

Πριν το ταξίδι με το ατμόπλοιο

Αν, όμως, διαβάσετε έστω κι αυτήν ακόμα τη γραμμή, αν στ' αλήθεια σας ενδιαφέρουν οι απαρχές της Ρωσικής Πρωτοπορίας, έτσι όπως εμφανίστηκε στο τέλος του 1912, να ξέρετε ότι ισχύει και για μένα αυτό που είπε ο καθηγητής Νικιφόροφ του πανεπιστημίου της Πετρούπολης, στην εναρκτήρια διάλεξή του στα μαθηματικά, το έτος 1912: «Το θέμα είναι δύσκολο κι εγώ δεν ξέρω πολλά, αλλά κυκλοφορεί κόσμος που ξέρει πολύ λιγότερα από μένα».

Πάολο Νόρι: *Το Ατμόπλοιο του Μοντερνισμού*

Αρνούμαστε τον Πούσκιν, όπως εκείνος ο ίδιος στις δικές μας μέρες
θ' απαρνιόταν την ποιήσή του αν ήταν στη ζωή.

Μήτσος Αλεξανδρόπουλος: *Μαγιακόφσκι, τα εύκολα και τα δύσκολα*
(φράση που αποδίδεται στον Βελμίρ Χλέμπνικοφ)

Στο *Ατμόπλοιο του Μοντερνισμού* (πρωτότυπος τίτλος: *Λαρδί*) τα όρια ανάμεσα στην ιστορική πραγματικότητα της εποχής που περιγράφεται και στη μυθοπλασία του βιβλίου εκ των πραγμάτων συγχέονται. Επειδή στο βιβλίο πολλά πρόσωπα και πράγματα που σχετίζονται με τη λεγόμενη Ρωσική Πρωτοπορία εμπλέκονται μαζί με άλλα, πλαστά, επινοημένα από τον συγγραφέα, θεωρήσαμε αναγκαίο το παρόν επεξηγηματικό σημείωμα που θα επιτρέψει στον αναγνώστη να απολαύσει απρόσκοπτα και πιο ευχάριστα αυτό το σημαντικό μυθιστόρημα αναφοράς.

**Από τον Μαγιακόφσκι (του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου)
στον Χλέμπνικοφ (του Πάολο Νόρι)**

Κεντρικό θέμα του παρόντος βιβλίου είναι η ζωή και το έργο του Βελμίρ Χλέμπνικοφ, του ποιητή που ενσαρκώνει ως την ακρότητά της την περίφημη ρωσική πρωτοπορία όπως αυτή αναπτύχθηκε μέχρι και τα πρώτα χρόνια της επανάστασης. Ο Νόρι, απέναντι στον έντονα μυθοποιημένο ποιητή Μαγιακόφσκι και στον εξίσου έντονα αποσιωπημένο ποιητή Χλέμπνικοφ, επιλέγει να «διαβάσει» εκείνη την ταραγμένη εποχή με τα μάτια του δεύτερου. Κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ο δικός μας συγγραφέας, ο Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, «διαβάσει» στο δικό του βιβλίο αναφοράς (*Ο Μαγιακόφσκι, τα εύκολα και τα δύσκολα*, Ελλ. Γράμματα 2000) την ίδια περίοδο με τα μάτια του επαναστάτη ποιητή. Είναι παράξενη και πολύ ενδιαφέρουσα αυτή η λογοτεχνική συνάντηση των δύο συγγραφέων. Του πρεσβύτερου Μ. Αλεξανδρόπουλου και του νεότερου Π. Νόρι. Ο πρεσβύτερος στέκεται περισσότερο στον ενθουσιασμό της εποχής, στον εξεγερσιακό χαρακτήρα των διανοουμένων που εκφράστηκαν με τη στεντόρεια φωνή του Μαγιακόφσκι. Καθώς βιογραφεί τον ηρωικό ποιητή έμμεσο μέλημά του είναι να αναδείξει τη δημιουργική δύναμη της επανάστασης που στη φλόγα της αφιέρωσε την ποίησή της μια ολόκληρη γενιά Ρώσων διανοουμένων και συγγραφέων.

Ο νεότερος συγγραφέας, ο Νόρι, καθώς βιογραφεί τον Χλέμπνικοφ, έχει εκ παραλλήλου στραμμένη τη ματιά του στο σήμερα, στους σημερινούς διανοούμενους και καλλιτέχνες. Από εδώ απορρέει και η αισθητή ειρωνεία του έργου· ειρωνεία που καλύπτει την πικρία για τη μοίρα «της

γενιάς εκείνης που σπατάλησε τους ποιητές της»¹. Πράγματι στον Νόρι η αφετηρία της σύγχρονης αφήγησής του ανιχνεύεται στην αποτυχία της Επανάστασης να οικοδομήσει έναν «γενναίο, νέο κόσμο» αλλά και στη συνακόλουθη αποτυχία των πιο τολμηρών από τους πρωτοπόρους διανοούμενους της εποχής να υπερβούν τη συγκυρία τους και να διασώσουν τον εαυτό τους και το έργο τους. Γι' αυτό, ο Ιταλός συγγραφέας, αντίθετα με τον Έλληνα ομολόγό του, που αποδίδει τις δέουσες τιμές στους «συνοδοιοπόρους» τού Μαγιακόφσκι (και συγκεκριμένα στον Χλέμπνικοφ), τηρεί επιθετική στάση απέναντι στον Μαγιακόφσκι θεωρώντας αυτόν και άλλους ποιητές ως ηθικά υπεύθυνους για την αποσιώπηση του Χλέμπνικοφ και τον πρόωρο θάνατό του.

Οπωσδήποτε τα δύο βιβλία συγκροτούν ένα σπάνιο είδος εκλεκτικής συγγένειας. Συνιστούμε ανεπιφύλακτα στον αναγνώστη του παρόντος βιβλίου να διαβάσει εκ παραλλήλου και τον *Μαγιακόφσκι*. Ο αναγνώστης που θα προχωρήσει στην ανάγνωση και των δύο βιβλίων θα έχει μια ολοκληρωμένη εμπειρία: θα γνωρίσει από κοντά την προεπαναστατική Ρωσία και θα εξοικειωθεί με τη ζωή και το έργο των δύο μυθικών φυσιογνωμιών: του Χλέμπνικοφ και του Μαγιακόφσκι. Επιπλέον, ο νεότερος σε ηλικία αναγνώστης θα αποκτήσει μια σαφή ιδέα για το γίνεσθαι της τέχνης στις εποχές των ανατροπών, τον συγκρουσιακό χαρακτήρα που κάποτε αποκτά η τέχνη και ο στοχασμός μέσα στον πυρετό της ενθουσιώδους ανα-θεώρησης των πραγμάτων.

Ας επιστρέψουμε στο ανά χείρας βιβλίο και ας το επαναλάβουμε: Ο Νόρι δεν ενδιαφέρεται απλώς να αποκαταστήσει τη μνήμη του Χλέμπνικοφ και να καταδικάσει τον Μαγιακόφσκι για την όποια στάση τήρησε απέναντί του από την επανάσταση και μετά· στην πραγματικότητα αυτό που απασχολεί τον συγγραφέα είναι ο ρόλος των μοντερνιστών διανοουμένων στη Ρωσία κατά τη μεταιχμιακή εποχή που διαμορφώνονται τα ριζοσπαστικά κοινωνικά οράματα. Πράγματι, αυτή η περίοδος δεν είναι ενδιαφέρουσα μόνον από ιστορική άποψη. Μας ενδιαφέρει (και υπό αυτή την οπτική μυθοποίησε και το πραγματολογικό του υλικό ο Νόρι) επειδή επιτρέπει να επαναστοχαστούμε τη λειτουργία του μοντερνιστικού κινήματος σήμερα, που οι τολμηρές αισθητικές προτάσεις των αρχών του 20ού αιώνα έχουν ενσωματωθεί ομαλά στο αλφαβητάριο και στις τεχνικές της σύγχρονης (και δεν εννοούμε μόνο της μεταμοντέρνας) λογοτεχνίας και τέχνης.

Ο Ρωσικός 19ος αιώνας: μεταφυσική και ιντελιγκέντσια

Ο ρόλος των διανοουμένων στη Ρωσία υπήρξε ανέκαθεν πολύ διαφορετικός από εκείνον στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Σ' αυτή τη χώρα οι διανοούμενοι –και ειδικά οι συγγραφείς της λογοτεχνίας– λειτουργούσαν πάντοτε ως *πνευματικοί ταγοί*, με πλήρη συνείδηση του παιδαγωγικού και εθνικού τους ρόλου.

¹ Επιτυχημένη διατύπωση του περίφημου γλωσσολόγου Ρομάν Γιάκομπσον – βλ. εδώ κεφ. XVII, 18. και *Μαγιακόφσκι* ό.π., σ. 356.

Ήδη από το 1860, ο όρος «ιντελιγκέντσια» στη Ρωσία έχει αποκτήσει μια σημασία φορτισμένη πολιτικά με τρόπο που ουδέποτε συνέβη στη Δύση. Εκείνη την εποχή ο όρος αυτός προσδιόριζε μια ελίτ Ρώσων διανοουμένων που ορκίζονταν στην Επανάσταση, ήταν άθεοι, υλιστές, και είχαν ως ευαγγέλιό τους το περίφημο βιβλίο *Τι να κάνουμε;* (1863) του «Ρώσου Μαρξ πριν από τον Μαρξ» Νικολάι Τσερνισέφσκι (1828-1889). Δεν είναι τυχαίο ότι από τους κόλπους αυτής της διανοήσης, που άλλα της επιφανή μέλη ήταν ο παλαιότερος Βησσαρίων Μπιελίνσκι (κριτικός της λογοτεχνίας, 1811-1848) και ο νεότερος Νικολάι Ντομπρολιούμποφ (επίσης κριτικός, 1836-1861), προήλθαν αργότερα επιφανείς μπολσεβίκοι ηγέτες, όπως ο Λένιν και ο Στάλιν.

Η κεντρική θέση αυτών των θεωρητικών, «ηθικό είναι ό,τι ωφελεί την επανάσταση», θα διαστρεβλωθεί, πολλά χρόνια μετά, επί Στάλιν, στο γνωστό αισθητικό δόγμα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Κατά παράδοξο τρόπο, αυτό το ακραίο ωφελιμιστικό δόγμα, συναντούσε, μέσα από διαφορετικές διαδρομές, τις μεταφυσικές αντιλήψεις μεγάλων συγγραφέων του 19ου αιώνα, όπως οι Ντοστογιέφσκι και Τολστόι (οι οποίοι υπήρξαν, αμφότεροι, σφοδροί πολέμιοι της «ιντελιγκέντσια»). Ωστόσο, ο βαθιά υπαρξιακός μυστικισμός αυτών των συγγραφέων, που καταγράφεται στη λογοτεχνία του πρώτου με τη νευρωτική ροπή στο Κακό και σ' εκείνη του δεύτερου με «αναρχικά» κοινωνικά συμπτώματα, καταλήγει σε μια ακραία ηθική, εξίσου απάνθρωπη ή έστω αδιάφορη για τις υπαρκτές ανάγκες του Πολίτη όσο και η ωφελιμιστική ηθική της «ιντελιγκέντσια»...

Οι «Δαιμονισμένοι» Ρώσοι

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες η προεπαναστατική ρωσική διάνοηση στα τέλη του 19ου αιώνα υπήρξε ένα αλλόκοτο (για τον δυτικοευρωπαϊό) μείγμα υπερβατικής ηθικής, πολιτικής ουτοπίας, διανοητικού ελιτισμού και ψυχολογίας αυτοτιμωρούμενου ανθρώπου. Ανάμεσα στον Λέοντα Τολστόι παθιασμένο κήρυκα της μη βίας, και στον Βλαδίμηρο Λένιν, θερμό υποστηρικτή της μαρξιστικής αρχής για τη βία ως «μαμμή της Ιστορίας», στην ουσία δεν υπάρχει διαφορά: πρόκειται για το ίδιο ρεύμα ψυχαναγκαστικών ιδεολογικών ακροτήτων που καθόρισαν δραστικά τη ψυχολογία, τη σκέψη και τη δράση του ρωσικού λαού σε όλον τον 20ό αιώνα. Το ρεύμα αυτό έχει τις ρίζες του όχι γενικά και αόριστα στη «ρωσική ψυχή» αλλά στην βαθμιαία διαμόρφωση σ' αυτή τη χώρα μιας συλλογικής συνείδησης που έμαθε να αντιδρά στις αντιξοότητες της ζωής με όπλο τη μαζική, πειθαρχημένη, εθελοντική *θυσία*. Τη θυσία που δεν αποβλέπει σε άμεσα υλικά ωφέλη: είτε εμπνέεται από την ιδεαλιστική ηθική (τύπου Ντοστογιέφσκι, Τολστόι κ.λπ.) οπότε συμβαίνει στο όνομα ενός αόριστα προσδιορισμένου επέκεινα παραδείσου, είτε εμπνέεται από την επαναστατική ηθική (τύπου «ιντελιγκέντσια») οπότε επίσης συμβαίνει στο όνομα ενός αόριστου επίγειου παραδείσου που θα απολαύσουν –οπωσδήποτε όχι οι θυσιαζόμενοι αλλά– οι επερχόμενες γενεές. Αυτή η συλλογική συνείδηση διαμορφώθηκε μέσα από αιώνες συστηματικής καταπίεσης από τον φεουδαλικό τσαρισμό και την αυταρχική, σκοταδιστική, ρωσική Εκκλησία και δεν μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστα ούτε τα πιο φωτισμένα μυαλά της εποχής.

Δεν είναι τυχαίο ότι, ακόμα και τα χρόνια λίγο πριν την Επανάσταση, που στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα κυριαρχεί η κατάρρευση όλων των παλαιών μορφών και αξιών, το Νέο αποκτά μεσσιανική μορφή: ρεύματα τόσο αντιφατικά μεταξύ τους όπως ο αισθητισμός, ο νεοκαντιανισμός, ο μαρξισμός, ο μυστικισμός, η ορθοδοξία, ο νιτσεϊσμός συγκρούονται μεταξύ τους μέσα από ακραίες μορφές σκέψης και δράσης που σταθερά καθοδηγεί ο φαντασιακός μεσσιανισμός της κάθε πλευράς. Σε αυτό το μεταφυσικό - ουτοπικό πλαίσιο θα πρέπει να κατανοήσουμε και την ύπαρξη στη Ρωσία μιας διάχυτης αντίληψης για την ιστορική της αποστολή ως ηγέτιδας δύναμης των σλαβόφωνων χωρών. Ειδικά στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα αυτή η αντίληψη επιχειρεί να ισοροπήσει τη θέση της χώρας ανάμεσα στην Ανατολή και στη Δύση, επιχειρεί με άλλα λόγια να ισχυροποιήσει την κλονισμένη της εθνική ταυτότητα.

Έτσι, στις αρχές του 20ού αιώνα, στην πλειονότητά τους, οι Ρώσοι διανοούμενοι αποτελούν ένα εκρηκτικό μείγμα που στρέφει υπεροπτικά την πλάτη στην προηγούμενη παράδοση: είναι αφενός ένα είδος «δαίμονες» που επιχειρούν να αποδράσουν από τη ντοστογιεβσκική κόλαση του παρελθόντος και αφετέρου ένα είδος «σταυροφόροι» που εμπνέονται το μέλλον τους μέσα από τον κοινωνιστικό ουτοπισμό της «ιντελιγκέντσια». Το γεγονός παραμένει: αυτοί οι διανοούμενοι και καλλιτέχνες που έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε *avant garde*, ρωσική πρωτοπορία, φουτουριστές, κ.λπ. όλοι τους ανδρώθηκαν μέσα στο ίδιο καζάνι της μυστικιστικής / εθνικιστικής / ψυχαναγκαστικής ρωσικής παράδοσης που συνέτριψε με βιαιότητα ο Πρώτος Παγκόσμιος και η Επανάσταση του Οκτώβρη.

Η γενιά της Επανάστασης

Στο παρόν μυθιστόρημα ο αναγνώστης θα συναντήσει εκπροσώπους από τις πιο δραστήριες ομάδες των διανοουμένων της εποχής –οι οποίες, μέσα στον ενθουσιασμό των ιστορικών ανατροπών και των ανακατατάξεων συνασπίζονταν σε διαφορετικές ομάδες και ομαδούλες διεκδικώντας όλες, όπως συνήθως συμβαίνει σε παρόμοιες περιόδους, ένα μερίδιο στην εκκολαπτόμενη αλλαγή. Ο Μήτσος Αλεξανδρόπουλος αναφέρει ενδεικτικά στο βιβλίο του: «Σήμερα δυσκολεύεται κανείς, ακόμα κι οι Ρώσοι φιλόλογοι, να ερμηνεύσουν τίτλους κι ονομασίες. Πρέπει να ανατρέξουν στα λεξικά, στις εγκυκλοπαίδειες. Κι αν τα βρουν κι εκεί μέσα. Το 1918 οι ποιητές της Μόσχας αποφάσισαν να ενωθούν σε μια οργάνωση, την “Πανρωσική Ένωση των Ποιητών”. Όλο κι όλο ογδόντα άτομα, άλλες τόσες οι σχολές κι οι ομάδες: νεοκλασικοί, ρεαλιστές και νεορεαλιστές, νεορομαντικοί, συμβολιστές, ακμειστές, νεοακμειστές, φουτουριστές και νεοφουτουριστές, φυγοκεντρικιστές, μαζινιστές, εξπρεσιονιστές, ενεστωτικοί, περιστασιακοί, κτηματικοί, αφηρημένοι, τιποτιστές, ανομαδικοί, ιλλουζιονιστές, ινστρουμενταλιστές...».

Σήμερα και μόνο η ανάγνωση αυτών των ονομάτων προκαλεί τη θυμηδία. Ωστόσο εκείνη, την όχι και τόσο μακρινή, εποχή οι διανοούμενοι έπαιρναν πολύ σοβαρά τον ρόλο τους. Κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο που τα τελευταία είκοσι τριάντα χρόνια παίρνουν σοβαρά τον ρόλο τους οι

μοντερνιστές καλλιτέχνες που πλημμύρισαν τα ανά τον κόσμο μουσεία σύγχρονης τέχνης με τόνους από ετερόκλητα ready-made υλικά, «εγκαταστάσεις», «εικαστικές παρεμβάσεις» και «εννοιολογικές κατασκευές», που προκαλούν τη θυμηδία στους αμήτους και την περίσκεψη σε αρκετούς «μυημένους» –καθώς οι τελευταίοι διαπιστώνουν τη βαθμιαία απαξίωση της υπαρκτής πραγματικότητας από τους καλλιτέχνες.

Ο Νόρι καταδεικνύει ωστόσο ότι συχνά οι διανοούμενοι *απλώς υποδύονται κάποιο ριζοσπαστικό ρόλο* αδιαφορώντας τελικά για την πραγματικότητα (και πολύ περισσότερο για την αλλαγή της...). Γι' αυτό κιάλας σε όλο το βιβλίο οι αναφορές στα σύγχρονα γεγονότα, τον πόλεμο και την επανάσταση, είναι περιθωριακές. Αυτές οι αναφορές είναι σαν να μην υπάρχουν –στην κυριολεξία– για αρκετούς Ρώσους διανοούμενους της εποχής οι οποίοι σκοτώνονται σε αντίπαλες μικρο-ομάδες για το ποιος θα είναι «ηγεμόνας» επί των άλλων και ποιος όχι.²

Αυτό όμως δεν συνιστά κριτική κατά του μοντερνισμού. Ο μοντερνισμός και στις άλλες χώρες όπου αναπτύχθηκε ουδέποτε στρατεύθηκε σε κάποια συγκεκριμένη πολιτική. Η άποψη του μοντερνισμού για τον ριζοσπαστικό ρόλο του εποικοδομήματος στη διαμόρφωση της υλικής βάσης της κοινωνίας έχει συζητηθεί και είναι γνωστή.³ Ωστόσο είναι ακριβώς στην προεπαναστατική Ρωσία εκείνων των χρόνων που ξεκίνησε αυτή η συζήτηση, ιδιαιτέρως στους κόλπους των διανοουμένων που στρατεύθηκαν ψυχή τε και σώματι (όπως ο Χλέμπνικοφ και ο Μαγιακόφσκι) στην υπόθεση του μοντερνισμού.

Είναι εξάλλου γνωστό ότι η ίδια η ζωή υποχρέωσε τους περισσότερους να πάρουν μια σαφή πολιτική θέση απέναντι στα πράγματα. Στους συνοπτικούς «βίους» των διανοουμένων της εποχής που παραθέτουμε στη συνέχεια, γίνεται αντιληπτό ότι για κάποιους που «δεν πέθαναν νωρίς» (όπως π.χ. ο Αλεξάντερ Μπλοκ) οι όποιες αρχές τους σήμαιναν στ' αλήθεια κάτι: τις πλήρωσαν με τη φυσική και καλλιτεχνική τους εξόντωση (Χλέμπνικοφ, Γκουμίλοφ, Τσβετάγεβα, Μάντελσταμ, Μαγιακόφσκι κ.ά.). Άλλοι, λιγότεροι δυνατοί, υποχώρησαν, «συμβιβάστηκαν» λιγότερο ή περισσότερο (Αχμάτοβα, Πάστερνακ, Μπουρλιούκ, Κρουτσόνιχ, κ.ά.). Κάποιοι τέλος, συρρικνώθηκαν στο απολύτως τίποτε του βολέματος –όπως ο ήρωας Κόκα Μπριάνσκ στο παρόν μυθιστόρημα: πολύ εύστοχα ο Νόρι εικονογραφεί την απόλυτη κατάντια αυτού του είδους των διανοουμένων με το ρώσικο προσωνύμιο που συνοδεύει τον Μπριάνσκ: «λαρδί» – «μάσα» θα το αποδίδαμε στην τρέχουσα γλώσσα.

Οι Συμβολιστές

² Βλ. εδώ τη σχετική ειρωνία για τον εγωφουτουριστή Σεβεριάνιν στο κεφ. III αλλά και στο *Μαγιακόφσκι*, ό.π. σ. 171-172, τα πραγματικά περιστατικά.

³ «Στον Μοντερνισμό το έργο τέχνης παρουσιάζεται στο επίπεδο των νέων μορφών του συγκρουσιακό με τον Κανόνα της κοινωνικής και ηθικής νομιμοφροσύνης. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αυτή η μορφική ανατροπή λειτουργεί μεταφορικά ως απελευθέρωση της γλωσσικής, σωματικής, θεατρικής, μουσικής κ.λπ. Επιθυμίας –κι αυτή με τη σειρά της μπορεί να λειτουργήσει ως ολιστική πολιτισμική απελευθέρωση- ο «αριστερός» μοντερνισμός θεωρεί το εποικοδόμημα αποφασιστικής σημασίας για τις ριζοσπαστικές ανατροπές στη βάση της κοινωνίας. Αν δεν αλλάξει ριζικά η νοοτροπία που δεσμεύει την Επιθυμία δεν αλλάζει η οικονομία, αυτό είναι το ουτοπικό του credo»... Βλ. περισσότερα στο Α. Μαραγκόπουλος: *Διαφθορείς, Εραστές, Παραβάτες, Για την ανα-θεώρηση της νεοελληνικής πεζογραφίας*, Ελληνικά Γράμματα 2005, σ. 23-25.

Στην πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα κυριαρχούν οι συμβολιστές ποιητές κι από αυτούς πάλι τρεις-τέσσερις σημαντικές φυσιογνωμίες: ο πρεσβύτερος Κωνσταντίν Ντιμίτριεβιτς Μπαλμόντ (1867-1942) και ο Βαλέρι Μπριούσοφ (1873-1924), ο νεότερος Αλεξάντερ Μπλοκ (1880-1921) και ο συνομήλικός του Αντρέι Μπέλι (κατά κόσμον Μπόρις Νικολάγεβιτς Μπουγκάγεφ – 1880-1934, ο αναγνώστης θα τους συναντήσει όλους εδώ πλην του Μπριούσοφ).

Ο Αλεξάντερ Μπλοκ σήμερα θεωρείται ο μεγαλύτερος μετά τον Πούσκιν λυρικός ποιητής της προεπαναστατικής Ρωσίας και ο χυμώδης παλλόμενος στίχος του τον προσεγγίζει στο ύφος του Ιρλανδού Ουίλιαμ Μπάτλερ Γέιτς. Το περίφημο ποίημά του *Οι Δώδεκα*⁴, αντλεί το θέμα του από την επανάσταση (γράφηκε μόλις δυο μήνες μετά) και τον φέρνει στο επίκεντρο των επαναστατών μοντερνιστών της εποχής. Η Άννα Αχμάτοβα, η Μαρίνα Τσβετάεβα, ο Μπόρις Πάστερνακ και ο Βλαντίμιρ Ναμπόκοφ όλοι του αφιέρωσαν ποιήματά τους τιμώντας τον ως τον κατεξοχήν δάσκαλό τους, ενώ ο Μαγιακόφσκι του αφιέρωσε μια νεκρολογία...⁵ Είχε παντρευτεί την κόρη του διάσημου φυσικού Μεντελέεφ.⁶

Ο Αντρέι Μπέλι ήταν γιος του κορυφαίου μαθηματικού Νικολάι Μπουγκάγεφ (που ίδρυσε τη Σχολή Μαθηματικών στη Μόσχα)⁷ και σήμερα είναι περισσότερο γνωστός για το ογκώδες και προκλητικό του μυθιστόρημα *Πετρούπολη* (1913) – το οποίο ο Βλαντίμιρ Ναμπόκοφ το κατέταξε στα τέσσερα σπουδαιότερα μυθιστορήματα του εικοστού αιώνα. Στα προεπαναστατικά χρόνια αποδείχτηκε υπερδραστήριος τόσο στη λογοτεχνία όσο και στη φιλοσοφία: ενώ συγκαταλέγεται στους ιδρυτές του κινήματος του ρώσικου συμβολισμού υπήρξε επίσης από τους ιδρυτές της Ρωσικής σχολής του νεοκαντιανισμού και η επιστημονική έρευνα των πιθανοτήτων και της εντροπίας συγκαταλεγόταν στις προσφιλείς του ενασχολήσεις. Τα διαφορετικά ενδιαφέροντά του τον καθιστούν χαρακτηριστικό δείγμα πολυπράγμονα διανοούμενου της εποχής.

Ο Κωνσταντίν Μπαλμόντ θεωρείται ο ρώσος Πόου. Ποιητής, μεταφραστής (του Πόου μεταξύ των άλλων) και δοκιμιογράφος, ανέπτυξε ένα ποιητικό έργο με έντονο το στοιχείο του ταξιδιού, εμπειρία που άντλησε από τις περιοδείες του ανά τον κόσμο στο διάστημα της αυτοεξορίας του (1905-1913), καθώς και ανεπτυγμένο το μουσικό αισθητήριο στον στίχο του.⁸

Οι Ακμειστές

Μέσα από τον συμβολισμό ξεπήδησαν ως φυσιολογική του συνέχεια οι νεότεροι μετασυμβολιστές, οι επονομαζόμενοι *ακμειστές* (από την ελληνική λέξη «ακμή»). Ήταν ένας μικρός κύκλος ποιητών στην Πετρούπολη (που συνωστίζονταν γύρω από το περιοδικό *Απόλλων*)

⁴ Η περίφημη κατακλείδα του επικού / ρεαλιστικού αυτού ποιήματος δοσμένη από τον Γιάννη Ρίτσο (εκδ. Κέδρος 1974): *Πίσω – ο πεννασμένος σκύλος, / Μπρος – μ' αιμάτινη παντιέρα / Άφαντος πίσω απ' το χιόνι / Κι ούτε σφαίρα τον λαβώνει, / Πάνω από την καταγίδα, μ' ένα βήμα πουπουλένιο, / Σ' ένα σπίθισμα νιφάδων μαργαριταρένιο, / Με στεφάνι από άσπρα ρόδα, σιωπηλός, / Πάει μπροστά – ο Ιησούς Χριστός.* Το ποίημα αποτελεί απτή απόδειξη των όσων υποστηρίζονται εδώ για το μίγμα μεταφυσικής και κοινωτισμού που διαπνέει το έργο των «δαιμονισμένων» ρώσων διανοουμένων της εποχής.

⁵ Ο Μπλοκ πέθανε στον λιμό του 1921. Για τη νεκρολογία βλ. *Μαγιακόφσκι*, ό.π., σ. 166-168.

⁶ Στο παρόν μυθιστόρημα καταγράφονται – σε μορφή υποσημειώσεων– επαναλαμβανόμενες ειρωνικές παραπομπές στο έργο του επιστήμονα. Αυτές επιζητούν να σχολιάσουν το πολυπράγμον πνεύμα της εποχής που διέτρεχε με άνεση όλη την διαδρομή από τη φιλοσοφία και την ποίηση έως τα μαθηματικά και τη φυσική.

⁷ Βλ. στο μυθιστόρημα τις σχετικές σελίδες στο κεφ. Ι.

οι οποίοι ενδιαφέρονταν να δώσουν στη ρωσική ποίηση ζωντάνια, ένταση, καθαρότητα, με σχεδόν νεοκλασικά χαρακτηριστικά. Οι πιο σημαντικοί από αυτούς ήταν η Άννα Αχμάτοβα (1889-1966) και ο Όσιπ Μάντελσταμ (1891-1938).

Η Αχμάτοβα μαζί με τον άντρα της, τον ποιητή Νικολάι Γκουμιλιόφ (χώρισαν το 1918), είχε πρωτοστατήσει στην ιστορία του ακμεισμού, διαμορφώνοντας όμως ένα προσωπικό ύφος με ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά και κεντρικό της θέμα τον απελπισμένο τραγικό έρωτα. Οι συλλογές ποιημάτων που εξέδωσε λίγο πριν την Επανάσταση (*Το Βράδυ*, 1912 και οι *Χάντρες*, 1914) την έκαναν από τότε διάσημη και σεβαστή στη Ρωσία. Τη χρονιά που πεθαίνει ο Χλέμπνικοφ (1922) εκείνη εκδίδει τη συλλογή *Anno domini MCMXXI* με πατριωτικό περιεχόμενο – εφόσον ένα χρόνο πριν οι αρχές έχουν εκτελέσει τον πρώην άντρα της Γκουμιλιόφ με την κατηγορία της αντεπαναστατικής συνομοσίας... Έκτοτε και μέχρι τον θάνατο του Στάλιν (1953) αντιμετώπιζε διαρκείς πιέσεις από το σοβιετικό κράτος να συμμορφωθεί με τις αισθητικές επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Προτίμησε τη δημιουργική σιωπή.

Ο Όσιπ Εμίλιεβιτς Μάντελσταμ είχε γεννηθεί στη Βαρσοβία. Φίλος και συνεργάτης της Αχμάτοβα στην κίνηση των ακμειστών εξέδωσε τη σημαντική του συλλογή *Πέτρα* στα 1913. Ο Μάντελσταμ εξαφανίστηκε μυστηριωδώς την 1η Μαΐου 1938, και στη συνέχεια δηλώθηκε επισήμως, από τις κρατικές υπηρεσίες ασφαλείας, νεκρός στις 27 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς. Πέθανε υπό αδιευκρίνιστες συνθήκες σε στρατόπεδο γκουλάγκ. Το αυτοβιογραφικό του πεζογράφημα *Ο Θόρυβος του Χρόνου*, που εκδόθηκε στα 1923, παραμένει ένα από τα αριστουργήματα εκείνης της ταραγμένης εποχής.

Μια τάση των ακμειστών, ο *αδαμισμός*, η επιστροφή δηλαδή στις αρχέτυπες μορφές (με την έννοια της απόρριψης της παλαιάς παράδοσης – κατεξοχήν κήρυκας της ήταν ο Γκουμιλιόφ) τους προσέγγιζε στις ιδέες των κυβοφουτουριστών που θα αναφέρουμε παρακάτω. Το τονίζουμε αυτό για να υπογραμμίσουμε ότι καμμία ομάδα δεν έμενε ανεπηρέαστη από την άλλη εφόσον όλες δούλευαν παράλληλα μέσα στο γενικό κλίμα πυρετώδους δημιουργίας. Κάνουμε λόγο για μια εποχή που η ποίηση γραφόταν στους δρόμους και διαβαζόταν σε μαζικές συγκεντρώσεις, σε θέατρα, πανεπιστήμια και καφενεία.

Πάστερνακ και Τσβετάγεβα

Στην περιφέρεια του κύκλου των ακμειστών κινούνται δύο άλλες πολύ ιδιαίτερες φωνές: ο Μπόρις Λεονίντοβιτς Πάστερνακ (1890-1960) και η Μαρίνα Τσβετάγεβα (1892-1941). Ο πρώτος είναι σήμερα περισσότερο γνωστός από το πολυδιαβασμένο μυθιστόρημά του *Δόκτωρ Ζιβάγκο* (1957). Ωστόσο κι αυτό δεν υπήρξε παρά το αποσπασματικό «μυθιστόρημα ενός ποιητή». Ενός λυρικού ποιητή και μεταφραστή που γεννήθηκε στη Μόσχα και, στο ανθρωπιστικό πνεύμα εκείνης της εποχής, σπούδασε νομικά, μουσική σύνθεση και φιλοσοφία. Επί Στάλιν περιορίστηκε

⁸ Για τους συμβολιστές βλ. περισσότερα στο *Μαγικόφσκι*, ό.π., σ. 168-171. Για τον Μπαλμόντ επιπλέον τις σ. 77-79 και 85.

στον ρόλο του επίσημου μεταφραστή του Σέξπιρ, του Βερλέν και του Γκέτε στα ρωσικά. Δυο χρόνια πριν πεθάνει του απονεμήθηκε το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας αλλά (συμπιεσμένος από το καθεστώς υποχρεώθηκε να το αρνηθεί.

Η Μαρίνα Τσβετάγεβα είναι από τις πλέον τραγικές μορφές που ανέδειξε η εποχή. Ο πατέρας της είχε ιδρύσει το Μουσείο Καλών Τεχνών στη Μόσχα και η μητέρα της ήταν επιφανής πιανίστρια. Η προεπαναστατική ποίησή της είχε θέμα τη γυναικεία σεξουαλικότητα, τους ρόλους των γυναικών κ.λπ. (την αναφέρει και η Σιμόν ντε Μποβουάρ στο *Δεύτερο Φύλο*). Στα ποιήματά της χρησιμοποίησε ηρωίδες από τη Βίβλο και την κλασική μυθολογία, καθώς και από τη ρωσική παράδοση και την ιστορία. Όμως ο εμφύλιος του '17-'19 την έφερε σε πολύ δεινή θέση εφόσον ο άντρας της είχε ταχθεί ως αξιωματικός με το μέρος των Λευκών. Σημαντικά ποιήματά της αυτής της περιόδου έχουν τη μορφή ημερολογίου: ξεκινάνε την ημέρα της απαγωγής του Τσάρου Νικολάου Β' (Μάρτιος 1917) και καταλήγουν στα τέλη του 1920 με την ήττα των Λευκών. Στον λιμό του εμφυλίου βρέθηκε σε απελπιστική κατάσταση και έχασε τη μια της κόρη. Η συλλογή *Αποχωρισμός*, που έβγαλε στα 1922, εντυπωσίασε τόσο τον Αντρέι Μπέλι που έγραψε κι αυτός μια συλλογή στο δικό της ύφος. Την ίδια εκείνη χρονιά αυτοεξορίζεται με την οικογένειά της πρώτα στο Βερολίνο κι ύστερα στην Πράγα. Το 1925 εγκαθίσταται στο Παρίσι των Ρώσων εμιγκρέ. Αλλά η εκεί ρωσική κοινότητα (από την οποία εξαρτιόταν για την επιβίωσή της επειδή έγραφε στην τοπική ρωσική εφημερίδα) την περιθωριοποιεί όταν γίνεται γνωστό ότι ο άντρας της ασκεί φιλοσοβιετική κατασκοπεία. Επιστρέφει το 1938 στη Ρωσία. Αλλά την επόμενη χρονιά ο άντρας της εκτελείται και η κόρη της στέλνεται σε στρατόπεδο καταναγκαστικών έργων. Λίγο μετά την εισβολή των Γερμανών στην ΕΣΣΔ, το 1941, η Τσβετάγεβα, σε πλήρη απόγνωση και απομονωμένη από τη σοβιετική διανοήση, αυτοκτονεί.

Η μοντερνιστική κραυγή: I. Πριν το Χαστούκι

Η δεύτερη δεκαετία του ρωσικού εικοστού αιώνα, η δεκαετία που οδήγησε στον Κόκκινο Οκτώβρη, ανατρέπει ριζικά τις παραδοσιακές μορφές σε όλες τις τέχνες. Η ανατροπή αυτή αρδεύεται από δύο μεγάλες πηγές φαινομενικά αντικρουόμενες: τη μοντερνιστική Δύση (ανάπτυξη της βιομηχανίας στα προεόρτια του πολέμου, αποθέωση της μηχανής, άνθιση στις εφαρμοσμένες τέχνες: διακόσμηση, φωτογραφία, αφίσα κ.λπ., μεταϊμπρεσιονισμός, γαλλικός κυβισμός, ιταλικός φουτουρισμός κ.λπ.) και την παγανιστική, λαϊκή, αγροτική ρωσική παράδοση που συμπυκνώνεται αφενός στη λαϊκή μουσική, τα τραγούδια και τους μύθους και αφετέρου στην ισχυρή παράδοση του lubok (λαϊκή ζωγραφική εικόνων, ξυλογραφία, λιθογραφημένα λαϊκά έντυπα)⁹.

⁹ Για την ισχυρή επίδραση του lubok στη ρωσική πρωτοπορία βλ. την εξαιρετική έκδοση / κατάλογο που συνόδευσε την έκθεση «Όταν ο Σαγκάλ έμαθε να πετάει, Από την εικόνα στην πρωτοπορία», στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Θεσσαλονίκη) σε συνεργασία με το Κρατικό Μουσείο Εικόνων στη Φραγκφούρτη, Φραγκφούρτη 2003.

Οι ρώσοι μοντερνιστές μέχρι το 1912 δεν έχουν ούτε οι ίδιοι σαφή εικόνα του τι αντιπροσωπεύουν και προς τα που κατευθύνονται. Ένα σοβαρό κομμάτι τους έχει άλλωστε θητεύσει στον συμβολισμό: ο Χλέμπνικοφ ξεκίνησε ως νεοσυμβολιστής γύρω στα 1909 μαζί με τον ζωγράφο Μάλεβιτς. Είναι η εποχή που θα αλλάξει το όνομά του από Βίκτορ σε Βελμίρ (Κοσμοκράτορας) και θα αυτοαποκληθεί: «Πρόεδρος της Υδρογείου». Αλλά και ο Μαγιακόφσκι κάτι κρατάει από τη συμβολιστική παράδοση: την «ποιητική σκάλα»¹⁰ του Αντρέι Μπέλι, την καθαρότητα από τον στίχο του Σεβεριάνιν (που είναι η φυσική συνέχεια του Μπαλμόντ)¹¹ κι οπωσδήποτε ζωγραφίζει κι αυτός, όπως όλοι οι πρωτοπόροι εικαστικοί της εποχής του, εμπνεόμενος από τα «λιούμποκ»¹². Αυτοί οι δύο μαζί με τους εικαστικούς ποιητές Δαβίδ Μπουρλιούκ (1882-1967 – και τα νεότερα αδέρφια του Βλαδίμηρο, 1886-1917, και Νικολάι, 1890-1920), Βασίλι Καμένσκι (1884-1961),¹³ Αλεξέι Κρουτσόνιχ (1886-1968) και τον ποιητή Βενέδικτο Λίφσιτς (1886-1938) μεταξύ των ετών 1908-1910 διαμορφώνουν την ομάδα καλλιτεχνών «Υλαία» (από την αρχαία ελληνική λέξη «Υλη»: ξυλεία, δάσος). Ο Μπουρλιούκ είναι ο ιδρυτής, ο πατριάρχης, ο Μαρινέτι της ομάδας. Ο Χλέμπνικοφ είναι ο οραματιστής, το μεσσιανικό πνεύμα. Ο Μαγιακόφσκι, έφηβος εκείνη την εποχή, θα γίνει η επαναστατική εμπροσθοφυλακή αυτού του δυναμικού κύκλου.

Η μοντερνιστική κραυγή: II. Από τους «Εγώ» στους «Κυβοφουτουριστές»

Την ίδια εποχή με την «Υλαία» δραστηριοποιείται μια άλλη ριζοσπαστική ομάδα, οι λεγόμενοι «Εγωφουτουριστές» (sic) με επικεφαλής τους Ίγκορ Σεβεριάνιν (ψευδώνυμο του Ίγκορ Λοτάρεφ – 1887-1941) και Ιβάν Βασίλιεβιτς Ιγκνάτιεφ (1892-1914). Αυτοί οι δύο πρώτοι, ήδη από το 1911, οικειοποιούνται τον ιταλικό όρο *φουτουρισμό* στη ρωσική τέχνη· αλλά δίχως τη σοβαρότητα με την οποία ενσωμάτωσαν τον όρο στη δική τους θεώρηση οι μεταγένηστεροι φουτουριστές, αυτοί, όπως θα δούμε, που προήλθαν από την «Υλαία». Τον επιφανειακό ριζοσπαστισμό των εγωφουτουριστών καυτηριάζει με εξαιρετικό χιούμορ ο Νόρι.¹⁴ Ο Σεβεριάνιν ήταν ωστόσο ενδιαφέρων ποιητής¹⁵ που τον αντιμετώπιζε ανταγωνιστικά ο κατά έξι χρόνια νεότερός του Μαγιακόφσκι. Τα πιο σημαντικά όμως για τη δημιουργική του στάση ο αναγνώστης θα τα διαβάσει στο παρόν μυθιστόρημα. Ο Ιγκνάτιεφ (ψευδώνυμο του Καζάνσκι) ήταν όπως όλοι τότε, λίγο απ' όλα: κριτικός, ποιητής, περφόρμερ και εκδότης. Διαδέχτηκε τον Σεβεριάνιν όταν το άστρο εκείνου ξέφτισε, ονόμασε τον εαυτό του «πρόεδρο του Αρείου Πάγου» και αποτελεί δείγμα

¹⁰ «Ποιητική σκάλα»: η κλιμακωτή διάταξη των στίχων μέσα στο ποίημα που αποδίδει τον εσωτερικό του ρυθμό και καθοδηγεί την απαγγελία του. Μ' αυτόν τον τρόπο οι εικόνες δεν συμπίεζονται μεταξύ τους, δημιουργούνται ελεγχόμενα κενά αναπνοής, δίνεται έμφαση όπου ακριβώς χρειάζεται κ.λπ.

¹¹ Βλ. Μαγιακόφσκι, ό.π. σ. 168-173.

¹² Βλ. σχετικά στο ό.π. Όταν ο Σαγκάλ έμαθε να πετάει, το άρθρο της Nadeja Minjajlo, «Το lubok σήμερα»: αναζητήσεις «συλλογικού χαρακτήρα».

¹³ Υπήρξε ένας από τους πρώτους ρώσους αεροπόρους –βλ. και εδώ, το τέλος του κεφ. IV. αλλά και στο Μαγιακόφσκι, ό.π. σ. 75-76.

¹⁴ Βλ. εδώ όλο το κεφ. IV. αλλά πρβλ.: Μαγιακόφσκι, ό.π., σ. 170-172.

¹⁵ Διαβάζουμε για τον Σεβεριάνιν στον Μαγιακόφσκι (ό.π. σ. 49): «Ήταν ένας καταπληκτικός δεξιότηχης του στίχου, της επιφάνειας του στίχου. Στα χέρια του η ρωσική ποιητική γλώσσα έκανε αληθινά εκφραστικά θαύματα με τους πιο φίνους νεολογισμούς...».

μιας διανόησης που εξεγέρθηκε χωρίς αιτία σπαταλώντας την ενεργητικότητά της: είχε έμμονη ιδέα με την αυτοκτονία και την επομένη του γάμου του, στη διάρκεια μιας κρίσης επιληψίας, αυτοκτόνησε...

Η παρακμή των εγωφουτουριστών τοποθετείται γύρω στο 1913. Είναι η εποχή που οι «Υλαίου» θα προχωρήσουν σε μια πιο συνειδητή χρήση των μορφικών αναζητήσεων του φουτουρισμού και του κυβισμού και πλέον θα αποκαλούνται «Κυβοφουτουριστές» με οργανωτική ψυχή πάντα, «μάνατζερ» θα λέγαμε σήμερα, τον Δαβίδ Μπουρλιούκ. Αυτός είχε σπουδάσει εικαστικές τέχνες στο Καζάν και στην Οδησό (1898-99), στο Μόναχο (1902-03) και στο Παρίσι (1904) πριν συναντηθεί με τον κατά έντεκα χρόνια νεότερό του Μαγιακόφσκι στη Σχολή Καλών Τεχνών στη Μόσχα (1911-14). Διέθετε επομένως μια πιο ανοιχτή ματιά στα πράγματα. Συνδύαζε όπως οι πιο ανήσυχοι διανοούμενοι της εποχής του την εικαστική τέχνη με την ποίηση και τη φιλοσοφία. Πάνω απ' όλα όμως ήταν ένας εξαιρετικός περφόρμερ – γι' αυτό και αναδείχθηκε ηγέτης των κυβοφουτουριστών.¹⁶

Η μοντερνιστική κραυγή: III. Από το *Χαστούκι* και εντεύθεν

Πρώτη δουλειά των κυβοφουτουριστών ήταν να ξεκαθαρίσουν τη σχέση τους με το παρελθόν: κιόλας τον Δεκέμβρη του 1912, οι Μπουρλιούκ, Κρουτσόνιχ, Μαγιακόφσκι και Χλέμπνικοφ υπογράφουν μια μπροσούρα (στον απόηχο του Μανιφέστου του Φουτουρισμού και των αντίστοιχων εκθέσεων που εκείνη την εποχή διοργανώνονται στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες)¹⁷ με τίτλο *Χαστούκι στο κοινωνικό γούστο*¹⁸. Σ' αυτό το περίφημο μανιφέστο γράφεται μεταξύ των άλλων το θρυλικό σύνθημα (στο παρόν μυθιστόρημα θα επαναληφθεί είκοσι φορές με φανερά ειρωνική διάθεση): «Πούσκιν, Ντοστογιέφσκι, Τολστόι κλπ. έξω από το Ατιμόπλοιο της εποχής μας». Και παρακάτω, αφού «ξεκαθαρίζονται» οι λογαριασμοί με τους σύγχρονους συμβολιστές Μπαλμόντ και Μπριούσοφ (κάπως εύκολα είναι αλήθεια) η επίθεση στο παρελθόν του «ρωσικού ρεαλισμού» προσωποποιείται πολύ συγκεκριμένα: «Ξεπλύνετε τα χέρια σας, αν αγγίξανε το βρόμικο ρύγχος των βιβλίων που έγραψαν τόσοι και τόσοι Λεονίντ Αντρέγιεφ...»¹⁹!

Ο ρωσικός μοντερνισμός –και μάλιστα στην αριστερή του προοπτική– έχει την πραγματική του αφετηρία σ' αυτή τη χρονιά και σ' αυτό το μανιφέστο, το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια κραυγή για περισσότερη «ελευθερία κινήσεων» εν αναμονή του μεσσιανικού Νέου. Δεν είναι τυχαίο που στην πρωτοκαθεδρία των δρώμενων της εποχής βρίσκεται η ποίηση κι όχι ο πεζός

¹⁶ Στην εικαστική του δουλειά με την οποία έγινε στη συνέχεια διεθνώς γνωστός (πέθανε στο Λόγκ Άιλαντ, στη Νέα Υόρκη) συνδυάζει κάποιο δυναμισμό, που κληρονόμησε από τον φουτουρισμό, με τη ρωσική παράδοση: είναι ένας νεοπριμιτίφ, ένα είδος Σαγκάλ, πολύ λιγότερο όμως τολμηρός και πολύ λιγότερο πρωτότυπος στην απόδοση των θεμάτων του από τον σχεδόν συνομιλικό του ρωσοεβραίο καλλιτέχνη.

¹⁷ Το *Μανιφέστο* του Μαρινέτι παρουσιάστηκε στην εφημερίδα *Φιγκαρό*, στην πρώτη σελίδα, στις 20 Φεβρουαρίου του 1909. Η πρώτη μεγάλη έκθεση φουτουριστών έγινε στο Μιλάνο τον Απρίλιο του 1911. Τον Φεβρουάριο έγινε άλλη έκθεση στο Παρίσι και στη συνέχεια οργανώθηκαν εκθέσεις στην Αγγλία, Γερμανία, Ολλανδία κ.λπ. Το γεγονός είχε αποκτήσει μεγάλη δημοσιότητα μέσα από τον διεθνή τύπο ανά τον κόσμο.

¹⁸ Για την ιστορία του πράγματος παραθέτουμε τον πρωτότυπο τίτλο αυτού του κειμένου: *Poshchochina obshchestvennomu vkusu*.

¹⁹ Βλ. και εδώ κεφ. XIII και XIV.

λόγος (εξαίρεση η *Πετρούπολη* του Μπέλι – αλλά κι αυτή είναι «κραυγή»), κι ακόμα η άμεση, δραστική, καλλιτεχνική εφαρμογή (θέατρο δρόμου, περφόρμανς, αφίσα), το συλλογικό έργο, το μανιφέστο.

Οι εξεγερμένοι διανοούμενοι που οικειοποιούνται την ταμπέλα του φουτουρισμού ουσιαστικά αναζητούν τη *διαφορετική ρητορεία* για τη διαχείριση μιας πραγματικότητας που, στη Ρωσία της εποχής, προχωράει με άλματα.²⁰ μέσα στο 1913 οι Μαγιακόφσκι, Μπουρλιούκ και Καμένσκι θα γυρίσουν πολλές περιοχές της Ρωσίας (από το Χάρκοβο ως την Κριμαία και την Οδησσό, από το Κίεβο και το Μινσκ ως το Καζάν κι ύστερα στην Τιφλίδα και στο Μπακού) προπαγανδίζοντας σε μεγάλες ανοιχτές συναθροίσεις τις νέες ιδέες του κυβοφουτουρισμού με τη μορφή ποιητικών / εικαστικών δρώμενων.

Από την ιταλική «πρόκληση» στη ρωσική «στάση»

Το 1914 έρχεται στη Ρωσία ο Μαρινέττι. Ο Χλέμπνικοφ μοιράζει φυλλάδια εναντίον του έξω από την αίθουσα που ο Ιταλός δίνει την πρώτη του διάλεξη. Ο Μαγιακόφσκι στέκεται πιο μετριοπαθής. Σε όλους όμως υπάρχει η συνείδηση ότι ανάμεσα στους ιταλούς φουτουριστές και στους Ρώσους τα κοινά σημεία (η απάρνηση της παράδοσης, η μηχανή, η βιομηχανία, η ταχύτητα, ο χρόνος, η αρχή του δυναμισμού, η ανάδειξη της μητρόπολης) διαβάζονται υπό άλλη οπτική. Οι Ιταλοί τα αποθεώνουν και περιορίζονται στην όσο το δυνατόν πιο πειστική ή έστω, «επιθετική» αναπαραγωγή τους. Αντίθετα οι Ρώσοι τα διαβάζουν, θα λέγαμε σήμερα, πιο «πολιτικά».²¹ Μπορούμε εύκολα να υποψιαστούμε κάποιες διαφορές με ένα πρόχειρο παράδειγμα: στο ιταλικό μανιφέστο η προτεινόμενη «νέα ομορφιά», που είναι ένα «αγωνιστικό αυτοκίνητο που ορμάει μπροστά σαν πυρίτιδα που εκπυρσοκροτεί...» δηλώνεται ότι είναι «πιο όμορφη από τη Νίκη της Σαμοθράκης...».²² Στο ρωσικό μανιφέστο, το *Χαστούκι*, αφού προταθούν νέες τεχνικές σε σχέση με την ποιητική γλώσσα, η πρόκληση για την καινούργια ομορφιά διατυπώνεται πιο σεμνά και με περίσκεψη ως προς το μέλλον: «Κι αν, για την ώρα, έχουν απομείνει και στους δικούς μας στίχους σκουριές του δικού σας «ορθού λόγου» και «καλού γούστου», σίγουρα πάνω εκεί σπαρταράει το πρώτο Ξημέρωμα της Ερχόμενης Καινούργιας Ομορφιάς του Αυτοδύναμου Λόγου».²³

Οπωσδήποτε τα κοινά χαρακτηριστικά υπάρχουν: πέρα από τις μηχανές και την ταχύτητα και τον χρόνο, η ρήξη με το παρελθόν αφορά και στους δύο στην *θεμελιώδη αποδόμηση της αληθοφανούς*

²⁰ Βλ. την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής στο *Μαγιακόφσκι*, ό.π., σ. 46-60. Ως προς την άποψη για την «κραυγή» πρβλ. και το παρακάτω κείμενο του Μαγιακόφσκι που δημοσιεύτηκε στο τελευταίο τεύχος του *ΛΕΦ*, του περιοδικού των φουτουριστών, στα 1923: «Φουτουριστές! Η προσφορά σας στην τέχνη είναι μεγάλη, μη θελήσετε όμως να ζήσετε με τους τόκους της χτεσινής επαναστατικότητας. Με το έργο σας τώρα δείξτε ότι η έκρηξή σας δεν είναι κραυγή απόγνωσης μιας καταπιεσμένης διανόησης, αλλά αγώνας, δουλειά πλάτη με πλάτη μ' όλους εκείνους που πασχίζουν για τον θρίαμβο της Κομμούνας» (η υπογράμμιση δική μας).

²¹ Κι εκεί βρίσκεται άλλωστε κι η αιτία των μεταξυ τους διχογνωμιών: αυτή εξηγείται πολύ καλά τόσο στο παρόν μυθιστόρημα όσο και στον *Μαγιακόφσκι*, ό.π., σ. 180-202.

²² Το πλήρες *Μανιφέστο* στο *Theories of Modern Art, A Source book by Artists and Critics*, επιμ.: Herschell B. Chipp, εκδ. University of California Press, Berkeley 1968, σ. 284-288.

²³ Βλ. *Μαγιακόφσκι*, ό.π., σ. 54-55.

εικόνας και του λόγου. Σ' αυτό όμως το σημείο, που είναι το πιο νεωτερικό στοιχείο στους φουτουριστές, οι Ρώσοι προχώρησαν πολύ μπροστά. Οι Ιταλοί έσβησαν σαν πυροτέχνημα μαζί με τον Πρώτο Παγκόσμιο – καταχωρήθηκαν σαν μια ακόμα «σχολή», ένας ακόμα «-ισμός» στην Ιστορία του Μοντερνισμού. Αντίθετα η Ρωσική Πρωτοπορία που βγήκε μέσα από όλο αυτό το καμίνι, δεν έγινε ποτέ σχολή· μέσα από το ετερόκλητο έμψυχο υλικό και το δημιουργικό της έργο, συμπίκνωσε μια αυθεντική ποιητική και οντολογική «στάση»: καθόρισε διά παντός τις θεμελιώδεις μορφές μέσα από τις οποίες ο εικαστικός και λογοτεχνικός μοντερνισμός αποδόμησε το κληροδοτημένο παρελθόν σε όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, ακόμα και σήμερα, στον μεταμοντέρνο 21ο αιώνα.²⁴

Η αποδόμηση των μορφών: Το Zaum

Αυτό συνέβη πρώτα απ' όλα στο πεδίο αποδόμησης του αληθοφανούς λόγου. Εδώ οι φουτουριστές δεν ήταν μόνοι τους. Γύρω στα 1915 στη Μόσχα ιδρύεται ο περίφημος «Γλωσσολογικός Κύκλος» με ηγετική του φυσιογνωμία τον γλωσσολόγο Ρομάν Γιάκομπσον, και την άλλη χρονιά η «Εταιρία για τη Μελέτη της Ποιητικής Γλώσσας» (περισσότερο γνωστή ως «Oroyaz») με κυρίαρχη φυσιογνωμία τον επίσης γλωσσολόγο Βικτόρ Σκλόφσκι. Στις δημόσιες συζητήσεις που οργάνωναν εκείνη την εποχή αυτές οι δύο ομάδες –των «φορμαλιστών», όπως αποκλήθηκαν στην αρχή ειρωνικά και καθιερώθηκαν με αυτό το όνομα– συμμετείχαν και οι φουτουριστές. Αυτοί οι γλωσσολόγοι είναι οι πρώτοι που θα υπογραμμίσουν στη λογοτεχνία τη σημασία του αισθητικού πεδίου έναντι του επικοινωνιακού. Οι πρώτοι που θα αναλύσουν την ουσία της *λογοτεχνικότητας*, οι πρώτοι που θα τονίσουν ότι αν αξίζει για κάτι η λογοτεχνία δεν είναι για την ικανότητά της να απεικονίζει την πραγματικότητα αλλά αντίθετα, για την ικανότητά της να την αποδιοργανώνει, προσφέροντας ανοίκειες μορφές σύλληψης του κόσμου, που υποσκάπτουν συστηματικά τους κυρίαρχους πολιτισμικούς και κοινωνικούς κώδικες μέσα από τους οποίους τον κατανοούμε.

Σ' αυτό το πλαίσιο διασταυρώνονται με τους συναδέλφους τους κυβοφουτουριστές ποιητές που υποστηρίζουν την ανεξαρτησία από τους μορφικούς κώδικες του παρελθόντος (αυτοί που πετάγονται από το ατμόπλοιο του Μοντερνισμού...) καθώς και τη δημιουργία ενός *αυτοδύναμου ποιητικού λόγου* που δεν έχει ανάγκη το σημαινόμενο, τις αναφορές του, προκειμένου να λειτουργήσει. Όπως το διατυπώνει ο Χλέμπνικοφ μαζί με τον Κρουτσόνιχ σ' ένα άλλο μανιφέστο της εποχής: «ελεύθερα να ζυμώνονται οι σλαβικές λέξεις, αυτή η πρώτη και κύρια δική μας θέση

²⁴ Η ουσιαστική διαφορά που διαχωρίζει τους δύο φουτουρισμούς δεν είναι στο μορφικό επίπεδο. Απορρέει κυρίως από την ίδια την ανάγκη που επέβαλε σε όλους τους Ρώσους καλλιτέχνες και διανοούμενους η επαναστατική συγκυρία: αφενός δεν μπορούσαν να αγνοήσουν τη ρωσική παράδοση, την απέραντη και πολυπολιτισμική ρωσική ταυτότητα: εκείνη που ήταν πλέον φανερό ότι δεν αντιπροσώπευε η εισαγόμενη από την Ευρώπη ακαδημαϊκή τέχνη των ευγενών (και των αστών που τους μιμούνταν). Αφετέρου αυτή τους η ανάγκη συνδεόταν με μια δεύτερη: την εφαρμογή των καλλιτεχνικών τους τολμημάτων στην επαναστατημένη ζωή, πράγμα που είχε σαν συνέπεια την πρωτοφανή αναζωογόνηση των εφαρμοσμένων τεχνών, της διακόσμησης, της προπαγανδιστικής αφίσας, της φωτογραφίας, της σκηνογραφίας, της μόδας κ.λπ. κ.λπ.

πάνω στη λέξη. Λόγος αυτοδύναμος πέρα από τις ανάγκες της καθημερινότητας και πέρα από τα διάφορα ωφελήματα στη ζωή».²⁵

Κάπως έτσι δημιουργείται το περίφημο «Zaum», το αρχέτυπο όλων των μορφικών παραβάσεων στη σύγχρονη λογοτεχνία, η τζοϊστικού τύπου παράβαση πριν από το *Finnegans Wake*.

Ο Αλεξέι Κρουτσόνιχ γνωρίζεται στα 1908 με τον Μπουρλιούκ και τον Χλέμπνικοφ. Στη ζωγραφική του ξεκίνησε συνδυάζοντας τον κυβισμό, που τότε ήταν η πρόκληση της μόδας, με τη λαϊκή τέχνη ενώ το ποιητικό του ντεμπούτο σημειώνεται στο –εικονογραφημένο με λιθογραφίες της Γκοντσάροβα και του Λαριόνοφ– *Παιχνίδι στην Κόλαση* που έγραψε μαζί με τον Χλέμπνικοφ στα 1912-13. Ο Κρουτσόνιχ αναζητά εκείνη την εποχή στην ποίηση ό,τι ο Μάλεβιτς και ο Καντίνσκι στις εικαστικές τέχνες: την απόλυτη, έξω από αληθοφανείς αναφορές, αφαίρεση στον λόγο.

Στα βιβλία, που ο ίδιος φροντίζει να τυπώνει, «κόβει» τις λέξεις, τις αφήνει μισές, τις συνδυάζει σε α-νόητους συνδυασμούς. Κεφαλαία στη μέση μιας λέξης, γράμματα ιστορημένα με το χέρι δίπλα σε τυπωμένα, διαφορετικές γραμματοσειρές, γράμματα τυπωμένα αντεστραμμένα διαμορφώνουν ένα τολμηρό ποιητικό σχέδιο (θα ήταν λάθος να οριστεί ως «συντακτικό») που οπωσδήποτε ξεπερνάει τον ιταλικό φουτουρισμό και προοιωνίζεται το Νταντά²⁶. Ένα σχέδιο που επιτρέπει στον ποιητή / περφόρμερ να αποσυμπλέκει πλήρως τη λέξη από το νόημά της εμμένοντας στην ηχητική και όχι στην επικοινωνιακή μαγεία του «έργου».

Χλέμπνικοφ: η ύστατη κραυγή

Ο Χλέμπνικοφ (που στα πανεπιστημιακά του χρόνια είχε εντυπώσει και στη γλωσσολογία) διασταυρώθηκε με το «Ζάουμ» του Κρουτσόνιχ μέσα και από τις δικές του εμμονές για την ανάδειξη της ρωσικής ταυτότητας, την κάθαρση από τις δυτικές επιρροές και την ανάδειξη του μυστικού σαμανικού στοιχείου που περιείχε η λαϊκή ρωσική παράδοση²⁷ (όλα αυτά όμως, όπως εξηγήθηκε, αποτελούσαν σε μεγάλο βαθμό εμμονές του μεγαλύτερου μέρους της τότε διάνοησης, θυμίζουμε εδώ και τον «αδαμισμό» των ακμειστών).

Οι ποιητικοί πειραματισμοί του Χλέμπνικοφ προς την κατεύθυνση μιας «μεταλογικής γλώσσας», προς τη δημιουργία ενός «καινούργιου λεκτικού σύμπαντος», αντιμετωπίστηκαν με σοβαρότητα

²⁵ Από το μανιφέστο *Η Λέξη σαν λέξη*, η μτφρ. στο *Μαγικόφσκι*, ό.π., σ. 55.

²⁶ Ο ντανταϊστής Raoul Hausmann πρώτος διατύπωσε τη θεωρία ότι ο Hugo Ball είχε πληροφορηθεί για τους πειραματισμούς του Χλέμπνικοφ από τον Βασίλι Καντίνσκι την εποχή που ο τελευταίος μαζί με τους άλλους έκανε περφόρμανς με τα Klang ποιήματά του στο περίφημο άντρο των ντανταϊστών στη Βιέννη, το «Καμπαρέ Βολτέρ» στα 1916. Αυτή παραμένει μια υπόθεση που δεν επαληθεύεται από το έργο του Καντίνσκι· ωστόσο όποιος αντιπαραβάλλει τα έργα των Κρουτσόνιχ και Χλέμπνικοφ με εκείνα των ντανταϊστών διακρίνει ομοιότητες. Δεν περιορίζονται μόνον στο γραφιστικό μέρος των έργων τους. Αφορούν και το όλο πνεύμα των περφόρμανς. Ωστόσο οι ρώσοι φουτουριστές, παρέμεναν ρώσοι, όπως έχει ήδη εξηγηθεί, κι αυτό σημαίνει πολλά ως προς τις διαφορές των δύο καλλιτεχνικών «στάσεων».

²⁷ Ως προς όλα αυτά ο αναγνώστης θα διαβάσει αρκετά στο μυθιστόρημα· πρβλ. π.χ.: «Σύμφωνα με τον Χλέμπνικοφ, οι Ρώσοι συγγραφείς Αρτσιμπάσεφ, Μερεζκόφσκι, Αντρέγιεφ, Κουπρίν, Ρέμιζοφ και Σολογκούμπ δείχνουν ότι στη ρωσική ζωή υπάρχει ο τρόμος, ενώ το λαϊκό τραγούδι δείχνει ότι στη ρωσική ζωή υπάρχει ομορφιά.» (κεφ. XIII, 14.). Ως προς τη χρήση του Ζάουμ από

από τους ποιητές και τους θεωρητικούς της εποχής: οι ποιητές (όπως ο Μαγιακόφσκι) κέρδιζαν σε ελευθερία· οι θεωρητικοί, όπως ο Σκλόφσκι, που ήταν ένθερμος υποστηρικτής των Ζάουμ, ή ο Γιάκομπσον, που γράφει τιμητικά για τον Χλέμπνικοφ στα άρθρα του, κέρδιζαν σε επιχειρήματα...

Ο Χλέμπνικοφ υπήρξε επίσης ο πιο προωθημένος διανοούμενος στην αποτύπωση του νεωτερικού χρόνου ύστερα από τον Αϊνστάιν²⁸: Το μυθιστόρημα του Νόρι αποδεικνύει ότι ανάμεσα σ' αυτόν και τους ιταλούς φουτουριστές (που υποτίθεται ότι αρδεύουν τη σκέψη τους από την θεωρία του Μπερξόν για τον χρόνο) υπάρχει απλώς το χάος: ο ρώσος μυστικός ονειρευόταν ένα φαντασιώδες σύστημα που θα του επέτρεπε, ούτε λίγο ούτε πολύ, να προβλέπει τα επερχόμενα γεγονότα! Φαντασίωσε μια συνθήκη του χρόνου εκτός ορίων και όρων. Την Επανάσταση μάλιστα την είδε ως επαλήθευση της θεωρίας για τον χρόνο που είχε διατυπώσει από το 1911!²⁹

Αυτό το βιβλίο εξετάζει με «κυβιστική» ματιά την προσωπικότητα αυτού του πρωτοπόρου Ρώσου: ένα πλήθος πληροφορίες διασταυρώνονται μεταξύ τους από διαφορετικές οπτικές γωνίες – υπογραμμίζοντας εν τέλει ότι εκείνος υπήρξε η ύστατη, η αυθεντική κραυγή του ρωσικού μοντερνισμού προς την κατεύθυνση της απελευθέρωσης των μορφών. Ο Μαγιακόφσκι, που αυτοκτόνησε μερικά χρόνια αργότερα (1930), δεν πέθανε ως μοντερνιστής αλλά ως απελπισμένος επαναστάτης.

«Η πολιτική μας στην τέχνη, κατά τη μεταβατική μας περίοδο, πρέπει και οφείλει να βοηθάει τις διάφορες καλλιτεχνικές ομάδες και τις σχολές που προήλθαν από την επανάσταση να συλλάβουν σωστά την ιστορική σημασία της εποχής. Αφού τους θέσουν το κατηγορικό ερώτημα: "υπέρ ή κατά της επανάστασης", οφείλουν να τους παραχωρήσουν ολοκληρωτική ελευθερία και τον αυτοκαθορισμό τους στον χώρο της τέχνης». Αυτά έγραφε στα 1924 ο Τρότσκι³⁰ και σίγουρα θα τα συνυπέγραφε ο κομμισάριος για θέματα πολιτισμού Ανατόλι Λουνατσάρσκι (που έβλεπε με ευνοϊκή ματιά τη δημιουργική έξαρση των φουτουριστών).

Είναι γνωστό όμως ότι τα πράγματα κάθε άλλο παρά εξελίχθηκαν έτσι. Ωστόσο το γεγονός παραμένει: το ρωσικό «ατμόπλοιο» του Μοντερνισμού με εξέχοντες επιβάτες τις φυσιογνωμίες που συνοπτικά περιγράψαμε έως εδώ, προφήτευσε, προώθησε και έδωσε τα πρότυπα σε όλες τις μορφές αποδόμησης του αληθοφανούς λόγου και της εικόνας που γνώρισε ο εικοστός αιώνας. Η συνέχεια στο μυθιστόρημα.

A.M.

τον Χλέμπνικοφ, η αντιπροσωπευτικότερη εφαρμογή του βρίσκεται στο ποίημά του «Zangezi», μια υποτιθέμενη συζήτηση μεταξύ των θεών.

²⁸ Βλ. εδώ κεφ. IX, 10 και XVII, 18.

²⁹ Βλ. εδώ το κεφ. IX.

³⁰ *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, «Εισαγωγή», ο γράφων μεταφράζει από γαλλική έκδοση αλλά πρβλ. και την παλιά ελλ. μτφρ. του Λ. Μιχαήλ, εκδ. Προμηθέας, Αθήνα 1966, σ. 21.

Συνοπτική Βιβλιογραφία

1. Μεταφράσεις έργων του Χλέμπνικοφ (στα αγγλικά).

Velimir Khlebnikov, *The King of Time: Poems, Fictions, Visions of the Future*, μτφρ.: Paul Schmidt, επιμ. Charlotte Douglas (Cambridge, Harvard University Press, 1985).

Collected Works of Velimir Khlebnikov, τόμος I, Αλληλογραφία και Θεωρία, μτφρ.: Paul Schmidt, επιμ. Charlotte Douglas (Cambridge, Harvard University Press, 1987).

Collected Works of Velimir Khlebnikov, τόμος II, Πεζά, Θεατρικά και Υπερσάγκες, μτφρ.: Paul Schmidt, επιμ. Ronald Vroon (Cambridge, Harvard University Press, 1989).

Velimir Khlebnikov, *Snake Train*, επιμ. Gary Kern, εισαγωγή Edward J. Brown, μτφρ.: Gary Kern, Richard Sheldon, Edward J. Brown, Neil Cornwell και Lily Feiler (Ann Arbor: Ardis, 1976).

Velimir Xlebnikov's Krysa: A Commentary. Stanford: Stanford Slavic Studies, 1988.

2. Ενδεικτική γενική βιβλιογραφία για τον φουτουρισμό στη Ρωσία:

Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History* (Berkeley, University of California Press, 1968, πρόκειται για το βιβλίο στο οποίο παραπέμπει σταθερά, ως έργο αναφοράς, ο Νόρι).

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, αγγλ. μτφρ.: *Concerning the Spiritual in Art* (New York: Dover, 1977, ελλ. μτφρ.: *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, εκδ. Νεφέλη).

Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928, μτφρ. και επιλογή κειμένων Anna Lawton και Herbert Eagle (Ithaca: Cornell University Press, 1988).

Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930* (Princeton: Princeton University Press, 1984).

Susan P. Compton, *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-16*, (London: The British Library, 1978).