



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**  
**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΦΛΩΡΙΝΑΣ**  
**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Η ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΛΟΓΟ ΩΣ  
ΕΠΙΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΓΑΛΕΙΑΚΗΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ: ΤΡΕΙΣ  
ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΔΙΑΝΟΗΣΗ**

Συντάκτης: Μιχάλης Κάτσαρης

ΑΕΜ: 3933

1<sup>ος</sup> Επόπτης: Ανδρέας Ανδρέου

2<sup>ος</sup> Επόπτης: Κώστας Κασβίκης

ΦΛΩΡΙΝΑ, ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2020

**Δήλωση μη λογοκλοπής και ανάληψης προσωπικής ευθύνης:** (συμπληρώνεται από τον/την σπουδαστή/τρια κατά την παράδοση της εργασίας του/της)

**Ημερομηνία παράδοσης .....**

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, δηλώνω ότι είμαι αποκλειστικός συγγραφέας της παρούσας Πτυχιακής Εργασίας και δηλώνω ότι αυτή προετοιμάστηκε και ολοκληρώθηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και αναλαμβάνω πλήρως όλες τις συνέπειες του νόμου στην περίπτωση κατά την οποία αποδειχθεί, διαχρονικά, ότι η εργασία αυτή ή τμήμα της δεν μου ανήκει διότι είναι προϊόν λογοκλοπής άλλης πνευματικής ιδιοκτησίας.

**Σπουδαστής/τρια**

(Υπογραφή – Όνομα)

– περασμένες γκρίνιες

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην εργασία αυτή προσεγγίζονται τρεις περιπτώσεις δημόσιας συζήτησης για την τέχνη, από τον 18<sup>ο</sup>, τον 19<sup>ο</sup> και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα: Η διαφωνία μεταξύ Jean Jacques Rousseau και Jean Le Rond d'Alembert περί του ρόλου του θεάματος, οι αντιδράσεις που προκάλεσε το μυθιστόρημα του Ivan Turgenev «Πατέρες και Υιοί» και η έντονη συζήτηση που πυροδότησε η ταινία «Skammen» του Ingmar Bergman. Έμφαση δίνεται στο ρόλο των αντιδράσεων ως εργαλειακές προσλήψεις της τέχνης, η οποία ως συμπύκνωμα ιστορικοκοινωνικού φορτίου, κατά τις προσπάθειες προσοικειώσής της από το κοινωνικό στρώμα της διανοήσης, αντανakλά τις υλικοπνευματικές κατακτήσεις της ανθρωπότητας και τις δυναμικές υπέρβασής τους που εγκυμονούν. Τα ιστορικά συγκείμενα στα οποία εντάσσονται είναι μεταβατικά και βρίθουν από αντίρροπες τάσεις: Διαφωτισμός στη δυτική Ευρώπη, προεπαναστατική τσαρική Ρωσία και το κίνημα του '60 ως απότοκο της ψυχροπολεμικής κλιμάκωσης. Προσπαθώντας να εξετάσουμε κάθε βασική παράμετρο στην πορεία της ιστορικής της κίνησης, εστιάζουμε στη συζήτηση για την τέχνη, προκειμένου να καταδείξουμε τις ιστορικοκοινωνικές προϋποθέσεις του περιεχομένου της και την κοινωνικοποιητική δυναμική της.

**Λέξεις – κλειδιά:** τέχνη, δημόσιος λόγος, εργαλειακή πρόσληψη, ευρωπαϊκή διανοήση

## **ABSTRACT**

This paper approaches three cases of public discussion of art from the 18th, 19th and 20th centuries: The disagreement between Jean Jacques Rousseau and Jean Le Rond d'Alembert over the role of the spectacle, the reactions caused by Ivan Turgenev's novel "Fathers and Sons" and the heated debate that sparked Ingmar Bergman's "Skammen." Emphasis is placed on the role of reactions as instrumental recruitment of art, which as a condensate of historical and social burden, during intelligentsia's attempts to attain it, reflects the materialist and mental conquests of humanity and the dynamic of its transcendence that embodies. The historical contexts to which they belong are transitory and full of opposing tendencies: Enlightenment in Western Europe, pre-revolutionary tsarist Russia and the '60s movement as a result of the Cold War escalation. Trying to examine each key parameter in the course of its historical movement, we focus on the discussion of art in order to demonstrate the historical and social conditions of its content and its socializing dynamics.

**Keywords:** art, public discussion, instrumental reception, European intelligentsia

## Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	7
1. JEAN JACQUES ROUSSEAU – JEAN LE ROND D’ALEMBERT: ΑΠΟΨΕΙΣ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ.....	11
2. IVAN TURGENEF – «ΠΑΤΕΡΕΣ ΚΑΙ ΥΙΟΙ» .....	20
3. INGMAR BERGMAN – «SKAMMEN».....	29
ΣΥΖΗΤΗΣΗ .....	38
Βιβλιογραφία .....	42

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία μέσω της μελέτης της διαφωνίας μεταξύ Jean Jacques Rousseau και Jean Le Rond d'Alembert περί του ρόλου του θεάματος, των αντιδράσεων που προκάλεσε το μυθιστόρημα του Ivan Turgenev «Πατέρες και Υιοί» και της έντονης συζήτησης που πυροδότησε η ταινία «Skammen» του Ingmar Bergman, σκοπεύει δια μέσου της νοητικής ανασύστασης της δυναμικής σχέσης διανόησης – τέχνης – κοινωνίας να καταδείξει τον κομβικό ρόλο της συζήτησης για την τέχνη στο δημόσιο λόγο ως γεννήτορα ερμηνειών για την κοινωνία και για τις προοπτικές της. Οι εκβαλλόμενες στο δημόσιο διάλογο απόψεις νοηματοδοτούν την τέχνη κατά τις επιταγές των κοινωνικών προϋποθέσεων και περιορισμών των φορέων τους, έτσι που οι τρεις περιπτώσεις – ευρισκόμενες σε περιόδους αναζήτησης συλλογικού νοήματος για την πορεία της ανθρωπότητας στη βάση των εκκωφαντικών κοινωνικοοικονομικών εξελίξεων – ευνοούν την εξαγωγή συμπερασμάτων περί της αποτύπωσης της σκέψης για τα ανθρώπινα πράγματα στη συζήτηση περί της τέχνης, ως μορφή κοινωνικής συνείδησης παράγωγη των εμπράγματων όρων αναπαραγωγής της ζωής και κατά συνέπεια κριτική ως προς την πορεία της.

Προτού προχωρήσουμε στην εξέταση των τριών περιπτώσεων, οφείλουμε να χαρτογραφήσουμε εννοιολογικά το εγχείρημα. Το περιεχόμενο που δίνουμε σε κάθε λέξη-πυλώνα του τίτλου βρίσκεται αναπόφευκτα σε αλληλεξάρτηση με τη μεθοδολογία και το σκοπό της έρευνας – η υπέρθεση των εννοιών σε πληθώρα γνωστικών αντικειμένων με διαφορετικές εμφάνσεις σε αυτές και για αυτές, μας υποχρεώνει αφενός να προβούμε σε κατά το δυνατόν ορισμούς και αφετέρου να εξηγήσουμε το βαθμό εστίασης της έρευνας στις μερικές πτυχές τους. Θα εξετάσουμε ως επί το πλείστον πρωτογενείς πηγές – επιστολές και άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά – με εκτεταμένο, ωστόσο, δευτερογενές υλικό να περιέχεται σε αρκετές από αυτές. Στο βαθμό που μας απασχολεί η συζήτηση για την τέχνη θα προσφύγουμε στη *διακειμενική*<sup>1</sup> προσέγγιση του αντικειμένου της, που στις περιπτώσεις του «Πατέρες και Υιοί» του Ιβάν Τουργκένιεφ και του «Skammen» του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, είναι το ίδιο το έργο – λογοτεχνικό και κινηματογραφικό.

Η τέχνη δεν θα μας απασχολήσει ως μια εξιδανικευμένη προβλήτα συμβόλων και αναπαραστάσεων, ούτε καν ως μια μορφή κοινωνικής συνείδησης που αντανακλά δια των μορφολογικών της στοιχείων το κοινωνικό είναι, διότι και αυτή ακόμη η διατύπωση θα απέκλειε διαμεσολαβήσεις πέραν του καλλιτεχνικού φορμαλισμού, όπως αυτή της δημόσιας συζήτησης για την τέχνη – ένα προνομιακό πεδίο ερμηνείας που αντικατοπτρίζει πιστά τη δυναμική σχέση καλλιτέχνη – έργου – κοινωνίας στον ιστορικό χρόνο. Θα αγνοούσε επίσης, σε μια ιστορική διαδικασία «*διανοητικοποίησης της τέχνης*» (Hegel, 2007) τις ίδιες τις έννοιες ως μέσο αντανάκλασης εντός της δημιουργίας. Με τον όρο «*διανοητικοποίηση*» περιγράφεται η σταδιακή απόκλιση της τέχνης από τη συμβατική της διάσταση σε μια πορεία προσέγγισης της διανοητικής εμπειρίας – ειδικότερα στην περίπτωση του Skammen του Ingmar Bergman, ταινία της δεκαετίας του 1960, με την πολιτισμική στροφή να «*διευρύνει*

---

<sup>1</sup> «*Εξωκειμενική – διακειμενική προσέγγιση: σχέση κειμένου με άλλες πηγές πληροφοριών – κείμενα, σχέση κειμένου με ιστορικό πλαίσιο και κουλτούρα (ιστορική – κοινωνιολογική προσέγγιση), σχέση κειμένου με ζωή συγγραφέα (ψυχοβιογραφική προσέγγιση) κλπ*» (Μαυροσκούφης, 2016).

την έννοια της κουλτούρας σε ολόκληρο το κοινωνικοοικονομικό φάσμα» (Burke, 2009), η πορεία αυτή βρίσκει ένα χαρακτηριστικό σημείο αποκάλυψης.

Η αναφορά στην «τέχνη», λοιπόν, αποτελεί από μόνη της μια αφαίρεση αφού συνίσταται ακριβώς στις ιστορικές μορφές έκφρασής της και συμπυκνώνει τα προβλήματα ανθρώπινων σχέσεων και αισθητικής – με την έννοια της αισθητηριακής γνώσης ως κατώτερη βαθμίδα γνώσης<sup>2</sup> – της εκάστοτε εποχής. Το θεμελιώδες ζεύγος κατηγοριών της υλιστικής αντίληψης για την ιστορία, αυτό της βάσης – εποικοδομήματος [όπου βάση είναι «οι σχέσεις παραγωγής που αντιστοιχούν σε ένα δεδομένο βαθμό ανάπτυξης των υλικών παραγωγικών δυνάμεων» (Marx, 2013) και εποικοδόμημα είναι τα «διαμορφωμένα αισθήματα, αυταπάτες, νοοτροπίες και αντιλήψεις για τη ζωή» (Marx, 2012)] εξηγεί τον ιστορικοκοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης – και των ίδιων των αισθήσεων, με την έννοια ότι το ανθρώπινο σε αυτές «γεννιέται από την ύπαρξη του αντικειμένου τους, μέσα από την εξανθρωπισμένη φύση» (Marx, 2018) - στο βαθμό που δεν ερμηνεύεται ως άκαμπτο σχήμα: Το εποικοδόμημα δομείται μεν στη βάση, ωστόσο επιστρέφει και επενεργεί σε αυτήν, στον βραχύ ιστορικό χρόνο μάλιστα πρωταγωνιστεί στις εξελίξεις, ως τυχαιότητα επί της αναγκαιότητας.

Η συζήτηση για την τέχνη προϋποθέτει τέχνη που επιδέχεται συζήτησης, δηλαδή τέχνη που ως παράγωγο κοινωνίας συγκεκριμένου βαθμού ωριμότητας λειτουργεί ως γεννήτορας ερμηνειών και επιτελεί κοινωνικοϊστορικούς ρόλους πέρα από την τεχνική και την χρησιμότητα. Τοποθετούμενη, λοιπόν, στο σχήμα βάση-εποικοδόμημα βρίσκεται στο εποικοδόμημα ως απόρροια της βάσης διαμεσολαβημένη από το αντικείμενό της, την τέχνη, στην οποία επιστρέφει διαμορφώνοντάς την. Μας αφορά, λοιπόν, ως ένα υψηλής ευκρίνειας κάτοπτρο στο οποίο εκβάλλουν οι αντίρροπες τάσεις της κοινωνικής συνείδησης. Θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε πως το δίπολο εκδηλώνεται επί πρώιμης κεφαλαιοκρατίας σε καθαρή μορφή και οποιαδήποτε μηχανιστική χρήση του σε προγενέστερες βαθμίδες κοινωνικής ανάπτυξης εγκυμονεί κινδύνους υποτίμησης και υπερτίμησης της βαρύτητας των παραγόντων στα οποία συνέχονται οι κατηγορίες του.

Όσον αφορά στην λειτουργία της ως επιφανόμενο της εργαλειακής πρόσληψης της τέχνης, οφείλουμε να επισημάνουμε τα εξής: Με τον όρο «εργαλειακή χρήση» περιγράφεται συχνά ο εκλεκτικισμός χάριν συγκάλυψης αντιθέσεων και εξαπατητικού τύπου επίλυσης αντιφάσεων, ωστόσο εδώ τον μεταχειριζόμαστε για να δείξουμε την επιστροφή της τέχνης στην κοινωνική της βάση μέσα από τις ερμηνείες που προκύπτουν ως ανάγκη νοηματοδότησης από τη βάση της, αλλά και νοηματοδότησης της ίδιας της βάσης δια αυτής, με τρόπο που την καθιστά επίκαιρη σε αντίθεση με τις συνθήκες που την γεννούν. Ο ίδιος ο Μαρξ διαπιστώνει την επιβίωση των ομηρικών επών, επί παραδείγματι, σε αντιδιαστολή με τον ιστορικό ενταφιασμό των συνθηκών παραγωγής τους: «*Η δυσκολία είναι ότι προσφέρουν καλλιτεχνική απόλαυση και ισχύουν σαν κανόνες και άφθαρτο πρότυπο*» (Marx, 2018). Πρόκειται για μια διαπίστωση μη παραλληλίας στην εξέλιξη κοινωνίας – τέχνης. Βασικός

---

<sup>2</sup> Ο όρος «αισθητική» απέκτησε αξιολογική φόρτιση εννοούμενος στα δίπολα «καλό» - «κακό», «ευχαρίστηση» - «δυσαρρέσκεια» στο έργο του γερμανού φιλοσόφου Alexander Gottlieb Baumgarten (1706 – 1757) και ιδιαίτερα στο έργο του Aesthetica (Baumgarten, 1750). Σε αντιδιαστολή με αυτόν τον ορισμό η υλιστική αντίληψη για την ιστορία προσεγγίζει την αισθητική ως την κατώτερη βαθμίδα γνώσης, την αισθητηριακή.



παράγοντας επιβίωσης – που συχνά αποσιωπάται έναντι ιδεαλιστικών, υπερϊστορικών, μεταφυσικών θεωρήσεων περί διαχρονικότητας του ωραίου και υψηλού, είναι εδώ η πρόσληψη – είναι η ερμηνεία ως λύση σε ανακύπτοντα ιστορικά προβλήματα. Το καλλιτεχνικό έργο υπερβαίνει τις κοινωνικές συνθήκες γέννησης του με την έννοια ότι λειτουργεί ως σύμβολο - μεταβλητή στην οποία δίνεται περιεχόμενο διαγενεακά στο βαθμό που είναι κοινωνικά χρηστικό. Στην δεύτερη περίπτωση του μυθιστορήματος του Ιβάν Τουργκένιεφ «Πατέρες και Υιοί», θα διαπιστώσουμε ακριβώς την εκδίπλωση των κριτικών σε διάφορα επίπεδα αφαίρεσης ανάλογα με την εγγύτητά τους προς το ιστορικό συγκείμενο της συγγραφής του έργου, η οποία διαφοροποιείται ανάλογα με τους διάφορους τύπους περιορισμών αυτών που τις διατυπώνουν. Με αυτήν, λοιπόν, την έννοια δεν θα μας απασχολήσει εδώ τόσο η διάκριση αντιδραστικών, νομιμοποιητικών ή χειραφετητικών ερμηνειών<sup>3</sup>, όσο η συναρμογή της σχέσης της τέχνης και του ατόμου της στο δημόσιο λόγο ως κοινωνικό συγκρουσιακό πεδίο υπό το πρίσμα της ιστορίας.

*«Στο φαινόμενο οι στερούμενες ερείσματα στιγμές της διαμεσολάβησης έχουν την όψη της άμεσης αυτοτέλειας»* (Hegel, 2014), χρησιμοποιούμε τον όρο «επιφαινόμενο», λοιπόν, ως δηλωτικό της απολυτοποίησης της συζήτησης για την τέχνη και της αναγωγής της σε μια εσωκαλλιτεχνική διαδικασία που αγνοεί εκούσια ή ακούσια την κοινωνική προέλευση και μορφοποιητική δυναμική της. Στα δοκίμια του ο Ούγγρος ιστορικός της τέχνης Frederick Antal προσέγγισε την τέχνη ως *«έκφραση ή και ως αντανάκλαση της κοινωνίας»* (Burke, 2009), αναδεικνύοντας στην ιστορία της τέχνης την εξέλιξη περιεχομένου – προσωπικού και κοινωνικού – πέραν της μορφικής.

Όσον αφορά τη σημασία του όρου «διανόηση» δεν μπορεί να ορισθεί ανεξάρτητα από την εποχή στην οποία τον μεταχειριζόμαστε. *«Ο όρος έλκει την καταγωγή του από τη Ρωσία του 19ου αιώνα, όταν χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει την ομάδα των διανοητών που διακρίνονταν από επαναστατικές απόψεις και ιδέες»* (Freeden, 2006). Πρόκειται για διαταξικό κοινωνικό στρώμα αυξανόμενης εισροής στην πορεία προς συνθετότερες μορφές κοινωνικής οργάνωσης ανάλογα με την *«επιστημονική επαγγελματοποίηση»*<sup>4</sup> (Χιωτάκης, 2015), του οποίου η ιστορική προϋπόθεση είναι η διάκριση πνευματικής και χειρωνακτικής εργασίας. Η διανόηση αποτελούσε ομάδα *«της οποίας ειδικός στόχος ήταν να προσφέρει μία ερμηνεία για τον κόσμο»* (Mannheim, 1936). Πρόκειται για μετεξέλιξη του φεουδαρχικού κλήρου, που ειδικά κατά την είσοδο στην κεφαλαιοκρατία παρουσίασε έντονη εσωτερική ποικιλομορφία περιλαμβάνοντας αστούς, μισθωτούς, ελεύθερους επαγγελματίες και εργάτες. *«Είναι συνυφασμένη με τη μετάβαση των δυτικοευρωπαϊκών κοινωνιών από την παραδοσιακότητα στη νεωτερικότητα»*. (Κόκκινος, 2000). Κατά τη μελέτη των περιπτώσεων θα αναφερθούμε πιο συγκεκριμένα στον ιστορικό ρόλο των διανοούμενων, καθώς θα διατρέξουμε τρεις αιώνες

<sup>3</sup> Χαρακτηριστική είναι εδώ η διάσταση απόψεων περί της πρόσληψης των πολιτισμικών προϊόντων μεταξύ Michel de Certeau (1925 – 1986) και Κριτικής Θεωρίας. Ενώ η σχολή της Φρανκφούρτης μετά την εντατικοποίηση της καλλιτεχνικής παραγωγής το '30 εντοπίζει στην υποδοχή τους από τους καταναλωτές παθητική αφομοίωση της κυρίαρχης ιδεολογίας, ο Certeau υποστηρίζει τη θεωρία των «αντιστασιακών πολιτισμικών πρακτικών» (Certeau, 1980), δηλαδή την υπό συνθήκες αντιστροφή των οργανικών σημασιών των έργων από τους δέκτες χάρη αποτελεσματικότερης πλοήγησης σε καταπιεστικά, εχθρικά περιβάλλοντα.

<sup>4</sup> Πιο συγκεκριμένα, *«τον όρο εισήγαγε ο ρώσος συγγραφέας Π. Μπομπορίκιν (δεκαετία του 1870) με την έννοια των μορφομένων, καλλιεργημένων ανθρώπων με πρωτοπόρες ιδέες»* (Πατέλης, 2014).

καθαρής μορφής ύπαρξης αυτής της ρευστής, ιδιαίτερης κοινωνικής κατηγορίας, από τον ιδεώδη τύπο του Διαφωτισμού έως τον κριτικό κινηματογράφο του ανεπτυγμένου καταμερισμού της πνευματικής εργασίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

# 1. JEAN JACQUES ROUSSEAU – JEAN LE ROND D'ALEMBERT: ΑΠΟΨΕΙΣ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Η πρώτη περίπτωση που θα μας απασχολήσει αφορά στην κριτική του Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) στο λήμμα «Γενεύη», του Jean le Rond d'Alembert (1717 – 1783), που συμπεριλήφθηκε στον έβδομο τόμο της Εγκυκλοπαίδειας<sup>5</sup> – του συλλογικού συγκεντρωτικού έργου επαναδιατύπωσης της γνώσης υπό το πρίσμα των ιδεών του Διαφωτισμού, το οποίο με τη συμβολή επιφανών διανοούμενων και επιστημόνων της εποχής<sup>6</sup>, εξέδιδαν οι d'Alembert και Diderot (1713 – 1783) από το 1751 έως το 1772 (με εναλλασσόμενο δυναμικό επιμέλειας στην πάροδο του χρόνου).

Η κριτική εκφράστηκε σε δημόσια επιστολή (1758) και απαντήθηκε από τον Ντ'Αλαμπέρ με τον ίδιο τρόπο τον επόμενο χρόνο. Ο Αμερικανός φιλόσοφος και ακαδημαϊκός Allan Bloom, μαθητής του Leo Strauss (1899 - 1973) μετέφρασε την κριτική αυτή στο βιβλίο «Politics and the Arts: Letter to M. D'Alembert on the Theatre», το οποίο εκδόθηκε το 1968 απηχώντας το πνεύμα του Μάη που αναζητούσε νέες προοπτικές και κοινωνικοποιητικές διαστάσεις της τέχνης, υποδεικνύοντας τη συζήτηση περί αυτής ως κομβικής σημασίας. Την αφορμή αποτέλεσε η συμπερίληψη στο λήμμα δηλώσεων υποστήριξης της δημιουργίας ενός θεάτρου στη Γενεύη, τη γενέτειρα του Ρουσσώ. Ο Ντ'Αλαμπέρ σημείωνε χαρακτηριστικά: *«Οι θεατρικές παραστάσεις θα διαμόρφωναν το γούστο των πολιτών, δίνοντάς αβρότητα στις προσεγγίσεις τους και λεπτότητα στο συναίσθημά τους, με τρόπο που δύσκολα θα ήταν επιτεύξιμος χωρίς αυτό το μέσο»* (Jean le Rond d'Alembert, 1759).

Η προσέγγιση του θεάτρου από τον Ρουσσώ περιστρέφεται γύρω από τρεις βασικούς άξονες: *«Εκκινεί συζητώντας το αντίκτυπο της δραματουργίας γενικά στους ανθρώπους και το κατά πόσο η ομορφιά του θεάτρου αποτελεί αναγκαίο παράγοντα διαμόρφωσης στην εκπαίδευση του καλού πολίτη. Ακολούθως αναφέρεται στους τύπους των κοινωνιών που χρειάζονται το θέατρο και το γενικότερο αποτέλεσμα της παρουσίας του σε αντιδιαστολή με τους θεσμούς που υποκαθιστά. Τέλος, παρουσιάζει την ανάλυσή του για τους θεσμούς της Γενεύης και προτείνει τύπους διασκέδασης που θα διέδρυναν και θα ατσάλωναν την ελευθερία και τη δημοκρατικότητα της ζωής εκεί»* (Rousseau J. J., 1968). Θα εστιάσουμε στον πρώτο, στην πρόσληψη δηλαδή του θεάματος στη σκέψη των δύο στοχαστών, αναφερόμενοι όπου χρειάζεται σε στοιχεία που την επηρεάζουν και σχετίζονται με τους άλλους δύο. Ως εκ τούτου παραθέτουμε τα αποσπάσματα όπως εμπεριέχονται στο συλλογικό έργο «Η κουλτούρα των μέσων» (1994), με τις εμφάσεις στο ρόλο του θεάματος:

Η περιττή διασκέδαση

*Με την πρώτη ματιά βλέπω ότι το θέαμα είναι μια διασκέδαση-κι αν είναι αλήθεια ότι χρειάζονται διασκεδάσεις στον άνθρωπο θα συμφωνήσετε τουλάχιστον ότι δεν επιτρέπονται*

<sup>5</sup> Στην ιστοσελίδα της Γαλλικής Ακαδημίας Επιστημών διατίθενται εικοσιοκτώ τόμοι της *Εγκυκλοπαίδειας*, ψηφιοποιημένοι βάσει δύο αντιγράφων της πρώτης έκδοσης που φυλάσσονται στη βιβλιοθήκη Μαζαρίν στο Παρίσι.

<sup>6</sup> Οι διανοητές της εποχής, ιδίως οι Γάλλοι, ήταν γνωστοί ως «εγκυκλοπαιδιστές» αφενός λόγω της ευρυμάθειάς τους στα ποικίλα γνωστικά πεδία και αφετέρου λόγω της κυριολεκτικής τους ενασχόλησης με την σύνοψη ανθρώπινης γνώσης υπό το πρίσμα των αξιώσεων του διαφωτιστικού έργου.

παρά μόνον στο μέτρο που είναι αναγκαίες και ότι κάθε περιττή διασκέδαση είναι κακό πράγμα για ένα πλάσμα του οποίου η ζωή είναι τόσο σύντομη και ο χρόνος τόσο πολύτιμος (...)

Δεν μου αρέσει καθόλου το γεγονός ότι έχουμε διαρκώς την ανάγκη να προσδένουμε την καρδιά μας στην σκηνή σαν να μη μπορούσε να σταθεί μέσα μας (...) Έχει κανείς την εντύπωση ότι βρισκόμαστε όλοι μαζί στα θεάματα, αλλά εκεί είναι που όλοι απομονώνονται-εκεί είναι που ξεχνάμε τους φίλους μας, τους γείτονές μας και τους συγγενείς μας, προκειμένου να ενδιαφερθούμε για μύθους, να κλάψουμε για τα δεινά των νεκρών ή να γελάσουμε εις βάρος των ζωντανών. Αλλά θα έπρεπε να είχα διαισθανθεί ότι αυτά τα λόγια δεν είναι σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής μας. Ας προσπαθήσουμε να πούμε κάτι που θα ενδιέφερε περισσότερο (...)

Η σκηνή εν γένει είναι ένας πίνακας των ανθρωπίνων παθών, του οποίου το πρωτότυπο βρίσκεται σε όλες τις καρδιές: αλλά εάν ο ζωγράφος δεν φρόντιζε να κολακεύσει αυτά τα πάθη, οι θεατές θα αισθάνονταν σύντομα δυσαρεστημένοι και δεν θα ήθελαν πλέον να βλέπουν τον εαυτό τους κάτω από ένα πρίσμα που θα τους έκανε να τον περιφρονούν. Εάν ζωγραφίζει ορισμένα από αυτά τα πάθη με μελανά χρώματα το κάνει μόνο για εκείνα που δεν έχουν καθόλου γενικό χαρακτήρα και που τα μισούμε από την ίδια μας τη φύση. Έτσι και σ' αυτό ο συγγραφέας ακολουθεί τις προτιμήσεις του κοινού-επομένως αυτά τα αποδιοπομπαία πάθη χρησιμοποιούνται πάντοτε για να προσδώσουν αξία σε άλλα, εάν όχι πιο θεμιτά, τουλάχιστον πιο σύμφωνα με τις προτιμήσεις του κοινού. Ένας άνθρωπος χωρίς πάθη ή που θα κυριαρχούσε επί των παθών του δεν θα ενδιέφερε κανέναν στο θέατρο.

Ας μην αποδίδουν λοιπόν στο θέατρο τη δυνατότητα να αλλάζει τα αισθήματα και τα ήθη, τα οποία δεν μπορεί παρά να ακολουθεί και να εξωραϊζει. Ένας θεατρικός συγγραφέας που θα ήθελε να εναντιωθεί στις προτιμήσεις του κοινού θα έγραφε εντός ολίγου μόνο για τον εαυτό του (...)

Μα τι ενδιαφέρει η αλήθεια της μιμήσεως εφ' όσον ενυπάρχει η ψευδαίσθηση; Στην πραγματικότητα δεν επιδιώκεται παρά η διέγερση της περιέργειας του λαού. Αυτά τα πνευματώδη κατασκευάσματα, όπως και τα περισσότερα άλλα, δεν αποβλέπουν παρά μόνο στα χειροκροτήματα. Όταν ο συγγραφέας τα δέχεται και οι ηθοποιοί τα μοιράζονται μαζί του, το έργο έχει επιτύχει τον σκοπό του και δεν χρειάζεται να αναζητήσουμε σε αυτό καμία άλλη χρησιμότητα (Rousseau J. J., 1757).

Για να απολαύσουμε της εκτιμήσεως του πλήθους

Θεωρείτε ότι τα θεάματα δεν είναι παρά μια διασκέδαση κι αυτός ο λόγος σας φαίνεται επαρκής για να τα καταδικάσετε. Η ζωή είναι τόσο σύντομη, λέτε, και ο χρόνος τόσο πολύτιμος! Και ποιος αμφιβάλλει αγαπητέ κύριε; Αλλά συγχρόνως η ζωή είναι τόσο δυστυχισμένη και η ευχαρίστηση τόσο σπάνια! Γιατί να αρνιόμαστε στους ανθρώπους τους προορισμένους από τη φύση τους να μην κάνουν τίποτε άλλο από το να κλαίνε και να πεθαίνουν, κάποια πρόσκαιρη αναψυχή που τους βοηθά να υποφέρουν την πικρία και την ανιαρότητα της ύπαρξής τους. Εάν τα θεάματα, εξεταζόμενα από αυτό το πρίσμα, έχουν ένα ελάττωμα για μένα, είναι ότι αποτελούν μια τέρψη πολύ ελαφριά και μια διασκέδαση πολύ περιορισμένη, ακριβώς για το λόγο ότι μας παρουσιάζονται ως διασκεδάσεις μόνο και ως διασκεδάσεις αναγκαίες στην αεργία μας. Καθώς η ψευδαίσθηση βρίσκεται σπανίως στις θεατρικές παραστάσεις, τις

αντιμετωπίζουμε ως ένα παιχνίδι που δεν μας βγάζει καθόλου έξω από τον εαυτό μας. Η στιγμιαία επιφανειακή ευχαρίστηση την οποία μπορούν να προκαλέσουν μειώνεται εξάλλου ακόμη περισσότερο από τη φύση αυτής της ευχαριστήσεως, η οποία πέρα των ατελειών που παρουσιάζει, έχει το μειονέκτημα ότι είναι πολύ εξεζητημένη και, θα μπορούσε να πει κανείς, τραβηγμένη απ' τα μαλλιά.

Χρειάστηκε, μου φαίνεται, για να φανταστούν ένα τέτοιο είδος ψυχαγωγίας, οι άνθρωποι να δοκιμάσουν και να εξαντλήσουν προηγουμένως πολλά άλλα-κάποιος που έπληττε θανάσιμα, προφανώς ένας πρίγκηπας, πρέπει να είχε την πρώτη ιδέα αυτής της εκλεπτυσμένης διασκεδάσεως που συνίσταται στο να παρουσιάζονται πάνω στη σκηνή οι ατυχίες και τα δεινά των συνανθρώπων μας για να μας παρηγορούν ή να μας θεραπεύουν από τα δικά μας και στο να μας κάνει θεατές αυτής της ζωής από πρωταγωνιστές που είμαστε για να μας ελαφρύνει από το βάρος και τις δυστυχίες της. Αυτές οι θλιβερές σκέψεις έρχονται καμιά φορά να ταραξούν την ευχαρίστηση που δοκιμάζω στο θέατρο.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι τα θεάματα, θεωρούμενα πάντοτε από την άποψη της διασκεδάσεως, μπορούν να επιτραπούν στους ανθρώπους έστω και σαν ένα παιχνίδι το οποίο προσφέρεται σε παιδιά που υποφέρουν. Δεν θέλησαν όμως να τους δώσουν μόνο ένα παιχνίδι αλλά και χρήσιμα μαθήματα υπό το πρόσχημα της ευχαριστήσεως. Δεν θέλησαν να απαλύνουν μόνο τον πόνο αυτών των ενήλικων παιδιών, θέλησαν επίσης, αυτό το θέατρο, όπου δεν πηγαίνουν κατά τα φαινόμενα παρά για να κλάψουν ή να γελάσουν, να γίνει γι' αυτούς, σχεδόν χωρίς να το αντιληφθούν, ένα σχολείο ήθους κι αρετής (...)

Δεν γράφουμε λοιπόν, κύριε, παρά για να διαβαζόμαστε και δεν θέλουμε να διαβαζόμαστε παρά για να απολαύσουμε της εκτιμήσεως των άλλων-για να απολαύσουμε της εκτιμήσεως του πλήθους θα προσέθετα, αυτού του ίδιου του πλήθους το οποίο σε άλλες περιπτώσεις, και ορθώς άλλωστε, δεν λαμβάνουμε καθόλου υπόψη μας. Μια φωνή μυστική και ενοχλητικά επίμονη μας φωνάζει ότι αυτό που είναι ωραίο, μεγάλο και αληθινό αρέσει σε σ' όλο τον κόσμο και ότι αυτό που δεν εξασφαλίζει τη γενική αποδοχή στερείται προφανώς μια απ' αυτές τις αρετές. Έτσι επιδιώκουμε τον έπαινο των κοινών ανθρώπων, όχι τόσο ως μια κολακευτική ανταμοιβή αλλά ως την πιο σίγουρη εγγύηση της ποιότητας του έργου.

Η φιλαυτία που δεν προβάλλει παρά περιορισμένες αξιώσεις, διακηρύσσοντας ότι αρκείται στην επιδοκμασία των λίγων, είναι μια φιλαυτία δειλή που παρηγορείται προκαταβολικά ή μια φιλαυτία δυσαρεστημένη που παρηγορείται κατόπιν εορτής. Αλλά όποιος κι αν είναι ο σκοπός του συγγραφέα, είτε να επαινεθεί είτε να γίνει χρήσιμος, αυτό δεν ενδιαφέρει το κοινό-η κρίση του δεν εξαρτάται διόλου από αυτό, αλλά αποκλειστικά από τον βαθμό ευχαριστήσεως ή διαφωτίσεως που του προσφέρουν. Τιμά αυτούς που το διαπαιδαγωγούν, ενθαρρύνει αυτούς που το διασκεδάζουν, χειροκροτεί αυτούς που το διαπαιδαγωγούν διασκεδάζοντάς το. Τα καλά θεατρικά έργα μου φαίνεται ότι συνδυάζουν τα δύο αυτά πλεονεκτήματα, τη δραματοποίηση της ηθικής και την αναγωγή των αρχών σε παραδείγματα-η τραγωδία μας παρουσιάζει τις δυστυχίες που προκαλούν τα πάθη των ανθρώπων, η κωμωδία τις γελοιότητες που συνοδεύουν τα ελαττώματά τους. Και η μια και η άλλη φέρνουν μπροστά στα μάτια μας αυτά που η ηθική μας δείχνει μόνο με αφηρημένο τρόπο και πολύ μακρινό (...)

*Ισχυρίζεστε ότι το θέαμα θα μας οδηγήσει στην απομόνωση, ότι θα ξεχάσουμε τους συγγενείς, τους συμπολίτες και τους φίλους μας. Τουναντίον το θέαμα είναι εκείνο που, περισσότερο απ' όλες τις άλλες ευχαριστήσεις, θυμίζει την ύπαρξή μας στους άλλους ανθρώπους, με την εικόνα της ανθρώπινης ζωής που παρουσιάζει και με τις εντυπώσεις που μας προκαλεί και μας αφήνει (d'Alembert, 1759).*

Η δημόσια αυτή αντιπαράθεση περί του θεάματος εκτυλίσσεται στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή στην εποχή της κατίσχυσης των ιδεών του Διαφωτισμού. Ο Διαφωτισμός ως πνευματικό κίνημα συνδέθηκε με τη διαδικασία ιδεολογικής, πολιτικής, πολιτισμικής και συνειδησιακής προετοιμασίας της κοινωνίας για την «είσοδο της ανθρωπότητας σε ένα ανώτερο στάδιο πολιτισμού» (Κόκκινος, 2000) εν συγκρίσει με τη φεουδαρχικού τύπου οργάνωση. Ως εκ τούτου, συνδέθηκε με αξιώσεις προοπτικών και δυνατοτήτων στη βάση της αλλαγής των ανθρώπινων σχέσεων ως προς το βιοπορισμό, που συντελέστηκε εντός των φεουδαρχικών δομών. Η δυνατότητα της ελεύθερης επιχειρηματικότητας είναι η προοδευτική κατεύθυνση της εποχής, που συμπυκνώνει την αδυναμία των φεουδαρχικών καταλοίπων να ανταποκριθούν στην αύξηση της αγροτικής και βιοτεχνικής παραγωγής σε συνάρτηση με την δημογραφική έξαρση, τον ορίζοντα του διεθνούς εμπορίου και της τεχνολογικής προόδου – παράγοντες που περιπλέκουν την παραγωγή και ευνοούν τη συμμετοχή σε διαφορετικό βαθμό περισσότερων ανθρώπων στις διαδικασίες της – δημιουργώντας τελικά μια πρώιμη αστική τάξη. Το πέρασμα από μια μορφή ιδιωτικής ιδιοκτησίας σε μία άλλη πιο διευρυμένη πρόβαλλε ως η απόλυτη κοινωνικοποίηση του πολιτισμού, «η είσοδος της ανθρωπότητας στην ωριμότητα» (Kant, 2005), επιτάσσοντας την επανερμηνεία των ιστορικών βαθμίδων κοινωνικής ανάπτυξης με γνώμονα την εξιδανίκευση της εμφάνισης της κεφαλαιοκρατίας μέσω της γενικευμένης αναθέσμησης και αναδόμησης της κοινωνίας.

Όπως είναι φυσικό, οι νέες κοινωνικοοικονομικές προϋποθέσεις απηχούνταν στις αντιλήψεις για την ιστορία, τη φιλοσοφία, τη θρησκεία, την τέχνη που θα μας απασχολήσει εδώ και κάθε μορφή κοινωνικής συνείδησης, με προνοιακό τρόπο. Η παράδοση της αξίωσης της ευρωπαϊκής διανόησης, της οποίας δύο ιδεώδεις τύποι συγκρούονται στην περίπτωση του θεάτρου στη Γενεύη, για εξορθολογισμό της κοινωνίας κορυφώνεται με τον διαφωτισμό, «ο οποίος ως φιλοσοφική τεκμηρίωση των βλέψεων της ανερχόμενης αστικής τάξης θεμελιώνει τον ριζοσπαστισμό της στον ορθό λόγο» (Πατέλης, 2014).<sup>7</sup> Η συζήτηση, λοιπόν, για την τέχνη διαφοροποιείται στην περίπτωση αυτή – από την αντίστοιχη της περίπτωσης του 20<sup>ου</sup> αιώνα για παράδειγμα, όπου η ενδοστρωματική διάκριση της διανόησης σε προλεταριακή, μικροαστική, αστική είναι σχετικά ανάγλυφη – ως προς την αντιστοίχιση του αρθρωμένου λόγου σε σχέση με τις κοινωνικές συνθήκες, με την έννοια του κύρους και των αξιώσεων που συνοδεύει αυτούς που τη συζητούν, λόγω του μονοπωλίου του στοχασμού που εκπορεύεται από τον πρώιμο διπολικό χαρακτήρα καταμερισμού της εργασίας σε πνευματική και χειρονακτική.

Σε μια πρώτη ανάλυση του αποσπάσματος της επιστολής του Ρουσσώ μπορούμε να τη διατμήσουμε σε δύο μέρη: Το πρώτο μέρος – 1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup> παράγραφος – επικεντρώνει στη φύση

---

<sup>7</sup> Χαρακτηριστική της άπτουσας σε κάθε κοινωνική διεργασία και στα υποκείμενά της τελεολογίας, είναι εδώ η υπόδειξη της διανόησης ως ενσάρκωση του «απολύτου πνεύματος» από τον Χέγκελ, με την έννοια ότι μετέρχεται αυτήν στην πορεία προς το σκοπό του.

και τη λειτουργία διασκέδασης και θεάματος, ενώ στο δεύτερο – 3<sup>η</sup>, 4<sup>η</sup> και 5<sup>η</sup> παράγραφος – εμφανίζεται το δίπολο δημιουργού – κοινού ως βασικός παράγοντας ανάλυσης. Εκκινεί διακρίνοντας τη διασκέδαση σε αναγκαία και περιττή, ενώ συνεχίζει διαπιστώνοντας στο θέαμα στοιχεία αποξένωσης με την έννοια της μετατόπισης της σημασίας από την πραγματική ζωή στη μυθοπλασία, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα ως επιφαινόμενο την πρόσληψη του θεάματος ως πόλο κοινωνικής συνεύρεσης. Η δεύτερη παράγραφος ενέχει, επίσης, μιας αυξημένης ιστορικής σημασίας διαπίστωση, όπως θα δούμε παρακάτω, τη συνειδητοποίηση του Ρουσσώ ότι η κριτική του αντιβαίνει στο πνεύμα της εποχής<sup>8</sup>. Ακολούθως ορίζει τη σκηνή ως αναπαραστατικό καμβά απεικόνισης ανθρώπινων παθών και ως εκ τούτου συμπεραίνει την υπαγωγή του θεάματος στις προτιμήσεις του κοινού με την έννοια της κολακείας, ως αποτέλεσμα μιας σχέσης εκβιαστικού χαρακτήρα: «Ένας θεατρικός συγγραφέας που θα ήθελε να εναντιωθεί στις προτιμήσεις του κοινού θα έγραφε εντός ολίγου μόνο για τον εαυτό του» (Rousseau J. J., 1757). Επικεντρώνει στο πάθος, υποδεικνύοντας την εγκράτεια ως μη ενδιαφέρουσα για το κοινό, ενώ εντοπίζει στο θέατρο αυτοαναφορικότητα και πλήρη παθητικό ρόλο στη σχέση του με την κοινή γνώμη, αφού σε αντίθετη περίπτωση θα προκαλούσε απωθητική δυσφορία. Ο Ρουσσώ εντοπίζει δυνατότητες ηθικής διαμόρφωσης στους νόμους, στην επιβολή της κοινής γνώμης και στο κίνητρο της ευχαρίστησης, ενώ περιφρονεί την αλήθεια της μιμήσεως λόγω της ψευδαίσθησης που ενέχει, χαρακτηρίζοντας τα θεάματα ως «πνευματώδη κατασκευάσματα» που πέραν της πρόκλησης χειροκροτήματος δεν επιτελούν κανέναν άλλο ρόλο.

Ο Jean Jacques Rousseau στο θεμελιώδες αυτό έργο του, εκφράζει μια συντηρητική στάση απέναντι στην επικρατούσα για τον πολιτισμό, τα ήθη και το θέαμα, η οποία τον διαφοροποιεί από το κατεστημένο των εγκυκλοπαιδιστών – εκφραστών μιας «διαφωτιστικής ορθοδοξίας». Η προνοιακή αντίληψη για την ιστορία ως αναγεννησιακό κληροδότημα στο Διαφωτισμό, «εκκινεί από τη ρήξη της οργανικής σχέσης θείας και εγκόσμιας πολιτείας στο έργο του Μακιαβέλι» (Κόκκινος, 2000) και μιμητικά στρέφεται προς την κλασική αρχαιότητα ως γνήσια ουσία του πολιτισμού. Η προσφυγή αυτή ερμήνευσε τον Μεσαίωνα ως σκοταδιστική ιστορική παρεμβολή και την πορεία προς την κεφαλαιοκρατία ως την δικαιοματική αποκατάσταση. Ένα, λοιπόν, οργανικό στοιχείο της αποκατάστασης αυτής που αντλεί από τους κλασσικούς χρόνους, όπως η δραματουργία και εν γένει το θέαμα – με τη μίμηση να επιτελεί καλλιτεχνικό, παιδαγωγικό αλλά και απελευθερωτικό από υπαρξιακά βάρη ρόλο<sup>9</sup> - στο βαθμό που επικρίνεται από τον Ρουσσώ τον καθιστά αιρετικό. «Η φιλοσοφία των νέων χρόνων, από την Αναγέννηση μέχρι τον Διαφωτισμό, στρέφεται κατά του δογματισμού, της θεολογίας και του σχολαστικισμού αντιτάσσοντας τους τον ορθό λόγο και την εμπειρία» (Πατέλης, 2014), έτσι που η υποτίμηση των κοινωνικοποιητικών, εκπαιδευτικών και ηθικοπλαστικών δυνατοτήτων του απεικάσματος δεν συνάδει με την επικρατούσα

<sup>8</sup> Το «πνεύμα της εποχής», το “zeitgeist”, το συναντούμε και στις τρεις περιπτώσεις ως στοιχείο της δημόσιας συζήτησης, πράγμα που καθιστά σαφή την σχέση αλληλοδιαπλοκής μεταξύ διανοήσης και κοινωνικοϊστορικού γίνεσθαι και επιπλέον δείχνει έναν σχετικό βαθμό αυτοσυνειδησίας αυτού του κοινωνικού στρώματος περί του ιστορικού πεπερασμένου των θεωρήσεών του, που αντιφατικά συνυπάρχει με την συχνά υποστασιοποιημένη πρόσληψη της τέχνης στο δημόσιο λόγο.

<sup>9</sup> Ο Αριστοτέλης ορίζει την τραγωδία, θεωρώντας την ύψιστο είδος καλλιτεχνίας, δίνοντας έμφαση στη μίμηση και στην κάθαρση ως εξής: «ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένη λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων και οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἑλέου και φόβου περαίνουσα τῆν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» (Περὶ Ποιητικῆς, 1449b-1450b).

αντίληψη της εξιδανίκευσης της εμπειρίας και της αναπαράστασης ως προς το κατά πόσο αποτελεί στέρεο έδαφος υλικής και πνευματικής κατάκτησης. Η αντίληψη αυτή παραδεχόταν επικυριαρχία των ιδεών για τα πράγματα στα ίδια πράγματα ανεξάρτητα από τον συσχετισμό δυνάμεων στο επίπεδο των υλικών, εμπράγματων όρων, εξιδανικεύοντας και την ίδια την παιδαγωγική. Εδώ θα πρέπει να επισημάνουμε πως δεν υπάρχει απόλυτη απόσταση του Ρουσσώ από την διαφωτιστική ορθοδοξία παρά σχετική – δηλωτικό του διττού χαρακτήρα της διανόησης που παρεμβαίνει ως σύμπτωμα και κριτής της εποχής της. Πιο συγκεκριμένα, στην προσπάθειά του να σκιαγραφήσει τους βασικούς διαπαιδαγωγητικούς ως προς τα ήθη του λαού παράγοντες, αναφέρεται στην επιβολή της κοινής γνώμης αντανακλώντας την σύγχυση της εποχής ως προς την δεοντολογικού τύπου ταύτιση ενός θεωρούμενου γνωστικά διαντικειμενικού πόλου, που περικλείει σύμπασα τη διανοητική σφαίρα, με το γενικό θεωρούμενο λογικό ενός μέσου ανθρώπου της εποχής (κοινός νους, κοινή γνώμη, γενική βούληση<sup>10</sup>).

Η υπαγωγή της ανθρώπινης δραστηριότητας στη φύση<sup>11</sup>, ως δηλωτική ενός μηχανικισμού στην πρόσληψη της τελευταίας από το Διαφωτιστικό κίνημα, απαντάται στην ουσιοκρατική αντίληψη περί ευγένειας της φύσης από το Ρουσσώ, στην οποία δομείται ως επί το πλείστον η αντίληψή του περί αποξένωσης στα θεάματα. Ως προς αυτό το ζήτημα «η σκέψη του Ρουσσώ δεν απηχεί συνολικά τη σύγχρονη πραγματικότητα, που κυριαρχείται από την ιδεολογία του αστικού φιλελευθερισμού, η οποία μπορεί να συνοψιστεί στο τρίπτυχο πολιτική ελευθερία – ιδιοκτησία – κοινωνική ανισότητα» (Κόκκινος, 2000). Στις ουσιοκρατικές αντιλήψεις της εποχής διακρίνουμε δύο κυρίαρχες τάσεις: την πεσιμιστική και την εξιδανικευτική. Η τοποθέτηση σε αυτό το δίπολο καθορίζει την στάση απέναντι στο κοινωνικό συμβόλαιο. Στην χαρακτηριστική για παράδειγμα περίπτωση του Χομπς, η σύναψή του εκπορεύεται από την ανάγκη της προστασίας του συλλογικού σώματος από τη φυσική κατάσταση «bellum omnium contra omnes<sup>12</sup>» (Hobbes, 1989), ενώ στον Λοκ η φυσική κατάσταση είναι έμφορτη κοινωνικής δυναμικής τείνοντας στη σύναψη του ως μέσο συλλογικής προστασίας από την ατομική αυθαιρεσία<sup>13</sup>. Ο Ρουσσώ αν και εγγύτερος στην θεώρηση του Λοκ, υποδεικνύοντας αξιωματικά ως «καλή» τη φύση, υποστηρίζει την συνύφανση πολιτισμού και αλλοτρίωσης: «Ο άνθρωπος γεννιέται ελεύθερος, αλλά, εντούτοις, βρίσκεται παντού αλυσοδεμένος» (Rousseau J. J., 1986), σε αντιδιαστολή με την αγνότητα της πρωταρχικής, φυσικής απομόνωσης – ως εκ τούτου δεν ξενίζει η επιφυλακτικότητά του απέναντι στο ρόλο του θεάματος ως πολιτισμικού προϊόντος.

<sup>10</sup> Βασική έννοια του πολιτικού λεξιλογίου του Διαφωτισμού, η γενεαολογία της οποίας ανάγεται στον 17<sup>ο</sup> αιώνα στο έργο των Blaise Pascal (1623 – 1662), Nicolas Malebranche (1638 – 1715) και Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716). Ο Ρουσσώ, ως εισηγητής της, «την ονομάζει πολιτική αρετή, στο πλαίσιο της οποίας η ελευθερία θεμελιώνεται στην ισότητα [και όχι το αντίστροφο, όπως συμβαίνει στο έργο του Hobbes (1588 – 1679) και του Locke (1632 – 1704)] (Κόκκινος, 2000).

<sup>11</sup> «Η επικρατέστερη έννοια που προσέλαβε η λέξη «φύση» ήταν εκείνη «της αρχέγονης κατάστασης ενός πράγματος, είτε αυτό είναι οργανισμός, είτε ο ίδιος ο άνθρωπος, είτε ένας θεσμός» (Nisbet, 1969).

<sup>12</sup> «Πόλεμος όλων εναντίον όλων» - εμβληματική ρήση της πεσιμιστικής ουσιοκρατίας, υιοθετήθηκε από πληθώρα μεταγενέστερων εκπροσώπων του ιστορικού πεσιμισμού στη φιλοσοφία και την τέχνη, όπως ο Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), ο Max Stirner (1806 – 1856), ο Charles P. Baudelaire (1821 – 1867) και ο Fyodor M. Dostoevsky (1821 – 1881).

<sup>13</sup> Βλ. Πραγματεία περί κυβερνήσεως (Locke, 1969).



Στην απάντηση του Ντ'Αλαμπέρ προς υπεράσπιση της θέσης που διατύπωσε στο επίμαχο λήμμα της Εγκυκλοπαίδειας, πέραν των συμβατών με την εποχή αντιλήψεων, ενυπάρχουν επίσης υπόρρητες ενστάσεις, καθιστώντας τη συζήτηση για την τέχνη συγκρουσιακό πεδίο των αντίρροπων τάσεων του Διαφωτισμού. Πιο συγκεκριμένα, ενώ υπεραμύνεται της καταπραϋντικής - ως προς τις νομοτελείς δυσχέρειες του σύντομου, πεπερασμένου, θνησιγενούς ανθρώπινου βίου - διάστασης του θεάματος, εντοπίζει σε αυτό απωθητικά στοιχεία, τα οποία ωστόσο ως μη οργανικά επιδέχονται βελτίωσης - προσεγγίζει το ζήτημα με σχετικά ιστορικότερο τρόπο, ενώ προβαίνει και σε ποιοτική διάκριση στο θέαμα. Ως προς το τρίπτυχο δημιουργός - έργο - κοινό σε αντίθεση με τον Ρουσσώ που το αναλύει ως σχέση εκβιαστική σε βάρος του δημιουργού από το κοινό με ολέθριες επιπτώσεις στην καλλιτεχνική και κοινωνική αξία του έργου, εντοπίζει μια αρμονία που βασίζεται σε δύο ταυτίσεις: την ταύτιση της πρόθεσης του δημιουργού με την ανάγκη απόλαυσης της εκτίμησης του κοινού και την ταύτιση της απεύθυνσης του έργου με την καλλιτεχνική και κοινωνική του αξία - μια ταύτιση που αντανακλά την εμπιστοσύνη του Ντ'Αλαμπέρ ως φορέα του ορθού λόγου στην τελεολογική πορεία της τέχνης προς το «ωραίο και υψηλό» . Από αυτές προκρίνει σε σημασία τη δεύτερη, επισημαίνοντας την πρόθεση του συγγραφέα ως αδιάφορη. Η επισημάνση αυτή επιβεβαιώνει απόλυτα το βαθμό του καταμερισμού της εργασίας του 18<sup>ου</sup> αιώνα ως προς τη διανοητική και πνευματική δημιουργία, με τη δεύτερη να απέχει παρασάγγας από την πρώτη ως προς τις προϋποθέσεις προσβασιμότητας, άσκησης, τις απολαβές και εν τέλει το κύρος και τη σημασία<sup>14</sup>. Ως επίδικο σχετικά με την πρόθεση συζητείται το προσωπικό, ιδιοσυγκρασιακό στοιχείο του καλλιτέχνη, και όχι το ζήτημα του βιοποριστικού εκβιασμού του<sup>15</sup>.

Ολοκληρώνοντας την απάντησή του εναντιώνεται στην άποψη του Ρουσσώ ότι το θέαμα αποτελεί παράγοντα αποξένωσης, ερμηνεύοντάς το ως μέσο κωδικοποίησης της ηθικής και γεννήτορα εντυπώσεων που αναπαράγουν την ανθρώπινη παρουσία υπενθυμίζοντάς την. Δεν παραδέχεται την εξεικόνιση των παθών χάριν τέρψης που διαπιστώνει, παρά μια γόνιμη εκλαϊκευση της ηθικής. Στην τοποθέτηση αυτή του Ντ'Αλαμπέρ η διανοητική σφαίρα και τα προϊόντα της παρουσιάζονται ως ομοιογενή ως προς τη στόχευση και στην υπηρεσία της κοινωνικής προσφοράς - διακρίνονται ως προς το πεδίο λειτουργίας τους και τη μορφική τους υπόσταση. Διαπαιδαγώγηση - τέχνη - φιλοσοφία - ηθική προσδεμένα στο άρμα της μετάβασης της ανθρωπότητας από το σχολαστικισμό των

---

<sup>14</sup> Ο μεταγενέστερος Χέγκελ εξέφρασε αυτή την εμπράγματη σχέση υποτέλειας της χειρονακτικής εργασίας εν συγκρίσει με την πνευματική ιδεολογικοποιώντας την, επιβεβαιώνοντας ότι «δεν είναι η συνείδηση των ανθρώπων που καθορίζει το είναι τους, αλλά αντίστροφα το κοινωνικό τους είναι καθορίζει τη συνείδησή τους» (Marx, 2010), με την έννοια ότι οι πνευματικές κατακτήσεις συμβαίνουν στο μέτρο που ανταποκρίνονται έστω και σε πρώιμες, παραγωγικές μορφές των υλικών.

<sup>15</sup> Ακριβώς αυτό το ζήτημα τίθεται με τους ίδιους όρους, περιλαμβάνοντας και το βιοποριστικό, από τον Αυστριακό συγγραφέα και δημοσιογράφο Karl Kraus (1874 - 1936), εκδότη του περιοδικού «ο Πυρσός» (die Fackel) από το 1899 έως το 1936 στη Βιέννη. Η συμπερίληψη - έστω και ως υπονοούμενη - του παράγοντα αυτού σε συνάρτηση με την εποχή της δημοσίευσης της ανοικτής επιστολής στο κοινό στην οποία τίθεται - υπαρχουσών των προϋποθέσεων περιπλοκής της οικονομικής, τεχνολογικής, κοινωνικής διάρθρωσης και κατά συνέπεια της διάρθρωσης της διανοήσης που επέτρεψαν την εμφάνιση της δημοσιογραφίας στην αποκρυσταλλωμένη μορφή της επί του εργασιακού δυναμικού - είναι δηλωτική της διαφοράς των βαθμών ωριμότητας του καταμερισμού εργασίας και εν γένει της κεφαλαιοκρατίας: «*Η δημοσιογραφία, η οποία δέσμευσε και τον γραπτό λόγο με το καθήκον της άμεσης επίδρασης, διεύρυνε τη δικαιοδοσία του κοινού και το παρότρυνε προς την κατεύθυνση μιας πνευματικής τυραννίδας, από την οποία κάθε καλλιτέχνης αναγκάζεται να ξεφύγει, ακόμη κι αν τη νιώσει μόνο στα νεύρα του*» (Kraus, 1909).

θεολόγων της Γενεύης προς την απελευθέρωση δια της εκλογικευμένης, εξορθολογισμένης διανοητικής σφαίρας. Βεβαίως, ο Ρουσσώ ασκεί την κριτική του από διαφορετική σκοπιά από εκείνη της πολεμικής των θεολόγων: Ως γεννημένος στη Γενεύη θέλει να αντιπαραθέσει την κοινοτικού τύπου συγκρότησή της στην αποξένωση και τον έκλυτο βίο του Παρισιού, εξιδανικεύοντας μια συντηρητικότερη μεν, αλλά πιο ανεπιτήδευτη κοινωνία, στοχαζόμενος κριτικά επί του πολιτισμού και του αντίκτυπού του, με μια επιφυλακτική στάση: «*Εναντιωνόταν στις ρασιοναλιστικές αντιλήψεις των εγκυκλοπαιδιστών*<sup>16</sup>, που αξιωματικά θεωρούσαν ότι οι ηθικές αρχές είναι ορατές δια γυμνού οφθαλμού» (Rousseau J. J., 1968) και κατά συνέπεια θεωρούσαν ότι το θέατρο αποτελώντας κάτοπτρο προεκβολής<sup>17</sup> της κοινωνίας στην οποία αναγνώριζαν ανεξάρτητα από τη θεσμική της συγκρότηση a priori δυνατότητες ανάδυσης του ηθικού, είναι εκ φύσεως ηθικοδιδασκτικό.

Εκτός από το ευρύτερο ιστορικό συγκείμενο και την καθοριστική του επιρροή σε αυτό το απόσπασμα δημόσιας συζήτησης, πρέπει κανείς να ανατρέξει και σε ειδικότερα βιογραφικά στοιχεία προκειμένου να εξηγήσει ορισμένα παράδοξα σημεία του διαλόγου: Η κριτική του Ρουσσώ στο θέατρο, και μάλιστα ως προς την ίδια του τη φύση, ξενίζει στο βαθμό που και ο ίδιος καταπιάστηκε με τη συγγραφή θεατρικών έργων για ένα διόλου ευκαταφρόνητο διάστημα. Στο βιβλίο του «Εξομολογήσεις» (Rousseau J. J., 1997), εξηγεί ότι στο θεατρικό του έργο «Ο θάνατος της Λουκρητίας» [το μοναδικό μη μουσικό δράμα που έγραψε μετά την έκδοση του «Σκέψεις για τις Επιστήμες και τις Τέχνες» (Rousseau J. J., 1750)] επιχείρησε να ξανασυστήσει τη Λουκρητία στη γαλλική σκηνή. «*Το γεγονός ότι απέτυχε να ολοκληρώσει το έργο και κατόπιν εξέφρασε την πολεμική του στο θέατρο στην επιστολή στον Ντ'Αλαμπερ, είναι δηλωτικό της απελπισίας του περί της εισαγωγής του πολιτικού στοιχείου στο γαλλικό θέατρο*» (Rousseau J. J., 2004). Μετά από τη σύντομη εγκατάστασή του στη Βενετία ως ακόλουθος του Γάλλου Πρέσβη επιστρέφοντας στο Παρίσι το 1744, θήτευσε και ο ίδιος στην Εγκυκλοπαίδεια λημματογραφώντας περί μουσικής<sup>18</sup>. Η σταδιακή ρήξη του με τη γαλλική διανοήση εκκινεί το 1750 όταν βραβεύεται από την ακαδημία του Ντιζόν για τη μελέτη του «*Σκέψεις στις επιστήμες και τις τέχνες*» (Καραγιάννης, 1992), όπου με τις απόψεις του περί συνεξέλιξης ηθικής κατάπτωσης και ανάπτυξης επιστημών και τεχνών, «*καθιερώνεται ως "αντιρρησίας", ως η άλλη φωνή στο πλαίσιο μιας γενικότερης ευφορίας ως προς την πρόοδο του πολιτισμού με άξονα την ανάπτυξη των επιστημών και των τεχνών*» (Μανιάτης, 2000).

Καταληκτικά διαπιστώνουμε ότι στις αντιφάσεις αυτών των κειμένων – ιστορικών, επιστολικών τεκμηρίων, εκφράζεται ακριβώς η προσπάθεια ιδεολογικής επικαιροποίησης της

<sup>16</sup> Ιδίως του Ντ'Αλαμπερ: Το 1767 έχοντας ήδη γράψει πάνω από 1000 άρθρα περί της επιστήμης και της αρχαιολογίας της «*αποκλίνει από τα θεμέλια του υλισμού εκφράζοντας την άποψη πως αμφιβάλλει για το αν οτιδήποτε βρίσκεται εκτός του ανθρώπου αντιστοιχεί σε κάτι που θα έπρεπε να τέμνει η αίσθησή του*» (Lange, 1865), αποκλίνοντας έτσι από τον καρτεσιανό ορθολογισμό και τον εμπειρισμό του Λοκ, προσεγγίζοντας τον καντιανό ιδεαλισμό (αξίζει να σημειωθεί πως ο Καντ ήδη μελετήσει τη διαφορά μεταξύ λογικής και πραγματικής συνέπειας και μεταξύ λογικής αντιφάσεως και πραγματικής αντιθέσεως στη βάση της μεταφυσικής, στο έργο του «Δοκίμιο για την εισαγωγή της έννοιας των αρνητικών μεγεθών στην φιλοσοφία» (Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen) (Kant, 2001).

<sup>17</sup> Ο Δημήτρης Πατέλης στο αντίστοιχο λήμμα στο «Φιλοσοφικοκοινωνιολογικό Λεξικό» ορίζει την προεκβολή ως την «επέκταση (προέκταση) των συμπερασμάτων που αφορούν ένα μέρος του γνωστικού αντικειμένου σε άλλο τμήμα του, στο σύνολο του αντικειμένου, σε άλλα αντικείμενα, στο μέλλον κλπ.» (Συλλογικό, 2012).

<sup>18</sup> Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία του Jean Jacques Rousseau βλ. (May, 1967).

θεώρησης της τέχνης, έτσι ώστε να ακολουθεί παρατεταγμένη με τα υπόλοιπα στοιχεία της διανοητικής σφαίρας, τις αλλαγές που συνεπίφερε η μετάβαση της υλικής, κοινωνικής βάσης από τη φεουδαρχία στην πρώιμη κεφαλαιοκρατία. Με αυτήν την έννοια, η εργαλειακή της επιστράτευση στους θεωρούμενους σκοπούς των πανευρωπαϊκών πνευματικών κεκτημένων κατά τις επιταγές της κοινωνικοοικονομικής αναδιάρθρωσης, κατέστησε τις ερμηνείες και τις προσλήψεις της πολιτικές θέσεις – πράγμα που θα φανεί ακόμη εντονότερα στην εκδίπλωση της συζήτησης των επόμενων περιπτώσεων.

## 2. IVAN TURGENEV – «ΠΑΤΕΡΕΣ ΚΑΙ ΥΙΟΙ»

«Η έκδοση του μυθιστορήματος «Πατέρες και Υιοί» του Ιβάν Τουργκένιεφ (1818 – 1883) πυροδότησε μια από τις μεγαλύτερες θύελλες αντιδράσεων στην ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας. Στο στόχαστρο βρέθηκε η αποτύπωση του Βαζαρον, του ριζοσπαστικού μηδενιστή<sup>19</sup> και πρωταγωνιστή του έργου» (Pozefsky, 1995). Στο άρθρο του «Με αφορμή το Πατέρες και Υιοί», ο συγγραφέας αναφέρει χαρακτηριστικά: «...εξαιτίας του μυθιστορήματος αυτού μου φαίνεται σταμάτησε μια για πάντα η εύνοια της ρωσικής νεολαίας προς το πρόσωπό μου. Δε θα πω πολλά για τις εντυπώσεις που προκάλεσε το μυθιστόρημα αυτό· θα πω μόνο ότι όταν επέστρεψα στην Πετρούπολη, την ίδια μέρα με τις γνωστές πυρκαγιές στην αγορά Απρακσίνσκι, η λέξη “μηδενιστής” κυκλοφορούσε ήδη σε χιλιάδες στόματα και το πρώτο που βγήκε από τα χείλη του πρώτου γνωστού που συνάντησα στη λεωφόρο Νιέφσκι ήταν: “Δείτε τι κάνουν οι μηδενιστές σας! Καίνε την Πετρούπολη!” » (Turgenev, 1869).

Η ιστορία έχει ως εξής: Ο Νικολάι Πέτροβιτς Κιρσάνοφ υποδέχεται στις 20 Μαΐου του 1859 στο υποστατικό του, τον γιο του Αρκάντι συνοδεία του φίλου και μέντορά του Γιεβγκένι Βισίλιεβ Μπαζάροφ, φοιτητή της ιατρικής. Ο Αρκάντι έχει μόλις αποφοιτήσει από το Πανεπιστήμιο της Πετρούπολης και ενθουσιασμένος επιστρέφει στον πατέρα και τον θείο του Πάβελ Πέτροβιτς Κιρσάνοφ, για να τους γνωρίσει τον καλό του φίλο. Από την ενδιάτριψη των τεσσάρων αυτών βασικών χαρακτήρων προκύπτουν οι τεράστιες κοινωνικές αντιθέσεις της εποχής ως αντικείμενο συζητήσεων, προστριβών, διαφωνιών και σύγκρουσης μεταξύ τους. Ο γαιοκτήμονας Νικολάι Κιρσάνοφ είναι φιλελεύθερος και δημοκρατικός, ενώ ο αδελφός του εμφανίζεται ως ριζοσπαστικός δυτικιστής με αναφορές στο ύφος, στην αισθητική και στον λόγο από τις εμπειρίες του στην Αγγλία. Οι δύο αυτοί εκπρόσωποι της γενιάς των «πατέρων» αντιμετωπίζουν τις νιχιλιστικές απόψεις του νεαρού Μπαζάροφ, των οποίων φορέας είναι και ο Αρκάντι, απόλυτα γοητευμένος και υποτελής στον φίλο του. Το στοιχείο που καθιστά το μυθιστόρημα πέτρα του σκανδάλου είναι πως στη γενιά των «γιων» εμφανίζεται μια κοσμοθεώρηση, εκφρασμένη από τον Μπαζάροφ και αναπαραγόμενη από τον Αρκάντι, που δεν κατηγοριοποιείται ξεκάθαρα στις ιδεολογικές τάσεις της εποχής, όπως μπορεί κανείς να τις συμπυκνώσει σχηματοποιημένα στο δίπολο «δυτικισμός – σλαβοφιλία». Πρόκειται για έναν ριζοσπαστικό νιχιλισμό που απορρίπτει καθετί πνευματικό ως αποπροσανατολιστικό από το επίδικο – «τον άρτο τον επιούσιο<sup>20</sup>» (Turgenev, 2015) – και ως εκ τούτου αντιμετωπίζεται με καχυποψία από αμφοότερες τις κυρίαρχες τάσεις τις οποίες περιφρονεί ως επικαλούμενες φαντάσματα και κενά περιεχομένου ιδεολογήματα, που συγκαλύπτουν την πραγματικότητα η οποία αδιαφορεί για αυτά. Το τέλος του

<sup>19</sup> Ο όρος μηδενιστής ανήκει στον Τουργκένιεφ - χρησιμοποιείται πρώτη φορά από αυτόν για να περιγράψει τις αντιλήψεις του Μπαζάροφ.

<sup>20</sup> Απόσπασμα τοποθέτησης του Μπαζάροφ, που συνοψίζει τη γενικευμένη πολεμική του: «Και ύστερα καταλάβαμε ότι το να φλυαρούμε, απλώς να φλυαρούμε, για τις πληγές μας δεν αξίζει τον κόπο, ότι αυτό οδηγεί μόνο στη χυδαιότητα και στο δογματισμό – είδαμε ότι και οι δικοί μας σοφοί, οι επανομαζόμενοι προοδευτικοί άνθρωποι και στηλιτευτές, δεν κάνουν για τίποτα, ότι ασχολούμαστε με ανοησίες, ότι μιλάμε για κάποια τέχνη, για κάποια ασύνειδη δημιουργία, για τον κοινοβουλευτισμό, για το δικηγορικό σώμα κι ο διάβολος ξέρει για τι ακόμα, όταν το θέμα είναι ο άρτος ο επιούσιος, όταν μας πνίγουν οι χονδροειδείς προκαταλήψεις, όταν όλες οι συμμετοχικές εταιρίες μας τινάζονται στον αέρα εξαιτίας του ότι έχουμε ανεπάρκεια έντιμων ανθρώπων, όταν η ελευθερία για την οποία νοιάζεται η κυβέρνηση είναι ζήτημα αν είναι για καλό μας, διότι ο χωρικός μας ευχαρίστως θα κατάκλεβε τον ίδιο του τον εαυτό, μόνο και μόνο για να πάει να γίνει λιώμα στο καπηλειό» (Turgenev, Πατέρες και Υιοί, 2015).

μυθιστορήματος βρίσκει τους νεαρούς ερωτευμένους – ο Αρκάντι παντρεύεται πανευτυχής, ενώ ο Μπαζάρφ κατατρώγεται από τη συνειδητοποίηση ότι τα επώδυνα αισθήματα του υπονομεύουν τις κυνικές αντιλήψεις του και πεθαίνει από τύφο χωρίς να εκπληρώσει τον έρωτά του.

«*Το 'Πατέρες και Γιοι' εκδόθηκε το 1862, μόλις ένα χρόνο μετά το πιο μνημειώδες γεγονός στη ρωσική ιστορία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, την χειραφέτηση των δουλοπάροικων*» (The realist novel, 1995). Η συντηρητική Ρωσία του 19<sup>ου</sup> βρίσκεται σε διαδικασία κατανόησης και προσαρμογής των κοινωνικών αντιλήψεων στα νέα δεδομένα, στην ανάδυση των νέων κοινωνικών στρωμάτων. Οι δουλοπάροικοι οργάνουν τη γη των γαιοκτημόνων που υπηρετούν τον Τσάρο ως γραφειοκράτες, στρατιώτες και παράγοντες κοινωνικού ελέγχου. Η ήττα στον Κριμαϊκό Πόλεμο (1853 – 1856) κατέστησε σαφή την ανάγκη αναμόρφωσης του διεφθαρμένου ημιφεουδαρχικού συστήματος που καθυστερούσε την οικονομία. Στο πλαίσιο αυτό συντελούνται «*αργά, λειψά αλλά σταθερά και κάποιες μεταρρυθμίσεις, ουσιαστικότερες των οποίων ήταν η κατάργηση της δουλοπαροικίας, μια σχετική φιλελευθεροποίηση στη νομοθετική και δικαστική εξουσία*» (Turgenev, 2015). Η σύγχυση της εποχής έγκειται στο ότι παρά την όσωση μεταξύ της ρωσικής αυτοκρατορίας και των ευρωπαϊκών εξελίξεων στην κοινωνία και την κοινωνική θεωρία, δεν δημιουργείται ισχυρή αστική τάξη ως αποτέλεσμα του ισχυρού παλιού καθεστώτος που ανθίσταται στις δυναμικές υπέρβασής του τις οποίες εγκυμονεί. Η αξιοθρήνητη εμφάνιση στον πόλεμο του 1853 επιβεβαίωσε τους πολιτικούς κύκλους που διαπίστωναν την ανεπάρκεια της χώρας που, ως μια από τις τελευταίες ευρωπαϊκές φεουδαρχικές, υστερούσε σε βιομηχανική δύναμη και επομένως και σε πολιτικοστρατιωτική ισχύ. Ο απόηχος της επανάστασης του 1848 περίπλεκε τα πράγματα, καθώς θορύβησε και τους προθυμότερους να προβούν σε οικονομικές μεταρρυθμίσεις προς την κατεύθυνση της αστικοποίησης, λόγω του εκφοβιστικού ρόλου που ενσάρκωνε το προλεταριάτο για την συνοχή της αυτοκρατορίας. Ο Αλέξανδρος Β΄, αντίθετα με τον πατέρα του, ήταν πρόθυμος να ασχοληθεί με αυτό το πρόβλημα<sup>21</sup>. «*Πριν το 1861 η Ρωσία είχε δύο κύριες κατηγορίες αγροτών: αυτούς που ζούσαν σε κρατικά κτήματα, υπό τον έλεγχο του Υπουργείου Κρατικής Ιδιοκτησίας και αυτούς που ζούσαν σε κτήματα ιδιωτών γαιοκτημόνων, με μόνο τους δεύτερους να θεωρούνται δουλοπάροικοι - αποτελούσαν κατ' εκτίμηση το 38% του πληθυσμού.*» (Pipes, 1995). Η αγροτική μεταρρύθμιση δεν σηματοδοτούσε στροφή προς το ευρωπαϊκό παράδειγμα κατοχύρωσης πολιτικών δικαιωμάτων, απότοκο του ημίμετρου χαρακτήρα της που δεν ανταποκρίθηκε στις αρχικές προσδοκίες: «*Στους δουλοπάροικους από ιδιωτικά αγροκτήματα δόθηκε λιγότερη γη από εκείνη που χρειάζονταν για να επιβιώσουν, πράγμα που οδήγησε σε ταραχές. Ο φόρος εξαγοράς ήταν τόσο υψηλός που οι δουλοπάροικοι έπρεπε να πουλήσουν όλο το σιτάρι που παρήγαν για να πληρώσουν τον φόρο, που δεν άφηνε τίποτα για την επιβίωσή τους. Οι γαιοκτήμονες υπέφεραν επίσης, επειδή πολλοί από αυτούς ήταν βαθιά στα χρέη, και η αναγκαστική πώληση της γης τους άφησε να παλεύουν να κρατήσουν τον σπάταλο τρόπο ζωής. Σε πολλές περιπτώσεις, οι πρόσφατα απελευθερωμένοι δουλοπάροικοι ήταν αναγκασμένοι να "νοικιάσουν" την γη τους από πλούσιους γαιοκτήμονες.*

---

<sup>21</sup> Απόσπασμα από την ομιλία του Αλεξάνδρου Β΄ προς τους Τελετάρχες της Αριστοκρατίας, 30 Μαρτίου 1856 : «*Πρόθεσή μου είναι να καταργήσω την δουλοπαροικία... μπορείτε από μόνοι σας να καταλάβετε ότι το σημερινό καθεστώς της ιδιοκτησίας ψυχών δεν μπορεί να παραμείνει αμετάβλητο. Είναι καλύτερα να καταργήσουμε την δουλοπαροικία από τα πάνω, από το να περιμένουμε για εκείνη την ώρα, που αρχίζει να καταργεί τον εαυτό της από τα κάτω. Σας ζητώ να σκεφθείτε τον καλύτερο τρόπο για να το υλοποιήσετε*» (Corin & Fiehn, 2015).

*Επιπλέον, όταν οι αγρότες έπρεπε να εργαστούν για τους ίδιους τους γαιοκτήμονες για να πληρώσουν τις 'πληρωμές εργασίας' τους, τα χωράφια τους συχνά παραμελούνταν» (Polunov, 2005). Η τεράστια ανομοιογένεια της αχανούς ρωσικής επικράτειας, που περιλάμβανε εκτός των φεουδαρχικών δομών και κοινοτικού τύπου οργανωτικά στοιχεία, δεν ευνοούσε την αυθόρμητη συγκρότηση από τα κάτω επαναστατικού υποκειμένου, έτσι που οι προσπάθειες αυτές έμοιαζαν με μια αμήχανη προσπάθεια του τσαρικού καθεστώτος να παραχωρήσει τόσα όσα χρειαζόταν για να μην οδηγηθεί στην αυτοκατάργησή του, πράγμα που όπως είναι καταφανές αποτελούσε μεν μια ξεκάθαρη παραδοχή του πεπερασμένου ιστορικού του ρόλου, αλλά και μια επιβεβαίωση της δυναμικής διάστασης του χάσματος μεταξύ παραγωγικών δυνάμεων και σχέσεων παραγωγής, ως αποτέλεσμα της οποίας η επαναστατική διαδικασία προκύπτει ως ιστορική νομοτέλεια.*

Στα πλαίσια ακριβώς αυτού του χάσματος οι πνευματικοί κύκλοι ψάχνουν το ρόλο τους, πολλές φορές με αμφιθυμία απέναντι στα γεγονότα και με αντιφατικές στρατεύσεις και στάσεις να εντοπίζονται στις εργοβιογραφίες τους<sup>22</sup>. Η διανόηση, όρος που όπως εξηγήσαμε σε σχετική υποσημείωση παραπάνω προέκυψε στο χωροχρονικό συγκείμενο που εστιάζουμε, αν και μπορεί να διατηρηθεί στο δίπολο «φιλοδυτικοί – σλαβόφιλοι», παρουσιάζει διαφοροποιήσεις επιμερισμένη στα πρόσωπα που την απαρτίζουν. Η διαφορά των δύο ιδεολογικών αυτών ρευμάτων έγκειται στην θεώρησή τους για την στάση και την προοπτική της Ρωσίας στην κρίσιμη πανευρωπαϊκή καμπή από τη φεουδαρχία στην πρώτη κεφαλαιοκρατία: Οι δυτικιστές πρότειναν το δρόμο της φιλελευθεροποίησης της αγοράς κατά το ευρωπαϊκό πρότυπο αναθέσμησης της κοινωνίας και κατοχύρωσης πολιτικών δικαιωμάτων στα χαμηλότερα στρώματα, ενώ οι σλαβόφιλοι στρέφονταν προς την περιχαράκωση της, υποδεικνύοντας τις ευρωπαϊκές ιδεολογίες ως αλλοτριωτικές για την παραδοσιακή ρωσική κοινωνία. Το δίπολο αυτό δεν μπορούμε να το αντιστοιχίσουμε ακριβώς στο δίπολο «προοδευτικοί – συντηρητικοί», καθώς η καθυστέρηση της Ρωσίας ως προς την κοινωνική οργάνωση δεν επέτρεψε την εμφάνιση προοδευτικής διανόησης με την ευρωπαϊκή έννοια. Χαρακτηριστικό αυτής της ιδιομορφίας υπήρξε το κίνημα των ναρόντικων<sup>23</sup>, το οποίο αν και ριζοσπαστικό, θεωρούσε πιθανή τη απευθείας μετάβαση της ρωσικής κοινωνίας από τη φεουδαρχία στην κεφαλαιοκρατία, απορρίπτοντας το μεταβατικό στάδιο της ελεύθερης αγοράς – πρόκειται για χαρακτηριστική υβριδική ιδεολογική έκφανση που αντλεί και από τους δύο πόλους: ενώ επικρίνει το δυτικισμό και τη φιλελευθεροποίηση, δεν το κάνει από τη σκοπιά του σλαβοφιλικού συντηρητισμού, αλλά από τη σοσιαλιστική. Το κίνημα των Ναρόντικων είχε στη διάθεση του την εμπειρία της επανάστασης του 1848 αλλά και του στοχασμού επί αυτής, αδυνατούσε ωστόσο να προσαρμόσει τα πρώιμα θεωρητικά κερτημένα

---

<sup>22</sup> Δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι αυτές των Fyodor Dostoyevsky (1821 – 1881) και Aleksei Suvorin (1834 – 1912). Ο Ντοστογιέφσκι αποκήρυξε την επαναστατική του δράση στη σοσιαλιστική ομάδα Πετρασέφσκι ενστερνιζόμενος «την ορθόδοξη πίστη και το μυστικιστικό λαϊκισμό της πανσλαβιστικής ιδεολογίας» (Κόκκινος, 2000), ενώ «ο Suvorin - Ρώσος δημοσιογράφος και εκδότης εφημερίδων και βιβλίων που επηρέαζε σε μεγάλο βαθμό την ρωσική κοινωνία - ξεκίνησε ως φιλελεύθερος κατόπιν, όμως, στράφηκε στον εθνικισμό» (Σούκα, 2018).

<sup>23</sup> «Οι ναρόντικοι (λαϊκιστές) στην τσαρική Ρωσία απέδιδαν στη διανόηση τον ρόλο των λαμπαδηφόρων οι οποίοι είχαν καθήκον να αποσπάσουν τις αδιάφορες μάζες από τον πολιτικό λήθαργο είτε μέσω της προπαγάνδας (*narodniki -propragandisty*), είτε μέσω της τρομοκρατίας (*narodniki buntari*). Ήταν γι' αυτούς οι "κριτικά σκεπτόμενες προσωπικότητες" που θα οδηγούσαν το λαό στον "ειδικό δρόμο" της Ρωσίας, παρακάμπτοντας την κεφαλαιοκρατία» (Πατέλης, 2014).

των κλασικών του μαρξισμού στην ιδιοτυπία της καθυστερημένης ρωσικής κοινωνίας. Η δυνατότητες ταξικής αυτοσυνειδησίας, στη βάση των εμπράγματων όρων παραγωγής, των εργατών της Αγγλίας και της Γερμανίας απείχαν παρασάγγας από τις αντίστοιχες του ρωσικού προλεταριάτου.

Σε αυτό το πλαίσιο είναι κατανοητή η απόλυτη συνύφανση του ρωσικού ρεαλισμού ως λογοτεχνικού ρεύματος με της κοινωνικές διεργασίες της προεπαναστατικής Ρωσίας. Η Ελένη Μπακοπούλου, μεταφράστρια της ελληνικής έκδοσης του «Πατέρες και Γιου», συνοψίζει με ακρίβεια τη σχέση αυτή: «*Λογοτέχνες και λογοτεχνικοί ήρωες, σε διαρκή ιδεολογική συζήτηση, αποτυπώνουν κάθε φορά το κοινωνικό γίνεσθαι, πιάνοντας, θα λέγαμε, ο καθένας το νήμα από εκεί που το άφησε ο προηγούμενος. Η συνομιλία αυτή γίνεται συχνά τόσο παθιασμένη και συγκεκριμένη ώστε ο ένας δανείζεται ονόματα για τους ήρωες από τον άλλο – και αυτό ίσως να είναι ένα από τα γοητευτικότερα στοιχεία στην ιστορία της λογοτεχνίας. Πίσω από τις γραμμές παρακολουθούμε την εξέλιξη μιας παράλληλης αφήγησης, που είναι η ιστορία των ιδεών*» (Turgenev, 2015). Η συνεισφορά του πανσλαβικού ρεύματος ήταν εξαιρετικά σημαντική σε αυτόν τον «Χρυσό αιώνα της Λογοτεχνίας», όπως χαρακτηρίστηκε μεταγενέστερα, καθώς όταν «*μετά το τέλος του Κριμαϊκού Πολέμου η Ευρώπη έδειξε εξαιρετική περιφρόνηση απέναντι στη Ρωσία και την χαρακτήρισε υποδεέστερη λόγω της εθνικής της ανομοιομορφίας*» (Διάλλα, 2009), προέκυψε η ανάγκη συλλογικής ενδοσκοπήσης και ανασύστασης του ρωσικού στοιχείου μέσω του μύθου, πράγμα που οδήγησε στην ανάπτυξη μιας «*ηθογραφικής λογοτεχνίας*» μη έχοντας όμως μόνο το χαρακτήρα μιας απλής καταγραφής, καθώς πολλά από τα έργα, προκειμένου να γίνουν πιο κατανοητά τα εθνογραφικά στοιχεία, ήταν τόσο σκιαγραφικά που αποτέλεσαν εξαιρετικά λογοτεχνικά αναγνώσματα» (Kropotkin, 1915).

Ο Ivan Turgenev, γεννημένος στο Αριόλ από γονείς αριστοκράτες, όταν εξέδωσε το επίμαχο μυθιστόρημα ήταν ήδη αναγνωρισμένος για το συγγραφικό του έργο, κυρίως για το *Ημερολόγιο ενός Κυνηγού* (1847 – 1852)<sup>24</sup> και το *Ρούντιν*<sup>25</sup> (1856). Η γνωριμία του με το δυτικιστή ιστορικό Timofey N. Granovsky (1813 – 1855) κατά τη φοίτησή του στη σχολή της Φιλολογίας (1833) σε συνδυασμό με τα ταξίδια του στη Γερμανία και τη Γαλλία του 1848 – όπου παρακολούθησε από κοντά τις εξελίξεις της επανάστασης – συνοδεία του καρδιακού του φίλου Vissarion G. Belinsky (1811 – 1848)<sup>26</sup>, ήταν καθοριστικοί παράγοντες για τη φιλοδυτική ματιά του. Το 1853 η φυλάκισή του με αφορμή ένα άρθρο του για τον Nikolai V. Gogol (1809 – 1852) στέκεται αφορμή για τη φυλάκισή του, με την πραγματική αιτία να είναι η επαφή του με την ευρωπαϊκή διάνοηση, η φιλία του με το ριζοσπάστη Μπιελίνσκι και η αποτύπωση της εξαθλίωσης της αγροτιάς στο *Ημερολόγιο ενός Κυνηγού*, γεγονός που τον παγίωσε στις συνειδήσεις ως προοδευτικό διανοούμενο, σε συνδυασμό με τη σύνδεση του με το περιοδικό Σοβρεμένικ<sup>27</sup> και τη φιλία του με τον επαναστάτη – δημοκράτη N. Tsernisevsky

<sup>24</sup>Στο μυθιστόρημα αυτό, μέσα από την εξιστόρηση των περιπλανήσεων ενός κυνηγού στη ρωσική ύπαιθρο, καταδεικνύει τις άθλιες συνθήκες της ζωής των δουλοπάροικων χωρικών, «*λέγεται ότι επέσπευσε την αγροτική μεταρρύθμιση*» (Turgenev, 2015).

<sup>25</sup>Λέγεται ότι ο ομώνυμος πρωταγωνιστικός χαρακτήρας ήταν μια καρικατούρα του Μ. Μπακούνιν (1814 – 1876).

<sup>26</sup>Κριτικός Λογοτεχνίας – «*Ασκούσε τη μεγαλύτερη επιρροή από τους δυτικιστές, ειδικά στους κόλπους της νεολαίας*» (Cornwell, 1984).

<sup>27</sup> Πολιτικολογοτεχνικό περιοδικό που εξέφραζε τις απόψεις των σοσιαλδημοκρατών.

(1828 – 1889). Βέβαια, σε πολλές περιπτώσεις διαχώριζε τη θέση του από τις επαναστατικές διαδικασίες, εκδηλώνοντας επιφύλαξη για την επικαιρότητά τους– επί παραδείγματι για τα γεγονότα του 1848 έκρινε «*ότι η εργατική τάξη της Γαλλίας απλά καιροσκοπούσε*» (Freeborn, 1983).

Αυτή η εικόνα του προοδευτικού συγγραφέα τον διαχώριζε από συντηρητικότερους σύγχρονους του, όπως ο Ντοστογιέφσκι και ο Τολστόι, και τον έκανε ιδιαίτερα προσφιλή στους ριζοσπαστικούς νεανικούς κύκλους της προεπαναστατικής Ρωσίας, διαταράχθηκε από την αποτύπωση του Βαζαρον στο «*Πατέρες και Υιοί*». Ο μηδενιστής αντήρωας εκλήφθηκε ως στοιχείο κοινωνικής αποσάρθρωσης που εξιδανικεύτηκε εκούσια ως τέτοιο από τον συγγραφέα, παρά τις πεποιθήσεις του ίδιου πως επρόκειτο για έναν υπαρκτό τύπο ανθρώπου της εποχής. Στη συζήτηση που πυροδοτήθηκε στο δημόσιο λόγο – ιδιαίτερα στον τύπο<sup>28</sup> – οι επικριτικές τοποθετήσεις προήλθαν και από τις δύο πλευρές<sup>29</sup> καταδεικνύοντας πως η συζήτηση για την τέχνη μετατρέπεται συχνά σε πολιτική υπόθεση διευρυμένου ενδιαφέροντος, που μετέρχεται των αισθητικών κρίσεων ή, σε ταραχώδεις περιόδους, τις αγνοεί εξολοκλήρου μην τηρώντας καν τα προσχήματα.

Το Μάρτιο του 1862 το *Πατέρες και Γιοι* δημοσιεύτηκε στο συντηρητικό περιοδικό Ρούσκι Βέστνικ, του στο οποίο επιτελούσε καθήκοντα εκδότη ο Mikhail N. Katkon (1818 – 1887), σημαντική μορφή των εκδόσεων που υπήρξε υποστηρικτής των όλων των μεγάλων σλαβόφιλων. «*Ο ίδιος χαρακτηριζόταν από τις στενές προσωπικές σχέσεις που είχε με πάρα πολλούς από την τσαρική αυλή -ακόμα και με τον ίδιο τον Αλέξανδρο ΙΙ- και τα έντυπά του από την προώθηση του αυτοκρατορικού εθνικισμού και του Πανσλαβισμού. Πολλές φορές βέβαια αυτά τα δύο έρχονταν σε σύγκρουση, ιδιαίτερα όταν ο Katkon κατηγορούσε την ηγεσία για τη μη υιοθέτηση του Πανσλαβισμού ως επίσημη εξωτερική πολιτική και ισχυριζόταν πως οι αληθινοί εχθροί της Ρωσίας βρίσκονταν στα υψηλότερα αξιώματα της κρατικής ηγεσίας*» (Σούκα, 2018). Ο Τουργκένιεφ στο άρθρο του *Με αφορμή το Πατέρες και Γιοι [1868-1869]*<sup>30</sup>, απαντώντας σε κριτικές που τον ήθελαν να συνωμοτεί με τον εκδότη σε μια προσπάθεια κατασυκοφάντησης των νεανικών ρωσικών δυνάμεων, παρέθεσε τις ενστάσεις του Κατκόφ όπως τις εξέφρασε στον ίδιο σε σχετικό γράμμα που του έστειλε, αφού διάβασε το έργο: «*Αν και δεν αποθεώνεται ο Μπαζάροφ σας, δεν μπορείτε να μην αναγνωρίσετε ότι τυχαίως κάπως τον βάλατε σε πολύ υψηλό βάθρο. Όντως καταπνίγει όλο το περιβάλλον του. Μπροστά του όλοι είτε είναι ράκη, είτε αδύναμοι και ανώριμοι. Τέτοια ήταν η εντύπωση που θέλατε; Στο μυθιστόρημα αισθάνεσαι ότι ο συγγραφέας ήθελε να χαρακτηρίσει μιαν αρχή που τη συναισθάνεται λίγο, αλλά σαν να δίστασε στην επιλογή του τόνου και συνειδητά υποτάχθηκε. Αισθάνεται κανείς ότι εδώ υπάρχει κάτι ανελεύθερο στη σχέση συγγραφέα και ήρωα, κάποια αμηχανία και κάποιος καταναγκασμός. Ο συγγραφέας μοιάζει να τα χάνει μπροστά στον άλλο, και δεν τον αγαπάει, κι ακόμα περισσότερο, τον φοβάται*». Σε μια άλλη επιστολή του που

<sup>28</sup> «*Ο Ρωσικός Τύπος σαφώς ήταν αρκετά περιορισμένος στο τσαρικό καθεστώς δεδομένης της ανελευθερίας και της λογοκρισίας που επικρατούσε. Η άνοδος στο θρόνο του Αλέξανδρου ΙΙ, που περιόρισε κάπως την άκρατη λογοκρισία καθώς και η ανάπτυξη ιδεολογιών και ανησυχιών στο εσωτερικό της Αυτοκρατορίας οδήγησε στην αναβάθμιση του ρόλου και της σημασίας του Τύπου στα μέσα του 19ου αιώνα*» (Σούκα, 2018).

<sup>29</sup> Οι διαμαρτυρίες από την πλευρά της προοδευτικής νεολαίας που δεν ταυτίστηκε με τον Μπαζάροφ ήταν εκείνη που στοίχιζε περισσότερο στον συγγραφέα, αφού η εκτίμησή της καθιστούσε επίκαιρα ως τότε τα έργα του.

<sup>30</sup> Παρατίθεται στο επίμετρο της ελληνικής μετάφρασης του 2015.



απόσπασμά της επίσης παρατίθεται στην εισαγωγή της ελληνικής έκδοσης του 2015, ο Κατκόφ απαντώντας στην άποψη πως πρόκειται περί απλώς ενός λογοτεχνικού ήρωα, επισημαίνει: *«Εδώ εκτός από την τέχνη υπάρχει και το πολιτικό ζήτημα. Ποιος μπορεί να ξέρει σε τι θα εξελιχθεί αυτός ο τύπος; Εδώ, ξέρετε, έχουμε μόνον την αρχή του. Το να τον μεγαλύνουμε, νωρίς νωρίς, και να τον εξωραϊζουμε με δημιουργικά χρώματα σημαίνει να καταστήσουμε τη μάχη εναντίον του δυσκολότερη».*

Ο Κατκόφ και στις δύο περιπτώσεις στέκεται στη σχέση συγγραφέα – ήρωα, μη αρνούμενος – όπως άλλες κριτικές – την ύπαρξη μιας ενσαρκωμένης στον Μπαζάροφ κοινωνικής τάσης. Από το δίκτυο σχέσεων στο οποίο δρα βγαίνει πάντοτε νικητής. Ο φίλος του Αρκάντι είναι απόλυτα υποτελής σε αυτόν, με μια πίστη που εκφράζεται τόσο στην τριτοπρόσωπη περιγραφή της σχέσης του με τον Μπαζάροφ, δηλαδή στην κινησιολογία του και στο ύφος του, όσο και στα ίδια τα λόγια που ο Τουργκένιεφ τον βάζει να λέει. Ο πατέρας του Αρκάντι εμφανίζεται να μην ενδιαφέρεται τόσο για τις υπερβολές του φιλοξενούμενου, ενθουσιασμένος για την αντάμωση με το γιο του. Αν και δημοκρατικός, μετριοπαθής φιλελεύθερος, αντιμετωπίζει την εξεγερτικότητα των νεαρών με μια πατρική κατανόηση, υπονοώντας διαρκώς πως η σκυτάλη πρέπει πια να δοθεί από τους πατεράδες στους γιους. Η κρίσιμη όμως αντιπαραβολή είναι εκείνη μεταξύ του Πάβελ Πέτροβιτς Κιρσάνοφ, θείου του Αρκάντι και αδερφού του Νικολάι Πέτροβιτς: Ο Τουργκένιεφ τον συστήνει ως κοσμοπολίτη, πολυταξιδεμένο, αγγλοτραφή, δυτικιστή, εστέτ προοδευτικό άνθρωπο και ταυτόχρονα τον διακωμωδεί συνεπώς κατά τη διάρκεια της ιστορίας, πράγμα που παραδέχεται και ο ίδιος<sup>31</sup>. Σε αυτούς τους χαρακτήρες έμφορτος με το αξιακό αντίθετο στον μηδενισμό του Μπαζάροφ φορτίο, είναι μόνον αυτός - ο οποίος είναι ταυτόχρονα και ο πιο κωμικός χαρακτήρας, λόγω των στημένων τρόπων του, των επιμελημένων ως τη γραφικότητα ρούχων του, των απαξιωτικών μπουρζουάδικων μορφασμών του και της εξιδανίκευσης κάθε ευρωπαϊκού στοιχείου σε βαθμό ευρωπληξίας<sup>32</sup>.

Το πραγματικά ενδιαφέρον είναι εδώ το εξής: Ο Τουργκένιεφ δεν ενδιαφέρεται τόσο να υπερασπιστεί τον Μπαζάροφ απέναντι σε κριτικές εκπορευόμενες από το ιδεολογικό στρατόπεδο του Κατκόφ, που θεωρούν πως εξιδανικεύει τη νεανική εξεγερτικότητα, αλλά τις χρησιμοποιεί για να τον υπερασπιστεί απέναντι στις αντίθετες, που τον κατηγορούν για συκοφάντηση των νεανικών επαναστατικών κύκλων. Επισημάναμε, άλλωστε, και παραπάνω πως εκείνο που του κόστισε ήταν η αποστροφή της νεολαίας προς το πρόσωπο και το έργο του. Τέτοιου τύπου κριτική άσκησε ο Μ. Α. Antonovich (κριτικός στο «αριστερό» *Sovremennik*): *«[...]υπέδειξε το 'Πατέρες και Υιοί' ως ανήθικο και ανακριβές σε σχέση με την*

<sup>31</sup> *«Και μου λένε πως είμαι με το μέρος των 'πατεράδων'... εγώ που στο πρόσωπο του Πάβελ Κιρσάνοφ αμάρτησα απέναντι στην καλλιτεχνική αλήθεια, και υπερτόνισα, έφτασα ως την καρικατούρα τα μειονεκτήματά του, τον έκανα γελοίο!»* (Turgenev, 1869). Στην παραδοχή αυτή αντιπαραβάλλει σε ένα άλλο σημείο του άρθρου του, ως απάντηση στους επικριτές του, την αμετανόητη δυτικιστική και αντισλαβοφιλική ματιά του: *«Εγώ είμαι αυθεντικός, αδιόρθωτος δυτικιστής και δεν το έχω κρύψει στο ελάχιστο, παρά ταύτα όμως, με ιδιαίτερη ικανοποίηση έδειξα και στο πρόσωπο του Πάνσιν (στο Αριστοκρατικό Λίκνο) όλες τις κωμικές και ποταπές πλευρές του δυτικισμού – έβαλα τον σλαβόφιλο Λαβρέτσκι να τον 'νικήσει σε όλα τα σημεία'. Γιατί το έκανα, εγώ που θεωρώ τη φιλοσοφία της σλαβοφιλίας ψεύτικη και άκαρπη; Διότι, στη συγκεκριμένη περίπτωση και με τέτοιον τρόπο, κατά τη γνώμη μου, είχε διαμορφωθεί η ζωή και ήθελα πάνω απ' όλα να είμαι ειλικρινής και αληθινός».*

<sup>32</sup> Στο τέταρτο κεφάλαιο ο Πάβελ Κιρσάνοφ λέει χαρακτηριστικά σχολιάζοντας τον νικητήρα του: *«Στην κάμαρά μου υπάρχει ένας αγγλικός νιπτήρας, ωστόσο η πόρτα δεν κλείνει. Όπως και να χει, να και κάτι ενθαρρυντικό: Οι αγγλικοί νιπτήρες προσιωνίζουν πρόοδο!».*

πρόσληψη του ριζοσπαστισμού» (Pozefsky, 1995). «Μια καθ'όλα αρνητική κριτική που κατηγορούσε τον Τουργκένιεφ ότι έπλασε τον Μπαζάροφ όσο πιο απωθητικό γίνεται» (Fusso, 2017). Σε αυτήν ακριβώς την αντίθεση των απόψεων περί των ετερόκλητων ερμηνειών του νοήματος μυθιστορήματος προβάλλει η βαθιά πολιτική διάσταση του ρωσικού λογοτεχνικού ρεαλισμού. Προκύπτουν κριτικές από όλα τα στρατόπεδα με αποδέκτη το Μπαζάροφ, προσπαθώντας να ετεροκαθοριστούν απέναντι σε έναν αινιγματικό μηδενισμό, του οποίου η εξέλιξη αλλά και η ίδια η ύπαρξη, τελικά, είναι αμφίβολη. Το μυθιστόρημα εκτυλίσσεται λίγο πριν την Αγροτική Μεταρρύθμιση του 1861<sup>33</sup>, αλλά εκδίδεται μετά από αυτήν και ως εκ τούτου η θέση ενός ολικού περιφρονητή των επικείμενων εξελίξεων, όπως ο νεαρός γιατρός Yevgeny Vasilevich Bazarov, της συλλήβδην απόρριψης φιλελευθερισμού και πανσλαβισμού, αποκαλύπτει έναν αχανή ορίζοντα ερμηνειών. Ίσως η σύλληψη του χαρακτήρα αυτού εξέφρασε μια πρώιμη μορφή μπολσεβικισμού<sup>34</sup>, καθολικής αντίθεσης στην εξιδανίκευση της ελεύθερης αγοράς και στις ημίμετρες διεκδικήσεις του ουτοπικού σοσιαλισμού και ταυτόχρονη αποστασιοποίηση από το ρομαντισμό του ρωσικού εθνικισμού. Ο Γάλλος συγγραφέας Prosper Merimee (1803 – 1870), σε επιστολή του προς τον εκδότη της γαλλικής μετάφρασης του «Πατέρες και Υιοί» ένα χρόνο μετά την πρώτη έκδοσή του, του επιστά την προσοχή συνοψίζοντας την διάπυρη ατμόσφαιρα που δημιούργησε το έργο στη Ρωσία – τις εκατέρωθεν αντιδράσεις από τα κύρια πολιτικά ρεύματα: «Κάθε γενιά βρίσκει το πορτραίτο της άλλης πολύ πιστό, αλλά φωνάζει ότι το δικό της είναι μια καρικατούρα». (Merimee, 1863)<sup>35</sup>.

Μια άλλη «εξ αριστερών» κριτική που επιχειρήσε να διαχωρίσει το ριζοσπαστισμό της εποχής από το νιχιλισμό του Μπαζάροφ, ήταν αυτή του Ρώσου συγγραφέα και ακτιβιστή του δημοκρατικού κινήματος της εποχής, Νικολάι Γαβρίλοβιτς Τσερνισέφσκι (1828 – 1889), ο οποίος «σε ένα οικονομικό άρθρο του με τίτλο 'Πενία', του 1862, γράφει: 'Και να μια εικόνα ισάξια της πένας του Δάντη – τι πρόσωπα είναι αυτά, παρηκμασμένα, με χαμένα βλέμματα, στραβά, κακιωμένα χαμόγελα μίσους στα χείλη, με πούρα στο στόμα; Είναι οι μηδενιστές που απεικόνισε ο κ. Τουργκένιεφ στο Πατέρες και Υιοί. Αυτοί οι άνιφτοι, αχτένιστοι νεαροί, απορρίπτουν τα πάντα, τα πάντα: απορρίπτουν τη ζωγραφική, τα αγάλματα, το βιολί και το δοξάρι, την όπερα, το θέατρο, τη γυναικεία ομορφιά, όλα, όλα τα απορρίπτουν και αυτοσυστήνονται ευθαρσώς: ξέρετε, είμαστε μηδενιστές, τα απορρίπτουμε όλα και τα καταστρέφουμε όλα'» (Turgenev, 2015). Στο ίδιο μήκος κύματος με τον Antonovich, εντοπίζει τη στρεβλή προβολή της προοδευτικότητας στο πρόσωπο ενός εσκεμμένα απωθητικού, σκοτεινού χαρακτήρα. Η διαφορά των ερμηνειών αυτών με τις προσλήψεις των συντηρητικών, που έβλεπαν τον Μπαζάροφ ως «αγαπημένο παιδί» του δημιουργού του και αρνητή της ρωσικής παράδοσης μέσα στο γενικευμένο αρνητισμό του, είναι ότι δεν αμφισβητούσαν την ύπαρξή του. Ο Ντοστογιέφσκι, για παράδειγμα, υπέρμαχος του «ειδικού δρόμου της Ρωσίας» στον αντίποδα της «εκπορνευμένης, ηθικά έκπτωτης Ευρώπης», αν και

<sup>33</sup> Ο Τουργκένιεφ, όπως εξηγεί ο ίδιος στο άρθρο του «Με αφορμή το Πατέρες και Υιοί», ξεκίνησε τη συγγραφή του τον Αύγουστο του 1860, εμπνευσμένος από έναν επαρχιακό γιατρό που ενσάρκωνε τις μηδενιστικές αντιλήψεις του κεντρικού ήρωα Μπαζάροφ.

<sup>34</sup> Ο Vladimir Alexandrovich Bazarov (1874 – 1939), μέλος του ΓΚΟΣΠΛΑΝ – του κεντρικού οργάνου σχεδιασμού της ΕΣΣΔ – υιοθέτησε το ψευδώνυμο Μπαζάροφ (αντικαθιστώντας το βαφτιστικό του 'Rudnev'), ως αναφορά στον ομώνυμο χαρακτήρα του Turgenev.

<sup>35</sup> Παρατίθεται στο επίμετρο της ελληνικής μετάφρασης του «Πατέρες και Γιοι» (Turgenev, 2015).

δι' αλληλογραφίας εξέφρασε τη λογοτεχνική εκτίμηση του προς το έργο, στους *Δαιμονισμένους* αρνείται την εκκωφαντική παρουσία του αμφιλεγόμενου πρωταγωνιστή στην κοινωνία: «*Δεν τον καταλαβαίνω τον Τουργκένιεφ. Ο Μπαζάροφ του είναι ένα φανταστικό πρόσωπο, δεν υπάρχει καν – πρώτοι αυτοί τον απέρριψαν ως κάτι το εξωπραγματικό*<sup>36</sup>» (Dostoevsky, 2014).

Η θυελλώδης συζήτηση γύρω από το μυθιστόρημα του Ivan Turgenev, απηχεί τις ραγδαίες κοινωνικές διεργασίες της προεπαναστατικής Ρωσίας και την εναγώνια προσπάθεια της διάνοησης να ανταποκριθεί σε αυτές. Ο δύσκολα αντιστοιχισμός χαρακτήρας του Μπαζάροφ στις επικρατούσες ιδεολογικοπολιτικές τάσεις της εποχής, δημιουργεί γενικευμένη σύγχυση που ωθεί σύμπασα την πνευματική ελίτ να ξεκαθαρίσει τους λογαριασμούς της μαζί του μια για πάντα. Στην προσπάθεια αυτή, διακρίνεται πίσω από επικλήσεις λογοτεχνικών στοιχείων στις διάφορες κριτικές, η βαθιά εργαλειακή αντίληψη της τέχνης στο δημόσιο λόγο. Το γεγονός αυτό μοιάζει σε ορισμένο βαθμό να γίνεται κατανοητό και από τον ίδιο τον Τουργκένιεφ, ο οποίος στο άρθρο του 1869 περί των αντιδράσεων επί του έργου, εκτός του ότι επισημαίνει την αδιαφορία των κριτικών για την αρχική πρόθεση του καλλιτέχνη<sup>37</sup>, αντιπαραβάλλει σε αυτές μια κριτική από το εξωτερικό: «*Οι ξένοι με κανέναν τρόπο δεν μπορούν να καταλάβουν τις ανελέητες επικρίσεις εναντίον μου για τον Μπαζάροφ. 'Το Πατέρες και Γιοι' μεταφράστηκε κάμποσες φορές στα γερμανικά. Να τι γράφει ένας κριτικός, αναφερόμενος στην τελευταία μετάφραση, που κυκλοφόρησε στη Ρίγα: 'Για τον μη υποψιασμένο ... αναγνώστη παραμένει εντελώς ακατανόητο το πώς μπόρεσε η ριζοσπαστική ρωσική νεολαία, αναφορικά με έναν τέτοιο εκπρόσωπο των απόψεών και των επιδιώξεών της, όπως απεικόνισε τον Μπαζάροφ ο Τουργκένιεφ, να εξοργιστεί τόσο ώστε να θέσει σε κανονική δυσμένεια τον συγγραφέα και να τον περιλούσει με παντοτινές ύβρεις*» (Turgenev, 1869). Είναι εδώ προφανές πως το «ακατανόητο των αντιδράσεων από τον ανυποψίαστο αναγνώστη» έγκειται στην απόσταση από την κοινωνική πραγματικότητα με την οποία συνομιλεί το έργο. Με τον τρόπο αυτό εξηγείται η εμφάνιση κριτικών διαφόρων επιπέδων αφαίρεσης περί των καλλιτεχνικών έργων, ανάλογα με την εγγύτητα των συντακτών προς το ιστορικό συγκείμενο της δημιουργίας και της κυκλοφορίας τους. Στο ίδιο άρθρο ο Τουργκένιεφ, απευθυνόμενος σε νεαρούς συναδέλφους του, περιγράφει ακριβώς αυτή την ιστορική διαμεσολάβηση μεταξύ έργου και κριτικής, πράγμα καθόλου εύκολα διαγνώσιμο στην αυξημένης φόρτισης

---

<sup>36</sup> Μάλλον πρόκειται για μομφή απέναντι στις επικρίσεις που δεχόταν ο ίδιος ο Ντοστογιέφσκι για την περιθωριολαγνεία του που παραμόρφωνε τελικά την πραγματικότητα. Στην εκδίπλωση των αδιεξόδων των αδίστακτων και ενοχικών χαρακτηριστικών ηρώων του (Σταυρόγκιν, Ρασκόλνικοφ, Καραμάζοφ κλπ), επέμενε στην κατάδειξη του εκφυλισμού των οικουμενικών ιδανικών της ελευθερίας και της ισότητας κατά τις υπαρξιστικές αναζητήσεις ανθρώπων ολοκληρωτικά αποξενωμένων από τις ρίζες τους και την αρχέγονη ψυχή του ρωσικού λαού. Στις «*Χειμερινές σημειώσεις πάνω σε καλοκαιρινές εντυπώσεις*», περιγράφει αδρά τη σχέση αισχύρτητας και δυτικού πολιτισμού όπως την αντιλαμβάνεται: «...*Στο Λονδίνο μπορεί να δει κανείς τον πολυάριθμο όχλο και τις συνθήκες διαβίωσης του τόσο απροκάλυπτα και φανερά όσο πουθενά αλλού στον κόσμο. Μου είπαν, λόγου χάρη, ότι κάθε σαββατόβραδο μισό εκατομμύριο εργάτες και εργάτριες μαζί με τα παιδιά τους ξεχύνονται σαν θάλασσα σε όλη την πόλη, ειδικά σε ορισμένες συνοικίες, και σκαρώνουν όργια τρώγοντας και πίνοντας σαν κτήνη έως τις πέντε το πρωί, ξοδεύοντας όλες τις οικονομίες της βδομάδας, κερδισμένες με βαρύ μόχθο και κατάρτες. [...] Όλοι φαίνονται άπληστοι για λεία και ορμάνε με ξεδιάντροπο κυνισμό στον πρώτο τυχόντα. [...] Στο Χάι Μάρκετ είδα και μητέρες να εκπορνεύουν τις ανήλικες κόρες τους και μικρά δωδεκάχρονα κορίτσια που σε πιάνουν απ' το χέρι και σε ικετεύουν να πας μαζί τους» (Dostoevsky, 1863).*

<sup>37</sup> «*Οι κύριοι κριτικοί γενικώς δεν καταλαβαίνουν εντελώς σωστά όσα συμβαίνουν στην ψυχή του συγγραφέα, δεν ξέρουν σε τι συνίσταται οι χαρές και οι λύπες του, οι επιδιώξεις του, οι επιτυχίες και οι αποτυχίες του*» (Turgenev, 1869).

κοινωνική κατάσταση και ανωριμότητα της εποχής του: «Σε κάθε περίπτωση, αφήστε να περάσει πρώτα ένα ικανό διάστημα και δείτε μετά όλες τις περασμένες γκρίνιες από ιστορική πλευρά<sup>38</sup>, όπως προσπάθησα να κάνω εγώ τώρα» (Turgenev, 1869).

---

<sup>38</sup> Ο παράγοντας της αποστασιοποιημένης από την υποκειμενική σκοπιά κατανόησης των φαινομένων διέπνεε τη λογική του Turgenev γενικά στο έργο του. Σε κείμενό του 1933 η Virginia Wolf (1882 – 1941) εξαίρει αυτή του την υπευθυνότητα παραθέτοντάς την άποψή του για τη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στο κοινωνικό γίγνεσθαι: «...πρέπει επίσης να διαβάζει κανείς, να μελετά συνεχώς, να εμβαθύνει σε όλα όσα τον περιβάλλουν, όχι μόνο να προσπαθεί να συλλαμβάνει τη ζωή σε όλες της τις εκφάνσεις, αλλά επιπλέον να την κατανοεί, να κατανοεί τους νόμους σύμφωνα με τους οποίους προχωρά αλλά που δεν είναι πάντα ορατοί...» (Wolf, 1933)

### 3. INGMAR BERGMAN – «SKAMMEN»

Η τρίτη περίπτωση στην οποία θα εστιάσουμε είναι η ταινία «Skammen» («Ντροπή») του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (1968). Πρόκειται για μια από τις όχι τόσο γνωστές ταινίες του Μπέργκμαν (1918 – 2007), η οποία ωστόσο προκάλεσε έντονη δημόσια συζήτηση, με βαθιά πολιτική και ιδεολογική διάσταση. Οι ταινίες του Σουηδού σκηνοθέτη «είχαν μελετηθεί ακαδημαϊκά από σχεδόν όλες τις πιθανές γωνίες, οι καθαρά ιδεολογικές αναγνώσεις, ωστόσο, ήταν λιγοστές» (Hedling, 2008). Αυτό οφείλεται κυρίως στην προτίμηση του Μπέργκμαν, όπως διακρίνει κανείς με μια εποπτεία της φιλμογραφίας του, σε εσωτερικά ζητήματα και εκδίπλωση ανθρώπινων σχέσεων μέσω εκτενών διαλόγων, που μεταθέτουν το κέντρο βάρους από το περιβάλλον στις ατομικότητες και στις ψυχοσυνθέσεις τους.

Η ταινία, που πρωτοπροβλήθηκε στις 29 Σεπτεμβρίου του 1968, γυρίστηκε στο νησί Faro στη Βαλτική – την αγαπημένη τοποθεσία γυρισμάτων του Μπέργκμαν<sup>39</sup> – επικεντρώνει στη ζωή ενός παντρεμένου ζευγαριού δύο μουσικών, του Jan (Max von Sydow) και της Eva (Liv Ullmann). Παρακολουθούμε τη σχέση τους εν μέσω ενός καταστροφικού εμφυλίου πολέμου, κατά τη διάρκεια του οποίου σχετίζονται εκτιθέμενοι στη γενικευμένη βία: Συλλαμβάνονται, βασανίζονται, κακοποιούνται και κακοποιούν, απιστούν, δολοφονούν. Όταν τελικά είναι αναπόφευκτο να εγκαταλείψουν το σπίτι τους για να γλιτώσουν από τα πυρά των αντιμαχόμενων παρατάξεων, τον τακτικό στρατό και ένα εμβρυϊκό αντάρτικο κίνημα, είναι πια εντελώς διαφορετικοί άνθρωποι, έχοντας συσσωρεύσει τη «ντροπή» της εμπειρίας τους.

Η απροσδιοριστία χωροχρονικού πλαισίου και η απουσία πληροφοριών περί του πολέμου – οι αιτίες, οι πλευρές κλπ – σε συνδυασμό με το φλέγον ζήτημα του εν εξελίξει πολέμου στο Βιετνάμ, ο οποίος είχε προσλάβει διαστάσεις παγκόσμιου ενδιαφέροντος ως γεγονός κλιμάκωσης του ψυχρού πολέμου, κατέστησαν την ταινία αντικείμενο έντονης κριτικής, ιδιαιτέρως από τη σουηδική αριστερά. Η σουηδή συγγραφέας Brigitta Steene περιγράφει χαρακτηριστικά τη σχέση μεταξύ της ιδεολογικής φόρτισης της εποχής και του έργου του Μπέργκμαν: «*Με την αριστερή στροφή στην κουλτούρα της δεκαετίας του 1960, η πρόωμη άποψη για τον Μπέργκμαν ως ο «συνεπής» αποστάτης από την αστική τάξη αντικαταστάθηκε από το πορτρέτο του καλλιτέχνη με ιδεολογικό μειονέκτημα. Ένας δημιουργός ταινιών ‘θλιβερά’ ριζωμένων στον αστικό κόσμο από τον οποίο κατήλθε. Από το να θεωρείται εικονοκλάστης, που απειλούσε να υπονομεύσει τις αξίες αυτής της αστικής τάξης, είχε μετατραπεί σε κοινωνικά διαχωρισμένος θεατής των ψυχών των ανθρώπων*» (Steene, 1996). Πράγματι ο Μπέργκμαν έστρεφε συχνά το φακό στην μπουρζουαζία ως αποστάτης με την έννοια του κριτή εκ των έσω, διεμβολίζοντας τα δίκτυα συμπεριφορών και το ζωτικό της χώρο, αποκαλύπτοντας διαταξικά πάθη, ανησυχίες, ενοχές, τραύματα, φαντασιώσεις και γενικά τρωτά σημεία πίσω από την εξιδανικευμένη επιφάνεια του εκλεπτυσμένου βίου. Η επιλογή της αστικής και μεγαλοαστικής τάξης ως αντικείμενο των ευρωπαϊκών ταινιών δεν ήταν κάτι ασυνήθιστο, πολλοί αναγνωρισμένοι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες της γενιάς του – όπως ο Λουίς Μπουνιουέλ ή ο Ρόμαν Πολάνσκι – επέλεξαν τα υψηλά κοινωνικά στρώματα για να

<sup>39</sup> «Ο Σουηδός σκηνοθέτης έζησε και πέθανε στο νησί, στο οποίο γύρισε μερικές από τις εμβληματικότερες ταινίες του: *Through a glass darkly* (1961), *Persona* (1966), *Hour of the wolf* (1968), *Shame* (1968), *The passion of Anna* (1979), *Scenes from a marriage* (1972)» (Pergament, 2007).

που τις ιστορίες τους. Από αυτή τη «γενιά των Καννών», ωστόσο, ο Μπέργκμαν διατηρούσε το πιο σκοτεινό προφίλ, με τις ταινίες του να μην ενέχουν πολιτικό σχόλιο, ούτε υπό τη μορφή του χιούμορ – όπως για παράδειγμα προτιμούσε ο αναρχικών πεποιθήσεων Μπουνιουέλ – επιμένοντας στο εσωστρεφές, προσωπικό σινεμά των βασανισμένων ανθρώπων που ψάχνουν νόημα στα ζητήματα της ανθρώπινης κατάστασης.

Η συνέπεια του αυτή ήταν καθ' όλα συμβατή με τη γενικευμένη αμηχανία και μνημονική απώθηση της μεταπολεμικής Ευρώπης και ιδιαίτερα της Σουηδίας, που σε συνδυασμό με την αλματώδη τεχνολογική πρόοδο η οποία είχε ήδη από το '30 δημιουργήσει τους όρους της μαζικής παραγωγής πολιτισμικών προϊόντων και νέων μορφών τέχνης όπως ο κινηματογράφος, διέχεε την απολίτικη ατμόσφαιρα της εποχής στην τέχνη. Η απολίτικη αυτή στάση απηγούσε την εσωστρέφεια της Ευρώπης κατά τη «μεταστροφή της προς την άμεση πολιτική εφαρμογή της ιδέας της ευρωπαϊκής ενοποίησης» (Κόκκινος, 2000), η οποία, μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, έπαψε να θεωρείται ανεδάφικο ιδεολόγημα διανοούμενων και ουτοπιστών πολιτικών. Στη Σουηδία – η οποία κατά τη διάρκεια του πολέμου συνεργάστηκε ως «ουδέτερη» με τους Ναζί, προμηθεύοντας τους με σιδηρομεταλλεύματα<sup>40</sup> - η σοσιαλδημοκρατία που είχε διαχειριστεί τη σχέση με τον φασισμό<sup>41</sup> κυβερνώντας τη χώρα από το 1936 μέχρι το 1991, με διακοπή μόλις πέντε ετών μιας κεντροδεξιάς κυβέρνησης από το 1976 μέχρι το 1982, ήταν σε απόλυτη σύμπνοια με τον ευρωπαϊκό αντικομμουνισμό, ο οποίος στα πλαίσια της ψυχροπολεμικής στράτευσης της Ευρώπης με τις ΗΠΑ, διατεινόταν τη «δυστοπία της ΕΣΣΔ» ετεροκαθοριζόμενη. Ο αντισοβιετισμός αυτός της ρεφορμιστικής αριστεράς έτεμνε την παλινόρθωση της δεξιάς γύρω από το συντηρητικό δίπολο της ισχυροποίησης του κράτους και της ελεύθερης αγοράς, έτσι που «οι κοινοβουλευτικοί σοσιαλιστές σε κάθε λογής κράτη, από τη Νέα Ζηλανδία και την Αυστραλία ως την Ισπανία, τη Σουηδία και τη Βρετανία, ολοένα περισσότερο επιδίωκαν να διατηρήσουν την εκλογική τους αξιοπιστία ασπαζόμενοι τις αξίες και τη φιλοσοφία της οικονομίας της αγοράς και συμφωνώντας ότι δεν υφίσταται οικονομικά βιώσιμη εναλλακτική λύση στον καπιταλισμό» (Heywood, 2007).

Στα πλαίσια αυτής της συνομιλίας της καουτσικικών αναφορών<sup>42</sup> σοσιαλδημοκρατίας και του κεντρώου μοντέλου του «καπιταλισμού με το ανθρώπινο πρόσωπο» της δεκαετίας του '60, «ο συντηρητισμός ευθυγραμμίστηκε με τον ατομικισμό της αγοράς και με τον κοινωνικό αυταρχισμό» (Heywood, 2007) και στο επίπεδο της πνευματικής παραγωγής. Η τέχνη στράφηκε στο μονισμό της ατομικής διαδρομής, η οποία αλληλοδιαπλεκόμενη με

<sup>40</sup> «Το εμπόριο με τη ναζιστική Γερμανία αυξήθηκε, 38% από τις εξαγωγές της Σουηδίας κατέληγαν εκεί» (Wangel, 1982).

<sup>41</sup> «Η Σουηδία, η Βρετανία και οι Ηνωμένες Πολιτείες βρέθηκαν πολύ πιο κοντά στο ναζισμό σε σύγκριση με την Ιταλία» (Paxton, 2006).

<sup>42</sup> Κάουτσκι (1853 – 1938): «Από τους κυριότερους ηγέτες και θεωρητικούς της γερμανικής σοσιαλδημοκρατίας και της Β' Διεθνούς. Κατά την αρχική προσχώρηση του στον σοσιαλισμό (1874) προσεγγίζει κυρίως τις απόψεις του Λασσάλ, ενώ αργότερα υιοθετεί θέσεις του μαρξισμού και αναπτύσσει πολύπλευρη οργανωτική, πολιτική, εκδοτική και συγγραφική δραστηριότητα (έχει συγγράψει περίπου 1.800 βιβλία, μπροσούρες και άρθρα), με ιδιαίτερη έμφαση στο προπαγανδιστικό έργο. Στην ιδεολογική του εξέλιξη ξεκίνησε από προμαρξιστικές απόψεις, προχώρησε σε μαρξιστικές θέσεις και από αυτές στο κέντρισμα και τον ομορτουνισμό. Ως προς τις φιλοσοφικές του απόψεις διακρινόταν για τον εκλεκτικισμό του και τη μεθοδολογική ασυνέπεια του»: Λήμμα του Δημήτρη Πατέλη στο Φιλοσοφικοκοινωνιολογικό Λεξικό (Συλλογικό, 2012).

συντηρητικές συνθήκες διαρκώς εξεγερμένη και διαρκώς διαπιστώνοντας την αναγκαιότητά τους, τελικά τις νομιμοποιούσε.

Στα πλαίσια αυτής της γενικευμένης συγκατάβασης και απουσίας κοινωνικής προοπτικής, η αναγωγή των αδιεξόδων στο όνειρο<sup>43</sup>, στο υποσυνείδητο, στη μεταφυσική και γενικότερα στην ατομική ψυχολογία που συστηματικά επιχειρούσε ο Μπέργκμαν, επέστρεψαν στο προσκήνιο καθιστώντας τον επίκαιρο. Το σημείο καμπής που έθεσε υπό δημόσια κριτική αυτό το ίδιο στοιχείο του έργου του ως καλλιτεχνική εμμονή και ανεπάρκεια, είναι η παγκόσμιας κλίμακας κατακραυγή της αμερικανικής επέμβασης στο Βιετνάμ σε συνδυασμό με την απουσία κοινωνικού σχολίου στο «Skammen». Κοινωνός της παγκόσμιας διαμαρτυρίας έγινε το Σουηδικό Κίνημα για το Βιετνάμ, με ενεργούς εκπροσώπους στο δημόσιο λόγο, όπως η συγγραφέας Sara Lidman (1923 – 2004), «*ηγετική προσωπικότητα στο κίνημα, αφού δημοσίευσε το ευρέως διαβασμένο βιβλίο Samtal i Hanoi το 1966, με βάση το δικό της ταξίδι στο Βόρειο Βιετνάμ*» (Hedling, 2008). Σε γενικές γραμμές ο δεκαετής αυτός πόλεμος (1965 – 1975) θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής: «*Οι Ηνωμένες Πολιτείες και οι σύμμαχοί τους (μεταμφιεσμένες ως δυνάμεις των Ηνωμένων Εθνών) επενέβησαν στην Κορέα το 1950<sup>44</sup>, για να εμποδίσουν το κομμουνιστικό καθεστώς στο Βόρειο τμήμα της διαιρεμένης αυτής χώρας να εξαπλωθεί προς το Νότο. Το αποτέλεσμα ήταν ισοπαλία. Τον ίδιο στόχο είχε και η επέμβαση στο Βιετνάμ, όπου όμως οι ΗΠΑ έχασαν τον πόλεμο*» (Hobsbawm, 2010).

Ο δημοσιογράφος Nils-Petter Sundgren πήρε τηλεοπτική συνέντευξη από τον Bergman την ημέρα της πρεμιέρας της ταινίας (Sundgren, 1969). Εκεί, σχετικά με την έμπνευση περί του «Skammen», ανέφερε τον εν εξελίξει πόλεμο στο Βιετνάμ: «*Ήταν μια εικόνα από κάποιο από αυτά τα τρέιλερ για το Βιετνάμ. Νομίζω ήταν ένα γαλλικό ρεπορτάζ στο οποίο μπορούσες να δεις μια φανταστικά παράξενη και την ίδια στιγμή άθλια εικόνα. Ένα ηλικιωμένο ανδρόγυνο που περπατούσε με μια αγελάδα και ξαφνικά ένα ελικόπτερο απογειώνεται με μια βοή απ' το έδαφος με τους στρατιώτες να τρέχουν προς αυτό. Η αγελάδα ελευθερώθηκε και η γυναίκα έτρεξε στο κατόπι της με τον άνδρα να στέκεται σαστισμένος, μπερδεμένος και συντετριμμένος. Κατά έναν τρόπο περισσότερο από κάθε άλλη κτηνωδία που κάποιος μπορεί να βιώσει, διέκρινα τη δυστυχία των τρίτων, όταν όλα ξεσπούν πάνω απ' τα κεφάλια τους. Ήταν η εικόνα αυτού του μικρόκοσμου που ήρθε να εμπνεύσει την 'Ντροπή'*». Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε πως στην ταινία δεν υπάρχει η παραμικρή αναφορά στα γεγονότα του Βιετνάμ, ως εκ τούτου η τοποθέτηση αυτή συνιστά, κατά κάποιον τρόπο, μια ερμηνευτική κατεύθυνση.

Ο συγγραφέας, ποιητής και μέλος της Σουηδικής Ακαδημίας Lars Forssell (1928 – 2007), πρόβλεψε σε μεγάλο βαθμό την υποδοχή της ταινίας εκτιμώντας το πνεύμα της εποχής. Στο περιοδικό Bonniers Litterara, ένα εκ των δημοφιλέστερων λογοτεχνικών περιοδικών στη Σουηδία, τοποθετήθηκε ως εξής: «*Θα εξοργίσει τους ριζοσπαστικούς*

---

<sup>43</sup>«*Η ταινία αρχικά ονομάστηκε "Morning Dream". Όταν το χειρόγραφο τελείωσε και η ταινία γυρίστηκε το φθινόπωρο του 1967, ο τίτλος άλλαξε σε "Όνειρα της ντροπής". Ως εσωτερικό κλειδί για την ερμηνεία της ταινίας, ο Γερμανός ποιητής του 18ου αιώνα Christoph Martin Wieland αναφερόταν στην πρώτη σελίδα του χειρόγραφου: Όλα εξαφανίζονται και γίνονται όνειρα*» (Hedling, 2008).

<sup>44</sup> Στον πόλεμο αυτόν συμμετείχε και η Ελλάδα στηρίζοντας την ιμπεριαλιστική επέμβαση των Η.Π.Α., επιβεβαιώνοντας τη θέση του Hobsbawm περί μεταμφιεσμένων συμμάχων – πρόκειται για σχετικά αποσιωπημένο ιστορικό γεγονός στη χώρα μας.

αριστερούς, αφού αρνείται να πάρει το μέρος κάποιας πλευράς. [...] Η αβεβαιότητα που προκαλεί η ταινία είναι πιθανώς όχι μια αδυναμία, αλλά είναι ενοχλητική. Θα έπρεπε κάποιος να σκεφτεί το Βιετνάμ και την ίδια στιγμή να μην το σκεφτεί. Θα ήταν καλύτερο να μην σκεφτεί το Βιετνάμ στην περίπτωση που έχει πάρει θέση για το ζήτημα και αντίθετα να επικεντρωθεί στην ερμηνεία της ηθικής έκπτωσης, όπως και να έχει είναι χαρακτηριστικό ενός εμφυλίου – μπορεί όμως κάποιος να το κάνει αυτό σήμερα;» (Forsell, 1968). Εδώ θίγεται ακριβώς ο πυρήνας της σχέσης εργαλειακότητας – δημόσιου λόγου: Η δημόσια έκθεση οικοδομεί μια εικόνα για τον εκτιθέμενο διαφορετική της ιδιωτικής του, στη βάση των αλληπάληλων θέσεων και στάσεων απέναντι σε ζητήματα κοινού ενδιαφέροντος, έτσι που τελικά διαμορφώνει ένα καθήκον συντήρησής της, αποξενωμένο από τις ιδιωτικές επιδιώξεις. Με τον τρόπο αυτό, όταν ένα κοινωνικά έμφορτο ζήτημα τέμνει και τέμνεται από την τέχνη, η τέρψη και η αισθητική κριτική με εσωκαλλιτεχνικούς όρους – τουλάχιστον δημόσια – έρχεται σε δεύτερη μοίρα, ως μη προτεραιότητα.

Οι κριτικές, όπως ενδεχομένως θα περίμενε κανείς, θα μπορούσαν σχηματοποιημένα να διατμηθούν σε συντηρητικής προέλευσης, που επικεντρώνουν στο θετικό μήνυμα της μη βίας και σε ριζοσπαστικής προέλευσης, που επικεντρώνουν στο σχετικό μήνυμά. Πρόκειται για αρκετά γνώριμες στάσεις που σχετίζονται με τη νοηματοδότηση της βίας<sup>45</sup>.

Ο κριτικός της ταινίας Urban Stenström, στη συντηρητική εφημερίδα Svenska Dagbladet, έγραψε μια πολύ ευνοϊκή κριτική: «Είναι προφανές ότι ο *Ινγκμαρ Μπέργκμαν* ήθελε να κάνει μια καθολική ταινία για την καταστροφική επίδραση του πολέμου στην ανθρώπινη φύση ή σε ορισμένες ανθρώπινες φύσεις. Δεν υπάρχει τίποτα να αποκλείσει την ιδέα ότι η ταινία περιγράφει έναν εμφύλιο πόλεμο στη Σουηδία μεταξύ φασιστών και ανταρτών. Το ζήτημα είναι ότι ο *Bergman* δεν ενδιαφέρεται για αυτό. Δεν ενδιαφέρεται για κανένα σύστημα<sup>46</sup>. Είναι ενάντια στον πόλεμο» (Stenstrom, 1968). Εδώ το ακαθόριστο χωροχρονικό πλαίσιο εκλαμβάνεται ως δήλωση προτεραιότητας της καταδίκης του πολέμου έναντι της πολιτικής, επιβεβαιώνοντας ότι η αστική αντίληψη για τη βία την εξετάζει μεταφυσικά, ιδεαλιστικά, υπεριστορικά, αποσπασμένα από την κοινωνική πραγματικότητα.

Στο ίδιο μήκος κύματος της αποπολιτικοποιημένης κριτικής βρέθηκε και ο κριτικός λογοτεχνίας Carl-Eric Nordberg στο *λόγιο*, εβδομαδιαίο περιοδικό *Vi*: «ήταν μια απελευθέρωση, μια απόκλιση από οικείο έδαφος. Γύρισε την πλάτη στον μοναχικό ήρωα και τον εγωκεντρικό του αγώνα με τον Θεό και την πίστη, κοιτάζοντας προς τη διχασμένη από τον πόλεμο πραγματικότητα του παρόντος και μια φλεγόμενη κοινωνία» (Nordberg, 1968). Η συγκεκριμένη τοποθέτηση παρουσιάζει την εξωτερική αλλαγή στο συγκείμενο της εκδίπλωσης της πλοκής ως αλλαγή στην ουσία της ταινίας, ενώ στην πραγματικότητα στο *Skammen* ο πόλεμος είναι η οδός την οποία μετέρχεται ο Μπέργκμαν για να εστιάσει στον περιφερειακό προσωπικό μικρόκοσμο όπως συνήθιζε. Η απεικόνιση των εκφυλιστικών συνεπειών στην ψυχοσύνθεση και την συμπεριφορά του ζευγαριού των μουσικών

<sup>45</sup> Για περισσότερα σχετικά με τη διάκριση των προσλήψεων της βίας βλ. σελ. 36.

<sup>46</sup> Στις σημειώσεις του Μπέργκμαν (1967) κατά τη διάρκεια σχεδιασμού της ταινίας αναφέρει: «Είναι σοσιαλδημοκράτες, πάντα ψήφισαν υπέρ των Σοσιαλδημοκρατών, καθώς το κόμμα υποστηρίζει τις τέχνες». Είναι φανερό πως ο Μπέργκμαν δεν ενδιαφέρεται για την πολιτική παρά στο βαθμό που αυτή μπορεί να ταιριάζει ως μια πτυχή των χαρακτήρων που δημιουργεί. Η εκλεκτικότητά του αυτή, όπως θα δούμε παρακάτω, θα χαρακτηριστεί ως «σύγχυση», ή ακόμη και ως «πολιτικός αναλφαβητισμός».



εκλαμβάνεται ως κοινωνική κριτική στην «πραγματικότητα του παρόντος», παρά την μη διασαφήνιση του χωροχρόνου δράσης στην ταινία.

Στην Dagens Nyheter, τη μεγαλύτερη καθημερινή εφημερίδα της Σουηδίας, ο κριτικός ταινιών Mauritz Edström γράφει: «*To 'Skammen'* είναι, παρόλα αυτά, μια πολιτική ταινία, όπου ο Μπέργκμαν περιγράφει τη δική του σύγχυση και διαμαρτύρεται ενάντια στον πόλεμο. Δεν πηγαίνει περισσότερο από ό, τι μπορεί. [...] Δεν μπορεί να δώσει κοινωνικό ή πολιτικό περιεχόμενο στο κακό. Σκέφτεται κανείς το Βιετνάμ και την κατάκτηση των κρατών της Βαλτικής ως αόριστα μοτίβα, αλλά το "Skammen" μπορεί επίσης να αφορά την Αγκόλα, τη Λατινική Αμερική ή την Τσεχοσλοβακία. Ο Μπέργκμαν απλά ποζάρει με τον φόβο και την απελπισία του και προσπαθεί να προμηθεύσει μια εικόνα που μας κάνει να ζυπνήσουμε» (Edstrom, 1968). Ο Edstrom εισάγει το στοιχείο της απόσπασης του «κακού» από την πραγματικότητα, αποδίδοντας το στην πολιτική ανεπάρκεια του σκηνοθέτη. Πρόκειται για μετριοπαθή επίκριση – αναγνωρίζει την ταινία ως πολιτική, ωστόσο λειπή, με τις αδυναμίες της να αντανakλούν την ανικανότητα βαθύτερης ανάλυσης του φαινομένου του δημιουργού της.

Αναμφισβήτητα το πιο ενδιαφέρον κομμάτι της συζήτησης είναι ο διάλογος μεταξύ της δημοσιογράφου, συγγραφέα και ακτιβίστριας Sara Lidman και του ίδιου του Μπέργκμαν. Η Lidman, ως εγγύτερη στον πόλεμο έχοντας ταξιδέψει στο Βόρειο Βιετνάμ και ως χαρακτηριστική μορφή του σχετικού σουηδικού κινήματος, άρθρωσε μια εξαιρετικά πολεμική κριτική, αναφερόμενη και σε ένα δημόσιο σχόλιο του σκηνοθέτη ένα χρόνο νωρίτερα στο οποίο «*εξέφραζε την 'αγανάκτησή' του με όλα αυτά τα κορίτσια που βγαίνουν μπροστά στα αδιάβροχα τους, μάρτυρες για το Βιετνάμ*<sup>47</sup>» (Schildt, 1968). Έγραψε, λοιπόν, στη σοσιαλδημοκρατικού προσανατολισμού εφημερίδα Aftonbladet: «*Αλλά όταν η γυναίκα [Liv Ullmann] ισχυρίζεται ότι 'ο πόλεμος έχει προχωρήσει για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα που δεν έχει νόημα να αναρωτηθούμε ποια πλευρά είναι σωστή ή λάθος', ο Μπέργκμαν βάζει στο στόμα της το όνειρο των δυτικών στρατιωτικών βιομηχανιών: ότι ο πόλεμος (ο πόλεμος τους), που δεν συμβαίνει στο Βιετνάμ αλλά οπουδήποτε, θα συνεχιστεί έως ότου κανείς δεν έχει την αίσθηση να ρωτήσει τι αφορά. [...] Φυσικά, ο Λευκός Οίκος δεν διέταξε την ταινία. Αλλά δημιουργεί προπαγάνδα για την αμερικανική διοίκηση πολύ καλύτερα από ό, τι θα μπορούσαν να ονειρευτούν. [...] Ο Bergman απελευθερώνει τους φιλοαμερικανούς από τέτοια βάσανα. Δυτική κοινωνία, napalm, Ky, Quisling, Thieu, τα βασανιστήρια, τα παιδιά - όλα αυτά είναι μόνο κάτι που ο Θεός ονειρεύεται. Ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν ισχυρίστηκε πριν από ένα χρόνο ότι το χειρότερο πράγμα που μπορούσε να φανταστεί ήταν μια σουηδή κοπέλα σε ένα αδιάβροχο τραγουδώντας κάτι για το Βιετνάμ. Ξέρω ένα πράγμα που είναι χειρότερο: η αμερικανική γενοκτονία στο Βιετνάμ. Μετά από αυτή την αγριότητα, η βραβευμένη ταινία του Μπέργκμαν ανταγωνίζεται την Sentab [μια σουηδική κατασκευαστική εταιρεία κτιρίων], που χτίζει δρόμο για τις αμερικανικές δυνάμεις στην Ταϊλάνδη» (Lidman, 1968). Πρόκειται, σαφώς, για μια σκληρή κριτική, η οποία εντοπίζει στην ταινία ξεκάθαρο αντιδραστικό ρόλο. Η Lidman βάλλει κατά του σχετικισμού της ταινίας, στην οποία το ακαθόριστο χωροχρονικό πλαίσιο και η αδιαφορία για τις αντιμαχόμενες πλευρές λειτουργεί συγκαλυπτικά για ένα μαζικό*

<sup>47</sup> Ο Μπέργκμαν, όπως θα δούμε και παρακάτω (υποσημείωση 49), αντιμετώπισε τον απόηχο του Μάη με επιφύλαξη, θεωρώντας τον ένα αντανakλαστικό κίνημα ασκήσεων ύφους παρά μια ουσιαστική πράξη αντίστασης.

έγκλημα του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Σε αντίθεση με τον Edstrom, ο οποίος μοιάζει να συγχωρεί τον Μπέργκμαν κατανοώντας την ανικανότητά του να εξέλθει από το περιχαρακωμένο εσωστρεφές καλλιτεχνικό του σύμπαν αρθρώνοντας επίκαιρο λόγο για την κοινωνία, επικαλούμενη το σχόλιο του Μπέργκμαν για τα «κορίτσια – μάρτυρες με τα αδιάβροχα», συγκρίνει το ρόλο του με τον αντίστοιχο κατασκευαστικής εταιρίας που υποβοηθά την αμερικανική επέμβαση.

Στο επόμενο άρθρο στην ίδια εφημερίδα, ο καλλιτεχνικός δημοσιογράφος Mario Grut επισημαίνει, αναφερόμενος στην τοποθέτηση της Lidman: *«Συμφωνώ μαζί της ότι η πολιτική σύγχυση του Μπέργκμαν λειτουργεί ως μεταμφιεσμένος συντηρητισμός. Συμφωνώ μαζί της ότι θα ήταν καλύτερο αν όλοι ήταν πολιτικά διαφωτισμένοι και εργάζονταν συνειδητά για την ειρήνη και τον σοσιαλισμό. Αλλά δεν νομίζω ότι κάνει καλό σε αυτόν το σκοπό να μπλέκει το όνειδος με τη σύγχυση. Κανείς δεν είναι ξεδιάντροπος αν δεν κάνει συνειδητά κακό. Υπό αυτήν την έννοια, δεν πιστεύω ότι ο Μπέργκμαν είναι επαίσχυντος. Ίσως δεν αφυπνίστηκε. Σίγουρα είναι πολιτικά αναλόγος. Όπως η Sara Lidman, εγώ και άλλοι το βλέπουμε. Και δεν πιστεύω ότι το Skammen αφορά τους ανθρώπους στο Βιετνάμ. Είναι για τους ανθρώπους τους αντιμετώπους με το Βιετνάμ και την Πράγα και τον Σάντο Ντομίνγκο και τη Βουδαπέστη και την Αθήνα και Ιερουσαλήμ (1967) και Μόσχα (1934) και Τζακάρτα (1966). Πρόκειται για τον άνθρωπο που αντιμετωπίζει τον πόλεμο, τη βία, το άτομο που ξυπνά μια μέρα και θα τον πανικοβάλουν όλα αυτά: όλη η αλήθεια εξαφανίζεται βίαια, με την ορμή της βίας όλα καταστρέφονται: εσύ και εγώ, το σωστό και το λάθος, τα πάντα»* (Grut, 1968). Εγγύτερος στην κατανόηση της κριτικής του Edstrom, ο Grut ναι μεν ταυτίζει την ασάφεια με το συντηρητισμό, αλλά προσπαθώντας να δει με ψυχραιμία και απόσταση από την επικαιρότητα την ταινία, αδυνατεί να συμφωνήσει στο ότι συνιστά θέση για το Βιετνάμ, επισημαίνοντας πως αφορά στο τραγικό της καθολικής υλικής και πνευματικής εξαϋλώσης στην οποία τελικά οδηγεί η βία.

Μια, επίσης, ενδιαφέρουσα κριτική είναι αυτή της συγγραφέα Elisabet Hermodsson, καθώς ερμηνεύει την ενδεχόμενη προέκταση της άποψης της Lidman εν σχέσει με την καλλιτεχνική δημιουργία γενικά: *«Το 'Skammen' δεν είναι επείγουσα έκκληση στην τρέχουσα κρίση που όλοι αισθανόμαστε τόσο σοβαρή. Αλλά να πάμε από εκεί στο να πούμε ότι η ταινία εξυπηρετεί τον αμερικανικό πόλεμο εξόντωσης με τον ίδιο τρόπο που το Sentab χτίζει δρόμους στην Ταϊλάνδη είναι πολύ μακριά. Είναι όχι ένας ιστορικά πραγματικός πόλεμος που απεικονίζει ο Μπέργκμαν, αλλά τα δικά του συναισθήματα σχετικά με την απαίτηση μιας θέσης στο παρόν. Κατ' αρχήν, η κριτική της Sara Lidman σημαίνει ότι κάθε συγγραφέας ή καλλιτέχνης είναι προδότης σε σχέση με το Βιετνάμ εάν απεικονίζει κάτι άλλο από ηρωική στράτευση»* (Hermodsson, 1968). Η Hermodsson επισημαίνει μια διάσταση λογοκριτικής δυναμικής στην τοποθέτηση της Lidman, που εκβιάζει τους καλλιτέχνες με διαπόμευση αν δεν στρατευθούν. Είναι έκδηλο πως μετά την μαχητική κριτική της Sara Lidman το σοσιαλιστικό στρατόπεδο σπεύδει να τα «μαζέψει», αρνούμενο να «χαρίσει αμαχητί» έναν διανοούμενο του διεθνούς κύρους του Μπέργκμαν στη δεξιά – εν τέλει ο αφελής πασιφισμός του σταθμισμένος από την επίκαιρη κριτική ίσως δεν αποβεί απολογητικός για την αμερικανική εμπλοκή.

Το ζήτημα περιπλέκεται όταν ο Μπέργκμαν επιλέγει να απαντήσει στη Lidman με τους όρους της, επιχειρηματολογώντας για την άποψη του για τον πόλεμο και τη βία, δύο

μέρες μετά τη δημοσίευση του άρθρου της, επίσης στην Aftonbladet: «*Ιδιωτικά, η άποψή μου για τον πόλεμο στο Βιετνάμ είναι σαφής. Ο πόλεμος έπρεπε να έχει πριν από πολύ καιρό λήξει και οι Αμερικανοί να έχουν αποσυρθεί. Όπως το βλέπω, δεν υπάρχει ούτε δόξα ούτε ντροπή στον πόλεμο. Όλες οι μορφές πολέμου ή βίας, ό, τι και αν είναι, είναι ηθικά κατακριτέες και σε ανθρώπινο επίπεδο καταστροφικές. Εάν κάποιος πρέπει να επιλέξει μεταξύ βίας και μη βίας υπάρχει μόνο μία επιλογή. Μη βία. Όσο χρεοκοπημένη κι αν είναι η αρχή της μη βίας, είναι η μοναδική. Αυτή είναι η άποψή μου. Θα μπορούσα να διαφωνήσω λέξη προς λέξη με τη Sara Lidman αλλά είμαι πολύ κουρασμένος για να το κάνω» (Sten, 1968).*

Απόλυτα συντασσόμενος μαζί του ο καλλιτεχνικός δημοσιογράφος Bernt Jonsson γράφει: «*Δεν υπάρχει και δεν υπήρξε ποτέ δικαιολογημένος πόλεμος και όσο δεν το δεχόμαστε αυτό δεν στεκόμαστε σε στέρεο έδαφος για την κριτική που εξαπολύουμε στον πόλεμο του Βιετνάμ. Είναι η θεωρητική δυνατότητα των δικαιολογημένων πολέμων που έχει κάνει αυτόν τον ασυνήθιστα βρώμικο πόλεμο πιθανό» (Jonsson, 1968).*

Η απάντηση της Sara Lidman ήταν σύντομη: «*Η απόθμηση υποβάθμιση που η αποικιοκρατία και οι σύγχρονοι εκπρόσωποί της έμαθαν τους ανθρώπους να ανέχονται» (Lidman, 1968). Επιπλέον, αναφέρθηκε στον Nguyen Van Troi<sup>48</sup>: «*Κατά τη διάρκεια αυτών των 49 ημερών και νυχτών δεν αποκάλυψε κανένα από τα ονόματα των συντρόφων του. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος πως κανείς στη Σουηδία δεν αξίζει να τον τιμά».**

Η θυελλώδης, σκληρή ιδεολογική συζήτηση ολοκληρώνεται στην Aftonbladet<sup>49</sup> με την τοποθέτηση της συγγραφέα Ulla Torpe να συντάσσεται με τη Lidman: «*Το Skammen θα ταξιδέψει στον κόσμο. Το ότι έχει δανειστεί τις αξίες του από το Βιετνάμ θα το κάνει οικονομικά ισχυρό, προσελκύνοντας το κοινό του. Το κοινό είναι η αστική τάξη της Δύσης. Τι θα συμβεί; Στους ανθρώπους του Skammen θα δουν τους εαυτούς τους, τα δικά τους ιδιωτικά προβλήματα, τη δική τους έλλειψη δέσμευσης, τη δική τους προδοσία. Μέχρι στιγμής όλα είναι εντάξει. Αλλά αργότερα θα ανακαλύψουν πως πραγματικά δεν υπήρχε πλευρά για προδοσία, κανένα μέτωπο στον πόλεμο για να αξίζει να αφιερωθούν σε αυτό από τη στιγμή που ο πόλεμος στην ταινία είναι ένας πόλεμος τέτοιος και αυτό είναι πάντα το τρομερό» (Torpe, 1968). Η*

---

<sup>48</sup> Βιετκόνγκ που αποπειράθηκε να δολοφονήσει τον υπουργό εξωτερικών των Η.Π.Α. Robert McNamara. Εκτελέστηκε δημόσια στις 15 Οκτωβρίου του 1964 σε ηλικία εικοσιτεσσάρων ετών.

<sup>49</sup> Ο τεχνικός συντάκτης του περιοδικού Expressen, Bo Stromstedt – «ο οποίος σίγουρα δεν ενστερνιζόταν τις αξίες της αριστεράς» (Hedling, 2008) – ειρωνευόμενος την ενδελεχή ενασχόληση της Aftonbladet με την ταινία του Bergman σχολίασε: «*Αυτό που θέλω να κατηριάσω είναι η αυτοϊκανοποίηση, η έλλειψη γενναιοδωρίας και το ανθρώπινο συναίσθημα που τώρα - στο όνομα μιας αφηρημένης εκδοχής της ανθρωπότητας - απειλούν να μεταμορφώσουν τη συζήτησή μας σε αδιέξοδο Ιησουιτισμού, μια πληγερή ζούγκλα όπου κανείς ζων, ορατός άνθρωπος δεν μπορεί να κινηθεί. Η μετάδοση εξαπλώνεται - και τελικά θα φτάσει κι εκείνους ακόμη που θα κινδύνευαν τάχα λιγότερο από αυτήν. Με αμφιθυμία κοιτώ - στις 'έρευνες' της Aftonbladet για το 'Skrammen' - ολόκληρη την κουρία των περήφανων καρδιναλίων που αφορίζουν τον αιρετικό που παρεκκλίνει από την κατήχηση» (Strömstedt, 1968). Πρόκειται για ξεκάθαρη εναντίωση στην πολιτική ορθότητα που αναδύεται στα πλαίσια του κινήματος του '60, μια εναντίωση που ο Μπέργκμαν αργότερα συνόψισε ως εξής: «*Είναι πιθανό κάποιος γενναίος ερευνητής μια μέρα να ερευνήσει πόση ζημιά έγινε στην πολιτιστική μας ζωή το κίνημα του 1968. Είναι εφικτό, αλλά δύσκολο πιθανό. Σήμερα, οι απογοητευμένοι επαναστάτες εξακολουθούν να προσκολλώνται στα γραφεία τους στα τμήματα αρχισυνταξίας και να μιλούν με πικρία για την 'ανανέωση που σταμάτησε σύντομα'. Δεν βλέπουν (και πώς θα μπορούσαν!) ότι η συμβολή τους ήταν ένα θανατηφόρο χτύπημα σε μια εξέλιξη που δεν πρέπει ποτέ να διαχωρίζεται από τις ρίζες της. Σε άλλες χώρες όπου ποικίλες ιδέες επιτρέπεται να ανθίζουν ταυτόχρονα, παράδοση και εκπαίδευση δεν καταστράφηκαν. Μόνο στην Κίνα και τη Σουηδία περιφρονούνταν καλλιτέχνες και δάσκαλοι» (Bergman, 1988).**

Torpe εστιάζει στην υποβάθμιση της σημασίας της πολιτικής θέσης που καλλιεργεί το Skammen, προσφέροντας απλώς ένα κάτοπτρο στην αστική τάξη της Δύσης – χρησιμοποιώντας μάλιστα τη «δημοφιλία» του πολέμου στο Βιετνάμ ως δόλωμα προσέλκυσης κοινού.

Παρακολουθώντας κανείς το Skammen σήμερα, μπορεί να το απολαύσει ή να πλήξει, να αντλήσει νόημα για τον εαυτό του ή τις ανθρώπινες σχέσεις και την ανθρώπινη φύση εν γένει σε συνθήκες πίεσης, πάντως με την ιστορική απόσταση από το '68 να επιμηκύνεται, δεν μπορεί σε καμία των περιπτώσεων να φανταστεί τις αλυσιδωτές αντιδράσεις χωρίς να σκύψει στοιχειωδώς στο παρελθόν. Η συζήτηση, ιδιαίτερα στο Aftonbladet, αποκάλυψε αρκετά δύσκολα ζητήματα, στα οποία οι αντανακλαστικές θυμικές απαντήσεις είναι καταδικασμένες να αποκρύψουν κομβικές πτυχές τους<sup>50</sup>.

Η σχετικοποίηση του πολέμου στο Βιετνάμ συζητήθηκε σε δύο επίπεδα: στο επίπεδο της πολιτικής αντιπαράθεσης – κατά πόσο υφίσταται να συζητάμε γενικώς για σχετικοποίηση σε έναν πόλεμο και αν όντως υφίσταται κατά πόσο συμβαίνει στην ταινία – και στο επίπεδο του ρόλου της τέχνης απέναντι στην κοινωνία. Παραδόξως ο Μπέργκμαν αν και θα μπορούσε να οχυρωθεί πίσω από την άποψη της αυτονομίας της τέχνης απαντώντας με τους όρους του δεύτερου επιπέδου, επέλεξε να υπερασπιστεί τον πασιφισμό του<sup>51</sup>.

Σχετικά λοιπόν με τέτοιες απόψεις οφείλουμε να επισημάνουμε τα εξής: Η αστική, συντηρητική θεώρηση έχοντας θεσμικά κατοχυρωμένο το μονοπώλιο της βίας και υπεραμυνόμενη των θεσμών ως εκπροσωπούσα το status quo, θεωρεί την κρατική, συμφωνημένη, νόμιμη βία δίκαιη και άρα οριακά μη βία. Έχοντας εκλεκτικά, λοιπόν, ορίσει την έννοια, χρησιμοποιεί τον πασιφισμό έχοντας αυτοεξαιρεθεί από την κριτική του. Στον αντίποδα, η ριζοσπαστική πρόσληψη της βίας της δίνει κοινωνικό περιεχόμενο, άρα την εξετάζει ως σχέση, εντοπίζοντας σε αυτήν ενδογενείς διακρίσεις ως προς διυποκειμενικά κριτήρια. Με την έννοια αυτή «ο πόλεμος δεν συνιστά προϊόν κάποιας ανορθολογικής και ενστικτώδους βιαίας τάσης της ανθρώπινης φύσης. Είναι ιστορικό φαινόμενο που συνδέεται με την 'ιδιωτική ιδιοκτησία' και τους ταξικούς ανταγωνισμούς, με τη χρήση ένοπλης βίας για τη διασφάλιση και εδραίωση της οικονομικής και πολιτικής κυριαρχίας των εκμεταλλευτών» (Συλλογικό, 2012). Στο Skammen, το νόημα της συζήτησης περί σχετικοποίησης προκύπτει στο βαθμό που ο Μπέργκμαν αναφέρθηκε στο Βιετνάμ στην τηλεοπτική του εμφάνιση την ημέρα της πρεμιέρας και στο βαθμό που η ταινία είναι σύγχρονη του πολέμου. Με αυτήν την έννοια – μη εξετάζοντας δηλαδή αποσπασματικά την ταινία – δικαιολογείται πράγματι κανείς να τη θεωρήσει πολιτική θέση. Άλλωστε στη συζήτηση στη σοσιαλδημοκρατική Aftonbladet προβλήθηκε η διάκριση μεταξύ δύο βασικών τάσεων του κινήματος του '60, αυτό του αφηρημένου φιλειρηνισμού – στον οποίο τάχθηκε και ο Μπέργκμαν – και αυτό του

---

<sup>50</sup> Οι αναπόφευκτοι ιστορικοί περιορισμοί των συμμετεχόντων σε αυτήν, βρέθηκαν πολλές φορές στην εσχατιά του κιτρινισμού.

<sup>51</sup> «Ο πασιφισμός του Μπέργκμαν ήταν πιθανώς εμπνευσμένος από το κίνημα κατά των πυρηνικών όπλων της δεκαετίας του 1950 και των αρχών της δεκαετίας του 1960» (Hedling, 2008).

αντιιμπεριαλισμού<sup>52</sup>, που προσέδιδε κοινωνικό, ταξικό και ιστορικό περιεχόμενο στην αμερικανική επέμβαση.

---

<sup>52</sup> Για τον γενικό απόηχο του '60 με κορύφωση το Μάη, ως συμπτυκνωμένος χρόνος εκβολής ανατρεπτικών τάσεων που πρόβαλλε, οι απόψεις δίστανται. Χαρακτηριστικές είναι οι διαφορετικές προσεγγίσεις των Hannah Arendt (1906 - 1975) και Eric Hobsbawm (1917 - 2012): Για την Άρεντ, «τις πολύ μεγάλες επιτυχίες αυτού του κινήματος, ιδίως στον τομέα των πολιτικών δικαιωμάτων, τις ακολούθησε το κίνημα αντίστασης κατά του πολέμου στο Βιετνάμ, το οποίο παραμένει σημαντικός παράγοντας στη διαμόρφωση του κλίματος της κοινής γνώμης» (Arendt, 2000), ενώ για τον Hobsbawm «στο τέλος του Ψυχρού

Πολέμου, τα κινήματα αυτά άφησαν μια ανάμνηση αγώνων για μια υπόθεση ευγενή και κάποια περίεργα περιφερειακά λείψανα, όπως η υιοθέτηση αντιπυρηνικών εμβλημάτων από τις αντικουλτούρες που εμφανίστηκαν μετά το 1968 και την εγγενώς εμπεδωμένη προκατάληψη των περιβαλλοντικών κινήματων έναντι κάθε μορφής πυρηνικής ενέργειας» (Hobsbawm, 2010).

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Όσον αφορά το ζήτημα της θέσης της τέχνης σε σχέση με την κοινωνία (το δεύτερο δηλαδή επίπεδο κριτικής που διακρίναμε παραπάνω), τα πράγματα είναι περιπλοκότερα και ως εκ τούτου η τρίτη αυτή περίπτωση στην οποία εστιάσαμε, καταδεικνύει με πιο ανάγλυφο τρόπο το νόημα του προβληματισμού της εργασίας για να τη συζητήσουμε στα συμπεράσματα – αποτελεί μια πιο προνομαϊκή θέση εξαγωγής συμπερασμάτων περί του συνόλου της πραγμάτευσης – σε μια προσπάθεια να ανασυστήσουμε συνθετικά το αντικείμενό της.

Ο Μπέργκμαν απαντά στην σκληρή κριτική πως η άποψη του ιδιωτικά είναι γνωστή και κατά της επέμβασης, υπεραμυνόμενος το δικαίωμα του καλλιτέχνη να εστιάζει σε εκείνο που τον εμπνέει στο έργο του, χωρίς να είναι υπόλογος απέναντι στα σημασιολογικά φορτία των επίκαιρων γεγονότων. Διαχωρίζει, δηλαδή, την πολιτική του άποψη από τη καλλιτεχνική του θέση.

Η αντικειμενική ιστορική πραγματικότητα είναι εδώ καθοριστικότερη, ωστόσο, από τις υποκειμενικές κρίσεις: Παρακολουθήσαμε τη δημόσια συζήτηση της ταινίας, στην οποία συμμετείχαν άνθρωποι με πολλαπλούς ρόλους ο καθένας: δημοσιογράφοι, ακτιβιστές, καλλιτέχνες, πολιτικοί, ακαδημαϊκοί κλπ. Η διάνοηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα διαφέρει πια από εκείνη που συζητούσε τον Τουργκένιεφ, πόσο μάλλον εκείνη του 1750 που προβληματιζόταν περί της φύσης του θεάματος. Η πολλαπλότητα των ρόλων που ενυπάρχει σε καθέναν από τους αποδέκτες και κριτές της τέχνης – πολλοί από τους οποίους είναι και οι ίδιοι καλλιτέχνες – ως αποτέλεσμα του ανεπτυγμένου κεφαλαιοκρατικού καταμερισμού της εργασίας, στον οποίο η ελίτ δεν είναι πλέον συνυφασμένη με την πνευματική παραγωγή αλλά με την οικονομική ισχύ, σηματοδοτεί την αναπόφευκτη κοινωνικοποίηση της τέχνης ως αποτέλεσμα της πολλαπλής ιδεολογικής διαμεσολάβησης της. Έτσι, η συζήτηση με όρους καθαρής κουλτούρας και τέχνης αφορά όλο και λιγότερο, αφού η διανοητική σφαίρα περιλαμβάνει πια, στη βάση της προσβασιμότητας των πνευματικών προϊόντων, όλο και περισσότερους ανθρώπους<sup>53</sup>. Με την έννοια αυτή απέναντι στην *οργανική* διάνοηση που προκύπτει και στην όσμωση μεταξύ υλικού και πνευματικού που αντανάκλα, ανθίσταται μια *παραδοσιακή* διάνοηση<sup>54</sup> ως κατάλοιπο μιας χρεοκοπημένης εποχής, η οποία αν και υπήρξε στην εποχή της οργανικής, πλέον υπερασπιζόμενη την ανεξαρτησία της από την κοινωνική ζωή, ξεπερνιέται – όπως ακριβώς ξεπερνιέται και το πεδίο δράσης της με τη συμβατική έννοια, εν προκειμένω η τέχνη της. Δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς πως σε αντίθεση με τις προηγούμενες περιπτώσεις, στην περίπτωση του Μπέργκμαν, το καλλιτεχνικό του έργο συζητήθηκε στο

<sup>53</sup> «Καθώς εξελίσσονταν οι κοινωνίες και αυξανόταν η κοινωνική κινητικότητα, η διάνοηση άρχισε να εντάσσει στους κόλπους της άτομα με ποικίλο κοινωνικό υπόβαθρο. Δεν συνδεόταν πλέον με μία καθορισμένη και κλειστή κοινωνική ομάδα» (Freeden, 2006).

<sup>54</sup> Πρόκειται για διάκριση που εισήγαγε ο Ιταλός φιλόσοφος, συγγραφέας, πολιτικός και πολιτικός επιστήμονας Antonio Gramsci (1891- 1937) στο έργο του «Οι Διανοούμενοι» (Gramsci, 2005): Ο ρόλος των οργανικών διανοουμένων, ως ιστορικά ανακλύπτοντες στην εποχή τους από τον καταμερισμό εργασίας που αυτή επιτρέπει, είναι η σύσφιξη των δεσμών ανάμεσα στη “θεωρία” και την “ιδεολογία” δημιουργώντας ένα διάυλο ανάμεσα στην πολιτική ανάλυση και στο αισθητηριακά, εμπειρικά προσβάσιμο. Οι παραδοσιακοί, προκύπτουν ως κληροδοτήματα ιστορικού νεποτισμού και ως εκ τούτου αντιστέκονται εκπροσωπώντας τη μη ‘διείσδυση’ της κοινωνίας στο πεδίο δράσης τους.

δημόσιο λόγο προσλαμβανόμενο το ίδιο ως δημόσιος λόγος<sup>55</sup>. Ψήγματα αυτής της μετάβασης παρατηρήσαμε, βέβαια, και στην περίπτωση του «Πατέρες και Υιοί», χωρίς ωστόσο να υπάρχουν εκεί σε τέτοιο βαθμό και συχνότητα υπερπολιτικοποιημένες κριτικές. Στην περίπτωση δε των d’Alembert – Rousseau, η τέχνη αντιπαράβalletαι στην κοινωνία και συζητείται ως εξωτερικός διαμορφωτής της, ως απότοκο της αποσπασματικότητας στη σκέψη της πρώιμης νεωτερικότητας, που αντανάκλα την απλούστερου τύπου κοινωνική οργάνωση.

Διατρέχοντας το φάσμα τριών αιώνων έντονων κοινωνικοοικονομικών μεταβολών μέσα από τις τρεις περιπτώσεις δημόσιων συγκρούσεων της διανόησης περί της τέχνης, γίνεται αντιληπτός ο ρόλος τέτοιων αντιπαράθεσεων ως κάτοπτρο εκβολής των αντίρροπων τάσεων στη σκέψη για την κοινωνία και εν τέλει της ίδιας της κοινωνίας. Οι αντιμαχόμενες πλευρές σε μια προσπάθεια ερμηνείας των μεταβολών, αλλά και προσαρμογής της καλλιτεχνικής σφαίρας στις προβλέψεις και προθέσεις τους για την πορεία της ανθρωπότητας, ερμηνεύουν και προσλαμβάνουν την τέχνη εκτός των εσωκαλλιτεχνικών μεθοδολογικών εργαλείων ανάλυσης της, κοινωνικοποιώντας την. Έτσι στην πρώτη περίπτωση η επιφυλακτικότητα του Ρουσσώ για το θέαμα, ως τμήμα ενός αμφιλεγόμενου πολιτισμού, συγκρούεται με την ακλόνητη εμπιστοσύνη του Ντ’Αλαμπέρ που εναποθέτει τις ελπίδες εκσυγχρονισμού της ανθρωπότητας στις διανοητικές κατασκευές του διαφωτιστικού κινήματος. Στην άνοδο της κεφαλαιοκρατίας, συνυφασμένη με την εξιδανίκευση της ελεύθερης επιχειρηματικότητας, η πνευματική σφαίρα προετοιμάζει ιδεολογικά την κατίσχυση της αστικής τάξης προτάσσοντας τον εμπειρισμό έναντι του σχολαστικισμού και κατά συνέπεια οι διαμάχες περί της τέχνης – και ειδικότερα των απεικασμάτων του θεάματος – προκύπτουν στο μέτρο που αμφισβητείται η εγγενώς εκφραστική φύση του ρόλου της ως προοδευτική.

Στην περίπτωση του «Πατέρες και Υιοί» του Ιβάν Τουργκένιεφ η μετάβαση στην ανώτερου τύπου και πιο κοινωνικοποιημένη ιδιωτική ιδιοκτησία, την αστική, δεν έχει συντελεστεί στη Ρωσία, πράγμα που προβληματίζει τη ρωσική κοινωνία της οποίας οι αντιθέσεις εκφράζονται ανάγλυφα στο Ρωσικό Ρεαλισμό με τα έντονα ηθογραφικά στοιχεία. Η διαμάχη μεταξύ δυτικιστών και πανσλαβιστών είναι παρούσα, στον έναν ή στον άλλο βαθμό, στα περισσότερα λογοτεχνικά έργα της εποχής, με το μυθιστόρημα του Τουργκένιεφ να ξεχωρίζει ως αλεξικέραυνο κριτικής και από τα δύο στρατόπεδα λόγω του μηδενιστή Μπαζάρφ, ενός νεαρού γιατρού εξίσου αφοριστικού ως προς τα κυρίαρχα προτάγματα για την πορεία της χώρας. Απέναντι στη φιγούρα του Μπαζάρφ, η οποία αποτελούσε πιθανώς την ενσάρκωση ενός πρώιμου μπολσεβικισμού, σπεύδει να ετεροκαθοριστεί ιδεολογικά η ρωσική διανόηση, αντανάκλώντας την έντονη αναζήτηση προοπτικής της τραυματισμένης

---

<sup>55</sup> Μια μεταγενέστερη περίπτωση εξαιρετικά ενδιαφέρουσα που ανέκυψε με τις κατακτήσεις υψηλού επιπέδου στην τεχνολογία της κινητής τηλεφωνίας και των υπολογιστών του 21<sup>ου</sup> αιώνα, είναι εκείνη των «content creators». Πρόκειται για μια κατηγορία διασκεδαστών που διεκδικεί την κατοχύρωσή της ως καλλιτεχνική, στη βάση του ότι μεταχειρίζεται μέσα οπτικοακουστικής παραγωγής και επεξεργασίας παράγοντας «performance», τις οποίες διαχέει διαδικτυακά. Ακόμη πιο καταφανής είναι εδώ η απομάκρυνση της τέχνης από τη συμβατική της έννοια σε μια μορφή που η τεχνική κατάρτιση, ο δημόσιος λόγος και η διανοητική παραγωγή ενυπάρχουν ως εξίσου αναγκαίοι όροι, προϋποθέσεις παραγωγής και στοιχεία ενός νέου τύπου καλλιτεχνικού έργου. Έρευνα, άποψη, κριτική, υποκριτική, καλλιτεχνική δημιουργία, σκηνοθεσία, μίξη, μοντάζ, διαφήμιση κλπ, όλα σε ένα νέου τύπου προϊόν που αυξάνει την απεύθυνσή του σε βάρος των αντίστοιχων προϊόντων που περιέχουν κάποια μόνο από τα στοιχεία αυτά με επιμερισμένη έμφαση σε διαφορετικούς βαθμούς βαρύτητας στο καθένα, ως συμβατικά καλλιτεχνικά έργα.

από τον Κριμαϊκό Πόλεμο Ρωσίας και την αδυναμία της αγροτικής μεταρρύθμισης να δώσει λύση στην εξαθλίωση των χαμηλότερων στρωμάτων.

Τέλος, στην περίπτωση του «Skammen», του Ίνγκμαρ Μπέργκαν, η αμερικανική επέμβαση στο Βιετνάμ ως γεγονός ψυχροπολεμικής κλιμάκωσης, σε συνδυασμό με το αντανάκλαστικό κίνημα του '68 – με τα ετερόκλητα πασιφιστικά, σοσιαλδημοκρατικά και κομμουνιστικά στοιχεία – επανοηματοδοτεί το ρόλο των καλλιτεχνών στην κοινωνία, απαιτώντας από αυτούς την άρθρωση επίκαιρου λόγου στο έργο τους. Η συγκυρία αυτή καθιστά απογοητευτική την απολίτικη καλλιτεχνική συνέπεια του Μπέργκαν, τοποθετώντας τον στον προσκήνιο ως σχετικιστή, λόγω της απουσίας πολιτικού σχολίου στην «Ντροπή». Η παγκοσμιοποίηση του κεφαλαίου και της πληροφορίας καθιστά πλέον κέντρο αφηγηματικής βαρύτητας τις παγκόσμιες εξελίξεις και όχι τα εσωστρεφή καλλιτεχνικά σύμπαντα και σχήματα των καλλιτεχνών, ανεξάρτητα από το κύρος και την πορεία τους. Επιπλέον, η διάνοηση διευρύνεται ως κοινωνικό στρώμα ως συνέπεια του πολυπλοκότερου καταμερισμού της εργασίας της ώριμης κεφαλαιοκρατίας, έτσι που οι ερμηνείες και οι προσλήψεις πολλαπλασιάζονται, αντανάκλώντας τις λεπτοφυείς αποχρώσεις των διαφορετικών ιδεολογικών τάσεων που συναπαρτίζουν το δημόσιο λόγο.

Γενικά, αν εξετάσουμε στην ιστορική του κίνηση το στοιχείο της εργαλειακής πρόσληψης της τέχνης στο δημόσιο λόγο, βάσει των όσων διαπιστώσαμε προηγουμένως, θα δούμε ότι όσο η διανοητική σφαίρα κοινωνικοποιείται, προκύπτει ως συνυφασμένη με την ίδια την πρόσληψη. Ενώ σε προγενέστερες βαθμίδες ανάπτυξης της κοινωνίας, με την παραγωγική επένδυση του ανθρώπου στη φύση σχετικά περιορισμένη, η τέχνη – όπως και κάθε μορφή κοινωνικής συνείδησης – προσεγγίζεται αποσπασματικά για να αντιστοιχηθεί με τις κοινωνικές συνθήκες νομιμοποιώντας τις ή επικρίνοντας τις θέτοντας διαφορετικές προοπτικές (άρα εργαλειακά επιστρατευμένη), σε πολυπλοκότερες μορφές κοινωνικής οργάνωσης, είναι ταυτόσημη με την χρήση των διανοητικών κατασκευών, οι οποίες είναι ανά πάσα στιγμή προσβάσιμες και προκύπτουν ως αποτελέσματα σχέσεων μεταξύ ανθρώπων που έχουν μια εποπτική εικόνα της κοινωνίας – λόγω, ακριβώς, των δυνατοτήτων που προσφέρουν οι εμπράγματοι όροι των τεχνολογικών μέσων. Σε μια τέτοια σύγχρονη συνθήκη, λοιπόν, το να συζητά κανείς για «επιφαινόμενο» είναι σχετικά παρωχημένο, αφού δεν υπάρχει ανάγκη να επικαλείται καν κανείς αισθητικές θεωρίες κρίνοντας ένα έργο προκειμένου να περιφρουρήσει τη θέση του αρθρώνοντας λόγο για το συγχρονικό: η τέχνη αντανάκλα πια και δια εννοιών το κοινωνικό γίνεσθαι – ίδιων εννοιών που μεταχειρίζεται κανείς και σε άλλες μορφές πρόσκτησης της πραγματικότητας, όπως η επιστήμη ή η θρησκεία. *«Αν κάποτε ο ορισμός της κουλτούρας ήταν πολύ περιοριστικός και εκλεκτικός, τώρα έχει γίνει πολύ ευρύς και περιεκτικός»* (Burke, 2009), έτσι που η ιστορική ανάλυση της κοινωνίας από τη σκοπιά της υποδοχής των πολιτισμικών προϊόντων προσφέρει αυξημένες δυνατότητες κατανόησης της ιστορικής πραγματικότητας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η σχέση πρόσληψης του έργου ή της καλλιτεχνικής διαδικασίας εν γένει με το στοιχείο της διαχρονικότητας. Το μεταφυσικό περιεχόμενο που συχνά δίνεται στην έννοια της διαχρονικότητας, ανάγοντάς την σε εγγενείς άφθαρτες ουσίες, αδυνατεί να δει την κομβικότητα του στοιχείου της ερμηνείας, υποστασιοποιώντας την τέχνη. Στο βαθμό που το έργο – ή η διαδικασία παραγωγής του –



καλύπτει την ανάγκη άντλησης και πρόσδοσης νοήματος από και σε αυτό, το έργο υπερβαίνει το ιστορικό πλαίσιο της δημιουργίας του. Το συμπέρασμα αυτό συνάγεται αν προσέξει κανείς την εξάρτηση του περιεχομένου της ερμηνείας από την εγγύτητα προς το ιστορικό συγκείμενο παραγωγής του έργου. Οι καθοριστικοί παράγοντες απόκλισης μεταξύ των επιπέδων εγγύτητας εντοπίζονται στους αντικειμενικούς περιορισμούς<sup>56</sup> που διαφέρουν μεταξύ των δεκτών. Αν, για παράδειγμα, το 1860 το «Πατέρες και Υιοί» απασχολεί ως φορέας πολιτικής θέσης στην έκρυθμη κατάσταση της προεπαναστατικής Ρωσίας, το 1960 απασχολεί ως δηλωτικό της ψυχογραφικής μαεστρίας στο ρωσικό ρεαλισμό και της πραγμάτευσης του έρωτα και του θανάτου από τη σκοπιά ενός ρομαντικού ήρωα.

---

<sup>56</sup> Οι περιορισμοί αυτοί μπορεί να είναι η ιστορική – χρονική απόσταση, η χωρική απόσταση, η τάξη, η πολιτισμική παράδοση, η ιδεολογία και γενικότερα οποιοδήποτε χαρακτηριστικό του δέκτη παρεμβάλλεται μεταξύ αυτού και του έργου ή της διαδικασίας, κατά την υποδοχή και την ερμηνεία.

## Βιβλιογραφία

- Arendt, H. (2000). *Περί Βίας*. (Β. Ν. Κυριανίδου, Μεταφρ.) Αλεξάνδρεια.
- Baumgarten, A. G. (1750). *Aesthetica*.
- Bergman, I. (1988). *The Magic Lantern*. (J. Tate, Μεταφρ.) London: Penguin Books.
- Burke, P. (2009). *Τι είναι πολιτισμική ιστορία;*. (Σ. Σηφακάκης, Μεταφρ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Certeau, M. d. (1980). *L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire'*. Paris: Gallimard.
- Corin, C., & Fiehn, T. (2015). *AQA A-level History: Tsarist and Communist Russia 1855-1964*. Hachette UK.
- Cornwell, N. (1984). Belinski an V. F. Odojevsky. *Slavonic an East European Review* (62), σσ. 6-24.
- d'Alembert, J. I. (1759). *Lettre a J. J. Rousseau*. Geneve.
- Dostoevsky, F. (2014). *Οι Δαιμονισμένοι*. (Α. Αλεξάνδρου, Μεταφρ.) Γκοβόσσης.
- Dostoevsky, F. (1863). *Χειμερινές σημειώσεις πάνω σε καλοκαιρινές εντυπώσεις*. (Α. Μεσσήνη, Μεταφρ.) Αθήνα: Καστανιώτης.
- Edstrom, M. (1968, September 30). En bild av förnedringen. *Dagens Nyheter* .
- Forsell, L. (1968). Skammen. *BLM* (8).
- Freeborn, R. (1983). Turgenev and Revolution. *The Slavonic and East European Review* (61), σσ. 518-527.
- Freeden, M. (2006). *Ιδεολογία: Η εποχή μας σε 15 λέξεις*. (Ε. Ρέντα, Μεταφρ.) Ελληνικά Γράμματα.
- Fusso, S. (2017). *Editing Turgenev, Dostoevsky and Tolstoy: Mikhail Katkov and The Great Russian Novel*. USA: Northen Illinois University Press.
- Gramsci, A. (2005). *Οι διανοούμενοι*. (Θ. Παπαδόπουλος, Μεταφρ.) Στοχαστής.
- Grut, M. (1968, October 10). Vi hatar så smått, kamrat'. *Aftonbladet* .
- Hedling, E. (2008). Ingmar Bergman's Vietnam War. *Nordicom Review* (29).
- Hegel, G. W. (2007). *Εισαγωγή στην Αισθητική*. (Γ. Βελούδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Πόλις.
- Hegel, G. W. (2014). *Η επιστήμη της λογικής*. (Π. Θεωρήης, Μεταφρ.) Κρατερός.
- Hermodsson, E. (1968, October 12). Kommentar till en dom. *Aftonbladet* .
- Heywood, A. (2007). *Πολιτικές Ιδεολογίες*. (Χ. Κούρτης, Μεταφρ.) Επίκεντρο.
- Hobbes, T. (1989). *Λεβιάθαν*. (Γ. Πασχαλίδης, & Α. Μεταξόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: Γνώση.
- Hobsbawm, E. J. (2010). *Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας (1914 - 1991)*. (Β. Καπετανγιάννης, Μεταφρ.) Επίκεντρο.

- Jean le Rond d'Alembert, D. D. (1751 - 1772). *Encyclopédie: Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Τόμ. 7).
- Jonsson, B. (1968, October 16). Årans och hjältarnas språk. *Aftonbladet* .
- Kant, I. (2005). *Practical Philosophy*. (M. J. Gregor, Μεταφρ.) Cambridge, U.K.: Cambridge, U.K. ; New York, NY, USA : Cambridge University Press.
- Kant, I. (2001). *Δοκίμιο για την εισαγωγή της έννοιας του αρνητικού μεγέθους στη φιλοσοφία*. (Χ. Τασάκος, Μεταφρ.) Printa.
- Kraus, K. (1909). "Apokalypse (Offener Brief an das Publikum)". *die Fackel* .
- Kropotkin, P. (1915). *Ideals and Realities in Russian Literature*. New York: Knopf.
- Lange, F. A. (1865). *History of Materialism and Critique of its Present Importance*.
- Lidman, S. (1968, October 6). Sara Lidman angriper Ingmar Bergman - Skammen. *Aftonbladet* .
- Lidman, S. (1968, October 13). Skammen mitt i världen 1968. *Aftonbladet* .
- Locke, J. (1969). *Πραγματεία περί κυβερνήσεως*. Awnsham Churchill.
- Mannheim, K. (1936). *Ιδεολογία και Ουτοπία*.
- Marx, K. (2012). *Η 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Marx, K. (2010). *Κριτική της πολιτικής οικονομίας*. (Χ. Μπαλωμένος, Μεταφρ.) Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Marx, K. (2013). *Κριτική της πολιτικής οικονομίας*. (Χ. Μπαλωμένος, Μεταφρ.) Σύγχρονη Εποχή.
- Marx, K. (2018). *Ο Μαρξ του 1850*. (Θ. Γκιούρας, Μεταφρ.) Αθήνα: ΚΨΜ.
- May, G. (1967). *Rousseau*. Paris: Editions du Seuil.
- Nisbet, R. A. (1969). *Social Change and History: Aspects of the Western Theory of Development*. Oxford University Press .
- Nordberg, C.-E. (1968). Vems är skammen? *Vi* (40).
- Paxton, R. O. (2006). *Η Ανατομία του Φασισμού*. (Κ. Χαλμούκου, Μεταφρ.) Κέδρος.
- Pergament, D. (2007). The Enchanted Island That Bergman Called Home. *The New York Times* .
- Pipes, R. (1995). *Russia Under the Old Regime*. Penguin.
- Polunov, A. (2005). *Russia In The Nineteenth Century: Autocracy, Reform, And Social Change*. NY: Armonk.
- Pozefsky, P. C. (1995). Smoke as "Strange and Sinister Commentary on Fathers and Sons": Dostoevskii, Pisarev and Turgenev on Nihilists and Their Representations. *The Russian Review* (54), σσ. 571 - 586.

- Rousseau, J. J. (1750). *Discourse on the Arts and Sciences*. Paris.
- Rousseau, J. J. (2004). *Letter to d'Alembert and writings for the theatre*. (A. Bloom, C. Butterworth, & C. Kelly, Μεταφρ.) University Press of New England.
- Rousseau, J. J. (1968). *Letter to d'Alembert on the theater in politics and the arts*. (A. Bloom, Μεταφρ.) New York: Cornell University Press.
- Rousseau, J. J. (1757). *Lettre a M. d' Alembert*. Paris.
- Rousseau, J. J. (1986). *Κοινωνικό Συμβόλαιο*. (Φ. Κονδύλης, Μεταφρ.) Αθήνα: Δαμιανός.
- Rousseau, J. J. (1997). *Οι εξομολογήσεις του Ζ. Ζ. Ρουσσώ*. (Α. Παπαθανασίου, Μεταφρ.) Αθήνα: Ιδεόγραμμα.
- Schildt, J. (1968, September 30). Ingmar Bergman's Skammen. *Aftonbladet* .
- Steene, B. (1996). *Måndagar med Bergman: En svensk publik möter Ingmar Bergmans filmer*. Stockholm: Symposion.
- Sten, K. A. (1968, October 8). Det hade jag inte väntat av henne – Ingmar Bergman till motattack mot Sara Lidman. *Aftonbladet* .
- Stenstrom, U. (1968, September 30). Den falska förfiningen. *Svenska Dagbladet* .
- Strömstedt, B. (1968, November 2). Alla dessa helgon. *Expressen* .
- Sundgren, N. P. (1969). Nils-Petter Sundgren, Hörde ni Ingmar Bergman. *Röster i Radio-TV* (46).
- Torpe, U. (1968, October 29). Skammen och Vietnam. *Aftonbladet* .
- Turgenev, I. (1869). *Με αφορμή το "Πατέρες και Γιοί"*. Baden Baden.
- Turgenev, I. (2015). *Πατέρες και Υιοί*. (Ε. Μπακοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Wangel, C. A. (1982). *Sveriges militära beredskap 1939-1945*. Stockholm: Militärhistoriska förlag.
- Wolf, V. (1933). *Τα μυθιστορήματα του Τουργκένιεφ*. Yale University Press.
- Αριστοτέλης. (1449b-1450b). *Περί Ποιητικής*.
- Διάλλα, Ά. (2009). *Η Ρωσία απέναντι στα Βαλκάνια*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Καραγιάννης, Θ. (1992). *Παιδαγωγικά Πορτραίτα*. Αθήνα: Ντουντουμής.
- Κόκκινος, Γ. (2000). *Αναζητώντας την Ευρώπη*. Αθήνα: Μεταίχιμο.
- Μανιάτης, Γ. (2000). *Το προσωπείο και το πρόσωπο: Ο Ρουσσώ και η αναζήτηση της αυθεντικής επικοινωνίας*. Αθήνα: Στάχυ.
- Μαυροσκούφης, Δ. Κ. (2016). *Αναζητώντας τα ίχνη της Ιστορίας*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδη.

Πατέλης, Δ. (2014). Φιλοσοφία της Επιστήμης: Ζητήματα λογικής, θεωρίας, μεθοδολογίας και κοινωνιολογίας της γνώσης και της επιστήμης. Χανιά.

Σούκα, Α. Σ. (2018). Η επίδραση του πανσλαβισμού στη ρωσική κοινωνία και εξωτερική πολιτική. Πειραιάς.

Συλλογικό. (1995). *The realist novel*. (D. Walder, Επιμ.) London: Routledge in association with The Open University.

Συλλογικό. (1994). *Η κουλτούρα των μέσων*. (Κ. Λιβιεράτος, Επιμ., & Λ. Α. Αμικά Λυκιαρδοπούλου, Μεταφρ.) Αλεξάνδρεια.

Συλλογικό. (2012). *Φιλοσοφικό Κοινωνιολογικό Λεξικό* (Τόμ. Δ). Μένανδρος.

Χιωτάκης, Σ. (2015). Διανοούμενοι: οριοθέτηση και τυπολογία μιας πολύσημης έννοιας. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 7.

