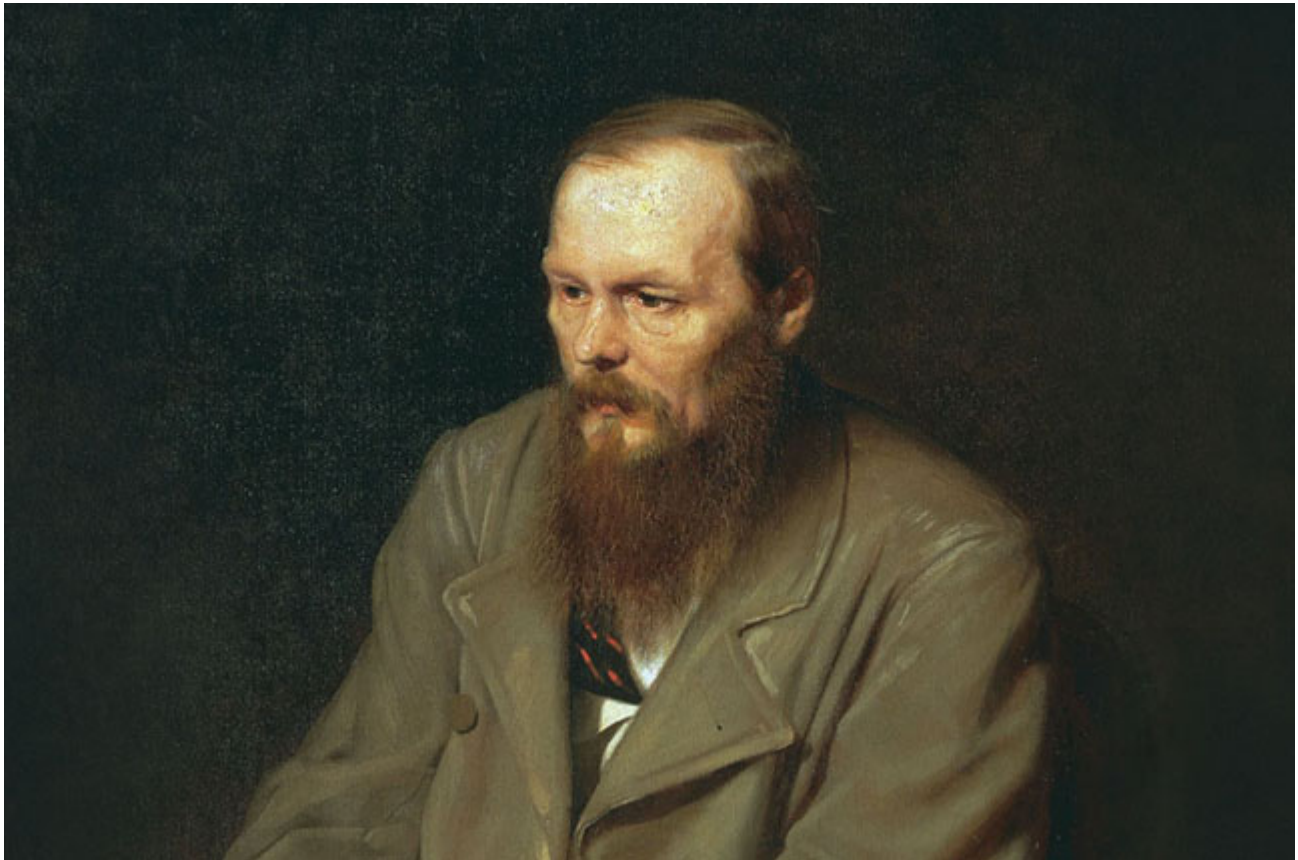


Ο Χόφμαν και ο Πόε στο περιοδικό του Ντοστογιέφσκι “Εποχή”

/ [Πεμπτούσια](#)

image not found or type unknown



Μερικά από τα καλύτερα δημιουργήματα του Ντοστογιέφσκι επιχειρούν να ισορροπήσουν ανάμεσα σε δύο σημαντικούς ανθρώπους των γραμμάτων: τον Edgar Allan Poe και τον Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Ο μεγάλος Ρώσος συγγραφέας προσπάθησε να είναι και συγγραφέας όπως ο Πόε αλλά και ποιητής όπως ο Χόφμαν, καθώς θεωρούσε ότι αυτές οι δύο όψεις της λογοτεχνίας δεν θα έπρεπε να διαχωρίζονται η μία από την άλλη.

Παρ' όλα αυτά, ο Ντοστογιέφσκι έκανε μία προσπάθεια να ρίξει φως στο «μυστήριο» με την βοήθεια δύο εναλλακτικών ψυχολογιών. Η μία προέρχεται από τον «Φιλάργυρο Ιππότη» του Πούσκιν, και σύμφωνα με αυτό «ο Σαλαβιόφ μου [το όνομα του εκατομμυριούχου ερημίτη] ξαφνικά μου φάνηκε κολοσσιαία φιγούρα».

Όπως και ο ευγενής του Πούσκιν, απολαμβάνει την μυστική αίσθηση της δύναμης που του δίνει ο απεριόριστος πλούτος του - «το μόνο που έχει να κάνει, είναι να σφυρίξει, και αυτό που χρειάζεται, θα συρθεί προς αυτόν υπάκουα». Αλλά ούτε η δύναμη, ούτε η ικανοποίηση είναι αυτό που ενδόμυχα λαχταρά: «Δεν χρειάζεται τίποτα ... είναι υπεράνω όλων των επιθυμιών».

Ο Ντοστογιέφσκι, όμως αποφασίζει να μην «δανειστεί από τον Πούσκιν» αυτήν την στιγμή (αν και δεν θα διστάσει να το κάνει και στον Ηλίθιο και στον Έφηβο), και εφευρίσκει ένα άλλο κίνητρο για τον Σαλαβιώφ. Ως νέος ο υπάλληλος ήταν σχετικά φυσιολογικός, αλλά κάτι συνέβη τότε - «ίσως μία από εκείνες τις στιγμές ... όταν ξαφνικά η ματιά του έπιασε κάτι, και αυτό το κάτι τον τρόμαξε». Έκτοτε άρχισε να αποταμιεύει, μ' έναν τρόπο που σταδιακά έγινε ανισόρροπος, και η φιλαργυρία του ήταν ένας αποκλίνων τρόπος να αντιμετωπίσει τον τρόπο της οποιασδήποτε κρίσης που υπονόμειε ξαφνικά την ύπαρξή του.

Αυτό που είναι εντυπωσιακό σχετικά με τις δύο μορφές με την πρώτη ματιά - και σχετικά αντίθετο με την έμφαση του Ντοστογιέφσκι - είναι η ολοφάνερη ομοιότητά τους με τους χαρακτήρες της δεκαετίας του 1840. Για ποιόν λόγο θα έπρεπε να τις θεωρήσει «άλλα πρόσωπα» σε σχέση με τα πρώτα έργα του; Στην αρχική τους ενσάρκωση, κάθε παρέκκλιση από την οδό της τέλει υποταγής και της απόλυτης υπακοής ήταν αρκετή για να βυθίσει τους χαρακτήρες του σε ψυχική διαταραχή. Παρόλο που ο καταπιεσμένος υπάλληλος του Ντοστογιέφσκι θυμίζει τους αρχικούς του χαρακτήρες σε κάθε εξωτερικό χαρακτηριστικό, η εμμονή του ότι είναι ο Γκαριμπάλντι αποκαλύπτει κάτι δραματικά καινούργιο - την παραδοχή μιας παρόρμησης να καταστρέψει ολόκληρο τον κόσμο ως εκδίκηση για την απογοήτευση και την καταπίεση που αντιμετωπίζει. Τώρα, σε κάποια κρυμμένη και καταπιεσμένη γωνιά της ψυχής του, ο ίδιος ο χαρακτήρας εσωτερικεύει τις πλήρεις κοινωνικο-πολιτικές προεκτάσεις των δυσσχεσκειών του, και η συνείδησή του αποκτά έτσι μία απερίφραστη, ιδεολογικά ανατρεπτική διάσταση.

Αποδείξεις τέτοιας ανατρεπτικής αλλαγής μπορούν επίσης να βρεθούν στις σημειώσεις του Ντοστογιέφσκι (1860-1861) για την εκ νέου συγγραφή του Διπλού ανθρώπου. Ο Γκολιάντκιν συνειδητοποιεί ότι η πρόσκληση προς την κόρη του ανωτέρου του, σ' ένα πάρτυ που είχε πάει απρόσκλητος, ήταν πράγματι «μία ανταρσία απέναντι στην κοινωνία»· το αφηγηματικό μοτίβο μεγενθύνεται έτσι ώστε ένα ασήμαντο γεγονός, οικτρά κωμικό στην αρχική του μορφή, να γίνεται απειλητική κοινωνικο-πολιτική κίνηση. Κατά τον ίδιο τρόπο ο Γκολιάντκιν προσδοκά τον κρυμμένο άνθρωπο μέσα στις φαντασιώσεις του για πολιτική δύναμη, οι οποίες ταλαντεύονται ανάμεσα στην επανάσταση και την αντίδραση: «Μόνος του ονειρεύεται να γίνει ένας Ναπολέων, ένας Περικλής, ένας ηγέτης της ρωσικής εξέγερσης. Φιλελευθερισμός και επανάσταση».

Ό,τι είχε απλώς μία προοπτική στα πρώτα έργα, τώρα αναπτύσσεται μ' έναν τρόπο που μετατρέπει το αρχικό κωμικό πάθος σε μία κίνηση απελπισμένης εξέγερσης και στρεβλής θέλησης για δύναμη. Η ψυχολογία του Γκολιάντκιν, η διάσπαση στην προσωπικότητά του ανάμεσα στην «φιλοδοξία» και τον φόβο των αρχών, αποκτά ένα νέο ιδεολογικό πλούτο, και η ίδια διαφοροποιημένη κλιμάκωση παρατηρείται στην περίπτωση του εκατομμυριούχου ερημίτη. Με αυτόν φαίνεται να επιστρέφουμε στον κόσμο του «κυρίου Προχάρτσιν» (1846), ο οποίος πεθαίνει στην μιζέρια, ενώ κρύβει μία μικρή περιουσία και του οποίου η απληστία ήταν το αποτέλεσμα του ότι «προσεξε κάτι, και αυτό το κάτι τον τρόμαξε»[1]. Αλλά και εδώ ο Ντοστογιέφσκι αρχίζει να συλλαμβάνει την ιδέα μιας φιγούρας ανάλογης του Πούσκιν στον «Φιλάργυρο Ιππότη», και να περιγράφει την φιλαργυρία του ως άλλη μία εκδήλωση στρεβλής θέλησης-για-δύναμη καθόλου διαφορετικής από αυτήν του υπαλλήλου του οποίου τα όνειρα στοιχειώνονται από τον Γκαριμπάλντι.

Παρόλο που αυτή η ψυχολογία είναι μακριά από την πλήρη ανάπτυξή της, ο Ντοστογιέφσκι βλέπει τους πρώτους του χαρακτήρες ως προικισμένους με την ίδια ανάταση σκέψης και αίσθησης όπως στις μεγάλες ρομαντικές δημιουργίες του Πούσκιν. Αφού πρώτα απορρίπτει τον ρομαντισμό και συνοψίζει τα θέματα και τα μοτίβα του στο επίπεδο «του συνηθισμένου» στην δεκαετία του 1840, ο Ντοστογιέφσκι αντιστρέφει την πορεία του για να μεγενθύνει τον «συναισθηματικό του νατουραλισμό» με ορισμένο από το μεγαλείο που είχε κάποτε ερεθίσει την νεανική λογοτεχνική του φαντασία. Ήδη αρχίζει να βρίσκει διαισθητικά τον δρόμο του προς την σύνθεση των μεγάλων του μυθιστορημάτων, όπου η λεπτομερής απεικόνιση «του συνηθισμένου» θα συνδυασθεί με «το φανταστικό» της ψυχολογικής υπερβολής, με την κυρίαρχη φιλοδοξία και την πολύπλοκη ιδεολογική αποτίμηση.

Ένα μέρος της αξιοσημείωτης επιτυχίας της Εποχής οφείλεται στο χάρισμα του

Ντοστογιέφσκι να δίνει στους αναγνώστες συναρπαστική λογοτεχνική τροφή μέσα από μία μεγάλη γκάμα πηγών. Την ίδια στιγμή, ο,τι επέλεγε να τυπώσει φέρει το αναπόφευκτο ίχνος των δικών του ανησυχιών, και σχόλιά του συχνά προεικονίζουν τα επόμενα έργα του η ρίχνουν φως στον τρόπο με τον οποίο οτιδήποτε διάβαζε γινόταν καρπός για άλεσμα στον δημιουργικό του μύλο.

Κατά το 1861, η Εποχή δημοσίευσε μία σειρά αναφορών από πρόσφατες δίκες δολοφονιών στην Γαλλία. Αυτές προτείνονται ως ακαταμάχητα αναγνώσματα, «πιο συναρπαστικά απ' όλα τα πιθανά μυθιστορήματα, επειδή φωτίζουν τις σκοτεινές πλευρές της ανθρώπινης ψυχής που δεν αρέσει στην τέχνη να προσεγγίζει, η που προσεγγίζει μόνον έμμεσα και στο περιθώριο». Αυτό που ενδιαφέρει τον Ντοστογιέφσκι, είναι τα ψυχολογικά κίνητρα και η συμπεριφορά αυτών που σκοτώνουν. Έτσι ο Ντοστογιέφσκι οριοθετεί αναπόφευκτα το μυθιστορηματικό πεδίο στο οποίο σύντομα θα πετύχει τους μεγαλύτερους θριάμβους του. Διότι θα ανυψώσει το μυθιστόρημα του μυστηρίου και των εγκληματικών περιπετειών σε νέα ύψη, αλλάζοντας το σημείο εστίασης, από την εξωτερική πλοκή δράσης στην ψυχολογία (η οποία γι' αυτόν θα είναι αδιάσπαστη από την ιδεολογία) του εγκληματία.

Ένας εκτενής πρόλογος στο πρώτο τεύχος προηγήθηκε τριών ιστοριών του Έντγκαρ Άλλαν Πόε [1809-1849], ενώ το κείμενο του Ντοστογιέφσκι αλλά και οι μεταφράσεις μπορούν να συνδεθούν στενά με τα έργα του κατά τα αμέσως επόμενα χρόνια. Ο πρόλογος του Ντοστογιέφσκι, σύμφωνα με τα λόγια ενός σοβιετικού Ρώσου κριτικού, περιέχει «την πρώτη σοβαρή και διεισδυτική αξιολόγηση του Αμερικανού συγγραφέα που έγινε στην Ρωσσία». Πράγματι, σύμφωνα με έναν Αμερικανό ειδικό, ο πρόλογος (1860) του Ντοστογιέφσκι περιλαμβάνει «τις πιο οξυδερκείς παρατηρήσεις που είχαν γίνει μέχρι τότε σε όλες τις γλώσσες ειδικά στην τεχνική του Πόε»[2].

Αυτό που εντυπωσίασε τον Ντοστογιέφσκι στον Πόε, ήταν «η ένταση της φαντασίας του», το οποίο ορίζει ως «δύναμη της συγκεκριμένης λεπτομέρειας»: Ο Πόε θα εφεύρει τις πιο ασυνήθιστες, ακόμα και απίθανες καταστάσεις, αλλά στις ιστορίες του «θα δεις τόσο ξεκάθαρα όλες τις λεπτομέρειες της ύπαρξης που σου παρουσιάζεται», που ο αναγνώστης είναι απολύτως πεπεισμένος για την αληθοφάνειά τους. Σε αντίθεση με τον Μπωντλαίρ, του οποίου τις μεταφράσεις του Πόε (συμπεριλαμβανομένου των εισαγωγικών δοκιμίων) ο Ντοστογιέφσκι είχε σίγουρα διαβάσει, δεν τον βλέπει ως καταραμένο ποιητή (*poète maudit*), καταδικασμένο από την κυρίαρχη χυδαιότητα της αμερικανικής ζωής· μάλλον υποδεικνύει πολύ έξυπνα ότι το εξαιρετικό χαρακτηριστικό της φαντασίας του Πόε είναι τυπικά αμερικανικό. Ο υλισμός εθεωρείτο ως η κυρίαρχη όψη του αμερικανικού πολιτισμού, και «αν υπάρχει το φανταστικό στον Πόε, αυτό έχει, για

να το πούμε έτσι, κάτι υλικό. Ξεκάθαρα, είναι εντελώς Αμερικανός, ακόμα και στις πιο φανταστικές του ιστορίες».

Οι ιστορίες του Πόε που τύπωσε ο Ντοστογιέφσκι, μπορούν να συσχετιστούν με τα δύο μεγάλα έργα που θα γράψει σε λίγα χρόνια - τις Σημειώσεις από το Υπόγειο και το Έγκλημα και Τιμωρία. Ακόμα και η λιγότερο σημαντική ιστορία του Πόε στην Εποχή - «Ο Διάβολος στο Καμπαναριό» μόλις και μετά βίας [είναι] κάτι παραπάνω από ένα χοντροκομμένο κωμικό ανέκδοτο - είναι μία αλληγορία της εισβολής του παραλόγου σε έναν εύρυθμο κόσμο που πάντοτε λειτουργούσε σύμφωνα με τους αμετάβλητους νόμους του. Όταν ο διάβολος μπαίνει στο καμπαναριό της ήρεμης πόλης Vondervotteimittis [αναρωτιέμαι-τι-ώρα-να-'ναι], οι ζωές των ήρεμων πολιτών χάνουν εντελώς την αρμονία τους, Επειδή το ρολόι στο καμπαναριό δεν σταματάει το μεσημέρι στις δώδεκα αλλά χτυπάει απευθείας στην μία. Οι δύο άλλες ιστορίες, «Η μαρτυριάρα καρδιά» και «Ο Μαύρος Γάτος», έχουν χαρακτηριστικά που μπορούν να συνδεθούν ακόμα πιο άμεσα με το καλλιτεχνικό μέλλον του Ντοστογιέφσκι.

Και τα δύο είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο από έναν αφηγητή ανίκανο να κρύψει το αίσθημα ενοχής που έχει για τα εγκλήματά του και του οποίου η συνείδηση τελικά σπάει και καταλήγει σε αυτοπροδοσία. Και τα δύο επίσης απεικονίζουν την ίδια ακατανίκητη πίεση του παραλόγου να εμποδίσει τους πιο στρωτούς και πονηρούς υπολογισμούς ενός ορθολογικού μυαλού. Ο αφηγητής του έργου «Η μαρτυριάρα καρδιά», ένας δολοφόνος χωρίς κίνητρο ο οποίος σκοτώνει εξαιτίας μιας παθολογικής εμμονής, πιστεύει ότι έχει διαπράξει το τέλει έγκλημα, αλλά τελικά ομολογεί, επειδή νομίζει ότι και άλλοι εκτός αυτού ακούν το βροντερό θόρυβο της καρδιάς του θύματος που συνεχίζει να χτυπά μέσα από το πάτωμα, κάτω από το οποίο βρίσκεται θαμμένο το πτώμα.

«Ο Μαύρος Γάτος» είναι επίσης η ιστορία ενός εγκλήματος που έγινε κρυφά και τελικά ανακαλύφτηκε εξαιτίας μιας απροσεξίας που προκλήθηκε από τον πανικό και τον τρόμο. Πάνω απ' όλα, το «Ο Μαύρος Γάτος» περιέχει το σχόλιο του αφηγητή σχετικά με τον ανεξήγητο σαδισμό του απέναντι στην γάτα που υποτίθεται ότι αγαπά. Τέτοια συμπεριφορά αποδίδεται στο «πνεύμα της διαστροφής». Τέτοιο πνεύμα δεν αναφέρεται στην φιλοσοφία. Και όμως δεν είμαι περισσότερο σίγουρος ότι η ψυχή μου ζει, από το ότι η διαστροφή είναι μία από τις πρωτόγονες παρορμήσεις της ανθρώπινης καρδιάς -μία από τις αδιαχώριστες βασικές ικανότητες, η συναισθήματα τα οποία κατευθύνουν τον χαρακτήρα του Ανθρώπου. Ποιός δεν έχει πιάσει τον εαυτό του πολλές φορές να διαπράττει μία κακή η χαζή πράξη, για κανένα άλλο λόγο παρά απλώς επειδή γνωρίζει ο,τι δεν πρέπει; Δεν έχουμε μία συνεχή ροπή, παρά την σωστή μας κρίση, να καταπατούμε αυτό το οποίο είναι ο Νόμος, απλώς επειδή συνειδητοποιούμε ότι είναι ακριβώς

αυτό;»[3]. Αυτό το χωρίο μπορεί σίγουρα να ειπωθεί ως μία από τις πηγές που οδηγούν στην φιλοσοφική-ψυχολογική διαλεκτική του πρώτου μέρους του Σημειώσις από το Υπόγειο.

Όμως, παρά τον μεγάλο του θαυμασμό για το ταλέντο του Πόε, ο Ντοστογιέφσκι, δεν τον θεωρεί ισάξιο ενός άλλου [εκπροσώπου του] «φανταστικού», του Ε.Τ.Α. Χόφμαν [1776-1822], τον οποίο ο Ντοστογιέφσκι είχε διαβάσει με ευλάβεια ως έφηβος. Αυτό που δίνει στον Χόφμαν την ανωτερότητα, υποστηρίζει, είναι ότι το υπερφυσικό και το απόκοσμο αλληλοδιαπερνά και συγχωνεύεται στο έργο του με το κοινότοπο και το αληθοφανές. Μερικές φορές ο Χόφμαν «αναζητεί το ιδανικό του πέρα και από το επίγειο, σε κάποιο είδος ιδιαίτερου κόσμου που δέχεται ως ανώτερο, σαν να πιστεύει και ο ίδιος στην ύπαρξη αυτού του μυστήριου μαγεμένου κόσμου».

Ο Πόε είναι κατώτερος από τον Χόφμαν ως «ποιητής», αφού ο Γερμανός ρομαντικός συνεχώς εμφυσεί στην δουλειά του την προσδοκία «ενός ιδανικού» – και σ' αυτή την προσδοκία ο Ντοστογιέφσκι τοποθετεί «την καθαρότητα, και την πραγματική, αληθινή ομορφιά που είναι έμφυτη στον άνθρωπο».

Τα ίδια τα καλύτερα μετα-σιβηρικά δημιουργήματα του Ντοστογιέφσκι επιχειρούν να ισορροπήσουν ανάμεσα στους δύο συγγραφείς. Συναγωνίζεται τον Πόε στην παραστατικότητα και την αληθοφάνεια, αλλά χωρίς να χάνει την αίσθηση του εξωκοσμικού και του υπερβατικού του Χόφμαν ως μία καθοδηγητική δύναμη στην ανθρώπινη ζωή.

Έτσι ο Ντοστογιέφσκι προσπάθησε να είναι και συγγραφέας όπως ο Πόε αλλά και ποιητής όπως ο Χόφμαν· γι' αυτόν αυτές οι δύο όψεις της λογοτεχνίας δεν θα έπρεπε ποτέ να διακριθούν. Πράγματι, η αναγκαιότητα να κρατηθούν και οι δύο συνδεδεμένες ήταν ένα ζήτημα που τον απασχολούσε ιδιαίτερα, ακριβώς εκείνη την χρονική στιγμή, και ήταν ένα ζήτημα που εξακολούθησε να απασχολεί την σκέψη του σχετικά με την τέχνη και την ζωή. Διότι, όπως πίστευε, η πιο σημαντική λειτουργία της τέχνης ήταν να εμπνέει τον άνθρωπο με το να του παρέχει ένα ιδανικό υπέρβασης στο οποίο θα μπορούσε αιωνίως να ελπίζει. Αυτή ήταν ακριβώς η θέση την οποία υποστήριζε, όταν, στο δεύτερο τεύχος της Εποχής, εξαπέλυσε την πρώτη του ανοικτή επίθεση στο ριζοσπαστικό στρατόπεδο.

Σημείωση: το παρόν άρθρο αποτελεί το β' 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