτερη στις 3.30, ο Αλέξανδρος ηρεμεί ξανά στις 5 το πρωί και κοιμάται ως τις 9 και, βέβαια, συναντά το φάσμα ανάμεσα στο μεσημέρι και στις 4 το απόγευμα στη Μικρή Πλατεία. Και όλες οι τοποθεσίες που αναφέρονται στο κείμενο μπορούν να εντοπιστούν – ακόμη και σήμερα – στον χάρτη της Αλεξάνδρειας: το διαμέρισμα του Αλέξανδρου στην οδό

²⁸ Schmitz-Emans: *Phantastische Literatur*, ό.π. (σημ. 19), σ. 72.

²⁹ Ο όρος προέρχεται από τον Richard Benz: *Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte*, Gotha: Perthes 1908, σ. 142.

³⁰ Schmitz-Emans: *Phantastische Literatur*, ό.π. (σημ. 19), σ. 75.

³¹ Με αυτήν τη φράση ξεκινά *Το χρυσό δοχείο* (1814/19) του Ε.Τ.Α. Χόφμαν. Hoffmann, E.T.A.: *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, σχολιασμός Peter Braun, Frankfurt a.M.: Suhrkamp ⁵2012, σ. 9.

³² Hoffmann, E.T.A. (1819): «Die Serapions-Brüder», στο του ιδίου: *Gesammelte Erzählungen und Märchen*, τόμος 1, Berlin: Reimer 1819, σσ. 601 κ.ε. Βλ. σχετικά: Schmitz-Emans: *Phantastische Literatur*, ό.π. (σημ. 19), σσ. 75 κ.ε.

Σερίφ Πασά³³, το καζίνο του Αγίου Στέφανου, η στήλη του Πομπηίου, η Μικρή και η Μεγάλη Πλατεία, το Χρηματιστήριο, ο σταθμός Βούλκλη, κοντά στον οποίον βρίσκεται το σπίτι που προτίθεται να ενοικιάσει ο Αλέξανδρος για λογαριασμό της γερμανικής οικογένειας, η συνοικία του Μωχαρέμβη, όπου μένει ο εκκεντρικός Γ.Β. – ακόμα και η θέση του Καφενείου Παραδείσου. Η εντύπωση αυτή του πραγματικού ενισχύεται επίσης από το γεγονός ότι ο ανώνυμος εξωδιηγητικός αφηγητής λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο ως ανταποκριτής του ενδοδιηγητικού αφηγητή Αλέξανδρου, αφού μεταφέρει τα λεγόμενά του πάντοτε σε ευθύ λόγο. Εκτός από σχολαστικότητα, η αφήγηση χαρακτηρίζεται, όμως, και από διακριτικότητα: Τα λιγοστά ονόματα που αναφέρονται στο κείμενο αποκρύπτονται ταυτόχρονα, αφού δίνονται μόνο τα αρχικά γράμματα του ονόματος ή του επιθέτου (Αλέξανδρος Α., Δ., Γ.Β., Μάρκος Γ.), με αποτέλεσμα να δημιουργείται η εντύπωση στον αναγνώστη πως πρόκειται για γνωστά, αναγνωρίσιμα πρόσωπα της Αλεξανδρινής κοινωνίας, τα οποία οι αφηγητές προσπαθούν να προφυλάξουν από τη δημοσιότητα.³⁴

Ο Καβάφης πράγματι φαίνεται να «στήνει» έναν «κόσμο ζωντανών προσώπων», ο οποίος γεννά στον αναγνώστη ασφάλεια ως προς τους νόμους του πραγματικού, για να κλυδωνίσει στη συνέχεια την ασφάλεια αυτή με την εισβολή του υπερφυσικού. Μέχρι τη στιγμή που συναντά το φάντασμα «εις τὸ φῶς τῆς ἡμέρας», ο Αλέξανδρος – και μαζί του και ο αναγνώστης – προσπαθεί να βρει μια λογική εξήγηση για τα όσα συμβαίνουν, να ερμηνεύσει δηλαδή τα συμβάντα ως «παράξενα» κατά τον Τοντόροφ. Η συνεχής αμφιταλάντευση ανάμεσα σε φυσική εξήγηση (όνειρο, εφιάλτης) και σε δισταγμό μπροστά στο ανεξήγητο καταγράφεται με τον πιο καθαρό τρόπο στην αντίδραση του Αλέξανδρου μετά τη συνάντηση με το φάντασμα στη Μικρή Πλατεία. Αρχικά πανικοβάλλεται και τρέπεται σε φυγή, μόλις όμως απομακρυνθεί λίγο αρχίζει να είναι «ψυχραιμότερος»: «[...] ἤρχισα νὰ συζητῶ τὸ πρᾶγμα. [...] ‘Εἶμαι τρελλός’, ἐσκεπτόμην, ‘ἀφεύκτως θὰ ἡπατήθην. Θὰ ἦτο κανεὶς ὁ ὁποῖος ὠμοίαζε τὸν ἄνθρωπον τοῦ ὀνείρου μου [...]’.» (σ. 181) Επιστρέφει λοιπόν στην πλατεία, βλέπει το φάσμα να τον περιμένει ακόμα εκεί, οπότε και δεν μπορεί πια παρά να αποδεχτεί την ύπαρξη

³³ Η Ρενάτα Λαβανίνη επισημαίνει την «σχεδόν πλήρη ταύτιση του λογοτεχνικού και του βιογραφικού σκηνικού» στο εν λόγω διήγημα. Για παράδειγμα, στην οδό Σερίφ Πασά ήταν το πατρικό σπίτι του Καβάφη. Κανafis: Εἰς τὸ φῶς τῆς ἡμέρας, ὁ.π. (σημ. 1), σ. 38, ὅπως παρατίθεται στο Haas: Αἱ ἀρχαὶ τοῦ Χριστιανισμοῦ, ὁ.π. (σημ. 8).

³⁴ Η Κοκκινίδη, Δύο Αλεξανδρινοί, ὁ.π. (σημ. 14), σ. 8 κ.ε., διακρίνει ἐδῶ μια δημοσιογραφική τακτική, τὴν ὁποία ἀκολουθεῖ ὄχι μόνο ὁ Καβάφης, ἀλλὰ ἀρκετοὶ συγγραφεῖς τοῦ εἶδους τῶν «ἀποκρύφων» ἢ «μυστηρίων».

του υπερφυσικού. Έτσι όμως μεταβάλλεται και η ‘πραγματικότητα’ του. Θυμάται για παράδειγμα πώς «εἰσηλθεν τὴν νύκτα ὡς ὑπερφυσικὴ Σκιά, ἐκεῖνος τὸν ὁποῖον πρὸ ὀλίγου εἶδα καθήμενον εἰς ἓν κοινόν καφενεῖον ὑπὸ τὸ σχῆμα φυσικοῦ ἀνθρώπου» (σ. 182). Αντίθετα, ο προσεκτικός αναγνώστης θυμάται ότι την πρώτη φορά που είδε τον φανταστικό επισκέπτη ο Αλέξανδρος τον περιέγραψε ως εξής: «Ἐῖχε γένεια μαῦρα μὲ πολλαῖς ἄσπραις τρίχαις, καὶ κᾶτι τι περιέργον στὰ μάτια, ἓνα βλέμμα καὶ χλευαστικόν καὶ μελαγχολικόν. Ἐν γένει ὁμῶς εἷς τύπος μᾶλλον κοινός. Ἀπὸ ἐκείνους τοὺς ἀνθρώπους ὅπου ἀπαντᾷς πολλούς.» (σ. 175)

Με την αποδοχή της «υπερφυσικής» μορφής ο Αλέξανδρος αποδέχεται το θαυμαστό ως πραγματικότητα. Δεν είναι ο μόνος μέσα στο κείμενο. Ο εκκεντρικός Γ.Β. που τον περιθάλλει επιβεβαιώνει αυτή την πραγματικότητα του θαυμαστού όταν εκφράζει τη λύπη του για το ότι έχασε την ευκαιρία να δει το φάντασμα, διότι «ἐν τῇ Ἱστορίᾳ τῶν Φασμάτων, ἡ παρουσία τῶν πνευμάτων ἢ τῶν δαιμόνων τούτων εἰς τὸ φῶς τῆς ἡμέρας εἶναι λίαν σπανία» (σ. 182)³⁵. Η δική του θεώρηση του κόσμου κάθε άλλο παρά έχει κλυδωνιστεί.

Το ίδιο το κείμενο ωστόσο δεν επιβεβαιώνει την ύπαρξη του θαυμαστού. Στην κύρια αφήγηση καθίσταται μεν σαφές πως ο Αλέξανδρος εξακολουθεί δέκα χρόνια αργότερα να πιστεύει ακράδαντα στην ύπαρξη του θαυμαστού, όπως προκύπτει από την επανειλημμένη διαβεβαίωσή του πως θα ήταν σήμερα πολυεκατομμυριούχος, αν το είχε τολμήσει. Αυτή η απόλυτη πεποίθησή του ωστόσο ούτε επιβεβαιώνεται ούτε και καταρρίπτεται από το κείμενο – με τον ίδιο τρόπο που δεν απαντάται και το ερώτημα, αν επρόκειτο πράγματι για όνειρο ή όχι. Το κείμενο κλείνει ως εξής:

Ἐδῶ ἐσταμάτησεν ὁ Ἀλέξανδρος. Ἡ πολλὴ πίστις καὶ ἡ μεγάλη ἀπλότης μεθ’ ὧν ἔκαμε τὴν διήγησίν του μᾶς ἐμπόδισε νὰ τὴν σχολιάσωμεν. Ἐξ ἄλλου ἡ ὥρα ἦτο μεσάνυκτα καὶ 27 λεπτά. Καὶ ὅπως τὸ τελευταῖον τραῖνον διὰ τὴν χώραν ἦτο εἰς τὰς 12½, ἠναγκάσθημεν νὰ τὸν ἀποχαιρετήσωμεν καὶ νὰ φύγωμεν βιαστικοί. (σ. 183)

Κανένα σχόλιο, καμία προσπάθεια ερμηνείας εκ μέρους των προσώπων, καμία σηματοδότηση ή ένδειξη εκ μέρους του εξωδιηγητικού αφηγητή που θα βοηθούσε τον αναγνώστη να κρίνει το συμβάν. Το αιφνιδιαστικό τέλος μεταθέτει κάθε προβληματισμό για την αξιοπιστία ή μη της διήγησης του Αλέξανδρου εκτός κειμένου. Το ερώτημα «πραγματικότητα ή όνειρο; αλήθεια ή ψευδαίσθηση;»³⁶ όχι

³⁵ Παρόμοια το διατυπώνει ο Τοντόροφ: *Εισαγωγή*, ό.π. (σημ. 21), σ. 32: «Εἴτε ο διάβολος είναι μια ψευδαίσθηση, ἓνα φανταστικό ον· εἴτε, πάλι, ὑπάρχει πραγματικά, ακριβῶς ὅπως τα ἄλλα ζωντανά ὄντα: με τον εἰς περιορισμό, ὅτι τον συναντούμε σπάνια.»

³⁶ Ο.π.

μόνο δεν βρίσκει την απάντησή του, αλλά δεν τίθεται καν ως αντικείμενο (εσωκειμενικής) συζήτησης, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο *Ερημωμένο σπίτι* (*Das öde Haus*, 1817) του Ε.Τ.Α. Χόφμαν, όπου τα πρόσωπα της κύριας αφήγησης φιλοσοφούν για το «θαυμαστό» και το «παράξενο».³⁷ Αντίθετα, το αναπάντεχο τέλος του Καβάφη αφυπνίζει εκ νέου τον «δισταγμό» του αναγνώστη, αφού επαναφέρει, οριστικά πλέον, την αμφισημία που έμοιαζε να έχει εξαλειφθεί με την αποδοχή του θαυμαστού εκ μέρους του Αλέξανδρου.³⁸ Είναι, συνεπώς, το τρένο που φεύγει στις 12.30 και όχι το φάσμα που επιβάλλει την οριστική ένταξη του κειμένου στο είδος του φανταστικού. Το τρένο σηματοδοτεί το «ρήγμα», ή καλύτερα: χαράσσει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο θαυμαστό και το παράξενο, η οποία παριστά σύμφωνα με τον Τοντόροφ το φανταστικό. Ή, με βάση τη θεωρία του Ούβε Ντουρστ: Το τρένο είναι εκείνο που επιτρέπει στο κείμενο την οριστική μεταπήδηση στο «μη-σύστημα» του φανταστικού.³⁹

Εν κατακλείδι, ο Καβάφης δεν κλυδωνίζει μόνο την ορθολογιστική κοσμοαντίληψη του Διαφωτισμού, αλλά και τη θαυμαστή του Ρομαντισμού. Πρόκειται για ένα μοντέλο του φανταστικού, το οποίο η Σμιτς-Έμανς ονομάζει «μοντέλο ανατροπή», επειδή αναγκάζει τον αναγνώστη να προβληματιστεί όχι απλά

³⁷ Hoffmann, E.T.A.: *Nachtstücke*, επιμύθιο Lothar Pikulik, εικονογράφηση Renate Sendler-Peters, Frankfurt a.M.: Insel 1990, σ. 164. Η εγκιβωτισμένη αφήγηση και η τακτική της απόκρυψης των ονομάτων των ηρώων είναι δύο μόνο ομοιότητες της νουβέλας του Ε.Τ.Α. Χόφμαν με το διήγημα του Καβάφη. Η πιο σημαντική, κατά τη γνώμη μου, είναι ότι, παρά το γεγονός ότι το μυστήριο του ερημωμένου σπιτιού λύνεται εντέλει στον Χόφμαν, ένα στοιχείο παραμένει αμφίσημο, διατηρώντας τον δισταγμό του αναγνώστη μέχρι τέλους, ο οποίος δεν μπορεί να αποφανθεί αν η εικόνα της γυναίκας που βλέπει ο ήρωας Τέοντορ στο παράθυρο του ερημωμένου σπιτιού και η οποία πυροδοτεί τον έρωτά του, είναι πραγματική ή αν πρόκειται για φαντασίωση του ήρωα που οραματίζεται ήδη τη γυναίκα που θα συναντήσει αργότερα.

³⁸ Βλ. και το σχόλιο στην έκδοση των *Πεζών*, σ. 370: «Η αφήγηση τραβάει την προσοχή των φίλων (και μαζί τού αναγνώστη) και τους αφήνει τελικά μετέωρους, χωρίς να έχουν στοιχεία για να κρίνουν αν αυτά που τους διηγήθηκαν είναι αλήθεια ή όχι, χωρίς να ξέρουν αν πρέπει ή όχι να πιστέψουν στο υπερφυσικό. Ο Καβάφης κατορθώνει να δημιουργήσει αυτό που ο Tz. Todorov ονομάζει 'κλίμα του φανταστικού' ('effet fantastique').»

³⁹ Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin: Lit 2010, σ. 103: Για τον Ντουρστ το φανταστικό είναι ένα «μη-σύστημα» (N) που δημιουργείται από τον εσωκειμενικό ανταγωνισμό ανάμεσα σε μια «κανονική πραγματικότητα» (κανονικό σύστημα R) και μια «αποκλίνουσα πραγματικότητα» (θαυμαστό σύστημα W). Τα δύο αντιμαχόμενα συστήματα R και W που ορίζουν τον εσωκειμενικό κόσμο διεξάγουν μάχη για την αποκλειστική κυριαρχία, την οποία δεν κατακτά ωστόσο κανένα από τα δυο. (σ. 101) Για να οπτικοποιήσει το μοντέλο του ο Ντουρστ σχεδιάζει ένα «αφηγηματικό φάσμα», μια οριζόντια γραμμή που ξεκινά αριστερά στη θέση R και φτάνει δεξιά στη θέση W. Το φανταστικό τοποθετείται ακριβώς στη μέση της γραμμής αυτής, εκεί όπου επικαλύπτονται τα δύο συστήματα R και W. (σ. 103) Στο φάσμα αυτό μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τα άλματα του κειμένου ανάμεσα στα συστήματα. Το *Εις το φως της ημέρας* ξεκινά αριστερά (στο κανονικό σύστημα R, όπου το φάντασμα δεν μπορεί παρά να είναι όνειρο/εφιάλτης ή ο Αλέξανδρος τρελός) και μεταπηδά κατόπιν στη δεξιά πλευρά (θαυμαστό σύστημα W, όπου το φάντασμα υπάρχει πράγματι, άρα οι φυσικοί νόμοι έχουν τεθεί εκτός ισχύος). Το τέλος της κύριας αφήγησης επαναφέρει το κείμενο στη μέση του φάσματος, όπου δεν αναγνωρίζεται η κυριαρχία σε κανένα από τα δύο συστήματα.

πάνω σε αντιθετικές εναλλακτικές (τάξη – αταξία, φυσικό – υπερφυσικό κλπ.), αλλά πάνω στην ίδια την ύπαρξη οποιασδήποτε ‘τάξης’ ή ‘τάξεων’, πάνω σε τρόπους θεώρησης της πραγματικότητας και μοντέλα ερμηνειών και αντιλήψεων για το τι είναι πραγματικό.⁴⁰

Σε μια αποστροφή που θυμίζει Χάινριχ φον Κλάιστ,⁴¹ ο Αλέξανδρος, πριν ακόμη αρχίσει να αφηγείται την ιστορία του, εξηγεί στους δύο συνομιλητές του – και προφανώς δεν απευθύνεται μόνο σ’ αυτούς:

Ἐὰν ἤμην εἰς ἄλλην συντροφιά –αἴφνης μεταξύ τῶν λεγομένων «ἀνεπτυγμένων ἀνθρώπων»– δὲν θὰ ἐξηγούμην, διότι θὰ μὲ περιγελοῦσαν. Ἀλλὰ ἡμεῖς εὐρισκόμεθα κομμάτι πλέον ὑψηλὰ ἀπὸ τοὺς λεγομένους «ἀνεπτυγμένους ἀνθρώπους», δηλαδή ἡ τελεία πνευματικὴ ἀνάπτυξις μᾶς ἔκαμε πάλιν ἀπλοῦς, ἀλλὰ ἀπλοῦς ἄνευ αμαθείας. Ἐκάμαμεν ὅλον τὸν γῦρον. Ὅθεν φυσικῶς ἐπιστρέψαμεν εἰς τὸ πρῶτον σημεῖον. Οἱ ἄλλοι ἔμειναν εἰς τὰ μισά. Δὲν ξεύρουν, οὐδὲ εἰκάζουν, ποῦ τελειώνει ὁ δρόμος». (σς. 174 κ.ε.)

Διατυπωμένο ρομαντικά: Η ιστορία του δεν είναι για φιλισταίους που προσβλέπουν σε ασφάλεια, σταθερότητα και ορθολογικά μοντέλα ερμηνείας του κόσμου. Το κείμενο ωστόσο του αντιτείνει: Ούτε και για ρομαντικούς. Αυτοί συζητούσαν μεν αντικρουόμενα μοντέλα ερμηνείας του κόσμου, διέκριναν όμως ακόμη τα δύο μέτωπα. Ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν το δείχνει αυτό στο *Ζάντμαν* (*Der Sandmann*, 1816) με το αντιθετικό ζεύγος Κλάρα και Ναθαναήλ.⁴² Στο γύρισμα του 19ου αιώνα ωστόσο, ο καθарός διαχωρισμός των μοντέλων φαίνεται να είναι προβληματικός. Και το υπερφυσικό, αφ’ ης στιγμής εισβάλλει στον κόσμο, μεταλλάσσεται επηρεαζόμενο από τον κυρίαρχο ορθολογικό (ή και εργαλειακό) τρόπο σκέψης. Προφανώς γι’ αυτό και ο Γ. Β. καθησυχάζει τον Αλέξανδρο με το εξής ‘λογικό’ επιχείρημα:

[...] μὲ παρεκάλει [ο Γ. Β.] νὰ πεισθῶ ὅτι δὲν εἶχα πλέον καμμίαν αἰτίαν φόβου, διότι τὸ φᾶσμα ἦλθεν εἰς ἐμὲ ἐπὶ ὥρισμένῳ σκοπῷ, τὴν ἀπόκτησιν τοῦ «σιδηροῦ κιβωτίου» τὸ ὁποῖον δὲν ἠδύνατο νὰ λάβῃ, φαίνεται, ἄνευ τῆς παρουσίας καὶ βοηθείας ἀνθρώπου. Τὸν σκοπὸν αὐτὸν δὲν ἐπέτυχε· καὶ θὰ ἐγνώριζεν ἤδη ἐκ τοῦ τρόμου μου ὅτι δὲν ἔμενε πλέον ἐλπίς νὰ τὸν ἐπιτύχῃ. Ἀναμφιβόλως θὰ ὑπάγῃ νὰ πείσῃ ἄλλον τινα. (σ. 182)

⁴⁰ Schmitz-Emans: Phantastische Literatur, ὁ.π. (σημ. 19), σ. 109.

⁴¹ Στο δοκίμιο *Μαριονέτες* (*Über das Marionettentheater*, 1810) ο Κλάιστ εκθέτει μια παρόμοια κυκλική πορεία της γνώσης, στην αρχή και στο τέλος της οποίας απαντά η πραγματική χάρη. Βλ. Kleist, Heinrich von: *Οι μαριονέτες. Και μια μελέτη του Bernard Dort*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα: Αγρα 1982, σ. 28.

⁴² Στο *Ζάντμαν* ο Χόφμαν θεματοποιεί την αντίθεση ανάμεσα σε Διαφωτισμό και Ρομαντισμό, ανάμεσα σε ορθό λόγο και φαντασία μέσα από την αντιπαράθεση των δύο κεντρικών ηρώων Ναθαναήλ και Κλάρα. Η ευαισθησία και το διαταραγμένο πνεύμα του νεαρού φοιτητή Ναθαναήλ τον καθιστούν τυπικό παράδειγμα ρομαντικού χαρακτήρα, ενώ η φιλισταία Κλάρα εκπροσωπεί, όπως υποδηλώνεται ήδη από το όνομά της, τη φωνή της λογικής και του διαφωτισμού.

Έτσι απλά μπορεί κανείς να αντιμετωπίσει το υπερφυσικό – αρκεί να ξέρει πώς λειτουργεί: ως εταίρος που κύριο στόχο έχει να βγει κερδισμένος από μια εμπορική δοσοληψία.

Δεν υπάρχει, κατά τη γνώμη μου, πιο αντι-ρομαντικός τρόπος να χειριστεί κανείς το θαυμαστό.

Αλεξάνδρα Ρασιδάκη

Ζητήματα ταυτότητας και η ρητορική του ηρωισμού: E.T.A. Hoffmann και Γεώργιος Βιζυηνός

Η αμφισβήτηση της ενιαίας, συγκροτημένης ταυτότητας αποτελεί μια από τις βασικές θεματικές του γερμανικού Ρομαντισμού. Αναδιπλασιασμοί και σχάσεις του εγώ, σωσίες και παραφρονούντες εμφανίζονται, άλλοτε ως κωμικά άλλοτε ως τραγικά στοιχεία, στα περισσότερα κείμενα του ρεύματος αυτού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η θεματική της ταυτότητας στις περιπτώσεις εκείνες όπου η ρομαντική γραφή εμπεριέχει αναγωγές στην ιστορική επικαιρότητά της, καθώς η ξεκάθαρα περιγεγραμμένη εθνική ταυτότητα αποτελεί έναν από τους πυλώνες της εθνικιστικής ιδεολογίας. Στην προκείμενη ανακοίνωση θα παρουσιάσω κείμενα του Hoffmann και του Βιζυηνού στα οποία γίνεται άμεση αναφορά στα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής τους και προβάλλεται η χαρακτηριστική για την εποχή ρητορική της ιδεολογίας του εθνικισμού. Θα δείξω πως τα κείμενα αυτά, αναπτύσσοντας τον προβληματισμό γύρω από το ζήτημα της ταυτότητας, αφενός παρουσιάζουν την εθνικιστική ιδεολογία και αφετέρου την υπονομεύουν. Τόσο η ειρωνική και γκροτέσκα γραφή του Hoffmann όσο και η κριτική και συχνά δραματική αφήγηση του Βιζυηνού μπορούν έτσι να διαβαστούν ως σχόλια στην εθνικιστική ιδεολογία του 19ου αιώνα.

Οι γερμανοί ρομαντικοί στρέφονται με τα κείμενά τους ενάντια στη λογική της αυθεντίας όπως ενσαρκώνεται από τους λεγόμενους «φιλισταίους». Ο μάλλον αρνητικά φορτισμένος αυτός όρος χαρακτηρίζει τα μέλη της «καλής κοινωνίας» (την αστική τάξη, ιδίως όπως αρχίζει να διαμορφώνεται στην Πρωσσία του 1800), τους καθώς πρέπει αστούς, αυτοαναγορευόμενους σε προασπιστές της κανονικότητας, του μέτρου και της σύνεσης, οι οποίοι στο όνομα της λογικής επιβάλουν με απόλυτη αυταρέσκεια τον τρόπο σκέψης τους και τις αρχές τους στους άλλους. Ο συντηρητισμός τους εκφράζεται έτσι ενίοτε αυταρχικά καθώς θεωρούν ότι μονάχα ο δικός τους τρόπος σκέψης και ζωής είναι σωστός.¹

Στα ρομαντικά κείμενα συναντάμε αφενός καρικατούρες φιλισταίων, περιγραφές που τονίζουν την αυταρέσκεια και τη στενοκεφαλιά τους, κοροϊδεύουν την

¹ Pikulik, Lothar: *Romantik als Ungenügen an der Normalität*, Frankfurt: Suhrkamp 1979, σσ. 141-165.

φιλοχρηματία, την πεζότητα και την επιπολαιότητά τους.² Αφετέρου παρουσιάζεται η έλλειψη ανεκτικότητας απέναντι σε όποιον δεν συμμερίζεται τον τρόπο ζωής ή και σκέψης τους και ξέρουμε όλοι τα παραδείγματα λογοτεχνικών χαρακτήρων, των κατεξοχήν ρομαντικών ηρώων, που υπομένουν τη συγκατάβαση, τον χλευασμό και την καταπίεση των Φιλισταίων του περιγυρού τους.³

Ένας άλλος τρόπος αντίδρασης είναι η κατάλυση του ισχυρού υποκειμένου και μαζί του της δυνατότητας αντικειμενικής θεώρησης και κρίσης. Τα τόσο διαδεδομένα μοτίβα του σωσία, της εσωτερικήςσχάσης, της τρέλας υπονομεύουν την αρχή της συγκροτημένης, ενιαίας ταυτότητας και μπορούν έτσι να ερμηνευθούν ως αντίδραση σε έναν διαφωτιστικής καταγωγής τρόπο σκέψης, ο οποίος, εν ονόματι του ορθολογισμού και της «κοινής λογικής» διακρίνει, κρίνει και κατακρίνει κάθε απόκλιση.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η θεματική της ταυτότητας στις περιπτώσεις εκείνες όπου η ρομαντική γραφή εμπεριέχει αναγωγές στην ιστορική επικαιρότητά της, καθώς η ξεκάθαρα περιγεγραμμένη εθνική ταυτότητα αποτελεί έναν από τους πυλώνες της εθνικιστικής ιδεολογίας. Η υπονόμηση του ισχυρού υποκειμένου αντιπαραβάλλεται στις περιπτώσεις αυτές με την καταστατική για την εθνικιστική ιδεολογία έννοια της εθνικής ταυτότητας με αποτέλεσμα να μπορούν να διαβαστούν τα κείμενα αυτά –αυτή είναι η θέση μου– ως ένα σχόλιο στον εθνικιστικό λόγο της εποχής τους. Προκύπτει έτσι μια άλλη πλευρά του Ρομαντισμού, αντίθετη από εκείνη του Ρομαντισμού ως βασικού «σύμμαχου» του εθνικισμού.⁴

Υπό αυτή την οπτική γωνία θα εξετάσουμε το διπλό διήγημα του E.T.A. Hoffmann, *Die Irrungen / Die Geheimnisse* (*Οι παρανοήσεις / Τα μυστικά*) και στη συνέχεια το διήγημα του Βιζυηνού *Μοσκόβ Σελήμ*. Θα εστιάσουμε στις αναφορές στην εθνικιστική ιδεολογία και στη ρητορική της καθώς και στους τρόπους υπονόμησης αυτής. Οπου ο Βιζυηνός αναφέρεται όχι βεβαίως ως ρομαντικός, αλλά

² Βλέπε τις περιγραφές των αστικών συνεστιάσεων στα διηγήματα του Hoffmann π.χ. στο *Ο Ζάντμαν* ή στο *Ο Μικρός Ζάχες*.

³ Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η μορφή του Ανσέλμους στο *Χρυσό δοχείο* του Hoffmann αλλά και του κύριου χαρακτήρα στο *Οι νυχτερινές περίπολοι του Μποναβεντούρα* του Klingemann.

⁴ Πέρα από την «στροφή» κάποιων από τους βασικούς εκπρόσωπους του γερμανικού Ρομαντισμού όπως οι αδελφοί Schlegel και ο Arnim προς τον καθολικισμό και τον εθνικισμό, το ρομαντικό κίνημα στηρίζει θεωρητικά και ρητορικά την ανάπτυξη της εθνικιστικής ιδεολογίας. Έτσι σημειώνει ο Gellner, Ernest: *Nationalismus: Kultur und Macht*, Berlin: Siedler 1999, σ. 123. Στη συνέχεια: Gellner: *Nationalismus*.

ως ένας εξαιρετικά ιδιότυπος νεοέλληνας συγγραφέας που συνδιαλέγεται ως προς τις θεματικές αλλά και κυρίως τις αφηγηματολογικές τεχνικές με την παράδοση του γερμανικού Ρομαντισμού.

A) E.T.A. Hoffmann

Αντικείμενο του διπλού διηγήματος *Οι παρανοήσεις / Τα μυστικά*⁵ είναι, όπως τόσο συχνά στον Hoffmann, μια ερωτική ιστορία: ο υπερφίαλος νεαρός βερολινέζος δανδής Βαρόνος Theodor ερωτεύεται μια ελληνίδα πριγκίπισσα, η οποία αναζητεί τον αγαπημένο της, τον ήρωα της επανάστασης Θεόδωρο Καπετανάκη. Την αλυσίδα των παρανοήσεων, στις οποίες αναφέρεται ο τίτλος του πρώτου διηγήματος, τροφοδοτεί ο προστάτης της κοπέλας, ένας μάγος με γκροτέσκο παρουσιαστικό, ο οποίος θέλει να εκμεταλλευτεί τον Βαρόνο, προκειμένου να διακοπεί η σχέση της πριγκίπισσας με τον επαναστάτη. Ενώ η πριγκίπισσα νομίζει ότι ο Theodor είναι ο ήρώας της και προσπαθεί να τον προτρέψει σε ανδραγαθήματα, ο Βαρόνος ταλαντεύεται ανάμεσα αφενός στον έρωτά του, τη γοητεία ενός ταξιδιού στην εξωτική Ελλάδα και την αίγλη του ηρωισμού –αφετέρου στον τρόπο του μπροστά στην ιδέα της ένοπλης μάχης και του ενδεχομένου των βασανιστηρίων.

Το δεύτερο διήγημα εν μέρει αποσαφηνίζει την εικόνα, εν μέρει, πιστό στον τίτλο του, τη συσκοτίζει περισσότερο: Ενώ ο Γερμανός Theodor αναζητεί ή μάλλον κατασκευάζει την ελληνική του ταυτότητα, προκειμένου να παίζει τον ρόλο του ήρωα Θεόδωρου, συναντά τον σωσία του στο μαγικό ανδρείκελο του μάγου/θείου της πριγκίπισσας. Το μυστήριο των δύο Θεόδωρων περιπλέκεται ακόμα περισσότερο όταν εμφανίζεται ο τρίτος Theodor, ο συγγραφέας Hff. ο οποίος αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στην πλοκή. Με τον τρόπο αυτό υπονομεύεται η αυτονομία του κεντρικού χαρακτήρα με αποτέλεσμα τον διχασμό του εγώ: ένας πρωταγωνιστής σε κρίση ταυτότητας, που δεν ξέρει ποιος είναι και τι είναι, Theodor ή Θεόδωρος, ήρωας ή λιγόνυχος (Hasenfuß).

Το διπλό διήγημα του Hoffmann δεν αναφέρεται απλώς στην ελληνική επανάσταση αλλά ουσιαστικά γράφεται ταυτόχρονα με τις εξελίξεις στην Ελλάδα: το

⁵ *Die Irrungen / Die Geheimnisse*. Στο: Hoffmann, E. T. A.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, τόμος 5 επιμ. Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. Στη συνέχεια: *E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke* 5. Τα παραθέματα παρατίθενται σε δική μου μετάφραση με αριθμό σελίδας μέσα στο κείμενο.

διήγημα *Οι Παρανοήσεις* δημοσιεύεται στο περιοδικό Almanach το 1820, το διήγημα *Τα Μυστικά* το 1821. Πρόκειται για μια χρονική σύμπτωση που προσδίδει στις ιστορικές αναφορές μια ιδιάζουσα χροιά και η οποία, όπως είναι αναμενόμενο εφόσον πρόκειται για τον Hoffmann με τη γνωστή του προτίμηση για μετασχόλια, θεματοποιείται και μέσα στο κείμενο.⁶ Έτσι, η πλοκή κλείνει με την εξής πληροφορία:

Έρθε η στιγμή εκείνη, την οποία είχε προεικάζει το όραμα στον κήπο, όπου πράγματι κυμάτισε το λάβαρο με τον κόκκινο σταυρό και τον φοίνικα, και η πριγκίπισσα επέστρεψε ως επακόλουθο αυτού στην πατρίδα της. (σ. 567)

Ο χαρακτήρας/συγγραφέας εκφράζει άλλωστε στο υστερόγραφο την έκπληξή του για τη σύμπτωση μυθοπλασίας και ιστορίας:

Θαυμαστό είναι τέλος και το γεγονός ότι αυτό που το περασμένο έτος (1820) φάνταζε σαν επινόηση εκ του μηδενός, τυχαία νύξη, φέτος (1821) έχει βρει βάση στην επικαιρότητα. Ποιος ξέρει, ποιος Θεόδωρος ανεμίζει την στιγμή αυτή το λάβαρο με τον σταυρό και τον φοίνικα. (σ. 568)

Η αναφορά στα ιστορικά συμφραζόμενα της ελληνικής επανάστασης επιτρέπει στον Hoffmann την αναδίπλωση της ρητορικής του εθνικισμού, του «ηρωικού» αφηγήματός⁷ ενώ η μορφή του υπερφίαλου και μάλλον γελοίου Βαρόνου, καρικατούρα φιλέλληνα, δίνει τη δυνατότητα υπονόμεισής της σε πολλά επίπεδα. Έτσι εκφράζονται μέχρι τέλους επιφυλάξεις ως προς το αν ο Theodor ταξίδεψε πράγματι, όπως διατείνεται, στην Ελλάδα, ενώ το διήγημα κλείνει με ευχή ενός φίλου προς τον θείο του Βαρόνου ότι μακάρι η δημοσίευση της ιστορίας να λειτουργήσει ως «καθρέφτης στο οποίο θα αντικρίσει ο Theodor την αλλόκοτη μορφή του, θα ντραπεί και θα βελτιωθεί.» (σ. 567)

Η εθνικιστική ιδεολογία και ως εκ τούτου και η ρητορική της βασίζονται στην αρχή της οριοθέτησης: υιοθετεί και αναπαράγει τη βασική διάκριση μεταξύ εχθρού και φίλου, η οποία επιτρέπει τη σύλληψη μιας θετικά εννοημένης εθνικής ταυτότητας και την αντιπαράθεσή της με την αρνητική εικόνα του άλλου, του εχθρού.⁸ Από αυτή

⁶ Η Triebel τονίζει την συχνή σύνδεση στον Hoffmann μεταξύ της πολιτικής διάστασης και της ποιητικής αυτοαναφορικότητας. Triebel, Odila: *Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E.T.A. Hoffmann*, Köln, Berlin: Böhlau, 2003, σ. 162. Στη συνέχεια: Triebel: *Staatsgespenster*. Θα δούμε πως και στον Βιζυηνό ο αναστοχασμός πάνω στη λογοτεχνία εξυπηρετεί τη θεματοποίηση πολιτικών ζητημάτων.

⁷ Ακολουθώ την ορολογία του Müller-Funk, ο οποίος μιλά για «ηρωικό αφήγημα». Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien: Springer 2002, σ. 229.

⁸ Ο Bauman περιγράφει τη λογική αυτή της διχοτόμησης ως εξής: «The Friends/ Enemies opposition sets apart truth from falsity, good from evil, beauty from ugliness. It also differentiates between proper and improper, right and wrong, tasteful and unbecoming.» Bauman, Zygmunt: *Modernity and*

την αντιπαράθεση εκπορεύεται αφενός η μεγάλη σημασία που αποδίδεται στο ζήτημα της ταυτότητας, αφετέρου η αφηγηματολογική διάπλαση της ηρωικής εικόνας του εαυτού και της αρνητικής εικόνας του άλλου, του ξένου (Feindbild). Η καταστατική για τη ρητορική του εθνικισμού διάκριση μεταξύ εχθρών και φίλων, εν προκειμένω Ελλήνων και Τούρκων υπονομεύεται στο κείμενο του Hoffmann από έναν τρόπο περιγραφής που, αντί να τονίζει τις διαφορές, αναδεικνύει μάλλον τις αδυναμίες οριοθέτησης: Έτσι, όταν πάει ο Βαρόνος στον ράφτη του θεάτρου για να αποκτήσει μια νεοελληνική φορεσιά που να ταιριάζει στον έρωτά του, σχολιάζει ο αφηγητής ότι η μεταμφίεση αυτή δεν του προξένησε μεγάλη δυσκολία καθώς η αμφίεσή του μέσα στο σπίτι ήδη «τουρκόφερνε»:

Καθώς το negligee του, μια ανατολίτικη μεταξωτή ρόμπα και ένας σκούφος σαν τουρμπάνι σε συνδυασμό με ένα μακρύ ναργιλέ τουρκόφερναν ήδη, η μετάβαση στην νεοελληνική αμφίεση κατέστη εύκολη και φυσική. (σ. 475)

Στην αυστηρή οριοθέτηση μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων, που θα ταίριαζε με τις αναφορές στην ελληνική επανάσταση, αντιτίθεται η αρχή της μείξης:

Έτσι νεοελληνικά ντυμένος καθόταν λοιπόν ο Βαρόνος σταυροπόδι, μια στάση που στην πραγματικότητα του προξενούσε κράμπες, πάνω στον καναπέ και φυσούσε, βαστώντας ωραιότατο κεχρμπαρένιο στόμιο, σύννεφα τούρκικου καπνού μπροστά του. (σ. 476)

Η αμφισβήτηση της διαφοράς, όπως είδαμε ότι παρουσιάζεται μέσω του ενδυματολογικού παραδείγματος, εντείνεται όταν αφορά την ταυτότητα των κύριων χαρακτήρων. Το χαρακτηριστικό για τον Ρομαντισμό μοτίβο του σωσία επανέρχεται εδώ «εμπλουτισμένο» καθώς συμπίπτει με τη θεματική της εθνικής ταυτότητας και τη συναρτώμενη με αυτήν κατασκευή μιας γενεαλογίας. Ο μηχανισμός εκείνος της εθνικιστικής ιδεολογίας μέσω του οποίου το παρόν συνδέεται με ένα (κατά κανόνα ένδοξο) παρελθόν, ούτως ώστε η εθνικιστικές αξιώσεις να νομιμοποιούνται ιστορικά⁹ σκηνοθετείται στον Hoffmann προβάλλοντας έτσι την κατασκευαστική του διάσταση. Ο βαρόνος, προκειμένου να νομιμοποιήσει τη θέση του στο πλάι της ελληνίδας πριγκίπισσας, επικαλείται την ελληνική του καταγωγή – μια επινόηση τόσο υπερβολική που ο θεός του την αμφισβητεί αμέσως. Ο ερωτευμένος βαρόνος παραμερίζει ελαφρά τη καρδιά τις όποιες ενστάσεις του θείου του, επικαλούμενος μια μεταφυσική διάσταση:

Ambivalence, New York: Cornell University Press, 1991, σ. 54. Στη συνέχεια: *Bauman: Modernity and Ambivalence*.

⁹ Πρβλ. Gellner: *Nationalismus*, ό.π. (σημ. 4), σ. 116 που μιλά για «βαθιά ανάγκη επιστροφής στην πηγή της ζωτικότητας και της πραγματικής ταυτότητας.»

Θα παραδεχτώ, συνέχισε ο Theodor απόλυτα ήρεμος και γαλήνιος, θα παραδεχτώ ότι θεωρώντας το όλο ζήτημα από μια πεζή, καθημερινή οπτική γωνία, ο ισχυρισμός μου φαντάζει απόλυτα απίθανος. Αλλά το ωραίο, αδιαλεύκαντο μυστικό, ο τρυφερός μυστικισμός της ζωής εμφανίζεται πανταχού εμπρός μας και το πλέον απίθανο είναι συχνά βαθιά αληθινό. (σ. 478)

Η φράση αυτή, πέρα από την παρωδία του τρόπου έκφρασης ρομαντικών ηρώων του πρώιμου κυρίως Ρομαντισμού, καθιστά σαφές ότι η εθνική (του) ταυτότητα δεν καθορίζεται από εξωτερικούς, αντικειμενικούς παράγοντες αλλά είναι ζήτημα ατομικής (μυστικιστικής) πίστης και βούλησης.

Η μορφή του θείου της πριγκίπισσας αποτελεί μια ακόμη αφορμή για ευτράπελο παιχνίδι με το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας, καθώς αναφέρεται ότι είναι ταυτόχρονα δικηγόρος από το Βραδεμβούργο, άρχοντας της Νάξου και σοφός Εβραίος από τη Σμύρνη και του οποίου το όνομα –που μονάχα στα γερμανικά μπορεί να προφερθεί– «Schnüspelpold» γράφεται στο κείμενο με ελληνικούς χαρακτήρες.

Καταστατικό στοιχείο της ρητορικής του εθνικισμού αποτελεί η διαδικασία της αφήγησης: σημασία δεν έχουν μονάχα τα ανδραγαθήματα στο πεδίο της μάχης, οι κακουχίες και τα βασανιστήρια, η αυτοδιάθεση και η συντροφικότητα αλλά και η εξιστόρηση όλων αυτών, καθώς μέσω αυτής καθίσταται δυνατός ο εξωραϊσμός και η μυθοποίηση της ατομικής εμπειρίας και η ένταξή της σε μια γενεαλογία ηρωικών πράξεων, ώστε να εντυπωσιαστούν και να εμπνευστούν όσοι ακούν.

Στο διήγημα *Οι παρανοήσεις* αναλαμβάνει η ωραία Ελληνίδα την εξύμνηση του υψηλού σθένους και της αυτοθυσίας των Ελλήνων για να καταλήξει σε ένα δραματικό κάλεσμα στα όπλα. Ωστόσο στα λόγια της, η αρχική, αρμόζουσα στην περίπτωση, συναισθηματική φόρτιση οδηγεί στη συνέχεια σε στοιχεία υπερβολής, και κατά την απarıθμηση των βασανιστηρίων, καταλήγει απροκάλυπτα ειρωνική, υπονομεύοντας κάθε υψηλό αίσθημα:

Σπεύσε μαζί μου πίσω στην πατρίδα, την ιερή αυτή γη, όπου σε καρτερούν οπλισμένοι οι ταγμένοι αρχηγοί του λαού, για να αποτινάξετε τον απαίσιο, ταπεινωτικό ζυγό, που μας εξαναγκάζει σε άθλια, κοπιαστική ζήση. (...) Εσύ επικεφαλής, χτυπάς περήφανος καπετάνιος τον πασά κατακέφαλα, ελευθερώνεις τα νησιά (...) Τι έχεις δα να φοβηθείς, από την τολμηρή σου πράξη; - αν αποτύχεις, είτε θα πεθάνεις τον ένδοξο θάνατο του τολμηρού αγωνιστή, είτε, σε περίπτωση που σε πιάσει αιχμάλωτο ο Πασάς, το πολύ να σε σουβλίσουν, ή να σου βάλουν μπαρούτι στα αυτιά και να το ανάψουν ή θα επιλέξουν κάποιον άλλο τρόπο θανάτωσης, από αυτούς που αρμόζουν σε πραγματικό ήρωα. (σ. 505)

Δεν απορεί ο αναγνώστης που το κάλεσμα αυτό δεν έχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Αντί να εμπνεύσει ηρωισμό και αυτοθυσία προκαλεί μια αντίδραση

κάθε άλλο παρά αρμόζουσα στον υψηλό σκοπό – υπονομεύοντας σφόδρα τη ρητορική του ηρωισμού:

Καθώς άκουγε ο βαρόνος τα λόγια της Ελληνίδας συντελέστηκε στην ψυχή του μια αξιοπερίεργη αλλαγή. Την πύρινη φλόγα που τον διακατείχε διαδέχτηκε παγερό ψύχος, και ήταν σαν να τον είχε κυριέψει το ρίγος του τρόμου. (σ. 505)

Η σκηνή αυτή έχει το ανάλογό της στο δεύτερο διήγημα, *Τα μυστικά*, όταν ο Βαρόνος ζητά από έναν καθηγητή της ιστορίας να του περιγράψει τις τούρκικες μεθόδους βασανισμού. Μπροστά στις λεπτομερέστατες (και εξίσου ειρωνικές) περιγραφές του καθηγητή διαφορετικών τρόπων θανάτωσης, ο Βαρόνος τρέπεται σε φυγή. Είναι ενδεικτικό ότι και στις δύο περιπτώσεις δεν πρόκειται για περιγραφές της εμπειρίας της μάχης αλλά για την ανάπτυξη μιας ρητορικής γύρω από το θέμα του πολέμου – πρόκειται για το αφήγημα του ηρωισμού και της χρήσης του ως ρητορικής στρατηγικής. Η σημασία αυτής της σκηνής γίνεται σαφής αν αναλογιστεί κανείς ότι η αναφορά στις βιαιοπραγίες των εχθρών κατέχει σταθερή θέση στην εθνικιστική ρητορική, καθώς εξυπηρετεί διπλό σκοπό: αφενός προβάλλεται ο ηρωισμός των θυμάτων, αφετέρου υπογραμμίζεται η βαναυσότητα του εχθρού, συναρτώντας έτσι το ζεύγος αντιθέτων φίλος/εχθρός με το ζεύγος πολιτισμός/βαρβαρότητα.

Στην φιλελληνική ρητορική η αντίθεση πολιτισμός/βαρβαρότητα κατέχει ιδιαίτερο βάρος καθώς απηχεί τον τόπο της Ελλάδας ως λίκνο του δυτικού πολιτισμού και μπορεί να συνδυαστεί με τη θέση περί «πολιτισμικής οφειλής» (Kulturschuldtheorie), σύμφωνα με την οποία η μάχη με τους βάρβαρους δεν είναι μονάχα αγώνας εθνικής ανεξαρτησίας αλλά αγώνας διαφύλαξης του ευρωπαϊκού πολιτισμού.¹⁰ Ακριβώς αυτό το παράδειγμα ακολουθεί ο καθηγητής όταν εξηγήει

Υπάρχουν βεβαίως και οι περιπτώσεις κατά τις οποίες όχι μονάχα εκτέλεσαν όλους τους αιχμαλώτους αλλά εφάρμοσαν κάθε είδους απάνθρωπης, ζωόδους βιαιότητας, που επινόησε η πολυμήχανη βαρβαριά. Κάτι τέτοιο θα συνέβαινε χωρίς αμφιβολία, μάλιστα επακριβώς, και σε περίπτωση που θα είχαν οι Έλληνες την έμπνευση να επιχειρήσουν να αποτινάξουν δια της βίας τον ζυγό που τους καταδυναστεύει. (σ. 534)

Ήδη η αφηγηματική πλαισίωση της διάλεξης του καθηγητή συμβάλλει στην αποδυνάμωσή της. Ο αφηγητής εισάγει τις εξηγήσεις του καθηγητή ως εξής: «Ο καθηγητής άρχισε τώρα, επιδεικνύοντας τον θησαυρό των γνώσεων του γύρω από

¹⁰ Πρβλ. Conter, Claude: *Jenseits der Nation. Das vergessene Europa des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld: Aisthesis 2004, σ. 437: «Η εξέγερση ερμηνεύεται στο πλαίσιο της επιχειρηματολογίας του υποδειγματικού πολιτισμού όχι ως αγώνας εθνικής απελευθέρωσης αλλά ως πολιτισμική διεκδίκηση ευρωπαϊκών αξιών ενάντια στην Τουρκία. Ο 'αγώνας κατά των βαρβάρων' παρουσιάζεται ως αγώνας για την διαφύλαξη της ευρωπαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς.»

κάθε λεπτομέρεια της ιστορίας, να περιγράφει τα βασανιστήρια που συνηθίζονταν στην Ανατολή.» (σ. 533)

Το σχόλιο αυτό στρέφει την προσοχή του αναγνώστη από το κατεξοχήν θέμα – τα βασανιστήρια – στη διαπίστωση ότι τα πάντα μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο επιστημονικής ενασχόλησης και ως εκ τούτου αφορμή επίδειξης γνώσεων. Στη συναισθηματική αποστασιοποίηση του αναγνώστη συμβάλλει άλλωστε και η ειρωνική χροιά στην απαρίθμηση των μεθόδων βασανισμού, μέσω της οποίας έχει υπονομευθεί ήδη πριν την εσπευσμένη φυγή του Βαρόνου η σοβαρότητα και ο στόμφορ που θα αξίωνε η θεματική αυτή στο πλαίσιο της εθνικιστικής ρητορικής. Δεν θεωρώ ωστόσο ότι πρόκειται για μια προσπάθεια διακωμώδησης της θεματικής των βασανιστηρίων καθεαυτής: στο στόχαστρο της ειρωνείας βρίσκεται μάλλον η στερεοτυπική αναφορά σε βιαιοπραγίες ως πάγιο χαρακτηριστικό της ρητορικής του ηρωισμού, εν προκειμένω του φιλελληνικού λόγου.¹¹

Το κείμενο αυτό του Hoffmann δέχτηκε, όπως ήταν αναμενόμενο, δριμύτατη κριτική από την πλευρά των σύγχρονών του φιλελλήνων. Έτσι, ο Wilhelm Müller, ο επονομαζόμενος και Griechenmüller λόγω της ενθουσιώδους του εμπλοκής υπέρ του ελληνικού αγώνα, κατακρίνει αγανακτισμένος το διήγημα του Hoffmann χαρακτηρίζοντάς το ως ένα «τυχαίο συνονθύλευμα ανόητων ιστοριών περί φασμάτων, μαγικών δήθεν δυνάμεων και εξωπραγματικών συμβάντων» στο οποίο «συσχετίζεται ο ελληνικός απελευθερωτικός αγώνας με καββαλιστικές φαντασίες απαξιώνοντας τον υψηλό σκοπό»¹².

Και η νεώτερη κριτική ωστόσο επιχειρεί να ερμηνεύσει το κείμενο αυτό ως ένα σχόλιο στην ελληνική επανάσταση. Ο Segebrecht για παράδειγμα ερμηνεύει το 1999 τις αφηγηματικές καινοτομίες του δεύτερου διηγήματος ως αντίδραση στα πολυτάραχα πολιτικά δρώμενα: «Αποτελούν μαρτυρίες της εγρήγορσης ενός συγγραφέα, που απαντά στα επαναστατικά ιστορικά γεγονότα της Ευρώπης με

¹¹ Βλέπε για παράδειγμα τις αναφορές σε τούρκικα βασανιστήρια στις αναφορές του φιλέλληνα Friedrich Wilhelm von Thiersch, πρύτανη του πανεπιστημίου του Μονάχου, στην εφημερίδα «Augsburger Allgemeine Zeitung» το 1821, με την επικεφαλίδα «Σημειώσεις και ειδήσεις περί των νεότερων τεκταινόμενων στην πραγματική Ελλάδα». Αναφέρεται στο: Pfothner, Helmut: «Freiheit 1821: ästhetisch und historisch», στο: Gilbert Hess / Elena Agazzi / Elisabeth Décultot (επιμ.), *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, Berlin: de Gruyter 2009, σσ. 169–197, σ. 186. Στη συνέχεια: Pfothner: *Freiheit 1821*.

¹² Παρατίθεται από τον Steinecke στο: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke* 5, ό.π. (σημ. 5) σ. 1067.

συνεχή προσπάθεια καλλιτεχνικής καινοτομίας.»¹³ Ο Pfortenhauer αναπτύσσει το 2009 περαιτέρω την επιχειρηματολογία αυτή, ερμηνεύοντας τις τεχνικές αυτοαναφορικότητας του δεύτερου μέρους ως διακήρυξη της αυτονομίας του συγγραφέα, ο οποίος, σε αντίθεση με τον ετεροκαθορισμένο χαρακτήρα/συγγραφέα εντός κειμένου, κυριαρχεί στο υλικό του. Καταλήγει δε στη μάλλον βεβαιασμένη αναλογία: «Ο Hoffmann μετατρέπει έτσι – κατ’ αναλογία με τους απελευθερωτές της Ελλάδας – ετεροκαθορισμό σε αυτονομία.»¹⁴ Εύκολες, και όχι ιδιαίτερα εύστοχες, αναλογίες επιλέγει και η Triebel όταν γράφει το 2003: «Η Ελληνίδα είναι μυθοπλασία, αλλά αυτή η μυθοπλασία επιφέρει ιστορικές συνέπειες, ο ελληνικός εθνικισμός είναι μυθοπλασία αλλά οδηγεί σε πόλεμο.»¹⁵

Κατά τη δική μου άποψη το κείμενο αυτό σε ένα πρώτο επίπεδο χρησιμοποιεί το παράδειγμα του φιλελληνισμού για να καυτηριάσει, όπως συμβαίνει και σε τόσα άλλα κείμενα του Hoffmann, την επιπόλαιη, επιφανειακή καλή κοινωνία, τους «φιλισταίους» δηλαδή, για τους οποίους κάθε θεματική είναι κατάλληλη για να επιδείξουν τα ευρέα τους ενδιαφέροντα, τη μόρφωσή τους και την αυταρέσκειά τους. Ως κατεξοχήν γελοίος σκιαγραφείται ο Βαρόνος με την ξαφνική μανία για κάθε τι ελληνικό: «και με ζήλο θα μελετώ τον Όμηρο τσέπης μόλις βρεθώ σε κλασσικό έδαφος. (...) Δεν γνωρίζω μεν την ελληνική, όμως αυτό θα αλλάξει από μόνο του μόλις βρεθώ στην ίδια τη χώρα.» (σ. 483) Εξίσου γελοία παρουσιάζεται ωστόσο και η αντίδραση τής καθώς πρέπει κοινωνίας όταν γίνονται γνωστά τα σχέδια του Βαρόνου: «ένα ταξίδι στην ρομαντική Ελλάδα – μια μυστηριώδης περιπέτεια – ένας αποχωρισμός, ίσως και οριστικός – δεν έφτανε αυτό να οδηγήσει τις τρυφερότερες των νεανίδων σε έκσταση;». (σ. 482) Ενθουσιώδης άλλωστε περιγράφεται και η ανταπόκριση στις μουσικές απόπειρες του Βαρόνου: τον βλέπουμε να τραγουδά

νεοελληνικές μπαλάντες, τα λόγια των οποίων έχει με κόπο μάθει να προφέρει και που σε συνδυασμό με τις αυτοσχέδιες μελωδίες ακούγονταν επαρκώς φρικαλέες, ώστε να περνούν για κάτι ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό, όπως άλλωστε αποδείκνυε η βαθύτατη εντύπωση και το ευχάριστο ρίγος που προκαλούσαν ανελλιπώς στις δεσποινίδες Α έως Ω οπότεν τούς τις τραγουδούσε. (σ. 486)

Η εικόνα της Ελλάδας, πηγή έμπνευσης για τα βερολινέζικα σαλόνια, αποκαλύπτεται εδώ ως καταγέλαστη κατασκευή, που αφενός βασίζεται σε

¹³ Segebrecht, Wulf: «Von der Graecomanie-Kritik zur poetischen Reaktion auf den Philhellenismus», στο του ίδιου (επιμ.): *Europavisionen*, Würzburg: Ergon 1999, σσ. 171-182, σ. 182. Στη συνέχεια: *Segebrecht: Europavisionen*.

¹⁴ Pfortenhauer: *Freiheit* 1821, ό.π. (σημ. 11), σ. 192.

¹⁵ Triebel: *Staatsgespenster*, ό. π. (σημ. 6), σσ. 211 κ.ε.

επιφανειακές γνώσεις για την κλασική αρχαιότητα, αφετέρου εμπλουτίζεται από τις φήμες και τις ως επί το πλείστον επινοημένες ταξιδιωτικές εμπειρίες στη μυστηριώδη ανατολή. Σε ένα δεύτερο επίπεδο όμως, η ειρωνεία του κειμένου στρέφεται ενάντια στη ρητορική του ηρωισμού και στην αρχή της εθνικής ταυτότητας, υπονομεύοντας έτσι την εθνικιστική ιδεολογία με την εμμονή της στον διαχωρισμό και την οριοθέτηση.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση των δύο κειμένων: το δεύτερο παρουσιάζεται ως η συνέχεια του πρώτου, συνεχίζει την πλοκή αλλά αποτελεί ταυτόχρονα μια μετάθεση σε ένα μεταεπίπεδο καθώς κάνει την εμφάνισή του ως λογοτεχνικός χαρακτήρας ο συγγραφέας Hff. ο οποίος και αποκαλύπτει τον τρόπο εργασίας του ως συρραφέας (Kompilator) και τις συνθήκες γραφής της πρώτης ιστορίας. Η αυτοαναφορική διάσταση τονίζεται επιπροσθέτως από τη συχνή αναφορά στη διαδικασία της αποκρυπτογράφησης – τη θεματοποίηση δηλαδή της πρόσληψης, του ρόλου του αναγνώστη ο οποίος ουσιαστικά καλείται να συναρμολογήσει την εξέλιξη της πλοκής από τα αποσπάσματα που απαρτίζουν το πρώτο διήγημα. Το αυτοαναφορικό αυτό παιχνίδι κλείνει με μια τελευταία αποστροφή προς τον αναγνώστη, τον οποίο προσκαλεί να συμβάλει ενεργά στη συγγραφή της ιστορίας: «Σε περίπτωση που κάποιος από τους αξιότιμους αναγνώστες τύχει να πληροφορηθεί κάτι σχετικό (...), ο Hff. παρακαλεί ταπεινά όπως έχει την καλοσύνη να τον πληροφορήσει μέσω σχετικής δημοσίευσης στο περιοδικό αυτό.» (σ. 568)¹⁶ Οι εντυπωσιακές αυτές τεχνικές γραφής, το παιχνίδι με την αυτοαναφορικότητα, η αποδόμηση του συγγραφικού υποκειμένου, η αρχή της αποσπασματικότητας και η τελική πρόσκληση/πρόκληση προς το αναγνωστικό κοινό, μπορούν να διαβαστούν ως σκιαγράφηση ενός ιδανικού αναγνώστη «ενεργού», ο οποίος είναι διατεθειμένος να παρακολουθήσει με εγρήγορση την αφήγηση. Υπό αυτή την έννοια, συνάδουν με ένα πολιτικό περιεχόμενο που προσπαθεί να καυτηριάσει έναν επιφανειακό τρόπο σκέψης αποκαλύπτοντας τους μηχανισμούς της ρητορικής του εθνικισμού.

¹⁶ Η ιδιότητα αυτή δόμηση έχει προκαλέσει την προσοχή των μελετητών που, όπως ο Loquai, τονίζουν τον (μετα)μοντέρνο χαρακτήρα αυτών των τεχνικών. Πρβλ. Loquai, Franz: «Die rebellischen Fiktionen», στο Segebrecht: *Europavisionen*, ό.π. (σημ.13) σσ. 183-189. Επίσης: Lehmann, Marco: «Kabbalistische Mysieren des Selbst. Schrift und Identität in E.T.A. Hoffmanns Doppelerzählung *Die Irrungen / Die Geheimnisse* », στο: Detlev Kremer (επιμ.), *E.T.A. Hoffmann*, Berlin: De Gruyter 2009, σσ. 7–36, σσ. 34-36.

Β) Γεώργιος Βιζυηνός

Σε κριτικά σκεπτόμενους αναγνώστες, διατεθειμένους να ξεπεράσουν τις προκαταλήψεις που συνάδουν με την ιδεολογία του εθνικισμού, απευθύνεται ρητά και το διήγημα του Βιζυηνού, *Μοσκόβ Σελήμ*¹⁷. Έχουμε κι εδώ μια αποστροφή προς τον αναγνώστη από τον λογοτεχνικό χαρακτήρα/συγγραφέα, που προλογίζει την εξιστόρηση της ζωής και των παθών του κεντρικού χαρακτήρα, του Τούρκου Σελήμ.

Δεν αμφιβάλλω, ότι οι φανατικοί της φυλής σου θα βλασφημήσωσι την μνήμην ενός «πιστού», διότι ήνοιξε τα άδυτα της καρδιάς αυτού προ των βεβήλων οφθαλμών ενός απίστου. Φοβούμαι μήπως οι φανατικοί της ιδικής μου φυλής ονειδίσωσιν ένα Έλληνα συγγραφέα, διότι δεν απέκρυψε την αρετή σου, ή δεν υποκατέστησεν εν τη αφηγήσει σου ένα χριστιανικόν ήρωα. (σ. 202)

Ο τίτλος αναφέρεται στον κεντρικό χαρακτήρα του διηγήματος, τον γέρο Τούρκο Σελήμ, ο οποίος μετά από μια μακρά ζωή στο πεδίο της μάχης (το ιστορικό πλαίσιο είναι οι ρωσοτουρκικοί πόλεμοι) και έχοντας χάσει οικογένεια και περιουσία αποτραβήχτηκε σε μια καλύβα στη Θράκη. Το προσωνύμιο Μοσκόβ οφείλεται στον ανεξήγητο στο περιβάλλον του φιλορωσισμό του. Ο αφηγητής αφουγκράζεται την εξιστόρηση της ζωής και των παθών του Μοσκόβ Σελήμ, ο οποίος εξηγεί ότι η μόνη περίοδος που δέχτηκε φροντίδα και αγάπη ήταν όταν υπήρξε αιχμάλωτος πολέμου των Ρώσων. Αυτός είναι και ο λόγος που είναι έτοιμος να πολεμήσει στο πλευρό τους, ενάντια στους δικούς του. Ωστόσο, όταν έρχεται η ώρα να υλοποιήσει την πρόθεσή του, ο εσωτερικός του διχασμός του προξενεί εγκεφαλικό επεισόδιο:

Το αίμα καμιά φορά νερό γίνεται;... Πώς ν' αρνηθώ το αίμα μου! Να προδώσω τον αφέντη μου!... Να πάγω με τους Ρούσσους!... Αυτή η φοβερή ιδέα μ' εβασάνισε μια νύχτα, όλη νύχτα... Μιά νύχτα, όλη νύχτα επάλειυν ο νούς με την καρδιά μου... Επάνω στα ξημερώματα... από την λύπη μου, από τη συλλογή μου, μ' αποφάνηκε... (σ. 251).

Καταρχήν αναπτύσσεται και εδώ η ρητορική του ηρωισμού: παρουσιάζεται εκτενώς το ιδιαίτερος υψηλό εθνικό φρόνημα των Τούρκων· αναφέρεται τρόπον τινά ως δικαιολογία για τον τρόπο σκέψης και δράσης του πατέρα του Σελήμ, ο οποίος καταγγέλλει τον ίδιο του τον γιό:

Πώς! εχθρού ποδάρι πάτησε στο χώμα του Σουλτάνου του εφέντη μας, και ένα παλληκάρι, το οποίον έως τώρα εμεγάλωσε με τ' αγαθά που μας χαρίζει η ευσπλαχνία του αφέντη μας, που εμεγάλωσε με το παράδειγμά μου - λιποστρατεί και φεύγει; (σ. 227).

¹⁷ Το διήγημα γράφεται το 1886 και δημοσιεύεται τον Ιανουάριο του 1895 στην *Εστία*. Οι αναφορές αναφέρονται στην έκδοση Βιζυηνός, Γεώργιος Μ.: *Νεοελληνικά διηγήματα*, σε επιμέλεια Παν. Μουλλά, Αθήνα: Εστία 1980. Τα παραθέματα συνοδεύονται από τον εκάστοτε αριθμό σελίδας μέσα στο κείμενο.

Ο Σελήμ επιχειρηματολογεί με παρόμοιο τρόπο όταν διηγείται τις κακουχίες που υπέστη ως στρατιώτης του σουλτάνου:

Εφτά σωστά χρονάκια υπηρέτησα τον βασιλέα τότε, εφτά παράδες στο κεμέρι μου δεν είχα, όταν μ' έδωσαν την άδεια να επιστρέψω εις το σπίτι μου. Και δεν το λέγω αυτό από παράπονο. Εμείς και οι ιδικοί μας, η ζωή και η περιουσία μας, είναι κτήμα του αφέντη μας του Σουλτάνου και είναι χαΐρι και ευτυχία όταν εξοδεύονται εις την υπηρεσίαν του. (σ. 223).

Την εικόνα των Τούρκων ως ιδιαίτερος φανατισμένου λαού συμπληρώνει σχόλιο του αφηγητή:

Εσκέφθην όμως πάλιν εν ακαρεί, ότι ο λαλών προς εμέ ήτο Τούρκος· ανήκε δηλαδή εις το Έθνος εκείνο, του οποίου ιδιαίτατον χαρακτηριστικόν είναι η βαθεία περιφρόνησις παντός ό,τι δεν συμφωνεί προς την θρησκείαν και τας παραδόσεις αυτού, η μετά τυφλού φανατισμού προσήλωσις εις εκείνας προς πάντων τας προλήψεις, ων αντικείμενον είναι η θεραπεία της εθνικής φιλαυτίας και φιλοτιμίας, και προ πάντων η μετά στωικής απαθείας αποδοχή των της ψυχής περιπετειών εν τε τοις εθνικοίς και τοις ιδιωτικοίς πράγμασι. (σ. 213).

Η αφήγηση της ζωής και των παθών του Σελήμ δεν είναι άλλωστε παρά η απαρίθμηση ηρωικών πράξεων, ανδραγαθημάτων και υψηλού σθένους. Η ρητορική του ηρωισμού αναπαράγεται εδώ, χωρίς την όποια ειρωνεία (σε αντίθεση δηλαδή με τον τρόπο του Hoffmann) αλλά μάλλον με τραγική χροιά. Ωστόσο κι εδώ υπονομεύεται η εθνικιστική ιδεολογία καθώς αποδομούνται οι βασικές της αρχές, με πρωταρχική την έννοια της συγκροτημένης ταυτότητας.

Στο κείμενο αυτό δεν συναντάμε μεν σωσίες, όμως η κωμικοτραγική διάσταση του *Μοσκόβ Σελήμ* οφείλεται ακριβώς στην κρίση ταυτότητας που χαρακτηρίζει τον κεντρικό χαρακτήρα. Το καταστατικό δίλημμά του ως προς την εθνική του ταυτότητα –το οποίο θα του προσάψει την φήμη του τρελού και θα του κοστίσει τελικά και τη ζωή– αναπτύσσεται στο πλαίσιο ενός γενικότερου προβληματισμού περί ταυτότητας.

Έτσι τίθεται το ζήτημα της φυλετικής ταυτότητας ενός «πολεμιστή» που ανετράφη πέρα από τον προβλεπόμενο χρόνο στο χαρέμι, ντυμένος κορίτσι, με αποτέλεσμα ο πατέρας του να μην τον αναγνωρίσει ποτέ ως γιο.¹⁸ Οι διαδοχικές αυτές κρίσεις ταυτότητας δεν αποτελούν ευτράπελη ή ευχάριστη εμπειρία: Ο Σελήμ υποφέρει από την περιφρόνηση του πατέρα του, ως ρωσόφιλος γίνεται αντικείμενο

¹⁸ Η ανάμειξη ανδρικών και γυναικείων στοιχείων στην προσωπικότητα του Σελήμ υπογραμμίζεται εκτός αυτού από τον αφηγητή περίπου στο τέλος του κειμένου: «Κωμική ιδιοτροπία της φύσεως μοι εφάνετο ότι ο πολεμικός, ο μεγάλωψυχος Σελήμ, εκληρονόμησε παρά της ηπίας και ειρηνικής αυτού μητρός όχι μόνον την εν τισιν εξαίρετον της καρδίας αδυναμίαν, αλλά και έκτακτόν τινα ζωηρότητα φαντασίας εξυπηρετικήν της αδυναμίας εκείνης.» (σ. 247). Βλέπε σχετικά και Chryssanthopoulos, Michalis: «Illusions of Transparency: Transvestism and Treason as ways of crossing boundaries in four 19th century Greek texts», στο: Yiorgos Kalogeras / Domna Pastourmatzi (επιμ.): *Nationalism and sexuality : crises of identity*. Thessaloniki: Hellenic Association of American Studies 1996, σσ. 55–62.

χλευασμού κι αρχίζει να έχει συνειδησιακά προβλήματα μέχρι που στο τέλος καταστρέφεται από την ανικανότητά του να διακρίνει ανάμεσα σε φίλους και εχθρούς. Ο Μοσκώβ Σελήμ γίνεται ένας αιώνιος τύπος του περιθωρίου, μια κωμικοτραγική φιγούρα, όπως δηλώνεται ήδη από την αλλόκοτη εξωτερική του εμφάνιση: φοράει ρώσικες μπότες και ρώσικο παλτό, ένα τεραστίων διαστάσεων ζωνάρι που τον παραμορφώνει κι ένα τούρκικο τουρμπάνι – μια αμφίεση που φαίνεται παράξενη και γελοία σε όποιον τον αντικρίζει. (σ. 205)

Το διήγημα όμως δεν περιστρέφεται μόνο γύρω από τον Μοσκώβ Σελήμ, αλλά συγχρόνως πραγματεύεται, μέσω της ιδιαίτερης έμφασης που δίνεται στον χαρακτήρα του αφηγητή/σχολιαστή, το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας σε ένα πιο ευρύ πλαίσιο. Καταρχήν ο αφηγητής καθιστά σαφές ότι το ενδιαφέρον του σχετίζεται άμεσα με το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας:

εφοβήθην προς στιγμήν μη περιέπεσα εις την παγίδα εξύπνου τινός μονομανούς και κατεδίκασα εμαυτόν ν' ακούσω πράγματα ανάξια προσοχής σπουδαιοτέρας. Εσκέφθην όμως πάλι εν ακαρεί, ότι ο λαλών προς εμέ ήτο Τούρκος: [...] Και θα ήτο λοιπόν υπό πλείστας επόψεις ενδιαφέρον να γνωρίση τις οποίοι λόγοι έκαμαν τον Σελήμ να αρνηθή, ν' αποβάλη τον εθνικόν αυτού χαρακτήρα. (σ. 213)

Η αδυναμία διάκρισης μεταξύ εχθρού και φίλου που παρατηρεί ο αφηγητής στον Σελήμ συνάδει με την προσωπική του εμπειρία της χρονικής στιγμής των συναντήσεων, σούρουπο ή ξημέρωμα, όταν δηλαδή απλώνεται η ομίχλη «συγχέουσα προς το μέρος τούτο [τον ορίζοντα] τον ουρανό μετά της γης». (σ. 204) Ο αφηγητής καθιστά άλλωστε σαφές ότι δυσκολεύεται να κατατάξει τον Σελήμ, που του μιλά ρώσικα και βράζει θρακιώτικα βότανα στο σαμοβάρι, όπως άλλωστε και το τοπίο,¹⁹ που του μοιάζει ρώσικο, παρότι ανήκει βεβαίως στην Οθωμανική αυτοκρατορία και που λόγω του υψηλού του ποσοστού σε Έλληνες αποκαλείται σε άλλο σημείο «ελληνική χώρα» (σ. 248): «...ενόμισα ότι μεταφέρθην αίφνης εις τина μικράν όασιν των στεππών της μεσημβρινής Ρωσσίας.» (σ. 204)

Ο αφηγητής συμπάσχει δηλαδή κυριολεκτικά με τον Σελήμ και αποφασίζει να γράψει ενάντια στη λογική του εθνικισμού, μια λογική διχοτόμησης και οριοθετήσεων, η οποία καθιστά όπως εξηγεί ο Zygmunt Bauman τον κόσμο «ευανάγνωστο και άρα χειρίσιμο»²⁰. Αν αναλογιστεί κανείς τα ιστορικά

¹⁹ Για την σημασία του τοπίου στη ρητορική του εθνικισμού βλέπε Kaufmann, Eric και Zimmer, Oliver: «Search of the Authentic Nation: Landscape and National Identity in Canada and Switzerland» στο: *Nations and Nationalism* 4 (1998): σσ. 483–510, σσ. 502 κ.ε.

²⁰ Bauman: *Modernity and Ambivalence*, ό.π. (σημ. 8), σ. 51.

συμφραζόμενα της εποχής στην οποία διαδραματίζεται η πλοκή, γίνεται σαφής η πολιτική του διάστασις: Η ιστορία της ζωής του Μοσκώβ Σελήμ τοποθετείται σ' ένα ιστορικό πλαίσιο, το οποίο χαρακτηρίζεται από τους πολέμους ανάμεσα στους Τούρκους και τους Ρώσους και η μετέπειτα συνάντηση με τον αφηγητή στη Θράκη διαδραματίζεται με υπόβαθρο τις εδαφικές συγκρούσεις για τα Βαλκάνια.

Με τις αναλύσεις των δύο αυτών κειμένων θέλησα να δείξω, πως ο ρομαντικός προβληματισμός γύρω από το ζήτημα της ταυτότητας, πέρα από τον ρόλο που κατέχει στη γενικότερη αντίδραση των ρομαντικών απέναντι στην *φιλιστιαία* λογική, μπορεί, όταν συνδυάζεται με αναφορές στον λόγο του εθνικισμού, να λειτουργήσει υπονομευτικά αυτής. Στα κείμενα που εξετάσαμε, οι αναδιπλασιασμοί και οι σχάσεις του εγώ αντιπαραβάλλονται με την έννοια της συγκροτημένης εθνικής ταυτότητας και έρχονται έτσι σε αντίθεση με τον υψηλό/δραματικό τόνο της ρητορικής του ηρωισμού. Η ένταξη των κειμένων στα ιστορικά και πολιτικά συμφραζόμενα της εποχής τους υπογραμμίζει τη σημασία τους ως πολιτικές θέσεις στο κατεξοχήν θέμα του 19ου αιώνα: την ιδεολογία του εθνικισμού.

* Σημ.: Μια επεξεργασμένη εκδοχή της παρούσας έρευνας συμπεριλήφθηκε στη μονογραφία της Α. Ρασιδάκη *Υπό ρομαντική οπτική γωνία: Γερμανικός Ρομαντισμός και Γεώργιος Βιζυηνός*, Αθήνα, Άγρα 2019.

Οι συντελεστές του τόμου

Hillemann Marco: υποψήφιος διδάκτορας στην Έδρα Νεοελληνικών Σπουδών του Ελεύθερου Πανεπιστημίου στο Βερολίνο. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα σχετίζονται με θέματα της λογοτεχνικής πρόσληψης και μετάφρασης και επικεντρώνονται στην ιστορία των γερμανοελληνικών πολιτισμικών σχέσεων. E-Mail: marco.hillemann@gmail.com.

Αυγερινού Σοφία: διδάκτορας γερμανικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Έχει σπουδάσει επίσης νομικά και φιλοσοφία του δικαίου. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τη γερμανική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία, αισθητική και ποιητική της περιόδου 1750-1830. Έχει δημοσιεύσει δύο μυθιστορήματα: Ο άλλος Λάζαρος (Νεφέλη, 2014) και Το χρονικό μιας Διαβολούπολης (Εστία, 2003). Η τελευταία της επιστημονική δημοσίευση αφορά στη σχέση μεταξύ αφηγηματικής τεχνικής και Διαφωτισμού στο διήγημα του Schiller *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (German Life and Letters 68/1, Ιανουάριος 2015, σσ. 1-19). E-mail: sophiavgger@yahoo.gr.

Δασκαρόλη Αναστασία: επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τη Λογοτεχνική Μετάφραση και τη Συγκριτική Γραμματολογία. Τελευταίες της δημοσιεύσεις: «Η πρόσληψη του δράματος Μαρία Στιούαρτ του Friedrich Schiller στην Ελλάδα – Η συμβολή των μεταφράσεων», στο: Αναστασία Αντωνοπούλου / / Κατερίνα Μητραλέξη(επιμ.), Friedrich Schiller. Ποιητής-Δραματουργός-Στοχαστής, Αθήνα: ΕΚΠΑ Παρουσία 2012, σσ. 255-274, και Ούλριχ φον Βιλαμόβιτς-Μέλλεντορφ. Τα ταξίδια του στην Ελλάδα (1873-1917), Αθήνα: Πορεία 2012. Ηλεκτρονική διεύθυνση: tdaskarol@gs.uoa.gr

Καρακάση Κατερίνα: αναπληρώτρια καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας με αντικείμενο τη γερμανική Λογοτεχνία και τη Συγκριτική Γραμματολογία. Μεταξύ του 2010 και 2012 ήταν υπότροφος της Humboldt-Stiftung. Η μονογραφία της με τίτλο Όψεις του Τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Gutenberg (2011). E-mail: katerina.karakassi@gmail.com

Λασκαρίδου Όλγα: επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν τη γερμανόφωνη λογοτεχνία του 18ου και 20ού αιώνα, τη θεωρία λογοτεχνικών ειδών, τη σχέση λογοτεχνίας και άλλων τεχνών, τη φανταστική λογοτεχνία. Τελευταία δημοσίευση: "Η φωτογραφική ματιά στο τοπίο. Το παράδειγμα της σύγχρονης ποίησης." Στο: *Η ποιητική του τοπίου*. Πρακτικά Συνεδρίου. Επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης, Βίκυ Πάτσιου, Ουρανία Πολυκανδριώτη, τ. 2, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 2019, σελ. 271-283. E-Mail: olaskar@gs.uoa.gr

Λειβαδιώτης Μιχαήλ: επιστημονικός συνεργάτης στο τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών στο Freie Universität του Βερολίνου. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν θέματα ποιητικής και πολιτισμικής κινητικότητας. E-mail: michail@leivadiotis.eu

Μητραλέξη Κατερίνα: καθηγήτρια με γνωστικό αντικείμενο «Γερμανική Λογοτεχνία» στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Στα επιστημονικά και ερευνητικά της ενδιαφέροντα συγκαταλέγονται η γερμανική λογοτεχνία του 18ου και του 19ου αιώνα (ιστορία και αισθητική θεωρία), ζητήματα πρόσληψης και διακειμενικότητας, ελληνογερμανικές λογοτεχνικές σχέσεις, θεωρία λογοτεχνικών ειδών, αφηγηματολογία. Ανάμεσα στις πρόσφατες δημοσιεύσεις της είναι οι μονογραφίες *Antiker Mythos und moderne Subjekthproblematisierung in Kleists Lustspiel „Amphitryon“* (Αθήνα: DaF extra Verlag 2006) και *Η πρόσληψη του Heinrich Heine στην Ελλάδα. Κριτική θεώρηση* (Μαδρίτη: Ediciones delOrto/Ediciones Clásicas 2012), η επιμέλεια της έκδοσης των πρακτικών διεθνούς συνεδρίου που διοργάνωσε το Τμήμα (Friedrich Schiller: Ποιητής – Δραματουργός – Στοχαστής. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου για τον Friedrich Schiller. Πανεπιστήμιο Αθηνών, 5 και 6 Νοεμβρίου 2010. Επιστημονική επιμέλεια: Αναστασία Αντωνοπούλου, Κατερίνα Μητραλέξη. Αθήνα: ΠΑΡΟΥΣΙΑ 2012) και άρθρα για τον Friedrich Schiller, τον Heinrich von Kleist, τον Heinrich Heine, τον Γεώργιο Βιζυηνό και τον Georg Trakl. E-mail: kmitral@gs.uoa.gr

Πάγκαλος Γιάννης: αναπληρωτής καθηγητής Γερμανικής Λογοτεχνίας-Συγκριτικής Γραμματολογίας στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Δημοσιεύσεις σε ελληνικά και γερμανικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων. Τελευταία δημοσίευση: „Die Überwindung traditioneller Opfernarrative in spanischen und griechischen Bürgerkriegsromanen seit den späten 1990er Jahren“ in *Opfernarrative in transnationalen Kontexten*, Eva Binder, Christof Diem, Miriam Finkelstein et al. (Hrsg.), De Gruyter 2020, 299-321. Κύρια ερευνητικά και διδακτικά ενδιαφέροντα: γερμανική λογοτεχνία και πολιτισμός του 20ού αιώνα, έμφυλος λόγος, παιδική λογοτεχνία, σχέσεις λογοτεχνίας-κινηματογράφου, σπουδές μνήμης. E-mail: pagkalos@del.auth.gr

Πετροπούλου Εύη: αναπληρώτρια καθηγήτρια Γερμανικής Λογοτεχνίας του 20ού αι. και Συγκριτικής Γραμματολογίας στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται σε θέματα θεωρίας της λογοτεχνίας, μνήμης και αστικής νεωτερικότητας, στη γερμανική λογοτεχνία του 20ού αιώνα, καθώς και στη συγκριτική γραμματολογία και ιδιαιτέρως στις σχέσεις της ελληνικής με τη γερμανική λογοτεχνία. E-Mail: epetrop@gs.uoa.gr

Ρασιδάκη Αλεξάνδρα: καθηγήτρια γερμανικής και συγκριτικής γραμματολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας. Πρόσφατες δημοσιεύσεις: *Υπό ρομαντική οπτική γωνία: Γερμανικός Ρομαντισμός και Γεώργιος Βιζυηνός*, Μονογραφία. Αθήνα: Άγρα 2019. Φρανς Κάφκα, *Όνειρα*. Αθήνα: Άγρα 2020. Βλέπε και <http://users.auth.gr/alrasid/>. E-mail: alrasid@del.auth.gr

Σεραφείμ Χριστίνα: είναι διδάκτωρ του Αριστοτελείου-Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τη λογοτεχνία του Ρομαντισμού και του 20ού αιώνα. Η τελευταία της δημοσίευση είναι «Η αισθητική του ‘merz’ στην τέχνη του Kurt Schwitters.», στο *Ποιητική* 24/2019, 249-256. E-Mail: christina_serafim@hotmail.com.

Ευρετήριο Ονομάτων

Namenregister

Deutsch

- Agricola, Rudolf 57
- Andersen, Hans Christian 100, 106
- Angelus Silesius 66f.
- Anno II., Erzbischof von Köln 52
- Arendt, Hannah 65
- Arnim, Achim von 9, 53, 55, 58
- Arnim, Bettina von 9, 63
- Assing, Ludmilla 65
- Baader, Franz von 63
- Barth, Christian Gottlob 101, 105
- Basedow, Johann Bernhard 103
- Bauman, Zygmunt 136
- Beauharnais, Stephanie 56
- Bechstein, Ludwig 100
- Bertuch, Friedrich Justin 101
- Bethlen, Gabor 51
- Boileau, Nicolas 7
- Bossuet, Jacques Bénigne 68
- Bredow, Wilfried von 101f.
- Brentano, Clemens 9, 34, 53, 55f., 58, 60, 87
- Brieg, Johann Christian von 52
- Bühler, Charlotte 109

Bürger, Gottfried August 10, 85, 90, 92-97
 Busch, Wilhelm 106
 Campe, Joachim Heinrich 98, 101-103, 105-107
 Coleridge, Samuel Taylor 2
 Comenius, Johann Amos 102
 Condillac, Étienne Bonnot de 49
 Coutelle, Louis 62
 Dalberg, Johannes von 57
 D'Alembert, Jean Baptiste le Rond 49
 Dohna, Karl Hannibal von 52
 Eichendorff, Joseph von 9, 12f., 16, 32, 34, 56, 87
 Ewers, Hans-Heino 99
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe- 68
 Fichte, Johann Gottlieb 63, 67f.
 Fouqué, Friedrich de la Motte 98f., 113, 116
 Fröbel, Friedrich 106
 Fry, Paul H. 7
 Gail, Otto Willi 101, 105
 Gedike, Friedrich 101f.
 Gentz, Friedrich von 64
 Glatz, Jakob 101, 105
 Goethe, Johann Wolfgang von 2, 7, 32, 62 - 64, 67f., 86f., 93, 112
 Gottsched, Johann Christoph 7
 Guyon, Jeanne Marie Bouvier de La Motte 68
 Grimm, Jakob 9, 87, 98-101, 103, 108f.
 Grimm, Wilhelm 9, 87, 98-101, 103, 108f.

Grotius, Hugo 52

Hauff, Wilhelm 100

Hebbel, Christian Friedrich 90

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 37, 47, 63, 67

Heine, Heinrich 63, 78, 94-97

Heinsius, Daniel 50

Herder, Johann Gottfried 5, 86, 89, 98

Herz, Henriette 63

Hey, Wilhelm 100

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 9, 13f., 16, 21, 29, 31, 56, 87, 98f., 110, 118, 121f., 124-128, 131f., 135

Hoffmann, Heinrich 106

Hogarth, William 21

Huch, Ricarda Octavia 38

Humboldt, Alexander von 63

Humboldt, Wilhelm von 63

Iselin, Isaak 103

Jacobs, Friedrich 101f.

Jean Paul 63

Kant, Immanuel 5, 6, 63, 67

Karl Friedrich von Baden 56

Karl Theodor von der Pfalz 56

Klopstock, Friedrich Gottlieb 63

Lavater, Johann Caspar 68

Leibniz, Gottfried Wilhelm 34, 103

Lessing, Gotthold Ephraim 101, 106

Liegnitz, Georg Rudolf von 51-52

Lingelsheim, Georg Michael 50

Locke, John 49

Lovejoy, Arthur Oncken 85

Lukács, Georg 37

Mendelssohn,

Moritz, Karl Philipp 32

Müller, David 51

Müller, Wilhelm 131

Münster, Sebastian 57

Micyllus, Jacob 57

Neumann, Gerhard 36

Nieritz, Karl Gustav 101, 105

Nietzsche, Friedrich Wilhelm 7

Novalis 3, 7, 8, 23-29, 31, 33-34, 63f. , 68

Oesterle, Günter 36

Opitz, Martin 6, 10, 49 -60

Peri, Jacopo 51

Pestalozzi, Johann Heinrich 107

Pfotenhauer, Helmut 131

Prising, Manfred 41

Rahbek, Karen Margrethe 65

Rahbek, Knud Lyne 65

Reinmar von Zweter 53

Reuchlin, Johannes 57

Rinuccini, Ottavio 51

Robert, Ludwig 68

Rousseau, Jean Jacques 5, 68, 103, 107

Rückert, Friedrich 79

Sachs, Hans 56

Saint-Martin, Louis Claude de 66

Salzmann, Christian Gotthilf 103

Scheffler, Johannes (→ Angelus Silesius)

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 63, 67

Schiller, Friedrich 2, 10, 63, 67f., 75 - 84, 86f., 97

Schlegel, August Wilhelm 2, 3, 7f., 22, 79, 87, 89

Schlegel, Dorothea von 63

Schlegel, Friedrich 2 - 5, 7f., 23f., 26, 31f., 34, 63, 64, 87

Schleiermacher, Friedrich 64, 69

Schmid, Christoph von 98, 100f., 104, 107

Schmitt, Carl 41

Schütz, Heinrich 51

Schwab, Gustav 101, 105

Segebrecht, Wulf 131

Shakespeare, William 49

Spinoza, Baruch 34, 68

Staël, Germaine (Madame de) 59, 68, 75

Sydney, Philip 52

Thieme, Karl Traugott 101f., 105

Tieck, Ludwig 8f., 32, 63, 87, 90-92, 94, 97-99

Trapp, Ernst Christian 103

Triebel, Odila 132

Twain, Mark 106

Varnhagen, Karl August 63
Varnhagen, Rahel 10, 61-70
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 8
Walther von der Vogelweide 53
Wiedemann, Franz 101, 105
Wilde, Oscar 12
Wilmsen, Friedrich Philipp 101, 106
Wimpfling, Jakob 57
Władysław IV. Wasa, König von Polen 52
Wolff, Christian 103
Wordsworth 2, 7
Wyss, Johann David 101, 106

Griechisch

Αγγελάτος, Δημήτρης 94
Άιχεντορφ, Γιόζεφ φον 9, 12f., 16, 32, 34, 56, 87
Αλιγκέρι, Δάντης 49, 53
Αναγνωστάκης, Ηλίας 92
Αραγκόν, Λουί 32
Αρίσταρχος εκ Σαμοθράκης 50
Αριστοτέλης 7
Ασώπιος, Ειρηναίος 95, 97
Βελουδής, Γιώργος 58, 62, 88
Βιζυηνός, Γεώργιος 11, 124-125, 133-134
Βίττι, Μάριο 91

Βλάχος, Άγγελος 75, 80-81, 85, 94-97
 Βοναπάρτης, Ναπολέον 54
 Βούργερ, Γκότφριντ Άουγκουστ 10, 85, 90, 92-97
 Βουτζινάς, Φωκίωνας 81
 Βρατσάνος, Μιλτιάδης Ι. 108
 Βύρων (Λόρδος) → Μπάιρον, Τζορτζ Γκόρντον
 Γεωργαντά, Αθηνά 92
 Γκαίτε, Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον 2, 7, 32, 62 - 64, 67f., 86f., 93, 112
 Γουλιέλμος Β΄ της Γερμανίας 38
 Δημαράς, Κωνσταντίνος 104
 Δημηρούλης, Δημήτρης 95
 Έρασμος του Ρότερνταμ 57
 Ερρίκος Δ΄ της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας 52
 Ζαλοκώστας, Γεώργιος 85, 92-94, 97
 Ζαμπέλιος, Σπυρίδων 61
 Ησίοδος 50
 Καβάφης, Κωνσταντίνος 11, 110-123
 Καγιουά, Ροζέ 116
 Κάμπε, Γιοάχιμ Χάινριχ 98, 101-103, 105-107
 Κάρολος Β΄, Αρχιδούκας της Αυστρίας 51
 Κλάιστ, Χάινριχ φον 25, 29, 31, 122
 Κοραής, Αδαμάντιος 49
 Κουμουνδουράκης, Δημήτριος 79
 Κυν, Σοφί φον 27
 Λαβανίνι, Ρενάτα 110
 Λάιμπνιτς, Γκότφριντ Βίλχελμ 34

Λασκαρίδου, Αικατερίνη 106
Λογγίνος, Κάσσιος 7
Λουδοβίκος ΙΣΤ΄, Βασιλιάς της Γαλλίας 2, 27
Λούντζης, Αναστάσιος 62
Λούντζης, Ερμάννος 62
Λούντζης, Νικόλαος 10, 59, 61-63, 65-69
Μαρκελλίνος Αμμιανός 53
Μάρτενς, Μαρία 62
Μόριτς, Καρλ Φίλιπ 32
Μπάιρον, Τζορτζ Γκόρντον 87
Μπρεντάνο, Κλέμενς 9, 34, 53, 55^{f.}, 58, 60, 87
Μπρετόν, Αντρέ 23-30, 32-35
Μπροχ, Χέρμαν 10, 36-40, 42, 46-48
Νίτσε, Φρίντριχ 7
Νοβάλις (Φρίντριχ φον Χάρντενμπεργκ) 23-29, 31, 33-34
Ντουρστ, Ούβε 121
Όμηρος 7, 12, 50, 60, 131
Παλαμάς, Κωστής 75, 83-84
Πίνδαρος 50
Πολίτης, Αλέξης 79
Πολίτης, Λίνος 62
Πολυλάς, Ιάκωβος 60-61
Πόου, Έντγκαρ Άλαν 110
Ραγκαβής, Αλέξανδρος Ρίζος 75, 81-82, 90-92
Ριβέρα, Ντιέγκο 27
Σαββίδης, Γεώργιος Π. 110

Σαιν Πωλ Ρου 29

Σαμίσσο, Άντελμπερτ φον 113, 116

Σενέκας, Λούκιος Ανναίος 51

Σλέγκελ, Φρίντριχ 2 - 5, 7f., 23-24, 26, 31-32, 34, 63, 64, 87

Σμιτς-Έμανς, Μόνικα 118, 121

Σολωμός, Διονύσιος 10, 49-50, 58-63, 67

Σουπώ, Φιλίπ 32

Σοφί φον Κυν 28

Σπινόζα, Μπαρούχ 34, 68

Τάκιτος, Πόπλιος Κορνήλιος 53

Τερτσέτης, Γεώργιος 93

Τιέκος Λουδοβίκος → Τικ, Λούντβιχ

Τικ, Λούντβιχ 8f., 32, 63, 87, 90-92, 94, 97-99

Τοντόροφ, Τσβέταν 110, 116f., 119, 121

Φειδίας 80

Φερδινάνδος Γ΄ της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας 52

Φουκέ, Φρίντριχ ντε λα Μοτ 98f., 113, 116

Φρίντριχ φον Χάρντενμπεργκ (Νοβάλις) 3, 7, 8, 23-29, 31, 33-34, 63f., 68

Φρόυντ, Σίγκμουντ 29-30, 42

Χαίλντερλιν 25, 29

Χέγκελ, Γκέοργκ Βίλχελμ Φρίντριχ 37, 47, 63, 67

Χόφμαν, Ερνστ Τέοντορ Αμαντέους 9, 13f., 16, 21, 29, 31, 56, 87, 98f., 110, 118, 121-122, 124-128, 131f., 135