

ΑΛΛ' ΑΣ ΑΦΗΣΟΥΜΕ τούς ιθύνοντες κύκλους.
Βρίσκουμε ανάμεσα στους συγγραφείς της Δεύτερης Αυτόκρατορίας ανθρώπους που απόρριπταν τη θεωρία «ή τέχνη για την τέχνη» για λόγους που δεν είχαν τίποτα το προοδευτικό. Ο Άλεξανδρος Δουμάς υιός π. χ. δηλώνει κατηγορηματικά πώς η έκφραση «ή τέχνη για την τέχνη» δεν είναι παρά μονάχα ένα «σύμπλεγμα τριῶν λέξεων δίχως καμμιά έννοια». Στα έργα του : *ὁ Νόθος* κι' *ὁ Ἄσωτος πατέρας* ἀκολουθοῦσεν ὀρισμένους κοινωνικούς σκοπούς. Πίστευε πὼς χρωστοῦσε νὰ ὑποστηρίξει μὲ τὰ ἔργα του τὴν «παλιὰ κοινωνία» πού, κατὰ τὴ γνώμη του, γκρεμιζόταν ἀπ' ὅλες τὶς μεριές.

Στὰ 1857 ὁ Λαμαρτίνος, μιλώντας γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ἄλφρεντ ντὲ Μυσσέ, πού τότες εἶχε πεθάνει, ἔκρινε αὐστηρὰ τὸν ποιητὴ ἐπειδὴ δὲν εἶχε καμμιά θρησκευτικὴ, κοινωνικὴ, πολιτικὴ ἢ πατριωτικὴ πίστη καὶ κατηγοροῦσε τοὺς σύγχρονούς του ποιητὲς πὼς «ξεχνοῦσαν τὴν οὐσία κι' ἀσχολοῦνταν μονάχα μὲ τὰ μέτρα καὶ τὶς ρίμες τῶν στίχων τους».

Ἀναφέρουμε, τέλος, ἓνα συγγραφέα μικρότερης σημασίας, τὸν Μαξιμ Ντὺ Κὰν πού, καταδικάζοντας τὴν ἀποκλειστικὴ ἐκζήτηση τοῦ ὕφους, ἔλεγε :

*Εἶν' ὁμορφο τὸ ὕφος σὰν ὑπάρχουν ἰδέες στὸ βάθος !
Τὶ ἀξίζει ὁμως ἓνα ὁμορφο μέτωπο δίχως μυαλό ;*

Καὶ χτυλώντας τὸν ἀρχηγὸ τῆς ρομαντικῆς σχολῆς στὴ ζωγραφικὴ, γράφει :

Ὅπως μερικοὶ λογοτέχνες δημιούργησαν τὴν «τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», ὁ κ. Ντελακρουὰ ἀνακάλυψε «τὸ χρῶμα γιὰ τὸ χρῶμα». Ἡ ἀνθρωπότητα κι' ἡ ἱστορία...δὲν εἶναι γι' αὐτὸν παρά ἓνα μοτίβο συνδυασμοῦ καλοδιαλεγμένων ἀποχρώσεων.

Σύμφωνα με τὴ γνώμη τοῦ ἴδιου συγγραφέα «ὁ καιρὸς τῆς σχολῆς ἢ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη πέρασε γιὰ πάντα».

Οὔτε, λοιπόν, ὁ Δουμάς υἱὸς οὔτε κι' ὁ Λαμαρτίνος ἢ ὁ Μαξιμ Ντυ Κάν εἶχαν τάσεις ἀνατρεπτικές. Ἄν ἀπόρριπταν τὴν θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», δὲν ἐπιθυμοῦσαν καθόλου ν' ἀντικαταστήσουν τὸ ἀστικό καθεστῶς με μιὰ νέα κοινωνικὴ ὀργάνωση· θέλανε ἀντίθετα νὰ σταθεροποιήσουν τὴν ἀστικὴ κοινωνία πού τόσο εἶχε κλονίσει τὸ ἀπελευθερωτικὸ κίνημα τοῦ προλεταριάτου. Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη διαφέρουν ἄπ' τοὺς ρομαντικούς κι' ἰδιαίτερα ἄπ' τοὺς παρνασσιακοὺς καὶ τοὺς πρώτους ρεαλιστές, ἀπλούστατα γιὰτὶ βολεύονταν πολὺ πιὸ εὐκόλα με τὸν ἀστικό τρόπο ζωῆς. Ἦταν αἰσιόδοξοι συντηρητικοὶ ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἦταν ἀπαισιόδοξοι συντηρητικοί.

Ἄπ' τὰ παραπάνω βγαίνει τὸ συμπέρασμα πὼς ἡ θεωρία τῆς ὠφελιμιστικῆς τέχνης συμβαδίζει τόσο με τὸ συντηρητικὸ πνεῦμα ὅσο καὶ με τὸ ἐπαναστατικόν. Πάντως, ἡ θεωρία αὐτὴ προϋποθέτει ἀναγκαστικὰ τὴν ὑπαρξὴ ζωτικῆς ἐνδιαφέροντος γιὰ ἓνα κοινωνικὸ καθεστῶς ἢ ἓνα κοινωνικὸ ἰδανικόν, ὁποιοδήποτε κι' ἂν εἶν' αὐτό. Ἐξαφανίζεται ἀπὸ κεῖ πού — γιὰ τὸν ἄλφα ἢ βῆτα λόγο — αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον παύει νὰ ὑπάρχει.

Ἄς προχωρήσουμε ἀκόμη κι' ἄς δοῦμε ποιὰ ἄπ' τὶς δυὸ ἀντίθετες τάσεις εὐνοεῖ περισσότερο τὴν ἀνάπτυξη τῆς τέχνης.

Αὐτὸ τὸ ζήτημα, ὅπως κι' ὅλα τὰ ζητήματα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς καὶ σκέψης, δὲν μπορεῖ νὰ λυθεῖ κατὰ τρόπον ἀπόλυτο. Ὅλα ἐξαρτιοῦνται ἄπ' τὶς συνθῆκες τόπου καὶ χρόνου.

Ἄς θυμηθοῦμε τὸ Νικόλαο τὸν 10 καὶ τὰ ὄργανά του. Θὰ ἤθελαν νὰ κάνουν τὸν Ποῦσκιν, τὸν Ὀστρόβσκυ καὶ ἄλλους σύγχρονους συγγραφεῖς ὑπηρετές τῆς ἠθικῆς, ὅπως τὴν ἐννοοῦσε τὸ σῶμα τῆς τσαρικῆς Χωροφυλακῆς. Ἄς ὑποθέσουμε μιὰ στιγμή πὼς τὸ πετύχαιναν· τί θ' ἄβγαινε ἄπ' αὐτό; Ἡ ἀπάντηση εἶν' εὐκόλη: οἱ μούσες τῶν καλλιτεχνῶν, ὑποταγμένες στὴν ἐπιρροή τους θὰ γίνονταν Κρατικὲς Μούσες: θὰ ἔδειχναν τὰ πιὸ καταφανῆ σημάδια τῆς παρακμῆς καὶ θ' ἄχαιναν πολὺ ἄπ' τὴν ἀλήθεια τους, τὴ δύναμή τους καὶ τὴν ἐλκυστικότητά τους.

Τὸ ποίημα τοῦ Ποῦσκιν: *Στοὺς συκοφάντες τῆς Ρωσίας* δὲν μπορεῖ με κανένα τρόπο νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἓνα ἄπ' τὰ καλύτερα ἔργα του. Τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ὀστρόβσκυ, *Καθένας στὴ θέση του*, πού τὸ εἶχαν περὶ πολλοῦ σὰν «ὠφέλιμο μάθημα», δὲν ἦταν κι' αὐτὸ καμμιά σπουδαία ἐπιτυχία. Κι' ὅμως σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ὁ Ὀστρόβσκυ δὲν ἔκανε παρὰ μερικὰ βήματα μονάχα πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ τόσο ἀγαπητοῦ ἰδανικοῦ τῶν Μπέν-

κεντροφ, Συρίσκυ - Σχηματώφ και τῶν ἄλλων ἀξιωματούχων τοῦ Τσαρόφ.

Ἄς ὑποθέσουμε πάλι πὸς ὁ Θεόφιλος Γκωτιέ, ὁ Θεόδωρος ντέ Μπαιβίλ, ὁ Λεζόνι ντέ Αἰλ, ὁ Μπωντλαίρ, οἱ ἀδελφοὶ Γκονκούρ, ὁ Φλωμπέρ, μὲ λίγα λόγια ὅλοι οἱ ρομαντικοί, οἱ παρνασσικοὶ καὶ οἱ πρῶτοι Γάλλοι ρεαλιστὲς συμπεριλιώνονταν μὲ τὸ ἀστικὸ περιβάλλον πρὸς τοὺς περιστεοῦχες καὶ ἀρχίζον μὲ τὴ μοῦσα τους νὰ πληροστοῦν αὐτοὺς ποῦ — ὅπως εἶπε καὶ ὁ Μπαιβίλ — «δὲν εἶχαν ἄλλη λιτρεία, ἐκτὸς ἀπ' τὴ λιτρεία τοῦ παρῶ». Τὶ θαῖβγακε :

Ἡ ἀπάντησις εἶν' εὐκόλη. Οἱ ρομαντικοί, οἱ παρνασσικοὶ καὶ οἱ πρῶτοι Γάλλοι ρεαλιστὲς θὰ πέφταν ὅλοι πολὺ χαμηλά. Τὰ ἔργα τους θὰ ἦταν λιγότερο δυνατὰ, πολὺ λιγότερο ἀληθινὰ καὶ ἀκόμα λιγότερο ἐκκεντρικά.

Ποῖο ἔργο ἔχει μεγαλύτερη καλλιτεχνικὴ ἀξία; Ἡ *Μαντὰρ Μποβαρύ*, τοῦ Φλωμπέρ, ἢ ὁ *Γαμπρὸς τοῦ Κου Ποναριέ*, τοῦ Ὠζιέ; Δὲν τίθεται κἄν ζήτημα. Δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ μιὰ ἀπλὴ διαφορὰ ταλέντου. Ἡ δραματικὴ χυδαιότητα τοῦ Ὠζιέ, ποῦ ἀποτελεῖ μιὰ πραγματικὴ ἀποθέωσις τῆς πεζοτικῆς καὶ τοῦ κομφορμισμοῦ τῶν ἀστικῶν, ἐποθέτει ἀναγκαστικὰ διαφοροτικὴ δημιουργικὴ ἰκανότητα ἀπ' τὴν ἰκανότητα τοῦ Φλωμπέρ, τοῦ Γκονκούρ, καὶ ἄλλων ρεαλιστῶν ποῦ ἀπομακρύνονταν μὲ περιφρόνησι ἀπ' αὐτὴ τὴν πεζοτικὴ καὶ αὐτὸ τὸν κομφορμισμὸ.

Τέλος, τὸ γεγονός πὸς ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ λογοτεχνικὰ ρεύματα τραφεύσε κοντιὰ του πολὺ περισσότερο ταλέντου ἀπ' τ' ἄλλο, ἔχει καὶ αὐτὸ τὴ βαθύτερη ἐννοιά του. Τί πρέπει νὰ συμπεράνουμε ἀπ' ὅλ' αὐτὰ :

Τοῦτο : ὅτι δηλαδὴ ἡ ἀξία ἐνὸς ἔργου τέχνης καθορίζεται, τελικὰ, ἀπ' τὴν ἀξία τοῦ περιεχομένου του, καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς οἱ ρομαντικοί, καὶ ὁ Θεόφιλος Γκωτιέ ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους, δὲν παραδέχονταν. Ὁ Γκωτιέ ἔλεγε πὸς ἡ ποίησις ὅχι μονάχι δὲν ἀποδείχνει τίποτε, μὰ ἀκόμα πὸς δὲν ἀφηγεῖται τίποτα καὶ πὸς ἡ ὁμορφιά ἐνὸς στίχου ἐξαρτᾶται ἀπ' τὴν ἁρμονία καὶ τὸ ρυθμὸ του. Αὐτὸ εἶναι μεγάλο λάθος καὶ ἡ ἀλήθεια εἶναι ἀκριβῶς ἀντίστροφη. Ἡ ποίησις — καὶ γενικὰ κάθε καλλιτεχνικὸ ἔργο — ἀφηγεῖται πάντα κάτι γιατί ἐκφορᾶζει πάντα κάτι. Φυσικά, «ἀφηγεῖται» κατὰ ἕνα δικὸ της τρόπο. Ὁ καλλιτέχνης ἐκφορᾶζει τὴ σκέψιν του μὲ εἰκόνες, ἐνῶ ὁ ἀρθρογράφος, ἀποδείχνει τίς ἰδέες του μὲ λογικὰ ἐπιχειρήματα. Ἄν ἕνας συγγραφεὺς χρησιμοποιεῖ λογικὰ ἐπιχειρήματα ἀντὶ γιὰ εἰκόνες, ἢ ἂν οἱ εἰκόνες ποῦ δημιουργεῖ τοῦ χρησιμεύουν γιὰ ν' ἀποδείξει τὴν ἀλφα ἢ τὴ βῆτα «ἀλήθεια», τότε δὲν εἶναι καλλιτέχνης ἀλλ' ἀρθρογράφος, ἀκόμα καὶ

ἂν δὲν γράφει δοκίμια ἢ ἄρθρα, ἀλλὰ μυθιστορήματα, διηγήματα ἢ θεατρικὰ ἔργα. "Ὅλ' αὐτὰ πού εἶναι προφανῆ, δὲν σημαίνουν πὼς ἡ ἰδέα δὲν ἔχει σημασία σ' ἓνα ἔργο τέχνης. Θάλεγα ἀντίθετα πὼς δὲν ὑπάρχει ἔργο τέχνης πού νὰ στερεῖται ὀλότελα ἰδεολογικοῦ περιεχομένου. Ἀκόμα κι' αὐτοὶ οἱ συγγραφεῖς πού βάζουν τὸ ὕφος πάνω ἀπ' ὅλα καὶ δὲν νοιάζονται γιὰ τὸ περιεχόμενο, ἐκφράζουν πάντα μιὰν ἰδέα στὰ ἔργα τους, μὲ τὴν ἄλφα ἢ τὴ βῆτα μορφή. Ὁ Θ. Γκοιτιῆ ἀδιάφορος γιὰ τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο τῶν ποιητικῶν του δημιουργημάτων, βεβαίως, ὅπως εἶδαμε, πὼς ἦταν «ἔτοιμος μ' ὅλη του τὴν καρδιά νὰ παραιτηθεῖ ἀπ' τὰ δικαιώματά του σὰν Γάλλου καὶ σὰν πολίτη γιὰ νὰ δεῖ ἕναν αὐθεντικὸ πίνακα τοῦ Ραφαήλ ἢ μιὰν ὁμορφὴ γυμνῆ γυναίκα».

Αὐτὰ τὰ δυὸ συνδέονται στενά: ἡ ἀποκλειστικὴ φροντίδα του γιὰ τὸ ὕφος ἦταν συνέπεια τῆς ὀλοκληρωτικῆς ἀδιαφορίας του γιὰ τὰ κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ ζητήματα. Οἱ συγγραφεῖς πού βάζουν τὸ ὕφος πάνω ἀπ' ὅλα, ἐκφράζουν πάντα στὰ ἔργα τους—ὅπως τ' ἀπόδειξα παραπάνω—μιὰ ἀδιέξοδη διάσταση ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον πού τοὺς περιστοιχίζει. Ἀπὸ κεῖ προέρχεται ἡ ἰδέα πού εἶναι κοινὴ σ' ὅλους τους καὶ πού καθέννας ἐκφράζει κατὰ τὸν τρόπο του.

"Ἄν ὥστόσο εἶν' ἀλήθεια πὼς δὲν ὑπάρχει καλλιτεχνικὸ ἔργο ὀλοκληρωτικὰ ἄδειο ἀπὸ κοινωνικὸ περιεχόμενο, ὅλες οἱ ἰδέες δὲν μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν σ' ἓνα ἔργο τέχνης. Ὁ Ράσκιν τὸ λέει πολὺ σωστά: μιὰ κοπέλλα μπορεῖ νὰ κλάψει γιὰ τὸ χαμὸ τοῦ ἔρωτά της, ἐνῶ ἓνας φιλόγυρος δὲν μπορεῖ νὰ κλάψει γιὰ τὸ χάσιμο τῶν χρημάτων του. Καὶ πολὺ σωστὰ σημειώνει πὼς ἡ ἀξία ἑνὸς ἔργου τέχνης ἐξαρτᾶται ἀπ' τὴν ὁμορφιὰ τῶν συναισθημάτων πού ἐκφράζει.

Διερωτηθεῖτε, λέει, ἂν τὸ κάθε συναίσθημα πού μᾶς κατέχει μπορεῖ νὰ τραγουδηθεῖ ἀπὸ ἕναν ποιητὴ, ἂν μπορεῖ νὰ εἶναι γι' αὐτὸν μιὰ πηγὴ ἀληθινῆς ἐμπνευσης· ἂν ναί, τότε αὐτὸ τὸ συναίσθημα εἶναι πραγματικὰ ἀνώτερο. Ἄν ἀντίθετα δὲν μπορεῖ νὰ τραγουδηθεῖ ἢ δὲν μπορεῖ νὰ ἐμπνεύσει παρὰ μονάχα κοροϊδεῖα, τότε πρόκειται γιὰ ἓνα κατώτερο συναίσθημα.

Δὲν μπορεῖ νὰ γίνει ἀλλιῶς. Ἡ τέχνη εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ μέσα πνευματικῆς προσέγγισης ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Κι' ὅσο πιὸ ἀνώτερο εἶναι τὸ ἐκφραζόμενο συναίσθημα, τόσο περισσότερο τὸ ἔργο διευκολύνει τίς πνευματικὲς σχέσεις ἀνάμεσα

στούς ανθρώπους. Γιατί ὁ φιλάργυρος δὲν μπορεῖ νὰ τραγουδήσει τὸ χάσιμο τῶν χρημάτων του ; Ἀπλούστατα γιατί ἂν τῶκαγε, τὸ τραγούδι του δὲν θὰ συγκινοῦσε κανένα, δηλαδή δὲν θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ γεννήσει ἕνα συναίσθημα πνευματικῆς ἐνότητος ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τοὺς συνανθρώπους του.

Μπορεῖ κανεὶς νὰ μου θυμίσει τὰ πολεμικὰ ποιήματα καὶ νὰ μοῦ πει : εἶναι ἀραγε ὁ πόλεμος ἕνα μέσο προσέγγισης τῶν ἀνθρώπων ἀνάμεσά τους ; Θὰ τοῦ ἀπαντοῦσα πὼς τὰ πολεμικὰ ποιήματα πού ἐκφράζουν τὸ μῖσος γιὰ τὸν ἐχθρό, ὑμνοῦν ταυτοχρόνα τὸ πνεῦμα αὐτοθυσίας τῶν στρατιωτῶν πού εἶναι πρόθυμοι νὰ πεθάνουν γιὰ τὴν πατρίδα τους. Ἀκριβῶς, λοιπόν, κατὰ τὸ μέτρο πού ἡ ποίηση αὐτὴ ἐκφράζει τὰ παραπάνω συναισθήματα, χρησιμεύει σὰ δεσμὸς ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους πού ζοῦν μέσα σὲ στενότερα ἢ εὐρύτερα ὄρια (φυλὴ, κοινότητα, κράτος) ἀνάλογα μὲ τὸ βαθμὸ πνευματικῆς ἀνάπτυξης πού σ' αὐτὸν ἔχει φτάσει, ἂν ὄχι ὅλη ἡ ἀνθρωπότητα, τουλάχιστο τὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο τμήμα της.

Ὁ Ι. Σ. Τουργκένιεφ, πού καθόλου δὲν ἀγαποῦσε τοὺς ζηλωτὲς τῆς ὠφελιμιστικῆς τέχνης, εἶπε μιὰ μέρα : « Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Μήλου εἶναι λιγότερο ἀμφισβητήσιμη ἀπ' τὶς ἀρχές τῆς ἐκανάστασης τοῦ 1789 ». Κι' εἶχε ἀπόλυτα δίκιο. Ποιὰ ὁμως εἶναι ἡ σημασία αὐτοῦ τοῦ γεγονότος ; Κάθε ἄλλο παρὰ αὐτὴ πού ἤθελε νὰ τοῦ ἀποδώσει ὁ Τουργκένιεφ.

Ἐπάρχουν στὸν κόσμον πολλοὶ ἄνθρωποι, πού ὄχι μονάχα ἀμφισβητοῦν τὶς ἀρχές τοῦ 1789, μὰ πού ἀγνοοῦν ὁλότελα τὶς ἀρχές αὐτές. Ρωτεῖστε ἕνα Ὀττεντότο, πού δὲν φοίτησε στὴ σχολὴ τῆς Εὐρώπης, τί σκέφτεται γι' αὐτές τὶς ἀρχές. Ἀγνοεῖ ὄχι μονάχα τὶς ἀρχές τοῦ 1789, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν ἀκόμα τὴν ὑπάρξη τῆς Ἀφροδίτης τῆς Μήλου. Κι' ἂν τὴν ἐβλεπε σίγουρα θ' «ἀμφισβητοῦσε» τὴν τελειότητά της. Γιατί ἔχει ἕνα δικό του ιδεῶδες ὁμορφιάς, πού ἡ εἰκόνα του συχνὰ δημοσιεύτηκε σὲ ἀνθρωπολογικὰ βιβλία μὲ τὸ ὄνομα Ἀφροδίτη τῶν Ὀττεντότων ! Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Μήλου σίγουρα ἀρέσει σ' ἕνα μέρος μόνο τῆς λευκῆς φυλῆς. Γιὰ τὸ μέρος αὐτὸ τῆς λευκῆς φυλῆς εἶναι πραγματικὰ λιγότερο ἀμφισβητήσιμη ἀπ' τὶς ἀρχές τοῦ 1789. Καὶ γιατί ; Γιὰ τὸν ἀπλὸ λόγον ὅτι οἱ ἀρχές τοῦ 1789 ἐκφράζουν σχέσεις πού δὲν ἀνταποκρίνονται παρὰ σὲ μιὰν ὀρισμένη φάση τῆς ἀνάπτυξης τῆς λευκῆς φυλῆς—τὴ φάση ὅπου ἡ ἀστικὴ τάξη παλαίβοντας ἐναντίον τοῦ φεουδαρχισμοῦ σταθεροποιεῖ τὸ καθεστῶς της (1), ἐνῶ ἡ Ἀφροδίτη τῆς Μήλου ἀντιπροσωπεύει ἕνα

(1) Τὸ δεύτερον ἄρθρον τῆς « Διακήρυξης τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ πολίτη » πού ψηφίστηκε ἀπ' τὴ Γαλλικὴ ἐθνοσυνέλευση

ιδεῶδες τῆς γυναικείας ὁμορφιάς πού ἀντιστοιχεῖ σὲ περισσότερες ἀπὸ μιὰ φάσεις αὐτῆς τῆς ἀνάπτυξης. Εἶπαμε σὲ περισσότερες ἀπὸ μιὰ, μὰ ὄχι σὲ ὅλες. Γιατὶ κι' οἱ χριστιανοὶ εἶχαν τὸ ἰδεῶδες τους, τῆς γυναικείας ὁμορφιάς. Μποροῦμε νὰ τὸ βροῦμε στὶς βυζαντινὲς εἰκόνες. Ξερούμε πὼς οἱ θαυμαστὲς αὐτῶν τῶν εἰκόνων «ἀμφιοβητούσαν» σοβαρὰ τὴν ὁμορφιά τῆς Ἀφροδίτης τῆς Μήλου, ὅπως καὶ ὄλων τῶν ἄλλων Ἀφροδιτῶν. Τὶς ὀνόμαζαν «διαβόλισσες» καὶ τὶς κατέστρεφαν παντοῦ ὅπου τὶς εὑρισκαν. Ὑστερὰ ἤρθε πάλι ἕνας καιρὸς πού οἱ «διαβόλισσες» τῆς ἀρχαιότητος ἄρρεσαν καὶ πάλι στοὺς ἀνθρώπους τῆς λευκῆς φυλῆς. Ἡ αἰσθητικὴ αὐτὴ μεταβολὴ ἀκολούθησε τὸ ἀπελευθερωτικὸ κίνημα τῶν πόλεων τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, πού ἐκφράστηκε τόσο τρανταχτὰ ἀκριβῶς στὶς ἀρχὲς τῆς ἐπανάστασης τοῦ 1789. Νὰ γιατί μποροῦμε νὰ ποῦμε—παρὰ τὴ γνώμη τοῦ Τουργκέγιεφ—πὼς ἡ Ἀφροδίτη τῆς Μήλου θάπρεπε ν' «ἀμφιοβητεῖται» λιγότερο ἀπ' τὴ νέα Εὐρώπη πού ὠρίμασε σὶδ πνεῦμα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πληθυσμοῦ τῶν ἀρχῶν τοῦ 1789. Δὲν πρόκειται γιὰ παραδοξολογία ἀλλὰ γιὰ ἕνα ἀπλὸ ἱστορικὸ γεγονός.

Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς τῆς Ἀναγέννησης—ἀν τὴν ἐξετάσουμε ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἐννοίας τῆς ὁμορφιάς—δεσπόζεται ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἀσκητικὸ ἰδεῶδες τοῦ ἀνθρώπου σώματος ὑποχωρεῖ βαθμιαίᾳ κι' ἀφήνει τὴ θέση του σ' ἕνα γήινο ἰδεῶδες, πού ἡ ἐμφάνισή του συνδέεται μὲ τὸ ἀστικὸ ἀπελευθερωτικὸ κίνημα καὶ πού ἡ πραγματοποιήσῃ του διευκολύνθηκε ἀπ' τὴν ἀνάμνηση τῶν «διαβολισσῶν» τῆς ἀρχαιότητος.

Κι' ὁ ἴδιος ὁ Μπελίνσκυ, πού δικαιολογημένα ὑποστήριξε κατὰ τὴν τελευταία περίοδο τῆς λογοτεχνικῆς του δραστηριότητος, πὼς ἡ «καθαρὴ» τέχνη, ἡ ἀδιάφορη καὶ ἀδέσμευτη, ἡ—ὅπως λένε οἱ φιλόσοφοι—*ἡ ἀπόλυτη τέχνη* δὲν ὑπάρχει καὶ δὲν ὑπῆρξε ποτέ, παραδεχόταν ὡστόσο πὼς τὰ «ἔργα τῶν ζωγράφων τῆς ἰταλικῆς σχολῆς τοῦ 16ου αἰῶνα πλησιάζουν, κατὰ κά-

στὶς 20—26 Αὐγούστου 1789 δηλώνει: «Σκοπὸς κάθε πολιτικοῦ συλλόγου εἶναι ἡ διατήρηση τῶν φυσικῶν καὶ ἀπαρραγράπτων δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου. Τὰ δικαιώματα αὐτὰ εἶναι ἡ ἐλευθερία, ἡ ἰδιοκτησία, ἡ ἀσφάλεια κι' ἡ ἀντίσταση στὴν καταπίεση».

Ἡ φροντίδα γιὰ τὴν ἰδιοκτησία δείχνει τὸν ἀστικὸ χαρακτήρα τῆς ἐξελισσόμενης τότε ἐπανάστασης, ἡ ἀναγνώριση τοῦ δικαιώματος «ἀντίστασης στὴν καταπίεση» δείχνει πὼς τότε γινόταν ὄκομα ἡ ἐπανάσταση μὰ δὲν εἶχε ἔλοκληρωθεῖ καὶ συναντιούσε σοβαρὴ ἀντίδραση ἀπὸ μέρους τῆς ἀριστοκρατίας καὶ τοῦ ἀνώτερου κλήρου. Τὸν Ἰούνη τοῦ 1848, ἡ γαλλικὴ ἀστικὴ τάξη δὲν διεκήρυττε πιά τὸ δικαίωμα τῆς ἀντίστασης στὴν καταπίεση, γιατί βέβαια ὁ καταπιεστής ἦταν αὐτὴ ἡ ἴδια.

ποιον τρόπο, τὸ ἰδεώδες τῆς ἀπόλυτης τέχνης», γιατί δημιουργήθηκαν σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ «ἡ τέχνη ἦταν τὸ κύριο ἐνδιαφέρον, ἢ ἀποκλειστικὴ ἀπασχόληση τῆς μορφωμένης κοινωνίας». Κι' ἀναφέρει σὰν παράδειγμα τὴ «Μαντόνα τοῦ Ραφαήλ, αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα τοῦ 16ου αἰώνα», δηλαδή τὴ Μαντόνα Σιξτίνα τοῦ Μουσείου τῆς Δρεσδης.

Οἱ ἰταλικὲς σχολές, λοιπόν, τοῦ 16ου αἰώνα, σημειώνουν τὸ τέλος τῆς μακριᾶς πάλης ἀνάμεσα στὸ γήινο ἰδεώδες καὶ στὸ χριστιανικὸ - ἀσκητικὸ. Ὅσο ὅμως ἀποκλειστικὸ κι' ἂν ἦταν στὸ 16ο αἰώνα τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μορφωμένων τάξεων γιὰ τὴν τέχνη, εἶναι ἀναμφισβήτητο πὺς οἱ μαντόνες τοῦ Ραφαήλ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς καλλιτεχνικὲς ἐκφράσεις ποὺ χαρακτηρίζουν κάλλιστα τὴ νίκη τοῦ κοσμικοῦ ἰδεώδους πάνω στὸ ἀσκητικὸ. Μποροῦμε νὰ ποῦμε χωρὶς ὑπερβολὴ πὺς ἀκόμα κι' αὐτές, ποὺ ὁ Ραφαήλ ζωγράφησε κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τοῦ δασκίλου του τοῦ Περουζίνι καὶ ποὺ τὰ πρόσωπά τους καθρεφτίζουν καθαρὰ θερησκευτικὰ συναισθήματα, κάτω ἀπ' τὴ θερησκευτικὴ βιτρίνα ἀναδίνουν μὲ τόση δύναμη τὴν ζωντανὴ χαρὰ μιᾶς ζωῆς ὀλότελα γήινης. Πάντως δὲν ἔχουν τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὶς εὐσεβεῖς Παρθένες τῶν Βυζαντινῶν ἀγιογράφων.

Τὰ ἔργα τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων τοῦ 16ου αἰώνα δὲν εἶναι δημιουργίες τῆς «ἀπόλυτης τέχνης», ὅπως δὲν ἦταν καὶ τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων ποὺ ἔζησαν πρὶν ἀπ' αὐτοὺς, ὅπως π.χ. τοῦ Τιμμάμπουε καὶ τοῦ Ντούτσιο ντὶ Μπουονινσένια.

Ἡ «ἀπόλυτη τέχνη» ποτὲ δὲν ἐπῆρξε στὴν πραγματικότητα. Κι' ἂν ὁ Τουργκένιεφ θεωροῦσε τὴν Ἀφροδίτη τῆς Μήλου σὰν παράδειγμα ἀπόλυτης τέχνης, αὐτὸ σημαίνει πὺς, σὰν ἰδεαλιστὴς ποὺ ἦταν, ἐρμήνευε λανθασμένα τὴν πραγματικὴ πορεία τῆς αἰσθητικῆς ἀνάπτυξης τῆς ἀνθρωπότητας.

Τὸ ἰδεώδες τῆς ὁμορφιάς ποὺ ἐπικρατεῖ μιὰ δοσμένη ἐποχὴ, σὲ μιὰ κοινωνία ἢ σὲ μιὰν ὀρισμένη κοινωνικὴ τάξη, ἔχει τὴ ρίζα του ἀπ' τὴ μιὰ μεριά στὶς βιολογικὲς συνθήκες τῆς ἀνάπτυξης τοῦ ἀνθρώπινου γένους, ποὺ δημιουργοῦν, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, καὶ τὶς ἰδιοτυπίες κάθε φυλῆς, κι' ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά στὶς ἱστορικὲς συνθήκες τῆς γέννησης καὶ τῆς ὑπαρξῆς αὐτῆς τῆς κοινωνίας ἢ αὐτῆς τῆς τάξης. Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ, τὸ κάθε ἰδεώδες εἶναι πάντα πλουτισμένο μ' ἓνα περιεχόμενο ποὺ δὲν εἶναι ἀπόλυτο, δηλαδή ἀνεξάρτητο ἀπ' τὶς συνθήκες τῆς ζωῆς, ἀλλὰ ποὺ ἀντίθετα εἶναι ὀλότελα δεμένο μ' αὐτές.

Ὁ θανατισμὸς τῆς «καθαρῆς ὁμορφιάς» δὲν σημαίνει ὅτι μᾶς καθιστᾷ ἀνεξάρτητους ἀπ' τὶς βιολογικὲς, ἱστορικὲς καὶ κοι-

νωνικές συνθήκες που διαμορφώνουν την καλαισθησία μας, αλλά μονάχα πώς συνειδητά ή ασυνείδητα αγνοούμε την ύπαρξη αυτών των συνθηκών.

Τέτοια ήταν η περίπτωση κυρίως των ρομαντικών, όπως ο Θεόφιλος Γκωτιέ. Είπα κιόλας πώς το αποκλειστικό ενδιαφέρον του τελευταίου για το έθος ήταν στενά δεμένο με την αδιαφορία του για τα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Η αδιαφορία του αυτή μεγάλωνε την αξία των έργων του κατά το μέτρο που τα προσφύλαγε απ' τη χυδαιότητα, τη στενότητα και τον αστικό κομπορρισμό· μικραίνει την αξία τους κατά το μέτρο που περιόριζε τον όρίζοντά του και τον έμπόδιζε ν' αφομοιώσει τις προοδευτικές ιδέες του καιρού του.

Ας ξαναδοῦμε τὸν πρόλογο τῆς *Μαντεμουαζέλ ντε Μωπέν* που περιέχει ἐπιθέσεις με παιδιάστικη σχεδὸν λύσσα ἐναντίον τῶν ζηλωτῶν τῆς ὀφελιμιστικῆς τέχνης.

Θεέ μου, κραυγάζει ὁ Γκωτιέ, πόσο κουτὸ πρᾶμα εἶναι αὐτὴ ἡ τάχα δυνατότητα τελειοποίησης τοῦ ἀνθρώπινου γένους γιὰ τὴν ὁποία μᾶς ἔχουν φάει τ' αὐτιά! Θᾶλεγε κανεὶς πὼς ὁ ἄνθρωπος εἶναι μὴ μηχανὴ πὸν μπορεῖ νὰ τελειοποιηθεῖ καὶ πὸν μὴ πὸν κατὰλληλὴ ροδέλλα, ἕνα πὸν σωστὰ βαλμένο ἀντίβαρο, μποροῦν νὰ τὴν κάνουν νὰ δουλεύει εὐκολότερα καὶ καλύτερα.

Καὶ σὰν παράδειγμα γιὰ τὸ ἀντίθετο, πὸν κατὰ τὴ γνώμη του εἶναι ἀληθινὸ, ὁ Γκωτιέ ἀναφέρει

τὸ στρατάρχη ντε Μπασομπιέρ πὸν ἄδειασε τὴ μεγάλη του μπόττα γεμάτη κρασί στὴν ὑγεία δεκατριῶν καντονιῶν. Εἶναι, λέει, τόσο δύσκολο νὰ ξεπεράσει κανένας τὸ στρατάρχη στὸ πιετό, ὅσο δύσκολο εἶναι γιὰ ἕνα σύγχρονό μας νὰ ξεπεράσει στὸ φαί τὸν Μίλωνα τὸν Κροτωνιάτη, πὸν σ' ἕνα καὶ μόνο γεῦμα κατεβρόχθιζε ἕνα ὀλάκερο βόδι.

Οἱ παρατηρήσεις αὐτές, πὸν μονάχες τους εἶναι πολὺ σωστές, εἶναι ἀπ' τὴς πὸν χαρακτηριστικῆς γιὰ τὴ θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», ὅπως παρουσιάζεται σιτοὺς συνεπεῖς ρομαντικούς. Μπορεῖ νὰ διερωτηθεῖ κανεὶς: ποιός, λοιπόν, «ἔφαγε τ' αὐτιά» τοῦ Γκωτιέ μιλώντας του γιὰ τὴν δῆθεν δυνατότητα τελειοποίησης τοῦ ἀνθρώπινου γένους; Ἀπλούστατα, οἱ σοσιαλιστές, ἰδιαίτερα οἱ ὀπαδοὶ τοῦ Σαίν-Σιμόν, πὸν ἡ ἐπιτυχία τους ἦταν μεγάλη στὴ Γαλλία, λίγο πρὶν ἀπ' τὴν ἐκδοσὴ τῆς *Μαντεμουαζέλ ντε Μωπέν*. Ἐναντίον, λοιπόν, τῶν ὀπαδῶν τοῦ Σαίν-

Σιμόν ἐκφράζονται οἱ (αὐταιπόδειχτες ἄλλωστε) παρατηρήσεις τοῦ Γκωτιέ, σχετικὰ μὲ τὴ δυσκολία νὰ ξεπεράσει κανεὶς τὸ στρατάρχη ντὲ Μπασομπιέρ στὸ πιετὸ καὶ τὸ Μίλωνα τὸν Κροτωνιάτη στὸ φαί. "Ὅσο κι' ἂν εἶναι σωστές, ὡστόσο, αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις, δὲν ἔχουν τὴ θέση τους; ὅταν ἀναφέρονται στοὺς ὄπαδοὺς τοῦ Σαίν· Σιμόν. Ἡ δυνατότητα τελειοποίησης τοῦ ἀνθρώπινου γένους, γιὰ τὴν ὁποία μιλοῦσαν, δὲν ἀναφερόταν καθόλου στὴν αὐξηση τῆς χωρητικότητος τοῦ στομαχιοῦ.

Οἱ ὄπαδοὶ τοῦ Σαίν· Σιμόν ζητοῦσαν τὴν καλύτερευση τῆς κοινωνικῆς ὀργάνωσης πρὸς τὸ συμφέρον τοῦ μεγαλύτερου μέρους τοῦ πληθυσμοῦ, δηλαδὴ τῶν ἐργατῶν, τῶν παραγωγῶν.

Ἐξαιρετικὸς ἀντὶ τοῦ ἰδεώδους σὰν «ἡλίθιου» κι' ἡ ἀπορία ἂν ἢ πραγματοποιήσῃ του θὰ κάνει τὸν ἄνθρωπο νὰ μπορεῖ νὰ πίνει περισσότερὸ κρασί ἢ νὰ καταβροχθίζει πιὸ πολὺ κρέας, δείχνει πόσο ἦταν ἐπηρεασμένος ὁ Γκωτιέ ἀπ' τὴν ἀστικὴ μετριότητα πού τόσο περιφρονοῦσαν οἱ ρομαντικοὶ νέοι.

Πῶς ἐξηγεῖται αὐτό; Πῶς, δηλαδὴ, ἡ ἀστικὴ μετριότητα γλίστρησε στοὺς συλλογισμοὺς αὐτοῦ τοῦ συγγραφέα, πού εἶχε βάλει σὺ σκοπὸ τῆς ζωῆς του τὴν ἀμείλιχτη πάλη ἐναντίον αὐτῆς τῆς ἀστικῆς μετριότητος;

Πολλὲς φορὲς ὡς τώρα, τυχαῖα ὅμως, μίλησα γι' αὐτό, συγκρίνοντας τὴ νοστοροπία τῶν ρομαντικῶν μὲ τὴ νοστοροπία τοῦ Νταβίντ καὶ τῶν φίλων του. Εἶπα πῶς ἂν καὶ ἀπόρριπταν τὴν ἀστικὴ καλαισθησία καὶ τὰ ἀστικά ἔθιμα, οἱ ρομαντικοὶ δὲν εἶχαν καμμιά ἀντίρρηση σχετικὰ μὲ τὴν ἀστικὴ διάθροση τῆς κοινωνίας.

"Ἄς τὸ δοῦμε αὐτὸ ἀπὸ πιὸ κοντά.

Ἐπισημάνοι ρομαντικοί, ὅπως ἡ Γεωργία Σάνδη π. χ. τὴν ἐποχὴ τοῦ συνδέσμου τῆς μὲ τὸν Πιέρ Λερού, ἐνοιωθῶν νὰ τοὺς τραβάει κάπως ὁ σοσιαλισμὸς. Αὐτοὶ ὅμως ἀποτελοῦσαν τὴν ἐξαίρεση. Κατὰ γενικὸ κανόνα, οἱ ρομαντικοὶ πού ἀγωνίζονταν ἐναντίον τῆς ἀστικῆς χυδαιότητος ἦταν ἐχθροὶ τῶν σοσιαλιστικῶν συστημάτων, πού ζητοῦσαν κοινωνικὲς μεταρρυθμίσεις. Οἱ ρομαντικοὶ θέλανε ν' ἀλλάξουν τὰ ἦθη τῆς κοινωνίας, δίχως καθόλου ν' ἀγγίξουν τὴν διάρθρωσὴ τῆς — πράγμα πού εἶναι ἀπ' τὴ φύση του ἀδύνατο. "Ἐτσι, ἡ ἐξέγερση τῶν ρομαντικῶν ἐναντίον τοῦ «μπουρζουὰ» δὲν εἶχε καμμιά πραχτικὴ συνέπεια.

Πραγματικὰ, ἡ ἐξέγερση αὐτὴ στάθηκε ἀπόλυτα στεῖρα ἀπὸ πραχτικὴν ἀποψη, πράγμα πού εἶχε σημαντικότερες συνέπειες γιὰ τὴ λογοτεχνία. Ἐδῶσε στοὺς ρομαντικοὺς ἥρωες αὐτῶν τὸν συμβατικὸ καὶ ἐξώκοσμο χαραχτῆρα, πού τελικὰ ἐπέφερε τὴν πτώση τῆς σχολῆς. Ἐνας συμβατικὸς καὶ ἐξώκοσμος ἥρωας δὲν

μπορεί να προσθέσει ούτε μιὰ κεφαλαί σ' ένα έργο τέχνης. Γι' αυτό, αν απ' τή μιὰ μεριά τὰ έργα τών ρομαντικών κέρδισαν πολλά απ' τήν εξέγερσή τους εναντίον του «μπουρζουά», απ' τήν άλλη μεριά έχασαν πάλι πολλά εξαιτίας της πραχτικής κενότητας κι' ανυπαρξίας αυτής της εξέγερσης.

Οί πρώτοι Γάλλοι ρεαλιστές πάσχισαν ν' αποφύγουν τὸ κεφαλαιώδες έλαττωμα τών ρομαντικών έργων: τὸ συμβατικὸ κι' εξώκοσμο χαρακτήρα τών ήρώων τους. Πραγματικά δὲν άπαντάμε ούτε ίχνος τους στα έργα του Φλωμπέρ (μὲ μόνη εξαίρεση ίσως τή *Σαλαμπώ* και τὰ *Διηγήματα*). Οί πρώτοι ρεαλιστές εξακολουθοῦν τήν εξέγερση εναντίον του «μπουρζουά», αλλά κατ' άλλο τρόπο. Δὲν αντιπαρατάσσουν στους πεζούς άστους φαντασιώδεις ήρωες, αλλά παίρνουν τους ίδιους τους άστους σαν ύποκείμενα τών καλλιτεχνικών τους δημιουργιών. Ο Φλωμπέρ πίστευε πὼς έπρεπε νὰ δειχτεί τὸ ίδιο αντικειμενικὸς άπέναντι στο κοινωνικὸ περιβάλλον, ὅπως ένας φυσιολόγος άπέναντι στη φύση...

Πρέπει, έλεγε, νὰ παρατηροῦμε τους ανθρώπους ὅπως παρατηροῦμε τὰ μαστόδοντα ή τους κροκοδείλους. Μπορεί τάχα κανείς νὰ λυπηθεί για τὰ κέρατα του ενός και τὰ σαγόνια του άλλου; Δείχτε τους, κάντε τους σκιαχτρα, βάλτε τους σὲ μπουκάλια μὲ οινόπνευμα, τίποτ' άλλο. Μονάχα μὴν άπαγγέλλετε ήθικὲς καταδίκες. Γιατί στο τέλος-τέλος, τί άλλο είσαστε έσεις παρὰ βιτραχάκια;

Κι' ὅσο πιὸ αντικειμενικὸς ήταν ὁ Φλωμπέρ, τόσο περισσότερο τὰ πρόσωπα πὸν παρουσίασε στα μυθιστορημάτα του πήραν τήν αξία «ντοκουμέντων», πὸν ή μελέτη τους είναι άπαραιτήτη σ' ὅποιον αναλύει έπιστημονικά τὰ φαινόμενα τής κοινωνικῆς ψυχολογίας. Η αντικειμενικότητα ήταν ή πιὸ δυνατή πλευρά τής μεθόδου του.

Όσο ὁμως κι' αν ήταν αντικειμενικὸς ὁ Φλωμπέρ στην άνάπτυξη τής καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας, έμεινε πάντα πολὺ ὑποκειμενικὸς στην εκτίμησή του τών κοινωνικῶν κινημάτων του καιροῦ του. Τόσο σ' αὐτὸν ὅσο και στὸν Θ. Γκωτιέ ή περιφρόνηση τών «άστῶν» συνυπάρχει μὲ πολλήν έχθρότητα άπέναντι σ' ὅλους εκείνους πὸν πάσχισαν ν' αλλάξουν τήν άστική διάρθρωση τής κοινωνίας. Στὸν Φλωμπέρ αὐτὴ ή έχθρότητα είναι μεγαλύτερη απ' τὸν Γκωτιέ. Ήταν ένας αποφασισμένος αντίπαλος τής καθιέρωσης τής καθολικῆς ψηφοφορίας, και τήν ὀνόμαζε «ντροπή του ανθρώπινου πνεύματος».

Όπως καταστήσαμε, έγραφε ή Γεωργία Σάνδη, ένα μονάχα

στοιχείο επικράτησε σὲ βάρος ὅλων τῶν ἄλλων: ἡ ποσότητα δεσπόζει πάνω πρὸ πνεῦμα, τῆ μὲρφωση, τῆ ράτσα, ἀκόμα καὶ τὸ χρῆμα, ποὺ εἶναι προτιμότερο ἀπ' τὸ πλῆθος.

Σ' ἓνα ἄλλο γράμμα, λέει πὼς ἡ καθιέρωση τῆς καθολικῆς ψηφοφορίας εἶναι πιὸ ἡλίθια κι' ἀπ' τὸ θεῖο δίκαιο, πιὸ ἀνόητη κι' ἀπ' τὴ χάρη τοῦ Θεοῦ. Φαντάζεται τὴ σοσιαλιστικὴ κοινωνία σὰν ἓνα τεράστιο τέρας ποὺ θὰ καταβροχθίσει κάθε ἀτομικὴ δραστηριότητα, κάθε προσωπικότητα, κάθε σκέψη καὶ ποὺ θὰ ἔχει τὴν προτεραιότητα καὶ θὰ διευθύνει τὸ πᾶν. Βλέπουμε λοιπὸν πὼς μὲ τὴν ἀρνητικὴ του στάση ἀλέναι στὴ δημοκρατία καὶ τὸ σοσιαλισμὸ, ὁ περιφρονητὴς αὐτὸς τῶν «ἀστώων» τασσόταν ὀλοτέλα πλάι στοὺς πιὸ στενοκέφαλους ιδεολόγους τῆς ἀστικῆς τάξης. Κι' αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι κοινὸ σ' ὅλους τοὺς συγχρόνους τοῦ ὁπαδοῦς τῆς θεωρίας «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη».

Στὸ δοκίμιό του πάνω στὴ ζωὴ τοῦ "Εντγκαρ Πόε, ὁ Μπωντλαίρ, ποὺ ἀπὸ καιρὸ εἶχε ξεχάσει τὴν ἐπαναστατικὴ του ἐφημερίδα, ἡ *Κοινὴ Σωτηρία*, γράφει: «Σ' ἓνα λαὸ δίχως ἀριστοκρατία, ἡ λατρεία τοῦ ὠραίου δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ διαφθαρεῖ, νὰ ἐκφυλιστεῖ καὶ νὰ εξαφανιστεῖ».

Σ' ἄλλο σημεῖο βεβαιώνει πὼς οἱ μόνοι ἀξιοὶ σεβασμοῦ σ' αὐτὸ τὸν κόσμον εἶναι «ὁ ἱερέας, ὁ στρατιώτης καὶ ὁ ποιητής». Βλέπουμε πὼς δὲν πρόκειται πιά γιὰ συντηρητικὸ πνεῦμα, μὰ καθαρὰ γιὰ μιὰν ἀντιδραστικὴ τάση.

Τὴν ἴδια τάση ξαναβρίσκουμε στὸν Μπαρμπέ ντ' Ὁρβιλύ. Στὸ βιβλίο του *οἱ Ποιητές*, μιλώντας γιὰ τὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Λωρὰν Πισά, λέει πὼς θὰ ἦταν ἓνας μεγάλος ποιητὴς

ἂν ἀποφάσιζε νὰ ποδοπατήσει τὸν ἀθεῖσμό καὶ τὴ δημοκρατία, τὶς δυὸ αὐτὲς ντροπὲς τῆς σκέψης.

Ἀπὸ τότε ποὺ ὁ Θ. Γκωτιέ ἔγραψε τὸν πρόλογό του στὸ βιβλίο *Μαντεμοναζέλ ντὲ Μωπὲν* (Μάης τοῦ 1835) πολὺ νερὸ ἐκύλησε. Οἱ ὁπαδοὶ τοῦ Σαίν-Σιμόν ποὺ, ὅπως ἔλεγε, «τοῦ τρώγανε τ' αὐτιά μὲ τὴ δῆθεν δυνατότητα τελειοποίησης τοῦ ἀνθρώπινου γένους», βροντοφωνοῦσαν τὴν ἀνάγκη μιᾶς κοινωνικῆς μεταρρύθμισης. Ἄλλ' ὅπως οἱ περισσότεροι ἀπ' τοὺς οὐτοπικοὺς σοσιαλιστές, ἦταν κι' αὐτοὶ πιστοὶ ὁπαδοὶ μιᾶς εἰρηνικῆς ἐξέλιξης τῆς κοινωνίας καὶ κατὰ συνέπεια ὄχι λιγότερο ὀρκισμένοι ἀντίπαλοι τῆς πάλης τῶν τάξεων. Ἀκόμα περισσότερο οἱ οὐτοπικοὶ σοσιαλιστές ἀπευθύνονταν ἰδιαίτερα στοὺς κυβερνῶντες καὶ δὲν πίστευαν σὲ μιὰν ἀνεξάρτητη δράση τοῦ προλεταριάτου. Τὰ γεγονότα, ὥστόσο,

του 1848 έδειξαν πώς αυτή η δράση μπορούσε να γίνει πολύ άπειλητική κι' επικίνδυνη. Μετά το 1848, το ζήτημα δέν ήταν πιά να μάθουμε αν οι κ.κ. παραλήδες θά εϋδοκήσουν ν' ασχοληθουν με την καλύτερευση της τύχης των φτωχών, αλλά ποιός θά νικοϋσε τελικά σ' αυτό τον άγωνα ανάμεσα σε κατέχοντες και μη κατέχοντες. Οι σχέσεις των τάξεων μεταξύ τους είχαν πολύ άπλουστευθεί στη νέα κοινωνία. "Όλοι οι ιδεολόγοι της άστικής τάξης καταλαβαίνουν τώρα πώς το μόνο πού τους έμενε ήταν να δουν πώς θά καταφέρουν να κρατήσουν τις εργαζόμενες μάζες σ' οικονομική υποδούλωση. 'Η συνείδηση αυτής της κατάστασης έμπαινε μέχρι και το μυαλό των όπαδών της θεωρίας «ή τέχνη για τους κατέχοντες».

"Ένας όπ' τους πιο αξιοσημείωτους ανάμεσά τους για την επιστημονική αξία του, ό 'Ερνέστος Ρενάν, ζητάει, στο βιβλίο του *Πνευματική και 'Ηθική Μεταρρύθμιση*, μια ισχυρή κυβένηση «πού, όπως έγραφε, θ' αναγκάζει τους καλούς άγρότες να κάνουν τη δουλειά μας ενώ εμείς θά φιλοσοφοϋμε».

Οι ιδεολόγοι της άστικής τάξης κατανοϋσαν πολύ καλύτερα από πριν την πραγματική σημασία της πάλης ανάμεσα στην άστική τάξη και το προλεταριάτο κι' αυτό έπιδροϋσε στη φύση των «στοχασμών» τους. Πολύ σωστά λέει και ό 'Εκκλησιαστής : «'Η καταπίεση κάνει το φρόνιμο τρελλό».

"Όταν οι άστοι ιδεολόγοι ανακάλυψαν το νόημα της πάλης ανάμεσα στην τάξη τους και το προλεταριάτο, έγιναν σιγά-σιγά άνίκανοι να μελετήσουν με επιστημονική ψυχραιμία τα κοινωνικά φαινόμενα, πράγμα πού έμείωσε σημαντικά την αξία των έργων τους.

Πραγματικά, αν πριν η άστική πολιτική οικονομία μπόρεσε να παρουσιάσει ένα γίγαντα της επιστημονικής σκέψης σαν το Δανιή Ρικάρτο, δέν είχε πιά να παρουσιάσει στην πρώτη γραμμή των αντιπροσώπων της παρά φλύαρους νάνους σαν τον Φρειδερίκο Μπαστιά. Στη φιλοσοφία, είδαμε να ένισχύεται όλοένα και περισσότερο μια ιδεαλιστική δραστηριότητα, πού είχε σαν οδσία της την αντιδραστική τάση να συμφιλιώνει τις έσχατες ανακαλύψεις των φυσικών επιστημών με τις παλιές θρησκευτικές παραδόσεις ή καλύτερα το προσευχητάριο με το εργαστήριό.¹

'Η τέχνη δέν ξέφυγε όπ' την κοινή τύχη. Θα δοϋμε παρα-

1. «Μπορεί κανείς χωρίς καμιά αντίφαση να πηγαίνει διαδοχικά στο εργαστήριό του και στο προσευχητάριό του» έλεγε, πρό δεκαετίας, ό καθηγητής Γκρασέ της 'Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Μομπελιέ.

κάτω μέχρι ποιούς χοντροειδείς παραλογισμούς έφτασαν μερικοί πρωτοποριακοί ζωγράφοι, κάτω απ' την επίδραση τής σημερινής Ιδεαλιστικής αντίδρασης. Πρὸς τὸ παρὸν θὰ πῶ μονάχα αὐτό : ἡ συντηρητικὴ καὶ πολλὰς φορές ἀντιδραστικὴ νοοτροπία τῶν πρώτων ρεαλιστῶν δὲν τοὺς ἐμπόδισε νὰ παρατηρήσουν προσεχτικὰ τὸ περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖο ζοῦσαν καὶ νὰ δημιουργήσουν ἔργα μεγάλης καλλιτεχνικῆς ἀξίας. Αὐτὴ τους ἡ νοοτροπία, ὡστόσο, στένεψε σημαντικὰ τὸ ὄπτικόν τους πεδίο.

Γυρνώντας μ' ἐχθρότητα τὴν πλάτη στὸ μεγάλο κίνημα χειραφέτησης τοῦ καιροῦ τους, ἀπόκλεισαν ἀπ' τὸν ἀριθμὸ τῶν «μαστοδόγων» καὶ τῶν «κροκοδείλων» ποὺ παρατηροῦσαν τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα «πειραματόζωα», ὅσον ἀφορᾷ τὸν πλοῦτο τῆς ἐσωτερικῆς τους ζωῆς. Ἡ ἀντικειμενικὴ τους στάση ἀπέναντι στὸ περιβάλλον ποὺ μελετοῦσαν ἔδειχνε στὴν πραγματικότητα μιὰ ὀλοκληρωτικὴ ἔλλειψη συμπάθειας. Δὲν μπορούσαν, βέβαια, νὰ συμπαθήσουν αὐτὸ ποὺ — ἐξ αἰτίας τοῦ συντηρητισμοῦ τους — ἔμενε σὰν μοναδικὸ ἀντικείμενο τῆς παρατήρησής τους : οἱ «εὐτελεῖς σκέψεις» καὶ τὰ «εὐτελῆ πάθη» ποὺ βγαίνουν ἀπ' τὸ «βρωμερὸ βοῦρκο» τῆς καθημερινῆς ἀστικῆς ὑπαρξῆς. Ἀλλὰ ἡ ἔλλειψη συμπάθειας γιὰ τὰ παρατηρούμενα ἀντικείμενα τοὺς ἔκαμε μοιραία νὰ χάσουν γρήγορα ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ εἶχαν γι' αὐτά.

Ὁ νατουραλισμὸς, ποὺ αὐτοὶ εἶχαν βάλει τὰ πρώτα του θεμέλια μὲ τὶς ἀξιοσημεῖωτες δημιουργίες τους, βρέθηκε γρήγορα, ὅπως εἶπε ὁ Ὑσμάν, σ' «ἓνα ἀδιέξοδο, σὲ μιὰ τυφλὴ σύραγμα». Ὁ νατουραλισμὸς, λέει ὁ Ὑσμάν, μπορούσε νὰ καταστήσει τὸ κάθε τι — ἀκόμα καὶ τὴ σφιλίδα — ἀντικείμενο τῆς μελέτης του (ιδεὲς τὸ μυθιστόρημα τοῦ Βέλγου Ταμπαράν, τὰ *Μιάσματα τοῦ ἔρωτα*). Τὸ ἐργατικὸ κίνημα τῆς ἐποχῆς, ὡστόσο, τοῦ ἦταν ἀπόλυτα ξένο. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ὁ Ζολὰ ἔγραψε τὸ *Ζερμινάλ*. Ἀλλὰ χωρὶς νὰ μιλήσουμε γιὰ τὶς ἀδύνατες πλευρὲς αὐτουνοῦ τοῦ μυθιστορημάτος, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι, ἂν ὁ Ζολὰ ἀρχίζε — ὅπως κι' ὁ ἴδιος τὸ λέει — νὰ κλίνει πρὸς τὸ σοσιαλισμὸ, αὐτὸ ποὺ ὀνόμασαν πειραματικὴ του μέθοδο δὲν τοῦ ἐπέτρεψε ποτὲ νὰ μελετήσει καὶ νὰ σκιαγραφήσει κατὰ τρόπο καλλιτεχνικὸ τὰ μεγάλα κοινωνικὰ κινήματα.

Ἡ μέθοδος αὐτὴ ἦταν στενὰ δεμένη μὲ τὴν ὑλιστικὴ αὐτὴ ἰδεολογία ποὺ ὁ Μάρξ ὀνόμασε ὑλιστικὸ νατουραλισμὸ καὶ ποὺ δὲν κατανοεῖ ὅτι οἱ ἐνέργειες, οἱ κλίσεις, ἡ καλαισθησία καὶ οἱ πνευματικὲς συνήθειες τοῦ κοινωνικοῦ ἀνθρώπου δὲν μπορούν νὰ ἐξηγηθοῦν ἐπαρκῶς ἀπ' τὴ φυσιολογία ἢ τὴν παθολογία γιατί διαμορφώνονται ἀπ' τὶς κοινωνικὲς συνθήκες καὶ σχέσεις. Οἱ

καλλιτέχνες πού ήταν πιστοί σ' αυτή τή μέθοδο μπορούσαν να μελετήσουν και ν' αναπαραστήσουν τὰ «μαστίδοντα» καί τούς «χροκοδείλους» τους σάν άτομα, άλλα όχι σάν μέλη ενός μεγάλου συνόλου.

Αυτό ένοιωθε ο Ύσμάν όταν είπε πώς ο νατουραλισμός είχε φτάσει σ' αδιέξοδο και δεν του έμενε πιά παρά ν' αφηγηθεί άκόμα μιá φορά «τή μοιχεία τής μπακάλισσας με τον ταβερνιάρη τής γωνίας».

Η ιστορία αυτή θα μπορούσε να έχει ενδιαφέρον αν φώτιζε μιá ορισμένη πλευρά τών κοινωνικών σχέσεων, όπως συνέβη με τον ραύσικο ρεαλισμό. Άλλά απ' τούς Γάλλους ρεαλιστές έλειπε κάθε κοινωνικό ενδιαφέρον. Γι' αυτό κι η αφήγηση τής «μοιχείας τής μπακάλισσας με τον ταβερνιάρη τής γωνίας» έχασε μοιραία στο τέλος κάθε ενδιαφέρον, έγινε άνιαρη και στο κάτω κάτω συχαμερή.

Στά πρώτα του έργα — π. χ. στο μυθιστόρημά του οί *Άδελφές Βατάο* — ο Ύσμάν παρουσιάζεται ο ίδιος σάν καθαρός νατουραλιστής. Βαρίθηκε ώστόσο να περιγράφει «τά έπτά θανάσιμα άμαρτήματα» (αυτά είναι τά λόγια του αυτούσια) κι έγκατάλειψε τόν νατουραλισμό, πετώντας — όπως λένε οί Γερμανοί — έξω απ' τόν λουτρό και τόν παιδί και τόν νερό.

Στό παράξενο μυθιστόρημά του *Άπ' τήν Άνάποδη*, πού αν και καταντάει κάποτε άνιαρό είναι πολύ διδαχτικό, ο Ύσμάν παρουσίασε, ή μάλλον «σύνθεσε», κάτω απ' τά χαρακτηριστικά του Ντεζ Έσέντ, τόν πορτραίτο ενός είδους υπεράνθρωπου — στην πραγματικότητα έναν τύπο άριστοκράτη όλότελα έκφυλισμένο — πού ο τρόπος τής ζωής του παρουσιαζόταν σάν ή άπόλυτη αντίθεση στη ζωή του «ταβερνιάρη» καί τής «μπακάλισσας».

Τό είδος αυτό δείχνει άκόμη μιá φορά τήν όρθότητα τής σκέψης αυτής του Λεκόντ ντε Λίλ, ότι «έκει πού δεν υπάρχει πραγματική ζωή, ή προσπάθεια τής ποίησης είναι να δημιουργήσει μιá ιδεώδη ζωή». Άλλά ή ιδεώδης ζωή του Ντεζ Έσέντ στερεΐται τόσο πολύ από ανθρώπινο περιεχόμενο, ώστε ή δημιουργία του δεν πρόσφερε καμμιά διέξοδο. Τότε ο Ύσμάν στράφηκε πρós τόν μυστικισμό, πού παρουσίαζε μιá «ιδεώδη» διέξοδο από μιá κατάσταση απ' τήν όποία ήταν άδύνατο να ξεφύγει κανείς παίρνοντας τόν δρόμο του «πραγματικού». Η διέξοδος αυτή ήταν όλότελα φυσική. Κοιτάχτε όμως τίς συνέπειές της: απ' τή στιγμή πού ο καλλιτέχνης θα γίνει μυστικιστής δεν παραμελεί τόν ιδεολογικό περιεχόμενο, άλλα του δίνει ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα. Ο μυστικισμός είναι κι αυτός μιá ιδεολογία, μιá ιδεολογία σκοτεινή, άμορφη σάν τήν όμίχλη, πού βρίσκεται σε

θανάσιμη ρήξη με τὴ λογικὴ. Ὁ μουσικιστὴς εἶν' ἔτοιμος ὄχι μονάχα ν' ἀφηγηθῆι, μὰ ν' ἀποδείξει. Αὐτὸ ὅμως ποῦ ἀφηγείται εἶναι «ἀσυνεπές» καὶ παίρνει σὰ βάση τῶν ἀποδείξεων του τὴν ἴδια τὴν ἀρνησὴ τῆς λογικῆς.

Τὸ παράδειγμα τοῦ Ὑσμάν εἶναι μιὰ νέα ἀπόδειξη πὼς τὸ ἔργο τέχνης δὲν μπορεῖ νὰ στερεῖται ὁλότελα ἀπὸ ἓνα ὁποιοδήποτε ἰδεολογικὸ περιεχόμενον· μὰ ὅταν ὁ καλλιτέχνης μένει ξένος στὰ πρὸ σημαντικὰ κοινωνικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς του, οἱ ἰδέες ποῦ ἐκφράζει στὰ ἔργα του χάνουν πολὺ ἀπ' τὴ βαθειὰ ἀξία τους. Καὶ τότε αἰγούρα τὰ ἔργα του ξεπέφτουν.

Τὸ γεγονός αὐτὸ εἶναι τόσο σημαντικὸ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης καὶ τῆς λογοτεχνίας, ποῦ θὰ τὸ ἐξετάσουμε ἀπ' ὄλες τὶς πλευρὰς του. Ἀλλὰ πρὶν τὸ ἐπιχειρήσουμε, ἄς δοῦμε ποῦ φτάσαμε.

Ἡ τάση «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» γεννιέται κι' ἀντρειώνεται ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει δίχως διέξοδο διάσταση ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες καὶ στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον ποῦ τοὺς περιστοιχίζει. Ἡ διάσταση αὐτὴ ἐπιδρᾷ εὐνοϊκὰ πάνω στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία ἐφ' ὅσον βοηθεῖ τὸν καλλιτέχνη νὰ ὑψωθῆι πάνω ἀπ' τὸ περιβάλλον του. Παράδειγμα: ἡ περίπτωση τοῦ Πουσκίν τὴν ἐποχὴ τοῦ Νικολάου τοῦ 1ου, ἡ περίπτωση τῶν ρομαντικῶν, τῶν παρνασιακῶν καὶ τῶν πρώτων Γάλλων ρεαλιστῶν. Θὰ μπορούσαμε παραθέτοντας κι' ἄλλα παραδείγματα ν' ἀποδείξουμε πὼς πάντα αὐτὸ συνέβαινε ὅπου ὑπῆρχε ἡ παραπάνω διάσταση.

Οἱ ρομαντικοί, ὥστόσο, κι' οἱ παρνασιακοί κι' οἱ ρεαλιστὲς ποῦ ἐξεγείρονταν ἀπ' τὴ χυδαιότητα τῶν ἠθῶν τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος μέσα στὸ ὅποιο ζοῦσαν, διόλου δὲν ἐξεγείρονταν ἀπ' τὶς κοινωνικὲς σχέσεις ποῦ παράγωγοί τους ἦταν τὰ χυδαῖα αὐτὰ ἠθῆ. Ἀντίθετα, ὅσο κι' ἂν καταριόνταν τοὺς «μπουρζουάδες», ἦταν ὅλοι τους στενὰ δεμένοι μετὰ τὸ «ἀστικὸ καθεστῶς» στὴν ἀρχὴ ἐνστικτώδεια κι' ὕστερα μετὰ πλήρη συνείδηση τοῦ πράγματος. Ὅσο περισσότερο ἀναπτύσσονταν στὴ Νέα Εὐρώπῃ τὸ ἀπελευθερωτικὸ κίνημα ἐναντίον τῆς ἀστικῆς διάφθρωσης τῆς κοινωνίας, τόσο περισσότερο συνειδητὰ προσκολλούνταν κι' οἱ Γάλλοι ὁπαδοὶ τῆς «τέχνης γιὰ τὴν τέχνη» στὴν ἀστικὴ κοινωνία καὶ δὲν μπορούσαν πιά νὰ μένουν ἀδιάφοροι ἀπέναντι στὶς ἰδέες ποῦ ἐκφράζαν στὰ ἔργα τους. Ἦταν τέτοια, ὥστόσο, ἡ τύφλωσή τους ἀπέναντι στὸ νέο ρεῖμα ποῦ ἔτεινε ν' ἀνανεώσῃ ἀπ' τὸ βάθος τῆς τὴν κοινωνικὴ ζωὴ, ποῦ τὰ ἔργα τους γίνονταν ἀναγκαστικὰ σφαλῆρα, στενοκέφαλα, μονόπλευρα καὶ τὸ περιεχόμενό τους μειώνονταν. Φυσικὴ συνέπεια γιὰ τὸ γαλλικὸ ρεαλισμὸ ἦταν μιὰ κατάστασις δίχως διέξοδο ποῦ γέννησε παρακμασμένα

ρεύματα κι' έρριξε σ' ένα μυστικισμό συγγραφείς που άλλοτε ανήκαν στη νατουραλιστική σχολή.

Για να τελειώνουμε, θα προσθέσω μονάχα δυο λόγια σχετικά με τον Ποϋσκιν.

"Όταν ο «ποιητής» του χτυπάει με τὰ λόγια του τὸν «ὄγλο», οἱ στίχοι του εἶναι γεμάτοι ὀργή, ἀλλὰ — ὅ,τι κι' ἂν λέει ὁ Δ. Ι. Πισσάρεφ — δὲν ἔχουν κανένα ἴχνος χυδαιότητας. Ὁ ποιητής κατηγορεῖ τὸ πλῆθος τῶν ἀγροίκων — γιατί σ' αὐτὸ ἀπευθύνεται κι' ὄχι στὸν ἀληθινὸ λαὸ που τὴν ἐλοχὴ ἐκείνη ἦταν ὀλότελα ἔξω ἀπ' τὸ ὀπτικὸ πεδίο τῆς ρούσικης λογοτεχνίας — νὰ προτιμᾶει τὸ «τρασκάλι» του ἀπ' τὸν Ἀπόλλωνα τοῦ Μπελβεντέρε. Θέλει νὰ πει μ' αὐτὸ πὼς δὲν μπορεῖ ν' ἀνεχθεῖ τὸ πεζὸ πνεῦμα τοῦ πλῆθους. Αὐτὸ εἶν' ὄλο. Ἄν ἀρνιέται νὰ γίνεῖ ὀδηγὸς τοῦ πλῆθους, αὐτὸ σημαίνει πὼς ἔλαψε νὰ στηρίζεῖ σ' αὐτὸ ἐλπίδες. Δὲν ἔχει ὅμως ἴχνος ἀντιδραστικοῦ πνεύματος. Αὐτὴ εἶναι ἡ τεράστια ἀνωτερότητα τοῦ Ποϋσκιν πάνω στους ἄλλους ὑπερασπιστὲς τῆς θεωρίας «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», σὰν τὸν Θ. Γκωτιέ π.χ. Ἀυτὴ, ὡστόσο, ἡ ἀνωτερότητα εἶναι σχετικὴ. Ὁ Ποϋσκιν δὲν περιγελοῦσε τοὺς ὀπαδοὺς τοῦ Σαῖν-Σιμόν ἴσως νὰ μὴν εἶχε ποτὲ του ἀκούσει νὰ μιλοῦν γι' αὐτοὺς. Ἦταν τίμιος καὶ γενναϊόκαρδος ἄνθρωπος.

"Όσο τίμιος, ὅμως, καὶ γενναϊόκαρδος κι' ἂν ἦταν, ἀπ' τὰ μικρὰ του χρόνια εἶχαν κατασταλάξει μέσα του ὀρισμένες ταξικὲς προκαταλήψεις. Ἡ κατάργηση τῆς ἐκμετάλλευσης τῆς μιᾶς τάξης ἀπ' τὴν ἄλλη τοῦ φαινοτὰν σίγουρα σὰν μιὰ παράλογη κι' ἀπραγματοποίητη οὐτοπία. Ἄν κανεῖς τοῦ ἔδειχνε τίποτε πρακτικὰ σχέδια γιὰ τὴν ἐπίτευξη αὐτῆς τῆς κατάργησης ἢ ἀκόμα πιὸ πολὺ ἂν αὐτὰ τὰ σχέδια κάναν στὴ Ρωσία τὸ θόρυβο πὸν ἔκαναν στὴ Γαλλία τὰ σχέδια τοῦ Σαῖν-Σιμόν, δίχως καμμιάν ἀμφιβολία θὰ τὰ χτύπαγε μὲ πικρόχολα πολεμικὰ ἄρθρα καὶ μὲ δηχτικὰ ἐπιγράμματα. Ὅρισμένες ἀπ' τὶς παρατηρήσεις του — στὸ ἄρθρο «Σκέψεις τοῦ ταξιδιοῦ» — πάνω στὴν προνομιοῦχα κατάσταση τοῦ ρώσου χωρικοῦ, πὸν ἀκόμα ἦταν δοῦλος, σὲ σύγκριση μὲ τὴν κατάσταση τοῦ ἐργάτη στὴ δυτικὴ Εὐρώπη, μᾶς ἐπ'τρέπουν νὰ σκεφτοῦμε πὼς ὁ ἔξυπνος Ποϋσκιν στοχαζόταν τὸ ζήτημα τόσο σφαιερὰ, ὅσο τουλάχιστον κι' ὀλιγότερο ἔξυπνος ἀπ' αὐτὸν Γκωτιέ.

Εἶναι μιὰ παλιὰ κι' ὅμως πάντα νέα ἱστορία.

"Όταν μιὰ τάξη ζεῖ ἀπ' τὴν ἐκμετάλλευση μιᾶς ἄλλης τάξης κατώτερῆς τῆς στὴν ὀικονομικὴ κλίμακα κι' ὅταν αὐτὴ ἡ τάξη καταχτήσῃ μιὰ ἀπόλυτη δεσποζούσα θέση στὴν κοινωνία, τότε ἡ πορεία πρὸς τὰ μπρὸς σημαίνει γι' αὐτὴ κατάρπωση. Ἔτσι

ξηγείται αυτό το από πρώτη άποψη ακατάληπτο κι' άπίστευτο φαινόμενο: στις οικονομικά καθυστερημένες χώρες ή ιδεολογία των τάξεων που δεσπόζουν βρίσκεται συχνά σε άνώτερο επίπεδο άπ' την ιδεολογία των ίδιων τάξεων στις έξελιγμένες χώρες.

Ή σημερινή Ρωσία έχει φτάσει σ' αυτό το στάδιο οικονομικής ανάπτυξης, στο όποιο οι όπαδοί της θεωρίας «ή τέχνη για την τέχνη» γίνονται συνειδητοί υπερασπιστές ένός κοινωνικού καθεστώτος που βασίζεται στην έκμετάλλευση μιās τάξης άπό μιάν άλλη. Γι' αυτό άκριβώς σήμερα στη χώρα μας λέγονται και γράφονται τόσες, καθαρά αντιδραστικές άπό κοινωνική άποψη, άνοησίες στ' όνομα της «άπόλυτης άυτονομίας της τέχνης».

Εύτυχώς για τον Πούσκιν, τὰ πράγματα δέν είχαν φτάσει σ' αυτό το σημείο όταν ζούσε.

Είπα παραπάνω πώς δέν υπάρχει έργο τέχνης που νά μὴν έχει ένα κάποιο ιδεολογικό περιεχόμενο. Πρόσθεσα πώς ή όποια-δήποτε ιδέα μπορεί νά χρησιμεύσει σά βάση ένός έργου τέχνης και πώς μόνο ό,τι έννοεί την προσέγγιση των ανθρώπων άναμεσα τους μπορεί νά έμπνεύσει άληθινά τον καλλιτέχνη. Τά όρια αυτής της προσέγγισης δέν καθορίζονται άπ' τον ίδιο τον καλλιτέχνη, άλλ' άπ' το επίπεδο μόρφωσης της κοινωνικής όμάδας στην όποία άνήκει. Και σε μιá ταξική κοινωνία έξαρτιώνται τόσο άπ' τις σχέσεις ανάμεσα στις τάξεις, όσο κι' άπ' το βαθμό ανάπτυξης της κάθε μιās τους τή δεδομένη στιγμή. Όταν ή αστική τάξη πάλευε άκόμα για νά λευτερωθεί άπ' το ζυγό της άριστοκρατίας και του άνώτερου κλήρου, δηλαδή όταν αυτή ή ίδια ήταν μιá έπαναστατική τάξη, ύποστηρίζονταν στον άγώνα της άπ' όλη την εργαζόμενη μάζα που σχημάτιζε μαζί της μιá και μόνη «τρίτη τάξη». Τότε οι προοδευτικοί άστοι ιδεολόγοι ήταν ταυτόχρονα οι προοδευτικοί ιδεολόγοι «όλάκερου του έθνους, έκτός των προνομιούχων». Μ' άλλα λόγια, οι δυνατότητες αυτής της προσέγγισης ανάμεσα στους ανθρώπους, που έννοούσαν τὰ έργα των άστών καλλιτεχνών, ήταν σχετικά πολύ μεγάλες. Άλλ' όταν τὰ συμφέροντα της αστικής τάξης πάψανε νά συμπίπτουν με τὰ συμφέροντα των εργαζομένων κι' ιδιαίτερα όταν ήρθαν σ' αντίθεση με τὰ συμφέροντα του προλεταριάτου, τότε αυτόματα κι' οι δυνατότητες προσέγγισης μειώθηκαν σημαντικά.

Ένας φιλάργυρος, λέει ό Ράσκιν, δέν μπορεί νά τραγουδήσει το χάσιμο των σκούδων του: έφτασε ό καιρός που ή πνευματική κατάσταση της αστικής τάξης πάει νά ταυτιστεί με την κατάσταση του φιλάργυρου που κλαίει το χάσιμο των θησαυρών του. Με μόνη τή διαφορά πώς ό φιλάργυρος κλαίει γιατί έχασε

πραγματικά λεφτά, ἐνῶ ἀστική τάξη χάνει τὴν πνευματικὴ τῆς ἡσυχία μὲ τὸν ἐφιάλητὴ τῆς μελλοντικῆς τῆς ἐκμηδένισης.

«Μὲ τὴν καταπίεση, ὅπως εἶπα, ἀναφέροντας τὰ λόγια τοῦ Ἐκκλησιαστή, ὁ φρόνιμος γίνεται τρελλός». Ὁ φόβος νὰ χάσουν τὴ δυνατότητα νὰ καταπιέζουν τοὺς ἄλλους, μπορεῖ νὰ ἐξασκήσει πάνω στοὺς φρόνιμους (ἀκόμα καὶ στοὺς φρόνιμους!) μιὰ τὸ ἴδιο καταστρεπτικὴ ἐπίδραση. Οἱ ἰδεολογίες τῆς δεσπόζουσας τάξης χάνουν τὴν πραγματικὴ ἀξία τους, ὅσο ἡ τάξη αὐτὴ πλησιάζει στὴν παρακμὴ τῆς. Ἡ τέχνη ποὺ γεννιέται ἀπ' τὶς κωκυταχίες τῆς, εἶναι βουτηγμένη στὴν παρακμὴ.

Σκοπὸς τῶν παρακάτω σελίδων εἶναι ἡ συμπλήρωση τῶν προηγουμένων, προκειμένου ἀκόμη νὰ ἐξεταστοῦν μερικὰ ὀλοφάνερα συμπτώματα τῆς σημερινῆς παρακμῆς τῆς ἀστικῆς τέχνης.

Εἶδαμε ὅτι ὁ μυστικισμὸς φανερώθηκε στὴ σύγχρονη γαλλικὴ λογοτεχνία ὅταν ἀκριβῶς οἱ συγγραφεῖς διαπίστωσαν πὼς δὲν μποροῦσαν πιά ν' ἀρκεστοῦν στὸ δίχως περιεχόμενο ἔφος, δίχως δηλαδὴ ἰδέες· παρέμειναν ὡστόσο ἀνίκανοι νὰ κατανοήσουν τὶς μεγάλες ἀπελευθερωτικὲς ἰδέες τοῦ καιροῦ μας. Ἀλλὰ τόσο ἡ διαπίστωσή τους, ὅσο κι' ἡ ἀνικανότητά τους εἶχαν ἄλλες συνέπειες ποῦ, ὄχι λιγότερο ἀπ' τὸ μυστικισμό, μείωσαν τὴν πραγματικὴ ἀξία τῶν ἔργων τέχνης.

Ὁ μυστικισμὸς εἶναι ὁ ἀσυμφιλίωτος ἐχθρὸς τῆς λογικῆς. Ἀλλὰ ἐχθροὶ τῆς λογικῆς δὲν εἶναι μόνο οἱ ὀπαδοὶ τοῦ μυστικισμοῦ. Εἶναι κι' ὅλοι αὐτοὶ ποῦ, γιὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο λόγο, μὲ τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο μέσο, ὑποστηρίζουν μιὰ σφαλερῆ ἰδέα. Κι' ὅταν μιὰ σφαλερῆ ἰδέα μπεῖ σὰ βάση ἐνὸς ἔργου τέχνης, τὸ παραγεμίζει μὲ τέτοιες ἀντιθέσεις ποῦ ἀναγκαστικὰ βλάπτουν τὴν αἰσθητικὴ ἀξία τοῦ ἔργου. Σὰν παράδειγμα θ' ἀναφέρω τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Κνουτ Χάμσουν: *Στὸ κατώφλι τῆς βασιλείας*. Ἡρωας τοῦ ἔργου εἶν' ἓνας νέος συγγραφέας, ὁ Ἰβάρ Καρένο, ποῦ, ἂν δὲν ἔχει ἐξαιρετικὸ ταλέντο, εἶναι τουλάχιστο φανατισμένος στὸ ἔπακρο. Αὐτοδιαφημίζεται σὰν ἓνας ἀνθρώπος «μὲ λεύτερες ἰδέες σὰν τὸ πουλί». (Ὁ ἀναγνώστης ὡς μὲ συχωρέσει, ποῦ θὰ ἐπανέλθω ἀργότερα).

Καὶ πάνω σὲ ποιά ζητήματα γράφει αὐτὸς ὁ «λεύτερος σὰν τὸ πουλί» στοχαστής; Πάνω στὴν «ἀντίσταση» καὶ στὸ «μῖσος». Σὲ ποιὸν συμβουλεύει τοὺς θεατῆς ν' ἀντισταθοῦν; Ποιὸν πρέπει νὰ μισήσουν; Τοὺς συμβουλεύει ν' ἀντισταθοῦν στὴν ἐργατικὴ τάξη. Διδάσκει τὸ μῖσος κατὰ τῶν ἐργαζομένων. Δὲν νομίζετε πὼς πρόκειται γιὰ ἓνα ἥρωα ὀλότελα νέου τύπου; Ἐνα ἥρωα ποῦ ἐλάχιστα καὶ σπάνια, γιὰ νὰ μὴ πῶ καθόλου, συναντᾶμε στὴ λογοτεχνία; Εἶναι φανερὸ πὼς αὐτὸς ποῦ κηρύσσει τὴν

άντισταση στην άνοδο της εργατικής τάξης, είναι ένας άστος ιδεολόγος. Ο Ίβάρ Καρένο, ωστόσο, θεωρεί τον έαυτό του και θεωρείται απ' το δημιουργό του, τον Κνουτ Χάμσουν, σαν ένας πολὺ μεγάλος επαναστάτης.

Ξέρουμε κι' όλας, απ' το παράδειγμα τών πρώτων Γάλλων ρομαντικῶν, πὸς υπάρχουν όρισμένες «επαναστατικές» πνευματικές καταστάσεις, πὸν τὸ διακριτικὸ τους χαρακτηριστικὸ είναι ὁ συντηρητισμὸς τους. Ὁ Θ. Γκωτιέ μισοῦσε τοὺς «άστους», πρῶγμα πὸν δὲν τὸν ἐμπόδιζε νὰ κεραυνοβολεῖ ὄλους αὐτοὺς πὸν διακήρυσσαν πὸς ἦταν καιρὸς πιά νὰ καταλυθοῦν οἱ ἀστικές σχέσεις στὴν κοινωνία. Στ' ἀλήθεια, ὁ Ίβάρ Καρένο φαίνεται σάν ένας πνευματικὸς ἀπόγονος τοῦ ξακουστοῦ Γάλλου ρομαντικοῦ.

Ἄλλ' ὁ ἀπόγονος πῆγε πὸ μακρὰ απ' τὸν πρόγονο. Μισεῖ συνειδητὰ αὐτὸ πὸν ὁ Γκωτιέ ἐχθρεύεταν ἐνστικτωδῶς (1)

1. Μιλῶν γιὰ τὸν καιρὸ πὸν ὁ Γκωτιέ δὲν φοροῦσε ἀκόμα τὸ περιβόητο κόκκινο γιλέκο. Ἀργότερα, π.χ. στὸν καιρὸ τῆς Κομμῦνας τοῦ Παρισιοῦ, στάθηκε συνειδητὸς — καὶ πὸσο λυσσασμένως! — ἀντίπαλος τοῦ κινήματος χειραφέτησης τῆς εργατικῆς τάξης. Μποροῦμε ἄλλωστε νὰ ποῦμε πὸς κι' ὁ Φλωμπέρ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σάν ἰδεολογικὸς πρόδρομος τοῦ Κνουτ Χάμσουν κι' ἴσως - ἴσως μὲ μεγαλύτερη συνέπεια. Βρίσκουμε σ' ἕνα απ' τὰ σημειωματάρια του τίς παρακάτω ἐξισορμενιότες γραμμές: «Ὁ Προμηθεὺς σήμερα θάπρεπε νὰ ξεσηκωθεί ὄχι ἐναντίον τοῦ θεοῦ, ἀλλὰ ἐναντίον τοῦ λαοῦ, τοῦ νέου αὐτοῦ θεοῦ. Τίς παλιές θρησκευτικὲς φεουδαρχικὲς καὶ μοναρχικὲς τυραννίες διαδέχτηκε μιὰ ἄλλη, πὸ λεπτή, ἀδιέξοδη κι' ἐπιβλητικὴ, πὸν σὲ λίγο καιρὸ δὲν θάφήσει ὄτε γωνιά τῆς γῆς λεύτερη.» (Λουὶ Μπερτρὰν, «Τὰ σημειωματάρια τοῦ Φλωμπέρ» Παρίσι 1923).

Στὸ γράμμα του πρὸς τὴν Γεωργία Σάνδη, μὲ ἡμερομηνία 8 τοῦ Σεπτεμβρίου 1871, ὁ Φλωμπέρ γράφει: «Νομίζω πὸς τὸ πλῆθος, τὸ κοπάδι, θάναί πάντα μισητό. Τὸ μόνον σημαντικό πὸν ἔπαρχει σ' αὐτὸ τὸν κόσμον εἶναι μερικὰ πνεύματα, πάντα τὰ ἴδια, πὸν περνοῦν τὴν δάδα ἀπὸ χέρι σὲ χέρι.»

Στὸ ἴδιο γράμμα περιέχονται κι' οἱ γραμμές πὸν ἀναφέρουμε παραπάνω σχετικὰ μὲ τὴν καθολικὴ ψηφοφορία πὸν εἶναι ἡ «ντροπὴ τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος» (Φλωμπέρ: «Ἀλληλογραφία» 1869 - 1880, Παρίσι 1910).

Σ' αὐτὲς τίς γραμμές τοῦ Φλωμπέρ, ὁ Ίβάρ Καρένο θά μπορούσε ν' ἀναγνωρίσει τίς ἴδιες του τίς σκέψεις «λεύτερες σάν τὸ πουλί». Κι' ὅμως οἱ ἰδέες αὐτὲς δὲν βρῆκαν ἀμείση ἐκφραση στὰ μυθιστορήματα τοῦ Φλωμπέρ. Ἡ πάλη τών τάξεων στὴ σύγχρονη κοινωνία ἔπρεπε νὰ πάρει μιὰ μεγάλη ἀνάπτυξη, πρὶν νὰ γουίσουν οἱ ἰδεολόγοι τῆς δεσπόζουσας τάξης τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφράσουν στὴ λογοτεχνία τὸ μίσος τους γιὰ τοὺς πόθους χειραφέτησης τοῦ «λαοῦ». Τότε, δὲν μπορούσαν πιά νὰ ὑποστηρίζουν τὴν «ἀπόλυτη ἀὐτονομία» τών ἰδεολογῶν. Ἐπρεπε ἀντίθετα νὰ τοὺς δώσουν ἕνα ἀκριβὴ σκοπὸ νὰ τίς χρησιμοποιήσουν δηλ. σάν πνευματικὸ ὄργανο στὴν πάλη τους, ἐναντίον τῆς εργατικῆς τάξης. Ἄλλὰ θά τὰ ξαναποῦμε πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα.

"Αν οί ρομαντικοί είναι συντηρητικοί, ὁ Ίβάρ Καρένο είναι ἀντιδραστικός τοῦ χειρότερου φρεσάματος. Κι' ἀκόμα είναι ἕνας οὐτοπιστής τοῦ εἶδους ἀγρίου «πομπέσταϊκ» τοῦ Στσένριν. Θέλει νὰ ξεκάνει τοὺς ἐργάτες, ὅπως ὁ ἄλλος ἤθελε νὰ ξεκάνει τοὺς μουζίκους. Ἡ οὐτοπία αὐτὴ ἀγγίζει τὰ ἔσχατα ὄρια τοῦ κωμικοῦ. Ὅλες, ἄλλωστε, οἱ «λεύτερες σὰν τὸ πουλί» ιδέες τοῦ Ίβάρ Καρένο φτάνουν στὸν ἄκρο παραλογισμό.

Ἡ ἐργατικὴ τάξη τοῦ φαίνεται σὰ μιὰ τάξη ποὺ ἐκμεταλλεύεται τὶς ἄλλες τάξεις τῆς κοινωνίας. Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ σφαιερὴ ἀπ' ὅλες τὶς «λεύτερες σὰν τὸ πουλί» ιδέες τοῦ Ίβάρ Καρένο. Καὶ τὸ δυστύχημα εἶναι πὼς κι' ὁ ἴδιος ὁ Κνουτ Χάμσον φαίνεται νὰ ἀνιμερίζεται τῇ σφαιερῇ γνώμῃ τοῦ ἡρώα του. Ὁ Καρένο παθαίνει ὅλες τὶς κακοτυχίες μόνο καὶ μόνο γιὰτὶ μισεῖ τοὺς ἐργαζομένους καὶ τοὺς «ἀντιστέκεται». Ἔτσι δὲν θὰ καταφέρει νὰ πᾶρει τὴ θέση τοῦ καθηγητῆ ποὺ ἐπιζητεῖ κι' οὔτε θὰ μπορέσει νὰ ἐκδόσει τὸ βιβλίον του. Μὲ δυὸ λόγια, ὑφίσταται ὅλες τὶς δυνατὲς καταδιώξεις ἀπὸ μέρους τῶν ἀστῶν ποὺ ἀνάμεσα τοὺς ζεῖ καὶ δοᾷ. Μὰ σὲ ποιὸ μέρος τοῦ κόσμου, σὲ ποιὰν οὐτοπικὴ χώρα κατοικεῖ, λοιπόν, αὐτὴ ἡ ἀστικὴ τάξη, ποὺ τιμωρεῖ τόσο σκληρὰ τὴν «ἀντίσταση» στοὺς ἐργαζομένους; Μιὰ τέτοια ἀστικὴ τάξη πουθενά, ποτὲ δὲν ὑπῆρξε κι' οὔτε μπορεῖ νὰ ὑπάρξει. Ὁ Κνουτ Χάμσον ἔβαλε τὴν βάση τοῦ ἔργου του μιὰ ἰδέα ποὺ βρῖσκεται σ' ἀπόλυτην ἀντίθεση μὲ τὴν πραγματικότητα. Κι' αὐτὸ ζημιώνει τὸ ἔργο τόσο, ποὺ τὸ κοινὸ ξεσπᾶ σὲ γέλια στὰ μέρη ἀκριβῶς ὅπου ὁ συγγραφέας θέλησε νὰ δώσει τραγικὸ τόνο στὸ ἔργο του.

Ὁ Κνουτ Χάμσον ἔχει πολὺν ταλάντο, μὰ κανένα ταλάντο δὲν μπορεῖ νὰ καταξιώσει σὰν ἀληθινὸ αὐτὸ ποὺ εἶναι τὸ ἀντίθετο τῆς ἀλήθειας. Τὰ πολὺν μεγάλα ἐλαττώματα τοῦ δράματος *Στὸ κατώφλι τῆς βασιλείας* εἶναι φυσικὴ συνέπεια τῆς ἀπόλυτης ψευτιάς τῆς βασικῆς του ιδέας. Ἡ βασικὴ αὐτὴ ἰδέα εἶναι ψεύτικη γιὰτὶ ὁ συγγραφέας εἶναι ἀνίκανος νὰ νοιώσει τὸ νόημα τῆς πάλης τῶν τάξεων στὴ σημερινὴ κοινωνία, πάλης ποὺ βρῖσκει στὸ δράμα του μόνο μιὰ λογοτεχνικὴ ἀπήχηση.

Ὁ Κνουτ Χάμσον δὲν εἶναι Γάλλος, ἀλλ' αὐτὸ εἶναι ἀδιάφορο. Τὸ «*Μανιφέστο*» τῶν Μάρξ καὶ Ἑγγελς πολὺ σωστὰ ἔλεγε πὼς στὶς πολιτισμένους χώρες, χάρις στὴν ἀνάπτυξη τοῦ καπιταλισμοῦ,

ἡ στενοκεφαλιά καὶ τὸ κλείσιμο στὸ καθούκι γίνονται κάθε μέρα περισσότερο ἀδύνατα γιὰ ἕνα ἔθνος· κι' ὅλες οἱ τοπικὲς καὶ ἔθνικες λογοτεχνίες σχηματίζουν μιὰ παγκόσμια λογοτεχνία.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ Κ.Τ.Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

Ὁ Χάμσον, εἰν' ἀλήθεια, γεννήθηκε κι' ἔζησε σὲ μιὰ χώρα τῆς δυτικῆς Εὐρώπης πού ἀπὸ οἰκονομικὴ ἀποψῆ δὲν εἶναι ἀπ' τὶς πιὸ ἀνεπτυγμένους. Αὐτὸ ἐξηγεῖ ὀλοφάνερα τὴν παιδιαστικὴ ἀφέλεια μὲ τὴν ὁποία ἀντιλαμβάνεται τὴν κατάστασιν τῆς ὀργανωμένης ἐργατικῆς τάξης στὴ σύγχρονῃ κοινωνία. Ὡστόσο, παρὰ τὴν οἰκονομικὴ καθυστέρησιν τῆς χώρας του, βρισκόμε στὸ ἔργο του τὸ ἴδιον μῖσος γιὰ τὴν ἐργατικὴν τάξιν καὶ τὴν ἴδια συμπάθειαν γιὰ τὴν πάλιν ἐναντίον της, πού ἐκδηλώνονται τῶρα στοὺς ἀστούς διανοούμενους στὶς πιὸ προχωρημένες χώρες.

Ὁ Ἰβάρ Καρένο εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ πολλὰ ἀντίτυπα τοῦ νιτσεικοῦ πρωτοτύπου. Καὶ τί εἰν' ὁ «νιτσεισμός»; Εἶναι μιὰ νέα ἐπιηυξημένη καὶ βελτιωμένη ἐκδοσῆ, σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς τελευταίας φάσεως τοῦ καπιταλισμοῦ, τῆς πάλης ἐναντίον τῶν «ἀστικῶν» ἠθῶν πού ξέρουμε πιά ἀπ' τὴν καλὴ καὶ πού ταυτίζεται θιαυμάσια μὲ μιὰ ἀτράνταχτη συμπάθεια γιὰ τὸ «ἀστικὸ καθιστώσ».

Εἶναι εὐκόλο νὰ βροῦμε ἓνα ἄλλο παράδειγμα στὴ σύγχρονῃ γαλλικῇ λογοτεχνία.

Ἐνας ἀπ' τοὺς πιὸ προικισμένους σύγχρονους Γάλλους θεατρικούς συγγραφεῖς καὶ — τὸ σπουδαιότερο — ἓνας ἀπ' αὐτοὺς πού ἔχουν πραγματικὰ δικὰς τούς ιδέες, εἶναι δίχως ἀμφιβολία ὁ Φρανσουά νιὲ Κυρέλ. Τὸ πιὸ ἀξιοπρόσεχτο ἀπ' τὰ ἔργα του εἶναι σίγουρα τὸ *Γεῦμα τοῦ Διονταριοῦ*, δράμα σὲ πέντε πράξεις. Τὸ ἔργο αὐτὸ — ἀπ' ὅσιν ξέρω τουλάχιστο — πολὺ λίγο προσέχτηκε ἀπ' τὴ ρούσικη κριτικὴ.

Τὸ κύριον πρόσωπον, ὁ Ζὰν νιὲ Σανσύ, γοητεύεται γιὰ μιὰ στιγμὴ, ὕστερα ἀπὸ ὀρισμένες ἐξαιρετικὰς περιστάσεις τῆς παιδικῆς του ἡλικίας, ἀπ' τὸ χριστιανικὸν σοσιαλισμὸν. Ὑστερα ἀπομακρύνεται ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὸν σοσιαλισμὸν καὶ γίνεται εὐγλωττος ὑποστηρικτὴς τῆς μεγάλης καπιταλιστικῆς παραγωγῆς. Στὴν 3ῃ σκηνῇ τῆς 4ης πράξεως, ἀπαγγέλλει ὀλάκερον λόγον γιὰ ν' ἀποδείξει στοὺς ἐργάτες ὅτι

ἡ παραγωγικὴ φιλαυτία εἶναι γιὰ τὴν ἐργαζόμενη μᾶζαν, ὅ,τι κι' ἡ φιλανθρωπία γιὰ τὸν πτωχόν: μιὰ πηγὴ εὐεργεσίας.

Καὶ καθὼς μουρμουρίζει τ' ἀκροατήριόν του, παίρνει ἀερασιγὰ - σιγὰ, καὶ μὲ μιὰ θαυμαστὴν κι' ἐντυπωσιακὴν σύγκρισιν, τοῦ ἐξηγεῖ τὸ ῥόλον τοῦ καπιταλιστῆ καὶ τῶν ἐργατῶν του στὴ σύγχρονῃ παραγωγῇ.

Όταν στὸ βάθος τῆς ἐρήμου ὁ λέοντας μὲ τοὺς βρυχηθμούς του ἀναγγέλλει πὼς βγῆκε γιὰ κυνήγι, τὰ τσακάλια τρέχουν κοπαδιαστὰ νὰ καταβροχθίσουν τ' ἀπομεινάρια τῆς σφαγῆς. Ἐπειδὴ εἶναι ἀδύναμα νὰ χτυπήσουν τὸ βούβαλο κι' ἀργοκίνητα γιὰ νὰ φτάσουν στὸ δρόμο τὰ ζαρκάδια, ὅλες τους τὶς ἐλπίδες τὶς σπυροῦν στὰ νύχια τοῦ βασιλιᾶ τῶν ζώων. Στὰ νύχια του, μ' ἀκούτε! Σὰν ἀρχίζει νὰ σκοτεινιάζει, βγαίνει ἀπ' τὴ φωλιά του σ' ἀναζήτησι τῆς λείας του... Νὰ την! Τότες, τὰ θαυμαστὰ πηδήματα, ἡ λυσσασμένη πάλη, τὰ θανάσιμα χάρδια, κι' ὕστερα τὸ βασιλικὸ τοιμπούσι κάτω ἀπ' τὸ εὐλαβικὸ βλέμμα τῶν τσακαλιῶν. Σὰν χορτάσει ὁ λέοντας, τρώνε τὰ τσακάλια. Πιστεύετε πὼς τὰ τσακάλια θὰ τρέφονταν καλύτερα ἂν ὁ λέοντας μοίραζε τὴ λεία του σὲ τόσα κομμάτια, ὅσοι ἦταν οἱ... καλεσμένοι καὶ φύλαγε γιὰ τὸν ἑαυτὸ του ἓνα μικρὸ μεζέ; Κάθε ἄλλο! Ὁ γλυκερὸς αὐτὸς λέοντας δὲν θάξιζε νὰ λέγεται λέοντας· θὰ ἦταν ἓνα ἀπ' τὰ σκυλάκια ποὺ ὀδηγοῦν τοὺς τυφλοὺς!... Ἐγώ, τὸν βλέπω νὰ σταματᾷ τὸ σφάξιμο στὸν πρῶτο ρόγγο ἀγωνίας καὶ νὰ γλύφει τὶς πληγὲς τοῦ θύματός του. Μιλήστε μου γιὰ ἓνα ζῶο ἄγριο, διψισμένο γιὰ αἷμα, ποὺ νὰ δνειρεύεται μονάχα φόνους καὶ σφαγές... αὐτὸ σὰν βρυχᾷται, τὰ τσακάλια γλύφουν μὲ ἡδονὴ τὰ χεῖλια τους.

Ὁ εὐγλωττος ρήτορας ἐπιμένει πάνω στὴν ἔννοια τῆς παραβολῆς του, ποὺ εἶναι ἀρχετὰ καθαρὴ, μὲ τὰ παρακάτω λόγια, πὶὸ σύντομα, ἀλλὰ τὸ ἴδιο ἐκφραστικά:

Ὁ βιομήχανος δημιουργεῖ τὶς ζωοδότρες πηγὲς κι' ὁ ἐργάτης ἀπορροφᾷ τὸ περισσευμά τους.

Ξέρω καλὰ πὼς ὁ συγγραφέας δὲν δεσμεύεται ἀπ' τοὺς λόγους ποὺ ἀπαγγέλλουν τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου του. Συχνά, ὅμως, ἀφήνει ν' ἀκουστῆ, μὲ τὸν ἓνα ἢ μὲ τὸν ἄλλο τρόπο, ὅ,τι σκέφτεται πραγματικὰ ὁ ἴδιος, κι' αὐτὸ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ κρίνουμε τὶς γνώμες του. Ἡ ὅλη λοιπὸν ἀνάπτυξη τοῦ ἔργου, τὸ Γ' εὔμα τοῦ Διονταριοῦ, δείχνει πὼς ὁ ἴδιος ὁ Κηρὲλ ἐπιδοκιμάζει ἀπόλυτα τὸν Ζὰν ντὲ Σανσύ ὅταν συγκρίνει τὸ βιομήχανο μὲ τὸ λιοντάρι καὶ τοὺς ἐργάτες μὲ τὰ τσακάλια. Ὅλα δείχνουν πὼς θὰ μπορούσε ὀλόψυχα νὰ ἐπαναλάβει τὰ λόγια τοῦ ἡρώα του: «Πιστεύω στὸ λιοντάρι. Ὑποκλίνομαι μπρὸς στὰ δικαιώματα ποὺ τοῦ δίνουν τὰ νύχια του». Εἶναι κι' αὐτὸς πρόθυμος νὰ δεῖ τοὺς ἐργάτες σὰν τσακάλια, ποὺ τρέφονται ἀπ' τ' ἀπομεινάρια

τῶν ἀγαθῶν πού ὁ καπιταλιστής ἀποχτά ἀπ' τῆ δουλειά τους. "Ὅπως κι' ὁ Ζάν ντέ Σανού, ἔτσι κι' αὐτός θεωρεῖ τὴν πάλη τῶν ἐργατῶν ἐναντίον τῶν ἐργοδοτῶν τους σάν τὴν πάλη τῶν ζηλόφθονων τσακάλιων ἐναντίον τοῦ πανίσχυρου λιονταριοῦ. Ἡ σύγκριση αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴ βασικὴ ἰδέα τοῦ ἔργου καὶ διαμορφώνει τὴν τύχη τοῦ κύριου ἥρωά του.

Ἡ ἰδέα αὐτὴ ὁμως δὲν περιέχει οὔτ' ἓνα μόριο ἀλήθειας. Παραμορφώνει, ἀντίθετα, τὸ πραγματικὸ νόημα τῶν κοινωνικῶν σχέσεων μέσα στὴ σύγχρονη κοινωνία, πολὺ περισσότερο ἀπ' τίς οικονομικὲς σοφιστεῖες τοῦ Μπαστιά καὶ τῶν πολυάριθμων ὁπαδῶν του, συμπεριλαμβανόμενου καὶ τοῦ Μπέμ - Μπόβερκ. Στὴν πραγματικότητα, τὰ τσακάλια δὲν κάνουν ἀπολύτως τίποτα γιὰ νὰ βροῦν τροφὴ στὸ λιοντάρι, γιὰ νὰ μπορέσουν κι' αὐτὰ νὰ ἡμερώσουν τὴν πείνι τους. Ποιός, λοιπόν, θὰ τολμοῦσε νὰ ισχυρισθῆι πὼς οἱ ἐργάτες πού ἀπασχολοῦνται σὲ μιὰν ἐπιχείρηση δὲν συμμετέχουν καθόλου μὲ τὴν παραγωγικὴ τους προσπάθεια; Ὅποιες οικονομικὲς σοφιστεῖες κι' ἂν χρησιμοποιήσει κανεὶς, εἰν' ὀλοφάνερο κι' ἀναμφισβήτητο πὼς ἡ παραγωγή ὀφείλεται στὴ δακτύλιά τους. Κι' ὁ ἐργοδότης βέβαια συμμετέχει στὴν παραγωγή, σάν ὀργανωτὴς της. Μ' αὐτὴ τὴν ἰδιότητα τοῦ ὀργανωτῆ ἀποτελεῖ μέρος τῶν ἐργατῶν. Ὅλοι μας ὁμως ἔχουμε τὴ διαφορὰ πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ μισθὸ ἑνὸς διευθυντῆ ἐργοστασίου καὶ στὸ κέρδος ἑνὸς ἰδιοχτήτη ἐργοστασίου. Ἀφαιρώντας αὐτὸ τὸ μισθὸ ἀπ' τὸ κέρδος, βρίσκουμε ἓνα ὑπόλοιπο πού προστίθεται στὸ κεφάλαιο. Τὸ ὄλο ζήτημα εἶναι, λοιπόν, νὰ μάθουμε γιὰ ποῖο λόγο αὐτὸ τὸ ὑπόλοιπο προστίθεται στὸ κεφάλαιο.

Ὅσοσο, καμμιά ἀπάντηση σ' αὐτὴ τὴν ἀπορία δὲν δίνουν οἱ εὐγλωττες περιπλανήσεις τοῦ Ζάν ντέ Σανού, γιὰτὶ αὐτός ὁ ἴδιος — μεγαλομέτοχος τῆς ἐπιχείρησης — δὲν σκέφτεται καν πὼς τὸ εἰσόδημά του δὲν δικαιολογεῖται μὲ κανένα τρόπο, ἀκόμα κι' ἂν ἀποδείχονταν σωστὴ ἡ ὀλότελα σφαλερὴ σύγκριση τοῦ ἐργοδοτῆ μὲ τὸ λιοντάρι καὶ τῶν ἐργατῶν μὲ τὰ τσακάλια: δὲν προσφέρει ἀπολύτως τίποτε στὴν ἐπιχείρηση κι' ἄρκεται νὰ εἰσπράττει κάθε χρόνο ἓνα σημαντικὸ εἰσόδημα.

Παρ' ὄλο τὸ ταλέντο του, ὁ Κυρέλ συγγενεύει δυστυχῶς μὲ τοὺς ἰδεολόγους αὐτοῦ τοῦ εἶδους. Στὴν πάλη ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς μισθοσυντηρητοὺς ἐργάτες καὶ τοὺς καπιταλιστές, ὁ Κυρέλ εἶναι ὀλόφνηγα μὲ τὸ μέρος τῶν τελευταίων καὶ δίνει μιὰ ὀλότελα ψευτικὴ εἰκόνα τῶν πραγματικῶν σχέσεων πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ σ' ἐκείνους πού τοὺς ἐκμεταλλεύονται.

Καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μπουρζέ, τὸ "Ὀδόφραγμα", τί ἄλλο εἶναι

παρά μιὰ ἔκκληση πού ὁ ἑξακουστός συγγραφέας — πούχει πολὺ ταλέντο — ἀπειθύνει στὴν ἀστική τάξη, καλώντας τὴν νὰ ἐνωθεῖ γιὰ νὰ πολεμήσει τὴν ἐργατική τάξη; Ἡ ἀστική τέχνη ἔγινε πολεμόχαρη. Οἱ ἐκπρόσωποι τῆς δὲν μποροῦν πιά νὰ ποῦν πὼς δὲν γεννήθηκαν γιὰ «τὴν χλαλοὴ τῆς ζωῆς καὶ τοὺς ἀγῶνες». Ἐπιζητοῦν, ἀντίθετα, τοὺς ἀγῶνες καὶ διόλου δὲν σκιαζοῦνται τὴ χλαλοὴ πού τοὺς συνοδεύει. Μά, ἀλήθεια, πὲ ποιανοῦ τ' ὄνομα γίνονται ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἀγῶνες; Ἀλλοίμονο! σὶ ὄνομα τοῦ «συμφέροντος». Ὁχι, βέβαια, γιὰ τὸ προσωπικὸ τους συμφέρον: θάκαν παράξενο νὰ ποῦμε πὼς ἄνθρωποι σὰν τὸν Κυρὲλ ἢ τὸν Μπουρζὲ ὑπερασπίζονται τὸ κεφάλαιο μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ πλουτίσουν οἱ ἴδιοι. Τὸ συμφέρον πού τοὺς σπρώχνει νὰ πάρουν μέρος στὴ χλαλοὴ καὶ στοὺς ἀγῶνες εἶναι τὸ συμφέρον μιᾶς ὀλίγκρης τάξης. Πάντως πρόκειται γιὰ συμφέρον καὶ νὰ ποῦ φτάνουμε:

Γιὰ ποῖο λόγο οἱ ρομαντικοὶ περιφρονοῦσαν τοὺς «ἀστοὺς» τοῦ καιροῦ τους; Εἶδαμε παραπάνω πὼς τοὺς περιφρονοῦσαν γιατί — σύμφωνα μὲ τὴν ἔκφραση τοῦ Θεόδωρου ντὲ Μπανβίλ — εἶχαν σὰ μόνον ἀντικείμενο λατρείας τους τὸν παρά.

Τὶ ὑπερασπίζον στα ἔργα τους συγγραφεῖς σὰν τὸν Κυρὲλ, τὸν Μπουρζὲ καὶ τὸν Χάμσον; Τὶς κοινωνικὲς σχέσεις, πού ἀποφέρουν στὴν ἀστική τάξη ὅσο γίνεται περισσότερους παράδες. Πόσο μακρυνὰ ἀπ' τὸ ρομαντισμὸ τοῦ παλιοῦ καλοῦ καιροῦ βρισκονται αὐτοὶ οἱ συγγραφεῖς! Τί εἶν' αὐτὸ ἄρα γε πού τοὺς ἀπομάκρυνε ἀπ' τὸ ρομαντισμὸ; Τίποτ' ἄλλο ἀπ' τὴν ἀναπόδραστη πορεία τῆς κοινωνικῆς ἀνάπτυξης. Ὅσο περισσότερο δξύνονται οἱ ἐσωτερικοὶ ἀνταγωνισμοὶ πού ἀποτελοῦν ἰδιαίτερο φαινόμενο τοῦ καπιταλιστικοῦ τρόπου παραγωγῆς, τόσο πὼς δύσκολη γίνεται, γιὰ τοὺς καλλιτέχνες πού ἔμειναν πιστοὶ στὶς ἀστικὲς ἰδέες, ἡ ἐφαρμογὴ τῆς θεωρίας «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» καὶ τὸ κλείσιμο στὸν φιλντισένιο πύργο τους.

Στὸ σύγχρονο πολιτισμένο κόσμον δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχει μιὰ χώρα πού ἡ νεολαία τῆς νὰ μὴ γοητεύεται ἀπ' τὶς ἰδέες τοῦ Φρειδερίκου Νίτσε. Ὁ Νίτσε περιφρονοῦσε ἴσως περισσότερο τοὺς «νωθροὺς» σύγχρονούς του, ἀπ' ὅσο περιφρονοῦσε ὁ Θ. Γκωτιὲ τοὺς «ἀστοὺς» τοῦ καιροῦ του. Τὶ τοὺς πρόσαιπε ὁμοῦς ὁ Νίτσε; Ποιὸ ἦταν τὸ κύριο ἐλάττωμά τους, ἀπ' ὅπου πήγαζαν ὅλα τ' ἄλλα; Ὁ Νίτσε κατηγοροῦσε τοὺς «κοιμισμένους» σύγχρονούς του γιὰ τὴν ἀνικανότητά τους νὰ στοχαστοῦν, νὰ νοιώσουν κι' ἰδιαίτερα νὰ δράσουν, ὅπως ταιριάζει σ' ἄνθρώπους πού κατέχουν μιὰ δεσποζουσα θέση στὴν κοινωνία. Στὶς σημερινὲς ἱστορικὲς συνθῆκες, τὰ παραπάνω σημαίνουν πὼς ὁ Νίτσε

κατηγορεί τούς συγχρόνους του για τὸ λόγο ὅτι δὲν ἀναπτύσσουν ἀρκετὴ δραστηριότητα, προκειμένου νὰ υπερασπίσουν τὸ ἀστικό καθεστῶς ἀπ' τὴς ἐπαναστατικῆς ἐπιθέσεως τῆς ἐργατικῆς τάξης. Εἶναι γνωστὴ ἡ ἐχθρότητα τοῦ Νίτσε γιὰ τούς σοσιαλιστές.

Ἄλλ' ὡς ἐξετάσουμε ἀκόμα μιὰ φορά τὴς συνέπειες :

Ἄν ὁ Πούσκιν κι' οἱ ρομαντικοὶ τῆς ἐποχῆς του κατηγοροῦσαν τὸ «πλήθος» ὅτι ἀγαπᾷ ὑπερβολικὰ τὴν καλοπέρασίν του (τὴν «καλλιτέσσαν» του), οἱ ἐμπνευστὲς τῶν σημερινῶν νεο-ρομαντικῶν τὸ κατηγοροῦν, ἀντίθετα, ὅτι ὑπερσπίζεται πολὺ χλιαρὰ τὴν καλοπέρασίν του, ὅτι δηλαδή δὲν τὴ λογαριάζει καὶ πολὺ. Οἱ νεο-ρομαντικοί, ὡστόσο, κηρύσσουν, ὅπως ἀκριβῶς κι' οἱ ρομαντικοὶ τοῦ παλιοῦ καλοῦ καιροῦ, τὴν ἀπόλυτη αὐτονομία τῆς τέχνης. Μπορεῖ ὅμως κανεὶς νὰ μιλᾷ σοβαρὰ γι' ἀπόλυτη αὐτονομία μιᾶς τέχνης ποὺ ἔχει συνειδητὰ σὰ σκοπὸ τὴν υπεράσπιση ὁρισμένων κοινωνικῶν σχέσεων; Καὶ βέβαια ὄχι! Ἡ τέχνη αὐτὴ εἶναι ἀναμφισβήτητα ὠφελιμιστικὴ. Κι' ἂν οἱ μῦστες τῆς περιφρονοῦν τὰ ἔργα ἐκεῖνα ποὺ κατέχονται ἀπὸ ὠφελιμιστικῆς τάσεως, πρόκειται γιὰ ἀπλὴ παρεξήγηση. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς γι' αὐτοὺς ἄσια περιφρόνησης εἶναι μονάχα τὰ ἔργα ποὺ θέλουν τὸ καλὸ τῆς «ἐργαζόμενης πλειοψηφίας», ἐνῶ τὸ συμφέρον τῆς «ἐκμεταλλεύτριας μειοψηφίας» εἶναι στὰ μάτια τους ὁ ὑπερτατος νόμος. Ἔτσι π. χ. ὁ Κνουτ Χάμσουν ἢ ὁ Φρανσουά ντε Κυρέλ ἔχουν στὴν πραγματικότητα διαμετρικὰ ἀντίθετες ἀπόψεις, πάνω στὸ ζήτημα τῆς ὠφελιμιστικότητος τῆς τέχνης, ἀπ' τὸν Θ. Γκωτιέ ἢ τὸν Φλωμπέρ, ἂν κι' οἱ τελευταῖοι ὅπως εἶδαμε, εἶναι βαθιὰ ποτισμένοι μὲ συντηρητικὰ προκαταλήψεις, ἀλλ' ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Γκωτιέ καὶ τοῦ Φλωμπέρ ἴσαμε σήμερα, οἱ κοινωνικῆς ἀντιθέσεις ἐβάθυναν κι' οἱ προκαταλήψεις διαδόθησαν τόσο πολὺ στοὺς ἀστικούς καλλιτέχνες, ποὺ τούς εἶναι πιά δύσκολο νὰ μείνουν πιστοὶ στὴ θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη».

Θὰ ἦταν, φυσικὰ, σφάλμα νὰ πιστέψουμε πῶς, στὴς μέρες μεις, δὲν ὑπάρχει κανένας καλλιτέχνης ἱκανὸς νὰ ἐφαρμόσει μὲ συνέπεια τὴ θεωρία αὐτή... Θὰ δοῦμε ὅμως πῶς στὴν ἐποχὴ μας, ἡ στάση αὐτὴ κοστίζει πολὺ ἀκριβὰ.

Οἱ νεο-ρομαντικοὶ — κι' ἐκεῖ ἀκόμα ἐπηρεασμένοι ἀπ' τὸν Νίτσε — ἀρέσκονται νὰ πιστεύουν πῶς βρίσκονται «πέρα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό». Τὶ σημαίνει ὅμως ἡ ὑπαρξὴ «πέρα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό»; Σημαίνει τὴν πραγμάτωσιν ἑνὸς τόσο μεγάλου ἱστορικοῦ ἔργου, ποὺ νὰ μὴ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ κρίνει μὲ βάση τὴς ὑπάρχουσας ἐννοίας τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, ἐννοίας ποὺ γεννήθηκαν κάτω ἀπὸ ἓνα ὁρισμένο κοινωνικὸ καθεστῶς. Οἱ Γάλλοι ἐπαναστάτες τοῦ 1793, στὴν πάλιν τους ἐναντίον τῶν

φρουδαρχῶν, στέκονταν ἀναμφισβήτητα «πέρα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ», δηλαδή οἱ πράξεις τους ἦταν σὲ ἀντίφαση μὲ τὶς ἐννοίες τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ ποὺ εἶχαν βγεῖ ἀπ' τοὺς κόλπους τοῦ παλιοῦ ἀπολυταρχικοῦ καθεστώτος. Ἡ ἀντίφαση αὐτή, πάντα βαθιὰ τραγική, δὲν μπορεῖ νὰ δικαιολογηθεῖ παρὰ μόνο ἂν ἡ δράση τῶν ἐπαναστατιῶν, ὑποχρεωμένων γιὰ ἓνα ὀρισμένο χρονικὸ διάστημα νὰ τρωβήξουν «πέρα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ», εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ὑποχώρηση τοῦ κακοῦ μπρὸς στὸ καλὸ μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ. Ἀλλά, ἀφοῦ ἡ ἀλωση τῆς Βασιλλῆς σταμάτησε τὶς αὐθαιρέσιες ἐκείνων ποὺ φυλάκιζαν τοὺς ἀνθρώπους «γιατὶ τέτοια εἶναι ἡ ἀγαθὴ ἐπιθυμία μας» — ὅπως ἔλεγαν οἱ ἀπολυταρχικοὶ βασιλιάδες — αὐτὴ ἡ ἀλωση ἀντικατέστησε τὸ κακὸ ἀπ' τὸ καλὸ μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ τῆς Γαλλίας καὶ κατὰ συνέπεια δικαιολόγησε αὐτόματα τὴ διαγωγή αὐτῶν ποί, γιὰ νὰ χτυπήσουν τὴν αὐθαιρέσια, τράβηξαν «πέρα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ».

Δὲν μποροῦν ὁμοῦς ὅλοι ὅσοι τραβοῦν «πέρα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ» νὰ δικαιολογήσουν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὴ διαγωγή τους. Ὁ Ἰβάρ Καρένο, π.χ., δὲν θὰ δίσταζε νὰ ποδοπατήσει τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, φτάνει νὰ πραγματοποιοῦσε τὶς «λεύτερες σὰν τὸ πουλί» ἰδέες του. Ἔβρουμε, ὁμοῦς, πὼς τὸ σύνολο τῶν ἰδεῶν του συνοψίζεται στὸ ἑξῆς : ἀμείλιχτη πάλη ἐναντίον τοῦ ἀπελευθερωτικοῦ κινήματος τῆς ἐργατικῆς τάξης. Κατὰ συνέπεια, «πέρα ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ» σημαίνει γι' αὐτὸν πὼς δὲν πρέπει νὰ λογαριάζει — στὴν πάλη ἐναντίον τῆς ἐργατικῆς τάξης — οὔτε κι' αὐτὰ τὰ ψίχουλα δικαιωμάτων ποὺ μπόρεσε ἡ ἐργατικὴ τάξη νὰ καταχτήσει μέσα στὴν ἀστικὴ κοινωνία. Ἄν νικοῦσε, ἡ νίκη του αὐτὴ θὰ δυνάμωνε τὸ κακὸ μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ, ἀντὶ νὰ τὸ ἐλαττώσει.

Ἔτσι, ἡ στάση του «πέρα ἀπ' τὸ καλὸ κι' ἀπ' τὸ κακὸ» δὲν θ' ἄχε καμμιά δικαιολογία, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει κάθε φορά ποὺ πρόκειται γιὰ τὴν ἐπίτευξη ἀντιδραστικῶν σκοπῶν.

Μπορεῖ κανεὶς νὰ διατυπώσῃ τὴν ἀντίρρηση καὶ νὰ πεῖ πὼς ἂν ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ προλεταριάτου ὁ Ἰβάρ Καρένο δὲν βρῖσκει καμμιά δικαίωση, τὴ βρῖσκει σίγουρα ἀπ' τὴν ἀποψη τῆς ἀστικῆς τάξης. Εἶμαι ἀπόλυτα σύμφωνος. Στὴν περίπτωσή αὐτὴ ὁμοῦς, ἡ ἀποψη τῆς ἀστικῆς τάξης εἶναι ἡ ἀποψη μιᾶς προνομίουχον μειοψηφίας, ποὺ ζητάει νὰ διαγωνίσει τὰ προνόμιά της, ἐνῶ ἡ ἀποψη τῆς ἐργατικῆς τάξης εἶναι ἡ ἀποψη τῆς πλειοψηφίας ποὺ θέλει νὰ γκρεμίσει ὅλα τὰ προνόμια. Νὰ γιατί ἂν ποῦμε πὼς οἱ πράξεις ἐνὸς ἀνθρώπου δικαιολογοῦνται ἀπ' τὴν ἀποψη τῆς ἀστικῆς τάξης, ἀναγνωρίζουμε ταυτόχρονα πὼς κατα-

δικάζονται απ' όλους αυτούς που δεν θέλουν να υποστηρίξουν τα συμφέροντα των εκμεταλλευτών. Κι' η αναπόδραστη πορεία της οικονομικής ανάπτυξης μας έγγυάται πως όλο και θα πληθαίνουν οι αντίπαλοι των συμφερόντων των τελευταίων.

Οι νεο-ρομαντικοί, που συχαίνονται εγκάρδια τους «νωθρούς», διψούν για αναστάτωση, για κίνηση. Η κίνηση όμως που ζητούν είναι μια *συντηρητική* κίνηση που αντιτίθεται στην *απελευθερωτική* κίνηση της εποχής μας. Εκεί βρίσκεται όλο το μυστικό της ψυχολογίας τους. Κι' έτσι εξηγείται γιατί κι' οι πιο προικισμένοι απ' αυτούς δεν μπορούν να δημιουργήσουν τα αξιοσημείωτα έργα που θα πετύχαιναν αν είχαν άλλες κοινωνικές συμπάθειες κι' άλλο τρόπο σκέψης. Είδαμε παραπάνω πόσο λαθεμένη ήταν η βασική ιδέα του έργου του Κυρέλ: *Τό Γέυμα του Λιονταριού*. Μια λαθεμένη ιδέα ζημιώνει αναγκαστικά την αξία του έργου τέχνης, γιατί ψευτίζει την ψυχολογία των προσώπων του έργου. Δεν θάταν δύσκολο ν' αποδείξει κανείς τη λαθεμένη ψυχολογία του Ζάν ντε Σανσύ, κύριου ήρωα του έργου του Κυρέλ. Αυτό όμως θα μας οδηγούσε σε μακριές παρεμβάσεις. Γι' αυτό, θα πάρω ένα άλλο παράδειγμα που θα μου επιτρέψει να είμαι πιο σύντομος. Η κεντρική ιδέα του έργου το *Οδόφραγμα* είναι πως καθένας μας χρωστάει να πάρει μέρος στην πάλη των τάξεων, στο πλευρό της ίδιας του της τάξης. Ποιός όμως απ' τους ήρωες του έργου είναι κατά τη γνώμη του Μπουρζέ ο «πιο συμπαθής»; Ο γερο-εργάτης, ο Γκωσερόν που δεν πάει με τους εργάτες, αλλά με τ' αφεντικό. Η διαγωγή αυτού του εργάτη βρίσκεται σ' απόλυτη αντίθεση με την κεντρική ιδέα του έργου: δεν μπορεί να φανεί συμπαθητική παρά μονάχα σ' αυτούς που στραβώνονται ολότελα απ' το ενδιαφέρον τους για την άστική τάξη. Το συναίσθημα που υπαγορεύει τις πράξεις του Γκωσερόν είναι το συναίσθημα του σκλάβου που θαυμάζει με έκστατικό σεβασμό τις αλυσίδες του.

Ξέρουμε απ' το παράδειγμα του κόμιτα 'Αλέξη Τολστόι πόσο δύσκολο είναι να ξυπνήσει κανείς τη συμπάθεια για την άφοσίωση του σκλάβου σ' αυτούς που δεν μεγάλωσαν στο πνεύμα της δουλείας. Θυμηθείτε το Βασίλη Σιμπανώφ και την καταπληκτική «δουλική πίστη» του. Πεθαίνει σαν ήρωας, ύστερα από φριχτά βασανιστήρια:

*Τσάρε, αυτή ήταν η μόνη του λέξη:
Δοξολογεί τη λέξη αφέντης.*

Αυτός, ωστόσο, ο δουλικός ηρωϊσμός, αφήνει ψυχρό το σύγχρονο αναγνώστη που δυσκολεύεται να καταλάβει πως ένα

«όμιλοῦν ἐργαλεῖο», ὅπως χαρακτηρίζονταν ὁ ἄνθρωπος στὸ δουλοχτητικὸ καθεστῶς, μπορεῖ νάχει γιὰ τὸν ἀφέντη του τέτοια ἀφοσίωση πὸ νὰ φτάγει στὴν αὐτοθυσία.

Ὁ γερο - Γκωσερόν, στὸ ἔργο τοῦ Μπουρζέ, εἶναι ἓνας Σιμπανῶφ πού, ἀπὸ δούλος, μεταβλήθηκε σὲ σύγχρονο προλετάριο. Πρέπει νάσαι κανεὶς πολὺ τυφλὸς γιὰ νὰ τὸν δεῖ σὰν «τὸ πιὸ συμπαθητικὸ πρόσωπο τοῦ δράματος» τοῦ Μπουρζέ. Καί, πάνω ἀπ' ὅλα, ἓνα πράγμα εἶναι σίγουρο: ἂν ὁ Γκωσερόν εἶναι συμπαθητικὸς, αὐτὸ δείχνει, παρὰ τὰ λεγόμενά του, πὼς καθένας μας πρέπει ν' ἀκολουθεῖ ὄχι τὴν τάξη στὴν ὁποῖαν ἀνήκει, ἀλλὰ ἐκείνη πού ὁ ἀγῶνας τῆς τοῦ φαίνεται ὁ πιὸ δίκαιος.

Δημιουργώντας αὐτὸν τὸ τύπο, ὁ Μπουρζέ βρίσκεται σ' ἀντίφαση μὲ τὴν ἴδια του τὴ σκέψη. Κι' αὐτὸ γιὰτὶ καταπιέζοντας τοὺς ἄλλους ὁ φρόνιμος γίνεται ἀνόητος καὶ τρελλός· ὅταν ἓνας καλλιτέχνης μὲ ταλέντο ἐμπνέεται ἀπὸ μιὰ λαθεμένη ἰδέα, καταστρέφει τὴν ἴδια του τὴ δημιουργία. Καὶ ὁ σημερινὸς καλλιτέχνης δὲν μπορεῖ νὰ ἐμπνέεται ἀπὸ σωστὲς ἰδέες, ὅταν ζητάει νὰ βοηθήσει τὴν ἀστική τάξη στὴν πάλη τῆς ἐναντίον τῆς ἐργατικῆς.

Εἶπα πὼς εἶναι σήμερα πολὺ πιὸ δύσκολο ἀπὸ ἄλλοτε, γιὰ ἓναν ἀστὸ καλλιτέχνη, νὰ μείνει πιστὸς στὴ θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη». Ὁ ἴδιος ὁ Μπουρζέ τ' ἀναγνωρίζει καὶ τὸ λέει κατηγορηματικά:

Δὲν εἶναι πιὰ δυνατὸς ὁ ρόλος τοῦ ἀδιάφορου καταμετρητῆ γιὰ ἓνα πνεῦμα πού σκέφτεται, γιὰ μιὰ εὐαίσθησία πού συγκινεῖται, ὅταν πρόκειται γι' αὐτοὺς τοὺς τρομεροὺς ἐσωτερικοὺς πολέμους ὅπου συχνὰ παίζεται κορώνα—γράμματα ὅλο τὸ μέλλον τῆς πατρίδας καὶ τοῦ πολιτισμοῦ.

Πρέπει ὅμως νὰ ἐξηγήσουμε τὰ παραπάνω:

Ὁ ἄνθρωπος πού τὸ μυαλό του σκέφτεται κι' ἡ καρδιά του εἶν' εὐαίσθητη, δὲν μπορεῖ πραγματικά νὰ μείνει ἀδιάφορος παρατηρητῆς μπρὸς στὸν ἐμφύλιο πόλεμο πού διεξάγεται στὴ σύγχρονη κοινωνία. Ἄν τὸ ὀπτικό του πεδίο περιορίζεται ἀπ' τὶς ἀστικές προκαταλήψεις, θὰ σταθεῖ σίγουρα ἀπ' τὴ μιὰ μεριά τοῦ ὁδοφράγματος· ἂν ἀντίθετα δὲν ἔχει μολυνθεῖ ἀπ' τὶς προκαταλήψεις αὐτές, θὰ πάει ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος. Ἔτσι εἶναι. Μὰ οἱ γόνοι τῆς ἀστικῆς τάξης—ὅπως ἄλλωστε καὶ κάθε ἄλλης τάξης—δὲν ἔχουν ὅλοι ἓνα μυαλό πού νὰ σκέφτεται. Κι' αὐτοὶ πού σκέφτονται δὲν ἔχουν πάντα εὐαίσθητη καρδιά. Οἱ τελευταῖοι αὐτοὶ μποροῦν εὐκόλα, ἀκόμα καὶ σήμερα, νὰ μείνουν πιστοὶ καὶ

συνεπείς ὁπαδοὶ τῆς θεωρίας «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», γιατί ἀνταποκρίνεται ὅσο καμμιά ἄλλη στὴν ἀδιαφορία γιὰ τὰ κοινωνικά συμφέροντα, ἀκόμα καὶ γιὰ τὰ στενά συμφέροντα μιᾶς τάξης. Κι' ἀκριβῶς τὸ ἀστικό καθεστῶς ἀναπτύσσει, περισσότερο ἴσως ἀπὸ κάθε ἄλλο, αὐτὴ τὴν ἀδιαφορία: ἐκεῖ ὅπου ὀλάκερες γενιές γαλουχήθηκαν μὲ τὸ πνεῦμα τῆς περιβόητης ἀρχῆς: «καθένας γιὰ τὸν ἑαυτό του κι' ὁ θεὸς γιὰ ὄλους», εἶναι φυσικὸ νὰ ὑπάρχουν ἐγωϊστὲς πού δὲν σκέφτονται καὶ δὲν νοιάζονται παρὰ μονάχα γιὰ τοὺς ἑαυτοὺς τους. Καὶ βλέπουμε, πράγματι, πὼς στὴ σημερινὴ ἀστικὴ κοινωνία αὐτοὶ οἱ ἐγωϊστὲς εἶναι περισσότεροι ἀπὸ ποτὲ ἄλλοτε. Ἔχουμε, πάνω σ' αὐτό, τὴν ἀνεχτίμητη μαρτυρία ἑνὸς ἀπ' τοὺς πιὸ ἀυθεντικούς ἀστὸὺς ἰδεολόγους, τοῦ Μωρίς Μπάρρες.

Ἡ ἠθικὴ μας, ἡ θρησκεία μας, τὸ συναίσθημα τῆς ἐθνικότητάς μας εἶναι ξεπερασμένα πράγματα, πού δὲν μπορούμε πιά νὰ τὰ πάρουμε σὰν κανόνες ζωῆς, καὶ μέχρι τὴ μέρα πού οἱ διδάσκαλοί μας θὰ μᾶς ξαναδώσουν νέες βεβαιότητες, πρέπει νὰ στηριζόμαστε στὴ μόνη πραγματικότητα: τὸ ἐγώ.⁽¹⁾

Ὅταν σ' ἓναν ἄνθρωπο ὄλα γκρεμίστηκαν ἐκτὸς ἀπ' τὸ «ἐγώ» του, τίποτα πιά δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ παίξει τὸ ρόλο τοῦ ψυχραίμου χρονικογράφου τῆς μεγάλης πάλης πού συνεχίζεται στοὺς κόλπους τῆς σύγχρονης κοινωνίας. Κι' ὅμως, δὲν εἶναι ἔτσι. Κάτι θὰ τὸν ἐμποδίσει νὰ παίξει αὐτὸ τὸ ρόλο: ἡ ἀπουσία ἀκριβῶς κάθε κοινωνικοῦ ἐνδιαφέροντος, πού φαίνεται τόσο χτυπητὰ στὶς γραμμὲς τοῦ Μπαρρές, πού ἀνέφερα παραπάνω. Πῶς, ὅμως, μπορεί νὰ γίνεῖ χρονικογράφος τῆς κοινωνικῆς πάλης ἐκεῖνος πού οὔτε ἡ πάλη καθ'αυτὴ, οὔτε κι' ἡ κοινωνία τὸν ἐνδιαφέρουν; Κάθε τι πού θ' ἀναφέρεται σ' αὐτὴ τὴν πάλη θὰ τοῦ ἐμπνέει θανάσιμη ἀνία. Κι' ἂν εἶναι καλλιτέχνης δὲν θὰ κάνει τὸν παραμικρὸ ὑπαινιγμὸ στὰ ἔργα του. Θὰ κλειστεῖ, κι' αὐτός, στὴ «μόνη πραγματικότητα», δηλαδὴ στὸ «ἐγώ» του. Καθὼς μπορεί νὰ βαριέται μὲ τὴ μόνη συντροφιά τοῦ «ἐγώ» του, θὰ δημιουργήσῃ γύρω ἀπ' αὐτὸ ἓνα φανταστικὸ κόσμο, ἓνα «μακρινὸ» κόσμο πολὺ ψηλότερα ἀπ' τὴ γῆ κι' ἀπ' ὄλα τὰ «ἐπίγεια» προβλήματα. Αὐτὸ κάνουν πολλοὶ καλλιτέχνες σήμερα. Δὲν τοὺς συκοφαντῶ. Τὸ λένε μόνοι τους.

1. Μ. Μπαρρές: «Κάτω ἀπ' τὸ μάτι τῶν Βαρβάρων» Παρίσι 1901.

Νὰ τὴ γράφει π. χ. ἡ συμπατριώτισσά μου, ἡ Κα Ζ. Χίππιους :

Γιὰ μένα ἡ προσευχὴ εἶναι μιὰ φυσικὴ κι' ἀπαραίτητὴ ἀνάγκη τῆς ἀνθρώπινης φύσης. Κάθε ἄνθρωπος προσεύχεται ἢ τείνει πρὸς τὴν προσευχὴν, ἀδιάφορο ποιά μορφή παίρνει ἢ προσευχὴ τοῦ κι' ὁ θεὸς στὸν ὅποιον ἀπευθύνεται. Ἡ μορφή ἐξαρτᾶται ἀπ' τὶς δυνατότητες κι' ἀπ' τὶς τάσεις τοῦ καθενός. Ἡ ποίηση, γενικὰ, ἢ στιχοπλοκὴ ἰδιαίτερα, ἢ μουσικὴ τῶν λέξεων εἶναι ἀπλούστατα μιὰ ἀπ' τὶς μορφές ποῦ παίρνει ἡ προσευχὴ μέσ' στὴν ψυχὴ μας.

Εἶναι ὀλοφάνερο πὼς ἡ ταυτοποίηση αὐτὴ τῆς μουσικῆς τῶν λέξεων μετὰ τὴν προσευχὴ δὲν ἔχει καμμιά βάση. Ὑπάρχουν στὴν ἱστορίαν τῆς ποίησης μακρὲς περιόδους, ποῦ σ' αὐτὲς ἡ ποίηση δὲν εἶχε καμμιά σχέση μετὰ τὴν προσευχὴν. Μὰ δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ συζητᾶμε πάνω στὸ ζήτημα αὐτό. Θὰ ἔπρεπε μονάχα νὰ ἐξοικειώσω τὸν ἀναγνώστη μετὰ τὴν ὀρολογία τῆς Κα Ζ. Χίππιους, γιατί ἄλλιως θὰ μπερδεύονταν σὰν διάβαζε τὰ παρακάτω ἀποσπάσματα ποῦ τὸ περιεχόμενό τους μᾶς ἐνδιαφέρει ἰδιαίτερα.

Ἡ Κα Χίππιους συνεχίζει :

Εἴμαστε τάχα ὑπεύθινοι ἂν τὸ κάθε «ἐγὼ» ἔγινε ἰδιαίτερο, μοναχικό, ἀποσπαστικὸ ἀπ' τ' ἄλλα «ἐγὼ» κι' ἔγινε ἔτσι ἀκατανόητο κι' ἀνώφελο : Στὸν καθένα μας, ἡ προσευχὴ εἶναι ἀπόλυτα ἀναγκαῖα, οἰκεία καὶ πολύτιμη ἢ ποίηση, ἀντανάκλαση τῆς στιγμιαίας πληρότητας τῆς καρδιάς μας, μᾶς εἶναι τὸ ἴδιο ἀναγκαῖα. Ἀλλὰ σ' αὐτὸν ποῦ τὸ ἱερὸ «ἐγὼ» τοῦ εἶναι διαφοροτικὸ, ἡ προσευχὴ μου μένει ἀκατανόητη καὶ ξένη. Τὸ συναίσθημα τῆς μοναξιάς χωρίζει ἀκόμα περισσότερο τοὺς ἀνθρώπους μεταξύ τους, τοὺς ἀπομονώνει κι' ὑποχρεώνει τὴν ψυχὴ νὰ κλειστῆ στὸν ἑαυτὸ της. Ντροπέμαστε γιὰ τὶς προσευχές μας καί, ξέροντας πὼς δὲν μποροῦν μετὰ κατένα νὰ μᾶς ἐνώσουν, τὶς ψιθυρίζουμε γιὰ τὸν ἑαυτὸ μας καὶ μιλάμε μετὰ ὑπαινιγμούς, ποῦ δὲν ἔχουν νόημα παρὰ μονάχα γιὰ μᾶς τοὺς ἴδιους.

Ὅταν ὁ ἀτομικισμὸς φτάνει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, τότε ἐξαφανίζεται, ὅπως πολὺ σωστὰ τὸ λέει ἡ Κα Χίππιους, «ἡ δυνατότητα ἐνώσεως χάρη στὴν προσευχὴ» (δηλαδὴ χάρη στὴν ποίηση). Ἀλλὰ ἡ ποίηση, καὶ γενικὰ ἡ τέχνη, ποῦ εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ μέσα προσέγγισης τῶν ἀνθρώπων μεταξύ τους, ζημιώνεται ἀπ' τὸν ἀτομικισμὸ. Κι' ὅλας στὴ Βίβλο, ὁ Ἰεχωβάς διακήρυξε πὼς ἡ

μοναξιά δὲν κάνει καλὸ στὸν ἄνθρωπο. Τὸ παράδειγμα τῆς Κας Χίππιους βεβαιώνει τὰ λόγια τοῦ Ἰεχωβά. Σ' ἓνα ἀπ' τὰ ποιήματα τῆς, ἡ Κα Χίππιους λέει:

Ὁ θεός μου ἀμείλιχος
 Στὸ θάνατο μὲ πάει,
 Μὰ σὰ Θεὸ τὸν ἑαυτὸ μου ἀγαπῶ
 Κι' ὁ ἔρωτας θὰ σώσει τὴν ψυχὴ μου.

Ἐδῶ ἄς μᾶς ἐπιτραπεῖ νᾶχουμε ἀμφιβολίες. Ποιὸς ἀγαπᾷ τὸν ἑαυτὸ του «σὰ Θεό»; Ὁ ἀχαλίνωτος ἐγωϊστής. Αὐτὸς ὁμοῦς δὲν εἶναι ἱκανὸς νὰ σώσει καμμιά ψυχή.

Ἄλλὰ τὸ ζήτημα δὲν εἶναι ἂν ἡ ψυχὴ τῆς Κας Χίππιους κι' ὅλων αὐτῶν ποὺ ἀγαποῦν τὸν ἑαυτὸ τους «σὰ Θεό» θὰ σωθεῖ. Τὸ γεγονός εἶναι πῶς οἱ ποιητὲς ποὺ ἀγαποῦν τὸν ἑαυτὸ τους σὰ Θεό δὲν μποροῦν νὰ νοιώσουν κανένα ἐνδιαφέρον γιὰ ὅ,τι συμβαίνει στὴν κοινωνία ποὺ τοὺς περιστοιχίζει. Ὅλοι τους οἱ πόθοι εἶναι ἀναγκαστικὰ ἀόριστοι.

Στὸ ποιήμα τῆς μὲ τὸν τίτλο *Τραγοῦδι, ἡ Κα Χίππιους «τραγουδάει»* :

Ἄλλοίμονο! Μέσα σὲ θλίψη πολλὴ πεθαίνω,
 πεθαίνω,
 Ποθῶ αὐτὸ ποὺ δὲν γνωρίζω,
 Δὲν γνωρίζω...
 Καὶ δὲν ξέρω ποῦθε μοῦρχεται αὐτ' ἡ ἐπιθυμία,
 Ἡ ἐπιθυμία.
 Μὰ ἡ καρδιά θέλει καὶ διψᾷ ἓνα θαῦμα,
 Ἐνα θαῦμα.
 ὦ! ἄς γίνει τὸ ἀνύπαρχτο,
 Τὸ ἀνύπαρχτο.
 Ὁ χλωμὸς οὐρανὸς μοῦ ὑπόσχεται θαύματα,
 Θαύματα.
 Μὰ κλαίω δίχως δάκρυα τὸν ἀπαιτηλὸ πόθο,
 Τὸν ἀπαιτηλὸ πόθο.
 Χρειάζομαι ὅ,τι δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸν κόσμο,
 Σ' αὐτὸ τὸν κόσμο.

Δὲν εἶναι ἄσχημα τὰ παραπάνω. Στὸν ἄνθρωπο ποὺ ἀγαπᾷ τὸν ἑαυτὸ του σὰ Θεό, ποὺ ἔχασε τὴν ἱκανότητα νὰ ἐνώνεται μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, δὲν μένει παρὰ νὰ «διψᾷ γιὰ θαύματα» καὶ νὰ ποθεῖ αὐτὸ «ποὺ δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸν κό-

σμο»: τίποτ' ἀπ' αὐτὰ πού ὑπάρχουν· δὲν μπορεῖ νά τὸν ἐνδιαφέρει. Ὁ Σεργκέιεφ Τσένσκι βάζει στό στόμα τοῦ ἀνθυπολοχαγοῦ Μπαμπάγιεφ τὰ λόγια: «ἡ χλώρωση ἀνακάλυψε τὴν τέχνη». (1) Ὁ φιλοσοφικός αὐτός γιὸς τοῦ Ἄρη ἀπατάται φριχτά ὅταν πιστεύει πὼς ἡ κάθε τέχνη ἀνακαλύφθηκε ἀπ' τὴ χλώρωση. Εἶναι ὅμως ἀναμφισβήτητο πὼς ἡ τέχνη πού ποθεῖ αὐτὸ «πού δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸν κόσμον» ὀφείλεται στὴ χλώρωση. Χαρακτηρίζει τὴν παρακμὴ ἑνὸς ὀλάκερου συστήματος κοινωνικῶν σχέσεων καὶ γι' αὐτὸ πολὺ σωστά τὴν ὀνόμασαν «παρακμασμένη τέχνη».

Εἶν' ἀλήθεια πὼς τὸ σύστημα κοινωνικῶν σχέσεων πού ἡ παρακμὴ του χαρακτηρίζεται ἀπ' αὐτὴ τὴν τέχνη, δηλαδή τὸ σύστημα τῶν κεφαλαιοκρατικῶν παραγωγικῶν σχέσεων, εἶναι ἀκόμα μακρυνὰ ἀπ' τὴν παρακμὴ του στὴ χώρα μας. Στὴ Ρωσία, ἡ κεφαλαιοκρατία δὲ νίκησε ἀκόμα ὀριστικά τὸ παλιὸ καθεστῶς. (2) Ἀπ' τὴν ἐποχὴ, ὅμως, τοῦ Πέτρου τοῦ 1ου, ἡ ρούσικη λογοτεχνία ἐπηρεάστηκε πολὺ ἀπ' τὶς δυτικὲς λογοτεχνίες. Γι' αὐτὸ καὶ ὄχι σπάνια ἐπηρεάζεται ἀπὸ ρεύματα πού ἂν ἀντιστοιχοῦν ἀπόλυτα στίς κοινωνικὲς σχέσεις τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, πολὺ λιγότερο ἀντανακλοῦν τὶς σχετικὰ καθυστερημένες κοινωνικὲς σχέσεις τῆς Ρωσίας. Κάποτε, ὀρισμένοι ἀπ' τοὺς ἀριστοκράτες μας παθιάζονταν γιὰ τὶς θεωρίες τῶν Ἐγκυκλοπαιδιστῶν, πού ἀντιστοιχοῦν σὲ μιὰ ἀπ' τὶς τελευταῖες φάσεις τῆς πάλης τῆς «τρίτης τάξης» ἐναντίον τῆς γαλλικῆς ἀριστοκρατίας. Σήμερα, πολλοὶ ἀπ' τοὺς «διανοοῦμένους» μας παθιάζονται γιὰ τὶς κοινωνικὲς, φιλοσοφικὲς καὶ αἰσθητικὲς θεωρίες, πού ἀνταποκρίνονται στὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς τῆς ἀστικῆς τάξης στὴ δυτικὴ Εὐρώπη. Αὐτὸς ὁ ὑπέρομετρος θαυμασμός ξεπερνάει τὴν πορεία τῆς δικῆς μας κοινωνικῆς ἀνάπτυξης, ὅπως τὴν ξεπερνοῦσε καὶ ὁ θαυμασμός τῶν ἀριστοκρατῶν τοῦ 18ου αἰῶνα γιὰ τὶς θεωρίες τῶν Ἐγκυκλοπαιδιστῶν. (3) Ἀλλ' ἂν ἡ ἐμφάνιση τῆς παρακμασμένης τέχνης στὴ Ρωσία δὲν μπορεῖ νά ἐξηγηθεῖ ἐπαρκῶς ἀπὸ

1. Ἡ βιολογικὴ ἀτέλεια, τὸ ἀναιμικὸ ἄτομο δηλαδή (Σ.τ.Μ.)

2. Ἐννοεῖ τὴν ἐποχὴ πού ἔγραφε, δηλ. στὰ 1912. (Σ.τ.Μ.)

3. Ὁ θαυμασμός τῶν Ρώσων ἀριστοκρατῶν γιὰ τοὺς Γάλλους Ἐγκυκλοπαιδιστὲς δὲν εἶχε καμμιά σοβαρὴ πραχτικὴ συνέπεια. Κι' ὅμως ἦταν ὠφέλιμος γιατί λευτέρωσε ὀρισμένα ἀριστοκρατικὰ κεφάλια ἀπὸ ὀρισμένες προκαταλήψεις. Ἀντίθετα, τὸ σύγχρονο ἐνδιαφέρον ἑνὸς μέρους τῆς «ἰντελλιγκέντσιάς» μας γιὰ τὶς φιλοσοφικὲς ἰδέες καὶ τὶς αἰσθητικὲς προτιμήσεις τῆς παρακμασμένης ἀστικῆς τάξης εἶναι βλαβερό, μὲ τὴν ἐννοια πὼς βάζει στό κεφάλι τῶν «διανοοῦμένων» μας ὀριστικὲς προκαταλήψεις, πού δὲν ἀντιστοιχοῦν στό σημερινὸ στάδιο τῆς κοι-

τοπικές αιτίες, τούτο δὲν ἀλλάζει τίποτε στὴ φύση αὐτῆς τῆς τέχνης. Μεταφωτευμένη ἀπ' τὴ Δύση δὲν παύει νὰ εἶναι σὲ μᾶς αὐτὸ ποὺ ἦταν ἀρχικά· ἓνα προϊόν «χλώρωσης», ποὺ συνοδεύει τὴν παρακμὴ τῆς σήμερα δεσπόζουσας στὴ δυτικῇ Εὐρώπῃ κοινωνικῆς τάξης.

Ἡ Κα Χίππιους θὰ πεῖ ἴσως πὼς μ' ἑλαφριά καρδιὰ τὴν κατηγορήσα σὰν ἀδιάφορη γιὰ τὰ κοινωνικὰ ζητήματα. Μὰ πρῶτα-πρῶτα, δὲν τὴν κατηγορήσα γιὰ τίποτα, καὶ μονάχα ἀναφέρθηκα στὶς ἴδιες λυρικές διαχύσεις της, περιορίζοντας τὸ ρόλο μου στὸν καθορισμὸ τοῦ πραγματικοῦ τους νοήματος. Ὑστερα, δὲν ἄγνοῶ, φυσικά, πὼς ἡ Κα Χίππιους δὲν ἀρνιέται σήμερα νὰ μιλήσει ἀκόμα καὶ γιὰ τὸ κοινωνικὸ κίνημα. Νὰ π. χ. ἓνα βιβλίον ποὺ ἔγραψε σὲ συνεργασία μὲ τοὺς κ. κ. Δ. Μερεζκόβσκι καὶ Δ. Φιλοσόφωφ, «Ὁ Τσάρος καὶ ἡ Ἐπανάσταση» ποὺ ἐκδόθηκε στὴ Γερμανία στὰ 1908 καὶ εἶναι μιὰ ἀδιάψευστη μαρτυρία πὼς ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ ρωσικὸ κοινωνικὸ κίνημα. Φτάνει νὰ διαβάσει κανεὶς μονάχα τὸν πρόλογο γιὰ νὰ πεισθεῖ πὼς οἱ συγγραφεῖς του διψοῦν μονάχα γιὰ «ὄ,τι ἄγνοοῦν». Λένε π. χ. πὼς ἡ Εὐρώπῃ γνωρίζει τὸ ἔργο τῆς ρούσικης Ἐπανάστασης, ἀγνοεῖ ὅμως τὴν ψυχὴ της. Καί, χωρὶς ἀμφιβολία, γιὰ νὰ δώσουν στὴν Εὐρώπῃ νὰ καταλάβει τὴν ψυχὴ τῆς ρούσικης Ἐπανάστασης, οἱ συγγραφεῖς διηγοῦνται στοὺς Εὐρωπαίους τὰ παρακάτω :

Σὰς μοιάζουμε, ὅπως τὸ ἀριστερὸ χέρι μοιάζει στὸ δεξιόν... εἴμαστε ἴσοι σας, ἀλλὰ πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση.... Ὁ Κάντ θὰ ἔλεγε πὼς τὸ πνεῦμα μας βασιλεύει στὴ μεταφυσική, ἐνῶ τὸ δικόν σας στὴ φαινομενολογία. Ὁ Νίτσε θὰ ἔλεγε πὼς σὲ σὰς βασιλεύει ὁ Ἀπόλλωνας, ἐνῶ σὲ μᾶς ὁ Διόνυσος. Μεγαλοφυΐα σας εἶναι ἡ μόρφωσή σας, δική μας εἶναι ἡ ὁρμή. Ξέρετε νὰ σταματᾶτε ἐκεῖ ποὺ πρέπει· ἂν βρεθεῖτε μπρὸς σ' ἓναν τοῖχο, σταματᾶτε ἢ κάνετε τὸ γῦρο· ἐμεῖς πέφτουμε πάνω του μὲ τὸ κεφάλι μπροστά. Μὲ δυσκολία κινούμεσθε, μὰ σὰν ξεκινήσουμε δὲν μπορεῖ τίποτα πιά νὰ μᾶς σταματήσει. Δὲν περπατᾶμε, τρέχουμε. Δὲν τρέχουμε, πετᾶμε. Δὲν πετᾶμε, ἐφορμοῦμε κάθετα. Σεῖς ἀγαπᾶτε τὸ σωστὸ μέσο δρόμο, ἐμεῖς τὰ ἄκρα. Εἴσαστε δίκαιοι.

ωνινης ἀνάπτυξης στὴ Ρωσία. Οἱ προκαταλήψεις εἰσδύουν πολλές φορές ἀκόμα καὶ στὸ πνεῦμα πολλῶν Ρώσων, π.ὲ συμπαθοῦν τὸ προλεταριακὸ κίνημα. Ἔτσι σχηματίζεται μέσα τους ἓνα παράξενο κράμα σοσιαλισμοῦ καὶ μοντεριζμοῦ, ποῦχει σὰ βάση του τὴν παρακμὴ τῆς ἀστικής τάξης. Αὐτὴ ἡ σύγχιση κάνει πολὺ κακὸ, ἀκόμα καὶ στὴν πράξη.

για μᾶς κανένας νόμος δὲν ὑπάρχει ἔξωτερο νὰ διατηρεῖτε τὴν ἠθικὴν ἰσορροπία σας, ἔμεις κάνουμε τὸ πᾶν γιὰ νὰ τὴ χάσουμε. Κυριέχετε τὴ βασιλεία τοῦ παρόντος, ἔμεις ζητᾶμε τὴ βασιλεία τοῦ μέλλοντος. Βάζετε πάντα τελικὰ τὴν κρατικὴν ἐξουσία πάνω ἀπ' ὅλες τὶς ἐλευθερίες ποὺ μπορέσατε νὰ καταχτήσετε. Ἐμεις μένουμε πάντα ἐπαναστατημένοι κι' ἀναρχικοί, ἀκόμα κι' ἂν εἴμαστε' ἀλυσοδεμένοι σὰν τοὺς σκλάβους. Ἡ λογικὴ καὶ τὸ συναίσθημα μᾶς ὀδηγοῦν στὰ ἔσχατα ὄρια τῆς ἀρνησης καί, παρ' ὄλ' αὐτά, μένουμε ὅλοι μυστικοπαθεῖς σ' ὄλο τὸ βάθος τοῦ εἶναι μας.

Παρακάτω, οἱ Εὐρωπαῖοι μαθαίνουν πὼς ἡ ρούσικη Ἐπαναστάσις εἶναι τόσο ἀπόλυτη ὅσο κι' ἡ κυβερνητικὴ ἐξουσία καὶ πὼς ὁ συνειδητὸς κι' ἐμπειρικὸς σκοπὸς αὐτῆς τῆς ἐπαναστάσεως εἶναι ὁ σοσιαλισμὸς, ἐνῶ ὁ ἀσυνειδητὸς καὶ μυστικοπαθὴς σκοπὸς τῆς εἶναι ἡ ἀναρχία. Συμπεραίνοντας, οἱ συγγραφεῖς μας διακηρύσσουν πὼς δὲν ἀπευθύνονται στὴν εὐρωπαϊκὴ ἀστικὴ τάξη. Ποῦ λοιπὸν ἀπευθύνονται; Στὴν ἐργατικὴ τάξη, θὰ σκεφτόσουν ἀναγνώστη; Γιελιέσαι, φίλε μου.

Μονάχα σὲ μικροὺς ἀπομονωμένους ἀντιπροσώπους τῆς παγκόσμιας διανόησης, σ' αὐτοὺς ποὺ συμμερίζονται τὴ γνώμη τοῦ Νίτσε, ποὺ λέει πὼς τὸ κράτος εἶναι τὸ πιὸ ψυχρὸ ἀπ' ὅλα τὰ ψυχρὰ τέρατα κ.λ.π.

"Ἄν ἀνάφερα τὰ παραπάνω ἀποσπάσματα, δὲν τῶκανα μὲ πρόθεσις πολεμικῆς. Δὲν ἐπιθυμῶ ἐδῶ τὴν πολεμικὴν. Προσπαθῶ μονάχα νὰ χαρακτηρίσω καὶ νὰ ἐξηγήσω τὴν πνευματικὴν κατάστασις ὀρισμένων κοινωνικῶν στρωμᾶτων. Τὰ ἀποσπάσματα ποὺ ἀνάφερα δείχνουν, ἐλπίζω, ἀρκετὰ πὼς ἀκόμα κι' ὅταν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ κοινωνικὰ προβλήματα, ἡ Κα Χίππους μένει ἡ ἴδια, ὅπως τὴν εἶδαμε καὶ στὰ ποιήματά της: μιὰ παρακμασμένη διανοούμενη, μὲ ἄκρατον ἀτομικισμό, ποὺ «προσμένει ἕνα θαῦμα», ἀπλούστατα γιὰτὶ δὲν ἔχει καμμιά σοβαρὴ σχέση μὲ τὴν πραγματικὴν κοινωνικὴν ζωὴ. Ὁ ἀναγνώστης δὲν θὰ ἔχασε τὴ σκέψιν αὐτῆ τοῦ Δεκόντ ντὲ Λίλ πὼς «ἡ κοίτησις δίνει σήμερον τὴν ἰδανικὴν ζωὴν σ' αὐτό, ποὺ δὲν ἔχει πραγματικὴν ζωὴν». Μὰ ὅταν ἕνας ἀνθρώπος δὲν βρίσκειται πιὰ σὲ πνευματικὴν ἐπαφὴ μὲ τὸ γύρω του κόσμον, ἡ ἰδανικὴ ζωὴ του χάνει κάθε ἐπαφὴ μὲ τὴ γῆ. Καὶ τότε ἡ φαντασία του τὸν ἀνεβάζει στὰ οὐράνια καὶ καταντάει μυστικιστῆς. Τὸ μυστικάπαθο ἐνδιαφέρον τῆς Κα Χίππους γιὰ τὰ κοινωνικὰ προβλήματα δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τίποτα τὸ γόνιμον. (Ὁ Δ. Μερζκόβσκι, ἡ Ζ. Χίππους κι' ὁ Δ. Φιλοσόφωφ δὲν

ἀπορρίπτουν στο βιβλίο τους τὴν ὀνομασία «παρακμασμένοι». Περιορίζονται νὰ δηλώσουν στὴν Εὐρώπη μετριόφρονα πὼς οἱ παρακμασμένοι Ρῶσοι «ἐφάρσταν στίς πιὸ ψηλές κορφές τῆς παγκόσμιας διανόησης». Κι' οἱ τρεῖς συνεργάτες πιστεύουν λαθεμένα πὼς ἡ «δίψα τους γιὰ τὸ θαῦμα» κι' ἡ «μυστικοπαθὴς ἀρνησὶ τούς τῆς πολιτικῆς σὰν ἐπιστήμης» εἶναι ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῶν παρακμασμένων Ρῶσων. (1) Ἡ «σόφρων» Δύση γνώρισε πολὺ πρὶν ἀπ' τὴν «ἄσωτη» Ρωσία ἀνθρώπους πὺν ἐξεγείρονται κατὰ τῆς λογικῆς στ' ὄνομα παράλογων ἰδεῶν. Ὁ Ἔρικ Φάλκ, στὸ ἔργον τοῦ Πόζυβυσζέβσκυ, βρίζει τοὺς σοσιαλδημοκράτες καὶ τοὺς «ἀναρχικοὺς τοῦ σαλονιοῦ» τοῦ τύπου Π. -- Σ. Μάκεϋ ἀπλοῦστατα γιὰτὶ πιστεύουν ὑπερβολικὰ στὴ λογικὴ.

Ὅλοι, δηλώνει αὐτὸς ὁ παρακμασμένος δυτικὸς, διδάσκουν τὴν εἰρηνικὴ ἐπανάσταση, ἀντικαθιστοῦν τὸ σπασμένο τροχὸ μ' ἓνα καινούργιον τὴν ὥρα πὺν τὸ ἀμάξι τρέχει. Ὅλο τους τὸ δογματικὸ οἰκοδόμημα εἶναι παράλογο ἀπ' τὴν ἴδια του τὴ λογικὴ, γιὰτὶ βασίζεται στὴν παντοδυναμίαν τοῦ στοχασμοῦ. Ὅ,τι πραγματοποιήθηκε ὡς τὰ σήμερα εἶν' ἀποτέλεσμα ὄχι τῆς λογικῆς, μὰ τῆς ἀνοησίας καὶ τῆς παράλογης τύχης.

Ὁ ὑπαινιγμὸς τοῦ Φάλκ σχετικὰ μὲ τὴν «ἀνοησία» καὶ τὴν «παράλογον τύχην» εἶναι τοῦ ἴδιου φυράματος, ὅπως τὸ «θαῦμα» πὺν δεσπάζει στὸ γερμανικὸ βιβλίο τῆς Κας Χίππιους καὶ τῶν κ.κ. Μερεζκόβσκι καὶ Φιλοσόφωφ. Εἶναι πάντα ἡ ἴδια σκέψη κάτω ἀπὸ διαφορετικὰ ὀνόματα. Ἡ προέλευσὶς τῆς ἐξηγεῖται ἀπ' τὸν ἄκρο ὑποκειμενισμό ἑνὸς σημαντικοῦ μέρους τῶν σύγχρονων ἀστῶν διανοούμενων. Ὅταν ἓνας ἀνθρώπος θεωρεῖ τὸ «ἐγὼ» του σὰν τὴ «μόνη πραγματικότητα», τοῦ εἶναι δύσκολο

1. Ὁ μυστικοπαθὴς ἀναρχισμὸς τους δὲν τρομάζει βέβαια κανένα Ὁ ἀναρχισμὸς, γενικά, εἶναι μιὰ τελευταία ἀφαίρεση τῶν θεμελιωδῶν ἀρχῶν τοῦ ἀστικῶ ἀτομικισμοῦ. Νὰ γιὰτὶ συναντοῦμε συχνὰ ἀστοὺς ἰδεολόγους τῆς ἐποχῆς τῆς παρακμῆς, πὺν συμπαθοῦν τὸν ἀναρχισμό. Κι' αὐτὸς ἀκόμα ὁ Μωρίς Μπαρρές ἐκλινε πρὸς τὸν ἀναρχισμό τὴν ἐποχὴ πὺν ἔγραφε πὼς «ἡ μόνη πραγματικότητα εἶναι τὸ ἐγὼ». Δὲν ἔχει βέβαια πιά σήμερα καμμιά σ υ ν ν ε ι δ η τ ἡ συμπάθεια γιὰ τὸν ἀναρχισμό, γιὰτὶ ἀπὸ καιρὸ τώρα παράτησε ὄλες τίς τάχα ταραχώδεις ἑσθές τοῦ ἀτομικισμοῦ του. Ὁ Μπαρρές ξαναβρῆκε τίς «βεβαιότητες» τοῦ ἔλεγε τότε πὼς «γκρεμίστηκαν», υλοθετώντας τὴν ἀντιδραστικὴ ἀπόψη τοῦ πιὸ χυδαίου ἐθνικισμοῦ. Τίποτα τὸ καταπληχτικὸ: ὁ ἑπαρκὴς ἀστικὸς ἰδεαλισμὸς καταλήγει στίς «πιὸ ἀντιδραστικὰς βεβαιότητες». Πρὸς γνώση καὶ συμμόρφωση τῆς Κας Χίππιους καὶ τῶν συνεργατῶν τῆς.

νά παραδεχτεί πώς υπάρχει ένας αντικειμενικός δεσμός, «λογικός», δηλαδή καθοριζόμενος από τους νόμους, ανάμεσα σ' αυτό το «εγώ» και στον εξωτερικό κόσμο. Τότε, αυτός ο εξωτερικός κόσμος πρέπει να του φαίνεται ή ολότελα ανύπαρχτος ή μονάχα μερικά πραγματικός, δηλαδή τόσο, όσο η ύπαρξή του βασίζεται στη μόνη αληθινή πραγματικότητα, δηλαδή στο «εγώ» μας. Αν αυτός ο άνθρωπος αγαπάει τη φιλοσοφική ένασχόληση, θα πει πώς, δημιουργώντας τον εξωτερικό κόσμο, το «εγώ» μας του χαρίζει ένα μέρος τουλάχιστον απ' την πραγματικότητά του: ένας φιλόσοφος δεν μπορεί ν' άρνηθεί απόλυτα τη λογική, άκόμα κι' αν περιορίζει τα δικαιώματά της έξ αιτίας της μιάς ή της άλλης προκατάληψης, όπως π. χ. για χάρη των συμφερόντων της μιάς ή της άλλης θρησκείας⁽¹⁾. Άλλ' αν αυτός που θεωρεί το «εγώ» του σαν τη «μόνη πραγματικότητα» δεν κλίνει προς τη φιλοσοφική ένασχόληση, δεν θα διερωτηθεί καν πώς ο εξωτερικός κόσμος δημιουργείται απ' το «εγώ» του. Σ' αυτή την περίπτωση δεν θα μπορέσει να παραδεχτεί πώς βρίσκεται μέσα στον εξωτερικό κόσμο, έστω και με μερική λογική, δηλαδή με την καθαρή ενέργεια νόμων. Αντίθετα, αυτός ο κόσμος θα του φανεί σαν το βασίλειο της «πυράλογης τύχης». Κι' αν συμβεί να ενδιαφερθεί για κανένα μεγάλο κοινωνικό κίνημα, θα πει άπαραίτητα, όπως το είπε ο Φάλκ, πώς την έπιτυχία αυτού του κινήματος δεν μπορεί να την έγγυηθεί ή κανονική πορεία της κοινωνικής εξέλιξης, αλλά ή ανθρώπινη «βλακεία» ή, πράγμα που κάνει το ίδιο, «ή παράλογη ιστορική τύχη». Όπως, όμως, είπα παραπάνω, ή μυστικιστική άποψη της Κας Χίππιους και των δυο συνεργατών της πάνω στο ρούσικο άπελευθερωτικό κίνημα, καθόλου δεν διαφέρει στην ούσία της απ' την άποψη του Φάλκ πάνω στις παράλογες αιτίες των μεγάλων ιστορικών γεγονότων». Θέλοντας να θαμπώσουν την Εύρώπη με το υπέρμετρο πλάτος των πόθων και των τάσεων του Ρώσου για τη λευτεριά, οι συγγραφείς παραμένουν του χειριστού είδους παρακμασμένοι, ίκανοί μονάχα να νοιώσουν συμπάθεια για «ό,τι δεν υπάρχει και ποτέ δεν υπήρξε», μ' άλλα λόγια, είναι άνίκανοι να ενδιαφερθούν για ό,τι υπάρχει σήμερα, πραγματικά. Έτσι, ο μυστικιστικός άναρχισμός τους δεν αλλάζει τίποτα στα συμπεράσματά μου πάνω στις λυρικές διαχύσεις της Κας Χίππιους.

1. Σαν παράδειγμα φιλοσόφου που περιορίζει τα δικαιώματα της λογικής για το συμφέρον της θρησκείας, μπορούμε ν' αναφέρουμε τον Κάντ: «Αποφάσισα, λοιπόν, ν' απομακρύνω την έπιστήμη για ν' αφήσω τη θέση της στο νόμο». «Κριτική του καθαρού λόγου». Πρόλογος στη Β' έκδοση.