



Theodor W. Adorno, 1967

Theodor W. Adorno

ΠΕΡΙ ΛΥΡΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΕΩΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Μετάφραση: Γιώργος Σαγκριώτης και Φώτης Τερζάκης

ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ ΑΡΧΙΚΑ για διάλεξη που δόθηκε για τό RIAS, στο Βερολίνο. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περ. *Akzenten* αρ. 1 τό 1957. Μέ ύφος χαρακτηριστικό ο Άντόρνο αναλύει τις λεπτότερες πτυχώσεις της γερμανικής λυρικής ποίησης, όπως τό έκανε άλλοτε και για τή μουσική δίνοντας ένα σπάνιο μάθημα του τί σημαίνει έρμηνευτική κριτική ανεξαρτήτως του ειδικού της αντικειμένου, και προσπαθεί για μία ακόμα φορά νά δείξει τις λεπτές αλληλοδιαπλοκές ανάμεσα στην κοινωνία και στις αισθητικές μορφές. Η ευρυμάθεια, ή βαθιά καλλιέργεια και ή κριτική οξύτητα της σκέψης του είναι αναμφίβολα εκείνα που συνθέτουν έναν από τους μεγαλύτερους στυλίστες στή φιλοσοφία του είκοστου αιώνα, και όπωςδήποτε έναν προικισμένο αισθητικό. Οι θέσεις του για τή γλώσσα, στο βαθμό που ανακύπτουν μέσ' από τήν πραγμάτευση του λυρικού, έχουν μία ιδιαίτερη σημασία σήμερα απέναντι στις γλωσσολογικές κοινοτοπίες και τους φορμαλισμούς που κυριαρχούν στο διανοητικό τοπίο τις τελευταίες δεκαετίες. Συγκεκριμένα, για τόν Adorno παρόλη τή σχετική της αυτονομία, ή γλώσσα δέν μπορεί νά αξιώσει μία προτεραιότητα έναντι του υποκειμένου και των έκφραστικών αναγκών του και όποιος υπερασπίζεται μία τέτοια προτεραιότητα όφείλει, σύμφωνα μέ τήν όπτική του νά έχει επίγνωση του ότι υπερασπίζεται μία μορφή πραγματοποίησης της οποίας φορέας στάθηκε ο αντικειμενισμός, στήν τέχνη όσο και στή φιλοσοφία, στήν εποχή μας, μίαν άρχή της γενικευμένης ανταλλαγής που έχει τήν πηγή της στή σφαίρα της αγοράς.

Η παρούσα μετάφραση έγινε από τό T. W. Adorno, *Noten zur Literatur* («Suhrkamp», F/a/M, 1991). Έλέγχθηκε κατ' αντιπαράβολή προς τήν άγγλική μετάφρασή του που δημοσιεύτηκε στο περ. *Telos*, αρ. 20 (καλοκαίρι 1974). Οι σημειώσεις είναι των μεταφραστών' σέ όρισμένες περιπτώσεις ελήφθησαν υπόψιν αντίστοιχες παρατηρήσεις του άμερικανού μεταφραστή. (Σ.τ.μ.)

Η ΑΝΑΓΓΕΛΙΑ μās διάλεξης περί λυρικής ποιήσεως και κοινωνίας πιθανόν νά προκαλέσει δυσφορία σέ πολλούς από σās. Θά περιμένετε μία κοινωνιολογική μελέτη του είδους εκείνου που μπορεί νά καταπιάνεται κατά δούληση μέ όποιοδήποτε αντικείμενο, όπως συνέβαινε πριν πενήντα χρόνια όταν έπινοούνταν ψυχολογίες και πριν τριάντα φαινομενολογίες για ότιδήποτε μπορούσε κανείς νά φανταστεί. Ταυτόχρονα, θά διατηρείτε τήν επιφύλαξη ότι ή πραγμάτευση των συνθηκών υπό τις όποιες δημιουργήθηκαν τά έργα καθώς και αυτή της επίδρασής τους, θέλει κατά τρόπο άδιάκριτο νά πάρει τή θέση του διώματος των ίδων των έργων, ότι οι ταξινομήσεις και οι συσχετισμοί ματαιώνουν τή διάγνωση της αλήθειας ή του ψεύδους του ίδιου του αντικειμένου. Θά υποψιάζεστε ότι ένας διανοούμενος γίνεται ένοχος εκείνου που ο Hegel καταλόγιζε στήν «τυπική νόηση» (formellen Verstand), ότι δηλαδή έπισκοπώντας τό όλο στέκει πάνω από τή μεμονωμένη ύπαρξη στήν όποία

αναφέρεται, πράγμα που σημαίνει ότι δεν τή βλέπει διόλου, αλλά απλώς τήν καταγράφει. Ο όδυνηρός χαρακτήρας μιας τέτοιας μεθόδου θα σάς είναι ιδιαίτερα αισθητός στην περίπτωση της λυρικής ποίησης. Αυτό που είναι, ότι πιο ευαίσθητο, ότι πιο εύθραυστο, θα πρέπει να άγγιχθεί και μάλιστα να συνδεθεί στενά με εκείνη τήν αναταραχή από τήν οποία, σύμφωνα με τό ιδεώδες της παραδοσιακής τουλάχιστον έννοιας της λυρικής ποίησης, κρατιέται ανέπαφο. Μιά σφαίρα της έκφρασης, της οποίας ή ουσία συνίσταται ακριβώς είτε στό να μήν αναγνωρίζει τή δύναμη της κοινωνικής οργάνωσης, είτε, όπως συμβαίνει με τόν Baudelaire και τόν Nietzsche να τήν ξεπερνά μέσω του πάθους της απόστασης, θα πρέπει να μετατραπεί αλαζονικά μέσα από τόν τρόπο μελέτης της στό αντίθετο εκείνου που ή ίδια πιστεύει για τόν εαυτό της. Μπορεί, θά ρωτήσετε, να είναι τίποτε άλλο παρά άμουςος ό άνθρωπος εκείνος που μιλά περί λυρικής ποιήσεως και κοινωνίας;

Είναι προφανές ότι αυτή ή ύποψία τότε μόνο μπορεί να διαλυθεί, όταν τά λυρικά έργα δεν υποβάλλονται στη βία, προκειμένου να εκθέσουν κοινωνιολογικές θέσεις, αλλά όταν ή σχέση τους με τό κοινωνικό αποκαλύπτει κάτι τό ουσιαστικό μέσα σέ αυτά τά ίδια, ένα θεμέλιο της ποιότητάς τους. Ένας τέτοιος συσχετισμός δεν θα έπρεπε να μās απομακρύνει από τό έργο τέχνης, αλλά να μās οδηγεί βαθύτερα μέσα σ' αυτό. Κι αυτό δεν είναι κάτι τό απροσδόκητο· εκεί όπουδήποτε μās οδηγεί και ό πιο άπλός συλλογισμός. Γιατί τό περιεχόμενο ενός ποιήματος δεν είναι απλά και μόνο ή έκφραση άτομικών συναισθημάτων και έμπειριών· αντιθέτως, αυτά μόνο τότε γίνονται τέχνη, όταν ακριβώς μέσα από τή συγκεκριμενοποίηση της αισθητικής τους μορφής αποκτούν μερίδιο στό γενικό. Τουτό δεν σημαίνει ότι εκείνο που εκφράζει τό λυρικό ποίημα θά έπρεπε να ταυτίζεται με αυτό που διώνουν όλοι. Η γενικότητά του δεν είναι μία volonte de tous, δεν αφορά στήν απλή μετάδοση αυτού που οι άλλοι δεν μπορούν να μεταδώσουν. Αντιθέτως, αυτό που ανυψώνει τό ποίημα στό γενικό είναι τό βύθισμα στό εξατομικευμένο, ή δυνατότητά του να φέρνει στό φώς εκείνο που δεν έχει παραμορφωθεί, που δεν έχει κατανοηθεί, αυτό που ακόμη δεν έχει υπαχθεί πουθενά, προεικονίζοντας με αυτόν τόν τρόπο νοερά κάτι από μία κατάσταση όπου τίποτε τό «κακά γενικό» (δηλαδή υπερβολικά ειδικό) δεν θά δεσμεύει και δεν θά αλυσοδένει τό άλλο, αυτό που είναι ανθρώπινο. Μέσα από τήν αδυσώπητη εξατομικευση τό λυρικό έργο προσδοκά να φτάσει στό γενικό. Ο ιδιαίτερος κίνδυνος για τή λυρική ποίηση, ωστόσο, είναι ότι ή αρχή της εξατομικευσης που τή διέπει δεν έγγυάται σέ καμία περίπτωση τή δημιουργία αυτού που είναι δεσμευτικό και αυθεντικό. Είναι αδύναμη μπροστά στόν κίνδυνο να παραμείνει στό τυχαίο της γυμνής, αποκομμένης ύπαρξης.

Πάντως, αυτή ή γενικότητα του λυρικού περιεχομένου είναι στήν ουσία της κοινωνική. Μόνον εκείνος που μέσα στη μοναξιά του άφουγκράζεται τή φωνή της ανθρωπότητας μπορεί και να κατανοήσει αυτό που λέει τό ποίημα· και μάλιστα ή μοναχικότητα της λυρικής έκφρασης είναι προδιαγεγραμμένη από τήν ατομιστική κοινωνία, όπως και αντί-

στροφα, ή γενική δεσμευτικότητά της συντηρείται χάρι στην άδιαπέραστη ατομικότητά της. Γι' αυτόν ακριβώς τό λόγο, ή σκέψη πάνω στό έργο τέχνης έχει τό δικαίωμα όσο και τήν υποχρέωση να αναζητά συγκεκριμένα τό κοινωνικό περιεχόμενο και να μήν έφησυχάζει με τό άοριστο αίσθημα του γενικού και του περιεκτικού. Ο νοητικός προσανατολισμός αυτού του είδους δεν άποτελεί έξωτερικό, ξένο στήν τέχνη στοχασμό, αντιθέτως άπαιτείται από κάθε γλωσσική δημιουργία. Τό ιδιαίτερο ύλικό της, οι ιδέες της, δεν εξαντλούνται στήν απλή ένατένιση. Για να μπορούν να ένατενίζονται αισθητικά πρέπει να είναι πάντοτε και αντικείμενο της σκέψης, και από τή στιγμή που τό ποίημα δάξει τή σκέψη στό παιχνίδι, δεν μπορεί να προστάξει τή διακοπή της.

Άλλά ή σκέψη αυτή, ή κοινωνική έρμηνεία της λυρικής ποίησης, όπως άλλωστε και όλων των μορφών της τέχνης, δεν μπορεί να στοχεύει άμεσα στη λεγόμενη κοινωνική σκοπιά ή τά κοινωνικά συμφέροντα τά οποία εκπροσωπούν τά έργα, πόσο μάλλον οι συγγραφείς. Πολύ περισσότερο θά έπρεπε να αναζητήσει τόν τρόπο κατά τόν οποίον έμφανίζεται μέσα στό ποίημα τό όλον μās κοινωνίας, ως έσωτερικά αντιφατικής ένότητας· να προσδιορίσει τόν βαθμό στόν οποίον τό έργο τέχνης μένει ύποτελές σ' αυτήν, καθώς και τό βαθμό στόν οποίον τήν υπερβαίνει. Στη γλώσσα της φιλοσοφίας, ή διαδικασία αυτή θά πρέπει να είναι έμμενης. Δεν πρέπει να μεταφέρονται μέσα στα έργα κοινωνικές παραστάσεις από τά έξω· αντιθέτως, αυτές θά πρέπει να αναδύονται από τή διεισδυτική εξέταση των ίδιων των έργων. Η φράση εκείνη από τό «Maximen und Reflexionen» του Goethe που λέει ότι δεν κατέχεις αυτό που δεν καταλαβαίνεις, δεν ισχύει μόνο για τήν αισθητική σχέση με τά έργα τέχνης, αλλά εξίσου και για τήν αισθητική θεωρία· τίποτε έξω από τά ίδια τά έργα και τήν ιδιαίτερη μορφή τους δε νομιμοποιεί τήν απόφανση γύρω από τό τί παριστά κοινωνικά τό περιεχόμενό τους, τό ίδιο τό ποιητικό στοιχείο. Για να προσδιοριστεί αυτό άπαιτείται θεβαίως γνώση τόσο του έσωτερικού των έργων τέχνης, όσο και της κοινωνίας έξω απ' αυτά. Άλλά για να είναι ή γνώση αυτή δεσμευτική θά πρέπει να ανακαλύπτει εκ νέου τόν εαυτό της μέσα στήν ίδια της τήν ύποταγή στήν καθαρότητα του αντικειμένου. Χρειάζεται επαγρύπνηση άπέναντι στήν ανυπόφορα στρεβλή χρήση του όρου ιδεολογία στίς ήμέρες μας. Γιατί ή ιδεολογία είναι αναλήθεια, ψευδής συνείδηση, άπάτη. Φανερώνεται στήν άποτυχία των έργων τέχνης, στήν έσωτερική τους πλαστικότητα και πλήττεται από τήν κριτική. Τό να χαρακτηρίζει όμως κανείς ως ιδεολογικά τά μεγάλα έργα τέχνης, ή ουσία των οποίων συνίσταται στη μορφοποίηση και με αυτόν ειδικά τόν τρόπο στη συμπίλωση των διαρκών αντιθέσεων της πραγματικής ύπαρξης, δεν άδικεί μόνο τήν αλήθεια που περιέχουν αλλά διαστρεβλώνει και τήν έννοια της ιδεολογίας. Αυτή δεν σημαίνει πως ή αξία καθετί πνευματικού συνίσταται μόνο και μόνο στό ότι κάποιοι άνθρωποι παρουσιάζουν κάποια συμφέροντα ειδικού χαρακτήρα ως γενικά· αντιθέτως, ή έννοια αυτή επιδιώκει να ξεσκεπάσει τό συγκεκριμένο ψευδές πνεύμα και ταυτόχρονα να τό συλλάβει στήν αναγκαιότητά του. Τό μεγαλείο όμως των έργων

τέχνης έγκειται στο ότι απελευθερώνουν την έκφραση αυτού που ή ιδεολογία αποκρύπτει. Η επιτυχία τους υπερβαίνει, είτε το θέλουν είτε όχι, την ψευδή συνείδηση.

Επιτρέψτε μου να θέξω τις αμφιβολίες σας. Αντιλαμβάνεστε τη λυρική ποίηση ως κάτι που αντιτίθεται στην κοινωνία, ως κάτι ριζικά άτομικό. Αισθάνεστε έντονα πώς ή λυρική έκφραση πρέπει να συνεχίσει, έχοντας διαφύγει από το βάρος των αντικειμένων, ν' ανακαλεί την εικόνα μιας ζωής απελευθερωμένη από τους καταναγκασμούς της κρατούσας πρακτικής, της χρησιμότητας, από την έμμονη πίεση της επιβίωσης. Όμως το αίτημα αυτό για τη λυρική ποίηση, το αίτημα της παρθένας έκφρασης, είναι το ίδιο ένα αίτημα κοινωνικό. Υπαινίσσεται τη διαμαρτυρία ενάντια σε μια κοινωνική πραγματικότητα που ό καθένας δίδει ως έχθρική, ξένη, ψυχρή, καταπιεστική και αυτή ή πραγματικότητα αποτυπώνεται στην ποιητική μορφή άρνητικά: όσο περισσότερο βαρύνει πάνω στο έργο, τόσο πιο ανυποχώρητα αυτό της αντιστέκεται, άρνούμενο να υποκύψει στην παραμικρή έτερονομία και επιμένοντας να συγκροτείται έξ ολοκλήρου σύμφωνα με τον εκάστοτε δικό του νόμο. Η απόστασή του από την απλή ύπαρξη γίνεται το μέτρο του ψεύδους και του κακού της. Διαμαρτυρόμενο ενάντια σ' αυτήν, το ποίημα εκφράζει το όνειρο ενός κόσμου όπου τα πράγματα θα ήταν διαφορετικά. Η ιδιοσυγκρασία του λυρικού ποιήματος που αντιτίθεται στην παντοδυναμία των πραγμάτων είναι μια μορφή αντίδρασης στην πραγματοποίηση του κόσμου, στην κυριαρχία των έμπορευμάτων πάνω στους ανθρώπους που συνεχίζει να έπικτείνεται από τις άπαρχές της σύγχρονης έποχής και ή όποια, από τη διομηχανική επανάσταση και μετά, έχει ξεελγθει σε κυρίαρχη έξουσία στη ζωή. Ακόμη και ή «λατρεία των πραγμάτων» του Rilke ανήκει στη σφαίρα μιας τέτοιας ιδιοσυγκρασίας, ως προσπάθεια να ένωματάς άκομης και τα άλλότρια αντικείμενα στην υποκειμενικά καθαρή έκφραση και να τα διαλύσει μέσα σ' αυτήν, να πιστοποιήσει τον άλλότριο χαρακτήρα τους και ή αισθητική αδυναμία αυτής της «λατρείας των πραγμάτων», ή αινιγματική χειρονομία, ή ανάμειξη θρησκείας και διακοσμητικής χειροτεχνίας, προδίδει την ίδια στιγμή, την πραγματική έξουσία της πραγματοποίησης, ή όποια μπορεί έτσι να γίνει νοητή δίχως να έξωραίζεται από κάποια λυρική αύρα.

Όταν υποστηρίζει κανείς ότι ή έννοια της λυρικής ποίησης — ως κάτι που αποτελεί κατά κάποιο τρόπο για μας άμεσα δεύτερη φύση — άφορā αποκλειστικά τη μοντέρνα τέχνη, τότε το μόνο που κάνει είναι να δίνει μια άλλη τροπή σε μια τέτοιου είδους αντίληψη για την κοινωνική της ουσία. Κατ' ανάλογο τρόπο ή ζωγραφική τοπίων και ή ιδέα της για τη «φύση» μονάχα στη σύγχρονη έποχή αναπτύχθηκε αυτόνομα. Γνωρίζω ότι μ' αυτό υπερβάλλω και ότι θα μπορούσατε να μου παραθέσετε πολλά αντιπαράδειγματα. Το πιο πειστικό θα ήταν ή Σαπφώ. Για την κινεζική, ιαπωνική, άραβική λυρική ποίηση δεν μιλώ, άφου δεν μπορώ να τη διαβάσω στο πρωτότυπο, και τρέφω την ύποψία ότι μέσω της μετάφρασης περιέρχεται σε ένα μηχανισμό παραγωγής που καθιστά την έπαρκή κατανόηση έντελως αδύνατη. Αλλά οι παλαιότερες

έκδηλώσεις αυτού που είναι γνωστό σε μας ως λυρικό πνεύμα με την ειδική έννοια δεν είναι παρά σποραδικές αναλαμπές, όπως ακριβώς το φόντο σε παλαιούς πίνακες προαναγγέλει, και κάποτε θάσμα, την ιδέα της τοπιογραφίας. Δεν συγκροτούν όμως τη μορφή της. Οι μεγάλοι ποιητές του άπώτερου παρελθόντος, που σύμφωνα με τους όρους της ιστορίας της λογοτεχνίας συγκαταλέγονται στη λυρική ποίηση, όπως ο Πίνδαρος και ο Άλκαίος, αλλά και το έργο του Walter von der Vogelweide κατά το μεγαλύτερο μέρος του, άπέχουν τρομερά από τις κυρίαρχες αντιλήψεις μας για τη λυρική ποίηση. Τους λείπει εκείνος ο χαρακτήρας της άμεσότητας και της έξαύλωσης που δικαίως ή άδικως έχουμε συνηθίσει να θεωρούμε ως κριτήριο της λυρικής ποίησης, και που μόνο με έπιμονη μελέτη μπορεί να ξεπεραστεί.

Ό,τι πάντως έννοούμε με τον όρο λυρική ποίηση, πριν να τον έπικτείνουμε ιστορικά ή πριν τον στρέψουμε κριτικά ενάντια στην άτομικιστική σφαίρα, ένέχει όσο «καθαρότερη» είναι ή μορφή του, τη στιγμή της ρήξης. Το Έγώ που προβάλλει στη λυρική ποίηση είναι ένα έγώ που όρίζεται και εκφράζεται ως αντιτιθέμενο στο συλλογικό, την αντικειμενικότητα δεν είναι κατά τρόπο άδιαμεσολάβητο ένα με τη φύση, την όποια επικαλείται. Την έχει κάποιον τρόπο χάσει και επιδιώκει να την αποκαταστήσει με την προσωποποίηση και με την καταβύθιση στο ίδιο το έγώ. Μόνο μέσω της ανθρωποποίησης μπορεί να δοθεί πάλι στη φύση το δικαίο που της έχει αφαιρέσει ή ανθρώπινη κυριαρχία πάνω της. Ακόμα και τα λυρικά ποιήματα στα όποια δεν φαίνεται πλέον ούτε ίχνος της συμβατικής και αντικειμενικής ύπαρξης, ή παραμικρή ώμη ύλικότητα, τα ύψηλότερα δημιουργήματα που γνωρίζει ή γλώσσα μας, χρωστούν το κύρος τους στη δύναμη ακριβώς εκείνη με την όποια το έγώ μέσα τους ανακαλεί την εικόνα της φύσης απαρνούμενο την άλλοτρίωση. Η καθαρή τους ύποκειμενικότητα, ό,τι μέσα σε αυτά φαντάζει άδιάρρηκτο και άρμονικό, μαρτυρά για το αντίθετο, για την όδύνη της ύπαρξης που είναι ξένη στο ύποκειμενο, όπως και για την αγάπη προς αυτήν — μάλιστα ή άρμονία τους δεν είναι ουσιαστικά τίποτε άλλο παρά το άμοιβαίο συνταίριασμα μιας τέτοιας όδύνης και μιας τέτοιας αγάπης. Ακόμα και το «Warte nur, balde / ruhest du auch»¹ [«ώ, καρτέρει, καρτέρει/και σύ θά κοιμάς εν βραχεί»] έχει τη χειρονομία της παρηγοριάς: ή άδυσωπία δεν μπορεί να διαχωριστεί από αυτό που άποσιωπά, την εικόνα ενός κόσμου που άρνείται την ειρήνη. Αν έπιμένει πώς παρ' όλα αυτά ύπάρχει ειρήνη, είναι μόνο και μόνο έπειδή ο τόνος του ποιήματος συμπάσχει με αυτήν την θλίψη. Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να ανατρέξει στο «Ach, ich bin des Treibens mitle» [«Κουράστηκα να πολεμώ»] του όμοτίτλου ποιήματος ως έρμηνεία του «Wanderers Nachtlied»² [«Νυχτερινό Τραγούδι του Όδοιπόρου»]. Βέβαια, το μεγαλείο του τελευταίου πηγάζει από το ότι δεν μιλά για το άλλοτρωμένο, για το ένοχλητικό, από το ότι μέσα του ή ταραχή του αντικειμένου δεν αντιπαράτίθεται στο ύποκειμενο: άντηχει μάλλον τη δική του ταραχή. Δίνεται έτσι ή ύπόσχεση μιας δεύτερης άμεσότητας: το ανθρώπινο, ή ίδια ή γλώσσα, φαίνεται σαν να είναι για άλλη

μιά φορά ή δημιουργία ενώ καθετί εξωτερικό σήνει μαζί μέ τόν από-
ηχο τής ψυχής. Γίνεται όμως κάτι περισσότερο από φαινόμενο: μετατρέ-
πεται σέ πλήρη αλήθεια γιατί, χάρη στή γλωσσική αποτύπωση τής
αγαθής κούρασης, πάνω από τή συμφιλίωση παραμένει ό ίσκιος τής νο-
σταλγίας καί αυτός ακόμη ό ίσκιος του θανάτου: γιά τό «Warte nur
balde» δλόκληρη ή ζωή μετατρέπεται μέ τό αίνιγματικό χαμόγελο τής
θλήνης σέ μία ελάχιστη στιγμή πριν τόν ύπνο του θανάτου. Ό τόνος τής
ειρήνης μαρτυρά πώς ή ειρήνη δέν έχει επιτευχθεί δίχως ώστόσο νά δια-
λύεται τό όνειρο. Ό ίσκιος δέν έχει καμία εξουσία πάνω στήν εικόνα
τής ζωής πού έπιστρέφει στον έαυτό της: αντιθέτως, δανείζει στο όνει-
ρο, ως τελευταία ανάμνηση τής παραμόρφωσης του, ένα θαυσιμαντο
βάθος κάτω από τό ανάλαφρο τραγούδι. Αντικρύζοντας τή γαλήνια φύ-
ση από τήν όποία έχει σβηστεί καί τό τελευταίο ίχνος ανθρώπινης μορ-
φής, τό υποκείμενο αναγνωρίζει τή δική του μηδαμινότητα. Άνεπαίσθη-
τα, άθόρυβα, ή ειρωνεία άγγίζει τό παρηγορητικό στοιχείο του ποιήμα-
τος: τά δευτερόλεπτα πριν από τή μακαριότητα του ύπνου είναι τά ίδια
πού χωρίζουν τή σύντομη ζωή από τό θάνατο. Αυτή ή έξοχη ειρωνεία
υποβιάστηκε άργότερα, μετά τόν Goethe, σέ μοχθηρία. Πάντοτε όμως
ύπηρεξε άστικη: τήν εξύψωση του άπελευθερωμένου υποκειμένου ακολου-
θεί σαν ίσκιος ό υποβίασμός του σέ κάτι ανταλλάξιμο, σέ αυτό πού
ύπάρχει μόνο γιά κάτι άλλο: τήν προσωπικότητα, τό «Καί τί είσαι λοι-
πόν;». Η αυθεντικότητα του «Nachtlied» έγκειται πάντως στή μοναδι-
κότητα τής στιγμής του: τό φόντο του στοιχείου εκείνου τής κατα-
στροφής τό διασώζει, ενώ τό καταστροφικό στοιχείο δέν έχει ακόμη κα-
μία εξουσία πάνω στήν ειρηνική δύναμη τής παρηγοριάς. Λένε συχνά
ότι ένα ολοκληρωμένο λυρικό ποίημα θά πρέπει νά διαθέτει καθολικό
καί παγκόσμιο χαράκτjρα, θά πρέπει μέσα στους περιορισμούς του νά
άποδίδει τό όλο, μέσα στήν περατότητά του τό άπειρο. Άν αυτό είναι
κάτι παραπάνω από μία κοινοτοπία τής αισθητικής εκείνης πού έχει ανά
πάσα στιγμή πρόχειρη ως πανάκεια τήν έννοια του συμβολικού, τότε δη-
λώνει πώς μέσα σέ κάθε λυρικό ποίημα θά πρέπει νά έχει δρει τόν αντί-
κτυπό τής ή ιστορική σχέση του υποκειμένου προς τήν αντικειμενικότη-
τα, του άτόμου προς τήν κοινωνία μέσω του υποκειμενικού πνεύματος,
του πνεύματος πού άντανακλά τόν έαυτό του. Ό αντίκτυπος αυτός θά
είναι τόσο πιο ολοκληρωμένος όσο λιγότερο θέτει τό έργο ως θεματική
τή σχέση Έγώ καί κοινωνίας, όσο λιγότερο αυθαίρετα μάλλον άποκρυ-
σταλλώνεται αυτή από μόνη της μέσα στο ποίημα.

Μπορείτε νά μέ κατηγορήσετε πώς μέ τήν τοποθέτηση αυτή έχω τό-
σο πολύ εξαυλώσει τή σχέση λυρικής ποίησης καί κοινωνίας, από φόβο
μήπως περιπέσω σέ ένα χοντροκομμένο κοινωνιολογισμό, ώστε δέν άπο-
μένει πλέον τίποτε άπ' αυτήν: θά πρέπει άκριβώς τό μή κοινωνικό του
λυρικού ποιήματος νά είναι καί τό κοινωνικό του στοιχείο. Θά μπορού-
σατε νά μου θυμίσετε εκείνην τήν καρικατούρα του Gustave Doré, πού
παριστάνει έναν άρχαντιδραστικό αντιπρόσωπο ό οποίος πλέκει τό
έγκώμιο του *ancien régime* μέχρι του σημείου πού άναφωνεί: «Καί σέ
ποιόν, κύριοί μου, θά πρέπει νά χρωστώμε τήν επανάσταση του 1789,

άν όχι στον Λουδοβίκο ΙΣΤ'...!», θά μπορούσατε νά τό εφαρμόσετε αυτό
στήν αντίληψή μου περί λυρικής ποιήσεως καί κοινωνίας: σέ αυτήν ή
κοινωνία παίζει τό ρόλο του εκτελεσθέντος βασιλιά καί ή λυρική ποίη-
ση τό ρόλο εκείνων πού άγωνίστηκαν έναντίον του. Άλλά ή λυρική ποίη-
ση μπορεί νά εξηγηθεί τόσο λίγο μέσω τής κοινωνίας, όσο μπορεί καί
ή επανάσταση νά έχωρησθεί στο λογαριασμό του μονάρχη τόν όποιον
άνέτρεψε καί δίχως του όποιου τούς παραλογισμούς ίσως νά μήν είχε
ξεσπάσει τή συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Δέν είναι δέβαιο άν ό
αντιπρόσωπος του Doré ύπηρεξε πραγματικά άπλως καί μόνο ό άνόητος,
κυνικός προπαγανδιστής πού κοροϊδεύει ό σκιτογραφός ή άν τό άθέ-
λητο άστείο του ένέχει περισσότερη αλήθεια άπ' όση όμολογεί ό κοινός
νοός: ή φιλοσοφία τής ιστορίας του Hegel θά μπορούσε νά συμβάλει
άρκετά στήν υπεράσπιση αυτού του αντιπροσώπου.

Όσοτόσο ή σύγκριση αυτή μάλλον δέν εύσταθεί. Η λυρική ποίηση δέν
θά πρέπει νά συνάγεται από τήν κοινωνία: τό κοινωνικό της περιεχόμε-
νο συνίσταται άκριβώς στο άυθόρητο, τό όποιο δέν προκύπτει από τίς
εκάστοτε ύπάρχουσες συνθήκες. Όμως ή φιλοσοφία — καί ό λόγος
είναι πάλι γιά αυτήν του Hegel — γνωρίζει τή θεωρητική άρχή ότι τό
άτομικό είναι διαμεσολαβημένο από τό γενικό, καί αντιστρόφως. Αυτό
θέλει νά πει ότι καί ή αντίσταση έναντία στήν πίεση τής κοινωνίας δέν
είναι κάτι τό άπολύτως άτομικό, αλλά ότι μέσα σ' αυτήν διεγείρονται
μέ τρόπο καλλιτεχνικό, μέσω του άτόμου καί του άυθόρητισμού του,
οί αντικειμενικές δυνάμεις, οί όποιες έξωθούν μία περιορισμένη καί πε-
ριοριστική κοινωνική πραγματικότητα νά υπερβεί τόν έαυτό της προς
μία κατάσταση άντάξια του ανθρώπου: δυνάμεις δηλαδή μίας συνολικής
διάθεσης καί σέ καμία περίπτωση άπλως καί μόνο τής γυμνής υποκει-
μενικότητας πού έναντιώνεται τυφλά στήν κοινωνία. Άν πράγματι μπο-
ρεί τό λυρικό περιεχόμενο νά άποκληθεί χάρη στήν ίδια του τήν υπο-
κειμενικότητα αντικειμενικό — καί διαφορετικά δέν θά μπορούσε νά
εξηγηθεί ούτε τό πιο άπλό, εκείνο πού θεμελιώνει τή δυνατότητα τής
λυρικής ποίησης ως είδους τέχνης: ή επίδρασή της σέ άλλους, πέρα από
τό βυθισμένο στο μονόλογό του ποιητή — τότε θά πρέπει ή έπιστροφή
καί ή καταδύθιση του λυρικού έργου τέχνης στον έαυτό του, ή άποστα-
σιοποίησή του από τήν κοινωνική επιφάνεια νά έχει κίνητρα κοινωνικά,
έξω από τή συνείδηση του συγγραφέα. Τό μέσο γι' αυτό όμως είναι ή
γλώσσα. Τό ειδικό παράδοξο πού διακρίνει τό λυρικό έργο ή υποκειμε-
νικότητα πού μετατρέπεται σέ αντικειμενικότητα, είναι προσδεμένο σέ
εκείνην τήν προτεραιότητα πού δίνει ή λυρική ποίηση στή γλωσσική μορ-
φή, από τήν όποία κατάγεται τό πρωτείο τής γλώσσας στή λογοτεχνία
γενικά, περιλαμβανομένου καί του πεζού λόγου. Γιατί ή γλώσσα έχει ή
ίδια μία διπλή όψη. Μέσω τών σχηματισμών της υποτάσσεται ολοκλη-
ρωτικά στις υποκειμενικές δονήσεις: λίγο ακόμη καί θά μπορούσε νά
σκεφτεί κανείς ότι είναι αυτή πού τίς κάνει νά ώρμαίζουν. Από τήν
άλλη μεριά, ή γλώσσα παραμένει τό μέσο τών έννοιών, αυτό πού δη-
μιουργεί τήν άμετάκλητη σχέση μέ τό γενικό καί τήν κοινωνία. Γι' αυτό
τά ύψιστα λυρικά έργα είναι εκείνα στά όποία τό υποκειμενικό, άπογυ-

μνωμένο από κάθε ωμή υλικότητα, ήχει μέσα στη γλώσσα έως ότου ή ίδια ή γλώσσα μπορέσει να άκουσεί. Η αυτοληγομένη του υποκειμένου πού εγκαταλείπεται στίς διαθέσεις της γλώσσας ως κάτι αντικειμενικού καθώς και ή άμεσότητα και ο αυθορμητισμός της έκφρασης του, είναι ένα και τό αυτό: μέ αυτόν τόν τρόπο ή γλώσσα διαμεσολαβεί λυρική ποίηση και κοινωνία ως τά έσωτάτά τους. Γι' αυτό και ή λυρική ποίηση παρουσιάζεται βαθύτερα ένσωματωμένη στην κοινωνία, εκεί όπου δεν μιλά όπως ή κοινωνία, εκεί όπου δεν μεταδίδει τίποτα, αλλά όπου τό υποκείμενο, πού εύστοχει στην έκφρασή του, έρχεται σε συμφωνία μέ την ίδια τή γλώσσα, μ' εκείνο στο οποίο αυτή έχει από μόνη της.

Από την άλλη όμως, ή γλώσσα δεν μπορεί, όπως θά άρεσε σε κάποιες τρέχουσες σήμερα όντολογικές θεωρίες περί γλώσσας, να άπολυτοποιηθεί ως φωνή του «είναι» ενάντια στο λυρικό υποκείμενο. Το υποκείμενο, ή έκφραση του οποίου, σε αντίθεση μέ την άπλή υπόδηλωση κάποιων αντικειμενικών περιεχομένων, είναι άπαραίτητη για την έπίτευξη του έπιπέδου εκείνου της γλωσσικής αντικειμενικότητας δεν είναι ένα άλλο καρύκευμα του περιεχομένου της, δεν είναι έξωτετικό σε αυτήν. Η στιγμή της αυτοληγομένης κατά την οποία τό υποκείμενο θυθίζεται μέσα στη γλώσσα δεν είναι ή θυσία του στο «είναι». Δεν είναι στιγμή βίας, ούτε άκόμη και βίας ενάντια στο υποκείμενο, αλλά συμπίλωσης: τότε μόνο μιλά ή ίδια ή γλώσσα, όταν πιά δεν μιλά σαν κάτι ξένο προς τό υποκείμενο, αλλά ως ή δική του φωνή. Όπου τό Έγώ ξεχνά τόν έαυτό του μέσα στη γλώσσα είναι ταυτόχρονα και έντελώς παρόν: διαφορετικά ή γλώσσα θά περιέπιπτε ως ιεροποιημένο άμπρακάντάμπρα, στην πραγματοποίηση μέ τόν ίδιο τρόπο όπως και στην έπικοινωνιακή όμιλία. Αυτό όμως παραπέμπει πίσω στην πραγματική σχέση μεταξύ άτομου και κοινωνίας. Δεν είναι άπλως κάθε ξεχωριστό άτομο έσωτερικά κοινωνικά διαμεσολαβημένο, δεν είναι άπλως ή έσωτερική του ύπόσταση πάντοτε ταυτόχρονα κοινωνική. Αλλά και αντίστροφα ή κοινωνία δημιουργείται και ζει μόνο χάρη στα άτομα των οποίων άποτελεί την όλότητα. Αν κάποτε ή μεγάλη φιλοσοφία συγκρότησε την άλήθεια, την οποία βέβαια σήμερα ή έπιστημονική λογική περιφρονεί ότι δηλαδή υποκείμενο και αντικείμενο δεν συνιστούν διόλου γυνούς και άπομονωμένους πόλους, αλλά αντίθετα θά μπορούσαν να προσδιοριστούν μόνο μέσα από τή διαδικασία κατά την οποία διαβρώνουν και μετασχηματίζουν τό ένα τό άλλο, τότε ή λυρική ποίηση άποτελεί την αισθητική δομή αυτού του διαλεκτικού φιλοσοφήματος. Μέσα στο λυρικό ποίημα, τό υποκείμενο άρνείται, μέσω της ταύτισης μέ τή γλώσσα, τόσο την άπλή μοναδολογική του αντίθεση στην κοινωνία, όσο και την άπλή του «λειτουργία» στα πλαίσια της κοινωνικά έξορθολογισμένης κοινωνίας [«vergesellschafteten Gesellschaft»]. Όσο πιο πολύ όμως μεγαλώνει ή υπεροχή όλων αυτών έναντι του υποκειμένου, τόσο έπιφαλέστερη γίνεται και ή κατάσταση της λυρικής ποίησης. Το έργο του Baudelaire ήταν εκείνο πού έδειξε πρώτο αυτό τό πράγμα, καθώς ως έσχατη συνέπεια του εύρωπαϊκού οικουμενικού πόνου, δεν άρκέστηκε στην όδύνή του άτόμου, αλλά κατηγόρησε όλόκληρη τή μοντέρνα εποχή ως άντιλυρική

και άναψε από αυτή την κατηγορία, μέσω μιας ήρωικής στυλιζαρισμένης γλώσσας, τή φλόγα της ποίησης. Ήδη, σε αυτόν εμφανίζεται ένας τόνος άπελπισίας, πού ίσορροπεί άποκλειστικά στην κόψη του ίδιου του παραδόξου. Όταν άργότερα, ή αντίθεση μεταξύ της ποιητικής και της έπικοινωνιακής γλώσσας κορυφώθηκε ή λυρική ποίηση μετατράπηκε σε ένα παιχνίδι του όλα ή τίποτε: όχι έπειδή έγινε τάχα άκατανόητη, όπως τό θέλει ή θάναυση άποψη, αλλά γιατί, μέσω της καθαρής έπιστροφής της γλώσσας στον έαυτό της ως τεχνητής γλώσσας, μέσω της άγωνιώδους προσπάθειας για την άπόλυτη αντικειμενικότητα, ή οποία είχε περυσταλεί λόγω της άδιαφορίας για την έπικοινωνία, άπομακρύνεται ταυτόχρονα και από την αντικειμενικότητα του πνεύματος της ζωντανής γλώσσας και την ύποκαθιστά ποιητικά μέ μία γλώσσα όχι πιά παρούσα. Η ποιητικίζουσα, στομφώδης υποκειμενικά ωμή πλευρά της άδύναμης ποίησης πού ακολουθεί, είναι τό τίμημα πού πρέπει να πληρώσει για την προσπάθειά της να συντηρηθεί στη ζωή άναλλοίωτη, άκηλίδωτη, αντικειμενική ή ψεύτικη λάμψη της είναι τό ισόβαθμον του άπομυθοποιημένου κόσμου από τόν οποίο άποσπάται.

Όλα αυτά βέβαια άπαιτούν κάποιους περιορισμούς για να μή γίνουν αντικείμενο παρεξήγησης. Ο ίσχυρισμός μου ήταν ότι τό λυρικό έργο είναι πάντοτε και ή υποκειμενική έκφραση ενός κοινωνικού ανταγωνισμού. Αφού όμως ο αντικειμενικός κόσμος ο οποίος γεννά τή λυρική ποίηση είναι καθεαυτός ανταγωνιστικός, ή έννοια της λυρικής ποίησης δεν άνάγεται στην έκφραση της υποκειμενικότητας στην οποία χαρίζει αντικειμενικότητα ή γλώσσα. Το λυρικό υποκείμενο δεν έναρκώνει άπλως τό όλον, τόσο πιο δεσμευτικά όσο πληρέστερα παρουσιάζει τόν έαυτό του. Αντιθέτως, ή ποιητική υποκειμενικότητα όφείλει αυτό πού είναι στο ακόλουθο προνόμιο: ότι μόνο σε ελάχιστους ανθρώπους δόθηκε τό δικαίωμα από την πίεση της έπιβίωσης να συλλαμβάνουν τό γενικό μέσα στην καταδύση στον ίδιο τους τόν έαυτό, έστω άκόμη και ν' αναπνιχθούν ως αυτόνομα υποκείμενα, αυτοδύναμα για έλεύθερη έκφραση. Οι άλλοι όμως, εκείνοι πού όχι μόνο στέκουν ξένοι άπέναντι στο άμήχανο υποκείμενο-ποιητή σαν να 'ταν αντικείμενα, αλλά και έχουν ύποθαμιστεί μέ την πλέον κυριολεκτική έννοια σε αντικείμενο της ιστορίας έχουν τό ίδιο ή και μεγαλύτερο δικαίωμα να ψηλαφήσουν τόν ήχο μέσα στον οποίο παντρεύονται ή όδύνή και τό όνειρο. Το άναπαλλοτρίωτο αυτό δικαίωμα έχει συχνά διακηρυχθεί, αν και μέ τρόπο έμμεσο, άκρωτηριασμένο, άποσπασματικό – τό μόνο δυνατό τρόπο για εκείνους πού έχουν να σηκώνουν τά βάρη. Όλη ή άτομική λυρική ποίηση έχει σαν βάση ένα συλλογικό ύπόστρωμα. Αν ή ποίηση αυτή άναφέρεται πράγματι στο όλον και όχι άπλως σε ένα τίμημα της χλιδής, της λεπτότητας και της εύαισθησίας όσων έχουν την πολυτέλεια να είναι εύαίσθητοι, τότε ή ύπόσταση άκόμη και της άτομικής λυρικής ποίησης συμπεριέχει σ' αυτό τό ύπόστρωμα κατά τρόπο ουσιαστικό: μάλιστα, είναι τό ύπόστρωμα αυτό πού μετατρέπει τή γλώσσα στο μέσο εκείνο μέ τό οποίο τό υποκείμενο γίνεται κάτι περισσότερο από υποκείμενο και μόνο. Η σχέση του ρομαντισμού μέ τό λαϊκό τραγούδι είναι μόνο τό πιο

προφανές παράδειγμα αυτού του πράγματος, όπωσδήποτε όμως όχι και τό πιο πειστικό. Γιατί ό ρομαντισμός άκολουθεί προγραμματικά ένα είδος μετάγγισης του συλλογικού στό άτομικό έτσι πού μάλλον ή άτομική λυρική ποίηση παραδίδεται μέ τρόπο τεχνητό σέ μία αύταπάτη γενικής δεσμευτικότητας παρά προκύπτει από μόνη της αυτή ή δεσμευτικότητα. Ποιητές πού αντί γι' αυτό περιφρόνησαν κάθε δάνειο από τήν κοινή γλώσσα συμμετείχαν συχνά, χάρη στην ιστορική τους έμπειρία, στό συλλογικό αυτό υπόστρωμα. Αναφέρω τόν Baudelaire, ή λυρική ποίηση του όποιου χτυπά καταπρόσωπα όχι άπλά τό juste milieu αλλά και κάθε άστικό κοινωνικό συναίσθημα – ό Baudelaire ό όποιος ώστόσο υπήρξε μέ τήν ποιήματα όπως τά «Petites vieilles» ή εκείνο για τήν υπηρέτρια μέ τή μεγάλη καρδιά από τά «Tableaux Parisiens», πιστότερος στίς μάζες, ενάντια στίς όποιες έστρεψε τήν τραγική - άλαζονική του μάσκα, άπ' ό,τι όλόκληρη ή ποίηση τής φτωχολογιάς. Σήμερα, καθώς ή προϋπόθεση τής έννοιας εκείνης τής λυρικής ποίησης από τήν όποία ξεκινά, ή άτομική έκφραση, μοιάζει νά έχει διασαλευτεί ως τά βάθη της στό πλαίσιο τής κρίσης του άτόμου, τό συλλογικό υπόστρωμα τής λυρικής ποίησης ανάδύεται στά πιο διαφορετικά σημεία, άρχικά άπλως ως μαγιά τής άτομικής έκφρασης, άργότερα όμως ίσως και ως προεξόφληση μιός κατάστασης ή όποία ξεπερνά κατά τρόπο θετικό τήν άπλή άτομικότητα. Άν οι μεταφράσεις δέν έξαπατούν, τότε ό Garcia Lorca, τόν όποιον δολοφόνησαν τά πρωτοπαλλήκαρα του Franco και τόν όποιον κανένα ολοκληρωτικό καθεστώς δέν θά μπορούσε νά άνεχτεί, είναι φορέας μιās τέτοιας δύναμης και τό όνομα του Brecht προβάλλει σαν τό όνομα εκείνο του λυρικού ποιητή στον όποιο δόθηκε τό χάρισμα τής γλωσσικής ολοκλήρωσης δίχως νά πρέπει νά πληρώσει τό αντίτιμο τής έσωτερικότητας. Επιφυλάσσομαι νά αποφανθώ άν ή ποιητική άρχή τής έξατομίκευσης διαλύεται εδώ πράγματι σέ μιάν ανώτερη άρχή, ή άν στή δάση υπάρχει μία παλινδρόμηση και έξασθένιση του Έγώ. Πολλές φορές ένδέχεται ή συλλογική δύναμη τής σύγχρονης λυρικής ποίησης νά οφείλεται στά γλωσσικά και ψυχικά κατάλοιπα μιός όχι άκόμη έξατομίκευμένης, μιās μέ τήν ευρεία έννοια προαστικής πραγματικότητας – αύτής τής διαλέκτου. Άλλά ή παραδοσιακή λυρική ποίηση, ως ή πιο άτεγκτη αίσθητική άρνηση τής άστικότητας, υπήρξε γι' αυτόν ακριβώς τό λόγο, μέχρι σήμερα προσεδεμένη στην άστική κοινωνία.

Έπειδή οι σκέψεις σέ επίπεδο άρχών δέν άρκούν, θα ήθελα μέ τή βοήθεια όρισμένων ποιημάτων νά κάνω πιο συγκεκριμένη τή σχέση του ποιητικού υποκειμένου, πού αντιπροσωπεύει πάντα ένα πολύ πιο γενικό, συλλογικό υποκείμενο, μέ τήν αντίθετη σ' αυτό κοινωνική πραγματικότητα. Έδώ χρειάζεται νά έρμηνευτούν τόσο τά υλικά στοιχεία, από τά όποια δέν έχει τή δύναμη νά ξεφύγει ολοκληρωτικά κανένα γλωσσικό δημιούργημα, άκόμη και ή poesie pure, όσο και τά λεγόμενα μορφικά. Ιδιαίτερα θά πρέπει νά τονιστεί ότι αυτά τά δύο διαπερνούν τό ένα τό άλλο, γιατί μόνο μέσω τής διείσδυσης αύτης μπορεί τό λυρικό ποίημα νά συγκρατεί μέσα στά πλαίσιά του τό χτύπημα του ρολογιού τής ιστορίας. Ωστόσο, δέν θά ήθελα νά επιλέξω τέτοιου είδους έργα, όπως



Eduard Mörike



Stefan George

αυτό του Goethe, στό όποιο υπέδειξα όρισμένα πράγματα χωρίς νά τό αναλύσω, αλλά κάποιο μεταγενέστερο έργο, κάποιους στίχους πού δέν κατέχουν εκείνην τήν άνεπιφύλακτη αυθεντικότητα πού έχει τό «Nachtlied». Βέβαια και τά δύο ποιήματα στά όποια θέλω νά αναφερθώ συμμετέχουν στό συλλογικό υπόστρωμα. Θά ήθελα όμως νά επιστήσω τήν προσοχή σας, προπάντων στον τρόπο μέ τόν όποιον παρουσιάζονται σέ αυτά μέσω του ποιητικού υποκειμένου διαφορετικά επίπεδα μιās αντιφατικής θεμελιώδους κοινωνικής σχέσης. Θα πρέπει εδώ νά επαναλάβω ότι δέν πρόκειται για τό άτομικό πρόσωπο του ποιητή, για τήν ψυχολογία του, για τή λεγόμενη κοινωνική του σκοπιά, αλλά ακριβώς για τό ποίημα ως τό φιλοσοφικό ήλιακό ρολόι τής ιστορίας.

Πρώτα θέλω νά σας διαβάσω τό «Auf einer Wanderung» [«Όδοιπορώντας»] του Mörike³.

*In ein freundliches Städtchen tret ich ein,
In den Straßen liegt roter Abendschein.
Aus einem offenen Fenster eben,
Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,
Und eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
Daß die Blüten beben,
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor.*

*Lang hielt ich staunend, lustbekommen.
Wie ich hinaus vors Tor gekommen,
Ich weiß es wahrlich selber nicht.
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irriggeführt.
O Muse, du hast mein Herz berührt-
Mit einem Liebeshauch!*¹⁴

Προβάλλει η εικόνα εκείνης της υπόσχεσης ευτυχίας που και σήμερα ακόμα προσφέρει η καμώπολη του γερμανικού νότου στον επισκέπτη, χωρίς όμως την ελάχιστη παραχώρηση στην τετριμμένη γραφικότητα, την ειδυλλιακότητα της ζωής της. Το ποίημα δίνει την αίσθηση της ξεστασιάς και της ασφάλειας μέσα στο στενό χώρο και είναι ταυτόχρονα ένα έργο υψηλού ύψους, που δεν έχει παραμορφωθεί από ένα αίσθημα του ευχάριστου και του οικείου, που δεν εγκωμιάζει με ρηχό συναισθηματισμό τη στενότητα έναντι του ανοιχτού όριζοντα ούτε κανέναν απόμερο παράδεισο. Ο απλοϊκός μύθος και η γλώσσα βοηθούν από κοινού στην ενοποίηση της πιο κοντινής με την πιο απόμακρη οὐτοπία. Ο μύθος γνωρίζει τη μικρή πόλη μόνο σαν εφήμερο σκηνικό και όχι σαν χώρο μιας μακράς διαμονής. Το μεγαλείο του αίσθηματος που προκαλεί η γοητεία της φωνής του κοριτσιού, και όχι μόνο αυτό, αλλά και εκείνο όλόκληρης της φύσης που αφουγκράζεται τη χορωδία, αποκαλύπτεται μόνο πέρα από το περιορισμένο σκηνικό, κάτω από τον ανοιχτό ουρανό που κυματίζει μαθής, εκεί όπου η χρυσαφένια πόλη και το βοηητό του ρυακιού συναντιούνται σε μία ιδεώδη εικόνα. Σε αυτό έρχεται να βοηθήσει γλωσσικά ένα ανεπαίσθητα άδρό, δύσκολα προσδιορίσιμο *αρχαϊκό* ωδικό στοιχείο. Σάν νά έρχονται από μακριά οι ελεύθεροι ρυθμοί θυμίζουν ελληνικές ανομοιοκατάληκτες στροφές, ίσως ακόμη και στο ξέσπασμα του πάθους στον τελευταίο στίχο της πρώτης στροφής, που αποδίδεται με τα πιο προσεκτικά μέσα μετάθεσης των λέξεων: «Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor»⁵ [«Τά ρόδα λάμπουν τώρα σ' ένα κόκκινο ανοιχτό»]. Καθοριστική είναι η μοναδική λέξη «μούσας» στο τέλος. Είναι σαν η λέξη αυτή, μία από τις πλέον πολύχρηστες του γερμανικού κλασικισμού νά λάμπει για μία ακόμη φορά, αληθινά, όπως στο φως του δύοντος ήλιου, καθώς αποδίδεται στο *genius loci* της μικρής φιλικής πόλης· σαν νά κατέχει, ως κάτι που ήδη εξαφανίζεται, όλη τη δύναμη της γοητείας, από την οποία κατά τα άλλα εξολοθισθεί με τρόπο κωμικά απελπιστικό ή επίκληση της μούσας με λέξεις της σύγχρονης γλώσσας. Η έμπνευση του ποιήματος δεν επιβεβαιώνεται σε κανένα άλλο σημείο του με τέτοια πληρότητα όσο στο ότι η επιλογή της πιο προκλητικής λέξης στο κρίσιμο σημείο, προσεκτικά αιτιολογημένη μέσω της υπόγειας ελληνικής γλωσσικής χειρονομίας, διαλύει σαν μουσική κατάλη-

ξη την πιεστική δυναμική του όλου. Η λυρική ποίηση επιτυγχάνει στον πιο περιορισμένο χώρο αυτό που η γερμανική έπική ποίηση αναζητούσε ακόμα και σε συλλήψεις όπως τό *Hermann und Dorothea*⁶.

Η κοινωνική έρημνεία μιάς τέτοιας επιτυχίας αντιστοιχεί στο ιστορικό επίπεδο της έμπειρίας που δηλώνεται στο ποίημα. Ο γερμανικός κλασικισμός είχε αναλάβει στο όνομα της ανθρωπότητας, της γενικότητας του ανθρώπινου νά απαλλάξει το υποκειμενικό αίσθημα από το τυχαίο που το απειλεί σε μία κοινωνία όπου οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων δεν είναι πιά άμεσες, αλλά διαμεσολαβημένες από την αγορά. Έπιδίδωξε την αντικειμενικοποίηση του υποκειμενικού, όπως και ο Hegel στη φιλοσοφία, και προσπάθησε νά υπερβεί μέσα στο πνεύμα, στην ιδέα, τις αντιφάσεις της πραγματικής ζωής των ανθρώπων. Όμως η συνεχιζόμενη ισχύς αυτών των αντιφάσεων στην πραγματικότητα εξέθεσε την πνευματική λύση: απέναντι σε μία ζωή που δεν χωρά σε καμία λογική, που βασανίζεται μέσα στη διαρκή δράση ανταγωνιστικών συμφερόντων, σε μία ζωή πεζή, όπως παρουσιάζεται στην καλλιτεχνική έμπειρία· απέναντι σε μία ζωή όπου η μοίρα του κάθε ανθρώπου κατευθύνεται από τυφλούς νόμους, ή τέχνη, ή μορφή της οποίας ύπνοει ότι μιλά από την πλευρά μιας κερδισμένης ανθρωπότητας, μετατρέπεται σε κενολογία. Η έννοια του ανθρώπου στον κλασικισμό αποσυρθηκε κατά συνέπεια στην ιδιωτική, μοναδική ύπαρξη του ανθρώπου και τις εικόνες της· το ανθρώπινο έμοιαζε νά διασώζεται πλέον μόνο μέσα σ' αυτές. Αναγκαστικά, ο άστικός κόσμος παραιτήθηκε από την ιδέα της ολοκληρωμένης, αυτοκαθοριζόμενης ανθρωπότητας, τόσο στην πολιτική, όσο και στις αισθητικές μορφές. Η έμμονή στον περιορισμό του καθενός στον έαυτό του, που η ίδια ύπακουει σε κάποια αναγκαιότητα, καθιστά ιδεώδη όπως η άνεση και η οικειότητα εξαιρετικά ύποπτα. Το ίδιο το νόημα συνδέεται με τη συμπτωματικότητα της άτομικής ευτυχίας. Της αποδίδεται κατά κάποιο τρόπο σφετεριστικά, μία αξία που διαφορετικά θά μπορούσε νά αποκτήσει μόνο σε συνδυασμό με την ευτυχία του όλου. Η κοινωνική δύναμη της ιδιοφυΐας του Mörike συνίσταται πάντως στο ότι συνέδεσε τις δύο έμπειρίες, αυτή του κλασικιστικού υψηλού στυλ μ' εκείνη της ρομαντικής ιδιωτικής μικρογραφίας, αναγνωρίζοντας παράλληλα με απαράμιλλη διακριτικότητα τά όρια και των δύο δυνατοτήτων και εξισορροπώντας τη μία με την άλλη. Σε καμία συναισθηματική έκφραση δεν ξεπερνά αυτό που μπορεί κανείς νά αισθανθεί αληθινά κατά την ίδια του την στιγμή. Το πολυαναφερόμενο οργανικό στοιχείο της παραγωγής του δεν είναι τίποτε άλλο παρά εκείνη η ιστορικοφιλοσοφική λεπτότητα την οποία κανένας άλλος γερμανόφωνος ποιητής δεν κατείχε σε τέτοιο βαθμό. Τά υποτιθέμενα νοσηρά γνωρίσματα του Mörike, για τά οποία είναι έτοιμοι νά μās πληροφορήσουν οι ψυχολόγοι, ακόμα και τό στέρεμα της παραγωγής του στά μετέπειτα χρόνια, αποτελούν την άρνητική όψη της άκραία υψηλής επίγνωσης που είχε αυτού που είναι δυνατό. Τά ποιήματα του υποχονδριακού ιερέα του Cleversulzbach, ο οποίος συγκαταλέγεται στους άφελεις ποιητές, αποτελούν άριστουργήματα που δεν ξεπέρασε κανένας μαίτρ της 1' art pour

1^ο art. Τό κούφιο καί τό ιδεολογικό τοῦ ὑψηλοῦ ὕψους εἶναι γι' αὐτόν τό ἴδιο φανερό ὅπως καί τό κατώτερο, τό μικροαστικά πνιγηρό, αὐτό πού εἶναι ἐντελῶς τυφλό ἐναντι τῆς ὁλότητος καί τό ὅποιο χαρακτηρισίζει τήν περίοδο Biedermeier, στήν ὁποία ἀνήκει τό μεγαλύτερο τμήμα τῆς λυρικής του δημιουργίας. Εἶχε τήν ἐμπνευση νά δημιουργήσει γιά μία τελευταία φορά εἰκόνες πού δέν προδίδονται, οὔτε ἀπό τίς ἐντεχνες πτυχωσεις, οὔτε ἀπό τίς σκηνές τοῦ τραπεζιοῦ τῶν θαμνῶνων, οὔτε ἀπό τούς ἀρρενωπούς τόνους, οὔτε ἀπό τόν ἦχο ἀνθρώπων πού τρῶνε χωρίς τρόπους. Σάν πάνω στήν κόψη ἐνός ξυραφιοῦ, θά βρεῖ κανεῖς μέσα του, ὅ,τι ἐπιβεβαιώνει, ἠχώντας πιά ὡς ἀνάμνηση, ἀπό τό ὑψηλό ὕψος, μαζί μέ τά σημάδια μιᾶς ζωῆς ἀμεσης, σημάδια πού ὑπόσχονταν ἐκπλήρωση σέ μία ἐποχή πού ἦταν πιά οὐσιαστικά καταδικασμένα ἀπό τίς ιστορικές τάσεις. Καί τά δύο αὐτά χαιρετοῦν τόν ποιητή στήν πορεία του καθῶς ἀργοσβήνουν. Ἦδη ὁ ἴδιος ἔχει μερίδιο στό παράδοξο τῆς λυρικής ποίησης στίς ἀπαρχές τῆς βιομηχανικῆς ἐποχῆς. Τόσο μετέωρες καί εὐθραυστες ὅσο ὑπῆρξαν γιά πρώτη φορά οἱ δικές του λύσεις, στάθηκαν ἐν συνεχείᾳ καί ὅλες ἐκείνες τῶν μεγάλων λυρικών πού ἀκολούθησαν, ἀκόμα κι ἐκείνων πού φαίνεται νά τούς χωρίζει ἀπ' αὐτόν μία ἄβυσσος, ὅπως καί αὐτοῦ τοῦ Baudelaire, γιά τόν ὅποιον ὁ Claudel εἶχε πεῖ ὅτι τό ὕψος του εἶναι μία μείξη ἀπό τό ὕψος τοῦ Racine καί αὐτό τῶν δημοσιογράφων τοῦ καιροῦ του. Στή βιομηχανική ἐποχή ἡ λυρική ιδέα τῆς αὐτοαναδημιουργομένης ἀμεσότητας, στό μέτρο πού δέν ὑπόκειται μέ τρόπο ἀδύναμο καί ρομαντικό τό παρελθόν, μετατρέπεται ὅλο καί περισσότερο σέ μία αἰφνίδια ἀναλαμπή, μέ τήν ὁποία τό δυνατό ὑπερβαίνει τό ἴδιο του τό ἀδύνατο.

Τό σύντομο ποίημα τοῦ Stefan George, γιά τό ὅποιο θέλω τώρα νά σᾶς πῶ μερικά πράγματα ἀκόμα, ἐμφανίστηκε σέ μία πολύ μεταγενέστερη φάση αὐτῆς τῆς ἀνάπτυξης. Εἶναι ἓνα ἀπό τά διάσημα τραγούδια ἀπό τό «Ἐβδομο δαχτυλίδι», ἓναν κύκλο ἐξαιρετικά συμπεκνωμένων ποιημάτων, τά ὁποία παρόλη τήν ἐλαφρότητα τοῦ ρυθμοῦ τους, εἶναι τρομερά βαριά σέ περιεχόμενο, ἀπαλλαγμένα ἀπό κάθε διακοσμητικό, art nouveau στοιχεῖο. Χρειάστηκε μόνο ἡ μελοποίησή τους ἀπό τόν μεγάλο συνθέτη Anton von Webern γιά νά ἀποσπᾶσει τή ριψοκίνδυνη τολμη τους ἀπό τό φοβερό πολιτιστικό συντηρητισμό τοῦ κύκλου τοῦ ποιητῆ· στόν George ἓνα χάος χωρίζει ιδεολογία καί κοινωνικό περιεχόμενο. Τό τραγούδι ἔχει ὡς ἑξῆς:

*Im windes - weben
War meine frage
Nur träumerei.
Nur lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht –
Nun drängt der mai·
Nun muss ich gar*

*Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben?*

Δέν μπορεί νά ἀμφιβάλλει κανεῖς οὔτε στό ἐλάχιστο γιά τό ὑψηλό τοῦ ὕψους. Ἡ εὐτυχία γιά τά κοντινά πράγματα, πού τό πολύ παλαιότερο ποίημα τοῦ Mörike ἀκόμα τήν ἀγγίζει, τίθεται ἐδῶ ὑπό ἀπαγόρευση. Καί ἐκδιώκεται ἀπό ἐκεῖνο τό νιτσεϊκό πάθος τῆς ἀπόστασης τοῦ ὁποίου πίστευε ὁ George ὅτι εἶναι κληρονόμος. Ἀνάμεσα σ' αὐτόν καί τόν Mörike βρίσκεται τό φρικτό σκύβαλο τοῦ ρομαντισμοῦ· τά εἰδυλλιακά ἀπομεινάκια εἶναι πιά ἀπελπιστικά πεπαλαιωμένα κι ἔχουν ξεπέσει σέ ἀπλή παρηγοριά. Ἐνῶ ἡ ποίηση τοῦ George, μία ποίηση τοῦ κυρίαρχου μεμονωμένου ἀτόμου προϋποθέτει τήν ἀτομικιστική ἀστική κοινωνία καί τό άτομο πού ὑπάρχει γιά τόν ἑαυτό του ὡς ὅρο τῆς ἴδιας τῆς δυνατότητάς της, ἀφορίζει τόσο τό ἀστικό στοιχεῖο τῆς κοινῶς ἀποδεκτῆς μορφῆς, ὅσο καί τά ἀστικά περιεχόμενα. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ λυρική αὐτή ποίηση δέν μπορεί νά μιλά ἀπό τή σκοπιά καμίας ἄλλης κοσμοαντίληψης, ἐκτός τῆς ἀστικῆς, τήν ὁποία ἡ ἴδια ὄχι μόνον a priori καί σιωπηρὰ, ἀλλά καί φανερά ἀκόμη ἀποδοκιμάζει, ἀνακόπτεται: ἐπινοεῖ ἀπό μόνη της, μέ τίς δικές της τίς δυνάμεις, μία φεουδαλική πραγματικότητα. Αὐτό εἶναι πού κρύβεται κοινωνικά πίσω ἀπὸ ἐκεῖνο πού τό κλισέ ὀνομάζει ἀριστοκρατική στάση τοῦ George. Δέν εἶναι ὅμως ἡ στάση αὐτή ἐναντι τῆς ὁποίας ἐξεγείρεται ὁ πολίτης πού δέν μπορεί νά ἀγαπήσει αὐτά τά ποιήματα. Ἀντίθετα, ὅσο ἐχθρική κι ἂν ἐμφανίζεται ἀπέναντι στήν κοινωνία, ἔχει ὀρμᾶσει μέσα ἀπὸ ἐκεῖνη τήν κοινωνική διαλεκτική πού ἀρνεῖται στό λυρικό ὑποκείμενο τήν ταύτιση μέ τό ὑπάρχον καί τόν κῶμο τῶν μορφῶν του, τῇ στιγμῇ πού τό ἴδιο παραμένει πιστό σ' αὐτό τό ὑπάρχον ὡς τά ἐσώτατά του· δέν μπορεί νά μιλήσει παρά μόνο ἀπὸ τή σκοπιά μιᾶς παρωχημένης, αὐτοεξουσιαζόμενης κοινωνίας. Ἐκεῖ ἔχει τίς πηγές του τό ιδεῶδες τῆς εὐγένειας πού ὑπαγορεύει τήν ἐπιλογή καθεμιᾶς λέξης, κάθε εἰκόνας, κάθε ἤχου μέσα στό ποίημα· καί ἡ μορφή, πού ὑπεισέρχεται κατὰ ἓναν ἀπροσδιόριστο τρόπο μέσα στοὺς σχηματισμούς τῆς γλώσσας, εἶναι μεσαιωνική. Με αὐτὴν τὴν ἔννοια τό ποίημα, ὅπως καί γενικά ὁλόκληρος ὁ George, εἶναι στήν πραγματικότητα νεορομαντικό. Ἐκεῖνο στό ὅποιο γίνεται ἐπὶ κλῆση δέν εἶναι οὔτε πραγματικά ἀντικείμενα οὔτε ἀπὸ ποιητὴ ἤχοι, ἀλλὰ μία ἐκπτώση τῆς ψυχῆς. Ἡ λανθάνουσα δύναμη τοῦ ιδεώδους, τό ὅποιο ἐπιβάλλεται καλλιτεχνικά, ἡ ἀπουσία ὁποιοῦδήποτε χοντροκοιμένου ἀρχαϊσμοῦ, ὑψώνουν τό ποίημα πάνω ἀπὸ τήν ἀπελπισμένη μυθολογία πού τό ἴδιο προσφέρει· ἐλάχιστη σχέση ἔχει μέ τὴν διακοσμητικὴν χαρακτῆρα ἐρωτική ποίηση καί τίς αὐλικές περιπέτειες τοῦ μεσαιῶνα, ἀλλὰ καί μέ τὴν σύγχρονη ποίηση ἀναψυχῆς, ἡ ἀρχὴ τοῦ στυλιζαρίσματος πού τό διέπει τό προφυλάσσει ἀπὸ τόν κομπορρητισμό. Γιά τὴν ὀργανικὴν συμφιλίωση τῶν ἀντιμαχόμενων στοιχείων τοῦ μένει τόσο λίγος χώρος, ὅσο λίγο ἦταν δυνατόν καί στήν ἐποχὴ του νά ἐξομαλυνθοῦν πιά τά στοιχεῖα αὐτά πραγματικά: τιθασιεύονται μόνο μέσω τῆς ἐπιλογῆς καί τῆς παράλειψης.

Όπου ακόμη γίνονται δεκτά στην ποίηση του George πράγματα οικεία, ό,τι κοινώς αποκαλείται συγκεκριμένες, άμεσες έμπειρίες, αυτό γίνεται μόνο και μόνο με τό τίμημα της μυθολογικοποίησης: τίποτα δέν επιτρέπεται να μείνει αυτό πού είναι. Έτσι, σέ ένα από τά τοπία του «Έβδομου Δαχτυλιδιού» τό παιδί πού μάζευε φράουλες μεταμορφώνεται σιωπηρά, σάν από ένα μαγικό ραβδί, σάν με μία μαγική βαιοπραγία, σέ παιδί του παραμυθιού. Η άρμονία του τραγουδιού έχει αποσπαστεί από μίαν άκραία παραφωνία· έγκειται σέ αυτό πού ο Valéry αποκαλούσε *refus*, μίαν άδυσώπητη αυτο-άρνηση όλων αυτών με τά όποία ή λυρική σύμβαση φαντάζεται ότι συλλαμβάνει τήν αύρα των πραγμάτων. Στη μέθοδο αυτή απομένουν πιά μόνο μοντέλα, οι καθαρές τυπικές ιδέες και τά σχήματα του ίδιου του λυρικού, πού αποβάλλοντας καθετί τό τυχαίο μιλούν γία άλλη μία φορά μεστά από έκφραση. Στη Γερμανία του Γουλιέλμου, τό ύψηλό ύφος από τό όποιο αποσπάστηκε ή λυρική ποίηση, δέν μπορεί νά επικαλείται κανενός είδους παράδοση, πόσο μάλλον τήν κλασική κληρονομιά. Δέν επιτυγχάνεται υιοθετώντας ρητορικές μορφές και ρυθμούς, αλλά παραλείποντας άσκητικά ότιδήποτε θά μπορούσε νά μειώσει τήν απόσταση από τή γλώσσα πού έχει βεβηλωθεί από τήν αγορά. Για νά άντισταθεί άληθινά τό ύποκείμενο στην πραγματοποίηση μέσα στη μοναξιά, δέν πρέπει ποτέ πλέον νά επιχειρήσει νά αποτραβηχτεί ούτε στον έαυτό του, ούτε και στην ιδιοκτησία του· είναι τρομακτικά τά ίχνη ενός άτομικισμού πού στό μεταξύ έχει ο ίδιος παραδοθεί στις φιλολογικές στήλες της αγοράς. Αντίθετα, τό ύποκείμενο πρέπει νά βγει έξω από τόν έαυτό του, νά τόν αποσιωπήσει. Πρέπει νά γίνει κατά κάποιον τρόπο τό δοχείο γία τήν ιδέα μιας καθαρής γλώσσας. Τά μεγάλα ποιήματα του George είναι άφιερωμένα στη διάσωση της. Άσκημένο στις λατινικές γλώσσες, αλλά ιδιαίτερα στην άναγωγή εκείνη της λυρικής ποίησης στό άπλούστατο, με τήν όποία ο Verlaine τήν ανέλαβε ως εργαλείο γία τό πιο διαφοροποιημένο, τό αυτό πού γεμάνου μαθητή του Mallarmé, άκούει τή δική του γλώσσα σάν ξένη. Ύπερβαίνει τήν αποξένωση της γλώσσας πού έχει προκαλέσει ή χρήση, έξυψώνοντάς την στην αποξένωση μιας γλώσσας πού ουσιαστικά ήδη δέ μιλιέται πιά, μιας γλώσσας μάλιστα φανταστικής, στην όποία διακρίνει τίς δυνατότητες της σύνθεσής της. Οι τέσσερις στίχοι: «Nun muss ich gar / Um dein aug und haar / Alle tage / In sehnen leben» [«Και πρέπει πιά / Για τά μάτια σου, γία τά μαλλιά / Κάθε μέρα / Νά ζω στη λαχτάρα»], τους όποιους καταμετρών στους πιο άκαταμάχητους πού έμελλε νά απολαύσει ποτέ ή γερμανική λυρική ποίηση, μοιάζουν με παράθεμα, όχι όμως από κάποιον άλλο ποιητή, αλλά απ' αυτό πού απουσιάζει άνεπιστρεπті από τή γλώσσα. Όφειλε νά τους είχε επιτύχει ή έρωτική ποίηση του Μεσαίωνα, αν αυτή, αν κάποια παράδοση της γερμανικής γλώσσας, τολμάει σχεδόν νά πεί κανείς, αν ή ίδια ή γερμανική γλώσσα ήταν επιτυχημένη. Μέ ένα τέτοιο πνεύμα θέλησε άργότερα ο Borchardt νά μεταφράσει τόν Dante στα γερμανικά. Τά ευαίσθητα αυτιά θά σκοντάψουν στό έλλειπτικό «gar», τό όποιο έχει χρησιμοποιηθεί στη θέση του «ganz und ganz»⁸ — και σ' ένα βαθμό χάριν της όμοιοκαταληξίας. Μπορεί κανείς νά απο-

δεχτεί μία τέτοια κριτική όπως και νά όμολογήσει ότι με τόν τρόπο πού έχει αποκλειστεί ή λέξη μέσα στό στίχο δέν δίνει κανένα απολύτως λογικό νόημα. Άλλά μεγάλα έργα τέχνης είναι εκείνα πού επιτυγχάνουν στά πιο άμφισβητούμενα σημεία τους· όπως ή άνώτερη μουσική δέν μπορεί νά συνοψιστεί έντελώς στην τυπική δομή της, αλλά εξακτινώνεται πέρα απ' αυτά με κάποιες πλεονάζουσες νότες και μέτρα, έτσι συμβαίνει και με τό «gar» αυτό τό σύμφωνα με τά λόγια του Goethe «ίζημα του παραλόγου», με τό όποιο ή γλώσσα δραπετεύει από τήν ύποκειμενική πρόθεση ή όποία έφερε στό ποίημα τή λέξη· είναι, πιθανώς, αυτό ακριβώς τό «gar», πού θεμελιώνει με τή δύναμη ενός déjà vu τήν κλάση του ποιήματος: μέσ' απ' αυτό ή γλωσσική του μελωδία πηγαίνει πέρα από τήν άπλή σήμανση. Τήν εποχή της παρακμής της ο George συλλαμβάνει μέσα στη γλώσσα τήν ιδέα πού της άρνήθηκε ή πορεία της ιστορίας και συναρθρώνει στίχους πού ήχουν σά νά μίν προέρχονται από αυτόν, αλλά σάν νά ύπρχαν από τίς άπαρχές του χρόνου και έπρεπε νά μείνουν έτσι γία πάντα. Όμως αυτός ο δονκιχωτισμός, τό άδύνατο μιας τέτοιας ποίησης της άναδημιουργίας, ο κίνδυνος νά ύποβιβαστεί σέ διακοσμητική χειροτεχνία, συμβάλλει και αυτός στό περιεχόμενο του ποιήματος: ή χμαιορική νοσταλγία της γλώσσας γία τό άδύνατο μετατρέπεται σέ έκφραση της ασίγαστης έρωτικής νοσταλγίας του ύποκειμένου, πού άπελευθερώνεται από τόν έαυτό του μέσα στον άλλον. Χρειάστηκε ή μετατροπή της άμετρης ύποκειμενικότητας σέ αυτοεκμηδένιση — και τί άλλο είναι ή μαξιμιλιανή λατρεία του ύστερου George⁹ παρά ή άπελπισμένα θετικά αυτοεξημευόμενη παραίτηση από τήν άτομικότητα — γία νά δημιουργήσει τή φαντασμαγορία αυτού πού μάταια άναζητούσε ή γερμανική γλώσσα στους πιο μεγάλους καλλιτέχνες της, τό λαϊκό τραγούδι. Μόνο μέσω διαφοροποίησης, ή όποία προχώρησε τόσο μακριά πού δέν μπορεί πλέον ν' άνεχτεί τήν ίδια της τή διαφορά, πού δέν μπορεί νά άνεχθεί πιά τίποτε τό όποιο νά μίν άποτελεί τό καθολικό πού ύπάρχει στό άτομικό, έλεύθερο από τό όνειδος της εξατομικευσης, μπορεί ή λυρική έκφραση νά εκπροσωπεί τό καθ' έαυτό είναι της γλώσσας ενάντια στην ύποταγή της στό βασίλειο των σκοπών. Ταυτόχρονα όμως και τήν ιδέα μιας έλεύθερης ανθρωπότητας, ακόμη και αν ή σχολή του George τήν απέκρυψε από τόν ίδιο της τόν έαυτό, με τήν έντελή λατρεία του ύψηλου. Η άλήθεια του George έγκειται στό ότι ή λυρική του ποίηση, διαρρηγνύει τά τείχη της άτομικότητας μέσα στην τελείωση του επιμέρους, μέσα στην εύαισθησία πού έπιδεικνύει ενάντια τόσο στό κοινότοπο, όσο και στό έλκεκτό. Αν ή έκφρασή της έπικεντρώθηκε στό άτομο, διαποτίζοντάς το ολοκληρωτικά με τήν ουσία και τήν έμπειρία της ίδιας του της μοναξιάς, τότε κι αυτή έδώ ή όμιλία γίνεται ή φωνή των ανθρώπων εκείνων πού ανάμεσά τους έχουν πέσει πλέον τά φράγματα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΩΝ

1. Πρόκειται για τους δύο τελευταίους στίχους ενός ποιήματος του Goethe, πολύ γνωστού στους γερμανούς αναγνώστες, ώστε θα ήταν περιττό για τον Adorno να αναφέρει τον τίτλο. Το παραθέτουμε στην παλιά, γεμάτη τρυφερότητα, μετάφραση του Βιζυηνού:

Επί πάντων τῶν ὁρέων
ἡσυχία βασιλεύει
ἐπὶ τῶν κλαδίσκων πλέον
οὔτε φύλλον δέν σαλεύει.

Τὰ πτηνὰ ταῖρι - ταῖρι
κοιμῶνται σιγὰ κ' εὐτυχῇ
ὦ, καρτέρει, καρτέρει
καὶ σύ θά κοιμᾷς ἐν δραχεῖ.

2. Το άλλο «Νυχτερινό Τραγούδι του 'Οδοιπόρου», λέει:

ὦ, Ἐσὺ ἀπὸ τῶν οὐρανῶν ψηλά
Τὸν πόνο καὶ τὴ θλίψη μου νὰ διώξεις
Καὶ στή διπλὰ δυστυχημένη μου καρδιά
Διπλὴ παρηγοριά εσὺ νὰ δώσεις,
Κουράστηκα νὰ πολεμῶ!
Γιατί τόσοσ πόθος κι ἀνησυχία;
Εἰρήνη, ἔλα καὶ μπές,
Ἄ, μπές στὰ στήθη μου!

3. Ὁ γερμανὸς ποιητὴς Eduard Mörike γεννήθηκε στὸ Λούντβιχαμπουργκ τὸ 1804 καὶ πέθανε τὸ 1875 στὴ Στουτγκάρδη. Διήλθε τὴν ἐξωτερικῶς ἀκύμαντη ζωὴ του ὡς σπουδαστὴς τῆς Θεολογίας στὴν Τυβίλλη, ὡς δοηθὸς ἐφημερίου σὲ διάφορα γραφικὰ σουηδικὰ χωριά, ὡς πάστορας στὸ Κλεβερούλταμπαχ ἀπὸ τὸ 1834 ἕως τὸ 1843 καὶ κατόπιν στὸ Μπάντ Μεργκενθάμ καὶ τὴ Στουτγκάρδη ὑποχονδριακὸς πλὴν καὶ ἀρρωστοφοβικός. Τὸ 1838 δημοσίευσε τὸν τόμο ποιημάτων *Gedichte* πού ἐπανεξέδιδε ἐπανεξημένο ὡς τὸ 1867. Τὰ ποιήματά του, ἀρχικά, θεωρήθηκαν ὡς περιορισμένου, τοπικοῦ ἐνδιαφέροντος. Ὁ Heine, γιὰ παράδειγμα, τὰ κορόιδευε ὡς τοπικό δείγμα σουηβικοῦ ἐπαρχιωτισμοῦ. Ἡ λεπτότητα, ὅμως τοῦ ρυθμοῦ, μαζί με τὴν λεπτότητα τοῦ τόνου καὶ τῆς διάθεσης, ὁ χαμηλόφωνος διακριτικὸς χειρισμὸς τοῦ νοήματος, τὰ χρωματικὰ ἡμιτόνια τῆς συγκίνησης, ὅπως συχνὰ συμβολίζονταν στὸ ἡμίφως τοῦ λυκαυγὸς καὶ τοῦ λυκόφωτος, μαζί μ' ἓνα εὐχάριστο αἶσθημα χιοῦμορ κατέκτησαν σιγὰ σιγὰ τοὺς γερμανοὺς ἀναγνώστες τους σε βαθμὸ πού, σὺν τῷ χρόνῳ, νὰ θεωρηθεῖ ὡς λυρικός ποιητὴς πρῶτης γραμμῆς μὲ ἐλάχιστους ἐφάμιλλους του καὶ κανέναν καλύτερό του. Στὴ μεγάλῃ του φήμῃ συνετέλεσαν ἀποφασιστικά καὶ τὰ *Κοιμήματα γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο* (1889) πού ἔγραψε πάνω στὰ ποιήματα τοῦ Mörike ὁ Hugo Wolf καὶ τὰ ὁποῖα ἀποδίδουν μὲ τρόπο ἐξαιρετικό ὅλες τὶς ιδιαίτερες ποιότητες τῆς ποιήσεώς του.

4.

Πόλῃ μικρὴ φιλόξενη αὐτὴ πού θά διαβῶ,
Ἀπλώνει φῶς στοὺς δρόμους κόκκινο τὸ δειλινό.
Ἄπ' ἓνα ἀνοιχτὸ παραθυράκι,
Πέρα ἀπ' τὸ ὀλάνθιστο χαλὶ τὸ πλουμιστὸ
Μακριά, ἡχεῖ χρυσῆς καμπάνας τὸ ἀεράκι,
Καὶ μιά φωνὴ μοιάζει μὲ χορωδία ἀηδονιῶν.
Πῶς τὰ ἀνθη τρεμοπαίζουν,
Οἱ αὐρὲς ζωντανεύουν,
Τὰ ρόδα λάμπουν τώρα σ' ἓνα κόκκινο ἀνοιχτό.

Ὡρα πολλὴ στεκόμουν σαστισμένος.

Πῶς ἀπ' τὴν πόλῃ γῆγκα σάν χαμένος,

Οὔτε κι ἐγὼ δὲν ξέρω ἀληθινά.

Ἄχ, ἐδῶ πόσο τοῦ κόσμου ὅλα εἶναι φωτεινά.

Ὁ οὐρανὸς σάν θάλασσα μαδιὰ νὰ κυματίζει,

Πίσω μου ἡ πόλῃ σὲ καπνία χρυσή·

Τὸ ποταμάκι μὲ τὶς σκληθρὲς πῶς, πῶς κάτω ὁ μύλος μουρμουρίζει!

Σὰ μεθυμένο μ' ἔχουν ξεστράτισει -

Ὡ μούσα, τὴν καρδιά μου ἔχεις ἀγγίσει

Μέ τῆς ἀγάπης τὴν πνοή.

5. Φυσικά, καμία μετάφραση δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει τὶς ποιότητες στίς ὁποῖες ἀναφέρεται ἐδῶ ὁ Adorno. Οἱ προηγούμενοι στίχοι τοῦ γερμανικοῦ ποιήματος ἐδραϊώνουν ἓνα καθοριστικό, ἂν καὶ ὄχι αὐστηρὸ, ἱαμβικὸ μέτρο, τὸ ὁποῖο ἐν συνεχείᾳ ἐπεκτείνεται μ' «ἓνα ξαφνικὸ ξέσπασμα πάθους» σὲ ἀδρά ἱαμβικὸ πεντάμετρο. Ἄν τονιστεῖ τὸ «Daß» μπορεῖ ἐπίσης νὰ διαβάσει κανεὶς αὐτὸ τὸν τελευταῖο στίχο σάν ἐξάμετρο, πού ἀπληγεῖ ἀμυδρά τὰ ἐξάμετρα πού ἀκούγονται στὸν πέμπτο καὶ στὸν ἕκτο στίχο.

6. Τὸ γνωστὸ ἐπικὸ ποίημα τοῦ Goethe πού ἀπεικονίζει τὴ ζωὴ μᾶς οἰκογένειας ταβερνιάρηδων στὸ πλαιοῖο μᾶς ἀπλῆς κοινωνίας τῆς γερμανικῆς ἐπαρχίας, γραμμένο σὲ ὁμηρικὸ στίχο.

7.

Στό σάλο τ' ἀνέμου

Ἡ ἐρώτησή μου

Ὅνειρο μόνο.

Ἐνα χαμόγελο

Ἐδωσες μόνο.

Ἄπ' τὴν ὑγρὴ τὴ νύχτα

Μια λάμψη ξεπηδᾷ

Καὶ μπαίνει ὁ Μάης

Καὶ πρέπει πιά

Γιὰ τὰ μάτια σου, γιὰ τὰ μαλλιά

Κάθε μέρα

Νὰ ζῶ στή λαχτάρα.

8. «Πέρα γιὰ πέρα» ἢ «ἐντελῶς».

9. Ὁ George συνάντησε τὸν δεκαπεντάχρονο Maximilian Kronberger στὸ Μόναχο τὸ 1902· ὅταν τὸ ὁμορφο καὶ ταλαντοῦχο ἀγόρι πέθανε τὸ 1904, ὁ George ἔγραψε τὸ «*Maximilian, ein Gedenkbuch*» γιὰ νὰ τιμήσει τὴ μνήμη του. Στὴ μεταγενέστερη ποίησή του George ὁ νέος ἐξυψώνεται στὸ ἐπίπεδο τοῦ προφήτη μᾶς ἀναγέννησης τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος.

