

Η Έπαρση της Μύτης (του Ελευθέριου Μακεδόνα)

 oanagnostis.gr/η-επαρση-της-μύτης-του-ελευθεριου-μακε/

ο αναγνώστης



του Ελευθέριου Μακεδόνα

Η έπαρση της ‘μύτης’ (*)

Κόψε τη μύτη ενός τμηματάρχη τού Δημοσίου – ο οποίος επιπλέον αυτοπαρουσιάζεται ως ‘ταγματάρχης’ – κι έχεις διαλύσει πλήρως την προσωπικότητά του. Κι αυτό ακριβώς το τραγικό συμβαίνει στον ήρωα της *Μύτης* τού Γκόγκολ, Πλατόν Κοβαλιόφ. ‘Ομίχλη’ καλύπτει γενικά τα όσα συμβαίνουν στην παράδοση αυτή ιστορία, όπως κι ο ίδιος ο Γκόγκολ το παραδέχεται δις στο κείμενο.^[1] Ακόμη κι ο ίδιος αδυνατεί να δώσει πειστικές εξηγήσεις για την ‘απίθανη σε πολλά σημεία’^[2] ιστορία του. Πώς είναι δυνατόν η μύτη τού αξιοσέβαστου δημοσίου υπαλλήλου Κοβαλιόφ, να βρεθεί μέσα σ’ ένα καρβέλι ψωμιού, την ώρα που ετοιμάζεται να το φάει για πρωινό ο ανυποψίαστος κουρέας του, Ιβάν Γιάκοβλεβιτς; Και το σημαντικότερο: “... πώς γίνεται δηλαδή να διαλέγουν οι συγγραφείς τέτοιες υποθέσεις για τα έργα τους; Ομολογώ πως αυτό είναι πια εντελώς ακατανόητο, είναι σαν... όχι, όχι, δεν το καταλαβαίνω καθόλου.”^[3]

Τι μπορεί να συμβολίζει η μύτη ενός δημοσίου υπαλλήλου επί τσαρικής Ρωσίας, η οποία αποκολλάται από το πρόσωπό του χωρίς κάποια προφανή εξήγηση, για να εμφανιστεί κάποια στιγμή αργότερα, μπροστά στα έκπληκτα μάτια τού – πρώην πλέον – κατόχου της, ενδεδυμένη την περιβολή τού ιεραρχικά ανώτερου από αυτόν δημοσίου υπαλλήλου; “Φορούσε μια χρυσοκέντητη στολή με μεγάλο όρθιο γιακά και καστόρινα παντελόνια και ένα ξίφος στο πλευρό της. Από το καπέλο με τα φτερά μπορούσε να συμπεράνει κανείς

πως είχε το βαθμό του Κρατικού Συμβούλου.”[4]

Η ‘μύτη’ μπορεί να σημαίνει αρκετά πράγματα, ίσως όμως και τίποτε απολύτως, εάν σκεφτεί κανείς ότι ο Γκόγκολ είναι στην ουσία ο πατέρας μίας μακράς ρωσικής παράδοσης στο χώρο της παρωδίας και του παραλόγου. Με το εκ πρώτης όψεως παράλογο αυτό εύρημά του βρίσκει μία ακόμη αφορμή για να εξαπολύσει ίσως την πιο δριμεία κριτική του κατά του σάπιου τσαρικού καθεστώτος και της αξιοθρήνητης κατάστασης στην οποία είχε περιέλθει η τότε ρωσική κοινωνία. Μόνιμος στόχος τού σαρκασμού του, η κάθε είδους ιεραρχία, – κυρίως αυτή των αναρίθμητων δημοσίων υπαλλήλων, ενός αχανούς, όσο και άχρηστου στην ουσία κρατικού μηχανισμού, – η ανηθικότητα των ποικίλων τρόπων ανέλιξης αυτήν, καθώς και των κοινωνικών ‘απολαβών’ που κάτι τέτοιο σήμαινε. Κάθε λογής παράλογες στρωματοποιήσεις δημιουργούσε ο διακαής πόθος κοινωνικής καταξίωσης μέσω της αναρρίχησης σε κάποια από αυτές τις ιεραρχικές κλίμακες. Ειδικά για το βαθμό τού ‘τμηματάρχη’ επί παραδείγματι, υπήρχαν, σύμφωνα με τον Γκόγκολ, δύο βασικές κατηγορίες: οι ‘επιστήμονες τμηματάρχες’[5] – αυτοί που καταλάμβαναν το βαθμό χάρη στα πτυχία τους – κι οι ... ‘Καυκάσιοι’ τμηματάρχες – αυτοί δηλαδή που τον κέρδιζαν αφού συμπλήρωναν συγκεκριμένο διάστημα υπηρεσίας στον αφιλόξενο Καύκασο. Ο Κοβαλιόφ ανήκει στη δεύτερη αυτή κατηγορία τμηματάρχων κι όμως, σφύζει από υπερηφάνεια κι αλαζονεία για το αξίωμά του. Αυτοπαρουσιάζεται μάλιστα στους κοινωνικούς κύκλους τους οποίους συναναστρέφεται ως ιεραρχικά ανώτερος ‘ταγματάρχης.’ Τη δε πλαστή αυτή ιδιότητά του, δεν χάνει την ευκαιρία να τη διαλαλεί κυρίως μεταξύ των ‘νόστιμων’ κυριών και δεσποινίδων, μεγάλος γόης και δανδής γαρ. Το πλήγμα λοιπόν είναι πολύ βαρύ γι’ αυτόν: η απώλεια της μύτης του σημαίνει στην ουσία την απώλεια του κοινωνικού του γοήτρου και του ρωσικού ανδρισμού του: “Και γι’ αυτό ο αναγνώστης μπορεί να κρίνει μόνος του πώς ένιωσε ο ταγματάρχης, όταν είδε στη θέση της αρκετά όμορφης και κανονικής μύτης του έναν ανόητο, λείο και ίσιο χώρο.”[6]

Η μύτη δεν είναι τίποτε άλλο από τη ‘μύτη’ τού καθενός μας, τα κάθε λογής αναχώματα κοινωνικής θέσης – τις πιο πολλές φορές ούτε καν πραγματικά, αλλά ιδεατά και προβεβλημένα στην κοινωνική σφαίρα από εμάς τους ίδιους – πίσω από τα οποία οχυρώνουμε το κατά τ’ άλλα επιφανειακό και μικροπρεπές εγώ μας. Και μόλις η ‘μύτη’ μας αυτή δεχτεί ένα πλήγμα – πόσο μάλλον το σαρωτικό πλήγμα που δέχεται η μύτη τού Κοβαλιόφ – τότε ολόκληρο το σάπιο, ιδεατό εποικοδόμημα που έχουμε χτίσει πάνω της κλονίζεται και καταρρέει. Το σύνολο της προσωπικότητας και του Εγώ μας κονιορτοποιείται. Ο Κοβαλιόφ – ο υπερήφανος δημόσιος υπάλληλος, ο ρωμαλέος Ρώσος επιβήτορας, αυτός που μέχρι πρότινος κορόιδευε τις μίζερες “... γριές ζητιάνες με τα κουκουλωμένα πρόσωπα που είχαν μόνο δυο ανοίγματα στα μάτια,”[7] το θεωρεί απολύτως φυσιολογικό, μία τέτοια γριούλα ή εν πάση περιπτώσει μία οποιαδήποτε ‘γυναικούλα’ ταπεινής κοινωνικής τάξης να μην έχει μύτη, δεν μπορεί ωστόσο να διανοηθεί, πώς είναι δυνατόν ένας άνθρωπος με το δικό του κοινωνικό ανάστημα και ‘πρόσωπο’ να έχει πληγεί από μία τόσο ανήκουστη κι άδικη συμφορά: “Μια γυναικούλα που πουλάει καθαρισμένα πορτοκάλια στη γέφυρα Βοσκρεσένσκι μπορεί να κάθεται και δίχως μύτη, μα εγώ που έχω υπόψη μου να πάρω... και εκτός αυτού, μια και είμαι γνωστός σε πολλές κυρίες και σε πολλά σπίτια... με την Τσεχτάρεβα του Κρατικού Συμβούλου και με άλλες... κρίνετε και μόνος σας... δεν ξέρω, αξιότιμε κύριε... (λέγοντας αυτά ο ταγματάρχης Κοβαλιόφ ανασήκωσε τους ώμους του)... με συγχωρείτε... αλλά, αν

το δει κανείς από απόψεως καθήκοντος και τιμής, θα μπορέσετε να καταλάβετε και μόνος σας...”[8] Τελικά η μύτη είναι πράγματι η ‘μύτη’ τού κάθε τιποτένιου ανθρωπάκου, του κάθε μηδαμινού δημοσίου υπαλλήλου, του καθενός ανθρώπου γενικά, – είτε αναφερόμαστε στην τσαρική Ρωσία τής εποχής τού Γκόγκολ, είτε στην Ελλάδα τού σήμερα, είτε σε οποιαδήποτε άλλη τοπική και χρονική συγκυρία, – ο οποίος προτάσσει την κοινωνική του περσόνα ως το υπέρτατο αγαθό που διαθέτει, ως τον πυρήνα της προσωπικότητας και του Εγώ του, αγνοώντας ότι έτσι, φθείρει μάλλον, παρά ενισχύει, το όποιο ουσιαστικό περιεχόμενο μπορεί να διέθετε ως ανθρώπινο ον. Τη στιγμή που ο Κοβαλιόφ τού Γκόγκολ χάνει τη μύτη του, αυτόματα έχει απωλέσει και όλη την υπόστασή του. Περίπου ό,τι συμβαίνει στον ασώματο – άρα επίσης ανυπόστατο – άνθρωπο του Δανιήλ Χαρμς, του άλλου μεγάλου Ρώσου ποιητή τού παραλόγου και του σαρκασμού, ποιήματα του οποίου – όχι τυχαία – συμπεριλήφθηκαν, σε θεατροποιημένη μορφή, στο δεύτερο μέρος τής παράστασης του ΚΘΒΕ:

Ήταν κάποτε ένας κοκκινομάλλης που δεν είχε ούτε μάτια ούτε αυτιά.

Δεν είχε ούτε μαλλιά και συνεπώς κοκκινομάλλη τον έλεγαν μόνο υποθετικά.

Δεν μπορούσε να μιλήσει, γιατί δεν είχε στόμα. Ούτε και μύτη είχε.

Δεν είχε χέρια, ούτε και πόδια. Ούτε κοιλιά είχε, ούτε πλάτη, ούτε σπονδυλική στήλη, ούτε εντόσθια. Δεν είχε τίποτε! Άρα δεν μπορούμε να ξέρουμε για ποιον άνθρωπο πρόκειται.

Καλύτερα λοιπόν να σταματήσουμε ν’ ασχολούμαστε μαζί του.[9]

Ανταρτοπόλεμος στην εξουσία με τον τρόπο τού yurodivy

Κι έτσι η μύτη, ένα από τα πιο ευτελή και, σίγουρα, τα λιγότερο ‘λογοτεχνικά’ μέρη τού ανθρώπινου σώματος μετατρέπεται από τον Γκόγκολ σε έναν όμορφο συμβολισμό τής απόλυτης ρηχότητας κι επιπολαιότητας τού ανθρώπου□ μίας ρηχότητας, η οποία τονίζει ακόμη πιο έντονα το ανούσιο και μάταιο της ανθρώπινης ύπαρξης: τη στιγμή που είναι τόσο βέβαιος ο χρονικά πεπερασμένος ορίζοντάς της κι ενώ φαντάζει τόσο ακατόρθωτη η οποιαδήποτε πειστική και στέρεη νοηματοδότησή της, ο άνθρωπος δεν παύει να αναλώνει απερίσκεπτα τα εξίσου πεπερασμένα ενεργειακά και χρονικά του αποθέματα σε ανόητα κι ατελέσφορα παιχνίδια αυτοεπιβεβαίωσης κι επιβολής του πάνω στον Άλλο, χρησιμοποιώντας τα κίβδηλα μέσα που του επιστρέφει ως αντίδωρο η σάπια κοινωνική δομή την οποία ο ίδιος δημιούργησε□ και, υπ’ αυτό το πρίσμα, η ‘μύτη’ δίνει στον Γκόγκολ την ευκαιρία και για μία εφ’ όλης της ύλης – όσο κι άτεγκτη – διακωμώδηση ολόκληρης της τσαρικής κοινωνίας τής εποχής του.

Ο τρόπος με τον οποίο το πράττει είναι βαθιά ρωσικός: είναι ο υπόρρητος, υπαινικτικός τρόπος ενός ‘yurodivy,’ της παραδοσιακής, τυπικά ρωσικής φιγούρας τού αναχωρητή, του ανθρώπου ο οποίος αποκηρύττει τα εγκόσμια και τα υλικά αγαθά και κινείται περιμετρικά τής κοινωνίας των ανθρώπων, καυτηριάζοντας ασταμάτητα τους

ανήθικους και άδικους κανόνες και συμβάσεις της, με τρόπο πλάγιο και σαρκαστικό, ώστε να διαφυλάξει την επιβίωσή του, απέναντι σε έναν σταθερά βάρβαρο κι επικίνδυνο κρατικό μηχανισμό. Ο Σόλομον Βολκώφ τον έχει ορίσει ως εξής: “Ο yurodivy έχει το χάρισμα να βλέπει και ν’ ακούει πράγματα που οι άλλοι ούτε καν ξέρουν. Όμως, ο yurodivy μιλά στον κόσμο για τις ενοράσεις του με κάποιο(ν) εσκεμμένα παράδοξο τρόπο, με κάποιο είδος κώδικα. Κάνει τον τρελό, ενώ στην πραγματικότητα αποκαλύπτει μ’ επιμονή και πείσμα την κάθε κακία και αδικία.”^[10] Αυτό ακριβώς κάνει κι ο Γκόγκολ στη *Μύτη*: προσφεύγει στο παράδοξο, το παράλογο, το μπουρλέσκ, ώστε με έμμεσο τρόπο να καταφερθεί εναντίον της σάπιας κοινωνικής δομής τού τσαρισμού και της αφόρητης ματαιοδοξίας των συμπολιτών του.

Και δεν είναι καθόλου τυχαίο, που ένας άλλος μεγάλος Ρώσος ‘yurodivy,’ ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς, ο μεγαλύτερος συνθέτης τού 20^{ού} αιώνα, περίπου εκατό χρόνια αργότερα (το 1928), επέλεξε ακριβώς τη μικρή αυτή ιστορία τού Γκόγκολ ως θέμα τής πρώτης του, ομότιτλης όπερας. Μπορεί η επίφαση να είχε εν τω μεταξύ αλλάξει, ωστόσο, η ουσία τού νέου σοβιετικού καθεστώτος παρέμενε δυστυχώς κατά βάση η ίδια: ο ολοκληρωτισμός κι η καταπίεση επιβίωναν ακόμη την εποχή που ο νεαρός Σοστακόβιτς συνέθετε τη δική του *Μύτη*. Και επρόκειτο να ενταθούν ακόμη περισσότερο κατά τις επόμενες πολλές δεκαετίες, με τις γνωστές τραγικές συνέπειες για τη ζωή και την καριέρα τού συνθέτη. Παρά τις κοσμογονικές αλλαγές που είχαν συντελεσθεί εν τω μεταξύ στη Ρωσία, η ουσία τής ρωσικής κουλτούρας και του ψυχισμού των Ρώσων δεν είχε μεταβληθεί στο παραμικρό: “Πιστεύω πως πολλά πράγματα επαναλαμβάνονται στην ιστορία τής Ρωσίας. Φυσικά δεν είναι δυνατόν να επαναληφθεί το ίδιο γεγονός αυτούσια, κάποιες διαφορές πρέπει να υπάρχουν, μολαταύτα, πολλά πράγματα όντως επαναλαμβάνονται. Οι άνθρωποι σκέφτονται και ενεργούν με όμοιο τρόπο σε πολλά πράγματα. Αυτό φαίνεται καθαρά αν μελετήσουμε για παράδειγμα τον Μουζόρ(γκ)σκι ή διαβάσουμε το *Πόλεμος και Ειρήνη*,” παρατηρεί σωστά ο Σοστακόβιτς.^[11]

Και προς επίρρωσιν της παρατήρησής του, εάν ο Γκόγκολ στη *Μύτη* του μας παρουσιάζει μία αστυνομοκρατούμενη τσαρική Ρωσία, η ομώνυμη όπερα του Σοστακόβιτς – όπως κι η μεταγενέστερή του *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ* (1932) – κυριαρχείται κι αυτή από μία απανταχού παρούσα αστυνόμευση. Στη *Μύτη* τού Γκόγκολ, ο κουρέας Ιβάν Γιάκοβλιεβιτς συλλαμβάνεται επ’ αυτοφώρω από έναν αστυνομικό, καθώς επιχειρεί στα κρυφά να ξεφορτωθεί τη μύτη τού Κοβαλιόφ. Το ύφος με το οποίο απευθύνεται ο αστυνομικός στον Γιάκοβλιεβιτς είναι ενδεικτικό των διευρυμένων εξουσιών που απολάμβανε την εποχή εκείνη η αστυνομία έναντι των πολιτών:

“- Για έλα από ‘δώ αγαπητέ!

Ο Ιβάν Γιάκοβλιεβιτς, που γνώριζε τους τύπους, έβγαλε από μακριά την τραγιάσκα του, τον πλησίασε πολύ γρήγορα και του είπε:

– Σας εύχομαι καλή υγεία, εξοχότατε!

– Όχι, όχι, βρε αδερφέ, άσε τα “εξοχότατε” και πες μου, τι έκανες, όταν στεκόσουν στη γέφυρα.

...

– Ψευτιές, ψευτιές! Δεν τη γλιτώνεις μ’ αυτά. Απάντησέ μου!

– Θα ξυρίζω την εξοχότητά σας δυο φορές την εβδομάδα και τρεις ακόμη χωρίς να φέρνω καμιά αντίρρηση, του είπε ο Ιβάν Γιάκοβλιεβιτς.

– Όχι, φίλε μου, αυτά είναι τρίχες. Εμένα με ξυρίζουν τρεις κουρείς και το θεωρούν μεγάλη τους τιμή από πάνω. Πες μου λοιπόν τι έκανες εκεί;”[12]

Ενώ κι “Ο Σοστακόβιτς, όλα τούτα τά ‘ξερε πολύ καιρό πριν. Είχε ήδη γράψει μουσική για ένα ποίημα που περιέγραφε τη “γεμάτη δόξα και τιμή” κηδεία μιας ρώσικης μεγαλοφυΐας κάποιας άλλης εποχής, του Αλέξανδρου Πούσκιν: “Τόση πολλή εκτίμηση και σεβασμός, που δεν είχε μείνει χώρος για τους πιο στενούς του φίλους... Από δεξιά κι αριστερά τεράστια χέρια σε στάση προσοχής, στήθη και χοντροκομμένα πρόσωπα χωροφυλάκων.””[13] Κατά τραγικό τρόπο, η ρώσικη Ιστορία πράγματι επαναλαμβανόταν, αναπαράγοντας απaráλλακτα τον ολοκληρωτικό, μιλιταριστικό κι ανελεύθερο χαρακτήρα της. Και μόνο λίγοι πεφωτισμένοι καλλιτέχνες-γυροδίνγε, επί τσαρισμού ο Νικολάι Γκόγκολ, επί σταλινισμού ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς, αναλάμβαναν τον ιστορικής σημασίας ρόλο τής κεκαλυμμένης κριτικής κατά αυτών των αέναα αναπαραγόμενων, τυπικά ρωσικών, αυταρχικών δομών. Ειδικά ο Σοστακόβιτς έμελλε να αποκτήσει μία πολύ εμπεριστατωμένη ιδία άποψη για την παντοδύναμη ρωσική κρατική βία. Πέρασε ολόκληρη σχεδόν τη ζωή του ως ο ‘αγαπημένος’ στόχος των Αρχών, με πάμπολλες απαγορεύσεις των έργων του και διαρκείς λασπολογίες κι εξευτελισμούς από το επίσημο σοβιετικό καθεστώς, μέσω των χειραγωγημένων από αυτό εφημερίδων, περιοδικών και λοιπών επίσημων οργάνων, ενώ είχε και την ατυχία να βρίσκεται σε μία, παροιμιώδη σήμερα, επαμφοτερίζουσα σχέση ιδιαίτερα λεπτών ισορροπιών, γεμάτη από κυκλοθυμικά σκαμπανεβάσματα κι επικίνδυνες εξάρσεις, με τον ίδιο τον μεγάλο ‘Πατερούλη,’ Ιωσήφ Βησσαριόνοβιτς Στάλιν, μέχρι το θάνατό του το 1953.

Κι όμως αυτός, από τη θέση τού γυροδίνγ καλλιτέχνη, την οποία από νωρίς υιοθέτησε ως μόνο αμυντικό του όπλο απέναντι σ’ ένα στυγερό καθεστώς που τον είχε στοχοποιήσει, “... αφιέρωσε το μεγαλύτερο μέρος τού χρόνου του για να βοηθήσει συνηθισμένους ανθρώπους με διάφορους τρόπους, προστατεύοντας και υπερασπίζοντάς τους απ’ τη γραφειοκρατία.”[14]

Την ίδια ακριβώς δαιδαλώδη γραφειοκρατία από την οποία υπέφερε η Ρωσία και κατά της εποχής τού τσαρισμού και του Γκόγκολ. Όταν ο Κοβαλιόφ αποφασίζει προς στιγμήν να παρακάμψει τις αστυνομικές αρχές και να αποταθεί στον Τύπο, ελπίζοντας έτσι να επισπεύσει τη διαδικασία εντοπισμού τής μύτης του, βρίσκεται αντιμέτωπος με μία αποκαρδιωτική κατάσταση: “... και λαχανιασμένος ο Κοβαλιόφ μπήκε τρέχοντας σε μια μικρή αίθουσα αναμονής, όπου ένας γκριζομάλλης υπάλληλος με παλιό φράκο και γυαλιά καθόταν στο γραφείο του και μετρούσε τα χάλκινα νομίσματα που του έφερναν, κρατώντας την πένα του με τα δόντια του.”[15] Όταν, γεμάτος αγωνία, ο Κοβαλιόφ επιχειρεί να του μιλήσει για το πρόβλημά του, ο υπάλληλος τον διακόπτει απότομα: “- Με συγχωρείτε. Θα σας παρακαλούσα να περιμένετε λιγάκι, είπε ο υπάλληλος. Έγραψε έναν αριθμό σε ένα χαρτί και μετακίνησε δυο μπίλιες στο αριθμητήριο.”[16]

Ο χώρος αναμονής είναι μικρός κι η ατμόσφαιρα πνιγηρή: “Το δωμάτιο στο οποίο ήταν μαζεμένος όλος αυτός ο κόσμος ήταν μικρό κι ο αέρας φοβερά αποπνικτικός, μα ο τμηματάρχης του δημοσίου Κοβαλιόφ δεν μπορούσε να μυρίσει αυτή τη βρόμα, γιατί είχε το πρόσωπό του σκεπασμένο με μαντήλι και γιατί η ίδια η μύτη του βρισκόταν ο Θεός μόνο ήξερε πού.”[17] Όταν ο Κοβαλιόφ επιχειρεί και πάλι να εγκαθιδρύσει κάποιου είδους επικοινωνία με το γραφειοκράτη υπάλληλο, αυτός τον σταματά και πάλι: “- Τώρα, τώρα! Δύο ρούβλια και σαράντα τρία καπίκια, έλεγε ο γκριζομάλλης κύριος, πετώντας τα σημειώματα κατάμουτρα στις γριές και στους θυρωρούς.”[18] Η ίδια αυτή γραφειοκρατία την οποία περιγράφει με το γνωστό του σαρκασμό ο Γκόγκολ, επρόκειτο να συνεχιστεί αμείωτη – ίσως μάλιστα ακόμη πιο έντονη – και επί Σοβιετικής Ένωσης. Δεν μπορούμε επίσης να αντισταθούμε στον πειρασμό να κάνουμε μία αναγωγή και στην αντίστοιχη – πιο γνώριμη σε ‘μάς – σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, με την εξίσου ξεροκέφαλη διαχρονικά επιμονή της σε ανάλογες γραφειοκρατικές κρατικές δομές και αρτηριοσκληρωτικές ανθρώπινες νοοτροπίες.

Μετά από μία χρονοβόρα και ατελέσφορη διαδικασία, τελικά ένας από τους υπαλλήλους τής εφημερίδας δεν έχει κάτι καλύτερο να προτείνει στον Κοβαλιόφ, από μία τζούρα ταμπάκο: “Μήπως θα θέλατε να πάρετε μια πρέζα καπνό; Ο καπνός διώχνει τον πονοκέφαλο και την ακεφιά. Κάνει καλό ακόμη και στις ζοχάδες.”[19] Ένα ακόμη από τα θέματα που επανέρχονται διαρκώς στο έργο του Γκόγκολ: το ταμπάκο. Και το αλκοόλ, στο οποίο ως γνωστόν, οι Ρώσοι πάντοτε έτρεφαν ιδιαίτερη εκτίμηση. Ο κουρέας Ιβάν Γιάκοβλιεβιτς μόλις βρίσκει τη μύτη του Κοβαλιόφ στο ψωμί του μονολογεί: “Αν ήμουν πιωμένος, χτες που γύρισα, ή όχι, αυτό πια δεν μπορώ να το πω στα σίγουρα.”[20] Κι ο Γκόγκολ, λίγο παρακάτω, θεωρεί σκόπιμο να μας πει δυο λόγια για τον ήρωά του, ώστε να ξέρουμε περίπου για τι είδους άνθρωπο πρόκειται: “Ο Ιβάν Γιάκοβλιεβιτς, όπως και κάθε καθωσπρέπει Ρώσος επαγγελματίας, ήταν φοβερός μεθύστακας.”[21]

Αλκοολισμός, γραφειοκρατία, κρατική καταπίεση, βαθιά διαφθορά στις δομές αλλά και στους ανθρώπους, φαίνεται πως αποτελούν ορισμένες από τις διαχρονικές νόσους τού ρώσικου κατεστημένου και των ανθρώπων. Η φιλαργυρία και το λάδωμα ‘δημόσιων λειτουργών’ – όπως υποτίθεται πως θα έπρεπε να είναι οι αστυνομικοί – αποτελούν επίσης μία ένδειξη γενικευμένης διαφθοράς κι εμφανίζονται σε αρκετά σημεία τής *Μύτης*. Στο απόσπασμα που έχει παρατεθεί ήδη, όταν ο Ιβάν Γιάκοβλιεβιτς συλλαμβάνεται επ’ αυτοφώρω ενώ ετοιμάζεται να ξεφορτωθεί τη μύτη, επιχειρεί να εξευμενίσει τον αστυφύλακα προτείνοντάς του να τον ξυρίζει δωρεάν όσες φορές τη βδομάδα αυτός επιθυμεί. Όταν τελικά ο Κοβαλιόφ αποφασίζει να επισκεφτεί έναν ιδιωτικό αστυνομικό, βρίσκει τον τελευταίο μισοκοιμισμένο, σε στάδιο μεσημεριανής σιέστας, να σιγομουρμουρίζει το αγαπημένο του μάντρα: “- Αυτό είναι πράγμα, συνήθιζε να λέει, τίποτα δεν είναι καλύτερο απ’ αυτό το πράγμα: δε ζητάει να φάει, δεν πιάνει μεγάλο χώρο, χωράει πάντα στην τσέπη κι αν πέσει, δεν σπάει.”[22] Φυσικά, αναφέρεται στο χρήμα. Κι όταν ο αστυνομικός που συνέλαβε τον Ιβάν Γιάκοβλιεβιτς, φέρνει τελικά στον Κοβαλιόφ τη χαμένη μύτη του, κι αυτός, – πλαγίως μεν, σαφώς δε, – του ζητάει χρήματα για την εκδούλευσή του: “Όλα τα τρόφιμα ακρίβυναν πολύ... Στο σπίτι μου μένει κι η πεθερά μου, δηλαδή η μητέρα της γυναίκας μου, και τα παιδιά μου. Ο μεγαλύτερος προπαντός γιος μας μας δίνει μεγάλες ελπίδες: είναι πολύ έξυπνο αγοράκι, μα δεν έχω καμιά δυνατότητα να τον μορφώσω... Ο Κοβαλιόφ κατάλαβε και, πιάνοντας από το τραπέζι ένα χαρτονόμισμα, το έχωσε στο χέρι του αστυφύλακα.”[23]

Αυτές τις τυπικά ρωσικές νόσους καυτηριάζει ο Γκόγκολ ανηλεώς στη *Μύτη* και, προκειμένου να περισώσει ό,τι μπορεί από την τσαρική λογοκρισία,[24] το πράττει με τον έμμεσο τρόπο ενός yurodivny: χρησιμοποιώντας το φαινομενικά παράλογο εύρημα της εξαφανισμένης μύτης ενός δημοσίου υπαλλήλου. Εφαρμόζει έτσι την ίδια μέθοδο που χρησιμοποίησε κι ο Σοστακόβιτς αργότερα, για να διασώσει τη μουσική του μεγαλοφυΐα και το δικαίωμά του στην ελεύθερη καλλιτεχνική του έκφραση, απέναντι σε ένα εξίσου σαρκοβόρο ολοκληρωτικό καθεστώς, το οποίο δεν έπαψε να προσπαθεί να εκμεταλλευτεί το ταλέντο και τη διεθνούς βεληνεκούς φήμη του, στο όνομα των στενά πολιτικών και προπαγανδιστικών του στόχων. Καθόλου τυχαία, ο Βολκώφ συνδέει την τακτική αυτή τού Σοστακόβιτς – και του Γκόγκολ – με τον Δανιήλ Χαρμς και τον κύκλο του (OBERIU):[25] “Ο Σοστακόβιτς δεν ήταν ο μόνος που έγινε ένας “νέος yurodivny.” Αυτό το πρότυπο συμπεριφοράς είχε ήδη κερδίσει μια ορισμένη δημοτικότητα στο περιβάλλον του. Οι νεαροί ντανταϊστές τού Λένινγκραντ, που είχαν σχηματίσει τον Κύκλο Oberiu, συμπεριφέρονταν όπως οι yurodivnye.”[26]

Μία ρώσικη κατάδυση στην “ανθρώπινη κατάσταση”

Προφανώς, διότι και ο Δανιήλ Χαρμς και οι συν αυτό στοχοποιήθηκαν και κυνηγήθηκαν μέχρις εσχάτων από το σοβιετικό καθεστώς. Έπρεπε συνεπώς να εκφραστούν κι αυτοί με κωδικοποιημένο τρόπο, να εφεύρουν ένα ιδιόλεκτο, το οποίο, χωρίς να προκαλεί το κατεστημένο, να μην παραλείπει ταυτόχρονα να το εκθέτει διαρκώς και να καυτηριάζει τα κακώς κείμενά του: “Αυτοί οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες διάλεξαν απλοϊκές, ωμές και εσκεμμένα κακοφτιαγμένες λέξεις για να εκφράσουν τις πιο βαθυστόχαστες έννοιες. Όμως τούτες οι λέξεις δεν περιείχαν κάποιο απλό νόημα□ έκρυναν διπλές και τριπλές σημασίες. Στα έργα τους, η γλώσσα του δρόμου μόρφαζε και περιγελούσε, παίρνοντας σαρκαστικές αποχρώσεις. Ένα αστείο μετατρέπεται σε αλληγορική διήγηση, ένα παιδικό τραγουδάκι σε μια τρομακτική διερεύνηση της “ανθρώπινης κατάστασης.”[27] Οι ισορροπίες είναι λεπτές. Ο ίδιος ο Σοστακόβιτς περιγράφει πολύ όμορφα τον τρόπο τού τυπικού Ρώσου καλλιτέχνη-yurodivny, είτε αυτός δραστηριοποιείται στην τσαρική, είτε στη σοβιετική Ρωσία:

“Το να είσαι χυδαίος είναι εύκολο, το να είσαι καυστικός είναι σίγουρα δυσκολότερο. Ελπίζω να είναι φανερό η διαφορά μεταξύ αυτών των δύο ποιότητων τού χαρακτήρα. Όμως ακόμα πιο δύσκολο είναι να λες την αλήθεια χωρίς νά ‘σαι ούτε χυδαίος ούτε καυστικός. Η ικανότητα να εκφράζεσαι μ’ αυτόν τον τρόπο έρχεται μετά από χρόνια εμπειρίας. Όμως εδώ καιροφυλακτεί κάποιος άλλος κίνδυνος, ο κίνδυνος του ν’ αρχίσεις να εκφράζεσαι έμμεσα, με πλάγιο τρόπο, ο κίνδυνος του ν’ αρχίσεις να λες ψέματα.”[28]

Ο ίδιος υποχρεώθηκε να τελειοποιήσει αυτήν την τόσο λεπτή κι υψηλή τέχνη τού εκφράζεσθαι, ως τη μόνη δυνατότητα επιβίωσης μίας μεγαλοφυΐας – όπως σίγουρα υπήρξε ο ίδιος – σε συνθήκες ολοκληρωτισμού. Δασκάλους βρήκε αρκετούς, σε μία ιδιαίτερα γόνιμη σε αυτό το επίπεδο, ρωσική παράδοση: τους μεγάλους Ρώσους σατυρικούς και είρωνες συγγραφείς και συνθέτες yurodivnye – τον Γκόγκολ, τον Χαρμς, τον φίλο του Ζόσενκο, τον Μουσόργκσκι και πολλούς άλλους.

Και βέβαια, θα ήταν λάθος να συμπεράνει κανείς, ότι όλοι αυτοί περιορίστηκαν απλώς σε μία καυστική κοινωνική ή πολιτική κριτική, εκφερόμενη με έμμεσους, αλλά αρκούντως σαφείς τρόπους, προκειμένου να παρακαμφθεί η πανταχού παρούσα λογοκρισία. Η τέχνη κι οι προθέσεις των Γκόγκολ, Σοστακόβιτς και Χαρμς είχαν έναν πολύ ευρύτερο ορίζοντα από αυτόν της απλής κοινωνικής σάτιρας ή κριτικής. Κι οι τρεις τους, – ο καθένας με τον τρόπο του κι ανάλογα με τις ιδιαίτερες συνθήκες της εποχής του, – αντιπροσωπεύουν ακριβώς τη ρώσικη εκδοχή αυτής της “τρομακτικής διερεύνησης της ανθρώπινης κατάστασης,” για την οποία κάνει λόγο ο Βολκόφ. Η απώλεια της μύτης στον Γκόγκολ δεν συμβολίζει μόνο την απώλεια της επιφανειακής, ματαιόδοξης και τελικά γελοίας κοινωνικής περσόνας τού μέσου Ρώσου δημοσίου υπαλλήλου ή την απώλεια του έμπλεου ναρκισσισμού ανδρισμού του. Σημαίνει και την απώλεια της ίδιας της ταυτότητας του ανθρώπου της εποχής του, αποτέλεσμα μίας κοινωνίας που προφανώς είχε δώσει απόλυτη προτεραιότητα στην εμφάνιση, την ετικέτα, την επιφάνεια, την επιτήδευση, ως αποκλειστικά μέσα κοινωνικής αποδοχής κι ανέλιξης και όχι στην ίδια την ουσία της “(παν)ανθρώπινης κατάστασής” μας. Ανοίγοντας έτσι διάπλατα την πόρτα στη διαφθορά, την υποκρισία, την κατάπτωση των ηθών, την παρακμή ανθρώπων και θεσμών. Μία κατάσταση πραγμάτων, η οποία, απ’ ό,τι φαίνεται, διαιωνίζεται στη ρωσική επικράτεια, αλλά και στον υπόλοιπο κόσμο, μέχρι και σήμερα. Μία ματιά στο ελληνικό παράδειγμα – του πρόσφατου παρελθόντος, αλλά και του παρόντος – αρκεί για να μας πείσει για την παγκοσμιότητα και τη διαχρονικότητα του φαινομένου.

Πού αλλού, αν όχι στην ολοκληρωτική απώλεια αυτής της ανθρώπινης ταυτότητας – στην απώλεια όχι μόνο της ‘μύτης’ ενός ανθρώπου, αλλά κι όλων των σωματικών και ψυχικών εκείνων χαρακτηριστικών του που τον προσδιορίζουν – μπορεί να αναφέρεται το αινιγματικό ‘ποίημα’ του Χαρμς, το οποίο ήδη έχουμε παραθέσει;^[29] Ή κάποιες άλλες, εξίσου παράδοξες ‘ιστορίες’ του, σαν αυτή του Αντόν Αντόνοβιτς, τον οποίο δεν αναγνωρίζει πια κανείς από τους γνωστούς του, αφότου έχει ξυρίσει τα γένια του;

“Πέρασε απ’ το σπίτι των Νασκάσοφ, αλλά τον υποδέχτηκαν με πρόσωπα γεμάτα απορία και τον ρώτησαν: “Ποιον θέλετε”; “Εσάς θέλω, Μαρούσενκα!” είπε ο Αντόν Αντόνοβιτς. “Στ’ αλήθεια δεν με αναγνωρίζετε;” “Όχι,” είπε όλο περιέργεια η Μαρούσια Νασκάσοβα. “Μια στιγμούλα, γνωριστήκαμε ίσως στις Βαλεντίνας Πετρόβνα;” “Μα τι λέτε, Μαρούσια!” είπε ο Αντόν Αντόνοβιτς. “Για κοιτάξτε με λιγάκι καλύτερα. Με αναγνωρίζετε;” “Μια στιγμούλα, μια στιγμούλα... Όχι, δεν μπορώ να θυμηθώ ποιος είστε,” είπε η Μαρούσια. “Ο Αντόν Αντόνοβιτς βέβαια!” είπε ο Αντόν Αντόνοβιτς. “Με αναγνωρίζετε τώρα;” “Όχι,” είπε η Μαρούσια. “Μου κάνετε πλάκα.”^[30]

Αποδομώντας τη μεγάλη αλκοολική πατρίδα

Η ανθρώπινη ταυτότητα στον Χαρμς όμως εξαφανίζεται και μέσω της αλόγιστης κατανάλωσης αλκοόλ, μία ακόμη παθογένεια που χαρακτηρίζει διαχρονικά το ρώσικο ψυχισμό, την οποία, όπως είδαμε, καυτηριάζει επίσης κι ο Γκόγκολ στη *Μύτη*. Στην ‘ιστορία’ του *Περί φαινομένων και υπάρξεων Νο 2*, ο Χαρμς μάς παρουσιάζει τον Νικολάι Ιβάνοβιτς Σέρπουχοφ, ο οποίος βρίσκεται ενώπιον ενός μπουκαλιού βότκας:

“Να, από το μπουκάλι αναδύονται αναθυμιάσεις. Κοιτάξτε πώς αναπνέει με τη μύτη ο Νικολάι Ιβάνοβιτς Σέρπουχοφ. Κοιτάξτε πώς γλείφει τα χείλη του και μισοκλείνει τα μάτια. Είναι το δίχως άλλο πολύ ευχαριστημένος, και η κύρια αιτία είναι το ισχυρό οινοπνευματώδες. Προσέξτε τώρα ότι πίσω από την πλάτη του Νικολάι Ιβάνοβιτς δεν υπάρχει τίποτα. Όχι μόνο ντουλάπι ή συρταριέρα ή οτιδήποτε τέτοιο, αλλά απολύτως τίποτα, ούτε καν αέρας. Αν θέλετε το πιστεύετε, αν θέλετε όχι, πάντως πίσω από την πλάτη του Νικολάι Ιβάνοβιτς δεν υπάρχει ούτε καν κενό αέρος, ούτε καν αυτό που λέγεται συμπαντικός αιθέρας. Με μια κουβέντα – τίποτα.”[31]

Ο Νικολάι Ιβάνοβιτς κατεβάζει μεμιάς όλο το μπουκάλι τη βότκα:

“Κι εμείς τώρα, να τι πρέπει να πούμε: στην πραγματικότητα, όχι μόνο πίσω από την πλάτη του Νικολάι Ιβάνοβιτς, ούτε μόνο μπροστά κι ολόγυρά του, αλλά και μέσα στον Νικολάι Ιβάνοβιτς δεν έχει τίποτα, τίποτα δεν υπάρχει. Θα μπορούσε βέβαια να συμβαίνει αυτό που μόλις περιγράψαμε, και συγχρόνως ο ίδιος ο Νικολάι Ιβάνοβιτς να υπάρχει μια χαρά. Και βέβαια. Μόνο που το ζουμί της υπόθεσης είναι ότι ο Νικολάι Ιβάνοβιτς δεν υπήρχε και δεν υπάρχει. Να ποιο είναι το ζουμί.”[32]

Αλλά ούτε και το παροιμιώδες Ρωσικό εθνικό αίσθημα, η υπερηφάνεια για τη μεγάλη Ρωσική πατρίδα, μπορεί τελικά να προσδώσει ένα κάποιο είδος ταυτότητας στον άνθρωπο ήδη από την εποχή τού Γκόγκολ, ο οποίος, στις τελευταίες αράδες τής *Μύτης* αναρωτιέται ποια μπορεί τελικά να είναι η χρησιμότητα μίας ιστορίας για τη χαμένη μύτη ενός ασήμαντου δημοσίου υπαλλήλου και μεταξύ άλλων γράφει: “Πρώτα πρώτα δεν υπάρχει κανένα όφελος για την πατρίδα σ’ αυτό, δεύτερο...”[33] Στα χνάρια του, ο Χαρμς αφιερώνει μία ολόκληρη ιστορία του (*Ένα ιστορικό επεισόδιο*) στην πλήρη απομυθοποίηση και γελοιοποίηση του μεγάλου Ρώσου εθνικού ήρωα και συμβόλου τού τσαρισμού Ιβάν Σουσάνιν, ο οποίος ενέπνευσε και τον Μιχαήλ Γκλίνκα στην ομώνυμη όπερά του:

“Ο Ιβάν Ιβάνοβιτς πεινούσε και, κατά το συνήθειο της εποχής, άρπαξε με τα χέρια την μπριζόλα κι άρχισε να την τρώει. Πάνω όμως στη βιασύνη του να ικανοποιήσει την πείνα του, ο Ιβάν Ιβάνοβιτς έπεσε τόσο λαίμαργα στην μπριζόλα, που ξέχασε να βγάλει απ’ το στόμα τη γενειάδα του κι έφαγε την μπριζόλα μαζί μ’ ένα κομμάτι απ’ τη γενειάδα.”[34]

Στη συνέχεια, όπως και σε όλες σχεδόν τις ‘ιστορίες’ και τα ‘ποιήματα’ του Χαρμς, για έναν εντελώς γελοίο λόγο, ο Σουσάνιν διαπληκτίζεται με τον ταβερνιάρη, ο οποίος του καταφέρνει μία δυνατή γροθιά και τον σωριάζει κάτω, φαινομενικά νεκρό. Όμως ο Σουσάνιν στην πραγματικότητα δεν έχει πεθάνει, απλά λουφάζει και, μόλις αντιλαμβάνεται ότι δεν υπάρχει κανείς άλλος γύρω του: “Ο Ιβάν Σουσάνιν, ρίχνοντας διαρκώς ματιές τριγύρω, σύρθηκε μέχρι την αυλόπορτα. Για καλή του τύχη, η αυλόπορτα ήταν ανοιχτή, κι ο πατριώτης Ιβάν Σουσάνιν, στριφογυρίζοντας στο χώμα σαν σκουλήκι, σύρθηκε κατά τη Γελντίρναγια. Ιδού ένα επεισόδιο από τη ζωή της ξακουστής ιστορικής μορφής που έδωσε τη ζωή της για τον τσάρο[35] και υμνήθηκε κατόπιν στην όπερα του Γκλίνκα.”[36] Με έναν τόσο αναιδή λόγο, ο οποίος καταφέρεται ανοιχτά, με τον τυπικά ρωσικό ειρωνικό του τρόπο, κατά εθνικών συμβόλων σαν αυτό του Σουσάνιν, δεν είναι άξιο απορίας το γιατί κι ο Δανιήλ Χαρμς κυνηγήθηκε ανηλεώς από τις σοβιετικές αρχές, μέχρι το θάνατό του, το 1942.

Η ζωή είναι όνειρο[37]

Από το πιο επιφανειακό επίπεδο της πολιτικής και κοινωνικής κριτικής λοιπόν, την οποία φέρουν εις πέρας με τη μέθοδο της άτεγκτης σάτιρας και ειρωνείας, οι Γκόγκολ, Σοστακόβιτς και Χαρμς περνάνε με χαρακτηριστική ευκολία σε ακόμη βαθύτερες σφαίρες, στο χώρο τής αμφισβήτησης της κάθε είδους ταυτότητας του ανθρώπου τής εποχής τους, αλλά και του ανθρώπου γενικότερα κι από 'κεί, με ακόμη μεγαλύτερη άνεση, είναι ικανοί να μεταβούν και στη σφαίρα κάποιων πιο απαιτητικών φιλοσοφικών ζητημάτων, εκπλήσσοντας κι ενθουσιάζοντάς μας μέχρι σήμερα για την ευρύτητα και το βάθος των καλλιτεχνικών τους οραμάτων κι αναζητήσεων. Εκπλήσσει για παράδειγμα η σύμπτωση των τριών καλλιτεχνών σ' ένα θέμα, το οποίο, όπως φαίνεται, έχει επίσης βαθιές ρίζες στη ρωσική Τέχνη: αυτό του ονειρικού στοιχείου τής ζωής. Ειδικά ο Γκόγκολ – ίσως πρώτος αυτός – επιδεικνύει μία ιδιαίτερη προτίμηση προς το θέμα αυτό. Όπως ήδη σημειώθηκε, η 'ομίχλη' σκεπάζει σε δύο τουλάχιστον σημεία τής *Μύτης* τα όσα διαδραματίζονται, μην αφήνοντας συγγραφέα και αναγνώστη να διακρίνουν καθαρά τι ακριβώς σημαίνει όλη αυτή η αλλόκοτη ιστορία με τη χαμένη μύτη τού Κοβαλιόφ. Ο Γκόγκολ διακόπτει με αυτό του το εύρημα την πλοκή, όποτε διαισθάνεται τον κίνδυνο να βρεθεί αναγκασμένος να μας αποκαλύψει επιτέλους τι ακριβώς είχε στο μυαλό του όταν ξεκινούσε να γράψει τη *Μύτη*. Προσδίδει έτσι έναν φασματικό χαρακτήρα στην ιστορία και στους χαρακτήρες του. Τελικά, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε και πολλά πράγματα για τα όσα συμβαίνουν γύρω ή μέσα μας. Ίσως μάλιστα να μην έχει και τόση σημασία το αν και το γιατί συμβαίνουν. Από την άλλη, όσο παράδοξα ή εφιαλτικά κι αν είναι αυτά, μ' άλλα λόγια, ακόμη κι αν θα θέλαμε να μην είχαν συμβεί ποτέ ή αν προσπαθούμε να πείσουμε τον εαυτό μας πως τίποτε απολύτως δεν συμβαίνει, ωστόσο, την ίδια στιγμή, οπωσδήποτε κάτι πρέπει και να συμβαίνει. Ακόμη κι αν οι ανθρώπινες αισθήσεις μας είναι αξιοθρήνητα περιορισμένες κι ατελείς, ακόμη κι αν καλά θα κάναμε να μην τις εμπιστευόμαστε και πολύ, από την άλλη, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε εντελώς τα μηνύματα που αυτές εκπέμπουν: "Και όμως, παρ' όλα αυτά και αν ακόμη δεχτούμε το ένα, το άλλο και το τρίτο, μπορεί μάλιστα... μα πέστε μου και πού δεν υπάρχουν ανακολουθίες; Αν όμως σκεφτείς καλά, σ' όλα αυτά υπάρχει πραγματικά κατιτί. Ό,τι και να πεις, τέτοια πράγματα συμβαίνουν στον κόσμο – σπάνια βέβαια, μα συμβαίνουν." [38]

Δεν γνωρίζουμε και πολλά πράγματα για τον κόσμο γύρω μας, ούτε για τον εαυτό μας κι όμως, δεν έχουμε άλλη επιλογή από το να δεχθούμε ως αληθείς σε κάποιο βαθμό τις αισθήσεις μας – τη μόνη διεπαφή που διαθέτουμε με τον έξω κόσμο. Πρέπει να το παραδεχτούμε: ζούμε σ' έναν κόσμο ομιχλώδη, ονειρώδη, γεμάτο παραδοξότητες κι αλλόκοτα περιστατικά κι όμως, δεν μπορεί παρά να υπάρχουμε! Παρόλες τις 'ανακολουθίες,' μέσα κι έξω μας, κάτι πρέπει να υπάρχει τελικά. Δεν μπορεί όλο αυτό να είναι μόνο μία παραίσθηση □ ένα όνειρο σαν αυτό του Ζουάνγκ Ζι. [39] Ή μήπως και είναι; Ο Γκόγκολ το αμφισβητεί, αν και δεν το αποκλείει εντελώς.

Παραδόξως, μία έντονη αίσθηση περσπεκτιβισμού διαπερνά τη σκέψη τού Γκόγκολ. Το φασματώδες, το ονειρικό, το παραισθητικό, το απροσδιόριστο διατρέχει και τη *Μύτη*, όπως και άλλες ιστορίες του □ με επίκεντρο και πάλι τη Λεωφόρο Νιέφσκι των έντονων εντυπώσεων, αλλά και των άπειρων παγίδων που στήνει στις αξιοθρήνητα τρωτές κι αδύναμες ανθρώπινες αισθήσεις μας. [40]

Το ίδιο αυτό παραισθητικό στοιχείο θα κάνει την εμφάνισή του με εμφανή τρόπο, έναν αιώνα αργότερα και στον Χαρμς:

Ο Σιμιόν Σιμιόνοβιτς βάζει τα γυαλιά του, κοιτάζει ένα
πεύκο και βλέπει: στο πεύκο κάθεται ένας τύπος και του
κουνάει απειλητικά τη γροθιά του.

Ο Σιμιόν Σιμιόνοβιτς βγάζει τα γυαλιά του, κοιτάζει το
πεύκο και βλέπει ότι στο πεύκο δεν κάθεται κανείς.

Ο Σιμιόν Σιμιόνοβιτς βάζει τα γυαλιά του, κοιτάζει το
πεύκο και ξαναβλέπει ότι στο πεύκο κάθεται ένας τύπος
και του κουνάει απειλητικά τη γροθιά του.

Ο Σιμιόν Σιμιόνοβιτς βγάζει τα γυαλιά του και ξαναβλέπει
ότι στο πεύκο δεν κάθεται κανείς.

Ο Σιμιόν Σιμιόνοβιτς βάζει ξανά τα γυαλιά του, κοιτάζει
το πεύκο και ξαναβλέπει ότι στο πεύκο κάθεται ένας τύπος και του κουνάει απειλητικά
τη γροθιά του.

Ο Σιμιόν Σιμιόνοβιτς αρνείται να αποδεχτεί αυτό το φαινόμενο και το θεωρεί
οφθαλμαπάτη.[41]

Ενώ κι ο Σοστακόβιτς φαίνεται πως είναι απολύτως ενήμερος και γι' αυτό το
φιλοσοφικά κι αισθητικά ενδιαφέρον στοιχείο τής ρωσικής λογοτεχνικής παράδοσης,
επιβεβαιώνοντας ξανά τη συνέχεια που έχουμε διαγνώσει στη Ρωσική Τέχνη και σκέψη,
σε περισσότερα του ενός επίπεδα, από την εποχή τού τσαρισμού μέχρι τη σοβιετική
περίοδο: "Τα υποτιθέμενα θαυμάσια χρόνια της νιότης είναι δικό μας κατασκεύασμα. Για
ν' αντιμετωπίσουμε τον κόσμο μέσα απ' την αχλύ κάποιου "ροζ σύννεφου... Δεν έχουμε
καμιά διάθεση νά 'ρθουμε αντιμέτωποι με τη σκοτεινή πλευρά της λαμπρής
πραγματικότητας. Απλά θέλουμε να πιστεύουμε πως τούτη η πλευρά είναι μια
οφθαλμαπάτη, όπως κάποτε χαρακτηρίστηκε από κάποιο σαρκαστικό συγγραφέα." [42]

Τρεις αλησμόνητοι Ρώσοι καλλιτέχνες-yugodivye συνεχίζουν να μας διασκεδάζουν μέχρι
και σήμερα με το απαράμιλλο, τυπικά ρωσικό, σαρκαστικό ύφος τής λογοτεχνίας και της
μουσικής τους και ταυτόχρονα να μας συναρπάζουν με το εντυπωσιακό υπαρξιακό και
φιλοσοφικό βάθος τής Τέχνης τους, προσκαλώντας μας – ήδη έναν και δύο αιώνες μετά
τον οριστικό χαμό τους – να εξεγερθούμε, κατά προτίμηση με τον δικό τους 'αντάρτικο'
τρόπο, κατά της οποιασδήποτε μορφής ολοκληρωτισμού και κυρίως κατά του ίδιου μας
του εαυτού, της πρωταρχικής γενεσιουργού αιτίας κάθε ολοκληρωτισμού.

Η παράσταση

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η ιδέα της ταυτόχρονης ενσωμάτωσης στην ίδια παράσταση, της νουβέλας του Γκόγκολ *Η Μύτη* και κειμένων του Δανιήλ Χαρμς. Προσκαλεί το θεατή σε μία άκρως εποικοδομητική αναζήτηση κοινών σημείων κι αναλογιών μεταξύ του ‘πατέρα του χρυσού αιώνα του ρωσικού πεζογραφικού ρεαλισμού’ – όπως περιγράφεται στο πρόγραμμα της παράστασης – Νικολάι Γκόγκολ, και του κατά έναν αιώνα μεταγενέστερου, εκκεντρικού εκπροσώπου της ρωσικής λογοτεχνικής πρωτοπορίας του 20^{ου} αιώνα, Δανιήλ Χαρμς. Πράγματι, όπως έχουμε προσπαθήσει να καταδείξουμε και στο παρόν κείμενο, οι αναλογίες αυτές είναι υπαρκτές, προσφέροντας πλούσιες ενδείξεις για μία μακρά ρωσική παράδοση στο χώρο της έμμεσης κοινωνικής κριτικής, μέσω της σάτιρας και της ειρωνείας.

Δεν μπορούμε να φανταστούμε πιο επιτυχημένη απόδοση – φυσιογνωμικά, σκηνοθετικά και υποκριτικά – αυτού του ιδιότυπου ρωσικού σαρκασμού, από αυτήν του Φούλη Μπουντούρογλου, ο οποίος σκηνοθέτησε την παράσταση και ερμήνευσε δύο από τους βασικούς ρόλους, προσφέροντας ταυτόχρονα γέλιο, αλλά και αισθητική απόλαυση στο κοινό του. Σε πολύ υψηλό επίπεδο και οι υπόλοιπες ερμηνείες.

Το κωμικό, παράλογο, σαρκαστικό, ονειρώδες, αλλά κι επαναστατικό στοιχείο (διόλου τυχαίος ο τίτλος της παράστασης *Η εξέγερση της μύτης*) των κειμένων των Γκόγκολ και Χαρμς αναδείχτηκαν και συνυπήρξαν αρμονικά καθ’ όλη τη σύντομη σχετικά διάρκεια της παράστασης, δίδοντας συνολικά ένα πολύ ισορροπημένο, συμπαγές, ταυτόχρονα διασκεδαστικό αλλά και μεστό νοημάτων αισθητικό αποτέλεσμα, όπως ακριβώς θα το είχαν επιθυμήσει οι Γκόγκολ, Χαρμς (και Σοστακόβιτς), ελπίζουμε στον ίδιο περίπου άξονα που επιχειρήσαμε να ακολουθήσουμε κι εμείς στο παρόν κείμενο.

(*) Συγκριτική παρουσίαση των έργων *Η Μύτη* του Νικολάι Γκόγκολ, *Περιστατικά και Γαλάζιο Τετράδιο* του Δανιήλ Χαρμς και *Μαρτυρία. Τα Απομνημονεύματα του Ντμίτρι Σοστακόβιτς*, του Σόλομον Βολκόφ. (Με αφορμή την παράσταση του ΚΘΒΕ: *Η εξέγερση της μύτης* – Θεσσαλονίκη, Δεκέμβριος 2018. Σκηνοθεσία: Φούλης Μπουντούρογλου)

Σημειώσεις

[1] Νικολάι Γκόγκολ, *Το ημερολόγιο ενός τρελού και άλλες νουβέλες*, “Η Μύτη” (Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 2006), 169, 200.

[2] Ό.π., 204.

[3] Ό.π.

[4] Ό.π., 173-174.

[5] Ό.π., 170.

[6] Ό.π., 172.

[7] Ό.π., 174.

[8] Ό.π., 175.

[9] Δανιήλ Χαρμς, *Περιστατικά*, “Γαλάζιο τετράδιο N° 10” (Αθήνα: Νεφέλη, 2009), 9.

[10] Σόλομον Βολκώφ, *Μαρτυρία. Τα απομνημονεύματα του Ντμίτρι Σοστακόβιτς* (Αθήνα: Νεφέλη, 1982), 25.

[11] Ό.π., 57.

[12] Γκόγκολ, “Η Μύτη,” 168-169.

[13] Βολκώφ, *Μαρτυρία*, 18.

[14] Ό.π., 44.

[15] Γκόγκολ, “Η Μύτη,” 179.

[16] Ό.π.

[17] Ό.π., 180-181.

[18] Ό.π., 181.

[19] Ό.π., 184.

[20] Ό.π., 166.

[21] Ό.π., 167.

[22] Ό.π., 186.

[23] Ό.π., 191.

[24] Τελικά βέβαια δεν το κατάφερε: η *Μύτη* λογοκρίθηκε από το τσαρικό καθεστώς κι ειδικά μία σκηνή που είχε συμπεριλάβει ο Γκόγκολ αρχικά, κατά την οποία η μύτη του Κοβαλιόφ επισκέπτεται τον Καθεδρικό Ναό της Παναγίας του Καζάν. Ο ίδιος ο Γκόγκολ, απηύθυνε επιστολή στο δημοσιογράφο και ιστορικό Mikhail Pogodin, γράφοντας τα εξής: “Εάν οι γελοίοι λογοκριτές σας αρχίσουν να διαμαρτύρονται ότι μια μύτη δεν μπορεί να επισκεφτεί τον Καθεδρικό ναό της Παναγίας του Καζάν, τότε αντ’ αυτού μπορεί να τη βάλω να επισκεφτεί μια καθολική εκκλησία” (Από το Ronald Wilks, “Εισαγωγή”, στο: Nikolai Gogol, *Diary of a madman, and other stories*, μτφ. Ronald Wilks, Harmondsworth Penguin Books, Λονδίνο 1972, σσ. 10-11. Μετάφραση: Άννα Κάλβαρη. Το απόσπασμα παρατίθεται στο: ΚΘΒΕ, *Η Εξέγερση της Μύτης*, Πρόγραμμα παράστασης, 2018)

[25] “Ένωση Ρεαλιστικής Τέχνης.” Αρχικά των ρωσικών λέξεων “Objedinenie real’nogo iskusstva” (ΚΘΒΕ, *Η Εξέγερση της Μύτης*, Πρόγραμμα παράστασης, 2018).

[26] Βολκώφ, *Μαρτυρία*, 26.

[27] Ό.π., 27.

[28] Ό.π., 80.

[29] Αναφερόμαστε στο: Χαρμς, *Περιστατικά*, “Γαλάζιο τετράδιο N° 10.”

[30] Δανιήλ Χαρμς, *Γαλάζιο Τετράδιο* (Αθήνα: Νεφέλη, 2010), 85-86.

[31] Ό.π., 65.

[32] Ό.π., 66.

[33] Γκόγκολ, “Η Μύτη,” 204-205.

[34] Χαρμς, *Περιστατικά*, “Ένα ιστορικό επεισόδιο,” 50.

[35] Σύμφωνα με το μύθο, ο Σουσάνιν αιχμαλωτίστηκε και βασανίστηκε άγρια από τους Πολωνούς, αλλά δεν αποκάλυψε μέχρι τέλους το ακριβές σημείο της κατοικίας της τσαρικής οικογένειας.

[36] Χαρμς, *Περιστατικά*, “Ένα ιστορικό επεισόδιο,” 52.

[37] Τον τίτλο δανειζόμαστε από το βιβλίο του Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (Barcelona: Cátedra, 2006).

[38] Γκόγκολ, “Η Μύτη,” 205.

[39] Η γνωστή Ταοϊστική ιστορία, σύμφωνα με την οποία ο Ζουάνγκ Ζι ξυπνάει, έχοντας ονειρευτεί ότι είναι μία πεταλούδα κι αναρωτιέται εάν είναι όντως ο Ζουάνγκ Ζι, ο οποίος ονειρεύτηκε ότι ήταν πεταλούδα ή εάν είναι στην πραγματικότητα μία πεταλούδα, η οποία ονειρεύτηκε πως είναι ο Ζουάνγκ Ζι (*Περιπλανώμενος στο Δρόμο. Πρώιμες Ταοϊστικές ιστορίες και παραβολές του Ζουάνγκ Ζι* (Νέα Υόρκη: Bantam Books, 1994), 24).

[40] Η Λεωφόρος Νιέφσκι εμφανίζεται στη σελ. 177 της *Μύτης*. Σε σχέση με τον παραισθητικό κι απατηλό κόσμο που επικρατεί στην ομότιτλη ιστορία του Γκόγκολ (*Η Λεωφόρος Νιέφσκι*), παραπέμπουμε στο: Ελευθέριος Μακεδόνας, – “Η Λεωφόρος Νιέφσκι του Νικολάι Γκόγκολ.” Αναγνώστης, 10.7.2018.

[41] Χαρμς, *Περιστατικά*, “Οφθαλμαπάτη,” 15.

[42] Και αναφέρεται βεβαίως στον Δανιήλ Χαρμς και στο ποίημά του *Οφθαλμαπάτη*, το οποίο έχουμε παραθέσει. Βολκώφ, *Μαρτυρία*, 59.