

«...οὐκ ἐκ τέχνης, ἀλλ' ἔνθεοι καὶ κατεχόμενοι...»

Ἡ ἐπικράτεια τοῦ κανόνα καὶ τὸ χάρισμα ἔμπνευσης

ΖΑΜΠΙΑΣ ΑΓΡΙΜΑΚΗ*

Τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, στὸ πεδίο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ὁ θεσμός ἀντιστοιχεῖ στὸν κανόνα (ἢ στὴν «τέχνη», κατὰ τὴν πλατωνικὴ καὶ γενικότερα τὴν ἀρχαιοελληνικὴ ὀρολογία¹) καὶ τὸ χάρισμα στὴν ἔμπνευση. Τὸ μεταξὺ τὸς χάσμα, διαγνωσμένο ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, μοιάζει ἀγεφύρωτο: ὁ κανόνας ἢ ἡ ἔμπνευση ἔχει προτεραιότητα; τί ἀπὸ τὰ δύο εἶναι πιὸ οὐσιώδες γιὰ ἓνα ἔργο τέχνης; τίνος ἢ παρουσίας ἢ ἡ ἐπενέργεια καθιστᾷ τὸ ἔργο τέχνης ἀξιομνημόνευτο, ἄρτιο ἢ ἀκόμη καὶ «κλασικό»; Τέτοια ἐρωτήματα, ἂν καὶ ὄχι πάντα εὐθέως διατυπωμένα, βρέθηκαν στὸ κέντρο σχεδὸν ὄλων τῶν καλλιτεχνικῶν κινήματων καὶ ἀπασχόλησαν φιλοσόφους, κριτικούς καὶ θεωρητικούς τῆς τέχνης. Οἱ ἀπαντήσεις ποὺ δόθηκαν ἀποτέλεσαν στοιχεῖο διαφοροποίησης ἀνάμεσα σὲ κλασικιστὲς καὶ ρομαντικούς, παραδοσιακοὺς καὶ μοντέρνους, συν-

* Ἡ Ζαμπία Ἀγριμάκη εἶναι Δρ. Νεοελληνικῆς Φιλολογίας καὶ ἱστορικός.

1. Στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ σκέψη, ἢ λ. «τέχνη» δὲν ἀναφέρεται μονάχα στὶς λεγόμενες καλὲς τέχνες, ἀλλὰ περιλαμβάνει καθε παραγωγικὴ δραστηριότητα, ποὺ ἐπιτελεῖ τὸν στόχο τῆς ἀκολουθώντας κανόνες. Βλ. ἐνδεικτικὰ τὸν ὄρισμό τοῦ Ἀριστοτέλη: «ἔξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικὴ ἔστιν [...] περὶ τὸ ἐνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν» (*Ἠθικά Νικομάχεια*, 1140a20). Ἡ ὕπαρξις τῶν κανόνων ἐπομένως ἀποτελεῖ οὐσιώδες χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης, τὰ δὲ ἀποτελέσματά της δὲν εἶναι κατ' ἀνάγκην ἀντιθέτως, τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐπιστήμης, ποὺ ὀρίζεται ὡς «ἔξις ἀποδεικτικὴ», εἶναι κατ' ἀνάγκην («μηδ' ἐνδέχεσθαι ἄλλως ἔχειν», *Ἠθικά Νικομάχεια*, 1139b20). Βλ. ἐιδικότερα, W. TATARKIEWICZ, *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*, ἀγγλ. μτφρ. Christopher Kasperek, The Hague: Martinus Nijhoff 1980, σ. 11-15. Στὴν πλατωνικὴ ἀντίληψη περὶ τέχνης προσυπολογίζονται πέντε παράγοντες: α) ὁ σκοπὸς στὸν ὁποῖο ἡ τέχνη ὀφείλει τὴν ὕπαρξή της· β) τὸ προῖόν τῆς τέχνης ποὺ ἐπιτελεῖ αὐτὸν τὸν σκοπὸ· γ) ἡ μορφή ἢ ἡ δομὴ ποὺ πρέπει νὰ ἔχει τὸ προῖόν, ὥστε νὰ ἐκπληρώνει τὸν σκοπὸ· δ) ἡ γνώση καὶ ἡ ἐφαρμογὴ τῶν κανόνων, μέσφ τῶν ὁποίων συγκεκριμένα ὑλικά θὰ λάβουν τὴν πρέπουσα μορφή· καὶ ε) τὰ ὑλικά ποὺ λαμβάνουν τὴν ἐν λόγφ μορφή, βλ. WILD JOHN, "Plato's Theory of τέχνη", *Philosophy and Phenomenological Research* 1 (1941) 259.

τηρητικούς και νεωτερικούς. Κατὰ μία ἔννοια, και παραφράζοντας τὸν Μ.Η. Abrams², θὰ μπορούσε να γραφεῖ μιὰ ἱστορία γιὰ τὴ φιλοσοφία τῆς τέχνης ἀπλῶς και μόνο με τὴν παράθεση τῶν ἀπαντήσεων αὐτῶν.

Τὸ ζήτημα δὲν ἀφορᾷ μονάχα τὴν προσπάθεια νὰ διαφωτιστεῖ ἡ μυστηριώδης ἐσωτερικὴ διεργασία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἀλλὰ σχετίζεται ἐπίσης με τὸν ὀρισμὸ τῆς τέχνης (ἄν, λ.χ., εἶναι μίμηση ἢ ἔκφραση και μετάδοση συναισθημάτων), και κατ' ἐπέκταση με τὸν ὀλο και τὸν στόχο τῆς (ἄν, λ.χ., πρέπει νὰ παρέχει τέρψη ἢ ὠφέλεια ἢ ἔναν συνδυασμὸ τῶν δύο ἢ τίποτε ἀπὸ τὰ δύο). Ἡ ἠθικιστικὴ ἀντίληψη περὶ τέχνης³ ἀπέδιδε στὸν ποιητὴ⁴ τὸ κῦρος ἑνὸς

2. Στὴν πραγματεία του γιὰ τὴ ρομαντικὴ θεωρία, ὁ Μ.Η. Abrams σημειώνει ὅτι θὰ μπορούσε νὰ γραφεῖ μιὰ ὀλόκληρη ἱστορία τῆς κριτικῆς με βάση τις διαδοχικὲς ἐρημνείες σημαντικῶν χωρίων τῆς ἀριστοτελικῆς *Ποιητικῆς*, βλ. Μ.Η. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*, Oxford University Press 1971 (1953), σ. 15 (στὰ ἔλληνα: *Ὁ καθρέφτης και τὸ φῶς*, μτφρ. Ἄρης Μπερλῆς, Ἀθήνα: Κριτικὴ 2001).

3. Πρόκειται γιὰ τὴν ἐπὶ αἰῶνες κυρίαρχη ἀντίληψη ποὺ θεωροῦσε ὅτι ἀποστολὴ τῆς τέχνης ἦταν ἡ ἠθικὴ και γνωστικὴ ὠφέλεια. Ὡς ἐκ τούτου, τὸ βασικὸ ἀξιολογικὸ κριτήριο γιὰ ἕνα ἔργο τέχνης δὲν ἦταν ἡ ὀποιαδήποτε αισθητικὴ του ποιότητα, ἀλλὰ ὁ ἠθικὸς του χαρακτήρας. Οἱ ἀπαρχὲς τῆς ἠθικιστικῆς ἀντίληψης περὶ τέχνης ἀνευρίσκονται στὴν πλατωνικὴ *Πολιτεία*, ἐνῶ ἡ συστηματικότερη διατύπωση τῆς προέρχεται ἀπὸ τὸν Ὀράτιο, ποὺ προτείνει τὸν συνδυασμὸ τερποῦ και ὠφελίμου (*Ars poetica*, σ. 333-334: “Aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae”). Ἡ νεώτερη ἀκροαία ἠθικιστικὴ θεωρία τῆς τέχνης διατυπώθηκε ἀπὸ τὸν Τολστόι στὴν ἀφιλεγόμενη πραγματεία του *Τί εἶναι τέχνη;* (1897), ποὺ ἐγινε γνωστὴ ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ μετάφραση τοῦ Aylmer Maude (1904), καθὼς στὴ Ρωσία εἶχε ἀπαγορευτεῖ ἡ κυκλοφορία τῆς ἀπὸ τὴ λογοκρισία (πρόσφατη ἔκδοση σὲ νέα ἀγγλικὴ μετάφραση: LEO TOLSTOY, *What is Art?*, μτφ. Richard Pevear - Larissa Volokhonsky, London: Penguin 1995)· στὰ ἔλληνα ἡ πραγματεία μεταφράστηκε τὸ 1939 (μτφ. Ἰων Δραγούμης ν. - Ν. Ἀδάμ, Ἀθήνα: Ἀντωνόπουλος· κυκλοφόρησε μόνο τὸ πρῶτο μέρος) και τὸ 2009 (μτφρ. Βασίλης Τομανᾶς, Ἀθήνα: Printa). Γιὰ τὸ ζήτημα τῶν σχέσεων τέχνης και ἠθικῆς, βλ. τις γενικὲς παρατηρήσεις τοῦ HOSPER'S JOHN, “Aesthetics, Problems of”, στὸ Paul Edwards (ed.), *The Encyclopedia of Philosophy*, New York: MacMillan 1972, τ. 1, σ. 40-41· γιὰ εἰδικότερες προσεγγίσεις, βλ. KIERAN MATTHEW, “Art and Morality”, στὸν τόμο Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press 2003, σ. 451-470 και Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge University Press 1998, ὅπου και νεώτερη βιβλιογραφία.

4. Μολονὸτι τὸ ἐρώτημα περὶ διδασκισμοῦ τίθεται γιὰ ὄλο τὸ φάσμα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, οἱ πρῶτοι συναφεῖς προβληματισμοὶ ἐπικεντρώνονται στὴν ποίηση, ἐπειδὴ ἀποτελεῖ τὸ κατεξοχὴν λογοτεχνικὸ εἶδος ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μέχρι περίπου τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα. Ἡ λογοτεχνικὴ ταυτότητα και ἀξία τῆς ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας (μυθιστορία, μυθιστόρημα, διήγημα) ἀναγνωρίστηκε σχετικῶς ἀργά –κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα– και με ἀρκετὴ δυσπιστία, καθὼς οἱ λόγιοι τὴ θεωροῦσαν «ἐλαφρά» και «εὐκόλη» συγγραφή· ἐξ οὗ και ὁ ὀρος «ἐλαφρὰ φιλολο-

διδασκάλου, πού μπορούσε (και όφειλε) νά διαπλάθει τά ήθη τών νέων, χρησιμοποιώντας ως μέσο τήν τέρψη, τó κάλλος και άλλες αισθητικές ποιότητες. Στους αντίποδες, οί αισθητιστές⁵, απογύμνωσαν τούς ποιητές από διδακτικά και ήθικά καθήκοντα, ύπογραμμίζοντας πώς ή τέχνη δέν έχει κανέναν άλλο στόχο έξω από τόν έαυτό της. Άσφαλώς δέν είναι συμπτωματικό πού οί ήθικιστές επέμεναν στήν αναγκαιότητα τών κανόνων, ένω οί αισθητιστές στήν προτεραιότητα τής έμπνευσης.

Μέ τόν όρο «κανόνας» δηλώνεται μιá γενική άρχή ή ένα σύνολο άρχών και όδηγιών πού ρυθμίζουν πώς πρέπει νά γίνεται κάτι. Άπό τόν 4ο αιώνα, ή ίδια λέξη χρησιμοποιήθηκε στή χριστιανική γραμματεία, γιά νά δηλώσει τά άξιόπιστα και άθηντικά έερά βιβλία τής Άγίας Γραφής, βάσει τών όποιων συγκροτείται τó σωμα τής όρθόδοξης πίστης⁶. Μέ αύτην τήν πρόσθετη σημασία και τίς συμπαραδηλώσεις της, μεταφέρθηκε στό πεδίο τής λογοτεχνίας, περιό τó 1768, από τόν Όλλανδό κλασικό φιλόλογο David Ruhnken. Έκτοτε, «Κανόνας»⁷

γία» στό έλληνικό κριτικό λεξιλόγιο τών ρομαντικών χρόνων. Είναι άξιοσημείωτο ότι μιá από τίς έπικρίσεις πού δέχθηκε διεθνώς τó μυθιστόρημα ως είδος ήταν ή «άνηθικότητά» του και ή φθοροποιός επίδρασή του στους άναγνώστες. Τά σχετικά με τή θεωρία και τήν ύποδοχή του μυθιστορήματος στήν Ελλάδα πραγματεύεται ó ΣΑΧΙΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ, *Θεωρία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορήματος στήν Ελλάδα 1760-1870*, Άθήνα: Καρδαμίτσα 1992, σ. 11-88. Βλ. και ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ ΛΙΤΣΑ, ΡΑΓΚΑΒΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΡΙΖΟΣ: *Μαρτυρία λόγου. Άφήγηση, όητορική και ιδεολογία*, Άθήνα: Έλληνικά Γράμματα 1999, σ. 37-45 και 63-97, όπου περιγράφονται οί συναφείς νοοτροπίες κατά τόν 19ο αιώνα.

5. Η πεποίθηση γιά τήν άποδέσμευση τής τέχνης από κάθε κοινωνική, πολιτική και ήθική άποστολή και ή θεμελίωση τής άξίας της στή βάση τής αισθητικής άπόλαυσης πού παρέχει διαμορφώνονται στό πλαίσιο του κινήματος του αισθητισμού (β' ήμισυ του 19ου αιώνα) και συμπυκνώνονται στό σύνθημα «ή Τέχνη γιά τήν Τέχνη». Βλ. ένδεικτικά HOSPERS JOHN, *ό.π.*, και Μ.С. BEARDSLEY, *Ιστορία τών Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούροτβικ - Παύλος Χριστοδουλίδης, Άθήνα: Νεφέλη 1989, σ. 272-278.

6. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ, «Γραφή, Άγία: Κανόνας τής Άγίας Γραφής - Παλαιά Διαθήκη», *Μεγάλη Όρθόδοξη Χριστιανική Έγκυκλοπαίδεια*, τ. 5, Άθήνα: Στρατηγικές Έκδόσεις 2012, σ. 338, και ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, «Γραφή, Άγία. Καινή Διαθήκη», *Μεγάλη Όρθόδοξη Χριστιανική Έγκυκλοπαίδεια*, τ. 5, *ό.π.*, σ. 340-341. Ό όρος «κανών», άναφερόμενος σέ κατάλογο κειμένων (έν προκειμένω τών 27 βιβλίων τής Καινής Διαθήκης), χρησιμοποιείται γιά πρώτη φορά από τόν Μ. Άθανάσιο, κατά τόν 4ο αιώνα.

7. Γιά νά άποφεύγονται συγχύσεις, ό «Κανόνας» (με κεφαλαίο άρχικό) δηλώνει έδώ τόν κατάλογο με τούς άναγνωρισμένους κύρους συγγραφείς. Σημειώνω ότι, σέ αντίθεση με τήν ελληνική, στίς περισσότερες εύρωπαϊκές γλώσσες ύπάρχει διαφοροποίηση του όρου, άνάλογα με τó πεδίο άναφοράς. Έτσι, έχει διατηρηθεί ή λ. 'canon' (Kanon, canone) γιά τόν κατάλογο συγγραφέων και έργων, ένω ή λ. 'rule' (Regel/Richtschnur, regola, ringle, regla) δηλώνει τή γενική άρχή, τó σύνολο όδηγιών κ.λπ.

ονομάζεται επίσης τὸ σύνολο τῶν ἔγκριτων συγγραφέων, πού ἐφαρμόζουν παραδειγματικά τις θεωρητικές ἀρχές τοῦ ποιητικοῦ (πεζογραφικοῦ, φιλοσοφικοῦ κ.ἄ.) λόγου, συνεπῶς προβάλλονται ὡς διαχρονικά πρότυπα, συχνά ἀποκτώντας παγκόσμια ἀκτινοβολία· ἢ, κατὰ τὸν ὄρισμό τοῦ φιλοσόφου John Searle, «ἡ δυτική πνευματική παράδοση, πού ξεκινᾷ –ἄς ποῦμε– ἀπὸ τὸν Σωκράτη καὶ φτάνει μέχρι τὸν Wittgenstein στὴ φιλοσοφία, καὶ ἀπὸ τὸν Ὀμηρο ὡς τὸν James Joyce στὴ λογοτεχνία»⁸.

Παρὰ τὴν ὄψιμη εἰσαγωγή τοῦ ὅρου στὸ πεδίο τῆς λογοτεχνίας, ἡ ἀντίληψη γιὰ τοὺς ἀναγνωρισμένους ποιητὲς καὶ λογογράφους ὑπάρχει στὴν ἀνθρώπινη ἱστορία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού ἡ ἐκπαίδευση λαμβάνει συστηματικὸ χαρακτήρα⁹. Ὁ κύριος λόγος τέτοιας διάκρισης τῶν ποιητῶν εἶναι πρῶτιστα ἡ παιδαγωγικὴ σημασία τους γιὰ τὴ δημιουργία πολιτῶν, στόχος πού δὲν ἔχει ἀναγκαίᾳ σχέση μὲ ὅ,τι σήμερα ὀνομάζουμε «λογοτεχνική» ἢ «αἰσθητική» ἀξία. Βεβαίως, ἡ σύμπτωση τοῦ ἠθικοῦ καὶ τοῦ αἰσθητικοῦ εἶναι τὸ ἰδανικό, ὅταν ὅμως ὑπάρχει ὑποψία ἢ πιθανότητα σύγκρουσης, πρυτανεύει τὸ ἠθικῶς ἐπωφελές· ὁ Πλάτων παραμένει τὸ χαρακτηριστικότερο παράδειγμα «λογοκριτῆ» γιὰ ἠθικούς καὶ παιδευτικούς σκοπούς. Σταδιακά, φαίνεται πὼς διαμορφώνονται ποικίλοι ἄτυποι Κανόνες: ὁ Ἀριστοτέλης, λ.χ., κάνει λόγο γιὰ τοὺς «μάλιστα γνωρίμους καὶ ἐνδόξους σοφούς»¹⁰, ἐνῶ οἱ τραγικοὶ ποιητὲς, τοὺς ὁποίους ἀναφέρει μὲ θετικὴ ἀξιολόγηση στὴν *Περὶ ποιητικῆς πραγματείας* του, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἓνα εἶδος πρῶμου λογοτεχνικοῦ Κανόνα¹¹. Ὡστόσο, οἱ συστηματικοὶ κατάλο-

8. SEARLE JOHN, "The Storm over the University", *The New York Review of Books* (6.1.1990): διαθέσιμο στὸν ἰστότοπο: <http://www.ditext.com/searle/searle1.html> (τελευταία προσπέλαση: 15.2.2017). Βεβαίως, τὰ χρονολογικὰ ὅρια τοῦ Κανόνα δὲν εἶναι ἀμετάβλητα· ἔτσι, γιὰ τὸν Harold Bloom ὁ Δυτικὸς Κανόνας ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Δάντη καὶ καταλήγει στὸν Σάμιουελ Μπέκετ» (Harold Bloom, *Ὁ Δυτικὸς Κανόνας. Τὰ Βιβλία καὶ τὰ Σχολεῖα τῶν Ἐποχῶν*, μτφρ. Κατερίνα Ταβαρτζόγλου, Ἀθήνα: Gutenberg 2007, σ. 31).

9. Ὁ 6ος αἰῶνας π.Χ. εἶναι τὸ terminus post quem γιὰ τὴν ὕπαρξη τοῦ Κανόνα, πού ἀρχικῶς ταυτίζεται μὲ τὸν Ὀμηρο. Βλ. τὴν κλασικὴ γιὰ τὸ ζήτημα μελέτη τοῦ RUDOLF PFEIFFER, *History of Classical Scholarship. From the beginnings to the end of the Hellenistic Age*, Oxford: Clarendon 1968, σ. 14 (σημ. 4), 43 κ.έ., 73 κ.έ., 117 κ.πολ. Γιὰ τὸν ἐκπαιδευτικὸ χαρακτήρα τοῦ Κανόνα, βλ. Δημήτρης Ἀρμάος, «Εἰσαγωγή. Μὲ κανόνα καὶ διαβήτη», στὸ Harold Bloom, *Ὁ Δυτικὸς Κανόνας*, ὅ.π., σ. 13-17 (ὄπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία).

10. Ἡ φράση ἀπαντᾷ στὸν ὄρισμό τῆς λ. «ἐνδόξα»: «ἐνδοξα δὲ τὰ δοκοῦντα πᾶσιν ἢ τοῖς πλείστοις ἢ τοῖς σοφοῖς, καὶ τούτοις ἢ πᾶσιν ἢ τοῖς πλείστοις ἢ τοῖς μάλιστα γνωρίμοις καὶ ἐνδόξοις» (*Τοπικά*, 100b21-23).

11. Ὅπως εὔστοχα παρατηρεῖ ὁ Gregory Nagy, οἱ ποιητὲς πού ἀναδεικνύονταν νικητὲς

γοι με άξιοιμονήμονευτους συγγραφεΐς συντάσσονται από γραμματικους και φιλολόγους στη Βιβλιοθήκη τής Άλεξανδρείας, κατά τον 3ο-2ο αΐωνα π.Χ. *Οί Πίνακες τών εν πάση παιδεία διαλαμπάντων και ών συνέγραψαν* του Καλλιμάχου, ουσιαστικά ό κατάλογος τής άλεξανδρινής Βιβλιοθήκης, εΐναι τρόπον τινά μια συνοπτική ιστορία τής έλληνικής λογοτεχνίας ώς τότε¹². Όπως φαίνεται, με βάση κυρίως λατινικές πηγές, στη Βιβλιοθήκη δέν γίνονται δεκτά όλα τα συγγράμματα, αλλά μόνον όσα έχουν θεωρηθεΐ σημαντικά από τους κριτικούς (τους “*roetarum iudices*” του Κοϊντιλιανουΐ)· οί συγγραφεΐς τους χαρακτηρίζονται «έγκριθέντες»¹³ και προφανώς αποτελούν τον πρώτο θεσμικά καθορισμένο Κανόνα. Στην προκειμένη περίπτωση, τα κριτήρια εΐναι φιλολογικά και λογοτεχνικά: τó ύφος, ή γλώσσα, ή ρητορική δομή, τó μέτρο –δηλαδή ή τήρηση τών κανόνων κάθε λογοτεχνικού είδους, που εν τέλει συνθέτουν την έννοια τής ποιητικής ορθότητας και άριστεΐας. Οί «έγκριθέντες» τών Άλεξανδρινών δέν θα άργήσουν νά ταυτισοΐν με τους “*classici*”¹⁴ τών Λατίνων· μετά από την υιοθέτησή του από τους λογίους τής Άναγέννησης, ό χαρακτηρισμός «κλασικός» θα ένταχθεΐ στο κριτικό λεξιλόγιο για νά δηλώσει τόν συγγραφέα διαχρονικής και καθολικής άξΐας.

Άς προσέξουμε ότι ή συγκρότηση του καταλόγου τών έγκριθέντων, τών κλασικών, του Κανόνα εν όλίγοις, προϋποθέτει τή διατύπωση θεωρητικών κα-

στούς δραματικούς άγώνες στην άρχαία Άθήνα μποροΐν επίσης νά θεωρηθοΐν ένα είδος Κανόνα. Η πανελλήνια διάδοση του έργου τους μέσα από την προφορική παράδοση τους χάρισε ευρύτερη άναγνώριση, που υπερέβη τó πλαίσιο τής πόλης-κράτους, βλ. GREGORY GARY, *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore: The John Hopkins University Press 1997 (1980), σ. 62 (ήλεκτρονική έκδοση, αλλά χωρίς σελιδαρίθμηση, στον ιστότοπο: <http://pwb01mw.press.jhu.edu/books/nagy/PHSMK/toc.html>· τελευταία προσπέλαση:15.2.2017).

12. Βλ. ένδεικτικά ΑΝΤΡΕ ΜΠΟΝΑΡ, *Ό άρχαΐος έλληνικός πολιτισμός. Άπό τόν Εΐριπίδη στην Άλεξάνδρεια*, μτφρ. Έλένη Γαρίδη, Άθήνα: Θεμέλιο 1992, σ. 233-248.

13. PFEIFFER, ό.π., σ. 205-207.

14. Η λ. «κλασικός», με την έννοια του διακεκριμένου συγγραφέα, χρησιμοποιεΐται για πρώτη φορά από τόν Ρωμαΐο γραμματικό Αΐλο Γέλιο (Aulus Gellius, 125-180) στο έργο του *Αρτικές νύκτες* (*Noctes Atticae*). Ειδικότερα, προκειμένου για τή χρήση ορισμένων λέξεων, ό Γέλιος συστήνει τή μελέτη του έργου συγγραφέων κλασικών και όχι τής σειράς (“*classicus scriptor, non proletarius*”, *Noctes Atticae*, 19.8.15). Η άντιδιαστολή ύπονοεΐ βεβαΐως και ταξική διάκριση. Έξάλλου, όταν ό Κικέρων χαρακτηρίζει κάποιους στωικούς φιλοσόφους «πέμπτης κλάσεως» (“*qui mihi cum illo collati quintae classis videntur*”, *Academica*, 2.73), έχει υπ’ όψιν του τή διαίρεση τών Ρωμαίων πολιτών σε πέντε κοινωνικές τάξεις. Ός εκ τούτου, άν ένας συγγραφέας κέρδιζε τόν τίτλο του *classicus*, σήμαινε πώς κατατασσόταν στην πρώτη κλάση (*prima classis*), στην κορυφή δηλαδή τής ιεραρχΐας (βλ. Pfeiffer, ό.π., 204-206).

νόνων για κάθε λογοτεχνικό είδος. Ἡ διαδικασία θὰ μπορούσε νὰ περιγραφεῖ σὲ γενικὲς γραμμὲς ὡς ἑξῆς: ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν ἔργων ἑνὸς συγγραφέα ἢ ἑνὸς λογοτεχνικοῦ εἴδους ἢ μιᾶς χρονικῆς περιόδου συνάγονται, ἐμπειρικά καὶ ἐπαγωγικά, ὀρισμένα χαρακτηριστικά πὸν θεωρεῖται ὅτι ἐγγυῶνται τὴν ιδιότητα τῆς λογοτεχνικῆς ἀξίας ἢ ἀριότητος· αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικά σὲ πῶ ἀφηρημένη μορφή διατυπώνονται ὡς ἀρχές μιᾶς ποιητικῆς θεωρίας (ὅπως, λ.χ., τὸ *Περὶ ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη ἢ ἡ *Ars poetica* τοῦ Ὁρατίου)· ἀκολούθως, με βάση αὐτὴν τὴ θεωρία, χρησιμοποιοῦνται ὡς κριτήρια γιὰ τὴν ἀξιολόγηση τῶν σύγχρονων καὶ μεταγενέστερων ἔργων καὶ γιὰ τὴν ἔνταξή τους στὸν Κανόνα. Προφανῶς, ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ μετὰ, ἡ διαδικασία διεκδικεῖ τὴν ἀντικειμενικότητα καὶ τὸ ἐπαληθεύσιμο τῆς λογικῆς μεθόδου, ὡστόσο ἡ ἐπιλογή τῶν χαρακτηριστικῶν εἶναι αὐθαίρετη: δὲν ὑπαγορεύεται ἀπὸ καμία λογικὴ ἀρχή –δὲν θὰ μπορούσε ἄλλωστε– ἀλλὰ εἶναι προῖόν μιᾶς σύνθετης διεργασίας, στὴν ὁποία ὑπεισέρχονται προσωπικὲς προτιμήσεις, οἱ κυρίαρχες ἀντιλήψεις περὶ ὀρθῆς γλωσσικῆς χρήσης, πολιτισμικά καὶ νοοτροπικά στερεότυπα, ἴσως ἀκόμη καὶ θρησκευτικὲς, πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς ἀντιλήψεις. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ λογικὴ θεμελίωση τῆς ἐπιλογῆς εἶναι ἐξαιρετικὰ εὐθραυστη καὶ ἓνας τρόπος νὰ ἐνισχυθεῖ εἶναι ἡ ἐπίκληση τῆς αὐθεντίας: οἱ *poetarum iudices*, οἱ κριτικοί, καὶ οἱ φιλόσοφοι, χάρις στὴ γνώση καὶ τὴν ἐμπειρία τους, προβάλλουν ὡς ἀδιαμφισβήτητοι ἐγγυητὲς γιὰ τὴν ὀρθὴ ἐπιλογή τῶν ἐπίμαχων χαρακτηριστικῶν καὶ κατ' ἐπέκταση τῆς διατύπωσης τῶν κανόνων καὶ τῆς ἐφαρμογῆς τῶν κριτηρίων. Ἀκόμη κι ἂν φανοῦμε καλοπροαίρετοι, λησμονώντας ὅτι ἡ ἐπίκληση τῆς αὐθεντίας συνηθέστατα καταλήγει σὲ λογικὴ πλάνη¹⁵, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἡ ἐγκυ-

15. Δὲν συμφωνοῦν ὅλοι οἱ μελετητὲς τῆς Λογικῆς ὅτι τὸ ἐπιχείρημα πὸν βασίζεται στὴν ἐπίκληση τῆς αὐθεντίας (*argumentum ad verecundiam*) εἶναι ἐξ ὀρισμοῦ πεπλανημένο (σόφισμα). Ὁ John Locke, ὁ πρῶτος πὸν τὸ ἀναγνωρίζει ὡς ἐπιχείρημα, ἐπισημαίνει ἀπλῶς ὅτι μπορεῖ νὰ εἶναι παραπλανητικὸ σὲ κάποιες περιπτώσεις (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690, βιβλίο 4, κεφ. 17, Β19, I). Στὸν 20ῦ αἰῶνα, τὰ περισσότερα ἐγχειρίδια Λογικῆς τὸ κατατάσσουν στὰ σοφίσματα, μετὰ τὴν παρατήρηση ὅτι δὲν ὀδηγεῖ πάντα σὲ λογικὴ πλάνη, βλ. λ.χ. FEARNSIDE W. WARD - HOLTHER B. WILLIAM, *Fallacy. The Counterfeit of Argument*, New Jersey 1959, σ. 84-89, COPI M. Irving - COHEN CARL, *Introduction to Logic*, New York: Macmillan 1990 (1953), σ. 95-96 (ὅπου ὀνομάζεται «ἐπίκληση στὴν ἀναρμόδια αὐθεντία»), καὶ WALTON DOUGLAS, *Appeal to Expert Opinion*, Penn State University Press 1997, σ. 53-55. Ἀντιθέτως, ὁ Edwin Coleman ἀπορρίπτει παντελῶς τὸν συσχετισμὸ τοῦ ἐπιχειρήματος μετὰ τὴ λογικὴ πλάνη, βλ. COLEMAN EDWIN, "There is no Fallacy of Arguing from Authority", *Informal Logic* 17/3 (1997) 366-367.

ρότητα ἐπιλογῶν καὶ κριτηρίων εἶναι περιορισμένη καὶ πάντως εὐάλωτη στὸν χρονικὸ παράγοντα. Ἡ ἐμπειρία ἔχει ἀποδείξει ὅτι οἱ κριτικοὶ συνήθως βρίσκονται ἀρκετὰ μέτρα πίσω ἀπὸ τοὺς ποιητές· δὲν μποροῦν νὰ προβλέψουν οὔτε τὴν καινοτομία, οὔτε τὴν πρωτοτυπία, οὔτε τὴν πορεία τῆς λογοτεχνίας, ἀλλὰ μόνο νὰ τὴν ἀναγνωρίσουν καὶ νὰ τὴν ἀποτιμήσουν ἐκ τῶν ὑστέρων. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ ἔργο τους εἶναι περιγραφικὸ καὶ διαπιστωτικὸ, ὄχι κανονιστικό: ὑπ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, ἡ συγκρότηση τοῦ Κανόνα δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει οὐσιώδη ἀναφορὰ στὸ μέλλον τῆς ποίησης¹⁶.

Ἄς προσέξουμε ἐπίσης ὅτι σὲ κάθε περίπτωση καὶ ἀνεξαρτήτως τοῦ πλαισίου χρήσης καὶ τοῦ πεδίου ἀναφορᾶς, ὁ κανόνας ἐμπεριέχει τὴν ἔννοια τῆς ὀρθοφροσύνης, ὅπως ἄλλωστε ὑποδεικνύεται ἀπὸ τὸ πρωτογενὲς νόημα τῆς λέξης: *κανὼν* στὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ εἶναι ἡ ἴσια βέργα ποὺ χρησιμεύει γιὰ νὰ κρατᾶ κάτω σὲ εὐθεία γραμμὴ. Οἱ κανόνες σύνθεσης ἑνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου συνιστοῦν τὴ φιλόδοξη ἐγγύηση τῆς λογοτεχνικῆς ὀρθοφροσύνης, ἐφόσον ἀπαιτεῖται ἡ τήρησή τους γιὰ τὴ δημιουργία ἄριστων ἔργων· ὁ Κανόνας, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀποτελεῖ τὴν παραδειγματικὴ ἐξεικόνιση αὐτῆς τῆς φιλόδοξης ἐγγύησης. Ἡ σχέση μεταξὺ τῶν δύο μοιάζει μὲ ἕνα ἀέναο κύκλο: ἀπὸ τοὺς κανόνες προκύπτει ὁ Κανόνας, ποὺ μὲ τὴ σειρά του διαγωνίζει τὴν ἰσχὺ τους. Αὐτὸ τὸ σχῆμα παρέμεινε ἐνεργὸ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μέχρι περίπου τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα, χάρις στὴ διαμεσολάβηση τῆς Ἀναγέννησης. Ἐκτοτε, ὅσες φορές ἀπειλήθηκε ἡ διάσπασή του, ὁ Κανόνας διασώθηκε διευρύνοντας τὰ ὄριά του, ὥστε νὰ περιλάβει τὸ «αἰρετικὸ» ποὺ ἔφεραν καινοτόμοι συγγραφεῖς, καθιστώντας σταδιακὰ τοὺς παλαιότερους κανόνες παρωχημένους¹⁷. Δὲν θὰ ἦταν ἄστοχο νὰ

16. Ὁ Κανόνας ἔχει ἐξ ὀρισμοῦ ἱστορικὴ διάσταση καὶ ἐπιδέχεται ποικίλες ἱστορικὲς ἀναγνώσεις, βλ. LINDERBERG HERBERT, *The History in Literature: On Values, Genre, Institutions*, New York: Columbia University Press 1990, σ. 131-147. Ἔχει ὡστόσο ἐπισημανθεῖ ὅτι ἡ ἔνταξη ἑνὸς ἔργου στὸν Κανόνα συγκαλύπτει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴς κοινωνικοπολιτικὲς συνθήκες ποὺ ἐπέδρασαν ἢ ἔστω πλαισίωσαν τὴ σύνθεσή του, ἀποκόπτοντάς το ἔτσι ἀπὸ τὴ δυναμικὴ τοῦ ἱστορικοῦ του περιβάλλοντος, βλ. RAKEFET SELA-SHEFFY, "Canon Formation Revisited: Canon and Cultural Production", *Neohelicon* 29/2 (2002) 146-150, ὅπου ἐπίσης διατυπώνεται ἡ ἐνδιαφέρουσα ἄποψη ὅτι ὅταν ἕνα ἔργο ἐντάσσεται στὸν Κανόνα, σταδιακὰ παύει νὰ λειτουργεῖ ὡς «γενετικὸ μοντέλο» στὴν πολιτισμικὴ παραγωγή.

17. Ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1960 τὸ ζήτημα τοῦ Κανόνα ἔχει προκαλέσει ἔντονες ἀντιπαραθέσεις, κυρίως λόγῳ τῆς ἰδεολογικῆς του χροιάς, μὰ ποὺ οἱ ἐναντίον του ἐπικρίσεις ἐστιάζουν στὸ γεγονός ὅτι ἐμπεριέχει ἔργα τῶν «νεκρῶν λευκῶν ἀνδρῶν», ἀναπαράγοντας ἔτσι ἕνα σύνολο ταξικῶν, φυλετικῶν καὶ κοινωνικῶν προκαταλήψεων καὶ διαγωνίζοντας τὴν κυριαρχία τῆς εὐρω-

ὑποστηρίξει κανείς πὼς ὁ Κανόνας, τουλάχιστον ἀπὸ μιὰ χρονικὴ περίοδο καὶ μετὰ, καθόριζε (ἢ ἐπεδίωκε νὰ καθορίσει) τὶς ἀποκρίσεις ἀναγνωστῶν καὶ κριτικῶν μᾶλλον, παρὰ τὴ δημιουργικότητα τῶν συγγραφέων.

Ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι συχνὰ ὁ λογοτεχνικὸς Κανόνας ἀντιμετωπίζεται σὰν νὰ ἦταν ὁ κατάλογος τῶν ἱερῶν κειμένων μιᾶς θρησκείας¹⁸. Προφανῶς μιὰ τέτοια παρατήρηση ἐκκινεῖ ἀπὸ τὴ διαπίστωση μιᾶς ἀναλογίας: ὅ,τι εἶναι γιὰ τοὺς χριστιανούς ὁ κανόνας τῆς Ἁγίας Γραφῆς, εἶναι γιὰ τοὺς ἀναγνώστες (ἢ τοὺς κριτικούς ἢ τοὺς ποιητές) ὁ λογοτεχνικὸς Κανόνας. Τὸ πρόβλημα μὲ τὴν ἀναλογία ὅμως εἶναι ὅτι ἐνῶ ἐστιάζει στὶς ὁμοιότητες, συσκοτίζει τὶς διαφορές. Γιὰ παράδειγμα, τὰ «κανονιζόμενα βιβλία» τῆς Ἁγίας Γραφῆς εἶναι θεόπνευστα καὶ ἡ διάκρισή τους ἀπὸ τὰ μὴ-θεόπνευστα εἶναι δυνατὴ μόνο χάρις στὴν καθοδήγηση τοῦ Ἁγίου Πνεύματος· μὲ ἄλλα λόγια, οἱ Πατέρες καὶ ἡ ἐκκλησία ἐν γένει δὲν ἐνεργοῦν μὲ τὸ κῦρος μιᾶς αὐθεντίας ὅπως ἐκείνη τῶν *poetarum iudices*, ἀλλὰ ὡς δοχεῖα τῆς Θεῆς Χάριτος¹⁹. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ στοιχεῖο, ὁ φωτισμὸς ἀπὸ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα, ἔχει συγκεντρώσει τὶς περισσότερες ἐπικρίσεις καὶ ἀμφισβητήσεις, ἐπειδὴ εἶναι μὴ-ἐπαληθεύσιμο λογικά· συνεπῶς ἡ ἀποδοχὴ του εἶναι ὑπόθεση (ἐξωλογικῆς) πίστεως. Πόσο διαφορετικὴ εἶναι ὅμως ἡ περίπτωση τοῦ λογοτεχνικοῦ Κανόνα; Ἡ λογικὴ του θεμελίωση βασιζέται σὲ αὐ-

παϊκῆς -ιδίως τῆς ἀγγλοσαξονικῆς- λογοτεχνίας, βλ. HICKS STEPHEN, *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*, Scholargy Press 2004, σ. 18 καὶ STEVENSON JAY, *The Complete Idiot's Guide to English Literature*, Alpha Books 2007, σ. 9-10. Αὐτὸς ἐνδεχομένως εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους γιὰ τὴ διεύρυνση τοῦ Κανόνα, ὥστε νὰ περιληφθοῦν στὶς τάξεις του ἔργα ὄχι μόνο νεότερα, ἀλλὰ καὶ παλαιότερα πλὴν παραγνωρισμένα. Ὡστόσο, καὶ αὐτὴ ἡ διεύρυνση ἐνδέχεται νὰ δημιουργεῖ πρόσθετα προβλήματα, μὲ δεδομένο ὅτι ἔργα τοῦ παρελθόντος παραμένουν στὸν Κανόνα, ἀκόμη καὶ ἂν δὲν διαβάζονται πιά (βλ. Rakefet Sela-Sheffy, ὁ.π., σ. 144-146· πβ. τὴν παρατήρηση τοῦ Harold Bloom, ὁ.π., σ. 65: «ἂν ἕνα ἔργο δὲν ἀπαιτεῖ νὰ ξαναδιαβαστεῖ, τότε εἶναι ἀκατάλληλο γιὰ τὸν Κανόνα»)· ἐπιπλέον, συχνὰ προκαλεῖ δυσφορία, ἐπειδὴ θεωρεῖται ὅτι τὰ νεοεισαχθέντα ἔργα ἀλλοιώνουν τὴν ἔννοια τοῦ «κλασσικοῦ», ρίχνοντας στὴ λήθη μεγάλους συγγραφεῖς τοῦ παρελθόντος (βλ. ἐνδεικτικά, KANTOR ELIZABETH, *The Politically Incorrect Guide to English and American Literature*, Washington, D.C.: Regnery Publishing, 2006, σ. xiii-xix κ.πολ.).

18. ΑΡΜΑΟΣ, ὁ.π., σ. 13-14. Ἡ ἐννοιολογικὴ καὶ ἀναφορικὴ διαμόρφωση τῆς λέξης μέσα σὲ θρησκευτικὸ πλαίσιο ἐξηγεῖ ἐν μέρει τὴν ιδιόμορφη αὐτὴ ἱεροποίηση, μόνον ποὺ μιὰ τέτοια ἐρμηνεία παραγνωρίζει τὴ δυναμικὴ ἄλλων, ἐνδεχομένως σημαντικότερων, αἰτίων κοινωνικοπολιτικῆς ὑφῆς καὶ πάντως ὑποβαθμίζει τὴν ἐκπαιδευτικὴ -ἄρα ἐξ ὀρισμοῦ ἠθικῆ- ἀποστολὴ τοῦ Κανόνα.

19. ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΣ Ι., ὁ.π., σ. 341-342.

θεντίες²⁰ πού, μολονότι οί γνώσεις τους μπορεί νά εἶναι ἀναμφισβήτητες, ἡ ὀρθότητα τῶν κρίσεων τους βασίζεται ὁμοίως στό consensus τῶν ἀναγνωστῶν, δηλαδή στή σιωπηρή συμφωνία ὅτι δέν εἶναι δυνατόν ὡς ἀϋθεντίες νά κάνουν λάθος. Πέραν τοῦ προφανοῦς παραλογισμοῦ, ἡ ἴδια ἡ λογοτεχνική ἱστορία ἔχει ἀποδείξει ὅτι ἀκόμη καί οί πλέον εἰδικοί μελετητές καί κριτικοί τῆς λογοτεχνίας πολὺ συχνά ἔχουν διατυπώσει ἐσφαλμένες κρίσεις. Σέ ὅτι ἀφορᾷ λοιπόν τὸ ἐπιστημολογικὸ status ὁ λογοτεχνικός Κανόνας δέν εἶναι λιγότερο ἐξωλογικός ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχο θρησκευτικό· σὲ τελικὴ ἀνάλυση, ἡ ἀποδοχὴ του εἶναι ἐπίσης ζήτημα πίστεως.

Ἄν ἀποσυνδέσουμε τὴν ἐπενέργεια τῆς Χάριτος ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ τῆς συνάφεια, εἶναι βέβαιο ὅτι θὰ τῆ δοῦμε νά ἀντιστοιχεῖ σὲ ἐκείνη τὴν ἀπροσδιόριστη ἱκανότητα ἢ διορατικότητα ὀρισμένων κριτικῶν, πού ἄλλοτε ὀνομάζεται «ἰδιαίτερη εὐαισθησία», ἄλλοτε «ἰδιοφυΐα», ἄλλοτε ἀπλῶς «χάρισμα». Συνήθως, τέτοιοι κριτικοί ἀναδεικνύουν ποιότητες καί ὄψεις τοῦ ἔργου πού δέν εἶναι ἀμέσως ὀρατὲς καί μποροῦν νά διακρίνουν πότε ἡ παραβίαση τῶν κατεστημένων κανόνων ὀφείλεται ἀπλῶς σὲ ἀτεχνία καί πότε ἀποτελεῖ καινοτόμο ρῆξη, πού θὰ ὀδηγήσει τὴν τέχνη σὲ ἄλλες ἀτραπούς. Φυσικά δέν ἀποκλείεται οἱ κριτικὲς ἀϋθεντίες πού συγκροτοῦν τὸν λογοτεχνικὸ Κανόνα νά διαθέτουν τὸ συγκεκριμένο «χάρισμα»· ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ὅμως, τὰ παραγνωρισμένα ἔργα θὰ ἦταν ἐλάχιστα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἂν κανεὶς ἀποδεχτεῖ τὴν ἰδιοφυΐα ὡς

20. Τὸ ζήτημα τῆς «ἀϋθεντίας», ποίος δηλαδή ἔχει τὴν ἐξουσία νά ἀποφασίζει γιὰ τὰ ἔργα πού συμπεριλαμβάνονται στὸν Κανόνα, ἀποτελεῖ ἐπίσης σημεῖο τριβῆς μεταξὺ τῶν μελετητῶν. Ἀκόμη καί οἱ φανατικοὶ ὑποστηρικτὲς τοῦ Κανόνα δέν ἔχουν ἀναιρέσει οὐσιαστικά τίς ἀντιρρήσεις τῶν διαφωνούντων. Ὁ SEARLE JOHN, λ.χ., παρακάμπτει τὸ πρόβλημα, μὲ τὴν παρατήρηση πὼς ἂν αὐτὲς οἱ ἀντιρρήσεις ἦσαν ἔγκυρες, τότε θὰ ἴσχυαν γιὰ ὅλους τοὺς καταλόγους προτεινόμενων ἀναγνωσμάτων, διότι ὁποιοσδήποτε κατάλογος αὐτομάτως δημιουργεῖ δύο κατηγορίες, τοὺς περιλαμβανόμενους καί τοὺς ἀποκλεισμένους (Searle, ὀ.π.). Ἡ τοποθέτηση τοῦ Harold Bloom (Bloom, ὀ.π., σ. 63 καί 635) ὅτι «εἰσέρχεται κανεὶς στὸν Κανόνα μόνο διὰ τῆς αἰσθητικῆς δύναμης» καί ὅτι οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτέχνες καθορίζουν τοὺς κανόνες (καί τοὺς Κανόνες) μᾶλλον περιπλέκει τὰ πράγματα. Ἄν οἱ συγγραφεῖς εἰσέρχονται «ἀπὸ μόνοι τους» στὸν Κανόνα, μὲ ἕναν τρόπο πού ἀνακαλεῖ τὴν ἐγγελιανὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ Πνεύματος, οἱ κριτικοὶ δέν ὀρίζουν πλέον ποίος πρέπει νά ἐνταχθεῖ στὸν κατάλογο τῶν ἔγκριτων, ἀλλὰ διαπιστώνουν ὅτι οἱ ἤδη «κανονικοί» συγγραφεῖς πληροῦν τὰ κριτήρια ἐνταξης. Ὁ ρόλος τους ἐπομένως γίνεται διαπιστωτικός, ἀλλὰ ἀκόμη καί σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση ἀπαιτεῖται ἡ ἀναγνώριση τῆς ἀϋθεντίας τους. Εἶναι ἄλλωστε ἐνδεικτικὸ ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Bloom ὑπογραμμίζει τίς μακροχρόνιες μελέτες του καί τὴν εἰδίκευσή του, παρατηρώντας ἐπιπλέον ὅτι ἡ λογοτεχνικὴ κριτικὴ «ἦταν καί θὰ εἶναι ἐλιτίστικο φαινόμενο» (H. Bloom, ὀ.π., σ. 629 καί 49).

στοιχείο συστατικό τῆς κριτικῆς αὐθεντίας, ἄρα ὡς συνθήκη γιὰ τὴν ἐγκυρότητα τοῦ Κανόνα, οὐσιαστικά εἰσάγει στὸ πεδίο μιὰ οἰονεὶ μεταφυσικὴ ποιότητα, ἓνα εἶδος «Χάριτος» ἐν τέλει. Μολονότι κάτι τέτοιο ἐνδεχομένως νὰ ἔλυνε ἀρκετὰ θεωρητικὰ προβλήματα, δὲν εἶναι βέβαιο πὼς θὰ γινόταν ἀποδεκτὸ μὲ ἱκανοποίηση. Ἄν ἡ τέχνη ἀσχολεῖται μὲ «τὸ ἐνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν», ἡ κριτικὴ διεκδικοῦσε σιωπηρὰ ἓνα status παρόμοιο μὲ ἐκεῖνο τῆς «ἀποδεικτικῆς ἕξεως».

Ἡ πραγμάτευση τῆς ἔννοιας τοῦ Κανόνα, κατ' ἀνάγκη συνοπτικὴ καὶ ἐνδεικτικὴ στὸ προκείμενο μελέτημα, ἀνέδειξε μερικὲς μόνον ἀπὸ τὶς προβληματικὲς ὄψεις τοῦ ζητήματος· σημαντικὲς, ἀκόμη καὶ ἂν τὸν ἐκλαμβάνουμε περιοριστικὰ στὴν ἀπλὴ ἐκπαιδευτικὴ του προοπτικὴ. Παρ' ὅλα αὐτὰ, γιὰ αἰῶνες ἀποτελοῦσε τὸ οὐσιαστικὸ ὑλικὸ μαθητείας γιὰ ὅσους ὄνειρευόνταν τὴν κατάκτηση τῆς ποιητικῆς δάφνης, μιὰ πού ἔθετε ἓνα ὄριο ἀριστείας. Οἱ ἐπίδοξοι ποιητὲς διδάσκονταν μὲ σχολαστικότητα τοὺς κανόνες τῆς ποίησης, κωδικοποιημένους σὶς πραγματεῖες κυρίως τοῦ Ἀριστοτέλη, τοῦ Ὁρατίου, τοῦ Κοϊντιλιανοῦ καὶ τῶν μεταγενέστερων σχολιαστῶν καὶ ἐρμηνευτῶν τους καὶ μελετοῦσαν τοὺς «κλασικούς», τὰ ἀξεπέραστα πρότυπα πού ὄφειλαν νὰ μιμηθοῦν. Κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰῶνα ὅμως, παρατηρεῖται μιὰ ἀργὴ ἀλλὰ ριζικὴ στροφή, πού ἔμελλε νὰ μεταβάλλει δραστικὰ τὸ λογοτεχνικὸ τοπίο. Ἀρκετοὶ λόγιοι καὶ ποιητὲς –ὁ Shaftesbury, ὁ Joseph Addison, ὁ Hugh Blair, ὁ Edward Young, ὁ Henry Home, ὁ Archibald Alison– ἀμφισβητοῦν τὴν προτεραιότητα τῶν κανόνων, ὑπογραμμίζουν τὸν δημιουργικὸ ρόλο τῆς ποιητικῆς ἰδιοφυΐας (genius, génie) καὶ μοιάζουν νὰ δυσφοροῦν ὑπὸ τὴν ἀσφυκτικὴ κυριαρχία τῶν «κλασικῶν»²¹. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Immanuel Kant, στὸ μνημειῶδες ἔργο του *Κριτικὴ τῆς Κριτικῆς Δύναμης* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), ἀναγορεύει τὴν ἰδιοφυΐα σὲ νομοθέτη τῶν καλλιτεχνικῶν κανόνων²². Ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν περιφρημὴ φράση τοῦ Percy Bysshe Shelley «οἱ ποιητὲς εἶναι οἱ ἀνεπίσημοι νομοθέτες τοῦ κόσμου»²³ εἶναι πολὺ μικρὴ· γιὰ νὰ διανυθεῖ, χρειάστηκε νὰ ἐπιστρέψει ἡ ἔμπνευση στὴ θεωρία περὶ ποιητικῆς δημιουργίας.

21. Βλ. σχετικὰ, BEARDSLEY M.C., ὁ.π., σ. 132-133, 137-138, 141-142, 158-159, καὶ Holt Monk S. - Lipking L., “The Restoration and the Eighteenth Century”, στὸ *The Norton Anthology of English Literature*, τ. 1, New York/London: Norton 1979, σ. 1725-1731, 1737-1738.

22. KANT IMMANUEL, *Κριτικὴ τῆς Κριτικῆς Δύναμης*, μτφρ. Κώστας Ἀνδρουλιδάκης, Ἀθήνα: Ἰδεόγραμμα 2002, σ. 240-245 (Μέρος Πρῶτο, § 46-47).

23. PERCY BYSSHE SHELLEY, “A Defence of Poetry (1821)”, στὸ *Essays, Letters from abroad, translations, and fragments*, ἐπιμ. SHELLEY M., London: Moxon 1840, τ. 1, σ. 57.

Παραδόξως, η σύνδεση της εμπνευσης με την ποίηση δεν έγινε από κάποιον ποιητή, αλλά από τον φιλόσοφο που εξόρισε τους ποιητές από την ιδανική του Πολιτεία. Ο λόγος βέβαια για τον Πλάτωνα και για τον περίφημο διάλογο του *Ίων*, όπου για πρώτη φορά γίνεται λόγος για την ψυχική κατάσταση του ποιητή κατά τη διαδικασία της σύνθεσης του έργου του. Το πλατωνικό έπιχειρήμα, που διατυπώνεται δια στόματος του Σωκράτη, μπορεί να συνοψιστεί ως εξής: η καλή (έντελης) ποίηση δεν είναι υπόθεση τέχνης, αλλά θείας δύναμης (*Ίων*, 533e: «πάντες γάρ οί τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλά λέγουσι ποιήματα»): ὁ ποιητὴς καταλαμβάνεται ἀπὸ τὸν θεό, γίνεται ἔκφρων καὶ ἐκστατικός, καί, χωρὶς νὰ ἔχει συνείδηση τί κάνει, συνθέτει καλά ποιήματα, τὰ ὅποια δὲν εἶναι βέβαια δικό του ἔργο, ἀλλὰ ὑπαγορευμένα (*Ίων*, 534b: «κοῦφρον γὰρ χρῆμα ποιητὴς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ: ἕως δ' ἂν τουτὶ ἔχη τὸ κτῆμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπός ἐστιν καὶ χρησιμωδεῖν»): μεῖς ἄλλα λόγια, ὁ ποιητὴς εἶναι ἀπλῶς καὶ μόνον ὁ ἀγγελιαφόρος τοῦ θεοῦ (*Ίων*, 534e: «οὐκ ἀνθρώπινά ἐστιν τὰ καλά ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἀλλ' ἢ ἐρμηνηῖς εἰσὶν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχεται»)²⁴. Τὰ ἴδια ἰσχύουν καὶ γιὰ τοὺς ραψωδοὺς, τοὺς ὁποίους ὁ Σωκράτης χαρακτηρίζει «ἐρμηνηῖς» τῶν ποιητῶν στὸ ἀκροατήριό τους, διότι, ὅπως ὑποστηρίζει, ἂν δὲν ἔχουν καταλάβει τί ἐννοεῖ ὁ ποιητὴς, δὲν θὰ εἶναι καλοὶ ραψωδοὶ (*Ίων*, 530a-c). Ἡ κατανόηση αὐτὴ ὅμως εἶναι ἐπίσης ἀποτέλεσμα θεϊκῆς κατοχῆς καὶ ὄχι προϊόν τέχνης, διότι στὴ δεύτερη περίπτωσή οἱ ραψωδοὶ θὰ εἶχαν τὴν ἰκανότητα νὰ κατανοοῦν καὶ νὰ κρίνουν τίς ἀρετὲς ὅλων τῶν ποιητῶν (*Ίων*, 534c-d: «οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεῖα δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἄν περὶ τῶν ἄλλων ἁπάντων: διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπέρταταις καὶ τοῖς χρησιμωδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θεοῖς, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς

24. Βλ. τὴ συνοπτικὴ ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ σαφὴ παρουσίαση τοῦ πλατωνικοῦ ἐπιχειρήματος ἀπὸ τὸν ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟ Δ. Ι., «Ποίηση καὶ Τέχνη στὸν Πλάτωνα», *Θαλλώ* 14 (Καλοκαίρι 2003) 47-51. Γιὰ συστηματικότερη καὶ πιο ἐξειδικευμένη μελέτη, βλ. JANAWAY CHRISTOPHER, *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*, Oxford University Press 1995, σ. 158-200, καὶ DORIS MURIEL EVANSON, *Imitation and Inspiration: Aspects of Literary Theory in Early and Middle-Period Platonic Dialogues*, M.A. Thesis, University of British Columbia (Canada) 1989, σ. 4-75.

νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς»).

Ὁ στόχος τοῦ Πλάτωνα δὲν εἶναι νὰ διερευνηθεῖ τὴ διαδικασία τῆς ποιητικῆς σύνθεσης, ἀλλὰ νὰ ἀποστερήσει τοὺς ποιητὲς ἀπὸ τὸ κῦρος τοῦ διδασκάλου, ἰδίως στὸν τομέα τῆς ἠθικῆς. Κατὰ τὴν προσέγγισή του, μόνον οἱ φιλόσοφοι μποροῦν νὰ εἶναι διδάσκαλοι, ἐπειδὴ διαθέτουν σοφία, ἐπιστήμη καὶ τέχνη. Ἀντιθέτως, οἱ ποιητὲς δὲν ἔχουν καμμία ἀπὸ τίς συγκεκριμένες ἰκανότητες –οὔτε καὶ τὴν τέχνη, ἐπειδὴ, ἂν καὶ ἐφαρμόζουν τοὺς κανόνες τῆς, δὲν συνθέτουν καλὰ ποιήματα. Συνεπῶς, τὰ καλὰ ποιήματα δὲν προκύπτουν ἀπὸ τὴν τήρηση τῶν κανόνων, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰν ἄλλη πηγὴ, μιὰ ἐξωτερικὴ δύναμη (τὸν θεό), ποὺ κυριολεκτικὰ ὁρμᾷ μέσα στοὺς ποιητὲς, ἀναστέλλει κάθε νοητικὴ τους λειτουργία καὶ τοὺς χρησιμοποιεῖ περίπου σὰν ἀναμεταδότες²⁵. Ὡς ἀπόδειξη τῶν λεγομένων του, ὁ Πλάτων ἀναφέρει τὸ παράδειγμα τοῦ Τυννίχου τοῦ Χαλκιδέως, ἑνὸς κάκιστου ποιητῆ, ποὺ ἀνάμεσα σὲ δεκάδες ἄθλια ποιήματα συνέθεσε ἕναν ἀξιουμνημόνευτο παιᾶνα, χωρὶς ὅμως νὰ ἀκολουθήσει τοὺς κανόνες τῆς τέχνης (*Ἰων*, 534d-e: «μέγιστον δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς, ὃς ἄλλο μὲν οὐδὲν πώποτε ἐποίησε ποίημα ὅτου τις ἂν ἀξιώσειεν μνησθῆναι, τὸν δὲ παιῶνα ὄν πάντες ἔδουσι, σχεδόν τι πάντων μελῶν κάλλιστον, ἀτεχνῶς, ὅπερ αὐτὸς λέγει, “εὐρῆμᾶ τι Μοισᾶν”»). Ἐφ' ὅσον ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα, ἡ ποίηση (ἢ τουλάχιστον ἡ καλὴ ποίηση)²⁶, δὲν εἶναι διδακτὴ, ἄρα δὲν πρέπει νὰ λογίζεται ὡς τέχνη.

Παρὰ τὸ φιλοσοφικὸ τοῦ κῦρος, ὁ Πλάτων δὲν κατάφερε νὰ ἐπιβάλλει τὴν ἀντίληψη γιὰ τὴν ἀνορθολογικότητα τῆς ποιητικῆς δημιουργίας οὔτε βέβαια νὰ ἀπαξιώσει τοὺς ποιητὲς. Ὁ Ὀμηρος θὰ παραμείνει γιὰ αἰῶνες στὴν κορυφὴ τοῦ πνευματικοῦ στερεώματος, ἐνῶ ἡ ποίηση θὰ διεκδικήσει τὴ θέση τῆς στὸ πεδίο τῆς τέχνης χάρις στὸν ἄλλο κορυφαῖο φιλόσοφο τῆς ἀρχαιότητος, τὸν Ἀριστοτέλη.

Ἡ *Περὶ ποιητικῆς πραγματεία*²⁷ τοῦ Ἀριστοτέλη στὸ σύνολό της συνιστᾷ ἀπάντηση στὴν πλατωνικὴ θεώρηση τῆς ποίησης, ἐφ' ὅσον διατυπώνει καὶ συ-

25. Πβ. ἀνάλογη παρατήρηση στὸν *Φαῖδρο*, 245a: «Ὁς δ' ἄνευ μανίας Μοισῶν ἐπὶ ποιητικαῖς θύραις ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφρανίσθη».

26. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑπάρχει διαφοροποίηση τῶν μελετητῶν. Ἄλλοι θεωροῦν ὅτι γιὰ τὸν Πλάτωνα ἡ ποίηση γενικῶς δὲν εἶναι τέχνη, ἐνῶ ἄλλοι ὑποστηρίζουν ὅτι αὐτὸ ἰσχύει μόνο γιὰ τὴν καλὴ ποίηση (βλ. Χατζόπουλος, ὁ.π., σ. 49).

27. Γιὰ τὸ περιεχόμενο, τὴ σημασία καὶ τὴν ἐπίδραση τῆς ἀριστοτελικῆς *Ποιητικῆς*, βλ. ἐν-

στηματοποιεί τούς κανόνες για τη σύνθεση και την αξιολόγηση τής τραγωδίας. Ἡ φράση «Διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ» (*Ποιητικὴ*, 1455a30), πού ἀποδίδει περιεκτικὰ τὴν πρόσληψη τοῦ Ἀριστοτέλη γιὰ τὴν ποιητικὴ διαδικασία, φαίνεται νὰ διαλέγεται εὐθέως μὲ τὸν πλατωνικὸ *Ἴωνα*. Ὡστόσο, δὲν εἶναι σαφὲς ἂν ἡ διαξενικτικὴ διατύπωση ἀποδέχεται ὡς ἰσοτίμους δύο τύπους ποιητῶν, τούς εὐφυεῖς καὶ τούς ἐκστατικούς, ἢ ἀποκλείει τούς ἐκστατικούς, θεωρώντας τὴν ποίηση ἔργο τῶν εὐφυῶν²⁸. Τὸ πρόβλημα περιπλέκεται μὲ μιὰ παρατήρηση πού διατυπώνει ὁ Ἀριστοτέλης στὴ *Ῥητορικὴ*. Ἀναλύοντας τὴ συγκινησιακὴ γλῶσσα πού χρησιμοποιοῦν οἱ ρήτορες, σημειώνει ὅτι αὐτὴ εἶναι κατὰλληλη καὶ γιὰ τὴν ποίηση, ἐπειδὴ καὶ ἐκείνη ἔχει τὸ «ἔνθεον» («φθέγγονται γὰρ τὰ τοιαῦτα ἐνθουσιάζοντες, ὥστε καὶ ἀποδέχονται δηλονότι ὁμοίως ἔχοντες, διὸ καὶ τῇ ποιήσει ἤρμοσεν: ἐνθεον γὰρ ἡ ποίησις», *Ῥητορικὴ*, 1408b11). Τὰ δύο χωρία φαίνεται νὰ ὀδηγοῦν σὲ ἀντίφαση: ἂν ἡ ποίηση εἶναι ἔργο καὶ τοῦ μανικοῦ ποιητῆ, πῶς θεωρεῖται τέχνη; Κι ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἂν εἶναι τέχνη, πῶς ἐμπλέκεται τὸ ἔνθεον;

Μιὰ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τῆς *Ποιητικῆς*, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀριστοτελικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ γνώση, φωτίζει ἱκανοποιητικὰ τὸ ζήτημα. Ὅπως ἡ ἐπιστήμη, ἡ τέχνη συνδέεται μὲ τὴ γνώση τῶν *καθόλου* (*universals*) καὶ τοῦ *διότι* (ἢ *διὰ τί*): τὰ «καθόλου» εἶναι οἱ κοινὲς ιδιότητες, τὰ κοινὰ χαρακτηριστικὰ πού ἔχουν οἱ ἀτομικὲς ὀντότητες (τὰ *καθ' ἕκαστον*) καὶ τὸ «διότι» ἀναφέρεται στὴν ἱκανότητα κατανόησης τῶν γεγονότων (σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸ *ὅτι*, πού περιορίζεται στὴν ἀπλὴ αἰσθητηριακὴ σύλληψή τους). Ἐνας ποιητὴς μπορεῖ νὰ ἐφαρμο-

δεικτικὰ ELSE GERALD, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden: Brill 1957· *Aristotle's Poetics*, μτφ. Leon Golden - σχόλια HARDISSON O. B., Jr., Tallahassee: Florida State University Press 1981· HALLIWELL STEPHEN, *Aristotle's Poetics*, CHAPEL HILL: The University of North Carolina Press 1986· Elder Olson (ed.), *Aristotle's "Poetics" and English Literature*, Chicago: University of Chicago Press 1965· JOHN JONES, *On Aristotle and Greek tragedy*, London: Chatto & Windus 1980· BEARDSLEY M.C., ὁ.π., σ. 233-266. Περισσότερα βλ. σὸ SCHRIER OMERT J., *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Coislinianus. A Bibliography from about 900 till 1996*, Leiden: Brill 1998.

28. Οἱ περισσότεροι μελετητὲς καὶ μεταφραστὲς τῆς *Ποιητικῆς* υἰοθετοῦν τὴν πρώτη ἐρμηνεία. Ἡ δευτέρη ἔχει προταθεῖ ἀπὸ τὸν Gudeman, πού μεταφράζει τὸ χωρίο ὡς «ἡ ποίηση εἶναι ἔργο τοῦ εὐφυοῦς μᾶλλον, παρὰ τοῦ ἐκστατικοῦ», βλ. ARISTOTELES *Περὶ ποιητικῆς*, μτφρ.-σχόλια A. Gudeman, Berlin/Leipzig 1934· ἡ ἴδια ἀνάγνωση ἐπιλέγεται καὶ στὴν πρόσφατη ἔκδοση τοῦ κεμενίου ἀπὸ τοὺς L. Tarán - D. Gutas, *Aristotle Poetics*. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries (*Mnemosyne Supplements* 338), Leiden: Brill 2012.

ζει τούς κανόνες, χωρίς να λειτουργεί στο πεδίο του «διότι» και πράγματι, μιλώντας για τούς παλαιότερους τραγικούς ποιητές, ο Ἀριστοτέλης ὑπονοεῖ ὅτι πολλές καλλιτεχνικές ἐπιλογές τους ἔγιναν με τέτοιο τρόπο· ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἐμπειρική μέθοδο, προκύπτουν μεταγενεστέρως οἱ κανόνες. Ὡς ἐκ τούτου, ὁ ποιητὴς μπορεῖ νὰ εἶναι *μανικός*, νὰ ἀγνοεῖ δηλαδή τὸ «διότι» τῆς ἐπιλογῆς του ἢ ἀκόμη καὶ τοῦ κανόνα πὺν ἐφαρμόζει²⁹.

Ἡ ἀποδοχὴ τοῦ ἐκστατικοῦ ποιητῆ δὲν ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ποίηση δὲν εἶναι τέχνη, πρῶτον ἐπειδὴ ἔχει κανόνες καὶ δεύτερον ἐπειδὴ συνδέεται μετὰ τὰ καθόλου. Μάλιστα, αὐτὴ ἀκριβῶς ἢ σύνδεση εἶναι πὺν τὴν τοποθετεῖ σὲ ὑψηλότερη βαθμίδα ἀπὸ τὴν Ἱστορία, καθιστώντας τὴν συγγενέστερη πρὸς τὴ φιλοσοφία: «Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις Ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' Ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον» (*Ποιητική*, 1451b6-15)³⁰. Στὸ σημεῖο αὐτὸ διαπιστώνεται μία ἀκόμη διαφοροποίηση ἀπὸ τὴν πλατωνικὴ θεωρία: ἡ ποίηση εἶναι τέχνη, ἐμπεριέχοντας παρὰλληλα στοιχεῖα ἐπιστήμης καὶ φιλοσοφίας³¹. Ὁ διάλογος τῆς *Ποιητικῆς* μετὸν Ἰωνα σταματᾷ ἐδῶ· τὸ μέλημα τοῦ Ἀριστοτέλη δὲν ἦταν νὰ ἀποδώσει στὴν ποίηση διδακτικὸ καὶ ἠθικὸ ρόλο, ἀλλὰ νὰ ἀποκαταστήσει τὸ ἐπιστημολογικὸ τῆς status³².

29. Βλ. τὴν ἐξαιρετικὴ ἀνάλυση τοῦ MALCOLM HEATH, “Cognition in Aristotle’s *Poetics*”, *Mnemosyne* 62 (2009) 51-75.

30. Γιά τὴν καθολικότητα τῆς ποίησης στὸν Ἀριστοτέλη, βλ. MALCOLM HEATH, “The Universality of poetry in Aristotle’s *Poetics*”, *Classical Quarterly* 41/2 (1991) 389-402. Τὰ καθόλου στὴν ποίηση ὀρίζονται σὲ ἀναφορὰ μετὴν ἀπόδοση λόγων ἢ πράξεων σύμφωνα μετὴν ἀναγκαιότητα ἢ τὴν πιθανότητα· σὲ γενικὲς γραμμές, ἡ ἀναγκαιότητα σχετίζεται μετὸς φυσικοὺς νόμους, ἐνῶ ἡ πιθανότητα μετὰ τὰ ἀνθρώπινα (π.χ. ἡ ἀκατάσχετη αἰμορραγία ἐνὸς τραυματισμένου καταλήγει κατ' ἀνάγκη στὸν θάνατό του, ἐνῶ τὸ ταξίδι κάποιου πρὸς τὴν πατρίδα του εἶναι πιθανὸ ἀλλὰ ὄχι ἀναγκαῖο νὰ τὸν ὀδηγήσει ἐκεῖ).

31. Πβ. τίς παρατηρήσεις τοῦ BEARDSLEY, ὁ.π., σ. 55-61.

32. Εἶναι σαφές ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης δὲν περιλαμβάνει τὴν ἠθικὴ καὶ διδακτικὴ ἀποστολὴ στὸν σκοπὸ («τέλος») τῆς τραγωδίας, πὺν ὀρίζεται ὡς ἡ πρόκληση τῆς οἰκείας ἡδονῆς, δηλαδή τῆς ἡδονῆς πὺν προκύπτει ἀπὸ τὸν ἔλεον καὶ τὸν φόβον (*Ποιητική*, 1453a35, 1453b10-15). Αὐτὸ ἐξἄλλου εἶναι τὸ κριτήριό τῆς ποιητικῆς ὀρθότητος (ἄρα σὲ ἀναφορὰ μετὰ αὐτὸ διαμορφώνονται οἱ ποιητικοὶ κανόνες) καὶ βάσει αὐτοῦ πρέπει νὰ ἀξιολογεῖται ἡ ποίηση («Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἢ αὐτὴ ὀρθότης ἐστίν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ τῆς ποιητικῆς», 1460b14-15). Ἡ διάκριση εἶναι πολὺ σημαντικὴ, ἐπειδὴ ἀντιδιαστέλλει τὰ αἰσθητικὰ-καλλιτεχνικὰ κριτήρια ἀξιολόγησης ἀπὸ τὰ ἠθικὰ καὶ γνωστικά (λ.χ., ἂν σὲ ἕνα ποίημα περιγράφεται λανθασμένα ἕνα ζῶο ἢ τὰ συμπτώματα μιᾶς ἀσθένειας, τοῦτο ἀντίκειται στοὺς κανόνες τῆς ζωο-

“Όταν ο Άριστοτέλης υπερασπιζόταν την ποίηση από τις πλατωνικές επικρίσεις, ασφαλώς δεν υποπτευόταν ότι η *Περί ποιητικής* πραγματεία του θα υποδούλωνε τους ποιητές στον σχολαστικισμό της μεταγενέστερης φιλολογικής κανονικότητας. Παρά τις σαφείς διακρίσεις και τους όρισμούς του, η θεωρία του παρερμηνεύτηκε σε αρκετά σημεία, με αποτέλεσμα να προκίνηει μια έκδοχή που ελάχιστη σχέση είχε με την ουσία της σκέψης του³³. Η έκδοχή αυτή αποτέλεσε τον βασικό κορμό των νεοκλασικών ποιητικών αντιλήψεων, που δέσποζαν μέχρι τον 18ο αιώνα. Ως εύλογη συνέπεια, η σημασία των κανόνων υπερτονίστηκε, ενώ η ποίηση (και η τέχνη εν γένει) θεωρήθηκε προϊόν της *ordinatio rationis*, μια μεθοδική διαδικασία κανονισμένη από τον όρθο λόγο. Οι αρχές της διδάσκονταν στο πλαίσιο του μεσαιωνικού *trivium* μαζί με τη ρητορική, τη λογική και τη γραμματική και οι επίδοξοι ποιητές καθοδηγούνταν να μιμούνται τα κλασικά έργα. Σταδιακά και υπό την επίδραση ποικίλων παραγόντων, η έμπνευση απομακρύνθηκε από το πεδίο της ποίησης και αποδόθηκε μόνο στα ιερά κείμενα με τη μορφή της Θείας Χάριτος· ή, αν παρέμεινε ως κίνητρο της ποιητικής σύνθεσης, ήταν αντίληπτη περισσότερο ως μια φυσική δύναμη, χωρίς τις παλαιές θεϊκές της ποιότητες³⁴.

Η εκ νέου εισαγωγή της έμπνευσης (ως *furor poeticus*) στο θεωρητικό λεξιλόγιο της ποίησης είναι αποτέλεσμα μιας μακρᾶς και αργῆς διαδικασίας, που ξεκινά από τον αναγεννησιακό νεοπλατωνισμό, συγκεκριμένα από τις μεταφράσεις και τα σχόλια του Marsilio Ficino στους πλατωνικούς διαλόγους *Ίων* και *Φαίδρος*, περί τα τέλη του 15ου αιώνα. Στα μέσα του επόμενου αιώνα, ο Pierre de Ronsard, ο Joachim du Bellay και άλλοι Γάλλοι ποιητές της *Pléiade* θα υπογραμμίσουν τη σημασία της έμπνευσης, ενώ ο Pontus de Tyard θα διατυπώσει την πρώτη συστηματική θεωρία της, διακρίνοντας τέσσερα είδη: την ποιητική έμπνευση (δώρο των Μουσῶν), τη γνώση των θρησκευτικῶν μυστηρίων (που δίδεται από τον Διόνυσο), την προφητεία (που προέρχεται από τον

λογίας και της ιατρικής, αντίστοιχα, και δεν πρέπει να χρησιμοποιείται ως κριτήριο αισθητικής αξιολόγησης). Με το ίδιο σκεπτικό, ο Άριστοτέλης επιτρέπει άκομη και την παραβίαση των κανόνων, εάν έτσι επιτυγχάνεται η οικεία ήδονή («Πρώτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην ἀδύνατα πεποιήται, ἡμάρτηται· ἀλλ’ ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς», 1460b23-26· πβ. HEATH M., “The Universality of poetry in Aristotle’s *Poetics*”, ὁ.π., σ. 398-402).

33. Πὰ τις βασικὲς παρερμηνεῖες τῆς *Ποιητικῆς* (κανόνες τῶν τριῶν ἐνοτήτων, ἠθικιστικὴ ἐρμηνεία τῆς κάθαρσης, κ.ἄ.), βλ. WEINBERG BERNARD, “From Aristotle to Pseudo-Aristotle”, στὸν τόμο Elder Olson (ed.), *Aristotle’s “Poetics” and English Literature*, ὁ.π., σ. 192-200.

34. TATARKIEWICZ, ὁ.π., σ. 109-112 καὶ BEARDSLEY, ὁ.π., σ. 63-106.

Ἀπόλλωνα), καὶ τὴν ἐρωτικὴ ἔμπνευση (ποὺ χαρίζεται ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη)³⁵. Ὡστόσο, ὑπῆρχαν ἀκόμη ἰσχυρὲς ἀντιστάσεις: στὰ 1576, ὁ Ἴταλὸς λόγιος Lodovico Castelvetro, μεταφραστὴς καὶ σχολιαστὴς τῆς ἀριστοτελικῆς *Ποιητικῆς*, ὑπογράμμισε μετ' ἐπιτάσεως ὅτι ἡ ἔννοια τῆς ποιητικῆς μανίας γεννήθηκε ἀπὸ τὴν ἀγνοία τῆς ποιητικῆς τέχνης καὶ γαλουχήθηκε ἀπὸ τὴν ἀλαζονεία τῶν ποιητῶν· γιὰ νὰ γράψει ἕνα πραγματικὰ καλὸ ποίημα, ὁ ποιητὴς πρέπει νὰ ἐργαστεῖ συνειδητὰ, πρέπει νὰ ξέρει τὸ διότι (“saperè il perchè”).

Τὰ νηφάλια ἐμπόδια ποὺ ὄρθωναν οἱ κριτικοὶ ἀπλῶς ἐπιβράδυναν τὴν ἀναπροσαρμογὴ τῆς θεωρίας στὴ στροφὴ ποὺ ἤδη εἶχε συντελεστεῖ στὴ σκέψη τῶν ποιητῶν. Στὰ 1579 ὁ Ἄγγλος ποιητὴς Edmund Spenser ὑποστήριξε ὅτι ἡ ποίηση «δὲν εἶναι τέχνη, ἀλλὰ δῶρο θεϊκὸ καὶ ἔνστικτο οὐράνιο», ποὺ δὲν τὸ ἀποκτᾷ κανεὶς μὲ τὴν ἄσκηση καὶ τὴ μελέτη, ἀλλὰ διοχετεύεται μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ ἀπὸ τὴν ἔμπνευση καὶ ἕναν ὀρισμένου εἴδους ἐνθουσιασμό. Λιγότερο ἀπὸ ἕναν αἰῶνα ἀργότερα, στὰ 1648, ὁ Ἄγγλος ποιητὴς Robert Herrick θὰ συνδέσει ἄμεσα τὴν ποιητικὴ δημιουργία μὲ τὴν προφητεία καὶ τὴν ἐπενέργεια τοῦ Ἁγίου Πνεύματος στὸ ποίημά του “Not every day fit for verse”³⁶.

Κατὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ κριτικοὶ καὶ ποιητὲς θὰ ἀνακαλύψουν μιὰ μυστηριώδη ποιότητα τῆς ποίησης, δύσκολα προσδιορίσιμη καὶ λογικῶς ἀνεξήγητη· γιὰ νὰ ἀποδώσει ἀκριβῶς αὐτὰ τῆς τὰ χαρακτηριστικὰ, ὁ Dominique Bouhours τὴν ὀνόμασε μὲ μιὰ φράση ποὺ ἔμοιαζε νὰ παρωδεῖ τὴν ἀξίωση τοῦ Castelvetro: “Le je ne sais quoi” (δὲν ξέρω τί). Πρόκειται γιὰ τὴ χάρη (grâce) ποὺ ἀνευρίσκεται καὶ στὰ φυσικὰ ἀντικείμενα καὶ στὴν τέχνη καὶ γίνεται ἀντιληπτὴ μόνο ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματά της, εἰδικότερα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση ποὺ προκαλεῖ. Ὁ Bouhours τὴν παρομοιάζει ἀναλογικὰ μὲ τὸ ἔλεος τοῦ Θεοῦ³⁷, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ὁ René Rapin, ὁ πατέρας τῆς νεοκλασικῆς *ordinatio rationis*, θὰ χρησιμοποιοῦσι τὸν θρησκευτικῆς ἀπόχρωσης ὄρο «μυστήριον» (*mystère*), μο-

35. Pontus de Tyard, *Solitaire Premier, ou Prose des Muses, et de la fureur poétique*, Lyon: Jean des Tournes 1992. Γιὰ τὴν ποιητικὴ θεωρία τῶν μελῶν τῆς Πλείαδε, βλ. Castor Grahame, *Pléiade Poetics: A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*, Cambridge University Press 1964 (τὰ περὶ ἔμπνευσης στίς σ. 24-47).

36. Βλ. ABRAMS M.H., *The Mirror and the Lamp*, ὁ.π., σ. 188-193.

37. Ὁ Bouhours γενικότερα τοποθετεῖ τὴν ποιητικὴ χάρη σὲ θεολογικὸ πλαίσιο, βλ. DOMINIQUE BOUHOURS, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris 1671, κεφ. V, σ. 209-212. Βλ. καὶ τὸ εἰδικὸ μελέτημα τοῦ SAMUEL HOLT MONK, “A Grace beyond the reach of Art”, *Journal of the History of Ideas* 5/2 (1944) 131-150.

λονότι θα υπογραμμίσει την εκ της φύσεως προέλευσή της³⁸. Έκτος από την ακατάληπτη ουσία της, η ποιητική χάρη ήταν επίσης μή-διδασκτική και «πέραν των όριων της τέχνης»³⁹, γεγονός που έθετε εν άμφιβόλω την παντοδυναμία των κανόνων, διανοίγοντας μιá ύπολογίσιμη ρωγμή στο στέρεο οικοδόμημά τους.

Περί τὰ μέσα του 18ου αιώνα παρατηρείται πύκνωση των φανερωμάτων που προοιωνίζονται την τομή στις κυρίαρχες αισθητικές αντιλήψεις. Σε γενικές γραμμές, οί κριτικοί έχουν παραδεχτεί ότι οί κανόνες μπορούν να παραβιάζονται από έναν ιδιοφυή ποιητή, ό όποιος, αν και φαίνεται ότι αυθαίρεται, στην πραγματικότητα ακολουθεί την «αλήθεια» της φύσης. Μ' αυτόν τον τρόπο έξάλλου προσεγγίζεται ό Shakespeare, ή κατεξοχήν ποιητική ιδιοφυία που απέδειξε ότι είναι δυνατόν να δημιουργηθούν έξοχα έργα τέχνης χωρίς να εφαρμόζονται οί κανόνες⁴⁰. Φυσικά, τó πρόβλημα δέν λύθηκε άπλως μετατέθηκε σε άλλο επίπεδο, καθώς προέκυψαν νέα έρωτήματα ως προς τή φύση, τήν προέλευση και τή λειτουργία τής ιδιοφυίας. Ό Alexander Pope, λ.χ., ύπαινίσσεται ότι είναι «ούράνιο χάρισμα», ενώ ό Joshua Reynolds τή θεωρεί φυσικό τάλαντο και τήν ταυτίζει με τήν έμπνευση, στην προσπάθειά του να εξηγήσει τήν τελευταία με φυσικούς και όχι με πλατωνικούς όρους⁴¹. Αντιθέτως, ό Alexander Gerard, στο έμβληματικό δόκιμó του *An Essay on Genius* (1774), υπογραμμίζει ότι ή έμπνευση και ό ένθουσιασμός άποτελούν όργανικά χαρακτηριστικά τής ιδιοφυίας. Ακολουθώς, δίνει μιá ψυχολογική έρμηνεία του ένθουσιασμού, περιγράφοντας τήν έκστατική κατάσταση του ποιητή ως άποτέλεσμα τής ταχύτητας με τήν όποία έμφανίζονται οί συνειρμικά συνδεδεμένες ιδέες⁴².

Ό ένδελεχής άνάλυση του Gerard άπλως παρουσίασε με περισσότερες –ίσως και πιό έξειδικευμένες– λεπτομέρειες τή θέση που είχε διατυπώσει στα 1759 ό ποιητής Edward Young: ή ιδιοφυία είναι ό θεός μέσα στον ποιητή, ό όποιος παρέχει τήν έμπνευση⁴³. Αυτή ή ιδέα θα άσκήσει βαθεία επίδραση στη

38. RAPIN RENÉ, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris 1674, § XXXV.

39. POPE ALEXANDER, *An Essay on Criticism*, 1711, στ. 143-160.

40. Βλ. ένδεικτικά JOHNSON SAMUEL, *Preface to Shakespeare* (1765).

41. REYNOLDS JOSHUA, *Discourses on Art*, VI (πρόκειται για τις διαλέξεις του Reynolds στη Βασιλική Άκαδημία του Λονδίνου στο διάστημα 1769-1790).

42. GERARD ALEXANDER, *An Essay on Genius*, London 1774, σ. 66-70.

43. YOUNG EDWARD, *Conjectures on Original Composition*, έπιμ. Edith J. Morley, London: Longmans 1918, σ. 15.

ρομαντική σκέψη, καθώς θα ἐπιτρέψει στους ποιητές νὰ διεκδικήσουν τὸν τίτλο τοῦ «δημιουργοῦ»⁴⁴ καὶ συγχρόνως τὴν ἱκανότητα νὰ διεισδύουν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῶν πραγμάτων, ἀποκαλύπτοντας τὴν κρυμμένη, λογικῶς ἀσύλληπτη οὐσία τους.

Μολονότι στὰ ρομαντικὰ χρόνια θὰ διατυπωθοῦν συστηματικότερα ποικίλες ψυχολογικὲς καὶ ὀργανικὲς ἐρμηνεῖες τῆς ἔμπνευσης⁴⁵, οἱ ποιητές θὰ ἐπιμείνουν στὴν ἰδέα τῆς «κατοχῆς» τους ἀπὸ μιὰ μυστηριώδη δύναμη, πὺ ἀκόμη καὶ ἂν προέρχεται ἀπὸ μέσα τους, δὲν βρίσκεται ὑπὸ τὸν ἔλεγχό τους. Ὁ Percy Bysshe Shelley ἐπαναλαμβάνει ὅτι ἡ ποιητικὴ διαδικασία εἶναι ἀπρόθετη καὶ δὲν προκύπτει ἀπὸ μελέτη καὶ ἄσκηση, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀπροσδόκητη καὶ ξαφνικὴ ἐπίσκεψη τῆς θεότητας⁴⁶. Ὁ Samuel Taylor Coleridge ἀναφέρει ὅτι ἔγραψε τοὺς πρώτους ἑκατὸ στίχους τοῦ ποιήματος *Kubla Khan* σχεδὸν αὐτόματα, σὰν νὰ τοῦ τὸ ὑπαγόρευε κάποιος, μετὰ ἀπὸ ἓνα ὄραμα-ὄνειρο πὺ εἶδε, ἀφοῦ εἶχε πάρει ὄπιο⁴⁷. Ἀκόμη πὺ ἀκροαία εἶναι ἡ περιγραφή τοῦ William Blake γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ πολὺστιχου ἔπους *Milton*: ἔγραφε καθ' ὑπαγόρευσιν ἀπὸ δώδεκα ὡς τριάντα στίχους κάθε φορά, χωρὶς προμελέτη καὶ χωρὶς τὴ βούλησή του· ἡ διαδικασία ἦταν τόσο αὐτόματη, ὡστε θεωροῦσε ὅτι ὁ χρόνος πὺ χρειάστηκε γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ ποιήματος ἦταν μηδενικός, ἐπειδὴ, ὅπως ὑπογραμμίζει, ὁ ἴδιος δὲν ἐργάστηκε οὔτε σκέφτηκε καθόλου⁴⁸. Ὁ ποιητὴς λοιπὸν γίνεται καὶ πάλι ἓνα εἶδος «ἀγγελιαφόρου».

44. Ἡ ἔννοια τοῦ ποιητῆ (καὶ τοῦ καλλιτέχνη ἐν γένει) ὡς δημιουργοῦ διαμορφώνεται στὸ πλαίσιο τοῦ ρομαντισμοῦ. Στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ σκέψη, ἡ τέχνη δὲν θεωρεῖται δημιουργία. Ἀργότερα, μὲ τὴν ἔλευση τοῦ χριστιανισμοῦ, ὁπότε εἰσήχθη ἡ ἔννοια τῆς δημιουργίας ἐκ τοῦ μὴ ὄντος (creatio ex nihilo), ὁ προσδιορισμὸς «δημιουργός» ἀποδιδόταν μόνο στὸν Θεό. Οἱ πρώτες ἀπόπειρες νὰ μεταφερθεῖ ἡ σχετικὴ ὀρολογία καὶ οἱ συνοδὲς ἀντιλήψεις στὸ καλλιτεχνικὸ πεδίο σημειώνονται περὶ τὰ τέλη τοῦ 16ου-ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰῶνα: μεταξὺ αὐτῶν ἡ ἐντυπωσιακὴ διατύπωση τοῦ Πολωνοῦ ποιητῆ Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640) ὅτι ὁ ποιητὴς δημιουργεῖ ἐκ τοῦ μηδενός (de novo creat). Ὁστόσο, ἡ παγίωση τοῦ νεοκλασικισμοῦ δὲν ἐπέτρεψε τὴν ἐπιγράψιση τέτοιων ἀντιλήψεων ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Βλ. σχετικὰ, Tatarkiewicz, ὅ.π., σ. 245-265.

45. ABRAMS, ὅ.π., σ. 192-225.

46. SHELLEY, *A Defence of Poetry*, ὅ.π., σ. 57. Ὁ Shelley θεωρεῖ ὅτι οἱ ποιητὲς συνδυάζουν τὶς ιδιότητες τοῦ νομοθέτη καὶ τοῦ προφήτη καὶ τοὺς χαρακτηρίζει «ιεροφάντες μιᾶς ἀπρόβλεπτης ἔμπνευσης» (ὅ.π., σ. 7 καὶ 57).

47. Στὸν πρόλογο τοῦ ποιήματος. Τὸ *Kubla Khan* γράφηκε τὸ 1797, ἀλλὰ ἐκδόθηκε τὸ 1816.

48. Ἐπιστολὴ στὸν Thomas Butts, 25.4.1803, βλ. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ἐπιμ. David V. Erdman - σχόλια Harold Bloom, New York: Doubleday 1998, σ. 728-729. Τὸ ποίημα, πὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἐκτενῆ μέρη, γράφηκε καὶ εἰκονογραφήθηκε ἀπὸ τὸ 1804 ὡς τὸ 1810.

Ἡ ἀποκατάσταση τῆς ἔμπνευσης στοὺς κόλπους τῆς ποιητικῆς θεωρίας καὶ ἡ ἀμφισβήτηση τῶν κανόνων θέτουν ἐκ νέου τὸ ἐρώτημα ἂν ἡ ποίηση εἶναι τέχνη, μόνο πού αὐτὴ τῆ φορὰ ἡ ἀπάντηση ἴσως δίδεται εὐκολότερα, ἐπειδὴ στὸ ἐννοιολογικὸ πεδίο τοῦ ὄρου «τέχνη» ἡ παρουσία τῶν κανόνων εἶναι μᾶλλον ἀναιμική. Ἡ ἰσχὺς τους περιορίζεται ἀποκλειστικὰ σὲ ζητήματα τεχνικῆς, ἐνῶ ἡ παραβίασή τους συνήθως συνδέεται μὲ τὴν κατάκτηση μορφικῶν, ἐκφραστικῶν καὶ εἰδολογικῶν καινοτομιῶν, κοινῶς μὲ τὴν ἐμφάνιση τῆς πρωτοπορίας. Μέσα ἀπὸ μιὰ ἐνδιαφέρουσα –ἂν καὶ ὄχι δυσεξήγητη– ἀντιστροφή, ἡ τέχνη πλέον προϋποθέτει τὴν ἀμφισβήτηση (ἐνίστε καὶ τὴν ἀκύρωση) τῶν κανόνων· ἡ οὐσία τῆς συλλαμβάνεται περίπου ἐνορατικὰ καὶ πάντοτε σὲ ἀναφορὰ μὲ μυστηριώδεις ποιότητες, πού κατὰ καιροὺς ἀλλάζουν ὀνόματα (χάρη, συγκίνηση, ἔνταση, ἔκπληξη, κ.ἄ.), ἀλλὰ δὲν εἶναι λογικῶς καὶ ἀναλυτικῶς προσδιορίσιμες –"Le je ne sais quoi".

Φυσικά, αὐτὲς οἱ θεωρητικὲς καὶ νοοτροπικὲς μεταβολὲς δὲν ἀφήνουν ἀνεπηρέαστη τὴν ἔννοια τοῦ Κανόνα. Ὁ ἀναπροσδιορισμὸς τῆς σημασίας τῶν κανόνων στὴ λογοτεχνία κλονίζει ἔτι περαιτέρω τὸ προβληματικὸ ἀπὸ λογικὴ ἄποψη κῦρος του. Οὐσιαστικά, ὁ Κανόνας δὲν κάνει τίποτε περισσότερο παρὰ νὰ καταγράφει τὰ ποικίλα πρόσωπα τῆς ἔμπνευσης, τὶς μεταμορφώσεις τῆς ποιητικῆς χάριτος, καὶ ἡ παιδευτικὴ του ἀξία ἔγκειται ἀκριβῶς στὴν κατάδειξη τῶν συγκρούσεων καὶ τῶν ὑπερβάσεων. Ἄν οἱ κανόνες ἐν τέλει δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ νομιμοποιήσουν τὸν Κανόνα, ἡ ἔμπνευση ἴσως νὰ ἔδινε καινούργιο νόημα στὴν ὑπαρξή του.

SUMMARY

"...not from art, but as inspired and possessed"

The dominion of the rules and the gift of inspiration

By Z. Agrimaki

The conflict between artistic inspiration and literary rules, with regard to the question whether poetry is an art or not, is already present in ancient Greek aesthetics. Plato claims that the poet himself is possessed by god, so poetry derives from divine inspiration, not from any rule. Aristotle, on the other hand, argues that there are certain rules for every poetic genre, which also serve as criteria for artistic evaluation. The conception that keeping the rules is a suf-

efficient and necessary condition of poetry prevailed in literary theory and practice until neoclassical period. Young poets should study hard, apply the relevant rules, and imitate the works of the ancients, included in the literary Canon. Anyway, the revival of neoplatonism through Marsilio Ficino's translations of platonic dialogues paved the way for the transformation of aesthetic precepts. Since 16th century several poets argued that poetry had a certain incomprehensible quality (grace), inexplicable by the rules, that probably came through artistic inspiration (*furor poeticus*). In 18th century scholars and poets raised serious doubts about the validity of old rules, and attempted to explain inspiration on psychological grounds or mechanical grounds. Finally, the romantics utterly rejected the necessity of the rules, claiming that poetry is absolutely a matter of inspiration. The whole case has important consequences to the notion of literary Canon, which from the beginning based its validity, although in a rather fallacious way, on the principle that the rules are essential and necessary for poetry.