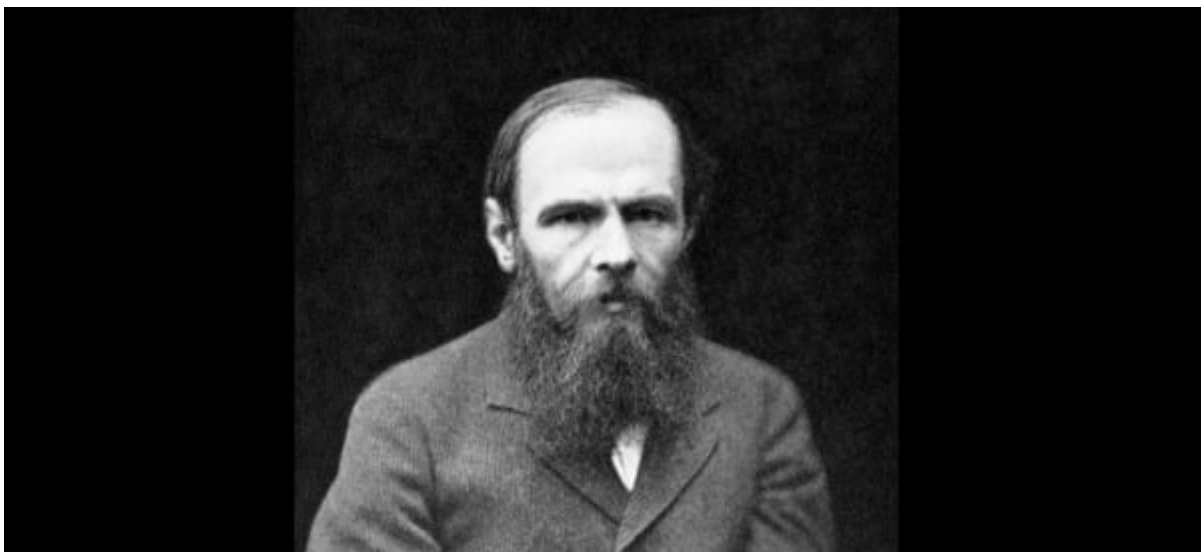


19 Νοεμβρίου 2014

Ο Ντοστογιέφσκι και οι Ρώσοι κριτικοί του 19ου αιώνα

/ [Πεμπτουσία· Ορθοδοξία-Πολιτισμός-Επιστήμες](#)



Κατά την διάρκεια των ετών που ο Ντοστογιέφσκι βρισκόταν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης, άρχισε να δουλεύει μία σειρά από δοκίμια με

τον τίτλο «Γράμματα πάνω στην τέχνη», το θέμα των οποίων θα μπορούσε να ήταν «η σημασία του χριστιανισμού στην τέχνη» και με τα οποία ο μεγάλος ρώσος συγγραφέας κατέστησε φανερό ότι επιθυμούσε να ακουστεί και η δική του φωνή στην δημόσια συζήτηση σχετικά με τον χαρακτήρα της τέχνης και το ρόλο των καλλιτεχνών.

Με μία πρώτη ματιά, το άρθρο του Ντοστογιέφσκι, «Ο κ. Ντομπρολιούμποφ και το ζήτημα της τέχνης», φαίνεται να είναι απλώς μία απάντηση σ' ένα πρόσφατο άρθρο του Ντομπρολιούμποφ [1836-1861] αφιερωμένο στις ιστορίες της Ουκρανο-Ρωσίδας συγγραφέως Μαρία Μάρκοβιτς, η οποία έγραφε με το ψευδώνυμο Μάρκο-Βόβτσok. Στην πραγματικότητα, όμως, το άρθρο του Ντοστογιέφσκι περιέχει τα αποτελέσματα μακράς περισυλλογής πάνω στο ζήτημα της τέχνης το οποίο εκτείνεται από την αρχή της λογοτεχνικής του καριέρας και ξεπερνά τα χρόνια της Σιβηρίας.

Στο μέσο της δεκαετίας του 1840, ο Ντοστογιέφσκι είχε διαφωνήσει με τον Μπελίνσκι σχετικά με την κοινωνική λειτουργία της τέχνης και είχε υποστηρίξει ότι θα πρέπει στον καλλιτέχνη να δοθεί απόλυτη ελευθερία. Αρκετά χρόνια αργότερα, ακριβώς η ίδια θέση που ο Ντοστογιέφσκι είχε απορρίψει ως νέος συγγραφέας, κωδικοποιήθηκε από τον Τσερνιτσέφσκι [1828-1889] στο έργο του Αισθητικές σχέσεις της τέχνης με την πραγματικότητα, σε μία θεωρία που είχε μεγάλη επιρροή. Οι καλλιτέχνες, επέμενε ο ριζοσπάστης κριτικός, είχαν την υποχρέωση να εξαρτούν την έμπνευσή τους από την «ζωή», και η «ζωή» οριζόταν κατ' ουσίαν σε σχέση με το άμεσο καθήκον της απόκτησης κοινωνικής δικαιοσύνης. Οι ιδέες του Τσερνιτσέφσκι προκάλεσαν μεγάλη διαμάχη στην ρωσική κριτική, η οποία τότε τυποποιήθηκε ως αντιπαλότητα μεταξύ του Γκόγκολ και του Πούσκιν. Ο πρώτος ανυψώθηκε από τους ριζοσπάστες ως υπόδειγμα της λογοτεχνίας όπως θα την ήθελαν να είναι, ένα κατηγορώ και μία παρουσίαση της φαυλότητας της ρωσικής κοινωνίας· τον δεύτερο τον θαύμασαν πολύ οι αντίπαλοί τους ως εικόνα ενός γαλήνιου Ολύμπιου που έχει αφιερώσει τα θεϊκά του τάλαντα στην «αιώνια» πολυπλοκότητα των ανθρωπίνων πραγμάτων. Και οι δύο επαινέθηκαν και αποδοκιμάστηκαν με την ίδια ζέση και την ίδια έλλειψη διάκρισης, και ο Ντομπρολιούμποφ απόλαυσε ιδιαιτέρως το να απευθύνει πολλά περιφρονητικά σχόλια σχετικά με αυτό που ονόμαζε «αποσπάσματα ανθολογίας» του Πούσκιν»[4].

Όλα αυτά άρχισαν κατά την διάρκεια των ετών που ο Ντοστογιέφσκι βρισκόταν στο στρατόπεδο αιχμαλώτων, αλλά ενημερώθηκε και καταπιείστηκε με αυτή την αντιπαράθεση αμέσως μόλις άρχισε να διαβάζει τα περιοδικά και τις εφημερίδες. Πράγματι, από τότε άρχισε να δουλεύει μία σειρά από δοκίμια με τον τίτλο «Γράμματα πάνω στην τέχνη», το θέμα των οποίων θα μπορούσε να ήταν «η

σημασία του χριστιανισμού στην τέχνη», μέσω των οποίων υπάρχει η απόδειξη ότι επιθυμούσε να ακουστεί και η δική του φωνή στην δημόσια συζήτηση που εμαίνετο. Αυτή η εργασία, εάν τελικά έχει γραφεί, δεν σώζεται· αλλά κάποια στοιχεία της μπορούν σίγουρα να βρεθούν στο άρθρο «Ο Ντομπρολιούμποφ και το ζήτημα της τέχνης»[5].

Ευθυγραμμισμένος στην γενική πολιτική της Εποχής, ο Ντοστογιέφσκι προσπαθεί να διαχωρίσει την πολεμική του από κάθε υποδήλωση προσωπικού φθόνου, και επαινεί τον Ντομπρολιούμποφ για το ότι είναι «σχεδόν ο μοναδικός από τους κριτικούς μας που διαβάζεται τώρα». Την ίδια στιγμή, ο Ντοστογιέφσκι προσπαθεί επίσης να καλύψει τα νώτα του μέσω μιας σκληρής λεκτικής επίθεσης απέναντι σ' ένα προπύργιο του «στρατοπέδου του Πούσκιν», του περιοδικού Πατριωτικές Σημειώσεις, και με την υπεράσπιση της σπουδαιότητας του Μπελίνσκι, απέναντι σε μία αποδοκιμαστική αναφορά για τον κριτικό, ότι δεν έχει δώσει μεγάλη σημασία στην «ιστορική» μελέτη της ρωσικής λογοτεχνίας. «Σε δύο σελίδες του Μπελίνσκι», ανταπαντά ο Ντοστογιέφσκι, «...περισσότερα λέγονται για την ιστορική πλευρά της ρωσικής λογοτεχνίας απ' ό,τι σε όλες τις σελίδες των Πατριωτικών Σημειώσεων από το 1848 μέχρι τώρα». Δεν δείχνει καθόλου έλεος για τον κριτικό αυτής της εφημερίδας, τον S. S. Dudyshkin [1820-1866], ο οποίος θα μπορούσε να συνυπολογισθεί ως ένας από τους συμμάχους του ενάντια στον Ντομπρολιούμποφ. Έτσι ο Ντοστογιέφσκι ευθυγραμμίζεται δημοσίως με τους ριζοσπάστες, για τους οποίους ο Μπελίνσκι ήταν ανυπέρβλητος δάσκαλος, και θεμελιώνει τα διαπιστευτήριά του ως αμερόληπτος σχολιαστής ο οποίος, ακόμα και αν διαφιλονικεί με τον Ντομπρολιούμποφ, μόλις και μετά βίας μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στους αντιπάλους του.

Στην αρχή ο Ντοστογιέφσκι αντιπαραθέτει τις δύο ακραίες θέσεις και υποδεικνύει ότι και οι δύο είναι αντιφατικές. Οι υπέρμαχοι της ελευθερίας της τέχνης, οι οποίοι δεν ανέχονται περιορισμούς και κανόνες, την ίδια στιγμή αντιτίθενται στην «κατηγορική» λογοτεχνία και τα θέματά της. Έτσι παραβιάζουν την ίδια την αρχή της ελευθερίας της τέχνης που υποθετικά επιθυμούν να υπερασπιστούν. Οι ριζοσπάστες ωφελιμιστές απαιτούν την χρησιμότητα στην τέχνη, αλλά, αφού είναι αδιάφοροι ως προς την αισθητική μορφή, βρίσκονται και αυτοί σε αντίθεση με την ίδια την δική τους αρχή: «Ένα δημιούργημα χωρίς καλλιτεχνική αξία δεν μπορεί ποτέ και με κανένα τρόπο να επιτύχει τον σκοπό του· επιπλέον, κατ' αυτόν τον τρόπο κάνει περισσότερο κακό παρά καλό προς αυτόν τον σκοπό· ως εκ τούτου, οι ωφελιμιστές, παραμελώντας την αισθητική αξία, είναι οι πρώτοι που βλάπτουν τον ίδιο τον σκοπό τους».

Παρόλο που και οι δύο πόλοι κατ' αυτόν τον τρόπο απορρίπτονται, αφού χαρακτηρίζονται από εσωτερική αντίφαση, είναι φανερό ότι ο Ντοστογιέφσκι

πιστεύει ότι το λάθος των εκπροσώπων της ελευθερίας της τέχνης είναι μόνο μία συγχωρητέα αμαρτία, ενώ το λάθος των ωφελιμιστών υποδηλώνει μία άρνηση του ίδιου του δικαιώματος της ύπαρξης της τέχνης. Είναι αληθές, αναγνωρίζει ο Ντοστογιέφσκι, ότι ο Ντομπρολιούμποφ δεν φτάνει συγκεκριμένα σ' αυτό το σημείο, αλλά ο Τσερνιτσέφσκι είχε, ωστόσο, συγκρίνει την τέχνη με τα σχολικά κείμενα των οποίων «σκοπός είναι να προετοιμάσουν τον μαθητή να διαβάσει τις πρωτότυπες πηγές και αργότερα να χρησιμοποιηθούν περιστασιακά ως εγχειρίδια»[6]. Ακόμα κι αν οι ωφελιμιστές δεν απορρίπτουν ανοιχτά την τέχνη, όχι μόνο δεν την έχουν σε εκτίμηση, αλλά φαίνονται να αποδοκιμάζουν την ίδια την αισθητική ποιότητα· εάν δεν είναι έτσι, για ποιόν λόγο «απεχθάνονται τον Πούσκιν και αποκαλούν την έμπνευσή του επιτηδεύσεις, γκριμάτσες, ασυναρτησίες και διακοσμητικές νότες, ενώ τα ποιήματά του θεωρούνται ασήμαντα, που κάνουν μόνο για ανθολογίες;».

Ως απόδειξη της βαθιάς περιφρόνησης των ωφελιμιστών για την τέχνη, ο Ντοστογιέφσκι ξεχωρίζει τον εγκωμιασμό της Μάρκο-Βοβτσόκ από τον Ντομπρολιούμποφ. Ο Ντοστογιέφσκι συγκεντρώνει τα πυρά του σε μία από τις ιστορίες της, την «Μάσα», η οποία απεικονίζει την εσωτερική αντίσταση μιας νέας υποτακτικής στην κατάσταση υποδούλωσης στην οποία βρίσκεται. Για τον Ντομπρολιούμποφ, αυτή η ιστορία απεικονίζει το βάθος της λαχτάρας του ρωσικού λαού για ελευθερία· αποτελούσε ένα μάθημα για όλους αυτούς που πίστευαν ότι ο Ρώσος χωρικός ήταν πολύ υπανάπτυκτος ως άτομο για να τρέφει οποιοδήποτε πόθο χειραφέτησης. Με λόγια που αναπάντεχα προβλέπουν αυτά που ο Ντοστογιέφσκι σύντομα θα χρησιμοποιήσει στις Αναμνήσεις από το σπίτι των πεθαμένων, γράφει: «Η δύναμη που βρίσκεται μέσα του (στον ρωσικό λαό), αφού δεν βρίσκει ελεύθερη και κατάλληλη διέξοδο, αναγκάζεται να ξεσπάσει αντισυμβατικά ... συχνά με έναν τρόπο που είναι θανάσιμος για την ίδια»[7].

Η ποιότητα της δουλειάς της Μάρκο-Βοβτσόκ, δηλώνει ο Ντοστογιέφσκι, αξίζει μεγάλους επαίνους, «και είμαστε έτοιμοι να χαρούμε με την δραστηριότητά [της]». Υπάρχει όμως διαφορά μεταξύ του να εγκρίνει κανείς τις προθέσεις της και του να παραβλέπει τις κραυγαλέες αισθητικές ελλείψεις των ιστοριών της, οι οποίες, κατά την γνώμη του Ντοστογιέφσκι, καταστρέφουν την οποιαδήποτε δύναμη πειθούς θα μπορούσαν να ασκήσουν οι πολύτιμες ιδέες που ενσαρκώνονται σ' αυτές. Για να αποδείξει την άποψή του, ο Ντοστογιέφσκι επανατυπώνει απλώς τα αποσπάσματα από την ιστορία που δίνεται από τον ίδιο τον Ντομπρολιούμποφ· δεν θεωρεί ότι είναι αναγκαίο να επιχειρηματολογήσει με λεπτομέρειες σχετικά με το θέμα, αφήνοντας τα επίπλαστα συναισθήματα και τις τυπικές [αυτές που αναφέρονται σε (σχολικά) εγχειρίδια] αντιδράσεις να μιλήσουν από μόνα τους. Η Μάσα, σχολιάζει, είναι «μία ηρωίδα περιοδεύοντος λαϊκού αμερικανικού θεάματος (tent show), ένα πλάσμα που βρίσκεται μόνο σε βιβλία, και όχι [πραγματική]

γυναίκα». Και αν ο Ντομπρολιούμποφ νομίζει ότι η ανάγνωση της «Μάσα» θα προκαλέσει την αλλαγή της απόψεων των υποστηρικτών της δουλοπαροικίας, τότε είναι οικτρά γελασμένος. Πως μπορεί μία συγγραφέας να αποδείξει ότι ένα συγκεκριμένο συναίσθημα (του μίσους για την δουλεία, για παράδειγμα) υπάρχει στους Ρώσους λαϊκιστές, όταν της λείπει η καλλιτεχνική ικανότητα να απεικονίζει χαρακτήρες που μοιάζουν με Ρώσους; Οι χαρακτήρες της «Μάσα» είναι «ένα είδος κομπάρσων σε ένα μπαλέτο, ντυμένων με ρωσικά καφτάνια και παραδοσιακά φορέματα· είναι χωρικοί και χωρικές, όχι Ρώσοι χωρικοί». Κατ' αυτόν τον τρόπο, πληροφορεί ο Ντοστογιέφσκι τον Ντομπρολιούμποφ, «η αισθητική μορφή είναι στον ύψιστο βαθμό χρήσιμη, και χρήσιμη ακριβώς από την δική σου οπτική». Διότι η αναλήθεια της «Μάσα» θα πείσει μόνον αυτούς που έχουν ήδη περιφρονητική άποψη για τον Ρώσο χωρικό του οποίου η εικόνα, αφού καμμία εναλλακτική εικόνα δεν μπορεί πειστικά να προβληθεί, και αφού αντέχει στον χρόνο, πρέπει να είναι και η σωστή.

Εάν ο Ντοστογιέφσκι ήθελε απλώς να κατονομάσει και να καταγγείλει τους παραλογισμούς και των υπέρμαχων της ελευθερίας της τέχνης αλλά και των ριζοσπαστών ωφελιστών, και να θεμελιώσει την δική του ανεξάρτητη θέση σ' αυτήν την λογοτεχνική αντιπαράθεση, τότε θα μπορούσε να τελειώσει το άρθρο του μετά την απόρριψη της Μάρκο- Βοβτσόκ. Αλλά έψαχνε για μεγαλύτερο θήραμα, και στην πραγματικότητα αυτό ήταν η φοϋερμπαχική αισθητική του Τσερνιτσέφσκι, με την υποτίμηση της σε ολόκληρο το βασίλειο του μεταφυσικού και του υπερβατικού και του σκοπού της να εκθέσει την τέχνη ως υποκατάστατο της θρησκείας. Δεν θα μπορούσε να εκφράσει το επιχείρημά του πιο κατηγορηματικά από τον Τσερνιτσέφσκι· αλλά το νόημα των λόγων του είναι αναμφισβήτητο όταν τοποθετείται σε αυτό το γενικό πλαίσιο.

Για τον Τσερνιτσέφσκι, η τέχνη ήταν απλώς μία παραπλανητική αλλαγή της υλικής ικανοποίησης της πραγματικής ζωής και εξυπηρετούσε ως φανταστικό υποκατάστατο, με την προϋπόθεση ότι αυτή η ικανοποίηση συγκρατείται. «Εάν ένας άνθρωπος είναι υποχρεωμένος να ζήσει στις τούντρες της Σιβηρίας», είχε γράψει ο Τσερνιτσέφσκι, «θα μπορούσε να ονειρευτεί μαγικούς κήπους με δέντρα που έχουν κοραλλένια κλαδιά, σμαραγδένια φύλλα, και ρουμπινένια φρούτα, αλλά μεταφέροντας την κατοικία του, ας πούμε, στην επαρχία του Κουρσκ, και εάν είναι ικανός να περιπλανιέται με την καρδιά του σε ένα ταπεινό αλλά ανεκτό δενδρόκηπο με μηλιές, κερασιές και αχλαδιές ο ονειροπόλος θα ξεχάσει όχι μόνο τις Χίλιες και Μια Νύχτες αλλά και τους πορτοκαλεώνες της Ισπανίας»[8]. Ο Ντοστογιέφσκι, όμως, απορρίπτει την έννοια ότι η τέχνη υπάρχει μόνον ως φανταστική αναπλήρωση των ελλείψεων των ανθρώπινων υλικών αναγκών. Ο άνθρωπος έχει και άλλες ανάγκες, και ο Ντοστογιέφσκι βεβαιώνει πως «η τέχνη είναι για τον άνθρωπο αναγκαία όσο αναγκαία είναι το φαγητό η το ποτό. Η

ανάγκη για ομορφιά, και των δημιουργημάτων που την ενσαρκώνουν, είναι αναπόσπαστο κομμάτι του ανθρώπου, και χωρίς αυτήν ο άνθρωπος ίσως να μην είχε την επιθυμία να ζήσει. Ο άνθρωπος διψά γι' αυτήν [την ομορφιά]... και ίσως σ' αυτό βρίσκεται το μεγαλύτερο μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ότι η εικόνα της ομορφιάς που αναδύεται από τα χέρια του αμέσως γίνεται είδωλο χωρίς προϋποθέσεις».

Από την χρήση της λέξης «είδωλο» είναι σαφές ότι ο Ντοστογιέφσκι προσεγγίζει την σχέση της τέχνης και της θρησκείας. Οι εικόνες της τέχνης παραδοσιακά παρέχουν τα αντικείμενα της θρησκευτικής λατρείας, επειδή ο άνθρωπος έχει την ανάγκη να λατρεύει κάτι που υπερβαίνει πλήρως τα όρια της ανθρώπινης ζωής, έτσι όπως αυτός την γνωρίζει. Ο άνθρωπος πάντοτε επεδείκνυε μία άνευ όρων ανάγκη για την ομορφιά, αδιαχώριστη από την ιστορία του· χωρίς αυτή, όπως υποδηλώνει με οξύτητα ο Ντοστογιέφσκι, δεν θα επιθυμούσε καθόλου να συνεχίσει να ζει. Έτσι τα δημιουργήματα της τέχνης γίνονται «είδωλα», αντικείμενα λατρείας, «επειδή η ανάγκη για ομορφιά αναπτύσσεται πιο έντονα όταν ο άνθρωπος έρχεται σε σύγκρουση με την πραγματικότητα, σε ασυμφωνία, σε πάλη, δηλαδή όταν ζει στο έπακρο, διότι η στιγμή που ο άνθρωπος ζει στο έπακρο είναι όταν ψάχνει κάτι, ... είναι τότε που επιδεικνύει τον πιο φυσικό πόθο για οτιδήποτε είναι αρμονικό και γαλήνιο, και στην ομορφιά υπάρχει αρμονία και γαλήνη». Για τον Ντοστογιέφσκι, όπως και για τον Τσερνιτσέφσκι, αυτή η αναζήτηση είναι το αποτέλεσμα μιας έλλειψης στην πραγματικότητα του ανθρώπινου αγώνα και στέρησης· αλλά δεν υπάρχει καμμία αμφισβήτηση για τον Ντοστογιέφσκι σχετικά με την γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στο πραγματικό και το ιδεατό μόνο μέσω υλικών τρόπων. Αφού ο άνθρωπος «ζει στο έπακρο» μόνον όταν είναι σε σύγκρουση με την πραγματικότητα, στο σύμπαν του Ντοστογιέφσκι, είναι προφανές ότι το όραμα του μυθιστοριογράφου σχετικά με αυτό που είναι τελικά σημαντικό στην ανθρώπινη ζωή διαφέρει εντελώς από το όραμα του Τσερνιτσέφσκι.

Πράγματι, η ιδέα ότι ο άνθρωπος θα μπορούσε κάποτε να επιτύχει την πλήρη ικανοποίηση από την ζωή του στην γη συνδέεται από τον Ντοστογιέφσκι με εικόνες του θανάτου του πνεύματος και της ηθικής παρακμής. «Σε τέτοιες στιγμές», γράφει ο Ντοστογιέφσκι, «η ζωή είναι σαν να επιβραδύνεται, και έχουμε ακόμα δει και παραδείγματα του πως ο άνθρωπος, έχοντας επιτύχει το ιδανικό των στόχων του, επειδή δεν ξέρει για τι να παλέψει πια, ικανοποιημένος πλήρως, πέφτει σε κάποιο είδος μελαγχολίας, ακόμα και προκαλώντας μελαγχολία στον ίδιο του τον εαυτό· πως ψάχνει για ένα άλλο ιδανικό στην ζωή του και, χωρίς μέτρο, όχι μόνον αποτυγχάνει να εκτιμήσει αυτό που είχε, αλλά συνειδητά παρεκκλίνει από το ευθύ δρόμο, προβάλλοντας στον εαυτό του γούστα τα οποία είναι εκκεντρικά, ανθυγιεινά, επίπονα, δυσαρμονικά, μερικές φορές τερατώδη,

χάνοντας την αίσθηση, και την αισθητική, της υγιούς ομορφιάς και απαιτώντας αντί γι' αυτό το ακραίο». Έτσι η αποδοχή, ως ιδανικό για την ανθρωπότητα, του στόχου της πλήρους υλικής ικανοποίησης ισοδυναμεί με την ενθάρρυνση της ηθικής διαστροφής και διαφθοράς. Γι' αυτόν τον λόγο, η αυθεντική «ομορφιά» που ενσαρκώνει τα «αιώνια ιδανικά» της ανθρωπότητας – ιδανικά της αρμονίας και της γαλήνης, που υπερβαίνουν το βασίλειο του κόσμου- είναι «μία αναπόσπαστη ανάγκη του ανθρώπου». Μόνο τέτοια ιδανικά, τα οποία ο άνθρωπος συνεχώς παλεύει να αποκτήσει, μπορούν να τον αποτρέψουν από το να βυθιστεί στην απάθεια και την απελπισία.

Αυτή η αντίληψη της ομορφιάς ως ενός είδους υπερβατικής έκφρασης των αιώνιων ιδανικών της ανθρωπότητας φέρνει τον Ντοστογιέφσκι σε πλεονεκτική θέση στην μάχη κατά του στενού ορισμού της «χρησιμότητας» στην αισθητική του ωφελιμισμού. Διότι, εάν εμπιστευτούμε στην τέχνη το έργο της έκφρασης των αιώνιων ιδανικών της ανθρωπότητας, τότε το να της αποδώσουμε ένα συγκεκριμένο ρόλο όσον αφορά στην «χρησιμότητα» υποδηλώνει ότι γνωρίζουμε εκ των προτέρων το αποτέλεσμα ολοκλήρου του ιστορικού πεπρωμένου της ανθρώπινης φυλής. Μία τέτοια γνώση, βεβαίως, είναι πέρα από την ανθρώπινη αντίληψη: «Πως, πράγματι, μπορεί κάποιος να καθορίσει καθαρά και ανεξάρτητα τι πρέπει να γίνει για να φθάσουμε στο ιδανικό όλων των στόχων μας, να πετύχουμε όλα όσα η ανθρωπότητα επιθυμεί και λαχταρά;» Από την στιγμή που δεν μπορούμε να το κάνουμε αυτό, «πως [μπορούμε εμείς] να καθορίσουμε με πλήρη βεβαιότητα τι είναι βλαβερό και χρήσιμο»· πράγματι, δεν μπορούμε να πούμε ούτε πως ούτε σε ποιόν βαθμό έχει υπάρξει η τέχνη «χρήσιμη» στην ανθρωπότητα στο παρελθόν.

Ποιός θα είχε προβλέψει, για παράδειγμα, ότι τα έργα δύο «γέρων συντηρητικών», όπως του Κορνέϊγ [1606-1684] και του Ρακίνα [1639-1699], θα μπορούσαν να παίξουν «ένα αποφασιστικό και αναπάντεχο ρόλο στις συνθήκες της ιστορικής ζωής ενός λαού» (δηλαδή, κατά την διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης); Οι πολλαπλοί τρόποι με τους οποίους η τέχνη αλληλεπιδρά με την κοινωνία είναι αδύνατο να προβλεφθούν· έργα τα οποία δεν φαίνεται να έχουν καμμία άμεση κοινωνική σχέση μπορεί κάλλιστα, υπό ορισμένες συνθήκες, να ασκήσουν την πιο δυνατή και άμεση επιρροή στην ζωή εκείνης της στιγμής. Αλλά, εάν δεν είμαστε ικανοί να αντιληφθούμε πως ακριβώς προκύπτει αυτό, «είναι πολύ πιθανό ότι ξεγελάμε και τους εαυτούς μας όταν αυστηρά και επιτακτικά επιβάλλουμε τα ενδιαφέροντα της ανθρωπότητας και δείχνουμε στην τέχνη το συνηθισμένο μονοπάτι της χρησιμότητας και της αληθινής αποστολής της». Οι ωφελιμιστές επιθυμούν να περιορίσουν την τέχνη στις κοινωνικές ανάγκες του παρόντος και θεωρούν κάθε ενδιαφέρον για το παρελθόν – όπως τον θαυμασμό για την Ιλιάδα – ως επαίσχυντη φυγή από την πραγματικότητα, ως οπισθοχώρηση στην ιδιοτελή

ευχαρίστηση και τον αδρανή ντιλεταντισμό. Ο Ντοστογιέφσκι αναγνωρίζει το ηθικό ενδιαφέρον που ενθαρρύνει μία τέτοια εσφαλμένη θέση και λέγει ότι «γι' αυτόν τον λόγο αισθανόμαστε τέτοια συμπάθεια γι' αυτούς [τους ριζοσπάστες] και επιθυμούμε να είναι σεβαστοί».

Σημείωση: το παρόν άρθρο αποτελεί το γ' μέρος κειμένου του Joseph Frank, αφιερωμένου στον Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, με τίτλο "Η αισθητική του υπερβατικού", που μετέφρασε και απέδωσε στα ελληνικά ο δρ. Φιλοσοφίας, Δημήτρης Μπαλτάς