

ΓΛΩΣΣΑ ~ ΘΕΩΡΙΑ ~ ΠΡΑΞΗ

M. H. ABRAMS

Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ
ΚΑΙ
ΤΟ ΦΩΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΙΤΙΚΗ

III

ΡΟΜΑΝΤΙΚΕΣ ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΝΟΥ

«Δεν σου το είπα;», είπε ο Φλασκ. «Ναι, θα δεις όπου νά ναι το κεφάλι αυτής της φάλαινας να κρέμεται απέναντι από το κεφάλι του φουσητήρα».

Πράγματι, σε λίγο τα λόγια του Φλασκ βγήκαν αληθινά. Ενώ πριν, το Πίκουοντ είχε μπατάρει από τη μεριά που ήταν το κεφάλι του φουσητήρα, τώρα, με το αντίβαρο του άλλου κεφαλιού, είχε βρει την ισορροπία του — αν και, εδώ που τα λέμε, καταπονημένο. Έτσι, όταν κρεμάς στη μία πλευρά το κεφάλι του Λοκ, γέρνεις κατά χει. Αλλά, κρέμασε από την άλλη πλευρά το κεφάλι του Καντ και θα έρθεις πάλι στα ίσα — αν και σε κακό χάλι.

Χέρμαν Μέλβιλ, Μόμπυ Ντικ

«Ποίηση είναι το αυθόρμητο ξεχείλισμα ισχυρών αισθημάτων». Η μεταφορά του Γουέρντσγουερθ —«ξεχείλισμα»— υποδηλώνει την αναλογία ενός «δοχείου» -μιας φυσικής πηγής ή μιας κρήνης— από όπου ξεχειλίζει νερό. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το δοχείο είναι ο ποιητής. Τα στοιχεία ενός ποιήματος βγαίνουν απομέσα και δεν είναι ούτε πράγματα ούτε πράξεις, αλλά τα ρέοντα αισθήματα του ίδιου του ποιητή. Είναι φανερό ότι μια ολοκληρωμένη θεωρία ποιήσεως που παρουσιάζει συνοχή και έχει ως βάση αυτή την αναλογία,

αντί της μίμησης, θα διαμορφώσει διαφορετικά κριτήρια και θα ευνοήσει άλλες εμφάνσεις. Ο προσανατολισμός θα είναι τώρα προς το καλλιτέχνη και η προσοχή θα συγκεντρωθεί στη σχέση των στοιχείων του έργου με την ψυχική και την πνευματική του κατάσταση. Ακόμη, ο χαρακτηρισμός «αυθόρμητο» υποδηλώνει ότι η δυναμική της υπερχειλίσης είναι εγγενές στοιχείο του ποιητή και, πιθανόν, εκτός συνειδητού ελέγχου. Ο ίδιος ο Γουέρντσγουερθ στήριξε τη θεωρία του στον εξωτερικό κόσμο υποστηρίζοντας ότι «προσπάθησε πάντα να παρατηρεί προσεχτικά το αντικείμενο του» και διαβεβαιώνοντας ότι το συναίσθημα ανακτήθηκε εν ηρεμία και το αυθόρμητο ξεχείλισμα του ήταν απλώς η ανταμοιβή μιας προγενέστερης στοχαστικής διεργασίας. Ισχυρίστηκε επίσης ότι εφόσον αυτή η στοχαστική διεργασία ανακάλυψε και απέδωσε ως αυθόρμητη τη σχέση των αισθημάτων του ποιητή με θέματα που είναι πολύ σπουδαία για όλους τους ανθρώπους, έπεται ότι το τελικό «ξεχείλισμα» υπηρετεί έναν «άξιο σκοπό» χάριν του ακροατηρίου του ποιητή. Αλλά οι ακραίες συνέπειες της θεμελιακής αναλογίας του Γουέρντσγουερθ — η απόσβεση της ισχύος των συνθηκών του εξωτερικού κόσμου, των απαιτήσεων του ακροατηρίου και του καλλιτεχνικού ελέγχου ως καθοριστικών παραγόντων του ποιήματος — εμφανίστηκαν στην Αγγλία μετά από τρεις δεκαετίες, με τους κριτικούς Τζων Κεμπλ, Τόμας Καρλάυλ και Τζων Στιούαρτ Μιλ.

1. Μεταφορές για την έκφραση

Μιλώντας για την ποίηση, ή εν γένει για την τέχνη, οι ρομαντικοί καταφεύγουν συχνά σε μεταφορές οι οποίες, όπως το «ξεχείλισμα», υποδηλώνουν την εξωτερίκευση του εσωτερικού. Ο συχνότερα χρησιμοποιούμενος όρος είναι η λέξη «έκφραση» (*expression*) και τα συμφοραζόμενά της μαρτυρούν μιαν αναβίωση της ετυμολογικής της σημασίας (*ex-pressus*, από το *ex-premere*, που σημαίνει «εκθλίβω», «εξάγω»). Καθώς έγραψε ο Α. Β. Σλέγκελ το 1801, αναφερόμενος

στα φωνητικά σημεία του αισθήματος, «η επιλογή της λέξης «έκφραση» είναι ιδιαίτερα επιτυχής: αυτό που είναι μέσα είναι σαν να εξάγεται από μια δύναμη που μας είναι ξένη».¹ «Η ποίηση», λέει ο Τζων Στιούαρτ Μιλ, «είναι η έκφραση ή η εκφορά του αισθήματος»,² και η λέξη που χρησιμοποιεί (*utter*) προέρχεται από παλιά αγγλική λέξη που σήμαινε «έξω», ομόρριξη με τη γερμανική λέξη «äussern». «Ιδού, λοιπόν, ο χαρακτήρας της ποίησης: είναι *βασικά η έκφραση της συγκίνησης*», έγραψε ένας ανώνυμος σύγχρονος του Μιλ στην *Επιθεώρηση του Μπλάγγουντ*,³ ενώ ο αιδεσιμότατος Τζων Κεμπλ στρέφει την προσοχή του στην «πίεση» (*pressure*) που συμπαραδηλούται στη λέξη *expression*, και διατυπώνει έναν ορισμό της ποίησης ως προσωπικής καθάρσεως, την οποία αντιπαραθέτει στην αριστοτελική μίμηση, κατά την παραδοσιακή της ερμηνεία.

Ποίηση είναι η έμμεση έκφραση με λέξεις, κατά προτίμηση έμμετρες, μιας ασυγκράτητης συγκίνησης ή κυρίαρχης αίσθησης ή αισθήματος, που έχει καταπιεστεί...

*Ο Αριστοτέλης, καθώς είναι γνωστό, θεωρούσε ότι ουσία της ποίησης είναι η Μίμηση... Εμείς θεωρούμε την Έκφραση μάλλον παρά τη Μίμηση, διότι ο όρος Μίμηση είναι ψυχρός και ανεπαρκής για να αποδώσει το νόημα του συγγραφέα...*⁴

1. A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804), Deutsche Litteraturdenkmale des 18 und 19. Jahrhunderts (Stuttgart 1883), XVII, 91. Στην κλασική λατινική, όταν το *expremere* χρησιμοποιείτο για να χαρακτηρίσει τον λόγο, η μεταφορά είχε ήδη εξασθενήσει και είχε πάρει την έννοια του «σημαίνω» ή «συμβολίζω», «αναπαριστώ». Βλέπε J. C. La Drière, «Expression», *Dictionary of World Literature*, επιμ. J. T. Shipley (Νέα Υόρκη 1943), σσ. 225-227.

2. John Stuart Mill, «What Is Poetry?» (1833), *Early Essays*, σ. 208.

3. «The Philosophy of Poetry», *Blackwood's*, XXXVIII (1835), σ. 833. Για την ταυτότητα του συγγραφέα, βλ. σ. 149.

4. John Keble, κριτική για το βιβλίο *Life of Scott* του John Lockhart, στο *Occasional Papers and Reviews* (Οξφόρδη 1877), σσ. 6, 8.

Οι ορισμοί αυτοί, που διατυπώθηκαν τη δεκαετία του 1830, *συμφωνούν* στο ότι η ποίηση εκφράζει αισθήματα. Ωστόσο, δέκα χρόνια νωρίτερα δεν υπήρχε ομοφωνία ως προς τα ακριβή εσωτερικά στοιχεία που εξωτερικεύονται στο ποίημα. Ο κοινός ορισμός των καλών τεχνών, έγραψε ο Κόουλριτζ στο δοκίμιό του *Περί της ποιήσεως ή της τέχνης* (1818) είναι ότι όλες εκφράζουν, «όπως η ποίηση, διανοητικά στοιχεία -σκέψεις, ιδέες, αισθήματα— πηγή των *οποίων* είναι ο ανθρώπινος νους...».⁵ Ένα χρόνο πριν, ο Χάζλιτ έγραφε: «Ποίηση είναι η μουσική της γλώσσας που εκφράζει τη μουσική του νου».⁶ Ο Σέλλεϋ παρατήρησε ότι «η ποίηση, εν γένει, μπορεί να οριστεί ως "έκφραση της φαντασίας"».⁷ Και τον ίδιο χρόνο (1821), ο Βύρωνας παρπονιόταν στον Τομ Μουρ: «Είναι αδύνατον να κάμω τους άλλους να καταλάβουν ότι η ποίηση είναι έκφραση *εξημμένου πάθους*...».⁸ Τέλος, ο Λη Χαντ διευθέτησε όλες αυτές τις διαφορές μ' έναν ορισμό που, καθώς παρατήρησε ο Ντέιβιντ Μάσον, «διατυπώθηκε βάσει της αρχής να μην παραλειφθεί απολύτως τίποτα από όσα θα ήθελε κανείς να περιλαμβάνονται».⁹ Η ποίηση, κατά τον ορισμό του Λη Χαντ, είναι, εκτός πολλών άλλων, «η εκφορά ενός πάθους για την αλήθεια, το κάλλος και τη δύναμη, η οποία δίνει μορφή στις συλλήψεις της φαντασίας, προσαρμόζοντας αναλόγως τη γλώσσα της, σύμφωνα με την αρχή της ποικιλομορφίας εν ομοιομορφία».¹⁰

5. Coleridge's *Miscellaneous Criticism*, επιμ. T. M. Raysor (Καίμπριτζ, Μασσαχουσέτη 1936), σ. 207.

6. Κριτική για τη *Biographia Literaria* του Coleridge στο *Complete Works of William Hazlitt*, επιμ. P. P. Howe, XVI, 136.

7. *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, επιμ. John Shawcross, σ. 121.

8. *Works of George Byron*, επιμ. E. H. Coleridge & R. E. Prothero (Λονδίνο 1898-1904). *Letters and Journals*, V, 318.

9. David Masson, *Wordsworth, Shelley, Keats and Other Essays* (Λονδίνο 1874), σ. 202.

10. Leigh Hunt, «An Answer to the Question What Is Poetry?», *Imagination and Fancy* (Νέα Υόρκη 1848), σ. 1.

Οι σύγχρονοι του Γουέρντσγουερθ έπλασαν πολλούς όρους, ανάλογους με το «ξεχείλισμα» και την «έκφραση», και συχνά ο ίδιος συγγραφέας χρησιμοποιεί μια δέσμη εναλλακτικών όρων. Ο Μιλ, για παράδειγμα, θεωρεί ότι η ποίηση δεν είναι μόνον «έκφραση» και «εκφορά», αλλά και «παρουσίαση μιας κατάστασης ή καταστάσεων της ανθρώπινης αισθαντικότητας», και ακόμη «οι σκέψεις και οι λέξεις με τις *οποίες* η συγκίνηση μορφοποιείται αυθορμητώς».¹¹ Οι όροι αυτοί αναπαράγονται από πολλούς άλλους κριτικούς. Ο Γουώλτερ Σκοτ χρησιμοποιεί αυτή την τελευταία μεταφορά σε μια ανάλυση ασυνήθιστη για την εποχή του, αφού, χαρακτηρίζοντας την τέχνη ως επικοινωνία, καθιστά το ακροατήριο ισότιμο με τα αισθήματα του καλλιτέχνη, ως αιτία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο ζωγράφος, ο ρήτορας και ο ποιητής, λέγει, διεγείρουν

*στον θεατή, στον ακροατή ή στον αναγνώστη, ένα αίσθημα ανάλογο με αυτό που υπήρχε στην καρδιά τους, προτού λάβει μορφή με τον χρωστήρα, τη γλώσσα ή τη γραφίδα. Κοντολογίς, σκοπός του καλλιτέχνη... είναι να μεταδώσει, όσο του επιτρέπουν τα χρώματα και οι λέξεις, τα ίδια υψηλά αισθήματα που είχαν υπαγορεύσει τη δική του σύνθεση.*¹²

Ο Βύρωνας προτιμά, όπως είναι φυσικό, πιο τολμηρές, σφοδρές και πομπώδεις μεταφορές.

*Όπως στην αμμουδιά τα κύματα επιτέλους σπάζουν
έτσι τα πάθη, φτάνοντας στο απροχώρητο,
ορμάνε στην ποίηση, που είναι κι αυτή πάθος...*¹³

Ακόμη πιο μεγαλόστομα, θα εισαγάγει την αναλογία του ηφαιστείου. Η ποίηση «είναι η λάβα της φαντασίας, που ξεχειλίζει για

11. John Stuart Mill, «What Is Poetry?», *Early Essays*, σσ. 208, 203, 223.

12. Walter Scott, «Essay on the Drama» (1819), *The Prose Works* (Εδιμβούργο 1834-36), VI, 310.

13. Lord Byron, *Don Juan*, IV, CVI.

να αποτραπεί ο σεισμός».¹⁴ Ο Βύρωνας επίσης επινοεί τον ενδιαφέροντα παραλληλισμό ποιητικής δημιουργίας και τοκετού, με τη γέννηση ενός παιδιού που είναι ταυτόχρονα ανεξάρτητο και αξεχώριστο από το πνεύμα και τα αισθήματα του πατέρα-ποιητή (ή της μητέρας-ποιήτριας):

*Δημιουργείς, και δημιουργώντας ζεις
μιαν ύπαρξη εντονότερη, προικίζεις με μορφή
τη φαντασία σου, κερδίζοντας, καθώς δίνεις
τη ζωή που αναπαριστάς, όπως εγώ τώρα.
Τι είμαι; Τίποτε. Αλλά όχι εσύ,
ψυχή της σκέψης μου! Με σένα διαβαίνω τη γη,
αόρατος αλλά παρατηρητικός, καθώς λάμπω
ενωμένος με το πνεύμα σου, αξεχώριστος με τη γέννησή σου,
και μαζί με σένα νιώθω στη σιτοδεία των αισθημάτων μου.¹⁵*

Έμμεσες αναφορές στην ποίηση ως αναπαράσταση ή ως είδωλο, καθώς και στην αναλογία τέχνης-καθρέφτη, επιβιώνουν στην κριτική του δέκατου ένατου αιώνα, αν και συνήθως με κάποιες διαφορές. (Ο σύγχρονος ποιητής, έγραψε ο Γ. Τζ. Φοξ το 1833, «σκιαγραφεί ολόκληρο τον εξωτερικό κόσμο βάσει των ειδώλων που σχηματίζονται στον καθρέφτη των ανθρώπινων σκέψεων και αισθημάτων».¹⁶ Συχνά το κάτοπτρο αλλάζει θέση και απεικονίζει

14. Γράμμα στην Μις Μίλμπανκ, 10 Νοεμβρίου 1813, *Works, Letters and Journals*, III, 405. Παρόμοιες αναλογίες χρησιμοποιήθηκαν επίσης από πιο νηφάλιους κριτικούς. Ο αιδεσμότατος Γ. Τζ. Φοξ, σχολιάζοντας τα ποιήματα του Εμπινίτζερ Έλιοτ [1781-1849], μιλάει για την «ανθρωπιά των φτωχών που ξεχνεί τα αισθήματά της» και χαρακτηρίζει τους στίχους του «εκρήξεις υγρής λάδας, από εκείνη τη στοιχειώδη φωτιά, που πρέπει να βρει διέξοδο...» Βλ. F. E. Mineka, *The Dissidence of Dissent* (Τσάπελ Χιλ 1944), σσ. 301, 303.

15. Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, III, VI.

16. *Monthly Repository*, 2η σειρά, VII (1833), σ. 33. Βλ. Mineka, *ό.π.*, σ. 307.

μια διάθεση του νου μάλλον παρά μια όψη της φύσης. Έτσι, ο Χάζλιτ έγραψε ότι «η τέλεια σύμπτωση της εικόνας και των λέξεων με τα αισθήματά μας... δίνει μιαν άμεση "ικανοποίηση στη σκέψη"».¹⁷ Αυτός ο επαναπροσανατολισμός της ποιητικής απεικόνισης παρατηρείται εξίσου στους Γερμανούς ρομαντικούς συγγραφείς. «Η ποίηση», έγραψε ο Νοβάλις, «είναι απεικόνιση του πνεύματος, του έσω κόσμου στην ολότητά του».¹⁸ Και ο Τηκ: «Δεν επιθυμώ να αντιγράψω αυτά τα φυτά ούτε αυτά τα βουνά, αλλά το πνεύμα μου, τη διάθεσή μου που με κυβερνά αυτή τη στιγμή...».¹⁹

Οι αναφορές στη ζωγραφική για να επεξηγηθεί ο ουσιώδης χαρακτήρας της ποίησης (*ut pictura poesis*), που ήσαν τόσο συχνές στον δέκατο όγδοο αιώνα, απουσιάζουν σχεδόν εντελώς από τα μείζονα κριτικά έργα της ρομαντικής περιόδου. Οι συγκρίσεις ποίησης και ζωγραφικής είναι τυχαίες ή, όπως στην περίπτωση του καθρέφτη, δείχνουν τον πίνακα να έχει αλλάξει θέση για να απεικονίσει την εσώτερη ουσία του ποιητή.²⁰ Αντί για τη ζωγραφική, η μουσική είναι τώρα η τέχνη που θεωρείται ότι έχει τη βαθύτερη συγγένεια με την ποίηση. Διότι αν ένας πίνακας φαίνεται να είναι το πλησιέστερο πράγμα στην κατοπτρική απεικόνιση του εξωτερικού κόσμου, η μουσική, περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη, είναι η πιο απομακρυσμένη. Αν εξαιρέσουμε τις επιπόλαιες ονοματοποιίες των προγραμματικών μουσικών συνθέσεων, η μουσική δεν αναπαράγει όψεις της αισθητής φύσης ούτε αναφέρεται, τουλάχιστον άμεσα, σε καταστάσεις και πράγματα που υπάρχουν πέρα από αυ-

17. William Hazlitt, «On Poetry in General», *Complete Works*, V, 7.

18. *Romantische Welt: Die Fragmente*, επιμ. Otto Mann (Λειψία 1939), σ. 313.

19. L. Tieck, *Sternbald*, στο *Deutsche National-Literatur*, CXLV, σ. 300.

20. Ο Χάζλιτ, π.χ., παρατηρεί ότι ο Γουέρντσγουερθ, στο ποίημά του *Excursion*, «ζωγραφίζει όσα βγαίνουν από την καρδιά του, τα σχήματα της φαντασίας του» (*Complete Works*, επιμ. P. P. Howe, Λονδίνο 1930-1934, XIX, 10). Βλέπε επίσης Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, σ. 207.

τήν. Ως εκ τούτου, η μουσική υπήρξε η πρώτη τέχνη της οποίας ο χαρακτήρας θεωρήθηκε ότι δεν είναι μιμητικός. Στη θεωρία των Γερμανών συγγραφέων της δεκαετίας του 1790, η μουσική είναι η τέχνη που εκφράζει με τον πιο άμεσο τρόπο το πνεύμα και τα αισθήματα, και συνιστά τον σφυγμό και την ουσία του εξωτερικευμένου πάθους. Η μουσική, έγραψε ο Βακενρόντερ, «μας δείχνει όλες τις κινήσεις του πνεύματός μας, εξαϊλωμένες». ²¹ Εξ ου και η χρησιμότητα της μουσικής για να οριστεί και να εξηγηθεί ο χαρακτήρας της ποίησης, ιδιαίτερα της λυρικής, όταν η ποίηση θεωρήθηκε ότι αποτελεί τρόπο έκφρασης. Ο Φρήντριχ Σλέγκελ πίστευε ότι ο λόγος που ο Σιμωνίδης χαρακτήρισε την ποίηση ομιλούσα εικόνα, ήταν ότι η ποίηση της εποχής του συνοδεύταν από μουσική και ως εκ τούτου του φάνηκε περιττό να μας υπενθυμίσει ότι «η ποίηση είναι επίσης μουσική του πνεύματος». ²²

Αντίστοιχα, στην Αγγλία ο Χάζλιτ είπε ότι η ποίηση «είναι η μουσική της γλώσσας που αποκρίνεται στη μουσική του νου... Υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ μουσικής και βαθιά ριζωμένου πάθους. Οι τρελοί τραγουδούν». ²³ Ο Τζων Κεμπλ δείχνει μέχρι ποίου βαθμού η μουσική αντικατέστησε τη ζωγραφική ως η στενότερη συγγενής, και την επακόλουθη αλλαγή προσανατολισμού, από τον κόσμο στον καλλιτέχνη. «Είναι παγκοίως αποδεκτό, ότι η μουσική και η ποίηση... είναι δίδυμες αδελφές», διότι η μουσική, περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη, προσομοιάζει στην ποίηση «ως προς την ιδιότητά της να διαπερνά την ψυχή και να φέρνει στο φως τα μυστικά της...». ²⁴

21. «Phantasien über die Kunst» (1799), στο *Deutsche National-Litteratur*, CXLV, σ. 58.

22. *Prosaische Jugendschriften*, επιμ. J. Minor (Βιέννη, 1882), II, 257-258.

23. William Hazlitt, «On Poetry in General» (1818), *Complete Works*, V, 12. Πρβλ., ό.π., XVI, 136.

24. John Keble, *Lectures on Poetry* (1832-1841), μετάφρ. E. K. Francis (Οξφόρδη 1912), I, 47-48.

Στα αποσπάσματα που παραθέσαμε υπονοείται ότι η στιχουργία είναι μία μονομερής δραστηριότητα, στην οποία ενέχονται μόνο στοιχεία εγγενή στον ποιητή. Αλλά εξίσου χαρακτηριστικό γνώρισμα της ρομαντικής θεωρίας είναι η σειρά εναλλακτικών αναλογιών που υποδηλώνουν ότι η ποίηση είναι αλληλενέργεια, το κοινό αποτέλεσμα του έσω και του έξω, του νου και του αντικειμένου, του πάθους και των αισθητηριακών αντιλήψεων. Έτσι ο Σέλλεϋ επεξηγεί τον αρχικό του ορισμό για την ποίηση («έκφραση της φαντασίας») χρησιμοποιώντας για παράδειγμα το αγαπημένο παιχνίδι των ρομαντικών, την αιολική λύρα. Η εφεύρεση της αιολικής λύρας αποδίδεται στον Αθανάσιο Κίρτσερ, το 1650. Στα επόμενα εκατό χρόνια, έγινε δημοφιλές συμπλήρωμα της επίπλωσης πολλών νοικοκυριών. Ο αέρινος ήχος, οι μελαγχολικοί τόνοι και, κυρίως, το γεγονός ότι η μουσική της θα μπορούσε να αποδοθεί κυριολεκτικά στη φύση παρά στην τέχνη, έκαναν την αιολική λύρα, μετά τα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα, αγαπημένο θέμα των ποιητών. ²⁵ Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι μόνο με τον δέκατο ένατο αιώνα έγινε η αιολική λύρα αναλογία του ποιητικού νου, καθώς και θέμα ποιητικής περιγραφής.

Ο άνθρωπος [λέει ο Σέλλεϋ] είναι ένα όργανο πάνω από το οποίο περνούν αλληλοδιαδόχως εξωτερικές και εσωτερικές εντυπώσεις, σαν τις εναλλαγές του ανέμου που κινούν τις χορδές της αιολικής λύρας και παράγουν μελωδίες. Αλλά υπάρχει μία αρχή μέσα στον άνθρωπο — και ίσως σε όλα τα όντα που αισθάνονται — η οποία δρα διαφορετικά από την

25. Για την ιστορία της αιολικής λύρας ή άρπας και τις σχετικές αναφορές από ποιητές βλ. Erika von Erhardt-Siebold, «Some Inventions of the Pre-Romantic Period and their Influence upon Literature», *Englische Studien*, LXVI (1931-1932), 347-363. Ο Ρόμπερτ Μπλούμφιλντ, ποιητής-αγρότης, εξέδωσε μια ανθολογία λογοτεχνικών κεμένων με θέμα την αιολική άρπα το 1808. Βλ. «Nature's Music», στο *The Remains of Robert Bloomfield* (Λονδίνο 1824), I, 93-143.

*αρχή που διέπει τη λύρα και παράγει όχι μόνο μελωδία αλλά και αρμονία, συντονίζοντας τους ήχους και τις κινήσεις με τις εντυπώσεις.*²⁶

Η αιολική άρπα είναι ο ποιητής, και το ποίημα είναι η συγχορδία της μουσικής που απορρέει από την κοινή δράση εξωτερικών και εσωτερικών στοιχείων, από τις μεταβολές του ανέμου και την υφή και το τάνυσμα των χορδών. Καθώς εξηγεί ο Σέλλευ, όταν ένας πρωτόγονος «εκφράζει τα συναισθήματα που του γεννούν τα πράγματα γύρω του... η γλώσσα και οι χειρονομίες, μαζί με την πλαστική ή εικαστική μίμηση, συνδυάζουν τόσο την εντύπωση που δημιουργούν τα πράγματα όσο και τον τρόπο που αυτός τα αντιλαμβάνεται»,²⁷

Άλλοι κριτικοί χρησιμοποίησαν άλλες αναλογίες παρόμοιων ιδιοτήτων. Ο Χάζλιτ αρχίζει το σημαντικότερο δοκίμιο του —*Περί ποιήσεως εν γένει* (1818)— με έναν ορισμό που δεν απέχει πολύ από την αιολική άρπα του Σέλλευ και τις συνεπαγωγές του αυτοματισμού και της προκαθορισμένης αρμονίας μεταξύ αντικειμενικού ερεθίσματος και ποιητικής ανταπόκρισης.

*Ο καλύτερος γενικός ορισμός της ποιήσεως που μπορώ να δώσω είναι ότι αποτελεί τη φυσική εντύπωση οιοδήποτε πράγματος η συμβάντος, η οποία διεγείρει, με τη ξωρηρότητα της, μια ακούσια κίνηση της φαντασίας και του αισθήματος, και προκαλεί, διά της ευαισθησίας, μια μετατόνιση της φωνής ή των ήχων που την εκφράζουν.*²⁸

26. «Defence of Poetry», *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, επιμ. John Shawcross (Οξφόρδη 1909), σ. 121. Στην εισαγωγή του *Προοίμιου* [*The Prelude*], ο Γουέρεντσογουερθ χρησιμοποίησε παρόμοιους όρους για να εξηγήσει την ποιητική του απόπειρα (γραφή του 1805, I, στ. 101 κ.ε.): «Το δειλινό ήταν ωραίο, και η ψυχή μου / γι' άλλη μια φορά δοκίμαζε τη δύναμή της / που είχε γυρίσει ξανά, και δεν της έλειπαν / οι αιολικές επισκίψεις. Αλλά η άρπα / γρήγορα χάθηκε».

27. «Defence of Poetry», *ό.π.*, σ. 121.

28. *Complete Works*, V, I.

Μεταξύ των πολλών, συγκεχυμένων συχνά, εικόνων που χρησιμοποιεί ο Χάζλιτ για να επεξηγήσει τη μία ή την άλλη πλευρά του θέματός του, υπάρχει και το γνωστό από την παλαιά θεωρία μιμητικού κάτοπτρου. Αλλά, δεδομένου ότι ο καθρέφτης, είτε είναι στραμμένος στον ποιητή είτε στον εξωτερικό κόσμο, αντικατοπτρίζει μόνον αυτό που βρίσκεται μπροστά του, ο Χάζλιτ περιπλέκει την αναλογία συνδυάζοντας τον καθρέφτη με μία λάμπα, για να δείξει ότι ο ποιητής αντιγράφει έναν κόσμο που είναι ήδη λουσμένος στο αισθηματικό φως που έχει ρίξει ο ίδιος ο ποιητής.

Ούτε η απλή περιγραφή των φυσικών αντικειμένων, ούτε η απλή σκιαγράφιση των φυσικών αισθημάτων, όση και αν έχουν σαφήνεια και δύναμη, δεν συνιστούν το έσχατο τέλος και το σκοπό της ποιήσεως. .. Το φως της ποιήσεως δεν είναι μόνον ευθύ και άμεσο, είναι και ανακλώμενο φως, και ενώ μας δείχνει το αντικείμενο, ταυτόχρονα διαχέει μια ακτινοβολία παντού γύρω..,²⁹

Η διάλεξη του Κόουλιτς «Περί της ποιήσεως ή της τέχνης» (1818) έχει ως βάση τη θεωρία του Σέλιγκνγκ περί ψυχοφυσικού παραλληλισμού, σύμφωνα με την οποία οι ουσίες της φύσης έχουν ένα είδος διπλής, παράλληλης υπόστασης, ως ιδέες στον νου. Αυτή η κοσμοθέση παρέχει μια νέα σειρά μεταφορών για τη ρομαντική εκδοχή της τέχνης ως σύνθετου προϊόντος, αποτελούμενου από το «αντικειμενικό» και το «προβεβλημένο». Η τέχνη «μεσολαβεί και συμφιλιώνει τη φύση και τον άνθρωπο. Ως εκ τούτου είναι η δύναμη που εξανθρωπίζει τη φύση, που διαποτίζει με τις

29. *Ό.π.*, σ. 3. Πρβλ. το ακόλουθο απόσπασμα από τις *Συνομιλίες* του Γκαίτε με τον Έκερμαν (29 Ιαν. 1826): «Το ίδιο συμβαίνει με τον ποιητή. Όσο εκφράζει μόνον τα υποκειμενικά του αισθήματα, δεν είναι άξιος του ονόματος. Αλλά από τη στιγμή που γνωρίζει πώς να οικειοποιηθεί και να εκφράσει τον κόσμο, είναι ποιητής».

σκέψεις και τα αισθήματα του ανθρώπου κάθε τι που αποτελεί αντικείμενο των στοχασμών του...» «Η ποίηση είναι καθαρά ανθρώπινη, διότι όλα τα υλικά της είναι από τον νου και όλα τα παράγωγά της είναι για τον νου». Ωστόσο, «επωφελείται από τις μορφές της φύσης για να ανακαλέσει, να εκφράσει και να τροποποιήσει τις σκέψεις και τα αισθήματα του νου». Και συνοψίζοντας το κύριο θέμα της ρομαντικής αντίληψης για την τέχνη, ο Κόουλριτζ σημειώνει:

Ο νους του ανθρώπου είναι το εστιακό κέντρο όλων των ακτίνων της διάνοιας που είναι διασκεδασμένες στις εικόνες της φύσης. Η συγγένωση όλων αυτών των εικόνων στον νου, η απόσπαση από τις μορφές και η επανεισαγωγή στις μορφές των κατά προσέγγισιν ηθικών τους απεικονίσεων, η μετατροπή του εξωτερικού σε εσωτερικό, της φύσης σε σκέψη και της σκέψης σε φύση - αυτό είναι το μυστήριο της μεγαλοφυίας στις Καλές Τέχνες.³⁰

Αν αποσπάσουμε από τα συμφραζόμενα τους αυτές τις βασικές αποφάνσεις για τον χαρακτήρα της ποίησης, η κύρια διαφορά από την παλαιότερη κριτική θεωρία είναι διαφορά μεταφορών. Αλλά είτε χρησιμοποιούμε ποιητική γλώσσα είτε πεζό λόγο, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τις λειτουργίες του νου χωρίς να προσφύγουμε σε μεταφορές. Ο μετασχηματισμός των βασικών εικόνων με τις οποίες οι κριτικοί της γενιάς του Γουέρντσγουερθ και του Κόουλριτζ περιέγραψαν την καλλιτεχνική διαδικασία και το καλλιτεχνικό προϊόν, είναι δείκτης μιας γενικής επανάστασης στη θεωρία της ποίησης και όλων των τεχνών.

30. Από τα *Λογοτεχνικά κατάλοιπα* του Κόουλριτζ, στο *Biographia Literaria*, επιμ. John Shawcross, II, 253-254, 258. Βλ. επίσης *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, σσ. 205-213.

2. Το αίσθημα και τα αντικείμενα της ποίησης

Η συστηματική αναφορά στα αισθήματα του ποιητή ως πηγών της ποίησης μετέβαλε ριζικά τις πατροπαράδοτες λύσεις σ' ένα βασικό πρόβλημα της αισθητικής, την ασυμφωνία μεταξύ του θεματικού υλικού της ποίησης και των δεδομένων της εμπειρίας. Σύμφωνα με την μέχρι τότε παράδοση, η ποίηση παρεκκλίνει από την πραγματικότητα κυρίως διότι απεικονίζει τη φύση όπως έχει αναδιευθετηθεί για να παραγάγει ένα σύνθετο κάλλος ή έχει φιλτραριστεί για να αποκαλύψει μια βασική μορφή ή τον κοινό παρονομαστή ενός τύπου, ή έχει διανθιστεί προς τέρψιν του αναγνώστη. Αλλά για τον ρομαντικό κριτικό, η ποίηση, μολονότι μπορεί να είναι ιδανική, διακρίνεται από την πραγματικότητα κυρίως διότι ενσωματώνει αντικείμενα της αίσθησης τα οποία έχουν ήδη επηρεαστεί και μεταμορφωθεί από τα αισθήματα του ποιητή.

Ο Γουέρντσγουερθ είπε ότι «προσπάθησε πάντα να παρατηρεί προσεχτικά το αντικείμενό του». Η φράση αυτή ερμηνεύεται συχνά ως απλή προτροπή για αντικειμενική ακρίβεια και προσκόλληση στη λεπτομέρεια. Ωστόσο, «θέμα» του Γουέρντσγουερθ δεν είναι απλώς το συγκεκριμένο αντικείμενο της αίσθησης, όπως δεν είναι βέβαια το παλαιό νεοκλασικό ιδεώδες.

Την ικανότητα να παρατηρείς με ακρίβεια τα πράγματα, όπως αυτά είναι, και να τα περιγράφεις πιστά, ανεπηρέαστα από κάθε αίσθημα ή πάθος που υπάρχει στον νου... μολονότι είναι απαραίτητη, ο ποιητής τη χρησιμοποιεί εξ ανάγκης και ποτέ ανελλιπώς. Διότι η άσκηση της συνεπάγεται ότι όλες οι υψηλές λειτουργίες του νου είναι παθητικές, υποταγμένες σε εξωτερικά αντικείμενα.³¹

31. Preface to *Poems* (1815), *Wordsworth's Literary Criticism*, σ. 150. Βλ. επίσης σσ. 18, 165, 185.

Τη θέση αυτή ο Γουέρντσγουερθ την υποστήριξε επανειλημμένα. Για παράδειγμα, γράφει το 1816: «Τα πράγματα... αντλούν τη δυναμική τους όχι από αυτό που πράγματι είναι, αλλά από όσα τους αποδίδει η διάνοια αυτών που τα γνωρίζουν καλά ή επηρεάζονται από αυτά».³² Παρόμοια, ο Τόμας ντε Κουίντσυ, ανασκευάζοντας την άποψη του Έρασμου Ντάρβιν ότι μόνον αυτό που δημιουργεί μια παραστατική εικόνα είναι ποιητικό, παρατηρεί: «Η αλήθεια είναι ότι καμία περιγραφή, *οσοδήποτε* παραστατική, δεν είναι ποιητική *per se*, αν δεν διέπεται από το πάθος».³³ Η «ποιητική περιγραφή», σύμφωνα με τον Τζων Στιούαρτ Μιλ, αντίθετα με τις περιγραφές των φυσιοδιφών, «αποτελεί βεβαίως περιγραφή, αλλά περιγραφή των πραγμάτων όπως φαίνονται, όχι όπως είναι».

Στη θεωρία του δέκατου όγδοου αιώνα το (θεωρούμενο έλασσον) θέμα του τρόπου διά του οποίου τα αισθήματα μετέχουν των αντικειμένων της αίσθησης ή και τα μεταβάλλουν, εξετάστηκε στις σχετικές περί «ύφους» συζητήσεις, ως αποχρών λόγος ορισμένων σχημάτων του λόγου. Αλλά στον δέκατο ένατο αιώνα, το πρόβλημα αυτό κατέλαβε το κέντρο της ποιητικής θεωρίας. Συχνά θίγεται με όρους αναλογικούς. Τα αισθήματα ρίχνουν φως-ιδιαιτέρα έγχρωμο φως- στα αντικείμενα των αισθήσεων, με αποτέλεσμα, καθώς είπε ο Μιλ, «να βλέπουμε τα πράγματα με

32. *Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years*, επιμ. E. D. Selincourt (Οξφόρδη 1937), II, 705, 18 Ιαν. 1816.

33. Σημειώσεις σε μία μερική μετάφραση του *Λαοκόοντος* του Λέσσινγκ. Thomas de Quincey, *Collected Writings*, επιμ. David Masson (Εδιμβούργο 1889-1890), XI, 206.

34. J. S. Mill, «What is Poetry?», *Early Essays*, σ. 207. Για παλαιότερες σχετικές απόψεις βλ. J. U. [James Usher], *Clio: or, a Discourse on Taste* (1769), σ. 140: «Υποθέτεις πως [ο αισθαντικός καλλιτέχνης] ζωγραφίζει πράγματα και πράξεις, ενώ στην πραγματικότητα ζωγραφίζει πάθη, και μας συγχινεί με τις εικόνες της φαντασίας του». Βλ. ακόμη J. Moir, *Gleanings*, I, 97-98.

τα χρώματα της φαντασίας, η οποία δραστηριοποιείται από τα αισθήματα».³⁵ Άλλοτε η μεταφορά είναι βιολογική μάλλον παρά οπτική. «Η ποίηση», είπε ο Κόουλιριτζ, «ενώ ανακαλεί τα σχήματα και τους ήχους που είχαν συνοδεύσει τα αρχικά αισθήματα, ταυτόχρονα τα γονιμοποιεί με αξίες που δεν είναι δικές τους, διά των αισθημάτων...»³⁶ Μερικές φορές οι χαρακτηρισμοί είναι σαφέστεροι και δίδονται παραδείγματα για να δειχθεί ο τρόπος με τον οποίο τα αντικείμενα των αισθήσεων τήκονται και αναπλάθονται στη χοάνη των αισθημάτων και της φλογερής φαντασίας. Το δοκίμιο του Χάξλιτ *Περί ποιήσεως εν γένει* διαβάζεται σαν να αποτελεί το ίδιο αυθόρμητο ξεχείλισμα της φαντασίας, χωρίς λογική συνοχή. Ωστόσο, παρά τη μικρή έκτασή του, περιλαμβάνει πολλές από τις τρέχουσες αισθητικές ιδέες της εποχής του. Η ποιητική φαντασία, λέει ο κριτικός, παρουσιάζει τα αντικείμενα «καθώς αυτά αναπλάθονται από άλλες σκέψεις και αισθήματα σε μια ατέλειωτη ποικιλία δυναμικών σχημάτων και συνδυασμών». Ταραχή, φόβος, αγάπη, όλα αυτά τα συναισθήματα παραποιούν ή μεγαλοποιούν το αντικείμενο, και «τα πράγματα αίρονται στο ύψος της φαντασίας, η οποία έχει τη δύναμη να επηρεάζει εξίσου τον νου με τρόπο, θαυμασμό, ηδονή ή αγάπη». Παράδειγμα:

Όταν ο Ιάκωμο [στον Κυμβελίνο του Σαίξπηρ] λέει για την Ιμογένη,

35. *Early Essays*, σ. 207. Keble: «Η ποίηση ζωγραφίζει όλα τα πράγματα με τα χρώματα που επιλέγει ο νους...» (*Lectures on Poetry*, I, 22). W. J. Fox: «Οι εναλλαγές της διάθεσης του νου δίνουν σ' ένα τοπίο μεγαλύτερη ποικιλία απ' όσο ο ήλιος και τα σύννεφα σε όλους τους συνδυασμούς τους. Και οι διαθέσεις αυτές είναι αντικείμενα περιγραφής...» (*Monthly Repository*, LXIII, 1833, σ. 33).

36. S. T. Coleridge, «On Poesy or Art», *Biographia Literaria*, II, 254. Βλ. επίσης Hazlitt: «Η ποίηση, ο έντεχνος ενθουσιασμός της φαντασίας και του αισθήματος... όταν περιγράφει φυσικά αντικείμενα, γονιμοποιεί τις εντυπώσεις των αισθήσεων με τις μορφές της φαντασίας...» («On Poetry in General», *Complete Works*, V, 4-5).

η φλόγα του κεριού γέρνει προς το μέρος της
για να κρυφοκοιτάξει κάτω απ' τα βλέφαρά της,
να δει τα κλεισμένα φώτα

αυτή η φλογερή ερμηνεία της κίνησης της φλόγας για να εναρμονιστεί
με τα αισθήματα του ομιλητή είναι γνήσια ποίηση.³⁷

Ο Κόουλριτζ ασχολήθηκε περισσότερο από κάθε άλλον σύγχρονό του με το πρόβλημα πώς ο ποιητικός νους τροποποιεί ή μετασχηματίζει τα υλικά της ποίησης χωρίς να παραβιάζει την αλήθεια της φύσης. Για να το λύσει, διατύπωσε τη θεωρία της φαντασίας, που αποτελεί τη βάση του κριτικού του συστήματος. Στο ακόλουθο χαρακτηριστικό απόσπασμα εξετάζει τον ρόλο που παίζει η συγκίνηση στη διαδικασία αυτού του μετασχηματισμού:

Οι εικόνες, όσο και αν είναι όμορφες, όσο και αν αντιγράφονται πιστά από τη φύση και παρουσιάζονται με ακρίβεια στις λέξεις, δεν αρκούν για να χαρακτηρίσουν τον ποιητή. Αποτελούν τεκμήρια της μεγαλοφυΐας του μόνον κατά το μέτρο που τροποποιούνται από ένα κυριαρχικό πάθος η από σχετικές σκέψεις η εικόνες που διήγειρε αυτό το πάθος... η, όταν, τελικά, η πνευματική ζωή του ανθρώπου μεταδίδεται σε αυτές από το πνεύμα του ίδιου του ποιητή,

«Που εξαπολύεται στη γη, τη θάλασσα και τον αέρα».³⁸

37. «On Poetry in General», *Complete Works*, V, 4. Βλ. ακόμη τα σχόλια του Χάζλιτ για τους στίχους του Σαίξπηρ «Θαμπές βιοδέτες/αλλά ωραιότερες από τα βλέφαρα της Ήρας/ή την ανάσα της Κυθέρειας» (Χειμωνιάτικο παραμύθι, πράξη τέταρτη, σκηνή τέταρτη): «Η ένταση του αισθήματος... πλάθει τις εντυπώσεις των φυσικών αντικειμένων σύμφωνα με τις παρορμήσεις της φαντασίας...» (Preface to *Characters of Shakespeare's Plays*, ό.π., IV, 176-7. Πρβλ. Wordsworth, *Excursion*, I, 475 κ.ε.)

38. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, II, 16. Πρβλ. ό.π., I, 59.

Το παράδειγμα του Κόουλριτζ για την τροποποιητική δράση του πάθους —την εμπύχωση του άψυχου κόσμου, τη μετάδοση της ζωής του παρατηρητή στα πράγματα που παρατηρεί— απασχόλησε κατ' εξοχήν τους ρομαντικούς ποιητές και θεωρητικούς. «Η ποίηση μεταδίδει πνεύμα ζωής και κίνησης στον κόσμο», είπε ο Χάζλιτ.³⁹ «Τι είναι ο ποιητής;» ρωτά ο Γουέρντσοουερθ, και απαντά ότι είναι ένας άνθρωπος «που απολαμβάνει περισσότερο από κάθε άλλον το πνεύμα της ζωής που βρίσκεται μέσα του, χαίρεται να παρατηρεί στο Σύμπαν παρόμοιες εκδηλώσεις βουλήσεων και παθών, και συχνά αισθάνεται την ανάγκη να τις δημιουργήσει εκεί που δεν τις βρίσκει».⁴⁰ Στην καταγραφή και την εξέταση σχετικών περιπτώσεων, όταν οι «εντυπωμένοι στις μορφές της φύσης» χαρακτήρες του κινδύνου και της επιθυμίας»

κάνουν την επιφάνεια της γης
με θρίαμβο και χαρά κι ελπίδα και φόβο
να ταράζεται σαν τη θάλασσα,⁴¹

ο Γουέρντσοουερθ αφιέρωσε μερικά από τα καλύτερα ποιήματά του και τα κορυφαία μέρη του *Προοίμιου*. Η ανάγνωση των αισθημάτων, της ζωής και της ανθρώπινης φυσιογνωμίας στο τοπίο της φύσης χαρακτηρίζει το έργο των περισσότερων μεγάλων ρομαντικών ποιητών. Αντίστοιχα, στη λογοτεχνική κριτική, η εμπύχωση των φυσικών αντικειμένων —που η παραδοσιακή κριτική θεωρούσε ως είδος ρητορικού επινοήματος, της προσωποποίησης— έγινε το τεκμήριο της κυριαρχικής φαντασίας και καθαυτό κριτήριο της μεγάλης ποίησης.

39. «On Poetry in General», *Complete Works*, V, 3.

40. William Wordsworth, Preface to *Lyrical Ballads* (1802), *Wordsworth's Literary Criticism*, σ. 23.

41. William Wordsworth, *The Prelude*, Βιβλίο I, στ. 471-475.

Ὅστε σε γενικές γραμμές, οι ρομαντικοί κριτικοί υποκατέστησαν την απεικόνιση του τυπικού και καθολικού, ως χαρακτηριστικών που διακρίνουν την ποίηση από τον περιγραφικό λόγο, με την παρουσίαση ενός κόσμου διαποτισμένου από τα αισθήματα του ποιητή. Ὡστόσο, μολονότι το πρόβλημα του ιδεώδους στην ποίηση έχασε την περίοπτο θέση που κατείχε στην παλαιά θεωρία, οι ρομαντικοί κριτικοί δεν έπαυσαν να θίγουν ενίοτε το θέμα που είχαν κληρονομήσει από τους προκατόχους τους, αλλά με ορολογία προσαρμοσμένη στις δικές τους, νέες κριτικές αρχές. Οι απόψεις τους ποικίλλουν: από την πλατωνική διατύπωση του Σέλλεου («η ποίηση αποκαλύπτει τη γυμνή, υπνώττουσα ομορφιά» του κόσμου «που είναι το πνεύμα των μορφών του»⁴²), στα βίαια σχόλια του Μπλέηκ για τους *Λόγους* του Ρέινολντς («η γενίκευση είναι ηλιθιότητα, η εξατομίκευση είναι το μόνο διακριτικό γνώρισμα της αξίας»⁴³) και την ερμηνεία του ιδεώδους από τον Χάζλιτ, ως της πεμπτουσίας του αντικειμένου (ερμηνεία που είναι παρεμφερής με τη γερμανική θεωρία του «χαρακτηριστικού τύπου»). Ο Χάζλιτ, που τον απασχολούσε το αντικειμενικό σύστημα του καλλιτεχνικού θεματικού υλικού, λέει ότι το ιδεώδες δεν είναι «μια αφαίρεση γενικής φύσεως» ούτε «ο μέσος όρος. ή η ορθή αναλογία», γιατί αυτό θα εσήμαινε την αναγωγή των καλλιτε-

42. P. B. Shelley, «Defence of Poetry», *Shelley's Literary Criticism*, σ. 155.

43. *Poetry and Prose of William Blake*, επιμ. Geoffrey Keynes (Λονδίνο 1939), σ. 777. Σχετικά με την ανάγκη λεπτόμερειων περιγραφών, βλ. τις ακραίες απόψεις (διατυπωμένες με το κριτικό λεξιλόγιο του δέκατου όγδου αιώνα) στην κριτική του ποιήματος του Σκοτ *Lady of the Lake*, στο *Quarterly Review*, III (1810), 512-513: Ο Σκοτ εκφράζει εντυπωσιακά «την αντιστοιχία ποίησης και ζωγραφικής... Ὅ,τι μας παρουσιάζει έχει τον χαρακτήρα της ατομικότητας και περιγράφεται με ακρίβεια και λεπτολογία...». Τούτο οφείλεται στο ιδιοφυές πνεύμα του, στη φυσική οξυδέρκειά του, που τον καθιστά ικανό «να ανακαλύπτει διαφορές εκεί που οι αμβλύνοες βλέπουν ομοιομορφία...» Πρβλ. τα παραθέματα από το *Gleanings* του Μόφ στο προηγούμενο κεφάλαιο.

χνικών έργων «σε μία ασαφή και αόριστη αφαίρεση, που ανταποκρίνεται στον γενικό όρο *άνθρωπος*». Το αληθώς ιδεώδες επιτυγχάνεται «όταν επιλέγεις ένα πράγμα ή ένα εξέχον χαρακτηριστικό ενός αντικειμένου και το αναδεικνύεις σε διέπουσα αρχή όλων των άλλων», καθόσον «ένα πράγμα δεν γίνεται τελειότερο με το να γίνει κάτι άλλο, αλλά με το να είναι περισσότερο αυτό που είναι».⁴⁴ Ὡστόσο, με εξαίρεση τον Μπλέηκ και τον Χάζλιτ, οι μείζονες Άγγλοι κριτικοί δεν είναι ακραίοι όπως οι συνάδελφοί τους του δέκατου όγδου αιώνα, και δεν αντικαθιστούν τις παλαιές αξίες της γενικότητας και της καθολικότητας με την απόλυτη ιδιαιτερότητα, την πρωτοτυπία και τη μοναδικότητα. Ο Γουέρντσοουερθ, για παράδειγμα, συμφωνεί με την εκτίμηση του Αριστοτέλη ότι αντικείμενο της ποίησης «είναι όχι η ατομική και τοπική, αλλά η γενική και δρώσα αλήθεια».⁴⁵ Ο Κόουλιτς επίσης επιδοκιμάζει «την αριστοτελική αρχή ότι η ποίηση ως ποίηση είναι κατ' ουσίαν *ιδεώδης*» και ότι οι χαρακτήρες της πρέπει να διαθέτουν γενικά χαρακτηριστικά». Επαναλαμβάνει επίσης την κοινοτοπία του δέκατου όγδου αιώνα ότι η ποίηση είναι το ακριβές μέσον μεταξύ των άκρων του γενικού και οικείου και του ατομικού και πρωτότυπου, αλλά την αναδιατυπώνει σύμφωνα με τη δική του χαρακτηριστική λογική της σύντηξης και της συνδιαλλαγής των αντιθέτων. Αυτό που απαιτείται είναι «ο συμφυρμός του καθολικού στο ατομικό». Η φαντασία συμβιβάζει τα αντίθετα, «το γενικό με το συγκεκριμένο... το ατομικό με το αντιπροσωπευτικό, την αίσθηση του καινούργιου και του πρωτότυπου με τα γνωστά και οικεία αντικείμενα». «Αυτή η ακριβής αναλογία, αυτή η συγχώνευση του καθολικού με το ιδιαίτερο... πρέπει να χαρακτηρίζει

44. William Hazlitt, «The Ideal», *Complete Works*, XX, 303-304. Βλ. επίσης τα δοκίμιά του *On Originality* και *On Certain Inconsistencies in Sir Joshua Reynolds' Discourses*. Για το σχετικό θέμα της «συγκεκριμενότητας» στην ποίηση, βλ. Κεφ. XI, iii.

45. *Wordsworth's Literary Criticism*, σ. 25.

όλα τα έργα της πραγματικής μεγαλοφυΐας και της αληθούς επιστήμης».⁴⁶

3. *Εναλλακτικές μεταφορές για τον νοου*

Η μετάβαση από τη μίμηση στην έκφραση και από τον καθρέφτη στην πηγή, στη λάμπα και άλλα σχετικά ανάλογα, δεν ήταν μεμονωμένο φαινόμενο. Ήταν αναπόσπαστο στοιχείο μιας αντίστοιχης αλλαγής στην εκλαϊκευμένη επιστημολογία, δηλαδή στην έννοια του ρόλου που παίζει ο νους στην αντίληψη, την οποία υιοθέτησαν οι ρομαντικοί ποιητές και κριτικοί. Η μεταλλαγή αυτή των υποθέσεων για τον νοου και τη θέση του στη φύση συντελέστηκε μεταξύ δέκατου όγδοου και δέκατου ένατου αιώνα και συμπίπτει σχεδόν με τη διαφοροποίηση των μεταφορών που χρησιμοποιούνται στις συζητήσεις της εποχής για τον χαρακτήρα της τέχνης.

Τα διάφορα υλικά ανάλογα τα οποία συγκροτούν τη βάση ή τα εννοιολογικά προγράμματα ερμηνείας εκείνων των «τρόπων της ενδόμυχης ύπαρξης», κατά τη διατύπωση του Κόουλιριτζ, «που δεν μπορούν να αποδοθούν παρά μόνο με σύμβολα που έχουν υπόσταση στον χρόνο και στον χώρο»,⁴⁷ συχνά ορίζονται σαφώς. Άλλοτε όμως υποδηλώνονται από την δομή των μεταφορών που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να αναφερθούν στις διανοητικές λειτουργίες. Για παράδειγμα, ο Πλάτωνας, θέλοντας να αποσαφηνίσει τη φύση της αισθητηριακής αντίληψης, της μνήμης και της σκέψης, καταφεύγει στις αναλογίες της κατοπτρικής αντανάκλασης, της ζωγραφικής απεικόνισης, της γραφής στη σελίδα ενός βιβλίου και της αποτύπωσης σε μια κέρυνη πλάκα.⁴⁸ Ο Αρι-

46. *Biographia*, II, 33, σημ. 12. «The Friend», στο *The Complete Works of Samuel-Taylor Coleridge*, επιμ. Shedd (Νέα Υόρκη 1858), II, 416.

47. *Biographia*, II, 120.

48. Βλ. *Θεαίτητος* 191-195, *Φίληβος* 38-40, *Τίμαιος* 71-72.

στοτέλης επίσης λέγει ότι η αισθητηριακή αντίληψη πρέπει να εννοηθεί «όπως το κερί δέχεται το σημάδι του δαχτυλιδιού χωρίς τον σίδηρο ή τον χαλκό».⁴⁹ Έτσι ο Τζων Λοκ -ο φιλόσοφος που, περισσότερο από κάθε άλλον, συνέβαλε στην καθιέρωση του εκλαϊκευμένου στερεοτύπου για τον νοου στον δέκατο όγδοο αιώνα— είχε πίσω του μια μακρά παράδοση αναλογιών όταν όρισε τον αντιληπτικό νοου ως παθητικό αποδέκτη έτοιμων εικόνων που έρχονται από τον έξω κόσμο. Στο *Δοκίμιο* του λέγει ότι ο νους μοιάζει με καθρέφτη που αποτυπώνει το αντανακλώμενο αντικείμενο.⁵⁰ Ή (απληρώντας το *ut pictura poesis* της αισθητικής εκείνης της περιόδου) είναι μια *tabula rasa* πάνω στην οποία γράφονται ή ζωγραφίζονται οι εντυπώσεις.⁵¹ Ή (χρησιμοποιώντας την αναλογία της *camera obscura*, όπου το φως που μπαίνει από ένα μικρό άνοιγμα σχηματίζει ένα είδωλο της εξωτερικής σκηνής πάνω στον τοίχο) οι εξωτερικές και εσωτερικές αισθήσεις θεωρούνται ότι αποτελούν «παράθυρα από τα οποία το φως μπαίνει σε αυτόν τον σκοτεινό θάλαμο».

49. *De anima* II, ii, 424a.

50. Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, επιμ. A. C. Fraser (Οξφόρδη 1894), I, 142-143 (II, i, 25) : «Εδώ η νόηση είναι απλώς και μόνο παθητική... Όταν αυτές οι απλές ιδέες προσφέρονται στον νοου, η νόηση δεν μπορεί να αρνηθεί να τις έχει, ούτε να τις αλλάξει, ούτε να τις σθήσει και να τις κάμει καινούργιες, όπως ο καθρέφτης δεν μπορεί να αρνηθεί, να αλλάξει ή να σθήσει τις εικόνες που δημιουργούν τα αντικείμενα που είναι μπροστά του». Η σύγκριση του νοου με καθρέφτη απαντά συχνά στην Αναγέννηση. Βλ. George Puttenham, «The Arte of English Poesie», στο *Elizabethan Critical Essays*, επιμ. G. G. Smith (Οξφόρδη 1904), II, 204. Επίσης τις παρατηρήσεις του Μπέικον γι' αυτή την αναλογία στα όσα σχετικά λέγει περί των Ειδώλων του νοου, *De Augmentis*, V, iv.

51. *Essay Concerning Human Understanding*, I, 121 (II, i, 2): «Ας υποθέσουμε, λοιπόν, ότι ο νους είναι, καθώς λέμε, λευκό χαρτί, χωρίς καθόλου γράμματα, χωρίς καθόλου ιδέες». Βλ. επίσης το προσχέδιο του *Δοκιμίου* του Λοκ, *An Essay Concerning the Understanding*, επιμ. Benjamin Rand (Καίμπριτζ 1931), σ. 61: Η ψυχή «αρχικά είναι απολύτως *rasa tabula*, κενή εντελώς...».

Διότι νομίζω ότι η νόηση είναι σαν έναν θάλαμο εντελώς κλειστό, με λίγα μόνο μικρά ανοίγματα, που αφήνουν να περάσουν οι οπτικές εικόνες ή ιδέες των εξωτερικών πραγμάτων. Αν οι εικόνες που μπαίνουν σε αυτόν τον σκοτεινό θάλαμο παραμείνουν εκεί, τοποθετημένες με τάξη, ώστε να μπορούν να ανασυρθούν όποτε χρειαστεί, τούτο θα μοιάζει με τη νόηση του ανθρώπου, αναφορικά με όλα τα αντικείμενα της όρασης και τις ιδέες που σχηματίζονται περί αυτών.⁵²

Ή αλλιώς, ο νους είναι μια «κέρινη πλάκα» όπου οι αισθήσεις εντυπώνονται σαν σφραγίδες.⁵³

Οι αναλογίες για τον νου που χρησιμοποιούν στα κείμενα τους οι Γουέρντσγουερθ και Κόουλριτζ έχουν υποστεί ριζική μεταμόρφωση. Μολονότι ποικίλες, έχουν ένα κοινό σημείο: ο αντιληπτικός νους θεωρείται ότι είναι ενεργός μάλλον παρά αδρανής και παθητικός, και ότι συμβάλλει στον κόσμο καθ' ήν στιγμήν τον αντιλαμβάνεται. Το *Προοίμιο* του Γουέρντσγουερθ (στη συμπληρωμένη γραφή του 1805) μας προσφέρει μια ανθολογία σχημάτων για τον νου, σύμφωνων με το αρχικό σχέδιο του ποιήματος, για το οποίο ο Κόουλριτζ είπε μετά από τριάντα χρόνια: «Πιστεύω ότι εν μέρει του υπέβαλα την ιδέα... θα πραγματευόταν τον άνθρωπο ως άνθρωπο - ως υποκείμενο με μάτια, αυτιά, αφή και γεύση, που είναι σε επαφή με τη φύση και ενημερώνει τις αισθήσεις δια του νου, δεν συνθέτει τον νου από τις αισθήσεις».⁵⁴ Πράγματι, το δέκατο τρίτο βιβλίο του ποιήματος τελειώνει με την αποκάλυψη ενός «νέου κόσμου», που κυβερνάται από νόμους

52. *Ο.π.*, σσ. 211-212 (XX, ix, 17).

53. *Ο.π.*, I, 48 σημ. και 49. Πρβλ. D. F. Bond, «Neo-Classic Theory of the Imagination», *ELH*, IV (1937), σ. 248.

54. *Table Talk and Omnia of Samuel Taylor Coleridge* (Οξφόρδη 1917), σ. 188, 21 Ιουλ. 1832. Πρβλ. *ό.π.*, σ. 361 (1812): «Ο νους κάνει την αίσθηση, περισσότερο απ' όσο οι αισθήσεις κάνουν τον νου.»

που του δίνουν υπόσταση και ταυτόχρονα διατηρούν μια ισορροπία, μια ευγενή ανταλλαγή δράσης, απομέσα και απέξω: την αξία, την καθαρότητα και την ισχύ του αντικείμενου της όρασης και του ματιού που βλέπει.⁵⁵

Η κοπερνίκεια επανάσταση στην επιστημολογία (αν δεν την περιορίσουμε στην ειδική θεωρία του Καντ, σύμφωνα με την οποία ο νους επιβάλλει τις μορφές του χρόνου, του τόπου και τις κατηγορίες επί του «πολλαπλού της αισθήσεως», αλλά τη δούμε σε ευρύτερο πλαίσιο, με τη γενικότερη έννοια του νου που ανακαλύπτει κατά την αντίληψη αυτό που ο ίδιος έχει εν μέρει δημιουργήσει), πραγματοποιήθηκε στην Αγγλία από ποιητές και κριτικούς προτού εκδηλωθεί στην ακαδημαϊκή φιλοσοφία. Με αυτή τη γενική έννοια, η επανάσταση ήταν επανάσταση εξ αντιδράσεως. Ο Γουέρντσγουερθ και ο Κόουλριτζ, στις πρώτες ποιητικές τους αναφορές στον νου ως διαμορφωτή των εμπειριών του, δεν καταφεύγουν στους αφηρημένους τύπους του Καντ. Ανατρέχουν σε μεταφορές για τον νου που είχαν περιπέσει σε αχρηστία στον δέκατο όγδοο αιώνα, αλλά χρησιμοποιούνταν ευρέως από φιλοσόφους του δέκατου έβδομου αιώνα οι οποίοι ήσαν εκτός της αισθησιοκρατικής παράδοσης του Χομπς και του Λοκ, ή και αντίθετοι προς αυτήν. Πίσω από αυτούς τους φιλοσόφους βρισκόταν το βασικό σχήμα του Πλωτίνου περί της δημιουργίας ως απορροής, όπου το Εν και το Αγαθόν παραλληλίζονται με εκχειλίζουσα πηγή ή ακτινοβολούντα ήλιο ή (σε συνδυασμό των δύο εικόνων) με εκχειλίζουσα πηγή φωτός. «Αν έγγραφε κανείς ένα βιβλίο για τη φιλοσοφική σημασία και τη χρήση των παρομοιώσεων, πεποίθησή μου είναι ότι θα έπρεπε να ξεκινήσει από αυτή την παρομοίωση, όχι μόνον επειδή είναι εύστοχη αλλά και λόγω του λειτουργικού ελέγχου που ασκεί στη

55. William Wordsworth, *The Prelude* (1850), Βιβλίο XIII, στ. 374-378.

σκέψη», παρατηρεί ο Μπ. Φούλερ.⁵⁶ Αν ο Πλάτωνας είναι η κύρια πηγή του φιλοσοφικού αρχετύπου του κατόπτρου, ο Πλωτίνος είναι ο δημιουργός του αρχετύπου του προβολέα. Η ρομαντική θεωρία της γνώσης και η ρομαντική θεωρία της ποίησης μπορούν να θεωρηθούν μακρινοί απόγονοι αυτής της θεμελιώδους εικόνας της πλωτίνειας φιλοσοφίας.

Εξετάζοντας την ανθρώπινη αντίληψη της θείας υπερχειλίσης, ο Πλωτίνος απέρριψε κατηγορηματικά την ιδέα ότι οι αισθήσεις είναι «τυπώσεις» ή «ενσφραγίσεις» σ' έναν παθητικό νου και θεώρησε τον νου ως ενέργεια και δύναμη η οποία ακτινοβολεί επί των αντικειμένων των αισθήσεων.⁵⁷ Παρόμοιες μεταφορές αφθονούσαν στη φιλοσοφία των (πλωτινικών μάλλον παρά πλατωνικών) «Πλατωνιστών του Καίμπριτζ», τους οποίους είχε διαβάσει ο Γουέρντσγουερθ και είχε μελετήσει επισταμένως ο Κόουλριτζ. Για τους συγγραφείς αυτούς, το γνώριμο σχήμα του πνεύματος του ανθρώπου ως λαμπάδας του Κυρίου ήταν πρόσφορο για να παρομοιάσουν την αντίληψη με ένα μικρό κερί που φωτίζει τον εξωτερικό κόσμο. Θα παραθέσω αποσπάσματα ενός κεφαλαίου του *Λόγου περί του φωτός της φύσεως* [*An Elegant and Learned Discourse of the Light of Nature*] του Ναθαναήλ Κάλβεργουελ, που μπορεί να χρησιμεύσει σαν κατάλογος των αναλογιών για τον νου, θεωρούμενου είτε ως κατόπτρου είτε ως λαμπάδας. Ο *Λόγος* γράφτηκε προτού οι επιπτώσεις της φιλοσοφίας του Χομπς γίνουν ευρύτερα αντιληπτές και οξύνουν το θέμα, και ο συγγραφέας του μας γνωστοποιεί εξ αρχής ότι θα μας παρουσιάσει «όσο πιο αμερόληπτα μπορεί, αυτή τη μεγάλη διαμάχη». Πρωταγωνιστές αυτής της διένεξης θεωρεί τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη.

«Το πνεύμα του ανθρώπου είναι η λαμπάδα του Κυρίου», λέει ο Κάλβεργουελ, διότι ο ίδιος ο Δημιουργός, «η πηγή του Φωτός», λάμπρυνε «αυτά τα κατώτερα μέρη του κόσμου με διανοητικές

56. B. A. G. Fuller, *The Problem of Evil in Plotinus* (Καίμπριτζ 1912), σ. 70.

57. *Εννεάδες*, IV, vi, 1-3.

λαμπάδες, για να ακτινοβολούν και να φωτίζουν προς δόξαν του Ονόματος Του...».

*Ως εκ τούτου, οι Πλατωνιστές βλέπουν το πνεύμα του ανθρώπου σαν τη λαμπάδα του Κυρίου που καταναγάζει τα αντικείμενα ρίχνοντας πάνω τους περισσότερο φως απ' όσο παίρνει από αυτά... Και, βεβαίως, μπορεί να θεωρήσει κανείς αυτές τις εμφυτευμένες Ιδέες, αυτά τα σπέρματα φωτός στο εξωτερικό του μάτι, ως σπερματικές Αρχές στον οφθαλμό του νου... [Ο Αριστοτέλης] δεν προχρονολόγησε τη γνώση του... αλλά δήλωσε σαφώς ότι η νόηση του ήρθε γυμνή στον κόσμο. Δείχνει πως είναι... *abrasa tabula*... Αυτό τον κάνει να ανοίγει τα παράθυρα της αίσθησης για να δεξιωθεί την πρώτη αυγή, το ροδοχάραμα του πρωινού φωτός... Και επειδή δεν μπορεί να αντιληφθεί έμφυτα χρώματα ούτε εικόνες ή παραστάσεις στο εξωτερικό του μάτι, έτσι δεν μπορεί να βρει υπογραφές στον νου του, παρά μόνον εάν κάποια εξωτερικά αντικείμενα εντυπωθούν... στη μαλακή και εύπλαστη νόησή του, που είναι έτοιμη πάντα να δεχθεί οποιαδήποτε σφραγίδα.*

Το διστακτικό συμπέρασμα του Κάλβεργουελ (ο οποίος τείνει να πιστεύσει ότι «το πρόβλημα δεν πρόκειται να λυθεί σε τούτη τη ζωή») είναι ότι μπορούμε να θεωρήσουμε τη νόηση σαν καθρέφτη που «απλά και μόνο δέχεται και πιστά επιστρέφει όλα τα χρώματα που πέφτουν επάνω του. Αλλά οι Πλατωνιστές είναι αξιέπαινοι ως προς τούτο: ότι θεώρησαν το πνεύμα του ανθρώπου ως τη λαμπάδα του Κυρίου, μολονότι εξαπατήθηκαν ως προς τον χρόνο της αφής της».⁵⁸ Την ανεπιφύλακτη αποδοχή ενός απόλυτου ιδεαλισμού που εκφράζεται με την εικόνα του πνεύματος του ανθρώπου ως εκχειλίζουσας πηγής, θα τη δούμε σε *τούτο το* απόσπασμα από ένα δοκίμιο του πλατωνίζοντος πουριτανού Πήτερ Στέρου:

58. *The Cambridge Platonists*, επιμ. E. T. Campagnac (Οξφόρδη 1901), σσ. 283-284, 286-287, 292-293.

Έτσι η ψυχή, ή το πνεύμα, του κάθε ανθρώπου είναι γι' αυτόν ο κόσμος ολόκληρος. Ο κόσμος με όλη την ποικιλία των πραγμάτων, το σώμα του με όλα τα μέρη του και τις μεταβολές του είναι αυτός ο ίδιος, η ψυχή του, ή το πνεύμα του, που ξεχειλίζει από την ίδια την πηγή του σε όλες αυτές τις μορφές και τις εικόνες των πραγμάτων, τα οποία βλέπει, ακούει, οσφραίνεται, γεύεται, αισθάνεται, φαντάζεται ή κατανοεί... Η ψυχή συχνά το κοιτάζει αυτό, όπως ο Νάρκισσος το πρόσωπό του στην πηγή, και ξεχνά πως είναι η ίδια, ξεχνά πως αυτή είναι το πρόσωπο, η σιά και η πηγή, και ερωτεύεται τον εαυτό της στη σκιώδη μορφή του εαυτού της.⁵⁹

Όπως για τους Άγγλους Πλατωνιστές, έτσι και για τους ρομαντικούς συγγραφείς, η προνομιακή αναλογία του αντιλαμβανόμενου νου είναι η λαμπάδα που ρίχνει φως. Ο Γουέρντσοουερθ, αφηγούμενος στο Προίμιο την επικοινωνία του με τη φύση όταν ήταν παιδί, τονίζει με μία σειρά μεταφορών: «Διατηρούσα ακόμη/την πρώτη δημιουργική μου αισθαντικότητα... Είχα μια πλαστική δύναμη/ένα μορφοποιό χέρι». Και αμέσως μετά:

59. «Of the Nature of a Spirit», στο V. de Sola Pinto, *Peter Sterry Platonist and Puritan* (Καίμπριτζ 1934), σσ. 161-162. Παρόμοιες αναλογίες απαντώνται σε πολλούς συγγραφείς της νεοπλατωνικής παράδοσης. Για παράδειγμα, βλ. τον Μπαίμπε στο βιβλίο του Newton P. Stallknecht, *Strange Seas of Thought* (Ντέρχαμ 1945), σ. 52. Ο A. O. Lovejoy, σε ένα από τα πρώτα του δοκίμια (*Kant and the English Platonists*), παρέθεσε πολλές αντιστοιχίες μεταξύ του «υπερβατικού ιδεαλισμού» του Καντ και πολλών Άγγλων πλατωνιστών, όπως οι Ραλφ Κάντσοουερθ, Χένρυ Μουρ και Άρθουρ Κόλιερ, τα κείμενα των οποίων είναι πιο θεωρητικά και λιγότερο μεταφορικά από του Κάλβεργουελ και του Στέρου (βλ. *Essays Philosophical and Psychological in Honor of William James*, Νέα Υόρκη 1908, σσ. 265-302). Σημειωτέον ότι στο δοκίμιο αυτό αποδίδεται μεγαλύτερη αξιοπιστία απ' ό,τι συνήθως στον ισχυρισμό του Κόουλριτζ ότι πήρε τις βάσεις του ιδεαλισμού διαβάζοντας Πλατωνιστές και μυστικούς, προτού γνωρίσει τη γερμανική φιλοσοφία.

Ένα βοηθητικό φως
έβγαυε από τον νου μου και έδινε
στον ήλιο που βασιλευε νέα αίγλη.⁶⁰

Ο Κόουλριτζ, όταν άκουσε για πρώτη φορά το Προίμιο από τα χείλη του ποιητή, υιοθέτησε την εικόνα της ακτινοβολίας, αν και συνδύασε το σχήμα της λαμπάδας του νου με το σχήμα του καθρέφτη της εξωτερικής φύσης:

Θέμα δύσκολο όσο και υψηλό!
.. .στιγμών φοβερών,
άλλοτε στην έσω ζωή σου, κι άλλοτε έξω,
όταν δύναμη ανέβλυζε από σένα,
κι η ψυχή σου δεχόταν
το ανακλώμενο φως, σαν φως δοσμένο...⁶¹

Το σχήμα αυτό δεν περιορίζεται στους δύο φίλους. Ο Κρίστοφερ Νορθ, για παράδειγμα, υπερβολικός όπως πάντα, καταφεύγει στο φως της λαμπάδας για να υποστηρίξει την άποψή του ότι «δημιουργούμε τουλάχιστον τα εννέα δέκατα όσων φαίνεται να υπάρχουν στον έξω κόσμο...». Όσοι μελετούν «το ζωντανό Βιβλίο της Φύσης... βλέπουν την ομορφιά και το ύψος που δημιουργεί το ίδιο το αθάνατο πνεύμα τους να αντανακλάται και να επιστρέφει σ' αυτούς».⁶²

60. *The Prelude* (1805), II, 378 κ.ε. Βλ. ακόμη ό.π., XIII, 40 κ.ε., τους ωραίους στίχους όπου ο Γουέρντσοουερθ βρίσκει στη σελήνη που ρίχνει το φως της στο Σνόουτον, «την τέλεια εικόνα του κραταιού Νου».

61. S. T. Coleridge, «To William Wordsworth», στ. 12 κ.ε.

62. «Tennyson's Poems» (Μάιος 1832), *Works of Professor Wilson* [Christopher North], επιμ. Ferrier (Εδμβούργο 1856), VI, 109-110. Μπορούμε να προσθέσουμε, σαν αντιπροσωπευτικές εικόνες του ευρύτερου ρεύματος της μετακαντιανής γερμανικής φιλοσοφίας, τα εξής αποσπάσματα από τους *Μονολόγους* του Σλάιερμαχερ [*Monologen* (1800), επιμ. F. M.

Το γνώριμο νεοπλατωνικό σχήμα της ψυχής ως πηγής ή ποταμού που ξεχειλίζει, απαντά επίσης συχνά στη ρομαντική ποίηση. Ωστόσο, είναι και αυτό αναμορφωμένο για να υποδηλώνει μια συναλλαγή, ένα πάρε-δώσε, μεταξύ του και εξωτερικού αντικειμένου. Ο Γουέρντσγουερθ, που χαρακτήρισε την ποίηση «ξεχειλισμα αισθημάτων», είπε επίσης πως ό,τι «είδε, άκουσε ή ένιωσα» όταν πήγε στις Άλπεις ήταν

*ένα ποτάμι
που χύθηκε σε ένα συγγενές ποτάμι,
ένας ξέφυρος συνεργός με το αεράκι της ψυχής...⁶³*

Αυτή την εικόνα της συμβολής των ποταμών, ο Κόουλριτζ την συμπεριέλαβε στο ποίημα που έγραψε με αφορμή το *Προοίμιο*.⁶⁴ Πρέπει επίσης να σημειώσουμε την εικόνα της αιολικής άρπας, την οποία και ο Γουέρντσγουερθ και ο Κόουλριτζ χρησιμοποιούν σαν αναλογία για τον νοου που αντιλαμβάνεται και τον ποιητικό του που συνθέτει.⁶⁵ (Αποτελεί ειρωνεία της ιστορίας το ότι ο Αθανά-

Schiele και Hermann Mulert (Λειψία, ²1914), σ. 9:] «Auch die äussere Welt... strahlt in tausend zarten und erhabenen Allegorien, wie ein magischer Spiegel, das Höchste und Innerste unsers Wesens auf uns zurück». Και στις σσ. 15-16: «Mir ist der Geist das erste und das einzige: denn was ich als Welt erkenne, ist sein schönstes Werk, sein selbstgeschaffener Spiegel.»

63. *The Prelude* (1850), VI, 743-745.

64. Το «θέμα» είναι «ρευμάτων πειθήνιων σε μια εξωτερική αρχή/και ρευμάτων αυτεξούσιων ή κινούμενων από μια έσω δύναμη» («To William Wordsworth», στ. 14-15). Πρβλ. την πρώτη στροφή του ποιήματος του Σέλλεϋ «Mont Blanc», όπου ο ποιητής παρομοιάζει τη συναλλαγή με την αδιόρατη ένωση του νερού με το νερό. Βλ. επίσης τους στίχους 34-40.

65. Με τις «αιολικές επισκέψεις της ποίησης» του Γουέρντσγουερθ (*Prelude*, 1805, I, 104), πρβλ. τις αντιληπτικές του συναλλαγές με τις διαθέσεις της φύσης (ό.π., III, 136 κ.ε.): «Με μια συγγενή αίσθηση πάθους/ήμουν πειθήνιος σαν λαγούτο/που περιμένει να το αγγίξει ο άνεμος». Και η συνέπεια: «Έίχα έναν κόσμο γύρω μου, ήταν δικός μου, τον δημιούργησα...»

σιος Κίρτσερ, στον οποίο αποδίδεται η εφεύρεση της αιολικής λύρας, τελειοποίησε επίσης την *camera obscura*, που είχε χρησιμοποιήσει σαν μεταφορικό σχήμα για τον νοου ο Τζων Λοκ⁶⁶: ο ίδιος άνθρωπος είναι εν μέρει υπεύθυνος για τις κατασκευές που χρησιμοποιήθηκαν ως πρότυπα για να δομήσουν εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις σχετικά με τον νοου.) Ήδη το 1795, ο Κόουλριτζ είχε προτείνει την άρπα ως ανάλογο του σκεπτόμενου νοου:

*Και αν όλη η έμφυχη φύση δεν είναι
παρά οργανικές άρπες ποικίλων μορφών
που τρέμουν με σκέψεις καθώς περνά αποπάνω τους
ένας πνευματικός αέρας, μεγάλος και δημιουργικός,
ψυχή του καθενός και του Θεού των όλων;*

— πρόταση την οποία ανακαλεί αμέσως, χάριν της μνηστής του και «Του Ακατάληπτου», θεωρώντας την πομφόλυγα «στην αείποτε μωρολογούσα πηγή της μάταιης Φιλοσοφίας».⁶⁷ Είναι φανερό ότι ο Κόουλριτζ, ακόμη και σε αυτή την πρώιμη φάση της σκέψης του, προβληματιζόταν με τις αιτιοκρατικές επιπτώσεις αυτής της εικόνας, που έγιναν φανερές όταν τη χρησιμοποίησε ο Σέλλεϋ. «Υπάρχει μια Δύναμη που μας περιβάλλει», λέει ο Σέλλεϋ, «σαν την ατμόσφαιρα όπου είναι κρεμασμένη μια ακίνητη λύρα, και χτυπά με τις πνοές της τις σιωπηλές χορδές μας κατά βούλησιν». Ακόμη και «οι βασιλικότερες και θαυμασιότερες αρετές», μολονότι σχετικά ενεργοί «ως προς τα κατώτερα μέρη του μηχανισμού της», παραμένουν ωστόσο «παθητικές θεραπεινίδες

66. Για την ιστορία της *camera obscura* βλ. Erika von Erhardt-Siebold, «Some Inventions of the Pre-Romantic Period», *Englische Studien*, LXVI (1931-1932), σσ. 347 κ.ε.

67. S. T. Coleridge, «The Eolian Harp», στ. 44 κ.ε. Για την πρόθεση του Κόουλριτζ να αποδώσει σε τούτο το απόσπασμα τον υποκειμενικό ιδεαλισμό του Μπέρκλυ, βλ. S. T. Coleridge, *Philosophical Lectures*, επιμ. Kathleen Coburn (Νέα Υόρκη 1949), σ. 371. Επίσης *Letters*, επιμ. E. H. Coleridge, I, 211.

μιας υψηλότερης και κραταιότερης Δύναμης. Αυτή η Δύναμη είναι ο Θεός», και όσοι «έχουν εναρμονιστεί μαζί του, με τη θέλησή τους... εκπέμπουν θείες μελωδίες όταν η πνοή του καθολικού όντος πλήττει τις χορδές τους».⁶⁸

Πολλοί ρομαντικοί συγγραφείς, λοιπόν, στην ποίησή τους ή στα δοκίμια τους, περιέγραψαν τον νου που αντιλαμβάνεται, όπως και τον νου που συνθέτει, χρησιμοποιώντας τις ίδιες αναλογίες προβολής επί εξωτερικών στοιχείων ή αμοιβαιότητας προς αυτά. Σε αυτές τις μεταφορές του αντιλαμβανόμενου νου, το όριο ανάμεσα σε αυτό που δίδεται και αυτό που λαμβάνεται συνήθως δεν είναι σαφές, και είμαστε υποχρεωμένοι να το θέσουμε όσο καλύτερα μπορούμε κατά περίπτωση. Μερικές φορές, όπως όταν μιλάει ο Κόουλιριτζ για τη «σύμφυση υποκειμένου και αντικειμένου» κατά τη γνωστική πράξη, δεν υπάρχει ούτε μπορεί να υπάρξει διάκριση ανάμεσα σε αυτό που δίδεται και αυτό που προσθέτει ο νους, διότι –όπως και στη φιλοσοφία του Σέλλινγκ από τον οποίο ο Κόουλιριτζ δανείστηκε τους όρους— αυτό που γνωρίζουμε είναι το τελικό προϊόν, το αντιληπτικό αμάγαμα, όχι οι πρώτες ύλες. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως όταν ο Γουέρντσγουερθ περιγράφει την πνευματική του κατάσταση στο Καίμπριτζ,

*Είχα έναν κόσμο γύρω μου, ήταν δικός μου,
τον δημιούργησα. Ζούσε μόνο στα μάτια τα δικά μου
και του Θεού που κοίταζε μες στον νου μου,⁶⁹*

68. Percy Bysshe Shelley, «Essay on Christianity» (1815), *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, σσ. 90-91. Αργότερα, στις σημειώσεις του στην *Κριτική του καθαρού λόγου του Καντ*, ο Κόουλιριτζ θα πει: «Ο νους δεν μοιάζει με αολική άρπα... μοιάζει μάλλον με βιολί ή άλλο όργανο με λίγες χορδές αλλά μεγάλο εύρος δυνατοτήτων, που το παίζει ένας ιδιοφυής μουσικός» (Henri Nideker, «Notes Marginales de S. T. Coleridge», *Revue de littérature comparée*, VII, 1927, 529). Βλ. επίσης *Biographia*, I, 81.

69. *The Prelude* (1805), III, 142 κ.ε. Ο ακραίος υποκειμενισμός, ως φιλοσοφική θεωρία, απαντάται συχνά στους Γερμανούς οπαδούς του Φίχτε.

υποδηλώνεται η απολυτότητα εκείνη που χαρακτηρίζει τη φιλοσοφία του Φίχτε, η αναγωγή όλων των πραγμάτων σε προϊόν του Εγώ. Αλλά αυτό που συνάγεται από τις περισσότερες σχετικές περικοπές είναι ότι το περιεχόμενο της αντίληψης αποτελεί κοινό προϊόν των εξωτερικών δεδομένων και του νου. Συχνά είμαστε σε θέση να διακρίνουμε αδρά τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ του έσω και του έξω, σε διάφορα ποιητικά χωρία, καθώς μετακινείται άλλοτε προς τα εμπρός και άλλοτε προς τα πίσω:

(1) Στο ακόλουθο απόσπασμα από το «Αβαείο του Τίντερν» του Γουέρντσγουερθ,

*Ο κραταιός κόσμος
του ματιού και του αυτιού - αυτό που δημιουργούν εν μέρει
και αυτό που αντιλαμβάνονται,*

τα στοιχεία που δημιουργούνται κατά την αντίληψη δεν είναι ίσως τίποτε περισσότερο από τις δευτερογενείς αισθητηριακές ιδιότητες του Τζων Λοκ. Ο ίδιος ο Γουέρντσγουερθ, σε μια σημείωσή του, αναφέρεται στην πηγή αυτών των στίχων, τις *Νυχτερινές σκέψεις* του Έντουαρντ Γιάνγκ. Οι αισθήσεις μας, είχε πει ο ποιητής,

*Δίνουν γεύση στους καρπούς και αρμονία στους κήπους.
Οι ακτίνες τους δημιουργούν το χρυσάφι και τη δυνατή
φωτιά του...
Οι αισθήσεις μας, όπως και η λογική μας, είναι θείες
και δημιουργούν εν μέρει τον θαυμαστό κόσμο που βλέπουμε.*

Έτσι ο Τγκ γράφει στο έργο του *Geschichte der Herrn William Lovell* (1795): «Freilich kann alles, was ich ausser mir wahrzunehmen glaube, nur in mir selbst existieren.» «Die Wesen sind, weil wir sie Dachten». «Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht, Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht». Βλ. Jenisch, *Entfaltung des Subjektivismus*, σσ. 119-121.

*Αν δεν υπήρχε η ισχυρή γοητεία αυτού του μαγικού οργάνου
η γη θα ήταν ακόμη πρωτόγονο, άχρωμο χάος.
Τα πράγματα είναι η ευκαιρία. Δικό μας είναι το κατόρθωμα...
Ο άνθρωπος φτιάχνει την ασύγκριτη εικόνα,
ο άνθρωπος τη θαυμάζει...⁷⁰*

Η αναφορά στις δευτερογενείς ιδιότητες ως συνιστώσες αυτού που προσθέτει ο νους στην αντίληψη είναι εδώ σαφής και αποκαλύπτει μια ενδιαφέρουσα όψη της παράδοσης που δημιούργησε η φιλοσοφία του Λοκ. Διότι ο Λοκ είχε πει μεν ότι ο νους, προσλαμβάνοντας τις απλές ιδέες των αισθήσεων σαν καθρέφτης, είναι παθητικός δέκτης, αλλά στη συνέχεια είχε κάμει την εξής διάκριση. Μερικές απλές ιδέες είναι «ομοιότητες» πρωτογενών ιδιοτήτων που «βρίσκονται στα ίδια τα πράγματα», αλλά οι απλές ιδέες των δευτερογενών ιδιοτήτων, όπως τα χρώματα, οι ήχοι, οι οσμές, οι γεύσεις, δεν έχουν το αντίστοιχο τους στα εξωτερικά σώματα. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον δυαδισμό του Λοκ, η αντίληψη του αισθητού κόσμου συνίσταται εν μέρει από στοιχεία που απεικονίζουν τα πράγματα όπως είναι και εν μέρει από στοιχεία που είναι απλώς «ιδέες στον νου» χωρίς «ομοιότητα στοιχείου που υπάρχει εκτός του νου».⁷¹ Ο Λοκ κατέστησε τον νου συμμετοχο στην αισθητηριακή αντίληψη. Ο Γιάνγκ έκαμε αυτή τη συμμετοχή απολύτως ενεργητική: ο νους «δίνει», «πλάθει», «δημιουργεί». Με αυτή την απλή μεταφορική υποκατάσταση η αισθητηριακή θεωρία του Λοκ μετατρέπεται σε αυτό που συχνά θεωρείται το επιστημολογικό της αντίθετο.

70. «Night VI» (1744), στ. 423 κ.ε.

71. John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, I, 168-179 (II, viii, 7, 15-23). Βλ. επίσης Addison's *Spectator* αρ. 413 (μια μέση θέση, μεταξύ του Λοκ και του Γιάνγκ), και Mark Akenside, *Pleasures of Imagination* (1744), II, 458-461, 489-514. Τα παραθέματα από το βιβλίο της Marjorie Nicolson, *Newton Demands the Muse* (Πρίνστον 1946), 144-164.

(2) Σε πολλά ποιητικά αποσπάσματα υποδηλώνεται ότι τα πράγματα, που διαθέτουν το σύνολο των πρωτογενών και δευτερογενών ιδιοτήτων, δίδονται από τον εξωτερικό κόσμο, και ο παρατηρητής συνεισφέρει στην αντίληψη αισθηματικούς τόνους και αισθητικές ποιότητες ή, εν πάση περιπτώσει, μια πλούσια, έντονη ή βαθιά αίσθηση ομορφιάς ή νοήματος στην ορατή εικόνα. Το «βοηθητικό φως» που βγαίνει από τον νου του Γουέρντσγουερθ «δίνει στον ήλιο που βασιλεύει νέα αίγλη» και αναβαθμίζει το τραγούδι των πουλιών και το κελάρυσμα των πηγών.⁷² Στους γνωστούς στίχους για τους «τόπους του χρόνου», όταν ο Γουέρντσγουερθ επισκέφτηκε ξανά το ίδιο μέρος «στην ευλογημένη εποχή της πρώτης αγάπης», το είδε να λούζεται

*στο πνεύμα της χαράς και στη χρυσή ανταύγεια της νιότης.
Και η λάμψη ήταν ακόμη πιο έξοχη
λόγω των αναμνήσεων και της δύναμης
που άφησαν πίσω τους.
... γιατί πιστεύω
ότι από τον εαυτό σου πρέπει να δώσεις,
αλλιώς ποτέ δεν θα λάβεις.⁷³*

Η εικόνα του νου που προβάλλει αισθητικές ή αισθηματικές ιδιότητες είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από ορισμένους συγγραφείς του δέκατου όγδοου αιώνα και αποτελούσε στοιχείο της γενικότερης τάσης να διατυπωθεί η έννοια της δημιουργικής αντίληψης στο πλαίσιο της αγγλικής εμπειριοκρατικής παράδοσης. Ο Χιούμ συνέκρινε την αρετή και την κακία με «τους ήχους, τα χρώματα, τη ζέστη και το κρύο, τα οποία, σύμφωνα με τη νεότερη φιλοσοφία, δεν είναι ποιότητες των αντικειμένων, αλλά αντιλήψεις του νου...».⁷⁴ Το ίδιο ισχύει

72. *The Prelude* (1805), II, 362 κ.ε.

73. *Ό.π.*, XI, 323-334.

74. David Hume, *Treatise of Human Nature*, επιμ. L. A. Selby-Bigge (Οξφόρδη 1896), σ. 469 (III, I, I).

για το κάλλος, το οποίο δεν είναι (στο παράδειγμα ενός γεωμετρικού σχήματος) «ιδιότητα του κύκλου... Είναι μόνο το αποτέλεσμα το οποίο επιφέρει το γεωμετρικό σχήμα στον νοῦ». Αλλά ακολούθως ο Χιούμ θα καταφύγει στα εναλλακτικά σχήματα της προβολικής λαμπάδας, της παραγωγής ή ακόμη και της δημιουργίας:

Τα διακεκριμένα όρια και οι λειτουργίες της λογικής και της καλαισθησίας μπορούν εύκολα να χαραχθούν... Η λογική ανακαλύπτει τα αντικείμενα, όπως πραγματικά είναι στη φύση, χωρίς να προσθέτει η να αφαιρεί τίποτε. Η καλαισθησία έχει παραγωγική ικανότητα: δίνει στα φυσικά αντικείμενα χρώματα (τα οποία τα δανειζεται από το εσωτερικό αίσθημα), και δημιουργεί, ούτως ειπείν, μια νέα δημιουργία.⁷⁵

Οι αναφορές στον νοῦ ως παραγωγό αισθητικών ιδιοτήτων αφθονούν στους θεωρητικούς εκείνους του δέκατου όγδοου αιώνα οι οποίοι έδωσαν στη φιλοσοφία του Λοκ νεοπλατωνική χροιά. Ο Μαρκ Έικινσαιντ απηχεί την αγαπημένη μεταφορά του Πλωτίνου όταν διαλαλεί

*Ο νους, ο νους μόνον (μάρτυρές μου ο ουρανός και η γη!)
έχει μέσα του τις ζώσες πηγές
του ωραίου και του υψηλού*

μολονότι, σε μεταγενέστερη έκδοση των *Ήδωνών της φαντασίας* αντικατέστησε, φρονίμως ποιών, το «Ο νους, ο νους μόνον» με το «Ο Θεός, ο ύψιστος».⁷⁶

75. David Hume, «An Enquiry Concerning the Principles of Morals», στο *Essays, Moral, Political, and Literary*, II, 263-265. Πρβλ. David Hartley, *Observations on Man* (Λονδίνο 1834), σσ. 231-232 (III, III, LXXXIX).

76. Mark Akenside, *Pleasures of the Imagination* (έκδ. του 1744), I, 481 κ.ε., (έκδ. του 1757), I, 536 κ.ε. Ο Ουίλλιαμ Νταφ μιλάει για τη μετα-

(3) Πολύ συχνά οι ρομαντικοί ποιητές απεικονίζουν τον νοῦ ως δύναμη που δίνει στον κόσμο ζωή, χαρακτήρα και πάθος. Αλλά η ιδέα ενός εμψύχου σύμπαντος δεν ήταν καινοφανής. Ο πανταχού παρών Θεός του Νεύτωνος, που ορίζει τον χρόνο και τον χώρο και στηρίζει με την παρουσία του τους νόμους της κίνησης και της βαρύτητας, όπως και η ψυχή του κόσμου, η *anima mundi*, των στωικών και των πλατωνικών, συνυπάρχουν στην ποίηση του δέκατου όγδοου αιώνα. Αυτό που διακρίνει την ποίηση του Γουέρντσουερθ και του Κόουλριτζ δεν είναι η απόδοση ζωής και ψυχής στη φύση, αλλά η συμβολή αυτού του έξω κόσμου στη ζωή και την ψυχή του ανθρώπου—παρατηρητή ή η συνεχής αλληλεπίδρασή τους. Το ίδιο θέμα κατέχει κεντρική θέση στη λογοτεχνική θεωρία των ποιητών και των συγγραφέων, όπου εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα στην εξέταση του θεματικού υλικού της ποίησης, στις αναλύσεις της φαντασίας και στις διαμάχες σχετικά με την επιλογή του λεξιλογίου και τη νομιμότητα της προσωποποίησης και άλλων σχετικών σχημάτων του λόγου.

Δεν είναι δύσκολο να βρεθούν οι λόγοι που έκαναν κεντρικό αυτό το θέμα στη φιλοσοφία της φύσης και της τέχνης των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα. Αποτελούσε ουσιώδες στοιχείο της απόπειρας να δοθεί νέα πνοή στον υλικό και μηχανιστικό κόσμο που είχε προκύψει από τη φιλοσοφία του Καρτέσιου και του Χομπς και είχε δραματοποιηθεί από τις θεωρίες του Ντέιβιντ Χάρ-

μορφωτική δύναμη της Φαντασίας, οι ακτίνες της οποίας φωτίζουν τα αντικείμενα που θεωρούμε... Η Φαντασία, συνεπαρμένη με τη θεωρία της, γοητεύεται από τα ίδια τα δημιουργήματά της». (William Duff, *Essay on Original Genius*, σ. 67.) Ο Άρτσιμπάλντ Άλισον, σε δοκίμιο που έγραψε το 1790 για να δείξει ότι «οι ιδιότητες της ύλης είναι ανίκανες από μόνες να προκαλέσουν συγκίνηση» αλλά συλλαμβάνονται ως ωραίες ή υψηλές μέσω νοητικών λειτουργιών, λέει ότι η θεωρία του «συμφωνεί με μια θεωρία που χαρακτηρίζει την πλατωνική σχολή... ότι η ύλη δεν είναι καθαυτή όμορφη, αλλά αντλεί την ομορφιά της από την έκφραση του νοῦ» (Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Βοστώνη 1812, σσ. 106, 417-418.)

τλυ και των Γάλλων μηχανοκρατικών φιλοσόφων στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα. Ταυτόχρονα ήταν μια απόπειρα να ξεπεραστεί η τραυματική αίσθηση της αποξένωσης του ανθρώπου από τον κόσμο και να κλείσει το βαθύ χάσμα μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, μεταξύ του ζωτικού, μεστού νοήματος, κόσμου της ατομικής εμπειρίας και του νεκρού, αφηρημένου κόσμου της έκτασης, της ποσότητας και της κίνησης. Η αναγνώριση της στενής σχέσης του ανθρώπου με τη φύση σήμαινε την αναζωογόνηση του νεκρού κόσμου των υλιστών και ταυτόχρονα την αποτελεσματική επανατοποθέτηση του ανθρώπου στο περιβάλλον του.

Ο επίμονος στόχος της φιλοσοφίας του Κόουλριτζ ήταν να αποκαταστήσει «τη ζωή και τη διάνοια... στη θέση της μηχανοκρατικής φιλοσοφίας, η οποία θανατώνει ό,τι πιο άξιο διαθέτει ο άνθρωπος νους». Η ζωή που μεταγγίζεται στη μηχανική κίνηση του σύμπαντος είναι μία με τη ζωή του ανθρώπου. Στη φύση «το καθετί έχει τη δική του ζωή και... είμαστε όλοι *Μία Ζωή*», έγραφε το 1802. Μια παρόμοια ιδέα αποτελεί το κύριο θέμα του *Προοιμίου* του Γουέρντσγουερθ. Για παράδειγμα, σε ένα κρίσιμο απόσπασμα του ποιήματος ο Γουέρντσγουερθ περιγράφει πώς το νήπιο στην αγκαλιά της μητέρας του, βλέποντας τον κόσμο γύρω του «λουσμένο» στην ακτινοβολία της αγάπης της, αισθάνεται το σύμπαν φιλικό:

*Δεν νιώθει ξένος, δεν είναι σε απορία και σύγχυση.
Στις νηπιακές του φλέβες ρέουν
η έλξη και ο υικός δεσμός της φύσης
που τον συνδέουν με τον κόσμο.*

Αλλά αυτό που επιτυγχάνεται είναι κάτι περισσότερο από τον αισθηματικό δεσμό. Το παιδί γίνεται ένα με τον κόσμο μέσω του

77. Γράμμα στον Ουίλλιαμ Γουέρντσγουερθ, 30 Μαΐου 1815, *Letters*, II, 648-649. Γράμμα στον Ουίλλιαμ Σάδμπι, 10 Σεπτεμβρίου 1802, *ό.π.*, I, 403-404.

ισχυρότερου όλων των δεσμών: μετέχοντας στη δημιουργία του και δίνοντας του δικά του χαρακτηριστικά. Διά των αισθήσεων, ο νους δημιουργεί

*Τον δημιουργό και τον αποδέκτη,
συνεργούς στα έργα τα οποία βλέπει.⁷⁸*

Αυτή η διαδικασία ολοκληρώθηκε στο δέκατο έβδομο έτος του, όταν ο ποιητής διαπίστωσε, ακολουθώντας ένα δρόμο τον οποίο αντιπαραθέτει στη «συστηματική ανάλυση», πως όχι μόνον οι αισθήσεις και τα αισθήματά του αλλά ολόκληρη η ζωή του ήταν άρρηκτα δεμένη με τη ζωή της φύσης. Και τότε, με ανείπωτη ευτυχία

*.. ένιωσε το πνεύμα της Ζωής ν' απλώνεται παντού
σε όλα όσα κινούνται και σε όλα όσα φαίνονται ακίνητα.*

Αυτή η εμπειρία της μίας ζωής που είναι μέσα μας και έξω από μας κλείνει το χάσμα ανάμεσα στο έμφυχο και στο άφυχο, μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, ακόμη και μεταξύ αντικειμένου και αντικειμένου, και αποκορυφώνεται στο EN TO ΠΑΝ της μυστικής έκστασης:

*Και όλα τα πράγματα ένα τραγούδι τραγουδούσαν
που ακουγόταν, ακουγόταν πιο πολύ
όταν το ανθρώπινο αυτί, κυριευμένο
απ' το απλό πρελούδιο της μελωδίας,
ξέχασε τον σκοπό του και αποκοιμήθηκε.⁷⁹*

78. *The Prelude* (1805), II, 232-260.

79. *Ο.π.*, II, 382-418. Πρβλ. *ό.π.* (1805), VIII, 623-630. Βλ. επίσης Stallknecht, *Strange Seas of Thought*, Κεφ. III. Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι και άλλοι ρομαντικοί ποιητές, όχι μόνον ο Γουέρντσγουερθ και ο Κόουλριτζ, έδωσαν μεγάλη σημασία στην εμπειρία της *Einführung*, της διά-

Ο Γουέρντσοφερθ αναφέρεται εδώ στη σχέση του με τη φύση από την άποψη των «υικιών δεσμών». Θα πρέπει όμως να προσθέσουμε το περίφημο απόσπασμα από το τέλος του πρώτου βιβλίου του *Αναχωρητή [The Recluse]*, όπου αντικαθιστά τις «υικίες» με τις «γαμήλιες» μεταφορές. Ο ποιητής δηλώνει απερίφραστα, ότι το μεγάλο αυτό εγχείρημα, που το θεωρεί κορωνίδα της ποιητικής του σταδιοδρομίας, θα είναι «γαμήλιοι στίχοι» — ένα εκτενές προθαλάμιον προς τιμήν των γάμων του νου και της φύσης, η ολοκλήρωση του γάμου, και η επακόλουθη δημιουργία (ή γένεση;) ενός ζωντανού κόσμου της αντίληψης. «Ο παράδεισος, τα Ηλύσια Πεδία»

*για το διορατικό νου του Ανθρώπου,
που έχει συζευχθεί αυτό το υπέροχο σύμπαν
με έρωτα και ιερό πάθος,
είναι κοινή, καθημερινή εμπειρία.
Κι εγώ, πολύ προτού έρθει η ευλογημένη ώρα,
θα τραγουδώ, στη γαλήνη της μοναξιάς μου,
τους γαμήλιους στίχους αυτής της μεγάλης ολοκλήρωσης,
και με λέξεις*

κρισης μεταξύ του εγώ και του εξωτερικού κόσμου. Πρβλ. τον Σέλλειϋ: «Όσοι πέφτουν σε ονειροπόληγμα, νιώθουν σαν να διαλύονται στον κόσμο που τους περιβάλλει, ή σαν να απορροφάται ο περιβάλλον κόσμος μέσα στη ύπαρξή τους. Δεν έχουν συναίσθηση καμίας διάκρισης». («On Life», *Literary and Philosophical Criticism*, σ. 56.) Και ο Βύρωνας: «Δεν ζω μέσα στον εαυτό μου, αλλά γίνομαι/μέρος όσων με περιβάλλουν... η ψυχή μπορεί να πετάξει/ και με τον ουρανό, τις κορφές, και τη φουσκωμένη πεδιάδα/του ωκεανού, ή με τ' άστρα, μπορεί να ενωθεί, όχι μάταια». (*Childe Harold's Pilgrimage*, III, lxxii.) Επίσης: «Το σκάω/από αυτό που μπορεί να είμαι, ή ήμουν/για να ενωθώ με το σύμπαν» (ό.π., IV, clxxviii.) Ο Κητς όμως διαφέρει: αισθανόταν ότι ταυτίζεται μάλλον με συγκεκριμένες υπάρξεις (ανθρώπους ή σπουργίτια) παρά με το φυσικό τοπίο. Βλ. σχετικά στις *Επιστολές του (Letters, επιμ. M. B. Forman, Οξφόρδη* ³1948, σσ. 62, 227-228, 241.)

*που δεν μιλούν για τίποτα περισσότερο από αυτό που είμαστε,
θα ξυπνώ τους αισθαντικούς από τον ύπνο του Θανάτου
και θα πείθω τους απαθείς και τους άτονους
να παραδοθούν σε ευγενείς εκστάσεις.
Και η φωνή μου θα λέει πόσο εξάισια ο ατομικός Νους
(όπως, ίσως, και οι προοδευτικές δυνάμεις
ολόκληρου του ανθρώπινου είδους) εναρμονίζεται με τον
εξωτερικό Κόσμο, και πόσο εξάισια επίσης
(αν και τούτο δεν ακούγεται συχνά)
ο εξωτερικός Κόσμος εναρμονίζεται με τον Νου.
Και η δημιουργία (κατώτερος χαρακτηρισμός δεν μπορεί
να χρησιμοποιηθεί) που είναι το αποτέλεσμα της σύνθεσης
των δυνάμεών τους — αυτό είναι το μέγα επχείρημά μας.⁸⁰*

Δύο από τα μεγαλύτερα και αντιπροσωπευτικότερα ποιήματα των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα, οι «Νύξεις Αθανασίας» του Γουέρντσοφερθ και η «Αθυμία» του Κόουλιριτζ, αναφέρονται στη διάκριση μεταξύ δεδομένων και προσθηκών στα δεδομένα της αισθητηριακής εμπειρίας. Το θέμα και των δύο ποιημάτων αφορά μια προφανή αλλαγή που σημειώνεται στα αντικείμενα της αίσθησης, και αναπτύσσεται με βάση τις διανοητικές εκείνες λειτουργίες οι οποίες καθιστούν τον νου ανάλογο με κάτι που είναι ταυτόχρονα προβολικό και ικανό να επαναπροσλάβει το σύνθετο προϊόν αυτού που δίδεται και αυτού που προσλαμβάνεται. Η «Ωδή» του Γουέρντσοφερθ χρησιμοποιεί, με εκπληκτική επιτυχία, τις οικείες οπτικές μεταφορές του φωτός και των ακτινοβόλων στοιχείων — λαμπάδες και άστρα. Το πρόβλημα που απασχολεί τον ποιητή είναι η απώλεια του «ουρανίου φωτός» και της «λαμπρότητας», η

80. Περιλαμβάνεται στην «Εισαγωγή» στην *Εκδρομή [The Excursion]*, 1814, σσ. 47-71]. Παρεμπιπτόντως, η μόλις υποκρυπτόμενη αναλογία σε αυτό το απόσπασμα απηχεί καθαλιστικές και άλλες αποκρυφιστικές θεωρίες της σεξουαλικής γένεσης του κόσμου.

εξαφάνιση τους από το λιβάδι, το δάσος και το ποτάμι. Η λύση έγκειται στο (γνωστό από τη νεοπλατωνική θεολογία) σχήμα της ψυχής ως «άστρου της ζωής μας», που περιβάλλεται από «νέφη λαμπρότητας» στην ανατολή του, αλλά βαθμιαία, στο γέρμα της ζωής, η λάμψη του εξασθενεί, ωστόσο γίνει σαν «το κοινό φως της μέρας», μολονότι αφήνει πίσω του αναμνήσεις που «είναι ακόμη το πηγαίο φως των ημερών μας».⁸¹ Αλλά αν η ωριμότητα χάνει «το θάμβος του χόρτου, τη δόξα του άνθους», έχει άλλα αντισταθμιστικά κέρδη: ο νους, παρά την αλλοίωση, διατηρεί τη δύναμη να συναλλάσσεται με τον εξωτερικό κόσμο:

*Τα σύννεφα που μαξιούνται στο βασίλειο του ήλιου
παίρνουν ένα νηφάλιο φως από το μάτι
που έχει δει τη θνητότητα του ανθρώπου.*

Από την άλλη πλευρά, η «Αθυμία» του Κόουλιτς καταγράφει όχι απλώς την αλλοίωση αλλά την πλήρη απώλεια της ανταποδοτικής δύναμης του νου, τον οποίο παρουσιάζει νεκρό εν ζωή, ως παθητικό αποδέκτη, θεατή της άψυχης, ψυχρής σκηνης του εξωτερικού κόσμου. Στις ολιγόστιχες τρίτη και τέταρτη στροφή, όπου τονίζεται πέντε φορές η εξάρτηση της ζωής της φύσης από την εσωτερική ζωή του ανθρώπου, ο Κόουλιτς χρησιμοποιεί μια ευρεία κλίμακα μεταφορών για τον ενεργητικό νου, εκ των οποίων άλλες είναι οικείες και άλλες προφανώς δικής του εμπνεύσεως. Ο νους είναι κρήνη, πηγή φωτός, δημιουργός ενός νέφους που φέρει ζωογόνο βροχή, μελωδική φωνή σαν της αιολικής άρπας, η ηχώ

81. Ο Κάλμπεργουελ, για παράδειγμα, συνδέει τους λαμπρούς αστέρες ως αγγελικές υπάρξεις με το σχήμα της πηγής του φωτός: Ο Δημιουργός «γέμισε τα υψηλότερα μέρη του σύμπαντος μ' εκείνα τα άστρα πρώτου μεγέθους –εννοώ εκείνες τις λαμπρές και αγγελικές υπάρξεις– που βρίσκονται πλησίον της πηγής του Φωτός και πίνουν ακατάπαυστα της ακτίνες της δόξας...» (*The Cambridge Platonists*, επιμ. Campagnac, σ. 283.)

της οποίας αναμιγνύεται με τους ήχους εξωτερικών πηγών. Υπάρχει ακόμη η νύξη του γάμου με τη φύση. Και η πέμπτη στροφή, που εισηγείται τη «χαρά» ως αναγκαία εσωτερική συνθήκη για την «εκροή» και την επιστροφή της ζωής, συγκεφαλαιώνει έντεχνα όλα αυτά τα σχήματα - οπτικά, ακουστικά, μετεωρολογικά και γαμήλια:

*Χαρά είναι το πνεύμα και η δύναμη
που μας παντρεύει με τη φύση και μας προικίζει
με μια νέα Γη, νέους ουρανούς,
αδιανόητους για τους αισθαντικούς και υπερήφανους.
Χαρά είναι η γλυκιά φωνή, Χαρά το φωτεινό νέφος.
Χαιρόμαστε που είμαστε!
Γιατί από μας πηγάζει ό,τι γοητεύει το αυτί ή το μάτι -
Όλες οι μελωδίες είναι η ηχώ αυτής της φωνής,
Όλα τα χρώματα η διάχυση αυτού του φωτός.*

Αλλά μόνο στην τελευταία στροφή (όπου ο ποιητής εύχεται να διατηρήσει η Κυρία προς την οποία απευθύνεται το ποίημα τις δυνάμεις που αυτός έχασε), φτάνουμε στην κορυφαία μεταφορά της δίνης. Τούτο το σχήμα εξυπονεί μια συνεχή, κυκλική ανταλλαγή ζωής μεταξύ ψυχής και φύσης, όπου είναι αδύνατον να διακρίνεις τι δίδεται και τι λαμβάνεται:

*Γι' αυτήν ας ξήσουν όλα τα πράγματα, απ' άκρου εις άκρον -
η ζωή τους η δίνηση της ζώσας ψυχής της!*

Η εκδοχή αυτή ενός αντιληπτικού νου που προβάλλει ζωή και πάθος στον κόσμο τον οποίο εννοεί, πλησιάζει περισσότερο από κάθε άλλη τις σύγχρονες της εκδοχές του νου ως ενεργού παράγοντος στη σύνθεση υψηλής ποίησης. Αυτό εξυπονείται όταν ο Κόουλιτς λέει στην «Αθυμία» ότι η χρεωκοπία του να προβάλλει «το πάθος και τη ζωή» σηματοδοτεί επίσης τη «χρεωκοπία των πνευ-

ματικών του δυνάμεων» και της «μορφοπλαστικής φαντασίας» του. Συγκεφαλαιώνοντας, μπορούμε να πούμε ότι στη θεωρία του Κόουλιριτζ (εν μέρει μόνο και όχι σταθερά παράλληλη με τη θεωρία του Γουέρντσγουερθ) η πρωταρχική και ήδη δημιουργική πράξη της αντίληψης αποφέρει τον «άψυχο, νεκρό κόσμο» του πάντα ανήσυχου ανώνυμου πλήθους. Τούτο συμπίπτει σε αδρές γραμμές με τον αδρανή κόσμο της εμπειρικής φιλοσοφίας και της κοινής λογικής, που συλλαμβάνεται μόνον κατά το μέτρο που εξυπηρετεί πρακτικούς σκοπούς και ενδιαφέροντα. Ο κόσμος αυτός περιλαμβάνει τις κίτρινες πρίμουλες του Πήτερ Μπελ,⁸² αλλά τίποτε περισσότερο· ασφόδελους που σειούνται ελαφρά με το αεράκι, αλλά δεν χορεύουν στον άνεμο· τη σελήνη να λάμπει σ' ένα πεντακάθαρο ουρανό, υπό τον όρο ότι δεν είναι η σελήνη αλλά ο ποιητής που «με χαρά κοιτάζει γύρω του όταν οι ουρανοί είναι γυμνοί». Η επακόλουθη υψηλότερη πράξη της ανα-δημιουργίας, πέραν των άλλων λειτουργιών της, με την προβολή του δικού της πάθους και της δικής της ζωής, μεταμορφώνει τον ψυχρό άψυχο κόσμο σε κόσμο θερμό, δεμένο με τη ζωή του ανθρώπου. Ταυτόχρονα, μετατρέπει τα στοιχεία της πραγματικότητας σε στοιχεία ποιητικά, και, σύμφωνα με τη θεωρητική σύλληψη του Κόουλιριτζ, στην υψηλότερη ποίηση, καθότι αποτελεί παράγωγο της «δευτερογενούς φαντασίας».

Προτού κλείσουμε το θέμα των ρομαντικών αναλογιών του νου, θα πρέπει να αναφερθούμε σε μία ακόμη αναλογία, που ήταν ιδιαίτερα αγαπητή στον Κόουλιριτζ και έμελλε να μεταβάλει τις αντιλήψεις για τον νου, την τέχνη και τον κόσμο πολύ πιο δραστικά απ' όσο οι λαμπάδες, οι πηγές και οι αιολικές άρπες συλλήβδην. Πρόκειται για ένα αρχέτυπο (που λανθάνει στο σχήμα των διανοητικών «σπερμάτων φωτός» των πλατωνιστών) το οποίο αναπαριστά τον

82. Αναφορά στο ποίημα του Ουίλλιαμ Γουέρντσγουερθ «Peter Bell» (1819). [Σ. τ. μ.]

νου όχι σαν φυσικό ή τεχνητό αντικείμενο, αλλά σαν ζωντανό φυτό που αντιλαμβάνομενο μεγαλώνει, αυξάνει μέσω της λειτουργίας της αντίληψης. Ο Κόουλιριτζ αντιθέτει συχνά και κατηγορηματικά την έννοια της ζωής και της ανάπτυξης στις μηχανοκρατικές αντιλήψεις για τον νου. Σ' ένα κεντρικό απόσπασμα του *Εγχειρίδιου του πολιτικού* (1816), ο Κόουλιριτζ ανακαλύπτει «σύμβολα και αντιστοιχίες» της υψηλότερης λειτουργίας του ανθρώπου, της νοητικής, στην ανάπτυξη του φυτού και στην ικανότητά του να αφομοιώνει εξωτερικά στοιχεία τα οποία έχει ήδη επηρεάσει με την αναπνοή του. Κοιτάζοντας ένα φυτό σ' ένα ανθισμένο λιβάδι, λέει, «αισθάνομαι ένα δέος, σαν να έχω μπροστά στα μάτια μου τη δύναμη του λόγου — η ίδια δύναμη σε χαμηλότερη βαθμίδα, και, ως εκ τούτου, σύμβολο εδραιωμένο στην αλήθεια των πραγμάτων».

Κοιτάξτε! — με την ανατολή του ήλιου αρχίζει τη φυσική του ζωή και επικοινωνεί ελεύθερα με όλα τα στοιχεία του εξωτερικού κόσμου, τα οποία αφομοιώνει. Ταυτόχρονα, τεντώνει τις ρίζες του και ανοίγει τα φύλλα του, απορροφά και αναπνέει, αποπνέει δροσιά και λεπτή ευωδιά, εμφυσά πνεύμα ανακαίνισης στην ατμόσφαιρα, την οποία τρέφει και τονώνει. Κοιτάξτε! — πώς με το άγγιγμα του φωτός ανταποδίδει έναν αέρα συγγενή προς το φως, και με τον ίδιο παλμό επιτυγχάνει τη δική του μυστική ανάπτυξη, ενώ συνάμα σταθεροποιεί αυτό που, κατά την επέκτασή του, είχε εξευγενίσει.⁸³

Σε όλες τις περιόδους, η θεωρία του νου και η θεωρία της τέχνης είναι άρρηκτα συνδεδεμένες και χρησιμοποιούν παρόμοιες -σαφείς

83. S. T. Coleridge, *Lay Sermons*, επιμ. Derwent Coleridge (Λονδίνο 1852), σσ. 75-77. Ο Κόουλιριτζ πρόσθεσε σε μία σημείωση ότι το απόσπασμα αυτό «θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει το συμπέρασμα μιας πραγματείας περί του πνεύματος... χωρίς καμία αναφορά σε οποιοδήποτε θεολογικό δόγμα...».

ή λανθάνουσες— αναλογίες. Σχηματοποιώντας: Για τον αντιπροσωπευτικό κριτικό του δέκατου όγδοου αιώνα, ο νους είναι κάτοπτρο του εξωτερικού κόσμου. Η επινόηση του καλλιτεχνικού έργου συνίσταται στην αναδιάταξη «ιδεών», οι *οποίες* είναι κυριολεκτικά εικόνες ή αντίγραφα αισθήσεων. Το ίδιο το καλλιτεχνικό έργο είναι ανάλογο ενός καθρέφτη που παρουσιάζει μια επιλεγμένη και αναδιατεταγμένη εικόνα της ζωής. Οι ρομαντικοί κριτικοί, αντικαθιστώντας τον καθρέφτη με τον προβολικό και δημιουργικό νου και αναπτύσσοντας την εκφραστική και δημιουργική θεωρία, αντέστρεψαν τον προσανατολισμό όλης της αισθητικής φιλοσοφίας. Σκεφτείτε τώρα τις περαιτέρω καινοτόμες δυνατότητες τις *οποίες* παρέσχε η αναλογία του φυτού. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Κόουλριτζ είδε τον νου να αυξάνει μέσω της αντίληψης, θεώρησε ότι η ποιητική φαντασία διαφέρει από αυτή τη ζωτική, αυτοπροσδιοριστική και αφομοιωτική διαδικασία κατά τον βαθμό μάλλον παρά τον χαρακτήρα, και μπόρεσε να συλλάβει το καλλιτεχνικό έργο ως οντότητα η οποία εμφανίζει τον τρόπο της ανάπτυξης και τις εσωτερικές σχέσεις ενός οργανικού όλου. Αλλά αυτό είναι θέμα ενός από τα επόμενα κεφάλαια.