

Γ. Β. ΠΛΕΧΑΝΩΦ

# ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

1

Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ  
ΣΑΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ

2

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ  
ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΑ ΑΡΘΡΑ

*Μεταφραστής*  
ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ  
ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΗΣ  
ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ  
ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΙΔΕΩΝ

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π  
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Γεώργιος Βαλεντίνοβιτς Πλεχάνωφ . . . . .	σελ. 7
Ἡ Τέχνη καί ἡ κοινωνική ζωή . . . . .	» 11
Περί Τέχνης . . . . .	» 77
Οἱ σκοποὶ τῆς ματεριαλιστικῆς κριτικῆς . . . . .	» 103
Δυὸ λόγια στοὺς ἐργάτες ἀναγνώστες . . . . .	» 105
Ἐρθικός Ἴψεν . . . . .	» 113
Λέων Τολστόϊ . . . . .	» 129
Ἐνα μυθιστόρημα τοῦ Τσερνυτσέφσκυ . . . . .	» 134
Οἱ φιλολογικῆς ἀντιλήψεις τοῦ Μπελίνοκυ . . . . .	» 140
Πρόσωπα καὶ ἰδέες ποὺ ἀναφέρονται στὸ κείμενο . . . . .	» 155

## ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΑΛΕΝΤΙΝΟΒΙΤΣ ΠΛΕΧΑΝΩΦ

Ὁ Πλεχάνωφ ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους διαλεκτικούς ὑλιστὲς φιλοσόφους κι' ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ καταρτισμένους αἰσθητικούς. Γεννήθηκε στὰ 1857. Ὁ πατέρας του ἦταν διανοούμενος κι' ἡ μητέρα του κρατοῦσε ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τοῦ περιφήμου Ρώσου κριτικοῦ Μπελίνσκυ. "Ἐτσι, ἀπὸ τὰ πρῶτα του χρόνια ὁ Γεώργιος Βαλεντίνοβιτς Πλεχάνωφ, εἶχε τὴν καλὴ τύχη νὰ πάρει μιὰ ἐξαιρετὴ καὶ στερεὴ μόρφωση, πὸν ἀποτελέσει τὸ βᾶθρο γιὰ τὴν παρατέρα πνευματικὴ του ἐξέλιξη.

Δεκαοχτῶ χρονῶν γράφτηκε στὴν Μεταλλειολογικὴ σχολὴ τοῦ πανεπιστημίου τῆς Πετροῦπολης κι' ἀπὸ τὰ πρῶτα φοιτητικὰ του χρόνια συνδέθηκε μὲ τὸ κοινωνικὸ καὶ πολιτικὸ κίνημα τῶν «ναρόντικων», πὸν κυριαρχοῦσε τότε στὴν παλιὰ τσαρική πρωτεύουσα, καὶ πολὺ σύντομα ἐπιβλήθηκε σὰν ρήτορας στὶς ἐργατικὲς συγκεντρώσεις.

Πολὺ γρήγορα οἱ πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς ἰδέες τῶν ναρόντικων ἀπογοήτευσαν τὸ νεαρὸ Πλεχάνωφ, πὸν ἄρχισε νὰ προσανατολίζεται πρὸς τὸν εὐρωπαϊκὸ σοσιαλισμὸ. Μὲ τὸν Π. Ἀξελροντ καὶ τὴ Βέρα Ζασούλιτς ἴδρυσαν τὴν πρώτη σοσιαλδημοκρατικὴ ομάδα, ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τῶν Μάρξ καὶ Ἐνγκελς πὸν τὴν ὀνόμασαν «Ὁμάδα γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς ἐργασίας».

Ἀπὸ τὶς γραμμὲς τῆς ομάδας αὐτῆς ὁ Πλεχάνωφ ἄσκησε οξὺτατη κριτικὴ στοὺς ἀντιπάλους του, ἐνῶ παράλληλα ἀσχολήθηκε μὲ τὴν ἐρμηνεία καὶ τὸν ὑπομνηματισμὸ τῶν ἔργων τῶν Ἰδρυτῶν τοῦ διαλεκτικοῦ ματεριαλισμοῦ. Τὰ ἔργα του, φιλοσοφικά, αἰσθητικά, πολιτικά, κρίνονται σὰν κλασσικὰ μέσα στὴ διαλεκτικὴ φιλολογία.

Μετὰ τὸ 2ο συνέδριο τοῦ Σοσιαλδημοκρατικοῦ κόμματος,

ὁ Πλεχάνωφ ἀποσχίστηκε καὶ ἀκολούθησε τοὺς μενσεβίκοις. στήση πὸν διατήρησε καὶ μετὰ τῆς ἐκδηξῆ τῆς Ὀκτωβριανῆς ἐπανύστασης, μέχρι τοῦ θανάτου του σιὰ 1918. Παρὰ τὶς διαφορῶν του, ὅμως, τὸ φιλοσοφικὸ καὶ αισθητικὸ του ἔργο οὐδέποτε ἔπαψε νὰ ἐκτιμᾶται ἀπὸ τοὺς κερβρανητικὸς κύκλους τῆς Ε.Σ.Σ.Δ., ἔχει δὲ ἐκδοθεῖ σὲ ἐπανειλημμένες κριτικὲς ἐκδόσεις, πὸν κυκλοφοροῦν σὲ ἑκατομύρια ἀντίτυπα σ' ὄλο τὸν κόσμο.

Ἡ «Αἰσθητικὴ» του, πὸν μαζὶ με τὰ φιλοσοφικὰ του ἔργα «Τὸ ζήτημα τῆς ἐξέλιξης τῆς μοριστικῆς ἀντίληψης στὴν ἱστορία» (1895), «Τὸ ζήτημα τοῦ ὁλοῦ τῆς προσωπικότητας στὴν ἱστορία» (1896) καὶ «Ἡ ὄλιστικὴ ἀντίληψη τῆς ἱστορίας» (1897), θεωρεῖται κλασσικὴ ἐκθεση τῶν ἀρχῶν τῆς ματρεριαλιστικῆς φιλοσοφίας, πάνω σιὸ εἰδικὸ τοῦτο θέμα, μεταφράστηκε σιὴ γλῶσσα μας ἀπὸ τὴ γαλλικὴ κριτικὴ ἐκδοση τοῦ Jean Freville, τῆν φροντισμένη ἀπὸ τὴν κόρη τοῦ Πλεχάνωφ κυρία Ταμπώ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ  
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΠΕΤΣΙΟΣ

**A**

**Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ  
ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ**

Ε.γ.Δ της Κ.τ.Π  
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

# Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΖΩΗ \*

**Τ**Ο ΠΡΟΒΛΗΜΑ τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ ἔπαιξε πάντα σημαντικὸ ρόλο σ' ὅλες τὶς λογοτεχνίες ποὺ ἔφθασαν σ' ἓνα ὀρισμένο βαθμὸ ἀνάπτυξης. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἀντιμετωπίστηκε συχνὰ καὶ ἀντιμετωπίζεται ἀκόμα κατὰ δύο διαμετρικὰ ἀντίθετους τρόπους.

Μερικοὶ εἶπανε καὶ λένε : «Ὁ ἄνθρωπος δὲν φτιάχτηκε γιὰ τὸ Σάββατο, μὰ τὸ Σάββατο φτιάχτηκε γιὰ τὸν ἄνθρωπο», ἢ κοινωνία δηλαδὴ δὲν φτιάχτηκε γιὰ τὸν καλλιτέχνη, μὰ ὁ καλλιτέχνης φτιάχτηκε γιὰ τὴν κοινωνία. Ἄλλοι ἀντικρούουν κατηγορηματικὰ αὐτὴ τὴ γνώμη. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψή τους ἡ τέχνη εἶναι αὐτοσκοπὸς καὶ ἡ χρησιμοποίησή της σὰ μὲσο γιὰ τὴν ἐπίτευξη ἄλλων, ξένων πρὸς αὐτή, σκοπῶν, ἔστω κι' ἂν πρόκειται γιὰ τοὺς εὐγενέστερους, μειώνει τὴν ἀξία τοῦ ἔργου τέχνης.

Ἡ πρώτη ἀπ' τὶς δύο αὐτὲς γνώμες ἐκφράστηκε ἔξοχα ἀπ' τὴ ρούσικη προοδευτικὴ λογοτεχνία τῶν ἐτῶν 1860 καὶ μετὰ. Χωρὶς νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν Πισσάρεφ πού, μὲ τὴν ἐξτρεμιστικὴ στάση του, κατάντησε τὴν τέχνη σχεδὸν γελοιογραφία, μποροῦμε ν' ἀναφέρουμε τὰ ὀνόματα τῶν Τσερνυτσέφσκυ καὶ Ντομπρολιούμπωφ, τῶν δύο αὐθεντικότερων ὑπερασπιστῶν αὐτῆς τῆς ἀποψῆς στὴν κριτικὴ τῆς ἐποχῆς.

Σ' ἓνα ἀπ' τὰ πρῶτα κριτικὰ ἄρθρα του, ὁ Τσερνυτσέφσκυ ἔγραφε :

«Ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» εἶναι, στὶς ἡμέρες μας, μιὰ τόσο παραδόξη σκέψη ὅσο κι' ὁ «πλοῦτος γιὰ τὸν πλοῦτο», ἢ «ἐπιστήμη γιὰ τὴν ἐπιστήμη» κ.λ.κ. Ὅλες οἱ ἀνθρώπινες δρα-

---

\* Τὸ κείμενο αὐτό, — διάλεξη ποὺ ἔκανε ὁ Πλεχάνωφ στὸ Παρίσι στὶς 10 τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1912 — δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ρούσικο περιοδικὸ «Σοβρεμένικ» (ὁ Σύγχρονος). Βγήκε σὲ φυλλάδιο στὴ Μόσχα στὸ 1922 καὶ βρίσκεται στὸν τόμο XIV σελ. 120—182 τῆς ρούσικης ἐκδόσεως τῶν Ἀπαντῶν τοῦ Πλεχάνωφ.

στηριότητες πρέπει να υπηρετούν τον άνθρωπο, αλλιώς θα μείνουν στειρές κι' αγρόσχολες απασχολήσεις: 'Ο πλούτος υπάρχει για να τον χρησιμοποιεί ο άνθρωπος, η επιστήμη για να νάναι οδηγός του κι' η τέχνη πρέπει να χεί για σκοπό της κάποιο ουσιαστικό αγαθό κι' όχι να νάναι μιὰ ατεία ευχαρίστηση.

Για τον Τσερντισέφσκυ, η σπουδαιότητα των τεχνών, κι' ιδιαίτερα η «σπουδαιότερη απ' όλες τους», η ποίηση, εξαρτάται απ' το σύνολο των γνώσεων που προσφέρουν στην κοινωνία.

Η τέχνη, λέει, ή μάλλον η ποίηση (μονάχα ή ποίηση, γιατί οι άλλες τέχνες πολύ λίγα πράγματα παρέχουν απ' αυτή την αποψη) μεταδίνει στο σύνολο των αναγνωστών μιὰ τεράστια ποσότητα γνώσεων και πάνω απ' όλα τους εξοικειώνει με τις επιστημονικές έννοιες· να ποιὰ είναι η σπουδαιότητα της ποίησης στη ζωή.

Η ίδια σκέψη εκφράζεται στο περίφημο δοκίμιό του: «Οι αισθητικές σχέσεις της τέχνης με την πραγματικότητα». Σύμφωνα με το δέκατο έβδομο αξίωμα αυτής της μελέτης, η τέχνη όχι μονάχα αναπαράγει τη ζωή, μα και την εξηγεί: τα έργα τέχνης έχουν συχνά την αξία «κρίσης πάνω στις εκδηλώσεις της ζωής».

Για τον Τσερντισέφσκυ και το μαθητή του Ντομπρολιούμωφ, η κύρια σημασία της τέχνης συνίσταται στην αναπαράσταση της ζωής και στην έκφραση κρίσεων πάνω στις εκδηλώσεις της. (1)

Οί λογοτεχνικοί κριτικοί κι' οί θεωρητικοί της τέχνης δέν ήταν οί μόνοι που είχαν αυτή τη γνώμη. 'Ο Νεκράσωφ π.χ. δέν όνόμασε τυχαία τη μούσα του: «'Η Μούσα της εκδίκησης και

1. Η γνώμη αυτή που διετύπωσε είναι ταυτόχρονα επανάληψη κι' ανάπτυξη της άποψης του Μπελίνσκυ στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Στο άρθρο του: «Ματιές στη ρούσικη λογοτεχνία του 1847», ο Μπελίνσκυ έγραφε: «'Η ύψηλότερη και ιερότερη επιδίωξη της κοινωνίας είναι η ευμάρειά της έξισου μοιρασμένη σ' όλα τα μέλη της. 'Ο δρόμος που οδηγεί στην κατάκτηση αυτής της ευπορίας είναι η αγνώριση αυτής της επιδίωξης και η τέχνη όσο κι' η επιστήμη συμβάλλουν στην διεκδίκηση αυτής της επιδίωξης. 'Εδώ, η επιστήμη κι' η τέχνη είναι τό ίδιο απαραίτητες κι' η επιστήμη δέν μπορεί ν' αντικαταστήσει την τέχνη, ούτε κι' η τέχνη την επιστήμη.» Μονάχα, λοιπόν, με τό «κοκίνισμα των εκδηλώσεων της ζωής» η τέχνη μπορεί ν' αναπτύξει τη συνείδηση των ανθρώπων. 'Έτσι, τό δοκίμιο του Τσερντισέφσκυ συμπίπτει με την τελευταία κρίση του Μπελίνσκυ πάνω στη ρούσικη λογοτεχνία.

της θλίψης». Σ' ένα άπ' τὰ ποιήματά του, ὁ συνειδητὸς ἄνθρωπος στὸν ποιητὴ φωνάζει:

Κι' εὐό, ποιητῆ, διαλεχτὲ τῶν θεῶν,  
αἰώνιες νὰ ἐκφράξεις ἀλήθειες.  
Μὴν πιστεύεις πὼς αὐτὸς ποὺ στερεῖται τὸ ψωμί  
εἶναι ἀνάξιτος τῆς ἐμπνευσμένης σου λύρας.  
Μὴν πιστεύεις πὼς οἱ ἄνθρωποι χάθηκαν γιὰ πάντα.  
Ὁ Θεὸς δὲν πέθανε στὴν ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων,  
κι' αὐτὴ πάντα θὰ νοιώθει  
τοὺς στεναγμοὺς μιᾶς πιστῆς καρδιᾶς.  
Νάσαι ἕνας ἀγωνιστῆς! Νὰ δουλεύεις τὴν τέχνη,  
καὶ νὰ ζεῖς γιὰ τὸ καλὸ τοῦ διπλανοῦ σου.  
Υπόταξε τὴν μεγαλοφυΐα σου στὸ αἶσθημα  
τῆς Ἀγάπης ποὺ ἀγκαλιάζει τὸ σύμπαν.

Μ' αὐτὰ τὰ λόγια ὁ δημοκράτης Νεκράσωφ διακήρυξε τὴ δική του ἰδέα γιὰ τὴν τέχνη, ἰδέα ποὺ παραδέχονταν κι' οἱ πρὸ ἑακουστοὶ άπ' τοὺς δασκάλους τῶν πλαστικῶν τεχνῶν, π. χ. τῆς ζωγραφικῆς. Ὁ Πέρωφ κι' ὁ Κράμσκοϊ πάσχιζαν, ὅπως ὁ Νεκράσωφ, νὰ εἶναι ταυτόχρονα καλλιτέχνες καὶ δημοκράτες. Δουλεύοντας κι' αὐτοὶ τὴν τέχνη, κοσκίνιζαν μὲ τὰ ἔργα τους τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς. (1)

Ἡ ἀντίθετη γνώμη, ὡς πρὸ τὸ σκοπὸ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, βρῆκε ἕνα σθεναρὸ ὑπερασπιστὴ στὸ πρόσωπο τοῦ Πούσكين στὴν ἐποχὴ τοῦ τσάρου Νικολάου τοῦ 1ου. Ὅλοι ξέρουμε τὰ ποιήματά του ὅπως τὸ Π λ ῆ θ ο ς καὶ Σ τ ὸ ν Π ο ι η τ ῆ . Ὁ λαὸς ποὺ ζητᾶει ἀπὸ τὸν ποιητὴ νὰ καλυτερέψει μὲ τὰ τραγούδια του τὰ ἥθη τῆς κοινωνίας, παίρνει γι' ἀπάντηση τοὺς παρακάτω περιφρονητικούς καί, μποροῦμε νὰ ποῦμε, χυδαίους, στίχους:

1. Τὸ γράμμα τοῦ Κράμσκοϊ στὸν Β.Β. Στάσωφ, σταλμένο άπ' τὸ Μαντὸν στίς 30 τ' Ἀπρίλη τοῦ 1884, δείχνει πόσο εἶχε ἐπηηρεαστεῖ άπ' τὶς ἰδέες τῶν Μπελίνσκυ, Γκόγκολ, Φεντότωφ, Ἰβάνωφ, Τσερνυτσέφσκυ, Ντομπρολιούμπωφ καὶ Πέρωφ (Ἰβάν Νικολάιεβιτς Κράμσκοϊ, ἡ ζωὴ του ἢ ἀλληλογραφία του καὶ τὰ αἰσθητικὰ καὶ κριτικὰ ἄρθρα του, Πετρούπολη 1888 σελ. 487 τῆς ρούσικης ἐκδόσεως). Πρέπει ἐξ ἄλλου νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι «ἡ κρίση πάνω στίς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς» ποὺ συναντιεταὶ στὰ κριτικὰ ἄρθρα τοῦ I. Ν. Κράμσκοϊ δὲν ἔχει τὴ διαύγεια ποὺ βρισκουμε π.χ. στὸν Γ. I. Οὐσπένοκυ, γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε τὸν Τσερνυτσέφσκυ ἢ τὸν Ντομπρολιούμπωφ.



Πίσω! Ὁ φιλήσυχος ποιητὴς  
 Δὲν σᾶς σκέφτεται καθόλου.  
 Βουτηχτεῖτε σὴν ἀθλιότητα τῆς χαμοζωῆς σας.  
 Ἡ φωνὴ τῆς λύρας δὲν θὰ σᾶς ἀναστήσει.  
 Σᾶς συχαίνεται ἡ ψυχὴ μου σὸν τὰ φέρετρα.  
 Γιὰ τὴ βλακεία καὶ τὴν μοχθηρία σας  
 Εἶχαμε μέχρι σήμερα  
 Μαστίγια, φυλακὲς, τορκούρια.  
 Αὐτὰ σᾶς πρέπουν, ἄμναλοι δοῦλοι!

Ὁ Πούσκιν ὄρισε τὸ ρόλο τοῦ ποιητῆ στοὺς παρακάτω στίχους,  
 πού συχνὰ ἀναφέρθηκαν:

Ἐμεῖς δὲν γεννηθήκαμε γιὰ τὴ χλιαρὴ τῆς ζωῆς,  
 Οὔτε γιὰ τὰ κέρδη καὶ τοὺς ἀγῶνες.  
 Γεννηθήκαμε γιὰ τὴν ἔμπνευση,  
 Γιὰ τοὺς ἁρμονικοὺς ἤχους καὶ τὶς προσευχὲς!

Ἐδῶ ἔχουμε τὸ πιὸ χτυπητὸ παράδειγμα τῆς θεωρίας «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη». Κάτι ξέρανε οἱ ἀντίπαλοι τῆς λογοτεχνικῆς ἀνθισῆς τῶν ἐτῶν 1860 καὶ μετὰ, πού ἀναφέρονταν τόσο συχνὰ καὶ με τὴν εὐχαρίστηση στὸν Πούσκιν.

Ποιά, λοιπόν, ἀπ' τὶς δυὸ αὐτὲς διαμετρικὰ ἀντίθετες ἀπόψεις  
 μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πιὸ σωστὴ;

Προτοῦ ζητήσουμε νὰ λύσουμε αὐτὸ τὸ πρόβλημα εἶναι ἀνάγκη νὰ σημειώσουμε πὼς αὐτὴ δὲν εἶναι ἡ πρεπούμενη τοποθέτησή του. Πραγματικὰ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ἐξετάσουμε, οὔτε αὐτὸ οὔτε κανένα ἄλλο ἀνάλογο πρόβλημα, ἀπ' τὴ «δεοντολογικὴ» ἀποψη. Ἄν οἱ καλλιτέχνες μιᾶς ὀρισμένης χώρας, σὲ μιὰν ὀρισμένη ἐποχὴ στέκονται μακριὰ ἀπ' τὴν «ἀναταραχὴ τῆς ζωῆς κι' ἀπ' τοὺς ἀγῶνες», κι' ἂν σ' ἄλλες ἐποχές, ἀντίθετα, διψοῦν στ' ἀλήθεια γι' ἀγῶνα κι' ἀναταραχὴ, αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς κάποιος ξένος τοὺς ἐπιβάλλει διαφορετικὰ καθήκοντα σὲ διαφορετικὲς ἐποχές, μὰ πὼς κάτω ἀπὸ ὀρισμένες κοινωνικὲς συνθῆκες δοκιμάζουν ὀρισμένα συναισθήματα, καὶ κάτω ἀπὸ ἄλλες συνθῆκες ἄλλα συναισθήματα. Ἔτσι τὸ πρόβλημα δὲν πρέπει νὰ ἐξεταστεῖ ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ πὼς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι τὰ πράγματα, ἀλλὰ πὼς ἦταν καὶ πὼς εἶναι σήμερα.

Θὰ θέσουμε λοιπόν τὸ ζήτημα ὡς ἑξῆς:

Ποιὲς εἶναι οἱ ἰδιαίτερες κοινωνικὲς συνθῆκες πού σπρώχνουν τοὺς καλλιτέχνες κι' ὅλους αὐτοὺς πού ἐνδιαφέρονται ἐνεργὰ

για την καλλιτεχνική δημιουργία στη θεωρία «ή τέχνη για την τέχνη» :

“Όταν βρούμε την απάντηση στο παραπάνω ερώτημα δεν θά μās είναι δύσκολο νά προχωρήσουμε σ’ ένα άλλο, στενά δεμένο με τὸ πρώτο κι ὄχι λιγότερο σημαντικό :

Ποιές είναι οἱ ἰδιαίτερες κοινωνικὲς συνθήκες πὸν σπρώχνουν τοὺς καλλιτέχνες κι’ ὄλους αὐτοὺς πὸν ἐνδιαφέρονται ἐνεργά για τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία σὲ μιὰν ὠφελιμιστικὴ ἐνατέκνιση τῆς τέχνης, δηλαδὴ στὴν τάση νά δίνουν στὰ ἔργα τέχνης τὴν «ἀξία κρίσεων πάνω στὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς» :

Τὸ πρώτο ἀπ’ αὐτὰ τὰ ζητήματα μās ξαναφέρει στὸν Πούσκιν.

Μιὰν ἐποχὴ ὁ Πούσκιν δὲν υπεράσπιζε τὴ θεωρία ἢ τέχνη για τὴν τέχνη. Μιὰν ἐποχὴ δὲν ἀπόφευγε τὶς μάχες, ἀλλ’ ἀντίθετα τὶς ἐπιζητοῦσε. Αὐτὸ βάστηξε ὅσο ζοῦσε ὁ τσάρος Ἰωάννης ὁ Ἰος. Τότε δὲν σκεφτόταν πὼς ὁ «λαὸς» θάπρεπε ν’ ἀρκεῖται στὸ μαστίγωμα, τὶς φυλακὲς καὶ τὰ τσεκούρια. Ἀντίθετα, φώναζε με ὀργὴ στὴν Ὁδὴ τοῦ στὴν Ἐλευθερία :

*Ἄλλοίμονο! παντοῦ δπου νά ρίξω τὰ βλέμματά μου.*

*Παντοῦ μαστίγια, παντοῦ ἀλυσίδες.*

*Ἡ ὀλέθρεια ντροπὴ τῶν νόμων,*

*Τ’ ἀδύναμα δάκρυα τῆς δουλείας·*

*Παντοῦ ἡ ἀδικη ἐξουσία,*

*Μεσ’ στῶν προλήψεων τὰ πυκνά σκοτάδια...*

Ἀργότερα οἱ ἰδέες τοῦ ἀλλάξαν ὀλοκληρωτικὰ. Τὸν καιρὸ τῆς βασιλείας τοῦ Νικολάου τοῦ Ἰου υἱοθέτησε τὴ θεωρία ἢ τέχνη για τὴν τέχνη. Σὲ τί ὀφείλεται λοιπὸν αὐτὴ ἢ βαθειὰ ἀλλαγὴ :

Ἡ ἀρχὴ τῆς βασιλείας τοῦ Νικολάου τοῦ Ἰου χαρακτηρίστηκε ἀπ’ τὰ τραγικὰ γεγονότα τῶν Δεκεμβριστῶν, πὸν ξέσκησαν τεράστια ἐπίδραση πάνω στὴν κατοπινὴ ἀνάπτυξη τῆς «κοινωνίας» μας καὶ πάνω στὸ πεπρωμένο τοῦ Πούσκιν. Σὰν νικηθήκαν οἱ Δεκεμβριστὲς, χάθηκαν ἀπ’ τὸ προσκήνιο οἱ πιὸ μορφωμένοι κι’ οἱ πιὸ προοδευτικοὶ ἀντιπρόσωποι τῆς τότε «κοινωνίας». Ἔτσι, ἀναγκαστικὰ κατέβηκε σημαντικὰ τὸ ἠθικὸ καὶ τὸ κοινωνικὸ τῆς ἐπίπεδο.

Ἡμουν ἀκόμη πολὺ νέος—λέει ὁ Χέρτσεν—μὰ θυμᾶμαι πὼς ἢ ὑψηλὴ κοινωνία ἐκφυλίστηκε μονομιᾶς κι’ ἔγινε ἀκόμη πιὸ

βρωμερή και πιδ χαμερπής με τὸ ἀνάβασμα στὸ θρόνο τοῦ Νικολάου. Ἡ ἀνεξαρτησία τῆς ἀριστοκρατίας, ἡ ἱπποτική τόλμη τῆς ἐποχῆς τοῦ αὐτοκράτορα Ἀλεξάνδρου—ὅλα ἐξαφανίστηκαν τὸ 1826.

Ἐνας ἔξυπνος καὶ εὐαίσθητος ἄνθρωπος πνιγόταν καὶ δὲν μπορούσε νὰ ζήσει σὲ μιὰ τέτοια κοινωνία.

Γύρω μας, συνεχίζει ὁ Χέρτσεν, ἡ μοναξιά κι' ἡ σιωπή. Τὸ κάθε τι ἔμενε βουβό, ἀπάνθρωπο, ἀπελπιστικό, χαμηλό, ἠλίθιο καὶ βρωμερό. Προσηλώναμε τὸ βλέμμα ζητώντας λίγη συμπάθεια καὶ ἀποκομίζαμε δουλικές ἀπειλές ἢ φόβο· οἱ ἄνθρωποι ἢ γυρνοῦσαν ἄλλοῦ τὸ κεφάλι ἢ μᾶς πρόσβαλλαν.

Στὰ γράμματα ποὺ ἔγραφε ὁ Ποῦσκιν τὴν ἐποχὴ ποὺ δημοσιεύθηκαν τὰ ποιήματά του τὸ Πλήθος καὶ ὁ Ποιητής, διαμαρτύρεται συνεχῶς γιὰ τὴ χυδαιότητα καὶ τὴν ἀνία ποὺ βυσίλευαν στὶς δυὸ μας πρωτεύουσες. Μὰ δὲν ὑπόφερε μονάχα ἀπ' τὴ χυδαιότητα τῆς κοινωνίας ποὺ τὸν περιστοίχιζε· τὸν ἀπασχολοῦσαν κι' οἱ σχέσεις του με τὰ ἰθύνοντα στρώματα.

Σύμφωνα με ἓνα συγκινητικό καὶ πολὺ διαδομένο θρύλο, ὁ Νικόλαος ὁ 1ος «συχώρεσε» γενναϊόκαρδα, στὰ 1826, τὰ «νεηνικά πολιτικά παραστρατήματα» τοῦ Ποῦσκιν κι' ἔγινε ὁ ὑψηλὸς προστάτης του. Ἡ πραγματικότητα ὅμως εἶναι πολὺ διαφορετική. Ὁ Νικόλαος καὶ τὸ δεξί του χέρι σ' αὐτὲς τὶς ὑποθέσεις, ὁ ἀρχηγὸς τῆς ἀστυνομίας Ἀ. Χ. Μπένκентορφ δὲν «συχώρεσαν» τίποτα στὸν Ποῦσκιν κι' ἡ «προστασία» τους ἐκδηλώθηκε ἀπέναντί του με μιὰ μακρὰ συνέχεια ἀπὸ ἀπαράδεχτες ταπεινώσεις. Στὰ 1827, ὁ Μπένκентορφ γράφει σὲ μιὰν ἀναφορὰ του στὸ Νικόλαο: «Ὁ Ποῦσκιν μετὰ ἀπ' τὴ συνάντησή ποὺ εἶχα μαζί του, μίλησε στὴν Ἀγγλικὴ λέσχη μ' ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὴ Μεγαλειότητά Σας κι' ὑποχρέωσε τὰ πρόσωπα ποὺ δειπνοῦσαν μαζί του νὰ πιοῦν στὴν ὑγεία Σας. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς καὶ νὰ εἶναι ἕνας τιποτένιος, ἀλλὰ ἂν καταφέρουμε νὰ κατευθύνουμε τὴν πέννα του καὶ τὰ λόγια του, θὰ κερδίσουμε πολλά».

Τὰ τελευταῖα αὐτὰ λόγια μᾶς ἀποκαλύπτουν τὸ μυστικὸ τῆς «προστασίας» τοῦ Ποῦσκιν. Ἦθελαν νὰ τὸν κάνουν βάρδο τῆς «καθεστηκυίας τάξεως». Ὁ Νικόλαος ὁ 1ος κι' ὁ Μπένκентορφ ἔβαλαν σα σκοπὸ τους νὰ κατευθύνουν τὴ μοῦσα του, ποὺ ἄλλοτε ἦταν τόσο ρωμαλέα, στὴν ὑπηρεσία τῆς ἀπὸ καθέδρας ἠθικῆς. Ὅταν πέθανε ὁ Ποῦσκιν, ὁ στρατάρχης Πάσχεβιτς ἔγραψε στὸν Τσάρο: «Λυπᾶμαι γιὰ τὸ χαμὸ τοῦ Ποῦσκιν, σὰ συγγρα-

φεία». Ὁ Νικόλαος τοῦ ἀπάντησε: «Συμμερίζομαι ἀπόλυτα τὴ γνώμη σου· μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πὼς κλαίγοντας κανεὶς γιὰ τὸν Ποῦσκιν, κλαίει πρὸς ποῦ τὸ μέλλον παρὰ τὸ παρελθόν του.» (1) Μ' ἄλλα λόγια ὁ πολυχρονεμένος αὐτὸς αὐτοκράτορας ἐκτιμοῦσε τὸ χαμένο ποιητὴ ὄχι γιὰ τὰ μεγάλα πράματα πὸν ἔγραψε κατὰ τὴ βραχύχρονη ὑπαρξή του, ἀλλὰ γι' αὐτὰ πὸν θὰ μπορούσε νὰ γράψει κάτω ἀπ' τὸν ἔλεγχον καὶ τὴν καθοδήγησιν τῆς ἀστυνομίας. Ὁ Νικόλαος περίμενε ἀπ' τὸν Ποῦσκιν «πατριωτικὰ ἔργα» στὸ πνεῦμα τοῦ θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Κουκόλνικ: *Ἡ χεὶρ τοῦ Ὑψίστου ἔσωσε τὴν Πατρίδα*. Ἀκόμα κι' ὁ Β. Ἀ. Ζουκόβσκυ, ὁ ποιητὴς μὲ τὴν οὐράνιαν ἔμπνευση, πὸν ἦταν ἕνας πολὺ καλὸς αὐλοκόλακας, προσπάθησε νὰ μεταδώσει στὸν Ποῦσκιν τὸ αἶσθημα τοῦ σεβασμοῦ τῆς ἠθικῆς.

Στὸ γράμμα του τῆς 12 τ' Ἀπρίλη τοῦ 1826, τοῦ γράφει:

*Ἡ νεολαία μας (ἐννοεῖ ὅλη τὴ γενεὰ πὸν ὠριμάζει), πὸν ἡ κακὴ ἀνατροφή ἀφήνει χωρὶς ἄμυνα μπρὸς στὴ ζωὴ, ἔμαθε τὶς ἐνθουσιώδεις σκέψεις σου, πὸν ἐντυσεσ μετὰ τὴ γοητεία τῆς ποίησης· τὸ κακὸ πὸν ἔκανες στοὺς νέους εἶναι ἀνεπανόρθωτο. Αὐτὸ θάπρεπε νὰ σὲ κάνει νὰ ριγεῖς. Τὸ ταλέντο δὲν εἶναι τίποτα· τὸ βασικὸ εἶναι ἡ ἠθικὴ μεγαλωσύνη.*

Πρέπει νὰ συμφωνήσῃ ὁ ἀναγνώστης πὼς σὲ μιὰ τέτοια κατάστασι, κάτω ἀπ' τὶς ἀλυσίδες μιᾶς τέτοιας κηδεμονίας, ὑποχρεωμένος ν' ἀκούει τέτοια μαθήματα περὶ «ἠθικῆς μεγαλωσύνης» κ.λ.π. ὁ Ποῦσκιν μπόρεσε νὰ νοιώσῃ τὴν πρὸς βαθειὰ συχασιὰ γιὰ κάθε «ὠφέλεια» πὸν μπορεῖ νὰ δώσει ἡ τέχνη καὶ νὰ φωνάζει στοὺς συμβουλάτορες καὶ τοὺς προστάτες του:

*Πίσω! Ὁ φιλήσυχος ποιητὴς  
Δὲν οἶσ σκέφτεται καθόλου!*

Μ' ἄλλα λόγια, στὴν κατάστασι πὸν βριακόταν, ὁ Ποῦσκιν ἔπρεπε φυσιολογικὰ νὰ γίνῃ ὁπαδὸς τῆς θεωρίας ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη καὶ νὰ πεῖ στὸν ποιητὴ, δηλαδὴ στὸν ἑαυτὸ του:

*Εἶσαι βασιλῆας. Ζῆσε μοναχός. Ρίξου στὸ λεύτερο δρόμο.  
Ἐκεῖ πὸν σὲ πάει τὸ λεύτερο πνεῦμα σου,  
Ὠριμάζοντας τοὺς καρποὺς τῶν ἀγαπημένων στοχασμῶν σου*

*Δίχως νὰ ζητήσεις ἀνταμοιβή γιὰ τὰ εὐγενικά σου κατορθώματα.*

Ὁ Δ. Ἰ. Πισσάρφ θὰ μὲ ἀντέκρουε λέγοντας πὼς ὁ ποιητὴς Ποῦσκιν ἀπὴύθυνε αὐτὰ τὰ σκληρὰ λόγια ὄχι στοὺς προστάτες του μὰ στὸ «λαὸς». Γιὰ τὴ λογοτεχνία, ὅμως, τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὁ πραγματικὸς λαὸς βρισκόταν πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ ὀπτικό της πεδίο. Ἡ λέξη «λαὸς» ἔχει γιὰ τὸν Ποῦσκιν τὴν ἴδια ἔννοια μὲ τὴ λέξη «πλήθος», ποὺ συχνὰ μεταχειρίζεται. Καὶ φυσικὰ δὲν ἀναφέρεται καθόλου στοὺς ἐργαζόμενους. Στους *Τσιγγάνους* του, ὁ Ποῦσκιν χαρακτηρίζει μ' αὐτὰ τὰ λόγια τοὺς κατοίκους τῶν ἀπολινηχτικῶν πολιτειῶν :

*Ντρέπονται τὸν ἔρωτα, ἀποδιώχνουν τὶς σκέψεις,  
Ἐμπορεύονται τὴ λευτεριά τους,  
Προσκυνοῦν τὰ εἰδῶλα  
Καὶ ζητοῦν λεπτὰ κι' ἀλυσίδες.*

Δύσκολα μπορεῖ κανεὶς νὰ ὑποθέσει πὼς αὐτὰ τὰ λόγια ἀναφέρονται π. χ. στοὺς βιοτέχνες τῶν πόλεων.

Ἄν, λοιπόν, ὅλα τὰ παραπάνω εἶναι σωστά, καταλήγουμε στὸ ἐξῆς συμπέρασμα :

Ἡ τάση «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» παρουσιάζεται ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει διάσταση ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες καὶ στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον ποὺς τοὺ περιστοιχίζει.

Μπορεῖ βέβαια νὰ πεῖ κανένας δικαιολογημένα πὼς τὸ παράδειγμα τοῦ Ποῦσκιν δὲν εἶναι ἀρκετὸ γιὰ νὰ μᾶς ὀδηγήσει σ' ἓνα τέτοιο συμπέρασμα. Συμφωνῶ, ἀλλὰ θὰ δώσω κι' ἄλλα παραδείγματα παρμένα ἀπ' τὴν ἱστορία τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας, μιᾶς χώρας ποὺ τὰ πνευματικὰ της ρεύματα συνάντησαν — τουλάχιστον ὡς τὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα — τὴν πιὸ πλατειὰ συμπάθεια σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη.

Οἱ Γάλλοι ρομαντικοί, σύγχρονοι τοῦ Ποῦσκιν, ἦταν κι' αὐτοί, μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, θερμοὶ ὀπαδοὶ τῆς θεωρίας ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη. Ὁ Θεόφιλος Γκωτιέ, ποὺ ἦταν ἴσως ὁ πιὸ συνεπὴς ἀπ' ὅλους τους, ἀπὴύθυνε πρὸς τοὺς ὑπερασπιστὰς τῆς ὀφελιμιστικῆς σχολῆς τῆς τέχνης τὴν ἀκόλουθη ἀποστροφή :

Ἦχι, ἠλίθιοι, ὄχι ἀνόητα ἀνθρωπάκια, ἓνα βιβλίο δὲν εἶναι ἓνα πιᾶτο πατσάς, ἓνα μυθιστόρημα δὲν εἶναι ἓνα ζευγάρι ἀφύβυλες... Μὰ τὰ ἔντερα ὄλων τῶν περασμένων, τῶν τωρινῶν καὶ τῶν μελλοντικῶν Παπῶν τῆς Ρώμης, ὄχι, διακόσιες

χιλιάδες φορές όχι... 'Εγώ, είμ' απ' αυτούς που έχουν ανάγκη απ' το περιττό και αγαπώ τα πράματα όπως και τους ανθρώπους αντίστροφα απ' τις ύπηρεσίες που μου προσφέρουν.

'Ο ίδιος ο Γκωτιέ, σε μία βιογραφική σημείωση σχετική με τον Μποντλιάρ, επικρινει τον συγγραφέα των *'Ανθέων* του Κακού γιατί βλαστήρησε την απόλυτην αυτονομία της τέχνης και δεν δέχτηκε πως η ποίηση έχει κι' άλλο σκοπό εκτός απ' τον ίδιο τον εαυτό της, να εκπληρώσει κι' άλλην αποστολή εκτός απ' το να πλημμυρίσει την ψυχή του αναγνώστη με όμορφα — με την απόλυτην έννοια της λέξης.

Η παρακάτω δήλωση μās δείχνει πόσο ζούσε μέσα στο πνεύμα του Γκωτιέ η «ιδέα του ωραίου», πέρα απ' τις πολιτικές και κοινωνικές ιδέες :

Μ' έβλεπα μου την καρδιά θά πυροτιόμουν απ' τα δικαιώματά μου σα Γάλλος και σαν πολίτη για να δώ έναν αυθεντικό πίνακα του Ραφτιέλ ή μ'έν όμορφη γυναίκα γυμνή.

Κανείς δεν θά μπορούσε να πείσει πιδ μακρυνά. Κι' όμως όλοι οι παρνασσικοί ήταν σύγχρονοι σύμφωνα με τον Γκωτιέ' ίσως — το πολύ — πολύ — μερικοί να είχαν μερικές επιφυλάξεις πάνω στον υπερβολικά παραδόξο τρόπο που μεταχειρίστηκε, ιδιαίτερα στα νεατά του, για να εκφράσει τις απαιτήσεις «απόλυτης αυτονομίας της τέχνης».

'Από ποῦ προερχόταν αυτή η νοστιρομία των ρομαντικών και των παρνασσικών; Ήταν άρα γε κι' αυτοί σε διάσταση με την κοινωνία της εποχής τους;

Στά 1857, σ' ένα άρθρο που έγραψε με την εδκαορία της επανάληψης στο Γαλλικό Θέατρο του έργου του Βινύ Τσαίττερον, ο Θεόφιλος Γκωτιέ αναφερόταν στις αναινήσεις που είχε απ' την πρώτη παρουσίαση του δράματος αυτού στις 12 του Φλεβάρη του 1835. Νά τί διηγείται :

'Η πλυτεία, που μπρός της ξεφώνιζεν ο Τσαίττερον, ήταν γεμάτη από γλωμούς έφηβους με μακρυνά μαλλιά, που πίστευαν απόλυτα πως δεν υπήρχε άλλη παραδεχτή απασχόληση σ' αυτό το τον κόσμος απ' τη στιχουργία ή τη ζωγραφική... και κοίτιζαν τους μπουρζουάδες με τέτοια περιφρόνηση που μόλις μπορούσε να συγκριθεί με την περιφρόνηση των άλεπούδων της Χαϊδεϊβέργης ή της 'Ιένας για τους Φιλισταίους. Ποιοί ήταν λοιπόν αυτοί οι περιφρονητέοι μπουρζουάδες :

Οἱ ἄστοι, ἀπαντᾷ ὁ Γκωτιέ, ἦταν περίπου ὅλος ὁ κόσμος· οἱ τραπεζίτες, οἱ χρηματιστές, οἱ συμβολαιογράφοι, οἱ ἐπιχειρηματίες, οἱ καταστηματαρχές καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι πού δὲν παίρναν μέρος στὸ «μυστικὸ δεῖπνο» τῶν παραπάνω, μὰ κέρδιζαν ὡστόσο πεζὰ τὴ ζωὴ τους».

Νὰ κι' ἄλλη μιὰ μαρτυρία :

Ὁ Θεόδωρος ντὲ Μπανβίλ, στὸ σχόλιο μιᾶς ἀπ' τὶς Ἄκροβατικὲς Ὁδὲς του, ἀναγνωρίζει πὼς ἐνοιῶσε κι' αὐτὸς τὸ μῖσος ἐναντίον τῶν μπουρζουάδων. Κι' ἐξηγεῖ μὲ τὴ σειρά του τὸ νόημα πού δίδαν οἱ ρομαντικοὶ στὴ λέξη μπουρζουάς :

Στὸ ρομαντικὸ λεξιλόγιο, μπουρζουάς ἐσήμαινε ὁ ἄνθρωπος πού δὲν ἔχει ἄλλη λατρεία ἐκτὸς ἀπ' τὴ λατρεία τοῦ παρᾶ, ἄλλο ἰδανικὸ ἐκτὸς ἀπ' τὸ ἰδανικὸ τοῦ φιλοτομαρισμοῦ, ὁ ἄνθρωπος πού στὴν ποίησιν ἀγαπάει τὴ συναισθηματικὴ ρομάντζα καὶ στὶς πλαστικὲς τέχνες τὴν ἐγχρωμὴ λιθογραφία.

Ὑπενθυμίζοντας αὐτά, ὁ Μπανβίλ παρακαλεῖ τοὺς ἀναγνώστες του νὰ μὴν ἐκπλήττονται ὅταν βλέπουν πὼς στὶς Ἄκροβατικὲς Ὁδὲς του — πού, σημειῶστε, ἐκδόθηκαν κατὰ τὴν τελευταία περίοδο τοῦ ρομαντισμοῦ — ὀνόμαζε κακούργους τοὺς ἄνθρωπους πού μόνο τους ἐγκλημα ἦταν τὸ ὅτι ζοῦσαν μιὰ ἀστικὴ ζωὴ καὶ δὲν ὑποκλίνονταν μπρὸς στὶς ρομαντικὲς μεγαλοφυΐες.

Οἱ μαρτυρίες αὐτὲς δείχνουν ἀρκετὰ πειστικὰ πὼς οἱ ρομαντικοὶ βροῖσκονταν σὲ διάσταση μὲ τὴν ἀστικὴ κοινωνία πού μέσα της ζοῦσαν. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς αὕτὴ ἡ διάσταση δὲν παρουσίαζε κανένα κίνδυνο γιὰ τὸ ἀστικὸ καθεστῶς. Οἱ νεαροὶ ἄστοι πού σύχναζαν στοὺς ρομαντικοὺς κύκλους, δὲν ξεσηκώνονταν ἐναντίον τῆς «καθεστηκνίας τάξεως», μὰ μονάχα ἀγανακτοῦσαν γιὰ τὴ ποταπότητα, τὴν ἀνία καὶ τὴ χυδαιότητα τῆς ἀστικῆς ζωῆς. Ἡ νέα τέχνη πού τοὺς ἐνθουσίαζε ἦταν γι' αὐτοὺς ἓνα καταφύγιο ἐναντίον τῆς ποταπότητας, τῆς ἀνίας καὶ τῆς χυδαιότητας τῶν ἀστῶν.

Στὰ τελευταία χρόνια τῆς Παλινρθώσεως καὶ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς βυσιλείας τοῦ Λουδοβίκου Φιλίππου, δηλαδὴ στὴν καλύτερη περίοδο τοῦ ρομαντισμοῦ, ἡ γαλλικὴ νεολαία ἀνεχόταν ὅλο καὶ λιγότερο τὴν ποταπότητα, τὴν πεζότητα καὶ τὸν ἀνία τῆς ἀστικῆς ζωῆς, ἐπειδὴ ἡ Γαλλία εἶχε μόλις περάσει τὶς τρομερὲς θύελλες τῆς Μεγάλης Ἐπανάστασης καὶ τῆς Ναπολεόντειας

ἐποχῆς, πού τόσο βαθιά είχαν ἀναμοχλεύσει τὰ πάθη (1). "Όταν ἡ ἀστική τάξη πῆρε μιὰ προέχουσα θέση στήν κοινωνία κι' ἡ φλόγα τῆς ἀπελευθερωτικῆς πάλης ἔπαψε νά τή θερμαίνει, δέν ἔμενε πιά στήν τέχνη παρὰ ἡ ἐξιδανίκευση τῆς ἀχρηστίας τῆς ἀστικῆς ὑπαρξῆς. Αὐτή ἡ ἐξιδανίκευση ἔγινε ἀκριβῶς ἀπ' τὴ ρομαντική τέχνη. Οἱ ρομαντικοὶ προσπάθησαν νά ἐκφράσουν τὴν ἐχθρότητά τους ἐναντίον τῆς ἀστικῆς ἰσορροπίας καὶ τοῦ ἀστικοῦ κομπορμιτισμοῦ, ὄχι μονάχο μὲ τὰ ἔργα τέχνης τους μὰ ἀκόμα καὶ μὲ τὴν ἐμφάνισή τους. Ὁ Γκωτιέ μᾶς εἶπε παρὰπάνω πὼς οἱ νέοι πού γέμιζαν τὴν πλατεία τοῦ θεάτρου πού ἔπαιζε τὸν Τσαίτερτον εἶχαν μακρὰ μαλλιά. Ποιὸς δὲν ἄκουσε νά μιλοῦν γιὰ τὸ κόκκινο γιλέκο τοῦ ἴδιου τοῦ Γκωτιέ πού ἦταν ἀντικείμενο σκανδάλου γιὰ τοὺς «καθωσπρέπει» ἀνθρώπους; Τὰ πολύχρωμα κι' ἐκκεντρικὰ κοστούμια καὶ τὰ μακρὰ μαλλιά ἦταν γιὰ τοὺς ρομαντικοὺς νέους τὰ κύρια μέσα ἀντίδρασης στοὺς τόσο μισητοὺς ἀστούς. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ χλωμίδα τοῦ προσώπου παρουσιαζόταν ἀπ' ἓνα εἶδος διαμαρτυρίας ἐναντίον τῶν χορτισμένων ἀστών. Ὁ Γκωτιέ ἔλεγε :

Τότε, στὴ ρομαντικὴ σχολή, ἦταν τῆς μόδας νά εἶναι κανεὶς χλωμός, πελιδνός, πρασινωπός κι' ὅσο τὸ δυνατό πιὸ πτωματώδης. Αὐτὸ ἔδινε ἔφος μοιραῖο, βυρωνικό, γκισούρικο, τάχα πὼς τὸ πρόσωπο τὸ κατέτρωγαν τὰ πάθη κι' οἱ τύψεις. Οἱ εὐαίσθητες γυναῖκες οὖς ἔβρισκαν ἐνδιαφέροντα...

Ὁ Γκωτιέ λέει ἀκόμα πὼς οἱ ρομαντικοὶ δύσκολα συχωροῦσαν τὸν Οὐγκώ γιὰ τὴ φροντισμένη ἐμφάνισή του :

Σὰν ἔκλειναν οἱ πόρτες καὶ κανένας ἱερόσυλος δὲν ἦταν μπροστά, οἱ ρομαντικοὶ ἔκφραζαν τὴ δυσαρέσκειά τους γι' αὐτὴ τὴν ἀδυναμία μιᾶς μεγάλης ἰδιοφυΐας πού τὸν πρόσδενε στήν

1. Ὁ Ἄλφρεντ ντέ Μυσσέ χαρακτηρίζει μ' αὐτὰ τὰ λόγια τὴν ἐποχὴ ἐκείνη :

«Τότε σχηματίστηκαν δυὸ στρατόπεδα : ἀπ' τὴ μιὰ μεριά τὰ ξαναμμένα καὶ πονεμένα πνεύματα, ὅλες οἱ ἐκστατικὲς ψυχές πού εἶχαν ἀναγκη γιὰ τὸ ἀπειρο ἀναγκάστηκαν νά χαμηλώσουν τὸ κεφάλι κλαίγοντας σκεπάστηκαν μ' ἀρρωστημένα ὄνειρα καὶ ζοῦσαν μ' ἀδύναμα τριαντάφυλλα μέσα σ' ἓναν ὠκεανὸ πίκρας. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, οἱ σαρκίνοι ἀνθρώποι ἔμειναν ὀρθοί, ἀκλόνητοι, ἀπολαβαίνοντας τὴ θετικὴς χαρὲς, δίχως ἄλλη φροντίδα ἀπ' τὸ νά μετροῦν τὰ λεπτὰ τους. Ἦταν ὅλα γύρω ἓνας στεναγμός κι' ἓνα τρανταχτὸ γέλιο ὃ στεναγμὸς ἔβγαινε ἀπ' τὴν ψυχὴ καὶ τὸ γέλιο ἀπ' τὸ κορμί». (Ἐξομολογήσεις ἑνὸς παιδιοῦ τοῦ αἰῶνα, σελ. 10).



άνθρωπότητα κι' ακόμα σ' αυτή την ίδια την αστική τάξη.

Πρέπει να σημειώσουμε πώς γενικά οι προσπάθειες που κάνουν οι άνθρωποι για να αποκτήσουν ένα άλφα ή βήτα ύψος, αντανακλούν πάντοτε τις κοινωνικές σχέσεις μιάς ορισμένης εποχής. Θα μπορούσε κανείς να γράφει πάνω σ' αυτό το θέμα μιάν απ' τις πιο ενδιαφέρουσες κοινωνιολογικές μελέτες.

Μ' αυτή τους τη στάση απέναντι στην αστική τάξη, οι ρομαντικοί νέοι έπρεπε αναγκαστικά ν' αγαναχτούν με την ιδέα μιάς «ώφελιμιστικής τέχνης». Το να γίνει τέχνη ωφέλιμη σήμαινε γι' αυτούς το να μπει στην ύληρεσία του ίδιου του άστου, που τόσο βαθιά περιφρονούσαν. Έτσι εξηγούνται τα ύβριστικά λόγια του Γκωτιέ, που αναφέραμε παραπάνω, έναντιον των οπαδών της ωφέλιμιστικής τέχνης που τους χαρακτηρίζει «ήλίθιους και τιποτένιους» κ.λ.π. Έτσι εξηγείται κι' η παραδοξολογία ότι η αξία των ανθρώπων και των πραγμάτων ήταν, γι' αυτόν, αντιστρόφως ανάλογη προς την ωφέλιμότητα που μπορούσαν να έχουν. Όλες αυτές οι φράσεις κι' οι παραδοξολογίες έχουν την ίδια σημασία με το στίχο του Πούσκιν :

*Πίσω! 'Ο φιλήσυχος ποιητής  
Δέν σās σκέφτεται καθόλου.*

Οι παρνασσιακοί και οι πρώτοι Γάλλοι ρεαλιστές (οι άδελφοί Γκονγκούρ, ο Φλωμπέρ κ. ά.) περιφρονούσαν επίσης την αστική κοινωνία που τους περιστοίχιζε. Σαρκάζανε κι' αυτοί τους «μπουρζουάδες» που τόσο μισούσαν κι' αν τύπωναν τα έργα τους αυτό δεν τόκαναν — όπως έλεγαν — για το ευρύ κοινό, μα μονάχα για μερικούς διαλεχτούς, για τους «άγνωστους φίλους», όπως έγραφε ο Φλωμπέρ σ' ένα απ' τα γράμματά του. Σύμφωνα με τη γνώμη τους, μονάχα ένας μέτριος συγγραφέας μπορεί ν' άρήσει στο ευρύ κοινό. 'Ο Λεκόντ ντε Λιλ έγραψε πώς μιά μεγάλη επιτυχία είναι για το συγγραφέα σημάδι πνευματικής κατωτερότητας. Είναι τάχα ανάγκη να προσθέσουμε πώς οι παρνασσιακοί ήταν όπως κι' οι ρομαντικοί, θερμοί οπαδοί της θεωρίας «η τέχνη για την τέχνη» :

Θα μπορούσα ν' αναφέρω κι' άλλα παραδείγματα, αλλά είναι άνώφελο. Φαίνεται κι' όλος καθαρά πώς η τάση των καλλιτεχνών να υιοθετούν τη θεωρία «η τέχνη για την τέχνη» γεννιέται όταν βρίσκονται σε διάσταση με την κοινωνία που τους περιστοιχίζει. Πρέπει ωστόσο να αναλύσουμε με ακρίβεια αυτή τη διάσταση.

Στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα, τὴν ἐποχὴ πού προηγήθηκε τῆς Μεγάλης Ἐπανάστασης, οἱ Γάλλοι καλλιτέχνες μὲ προοδευτικὲς ἰδέες βρισκόνταν κι' αὐτοὶ σὲ διάσταση μὲ τὴν «κοινωνία» πού δέσποζε τότε. Ὁ Νταβίντ κι' ἡ ομάδα του ἦταν ἐχθροὶ τοῦ παλιοῦ ἀπολυταρχικοῦ καθεστῶτος. Κι' ἡ διάσταση αὐτὴ ἦταν προφανῶς χωρὶς διέξοδο, μὲ τὴν ἐννοια πὼς ἡ συμφιλίωση ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ τὸ καθεστῶς ἦταν ἀδύνατη. Κι' ἀκόμα περισσότερο ἡ διάσταση ἦταν πολὺ πιὸ βαθειὰ ἀπ' αὐτὴ πού χώριζε τοὺς ρομαντικοὺς ἀπ' τὴν ἀστική κοινωνία. Πράγματι, ὁ Νταβίντ κι' ἡ ομάδα του ποθοῦσαν τὴν κατάργηση τοῦ ἀπολυταρχικοῦ καθεστῶτος. Ἀντίθετα, ὁ Θεόφιλος Γκωτιέ κι' οἱ ὄπαδοί του δὲν ἔτρεφον — ὅπως τὸ εἶπαμε κι' ὅλας — καμμιά ἐχθρότητα ἐναντίον τῆς ἀστικῆς κοινωνίας, κι' ἤθελαν μονάχα νὰ πάψει ἡ ἀστικὴ αὐτὴ κοινωνία νὰ εὐνοεῖ μιὰν ὀρισμένη πεζότητα καὶ χυδαιότητα τῶν ἠθῶν (ὁ Θεόδωρος ντὲ Μπανβιλ τὸ εἶπε καθαρὰ πὼς οἱ ρομαντικὲς ἐπιθέσεις ἐναντίον τοῦ *μπουρζουά* δὲν εἶχαν καθόλου σὰ στόχο τους τοὺς ἀστοὺς σὰν τάξη).

Ὅταν ὁ Νταβίντ κι' οἱ φίλοι του ξεσηκώνονταν ἐναντίον τοῦ ἀπολυταρχικοῦ καθεστῶτος ἤξεραν πὼς τοὺς ἀκολουθοῦσαν, σὲ πυκνὲς φάλαγγες, τὰ πλήθη τῆς «τρίτης τάξης», πού σὲ λίγο «ἔγινε τὸ πᾶν» σύμφωνα μὲ τὸν ξακουστὸ ὀρισμὸ τοῦ ἀββᾶ Σεγιές. Κατὰ συνέπεια, τὸ αἶσθημα τῆς διάστασης μὲ τὴν «καθεστηκυῖα τάξη» πού τοὺς συνεῖχε, συμπληρώνονταν μὲ τὴ συμπάθειά τους γιὰ τὴν *νέα κοινωνία* πού μέσ' ἀπ' τὰ στήθια τῆς παλαιᾶς πρόβαλλε, ἔτοιμη νὰ τὴν ἀντικαταστήσει. Ἀντίθετα, στοὺς παρνασιακοὺς καὶ τοὺς ρομαντικοὺς, βλέπουμε ὀλωσδιόλου διαφορετικὴ κατάσταση: δὲν ἔλπιζαν, οὔτε κι' ἐπιθυμοῦσαν μιὰν ἀλλαγὴ τῆς κοινωνικῆς διάρθρωσης τῆς Γαλλίας τοῦ καιροῦ τους κι' ἔτσι ἡ διάστασή τους μὲ τὴν κοινωνία ἦταν δίχως ἐλπίδα καὶ δίχως διέξοδο.

Οὔτε κι' ὁ δικός μας ὁ Ποῦσκιν περίμενε καμμιά ἀλλαγὴ στὴ Ρωσία τοῦ καιροῦ του καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς στὴν ἐποχὴ τοῦ Νικολάου τοῦ 1ου οὔτε κἀν τὴν ἐπιθυμοῦσε. Γι' αὐτὸ κι' ἡ ἰδέα του γιὰ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ εἶναι πλημμυρισμένη ἀπὸ ἀπαισιοδοξία.

Νομίζω πὼς τώρα μπορῶ νὰ συμπληρώσω τὸ προηγούμενο συμπέρασμά μου καὶ νὰ πῶ:

Ἡ τάση τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τῶν προσώπων, πού ἐνδιαφέρονται ἐνεργὰ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, νὰ δέχονται τὴν θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», γεννιέται καὶ ἀντρώ-

νεται σὰ συνέπεια τῆς ἀνεπανόρθωτης διάστασης πού ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' αὐτούς καί τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον πού τοὺς περιστοιχίζει.

Δὲν τελειώσαμε ὅμως. Τὸ παράδειγμα τῆς δικῆς μας «γενιᾶς τοῦ 1860» πού πιστεύε ἀκράδαντα στὸν προσεχῆ θρίαμβο τῆς λογικῆς, καθὼς καί τὸ παράδειγμα τοῦ Νταβίντ καί τῶν φίλων του πού τοὺς ἐπέπνεε ἡ ἴδια πίστη, μᾶς ἀποδείχνει πὼς αὐτὸ πού ὀνομάσαμε «ὠφελιμιστικὴ τέχνη», δηλαδή ἡ τάση νὰ θεωροῦμε τὰ ἔργα τέχνης σὰν «κρίσεις πάνω στὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς», καθὼς ἐπίσης κι' ἡ χαρούμενη ἐπιθυμία καθημερινῆς συμμετοχῆς στοὺς κοινωνικοὺς ἀγῶνες γεννιῶνται καί ριζώνουν ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει μιὰ ἀμοιβαία συμπάθεια ἀνάμεσα σ' ἓνα σημαντικό μέρος τῆς κοινωνίας καί σ' αὐτούς πού λίγο-πολύ ἐνδιαφέρονται ἐνεργᾶ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

Τὸ ἀκόλουθο παράδειγμα θὰ μᾶς δείξει πόσο σωστὴ εἶναι αὐτὴ ἡ σκέψη.

Ὅταν ξέσπασε ἡ θύελλα τῆς ἀνακωινιστικῆς ἐπανάστασης τοῦ Φλεβάρη τοῦ 1848, πολλοὶ Γάλλοι καλλιτέχνες ἐγκατέλειψαν ὀλοκληρωτικὰ τὴ θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη». Ἀκόμα κι' ὁ Μπωντλαίρ, — πού ὁ Γκωτιέ θ' ἀναφέρει ἀργότερα σὰν παράδειγμα καλλιτέχνη πέρα γιὰ πέρα πεπεισμένου γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἀπόλυτης αὐτονομίας τῆς τέχνης — ἄρχισε ἀμέσως νὰ ἐκδίδει μιὰν ἐπαναστατικὴ ἐφημερίδα : ἡ *Ἐθνικὴ Σωτηρία*. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ἡ ἐφημερίδα αὐτὴ ἐξαφανίστηκε γρήγορα, μολταῦτα, ἀκόμα στὰ 1852, στὸν πρόλογό του στὰ *Τραγούδια* τοῦ Πιερ Ντυπόν, ὁ Μπωντλαίρ χαρακτηρίζει τὴ θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» σὰν «παιδαριώδη» καί δηλώνει πὼς ἡ τέχνη πρέπει νάχει ἓνα κοινωνικὸ σκοπὸ. Μονάχα μετὰ τὴ νίκη τῆς ἀντεπανάστασης, ὁ Μπωντλαίρ κι' οἱ ἄλλοι καλλιτέχνες πού τὸν ἀκολουθοῦσαν, ξαναγύρισαν στὴν «παιδαριώδη» θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη».

Ἐνας ἀπ' τοὺς μελλοντικοὺς φωστῆρες τοῦ Παρνασσοῦ, ὁ Λεκόντ ντε Λίλ, ἐξέφρασε πολὺ καθαρὰ τὸ ψυχολογικὸ νόημα αὐτῆς τῆς ἐπιστροφῆς στὸν πρόλογό του τῆς πρώτης ἐκδόσεως τῶν *Παλαιῶν Ποιημάτων* του, πού τυπώθηκε στὰ 1852. Ἐκεῖ διαβάζουμε πὼς «ἡ Ποίηση δὲν πρόκειται πιά νὰ δώσει ἡρωϊκὲς πράξεις· δὲν θὰ ἐμπνεύσει πιά στοὺς ἀνθρώπους κοινωνικὲς ἀρετές, γιατί ἡ ἱερὴ γλῶσσα, ἀναγκασμένη — ὅπως σ' ὅλες τὶς περιόδους λογοτεχνικῆς παρακμῆς — νὰ μὴν ἐκφράζει πιά παρὰ τιποτένιες προσωπικὲς ἐντυπώσεις...δὲν μπορεῖ πιά νὰ διδάξει τὸν ἀνθρώπο».

Ἄπειθνόμενος στους ποιητές, ὁ Λεκόντ ντὲ Λίλ λέει :

Ποιητές, τί θὰ πεῖτε ; τί θὰ διδάξετε ;... Δάσκαλοι τοῦ ἀνθρώπινου γένους, νὰ ποὺ οἱ μαθητές σας ἔχουν σήμερα ἐνστικτώδικα πιὸ πολλά ἀπὸ σᾶς.

Σύμφωνα μὲ τὸν μέλλοντα παρνασιακὸ, ὁ ρόλος τῆς ποιήσεως εἶναι σήμερα ἐνὰ δίγει τὴν ἰδανικὴ ζωὴ σ' αὐτοὺς ποὺ δὲν ἔχουν πιά πραγματικὴ ζωὴ».

Τὰ βαθιὰ αὐτὰ λόγια ἀποκαλύπτουν ὅλο τὸ ψυχολογικὸ μυστήριον τῆς τάσεως γιὰ τὴν ἀναζήτησιν καταφύγιον στὴ θεωρίαν «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη». Θὰ ἔχουμε τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἀναφέρουμε πολλὰς φορὰς τὸν ἀποκαλυπτικὸν αὐτὸ πρόλογον τοῦ Λεκόντ ντὲ Λίλ.

Γιὰ νὰ τελειώσουμε μ' αὐτὸ τὸ ζήτημα θὰ προσθέσω πὼς καθὲ πολιτικὴ ἐξουσία, ἐφόσον ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν τέχνη, προτιμᾷ πάντα τὴν «ὠφελιμιστικὴν τέχνην». Κι' αὐτὸ εὐκόλως μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ καταλάβει, γιὰτὶ εἶναι συμφέρον τῆς νὰ χρησιμοποιήσῃ ὅλες τὰς ἰδεολογίας γιὰ τὴν ἐπίτευξιν τοῦ δικοῦ τῆς σκοποῦ. Καὶ καθὼς ἡ πολιτικὴ ἐξουσία εἶναι ἐλάχιστες φορὰς ἐπαναστατικὴ καὶ συχνότερα συντηρητικὴ, ὅταν δὲν εἶναι ἀντιδραστικὴ, βλέπουμε πὼς θὰ ἦταν σφάλμα νὰ φαντασθῶμε πὼς ἡ ὠφελιμιστικὴ ἀποψη, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τέχνην, ἀνήκει ἀποκλειστικὰ στοὺς ἐπαναστάτας ἢ γενικὰ στοὺς ἀνθρώπους μὲ «προοδευτικὰς» ἰδέας. Ἡ ἱστορία τῆς ρουσσικῆς λογοτεχνίας δείχνει καθαρὰ πὼς οἱ αὐτοκρατορικὸι «προστάται» μας δὲν ἦταν διόλου ἐνάντιοί τῆς. Ἰδοὺ μερικὰ παραδείγματα : Στὰ 1814 ἐκδόθησαν τὰ τρία πρῶτα μέρη τοῦ μυθιστορημάτος τοῦ Φ. Σ. Ναρέζνυ : Ὁ Ρώσος Ζιλ Μπλάς ἢ οἱ περιπέτειαι τοῦ πρίγκιπα Γαβριήλ Τσιτσιακώφ. Τὸ μυθιστόρημα αὐτὸ ἀπαγορεύτηκε μὲ διαταγὴν τοῦ ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας κόμισι Ραζουμόφσκυ, ποὺ — μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρίαν — εἶπε τὰ παρακάτω πᾶνω στὶς σχέσεις τῆς λογοτεχνίας μὲ τὴν ζωὴ :

Πολλὰς φορὰς οἱ συγγραφεῖς μυθιστορημάτων, προσπαθώντας νὰ καταπολεμήσουν τὰ βίτσια, τὰ ζωγραφίζουν μὲ τέτοια χρώματα ἢ περιγράφουν μὲ τόσες λεπτομέρειες, ποὺ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ κάνουν νὰ προσελκύουν τὴν προσοχὴν τῆς νεολαίας, πρᾶγμα ποὺ θὰπρεπε ν' ἀποφεύγουν μὲ κάθε μέσον. Ὅποια κι' ἂν εἶναι ἡ λογοτεχνικὴ ἀξία ἐνὸς μυθιστορημάτος, δὲν πρέπει νὰ τυπώνεται ἂν δὲν ἔχει πραγματικὰ ἕνα ἠθικὸν σκοπὸν.

Βλέπετε, λοιπόν, πώς ὁ Ραζουμόβσκυ δὲν πίστευε καθόλου πὼς ἡ τέχνη εἶναι ταυτοσημῆ μετὸ σκοπὸ τῆς ὑπαρξῆς τῆς. Τὸ ἴδιο σκέφτονταν καὶ τὰ ὄργανα τοῦ Νικόλαου τοῦ Ιου ποὺ ἡ ἐπίσημη τοποθέτησή τους τοὺς ἀνάγκαιε νὰ πάρουν θέση ἀπέναντι στὴν τέχνη. Κι' ὁ Ὄστρόβσκυ, μετὰ τὴ σειρά του, ἀπασχόλησε τὴν ἐξουσίαν. Σὺν ἐκδόθῃκε τὸ Μάρτη τοῦ 1850 ἡ κωμωδία του, *Μεταξὺ φίλων*, τὰ πάντα συμβιβάζονται, μερικοὶ φωτισμένοι ἐρασιτέχνες τῆς λογοτεχνίας... καὶ τοῦ ἐμπορίου, φοβήθηκαν μήπως αὐτὴ ἡ κωμωδία προσβάλλει τοὺς ἐμπόρους καὶ τότε ὁ ὑπουργὸς τῆς Παιδείας (ὁ πρίγκιπας Π. Α. Κρίνσκι — Τσιχματώφ) προστάζει τὸν ἐπιθεωρητὴ τῆς σχολικῆς περιφέρειας Μόσχας νὰ καλέσει τὸ νεοφώτιστο δραματοουργὸ καὶ νὰ τὸν κάνει νὰ καταλάβει πὼς ὁ εὐγενικὸς καὶ ὠφελιμὸς σκοπὸς ἑνὸς ταλέντου δὲν ἦταν μονάχα μιὰ ζωντανὴ ἀναπαράστασις ἑνὸς παραστράτηματος ἢ μιᾶς γελοιοῦτητας, ἀλλὰ ἀντίθετα ἡ ἀποδοκιμασία τους, ὄχι μονάχα μετὰ τὴν γελοιογράφησην, ἀλλὰ ἰδιαιτέρα μετὰ τὴ διάδοσιν ἀνώτερων ἠθικῶν συναισθημάτων. Ὁ συγγραφεὺς πρέπει λοιπὸν ν' ἀντιτάσσει στὸ παραστράτημα τὴν ἀρετὴν στὸ κακὸ καὶ στὸ γελοῖο τὴν σχεδιαγράφησην ἰδεῶν καὶ πράξεων ἱκανῶν νὰ ἐξυψώσουν τὴν ψυχὴν· πρέπει τίλος νὰ κάνει τὸν κόσμον νὰ πιστέψῃ σ' αὐτὴ τὴν τόσο σημαντικὴν γιὰ τὴν δημόσιαν καὶ ἰδιωτικὴν ζωὴν ἀρχήν: πὼς *κάθε κακὸ βροῖσκει σ' αὐτὸν ἐδῶ τὸν κόσμον τὴν τιμωρία του.*

Ὁ ἴδιος ὁ αὐτοκράτορας Νικόλαος Πάβλοβιτς ἐβλεπε τὴν τέχνην ἀπὸ «ἠθικὴν» κυρίως ἀποψη. Εἶδαμε παραπάνω πὼς συμμεριζόταν τὴ γνώμη τοῦ ἀστυνομικοῦ Μπένκεντορφ σχετικὰ μετὰ τὴν ὠφελμιστικὴν χρησιμοποίησιν τοῦ Ποῦσκιν. Ἐπιανοῦσε ἀδίσταχτα τὸ θεατρικὸν ἔργον τοῦ Ὄστρόβσκυ: *Ὁ καθένας στὴ θέσιν του, ποὺ γράφτηκε τὴν ἐποχὴν ποὺ ὁ τελευταῖος, κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδρασιν τῶν σλαβοφίλων, ἐπαναλάμβανε σὲ χαρούμενα συμπόσια πὼς μετὰ τὴ βοήθειαν τῶν φίλων του θὰ «γκρέμιζε ὅλον τὸ ἔργον τοῦ μεγάλου Πέτρου»· κι' ὁ αὐτοκράτορας ἔλεγε γιὰ τὸ ἀρκετὰ διδαχτικὸν αὐτὸ ἔργον: «Δὲν εἶναι θεατρικὸν ἔργον, εἶναι μάθημα».*

Γιὰ νὰ μὴ συσσωρευθῶν τὰ παραδείγματα, θὰ ἀρκεστῶν νὰ ἀναφέρω ἀκόμα τὰ παρακάτω γεγονότα:

Ὁ *Μοσχοβίτικος Τηλέγραφος* τοῦ Ν. Πολεβόυ κλειστικῆς ἀπ' τὴν κυβέρνησιν τοῦ Νικόλαου, γιὰτὶ δημοσίευσεν δυσμενῆ κριτικὴν τοῦ «πατριωτικοῦ» ἔργου τοῦ Κουκόλνικ: *Ἡ χεὶρ τοῦ Ὑψίστου ἔσωσε τὴν πατρίδα.* Ὅταν ὁμοῦς ὁ Ν. Πολεβόυ ἔγραψε, μετὰ τὴν σειράν του, πατριωτικὰ ἔργα: ὁ *Παλαίμαχος* τοῦ Ρούσικου *Στόλου* κι' ὁ *Ἐμπορὸς Ἰγκόλνικ*, ὁ αὐτοκράτορας — διη-

γείται ὁ ἀδελφὸς τοῦ συγγραφέα — ἐνθουσιάστηκε ἀπ' τὸ δραματικὸ ταλέντο του :

“Ὁ συγγραφέας αὐτὸς εἶναι ἐξαιρετικὰ προικισμένος, εἶπε· πρέπει νὰ γράφει κι' ἀκόμα νὰ γράφει. Νὰ τί πρέπει νὰ κάνει, ἀλλὰ — πρόσθεσε χαμογελώντας — ποτέ του νὰ μὴν ξαναεκδόσῃ περιοδικό!

Μὴ νομίζετε πὼς οἱ Ρῶσοι ἰθύνοντες ἀποτελοῦσαν ἐξαιρέση. “Ὁχι. “Εἷς τυπικὸς ἀντιπρόσωπος τοῦ ἀπολυταρχισμοῦ, ὁ Λουδοβίκος 14ος ἦταν ὄχι λιγότερο πελεισμένος πὼς προορισμὸς τῆς τέχνης δὲν ἦταν ὁ αὐτοσκοπός, μὰ πὼς ἀντίθετα ἡ τέχνη ἔπρεπε νὰ ἐκπληρώνει τὴν ἀποστολὴ τῆς ἠθικῆς μόρφωσης τῶν ἀνθρώπων. “Ὁλη ἡ λογοτεχνία κι' ἡ τέχνη τοῦ μεγάλου αἰῶνα τοῦ Λουδοβίκου 14ου εἶχαν βαθιὰ ποτιστεῖ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχή.

Τὸ ἴδιο κι' ὁ Ναπολέοντας ὁ 1ος θεωροῦσε τὸ δόγμα «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» σὰν μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ βλαβερὰς ἐφευρέσεις τῶν συχαμερῶν «ἰδεολόγων». “Ἦθελε κι' αὐτὸς τὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία νὰ ἐξυληρετοῦν τὴν ἠθική. Καὶ μέχρις ἓνα ὀρισμένο σημεῖο τὸ πέτυχε: οἱ περισσότεροὶ πίνακες τῶν ἐκθέσεων αὐτῆς τῆς ἐποχῆς παρίσταναν τὰ στρατιωτικὰ κατορθώματα τῆς Ὑπατείας καὶ τῆς Αὐτοκρατορίας.

“Ὁ «μικρὸς» — ἀνεψιός, ὁ Ναπολέον ὁ 3ος, ἀκολούθησε καὶ σ' αὐτὸ τὸ πεδίο τὰ ἴχνη τοῦ θείου του, μὲ πολλὴ μικρότερην ὁμῶς ἐπιτυχία. “Ἦθελε κι' αὐτὸς νὰ ὑποχρεώσῃ τὴ λογοτεχνία καὶ τὴν τέχνη νὰ ὑπηρετήσουν αὐτὸ πού ἐκεῖνος ὀνόμαζε ἠθική. Τὸ Νοέμβριον τοῦ 1852, ὁ Λυωνέζος καθηγητὴς Β. ντὲ Λαπράντ κοροΐδευσε δίχως οἰκτο τὴν προσπάθεια αὐτῆ τοῦ Βοναπάρτη μὲ μιὰ σάτιρα πού εἶχε τὸν τίτλο : *Οἱ Κρατικὲς Μοῦσες*. Σ' αὐτὴν ἀνάγγελλε πὼς ὁ καιρὸς ἦταν κοντὰ πού οἱ κρατικὲς μοῦσες θὰ ὑπόβαλλαν τὴν ἀνθρώπινη λογικὴ σὲ στρατιωτικὴ πειθαρχία καὶ τότε ἡ τάξη θὰ βασίλευε παντοῦ καὶ κανένας συγγραφέας δὲν θὰ τολμοῦσε νὰ ἐκφράσῃ καὶ τὴν παραμικρὴν δυσἀρέσκεια :

*Πρέπει νὰσαι εὐχαριστημένος σὰ βρέχει, σὰν κάνει λιακάδα, Σὰν κάνει ζέστη, σὰν κάνει κρύο. Τὸ χρώμα σας εἶναι ροδόκκινο.*

*Συχαίνομαι τοὺς ἀδύνατους, μὲ τὰ χλωμὰ τὰ πρόσωπα. Αὐτὸς πού δὲν γελά, τ' ἀξίζει νὰ γίνῃ κομματάκια κ.λπ.*

Θὰ προσθέσω πὼς μ' αὐτὴ τὴν πνευματώδη σάτιρα τοῦ ὁ Λαπράντ ἔχασε τὴ θέση του. “Ἡ κυβέρνησις τοῦ Ναπολέοντα τοῦ 3ου δὲν ἐπέτρεπε τὴν κοροΐδεῖα τῶν «Κρατικῶν Μουσῶν»...