



L. MANTAS

17
3155



IZTOPHA
THE POSITIVE
ADJECTIVES

B^o



17



ΓΡΑΜΜΑΤΑ · ΕΠΙΣΤΗΜΑΙ · ΤΕΧΝΑΙ

ΑΡ. 17

ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ



ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΟΙΚΟΝΟΜΟΙ · ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΑΡΙΣΤΕΣ, & Ε

ΣΤΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΠΑΙΔΑΓΟΓΙΚΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ

Γεν. αριθ.

6089

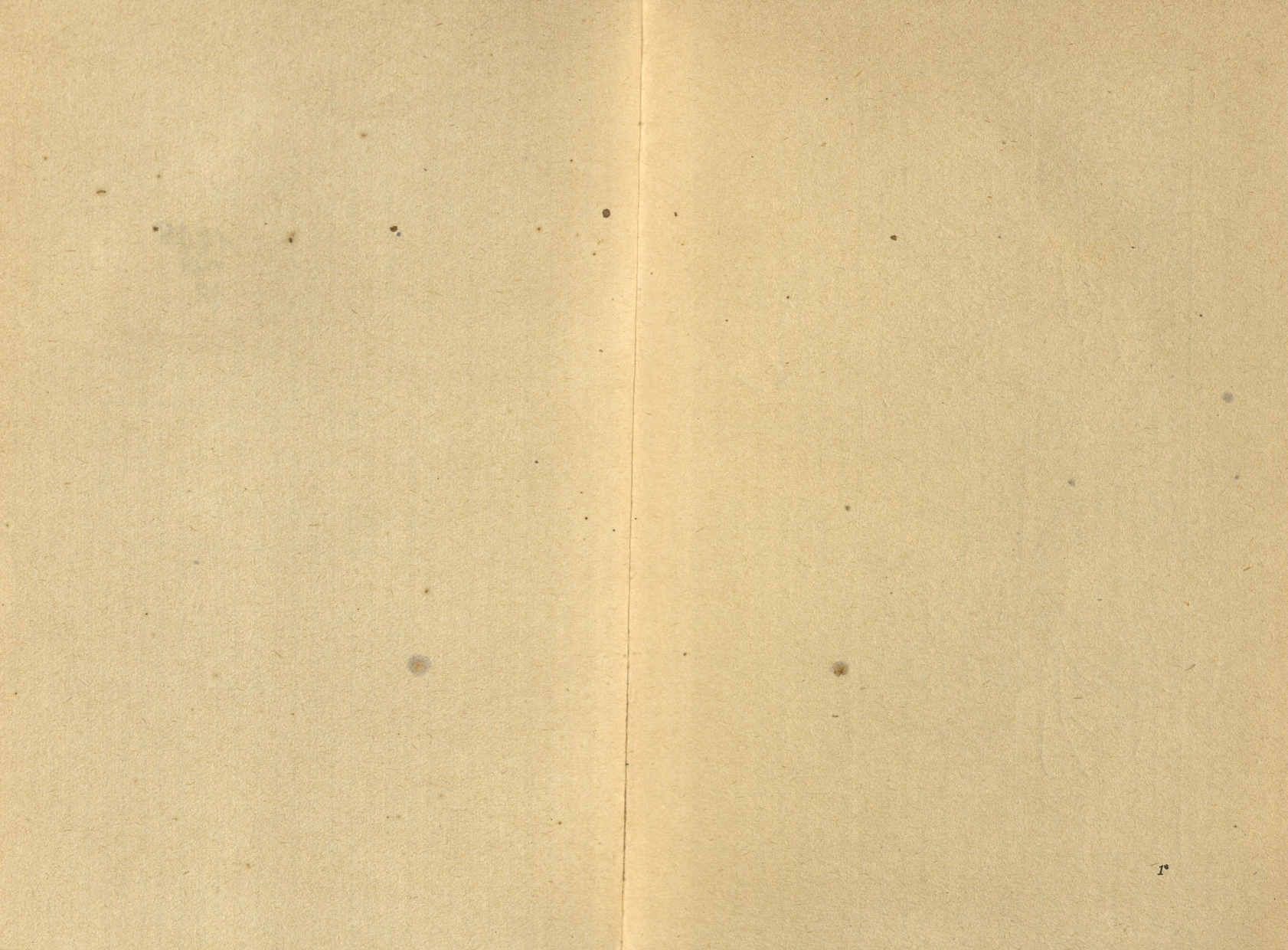
Κατηγορία

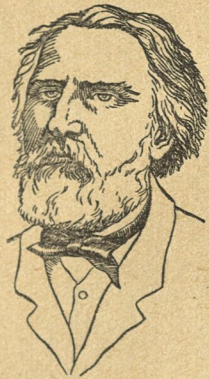
Ειδ. αριθ.

4559

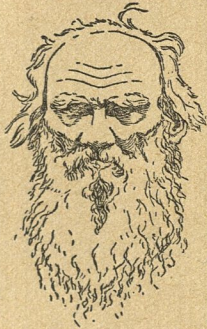
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
Π.Ε.Κ. ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ

Αριθμ. 17/3155





Ἰβάν Τουργένιεφ



Λέων Τολστόι



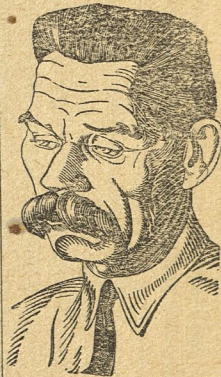
Νικόλαος Νεκράσωφ



Ἀντώνιος Τσέχοφ



Φεοδώρ Δοστογιέφσκι



Μαξιμ Γκόρκυ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

ΙΣΤΟΡΙΑ ²²³
ΤΗΣ
ΡΩΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

—
ΤΟΜΟΣ Β΄



ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ", Α.Ε.
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΤΟΜΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ

Printed in Greece
Copyright 1930

ΣΛΑΥΟΦΙΛΟΙ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΦΙΛΟΙ

Ἡ ἀποτυχία τῆς Δεκεμβριανῆς ἐπανάστασης ἀνάγκασε τοὺς Ρώσους διανοούμενους νὰ ἐμβαδύνουν στὶς αἰτίες τῆς ἀποτυχίας. Ὅλη ἡ διανοούμενη νεολαία ἀγωνιζόταν νὰ βρεῖ τὰ μέσα τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς ἀπελευθέρωσης.

Δημιουργεῖται ἔτσι ὁ ἀργότερα τόσο πολυθρόλητος τύπος τοῦ Ρώσου φοιτητῆ, πὺξ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἐπαρχία του, φτωχός, ἀσθενικός, ἐξημμένος, διψώντας μάθησι καὶ δράσι, πηγαίνει στὴ Μόσχα ἢ στὴν Πετροῦπολη καὶ ἐκεῖ ξημερώνεται μὲ τοὺς ὁμοῖδεάτες του· πίνουν τσάι, καπνίζουν, συζητοῦν πῶς νὰ σωθεῖ ἡ Ρωσία κι ὅλο τὸ ἀνθρώπινο γένος. Ζητοῦν μιὰ νέα πίστι, ἕνα νέο σύνθημα σωτηρίας. Εἶνε οἱ «Ἰδεολόγοι τοῦ 1830» εἶνε τὰ πρῶτα φανερώματα, μαρτυρικά, ἡρωϊκά, φαντασιόπληκτα, τῆς ρωσικῆς «ἰντελλιγέντσια». Ζυμώνονται ἐνωμένα ἀκόμα τὰ στοιχεῖα πὺξ ἀργότερα θὰ πολεμήσουν μεταξὺ τους: σλαυόφιλοι, δυτικόφιλοι, ὀρθόδοξοι, σκεπτικιστές, φιλελεύθεροι, καθαροὶ αἰσθητικοί, ὕλιστές, ἰδεολόγοι.

Μέσα στὸν μεγάλο τοῦτο γόνιμο ἀναβρασμὸ δύο κυ-

οίως ομάδες ξεχωρίζουν: ἡ φιλοσοφική, με ἀρχηγὸ τὸν νεαρὸ Νικόλαο Βλαδιμήροβιτς Στάνκεβιτς (1813-40), κ' ἡ πολιτική, με ἀρχηγούς τὸν Ἀλέξανδρο Χέρτζεν καὶ τὸν Οὐγκάρωφ.

Οἱ πρῶτοι προσπαθοῦν νὰ βροῦν στὸν Κάντ, στὸν Φίχτε, καὶ πρὸ πάντων στὸν Ἐγελο, ἓνα «σύστημα», μὴ βάση, ὅπου νὰ στηρίζουν τὴν ἠθικὴ καὶ πολιτικὴ τους ζωὴ καὶ νὰ τὴν προσαρμόσουν στὶς ρωσικὲς ἀνάγκες. Ὅταν ὅμως ἐτέθη τὸ ζήτημα γιὰ τὴν παγκόσμια ἀποστολὴ τῆς Ρωσίας, οἱ γνωῖμες τῆς φιλοσοφικῆς ομάδας μοιράστηκαν: σὲ σλαυόφιλους καὶ δυτικόφιλους. Οἱ πρῶτοι ὑποστήριζαν πὼς ἡ Ρωσία ἀκολούθησε στὴν ἐξέλιξή της ἄλλους δρόμους ἀπὸ τὴν Εὐρώπη, πὼς ἡ μόρφωσή της, ἡ παράδοσή της, ἡ ψυχολογία της ἦσαν ἐντελῶς διαφορετικὲς. Ἡ Ρωσία ἔχει ἰδιαίτερη λυτρωτικὴν ἀποστολὴ στὸν κόσμον, πρέπει ν' ἀκολουθήσει τὶς μεγάλες ἀρετὲς τῆς σλαυϊκῆς ψυχῆς—τὴν ταπεινοφροσύνη, τὴν καλοσύνη, τὸ συναίσθημα τῆς ἀδελφότητος, νὰ διοικούμεστε σύμφωνα με τὰ πατροπαράδοτα τοπικὰ σοβιέτ, ἡ γῆ ν' ἀνήκει στὴν κοινότητα καὶ νὰ μοιράζεται κάθε ὠρισμένα χρόνια ἀνάλογα με τὰ στόματα πού ἔχει νὰ θρέψει ἡ κάθε οἰκογένεια. Οἱ σλαυόφιλοι ἐπιτίθενται ἐναντίον τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, μισοῦν τὸν Μεγάλον Πέτρο, πού διέκοψε τὴν κανονικὴ πορεία καὶ τὸ φυσιολογικὸ ὄριμασμα τοῦ ρωσικοῦ λαοῦ, κ' ἐξιδανικεύουν τὸν μουζίκο.

Ἐὰν ἡ ἀδελφοποίησι τῶν λαῶν, κηρύχονον οἱ σλαυόφιλοι, ἐὰν οἱ ἔννοιες τῆς ἀλήθειας καὶ τῆς καλοσύνης δὲν εἶνε ἀπατηλὰ φαντάσματα, μὰ δύναμη ζωογόνα

κ' αἰώνια, ἡ ἠθικὴ ὑπεροχὴ στὸ μέλλον ἀνήκει ὄχι στοὺς Γερμανούς, τοὺς κατακτητὲς, μὰ στοὺς Ρώσους, τοὺς ἀγαθούς γεωργούς».

Τουναντίον οἱ δυτικόφιλοι ὑποστηρίζουν ὅτι ἡ Ρωσία κατ' ἀνάγκην θ' ἀκολουθήσει τὰ ἐξελικτικὰ στάδια πού πέρασε ἤδη ἡ Εὐρώπη. Ἡ Ρωσία πρέπει μονάχα γρηγορότερα νὰ τὰ περάσει γιὰ νὰ μπορέσει νὰ προσαρμοστῆ με τὶς σύγχρονες ἀνάγκες. Τὸ σωτήριο ἔργο τοῦ Μεγάλου Πέτρου δὲν ἐτελείωσε καὶ γι' αὐτὸ ὑποφέρουμε. Τὸ σύνθημα τῆς σωτηρίας δὲν εἶνε: «Πίσω στὴν Ἁγία Ρωσία!» μὰ: «Μπροστὰ κατὰ τὴν Εὐρώπη!». Οἱ παλιοὶ κοινωνικοὶ κ' οἰκονομικοὶ θεσμοὶ τῆς Ρωσίας εἶνε πιά ἐντελῶς ἀσύγχρονοι, ἡ θεοκρατία εἶνε ἓνα στάδιο πού πέρασε ἡ ἀνθρωπότητα, ἀνάγκη νὰ βιομηχανοποιηθῆ ἡ χώρα, νὰ δημιουργηθῆ ἀστικὴ τάξι καὶ νὰ προετοιμάζεται τὸ ἔδαφος μιᾶς πολιτισμένης ἀστικῆς δημοκρατίας.

Ἐπὶ κεφαλῆς τῶν δυτικοφίλων ἦσαν ὁ Τσααντάγεφ κὶ ὁ Χέρτζεν. Κ' οἱ δύο ἐνώνουν, με τὸν ἴδιον φανατισμό, τὶς δυτικόφιλες ἰδέες τους με τὴ σλαυόφιλη πίστη τους στὴ μεσιανικὴ ἀποστολὴ τῆς Ρωσίας.

Ὁ Πέτρος Ἰακώβλεβιτς Τσααντάγεφ (1794-1856) ἦταν ἀλλόκοτο, ὅλο πάθος, μίγμα δυτικόφιλου καὶ χριστιανοῦ. Στὸ «Τηλεσκόπιο» τοῦ Ναντζέντιν δημοσιεύει τὴν πρώτη του φιλοσοφικὴ ἐπιστολή: Κάθε βῆμα ἐξέλιξι δὲν εἶνε ἀναγκαστικὰ καὶ βῆμα προόδου. Πρόοδος ὑπάρχει μονάχα ὅταν ἐξελίσσεται μιὰ ἰδέα. Γι' αὐτὸ οἱ Δυτικοὶ προοδεύουν· γιατί ἐπιχειροῦν, με βάση τὴ χριστιανικήν

νική ιδέα, να φέρουν ἐπὶ τῆς γῆς τὴ βασιλεία τοῦ Θεοῦ· ἐνῶ οἱ Κινέζοι μένουں στάσιμοι, γιατί δὲν ξετυλίγουں πιὰ στὰ ἱστορικά τους καμμιάν ιδέα. Ἡ Ρωσία βρίσκεται μεταξύ Ἀνατολῆς καὶ Δύσης, χωρὶς κανένα δρόμο, χωρὶς ιδέα, χωρὶς σκοπό. «Δὲν ἔχουμε δική μας ἐσωτερικὴν ἐξέλιξη· μεγαλώνουμε, δὲν ὠριμάζουμε!». Ἡ μόνη σωτηρία τῆς Ρωσίας, ποὺ δὲν ἔχει μήτε παρελθὸν μήτε παρόν, εἶνε ν' ἀρχίσει ἀπαρχῆς τὴ μόρφωσή της, ἀκολουθώντας τοὺς ἴδιους δρόμους ποὺ πέρασε ἡ Εὐρώπη. Ἐνας μονάχα δρόμος ὑπάρχει: ὁ τέλειος ἐξευρωπαϊσμός· μιὰ μονάχα ιδέα: ἡ ῥωμαϊκὴ καθολικὴ ἐκκλησία. Ὡστόσο δὲν ἀκολουθῆσει τοὺς δρόμους τούτους ἡ Ρωσία, ἡ συνεισφορὰ της στὸν παγκόσμιον πολιτισμὸ θ'ἀνε ἐλάχιστη—σὰν τῆς Ἀβησσυνίας! Ἡ Ρωσία ὅμως μπορεῖ πολὺ γρηγορότερα νὰ περάσει τὰ στάδια τῆς εὐρωπαϊκῆς ἐξέλιξης κι ὅχι μόνο ν' ἀποφύγει τὰ λάθη ποὺ ἡ Εὐρώπη ἔκανε, μὰ καὶ νὰ λύσῃ ὅλα τὰ κοινωνικὰ προβλήματα ποὺ ἀπειλοῦν τὸν εὐρωπαϊκὸ πολιτισμό: «Εἶμαι πεπεισμένος πὸς ἤρθαμε ἀργότερα ἀπὸ τοὺς ἄλλους, γιὰ νὰ πετύχουμε ὅπου οἱ ἄλλοι ἀπέτυχαν».

Ἔτσι ὁ ἐνθουσιώδης δυτικὸφιλος συναντᾶται μὲ τὸν φανατικὸν σλαυόφιλον· κ' οἱ δυὸ πιστεύοῡν στὴ μεσαιωνικὴ ἀποστολὴ τῆς Ρωσίας. Ἡ ἴδια ἀκλόνητη πεποίθηση ἐνέπνεε καὶ τὸν Χέρτζεν· μὰ σ' αὐτὸν ἡ θρησκεία δὲν ἔπαιζε κανέναν ρόλο· μονάχα μὲ τὰ μέσα ποὺ τῆς δίνει ὁ δυτικὸς πολιτισμὸς πίστευε πὸς ἡ Ρωσία θὰ σώσει τὸν κόσμον.

Ὁ Ἀλέξανδρος Ἰβάνοβιτς Χέρτζεν (1812-70) ἦταν γυιὸς πλούσιου γαιοκτήμονα κι ἀνατράφηκε μὲ μεγάλην ἐπιμέλεια· μὰ τὸ φρικτὸ τέλος τῶν Δεκεμβριστῶν «τίναξε τὴν ψυχὴ του ἀπὸ τὸν παιδικὸν ὕπνον».

Ὡς φοιτητὴς στὴ Μόσχα δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τίς ἄσκοπες φιλοσοφικὰς θεωρίαις· ζητᾶ νὰ βρεῖ πρακτικοὺς κανόνες ἐνέργειας, καὶ τὴ φιλοσοφία τοῦ Ἐγγέλου τὴ θεωροῦσε ἀπλῶς «ἀλγεβρα τῆς ἐπανάστασης»· μελέτησε μὲ φανατισμὸ τὸν κοινωνικὸν ἀναμορφωτὴ Σαῖν-Σιμόν καὶ σχημάτισε γύρω του ὁμάδα νέων ποὺ διψοῦσαν ἐνέργεια: «Νέος κόσμος χτύπησε τὴ θύρα μας κ' οἱ καρδιές μας ἀνοίχτηκαν διάπλατα».

Ὁ Χέρτζεν διωρίστηκε ὑπάλληλος σὲ διάφορες ἐπαρχιακὰς πόλεις, μὰ γρήγορα παραιτήθηκε κ' ἐγκαταστάθηκε (1842-47) στὴ Μόσχα, ὅπου, μὲ τὸν Μπελίνσκι, ἔγινε ἀρχηγὸς τῶν ριζοσπαστικῶν δυτικοφίλων. Ἄρχισε νὰ γράφει. Τὸ μυθιστόρημά του: «Ποιὸς φταίει;», εἶνε ἐνδιαφέρον ὅχι γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ του ἀξία μὰ γιὰ τὴν ἰδεολογία ποὺ ὑποστηρίζει. Ὁ ἥρωάς του Βέλτωφ εἶνε ἔξυπνος καὶ μορφωμένος, μὰ ὄνειροπόλος χωρὶς θέληση. Δοκιμάζει ὅλα, ἀποτυγχάνει παντοῦ, γυρίζει τὸν κόσμο, ἐπιστρέφει στὴ Ρωσία, ὅπου γνωρίζεται μὲ μιὰ νέα γυναίκα ποὺ τὸν ἀγαπᾶ· ὁ ἔρωτας αὐτὸς τὴν καταστρέφει: δὲν μπορεῖ νὰ παραιτήσῃ τὸν ἀγαθόκαρδο ἄντρα της κι ὁ Βέλτωφ πάλι δὲν εἶχε τὴ δύναμη μήτε νὰ τὴν ἀρπάξῃ μήτε νὰ τὴν παραιτήσῃ καὶ νὰ φύγει. Ἔτσι γίνονται κ' οἱ τρεῖς δυστυχεῖς. Ποιὸς φταίει; Ὅλοι, γιατί κανένας δὲν εἶνε ἱκανὸς νὰ θυσιάσῃ τὸ ἐγὼ του.

Ὁ Χέρτζεν ἐγκαταλείπει τὴ Ρωσία (1847) γιὰ πάντα· καταφεύγει στὴν Εὐρώπη πού τόσο θαύμαζε τὸν πολιτισμὸ τῆς. Μὰ μεγάλη ἀπογοήτευση τὸν περιμένει στὸ Βερολίνο, στὸ Παρίσι, στὸ Λονδίνο· περιμένει νὰ βρεῖ πραγματοποιημένα τὰ μεγάλα ἰδανικά τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης καὶ βλέπει τουναντίον: «κυρίαρχο παντοῦ τὸν μπακάλη· αὐτὸς θέτει σὲ ὄλα τὰ πράγματα τὴ σφραγίδα του». Οἱ ἄστοι δὲν θέλουν τίποτα νὰ δώσουν ἀπὸ τ' ἀγαθὰ τους, οἱ προλετάριοι θέλουν ὄλα νὰ τοὺς τ' ἀρπάξουν· καμμιά ἀνώτερη ἰδεολογία. Πρέπει λοιπὸν κ' ἡ Ρωσία, πού ἀκόμα δὲν ἔχει ἄστους, ν' ἀκολουθήσει τὸν δρόμο τοῦτον;

Ὁ Χέρτζεν ἐγκαθίσταται στὸ Λονδίνο καὶ ἀρχίζει τὴ μεγάλη, γονιμώτατη δράση του· μὲ τὸ περιοδικὸ του «Καμπάνα» (1857-63) διάδιδε τὶς ριζοσπαστικὰς τὸν ἰδέες σ' ὅλη τὴ Ρωσία. Τὸ ὕφος του, ζωντανό, ὄλο δύναμη καὶ χρῶμα, τὸν καθιστᾷ ἕναν ἀπὸ τοὺς λαμπρότερους δημοσιολόγους τῆς Ρωσίας· ἡ ζωὴ του ἦταν ὄλο πάλη, ἐμμονὴ στὴν ἰδέα, πεποίθηση στὸ μέλλον τῆς φυλῆς του. Τὰ ἀπομνημονεύματα τοῦ Χέρτζεν: «Πράγματα πού ἔζησα καὶ σκέφθηκα», καθρεφτίζουν μὲ πάθος ὀλόκληρο τὴν ἰδεολόγο, τρικυμισμένην ἐποχὴ του.

Ἄλλ' ἀνώτερη πνευματικὴ φυσιογνωμία ὑπῆρξε ὁ μέγας κριτικὸς *Μπελίνσκι*.

Ὁ *Βησσαρίων Μπελίνσκι* (1811-48) ἦταν γυιὸς φτωχοῦ γιατροῦ καὶ γεννήθηκε σ' ἕνα χωριὸ τῆς Φιλανδίας. Φοιτητῆς ἀκόμα στὴ Μόσχα, ἔγραψε ἕνα δρᾶμα: «Δη-

μήτριος Καλίτιν», ὅπου μὲ σφοδρότητα ἐπιτίθεται ἐναντίον τῆς δουλοπαροικίας. Τὸν διώχνουν ἀμέσως ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο καὶ ἀνακατεύεται μὲ τοὺς ἰδεολογικοὺς κύκλους. Γιὰ νὰ μπορέσει νὰ βγάξει τὸ ψωμί του, μεταφράζει γαλλικὰ μυθιστορήματα, ἰδίως τοῦ Πῶλ ντε Κόκ· τέλος γίνεται τακτικὸς συνεργάτης στὸ «Τηλεσκόπιο» τοῦ Ναντέζντιν καὶ ἀρχίζει νὰ δημοσιεύει τὰ περίφημά του «Φιλολογικὰ ὄνειροπολήματα» — κριτικὰς γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ρωσικῆς φιλολογίας.

Ὁ Μπελίνσκι ὑποστήριξε πὸς ἡ Ρωσία δὲν ἔχει ἀκόμα ἐθνικὴ φιλολογία, γιὰτὶ ἀκόμα δὲν ἔχει ἐθνικὴ φυσιογνωμία. Ὁ Μέγας Πέτρος, μὲ τοὺς ἀπότομους νεωτερισμούς του, ἄνοιξε ἄβυσσο μεταξὺ λαοῦ καὶ μορφωμένων. Ὁ λαὸς παραμένει στὴ βαρβαρότητα, οἱ μορφωμένοι ξεριζώθηκαν ἀπὸ τὸ ρωσικὸ χῶμα καὶ μαϊμουδίζουν ξένους πολιτισμούς. Τότε μονάχα θ' ἀποκτήσει ἀληθινὴ δική της φιλολογία, ὅταν ἀποκτήσει ἀληθινὴ, δική της ρωσικὴ «κοινωνία». Ἔως ὅτου γίνουν ὅλ' αὐτὰ, ἕνα εἶνε τὸ χρέος μας: Νὰ μορφωνόμαστε. «Δὲν μᾶς χρειάζεται φιλολογία, πού ἔρχεται μόνη της ὅταν ἔρθει ὁ καιρὸς της· μᾶς χρειάζεται μόρφωση!».

Ὅσο περνοῦν τὴν παιδικὴ καὶ ἐφηβικὴ ἡλικία τους οἱ λαοί, τόσο καὶ ὁ καλλιτέχνης ἐννοεῖ καὶ προσεγγίζει τὴν πραγματικὴ ζωὴ· δὲν ζεῖ πιά μὲ τὸ φανταστικὸ καὶ ἡρωικὸ ὄραμα τοῦ κόσμου, δὲν ἀσχολεῖται πιά γιὰ θεοὺς καὶ ἥρωες· μὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ πραγματικὸ, καθημερινὸ ἄτομο, γιὰ τὰ ζωντανὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς του. Ἡ ζωὴ μας εἶνε τὸ μόνον ἄξιον θέμα τῆς τέχνης. Ἡ

ζωή εἶνε πρόβλημα καὶ ζητοῦμε τὴ λύση του. Ἡ σύγχρονη ζωὴ καμμιά σχέση δὲν ἔχει μὲ τὴν ἀφελῆ ζωὴ τῶν πρώτων αἰώνων. Ἡ ζωὴ μας σήμερα εἶνε πάλη τρομερὴ, στέρηση καὶ πόνος· ὁ λυρικός ποιητὴς τῆς ἐποχῆς μας περισσότερο πονεῖ παρὰ χαίρεται περισσότερο ἐρευνᾶ καὶ ρωτᾶ παρὰ χάσκει ἀπὸ θανμασμὸ ἢ ὑποτάσσεται σὲ μυστικὰς δυνάμεις. Τὸ ρεαλιστικὸ μυθιστόρημα εἶνε ἡ σύγχρονη ἐποποιία.

Ὁ Μπελίνσκι ἀπαιτοῦσε ἀπὸ τὸν λογοτέχνη ν' ἀποτυπώνει τὴν πραγματικότητα, χωρὶς περιττὰς φράσεις καὶ ρητορικὰ στολίδια· νὰ πολεμᾷ γιὰ τὴν ἀλήθεια καὶ τὴν ἐλευθερία καὶ νὰ φωτίζει τὸ λαό.

Ὁ Ὁγελοσ τὸν δίδαξε πὼς «ὅ,τι ὑπάρχει εἶνε λογικό»· μὰ ὁ Μπελίνσκι βλέπει γύρω του τὴν τυραννία, τὴν ἀδικία καὶ τὴν ψευτιά καὶ γρήγορα λυτρώνεται ἀπὸ τὴ φιλοσοφικὴ αὐτὴ ἐγκαρτέρηση· ὄχι πιά ἀντικειμενικὴ γαλήνη, ὄχι πιά ἡ ὀλυμπιότητα τοῦ Γκαίτε, μὰ τὸ σφοδρὸ πάθος, ἡ φιλελεύθερη ὁρμὴ τοῦ Σίλλερ. Οὕτε ὁ Πούσκιν. Τὸ ἔργο τῆς τέχνης πρέπει νὰ προπαγανδίζει, πρέπει νᾶνε ἡθικὴ ἐνέργεια, ν' ἀνοίγει δρόμο στὴν πράξη, ν' ἀπαντᾷ στὰ ἐρωτήματα: Ποῦ; Πῶς;

Δὲν ἔφτασε ἀμέσως, εὐτὺς ἐξ ἀρχῆς, στὸ κοινωνικὸ καὶ αἰσθητικὸ του τοῦτο κήρυγμα· στὴν ἀρχή, παρασυρόμενος ἀπὸ φιλοσοφικὰς θεωρίας κήρυχνε ἀπόλυτο τὸν σεβασμὸ στὴν πραγματικότητα. Γιὰ νὰ ὑπάρχει, ἔλεγε, τοῦτο σημαίνει πὼς εἶνε σωστὸ νὰ ὑπάρχει. Κι ὅταν τὸν ρωτοῦσαν:—«Κι ὁ δεσποτισμὸς λοιπὸν καὶ ἡ τυραννία καὶ ἡ Ἱερὰ Ἐξέταση;», ἀπαντοῦσε ἀδίστακτα:—«Ναί!»

Μὰ σιγὰ σιγὰ, ὅταν πιά ἐγκαταστάθηκε στὴν Πετρούπολη καὶ ὑπόφερε ἀπὸ πείνα, δούλευε μερόνυχτα γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ζήσει καὶ γνώρισε ἀπὸ κοντὰ θεομοῦς καὶ ἀνθρώπους, ἄρχισε ν' ἀλλάζει ἰδεολογία: «Ὅσο περισσότερο ζῶ καὶ σκέπτομαι, τόσο περισσότερο καὶ θερμότερα ἀγαπῶ τὴ Ρωσία· μὰ τώρα ἀρχίζω νὰ βλέπω πὼς ἡ πραγματικότητα μὲ φέρνει στὴν ἀπελπισία· ὅλα εἶνε βρωμερὰ, χυδαῖα, ἀποκρουστικά, ἀπάνθρωπα».

Μετὰ ἓνα χρόνον ζωὴ στὴν Πετρούπολη ὁ Μπελίνσκι ἀναφωνεῖ: «Καταραμένη ἄς εἶνε ἡ προσπάθειά μου νὰ συμφιλιωθῶ μὲ τὴν πραγματικότητα! Ζήτω ὁ μέγας Σίλλερ, ὁ εὐγενὴς ὑπερασπιστὴς τοῦ ἀνθρώπου, τὸ λαμπρὸ ἄστρο τῆς σωτηρίας, ὁ ἐλευθερωτὴς τῆς κοινωνίας ἀπὸ τὴν αἱματερὴ παράδοση! Ἡ ἀνθρώπινη προσωπικότητα εἶνε ἀνώτερη ἀπὸ τὴν ἱστορία, ἀνώτερη ἀπὸ τὴν κοινωνία, ἀνώτερη ἀπὸ τὴν ἀνθρωπότητα!».

Συνάμα ἀλλάζει καὶ ἡ αἰσθητικὴ του: τὸ πολυτιμότερο στὸ ἔργο τῆς τέχνης εἶνε ἡ κοινωνικὴ του κατεύθυνση καὶ ἡ ρεαλιστικὴ του ἀκρίβεια. «Μέσα μου ξέσπασε, γράφει σ' ἓνα φίλο του (1841), ἄγρια, παράφορη, φανατικὴ ἀγάπη γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ἀνεξαρτησία τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας. Τώρα μονάχα κατάλαβα τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση, κατάλαβα ἀκόμα καὶ τὸν αἰμοχαρῆ ἔρωτα τοῦ Μαρά γιὰ τὴν ἐλευθερία. Μιὰ νέα ἀρότατη θεωρία μὲ κυριεύει· ὁ σοσιαλισμὸς. Ὅλο καὶ γίνουμαι κοσμοπολίτης, χωρὶς ὅρια πατρίδας. Ἀρχίζω ν' ἀγαπῶ τὸν ἀνθρώπο, σὰν τὸν Μαρά!».

Ἡ τέχνη ἔτσι γίνεται ὄργανο τῆς κοινωνικῆς ἀνα-

μόρφωσης. Στο κάθε φιλολογικό έργο ο Μπελίνσκι ένα κυρίως ζητά: τί μπορεί να προσφέρει στην κοινωνική επανάσταση; Όμως τόσο η καλαισθησία του ήταν μεγάλη, τόσο ακαταμάχητος ο έρωτάς του στην ωραιότητα, ώστε συχνά παραμερίζει άθελά του κάθε κοινωνιολογική ιδεολογία κι αναγνωρίζει μ' ένθουσιασμό τὸ έργο τῆς καθαρῆς τέχνης· κανένας δὲν υπῆρξε φανατικότερος θαυμαστής τοῦ Πούσκιν καὶ τοῦ Γκόγκολ· χαιρέτισε πρώτος μὲ προφητικήν δευδέρεια τὰ νέα ταλέντα πὸν ἄρχισαν νὰ ἐμφανίζονται κατὰ τὸ 1841—Τουργκένιεφ, Γκοντσάρωφ, Δοστογιέφσκι, Ἀλέξη Τολστόϊ κ.λ., προλέγοντάς τους μεγάλο φιλολογικὸ μέλλον.

Ἡ ἀσθενικὴ ιδιοσυγκρασία τοῦ Μπελίνσκι δὲν μπόρεσε ν' ἀνθέξει πολὺ μέσα στὰ τέλματα τῆς Πετρούπολης καὶ στὸν σκληρότατον ἀγώνα νὰ κερδίσει τὸ ψαμί του. Όμως ἐδούλευε, ἕως τὴν τελευταία στιγμή, ἀκούραστος· ὁ νοῦς του ἦταν διαρκῶς σὲ διέγερση καὶ προχωροῦσε. Ἀρχίζει νὰ λυτρώνεται ἀπὸ τὴ στενὴ ὠφελμιστικὴ σκοπιμότητα καὶ νὰ βλέπει μὲ καθαρὸ κ' ἐλεύθερο μάτι τὴν τέχνη. Στὶς τελευταῖες του κριτικῆς περῶν στὸ ἀνώτερο αὐτὸ τρίτο στάδιο αἰσθητικῆς ἀντίληψης. Ἄν καὶ τονίζει ἀκόμα τὴν ὑπεροχὴ τοῦ κοινωνιολογικοῦ στοιχείου, ἀποκρούει τὰ ἔργα τῆς τέχνης πὸν μονάχα εἶνε προπαγάνδα οἰουδήποτε σκοποῦ: Τὸ ποίημα, κηρύχνει, πρέπει νᾶνε πρὸ παντὸς ἔργο τέχνης· ἂν αὐτὸ δὲν εἶνε, τίποτα δὲν τὸ ὠφελοῦν κ' οἱ πιὸ προχωρημένες κοινωνικῆς του ιδέες κ' οἱ πιὸ βαθεῖς φιλοσοφικοὶ του στο-

χασμοί. Μονάχα ἡ ὠραιότητα τὸ κάνει ποίημα καὶ μπορεῖ νὰ τὸ σώσει.

Μὰ ὁ Μπελίνσκι δὲν πρόφτασε νὰ ὠριμάσει τὴ νέα αὐτὴ κατεύθυνση τῆς κριτικῆς του· πέθανε φθισικός, σὲ μεγάλη φτώχεια.

Τὴ νέα αὐτὴ καθαρὰ αἰσθητικὴ κατεύθυνση, ἀκολούθησαν δύο κυρίως κριτικοί: ὁ Ἀννένκωφ καὶ ὁ Ντρουζίνιν.

Ὁ Παῦλος Βασίλιεβιτς Ἀννένκωφ (1813-87), ὁ βιογράφος τοῦ Πούσκιν καὶ τοῦ Γκόγκολ, ἐκήρυξε τὴν τέχνη ἐλεύθερη ἀπὸ κάθε κοινωνιολογικὴ ἢ φιλοσοφικὴ τάση· σκοπὸς τῆς κριτικῆς εἶνε νὰ βρεῖται ὅχι τί ιδέες κρύβονται στὸ ἔργο τῆς τέχνης, μὰ ποιά εἶνε ἡ ἔσωτερικὴ μυστηριώδης ἐργασία πὸν δημιουργεῖ τὸ ἔργο τῆς ωραιότητος. Ὁ ποιητὴς πρέπει νᾶνε ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὴν ιδεολογία τοῦ καιροῦ του, ὅμως πρέπει νᾶχει ὅλη τὴ μόρφωση τῆς ἐποχῆς του.

Ὁ Ἀλέξανδρος Βασίλιεβιτς Ντρουζίνιν (1825-64), λιγώτερο θεωρητικὸς ἀπὸ τὸν Ἀννένκωφ, ἐπιτίθεται δριμύτερα ἐναντίον τῆς μονόπλευρης «δικτατορικῆς» κριτικῆς τῶν ριζοσπαστῶν.

Κριτικὸς ἐντελῶς ἀνεξάρτητος καὶ ἀπὸ τοὺς ριζοσπάστες καὶ ἀπὸ τοὺς αἰσθητικούς, πὸν τοὺς θεωρεῖ ἕξ ἴσου μονομερεῖς, υπῆρξεν ὁ σλανόφιλος Ἀπόλλων Ἀλεξάνδροβιτς Γρηγόριεφ (1822-64). Ἡ τέχνη, κηρύχνει, δὲν εἶνε ἀπλῶς μίμηση τῆς φύσης, μὰ εἶνε βαθιὰ ἐνωμένη μὲ τὴν

ζωή. Ὁ ποιητὴς δὲν πρέπει ν' ἀρκεῖται νὰ καθρεφτίζει τὴ ζωὴ, μὰ ἀπὸ τὴν «ἀνώτερη σκοπιὰ» του ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ τὴν κρίνει. Ἡ κρίσις αὐτὴ βασίζεται στὸ «ἰδεῶδες» ποὺ ἐνυπάρχει ἀσύνειδα κι ἀτελῶς στὴν ἴδια τὴ ζωὴ ποὺ περιγράφει. Γι' αὐτὸ καὶ μόνον, ἀναγκαστικά, κάθε τέχνη δὲν μπορεῖ παρὰ ν' ἄνε ἐθνικὴ.

Σκοπὸς τῆς κριτικῆς εἶνε νὰ φανερώσει τὰ θεμελιώδη ἐθνικὰ συστατικὰ τοῦ ἔργου τῆς τέχνης. Γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἔργο τοῦ Πούσκιν βρῆκε ἡ ρωσικὴ ψυχὴ τὴν ἄρτια ἀπόδοσή της· ὁ Πούσκιν λυτρώθηκε ἀπὸ τὸν ξενικὸ τύπο τοῦ βυρῶνιου Τιτάνα καὶ σάρκωσε τὸν ἀπλοϊκὸ, ἀγνὸ χαρακτήρα τοῦ Σλαύου. Ὁ Γρηγόριεφ προσπάθησε νὰ ἐνώσει τὴν ἀντίληψή του γιὰ ἐλεύθερη τέχνη μὲ τὰ φανατικὰ σλανόφιλά του ἰδανικά: Ἡ τέχνη, τονίζει, δημιουργεῖ ἐλεύθερες μορφές, εἶνε ἀνεξάρτητη, ζεῖ τὴ δική της τὴ ζωὴ, γιὰ τὸν ἑαυτὸ της μονάχα, καθὼς κάθε ὄργανισμός· ὅμως ἔχει ἐθνικὸ, ἀναγκαστικὰ ὀργανικὸ περιεχόμενο καὶ δὲν εἶνε ματαιόσχοιο παιγνίδι.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ

ΡΩΣΙΚΟΣ ΠΡΑΛΙΣΜΟΣ

Α'—ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Κ' οἱ δυὸ μεγάλες ἀντίθετες ομάδες τῶν διανοουμένων, κ' οἱ σλανόφιλοι κ' οἱ δυτικόφιλοι, παρ' ὅλες τὶς διαφορὰς του, συμφωνοῦσαν σὲ δυὸ κύρια σημεῖα: α) Ἡ Ρωσία, εἴτε ἀκολουθώντας τὰ πάτρια εἴτε παρασυρόμενη ἀπὸ τὸν εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ, εἶνε προωρισμένη νὰ σώσει τὸν κόσμον· β) ἡ μελέτη τῆς ρωσικῆς πραγματικότητος θεωρεῖται πιά, κι ἀπὸ τοὺς σλανόφιλους κι ἀπὸ τοὺς δυτικόφιλους, ὡς ἀπαραίτητη.

Ἡ μελέτη ὅμως τῆς πραγματικότητος, καὶ μάλιστα τῆς ρωσικῆς, ξεσκεπάζει πλῆθος ἀθλιότητες κι ἀδικίες, δξύνει τὴν κριτικὴν, προκαλεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς βελτίωσης—κι αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀνεχτεῖ τὸ δεσποτικὸ καθεστῶς. Γι' αὐτὸ κ' ἡ λογοκρισία κ' ἡ ἀστυνομία κατὰ δίωξε ἀγρίως καὶ τοὺς σλανόφιλους καὶ τοὺς δυτικόφιλους ποὺ ἐτόλμησαν ν' ἀποδώσουν πιστὰ τὴν πραγματικότητα ποὺ μελετοῦσαν.

Ἡ τυραννία τοῦ Νικολάου Α' κατάπνιγε κάθε ἐκδήλωση τῆς ρωσικῆς συνείδησης. Ὁ Κριμαϊκὸς πόλεμος ξεσπᾷ, ἡ Ρωσία νικᾶται κ' ἡ ἀπολυταρχία κλονίζεται· ἔνοιωσαν κ' οἱ μεγάλες ἀκόμα μάζες πὼς ὄλο τὸ

αὐταρχικὸ σύστημα ὡς μόνον ἀποτέλεσμα εἶχε τὴν καταστοφὴν. Μὲ τὸν νέο τσάρο Ἀλέξανδρον Β' ἀρχίζει πάλινὰ πνεύει «δροσερός ἀγέρας, σὺν προαίσθημα ἐλευθερίας». Ἡ δουλοπαροικία καταργεῖται (1861), τὰ δικαστήρια μεταρρυθμίζονται, εἰσάγεται κάποια τοπικὴ αὐτοδιοίκηση, δίδονται μερικὲς ἐλευθερίες στὸν τύπο καὶ στὸ Πανεπιστήμιο. Οἱ φιλολογικὲς καὶ κοινωνιολογικὲς ὁμάδες μετασηματίζονται πιά σὲ φανερὰ πολιτικὰ κόμματα.

Μὰ δὲν ἀργεῖ ἡ ἀπογοήτευση. Ἡ βελτίωση δὲν ἦταν σημαντικὴ· οἱ μεταρρυθμίσεις δὲν ἔδωκαν τοὺς καρπούς πού ὅλοι περίμεναν· ἡ πραγματικότητα ἔμενεν ἡ ἴδια, σὲ μερικὰ σημεῖα μάλιστα καὶ χειρότερη. Ἡ φιλολογία, ἀκολουθώντας τὸ δρόμο πού τῆς ἄνοιξε ὁ ρεαλιστὴς Γκόγκολ καὶ ὁ κριτικὸς Μπελίνσκι, ἀφωσιώθηκε ὅλη στὸ δύσκολο ἔργο τῆς: νὰ διατυπώσει, χωρὶς φόβον καὶ ψεύτικα στολίδια, τὴν πραγματικότητα. Ἀπὸ τὰ 1855 κυρίως ἕως στὰ 1875 ὁ ρεαλισμὸς βασιλεύει παντοδύναμος· μονάχα ἡ ρωσικὴ ζωὴ ἐνδιαφέρει τοὺς λογοτέχνες, ἡ σάτυρα θριαμβεύει, ὅλοι πολεμοῦν ὑπὸ τὴν ἴδια σημαίᾳ—πεζογράφοι, ποιητὲς, θεατρικοί. Συντηρητικοὶ καὶ φιλελεύθεροὶ ἐμψυχώνονται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἰδανικόν: νὰ καθρεφτίσουν στὸ ἔργο τους τὴ σύγχρονή τους ρωσικὴ ψυχὴ.

Ἡ ζύμωση τῆς ρωσικῆς κοινωνίας εἶνε μεγάλη κατὰ τὰ «φιλελεύθερα ἔτη» τῆς βασιλείας τοῦ Ἀλεξάνδρου Β'. Ἡ ἐποχὴ αὕτη μοιάζει μὲ τὴν μεταναπολεόντεια στὴ Ρωσία—ὅποτε πάλιν μεγάλες ἐλπίδες φούσκωναν τὶς

καρδιές, ὅλοι ἤλπιζαν πιά πὼς ἐσήμανε ἡ στιγμή τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς δικαιοσύνης.

Μὰ ὑπάρχει μιὰ μεγάλη διαφορὰ στὶς δύο τοῦτες ἐποχές: ἐνῶ τότε μονάχα οἱ πολὺ μορφωμένοι, δηλ. ἐλαχιστοὶ, ταραζούνταν, τώρα ἡ ταραχὴ ἀπλώθηκε, ὅχι βέβαια ἀκόμα στὸ λαόν, μὰ σὲ μεγάλη πρωτοπορία. Κ' ἐνῶ τότε οἱ περισσότεροι διανοούμενοι ἀνῆκαν στὴν τάξη τῶν εὐγενῶν, ἦσαν ἀξιωματικοὶ ἢ ἀρχοντικοὶ ἰδεολόγοι, τώρα ἡ πρωτοπορία ἄλλαξε σύσταση: οἱ ταραζόμενοι τώρα ἀπὸ προοδευτικὲς ἰδέες εἶνε ἀστοί, φτωχοὶ διανοούμενοι, γυιοὶ παπάδων, μικρῶν ὑπαλλήλων, ἐμπόρου.

Ἀὐτὸ εἶνε πιά, στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀλεξάνδρου Β', οἱ ὄνειροπόλοι καὶ φιλόσοφοι πού πρωτοποροῦν· μὰ ἀνθρώποι θετικοί. Οἱ ἀφηρημένες θεωρίες τοὺς φαίνονται περιττὴ κ' ἐπικίνδυνη πολυτέλεια· ἀξία μονάχα ἀποδίδουν σὲ ὅ,τι μπορεῖ νὰ φωτίσει καὶ ν' ἀνακουφίσει τὸ λαόν. Τὶς πρακτικὲς γνώσεις καὶ τὶς φυσικὲς ἐπιστήμες θεωροῦν τὰ μόνον ἀποτελεσματικὰ ὄπλα τῆς ἀπολύτρωσης. Νέο Εὐαγγέλιον· ὅχι πιά ὁ Ἑγελος καὶ ὁ Σαὶν Σιμόν, μὰ ὁ ἀγγλικὸς ὠφελμισμὸς τοῦ Μπένταμ κ' ἡ ὑλιστικὴ κοσμοθεωρία τοῦ Μπύχγκερ.

Ἡ ὄλη τὴ σωτηρία τὴν περίμεναν ἀπὸ τὴν Ἐπιστήμη· αὕτὴ ἀντικαθιστᾷ τὸ Θεόν. Μικροὶ γιατροί, διωγμένοι φοιτητὲς, δικηγόροι χωρὶς πελατεία, δημοσιογράφοι, μηχανικοὶ, πεινασμένοι διανοούμενοι, σμίγουν συζητοῦν, σχηματίζουν μυστικούς ὁμίλους, ἐνεργοῦν ἔντονη προπαγάνδα.

Πολλοὶ διανοούμενοι, οἱ πῶς ἰσορροπημένοι καὶ

φρόνιμοι, αντικρύζουν με δυσπιστία κ' ειρωνεία την ένθουσιώδη, επιπόλαιη συχνά κίνηση τούτη τῆς νέας «ἰν τελλυγγέντσια»· κι ἄλλοι μὲ ἀδιαφορία καὶ ψυχρότητα.

1. *Γκοντσάρωφ*. Μὲ τέτοιο ψυχρό, νηφάλιο μάτι ἀντίκρυζε τὴν πυρετώδη τούτη ἐποχὴ ὁ *Ἰβάν Ἀλεξάνδροβιτς Γκοντσάρωφ* (1812-91), γυιὸς πλούσιου ἐμπόρου τῆς Σιβηρίας. Σπούδασε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Μόσχας καὶ διορίστηκε ὑπάλληλος στὴν Πετρούπολη· ἡ ζωὴ του ὑπῆρξε ἤρεμη, κανονικὴ καὶ ἀπομονωμένη.

Τὸ μόνο μεγάλο γεγονός τῆς ἐξωτερικῆς του ζωῆς εἶνε ἓνα ταξίδι του στὴν Ἰαπωνία (1852), περνώντας τὴν Εὐρώπη, Ἀφρική καὶ Ἀσία. Ἀπὸ τὶς ἐπιστολὲς πὺν ἔσπελνε τότε σὲ δυὸ φίλους του, γεννήθηκε τὸ βιβλίον του: «*Ἡ φρεγάδα Παλλάδα*», ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ταξιδιωτικὰ βιβλία τῆς παγκόσμιας φιλολογίας.

Ἦδη ὁ *Γκοντσάρωφ* εἶχε γράψει (1847) τὸ πρῶτον του μυθιστόρημα: «*Μιὰ συνηθισμένη ἱστορία*»: Ὁ ένθουσιώδης νέος Ἀντούγιεφ ἔρχεται στὴν Πετρούπολη μὲ χίλια δυὸ ρωμαντικὰ σχέδια στὸν νοῦ του· μὰ γρήγορα θεραπεύεται, πέφτει ἢ ἔξαψη, κ' ἐτοιμάζεται νὰ παντρευτεῖ μιὰ πλούσια νύφη. Μὲ ειρωνεία, χιοῦμορ καὶ καταφρονητικὸ χαμόγελο ὁ συντηρητικὸς συγγραφέας ξεσκεπάζει τὴν ἀνάξια, ἐγωϊστικὴ ψυχὴ τοῦ μεγαλεπήβολου ἥρωά του.

Ὁ *Γκοντσάρωφ* ἀναλύει καὶ περιγράφει τὴ ζωὴ μὲ ἀπάθεια: εἶνε, ὅπως τὸν ἐχαράκτηρισε ὁ *Μπελίνσκι*, καλλιτέχνης μόνον, τίποτα περισσότερο· δηλαδὴ ἀνατέμνει

τοὺς ἥρωές του, δὲν αἰσθάνεται γι' αὐτοὺς μήτε μῖσος, μήτε ἀγάπη, δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ κοινωνικὰ ἢ ἠθικὰ διδάγματα. Φαίνεται σὰ νὰ λέει: «Ὅποιος φταίει ἄς δώσει λόγο· ἐγὼ δὲν ἀνακατεύομαι! Ἔτσι ἀπ' ὅλους τοὺς συγγραφεῖς μόνον ὁ *Γκοντσάρωφ* πλησιάζει τὸ ἰδεῶδες τῆς ἀπόλυτης τέχνης, ἐνῶ ὅλοι οἱ ἄλλοι ἀπομακρύνονται καὶ γι' αὐτὸ ἔχουν κ' ἐπιτυχίες».

Ἦστερα ἀπὸ δώδεκα χρόνια ὁ *Γκοντσάρωφ* δημοσιεύει τὸ ἀριστούργημά του: «*Ὁ Ὀμπλόμοφ*». Τὸ μυθιστόρημα τοῦτο ἔκανε κατάπληξη· ἐνῶ ὅλοι κήρυξαν πὺς ὁ ρωσικὸς τύπος ὠρίμασε, νίκησε πὰ τὰ ἄνεργα δειροπολήματα καὶ ρίχτηκε στὴ γόνιμη δράση, ὁ *Γκοντσάρωφ* ξαφνικὰ καταγγέλλει στὸ ἔργο του τὸν Ρῶσο ὡς ἀγιάτρευτα τεμπέλη καὶ ἀνίκανο γιὰ τὴν πρακτικὴ ζωὴ. Τόση ἦταν ἡ τέχνη τοῦ συγγραφέα, τόση ἡ ἀκρίβεια τῆς παρατήρησής του κ' ἡ ψυχολογικὴ του δεινότητα, πὺν ὅλοι οἱ μορφωμένοι, καὶ αὐτοὶ ἀκόμα οἱ ριζοσπάστες, εἶδαν μὲ φρίκη πόσο συγγενεῖς εἶνε μὲ τὸν Ὀμπλόμοφ, τέλειον τύπον τοῦ «περιτοῦ ἀνθρώπου».

Ὁ Ὀμπλόμοφ, ὄνειροπόλος καὶ ἄνεργος, ξαπλωμένος στὸ ντιβάνι, κάνει σχέδια: πὺς νὰ διαχειριστεῖ τὴν περιουσία του, νὰ κάνει εὐτυχεῖς τοὺς χωρικοὺς του καὶ νὰ δεῖξει τὸν δρόμον τῆς σωτηρίας σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Τὸ αἷμα του βράζει, τὰ σχέδια ἐρεθίζουσιν τὸ νοῦ του, ἀλλάζει θέση στὸ ντιβάνι, μὰ ὁ ένθουσιασμός του εἶνε ἀκαταδάμαστος, δὲν μπορεῖ πὰ νὰ κρατήσῃ τὴν ὀρμὴν του—καὶ πηδᾷ ἀπὸ τὸ ντιβάνι. Μὰ ἤδη ἐξαντλήθηκε ὅλη του ἡ δραστηριότητα καὶ ξαπλώνεται πάλι.

Κάποτε, για λίγες στιγμές, ο ξρωτας τῆς "Ολγας κινδυνεύει νὰ τὸν ρίξει ἔξω ἀπὸ τὴν τροχιά του, μὰ πάλι ξαναγυρίζει στὸ ντιβάνι καὶ βάζει τὴν ἀνετη νυχτικιά του.

Κι ὁμως ὁ "Ομπλόμωφ δὲν εἶνε μῆτε κουτὸς μῆτε κοινὸς ἄνθρωπος· τὰ σχέδιά του εἶνε λογικώτατα κ' εὐλικρινῆς ἢ ἐπιθυμία του νὰ κάνει καλὸ· κρίνει μὲ δξυδέρκεια καὶ δύναμη τὴν κοινωνία γύρω του, πὸν σπαταλᾷ τὴ ζωὴ της χωρὶς κανένα ἀνώτερο σκοπὸ· ὁμως ὄλες του οἱ ἱκανότητες πάνε χαμένες· δὲν ἔχει θέληση, δὲν ἔχει δύναμη. Ὁ "Ομπλόμωφ εἶνε ὁ τελευταῖος ἄσπορος καρπὸς πολλῶν γενεῶν ἀρχόντων, πὸν ποτέ τους δὲν δούλεψαν, μὰ ἔζησαν πάντα, παράσιτα, ἀπὸ τὴν ἐργασία τῶν δουλοπαροίκων τους. Δὲν ἔχει πιά τὴ βάρβαρη δύναμη τῶν προγόνων του· οἱ ρίζες τῆς ζωῆς ἀτρόφησαν μέσα του· αὐτὸς κι ὅλη ἡ τάξη του εἶνε καταδικασμένοι σὲ θάνατο.

2. *Τουργκένιεφ*. Διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν αὐστηρό, συντηρητικὸ Γκοντσάρωφ ὑπῆρξε ὁ λυρικός, ὄλο ἰσορροπηση κ' εὐδουλλιακὴ χάρη, φιλελεύθερος *Τουργκένιεφ*.

Ὁ *Ἰβάν Τουργκένιεφ* (1818-83) γεννήθηκε στὸ Ὀριὸλ κ' ἡ παιδικὴ του ἡλικία πέρασε χωρὶς χαρὰ στὰ πατρικὰ κτήματα. Ἡ μητέρα του, νευρική, σκληρότατη κι αὐταρχική, κακομεταχειριζόταν τοὺς δουλοπαροίκους κι ὁ μικρὸς *Τουργκένιεφ* ὑπόφερε κι ὠρκιζόταν κρυφὰ ν' ἀφιερῶσει ὅλη του τὴ ζωὴ στὴν ἀπελευθέρωση τοῦ σκλαβωμένου χωριάτη.

Ὁ *Τουργκένιεφ* σπούδασε στὴν Πετρούπολη, κα-

τόπιν στὸ Βερολίνο φιλοσοφία, μὲ συμφουιτητὴ τὸν περιώνυμο ἀναρχικὸ Μπακούνιν. Γύρισε στὴ Ρωσία κι ἀρχισε νὰ γράφει. Τὸ πρῶτο του ἔργο: «Παράσια», εἶνε ἔμμετρο εἰδύλλιο δύο νέων πὸν ἀγαπιοῦνται μὲ ρομαντικὴν ἀπόκομη ἔξαρση καὶ τέλος καταλήγουν πεζότατα στὸν γάμο, παχαίνουν κ' εὐτυχοῦν.

Ὁ *Μελίνσκι* ἐνθουσιάστηκε: «"Ἄς εὐχηθοῦμε, ἔγραφε, πὸς τὸ ποίημα τοῦτο δὲν εἶνε ἀπλὴ ἔκρηξη τῆς νεότητος καὶ πὸς ὁ ποιητὴς θὰ πραγματοποιήσει ὄλες τὶς ἐλπίδες πὸν μᾶς δίνει».

Ὁ *Τουργκένιεφ* ξεπέρασε τὶς ἐλπίδες τοῦ *Μελίνσκι*, μὰ ὄχι ὡς ποιητὴς ὡς πεζογράφος. Τὸ ἔργο τοῦ *Τουργκένιεφ* εἶνε τρυφερό, γεμάτο λεπτότητα, ἐλαφρὴ μελαγχολία καὶ νοσταλγία· ὁ νοῦς του εἶνε μαζὶ μὲ τοὺς νέους, ὁμως ἡ καρδιά του βλέπει μὲ θλίψη νὰ χάνονται τὰ ὄραϊα παλιά. Δὲν ἔχει μῆτε τὴ χαοτικὴ, σπαρακτικὴ ἀγωνία τοῦ *Δοστογιέφσκι*, μῆτε τὴν ἐπικὴ πνοὴ τοῦ *Τολστόυ*· ὁμως ἡ λυρικὴ του διάθεση κ' ἰσορρόπηση ὅπου καταλήγει ἢ πάλι μεταξὺ τοῦ νοῦ καὶ τῆς καρδιάς του, δίνουν στὸν *Τουργκένιεφ* κάποια ὀλύμπια γαλήνη πὸν λείπει ἀπὸ τοὺς δυὸ μεγαλύτερους του.

Ὁ *Τουργκένιεφ*, μανιώδης κνηγός, εἶχε γνωρίσει πολλοὺς χωρικούς στὶς κνηγετικὲς ἐκδρομὲς του· στὸ περιήγημα «Ἡμερολόγιο κνηγοῦ» (1852) περιγράφει μὲ θερμὴ συμπάθεια τὴν καθημερινὴ ζωὴ, τὶς χαρὲς καὶ τὶς πίκρες τοῦ χωριάτη—χωρὶς καθόλου νὰ τὸν ἐξιδανικεύει μὰ καὶ χωρὶς ν' ἀποσιωπᾷ τὸν μεγάλο ψυχικὸ πλοῦτο, τὴ λαχτάρα πὸν ἔχει νὰ μορφωθεῖ καὶ νὰ

ξυπνήσει και πόσο οι ὄροι τῆς ζωῆς τὸν κρατοῦν στὸ σκοτάδι. Ὁ Τουργκένιεφ δὲν εἶχε ξεχάσει τὸν ὄρκο τῆς παιδικῆς του ἡλικίας· τὸ μικρὸ αὐτὸ τρυφερώτατο βιβλίον συνετέλεσε στὴν ἀπελευθέρωση τῶν δουλοπαροίκων πολὺ περισσότερο ἀπὸ πλῆθος ἄλλα ἔργα, γεμάτα κραυγὲς καὶ βιαιότητες.

Οἱ ἰσχυροὶ δυσαρεστήθηκαν καὶ ὁ Τουργκένιεφ ἐξορίζεται στὰ κτήματά του· τέλος κατορθώνει νὰ φύγει γιὰ τὸ ἔξωτερικό (1855)· ἀπὸ τότε ὅλη του ἡ ζωὴ πιά πέρασε στὴν Εὐρώπη, πρὸ πάντων στὸ Παρίσι, ἂν καὶ τακτικὰ γύριζε γιὰ λίγους μῆνες στὴ Ρωσία, νὰ δεῖ τὰ κτήματά του καὶ νὰ κνηγήσει. Συνδέθηκε μὲ φιλία μὲ τὴν περίφημη τραγουδίστρα Παυλίνα Βιαρντό-Γκάζτσια, βοήθησε τὸν ἄντρα της νὰ μεταφράσει τὸν Γκόγκολ καὶ τὸν Πούσκιν· ἔζησε σπῆτι της ὅλη του τὴ ζωὴ.

Κατὰ τὰ δέκα πρῶτα ἔτη (1855-65) ὁ Τουργκένιεφ δημοσίευε τὰ τέσσερα μεγάλα του μυθιστορήματα· δὲν περιγράφει πιά κυρίως χωρικούς, μὰ τύπους τῆς δικῆς του τάξης, εὐγενεῖς γαιοκτήμονες ποὺ σπαταλοῦν ἄσκοπα τὴ ζωὴ τους, ἀνίκανοι γιὰ ἐργασία, στεῖροι, «περιττοί». Στὸν «Ρουντίν» ὁ ἥρωας εἶνε ὅπως ὁ Ὁμπλόμοφ, ὅλο σχέδια, φλογερὸς ἀπόστολος τῶν νέων ἰδεῶν, μὰ κατὰ βάθος ἀδιάφορος καὶ ἀνίκανος νὰ πραγματοποιήσει τίποτα.

Στὴ «Φωλιά τῶν εὐγενῶν», ὁ Τουργκένιεφ περιγράφει τὴν παλιὰ Ρωσία ποὺ πιά ξεαφανίζεται, τὴ Ρωσία τῶν δουλοπαροίκων, τῆς πατριαρχικῆς ζωῆς, τῆς θερμῆς φιλοξενίας καὶ τῆς ρομαντικῆς ἔξαψης. Ὁ τρυφε-

ρὸς συγγραφέας ἀποχαιρετᾶ, μὲ μελαγχολικὴ νοσταλγία, ὅτι καλὸ πατροπαράδοτο εἶχε ἡ «Ἁγία Ρωσία».

Στὸ τρίτο μυθιστόρημα: «Ἡ Παραμονή», ἡ Ρωσία παρουσιάζεται πιά χειραφετημένη, μακριὰ ἀπὸ τ' ἀφελῆ παιδικὰ χρόνια. Νέα ζωὴ, οἱ ἄνδρες ξυπνοῦν, ῥίχνονται ἀκόρεστοι καὶ ἀνυπόμονοι στὴν ἐνέργεια· ἡ ἡρωίδα Ἐλένη δὲν μοιάζει μὲ τὴν ἀγνή παρθένα Λίζα Καλιτίνα τοῦ προηγούμενου ἔργου· εἶνε ἐνεργητικὴ, ἀποφασισμένη, παραιτᾶ τὸ πατρικὸ σπῆτι καὶ ἀκολουθεῖ τὸν ἄντρα ποὺ ἀγαπᾶ, γιὰ νὰ συμμεριστεῖ μαζί του τὸν ἀγῶνα καὶ τοὺς κινδύνους· καὶ ὅταν ὁ ἄντρας πεθαίνει, αὐτὴ συνεχίζει τὸ ἔργο του.

Στὸ τέταρτο μυθιστόρημα: «Πατέρας καὶ γιοί», ξεσπᾶ ὁ ἀγῶνας μεταξὺ παλαιῶς καὶ νέας γενεᾶς. Ὁ ἥρωας, ὁ «μηδενιστῆς» Μπαζάρωφ, ἀρνιέται ὅτι λατρεύει ἡ παλιὰ γενεά: «Ἀριστοκρατία, φιλελεύθερο πνεῦμα, πρόοδος, τί ξένες καὶ περιττὲς λέξεις!—Καὶ σὺ τί θές; τὸν ἐρωτοῦν. Τί καινούργιο φέρνεις;—Τίποτα, ἀπαντᾷ· τὸ χρέος τῆς γενεᾶς μου εἶνε ἡ ἄρνηση, καὶ ἀρνιέμαι. Πρέπει πρῶτα νὰ ξεαφανίσουμε ὅτι ὑπάρχει, νὰ κάνουμε τόπο, γιὰ ν'ἀρθεῖ τὸ καινούργιο. Ἡ φύση, δὲν εἶνε ναός, ὅπως νομίζετε, εἶνε ἐργαστήρι καὶ ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶνε λειτουργὸς μὰ ἐργάτης. Θεὸς δὲν ὑπάρχει· ὑπάρχει μονάχα ἐτούτη ἡ γῆ καὶ ἀνήκει στὸν ἄνθρωπο τὸν δραστήριο καὶ πρακτικό».

Τὸ ἔργο τοῦτο τοῦ Τουργκένιεφ ἔγινε ἀπ' ὅλους δεκτὸ μὲ ψυχρότητα: οἱ παλιοὶ ἔβλεπαν στὸν Μπαζάρωφ τὴν ἐνσάρκωση τοῦ νέου σατανικοῦ πνεύματος ποὺ θὰ

καταστρέψει τὴ Ρωσία· οἱ νέοι ἕναν ἥρωα χωρὶς κανένα θεϊκὸ πρόγραμμα, ποὺ τοὺς ἀντίκρουζε μὲ σαρκασμὸ.

Ὁ Τουργκένιεφ πικράθηκε, ἄρχισε νὰ πηγαίνει σπανιώτερα στὴν πατρίδα του καὶ τὰ λίγα ἔργα ποὺ ἔγραψε ἀργότερα: «Ἀρκετά», «Καπνός» κ.λ. φανερώνουν τὴν πικρία καὶ τὴν ἀπογοήτευση τοῦ συγγραφέα· στὸν «Καπνὸ» μιλάει μὲ περιφρόνηση γιὰ τοὺς ἀντιδραστικούς τῆς Ρωσίας, μὰ μὲ τὴν ἴδια θλίψη καὶ περιφρόνηση γιὰ τοὺς νεαροὺς ἐπαναστάτες μὲ τ' ἀδειανὰ κεφάλια.

Στὸ πολὺ ἀργότερα γραμμένο μυθιστόρημά του: «Ἡ νέα Γῆ», ὁ τόνος δὲν εἶνε τόσο θλιμένος, μὰ ὁ Τουργκένιεφ εἶχε ἀρχίσει νὰ χάνει ἤδη τὴ στενὴ ἐπαφὴ του μὲ τὴ ρωσικὴ ζωὴ καὶ ὡς ἔργο τέχνης ἡ «Ἡ νέα Γῆ» εἶνε κατώτερο. Ἐν τούτοις τὰ διηγήματά του ἐξακολουθοῦν νάχουν τὴν ἴδια χάρη καὶ τρυφερότητα, τὴν ἴδια τέλεια τεχνικὴ μορφή: «Φάουστ», «Ὁ πρῶτος ἔρωτας», «Ὁράματα», «Ἐνας βασιλιάς Ληρ τῆς στέπας» κ.λ.

Κάποτε ὁ Τουργκένιεφ ἀντιπαράθετε τοὺς δύο μεγάλους ἀντίθετους ἥρωες—τὸν Ἀμιέτο καὶ τὸν Δὸν Κιχώτη: ὁ ἕνας εἶνε ὄλο σκέψη καὶ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς δὲν ἐνεργεῖ· ὁ ἄλλος εἶνε ὄλο αἰσθημα καὶ γι' αὐτὸ χύνεται στὴν ἐνέργεια ἀλόγιστα καὶ γελοιοποιεῖται. Οἱ δύο αὐτοὶ παράταιροι ἥρωες βρίσκονται στὴν ἴδια τὴν ψυχὴ τοῦ Τουργκένιεφ καὶ παλεύουν σὲ ὅλα του τὰ ἔργα. Στὶς πρὸ κρίσιμες στιγμὲς ὅλοι οἱ ἥρωες ποὺ δημιουργεῖ ὁ Τουργκένιεφ ἀποσύρονται χωρὶς καρποφόρο ἀποτέλεσμα—εἴτε γιὰτὶ ἢ πολλὴ σκέψη τοὺς ἐμποδίζει νὰ ἐνερ-

γήσουν, εἴτε γιὰτὶ τὸ ἀκαταμάχητο, ἀλόγιστο ἐνστικτο καταστρέφει ὅ,τι ἔχει συλλάβει ὁ νοῦς.

Ὅμως ὅλα τὰ πρόσωπα τούτα δὲν εἶνε ἀφηρημένες ἐννοιες, πλάσματα ἀπλᾶ τῆς δημιουργικῆς φαντασίας τοῦ Τουργκένιεφ· εἶνε παρμένα ἀπὸ τὴ ρωσικὴ ζωὴ καὶ ὁ ἴδιος τονίζει πόσο ὑπῆρξε πάντα πιστὸς στὴν πραγματικότητα: «Ποτὲ δὲν ἐπεχείρησα νὰ πλάσω ὁποιοδήποτε πρόσωπο, χωρὶς νάχω ὡς ἀφετηρία πραγματικὸ ἄτομο· ἡ φύση δὲν μοῦ χάρισε μεγάλη ἐφευρετικότητα· εἶχα ἀνάγκη πάντα ἀπὸ στερεὸ ἔδαφος, ὅπου σίγουρα νὰ μπορῶ νὰ στηρίζουμαι».

Ὁ Τουργκένιεφ δοκίμασε καὶ τὴ σκηνή, μὰ ὄχι μὲ ἐπιτυχία· εἶνε κυρίως μεγάλος διηγηματογράφος καὶ τὰ θεατρικά του ἔργα εἶνε ἀπλῶς διαλογικὴ διήγησις, χωρὶς δραματικὴ μεγάλη συνοχή. Ἐνδιαφέρουσα ἐν τούτοις εἶνε ἡ κωμωδία του: «Ἐνας μῆνας στὴν ἔσοχή», ὅπου, μὲ μεγάλη λεπτότητα, περιγράφεται ὁ ἔρωτας μιᾶς ὠριμῆς γυναίκας μ' ἕνα νέο.

Τὸ τελευταῖο του ἔργο: «Πεξὰ ποιήματα», ἀποδίδει στὴν ἐντέλεια ὄλην τὴν εὐγενῆ, τρυφερὴ ψυχὴ τοῦ Τουργκένιεφ καὶ ὄλο του τὸν ἐσωτερικὸν ἀγῶνα: ἡ ἀγάπη του στὸ ρωσικὸ λαό, στὴ ρωσικὴ γλώσσα, στὸν ἀπλοῖκὸ ἀγαθὸ μουζικο, ἡ εἰρωνεία του στοὺς ἐπιπόλαιους ἰδεολόγους, ἡ ἀπλή, βαθειὰ κατανόηση τῆς φύσης, ἡ ἀνατριχίλα του μπροστὰ στὸ μεταθανάτιο χάος.

Ἰδιαίτερα συγκινητικὴ εἶνε ἡ λατρεία του στὴ ρωσικὴ γλώσσα: «Στὶς μέρες τῆς ἀπελπισίας μου, στὶς μέρες τῆς ἀγωνίας γιὰ τὴν τύχη τῆς πατρίδας μου, μονά-

χα σὺ μοῦ ἀπόμεινες παρηγοριὰ καὶ στήριγμα, ἐσὺ μεγάλη, δυνατή, ζωντανή, ἐλεύθερη ρωσικὴ γλῶσσα! Ἄν δὲν ἦσουν ἐσύ, πῶς μποροῦσε κανεὶς νὰ μὴν ἀπελπίζεται, βλέποντας ποῦ κατάντησε ἡ πατριδα; Ποτὲ δὲν εἶνε δυνατὸν μιὰ τέτοια γλῶσσα νὰ μὴ δημιουργήσει μιὰ μέρα, ἀναγκαστικά, ἓνα μεγάλο λαό!».

Τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Τουργκένιεφ ἦσαν μαρτυρικά· ὑπόφερε μὲ καρτερία τοὺς φοβεροὺς πόνους τῆς ἀρρώστειας· πέθανε ἀπὸ καρκίνο. Ὁ νεκρὸς μεταφέρθηκε στὴν Πετρούπολη καὶ θάφτηκε μὲ μοναδικὲς τιμές. Ὑπῆρξε μέγας, τρυφερὸς καλλιτέχνης· κανένας δὲν περιέγραψε μὲ τόση χάρη, μὲ τόσο βαθὺ συγκρατημένο αἴσθημα τὴ φύση καὶ τὸν ἔρωτα. Καθαρὸς λογοτέχνης, χωρὶς δογματισμοὺς καὶ κοινωνιολογικὲς προπαγάνδες, ὁ Τουργκένιεφ εἶνε ἕως σήμερα ὁ πιὸ πνευματικὰ λυτρωμένος Ρῶσος συγγραφέας.

3. *Μιχαὴλ Σαλτύκωφ*. Ἐνῶ ὁ Τουργκένιεφ εἶνε μεγάλος γιὰ τὴ λεπτότητα τῆς ψυχολογίας καὶ τὴν τρυφερὴ ψυχικὴ του διάθεση, ὁ Σαλτύκωφ, γνωστὸς μὲ τὸ φιλολογικὸ του ψευδώνυμο *Στσεντρόν*, ὑπῆρξε ὁ μεγαλύτερος σατυρικὸς τῆς Ρωσίας.

Ὁ *Μιχαὴλ Σαλτύκωφ* (1826-89) σπούδασε στὸ ἀριστοκρατικὸ λύκειο τοῦ Τσάρσκογε Σιελὸ κι ἄρχισε, μαθητῆς ἀκόμα, νὰ στιχουργεῖ· ἀργότερο ἀποκέρυξε τοὺς στίχους τούτους, λέγοντας πὼς εἶνε παραφροσύνῃ νὰ σπάζεις τὸ κεφάλι σου γιὰ νὰ παραμορφώνεις τὴ φυσικὴ γλῶσσα καὶ νὰ τὴν ὑποδουλώνεις σὲ μέτρα.

Ἀφιερώνεται ὅλος στὴν πεζογραφία καὶ δημοσιεύει (1847) τὰ δύο πρῶτα του διηγήματα. Ἀμέσως παύεται ἀπὸ τὴ θέση ποὺ εἶχε στὸ Ὑπουργεῖο τῶν Στρατιωτικῶν κ' ἐξορίζεται στὴ μικρὴ ἐπαρχιακὴ πόλη Βιάτκα· μόλις στὰ 1856 τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ γυρίσει στὴν Πετρούπολη. Ὡς ὑπάλληλος γύρισε πολλὲς ἐπαρχίες, γνώρισε ἀπειρους τύπους καὶ τέλειος πιά γνώστης τῆς Ρωσίας ἀναλαβαίνει (1868) μὲ τὸν ποιητὴ Νεκράσωφ τὴ διεύθυνση φιλολογικοῦ περιοδικοῦ.

Τὸ πρῶτο μεγάλο ἔργο τοῦ Σαλτύκωφ: «Ἐπαρχιακὰ σκίτσα», περιέχει τὴ μακροχρόνια ὑπαλληλικὴ πείρα τοῦ συγγραφέα. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ «Ἐπιθεωρητῆ» τοῦ Γκόγκολ οἱ συνθῆκες τῆς ἐπαρχιακῆς ζωῆς δὲν ἔγιναν καθόλου καλύτερες· κ' ἔτσι βλέπουμε στὸ ἔργο τοῦ Σαλτύκωφ ν' ἀναπηδοῦν πάλι μπροστά μας ὅλοι οἱ γνωστοὶ ἀπὸ τὸν Γκόγκολ γελοῖοι, ἀσήμαντοι, ἐλεινοὶ ἀνθρώπινοι τύποι, ὅπως τοὺς παραμόρφωσε ἡ τυραννία.

Ἀκολουθεῖ μακρὰ σειρὰ ἔργα: «Ἀθῶες ἱστορίες» (1863), «Ἱστορίες μιᾶς πολιτείας» (1870), «Ἡμερολόγιο ἐπαρχιώτη» (1873), «Οἱ Πομπαντόρ κ' οἱ κυρίες τους» κ.λ. διηγήματα, μυθιστορήματα, ἀλληγορίες, μῦθοι, ἀληθινὰ σατυρικὰ ἀριστουργήματα.

Μὲ ἀνυπέρβλητη σατυρικὴ δύναμη ὁ Σαλτύκωφ περιγράφει τὸ σάστισμα καὶ τὴ σύγχυση τῆς ρωσικῆς κοινωνίας μετὰ τὶς φιλελεύθερες μεταρρυθμίσεις τοῦ Ἀλεξάνδρου Β'. Ὅλες οἱ κοινωνικὲς τάξεις κλονίστηκαν: οἱ ἄρχοντες ἔχασαν τὶς παλιές τους συνήθειες, δὲν μποροῦν πιά νὰ ζοῦν εἰς βάρος τῶν χωρικῶν καὶ κάνουν χίλια

γελοῖα σχέδια, προσπαθώντας νὰ προσανατολιστοῦν· οἱ νέοι ἔχουν τὸ στόμα τους γεμάτο φιλολογικὲς δημηγορίες, ξελαρυγγίζονται γιὰ τὶς «νέες ἰδέες»· ὅμως μέσα τους τίποτα δὲν ἄλλαξε· κ' οἱ δυστυχεῖς πάλι δουλοπάροικοι, πὸν ἐλευθερώθηκαν, εἶνε ἀπελπισμένοι γιὰτὶ δὲν ξέρουν πῶς νὰ ζήσουν.

Ὁ Σαλτύκωφ σατυρίζει ἀλύπητα καὶ τοὺς παλιούς ἄρχοντες καὶ τοὺς ἐξημένους ψευτοεπαναστάτες καὶ τοὺς καινούργιους ἐκμεταλλευτές· ἡ «νέα κοινωνία» πὸν δημιουργήσαν οἱ φιλελεύθεροι θεσμοὶ δὲν ἀποτελεῖται πιά ἀπὸ ἀρχοντικὰ παράσιτα, μὰ «ἀπὸ ταβερνιάσῃδες, ἀπὸ αἰσχροκερδεῖς, ἀπὸ ἐργολάβους σιδηροδρόμων, ἀπὸ τραπεζίτες... Σὲ λίγα χρόνια οἱ ψεῖρες αὐτὲς γέμισαν πολιτεῖες καὶ χωριά... Οἱ δρόμοι ἀναγαλλιοῦν, τὰ πορνεῖα στολίζονται, τὰ γκαρσόνια σὰ καπελεῖα ἀνατριχιάζουν ἀπὸ εὐδαιμονία!».

Ὁ Σαλτύκωφ τὴ νέα τούτη ἀστική τάξη, πὸν «πούλησε τὴν ψυχὴ της στὸν διάβολο γιὰ μιὰν πεντάρα», τὴν ἀντικρύζει μὲ ὀργὴ καὶ ἀηδία· τοῦ φαίνεται πὸς ἡ τυραννία πάλι εἶνε καλύτερη, γιὰτὶ ἀφήνει κάπως τὴν ψυχὴ πιδ ἐλεύθερη. Ταξιδεύει ὁ Σαλτύκωφ στὴν Εὐρώπη, μὰ δὲν βλέπει παρὰ ἀστοὺς παχεῖς, ἱκανοποιημένους, χωρὶς ψυχὴ. Ἡ Γαλλία τοῦ φαίνεται «δημοκρατία χωρὶς δημοκράτες, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς χορτάτους ἀστοὺς, μὲ ξεγυμνωμένες γυναῖκες, μὲ ἄφθονα τρόφιμα καὶ στολίδια, μὲ ἀπειρία ἰδιαιτέρως αἰθουσες, ὅπου μέρα καὶ νύχτα ἀναπέμπονται ὕμνοι στὴ μοιχεία. Βέβαια, ὅλα τούτα ὑπῆρχαν καὶ ὅταν βασιλευαν οἱ ληστές (Ναπολέον Γ'), μὰ

τί χρειάζονται τώρα; Κι ὅμως ζοῦν ἀκόμα ἀθάνατα, ἂν κ' ἔγιναν μιὰ μεγάλη ἐπανάσταση, δυὸ μέτριες καὶ μιὰ μικρὴ!».

Τὸ ζοφερότερο, τὸ πιδ σατυρικὸ καὶ ἀπελπισμένον ἔργο τοῦ Σαλτύκωφ εἶνε: «Οἱ Γκολομπλιώφ», ὅπου περιγράφεται ὁ ξεπεσμὸς μιᾶς οἰκογενείας εὐγενῶν, ὄχι ἀπὸ οἰκονομικὸ, μὰ ἀπὸ ἐσωτερικὸ, ἀγιάτρευτο κατρακύλισμα. Τεμπέληδες, ἀνάξιοι, μέθυσοι, ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ, ὅσπου κατάντησαν στὸν τελευταῖο τοὺς ἀπόγονο, τὸν Πορφύρη. Οἱ γονεῖς τοῦ συνέζησαν σαράντα χρόνια, ἀκατάπαυτα βριζόμενοι· ὁ ἄντρας ἔλεγε πάντα τὴ γυναῖκα τοῦ «στρίγγλα», κ' ἡ γυναῖκα τὸν ἀντιφωνοῦσε «ἀνεμόμυλο» καὶ «μπαλαλάϊκα χωρὶς χορδές». Ὁ γιὸς, ἀναθρεμένος σὲ τέτοιο περιβάλλον, ἔγινε ψεῖτης, κόλακας καὶ μπεκοῆς.

Ὁ Σαλτύκωφ παρ' ὅλη τὴ σατυρικὴ του πικρία διατήρησε πάντα τὴ σφοδρὴ του ἀγάπη γιὰ τὴ Ρωσία καὶ τὴν πίστη του γιὰ τὴν καλύτερη τοῦ ἀνθρώπου· ὅμως ἀπὸ τὴν ἀυξανόμενη πίεση τῆς τυραννίας τοῦ Ἀλεξάνδρου Γ', ἄρχισε ν' ἀπελπίζεται, νὰ κουράζεται, νὰ μὴν μπορεῖ πιά νὰ ἐκφραστεῖ παρὰ μὲ ἀλληγορίες καὶ παραμῦθια. Στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ ἔγραψε τὰ 31 παραμῦθια, πὸν σατυρίζουν, τὰ περισσότερα, ὄχι πιά ἀποκλειστικὰ ρωσικὰ ἐλαττώματα, μὰ γενικά, ἀνθρώπινες κακίες καὶ ἀδυναμίες.

Σ' ἓνα παραμῦθι βλέπουμε τὸ λύκο, πὸν ὅλοι τὸν καταριοῦνται καὶ τὸν κνηγοῦν. Ἐνῶ τί φταίει αὐτὸς ἂν ἡ φύση τὸν ἔκανε σαρκοφάγο; Ἄλλου ὁ Σαλτύκωφ

ἔξιστορεῖ τὴν περιώδυνη ὀδύσσεια μᾶς συνείδησης ποὺ χάθηκε καὶ τὴν ἀποδιώχνουν ὅλοι, γιατί τοὺς ἐμποδίζει νὰ ἔξασκοῦν τὸ ἐπάγγελμά τους—ἀστυνόμοι, κήηλοι, μηχανικοί, ὑπάλληλοι κ.λ.—ὥστόσο πᾶ ἡ δυστυχισμένη βρίσκει καταφύγιο στὴν καρδιά ἐνοῦ μικροῦ παιδιοῦ.

Ἐ Σαλτύκωφ ὑπῆρξε ὁ μέγιστος σατυρικός τῆς Ρωσίας. Ποτὲ ἡ σάτυρά του δὲν στράφηκε ἐναντίον προσώπων· πάντα τὸν ὠδηγοῦσε μιὰ ἀνώτερη, πάνω ἀπὸ τὰ πρόσωπα, κριτική. Πίσω ἀπὸ τὸν σαρκασμὸ καὶ τὸ γέλιο του, ξεχωρίζουμε πάντα τὸν λυγμὸ τοῦ μεγάλου πατριώτη καὶ τοῦ ἀδέκαστου, αἰσθαντικοῦ ἀνθρώπου.

Παράλληλα πρὸς τοὺς τρεῖς τούτους μεγάλους συγγραφεῖς—τὸν Γκοντσάρωφ, Τουργένιεφ, Σαλτύκωφ,—δούλευαν τρεῖς κριτικοὶ καὶ προσπαθοῦσαν μὲ τὸν δικό τους τρόπο, νὰ δώσουν ὀριστική, ρεαλιστική κατεύθυνση στὴ ρωσικὴ φιλολογία: Ὁ Τσερνισέφσκι, ὁ Ντομπρολιούμωφ καὶ ὁ Πιζάρεφ.

Ἐ Νικόλαος Γαβρήλοβιτς Τσερνισέφσκι (1828-89) γεννήθηκε στὸ Σαράτωφ, γιὸς πολὺ μορφωμένου κληρικοῦ, καὶ σπούδασε στὴν Πετρούπολη. Τὰ δυὸ πρῶτα του κριτικὰ ἔργα: «Μελέτη γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Γκόγκολ» καὶ «Ἐ Λέσιγκ κ' ἡ ἐποχὴ του», ἔκαναν μεγάλην ἐντύπωση· ἀργότερα ἐπεδόθηκε σὲ οἰκονομικὲς καὶ κοινωνιολογικὲς μελέτες.

Αἰφνίδια τὸν συλλαμβάνουν (1862) καὶ τὸν ῥίχνουν στὴ φυλακὴ, ὅπου ἔμεινε δυὸ χρόνια· στὴ φυλακὴ ἔγραψε τὸ περίφημο μυθιστόρημά του: «Τί νὰ κάνου-

με;», ποὺ ἔγινε τὸ εὐαγγέλιο τῆς νεολαίας· στὸ ἔργο τοῦτο περιγράφεται κ' ἐξυμνεῖται ὁ νέος γεννώμενος τύπος τοῦ «μηδενιστῆ» ποὺ πετᾷ ὅλα τὰ δεσμὰ τῆς παράδοσης—θηρησκεία, ἠθική, αἰσθητική, καὶ ὡς κανόνα ἀνώτατον ἀναγνωρίζει μονάχα τὸ ἐγὼ του· συνάμα κηρύττει τὴν ἀνάγκη τῆς θυσίας, νὰ ἐντείνουμε τὸ ἐγὼ ἕως τὸν ἀνώτατο παροξυσμὸ, γινόμενοι μάρτυρες τῆς Ἰδέας.

Ἐ Τσερνισέφσκι στέλνεται σὲ καταναγκαστικὰ ἔργα στὴ Σιβηρία· ἐπὶ ἑπτὰ χρόνια δουλεύει ἐργάτης στὰ μεταλλεῖα· τὸν ἐλευθερώνουν τέλος, μὰ τοῦ ἐπιβάλλον ὡς τόπο διαμονῆς ἕνα μικρὸ χωριὸ τῆς Σιβηρίας. Μόλις στὰ 1883 τοῦ δίνουν τὴν ἄδεια νὰ γυρίσει στὴν Εὐρωπαϊκὴ Ρωσία καὶ φυτοζωεῖ ἕξ χρόνια στὸ Ἀστραχάν· τέλος πέθανε στὴ γενέθλια πόλη του, στὸ Σαράτωφ.

Ὡς αἰσθητικὸς κριτικὸς ὁ Τσερνισέφσκι ἦταν φανατικὸς ὀπαδὸς τοῦ στενοῦ ὠφελιμισμοῦ. Σκοπὸς τῆς τέχνης εἶνε ἡ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας, μὰ ὄχι γιὰ νὰ τὴν ξεπεράσει, μὰ ἀπλῶς γιὰ νὰ μᾶς τὴ θυμίζει. «Ἐνα ἄγαλμα δὲν μπορεῖ ποτὲ νᾶνε τόσο ὠραῖο ὅσο ἕνας ζωντανὸς ἄνθρωπος, γιατί ἡ μίμηση ἐνὸς ἀντικειμένου δὲν μπορεῖ νᾶνε ὠραιότερη ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο ποὺ μιμεῖται».

Ἐ τέχνη, κατὰ τὸν Τσερνισέφσκι, πρέπει νὰ μᾶς βοηθᾷ νὰ ἐννοήσουμε τὴ ζωὴ—δηλ. τὴν «ἐθνικὴ ζωὴ». Ἐ Ρῶσος ὀφείλει νᾶνε μονάχα πατριώτης, κατὰ τὴν ἐννοια τοῦ Μεγάλου Πέτρου, δηλαδὴ νὰ συνεργεῖ στὸ μέγα ἔργο τοῦ φωτισμοῦ τοῦ ρωσικοῦ λαοῦ. Ἐ Ὅλα, ἡ ἐπιστήμη του ἂν εἶνε σοφὸς, ἡ τέχνη του ἂν εἶνε καλλιτέχνης, ἡ

ἐννοια ἀκόμα τοῦ δικαίου ἂν εἶνε νομομαθής, πρέπει νὰ ὑποταχθῶν στὸν ἀνώτατο τοῦτο σκοπὸ—τὴν ἀφύπνιση τοῦ λαοῦ».

Τις ἴδιες ἰδέες ὑποστηρίζει κι ὁ συνεχιστὴς τοῦ Τσερνιτέφσκι, ὁ Νικόλαος Ἀλεξάνδροβις Ντομπρολιούμπωφ (1836-61), γυιὸς φτωχοῦ παπᾶ γεννήθηκε στὸ Νίζνι Νόβγοροδ, ὡς φοιτητὴς ἔζησε σὲ ἀπεριγράπτη φτώχεια μερόνυχτα σκυμμένος στὰ βιβλία, διψοῦσε νὰ μάθει καὶ νὰ φωτίσει τὶς μάζες—ἦταν ἐξημμένος κι ἀσκητικὸς. Μιὰ μέρα τοῦ γεννήθηκε ὁ πειρασμὸς νὰ μάθει χορὸ μετανόησε εὐτὺς καὶ γράφει στὸ ἡμερολόγιό του: «Αὐτὸ σημαίνει πὼς θέλω νὰ φιλιώσω μὲ τὴν κοινωνία· μὰ ἐλπίζω νὰ γλυτώσω ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία αὐτή· ἂν θέλω νὰ δημιουργήσω τίποτα, πρέπει νὰ μένω μακριὰ ἀπὸ τὴν κοινωνία καὶ νὰ θρέφω στὴν ἐρημιὰ τὴ χολή μου».

Ἡ αἰσθητικὴ κριτικὴ, κατὰ τὸν Ντομπρολιούμπωφ εἶνε «καλὴ γιὰ νὰ περνοῦν τὴν ὥρα τοὺς εὐαίσθητες, νεαροὺς κυρίες». Μὰ τῆς ἀληθινῆς κριτικῆς σκοπὸς εἶνε νὰ βρεῖ ποιά φαινόμενα τῆς πραγματικότητος ἔσπρωξαν τὸν καλλιτέχνη νὰ δημιουργήσῃ τὸ ἔργο του. Τὸ ἔργο τῆς τέχνης ἔχει ἀξία, γιὰτὶ μᾶς φανερῶνει πλευρὲς τῆς πραγματικότητος ποὺ τὸ βλέμμα τοῦ ἀπλοῦ παρατηρητῆ δὲν θὰ μποροῦσε ν' ἀποκαλύψει. Ἔτσι μᾶς βοηθᾷ νὰ δοῦμε πλουσιώτερα, βαθύτερα τὴ γύρω μας ζωὴ καὶ μᾶς ἀνοίγει τὸν δρόμο στὴν πράξη. Σκοπὸς τῆς τέχνης εἶνε ἕνας

καὶ μόνος: ἡ προπαγάνδα. Τὸ κήρυγμα τῆς ἀπελευθέρωσης τοῦ ἀνθρώπου.

Ἀκόμα πιὸ ἀδιάλλακτα ἀντιπροσωπεύει τὴν ὤφελιμιστικὴ τούτη ἐπαναστατικὴ τάση τῆς κριτικῆς ὁ Δημήτριος Ἰβάνοβις Πιζάρεφ (1841-68). Νεώτατος ἔγραψε κριτικὴ γιὰ τὸν Χέρτζεν καὶ τὴν τύπωσε σὲ μυστικὸ τυπογραφεῖο. Ἄλλ' ἢ ἀστυνομία τὸν ἐπίασε καὶ τὸν ἔρριξε στὸ φρούριο Πετροπαυλόβσκ· ἐκεῖ ἔμεινε τέσσερα χρόνια κ' ἔγραψε τὰ σπουδαιότερά του κριτικὰ ἔργα. Μετὰ τὴν ἀποφυλάκισή του ἔζησε ἀκόμα δυὸ χρόνια, μὰ εἶχε ἐξαντληθῆ ἀπὸ τὰ μαρτύρια καὶ τὶς κακουχίες τῆς φυλακῆς κι ἀπόθανε νεώτατος.

Ὁ Πιζάρεφ ἦταν φανατικὸς ρεαλιστῆς: «ρεαλιστῆς εἶνε ὁ σκεπτόμενος ἐργάτης ποὺ ἐκτελεῖ μὲ ἀγάπη τὸ ἔργο του». Τὸ ἔργο αὐτὸ πρέπει ν'ἄνε ὠφέλιμο· ὄχι δηλ. νάχει μονάχα ἕνα ὄρισμένο λογικὸ σκοπὸ, μὰ καὶ νὰ πετυχαίνει τὸν σκοπὸ αὐτόν. Ἄφου ὁ καλλιτέχνης δὲν μπορεῖ παρὰ μὲ φιλολογικὰ ἔργα ν'ἄνε ὠφέλιμος, ἄς γράφει, μὰ ὁ Πιζάρεφ χαίρεται ποὺ ξέπεσε ἡ φιλολογία: «Καλὸ σημάδι, ἀναφωνεῖ, γιὰ τὴ μελλούμενη πνευματικὴ ἐξέλιξη τῆς Ρωσίας».

Ἡ αἰσθητικὴ εἶνε ὁ ἐπικινδυνωδέστερος ἐχθρὸς κάθε ἀληθινῆς προόδου. Ὅποιος διαβάσει στίχους ἢ βλέπει ζωγραφιές, κινδυνεύει νὰ χάσει τὴ δύναμή του καὶ νὰ παραμελήσῃ τὸ κοινωνικὸ του χρέος. Ὅποιος δὲν εἶνε ρεαλιστῆς, δὲν εἶνε ποιητῆς, παρὰ ἕνας ἀπλὸς προικισμένος ἀγράμματος ἢ ἕνας ἀνισόρροπος, ἢ ἕνα μικρὸ «ματαιόδοξο

έντομο». Ὁ Λέρμοντωφ, ὁ Γκόγκολ, ὁ Γκριμπογιέντωφ κ.λ. εἶνε ἀπλῶς «ἔμβρυα ποιητῶν»· ὁ Ζουκόβσκι κι ὁ Πούσκιν εἶνε «παρωδίες» ποιητῶν. Κατηγορεῖ τὸν Χάϊνε, Ρέμπραντ καὶ Μόζαρτ γιατί ἔχασαν τόσες δυνάμεις σὲ ἀνώφελες ἀσχολίες.

Μεγάλη σειρὰ ἔργα γράφηκαν σύμφωνα μὲ τὸ στενὸ τοῦτο ὠφελιμιστικὸ πνεῦμα τῆς κριτικῆς. Τὸ σημαντικώτερο, πὺν βροῆκε ἀφθονους μιμητές, εἶνε τὸ μυθιστόρημα τοῦ Τσερνιτέφσκι: «Τί νὰ κάνουμε;» Στὸ ἔργο τοῦτο παρουσιάζονται οἱ «νέοι ἄντρες» κ' οἱ «νέες γυναῖκες» πὺν θὰ σώσουν τὴ Ρωσία καὶ τὸν κόσμο. Κατάγονται ὅλοι ἀπὸ μικροαστικὲς τάξεις καὶ θυσιάζονται γιὰ τὸ φωτισμὸ τοῦ λαοῦ. Ὑπάρχει κ' ἕνας εὐγενῆς, ὁ Ραχμέτωφ, πὺν τὰ θυσιάζει ὅλα γιὰ τὰ ἰδανικά του· περιτρέχει ἀλάκαιρη τὴ Ρωσία ὡς ἐργάτης καὶ καταλήγει τέλος σὲ αὐστηρὴ ἀσκητικὴ ζωὴ. Δὲν πίνει κρασί, δὲν ἀγγίζει γυναῖκα. Ὅταν κάποιος τοῦ ἔκανε τὴν παρατήρηση πὺς πέφτει σὲ ὑπερβολή, ἀποκρίθηκε: «Ἔτσι πρέπει. Ἐμεῖς ζητοῦμε ὅλοι οἱ ἄνθρωποι νὰ μποροῦν ἐξ ἴσου νὰ ἀπολαβαίνουν τὴ ζωὴ. Εἶνε λοιπὸν σωστὸ ν' ἀποδείξουμε ἐμεῖς, μὲ τὴ ζωὴ μας, πὺς δὲν ἀγωνιζόμαστε γιὰ νὰ ἰκανοποιήσουμε ἀτομικά μας πάθη, μὰ πολεμοῦμε γιὰ τὸ καλὸ ὅλης τῆς ἀνθρωπότητος».

Οἱ σημαντικώτεροι συνεχιστές τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Τσερνιτόφσκι εἶνε ὁ εὐγενῆς Βασίλης Ἀλεξέγιεβιτς Σλέπτσωφ (1836-78) κι ὁ φτωχὸς προλετάριος Νικό-

λαος Βασίλιεβιτς Οὐσπένσκι (1737-89). Κ' οἱ δυὸ στὰ διηγήματά τους περιγράφουν μὲ ὠμὸ ρεαλισμὸ τοὺς μουζίκους—μὲ τὶς βαρβαρότητές τους, τὶς ἀσκήμιες, τὶς ἡλιθιότητες. Οἱ διάλογοι, γραμμένοι σὲ ζουμερή, ὀλοζῶντανη χωριάτικη γλῶσσα, εἶνε ἐξάίσιοι.

Πολὺ ἐνδιαφέρουσα φυσιογνωμία ἀναδείχθηκε τὴν ἐποχὴ τούτη ὁ Παῦλος Ἰβάνοβιτς Γιακούσκιν (1820-72). Κατήγετο ἀπὸ εὐγενῆ οἰκογένεια, μὰ ἀπὸ μικρὸς μίσησε τὴν κοινωνία μὲ τὰ «χρηστὰ ἥθη» κι ἀφιερώθηκε στὸ λαό. Ὡς φοιτητὴς περιώδεψε τὸν Βόλγα, γιὰ νὰ μαζέψει λαϊκὰ τραγούδια καὶ τόσο τοῦ ἄρρεσεν ἡ ἀληθινὴ ζωὴ, πὺν πιά δὲν τὴν παράτησε ἕως τὸ θάνατό του. Πήγαινε ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριό, ζοῦσε μὲ τὸν λαό, κ' ἔγραφε μικρὲς χωριάτικες ἱστορίες, περίφημες γιὰ τὴν ζωντάνια καὶ τὸν πλοῦτο τῆς γλώσσας. Ὁ Γιακούσκιν ἔζησε φτωχή, ἅγια ζωὴ, καὶ πέθανε ἔρρημος στὸ νοσοκομεῖο τῆς Σαμάρας.

Φανατικοὶ ρεαλιστές κ' οἱ δυὸ ιδιόρρυθμοὶ διηγηματογράφοι ὁ Θεόδωρος Μιχάλοβιτς Ρεσετνικόφ (1841-71) κι ὁ Νικόλαος Γερασίμοβιτς Πομιαλόφσκι (1835-63), κ' οἱ δυὸ γιοὶ κληρικῶν κ' οἱ δυὸ ἀλλήτες καὶ ἀλκοολικοί.

Τὰ διηγήματα τοῦ Ρεσετνικόφ: «Οἱ ἄνθρωποι τοῦ Ποντλιπάγια»: δίνουν φορνιαστικὴν εἰκόνα τῆς χωριάτικης ζωῆς. Οἱ ἐξυπνότεροί τους μόλις μποροῦν νὰ μετρήσουν ἕως τὸ πέντε, ἡ φτώχεια, ἡ βρωμιὰ, ἡ ἀθλιότητα ὅπου ζοῦν εἶνε φορικωδέστερη ἀπὸ τὰ ἔλεινότερα ζῶα τῶν ψωμῖ ἀπὸ ἄγερα καὶ φλοῦδες δέντρων, ἀλ-

λάζουν πουκάμισο μιὰ φορὰ τὸν χρόνο· τὸ μόνο πρᾶγμα πὺ γνωρίζουν ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ εἶνε τὸ ἄλκοὸλ. Ὁ συγγραφέας περιγράφει τὴ φρίκη αὐτὴ χωρὶς καμμιὰ λογοτεχνικὴ ἐπεξεργασία, χωρὶς καμμιὰ ποιητικὴ διάθεση ἢ σάτυρα. Βλέπει μονάχα καὶ γράφει ὅτι βλέπει. Τὸ βιβλίον ἔκανε ἀνατριχιαστικὴ ἐντύπωση. Ὅμοια, σὲ ὅλα τὰ ἔργα, ὁ Ρεσενικὸς περιγράφει ἄξεστους, ἠλίθιους λιμασμένους μικροαστοὺς καὶ χωριάτες.

Τὸ κύριον ἔργον τοῦ Πομιάλοφσκι «Σκίτσα ἀπὸ τὸ σχολεῖον» εἶνε ἡ αὐτοβιογραφία του ὅταν σπούδαζε: φριχτὴ περιγραφή τῆς βαρβαρότητος καὶ χυδαιότητος δασκάλων καὶ μαθητῶν· ἀπάνθρωπος τιμωρία, ἀποκτηνωτικὸ ἐκπαιδευτικὸ σύστημα, ὄργια.

Ὁ Πομιάλοφσκι σὲ ὅλα του τὰ ἔργα: «Μικροαστικὴ εὐτυχία», «Μόλα ταῦτα» κ.λ. περιγράφει διαρκῶς πνευματικοὺς προλετάριους πὺ μάχονται ν' ἀνεβοῦν σὲ ἀνώτερα κοινωνικὰ στρώματα· μὰ κ' ἐκεῖ ἀηδιάζουν κ' ὑποφέρουν βρῖσκοντας ἀνθρώπους κατώτερους χωρὶς κανένα ἰδανικόν. Ὁ Πομιάλοφσκι περιφρονεῖ μιὰ τέτοια μικροαστικὴ εὐτυχία καὶ πέρασε ὅλη του τὴ ζωὴ σὲ νυκτερινὰ ἄσυλα, σὲ σπήλια, σὲ ταβέρνες, ἀλκοολικός, ζητιάνος καὶ λωποδύτης.

Τὴν ἴδια ἀληθινὴ ζωὴ ἀκολούθησε ὁ Ἀλέξανδρος Ἰβάνοβιτς Λεβίτωφ (1835-78), πὺ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ ἀλήτευε, πᾶμφτωχος καὶ μεθυσμένος. Τὰ «Σκίτσα ἀπὸ τὴ στέπα» εἶνε καταπληκτικὴ περιγραφή τῆς ἀθλιότητος καὶ βαναυσότητος τοῦ χωρικοῦ. Συνάμα ὁμως στὸ βιβλίον αὐτὸ ξεχωρίζει τρυφερότατη περιγραφή τῆς φύσης,

εἰδυλλιακῆς, χαριτωμένης σκηναῖς παιδιῶν, ἀκοῦμε ἄψυχα ἀντικείμενα—δοκάρια, πάγκους, φορέματα, εἰκόνες—νὰ μιλοῦν.

Στὰ ἐπόμενά του ἔργα: «Ὁ πόνος τῶν χωριῶν καὶ τῶν πόλεων» καὶ τὰ «Σοκάκια τῆς Μόσχας», ὁ Λεβίτωφ περιγράφει τὶς λαϊκῆς ταβέρνες, ὅπου μεθοῦσε τὸ «μορφωμένο προλεταριάτον», καὶ τὰ ἐπιπλωμένα κρῦα δωμάτια, ὅπου φυτοζωεῖ—γεμάτα ὑγρασία, βροῦμα καὶ κορέους.

Ὅλα τὰ ἔργα τοῦτα τῶν κριτικῶν καὶ λογογράφων εἶνε κραυγῆς ἀγανάκτησης καὶ πόνου. Ὅλα, δείχνοντας πὺ κατάντησε ἀπὸ τὴν τυραννίαν, τὴν ἀμάθεια καὶ τὴ φτώχεια ὁ ρωσικὸς λαός, κηρύττουν τὴν ἀνάγκη μιᾶς κοινωνικῆς ἐπανάστασης.

Ἡ σφοδρὴ τούτη ριζοσπαστικὴ κίνηση ἦταν φυσικὸ νᾶχει καὶ τὴν ἀντίδρασή της—τοὺς διανοουμένους συντηρητικούς. Ἀπὸ ἀντίθετα δόγματα, ἔξ Ἰσου στενὰ πῆγασαν ἀντίθετα φιλολογικὰ ἔργα, ὅπου καὶ πάλι ἡ τέχνη ὑποτάσσεται μὲ δουλικότητα σὲ ἄλλους, ἔξω ἀπὸ τὴ φύση της σκοπούς.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀνίλευς σαρκαστῆς τῶν «νέων» εἶνε ὁ Ἀλέξης Θεοφυλάκτοβιτς Πιζιέμσκι (1820-81). Τὰ πρῶτα του διηγήματα περιγράφουν τὰ πιὸ ἀποτρόπαια καὶ ἀσήμαντα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, χωρὶς κυνικὸ σαρκασμὸ μῆτε ἠθικὴ ἐξέγερση.

Ὁλοένα ἡ σάτυρα τοῦ Πιζιέμσκι γινόταν πιὸ ἄγρια καὶ μεροληπτικὴ. Τὸ μυθιστόρημά του: «Χίλιες ψυχῆς»,

θυμίζει τις «Νεκρές ψυχές» τοῦ Γκόγκολ. Ὁ νέος ἥρωας Καλίνοβιτς εἶνε πολὺ πρὸ μορφωμένος ἀπὸ τὸν ἥρωα τοῦ Γκόγκολ Τσιτσικόφ· σπούδασε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Πετρούπολης, δὲν ἐπεχείρησε τίποτε τὸ παράνομο, θέλει ἀπλῶς, μὲ κάθε τρόπο, νὰ γίνῃ κύριος «χίλιων ψυχῶν». Ὅλα τὰ μέσα τοῦ φαίνονται θεμιτὰ γιὰ νὰ φτάσει τὸν σκοπὸ του. Στὸ ἔργο τοῦτο ὁ Πιζιέμσκι περιγράφει μὲ τραχύτατη σάτυρα τὴν τεμπελιά καὶ τὴν ἐπιπολαιότητα τῶν νέων διανοουμένων.

Ὅμοια καὶ στὰ ἐπόμενά του μυθιστορήματα σατυρίζει μὲ ἀμίμητη γλωσσικὴ δύναμη τὴν ἀσυναρτησία καὶ τὸν πυρετὸ τῆς ρωσικῆς κοινωνίας μετὰ τις φιλελεύθερες μεταρρυθμίσεις. Ὁ ἥρωάς του εἶνε θανάσιμος ἐχθρὸς τῆς ἀστικῆς τάξης ποὺ ἀνεβαίνει, φεύγει στὸ ἐξωτερικὸ μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ βρεῖ ἐκεῖ τὴν ἐλευθερία καὶ τὸν ἔρωτα, τοῦ ἰδανικοῦ· μὰ σὲ κάθε Εὐρωπαϊῷ διακρίνει τὸν μικροπακάλη, «ποὺ χώνει τὴ μύτη του παντοῦ, νὰ μυρισιεῖ τὴν μπακιρένια πεντάρα».

Ὁ Πιζιέμσκι ἔγραψε καὶ θεατρικὰ ἔργα· τὸ καλύτερό του εἶνε ἡ «Πικρὴ μοίρα»—τὸ πρῶτο ρεαλιστικὸ χωριάτικο δράμα τῆς ρωσικῆς φιλολογίας. Πολὺ δυνατὴ εἶνε ἡ μορφή τοῦ ἥρωά του, τοῦ χωρικοῦ Ἄνανια Ἰακώβλεφ· ἔχει τὴ συναισθησιμότητα τῆς ἀνθρώπινῆς του ἀξιοπρέπειας καὶ δὲν τρέμει πρὸ τῶν σκλάβων στὸν ἀδύναμο, παράσιτο κύριό του. Τραγικώτατα περιγράφεται ἡ στιγμή ὅπου ὁ Ἄνανιας σκοτώνει τὸ παιδί ποὺ γέννησε ἡ γυναίκα του μὲ τὸν ἄρχοντα. Ὅλα τὰ πρόσωπα, στὸ σκοτεινὸ τοῦτο δράμα, εἶνε ὄργανα ἀνεύθυνα μιᾶς

φοβερῆς δύναμης, μιᾶς νεότερης Εἰμαρμένης—τῆς κοινωνικῆς ἀνάγκης.

Μεγάλῃ ἀγανάκτηση ἐξήγειρε στὶς ριζοσπαστικὰς τάξεις καὶ τὸ μυθιστόρημα «Φάτα Μοργάνα» τοῦ Βίκτωρα Πέτροβιτς Κλιουσίνοφ (1841-92). Ἡ ἡρωίδα Ἰνα, συναρπάζεται ἀπὸ τις νέες ἐπαναστατικὰς ἰδέες, γνωρίζεται μὲ τοὺς διάφορους ἀρχηγούς τῆς νέας κινήσεως, ποὺ μάχονται «γιὰ τὴν ἀλήθεια, γιὰ τὴν δικαιοσύνη, γιὰ τὴν ἐλευθερία». Ἀπογοητεύεται, ἀποκαλύπτει πὸς ὅλοι τοῦτοι οἱ ἰδεολόγοι εἶνε ὄργανα ἀρπακτικὰ, ποὺ φθονεῖ ὁ ἕνας τὸν ἄλλον κ' ἕνα μονάχα ἔχουν σκοπὸ: ν' ἀρπάξουν τὴν ἐξουσία καὶ νὰ κορέσουν τὰ ἐγωϊστικὰ τους πάθη. Ἡ δυστυχισμένη ἡρωίδα συντριβεται «χωρὶς ὄρεξη πρὸς τὴν ζωὴν, χωρὶς πίστη γιὰ τὸ μέλλον».

Μὲ ὅμοια σφοδρότητα ἐπιτίθεται ἐναντίον τῶν ριζοσπαστῶν καὶ ὁ Βολεσλάβ Μιχαήλοβιτς Μάρκεβιτς (1822-84) στὴν τριλογία του: «Πρὶν ἀπὸ μιὰ εἰκοσιπενταετία», «Στροφή», «Ἄβυσσος». Παριστάνει τοὺς «μηδενιστὰς» ὡς κακοποιὰ πνεύματα ἢ ἐλαφρόμυαλα κεφάλια κ' ἐξυμνεῖ τις παλιὰς παραδόσεις τῶν εὐγενῶν, ποὺ ὀλοένα ἐξαφανίζονται καὶ μαζί τους ἐξαφανίζεται καὶ κάθε ἐλπίδα σωτηρίας.

Ὅμως ἡ φανατικὴ αὐτὴ προσήλωσις στὰ πάτρια δὲν ἐμποδίζει τὸν ρεαλιστὴ συγγραφέα νὰ ὁμολογήσῃ συχνὰ πικρὰς ἀλήθειαι: Ἐμεῖς ἀκόμα, οἱ καλύτεροι τῆς παλαιᾶς γενεᾶς τί εἴμαστε; Αἰσθητικοί, πιστεύομε στὸ «ὠραῖο», καὶ θεωροῦσαμε τὰ πάντα ἐπιτρεπόμενα,

παραδιδόμαστε ἀχαλίνωτα στὰ πάθη. Τί νὰ περιμένεις λοιπὸν ἀπὸ τὰ παιδιὰ τέτοιων γονέων;

Ἄλλ' ὁ ἀνώτερος ἀντιπρόσωπος τῶν ἀμερόληπτων διανοουμένων, πὺ ἐβλεπαν τέλεια καὶ τὰ καλὰ καὶ τὰ κακὰ κάθε μερίδας, εἶνε ὁ μέγας διηγηματογράφος Νικόλαος Συμεώνοβιτς Λεσκώφ (1831-95).

Ὁ Λεσκώφ ἦταν γυιὸς φτωχοῦ ὑπάλληλου, γεννήθηκε στὸ Ὅριόλ, ἀρφάνεψε ἐνωρίς καὶ διωρίστηκε ὑπάλληλος σ' ἓνα ἐμπορικὸν οἶκο· ὡς ὑπάλληλος διέτρεξε ὅλη σχεδὸν τὴ Ρωσία καὶ γνωρίστηκε μὲ ὅλες τὶς κοινωνικὰς τάξεις. Τριάντα χρονῶν πιά ἀρχισε νὰ γράφει. Στὸ μυθιστόρημά του: «Καμμιά διέξοδος», ἤρωας εἶνε ὁ σοσιαλιστὴς Ράϊνερ, γυιὸς ἐνὸς Ἐλβετοῦ πὺ σκοτώθηκε ὡς ἐπαναστάτης στὰ 1848. Ὁ Ράϊνερ δὲν βλέπει στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη, κι ἀνάμεσα ἀκόμα στοὺς ὁμοϊδεάτες του, καμμιὰν εὐγένεια κι ἀνώτερη ψυχικὴ ἀνάταση. Καταφεύγει στὴ Ρωσία· στὸ παρθένο τῆς ἔδαφος ἐλπίζει νὰ πραγματοποιήσῃ τὰ ἰδανικά του. Μὰ κ' οἱ Ρῶσοι ἐπαναστάτες δὲν τοῦ φαίνονται ἀνώτεροι ἀπὸ τοὺς Εὐρωπαίους, προσκολλᾶται τότε στοὺς Πολωνοὺς ἐπαναστάτες καὶ σκοτώνεται.

Λαμπρὰ ἰδεώδης μορφή, δίπλα στὸν Ράϊνερ, ὑψώνεται ἡ Λίζα Μπαχαρέβα· ἀπογοητεύεται κι αὐτὴ ἀπὸ τοὺς ἐπαναστάτες, μὰ πιστεύει ἀκλόνητα πὺς ὁ παλιὸς κόσμος ἔπρεπε νὰ πεθάνει καὶ νέος, καλύτερος, πρέπει νὰ γεννηθεῖ. Ὅταν ὁμως βλέπει νὰ πεθαίνει ὁ Ράϊνερ, ἡ Λίζα συντριβεται γι' αὐτὸν καὶ γι' αὐτὴν δὲν ὑπάρχει

πιὰ «καμμιά διέξοδος». Οἱ ἐπαναστατικοὶ κύκλοι τῆς Ρωσίας ὑποδέχτηκαν τὸ μυθιστόρημα τοῦτο μὲ κραναγὲς θυμοῦ κ' εἰρωνείας· γιατί ὁ Λεσκώφ κατώρθωσε μὲ ἀμείλικτη ἀκρίβεια, μ' ἐξευτελιστικὰς λεπτομέρειες, νὰ περιγράψῃ πασίγνωστους ἀρχηγοὺς τῶν ριζοσπαστῶν.

Ἐντελῶς διαφοροτικῶ, ὅλο χιοῦμορ κ' εὐθυμία, εἶνε τὸ ἐπόμενο μυθιστόρημα τοῦ Λεσκώφ: «Τὸ παπαδαριό», τὸ πρῶτο μυθιστόρημα πὺ περιγράφει τὴ ζωὴ τοῦ κλήρου. Οἱ φιλελεύθεροι θεωροῦσαν τὸν κληρικὸ ὄργανο τῆς τυραννίας, ἀγράμματο, ἐκμεταλλετὴ, κόλακα. Ὁ Λεσκώφ γνωρίζε καλὰ τοὺς Ρώσους κληρικοὺς καὶ τοὺς ἀγαποῦσε. Ὁ ἥρωάς του, ὁ πρωτόπαπας Σαβέλιος Τουμπερόζωφ, εἶνε μεγάλη, γεμάτη ἀγαθότητα καὶ δύναμη, φυσιογνωμία· πιστεύει ἀκλόνητα στὸν Θεό, ἀγαπᾷ τοὺς ἀνθρώπους· ἀνάλαβε δύσκολο, τριπλὸν ἀγῶνα: πολεμᾷ τοὺς ἄθεους μηδενιστὰς, τοὺς ἀδιάφορους μορφωμένους καὶ τέλος τοὺς συβραίτες, ἐγαϊστὰς προϊσταμένους τοῦ κληρικοῦ. Ὁ Σαβέλιος νικᾶται, μὰ παραμένει ἕως τὸ τέλος πιστὸς στὸ ἰδανικὸ του. Δίπλα στὸν ἥρωα τοῦτον λάμπουν δυὸ ἄλλες γοητευτικὰς μορφές: ἡ ἥρεμη, γλυκεῖα μορφή τῆς παπαδιάς κι ὁ ἀγαθὸς γίγας Ἀχιλλέας, ὁ διάκονος. Γύρω ἀπὸ αὐτοὺς ὁ Λεσκώφ, μὲ δυνατὴ τέχνη, θέτει σὲ κίνηση ἀπειραγθίμους τύπους, γνήσια ρωσικοὺς—κληρικοὺς, ὑπαλλήλους, ἀξιωματικούς, ἐργάτες, χωριάτες, ζητιάνους, ἀλῆτες, Ἑβραίους.

Ὅλα τὰ διηγήματα πὺ ἀπὸ τότε δημοσίεψε ὁ Λεσκώφ φανερῶνουν τὴν ἴδια δύναμη στὴν περιγραφὴν καὶ ἀμίμητο γλωσσικὸ πλοῦτο. Μεγάλῃ ποικιλίᾳ στὰ θέματα,

τόλμη και φαντασία και συνάμα πιστή αναπαράσταση τῆς ρωσικῆς ζωῆς. Μὰ ὅ,τι κυρίως ξεχωρίζει τὸν Λεσκώφ εἶνε ἡ γλώσσα του· πρώτη φορά ἡ γλώσσα δὲν εἶνε ἀπλῶς μέσο ἐκφραστικὸ μὰ γίνεται καὶ σκοπός· ἀνυπέρβλητα μεταχειρίζεται ὁ Λεσκώφ τὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ, ἐκκλησιαστικὰς φράσεις, παροιμίες, λογοπαίγνια, ὄλο τὸν γλωσσικὸ θησαυρὸ τῆς ρωσικῆς γῆς.

Ὁ Μαξιμ Γκόρκυ, πού δάσκαλό του πάντα κηρύχτει τὸν Λεσκώφ, τὸν ὀνομάζει «σκεπτικιστὴ ὄλο ἀγάπη», πού οἱ φανατικοὶ σύγχρονοὶ του δὲν μπόρεσαν νὰ τὸν καταλάβουν. Ὁ Λεσκώφ ἀγαπᾷ ἀλάκισον τὴ Ρωσία, ὅπως ἦταν, μὲ τὶς παλιὰς παράλογες συνήθειες, μὲ τὸν λιμασμένο μέθυσο λαὸ πού τὸν ἀπομυζούσαν οἱ εὐγενεῖς κ' οἱ ὑπάλληλοι τὸν θεωροῦσεν ἱκανό, καὶ μὲ ὄλα του τοῦτα τὰ ἐλαττώματα, νὰ φτιάξει τὴν πιὸ ὑψηλὴ ἀρετῆ. Ὅμως ἡ ἀμέριστη αὐτῆ ἀγάπη δὲν θόλωνε τὸ νοῦ τοῦ Λεσκώφ· ἔλεγε τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ μὲ τὴν ἴδιαν εἰλικρίνεια, γι' αὐτὸ κ' ἔμεινε ἀπομονωμένος, πολεμούμενος ἀπὸ συντηρητικούς, φιλελεύθερους καὶ ριζοσπάστες.

Συγγενικὸ τοῦ Λεσκώφ τάλαντο, πιὸ περιορισμένο ὑπῆρξεν ὁ Παῦλος Ἰβάνοβιτς Μελνικώφ (1819-83). Ὁ Μελνικώφ γνώρισε ἀπὸ κοντὰ τοὺς φανατικούς Παλαιόπιστους κ' ἔζησε πολλοὺς μῆνες μαζί τους· στὰ κύριά του μυθιστορήματα: «Στὰ δάση» καὶ «Στὰ βουνά», περιγράφει—μὲ ζωηρότατα χρώματα, μὲ πλουσιώτατη γλώσσα

κ' ἐπικὸ μεγαλεῖο—τὴ ζωὴ τους, τοὺς ἀγῶνες τους, τὶς δεισιδαιμονίες τους, τὰ ἥθη τους.

Στὸ διήγημά του: «Οἱ Κραζιλνίκωφ», ὁ Μελνικώφ ζωντανεῖει δραματικὰ τὴ διχόνοια μεταξὺ γονέων καὶ παιδιῶν, ἕξ αἰτίας τῶν νέων ἰδεῶν. Ὁ γέρο Κραζιλνίκωφ, ὁ ἀπλὸς ἐργάτης, ἔγινε μεγαλοβιομήχανος κ' ἐκατομμυριοῦχος· κρατᾷ μὲ φανατισμὸ τὶς πατριαρχικὰς συνήθειες. Κάθε παρέκκλιση τὴ θεωρεῖ ἁμαρτία. Ὅμως ἐσπούδασε τὸ γυιὸ του ἀπὸ φιλοδοξία καὶ συνάμα ἀπὸ ὑπολογισμὸ νὰ χρησιμεύει ἡ μάθησή του στὴν ἐπέκταση τῶν βιομηχανικῶν του ἐπιχειρήσεων. Ὁ γυιὸς σπουδάζει, ὑπακούει στὸν πατέρα του, ὄλα πᾶν καλὰ ἕως τὴν ἡμέρα πού ὁ πατέρας του τοῦ θυμίζει πὼς εἶνε καιρὸς νὰ παντρευεῖ. Ὁ γυιὸς ἀρνιέται νὰ πάρει τὴν πλούσια νύφη πού τοῦ ἔχει διαλέξει ὁ γέρος. Ὁ πατέρας ἀγριεῖει, ἀρπάζει τὸ κνοῦτο: «Ἄν εἶν' καὶ σπουδασμένος, ὅμως εἶνε γυιὸς μου!». Ἐπὶ τέλους μαθαίνει πὼς ὁ γυιὸς του ἔχει ἀρραβωνιαστεῖ μιὰ Γερμανίδα, ὅχι μονάχα αἰρετικὴ μὰ καὶ φτωχὴ, πού ζεῖ ὡς παιδαγωγὸς στὸ σπίτι ἑνὸς πλούσιου φίλου του ἔμπορου. Ὁ γέρος, ἔξω φρενῶν, συναντᾷ μιὰ μέρα τὴν κοπέλλα, τὴν δέρνει τόσο ἀλύπητα πού ἡ νέα σὲ λίγες μέρες πεθαίνει. «Δόξα σοι ὁ Θεός, ἀναφωνεῖ ὁ πατέρας, τώρα πιά τὸ παιδί μου εἶνε λεύτερο!». Μὰ ὁ γυιὸς, ἀπελπισμένος, ρίχνεται στὸ πιότὸ καὶ καταστρέφεται.

Δίπλα στοὺς τραγεῖς τούτους ρεαλιστὲς λογοτέχνες ὑψώνεται ἡ συμπαθητικὴ μορφὴ μιᾶς γυναίκας, ἡ Ναν-Ν. Καζαντζάκη, Ἱστορία ρωσ. λογοτεχνίας, τ. Β'

τέζντα Στεφάνοβνα Σοσάνσκαγια (1825-84). Ήταν φτωχή νέα που μορφώθηκε σ' ένα αριστοκρατικό παρθεναγωγείο κ' έπειτα γύρισε στο πατρικό σπίτι της, στο χωριό. Έκεϊ θυσίασε όλη της τή ζωή φροντίζοντας τους άλλητες, τεμπέληδες αδερφούς της. Τις ώρες που ήταν ελεύθερη έγραφε. Δημοσιεύει τὸ πρώτο της έργο: «Μιά άπογευματινή επίσκεψη» (1858) κ' έπειτα σειρά διηγημάτων: «Άπό μιάν έπαρχιακή πινακοθήκη», «Κύριλλος Πέτροβιτς κι Άναστασία Δημητρίεβνα» κ.λ.

Πολύ άπλό, χωρίς αξιώσεις, μα ζωντανότατο, όλο έιλικρίνεια και συγκρατημένο πάθος, είνε τὸ έργο τής Σοσάνσκαγιας. Δέν λαβαίνει μέρος μήτε με τους παλιούς, μήτε με τους νεωτεριστές. Περιγράφει με άφέλεια τί βλέπει, τί άκούει, πώς ζει. Και τίς πιο άσκημες κι άσήμαντες λεπτομέρειες ή Σοσάνσκαγια τίς περιβάλλει με λεπτή ποιήση: πίστευε πώς ό πόνος είνε άπαραίτητος στη ζωή κ' έτσι παρηγοριέται και δέχεται με έγκαρτέρηση τήν πικραμένη, χαμένη σ' ένα μακρυνό χωριό, ύπαρξή της.

Άπάνω άπό τὰ προσωπικά πάθη, άγνότατη φιλελεύθερη ψυχή, διακρίνεται τήν ίδια εποχή ό μυθιστοριογράφος, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας Άλέξης Κωνσταντίνοβιτς Τολστόι (1817-75), δεύτερος εξάδελφος του Λέοντα Τολστόι.

Ό Άλέξης Τολστόι λάτρευε φανατικά τήν ωραιότητα κ' ή προσωπικότητά του ήταν όλο ευγένεια και γοητεία. Παιδί ακόμα ό Τολστόι ταξίδεψε στην Ευρώπη,

γνώρισε στη Βειμάρη τὸν Γκαϊτε και ποτε δέν ξεχάσε τήν μεγαλειώδη φυσιογνωμία «του άπολλώνειου γέρου».

Ό Τολστόι άφιερώθηκε, μακρυνά άπό τὰ κόμματα, στη φιλολογία. Δημοσιεύει φανταστικά διηγήματα, έπη-ρεασμένα άπό τὸν Χόφμαν, κι ωραιότατους έρωτικούς στίχους.

Όταν ανέβηκε στὸν θρόνο ό φίλος του Άλέξανδρος Β', ό Τολστόι παράτησε τή θέση του του τελετάρχου τής αὐλής για ν' άφιερωθεί ολόκληρος στην τέχνη. Υποσχέθηκε μονάχα στὸν νέο τσάρο νὰ στέκεται πάντοτε στο πλευρό του «ὡς ακίνδυνος διαλαλητής τής αλήθειας» και τήν ύπόσχεσή του αὐτή τήν τήρησε πάντα είχε τὸ θάρρος τής γνώμης του και μεσολαβοῦσε για κάθε άδικούμενο —άνθρωπο ή λαό.

Η Μούσα του Τολστόι υπήρξε γονιμώτατη: σέ όλα τὰ έργα του διαφαίνεται ή ευγενέστατη φυσιογνωμία του ποιητή και διακηρύχουνται οί φιλελεύθερές του ιδέες. Στὸν «Ίωάννη Δαμασκηνό» ό ήρωας είνε ή προσωποποίηση του ίδιου του Τολστόι: ό Χαλίφης τὸν φορτώνει αξιώματα και πλούτη, μα ό εύλαβής ύμνωδός προτιμᾷ νὰ ζήσει ελεύθερα στην έξοχή και νὰ συνθέτει, μακρυνά άπό τήν τύρβη του κόσμου, τους ύμνους του στὸν Θεό: «Ό Θεός δέν άγαπᾷ τή βία, δέν άγαπᾷ τὸ σκλάβωμα τής ελεύθερης σκέψης» ή σκέψη γεννήθηκε άπό τή λεύτερη ψυχή και δέν μπορεί νὰ πεθάνει στα δεσμά».

Ό Τολστόι σέ όλη του τή ζωή υπεράσπιζε τήν ελευθερία: γι' αὐτὸ και δέν μπορούσε ν' άνήκει σέ κανένα κόμμα: μισοῦσε τους ριζοσπάστες, γιατί τους θεωροῦσε μετα-

μορφωμένους «ἀριστερούς» τυράννους· μισοῦσε ἀκόμα περισσότερο τὴ «δεξιὰ τυραννία». Τὶς ἰδέες τοῦτες ὁ Τολστόϊ ὑποστηρίζει στὸ ἐξαιρετὸ του μυθιστόρημα: «Ὁ πρίγκιπας Σερεμπριάνι»· ὁ πρίγκιπας χρόνια πολλὰ ἀγωνίζεται ἐναντίον τῶν Πολωνῶν, ἐπὶ Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ. Ὅταν πιά γυρίζει στὴ Μόσχα κυριεύεται ἀπὸ θλίψη, βλέποντας τὶς θηριωδίες τοῦ τσάρου.

Ἀπὸ τὴν ἴδια σκοτεινὴ ἐποχὴ ὁ Τολστόϊ δημιουργεῖ τὰ τρία του περίφημα δράματα: α) «Ὁ θάνατος τοῦ Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ», ὅπου ἀριστουργηματικὰ περιγράφει τὸ τέλος τοῦ τυράννου· β) «Ὁ τσάρος Θεόδωρος Ἰβάνοβιτς», ὁ γιὸς τοῦ Τρομεροῦ, γλυκύτατο, συμπαθητικὸ πλάσμα, πὺ ὅμως καμμὴν ἀρετὴ ἢ κακία δὲν ἔχει ἀπ' ὅσες εἶνε ἀπαραίτητες σὲ βασιλιᾶ. Θέλει μὲ κάθε τρόπο νὰ φέρει εἰρήνη στὴ γῆ, νὰ συνδιαλλάξει τοὺς ἐχθρούς, νὰ βασιλέψει μὲ ἀγάπη—κι ἀκριβῶς γι' αὐτὸ γίνεται αἰτία νὰ δολοφονηθεῖ ὁ ἀδερφός του, νὰ συντριβεῖ ἡ δυναστεία καὶ νὰ κινδυνέψει ἡ ἐλευθερία ὅλης τῆς Ρωσίας. Ὅταν μαθαίνει τὴ δολοφονία τοῦ ἀδερφοῦ του πέφτει κλαίγοντας στὴν ἀγκαλιὰ τῆς συζύγου του Εἰρήνης: «Ἦθελα μονάχα τὸ καλό... ἦθελα εἰρήνη, ἀγάπη! Πανάγαθε Θεέ, γιατί μ' ἔκανες τσάρο;» γ) «Ὁ τσάρος Βόρις»· ὁ Βόρις Γκοντουνῶφ ἀνεβαίνει στὸν θρόνο, φιλοδοξεῖ νὰ δημιουργήσει νέα ἰσχυρὰ Ρωσία—μὰ ἀποτυχαίνει γιατί γιὰ τὸν ὑψηλὸν αὐτὸ σκοπὸ μεταχειρίζεται συχνὰ ἄτιμα καὶ ἀπάνθρωπα μέσα, ἡ ἴδια ἡ συνείδησή του ἐξανίσταται κι ὅλος ὁ λαὸς στρέφεται ἐναντίον του.

Ἡ φιλελεύθερη ἀγαθὴ ψυχὴ τοῦ Τολστόϊ μισοῦσε τὴ Μοσχοβίτικη περίοδο, μὲ τὴν ταταρικὴ τῆς τυραννίας, κι ἀγαποῦσε τὴν πατριαρχικὴ παλιὰ ἐποχὴ τῆς Κιεβικῆς Ρωσίας. Ἀγαποῦσε τοὺς κυρίαρχους Βαράγγους πὺ ἔσμιζαν τὸ αἷμα τοὺς μὲ τὸ σλαβικὸ αἷμα, ὕμνει τοὺς ἔρωτές τους, τ' ἀνδραγαθήματα καὶ συνάμα τὶς πατρικὲς φροντίδες τοῦ τσάρου γιὰ τοὺς λαοὺς του. Ὁ Τολστόϊ ἐξιδανικεύει ἔτσι τὸ Κίεβο καὶ τὸ ἀντιπαράθετε στὴν ταταρικὴ Μόσχα.

Σπουδαιότατο μέρος τοῦ ὅλου ἔργου τοῦ Τολστόϊ ἀποτελοῦν οἱ σάτυρές του: Ἡ «ἱστορία τῆς Ρωσίας», ὅπου περιγράφει μὲ χιοῦμορ καὶ δύναμη ὅλη τὴν ἱστορία τῆς Ρωσίας ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πὺ καλοῦν τοὺς Βαράγγους «γιὰ νὰ βάλουν τάξη στὸν τόπο».

Στὴ «Γένεση τῶν εἰδῶν», πὺ ἡ λογοκρισία τὸ ἀπαγόρευσε, ὁ ποιητὴς εἰρωνεύεται τὸ λογοκριτὴ καὶ τὸν ἔρωτᾶ ἂν ἦταν παρὼν στὴ δημιουργία κι ἂν ὁ οὐραγοτάγγος εἶνε χειρότερος ἀπὸ τὴ βιβλικὴ λάσπη πὺ ἔπιασε ὁ Θεὸς κ' ἔπλασε τὸν ἄνθρωπο.

Ἐνδιαφέρον εἶνε καὶ τὸ «μυστήριον» τοῦ Τολστόϊ, «Δὸν Ζουάν», ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸν Φάουστ τοῦ Γκαίτε κι ἀπὸ τὰ φανταστικὰ διηγήματα τοῦ Χόφμαν. Ὁ Δὸν Ζουάν τοῦ Τολστόϊ δὲν εἶνε χυδαῖος κατακτητῆς γυναικῶν, μὰ ὁ ἰδεαλιστὴς πὺ ζητᾶ μὲ ἀγωνία τὴν ἀληθινὴ γυναίκα πὺ νὰ μορεῖ νὰ συμπληρώσει καὶ νὰ δλοκληρώσει τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἀντρός. Μὰ πάντα ἀπογοητεύεται ἀπὸ τοὺς ἔρωτές του καὶ μονάχα ἡ σαρκικὴ ἡδονὴ τοῦ ἀπομένει ὡς μικρὸ μὰ σίγουρο ἀγαθό.

Τέλος ἔρχεται ἡ τέλεια γυναίκα, πού τόσο πεθύμησε, ἡ Δόνα Άννα, μὰ πολὺ ἀργά ὁ Δὸν Ζουὰν δὲν τὴν ἀναγνωρίζει, πέφτει κι αὐτὴ θῦμα του καὶ τότε μονάχα ὅταν ἡ γυναίκα χάνεται ὁ Δὸν Ζουὰν ἀνοίγει τὰ μάτια καὶ βλέπει πὼς ἔχασε τὴ θεία εὐκαιρία τῆς ἀπόλυτης εὐτυχίας.

Στὸ τελευταῖο μεγάλο ποίημά του: «τὸ Πορτραῖτο», ὁ Τολστοῖ πραγματεύεται τὸν παλιὸ μῦθο τοῦ «Πυγμαλίωνα καὶ τῆς Γαλάτειας», μὰ μὲ ἐντελῶς νέο τρόπο. Ὁ ἥρωας εἶνε ἓνα ἀγόρι ἐντεκα χρονῶν, εὐαίσθητο κι ὄνειροπόλο. Ἀγαπᾷ ἓνα πορτραῖτο ἀπὸ τὴν πινακοθήκη τοῦ πατέρα του. Τοῦ φαίνεται πὼς ἡ νεαρὰ γυναίκα τοῦ πορτραίτου ζεῖ, μὰ τὰ μάγια τὴν κρατοῦν ἀκίνητη μέσα στὴν κορνίζα· αὐτὸς πρέπει νὰ τὴ λευτερώσει.

Μιὰ νύχτα γλιστρᾷ τὸ ἀγόρι, τρέμοντας, στὴν πινακοθήκη· τὸ φεγγάρι φωτίζει τὸ πορτραῖτο, τὸ ἀγόρι βλέπει τὴ νέα γυναίκα νὰ ζωντανεύει σιγὰ σιγὰ, νὰ γλιστρᾷ ἀπὸ τὸν τοῖχο καὶ νὰ στέκεται χαμογελαστὴ μπροστά του· τὸ ἀγόρι σαστίζει κ' ὑποκλίνεται. Ἡ γυναίκα θαρρεῖ πὼς τὸ ἀγόρι τὴν καλεῖ σὲ χορὸ, ἀγκαλιάζει τὸ μικρὸ καβαλιέρο της κι ἀρχίζει νὰ χορεύει χαρούμενη· μὰ τὸ ἀγόρι ξεσπᾷ στὰ κλάματα κ' ἡ γυναίκα τὸ τραβᾷ στὸ στήθος της· τότε ἀπὸ τὴν πολλὴ γλύκα τὸ ἀγόρι λιποθυμᾷ. Ὅταν συνῆλθε, εἶδε πὼς κειτόταν στὸ ντιβάνι τῆς σάλας ὅπου ἦταν τὸ πορτραῖτο, καὶ γύρω του οἱ γονεῖς, οἱ θεῖοι, ὁ γιατρός, ἀνησυχούσαν γιὰ τὴ μυστηριώδη ἀρρώστεια τοῦ μικροῦ...

Ὁ Τολστοῖ κατῶρθωσε, ἀπομακρυσμένος ἀπὸ τὴν

σύγχρονή του ἐμπαθῆ πολιτικῆ, νὰ δημιουργήσει ἔτσι τρυφερότατα ἔργα τέχνης. Πίστευε σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ, πὼς ἡ πολιτικὴ καὶ πνευματικὴ ἐλευθερία εἶνε προαπαιτούμενα τῆς ἀνώτερης τέχνης.

Β' - ΤΟ ΔΡΑΜΑ

Ὑπὸ τὸν τυραννικὸ ζυγὸ τοῦ Νικολάου Α' τὸ θέατρο εἶχε ὑποβληθεῖ σὲ αὐστηρότατη λογοκρισία. Ἔργα πού περιεῖχαν τὸν παραμικρὸ φιλελεύθερο ὑπαινιγμὸ ἀπαγορεύονταν ἐντελῶς· ἄλλα μπορούσαν νὰ παιχτοῦν μονάχα στὶς δύο πρωτεύουσες, τὴν Πετρούπολη καὶ τὴ Μόσχα, ἄλλα μονάχα στὶς ἐπαρχίες, μὲ ἄδεια τοῦ διοικητῆ. Ἔτσι ἦταν ἀδύνατο νὰ δημιουργηθοῦν ἔργα πού ν' ἀνεβάζουν στὴ σκηνὴ τὴν πραγματικὴ ρωσικὴ ζωὴ.

Κι ὅμως μέσα στὴν ἀποπνικτικὴ τούτη ἀτμόσφαιρα μιὰ μεγάλη θεατρικὴ φυσιογνωμία κατῶρθωσε νὰ φανερωθεῖ κ' ἐπὶ Ἀλεξάνδρου Β' νὰ κυριαρχήσει σὲ ὅλη τὴ ρωσικὴ σκηνή: ὁ Ὅστρόφσκι.

Ὁ Ἀλέξανδρος Νικολάγεβιτς Ὅστρόφσκι (1823-86) γεννήθηκε στὴ Μόσχα, γυιὸς δικηγόρου, σπούδασε νομικὰ καὶ διωρίστηκε στὸ ἐμποροδικεῖο τῆς Μόσχας. Ἔτσι, ἀπὸ τὴ νεότητά του, γνώρισε καλὰ τὸ «σκοτεινὸ βασίλειο» τῶν συντηρητικῶν, πατριαρχικῶν ἐμπόρων, πού τόσο πιστὰ σάρκωσε στὰ θεατρικὰ του ἔργα.

Ὁ Ὅστρόφσκι θεωρεῖται ὁ ἀληθινὸς δημιουργὸς τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου. Ἐγραψε πάνω ἀπὸ σαράντα θεατρικὰ ἔργα, δημιούργησε γνήσιους ρωσικοὺς τύπους κ' ἤξερε στὴν ἐντέλεια τὴ σκηNIKῆ τέχνη. Παίρνει τοὺς ἡ-

ρωές του από τη νέα αστική τάξη των εμπόρων· δεν ενδιαφέρεται ούτε για τους παλιούς άρχοντες, ούτε για τους χωρικούς. Δεν είναι σατυρικός όπως ο Γκόγκολ· είναι αποκλειστικά ήθογράφος, φιλοδοξεί, όπως ο ίδιος ομολογεί: «με την ήθογραφία να φωτίσει το λαό».

Μεγάλην εντύπωση έκανε η πρώτη του κωμωδία: «Θά λογαριαστούμε!». Οι έμποροι έθεώρησαν πώς η κωμωδία αυτή προσβάλλει την τάξη τους και κατορθώνουν ν' απαγορευτεί.

Ακολούθησε μακρά σειρά κωμωδίες, που όλοένα δυνάμωναν τη φήμη του Όστρόφσκι: «Κύτταζε τη δουλειά σου», «Η φτώχεια δεν είναι κακό» κ.λ. Οι σλαβόφιλοι υποδέχτηκαν μ' ένθουσιασμό τις κωμωδίες αυτές, όπου, με τόσο συμπαθητικά χρώματα, ζωγραφιζόταν η «πλατειά φύση» κ' η καλοσύνη του Σλαού.

Το ανώτατο έργο της πρώτης τούτης περιόδου του Όστρόφσκι είναι η κωμωδία: «Η καταιγίδα» (1860), με έξοχη πλοκή και δραματική κίνηση. Έθιμα βάρβαρα, σκοτεινά, που τά φωτίζει η νεαρή Κατερίνα· δεν είναι η ηρωίδα τούτη πολεμική φύση μ' τρυφερή κ' ευαίσθητη ψυχή. Της επιβάλλουν ως σύζυγο τον αδύναμο, πρᾶο γυιό της τρομερής μέγαιρας Καμπανόβας· μιά μέρα όμως συναντά τον νεαρό Βόρι, «που έρχεται από ένα άλλον καλύτερο κόσμο» κ' ένσαρκώνει, τι ανώτερο έχει όνειροπολήσει η Κατερίνα. Η καταιγίδα ξεσπᾶ· η Κατερίνα ανάμεσα στο συζυγικό της χρέος, στη μεγάλη τούτη αγάπη που την άνυψώνει, παλεύει κι απελπίζεται. Μιά μονάχα διέξοδος: ο θάνατος. Η Κατερίνα πεθαίνει

κ' η γριά μέγαιρα φωνάζει στον γυιό της: «Δεν ντρέπεσαι; Είναι άμαρτία να κλαίς για μιά τέτοια γυναίκα!».

Ο Όστρόφσκι, υπό την επίδραση του Σαϊπήρου, αρχίζει νέα σειρά θεατρικά έργα: ιστορικά δράματα με θέματα από τον άγριο ΙΣ' αιώνα. Πλατειά αναπαράσταση της περασμένης βάρβαρης ζωής, ζωντανότατοι διάλογοι, δυνατή δραματική επέμβαση του λαού. Έξαιρετική θέση, στη δεύτερη τούτη περίοδο της δημιουργίας του Όστρόφσκι, κατέχει η τραγωδία του: «Βασίλισσα Βαλεντιέβα» (1863), η φιλάρεσκη και φιλόδοξη βογιάρα που έσυρε στα έρωτικά της δίχτυα τον Ίβάν τον Τρομερό.

Μά ο Όστρόφσκι γρήγορα γυρίζει πάλι στο κοινωνικό δράμα και του δίνει τώρα ακόμα μεγαλύτερη ευρύτητα. Μετά τις μεταρρυθμίσεις του Αλεξάνδρου Β' η ρωσική κοινωνία είχε μπει σε νέα ζύμωση· ευγενείς, δουλοπάροικοι, έμποροι, διανοούμενοι είχαν αναστατωθεί. Άρχισε και κυριαρχούσε ο νέος αστικός τύπος του ασυνείδητου εκμεταλλευτή κ' επιχειρηματία. Άγοράζουν τα κτήματα των ευγενών, που οι παλιοί άρχοντες ήταν ανίκανοι χωρίς δουλοπάροικους πιά να τὰ δουλέψουν, παντρεύονται τις ξεπεσμένες άρχοντοπούλες, πλουτίζουν.

Ο Όστρόφσκι άντλεί άφθονα θέματα από τη νέα τούτη κοινωνία. Στις κωμωδίες: «Λύκοι και πρόβατα», το «Τρελό χοήμα», καθρεφτίζονται ζωηρότατα οι νέες συνθήκες της ρωσικής ζωής. Ένας γέρος ευγενής αναστενάζει: «Ακόμα και το χοήμα ξύπνησε σήμερα, πηγαίνει μονάχα στους επιτήδειους, δεν έρχεται σε μᾶς. Στον παλιό καλό καιρό το χοήμα ήταν κουτό, έμπαινε

στis τσέπες μας χωρίς νά δουλεύουμε. Ήξυπνο χροῖμα εἶνε ἐκεῖνο πού κερδίζεις μὲ τὸν κόπο σου. Αὐτὸ κάθε-ται ἡσυχο ἡσυχο. Τὸ κράζουμε νά ἔρθει, νά μπεῖ στὴν τσέπη μας, μὰ αὐτὸ δὲν κουνιέται... Λέει: Ἐξέρω τί χροῖ-μα θέτε ἐσεῖς κουτό. Δὲν ἔρχομαι!».

Στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του ὁ Ὁστρούφσκι διωρίστηκε διευθυντῆς τοῦ αυτοκρατορικοῦ θεάτρου τῆς Μόσχας καὶ τῆς Θεατρικῆς σχολῆς· εἶχε μεγάλα σχέδια ν' ἀναμορφώσει τὴ ρωσικὴ σκηνὴ καὶ οἰκτιρῆκε ὀλος στὴν πραγματοποίησή τους· μὰ ἀπὸ τὴν ὑπερκόπωση ἀρρώ-στησε καὶ πέθανε.

Ὁ Ὁστρούφσκι ὑπῆρξε ὁ μεγαλύτερος θεατρικὸς συγγραφέας τῆς Ρωσίας. Εἶνε ὀξὺς παρατηρητῆς τῆς ζωῆς, ἡ πλοκὴ τῶν ἔργων του ἔχει κλασσικὴν ἀπλότητα, οἱ σκηνὲς ξετυλίγονται μὲ θαυμαστὴ φυσικότητα καὶ ἡ-ρεμία· ξάφνω ξεσπᾶ τὸ δράμα φυσικώτατα· σὰ νὰ μὴν τὸ εἶχε ὑπολογίσει ὁ συγγραφέας μὰ ξέσπασε ἀπὸ τὴ σύγκρουση τῶν γεγονότων. Νοιώθεις πὼς ὁ Ὁστρούφσκι δὲν παρουσιάζει τοὺς ἥρωές του γιὰ νὰ προκαλέσει τὸ γέλιο ἢ τὸ κλάμα τοῦ κοινοῦ· τοὺς ἐμφανίζει ἀπλῶς ὡς ἀνθρώπους τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τοὺς θέτει σ' ἐπαφὴ καὶ ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ—ἀπὸ διαφορὰ χαρακτήρων, ἀπὸ τυχαῖα γεγονότα—ἐπέρχεται τὸ δράμα ἢ ἡ κωμωδία.

Γ'—Η ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Σὲ ὀλη τούτῃ τὴν πυρετώδη περίοδο δυὸ ἦσαν οἱ μεγάλοι ἐχθροὶ τοῦ ἐλεύθερου λυρισμοῦ: ἡ τσαρική λο-γοκρισία καὶ ἡ δογματικὴ ἀδιαλλαξία τῶν ριζοσπαστῶν.

Ἡ πρώτη ἔπνιγε κάθε φιλελεύθερη φωνή, ἡ δεύτερη ἤθελε νὰ ὑποτάξει τὴν τέχνη στὴν κοινωνικὴ ἐπαναστα-τικὴ προπαγάνδα.

Μιὰ τέτοια στενοκέφαλη ὀφελμιστικὴ κριτικὴ πολ-λοὺς ἀνάξιους ποιητὲς ὕψωσε μ' ἐνθουσιασμό καὶ πολ-λοὺς ἀληθινοὺς λυρικοὺς παραστράτισε.

Ὁ διασημότερος ποιητῆς τῆς μεταβατικῆς τούτης ἐ-ποχῆς ὑπῆρξε ἀναντίρροητα ὁ Νεκράσωφ.

Ὁ Νικόλαος Ἀλέξιεβιτς Νεκράσωφ (1821-77) ἦταν γυιὸς τραχὺ καὶ ἀμόρφωτου ἀξιωματικοῦ· ἡ μητέρα του, τρυφερὸ καὶ εὐαίσθητο πλάσμα, ἦταν Πολωνέζα. Ἡ ἀντί-θεση τούτῃ τῶν γονέων σαρκώθηκε στὴν ψυχὴ τοῦ γυιοῦ. Ἡ παιδικὴ ἡλικία τοῦ Νεκράσωφ ὑπῆρξε ὀδυ-νηρὴ· ἀργότερα σ' ἓνα τραγούδι του, ὁ ποιητῆς θυμᾶ-ται μὲ φρίκη τὰ παιδικὰ του χρόνια: «Ἐξέρω γιατί κλαῖς, μάνα μου. Ἐξέρω τὸν πόνο σου.—Ἐξέρω πόσο σιωπηλὰ καὶ μὲ ταπεινὸσύνῃ βαστάζεις τὸν ζυγὸ τῆς σκλαβιάς σου.—Κι ὀμως ἡ ψυχὴ σου δὲν ἦταν χωρὶς ὀρμὴ—ὀχι, ἦταν περήφανη καὶ ὀραία, γεμάτῃ εὐγένεια καὶ κρυφὴ δύναμη».

Ὁ πατέρας του τὸν ἔστειλε διὰ τῆς βίας στὴ στρα-τιωτικὴ σχολὴ τῆς Πετροῦπολης· μὰ ὁ νεαρός Νεκρά-σωφ ἤθελε νὰ φοιτήσῃ στὸ Πανεπιστήμιο. Ὁ πατέρας του τότε, ἀγανακτισμένος, ἔπαψε νὰ τοῦ στέλνει χρήμα-τα ἄρχισαν γιὰ τὸν Νεκράσωφ τὰ φοβερά, μακρὰ χρό-νια τῆς πείνας: «Σὲ ὀλη μου τὴ φοιτητικὴ ζωὴ πεινού-σα», ὀμολογεῖ ὁ ἴδιος. Ἐξαντλήθηκε ἀπὸ τὴν πείνα, τὸν πέταξαν ἀπὸ τὸ δωμάτιό του γιὰτὶ δὲν εἶχε νὰ πληρῶ-

σει τὸ νοίκι καὶ γύριζε στοὺς δρόμους τῆς Πετρούπολης μέσα στὸ τρομερὸ κρύο. Κάθησε στὰ χιόνια, ἔξω ἀπὸ ἕνα ἐστιατόριο καὶ ἄρχισε νὰ τὸν κυριεύει νάρκη. Ἐνας ζητιάνος πέρασε, τὸν ξύπνησε καὶ πήγαν σ' ἕνα νυκτερινὸ ἄσυλο νὰ κοιμηθοῦν, χωρὶς νὰ φάνε τίποτα.

Μέσα στὴν ἀποτρόπαιη τούτη στέρηση, ὁ Νεκράσωφ ἔγραψε τὸ πρῶτο του τραγούδι: «Ὁνειρα καὶ ἀντίλαλοι», ἀνάξια ρομαντικὰ στιχογραφήματα. Ὁ Μπελίνσκι ἔγραψε ξηρὰ πὼς νέοι ποὺ κανένα ποιητικὸ τάλαντο δὲν ἔχουν πρέπει νὰ πάψουν νὰ γράφουν. Ὁ Νεκράσωφ ὅμως δὲν ἀπογοητεύτηκε. Διαβάζει στὸν αὐστηρὸ κριτικὸ νέα του τραγούδια: «Πηγαίνοντας»· ὁ Μπελίνσκι ἐνθουσιάστηκε καὶ ἔπεσε στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ νεαροῦ ποιητῆ. Ἀπὸ τότε οἱ δυὸ λογοτέχνες συνδέθηκαν μὲ στενὴ φιλία.

Ὁ Νεκράσωφ ὑπῆρξε θερμὸς ὑποστηρικτὴς τῶν φτωχῶν καὶ τῶν ἀδικημένων. Ὁνόμαζε τὴν ποιήσή του: «Μούσα τῆς ἐκδίκησης καὶ τοῦ πόνου», ποὺ σκοπὸ εἶχε νὰ καταγγέλλει τὴν κοινωνικὴν ἀδικία καὶ νὰ συνεργάζεται μὲ ὅσους πολεμοῦν γιὰ τὴν ἐλευθερία τοῦ λαοῦ.

Ὁ Νεκράσωφ εἶχε τὸ σπάνιο χάρισμα ἀπὸ τὰ καθημερινά, ταπεινὰ τῆς ζωῆς, ἀπὸ μιὰν ἄσημη λεπτομέρεια ν' ἀνατείνεται σὲ δραματικά, πλατιὰ δράματα. Χαρακτηριστικὸ εἶνε τὸ ποίημά του: «Ὁ σιδηρόδρομος». Ὁ ποιητὴς εἶχε ἀκούσει στὸ τραῖνο τὸν ἑξῆς διάλογο: — «Πατέρα, ποῖὸς ἔκανε τὸ σιδηρόδρομο τούτον; ρωτᾷ τὸ παιδί. Καὶ ὁ πατέρας ἀποκρίνεται: — Ὁ ὑπουργός, χρυσὸ μου!». Ἀπὸ τὸν μικρὸν αὐτὸ διάλογο ὁ Νεκρά

σωφ ὠρμήθηκε σὲ μεγάλη τραγικὴ ὄπτασις: Ἀπὸ τὸ χῶμα, ὅπου ἦσαν στρωμένες οἱ σιδηροδρομικὲς γραμμές, πετιοῦνται οἱ χιλιάδες ἐργάτες, κρυώνοντας, πεινασμένοι, ἐξαντλημένοι, ποὺ πέθαναν δουλεύοντας στὸν σιδηρόδρομο: πὼς δούλευαν ἀπὸ τὸ πρωτὶ ὡς τὴ νύχτα, πὼς τοὺς ἔδεχναν οἱ ἐπιθεωρητές, πὼς τοὺς ξεγελοῦσαν καὶ τοὺς κακοπλήρωναν οἱ ἐργολάβοι. Ὅραμα μεγαλόπρεπο, δεύτερη παρουσία φρικιαστικῆ.

Σὲ πολλὰ ποιήματα τοῦ Νεκράσωφ ὁ ἀνθρώπινος πόνος εἶνε ἀβάστακτος: ἡ γρηῃ καὶ χωρική κλαίει τὸ γυιὸ της ποὺ τῆς τὸν πήραν στρατιώτη καὶ τώρα γυρίζει ἄρρωστος νὰ πεθάνει κοντὰ της· ὁ τίμιος μικροῦπάλληλος καταδιώκεται ἀπὸ παντοῦ καὶ πάει στὴν Πετρούπολη νὰ βρεῖ τὸν προϊστάμενό του, ξακουστὸ ὡς «εὐεργέτη τῶν ἀνθρώπων», μὰ αὐτὸς τὸν διώχνει, γιὰ τὸν θαρρεῖ μεθυσμένο καὶ ὁ δύστυχος τότε, ἀπελπισμένος, ρίχνεται στὸ πιότη.

Ὁ Νεκράσωφ ἔγραψε καὶ μακρὰ ἐπικολυρικὰ ποιήματα: «Οἱ Ρῶσες γυναῖκες», ἐπεισόδια τῆς ἐποχῆς τῶν Δεκεμβριστῶν: Οἱ πριγκίπισσες Τρουμπεςκάγια καὶ Βολόνσκαγια ἀκολουθοῦν τοὺς συζύγους τους στὴν Σιβηρία: μὲ μοναδικὴ τέχνη ὁ ποιητὴς παρεμβάλλει, μέσα στὴ φρικώδη καὶ μαρτυρικὴ πορεία στὶς χιονισμένες στέπες τῆς Σιβηρίας, τὴν περασμένη μεγαλόπρεπὴ τους ζωὴ καὶ τὴν ἀλλοτινὴ εὐτυχία τῶν ἡρωϊκῶν γυναικῶν. Συγχρόνως παρευλάνουν μπροστά μας ὅλες οἱ μαρτυρικὲς μορφές ποὺ πέθαναν γιὰ τὴν ἐλευθερία τοῦ λαοῦ.

Σ' ἄλλο ποίημά του ὁ Νεκράσωφ ὑμνεῖ τὸν ἡρωϊ-

σμοῦ μιᾶς χωριάτισσας: Ἡ Ντάρια ἔχασε τὸν ἄντρα της, μὰ ὑποφέρει τὸν πόνο της καρτερικά, νεκροστολίζει τὸν ἄντρα της, φορτώνει στὸ χιονομάξι μόνη της τὸ πτώμα καὶ τὸ ὀδηγᾷ στὸ νεκροταφεῖο. Ὑστερα πάει στὸ δάσος νὰ μαζέψει ξύλα, νὰ μὴν παγώσουν τὰ ὄργανά της. Κουράστηκε, καθίζει στὰ χιόνια, ἀρχίζει νὰ ναρκώνεται καὶ νὰ παγώνει. Καὶ τότε, στὸν θολωμένο πιά νοῦ της, περνᾷ ὅλη της ἡ ζωὴ—ταπεινὴ, ἀπλῆ, μὲ τὶς λίγες χαρὲς της, μὲ τοὺς πόνους της καὶ τέλος νά, παρουσιάζεται ὁ βασιλιάς ὁ Πάγος, γιὰ νὰ τὴν πάρει στὸ κρουσταλλιασμένο παλάτι του, στὴν αἰώνια γαλήνη.

Στὸ κυριώτερο ἔργο του ὁ Νεκράσωφ: «Ποιὸς ζεῖ εὐτυχὴς στὴ Ρωσία», ἐφιλοδόξησε νὰ δώσει ὀλοκληρωτικὴ εἰκόνα τοῦ ρωσικοῦ λαοῦ· μὰ ἔμεινε ἀτελείωτο. Ἐφτὰ χωριάτες ξεκινοῦν κ' ἔκαναν τάξιμο νὰ μὴ γυρίσουν στὰ χωριά τους πρὶν μάθουν ποιὸς ζεῖ εὐτυχὴς στὴ Ρωσία. Ὅσα ἀποσπάσματα σώζονται περιγράφουν ἔξοχα τὴ ζωὴ τὴ χωριάτικη: τὸ πανηγύρι, τοὺς δουλοπάροικους, ποὺ ἐκδικιοῦνται σκληρὰ τὸν τύραννό τους· ὅλο τὸ ποίημα εἶνε ἕνας ὕμνος θερμός, παθητικός, στὴ «μητερούλα» Ρωσία, τὴν τόσο φτωχὴ καὶ τόσο πλούσια, τὴν τόσο ἀδύναμη καὶ παντοδύναμη καὶ τόσο βασιανισμένη.

Ἄν ὁ Νεκράσωφ περιοριζόταν στὰ θέματα, ὅπου τὸν ἔσπρωχνε ἡ ἐποχὴ του, στὴν πατριωτικὴ καὶ κοινωνικὴ προπαγάνδα, θὰ εἶχε σήμερα ἐντελῶς λησμονηθεῖ. Ὅ,τι παραμένει ἀκόμα ἀπὸ τὸ ἔργο του καὶ τοῦ ἔξασφαλίζει ἀψηλὴ θέση στὴ λυρικὴ ποίηση εἶνε οἱ ἀπλές,

χωρὶς ἀξιώσεις, περιγραφὲς τῆς φύσης καὶ ὁ αἰώνιος ἀνθρώπινος πόνος του γιὰ τὸν χωριάτη ποὺ παλεύει μὲ τοὺς αἰώνιους ἐχθρούς—τὴν πείνα, τὸ κρύο καὶ τὸ θάνατο.

Μὰ ἀκριβῶς τὰ ποιήματα αὐτὰ περιφρόνησαν οἱ σύγχρονοὶ του. Ἀνέβαζαν στὴν ὑψηλότερη κορυφὴ τῆς τέχνης μονάχα τὰ ἐπαναστατικὰ ρητορικὰ του στιχογραήματα. Κι ὅταν ὁ Δοστογιέφσκι, στὸν ἐπικίθειο λόγο ποὺ τοῦ ἐξεφώνησε, εἶπε πὼς τὰ ἔθνικὰ ποιήματα τοῦ Νεκράσωφ θὰ στέκουν παράλληλα μὲ τὰ ποιήματα τοῦ Πούσκιν καὶ τοῦ Λέρμοντωφ, ἡ ἐπαναστατικὴ νεολαία, ποὺ θρηνοῦσε τὸν θάνατο τοῦ μεγαλόστομου βάρδου της, τὸν διέκοψε φωνάζοντας: «Πολὺ ὑψηλότερα!».

Τὴν υπεράσπιση ἐπίσης τῶν φτωχῶν καὶ ἀδικημένων ἔθεσε σκοπὸ τῆς Μούσας του ὁ Ἰβάν Σάββιτς Νικίτιν (1824-61), συγχωριανὸς τοῦ ποιητῆ Καλτσώφ. Ὁ πατέρας του σπατάλησε τὴν περιουσίαν του στὸ πιετὸ καὶ ἀναγκάστηκε ν' ἀνοίξει ταβέρνα· μεθοῦσε συχνὰ μὲ τοὺς ἀμαξάδες καὶ χωριάτες πελάτες του κ' ἔδερνε τὸ γυιὸ του, ποὺ ὑπηρετοῦσε στὴν ταβέρνα.

Ὅσῳ ὁ νεαρὸς Νικίτιν στίς ὥρες τῆς ἐλευθερίας του ἔγραφε ποιήματα. Ἡ «Ρωσία» καὶ ὁ «Ἀγώνας γιὰ τὴν πίστη», ποὺ δημοσίεψε ἅμα ξέσπασε ὁ Κριμαϊκὸς πόλεμος, ἔκαναν μεγάλη ἐντύπωση κ' οἱ φιλολογικοὶ κύκλοι χαιρέτησαν τὸν ταβερνιάρη ποιητὴ ὡς «νέο Καλτσώφ». Μὲ τὴν ποιητικὴ συλλογὴ ποὺ ἔξεδωκε καὶ τὸ ἔμμετρο διήγημα: «Ὁ Ἐκμεταλλευτὴς», ὁ Νικίτιν ἀπό-

κτησε προστάτες, ἄφησε τὴν ταβέρονα κι ἄνοιξε στὴ μικρὴ πόλη Βαρονέτς βιβλιοπωλεῖο.

Ὁ Νικήτιν ἔχει πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Καλτσώφ: ὅμοια ἀφέλεια, εἰλικρίνεια κι ἀπλότητα αἰσθήματος, ὅμοιος ἀνθρώπινος πόνος. Ὅμως ὑπάρχει μεταξύ τους τούτη ἡ μεγάλη διαφορά: ἐνῶ ὁ Καλτσώφ βρίσκεται σὲ πλήρη ἁρμονία μὲ τὴ φύση γύρω του, στὸν Νικήτιν ξεσπᾶ ἄγρια ἡ ἀντίθεση μεταξύ τῆς γαλήνης τῆς φύσης καὶ τῆς ἐσώτερης ψυχικῆς του τρικυμίας.

Ὁ Νικήτιν δὲν ἐξεγείρεται οὔτε ἐναντίον τῆς τυραννίας τῶν γαιοκτημόνων, οὔτε ἐναντίον τῆς σκλαβιάς τῶν δουλοπαροίκων· οἱ δυὸ μεγάλοι ἐχθροὶ του εἶνε ὁ μικροαστὸς πού ἀπομωζᾷ τὴν πολιτεία κι ὁ πλούσιος χωρικός, ὁ Κουλάκος, πού πίνει τὸ αἷμα τοῦ φτωχοῦ χωρικοῦ. Ὅπως ὁ Νεκράσωφ, ὅμοια κι ὁ Νικήτιν θρηνεῖ τὴ γενεὰ πού δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ σπάσει τὶς ἀλυσίδες τῆς.

Πολλοὶ ποιητὲς καὶ πρὸ πάντων σατυρικοί, κατὰ τὴν ἴδιαν ἐποχὴ, πολεμοῦν γιὰ τὶς ἴδιες ἰδέες· ὡς κοινωνικοὶ ἀγωνιστὲς, ὡς μάρτυρες συχνὰ τῆς ἐλευθερίας, οἱ ποιητὲς τοῦτοι συγκινοῦν· ὅμως τὰ στιχογραφήματά τους εἶνε ἀπλὴ ἔμμετρο ῥητορεία καὶ πατριωτικὴ ἔξαιψη.

Λίγο κατὰ μέρος, χωρὶς ὑπέρομετρο πάθος ἐπεμβαίνοντας στὴν κοινωνικὴ ζύμωση τοῦ καιροῦ τους, ἀπόμειναν ἀκόμα μερικοὶ ποιητὲς:

Ὁ Ἰάκωβος Πέτροβιτς Πολόνσκι (1820-98) δὲν στέκει ἐντελῶς ἀμέτοχος στὸν ἀναβρασμὸ τῆς ρωσικῆς

κοινωνίας: «Ἄφου κι ὁ ποιητὴς, λέει ὁ Πολόνσκι, εἶνε κῦμα τοῦ ὠκεανοῦ Ρωσία, πρέπει κι αὐτὸς νὰ κινεῖται, ὅταν ὄλος ὁ ὠκεανὸς κινεῖται. Ἄφου κι ὁ ποιητὴς εἶνε ἓνα νεῦρο ὄλου τοῦ ὄργανισμοῦ, πρέπει κι αὐτὸς νὰ πληγώνεται ὅταν ἡ ἐλευθερία πληγώνεται».

Ὅμως δὲν ἤθελε ὁ Πολόνσκι νὰ ὑποτάξει ὀλότελα τὴν τέχνη του στὰ σφοδρὰ πάθη τῆς ἐποχῆς του: «Ἄφησε τὶς μάταιες πολεμικὲς κραυγές. Καὶ μὴ θρηνεῖς! Ἄς βγαίνει ἡ φωνὴ ἀπὸ τὸ στῆθος σου σὰ μουσικὴ, στόλιζε τὸν πόνο μὲ ἄνθη, ὀδήγησέ μας μέσα ἀπὸ τὴν ἀγάπη στὴν ἀλήθεια!».

Πιστὸς στὸ πρόγραμμα αὐτό, ὁ Πολόνσκι ὑπῆρξε προῶς, ἀξιαγάπητος, χωρὶς στόμφο εἰδυλλιακὸς ποιητὴς. Ὅσα ποιήματά του ἐμπνέονται ἀπὸ παιδικὰ θέματα, εἶνε τὰ ὠραιότερά του: Ἐνα φτωχὸ παιδάκι ἐπιθυμεῖ ἓνα δέντρο τῶν Χριστουγέννων· πάει στὸ δάσος νὰ κόψει ἓνα κλαρὶ ἔλατο, μὰ χάνει τὸν δρόμο, ἡ νύχτα πλακώνει, τὸ παιδάκι ἐξαντλεῖται καὶ πέφτει στὰ χιόνια· σιγὰ σιγὰ κυριεύεται ἀπὸ νάρκη κι ὁ θάνατος κατεβαίνει. Μὰ στὴ θολάδα τοῦ ζαλισμένου μυαλοῦ του τὸ παιδάκι βλέπει τὸ δέντρο τῶν Χριστουγέννων κι ἀπάνω του νὰ κρέμονται ὅλα τὰ παιχνιδάκια πού πεθύμησε.

Τὸ ἀριστούργημα τοῦ Πολόνσκι εἶνε ὁ «Ἀκριδαλὸς ὁ Τραγουδιστὴς», πού ἀγαπᾷ τὴν πολύχρωμη πεταλούδα· ὕστερα ἀπὸ θλιβερές, συγκινητικὲς περιπέτειες, ὁ ἔραστὴς βροῖκε τέλος τὴν ἀγαπημένη του πεθαμένη κάτω ἀπὸ μιὰ γαρουφαλιά. Καὶ τότε ὅλα τὰ ἔντομα ἔρχονται καὶ τὴν ὀδηγοῦν στὸ μνήμα.

Όμοια τρυφερή κι όνειροπόλα ψυχή ύπήρξε κι ό Νικόλαος Θεοδώροβις Στσερμπίνα (1821-69), γιυός Ούκρανου κ' Έλληνίδας. Έσπούδασε στο Ταϊγάνι, όπου, μέσα στη μεγάλη τότε έλληνική παροικία, άνατράφηκε με την άγάπη τής Ελλάδας. Σέ όλη του τή ζωή λαχταρούσε ό Στσερμπίνα τή μητρική του χώρα, χωρίς ποτέ νά κατορθώσει νά τήν δεϊ. Τήν έψαλε μονάχα άκαταπόνητα στους ρωμαντικούς του στίχους, με φλογερό πάθος κ' έξιδικευμένα χρώματα: καταγάλανος ούρανός, άσπρες μαρμάρινες κολόνες, ροδοστεφανωμένες σκλαβοπούλες.

Ή πιό ένδιαφέρουσα τοῦ κύκλου τούτου φυσιογνωμία εΐνε ό φανατικός σλανόφιλος Άλέξης Στεφάνοβις Χωμιακώφ (1806-55), ένας από τους άρχηγούς τοῦ θρησκευτικού πανσλαβισμού. Έχθρός τοῦ υλισμοῦ καί τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, ό Χωμιακώφ κήρυχνε πώς μονάχα ή ορθόδοξη εκκλησία μπορεί νά γίνει βάση τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ ρωσικοῦ λαοῦ καί νά τόν καταστήσει ὑπόδειγμα τής σωτηρίας τοῦ κόσμου.

Πρός τοῦτο έπρεπε νά οργανωθῆ τὸ «Μίρ», ή γνήσια ρωσική κοινότητα τής γῆς. Μονάχα τὸ μίρ έχει βάσεις ήθικές, πολὺ ανώτερες ἀπ' ὅ,τι ή Δύση μπόρεσε νά έπινοήσει καί νά εφαρμόσει μονάχα τὸ μίρ εΐνε τὸ τέλειο πρότυπο τής συνεργασίας τῶν ἀνθρώπων.

Τις ιδέες τοῦτες ό Χωμιακώφ κηρύχνει στὰ ἡχηρὰ καί μεγαλόπρεπά του ποιήματα. Κι ὅταν ἀκόμα ό Χωμιακώφ ὑμνεῖ τήν ταπεινοφροσύνη καί τή γλύκα τοῦ

Σλαύου, ό στίχος του παραμένει γεμάτος όρμη καί πάθος.

Άντίθετα πρὸς ὅλους τούτους τοὺς ποιητὲς ποὺ καάντησαν τὴ Μούσα τους ὄργανο τῆς επαναστατικῆς ἢ συντηρητικῆς τους ιδεολογίας, εφάνηκαν κ' ελάχιστοι ἄλλοι ποιητὲς, ποὺ κράτησαν ανεξάρτητη τὴν τέχνη τους ἀπὸ τὰ εφήμερα πολιτικὰ πάθη. Ήσαν, ὅπως ἔλεγαν με ὑπερηφάνεια, «ελεύθεροι λειτουργοὶ ελεύθερης τέχνης», κ' εΐχαν ὡς ἔμβλημα τὸν στίχο τοῦ Πούσκιν: «Ήμεῖς γεννηθήκαμε γιὰ τὸν ένθουσιασμό, γιὰ τοὺς γλυκοὺς ἤχους καί τὴν προσευχή».

Οἱ σημαντικώτεροι ἀπὸ τοὺς «ἄδολους» τούτους λυρικοὺς κ' ἴσως οἱ σημαντικώτεροι λυρικοὶ ποιητὲς τῆς Ρωσίας μετὰ τὸν Πούσκιν εΐνε ὁ Θεόδωρος Ίβάνοβις Τιούτσεφ (1803-73) κι ὁ Ἀθανάσιος Ἀθανάσιεβις Φέτ.

Τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ Τιούτσεφ πέρασαν έντελῶς ἀπαρατήρητα. Μόλις στὰ 1854 ἐξέδωκε τὴν πρώτη του ποιητικὴ συλλογή· ἀμέσως ὁ Τουργένιεφ δημοσιεύει ένθουσιώδη κριτική: «Ὁ Τιούτσεφ στέκεται πολὺ ὑψηλότερα ἀπὸ ὅλους τοὺς ἀπολλώνειους ἀδερφοὺς του. Μονάχα αὐτὸς κατώρθωσε νά ἰσοροπήσει τὴν ποιητικὴ δύναμη κι ἄρμονία με τὴ ζωή του. Ή λύρα του έχει μιὰ μονάχα χορδή, τὴ λυρική, μὰ εΐνε καθαρὴ καί τέλεια. Τὰ ποιήματά του δὲν εΐνε τεχνητὰ, δὲν εΐνε ἀποτελεσμα σκέψης· ὠρίμασαν σὰν τοὺς καρποὺς στὸ δέντρο».

Ὁ Τιούτσεφ ἔζησε, ὡς διπλωματικὸς ὑπάλληλος, πολλὰ χρόνια στὸ ἔξωτερικό· μέγα πρότυπό του εΐχε

πάντα τὸν λυρικό Γκαϊτε· σ' ἓνα ποίημά του ὁ Τιοῦτσεφ τὸν ὑμνεῖ ὡς «τὸ ὠραιότερο φύλλο στὸ ὑψηλὸ δέντρο τῆς ἀνθρωπότητας». Ὁ Τιοῦτσεφ ποτίστηκε ἀπὸ τὸν πλατὺ πανθεισμὸ τοῦ Γκαϊτε· σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ἀκολουθῆσε τὸ γόνιμο παράγγελα τοῦ μεγάλου του ὄδηγοῦ· ἡ λυρική ποίηση πρέπει νὰ γεννιέται ἀπὸ τὰ «περιστατικά» τῆς ζωῆς κι ὄχι ἀπὸ ἀφηρημένες ἔνοιες.

Ὁ Τιοῦτσεφ ἔνοιωθε πίσω ἀπὸ τὸν ὄρατὸ κόσμον ἓναν ἄλλον, πολὺ ἀληθινότερον κ' ὑψηλότερον, ποὺ οἱ ἀνθρώπινες αἰσθήσεις μονάχα νὰ μαντέψουν μποροῦν· ὁ λόγος δὲν εἶνε ἱκανὸς νὰ τὸν διατυπώσῃ. Τὸν ἀπροσπέλαστο τοῦτον κόσμον ὀνομάζει ὁ Τιοῦτσεφ «φύση». Σὲ ὅλα του τὰ ποιήματα λαχταρίζει τὸν μυστικὸ τοῦτο κόσμον καὶ μάχεται νὰ βυθίσει καὶ νὰ ἐξαφανίσει τὸ ἐγὼ του στὴν ἀληθινή, πέρα ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις, πραγματικότητα: «Στήλωσε τὸ αὐτί σου στὴν ἁρμονία τοῦ κόσμου καὶ σόπασε!».

Ὅμως ἡ ἁρμονία αὐτὴ δὲν εἶνε ἡ οὐσία τοῦ ἄγνωστου· ὁ Τιοῦτσεφ εἶνε βαθύτατα ρωμαντικὸς καὶ τὸ «ἄγνωστο» τοῦ παρουσιάζεται ὡς χάος φοβερό, μυστικὸ, ὡς «φλεγόμενη ἄβυσσος», κι ὁ ἀνθρωπὸς ἀπομένει ἔρημος καὶ γυμνὸς στὰ χεῖλια τοῦ ἀποτρόπαιου γκερεμοῦ.

Ὁ μεγάλος φιλόσοφος τῆς Ρωσίας Σολοβιὼφ εἶχε δίκιο νὰ λέει γιὰ τὸν Τιοῦτσεφ: «Μήτε ὁ ἴδιος ὁ Γκαϊτε ἴσως δὲν συνέλαβε τόσο βαθιὰ τὶς σκοτεινὲς ρίζες τῆς ὑπαρξῆς καὶ δὲν ἀναγνώρισε μὲ τόση διαύγεια τὰ μυστηριώδη θεμέλια τῆς ζωῆς, ὅπως ὁ Τιοῦτσεφ».

Δίπλα στὸν Τιοῦτσεφ στέκεται στὸ ἴδιο ὕψος ὁ λεπτότατος λυρικός, ὁ μάγος δαμαστής τοῦ λόγου, ὁ Ἀθανάσιος Ἀθανάσιεβιτς Φέτ (1820-92). Ἐζῆσε ὅλη του τὴ ζωὴ στὰ κτήματά του, ἀφωσιωμένος στὴν καλλιέργεια τῆς γῆς καὶ στὴν ποιητικὴ δημιουργία. Ἔμεινε ἀδιατάρακτος, μακρὰ ἀπὸ τοὺς πολιτικοὺς καὶ κοινωνικοὺς ἀγῶνες τῆς ἐποχῆς του κ' ἡ ἀπελευθέρωση τῶν χωρικῶν τοῦ διήγειρε μονάχα, ὡς λέει, «παιδικὴ περιέργεια».

Ὁ Φέτ ὑπῆρξε λαγαρότατος λυρικός ποιητῆς· ψάλλει τὰ αἰώνια στοιχεῖα—τὸν Θεό, τὸν ἔρωτα, τὴ φύση. Κατορθώνει μὲ τὶς λέξεις καὶ μὲ τὸν ρυθμὸ νὰ ἐκφράσῃ τὸ ἀνέκφραστο. Ἡ ἐπαφή του μὲ τὴ φύση εἶνε βαθειὰ κ' ὑποβλητικὴ, χωρὶς ἀχαλίνωτο πάθος κι ἀσυνάρτητη ἔκσταση. Ἐκφράζει, μὲ διακριτικώτατα, λεπτότατα μέσα, τὴ μυστικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ τὴν ἀνατριχίλα τοῦ ὑπερέραν. Ποτὲ δὲν διηγᾶται στὰ ποιήματά του· εἶνε καθαρὸς λυρικός· ὅλη ἡ ὕψη τοῦ ποιήματός του εἶνε τὸ ὑποκειμενικὸ, ἀκαθόριστο αἶσθημα, ἡ μυστηριώδης ταραχὴ τῆς ψυχῆς.

Ποτὲ δὲν ἔγραψε γιὰ τὰ κοινωνικὰ ἢ τὰ φιλοσοφικὰ προβλήματα ποὺ τρικύμιζαν τὴν ἐποχὴ του· ἦταν τραβηγμένος στὴν ἐξοχή: σὲ στενὴ ἐπαφή μὲ τὴ γῆ, πανθειστής, συβαρίτης καὶ συνάμα ἀκαταπόνητος δουλευτῆς τοῦ σίχου. Ὅπως ἦταν φυσικό, οἱ σύγχρονοί του δὲν τὸν πρόσεξαν· ἔζησε καὶ πέθανε σχεδὸν ἀπαρατήρητος· οἱ ριζοσπάστες ποὺ τὸν γνώριζαν τὸν περιφρονού-

σαν για τὴν κοινωνική του ἐπικούρεια ἀδιαφορία. Ἄρ-
γότερα μονάχα ὑψώθηκε στὴ δίκαιη θέση του—πλάϊ στὸν
Πούσκιν καὶ τὸν Τιοῦτσεφ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ

ΛΕΩΝ ΤΟΛΣΤΟΪ

Ὅλοένα κατασταλάζει ὁ ἀσυνάρτητος πυρετὸς ρι-
ζοσπαστῶν καὶ συντηρητικῶν, ἀρχίζουν κ' οἱ δυὸ με-
ρίδες νὰ βλέπουν καθαρότερα τὴ ρωσικὴ πραγματικό-
τητα. Μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν δουλοπάροικων ὁ
μουζίκος πιά τοποθετεῖται στὸ κέντρο τοῦ γενικοῦ ἐνδιαφέ-
ροντος, ἀποτελεῖ τὸν πυρῆνα τοῦ ρωσικοῦ αἰνίγματος κι
ὄλοι, πολιτικοί, λογοτέχνες, φιλόσοφοι, μάχονται νὰ τὸ
λύσουν.

Στοὺς δυὸ μέγιστους ἀντιπρόσωπους τῆς ρωσικῆς
ψυχῆς, στὸν Τολστόϊ καὶ Δοστογιέφσκι, πού στὴν πε-
ρίοδο τούτῃ δημοσιεύουν τὰ ὀριμώτερά τους ἔργα, τὸ
ρωσικὸ τοῦτο πρόβλημα παίρνει πανανθρώπινο βᾶθος.

Ἡ πρώτη τοπικὴ ἀγωνία: «Πῶς θὰ σωθεῖ ὁ Ρῶ-
σος;», μέσα στὶς δυὸ μεγάλες ψυχὲς πλαταίνει, ξεχειλί-
ζει τὰ ρωσικὰ σύνορα, ἀνυψώνεται στὸ μέγα παγκό-
σμιο ἐρώτημα: «Πῶς θὰ σωθεῖ ὁ ἄνθρωπος;», «Ποιὸς
εἶνε ὁ σκοπὸς τῆς ζωῆς;».

Δυὸ εἶνε οἱ κύριες ἀφορμὲς πού ἔκαναν τὸν Τολ-
στόϊ κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετηρίδες τῆς ζωῆς του νὰ
θεωρεῖται ἀντιπρόσωπος τοῦ ἀνθρώπινου γένους, ὑψηλὴ
συνείδηση πού ἀγρυπνᾷ ἀπάνω σ' ἓναν κόσμον πού γιρε-

μίζεται: Ἡ ἐναγώνια ἀναζήτησή του νὰ δώσει ἀπάντηση πανανθρώπινη στὰ μεγάλα ἐρωτήματα τῆς ἐποχῆς μας κ' ἡ μεγάλη του δύναμη νὰ δίνει ὑψηλὴ μορφὴ τέχνης στὴν ἀγωνία του.

Ὁ Λέων Νικολάγιεβιτς Τολστόϊ (1828-1910) γεννήθηκε στὴ Γιασνάγια Πολιάνα. Ὅταν ἦταν δυὸ ἐτῶν ἔχασε τὴ μητέρα του, πριγκίπισσα Βολκόνσκη, ὅταν ἦταν ἑννέα ἐτῶν ἔχασε τὸν πατέρα του. Σπούδασε στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Καζάν (1844-7) στὴν ἀρχὴ ἀνατολικῆς γλῶσσης, ἔπειτα νομικά, μὰ δὲν κατόρθωσε νὰ πάρει δίπλωμα. Τὸ κεφάλι του ἦταν γεμάτο σχέδια ἀκαθόριστα κι ἀναμορφωτικῆς ἀόριστης ἰδέας· γύρισε στὴ Γιασνάγια Πολιάνα, ἦρθε σὲ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τοὺς χωρικοὺς του, τοὺς φερνόταν μὲ καλοσύνη καὶ συγκατάβαση, θέλοντας ν' ἀνοίξει νέους δρόμους στὶς σχέσεις γαιοκτῆμονος καὶ δουλοπαροίκων.

Ἡ ἀπογοήτευσή του ὑπῆρξε μεγάλη. Ρίχτηκε τότε στὴν ἀλαφρὴ κοσμικὴ ζωὴ τῆς Μόσχας καὶ τῆς Πετρούπολης· γρήγορα ἀηδιάζει καὶ τὴ ζωὴ τούτη καὶ νέες ἐπιθυμίαι τοῦ γεννιοῦνται: νὰ δοξαστεῖ στὸν πόλεμο.

Φεύγει ἀξιωματικὸς στὸν Καύκασο, ἀλλάζει ἐντελῶς ζωὴ, ἡ ψυχὴ του ὀρμιάζει· κινδυνεύει στὶς μάχες, συναναστρέφεται τοὺς ἀπλοὺς στρατιῶτες, συγκινεῖται βλέποντας τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν ὠραιότητα τοῦ Κανκάσου.

«Μοῦ προξενεῖτε ἀηδία καὶ θλίψη, γράφει σ' ἕνα φίλο του στὴ Μόσχα, γιατί δὲν ξέρετε τί θὰ πεῖ εὐτυχία καὶ ζωὴ. Πρέπει νὰ δεῖς καὶ νὰ νοιώσεις τὸ θέαμα ποὺ ξετυλίγεται κάθε μέρα μπροστά μου: αἰώνια χιό-

νια σὲ ἀπρόσιτες κορυφές, γυναῖκες ποὺ τὶς στολίζει ἀκόμα ἢ σεβάσμια πρωτόγονη ὠραιότητα. Ἔτσι μόνο μπορεῖς νὰ καταλάβεις ποῦ εἶνε ἡ ἀλήθεια καὶ ποῦ ἡ ψευτιά. Οἱ ἄνθρωποι ζοῦν, ὅπως ζεῖ ἡ φύση. Πεθαίνουν, γεννιοῦνται, ζευγαρώνουν, γεννιοῦνται πάλι, μαλώνουν, πίνουν, τρών, χάρουνται καὶ πάλι πεθαίνουν καὶ δὲν γνωρίζουν παρὰ τοὺς νόμους ποὺ ἔθεσε ἡ φύση στὸν ἥλιο, στὸ χόρτο, στὸ ζῶο, στὰ δέντρα. Εὐτυχία θὰ πεῖ: νὰ ζεῖς σύμφωνα μὲ τὴ φύση».

Ἀρχίζει καὶ ξυπνᾷ μέσα στὸν Τολστόϊ ὁ ποιητής. Γράφει ἕνα διήγημα: «Παιδικὴ ἡλικία», τὸ στέλνει στὸν Νεκράσωφ κι αὐτὸς τὸ δημοσιεύει στὸ περιοδικὸ του. Ἀκολουθεῖ σειρὰ μικρὰ διηγήματα, ἀναμνήσεις τῆς ἐφηβικῆς του ἡλικίας, καυκασιανὲς ἱστορίες καὶ τέλος τὸ μεγάλο του διήγημα, «Οἱ Κοζάκοι». Κύριος ἀγαπημένος ἥρωας τοῦ Τολστόϊ εἶνε ὁ μπάριμπα Γερόσκα, ὁ ἥρωας «τῶν Κοζάκων»—γίγας μὲ παιδικήσια μάτια, μὲ ἀφελῆ καρδιά, μὲ πρωτόγονη φύση. «Εἶμαι μεθύστακας, κλέφτης, κνηγός. Εἶμαι εὐθυμος, ἀγαπῶ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, εἶμαι ὁ Γερόσκα!».

Εἶνε ὁ πρωτόγονος, ὅλο χῶμα κ' αἰσθημα Ρῶσος μουζικός: «Ὁ Θεὸς δημιουργεῖ τὸν κόσμον γιὰ νὰ τὸν χαίρεται ὁ ἄνθρωπος. Πουθενὰ δὲν ὑπάρχει ἁμαρτία. Νά, κοίταξε τὸ ζῶο: ζεῖ παντοῦ καὶ δὲν τὸ νοιάζει ἂν τὰ καλάμια ποὺ χάνεται εἶνε ταταρικά ἢ δικά μας. Τρώει καὶ πίνει ὅ,τι τοῦ στέλνει ὁ Θεός. Κάθονται καὶ μᾶς λέν πὼς ἂν καὶ μεῖς ζούσαμε ἔτσι, τὴν ἄλλη μέρα θὰ βράζαμε στὴν κόλαση. Μὰ ἐγὼ τίποτα ἀπὸ αὐτὰ δὲν πι-

στεύω. Θὰ ψοφήσουμε, τὸ χορτάρι θὰ φυτρώσει στὸ μνημα μας. Αὐτὸ εἶνε ὄλο!».

Ἐὸ Τολστόϊ κυριεύεται ὀλοένα ἀπὸ τὴν τέχνη. Εἶχε ἤδη ἀποφασίσει νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὸν στρατὸ καὶ ν' ἀφιερωθεῖ στὴ λογοτεχνία, ὅταν ἔξαφνα κηρύχνεται ὁ Κριμαϊκὸς πόλεμος (1854). Ἐὸ Τολστόϊ λαβαίνει ἐνεργὸ μέρος· τὰ πολεμικὰ διηγήματά του: «Ἡ Σεβαστούπολη τὸν Δεκέμβρη, Μάη καὶ Αὐγουστο», ἔκαναν μεγάλην ἐντύπωση γιὰ τὴν ἀπλῆ, ρεαλιστικὴ ἀπεικόνιση τοῦ πολέμου καὶ τὴν βαθειὰ διείσδυση στὴν ἀπλοϊκὴ, ἀγαθὴ ψυχὴ τοῦ στρατιώτη.

Ἐὸ πόλεμος τελειώνει, ὁ Τολστόϊ ἐπιδιώκει νὰ παρασημοφορηθεῖ γιὰ τὴ γενναία διαγωγή του στὴ μάχη, ὄνειροπολεῖ νὰ γίνει ὑπασπιστὴς τοῦ Τσάρου. Δὲν τὸ κατορθώνει. Ἐὸ ἄγριος, ὀρμητικὸς Τολστόϊ πικραίνεται, παραιτᾷ τὸν στρατὸ καὶ ἐπιχειρεῖ τὸ πρῶτο του ταξίδι στὴν Εὐρώπη (1857). Περιοδεύει στὴ Γερμανία, Γαλλία, Ἐλβετία, Ἰταλία. Ἡ Εὐρώπη καὶ ὁ πολιτισμὸς τῆς τοῦ ἔκαναν ἀποκρουστικὴν ἐντύπωση. Σ' ἕνα ξενοδοχεῖο τῆς Λουκέρνης, ἕνας φτωχὸς τραγουδιστὴς στάθηκε μπροστὰ στὰ τραπέζια ὅπου ἔτρωγαν πλῆθος καλοντυμένους κυρίες καὶ κύριοι καὶ ἄρχισε νὰ τραγουδεῖ μὲ μεγάλη γλύκα. Ἐμα τέλειωσε ἄπλωσε τὸ χέρι του, μὰ κανέναν δὲν τοῦ ἔδωκε ἔλεημοσύνη.

Τὸ ἀπλὸ αὐτὸ γεγονὸς ἄστραψε ἀποκαλυπτικὰ καὶ φώτισε τὴν ψυχὴ τοῦ Τολστόϊ. Ἐνοιωσε πὼς παρ' ὅλη του τὴν λάμψη ὁ εὐρωπαϊκὸς πολιτισμὸς, παρ' ὅλη τὴ βιομηχανικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ του πρόοδο, παρέμεινε σκλη-

ρὸς καὶ ἀπάνθρωπος. Τὰ πλούτη εἶνε συγκεντρωμένα σὲ λίγους, τὸ λαὸ τὸν δέρνει ἢ φτώχεια καὶ ἢ ἀμάθεια. Ἡ ἀγάπη πρὸς τὸν ἄνθρωπο λείπει, στὰ κατὰβαθα τοῦ πολιτισμοῦ μας ἐνεδρεύει ἢ βαρβαρότητα, ὁ ἐγωϊσμὸς καὶ ἢ λυσσαλέα δάψα τοῦ χρυσοῦ. Καὶ ὁ Τολστόϊ θέτει ἤδη τὸ φοβερὸ ἐρώτημα: «Μήπως ἢ ἐγωϊστικὴ αὐτὴ ἐταιρία ποὺ λέγεται πολιτισμὸς καταστρέφει τὴν ὀρμέμφυτη τάση τοῦ ἀνθρώπου νὰ βοηθᾷ τὸν ὀμοῖό του; Αὐτὴ λοιπὸν εἶνε ἢ δικαιοσύνη ποὺ γιὰ χάση τῆς τόσο αἷμα χύθηκε καὶ ἔγιναν τόσα ἐγκλήματα;».

Ἐὸ Τολστόϊ γυρίζει στὴ Γιασνάγια Πολιάνα, ζεῖ μὲ τοὺς χωριάτες. Σιγὰ σιγὰ γεννιέται μέσα του ἢ ἰδέα: «Ἐν θὲς νὰ ὑψώσεις τὸν λαὸ, πρέπει ν' ἄρχισεις ἀπὸ τὰ παιδιὰ τοῦ λαοῦ. Ν' ἀνοίξεις σχολεῖο, νὰ τὰ μορφώσεις». Ἐὸ Τολστόϊ ἐπιχειρεῖ νέο ταξίδι στὴν Εὐρώπη γιὰ νὰ μελετήσῃ τὰ ἐκπαιδευτικὰ συστήματα· μὰ καὶ ἢ ἔρευνά του αὐτὴ τὸν ἀπογοητεύει καὶ τὸν ἀπομακρύνει ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ τὸν δυτικὸ πολιτισμὸ.

Γυρίζει πάλι στὴν Γιασνάγια Πολιάνα καὶ ἰδρύει σχολεῖο μὲ δικὸ του παιδαγωγικὸ σύστημα. ἀποκηρύχει τὰ σχολικὰ προγράμματα, εἰσάγει τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερίαν στὴ διδασκαλία, καθέναν μπορεῖ νᾶρχεται στὸ σχολεῖο καὶ νὰ μεταδίδει τὶς γνώσεις του καὶ τὶς ἰδέες του καὶ οἱ μαθητὲς μποροῦν ἐλεύθερα νὰ τὸν ἀκοῦν ἢ νὰ φεύγουν. Συνάμα ὁ Τολστόϊ ἰδρύει καὶ παιδαγωγικὸ περιοδικό: «Ἡ Γιασνάγια Πολιάνα», γιὰ νὰ μεταδώσει σὲ ὄλους τοὺς Ρώσους δασκάλους τὸ ἐκπαιδευτικὸ του

σύστημα και να τους δείξει τὸν δρόμο νὰ μορφώσουν τὸ λαό.

Μὰ γρήγορα κ' ἐδῶ ὁ Τολστόι ἀρχίζει νὰ ταραζέται και ν' ἀπογοητεύεται: «Δὲν αἰσθάνουμαι τὴν ψυχὴ μου ἄγνή, μοῦ φαίνεται πὸς διαφθείρω τὴν παιδικὴ ψυχὴ τῶν χωριατόπουλων». Κουράζεται τὸ σῶμα, πικραίνεται ἡ ψυχὴ του, τὰ παραιτᾶ ὅλα και καταφεύγει στὴ στέπα, στοὺς Μπασκίρες, νὰ θρέφεται μὲ κουμὶς (γάλα φοράδας) και νὰ ζεῖ ἀπλῆ, φυσικὴ ζωὴ.

Ἐπιστρέφει ἀπὸ τὴ στέπα δυναμωμένος, λαχταρᾷ τώρα μιὰν ἡσυχία, οἰκογενειακὴ ζωὴ. Εἶνε 34 ἐτῶν, παντρεύεται μὲ τὴν δεκαοχταετῆ Σοφία Μπέρς, θυγατέρα ὀνομαστοῦ γιατροῦ τῆς Μόσχας. Ἡ ζωὴ τοῦ Τολστόι ἀλλάζει. Ἐπὶ 20 χρόνια ζεῖ στὴ Γιασανάγια Πολιάνα εὐτυχῆς, ἀδιάκοπα δημιουργεῖ και γράφει τὰ καλύτερα ἔργα του και συνάμα ἀδιάκοπα προσπαθεῖ, συχνὰ μὲ ἀπλησία, νὰ ἐπεκτείνει τὶς γαῖες του και νὰ ἐξασφαλίσει τὴν οἰκονομικὴν ἄνεση στὴν οἰκογένειά του πὸν κάθε χρόνο πλήθαινε.

Ὁ ποιητὴς Φέτ εἶδε τὴν ἐποχὴ τούτῃ τὴ γυναῖκα τοῦ Τολστόι και τὴν περιγράφει ὡς τὸ ἰδανικὸ τῆς συζύγου: «Ἦταν ντυμένη κάτασπρα, μὲ μιὰ κρεμανταλιὰ κλειδιά στὴ ζώνη, ἀπλῆ, εὐθυμὴ και διαρκῶς ἔγκυος». Ὁ Τολστόι εἶνε εὐτυχῆς. Γράφει στὸν Φέτ: «Ἐγὼ νέος ἄνθρωπος, εἶμαι εὐτυχῆς ἕως τ' αὐτιά· εὐδαιμονία και στὸ σπῆτι μου και στὰ χωράφια μου και σὲ ὅλες τὶς πολυποίκιλες ὁρατὲς και ἀόρατὲς μου προσπάθειες. Ἡ Σόνια δουλεύει μαζί μου. Δὲν ἔχουμε οἰκονό-

μο. Αὐτὴ κρατᾶ τὰ κλειδιά και τὸ ταμεῖο. Ἔχω μέλισσες, πρόβατα, περβόλια μὲ καρποφόρα δέντρα». Ἀγοράζει διαρκῶς νέες γαῖες, παίρνει ἑκατὸ φοράδες και παρασκευάζει κουμὶς, ἀναθρέφει χοίρους, ριζώνει ὀλοένα βαθύτερα, πλατύτερα, σὰ θρυλικὸς πατριάρχης στὸ ρωσικὸ χῶμα.

Συνάμα μαζεύει ἄπειρο ἱστορικὸ και κοινωνικὸ υλικό, γράφει τὰ μεγάλα του μυθιστορήματα: «Πόλεμος και εἰρήνη» (1864), «Ἄννα Καρένιν» (1873-7).

Ὅ,τι εἶνε καθαρῶς ἱστορικὸ στὸ θαυμαστὸ τετρατομο μυθιστόρημα «Πόλεμος και εἰρήνη» εἶνε τὸ ἀσθενέστερο μέρος· ἀνυπέβλητη ὅμως εἶνε ἡ ζωὴ τῶν ἀπειραρίθμων προσώπων πὸν μερμηγκιάζουν στὶς σελίδες του, ὀλόκληρη ἡ ναπολεόντεια ἐποχὴ ἀνασταίνεται.

Ὁ συγγραφέας μὲ τέχνη μαγικὴ φυσᾶ πνοὴ ζωῆς στοὺς ἥρωές του, διακρίνουμε ὅλες τους τὶς λεπτομέρειες—τὰ φορέματα, τὰ πρόσωπα, τὶς χειρονομίες, τὶς σωματικὲς τους ἰδιοτροπίες και ἀτέλειες. Βλέπουμε μὲ δραματικὴ ἔνταση τὰ σώματα και σιγὰ σιγὰ βλέπουμε πὸς τὸ κάθε σῶμα δημιουργεῖ κατ' εἰκόνα και ὁμοίωσή του τὴν ψυχὴ. Ὁ καλύτερος και ἀσφαλέστερος δρόμος γιὰ νὰ φτάσει ὁ Τολστόι στὴν ψυχὴ εἶνε τὸ σῶμα· αἰσθάνεσαι πόσο ὁ Τολστόι ἀγαπᾶ τὸ ὄρατὸ τοῦτο, θερμό, χεροπιαστὸ περιβλήμα τῆς ψυχῆς, πόσο χαίρεται νὰ τὸ ἐρευνᾶ και νὰ τὸ περιγράφει.

Ὁ Τολστόι εἶνε πάντα ὁ κεντρικὸς ἥρωας τοῦ κάθε ἔργου του, μὲ διαφορετικὲς μάσκες: Νεχλιούντωφ, Ἴρτένιεφ, Μπεζούχωφ, Λέβιν. Ὁ Τολστόι σὲ κάθε ἔργο

του «ἐξομολογείται», μὲ σκληρὴ ψυχολογικὴ δξύτητα ἀναλύει τὴν κάθε ἐξωτερικὴ καὶ ἐσωτερικὴ ταραχὴ. Χωρὶς κανένα ἔλεος προδίδει καὶ τὰ πιὸ ταπεινά του κινήματα.

Δίπλα ὅμως στὸν Τολστοῖ ὑψώνεται ἕνας ἄλλος ἥρωας: «βαρὺς, ὄλο ἔνστικτο, σκοτεινὸς καὶ ἀλάνθαστος: ὁ μουζίκος». Στὸ ἔργο του «Πόλεμος καὶ εἰρήνη» οἱ μεγάλες προσωποκότητες εἶνε «ἀπλὲς ἐτικέτες, ποὺ δίνουν τὴν ὀνομασία στὰ γεγονότα καὶ καθὼς ἡ ἐτικέτα καμμιὰ δὲν ἔχουν σχέση μετὰ τὰ γεγονότα». Ὁ Ναπολεὼν θαροεῖ πὼς αὐτὸς ὀδηγᾷ τὸν πόλεμο καὶ δημιουργεῖ τὴν ἱστορία: μῆτε ὁ ὀρμητικὸς αὐτὸς ἀρχιστρατήγος, μῆτε ὁ φρόνιμος, βραδυκίνητος ἀντίπαλός του Κουτούζωφ, εἶνε οἱ κύριοι τῶν γεγονότων. Δημιουργεῖ ἱστορία ὁ ἀπλὸς Ρῶσος στρατιώτης, ὁ Πλάτων Καρατάγιεφ. «Κάθε του λέξη καὶ κάθε του πράξη φανερώνουν μιὰν ἀγνωστη, καὶ σ' αὐτὸν τὸν ἴδιο, μέσα του δύναμη, ποὺ πλημμυρίζει τὴ ζωὴ του. Ὅμως ἡ ζωὴ αὐτῆ, μόνη της, καμμιὰ δὲν ἔχει σημασία: ἀξία ἔχει μονάχα ὡς μέρος ἑνὸς συνόλου. Τὰ λόγια του καὶ οἱ πράξεις του ξεχειλούσαν ἀποπάνω του ἡσυχᾶ, ἀναγκαστικά καὶ ἄμεσα, σὰν ἡ μυρωδιά ἀπὸ τὰ λουλούδια καὶ δὲν μποροῦσε τὴ σημασία μῆτε ἐνοῦ λόγου του, μῆτε μιᾶς πράξης του νὰ καταλάβει».

Ὁ Πλάτων Καρατάγιεφ, ὁ ἀπλοῖκὸς μουζίκος, ἀνοίγει τὸν ἀληθινὸ δρόμο τῆς σωτηρίας: πρέπει λεύτερα νὰ ὑποταχτοῦμε στὴ θεία δύναμη, ποὺ ξεχειλίζει μέσα μας. Τὸν σκοπὸ αὐτὸν ἐπιδιώκει ὁ ἀληθινὸς ἥρωας στὴν «Ἄννα Καρένιν», ὁ Λέβιν. Μὰ ἤδη, ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦτο,

ἀρχίζει ἡ συνείδηση τοῦ Τολστοῖ ν' ἀνησυχεῖ καὶ νὰ μπαίνει στὴ μεγάλην ἀγωνία. Μπροστά του ὀρθώνονται τὰ δυὸ φοβερὰ ἐρωτήματα: «Γιατί;» «Πρὸς τί;» Σὰ νὰ βαδίζει χρόνια καὶ χρόνια, ὅπως ὁ ἴδιος λέει στὴν «Ἐξομολόγησή» του (1879), καὶ τώρα ξάφνω βρέθηκε στὰ χεῖλια τῆς ἀβύσσου. Θέλει ν' αὐτοκτονήσει ἀπομακρύνει τὸ σκοινὶ ποὺ βρισκόταν στὸ δωμάτιό του, γιὰ νὰ μὴν κρεμαστεῖ, δὲν πήγαινε πιὰ στὸ κνήγι, γιὰ νὰ μὴν στρέψει τὸ ὄπλο ἐναντίον του.

Πόθεν προέρχεται ἡ ἀγωνία αὐτῆ τοῦ Τολστοῖ; Πῶς ἀπὸ τὸ τόσο ὕψος τῆς πατριοαρχικῆς εὐτυχίας του ἔπεσε σὲ τὴν ἀπελπισία καὶ ταραχὴ; Ὁ Τολστοῖ μπαίνοντας πιὰ στὰ γερατειά, ἄρχισε ν' ἀντικρύζει μετὰ δέος τὸν μοιραῖο καρπὸ κάθε ζωῆς—τὸ θάνατο. Νοιώθει μετὰ φρίκη τὸ σῶμα του καὶ τὴ δύναμή του νὰ ξεπέφτουν: διηγᾶται ὁ ἴδιος, πῶς κοιτάζει στὸν καθρέφτη του: τὰ βραχιόνια του ἀχάμνηναν, τὰ μαλλιά του ψάρηναν, τὰ δόντια του ἄρχισαν νὰ πέφτουν.

Μαζὶ μετὰ τὸ σῶμα του ποὺ γεροῦσε ἄρχισε καὶ ἡ ἀγωνία τῆς ψυχῆς του. Σῶμα καὶ ψυχὴ ἦσαν πάντα στὸν Τολστοῖ ἕνα ἀδιάσπαστο σύνολο. Ἄσυνάρτητὴ τώρα, ὀδυνηρῆ, χωρὶς νόημα τοῦ παρουσιάζεται ἡ ζωὴ: «Ἡ ὑπαρξη τῶν ὀμοίων μου, λέει, τῶν πλούσιων καὶ τῶν μορφωμένων, δὲν μοῦ ἐνέπνεε πιὰ παρὰ ἀηδία: μοῦ φάνηκε ἀδειανή. Ὅλες οἱ πράξεις μας, ὅλες οἱ διανοητικὲς ἔγνοιες μας, οἱ τέχνες μας καὶ οἱ ἐπιστῆμες, μοῦ παρουσιάστηκαν μετὰ νέο ἐντελὸς φῶς. Εἶδα πῶς ὄλα τοῦτα

ήταν παιχνίδια συβαριτών, χωρίς νόημα. Ἄρχισα ν' ἀηδιαζώ τὸν ἑαυτό μου καὶ νὰ μαντεύω τὴν ἀλήθεια».

Δὲν ἔχει πιά ὁ Τολστόϊ τὴ δύναμη νὰ πνίξει τὶς σκοτεινὲς φωνὲς ποὺ ξεσκίζουν τὰ σωθικά του· θέλει νὰ τ' ἀπαρνηθεῖ ὅλα, νὰ φύγει: «Εἶμαι ἓνα ταπεινὸ παράσιτο· ἓνα ἔλεεινὸ σκουλήκι ποὺ τρώει τὸ δέντρο. Μιά μονάχα σωτηρία: Νὰ ἐγκαταλείψω τὰ πάντα—οἰκογένεια, περιουσία, δόξα,—καὶ νὰ ζήσω πιά ἐλεύθερα, σύμφωνα μὲ τ' ἀγνὰ παραγγέλματα τοῦ Χριστοῦ».

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τούτῃ ἀρχίζει καὶ μεγαλώνει ὀλοένα ἡ ἀντινομία τῆς ζωῆς του· τὸ ἰδανικὸ του τώρα καὶ τὸ μόνο χρέος του εἶνε: ἡ φτώχεια, ἡ ἀπομόνωση, ἡ ἐλευθερία· καὶ ὅμως ἀπὸ ἀδυναμία, ἀπὸ δειλία, ζεῖ μιὰ ζωὴ ἐντελῶς ἀντίθετη: μέσα στὰ πλούτη πατριαρχικοῦ σπιτιοῦ, μέσα σὲ πολυμελῆ οἰκογένεια ποὺ τὸν ἐπιτηρεῖ καὶ τὸν σκλαβώνει, ἔρχονται ἀπ' ὅλη τὴ Ρωσία καὶ ἀπὸ τὰ πέρατα τοῦ κόσμου θαυμαστές, μαθητὲς καὶ δημοσιογράφοι.

Ἐοδυνηρή, δξύτατη, μὰ καὶ συνάμα χωρὶς τὴ δύναμη νὰ λυτρωθεῖ, ἔβλεπε ὁ Τολστόϊ τὴ δυσαρμονία τούτῃ.

Στὸ δρᾶμα του, ποὺ κομμάτια του σώθηκαν, στὸ «Τὸ φῶς καίει στὸ σκοτάδι», ἀποκαλύπτει τὴν τραγωδία αὐτὴ τῆς ζωῆς του: τὸν ἀκατάπαντον ἀγῶνα μὲ τὴ γυναῖκα του, μὲ τὰ παιδιὰ του, τὴν ἀδυναμία του νὰ πάρῃ μιὰν ἀπόφαση καὶ νὰ ὑποστῇ τὸ μαρτύριο. Ὁ ἥρωας τοῦ δράματος, ὁ Νικολαΐ Σαρίντσεφ, ξέρει ποιὸ εἶνε τὸ χρέος του, ξέρει πὼς κανένα δικαίωμα δὲν ἔχει

νὰ ζεῖ εἰς βάρος τῶν ἄλλων, κηρύχγει, μὰ δὲν ἔχει τὴ δύναμη ν' ἀκολουθήσει ὁ ἴδιος τὸ κήρυγμά του.

Μισοῦσε, περιφρονοῦσε τὸν ἑαυτό του, γιατί ἄλλα ἐδίδασκε καὶ ἄλλα ὁ ἴδιος ἐξοῦσε. Προσπαθεῖ νὰ βρεῖ κάποιον συμβιβασμό· τὸν βρῆκε, μὰ ἦταν ἀνανδρος καὶ μάταιος καὶ τῷ ξερε· ἀπαρνήθηκε τὴν περιουσία του, μὰ τὴν μεταβίβασε στὴν οἰκογένεια· φοροῦσε ἀπλὴ χωριάτικη μπλουζα καὶ δούλευε ξυπόλητος στὰ χωράφια, μὰ γύριζε τὸ βράδυ στὸ ἀρχοντικὸ σπίτι του, μέσα στὸν θαυμασμὸ τῶν πιστῶν του· δὲν ἔτρωγε κρέας, μὰ οἱ φρακοφορεμένοι ὑπηρέτες του τοῦ σέρβιραν ἐκλεκτὰ φαγιὰ μαγειρευμένα μὲ τὶς πιὸ λεπτεῖς καὶ πολυποικίλες χορτοφαγικὲς συνταγές. Ἔτσι ὁ Τολστόϊ ἀγωνίζετο νὰ συμβιβάσει τὴ θέληση τοῦ Θεοῦ μὲ τὴ θέληση τῆς γυναῖκας του τῆς κόμισσας Σοφίας Ἀνδρέγιεβνας· καὶ ὅμως βαθιὰ μέσα του ἔβλεπε τὴν ἀνανδρία του καὶ τὴν ἀνηθικότητα: «Ἡ ἄνεση μιᾶς τίμιας καὶ καλοβολεμένης οἰκογένειας, ποὺ ἑοδεύει γιὰ τὴν εὐμαρεία της ὅσα μπορούσαν νὰ θρέψουν ἑκατοντάδες ἀνθρώπους ποὺ πεινοῦν δίπλα της, εἶνε πιὸ ἀνήθικη καὶ ἀπὸ τὰ πιὸ ἀποτρόπαια ὄργια». Κι ἄλλοῦ σ' ἓνα γράμμα του (1882) ἐξομολογᾶται: «Δὲν ἔκαμα οὔτε τὸ ἓνα δεκάκις χιλιοστὸ ἀπ' ὅ,τι ὄφειλα νὰ κάμω· εἶμαι ἔνοχος. Μὰ δὲν μοῦ λείπει ἡ θέληση· μοῦ λείπει ἡ δύναμη. Κατηγορεῖτε ἐμένα, μὰ ὄχι τὸ δρόμο ποὺ δείχνω... Ἄν ξέρω τὸν δρόμο τοῦ σπιτιοῦ καὶ τὸν παίρνω μὲ κλονιζόμενα στραβὰ βήματα, εἶνε τοῦτο ἀπόδειξη πὼς ὁ δρόμος εἶνε στραβός; Ἄν

ναί, τότε δείξτε μου εσείς έναν άλλο δρόμο, καλύτερο-
 ἂν ὄχι, βοηθήσετε με καὶ στηρίζετε με!».

Ὁ μέγας συγγραφέας περιφρονεῖ τώρα τὰ ἔργα
 τῆς τέχνης, ξοδεύει τὴ δύναμή του σὲ δύσκολα, ἄλυτα
 προβλήματα ἠθικῆς καὶ θεολογίας: «Κριτικὴ τῆς δογμα-
 τικῆς θεολογίας», «Σύντομη ἔκθεση τοῦ Εὐαγγελίου»,
 «Τί εἶνε ἡ τέχνη;» κ.λ. Ὁ Τολστόϊ ἀπελπίζεται νὰ βροῖ
 ἀπάντηση στὰ βιβλία καὶ στὰ φιλοσοφικὰ συστήματα
 καὶ στοὺς ἐπίσημους θεολόγους. Στρέφεται στοὺς ἀπλοὺς
 ἀνθρώπους—τοὺς μουζίκους, τοὺς προσκυνητές, τοὺς καλό-
 γερους κὶ ἀπὸ τὸ ἀπλοῖκό τους στόμα περιμένει τὴν ἀπάν-
 τηση. Τὴ βρίσκει: Νὰ γυρῶσουμε πίσω στὶς πρώτες, ἄ-
 δολες χριστιανικὲς κοινωνίες. Ἡ ζωὴ πρέπει νὰ γίνε-
 ἰ ἀπλή. Ὁ δρόμος τοῦ ἰδανικοῦ εἶνε δύσκολος καὶ πρέπει
 ἀκατάπαντα ν' ἀγωνιζόμαστε καὶ μὲ ἐγκαρτέρηση νὰ ὑ-
 ποφέρουμε. Ὅτι μᾶς ἐμποδίζει γιὰ νὰ φτάσουμε τὸ ἰδα-
 νικό μας—περιουσία, ἐκκλησία, κράτος, πόλεμοι—πρέπει
 νὰ τὸ ἀποφεύγουμε, νὰ τὸ ἀρνιούμαστε, μὰ ὄχι βίαια·
 μὲ παθητικὴ, ἀκλόνητη ἀντίσταση· νὰ μὴν ἀντιστέκεσαι
 βίαια στὸ κακό—νά ἡ κεντρικὴ ἠθικὴ διδασκαλία τοῦ
 Τολστόϊ. Ἦταν ὁ μεγαλύτερος ἐχθρὸς κάθε βίαιης ἐ-
 παναστατικῆς ἀνατροπῆς.

Πολλὲς θερμῆς κὶ ἀπλοῖκῆς ψυχῆς ἰδρύνουν τολστοῖ-
 κῆς κοινότητες, ἀποφασίζον νὰ ζοῦν ἀπλά, νὰ μὴν
 τρῶν κρέας, νὰ μὴν πίνουν ἀλκοόλ, νὰ μὴν καπνίζουν·
 νὰ ζοῦν μονάχα ἀπὸ τὴν ἐργασία τους χωρὶς καμμιά
 πολυτέλεια.

Ὅλα πρέπει νὰ ὑποταχτοῦν στὸν ἠθικὸ σκοπὸ τοῦ

ἀνθρώπου. Τοῦ κάκου ὁ Τουργκένιεφ τοῦ ἔγραφε ἀπὸ
 τὴν κλινὴ τοῦ θανάτου του: «ᾠ φίλε, ξαναγύρῃσε στὴ
 φιλολογία. Μήπως καὶ τὸ δῶρο αὐτὸ δὲν μᾶς ἔρχεται
 ἀπὸ τὴν ἴδια θεία πηγὴ; Ἄχ, πόσο θᾶμουν εὐτυχῆς νὰ
 μάθαινα πὼς εἰσάκουσες τὴν παράκλησή μου! ᾠ φίλε
 μου, ὦ μεγάλε συγγραφέα τῆς ρωσικῆς γῆς, εἰσάκουσε
 τὴν παράκλησή μου!».

Ὁ Τολστόϊ στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του ὑ-
 πόταξε τὴν τέχνη του στὴν ἠθικολογικὴ του προπαγάν-
 दा. Ἡ τέχνη πρέπει νάχει ὡς σκοπὸ ὄχι τὴν ὠραιότη-
 τα, μὰ τὴν ἠθικὴ μόρφωση τοῦ λαοῦ. Γράφει διηγή-
 ματα καὶ παραμύθια γιὰ τὸν λαό: «Πόθεν ζοῦν οἱ ἄν-
 θρωποι;», «Ὁ βαφτιστικὸς», «Παραμύθια τοῦ Ἰβάν
 τοῦ κουτοῦ», «Πόση γῆ χρειάζεται ὁ ἄνθρωπος» καὶ
 τὸ μεγάλο διήγημα, λαμπρότατο ἔργο τέχνης: «Ὁ θά-
 νατος τοῦ Ἰβάν Ἡλίτς».

Ἡ οἰκογενειακὴ ζωὴ τοῦ Τολστόϊ γίνεται ἀφόρητη·
 ἡ γυναίκα του καὶ τὰ παιδιὰ του δὲν τὸν ἐννοοῦν, τὸν
 θεωροῦν ἐκκεντρικό, σχεδὸν παράφρονα, ἀναπνέει ἀτμό-
 σφαιρα ἐχθρική. Ὁ Τολστόϊ ταραῖζεται ἀπὸ τὸ πρόβλημα
 τοῦ γάμου· μήπως ὁ γάμος του δὲν ἦταν ὁ πιὸ εὐτυχι-
 σμένος ποὺ μποροῦσε νὰ γίνε; Κι ὅμως ποῦ κατάν-
 τησε! Γράφει τὴ «Σονάτα τοῦ Κρόϋτσερ» (1890), ὅπου
 μὲ λύσσα ἐπιτίθεται ἐναντίον τῶν σχέσεων ἀντρὸς καὶ
 γυναικὸς. Γράφει τὸν «Κύριο καὶ τὸν δούλο» (1895), τὴν
 «Ἀνάσταση» (1899), ἐπανέρχεται πάλι στὰ ἔργα τῆς τέ-
 χνης, γιὰ νὰ διαδώσει τίς ἰδέες του.

Ἔχει ἤδη γράψει κ' ἓνα δραματικὸ ἔργο: «Τὸ κρά-

τος τοῦ ζόφου», ἓνα ἀπὸ τὰ τραγικώτερα δράματα τῆς παραδόσιας φιλολογίας· γράφει μιὰ κωμωδία: «Τὰ φροῦτα τοῦ πολιτισμοῦ», ὅπου σατυρίζει τὴν τεμπελιά καὶ τὴν ἠλιθιότητα τῶν μορφωμένων.

Τὸ πιὸ ἀποκαλυπτικὸ ἔργο τῆς ἐποχῆς του τούτης εἶνε ὁ «Πάτερ Σέργιος»· πίσω ἀπὸ τὸν ὀδυνηρὸ προφήτη Σέργιο ξεχωρίζεις τὴν παρακτικὴ φυσιογνωμία τοῦ Τολστοῖ: «Ὁ Σέργιος ἦταν ἀξιωματικὸς, φεύγει τὴ ματαιότητα τοῦ κόσμου, γίνεται μοναχὸς, μὰ πέφτει σὲ νέους, ἀνηθικώτερους πειρασμούς· οἱ ἄνθρωποι τὸν θεωροῦν ἅγιο κι αὐτὸς μέσα του κολακεύεται κ' ἐπιχειρεῖ νὰ παῖξει τὸν προφήτη.

Ὅμοια κι ὁ Τολστοῖ, ὅπως κι ὁ Σέργιος, εἶχε ἀρχίσει νὰ θεωρεῖται, ἀπὸ χιλιάδες πιστοὺς, προφήτης. Ἀπ' ὄλον τὸν κόσμον ἀποτείνονταν σ' αὐτὸν καὶ τοῦ ζητοῦσαν νὰ τοὺς δείξει τὸ δρόμο τῆς σωτηρίας. Εἶχε πολεμήσει μὲ σφοδρότητα ὅ,τι θεωροῦσε ὡς ἐνάντιον στὴν ἠθικὴ πρόοδο τοῦ ἀνθρώπου—τὴν ἐπίσημη ἐκκλησία, τὸν ἐθνικισμό, τὴν ποινὴ τοῦ θανάτου. Κι ὀλοένα οἱ πιστοὶ πλήθαιναν. Ἡ Γιασνάγια Πολιάνα ἐπὶ ἔτη ἔγινε τὸ ψυχικὸ κέντρο τῆς γῆς. Ὅχι ὅπως ἄλλοτε ἡ Βεϊμάρη—προσκύνημα τῶν διανοουμένων· μὰ πολὺ εὐρύτερο—προσκύνημα διανοουμένων καὶ μουζίκων.

Ὅσο περισσότερο ἔβλεπε ὁ Τολστοῖ νὰ γίνεται ὁ ἠθικὸς φάρος τῆς ἀνθρωπότητας, τόσο περισσότερο ὑπόφερε βλέποντας πόσο ζεῖ στὴν ψευτιά, πόσο εἶνε δειλὸς καὶ δὲν τολμᾷ νὰ ἐφαρμόσει ὅ,τι κηροῦχει: «Ἐφαγα, λέει ὁ Τολστοῖ στὴν «Ἐξομολόγησή του», τοὺς κόπους

τῶν χωρικῶν, φάνηκα ἀπάνθρωπος στοὺς μουζίκους, ἀπάτησα, ἔκλεψα, εἶπα ψέματα, ἐμοίχευα, σκότωσα—δὲν ὑπάρχει ἔγκλημα ποὺ νὰ μὴν τὸ ἔκανα».

Πολλὰ χρόνια—ὅπως βλέπουμε τώρα στὸ ἡμερολόγιό του καὶ στὶς ἐπιστολὲς ποὺ δημοσιεύτηκαν μετὰ τὸν θάνατό του—ὁ Τολστοῖ ἦταν κυριευμένος ἀπὸ τὴν ἐμμονὴ ἰδέα ν' ἀφήσει τὸ σπίτι του, νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὴν ψεύτικη ζωὴ του. Ἦδη ἀπὸ τὰ 1897 εἶχε γράψει ἀποχαιρετιστήριον ἐπιστολὴν πρὸς τὴν γυναῖκα του· τὴν ἐπιστολὴν αὐτὴ ἡ Σοφία Ἀνδρέγιεβνα τὴν ἔλαβε μονάχα μετὰ τὸν θάνατον τοῦ ἀντρός της. Μὰ δὲν τόλμησε νὰ φύγει ὁ Τολστοῖ· τὴν τελευταία στιγμὴ λιγοψύχησε. Τέλος, στὶς 28 Ὀκτωβρίου 1910, παίρνει τὴν ἀπόφασιν· φεύγει, νύχτα, ἀπὸ τὸ σπίτι του. Σὲ νέα ἀποχαιρετιστήριον ἐπιστολὴν γράφει πρὸς τὴν γυναῖκα του: «Κάνω ὅ,τι συνήθως κ' οἱ ἄνθρωποι τῆς ἡλικίας μου. Φεύγουν ἀπὸ τὸν κόσμον, γὰρ νὰ περάσουν στὴ μοναξιά καὶ στὴ γαλήνη τὶς τελευταῖες μέρες τῆς ζωῆς τους».

Μὰ ὁ Τολστοῖ πολὺ ἀργὰ πῆρε τὴ γενναία ἀπόφασιν· ἦταν πιὰ 82 χρονῶν καὶ δὲν μποροῦσε ν' ἀνθέξει στοὺς κόπους μιᾶς τέτοιας χειμωνιάτικης φυγῆς· ἀρρώστησε κι ἀναγκάστηκε στὸν μικρὸ σταθμὸν τοῦ Ἀστάποβου νὰ κατεβεῖ· ὁ σταθμάρχης ἄδειασε τὸ δωμάτιό του κι ὁ Τολστοῖ ξαπλώθηκε στὸ κρεβάτι τοῦ θανάτου. Ἀπαγόρευσε νὰρθεῖ κανένας νὰ τὸν δεῖ, προπάντων ἡ γυναῖκα του. Μονάχα ὁ γιατρὸς ἦταν μαζί του κ' ἡ πιὸ ἀγαπημένη κόρη του, ἡ Τατιάνα. Στὶς 7 Νοεμβρίου ἔσβυσε «ἡ ζωντανὴ συνείδησις τῆς Ρωσίας».

Ἡ Ἱερὰ Σύνοδος, πού τόν εἶχε ἀναθεματίσει, ἀπόρριψε τήν αἴτηση τῆς συζύγου του νά τόν θάψουν χριστιανικά.

Ἔτσι πέθανε ὁ μέγιστος συγγραφέας, ὁ «ἐλέφας τῆς ρωσικῆς γῆς». Δέν μπόρεσε νά φτάσει τήν ἀνώτατη ἁρμονία ἕως τήν τελευταία στιγμή ἢ ζωῆ του ἀγωνιζόταν νά νικήσει μέσα του κάτι σκοτεινὸ κι ἀδάμαστο. Λαχτάριζε ν' ἀγαπήσει καὶ νά θυσιαστεῖ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους, κι ὅμως σ' ὅλη του τὴ ζωῆ ὑπῆρξε ἐγωϊστής, περήφανος, χωρὶς φίλους, ὀλομόναχος. Λαχτάριζε νά βρεῖ μιὰ πίστη, νά στερεωθεῖ, νά νικήσει τὸν φόβο τοῦ θανάτου· μὰ ποτέ του δέν μπόρεσε νά βρεῖ τήν πίστη πού μεταμορφώνει τὴ ζωῆ καὶ μετουσιώνει τὶς πράξεις καὶ τοὺς στοχασμούς μας σὲ ἀπόλυτη ἀπλότητα. «Εἶμαι ἓνα πουλί, λέει ὁ ἴδιος, πού ἔπεσε ἀπὸ τὴ φωλιά του, κέττει ἀνάσκελα καὶ φωνάζει μέσα στὰ ὑψηλὰ χόρτα». Ὑπῆρξε γίγας Τάνταλος πού αἰώνια πεινοῦσε καὶ διψοῦσε τὴν τελειότητα, τὴν ἔβλεπε μπροστά του καὶ ποτέ δέν μπόρεσε νά τὴν ἀγγίξει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΔΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ

Δίπλα στὴ γιγάντια ἐπικὴ μορφή τοῦ Τολστόϊ ὑψώνεται ἡ τραγικὴ μορφή τοῦ Δοστογιέφσκι. Κ' οἱ δυὸ ζήτησαν πέρα ἀπὸ τὰ φαινόμενα νά βροῦν καὶ νά διατυπώσουν τὸν «Θεό». Μὰ οἱ δρόμοι τους ὑπῆρξαν ἐντελῶς διαφορετικοί.

Ὁ Τολστόϊ εἶνε ἀριστοκράτης, πλούσιος, θηριώδους ὑγείας, ριζωμένος στὴ ρωσικὴ πεδιάδα, σὰ δρυς ὁ Δοστογιέφσκι εἶνε μικροαστός, σὲ ὅλη του τὴ ζωῆ ὑπόφερε ἀπὸ φτώχεια, πεινοῦσε, ἦταν ἄρρωστος, τὸ νευρικό του σύστημα πληγωνόταν ἀπὸ κάθε φύσημα τῆς ψυχῆς, ἦταν ὁ τύπος τοῦ νευροπαθοῦς προλετάριου τῶν μεγαλοπόλεων.

Τὸ μάτι τοῦ Τολστόϊ ἔβλεπε τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο μὲ διαύγεια, χαϊρόταν μὲ ἀγάπη καὶ δραματικὴ ἀκρίβεια τὸ σῶμα ὁ Δοστογιέφσκι παραιτοῦσε γρήγορα τὸ σῶμα, τὸ μισοῦσε σὰ σκοτεινὸ, σατανικὸ ἐμπόδιο, κ' ἔμπαινε μ' ἓνα πῆδημα στὰ ἔγκατα τοῦ ἀνθρώπου.

Στὸν Τολστόϊ ἐπικρατοῦσε, κυρίαρχο, τὸ νηφάλιο λογικὸ ἦταν ρεαλιστής, ἤξερε τί ἠθελε, ἐπέβαλε αὐστηρὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ στὸ ἔργο τῆς τέχνης του καὶ στὴ μέθοδο τῆς ἠθικῆς του ἀναζήτησης καὶ στὴν καθημερινή

ζωή του· ή ζωή για τόν Τολστόϊ ήταν ένα πρόβλημα πού προσπαθοῦσε νά τὸ λύσει μὲ τὸ λογικό.

Στὸν Δοστογιέφσκι ἐπικρατεῖ ἡ σκοτεινὴ καρδιά, ἡ μυστικὴ ταραχὴ, τὸ χάος. Ὁ Δοστογιέφσκι εἶνε μυστικοπάθος δραματιστής, τὰ ἔργα του εἶνε ἀκατάστατα, ἄνισα, ἡ ζωὴ του, ἡ ἐσωτερικὴ κ' ἡ ἐξωτερικὴ, ὅλο ἀστραπὲς καὶ σκοτάδι. Ἡ ζωὴ για τὸν Δοστογιέφσκι κ' ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶνε ἕνα αἶνιγμα φοβερό, ζοφερό, γεμάτο μυστήριο, πού τὸ λογικὸ ποτὲ δὲν μπορεῖ νά λύσει μονάχα ἡ καρδιά μπορεῖ νά τὸ ζυγώσει καὶ νά τὸ αἰσθανθεῖ, ἀγαπώντας.

Γιὰ τὸν Τολστόϊ ὁ πόνος εἶνε μέσο, εἶνε ὁ δρόμος πού μᾶς ὀδηγᾷ στὴ λύτρωση· για τὸν Δοστογιέφσκι πόνος καὶ ζωὴ, πόνος καὶ ἀγάπη, εἶνε ἕνα, ὁ πόνος εἶνε συνάμα κ' ἡ λύτρωση.

Ἡ ἐσώτερη δραματικὴ πάλη τοῦ ἠθικολόγου μὲ τὸν καλλιτέχνη Τολστόϊ, πού τόσο σπάρραξε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, δὲν ὑπάρχει στὸν Δοστογιέφσκι καμμιά δὲν ἔνοιωθεν αὐτὸς ἀντίθεση μεταξὺ τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ τῆς ἠθικῆς του ἀποστολῆς· γι' αὐτὸν ἡ ποιητικὴ δημιουργία, δηλαδή ἡ προσπάθεια νά ἐμβαθύνει στὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ καὶ νά τὴν διατυπώνει, ἦταν τὸ ἀνώτατο χρέος.

Οἱ ἥρωες τοῦ Δοστογιέφσκι δὲν βρίσκονται σὲ ἀγώνα μὲ τὰ γύρω τους καθεστῶτα, δὲν ἀρνοῦνται τὸ κράτος, τὴν ἐκκλησία, τὸν ἐθνισμό· τουναντίον ἀναγνωρίζουν ὅλες τοῦτες τίς δεσποτικὲς δυνάμεις καὶ προσπαθοῦν νά βροῦν τὸ μυστικὸ τους νόημα. Οἱ ἥρωες τοῦ

Δοστογιέφσκι δὲν γαληνεύουν ὅταν ἔρθουν σ' ἐπαφὴ μὲ τὴ γῆ, μὲ τὸν μουζικο, μὲ τὴ φύση· ἡ ἀτμόσφαιρα ὅπου κινοῦνται καὶ ἀναπνεύουν ἀνετα—ἀτμόσφαιρα ἀκάθαρτη, τρικυμισμένη, ὅλο φωνές—εἶνε ἡ πλατεῖα, ἡ σατανικὴ αὐτὴ ἐφεύρεση, ὅπου οἱ ψυχὲς τῶν ἀνθρώπων κολάζονται. Δὲν εἶνε οἱ ἥρωες τοῦ Δοστογιέφσκι, ὅπως τοῦ Τολστόϊ, μεγάλοι ἄρχοντες, πρίγκιπες καὶ πρίγκιπέσσης ἢ μουζικοὶ μὰ πνευματικοὶ προλετάριοι πού περιπλανῶνται στὰ πεζοδρόμια τῆς μεγάλης πολιτείας καὶ τρικλίζουν στὰ σύνορα τοῦ ἐγκλήματος, τῆς παραφροσύνης καὶ τῆς πείνας. Τὸ χάος τῆς ψυχῆς, νά τὸ τρομακτικὸ ἐργαστήρι ὅπου ὁ Δοστογιέφσκι εἶνε βυθισμένος καὶ δουλεύει.

Ὁ Θεόδωρος *Μιχαήλοβιτς Δοστογιέφσκι* (1821-1881) γεννήθηκε στὴ Μόσχα, γυιὸς φτωχοῦ γιατροῦ. Ἀπὸ τὴν παιδικὴ του ἡλικία γνώρισε τὴ φτώχεια· τὸ πατρικὸ του σπίτι ἦταν δυὸ δωμάτια, ὅπου ἔμενε ὀλόκληρη ἡ οἰκογένεια—οἱ γονεῖς κ' ἑπτὰ παιδιά. Ὁ πατέρας του ἦταν πολὺ μορφωμένος, εὐλαβὴς χριστιανὸς καὶ ἀγαποῦσε νά διηγᾶται στὰ παιδιά του θελκτικώτατες θρησκευτικὲς ἱστορίες.

Ὁ Δοστογιέφσκι σπούδασε στὴ στρατιωτικὴ σχολὴ μηχανικοῦ στὴν Πετρούπολη· ὅμως δὲν εἶχε ἐνδιαφέρον για τὴν ἐπιστὴμὴ αὐτὴ· παραδόθηκε ὅλος στὴ μελέτῃ τοῦ Πούσκιν, τοῦ Γκόγκολ, τοῦ Σίλλερ, τοῦ Χόφμαν, τῆς Γεωργίας Σάνδης. Πολὺ ἐνδιαφέρουσες εἶνε οἱ ἐπιστολὲς τοῦ νεαροῦ Δοστογιέφσκι στὸν ἀδερφό του. Μὲ ἀπροσδόκητο ἐνθουσιασμὸ τοῦ γράφει κάποτε

για τὸν Ὅμηρο: «Ὁ Ὅμηρος ὑπῆρξεν ἴσως, ὅπως ὁ Χριστός, μιὰ θεία ἐνσάρκωση ποὺ κατέβηκε στὴ γῆ· δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τὸν συγκρίνουμε μὲ τὸν Γκαίτε. Νοιώσε τον καλά, ἀδερφέ μου, κατάλαβε τὴν Ἰλιάδα, διάβασέ την προσεκτικά! Ὁ Ὅμηρος στὴν Ἰλιάδα ἔδωκε στὸν ἀρχαῖο κόσμο ἐντολές γιὰ τὴν ὀργάνωση τῆς πνευματικῆς κ' ὑλικῆς ζωῆς, ὅπως ἀργότερα ὁ Χριστὸς ὠργάνωσε τὸν νέο κόσμο».

Ὁ Δοστογιέφσκι ἔμεινε μονάχα ἓνα χρόνο στὴ στρατιωτικὴ ὑπηρεσία καὶ στὰ 1844 ἔδωκε τὴν παραίτησή του γιὰ ν' ἀφιερωθεῖ στὴ λογοτεχνία. Τὸ πρῶτο του ἔργο: οἱ «Δυστυχησμένοι», ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση. Ὁ Νεκράσωφ ἀναφώνησε: «Νέος Γκόγκολ!», κ' ἔδωκε τὸ χειρόγραφο στὸν Μπελίνσκι, ποὺ τοῦ ἀποκριθὲν γελώντας:—«Θαρρεῖς πὼς οἱ Γκόγκολ φυτρώνουν σὰν τὰ μανιτάρια;». Ὅταν ὅμως διάβασε τὸ χειρόγραφο ἐνθουσιάστηκε καὶ φώναξε:—«Φέρετέ μου τὸν ἀμέσως.»

Ἔτσι θριαμβευτικὰ μπῆκε ὁ Δοστογιέφσκι στὸν κύκλο τῶν λογίων. Ἀπὸ τὸ πρῶτο του ἔργο δὲν ἐνδιαφέρθηκε, ὅπως ἦταν τότε ἡ μόδα, γιὰ ἔξοχή, τοπία, χωριάτες· οὔτε γιὰ δουλοπάροικους καὶ πρόχειρες κοινωνικὲς ἀλλαγές· φάνηκε εὐθύς ἔξ ἀρχῆς ὁ ὀραματιστὴς τοῦ ἀστικοῦ προλεταριάτου, ὁ ποιητὴς τῶν μανιακῶν, τῶν γελοίων, τῶν περιφρονημένων καὶ τῶν ἀρρώστων.

Τὰ κατοπινὰ ὅμως διηγήματα τοῦ Δοστογιέφσκι πέρασαν ἐντελῶς ἀπαρατήρητα· ὁ συγγραφέας εἶχε ριχθεῖ στὸ χαρτοπαίγνιο, σπατάλησε ὅ,τι εἶχε, ἀνακατώθηκε μὲ θερμοκέφαλους σοσιαλιστικούς κύκλους, τυχαῖα, χω-

ρὶς καθόλου ἐσωτερικὰ νὰ εἶνε σύμφωνος μαζί τους. Μιὰ μέρα ἡ ἀστυνομία εἰσβάλλει στὸ σπίτι ποὺ συζητούσαν καὶ συλλαμβάνει τὸν Δοστογιέφσκι μαζί μὲ τοὺς συντρόφους του (1849)· ἀνακρίνονται καὶ καταδικάζονται σὲ θάνατο. Τὰ τουφέκια ἦσαν ἥδη «ἐπὶ σκοπὸν» στὴν πλατεῖα τῆς Πετρούπολης κ' οἱ κατάδικοι, δεμένοι, περιμέναν· αἴφνης ἔρχεται ἀπεσταλμένος ἀπὸ τὸ παλάτι καὶ ἀναγγέλλει πὼς τοὺς χαρίζεται ἡ ζωή· καταδικάζονται σὲ τέσσερα χρόνια καταναγκαστικὰ ἔργα στὴ Σιβηρία. Ὅσο τόσο μερικοὶ εἶχαν παραφρονήσει κ' οἱ τρομερὲς τοῦτες στιγμές, ὅπου περιμένε τὸν θάνατο, δὲν ἔσβυσαν ποτε ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ Δοστογιέφσκι· φροκιστικὰ τὶς περιγράφει στὸν «Ἡλίθιο».

Ὁ Δοστογιέφσκι πέρασε μὲ ἐγκατέρευση τὰ τέσσερα χρόνια στὸ Ὄμσκ τῆς Σιβηρίας μαζί μὲ τοὺς κακούργους. Ὡς μόνον βιβλίο, τὰ τρία πρῶτα χρόνια, τοῦ εἶχαν παραχωρήσει μονάχα τὸ Εὐαγγέλιο. Ὁ Δοστογιέφσκι ἐνεβάθυνε στὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ συνάμα μελετοῦσε βαθιὰ τὴ ζωὴ τῶν κακούργων γύρω του κ' ἔφτασε στὸ συμπέρασμα—ποὺ τόσο ἐπηρέασε τὴ ζωὴ του καὶ τὸ ἔργο του—πὼς ὁ ἄνθρωπος εἶνε φύσει καλός.

Στὶς «Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ σπίτι τῶν νεκρῶν» (1861) ὁ Δοστογιέφσκι ἐρευνᾷ τὸ ἔγκλημα καὶ τὴν τιμωρία καὶ περιγράφει σκηνές φροκιστικὲς ἀπὸ τὰ σιβηρικὰ κάτεργα, χωρὶς ὑπερβολές κ' αἰσθηματολογίες. Καὶ διαρκῶς κηρύχνει τὴν πίστη του στὸν ἄνθρωπο: «Μπορῶ μπροστὰ σὲ ὅλον τὸν κόσμο νὰ μαρτυρήσω, πὼς καὶ στὸ πιὸ ἄξεστο καὶ στὸ πιὸ ἡθικὰ πεσμένο πε-

ριβάλλον, ανάμεσα σὲ τούτους τοὺς ἀνθρώπους βρῆκα ἀχιίδες μιᾶς θαυμαστᾶ ἀνεπτυγμένης κ' εὐαίσθητης ψυχῆς. Μοῦ συνέβη στὴ φυλακὴ χρόνια νὰ γνωρίσω ἕναν κατάδικο καὶ νάχω τὴν πεποίθησιν πὼς δὲν εἶνε ἀνθρώπος μὰ ζῶο. Καὶ τὸν περιφρονούσα. Καὶ συχνά, σὲ μιὰ στιγμή πού κάποιο περιστατικὸ τοῦ ξεσκέπαζε τὴν ψυχὴ του, ἔβλεπα τυχαίως θησαυροὺς αἰσθημάτων, μιὰ καρδιὰ μεγάλη, βαθειὰ κατανόηση τοῦ πόνου του καὶ τοῦ πόνου τοῦ ἄλλου· θαρρεῖς ἀνοιξαν αἰφνίδια τὰ μάτια σου καὶ ἀκόμα δὲν πιστεύεις πὼς εἶνε πράγματι ἀληθινὰ τὰ ὅσα εἶδες καὶ ἀκουσες».

Μετὰ τὴν ἀπελευθέρωσή του ὁ Δοστογιέφσκι κατατάχθηκε ὡς ἀπλὸς στρατιώτης σ' ἕνα σύνταγμα τῆς Σιβηρίας· μονάχα μετὰ τὸν θάνατο τοῦ τυρανικοῦ Νικολάου Α' δόθηκε ἄδεια στὸν μαρτυρικὸ συγγραφέα νὰ ἐπιστρέψει στὴν Εὐρωπαϊκὴ Ρωσία καὶ ν' ἀπαλλαχτεῖ ἀπὸ τὸν στράτο (1859).

Εὐτὺς ἀρχίζει πυρετώδης ἢ δημιουργικὴ του ἐργασία. Ἐκδίδει μετὰ τὸν ἀδερφό του Μιχαὴλ τὸ περιοδικὸ «Χρόνος», δημοσιεύει τὶς «Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ σπῆτι τῶν νεκρῶν», γράφει τοὺς «Ταπεινοὺς καὶ ἀδικημένους», τὸ «Ἐγκλημα καὶ τιμωρία» καὶ πολλὰ διηγήματα. Δουλεῖ μερὰ καὶ νύχτα, μὰ ἡ ζωὴ του εἶνε μαρτύριο. Εἶνε πνιγμένος στὰ χρέη, ἀναγκάζεται νὰ φύγει στὴ Γερμανία, γιὰ ν' ἀνασάνει ἀπὸ τοὺς δανειστὲς πού τὸν κυνηγούσαν.

Ὁ Δοστογιέφσκι εἶχε παντρευτεῖ στὴ Σιβηρία, μὰ ἡ γυναίκα του εἶχε πεθάνει καὶ τώρα ξαναπαντρεύεται,

παίρνει τὴ γραμματέα του Ἄννα Σνιτκίνα. Φρικώδη εἶνε τὰ τέσσερα χρόνια πού πέρασε στὴ Γερμανία· περιπλανᾶται ἀπὸ πόλη σὲ πόλη μὲ τὴ γυναίκα του καὶ τὰ παιδιά του, πουλᾷ ὅ,τι ἔχει, γιὰ νὰ ζήσει, ἀπελπισμένες εἶνε οἱ κραυγὲς τῆς ἀλληλογραφίας του: «Εἶμαι ἕνας προλετάριος τῆς ἀλληλογραφίας του: Πάντα μ' ἔπνιξε καὶ μ' ἔφαγε ἡ φτώχεια. Ἄχ! νάχα χρήματα!». Ὅλα του τὰ γράμματα ἐπαναλαμβάνουν τὴν ἴδια κραυγὴ. Διαρκῶς ζητᾷ νὰ τοῦ στείλουν λίγα χρήματα νὰ μὴν πεθάνει τῆς πείνας: «Γιὰ ὄνομα τοῦ Χριστοῦ, σῶσε με!», γράφει μιὰ μέρα στὸν ἀδερφό του. Τοὺς τελευταίους τούτους ἕξ μῆνες, γράφει στὸν φίλο του Μαϊκόφ, εἶμαι σὲ τέτοια φτώχεια πού πούλησα καὶ τὸ τελευταῖο μου ἀσπρόρουχο (μὴν τὸ πῆτε κανενοῦς). Πρέπει νὰ βαφτίσω τὸ παιδί μου, τὴ Λιούμπα, μὰ πού νὰ βρῶ χρήματα;». Σὲ ἄλλο γράμμα παραπονᾶται: «Μοῦ φωνάζουν νὰ γράφω μυθιστορήματα τώρα! Μὰ πὼς μπορῶ; Ξερριζώνω τὰ μαλλιά μου καὶ δὲν κλείνω μάτι ὅλη νύχτα. Περιμένω λίγα χρήματα. ὦ Θεέ μου! Λόγο τιμῆς, δὲν μπορῶ νὰ περιγράψω ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῆς φτώχειας μου· ντρέπουμε! Κ' ὕστερα μοῦ ζητοῦν καθαρὴ τέχνη καὶ ποίηση καὶ μοῦ ἀναφέρουν τὸν Τουργένιεφ καὶ τὸν Γκοντσάροφ! Ἄς ἔρθουν λοιπὸν νὰ δοῦν μὲ τί ὄρους ἐργάζομαι!».

Μέσα σὲ τόση δυστυχία ὁ Δοστογιέφσκι γράφει δυὸ ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἔργα του: τὸν «Ἡλίθιο» καὶ τοὺς «Δαίμονες». Ὁ ἥρωας τοῦ «Ἡλίθιου» εἶνε ἕνας ἀφελῆς, καλόκαρδος ἐπιληπτικὸς πρίγκιπας, ἰδεώδους ἀλ-

τροῦισμοῦ, πὸν πέφτει στὸ φρικτὸ ἐγωϊστικὸ βάραθρο τῆς κοινωνίας· στοὺς «Δαίμονες» βρίσκει ὁ Δοστογιέφσκι ἀφορμὴ νὰ χύσει ὅλη του τὴν ἀγανάκτηση καὶ τὸ μῖσος ἐναντίον τῶν «νέων ἰδεῶν» πὸν φέρνει στὴν «Ἄγια Ρωσία» ἢ σατανική, ὕλιστικὴ Δύση.

Καταπληκτικὴν ἐντύπωση προξενεῖ ἡ ψυχοαναλυτικὴ δύναμη τοῦ Δοστογιέφσκι. Κανένας ὅσον αὐτὸς δὲν μπόρεσε μὲ τόση παθολογικῶς ὀξεῖα διαίσθηση, μὲ τόση ἐπιστημονικὴν ἀκρίβεια, ν' ἀναλύσει τὶς σκοτεινές, ἀσυνάρτητες, κολασμένες ψυχές.

Ὁ Δοστογιέφσκι μιᾶ σπάνια γιὰ τὴ φύση εἶνε προλετᾶριος στὴ μεγάλη «φανταστικὴ» πολιτεία, τὴν Πετροῦπολη. Ὅμως στὶς λίγες φυσικὲς περιγραφές του νοιώθει βαθὺ αἴσθημα, ἀγάπη διακριτικὴ καὶ μυστικὴ τῆς γῆς, τοῦ ἀέρα, τοῦ δέντρου. Δὲν περιγράφει, ὅπως ὁ Τολστόϊ, τὸ «σαρρικὸ σῶμα» τῆς Ρωσίας, τὸ γεμάτο αἷμα, λάσπη καὶ μυρωδιές· μὰ τὸ μυστικὸ τῆς σῶμα, πὸν τὸ διατρέχει, σὰ φλόγα, ἀπὸ τὴ φτέρνα ἕως τὴν κορφή, ἢ ψυχὴ.

Ἐπιστρέφει ὁ Δοστογιέφσκι στὴ Ρωσία, ἢ φήμη του ἀρχίζει νὰ ἐπιβάλλεται, ἀναπνέει λίγο ἀπὸ τὴν οἰκονομικὴ δυστυχία. Γίνεται διευθυντὴς τῆς ἐφημερίδας «Πολίτης», γράφει τὸ «Ἡμερολόγιό τοῦ Συγγραφέα», πὸν γίνεται ἀνάρπαστο, καὶ τέλος τὸ ἀριστούργημά του «Ἄδερφοὶ Καραμάζωφ». Στὰ 1880 ἐκφωνεῖ περίφημο λόγο στὰ ἀποκαλυπτήρια τοῦ ἀγάλματος τοῦ Πούσκιν στὴ Μόσχα· ὑμνεῖ τὸν μεγάλο ποιητὴ πὸν τόσο ἀριστοτεχνικὰ ἐξωτερίκεψε τὴ ρωσικὴ ψυχὴ καὶ βρίσκει ἀφορμὴ

νὰ τονίσει πάλι τὴν πίστη του στὴν παγκόσμια ἀποστολὴ τῆς σλαβικῆς ὀρθόδοξης Ρωσίας. Λίγους μῆνες ὕστερα ἀπὸ τὸν λόγο τοῦτον, ὁ μέγας συγγραφέας πέθανε.

Μερικὲς ἐβδομάδες πρὶν τοῦ θανάτου του ἔγραφε στὸ σημειωματάριό του: «Ἡ οὐσία μου χωρὶς ἄλλο εἶνε λαϊκὴ, γιὰτὶ οἱ ἐπιθυμίες μου πηγάζουν ἀπὸ τὰ βᾶθη τῆς χριστιανικῆς ψυχῆς τοῦ λαοῦ· ὁ σημερινὸς ρωσικὸς λαὸς δὲν μὲ γνωρίζει, μὰ θὰ μὲ γνωρίσει ὁ μελλούμενος ρωσικὸς λαός».

Ὁ κεντρικὸς ἥρωας ὅλου τοῦ ἔργου τοῦ Δοστογιέφσκι εἶνε ὁ ταπεινός, ὁ περιφρονημένος, ὁ μισοπάλαιβος, πὸν ζεῖ τὸν πόνο του, ὄχι μονάχα μὲ ἠρωϊσμό, μὰ μ' ἐνθουσιασμό κ' εὐγνωμοσύνη. Ἐνα εἶνε τὸ χρέος τοῦ ἀνθρώπου καὶ συνάμα ἢ μεγάλῃ του εὐτυχία: ν' ἀγαπᾶ τοὺς ἀνθρώπους, νὰ νοιώθει τὸν πόνο τους καὶ νὰ θυσιάζεται. Ἡ ἀγάπη αὐτὴ δίνει στὸν ἥρωα τοῦ Δοστογιέφσκι μιὰν ἔκτη αἴσθηση—νὰ καταλαβαίνει τὸν πόνο τοῦ ἄλλου, νὰ τὸν συμμερίζεται κ' ἐπομένως νὰ τὸν ἀλαφρώνει. Ὁ ἥρωας τοῦ Δοστογιέφσκι λαχταρᾷ, ὅπως ὁ Χριστός, νὰ σταυρωθεῖ, γιὰ νὰ πάρει ἀπάνω του ὅλες τὶς ἁμαρτίες τῆς γῆς καὶ νὰ σώσει τοὺς ἀνθρώπους. Περισσότερο ἀπὸ τὴ Σόνια στὸ «Ἐγκλημα καὶ Τιμωρία», περισσότερο ἀπὸ τὸν Ἀλιόσα Καραμάζωφ, τὴν ἀγνότατη, μυστικόπαθη ψυχὴ, ἢ τραγικὴ, κωμικὴ καὶ μυστηριώδης ψυχὴ τοῦ πρίγκιπα Μούσκιν στὸν «Ἡλίθιο», εἶνε ὁ ἀληθινὸς ἥρωας, ἢ οὐσία ὅλου τοῦ ἔργου τοῦ Δοστογιέφσκι.

Ἡ «ἐλεεινὴ μορφή» τοῦ Δὸν Κιχώτη εἶχε κάμει βα-

θύτατη ἐντύπωση στὸν Δοστογιέφσκι: «Ὅταν ὁ Δὸν Κιχώτης τὰ εἶχε πιά ὅλα ἀπαρνηθεῖ κ' εἶχε θεραπευτεῖ ἀπὸ τὴν τρέλλα καὶ σωφρονίστηκε, τότε πέθανε ἡσυχᾶ, μ' ἓνα θλιμένο χαμόγελο στὰ χεῖλη. Εἶχε ἀγαπήσει τὸν κόσμον μὲ τὴ σφοδρὴ δύναμιν τῆς ἁγίας τοῦ ἀγάπης καὶ τώρα πιά κατάλαβε πὼς ἡ ζωὴ του πῆγε χαμένη».

Οἱ ἥρωες τοῦ Δοστογιέφσκι εἶνε κυριευμένοι ἀπὸ «δαίμονα», ἀπὸ σκοτεινὲς δυνάμεις καὶ παλεύουν σὲ ὅλη τους τὴ ζωὴ μὲ τὸν «δαίμονά» τους. Ἄθεοι, μηδενιστές, σάτυροι, ἐγκληματίες, ὅλοι εἶνε βυθισμένοι στὴν κόλασή τους μὲ ἡδονή, μὲ πάθος, μὲ ἐσφορικὸ μεγαλεῖο—ποῦ δίνει στὴν σκοτεινὴ μορφὴ τους μιὰν αἴγλη ἐπικίνδυνη. Αἰσθάνεσαι πὼς ἡ ἴδια ἡ ψυχὴ τοῦ Δοστογιέφσκι παλεύει μέσα στοὺς ἥρωές του καὶ κολάζεται, ἡ ἴδια ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου καὶ δλόκληρου τοῦ Σύμπαντος· παράδεισος ὑπάρχει, μὰ γιὰ νὰ τὸν φτάσεις, πρέπει νὰ περάσεις ἀπ' ὅλη τὴν κόλαση.

Ποῖον σώζει ὁ Θεός; Μονάχα ὁποῖον αἰσθάνεται μέσα του ταπεινοφροσύνη καὶ ἀγάπη· τὰ αἰσθήματα τοῦτα μποροῦν νὰ λάμπουν—καὶ μάλιστα συχνότατα λάμπουν—στὴν ψυχὴ τοῦ ἄθεου καὶ τοῦ ἐγκληματία. Νᾶσαι *θερμὴ* ψυχὴ, *θερμὸ* κορμί—νὰ τὰ προαπαιτούμενα τῆς σωτηρίας. Οἱ κρύοι, οἱ λογικοί, οἱ εὐτυχεῖς, ὅσοι ἔλυσαν ὅλα τὰ προβλήματα καὶ δὲν ταράζονται ποτέ, αὐτοὶ ἀδύνατο νὰ σωθοῦν.

Τίποτα ἄλλο δὲν περιφρονεῖ ὁ Δοστογιέφσκι τόσο πολὺ ἀπὸ τοὺς λογικομανεῖς κοινωνιολόγους ποῦ εὐαγγελίζονται τὴ δικαιοσύνη καὶ τὴν εὐτυχία. Μισεῖ τοὺς

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΤΡΙΤΟ

ΤΣΑΡΙΚΗ ΤΥΡΑΝΝΙΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΕΣΙΜΙΣΜΟΣ

(ΤΕΛΗ 10^{ου} ΑΙΩΝΑ)

Τὸ ἴδιο ἔτος ποῦ πέθανε ὁ Δοστογιέφσκι, σκοτώνεται ἀπὸ τοὺς συνωμότες τῆς «Λαϊκῆς Θέλησης» ὁ τσάρος Ἀλέξανδρος Β' (1 Μαρτίου 1881) καὶ ἀνεβαίνει στὸν θρόνον ὁ τυραννικὸς Ἀλέξανδρος ὁ Γ'. Στὸ μανιφέστο του πρὸς τὸν λαὸ κήρυξε πὼς θὰ ἐξασκήσει ὅλα του τὰ δικαιώματα ὡς ἀπόλυτος μονάρχης καὶ θὰ πατάξει ἀλύπητα κάθε ἐχθρὸ τοῦ κοινωνικοῦ καθεστώτος. Περιορίζεται ἡ ἐλευθερία τοῦ τύπου, καταπνίγουνται τὰ δικαιώματα τοῦ λαοῦ, ἐπιβάλλεται νέος κανονισμὸς στὰ Πανεπιστήμια, ποῦ νεκρώνει κάθε ἐκπαιδευτικὴ ἐλευθερία. Ἡ φοβερὴ Τριάδα—Μοναρχία, Ὁρθοδοξία, Ἐθνικισμὸς,—τρομοκρατεῖ τὴ Ρωσία. Ὅσοι συνωμοτοῦν ἐναντίον τοῦ τσάρου σκοτώνονται, ὅσοι εἶνε αἰρετικοὶ σκοτώνονται· οἱ πολυποίκιλες ξένες ἐθνότητες ρωσοποιοῦνται διὰ τῆς βίας, οἱ διωγμοὶ τῶν Ἑβραίων ἐπιτείνονται.

Οἱ ἐπαναστατικὲς ἰδέες δὲν τολμοῦν πιά νὰ προβάλουν. Ἡ ἐλευθερία φαίνεται γιὰ πάντα πνιγμένη. Μὰ ἀκριβῶς ὅπως πάντα συμβαίνει, ἀπὸ τὴν ἀκρότατη τού-

τη ἔνταση τοῦ κακοῦ γεννᾶται ἡ κρυφὴ ἀντίδραση κ' ἡ μελλοῦμενη σωτηρία· ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ τούτη τῆς τρομοκρατίας πυκνώνονται οἱ τάξεις τῶν βιομηχανικῶν προλετάρων, οἱ ἐργάτες, πρὸ ἔμελλε ἀργότερα νὰ ρίξουν τὸ τσαρικό καθεστῶς. Οἱ οἰκονομικοὶ ὄροι μεταβάλλονται· μαζί τους μεταβάλλεται κι ὁ χαρακτήρας τῆς ρωσικῆς κοινωνίας. Ὅλοένα γίνεται ἐπιτακτικώτερη ἡ ἀνάγκη νὰ σωθεῖ ὁ λαός, μὰ τὰ μέσα τώρα τῆς σωτηρίας ἀλλάζουν. Δὲν κλίνουν πιά μὲ συγκατάβαση οἱ φιλόανθρωποι εὐγενεῖς στὴν ψυχὴ τοῦ μουζίκου γιὰ νὰ τὴ γνωρίσουν· δὲν ἐλπίζουν πιά οἱ ἰδεολόγοι φιλελεύθεροι πὼς μὲ τὴν κατάργηση τῆς δουλοπαροικίας ἐλευθερώνεται ὁ λαός· νέα μορφή δουλείας ἀρχίζει πιά νὰ σκλαβώνει τὸν λαό· ὁ καπιταλισμός.

Οἱ δουλοπάροικοι μουζικοὶ ἐλευθερώθηκαν μὰ ἡ «ἀπελευθέρωσή» τους ἦταν κατὰ μέγα μέρος δῶρο ἄδωρο: Στους χωρικοὺς, δηλαδὴ στὰ $\frac{9}{10}$ τοῦ ρωσικοῦ πληθυσμοῦ, δάθηκε λιγώτερο ἀπὸ τὸ $\frac{1}{3}$ ἀπὸ τὶς καλλιεργήσιμες γαῖτες· τὰ ἄλλα $\frac{2}{3}$ ἔμεναν στὸ κράτος, στὴν ἐκκλησία καὶ στους γαιοκτῆμονες· καὶ τὸ $\frac{1}{3}$ αὐτὸ ἦταν φορτωμένο μὲ πολλὰ βάρη: α) ἔπρεπε ὁ χωρικός κάθε χρόνο νὰ πληρώνει ὄρισμένο ποσό· β) νὰ παρέχει, σὲ ἀναγκαστικὴ ἀγγραφεῖα, δωρεὰν τὴν ἐργασία του στὸν γαιοκτῆμονα.

Ἐπὶ τοὺς ὄρους αὐτοὺς χιλιάδες μουζικοὶ δὲν μπορούσαν πιά νὰ ζήσουν στὰ χωριά τους· ἀρχισε ἀπὸ τότε ἀκατάσχετο τὸ ρεῦμα πρὸς τὶς πολιτεῖες, στὰ βιομηχανικὰ κέντρα, ὅπου ἡ νεογέννητη ρωσικὴ βιομηχανία τοὺς ἄρ-

παζε στοὺς τροχοὺς τῆς. Ἀναλογικὰ μὲ τοὺς χωριάτες οἱ Ρῶσοι ἐργάτες ἦσαν βέβαια πάντα λίγοι· ἦσαν ὅμως συγκεντρωμένοι σὲ ὄρισμένες βιομηχανικὲς περιοχές, κ' ἔτσι κατῶρθωσαν γρήγορα νὰ οργανωθοῦν, νὰ πάρουν συνείδηση τῆς τάξης τους καὶ τῆς δυνάμει τους, ν' ἀποκτήσουν φωνὴ καὶ νὰ ζητοῦν ἐπίμονα βελτίωση τῶν ὄρων τῆς ζωῆς τους. Ἦταν φυσικὸ οἱ ἐργάτες νὰ γίνονταν μὲ τὸν καιρὸ οἱ φορεῖς τῆς ὀργανωμένης πιά κι ὄχι χιμαιρικῆς, ἀκατάρτιστης ἐπανάστασης.

Ἡ νέα αὐτὴ τάξη, ποὺ ἀποτελοῦσε τὴν πρωτοπορία τοῦ λαοῦ, δὲν ἐνδιαφέρεται πιά, ὅπως ἡ προηγούμενη γενεά, γιὰ μυθιστορήματα καὶ ποιήματα· ἐνθουσιάζεται κι ἀκούει ἀπληστα τὶς νέες θεωρίες ποὺ τῆς διδάσκουν τὰ δικαιώματά της, τῆς ἀποδείχνουν πὼς ἀπὸ ἱστορικὴ οἰκονομικὴ ἀνάγκη κι ὄχι πιά ἀπὸ ἰδεολογία ἢ φιλανθρωπικὴ ἐπέμβαση τῶν διανοουμένων ἢ τοῦ τσάρου, θὰ κατακτήσει μιὰ μέρα τὴ δικαιοσύνη καὶ τὴν ἰσότητα.

Ὁ Κάρολος Μάρξ ἐμφανίζεται ἐπὶ τῆς ρωσικῆς γῆς.

Ἐεσποῦν μεγάλες συζητήσεις, ὄχι πιά μεταξὺ τῶν λογογράφων καὶ φιλοσόφων, μὰ τῶν κοινωνιολόγων καὶ τῶν μορφωμένων ἐργατῶν: Ἡ Ρωσία πρέπει νὰ περάσει κι αὐτὴ, ὅπως ἡ Εὐρώπη, ἔστω καὶ γοργότατα, ὅλα τὰ στάδια τῆς οἰκονομικῆς ἐξέλιξης—φεουδαρχία, ἀστικὴ τάξη, προλεταριάτο—ἢ μπορεῖ, ὑπερπηδώντας ὅλα τὰ ἐνδιάμεσα στάδια, νὰ μπῆ μονομιάς στὸν σοσιαλισμό;

Μέσα στὰ δύο τοῦτα κύρια ρεύματα τῆς ἐποχῆς Ἀλεξάνδρου τοῦ Γ' (1881-1893): α) νέος κοινωνικὸς ἀναβρασμός, μὲ βάση ἐργατικὴ, ποὺ δὲν τολμᾷ νὰ διατυπωθεῖ

φανερά, β) αδυσώπητη τσαρική τρομοκρατία, αναπτύσσεται, παίρνοντας ώρισμα άναγκαστικά χαρακτηριστικά, ή ρωσική φιλολογία.

Η τσαρική πίεση υπήρξε θανάσιμη στή φιλελεύθερη συνείδηση: άπελπισία κυριεύει τις ψυχές, φόβος, δειλή ύπακοή, σκοτάδι. Τα πνευματικά προϊόντα τής γενεάς τούτης φέρουν όλα τα στίγματα του μαρασμού και τής άπαισιοδοξίας.

Τρεις είνε οί κύριοι χαρακτηριστικοί φιλολογικοί τύποι τής καταθλιπτικής εποχής: ο Γκάρσιν, ο Τσέχωφ και ο Σολογκομπ.

1. Ο Βοιεβόλοντ Μιχαήλοβιτς Γκάρσιν (1855-88) ήδη από τα μαθητικά του χρόνια έδειξε συμπτώματα έγκεφαλικής διαταραχής: ο ρωσοτουρκικός πόλεμος του 1878, όπου είχε λάβει μέρος ως έθελοντής, του τάραξε ακόμα περισσότερο τδ νευρικό σύστημα. Κυριεύτηκε από βαρεια μέλαγχολία και μισότρελλος γκρεμίστηκε μιá μέρα από τή σκάλα του σπιτιού του στην Πετρούπολη και σκοτώθηκε.

Τδ φιλολογικό έργο του Γκάρσιν δέν είνε μεγάλα μερικά μελαγχολικά ποιήματα και καμμιá είκοσαριά διηγήματα, πού έκαναν όμως μεγάλην εντύπωση, γιατί αντιπροσώπευαν τήν «άρρωστη συνείδηση» πολλών ανθρώπων τής γενεάς του. Όλοι του οί ήρωες είνε άρρωστοι, δειροπόλοι, τρυφεροί, πού τους τυραννά τδ αιώνιο πρόβλημα: «Πόθεν τδ κακό στον κόσμο; Γιατί θριαμβεύει δ άδικος κ' έξουθενώνεται ο δίκαιος;».

Ο Γκάρσιν συχνά περιγράφει νευρικούς, τρελλούς και πόρνες: Ένας βαριά πληγωμένος κείται τέσσερες μέρες στο πεδίο τής μάχης, δίπλα στον Τουόρκο πού ο ίδιος σκότωσε. Συλλογάται: «Γιατί τ' άφήκα όλα όσα άγαπούσα και βάδισα χιλιάδες μίλια, πείνασα, ξεπάγιασα, έλυωσα στην κάψα; Γιατί τώρα κείτομαι έδω με τόσο άβάστακτους πόρους; Μονάχα άραγε γιατί ο δυστυχισμένος τούτος δίπλα μου έπρεπε να πεθάνει; Και κατάφερα τίποτα περισσότερο από τή δολοφονία τούτη να προσφέρω στον σκοπό του πολέμου; Δολοφόνος! Ποιός; Έγώ!».

Στδ διήγημά του: «Ο καλλιτέχνης», ο ζωγράφος Ραμπίνιν βλέπει κάποτε τή μαρτυρική ζωή των εργατών και πια δέν μπορεί να ήσυχάσει ζωγραφίζει, μα ή καρδιά του δέν άλαφρώνει: Θέλει να φωνάξει: «Σταματήστε! Προς τί;». Παραιτά τήν τέχνη του και γίνεται δάσκαλος για να φωτίσει τα παιδιά του λαού και να έτοιμάσει μιá καλύτερη γενεά.

Τδ λαμπρότερο διήγημα του Γκάρσιν είνε τδ «Κόκκινο λουλούδι». Στον κήπο του φρενοκομείου άνθουν τρία κόκκινα λουλούδια. Ο τρελλός κυριεύεται από τήν ιδέα πώς τα τρία αυτά λουλούδια ένσαρκώνουν όλα τα κακά πού υπάρχουν στον κόσμο και θεωρεί τον έαυτό του άπεσταλμένο από τον Θεό για να τα ξεριζώσει. Κατορθώνει σ' ένα του περίπατο στον κήπο να ξεριζώσει τδ ένα και είνε ευτυχής: τδ κρύβει στο στήθος του: Τδ κακό θα κατεβεί στο στήθος του, στην ψυχή του κ' εκεί ή θα εξαφανιστεί όλοτελα ή θα νικήσει και

τότε κι αὐτὸς θὰ πέθαινε, θυσιαζόμενος στὴν ἀνθρωπότητα. Θὰ γινόταν ὁ μεγαλύτερος ἥρωας κ' εὐεργέτης τοῦ κόσμου. Γιατὶ ὡς τώρα κανένας δὲν τόλμησε τὸ παγκόσμιο κακὸ νὰ τὸ καταπολεμήσει στὸ σύνολό του. Μιὰ μέρα ξεριζώνει καὶ τὸ δεύτερο κόκκινο λουλούδι. Τοῦ βάζουν τὸ ζουλομαντύα, καταφέρνει καὶ ξεφεύγει τὴ νύχτα, πηδᾷ ἀπὸ τὸ παράθυρο καὶ ξεριζώνει καὶ τὸ τρίτο λουλούδι. Ἡ ἀποστολή του ἔληξε μὰ κ' οἱ δυνάμεις του ἐξαντλήθηκαν. Τὸ πρῶτ' οἱ νοσοκόμοι τὸν βρήκαν πεθαμένο.

Συγκινητικώτατο εἶνε καὶ τὸ διήγημα «Ἄρκοῦδες». Ἡ ἀστυνομία διατάζει τοὺς Τσιγγάνους τῆς Νότιας Ρωσίας νὰ μὴν περιφέρουν πιά, ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριὸ, τὶς ἀρκοῦδες τους· σὲ ὀρισμένη μέρα ἔπρεπε νὰ τὶς σκοτώσουν. Μαζεύουν ὅλες τὶς ἀρκοῦδες τῆ μέρα αὐτὴ σ' ἓνα λειβάδι ὁ γέρο Τσίγγανος Ἰβάν γονατίζει μπροστὰ στὴν ἀγαπημένη του ἀρκοῦδα, τὴν εὐχαριστεῖ γιὰ ὅλα τὰ καλὰ ποὺ τοῦκαμε, αὐτὴ τὸν βοηθοῦσε καὶ κέρδιζε τὸ ψωμί του, καὶ τῆς ζητᾷ συχώρεση ποὺ αὐτὸς, ποὺ ποτὲ δὲν τὴ χτύπησε, τώρα εἶνε ὑποχρεωμένος νὰ τὴ σκοτώσει.

Σωστὰ εἶπε ἓνας σύγχρονος τοῦ Γκάρσιν: «Τὰ διηγήματα αὐτὰ ἔκαναν τὰ νεῦρα μας νὰ τρέμουν, ἐνεργούσαν στὴν ψυχὴ μας σὰ θανάσιμο, γλυκὸ δηλητήριο».

2. Ἀνώτερος πολὺ ἀπὸ τὸν Γκάρσιν, κι ἀκόμα πιστότερος ἀντιπρόσωπος τῆς πεσιμιστικῆς ἐποχῆς του, ὑπῆρξε ὁ *Ἀντώνιος Παύλοβιτς Τσέχωφ* (1860-1904)· εἶνε

ὁ βαθύς, χωρὶς ἐνθουσιασμὸ κ' ἐλπίδες ταξινόμος τῶν μέτριων, ἀπελιτισμένων ψυχῶν τοῦ καιροῦ του, ποὺ ἦσαν πλούσιες μὰ ὅμως ἀνίκανες νὰ ἐπιχειρήσουν τίποτα γενναῖο.

Ἡ ματιὰ τοῦ Τσέχωφ δὲν εἶνε περιορισμένη ὅπως τοῦ Γκάρσιν· δὲν πιάνει μονάχα τοὺς ἀνισόροπους μὰ ὅλες τὶς κοινωνικὲς τάξεις, ὅλα τὰ ἐπαγγέλματα, πρὸ πάντων τοὺς μέτριους κανονικοὺς ἀνθρώπους, ποὺ ζοῦν καὶ πεθαίνουν χωρὶς φαινομενικὰ τίποτα νὰ ταράξει τὴν ἀχρωμάτιστη, ἀσήμαντη ζωὴ τους. Ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ Τσέχωφ κινοῦνται στὸ ἡμίφωτο, σχεδὸν βουβὰ καὶ κατάκοπα.

Ὁ Τσέχωφ γεννήθηκε στὸ Ταϊγάνι, γυιὸς πρώην δουλοπάροικου, ποὺ μετὰ τὴν ἀπελευθέρωσή του δούλευε σὲ ἑλληνικὸ ἐμπορικὸ γραφεῖο στὸ Ταϊγάνι. Σπούδασε ἱατρικῆ στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Μόσχας· ὅμως ποτὲ δὲν ἐξάσκησε τὸ ἐπάγγελμά του, γιατί ἀπὸ φοιτητῆς ἄρχισε νὰ γράφει καὶ νὰ δημοσιεύει διηγήματα. Ἦδη ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα ἐκδηλώνεται ἡ θαυμαστὴ παρατηρητικότητα τοῦ Τσέχωφ κ' ἡ τέχνη του μὲ λίγες λέξεις παρουσιάζει ἀναγλυφικὰ τὸν κάθε τύπο. Ἀπὸ τὰ νεανικά του δημιουργήματα ἀναβλύζει ἤδη τὸ τραγικὸ χιούμορ, ἡ σιωπηλὴ θλίψη, ποὺ θὰ γίνουν ἀργότερα ὁ θεμελιώδης τόνος ὅλου τοῦ ἔργου τοῦ Τσέχωφ.

Στὸ διήγημα: «Ὁ γνωστὸς κύριος», ἡ τραγουδίστρα Βάνδα φεύγει ἀπὸ τὸ νοσοκομεῖο ὅπου νοσηλεύονταν, ἔχει μονάχα ἓνα ρούβλι καὶ συλλογᾶται ποῦ νὰ βρεῖ χρήματα νὰ κάνει τὶς ἀπαραίτητες τουαλέτες γιὰ ν' ἀνεβῆ

πάλι στη σκηνή να τραγουδήσει. Θυμάται έναν οδοντο-
γιατρό, που τώρα και λίγους μήνες της ξρωτοτροπούσε
και της είχε μάλιστα χαρίσει ένα βραχιόλι. Τρέχει σ'
αυτόν γεμάτη ελπίδες. Ο γιατρός δέν την αναγνωρίζει:
«Τί επιθυμεί η κυρία;». Η δυστυχισμένη τραγουδίστρα
παγώνει, ταραάζεται, ψιθυρίζει πώς πονάει τὸ δόντι της.
Ο γιατρός της βγάζει ένα δόντι και της παίρνει τὸ τε-
λευταίο της ρούβλι.

Σὲ ἄλλο ἀπὸ τὰ πρῶτα διηγήματα τοῦ Τσέχωφ ἕνας
ἀμαξᾶς ἔχασε τὸ παιδί του καὶ προσπαθεῖ ὀλημέρα νὰ
βρεῖ ἕναν ἄνθρωπο νὰ τοῦ πῆ τὸν πόνο του καὶ νὰ
παρηγορηθεῖ λίγο. Προσπαθεῖ σὲ πλῆθος ἀνθρώπων νὰ
διηγηθεῖ, μὰ αὐτοὶ δέν προσέχουν, δέν ἐνδιαφέρονται.
Ἀπελπισμένος τὸ βράδυ ἀγκαλιάζει τὸ ἄλογό του, τοῦ
διηγᾶται τὸν πόνο του καὶ ἀλαφρώνει.

Ο Τσέχωφ γνωρίζει βαθιὰ τὴν παιδικὴ ψυχὴ,
τὶς χαρὲς καὶ τοὺς πόνους της. Ἐνα παιδάκι σὸ διή-
γημα «Βάνκα» δέν μπορεῖ πιά νὰ βασιτάξει τοὺς κό-
πους καὶ τὶς ξυλιὲς σὸ σπῆτι ὅπου τῶστειλαν καὶ δου-
λεύει τὴ νύχτᾳ τῶν Χριστουγέννων, τὴν ὥρα πὸν τ' ἀ-
φεντικά του εἶνε στὴν ἐκκλησιά, κάθεται καὶ γράφει ἕνα
μεγάλο γράμμα σὸν παπποῦ του, τοῦ ἐξιστορεῖ τὰ βᾶ-
σανά του καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰρθεῖ ἀπὸ τὸ χωριὸ νὰ
τὸν πάρει. Βάζει τὸ γράμμα σὸν φάκελλο, γράφει ἀπο-
πάνω: «Στὸν παπποῦ μου Κωνσταντῖνο Μακάροβιτς, σὸν
χωριό», τὸ ρίχνει σὸν κούτι πὸν εἶνε ἀπόξω ἀπὸ τὸ σπῆτι
καὶ εὐτυχισμένο πάει νὰ κοιμηθεῖ.

Ο Τσέχωφ διηγᾶται χωρὶς λυρικὴ ἔξαρση ἢ φράση

του εἶνε ἀπλή, ἢ περιγραφή του λιτότατη, ὁ συγγρα-
φέας δέν ἐπεμβαίνει ποτὲ καὶ δέν κρίνει ὅμως πίσω
ἀπὸ τὴ φαινομενικὴν αὐτὴ ἀδιαφορία, νοιώθει τὴν
καρδιά πὸν ἀγαπᾶ καὶ πονεῖ τοὺς ἀνθρώπους καὶ συμ-
πάσχει μὲ τὴ φύση. Στὴ «Στέπα» ὁ μικρὸς ἥρωας πὸν
τὸν ὀδηγᾶ ὁ πατέρας του μέσα ἀπὸ τὴ στέπα, σὸν σχο-
λεῖο, ἀκούει κάποια θλιβερὴ φωνὴ νὰ μυρολογᾶται.
Ο μικρὸς δέν βλέπει κανένα καὶ νομίζει πὸς εἶνε ἡ ἀπέ-
ραντη, ἔρημη στέπα πὸν κλαίει φαντάζεται πὸς ὁ σκλη-
ρὸς ἥλιος τὴ σκοτώνει, χωρὶς λόγο, ἐνῶ αὐτὴ εἶνε σκε-
πασμένη μὲ δροσερὸ χορτάρι καὶ θέλει νὰ ζήσει.

Μὰ ὀλοένα ὁ Τσέχωφ ἀφήνει τὸ διήγημα καὶ ἀφιε-
ρώνεται σὸν δρᾶμα. Τὰ πρῶτα του μονόπρακτα: «Ἡ
Ἀρκούδα», ὁ «Γάμος» κ.λ. εἶχαν μεγάλη ἐπιτυχία καὶ
παίχτηκαν σὲ ὅλες τὶς δημόσιες καὶ ἰδιωτικὲς σκηνές· τὰ
πρῶτα μεγαλύτερά του ὅμως σοβαρὰ δρᾶματα, ὅπως ὁ
«Ἰβάνωφ» ἀπέτυχαν. Τέλος μὲ τὸν «Γλάρο» ξεσπᾶ ὁ
μεγάλος θεατρικὸς θρίαμβος τοῦ Τσέχωφ ἢ σκηνηκὴ
του τέχνη πιά ἔχει ὀριμαίνει, ὁ διάλογός του εἶνε ζων-
τανότατος, ἡ πλοκὴ ἄρτια.

Ἡ μεγάλη αὐτὴ ἐπιτυχία τοῦ «Γλάρου» ἐνεθάρ-
ρυνε τὸν Τσέχωφ καὶ ἄρχισε τότε νὰ γράφει τὴ θαυμα-
στὴ σειρά τῶν δραμάτων του: ὁ «Μπάρμπα Βάνιας»
(1900), «Οἱ τρεῖς ἀδερφεῖς» (1902) «Ο βυσινὸκηπος»
(1904). Ὅλα του τὰ ἔργα παίχτηκαν μὲ μοναδικὴ τέχνη
σὸν περίφημο «Καλλιτεχνικὸ Θέατρο» τῆς Μόσχας.

Τὸ θέατρο τοῦτο, πὸν ἔπαιξε σπουδαῖο ρόλο στὴν
ἐξέλιξη τῆς θεατρικῆς ρωσικῆς τέχνης, ἦταν δημιουργημα

ένος μεγαλοφυοῦς φιλότεχνου καὶ σκηνοθέτη—τοῦ Στα-
νισλάβσκι. Μ' ἐξαιρετὴ τεχνικὴ μόρφωση, μὲ βαθειὰ ποιη-
τικὴ διαίσθησις, προσπαθεῖ νὰ μεταδώσει στοὺς ἠθο-
ποιοὺς τὴν ψυχὴ τοῦ ἔργου, νὰ καταστήσει ὁρατὴ, ἀπὸ
τις ἐλάχιστες λεπτομέρειες ἕως τις πρὸ κρίσιμες σκηνές,
τὴ συγκίνησις. Ὁ Στανισλάβσκι κατώρθωσε νὰ ἐναρμο-
νίσῃ μοναδικὰ τὸ λόγο, τὴν κίνησις τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ
τὴ σκηνοθεσίαν. Ὅλα ἔπρεπε ν' ἀποτελοῦν ἓνα σύνολο
σφιχτοδεμένο, νὰ δημιουργοῦν πιστὰ κ' ὑποβλητικὰ τὴν
ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου καὶ νὰ παρασύρουν τοὺς θεατῆς
νὰ ζήσουν, σὰν περιπέτεια δραματικὴ τῆς ἰδικῆς τους
ζωῆς, τὸ ἔργο τῆς τέχνης.

Στὰ 1898 ὁ Στανισλάβσκι συνεταιρίζεται μὲ τὸν
διευθυντὴ τῆς δραματικῆς σχολῆς καὶ συγγραφέα Βλα-
δίμηρο Δαντσέκο καὶ ἀρχίζει ἡ λαμπρότερη περίοδος τοῦ
«Καλλιτεχνικοῦ Θεάτρου». Δόθηκαν ἔργα τοῦ Σαίξπη-
ρου, τοῦ Χάουπτμαν, τοῦ Γκόγκολ, τοῦ Ὁστρόφσκι, τοῦ
Ίψεν, καθὼς καὶ γιὰ πρώτη φορὰ ἡ τραγωδία τοῦ
Ἀλέξη Τολστόϊ: «Ὁ τσάρος Θεόδωρος Ἰβάνοβιτς». Στὸ
θέατρο αὐτὸ δόθηκαν θριαμβευτικὰ καὶ διὰ τὰ ἔργα
τοῦ Τσέχωφ.

Τὰ δραματικὰ ἔργα τοῦ Τσέχωφ ἔχουν ὅλα τὰ προ-
τερήματα τῶν διηγημάτων του: ἀκριβή, τρυφερὴ καὶ
συνάμα σαρκαστικὴ περιγραφή τῆς καθημερινῆς ζωῆς,
λεπτούς, λιγόλογους χαρακτηρισμοὺς τῶν προσώπων, πι-
κρία καὶ χιοῦμορ καὶ διαρκὴ λαχτάρα ποὺ δὲν κατα-
λήγει σὲ τίποτα. Ἡ δράσις δὲν εἶνε μεγάλη, τὰ ἐξωτερι-
κὰ γεγονότα δὲν παίζουν σπουδαῖο ρόλο, δὲν σπρώχνουν

τὴ λιμνάζουσα ψυχὴ σὲ καμμιά ξαφνικὴ ἐξέλιξις καὶ ἀπό-
φασις. Οἱ ψυχῆς τῶν ἡρώων τοῦ Τσέχωφ εἶνε ἀκίνητες
σὰν στεκούμενα νερά: μιὰ στιγμὴ κάποιο κυμάτισμα, με-
ρικὲς φωνές—ὅσο διαρκεῖ τὸ «δράμα»· ἔπειτα, εὐτὺς
ξαναπέφτουν στὴν ἴδια νάρκη.

Ὁ ρυθμὸς τῆς δραματικῆς τέχνης τοῦ Τσέχωφ εἶνε
ἀργός, κουρασμένος, ἡ ἀτμόσφαιρα εἶνε θαμπὴ καὶ μι-
σόφωτη, σὰν ἀτμόσφαιρα δειλινοῦ. Μιὰ ἐποχὴ δύει οἱ
«κουρασμένοι ἄνθρωποι» πεθαίνουν καὶ νέα ἐποχὴ ἀνα-
τέλλει. Ἐπέσαν οἱ ἄνθρωποι τῆς παλιᾶς κοινωνίας· χω-
ρὶς δύναμι πιά καὶ ἀντοχὴ, βλέπουν τοὺς νέους κυρίους,
ἄξεστους, ἀμόρφωτους, χοντροκομμένους, μὰ ὅλο ὄρμη καὶ
νεῦρα δυνατὰ, ν' ἀγορεύουν τὰ κτήματά τους καὶ νὰ τοὺς
διαδέχονται. Ἄλλοι ἀρχόντοι κατορθώνουν καὶ ζοῦν πα-
ράσιτα ἀκόμα, ἄλλοι χάνονται σὲ ἄδεια ὄνειροπολήματα,
ἀνίκανοι νὰ ζήσουν τὴν πραγματικὴ, σκληρὴ ζωὴ.

Ὅμως στὸ στόμα μερικῶν ἡρώων του ὁ Τσέχωφ
βάζει λόγια ἀπροσδόκητης αἰσιοδοξίας. Αἰσθάνεσαι πὼς
ὁ συγγραφέας κάποτε ἐπεμβαίνει κ' ἐκφράζει, ἀναπάν-
τεχα, τὴν πίστη του γιὰ ἓνα μέλλον καλύτερο. Ὁ Βερ-
σίνιν, στὶς «Τρεῖς ἀδερφές», πλάθει μὲ τὸ νοῦ του λαμ-
πρότατο ὄραμα τῆς μελλούμενης ἀνθρωπότητος· μιᾶ
ἐνθουσιαστικὰ στὶς τρεῖς ἀδερφές: «Βέβαια δὲν θὰ μπο-
ρέσετε ἐσεῖς νὰ νικήσετε τὸ σκοτάδι γύρω σας· μὰ ὕστερα
ἀπὸ σᾶς, στὶς ἐρχόμενες γενεές, θὰ πεταχοῦν ἔξ, ὕστερα
δώδεκα, ὕστερα ἀναρίθμητες ψυχές, σὰν τις δικές σας.
Μετὰ διακόσια, τρακόσια χρόνια, ἡ ζωὴ στὴ γῆ θὰ εἶνε
ἀπερίγραπτα ὠραία. Οἱ ἄνθρωποι ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ τέ-

τοια ζωή κι ἂν ἀκόμα δὲν ὑπάρχει, ἔχουν χρέος νὰ τὴν μαντεύουν, νὰ τὴν περιμένουν, νὰ τὴν ὄνειροπολοῦν, νὰ προετοιμάζονται γι' αὐτήν· νὰ γιατί πρέπει περισσό- τερα νὰ ξέρουμε καὶ περισσότερα νὰ βλέπουμε ἀπὸ τὸν πατέρα μας καὶ τὸν παλποῦ μας!

Ὁ Τσέχωφ δὲν εἶχε συχνὰ τὴν ἀφελῆ τούτη αἰσι- οδοξία. Γρήγορα σ' ἓνα ἄλλο του ἥρωα βάζει λόγια ἀ- πελπισίας: «Νὰ περιμένω! Νάχω ὑπομονή! Κάθε ἰδέα πραγματοποιεῖται σιγὰ σιγὰ μὲ τὸν καιρὸ της! Πῶς τὸ ξέρετε; Πῶς θὰ μοῦ τὸ ἀποδείξετε; Ἐπικαλεῖστε τὴ φυ- σικὴ τάξη τῶν πραγμάτων, τὸν συνειρμὸ τῶν φαινομέ- νων! Τί συνειρμὸς εἶνε αὐτός, τί τάξη, ἐγώ, ἓνας ζων- τανός, σκεπτόμενος ἄνθρωπος, νὰ πρέπει νὰ στέκουμαι μπροστὰ στὸ μνήμα καὶ νὰ μὴν μπορῶ νὰ τὸ πηρήξω ἢ νὰ χτίσω ἀποπάνω του γιοφύρι καὶ νὰ περάσω; Νὰ περιμένω; Γιατί νὰ περιμένω; τὴν ὥρα ποὺ πιά δὲν ἔχω δύναμη νὰ ζῶ κι ὅμως πρέπει νὰ ζῶ καὶ θάθελα νὰ ζῶ!».

Ὅμοια κι ὁ Τσέχωφ δὲν μισοῦσε, δὲν περιφρο- νοῦσε τὴ ζωὴ, θάθελε νὰ ζήσει· μὰ ἤδη ἡ φθίση τὸν εἶχε υποσκάψει, κατέφυγε στὴν Κοιμαία, στὴ Γιάλτα, ὅ- που ἔχτισε μικρὴ βίλλα. Ἐκεῖ ὁ Τσέχωφ γνώρισε (1899) τὴν ἠθοποιὸ Ὀλγα Κνίπερ, τὴν ἀγάπησε καὶ τὴν παν- τρέφτηκε. Ἡ ἀρρώστεια ὅμως ὀλοένα τὸν ἔτρωε. Τὴ μέρα τῶν γενεθλίων του, στὶς 17 Ἰανουαρίου, δόθηκε πρὸς τιμὴ του στὸ «Καλλιτεχνικὸ Θέατρο» ὁ «Βυσινόκηπος»· ὁ Τσέχωφ πῆγε στὴ Μόσχα νὰ παρευρεθεῖ· πρόβαλε χλωμὸς κ' ἑτοιμοθάνατος νὰ χαιρετήσῃ τὸ κοινὸ ποῦ

τὸν χειροκροτοῦσε θριαμβευτικά. Μὰ ἡ συγκίνηση αὐτὴ γρηγόρησε τὸ τέλος του. Ἐφυγε γρήγορα ἀπὸ τὴ Μό- σχα γιὰ τὸν «Μέλανα Δρυμὸ» τῆς Γερμανίας, ὅπου σὲ λίγους μῆνες πέθανε (Ἰούλιος 1904).

3. Θεόδωρος Σολογκούμπ. Ὁ Τσέχωφ ἀγαποῦσε τὴ ζωὴ μὲ θερμὴ, λιγομίλητη, πληγωμένη ἀγάπη. Κάπο- τε ἓνας τόνος πικρότερος στὰ ἔργα του ξαφνιαίνει: «Ἦ νὰ μὴν εἶχε κανεὶς ποτὲ γεννηθεῖ!». Μὰ ὁ Τσέχωφ δὲν τολμᾷ τὸν ἀπελπισμένον τοῦτον πεσσιμισμό νὰ τὸν ἀκο- λουθήσῃ ὡς τὴν ἄκρη του· δὲν ἀρνήθηκε ποτὲ ὀλότελα τὴ ζωὴ καὶ δὲν τόνισε ὕμνους στὸν θάνατο.

Στὴν ἄκρην αὐτὴν ἀπελπισία ἔφτασε, ὑμνώντας τὸν θάνατο σὲ ὅλα τὰ ἔργα του, ἓνας ἄλλος λογοτέχνης, σύγχρονός του, ὁ Θεόδωρος Κούσιμιτς Τερενικώφ, ὑπὸ τὸ ψευδώνυμο Θεόδωρος Σολογκούμπ (1863-1927).

Ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Σολογκούμπ—ποιήματα, δράμα- τα, μυθιστορήματα, παραμύθια—εἶνε ὕμνος τοῦ θανά- του. Ὁ κόσμος αὐτός εἶνε παγίδα κι ὄνειρο ἀπατηλό· ἄλλοίμονο σὲ ὅποιον πέσει στὰ δίχτυα του. Ἡ ζωὴ εἶ- νε μιὰ «μοχθηρὴ στρίγγλα» ποὺ βασανίζει ὅλα τὰ πλά- σματα τῆς γῆς.

Τὸ μικρὸ, φρικιαστικὸ τραγούδι: «Οἱ ἐρχόμενοι», περιέχει ὅλη τὴν κοσμοθεωρία τοῦ Σολογκούμπ: Σ' ἓνα μακρινὸ τόπο, ὠραῖο, ἥσυχο καὶ δροσερό, ἀναπαύονται οἱ ἀγέννητοι. Καμμιά θλίψη, εὐτυχία ἀπόλυτη. Ἐκεῖ ἀναπαύονταν μιὰ φορὰ τέσσερις ψυχές· μιὰ μέρα ὅμως τοὺς γεννήθηκε ἡ ἐπιθυμία νὰ κατεβοῦν στὴ γῆ. Ἡ μιὰ

εἶπε: «Ἄγαπῶ τὴ γῆ, τὴ μαλακίη, τὴ ζεστὴ γῆ». Ἡ ἄλλη εἶπε: «Ἄγαπῶ τὸ νερό, τὸ δροσάτο, τὸ διάφανο!». Ἡ τρίτη εἶπε: «Ἄγαπῶ τὴ φωτιά, τὴ χαρούμενη, ποὺ ὅλα τὰ ἐξαγνίζει». Ἡ τέταρτη εἶπε: «Ἄγαπῶ τὸν ἀέρα, τὸν ἀλαφρὸν ἀέρα τῆς ζωῆς». Κατέβηκαν κ' οἱ τέσσερις στὸν κόσμο. Ἡ πρώτη ἔγινε ἐργάτης στὰ μεταλλεῖα· ἔπασσε ἢ γαλαρία καὶ τὸν πλάκωσε. Ἡ δεύτερη, ἔκλειε δυστυχησμένη σ' ὅλη τῆς τὴ ζωὴ καὶ τέλος ἔπασσε στὸν ποταμὸ καὶ πνίγηκε· ἢ τρίτη κήκε στὸ σπίτι τῆς ἢ τέταρτη κρεμάστηκε!

Ἡ μεγάλη εὐτυχία, κατὰ τὸν Σολογκούμπ, εἶνε νὰ μὴ γεννηθεῖς: ἂν ὅμως γεννηθεῖς, μιὰ μονάχα σωτηρία ὑπάρχει: ὁ θάνατος. Αὐτὸς μᾶς θεραπεύει ριζικὰ ἀπὸ τὴ φοβερὴ ἀρρώστεια τῆς ζωῆς. Πρέπει νὰ λαχταροῦμε μ' ἐμπιστοσύνη τὸν θάνατο, σιγὰ σιγὰ νὰ λυτρωνοῦμαστε ἀπ' ὅλες τὶς παγίδες τῆς γῆς. Τὴν ἀνώτατην αὐτὴν ἐλπίδα μονάχα ἀπλοϊκῆς καρδιάς, ὅπως τὰ παιδιὰ, ἢ λεπτότατες ψυχές, μποροῦν ν' ἀνακαλύψουν γι' αὐτὸ ὁ Σολογκούμπ συχνὰ περιγράφει παιδιὰ ποὺ λαχταροῦν νὰ πεθάνουν. Γιατὶ τὰ παιδιὰ θυμοῦνται ἀκόμα καλύτερα ἀπὸ τοὺς ἐνήλικους τὴν εὐδαιμονία τῆς ἀνπαρξίας. Αὐτὰ δὲν μποροῦν ἀκόμα νὰ συνηθίσουν τ' ἀδιάφορα ἐχθρικά πλάσματα, ἔμπυχα, κὶ ἄψυχα, ποὺ τὰ περικυκλώνουν: στενοχωροῦνται, κλαῖν, καὶ ξάφνω ἔρχεται ὁ σωτήρας: ἓνα ἄλλο παιδί, ποὺ βροῖσκει τὸν δρόμο τῆς σωτηρίας, ἢ ἓνας μυστηριώδης ἐπισκέπτης, ἢ ἢ ἴδια ἢ σκέψη τοῦ παιδιοῦ· ἔτσι τὰ παιδιὰ γκρεμίζονται ἀπὸ τὰ

παράθυρα, τρέχουν τὴ νύχτα, στὸ φεγγάρι, καὶ πᾶν νὰ πνιγοῦν· ἄλλα πάλι πεθαίνουν ἀπὸ εὐτυχὴ σύμπτωση.

Τὰ παιδιὰ τοῦ Σολογκούμπ δὲν εἶνε ὅπως οἱ παιδικοί ἥρωες τοῦ Τσέχοφ: ἀφελῆ, βασανισμένα, ποὺ ὑποφέρουν μὰ θέλουν νὰ ζήσουν· τὰ παιδιὰ τοῦ Σολογκούμπ εἶνε μαραμμένα ἄνθη, χωρὶς κανένα χυμὸ, χωρὶς καμμιά προσπάθεια κ' ἐπιθυμία νὰ δέσουν καὶ νὰ καρπίσουν. Τὰ παιδιὰ τοῦ Σολογκούμπ αἰσθάνονται, ὅπως διατείνεται ὁ ποιητῆς τους, ὅτι ἐλάχιστοι ἠλικιωμένοι κατῳρθωσαν νὰ νοιώσουν: πὼς ἢ ζωὴ εἶνε λάμια ποὺ μᾶς πίνει τὸ αἷμα.

Ὁ μικρὸς Κόλιας στὸ διήγημα: «Τὸ κεντρὶ τοῦ θανάτου», ζεῖ μὲ τὴν μητέρα του ποὺ τὸν ἀγαπᾷ καὶ τὸν φροντίζει μὲ ἀπειρη τρυφερότητα· μὰ δὲν ξέρει ἢ δυστυχησμένη τί γίνεται μέσα στὴν καρδιά τοῦ παιδιοῦ τῆς· ὅσες φορὲς ὁ Κόλιας συναντᾶται μὲ τὸ φίλο του Βάνια, μιλοῦν γιὰ θάνατο. Ὁ Βάνιας περιγράφει μ' ἐνθουσιασμὸ τὸν θάνατο καὶ τὴ μεταθανάτια ζωὴ· ὁ Κόλιας τὸν ἀκούει γοητευμένος. Κὶ ὅλο ἀποξενώνεται ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ λαχταρᾷ τὸν θάνατο: «Κανένας φίλος στὴ γῆ δὲν ὑπάρχει τόσο πιστὸς καὶ τόσο τρυφερός, ὅσο ὁ θάνατος. Αὐτὸς μονάχα δὲν λείει ψέμματα».

Ἄλλοιμονο στὰ παιδιὰ ποὺ δὲν ἀκούσουν τὴ φωνὴ τοῦ θανάτου καὶ ζήσουν. Τί τὰ περιμένει; Ὁ Σολογκούμπ ἀπαντᾷ στὸ περίφημό του ἔργο: «Ὁ χαμερπὴς δαίμονας» (1907). Φρικώδης περιγραφή τῆς ζωῆς σὲ μιὰν ἐπαρχιακὴ πολιτεία: ἀτιμίες, χαμέρπειες, μεθύσι, ὑποκρισία, «νεκρὸς ψυχές» ποὺ παλεύουν καὶ πνίγονται

μέσα στα πηχτά νερά του άπεραντου βούρκου τῆς ζωῆς.
Ἡ Ρουτίλοβα τραγουδᾷ με «φωνή πεθαμένη» καὶ λέει:
«Ἐχουν νὰ ποῦν πῶς ὑπάρχουν ψυχές, δὲν ξέρω, δὲν
εἶδα ποτέ!».

Ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου, ὁ καθηγητῆς Περεντόνοφ, ζεῖ
σὰν ὑποβάτης· τὰ μάτια του εἶνε «μάτια νεκροῦ», εἶνε
μιὰ μεγάλη «κούκλα κουρντισμένη», εἶνε «κινούμενο
πτῶμα». Ἀλκοολικός, σαδιστής, κόλακας, ὑποκριτής, χυ-
δαῖος· εἶνε ὁ «χαμερπῆς δαίμονας». Ἡ καρικατούρα τοῦ
κάθε προσώπου εἶνε τόσο ὑποβλητική, τόσο δυνατὰ χα-
ραγμένη, τόσο ὁ ἀέρας τοῦ ἔργου εἶνε μολυσμένος καὶ
βαρῦς, πὸν πέφτει ἀπάνω μας σὰ βραχνᾶς—κι ὅλη ἡ
ζωὴ περνᾷ ἀπὸ μπροστά μας σὰν τρομακτικὸ φάντασμα.
Δὲν ὑπάρχει ἐδῶ, ὅπως πίσω ἀπὸ τὴ σάτυρα τοῦ Γκόγ-
κολ ἢ ἀπὸ τὸ τραγικὸ χιοῦμορ τοῦ Τσέχοφ, ἡ ἀγάπη
πρὸς τὸν ἄνθρωπο, ὁ πόνος τοῦ συγγραφέα παγώμενο,
χωρὶς ἔλεος, χωρὶς ἀγάπη γιὰ τὴ ζωὴ, τὸ μάτι τοῦ συγ-
γραφέα, φωτίζει, σὰν πεθαμένο φεγγάρι, ἕως τὰ ἔγ-
κατα τὴν ἀνθρώπινη ἀθλιότητα.

Στὸ μαρτύριο τῆς ζωῆς εἶνε καταδικασμένοι ὅσοι
ἀπὸ μικρὰ παιδιά, παρακούσουν στὴ μυστική, σωτήρια
φωνὴ πὸν τοὺς τραβᾷ στὸ θάνατο. Τὰ δράματα τοῦ
Σολογκούμπ: «Οἱ νυχτερινοὶ χοροί», «Τὸ δῶρο τῶν σο-
φῶν μελισσῶν», ἡ «Νίκη τοῦ θανάτου», εἶνε ἐπηρεα-
σμένα ἀπὸ τὸ μυστικὸπαθο, ὑποβλητικὸ θέατρο τοῦ
Μάτερλιγγ. Σὲ ὅλα ἀκοῦμε τὴν ἴδια μαυλιστικὴ φωνὴ
νὰ μᾶς καλεῖ στὸν θάνατο: «Ἀκολούθα με, σὲ ὀδηγῶ
σ' ἕναν εὐτυχημένο κ' ἐλεύθερο κόσμο, σὲ μιὰ μακρινὴ

κουλάδα ἀνάμεσα σὲ βουνά, ὅπου οὔτε κύριοι ὑπάρχουν
οὔτε σκλάβοι, ὅπου ἀλαφρὸ καὶ γλυκὸ πνέει τὸ ἀεράκι
τῆς ἐλευθερίας».

Τὰ ποιήματα τοῦ Σολογκούμπ, λιτά, ἀκριβολόγα,
χωρὶς πάθος, με ποικιλώτατους ρυθμούς καὶ πλούσιες ρί-
μες, τονίζουν με ἀρίφνητους τρόπους τὴν ὠδὴ πρὸς τὸν
θάνατο· θαρρεῖς κ' εἶνε μαγικὸ ξόρκι πὸν μάχεται νὰ
σαηνέψει τοὺς ζωντανούς.

Κι ὅμως καταπληκτικὴ ἐξέλιξη περιέμενε τὴ μοῖρα
τοῦ Σολογκούμπ: αὐτός, ὁ μεγάλος μελωδὸς τοῦ θανάτου
στὰ ἐντελῶς τελευταῖα του ποιήματα μετατρέπεται σ' ἐν-
θουσιῶδη ὑμνητὴ τῆς ζωῆς. Μέσα στ' ἀπεριγράφα μαρ-
τύρια τῶν ἐπαναστατικῶν χρόνων τῆς σοβιετικῆς Ρω-
σίας, ὅταν ὁ ποιητῆς, γέρος πιά, ὑπόφερε ἀπὸ κρῦο,
πεῖνα, ἀρρώστεια, ὅταν ἡ γυναῖκα του, ἡ ποιήτρια Ἀ-
ναστασία Τσεμποταρέβσκαγια, σὲ στιγμὴ παραφροσύνης,
ἔπεσε καὶ πνίγηκε στὸν Νέβα, ἀκριβῶς στὰ χρόνια τῆς
πρῶτη φορά, νὰ τραγουδᾷ τὴ ζωὴ—τὸν γαλάζιον οὐρανὸ,
τὸν λαμπρὸν ἥλιο, τὴ γλύκα τῆς γήινης ζωῆς. Δὲν προσ-
φωνεῖ πιά με περηφάνεια τὸν Σατανᾶ «πατέρα!»· μὰ
φωνάζει τὸν Θεὸ καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰ τὸν ἀφήσει ἀ-
κόμα λίγο στὴ γῆ, νὰ προφτάσει νὰ τραγουδήσει τὴ
λαμπρότητα τῆς δημιουργίας του: «Ἀκόρεστα ἀγάπησα
καὶ μίσησα καὶ τώρα γίνηκα ζητιάνος καὶ στέκουμαι
γυμνὸς κ' ἔρημος μπροστὰ στὴν πόρτα τῆς αἰώνιας
νύχτας».

«Ἀφῆσέ με, Θεέ μου, φωνάζει ὁ γέρο ποιητῆς, νὰ

ζήσω ακόμα λίγο! Ἡ ζωὴ εἶνε γεμάτη ἔγνοιες καὶ βάσανα, ὅμως πόσο γλυκεῖα εἶνε ἡ ἀνοιξή! Ὡ Κύριε, ποὺ μοῦ χάρισες δύναμη καὶ φῶς καὶ τὴ λαμπρότητα τοῦ ἡλίου, μὴ μὲ πάρεις Θεέ μου, ἀκόμα ἀπὸ τῆ γῆ, γιὰ νὰ προφτάσω νὰ πῶ ὅλα μου τὰ τραγούδια!».

Παράλληλα πρὸς τοὺς τρεῖς τούτους πεσιμιστὲς πλῆθος δευτερεύοντες συγγραφεῖς μάχονται νὰ βροῦν μιὰ διέξοδο στὴν ἀθλιότητα, περιγράφουν τὴ ζωὴ τοῦ χωριάτη, ζητοῦν τὴν ἐπιστροφή στοὺς παλιοὺς ρωσικοὺς θεσμοὺς καὶ κυρίως στὸ μίρ, τὴν κοινοτικὴ ἀντίληψη τῆς γῆς.

Οἱ κυριώτεροι ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς τούτους εἶνε ὁ Μποβορύκιν, ὁ Σλατοβράτσκι καὶ ὁ Οὐσπένσκι.

Ὁ Πέτρος Δημήτριεβιτς Μποβορύκιν (1836-1921) ὑπῆρξε γονιμώτατος: ἔγραψε ἀφθονα μυθιστορήματα, διηγήματα, δράματα, ἀνακατάθηκε στὴν κοινωνικὴ προπαγάνδα, ἀπόστολος πότε τοῦ ὕλισμοῦ καὶ πότε τοῦ ὑπεράνθρωπου τοῦ Νίτσε, περιέγραψε μὲ τὸν δραματικὸ ρεαλισμὸ τοῦ Ζολᾶ τὴ ζωὴ τῆς Μόσχας, τοὺς νέους κεφαλαιοκρατικοὺς τύπους, τὸν ξεπεσμὸ τῆς ἀριστοκρατίας.

Ὁ Νικόλαος Νικολάγιεβιτς Σλατοβράτσκι (1875-1912) περιγράφει στὰ διηγήματά του τὴ ζωὴ τοῦ μουζίκου· ἐπίσης τὴν ψυχολογία τῶν ξεριζωμένων ἀπὸ τὸ πατρικὸ χῶμα διανοουμένων ποὺ σὰν «ἄσωτοι υἱοὶ» τριγυρίζουν καὶ προσπαθοῦν νὰ ἐπιστρέψουν στὸν γέρο πατέρα, στὸν λαό, νὰ βροῦν στοὺς κόλπους του τὴ λύτρωση καὶ τὴ γαλήνη.

Τὸ κύριο ἔργο τοῦ Σλατοβράτσκι εἶνε τὸ ὀνομαστὸ μυθιστόρημα: «Ἡ ζωὴ ἑνὸς χωριοῦ» (1884): Ἡ μόνη βίαση ὅπου μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ τὸ ρωσικὸ χωριὸ εἶνε τὸ «μίρ», ἡ κοινότης τῆς γῆς, καὶ τὸ «ἀρτέλ», ἡ συντεχνία. Στους κοινοβιακοὺς τούτους ρωσικοὺς τύπους τῆς ἐργασίας διαβλέπει ὁ Σλατοβράτσκι τὴ σωτηρία: ἔξω ἀπὸ αὐτοὺς τὴ διαφθορὰ καὶ τὴν οἰκονομικὴ καταστροφή. Ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου κηρύχνει μ' ἐνθουσιασμὸ καὶ λυρικὴ ἔξαρση τὸν δρόμο αὐτὸν τῆς σωτηρίας, μάχεται νὰ ζωντανέψει τοὺς παλιοὺς θεσμοὺς, ποὺ πιά ἔχουν ξεπέσει, καὶ θέλει νὰ σώσει τὴν νεολαία τοῦ χωριοῦ ποὺ γίνεται θῦμα τοῦ πονηροῦ κουλάκου. Ὁ κουλάκος καὶ ὁ ἀγροτικὸς προλετάριος εἶνε οἱ καταστροφεῖς τῆς χωρικῆς κοινότητος καὶ ὁ συγγραφέας μὲ πίκρα καὶ μῖσος ἐπιτίθεται ἐναντίον τους, χωρὶς ν' ἀντιλαμβάνεται πὼς καὶ οἱ δυὸ τοῦτοι ἀντιπροσωπευτικοὶ τύποι, ἀγροτικὸς προλετάριος καὶ κουλάκος, εἶνε ἀναγκαστικὴ συνέπεια τῆς οἰκονομικῆς ἐξέλιξης.

Τὴν ἴδιαν ἀνάγκη τῆς ἐπιστροφῆς στοὺς παλιοὺς ρωσικοὺς θεσμοὺς τονίζει καὶ ὁ Κλέμπ Ἰβάνοβιτς Οὐσπένσκι (1840-1902), φύση εὐαίσθητη καὶ νευροπαθῆς, ποὺ πολὺ ὑπόφερε καὶ στὴν ἀκμὴ τῆς ἡλικίας του ἔχασε τὸ λογικὸ του καὶ ἔμεινε, ὥσπου πέθανε, δώδεκα χρόνια στὸ φρενοκομεῖο.

Ὁ Οὐσπένσκι ἦταν ἰσχυρὸ ἄλαντο, εἶχε μεγάλη ψυχολογικὴ δεξύτητα καὶ περιέγραψε ἔξοχα τὶς κουβέντες τοῦ λαοῦ καὶ τὰ καθημερινὰ γεγονότα. Τὰ μικρὰ του διηγήματα: «Τὰ ἔθιμα τοῦ χαμένου δρομακιοῦ», περιέ-

χουν μοναδικές σκηές από τη ζωή των μικροαστών και των μικροτεχνιτών: πόση φτώχεια κι ἀθλιότητα δέρνει τους εργάτες και μικροαστούς που καταντ ὕν στα βρωμερά προάστεια, που παλεύουν με την πείνα, με τὸ κρύο, και ορίχθουνται τέλος στη βότκα για να ξεχάσουν. Πίσω από τη χιουμοριστική ἐπιφάνεια διακρίνεις τὴ μεγάλη πικρία τοῦ συγγραφέα και συνάμα τὸ φῶς, τὸ ἀμυδρό, τῶν νέων ιδεῶν, που φωτίζει τὴ σκοτεινή, ξεπεσμένη συνείδηση.

Ὁ Οὐσπένσκι διορρίζεται ὑπάλληλος στοῦ κυβερνεῖο τῆς Σαμάρας κ' ἐκεῖ ἔρχεται σ' ἐπαφή με τὴ χωριάτικη ζωή, χωρὶς στολίδια, με ἀνίλεη ὁμότητα, περιγράφει πόσο ἄξεστος εἶνε ὁ χωριάτης, πόσο ἀπληστος, πῶς ξέπεσε ὁ θεσμός τῆς χωρικῆς κοινότητος κ' ἔγινε ἀνήθικος και δὲν πηγάζει συχνότατα παρὰ ἀπὸ τὴ ζηλοφθόνια τοῦ χωριάτη που δὲν ἀνέχεται νὰ βλέπει τὸν γείτονά του νᾶχει περισσότερα χωράφια.

Ὁ χωριάτης εἶνε σκλάβος τῆς γῆς. Ὅ,τι κι ἂν κάνει, καλὸ ἢ κακό, αὐτὴ τοῦ τὸ ἐπιβάλλει. Σκοτώνει γιατί θέλουν νὰ τοῦ κλέψουν τὸ ἄλογό του και χωρὶς ἄλογο δὲν μπορεῖ νὰ καλλιεργήσει τὴ γῆ· τὰ παιδιά του πεθαίνουν γιατί ἡ γῆ δὲν ἔβγαλε καρπὸ· τυρανᾷ τὴ γυναῖκα του και τὴ σαπίζει στοῦ ξύλο· μα δὲν φταίει αὐτός· φταίει ἡ γυναῖκα που δὲν μπορεῖ νὰ δουλέψει, ὅσο πρέπει, — κ' ἡ γῆ θέλει δουλειά και δὲν μπορεῖ νὰ περιμένει. Ἄν πάει ὁ χωριάτης στὴν πόλη ἀρχίζει και πίνει, γίνεται πιὸ βρωμερὸς κι ἀπὸ τὸν χοῖρο, μα δὲν φταίει πάλι αὐτός· ξέπεσε γιατί ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὴ

γῆ· ξαναβρίσκει πάλι ὅλες του τὶς δυνάμεις ὅταν ξαναγυρίσει σ' αὐτή.

Ὅμως οἱ νέες οἰκονομικὲς συνθήκες, ὁ καπιταλισμός, ἡ μηχανή, ὁ νέος τύπος τοῦ ἀγροτικοῦ ἐπιχειρηματία και τῆς ἐντατικῆς καλλιέργειας, ἀρχίζει νὰ καταστρέφει τὴ φυτική αὐτὴ πιστὴ ὑπακοή στὴ γῆ. Μονάχα ἡ γῆ μπορεῖ νὰ σώσει τὸν χωριάτη· ὅλες οἱ ἄλλες ιδεολογικὲς ἀπόπειρες τὸν ἐξαχειώνουν ἀκόμα περισσότερο. Στὸν «Ἰδιότροπο κύριο», ἓνας γαιοκτήμονας ιδεολόγος ἐργάζεται με τοὺς χωριάτες, κοιμάται σι' ἄγερα σὰν κι αὐτούς, τρώει μαζί τους ἀπὸ τὴν ἴδια γαβάθα, μοιράζεται ὅλα τὰ εἰσοδήματα ἐξ ἴσου μαζί τους. Οἱ χωρικοὶ τὸν περιγελοῦν, τὸν κατακλέφτουν κι ὁ δυστυχισμένος ιδεολόγος γυρίζει στὴν πόλη καταστραμμένος.

Πολὺ χαρακτηριστικὴ μορφή τῆς ἐποχῆς αὐτῆς τῆς ἀπαισιοδοξίας ὑπῆρξε ὁ ποιητὴς *Συμεὼν Ἰακώβλεβιτς Νάντσον* (1862-87). Ἡ φήμη του ὑπῆρξε καταπληκτικὰ ἀνώτερη ἀπὸ τὴν ποιητικὴ του ἀξία και τοῦτο γιατί σὲ μιὰν ἐποχὴ ὅπου ἡ τέχνη προσπαθοῦσε νὰ διατυπώσει και νὰ ἐντείνει ἀκόμα περισσότερο τὴν ἀπελπισία, ὁ Νάντσον στὰ μεγαλόστομα, ρητορικὰ του ποιήματα τραγουδοῦσε τὴν πίστη στὴ ζωή και στὴν ἐλευθερία.

Ὁ Νάντσον, ὠραιότατος εἰκοσαετῆς ἀξιωματικός, περικοιχισμένος ἀπὸ θαυμαστές, ἀναγκάστηκε νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὸν στρατό, γιατί εἶχε πέσει ἀρρωστος, φθισικός. Οἱ φίλοι του ἔκαναν ἔρανο και τὸν ἔστειλαν στὴν Κριμαία νὰ γιάνει. οἱ ἐχθροὶ του ἀρχισαν νὰ τὸν βρίζουν ὡς ἐβραῖο και παράσιτο· ὁ δυστυχισμένος ποιητὴς

πέθανε νεώτατος στη Γιάλτα κ' οί φίλοι του τὸν ἐξύμνησαν ὡς μάρτυρα.

Ὁ Νάντσον ἦταν ἓνα μικρό, ὀρμητικὸ ἄλγαντο ποῦ δὲν πρόφθασε νὰ ὀριμάσει. Οἱ στίχοι του ἔχουν ρυθμὸ καὶ δυνάμη, μὰ εἶνε γεμάτοι πατριωτισμὸ κ' αἰσθηματικές κοινοτοπίες. Ὁ Νάντσον ὑπῆρξε ἓνας ἐπίγονος μικρὸς τοῦ Νεκράσωφ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ ΙΘ' αἰῶνα νέα ρεύματα, ρωσικὰ καὶ ξένα, ἀρχίζουν νὰ ζωογονοῦν τὴ ρωσικὴ κοινωνικὴ καὶ φιλολογικὴ ζωή. Τὰ παλιὰ ἰδανικὰ εἶχαν πέσει: Κανένας πιά δὲν πίστευε πὼς μὲ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν δουλοπάροικων λύεται τὸ κοινωνικὸ ρωσικὸ πρόβλημα: κανένας πιά δὲν ὄνειροπολοῦσε μὲ τὸ ζωντανεμα τοῦ «μῖρ» καὶ τοῦ «ἀρτέλ» ν' ἀνορθωθεῖ ἡ Ρωσία, οὔτε ἤλπιζε πιά πὼς ὁ λαός, δηλ. οἱ χωρικοί, θὰ σηκώσουν ποτὲ ἐπανάσταση καὶ θὰ ζητήσουν βελτίωση τῆς τύχης τους: ἡ φοβερὴ πείνα τοῦ 1891-92 εἶχεν ἀποδείξει πὼς μποροῦν ἑκατοντάδες χιλιάδες μουζίκιοι νὰ πεθάνουν, μοιρολατρικὰ, χωρὶς φωνὴ διαμαρτυρίας. Οὔτε ὁ πανσλαβισμὸς, οὔτε τὸ εἶδωλο τοῦ δυτικῆ πολιτισμοῦ εἶχε πιά στὴ Ρωσία τοὺς πρώτους θερμοὺς ὀπαδοὺς καὶ προφῆτες.

Μιὰ μονάχα ἐλπίδα ἄρχισε νὰ κυριεύει καὶ νὰ ζωογονεῖ μικρὲς, πρωτοποριακὲς ομάδες: μονάχα ἡ βίαιη ἀνατροπὴ τοῦ καθεστώτος εἶνε ὁ δρόμος τῆς σωτηρίας. Καὶ ἡ ἀνατροπὴ αὐτὴ δὲν μποροῦσε νὰ γίνε μὲ τοὺς χωρικοὺς, ποὺ εἶνε πάντα συντηρητικοὶ καὶ βυθισμένοι σὲ μοιρολατρικὴ ἀμάθεια: μὰ μὲ τοὺς ἐργάτες. Κ' ἓνας

εἶνε μονάχα ὁ προφήτης ποὺ κηρύχνει τὴ γόνιμη καὶ σίγουρη μέθοδο τῆς λύτρωσης: ὁ Κάρολος Μάρξ.

Ὁ Κάρολος Μάρξ εἶχε ζωογονήσει ὀρισμένη τάξη διανοουμένων—κυρίως ἐκείνους ποὺ ἔθεταν ὡς σκοπὸ τῆς διανόησης τὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ δράση· τοὺς ἐλευθέρωσε ἀπὸ τὸ μάταιο, ἀπελπισμένο μυρολόγι τῆς προηγούμενης γενεᾶς· τοὺς ἔδωκε μιὰ νέαν ἐλπίδα καὶ συνάμα τὴν ἐπιστημονικὴ πεποίθησι πὸς ὁ ἀγώνας τοὺς, γιὰ τὴν πραγμάτωσι τῆς ἐλπίδας αὐτῆς, ἀναγκαστικά, σύμφωνα μὲ ἀπαράγραπτους ἱστορικοὺς νόμους, θὰ καταλήξει σὲ νίκη. Ἡ πεποίθησι αὐτὴ τοὺς ἔδωκε θάρρος κ' ἢ ζωὴ φάνηκε πάλι στοὺς διανοουμένους τούτους γεμάτη νέο, σίγουρο νόημα.

Ἡ αἰσιόδοξι τούτη πνοὴ ποὺ ζητοῦσε νὰ συντρίψει τὶς παλιὰς μορφάς, τὶς οικονομικὰς, τὶς κοινωνικὰς καὶ πολιτικὰς, ὅπως ἦταν φυσικὸ μεταδόθηκε καὶ στοὺς νέους λογοτέχνες. Γιατί, κατὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ, καὶ ἄλλες, καθαρὰ αἰσθητικὰς καὶ φιλοσοφικὰς ἐπιδράσεις, διαπλάσσουν τὴ νέαν ῥωσικὴν γενεάν· οἱ διάφορες φωνές τῆς ἀνθρώπινης ἀγωνίας καὶ προσπάθειας, κατὰ τὰ τέλη τοῦ ΙΘ' αἰῶνα, βρῖσκουν ζωνρότατο ἀντίλαλο στοὺς Ρώσους διανοουμένους· ὁ Νίτσε, συχνὰ παρεξηγημένος, γονιμοποιεῖ καὶ τονώνει τὶς κουρασμένες ῥωσικὰς ψυχάς· ὅμοια κ' ἢ αὐστηρῶς, ὑπερήφανη φωνὴ τοῦ Ίψεν κ' ἢ βαθεῖα αἰσθητικὴ μορφὴ τοῦ Πόε, τοῦ Μαλλαρμέ, τοῦ Μπωντελαίρ. Βυθίζονται οἱ Ρῶσοι λογοτέχνες, γοητευμένοι, σὸ μυστικὸ παθο σκιάφωτο τοῦ Μάτερλιγγ, σὸ λεπτό, αἰσθησιακὸ παιγνίδισμα τοῦ Οὐάιλντ καὶ ἄλλοι σὸ πανανθρώπινο,

γεμάτο βουνήσιες καὶ θαλασσινὲς πνοὲς τραγοῦδι τοῦ Οὐίτμαν.

Οἱ νεαροὶ Ρῶσοι λογοτέχνες ταράζονται, δέχονται ὀλοῦθε τὰ νέα ρεύματα, προσπαθοῦν νὰ τοὺς ἀνοίξουν μιὰ ῥωσικὴ κοίτη. Δὲν μποροῦν, ὅπως οἱ νέοι διπλά τους ποὺ σκοπὸ τῆς ζωῆς τοὺς ἔθεσαν τὴν πράξι, νὰ κλειστοῦν στὸν ἐπιστημονικὸ ὕλισμό, ποὺ τόσο ἦταν χρήσιμος καὶ γόνιμος γιὰ τοὺς πρακτικοὺς, κοινωνιολόγους ἀνατροπεῖς. Δὲν ἀνέχονται νὰ ὑποβάλουν τὴν τέχνην σὲ κοινωνικοὺς καὶ πολιτικοὺς σκοπούς. Δέχτηκαν τὴν πνοήν, ἐπιχειροῦν νὰ ρίξουν καὶ αὐτοί, στὴν περιοχὴν τοὺς, τὶς παλιὰς τεχνικὰς φόρμες, ν' ἀναγεννήσουν τὴν τεχνικὴν τοῦ στίχου, νὰ συντρίψουν τὴν ἀκαδημαϊκὴν, δύσκαμπτη ἀρχιτεκτονικὴν τῆς πρόζας· μὰ θέλησαν νὰ διατηρήσουν ἀκέραιη τὴν δημιουργικὴν τοὺς ἐλευθερίαν.

Ἡ ὁρατὴ πραγματικότητα εἶνε φυλακὴ, ὄχι μονάχα ἢ ῥωσικὴ, ὅπως πίστευε ἢ προηγούμενη γενεά, μὰ κάθε πραγματικότητα. Ὅμως μποροῦμε νὰ συντρίψουμε τὶς θύρας καὶ ν' ἀποφυλακιστοῦμε· ἢ ὁρατὴ πραγματικότητα εἶνε ἀπλὴ συμβολικὴ παράστασι μιᾶς ἀνώτερης ἀόρατης πραγματικότητος ποὺ ὁ καλλιτέχνης δημιουργὸς ἔχει τὴν ἀποστολὴν ν' ἀποκαλύψει στοὺς ἀνθρώπους.

Ἦταν ἀπαραίτητο, νέοι ὡς ἦσαν οἱ λογοτέχνες, φορεῖς, ὡς πίστευαν, μιᾶς νέας κοσμοθεωρίας, νὰ φτάσουν σὲ ἐωσφορικὰς ἀξιώσεις κ' αἰσθητικὰς ὑπερβολάς· στίς ὑπερβολὰς τούτες τοὺς ἔσπρωξε φυσικὰ κ' ἢ ἠλίθια συχνὰ καὶ φανατικὴ πάντα ἀντίδρασι τῶν παλαιότερων λογοτεχνῶν καὶ τοῦ πολλοῦ ἀμόρφωτου κοινοῦ.

Οἱ ἰδιοσυγκρασίες τῶν λογοτεχνῶν τῆς νέας τούτης γενεᾶς, πού ἔμελλε νά πάρουν τήν ἀόριστη ὀνομασία τῶν Συμβολιστῶν, ἦσαν διαφορετικώτατες. Ὅλοι ὅμως μάχονται νά διατηρήσουν τήν τέχνη ἐλεύθερη ἀπό κάθε προπαγανδιστική σκλαβιά. Μιά μονάχα ἐξάρτηση ἀναγνώριζαν—τοῦ Αἰώνιου. Μά ποιὸ ἦταν αὐτὸ τὸ «Αἰώνιο»; Ἐδῶ οἱ νέοι λειτουργοὶ τῆς τέχνης διαφωνοῦσαν, καθένας εὔρισκε τὸ Αἰώνιο μέσα του, κ' ἔτσι καθένας λάτρευε τὸ ἐγώ, ὡς τὸ κέντρο τοῦ Σύμπαντος, ὡς τὴ μόνη πηγὴ τοῦ Θεοῦ.

Δὲν ἔθεταν ἐπίσης σκοπὸ νά λύσουν, ὅπως οἱ παλαιότεροί τους, «προβλήματα»· μὰ νά ἐκφράσουν τὸν μυστικὸ πλοῦτο τῆς προσωπικότητάς τους. Γι' αὐτὸ φόρμα κι οὐσία γι' αὐτοὺς ἦταν ἓνα: ἡ ἔκφραση τοῦ ἀνεκφραστοῦ, μὴ δὲν εἶνε ἀναπόσπαστα ἐνωμένα; Ἡ φόρμα, ὁ ρυθμὸς, ἡ μουσικὴ τοῦ στίχου, ὁ ἀντίλαλος τῆς ῥίμας εἶνε τὰ «μαγικά» μέσα πού ὄχι μονάχα ἐξωτερικεύουν μὰ καὶ συνάμα ἀποτελοῦν τὴ συγκίνηση τοῦ καλλιτέχνη.

Τὸ κοινὸ ὑποδέχτηκε μὲ γιουχατὰ καὶ γέλοια τὰ πρῶτα συμβολικὰ ποιήματα. Ὁ Μερεσκόφσκι δημοσιεύει (1893) ἓνα εἶδος μανιφέστου τοῦ συμβολισμοῦ: «Ποιὰ εἶνε τὰ αἷτια τῆς παρακμῆς καὶ ποιῆς οἱ τάσεις τῆς σύγχρονης ρωσικῆς φιλολογίας». Οἱ κριτικοὶ εἰρωνεύονται: Ποιοὶ εἶνε οἱ μυστηριώδεις τοῦτοι ἄγνωστοι πού θ' ἀναγεννήσουν τὴ ρωσικὴ φιλολογία; Ἡ εἰρωνεία ἔγινε ἀγανάκτηση ὅταν ὁ Μπριούσωφ δημοσιεύει

τὴν πρώτη ποιητικὴ του συλλογὴ πού μὲ συνειδητὴ ἀναίδεια τὴν τιλοφόρησε: «Ἀριστουργήματα».

Ἐν τούτοις ἡ νέα σχολὴ ἐργάζεται, ἀρχίζει κ' ἐκδίδει ἀπανωτὰ τὰ συμβολικὰ ἔργα, τὸ κοινὸ σιγὰ σιγὰ δίνει προσοχή, ἀφουκράζεται τὶς νέες φωνές, τὶς συνήθειες, ἀρχίζει κ' ἔννοεῖ. Οἱ συμβολιστὲς γίνονται ὀλοένα τολμηρότεροι, ἀποκηρύχουν τὴ μικρόλογη περιγραφή τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ὁ ρεαλισμὸς τοὺς φαίνεται ἀνάξιος τῆς τέχνης, ὁ κόσμος τοὺς ἀποκαλύπτεται σὰν ἓνα «δάσος σύμβολα» καὶ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ δὲν τοὺς φαίνονται σὰν δυὸ αἰώνιοι, φοβεροὶ ἀντίπαλοι, μὰ σὰν «δυὸ δρόμοι πού φέρνουν στὸν ἴδιο σκοπὸ» (Μερεσκόφσκι)· «ἡ ἁμαρτία κ' ἡ ἀγάπη εἶνε ἴσες» (Μπριούσωφ). Δὲν ἔχουν πιά τὴν ἀπλοικὴ πίστη τῆς προηγούμενης γενεᾶς καὶ δὲν κατεβαίνουν νά ζήσουν μὲ τὸν λαό: «Εἶμαι μόνος, ἀναφανεῖ ὁ Μπαλμόν, μέσα στὴ νυχτερινὴ σιγή!».

Ὁ συμβολισμὸς, πού ἦταν ἐνωμένος ὅσο ἦταν καταδικώμενος κι ὅσο εἶχε κοινὸν ἐχθρὸ, μόλις ἄρχισε ν' ἀναγνωρίζεται καὶ νά ἐπιβάλλεται, ἄρχισε καὶ νά διασπᾶται καθένας τράβηξε ἀνάλογα μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία του τὸν δρόμο του: ἄλλοι στὴ μοναξιά (Ἀννένσκι, Ροζανόφ), ἄλλοι σὲ θρησκευτικὴ ἀναζήτηση (Μερεσκόφσκι), ἄλλοι πρὸς τὴν ἄδολη τέχνη (Μπαλμόν, Μπριούσωφ). Μὰ ὅλοι ἀντλοῦν ἀπὸ τὸν κοινὸ θησαυρὸ: τὴ συμβολικὴ κι ἀριστοκρατικὴ ἀντίληψη τῆς ζωῆς καὶ τῆς τέχνης.

1. Ἀννένσκι. Ὁ Ἰννοκέντιος Θεοδόροβιτς Ἀννένσκι

(1858-1909), γυμνασιάρχης στο Τσάρσκογιε Σιελό, πέρασε ήρεμα όλη του τη ζωή, εκτελώντας αυστηρά τα διδασκαλικά του καθήκοντα κι αφιερωμένος στη μελέτη των κλασικών Έλλήνων· ιδιαίτερα αγάπησε τον Ευριπίδη και τον μετάφρασε στη ρωσική έμμετρα.

Τό έργο του Άννένσκι είνε ποσοτικά μικρό: μετάφρασε αρχαίους Έλληνες, παρνασσιακούς Γάλλους, καθώς και ποιήματα του Μπωντελαίρ, του Ρεμπώ και πρό πάντων του Βερλαίν· τὰ πρωτότυπα του τραγούδια απαρτίζουν τρεις μικρές συλλογές: «Γλυκά τραγούδια», «Τό κοντάκι από κνυαρισόξυλο», «Οί τελευταίοι σίχου». Μά τὰ λίγα αυτά δημιουργικά έργα είνε μοναδικά για την τελειότητα της γλωσσικής τους έκφρασης και τη λεπτότατη ποιητική τους ατμόσφαιρα. Τίποτα ώρισμένο, σταθερό, «ρεαλιστικό». «Όλα σάν όνειρο σαλεύουν ρυθμικά, βυθισμένα σέ μιάν άβέβαιη, άϋλη πραγματικότητα. Πίσω από την έξωτερική μορφή των πραγμάτων ό ποιητής αισθάνεται άλλες μορφές όλοένα πιό άβέβαιες, πιό μυστηριώδεις—και πιό ύπαρκτες.

Γι' αυτό άκριβώς ό Άννένσκι δυσπιστεί σέ ό,τι φαίνεται πιό σίγουρο και σταθερό κι αγαπά τὰ νέφαλα, τόν καπνό, τη βροχή, τους ήσκιους και τὰ άνηθ! όλα τούτα τὰ κυματίζοντα, τὰ ασταθή κι άβέβαια του φαίνονται τὰ πιό πραγματικά στοιχεία του κόσμου. Μισεί ό Άννένσκι τό άμό φώς της μέρας, τόν ήλιο, «τόν παχύν αυτόν μάγερα», και «τίς άχόρταγες, μεθυσμένες, αίματωμένες παπαρούνες». Η ποίηση του Άννένσκι δέν ενδιαφέρεται για κοινωνιολογικές ιδεολογίες και φιλοσο-

φικά συστήματα. Πιάνεται από τὰ αιώνια σύμβολα, της γής, του άέρα, του νερού· περιφρονεί κάθε κοινωνική σχετικότητα και προπαγανδιστική ιδεολογία.

Στρέφεται ό Άννένσκι γύρω από ώρισμένη πάντα ψυχική συγκίνηση, προπονάται διαρκώς για τή χαώδη άσυναρτησία της ζωής και τονίζει τή συμβολική μονάχα αξία του κόσμου. Γι' αυτό συχνά καταντά μονότονος, επαναλαμβάνει τὰ ίδια επίθετα, ή έκφρασή του είνε έξεζητημένη και δέν έχει μεγάλη πρωτοτυπία. Τὰ περισσότερά του αισθήματα, οι ιδέες κ' οι έκφράσεις ύπάρχουν ήδη στους συμβολιστές Γάλλους. «Ό,τι όμως άνήκει όλοτελα στον Άννένσκι κι άποτελεί την άληθινά μαγική αξία του έργου του, είνε ή θολή, τρυφερότατη πάχνη που ρίχνει άπάνω στα διαρκώς φθινοπωρινά του τοπία κ' ή σκοτεινή άγωνία του, μπροστά στο χάος.

2. Ροζανώφ. Άλλη έξόχως ενδιαφέρουσα μορφή, που ξεπερνά τὰ αισθητικά σύνορα του συμβολισμού, είνε ό Βασίλης Βασίλιεβιτς Ροζανώφ (1856-1919). Υπήρξε πάντα ανεξάρτητος, ανάμεσα στην παλιά και τή νέα γενιά, δέν μπόρεσε ποτέ νά ύποταχτεί σέ καμμιά σχολή· όμως ή δυνατή, πρωτότυπή του προσωπικότητα έπηρέασε όλες τις σχολές. Τή μοναξιά του τούτη την έκφράζει με τό ζωνρό, όραματικό του ύφος: «Αισθάνομαι με τόση ένταση γύρω μου τό κενό και τή σιωπή, δίπλα μου και γύρω μου και παντού, που μόλις ξέρω, μόλις πιστεύω, μόλις παραδέχομαι πώς ύπάρχουν άλλοι άνθρωποι στον κόσμο!».

«Όπως ό Δοστογιέφσκι, όμοια κι ό Ροζανώφ αϊ-

σθάνεται μέσα στην ανθρώπινη ψυχή τὸ χάος καὶ τὸν «δαίμονα». Ἡ λαχτάρα του γιὰ τὴ ζωὴ τὴν ἐπίγεια, τὴ θερμὴ, τὴ χειροπιαστή, ἔχει συχνὰ παθολογικὴ βιαιότητα. Σὲ ὅλα του τὰ ἔργα, φιλοσοφικά, ἱστορικά, παιδαγωγικά, μὲ τὸν ὀρμητικὸ του τόνο καὶ τὰ ἀπότομα πηδήματα τῶν συλλογισμῶν του, ἐκθέτει μὲ πρωτοτυπία καὶ σκαιοτήτα τὸ μῖσος του ἐναντίον τοῦ χριστιανισμοῦ, γιατί τὸν θεωρεῖ ὡς θρησκεία τοῦ θανάτου καὶ κηρύττει τολμηρότατες πανσεξουαλιστικὲς θεωρίες ὡς ἀνώτερή του θεὰ λατρεύει τὴν αἰώνια θεὰ τῆς γονιμότητος, τὴν Ἀσάρατη:

«Ὁ Θεὸς εἶνε Θεὸς τῶν ζωντανῶν κι ὄχι τῶν νεκρῶν· κι ὁ Χριστὸς εἶνε ὁ Θεὸς τῶν νεκρῶν». Ὁ θάνατος εἶνε «τὸ τελευταῖο κρῦο». Πρέπει νὰ νικήσουμε τὸν Χριστό, δηλαδὴ τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα, δηλαδὴ τὸν θάνατο καὶ τὸ κρῦο. Ὁ Ροζανῶφ καταλήγει στὴν ἐξίσωση: «Χριστὸς=κρῦο=θάνατος». Γιὰ νὰ νικήσουμε τὸν «Χριστό», ἕνας μόνος τρόπος ὑπάρχει: νὰ γεννοῦμε παιδιὰ, νὰ θεοποιήσουμε τὴ ζωὴ, τὴ γονιμότητα τῆς γῆς, τὸν ἥλιο. Στὴ χριστιανικὴ ἐξίσωση ν' ἀντιτάξουμε μιὰν ἄλλη: «Θεὸς=ἥλιος=νεογέννητο παιδί». Ὅλοι οἱ ἀληθινοὶ χριστιανοί, λέει ὁ Ροζανῶφ, εἶνε ἐχθροὶ τῆς σαρκικῆς ἔνωσης, ὅλοι οἱ ἄθεοι εἶνε ἀδιάφοροι, ὅλοι οἱ πιστοὶ ὁμως τοῦ ἀληθινοῦ Θεοῦ λατρεύουν τὸ νεογέννητο παιδί.

Ἡ ἐπίδραση τῶν θεωριῶν τοῦ Ροζανῶφ ὑπῆρξε μεγάλη στοὺς νέους: «Ὁ Ροζανῶφ, γράφει ὁ Μπερντάγιεφ, μᾶς εἶχε ὅλους ὑπνωτίσει μὲ τὸ δίλημμά του: Χριστὸς ἢ κόσμος· ἐνῶ οὐσιαστικὰ κανένα τέτοιο δίλημμα δὲν ὑπάρχει».

Ὁ Ροζανῶφ δὲν εἶχε δημιουργήσει κανένα λογικὰ συναρμολογημένο φιλοσοφικὸ ἢ αἰσθητικὸ σύστημα: ὅλη του ἡ ζωὴ, ἡ ἐσωτερικὴ κ' ἐξωτερικὴ, ἦταν γεμάτη ἀντιφάσεις: Γράφει ἄρθρα μὲ βίαιες φιλελεύθερες ἰδέες καὶ τὴν ἴδια μέρα ἄλλα ἄρθρα, μὲ ἄλλο ὄνομα, γεμάτα ἐξ ἴσου μὲ βίαιο μισελεύθερο φανατισμό. Δέχεται σπῆτι τοὺς πιὸ ἀριστεροὺς ριζοσπάστες καὶ συνάμα τοὺς πιὸ ἀποτρόπαιους σφαγεῖς τῶν Ἑβραίων. Ὅταν στὰ 1917 ἐξεργάγη ἡ ρωσικὴ ἐπανάσταση ἔροριξε ἀναθέματα κ' ἐναντίον τοῦ «ὀλοσάπητου» τσαρισμοῦ κ' ἐναντίον τῆς «βδελυρᾶς» ἐπανάστασης. Ἐξυμνεῖ τὸν Θεὸ τῆς ζωῆς, τῆς κίνησης, τῆς γονιμότητος καὶ συνάμα κἀθεταὶ ἀκίνητος σπῆτι του, πίνει διαρκῶς τσαί, μαζεύει, ὅταν βγαίνει ἔξω, τ' ἀποσιγάρα στοὺς δρόμους καὶ λέει: «Δὲν ζητῶ τὴν ἀλήθεια, ζητῶ τὴν ἡσυχία μου».

Κανένας δὲν ἔγραψε τόσο ἄμεσα, τόσο τολμηρὰ κι ἀδιάντροπα καὶ τοὺς πιὸ κρυφοὺς του στοχασμούς. Δὲν ἔκανε φιλολογία καὶ τέχνη: «Αἰσθάνομαι τὴ φιλολογία, ἔλεγε, ὅπως τὸ πανταλόνι μου». Τὰ ἔργα του εἶνε κομμάτια σκέψεις, φράσεις, αἰσθήματα, ἐκρηξη μιᾶς χαώδους τιτανικῆς ψυχῆς: «Μοναξιά», «Πεσμένα φύλλα», «Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ καιροῦ μας», εἶνε ἕνα χάος, μὲ ἐσωτερικὴν ὁμως κρυμμένην ἐνότητα: τὴν πολὺπλοκὴ προσωπικότητα τοῦ ποιητῆ. Τὸ χάος τοῦτο τὸ ὁμολογεῖ ὁ ἴδιος: «Βγαλμένες τραβέρσες. Ἄμμος. Πέτρες. Χαντάκια. Τί εἶνε; Διορθώνουν τὸ δρόμο;—Ὁχι, εἶνε τὰ ἔργα τοῦ Ροζανῶφ!».

Δύο κυρίως εἶνε τὰ μεγάλα πρότυπα ποὺ ἐπέδρα-

σαν στο ύφος του Ροζανώφ κι αυτά ακριβώς φανερώνουν τ' αγεφύρωτα βάραιθρα της ψυχής του: 'Η Παλιά Διαθήκη, με την ωμή, δραματική, όλο εικόνες φρασεολογία της κ' οί έφημερίδες με τὸ σπασμωδικό, παραμελημένο ύφος, με τις λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής και τούς μεγάλους φανταχτερούς τίτλους. 'Ο Ροζανώφ σ' όλα του τὰ έργα μάχεται νὰ συνδυάσει και νὰ εκφράσει με λέξεις «τους ήσκιους, τή φωνή, ό,τι αποτελεί τὸ θέλητρο της ζωντανής κουβέντας—χειρονομίες, χαμόγελα, μορφασμούς, σιωπή· γιατί, προσθέτει, αν δέν αποδώσω όλα αυτά, τὸ γράψιμο απομένει ξερή λογική και γραμματική».

Κάποτε ὁ δραματισμός του εκφράζεται με τὰ απλούστατα μέσα κι αφήνει ίσχυράν έντύπωση. Στην «'Αποκάλυψη» του μιλά για τή σοβιετικήν επανάσταση: «'Η μεταλλική αὐλαία πέφτει στη ρωσική ιστορία τρίζοντας, βογγώντας. 'Η παράσταση τελείωσε· τὸ κοινὸ σηκώνεται.—Καιρός νὰ φορέσουμε τις γούνες και νὰ γυρίσουμε στα σπίτια μας. Στρέφονται. Μήτε γούνες πιά, μήτε σπίτια».

'Η αντιφατική τούτη, γεμάτη απ' όλες τις αντιθέσεις και τις όρμές, βράζουσα κεφαλή, υπήρξε μιὰ από τις τραγικές και πρωτότυπες, όλο σκοτάδι κι αστραπές, κεφαλή, στην κρίσιμη τελευταία ρωσική εποχή. 'Ως ὁ ίδιος ὁ Ροζανώφ λέει: «'Η κεφαλή μου αίωρεϊται κάτω από τὰ σύννεφα· μα πόσο τὰ πόδια μου εἶνε αδύνατα!». Κι άλλου: «'Η ψυχή μου εἶνε καμωμένη από λάσπη, θλίψη και τρυφερότητα!».

3. *Σολοβιόφ*. 'Εντελῶς αντίθετος του Ροζανώφ—καθαρός, ασκητικός, βαθύς χριστιανός, υπήρξε ὁ μέγας φιλόσοφος της Ρωσίας, ὁ *Βλαδίμηρος Σέργιεβιτς Σολοβιόφ* (1853-1900), γιὸς του ὀνομαστοῦ Ρώσου ιστορικοῦ Σεργίου Σολοβιόφ και της λυρικῆς ποιήτριας Πολυξένης Σολοβιόβας.

'Ο Σολοβιόφ ἦταν τρυφερή, θρησκευτική φύση, μυαλό ευρύτατο. 'Υποστήριξε την ένωση όλων τῶν εκκλησιῶν, ὅπου νὰ συμπεριληφθοῦν κ' οί 'Εβραϊοί, φανατικός απόστολος της μεσιανικής έντολής του ρωσικοῦ λαοῦ. 'Εξαιρετικά ενδιαφέρον εἶνε τὸ ἔργο του: «Οί τρεις διάλογοι περὶ πολέμου, προόδου και τέλους της παγκόσμιας ιστορίας». Στην «'Αποκάλυψη» του προφητεύει την εἰσβολή της κίτρινης φυλής και θεωρεῖ τὸν Τολστοῦ ὡς τὸν 'Αντίχριστο.

'Ο Σολοβιόφ υπήρξε συνάμα κι ἁρμονικώτατος, μυστικόπαθος ποιητής: τὰ φιλοσοφικά και θρησκευτικά του ποιήματα εἶνε από τὰ καλύτερα που γράφηκαν ποτέ στο ποιητικὸ αὐτὸ εἶδος: «'Αγαπημένε αδερφέ, δέν βλέπεις πὼς ὁ ὄρατος κόσμος τίποτ' ἄλλο δέν εἶνε παρὰ ἡ σκιά κι ὁ αντικαθρεφτισμός του ἄόρατου; 'Αγαπημένε αδερφέ, δέν ακοῦς πὼς ἡ παραφανία του κόσμου τούτου τίποτ' ἄλλο δέν εἶνε παρὰ ὁ συντριμένος αντίλαλος μιᾶς θριαμβευτικῆς παγκόσμιας ἁρμονίας; 'Αγαπημένε αδερφέ, δέν αισθάνεσαι πὼς μονάχα ἓνα πράγμα υπάρχει στον κόσμο: ἡ καρδιά που σμίγει ἀμίλητα με μιὰν ἄλλη καρδιά;».

Βαθύτατη κ' εκτεταμένη ήταν η φιλοσοφική μόρφωση του Σολοβιῶφ. Δὲν ἀρκεῖται ὅπως οἱ Ρῶσοι φιλόσοφοι τῆς περασμένης γενεᾶς στὸ φιλοσοφικὸ σύστημα τοῦ Ἐγγέλου ἤξερε πὼς βάση τῆς φιλοσοφικῆς ἔρευνας πρέπει πάντα νὰ τίθεται ἡ θεωρία τῆς γνώσης· γι' αὐτὸ μελέτησε βαθιὰ τὸ σύστημα τοῦ Κάντ καὶ τὰ ὄρια ποὺ ὁ Κάντ θέτει στὴν ἀνθρώπινη διάνοια. Ἀλλὰ μίτη ὁ φιλόσοφος τοῦ ἄδολου λογισμοῦ μπόρεσε νὰ ἱκανοποιήσει τὴ γνωστικὴ του δίψα. Πίστευε πὼς ἡ οὐσία τῆς ζωῆς, τὸ «ὄντως ὄν», ὁ «Θεός», εἶνε ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὰ φαινόμενα καὶ ἀπὸ τὶς κατηγορίες τοῦ νοῦ μας· μονάχα ἡ πίστη, ποτὲ ἡ διάνοια, μπορεῖ νὰ φτάσει τὴν οὐσία τούτη· καὶ σκοπὸς τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου πρέπει νὰ εἶνε πάντα ἡ ἔνωσή της μὲ τὸ Θεό.

Πίστη καὶ λαχτάρια πρὸς μυστικὴ ἔνωση μὲ τὸ Θεό, ἰδοὺ τὰ κύρια μοτίβα τῆς ποίησης τοῦ Σολοβιῶφ. Κάθε φαινόμενο, κάθε γήϊνο, εἶνε ἀπλῶς τὸ φῶρμα τοῦ ἀόρατου, ἓνα σύμβολο, γεμάτο μυστικὸ, ὑπεργήϊνο νόημα. Ἡ θεότητα παρουσιάζεται στὴ φαντασία τοῦ Σολοβιῶφ συχνότατα ὡς γυναίκα «ντυμένη τὸν ἥλιο». Εἶνε ἡ οὐράνια Ἀφροδίτη, ἡ παγκόσμια ψυχὴ, ἡ ἀγνότατη—κατ' ἀντίθεση πρὸς τὴν ὅλη σάρκα, λάσπη κ' ἔνστικτο Ἀστάρτη τοῦ Ροζανῶφ. Εἶνε τὸ θεῖο «αἰώνιον θῆλυ», ποὺ ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τῆς λατρείας τοῦ ποιητῆ καὶ φιλόσοφου Σολοβιῶφ.

Ὁ Σολοβιῶφ ἦταν ὀρθόδοξος χριστιανός, θεωροῦσε τὴν ἐκκλησία καὶ τὸ κράτος μορφές τῆς θείας βούλησης. Ὅμως ἦταν φανερός ἐχθρὸς τοῦ ἐπίσημου

πανσλαβισμοῦ, ποὺ ἤθελε μὲ τὴ βία τῶν ὄπλων νὰ κυριαρχήσει στὸν κόσμο. Δέκα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν ρωσοϊαπωνικὸ πόλεμο ὁ Σολοβιῶφ προφήτεψε πὼς ὁ «δικέφαλος αἰετὸς θὰ ντροπιαστεῖ καὶ τὰ κουρέλια τῆς ρωσικῆς σημαίας θὰ γίνουν παιγνίδι στὰ χέρια τῶν κίτρινων».

Στὸ ποίημά του: «Ex oriente lux», ἀντιπαραθέτει τὴν κατακτητικὴ βίαιη εἰσβολὴ τοῦ Ἐρέξη στὴν Ἑλλάδα μὲ τὴν πνευματικὴ κατακτητικὴ πορεία τοῦ Χριστοῦ. Στὸ τέλος τοῦ ποιήματός του ὁ Σολοβιῶφ ρωτᾷ μὲ ἀγωνία: «Ἡ Ρωσία θὰ ἐμφανισθεῖ ἄραγε στὸν δυτικὸν κόσμον σὰν Ἐρέξης ἢ σὰν Χριστός;».

4. *Μερεσκόφσκι* (γενν. 1866). «Νοιώθω δυὸ μεγάλους φιλόσοφους στὰ πλάγια μου· ἀριστερά μου τὸν Σολοβιῶφ, δεξιὰ μου τὸν Ροζανῶφ», ὁμολογεῖ ὁ *Δημήτρης Σέργιεβιτς Μερεσκόφσκι*. Κι ἀληθινά, σ' ὅλη του τὴ ζωὴ, ὁ γόνιμος τοῦτος κ' ἐξαιρετικὰ μορφωμένος λογοτέχνης καὶ φιλόσοφος ἕναν καὶ μόνο ἔθεσε σκοπὸ, ν' ἀπαντήσει στὸ τρομακτικὸ δῆλημα: «Χριστὸς ἢ Ἑλληνισμός;».

Σ' ὅλα του τὰ ποιήματα, τὰ μυθιστορήματα, τὰ διηγήματα, τὶς κριτικὲς, ἓνα καὶ μόνο πρόβλημα πραγματεύεται: πὼς νὰ ἐνώσει σὲ μιὰ σύνθεση ἀνώτερη, περιεκτικώτερη, τὴν ἀντίθεση αὐτῆ. Ζητᾷ ν' ἀνακαλύψει καὶ νὰ κατακτήσει ἓνα «τρίτο κράτος» — τὸ κράτος τοῦ Ἁγίου Πνεύματος ποὺ ἐνώνει τὸν Πατέρα καὶ τὸν Υἱόν. Θρησκεία καὶ Ἐπιστήμη, κατὰ τὸν Μερεσκόφσκι,

δὲν εἶνε ἀντίθετες· τοῦναντίον, μποροῦν νὰ συμφιλωθοῦν καὶ ν' ἀπαρτίσουν τὴν ὁλοκληρωτικὴ, συνθετικὴ γνῶση. Ἀληθινὴ θρησκεία εἶνε ἐκεῖνὴ πού δὲν ἀρνιέται, μὰ δέχεται ὅλη τὴν ἀνθρώπινη μάθηση καὶ τῆς δίνει ψυχὴ. Ἡ θρησκεία πού μισεῖ τὴ γνῶση καὶ φεύγει μακριὰ ἀπὸ τὸν κόσμον εἶνε θρησκεία τοῦ θανάτου. Ἡ γνῶση πού μισεῖ τὴ θρησκεία καὶ θέλει ἢ ἴδια νὰ ὑψωθεί στὴ θέση τῆς γίνεται καὶ αὐτὴ γρήγορα θρησκεία τοῦ θανάτου. Ὁ χριστιανισμὸς, ὅπως τὸν παραμόρφωσεν ἡ ἐκκλησία, ἐθεώρησε τὸν Χριστὸ μόνον Θεὸ καὶ ὅχι καὶ ἄνθρωπο—καὶ γι' αὐτὸ κατέληξε στὴν ἄρνηση τοῦ κόσμου· νὰ γιὰ τὸ ἄνθρωπος, πού ἔχει πάντοτε ἀνάγκη ἀπὸ Θεοῦ, ἐθεοποίησε τὸν ἑαυτὸ του. Τὸ δηλητηριωδέστερον ἄνθος τῆς κοσμοθεωρίας τούτης εἶνε ἡ τσαρική τυραννία ἀδερφομένη μὲ τὴν ὀρθοδοξία ἐνῶ ὁ Θεὸς εἶνε ἐλευθερία. Ἡ τυραννία στὴ Ρωσία πρέπει νὰ γκρεμιστεῖ, νὰ στηλωθεῖ ἢ δημοκρατία καὶ τότε μονάχα θ' ἀνοίξει ὁ δρόμος γιὰ τὸ τρίτο, τὸ ἀνώτατο βασίλειον—τὴ θεοκρατία. Ὁ Μερσεκόφσκι μισεῖ ἕξ ἴσου τσαρισμὸ καὶ μπολσεβισμὸ· δὲν ἀρκεῖ ἢ χαώδης ἐλευθερία, χρειάζεται ἢ ἀγάπη· ἢ ἀγάπη εἶνε ἢ ἐλευθερία κ' ἢ ἀλήθεια.

Ὁ Μερσεκόφσκι στὴν τριλογία του: «Χριστὸς καὶ Ἀντίχριστος», προσπαθεῖ νὰ συνθέσει τὴ «θεία» ἀλήθεια τοῦ Χριστιανισμοῦ μὲ τὴν «ἀνθρώπινη» ἀλήθεια τοῦ Ἑλληνισμοῦ. Ὁ ἥρωας τοῦ πρώτου μέρους τῆς τριλογίας: «Ὁ θάνατος τῶν θεῶν», εἶνε ὁ Ἰουλιανὸς ὁ Παραβάτης, τοῦ δευτέρου: «Ἡ ἀνάσταση τῶν θεῶν», ὁ Λεονάρδος Νταβίντσι, τοῦ τρίτου: «Ὁ Πέτρος καὶ ὁ Ἀλέξης»,

ἥρωες εἶνε ὁ μέγας ἀναμορφωτὴς Πέτρος καὶ ὁ συντηρητικὸς γυιὸς του Ἀλέξης.

Ὁ Ἰουλιανὸς ἦρθε πολὺ ἀργά, τὸ «πτῶμα τῆς Ἑλλάδας» δὲν εἶνε πιά δυνατὸν ν' ἀναστηθεῖ· ὁ Λεονάρδος ἦρθε πολὺ ἐνωρίς, κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τὸν νοιώσει· ξέρει τὸ μεγάλο μυστικὸ πού φέρνει στὴν ἀπολυτρωτικὴ σύνθεση: «Ἔνα εἶνε ἡ ἀνώτατη γνῶση κ' ἡ ἀνώτατη ἀγάπη», μὰ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀνακοινώσῃ στοὺς ἀνθρώπους καὶ νὰ διαμορφώσῃ σύμφωνα μὲ αὐτὸ τὴν πραγματικότητα. Κι ὅ,τι κατορθώνει, ἐπειδὴ εἶνε ἀκόμα πρόωρο, πάει χαμένο. Γεμάτος θέληση, πείσμα καὶ δύναμη εἶνε ὁ Μέγας Πέτρος καὶ συνάμα ἔχει παιδικὴ καλοσύνη καὶ ἀπλότητα. Ἀπέναντί του στέκεται ὁ ἀσθενὴς καὶ ὁ ὀπισθοδρομικὸς γυιὸς, πού βλέπει τὸν τολμηρὸ πατέρα του ὡς Ἀντίχριστο καὶ ὀρκίζεται νὰ τὸν πολεμήσῃ καὶ νὰ τὸν νικήσῃ ἐν ὀνόματι τοῦ Χριστοῦ. Μὰ δὲν ἔχει τὴ δύναμη. Κ' οἱ δυὸ ἀντιπροσωπεύουν δυὸ αἰώνεις ἀλήθειες, πού ποτὲ δὲν μποροῦν νὰ συμφιλωθοῦν: ἢ μιὰ μπορεῖ νὰ νικήσῃ τὴν ἄλλη, μὰ ὁ νικητὴς θ' ἀνεπάντα ὁ ἔνοχος. Ὁ γυιὸς νικάται, μὰ ὁ Χριστὸς δὲν νικήθηκε, ὁ πόλεμος μεταξὺ Χριστοῦ καὶ Ἀντίχριστου θ' ἀξακολουθεῖ ἀκόμα πολλοὺς αἰῶνες· μονάχα λίγοι ἐκλεκτοὶ θ' ἀμποροῦν ὥστόσο νὰ σμίγουν ἐντὸς τους, σὲ ἀνώτερη σύνθεση, τὶς ἀντίθετες μὰ ἀλληλοσυμπληρούμενες ἀλήθειες.

Στὴ δευτέρῃ του τριλογία, στὸ δράμα: «Παῦλος ὁ Α'», καὶ στὰ μυθιστορήματα: «Ἀλέξανδρος Α'» καὶ «Δεκεμβριστὴς», ὁ Μερσεκόφσκι παρουσιάζει τὴν πάλη τῶν

δύο μεγάλων αντιθέσεων πού διέπουν όλο του τό έργο Χριστού κι 'Αντίχριστου—στή Ρωσία. Οί Δεκεμβριστές κ' έδω ήρθαν πολύ ένωρίς νά ρίξουν τόν τύρανο και νά βροϋν τή σύνθεση· γι' αυτό νικήθηκαν.

Ό Μερσεκόφσκι είνε ό άκούραστος, πολύμορφος προφήτης μιάς παγκόσμιας θρησκείας—τής θρησκείας του 'Αγίου Πνεύματος, του τρίτου βασιλείου, όπου θά συμφιλιώνονται και θά ολοκληρώνονται οι δυό μερικές αλήθειες, του Χριστού και του 'Ελληνισμού. Οί κύριοι ήρωες, σ' όλα τά έργα του Μερσεκόφσκι, αντιπροσωπεύουν πότε τή μιάν αλήθεια, πότε τήν άλλη· κάποτε ένώνονται σ' ένα πρόσωπο, μά ή ένωση αυτή είνε μηχανική κι όχι ούσιαστική, άποτέλεσμα σκέψης κι όχι πηγαία, αυθόρμητη ζωή. Είνε πρόωρες ψυχές πού αναγκαστικά καταλήγουν σέ άποτυχία.

Ό Μερσεκόφσκι δέν μπόρεσε ποτέ νά φτάσει τή «σύνθεση»· ή τεράστια μόρφωσή του κ' ή αδιάκοπή του προσπάθεια νά δημιουργήσουν τή σύνθεση αυτή καταλήγουν άπλώς σέ τοπική παράθεση αντιθέσεων. Η ζωή στο έργο του Μερσεκόφσκι καταντᾶ τεχνητή, τό ένστικτο του άνθρώπου μαραίνεται και γίνεται θεωρία, οι ψυχές χύνονται μηχανικά σέ ώρισμένα καλούπια, απαραίτητα γιά ν' άποδείξουν τις κοσμοθεωρίες του συγγραφέα. Η μεγάλη του διανοητική καλλιέργεια του άποστειώνει τήν έμπνευση και χαιρείται νά περιγυρίσει μέ άπειρες σοφές λεπτομέρειες τις ιδέες, τά κοστούμια, τά έπιπλα τής κάθε έποχής. Ό δραματισμός του ποιητή ξεπέφτει και γίνεται επίδειξη σοφού. Δέν έχει τή δύνα-

μη ό Μερσεκόφσκι ν' ανακυκλώσει όλες του τις άγωνίες κ' επιθυμίες και νά δημιουργήσει τόν άπλό, άμεσο, πανανθρώπινο Λόγο· ψηφιδωτά μονάχα παραθέτει προβλήματα και λύσεις.

Όμως τά άπειρα ερωτήματα, διανοητικά, αισθητικά, θρησκευτικά πού έθετε ό Μερσεκόφσκι, έβαλαν σέ ταραχή και ζωογόνησαν τή ρωσική φιλολογία, πού είχε άρχίσει ν' άποτελεματώνεται σέ ρεαλιστικές στενές ββαιότητες. Σέ κανένα του ερώτημα δέν έδωκε ό ίδιος μιá ζωντανή άπάντηση· μά τρικύμισε τις ψυχές των άλλων και τις βοήθησε νά προχωρήσουν.

5. *Ίππιους* (γενν. 1868). Ό Μερσεκόφσκι παντρεύτηκε (1889) τήν ποιήτρια *Ζηναΐδα Νικολάγιεβνα Ίππιους*. Ός ποιήτρια είνε ανώτερη από τόν άντρα της, ως πεζογράφος πολύ πιό ζωντανή κι αληθινή· δέν χάνεται σέ άφηρημένες έννοιες.

Στά πρώτα της έργα, έπηρεασμένη από τόν Νίτσε, Μπωντελαίρ, Μάτερλιγγ, Ίψεν, έπαναστατεί έναντίον του στενού ρεαλισμού, λαχταρά ν' άπομακρυνθεί από τή χυδαία πραγματικότητα, νά καταφύγει στο όνειρο, στο «άγνωστο», μόνη, θεοποιώντας τό έγώ της, έξυμνώντας τόν έωσφόρο. Οί ήρωές της—συχνά παθολογικοί τύποι, παράφρονες, ήλίθιοι—είνε επίγονοι του μεγάλου Δοστογιέφσκι.

Όμως όλη αυτή τήν άόριστη, ταραγμένη άτμόσφαιρα του άνέκφραστου, ή Ίππιους κατορθώνει νά τήν άποτυπώνει λιγόλογα, μέ σταθερό, έπιγραμματικό διά-

γραμμάκι καὶ συνάμα μὲ ὑποβλητικόν, ἐσωτερικὸν ρυθμὸν στὸν στίχο της.

Στὰ διηγήματά της ξεσκεπάζει συχνὰ μὲ εὐλιχρίνεια καὶ δύναμη τὴ γυναικεία ψυχὴ· στοὺς μύθους της: «Κούκλα τοῦ διαβόλου» (1911), περιγράφει μὲ ζωηρότητα καὶ δξύτητα τὴν Πετρούπολη, μετὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1905—τοὺς διανοούμενους, τοὺς ὄνειροπόλους, τοὺς πολιτικοὺς συνωμότες, τὶς ἀτέλειωτες, ὀλονύκτιες συζητήσεις γιὰ τὰ «μεγάλαια ζητήματα».

Ἀπὸ τὰ 1900-1905 ἡ Ἰππιους βρίσκεται στὴν πρωτοπορία τῶν ὁπαδῶν τοῦ ἀντρός της καὶ μάχεται γιὰ τὸν «νεοχριστιανισμόν». Πρωτοστατεῖ στὴν ἴδρυση τῆς «Θρησκευτικῆς καὶ Φιλοσοφικῆς Ἐταιρείας» καὶ στὴν ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ «ὁ Νέος Δρόμος». Ἡ λογοτεχνικὴ της παραγωγή ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴν τούτη κίνηση· ὑποτάζει τὴν τέχνην στὸ νεοχριστιανικὸν της κήρυγμα. Πολεμᾷ καὶ αὐτὴ μὲ τὸν ἄντρα της τὸν ἱστορικὸν χριστιανισμόν καὶ κηρύχνει μιὰ νέα συνθετικὴ θρησκείαν. Τὸ τόσο ζωντανὸν ἄλγος τῆς Ἰππιους δὲν δημιουργεῖ πιά, στὰ προπαγανδιστικὰ τοῦτα χρόνια, ζωντανούς τύπους, μὰ ἀφηρημένες καὶ ἄψυχες ἰδέες.

Ὁ ρωσοϊαπωνικὸς πόλεμος καὶ ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1905 γεννοῦν στὴν ψυχὴ τῆς Ἰππιους τὴν κοινωνικὴν ἀνησυχίαν. Στὰ βιβλία της: «Μαῦρο σὲ ἄσπρο», «Τὰ μερμήγκια τῆς σελήνης», «Τσάρεβιτς», οἱ ἥρωες δὲν συζητοῦν πιά θρησκευτικὰ προβλήματα, μὰ πολιτικὰ καὶ κοινωνικά· ὁμοίως καὶ ὁ δρόμος αὐτὸς καταλήγει πάλι στὴν

θηρησκευτικὴ ἔμμονη ἰδέαν τοῦ Μερεσκόφσκι: στὴ Ρωσίαν κάθε ἐπανάσταση πρέπει νὰ εἶναι χαρακτηριστικὴ θρησκευτικὴ.

Μὰ ὡς ἀληθινὴ γυναίκα δὲν μπορεῖ ν' ἀρκεσθεῖ στὶς ἀναιμικὰς, ἰδεολογικὰς κοῦκλας τῶν πεζῶν της ἔργων. Στὰ ποιήματά της ἀφήνει ἐλεύθερον τὸ ἔνστικτόν της, ξεσπᾷ ἢ ψυχὴν της χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ θεωρίας, καὶ ἢ φωνὴν της παίρνει βαθύν, ὄλο θλίψη καὶ δύναμη, ἀνθρώπινο τόνο. Μὰ δὲν θεοποιεῖ πιά, ὅπως στὰ πρῶτα της ποιήματα, τὸ ἐγὼ της καὶ δὲν ἐξυμνεῖ τὸν Σατανᾶ· ἡ Ἰππιους τώρα πιστεύει στὸν νεοχριστιανικὸν της θεόν, δὲν λατρεῖ πιά τὴν ὑπερήφανον μοναξίαν, μὰ ἐπικαλεῖται καὶ ὑμνεῖ τὴν συνεργασίαν τῶν ἀνθρώπων: «Δὲν μπορεῖ νὰ νικήσῃ ὁποῖος μένει μόνος». Ἡ Ἰππιους ἐπιζητᾷ τώρα τὴν νίκην καὶ ἐπομένως τὴν πολιτικὴν, ἠθικὴν, θρησκευτικὴν συνεργασίαν τῶν ἀνθρώπων. Γίνεται πολεμικὴ, ἐπιθετικὴ, περιφρονεῖ τὶς «νόθεις» ψυχὰς ποὺ συμβιβάζονται μὲ τὴν πραγματικότηταν, εἰρωνεύεται τὶς τρυφερὰς γυναικούλας, τὶς «θυγατέρας τῆς Εὐᾶς». Καυχᾶται γιὰ τὸ μυαλό της ποὺ εἶναι ἀντρίκειον καὶ τῆς λείπει ἢ ἀνθρώπινον τρυφεράδα· φανατικὰ κηρύχνει τὸ ἰδανικὸν τῆς ἀγάπης, μὰ, ὅπως συχνὰ συμβαίνει, ὁ φανατισμὸς αὐτὸς τὴν φέρνει στὴν ἀδιαλλαξίαν καὶ τὸ μῖσος.

6. Ἰβάνοφ (γενν. 1866). Τὸ φοβερὸν δῆλημα ποὺ κυριαρχεῖ σ' ὄλο τὸ ἔργο τοῦ Μερεσκόφσκι: «Χριστὸς ἢ Ἑλληνισμὸς;», ἕνας μέγας σοφὸς καὶ ἐντελὴς ἰδιότυπος ποιητής, ὁ Βιατσεσλάβ Ἰβάνοβιτς Ἰβάνοφ τὸ λύνει μὲ πρωτότυπον καὶ ἀπροσδόκητον τρόπον: Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη

μας δὲν εἶνε ἡ ἑβραϊκὴ μὰ ἡ διονυσιακὴ θρησκεία τῶν Ἑλλήνων.

Ὁ Ἰβάνωφ σπούδασε στὴ Γερμανία κ' ὑπῆρξε λαμπρὸς μαθητὴς τοῦ μεγάλου ἱστορικοῦ Μόμσεν. Ἀρχαιολόγος, ἱστορικός, φιλόσοφος, ὁ Ἰβάνωφ θέλησε νὰ ἐξωτερικέψει τὴ συγκίνησή του καὶ τὶς ιδέες του σὲ στίχους· ἔγραψε σοφά, δύσκολα, μεγάλης ψυχικῆς πνοῆς ποιήματα: «Τὰ ἄστρα πλωρίτες», «Ἡ διαφάνεια», «Ἐρωτας», «Τὰ τρυφερὰ μυστικά», ἡ «Παιδικὴ ἡλικία», καὶ δύο τραγωδίαι: «Τάνταλος» καὶ «Προμηθεὺς».

Ὁ μόνος μύστης, κατὰ τὸν Ἰβάνωφ, εἶνε ὁ ποιητὴς αὐτὸς μονάχα μὲ τὴ διαισθητικὴ του δύναμη πορεῖ νὰ βρεῖ τὴν ἀλήθεια καὶ νὰ τὴν ἀποκαλύψει στὸν ἄνθρωπο ὑπὸ τὴν πλαστικὴ μορφή τοῦ μύθου. Ὁ μῦθος τοῦ Διόνυσου εἶνε ὁ ἀριώτερος μῦθος ποὺ ἐνσαρκώνει τὴν ἀλήθεια. Ὁ μῦθος αὐτὸς εἶνε ἡ ἀληθινὴ μας Παλαιὰ Διαθήκη. Ὁ Διόνυσος εἶνε ἡ ἀρχικὴ Ἰδέα, ὁ μέγανος πρόδρομος τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Χριστὸς εἶνε ὁ πραγματοποιημένος Διόνυσος. Ἄμεση συνέχεια καὶ συνοχὴ ὑπάρχει μεταξὺ Διόνυσου καὶ Χριστοῦ καὶ ὄχι μεταξὺ Ἰεχωβά καὶ Χριστοῦ.

Ἡ ποίηση τοῦ Ἰβάνωφ εἶνε δύσκολη, ἐρημητικὴ, γιὰ νὰ τὴν νοιώσεις, πρέπει νὰ κατέχεις μεγάλη, ποικιλώτατη μόρφωση καὶ νᾶχεις ἐμβαθύνει προπάντων στὴν ἑλληνικὴ μυθολογία. Κάποτε ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς παραθέτει σχόλια γιὰ νὰ κάνει προσιτότερο τὸ ποίημά του. Ἡ γλώσσα του εἶνε δυσκολοπρόσιτη, γεμάτη σλαωνικὲς λέξεις καὶ ἀρχαϊκὲς ἐκφράσεις, καθὼς καὶ λέξεις ἑλληνικὲς καὶ

λατινικὲς. Ἡ σύνταξί του εἶνε σκοτεινότερη. Οἱ συνηθισμένοι ὄροι: ῥόδο, καρδιά, ἥλιος σταυρὸς κ.λ. ἔχουν σημασία μυστικὴ.

Στὶς δυσκολίες τοῦτες πρέπει νὰ προστεθεῖ κ' ἡ ἀδυναμία τοῦ σοφώτατου ποιητῆ νὰ ζωντανέψει ὅλα τούτα τὰ σύμβολα, ὅλες τὶς παλιὲς λέξεις καὶ τὶς ἀρχαῖες θεότητες. Ἡ μορφή τοῦ στίχου εἶνε ἀψευγάδιαστη καὶ κάποτε τόσο τέλεια, ποὺ σοῦ φαίνεται σὰν ταχυδακτυλουργικὸς ἄθλος· μερικὰ του σονέτα ἀποτελοῦνται ἀπὸ μιὰ μονάχα φράση. Μονάχα στὰ τελευταῖα του ποιήματα ἀναπηδᾷ κάποτε ἡ συγκίνηση τοῦ ἀνθρώπου κ' ἡ ἔκφραση γίνεται ἀπλούστερη.

Ὁ Ἰβάνωφ εἶνε σήμερον ἓνας ἀπὸ τοὺς πιδὸ μορφωμένους ἀνθρώπους τῆς Ρωσίας· ὑπῆρξε, στὴν κρίσιμη ἐποχὴ τοῦ συμβολισμοῦ, μιὰ μεγάλη δύναμη στὸ μικρὸ κ' ἐκλεκτὸ στρατόπεδο τῆς νέας ρωσικῆς τέχνης.

7. *Μπαλμόν* (γενν. 1867). Στὴ σχολὴ τούτῃ τοῦ συμβολισμοῦ ὁ πρῶτος ἀληθινὸς της, καθαρὸς ποιητὴς, χωρὶς φιλοσοφικὲς κοσμοθεωρίαι, ὑπῆρξε ὁ *Κωνσταντῖνος Δημητρεβιτς Μπαλμόν*. Ἦταν γνήσια λυρικός, τραγουδοῦσε τὴ στιγμή ποὺ διάβαινε, ἀκολουθοῦσε ἀνέγνοιος τὴ συγκίνησή του, μιὰ μονάχα θεὰ λατρεύοντας, τὴν Ὁραιότητα. Ἡ ψυχὴ του, διαρκῶς ταραγμένη καὶ ὠραιόπαθη, μετουσίωνε μὲ πάθος, μὲ μεγάλη γλωσσικὴ δύναμη καὶ κάποια ρητορεία, κάθε του συγκίνηση σὲ ποίημα.

Στὴν πρώτη ποιητικὴ του συλλογὴ: «Κάτω ἀπὸ

τὸν βόρειο οὐρανό» (1894), εἶνε ἀκόμα φανερὴ ἢ ἐπίδραση τοῦ ρωμαντισμοῦ: ἡ ζωὴ δὲν μᾶς χωρᾷ, ὁ θάνατος εἶνε ἡ μόνη παρηγορία, τὸ σκοτάδι εἶνε γεμάτο ψυχῆς καὶ φαντάσματα. Πολλὰ παράταιρα στοιχεῖα ἀποτελοῦν τὴν πρώτη τούτη ποιητικὴ ἐκδήλωση τοῦ Μπαλμόν—πότε βυρωνικὴ ἀλαζονεία, πότε φιλόανθρωπα χριστιανικὰ αἰσθήματα.

Στὰ κατοπινὰ του ἔργα: «Στὸ ἄπειρο» καὶ «Σιωπὴ», ξεκαθαρίζεται καλύτερα ἡ προσωπικότητά του ποιητῆ: διονυσιασμός, λαχτᾶρα τῆς καρδιάς νὰ ἐνωθεῖ μὲ τὴ θάλασσα, μὲ τὴ γῆ, μὲ τὸν ἀέρα καὶ συνάμα θλίψη γιὰ τὴ λαχτᾶρα τούτη παραμένει ἀπραγματοποίητη καὶ δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ συντελεστεῖ ἢ μυστικὴ ἔνωση τῆς καρδιάς καὶ τοῦ Σύμπαντος.

Τὴν ἀπαράμιλλη ὅμως πρωτοτυπία τοῦ Μπαλμόν ἀποτελεῖ ἡ μαγικὴ τέχνη τοῦ στίχου του—ρίμες ἐσωτερικῆς, ἔξωτερικῆς ἐξαισιῶς ρυθμὸς, παιγνίδια ἤχων, μουσικῆ. Στὶς πρώτες συλλογῆς ἢ μουσικὴ αὐτὴ τελειότητα τοῦ στίχου του εἶνε αὐθόρμητη ὁλοένα γίνεται πρὸ συνειδητῆ καὶ πρὸ περίτεχνη. Τὰ ὀριμώτερα ποιητικὰ του ἔργα: «Τὰ κτίρια ποὺ καίγονται» (1899), «Νᾶμαστε σὰν τὸν ἥλιο» (1902), σημειώνουν νέο σταθμὸ στὴν ποιητικὴ ἐξέλιξή του: Δὲν εἶνε πιά ὁ νεαρὸς ποιητῆς ποὺ ἀγαπᾷ τὶς λεπτὲς ἀποχρώσεις καὶ κυριεῦται ἀπὸ θλίψη, μὴν μπορῶντας νὰ νικήσει ὀλοτέλα τὴ δυαδικότητα τοῦ κόσμου· τὰ νέα ποιήματα εἶνε γεμάτα χρώματα πιά κι ὄχι ἀποχρώσεις, κι ἀπ' ὅλα τὰ χρώματα κυριαρχεῖ τὸ κόκκινο.

«Ἦρθα στὸν κόσμο, λέει ὁ Μπαλμόν, γιὰ νὰ δῶ τὸν ἥλιο. Ἐναν ἥλιο κόκκινο, σὰν αἷμα». Ὑμεῖς τὴ δυνατὴ, πλούσια προσωπικότητα, ποὺ μέσα της τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ ἐνεργοῦν μὲ ἴση δύναμη, γιὰ τὴν ἄν τὸ ἕνα, εἴτε τὸ καλὸ, εἴτε τὸ κακὸ, νικηθεῖ, ἢ ψυχὴ φτωχαίνει. Ὁ ποιητῆς θεοποιεῖ τὴν κάθε στιγμή, τῆς δίνει ἔνταση αἰωνιότητας, τὴ θεωρεῖ «μοναδική». Ἀποστολὴ τῆς τέχνης εἶνε νὰ σώσει τὶς στιγμὲς αὐτὲς δίνοντάς τους μιὰν ἄρτια μορφή.

Ἡ λατρεία αὐτὴ τῆς κάθε στιγμῆς ἐπηρεάζει ὀλθροια τὴν τέχνη τοῦ Μπαλμόν. Ὅλο καὶ γίνεται ὁ ποιητῆς χαστικός, δὲν διαλέγει πιά μὲ αὐστηρὴ ἱεραρχία τὸ ἐφήμερο ἀπὸ τὸ ἀθάνατο, πέφτει στὴν ἐπιπόλαιη αἰσιοδοξία καὶ σκορπίζεται χωρὶς συνοχὴ. Αὐτὸς ποὺ ὑμνοῦσε τὴ δυνατὴ, πλούσια προσωπικότητα, καταντᾷ τώρα παθητικός, δέχεται τὴν κάθε ἔξωτερικὴ ἐντύπωση καὶ χάνει τὴν προσωπικότητά του.

Γι' αὐτὸ στὰ ἐπόμενα ἔργα του: «Μονάχα ὁ Ἔρωτας», «Λειτουργία τῆς ὠραιότητος» ἐπαναλαμβάνεται γι' αὐτὸ κ' ἡ προσπάθειά του, νὰ ζωντανέψει τὶς παλιὲς βυλίνες καὶ τοὺς ρωσικοὺς, μεξικανικοὺς, αἰγυπτιακοὺς, ἄσσυριακοὺς θρούλους: στὸ «Φλογοπούλι», στὸν «Πράσινο κῆπο», στὰ «Πουλιὰ στὸν ἀγέρα», στὴ «Φωνὴ τῆς ἀρχαιότητας».

Ὅλοένα πιά οἱ μεγάλες ἀρετὲς τοῦ ἀτροφοῦν γίνονται ὅλο καὶ πρὸ ἀόριστος, ἀκατάστατος, παρασύρεται ἀπὸ τὸν ἦχο τῆς λέξης, ὁ ρυθμὸς μηχανοποιεῖται ὁ ποιητῆς χάνει τὸν εἶρμό καὶ τὴν καλαισθησία. Ἡ ψυχὴ του

μέ τον καιρό φτωχαίνει, δέν ανανεώνεται. Όμως μεγάλος ύπῆρξε ὁ ρόλος πού ἔπαιξε ὁ Μπαλμόν στή νέα ρωσική ποίηση: ἀποτίναξε τόν παλιό λυρισμό μέ τήν ἠθικοκοινωνική του προπαγάνδα: θέλησε ν' ἀντλήσει μονάχα ἀπό τήν καρδιά τοῦ ἀνθρώπου τήν ποίηση: ἔδωκε στό ρωσικό στίχο ἀνυπέρβλητη λάμψη καί μουσικότητα. Ὁ ἴδιος κανχάται: «Όλοι οἱ ποιητές, πρὶν ἀπό μένα, δέν ἦσαν παρὰ πρόδρομοι. Σάν ἀφρός πού χορεύει εἶνε ὁ στίχος μου· καί προτιμῶ ἐγὼ τόν χορό μου ἀπό τήν ἀκινήσια ὄλων μου τῶν ἀδερφῶν!»

8. Μπριούσωφ (1873-1921). Ἐντελῶς διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν Μπαλμόν ὑπῆρξε ὁ ποιητὴς Βαλέριος Ἰακώβλεβιτς Μπριούσωφ· δέν κυριαρχεῖ σ' αὐτὸν τὸ αὐθόρμητο, μήτε δέχεται παθητικὰ τήν κάθε στιγμή· ὁ Μπριούσωφ εἶνε ὄλο θέληση, πειθαρχία, συνειδητή, ἐπίμονη, λογικὴ ἐνέργεια. Ἡ φιλοδοξία του εἶνε μεγάλη, μὰ ἐξ ἴσου μεγάλη κ' ἡ θέλησή του.

Στὴν πρώτη του συλλογή: «Ἀριστουργήματα» (1895) ἐπηρεασμένως κυρίως ἀπὸ τὸν Μάτερλιγγ καὶ τὸν Μπωντελαίρ, γράφει μὲ νεανικὴ ἀλαζονεία: «Δέν εἶνε τοῦτα τὰ ἀριστουργήματα τῆς ποίησής μου, γιατί στοὺ μέλλον θὰ γράψω ποιήματα ἀκόμα τελειότερα». Μέσα στὰ γέλοια καὶ τίς εἰρωνεῖες τῶν συγχρόνων του, ὁ Μπριούσωφ δούλευε ἀκαταπόνητα καὶ τελειοποιοῦσε τήν τέχνη του. Εἶνε ἕνας μεγάλος ἀγωνιστής. Χαίρεται νὰ παλεύει καὶ νὰ νικᾷ τὴ φύση του πού δέν ἦταν πλούσια, τὴ λέξη

πού ἀντιστέκεται καὶ τέλος τὴν ἐποχὴ του πού ἀντιδρᾷ καὶ τὸν περιπαίζει.

Ὁ Μπριούσωφ ἀνεβαίνει σιγὰ σιγὰ, ἐπίπονα, ἀπὸ βιβλίο σὲ βιβλίο: «Tertia vigilia» (1901), «Urbi et orbi» (1903), «Στέφανος» (1905)· ὁ περιφρονούμενος ποιητὴς ἀναγνωρίζεται πιά ἀρχηγὸς τῆς νέας σχολῆς τοῦ συμβολισμοῦ. Ὁλη ἡ ποίηση τοῦ Μπριούσωφ φέρνει τὰ ἴχνη τῆς ἀκατάπαυτης προσπάθειας πρὸς τελειοποίηση. Κατὰ τὸν Μπριούσωφ, ἡ ποίηση θέτει προβλήματα πού ἡ τεχνικὴ πρέπει νὰ τὰ λύσει. Ἡ ποίηση δέν εἶνε ἔμπνευση, θεῖο δῶρο· εἶνε ἐργασία συστηματικὴ καὶ ἀνθρώπινη νίκη. Δέν ἀφήνει ὁ Μπριούσωφ τίποτα νὰ χαθεῖ ὄλα τὰ σημειώνει, τὰ καταγράφει τακτικά—ρίμες, ιδέες, συγκινήσεις, τοπία—καὶ τὰ χρησιμοποιεῖ μ' ἐπιμέλεια καὶ προσοχὴ φιλαργύρου. Ἡ ποίησή του κρατᾷ ἐμπορικὰ κατάστιχα· ὁ ποιητὴς εἶνε ἐργάτης καὶ τὸ μεροκάματό του εἶνε ἕνας καλὸς στίχος: «Ἐμπρός, ὄνειρο, πιστό μου βῶδι!».

Ἡ ἀποστολὴ πού δίνει ὁ Μπριούσωφ στὴν ποίηση πραγματοποιεῖται δυσκολώτατα. Ὁ ποιητὴς πρέπει νὰ θυσιάσῃ τὰ πάντα στὴν τέχνη, νὰ γίνεῖ ὀλοκαύτωμα τοῦ ὑψηλοῦ του ἔργου· πρέπει ν' ἀνεβαίνει «αἰμόφυρτος, ἐν ὀνόματι τῆς λύρας καὶ τοῦ στίχου»· εἶνε σκλάβος στὴ θεὰ Κάλι, τὴν ποίηση, καὶ πρέπει νὰ ὑποφέρει, νὰ σκοτωθεῖ κάτω ἀπὸ τὸ ἄρμα της, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ δημιουργήσῃ τις ἐφτὰ ὀχτὼ γραμμὲς πού θὰ σώσουν τὴν ψυχὴ του. Ὁ ποιητὴς πρέπει ν' ἀπαρνηθεῖ ὄλες τίς χαρὲς τῆς γῆς, γιατί «ὄλη ἡ ζωὴ δέν εἶνε τίποτ' ἄλλο πα-

ρά τὸ μέσο νὰ δημιουργήσει λαμπροὺς κ' ἠχηροὺς στίχους».

Δὲν εἶνε πιά ὁ Μπριούσωφ ὁ νεαρὸς ἀρχαίος ποὺ ἀφιερώνει τὰ «ἀριστουργήματά» του στὴν αἰωνιότητα μὲ τὸν καιρὸ ἔνοιωσε πόσο ἡ αἰωνιότητα εἶνε ἄθλος ὀδυνηρός· τώρα μιὰ φωνὴ μέσα του τὸν μαστίζει καὶ δὲν τὸν ἀφήνει νὰ κοιμηθεῖ: «Δημιούργησε καὶ σὺ κ' ἴσως ἀπὸ τὰ ὄνειρά σου νὰ σωθοῦν ἑπτὰ ἢ ὀχτῶ γραμμές». Δὲν εἶνε πιά τὸ κέντρο τοῦ σύμπαντος· εἶνε μιὰ ἐφήμερη στιγμή, ὅπου «τὸ προγονικὸ πνεῦμα περνᾷ ἀπάνωθὲς του καὶ τρέχει πρὸς τὸν μελλούμενο φίλο»—στὸν ποιητὴ ποὺ θὰ τὸν συνεχίσει.

Ὁ Μπριούσωφ ἄπλωσε συχνὰ σὲ ἀπρόσωπη γενικότητα τὸ προσωπικὸ αἶσθημά του· ὁ ἔρωτας, τὸ τοπίο, ὁ πόνος, ἔχουν περάσει ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ, ἔχουν δουλευτεῖ μὲ κόπο κ' ἔχουν χάσει πιά κάθε προσωπικὸ τους σημάδι. Γι' αὐτὸ ὁ Μπριούσωφ ὅτι ἀποπειράται νὰ ἐκφράσει, ἀπὸ τὴν ἄμεση, καθημερινὴ ζωὴ του, εἶνε ἄχρωμο ἢ ἀκαλαίσθητο· ἐνῶ βρίσκει δυνατὲς εἰκόνες καὶ χρώματα φανταχτερὰ ὅταν δραματίζεται τὴς περασμένες ἐποχὲς ἢ προφητικὰ διαγράφει τὸν μελλούμενο κόσμο—ὅλη ἡ γῆ θὰ γίνεῖ μιὰ γιγάντια πολιτεία, ἕνας ἀπέραντος στρατώνας, μὲ ἑκατομμύρια σάλες καὶ διαδρόμους, ὅπου δὲν θὰ ὑπάρχουν πιά φυτὰ καὶ ζῶα, μὰ μονάχα ἄνθρωποι ποὺ θὰ ὄνειροπολοῦν μὲ λαχτάρα τὴ φύση ποὺ σκότωσαν. Ὁ Μπριούσωφ ἐπικαλεῖται μ' ἐνθουσιασμὸ τοὺς «μελλούμενους Οὔννους», ποὺ θὰ κερφώσουν τὰ τσαντήρια τοὺς ἀπάνω στὰ ἐρεῖπια τοῦ ση-

μερινοῦ βιομηχανικοῦ πολιτισμοῦ. Οἱ Οὔννοι μονάχα μποροῦν νὰ μᾶς σώσουν ἀπὸ τὸν μελλούμενο στρατόνα.

Ὅταν ξέσπασε ὁ μπολσεβισμὸς, ὁ Μπριούσωφ ὑπῆρξε ἀπὸ τοὺς ἐλαχίστους διανοομένους ποὺ ἀμέσως πῆγαν μὲ τοὺς ἐπαναστάτες· καταφρόνησε τοὺς «φαντασιοκόπους» ἢ «αἰσθηματικούς» ποὺ τρώμαξαν καὶ δραπέτεψαν ἀκριβῶς τὴ στιγμή ποὺ ἔβλεπαν τὰ ὄνειρά τους νὰ πραγματοποιοῦνται. Ὁ Μπριούσωφ ἔγραψε τότε ἐπαναστατικὰ ποιήματα ποὺ ἐξυμνοῦσαν τὴ νέα πραγματικότητα.

Κατάπληξη ἔκανε στοὺς συγχρόνους του ἡ αὐστηρή, κλασσικὴ μορφή τοῦ στίχου του καὶ ὁ ἠχηρὸς, μεταλλικὸς του ἦχος. Ὅλοένα τὰ μετρικὰ προβλήματα ἀπασχολοῦσαν τὸν Μπριούσωφ, καὶ στὶς τελευταῖες του συλλογές: «Ἡσυχιοκαθρέφτης» (1912) καὶ «Προσπάθειες» (1919) ἡ τεχνικὴ του δεξιότητα φτάνει σὲ ἀνυπέροβλητη μαεστρία· ὅμως μὲ τὰ παιγνίδια αὐτὰ τῆς ρίμας, τοῦ ἠχου, τῆς παρήχησης, τὸ αἶσθημα ἀτροφεῖ, τὸ ποίημα ὅλο εἶνε ἕνας λαμπρότατος, μάταιος ἄθλος στιχουργικῆς δεξιότητος.

Στὰ πεζὰ τοῦ Μπριούσωφ διακρίνεις τὴν ἀγωνία του νὰ δημιουργήσει ἕνα ἔργο πρωτότυπο καὶ φανταχτερό. Τὸ πρῶτο του μυθιστόρημα: «Ὁ πύρριος ἄγγελος» (1909), ἀναπαριστᾷ τὴν μεσαιωνικὴ Γερμανία, ποὺ ἔκαιγε τὶς μάγισσες· στὸ δεύτερο: «Ὁ βωμὸς τῆς νίκης», δραματίζεται τὴ Ρώμη κατὰ τὸν τέταρτο μ.Χ. αἰῶνα· καὶ τὰ δύο τοῦτα μυθιστορήματα εἶνε παραφορτωμένα μὲ σοφὲς λεπτομέρειες, χωρὶς ποιητικὴ πνοή.

Τὰ ἴδια ἐλαττώματα βαραίνουν καὶ τὰ διηγήματά του: «Ὁ τροχὸς τῆς γῆς» καὶ «Νύχτες καὶ μέρες»—διεστραμμένη, παθολογικὴ ψυχολογία, ἀνωμαλίες ἐρωτικῶ ἑνστίκτου. Στὰ διηγήματα τοῦτα κατάντησε ὁ Μπριούσσοφ ἀπὸ τῆς μανίας του νὰ διατυπώσῃ τὸν τέλειον τύπον τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου, ποὺ πρέπει νὰ τὰ ξέρει καὶ νὰ τὰ κάνει ὅλα—«νὰ συνθέτῃ σίχους, νὰ ὀδηγεῖ ἡλεκτρικὰς μηχανάς, νὰ παίζει στῆ σκηνὴ καὶ νὰ σκοτώνει».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΠΕΜΠΤΟ

1905

Α'- ΝΕΟΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Τὸ ἔτος 1905 ἀποτελεῖ κρίσιμο σταθμὸ ὄχι μονάχα στὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ ἐξέλιξη τῆς Ρωσίας, μὰ καὶ στὴ φιλολογικὴ τῆς ζωῆ. Ἦδη ἀπὸ τὴν πρώτη ἀρχὴ τοῦ Κ' αἰῶνα ἀόριστες καὶ μεγάλες ἐλπίδες τάραξαν τοὺς Ρώσους διανοομένους· ἀνάπνεαν στὸν ἀέρα ὅλα τὰ σπέρματα μιᾶς ἀλλαγῆς—βίαιης ἢ ἡρεμῆς, κανένας δὲν μποροῦσε νὰ μαντέψῃ. Οἱ κομμουνιστὲς προετοιμάζονταν ν' ἀναλάβουν τὴν ἐξουσία, οἱ θρησκευτικὰς ψυχὰς προέλεγαν πὼς τὸ μέλλον γογγύρα θὰ πάρει ἀποκαλυπτικὴν ὄψη· γογγύρα θάρθει τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου καὶ θὰ ἐγκαινιστεῖ ἡ βασιλεία τῆς «Σοφίας».

Ἡ καταστροφὴ ὅπου κατέληξε ὁ ρωσοῦπαωνικὸς πόλεμος δίνει θάρρος στοὺς κοινωνικοὺς ἰδεολόγους, τὸ τέλος τῆς τυραννίας φαίνεται πιά νὰ ἐσῆμανε, χιλιάδες ἐργάτες μαζεύονται μπροστὰ στὰ χειμερινὰ ἀνάκτορα τῆς Πετρούπολης, ὁ τσάρος διατάζει τοὺς φρουροὺς νὰ πυροβολήσουν, ἀναρχία ἐπακολουθεῖ, ξεσποῦν μεμονωμένα ἐπαναστατικὰ κινήματα, ὁ τσάρος ἀναγκάζεται νὰ παραχωρήσῃ ἓνα εἶδος σύνταγμα στὴ χώρα,—καὶ συνιστᾶται ἡ «Δούμα» ὡς συμβουλευτικὸ σῶμα· (6 Αὐγούστου 1905). Μὰ οἱ ἐργάτες κ' οἱ ἰδεολόγοι δὲν ἵκανο-

ποιοῦνται, κηρύχνουν γενική ἀπεργία κι ὁ τσάρος ὑποχωρεῖ ἀκόμα—ἀναγκάζεται ν' ἀναγνωρίσει στή Δούμα καί νομοθετικά δικαιώματα (17 Ὀκτωβρίου). Ἡ κυβέρνηση συνάμα προκαλεῖ στή Μόσχα ἔνοπλη ἀντίσταση καί γιά νά καταπνίξει τή νέα ἀναρχία, πού ἡ ἴδια προκάλεσε, διαλύει τή Δούμα κι ἀρχίζει πάλι νά χρησιμοποιοῖ τῖς παλιές, ἀπολυταρχικές τῖς μεθόδους. Κ' ἔτσι τὰ χρόνια μετὰ τὸ 1905 καταντοῦν ἀπὸ τὰ πιὸ σκοτεινὰ καί τυραννικά στή ρωσικὴ ἱστορία.

Ἡ αἱματηρὴ τούτη καί συνάμα δολία κατανίκηση τοῦ ἐπαναστατικοῦ ὄργασμοῦ τοῦ 1905 ἀνάγκασε τοὺς συμβολιστὲς νά καταφύγουν, μὲ περισσότερη ἀκόμα θέρη, στὸ ἀκύριαντο βασιλείδι τους, πέρα ἀπὸ τὴν ἐπικίνδυνη καί θλιβερὴ πραγματικότητα. Πολλοὶ μαρξιστὲς ἄρχισαν ν' ἀμφιβάλλουν γιά τὴν ἀξία τῆς μαρξικῆς ἰδεολογίας κι ἀποτέλεσαν ξεχωριστὴν οἰκία ἀπὸ τὸν Πέτρο Στούβ· στὴν οἰκία αὐτὴ προσχώρησαν ἀργότερα ὁ Μπερντιάγιεφ, ὁ Μπουλγκάκωφ κ.ἄ. μὲ τάσεις ἰδεολογικὲς μεταφυσικὲς, πού σὲ μερικὸν κατέληξαν σὲ θρησκευτικὲς κοσμοθεωρίες.

Ὁ συμβολισμὸς ἀποκτᾷ ἔτσι νέες δυνάμεις, παρουσιάζονται νέοι μ' ἐξαιρετικὴ ὄρη ποιητῆς καί συντελεῖται ἡ λαμπρότερη ἀνθιση τῆς νέας ρωσικῆς συμβολικῆς τέχνης.

Μεταξὺ τῆς νέας τούτης συμβολικῆς οἰκίας καί τῆς παλιᾶς ὑπάρχουν διαφορὲς καί τεχνικῆς καί διδασκαλίας: Οἱ παλιοί, γιά νά ἐπιβληθοῦν στὸ κοινὸ πού τοὺς εἰρωνεύοταν, ἦσαν ὑποχρεωμένοι νά ὑπερβάλλουν ἐπι-

τηδὲς τῖς θεωρίες τους· ἡ δημιουργία τους ἦταν βίαιη διαμαρτυρία ἐναντίον τῆς προγενέστερης φιλολογικῆς γενεᾶς. Σιγὰ σιγὰ ἐπεβλήθησαν στὸ κοινὸ συνάμα ὅμως, μιὰ νέα ποιητικὴ γενεά, πιὸ προχωρημένη, ἄρχισε νά πιστεύει πὸς οἱ παλιοὶ τοῦτοι λεγόμενοι συμβολιστὲς ἦσαν μακρὰ ἀπὸ τὴν ἀληθινὴν οὐσία τοῦ συμβολισμοῦ. Ὁλος ὁ συμβολισμὸς τους περιοριζόταν στὸ ν' ἀρνηθοῦν τὴν πραγματικότητα· ὁ ἀγὼνας τους ἦταν ἀρνητικὸς· ὁ καθαρὸς τουναντίον συμβολισμὸς ἔχει θετικὸ, ὄρισμένο περιεχόμενο: πιστεύει πὸς ὑπάρχει μιὰ ἄλλη βαθύτερη πραγματικότητα κι αὐτὴν μάχεται νά ἐκφράσει. Δὲν ἀρκεῖ ν' ἀρνεῖσαι τὴν ὄρατὴ πραγματικότητα, οὔτε πάλι νά θεοποιεῖς τὴν ἐντύπωση τῆς κάθε στιγμῆς καί νά λατρεύεις τὴν ἀπόλυτη ὡραιότητα. Ὁ ἀληθινὸς συμβολιστὴς ζεῖ βαθύτερο ὄραμα—πέρα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ τῶν κουρασμένων καλαισθητῶν, πέρα ἀπὸ τὴ λογικὴ προσπάθεια τοῦ Μπριούσωφ καί τὸν ἱμπρεσιονισμό τοῦ Μπαλμόν.

Οἱ ἐπιφανέστεροι ἀπὸ τοὺς νέους τούτους δημιουργοὺς τῆς νέας συμβολικῆς σχολῆς ὑπῆρξαν, ἐκτὸς τοῦ Βιατσεσλάβ Ἰβάνωφ, ὁ Ἀλέξανδρος Μπλόκ κι ὁ Ἀνδρέας Μπιέλυ.

1. Ὁ Ἀλέξανδρος Μπλόκ (1880-1921) ἦταν ὁ πιὸ εὐαίσθητος ἀπ' ὅλους κι ὁ πιὸ βαθύς δεχόταν τὴν ὑπαρξὴ ἥρωικά, χωρὶς μεμψιμοιρίες καί φωνῆς καί χωρὶς ἐπιτόλαιη γενίκευση τῆς πρόσκαιρης χαρᾶς. Ἡ ζωὴ του ἦταν ὅλο εὐγένεια, θυσία καί μοναξιά.

Ὁ Μπλόκ ὑπῆρξε ὁ ἱππότης χωρὶς ψεγάδι καὶ φόβο, τῆς «Σοφίας», τοῦ αἰώνιου θηλυκοῦ στοιχείου τῆς δημιουργίας. Τὰ πρῶτα του «Ποιήματα τῆς ὥραίας Κυρᾶς» (1905) εἶνε γεμάτα ἀπὸ τὴν προσδοκία τῆς μέσα στὴν πρωϊνὴν πάχνη ἀκούει τὴ φωνή, ἀφουκράζεται τὸ βῆμα τῆς «μυστηριώδους παρθένας», τῆς «ὥραίας Κυρᾶς», τῆς «βασιλίσσας τῆς ἀγνότητας», πὺν ὄλο καὶ ζυγώνει, γίνεται πὺν χεροπιαστή, «κατεβαίνει». «Τὸ μοιραῖο μου τέλος πλησιάζει μπροστά μου ὁ πόλεμος κ' ἡ πυρκαγιά». Ἡ ὥραία Κυρὰ παίρνει μορφή ἐπίγειας γυναίκας, ἀλλάζει πρόσωπο, φῶρεμα, συντροφιά, περπατᾷ στοὺς δρόμους τῆς μεγάλης πολιτείας, δίνεται ἀδιάντροπη στοὺς ἄντρες.

Ἔτσι στὸ ἐπόμενο τραγούδι του: «Ἡ ἀναπάντεχη χαρά», ὁ Μπλόκ εἰρωνεύεται κ' ἐξευτελίζει τὸν ἑαυτό του, πὺν στάθηκε τόσο ἀπλοϊκός, ἀγνός καὶ γελοῖος. Τὸ αἶμα πὺν θέλει νὰ χύσει γιὰ τὴν ὥραία Κυρὰ δὲν ἦταν παρὰ «λεμονάδα» ἢ περικεφαλαία του ἦταν ἀπὸ καρτόνι, τὸ σπαθί του ξύλινο. Ἐξευτελίζει ὁ ποιητῆς ὅτι ἄλλοτε εἶχε λατρέψει, τὰ ἰδανικά τοπία γίνονται τώρα λασπεροὶ δρόμοι μεγάλης πολιτείας, βρωμερὰ δωμάτια, ρεστωρὰν γεμάτα μεθυσμένους καὶ πόρνες. Τώρα παρουσιάζεται στὸν ποιητὴ ὄχι πιά ἡ οὐράνια Δουλσινέα, μὰ μιὰ μελαχροινὴ γυναίκα, μὲ βαρειᾶς μυρουδιᾶς, χυδαία καὶ ἀκόλαστη. Ἡ «μυστηριώδης παρθένα» πὺν τὴν ἐπεκαλεῖτο στὴ νεότητά του, δὲν ἦταν παρὰ πόρνη τῶν πεζοδρομίων. Λαχταρᾷ ν' ἀκούσει «γῆϊνα λόγια», παραιτᾷ τὸν ὄνει-

ροπόλο, πὺν τόσο τὴν εἶχε ἀγαπήσει, καὶ ἀκολουθᾷ ἕναν κύριο «μὲ καστόρινο καπέλλο στὸ κεφάλι».

Καὶ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Μπλόκ: «Παράγκα», εἶνε ὄλο εἰρωνεία καὶ πικρὸ χιοῦμορ: πιερότοι ἀπατημένοι καὶ περιύλοποι, ἀρλεκίνοι ἀπατημένοι κ' εὐθυμοι, ἠλίθιοι ὄνειροπόλοι πὺν περιμένουν τὴν ὥραία κυρὰ τους: ἔρχεται τέλος—κούκλα ἀπὸ καρτόνι. Σηκώνει τὰ χέρια στὸν οὐρανὸ ὁ ἀρλεκίνος καὶ ὁ οὐρανὸς δὲν εἶνε παρὰ γαλαίξο χαρτί πὺν σκίζεται. Οἱ κουβέντες τοῦ δρόμου, οἱ διαβάτες, τὰ σπίτια, οἱ πόρνες, οἱ ποιητές, οἱ κοινοτοπίες τῶν εὐχαριστημένων ἀστῶν, δίνουν στὸ σατυρικὸ τοῦτο ἔργο τοῦ Μπλόκ χαρακτῆρα ἐντελῶς σύγχρονο, κινηματογραφικὸ καὶ λιγόλογο.

Ἡ καρδιά τοῦ Μπλόκ σπαράζεται. Στὴ «Χιονένια μάσκα» (1907) κουρασμένος, ἀηδιασμένος, δέχεται τὰ πάντα μὲ ἀνέλπιδη, ἀδιάφορη μοιρολατρεία. Τὸ ὕφος του ὄλο καὶ γίνεται πὺν λιγόλογο καὶ στεγνόν: «Νύχτα. Δρόμος. Φανάρι. Φαρμακεῖο.—Κόσμος ἀνόητος καὶ ἀχρωμος—κ' ἕνα τέταρτο τοῦ αἵωνα νὰ ζήσεις ἀκόμα—τίποτα δὲν θ' ἀλλάξει. Σωτηρία δὲν ὑπάρχει—καὶ ἂν πεθάνεις, ὄλα θὰ ξαναρχίσουν—καὶ θὰ ξαναγίνεις ὅπως καὶ πρὶν—ἡ νύχτα, ἡ παγερὴ ἀνατριχίλα τοῦ καναλιοῦ,—τὸ φαρμακεῖο, ὁ δρόμος, τὸ φανάρι».

Ὁ παγκόσμιος πόλεμος ξεσπᾷ. Βαθειὰ γίνεται μεταβολὴ στὴν ψυχὴ τοῦ Μπλόκ. Ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς ἐντείνεται, ἐλπίδες νέες, ἀγωνίες νέες, ταράζουν τὴν καρδιά του. Τὸ ἄτομο ξεαφανίζεται. Ἡ Ρωσία ὄλη φρίσσει ἀπὸ τρόμο κ' ἐλπίδα. Ἡ «ὥραία Κυρὰ» παίρνει ἄξαφνα τὸ

πρόσωπο τῆς Ρωσίας. Τὰ ποιήματα τοῦ Μπλόκ παίρνουν τόνο γοργό καὶ ὑψηλό, γίνονται ὕμνοι ἔρωτικοὶ πρὸς τὴ Ρωσία. Ὁ Μπλόκ ὅμως δὲν ἐξιδανικεύει πιά τὴν Κυρά του. Βλέπει καλὰ ὅλες τὶς ἀθλιότητες—τὴ φτώχεια, τὴ βρώμα, τὴν ἀπιστία. Μὰ ἄς τὸν ἀπατᾷ, ἄς λέει ψέμματα, τὴν ἀγαπᾷ αὐτὸς ὅπως εἶνε· ὅτι κι ἂν κάνει, ἀλυφρὴ πάχνη—καὶ θὰ περάσει ἀπάνω ἀπὸ τὸ αἰώνιο πρόσωπό της. «Θὰ μείνεις πάντα ὅπως ἦσουν: δάσος καὶ πεδιάδα καὶ κεφαλομάντηλο κατεβασμένο ἕως τὰ φρύδια!».

«Ρωσία, Ρωσία, ζητιάνισσα, φωνάζει σ' ἓνα ἄλλο ποίημα ὁ Μπλόκ—γιὰ μένα οἱ στακτιεῖς ἴσμπες σου,—γιὰ μένα τὰ τραγούδια σου πού τὰ παίρνει ὁ ἄνεμος—εἶνε σὰν τὰ πρῶτα δάκρυα τοῦ ἔρωτα».

Ἡ «ὠραία Κυρά» τώρα δὲν τὸν γέλασε· ἤρθε μὲ τὸ πύρινο φόρεμα τῆς Ἐπανάστασης. Ὁ Μπλόκ δὲν εἶνε μαρξιστῆς ἢ μπολσεβίκος· ὅλη ἡ Ρωσία χτυπᾷ στὴν καρδιά του, δέχεται τὴν ἐπανάσταση ἀλάκιση, χωρὶς δογματικὲς θεωρίες· γιατί πιστεύει πὼς θὰ ξυπνήσει τὴν ψυχὴ τῆς Ρωσίας. Γράφει τοὺς «Σκύθες»· ἡ Ρωσία στρέφει τὸ πρόσωπό της ὅλο ἔρωτα καὶ φοβέρα στὴ Δύση: «Εἶστε ἑκατομμύρια· ἐμεῖς εἴμαστε τ' ἀρίφνητα παιδιά τῆς νύχτας. Γιὰ δοκιμάσετε νὰ τὰ βάλετε μαζί μας! Naί, εἴμαστε Σκύθες! Naί, εἴμαστε Ἀσιάτες, μὲ ἀνοιχτά, ἀχόρταγα, λοξοκομμένα μάτια. Σὲ σὰς ἀνήκουν οἱ αἰῶνες, σὲ μᾶς ἡ στιγμή τούτη! Ἄ! γοιὰ Εὐρώπη! Στύψε τὸ μυαλό σου καὶ ζήτησε σὰ νέος Οἰδίποδας νὰ λύσεις τὸ αἴνιγμα τῆς Σφίγγας. Ἡ Ρωσία εἶνε ἡ Σφίγγα· πολυβασανισμένη,

πνιγμένη στὸ αἷμα, χυμᾷ ὅλο ἔρωτα καὶ μῖσος στὸν γέρικο κόσμο!».

Τὸν Δεκέμβριό τοῦ 1918 ὁ Μπλόκ γράφει τὸ ἀνώτατο ποιητικὸ ἔργο πού ἐνέπνευσε ἡ σοβιετικὴ ἐπανάσταση—τοὺς «Δώδεκα». Στὸ ποίημα αὐτὸ μὲ ἐξπρεσσιονιστικὸ ρεαλισμὸ καὶ συνάμα μὲ θερμὴ, μυστικὴ πίστη ἀντιπαρθέτει τὸ μεγαλεῖο τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς πού περνᾷ ἡ Ρωσία μὲ τὴν μικρότητα τῶν ἀνθρώπων. Ἡρωᾶς του εἶνε ὁ δολοφόνος Βάνκα, ἡρωίδα του ἡ ἠλίθια Κάτκα ἢ πόρνη. Μὰ μπροστὰ πάει ὁ Χριστός, στεφανωμένος ἄσπρα ρόδα: «Ἐνας ἄστος στὴ γωνιά τοῦ σοκακιῦ—χώνει στὴ γούνα του τὸ λαιμό του.—Πλαῖ του, δόλωμαρο ἀπὸ τὴ βρώμα—στριμώγνεται ἓνα ψευριασμένο σκιλί.—Μπροστὰ, μὲ κόκκινα κουρέλια—ἀόρατος καὶ γαλήνιος—καὶ δὲν τὸν ἀγγίζουν ποτὲ οἱ σφαῖρες—προχωρᾷ μὲ τὸ χαδευτικὸ του βῆμα—στεφανωμένος ἄσπρα ρόδα, πάει μπροστὰ—ἀθόρυβα, ὁ Ἰησοῦς Χριστός».

Ὁ ρυθμὸς, οἱ ἰδέες, οἱ ῥίμες, στὸ μοναδικὸ τοῦτο ποίημα, ἀντηχοῦν σὰν καταγιδα: βλαστήμιες, κραυγές, ἔρωτικά λόγια, πολιτικὰ προγράμματα, πόρνες πού κουβεντιάξουν, παγερὸς ἄνεμος πού φυσᾷ καὶ φουσῶνει τὰ φουστάνια τῶν γυναικῶν, τὶς σοβιετικὲς σημαῖες καὶ τὶς καρδιὲς τῶν ἀνθρώπων. Ἔτσι ὁ Μπλόκ, σὲ στίχους ἀθάνατους, διαλάλησε τὴν ἐλπίδα πὼς οἱ μέθυσοι τοῦτοι, δολοφόνοι, ἠλίθιοι, ἀπλοῖκοι φανατικοί, μὲ τὸν Χριστὸ μπροστὰ, ἀνοίγουν τὸν δρόμο τῆς σωτηρίας.

Μὰ οἱ ἐξαίσιες πρῶτες μέρες τῆς Ἐπανάστασης πέρασαν. Ἡ θεία στιγμή ἔσβυσε. Καὶ ξαναρχίζει πάλι

ή ζωή τὸν ἀναγκαστικό, ταπεινὸ ρυθμὸ της—πιὸ ἤσυχο, πιὸ πεζό, ξανάρχονται οἱ μικρότητες τῆς καθημερινῆς ζωῆς, οἱ θρίαμβοι τῶν ἐπιτήδειων, ἡ ζωὴ ξαναπέφτει. Ἡ «ὠραία Κυρὰ» ἀπατᾷ πάλι τὸν Μπλόκ· μὰ ὁ ποιητῆς δὲν ἔχει πιά τὴ δύναμη ν' ἀνασηκωθεί καὶ νὰ τῆς δώσει ἄλλο πρόσωπο καὶ νὰ ἐφεύρει νέον ἔρωτα. Ἡ Ἐπανάσταση εἶνε ἡ τελευταία του ἀγάπη.

Ἡ δόξα τοῦ Μπλόκ μεγάλωνε κάθε μέρα, ὅλοι ἀπάγγελνάν μ' ἐνθουσιασμό τοὺς «Δώδεκα»· μὰ ὁ Μπλόκ δὲν ἔγραφε πιά στίχους. Εἶχε χωθεῖ σ' ἓνα σοβιετικὸ γραφεῖο καὶ δούλευε, κρύωνε καὶ στὸ φρικτὸ ἔτος τῆς πείνας δὲν εἶχε πιά νὰ φάει. Καὶ μιὰ μέρα τοῦ Αὐγούστου τοῦ 1921 πέθανε ὁ μεγαλύτερος ἴσως ποιητῆς τῆς Ρωσίας μετὰ τὸν Πούσκιν.

2. Ὁ Ἀνδρέας Μπιέλυ (Βόρις Νικολάγιεβιτς Μπουγκάγιεφ, γενν. 1880) εἶνε μιὰ ἀπὸ τῆς δυνατώτερες μορφῆς τῆς ρωσικῆς φιλολογίας: ὀρμητικὸς, γεμάτος ἀνισορροπίες καὶ ἀστραπὲς μεγαλοφυΐας, μυστικόπαθος, ἐνθουσιώδης μαθητῆς τοῦ ἀνθρωπόσοφου Σταΐνεφ, μέγας λυρικός ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰ λαϊκὰ τραγούδια, πεζογράφος ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν «μυστικόπαθο ρεαλιστῆ» Γκόγκολ, ἰσχυρὰ σκέψη καὶ θέληση ποὺ δὲν ἀφήνονται, ὅπως στὸν Μπλόκ, νὰ παρασυρθοῦν ἀπὸ τὸ αἶσθημα.

Ὅπως ὁ Μπλόκ, ὅμοια καὶ ὁ Μπιέλυ ἀνήκει στὸ φιλοσοφικὸ κύκλο τοῦ Σολοβιῶφ· ἐπομένως πίστευε στὴν προσεχῆ ἀνατροπὴ καὶ ἀλλαγὴ τῆς ἱστορίας καὶ στὸ «αἰώ-

νιον θῆλυ», στὴ «Σοφία» ποὺ κατεβαίνει. Μὰ δὲν τὴ σάρκωσε, ὅπως ὁ Μπλόκ, νὰ τῆς δώσει πρόσωπο ὀρισμένο γυναίκα. Ὁ Μπιέλυ, μὲ ἀκατάσχετη ὀρμὴ καὶ νεανικὴ ἀσυναρτησία, προσπαθεῖ νὰ τὴν ἐξωτερικέψει ἔμμεσα στὰ πρῶτα του ἔργα: «Συμφωνίες» (1902), «Χρυσάφι ἀπάνω σὲ γαλάζιο» (1904)· τὰ βιβλία του αὐτὰ εἶνε δυσνόητα, γεμάτα ἐρμητικὰ σύμβολα, ἐπίδραση Νίτσε καὶ Μάτερλιγγ. «Περασμένα καὶ τωρινά, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, ἐξηγώντας τὰ πρῶτα του ἔργα, φαίνονται στὴν ψυχὴ ποὺ ἔχασε τὸν ἑαυτό της ἐξ ἴσου μακρινά, ὅλα δὲν εἶνε παρὰ μιὰ μάσκα. Τὸ λυρικὸ θέμα τοῦ κύκλου τούτου εἶνε ἓνας νεκρὸς ποὺ σιγὰ σιγὰ λαβαίνει συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του». Εἶνε σταθμὸς ποὺ διαβαίνει ἐπίτονα μιὰ ψυχὴ ποὺ ζητᾷ τὸ Θεό της.

Μετὰ τέσσερα χρόνια ὁ Μπιέλυ ἐκδίδει τὴν ποιητικὴ συλλογὴ του: «Στάχτη», ὅλο ἀπελπισία καὶ πίκρα· ὁ ρωσοῖαπωνικὸς πόλεμος, ἡ πολιτικὴ τυραννία, ἡ ἀβεβαιότητα γιὰ τὸ μέλλον, πιέζουν τὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ. Στὴ νέα συλλογὴ του: «Ἵδρια», μὲ ἄγρια δραματικὴ δύναμη ξεσπᾷ ἡ ἀγωνία τοῦ Μπιέλυ γιὰ τὴ μοίρα τῆς Ρωσίας. Ὁ ποιητῆς παραιτᾷ τώρα τὰ ἀπρόσωπα σύμβολά του, ἐνδιαφέρεται ἄμεσα πιά, ἀνθρώπινα, γιὰ τὸν ρωσικὸ λαὸ καὶ ἀντλεῖ ἀπὸ τὴ σκοτεινὴ, πραγματικὴ ζωὴ τῆς πατρίδας του τὰ θέματα τοῦ λυρισμοῦ του.

Σ' ἓνα του ποίημα: «Ὁ νεκρὸς», ὁ Μπιέλυ μὲ ρεαλιστικὴ ὀμότητα περιγράφει μιὰ νεκρῶσιμη ἀκολουθία καὶ τὴ σκηνὴ τοῦ ἐνταφιασμοῦ. Ἀργότερα (1918) τὸ νεκρῶσιμο τοῦτο ποίημα συμπληρώνεται: «Ὁ Χριστὸς

ἀνέστη». Ἡ Ρωσία εἶνε ὁ σταυρωμένος Χριστός μέσα ἀπὸ τὸν βόρβορο καὶ τὸ αἷμα, μέσα ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τῆς, ἡ Ρωσία θ' ἀναστηθεῖ.

Μετὰ τὸ ποίημα αὐτὸ ὁ ρωσικὸς τύπος ἐθεώρησε τὸν Μπιέλυ μολοσεβίκο. Μὰ ὁ Μπιέλυ διαμαρτύρεται: «Τὸ ποίημά μου εἶνε μιὰ ἐσώτατη, προσωπικώτατη συγκίνηση πού καμμιά δὲν ἔχει σχέση μὲ χώρα, κόμμα, χρόνο. Ἡ σημερινὴ ἐποχὴ εἶνε ἀπλὸ ἐξωτερικὸ φόρεμα τοῦ ποιήματος· ὁ ἐσωτερικὸς πυρήνας εἶνε ἐλεύθερος ἀπὸ τὸν χρόνο».

Ἦδη στὰ 1910 ὁ Μπιέλυ εἶχε ἐκδώσει τὸ πρῶτο του μεγάλο μυθιστόρημα: «Τὸ ἀσημένιο περιστέρι». Ὁ ἥρωας Νταρζίλσκι ἔμαθε ὅτι ἓνας μορφωμένος Εὐρωπαῖος μπορεῖ νὰ μάθει σπουδάζοντας· μὰ ἡ νεκρὴ σοφία τῶν βιβλίων δὲν χορταίνει τὴν ψυχὴ του. Ἀκατανίκητη ἔλξη τὸν τραβᾷ πίσω στὴν πατρίδα, στὶς σκοτεινὲς ρίζες του. Παραιτᾷ τὴν ἀρραβωνιαστικιά του καὶ γίνεται μέλος τῆς μυστικῆς ὀργιαστικῆς αἵρεσης τῶν «Περιοστεριῶν»· ἡ διδασκαλία τῆς αἵρεσης τούτης τοῦ παρουσιάζεται ὑπὸ μορφὴ μιᾶς γυναίκας, τῆς Ματρῶνας. Συναίμα ξυπνᾷ μέσα του ἡ νοσταλγία τῆς ἀρραβωνιαστικιάς του. Οἱ σύντροφοι ὑποψιάζονται τὸν Νταρζάλσκι, τὸν θεωροῦν προδότη καὶ τὸν σκοτώνουν «εἰς δόξαν Θεοῦ», πὸν ζητᾷ ἓνα θῦμα γιὰ νὰ σαρκωθεῖ στὸν κόρφο τῆς Ματρῶνας ὁ λυτρωτὴς τοῦ κόσμου. Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Μπιέλυ περιγράφει μὲ φρικιαστικὴ δύναμη τὴ μυστικὴ σχέση θείας καὶ σαρκικῆς ἔνωσης καὶ τὴν χαώδη, ἀπελπισμένη ψυχὴ τοῦ λαοῦ.

Στὸ δευτέρου του μυθιστόρημα: «Πετρούπολη» (1912), ὁ Μπιέλυ δείχνει μετὰ τὸν Πούσκιν, τὸν Γκόγκολ καὶ τὸν Δοστογιέφσκι, πόσο ἡ Πετρούπολη εἶνε μιὰ φανταστικὴ πολιτεία, ἔργο αὐθαίρετο ἐνὸς καὶ μόνον ἀνθρώπου, καὶ καμμὶ ρίζα δὲν ἔχει μέσα στὸ ρωσικὸ λαό. Εἶνε μιὰ «πολιτεία-φάντασμα», πὸν ἀνεβαίνει ἀπὸ τὰ τέλματα τοῦ Νέβα καὶ θὰ φυθῆξει ὁ ρωσικὸς ἄνεμος νὰ τὴ διαλύσει. Ὁ Μπιέλυ ξετυλίγει ὄλο καὶ φανερότερα τὸ θεμελιακὸ μοτίβο τοῦ ὄλου ἔργου του: Ζοῦμε βυθισμένοι σὲ φανταστικὲς σκιές, ἡ πραγματικότητά ὅλη εἶνε μιὰ «ἐμφάνιση», δημιουργία τοῦ νοῦ μας. Μιὰ στιγμή ὑλοποιεῖται γύρω μας ὁ αἰθέρας καὶ γρήγορα ξαναπέφτει στὴν ἀνυπαρξία.

Στὴν «Πετρούπολη» οἱ ἐπαναστατικοὶ τρομοκράτες σπρώχνουν τὸν γιὸ νὰ σκοτώσει τὸν πατέρα του, τὸν ὑπουργό. Ὅλα τὰ πρόσωπα στὸ ἔργο τοῦτο: ἀντιδραστικοί, ἐπαναστάτες, ἄντρες, γυναῖκες, σαλεύουν σὰ φάντασμα, μετατοπίζονται μὲ μαγικὴ ταχύτητα, μαζεύονται, χωρίζονται, δὲν ξέρουν γιατί τρέχουν, γιατί ἐνεργοῦν, γιατί σκοτώνονται· ὅλη ἡ πραγματικότητά βουλιάζει μέσα σ' ἓνα χάος χωρὶς βυθό.

Στὸ τρίτο μεγάλο μυθιστόρημα τοῦ Μπιέλυ: «Μόσχα», παρελαίνει φανταστικὴ ὅλη ἡ κοινωνία τῆς Μόσχας· οἱ ἐπαναστάτες, οἱ κεφαλαιοκράτες, οἱ πολιτικοί, οἱ ὑστερικὲς γυναῖκες, παρουσιάζονται παραμορφωμένοι, τερατώδεις γελοιογραφίες. Κ' ἐδῶ ἡ πραγματικότητά σωριάζεται μέσα στὰ τέλματα τοῦ νοῦ καὶ σβύνει σὰν ὄνειρο: «Μόσχα ποτὲ δὲν ὑπῆρξε!».

“Όμως σὲ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Μπιέλυ πίσω ἀπὸ τὸ «ἀνύπαρκτο» παραπέτασμα τῆς πραγματικότητας αἰσθάνεσαι πὼς ὑψώνεται ἄγρυπνη ἢ συνείδηση τοῦ συγγραφέα· αὐτὴ δημιουργεῖ μὲ ἀγωνία, αὐτὴ εἶνε ἡ μόνη πραγματικότητα. Γιὰ νὰ μπορέσει ὁ Μπιέλυ νὰ μᾶς ὑποβάλλει τὴν ἀκαθόριστη, τὴν ὑπνοβατικὴ πραγματικότητα καὶ τὸ ψυχικὸ μέσα μας χάος, διαστρέφει μὲ πολλὴ τόλμη καὶ τέχνη τὴ λέξη, τὴν ἔκφραση, τὴ σύνταξη καὶ προσπαθεῖ μὲ μεταφορές, παρομοιώσεις καὶ λογοπαίγνια νὰ ἐκφράσει τὸν φανταστικὸ κόσμον του.

“Ό,τι λείπει ἀπὸ τὸν Μπιέλυ καὶ ποὺ ἀποτελεῖ τὴ μεγάλη ἀξία τοῦ Μπλόκ, εἶνε ἡ φυσικότητα, ἡ ἀπλότητα τὸ βαθὺ ἀνθρώπινον αἶσθημα. Ὁ κόσμος τοῦ Μπιέλυ εἶνε ὅλο μορφασμὸς καὶ κραυγές, κόσμος φανταστικός, συχνὰ ὀλότελα τεχνητός. Ὁ συγγραφέας μὲ πείσμα ἐπιχειρεῖ νὰ ἐκφράσει, χωρὶς καμμιὰ ὑποχώρηση, ἀλλάκαιρό του τὸ ὄραμα. Δὲν θυσιάζει μέρος ἀπὸ τὰ πλούτη του στὸ νόημα τῆς τέχνης, ποὺ ἀκριβῶς ἀπαιτεῖ θυσία, αὐστηρὸ περίγραμμα καὶ ὀργανικὴν ἐνότητα. Γι’ αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ Μπιέλυ παρ’ ὅλη του τὴν τιτανικὴ προσπάθεια, ἔχει κατὰ τὸ ἄμορφο, τὸ ἀσυμπλήρωτον καὶ χαῶδες.

3. *Ρεμιζώφ* (γενν. 1877). Κι ὁ Μπλόκ κι ὁ Μπιέλυ ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ τὴ λαϊκὴ ποίηση, ἀπὸ τοὺς θρύλους καὶ τὰ παραμύθια τοῦ ρωσικοῦ λαοῦ. Βέβαια δὲν τὰ μιμήθηκαν ἀπλῶς, ἔδωκαν στὰ λαϊκὰ τοῦτα μοτίβια νέαν ζωὴν καὶ τὰ προσάρμοσαν στοὺς σύγχρονους πόνους τῆς Ρωσίας. “Όμως τὸ ἔργο τοῦτο τῆς ἐπιστροφῆς στὴς

πηγὲς τῆς ρωσικῆς ψυχῆς, στὴ γλῶσσα καὶ τοὺς θρύλους τοῦ λαοῦ, τὸ ὕψωσε σὲ φανατικὴ, συστηματικὴ λατρεία μιά ἀπὸ τὴς περιεργότερες μορφές τῆς ρωσικῆς φιλολογίας—ὁ *Ἀλέξης Μιχαήλοβιτς Ρεμιζώφ*.

Διπλὸ εἶνε τὸ πρόσωπον τοῦ συγγραφέα τούτου: ἀχαλίνωτη φαντασία, ἀκρότατη τόλμη ὀνειροπόλησης—καὶ συνάμα σχολαστικὴ γραμματικὴ ἀκριβολογία. Ὁμοία καὶ στὴ φιλολογία στέκεται ἀνάμεσα στοὺς συμβολιστὲς καὶ ρεαλιστὲς· ἐφαρμόζει τὴς θεωρητικὰς ἀρχὰς καὶ τὴς ἐκφράσεις τοῦ συμβολισμοῦ στὰ ρεαλιστικά του διηγήματα καὶ μυθιστορήματα.

Μεγάλαν ἐπίδραση εἶχε ἀπάνω στὸν Ρεμιζώφ ὁ Δοστογιέφσκι: ὁ ἀνθρώπινος πόνος, ὁ συγκεκριμένος, τὸν ταράζει, ζητᾷ νὰ μάθει μὲ ἀγωνία γιατί νὰ ὑπάρχει πόνος. Αἰσθάνεται συμπόνια γιὰ τοὺς ταπεινοὺς καὶ δυστυχημένους, ἐμβαδύνει μὲ σαδικὴ περιέργεια κ’ ἠδονὴ στὸν πόνον, ἀγωνιᾷ μέσα στὸν κόσμον τοῦτον, τὸν σκληρὸ καὶ μυστηριώδη.

Κανένας ὅσον ὁ Ρεμιζώφ δὲν γνωρίζει τόσο τέλειᾳ ὅλα τὰ παραμύθια καὶ τοὺς θρύλους τῆς Ρωσίας· κανένας δὲν γνωρίζει καὶ δὲν ἀγαπᾷ τόσο πολὺ τὴ ρωσικὴ γλῶσσα, ὅσον αὐτός. Μελετᾷ ὅλα τὰ παλιὰ βιβλία, κατατάσσει καὶ θησαυρίζει κάθε λέξη ποὺ διαβάσει ἢ ἀκούει, ἀγαπᾷ τὴ λέξη ὡς κάτι ἀνθύπαρκτον, ζωντανόν, ἀνεκτίμητον: «Ἡ λέξη εἶνε ἓνα θεῖον δῶρον».

Ἡ μεγάλη δύναμη τοῦ Ρεμιζώφ φανερῶνεται κυρίως στὰ μυθιστορήματά του: «Ἡλιος τοῦ μεσονύκτου. *Καζαντζάκη, Ἱστορία ρωσ. λογοτεχνίας, τ. Β'*

χτιού», «Σύμφωνα με τὸν ἥλιο», ὅπου ζωντανεύει παλιούς σλαβικούς μύθους, καὶ στὸ «Λειμωνάριόν» του, ὅπου μετὴν ἀφελή γλώσσα τῶν συναξαριστῶν διηγᾶται τοὺς ἀπόκρυφους θρησκευτικούς θρύλους. Ὁ Ρεμιζώφ, φανατικός ἀπόστολος τῆς σλαβικῆς ψυχῆς, ὄνειροπόλησε νὰ ὑψωθεῖ ὁ ρωσικὸς σταυρὸς στοὺς τρούλλους τῆς Ἁγίας Σοφίας κ' ἔγραψε σειρὰ ἔξοχους θρύλους σχετιζόμενους μετὴν Ἁγία Σοφία. Ζωντανεύει παλιὰ λαϊκὰ θεάματα, δημοσιεύει σὲ ἰδιαίτερο βιβλίο τὰ ὄνειρά του, γράφει, μετὴν μεγάλη τρυφερότητα καὶ πλοῦτο φαντασίας, βιβλία γιὰ τὰ παιδιά.

Μὰ τὰ κύρια ἔργα τοῦ Ρεμιζώφ: «Οἱ κατ' ἔξοχὴν ἀδερφές» καὶ ἡ «Πέμπτη πληγὴ», μᾶς παρουσιάζουν ἕναν κόσμον γεμάτον δυστυχίες, ἀρρώστειες, μικρότητες, ἐγκλήματα. Ὅλοι εἶνε ἀρρωστοί, σακάτηδες καὶ ζητιάνοι, τὰ ζῶα πληγώνονται, ἡ ψυχὴ ὑποφέρει ἕνα μονάχα πρόσωπον εἶνε ἡσυχὸν κ' εὐτυχισμένο, μιὰ γυναίκα ὅλοι τὴν περιφρονοῦν καὶ τὴν ἀποκαλοῦν «ψεῖρα»: Δὲν σκότωσε, δὲν ἔκλεψε καὶ δὲν θὰ κλέψει, μήτε θὰ σκοτώσει ποτέ, γιὰτὶ ἕνα μονάχα ξέρει: νὰ τρώει. «Εἶνε σιχαμερὸ παράσιτον, δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ, ν' ἀκούσει, νὰ αἰσθανθεῖ, γιὰτὶ δὲν ὑπόφερε ποτέ».

Ὅλο κι ὠριμάζει ἡ δύναμη τοῦ Ρεμιζώφ κ' ἡ φράση του γίνεται λιτότερη καὶ πιδὸν πειθαρχημένος ὁ λυρισμὸς του. Δὲν ἀγάλλεται πιά, ὅπως στὰ πρῶτα του ἔργα, περιγράφοντας τὸν τρομόν, τὸν θάνατον, τὴν λατρεία τοῦ Σατανᾶ: μὰ ἐκφράζει τὴν ἀνθρώπινον ζωὴν καὶ δυστυχίαν μετὴν ὅλη τῆς τὴν καταπληκτικὴν ἀπλότηταν. Τέτοια

ἡ τριλογία του: «Στὴν γαλανὴν ἔκτασιν», «Ἡ Μοῖρα», «Στὸ στόμα τῆς φωτιᾶς»: οἱ ἥρωές του εἶνε ριζωμένοι στὸ ρωσικὸ ἔδαφος, ὑποφέρουν, μάχονται ν' ἀναπνεύσουν πάνω ἀπὸ τὴν δυστυχίαν τους, λαχταροῦν γιὰ θυσίαν κι ἀγάπην.

Μέσα ὅμως ἀπὸ τὴν πραγματικὴν τούτην ρωσικὴν ζωὴν, τινάζονται κάποτε, σὰν ἠφαίστειον, οἱ σκοτεινές, σατανικὲς δυνάμεις ποὺ βράζουν ἀκόμα στὰ σπλάχνα τοῦ συγγραφέα: διαβόλοι, βουκόλακες, πνεύματα, ὅλη ἡ ρωσικὴ μυθολογία, ἀποκαλυπτικὰ ὄνειρα ποὺ μᾶς ξεσκεπάζουν τὸ τρομακτικόν, γεμάτον τέρατα κ' ἐγκλήματα, ὑποσυνείδητον τοῦ ἀνθρώπου.

Β' - ΠΡΑΛΙΣΜΟΣ

Παράλληλα μετὴν τὴν συμβολικὴν σχολήν, τὴν ἴδιαν ἐποχὴν κι ἀπὸ τὴν ἴδιαν αἰτίαν, δημιουργήθηκε κ' ἡ ρεαλιστικὴ σχολή: δὲν καταφεύγει αὐτὴ στὰ σύμβολα καὶ στ' ὄνειρον, γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὴν ὀδυνηρὴν πραγματικότητα, μὰ προσπαθεῖ ἀπ' εὐθείαν, μετὴν τόλμην, νὰ δεῖ καὶ νὰ ἐκφράσει τὴν πραγματικότητα.

Ὁ ἀνώτερος ἀντιπρόσωπος τῆς ρεαλιστικῆς σχολῆς εἶνε ὁ Μαξίμ Γκόρκυ.

1. *Γκόρκυ*. Ὁ Ἀλέξης Μαξίμοβιτς Πέτσκοφ, γνωστός ὑπὸ τὸ ὄνομα *Μαξίμ Γκόρκυ* (Πικρός), γεννήθηκε στὸ Νίζνι Νόβγορονδ (1868) ἀπὸ φτωχόν, μικροαστικόν σπιτί. Ὁ πατέρας του πέθανε μετὰ πέντε ἔτη κ' ἡ μητέρα του ξαναπαντρεύθηκε: ὁ μικρὸς Γκόρκυ ἀνατράφηκε τότε στὸ σπιτί τοῦ παπποῦ του. Ἡ παιδικὴ ἡλικία

τοῦ Γκόρκυ ἐπέδρασε κρίσιμα στήν ψυχὴ του: Ἔβλεπε κάθε μέρα τὸν παπποῦ του νὰ βασανίζει τὴ γυναῖκα του κι αὐτὴ ὅλα νὰ τὰ ὑποφέρει μ' ὑπομονή, «γιατὶ ἡ γυναῖκα πρέπει νὰ ὑπακούει στὸν ἄντρα». Ὁ μικρὸς ἕγγονος ἔνοιωθε βουβὴ ἀγανάκτηση. Κύτταζε μὲ ἀπληστα μάτια γύρω του· οἱ πρῶτες σκηνὲς ποὺ εἶδε ἀπὸ τὴ ρωσικὴ ζωὴ τοῦ προξένησαν φρίκη: Παντοῦ ἡ ἀθλιότητα, οἱ ἄντρες μεθοῦν, οἱ γυναῖκες ἐκπορνεύονται, ἀπὸ ἀνία παντοῦ ἡ καταλαλιά, ἡ μέθη, ἡ ἀσπλαχνία. Κι ὅμως ὅλοι αὐτοὶ οἱ κτηνάνθρωποι εἶνε κατὰ βᾶθος καλοὶ καὶ λαχταροῦν ἐλευθερία· μὰ ὑπομένουν παθητικά, χωρὶς ἀντίσταση, τὴ μοίρα τους.

Ἡ μόνη εὐτυχία ποὺ πλημμύριζε τὸ στήθος τοῦ μικροῦ Γκόρκυ ἦταν τὰ παραμύθια ποὺ τοῦ διηγόταν ἡ γιαγιά του. Στὴν ψυχὴ τοῦ παιδιοῦ ξυπνοῦσε καὶ ζωντάνευε ὅλη ἡ ψυχὴ τῆς Ρωσίας· τὸ τραγούδι τοῦ λαοῦ, οἱ ξωθιές, οἱ δράκοι, οἱ ἅγιοι, δημιουργοῦσαν μέσα του μιὰν ἀνώτερη πραγματικότητα, ποὺ τὸν ἔκανε νὰ λησμονεῖ τὴν ἀθλία γύρω του ζωὴ.

Ὅταν ὁ ἕγγονος ἔγινε ἑννέα ἐτῶν, δὲν μπορούσαν πιά νὰ τὸν θρέψουν καὶ τὸν ἔβγαλαν στὸ δρόμο νὰ βρεῖ δουλειά, νὰ ζήσει. Ὁ Γκόρκυ πάει πρῶτα σ' ἓνα παπουτσιδικο, μένει δυὸ μῆνες καὶ φεύγει· πάει στὸ ἐργαστήρι κάποιου ἀγιογράφου· πάλι φεύγει. Γίνεται βοῆθὸς μάγειρα σ' ἓνα βαπόρι τοῦ Βόλγα, φεύγει πάλι, ἀλλάζει τόπους κ' ἐπαγγέλματα· γίνεται χαμᾶλης στὴν Ὀδησσό, φούεναρης στὸ Καζάν, σιδηροδρομικὸς ἐργάτης στὴν Τιφλίδα. Γυρίζει ὅλη τὴ Ρωσία, ὑποφέρει, χαίρε-

ται, μαθαίνει. Χιλιάδες ἄλλῃτες περιπλανιοῦνται στὴ Ρωσία· μαζί τους κι ὁ Γκόρκυ—ἀπληστος πάντα, βλέπει, ἀκούει τὰ πάντα, τίποτα δὲν τοῦ ξεφεύγει.

Ἀπὸ μικρὸ τὸν ἔτρωγε ἡ περιέργεια· τώρα ὅμως ἡ παιδικὴ αὐτὴ περιέργεια ἔχει ὑψωθεῖ, μετουσιώθηκε σὲ βαθὺ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου καὶ γιὰ τὰ βᾶσά του. Ἡ ζωὴ τοῦ παρουσιάζεται σκληρὴ, ἀδικη, πρέπει ν' ἀλλάξει. Πρέπει ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου ν' ἀνασάνει, νὰ καλυτερέσει ἡ ζωὴ του· ὁ νεαρὸς Γκόρκυ δὲν ἀρκεῖται πιά νὰ βλέπει, ἓνα νέο χρέος ὑψώνεται μέσα του: νὰ ἐνεργήσει, νὰ συντελέσει στὴν καλύτερη τῆς ζωῆς. Ἡ ἐπιθυμία του ξεχειλίζει, ἀρχίζει σὲ ἡλικία 24 ἐτῶν νὰ γράφει.

Τὰ πρῶτα του γραψίματα εἶνε ἀδέξιες ἐπιφυλλίδες σὲ ἐπαρχιακὲς ἑφημερίδες γιὰ νὰ κερδίσει τὸ ψωμί του· μὰ ἀπὸ τὰ πρωτόλειά του αὐτὰ αἰσθάνεσαι πὼς ὁ νέος τοῦτος ἀλήτης εἶνε κατάφορτος ἀπὸ παρατήρηση, ἀπὸ γεγονότα ποὺ εἶδε, ἀπὸ πόνους ποὺ ἔζησε. Εἶδε κ' ἔπαθε πολλά. Ὅμως εἶνε αἰσιόδοξος· ἡ ψυχὴ του εἶνε ὀρθή, θέλει νὰ ξυπνήσει καὶ τίς ἄλλες ψυχές, ἔχει πίστη στὴν ἀξία καὶ στὴν καλοσύνη τῆς ζωῆς.

Στὸ Νίζνι Νόβγορονδ ὁ Γκόρκυ γνωρίζει τὸν πολυφημισμένο τότε συγγραφέα Κορολένκο· αὐτὸς τοῦ ἀνοίγει τὸν δρόμο πρὸς τὴ «μεγάλῃ φιλολογία». Δημοσιεύει τότε (1895) στὸ περιοδικὸ τοῦ Κορολένκο τὸ ὄνομαστό του διήγημα «Τσελκᾶς»· ἀμέσως τὰ σπουδαιότερα περιοδικὰ τοῦ ἀνοίγουν τίς στήλες τους. Ἡ πρώτη συλλογὴ τῶν διηγημάτων του γίνεται ἀνάγκαστη· τὸ ἓνα

ἕστερα ἀπὸ τὸ ἄλλο, ὁ Γκόρκυ δημοσιεύει: «Τοὺς συζύγους Ὀρλώφ» (1897), τὸν «Θωμᾶ Γκορντέγιεφ» (1899), τοὺς «Τρεῖς» (1900).

Ἡ δόξα του ἀπλώνεται σ' ὅλη τὴ Ρωσία, περνᾷ τὰ σύνορα, κατακτᾷ τὴν Εὐρώπη. Ὅλοι διαβάζουν ἀπληστα τοὺς ἀλλήτες του μὲ τὴν κυνικὴ φρασεολογία τους, μὲ τίς βίαιες χειρονομίες, μὲ τὴν ψυχὴ τὴ ρομαντικὴ καὶ παλληκαρίστικη. Οἱ ἀλλήτες τοῦ Γκόρκυ δὲν ἐπικαλοῦνται τὴν ἐλεημοσύνη καὶ τὴν συμπάθεια τοῦ ἀστοῦ, μὰ περιφρονοῦν τοὺς ἀστους, δὲν καταδέχονται τὴ μικρόχαρη, ἥσυχη ζωὴ τους. Κ' οἱ ἀστοὶ δὲν τοὺς ἀντικρῦζον πιά μὲ συμπόνεση μὰ μὲ τρόμο. Ὁ Γκόρκυ παρουσιάζει τοὺς ἀλλήτες του ὡς ἐπαναστάτες, πού παραιτοῦν θεληματικὰ τὴν κοινωνία τῶν χορτασμένων κι ἄτιμων καὶ ζητοῦν στὴν ἀλητεία νὰ ζήσουν μιὰ ζωὴ πιὸ τίμια καὶ πιὸ λεύτερη.

Ὅπως οἱ λογοτέχνες τῶν προηγουμένων γενεῶν μιλοῦσαν μὲ περιφρόνηση καὶ μῖσος γιὰ τοὺς ἡλίθιους ἀφέντες καὶ τίς ἀριστοκρατίσσεσ κυράδες, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τώρα μιλοῦν οἱ προλετάριοι τοῦ Γκόρκυ γιὰ τοὺς ἀστους καὶ τοὺς εὐποροὺς χωριάτες. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀλλήτες αὐτοὺς ἔχουν συνειδητὰ τὴν πεποιθήση πὼς εἶνε φορεῖς μιᾶς ἀνθρώπινης ἰδέας ὑψηλότερης καὶ μιᾶς δικαιότερης κοινωνικῆς τάξης: «Οἱ κουρελιῆδες ἔχτισαν τὴ Ρώμη κι ὅταν ἔρθει κ' ἐμᾶς ἡ σειρὰ μας, θὰ χτίσουμε κ' ἐμεῖς!».

Ὁ Γκόρκυ φέρνει ἔτσι ἕναν ἀέρα καινούργιον ἀπὸ τοὺς μεγάλους δρόμους τῆς Ρωσίας, ἀπὸ τοὺς ποταμοὺς

καὶ τὰ λιμάνια τῆς ἢ πρωτόγονή του δύναμη ἀναζωογονεῖ τὴ ρεαλιστικὴ ρωσικὴ φιλολογία. Οἱ ἥρωές του ὅμως, κατὰ βάθος, εἶνε τύποι ρομαντικοὶ καὶ ψεύτικοι τὸ μῖσος γιὰ τὴν ἀστικὴ κοινωνία τοὺς ἐξιδανικεύει, τοὺς δίνει ψυχὴ ἀντάρτισσα καὶ μεγάλη, ἐνῶ συνήθως δὲν εἶνε παρὰ ἄνθρωποι ἀνίκανοι, τεμπέληδες ἢ ἀνισόροποι.

Τὸ δξότατο, σίγουρο μυαλὸ τοῦ Γκόρκυ ἀντιλαμβάνεται γρήγορα τὸν κατήφορο πού πῆρε ἡ τέχνη του στὸ δυνατὸ δρᾶμα του: «Νυχτερινὸ ἄσυλο», ἀποχαιρετᾷ τοὺς ἀγαπημένους του ὡς τώρα ἥρωες, τοὺς ἀλλήτες, μὲ συγκινημένη συμπάθεια καὶ περιφρόνηση. Δὲν τοῦ φαίνονται πιά «ὑπεράνθρωποι», μὰ συντριμμένες ψυχές, κουρασμένα, πεινασμένα κορμιά.

Νέοι δρόμοι ἀνοίγουνται στὴν ψυχὴ τοῦ Γκόρκυ. Δὲν ἀρκεῖται πιά νὰ γράφει θέλει νὰ μπεῖ στὴ δράση, νὰ συντελέσει στὴ δημιουργία τοῦ νέου κόσμου, ἐνεργώντας. Ρίχνεται στὴν ἐπαναστατικὴ ζύμωση, γίνεται μαρξιστής, φυλακίζεται διαρκῶς, ἀναλαβαίνει (1905) τὴν διεύθυνση τοῦ σοσιαλιστικοῦ φύλλου «Νέα Ζωή», ἀρχίζει νὰ γράφει σφοδρὰ ἄρθρα, συντελεῖ στὴν ἐπανάσταση. Ἡ ἐπανάσταση πνίγεται στὸ αἷμα, ὁ Γκόρκυ ἀναγκάζεται νὰ φύγει γιὰ τὴν Ἀμερικὴ. Στὸ ἔργο του: «Ἡ πόλη τοῦ κίτρινου διαβόλου», ὁ Γκόρκυ σατυροῦν τὴ Νέα Ὑόρκη.

Ἐπιστρέφει στὴν Εὐρώπη κ' ἐγκαθίσταται στὸ Κάπρι, ὅπου ἐργάζεται ἀπομονωμένος. Κατὰ τὸν παγκόσμιο πόλεμο ἐπιστρέφει στὴ Ρωσία, ἀνασταίνει τὴν ἐφημερίδα του «Νέα Ζωή», πολεμᾷ τὸ τσαρικό καθεστῶς,

χαιρετᾶ μ' ἐνθουσιασμό τὴν σοβιετικὴ ἐπανάσταση. Μὰ δὲν τυφλώνεται ἐντελῶς ἀπὸ τὸ νέο φῶς· καταπολεμᾷ τὴν κόκκινη τρομοκρατία, ὑπερασπίζεται τοὺς θησαυροὺς τῆς τέχνης, τέλος διαφωνεῖ μὲ τοὺς σοβιετικούς ἀρχηγούς ὡς πρὸς τὶς μεθόδους τῆς ἐνεργείας τους καὶ καταφεύγει στὸ Κάπρι. Στὰ 1928 ἐπιστρέφει πάλι στὴ Ρωσία, ὅπου ὁ ρωσικὸς λαὸς ἐορτάζει μ' ἐνθουσιασμό τὴν ἐξηκονταετηρίδα τοῦ μεγάλου προλετάριου συγγραφέα.

Ὁ Γκόρκυ μετὰ τὴν πρώτη φιλολογικὴ του περίοδο, πού τὴν ἀποχαιρέτησε στὸ «Νυχτερινὸ ἄσυλο», ἀφιερώθηκε στὸ κοινωνικὸ ἀνατροπικὸ κήρυγμα. Τὰ ἔργα τῆς τέχνης του πιά ἓνα σκοπὸ ἔχουν: νὰ ρίξουν τὸ ἀστικὸ καθεστῶς. Τὰ «Παιδιὰ τοῦ ἡλίου», οἱ «Βάρβαροι», οἱ «Ἐχθροί», τὰ μυθιστορήματά του: «Ἡ Μάνα» (1905), ἡ «Ἐξομολόγηση» (1908), τὸ «Καλοκαίρι» (1909) εἶνε ἔργα κοινωνικῆς προπαγάνδας. Ἡρώες του δὲν εἶνε πιά οἱ «ὑπεράνθρωποι» ἀλλήτες· τώρα ὁ Γκόρκυ ἐξιδανικεύει ἄλλους τύπους, τοὺς ἐπαναστάτες. Οἱ τύποι του ξαναγίνονται ρωμαντικοὶ καὶ ψεύτικοι: ὅλοι οἱ ἐργάτες του εἶνε τίμιοι καὶ ἡρωϊκοὶ καὶ θυσιάζονται γιὰ νὰ ξυπνήσουν τὸν λαό, ὅλοι οἱ ἄστοί του εἶνε ἄπληστοι καὶ σκληροί.

Ὅμως ἡ ζωντανή, ὀλοένα ἐξελισσόμενη ψυχὴ τοῦ Γκόρκυ κατορθώνει ν' ἀποτινάξει καὶ τὸν νέο τοῦτον ἐπαναστατικὸ ρωμαντισμό. Ὁρμητικὸς ἤδη, μὲ δόξα παγκόσμια, ἔχει ἀκόμα τὴ δύναμη ν' ἀλλάξει γιὰ τρίτη φορὰ κατεύθυνση καὶ νὰ ὑψωθεῖ στὴν ἀγνή, χωρὶς κοινωνικὰς θεωρίες τέχνη. Καὶ τότε γράφει τὸ ἀριστούργημά του

«Ἡ παιδικὴ ἡλικία» (1913), ἔργο ἀνώτερης, ἀπλῆς, ἀδολφῆς τέχνης· τύποι ζωντανοὶ χωρὶς ρωμαντικότητα καὶ αἰσθηματολογία, λιπὴ, ἀναγλυφικὴ ἀναπαράσταση τῶν χαρακτήρων. Ἀκολουθοῦν, μὲ τὴν ἴδια ἐλεύθερη πνοή, τὰ νεώτερά του ἔργα: «Μέσα στοὺς ξένους» (1917), «Τὰ πανεπιστημιακά μου χρόνια» (1923), «Οἱ Ἄρταμόνωφ», «Ἡ ζωὴ τοῦ Κλήμ Σάγκιν».

Ὅλη πιά ἡ συγγραφικὴ ζωὴ τοῦ Γκόρκυ χωρίζεται καθαρὰ, χωρὶς νόθη σύγχυση, σὲ δύο: στὴν ἐπαναστατικὴ καὶ στὴν καθαρὰ λογοτεχνικὴ.

Μέσα στὴν πλούσια, πολύβουη ψυχὴ τοῦ Γκόρκυ ὑπῆρχε πάντα ἡ καθαρὴ τούτη φωνή, πού ὡδηγοῦσε τὴν τέχνη του καὶ δὲν τὴν ἄφηγε νὰ ξεπέσει σὲ κήρυγμα. Κάποτε ὁ Γκόρκυ φτάνει σὲ ἀπροσδόκητα γιὰ ἐπαναστάτη συμπεράσματα: «Ποιὸς ξέρει; Ἴσως ὅλα νὰ γίνονται μονάχα γιὰ ἓνα σκοπὸ: νὰ βρεθεῖ ἓνας καὶ νὰ τὰ διηγηθεῖ!».

2. *Κορολένκο*. Τὴν ἴδιαν ἐποχὴ μὲ τὸν Γκόρκυ δημιουργεῖ τὸ ρεαλιστικὸ ἔργο του καὶ ἓνας ἄλλος ὑπερασπιστὴς τοῦ λαοῦ καὶ ἐξιστορητῆς τῶν ἀληθῶν, ὁ *Βλαδίμηρος Γαλακτιώνοβιτς Κορολένκο* (1853-1921). Στὴν «Ἱστορία τοῦ συγχρόνου μου» περιγράφει τὴν παιδικὴ του ἡλικία μὲ θελκτικὴ ἀφέλεια καὶ συνάμα τὴ ζωὴ τῆς συγχρόνου κοινωνίας καὶ προπάντων τοὺς ἄστους καὶ ὑπάλληλους στὴν ἐπαρχία. Ὁ Κορολένκο ἐξωρίστηκε, γιὰ τὶς φιλελεύθερές του γνώμες, στὴ Σιβηρία (1879-85), γύριζε διαρκῶς ἀλήτης καὶ γνώρισε τοὺς πλήθιους τύπους

πού ζωντάνεψε στὰ διηγήματά του: ἄλητες, αἰρετικούς, μισοάγριες φυλές, μέθυσοι, προσκνητές, πολιτικούς κατὰδικους. Ἐργότερα ἐγκαταστάθηκε στὸ Νίζνι Νόβογοροδ γιατί δὲν τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ μπεῖ στὶς δυὸ πρωτεύουσες, στὴν Πετρούπολη καὶ στὴ Μόσχα. Ὅσο γενοῦσε τόσο γινόταν σφοδρότερος πολέμιος τῆς τυραννίας κ' ὕψωνε τὴ φωνή του γιὰ κάθε ἀδικημένο. Τὸ ἴδιο θάρρος ἔδειξε καὶ μὲ τὴν ἴδια θέρμη πολέμησε τὴν τυραννία κι ὅταν ἤρθαν οἱ μπολσεβίκοι.

Τὸ ἰδανικὸ τοῦ Κορολένκο ἦταν περιορισμένο καὶ πραγματοποιήσιμο: ὕλική ἄνεση στὸ λαὸ καὶ πολιτικὴ ἐλευθερία. Ἦταν θερμὴ ἀνθρώπινη καρδιά, περιέγραψε τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ πράγματα ὅπως τὰ ἔβλεπε τὸ λαγαρό του μάτι, χωρὶς νὰ θολώνεται ἀπὸ ἄλλα μεταφυσικά προβλήματα. Σὲ μιὰν ἐποχὴ τόσο πεσιμιστικῆ, ὁ Κορολένκο κήρυξε τὴν ἀγάπη στὴ ζωὴ καὶ στοὺς ἀνθρώπους.

Στὸ πρῶτο του μεγάλο διήγημα: «Τὸ ὄνειρο τοῦ Μακάρ», μὲ μεγάλη ρεαλιστικὴ δύναμη περιγράφει τὸν βαρὺ, τεμπέλη, κλέφτη καὶ μεθύστακα Μακάρ, μισοάγριο χωριάτη τῆς Σιβηρίας. Τῆ νύχτα τῶν Χριστουγέννων, ὀλομέθυστος, ὁ Μακάρ, βλέπει ὄνειρο πὼς παρουσιάζεται στὸ Θεό· ὁ Θεὸς τὸν μαλώνει γιὰ τὴν ἐλεεινὴ ζωὴ του· μὰ κείνος τοῦ ἀπαντᾷ μὲ τόση θέρμη καὶ πεισικότητα πὸν τὰ κλάματα πετιοῦνται στὰ μάτια τοῦ Θεοῦ· τοῦ διηγᾶται τὸ μαρτύριο τῆς ζωῆς του—πέινα, κρύο, βροχές, βασανισμένη ζωὴ στὰ δάση καὶ στὰ τέλματα· καὶ σὰν νὰ μὴν ἔφταναν ὅλα τοῦτα,

τί ὑπόφερε κι ἀπὸ τοὺς φόρους καὶ τοὺς χωροφύλακες!

Ὁ Κορολένκο τέλεια περιγράφει τὶς ἀπλοϊκῆς, πρωτόγονες ψυχές: ὁ ἀπλός, καλοκάγαθος στρατιώτης, πὸν συνοδεύει τὴ μηδενίστρια στὴν ἐξορία, δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβει γιατί τόσο τὸν περιφρονεῖ ἢ δυστυχημένη αὐτὴ κοπέλλα καὶ δὲν καταδέχεται καμμίαν του βοήθεια. Ὁ «τυφλὸς μουσικὸς» δὲν μπορεῖ νὰ χαρῆ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμον, μὰ φουντώνει μέσα του πλουσιώτατος βαθύτατος κόσμος καὶ τὸν παρηγορεῖ.

3. *Ποταπέσκο* (γενν. 1856). Μὲ ἀριστοτεχνικὸ ρεαλισμὸ περιγράφει ὁ *Ἰγνάτιος Νικολάγιεβιτς Ποταπέσκο* τὴν ρωσικὴ κοινωνία καὶ ἰδίως τοὺς κληρικούς—καὶ νὰ φαντασθεῖ κανεὶς ὅτι ὁ πατέρας του ἦταν παπᾶς, ἀδιάφορο ἂν προτοῦ γίνεαι παπᾶς ἦταν ἀξιωματικὸς. Ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Ποταπέσκο τὰ καλύτερα καὶ τὰ γνωστότερα εἶνε: «Ἡ Ζωντανὴ Ζωὴ» καὶ «Ἡ τέχνη δαίμονας». Στὸ πρῶτο ὁ κληρικὸς δὲν μπορεῖ νὰ πάρει τὴν γυναῖκα πὸν ἀγαπάει, φεύγει ἀπὸ τὴν κοινωνία καὶ ἀσκητεύει σὲ λίγο καιρὸ πεθαίνει. Ἡ γυναῖκα—κι αὐτὴ τὸν ἀγαποῦσε—φορεῖ μαῦρα, μὰ σὲ λίγο τὰ πετάει. Εἶνε ἡ ζωὴ πὸν τὴν καλεῖ μ' ὄλη της τὴν δύναμη. Στὸ δεύτερο, ἡ τέχνη γίνεται στὸν καλλιτέχνη ὁ δαίμονάς του· τοῦ καταστρέφει τὸν χαρακτήρα, τοῦ πνίγει τὴν ζωὴ.

4. *Ἀμφιθέατρον* (1862-1926). Ὁ *Ἀλέξανδρος Βαλεντίνοβιτς Ἀμφιθέατρον* ἄσχησεν ὡς ἐπιφυλλιδογράφος. Ἡ «Νόβογιε Βρέμια», ὁ «Ρωσικὸς Λόγος» καὶ πολλῆς

ἄλλες ἡφμερίδες τῆς Πετρούπολης, Μόσχας, Κιέβου, Ὀδησοῦ εἶχαν συνεργασίες του στὰ 1902. Ἐδημοσίευσεν στὴν «Ρωσία» τὴν ἐπιφυλλίδα «Ὁ κύρ-Ὀμπιανώφ», σάτυρα κατὰ τοῦ οἴκου Ρωμανώφ. Ὁ Ἀμφιθέατροφ ἐξωρίσθη τότε στὸ Μινούνσκι τῆς Σιβηρίας. Στὰ 1906 πῆγε στὸ Παρίσι ὅπου ἐξέδωκε τὴν ἐπαναστατικὴν ἡφμερίδα «Κόκκινη Σημαία». Ἐκεῖ ἐδημοσίευσεν τὰ ἔργα του «Μαρία Λυσιέβα» καὶ «Βικτωρία Πανλόβνα». Σ' αὐτὰ ἀσχολεῖται μὲ τὰ ζητήματα τοῦ ἔμπορίου τῆς σαρκός.

5. *Κουπρίν* (γενν. 1870). Ὁ Ἀλέξανδρος Ἰβάνοβιτς *Κουπρίν* ἦταν ἀξιωματικὸς ἀπόφοιτος τῆς στρατιωτικῆς σχολῆς Μόσχας. Στὰ 1897 παραιτήθηκε καὶ ἀφιερώθηκε στὴν φιλολογία. Τὸ ὄνομά του ἔγινε γνωστὸ μὲ τὸ περίφημο ἔργο του: «Τὴν Μονομαχίαν», ὅπου περιγράφει ρεαλιστικὰ τὴν ζωὴ τοῦ στρατιώτη στὸ δυτικὸ μέτωπο. Οἱ ἱστορίες τοῦ *Κουπρίν* εἶνε γεμάτες δράση, στὸ ὕφος ὁμῶς καθυστεροῦν. Δείχνουν ἀνθρώπο πού δὲν εἶχε πάρει καμμιά συστηματικὴ φιλολογικὴ μόρφωση. Ἡ «Μονομαχία» καὶ τὰ ἄλλα του ἔργα: «Σάσα», τὸ «Ποτάμι τῆς ζωῆς» καὶ ἡ «Σκλάβια ψυχῆ», καὶ τὸ μυθιστόρημά του «Ἰάλα» (τουτέστι «βόθρος» ἢ, ὅπως ἔχει μεταφρασθεῖ στὸ γαλλικόν, «βόθρος κοριτσιῶν», «Fosse aux Filles») τοῦ ἔκαμαν τὸ ὄνομα γνωστὸ σ' ὅλο τὸν φιλολογικὸ κόσμον.

6. *Μπούνιν* (γενν. 1870). Παράλληλα μὲ τὸν Κορολένκο ξετυλίγεται μιὰ ἄλλη λογοτεχνικὴ προσωπικότητα διαφοροτικὴ, πιδὸ καλαίσθητη καὶ ἰσορροπημένη, μὲ με-

γάλη ἐπίσης περιγραφικὴ δύναμη — ὁ Ἰβάν Ἀλεξέγιεβιτς *Μπούνιν*.

Στὸ πρῶτο του ποίημα: «Τὸ πέσιμον τῶν φύλλων» (1904), ὁ ποιητὴς εἶνε κυριευμένος ἀπὸ συγκρατημένη μελαγχολία, ἀγαπᾷ τὸ φθινόπωρον ὅταν πέφτουν τὰ φύλλα καὶ ἀρχίζουν τὰ πρωτοβρόχια, ψάλλει τὸν ἔρωτά του μὲ διακριτικόν, θολωμένον τόνον.

Γρήγορα ὅμως ὁ *Μπούνιν* παραιτᾷ τὴν ποίησιν καὶ ἀφιερώνεται στὸν πεζὸ λόγον. Μελέτησεν μὲ σοφία καὶ πάθος τὴν ρωσικὴν γλῶσσαν, ἀγάπησεν μὲ μανίαν τὴν κυριολεξίαν, ζητᾷ πάντα νὰ ἐκφράσῃ τὴν «εἰδοποιὸν διαφορὰν» τοῦ κάθε πράγματος καὶ μισεῖ τὴν ἀοριστίαν καὶ προχειρολογία. Μὲ τὴν ἴδιαν ἀκρίβειαν προσπαθεῖ πάντα νὰ διατυπώσῃ τὴν κάθε του ἐντύπωση — πῶς θροοῦν διαφορετικὰ τὰ φύλλα τῶν διαφόρων δέντρων, πῶς τὸ κάθε πουλὶ τραγουδᾷ, πῶς φωτίζονται ἀνάλογα τῆς μέρας τ' ἀντικείμενα, ὅλες οἱ αἰσθήσεις τοῦ *Μπούνιν* προσδέχονται μὲ δεξυτέταν τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον καὶ ὁ καλλιτέχνης μοχθεῖ νὰ βρεῖ σὲ κάθε του αἴσθημα καὶ συναίσθημα τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα.

Τὸ διάγραμμα τῆς κάθε ἐντύπωσης, τῆς κάθε ψυχῆς πού περιγράφει, εἶνε αὐστηρὰ καθωρισμένον, χωρὶς περιττὸ, ποιητικὸν φωτοστέφανον. Ἡ τέχνη του εἶνε στεγνὴ, κλασσικὴ, ἀποτείνεται στὸ λογικὸν καὶ περιφρονεῖ κάθε τρυφερότητα καὶ στολίδι.

Ἡ φράση του δὲν ἔχει μουσικότητα· εἶνε ἀπλῶς ἀρχιτεκτονικὰ ἄρτια. Δὲν βλέπουμε τοὺς ἠρώες του νὰ ἐξελίσσονται· βλέπουμε μονάχα, στατικά, τὰ ἀποτελέ-

σματα τῆς ἐξέλιξής τους. Στὴ «Γραμματικὴ τοῦ Ἐρωτα» ὁ ἥρωας ἐπισκέπτεται τὸ κτῆμα ἑνὸς ἐρωτευμένου, ποὺ ἔζησε εἴκοσι χρόνια μὲ τὴν ἀνάμνηση τῆς γυναίκας ποὺ ἀγάπησε καὶ τώρα πέθανε. Στὸ «Ποτήρι τῆς ζωῆς» τρεῖς νεαροὶ ἀγαποῦν μιὰ κοπέλλα. Ὁ ἕνας τὴν παντρεύεται περνοῦν τριάντα χρόνια καὶ βλέπουμε τώρα στὸ διήγημα τοῦ Μπούνιν τὴν τελευταία φάση: τὸ ζευγάρι πέθανε, ὁ δεύτερος ποὺ τὴν ἀγάπησε πεθαίνει κι ὁ τρίτος πάει γέρος πιά, νὰ πουλήσει τὸ σκελετό του στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Μόσχας. Ἡ: γιὰ νὰ παραστήσει τὸν ξεπεσμό ἀρχοντικῆς οἰκογένειας, περιγράφει μιὰν αὐλή, ἡ μόνη ἰδιοκτησία ποὺ εἶχεν ἀπομείνει σ' ἕνα ἀριστοκρατικὸ γέρο ἀξιοματικό. Ἐκεῖ ζεῖ μ' ἕνα του παλιὸ συνάδελφο. Εἶνε προῦ Χριστουγέννων. Ὁ δοῦλος τοῦ ἀξιοματικοῦ πάει μέσα στὰ χιόνια, μέσα σ' ἕνα μακρινὸ χωριὸ καὶ τὸ βράδυ γυρίζει καὶ κρατᾶ γιὰ τοὺς δυὸ γέρους καπνό, μερικὰ γλυκά, βότκα καὶ κερᾶκια οἱ γέροι καθίζουν μπροστὰ στὸ τζάκι, σὲ ξεχαρβαλωμένες προγονικὲς πολυθρόνες, ἀνάβουν τὶς πίπες τους κι ἀναπολοῦν τὰ χρόνια τῆς νιότης τους, ὅταν πολεμοῦσαν στὴν Κριμαία τοὺς Τούρκους καὶ τοὺς Γάλλους.

Ὁλοένα ἡ τέχνη τοῦ Μπούνιν γίνεται ξηρότερη, πιδ ἀσκητικὴ, σχεδὸν χωρὶς θέμα. Στὸ «Χωριό» (1910) περιγράφει τὰ σπίτια, τὰ τοπία, τοὺς ἀνθρώπους μὲ ἐπιστημονικὴ λιτότητα κι ἀκριβολογία. Ὡμός, συγκρατημένος πεσιμισμός. Ἡ ζωὴ δὲν ἔχει νόημα ὅλοι, καλοὶ καὶ κακοί, ἔξυπνοι κ' ἡλίθιοι, εἶνε δυστυχεῖς καὶ καμμιὰ κοινωνικὴ ἢ πολιτικὴ ἀλλαγὴ δὲν μπορεῖ νὰ τοὺς ἀλαφρώσει. Ἡ ἴδια

πίση βαραίνει τοὺς ἀνθρώπους, ὄχι μόνο στὴ Ρωσία μὰ καὶ σ' ὅλη τὴ γῆ. Ὁ «Κύριος τοῦ Σὰν Φραγκίσκου» εἶνε ἑκατομμυριοῦχος ποὺ ταξιδεύει στὴν Ἰταλία γιὰ διασκέδαση· μὰ πεθαίνει ξαφνικὰ καὶ τὸ πτώμα του γυρίζει πίσω στὴν Ἀμερική, μὲ τὸ ἴδιο βαπόρι. Μέσα ἀπὸ τὸ ἀπλουστάτο αὐτὸ θέμα ἀναδίνεται ὅλη ἡ ματαιότητα κ' ἡ ἀνία, ὅλη ἡ ἀψυχη ζωὴ τοῦ λεγόμενου «πολιτισμοῦ».

Γύρω ἀπὸ τοὺς σημαντικοὺς τούτους ἀντιπρόσωπους τῆς ρεαλιστικῆς σχολῆς παρουσιάστηκαν πλῆθος πεζογράφοι, χωρὶς μεγάλη πρωτοτυπία. Ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ καὶ συμβολισμὸ συνάμα, προσπάθησαν νὰ συνδυάσουν τὴν ἀκριβόλογη ρεαλιστικὴ περιγραφή καὶ τὴν πραγματικὴ ζωὴ τῆς ρωσικῆς κοινωνίας μὲ τὶς ὑποβλητικὲς μεθόδους τῶν συμβολιστῶν, μὲ τὴ λαχτάρα τοῦ μυστικοῦ, ἀόρατου κόσμου.

Οἱ κυριώτεροι εἶνε:

7. *Χμέλιωφ* (γενν. 1873). Ὁ Ἰβάν Σέργιεβιτς Χμέλιωφ ἔπειτα ἀπὸ πολλὰ ἀνιαρὰ διηγήματα, ἔγραψε τὸ «Γκασόνι» (1910), ἀπομνημονεύματα ἑνὸς λακέ, μὲ μεγάλη περιγραφικὴ δύναμη κ' ἐξαισία ζωγτανὴ γλώσσα. Στὰ ἐπόμενα ἔργα του: «Ἀποχαιρετισμὸς στὴ ζωὴ», «Ἡ ἀνεξάντλητη κούπα», «Ὁ ἥλιος τῶν νεκρῶν», ὁ Χμέλιωφ ἐνώνει τὴν ὀμὴ ρεαλιστικὴ παρατήρηση μὲ λυρισμὸ καὶ πάθος.

8. *Τσένσι* (γενν. 1876). Ὁ Σέργιος Νικολάγεβιτς Τσένσι ἀρέσκειται στὰ διηγήματά του νὰ πραγματεύεται φρικαστικά θέματα, ἀνθρώπους ποὺ πεθαίνουν ἀνίκανοι νὰ ζή-

σουν την άπατηλή και τρομακτική πραγματικότητα. Περιγράφει χωρίς καλαισθησία, με χονδροειδή έπιμονή, άρρώστειες, βιασμούς νεκρών, σακάτες και τρελλούς. Κατέχεται παθολογικά από τον έφιάλητη του θανάτου. Στο τελευταίο του όμως έργο: «Η Μεταμόρφωση» (1923), οι ήρωες είναι πιά ίσορροπημένοι και νηφάλιοι μιά κ' έδω λείπει ή μεγάλη δημιουργική πνοή.

9. Ζαϊτσέφ (γενν. 1881). Ο Βόρις Κωνσταντίνοβις Ζαϊτσέφ ζεί σ' έναν κόσμο ήρεμότερο και τρυφερό, οι θλιμένες μορφές των ήρώων του είναι φωτισμένες από τον «γλυκό ρωσικό ήλιο». Όλα τ' αγαπά ή συγγραφέας, όλα τά δέχεται με συγκίνηση—και τή ζωή και τον θάνατο. Κι όμως στόν αέρα αυτόν τής ήπιας έγκαρτέρησης οι άνθρωποι δέν είναι εύχαριστημένοι. Ο «γλυκός ρωσικός ήλιος» φωτίζει πολλές δυστυχίες, πολλούς θανάτους αγαπημένων προσώπων, τά δάκρυα τρέχουν, «ήσυχα και φατερά». Ποτέ όμως ή πόνοσ δέν γίνεται κρανηή άπελπισίας: όλα τά κατευνάζει ή ήρεμία τής γής και του δάσους ή του φεγγαριού που φωτίζει τον νιοσκαμένο τάφο.

10. Τολστόϊ. Πολύ διαφορετικός είναι ή κόμις Άλέξης Νικολάγιεβις Τολστόϊ (γενν. 1882), μακρινός συγγενής του κόμιτοσ Λέοντα Τολστόϊ. Είναι όλος ζωή, κατορθώνει με δύναμη, λιγόλογα, να δημιουργήσει πρόσωπα με σώματα και ψυχές, σά ζωντανούς οργανισμούς. Μεγάλη είναι ή τέχνη κ' ή απλότητα του συγγραφέα. Δέν αγαπά τους τόσο συνηθισμένους ρωσικούς ήρωες που φιλοσοφούν

και διορθώνουν τον κόσμο με ιδεολογίες: ή Τολστόϊ αγαπά τους κοινούς, πραγματικούς, ρωσικούς τύπους που έχουν ένστικτα ίσχυρά κ' απλά αισθήματα και δέν τους έξαντλεί ή άκρατος διανοητικισμός. Οι ήρωές του δέν αυτοαναλύονται περιμένουν κ' αντικρίζουν τά γεγονότα σαν άνθρωποι απλοί και ζωντανοί.

Όλεσ οι έσωτερικέσ ταραχές εκφράζονται με τον απλούστερο τρόπο, με μιάν έξωτερική χειρονομία που ανακουφίζει τήν ψυχή: Ένας γέρος έχασε τήν κόρη του έπιασε ένα μολύβι, ένα κομμάτι χαρτί και ζωγράφισε ένα λαγό. Η μεγάλη επαναστατική καταιγίδα στις περιγραφές του Τολστόϊ παίρνει άπροσδόκητα άφελή τόνο: Οι χωριάτες παρουσιάζονται στόν γαιοκτήμονα και του ζητούν συγγνώμη γιατί, δυστυχώς, είναι υποχρεωμένοι να του κάψουν τις άποθήκες.

Οι διάλογοι του Τολστόϊ είναι ανθρώπινοι, χωρίς καμμιά φιλολογία. Ο έρωτευμένος δέν μπορεί τίποτ' άλλο να πεί στη γυναίκα που αγαπά, παρ' όλες του τις προσπάθειεσ, παρὰ τουτο: «Όλεγκα, σ' αγαπώ πολύ». Παντού, σέ όλα τά έργα του Τολστόϊ: «Ο κουτσός κύριος», «Κοινός άνθρωπος», «Ο Δρόμοσ του πόνου», «Η παιδική ηλικία του Νικήτα» κ.λ., εκδηλώνεται ή θερμή άγάπη του συγγραφέα για τή ρωσική γή, για τους ποταμούς της, τά δάση της, τά άπέραντα λειβάδια της.

Στήν «Άελίτα» ή Τολστόϊ μάσ οδηγά στόν υπεροπολιτισμένον Άρη. Ο Ρώσοσ στρατιώτης Γκοϋζέφ, που άνιά γιατί έπαψαν πιά στη γή οι επαναστάσεις κ' οι πολέμοι, ένθουσιάζεται όταν ξεσπά μεγάλη επανάσταση

στον Ἄρη· ὁρμᾶ μὲ πρωτόγονη μανία καὶ καταστρέφει, χωρὶς νὰ ξέρει γιὰ ποιὸν σκοπὸ, μονάχα ἀπὸ βάρβαρο ἔνστικτο καταστροφῆς.

Ὁ Τολστόϊ τόσο εἶνε δεμένος μὲ τὸ ρωσικὸ ἔδαφος, πὺν δὲν μπορεῖ νὰ ζήσει στὴν ἔξορία, ὅπου τὸν καταδίκασε ἡ ἐπανάσταση. Ὁμολόγησε τελευταῖα πίστη στοὺς μπολσεβίκους καὶ γύρισε στὴν πατρίδα νοιώθει καλὰ πὺς μόνο στὸ ρωσικὸ χῶμα τὸ δυνατὸ κι ἀπλὸ τάλαντὸ του μπορεῖ νὰ φυτρῶσει βαθιὰ καὶ νὰ καρπίσει.

11. Ἀνδρέγιεφ (1871-1919). Ὁ Λεωνίδας Νικολάγιεβιτς Ἀνδρέγιεφ ἀντιπροσωπεύει ὅλα τὰ προτερήματα καὶ ἑλαττώματα τῆς χαώδους ἐποχῆς του. Δὲν στάθηκε ἀδιάφορος στὰ κοινωνικὰ προβλήματα, ἀλλὰ δὲν βρῆκε, ὅπως ὁ Γκόρκυ, μιὰν ὀρισμένη κοσμοθεωρία νὰ στηριχτεῖ· ἔμεινε πάντα ἀνήσυχος κι ἀναρχικός. Πάντα οἱ σκοτεινὲς δυνάμεις καὶ τὰ ἔνστικτα παίζουν τὸν πρῶτο ρόλο στὰ ἔργα του: πότε ἡ ζωῶδης γενετήσια ὁρμὴ («Ἄβυσσος»), πότε ἡ φρίκη τῆς ἐπανάστασης («Τὸ κόκκινο γέλοιο»), πότε ἡ τρέλλα («Ἡ σκέψη»). Παντοῦ ἡ ἀνατριχίλα μπροστὰ στὸν γροεμὸ τοῦ τάφου.

Ὅλα τὰ ζητήματα τῆς ἡμέρας ὁ Ἀνδρέγιεφ τὰ ἐκμεταλλεύτηκε μὲ ὑστερική δραματικότητα. Οἱ ἥρωές του εἶνε νευροπαθεῖς, νέοι ἀνισόρροποι καὶ ἔξαιρετικοί, καὶ πάντα ἡ προσπάθεια τοῦ συγγραφέα νὰ τρομάξει τὸν ἀναγνώστη. «Θέλει νὰ μὲ τρομάξει, ἔλεγε ὁ γέρο Τολστόϊ, μὰ δὲν τὸν φοβοῦμαι!».

Τὰ πρῶτα διηγήματα τοῦ Ἀνδρέγιεφ ἔκαναν με-

γάλην ἐντύπωση. Στὰ 1905 ὁ Ἀνδρέγιεφ ἦταν ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους τοῦ μπολσεβισμού, μὰ στὰ 1917 διεφώνησε μὲ τοὺς ἀρχηγούς καὶ κατέφυγε στὴ Γερμανία καὶ Φιλανδία. Τὰ διηγήματά του ἀπὸ τὰ 1905 καὶ πέρα γίνονται ὀλοένα συμβολικώτερα, οἱ ἥρωές τους ἐνσαρκώνουν ὀρισμένους ἰδεολογικοὺς τύπους· τὰ δράματά του κατατοῦν ἀλληγορίες: «Ἡ βασίλισσα Πείνα», ὁ «Ὁκεανός», οἱ «Μαῦρες μάσκες». Στὸ δράμα: «Ἡ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου», ὁ Ἀνδρέγιεφ φιλοδοξεῖ νὰ παραστήσει ὀλόκληρη τὴ ζωὴ μας πὺν τὴν κυβερνοῦν οἱ σκοτεινὲς δυνάμεις.

Μὰ ὅλες τοῦτες οἱ ἀφηρημένες ἐννοιες δὲν μποροῦν νὰ συγκινήσουν. Τοῦ κάκου μάχεται ὁ Ἀνδρέγιεφ μὲ μεταφορές, μὲ παιγνίδια ὕψους, μὲ ὑπερβολὲς λεκτικὲς, νὰ ὑλοποιήσει τὴ φρίκη τοῦ ἀναγνώστου· ὁ Ἀνδρέγιεφ εἶνε κραδαινόμενη, ἀνήσυχη καλλιτεχνικὴ φύση μὰ δὲν ἔχει κανένα φιλοσοφικὸ βάθος. Κατορθώνει σὲ λεπτομέρειες, ἀναλύοντας τὴν τρικυμισμένη ψυχὴ ἑνὸς ἀνθρώπου, νὰ φτάσει σὲ τραγικὸ ὕψος· μὰ ἀποτυχαίνει ὅταν θέλει νὰ ὑψωθεῖ σὲ αἰώνιο σύμβολο.

Δὲν ἔχει μέτρο ὁ Ἀνδρέγιεφ, δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ τὸ μυστικὸ σημεῖο τῆς ἰσορροπίας, μεταξὺ πάθους καὶ γαλήνης πὺν ἀποτελεῖ τὴν ὑψηλὴ τέχνη. Κάποτε μονάχα σὲ ὀρισμένα ἔργα, ὅπως ἡ «Ἱστορία τῶν ἑπτὰ κρεμασμένων», κατορθώνει νὰ φτάσει σὲ δυνατὴ τραγικὴ συγκίνηση.

Οἱ συνεχιστὲς τοῦ Ἀνδρέγιεφ, ὁ Ἀρτσιμπάισεφ («Σανίν», «Τὸ ἀκρότατο ὄριο» κ.λ.) κι ὁ Καμένσκι («Οἱ

τέσσερις», «Ἡ Λίδα» κ.λ.) προχώρησαν ἀκόμη πὺρ πέρα στὴν ὑπερβολὴ καὶ τὴν ξετσιώπητὴ περιγραφὴ τῆς φιληδονίας καὶ τοῦ ἐγωῖσμοῦ. Οἱ ἥρωές τους «ἀπελευθερώνονται» ἀπὸ κάθε κοινωνικό, ἠθικό, πολιτικό δεσμό. Ἐξυμνοῦν τὴν γενετήσια μονάχα δομὴ καὶ τὸ ἐγὼ τὸ ἀχαλίνωτο τοῦ ἀτόμου. Ἡ φωνὴ τῆς σάρκας θεωρήθηκε φωνὴ τέχνης. Ὁ συμβολισμὸς κι ὁ ρεαλισμὸς δίδουν ὅλα τὰ ἀνθη τοῦ κακοῦ· ἔφτασαν στὶς ἀκρότατές τους ἐπικίνδυνες συνέπειες. Ἡ τέχνη, μὲ τὴ γενεὰ τούτῃ τῶν ἐπιγόνων, δὲν μποροῦσε πιά νὰ προχωρήσει σημάδι πὺρ δὲν ἦταν πιά μακρὰ ἢ ἀντίδραση καὶ μιὰ καινούργια ἀναγέννηση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΕΚΤΟ

1910

Ὁ συμβολισμὸς εἶχεν ἐκτελέσει τὸ δύσκολο χρέος του στὴ ρωσικὴ φιλολογία: Πλάτυνε τὰ στενὰ ὄρια τοῦ ρεαλισμοῦ, ἀνάγκασε τὸν ποιητὴ νὰ ἐμβαθύνει στὴν ψυχὴ του καὶ νὰ μὴν ἀρκεῖται πιά ν' ἀντιγράφει δουρικὰ τὸν ἔξω κόσμο, φανέρωσε τὴν ἐσωτερικὴν ἀρμονία τοῦ κόσμου, βρίσκοντας μεταφορὰς κι ὁμοιότητες λεπτότερης, ἐσωτερικώτερης ὑφῆς, ἔδωκε μουσικότητα στὸν στίχο καὶ νέα εὐλυγισία στὴ γλώσσα.

Συνάμα ἀνοιξε τὸν ὁρίζοντα στὸν πεζὸ λόγο· ἔσμιξε τὸ φανταστικό μὲ τὸ πραγματικό κ' ἡ περιοχὴ τοῦ πεζογράφου ἔγινε ἀπείρως εὐρύτερη. Ἡ γλώσσα κ' ἔδω πλουτίζεται, συγχρονίζεται μὲ τίς νέες πολιτικὲς κ' οικονομικὲς συνθήκες, πὺρ τόσο περίπλεξαν τὴ ζωὴ. Ἡ κριτικὴ βλέπει μακρύτερα καὶ καθαρότερα, δίδεται ἢ ἀληθινὴ θέση στὸν Πούσκιν, στὸν Γκόγκολ, στὸν Δοστογιέφσκι, ἀποδίδεται δικαιοσύνη στοὺς παραγνωρισμένους Τιοῦτσεφ καὶ Φέτ. Συγχρόνως ἡ μεγάλη μεταφραστικὴ ἐργασία τῶν συμβολιστῶν πληθαίνει τὸν πνευματικὸ πλοῦτο καὶ μορφώνει τὴν καλαισθησία τοῦ κοινοῦ.

Μὰ ὅταν πιά ὁ συμβολισμὸς ἀπέδωκε τοὺς καρπούς του, ἄρχισε ἡ παρακμὴ—δηλ. ἡ ὑπερβολή, ἡ ἐπα-

νάληψη, ή στειρότητα. Ὁ αἰσθητὸς κόσμος ἀντικαθίσταται μὲ φαντάσματα κι ἀφηρημένες ἰδέες, ἡ γλῶσσα ἀποσυντίθεται, οἱ παλιές πρωτοτυπίες κατανοῦν κοινὰ καλοῦπια, χωρὶς ἀξία.

Κ' ἔτσι, στὴν ὥρα του, τὸν Γεννάρη τοῦ 1910, στὸ περιοδικὸ «Ἀπόλλων», κηρύχεται ὁ πόλεμος ἐναντίον τοῦ συμβολισμοῦ: τυπῶνεται τὸ μανιφέστο: «Γιὰ τὴν ὠραία σαφήνεια», μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Κουζμίν.

Ὁ Μιχαὴλ Ἀλέξιεβιτς Κουζμίν (γεννήθηκε στὰ 1876) ἦταν ἀρχικῶς μουσικὸς, μαθητὴς τοῦ Ρίμσκι Κορσακῶφ· ἀργότερα στράφηκε στὴν ποίηση, χωρὶς ν' ἀπαρνηθεῖ τὴ μουσικὴ· αὐτὸς ὁ ἴδιος ἐμελοποίησε τὰ περισσότερα ποιήματά του.

Ὁ Κουζμίν δίνει αὐστηρὴ κλασσικὴ μορφὴ στὰ ποιήματα καὶ στὰ πεζά του, δὲν χάνεται ποτὲ σ' ἐνθουσιασμοὺς ἀχαλίνωτους. «Ἄν εἶσαι εὐσυνείδητος καλλιτέχνης, γράφει, προσεύχου νὰ καθαριστεῖ καὶ νὰ ὀργανωθεῖ τὸ χάος σου». Τὸ ὄραμα τοῦ Κουζμίν εἶνε λαγαρό καὶ γαλήνιο, ἡ γλῶσσα του ἀκριβολόγια κι ἀπλή. Ἄγαπᾷ τὴ ζωὴ καὶ τὴν χαρὰ: «Δὲν θέλω εὐκόλα θαύματα, μένω πιστὸς στὸ λουλούδι σου, ὃ χαρούμενη γῆ!».

Τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ Κουζμίν: Τὰ «Δίχτυα», τὰ «Χωματένια περιστέρια», οἱ «Χυνοπωριάτικες λίμνες», ἀνάπαφιν ἐπιτέλους τὸ Ρῶσο ἀναγνώστη ἀπὸ τὰ αἰνίγματα καὶ τὴν ἀσάφεια τῶν ξεπεσμένων συμβολιστῶν.

«Οἱ περιπέτειες τοῦ Λιμὲ Λεμπέφ» εἶνε ὄλο χάρη,

σκοπτικὴ εἰρωνεία καὶ τέλεια ἀναπαράσταση τοῦ ΙΖ' αἰῶνα. Τὸν ἴδιο τόνο ἔχουν καὶ τὰ καλύτερά του ποιήματα: «Ἀλεξανδρινὰ τραγούδια», καὶ πολλὰ του διηγήματα καὶ μυθιστορήματα: συχνὰ ὅμως ξεχειλίζει ἀπὸ πάθος σκοτεινὸ, ἀπὸ θρησκευτικὲς μυστικοπάθειες, παιδραστίες κ' αἵματα.

Στὸ βάθος ἡ τέχνη τοῦ Κουζμίν ἔχει κάτι τὸ τεχνιτὸ, τὸ μελετημένο· δὲν εἶνε αὐθόρμητη. Ὁ Κουζμίν εἶνε λογοτέχνης τῆς παρακμῆς κι ἀλεξανδρινὸς ἐπικούρειος.

Αἰσθητικὸς, ὅπως ἦταν ὁ Κουζμίν, ἐχθρὸς κάθε ρητορικῆς καὶ κάθε ἀπότομης χειρονομίας, ἱκετεύει στὸ Μανιφέστο του τοὺς νέους νᾶνε λογικοὶ—λογικοὶ στοὺς σκοποὺς τους, στὴ σύνθεση τοῦ ἔργου τους καὶ στὴ σύνταξη, γιατί, καθὼς τονίζει, ἡ «τέχνη ἀπατεῖ νὰ ἐκτελεῖται κ' ἡ πιδὸ ἀσύμμετρη κι ἀγωνιώδης σύλληψη μὲ συνειδητὰ καὶ νόμιμα μέσα». Κηρύχνει τὴν ἀκριβολογία στὴ λέξη: τὴν «ἀπολλώνεια» ἀντίληψη τῆς τέχνης.

Γύρω ἀπὸ τὸ σύνθημα αὐτὸ τοῦ Κουζμίν συσπειρώθηκε μιὰ νέα φιλολογικὴ ομάδα, οἱ «ἀκμειστές»: Ἄννα Ἀχμάτοβα, Ὅσιπ Μάντελσταμ, Νικόλαος Γκουμίλιωφ καὶ Σέργιος Γεροντέτσι. Ὁ θεωρητικὸς τῆς ομάδας Γκουμίλιωφ καθορίζει τὴ νέα σχολή: Ὁ συμβολισμὸς ξετέλεψε τὴν ἀποσιολὴ του, ξέπεσε· στὴ θέση του ὑψῶνεται νέα σχολή, οἱ ἀκμειστές, ἀπὸ τὴ λέξη ἀκμή, τὴν ἀνώτατη βαθμίδα κάθε ἐξέλιξης, ἡ ἀδαμιστές, ἀπὸ τὸν Ἄδām, τὸν «ἐφευρέτη τῶν λέξεων».

Οι άκμειστές δέχονται τόν κόσμο μ' όλες του τις όμορφίες και τις ασκήμιες και προσπαθοῦν νά τόν εκφράσουν με διαύγεια κ' ίσορροπία: ή πραγματικότητα ξαναγίνεται χειροπιαστή κι όχι πιά «μυστηριώδες δάσος συμβόλων». τὸ χάος κι ὁ θάνατος δὲν εἶνε πιά τ' αγαπημένα θέματα μὰ ή ζωή κ' ή τάξη.

Ἐν τούτοις οἱ άκμειστές δὲν εἶνε ρεαλιστές τῆς παλιάς έντελῶς σχολῆς· θέλουν νά συνδυάσουν ρεαλισμό και συμβολισμό, νάνε άντικειμενικοί και συνάμα προσωπικοί. Ἄναγνωρίζουν τὴν άναγκαία παραμόρφωση ποῦ ή κάθε ιδιοσυγκρασία δίνει στὸν έξωτερικό κόσμο. Συνάμα ή γλώσσα τους έχει πλουτίσει ἀπὸ τις προσπάθειες τῶν συμβολιστῶν και δίνουν ιδιαίτατη προσοχή στὸ ὕφος. Ὁ άκμεισμός φιλοδοξεῖ νάνε παιδί τοῦ νηφάλιου ρεαλισμοῦ και τῆς ευαίσθητης συμβολικῆς ποίησης.

Παράλληλα με τὸν άκμεισμό ξεσπᾶ, ὡς αντίδραση πρὸς τὴν παλιά τέχνη τῆς παρακμῆς, κι ὁ φουτουρισμός. Ὁ φουτουρισμός και στὴ Ρωσία εἰσέβαλε με κραυγές, με τίτλους χτυπητούς, με ήρωϊκοκομικῆς πόξες. Τὰ έργα τῶν φουτουριστῶν εἶχαν έξωφρενικούς τίτλους: «Ἐνας μπάτσος στὴν καλαισθησία τοῦ κοινοῦ», «Ψόφιο φεγγάρι» κλ.

Οἱ κυριώτεροι φουτουριστές ὑπῆρξαν ὁ Βίκτωρ Χλεμπνικόφ, ὁ Βλαδὶμηρος Μαγιακόφσκι, ὁ Κρουτσονιά, ὁ Λίβους κ' ή Ἐλένη Γκοῦρο. Οἱ Ρῶσοι φουτουριστές δὲν έχουν πολλές ομοιότητες με τοὺς Ἴταλους ὁπαδούς τοῦ Μαρινέτι. Οἱ Ρῶσοι ἀνακήρυξαν κυρίως τὴν «αὐτονομία τῆς λέξης»: δὲν ὑπαγόρευε πιά ή σκέψη τοὺς

νόμους της στὴ λέξη, μὰ τουναντίον ή λέξη κυριαρχεῖ, εἶνε ἀνώτερη ἀπὸ τὸ νόημα. Ζητοῦν οἱ Ρῶσοι φουτουριστές νά λυτρωθοῦν ἀπὸ τὴ λογική και τὴ σκέψη και νά γράφουν «ὄχι πιά με λέξεις-ιδέες μὰ με λέξεις ἀραδιασμένες χωρὶς εἰσμό». Οἱ φουτουριστές παραμορφῶνουν τις λέξεις και τὴ σύνταξη· κηρύχνουν πὸς ή ἀκρόνιστη κατασκευή τῆς φράσης δημιουργεῖ «νέαν έκδοχή τοῦ Σύμπαντος». Ἡ ἴδια ἀταξία και στὸ περιεχόμενο: ἐπίτηδες άναχρονισμοί, άπροσδόκητες κι άνεξήγητες ένέργειες τῶν προσώπων, ἔλλειψη κάθε λογικῆς.

Ἄπὸ τις δυὸ τοῦτες σχολές, τῶν άκμειστῶν και τῶν φουτουριστῶν, βγήκαν ὅλοι σχεδὸν οἱ ένδιαφέροντες ποιητές τῆς σύγχρονης Ρωσίας.

Α' - ΑΚΜΕΪΣΤΕΣ

1. Χοντάσεβιτς (γενν. 1886). Ὁ Βλαδίσλαβος Χοντάσεβιτς, κρᾶμα συμβολιστοῦ κι άκμειστοῦ, ἀρνιέται τὸν έξωτερικὸν κόσμο, αἰσθάνεται τὸν έαυτό του αἰχμάλωτο τῶν φαινομένων, ἐλπίζει ή «θλιβερά ένωση» τοῦ σώματος και τῆς ψυχῆς νά μη βαστάξει αἰωνίως. Ἄτενίζει με τρυφερότητα κι άγωνία τὴν ψυχὴ του ποῦ διαρκῶς παλεύει με τὴν ὕλη και μιὰ μόνη τῆς ἀπομένει παρηγορία—στὶς άστραπές τῆς έκστασης νά φεύγει ἀπὸ τὸ σῶμα και νά βυθίζεται στὴν ἐκμηδένιση. Μὰ ή ψυχὴ δὲν άντέχει πολὺ στὶς ὕψηλές αὐτῆς χαρές και ξαναλέφτει στὸ σῶμα. Περιμένει τώρα τὸν ὕπνο νά τὴν ξαναλευτερώσει ή τὸν θάνατο. Γι' αὐτὸ ὕπνος και θάνατος εἶνε τ' αγαπημένα θέματα τοῦ Χοντάσεβιτς. Μιλᾶ με περιφρό-

νηση για τὸ σῶμα, τὴ φυλακὴ του: «Βγήκα πάλι στὸ μπαλκόνι νὰ ζεστάνω τὰ πόδια τοῦτα, τὰ βραχιόνια τοῦτα!».

Μὰ ἐνῶ ἡ κοσμοθεωρία του αὐτὴ τὸν ταυτίζει μὲ τοὺς συμβολιστές, ἡ ἔκφρασή του εἶνε ρεαλιστικὰ ἀπλὴ καὶ κλασσικὴ. Δὲν ἀγαπᾷ τις ἀποχρώσεις καὶ τὰ μισόφωτα, μὰ τὸ «κάθετο φῶς» καὶ τὴν ἴσια γραμμὴ. Ξέρει μὲ μαθηματικὴν ἀκρίβεια τί θέλει, μισεῖ κάθε σύγχυση: «Εἶμαι ἔξυπνος, αὐστηρὸς καὶ φιλάργυρος, βλέπω πολλά, ξέρω πολλά».

Ὁ στίχος του ἔχει ἐπιγραμματικὴν ἀκρίβεια καὶ συντομία. Δὲν ἀγαπᾷ τὰ στολίδια, τις πλούσιες ρίμες, τὰ παιγνίδια τοῦ ἤχου, τὴν ὑποβλητικὴ μουσικὴ τοῦ ρυθμοῦ εἶνε στενός, ὄλο διανόηση. «Ὁ ποιητής, λέει, εἶνε ἕνας σιδηρουργὸς ποὺ διψᾷ νὰ μάθει καὶ διαβάξει μὴν ἐκλαϊκευτικὴ φυλλάδα».

Τὰ κυριώτερα ἔργα τοῦ Χοντάσεβιτς εἶνε: «Νεότητα», «Εὐτυχησμένο σπιτάκι», «Βαρεῖά λύρα», «Ποιήματα». Μὲ τὸν καιρὸ ὁ ποιητὴς ἐξελίσσεται: δὲν λαχταρᾷ πιά τὸν θάνατο, μὰ περιφρονεῖ πάντα τὴ ζωὴ. περιφρονεῖ τοὺς ἀνθρώπους, «τὰ χαμένα, φαλακρὰ πλάσματα», τὰ «τέρατα, τὰ τερατόπουλα, τις τερατοῦκλες». Εὐχεται στὴ γυναῖκα νὰ δολοφονηθεῖ καλύτερα παρὰ νὰ παντρευτεῖ ἕναν ἄνθρωπο «ἀπὸ τοὺς λεγόμενους καλοὺς καὶ πραγματικὰ ἔντιμο».

2. Γκουμίλιωφ (1885-1921). Ὁ Νικόλαος Στεφάνοβιτς Γκουμίλιωφ πρωτοφάνηκε στὰ ποιήματά του: «Τὰ

μαργαριτάρια», ὡς συμβολιστής, μαθητὴς τοῦ Μπριούσοφ. Ὅμως ὁ Γκουμίλιωφ δὲν ἔψαλλε τὸν θάνατο, ἔψαλλε τὴ ζωὴ· ἡ ζωὴ δὲν τοῦ φαινόταν φορτίο, μὰ ἄθλος καὶ καθήκον. Περιφρονεῖ τὴν εὐαισθησία καὶ μελαγχολία τῶν συμβολιστῶν καὶ τὴ νοσταλγία τους γιὰ τὸ ἀπειρον. Ἀγαπᾷ τὴ σίγουρη ἐπίγεια ζωὴ καὶ τοῦ ἀρέσει ἡ κυριολεξία κ' ἡ τάξη.

Ὅμως δὲν ἱκανοποιεῖ τὸν Γκουμίλιωφ ἡ παρὰ φύση ζωὴ τῶν πόλεων τὸν κυριεῦει ἡ ρωμαντικὴ λαχτῆρα νὰ φύγει σὲ βάρβαρους τόπους καὶ νὰ ζήσει μὴν ἐπικίνδυνη ζωὴ. Ἀγαπᾷ «ὄσους ἐπιθυμοῦν, τολμοῦν κι ἀναζητοῦν, ὄσους βαρέθηκαν πιά τὴ χώρα τοῦ πατέρα τους». Ἐνθουσιάζεται γιὰ τὸν πόλεμο («Ἡ φαρέτρα»), γιὰ τὰ ταξίδια («Τσαντήρι»). Ὁ πόλεμος ἐντείνει ὅλες τις δυνάμεις τοῦ ἀνθρώπου, μᾶς κάνει καὶ λησμονοῦμε τις μικρὲς ἔγνοιες, μᾶς χαρίζει τὸν λαμπρότερο θάνατο.

Ὁ Γκουμίλιωφ ἀγαπᾷ τὴ «δυνατὴ, κακὴ κ' εὐθυμὴ γῆ» καὶ προπάντων τὴν Ἀφρικὴ. Πῆγε στὴ σκοτεινὴ ἡπειρο κι ὅταν γύρισε, τὸν βασάνιζε πάντα ἡ νοσταλγία της. Στὰ ποιήματά του ποὺ τῆς ἀφιερώνει («Τσαντήρι»), ἐξάισια περιγράφει τὰ τροπικὰ τοπία καὶ τ' ἀβησσυνιακά του κυνήγια. Εἶνε περήφανος γιὰτὶ εἶνε νέος, δυνατὸς καὶ νοιώθει στὶς φλέβες του τὸ αἷμα τῶν Βαράγγων, τῶν κατακτητῶν.

Ὁ Γκουμίλιωφ ἔλαβε ἐνεργὸ μέρος στὸν παγκόσμιο πόλεμο καὶ πολέμησε ἡρωϊκά. «Δὲν θὰ πεθάνω, ἔλεγε, στὸ κρεβάτι μου, ἐπὶ παρουσία τοῦ συμβολαιογράφου καὶ τοῦ γιατροῦ». Κι ἀλήθεια, δὲν πέθανε εἰρη-

νικά· στα 1921 τὸν σκότωσεν ἡ Τσεκά, ὡς ἀντιδραστικό, λίγες βδομάδες μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μπλόκ.

Ἔτσι ἐξαναφανίστηκε μιὰ μεγάλη ἐλπίδα τῆς ρωσικῆς ποίησης. Ὁ Γκουμίλιωφ σὲ κάθε του ἔργο ἔκανε κ' ἓνα μεγάλο βῆμα πρὸς τὰ ἔμπρός. Ὁλοένα γινόταν λιγώτερο ρητορικός, περισσότερο κύριος τῆς ἔκφρασης καὶ τῆς ρίμας, πιὸ λιγόλογος. Τὸ τελευταῖο του ἔργο: «Ἡ πύρινη στήλη», εἶνε καὶ τὸ καλύτερό του. Τρομακτικό γιὰ τὴν προφητεία εἶνε τὸ ποίημά του: «Ὁ ἐργάτης». Ὁ ποιητὴς βλέπει ἓνα κοντό, ἡλικιωμένο ἐργάτη, μὲ ἀγαθὰ, ἥσυχα μάτια, ποὺ δουλεύει στὸ ἐργοστάσιο τῶν πολεμοφοδίων· εἶνε πάντα περασμένη ἡ ὥρα, μὰ δὲν πάει νὰ κοιμηθεῖ, ὥσπου τελειώσει τὴ μολυβένια σφαῖρα ποὺ ἄρχισε καὶ ποὺ μέλλει νὰ σκοτώσει τὸν ποιητὴ. Τέλος ἡ σφαῖρα τέλεψε, τὰ ἥσυχά μάτια τοῦ ἐργάτη χαίρουνται, καὶ νύχτα πιά, στὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ, γυρίζει σπίτι του. Στὸ πλατὺ κρεβάτι του ἡ ζεστὴ γυναικοῦλα του τὸν περιμένει. Καὶ κάπου, στὰ χωράφια, ἡ σφαῖρα ἐκτελεῖ τὸν σκοπὸ τῆς, κάπου τὸ ἔργο τοῦ κοντοῦ, ἀγαθοῦ ἐργάτη, μὲ τὴ σταχειὰ μπλούζα, σκοτώνει τὸν ποιητὴ!

3. Ἄννα Ἀχμάτοβα. Ἡ ποιήτρια Ἄννα Ἀχμάτοβα, ἡ γυναῖκα τοῦ Γκουμίλιωφ, ἔχει ἐντελῶς διαφορετικὴ ἰδιοσυγκρασία. Ἦσυχη, τρυφερή, ἐγκάρδια. Ἀπὸ τὴν πρώτη τῆς ποιητικῆ συλλογῆ: «Τὸ βράδυ» (1912), κατάκτησε ὄχι μονάχα τὸ πιὸ λαϊκὸ μὰ καὶ συνάμα τὸ πιὸ ἐκλεκτὸ κοινό· σὲ ὅλα τὰ σπίτια κ' ἕως στὰ πιὸ υα-

κρινὰ χωριά, ἀπάγγελλαν τοὺς εὐκολοὺς, παθητικοὺς στίχους τῆς.

Ἡ ἔκφραση τῆς Ἀχμάτοβας εἶνε ἀπλούστατη, τὰ λόγια τῆς δὲν ἔχουν καμμιά ἐκζήτηση, οἱ ρίμες τῆς εἶνε συνηθισμένες· ὅμως αἰσθάνεσαι στοὺς ἀπλοὺς τούτους στίχους μιὰ θερμὴ καρδιά ποὺ χτυπᾷ κι ἀγαπᾷ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὴ γῆ.

Ἡ ποιητικὴ συλλογὴ τῆς: «Κομπολόι», ἀποτελεῖται ἀπὸ σειρὰ ἐρωτικὰ τραγούδια, μοναδικὰ τρυφερὰ καὶ δικριτικά. Δὲν περιγράφει ἡ Ἀχμάτοβα ἀπ' εὐθείας τὰ αἰσθήματα· μονάχα τὰ ἀντιφεγγίσματά τους στὸν ἐξωτερικὸ κόσμο. Δὲν λέει: «Εἶχα σαστίσει ἀπὸ τὴ συγκίνηση», ἀλλὰ: «Ἔβαλα τὸ δεξιὸ μου χέρι στὸ ἀριστερό μου γάντι». Οἱ μικρές, ἀπαράτηρες λεπτομέρειες τῆς ζωῆς παίρνουν στὸ στίχο τῆς συγκινητικὴ ἐσωτερικότητα: ἓνα μεγάλο αἶσθημα συμπυκνώνεται σὲ μιὰ μικρὴ λεπτομέρεια. Ἐνα φτωχὸ δωμάτιο, ἡ γυναῖκα κάθεται μόνη, ὁ ἀγαπημένος τώρα, νά, τὴν ἀφήκε· «στὰ μαλλιά τῆς μένει ἀκόμα ἀνάλαφρη μυρωδιὰ καπνοῦ».

Μιὰ λέξη, μιὰ γραμμὴ, μιὰ λεπτομέρεια, ζωντανῆ πάντα καὶ λιγόλογη, κλείνει ὅλο τὸ μυστικὸ τῆς τόσο ἀνθρώπινης ποίησης τῆς Ἀχμάτοβας. Κανένας συμβολισμός, καμμιά γενικοποίηση κι ἀοριστολογία, καμμιά σύγχυση ὄρατοῦ κι ἀόρατου κόσμου· ὅλα προσωπικά, χειροπιαστά, ἀπλά· εἶνε ἀληθινὴ γυναῖκα ποὺ ἀγάπησε καὶ πόνεσε κ' εἶχε τὸ θεῖο δῶρο νὰ ἐκφράζει λιγόλογα τὴν καρδιά τῆς. «Δὲν εἶμαι μήτε βοσκοπούλα, μήτε βα-

σίλισσα—μήτε καλογριά.—Ένα σταχτύ, καθημερνὸ φου-
στάνι—καὶ τὰ χαλασμένα μου τακούνια».

Στὰ τελευταῖα της τραγούδια ἡ τέχνη τῆς Ἀχμά-
τοβας ἀνεβαίνει ὀλοένα, ὁ ὀρίζοντας πλαταίνει, ἡ μι-
κρὴ, γυναικεία της πνοή, ποὺ ἐξηγλεῖτο πολὺ γρήγορα
στὰ πρῶτα της τραγούδια, δυναμώνει τώρα. Δὲν ἐξυ-
μνεῖ πιά μονάχα τὸν ἔρωτα οἱ ἀτομικὲς δυστυχίες της
κ' ἡ τύχη τῆς πατρίδας της σπαράζουν καὶ πλαταίνουν
τὴν ψυχὴ της· τραγουδεῖ τώρα ἀλάκαιρη τὴ Ρωσία.

4. Μάντελσταμ. Ὁ Ὅσιπ Μάντελσταμ πρωτάρχισε
ὡς συμβολιστῆς: «Ἡ πέτρα» (1913) ὁ αἰσθητὸς κό-
σμος δὲν ὑπάρχει, ὅλα εἶνε μουσική: «Ἀφροδίτη, ἀπο-
μεινάρι ἀφροῦ, ὦ λέξη, γίνου πάλι μουσική!». Μισεῖ κάθε
ρωμαντισμὸ καὶ σατυροῦσε τὴν αἰσθηματολογία· παίζει
μὲ τις ἰδέες καὶ τὰ αἰσθήματα, εἶνε ψυχρὸς καὶ ἀντικει-
μενικὸς, ἀποφεύγει τις πρόχειρες ἐπαφές μὲ τὸ κοινόν.

Μετὰ πολλὰ χρόνια ὁ Μάντελσταμ δημοσιεύει τὴ
δεύτερὴ του ποιητικὴ συλλογὴ: «Tristia» (1921) μα-
κροὶ στίχοι, ἀρχαϊκὲς ἐκφράσεις, ἐπιστρέφει στὶς παλιὰς
ἠρωϊκὲς μορφές—τὸν Ὀδυσσεά τὸν «γεμάτο χρόνο καὶ
τόπο», τὴ Φαίδρα, τὸν Πρίαμο. Ὁ Μάντελσταμ καταπᾶ
βραδυκίνητος, ἀγέλαστος, περιγράφει τὰ κοινότατα πράγ-
ματα μ' ἐπίσημη μεγαλοπρέπεια: «Αἰώνια εἶνε ἡ νοστί-
μα τῆς κρέμας, αἰώνια ἡ μυρουδιά τῆς πορτοκαλό-
φλουδας».

Β'—ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΕΣ

1. Ὁ Βίκτωρ Χλεμπνικόφ (1885-1922) εἶνε ὁ με-

γαλύτερος θεωρητικὸς τοῦ φουτουρισμοῦ. Αὐτὸς ἀνα-
νέωσε τὸν ρωσικὸ στίχο, ἐφεῦρε νέα ἐκφραστικὰ μέσα κ'
ἔδωκε τις θεμελιακὲς ἰδέες στὸν φουτουρισμόν.

Στὰ 1912 ἐξεδόθη τὸ περιώνυμο βιβλίον του—ποιή-
ματα καὶ πεζά—μὲ τὸν τίτλον: «Ένας μπάτσος στὴν κα-
λαισθησία τοῦ κοινοῦ», ὅπου βρίσκεται καὶ τὸ μαυφέστο
τοῦ φουτουρισμοῦ: «Μισεῖτε ἄσπονδα τὴν παλιὰ ποιη-
τικὴ γλώσσα· πετάξτε τοὺς παλιούς μεγάλους ποιητές,
ἀπὸ τὸ βαπόρι τοῦ καιροῦ μας, στὴ θάλασσα· ριχτεῖτε
μ' ὅλη σας τὴ δύναμη στὴ δημιουργία τῆς νέας ποιητι-
κῆς γλώσσας».

Τὸ πρόγραμμα τοῦτο τὸ ἐφάρμοσε μὲ μοναδικὴ τόλ-
μη ὁ Χλεμπνικόφ. Ἦταν γεννημένος γλωσσολόγος. Κα-
νένας σὰν αὐτὸς δὲν ἤξερε τὴν ἱστορίαν, τὴ σημασίαν κα-
τὶς δυνατότητες μιᾶς λέξης. Τὸ ἰδανικόν του ἦταν, ὡς λέει
ὁ ἴδιος: «Χωρὶς νὰ κόψει τις ρίζες, νὰ βρεῖ τὸ θαυμα-
τουργόν βοτάνιν νὰ μετουσιώσῃ ὅλες τις σλαβικὲς λέξεις
καὶ νὰ τις χύσῃ τὴ μιὰ μέσα στὴν ἄλλην». Δημιούργησε
μὲ σίγουρον γλωσσοπλαστικὸ ἔνστικτον, νεολογισμοὺς, ἐν-
τελῶς σύμφωνους μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ρωσικῆς γλώσσας.

Μὰ ὁ Χλεμπνικόφ προχωρᾶ περισσότερον: θέλει ν'
ἀποχωρίσῃ ἐντελῶς τὴ λέξη ἀπὸ τὴ ζωὴ· δημιουργεῖ νέες
ἀκατανόητες λέξεις· γιὰ νὰ δώσῃ κάποια λογικὴν στὴν
ἄλλοφρενη τούτη δημιουργίαν θέτει συχνὰ τις λέξεις τοῦ-
τες στὸ στόμα πιθήκων, πουλιῶν ἢ δαιμόνων.

Τὴν ἴδιαν τόλμην δείχνει ὁ Χλεμπνικόφ καὶ στὰ ποι-
ήματά του· ξεβιδώνει τις τρεῖς κύριες βίδες τῆς διάνοιας
—χρόνον, τόπον κ' αἰτιότητα. Ὅλες οἱ ἐποχὲς καὶ ὅλες οἱ

χῶρες σμίγουν· ὁ παραλογισμὸς κυριαρχεῖ. Ἐνας δραματεὺς ἀπὸ τὸ φέρετρό του καὶ ξαναρχίζει ἀνάποδα τὴ ζωὴ του, ξαναγίνεται βρέφος. Ὁ Χλεμπνικόφ παίζει μὲ τὶς λέξεις, ἐμπνέεται ἀπὸ τὶς διδάξεις καὶ συνώνυμες λέξεις καὶ πλέκει ιστορίες καὶ δράματα: Ὁ θάνατος ἔχει κεφάλι ἀδειανὸ σὰν ποτήρι· κάποιος ζητᾷ ἕνα ποτήρι· ὁ θάνατος ξεβιδώνει τὸ κεφάλι του καὶ τοῦ τὸ δίνει. Τὰ πάντα μεταμορφώνονται φαντασμαγορικά· σὲ μὴν ἔκθεση ζωγραφικῆς ζωντανεύουν τὰ πουλιὰ στὰ καπέλλα τῶν γυναικῶν, τὰ μάλλινα ρούχα τους πέφτουν, γίνονται μαλλί, γίνονται πρόβατα.

Παρ' ὅλους τοὺς ἐξωφρενισμοὺς τούτους, ἡ ἐπίδραση τοῦ Χλεμπνικόφ ὑπῆρξε μεγάλη στὸν φουτουρισμὸ καὶ γενικότερα στὴ νεώτερη ἐξέλιξη τῆς ρωσικῆς γλώσσας. Ὅπως λέει ὁ Γκουμίλιωφ, πολλοὶ στίχοι του θαρρεῖς πὼς εἶνε ἀποσπάσματα μιᾶς μεγάλης ἐποποιίας πὺν δὲν γράφηκε ποτέ.

2. *Μαγιακόφσκι* (1892-1930). Ὁ πιδ ἰσχυρὰ προικισμένος φουτουριστὴς ποιητὴς ὑπῆρξε ὁ *Βλαδίμηρος Βλαδιμήροβιτς Μαγιακόφσκι*. Γεννήθηκε στὴ Γεωργία, ἀπὸ φτωχὴ οἰκογένεια, 14 ἐτῶν γίνεται σοσιαλιστὴς, φυλακίζεται, λαβαίνει μέρος στὸν παγκόσμιον πόλεμον. Εὐτὺς ἀπὸ τὰ πρῶτα του ποιήματα γίνεται πασίγνωστος. Στὸ «Σύννεφο στὰ πανταλόνια» ὁ ποιητὴς ἐξεγειρεται ἐναντίον τῆς ἡθικῆς καὶ οἰκονομικῆς σκλαβιάς καὶ ἐπικαλεῖται τὴν ἐπανάστασιν. Ἡ κραυγὴ του εἶνε ὄλο ἀγανάκτηση καὶ πόνο: «Πρέπει νὰ πιᾶσουμε πάλιν τὴν καρ-

διά μας, μὲ πόνο, κλαίγοντας, καὶ νὰ τὴ σηκώσουμε, ὅπως ὁ σκύλος σηκώνει καὶ πάει στὴν κοίτη του τὸ πόδι πὺν τοῦ ἔκοψε τὸ τραῖνον!».

Στὴ γλώσσα καὶ στὴν ἔκφρασή του ὁ Μαγιακόφσκι στηρίζεται στὶς θεωρίες τοῦ Χλεμπνικόφ: παραμορφώνει τὶς λέξεις, ἐφευρίσκει νέες, διαστρέφει τὴ σύνταξιν («πηδῶ παράθυρον» ἀντὶ: «πηδῶ ἀπὸ τὸ παράθυρον»), δημιουργεῖ τότε γοργό, τηλεγραφικὸ ὕφος, πότε πλούσιον καὶ οητορικόν, γεμάτον συνώνυμα γιὰ νὰ τονώσει τὴ φράσιν του. Ὁ Μαγιακόφσκι ἀγαπᾷ τὶς ἀπροσδόκητες εἰκόνες: «ὁ φαλακρὸς ἠλεκτρικὸς γλόμπος βγάζει μὲ ἡδονὴ τὴ μαύρη κάλτσα τῆς πλατείας», «στίχοι μυτεροὶ καὶ ἀπαραίτητοι, σὰν ὀδοντογλυφίδες», «ἡ καισαρικὴ τομὴ τοῦ πολέμου...».

Κάποτε γνωστὲς κοινοτοπίες δραματοποιεῖται καὶ γίνονται μεγάλα ποιήματα: «Ἡ καρδιά μου φλέγεται»—καὶ βλέπουμε τὴν καρδιά νὰ παίρνει φωτιά, γίνεται πυρκαγιὰ φοβερὴ καὶ οἱ πυροσβέστες δομοῦν νὰ τὴν γκρεμίσουν! Ἄλλοῦ ὁ Μαγιακόφσκι περιγράφει πὼς ἔγινε σκύλος καὶ πάλευε μὲ τοὺς ἐχθρούς του, τὰ ἐπιπλά: «Μεθυσμένη—ἀνοίγοντας τὶς μαῦρες τῆς μασέλης—ἡ ντουλάπα ὤρμησε ἔξω ἀπὸ τὴν κρεββατοκάμαρα—τρομάξαν μὴν πέσουν—οἱ κορσέδες καὶ κατέβηκαν—ἀπὸ τὶς ἐπιγραφές: Εἶδη νεωτερισμοῦ».

Ἐξοκάνει μέχρι γελοίου ὅτι βλέπει. Ἡ δραματικὴ του δύναμις ἔχει κάτι τὸ πρωτόγονον, τὸ ἐξωφρενικόν καὶ μεγάλο. Σ' ὅλα του τὰ ἔργα: «Βλαδίμηρος Μαγιακόφσκι» (τραγωδία, 1914), «Ἡ φλογέρα τῆς σπονδυλίου Ν. Καζαντζάκη, Ἱστορία ρωσ. λογοτεχνίας, τ. Β'

κῆς στήλης», «Πόλεμος καὶ Εἰρήνη», «150.000.000», «Ὁ Μαγιακόφσκι χαμογελά, ὁ Μαγιακόφσκι γελά, ὁ Μαγιακόφσκι κοροϊδεύει», ξεσπᾶ μιὰ δύναμη πρωτότυπη, ποὺ ἀγγίζει τὸ ὑψηλὸ καὶ τὸ γελοῖο.

«Θὰ βάλω τὸν ἥλιο μονοκλ στὸ ὀρθάνοιχτό μου μάτι!». Ὅλα προσωποποιοῦνται, καμμιά ἀφηρημένη ἔννοια· τὰ κράτη γίνονται ἄνθρωποι, ὁ καπιταλισμός, ἡ δημοκρατία, ἡ Ρωσία, ἡ Ἀμερικὴ εἶνε γυναῖκες καὶ ἄντρες καὶ παλεοῦν. Ὁ Μαγιακόφσκι περιγράφει τὸν πρόεδρο Οὐίλσονα: «Ὅλοι οἱ Ἀμερικανοὶ εἶνε σκλάβοι του. Λένε μὲ ὑπερηφάνεια: Εἶμαι Ἀμερικανὸς ὑπῆκοος! Εἶμαι ἐλεύθερος Ἀμερικανὸς πολίτης! Κοπάδια ἀνθρώπων προσκυνοῦν τὸν Οὐίλσονα· ὅλη ἡ σάλα εἶνε γεμάτη ὄλων τῶν εἰδῶν Λίνκολν, Οὐίτμαν, Ἔδισον. Ἡ ἀκολουθία του ἀποτελεῖται ἀπὸ τίς ὠραιότερες γυναῖκες καὶ ἀπὸ τοὺς ἐξοχώτερους ἄντρες· ὅλοι λαχταροῦν νὰ τὸν ὑπηρετήσουν. Ξέρετε τὴν Ἀδελίνα Πάτι; Κι αὐτὴ εἶνε ἐκεῖ... Καινουργιοβιαμένος, μὲ τὸ καπέλλο στὸ χέρι, στέκεται καὶ ὁ Σαλιάπιν, ἔτοιμος νὰ τραγουδήσει! Κι ὁ περιφνημος ἀκόμα Μετσνικόφ εἶνε ἐκεῖ καὶ ξεφυτιλίζει τὰ κεριά».

Στὸ δράμα του: «Τὸ γελοῖο Μυστήριο», ὁ Μαγιακόφσκι περιγράφει τὴν καταστροφή τοῦ κόσμου. Ἐσώθησαν μονάχα ἑπτὰ «καθῶς πρέπει κύριοι» μὲ τίς κυρίες τους καὶ ἑπτὰ ζεύγη προλετᾶριων. Ὅλοι στὸ Βόρειο Πόλο. Κατασκευάζουν μιὰ κιβωτό, γιὰ νὰ κατεβοῦν στὸν κόσμο. Μὰ ξεσπᾶ ἐπανάσταση, οἱ ἑπτὰ καθῶς πρέπει κύριοι ρίχνουν τὸν δικτάτορα Νέγρο καὶ ἰδρύνουν

τὴ Δημοκρατία. Μὰ ἐξεγείρονται οἱ προλετᾶριοι καὶ ὀργανώνουν τὸν κομμουνισμό. Τότε ἐμφανίζεται ὁ «καθ' ἑαυτὸ ἄνθρωπος» καὶ ἀναλαβαίνει νὰ ὀδηγήσει τοὺς συντρόφους στὴ γῆ τῆς ἐπαγγελίας· περνοῦν καὶ ἀπὸ τὸν Ἄδη, ὅπου βλέπουν τὸν καπιταλιστικὸ πολιτισμὸ, περνοῦν ἀπὸ τὸν οὐρανὸ, ποὺ τὸν ὑποβαστάζουν δυὸ «Καρυάτιδες», ὁ Τολστόι καὶ ὁ Ρουσό, καὶ ὅπου οἱ ἄγγελοι κεντοῦν, ἀπὸ ἀνία, τὸ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, στὰ σύννεφα· τέλος φτάνουν στὴ γῆ τῆς ἐπαγγελίας, ὅπου τρέχουν οἱ Μηχανές, ποὺ ἄλλοτε τόσο εἶχαν τυραννήσει τοὺς προλετᾶριους, καὶ τοὺς ζητοῦν συγγνώμη.

Ὁ Μαγιακόφσκι εἶνε μεγάλος δυναμικὸς λυρικός, μὲ χοντρό, πρωτόγονο χιοῦμορ. Μὰ ἡ δημαγωγικὴ του μανία τὸν παρᾶσυρε στὰ τελευταῖα χρόνια· δὲν γράφει πιὰ ποιήματα μεγάλης πνοῆς, μὰ ξέπεσε σ' ἔμμετρος πολιτικὲς καὶ ἐμπορικὲς ρεκλάμες: «Ἀγόρασε, χωρὶς ἀργοπορία, λαχειοφόρα δάνεια.—Φύλαξε τίς μετοχές σου, ἂν θῆς νὰ πλουτίσεις!—Τὰ χαρτιά αὐτὰ εἶνε καταπληκτικά· πέντε χρόνια τώρα καὶ ὅλο ἀνεβαίνουν!».

Ἡ ψυχὴ τοῦ ποιητῆ ἄρχισε νὰ ξεπέφτει· ὁ ἀχόρταγος ἐραστὴς καὶ ὕμνητὴς τῆς ζωῆς αὐτοκτόνησε τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1930. Στὸ ἀποχαιρετιστήριό του γράμμα: «Σὲ ὄλους», γράφει: «Μὴ μὲ κλάψετε... Γιὰ μένα πιὰ δὲν ὑπῆρχε ἄλλη διέξοδος...».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΕΒΔΟΜΟ

1917 - 1930

Τὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ ἐπανάσταση τῆς Ρωσίας δὲν ἀκολούθησε ἡ φιλολογικὴ ἐπανάσταση· αὐτὴ εἶχε ἤδη γίνεαι μὲ τοὺς συμβολιστὲς πρῶτα κ' ὕστερα μὲ τοὺς φουτουριστὲς.

Ἡ σοβιετικὴ ἐπανάσταση δὲν ἔφερε καμμιά καινούργια τέχνη, ἀπλῶς συνέχισε καὶ παρῶξυνε ὅλες τὶς φουτουριστικὰς ἰδίως καινοτομίας πού εἶχαν ἤδη ξεσπάσει ἀπὸ τὰ 1910. Ὁ Μαρινέτι ἦρθε στὰ 1913 στὴ Ρωσία καὶ μιὰ μερίδα νέων δέχτηκε μ' ἐνθουσιασμό τὸ κήρυγμά του ἐναντίον κάθε παράδοσης, ἐναντίον τῶν μουσείων καὶ τῶν βιβλιοθηκῶν κὶ ἄρχισαν νὰ ὑμνοῦν τὶς μηχανὲς καὶ τὶς μεγάλες πολιτείες.

Ὡς ξέσπασε ἡ ἐπανάσταση, μιὰ μικρὴ μερίδα κομμουνιστῶν—ἄλλοι φουτουριστὲς κὶ ἄλλοι κτηνωδῶς ἀγοράματοι—θέλησαν νὰ ἐπωφεληθοῦν καὶ νὰ κάψουν ὅ,τι παλιὸ βάραινε τὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη—μουσεῖα, βιβλία, ἔργα τέχνης. Ὁ Μαγιακόφσκι φωνάζει στὴν ἐρυθρὴ φρουρὰ: «Ἐστήσατε τοὺς λευκοὺς στὸν τοῖχο—μὰ ξεχάσατε τὸν Ραφαήλ;—Φωτιά, φωτιά στὰ μουσεῖα!—Γιατί δὲν ἐπίθεστε ἐναντίον τοῦ Πούσκιν;».

Ἡ βανδαλιστικὴ αὐτὴ μανία καταπνίγηκε γρήγορα·

1917 - 1930

ἡ νέα ἰδέα, μόλις ἔπεσε ὁ πρῶτος πυρετός, ὑποστήριξε, ὅσο κανένα καπιταλιστικὸ κράτος, τὴν τέχνη, τὰ μουσεῖα οἱ βιβλιοθηκῆς ἑκατονταπλασιάστηκαν, καινούργιοι ὄριζοντες ἀνοίχτηκαν στὸν λογοτέχνη, ἡ ἐπανάσταση ἀνίγκασε ποιητὲς καὶ πεζογράφους νὰ κατεβοῦν ἀπὸ τὸν «φιλιτισένιο πύργο» τοὺς καὶ νὰ μιξοῦν μὲ τὸ λαό. Νὰ μὴν ἐκφράζον πιά ἀτομικὰ συναισθήματα, μικρολογίες, θλιμένους ἔρωτες ἢ αἰσθητικὰς χαρὰς πού τοὺς δίνει ἡ φύση, μὰ τὶς μεγάλες ὁρμὲς κὶ ἀνάγκες τῆς μάζας, τὴ λαχτάρωσι γιὰ μιὰ νέα κοινωνικὴ συμβίωση, πιδ φυσικὴ καὶ πιδ δίκαιη.

Κυρίως ἡ μεγάλη ἐπίδραση πού εἶχε ἡ σοβιετικὴ ἐπανάσταση δὲν ὀφείλεται στὶς θεωρίαις της, μὰ στὴ ζωὴ πού τοὺς ἀνάγκασε νὰ ζήσουν ὅσοι ἔγραφαν ἢ ἔμελλε νὰ γράψουν. Ὅλους τούτους τοὺς λογοτέχνες, γέροντας καὶ νέους, τοὺς παράσυρε σὲ μιὰ πλούσια, δραματικὴ ζωὴ. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς νέους πού γράφουν σήμερα στὴ Ρωσία, πρὶν πιάσουν τὴν πέννα, κρατοῦσαν χρόνια τὸ τουφέκι, ὑπόφεραν, εἶδαν κ' ἔμαθαν σὲ τρία ἢ τέσσαρα χρόνια ὅ,τι σὲ δλόκληρη ζωὴ δὲν θὰ μπορούσαν ἂν ζούσαν σ' ἄλλες ἐποχάς. Κάθε νέος πού γράφει σήμερα στὴ Ρωσία ἔχει μιὰ τόσο πλούσια κὶ ὀδυνηρὴ ἐμπειρία, πού καμμιά σχέση δὲν μπορεῖ ν'ἔχει ἡ ψυχὴ του κ' ἡ καλλιτεχνικὴ του παραγωγή μὲ τοὺς ὀμηλικούς του Εὐρωπαίους πού σπούδασαν εἰρηνικά· συγγένεια μόνο μποροῦν ν'ἔχουν μὲ ὅσους λογοτέχνες ἔλαβαν μέρος στὸν παγκόσμιον πόλεμον καὶ πήραν μιὰν ἰδέαν—ἀμυδρὰ, σχετικὰ μὲ τοὺς Ρώσους—τῆς ἀνθρώπινης δυστυχίας.

Στα πρώτα χρόνια της ρωσικής επανάστασης οι νέοι δὲν εἶχαν ὄχι μονάχα καιρὸ μὰ οὔτε καὶ χαρτὶ καὶ μελάνι νὰ γράψουν, οὔτε τυπογραφεία νὰ τυπώσουν. Γι' αὐτὸ ἔκαναν κυρίως ποιήματα πὸν τ' ἀπάγγελναν στοὺς στρατώνες, στὶς ἐργατικὲς λέσχες ἢ στὰ συλλαλητήρια. Τὰ ποιήματα αὐτὰ φυσικὰ εἶχαν ἐπαναστατικὸ περιεχόμενον: μῖσος ἐναντίον τοῦ παγκόσμιου καπιταλισμοῦ καὶ τῶν ἀντιδραστικῶν Ρώσων, χαρὰ πὸν λυτρώθηκε ἡ Ρωσία καὶ θὰ λυτρώσει γρήγορα κι ὅλον τὸν κόσμον. Τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ἦσαν ἀπλά καὶ χτυπητά, γιὰ νὰ τὰ νοιώθει ἡ μάζα.

Σὲ αἴθουσες παγωμένες χιλιάδες ἄνθρωποι πεινασμένοι, κουρελιασμένοι, ἄρρωστοι, ἀκούγαν μὲ ἐνθουσιασμό, μὲ φλεγόμενα μάτια, στίχους.

Στὴ Μόσχα ἐπικρατοῦν οἱ φουτουριστές, πὸν περιφρονοῦν κάθε παράδοση καὶ φιλοδοξοῦν ν' ἀνανεώσουν τὸν κόσμον· στὴν Πετρούπολη ὅμως ἐνοιώθαν τὴν ἀξία τῆς παράδοσης καὶ τῆς φόρμας κι ἀγαποῦσαν τὴν ἰσορροπία καὶ τὸ μέτρο.

Τὰ χρόνια αὐτὰ ὑπῆρξαν φοβερὰ καὶ γιὰ τοὺς λογοτέχνες. Πείνα, κρύο, καμμιά ἐπικοινωνία μὲ τὸν ἔξωτερικὸν κόσμον, ὅλοι οἱ λογοτέχνες, γιὰ νὰ μποροῦν νὰ ζήσουν, εἶχαν γίνεи ὑπάλληλοι, ἔκαναν ὀμιλίες, ἔτρεχαν ἀπὸ συγκέντρωση σὲ συγκέντρωση, ἔξαντιλοῦνταν ἀπὸ υπερκόπωση. Τὸ καθεστὼς δὲν ἐπέτρεπε ἐλεύθερη τέχνη: ποίησις καὶ πεζὸς λόγος ἐπιστρατεύτηκαν κι ὄφειλαν νὰ ὑπηρετήσουν τὴ νέα Ἰδέα. Πολλοὶ ἔφυγαν, ὅπως ὁ Μπαλ-

μόν, ὁ Κουπρίν, ὁ Μπούνιν, ὁ Ρεμιζὼφ κ.λ., ἄλλοι ἔμειναν παλεύοντας μὲ ἀφάνταστες δυσκολίες.

Μὲ τὴ Νέα Οἰκονομικὴ Πολιτικὴ τοῦ 1923 οἱ ὄροι καλυτέρευαν: χαρτὶ ἀφθονο, πρωτοφανῆς ἐκδοτικὸς πυρετός, χιλιάδες βιβλία, ἐφημερίδες, περιοδικὰ, κάποια ἐπικοινωνία ἀρχίζει μὲ τὴν Εὐρώπη, ἡ φιλολογία ἀποστρατεύεται, μποροῦν πιά οἱ λογοτέχνες νὰ γράφουν μὲ σχετικὴν ἐλευθερία, ἀρκεῖ νὰ μὴν κηρύχνουν ἀντιδραστικὲς ἰδέες.

Ἡ σύγχρονη μετεπαναστατικὴ φιλολογία τῆς Ρωσίας δὲν ἀποτελεῖται μονάχα ἀπὸ τοὺς προλετάριους συγγραφεῖς, πὸν ἔθεσαν τὴν τέχνη τους στὴν ὑπηρεσία τῆς κομμουνιστικῆς ἰδεολογίας, μὰ κι ἀπὸ τοὺς λεγόμενους «παπούτσι» (συνοδοιπόρους) πὸν βλέπουν, λίγο πολὺ, μὲ συμπάθεια τὸ νέο καθεστὼς, μὰ διατηροῦν τὴν τέχνη τους ἐλεύθερη ἢ κι ἀπὸ τοὺς ἐντελῶς ἀνεξάρτητους πὸν δὲν ἐνδιαφέρονται καθόλου γιὰ πολιτικὴ, φυτοζωοῦν καὶ προσπαθοῦν μέσα στὴ δικτατορία τοῦ προλεταριάτου νὰ γράφουν ἐλεύθερα.

Α' - ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΟΙΗΣΗ

Ι. *Προλετάρικη ποίηση.* Χιλιάδες ἐργάτες καὶ χωριάτες ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση καὶ πέρα φιλοδοξοῦν νὰ γίνουν ποιητές. Μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς εἶνε ἀξιοσημείωτοι, γιὰτὶ ἔδειξαν στὴν ἀρχὴ κάποια ἀφέλεια, εἰλικρίνεια καὶ πρωτοτυπία· ἐνθουσιάστηκαν γιὰ τὶς μηχανές, τραγούδησαν τὸν πόλεμον, τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς. Ὁ Μπεζιμίενσκι, ὁ Κάζιν, ὁ Γιάρωφ, ὕμνη-

σαν τὴ νεότητα, τὴ δύναμη, τὴν ἐλευθερία· μὰ ἡ χαρὰ δὲν εἶνε ἀνεξάντλητη πηγὴ ποίησης κ' ἡ ποιητικὴ φλέβα τῶν προλετάριων τούτων ποιητῶν γρήγορα στερεύει. Τὸ ἴδιο ἔπαθαν καὶ ὁ Οὔτικιν, ὁ Σβέτλοβ καὶ πλῆθος ἄλλοι, ἀκούραστοι καὶ μονότονοι ψάλτες τοῦ σφυριοῦ καὶ τοῦ δρεπανιοῦ.

II. *Συνοδοιπόροι καὶ ἀνεξάρτητοι*: Οἱ μόνοι ἀληθινοὶ ποιητὲς τῆς σύγχρονης Ρωσίας ἀνήκουν στὶς τάξεις τῶν συνοδοιπόρων καὶ ἀνεξάρτητων. Ἀπὸ αὐτοῦς δυὸ χωρικοὶ μεγάλης λυρικῆς ἀξίας κατέχουν τὴν πρώτη θέση: ὁ Κλοῦγιεφ καὶ ὁ Ἑσένιν.

1. Ὁ Νικόλαος Ἀλέξιεβιτς Κλοῦγιεφ (γενν. 1887) ἀνήκει, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «ὄχι στοὺς Ρώσους ποὺ κάνουν σπαθιά καὶ κανόνια, μὰ στὴ χρυσῇ ὑλόγεια ρωσικὴ φλέβα ποὺ κάνει ἅγια εἰκονίσματα καὶ τραγούδια». Ἀπὸ τοὺς πρώτους τοῦ στίχου: «Ὁ θρὸς τῶν ἐλάτων», φάνηκε ὁ ἄρμονικὸς πλοῦτος τῆς ψυχῆς του· δὲν ἦταν ἀπλὸς συνεχιστὴς τῶν συμβολιστῶν, μὰ μελωδικὸς ἀπόγονος τοῦ Πούσκιν.

Ὁ Κλοῦγιεφ ἀγαπᾷ καὶ ψάλλει τὴν Ἅγια Ρωσία μὲ ἔρωτα μυστικόν· ψάλλει τὸν Θεὸ καὶ τὸ μυστήριον τοῦ κόσμου καὶ τὴ ρωσικὴ γῆ, περιφρονώντας τὴ μεγάλη πολιτεία, τὴ «θυγατέρα τοῦ σίδηρου καὶ τῆς πέτρας». Ἡ μυστικοπάθεια ὅμως ποτὲ δὲν παρασύρει τὸν Κλοῦγιεφ σὲ ἀσάφεια καὶ ἀοριστία: ὁ ποιητὴς τοῦτος εἶνε πιστὸς ὀρθόδοξος κ' ἡ θρησκευτικὴ του ταραχὴ ἔχει ἀποκτήσει, ὠρισμένο, ἀπὸ τὴν παράδοση, περίγραμμα καὶ περιεχόμενο.

Ὁ Κλοῦγιεφ χαιρέτισε στὴν ἀρχὴ μ' ἐνθουσιασμὸ τὴν ἐπανάσταση· ἀπὸ αὐτὴν περίμενε τὴν ἀπολύτρωση τῶν χωρικῶν· δραματίζεται τὸν «ἀστάχινον ὠκεανὸ» ἀπὸ τὴ λίμνη τῆς Βαϊκάλης ἕως στὴ θερμὴ θάλασσα τῆς Κριμαίας καὶ χαιρετᾷ τὸν «τσάρο τοῦ σταριοῦ» μὲ τὸ στέμμα τὸ καμωμένο ἀπὸ ἀστάχια.

«Ἄς θεωθοῦμε, ἀδέρφια, στὸ φλεγόμενο γάμο—τῆς καρδιάς τοῦ λαοῦ καὶ τοῦ σφοδροῦ ἀνέμου τοῦ Ὀκτώβρη—καὶ ἄς ἀφήσουμε τὸν Τουργκένιεφ ἀπάνω στὴν ἐταίξερα—να κλαίει μὲ χάρτινα δάκρυα τὰ παλάτια τῶν ἀρχόντων». Ὁ Κλοῦγιεφ παρομοιάζει τὸν Λένιν μὲ τὸν «κόκκινον τάραντο τοῦ γαμήλιου παραμυθιοῦ», μὲ «παράδεισο ἀπὸ κέδρα τοῦ βορρᾶ ὅπου ὁ ἥλιος εἶνε σκληρὸς σὰν πολεμιστὴς». Ἄς ἀπλωθεῖ τὸ αἱματωμένο τοῦτο ὄνομα στὴ γῆ, σὰν τὴν οὐρὰ τοῦ παγωνιοῦ.

Σὲ ἄλλο του ποίημα ὁ Κλοῦγιεφ τραγουδᾷ τὴ μυστικὴ του ἐπανάσταση: Ἀπὸ τὰ βουνήσια μονοπάτια φερωμένες στρατιές τῶν Σεραφεῖμ χυμοῦν κατὰ τὴν Πετρούπολη. Λειτουργία στὸ πεδίο τοῦ Ἄρεως ἀπὸ τίς χιλιάδες τὰ ζωντανὰ πρόσφορα ἀνεβαίνει τὸ τραγούδι τῶν ναυτῶν, ἰσχυρότερο ἀπὸ τοὺς ψαλμούς, κ' οἱ λύχνοι λάμπουν ἀνάμεσα στὶς ξιφολόγχες τῆς ἀργατείας.

Μὰ γρήγορα ἡ ἐπανάσταση ἀπογοητεύει τὸν Κλοῦγιεφ. Δὲν βλέπει πιά τὴν ἀπολύτρωση, μὰ τὴ σκλαβιά τοῦ χωριάτη· ὁ κόκκινος Λένιν τοῦ παρουσιάζεται τώρα σὰν Ἀντίχριστος: «Νά, ἡ Ρωσία, θρηνεῖ σ' ἓνα του τραγούδι ὁ ποιητὴς, νά, ἡ Ρωσία συνδιοκτῆτρια τοῦ Ἄδη, ὅπου ὁ διάβολος καὶ ὁ ἄγγελος τῆς θλίψης σμίγουν». Ἡ

Μόσχα πια ένσαρκώνει την Κόλαση: «Υπάρχει μια πληγή στην ιστορία μεγαλύτερη από τη δόξα, μαντίλι φιλημένο από εκατομμύρια χείλια. Στη Μόσχα, στο ανθρώπινο δάσος σωριάζονται οι ιδέες, σαν δέντρα που τὰ ρίχνει ή καταγίδα, και τὰ λόγια πέφτουν σαν μαραμένα φύλλα».

Δέν ύμνει πια την επανάσταση, δέν έλπίζει πια στη λύτρωση του χωρικού· ξαναβυθίζεται ό Κλουγιεφ στα μυστικά του δράματα· έξαισιος λυρικός ποιητής, ψυχή παλιού Ρώσου άγιογράφου, ζωγραφίζει με πολύτιμη ουσία τις μυστικές του εικόνες· θωρά τὰ καραβάνια νάρχουνται από την άνατολή, «φορτωμένα ζαφορά, άρώματα και μετάξι».

2. Ο Σέργιος Αλεξάνδροβιτς Έσένιν (1895-1926) υπήρξε μια από τις γοητευτικότερες και τρυφερότερες λυρικές ψυχές της ρωσικής φιλολογίας. Γεννήθηκε σ' ένα μικρό χωριό του Ριαζάν, έζησε μέσα στα λιβάδια, σε βαθειά ένωση με τη γή, τους ανθρώπους, τὰ ζώα. «Ήρθα στον κόσμο, όπως λέει, για να φιλήσω την αγελάδα». Ο νεαρός ποιητής ζει με τις αγελάδες «που μου μιλούν», θερίζει τ' ασιάχια, λούζεται στον ποταμό.

Ο Έσένιν δέν ταραζεται από κανένα μυστικισμό· δέν είνε γι' αυτόν ό κόσμος σύμβολο, μά άπλη, χαριτωμένη πραγματικότητα. Κι ό Χριστός άκόμα του παρουσιάζεται σα Ρώσος χωριάτης που «μιρίζει μήλο και μέλι». Παντού βλέπει εικόνες τολμηρές κι άπλοϊκές: «Ο άνεμος, τὸ τρελλὸ άγόρι, άνασήκωσε τὰ φουστάνια της

λεύκας ως πάνου από τους ώμους!». Η σελήνη πότε του παρουσιάζεται «σαν άσπρο άρνι σγουρό», πότε «σαν κοκκινωπή πάπια» ή «σαν χτένι που χτενίζει τὰ μαλλιά τών δέντρων» ή «σαν κούνια που κρέμασε στον ούρανο ή μητέρα του Θεού». Πότε πάλι βλέπει ό Έσένιν την Παναγία να στέκεται με γαλάζιο μαντύα στην άκρη του ουρανού και να μπάζει μέσα στον Παράδεισο τὰ μικρά μουσκαράκια! Σε άλλο του ποίημα ό ούρανος «βγάξει τὰ σύννεφα από τὸ στάβλο» ή «πάνω στο κλαρι του σύννεφου ένα ώριμο άστρο λάμπει, σα δαμάσκηνο!». Ο Χριστός κατεβαίνει στη γή «καβίλλα σε αγελάδα»: «Μουγκανίσου, Κύριε», προσεύχεται και του φωνάζει ό ποιητής.

Ο Έσένιν, ό τρυφερός ποιητής της πράσινης γής, ήταν μοιραίο, στο άνθος της νιότης τους να πάει στη Μόσχα και να ζήσει τὰ φοικιαστικά χρόνια της επανάστασης. Αρχίζει και γράφει σοβιετικά τραγούδια, με ρητορικές κοινοτοπίες κ' έπειδή δέν είχε χαρτί να τὰ τυπώσει τ' άπαγγέλνει στους δρόμους, όπου, ως γράφει ό ίδιος οι περισσότεροί του άκροατές ήσαν «ληστές και πόρνες».

Έχασε τὸ σταθερό του έδαφος της χωριάτικης γής, παρασύρεται, ή πείνα, ή βότκα, ή άγρύπνια, ό ψυχικός πυρετός, τὸν έξαντλούν. Παντρεύεται την Ίσιδώρα Ντούνκαν, φεύγει με άεροπλάνο στο Βερολίνο, ή ζωή του γεμίζει σκάνδαλα, χάνει κάθε ίσορρόπηση κι όμως πιστεύει ολοένα περισσότερο στη μεγάλη του ποιητική ύπεροχή. Σ' ένα του τραγούδι γράφει στους χωριάτες γονείς του:

«ὦ, ποῦ νὰ φανταστῆτε πὸς ὁ χωριάτης ὁ γυιὸς σας εἶνε ὁ μεγαλύτερος ποιητὴς τῆς Ρωσίας! Αὐτὸς ποὺ ἄλλοτε περπατοῦσε ξυπόλυτος στὰ χωράφια, τώρα πηγαίνει μὲ κύλιντρο καπέλλο καὶ μὲ λουστρίνια παπούτσια! Ὅμως μακριάθε χαιρετᾷ κάθε ἀγελάδα ποὺ βλέπει ζωγραφισμένη στὶς ἐπιγραφὰς τῶν κρεοπωλείων· κι ὅταν πηγαίνει μὲ ἀμάξι, θυμᾶται τὴ μυρουδιά τῆς κοπριάς τοῦ χωριοῦ του καὶ τοῦ ἔρχεται νὰ πιάσει τὴν οὐρὰ τοῦ ἀλόγου σὰν νᾶταν ἡ οὐρὰ ἀπὸ τὸ φόρεμα τῆς νύφης!».

Ὅλοένα ὁ Ἑσένιν ξεπέφτει, μεθᾷ μερόνυχτα στὰ καμπαρὲ τῆς Μόσχας. «Παιῆε, τσιγγάνε, φωνάζει, νὰ ξεχάσουμε τὶς φαρμακωμένες μέρες!». Μαζὶ μὲ τὴ ζωὴ του ξεπέφτει κ' ἡ ποίησή του· ὡσότου μιὰ μέρα, ὁ τρυφερότατος μουζικός αὐτοκτόνησε καὶ χάθηκε μιὰ πολυτιμότερη λυρική φωνὴ τῆς Ρωσίας.

3. Τὰ περισσότερα ποιήματα τῆς ἐπαναστατικῆς περιόδου ἦσαν μπαλάντες, ζωηρότατες καὶ λιγόλογες, μὲ παρηγήσεις ποὺ ἀπόδιδαν τοὺς ἤχους τοῦ κανονιοῦ ἢ τοῦ ταμπούρουλου ἢ τοῦ ἀλόγου ποὺ τρέχει. Στὸ εἶδος αὐτὸ διέπρεψε πρὸ πάντων ὁ Νικόλαος Συμεώνοβιτς Τύχωνωφ (γενν. 1896), ποὺ ἔλαβε μέρος, ὡς οὐσάρος, σ' ὅλους τοὺς πολέμους.

Οἱ ποιητικὲς του συλλογές: «Ὁρδή», «Υδρομέλι», «Ἡ ἀναζήτηση τοῦ ἥρωα», εἰκονίζουν μὲ τραγικὴν ἀπλότητα τὸν πόλεμο καὶ τὸν θάνατο. Ὁ Τύχωνωφ πειθαρχεῖ τὴ συγκίνησή του, ἀγαπᾷ τὴ γῆ, δὲν ἔχει καμμιὰ μεταφυσικὴ ταραχὴ· κάθε στιγμή ὁ ποιητὴς ἔπαιζε τὴ

ζωὴ του κ' ἔμαθε πόση ἀνυπολόγιστη ἀξία ἔχουν τὰ μικρά, καθημερινὰ πράματα, ποὺ συχνὰ περιφρονοῦμε. Ὅλοι του οἱ ἥρωες εἶνε ἀπλοὶ, γεροί, τοὺς καμαρώνει: «Θᾶπρεπε νὰ κάνουν καρφιά ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους αὐτούς, λέει· σὲ ὅλη τὴ γῆ δὲν θὰ ὑπῆρχαν καρφιά πὸ στερεά».

Πολὺ διαφορετικοὶ του εἶνε δυὸ ἄλλοι σημαντικοὶ σύγχρονοι ποιητές: Ὁ Λεωνίδας Παστερνὰκ κ' ἡ Μαρία Τοβετάγιαβα.

4. Ὁ Λεωνίδας Παστερνὰκ (γενν. 1890) συνεχίζει τὴν γλωσσικὴ ἐπανάσταση τοῦ Χλεμπνικώφ· παραμορφώνει καὶ ἀποσυνθέτει τὴ φράση, ἢ σύνταξή του εἶνε ἀνώμαλη· ὁ στίχος του βραχύλογος καὶ λαχανιαστός, ἀρέσκειται στοὺς ἀπροσδόκητους συγχορτισμούς καὶ συντοπισμούς: «Ἡ αὔρα τοῦ Μαρκόκου χάδεψε τὴν θάλασσα—ὁ σιμονὴν ζύγωνε· τὸ Ἄρχαγγέλου ρουχάλιζε στὰ χιόνια.—Τὰ κερὰ ἔλυναν. Τὸ χερὸγράφο τοῦ «Προφήτη» (ποίημα τοῦ Πούσκιν)—στέγωνε κ' ἡ μέρα ἀνάτελνε ἀπάνω στὸν Γάγγη!».

Ὁ Παστερνὰκ παραθέτει ποικιλώτατες, ἀσύνδετες λεπτομέρειες, παραβιάζει συστηματικὰ τοὺς στοιχειώδεις νόμους τῆς γραμματικῆς καὶ τοῦ συντακτικοῦ, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἐκφράσει τὴν ταραγμένη συγκίνησή του. Συγγέει τὸν τόπο καὶ τὸν χρόνο, βλέπει γιὰ πρώτη φορὰ τὰ πάντα: «Ὅταν ὁ ποιητὴς ἀγαπᾷ, τὸ χάος ξανάρχεται ὅπως στὴν ἐποχὴ τῶν ἀπολιθωμάτων». Ἀντὶ τοῦ βιβλικοῦ: «Στὴν ἀρχὴ ὁ Θεὸς ἔκαμε τὸν οὐρανὸ καὶ τὴ

γῆ», ὁ Παστερνάκ τραγουδᾷ: «Στὴν ἀρχὴ ἀκουγες τὸ θλιμένο βουῖσμα τοῦ κουνουπιοῦ, τὰ μερμήγκια τρέχαν, τὰ γαϊδουράγκαθα πιάνονταν στὶς κάλτσες!».

Κάποτε μὲ τὶς τολμηρὲς τοῦτες εἰκόνας, ὑπακούοντας ὄχι στὴ λογικὴ τοῦ νοῦ ἢ τῆς γραμματικῆς μὰ στὴν τρικυμισμένη μέσα του φωνή, ὁ Παστερνάκ ἔφτανε ἀπάτητες κορφὲς λυρισμοῦ· ἐπηρέασε πολλοὺς ἀπὸ τοὺς νεώτεροὺς του καὶ θεωρεῖται σήμερα ἓνας ἀπὸ τοὺς καλλυτέρους λυρικοὺς τῆς Ρωσίας.

5. Θαυμάστρια τοῦ Παστερνάκ εἶνε ἡ *Μαρία Τοβετάγιαβα* (γενν. 1892), ποὺ συνάμα ἐπηρεάστηκε καὶ ἀπὸ τὸ ρωσικὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ἡ Τοβετάγιαβα προσπαθεῖ νὰ δώσει νέο ρυθμὸ, λαχανιασμένο, κομμένο, νευρικό, στοὺς στίχους τῆς: «Καλημέρα! Μῆτε σάϊτα, μῆτε πέτρα ἐγώ!—Ἡ πιὸ ζωντανὴ ἀπ' ὅλες τὶς γυναῖκες:—ἡ ζωὴ!».

Κόβει τὴ φράση, συχνὰ παραλείπει καὶ τὸ ρῆμα: «Ἔτσι, στὰ νοσοκομεῖα, τὰ παιδάκια, αὐπνία: Μαμά!».

Ἡ Τοβετάγιαβα εἶνε ὅλο ἐπιφωνήματα, βίαση καὶ πάθος· μισεῖ καὶ ἀγαπᾷ μὲ ὑστερικὲς κραυγές, δὲν ἀνέχεται κανένα συμβιβασμό. Ἡ ποίησή της, ὅπως λέει, εἶνε: «συνωμοσία ἐναντίον τοῦ αἰῶνα, ἐναντίον τῆς βαρύτητος, τοῦ ὑπολογισμοῦ, τοῦ καιροῦ καὶ τῶν κομμάτων».

Μισεῖ καὶ ἀγαπᾷ ἀδιάλλαχτα· ὅλη ἡ ποίησή της εἶνε μιὰ κραυγή: «Ἡ Μούσα, λέει ἡ Τοβετάγιαβα, καμμιὰν ἄλλη περιουσία δὲν ἔχει παρὰ τοῦτα τὰ Ἄχ! καὶ τὰ Ὠ!».

Β' - ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ ποίηση στὰ πρῶτα ἐπαναστατικὰ χρόνια θριάμβευε σιγὰ σιγὰ, ὅμως, ὅσο ἔπεφτε ὁ πυρετὸς κ' ἡ ζωὴ ἔμπαινε στὸν φυσιολογικὸ της δρόμο, καὶ ἄρχισαν οἱ μεγάλες καθημερινὲς ἐφημερίδες κ' ἰδρύθηκε ὁ γιγάντιος Κρατικὸς ἐκδοτικὸς οἶκος, ἡ πεζογραφία ἄρχισε νὰ ἐπικρατεῖ.

Οἱ περισσότεροὶ νεαροὶ συγγραφεῖς γύρισαν ἤδη ἀπὸ τὶς πολεμικὲς τους περιπέτειες ἢ ἀπὸ τὴ φορικώδη ζωὴ τῆς πείνας καὶ τοῦ διωγμοῦ: Ὁ Μπάμπελ εἶχε πολεμήσει στὸ ρουμανικὸ μέτωπο κ' ἐναντίον τῶν λευκῶν, διωρίστηκε στὴν Τσεκά καὶ στὸ Κομμισαριάτο τῆς Παιδείας· ὁ Βίκτωρ Χλόβσκι ὑπῆρξε κομμισάριος τοῦ στρατοῦ στὴ Γαλικία καὶ Περσία· ὁ Βσέβολοντ Ἰβάνωφ εἶχε διατελέσει φακίρης, ταχυδακτυλουργός, ἐργάτης τυπογραφείου, θεατρίνος καὶ τέλος πολεμιστῆς καὶ κινδύνεψε δυὸ φορὲς νὰ τουφεκιστεῖ. Ἔνας ἓνας ἔφταναν οἱ νέοι συγγραφεῖς ἀπὸ τὰ βάθη τῆς Ρωσίας καὶ καταστάλαζαν στὶς δυὸ μεγάλες πρωτεύουσες κ' ἦσαν τὰ κεφάλια τους γεμάτα ἀπὸ σκοτεινὰ κ' αἱματηρὰ πράματα.

Γίνονται ὑπἄλληλοι καὶ δημοσιογράφοι, οἱ ἐντυπώσεις ξεχειλίζουν, βιάζονται νὰ βγοῦν, τὸ ὕφος γίνεται, ἀναγκαστικά, γοργό, κινηματογραφικὸ, τὰ θέματά τους καμμιὰ δὲν ἔχουν σχέση μὲ συμβολισμοὺς κ' αἰσθητικὲς ἢ μὲ τὴν ἀνία τῆς ζωῆς. Εἶδαν πολλὰ οἱ νέοι τοῦτοι, κινδύνεψαν νὰ σκοτωθοῦν, ἀγάπησαν τὴ ζωὴ. Ἔνοιωσαν πὼς ἡ πραγματικότητα ὑπάρχει, δὲν εἶνε φάντασμα καὶ σύμβολο, μὰ φορικτὴ ἀλήθεια καὶ πρέπει νὰ καλυτε-

ρέψει. Ἡ ζωὴ δὲν εἶνε πιά μονότονη, ἥσυχη, ἀσήμαντη, ὅπως στήν ἐποχὴ τοῦ Τσέχωφ· εἶνε ὄλο ποικιλία, ἱλιγγο κ' ἐλπίδα. Εἶνε ὄλο ροὴ καὶ πράξη. Μόλις προφταίνει ἡ ψυχὴ νὰ τὴν συλλάβει κ' ἔχει ἤδη μεταμορφωθεῖ καὶ προχωρήσει. Τὸ ὕφος τοῦ συγγραφέα ἀκολουθεῖ τῇ ροῇ τούτῃ· γίνεται γοργό, νευρικό, τρέχει νὰ φτάσει τῇ ζωῇ καὶ δὲν τὴν προφταίνει. Ἡ Σεϊφούλινα σωστά λέει: «Ἡ ζωὴ εἶνε μεγάλη. Θάπρεπε νὰ τῆς ἀφιερῶσουμε ὁλόκληρους τόμους. Ὅμως ὅλα τρέχουν ἱλιγγοδῶς. Δὲν ἔχουμε καιρὸ νὰ γράψουμε καὶ νὰ διηγηθοῦμε. Καλύτερα νὰ δώσουμε ἀποσπάσματα».

Ι. *Προλετάρικη πεζογραφία*. Χιλιάδες φύτρωσαν σὲ ὅλη τὴ Ρωσία οἱ προλετάριοι συγγραφεῖς· λίγοι ἔχουν μόνιμη ἀξία: Ὁ Ἄρτέμης Βεσιόλν (γενν. 1900), πιστὸς στήν κομμουνιστικὴ ἰδεολογία, προσπαθεῖ στὰ ἔργα του ν' ἀποφύγει κάθε ἀτομικὸν ἥρωα καὶ ν' ἀναδειξέι ὡς μόνη δύναμη πού δρᾷ τὴν μάζα. Στὸ κύριο ἔργο του: «Ἡ γενέθλια γῆ», περιγράφει μιὰν ἐπανάσταση χωρικῶν σὲ μακρινὴ ἐπαρχία. Μιλοῦν πολλοὶ μαζί καὶ δὲν ξέρεις σὲ ποιὸν ἀνήκει ἡ κάθε φωνή· κανένα ἐπεισόδιο δὲν κυριαρχεῖ· ὅλα μαζί, μάζα ἀπρόσωπη κι αὐτὰ, σπρώχνουν στήν ἐξέλιξη. Ἔργο χαῶδες, τὰ θέματα ἀνακατεῦνται καὶ συχνὰ γεννᾶται ἀληθινὰ ἢ ἐντύπωση τῆς μεγάλης ἀνθρώπινης μάζας πού σαλεύει.

Τὴν ἴδια κομμουνιστικὴ προσπάθεια ἀκολουθεῖ καὶ ὁ Ἀλέξης Μαλόσκιν στὸ διήγημά του: «Πῶς ἔπεσε τὸ Ντάιρ». Κ' ἐδῶ ἀτομικὸς ἥρωας λείπει· ὅλοι μαζί οἱ ἐρυθροὶ στρατιῶτες, ὡς μάζα, ὁρμοῦν καὶ διώχνουν τοὺς

λευκοὺς ἀπὸ τὸ τελευταῖο καταφύγιό τους, τὴν Κριμαία. Ὁ συγγραφέας μιλάει στὸ τρίτο πληθυντικὸ πρόσωπο καὶ δὲν ἐνδιαφέρεται καθόλου γιὰ τὴν ἀτομικὴ μοῖρα τοῦ κάθε στρατιώτη, κόκκινου ἢ λευκοῦ. Ἐνα μονάχα τὸν ἐνδιαφέρει: νὰ δεῖξει πῶς ἓνας καὶ μόνος ἥρωας ὑπάρχει, ἀνώνυμος, πολυκέφαλος, ἀκαταμάχητος—ὁ λαός.

Ὁ «Ἄνεμος» τοῦ Βόρη Λαβρένιωφ, ὁ «Τσαπάγιεφ» κ' ἡ «Ἀνταρσία» τοῦ Δ. Φουρμάνωφ, ἢ «Ἐβδομάδα» κ' οἱ «Κομμισάριοι» τοῦ Δεμπεντίνοσι κ.λ. ἔκानαν ἐντύπωση μεγάλη· μὰ πολλὰ δὲν ἔχουν φιλολογικὴν ἀξία· εἶνε ἔργα προπαγάνδας.

Πιὸ ἐνδιαφέροντα εἶνε τὰ μυθιστορήματα τοῦ Θεοδώρου Γκλάτκωφ (γενν. 1883): «Τὸ πύρινο ἄλογο» καὶ τὸ «Τσιμέντο»· τὸ δεύτερο πρὸ πάντων, πού περιγράφει πῶς οἱ ἐργάτες κατάρθωσαν μόνοι τους νὰ ξαναχτίσουν τὸ καταστραμμένο τους ἐργοστάσιο καὶ ν' ἀρχίσουν νὰ δουλεύουν, ἀπόκτησε μεγάλη φιλολογικὴ φήμη, παρ' ὅλη τὴ δυσκινησία τοῦ ὕφους καὶ τὴν συχὴ ἔλλειψη καλαισθησίας.

Ἡ «Τασκέντ, πόλη τῆς ἀφθονίας» τοῦ Ἀλεξάνδρου Νεβερώφ (1866-1923) ἔξιστορεῖ τίς περιπέτειες ἑνὸς χωριατόπουλου πού διατρέχει τὴ Ρωσία, ζητώντας ἀλεύρι νὰ θρέψει τὴν οἰκογένειά του. Τὸ ἔργο εἶνε γραμμένο μὲ συγκίνηση κι ἀγάπη καὶ μᾶς κάνει νὰ συμπυθεῖ τις χιλιάδες τ' ἀλητόπουλα πού πλημμύριζαν τότε τὴ Ρωσία. Πιὸ ἐνδιαφέρον ὅμως εἶνε τὸ «Ἡμερολόγιο τοῦ Κῶστα Ριάμπτσεφ», γραμμένο ἀπὸ τὸν παιδαγωγὸ Ὀνιῶφ, γιατί μᾶς φανερώνει μὲ καταπληκτικὴν ἀκρίβεια κι ἀμεροληψία τί σκέπτεται καὶ πῶς ζεῖ ἢ σύγχρον.

νη ρωσική νεολαία στὰ σχολεία. Περιεργότατο εἶνε τὸ βιβλίο: «Ἡ δημοκρατία Σκίντ», πὸν τὸ ἔγραψαν δύο μαθητές, ὁ Μπέλην κι ὁ Παντελέγιεφ, πολύλογο καὶ χωρὶς τέχνη, ὅμως γεμάτο σπαρταριστὴ ζωή.

Οἱ προλετάριοι συγγραφεῖς δὲν μπόρεσαν νὰ δώσουν ἀνώτερα ἔργα τέχνης. Ἡ προπαγανδιστικὴ τάση τους τὰ κατάντησε ψεύτικα καὶ μονόπλευρα· οἱ λευκοὶ παρουσιάζονται πάντα κτηνώδεις, οἱ κομμουνιστὲς θυσιάζονται πάντα γιὰ τὴν ἰδέα, οἱ ἐργάτες, οἱ χωρικοί, οἱ γονεοὶ, οἱ γιοὶ, οἱ παπάδες, κινοῦνται πάντα σὰ νευρόσπαστα κ' ἓνα μονάχα σκοπὸ ἔχουν: ν' ἀποδείξουν τὴν ἀλήθεια τῆς μαρξικῆς κοσμοθεωρίας.

II. Πεζογράφοι «συνοδοιπόροι» κι «ἀνεξάρτητοι»·

1. Ὁ *Εὐγένιος Ἰβάνωφ Ζαμιάτιν* (γενν. 1884) εἶνε καθηγητὴς στὸ Πολυτεχνεῖο τῆς Πετρούπολης· ἐξαιρετὸς μηχανικός, κατασκεύασε τὸν μεγάλο παγοθραύστη «Λένιν». Ἡ τέχνη τοῦ Ζαμιάτιν ἔχει βαθιὰ ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὴν εἰδικότητά του· εἶνε γυμνὴ, πολύπλοκη, μυστηριώδης. Συμπυκνώνει τὴ διήγησή του στὶς πιὸ ἀπαραίτητες λεπτομέρειες κι αὐτὲς πάλι τὶς ἐκφράζει μὲ ἐλάχιστες λέξεις· «Πήγα... γιατί... γιατί... ὁ λαϊμὸς του πνιγόταν—τί βάρος!—δὲν μπορεῖ νὰ σαλέψει».

Στὰ 1915-17 ὁ Ζαμιάτιν, ἀπεσταλμένος τῆς τσαρικῆς κυβέρνησης στὸ Λονδίνο, κατασκευάζει πολεμικὰ πλοῖα καὶ γράφει τὸ «Νησιῶτες», ὅπου μὲ λεπτότατην εἰρωνεία γελοιοποιεῖ τὸν ἐνάρετο, μηχανοποιημένο Ἕλληνα.

Στὰ νεότερα διηγήματά του ὁ Ζαμιάτιν περιγράφει μὲ τὴν ἴδια εἰρωνεία καὶ μὲ τραγικὴν ἀπλότητα τὴν καθημερινὴ ρωσικὴ ζωὴ στὰ φοβερὰ χρόνια τῆς ἐπανάστασης Σ' ἓνα διήγημά του, θέλοντας ἀλληγορικὰ νὰ παραστήσει τὴ νέα Ρωσία, διηγᾶται πὸς ὁ χωρικός Ἰβάν σκότωσε ἓνα πλούσιο γιὰ νὰ τοῦ πάρει τὰ χρήματα καὶ νὰ χτίσει μιὰν ἐκκλησία. Ἡ ἐκκλησία χτίστηκε στὸν τόπο πὸν σκοτώθηκε ὁ πλούσιος· μὰ ὅταν πιά τέλειωσε, τοῖχοι, κολλῶνες, πάτωμα, μύριζαν πτώμα.

Ὁ Ζαμιάτιν παρουσιάζει ἀλλόκοτα τοὺς ἥρωές του· περιγράφει μονάχα μιὰ μικρὴ τους λεπτομέρεια: τὸ παπούτσι τους μονάχα, ἢ τὰ χουσᾶ τους δόντια, ἢ τὰ ματογυῶλια. Ὁ Ζαμιάτιν εἶνε μεγάλος τεχνίτης στὴν προσαρμογὴ τῆς κάθε λεπτομέρειας στὴν τεχνικὴ λογικὴ διάρθρωση τοῦ συνόλου· τὸ διήγημά του εἶνε μιὰ σοφὴ, πολύπλοκη μηχανή· μὰ συχνὰ τῆς λείπει ὁ ἀνθρώπινος παλμός, δὲν ἔχει ψυχὴ.

2. Πολὺ ἀνώτερος ὡς καλλιτέχνης εἶνε ὁ *Βόρις Ἀνδρέγιεβιτς Πιλνιάκ* (γενν. 1894). Τὸ πρῶτο του ἔργο: «Ἡ γυμνὴ χρονιά» (1922), καθιέρωσε τὴ δόξα του. Πρῶτος ὁ Πιλνιάκ εἶχε τὸ θάρρος νὰ δεῖξει τὴν ἐπανάσταση ὅπως πράγματι εἶνε, χωρὶς ἰδεολογίες καὶ ρομαντισμούς. Περιγράφει τὴ φρίκη τῆς ἀναρχίας σὲ μακρινὴ ἐπαρχία· οἱ ἄστοι οἱ φρόνιμοι κι ἀξιοπρεπεῖς κ' οἱ διανοούμενοι μὲ τὸ λεπτό, σοφιστικὸ τους μυαλό, νοιώθουν ἄξαφνα νὰ ξυπνοῦν μέσα τους τὴν ἐπανάσταση, τὰ σκοτεινά, πρωτόγονα ἔνστικτα—τὴν πείνα, τὴν ἀνάγκη νὰ ζήσουν σκοτώ-

νοντας. Όλο τὸ ἐπιπόλαιο βερνίκι τοῦ πολιτισμοῦ τους πέφτει καὶ μένει γυμνὸ τὸ σκοτεινότερο ζῶο: ὁ σιδηρόδρομος περνᾷ, στοὺς σταθμοὺς σωρὸς ἄντρες γυναικες χυμοῦν νὰ πάρουν θέση· πιάνονται, σκοτώνονται, στοιβάζονται ὁ ἓνας ἀπάνω στὸν ἄλλον, οἱ γυναικες πουλοῦν τὸ σῶμα τους. Ἄλλοῦ ὁ Πιλνιάκ περιγράφει τὴν ἀγορὰ ἐνὸς χωριοῦ ὅπου δὲν ὑπάρχουν πιά τροφίμα μήτε ρούχα· μονάχα φέρετρα· κ' οἱ ἄνθρωποι τσαλαπατιοῦνται ποιὸς νὰ πρωταγοράσει, γιατί κι αὐτὰ γρήγορα θὰ λείψουν.

Τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Πιλνιάκ: «Ἄπλᾶ διηγήματα», «Οἱ μηχανές κ' οἱ λύκοι», «Ὁ σκόρπιος καιρός», ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἐπεισόδια ποὺ δὲν ἔχουν μεταξύ τους ὀργανικὴν ἐνότητα· σκοπὸς τοῦ συγγραφέα εἶνε νὰ συνθέσει μωσαϊκὰ τὸ πρόσωπο τῆς Ρωσίας στὰ χρόνια τῆς ἐπανάστασης. Θέλει, χωρὶς τεχνητὰ σχεδιαγράμματα, ν' ἀποτυπώσει ὅπως τὴν εἶδε τὴν ἐπανάσταση — παράταιρη, κομματιάστη, μὰ μετὸν ἴδιο πάντα ρυθμὸ. Ἡ ζωὴ παρουσιάζεται στὸν Πιλνιάκ σὰν μιὰ ἀτέλειωτη σειρὰ λεπτομέρειες, κανένα βιβλίον δὲν μπορεῖ νὰ τὴν περιελίξει, πρέπει νὰ προσπαθοῦμε μονάχα σωριάζοντας λεπτομέρεια σὲ λεπτομέρεια νὰ δώσουμε ὅπως δὴποτε τὸ συναίσθημα τῆς κίνησης καὶ τῆς ἀλήθειας. Γι' αὐτὸ συχνὰ ὁ Μιλνιάκ συνεχίζει ἀκατάπαυτα, χωρὶς ἀρχὴ καὶ τέλος, τὸ ἴδιο θέμα· συχνὰ ἐπαναλαμβάνεται. Θυσιάζει συχνὰ τὸ νόημα τῆς τέχνης στὴ λαχτάρα του ν' ἀποδώσει, συγκεχυμένη κι ἀκατάπαυτη, τὴ ροὴ τῆς ζωῆς.

3. Ἀνώτερος, πλουσιώτερος τοῦ Πιλνιάκ εἶνε ὁ

Βσέβολοντ Ἰβάνωφ (γενν. 1895) ποὺ πέρασε περιπετειώδη ζωὴ στὴ Σιβηρία καὶ τὴν ἀπώτατη Ἀνατολή, γυιὸς ἐργάτη, ἄξεστος, δυνατός, μὲ πλούσιο τάλαντο συγγραφέα. Εἶδε ὅλα τὰ φοικαλέα θεάματα τῆς ἐπανάστασης: στοὺς ἀπέραντους δρόμους χιλιάδες παγωμένα κορμιά, στὰ τραῖνα ξεπαγιασμένοι, πληγωμένοι οἱ στρατιῶτες κ' οἱ χωριάτες, εἶδε μεγάλες πυρὲς ὅπου ἔκαιγαν τοὺς νεκρούς: στοιβάζαν μιὰ πατωσιὰ πτώματα κ' ὕστερα μιὰ πατωσιὰ δοκάρια ἀπὸ τὰ γκρεμισμένα σπίτια, ὥστου ὁ σωρὸς ἀνέβηκε τὸ ὕψος τοῦ δίπατου σπιτιοῦ. Ἐφτὰ μερόνυχτα ἔμεινε ὁ Ἰβάνωφ μετὸ ρεβόλβερ στὸ χέρι, γιατί ἦταν ἄρρωστος ἀπὸ τύφο καὶ φοβόταν μὴν τὸν πετάξουν ἀπὸ τὸ τραῖνο. Ἐνας συνταξιδιώτης τοῦ μάθαινε πῶς νὰ νικήσει τὸν φόβο: «Ἄν πιστεύεις στὸν Θεὸ τότε καλά· ἂν ὅμως δὲν πιστεύεις, κράτα καλά μετὸ χέρι σου τὴν καρδιά κι ἀνάπνεε βαθιὰ ὥστου νὰ ιδρώσεις. Ὅταν πιά ιδρώσεις, τότε ὅλα μπορεῖς νὰ τὰ ὑποφέρεις!».

Ἐνας νέος ποὺ ἔζησε τέτοια ζωὴ ἦταν φυσικὸ ν' αἰσθάνεται μικρότατο, τραγικώτατο ὄραμα ζωῆς· ὅτι ἔγραψε: «Οἱ σύντροφοι», «Τὸ θωρακωμένο τραῖνο 14.69», «Οἱ γαλάζιες ἀμμουδιές», «Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Βούδδα» κ.λ., εἶνε ἀναμνήσεις τῆς ζωῆς του, ἐπεισόδια ἄγρια, τρομακτικά, ἀστραπὲς ποὺ φωτίζουν ξαφνικὰ τίς μάζες ποὺ προχωροῦν. Ὁ Ἰβάνωφ δὲν ἀρκεῖται ν' ἀποτυπώνει φωτογραφικὰ, μὰ προσπαθεῖ νὰ φτάσει σὲ ἐπικὴ σύνθεση.

Δύσκολα συγκρατεῖ τὸν λυρισμὸ του: ἡ στέπα εἶνε «ζῶο γαλάζιον καὶ τριανταφυλλένιον», οἱ μουζίκιοι «βα-

παλωδία
πλωμάτα
δοκάρια

ριοί, δλόγοι, ἀπὸ τὸν ἴδρωτα καὶ λάμπουν μέσα στὰ καινούργια τους κυριακάτικα πουκάμισα». Περιγράφει τὸν ἄνθρωπο, ὄχι πιά τὸν ἐξιδανικευμένο, ὄχι πιά τὴν καρδιά του μονάχα καὶ τὸ κεφάλι, μὰ τὸν ἄνθρωπο μὲ ὅλα του τὰ ἔνστικτα, μὲ τὴν κοιλιά του, μὲ τὶς πρόστυχες ἀσρώστειες του, μὲ τὴν ζωώδη γενετήσια ὁρμή.

Στὰ τελευταῖα του ἔργα: «Ἡ πνοὴ τῆς ἐρήμου», «Πιὸ μυστικό», ἡ τέχνη τοῦ Ἰβάνωφ ἀνεβαίνει, γίνεται συνθετικώτερη, ἡ ἔκφρασή του γίνεται λιτότερη, δὲν περιγράφει πιά τὰ κατώτερα του μόνο ἔνστικτα μὰ καὶ τ' ἀνώτερα αἰσθήματα, ἀλάκαιο τὸν ἄνθρωπο μὲ τὸ ἀνεξήγητο, βαθὺ μέσα του μυστήριο.

Σήμερα ὁ Βσέβολοντ Ἰβάνωφ εἶνε ἴσως ὁ μεγαλύτερος μετεπαναστάτης Ρώσος συγγραφέας.

4. Ἡ *Λυδία Νικολάεβνα Σεϋφούλινα* (γενν. 1889) ἔρχεται κι αὐτὴ ἀπὸ τὴ Σιβηρία, μὰ ὁ ὀρίζοντάς της εἶνε πολὺ πιὸ περιορισμένος. Μιλᾷ, μὲ χονδροειδῆ πρωτόγονη ἀπλότητα, γιὰ τὴν κοιλιά καὶ τὴ γενετήσια ὁρμὴ καὶ σ' αὐτὰ περιορίζει ὅλο τὸν ἄνθρωπο. Ὅλα της τὰ ἔργα: «Οἱ παραβάτες τῶν νόμων», «Τὸ χῶμα», «Ἡ Βιρινέγια» κ.λ., εἶνε γεμάτα λαϊκὲς βρисиές, βιασμούς μὲ ἀποκρουστικὲς λεπτομέρειες, σύμφωνα μὲ τὴν πιὸ χυδαία παράδοση τοῦ παρεξηγημένου νατουραλισμοῦ.

5. Ὁ *Ἰσακ Μπάμπελ* (γενν. 1894) ἔλαβε ἐνεργότατο μέρος στὴ ρωσικὴ ἐπανάσταση· μὰ δὲν βιάστηκε νὰ τὴν περιγράψει στὸν πρῶτο ἀκόμα πυρετὸ τῶν ἐντυπώ-

σεων· γι αὐτὸ πρόλαβε καὶ διάλεξε τὰ οὐσιώδη, περιγράφοντας μὲ λιτὴ καὶ διαλεκτὴ φράση τὴ γλύκα τῆς ζωῆς καὶ τὴν ἀπλότητα τοῦ θανάτου. Ἐγραψε, λίγα μὰ μὲ μεγάλη ἐπιμέλεια: «Τὰ διηγήματα τῆς Ὀδησοῦς», «Ἡ κόκκινη καβαλλαρία» καὶ μιὰ βιογραφικὴ μυθογραφία: «Ἡ ἱστορία τῶν περιστρεφῶν μου».

Παντοῦ ἡ λιγύλογη καὶ παραστατικὴ ἔκφραση, ἡ ἀκριβολεξία, τὸ σπάνιο ἐπίθετο κι δραματικὴτητα χωρὶς καμμιά ρητορεία. Οἱ ἥρωες τοῦ Μπάμπελ—ληστής, στρατιῶτες, πόρνες, χωριάτες—παίρνουν συχνὰ ἐπικὴν εὐγένεια. Ἡ εἰρωνεία δίνει συχνὰ στὸ πάθος κάποιο ἀντιφέγγισμα πικρίας, ποὺ ἐλαττώνει τὸν ρωμαντικὸ κάποτε τόνο.

6. Ὁ *Μιχαὴλ Ζοχτσένκο* (γενν. 1895) ὑπῆρξεν ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα μέλη τῶν «Ἀδερφῶν τοῦ Σεραπίου»—φιλολογικὴ ὁμάδα ἀπὸ δώδεκα φίλους ποὺ ἰδρύθηκε στὴν Πετρούπολη (1921) καὶ ποὺ σκοπὸ εἶχε, μακροῦ ἀπὸ κάθε πολιτικῆ, ν' ἀφιερωθεῖ, στὴν καθαρὴ τέχνη.

Ἡ φιλολογία τῆς ἐπανάστασης ἄρχισε νὰ κατανατᾷ βαρετῆ· οἱ συγγραφεῖς ἀπεικονίζουν πιά τὴν μετεπαναστατικὴ ρωσικὴ κοινωνία, τὴν πραγματικὴτητα ὅπως ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται μετὰ τὸν ἐπαναστατικὸ πυρετὸ. Ὁ Ζοχτσένκο περιγράφει τὴ νέα μικροαστικὴ ψυχολογία: «Υπάρχουν, λέει, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἠρωϊκὲς στιγμὲς κι ἄλλες ταπεινότερες, ποὺ κάνουν τὴν καθημερινὴ μας ζωὴ ἐνδιαφέρουσα κ' ἐλκυστικὴ. Στὰ πρῶτα του διηγήματα: «Ἱστορίες τοῦ Ναζῶ Ἡλίτς Σινεμπριούκοφ», ἓνας μικροαστὸς φλύαρος, αἰσθηματίας, χιουμοριστής,

διηγᾶται τὴ ζωὴ του μὲ κωμικὴ χάρη καὶ ζωντανώτατη γλώσσα. Στὰ ἄλλα του ἔργα: «Χιουμουριστικά διηγήματα», «Τί τραγουδοῦσε τὸ ἀηδόνι», ὁ Ζοχτσένκο γίνεται λεπτότερος, εἰρωνικώτερος, ἢ γλώσσα του μοναδικὰ πλούσια· οἱ ἥρωές του δὲν εἶνε ἐπαναστάτες, μὰ μικροῦπάλληλοι, δακτυλογράφες, μικροκαλλιτέχνες, γυναῖκες τοῦ πεζοδρομίου—κοπάδια κωμικὰ καὶ θλιβερά, ποὺ θυμίζουν τοὺς κωμικοτραγικούς ἥρωες τοῦ Τσέχοφ.

7. Ὁ Κωνσταντῖνος Φέντιν (γενν. 1892) ἐπιχειρεῖ νὰ μᾶς δώσει ὄχι πιά τὰ στιγμιότυπα τῆς ἐπανάστασης μὰ τὴ μεγαλύτερη ἐπικὴ σύνθεση. Προσπαθεῖ στὸ πρῶτο ἔργο του: «Χρόνια καὶ πολιτείες», νὰ ἐξιστορήσει τὴν κρίσιμη περίοδο τῆς ἐπαναστατικῆς καὶ μετεπαναστατικῆς Ρωσίας καὶ Γερμανίας, ὅλες τὶς κοινωνικὲς τάξεις—φοιτητές, ἐργάτες, ἀντιδραστικούς, κομμουνιστές. Εἶνε κάπως κουραστικὲς οἱ μακρὲς περιγραφές του, ἢ τεχνικὴ τοῦ Φέντιν εἶνε ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν κινηματογράφο· τὰ θέματά του ἀνακατεύονται, οἱ χρόνοι συγχέονται, ἐνώνονται λεπτομέρειες ἀπὸ διαφορετικὰ ἐπεισόδια· ὅμως ἡ δύναμη τοῦ συγγραφέα εἶνε μεγάλη καὶ κάποτε τὸ σύνολο ὑψώνεται σὲ πλατύτατο ὄραμα.

8. Ὁ Δεωνίδας Δεόνωφ (γενν. 1899), πιστὸς στὴ μεγάλη ρωσικὴ παράδοση, περιγράφει μὲ λεπτομεροῦ ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοὺς ἥρωές του. Στὸ μυθιστόρημά του: «Οἱ τυφλοπόντικοι», ἀναπαριστᾷ τὶς τελευταῖες δεκαετηρίδες τῆς ρωσικῆς κοινωνίας. Πολυάριθμα πρόσωπα, ἀκατα-

στασία, ἀσάφεια· ὅμως πολλὲς σκηνὲς εἶνε ἐξαιρετικὲς καὶ φανερόνουν τὸ μέγα ἄλγος τοῦ συγγραφέα. Ἀνώτερο εἶνε τὸ δεύτερό του μυθιστόρημα: «Ὁ κλέφτης». Ὁ Λεόνωφ φιλοδόχησε ὅπως καὶ ὁ Φέντιν νὰ δημιουργήσει τὸ ἔπος τῶν μεγάλων χρόνων τῆς Ρωσίας 1914-1924, κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ «Πολέμου καὶ εἰρήνης» τοῦ Τολστόϊ· Μὰ ἡ προσπάθειά τους ὡστόσο ἀπέτυχε· δὲν ὑπάρχει ἀκόμα ἡ χρονικὴ προοπτικὴ ποὺ εἶνε ἀπαραίτητη γιὰ νὰ μπορέσει μιὰ ἱστορικὴ περίοδος νὰ γίνῃ τέχνη.

9. Ὁ Ἡλίας Ἐρεμπουργκ (γενν. 1891) εἶνε δξύς, σαρκαστικὸς παρατηρητής, μὲ ψυχρὸ σατανικὸ μάτι. Μιμεῖται, παίζει, εἰρωνεύεται. Τὰ ἔργα του: «Ἀπίθανες ἱστορίες», «Ἐξ διηγήματα ἐλαφροῦ θανάτου», «Ἰούλιος Χουανίτος», «Ἡ ζωὴ καὶ ὁ θάνατος τοῦ Νικολάου Κουρμπάφ», «Τράστ Δ.Ε.», «Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1925», εἶνε λαμπρὲς σάτυρες, μὲ ἀνίλεο πνεῦμα. Περιγράφει στὸν «Ἰούλιο Χουανίτο» πῶς οἱ κλέφτες συνεδριάζουν στὴ σοβιετικὴ Ρωσία καὶ διαμαρτύρονται γιὰ τὸ οἱ πόρτες ἔχουν διπλὲς κλειδωνιές· οἱ πόρτες ἐπίσης συνεδριάζουν, ἀκοῦν τὴν ἱστορίαν τῆς Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας, ξεσποῦν στὰ κλάματα καὶ ἀποφασίζουν νὰ ὑψώσουν τὴν ταρῖφα.

Οἱ ἑννέα τοῦτοι συγγραφεῖς εἶνε οἱ σημαντικώτεροι τῆς σημερινῆς Ρωσίας. Ἡ πραγματικότητα στὴ Ρωσία ἄλλαξε καὶ μαζί τους ἄλλαξε καὶ ὁ τύπος τοῦ Ρώσου λογογράφου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

1. Οί νέοι λογοτέχνες δὲν βγήκαν ἀπὸ Πανεπιστήμια κι οὔτε ἀπὸ μεγάλα σπίτια. Σπούδασαν στὶς ἀνώτατες σχολὲς τῆς πείνας, τοῦ κινδύνου, τῆς ἐπανάστασης, ἔζησαν μὲ στρατιῶτες, χωρικούς κ' ἐργάτες, ὅχι πιά ὡς ἄνθρωποι διαφορετικοί, ποὺ σκίβουν καὶ μελετοῦν τὸ λαό—ὅπως συνέβη στὶς προηγούμενες γενεές—μὰ ὡς στρατιῶτες κι αὐτοί, ὡς χωρικοί κ' ἐργάτες, χωρὶς οἱ περισσότεροὶ νὰ ξέρουν πὼς μιὰ μέρα θὰ γράψουν.

2. Ἡ ρωσικὴ πραγματικότητα πῆρε βαθύτερο, πλουσιώτερο περιεχόμενο, ποὺ μήτε οἱ παλιοὶ ρεαλιστὲς μπορούσαν ποτὲ νὰ φανταστοῦν· ἡ ζωὴ κι ὁ θάνατος, ἡ ἰδέα κ' ἡ πείνα, τὸ ὄνειρο κ' οἱ καθημερινές, κοινότητες ἔγνοιες, ἔσμιξαν σφιχτά, ἔγιναν μιὰ πραγματικότητα ἐνιαία καὶ πολυποίκιλη ποὺ ξεπερνᾷ σὲ πλοῦτο κάθε φαντασία καὶ σύμβολο.

3. Ὡς ἦταν φυσικὸ ἄλλαξε καὶ τὸ περιεχόμενο τῆς ρωσικῆς φιλολογίας. Τὰ παλιὰ θέματα: παράπονα, θρηνοί, ἀτέλειωτες ψυχολογικὲς ἀναλύσεις, ἔξαφανίστηκαν· νέα θέματα τραγικά, λιγόλογα, γεμάτα πράξη, κυριαρχοῦν: πόλεμος, ἐπανάσταση, θριαμβευτικὲς κραυγές, πᾶλη ὑπουλιχὴ κι ἀνίληξη τῶν νέων τάξεων, τῶν κουλᾶκων καὶ τῶν νέμπαν μὲ τὸ νικηφόρο προλεταριάτο, προσπάθειες νὰ διατυπωθεῖ ἡ νέα κομμουνιστικὴ ἠθικὴ.

4. Κ' ἡ φιλολογικὴ τεχνικὴ ἄλλαξε: Μεγάλῃ ἐπί-

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

δραση ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, οἱ σκηνὲς διαδέχονται ἢ μία τὴν ἄλλη γρήγορα, σπασμοδικά, λείπουν οἱ ὑπομονετικὲς μακροεὲς περιγραφές, τὰ κείμενα ἔχουν πολλὰ χάσματα κ' ὑπονοούμενα κι ὁ ἀναγνώστης δὲν ἀρκεῖ πιά νὰ διαβάξει καὶ νὰ δέχεται παθητικά, μὰ πρέπει καὶ νὰ συνεργάζεται μὲ τὸν συγγραφέα καὶ νὰ τὸν συμπληρώνει.

Μισοῦν οἱ νεώτεροι Ρῶσοι συγγραφεῖς τὶς μεγάλες φράσεις καὶ τὰ διανοητικὰ παιγνίδια. Τὰ γεγονότα περνοῦν γοργά, ρέουν, μετουσιώνονται, μόλις ἔχουμε καιρὸ νὰ τὰ συλλάβουμε στὰ πεταχτά. Οἱ νέοι συγγραφεῖς ἀποδίδουν τὴ ζωὴ μὲ φράσεις ἀπλές, χοντρές, συχνὰ χυδαῖες, ἐπιμένουν, μὲ ἰδιαίτερη προτίμηση στὰ κατώτερα ἔνστικτα, δὲν ντρέπονται γιὰ τὴν κυριολεξία. Ὁ ἔρωτας παίρνει πρωτόγονη τραχύτητα κι ἀπλότητα: ἐπίσης κι ὁ θάνατος.

5. Ἡ ἐπίδραση τῆς ξένης φιλολογίας εἶνε λιγώτερη: α') γιὰτὶ ἡ σύγχρονη ζωὴ τῆς Ρωσίας εἶνε ἀπέριωτος πιὸ ἐνδιαφέρουσα, γιὰ ἓνα λογοτέχνην, ἀπὸ οἷανδήποτε ἄλλη ζωὴ στὴν Εὐρώπη· β') γιὰτὶ οἱ περισσότεροὶ νέοι συγγραφεῖς ποὺ πέρασαν τὴ νεότητά τους στὸν στρατὸ καὶ στὴν πείνα, δὲν εἶχαν καιρὸ νὰ μάθουν ξένες γλώσσες· γ') γιὰτὶ ἔχει ἤδη σχηματιστεῖ φιλολογικὴ ρωσικὴ παράδοση πολλὴ ἰσχυρά, ποὺ εἶνε ἀρκετὴ νὰ χρησιμεύει ὡς βάση τῶν νέων ποὺ γράφουν· δ') καὶ τέλος γιὰτὶ κανένα σήμερα μεγάλο φιλολογικὸ ρεῦμα δὲν ὑπάρχει στὴν Εὐρώπη, ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ παρασύρει τοὺς Ρώσους διανοουμένους.

6. Ἀπὸ τοὺς Ρώσους μεγάλους συγγραφεῖς τὴ μεγαλύτερη ἐπίδραση στὴ σημερινὴ φιλολογικὴ γενεὰ ἔχουν: ὁ Γκόγκολ μὲ τὸ χιοῦμορ του καὶ τὸν παλλόμενον ρεαλισμὸ του· ὁ Λεσκώφ καὶ ὁ Ρεμιζώφ μὲ τὴν πλουσιώτατη γλῶσσα τους: χιλιάδες νέες λέξεις δημιουργήθηκαν στὰ τελευταῖα χρόνια ἢ τὶς πήραν ἀπὸ τὶς διάφορες φυλὰς ποὺ κατοικοῦν τὴ Ρωσία· ἐπίσης στὴ γραφόμενη γλῶσσα μῆκαν πλῆθος χωριάτικες καὶ ἐργατικὲς φρασεολογίες. Μεγάλῃ ἐπίδραση ἐπίσης ἔχουν σήμερα ὁ Τσέχωφ, ὁ Γκόρκυ, ὁ Μπιέλυ, καὶ ἀπὸ τοὺς ποιητὲς ὁ Πούσκιν, ὁ Φέτ, ὁ Τιοῦτσεφ καὶ τέλος ὁ Μπλόκ καὶ ὁ Ἐσένιν.

7. Ἡ φιλολογία δὲ παίζει πιά φυσικὰ στὴ Ρωσία τὸν μεγάλο πρωτοποριακὸ ρόλο ποὺ ἔπαιζε στὴν παλιὰ τσαρική ἐποχὴ. Τότε ὁ λογοτέχνης ἦταν ἡ μόνη φωνὴ ἐλεύθερη ποὺ μποροῦσε κάποτε νὰ ὑψωθεῖ καὶ νὰ διατυπώσῃ τὶς ἀνώτατες λαχτάρες τῆς Ρωσίας. Ὁ λογοτέχνης ἦταν, ὅπως εἶδαμε, συνάμα καὶ ὁ μόνος ἐλεύθερος κοινωνιολόγος, πολιτικός, δημοσιογράφος, δάσκαλος, ἱεροκλήρικος, πνευματικὸς ὁδηγὸς τῆς Ρωσίας.

Σήμερα ἡ πραγματικότητα ἄλλαξε· ἄνθρωποι πιά τῆς ἐνέργειας μάχονται σήμερα στὴν πρώτη, τὴν πιὸ ἐπικίνδυνη γραμμὴ τοῦ ρωσικοῦ πολιτισμοῦ: πολιτικοί, οἰκονομολόγοι, μηχανικοί, θετικοὶ ἐπιστήμονες. Ἡ φιλολογία περιορίζεται στὴν καθαρὴν πιά περιοχὴ τῆς τέχνης.

Μὰ μέσα στὴ νέα τούτη τραχύτατη, πλουσιώτατη πραγματικότητα, ἡ φιλολογία μάχεται ν' ἀνοίξῃ νέους

δρόμους, νὰ βρεῖ νέο, τραχύτερο, πλουσιώτερο ὕφος γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ ἐκφράσῃ τὴ σύγχρονη ζωὴ.

Μάχεται νὰ δώσῃ ἓνα νέο πρόσωπο πολὺ διαφορετικὸ—πολὺ πιὸ τραγικὸ, ἀπλὸ καὶ ἀνθρώπινο,—στὴν ὁραιότητα.

ΤΕΛΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

	Σελ.
ΚΕΦ. Θ'—ΣΛΑΥΟΦΙΛΟΙ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΦΙΛΟΙ	
Στάνκεβιτς. Τσααντάγεφ. Χέρτζεν. Μπελίσκι. Άν- νέκωφ. Ντρουζίνιν. Γρηγόριεφ	9
ΚΕΦ. Ι'—ΡΩΣΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ	
Α' Τò διήγημα και τò μυθιοτόρημα: Γκοντσάρωφ. Τουργένιεφ. Σαλτύκωφ. Τσερνισέφσκι. Ντομπρο- λιούμπωφ. Πιζάρεφ. Σλέπτσωφ. Ούσπένσκι. Για- κούσιν. Ρεσεντικώφ. Πομαλόφσκι. Πιζιέμσκι. Κλιουονίκωφ. Μάρχεβιτς. Λεσκόφ. Μελνικόφ. Σο- σάνσκαγια. Αλ. Τολστού.—Β' Τò δράμα: Όστρόφ- σκι.—Γ' Η λυρική ποίηση: Νεκράσωφ. Νικήτιν. Πολόνσκι. Στσερμπίνα. Χωμιακόφ. Τιούτσεφ. Φέτ.	21
ΚΕΦ. ΙΑ'—ΔΕΩΝ ΤΟΛΣΤΟ-Ι	71
ΚΕΦ. ΙΒ'—ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΔΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ	87
ΚΕΦ. ΙΓ'—ΤΣΑΡΙΚΗ ΤΥΡΑΝΝΙΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΕΣΙΜΙΣΜΟΣ (ΤΕΛΗ ΙΘ' ΑΙΩΝΑ)	
Γκάρσιν. Τσέχωφ. Σολογκούμπ. Μποβορύνιν. Σλα- τοβράτσκι. Ούσπένσκι. Νάντσον	99
ΚΕΦ. ΙΔ'—ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ	
Άννένσκι. Ροζανώφ. Σολοβιόφ. Μερσεκόφσκι. Ήπ- πιους. Ίβάνωφ. Μπαλμόν. Μπριούσωφ	121
ΚΕΦ. ΙΕ'—1905	
Α' Νεοσυμβολισμός: Μπλόκ. Μπιέλυ. Ρεμιζώφ. —Β' Ρεαλισμός: Γκόρκυ. Κρολένκο. Ποταπένκο. Άμφιθεάτωφ. Κουπρίν. Μπούνιν. Χμέλιοφ. Τσένσκι. Ζαΐτσεφ. Αλ. Τολστού, Άνδρέγιεφ.	149

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

ΚΕΦ' ΙΓ'—1910

Α' Άκμειστές: Χοντάσεβιτς. Γκουμίλιωφ. Άχμά-
τοβα. Μάντελσταμ.—Β' Φουτουριστές: Χλεμπνι-
κόφ. Μαγιακόφσκι. 180

ΚΕΦ. ΙΖ'—1917-1930

Α' Σύγχρονη ποίηση: Μπεζμιένσκι. Κάζιν. Γιά-
ρωφ. Κλουγιεφ. Έσένιν. Γύχωνωφ. Παστερνάκ.
Τσβετάγιεβα.—Β' Σύγχρονη πεζογραφία: Βεσιόλυ.
Μαλύσκιν. Λαβρένιωφ. Φουρμάνωφ. Λεμπεντί-
σκι. Γκλάτκωφ. Νεβερόφ. Όνιόφ. Μπέλνη. Παν-
τελέγιεφ. Ζαμιάτιν. Πιλνιάκ. Ίβάνωφ. Σεϋφού-
λινα. Μπάμπελ. Ζοχτσένκο. Φέντιν. Λεόνωφ. Ή-
ρεμπουργκ 196

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 217

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ", Α. Ε.
ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΑΘΗΝΑΙ, ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ 44

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ - Π.Ι.Δ.Ε
ΒΙΒΛΙΟΤΗΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΣΧΟΛΙΚΟΥ
ΒΙΒΛΙΟΤΗΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ (Α.Ε.Σ.Μ.Υ.)
ΔΕΛΤΙΟ - ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΔΙΔΑΚΤΕΛΕΙΟΥ &
ΠΑΙΔΙ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΙ ΣΦΑΚΛΕΙΟΥ (Α.-Β.Α.Κ.Η.)
ΑΡΙΘΜ. ΕΙΣΑΓ. 8815
ΗΜΕΡ. ΕΙΣΑΓ. 17-8-2011
ΤΑΞΙΝ. ΑΡΙΘ. ΔΕΥ. 891 709. KAZ

