

ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ

«Η ώρα των ποιητών»

Το Φθινόπωρο του Κωσταντίνου Χατζόπουλου
και η φθινοπωρινή αισθητική του συμβολισμού

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑ ΚΕΙΜΕΝΑ, ΝΕΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ

«Η ώρα των ποιητών»

Το Φθινόπωρο του Κωσταντίνου Χατζόπουλου
και η φθινοπωρινή αισθητική του συμβολισμού



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ
Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής
ΗΡΑΚΛΕΙΟ 2016

© 2016, CRETE UNIVERSITY PRESS

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ
ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ & ΕΡΕΥΝΑΣ

Ηράκλειο Κρήτης: Νικ. Πλαστήρα 100, Βασιλικά Βουτών 700 13

Τηλ. 2810 391097, Fax: 2810 391085

Αθήνα: Θουκυδίδου 4, 105 57

Τηλ. 210 3849020, Fax: 210 3301583

e-mail: info@cup.gr • www.cup.gr

ΣΕΙΡΑ: ΠΑΛΑΙΑ ΚΕΙΜΕΝΑ, ΝΕΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ / 3

Διεύθυνση σειράς: Αγγέλα Καστρινάκη

© 2016 Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Πρώτη έκδοση: Ιανουάριος 2016

Διόρθωση δοκιμών: Στέλλα Τσάμου

Εκδοτική φροντίδα: Ειρήνη Λυδάκη (ΠΕΚ)

Στοιχειοθεσία - σελιδοποίηση: Παρασκευή Βλάχου (ΠΕΚ)

Εκτύπωση: Γ. Αργυρόπουλος ΕΠΕ

Βιβλιοδεσία: Ι. Μπουντάς – Π. Βασιλειάδης

Σχεδίαση εξωφύλλου: Ιφιγένεια Βασιλείου

ISBN 978-960-524-451-4

© 2016, CRETE UNIVERSITY PRESS

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κωσταντίνος Χατζόπουλος, <i>Φθινόπωρο</i>	11
---	----



Δημήτρης Πολυχρονάκης « <i>Η ώρα των ποιητών</i> »: Το <i>Φθινόπωρο</i> του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και η φθινοπωρινή αισθητική του συμβολισμού	275
<i>Η έννοια του συμβόλου στον ρομαντισμό</i>	275
<i>Η φθινοπωρινή αισθητική του συμβολισμού και η σύνδεσή της με την έννοια της παρακμής</i>	290
<i>Παρακμή: η ρητορική των υπερτροφικών και εγκεφαλικών πολιτισμών</i>	300
<i>Η έννοια του συμβόλου στα ελληνικά γράμματα και η αμφίθυμη στάση του Κωσταντίνου Χατζόπουλου απέναντι στον συμβολισμό</i>	320
<i>Το αφήγημα της εσωτερικής ζωής στο Φθινόπωρο</i>	345
<i>Η οπτική δράση του Φθινοπώρου: βλέμματα και παρομοιώσεις</i>	366

Ο άφθονος παραπληρωματικός συμβολισμός του Φθινοπώρου	393
Το φάσμα του ερωτικού τριγώνου και της νεκρής αδελφής στο Φθινόπωρο	407
Το λεπταίσθητο θηρίο της πλήξης και οι μηχανισμοί της επανάληψης στο Φθινόπωρο.....	422
Ο ιδιόμορφος ρεαλισμός του Φθινοπώρου και η ενσωμάτωση του νατουραλισμού στον συμβολισμό του	436
Γλωσσάρι	465

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ

«*Η ώρα των ποιητών*»

Το *Φθινόπωρο*
του Κωσταντίνου Χατζόπουλου
και η φθινοπωρινή αισθητική
του συμβολισμού

C'est bien la ton heure et ta saison, poète

Paul Verlaine, «Un soir d'octobre» (1862)

Η έννοια του συμβόλου στον ρομαντισμό

Όταν το 1862 ο Paul Verlaine στο ποίημά του «Βράδυ του Οκτωβρίου» έγραφε «αυτή είναι η ώρα και η εποχή σου, ποιητή», ουσιαστικά αποτύπωνε σε μια μόλις φράση όλη τη φθινοπωρινή λογική και αισθητική του μοντέρνου συμβολισμού.

Μια αισθητική διαφορετική από εκείνη του ρομαντισμού που επίσης θέτει την έννοια του συμβόλου στο επίκεντρο των καλλιτεχνικών του αντιλήψεων, έτσι ώστε δικαίως να θεωρείται ότι «αν υπάρχει μια λέξη που ορίζει τη ρομαντική αισθητική στο σύνολό της, αυτή είναι το σύμβολο»¹. Ο ίδιος άλλωστε ο ορισμός του συμβολισμού ως νεορομαντισμού καταδεικνύει όχι μόνον τις οφειλές του στη ρομαντική αισθητική του συμβόλου, αλλά και τις διαφοροποιήσεις του από αυτήν. Για αυτό, κάθε κατανόηση της συμβολιστικής αισθητικής θα πρέπει να ξεκινά από τον ρομαντισμό και τις δικές του αντιλήψεις περί συμβόλου.

Στον ρομαντισμό, η έννοια του συμβόλου χρησιμοποιείται για να δηλωθεί η αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου στις καλλιτεχνικές εκφράσεις, η αδυναμία να διακριθεί αυτό που λέγεται από τον τρόπο με τον οποίο λέγεται, καθώς η στιγμή που το έργο τέχνης συγκινεί αισθητικά τον αποδέκτη του ισοδυναμεί με ένα κεραυνοβόλημα, όπου δημιουργείται το αίσθημα ότι αυτό που είναι

¹ Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, μτφρ. C. Porter, Οξφόρδη 1982, σ. 198-199.

καίριο και ουσιώδες ειπώθηκε με τον πιο καταλυτικό τρόπο, ώστε να μη χρειάζεται να προστεθεί ή να αφαιρεθεί τίποτα. Είναι αυτή η οργανική σχέση μορφής και περιεχομένου στην τέχνη που ώθησε τον S.T. Coleridge το 1817 να πει ότι το σύμβολο αναπτύσσεται στη μεθόριο μεταφοράς και κυριολεξίας, χωρίς να είναι μονοσήμαντα τίποτα από τα δύο². Βεβαίως, ο συμβολικός λόγος της τέχνης μπορεί να θεωρηθεί μεταφορικός, υπό την ευρεία έννοια ότι δεν κυριολεκτεί ή ότι εννοεί κάτι περισσότερο από αυτό που λέει. Όμως, παρά την ομοιότητά του με τη μεταφορά, το σύμβολο επιτελεί ένα ρόλο υψηλότερο από εκείνον της μεταφοράς³. Διότι, αν και μεταφορικό, το σύμβολο δεν εκλαμβάνεται ποτέ μεταφορικά αλλά κατά κυριολεξία. Τα εθνικά και θρησκευτικά σύμβολα αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα ενός τέτοιου συμφυρμού που καθιστά το σύμβολο μεταφορικό και κυριολεκτικό μαζί, κι άρα, τίποτα από τα δύο ξεχωριστά. Η σημαία, λόγου χάριν, λειτουργεί

² S.T. Coleridge, *Lay Sermons*, Λονδίνο 1972, σ. 30.

³ Βλ. W.B. Yeats, *Μυθολογίες και οράματα*, μτφρ. Σ. Ηλιόπουλος, Αθήνα 1983, σ. 167.

ως ένα μεταφορικό υποκατάστατο του έθνους που εκπροσωπεί. Ωστόσο αυτό που την καθιστά σύμβολο είναι ότι δεν εκλαμβάνεται μεταφορικά. Παρότι, κατά κυριολεξία, είναι ένα ύφασμα με κάποια χρώματα και σχήματα πάνω του, οι πολίτες ενός έθνους τής αποδίδουν τιμές, δείχνοντας ότι την προσλαμβάνουν με μια βαρύτητα άγνωστη στη μεταφορά, η οποία από τη φύση της είναι ένα ανάλαφρο σχήμα λόγου που δεν εννοεί ποτέ στα αλήθεια αυτό που λέει. Παρότι, σαν τη μεταφορά, το σύμβολο εννοεί κάτι άλλο από αυτό που λέει, εντούτοις ταυτίζεται τόσο πολύ με αυτό το άλλο, ώστε να εκλαμβάνεται κατά κυριολεξία. Για αυτό, άλλωστε, το κάψιμο της σημαίας δεν αντιμετωπίζεται ως το απλό κάψιμο ενός υφάσματος, αλλά τιμωρείται ως μια επονεϊδιστη και προσβλητική πράξη για το έθνος που εκπροσωπεί.

Αυτή η βαρύτητα των εθνικών συμβόλων ισχύει πολλαπλάσια στην περίπτωση των θρησκευτικών συμβόλων, που από τη φύση τους θεωρούνται ιερά και αποτελούν αντικείμενα λατρείας. Έτσι, για παράδειγμα, η μεταφορική σημασία που έχει ο σταυρός στον χριστιανισμό, δεν αναιρεί την κυριολεκτική αντιμετώπισή του από τον πιστό,

την κατάνυξη και τον σεβασμό που του προκαλεί, ώστε να τον προσκυνά. Στον υπερβατικό κόσμο της θρησκείας, το σύμβολο δεν αναπαριστά απλώς μια υπεραισθητή αλήθεια έξω από το ίδιο, αλλά την εκπροσωπεί, έτσι ώστε να παίρνει τη θέση της. Από τη στιγμή που οι υπεραισθητές αλήθειες της θρησκείας δεν έχουν άλλο τρόπο αισθητοποίησής τους πέραν της συμβολικής τους εκπροσώπησης, το σύμβολο ταυτίζεται τόσο πολύ μαζί τους, ώστε πρακτικά να μη διαχωρίζεται από αυτές⁴. Εμποτισμένο με την ιερότητα αυτού που εκπροσωπεί, γίνεται και το ίδιο ένα ιερό αντικείμενο, ώστε η μεταφορική διάστασή του να αφομοιώνεται από την κυριολεκτική αντιμετώπισή του. Κατά μια έννοια, αυτές τις ιερές ιδιότητες του θρησκευτικού συμβόλου προσπάθησε να μεταβιβάσει ο ρομαντισμός στην τέχνη για χάρη μιας «αισθητικής θρησκείας» που λατρεύει τα έργα τέχνης ως ιερά κειμήλια και αποθεώνει τους καλλιτέχνες ως προφήτες και ιερείς της εποχής τους⁵.

⁴ H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Τυβίγγη 1990, σ. 159.

⁵ Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften*, Φρανκφούρτη 1992, σ. 819.

Ό,τι επομένως ελκύει τους ρομαντικούς στο σύμβολο είναι «η κυριολεκτικοποίηση της μεταφοράς»⁶, η σύνθεση μεταφοράς και κυριολεξίας μέσα του, που το καθιστά ανώτερο όχι μόνον της μεταφοράς ή της κυριολεξίας αλλά και της αλληγορίας. Παρότι στην παραδοσιακή ρητορική και θεολογία το σύμβολο και η αλληγορία θεωρούνταν ισοδύναμα σχήματα, ο ρομαντισμός τα διαχώρισε, θεωρώντας μείζον γνώρισμα της αλληγορίας την αινιγματικότητά της⁷. Αλληγορικές, για παράδειγμα, είναι οι παραβολές του Ιησού που εννοούν κάτι άλλο από αυτό που λένε. Με αυτή την έννοια, βεβαίως, θα μπορούσε να λεχθεί ότι οι παραβολές του Ιησού έχουν μια συμβολική σημασία. Όμως το κρίσιμο σημείο για τη ρομαντική διάκριση συμβόλου και αλληγορίας είναι ότι η ουσία των παραβολών του Ιησού δεν έγκειται σε αυτό που λένε, αλλά στο βαθύτερο νόημα που μεταφέρουν. Στις αλληγορίες το σημαινόμενο υπερτερεί του σημαίνοντος, καθώς η πραγματική τους αξία

⁶ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Νέα Υόρκη 1984, σ. 4.

⁷ Βλ. B.A. Sörensen, *Allegorie und Symbol*, Φρανκφούρτη 1972, σ. 261-265.

έγκειται σε αυτό που εννοούν κι όχι σε αυτό που λένε, το οποίο έχει σχετική αξία, υπό την έννοια ότι μας βοηθά να φθάσουμε σε αυτό το υπέρτερο νόημα. Αντιθέτως, στην τέχνη, ο τρόπος διατύπωσης των πραγμάτων είναι συστατικός της καλλιτεχνικής ποιότητάς της, καθώς αυτό που κάνει τον καλλιτέχνη δεν είναι το θέμα, αλλά ο τρόπος του χειρισμού του⁸. Ο συμβολικός λόγος της τέχνης δεν είναι αλληγορικός, αλλά «ταυτηγορικός» (tautegorical), σύμφωνα με ένα νεολογισμό του Coleridge, που προβάλλει την εναρμόνιση μορφής και περιεχομένου (σημαίνοντος και σημαινομένου) στις καλλιτεχνικές εκφράσεις, εν αντιθέσει με τις αλληγορίες που υποτάσσουν το σημαίνον στο σημαινόμενο⁹.

Βεβαίως και το έργο τέχνης ενέχει ένα στοιχείο νοηματικής σκοτεινότητας, αντίστοιχο με εκείνο της αλληγορίας. Όμως, προφανώς, δεν είναι η αινιγματικότητά του που καθορίζει την αισθητική ποιότητά του, αλλά η εναρμόνιση μορφής και περιεχομένου στο εσωτερικό του που αποτυπώνει η

⁸ Schiller, *Theoretische Schriften*, ό.π., σ. 1017.

⁹ S.T. Coleridge, *Aids to Reflection*, Πρίνστον 1993, σ. 206.

έννοια του συμβόλου. Όπως εξηγεί ο F.W.J. Schelling, το σύμβολο μπορεί να εκπέσει στο επίπεδο της αλληγορίας, επειδή είναι ανώτερο από αυτήν και την περιέχει μέσα του ως κάτι υποδεέστερο¹⁰. Με αυτή την έννοια, το έργο τέχνης μπορεί να αντιμετωπιστεί αλληγορικά, αλλά μόνον σε ένα μεταγενέστερο χρόνο που αφορά την ερμηνεία του κι όχι την καθαυτό αισθητική πρόσληψή του. Για την ακρίβεια, η συμβολική ποιότητα του έργου τέχνης συνδέεται με την αισθητική δράση της ωραιότητάς του, που κεραυνοβολεί τον παραλήπτη του, ώστε να μη διαχωρίζει τη μορφή από το περιεχόμενό του, αυτό που λέγεται από τον τρόπο με τον οποίο λέγεται. Αντιθέτως, η αλληγορική διάσταση του έργου τέχνης αναδύεται κατά τη στιγμή της ερμηνείας του, όπου η αναζήτηση του βαθύτερου νοήματός του το μετατρέπει σε ένα αίγιμα προς επίλυση¹¹. Αλλά αυτή είναι πάντα μια δευτερεύουσα στιγμή, όπου ο παραλήπτης δεν βρίσκεται πλέον υπό την αισθητική επήρεια του

¹⁰ F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Στουτγάρδη 1982, σ. 194.

¹¹ Βλ. J.W. Goethe, *Schriften zur Kunst und Literatur*, Μόναχο 1988, σ. 470-471.

καλλιτεχνικού έργου και αποστασιοποιείται από αυτό για να το αναλύσει και εξηγήσει. Η ερμηνεία του έργου προϋποθέτει εξ ορισμού μια εγκεφαλική προσέγγισή του, που εξηγεί γιατί ο ρομαντισμός αξιολογεί την αλληγορία ως ένα ψυχρό, ορθολογικό και εντέλει αντικαισθητικό σχήμα λόγου.

Στον αντίποδα της μέθεξης έργου και αναγνώστη που εκφράζει το σύμβολο, η αλληγορία αποτυπώνει τη στιγμή του χωρισμού τους, όπου ο παραλήπτης του επιχειρεί να αποκωδικοποιήσει τα σημαίνοντά του για να φθάσει στο βαθύτερο νόημά τους. Όμως ακόμη κι αυτή η αλληγορική διαχείριση του καλλιτεχνικού έργου ως αινίγματος καταδεικνύει ότι είναι πάντα κάτι περισσότερο από την αλληγορία. Διότι, σε αντίθεση με το αίνιγμα που επιλύεται μέσω μιας μονολεκτικής απάντησης, το έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από την πολυσημία του, τη δυνατότητά του να εγείρει μια πληθώρα ερμηνειών που προκαλούν τη σκέψη να σκεφτεί «περισσότερα από όσα μπορεί να συλλάβει και να αποσαφηνίσει»¹². Κι αυτή η πληθώρα

¹² Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα 2002, σ. 250.

νοημάτων είναι προϊόν της συμβολικής σύστασης του έργου, καθώς το αδιάκριτο μορφής και περιεχομένου στο εσωτερικό του καθιστά αδύνατο τον διαχωρισμό τους, έτσι ώστε κάθε απόπειρα αναδιατύπωσης των ιδεών του έργου σε μιαν άλλη μορφή από τη δική τους να επιφέρει τη νοηματική τους αλλοίωση. Όπως πάντα, το έργο του ερμηνευτή συνίσταται στη δυνατότητά του να πει με δικά του λόγια τι εννοεί το κείμενο, κι άρα, να το πει με λόγια διαφορετικά από εκείνα του κειμένου. Αλλά στον βαθμό που ένα λογοτεχνικό έργο ορίζεται από την οργανική σχέση μορφής και περιεχομένου, κάθε απόπειρα του ερμηνευτή να μεταφέρει τις ιδέες του κειμένου σε μια διαφορετική διατύπωση από τη δική τους, αποδεικνύεται ατελέσφορη, ώστε να γεννά ένα πλήθος ετερόκλητων ερμηνειών που καθιστούν το κείμενο νοηματικά ανεξάντλητο. Κι αυτός ο νοηματικός πλούτος είναι μια απόδειξη της ανεξάντλητης εκφραστικότητας που χαρακτηρίζει τα έργα τέχνης και τα διαχωρίζει από τα πάσης φύσεως αινιγμάτα και γρίφους. Εν ολίγοις, το σύμβολο υπερτερεί της αλληγορίας με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που τα έργα τέχνης υπερέχουν σε εκφραστικότητα και νοήματα έναντι των αινιγμάτων.

Στον ρομαντισμό αυτή η ευτυχής συνεύρεση σημαίνοντος και σημασινομένου, ιδέας και έκφρασης, πήρε την ονομασία του συμβόλου επειδή ανταποκρινόταν στην πρωταρχική χρήση του όρου. Με βάση την αρχαιοελληνική ετυμολογία του, το σύμβολο ήταν το ένα από τα δύο κομμάτια ενός αντικειμένου, το οποίο λειτουργούσε ως το αναμνηστικό της σχέσης μεταξύ δύο προσώπων («συμβαλλομένων»), κατά κανόνα ενός οικοδεσπότη και ενός φιλοξενούμενου. Έτσι, κατά την αναχώρηση του τελευταίου, ο οικοδεσπότης διαμέλιζε ένα αντικείμενο στα δύο και προσέφερε το ένα στον αναχωρητή, κρατώντας το άλλο ο ίδιος ως αποδεικτικό («σύμβολον») της φιλίας τους, αλλά και ως σημείο αναγνώρισης σε μια ενδεχόμενη μελλοντική συνεύρεση, είτε των ίδιων είτε κυρίως των απογόνων τους¹³. Ως θραύσμα, επομένως, το σύμβολο περικλείει δυνητικά μέσα του τρεις στιγμές: την ανάμνηση της αρχικής ενότητας, τον παροντικό χωρισμό, τον οποίο αντανάκλα η θραύση του συμβολικού αντικειμένου στα

¹³ Βλ. Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik*, Τυβίγγη 1993, σ. 122.

δύο, και την υπόσχεση της μελλοντικής επανένωσης που θα αποκαταστήσει την ενότητα, χάρη στη δυνατότητα των δύο μερών του συμβόλου να συγκολληθούν εκ νέου. Δεν είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς στο παραπάνω τριμερές σχήμα τη γνωστή ρητορική του ρομαντισμού για την αρχική ενότητα του ανθρώπου που ζούσε αρμονικά στη φύση, την τωρινή αλλοτρίωση που συνεπάγεται η ανάπτυξη του μοντέρνου πολιτισμού, και το ιδεώδες ενός μέλλοντος που θα συμφιλιώνει διαλεκτικά τις δύο προγενέστερες στιγμές και θα επιστρέφει σε μια ενότητα ανώτερη από την αρχική της φύσης, επειδή ακριβώς θα περικλείει μέσα της το δεύτερο στάδιο της αλλοτρίωσης¹⁴. Ως γνωστόν, το ζητούμενο του ρομαντικού ιδεαλισμού δεν ήταν απλώς η «ενότητα», αλλά η «ολότητα» ως η ενότητα της ενότητας και της διαφοράς, η αποκατάσταση της ολότητας μέσα από την επανένωση των αντιθέτων. Κι αυτό ακριβώς εκφράζει το σύμβολο ως θράυσμα το οποίο προ-

¹⁴ Wilhelm von Humboldt, *Werke*, τ. 2, Ντάρμστατ 1981, σ. 70

βλέπει την επανένωσή του με την ολότητα από την οποία αποκολλήθηκε¹⁵.

Στην πράξη, το σύμβολο αποτελεί μέρος όλων εκείνων των αρχαίων κοσμολογιών που θεωρούσαν ότι «αρχικά τα ανθρώπινα όντα ήταν σφαιρικά πλάσματα», τα οποία «ζούσαν κοντά στους θεούς», αλλά «λόγω της ανάρμοστης συμπεριφοράς τους, οι θεοί τα διαμέλισαν στα δύο, έτσι ώστε καθένα από αυτά τα κομμάτια, που αρχικά ανήκε σε μια πλήρη ζωντανή ύπαρξη, να αποζητά να ξαναγίνει το Όλον που κάποτε ήταν»¹⁶. Όμως το ίδιο ακριβώς αίσθημα του κατακερματισμού εξέφραζε ο ρομαντισμός για την ορθολογική και τεχνοκρατική εποχή του, που με την αναλυτική σκέψη της «χώρισε τα πάντα: την πολιτεία από την εκκλησία, τους νόμους από τα έθιμα, την απόλαυση από την εργασία, το μέσον από το σκοπό, το μόχθο από την αμοιβή», έτσι ώστε ο άνθρωπος να ορίζεται ως ένα «απόσπασμα» του

¹⁵ Στον αντίποδα του συμβόλου βρίσκεται η διαβολή που κρατά χωρισμένες τις επιμέρους πραγματικότητες του κόσμου και στη χριστιανική θεολογία σχετίζεται με τη δράση του Διαβόλου.

¹⁶ Gadamer, *Ästhetik und Poetik*, ό.π., σ. 122.

‘Όλου που κάποτε ήταν¹⁷. Αν όμως, κατά τη ρήση του Friedrich Schlegel, «οι ελλείψεις του μοντέρνου ανθρώπου ορίζουν επίσης τις ελπίδες του», τότε ήταν αναπόφευκτο για τον ρομαντισμό να ενσωματώσει στο θεωρητικό οπλοστάσιό του την έννοια του συμβόλου, καθώς το σύμβολο δεν εξαντλείται ποτέ στην εμπειρία του διαμελισμού χωρίς παράλληλα να εισάγει «την προσδοκία ότι υπάρχει πάντα στη ζωή μας κάποιο άλλο μισό το οποίο μπορεί να μας ολοκληρώσει και να μας καταστήσει εκ νέου τα πλήρη όντα που κάποτε ήμασταν»¹⁸.

Για τον ρομαντισμό, αυτό ακριβώς ήταν η τέχνη: «το ξαφνικό ξανασμίξιμο δύο φιλικών ιδεών μετά το μακρύ στάδιο του χωρισμού τους»¹⁹. Διότι αποτελεί ίδιον των καλλιτεχνικών εκφράσεων να δημιουργούν το αίσθημα ότι μια ιδέα στο εσωτερικό τους βρήκε την πιο κατάλληλη διατύπωσή

¹⁷ Friedrich Schiller, *Περί της αισθητικής παιδείας του ανθρώπου σε μια σειρά επιστολών*, μτφρ. Κ. Ανδρουλιδάκης, Αθήνα 2006, σ. 33-34.

¹⁸ Gadamer, *Ästhetik und Poetik*, ό.π., σ. 123.

¹⁹ Friedrich Schlegel – Novalis, *Το ρομαντικό απόσπασμα*, μτφρ. Μ. Περράκης, Αθήνα 2003, σ. 47.

της, το ταίρι της, το alter ego της, αυτό το άλλο μισό που έψαχνε σε όλη τη ζωή της για να ολοκληρωθεί. Με άλλα λόγια, ό,τι χαρακτηρίζει τη μεγάλη τέχνη είναι η ικανότητά της να εναρμονίζει την ιδέα με την έκφρασή της, το θέμα με την εκτέλεσή του, τη μορφή με το περιεχόμενο, έτσι ώστε να καταλύει τους επιμέρους διαχωρισμούς σε αίσθηση και νόηση, ύλη και πνεύμα, φύση και συνείδηση, υποκείμενο και αντικείμενο· να αποκαθιστά, δηλαδή, την ολότητα μέσα από την επανένωση των αντιθέτων που προβλέπει η έννοια του συμβόλου²⁰. Κι είναι αυτή η εναρμόνιση των αντιθέτων από την οποία οφείλει να παραδειγματιστεί ο μοντέρνος άνθρωπος προκειμένου να αποκαταστήσει μια πιο αυθεντική σχέση με τον εαυτό του, τους άλλους, την κοινωνία, το κράτος, τον κόσμο και τη φύση. Διόλου τυχαία, λοιπόν, που το καλλιτεχνικό σύμβολο στον ρομαντισμό κατέληξε να εκφράζει τη ζωή «στην πιο καλή και γλυκιά της ώρα». Διότι αποτελεί μια πραγματική ιδιομορφία του ρομαντισμού να θεωρεί την τέχνη την ανώτερη μορφή ζωής από την οποία όλες οι άλλες

²⁰ Βλ. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, ό.π., σ. 192.

μορφές της θα έπρεπε να παραδειγματίζονται: η πολιτική, η θρησκεία, η οικονομία, το εμπόριο, η επιστήμη, η φιλοσοφία.

*Η φθινοπωρινή αισθητική του συμβολισμού
και η σύνδεσή της με την έννοια της παρακμής*

Αλλά τότε πώς κατέληξε η αναζωογονητική δράση του συμβόλου στον ρομαντισμό να ταυτιστεί από τον συμβολισμό με τη φθισική ζωή του φθινοπώρου; Η απάντηση βρίσκεται εν μέρει στον Hegel που, στον αντίποδα του ρομαντισμού, εξέλαβε ως σύμβολο ό,τι οι ρομαντικοί εκλάμβαναν ως αλληγορία²¹. Παρότι ο Hegel συμμεριζόταν πολλές από τις αισθητικές αντιλήψεις του ρομαντισμού, ουδέποτε ασπάστηκε την αισθητική θρησκεία του, που εξύψωνε την τέχνη σε όργανο «εξανθρωπισμού του ανθρώπου» (Schiller) ή σε «έκφραση της απόλυτης αλήθειας» (Schelling). Η σαρκαστική του δήλωση ότι «δεν κλίνουμε ποτέ το γόνυ και δεν προσκυνάμε τα έργα τέχνης»²² έδειχνε με τον

²¹ Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Φρανκφούρτη 1974, σ. 229.

²² G.W.F. Hegel, *Werke*, τ. 10, Φρανκφούρτη 1971, σ. 372.

πιο κατηγορηματικό τρόπο ότι το μόνο κοινό που θα μπορούσε να έχει η «αισθητική θρησκεία» του ρομαντισμού με την αληθινή θρησκεία «ήταν το όνομα και τίποτα άλλο»²³. Έχοντας το όνομα αλλά όχι και τη χάρη, η αισθητική θρησκεία του ρομαντισμού ήταν απλώς ένα κακέκτυπο της αυθεντικής θρησκείας, μια απλοϊκή υπερεκτίμηση της τέχνης, που γεννούσε η απογοήτευση των ρομαντικών από την πολιτικοκοινωνική πραγματικότητα της εποχής τους και τους ωθούσε να αναζητούν διέξοδο στις μυθοπλασίες της καλλιτεχνικής φαντασίας. Τον συμφιλιωτικό ρόλο που απέδιδαν οι ρομαντικοί στην τέχνη, κατά τον Hegel μπορούσε να τον διαδραματίσει μόνον η φιλοσοφία, καθώς σε μια εποχή κρίσης και χάους, όπως αυτή μετά τη Γαλλική Επανάσταση και τους ναπολεόντειους πολέμους, αυτό που στα αλήθεια χρειαζόταν ο άνθρωπος ήταν μια λογική εξήγηση κι όχι ένα ακόμη μυθιστόρημα ή ποίημα²⁴.

²³ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Φρανκφούρτη 1978, σ. 129.

²⁴ F.C. Beiser, *Hegel*, Λονδίνο 2005, σ. 306.

Με αυτή την έννοια, η «ανεξάντλητη υπαινικτικότητα» του συμβόλου, που απέδιδε ο Goethe στην τέχνη με θετικό πρόσημο²⁵, κατέληξε να θεωρείται από τον Hegel το μέγιστο ελάττωμά της. Για τους ρομαντικούς, η πεμπτουσία των συμβόλων στην τέχνη βρισκόταν στον νοηματικό πληθωρισμό και δυναμισμό τους, στην ικανότητά τους να προκαλούν μια πληθώρα διαφορετικών ερμηνευτικών παραστάσεων, έτσι ώστε «να δίνουν στη σκέψη περισσότερα από όσα μπορεί να συλλάβει και να αποσαφηνίσει». Αλλά, για τον Hegel, αυτή η πληθώρα σκέψεων ήταν η άλλη όψη της απόλυτης ένδειάς τους που οδηγούσε στην απουσία σκέψης οτιδήποτε συγκεκριμένου. Διότι, σκεπτόμενος κανείς πάρα πολλά μαζί, σκέπτεται τόσο αόριστα και συγκεχυμένα, που είναι σαν να μη σκέπτεται καθόλου. Στον βαθμό που ο καλλιτέχνης, υπό το κράτος της έμπνευσης, δημιουργεί εν μέρει συνειδητά εν μέρει ασύνειδα, αδυνατεί να ελέγξει πλήρως τα λεγόμενά του, με αποτέλεσμα τα έργα του να περιέχουν περισσότερα από όσα εννοεί. Κι αυτή η αδυναμία του καλλιτέχνη

²⁵ Goethe, *Schriften zur Kunst und Literatur*, ό.π., σ. 471.

να πει ξεκάθαρα τι εννοεί αντανακλά επίσης την αδυναμία του να εννοήσει πλήρως τι λέει. Σε αντίθεση με τους ρομαντικούς, ο Hegel δεν θεωρεί ότι οι συμβολικές εκφράσεις της τέχνης πηγάζουν από μια ανώτερη σύνθεση των αντιθέτων αλλά από μια σύγχυσή τους που οφείλεται στη μερική ασυνειδησία με την οποία ο καλλιτέχνης εκφράζεται την ώρα που δημιουργεί. Όσο κι αν το καλλιτεχνικό σύμβολο δημιουργεί προς στιγμή την εντύπωση ότι αποτελεί μέρος αυτού που εννοεί, έτσι ώστε να ταυτίζεται μαζί του, στην πράξη η ίδια η πολυσημία του το καθιστά αινιγματικό σαν την αλληγορία και το κάνει να εννοεί περισσότερα από όσα λέει²⁶. Για αυτό, στα μάτια του Hegel, ο συμβολικός λόγος της τέχνης ήταν όπως ο λόγος μιας Σφίγγας που μιλά με γρίφους και αινίγματα, αδυνατώντας να πει τι εννοεί²⁷.

Η εγελιανή ανάγνωση του συμβόλου ως αλληγορίας καθόρισε σε μεγάλο βαθμό το μανιφέστο του συμβολισμού που δημοσίευσε στη γαλλική εφημερίδα *Le Figaro* το 1886 ο Έλληνας ποιητής

²⁶ Βλ. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, ό.π., σ. 86.

²⁷ Hegel, *Werke*, τ. 13, ό.π., σ. 465.

Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος, ο οποίος από το 1880 θήτευσε στα γαλλικά γράμματα με το ψευδώνυμο Jean Moréas. Ο Hegel άλλωστε δεν ήταν άγνωστος στον Παπαδιαμαντόπουλο, καθώς τον είχε χρησιμοποιήσει το 1878 για να υποστηρίξει το «έμφυτον της καλλιτεχνικής μεγαλοφυΐας» που δεν λογοδοτεί στις ιστορικές και κοινωνικές συμβάσεις της εποχής της²⁸. Μέρος ενός τέτοιου αισθητισμού υπήρξε και η έμπνευσή του να χρίσει «συμβολιστές» (symbolistes) μια ομάδα Γάλλων ποιητών όπως ο Baudelaire, ο Verlaine και ο Mallarmé, που μέχρι τότε ήταν περισσότερο γνωστοί ως «παρακμιακοί» (décadents)²⁹. Δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι το εγχείρημά του προκάλεσε τις αντιδράσεις των παρακμιακών που, επηρεασμένοι από τον ρομαντισμό, θεώρησαν ότι ο συμβολισμός έχει εφαρμογή σε όλη την ποίηση κι όχι σε μια ομάδα ποιητών. Αν η ποίηση «δεν

²⁸ Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος, *Ολίγα σελίδες επ' ευκαιρία της μεταξύ των κ.κ. Ε. Ροΐδου και Α. Βλάχου αναφύξεως φιλολογικής έριδος*, Αθήνα 1878, σ. 28-29.

²⁹ Βλ. J. Moréas, «Ο Συμβολισμός», στο A. France – J. Moréas – P. Bourde, *Τα πρώτα όπλα του συμβολισμού*, μτφρ. Ε. Πανταζής, Αθήνα 1983, σ. 42.

μπορεί να νοηθεί χωρίς την υλική παράσταση του ιδεατού περιεχομένου της» και, επομένως, «χωρίς σύμβολα» (Remy de Gourmont), τότε «όχι μόνον οι παρακμιακοί αλλά όλοι οι ποιητές είναι συμβολιστές» (J.-M. de Heredia), και ο όρος «συμβολισμός» αποδεικνύεται «καθαρός πλεονασμός», καθώς «δεν νοείται ποίηση χωρίς σύμβολα» (Verlaine)³⁰.

Έτσι, το μανιφέστο του 1886 προκάλεσε προς στιγμή εμφύλια σύρραξη στους κόλπους της παρακμιακής σχολής, με τους συμβολιστές οπαδούς του Moréas να καταγγέλλονται ως ψευτο-παρακμιακοί από τους οπαδούς του Verlaine που δεν έκρυψε ποτέ την αντιπάθειά του για τον Moréas³¹. Κι ενώ το 1891 ο Moréas αποκήρυξε τον συμβολισμό για χάρη ενός ανανεωμένου κλασικισμού, ήρθε ο Mallarmé με το αδιαμφισβήτητο κύρος του να δικαιώσει τον Moréas και να νομιμοποιήσει στις συνειδήσεις των παρακμιακών την έννοια του

³⁰ Βλ. Paul de Man, *Romanticism and Contemporary Criticism*, Βαλτιμόρη 1993, σ. 148.

³¹ Βλ. Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Παρίσι 1947, σ. 347.

συμβόλου³². Το γεγονός άλλωστε ότι η ποιητική γλώσσα είναι εξ ορισμού συμβολική, δεν σημαίνει ότι είχε ανέκαθεν συνείδηση ενός τέτοιου γεγονότος, καθώς, όπως θα το έθετε ο Arthur Symons το 1899, «το στοιχείο που διαφοροποιεί το μοντέρνο συμβολισμό από κάθε προγενέστερό του είναι ότι διαθέτει συνείδηση του εαυτού του κι άρα της συμβολικότητάς του»³³.

Αν αυτό που χαρακτήριζε τους ποιητές της παρακμής ήταν η νοηματική σκοτεινότητά τους³⁴, τότε η επιλογή του Moréas να αντικαταστήσει τον όρο «παρακμή» με τον όρο «συμβολισμό» ήταν ολοφάνερα εγγελιανής προέλευσης· διότι, όπως για τον Hegel, έτσι και για τον Moréas, το ειδοποιό γνώρισμα της συμβολιστικής τέχνης ήταν να μην αποκαλύπτει ποτέ πλήρως τι εννοεί³⁵. Αντίστοιχα, για τον Mallarmé, που είχε επίσης εντρυφήσει

³² Βλ. René Wellek, «The Term and the Concept of Symbolism in Literary History», *New Literary History*, 1, 1970, σ. 252.

³³ Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Λονδίνο 1899, σ. 3.

³⁴ Βλ. *Τα πρώτα όπλα του συμβολισμού*, ό.π., σ. 20, 54.

³⁵ *Ό.π.*, σ. 43.

στις ιδέες του Hegel, η ποιητική του συμβολισμού ισοδυναμούσε με μια ποιητική της υποβολής που δεν δείχνει ποτέ απευθείας τα πράγματα, αλλά τα υπαινίσσεται³⁶. Έτσι, στα χνάρια του Hegel, οι συμβολιστές θα εκλάβουν ως σύμβολο ό,τι οι ρομαντικοί εκλάμβαναν ως αλληγορία³⁷. Απόδειξη μιας τέτοιας αλλαγής ήταν το γεγονός ότι οι συμβολιστές κατέληξαν να θεωρούν την κρυψίνοια του ποιητικού λόγου συστατική της ποιητικότητάς του, κι όχι απλό παρεπόμενό του όπως οι ρομαντικοί. Διότι, για τον ρομαντισμό, η σιβυλλική ποιότητα του ποιητικού συμβόλου πηγάζε από την αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου στο εσωτερικό του, η οποία δεν επιτρέπει την αναδιατύπωσή του σε μια άλλη έκφραση πέραν της δικής του. Αντιθέτως, ο συμβολιστής επεδίωκε από την πρώτη στιγμή να δημιουργήσει ένα πέπλο μυστηρίου γύρω από τις εκφράσεις του, ώστε να είναι σκοτεινός και ακατανόητος στον παραλήπτη του. Αν, για τον ρομαντισμό, το

³⁶ Stephan Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Παρίσι 1945, σ. 869.

³⁷ Βλ. A.G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France*, Οξφόρδη 1950, σ. 282.

μείζον γνώρισμα του συμβόλου ήταν η οργανική ενότητα μορφής και περιεχομένου, που προικίζει την ιδέα του με μιαν απαράμιλλη εκφραστικότητα, για τον συμβολισμό το σύμβολο ήταν εξ αρχής «μισή έκφραση» η οποία αφήνει σκόπιμα ένα μέρος της ιδέας του ανέκφραστο. Με αυτή την έννοια, ο συμβολισμός κατέληξε να γίνει συνώνυμος ενός ποιητικού μυστικισμού και αποκρυφισμού, καθώς θεωρεί ότι «όλη η μαγεία της τέχνης βρίσκεται στο μυστήριο και στον υπαινιγμό»³⁸. Το ακριβώς αντίστροφο ίσχυε για τον ρομαντισμό, ο οποίος θεωρούσε τον μυστικισμό αντίθετο της ποίησης και του συμβολισμού, καθώς ο μυστικισμός χαρακτηρίζεται από την εσωστρέφειά του ενώ το ποιητικό σύμβολο από την εξωτερίκευση και υλοποίηση της ιδέας που μεταφέρει³⁹.

Βεβαίως, παρά το διαφορετικό ήθος τους, ο ρομαντισμός και ο συμβολισμός δεν έπαψαν ποτέ να αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία. Διότι το αδιάκριτο μορφής και περιεχομένου που αποδίδει ο

³⁸ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, ό.π., σ. 869.

³⁹ Βλ. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, ό.π., σ. 246.

ρομαντισμός στο σύμβολο, καθιστά δυσδιάκριτη την αναμεταξύ τους σχέση, έτσι ώστε να οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στην αινιγματικότητα της αλληγορίας. Από τη στιγμή που στον ρομαντισμό το σύμβολο είναι τόσο οργανικά ενωμένο με την ιδέα του, κάθε προσπάθεια ερμηνευτικής ανάλυσής του είναι καταδικασμένη στην αποτυχία. Απρόσιτο στο εξηγητικό έργο της ερμηνείας, το ρομαντικό σύμβολο δεν είναι λιγότερο σκοτεινό από την αλληγορία⁴⁰. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, ήταν η εγγελιανή κι όχι η ρομαντική ερμηνεία του συμβόλου που επικράτησε στα χρόνια του συμβολισμού και τον κατέστησε συνώνυμο ενός ποιητικού μυστικισμού, όπου τα πράγματα δεν λέγονται ποτέ απευθείας, αλλά μονάχα υποβάλλονται. Ενώ όμως ο Hegel αξιολογούσε αρνητικά την αινιγματικότητα του συμβόλου, για τους συμβολιστές όλη η γοητεία του συμβόλου βρισκόταν στην αρνητικότητά του, που το καθιστούσε κατάλληλο για να εκφράσει την έννοια της παρακμής, την οποία τελικά αντικατέστησε.

⁴⁰ Βλ. Nicholas Halmi, *The Genealogy of the Romantic Symbol*, Οξφόρδη 2007, σ. 117.