

τής «εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης»: ορισμένα από τα δοκίμια αυτά τονίζουν ότι οι αντίρροπες δυνάμεις που ενυπάρχουν στη γλώσσα ενός λυρικού ποιήματος αποκλείουν εξαρχής την πιθανότητα κάποιου ενιαίου νοήματος.

Σταθμοί στη θεωρία και στην πρακτική της Νέας Κριτικής θεωρούνται τα βιβλία *The Well Wrought Urn* (1947) του Cleanth Brooks και *The Verbal Icon* (1954) του W. K. Wimsatt. Τα εγχειρήματα της Νέας Κριτικής προκρίνονται σε σχέση με αυτά άλλων εναλλακτικών προσεγγίσεων της λογοτεχνίας στο βιβλίο των René Wellek και Austin Warren *Theory of Literature* (γ' έκδ. 1964) / *Θεωρία Λογοτεχνίας* (1965), το οποίο έγινε ένα σταθερό βιβλίο αναφοράς για τους φοιτητές της φιλολογίας. Το *Critiques and Essays in Criticism, 1920-1948* (1949) του Robert W. Stallman είναι μια εύχρηστη συλλογή δοκιμίων της εν λόγω κριτικής τάσης· η λογοτεχνική επιθεώρηση *The Explicator* (1942 κ.ε.), που είναι αφιερωμένη στην εκ του σύνεγγυς ανάγνωση, αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της προσέγγισης· το ίδιο ισχύει και για το περιεχόμενο του βιβλίου *Poetry Explication: A Checklist of Interpretation Since 1924 of British and American Poems Past and Present*, επιμ. Joseph M. Kuntz (γ' έκδ. 1980). Βλέπε επίσης W. K. Wimsatt, επιμ., *Explication as Criticism* (1963)· την ιστορική ανασκόπηση του κινήματος από τον René Wellek στο *A History of Modern Criticism*, τόμ. 6 (1986)· και τη θερμή αναδρομική υπεράσπιση της Νέας Κριτικής από το βασικό της υπέρμαχο, τον Cleanth Brooks, στο «In Search of the New Criticism» (1983), που αναδημοσιεύθηκε στο Brooks, *Community, Religion and Literature* (1995). Για τις επικρίσεις που δέχθηκαν η θεωρία και οι μέθοδοι της Νέας Κριτικής, βλέπε R. S. Crane, επιμ., *Critics and Criticism, Ancient and Modern* (1952) και *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (1953)· Gerald Graff, *Poetic Statement and Critical Dogma* (1970)· Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (1983) / *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (1989)· Susan Wolfson, *Formal Charges* (1997).

Νεοκλασικό και ρομαντικό (Neoclassic and romantic). Ο απλούστερος τρόπος να μεταχειριστούμε αυτούς τους εξαιρετικά πολύμορφους όρους είναι να μην τους θεωρήσουμε δεσμευτικούς χαρακτηρισμούς λογοτεχνικών περιόδων. Κατ' αυτή την έννοια, η «νεοκλασική περίοδος» στην Αγγλία καλύπτει τα 140 χρόνια περίπου που έπονται της Παλινόρθωσης (1660), ενώ η αρχή της «ρομαντικής περιόδου» τοποθετείται συνήθως κατά προσέγγιση στο ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης, το 1789 (ή, αλλιώς, το 1798, έτος κατά το οποίο δημοσιεύτηκε η ποιητική συλλογή *Lyrical Ballads*) και η διάρκειά της καλύπτει μέχρι και τις τρεις πρώτες δε-

καετίες του 19ου αιώνα. Στην αμερικανική λογοτεχνία, ο όρος «νεοκλασικός» σπανίως χρησιμοποιείται για τους συγγραφείς του 18ου αιώνα. Από την άλλη πλευρά, η εποχή των Emerson, Thoreau, Poe, Melville και Hawthorne (1830-1865) ενίοτε αποκαλείται «αμερικανική ρομαντική περίοδος». (Βλέπε *περίοδοι της αγγλικής λογοτεχνίας και περίοδοι της αμερικανικής λογοτεχνίας*.) Οι ίδιοι όροι χρησιμοποιούνται πολλές φορές και για περιόδους της γερμανικής, γαλλικής ή άλλης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, ωστόσο τα χρονικά όρια της καθεμιάς διαφέρουν.

Οι ιστορικοί συχνά επιχειρήσαν να «ορίσουν» το νεοκλασικισμό ή το ρομαντισμό, ωσάν καθένας από τους όρους αυτούς να δήλωνε ένα μόνο ουσιώδες γνώρισμα, λίγο πολύ κοινό σε όλους τους μεγάλους συγγραφείς μιας εποχής. Όμως η πορεία της λογοτεχνίας δε βασίζεται σε τόσο απλές οντότητες, και, ως εκ τούτου, οι πολυάριθμοι όσο και αντικρουόμενοι ορισμοί του νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού είτε είναι τόσο γενικοί που δεν έχουν νόημα ύπαρξης, είτε τόσο συγκεκριμένοι που αδυνατούν να καλύψουν το ευρύτατο φάσμα και την ποικιλομορφία των λογοτεχνικών φαινομένων. Πολύ χρησιμότερο θα ήταν απλώς να προσδιορίσουμε τα κύρια γνωρίσματα της λογοτεχνικής θεωρίας και πρακτικής που συμμερίζονταν πολλοί σημαντικοί συγγραφείς της νεοκλασικής περιόδου στην Αγγλία και με βάση τα οποία διαφοροποιούνται από πολλούς επιφανείς συγγραφείς της ρομαντικής περιόδου. Οι ιδέες και τα χαρακτηριστικά που παραθέτουμε στη συνέχεια ήταν, από το 1660 έως τα τέλη του 18ου αιώνα, κοινό κτήμα για συγγραφείς όπως ο John Dryden, ο Alexander Pope, ο Joseph Addison, ο Jonathan Swift, ο Samuel Johnson, ο Oliver Goldsmith και ο Edmund Burke, και είναι δυνατόν να χρησιμεύσουν ως εισαγωγικό διάγραμμα για ορισμένα βασικά γνωρίσματα της νεοκλασικής λογοτεχνίας:

- (1) Οι συγγραφείς αυτοί παρουσίαζαν μια ισχυρή προσκόλληση στην παράδοση, τάση που συχνά συνοδευόταν από μια καχυποψία απέναντι στους ριζοσπαστικούς νεωτερισμούς· η προσκόλληση αυτή εκδηλωνόταν κυρίως με το μεγάλο τους σεβασμό προς τους κλασικούς (classical) συγγραφείς –δηλαδή τους συγγραφείς της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης–, που, κατά την άποψή τους, είχαν κατακτήσει την τελειότητα και είχαν θέσει अपαράμιλλα πρότυπα για όλα τα πρωτεύοντα λογοτεχνικά γένη. Εξ ου και ο όρος «νεοκλασικός». (Από τη μεγάλη αυτή εκτίμηση για τα λογοτεχνικά επιτεύγματα της κλασικής αρχαιότητας, ο όρος «κλασικό» (classic) έφτασε να χρησιμοποιείται για κάθε λογοτεχνικό έργο που πι-

στεύεται ότι έχει κατακτήσει ένα βαθμό τελειότητας και έχει καταστεί πρότυπο στο είδος του. Βλέπε λογοτεχνικός κανόνας και τη μελέτη του T. S. Eliot, *What is a Classic?* [1945].

- (2) Η λογοτεχνία θεωρούνταν κατά κύριο λόγο «τέχνη»: δηλαδή ένα σύνολο δεξιοτήτων που, μολονότι απαιτούν έμφυτο ταλέντο, χρειάζεται διαρκής μελέτη και εξάσκηση για να τις τελειοποιήσει κανείς και συνίστανται, κατά βάση, στην εσκεμμένη προσαρμογή γνωστών και δοκιμασμένων μέσων για να επιτευχθεί ένα προβλεπόμενο αποτέλεσμα επί του αναγνωστικού κοινού. Το νεοκλασικό ιδεώδες, που στηρίζεται κυρίως στη ρωμαϊκή *Artem Poeticam* του Ορατίου (5ος π.Χ. αι.), είναι το ιδεώδες του τεχνίτη, καθότι απαιτεί τελειώση, διόρθωση και προσοχή στη λεπτομέρεια. Κατ' εξαίρεση, τους κανόνες αυτούς μπορούσε να παρακάμψει συχνά η αλάθητη ελευθερία όσων ανήκαν στην κατηγορία της λεγόμενης φυσικής μεγαλοφυΐας (*natural genius*), καθώς και λιγότερο προικισμένοι ποιητές στις «εμπνευσμένες στιγμές» τους, οι οποίες προκύπτουν δίχως προμελέτη και που, όπως είπε ο Alexander Pope (στο *An Essay on Criticism*, 1711, μια ευφυή και περιεκτική σύνοψη των νεοκλασικών αρχών), διαθέτουν «μια χάρη που δεν μπορεί να τη φτάσει η τέχνη». Η κρατούσα άποψη ήταν, ωστόσο, πως οι φυσικές μεγαλοφυΐες, όπως ο Όμηρος ή ο Shakespeare, είναι εξαιρετικά σπάνιες, και πιθανόν ανεπανάληπτες, και πως, ακόμη και τους πιο δεξιότεχνες ποιητές οι λογοτεχνικές «χάρεις» δεν τους επισκέπτονται παρά μόνο περιστασιακά. Ο τυπικός νεοκλασικός συγγραφέας μοχλούσε λοιπόν κυρίως για την «ορθότητα», τηρούσε πιστά τις περίπλοκες επιταγές της υφολογικής ευπρέπειας και σεβόταν, ως επί το πλείστον, τους καθιερωμένους «κανόνες» της τέχνης του. Οι νεοκλασικοί κανόνες της ποίησης (*rules of poetry*) ήταν, θεωρητικά, οι ουσιαστικές ιδιότητες των διαφόρων λογοτεχνικών γενών (λόγου χάριν, του έπους, της τραγωδίας, της κωμωδίας, της ποιμενικής ποίησης) με βάση τα κλασικά έργα, η μακρά επιβίωση των οποίων πιστοποιούσε και την τελειότητά τους. Πολλοί κριτικοί πίστευαν πως αυτές τις ιδιότητες όφειλαν να τις υιοθετήσουν και τα έργα της εποχής τους, για να αγγίξουν και αυτά το ίδιο επίπεδο τελειότητας και μακροβιότητας. Στην Αγγλία, εντούτοις, πολλοί κριτικοί αμφισβητούσαν ορισμένους κανόνες που ενστερνίζονταν οι Ιταλοί και οι Γάλλοι κριτικοί, και ήταν αντίθετοι στην αυστηρή εφαρμογή κανόνων όπως αυτός των τριών ενοτήτων στο θέατρο.
- (3) Πρωταρχικό θέμα της λογοτεχνίας ήταν ο άνθρωπος, και ιδίως ο

άνθρωπος ως συστατικό μέρος μιας κοινωνικής οργάνωσης. Η ποίηση θεωρούνταν *μίμηση* της ανθρώπινης ζωής – «ένας καθρέφτης απέναντι στη φύση», σύμφωνα με μια διαδεδομένη έκφραση. Επιπλέον, μιμούμενη τις ανθρώπινες πράξεις και δίνοντας καλλιτεχνική μορφή στη μίμηση αυτή, η ποίηση έχει σκοπό τόσο να διδάξει όσο και να μεταδώσει αισθητική απόλαυση στους ανθρώπους που τη διαβάζουν. Το βασικό ιδεώδες του νεοκλασικού ουμανισμού δεν ήταν η τέχνη για την τέχνη, αλλά η τέχνη για τον άνθρωπο.

- (4) Σε ό,τι αφορά τα θέματα και την απήχηση της τέχνης, δινόταν έμφαση στα κοινά στοιχεία των ανθρώπων – αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά αλλά και εμπειρίες, σκέψεις, αισθήματα και προτιμήσεις κοινές στους περισσότερους. «Πραγματικό πνεύμα» έγραφε ο Pope σε ένα πολυμνημονευμένο χωρίο από το *Essay on Criticism*, είναι «αυτό που, αν και κοινό σαν σκέψη, ποτέ δε βρήκε τόσο καλή διατύπωση». Με άλλα λόγια, ο πρωταρχικός σκοπός της ποίησης είναι να δίνει νέα και ολοκληρωμένη έκφραση σε σημαντικούς κοινούς τόπους της ανθρώπινης σοφίας, η επικράτηση και η μακροβιότητα των οποίων συνιστά την καλύτερη απόδειξη της σπουδαιότητας και της ορθότητάς τους. Να σημειωθεί πως ορισμένοι κριτικοί υπογράμμιζαν επίσης την ανάγκη να αντισταθμιστεί ή να ενισχυθεί το γενικό, το τυπικό και το γνώριμο με τις αντίρροπες ιδιότητες της καινοτομίας, της ιδιαιτερότητας και της επινόησης. Στη δήλωση του Pope περί πραγματικού πνεύματος, ο Samuel Johnson αντέτασσε ότι το πνεύμα «είναι ταυτόχρονα φυσικό και καινοφανές» και επαινούσε τον Shakespeare επειδή, ενώ οι χαρακτήρες του είναι τύποι, ο καθένας τους δεν παύει να είναι «διαφοροποιημένος» και «ξεχωριστός». Υπήρχε όμως ευρεία συναίνεση ως προς το γεγονός ότι η γενική φύση και οι κοινές αξίες της ανθρωπότητας αποτελούν την κεντρική πηγή και δοκιμασία της τέχνης, καθώς και ότι το δεδομένο της οικουμενικής ομοφωνίας των ανθρώπων, σε κάθε τόπο και χρόνο, συνιστά τον καλύτερο έλεγχο όχι μόνο για τις ηθικές και θρησκευτικές αλήθειες, αλλά και για τις αισθητικές αξίες. (Παράβαλε ντεϊσμό.)
- (5) Οι νεοκλασικοί συγγραφείς, όπως και οι κορυφαίοι φιλόσοφοι της εποχής, θεωρούσαν ότι οι άνθρωποι έχουν πεπερασμένες δυνατότητες, γι' αυτό και πρέπει να θέτουν εφικτούς στόχους. Πολλά από τα μεγάλα έργα της περιόδου αυτής, σατιρικά και διδακτικά, επικρίνουν την «υπερηφάνεια» ή την έπαρση του ανθρώπου πέρα από τα φυσικά του όρια και προβάλλουν αφενός το δίδαγμα της

χρυσής μεσότητας (την αποφυγή των άκρων) και αφετέρου την επιταγή ότι ο άνθρωπος πρέπει να υποτάσσεται στην περιορισμένη θέση του μέσα στην κοσμική τάξη – μια τάξη που συχνά θεωρείται ως φυσική ιεραρχία ή *Μεγάλη Αλυσίδα του Είναι*. Στην τέχνη, όπως και στη ζωή, αυτό που κυρίως επικροτείται είναι ο νόμος του μέτρου και η αποδοχή των ορίων στην ελευθερία του ατόμου. Οι ποιητές θαύμαζαν πάρα πολύ τα σπουδαία γένη του έπους και της τραγωδίας, όμως συνέθεταν τα δικά τους αριστουργήματα σε σαφώς μικρότερες και λιγότερο απαιτητικές μορφές, όπως το έμμετρο ή το πεζό δοκίμιο, η κωμωδία ηθών και κυρίως η σάτιρα, όπου ένιωθαν ότι είχαν περισσότερες πιθανότητες να φτάσουν ή να ξεπεράσουν τους κλασικούς και τους Άγγλους προκατόχους τους. Συμμορφώνονταν με ορισμένους τουλάχιστον από τους «κανόνες» και τις άλλες περιοριστικές συμβάσεις ως προς το θέμα, τη δομή και το λεκτικό του λογοτεχνικού έργου. Χαρακτηριστική είναι η επιλογή πολλών να γράφουν τα ποιήματά τους στα εξαιρετικά στενά όρια ενός κλειστού δίστιχου. Όμως το διακριτικό γνώρισμα της εκλεπτυσμένης ποίησης της νεοκλασικής περιόδου ήταν, σύμφωνα με την πολύ γνωστή ρήση του Οράτιου, «η τέχνη που κρύβει την τέχνη»: δηλαδή, η φαινομενική ελευθερία και άνεση με την οποία η τέχνη, στις καλύτερες στιγμές της, ανταποκρίνεται στην πρόκληση που θέτουν τα παραδοσιακά και άκρως περιοριστικά σχήματα.

Παρακάτω θα δούμε ορισμένες απόψεις ως προς τις οποίες οι στόχοι και τα επιτεύγματα του ρομαντισμού, στο έργο πολλών επιφανών και καινοτόμων συγγραφέων στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, διαφέρουν πιο αισθητά από τον προγενέστερο νεοκλασικισμό:

- (1) Σε επίπεδο θεμάτων, μορφής και ύφους, η κυρίαρχη στάση έκλινε υπέρ του νεωτερισμού και όχι υπέρ της παράδοσης. Ο πρόλογος του Wordsworth στη δεύτερη έκδοση της ποιητικής συλλογής *Lyrical Ballads* το 1800 γράφτηκε ως ποιητικό «μανιφέστο» ή διακήρυξη επαναστατικών στόχων, όπου ο ποιητής απέρριπτε τα θέματα της ανώτερης τάξης και το ποιητικό λεκτικό του προηγούμενου αιώνα, προτείνοντας αντ' αυτού θέματα από την «καθημερινή ζωή» σε μια «γλώσσα που πραγματικά μιλούσε ο κόσμος». Το γεγονός ότι ο Wordsworth πραγματευόταν σε σοβαρό ή τραγικό επίπεδο ταπεινά θέματα χρησιμοποιώντας κοινή γλώσσα παραβίαζε το βασικό νεοκλασικό κανόνα της ευπρέπειας, που υπαγόρευε ότι τα

σοβαρά λογοτεχνικά γένη πρέπει να πραγματεύονται μονάχα αξιομνημόνευτες πράξεις βασιλικών προσώπων ή αριστοκρατών, στο ανάλογο υψηλό ύψος. Άλλες καινοτομίες της ίδιας περιόδου ήταν ότι ο Samuel Taylor Coleridge, ο John Keats και άλλοι αξιοποίησαν στοιχεία από τη σφαίρα του υπερφυσικού και από το «απώτερο αλλού και άλλοτε», ότι ο William Blake, ο William Wordsworth και ο Percy Bysshe Shelley υιοθέτησαν την περσόνα του ποιητή-προφήτη που συνθέτει ένα οραματικό είδος ποίησης, και ότι εφαρμόστηκε ο ποιητικός συμβολισμός (ιδίως από τον Blake και τον Shelley), που βασιζόταν στην κοσμοθεωρία σύμφωνα με την οποία τα αντικείμενα είναι φορτισμένα με μια σημασία που ξεπερνά τις υλικές τους ιδιότητες. «Αναζητώ πάντοτε σε ό,τι βλέπω», όπως είπε ο Shelley, «μια όψη που υπερβαίνει το παρόν και από αντικείμενο».

- (2) Στον πρόλόγό του για τη συλλογή *Lyrical Ballads*, ο Wordsworth δήλωνε επανειλημμένα ότι καλή ποίηση είναι «η αυθόρμητη εκχειλίση δυνατών αισθημάτων». Σύμφωνα με την άποψη αυτή, η ποίηση δεν είναι κατά κύριο λόγο ένας καθρέφτης της ανθρώπινης δράσης· απεναντίας, το βασικό στοιχείο της είναι τα αισθήματα του ίδιου του ποιητή, ενώ η διαδικασία της σύνθεσης, εφόσον είναι «αυθόρμητη», είναι το αντίθετο από την έντεχνη χειραγώγηση των εκφραστικών μέσων προς ένα προβλεπόμενο στόχο, όπως υπαγόρευε η νεοκλασική κριτική. (Βλέπε *εκφραστική κριτική*.) Ο Wordsworth απέδωσε με προσοχή αυτή τη ριζοσπαστική αρχή περιγράφοντας την ποίησή του ως «συγκίνηση συγκροτημένη εν ηρεμία»· συγκεκριμένα, ο αυθορμητισμός του ποιητή απορρέει από μια προηγούμενη βαθιά περισυλλογή, και ενδέχεται να τον ακολουθήσουν άλλες σχέψεις και αναθεωρήσεις. Όμως, για να είναι αυθεντικό ένα ποίημα, η άμεση πράξη της σύνθεσης πρέπει να είναι αυθόρμητη – δηλαδή αβίαστη και αποδεδουλευμένη από όσα ο Wordsworth επέκρινε ως «τεχνητούς» κανόνες και περιορισμούς των νεοκλασικών προκατόχων του. «Αν η ποίηση δε βγαίνει σε κάποιον τόσο φυσικά όσο τα φύλλα στο δέντρο» έγραφε ο Keats «τότε καλύτερα να μη βγαίνει καθόλου». Ο φιλοσοφών Coleridge, αντέτασσε στους νεοκλασικούς «κανόνες» –τους οποίους χαρακτήριζε ως εξώθεν επιβεβλημένους στον ποιητή– τους εγγενείς οργανικούς «νόμους» της ποιητικής φαντασίας· δηλαδή, πίστευε ότι κάθε ποιητικό έργο αναπτύσσεται όπως ένα φυτό που μεγαλώνει, σύμφωνα με τις δικές του εσωτερικές αρχές, ώσπου να φτάσει στην τελειωτική του οργανική μορφή.

- (3) Σε βαθμό αξιοσημείωτο, η εξωτερική φύση (το τοπίο με τη γλωρίδα και την πανίδα του) έγινε ένα σταθερό θέμα της ρομαντικής ποίησης και αποδόθηκε με μια πρωτόγνωρη ως τότε ακρίβεια και αισθαντικότητα. Είναι σφάλμα, ωστόσο, να χαρακτηρίζουμε τους ρομαντικούς ποιητές απλώς «ποιητές της φύσης». Ενώ πολλά σημαντικά ποιήματα του Wordsworth και του Coleridge –και σε μεγάλο μέρος του Shelley και του Keats– εκκινούν και καταλήγουν σε μια όψη ή στην αλλαγή μιας όψης του τοπίου, το εξωτερικό σκηνικό δεν παρουσιάζεται ως αυτοσκοπός αλλά μονάχα ως ερέθισμα για να επιδοθεί ο ποιητής στην πλέον χαρακτηριστική δραστηριότητα του ανθρώπου, αυτήν της σκέψης. Αντιπροσωπευτικά ρομαντικά έργα είναι στην ουσία τα ποιήματα που περιέχουν ένα στοχασμό μεστό αισθημάτων και τα οποία, μολονότι συχνά αφορμούνται από ένα φυσικό φαινόμενο, πραγματεύονται βασικά ανθρώπινα βιώματα και προβλήματα. Ο Wordsworth, σε αυτό που ο ίδιος ονόμαζε «Εγχειρίδιο ανάγνωσης» για τα μεγάλα του ποιήματα, έλεγε ότι «το τραγούδι μου ζει και φωλιάζει στο νου του ανθρώπου» («The Mind of Man» [is] «My haunt and the main region of my song»).
- (4) Η νεοκλασική ποίηση μιλούσε για άλλους ανθρώπους πέρα από τον ποιητή, ενώ τα περισσότερα ρομαντικά ποιήματα καλούν τον αναγνώστη να ταυτίσει τους πρωταγωνιστές με τους ίδιους τους ποιητές είτε άμεσα, όπως συμβαίνει στο *Prelude* (1805· αναθ. 1850) του Wordsworth και σε πολλά ρομαντικά λυρικά ποιήματα (βλέπε λυρική ποίηση), είτε έμμεσα, σε μια παραποιημένη αλλά αναγνωρίσιμη μορφή, όπως στο *Childe Harold* (1812-1818) του Lord Byron. Στην πεζογραφία εντοπίζουμε μια αντίστοιχη τάση στα αποκαλυπτικά προσωπικά δοκίμια του Charles Lamb και του William Hazlitt και σε ένα πλήθος πνευματικών και στοχαστικών αυτοβιογραφιών: *Εξομολογήσεις ενός Άγγλου οπιοφάγου* (*Confessions of an English Opium Eater*, 1822) του Thomas De Quincey, *Βιογραφία Λιτεράρια* (1817) του Coleridge και στη μυθοπλαστική αυτοπαρουσίαση του Thomas Carlyle στο *Sartor Resartus* (1833-1834). Και, είτε τα ρομαντικά υποκείμενα ήταν οι ίδιοι οι συγγραφείς είτε άλλοι άνθρωποι, δεν παρουσιάζονταν πλέον ως μέλη μιας οργανωμένης κοινωνίας αλλά, κατά τρόπο χαρακτηριστικό, ως μοναχικές μορφές σε μια μακρά και ενίοτε ατέρμονη αναζήτηση. Συχνά ήταν επίσης αντισυμβατικοί ή περιθωριακοί τύποι μιας κοινωνίας. Πολλά σημαντικά ρομαντικά έργα είχαν για πρωταγωνιστή τους έναν απομονω-

μένο επαναστάτη, με αγαθούς ή δόλιους σκοπούς: Προμηθέας, Κάιν, ο Περιπλανώμενος Ιουδαίος, ο διαβολικός κακός ήρωας ή ο μέγας παράνομος.

- (5) Αυτό που πολλοί οπαδοί του πολιτικού φιλελευθερισμού θεωρούσαν ανολοκλήρωτη υπόσχεση της Γαλλικής Επανάστασης, στις αρχές του 1790, υπέθαλψε την αίσθηση που είχαν οι συγγραφείς της πρώτης ρομαντικής περιόδου ότι ζούσαν μια σπουδαία εποχή με μεγάλες δυνατότητες να γεννηθεί κάτι καινούριο. Πολλοί συγγραφείς πίστευαν ότι ο άνθρωπος ήταν προικισμένος με μια απεριόριστη τάση προς το άπειρο αγαθό, το οποίο ήταν δυνατόν να το θεαθεί κανείς με την ικανότητα της φαντασίας. «Το πεπρωμένο μας» γράφει ο Wordsworth σε μια οραματική στιγμή του έργου του *The Prelude* «η καρδιά και η εστία της ύπαρξής μας / βρίσκεται στο άπειρο, μονάχα εκεί» («our being's heart and home / Is with infinitude, and only there») και λαχταρούμε «κάτι που ακόμα μέλλεται να γίνει» («something evermore about to be»). «Ο άνθρωπος δεν μπορεί να ικανοποιηθεί» γράφει ο Blake «με κάτι λιγότερο από το παν» («Less than everything cannot satisfy man»). Η απόκτηση φιλοδοξία του ανθρώπου να υπερβεί τα προκαθορισμένα του όρια, γεγονός που για τους ηθικολόγους του νεοκλασικισμού ισοδυναμούσε με το τραγικό σφάλμα της «υπερηφάνειας» της ανθρώπινης φύσης, τώρα θεωρούνταν τιμητική και αποδείκνυε ένα είδος θριάμβου –ακόμη και σε περίπτωση αποτυχίας– επί των ασήμαντων περιστάσεων. Ανάλογα, η τυπική νεοκλασική αντίληψη ότι το υψηλότερο είδος τέχνης είναι η τέλεια επίτευξη περιορισμένων στόχων έδωσε τη θέση της σε μια δυσφορία απέναντι στους κανόνες και στους κληροδοτημένους περιορισμούς. Σύμφωνα με πολλούς ρομαντικούς συγγραφείς, η υψηλότερη τέχνη έγκειται στον αγώνα να ξεπεραστούν οι πεπερασμένες ανθρώπινες δυνατότητες: ως εκ τούτου, η νεοκλασική ικανοποίηση με το τέλεια ολοκληρωμένο –καθότι περιορισμένο– έργο αντικαστάθηκε, σε συγγραφείς όπως ο Blake, ο Wordsworth, ο Coleridge και ο Shelley, με μια προτίμηση για τη δόξα του ατελούς, όπου η αποτυχία ακριβώς του καλλιτέχνη πιστοποιεί και το μεγαλείο του στόχου του. Επίσης, οι ρομαντικοί συγγραφείς ανταγωνίστηκαν γι' άλλη μια φορά τους σπουδαιότερους από τους προκατόχους τους με παράτολμα, μακροσκελή ποιήματα, γραμμένα στα πιο απαιτητικά λογοτεχνικά γένη: το *The Prelude* του Wordsworth (μια επικής έκτασης απόδοση των βασικών θεμάτων του Χαμένου Παραδείσου [*Paradise Lost*])

του John Milton υπό μορφή πνευματικής αυτοβιογραφίας)· η οραματική και προφητική επική ποίηση του Blake· το *Prometheus Unbound* [Προμηθέας Λυόμενος] του Shelley (με πρότυπο την αρχαιοελληνική τραγωδία)· το επικό ποίημα του Keats *Hyperion*, κατά το πρότυπο του Milton· και η ειρωνική επισκόπηση του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού *Δον Ζουάν* (*Don Juan*) του Lord Byron.

Βλέπε *Διαφωτισμός*, και βλέπε σχετικά το λήμμα «Neoclassical Criticism» [Νεοκλασική κριτική] που υπογράφει ο R. S. Crane στο *Dictionary of World Literature*, επιμ. Joseph T. Shipley (αναθ. 1970)· A. O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (1948)· James Sutherland, *A Preface to Eighteenth Century Poetry* (1948)· W. J. Bate, *From Classic to Romantic* (1948)· Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (1961)· René Wellek, «The Concept of Romanticism in Literary History» και «Romanticism Re-examined», στο *Concepts of Criticism* (1963)· Northrop Frye, επιμ., *Romanticism Reconsidered* (1963) και *A Study of English Romanticism* (1968)· M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953) / *Ο καθρέφτης και το φως. Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση* (2001) και *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1971)· Thomas McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin* (1981)· Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830* (1982)· Jerome McGann, *The Romantic Ideology* (1983)· Marilyn Gaull, *English Romanticism: The Human Context* (1988)· Philippe Lacoue-Labarthe και Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978) (αγγλ. μτφρ. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, 1988)· Isaiah Berlin, *The Crooked Timber of Humanity: Chapters in the History of Ideas* (1990). Ο Hugh Honour, στα βιβλία του για το νεοκλασικισμό (*Neo-classicism*, 1969) και το ρομαντισμό (*Romanticism*, 1979), δίνει έμφαση στις εικαστικές τέχνες. Μια συλλογή δοκιμίων που ριζούν ή πραγματεύονται το ρομαντισμό είναι αυτή των Robert F. Gleckner και Gerald E. Enscoe, *Romanticism: Points of View* (αναθ. 1975). Στο βιβλίο του *Poetic Form and British Romanticism* (1986), ο Stuart Curran δίνει έμφαση στη σχέση των νεωτεριστικών ρομαντικών μορφών με τα παραδοσιακά ποιητικά γένη.

Νέος ιστορικισμός (New historicism). Από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 έχει καθιερωθεί να ονομάζεται έτσι μια τάση των ιστορικών σπουδών οι υπέρμαχοι της οποίας αντιτάσσονται στο *φορμαλισμό* τον οποίο καταλογίζουν τόσο στη *Νέα Κριτική* όσο και στην *αποδόμηση*, που τη δια-