

Η ΘΥΜΙΚΗ ΠΛΑΝΗ*

I

Δεδομένου ὅτι ὁ τίτλος τούτου τοῦ δοκιμίου δείχνει μιὰν ὁμοιότητα μετὸν τίτλο τοῦ προηγούμενου [Ἡ προθεσιακὴ πλάνη], θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ τονίσουμε τὴν πεποίθησή μας ὅτι ἐρευνοῦμε πρὸς δυὸ κατευθύνσεις ποὺ ἔδειξαν ὅτι παρακάμπτουν μετὸν καταλληλότερο τρόπο τὰ ἀναγνωρισμένα καὶ πιὸ ἐπίφοβα ἐμπόδια στὸ δρόμο πρὸς μιὰ ἀντικειμενικὴ κριτικὴ, ἐμπόδια ποὺ ὅπωςδήποτε μᾶς ἔχουν ἀπομακρύνει σήμερα καὶ ἀπὸ τὴν κριτικὴ καὶ ἀπὸ τὴν ποίηση. Ἡ προθεσιακὴ πλάνη εἶναι ἡ σύγχυση ἀνάμεσα στὸ ποίημα καὶ τὶς ἀφετηρίες του, μιὰ εἰδικὴ περίπτωση τῆς γνωστῆς στοὺς φιλοσόφους γενετικῆς πλάνης. Ἡ ἀρχὴ γίνεται ὅταν προσπαθοῦμε νὰ συνάγουμε τὸ μέτρο τῆς κριτικῆς ἀπὸ τὶς ψυχολογικὲς αἰτίες τοῦ ποιήματος, καὶ ἡ κατάληξις εἶναι ἡ βιογραφία καὶ ἡ περιγραφή ἐντυπώσεων [ἱμπρεσιονισμός]. Ἡ θυμικὴ πλάνη εἶναι ἡ σύγχυση ἀνάμεσα στὸ ποίημα καὶ τὰ παρεπόμενά του (τί εἶναι καὶ τί κάνει), μιὰ εἰδικὴ περίπτωση ἐπιστημολογικοῦ σκεπτικισμοῦ, ἂν καὶ συνήθως προβάλλεται μετὰ πολὺ μεγαλύτερες ἀξιώσεις ἀπὸ τὶς γενικὲς μορφὲς σκεπτικισμοῦ. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς ἢ τῆς ἄλλης πλάνης, τῆς προθεσιακῆς ἢ τῆς θυμικῆς, εἶναι ὅτι τὸ ποίημα καθαυτὸ, ὡς ἀντικείμενο τῆς συγκεκριμένης κριτικῆς ἐξέτασης, τείνει νὰ ἐξαφανιστεῖ.

Στὸ δοκίμιο τοῦτο θὰ ἐξετάσουμε συνοπτικὰ τὴν ἱστορία καὶ τοὺς καρπούς τῆς θυμικῆς κριτικῆς, μερικὲς ἀντιστοιχίες της μετὰ τὴ γνωστικὴ κριτικὴ, καὶ ἀπὸ κεῖ ὀρισμένα γνωστικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ποίησης ποὺ ἔδωσαν ἓνα χαρακτήρα ἀληθοφάνειας στὴ θυμικὴ κριτικὴ. Θὰ ἐξετάσουμε ἐπίσης τὶς προϋποθέσεις τῆς θυμικῆς κριτικῆς, ὅπως ἐμφανίζονται σήμερα σὲ ὀρισμένους φιλοσοφικοὺς καὶ ψευδοφιλοσοφικοὺς κλάδους μετὰ μεγάλη ἐπιρροή. Καὶ κατὰ πρῶτο καὶ κύριο λόγο, τὸν κλάδο τῆς σημασιολογίας.

II

Ἡ διαχωρισμὸς τοῦ συγκινησιακοῦ ἀπὸ τὸ ἀναφορικὸ νόημα ὑποστηρίχθηκε εὐγλωττα πρὶν ἀπὸ εἴκοσι περίπου χρόνια μέσα στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ I. A. Richards. Οἱ τύποι νοήματος, ὅπως ὀρίστηκαν στὸ *Practical Criticism* τοῦ Richards καὶ στὸ *Meaning of Meaning* τῶν Ogden καὶ Richards, παρήγαγαν τελικὰ μιὰ σαφὴ ἀντίθεση, εἴτε ὑπαινικτικὰ εἴτε ἄμεσα διατυπωμένη,

* Τίτλος τοῦ πρωτοτύπου: *The Affective Fallacy*. Δημοσιεύτηκε στὸ «*The Verbal Icon*» (Lexington, Ky. 1954).

ανάμεσα στη «συμβολική»¹ και τη συγκινησιακή χρήση τῆς γλώσσας. Στὸ *Practical Criticism*, ὁ Richards μιλά γιὰ τὶς αἰσθητικὲς ἢ «προβλητικὲς» λέξεις-ἐπίθετα μὲ τὶς ὁποῖες προβάλλουμε συναισθήματα σὲ ἀντικείμενα ποὺ δὲν ἔχουν καθόλου τὶς ιδιότητες ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ αὐτὰ τὰ συναισθήματα. Καὶ στὸ σύντομο ἔργο του *Science and Poetry*, ἡ ἐπιστήμη ἔχει προτάσεις, ἡ ποίηση ψευδοπροτάσεις ποὺ παίζουν τὸ σπουδαῖο ρόλο νὰ μᾶς κάνουν νὰ νιώθουμε πιὸ ὁμορφα ἀπὸ ὅ,τι οἱ ἄλλες προτάσεις². Μετὰ τὸν Richards, καὶ ἐπίσης κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἀντι-ἀριστοτελικοῦ ἔργου τοῦ κόμη Korzybski, *Science and Sanity*, ἦρθε ἡ σημασιολογικὴ σχολὴ τῶν Chase, Hayakawa, Walpole καὶ Lee. Ἐντελῶς πρόσφατα ὁ C. L. Stevenson, μὲ τὸ ἔργο του *Ethics and Language*, παρουσιάζει τὴ θέση αὐτὴ πιὸ προσεκτικὰ καὶ πιὸ ξεκάθαρα ἀπὸ ὅ,τι οἱ ἄλλοι καὶ γι' αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ὑπερασπίζεται τὴν ὑπόθεσή τους μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ πληρότητα—ἀποκαλύπτοντας ταυτόχρονα καὶ ὅλα τὰ τρωτά της.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ τονισμένα σημεῖα τοῦ συστήματος τοῦ Stevenson εἶναι ἡ διάκριση ἀνάμεσα σὲ αὐτὸ ποὺ σημαίνει καὶ σὲ αὐτὸ ποὺ ὑπαινίσσεται μιὰ λέξη. Γιὰ νὰ κάνει κανεὶς αὐτὴ τὴ διάκριση, πρέπει νὰ ἐφαρμόσει ἓνα «γλωσσικὸ κανόνα», ὅπως τὸν ὀνομάζει ὁ σημειολόγος («ὄρισμὸ» σύμφωνα μὲ τὴν παραδοσιακὴ ὀρολογία), ποὺ ὁ ρόλος του εἶναι νὰ σταθεροποιεῖ τὶς ἀντιδράσεις σὲ μιὰ λέξη. Ἡ λέξη «ἀθλητὴς» μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι σημαίνει, μεταξὺ ἄλλων, κάποιον ποὺ τὸν ἐνδιαφέρουν τὰ σπόρ, ἀλλὰ μπορεῖ ἐπίσης νὰ ὑπαινίσσεται ἀπλῶς ἓναν ψηλὸ νεαρό. Ὁ γλωσσικὸς κανόνας λέει ὅτι «οἱ ἀθλητὲς ἐνδιαφέρονται ἀναγκαστικὰ γιὰ τὰ σπόρ, ἀλλὰ μποροῦν νὰ εἶναι ἢ νὰ μὴν εἶναι ψηλοί». Ὅλα αὐτὰ ἀφοροῦν τὴ λεγόμενη περιγραφικὴ (ἢ γνωστικὴ) λειτουργία τῶν λέξεων. Ὅσο γιὰ μιὰν ἄλλη βασικὴ λειτουργία τῶν λέξεων, τὴ συγκινησιακὴ, δὲν ὑπάρχει γλωσσικὸς κανόνας ποὺ νὰ σταθεροποιεῖ τὶς ἀντιδράσεις, καὶ γι' αὐτὸ δὲν ὑπάρχει στὸ σύστημα τοῦ Stevenson μιὰ ἀνάλογη διάκριση ἀνάμεσα στὴ σημασία καὶ τὴ νόξη. Ἄν καὶ ὁ Stevenson προτείνει τὴν ἔκφραση «σχεδὸν ἐξαρτημένη συγκινησιακὴ σημασία» γιὰ νὰ δηλώσει ἓνα εἶδος συγκινησιακῆς «σημασίας» ποὺ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ γνωστικὴ ὑπαινικτικότητά ἐνὸς σημείου, τὸ κύριο βάρος τῆς ἐπιχειρηματολογίας του βρῖσκεται στὸ ὅτι ἡ συγκινησιακὴ «σημασία» εἶναι κάτι ποὺ οὔτε ἐξαρτᾶται οὔτε συσχετίζεται μὲ τὴν περιγραφικὴ (ἢ γνωστικὴ) σημασία. Ἐτσι, ἡ συγκινησιακὴ σημασία θεωρεῖται ὅτι μπορεῖ νὰ παραμένει ἢ ἴδια ἀκόμα καὶ σὲ περίπτωση μεγάλων ἀλλοιώσεων τῆς περιγραφικῆς σημασίας. Ἐξάλλου λέξεις μὲ τὴν ἴδια περιγραφικὴ σημασία θεωροῦνται ὅτι ἔχουν τελείως διαφορετικὲς συγκινησιακὲς «σημασίες». Γιὰ παράδειγμα, οἱ λέξεις «ἐλευθερία» καὶ «ἐλευθεριότητα», σύμφωνα μὲ τὸν Stevenson, ἔχουν σὲ ὀρισμένα περιβάλλοντα τὴν ἴδια περιγραφικὴ σημασία, ἀλλὰ ἀντίθετες συγκινησιακὲς «σημασίες». Τέλος πιστεύει ὅτι ὑπάρχουν λέξεις ποὺ δὲν ἔχουν περιγραφικὴ σημασία, ἀν καὶ διαθέτουν ἀναμφισβήτητη συγκινησιακὴ «σημασία»: πρόκειται γιὰ τὰ ἐπιφωνήματα διαφόρων εἰδῶν.

Ἄλλὰ ἡ ἔμμομη χρήση τῆς λέξης «σημασία» σὲ σχέσηη καὶ μὲ τὶς δύο γλωσσικὲς λειτουργίες, τὴ γνωστικὴ καὶ τὴ συγκινησιακὴ, καθὼς καὶ ἡ ἀπουσία ἀπὸ τὴ δεύτερη τῆς προσεκτικῆς του διάκρισης ἀνάμεσα στοὺς ὄρους «σημασία» καὶ «νύξη», ἀπαιτεῖ μιὰν ἄλλη διάκριση, μεγάλης σπουδαιότητος, ποὺ δὲν ἐμφανίζεται στὸ σύστημα τοῦ Stevenson—οὔτε καὶ σὲ αὐτὰ τῶν προδρόμων του. Πρέπει νὰ τονίσουμε τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ὄρος «συγκινησιακὴ σημασία» ποὺ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Stevenson, καὶ ὁ πιὸ ἐφεκτικὸς ὄρος «συναίσθημα» ποὺ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Richards γιὰ νὰ δηλώσει ἓνα ἀπὸ τὰ «τέσσερα εἶδη νοήματος»³, δὲν ἀναφέρονται σὲ κάποια γνωστικὴ σημασία ἀπὸ αὐτὲς ποὺ ἀποδίδονται μὲ τὸ ὄνομα μιᾶς συγκίνησης—«θυμὸς» ἢ «ἀγάπη». Αὐτοὶ οἱ ὄροι-κλειδιὰ ἀναφέρονται στὴν ἔκφραση συγκινησιακῶν καταστάσεων ποὺ προκαλοῦνται ὅπως πιστεύουν ὁ Stevenson καὶ ὁ Richards ἀπὸ ὀρισμένους λέξεις—λ.χ. «ἐλευθεριότητα», «ἐλευθερία», «εὐχάριστο», «ώραϊο», «ἄσχημο»—καὶ ἄρα καὶ στὴ συγκινησιακὴ ἀντίδραση ποὺ μποροῦν νὰ προξενήσουν οἱ λέξεις αὐτὲς στὸν ἀναγνώστη. Ἐπειδὴ ἡ παράδοσις καὶ ἡ πρακτικὴ χρησιμότητα ἔχουν ἐντάξει τὸν ὄρο «σημασία» στὶς περιγραφικὲς ἢ γνωστικὲς λειτουργίες τῆς γλώσσας, θὰ ἦταν προτιμότερο ἂν οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ εἶχαν χρησιμοποιήσει, κυρίως πάνω σὲ τέτοια ζητήματα, κάποιον ὄρο λιγότερο καθιερωμένο. Ἡ λέξις «συμβολή» ἴσως θὰ ἦταν μιὰ καλύτερη ἐκλογή. Μιὰ τέτοια διαφοροποίηση στὸ λεξιλόγιον θὰ εἶχε τὸ πλεονέκτημα νὰ ἀντανακλᾷ μιὰ βαθύτερη διαφορὰ στὴ γλωσσικὴ λειτουργία: ὀλόκληρη τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς ἀφετηρίες τῆς συγκίνησης καὶ τὶς ἴδιες τὶς συγκινήσεις, ἀνάμεσα σὲ αὐτὸ ποὺ σημαίνεται ἄμεσα μὲ τὶς λέξεις καὶ αὐτὸ ποὺ ξυπνοῦν οἱ σημασίες τῶν λέξεων—αὐτὸ ποὺ γιὰ συντομία θὰ μποροῦσε νὰ ὀνομαστεῖ ἢ «συμβολή» τῶν ἰδίων τῶν λέξεων.

Χωρὶς νὰ σταματήσουμε γιὰ νὰ ἐξετάσουμε τὴν πεποίθησι τοῦ Stevenson ὅτι τὰ ἐπιφωνήματα δὲν ἔχουν περιγραφικὴ σημασία, ἀρκεῖ νὰ παρατηρήσουμε παρεκβατικὰ ὅτι οἱ λέξεις αὐτὲς ἔχουν ὅπωςδήποτε τὴν πιὸ συγκεκριμένη συγκινησιακὴ *συμβολή*, κάτι τὸ ἀκατέργαστο, ἀναρθρο, ἀόριστο. «Ὡ» (ἐκπληξὴ καὶ συγγενῆ αἰσθήματα), «Ἄχ» (λύπη), «Πφ» (ἀποστροφή). Γιὰ νὰ προσδιοριστεῖ τὸ συναίσθημα χρειάζεται μιὰ περιγραφικότερη ἀναφορά. «Ἄναπαύεται ἐν εἰρήνῃ: Ἄχ, καὶ νὰ ἔκανα τὸ ἴδιο!» Ἄλλὰ ἓνα γεγονὸς ποὺ μόλις θίγουν οἱ σημασιολογικὲς ἐργασίες φαίνεται νὰ ἀπαιτεῖ μιὰ πιὸ καίρια ἐπανεκτίμησι τῆς θέσεως τοῦ Stevenson—καὶ τῶν προδρόμων του, συμπεριλαμβανόμενου τοῦ Richards: πρόκειται γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ ἐκτεταμένη καὶ ἀναμφισβήτητη περιοχὴ συγκινησιακῆς *συμβολῆς* ἐξαρτᾶται ἄμεσα ἀπὸ τὴν περιγραφικὴ σημασία (μὲ ἢ χωρὶς ἔκφραση ρητῆς ἀξιολόγησις), ὅπως ὅταν κάποιος λέει, καὶ τὸν πιστεύουμε: «Ὁ στρατηγὸς Χ διέταξε τὴν ἐκτέλεσι 50.000 ὁμήρων», ἢ «Ὁ στρατηγὸς Χ εἶναι ἔνοχος τῆς δολοφονίας 50.000 ὁμήρων». Κατὰ δεύτερον λόγον, ὑπάρχει τὸ γεγονὸς ὅτι ἓνα μεγάλο μέρος συγκινησιακῆς *συμβολῆς* ποὺ δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν περι-

γραφική σημασία, εξαρτάται στην πραγματικότητα από την περιγραφική νόξη. Έχουμε εδώ την «σχεδόν εξαρτημένη συγκινησιακή σημασία» του συστήματος του Stevenson — μιὰ «σημασία» στην ὁποία δίνει ὅπωςδήποτε ρόλο ὑπερβολικά μικρό. Πρόκειται γιὰ τὸ εἶδος ἐκεῖνο συγκινησιακῆς συμβολῆς ποὺ ἐμφανίζεται, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, ὅταν οἱ λέξεις ἀλλάζουν περιγραφική σημασία, ὥστόσο διατηροῦν μιὰ παραπλήσια συγκινησιακή «σημασία» — ὅταν οἱ κομμουνιστὲς πάρουν τὸν ὄρο «δημοκρατία» καὶ τὸν ἐφαρμόσουν σὲ κάτι ἄλλο, διατηρώντας ὅμως τὴν προηγούμενη περιγραφική νόξη: μιὰ κυβέρνησις τοῦ λαοῦ, ἀπὸ τὸ λαὸ καὶ γιὰ τὸ λαό. Ἐμφανίζεται σὲ ζεύγη λέξεων ὅπως «ἐλευθεριότητα» καὶ «ἐλευθερία» ποῦ, ἀκόμα καὶ ἂν ἔχουν τὴν ἴδια περιγραφική σημασία (κάτι γιὰ τὸ ὁποῖο μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀμφιβάλ-λει), ἀσφαλῶς μεταβιβάζουν διαφορετικὲς περιγραφικὲς νόξεις. Καὶ θὰ μποροῦσε νὰ παραθέσει κανεὶς τὶς σειρὲς λέξεων στὸν κλασικὸ «Κατάλογο κινήτρων» τοῦ Bentham: «ἀνθρωπισμός, καλὴ θέλησις, προτίμησις», «ὀλιγάρκεια, χρηματικὸ συμφέρον, φιλαργυρία». Ἡ τὰ ἄλλα τυπικὰ παραδείγματα συγκινησιακοῦ ὑπαινιγμοῦ: «Τὰ ζῶα ἰδροκοποῦν, οἱ ἄντρες ἰδρώνουν, οἱ γυναῖκες λαμποκοποῦν», «Ἐχὼ πεισθεῖ, εἶσαι ἀδιάλλακτος, εἶναι ξεροκέφαλος». Ἡ τὴ φράσις «Κάθε εἴκοσι χρόνια θὰ ἐπρεπε νὰ γίνεται καὶ μιὰ ἐπανάστασις», τὴν ὁποία κάποιος πειραματιστὴς τῶν συγκινησιακῶν ἀντιδράσεων συνδέει πότε μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Karl Marx (γεννῶντας τὴν καχυποψία), πότε μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Thomas Jefferson (προκαλώντας τὴν ἐπιδοκιμασία).

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ κανόνας αὐτὸς ἰσχύει γιὰ τὸ πλῆθος τῶν παραδειγμάτων ποὺ ἔχει νὰ παρουσιάσει ἢ σχολῆ τῶν Hayakawa, Walpole καὶ Lee. Γιὰ μεγαλύτερη συντομία, καὶ μολονότι αὐτὸ ποὺ κάνουμε μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς δονκιχωτικὴ περιφρόνησις τῶν προειδοποιήσεων τῆς σχολῆς αὐτῆς ὅσον ἀφορᾷ γενικεύσεις ποὺ δὲν εἶναι καταχωρημένες στὰ εὑρετήρια τῶν ἀπαγορευμένων — προειδοποιήσεις, σύμφωνα μὲ τὶς ὁποῖες ὁ σημασιολόγος ἀρ. 1 δὲν εἶναι ὁ σημασιολόγος ἀρ. 2, ποὺ δὲν εἶναι ὁ σημασιολόγος ἀρ. 3, κ.ο.κ. — θὰ θέλαμε νὰ ἐπισύρουμε τὴν προσοχὴ στὸ ἔργο τοῦ Irving Lee, *Language Habits and Human Affairs*, ἰδιαιτέρα στὸ ἑβδομο καὶ τὸ ὄγδοο κεφάλαιο. Σύμφωνα μὲ τὸν Lee, κάθε λάθος ποὺ κάνει κανεὶς στὴν πράξι, ἐφόσον λογικὰ ἔχει κάποια σχέσις, εἴτε ἄμεση εἴτε μακρινή, μὲ τὴ γλώσσα ἢ τὴ σκέψις (ποὺ σχετίζεται μὲ τὴ γλώσσα), θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ σὲ «κακὲς γλωσσικὲς συνήθειες», κάτι ποὺ μοιάζει μὲ τὴν κακὴ χρῆσις τῶν λέξεων ποὺ κάνει ὁ μάγος. Καμία διάκρισις δὲν ἐπιτρέπεται. Ὁ Basil Rathbone ἐπιστρέφει ἀδιάβαστο τὸ σενάριο μὲ τίτλο «The Monster» [Τὸ τέρας], ἀλλὰ τὸ δέχεται ἀργότερα μὲ ἄλλο τίτλο. Ὁ Ἐφραϊμίτης λέει «Sibboleth» ἀντὶ γιὰ «Shibboleth» καὶ θανατώνεται. Κάποιος λέει ὅτι θίγεται ἀπὸ ὀρισμένες λέξεις μὲ σεξουαλικὴ ἀναφορὰ ποὺ περιγράφουν συγκεκριμένα γεγονότα σὲ ἓνα μυθιστόρημα, ἀλλὰ ὄχι καὶ ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ γεγονότα. Κάποιος λαβαίνει ἓνα κακοδιατυπωμένο τηλεγράφημα ποὺ λέει πὼς ὁ γιὸς του εἶναι νεκρός. Τὸ χτύπημα ἀποβαίνει μοιραῖο. Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι ἡ ὑπε-

ραπλουστευμένη και προκατειλημμένη ανάλυση του Lee θα κατέρρευε με τουτό το παράδειγμα — γιατί κάποιος που παίρνει τη λαθεμένη πληροφορία πως ο γιός του πέθανε μπορεί να πέσει ξερός χωρίς να φανταστεί ότι υπήρξε θύμα συγκινησιακής μαγγανείας. Ή, γιατί δεν είναι και τόσο δύσκολο να συμπεράνει κανείς από τον τίτλο ενός σενάριου αν πρόκειται για ταινία φρίκης ακατάλληλη για τα παιδιά; γιατί ή επιλογή συνθημάτων με κριτήριο τους φωνητικούς κανόνες μιᾶς γλώσσας είναι ό,τι πιο λογικό και λιγότερο μαγικό — λ.χ., «Lullalooosa» και «Lullabye» είναι συνθήματα που χρησιμοποιήθηκαν στο Γκουανταλκανάλ για την αντιμετώπιση των έχθρικών διεισδύσεων⁴. Όσο για τις λέξεις με σεξουαλική αναφορά, είναι δυνατό να υποβάλουν στον αναγνώστη, σε σχέση με τα γεγονότα που περιγράφουν, όρισμένες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες που ή σκέψη τους να τοῦ είναι ἀπεχθής. Τελικά, κανένα από αυτά τα παραδείγματα (έκτός από το «Sibboleth» που είναι πέρα για πέρα ανώμαλο) δεν είναι απόδειξη ότι αυτό που κάνει μιᾶ λέξη σε κάποιον πρέπει να αποδοθεῖ σε κάτι ἄλλο και όχι σε αυτό που σημαίνει, ή το πολύ, αν ή σύνδεση αυτή δεν είναι φανερή, σε αυτό που υπαινίσσεται.

Το ἐρώτημα αναφορικά με τη σχέση γλώσσας και αντικειμένων συγκίνησης αποτελεί μόνο την άχνη υπόδειξη ενός ἄλλου ἐρωτήματος αναφορικά με το καθεστώς των ἴδιων των συγκινήσεων. Συναφές πολιτιστικό φαινόμενο, την ἴδια ακριβώς ἐποχή που ἀκμάζει ή σημασιολογία, αποτελεί το ότι μία όρισμένη ανθρωπολογία δίνει μία παράλληλη μάχη ἐναντίον της σχέσης των συγκινήσεων με τα ἴδια τους τα αντικείμενα, ή, πιο συγκεκριμένα, της σταθερότητας των σχέσεών τους μέσα από τις ἐποχές και τους τόπους των ανθρώπινων κοινωνιών. Μαθαίνουμε λόγου χάρη στην κλασική μελέτη του Westermarck, *Ethical Relativity*, ότι όρισμένες πρωτόγονες φυλές και νομαδικά ἔθνη ἀκολουθοῦσαν το ἔθιμο της θανάτωσης των ἡλικιωμένων και γενικά των ἀτόμων που δεν ἦταν παραγωγικά. Ἄλλα ἔθιμα, ὅπως της ἐκθεσης βρεφών, της αυτοκτονίας, της περιποίησης των ξένων — ή το αντίθετο ἔθιμο ὅπου τους τρώνε, ὑποδοχή Κυκλώπων ἀντί για ὑποδοχή Ἐντίνοου —, φαίνεται ότι ἦταν ἀποδεκτά σε όρισμένους πολιτισμούς, σε βαθμό ἀδιανόητο ή τουλάχιστο ἀσυνήθιστο για τα δικά μας μέτρα. Ἄλλά και ο Westermarck ἀκόμα παρατήρησε ότι οί διαφορές στις συγκινήσεις «προέρχονται κατά μεγάλο μέρος από διαφορετικές γνωστικές ἐκτιμήσεις, βασισμένες στην ἐμπειρία των συνεπειών μιᾶς συμπεριφορᾶς, και από διαφορετικές δοξασίες». Δηλαδή, οί διάφορες συγκινήσεις, αν και είναι ἀντιδράσεις ἀπέναντι στα ἴδια θέματα ή πράξεις, είναι, από την ἄλλη μεριά, ἀντιδράσεις ἀπέναντι σε διαφορετικές ιδιότητες ή λειτουργίες — στη βρώσιμη ιδιότητα του Ὀδυσσέα ἀντί για την ὁμορφιά ή την παλικάριά του. Και ἀντίστροφα, ἔχουμε το γεγονός ότι, για διαφορετικά αντικείμενα και σε διαφορετικούς πολιτισμούς, μποροῦν να ὑπάρξουν, με γνωστικούς ὅρους, παρεμφερεῖς συγκινήσεις—πάνω στην πανουργία του Ὀδυσσέα και τη στρα-

τηγική του Montgomery στο 'Ελ 'Αλαμέν. Καί πράγματι, ἂν δὲν ἦταν ἔτσι, δὲν θὰ ὑπῆρχε τρόπος νὰ κατανοήσουμε καὶ νὰ περιγράψουμε ξένες συγκινήσεις, οὔτε πεδίο δράσης γιὰ τὴν ἐπιστημοσύνη τοῦ σχετικιστῆ στὰ ζητήματα τοῦ πολιτισμοῦ.

Δὲν θὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ κανονικὴ ἀνάπτυξη θέσεων πάνω στὴ θυμικὴ ψυχολογία, τοὺς νόμους τῶν συγκινήσεων. Ὡστόσο θὰ ἀποτολμήσουμε σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο τὴν ἐπανάληψη μερικῶν γενικοτήτων πάνω στὰ ἀντικείμενα, τὶς συγκινήσεις καὶ τὶς λέξεις. Ἡ συγκίνηση ἔχει, εἶναι ἀλήθεια, τὴν πολὺ γνωστὴ ἰκανότητα νὰ τονώνει τὶς γνώμες, νὰ ἐξάπτει τὴ φαντασία καὶ νὰ μεγαλώνει ἐκπληκτικὰ τὴν ἐπιρροή της σὲ βάρος τῆς λογικῆς. Ἔχουμε τὴν ψυχολογία τοῦ ὄχλου, τὴν ψύχωση καὶ τὴ νεύρωση. Ἔχουμε τὴ «διάχυτὴ ἀνησυχία» καὶ ὅλες τὶς ἀκαθόριστες ἢ ἀδιαμόρφωτες καταστάσεις φόβου, κατάθλιψης ἢ ὑπερθυμίας, τὶς κυρίαρχες μορφές τῆς μελαγχολίας ἢ τῆς ἀγαλλίασης. Θὰ κάναμε ὅμως καλὰ νὰ θυμόμαστε ὅτι οἱ καταστάσεις αὐτὲς εἶναι πράγματι ἀκαθόριστες ἢ ἀδιαμόρφωτες καὶ γι' αὐτὸ μποροῦν καὶ νὰ ἀγγίζουν τὰ ὅρια τοῦ ὑποσυνειδήτου⁶. Ἡ πάλι ἔχουμε τὶς λαϊκὲς μορφές τῆς ὁμολογούμενης συγκίνησης, ποὺ εἶναι μορφές αὐτοτιμωρίας. «Μὲ κάνει νὰ βράζω», «Μὲ κόρωσε». Ἡ τὰ μυθιστορήματα τῆς Evelyn Waugh ὅπου ἓνα κοινωνικὸ γεγονός ἢ ἓνα πρόσωπο μᾶς «ἀρρωσταίνει». Ἀλλὰ αὐτὲς οἱ ἰδιωματικὲς ἐκφράσεις ἐμπεριέχουν μιὰν ἐπέκταση τῆς στενῆς τελεστικῆς σημασίας τοῦ *κάνω* ἢ τοῦ *προξενῶ*. Ἐνα φαγητὸ ἢ ἓνα δηλητήριον μποροῦν νὰ προκαλέσουν πόνο ἢ θάνατο, ἀλλὰ ὅσον ἀφορᾷ μιὰ συγκίνηση ἔχουμε κάποιον λόγο ἢ ἀντικείμενο καὶ ὄχι μόνον ἓνα ποιητικὸ αἶτιον. Ἄν ὑποθέσουμε ὅτι τὰ ἀντικείμενα συνδέονται μεταξύ τους διαμέσου μᾶς «συγκινησιακῆς ἀναλογίας», ὅπως στὴ συνειρμικὴ ψυχολογία τοῦ J. S. Mill, κληροδότημα τοῦ 18ου αἰῶνα, αὐτὸ σημαίνει μονάχα ὅτι παρεμφερεῖς συγκινήσεις συνάπτονται πρὸς διάφορα ἀντικείμενα ἐξαιτίας τῆς ὁμοιότητος ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα ἢ στὶς σχέσεις τους. Θυμῶνει κανεὶς μὲ κάτι λαθεμένο, προσβλητικὸ ἢ ἄδικο. Φοβᾶται κανεὶς ἓναν κυκλώνα, ἓναν ὄχλον, ἓνα ληστή. Καὶ σὲ κάθε περίπτωση ἡ συγκίνηση εἶναι κάπως διαφορετικὴ.

Κάποιος τουρίστας ποὺ εἶπε μπροστὰ στὸν Coleridge ὅτι ὁ καταρράκτης ἦταν ὁμορφος προκάλεσε τὸ σιωπηρὸ του ἀποτροπιασμό, ἐνῶ ἐπιδοκίμασε τὸν ἄλλο ποὺ εἶπε ὅτι ἦταν μεγαλειώδης. Ὅπως πολὺ σωστὰ παρατήρησε ὁ C. S. Lewis, δὲν θὰ ἦταν τὸ ἴδιο ἂν ὁ τουρίστας εἶχε πεῖ «Νιώθω ἄρρωστος», καὶ ὁ Coleridge εἶχε σκεφετῆ «Ὁχι, νιώθω πολὺ καλά».

Στὴν ποιητικὴ, ἡ θεωρία τοῦ συγκινησιακοῦ νοήματος, ποὺ προτάθηκε πρόσφατα ἀπὸ τοὺς σημασιολόγους, φάνηκε νὰ δίνει ἐπιστημονικὴ βάση σὲ ἓνα εἶδος θυμικοῦ σχετικισμοῦ—τοῦ προσωπικοῦ. Ἄν δηλαδὴ ὑποθέσουμε ὅτι κάποιος μπορεῖ νὰ ἐκφέρει σωστὰ εἴτε τὴ λέξη «ἐλευθερία» εἴτε τὴ λέξη «ἐλευθεριότητα» σὲ ἓνα δεδομένο περιβάλλον καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ γνωστικὴ ποιότητα αὐτοῦ τοῦ περιβάλλοντος, μόνον ἐπειδὴ τὸ θέλει ἢ ἐπειδὴ εἶναι συγκινημένος, τότε εἶναι εὐλόγον νὰ νιώσει καὶ ὁ ἀναγνώστης «ζέστη»

ἢ «κρύο», καὶ νὰ δηλώσει «κακὸ» ἢ «καλὸ» διαβάζοντας τὴ λέξη «ἐλευθερία» ἢ τὴ λέξη «ἐλευθεριότητα» — μιὰ ὠδή τοῦ Keats ἢ ἓνα λιανοτράγουδο. Ἡ σειρά τῶν «ἐλευθεριοτήτων» εἶναι ἀτέλειωτη. Κατὰ παρόμοιο τρόπο, οἱ θεωρίες μιᾶς ἀνθρωπολογικῆς σχολῆς ἔχουν συντελέσει ἐξαιρετικά στὴν ἐνίσχυση ἐνὸς ἄλλου εἴδους θυμικοῦ σχετικισμοῦ, τοῦ πολιτισμικοῦ ἢ ἱστορικοῦ, ποῦ ἀφορᾷ τὴ μέτρηση τῆς ποιητικῆς ἀξίας μὲ βάση τὸ βαθμὸ αἰσθηματος ποῦ ἐνιωσαν οἱ ἀναγνώστες μιᾶς δεδομένης ἐποχῆς. Ἐνα ἄλλο εἶδος ψυχολογικῆς κριτικῆς, ποῦ παίρνει ὡς βάση τὴν πρόθεση τοῦ συγγραφέα, ὅπως γράψαμε στὸ πρῶτο μας δοκίμιο [γιὰ τὴν προθεσιακὴ πλάνη], εἶναι συναφὲς καὶ πρὸς τὴν εὐλάβεια ἀπέναντι στὸν ποιητὴ καὶ πρὸς τὴν ἀρχαιολογικὴ περιέργεια, καὶ ἔχει ἐντονα ὑποστηριχθεῖ ἀπὸ τοὺς ἱστορικοὺς μελετητὲς καὶ τοὺς βιογράφους. Ὅσο γιὰ τὴ θυμικὴ κριτικὴ, ἂν καὶ οἱ μελετητὲς δὲν συμπαθοῦν καθόλου τὴν προσωπικὴ ἢ ἱμπρεσιονιστικὴ τῆς μορφῆς, οἱ ἴδιοι ὑποστηρίζουν σθεναρὰ τὴ θεωρητικὴ ἢ ἐπιστημονικὴ τῆς μορφῆς. Μπορεῖ ὁ ἱστορικὸς μελετητὴς νὰ μὴν ἐνδιαφέρεται καὶ τόσο γιὰ τὶς προσωπικὲς ἀντιδράσεις — δικές του ἢ τῶν φοιτητῶν του —, ἀλλὰ ἐνδιαφέρεται ἄμεσα γιὰ ὅτιδήποτε μπορεῖ νὰ ἀνακαλυφθεῖ σὲ σχέση μὲ τὶς ἀντιδράσεις ὁποιοῦδήποτε ἀκροατῆ τοῦ Shakespeare.

III

Τὸ τάισμα καὶ τὸ πότισμα τῶν παθῶν στὸν Πλάτωνα⁶ ἦταν ἓνα πρῶμο δεῖγμα θυμικῆς θεωρίας⁷. Ἐνα ἄλλο ἦταν ἡ ἀντιμέτωπὴ τῆς ἀριστοτελικῆς θεωρίας τῆς κάθαρσης (σύγχρονα προθεσιακὰ ἀνάλογα εἶναι οἱ θεωρίες τῆς «ἀνακούφισης» καὶ τῆς «ἐξιδανίκευσης»). Ὑπῆρχε ἐπίσης ἡ «μεταρσίωση» τοῦ ἀκροατήριου στὸ «Περὶ ὕψους» (ἔνωση μὲ τὴ μεγάλη ψυχὴ τοῦ ποιητῆ), ποῦ ξεσήκωνε ἀπόηχους πάθους καὶ ἐνθουσιασμοῦ στοὺς ὄψιμους ὀπαδοὺς τοῦ Λογγίνου τὸν 18ο αἰῶνα. Πιὸ πρόσφατα εἶχαμε τὴ θεωρία τῆς μετάδοσης τοῦ Tolstoy (μὲ προθεσιακὸ τῆς ἀνάλογο τὸ συγκινησιακὸ ἐξπρεσιονισμὸ τοῦ Veron), τὴν *Einfuehlung* ἢ ἐναίσθησις τοῦ Lipps καὶ τὶς συγγενεῖς θεωρίες ἡδονῆς ποῦ τείνουν λίγο πολὺ στὴν «ἀντικειμενοποίηση» τοῦ Santayana: «Τὸ ὄρατο εἶναι ἡ ἡδονὴ θεωρημένη ὡς ιδιότητα ἐνὸς πράγματος». Οἱ θεωρίες αὐτὲς παρουσιάζουν στενὴ συγγένεια μὲ ὀρισμένες θεωρίες γιὰ τὸ κωμικὸ κατὰ τὴν ἴδια περίοδο: τὴ θεωρία χαλάρωσης τοῦ Penjon, καὶ τὴ θεωρία τοῦ γέλιου τοῦ Max Eastman. Στὸ ἔργο τους *Foundations of Aesthetics*, οἱ Ogden, Richards καὶ Wood καταγράφουν δεκάξι τύπους αἰσθητικῶν θεωριῶν· ἐφτά τουλάχιστον ἀπὸ αὐτοὺς μποροῦν νὰ χαρακτηριστοῦν ὡς συγκινησιακοί. Οἱ ἴδιοι ὑποστήριξαν τὴ θεωρία τῆς συναίσθησης (*Synaesthesia*: ὄρατο εἶναι ὅ,τι παράγει μιὰν ἰσορροπία ὀρμῶν), ποῦ ὁ Richards ἀνάπτυξε διὰ μακρῶν στὰ *Principles of Literary Criticism*.

Οἱ θεωρίες ποῦ ἀναφέραμε μποροῦν νὰ περιληφθοῦν ὅλες σὲ ἓναν κλάδο τῆς θυμικῆς κριτικῆς, ἐνῶ ὁ κύριος κλάδος, ὁ συγκινησιακός, — ἂν ἐξαιρέ-

σουμε τή θεωρία τῆς ἐναίσθησης, ὅπου ὁ μεταρσιωμένος ἑαυτὸς ταυτίζεται μὲ τὸ ἀντικείμενο — ἀνήκει μᾶλλον σὲ μιὰ παράλληλη καὶ ἐξίσου παλιὰ θυμικὴ θεωρία, τὴ φαντασιακὴ θεωρία, ποὺ ἀντικατοπτρίζει ὁ περιβόητος ρητορικὸς τόπος τῆς ζωντανίας: *Efficacia* [ἀποτελεσματικότητα], *ἐνάργεια*, ἢ οἱ *φαντασίες* στὸ 15ο κεφάλαιο τοῦ *Περὶ ὕφους*. Πρόκειται, ἂν δὲν γελιόμαστε, γιὰ τὴ φαντασία, ποὺ οἱ «Ἡδονές» τῆς ὑμνοῦνται ἀπὸ τὸν Addison στὴ σειρὰ τῶν *Spectators* του. Μιὰ φαντασία ποὺ ὑποκρύπτουν οἱ θεωρίες τοῦ Leibniz καὶ τοῦ Baumgarten σύμφωνα μὲ τὶς ὁποῖες τὸ Ὁραῖο βρίσκεται σὲ καθαρὲς ἀλλὰ συγκεχυμένες ἢ αἰσθησιακὲς ιδέες· ἐπίσης στὴν πρόταση τοῦ Warton στὸ *Essay on Pope*, ὅτι ἡ ἐπιλογή «ζωηρῶν εἰκόνων. . . εἶναι τὸ κύριο συστατικὸ τῆς ἀληθινῆς ποίησης». Στὶς μέρες μας, ὅπως ἡ συγκινησιακὴ μορφή τῆς ψυχολογιστικῆς ἢ θυμικῆς θεωρίας βρῆκε στὸ πρόσωπο τοῦ I.A. Richards τὸν ἀξιολογότερο πρόμαχο, ἔτσι καὶ ἡ φαντασιακὴ μορφή βρῆκε τὸν δικό της στὸ πρόσωπο τοῦ Max Eastman, ποὺ τὰ ἔργα του *Literary Mind* καὶ *Enjoyment of Poetry* ἔχουν πολλὰ νὰ μᾶς ποῦν πάνω στὴ ζωντανὴ σύλληψη εἰκόνων ἢ τὴν ἐξαρση τῆς συνείδησης.

Ἡ θεωρία τῆς πρόθεσης ἢ τῆς ψυχολογίας τοῦ συγγραφέα ὑπῆρξε ἡ ἀκλόνητη πεποίθηση ποιητῶν ὅπως ὁ Wordsworth, ὁ Keats, ὁ Housman, καὶ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν ρομαντικῶν τὴν ἀσπάζονται νέοι ἄνθρωποι ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ποίηση: οἱ ἐρασιτέχνες τῆς ἐνδοσκόπησης καὶ οἱ «περὶ τὴν ψυχὴν ἀσχολούμενοι». Παράλληλα, ἡ θυμικὴ θεωρία δὲν ἦταν τόσο συχνὰ μιὰ ἐπιστημονικὴ ἄποψη τῆς λογοτεχνίας, ὅσο ἓνα προνόμιο τῆς ψυχῆς ποὺ ζητᾷ τὸ δρόμο τῆς ἀνάμεσα ἀπὸ κάμποσα ἀριστουργήματα, τοῦ μεταδοτικοῦ δασκάλου, τοῦ ποιητικοῦ φωστήρα — ἓνας Ἴων, μαγνητικὸς ραψωδός, ἓνας Saintsbury, ἓνας Quiller-Couch, ἓνας William Lyon Phelps. Ἡ κριτικὴ ποὺ πήγασε ἀπὸ αὐτὴ τὴ θεωρία πλησίασε τὸν τόνο τῆς ἐξομολόγησης στὸ ὕφος τοῦ Buchman, σὲ στυλ συγκέντρωσης γιὰ τὴν ἀναβίωση τοῦ λογοτεχνικοῦ αἰσθήματος. «Γιὰ νὰ εἶμαστε ἐντελῶς εἰλικρινεῖς», λέει ὁ Anatole France, «ὁ κριτικὸς θὰ ἔπρεπε νὰ λέει: Κύριοι, θὰ σᾶς μιλήσω γιὰ μένα μὲ ἀφορμὴ τὸν Shakespeare, μὲ ἀφορμὴ τὸν Racine». Θέμα συζήτησης γίνεται ἡ εἰλικρίνεια τοῦ κριτικοῦ, ὅπως γιὰ τὸν προθεσιακὸ ἢ εἰλικρίνεια τοῦ ποιήματος.

Ὁ Saintsbury ἐξυμνεῖ μιὰ «μυστηριώδη ὄντοτητα ποὺ ὀνομάζεται Grand Style», κάτι ποὺ μοιάζει πολὺ μὲ τὸ «Ἐπέροχο» τοῦ Λογγίνου. «Κάθε φορὰ ποὺ αὐτὴ ἡ τελειότητα ἐκφρασης ἀποκτᾷ τέτοια δύναμη ὥστε νὰ μετουσιώνει τὸ ἀντικείμενο καὶ νὰ μεταρσιώνει τὸν ἀναγνώστη ἢ τὸν ἀκροατὴ, ἐκεῖ καὶ τότε ὑπάρχει τὸ Grand Style, ὅσο διαρκεῖ, καὶ στὸ βαθμὸ ποὺ διαρκεῖ αὐτὴ ἡ μετουσίωση τοῦ ἐνὸς καὶ ἡ μεταρσίωση τοῦ ἄλλου.» Αὐτὸ εἶναι τὸ Grand Style, τὸ συγκινησιακὸ ὕφος τῆς θυμικῆς κριτικῆς τοῦ 19ου αἰώνα. Ἐνα μετριοπαθέστερο στυλ, ποὺ ἀκούστηκε στὶς μέρες μας μέσα ἀπὸ τὶς βιβλιοκρισίες τῶν ἐφημερίδων τοῦ Σαββατοκύριακου καθὼς καὶ ἀπὸ τοὺς λογοτεχνικοὺς μας ἐξερευνητὲς, συνδέεται περισσότερο μὲ τὸν εἰκονισμό (imagism) καὶ τὸν ἰδιαίτερο τύπο ζωντανίας ποὺ προωθοῦσε ὁ Eastman. Στὸ

Book-of-the-Month Club News, ή Dorothy Canfield δίνει μιὰ μαρτυρία γιὰ τὴ δύναμη ἐνὸς μυθιστορήματος: «Διαβάζοντας κανεὶς αὐτὸ τὸ βιβλίο, νομίζει ὅτι βιώνει μιὰ ἐμπειρία καὶ ὄχι ἀπλῶς ὅτι διαβάζει κάτι γιὰ αὐτὴ τὴν ἐμπειρία». Ἐνα ποίημα, λέει ὁ Hans Zinsser,

δὲν σημαίνει τίποτε γιὰ μένα ἂν δὲν μπορεῖ νὰ μὲ μεταφέρει μακριὰ μὲ τὸν ἥπιο ἢ παθιασμένο παλμὸ τῆς συγκίνησής του, πέρα ἀπὸ τὰ ἐμπόδια ποὺ στήνει ἢ πραγματικότητα, μέσα στὰ λειβάδια καὶ τὰ κρησφύγετα τῆς ψευδαίσθησης. . . Τὸ μοναδικό μου κριτήριο εἶναι τὸ νὰ μπορεῖ νὰ μὲ παρασύρει στὸ χῶρο τῆς συγκίνησης μὲ τὴν ψευδαίσθηση τῆς ὁμορφιᾶς, τοῦ τρόμου, τῆς γαλήνης ἢ ἀκόμα καὶ τοῦ ἀποτροπιασμοῦ.⁸

Δὲν εἶναι μεγάλη ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὴ φυσιολογικὴ μορφή τῆς θυμικῆς κριτικῆς, ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε. Τὸ Ὁραῖο, εἶπε ὁ Burke τὸν 18ο αἰώνα, εἶναι κάτι ποὺ «δρᾷ χαλαρώνοντας τὰ συμπαγῆ μέρη τοῦ ὅλου συστήματος». Πιὸ πρόσφατα ἔχουμε, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς προσωπικῆς μαρτυρίας, τὴν ἐμπειρία τοῦ ἀνατριχιάσματος ποὺ ἀναφέρει σὲ ἓνα πολὺ γνωστὸ γράμμα τῆς ἢ Emily Dickinson, ὅπου λέει ἀκόμα ὅτι συγκλονίστηκε. Ἔχουμε τὴν ἀνατριχίλα τοῦ Housman ἐνῶ ξυριζόταν, τὰ «ρίγη ποὺ διατρέχουν τὴ ραχοκοκαλιά», τὴν αἴσθηση ἐνὸς «κενοῦ στὸ στομάχι». Καὶ ἂν αὐτὲς οἱ ἐμπειρίες ἦταν κριτήριο τῆς ποίησης, τότε ἦταν καὶ τῆς ἀλήθειας. «Δὲν ὑπάρχει ἐπιστήμονας ποὺ νὰ μὴν εἶναι ψεύτης. . .», εἶπε κάποτε ὁ D. H. Laurence στὸν Aldous Huxley, «οἱ ἀποδείξεις δὲν μὲ ἐνδιαφέρουν. Οἱ ἀποδείξεις δὲν σημαίνουν τίποτα γιὰ μένα. Δὲν τὸ νιώθω ἐδῶ κάτω». Καί, ὅπως ἀναφέρει ὁ Huxley, «πίεσε τὴν κοιλιά του μὲ τὰ δύο χέρια του».

Ἐνα στάδιο ἀκόμα πιὸ προχωρημένο τῆς θυμικῆς θεωρίας, ἡ θεωρία τῆς παραίσθησης, φαίνεται ὅτι ἐπαιξε κάποιο ρόλο στὴ νεοκλασικὴ πεποίθηση ὅτι ὑπάρχει ἐνότητα χώρου καὶ ἐνότητα χρόνου. Τροποποιημένη, ξαναβρίσκεται σὲ ὀρισμένες φράσεις τοῦ Coleridge γιὰ μιὰ «θεληματικὴ ἀποχὴ ἀπὸ τὴ δυσπιστία» καὶ μιὰ «προσωρινὴ εὐπιστία»· σήμερα βρίσκεται καὶ σὲ ὀρισμένα ἐγχειρίδια. Θὰ μπορούσε ἀναμφισβήτητα νὰ βρεῖ ὑποστήριξη στὴν ὑπνωτικὴ ὑπόθεση τοῦ E. D. Snyder. Ἐπειδὴ αὐτὴ ἡ μορφή θυμικῆς θεωρίας εἶναι ἢ λιγότερο θεωρητικὴ στὶς λεπτομέρειές της, ἔχει τὸ λιγότερο περιεχόμενο καὶ τὶς λιγότερες ἀπαιτήσεις ἀπὸ τὸν κριτικὸ νοῦ, γιὰ τοῦτο καὶ στὰ πιὸ ἀπτὰ δείγματά της καταλήγει νὰ εἶναι ὄχι θεωρία ἀλλὰ μῦθος ἢ ἀπλὸ δεδομένο — χωρὶς κριτικὴ σπουδαιότητα. Στὸν 18ο αἰώνα, ὁ Fielding ἐκφράζει μιὰ σωστὴ ἄποψη γιὰ τὴν παραισθησιογόνου δύναμη τῆς θεατρικῆς πράξης περιγράφοντας μὲ κωμικὸ τρόπο τὸν Partridge τὴν ὥρα ποὺ βλέπει τὸν Garrick νὰ παίζει τὴ σκηνὴ τοῦ φαντάσματος, ἀπὸ τὸν Hamlet [στὸ ἔργο τοῦ *Tom Jones*]. «Πῶ πῶ! Καλοὶ μου ἄνθρωποι. . . ἂν φοβήθηκα, δὲν εἶμαι σίγουρα ὁ μόνος. . . Πέστε με δειλὸ ἂν θέλετε· ἀλλὰ ἂν αὐτὸς ἐκεῖ ὁ ἀνθρωπάκος πάνω στὴ σκηνὴ δὲν εἶναι φοβισμένος, τότε δὲν εἶδα ποτέ μου ἄνθρωπο φοβισμένο σὲ ὅλη μου τὴ ζωὴ». Ἴσως σήμερα νὰ μὴ

βρίσκουμε τὸν Partridge τόσο συχνὰ παρέα μὲ τοὺς ἐκλεπτυσμένους θεατρό-φίλους, ὅσο κάπου ἀνάμεσα στὸ ἀναρίθμητο κοινὸ τοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ ραδιοφώνου. Εἰπώθηκε, καὶ εἶναι σίγουρα αὐθεντικό, ὅτι κατὰ τὸν 2ο παγκόσμιο πόλεμο ὁ Stefan Schnabel ἐπαιζε τόσο πειστικὰ ρόλους Ναζι σὲ θεατρικὰ ἔργα ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο, ὥστε εἶχε πάρει ἕνα πλῆθος γράμματα διαμαρτυρίας, καὶ ἰδιαίτερα ἕνα ἀπὸ μιὰ κυρία ποῦ τοῦ ἔγραφε: ὅτι τὸν εἶχε καταγγεῖλει στὸ στρατηγὸ Mac Arthur⁹.

IV

Μποροῦμε νὰ κάνουμε μιὰ διάκριση ἀνάμεσα σὲ αὐτοὺς ποῦ προσέφεραν μαρτυρίες γιὰ τὰ ἀποτελέσματα τῆς ποίησης πάνω τους, καὶ αὐτοὺς ποῦ ἐρέυνησαν ψυχραῖμα τὰ ἀποτελέσματά της πάνω σὲ ἄλλους. Οἱ πιὸ τολμηρὲς ἐρευνητὲς τῶν δευτέρων τοὺς ὀδήγησαν στὸ ἐργαστήριο, καταθλιπτικὸ καὶ ἀντισηπτικό, νὰ δοκιμάζουν μαζί μὲ τὸν Fechner τίς ἐπιδράσεις τῶν τριγώνων καὶ τῶν τετραγώνων, νὰ ψάχνουν γιὰ τὰ εἶδη τῶν χρωμάτων ποῦ ὑποβάλλει ἕνας στίχος τοῦ Keats, ἢ νὰ μετροῦν τίς ἠλεκτρικὲς ἐκκενώσεις ποῦ συνοδεύουν τὴν ἀνάγνωσή του¹⁰. Ἄν τὰ ζῶα μποροῦσαν νὰ διαβάσουν ποίηση, ἴσως ἡ θυμικὴ κριτικὴ νὰ κατέληγε σὲ ἀνακαλύψεις ἀνάλογες μὲ αὐτὲς τοῦ W. B. Cannon (*Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage*) [Σωματικὲς ἀλλαγὲς κατὰ τὸν πόνο, τὴν πείνα, τὸ φόβο καὶ τὴ λύσσα], αὐξημένη ἀποδέσμευση ζάχαρης ἀπὸ τὸ συκώτι καὶ ἐκκρίση ἀδρεναλίνης ἀπὸ τὰ ἐπινεφρίδια. Ὁ θυμικὸς κριτικὸς εἶναι σήμερα ἱκανός, ἂν τὸ ἐπιθυμῆ, νὰ μετρήσει τὴν «ψυχογαλβανικὴ ἀντίδραση» ἀτόμων ποῦ ὑποβάλλονται στὴν παρακολούθηση μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας. Ἀλλά, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Herbert J. Muller στὸ ἔργο του *Science and Criticism*: «Οἱ φοιτητὲς ἔδειξαν εὐκρινὴ συγκίνηση στὴν ἀναφορὰ τῆς λέξης 'μητέρα', ἂν καὶ τὸ γαλβανόμετρο δὲν ἔδειξε κανενὸς εἶδους σωματικὴ ἀλλαγὴ. Ἐνῶ πάλι δὲν ἔδειξαν καμιὰ συγκίνηση στὴ λέξη 'πόρνη', ἂν καὶ τὸ γαλβανόμετρο ἔδειξε μιὰ σαφὴ ἀνταπόκριση». Ὁ Thomas Mann καὶ ἕνας φίλος του βγήκαν κάποτε ἀπὸ μιὰ ταινία χύνοντας ποταμοὺς δακρύων -- ἀλλὰ ὁ Mann διηγεῖται τὸ περιστατικὸ γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὴν ἀποψή του ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι Τέχνη. «Ἡ Τέχνη εἶναι ἕνας ψυχρὸς κόσμος»¹¹. Τὸ χάσμα ἀνάμεσα στὰ διάφορα ἐπίπεδα φυσιολογικῆς ἐμπειρίας καὶ τὴν ἀναγνώριση τῆς ἀξίας τους παραμένει μεγάλο, εἴτε στὸ ἐργαστήριο εἴτε ἔξω ἀπὸ αὐτό.

Μὲ ἀνάλογο τρόπο, ἡ γενικὴ θυμικὴ θεωρία ἔδωσε ὡς τώρα ἐλάχιστα δείγματα ἀληθινῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς, καὶ αὐτὸ ὀφείλεται ὁπωσδήποτε στὸ περιεχόμενον τοῦ προγράμματός της. Τὰ πιὸ ἀδύνατα σημεῖα τοῦ συγγραφέα τοῦ ἀρχαίου ἐκείνου *Περὶ ὕψους* εἶναι ἐκεῖ ὅπου ἐξηγεῖ ὅτι τὸ πάθος καὶ ἡ ὑψηλοφροσύνη ἀποτελοῦν ἐλαφρυντικὰ ἢ δικαιολογίες (ἀλεξιφάρμακα) γιὰ τίς τολμηρὲς μεταφορὲς, καὶ ὅτι τὰ πάθη ποῦ ἀγγίζουν τὴ μεταρσίωση εἶναι καταπραϋντικὰ ἢ γιατρικὰ (*πανάκεια*) γιὰ τέτοιου εἶδους

ἀκροβασίες ὅπως τὸ σχῆμα «καθ' ὑπερβολήν». Ἡ φιλολογία τῆς κάθαρσης ἀσχολήθηκε μὲ τὸ ἱστορικὸ καὶ θεωρητικὸ πρόβλημα γιὰ τὸ ἂν ὁ Ἄριστοτέλης εἶχε κατὰ νοῦ μιὰ ἱατρικὴ ἢ μιὰ ἐξαγνιστικὴ μεταφορά, ἂν ἡ γενικὴ ποῦ ἀκολουθεῖ τὴν *κάθαρσι* [«παθημάτων κάθαρσις»] ἀφορᾷ τὸ πρᾶγμα ἀπὸ τὸ ὁποῖο καθαρίζομαστε ἢ τὸ ἀντικείμενο ποῦ ἐξαγνίζεται. Ἀκόμα καὶ ἡ πραχτικὴ τοῦ I. A. Richards δὲν εἶχε στὴν ἀρχὴ μεγάλη σχέσι μετὰ τῆ θεωρία του γιὰ τὴ συναίσθησι. Τὸ ἔργο του *Practical Criticism* βασιζόταν κυρίως σὲ δύο σημαντικὰς κριτικὰς ἀρχὰς ποῦ ὁ Richards ἀνακάλυψε καὶ τόνισε: (α) ὅτι ὁ ρυθμὸς (ἀκαθόριστος, ἂν καὶ ἄμεσις, ἔκφρασι συγκίνησης) καὶ γενικὰ ἡ ποιητικὴ μορφή συνδέονται στενὰ μετὰ ἄλλους, πιὸ συγκεκριμένους τομεῖς ποιητικοῦ νοήματος, καὶ ἐρμηνεύονται μετὰ αὐτούς· (β) ὅτι τὸ ποιητικὸ νόημα εἶναι περιεκτικὸ καὶ πολλαπλὸ καὶ ἄρα περίτεχνο (*sophisticated*). Τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ ἴσως νὰ ἀποτελεῖ τὸ ἀντικειμενικὸ σύστοιχο τῆς θυμικῆς κατάστασι τῆς συναίσθησις· ἀλλὰ στὴν ἐφαρμοσμένη κριτικὴ δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχει πολὺ περιθώριον γιὰ τὴ συναίσθησι οὔτε γιὰ τίς στοιχειώδεις μικρὰς εὐαισθησίαις ποῦ τὴν ἀπαρτίζουν.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀρνηθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι μερικοὶ ἀναγνώστες ἀναφέρουν πὼς ἓνα ποίημα ἢ μιὰ ἱστορία τοὺς γεννᾷ ζωηρὰς εἰκόνας, ἔντονα αἰσθήματα ἢ ἔξαρσι τῆς συνείδησις· οὔτε ὅμως ὅτι εἶναι δυνατὸ νὰ τίς λάβει ὑπόψι του ὁ ἀντικειμενικὸς κριτικὸς. Ὅ,τι μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀναφέρει μέσα σὲ καθαυτὸ θυμικὰ πλαίσια εἴτε ἀποκλίνει πρὸς τὴ φυσιολογία εἴτε εἶναι πολὺ ἀσαφές. Τὰ αἰσθήματα, ὅπως εἶπε πολὺ ὠραῖα ὁ Hegel, «παραμένουν ἐντελῶς ὑποκειμενικὰς συγκινήσεις μου, ὅπου καθετὶ τὸ στερεὸ ἐξαφανίζεται, σὰν νὰ βρισκόταν περιορισμένο σὲ ἓναν κύκλο ἔσχατης ἀφαίρεσις». Καὶ τὸ μόνον ἀμετάβλητο ἢ προβλέψιμο στοιχεῖον σὲ σχέσι μετὰ τίς ζωντανὰς εἰκόνας ποῦ ζοῦν ἀναγνώστες, πιὸ «εἰδητικοὶ» ἀπὸ ἄλλους, εἶναι ἀκριβῶς ἡ ζωηρότητά τους — ὅπως θὰ δοῦμε ἂν ζητήσουμε ἀπὸ μιὰ τάξι μέσων μαθητῶν νὰ εἰκονογραφήσει μιὰ ἱστορία, ἢ ἂν ἀνατρέξουμε στὴν πιὸ πρόσφατη Χριστουγεννιάτικη ἔκδοσι κάποιου παιδικοῦ βιβλίου, μετὰ εἰκόνας τοῦ Howard Pyle ἢ τοῦ N. C. Wyeth. Ἡ ζωηρότητα δὲν εἶναι τὸ στοιχεῖον τοῦ ἔργου μετὰ τὸ ὁποῖον μποροῦμε νὰ ἐξακριβώσουμε τὴν ταυτότητα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς γνωστικῆς δομῆς, καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ στοιχεῖον ποῦ ζητᾶμε. «Ἡ ἱστορία εἶναι ὠραία», ὅπως λέει τόσο συχνὰ ὁ μαθητὴς στὶς ἐργασίας του, «γιατὶ ἀφήνει πολὺ χῶρον στὴ φαντασία». Ὁμορφα χαρακτήρισε ὁ Middleton Murry ὡς «εἰκονιστικὴ πλάνη» τὴν «ἀδιάφανη» συσσώρευσι πραγματιστικῶν λεπτομερειῶν σὲ ὀρισμένα ρεαλιστικὰ μυθιστόρηματα.

Ὅρισμένοι θεωρητικοί, καὶ ἰδίως ὁ Richards, προεξόφλησαν μερικὰς ἀπὸ τίς δυσκολίας τῆς θυμικῆς κριτικῆς λέγοντας πὼς αὐτὸ ποῦ χαρακτηρίζει τὴν ποίησι δὲν εἶναι ἡ συγκινησιακὴ ἔντασι (ὅσο γι' αὐτὸ, ἔχουμε φόνους, ληστεῖαι, παράνομους ἔρωτες, ἵπποδρομίας, πολέμους — ἴσως ἀκόμα καὶ τὸ σκάκι), ἀλλὰ ὁ λεπτὸς χαρακτήρας συγκινήσεων διαμορφωμένων σύμφωνα

μέ ορισμένο τύπο, πού κινούνται στὸν κατασταλαγμένο χῶρο τῆς διάθεσης ἢ τῆς στάσης. Ἔχουμε ψυχολογικὲς θεωρίες γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀπόσταση, τὴν ἀπομάκρυνση ἢ τὴν ἀδιαφορία. Ἐνα εἶδος κριτικῆς βασισμένης πάνω σὲ αὐτὲς τὶς ἀρχὲς ἔχει κάνει ἡδη σημαντικὲς προόδους πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἀντικειμενικότητας. Ἡ θεωρία τοῦ Eastman γιὰ τὴ φαντασιακὴ ζωηρότητα ἐμφανίζεται ἴσως σήμερα κατὰ κύριο λόγο στὶς γυαλιστερές σαπουνόφουσκες πού μᾶς σερβίρουν οἱ βιβλιοκρισίαι τῶν ἐφημερίδων, ἀλλὰ ἢ καμπάνια τῶν σημασιολόγων καὶ οἱ ἰσορροπημένες συγκινήσεις τοῦ Richards, ἀντὶ νὰ δημιουργήσουν δικιά τους σχολὴ θυμικῆς κριτικῆς, συνέβαλαν σὲ μεγάλο βαθμὸ στὴν ἀνάπτυξη τῶν σύγχρονων σχολῶν τῆς γνωστικῆς ἀνάλυσης, τοῦ παράδοξου, τοῦ διαφορούμενου, τῆς εἰρωνείας καὶ τοῦ συμβόλου. Δὲν εἶναι πάντα ἀλήθεια ὅτι ἡ συγκινησιακὴ καὶ ἡ γνωστικὴ μορφή τῆς κριτικῆς ἔχουν πολὺ διαφορετικὴ ἐμφάνιση. Ἄν ὁ θυμικὸς κριτικὸς (ἀποφεύγοντας καὶ τὴ φυσιολογία καὶ τὸν ἀφηρημένο ψυχολογικὸ τρόπο ἐκθεσης) ἐπιχειρήσει νὰ δηλώσει αὐτὸ πού κάνει ὁ στίχος ἑνὸς ποιήματος — λ.χ. «μᾶς γεμίζει μὲ ἕνα ἀνάμικτο συναίσθημα μελαγχολίας καὶ σεβασμοῦ πρὸς τὴν ἀρχαιότητα» — εἴτε ἢ πρότασή του θὰ εἶναι ὀλοφάνερα ἀφύσικη ἢ ψευδής, εἴτε θὰ εἶναι μιὰ περιγραφή τῆς πραγματικῆς σημασίας τοῦ στίχου πού εἶναι: «τὸ θέαμα ἐρείπωσης τῆς σύνολης ἀρχαιότητας». Τὸ ποίημα «Δάκρυα, μάταια δάκρυα» τοῦ Tennyson, ἐπειδὴ σχετίζεται μὲ μιὰ συγκίνηση πού ὁ ἀφηγητὴς δὲν φαίνεται νὰ τὴν κατανοεῖ στὴν ἀρχή, θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἕνα ἰδιαίτερα συγκινησιακὸ ποίημα. «Ἡ τελευταία στροφή», λέει ὁ Brooks στὴν πρόσφατη ἀνάλυσή του, «προκαλεῖ μιὰν ἔντονη συγκινησιακὴ ἀντίδραση τοῦ ἀναγνώστη». Ἡ πρόταση ὅμως αὐτὴ οὐσιαστικὰ δὲν ἀποτελεῖ μέρος τῆς κριτικῆς τοῦ Brooks πάνω στὸ ποίημα, ἀλλὰ μᾶλλον μιὰ μαρτυρία ὅτι τὸ ἀγαπᾶ πολὺ. «Ἡ δευτέρη στροφή», θὰ μπορούσε νὰ εἶχε πεῖ προηγουμένως στὴν ἀνάλυσή του, «μᾶς κάνει νὰ δοῦμε γιὰ λίγο, σὰν νὰ ἦταν μπροστά μας, εὐτυχισμένες στιγμὲς τοῦ παρελθόντος, ὕστερα μᾶς κάνει νὰ νιώσουμε λύπη πού χάθηκαν». Ὅμως ἀντὶ γι' αὐτὸ λέει: «Ἡ σύζευξη τῶν ποιότητων τῆς λύπης καὶ τῆς φρεσκάδας ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἴδιο βασικὸ σύμβολο — τὸ φῶς πάνω στὰ ξάρτια ἑνὸς πλοίου πού βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴ γραμμὴ τοῦ ὀρίζοντα — ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ἔτσι ὥστε νὰ ὑποβάλλονται καὶ οἱ δύο αὐτὲς ποιότητες». Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ αὐτὲς τὶς διατυπώσεις εἶναι ἴσως φαινομενικὰ ἀσήμαντη, καὶ ἴσως ἀκόμα νὰ μὴν ἔχει μεγάλη ἀξία στὸ πρῶτο μας παράδειγμα. Ὡστόσο, ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ μεταφράσιμους συγκινησιακοὺς τύπους καὶ σὲ ἄλλους πού ἀφοροῦν μᾶλλον τὴ φυσιολογία καὶ χαρακτηρίζονται ἀπὸ ψυχολογικὴ ἀσάφεια — ἀμετάφραστους γνωστικὰ — ἔχει τὴν πιὸ μεγάλη σημασία ἀπὸ θεωρητικὴ ἄποψη. Ἡ διάκριση, ἀκόμα καὶ ὅταν εἶναι ἀνεπαίσθητη, βρίσκεται στὸ σημεῖο ὅπου χωρίζονται οἱ δρόμοι πού ὀδηγοῦν στοὺς ἀντίποδες τῆς κριτικῆς, στὴν κλασικὴ ἀντικειμενικότητα καὶ στὴν ψυχολογία τοῦ ρομαντικοῦ ἀναγνώστη.

Ὁ κριτικὸς τοῦ ὁποῖου οἱ διατυπώσεις δείχνουν μιὰ τάση πρὸς τὸ συγκινησιακὸ, καὶ ὁ κριτικὸς τοῦ ὁποῖου οἱ διατυπώσεις δείχνουν μιὰ τάση πρὸς τὸ γνωστικὸ, θὰ παραγάγουν μακροπρόθεσμα ἐντελῶς ἀνόμοια εἶδη κριτικῆς.

Ὅσο πιὸ συγκεκριμένη εἶναι ἡ περιγραφή τῆς συγκίνησης ποῦ προξενεῖ ἓνα ποίημα, τόσο περισσότερο θὰ εἶναι πιστὴ περιγραφή τῶν ἐλατηρίων τῆς συγκίνησης, τοῦ ἴδιου τοῦ ποιήματος, καὶ τόσο πιὸ ἀξιόπιστη θὰ εἶναι ὡς περιγραφή τοῦ τί μπορεῖ νὰ προξενήσῃ σὲ ἄλλους — ἐπαρκῶς πληροφορημένους—ἀναγνώστες. Τέτοιου εἴδους περιγραφές προσφέρουν πράγματι τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῶν πληροφοριῶν ποῦ θὰ δώσει τὴ δυνατότητα στοὺς ἀναγνώστες νὰ ἀνταποκριθοῦν στὸ ποίημα. Τέτοιες περιγραφές δὲν κάνουν λόγο γιὰ δάκρυα, φαγοῦρες ἢ ἄλλα συμπτώματα ἀπὸ τὴ φυσιολογία, γιὰ τὰ αἰσθήματα τοῦ θυμοῦ, τῆς χαρᾶς, τῆς ζέστης, τοῦ κρύου, ἢ γιὰ ἐντονες ἢ ἀπροσδιόριστες καταστάσεις συγκινησιακῶν διαταραχῶν, ἀλλὰ γιὰ ἀποχρώσεις στὶς διακρίσεις ἢ στὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα τῆς συγκίνησης. Ἐδῶ ἀκριβῶς πλεονεκτεῖ ὁ ὀξυδερκῆς λογοτεχνικὸς κριτικὸς σὲ σχέση μὲ τὸ ὑποκείμενο τοῦ ἐργαστηριακοῦ πειράματος ἢ τὸν ταξινομητὴ τῶν ἀντιδράσεων τοῦ ὑποκειμένου. Ἡ συμβολὴ τοῦ κριτικοῦ δὲν εἶναι ὁ σχολιασμὸς ποιημάτων μὲ τὴ μορφή στατιστικῶν μετρήσεων: ὁ κριτικὸς εἶναι δάσκαλος καὶ ἐξηγητὴς σημασιῶν. Οἱ ἀναγνώστες του, ὅσοι ἔχουν τὰ μάτια τους ἀνοιχτά, δὲν θὰ θεωρήσουν αὐτὸ ποῦ ἔχει νὰ πεῖ ὡς ἀπλή μαρτυρία, ἀλλὰ θὰ τὸ ἐμβαθύνουν ὡς διδασκαλία.

V

Ὁ Matthew Arnold πίστευε ὅτι «ἡ ποίηση συνδέει τὴ συγκίνηση μὲ τὴν ἰδέα· ἡ ἰδέα εἶναι τὸ γεγονός». Ὁ ἀντικειμενικὸς κριτικὸς, ὅμως, ὀφείλει νὰ παραδεχτεῖ ὅτι δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἐξηγήσῃ κανεὶς μὲ ποιὸν τρόπο γίνεται αὐτὸ τὸ πράγμα, πῶς ἡ ποίηση πυκνώνει καὶ περιπλέκει τὶς ἰδέες ἔτσι ὥστε νὰ κρατιοῦνται ἀπὸ τὶς συγκινήσεις. Στὸ δοκίμιό του *Hamlet and his Problems* ὁ T. S. Eliot βρίσκει ἐλαττώματα στὴ συγκινησιακὴ στάση τοῦ Hamlet γιὰ τὴ λείπει «κάποιο ἀντικειμενικὸ σύστοιχο», μιὰ «ἀλυσίδα συμβάντων» ποῦ νὰ εἶναι ὁ «τύπος αὐτῆς εἰδικᾶ τῆς συγκίνησης». Ἡ συγκίνηση «περισσεύει μὲ βάση τὰ γεγονότα ἔτσι ὅπως ἐμφανίζονται». Δὲν μπορεῖ νὰ «ἐκφραστεῖ». Καὶ ὅμως, ὀφείλουμε νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ἡ συγκίνηση τοῦ Hamlet πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ ἐκφράζεται καὶ μάλιστα ὅτι ἐκφράζεται πραγματι στὸ ἔργο· ἀλλιῶς ὁ Eliot δὲν θὰ ἤξερε ὅτι αὐτὴ ὑπάρχει σ' αὐτὸ — περισσεύοντας μὲ βάση τὰ γεγονότα. Τὸ ἂν ὁ ἴδιος ὁ Hamlet ἢ ὁ Shakespeare τὰ χάνουν ἀπὸ τὴν πολλὴ συγκίνηση εἶναι ἄσχετο μὲ τὸ θέμα. Στὸ δεῦτερο κεφάλαιο τοῦ ἔργου *Primitivism and Decadence*, ὁ Yvor Winters προχώρησε πολὺ πιὸ πέρα στὴ διασάφηση μιᾶς διάκρισης ποῦ σκιαγραφήθηκε ἀπὸ τὸν Eliot. Δὲν δεχόμαστε τὴν ἀκραία θεωρία τοῦ Winters, σύμφω-

να με τὴν ὁποία ἓνα ποίημα ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ παραφραστεῖ εἶναι φτωχὸ ποίημα, ἀλλὰ ἢ ἐπανάληψη τῆς κύριας θέσης του μπορεῖ νὰ εἶναι χρήσιμη: ὑπάρχει μιὰ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ αὐτὸ ποὺ ὀνομάζει κίνητρο, ἢ λογικὴ, μιᾶς συγκίνησης, καὶ τὴν ἐπιφάνεια ἢ ὕφή τοῦ ποιήματος ποὺ φτιάχτηκε γιὰ νὰ περιγράψει τὴ συγκίνηση, καὶ αὐτὰ τὰ δύο εἶναι ἐξίσου οὐσιώδη σὲ ἓνα ποίημα. Πιστεύουμε ὅτι ὁ Winters ἔδειξε μὲ ποιὸν τρόπο μποροῦν νὰ ὑπάρχουν «ἄψογα ποιήματα» χωρὶς θέμα. Ὑπάρχει ὀρθολογικὴ πρόοδος καὶ «ποιοτικὴ πρόοδος»¹², ἢ δευτέρη μὲ διάφορους τρόπους ποὺ μόλις διακρίνονται οἱ σχέσεις τους, χαρακτηριστικὸ τῆς παρακματικῆς ποίησης. Ποιοτικὴ πρόοδος εἶναι ἡ διαδοχὴ, τὰ ὄνειρικὰ σημάδια εἰκόνων ποὺ δὲν ἐνσωματώνονται σὲ μιὰ πλοκή:

καίω τὰ νιάτα μου
ποὺ εἶναι κιθάρα
ποὺ εἶναι κινάρα
ποὺ εἶναι κινύρα

λέω τὸ ἄθροισμα
ποὺ εἶναι Μερόπη
ποὺ εἶναι μετόπη
ποὺ εἶναι με τόπι

κλαίω τὶς θύμησες
σὰν τὸ κοράκι
σὰν τὸ Κοράνι
σὰν τὸ κοράλλι

κι εἶμ' ὁ Μινώταυρος
μὲς στὸ σεντούκι
μὲς στὸ σεντόνι
μὲς στὸ σεντέφι¹³

Χρησιμοποιώντας τὸν ὄρο «ψευδοπρόταση» ὁ Richards ὑποδεικνύει μὲ συγκαταβατικὸ τρόπο τὴ θελκτικὴ μηδαμινότητα τῶν ποιημάτων. Ὁ συγγενὴς ὄρος «ψευδο-ἀναφορά» ὑποδηλώνει στὸν Winters τὶς διαφορὲς, πρὸ δυσνόητες μορφὲς ποιοτικῆς προόδου, καὶ ἔχει ἀρνητικὴ χροιά. Πολὺ ἐνδεικτικὸ γιὰ μᾶς εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ἓνας ἄλλος ψυχολογικὸς κριτικὸς, ὁ Max Eastman, θεωρεῖ ἐπίσης ὡς ψευδοπρόταση ἓνα τόσο σημαντικὸ τμῆμα τῆς ποίησης ὅπως εἶναι ἡ μεταφορά. Ἡ ζωηρότητα τῆς σύλληψης στὴ μεταφορὰ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι ἀποτελεῖ κατὰ ἓναν τρόπο ἐμπόδιο στὴν πρακτικὴ γνώση (ὅπως τὸ σκισμένο μανίκι τοῦ σακακιοῦ γιὰ τὸ ντύσιμο). Ἡ μεταφορὰ λειτουργεῖ ὄντας παράτυπη ἢ παράταιρη. Χωρὶς νὰ ἐπιμείνου-

με σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο, θὰ πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι ἡ θεωρία αὐτὴ θυμίζει ἐνοχλητικὰ τὴ λογικὴ δομὴ καὶ τὴν τοπικὴ σύσταση τοῦ ἄσχετου (irrelevance) στὸν Ransom.

Αὐτὸ ποὺ εἶπε ὁ Winters φαίνεται βασικό. Καὶ γιὰ νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ πρώτη ἐπεξεργασία τοῦ ζητήματος, ἐπιστρέφοντας στὸ πρόβλημα τῆς συγκινησιακῆς σημασιολογίας ποὺ μελετήσαμε στὸ πρῶτο μέρος: μιὰ πολὺ γνωστὴ καὶ ὄχι λιγότερο σημαντικὴ ἀρχὴ εἶναι ὅτι ὑπάρχουν δύο εἶδη πραγματικῶν ἀντικειμένων ποὺ ἔχουν συγκινησιακὸ χαρακτήρα, τὰ ἀντικείμενα ποὺ εἶναι τὰ αἷτια τῆς ἀνθρώπινης συγκίνησης, καὶ αὐτὰ ποὺ ὑπαινίσσονται, ἐξαιτίας κάποιου εἶδους συσχετισμοῦ, εἴτε τὰ αἷτια εἴτε τὴ συγκίνηση ποὺ συνεπάγονται: ὁ κλέφτης, ὁ ἐχθρὸς ἢ ἡ προσβολὴ ποὺ μᾶς ἐξοργίζει, καὶ τὸ μπαρούτι ποὺ παίρνει φωτιὰ ὅπως ἐμεῖς ὅταν εἴμαστε θυμωμένοι· ὁ ἐγκληματίας ἢ κακοποιὸς καὶ τὸ κοράκι ποὺ σκοτώνει τὰ πουλάκια καὶ τὰ ζωάκια ἢ τρέφεται μὲ ψοφίμια καὶ εἶναι μαῦρο σὰν τὴ νύχτα ποὺ γίνονται τὰ ἐγκλήματα. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο τὰ δύο αὐτὰ εἶδη τοῦ συγκινησιακοῦ νοήματος συνδυάζονται σὲ μιὰν ἔνωση ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ποίηση εἶναι, χοντρικά, ἡ παρομοίωση, ἡ μεταφορὰ καὶ οἱ διάφορες παραπλήσιες μορφές συνειρμοῦ. Δίνουμε ἐδῶ ἓνα ἀδρὸ παράδειγμα ποὺ θὰ χρησιμεύει ὡς σκελετὸς μὲ τὸν ὁποῖο πιστεύω πὼς μποροῦν νὰ συνδεθοῦν ὅλα τὰ ζητήματα ποὺ θὰ προκύψουν.

1. Ὁ Χ ἔγινε μπαρούτι.

2. Ὁ Χ ἔγινε μπαρούτι γιὰτὶ κάποιος τοῦ ἔκλεψε τὸ φαῖ.

Δίνουμε τὸ 1 ὡς τὸ ποιοτικὸ ποίημα, τὸ φορέα τῆς μεταφορᾶς, ποὺ ἀντιστοιχεῖ ἀντικειμενικὰ μὲ τὸ τίποτα! Τὸ 2 προσθέτει στὴ μεταφορὰ μιὰ κατεύθυνση, τὸ αἷτιο τοῦ θυμοῦ, συγκεκριμενοποιώντας τὸ ἴδιο τὸ αἷσθημα. Ὁλόκληρη ἡ πρόταση ἀποκτᾶ πιὸ σύνθετη καὶ πιὸ ἐλέγξιμη διάρθρωση. Τὸ στοιχεῖο τοῦ παράταιρου ἢ τοῦ ταιριαστοῦ σηκώνει μεγαλύτερη συζήτηση. «Πηχτὸ ἀπλώνεται σκοτάδι, καὶ τὸ κοράκι κάνει φτερὰ γιὰ τὸ δάσος μὲ τὶς κουροῦνες»: θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι στίχος ἀπὸ ἓνα ποίημα χωρὶς θέμα, ἀλλὰ ὀφείλει ἀρχικά, καί, τολμοῦμε νὰ ποῦμε, ὀφείλει ἀκόμα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴ δύναμή του στὸ γεγονός ὅτι τὸν λέει ἓνας βασανισμένος δολοφόνος ποῦ, καθὼς πέφτει ἢ νύχτα, στέλνει τοὺς ἀνθρώπους του νὰ ἐκτελέσουν ἀκόμα μιὰ «πράξη ἀχρειότητος».

Οἱ διακρίσεις αὐτὲς ἔχουν στενὴ σχέση μὲ τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἱστορικὴ πρόταση, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι λόγος συγκίνησης ἐφόσον γίνεται πιστευτὴ (ὁ Macbeth σκότωσε τὸ βασιλιά), καὶ τὴ φανταστικὴ ἢ ποιητικὴ πρόταση, ὅπου συνήθως ὑπάρχει σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ ὁ παράγοντας τῆς νύξης (ἐπομένως καὶ ἡ μεταφορὰ). Ἐννοεῖται ὅτι τὸ πρῶτο εἶδος σπάνια ἐμφανίζεται στὴν καθαρὴ του μορφή, καὶ πάντως δὲν προορίζεται γιὰ τὸ μεγάλο κοινό. Ὁ ἀνακριτὴς καὶ ὁ ἀξιωματικὸς τῆς ἀντικατασκοπείας ἀρκοῦνται σὲ αὐτό. Ὁχι ὁμοῦ καὶ ὁ χρονικογράφος, ὁ ραψωδὸς ἢ ὁ δημοσιογράφος. Σὲ αὐτοὺς ὀφείλουμε τὰ λόγια ποὺ ἐκφράζουν, λιγότερο ἢ περισσότερο

άμεσα, μιάν αξιολόγηση ή μιὰ συγκίνηση (ό φόνος, ή φρίκη, ό σφραγιασμός), και όλο τὸ ρεπερτόριο τῶν ύπαινικτικῶν σημασιῶν ποὺ δημιούργησαν ἐδῶ κι ἐκεῖ στὴν ἱστορία, ἀπὸ κάποια ἀρχικὴ ἀφορμὴ — ἕναν Καίσαρα ἢ ἕνα Macbeth — και μὲ μόνη βάση μιὰ ἐπεισοδιακὴ αἰτία ἐντονης συγκίνησης, ἕνα καθορισμένο, πλαστικὰ τονισμένο και διαρκὲς ἀντικείμενο συγκίνησης, λιγότερο ἐντονης ἀλλὰ πολὺ πλουσιότερης. Τὸν περασμένο αἰῶνα, μαζί μὲ τὴν παρακμὴ τοῦ ἥρωα και τῆς πίστης σὲ μιὰ ἐξωτερικὴ τάξη, ἔχουμε μιὰ μεγάλη ἀνθηση ἑνὸς εἶδους ποίησης ποὺ προσπάθησε μὲ κάθε τρόπο νὰ παραμερίσει τοὺς ἥρωες, τὴ δράση ἢ τοὺς μύθους τους — τῆς ποιητικῆς ποίησης σύμφωνα μὲ τὴν ἀνάλυση τοῦ Winters. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι κάθε ἥρωας και πράξη, ποὺ μπαίνουν στὸ χῶρο τῆς μυθοπλασίας, κάνουν τὸ πρῶτο βήμα πρὸς τὴν τέλεια ποιητικὴ ποίηση, και ἐξάλλου κάθε εἶδος ποίησης, στὸ βαθμὸ ποὺ ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν ἱστορία, τείνει πρὸς τὴ συγκινησιακὴ φόρμουλα. Ὁ ἥρωας και ἡ δράση θεωροῦνται σύμβολα. Μιὰ κλιμάκωση ἀπὸ τὸ γεγονὸς στὴν ποιότητα θὰ μπορούσε νὰ συμπεριλάβει: (α) τὸν ἱστορικὸ Macbeth, (β) τὸν Macbeth ὡς Ἀναγεννησιακὸ τραγικὸ πρωταγωνιστὴ, (γ) ἕνα *Macbeth* ποὺ γράφτηκε ἀπὸ τὸν Eliot, (δ) ἕνα *Macbeth* ποὺ γράφτηκε ἀπὸ τὸν Pound. Ὅπως ἐξηγεῖ ὁ Winters, «ὁ πρίγκιπας παρουσιάζεται μὲ συντομία στὶς ὑποσημειώσεις» τῆς *Ἐρημῆς Λόρας*: «εἶναι ἀμφίβολο ἂν θὰ ταίριαζε στὸν κ. Pound μιὰ τέτοια παρουσίαση». Και ὁμως σὲ καμιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς τέσσερις σελίδες [τοῦ κειμένου] δὲν ὑπάρχει κάτι ποὺ νὰ μοιάζει μὲ καθαρὴ συγκινησιακὴ ποίηση. Ἡ σημασιολογικὴ ἀνάλυση ποὺ δώσαμε στὸ πρῶτο μέρος θὰ μᾶς ἔδειχνε ὅτι ἀκόμα και στὶς ἔσχατες φάσεις μιὰ ποίηση τῆς καθαρῆς συγκίνησης εἶναι ἀδύνατη. Ἐχουμε μιὰ ποίηση ὅπου οἱ βασιλιάδες δὲν εἶναι παρὰ μόνον σύμβολα, ἢ ἀκόμα μιὰ ποίηση μὲ μαρούτια και κοράκια μᾶλλον παρὰ μὲ ἔργα τῶν ἀνθρώπων. Ὡστόσο ὁμως, ποίηση ποὺ μιλάει γιὰ πράγματα. Τὸ πῶς συνδέονται αὐτὰ τὰ πράγματα ὥστε νὰ πάρουν σχῆμα και μὲ ποιὰ ὀνόματα συγκινήσεων, εἶναι, ὅπως πάντα, τὸ κρίσιμο ἐρώτημα. «Τὸ *Μυθιστόρημα τοῦ Ρόδου* δὲν θὰ ἦταν τὸ ἴδιο ἂν ξαναγραφόταν ὡς *Τὸ Μυθιστόρημα τοῦ Κρεμμυδιῶ*», παρατηρεῖ ὁ C. S. Lewis.

Ἡ ποίηση εἶναι χαρακτηριστικὰ λόγος γιὰ τὶς συγκινήσεις και τὰ ἀντικείμενα ἢ γιὰ τὴ συγκινησιακὴ ποιότητα τῶν ἀντικειμένων. Οἱ συγκινήσεις ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὰ ἀντικείμενα τῆς ποίησης γίνονται μέρος τῆς ὕλης ποὺ ὑφίσταται ἐπεξεργασία: δὲν μεταδίδονται στὸν ἀναγνώστη σὰ μιὰ μόλυνση ἢ ἀρρώστια, δὲν ἔρχονται σὰ μηχανικὰ πλήγματα σφαίρας ἢ μαχαίρι, δὲν δίνονται σὰ δηλητήριον, δὲν ἐκφράζονται μόνον μὲ ἐπιφωνήματα ἢ μὲ μορφασμοὺς ἢ μὲ ρυθμοὺς, ἀλλὰ ἐκτίθενται ἐνσωματωμένες στὰ ἀντικείμενά τους και ὑποβάλλονται στὸ στοχασμὸ ὡς γνωστικὰ σχῆματα. Ἡ ποίηση εἶναι ἕνα μέσο γιὰ τὴ σταθεροποίηση τῶν συγκινήσεων ἢ γιὰ νὰ γίνονται μονιμότερα ἀντιληπτὰ στὴν περίπτωση ὅπου τὰ ἀντικείμενα ὑπόκεινται σὲ λειτουργικὲς ἀλλαγὲς ἀπὸ πολιτισμὸ σὲ πολιτισμὸ, ἢ ὅταν ἔχουν

χάσει τὴν ἀμεσότητά τους καὶ ἓνα μέρος ἀπὸ τὴ συγκινησιακὴ τους ἀξία ὡς ἀπλὰ ἱστορικὰ γεγονότα. Ἄν καὶ τὰ αἷτια τῶν συγκινήσεων στὴν ποίηση δὲν μποροῦν νὰ εἶναι τόσο ἀπλὰ ὅσο οἱ «εὐγενεῖς ἀφετηρίες εὐγενῶν συγκινήσεων» τοῦ Ruskin, ὡστόσο μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε μιὰ μεγάλη σταθερότητα στὰ ποιητικὰ ἀντικείμενα τῆς συγκίνησης — ἂν ψάξουμε γιὰ σταθερότητα — μέσα στὸ ρεῖμα τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας. Ὁ φόνος τοῦ Duncan ἀπὸ τὸν Macbeth, εἴτε ὡς ἱστορία τοῦ 11ου αἰώνα εἴτε ὡς χρονικὸ τοῦ 16ου, δὲν ἔγινε ποτὲ θέμα Χριστουγεννιάτικου τραγουδιοῦ. Στὸ ἔργο τοῦ Shakespeare, πρόκειται γιὰ μιὰ πράξη ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ ἀναπαρασταθεῖ σὲ ὅλες τὶς ἄμεσες προεκτάσεις της, δόλου, προμελέτης καὶ φριχτῶν τύψεων. Ντυμένος μὲ τὸ γαλαξία τῶν συμβόλων του — τὸ βραχνὸ κοράκι, τὸ πηχτὸ σκοτάδι ποὺ ἀπλώνεται καθὼς τὸ κοράκι φτεροκοπάει, τὸ μωρὸ ποὺ τὸ ἀποσποῦν ἀπὸ τὸ μητρικὸ στῆθος, τὸ στιλέτο ποὺ εἶναι μετέωρο, τὸ φάντασμα, τὰ ματωμένα χέρια — αὐτὸς ὁ ἀρχαῖος φόμος ἔχει γίνῃ θέμα πάγιας συγκινησιακῆς ἀξίας. Τὸ πτόμα τοῦ Πολυνείκη, θέμα πολὺ ἀρχαιότερο, ποὺ μᾶς τὸ κρύβουν κάπως οἱ δυσκολίες τῶν ἐλληνικῶν, παραμένει τὸ ἴδιο σταθερὰ ἓνα αὐτονόητο κίνητρο ὑψηλοῦ καθήκοντος. Τὰ νεκρικὰ ἔθιμα ἔχουν ἴσως ἀλλάξει, ὄχι ὁμως καὶ ὁ τρόπος ἀντίληψης τοῦ πλέγματος τῶν ζητημάτων, θρησκευτικῶν, πολιτικῶν καὶ ἰδιωτικῶν, ποὺ ὑφαίνονται γύρω ἀπὸ τὸ πτόμα ποὺ «δὲν θάφτηκε, δὲν τιμήθηκε, ἀνίερο, βεβηλωμένο». Ἐξάλλου, ὀρισμένα θέματα, ποὺ πέφτουν σὲ μερικὴ ἀφάνεια γιὰ μιὰ περίοδο, προτιμοῦνται καὶ ἀποκτοῦν ἀξία σὲ κάποια ἄλλη, καὶ αὐτὸ ὀφείλεται κατὰ ἓνα μέρος στὶς προσπάθειες τοῦ ποιητῆ. Δὲν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐμφανίζονται ξαφνικὰ σὰ νὰ ἔρχονταν ἀπὸ τὸ μηδέν. Τὸ «πάθος» τοῦ Shylock, λ.χ., δὲν εἶναι δημιούργημα τῶν καιρῶν μας, ὅσο καὶ ἂν ἓνας αὐτάρεσκος σύγχρονος ἀνθρωπισμὸς, ἐπειδὴ ἔχει τὰ δικά του συνθήματα, θέλει νὰ πιστεύει ὅτι ὁ Shakespeare ἢ ὁ Southampton δὲν ἔνωσαν ποτὲ κάτι τέτοιο — καὶ δὲν θέλει νὰ καταλάβει αὐτὸ ποὺ χρωστᾷ ὁ ἴδιος στὸν Shakespeare. «Οἱ ποιητὲς», ὅπως λέει ὁ Shelley, «εἶναι οἱ παραγνωρισμένοι νομοθέτες τῆς ἀνθρωπότητας». Ἡ τουλάχιστον μπορεῖ νὰ παραδεχτεῖ κανεὶς ὅτι οἱ ποιητὲς ὑπῆρξαν κορυφαῖοι ἐρμηνευτὲς τῶν νόμων τοῦ αἰσθήματος¹⁴.

Ὁ σχετικιστὴς ἱστορικὸς τῆς λογοτεχνίας ἔχει ἀναλάβει τὸ βαρὺ ἔργο τῆς συγκρότησης, ὡς αὐτοτελῶν πολιτισμικῶν στιγμῶν, τοῦ παρελθόντος ὅπου γράφτηκε καὶ ἀποτιμήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ποίημα, καὶ τοῦ παρόντος ὅπου ἐπιζεῖ μὲ τὶς σαφεῖς καὶ περίτεχνα ἀλληλένδετες σημασίες του, τὴν πληρότητα, τὴν ἰσορροπία καὶ τὴν ἔντασή του. Μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ μὲ βεβαιότητα ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς δόμησης συγκινησιακῶν ἀντικειμένων, τόσο σύνθετων καὶ τόσο σίγουρων ποὺ νὰ θεωρηθοῦν ὡς μεγάλη ποίηση ἀπὸ ὅλους τοὺς περασμένους αἰῶνες, δὲν σβῆνει ποτὲ μὲ τὴν παρακμὴ ἑνὸς ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ σὲ βαθμὸ ποὺ νὰ μὴν εἶναι δυνατὸ νὰ ξαναγίνει κτῆμα τουλάχιστον κάποιου πρόθυμου μελετητῆ. Καὶ οἱ ἴδιοι λόγοι φαίνεται νὰ ἐπιβάλλουν κάποια ἐμπιστοσύνη σχετικὰ μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ διάκριση

ὄλων τῶν μελλοντικῶν ποιητικῶν φαινόμενων, ἂν καὶ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ προδιαγράψει ἢ νὰ προβλέψει κανεὶς τὶς προϋποθέσεις ἢ τὰ ὄλικά γιὰ τὴν κατασκευὴ τέτοιων ποιημάτων. Ἐὰν ἡ ἐξήγηση ἑνὸς ποιήματος ἐξαρτᾶται μερικὲς φορὲς ἀπὸ τὴν κατανόησιν ἀρχαίων ἢ ἐξωτικῶν ἐθίμων, τὰ ἴδια τὰ ποιήματα μᾶς δίνουν μὲ τὴν σειράν τους τὶς πιὸ σαφεῖς συγκινησιακὰς πληροφορίες γιὰ τὰ ἔθιμα. Ὁ ἱστορικὸς βρίσκει τὶς πιὸ σοβαρὰς ἀποδείξεις γιὰ τὶς συγκινήσεις τῆς ἀρχαιότητος στὰ καλοδολεμένα συγκινησιακὰ ἀντικείμενα τοῦ ποιητῆ, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τέχνης — καὶ ὁ ἀνθρωπολόγος γιὰ τὶς συγκινήσεις τοῦ σύγχρονου πρωτογονισμοῦ. Γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε τὸν ἀὐλικὸ ἔρωτα, γυρνᾶμε στὸν Chretien de Troyes καὶ τὴν Marie de France. Πουθενὰ δὲν ἀπεικονίζεται τόσο χειροπιαστῶς ὅσο στὸν πρόλογο τῶν *Canterbury Tales* ἓνα ὀρισμένο κλίμα ποὺ ἐπικρατοῦσε στὴν Ἀγγλία τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα ἀπέναντι στὴν ἵπποσύνη, τὸ μοναχισμὸ καὶ τὶς μεσαῖες τάξεις. Κάποιος ποὺ κάνει μιὰ ἐπιτόπια ἐρευνα στοὺς Zunis ἢ τοὺς Navahos δὲν θὰ βρεῖ πληροφοριοδότη πιὸ κατατοπιστικὸ ἀπὸ τὸν ποιητῆ ἢ τὸ μέλος τῆς φυλῆς ποὺ ξέρει νὰ ἀφηγηθεῖ τοὺς μύθους της¹⁵. Μὲ μιὰ κουβέντα, οἱ πολιτισμοὶ μεταβάλλονται, ἀλλὰ τὰ ποιήματα παραμένουν καὶ ἐξηγοῦν.

Μετάφραση: Φ. Καβουκόπουλος

Σημειώσεις

1. Ὁ ὅρος «συμβολικὴ» χρῆσις τῆς γλώσσας σημαίνει ἐδῶ τὴν ἀναφορικὴ ἢ ἐπιστημονικὴ χρῆσις. Βλ. I. A. Richards, «The Two Uses of Language», Κεφ. 34 τοῦ «The Principles of Literary Criticism» [ΣτΕκδ].
2. Ὁ Richards ἐπανελάβε πρόσφατα αὐτὰς τὶς ἀπόψεις μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς πιὸ συνθετικῆς περιγραφῆς τῆς γλώσσας ποὺ φαίνεται νὰ στρέφεται πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τοῦ Charles Morris. Βλ. «Emotive language still», *Yale Review*, 39 (1949), 108 - 18.
3. Richards, ὅπ. παρ., 115 - 20.
4. Οἱ γιαπωνέζοι δυσκολεύονται στὴν προσφορὰ τοῦ «λ» — τὸ προφέρουν «ρ» [ΣτΕ].
5. «Ἐὰν θεωρήσουμε τὸ συναίσθημα ὡς κάτι τὸ συνειδητό, τότε δὲν χωράει ἀμφιβολία ὅτι συνοδεύεται ὡς ἓνα σημεῖο ἀπὸ κάποια διανοητικὴ διαδικασία». F. Paulhan, *The Laws of Feeling* (Λονδίνο, 1930), 153.
6. Πολιτεία, 10, 606d [ΣτΜ].
7. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, δὲν ἔχουμε ἐδῶ μιὰ ποιητικὴ, ἀλλὰ μιὰ ἠθικὴ θεωρία, ὅπως, γιὰ νὰ πάρουμε ἓνα σύγχρονο περίεργο παράδειγμα, ἡ θεωρία τῆς Lucie Guillet, στὸ ἔργο της *La Poéthicothérapie, Efficacités du Fluide Poétique* (Παρίσι, 1946), δὲν εἶναι ποιητικὴ ἀλλὰ θεραπευτικὴ θεωρία. Ἡ ἀρι-

στοτελική *κάθαρσις* είναι μιὰ ἀληθινή ποιητική θεωρία, είναι δηλαδή μέρος ὀρισμοῦ τῆς ποίησης.

8. Σὲ ἓνα κείμενο μὲ τίτλο *As I Remember Him* ποὺ ἀναφέρει ὁ J. Donald Adams, «Speaking of Books», στὸ *New York Times Book Review*, 20 Ἀπρ. 1947, σ. 2. Ἡ ἐβδομαδιαία στήλη τοῦ κ. Adams ὑπῆρξε ιδεώδης τόπος γιὰ τὸ ψάρεμα τέτοιων μαργαριταριῶν.

9. *New Yorker*, 19 (11 Δεκ. 1943), 28.

10. «Οἱ τελικοὶ μέσοι ὄροι δείχνουν ὅτι οἱ συνδυασμένες κινήσεις τῶν δαχτύλων στὸ πείραμα τοῦ Byron ἦταν 18 μέτρα μακρύτερες ἀπὸ ὅ,τι στὸ πείραμα τοῦ Keats», R. C. Givler, *The Psycho-Physiological Effect of the Elements of Speech in Relation to Poetry* (Princeton, 1915), 62.

11. «Ueber den Film», στὸ *Die Forderung des Tages* (Βερολίνο, 1930), 387.

12. Ὁ Winters σημειώνει ὅτι πῆρε τὸν ὄρο ἀπὸ τὸ *Counter-Statement* τοῦ Kenneth Burke.

13. Ἐπειδὴ τὸ ποίημα ποὺ δίνεται στὸ ἀγγλικὸ κείμενο ὡς παράδειγμα «ποιοτικῆς προόδου», λόγῳ τῆς μορφικῆς του ἰδιοτυπίας, εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀποδοθεῖ στὰ ἐλληνικά, τὸ ἀντικαταστήσαμε στὴ μετάφρασή μας μὲ τὸ ποίημα τοῦ Ν. Ἐγγονόπουλου «Ζῆ ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος;» (*Τὰ κλειδοκύμβαλα τῆς σιωπῆς*, Ἀθήνα, 1939), ὅπου ὁ ποιητὴς παίξει ἐπίσης πάνω σὲ συνεχεῖς συνηχήσεις, ἂν καὶ ὄχι τῆς ἴδιας ἀκριβῶς μορφῆς μὲ τὸ ἀγγλικὸ ποίημα, ποὺ δίνουμε παρακάτω:

Moister than an oyster in its clammy cloister
I'm bluer than a wooer who has slipped in a sewer
Chiller than a killer in a cinema thriller
Queerer than a leerer at his leer in a mirror
Madder than an adder with a stone in the bladder
If you want to know why, I cannot but reply:
It is really no affair of yours.

(δημοσιεύτηκε στὸ *New Yorker*, 23 (31 Μαΐου 1947), 33) [ΣτΜ].

14. Πρβλ. Paulhan, ὁ.π., 105, 110.

15. «Ὁ ἀνθρωπολόγος», λέει ὁ Bronislaw Malinowski, «ἔχει πάντα στὸ πλευρό του τὸ μυθοποιό», *Myth in Primitive Psychology* (Νέα Ὑόρκη, 1926), 17.