

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΕΦΗ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ Επίκουρη καθηγήτρια

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΣΤΗ ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΚΑΒΒΑΘΑΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Επίκουρος καθηγητής
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ Επισκέπτης καθηγητής
ΕΦΗ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ Επίκουρη καθηγήτρια

ΤΑΤΣΗΣ ΟΡΕΣΤΗΣ του ΙΩΑΝΝΗ
ΑΜ:4106ΜΟ17
ΑΘΗΝΑ 2009



*«Μια και είναι τελείως αντίθετο στον αστικό νόμο
και απόλυτα απαγορευμένο το να εισάγεις
τη ρομαντική ποίηση στη ζωή,
ας περάσουμε τη ζωή μας μέσα από τη ρομαντική ποίηση`
καμία αστυνομία και κανένα εκπαιδευτικό ίδρυμα
δεν μπορεί να αντιταχθεί σ' αυτό.»*

Δωροθέα Σλέγκελ

Οφείλω θερμές ευχαριστίες στο δάσκαλο μου Στέφανο Ροζάνη για τους δρόμους που μου άνοιξε και για την υποστήριξή του. Επίσης οφείλω ευχαριστίες στην Έφη Φουντουλάκη για τις καίριες παρατηρήσεις της, στους συμφοιτητές μου και στους φίλους που με στήριξαν.

Η εργασία είναι αφιερωμένη στους εξεγερμένους του Δεκέμβρη του 2008.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	3
ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ	
Η αναζήτηση ορισμού.....	5
Ο Ρομαντισμός ως αντίδραση και κριτική.....	8
Η άρνηση της πραγματικότητας.....	16
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	
Εκφραστική θεωρία και αναπαράσταση.....	25
Το πρόβλημα της αναπαράστασης.....	31
Το πρόβλημα της αναπαράστασης από τη θεωρία της μίμησης στη θεωρία της έκφρασης.....	33
Το αδύνατο της αναπαράστασης των ιδεών. Το σύμβολο. Η αποκάλυψη.....	39
Επίλογος «Φύσις κρύπτεσθαι φιλεί»	42
Βιβλιογραφία	45
Παράρτημα	48

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

(Γιατί να μιλάμε σήμερα για ρομαντισμό;)

Σίγουρα οι διαφωνίες για το αν μπορούμε σήμερα να μιλάμε για νεωτερικότητα ή για μετανεωτερικότητα, αν είμαστε δηλαδή στο ξεκίνημα μιας νέας εποχής ή αν βιώνουμε όπως υποστηρίζει ο Anthony Giddens τις ακραίες συνέπειες της νεωτερικότητας, δε θα πάψουν. Οφείλουμε όμως, ό,τι κι αν πιστεύουμε για το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο, να παραδεχθούμε πως από τη γέννηση της νεωτερικότητας έως σήμερα διατυπώνεται μια έντονη κριτική, τόσο μέσα από τη φιλοσοφία όσο και από την τέχνη. Ο Ρομαντισμός είναι η έναρξη αυτής της κριτικής, η πρώτη κριτική στην νεωτερικότητα, γεννημένη από τα σπλάχνα της.

Η προσπάθεια της εργασίας που ακολουθεί, είναι να εξετάσει το πρόβλημα της αναπαράστασης όπως αυτό προκύπτει στα πλαίσια της ρομαντικής τέχνης και φιλοσοφίας.

Θα ήταν αδύνατο όμως να μιλήσουμε για το πρόβλημα της αναπαράστασης στη ρομαντική τέχνη και φιλοσοφία, χωρίς να εξετάσουμε τι είναι Ρομαντισμός, αφού ο ορισμός του αποτελεί επίσης πρόβλημα.

Το πρώτο μέρος της εργασίας είναι αφιερωμένο στην προβληματική του ορισμού όπως προκύπτει από τους ίδιους τους Ρομαντικούς ή από μελετητές του. Αρχικά αναφέρεται η προσπάθεια να οριστεί ο Ρομαντισμός ως αντίθεση στο νεοκλασικισμό, άποψη την οποία προέβαλαν οι ίδιοι οι ρομαντικοί. Αντίστοιχα ακολουθεί η άποψη του Isaiah Berlin η οποία τοποθετεί τον Ρομαντισμό ως αντίποδα στο Διαφωτισμό. Τόσο η μία όσο και η άλλη προσπάθεια δεν καλύπτουν την έκταση που πήρε η ρομαντική εξέγερση, αλλά εγείρουν κάποια ερωτήματα που θα βοηθήσουν να διευρύνουμε την προβληματική του ορισμού.

Με αυτόν τον τρόπο μέσα από την αναφορά σε κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά της ρομαντικής τέχνης και φιλοσοφίας, όπως την τάση για επιστροφή στο παρελθόν και τη γοτθική παράδοση, το αίσθημα του ανήκειν και τη σχέση με το Θεό καθώς και τη δημιουργική φαντασία, οδηγούμαστε

στη διαπίστωση ότι ο ρομαντισμός χαρακτηρίζεται από την τάση για ου-τοπία και α-χρονία, είναι εξέγερση ενάντια στην πραγματικότητα, ξεσπά για να εναντιωθεί κριτικά στην «ορθολογική» νεωτερικότητα.

Το δεύτερο μέρος είναι αφιερωμένο στη εκφραστική θεωρία, την αισθητική θεωρία του ρομαντισμού δηλαδή και στο πρόβλημα της αναπαράστασης όπως προκύπτει από την υιοθέτηση της συγκεκριμένης θεωρίας. Οι ρομαντικοί απορρίπτουν την θεωρία της μίμησης και τους κανόνες του νεοκλασικισμού και σε αντίθεση με τους προγενέστερους θεωρούν ότι η τέχνη, με τη βοήθεια της φαντασίας, αναπαριστά τα συναισθήματα και τις ιδέες του δημιουργού. Το πρόβλημα της αναπαράστασης που τίγεται εδώ σχετίζεται άμεσα με την εκφραστική θεωρία. Προσεγγίζοντας το, όσο αυτό είναι εφικτό, διακρίνουμε δύο σημαίνουσες συνιστώσες:

Πρώτον: η φύση ως πρωτότυπο μπορεί να αποτελέσει κανόνα για το ωραίο όσο η τέχνη την αντιγράφει, εφόσον δηλαδή η τέχνη είναι μίμηση της. Για τους ρομαντικούς δεν μπορεί να ισχύει ο ίδιος κανόνας για το ωραίο εφόσον αποδεχόμαστε ότι δεν αντιγράφουν τη φύση. Ποιος είναι τότε για τους ρομαντικούς ο κανόνας για το Ωραίο;

Δεύτερον: εάν η τέχνη είναι αναπαράσταση συναισθημάτων ή ιδεών, εύλογα τίθεται το ερώτημα πώς είναι δυνατόν να επιτευχθεί η αναπαράσταση τους αφού είναι άυλα;

Η εργασία στην ουσία είναι μια πρώτη προσέγγιση του Ρομαντισμού, η απαρχή ενός διαλόγου τόσο για την φιλοσοφία και την αισθητική θεωρία του Ρομαντισμού όσο και για την ίδια τη ρομαντική τέχνη. Οφείλουμε να αφήνουμε ανοιχτό το δίαυλο επικοινωνίας με τους ρομαντικούς, για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τους ίδιους αλλά και όσα συνέβησαν μετά από αυτούς. Άλλωστε αν κοιτάξουμε γύρω μας, θα καταλάβουμε ότι ο Ρομαντισμός δεν έχει παρέλθει. Ίσως λοιπόν αυτός ο διάλογος να είναι απαραίτητος για να κατανοήσουμε και εμάς τους ίδιους.

ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

Η αναζήτηση ορισμού.

Η αναζήτηση ενός ορισμού του ρομαντισμού είναι ένα εγχείρημα ή μάλλον μια παγίδα που κάθε μελετητής θα απέφευγε, για να μην οδηγηθεί στην τρέλα ή απλώς για να μην αποπροσανατολιστεί, όπως επισημαίνει και ο Isaiah Berlin¹ στις διαλέξεις του. Θα ήταν αδύνατο, για το μέγεθος της συγκεκριμένης εργασίας, να καταγράψουμε όλους τους ορισμούς που έχουν δοθεί, είτε από τους ίδιους τους ρομαντικούς, είτε από μελετητές. Η αναζήτηση ορισμού για το συγκεκριμένο εγχείρημα είναι μια διαδικασία μέσα από την οποία θα φωτιστούν πτυχές του φαινομένου παρά δεσμευτικοί χαρακτηρισμοί που θα το περι-ορίσουν. Δική μας ανάγκη είναι να συνεχίσουμε ή μάλλον να διατηρήσουμε ζωντανό τον διάλογο για τη ρομαντική φιλοσοφία και τέχνη, ένα διάλογο για την ερμηνεία του παρελθόντος που στοχεύει σε ένα διαφορετικό παρόν, σε ένα διαφορετικό μέλλον. Θα μπορούσαμε άλλωστε να ισχυριστούμε ότι ρομαντισμός είναι ό,τι δεν μπορεί να οριστεί, και ρομαντικοί όσους δεν μπορούμε να κατατάξουμε, αντιτιθέμενοι σε όσους πιστεύουν πως η απάντηση στο ερώτημα «Τι είναι ο ρομαντισμός» είναι αναγκαία για να κατατάξουμε τη λογοτεχνία, την τέχνη, τη φιλοσοφία σε σαφείς περιόδους που αρχίζουν, τελειώνουν και τοποθετούνται στο κουτί της ιστορίας, αφήνοντας μας ανεπηρέαστους στο παρόν και στο μέλλον.

Για την ιστορία μπορούμε να αναφέρουμε πως ο όρος ρομαντισμός ή ρομαντικό απαντάται στην Αγγλική γλώσσα και ετυμολογικά² συνδέεται με τα μεσαιωνικά μυθιστορήματα που αναφέρονται σε περιπέτειες, έρωτες, ιπποτικά κατορθώματα. Το «ρομάντζο» ή οι «ρομάντζες» χαρακτηρίζονται από την

¹ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, μτφ. Παπαδημητρίου Γ., εκδ. SCRIPTA, Αθήνα 2002, σ.27

² Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, εκδ. ΚΕΝΤΡΟ ΛΕΞΙΚΟΛΟΓΙΑΣ Ε.Π.Ε., Αθήνα 1998, σ.1571

υπερβολή, το ανορθολογικό στοιχείο, το υψηλό αίσθημα³. Κατά τον 17^ο αιώνα λοιπόν, αιώνα του ορθού λόγου, ο όρος ρομαντισμός έχει μια σημασία μάλλον υποτιμητική και συνδέεται με την έννοια του «μεγαλόστομου, του γελοίου, του παιδιάστικου»⁴ ως τις αρχές του 18^{ου} αιώνα όπου και αρχίζει να παίρνει θετική έννοια. Στη Γαλλία και τη Γερμανία ο όρος εισάγεται στα μέσα του 18^{ου} αιώνα και θα μπορούσαμε να πούμε ότι αρχικά είχε τη σημασία που και σήμερα αποδίδεται στην κοινή χρήση του, δηλαδή του συναισθηματικού, αυτού που έχει ερωτική ή λυρική διάθεση. Έτσι από το «ρομάντζο» ως τις «ρομαντικές κομεντί» του Αμερικάνικου κινηματογράφου, από τους «ρομαντικούς» περιπάτους στη φύση ως τα «ρομαντικά» γεύματα με κεριά και μουσική, πιθανόν να μην υπάρχει τόση μεγάλη απόσταση όση έχει δημιουργηθεί ανάμεσα στους θεωρητικούς και μελετητές του ρομαντισμού.

Οι διαφωνίες ξεκινούν από τους ίδιους τους ρομαντικούς, οι οποίοι δίνουν στο ρομαντισμό διαφορετικούς ορισμούς, ενώ οι διασημότεροι ίσως από αυτούς, ο Goethe στη λογοτεχνία και ο Delacroix(1780-1867) στη ζωγραφική, αρνούνται το χαρακτηρισμό τους ως ρομαντικοί ενώ ο Γκόγια πιθανόν να τον αγνοούσε. Ο Arthur Lovejoy στην εργασία του «Περί διακρίσεως των Ρομαντισμών» διαπιστώνει τις διαφορές μεταξύ των ρομαντικών και προτείνει τη χρήση του όρου στον πληθυντικό. Μάλιστα σημειώνει ότι «...η διάκριση την οποία έχω υπ' όψη μου δεν αποτελεί μόνον ή κυρίως ένα διαχωρισμό στη βάση της εθνικότητας ή της γλώσσας. Αυτό που απαιτείται είναι ότι κάθε σπουδή του θέματος θα πρέπει να ξεκινήσει από την αναγνώριση μιας *prima facie* πολλαπλότητας των Ρομαντισμών, με πιθανόν αρκετά διακεκριμένα σύνολα σκέψης, ένας αριθμός από τα οποία μπορεί να εμφανίζεται σε μια χώρα.»⁵ Η παραπάνω άποψη μπορεί να βγάζει αρκετούς φιλολόγους ή ιστορικούς από τη δύσκολη θέση, δεν ικανοποιεί όμως τους περισσότερους μελετητές. «Η πλειοψηφία των μελετητών ξεκινούν από την πιο εύλογη υπόθεση, ότι δεν υπάρχει καπνός χωρίς φωτιά: εάν μιλάμε για ρομαντισμό εδώ και δυο αιώνες, αν ορίζουμε μια ποικιλία φαινομένων με

³ Lilian R. Furst, *Ρομαντισμός*, μτφ Ράλλη Ι.- Χατζηδημού Κ., εκδ. Ερμής, Αθήνα 1974, σ.21

⁴ *ibid.*, σ.22

⁵ Στέφανος Ροζάνης, *Η ρομαντική εξέγερση*, εκδ. Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1987, σ.15

αυτόν τον όρο, αυτό θα πρέπει να ανταποκρίνεται σε μία πραγματικότητα»⁶ γράφουν οι Lowy και Sayre στη μελέτη *«Εξέγερση και μελαγχολία»*. Το γεγονός ότι κανείς δεν μπορεί να ορίσει επαρκώς τον «έρωτα» ή το πλήθος των εκφάνσεων που αποκαλούμε έρωτα, δεν μας αποτρέπει να μιλάμε γι' αυτόν στον ενικό, πόσο μάλλον να δηλώνουμε ερωτευμένοι. Αν εμμένουμε λοιπόν στην ενότητα και δεν μιλάμε για «ρομαντισμούς» αλλά για ρομαντισμό, είναι γιατί πιστεύουμε ότι, για να καταλάβουμε και να ερμηνεύσουμε αυτό που συνέβη τόσο στο χώρο των τεχνών, όσο και στη λογοτεχνία και στη φιλοσοφία μετά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, πρέπει να το εντάξουμε στο πλαίσιο του⁷. Επίσης δεν είναι θεμιτό να θεωρούμε τον ρομαντισμό ως κάτι που έχει παρέλθει. Εξάλλου ο Berlin στις διαλέξεις του αναφέρεται στον διαχρονικό⁸ αντίκτυπο του ρομαντισμού και οι Lowy και Sayre προσπαθούν να αποδείξουν πως «το ρομαντικό όραμα διατηρήθηκε ζωντανό σε όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα»⁹.

Ο ρομαντισμός κάνει την εμφάνιση του στα τέλη του 18^{ου} αιώνα κυρίως στην Αγγλία και την Γερμανία ενώ λίγο αργότερα θα κυριεύσει τη Γαλλία και θα εξαπλωθεί σε όλο σχεδόν τον δυτικό κόσμο. Ο γερμανός Friedrich Schlegel(1772-1829) φαίνεται να είναι ο πρώτος που εισήγαγε τον όρο αναφερόμενος στην τέχνη, στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Athenaeum* το 1798¹⁰, χωρίς όμως να δώσει κάποια σαφή ερμηνεία. Από αυτό το σημείο και έπειτα ξεκινά η μέχρι των ημερών μας ακατάπαυστη μάχη ορισμού.

⁶ Lowy M. Sayre R., *Εξέγερση και μελαγχολία*, Εναλλακτικές εκδόσεις, μτφ. Καββαδία Δεσπ., 1999, σ.57

⁷ Ντέιβιντ Μπλέινυ Μπράουν, *Ρομαντισμός*, μτφ. Βετσοπούλου Ιωαν., Εκδ.Καστανιώτη, 2001, σ.9

⁸ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού* ο.π., σσ.187-227

⁹ Lowy M.- Sayre R., ο.π., σσ.299-413

¹⁰ Ντέιβιντ Μπλέινυ Μπράουν, ο.π., σ.11

Ο Ρομαντισμός ως αντίδραση και κριτική.

Συχνά όταν αδυνατούμε να ορίσουμε κάτι θετικά, προτείνουμε έναν αρνητικό ορισμό, δηλαδή εξηγούμε τι δεν είναι αυτό που θέλουμε να ορίσουμε ή σε τι αντιτίθεται.

Στην προσπάθεια αναζήτησης ορισμού, ακόμα και οι ίδιοι οι ρομαντικοί, πρότειναν ορισμούς που αντιπαρέθεταν το ρομαντισμό με τον κλασικισμό. Προσδιόριζαν δηλαδή το ρομαντισμό ως αντίδραση ή κριτική στο ρεύμα του νεοκλασικισμού- κλασικισμού που είχε κυριεύσει την Ευρώπη του Διαφωτισμού. Ο Schiller αναφέρθηκε αρχικά στην αντίθεση αρχαίου και σύγχρονου ποιητή θεωρώντας πως οι αρχαίοι παρουσιάζουν τη φύση όπως είναι, απλοϊκά, γιατί για εκείνους η αρμονία φύσης και λόγου είναι δεδομένη. Αντίθετα οι σύγχρονοι του, για τους οποίους αυτή η αρμονία είναι αίτημα, δεν κατέχουν τη φύση, τους χαρακτηρίζει το συναίσθημα και προβάλλουν τη φύση όπως αντανakλάται μέσα τους¹¹. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο όρος «φύση» χρησιμοποιείται με μια διευρυμένη σημασία, «ορίζεται ισοδύναμη μ' αυτό που ονομάζουμε κόσμος ή σύμπαν, ως το σύνολο των υπαρκτών πραγμάτων»¹². Την παραπάνω θέση του Schiller, η οποία θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια, ο Friedrich Schlegel την χρησιμοποίησε για να ορίσει τον ρομαντισμό. Ακολούθησαν δεκάδες αντίστοιχες προσπάθειες ορισμού, ενδεικτικά:

«Ονομάζω κλασικό το υγιές και ονομάζω ρομαντικό το άρρωστο. Οι Νιμπελούγκεν π.χ. είναι κλασικοί όπως ο Όμηρος, διότι είναι υγιείς και δυνατοί. Οι περισσότεροι από τους νεώτερους είναι ρομαντικοί, όχι διότι είναι νεότεροι, αλλά διότι είναι αδύνατοι, ασθενικοί. Άρρωστοι. Οι αρχαίοι δεν είναι κλασικοί διότι είναι αρχαίοι, αλλά διότι είναι εύρωστοι, ζωογόνοι, ήρεμοι και

¹¹ Windelband W. – Heimsoeth H., *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, Γ' τόμος, μτφ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλου, εκδ. ΜΙΕΤ Αθήνα 2005 (β' ανατύπωση) σ. 103

¹² Θεοδ. Πελεγρίνης, *Λεξικό της φιλοσοφίας*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα (γ' έκδοση), Αθήνα 2005, λήμμα *φύση* σ.633

υγιείς. Εάν διακρίνουμε το κλασικό από το ρομαντικό, σύμφωνα με τους χαρακτήρες αυτούς τότε θα διασαφηνιστούν τα πράγματα», Goethe¹³

«Η κλασική τέχνη απεικονίζει το περατωμένο, η ρομαντική τέχνη υποδηλώνει ακόμα και το απέραντο», Heine¹⁴

«ο Ρομαντισμός είναι, σε οποιαδήποτε εποχή, η τέχνη του σήμερα ` ο Κλασικισμός η τέχνη του χτές», Stendhal.¹⁵

«Μια κίνηση που τιμά όσα ο Κλασικισμός απόρριψε. Ο Κλασικισμός έχει την ομαλότητα του κοινού νου, δηλαδή την τελειότητα μέσα στο μέτρο ` ο Ρομαντισμός είναι η πλάνη της φαντασίας – το πάθος της ανακρίβειας.» Brunetiere ¹⁶

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά αποσπάσματα επισημαίνουν τη διάκριση, η οποία απασχόλησε τους κυριότερους εκφραστές του ρομαντισμού. Πολλές εγκυκλοπαίδειες και λεξικά επίσης υιοθετούν τη διάκριση ως στοιχείο που (καθ)ορίζει το ρομαντισμό. Όταν αναφερόμαστε στον κλασικισμό όμως αναφερόμαστε κυρίως στις τέχνες, (στη λογοτεχνία π.χ. για τον Γκαίτε, νεοκλασικισμό σε αρχιτεκτονική και ζωγραφική) γενικότερα σε μία αισθητική αντίληψη η οποία σχεδόν ταυτίστηκε με το Διαφωτισμό. Ο ρομαντισμός αποτελεί ένα νέο κοσμοείδωλο, μια συνολικότερη αντίληψη για τη ζωή, αφού αναφέρεται τόσο στις τέχνες όσο και στην φιλοσοφία . Ο Isaiah Berlin για να κατορθώσει να προχωρήσει σε μια γενίκευση υποστηρίζει ότι ο ρομαντισμός αποτέλεσε την πρώτη ουσιαστική αντίδραση στο Διαφωτισμό. Διευρύνει το δίπολο κλασικό – ρομαντικό σε Διαφωτισμό – Ρομαντισμό και αναφέρεται στους πρώτους ρομαντικούς της Γερμανίας καθώς και στις θέσεις που τους επηρέασαν. Ενδιαφέρον είναι ότι η πρώτη κριτική στο διαφωτισμό ξεκινά από τους Montesquieu(1689-1755) και Hume(1711-17760), ο πρώτος γνωστός εκπρόσωπος του διαφωτισμού και ο δεύτερος εμπειριστής, οι οποίοι «... ο μεν πρώτος αποδεικνύοντας πως τίποτα δεν είναι παντού το ίδιο, ο δε δεύτερος λέγοντας πως δεν υπάρχουν αναγκαιότητες, παρά μόνο πιθανότητες...»¹⁷ κατόρθωσαν να κλονίσουν βασικές θέσεις του Διαφωτισμού τόσο σε σχέση με

¹³ Στέφανος Ροζάνης *Η ρομαντική εξέγερση*, . ο.π.,σ.9

¹⁴ Lillian R. Furst, *Ρομαντισμός*, ο.π., σ.11

¹⁵ *ibid* σ.12

¹⁶ *ibid*σ.11

¹⁷ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, ο.π, σ.73

την καθολικότητα των συμπερασμάτων ή των νόμων όσο για τις βεβαιότητες του ορθού λόγου. Επηρεασμένος κυρίως από τον Hume, ο Hamann(1730-1788) είναι ο πρώτος που θα εξαπολύσει σφοδρή επίθεση κατά του Διαφωτισμού, για να ακολουθήσουν όπως σημειώνει ο Berlin, οι Herder(1744-183), Fichte(1762-1814), Schelling(1775-1854) για να φτάσουμε ως τον Schopenhauer(1788-1860) και τον Nietzsche(1844-1900). Ιδεαλιστές στο σύνολο τους, διαμορφώνουν τις απόψεις τους στη Γερμανία στον απόηχο του λογοτεχνικού κινήματος «Sturm und Drang» («Θύελλα και Ορμή»), το οποίο είχε ως χαρακτηριστικούς του εκπροσώπους τους προαναφερθέντες Goethe και Schiller. Για τον ρομαντισμό η σχέση ποίησης και φιλοσοφίας, ή γενικότερα τέχνης και φιλοσοφίας είναι άμεση, γι' αυτό οφείλουμε να μνημονεύουμε και να αναζητούμε πηγές τόσο στους λογοτέχνες όσο και στους θεωρητικούς. Χαρακτηριστικά ο Friedrich Schlegel, αναφέρει:

«Ολόκληρη η ιστορία της νεότερης ποίησης είναι ένα συνεχές σχόλιο στο ακόλουθο σύντομο κείμενο της φιλοσοφίας: Κάθε τέχνη οφείλει να γίνει επιστήμη και κάθε επιστήμη τέχνη. Ποίηση και φιλοσοφία οφείλουν να ενωθούν».¹⁸

Αντίστοιχες απόψεις διατυπώνει ο Schelling, ο οποίος θεωρεί ότι η τέχνη είναι το αληθινό όργανο της φιλοσοφίας, ο ακρογωνιαίος λίθος του ιδεαλιστικού συστήματος, «από αυτή θα διδαχτεί η «νόηση που θεάται» τι είναι λόγος.»¹⁹

Την ιδιαίτερη σημασία της τέχνης για τους ρομαντικούς όμως θα την εξετάσουμε στη συνέχεια.

Επιστρέφοντας στις θέσεις των Γερμανών κατά του Διαφωτισμού, ξεκινάμε από τον Hamann και τη ριζική διαφωνία του με τον Descartes, ο οποίος πίστευε πως μέσω του παραγωγικού συλλογισμού, από a priori πηγές, μπορεί κάποιος να οδηγηθεί στη γνώση της πραγματικότητας. Ο Hamann, υπό την επίδραση των θέσεων του Hume ο οποίος «υποστήριζε ότι το θεμέλιο της γνώσης για τον εαυτό μας και για τον εξωτερικό κόσμο ήταν η πίστη- κάτι το

¹⁸ Slondzi P. *Δοκίμια. Χόλντερλιν, Σλέγκελ, Σίλλερ, Μπένγκιαμιν*. Μτφ. Νικολούδη Στ. εκδ Βιβλιοπωλείον της Εστίας Αθήνα 1999. σ.98

¹⁹ Windelband W. – Heimsoeth H. *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας*, ο.π., σ.107

οποίο δεν θα ήταν δυνατό να υφίσταται a priori αιτίες.»²⁰ , αντιπαραβάλλει στο καρτεσιανό «σκέφτομαι άρα υπάρχω»²¹, με τον τρόπο του, το πιστεύω ότι υπάρχω άρα υπάρχω. Γράφει ο ίδιος «η ύπαρξή μας και η ύπαρξη όλων των πραγμάτων έξω από εμάς πρέπει να γίνεται πιστευτή και δεν μπορεί να προσδιοριστεί με άλλο τρόπο»²². Ο «θεόσοφος» όπως τον χαρακτηρίζουν, Hamann, αναπτύσσει όλη του τη σκοτεινή και αποσπασματική σκέψη για να υποστηρίξει τον χριστιανισμό, την πίστη στο Θεό. Θα διατυπώσει παρ' όλα αυτά ενδιαφέρουσες απόψεις ενάντια στην τάση των διαφωτιστών για α) κατακερματισμό²³ του ανθρώπου β) διάκριση του λόγου από το πάθος γ) διάκριση της θεωρίας από την πράξη, με τις οποίες θα επηρεάσει τους μεταγενέστερους. Τέλος θα ασκήσει έντονη επίδραση ιδιαίτερος στους Herder και Schelling, με την τοποθέτησή του σε σχέση με το μύθο, θεωρώντας τον σε αντίθεση με τις ως τότε ερμηνείες, «τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι εξέφραζαν την αίσθηση που είχαν για το άφραστο, για τα άφατα μυστήρια της φύσης: μιαν αίσθηση που ήταν αδύνατο να την εκφράσει κανείς με άλλο τρόπο»²⁴. Η γλώσσα αδυνατεί να αναπαραστήσει με λέξεις τα μυστήρια της φύσης, γι' αυτό και ο άνθρωπος χρησιμοποιεί εικόνες και σύμβολα, με άλλα λόγια το μύθο. Η μεταφορά και ο μύθος είναι, όπως θα συμφωνήσει αργότερα και ο Shelley(1792-1822), η πρωταρχική γλώσσα του ανθρώπου που επικαλύπτεται από ορθολογικές ανασυγκροτήσεις, αλλά που με τη μορφή της ποίησης μπορεί να αποτελέσει μέσο για να γνωρίσουμε τη φύση της πραγματικότητας και τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου²⁵.

Ο Herder θα συνεχίσει την πολεμική του Hamann και θα σηματοδοτεί για πολλούς το πέρασμα από τον Διαφωτισμό στο Ρομαντισμό²⁶. Απορρίπτει το διαχωρισμό σε σώμα και ψυχή και υπερασπίζεται την αδιάσπαστη ενότητα του ανθρώπου, όπου οι σωματικές εκδηλώσεις και αντιδράσεις συνδέονται

²⁰ Isaiah Berlin, *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamann, Herder*, μτφ. Μέρτικας, Γ. εκδ., Κριτική 2002, σ.414

²¹ Descartes, *Λόγος περί της μεθόδου*, μτφ. Χριστίδης Χριστοφ., Εκδ. Παπαζήση, 1976, σ.32

²² Isaiah Berlin, *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamann, Herder* μτφ. ο.π, σ.414

²³ Θεοδ.Πελεγρίνης ο.π., λήμμα Χαμάν, σ.1288

²⁴ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, ο.π., 2002 σ.93

²⁵ Beardsley M.C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφ. Κούρτοβικ Δημοσθ.-Χριστοδουλίδης Πάυλος, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ.247

²⁶ Θεοδ. Πελεγρίνης ο.π. λήμμα Χέρντερ σ.1306

άμεσα με τα ψυχικά γεγονότα ή ενεργήματα²⁷. Λανθασμένα ίσως ο Herder θεωρήθηκε πατέρας του εθνικισμού καθώς εναντιώθηκε στην ιδέα του κοσμοπολιτισμού, υπερασπιζόμενος την «ιδέα του ανήκειν», την ανάγκη του ανθρώπου να ανήκει σε μια ομάδα ή μια κοινότητα. Πίστευε ότι κάθε κοινότητα οφείλει να διατηρεί τις παραδόσεις, τις αντιλήψεις της για το ποια είναι η αλήθεια, αυτό που αργότερα ίσως θα λέγαμε «κουλτούρα». Γιατί για τον Herder «τα στοιχεία που έχουν κοινά οι άνθρωποι που ανήκουν σε μια ομάδα είναι πιο καθοριστικά για τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της ύπαρξής τους απ' ό,τι αυτά που έχουν κοινά με κάποιους άλλους ανθρώπους, από άλλα μέρη»²⁸. Επίσης πίστευε ότι τα έργα των ανθρώπων και κυρίως τα έργα τέχνης και εκείνα του έναρθρου λόγου, έχουν άμεση σχέση με τον δημιουργό²⁹ και την κοινότητα στην οποία ανήκει, αφού αυτή αποτελεί καθοριστικό στοιχείο της ύπαρξής του. Για να κατανοήσουμε πώς ζούσαν οι άνθρωποι μιας άλλης εποχής, τους νόμους, τις αξίες ή ακόμα και τα έργα τέχνης που παρήγαγε ένας καλλιτέχνης, σε μια συγκεκριμένη κοινότητα είτε χρονικά είτε χωρικά απομακρυσμένη, ο Herder πίστευε ότι θα έπρεπε να φανταστούμε τη ζωή ή όπως αναφέρει ο Berlin «να αναπλάσουμε το είδος ζωής» που ζούσαν αυτοί οι άνθρωποι³⁰. Σε αντίθεση με την ενότητα και την ομοιομορφία που υπερασπίζονταν οι Διαφωτιστές, εκείνος υπερασπίστηκε τη διαφορετικότητα, «την ανισομετρία των αξιών ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες και κοινωνίες»³¹.

Ο Berlin, αναφέρεται στις θέσεις των Herder και Hamann για να υποστηρίξει τη θέση πως καθοριστικό στοιχείο του Ρομαντισμού είναι η αντίθεση του με το Διαφωτισμό και η πολεμική εναντίον του. Ο Larmore από την άλλη, ενώ αφιερώνει ένα από τα τρία κεφάλαια της μελέτης του «Η Ρομαντική μας κληρονομιά» στο θέμα της κοινότητας και επισημαίνει με έμφαση την επιρροή του Herder, θεωρεί ότι «η ρομαντική φιλοσοφία του ανήκειν αντιπροσωπεύει ένα περαιτέρω βήμα στη διανοητική διαύγεια,

²⁷ Θεοδ. Πελεγρίνης ο.π., λήμμα Χαμάν, σ.1288

²⁸ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, ο.π., σ.109

²⁹ Isaiah Berlin *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamann, Herder*, ο.π., 2002 σ.270

³⁰ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, ο.π., σ.111

³¹ Isaiah Berlin *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamann, Herder*, ο.π., σ.271

απλώνοντας φως εκεί που ο Διαφωτισμός είχε αφήσει σκοτάδι»³². Πριν αποδεχθούμε τους ισχυρισμούς του Berlin, θα πρέπει λοιπόν να αναρωτηθούμε τι είναι ο Διαφωτισμός και αν πράγματι οι θέσεις των ρομαντικών είναι αντίθετες. Μπορεί η αντίθεση με κάποιους από τους Γάλλους Διαφωτιστές να είναι άμεσα διακριτή, αλλά αυτή δεν αρκεί για να θέσει τον Ρομαντισμό στον αντίποδα του διαφωτισμού. Η κριτική που ασκούν οι ρομαντικοί στον Διαφωτισμό και η ανάπτυξη της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας στηρίζονται πάνω στα όσα οι διαφωτιστές είχαν ως τότε ισχυριστεί. Ο Fichte μπορεί να θεωρεί ότι «με τον Διαφωτισμό η συμβιωτική κοινότητα των ανθρώπων υποβιβάστηκε στο «κράτος της ανάγκης», το οποίο περιορίζεται στην εξασφάλιση μιας εξωτερικής συνύπαρξης»³³, αυτό όμως αποτελεί κριτική και όχι αντίθεση. Ο Goya στην Ισπανία αντιδρώντας στο σκοταδισμό της Ιεράς Εξέτασης και στην ανικανότητα του Βασιλιά στην Ισπανία, δέχθηκε με χαρά τις εξαγγελίες των γάλλων Διαφωτιστών, για να απογοητευτεί πολύ σύντομα από την επανάσταση. Το ίδιο και ο Blake στην Αγγλία.

Εξετάζοντας κυρίως τη φιλοσοφία του Fichte, αλλά γιατί όχι κι εκείνη του Schelling, θα οδηγηθούμε μάλλον σε διαφορετικά συμπεράσματα, γιατί ούτε στον ένα ούτε στον άλλο απουσιάζει η ορθολογική σκέψη. Ο «απόλυτος» ή «υπερβατικός» ιδεαλισμός τους (στον οποίο εντάσσεται και ο Hegel (1770-1831), αποτελεί εξέλιξη της φιλοσοφίας του Kant (1724-1804) και του Hume, του «κριτικού» και του «εμπειρικού» ιδεαλισμού αντίστοιχα. Για να δεχθούμε το Ρομαντισμό ως αντίποδα του Διαφωτισμού, θα πρέπει να τοποθετήσουμε αντίστοιχα και τον ιδεαλισμό. Ο ιδεαλισμός των ρομαντικών και οι θέσεις των περισσοτέρων βασίζονται σε μια διαφορετική ανάγνωση της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και τέχνης, στις οποίες στράφηκαν και οι Διαφωτιστές. Πρέπει μάλλον να θεωρήσουμε τόσο τον ιδεαλισμό όσο και τον Ρομαντισμό «εξέλιξη» ή καλύτερα συνέπεια του Διαφωτισμού, συνέπεια της νέας εποχής, κριτική στη «νεωτερικότητα», όχι όμως αντίθεση προς αυτή.

Οι Lowy και Sayre εξάλλου στη μελέτη τους υποστηρίζουν ότι «ο ρομαντισμός αντιπροσωπεύει μια κριτική της νεωτερικότητας, δηλαδή του

³² Larmore Charles *Η Ρομαντική κληρονομιά* μτφ. Ροζάνης Στ. εκδ. Πόλις Αθήνα 1998 σ.87

³³ Windelband W. – Heimsoeth H. ,*ο.π.*,σ.105

σύγχρονου καπιταλιστικού πολιτισμού, στο όνομα αξιών και ιδεωδών του παρελθόντος (προ-καπιταλιστικού, προ-νεωτερικού)»³⁴. Αναφερόμενοι στο βιβλίο του A. Henkel "*was ist eigentlich romantisch?*" (τι είναι τελικά ρομαντικό;), θεωρούν ότι ο Ρομαντισμός αποτελεί μια σύγχρονη κριτική της νεωτερικότητας. Μια κριτική η οποία δεν τοποθετείται «εκτός», δεν προέρχεται από «αλλού» αλλά συνιστά κατ' ουσία «αυτοκριτική»³⁵ της νεωτερικότητας. Ο όρος «νεωτερικότητα» διαφοροποιείται από τον όρο «μοντερνισμός», με τον οποίο συχνά συγχέεται, και παραπέμπει «στον σύγχρονο πολιτισμό που γεννήθηκε από τη βιομηχανική επανάσταση και τη γενίκευση της οικονομικής αγοράς.»³⁶ Βασισμένοι στον Max Weber θεωρούν ως κύρια χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας το πνεύμα υπολογισμού, την απομάγευση του κόσμου, τον εργαλειακό ορθολογισμό, τα οποία συνδέονται άμεσα με την έλευση του καπιταλισμού³⁷. Τοποθετούν λοιπόν τον Ρομαντισμό εντός της νεωτερικότητας και απέναντι στον καπιταλισμό. Παρόλο που δεν παραβλέπουν τη μη καπιταλιστική νεωτερικότητα και κάνουν μια σύντομη αναφορά στην Ε.Σ.Σ.Δ., αποφεύγουν εκτενέστερο σχολιασμό, αναφέροντας μάλιστα ως επιχείρημα, την κριτική που άσκησαν νεότεροι μαρξιστές (ελεύθεροι σοσιαλιστές και τροτσκιστές) στον «υπαρκτό σοσιαλισμό», θεωρώντας τον κρατικό καπιταλισμό³⁸.

Θα μπορούσαμε να γεμίσουμε σελίδες επί σελίδων προσπαθώντας να σχολιάσουμε την εργασία των Lowy και Sayre, μια και είναι μια από τις αρτιότερες και πιο καλά οργανωμένες. Σε αυτή συνδέονται με τον Ρομαντισμό διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα του 20^{ου} αιώνα είτε ασκούν κριτική στον καπιταλισμό είτε όχι, όπως επίσης και πολιτικά κινήματα. Πρέπει να επισημάνουμε ότι το αντικαπιταλιστικό στοιχείο δεν είναι αυτό που χαρακτηρίζει τους ρομαντικούς, αλλά στην εξέλιξη της η ρομαντική εξέγερση, και πιο συγκεκριμένα κάποιες συνιστώσες της άσκησαν αντικαπιταλιστική κριτική και δράση. Αντίστοιχα άλλες συνιστώσες της άσκησαν κριτική τόσο στον καπιταλισμό όσο και στον «υπαρκτό σοσιαλισμό», τον μαρξισμό και τον

³⁴ Lowy M. Sayre R. *Εξέγερση και μελαγχολία, ο.π.*, σ.85

³⁵ *ibid*, σ.91

³⁶ *ibid*, σ.86

³⁷ *ibid.*, σ.87

³⁸ *ibid*, σ.307

αναρχισμό ή δεν απέκτησαν άμεσα και κατατάξιμα πολιτικά χαρακτηριστικά. Επίσης δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την επίδραση ρομαντικών στα ολοκληρωτικά καθεστώτα (Χίτλερ) που αναμφιβόλως τους παρερμήνευσαν ή τους χρησιμοποίησαν όπως τα εξυπηρετούσε. Προσπαθώντας οι Lowy και Sayre να διαχωρίσουν το ρομαντισμό από τον εθνικισμό, φθάνουν στο σημείο να τον ταυτίσουν με τα αντικαπιταλιστικά κινήματα του 20^{ου} αιώνα, παρά τα προσχήματα που προσπαθούν να κρατήσουν. Αγωνιώντας έτσι να διατηρήσουν αναμμένη τη φλόγα της «ρομαντικής εξέγερσης», την περιορίζουν.

παρελθόν εκφράζει την ανάγκη τους να αντιδράσουν στη γραμμική εξέλιξη του χρόνου. Επιζητούν την α-χρονία ως έξοδο από τον εγκλεισμό. Με τον όρο α-χρονία νοούμε την κατάργηση του χρόνου ως μηχανισμού που δημιουργεί την αίσθηση της εξέλιξης, την κατάργηση του μετρήσιμου μεγέθους που επιβάλλει στον άνθρωπο την αίσθηση ότι κάτι έχει παρέλθει. Δεν σχετίζεται ο όρος με την εναλλαγή των εποχών ή της μέρας σε νύχτα οι οποίες αντίθετα δίνουν την αίσθηση επανάληψης ή της επιστροφής. Ο Baudelaire πάλι αναρωτιέται: «λένε ότι είμαι τριάντα χρονών. Αν όμως εγώ μέσα σε ένα λεπτό έχω ζήσει τρία ... δεν είμαι άραγε ενενήντα χρονών;»⁴² Τίποτα δεν είναι πιο σχετικό λοιπόν από τον μετρήσιμο χρόνο των διαφωτιστών και των εμπόρων που μεταφράζουν τον χρόνο σε χρήμα. Για τους ρομαντικούς ο χρόνος μετριέται σε ζωή, γνώση, πείρα και συναισθημα.

Στον πόλεμο που ξεκινούν ενάντια στον χρόνο οι ρομαντικοί, καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει η νοσταλγία, η νοσταλγία της επιστροφής, ο νόστος για ένα εξωραϊσμένο παρελθόν. Ο Heine θεωρεί ότι ρομαντισμός είναι «το ξαναξύπνημα της ζωής και της σκέψης του Μεσαίωνα.»⁴³ Η προσδοκία για αποκατάσταση ή παλινόρθωση του παρελθόντος και κυρίως του μεσαιωνικού, το οποίο είναι το εγγύτερο και το πιο σκοτεινό, είναι που χαρακτηρίζει τους λογοτέχνες της εποχής αλλά και το φιλοσοφικό έργο των Novalis, Schlegel και Schelling⁴⁴.

Ο Novalis, επηρεασμένος από το έργο του Schleiermacher «Περί θρησκείας», γράφει τα τέλη του 1799 το δοκίμιο «Η Χριστιανοσύνη ή άλλως Ευρώπη»⁴⁵ το οποίο αναφέρεται με νοσταλγία στη χριστιανική Ευρώπη του μεσαίωνα και την αντιπαραθέτει με τον ωφελιμιστικό 18^ο αιώνα του Διαφωτισμού. Η εξύμνηση του παρελθόντος και η αποστροφή που προκαλεί το παρόν χαρακτηρίζουν το δοκίμιο, το οποίο ολοκληρώνεται με την ελπίδα έλευσης «ενός βασιλείου αιώνιας ειρήνης και ελευθερίας.»⁴⁶ Η μόνη διαφορά

⁴² Baudelaire, *Στοχασμοί επιλογή από τα Journaux Intimes*, μτφ. Παπάζογλου, Ευρυδίκη, εκδ. στιγμή Αθήνα 1993

⁴³ Lilian R. Furst, *Ρομαντισμός*, ο.π., σ.11

⁴⁴ Lowy M. Sayre R., *Εξέγερση και μελαγχολία*, ο.π., σ.155

⁴⁵ Novalis, *Η Χριστιανοσύνη ή άλλως Ευρώπη*, εκδ. Εκκρεμές, μτφ. Σκουτερόπουλος Ν.Μ., Αθήνα 2004

⁴⁶ *ibid*, (από την εισαγωγή του Σκουτερόπουλου) σ.22

ανάμεσα στο εξωραϊσμένο παρελθόν και το ελπιδοφόρο μέλλον για τον Novalis είναι ότι το δεύτερο θα είναι αιώνιο. Ο Schlegel με τη σειρά του το 1805 γράφει: «ο εκπεφρασμένος στόχος της καινούργιας φιλοσοφίας είναι η αποκατάσταση της παλαιάς γερμανικής συνταγματικής τάξης, δηλαδή του συστήματος της τιμής, της ελευθερίας και των εντίμων ηθών, που επιχειρεί να διαμορφώσει την ψυχική προδιάθεση, στην οποία στηρίζεται η αληθινή ελεύθερη μοναρχία: ψυχική κατάσταση η οποία... μόνη αυτή μπορεί να καθαγιαστεί.»⁴⁷

Ο Rene Wellek παρατηρεί ότι «η γοτθική παράδοση μπορεί να διαπιστωθεί στον Κόλεριτζ, στον Σέλλεϋ και στον Σκότ, όμως και στους Τήκ, Αρνίμ, Μπρεντάνο και Ε.Τ.Α. Χόφμαν»⁴⁸, έχει διαποτίσει δηλαδή τόσο τη Γερμανική όσο και την Αγγλική λογοτεχνία της περιόδου.

Η επιστροφή στη γοτθική παράδοση θα σημαδέψει τη ζωγραφική και κυρίως στην αρχιτεκτονική στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Ο Horace Walpole, γιος του πρωθυπουργού της Αγγλίας, έχτισε την έπαυλη του στο Στρώμπερρυ Χιλ την περίοδο 1750 – 1775 σε γοτθικό στιλ⁴⁹. Ο William Beckford, ένας ακόμα εκκεντρικός αργόσχολος ευγενής, ανταγωνιστής του Walpole στη συγγραφή «γοτθικών» μυθιστορημάτων⁵⁰, οικοδόμησε με αρχιτέκτονα τον James Wyatt, το πιο εντυπωσιακό κτίσμα γοτθικής αναβίωσης, το Αβαείο Φόλντιχ(1760). Στην Αγγλία οι αναστηλώσεις και οι ανοικοδόμηση κτισμάτων γοτθικού στιλ φθάνουν στο αποκορύφωμα τους με τη ανοικοδόμηση του Αγγλικού κοινοβουλίου (εικ.18). Οι Charles Barry(1795-1860) και A.W.N. Pugin(1812-1852), που ανέλαβαν το έργο το 1834, θεωρούσαν ότι οι πολιτικές ελευθερίες στην Αγγλία στηρίζονταν στα επιτεύγματα του μεσαίωνα⁵¹. Ο Pugin, γιος γάλλων μεταναστών, υπήρξε έναν από τους φανατικότερους θιασώτες της γοτθικής αναβίωσης και των «ανώτερων ηθικών αξιών». Στη Γερμανία επίσης,

⁴⁷ Lowy M. Sayre R. *Εξέγερση και μελαγχολία* ο.π, σ.159 αναφορά στο *Conferences philosophique*, που παρατίθεται από τον J. Droz, *Le romantisme politique en Allemagne* σελ.19

⁴⁸ Rene Wellek *Γερμανικός και Αγγλικός Ρομαντισμός* (Μια προσέγγιση) εκδ. Έρασμος μτφ Ροζάνης Στ. σ.18

⁴⁹ Gombrich E.H. *Το χρονικό της τέχνης* εκδ Μ.Ι.Ε.Τ. μτφ. Κάσδαγλη Λίνα β' έκδοση Αθήνα 1998 σ.477

⁵⁰ Ντέιβιντ Μπλέινυ Μπράουν ο.π. σ.194

⁵¹ Gombrich E.H.,ο.π., σ.500

συναντάμε αντίστοιχες τάσεις αναβίωσης του γοτθικού σπλ στην αρχιτεκτονική, με χαρακτηριστικότερη την ανέγερση του κάστρου του Νόισβανσταϊν, το οποίο ξεκίνησε να χτίζεται το 1868.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί μια ομάδα νεαρών ζωγράφων που αποσχίστηκε από την Ακαδημία της Βιέννης το 1809 για να δημιουργήσει την Αδελφότητα του Αγίου Λουκά ή αλλιώς Λούκασμποουντ. Ο Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) και ο Φραντς Πφορ εμπνευσμένοι από τις μεσαιωνικές αδελφότητες και τα πνευματικά και αισθητικά ιδεώδη του μεσαίωνα, αποσύρθηκαν στο εγκαταλελειμμένο μοναστήρι του Αγίου Ισιδώρου. Για κάποια χρόνια «ζουν» σαν στο παρελθόν και δημιουργούν πίνακες με χριστιανικά και μεσαιωνικά θέματα, ενώ συχνά αναπαριστούν τους εαυτούς τους με μεσαιωνικά ρούχα με αντίστοιχα τοπία για φόντο⁵².

Επίσης, οι πίνακες ζωγραφικής με γοτθικά και μεσαιωνικά θέματα βρίθουν στην Αγγλία και τη Γερμανία αλλά και τη Γαλλία. Θα πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι το ενδιαφέρον για το παρελθόν σε ένα βαθμό σχετίζεται με την ανάδειξη του «εθνικού» παρελθόντος σε κάθε χώρα και όχι με τη ρομαντική αναβίωση. Περιπτώσεις όπως η παραγγελία του βασιλιά της Αγγλίας Γεωργίου Γ' στον Benjamin West (1738-1820) σειράς έργων με θέμα τις νίκες του Εδουάρδου Γ' εναντίον των Γάλλων είναι χαρακτηριστικές. Στη Γαλλία το ενδιαφέρον για το παρελθόν εκφράζεται με διαφορετικό τρόπο, λόγω των συνθηκών που δημιουργεί η Γαλλική επανάσταση. Ο Alexandre Lenoir (1761-1839) και ο Dominique Vivant Denon (1747-1825) οργανώνουν, ο πρώτος το μουσείο των Γαλλικών Μνημείων με εκθέματα από τα πρώιμα μεσαιωνικά χρόνια ως την Αναγέννηση και ο δεύτερος στο Λούβρο το μουσείο Ναπολέον με εκθέματα που απέσπασε ο Ναπολέοντας από τις κατακτημένες χώρες. Τα δύο μουσεία, αν και έκλεισαν μετά την πτώση του Ναπολέοντα, επηρέασαν τους γάλλους δημιουργούς. Στόχος τους, επίσης εθνικός αλλά από διαφορετική σκοπιά, ήταν να εξυμνήσουν το παρόν της Γαλλίας μέσα από το παρελθόν⁵³ άλλων πολιτισμών.

⁵² Ντέιβιντ Μπλέιντ Μπράουν, ο.π., σ.223-224.

⁵³ Ντέιβιντ Μπλέιντ Μπράουν, ο.π., σ.215

Οι ρομαντικοί μέσα από τη διαρκή μάχη με τον χρόνο και υπό την επίδραση των απόψεών του Herder για την αξία του «ανήκειν», στις οποίες έχουμε ήδη αναφερθεί, δημιουργούν τη βάση γι' αυτό που αποκαλούμε εθνική ταυτότητα. Το γεγονός ότι το έθνος είναι φαινόμενο της νεωτερικότητας όπως υποστηρίζει ο Hobsbawm⁵⁴ οφείλεται στις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της περιόδου και κυρίως της Γαλλικής επανάστασης. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι ρομαντικοί προσέφεραν χρήσιμα εργαλεία στην κατασκευή των εθνών, οφείλουμε όμως να τους διαχωρίσουμε από τη διαδικασία αυτή καθαυτή, η οποία συντελείται παράλληλα με την έκρηξη του ρομαντισμού. Χαρακτηριστικά ο Novalis στο κείμενό του για την Ευρώπη επικαλείται την ενότητα της στο παρελθόν⁵⁵, προκειμένου να υποστηρίξει την επιθυμία του για μια αντίστοιχη ενότητα στο μέλλον, με βασικό ενοποιητικό στοιχείο τον χριστιανισμό μακριά από τις εθνικιστικές κορόνες.

Η επιθυμία για επιστροφή στο παρελθόν σχετίζεται και με την ιδιαίτερη σχέση των ρομαντικών με τον χριστιανισμό. Το ρομαντικό ιδεώδες γράφει ο Στέφανος Ροζάνης δεν εντοπίζεται στον «*αισιόδοξο Χριστιανισμό του κράτους του Θεού πάνω στη γη, αλλά σε έναν αδιέξοδο Μεσαίωνα των αιρετικών πυρών του Χριστιανισμού.*»⁵⁶ Από τους γερμανούς ρομαντικούς ως τον Blake η σχέση με τον Χριστιανισμό αποκτά μια διαφορετική διάσταση. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως οι ρομαντικοί εγκαινιάζουν μια «οριζόντια» σχέση με τον Θεό, σε αντίθεση με την ως τότε «κάθετη» σχέση. Ο Θεός βρίσκεται παντού, είναι η φύση, είναι ο άνθρωπος και οι ρομαντικοί τον κοιτούν στα μάτια, ο Θεός τους δεν κρύβεται στον ουρανό. Ο Holderlin όπως και ο Schiller «βλέπει τη φύση ως το διαμελισμένο Θεό, του οποίου η ενότητα είναι ο Χριστός» ενώ ο «Schleiermacher ψάχνει πώς θα μπορούσε να μπάσει

⁵⁴ Hobsbawm E.J., *Έθνη και Εθνικισμός, από το 1780 μέχρι σήμερα*. Μτφ. Νάντρικς Χρυσ. Εκδ. Καρδαμίτσα Αθήνα 1990 Κεφ. 1 το έθνος ως νεωτερισμός

⁵⁵ «*ένα μεγάλο κοινό συμφέρον ένωνε τις πιο απομακρυσμένες επαρχίες αυτού του εκτεταμένου βασιλείου*» «*Μια πολυάριθμοι αδελφότητα, στην οποία ο καθένας είχε πρόσβαση...*» δύο χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το Novalis *Η Χριστιανισμός ή άλλως Ευρώπη* εκδ. Εκκρεμές μτφ. Σκουτερόπουλος Ν.Μ. Αθήνα 2004 σ.33

⁵⁶ Ροζάνης Στ, *Η ρομαντική εξέγερση*, ,ο.π.,σ.19

το θρησκευτικό πνεύμα στις εγκόσμιες δραστηριότητες.»⁵⁷ Ανάλογες είναι και οι απόψεις του Schelling στο έργο του «Φιλοσοφία της Αποκαλύψεως.»⁵⁸

Ο Schelling επίσης, αντιλαμβανόμενος τη τάση των συγχρόνων του για την αναβίωση και τον εξωραϊσμό του παρελθόντος, προτρέπει το ακροατήριο του για να γίνουν ισάξιοι με τους μεγάλους δημιουργούς του παρελθόντος να αναδημιουργήσουν τη τέχνη πάνω στα χνάρια των παλιών , αλλά με τη δική τους δύναμη.⁵⁹ Στο ίδιο κείμενο, του 1806, αναφέρει «η προσπάθεια να βγάλουμε σπίθες από τις καμένες στάχτες και να ανάψουμε με αυτές μια παγκόσμια φωτιά είναι μάταιη. Αλλά μια αλλαγή των ίδιων των ιδεών αρκεί για να σηκωθεί η τέχνη από την ατονία της` αρκεί μια νέα γνώση και μια νέα πίστη ικανή να της εμπνεύσει το έργο, με το οποίο ίσως εμφανιστεί με ανανεωμένη ζωή το μεγαλείο, παρόμοιο με εκείνο του παρελθόντος.»⁶⁰ Διαπιστώνουμε πως μέσα από τον αναστοχασμό του παρελθόντος, οι ρομαντικοί στοχεύουν σε ένα καλύτερο μέλλον, εξίσου θαυμαστό, όχι ίδιο.

Ο Larmore κάνει μια πολύ ενδιαφέρουσα υπόθεση και πρόταση σε σχέση με τη ρομαντική αίσθηση του ανήκειν και γενικότερα τη σχέση με την παράδοση. Αναφέρει συγκεκριμένα :

«Έτσι, μπορεί επίσης να είναι αλήθεια ότι η ρομαντική αίσθηση του ανήκειν αποτελεί αναπόφευκτα πράξη της φαντασίας, μετασχηματίζοντας πράγματι τις παραδόσεις εκείνες τις οποίες ευνοεί σε ένα πνεύμα παραδοσιακότητας που οι ίδιες αυτές παραδόσεις δεν διέθεταν πριν. Όμως αυτό δεν σημαίνει ότι τέτοιες μορφές ζωής δεν υπάρχουν πραγματικά. Και όπου αυτές υπάρχουν και κινούν το είναι μας, η φανταστική ταύτισή μας μαζί τους μπορεί να λογίζεται ως έκφραση του λόγου, όπως οι ρομαντικοί μας έμαθαν να τον επανασυλλαμβάνουμε. Κατά την άποψη μου, αυτές οι εννοήσεις είναι εξαιρετικά πλούσιες φιλοσοφικά ώστε να χάνονται όταν σωστά

⁵⁷ Tratignon P., Από τον Γκαίτε ως τον Schopenhauer, στην Ιστορία της Φιλοσοφίας, 19^{ος} αιώνας, *Encycloredie de la pleiade*, μτφ. Πατρίκιος Τ. Χριστοδουλίδης Π., ΕΚΔ. ΜΙΕΤ σ. 17 και σ.21.

⁵⁸ F. W. J. Schelling , *Φιλοσοφία της Αποκαλύψεως* , μτφ. Θ. Λουπασάκης ,Αθήνα 2004 εκδ. Ροές .

⁵⁹ F. W. J. Schelling , *Η σχέση των πλαστικών τεχνών με τη φύση* ,μτφ. Λαμπρόπουλος Β. ,εκδ. Έρασμος ,Αθήνα 1978, σ. 49.

⁶⁰ *ibid* σ. 52.

απορρίπτουμε την εθνικιστική τυφλότητα, η οποία τόσο συχνά έχει στενέψει το ρομαντικό όραμα της κοινωνίας.»⁶¹

Η Lilian Furst επίσης, στη μελέτη της «Η προοπτική του ρομαντισμού συνδέει τη θρησκευτική «θέρμη»⁶² των ρομαντικών αλλά και την αναβίωση του παρελθόντος με τη «δημιουργική φαντασία». Θεωρεί πολύ σωστά ότι ο καλλιτέχνης δεν αναπαριστά ρεαλιστικά το παρελθόν αλλά το αποδίδει όπως το αντιλαμβάνεται ο ίδιος, εμπνευσμένος από μια ελεύθερη δημιουργική φαντασία.⁶³ Αντίστοιχα η πίστη στο Θεό προσφέρει, αυτό που προσπαθούν οι ρομαντικοί να αποδείξουν και με την επιστήμη, την ενότητα του κόσμου που και στις δύο περιπτώσεις είναι εφικτή μέσω της εξάσκησης της δημιουργικής φαντασίας. Ως φαντασία ορίζεται η δύναμη του ατόμου να αντιλαμβάνεται και να αναδημιουργεί τον κόσμο με την εσωτερική του όραση.⁶⁴

Οι περισσότεροι από τους μελετητές του ρομαντισμού και κυρίως οι κριτικοί της λογοτεχνίας θεωρούν τη φαντασία «μία από τις θεμελιώδεις προκείμενες του ρομαντικού υποκειμένου.»⁶⁵ Ο Wellek, στον οποίο αναφέρονται τόσο η Furst όσο και ο Ροζάνης, θεωρεί ότι η φαντασία στη θεώρηση της ποιήσεως είναι ένα από «τα τρία θεμελιώδη κριτήρια της πρακτικής του Ρομαντισμού»⁶⁶, υπερασπιζόμενος ότι αποτελεί ένα από τα ενοποιητικά του στοιχεία. Δε θα ήταν εφικτό, όπως σε κάθε τι ρομαντικό, να μην υπάρχουν ετερόκλητες απόψεις για το πώς ορίζεται η φαντασία. Η φαντασία «*συνθέτει ένα σύμπλοκο και πολύσημο φαινόμενο*»⁶⁷, όπως αναφέρει ο Ροζάνης στην κριτική που κάνει στις θέσεις του Larmore, το οποίο ασκόπως προσπαθούμε να το περιορίσουμε. Βασισμένος στις θέσεις του Coleridge για την «Πρωτεύουσα» και «Δευτερεύουσα» φαντασία ο Ροζάνης αποφαινεται ότι «*το ρομαντικό υποκείμενο ως φαντασιακή υπόσταση θεσμίζει το πραγματικό, το δημιουργεί, το επαναδιαπραγματεύεται και το υποστασιώνει*

⁶¹ Larmore Charles, ο.π, σ.101.

⁶² Lilian R. Furst, *Η προοπτική του Ρομαντισμού*, μτφ Σύρμα Κλειώ, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2001 σ.194.

⁶³ ibid σ.240.

⁶⁴ ibid σ.167.

⁶⁵ Στ. Ροζάνης, *Μελέτες για το Ρομαντισμό*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2001, σ.134.

⁶⁶ Στ Ροζάνης, *Η ρομαντική εξέγερση*, ο.π, σ.16.

⁶⁷ Στ Ροζάνης, *Μελέτες για το Ρομαντισμό*, ο.π, σ.134.

μέσω της εις εν πλάττειν δύναμης της φαντασίας»⁶⁸. Η φαντασία με απλά λόγια αποτελεί ένα ακόμα μέσο ρήξης με την πραγματικότητα στο οπλοστάσιο των ρομαντικών.

Συνοψίζοντας όσα έχουμε ισχυριστεί καταλήγουμε στο ότι ο ρομαντισμός, ξεσπά εν είδει εξέγερσης ενάντια στη πραγματικότητα, όπως αυτή διαμορφώνεται στη νεωτερική εποχή. Το ρομαντικό υποκείμενο με όπλο την φαντασία εξεγείρεται ενάντια στη εργαλειοποίηση, στην απομάγευση του κόσμου. «Ο κόσμος πρέπει να ρομαντικοποιηθεί» γράφει ο Novalis, «στο βαθμό που αποδίδω στο κοινότυπο ένα υψηλότερο νόημα, στο καθημερινό μια μυστηριώδη εμφάνιση, στο οικείο την αξιοπρέπεια του μη οικείου, στο πεπερασμένο τον αέρα του απείρου, τον ρομαντικοποιώ.»⁶⁹ Με άπειρες εκφάνσεις και διαφορές, συγκρατημένες και αχαλίνωτες τάσεις συγκρούεται με το ρεαλιστικό. Στο λεξικό των αδελφών Grimm, ο romantisch ορίζεται ως εκείνος που ανήκει στο κόσμο της ποίησης σε αντίθεση με την πεζή πραγματικότητα.»⁷⁰ Δεν απορρίπτει τον κόσμο γενικά ή τη ζωή, αντιθέτως τη λατρεύει και προσπαθεί να της χαρίσει το «μέγεθος» που της στερεί η εμπειριοκρατία και ο ρασιοναλισμός. Ο Cassagne αναφερόμενος στην άποψη των αστών του 1830 για τη ρομαντική λογοτεχνία εξηγεί ότι θεωρούνταν επικίνδυνη, «λογοτεχνία της αταξίας και της επανάστασης.»⁷¹ «Για τους αστούς οι ρομαντικοί ήταν επαναστάτες» αποφαίνεται συμφωνώντας και η Φουντουλάκη.

Η «αποθέωση» του πνεύματος, η «αποθέωση» της ιδέας συμβαίνει με τη συμβολή της ρομαντικής τέχνης και φιλοσοφίας, που όπως έχουμε τονίσει δεν διαχωρίζονται. Ο ρομαντισμός ανοίγει τον δρόμο για το μοντέρνο, το έργο τέχνης παύει να αντιγράφει τη φύση, τον κόσμο, αναπαριστά το εσωτερικό κόσμο του δημιουργού. Ο ρομαντισμός παραμερίζει την αριστοτελική θεωρία της μίμησης και την αντικαθιστά με την εκφραστική θεωρία όπου κυριαρχεί η συναισθηματική κατάσταση του δημιουργού, ο αυθορμητισμός και η ένταση

⁶⁸ Στ Ροζάνης, *Μελέτες για το Ρομαντισμό*, ο,π, σ.135.

⁶⁹ Larmore Charles *ο.π.σ.*44.

⁷⁰ Lowy M. Sayre R. *Εξέγερση και μελαγχολία* ,ο,π, σ.88.

⁷¹ Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στο Greco*, μτφ. Ασπασία Κυρίμη Β έκδοση εκδ. Νεφέλη Αθήνα 2005, σ.51.

των συναισθημάτων του.⁷² Πως όμως ο ρομαντικός ποιητής ή ζωγράφος θα αναπαραστήσει το συναίσθημα ή την ιδέα; Ποιος είναι ο ρόλος της φαντασίας σ' αυτή την προσπάθειά; Οι άυλες και άχρονες ιδέες και συναισθήματα πώς γίνονται λόγος ή εικόνα;

⁷² Beardsley M.C. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* ο,π,σ.236.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Εκφραστική θεωρία και αναπαράσταση.

Το βιβλίο του Μ. Η. Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*⁷³ (The Mirror and the Lamp) αποτελεί μια σπουδαία μελέτη η οποία εκδόθηκε στην Αγγλία το 1953 και πραγματεύεται την τομή που επέφεραν οι ιδέες του ρομαντισμού από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα ως τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Η μετάβαση από την μίμηση στην έκφραση, από τον καθρέφτη στην πηγή είναι το θέμα που κυρίως απασχολεί τον συγγραφέα, επικεντρώνοντας τις κριτικές παρατηρήσεις του στη λογοτεχνία των ρομαντικών. Αναφερόμενος κυρίως στον αγγλικό Ρομαντισμό των Coleridge και Wordsworth, ο Abrams εξηγεί πώς το συναίσθημα και η δημιουργική φαντασία παίρνουν τη θέση της μίμησης της φύσης αποκαθιστώντας όπως επισημαίνει ο Rene Wellek *«την εγκυρότητα του ρομαντισμού πενήντα χρόνια μετά την απαξίωσή του από τους μοντερνιστές ποιητές του 20^{ου} αιώνα.»*⁷⁴

Γράφει χαρακτηριστικά ο Abrams, αναφερόμενος στην «εκφραστική θεωρία»:

*«Το καλλιτέχνημα είναι ουσιαστικά το εσωτερικό που γίνεται εξωτερικό, το αποτέλεσμα μιας δημιουργικής διαδικασίας την οποία κινεί το αίσθημα, και ενσαρκώνει όσα αντιλαμβάνεται, σκέφτεται και αισθάνεται ο ποιητής. Ως εκ τούτου, πρωταρχική πηγή και θεματικό υλικό ενός ποιήματος είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και οι ενέργειες της διάνοιας του ποιητή. Ή, εφόσον αποτελούν στοιχεία του εξωτερικού κόσμου, μόνον εκείνα τα οποία μετατρέπονται σε ποίηση από τα αισθήματα και τις άλλες λειτουργίες της διάνοιας του ποιητή.»*⁷⁵

Οφείλουμε, αν θέλουμε να μιλάμε για μια συνολική αισθητική θεωρία, να διευρύνουμε την παραπάνω τοποθέτηση σε κάθε μορφή τέχνης και να μην την περιορίσουμε στη λογοτεχνία. Αυτό άλλωστε επιβάλλει η επιθυμία και η

⁷³ Abrams M. H., *Ο καθρέφτης και το φως* μτφ. Μπερλής Αρ. εκδ. Κριτική Αθήνα 2001.

⁷⁴ *ibid* οπισθόφυλλο.

⁷⁵ *ibid*, σ. 51.

ανάγκη μας να μιλάμε για τον Ρομαντισμό ως μια συνολική θεώρηση των τεχνών και της σκέψης του ανθρώπου. Μπορούμε να αντικαταστήσουμε τον όρο ποίηση με τον όρο τέχνη και στη θέση του ποιητή να τοποθετήσουμε το δημιουργό στο κείμενο του Abrams, για να μιλήσουμε για τον Ρομαντισμό συνολικά. Για να υποστηρίξουμε αυτή την γενίκευση δεν έχουμε παρά να αναφερθούμε στον Schiller και στη θέση του ποιητή που έχουμε ήδη αναφέρει: το συναίσθημα χαρακτηρίζει τους σύγχρονους οι οποίοι προβάλλουν τη φύση όπως αντανakλάται μέσα τους, σε αντίθεση με τους κλασικούς. Η θέση αυτή θα επηρεάσει ιδιαίτερα την ομάδα της Ιένας, τους αδελφούς Schlegel και τον Schelling. Ο τελευταίος στην ομιλία του «Η σχέση των πλαστικών τεχνών με τη φύση», το 1806, είναι από τους πρώτους που θα υποστηρίξουν πως η τέχνη οφείλει να μην είναι μίμηση της φύσης.⁷⁶ «*Η τέχνη πηγάζει από τη ζωηρή κίνηση των εσώτατων νοητικών και πνευματικών ενεργειών, που ονομάζουμε έμπνευση. Ό,τι αναπτύχθηκε από δύσκολες ή μικρές αρχές, χρωστάει τη μεγάλη ισχύ και το μεγαλείο του στην έμπνευση.*»⁷⁷ αναφέρει στην ομιλία του. Οι θέσεις του θα επηρεάσουν ιδιαίτερος των Coleridge στην ανάπτυξη των δικών του θέσεων για τη φαντασία.

Στη Γερμανία, η τετράτομη εγκυκλοπαίδεια της αισθητικής με τίτλο *Γενική θεωρία των καλών τεχνών* η οποία εκδόθηκε τα έτη 1771-1774, επηρέασε και επηρεάστηκε από το λογοτεχνικό κίνημα «Sturm und Drang». Εκεί ο J.G. Sulzer, απορρίπτει τη θεωρία της μίμησης όχι για τις παραστατικές τέχνες αλλά για την ποίηση, τη μουσική και τον χορό⁷⁸, βάζοντας το θεμέλιο λίθο της εκφραστικής θεωρίας. Ο Goethe επίσης διαφωνώντας ρητά με τον διαφωτιστή Diderot (1713-1784) για τη σχέση της φύσης με την τέχνη, θεωρεί ότι «*η φύση πλάθει ένα ζωντανό αλλά τυχαίο πλάσμα, ο καλλιτέχνης σχηματίζει ένα πλάσμα νεκρό αλλά προικισμένο με νόημα*»⁷⁹. Αυτό που ενδιαφέρει τους ρομαντικούς λοιπόν είναι το νόημα, η έκφραση ή η εξωτερίκευση του πνεύματος μέσω των αισθητικών μορφών.

⁷⁶ Schelling F. W. J. *Η σχέση των πλαστικών τεχνών με τη φύση* ο,π, σ. 21.

⁷⁷ *ibid* σ.51.

⁷⁸ Abrams M. H., *Ο καθρέφτης και το φως* μτφ. Μπερλής Αρ. εκδ. Κριτική Αθήνα 2001, σ.175.

⁷⁹ Bras Gerard *Ο Χέγκελ και η Τέχνη* μτφ. Στρατής Πασχάλης εκδ. Πατάκη Αθήνα 2000 σ.20

Η τέχνη τους δίνει τη δύναμη να υπερβούν την πραγματικότητα. Η μιμητική, ρασιοναλιστική άποψη της τέχνης, περιόριζε την φαντασία των δημιουργών, εγκλώβιζε στα στενά της όρια τη δημιουργία, με αποτέλεσμα την ανεπάρκεια και την παρακμή της τέχνης, το 18^ο αιώνα⁸⁰. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του νεοκλασικιστή γάλλου ζωγράφου Jacques Louis David (1748-1825). Ο David φτάνει κυριολεκτικά το νεοκλασικισμό στα όρια του, φιλοτεχνεί αριστουργηματικούς πίνακες όπως «Ο όρκος των Ορατίων»(1784 εικ. 15) και «Ο θάνατος του Μαρά»(1793 εικ.16) και οδηγείται σε μια νέα σύλληψη του ιστορικού πίνακα. Όπως αναφέρει ο Αργκάν «η ιστορία δεν είναι πια αξιομνημόνευτο και παραδειγματικό γεγονός ούτε δράμα ούτε επεισόδιο` είναι η λογική και, μαζί, η ηθική των συμβάντων.»⁸¹ Ωστόσο, όταν καλείται να ζωγραφίσει τον «όρκο του σφαιριστηρίου» κατά παραγγελία της εθνοσυνέλευσης, το αφήνει ανολοκλήρωτο. Αδυνατεί να αναπαραστήσει τους σύγχρονούς του με τους κανόνες του Νεοκλασικισμού. Η Γαλλία θα περιμένει το ρομαντικό Delacroix για να κάνει την απαιτούμενη υπέρβαση.

Οι ρομαντικοί αντί να αναπαριστούν την πραγματικότητα, δημιουργούν μια νέα, ένα νέο κόσμο, ιδεατό. Η ποίηση γράφει ο Wordsworth «...αναλαμβάνει λοιπόν τον ευγενικό ρόλο να σχηματίζει πρότυπα για να βελτιώνει το σχήμα της ύπαρξης του Ανθρώπου, και να ξαναπλάθει τον κόσμο.»⁸² Ο ιδεαλισμός φτάνει στα άκρα. Οι ρομαντικοί, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Blake, αρνούνται πλήρως την απτή πραγματικότητα ως απάτη.

«Μόνο τα Πνευματικά Πράγματα είναι Αληθινά. Κανένας δε γνωρίζει που Κατοικεί αυτό που ονομάζεται Σωματικό: κατοικεί στην Απάτη, η ύπαρξη του είναι ένας Απατεώνας. Που αλλού βρίσκεται η ύπαρξη Εκτός Από το Μυαλό ή τη σκέψη; Που βρίσκεται αν όχι στο Μυαλό ενός Ανόητου;»⁸³

Με τη δημιουργική φαντασία, το πνεύμα, τη δύναμη του νου, ο δημιουργός του έργου τέχνης γίνεται και δημιουργός του κόσμου. Η αλήθεια υπάρχει μόνο στον ιδεατό κόσμο. Αν όμως ο αληθινός κόσμος είναι ο κόσμος

⁸⁰ Lilian R. Furst, *Ρομαντισμός* ο,π,σ.29

⁸¹ Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη* μτφ. Α. Παπαδημήτρη Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998 σ.46

⁸² Lilian R. Furst, *Η προοπτική του Ρομαντισμού* ο,π,σ.232

⁸³ *ibid* σ.184

των Ιδεών, αν «η εξωτερική εικόνα του κόσμου είναι ένας κόσμος σκιών»⁸⁴, όπως γράφει ο Novalis, σε τι διαφέρουν οι απόψεις των ρομαντικών από τη θεωρία των Ιδεών του Πλάτωνα; Ο Πλάτωνας (427-348 π.Χ.) στην *Πολιτεία* ή *Περί Δικαίου* υποστήριξε πως ο κόσμος διακρίνεται σε δύο επίπεδα: α) στον Νοητό Κόσμο, ο οποίος συμβολίζεται με τον Ήλιο και συμβολίζει τις αιώνιες και αρχετυπικές ιδέες, τα όντως όντα και β) στον Αισθητό Κόσμο, ο οποίος συμβολίζεται με Σπήλαιο και συμβολίζει τα ψεύτικα όντα, αυτά που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται αποκλειστικά με τις περιορισμένες του αισθήσεις. Οι άφθαρτες ιδέες είναι ο πρωτότυπος και μόνος πραγματικός κόσμος, η ακριβής πραγματικότητα, ενώ τα αισθητά αντικείμενα δεν είναι παρά αντίγραφα, «απεικασματα», ή αλλιώς αναπαραστάσεις των ιδεών. Τα αισθητά πράγματα εξαρτώνται από τις ιδέες, καθ-ορίζονται επί της ουσίας από αυτές. Για τον Πλάτωνα οι Ιδέες, το «Αγαθόν», ταυτίζονται οντολογικά με τον ίδιο τον Θεό. Ο Πλάτωνας βασισμένος στη θεωρία των Ιδεών απορρίπτει την τέχνη, την υποτιμά θεωρώντας ότι αναπαριστά το αντίγραφο, θεωρώντας ότι δεν πρόκειται παρά για ένα απεικασμα του ήδη υπάρχοντος απεικασματος. Χρησιμοποιεί μάλιστα τον όρο *μίμησις* στον οποίο και προσδίδει αρνητική σημασία. Πρέπει να επισημανθεί εξάλλου πως ο Πλάτωνας προσπαθεί να υποτιμήσει την τέχνη, επειδή ακριβώς αναγνωρίζει τη δύναμη της καθώς και τη γοητεία που ασκεί στους ανθρώπους⁸⁵. Η τέχνη λοιπόν πρέπει να είναι ελεγχόμενη και να εξυπηρετεί τους σκοπούς της Πολιτείας.

Οι ρομαντικοί ταυτίζουν την τέχνη με τη φιλοσοφία ως προς την αναζήτηση της αλήθειας βάζοντας στο κέντρο το άτομο και όχι την πολιτεία, αναζητώντας την απόλυτη ελευθερία.

Το χάσμα που δημιουργείται ανάμεσα στον Πλάτωνα και τους ρομαντικούς έρχεται με έναν τρόπο να καλύψει ο νεοπλατωνιστής Πλωτίνος. Ο Πλωτίνος (204-270 μ.Χ.), ο οποίος μελετήθηκε από τους ρομαντικούς, ανασκεύασε τη θέση του Πλάτωνα υποστηρίζοντας πως η τέχνη παρακάμπτει τον κόσμο των αισθήσεων και αναπαριστά τις ιδέες:

⁸⁴ Lilian R. Furst, *Η προοπτική του Ρομαντισμού* ο,π,σ.188.

⁸⁵ Έφη Φουντουλάκη, *Επαναφορά στο Greco*, ο,π,.

«...πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι οι τέχνες δεν μιμούνται τα ορατά αντικείμενα με άμεσο τρόπο, αλλά ανατρέχουν στους Λόγους [τις αρχέτυπες ιδέες] από τους οποίους πηγάζει η φύση [μιμείται και η φύση] . Ακόμη ότι αυτές κάνουν πολλά πράγματα μόνες τους: είναι φορείς ομορφιάς και προσθέτουν εκεί που η φύση είναι ελλιπής»⁸⁶

Ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας επιδέξιος τεχνίτης αλλά δημιουργός που έχει τη δυνατότητα να εξωραϊζει και την ίδια τη φύση. Οι μορφές της τέχνης είναι ανώτερες από εκείνες της φύσης. Το ίδιο θα υποστηρίξει αργότερα και ο Hegel (1770-1831), θεωρώντας ότι στα έργα τέχνης διακρίνουμε κάτι που ξεπερνά την εξωτερική εμφάνιση, «το πνεύμα άπτεται της πραγματικότητας.»⁸⁷ Διαπιστώνουμε ότι ο ρόλος του καλλιτέχνη, του δημιουργού, αποκτά ιδιαίτερη σημασία για το ίδιο το έργο. Είναι αυτός που καταθέτει το πνεύμα στο έργο, είναι αυτός που μιλά μέσα από το έργο. Έτσι δεν έχει ανάγκη πια να αναπαριστά σπουδαία ιστορικά θέματα ή πρόσωπα. Δεν είναι τα σπουδαία θρησκευτικά θέματα ή οι βασιλείς που αναζητά κάποιος σε ένα πίνακα ζωγραφικής, σε ένα ποίημα ή σε ένα μουσικό έργο για να αναγνωρίσει την αξία του και την σπουδαιότητα του. Η ζωγραφική των Ολλανδών, την οποία ο Hegel εκθείαζε, παίρνει άλλη αξία πλέον. Η τοπιογραφία επίσης, ενώ είχε για τους κλασικιστές την τελευταία θέση στην ιεραρχία της τέχνης⁸⁸, με τους ρομαντικούς διεκδικεί κυρίαρχη θέση. Ο Turner (1775-1851) και ο Constable (1776-1837) στην Αγγλία φιλοτέχνησαν έργα τα οποία άλλαξαν την ιστορία της τέχνης. Οι εικόνες της καθημερινότητας έχουν το νόημα που τους δίνει ο καλλιτέχνης, μέσα από τον τρόπο που φωτίζει, μέσα από την οπτική του. Διαφορετική είναι και η θέση του θεατή, του αναγνώστη ή του ακροατή ενός έργου τέχνης. Η νέα αισθητική αντίληψη απελευθερώνει μαζί με τον καλλιτέχνη και τον ίδιο τον θεατή. Μπορεί να αντικρίσει τα έργα της τέχνης με ένα περισσότερο προσωπικό του βλέμμα, να αναζητά το δικό του πνεύμα σ' αυτά.

⁸⁶ Beardsley M.C. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* ο,π, σ. 79 επίσης οι θέσεις του Πλωτίνου για την τέχνη στο Γ.Μ. Βιζυηνού *Η φιλοσοφία του Καλού παρά Πλωτίνω* εκδ. Αρμός(κεφ Ζ΄). Το απόσπασμα από του Πλωτίνου Εννεάδες V.viii.I

⁸⁷ Bras Gerard *Ο Χέγκελ και η Τέχνη* ο,π,σ.25

⁸⁸ Πηγέ Ζ. *Η ζωγραφική τον 19ο αιώνα*. μτφ. Χαραλαμπίδης Α. εκδ. Νεφέλη Αθήνα 1984. σ.37.

Οι «Ιδέες» του Πλάτωνα δεν κατοικούν πια στον ουρανό, αλλά εντός της ψυχής του ανθρώπου. Η «κάθετη» σχέση του ανθρώπου με τις ιδέες δίνει τη θέση της σε μία «οριζόντια» , εσωτερική σχέση, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το Θεό. Ο Novalis στον οποίο αναφερόμαστε πολύ συχνά, αποφαίνεται: *«Ονειρευόμαστε ταξίδια μέσα στο σύμπαν: μήπως όλο το σύμπαν δεν βρίσκεται μέσα μας; Δε γνωρίζουμε τα βάθη του ανθρώπινου πνεύματος. Το μυστήριο μονοπάτι οδηγεί μέσα μας.»*⁸⁹.

⁸⁹ Lilian R. Furst, *Η προοπτική του Ρομαντισμού* ο,η,σ.188.

Το πρόβλημα της αναπαράστασης.

Η μετάβαση από τη μίμηση της φύσης στην έκφραση των συναισθημάτων, στην ενεργοποίηση την δημιουργικής φαντασίας του καλλιτέχνη είναι το χαρακτηριστικό της ρομαντικής τέχνης, όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στην ουσία αναφερόμαστε σε μία μετάβαση του καθρέφτη. Το έργο τέχνης δεν είναι καθρέφτης της φύσης, του εξωτερικού κόσμου, αλλά καθρέφτης του εσωτερικού κόσμου του ποιητή. Η τέχνη, με τη βοήθεια της φαντασίας αναπαριστά τα συναισθήματα, τις ιδέες του δημιουργού. Ακόμα κι όταν για παράδειγμα ένας πίνακας ζωγραφικής αναπαριστά ένα αντικείμενο, ένα τοπίο ή ακόμα και ένα πορτρέτο δεν πρόκειται για μια απλή μίμηση της φύσης. Πρόκειται για την αναπαράσταση ενός αντικείμενου ή τοπίου ή κάποιου πρόσωπο μέσα από την προσωπική ματιά του ζωγράφου. Η σύνθεση, το έργο προκύπτει από τον τρόπο που ο δημιουργός μέσα από μια εσωτερική διαδικασία θα ωθηθεί στην απεικόνιση. Ο Cezanne(1839-1906) που έζησε κάποια χρόνια μετά την έκρηξη της ρομαντικής εξέγερσης έλεγε ενδεικτικά για τους πίνακες του: *«το τοπίο σκέπτεται τον εαυτό μου μέσα μου, εγώ είμαι η συνείδηση του»* ή *«το να ζωγραφίζεις ένα πρόσωπο σαν να ήταν αντικείμενο δεν σημαίνει ότι το απογυμνώνεις απ' τη σκέψη του.»*⁹⁰ Η μίμηση, η προσπάθεια πιστής απεικόνισης δεν υφίσταται πια για την τέχνη.

Πρέπει να επισημάνουμε ότι χρησιμοποιούμε συχνά τον όρο *μίμηση* γιατί αυτός είναι που αναφέρεται στα περισσότερα κείμενα. Ο όρος *αναπαράσταση* είναι ίσως πιο δόκιμος καθώς, είτε στην κλασική αρχαιότητα είτε στη νεοκλασική τέχνη, ο δημιουργός δεν αντιγράφει πιστά αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις εξωραϊίζει τη φύση. Ο όρος *αναπαράσταση* βέβαια είναι δόκιμος γιατί αναγνωρίζει την αξία, τη σημασία του δημιουργού σε σχέση με ένα έργο τέχνης. Η μετάβαση από τη μίμηση στην αναπαράσταση, η οποία

⁹⁰ Μερλώ-Ποντύ Μ. *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* . μτφ. Μουρίκη Α. εκδ. Νεφέλη 1991 σ.42.

πραγματοποιείται από τους ρομαντικούς, είναι στην ουσία ο διαφορετικός τρόπος ανάγνωσης τόσο των σύγχρονων έργων τέχνης όσο και αυτών του παρελθόντος.

Ακόμα και η έλευση της φωτογραφίας λίγα χρόνια αργότερα, η οποία αρχικά θεωρήθηκε ως η εγκυρότερη και αντικειμενική αναπαράσταση, δεν άργησε να αμφισβητηθεί. Ο Giulio Carlo Argan γράφει ότι «η υπόθεση πως η φωτογραφία αναπαράγει την πραγματικότητα όπως και η ζωγραφική όπως τη βλέπουμε δεν ευσταθεί. Δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε το γεγονός ότι ο φακός είναι ένα αμερόληπτο μάτι...»⁹¹ Όπως ο ζωγράφος έτσι και ο φωτογράφος επιλέγει το θέμα, έχει συγκεκριμένη οπτική γωνία, ενώ έχει τη δυνατότητα να ρυθμίσει το φωτισμό. Η διαφορά είναι ότι η αποτύπωση γίνεται με τεχνητό τρόπο, αλλά το γεγονός αυτό, όπως συμβαίνει με τη σύγχρονη φωτογραφία, δεν μας αποδεικνύει την αντικειμενικότητά της.

Όπως αναφέρει ο Abrams, ο ποιητής αποτελεί μεν την πηγή, το έργο του ωστόσο παραμένει αναπαράσταση. Η εκφραστική θεωρία προαπαιτεί ένα μέσο. Το έργο τέχνης είναι το αποτέλεσμα της έκφρασης, είναι η αναπαράσταση του αισθήματος ή της ιδέας του δημιουργού. Η σκέψη ή η αίσθηση του καλλιτέχνη είναι το πρωτότυπο, οι λέξεις, τα χρώματα, τα υλικά είναι το μέσο και το έργο τέχνης το αποτέλεσμα. Θα πρέπει να αποφύγουμε οποιοδήποτε συσχετισμό με τον όρο «παράσταση» καθώς αυτό που γεννιέται από τον καλλιτέχνη αρχικά είναι το συναίσθημα.

Οι ιδέες είναι πρωτογενείς. Τα έργα της Τέχνης ποτέ.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις μάς οδηγούν σε αυτό που αποκαλούμε πρόβλημα της αναπαράστασης, το οποίο θα λέγαμε ότι έχει δυο βασικές συνιστώσες. Η πρώτη σχετίζεται με την αδυναμία αναπαράστασης των ιδεών και η δεύτερη με το πρόβλημα που προκύπτει στα πλαίσια της αισθητικής .

⁹¹ Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη* ο,π, σ.σ. 86-87.

Το πρόβλημα της αναπαράστασης από τη θεωρία της μίμησης στη θεωρία της έκφρασης.

Θα ξεκινήσουμε αντίστροφα. Η θεωρία της μίμησης, η οποία κατά κύριο λόγο βασίσθηκε στις απόψεις του Αριστοτέλη και η οποία επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τους Διαφωτιστές, πρέσβευε ότι η τέχνη ακολουθώντας συγκεκριμένους κανόνες μπορεί να φτάσει στο στόχο της. Στόχος της δεν είναι άλλος από την αναπαράσταση της φύσης. Χωρίς να επεκταθώ σε λεπτομέρειες, παρά τις διαφωνίες που κατά καιρούς διατυπώθηκαν ή τις παρεκκλίσεις που σημειώθηκαν⁹², τόσο η προοπτική στη ζωγραφική, ο ρόλος του περιγράμματος, οι τέλει αναλογίες των αρχαίων που υιοθέτησαν οι νεοκλασικιστές ζωγράφοι, όσο και οι αριστοτελικοί κανόνες της ποιητικής έπαιξαν έναν καθοριστικό ρόλο στην τέχνη.

Το πρόβλημα λοιπόν προκύπτει ως εξής: εφόσον η τέχνη δε μιμείται τη φύση, ποιους κανόνες οφείλει να ακολουθεί; Πως μπορούμε να μιλάμε για το αντικειμενικά ωραίο που αναζητά η αισθητική όταν έχουμε να κάνουμε με ιδέες και συναισθήματα; Να γιατί οι ρομαντικοί λάτρεψαν τον Σαίξπηρ θεωρώντας τον ρομαντικό. «Δεν είναι άραγε ο Σαίξπηρ ο Αισχύλος του ρομαντικού είδους;⁹³» είναι η ρητορική ερώτηση που διατυπώνει ο Friedrich Schlegel το 1797. Οι ρομαντικοί τόσο στη Γερμανία όσο και στην Αγγλία, όπως είναι βέβαια φυσικό, βρίσκουν έναν γνήσιο προάγγελο της τέχνης τους. Η ρομαντική τέχνη, δεν μπορεί να εγκλωβιστεί στους νεοκλασικιστικούς κανόνες, αντιτίθεται σε κάθε σύμβαση που την περιορίζει. Ο Tieck σε κάποια από τα θεατρικά του έργα φτάνει στο σημείο να καταργεί τη θεατρική σύμβαση, βάζοντας τον ηθοποιό του να απευθύνεται στο μηχανικό σκηνής,

⁹²Για παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε τρεις χαρακτηριστικές περιπτώσεις: Ο Σαίξπηρ υπήρξε από τους πρώτους που θεατρικούς συγγραφείς που δεν ακολούθησαν τους νεοκλασικιστικούς κανόνες στα έργα τους, ο Μολιέρος επίσης στο έργο του *Κριτική του σχολείου παντρεμένων γυναικών* καταφέρεται εναντίων των κανόνων. Ο Γκρέκο στη ζωγραφική του συχνά αδιαφορεί για την προοπτική με αποτέλεσμα να κριθεί αρνητικά το έργο του.

⁹³Περράκης Μάνος (επιλογή-μετάφραση-επιμέλεια) *Το ρομαντικό απόσπασμα* εκδ.futura 2003 σ.54.

ενώ η δράση του έργου βρίσκεται σε εξέλιξη. «Γιατί βρέχει;» ρωτάει ο αποσβολωμένος ήρωας κι ο μηχανικός απαντά «Γιατί οι βροχές αρέσουν στο κοινό.»⁹⁴ Ο Tieck διαλύει κάθε ψευδαίσθηση, πόσο μάλλον την αληθοφάνεια που επιζητούσε ο Αριστοτέλης. Πόσο απέχει όμως η πράξη του από την «παράβαση» του Αριστοφάνη; Δεν θα επεκταθούμε, αναφέρουμε το παράδειγμα για να επισημανθεί πόσο μονοδιάστατα μπορεί να διαβάστηκε η αρχαία ελληνική παράδοση από τους Διαφωτιστές καθώς και για να υποστηρίξουμε τη θέση ότι οι ρομαντικοί διάβασαν με διαφορετικό τρόπο τους αρχαίους.

Η αναζήτηση του ωραίου για τους ρομαντικούς, αλλά και οι κανόνες για την τέχνη οδηγούν μακριά από τα έως τότε διαμορφωμένα πλαίσια. Ο Schiller προσπαθώντας να συνθέσει τον θεωρητικό και τον πρακτικό λόγο στον αισθητικό ορίζει την ομορφιά ως την ελευθερία στην εμφάνιση⁹⁵, εννοώντας ότι η αισθητική εποπτεία συλλαμβάνει το αντικείμενο της χωρίς να υπακούει στους κανόνες της διάνοιας⁹⁶. Αυτές οι απόψεις θα οδηγήσουν τη ρομαντική τέχνη στην αναζήτηση του ά-μορφου ή του ά-σχημου.

Οι ρομαντικοί συγγραφείς φτάνουν στο σημείο να υμνούν το απόσπασμα, αφήνοντας τα έργα τους άλλοτε ανολοκλήρωτα κι άλλοτε παρουσιάζοντας απλώς θραύσματα έργων. Το απόσπασμα δίνει την ελευθερία στο συγγραφέα να εκφραστεί χωρίς να εντάξει κάπου αυτή τη σκέψη. Η σκέψη, χωρίς περιτύλιγμα, ανοιχτή, έξω από κάθε σχήμα. «Τα αποσπάσματα είναι ζωηρά βλέμματα προς το άπειρο, το οποίο δύναται να αντικρύσουν ακριβώς επειδή έχουν συνείδηση της περατότητας τους» γράφει ο Μάνος Περράκης στην εισαγωγή της έκδοσης «*Το ρομαντικό απόσπασμα*». Επισημαίνει επίσης: «*Το απόσπασμα βρίσκεται σε συνεχή αντιπαράθεση με το τέλειο και το άπειρο επιχειρώντας να μεταδώσει το μη μεταδώσιμο... αποτελώντας έναν ενδιάμεσο ανοιχτό, μέσο, χώρο έντασης.*»⁹⁷. Είναι η προσπάθεια εξάλειψης της απόστασης ανάμεσα στη γλώσσα και τη σκέψη, η ουτοπία της «απόλυτης παρουσίας» της σκέψης στο γραπτό λόγο, στην κάθε

⁹⁴ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού* ο,π, σ. 185.

⁹⁵ Windelband W. – Heimsoeth H. *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας* ο,π,σ.98.

⁹⁶ Σελ.9 «Ο ιδεαλισμός των ρομαντικών και οι θέσεις των περισσοτέρων, βασίζονται σε μια διαφορετική ανάγνωση της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και τέχνης».

⁹⁷ Περράκης Μάνος (επιλογή-μετάφραση-επιμέλεια) *Το ρομαντικό απόσπασμα* ο,π,σ.18.

λέξη. Ιδιαίτερα «ο Friedrich Schlegel, ο Jean Paul και ο Novalis, λέγει η Kathleen Wheeler, υιοθέτησαν προσεκτικά σχεδιασμένα πρότυπα ακαταληψίας ως τρόπο ερεθισμού των αναγνωστών, μέσω των αποσπασματικών και χρησιμοειδών εκφράσεων, προκειμένου να τους εμπλέξουν στην ίδια τη σκέψη και στη χρήση της γλώσσας ως οχήματος της σκέψης.»⁹⁸ . Άλλωστε, όπως σημειώνει και ο Friedrich Schlegel, «ακόμα και το πιο μεγάλο σύστημα είναι μονάχα ένα απόσπασμα.»⁹⁹

Αντίστοιχα οι ρομαντικοί ζωγράφοι προσπαθούν να εκφράσουν το συναίσθημα και τη σκέψη με το χρώμα αντί των λέξεων, ερχόμενοι επίσης σε ρήξη με τον νεοκλασικισμό. Η ρομαντική εξέγερση στη ζωγραφική δεν είναι ομοιογενής όπως τίποτα ομοιογενές δεν έχουμε διακρίνει στο ρομαντισμό ως τώρα. Γενικά, παρατηρεί ο Peillex αναφερόμενος στους αντιπροσωπευτικότερους εκπροσώπους, «η ζωγραφική απελευθερώθηκε απόλυτα από την πλαστική, επωφελήθηκε απ' όλες τις δυνατότητες υποβολής του χρώματος και απάλλαξε τη φόρμα από το στενάχωρο περίγραμμα της. Ο συμβατικός τρόπος θέασης των αντικειμένων και των σωμάτων συνδέθηκε βαθμιαία με ψυχικές καταστάσεις.»¹⁰⁰ Στη Γαλλία οι Gros(1771-1835) Gericault(1791-1824) και κυρίως ο Delacroix (1798-1863) αποτέλεσαν τους κύριους εκφραστές του ρομαντισμού. Το χρώμα κυριαρχεί στους πίνακες τους, ο ένας επηρέασε με μοναδικό τρόπο τον άλλο τόσο στη φόρμα όσο και στα θέματα που επέλεγαν. Πρώτος ο Gros άνοιξε το δρόμο στο ρομαντισμό, για να συνεχίσει ο Gericault με τη αλληγορική «Σχεδία της Μέδουσας» (εικ. 11) και να σφραγίσει οριστικά τη νίκη του ενάντια στον Κλασικισμό ο Delacroix(εικ.12,13,14). «Το πραγματικό είναι για μένα οι απατηλές εικόνες που δημιουργώ με τη ζωγραφική μου.»¹⁰¹, γράφει στο ημερολόγιο του ο ζωγράφος.

Οι ρομαντικοί ζωγράφοι όμως που απαγκιστρώθηκαν τελείως από τους προγενέστερους και προκάλεσαν τομή ήταν ο Goya στην Ισπανία και οι Turner και Blake στην Αγγλία. Ο Ισπανός Goya φιλοτέχνησε έργα που

⁹⁸ Στ. Ροζάνης, *Η ρομαντική εξέγερση*, ο.π., σ.49.

⁹⁹ Στ. Ροζάνης, *Walter Benjamin Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*, εκδ. Μεταίχμιο, 2005, σ.26.

¹⁰⁰ Πεγέ Ζ. *Η ζωγραφική τον 19ο αιώνα*, ο.π., σ.21.

¹⁰¹ *ibid* σ.29.

υπονομεύουν τελείως την προοπτική. Παρουσίασε, όπως και ο Blake εξωπραγματικά πλάσματα, εφιαλτικές εικόνες πέρα από κάθε προηγούμενο. Τα «οραματικά» έργα και των δυο και τα χαρακτηριστικά τους θα προκαλούν μέχρι σήμερα τεράστιο ενδιαφέρον. Οι «μαύροι πίνακες» (εικ.3,4,5) περιόδου του Goya, φιλοτεχνημένοι οι περισσότεροι όχι προς έκθεση ή πώληση, αποτελούν τα σημαντικότερα τεκμήρια ρομαντικής τέχνης. Ο Goya με πίνακες όπως ο «σκύλος», ζωγραφισμένος το 1820-23, στον οποίο ξεπροβάλλει το κεφάλι ενός σκύλου κάτω αριστερά καταλαμβάνοντας το ένα εκατοστό της επιφάνειας του πίνακα «αγγίζει τα όρια της ανεικονικής τέχνης.»¹⁰²

Εκείνος ο οποίος φτάνει τα όρια του ά-μορφου και του ά-σχημου με τη ζωγραφική του είναι ο Turner (εικ. 7,8,9,10). Στα έργα του το φως διαλύει τις μορφές των αντικειμένων, το χρώμα μεταφέρει το πάθος με μοναδικό τρόπο. Ο K. Clark σημειώνει: *«Ο Τέρνερ πρέπει να κριθεί και για πίνακες του που δεν παρουσίασε σε εκθέσεις. Είναι πάρα πολλοί και συχνά φτάνουν σε υψηλό βαθμό εκφραστικής τελειότητας. Είναι βέβαιο, φυσικά, ότι αρκετοί στερούνται τελικής μορφής, και μερικές φορές δεν είναι δυνατό να αναγνωριστεί καν το θέμα. Τα πράγματα έχουν εξαφανιστεί εντελώς, εκτός αν δεχτούμε ως τέτοια ένα τυχαίο κόκκινο πανί και εκείνα τα ανεξήγητα συνονθυλεύματα χρωμάτων που οι συντάκτες των καταλόγων απελπισμένοι, έχουν περιγράψει ως «Θαλάσσια τέρατα» ή «Πλοία σε κίνδυνο». Όμως, αυτό δε σημαίνει ότι οι πίνακες είναι επιφανειακοί και ανολοκλήρωτοι, αντίθετα, το χρώμα που καλύπτει αυτούς τους μεγάλους μουσαμάδες έχει απλωθεί και σβηστεί με τη μεγαλύτερη προσοχή και τη μέγιστη λεπτότητα.»*¹⁰³ Το κείμενο θα μπορούσε να αναφέρεται στον Frenhofer, τον ήρωα του Balzac στο *Άγνωστο Αριστούργημα*. Έτσι ο Turner μέσω της αποδόμησης των κανόνων και την έντονη εκφραστικότητα, το πάθος για το χρώμα φθάνει σε ένα αποτέλεσμα α-μορφίας που θα στιγματίσει τη ρομαντική ζωγραφική.

Η τέχνη η οποία εξυψώνεται όσο καμία άλλη από τους ρομαντικούς είναι η μουσική. Η μουσική γίνεται η έκφραση του εσωτερικού κόσμου του

¹⁰² Rose-Marie & Rainer Hagen *Γκόγια* μτφ. Φιλίππου Αλίκη εκδ. Taschen/Γνώση Αθήνα 2005 σ. 75.

¹⁰³ Απόσπασμα από το κείμενο του K. Clark «Landscape into Art» 1949. Εδώ παρατίθεται σε μετάφραση Νίκου Κοκκάλα από το ανθολόγιο κριτικών κειμένων της έκδοσης της Βιβλιοθήκης Τέχνης, Καθημερινή 2006 σ.184.

συνθέτη, το «ξεχείλισμα της καρδιάς» του, οι ήχοι είναι «φυσικά σημεία» των συναισθημάτων του.¹⁰⁴ Η μουσική πριν τους ρομαντικούς χρειαζόταν λόγια, στίχους για να θεωρείται τέχνη. Ο Kant στο έργο του *Κριτική της κριτικής Δύναμης* θεωρεί την οργανική μουσική, την μουσική χωρίς λόγια και παντομίμα, απλώς ένα παιχνίδι χωρίς περιεχόμενο.¹⁰⁵ Αντίθετα ο Herder υποστήριξε τη χειραφέτηση της μουσικής απ' τον λόγο όπως και ο Γερμανός ρομαντικός συγγραφέας Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 - 1798). Έτσι η μουσική ανεξάρτητη πια, γίνεται η τέχνη που γεννά τα εντονότερα συναισθήματα, απελευθερωμένα πια μπορεί να γεννά ελεύθερα εικόνες, σκέψεις στον ακροατή μέσα από την έκφραση των συναισθημάτων του δημιουργού. Το πάθος και η συγκίνηση οφείλει να κυριεύει εκτός από συνθέτες και το ακροατήριο και τους μουσικούς ερμηνευτές της μουσικής. Ο Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788) γιος του Johann Sebastian Bach πίστευε πως ο μουσικός δεν μπορούσε να συγκινήσει αν δεν ήταν ο ίδιος συγκινημένος.¹⁰⁶

Η μουσική, επειδή ακριβώς χρησιμοποιεί την ασαφή γλώσσα των ήχων, είναι μια γλώσσα καθαρά συναισθηματική καθώς απευθύνεται απευθείας στο συναίσθημα. Η μουσική «είναι η ρομαντικότερη των τεχνών» *αποφαίνεται ο E.T.A. Hoffmann*, γιατί, όπως σημειώνει ο Στέφανος Ροζάνης, «ο σκοπός και το τέλος της είναι η δια της υλικότητας άρνηση του κόσμου των αισθήσεων και της ενυλότητας, και η εκτίναξη των μορφών προς το ουτοπικό άυλο: ήτοι προς την ουτοπική απειρότητα.»¹⁰⁷ Ο μη παραστατικός χαρακτήρας της¹⁰⁸, η αποδέσμευση της από το εξωτερικό υλικό των άλλων τεχνών, η αϋλότητα της μουσικής, όπως σημειώνουν οι Hegel, Adorno και Schelling; «η εκροή πνεύματος που διαποτίζει το πεπερασμένο της μορφής δια του απείρου καθιστά τη μουσική τη ρομαντικότερη των τεχνών.»¹⁰⁹ Η μουσική είναι έξω από κάθε σχήμα, είναι η ου-τοπία του ά-μορφου. Είναι η ρομαντικότερη των

¹⁰⁴ Carl Dahlhaus, *Αισθητική της Μουσικής*, μτφ. Οικονόμου Απ., Εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα 2000, σ.55.

¹⁰⁵ *ibid*, σ. 61-74 (η χειραφέτηση της οργανικής μουσικής).

¹⁰⁶ *ibid*, σ.57.

¹⁰⁷ Στέφανος Ροζάνης, *Για μια Φιλοσοφία της αποκάλυψης* Εκδόσεις Ψυχογιός Αθήνα 2007 σ.68.

¹⁰⁸ Abrams M. H., *Ο καθρέφτης και το φως* ο,π,σ.186.

¹⁰⁹ Στέφανος Ροζάνης, *Για μια Φιλοσοφία της αποκάλυψης* ο,π,σ.67-79.

τεχνών, γιατί προσεγγίζει όσο καμία άλλη τέχνη την αϋλότητα των συναισθημάτων, την αϋλότητα και το ά-μορφο των ιδεών.

Το αδύνατο της αναπαράστασης των ιδεών

Το σύμβολο. Η αποκάλυψη.

Οι ιδέες, τα συναισθήματα τα οποία εκφράζει ο δημιουργός μέσα από το έργο της τέχνης του, όπως είναι προφανές, είναι άυλα. Δεν μπορεί κανείς να τα αγγίξει, δεν μπορείς κανείς να τα δει. Αν τα αρώματα, οι μυρωδιές και οι ήχοι, της μουσικής για παράδειγμα, μας δίνουν την αίσθηση ότι προσεγγίζουν περισσότερο τις ιδέες, το καταφέρνουν γιατί είναι επίσης άυλες, όπως μέχρι τώρα υποστηρίξαμε. Τα έργα τέχνης όμως, πέραν της μουσικής, έχουν υλική υπόσταση ή χρησιμοποιούν ένα μέσο. Την εικόνα, το υλικό ή το λόγο. Αν, όπως είπαμε, δεν αναπαριστούν τη φύση ούτε τη μιμούνται, τότε τι ακριβώς αναπαριστούν; Για να δεις ένα είδωλο σε ένα καθρέφτη πρέπει να τοποθετήσεις απέναντι του οτιδήποτε έχει υλική υπόσταση. Το βέβαιο είναι ότι τίποτε το άυλο δεν μπορεί να αναπαρασταθεί. Αν λοιπόν τα έργα τέχνης είναι αποτέλεσμα της έκφρασης του εσωτερικού κόσμου του καλλιτέχνη, τι αναπαριστούν; Αν μόνο οι ιδέες είναι αληθινές, τότε τι είναι ο κόσμος που μας περιβάλλει;

Ο Charles Baudelaire γράφει στο ποίημα του «Αντιφωνίες»:

«Ένας ναός από ζωντανές κολόνες είναι η πλάση,
που λόγια ανεξιχνίαστα κάποτε ψιθυρίζουν`
ο άνθρωπος περνά απ' αυτά των συμβόλων τα δάση,
που τον κοιτάζουν φιλικά σάμπως να τον γνωρίζουν.»¹¹⁰

Charles Baudelaire

Ο κόσμος είναι ένα «δάσος συμβόλων». Σύμβολα λοιπόν είναι και τα έργα τέχνης. Σύμβολα και όχι μίμηση ή αναπαράσταση των ιδεών. Η έννοια του συμβόλου από τους ρομαντικούς κι έπειτα θα παίξει καθοριστική σημασία στην τέχνη. Ως σύμβολο ορίζεται μια αισθητή μορφή, ένα έμβλημα ή γεγονός που χρησιμοποιείται για να εκφράσει κάτι άλλο υπεραισθητό και

¹¹⁰ Baudelaire Charles, *Τα άνθη του κακού*, μτφ. Γιωργής Σημηριώτης, εκδ. γράμματα, 1991

αφηρημένο.¹¹¹ Ο κόσμος είναι ένας κόσμος συμβόλων που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν τις ιδέες είτε αυτές είναι συγκεκριμένες είτε αφηρημένες. Συγκεκριμένη είναι η ιδέα ενός αντικειμένου, αφηρημένο είναι ένα συναίσθημα ή η ιδέα της ελευθερίας για παράδειγμα. Ο A. W. Schlegel αναφέρει στις «*Διαλέξεις του για την Λογοτεχνία και την Τέχνη*» το 1884 ότι «το υπερβατικό μπορεί να φανερωθεί μονάχα συμβολικά, με εικόνες και σήματα.»¹¹² Έτσι η Ελευθερία ή η Γαλλία συμβολίζεται ως μια γυναίκα που κρατά όπλο και οδηγεί το λαό στον διάσημο πίνακα (εικ.14) του Delacroix. Αντίστοιχα το πλήρωμα της σχεδίας στον πίνακα του Gericault συμβολίζει το έθνος που αναζητά την ελπίδα. Οι πίνακες και τα ποιήματα του Blake επίσης βρίθουν συμβόλων, ενώ για τον Αργκάν είναι « το σημείο εκκίνησης της μεγάλης καμπύλης του ρομαντικού Συμβολισμού.»¹¹³

Πως όμως νοούμε τον κόσμο ως «δάσος συμβόλων»; Τι ακριβώς εννοεί ο A. W. Schlegel ως υπερβατικό; Ο Swedenborg (1688-1722), πριν την εξέγερση των ρομαντικών τους οποίους επηρέασε, έγραφε πως «κάθε μοναδικό πράγμα στη φύση αντιστοιχεί με πνευματικά πράγματα.»¹¹⁴ Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα ο κόσμος δεν αποτελείται από αντίγραφα των ιδεών αλλά από σύμβολα. Το αντικείμενο που χρησιμοποιείται ως τραπέζι, είτε έχει στρογγυλή επιφάνεια, είτε ορθογώνια, ονομάζεται τραπέζι. Οποιοδήποτε αντικείμενο έχει τη χρήση τραπεζιού ονομάζεται τραπέζι.

Γιατί άλλο πράγμα το τραπέζι και άλλο η Ιδέα του τραπεζιού.

«Τα ονόματα είναι οι ιδιότητες και τα προϊόντα της συνειδήσης.»¹¹⁵ γράφει ο Cacciari. Ό,τι η συνειδηση θεωρεί και αντιλαμβάνεται ως τραπέζι, το ονομάζει ως τέτοιο. Αυτό συμβολίζει το τραπέζι, αυτό είναι σύμβολο. Η φαντασία των παιδιών ή η «τρέλα» των μεγάλων άπειρα τραπέζια έχει μετατρέψει σε αυτοκίνητα, σπίτια ή ό,τι άλλο. Δεν μπορούμε να μιλάμε για αντίγραφα λοιπόν των ιδεών, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πως ένα αντικείμενο, η μια λέξη κατέχουν την καθεαυτό αλήθεια ή ότι την

¹¹¹ Θεοδ. Πελεγρίνης, ο.π. λήμμα σύμβολο σ.539.

¹¹² Lilian R. Furst, *Ρομαντισμός* ο.π. σ.73.

¹¹³ Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, ο.π. σ.33.

¹¹⁴ Στέφανος Ροζάνης, *Για μια Φιλοσοφία της αποκάλυψης*, ο.π., σ.31.

¹¹⁵ Massimo Cacciari, *The Necessary Angel*, μτφ. Miguel E. Vatter, State University of New York Press, Αλουάντζη 1997.

αναπαριστούν. Σημειώνει ο Cacciari: «Οι μορφές της αναλυτικό-εννοιολογικής σύνδεσης προϋποθέτουν την αναπαράσταση της αλήθειας όπως τα ονόματα προϋποθέτουν την κατοχή εντός του πράγματος καθεαυτού. Στην πραγματικότητα, αυτή η αντίληψη προδίδει μόνο μια άγνοια του προβλήματος της αναπαράστασης. Εάν η αναπαράσταση τίθεται ως ταυτόσημη εικόνα του πράγματος, επιστρέφουμε στην απορία του «αντιγράφου» στον Κρατύλο.»¹¹⁶

Οι ιδέες δεν αναπαρίστανται, δεν αντιγράφονται. Επιστρέφοντας πάλι στον Cacciari, επισημαίνουμε ότι το «είναι το ιδεών είναι απροθετικό, διακεκριμένο από τη σύνδεση που χαρακτηρίζει τη γνώση, και απαλλαγμένο από το διαλογισμό.»¹¹⁷. Οι ιδέες δε γίνονται, δεν συνδέονται με την ανακάλυψη άλλα με την έννοια της Αποκάλυψης. Είναι κρυμμένες πίσω από τα σύμβολα και αποκαλύπτονται καθώς, με μόνο μέσο μια μονίμως «αμήχανη» γλώσσα, γραπτή, προφορική, νοηματική, το εγώ τελικά μπορεί και ονοματίζει.

Το εγώ βαφτίζει τα εγώ του.

«Το ονομάζειν είναι η φανέρωση αυτής της δομής και αυτού του καθολικού νόμου και άρα προαπαιτούμενου της αποκαλυπτικής λειτουργίας της γλώσσας.»¹¹⁸ γράφει ο Ροζάνης.

Το υπερβατικό στο οποίο αναφέρεται ο A. W. Schlegel είναι αυτό που υπερβαίνει την πραγματικότητα, αυτό που είναι έξω από αυτή. Είναι η ιδέα που, κρυμμένη πίσω από τα ορατά, φανερώνεται ή αλλιώς αποκαλύπτεται μέσα από το ονομάζειν. Το ονομάζειν, μετατρέπει κάτι σε σύμβολο, γι' αυτό και είναι προαπαιτούμενο της Αποκάλυψης.

Εν κατακλείδι λοιπόν.

Δεδομένα δύο: Πρώτο δεδομένο και αρχετυπικό: Ο Κόσμος και οι Ιδέες που ες αεί φέρει αναλλοίωτος και μονίμως κυοφορών. Δεδομένο δεύτερο: Η Γλώσσα μόνιμη προσπάθεια ερμηνείας του Κόσμου. Πίσω από τον Κόσμο τρέχει και να τον κατονομάσει προσπαθεί. Ακόμη και στις πιο εκλεπτυσμένες της προσπάθειες ερμηνευτικά παραστέκεται. Η Γλώσσα Θρηνεί τον Κόσμο και γι' αυτό διαρκώς τον Ονομάζει.

¹¹⁶ ibid

¹¹⁷ ibid

¹¹⁸ Στέφανος Ροζάνης, *Για μια Φιλοσοφία της αποκάλυψης*, ο.π., σ.82

Φύσις κρύπτεσθαι φιλει
(Της φύσης τής αρέσει να κρύβεται.)

Ηράκλειτος

Φύσις κρύπτεσθαι φιλει. Μπορούμε να εντοπίσουμε, όπως ακριβώς συμβαίνει με τη φύση, μια κρυμμένη σχέση ανάμεσα στους ρομαντικούς και στη συγκεκριμένη άποψη του Ηράκλειτου. Τι ακριβώς εννοεί ο «σκοτεινός» Ηράκλειτος ως φύση στη φράση του αν όχι την πραγματικότητα, με την έννοια αυτού που «είναι» πραγματικά, της αλήθειας, αυτού που πραγματικά συμβαίνει σε αντίθεση με αυτό που φαίνεται; Θα μπορούσε ίσως να εννοεί ότι το κελαϊδισμα των κρυμμένων πουλιών κάτω από τις φυλλωσιές δεν παράγεται από το δέντρο όπως αρχικά και επιπόλαια θα πιστεύαμε. Στο κελαϊδισμα αρέσει να κρύβεται. Μόνο ο Ηράκλειτος θα μπορούσε να αντιληφθεί κάτι τόσο άμεσο, απτό και να το αναγάγει σε φιλοσοφία.

Μετά τον Ηράκλειτο, οι ρομαντικοί.

Ποιος δεν πόθησε την Δούκισσα de Alba περισσότερο ως ντυμένη παρά ως γυμνή maja (εικ. 1,2); Η γοητεία του κόσμου έγκειται στην κρυμμένη φύση του. Αν οι ορθολογιστές του διαφωτισμού ή οι σύγχρονοι φιλελεύθεροι καπιταλιστές κατηγορούνται από τους ρομαντικούς για την απομάγευση του κόσμου, είναι γιατί οι πρώτοι θεωρούν ότι μπορούν να φωτίσουν κάθε σημείο του κόσμου και να γνωρίσουν τα πάντα. Η γοητεία, η μαγεία και η μαγιά του κόσμου όμως θα αναζητείται πάντοτε στο ημίφως, στο σκοτάδι. «Η νύχτα με συμφέρει»¹¹⁹ έλεγε ο Καρούζος. Το σκοτάδι εξασφαλίζει την ύπαρξη του φωτός, τη χρησιμότητα του. «Εν τη αταξία η τάξις.» που έλεγε και ο Εφέσιος. Το σκοτάδι εξασφαλίζει την αναγκαία απειρότητα του κόσμου. Άλλωστε το άπλετο φως οδηγεί σε απώλεια της όρασης.

1. Νίκος Καρούζος, *Αντισεισμικός Τάφος*, εκδ. Εστία 1984

Ο Ρομαντισμός έρχεται για να αναζητήσει την κρυμμένη αλήθεια του ανθρώπου. Εκείνη δεν μπορεί να είναι η πραγματικότητα όπως φανερώνεται μπροστά στα μάτια μας. Θα ήταν άδικο για τον άνθρωπο να αποδεχθεί πως ο κόσμος αρχίζει και τελειώνει στις παραστάσεις του φυσικού κόσμου. Η αλήθεια άυλη και άμορφη μπορεί να αποκαλύπτεται μόνο στα άυλα και άμορφα. Στις ιδέες. Ο κόσμος δεν είναι τίποτα πέρα από «δάση συμβόλων» όπως γράφει ο Μπωντλαίρ στον οποίο ο άνθρωπος δίνει και αποκαλύπτει το νόημα.

Ο Ρομαντισμός, όπως ίσως κάθε σύστημα σκέψης, κάθε καλλιτεχνικό ρεύμα, αναζητά την ελευθερία. Η διαφορά είναι ότι Ρομαντισμός αναγνωρίζει ότι η ελευθερία, ως ιδέα, δεν μπορεί να υπόκειται σε κανόνες. Ο Ρομαντισμός καταφέρνει να απελευθερώσει την τέχνη, τον καλλιτέχνη και το θεατή, το δημιουργό και το κοινό, σπάζοντας την αυστηρότητα και τους περιορισμούς που έθεταν οι Ακαδημίες στους ζωγράφους ή οι Αριστοτελικοί κανόνες στο θέατρο και τη λογοτεχνία. Τα έργα τέχνης κρύβουν μέσα τους την ψυχή του δημιουργού και το κοινό ή το ακροατήριο μπορεί να αντιληφθεί όσα αντέχει. Το έργο τέχνης άλλωστε είναι πια καθρέφτης, όχι του εξωτερικού κόσμου αλλά του εσωτερικού κόσμου του θεατή. Όποιος στέκεται απέναντι του βλέπει μόνο όσα μπορεί να συνειδητοποιήσει για το είναι του. Το έργο τέχνης κρύβει την αλήθεια του.

Η δύναμη της ρομαντικής τέχνης και φιλοσοφίας είναι η δυνατότητα της αποκάλυψης. Η αποκάλυψη απαιτεί κάτι κρυμμένο κι αυτό το ξέρουν καλά οι ρομαντικοί. Δεν λατρεύουν το σκοτάδι του Μεσαίωνα ως σκοτάδι, δε μισούν το φως του Διαφωτισμού. Απλά πιστεύουν στην Αποκάλυψη της Αλήθειας και όχι στην κατασκευή της. Οι ιδέες είναι το πράγμα καθεαυτό, όπως επισημαίνει ο Cacciari, και έχουμε ήδη αναφέρει ότι «το είναι το ιδεών είναι απροθετικό, διακεκριμένο από τη σύνδεση που χαρακτηρίζει τη γνώση, και απαλλαγμένο από το διαλογισμό.»¹²⁰ Το μόνο που οφείλει να κάνει ο άνθρωπος είναι να αποκαλύψει τις ιδέες που κρύβονται πίσω από τα σύμβολα του κόσμου. Ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα του ονομάζειν.

¹²⁰Massimo Cacciari, *The Necessary Angel*, ο.π.

Αν αποδεχτούμε τον κόσμο ως αναπαράσταση, τότε πρέπει να αποδεχτούμε ότι είμαστε καταδικασμένοι να ζούμε μέσα στο ψέμα.

Αν αποδεχτούμε τον κόσμο που ζούμε ως τη μόνη αλήθεια, τότε θα αποδεχόμασταν τα δεσμά της υλικότητας, τότε η αλήθεια θα ήταν φυλακή κι εμείς τουβλάκια στον τοίχο της.

Το πρόβλημα της αναπαράστασης, όπως τίθεται εδώ, είναι η στροφή προς την ελευθερία. Η έννοια του συμβόλου ως συγκροτητικό στοιχείο του κόσμου¹²¹ καθώς και η αποκάλυψη της ιδέας, μας δίνουν τη δυνατότητα της ουτοπίας. «Ο πραγματικός τόπος της ρομαντικής ουτοπίας φανερώνεται ως το κύριο έργο της αλήθειας του ρομαντικού κοσμοειδώλου, με την μορφή της αποκαλυπτικής προσδοκίας»¹²², γράφει ο Ροζάνης. Η απάλειψη τόπου και χρόνου, η άρνηση τους είναι βασική αρχή για να προσεγγίσουμε την ελευθερία.

¹²¹ Ιωάννα Τσιβάκου 2006 «Δράση και πολιτική αλλαγή» *Τνδικτος*, 20, σ.102

¹²² Στέφανος Ροζάνης, *Για μια Φιλοσοφία της αποκάλυψης*, ο.π., σ.27

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Abrams M. H., *Ο καθρέφτης και το φως* μτφ. Μπερλής Αρ. εκδ. Κριτική Αθήνα 2001

Αργκάν Τζούλιο Κάρλο, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφ. Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998

Baudelaire, *Στοχασμοί επιλογή από τα Journaux Intimes*, μτφ. Παπάζογλου Ευρυδίκη, εκδ. στιγμή, Αθήνα 1993

Baudelaire Charles, *Τα άνθη του κακού*, μτφ. Γιωργής Σημηριώτης, εκδ. γράμματα 1991

Beardsley M.C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφ Κούρτοβικ Δημοσθ.-Χριστοδουλίδης Πάυλος, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Βιζυηνός Γ.Μ., *Η φιλοσοφία του Καλού παρά Πλωτίνω*, εκδ. Αρμός.

Bras Gerard *Ο Χέγκελ και η Τέχνη*, μτφ. Στρατής Πασχάλης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2000.

Berlin Isaiah, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, μτφ. Παπαδημητρίου, Γ. εκδ. SCRIPTA Αθήνα 2002

Berlin Isaiah, *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamann, Herder*, μτφ. Μέρτικας, Γ. εκδ., Κριτική 2002

Cacciari Massimo, *The Necessary Angel*, μτφ. Miguel E. Vatter, State University of New York Press, Αλουάνζη 1997

Dahlhaus Carl, *Αισθητική της Μουσικής*, μτφ. Οικονόμου Απ., Εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα 2000

Decaunes Luc (επιμ), *Μπωντλαίρ*, μτφ. Σπανός Γ. ,εκδ Πλέθρον, (α' εκδ) ,1985 Αθήνα

Descartes *Λόγος περι της μεθόδου*, μτφ. Χριστίδης Χριστοφ., Εκδ. Παπαζήση, 1976

Gombrich E.H. *Το χρονικό της τέχνης*, εκδ Μ.Ι.Ε.Τ., μτφ. Κάσδαγλη Λίνα, β' έκδοση ,Αθήνα 1998

Hobsbawm E.J., *Έθνη και Εθνικισμός, από το 1780 μέχρι σήμερα*. Μτφ. Νάντρις Χρυσ., Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990

Larmore Charles, *Η Ρομαντική κληρονομιά*, μτφ. Ροζάνης Στ., εκδ. Πόλις, Αθήνα 1998

Lowy M. Sayre R. *Εξέγερση και μελαγχολία*, μτφ. Καββαδία Δεσπ. Εναλλακτικές εκδόσεις, 1999

Μερλώ-Ποντύ Μ. *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*. μτφ. Μουρίκη Α. εκδ., Νεφέλη 1991

Novalis, *Η Χριστιανοσύνη ή άλλως Ευρώπη*, μτφ. Σκουτερόπουλος Ν.Μ. , εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2004

Μπράουν Ντέιβιντ Μπλέινυ, *Ρομαντισμός* ,μτφ. Βετσοπούλου Ιωαν., Εκδ.Καστανιώτη ,2001

Πεγέ Ζ. *Η ζωγραφική τον19ο αιώνα*. μτφ. Χαραλαμπίδης Α. εκδ. Νεφέλη Αθήνα 1984.

Πελεγρίνης Θεοδ. *Λεξικό της φιλοσοφίας* ,εκδ. Ελληνικά Γράμματα (γ' έκδοση) Αθήνα 2005

Περράκης Μάνος (επιλογή-μετάφραση-επιμέλεια), *Το ρομαντικό απόσπασμα*, εκδ.futura, 2003

Wellek Rene , Γερμανικός και Αγγλικός Ρομαντισμός (Μια προσέγγιση) , μτφ Ροζάνης Στ εκδ. Έρασμος

Hagen Rose-Marie& Rainer, *Γκόγια* μτφ.Φιλλίπου Αλίκη, εκδ. Taschen/Γνώση Αθήνα 2005

Ροζάνης Στ, *Η ρομαντική εξέγερση*, εκδ. ύψιλον/βιβλία ,Αθήνα 1987.

Ροζάνης Στ., *Μελέτες για το Ρομαντισμό*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2001

Ροζάνης Στ., *Walter Benjamin Η ιεροποίηση του αποσπάσματος*, εκδ. Μεταίχμιο, 2005

Ροζάνης Στέφανος ,*Για μια Φιλοσοφία της αποκάλυψης*, Εκδόσεις Ψυχογιός, Αθήνα 2007, σ.67

Schelling F. W. J. , *Φιλοσοφία της Αποκαλύψεως* ,μτφ. Θ. Λουπασάκης εκδ. Ροές, Αθήνα 2004 ,

Schelling F. W. J. , *Η σχέση των πλαστικών τεχνών με τη φύση*, μτφ. Λαμπρόπουλος Β. εκδ. Έρασμος, Αθήνα 1978

Slondzi P. *Δοκίμια. Χόλντεριν, Σλέγκελ, Σίλλερ, Μπένγιαμιν*. Μτφ. Νικολούδη Στ., εκδ Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999.

Tratignon P. *από τον Γκαίτε ως τον Schopenhauer, στην Ιστορία της Φιλοσοφίας, 19^{ος} αιώνας, Encycloredie de la pleiade* , μτφ. Πατρίκιος Τ. Χριστοδουλίδης Π. ΕΚΔ. ΜΙΕΤ

Φουντουλάκη Έφη, *Επαναφορά στο Greco*, μτφ. Ασπασία Κυρίμη, Β έκδοση εκδ. Νεφέλη Αθήνα 2005

Furst Lilian R., *Ρομαντισμός* ,μτφ Ράλλη Ι.- Χατζηδήμου Κ., εκδ. Ερμής ,Αθήνα 1974

Furst Lilian R., *Η προοπτική του Ρομαντισμού*, μτφ Σύρμα Κλειώ ,εκδ. Ψυχογιός Αθήνα 2001

Windelband W. – Heimsoeth H., *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας Γ' τόμος* μτφ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλου ,εκδ. ΜΙΕΤ ,Αθήνα 2005 (β' ανατύπωση)

ΠΙΝΑΚΕΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ

FRANCISCO DE GOYA

- 1.The Nude Maja (La Maja Desnuda). c. 1799-1800. Oil on canvas. Museo del Prado, Madrid, Spain.
- 2.The Clothed Maja (La Maja Vestida). 1800-03. Oil on canvas. Museo del Prado, Madrid, Spain.
- 3.Saturn Devouring One of His Children. c. 1820-23. Oil on canvas, 146 x 83 cm. Museo del Prado, Madrid, Spain
- 4.A Pilgrimage to San Isidro. c. 1820-23. Oil on canvas, 140 x 438 cm. Museo del Prado, Madrid, Spain.
- 5.The Colossus. c. 1810-12. Oil on canvas, 116 x 105 cm. Museo del Prado, Madrid, Spain.

WILLIAM BLAKE

6. The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun
National Gallery of Art, Washington D.C.

WILLIAM TURNER

- 7.Landscape with a River and a Bay in the Background. 1845. Oil on canvas. Louvre, Paris, France.
- 8.Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway. 1844. Oil on canvas. The National Gallery, London, UK.
- 9.Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth. 1842. Oil on canvas. Tate Gallery, London, UK

10.Light and Colour (Goethe's Theory) - The Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis. 1843. Oil on canvas. Tate Gallery, London, UK.

THEODORE GERICAULT

11.The Raft of the "Medusa". 1818-1819. Oil on canvas. 490 x 720 cm. Louvre, Paris, France.

EUGENE DELACROIX

12.The Sea from the Heights of Dieppe. 1852. Oil on cardboard, mounted on wood. Louvre, Paris, France.

13.The Barque of Dante. 1822. Oil on canvas. Louvre, Paris, France

14.Liberty Leading the People (28 July 1830). 1830. Oil on canvas. Louvre, Paris, France.

JACQUES-LOUIS DAVID

15.The Oath of Horatii. 1784. Oil on canvas. 330 x 425 cm. Louvre, Paris, Franc

16.Death of Marat. Oil on canvas. 1793. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Belgium

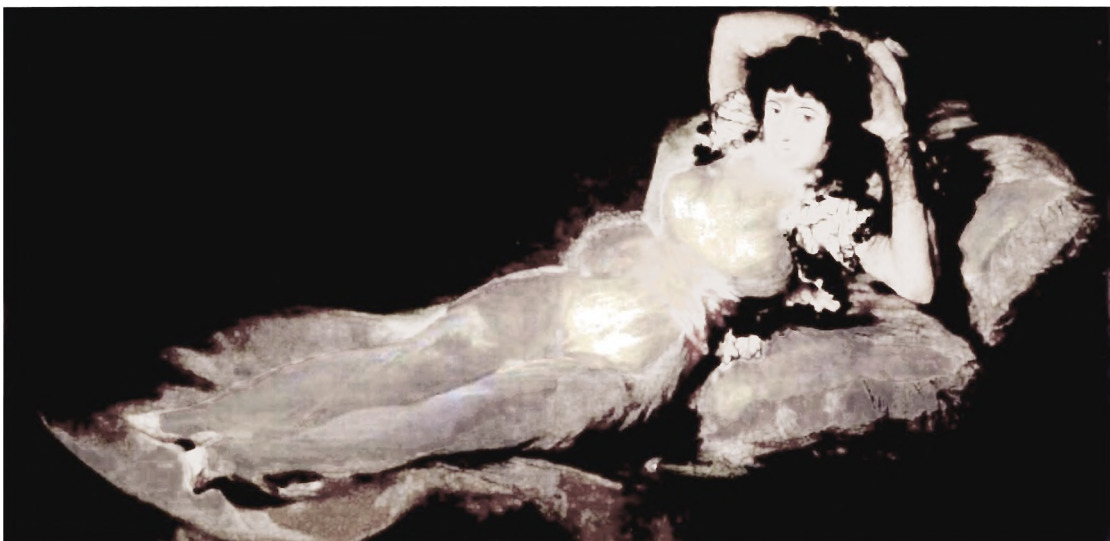
CHARLES BARRY και A.W.N. PUGIN

18.Το Μέγαρο του Κοινοβουλίου και ο Πύργος του Μπίγκ Μπέν (1840-1868) Λονδίνο.

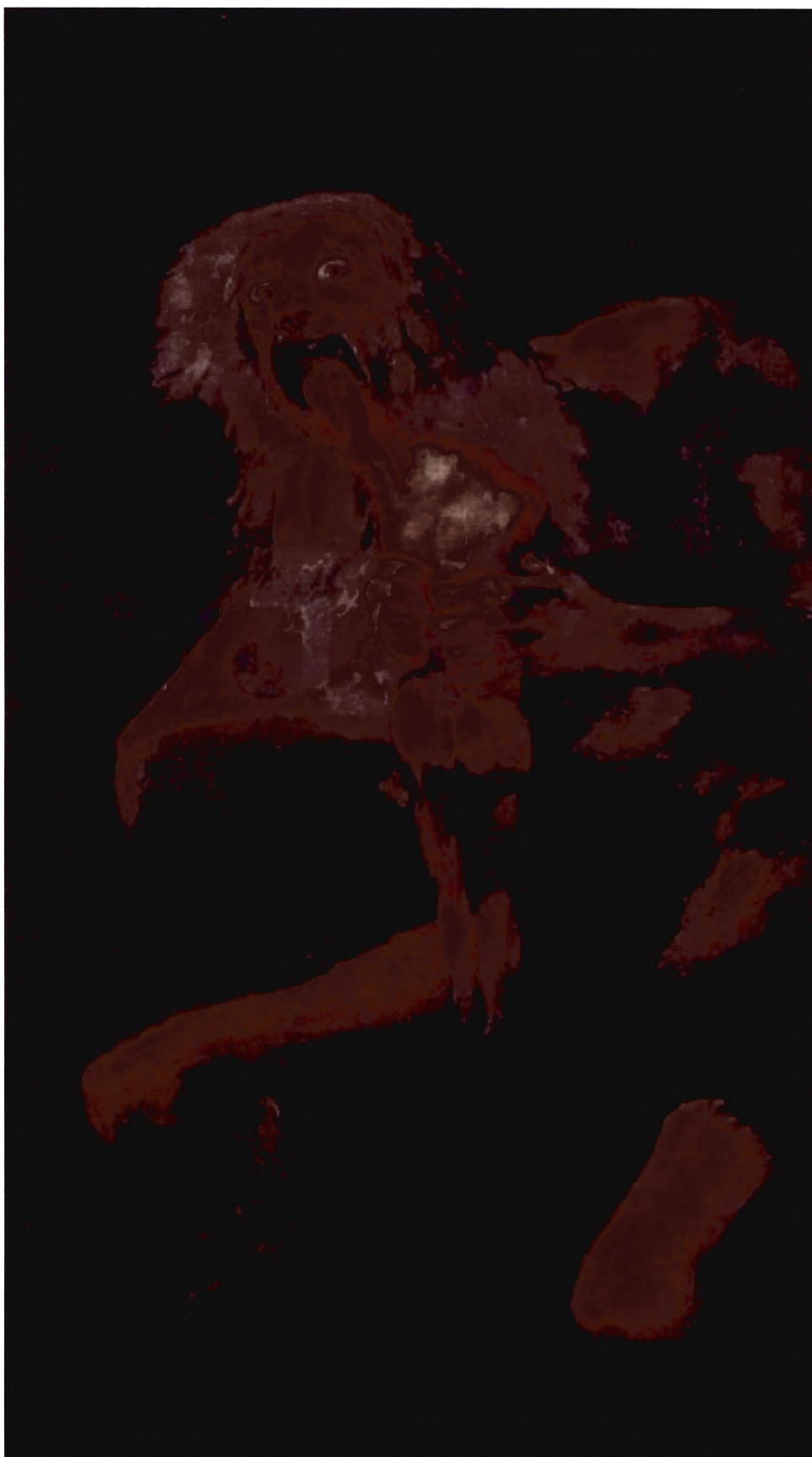
FRANCISCO DE GOYA



1. *The Nude Maja (La Maja Desnuda)*. c. 1799-1800. Oil on canvas. Museo del Prado, Madrid, Spain.



2. *The Clothed Maja (La Maja Vestida)*. 1800-03. Oil on canvas. Museo del Prado, Madrid, Spain.



3. *Saturn Devouring One of His Children*. c. 1820-23. Oil on canvas, 146 x 83 cm.
Museo del Prado, Madrid, Spain.



4.A Pilgrimage to San Isido. c. 1820-23. Oil on canvas, 140 x 438 cm. Museo del Prado, Madrid, Spain.



5.The Colossus. c. 1810-12. Oil on canvas, 116 x 105 cm. Museo del Prado, Madrid, Spain.

WILLIAM BLAKE



6

The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun
National Gallery of Art, Washington D.C.

WILLIAM TURNER



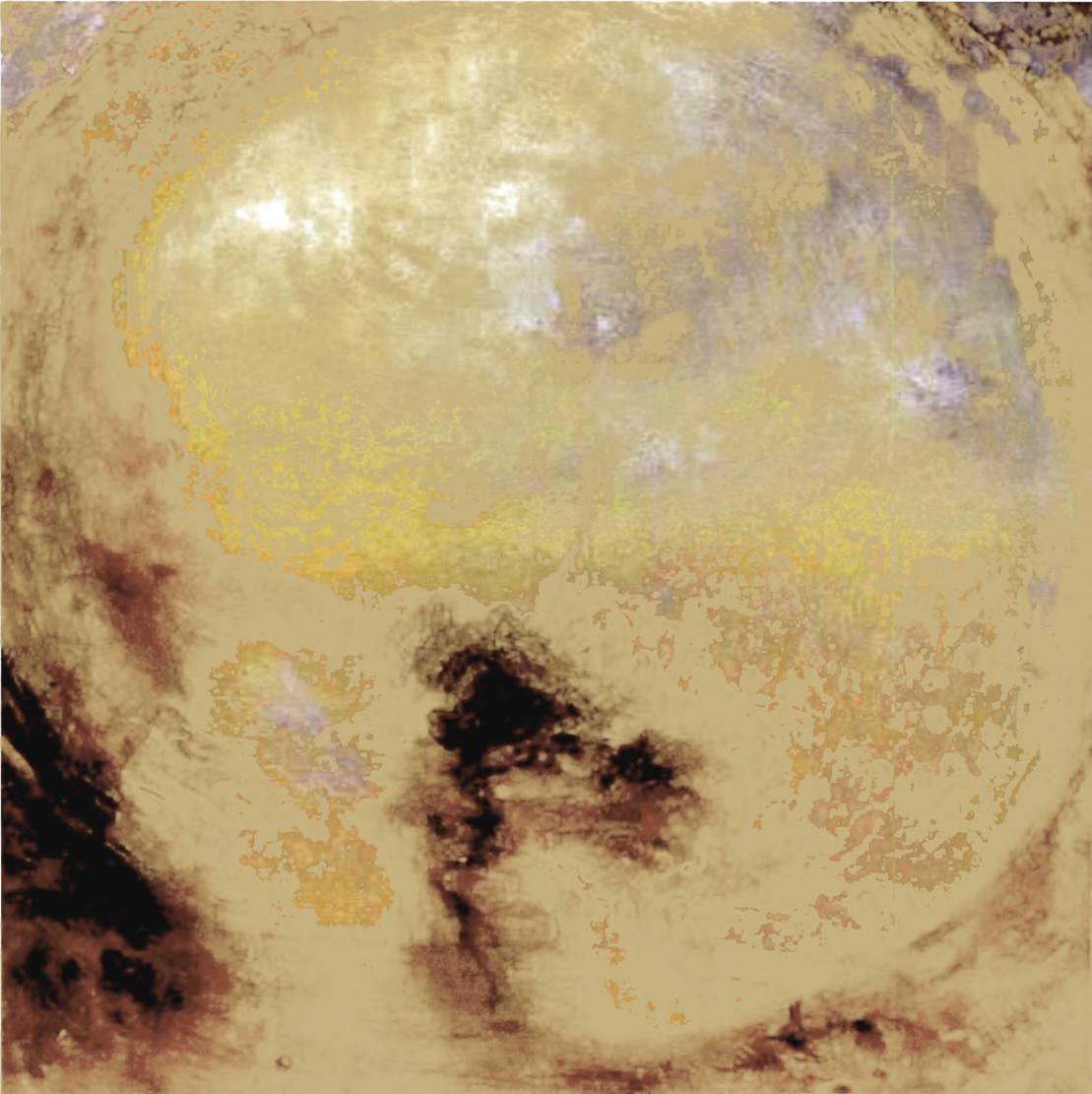
7.Landscape with a River and a Bay in the Background. 1845. Oil on canvas.
Louvre, Paris, France.



8.*Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway.* 1844. Oil on canvas. The National Gallery, London, UK.



9.Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth. 1842. Oil on canvas. Tate Gallery, London, UK



10. Light and Colour (Goethe's Theory) - The Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis. 1843. Oil on canvas. Tate Gallery, London, UK.

THEODORE GERICAULT



11. The Raft of the "Medusa". 1818-1819. Oil on canvas. 490 x 720 cm. Louvre, Paris, France.

EUGENE DELACROIX



12.The Sea from the Heights of Dieppe. 1852. Oil on cardboard, mounted on wood.
Louvre, Paris, France.



13. The Barque of Dante. 1822. Oil on canvas. Louvre, Paris, France



14. Liberty Leading the People (28 July 1830). 1830. Oil on canvas. Louvre, Paris, France.

Jacques-Louis David



15. The Oath of Horatii. 1784. Oil on canvas. 330 x 425 cm. Louvre, Paris, France



16. *Death of Marat*. Oil on canvas. 1793. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Belgium

Charles Barry(1795-1860) και A.W.N. Pugin(1812-1852)



18. Το Μέγαρο του Κοινοβουλίου και ο Πύργος του Μπίγκ Μπέν (1840-1868)
Λονδίνο.



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

22 ΙΟΥΝ. 2010

ΠΑΝΤΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



002000086949