

Andrey Platonov, *Happy Moscow* [Εύτυχής Μόσχα],
μετάφραση: Robert & Elisabeth Chandler, με τη συνεργασία τών Angela Livingstone,
Nadya Bourova και Eric Naiman,
Λονδίνο: Harvill, 2001, σσ. λβ' + 134

Andrey Platonov, *Soul* [Ψυχή],
μετάφραση: Robert & Elisabeth Chandler, Olga Meerson, με τη συνεργασία
τών Jane Chamberlain, Olga Kouznetsova και Eric Naiman,
Λονδίνο: Harvill, 2003, σσ. κζβ' + 161

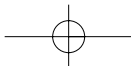
TONY WOOD

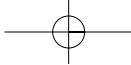
ΧΡΟΝΙΚΑ ΤΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

Ίσως τὸ ἐντυπωσιακότερο λογοτεχνικὸ παρεπόμενο τῆς περестρόικα, ποὺ ξεχωρίζει ἀκόμα καὶ μέσα στὸν χεῖμαρρο νέων ἐκδόσεων ποὺ ἐμφανίστηκε στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1980 καὶ τὴν ἀνατροπὴ τῶν κατεστημένων ἀληθειῶν, νὰ ἦταν ἡ δευτέρη ἀνακάλυψη τοῦ Ἀντρέι Πλατόνοφ. Γεννημένος τὸ 1899 –τὴν ἴδια χρονιά μὲ τὸν Ναμπόκοφ– ὁ Πλατόνοφ ἦταν προηγουμένως γνωστὸς ὡς ὁ συγγραφέας μιᾶς χροῦφτας διηγημάτων καὶ ἱστοριῶν, ποὺ εἶχαν προκαλέσει τὴν ὀργὴ τῆς σοβιετικῆς γραφειοκρατίας στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 καὶ παρέμειναν στὸν λογοτεχνικὸ καιῶδα μέχρι τὸν θάνατό του, τὸ 1951. Ὅμως μὲ τὴν ἐμφάνισή τὸ 1987 καὶ τὸ 1988 δύο σπουδαίων ἔργων, τοῦ *Κοιλοβάν* (*Ὁ θεμέλιος λίθος*) καὶ τοῦ *Τσεβενγκούρ**, ἀμέσως κατέκτησε τὴ θέση ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους συγγραφεῖς τῆς Ρωσίας τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Γραμμένα στὸ γύρισμα τῆς δεκαετίας τοῦ 1930, τὰ ἔργα αὐτὰ εἶχαν καὶ τὰ δύο παραμείνει ἀδημοσίευτα, στὸ ὄλοένα καὶ ἐχθρικότερο πνευματικὸ κλίμα τῆς Σοβιετικῆς Ἐνωσης τοῦ Στάλιν. Ἄν καὶ τὰ δύο ἔργα ἐκδόθηκαν στὴ Δύση στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1970 –καὶ σύντομα ἀκολούθησαν ἀγγλικὲς μεταφράσεις τους–, αὐτὸ ποὺ ἐκτόξευσε τὸν Πλατόνοφ ἀπὸ ἥσσανα φυσιογνωμία σὲ ἀριστοτέχνη τοῦ μοντερνισμοῦ ἦταν ἡ ἀποδοχὴ τους στὴ Ρωσία. Τὰ ἔργα του συνδυάζουν τὴ βαθιὰ ριζωμένη λαχτάρᾳ τῆς οὐτοπίας μὲ τὴν ἀνήσυχη ἐπίγνωση τῆς ἀπόστασης, τῶν δυσκολιῶν καὶ τῆς βίας ποὺ τὴ χωρίζουν ἀπὸ τὸ παρόν, ἐνσωματώνοντας τὶς ἀντιφάσεις τῆς σοβιετικῆς ἐμπειρίας ὅσο λίγα ἄλλα κείμενα. Ἐνῶ ἡ πρωτόφαντη πρόσβαση τῶν Ρώσων στὸ ἔργο τοῦ Ναμπόκοφ, τοῦ Σολτζενίτιν καὶ ἄλλων ἀναμφίβολα διεύρυνε τοὺς πολιτισμικοὺς τοὺς ὀρίζοντες, τὸ ἔργο τοῦ Πλατόνοφ ἀπαιτοῦσε μιὰ πλήρη ἐπαναξιολόγηση τῆς λογοτεχνικῆς παράδοσης – διαδικασίᾳ ποὺ συνεχίστηκε καθὼς ἀναδύονταν ὄλο καὶ περισσότερα κείμενά του ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τῆς οἰκογενείας του.

Ἀνάμεσα σὲ αὐτὰ, περισσότερο ἀξιόλογο ἦταν τὸ *Στασιλίβαϊα Μασκβά* [Εύτυχής Μόσχα], τὸ ἡμιτελὲς μυθιστόρημά του τῶν μέσων τῆς δεκαετίας τοῦ 1930, ποὺ παρουσιάστηκε στὴ Ρωσία τὸ 1991, καὶ τὸ *Τζάν*, τὸ ὁποῖο γράφτηκε τὸ 1935, δημοσιεύτηκε σὲ διάφορες, ἡμιτελεῖς μορφὲς στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση ἀπὸ τὸ 1938, καὶ σήμερα ἔχει μεταφραστεῖ στὴν πλήρη μορφή του ὡς *Ψυχή*. Καὶ τὰ δύο ἔχουν ἀποδοθεῖ στὰ ἀγγλικά μὲ κομψότητα ἀπὸ μιὰ ομάδα ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Robert Chandler, καὶ

* Ἑλλ.ν. ἐκδ. *Ταξίδι μὲ ἀνοιχτὴ καρδιά: Τσεβενγκούρ*, μτφρ. Πάνος Σταθόγιαννης, Α. Λιβάνης, Ἀθήνα 1996. (Σ.τ.μ.)





προστέθηκαν στην εξίσου επιμελημένη εργασία της στον *Θεμέλιο λάκκο* και μιιά συλλογή αφηγημάτων, που συγκεντρώθηκαν τὸ 1999 ὑπὸ τὸν τίτλο *Ἡ ἐπιστροφή*. Ἡ μετάφραση τοῦ *Τσεβενγκούρ*, πὸς εἰτομάζεται τώρα, θὰ εἶναι ἀναμφισβήτητα ἀνώτερη ἀπὸ αὐτὴν πὸς δημοσιεύθηκε σὶς ΗΠΑ τὸ 1978 καὶ ἀναμένεται μὲ ἐνδιαφέρον ἀπὸ ὄλο τὸ ἀγγλόφωνο ἀναγνωστικὸ κοινὸ. Εἶναι δύσκολο νὰ φανταστεῖ κανεῖς μεταφράσεις περισσότερο ἐναρμονισμένες μὲ τὶς ρυθμικὲς διακυμάνσεις τοῦ πρωτότυπου πεζοῦ ἢ περισσότερο εὐαίσθητες σὴν ἰδιοσυστασία τῆς ἐποχῆς τοῦ συγγραφέα.

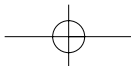
Ὁ Πλατόνοφ παρουσιάζει σοβαρότερα ἐμπόδια γιὰ τὸν μεταφραστὴ ἀπὸ κάθε ἄλλον Ρῶσο συγγραφέα. Ἡ πρώτη ἀντίδραση ὅσων μιλοῦν ρωσικὰ ὡς μητρικὴ γλῶσσα εἶναι γενικὰ ἢ ἀμηχανία ἀπέναντι σὴ φαινομενικὴ ἀδεξιότητα τοῦ κειμένου: εἶναι γεμάτο πλεονασμούς, ἀταίριαστες λεκτικὲς συνάψεις καὶ ἐκθλίψεις πὸς διαταράσσουν τὴ σύνταξη. Οἱ μεταφορὲς γίνονται κυριολεξίες, τὸ ἀφηρημένο καὶ τὸ συγκεκριμένο συγχέονται ἢ συνυφαίνονται. Ἡ συνολικὴ ἐντύπωση προσεγγίζει τὴν ὄνειρικὴ λογικὴ ἢ ἴσως ἀκόμα καὶ τὴν ἀφασία. Ὅμως, αὐτὸ τὸ ἴδιωμα δὲν προκύπτει τόσο ἀπὸ τὴν ἐξάρθρωση ὅσο ἀπὸ τὴν ἀκατέργαστη δόμηση: ἢ ἴδια ἢ γλῶσσα, ὑπαινίσσεται ὁ Πλατόνοφ, εἶναι τὸ πρωταρχικὸ ὑλικὸ ἀπὸ τὸ ὁποῖο οἰκοδομοῦνται οἱ οὐτοπίες, καὶ ἢ ἀγαρμοσύνη τῆς σηματοδοτεῖ τὸ πέρασμά μας σὲ μιὰ μεταμορφωμένη σφαῖρα ἀνθρώπινων σχέσεων – εἰδεμὴ φωτίζει τὰ σημεῖα ὅπου παραμένουμε ἀγκυροβολημένοι στὸ μὴ ἀποκατεστημένο εἶδωλό της.

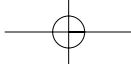
Σὲ συντακτικὸ ἐπίπεδο, ἢ πρόζα τοῦ Πλατόνοφ διαταράσσει τὴ ροὴ τῶν προσδοκιῶν καὶ τῶν παραδοχῶν μας. Οἱ λέξεις του εἶναι ἐπιλεγμένες μὲ τεράστια προσοχὴ καὶ συχνὰ ὑποκρύπτουν κάποιον συλλογισμό ἢ λογοπαίγνιο πὸς ἀναγκάζει τὸν ἀναγνώστη νὰ ξαναγυρίσει σὴν πρόταση καὶ νὰ τὴν ξαναδιαβάσει, χωρὶς νὰ διορθώνει οὔτε νὰ κανονικοποιεῖ τὶς παραδοξότητές της. Ἐνα σχετικὰ ἀπλό παράδειγμα: σὸν *Θεμέλιο λάκκο* ὁ προλετάριος Τσίκλιν γρονθοκοπεῖ ἕναν χωρικὸ στὸ πρόσωπο:

Γιὰ νὰ τὸν κάνει νὰ ἀρχίσει νὰ ζεῖ συνειδητὰ. Ὁ χωρικὸς τρέκλισε, ἀλλὰ πρόσεχε νὰ μὴ παρεκκλίνει πολὺ καὶ ὁ Τσίκλιν σκεφετὲ ὅτι ὁ ἴδιος εἶχε κλίσεις κουλάκου, καὶ ἔτσι κινήθηκε ἀκόμη πιὸ κοντὰ του, ἐλπίζοντας νὰ δεχτεῖ μερικὰ ἀκόμη σοβαρὰ τραύματα καὶ συνεπῶς νὰ καταστεῖ ἄξιος τοῦ δικαίωματος ἐνὸς φτωχοῦ χωρικοῦ σὴ ζωή.

Ἐδῶ οἱ μεταφραστὲς ἀποδίδουν μὲ μιὰ εὐφυὴ περίφραση τὴν ἀμφισημία τοῦ ρωσικοῦ ρήματος *οὐκλονιάτ'σια*, πὸς σημαίνει τόσο «κλίνω/γέρνω» ὅσο καὶ «παρεκκλίνω» μὲ τὴν πολιτικὴ ἔννοια. Στὸ πρωτότυπο, ὁ ἀναγνώστης θὰ πρέπει νὰ ἐρμηνεύσει τὴν ἴδια λέξη καὶ μὲ τοὺς δύο τρόπους ταυτόχρονα, ὡστε νὰ ἀντιληφθεῖ τὸ νόημα τῆς ὑπόλοιπης πρότασης. Αὐτὸς ὁ παραπλανητικὰ ἀφελῆς καὶ κωμικὸς τόνος καθὼς καὶ ἢ συγχώνευση τοῦ κυριολεκτικοῦ μὲ τὸ μεταφορικὸ ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τοῦ Πλατόνοφ, ὅπως καὶ ἢ σατιρικὴ καυστικότητα πὸς προσδίδεται σὶς συχνὰ παράλογες ἀντιδράσεις τῶν ἡρώων του.

Τὸ δεύτερο χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς γλώσσας τοῦ Πλατόνοφ –τὸ ὁποῖο ὡς ἕνα σημεῖο ἐξηγεῖ τὴν παραδοξότητά του– εἶναι ἢ ἐφαρμογὴ, ἢ παραμόρφωση καὶ ὁ ἀνασυνδυασμὸς μιᾶς εὐρείας ποικιλίας δειγμάτων ὁμιλίας, ἀπὸ τὰ ἐπίσημα συνθήματα ὡς τὶς παροιμίες τῶν χωρικῶν, τὰ ὁποῖα συγκρούστηκαν κατὰ τὶς γλωσσικὲς ἀναστατώσεις τῆς μετεπαναστατικῆς περιόδου, καθὼς οἱ ἀναλφάβητες μάζες ἤρθαν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴ νέα πολιτικὴ ἰδιόλεκτο καὶ τὰ «γραφειοκρατικὰ» τῶν Μπολσεβίκων. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ πολυφωνικὸ, ἐξαρθρωμένο ἴδιωμα τὸν διαχωρίζει ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη ρωσικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση καὶ τοὺς συγχρόνους του. Ἡ πεζογραφία τοῦ Πλατόνοφ δὲν ἔχει τίποτα ἀπὸ τὴ λακωνικὴ ἐπιτακτικότητα τοῦ Μπάμπελ, τὶς λεκτικὲς ἀκροβασίες τοῦ Μπιέλου ἢ τὴν ἀμειλικτὴ λογοπαικτικὴ εὐφυΐα τοῦ Ναμπόκοφ. Ἄν μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ κάποιον ἰδιαίτερο λογοτεχνικὸ ρεῦμα, αὐτὸ εἶναι τὸ σατιρικὸ-γκροτέσκο τοῦ Γκόγκολ καὶ τοῦ Λεσκόφ, μὲ τοὺς ὁποῖους μοιράζεται ὄχι μόνον τὴν



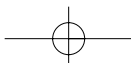


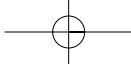
ἀγροτική ἐπὶ τὸ πλεῖστον σκηνογραφία καὶ τοὺς ἀντίστοιχους ἥρωες ἀλλὰ καὶ τὴ χρήση τοῦ *σκάζ* μίας τριτοπρόσωπης ἀφηγηματικῆς φωνῆς στὴν ὁποία συχνὰ ἀναπηδοῦν οἱ ὑποδεέστερες τῆς νόρμας ἐκφράσεις καὶ τὰ λεκτικὰ τικ τῶν πρωταγωνιστῶν, στρεβλώνοντας τὴν προοπτικὴ ἀπὸ τὴν ὁποία ὁ ἀναγνώστης παρακολουθεῖ τὴ δράση.

Ἐπιπλέον, ὁ Πλατόνοφ προχωρᾷ αὐτὴ τὴ στρατηγικὴ ἀκόμη περισσότερο, στὸ σημεῖο ὅπου συνυπάρχουν τόσες λεκτικὲς ποικιλίες, ὥστε δὲν ὑφίσταται πλέον ἓνα κύριο νῆμα, καὶ ὁ ἀφηγητὴς στέκεται σὲ μιὰ ἀκαθόριστη ἀπόσταση ἀπὸ τὰ γεγονότα. (Ἔνα σημεῖο τὸ ὁποῖο ἐπεσήμανε ὁ Thomas Seifrid στὴν ἐξοχὴ μονογραφία του γιὰ τὸν συγγραφέα, τὸ 1991.) Στὸ *Seeds of Time* [Σπέρματα τοῦ χρόνου], ὁ Fredrik Jameson μίλησε γιὰ τὴν «παγερότητα τοῦ πλατονοφικοῦ τόνου», μιὰ «ἀποσύνδεση τῆς εὐαισθησίας τόσο ἀπόλυτη, ὥστε μερικὲς φορές διαφεύγει ἐντελῶς τὴν προσοχὴ μας, ὅπως ἓνας ὑαλοπίνακας». «Ὁμως, σὲ ἄλλες στιγμὲς ἡ πρόζα πλημμυρίζει τρυφερότητα, μὲ τὶς σποραδικὰ ὁμορφες προτάσεις τῆς νὰ μεταφράζουν τὴν τλαιπωρία καὶ τὴ μελαγχολία τῶν χαρακτήρων σὲ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση, τουλάχιστον γιὰ ἐκείνους ποὺ βρίσκονται ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς σελίδας.

Πράγματι, μπορεῖ νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ ἀμφισημία ἀποτελεῖ τὸ καθοριστικὸ γνῶρισμα τοῦ Πλατόνοφ: οἱ παραλλάξεις τῆς ἀφηγηματικῆς φωνῆς, οἱ ἐντάσεις μεταξὺ τῆς παρωδίας καὶ τῆς συμπάθειας, τὸ ἀξεδιάλυτο παιχνίδι τῶν εἰρωνειῶν, ὅλα συνδυάζονται ἀναμεταξύ τους γιὰ νὰ θολώσουν τὴ θέση του ὡς συγγραφέα, ἀκόμη καὶ ὅταν ἀποκαλύπτουν τὸ ἐκπληκτικὸ του ταλέντο. Κατὰ συνέπεια οἱ ἐρμηνεῖες τοῦ ἔργου του κυμαίνονται σὲ ὅλο τὸ θεωρητικὸ καὶ πολιτικὸ φάσμα. Ὁ Joseph Brodsky τὸν ἐπαίνεσε γιὰ τὸ μᾶς δείχνει τὸν «ἀδυσώπητο, ἄτεγκτο παραλογισμὸ ποὺ ἐνυπάρχει στὴ γλώσσα», θεωρώντας ὅτι ὁ Πλατόνοφ ἐπιτίθεται στὸν «καθαυτὸ φορέα τῆς χλιαστικῆς εὐαισθησίας στὴ ρωσικὴ κοινωνία». Οἱ ἀντικομμουνιστὲς προβάλλουν τὸν Πλατόνοφ ὡς μιὰ μοναχικὴ φωνὴ ποὺ ἀποκαλύπτει τὴν ἐπίθεση τοῦ ὀλοκληρωτισμοῦ στὸν ὀρθὸ λόγο, καὶ τὸν θηριώδη παραλογισμὸ τοῦ οὐτοπισμοῦ καθαυτὸν – ὑποβαθμίζοντας τὴν κατὰ βάση θετικὴ στάση τοῦ Πλατόνοφ ἔναντι τῆς σοβιετικῆς ἐξουσίας. Ἄλλοι μελετητὲς τὸν ἀντιμετώπισαν ὡς τὸν ἀπόλυτο ρεαλιστὴ, ποὺ ἀπεικονίζει τὸν ἀποτρόπαιο παραλογισμὸ τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἢ, σὲ ἄλλη περίπτωσι, ἓναν ὀνειροπόλο ἀνθρωπιστὴ. Ἐπίσης, ἄλλοι ἐστίασαν στὶς δικαιμενικὲς διαστάσεις τοῦ ἔργου του, καὶ τὶς ὀφειλές του σὲ μιὰ σειρὰ Ρώσων διανοητῶν.

Ὡστόσο, μέχρι πρόσφατα ὑπῆρχε εὐρεία συναίνεση τῆς κριτικῆς ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Πλατόνοφ παρήκμασε σὲ ποιότητα μετὰ τὸ *Τσεβενγκούρ* καὶ τὸν *Θεμέλιο λάκκο* καὶ ὅτι οἱ προσπάθειές του τὴ δεκαετία τοῦ 1930 νὰ φτάσει σὲ ἓνα ὕψος στὸ ὁποῖο δὲν θὰ ἐναντιώνονταν οἱ λογοκριτές, ὀδήγησαν στὴν ἐξασθένηση τῶν δημιουργικῶν του δυνάμεων. Καταδικασμένος στὴ σιωπὴ ἀπὸ τὴ σταλινικὴ λογοτεχνικὴ γραφειοκρατία, ὁ Πλατόνοφ, σύμφωνα μὲ τὸ ἐπιχείρημα αὐτό, υἱοθέτησε τὸν μοναδικὸ τρόπο ἐκφρασης ποὺ εἶχε γιὰ νὰ παραγάγει ἀποδεκτές, ἂν καὶ πάντα ἐκκεντρικὲς, παραλλαγές τῶν τυπικῶν θεμάτων τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ. Χαρακτηριστικὸ δείγμα, μὲ βάση αὐτὴ τὴ θεώρησι, ἀποτελεῖ ἡ *Ψυχὴ*, ποὺ ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία ἐνὸς μισο-Τουρκμένου, μισο-Ρώσου κομμουνιστῆ, σταλμένου ἀπὸ τὴ Μόσχα γιὰ νὰ ὀδηγήσει τὸν νομαδικὸ του λαὸ στὸ σοσιαλιστικὸ μέλλον. Ὁμως οἱ μελαγχολικοί, κάπισχοι χαρακτήρες τοῦ ἔργου καὶ οἱ πολιτικὲς καὶ ἱστορικὲς ἀμφισημίαι διαρκῶς ὑπονομεύουν τὶς ὑποτιθέμενες τεχνολογικὲς του δεσμεύσεις. Παρομοίως, οἱ τυπικὰ ὑποδειγματικοὶ πρωταγωνιστὲς τῆς *Εὐτυχοῦς Μόσχας* – ὁ ἀλεξιπτωπιστὴς, ὁ μηχανικός, ὁ γιαντρός – ὑποφέρουν ἀπὸ ὑπερξιακὰ προβλήματα καὶ συναισθηματικὸ μαρτύριο, μαιίνοντας τὴν παραζάλη τῆς σοσιαλιστικῆς οἰκοδόμησις γύρω τους μὲ ἀπροσδιόριστο φόβο καὶ ἠθικὴ ἐξαχρείωσι. Ἐνῶ ἡ *Ψυχὴ* εἶναι μιὰ λεπτὴ ἀσκηση πλατονοφικῆς ὑπονομεύσεως, ἡ *Εὐτυχοῦς Μόσχα* εἶναι ἓνα ὀλοκληρωμένο ἀριστοῦργημα, ἄξιο ὄχι μόνον νὰ συγκριθεῖ πλάι στὰ γνωστότερα ἔργα τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ καὶ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὰ μεγαλύτερα ἐπι-





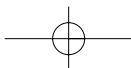
τεύγματα τῆς μοντερνιστικῆς μυθοπλασίας. Ἡ μετάφραση αὐτῶν τῶν δύο κειμένων σὰ ἀγγλικά ἀπαιτεῖ νὰ ἐπανεξετάσουμε τὴ διαδρομὴ τοῦ Πλατόνοφ, ὥστε νὰ ἐκτιμήσουμε καλύτερα τὴ θέση τους στὸ ἔργο του καὶ νὰ ὀδηγηθοῦμε σὲ μιὰ αὐθεντικότερη ἀποτίμηση τοῦ ἀναστήματος τοῦ συγγραφέα τους.

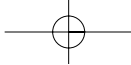
Ὁ Πλατόνοφ γεννήθηκε στὴν ἐπαρχία τῆς Μαύρης Γῆς τοῦ Βορονιές, μὲ τὸ ὄνομα Ἄντριε Πλατόνοβιτς Κλίμεντοφ. Φαίνεται ὅτι πῆρε τὸ ὄνομα Πλατόνοφ γύρω σὰ 1918, στὴν ἀρχὴ τῆς συγγραφικῆς του καριέρας. Μεγάλωσε σὲ ἕναν οἰκισμό ἐξω ἀπὸ τὸ Βορονιές, ἀνάμεσα στὶς σιδηροδρομικὲς γραμμὲς καὶ τὴν ἀνοιχτὴ στέπα – ἀκριβῶς στὴ μεθόριο τῶν ρεμβαστικῶν ρυθμῶν καὶ τῶν ἀχανῶν ἀγροτικῶν ἐκτάσεων ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ καὶ τῶν τεκμηρίων τῆς τεχνολογικῆς προόδου ἀπὸ τὴν ἄλλη, ποὺ ἐπανερχοῦνται σὲ ὀλόκληρο τὸ ἔργο του. Ὁ πατέρας του ἦταν μεταλλεργάτης στοὺς σιδηροδρόμους, καὶ γνωστὸς στὴν περιοχὴ αὐτοδίδακτος καὶ ἐφευρέτης. Μεγαλύτερος ἀπὸ ἔντεκα ἀδελφία, ὁ Πλατόνοφ ξεκίνησε νὰ ἐργάζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἐφηβείας του, κυρίως στὴν τοπικὴ βιομηχανία. Ὅντας πολὺ νέος γιὰ νὰ πολεμήσει στὸν Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, ἐγγράφηκε τὸ 1918 στὴν Πολυτεχνικὴ Σχολὴ τῶν Σιδηροδρόμων τοῦ Βορονιές, καὶ τὸ ἴδιο φθινόπωρο ἄρχισε νὰ ἀρθρογραφεῖ στὸν τοπικὸ μπολσεβικικὸ Τύπο γιὰ μιὰ εὐρεία θεματολογία: φιλοσοφία, τεχνολογία, πολιτικὴ, ποίηση. Τὸ 1922 εἶχε δημοσιεύσει πάνω ἀπὸ 200 ἄρθρα, ἕνα φυλλάδιο γιὰ τὸν ἐξηλεκτρισμὸ καὶ ἕνα βιβλίο μὲ ποιήματα. Ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ Πλατόνοφ γιὰ τὸν βιομηχανικὸ μοντερνισμὸ ἀπαντᾷ σὲ γραμμὲς ὅπως «Θὰ σκοτώσουμε τὸ Σύμπαν μὲ μηχανές», «στοὺς κλιβάνους μας πάλαιαι ὁ αἰχμάλωτος ἥλιος» ἢ «χρῆζουμε μεταλλικὲς γέφυρες σὸ ἀγνωστο».

Εἶναι δύσκολο νὰ ἀποκομίσουμε μιὰ συγκεκριμένη αἴσθηση τῆς πνευματικῆς κατάρτισης τοῦ Πλατόνοφ, καθὼς αὐτὸς δὲν τήρησε ποτὲ λεπτομερὲς ἡμερολόγιο. Ὅσοι τὸν γνώρισαν στὴν παιδικὴ του ἡλικία κάνουν λόγο γιὰ σοβαρὲς συζητήσεις περὶ Κάντ, ἐνῶ ἡ πρῶμην δημοσιογραφικὴ του παραγωγὴ ἦταν καθαρὰ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ φαντασία ἀλλὰ καὶ τὶς φιλοσοφικὲς ιδέες τοῦ Μπογκνάνοφ, τοῦ ἀνορθόδοξου μαρξιστῆ θεωρητικοῦ τῆς Προλιετκούλτ, μιᾶς ὀργάνωσης στὴν ὁποία ὁ Πλατόνοφ δραστηριοποιήθηκε ἰδιαίτερα γύρω σὸ 1920. Τὰ διαβάσματα τοῦ Πλατόνοφ ἦταν ἀναμφισβήτητα πλατιά καὶ τὰ ἔργα του παραπέμπουν σὲ ἕνα ἀρκετὰ μεγάλο φάσμα συγγραφέων. Οἱ ξένοι συγγραφεῖς περιλαμβάνουν τὸν Freud, τὸν Spengler, τὸν Swift, τὸν Carlyle, τὸν Montaigne. Οἱ στοχαστὲς ποὺ παρουσιάζονται κυρίως σὰ ὠριμα ἔργα του ἦταν παράλληλα ὁ Βασίλι Ροζάνοφ, τοῦ ὁποίου ἡ ἀφοριστικὴ φιλοσοφία ἐστίαζε στὴ σωματικότητα, καὶ κυρίως ὁ Νικολάι Φεντόροφ, βιβλιοθηκᾶριος τοῦ ὁποίου ἡ μετὰ θάνατον ἐκδοθεῖσα *Φιλοσοφία τοῦ κοινοῦ στόχου* (1906) ὑποστήριζε πῶς ἡ κύρια πηγὴ διχόνοιας στὸν κόσμον ἦταν ἡ ἀτελείωτη διαδοχὴ τῶν γενεῶν, καὶ ὅτι τὸ ἀνθρώπινο εἶδος θὰ ἔπρεπε νὰ στρέψει ὅλες τὶς τεχνολογικὲς του δυνατότητες στὴ σωματικὴ ἀνάσταση τῶν νεκρῶν. Ἡ παράξενη, ἐσχολογικὴ διάσταση τῶν ιδεῶν τοῦ Φεντόροφ, συμβάδιζε μὲ τὸ κυρίαρχο πνεῦμα τῆς προεπαναστατικῆς Ρωσίας – ὁ ἀποκαλυπτικὸς ψευδομυστικισμὸς ἦταν διάχυτος. Τὸ σχέδιό του περιέχει ἐπιπλέον στοιχεῖα κριτικῆς τοῦ καπιταλιστικοῦ βιομηχανικοῦ μοντερνισμοῦ, κοινὰ σὲ μεγάλο μέρος τῆς ρωσικῆς πνευματικῆς παράδοσης σὰ τέλη τοῦ 19ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα.

Ὅπως οἰδέποτε ὁ Πλατόνοφ δὲν υἰοθέτησε συλλήβδην τὶς ἀπόψεις τοῦ Φεντόροφ, μοιράζεται ὅμως μαζί του τὴν τάση νὰ συγχωνεύει τὸ φυσικὸ καὶ τὸ μεταφυσικὸ, καὶ σὰ ἔργα του ἐπανειλημμένα προβάλλει τὸ φεντοροφιανὸ θέμα τοῦ θανάτου ὄχι ἀπλῶς ὡς ἀναπόδραστης δύναμης ποὺ ἐξαλείφει τὴ μνήμη, ἀλλὰ ὡς ἐνὸς φυσιολογικοῦ γεγονότος ποὺ πρέπει νὰ ἀντιμετωπιστεῖ καὶ δυνάμει νὰ ξεπεραστεῖ. Θυμᾶται κανεὶς τὸ παιδί ποὺ πεθαίνει σὸ τέλος τοῦ *Τσεβενγκούρ* – ὅπου ἀμέσως μετὰ ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς ἀποφαίνεται μαινόμενος ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει ἐντέλει ἐγκαθιδρυθεῖ ὁ κομμουνισμὸς.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1919 ὁ Πλατόνοφ ἐπιστρατεύτηκε ὡς τυφεκιοφόρος τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ καὶ πολέμησε ἐναντίον τῶν Λευκῶν στὴ γενετείρὰ του. Ὑποστηρίχτηκε ὅτι, ὡς μέλος ἐνὸς Εἰδικοῦ Ἀπο-

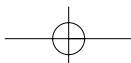


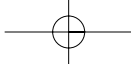


σπάσματος, πιθανώς συμμετείχε σε αναγκαστική επίταξη σιτηρών. Σε κάθε περίπτωση, ο Έμφύλιος πόλεμος υπήρξε μιὰ σαφώς καθοριστική εμπειρία, τὴν ὁποία ὁ Πλατόνοφ ἀνακαλεῖ ἀρκετὲς φορές σὲ ὀλόκληρη τὴν καριέρα του, σὲ μιὰ ποικιλία καταγραφῶν: ἀπὸ τὴν ψυχρὴ ἀπαθὴ περιγραφὴ τῆς σφαγῆς τῆς μπουρζουαζίας στὸ *Τσεβενγκούρ* ὡς τὴν τρυφερὴ ἐπικλήση τῆς παράδοξης ἐπιστροφῆς ἐνὸς παλαίμαχου πολεμιστῆ στὸ *Ριεκά Ποτουντάν* (*Ὁ ποταμὸς Ποτουντάν*, 1937). Γιὰ ἓνα σύντομο διάστημα υπῆρξε μέλος τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος, ἀπὸ τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1920 ὡς τὸ φθινόπωρο τοῦ 1921. Σύμφωνα μὲ τοπικὰ κομματικὰ ἔγγραφα ἀποπέμφθηκε ὡς «ἀσταθὲς στοιχεῖο» ποὺ εἶχε ἀρνηθεῖ νὰ παρακολουθήσει κομματικὲς συνεδριάσεις, ἐνῶ ὁ ἴδιος ὁ Πλατόνοφ σὲ κατ' ἴδιαν συζητήσεις μὲ φίλους εἶπε πὼς εἶχε ἀπογοητευτεῖ ἀπὸ τὴν υἰοθέτηση τῆς Νέας Οἰκονομικῆς Πολιτικῆς. Φαίνεται πὼς υπῆρξε περισσότερο ἀφοσιωμένος στὶς μεταμορφωτικὲς δυνατότητες τῆς Ἐπανάστασης παρὰ σὲ ὁποιαδήποτε μαρξιστικὴ ἢ ἄλλη θεωρητικὴ παράδοση. "Ενας ἀναρχικὸς ἰδεαλισμὸς συναντᾶται στὰ ἔργα του, ἀλλὰ ἡ πολιτικὴ του στάση στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1920 –τὸ αἴτημά του νὰ ἐπανενταχθεῖ στὸ κόμμα τὸ 1924 ἀπορρίφθηκε– εἶναι προπαντὸς ἐκείνη ἐνὸς ἐλευθερόφρονος, κριτικοῦ συμπαθοῦντος τοῦ σοβιετικοῦ καθεστώτος.

Ἦταν ἀκριβῶς αὐτὴ τοῦ ἡ ἐπιθυμία νὰ ἔχει μιὰ συγκεκριμένη, πρακτικὴ συνεισφορὰ στὴ νέα τάξη πραγμάτων, ποὺ ὀδήγησε τὸν Πλατόνοφ νὰ ἐγκαταλείψει τὴ δημοσιογραφία τὸ 1922 γιὰ νὰ ἀναλάβει τὸ ἔργο τῆς ἀποξηράνσης ἐκτάσεων γιὰ λογαριασμὸ τῶν τοπικῶν σοβιετικῶν ἀρχῶν. "Αν καὶ ἐξακολούθησε νὰ γράφει –ἡ ἐκλεκτικὴ του παραγωγὴ τὴν ἀρκετὰ συμπεριελάμβανε ἱστορίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἀντικληρικὰ ἄρθρα καὶ τραχιὰ σκαριφήματα τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς–, ὁ Πλατόνοφ ἀπασχολοῦνταν ὡς τὸ 1926 κατὰ κύριο λόγὸ μὲ ἐγχειροβελτιωτικὰ καὶ ὑδρευτικὰ ἔργα, καὶ εἰδικὰ μὲ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν ἐπιπτώσεων τῆς φοβερῆς λειψυδρίας τοῦ 1921. Ἐπόπτευσε τὴ διάνοιξη χιλιάδων πηγαδιῶν καὶ τεχνιῶν λιμνῶν, ἀποστράγγισε χιλιάδες στρέμματα χέρσας γῆς, ἀποκατέστησε ἀποξηραμένους ποταμοὺς καὶ ρυάκια ποὺ εἶχαν φράξει μὲ ἱλύ. Μὲ αὐτὴν τὴν ιδιότητα κάνει μιὰ σύντομη ἐμφάνιση στὸ ἔργο τοῦ Βίκτορ Σκλόφσκι *Τρέτ'ια Φάμπρικα* [Τρίτο ἔργοστάσιο], (1926). Ὁ Σκλόφσκι γύρισε μὲ τὸν Πλατόνοφ ὀλόκληρη τὴν περιοχὴ τοῦ Βορονιές μὲ ἓνα τζιπ τὸ 1925 καὶ ἀναφέρεται στὶς συζητήσεις τους «γιὰ τὴ λογοτεχνία, τὸν Ροζάνοφ, τὸ πὼς νὰ μὴν περιγράψει κανεὶς ἠλιθοβασιλέματα καὶ τὸ νὰ μὴ γράφει διηγῆματα». Φωτογραφίες ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ἀπεικονίζουν ἓναν ξανθὸ ἄνδρα μὲ ψηλὸ μέτωπο, ἐλαφρῶς κυρτὴ μύτη καὶ εὐγενικὰ ἀλλὰ μελαγχολικὰ μάτια. Μὲ βάση τὶς μαρτυρίες φίλων καὶ γνωστῶν –δὲν ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ πλήρης βιογραφία ἀναφορᾶς στὰ ρωσικὰ ἢ κάποια ἄλλη γλῶσσα– ὁ Πλατόνοφ μοιάζει νὰ ἦταν ἓνα συνεσταλμένο, ἐσωστρεφὲς πρόσωπο, μὲ λακωνικὸ χιούμορ, ἀλλὰ ἐπίσης παραδομένο σὲ βαθιὰ σοβαρότητα.

Τὸ 1926 ὁ Πλατόνοφ πῆγε νὰ ἐργασεῖ γιὰ τὴν κεντρικὴ κρατικὴ ὑπηρεσία γαιῶν στὴ Μόσχα καὶ τοποθετήθηκε ἐσπευσμένα στὸ Ταμπόφ – κέντρο μιᾶς ἀγροτικῆς ἐξέγερσης ἐναντίον τῶν Μπολσεβίκων κατὰ τὸν Ἐμφύλιο πόλεμο. Ἀπόλυτα ἀπομονωμένος, ὁ Πλατόνοφ υπῆρξε ἐπίσης τὴν περίοδο αὐτὴν ἐξαιρετικὰ παραγωγικὸς, ἀρχίζοντας νὰ δουλεύει τὸ *Τσεβενγκούρ* καὶ νὰ γράφει ἀρκετὲς ἱστορίες οἱ ὁποῖες θὰ δημοσιεύονταν στὴ συλλογὴ *Ἐπιφάνασκι Σλιούζι* [Ὁ ὕδατοφράκτης] τὸ 1927. Ἡ συλλογὴ κέρδισε τὸν ἔπαινο τοῦ Γκόρκι καὶ ἐκείνη τὴν περίοδο ὁ Πλατόνοφ εἶχε ἀποφασίσει νὰ γίνε ἐπαγγελματίας συγγραφέας καὶ νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴ Μόσχα. Ἄρχισε τότε νὰ δημοσιεύει κείμενα σὲ μεγάλα μωσοβίτικα λογοτεχνικὰ περιοδικὰ – *Νόβι Μίρ* [Νέος Κόσμος], *Κράσανγια νόβ'* [Ἐρυθρὸς ἀγρός], *Μολοντάγια γκβάρντιγια* [Νέα Φρουρά]. Ἀποσπάσματα τοῦ *Τσεβενγκούρ* παρουσιάστηκαν στὶς σελίδες τους τὸ 1928, κὶ ἓνα βιβλίον ποὺ περιελάμβανε τὸ πρῶτο τμῆμα του, ὑπὸ τὸν τίτλο *Προϊσχοζνένιγιε Μάστρα* [Ἡ καταγωγὴ ἐνὸς μαίτρ] ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του τὸν ἐπόμενο χρόνο. Πράγματι, τὸ μυθιστόρημα ἀναμενόνταν νὰ δημοσιευτεῖ ὀλόκληρο τὸ 1929 –μάλιστα εἶχε ἤδη στοιχειοθετη-



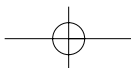


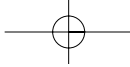
θεϊ— αλλά ή έκτύπωση αναβλήθηκε. Αυτό εν μέρει οφειλόταν πιθανώς στην κλιμακούμενη έκστρατεία του RAPP*, τής Έπαναστατικής Ένωσης Προλετάριων Συγγραφέων, έναντιόν του Μπορίς Πλινιάκ, με τόν όποιο είχε συνεργαστεί ό Πλατόνοφ σε ένα θεατρικό έργο και μερικά σατιρικά σχεδιάσματα τό 1928. Ό Πλινιάκ είχε άναγορευτεί σε ταξικό έχθρο και ό Πλατόνοφ κατηγορήθηκε ότι έκτέθηκε ύπερβολικά στην έπιρροή του, άν και τά ύφολογικά τεκμήρια γι' αυτά είναι ίσχνά.

Ό κυριότερος όμως λόγος γιά τήν άπαγόρευση τής δημοσίευσης του *Τσεβενγκούρ* ήταν όπωσδήποτε τό ίδιο τό μυθιστόρημα: μία άμφιλεγόμενη, ήμισατιρική, ήμιυποστηρικτική άπεικόνιση μιάς άγροτικής ούτοπίας σίς νότιες στέπες. Όπως και σε άλλα σημεία του έργου του Πλατόνοφ, τό σκηνικό είναι ένα άχανές επίπεδο τοπίο με διάσπαρτες καλύβες και πνιγμένο στά άγριόχορτα. Η τοπογραφία, πράγματι, λειτουργεί σχεδόν σαν μία άφηρημένη μαθηματική επιφάνεια πάνω στην όποία ζεδιπλώνονται τά γεγονότα μονάχα συμπτωματικά — οί χαρακτήρες έρχονται και φεύγουν χωρίς ιδιαίτερες αιτιώδεις εξηγήσεις, σαν φανταστικά σημεία σε ένα επίπεδο. Η χαλαρή, έπεισοδιακή πλοκή παρακολουθεί τή διαδρομή του Ντβάνοφ, ενός τυπικού πλατονοφικού άθώου, και του δονκιχωτικού φίλου του Κοπένκιν, ό όποιος είχε άφιερωθεί στην προσπάθεια σωματικής άνάστασης τής Ρόζας Λούξεμπουργκ και καθλα ένα άλογο με τό όνομα Προλεταριακή Δύναμη. Φτάνουν στο Τσεβενγκούρ, όπου έχει άνακηρυχθεί ό κομμουνισμός. Κάθε παραγωγική δραστηριότητα έχει σταματήσει και ό ήλιος έχει όρισει ώς «ό παγκόσμιος προλετάριος» γιά νά μοχθεί πρός χάριν του φτωχού λαού. Οί κάτοικοι τής ούτοπίας —που ξεφορτώθηκαν βάνουσα τήν μπουρζουαζία, έτοιμάζοντάς της μία «Δευτέρα Παρουσία»— τώρα άφιερώνονται σε άχρηστες δραστηριότητες: τή μετακίνηση σπιτιών, τήν κατασκευή άχρηστων άντικειμένων, τήν άνέγερση χειροποίητων μνημείων του ενός πρός τόν άλλον. Μία άμορφη μάζα περιθωριακών —προάγγελοι τών περιπλανώμενων, κάπνισχν άνθρώπων τής *Ψυχής*— έρχονται νά κατοικήσουν στην κωμόπολη: άρχικά ένα μπουλούκι άνδρών, ακολουθούμενο άμέσως μετά από σκελετωμένες γυναίκες που πρόκειται νά παίξουν τόν ρόλο τών συζύγων ή τών μητέρων τών έπαναστατών άφελών. Τελικά κάποια συλλογική εργασία άρχίζει και πάλι. Όμως τό μυθιστόρημα τελειώνει άπότομα με τή σφαγή ολόκληρης τής πόλης από ένα άπόσπασμα άποκτηνωμένων ίππέων. Δέν διευκρινίζεται άν αυτοί είναι λησσοσυμμορίτες, άπομεινάρια του Λευκού Στρατού ή σοβιετικά κυβερνητικά στρατεύματα, κι έτσι τελικά μένει άγνωστο άν ό Πλατόνοφ ήθελε μία τέτοια έκβαση νά σημαίνει μία άναπόφευκτη κατάρρευση, μία τυχαία έπιδρομή, μία δίκαιη πώση, τραγική λήθη ή κάποιον άξεδιάλυτο συνδυασμό όλων τών παραπάνω.

Έφιάλτης και ιδεώδες είναι άδιαχώριστα στο *Τσεβενγκούρ*, καθώς ή άπαθής βία και οί άσκοπες πράξεις τών πρωταγωνιστών μαρτυρούν με άλλόκοτο τρόπο τή μεγάλη κλίμακα τής άναστάτωσης που άπαιτείται γιά νά θεμελιωθεί ένας νέος βιόκοσμος. Πράγματι, ή θεμελιώδης συλλογιστική βάση του βιβλίου μοιάζει νά είναι ότι ή ούτοπία θά άπαιτούσε μία μεταβολή στην τάξη τής πραγματικότητας, μία συνοδευτική άναστολή τών καθημερινών, όρθολογικών κριτηρίων. Τό μόνιμο μπέρδεμα από τούς πρωταγωνιστές τών άπτων πραγμάτων με τίς άυλες ιδέες —ό κομμουνισμός άναμένεται νά έχει φυσικές ιδιότητες, όπως θερμότητα ή έντονη γεύση— ύποδεικνύει ότι αυτοί κατοικοούν, ή έτσι εϋχονται, σε έναν κόσμο οργανωμένο σύμφωνα με έναλλακτική λογική και φυσικούς νόμους. Όσον άφορά τήν άπλοικότητα τών Τσεβενγκουριανών, ό Τζέημσον έχει τονίσει, ακολουθώντας τόν Άντόρνο, ότι ή ούτοπία θά εξάλειφε τήν άνάγκη του ένστίκτου τής επιβίωσης — όπότε «άδέσμευτοι πλέον από τούς περιορισμούς μιάς καταπιεστικής σήμερα κοινωνικότητας», οί κάτοικοί της θά ήταν έλεύθεροι νά

* Ρωσική Έταιρεία Προλεταριακών Συγγραφέων, φύλακας τής ιδεολογικής όρθοδοξίας στον σοβιετικό λογοτεχνικό χώρο κατά τή δεκαετία του '20. Μετεξέλιχθηκε στη ΒΑΠΠ (Πανεωσιακή Έταιρεία Προλεταριακών Συγγραφέων). (Σ.τ.μ.)



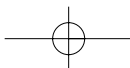


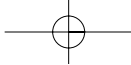
«εὐδοκίμησον ὡς νευρωτικοί, ψυχαναγκαστικοί, ἰδεοληπτικοί, παρανοϊκοί και σχιζοφρενεῖς, τοὺς ὁποῖους ἡ κοινωνία μας θεωρεῖ ἄρρωστους, ἀλλὰ οἱ ὁποῖοι σὲ ἕναν κόσμον ἀληθινῆς ἐλευθερίας ἴσως νὰ συγκροτοῦσαν τὴ χλωρίδα και τὴν πανίδα τῆς ἴδιας τῆς “ἀνθρώπινης φύσης”».

Στὴν ἐποχὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Πλατόνοφ, ὡστόσο –ὅπως ὑποστήριξε ὁ Γκόρκι σὲ μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ 1929 στὴν ὁποία σχολίαζε τὸ χειρόγραφο τοῦ *Τσεβενγκούρ*–, ἀπλῶς δὲν θὰ ταίριαζε οἱ ἐπαναστάτες νὰ ἐμφανίζονται ὡς «τρελοὶ» και «καθυστερημένοι». Ὁ Γκόρκι τόνισε ἐπίσης πῶς, παρὰ τὸ ταλέντο τοῦ Πλατόνοφ, ὁ «λυρικοσαπτηρικός» τόνος τοῦ βιβλίου δὲν θὰ γινόταν ἀποδεκτὸς ἀπὸ τοὺς λογοκριτές. Παρ’ ὅλα αὐτὰ ὁ Πλατόνοφ πέτυχε ὄντως στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1920 και στὶς ἀρχὲς τοῦ 1930 νὰ δημοσιεύσει ἀρκετὲς ἱστορίες, ποὺ παρουσιάζουν τὸ χαρακτηριστικὸ του ὕφος –ὄχι ἀκόμα πλήρως διαμορφωμένο στὸν *Υδατοφράκτη*– ἀλλὰ τῶν ὁποίων ἡ σαπτηρική κλίση θὰ προκαλοῦσε ἕναν καταγιισμό διαμαρτυριῶν. Τὸ 1929, ἡ ἱστορία *Οὐσομνίβαισια Μάκαρ* [Ὁ ἀπιστεύσας Μακάριος] περιεῖχε πολυάριθμες αἰχμὲς ἐναντίον τῆς γραφειοκρατικοποίησης τῆς σοβιετικῆς ζωῆς, και τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν ἰσχυρὴ, γοητευμένη ἀπὸ τὴν τεχνολογία, ἐλίτ και τὶς ἀναλφάβητες μάζες, καθὼς κέρδιζε ἔδαφος ἡ σταπτηρική λατρεία τοῦ Πενταετοῦς Πλάνου. Ὁ Πλατόνοφ κατηγορήθηκε ἀμέσως ἀπὸ τοὺς πιστοὺς τῆς RAPP ὅτι ἦταν «μικροαστικὸ στοιχεῖο», ὅτι ὑποστήριξε πлагίως τὸν φασισμό, και ὅτι ἔδειχνε «μηδενιστικὴ ἀπειθαρχία». Τὸ χειρότερο ἀπὸ ὅλα, σύμφωνα μὲ τὸν κριτικὸ τῆς RAPP Λιέφ Ἀβερμπαχ, ἦταν ἡ ἀμφισβήσια του, ἐφόσον «ἡ ἐποχὴ μας δὲν ἔχει θέση γιὰ τὴν ἀμφισβήσια». Ἡ ὀξὺτητα τῆς κριτικῆς κατὰ τοῦ Πλατόνοφ ἀπὸ τότε και στὸ ἐξῆς γίνεται ἀκόμη πιὸ ἐντυπωσιακὴ ἀπὸ τὸ ὅτι, μὲ τὴν ἐξαιρεση τοῦ Γκόρκι, ἀποτελοῦσε τὸν μόνον κάπως διακεκριμένο προλετάριο συγγραφέα τῆς Ρωσίας.

Τὸ καθοριστικὸ γεγονός στὴν καριέρα τοῦ Πλατόνοφ συνέβη τὸ 1931. Εἶχε σταλεῖ στὴν περιοχή τοῦ Βορονιές τὸ φθινόπωρο τοῦ 1929 ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Κομισαριατοῦ Γεωργίας και τῆς ἐφημερίδας *Σοσιαλιστικὴ Γεωργία*, μὲ ἀποστολὴ νὰ παρακολουθεῖ τὴν πρόοδο τῆς κολεκτιβοποίησης. Καρπὸς αὐτοῦ τοῦ ταξιδιοῦ ἦταν δύο κείμενα. Ὁ *Θεμέλιος λάκκος*, τὸ γνωστότερο ἔργο τοῦ Πλατόνοφ, σήμερα θεωρεῖται πῶς γράφτηκε τὸ 1933, ἂν και δὲν ἀποκλείεται ὁ συγγραφέας νὰ ἄρχισε νὰ κρατᾶ σχετικὲς σημειώσεις ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1930. Τὸ θέμα εἶναι μιὰ ὁμάδα ἐργατῶν ποὺ σκάβουν τὰ θεμέλια ἐνὸς κτιρίου ποὺ θὰ χρησιμοποιηθεῖ ὡς τὸ σπίτι τοῦ προλεταριάτου. Καὶ πάλι ἔρχεται στὸ προσκήνιο τὸ θέμα τῆς οὐτοπικῆς προσδοκίας και ἡ περιστολή της: οἱ ἥρωες λαχταροῦν νὰ ζήσουν τὸ λαμπρὸ μέλλον τὸ ὁποῖο οἰκοδομοῦν ἀπὸ τὰ εὐτελέστερα ὕλικά, ἀλλὰ μένουν καθηλωμένοι στὸ παρὸν ἀπὸ τὸ ἀσήκωτο βάρος τῶν περιστάσεων. Τὸ μυθιστόρημα ἀποτελεῖ, ἐπίσης, μιὰ ἔμμεση ἀπάντηση στὰ πρωτοποριακὰ μυθιστορήματα «σοσιαλιστικῆς οἰκοδόμησης», ὅπως π.χ. τὸ *Τσιμέντο* (1925) τοῦ Φεόντορ Γκλαντκόφ, ἐπαναχρησιμοποιώντας και διαστρεβλώνοντας ὕπουλα τὰ ὀπτημιστικὰ ρητορικὰ σχήματα σὲ μελαγχολικὲς μεταφορές: ὁ λάκκος μεγαλώνει ὄλο και περισσότερο, και τελικὰ καταλήγει νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὡς τάφος γιὰ τὴ Νάστια, ἕνα σοφὸ, ἀθῶο και σκανδαλωδῶς προσγειωμένο κορίτσι. Ὁστόσο, τὰ ἐντυπωσιακότερα χωρία ἴσως εἶναι αὐτὰ ποὺ ἀναφέρονται στὴν κολεκτιβοποίηση: οἱ κουλάκοι και οἱ μεσαῖοι χωρικοὶ παραδέρνουν ἀκυβέρνητοι πάνω σὲ μιὰ σχεδία, μιὰ ἀρκούδα μὲ ταξικὴ συνείδηση συντρίβει τοὺς ἐχθροὺς της και τοὺς ὑποτάσσει, κάποια ἄλογα κολεκτιβοποιοῦν αὐθόρμητα τὸν ἑαυτὸ τους. Ἐδῶ και σὲ ἄλλα σημεία, οἱ μεταφορὲς γίνονται κυριολεξία και καθίστανται παράλογες –ἡ «ρευστοποίηση» τῶν κουλάκων, ὁ «δυνατὸς σὰν ἀρκούδι» ἄνθρωπος– και ὁμως πάντα διατηροῦμε τὴν ἐπίγνωση πῶς ἡ μυθοπλαστικὴ τους ἐπιφάνεια διατηρεῖ ἰσσηπρὰ τὴν πίσω ὄψη ἐνὸς κυριολεκτικοῦ, ἀδυσώπητου γεγονότος.

Τὸ ὅτι ὁ Πλατόνοφ δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ ἐκδώσει τὸν *Θεμέλιο λάκκο* ὅσο ζοῦσε μᾶλλον δὲν προκαλεῖ ἔκπληξη στὸν σημερινὸ ἀναγνώστη, μὲ δεδομένη τὴ μετὰ βίας ὑποκρυπτόμενη κριτικὴ ποὺ

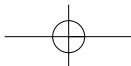


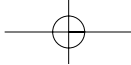


ἀσκειῖται στὴν κολεκτιβοποίηση. Ὅμως αὐτὸ ποῦ προκάλεσε ἀνεπανόρθωτη ζημία στὴ φήμη του ἦταν ἡ ἔκδοση τὸ 1931 τοῦ *Βπρόκ* [Πρὸς μελλοντικὴ χρῆση], τοῦ δευτέρου ἔργου –ἀκόμη ἀμετάφραστου στὰ ἀγγλικά– ποῦ προέκυψε ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὸ Βορονιές. Ἡ ἱστορία εἶναι ἓνα ρευστὸ μείγμα ἀπὸ ρεπορτάζ σχετικὰ μὲ τὶς δραστηριότητες τῶν κολεκτιβοποιημένων κτημάτων καὶ ἐργαστηρίων, καὶ ἀπὸ παράλογα ταμπλὼ βιβλῶν ἀγροτικῆς κωμωδίας, τὰ ὁποῖα παρουσιάζουν διάφορους «καθυστερημένους», φαινομενικὰ ζαδέλφια ἐκείνων στὸ *Τσεβενγκούρ*. Ἐνα χωριό, π.χ., ἔχει στήσει ἓναν ἠλεκτρικὸ ἥλιο γιὰ νὰ φωτίζει συνέχεια. Ἐνα ἄλλο ἔχει ἐπινοήσει μιὰ μηχανὴ γεμάτη τεχνητοὺς βραχίονες καὶ παλάμες, ποῦ μιμοῦνται τὸν ἥχο θεελλώδους χειροκροτήματος – ἓνα αἰχμηρὸ ἀστεῖο εἰς βάρος τῆς χορογραφίας τῶν Συνεδρίων τοῦ Κόμματος, τὸ ὁποῖο ἀσφαλῶς δὲν διέφυγε τὴν προσοχὴ τῶν ἀναγνωστῶν του. Ὡστόσο, τὸ πιὸ ἐπιβαρυντικὸ στοιχεῖο γιὰ τὸν Πλατόνοφ ἦταν ὁ ἐλάχιστος μεταμφιεσμένος πρωτοπρόσωπος ἀφηγητής, ἓνα ἀσύνηθες ἄμεσο στοιχεῖο συγγραφικῆς τοποθέτησης ποῦ καθίσταται ἀκόμη πιὸ προκλητικὸ ἀπὸ τὴν ἀβεβαιότητα σχετικὰ μὲ τὸ λογοτεχνικὸ εἶδος στὸ ὁποῖο θὰ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ ἡ ἱστορία. Ἐν μέρει τῶν ἡμιγκροτέσκων ἐπεισοδίων, λ.χ., ὑπάρχει μιὰ ἐκτενὴς παρέκβαση γιὰ τὴν ἀποξήρανση τῶν γαιῶν, ἐντελῶς περιπτὴ στὴν ἀφήγηση, ἀλλὰ ἀναμφίβολα πρακτικὰ χρῆσιμη ὡς μὴ ἀφηγηματικὸ στοιχεῖο. Πέραν τῆς ὑβριδικότητος καὶ τῆς σάτιράς του, τὸ *Βπρόκ* ἐπίσης ἀπεικόνισε τὴν κολεκτιβοποίηση ὡς μιὰ μὴ ἀσυνάρτητη, χαώδη διαδικασία, ἄσχετη σὲ μεγάλο βαθμὸ πρὸς τὶς ἀνάγκες τῶν ἀνθρώπων τῆς ὑπαίθρου, οἱ ὁποῖοι ἦταν ἀπόλυτα ἱκανοὶ νὰ αὐτοοργανωθοῦν μὲ τὸν τρόπο ποῦ ἔκριναν κατάλληλο.

Ἡ ἱστορία χαρακτηρίστηκε «συκοφαντία» ἀπὸ τὴ RAPP καὶ ὁ συγγραφέας τῆς «ἀναρχίζων φιλισταῖος» καὶ «λογοτεχνικὸ πρωτοπαλίκαρο τῶν κουλάκων». Ὁ Στάλιν φέρεται νὰ ἔχει γράψει στὰ περιθώρια τοῦ ἀντίτυπού του τοῦ *Κράσανγια νόβ'*, ὅπου δημοσιεύτηκε τὸ διήγημα, τὶς λέξεις «μπάσταρδος» καὶ «κάθαρμα». Ὁ Ἀλεξάντρ Φαντέγεφ, ὁ ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ, κλήθηκε προφανῶς στὸ Κρεμλίνο καὶ τοῦ ὑποδείχθηκε νὰ ζεσκεπάσει τὸν Πλατόνοφ ὡς ταξικὸ ἐχθρὸ. Ὁ Φαντέγεφ ἔγραψε μιὰ δηκτικὴ καταγγελία γιὰ τὸ κείμενο, τὴν ἔκδοση τοῦ ὁποίου εἶχε ἐγκρίνει ὁ ἴδιος, ἐπιτιθέμενος στὴ γλώσσα τοῦ Πλατόνοφ: «Σκορπίζει δεξιά καὶ ἀριστερὰ ἀστεϊάκια καὶ εὐτράπελες παροιμίες καὶ ἐμπλέκεται σὲ ἠθελγημένες καὶ ὀχληρὲς γλωσσικὲς διαστρεβλώσεις». Ἄν καὶ ἡ RAPP διαλύθηκε τὸ 1932 καὶ ὁ Πλατόνοφ ἔγινε δεκτὸς στὴν Ἐνωση Συγγραφέων ποῦ συστάθηκε ἐκεῖνο τὸν χρόνο, ἀδυνατοῦσε νὰ δημοσιεύσει ἐπιδησίως ὡς τὸ 1934 καὶ ἔκτοτε δέχθηκε ἐπανελημμένα ἐπιθέσεις ἀπὸ τὸ σταλινικὸ λογοτεχνικὸ κατεστημένο – ἰδίως μετὰ τὴν ἐμφάνιση ἄλλης μίας συλλογῆς διηγημάτων, τοῦ *Риекὰ Πο-τουντάν* [Ὁ ποταμὸς Ποτουντάν], τὸ 1937. Μεταξὺ τῶν ὑποστηρικτῶν του στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 συμπεριλαμβανόταν ὁ Georg Lukács, ὁ ἐπιφανέστερος συνεργάτης τοῦ περιοδικοῦ *Λιπερατούρ-νυ Κρίτικ* (Λογοτεχνικὴ Κριτικὴ), στὶς σελίδες τοῦ ὁποίου παρουσιάστηκαν τὸ 1936 δύο διηγήματα τοῦ Πλατόνοφ – γεγονὸς ἄνευ προηγουμένου γιὰ μιὰ ἔκδοση ἀφιερωμένη κατὰ τὰ ἄλλα ἀποκλειστικὰ σὲ κριτικὰ ἄρθρα. Ὁ Πλατόνοφ ἐπίσης ἔγραψε ἀρκετὰ δοκίμια γιὰ τὴν *Λιπερατούρ-νυ Κρίτικ*, τόσο μὲ τὸ δικό του ὄνομα ὅσο καὶ μὲ τὸ ψευδώνυμο «Φ. Τσελοβιέκοφ» –ἀπὸ τὸ «τσελοβιέκ», ποῦ σημαίνει «ἄνδρας» ἢ «ἄνθρωπος»– γιὰ μιὰ σειρά συγγραφέων ἀπὸ τὸν Χέμιγκουεϋ ὡς τὸν Μαγιακόφσκι καὶ τὴν Ἀχμάτοβα. Τὸ περιοδικὸ πάντως ἔκλεισε τὸ 1940 μετὰ τὶς καταγγελίες τῶν λογοτεχνικῶν γραφειοκρατῶν καὶ ματαιώθηκε ἡ δημοσίευση τοῦ *Ραζμουσιλένγια Τσιπατέλγια* [Σκέψεις ἐνὸς ἀναγνώστη], τῆς συλλογῆς τῶν κριτικῶν δοκιμίων τοῦ Πλατόνοφ· τελικὰ τὸ βιβλίο ἐκδόθηκε τὸ 1980.

Ἡ λογοτεχνικὴ σταδιοδρομία τοῦ Πλατόνοφ ἀναγεννήθηκε σὲ κάποιον βαθμὸ στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου. Μὲ παρότρυνση τοῦ Βασίλι Γκρόσμαν, προσλήφθηκε τὸ 1942 ὡς ἀνταποκριτὴς πρώτης γραμμῆς τῆς *Κράσανγια Ζβιζντά* (*Ἐρυθρὸς Ἀστέρης*), τοῦ περιοδικοῦ τοῦ σοβιετικοῦ στρατοῦ, καὶ διέσχισε πεζῇ μὲ τὸ πυροβολικὸ τὸ Κούρσκ, τὸ Κίεβο καὶ τὸ Μογκιλιόφ, ἀνάμεσα σὲ ἄλλες τραυματισμένες



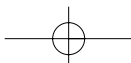


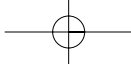
ἀπὸ τὸν πόλεμο περιοχές. Τέσσερις τόμοι μὲ τὶς πολεμικὲς του ἱστορίες ἐκδόθηκαν μεταξύ τοῦ 1942 καὶ τοῦ 1944. Ἡ προσωπικὴ του ζωὴ, ὥστόσο, σηματοῦθηκε ἀπὸ μιὰ τραγωδία: τὸ 1938 συνελήφθη ὁ γιός του Πλάτων, σὲ ἡλικία 16 ἐτῶν, μὲ τὴν κατηγορία ὅτι δῆθεν ἀνῆκε σὲ μιὰ «ἀντισοβιετικὴ νεο-λαϊστικὴ ὀργάνωση τρομοκρατῶν καὶ κατασκόπων-σαμποτέρ». Ἐὰν καὶ ὁ Πλατόνοφ κατόρθωσε νὰ πετύχει τὴν ἀπελευθέρωσή του τὸ 1941 μὲ τὴ μεσολάβηση τοῦ Μιχαὴλ Σολόχοφ –ἀπροσδόκητου φίλου καὶ ὑποστηρικτῆ τοῦ Πλατόνοφ–, τὸ ἀγὸρι εἶχε προσβληθεῖ ἀπὸ φυματίωση στὴ φυλακὴ, καὶ πέθανε τὸ 1943. Ἐνῶ ὁ ἴδιος καὶ ἡ γυναίκα του περιέθαλπαν τὸν γιό τους, ὁ Πλατόνοφ ἔπεσε θύμα τῆς ἴδιας ἀσθένειας. Ἄντεξε, ὅμως, ὡς τὸ 1951, καταφέροντας νὰ γράψει μερικὰ ἀκόμα διηγήματα, θεατρικὰ ἔργα καὶ σενάρια ταινιῶν. Θύμα τῆς ζντανοφικῆς ὑστερίας ποὺ ξέσπασε τὸ 1946, δημοσίευσε λίγα κείμενα στὴ μεταπολεμικὴ περίοδο, ἀν καὶ στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1940 ὁ Σολόχοφ κατάφερε νὰ τοῦ ἐξασφαλίσει ἕνα συμβόλαιο γιὰ τὴ διασκευὴ ρωσικῶν καὶ μπασκίρικων λαϊκῶν παραμυθιῶν γιὰ παιδιὰ – κίνηση ἐμπνευσμένη, ἐφόσον ὁ Πλατόνοφ ἦταν ὁ ἰδανικὸς συγγραφέας γιὰ νὰ μεταφέρει τὶς μαγικὲς μεταμορφώσεις καὶ τὰ διακριτικὰ διατυπωμένα ἠθικὰ διδάγματα σὲ ἕνα ἀπλὸ ἀλλὰ ἐκφραστικὸ ἰδίωμα. Ἴσως αὐτὰ εἶναι τὰ λιγότερο ὀνομαστὰ ἔργα τοῦ Πλατόνοφ – καί, κατὰ εἰρωνεία τῆς τύχης, διαβάστηκαν ἀπὸ γενιὲς Σοβιετικῶν παιδιῶν καὶ ἐνηλίκων ποὺ δὲν γνώριζαν τὴν ταυτότητα τοῦ συγγραφέα.

Ἡ ἀποκατάσταση τοῦ Πλατόνοφ ἄρχισε μὲ τὴ δημοσίευση μιᾶς συλλογῆς διηγημάτων τὸ 1958. Περισσότερα βιβλία ἄρχισαν σιγὰ σιγὰ νὰ ἐμφανίζονται ἀνάμεσα στὶς δεκαετίες τοῦ 1960 καὶ τοῦ 1970, πρὶν ἢ δημοσίευση τοῦ *Θεμέλιου λάκκου* καὶ τοῦ *Τσεβενγκούρ* στὴ Ρωσία τὴ δεκαετία τοῦ 1980 ἀποκαλύψει, σὰν τὴ λάμψη τῆς ἀστραπῆς, τὶς διαστάσεις τοῦ ταλέντου του ποὺ εἶχε προηγουμένως ἐπισκιασθεῖ. Ἀπὸ τότε ἔχουν γίνεи πολλὲς ἐξαιρετικὲς μελέτες, προσδιορίζοντας καθοριστικὲς ἡμερομηνίες καὶ κειμενικὲς παραλλαγές. Ἐντούτοις, μία πλήρως ἐπιμελημένη ἔκδοσις ὀλόκληρου τοῦ ἔργου τοῦ Πλατόνοφ δὲν εἶναι ἀκόμη διαθέσιμη: Τὸ πρῶτο καὶ τὸ δεύτερο μέρος τοῦ πρῶτου ἀπὸ τοὺς πέντε σχεδιαζόμενους τόμους ἐκδόθηκαν μόλις τὸ 2004. Αὐτὸ μέχρι κάποιου σημείου ὀφείλεται στὴν ἐπιφύλαξη τῆς κόρης του Μαρίας ὡς πρὸς τὴ δημοσιοποίηση ὀλικου. Ὅμως, ἡ καθυστέρηση εἶναι ἐπίσης συνέπεια τῆς ὀλοσχεροῦς ἀναθεώρησης τῆς κριτικῆς πρόσληψης τοῦ ἔργου του λόγω τῶν χειρογράφων ποὺ ἀνακαλύφθηκαν τὴ δεκαετία τοῦ 1990.

Ἡ *Εὐτυχὴς Μόσχα* καὶ ἡ *Ψυχὴ* γεννήθηκαν σὲ μιὰ περίοδο «ἐπιβεβλημένης σιωπῆς» ποὺ διήρυσσε ὁ Πλατόνοφ ἀπὸ τὸ 1931 ὡς τὸ 1934. Ἡ δεύτερη ἦταν καρπὸς ἐνὸς ταξιδιοῦ στὴν Κεντρικὴ Ἀσία στὶς ἀρχὲς τοῦ 1934, στὸ πλαίσιο μιᾶς ταξιαρχίας συγγραφέων ποὺ σάλθηκε νὰ γιορτάσει τὰ δέκα χρόνια τοῦ Σοβιετικοῦ Τουρκμενιστὰν καὶ κατὰ μιὰ ἔννοια σηματοδοτεῖ τὴν ἔξοδο τοῦ Πλατόνοφ ἀπὸ τὴ λογοτεχνικὴ λήθη. Ὁ Γκόρκι πρότεινε τὴ συμμετοχὴ του στὴν ταξιαρχία, καὶ ὁ Πλατόνοφ ἄδραξε τὴν εὐκαιρία νὰ δημοσιεύσει ζανὰ – πράγματι, ἕνα ἐντυπωσιακὸ χαρακτηριστικὸ τῆς σταδιοδρομίας του εἶναι ὅτι ποτὲ δὲν ἔγραψε «γιὰ τὸ συρτάρι τοῦ γραφείου», ὅπως ἔκανε, ἄς ποῦμε, ὁ Μπουλγκάκοφ. Οἱ ἀποστολὲς στὴν Κεντρικὴ Ἀσία –ὁ Πλατόνοφ ἔκανε ἕνα δεύτερο ταξίδι τὸ 1935– διέκοψαν τὴ συγγραφή τῆς *Εὐτυχῶς Μόσχας*, τὴν ὀποία ἄρχισε τὸ 1932, συμφώνησε μὲ ἕναν ἐκδότη νὰ παραδώσει τὸ 1934, καὶ ἀνέφερε ὅτι βρισκόταν κοντὰ στὴν ὀλοκλήρωσή της τὸ 1936. Τὰ δύο ἔργα συμπληρώνουν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο: τὸ ἕνα τοποθετεῖται σὲ μιὰ ἀραιοκατοικημένη, ἀφιλόξενη ἔρημο, τὸ ἄλλο σὲ μιὰ ἀχανή, ταχύτατα ἀναπτυσσόμενη μητρόπολι. Τὸ ἕνα ἔχει ἕναν καὶ μόνον ἄτομο ἀφηγητῆ, ἐνῶ τὸ ἄλλο εἶναι ἀποσπασματικὸ καὶ ἀτελὲς – ἴσως, στὴν πραγματικότητα, καταστατικὰ μὴ περατώσιμο. Ἡ *Ψυχὴ* ἐπίσης δίνει ἕναν αἰσιόδοξο τόνο, ἐνῶ ἡ *Εὐτυχὴς Μόσχα* περιγράφει τὴ φυσικὴ καὶ πνευματικὴ συντριβὴ τῶν πρωταγωνιστῶν της ἀπὸ τὸν κοινωνικὸ καὶ ἱστορικὸ τους περίγυρο.

Ἡ *Ψυχὴ* ἀναφέρεται στὸ ταξίδι τοῦ Ναζάρ Τσαγκατάγεφ ἀπὸ τὴ Μόσχα πίσω στὴν πατρίδα του

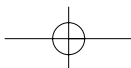


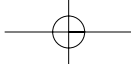


στό μακρινό βορειοανατολικό Τουρκμενιστάν. Προέρχεται από τη φυλή τῶν τζάν – μιὰ πολυεθνική φυλή ἀπόβλητων, ὄρφανῶν, ἐγκληματιῶν καὶ ἄλλων, πού χαρακτηρίζονται ὄχι τόσο ἀπὸ μιὰ κοινή ταυτότητα ὅσο ἀπὸ μιὰ κοινή ἔλλειψη. Ὅνομάζονται τζάν, ἀπὸ τὴν περσικὴ λέξη γιὰ τὴν ψυχὴ, διότι «δὲν εἶχαν τίποτα πού νὰ μποροῦσαν νὰ τὸ ποῦν δικό τους ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ψυχὴ τους, δηλαδή, τὴν ἱκανότητα νὰ αἰσθάνονται καὶ νὰ ὑποφέρουν». Ἀποστολὴ τοῦ Τσαγκατάγεφ εἶναι νὰ ἐπανανώσει τὸ ἔθνος τῶν τζάν καὶ νὰ οἰκοδομήσει τὸν σοσιαλισμὸ ἀνάμεσα στὴν ἔρημο Κάρα Κούμ καὶ τὰ ὄρη Οὔστ Γιούρτ. Περιπλανιέται στὴν ἔρημο καὶ περνάει διάφορες δοκιμασίες, μεταξὺ αὐτῶν καὶ μιὰ ἀναμέτρηση, κατάφορτη προμηθειῶν ἀπόητων, μὲ τεράστια πουλιά, ἂν καὶ συχνὰ τὸ κείμενο παραπέμπει καὶ στὴν περσικὴ μυθολογία. Ὅστόσο, ἀπογοητεύεται διαρκῶς ἀπὸ τὴν ἀπροθυμία τῶν τζάν νὰ ἀγκαλιάσουν τὴ ζωὴ, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ στοιχειώδη ἐπιβίωση. Τὸ μυθιστόρημα καταλήγει μὲ τοὺς τζάν νὰ κερδίζουν τὴν εὐημερία, ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ τὴς προσπάθειες τοῦ Τσαγκατάγεφ νὰ καθορίσει τὸ πεπρωμένο τους – ἴσως μιὰ πονηρὴ κριτικὴ τῆς σταλινικῆς πολιτικῆς γιὰ τὴς ἐθνότητες καθὼς καὶ τῆς πατρικῆς φιγούρας πού ἀνακαλεῖται συχνὰ στὸ κείμενο. (Φυσικὰ αὐτὲς οἱ ἀναφορὲς ἀφαιρέθηκαν σὲ ὅλες τὴς ἐκδοχὲς τῆς ἱστορίας πού δημοσιεύθηκαν στὴ Σοβιετικὴ Ἑνωσι. Ἡ πλήρης ἐκδοχὴ στὰ ρωσικὰ δημοσιεύθηκε μόλις τὸ 1999.)

Ἐπειδὴ γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους ἡ *Ψυχὴ* σηματοδοτεῖ τὴν προσπάθεια τοῦ Πλατόνοφ νὰ συμμορφωθεῖ μὲ τὴς αἰσθητικὲς ὑπαγορεύσεις τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ, ἡ ἱστορία εἶναι γεμάτη τονισμοὺς ἐναρμονισμένους μὲ τὰ πρῶιμα γραπτά του: οἱ τζάν ἐπαναφέρουν τὸ θέμα τῶν σκελετωμένων μαζῶν ἀπὸ τὸ *Τσεβενγκούρ*, ἡ Νάστια ἀπὸ τὸν *Θεμέλιο λάκκο* ἐπανέρχεται ὡς ἡ μικρὴ Ἀντίμ καὶ ὁ Τσαγκατάγεφ διαπερνᾶται ἀπὸ μιὰ μελαγχολία πού φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ Πλατόνοφ, ἢ μᾶλλον ἀπὸ τὴν *τοσκά*, μιὰ πλοῦσια σημασιολογικὰ ρωσικὴ λέξη, ἡ ὁποία, ὅπως τὴν περιέγραψε ὁ Ναμπόκοφ, καλύπτει ἕνα φάσμα αἰσθημάτων ἀπὸ τὴ «μεγάλῃ πνευματικῇ ἀγωνία» ὡς τὴν ἀνία, μέσῳ ἐνὸς «μουντοῦ πόνου τῆς ψυχῆς», μιᾶς «νοσηρῆς καθήλωσης», μιᾶς «ἀπροσδιόριστης ἀνησυχίας» καὶ λαχτάρas. Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τῆς *Ψυχῆς*, κοινὸ μὲ τὴν *Εὐτυχὴ Μόσχα*, εἶναι ἡ αἰσθησιακὴ σωματικὴ ἰσχύς. Ἀντίθετα πρὸς τοὺς Τσεβενγκουριανούς, πού ἦταν αἰχμάλωτοι ἐνὸς ἐπαναστατικοῦ πουριτανισμοῦ, οἱ τζάν συχνὰ προσπαθοῦν νὰ «κερδίσουν παιδιὰ ἀπὸ τὴ φτώχεια τῶν σωματῶν τους». Τὰ ἔντομα τῆς ἐρήμου, ἐπίσης, βιάζονται νὰ πολλαπλασιαστοῦν. Πραγματικὰ, τὸ ἄνδρο τοπίο τῆς *Ψυχῆς* δὲν εἶναι ἡ ἀγραφή πλάκα τῶν σοβιετικῶν ψευδοσποικιακῶν ὁραμάτων, ἀλλὰ ἕνας χῶρος παλλόμενος ἀπὸ ζωὴ καὶ γεμάτος ἱστορικὰ ἴχνη – ἐρειπωμένes πόλεις, ὁάσεις, ἀκόμη καὶ τὸν σκελετὸ ἐνὸς στρατιωτῆ τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ ἀπὸ τὸν Ἐμφύλιον πόλεμο, πού τὰ κόκαλά του ζέβαψαν σὲ ἕνα ἄχρονο λευκὸ ἀπὸ τοὺς ἀνέμους τῆς ἐρήμου.

Ἡ δρᾶση τῆς *Εὐτυχῆς Μόσχας* μοιράζεται ἀνάμεσα σὲ διάφορους πρωταγωνιστές, πού ὅλοι τους εἶναι προβληματικὲς παραλλαγὲς τῶν τυπικῶν Σοβιετικῶν ἡρώων. Τὸ βιβλίον παίρνει τὸ ὄνομά του ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη ἡρώιδα, τὴ Μόσχα Τσέστροβα –τὸ ἐπώνυμο παράγεται ἀπὸ τὴ λέξη «ἐντιμος» (ρωσικὰ *τσέστρον*)–, μιὰ ὑγιή, νεαρὴ γυναίκα μὲ ροδαλὸ δέρμα ἡ ὁποία, στὴν πορεία τοῦ μυθιστορήματος, φλερτάρει μὲ τὸν ἕναν ἄνδρα μετὰ τὸν ἄλλον, ἀνίκανη νὰ βρεῖ ἱκανοποίησι στὸν ἔρωτα ἢ στὴ ζωὴ. Στὸ τέλος ἀκρωτηριάζεται ἐνῶ ἐργάζεται στὴν κατασκευὴ τοῦ μετρὸ τῆς πρωτεύουσας –ἕνα συγκλονιστικὰ συχνὸ γεγονός, ἀκόμα καὶ σύμφωνα μὲ τὰ ἐπίσημα ἀρχεῖα– καὶ τὸ τέλος τοῦ μυθιστορήματος τὴ βρίσκει μὲ ἕνα ξύλινο πόδι καὶ κάποιες ἀπροσδιόριστες διανοητικὲς διαταραχὲς. Τὸ ὄνομα τῆς Μόσχας προφανῶς τὴ σηματοδοτεῖ ὡς συνεκδοχὴ τῆς ἴδιας τῆς πόλης, τῆς ὁποίας ἡ «ἐπιβλητικὴ ἐνέργεια» ἀπαιτεῖται μὲ τοὺς μόνιμους ἤχους τῶν κατασκευαστικῶν ἐργασιῶν καὶ τὸν σπινθήρα τῶν καλωδίων τοῦ ἠλεκτρικοῦ τράμ. Μιὰ πόλη «πού μεγαλώνει κάθε λεπτὸ στὸν χρόνο τοῦ μέλλοντος. Ἐνθουσιασμένη ἀπὸ τὴ δουλειά, ἀπαρνούμενη τὸν ἑαυτὸ της, πᾶσχιζε νὰ προχωρήσει μπροστὰ μὲ ἕνα πρόσωπο νέο καὶ ἀγνώριστο».





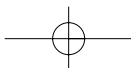
Οί υπόλοιποι από τους πρωταγωνιστές είναι οί άνδρες που ή Μόσχα ἀγαπᾶ κατὰ σειρά, με ἕναν ἐφήμερο τρόπο. Εἶναι ὁ Μπόζκο, ὑπάλληλος τοῦ Ἰνστιτούτου Μέτρων καὶ Σταθμῶν –ὅπου ὁ ἴδιος ὁ Πλατόνοφ ἐργάστηκε γιὰ ἕνα διάστημα τὸ 1929– που κἀθεταὶ στὸ γραφεῖο του ἀργὰ τὴ νύχτα γράφοντας ἐπιστολὲς στὴν Ἑσπεράντο σὲ συντρόφους ἀπ’ ὅλον τὸν κόσμο, ἀλλὰ εἶναι ἀνίκανος νὰ βρεῖ τὴν εὐτυχία με τοὺς ἀνθρώπους γύρω του. Ὑπάρχει ὁ Κομιάγκιν, ἕνας νωθρὸς ἐφεδρὸς στρατιωτικὸς, ἀνίκανος νὰ ὀλοκληρώσει ὅποιαδήποτε χρήσιμη δραστηριότητα, καὶ ὁ Σαμπίκιν, γιαντρός που ἀποκτᾶ ἐμμονὴ με τὸ αἶνιγμα τοῦ θανάτου, καθὼς πιστεύει ὅτι τὰ σώματα τῶν νεκρῶν περιέχουν μιὰ ἀγνωστη οὐσία «προικισμένη με τὴ δριμεία ἐνέργεια τῆς ζωῆς». Καὶ ὑπάρχει καὶ ὁ Σαρτόριους –ἀσφαλῶς ἕνα νεῦμα πρὸς τὸν Καρλάουλ–, ἕνας μηχανικὸς που ἀγωνίζεται νὰ βρεῖ μιὰ θέση στὴ νέα συλλογικὴ ζωῆ, ἀρκετὰ ὅμοιος με τὸν προκάτοχό του, τὸν Προυσέφσκι στὸν *Θεμέλιο λάκκο*.

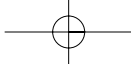
Ὅλοι οἱ χαρακτήρες βασανίζονται ταυτοχρόνως ἀπὸ προσδοκίες γιὰ τὴν προσωπικὴ τους βελτίωση ἢ ἀκόμα καὶ τὴν ὑπέρβαση τῆς ἀνθρώπινης κατάστασης, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἕναν ἀκαθόριστο φόβο που τοὺς παραλύει. Ὁ Σαμπίκιν, λ.χ., πιστεύει πὼς ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἕνα «κακοφτιαγμένο, ἀκατέργαστο ὄν – τίποτε περισσότερο ἀπὸ ἕνα ἀσαφὲς ἔμβρυο ἢ ἀποτύπωμα ἀπὸ κάτι πιὸ αὐθεντικό». Οἱ υπόλοιποι πρωταγωνιστές τοῦ μυθιστορήματος ἐπίσης μοιάζει νὰ αἰσθάνονται ὅτι βρίσκονται στὰ πρόθυρα κάποιας θεμελιώδους, σχεδὸν γενετικῆς βελτίωσης. Ὅμως, ἡ ὑπόσχεση που δίνεται ἐδῶ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ μιὰ θανατικὴ καταδίκη: τί γίνεται ἂν ὑπάρχει κάποια ἐνδιάμεση βαθμίδα, κάποιο εἶδος διαλογῆς, πρὶν ἀπὸ τὸ πολυαναμενόμενο μέλλον; Μετὰ τὸ ἀτύχημά της ἡ Μόσχα Τσέστρονβα ἀρχίζει νὰ «αἰσθάνεται ντροπὴ που ζεῖ ἀνάμεσα στοὺς πρῶην φίλους της, στὴν κοινὴ, κανονικὴ τους πόλη, τώρα που εἶναι κουσὴ, ἀδύνατη καὶ δὲν στέκει στὰ καλά της». Τὸ ἄλλα σὲ μιὰ καλύτερη ὑπαρξὴ βρίσκεται πάνω ἀπὸ μιὰ ἀβυσσο: ὁ Σαμπίκιν παρακολουθεῖ «μέρα-νύχτα... τὴν παγκόσμια ροὴ τῶν γεγονότων καὶ τὸ μυαλό του ζοῦσε μέσα στὸν τρόμο τῆς εὐθύνης γιὰ ὀλόκληρο τὸ παράλογο πεπρωμένο τῆς φυσικῆς οὐσίας». Πρὶν γίνει αὐτόπτης μάρτυς τοῦ τεμαχισμοῦ μιᾶς νεκρῆς γυναίκας ἀπὸ τὸν Σαμπίκιν, ὁ Σαρτόριους θέλει νὰ «πάει στὴν ἐπιτροπὴ τοῦ συνδικάτου καὶ νὰ ζητήσῃ τὴν προστασία τῶν συντρόφων ἀπέναντι στὸν φόβο τῆς καρδιάς του που εἶναι γεμάτη ἐπιθυμίες».

Τὸ μυθιστόρημα κορυφώνεται με μιὰ ἀπροσδόκητη ἐξέλιξη ὅπου ὁ Σαρτόριους, μετὰ τὴ διάγνωση ὅτι «ὑφίσταται μιὰ διαδικασία ἀπροσδιόριστης μεταμόρφωσης», βγαίνει στοὺς δρόμους καὶ ἀποφασίζει πὼς εἶναι

ἀναγκαῖο νὰ ἐρευνῆσει ὀλόκληρο τὸ εὖρος τῆς ὑπάρχουσας ζωῆς μεταμορφώνοντας τὸν ἑαυτό του σὲ ἄλλους ἀνθρώπους... ἀντὶ νὰ διαφυλάξῃ τὸν ἑαυτό του γιὰ μιὰ κρυφὴ εὐτυχία, σκόπευε νὰ χρησιμοποιήσει γεγονότα καὶ περιστάσεις γιὰ νὰ καταστρέψῃ τὴν ἀντίσταση τῆς προσωπικότητάς του, ὥστε τὰ ἄγνωστα αἰσθήματα τῶν ἄλλων ἀνθρώπων νὰ εἰσέλθουν μέσα του ἕνα πρὸς ἕνα.

Καταλήγει στὴν ἀγορὰ Κρεστόφσκι πλάι στὸ σταθμὸ τῆς Ρίγα καὶ βλέπει μιὰ ἀτελείωτη παρέλαση πάσης φύσεως παλιομοδίτικων ἐμπορευμάτων: «ράσα ἱερῶν, διακοσμημένες κολυμπήθρες γιὰ τὴ βάπτιση παιδιῶν, φράκα ἀποθανόντων ἀριστοκρατῶν, φυλαχτὰ γιὰ ἄλυσίδες γιλέκων». Παρακάτω, ὑπάρχουν πιὸ πεζὲς προσφορὲς –«σφυριά, μέγκενες, τσεκούρια γιὰ καυσόξυλα, μιὰ χούφτα καρφιά». Οἱ θαμνῶνες τῆς ἀγορᾶς εἶναι «ἐξαχρειωμένοι, ἄνεργοι κλειδαράδες», ζαρωμένες χῆρες που πουλᾶνε τρόφιμα, μικροκλέφτες – ἕνας βουβός, πεινασμένος καὶ ἀποκτηνωμένος ὑπόκοσμος, πραγματικοὶ ἀπόγονοι τῶν κατοίκων τῆς Ἀγορᾶς Σανοῦ τοῦ Ντοστογιέφσκι, ἀλλὰ καὶ ἀνθρώπινα ἀπομεινάρια τοῦ σταλινικοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ. Ἄπὸ ἕναν ἀπὸ αὐτοὺς –κάποιον Ἰβὰν Γκρουινιάχιν– ἀγοράζει ὁ Σαρτόριους ἕνα διαβατήριο. Στὴ συνέχεια, ὁ Σαρτόριους ἀναφέρεται στὴν ἀφήγησή με τὸ ὄνομα αὐτῆς τῆς «ἄγνωστης ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς τῆς ὁποίας τὸ πεπρωμένο τὸν κατὰπνε».



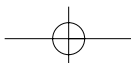


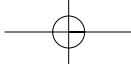
Ἡ ἀλλαγή ἀπὸ Σαρτόριους σὲ Γκρουινάχιν εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀπλή ἀλλαγή δελτίου ταυτότητας – καθὼς προξαναγγέλθηκε ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τοῦ Σαρτόριους ὅτι «ἦταν ἀδύνατον γι' αὐτὸν νὰ παραμείνει τὸ ἴδιο συνεχὲς πρόσωπο». Ἀπηχεῖ, μὲ ἓνα πιὸ ἀπερίφραστο τραυματικὸ ὕφος, τὸ αἰνιγματικὸ χωρίο στὸ *Τσεβενγκούρ*, ὅπου ὁ ἀφηγητὴς κάνει λόγο γιὰ ἓναν «μικροσκοπικὸ θεατὴ» μέσα στὸν καθένα μας, «ὁ ὁποῖος δὲν συμμετέχει οὔτε στὴ δράση οὔτε στὴν ὁδύνη καὶ ὁ ὁποῖος εἶναι πάντα ἀσυκίνητος καὶ ἴδιος». Κατέχει μιὰ «ἀνίσχυρη γνώση» καὶ εἶναι «κάτι σὰν τὸν νεκρὸ ἀδελφὸ ἑνὸς ἀνθρώπου», εἶναι «ὁ εὐνοῦχος τῆς ψυχῆς». Ὁ Ρώσος φιλόσοφος Βαλερύ Ποντορόγκα ἔχει ὑποστηρίξει ὅτι αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα παρέχει τὰ μέσα γιὰ τὴν ἀνάλυση τῆς θέσης ἀναγνώστη, συγγραφέα καὶ κειμένου στὸν Πλατόνοφ – καὶ ἐπιπλέον, ὑποδεικνύει ὅτι ὁ ἀκράϊος διχασμὸς τῆς συνείδησης, τὸν ὁποῖο ὑπαινίσσεται, ἴσως εἶναι τὸ ἀπότοκο ἑνὸς πραγματικῶν σχιζοφρενικῶν ἐπεισοδίου. Στὴν *Εὐτυχὴ Μόσχα*, μιὰ παρόμοια ἀντίληψη ἐκφέρεται ἀπὸ τὸν Σαμπίκιν, προτοῦ τῆ βιώσει ὁ Σαρτόριους:

Μερικὲς φορές, στὴν ἀρρώστια, στὴ δυστυχία, στὸν ἔρωτα, σὲ ἓνα τρομακτικὸ ὄνειρο, σὲ κάθε στιγμή, στὴν πραγματικότητα, πού ἀπέχει ἀπὸ τὸ φυσιολογικὸ, αἰσθανόμαστε καθαρὰ ὅτι εἴμαστε διπλοὶ – ὅτι εἶμαι ἓνα πρόσωπο ἀλλὰ ὑπάρχει ἐπίσης κάποιος ἄλλος μέσα μου. Αὐτὸς ὁ κάποιος, αὐτὸς ὁ μυστηριώδης «αὐτὸς», συχνὰ μουρμουρίζει καὶ συχνὰ κλαίει, θέλει νὰ βγεῖ ἀπὸ μέσα σου ἔξω καὶ νὰ φύγει μακριά, βαριέται, αἰσθάνεται φοβισμένος... Μποροῦμε νὰ δοῦμε ὅτι εἴμαστε δύο ἑαυτοὶ καὶ ὅτι κουρασθήκαμε ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλον. Φανταζόμαστε τὴν ἐλαφρότητα, τὴν ἐλευθερία, τὸν ἄλογο παράδεισο τῶν ζώων, ὅταν ἡ συνείδησή μας δὲν ἦταν διπλὴ ἀλλὰ μιὰ καὶ μοναδική.

Ἡ αἴσθησις τῆς ἀποξένωσης ἔφτασε σὲ τέτοια ἄκρα γιὰ τὸν Σαρτόριους, ὥστε μιὰ καὶ μόνη προσωπικότητα δὲν μπορεῖ νὰ περιέχει μιὰ διχασμένη πλέον συνείδηση. Ἡ μόνη ἔξοδος ἀπὸ αὐτὸ τὸ βάσανο εἶναι ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ ἑαυτοῦ του, μέσω τῆς φυγῆς σὲ ἓναν ἄλλο ἑαυτὸ ἢ στὴν τρέλα. Ἔχουμε τὴν εὐκαιρία νὰ ριζοῦμε φευγαλέες ματιές στὴ νέα ζωὴ τοῦ Γκρουινάχιν πρὶν διακοπεῖ τὸ χειρόγραφο, ἀλλὰ καὶ ἐδῶ, ἡ συνείδηση τοῦ πρῶην Σαρτόριους εἶναι ἀνήσυχη, ἀνίκανη νὰ ἀποδράσει ἀπὸ τὴν πηγὴ τῆς μελαγχολίας της. Διότι αὐτὴ βρίσκεται τόσο ἔξω ὅσο καὶ μέσα στὸν ἄνθρωπο. Ἡ πραγματικὴ τῆς θέσης εἶναι ἡ φρενιτιώδης ζωὴ τῆς Μόσχας στὴ δεκαετία τοῦ 1930. Ἴσως γι' αὐτὸν τὸν λόγο ὁ Πλατόνοφ δὲν μπόρεσε νὰ ὁλοκληρώσει τὸ βιβλίον του: ἡ ἀπόδραση τοῦ χαρακτῆρα του τὸν εἶχε ὀδηγήσει μόνον σὲ ἓνα νέο κλουβί, μέσα ἀπὸ τὰ κάγκελα τοῦ ὁποῖου βλέπει φευγαλέα ἄλλη μιὰ φορὰ ἓνα μέλλον πού, πρὸς τὸν τρόπο του, ἴσως τοῦ τὸ ἀρνηθοῦν.

Τὸν Μάιο τοῦ 1933 ὁ Πλατόνοφ ἔγραψε στὸν Γκόρκι μιὰ ἐπείγουσα ἐπιστολὴ καὶ τὸν ρωτοῦσε ἂν τὸ νόμιζε «ἀντικειμενικὰ ἀδύνατο» γι' αὐτὸν νὰ εἶναι Σοβιετικὸς συγγραφέας. Δὲν ἔλαβε ἀπάντηση ἀλλὰ ἡ ὑπόλοιπη σταδιοδρομία τοῦ Πλατόνοφ μοιάζει νὰ ὑπῆρξε μιὰ προσπάθεια νὰ ἀπαντήσει μόνος του – ἢ τουλάχιστον νὰ συνεχίσει νὰ ἐπαδιατυπώνει τὸ ἐρώτημα. Ὁ Seifrid ἔχει ὑποστηρίξει πειστικὰ ὅτι οἱ συνδυασμοὶ τοῦ λόγου τῶν χωρικῶν μὲ τὰ σοβιετικὰ συνθήματα, τοῦ οὐτοπικοῦ ὀραματισμοῦ μὲ τὴ βιομηχανικὴ ὁρολογία, τῆς τραχύτητας τοῦ κοινωνικοῖστορικοῦ γεγονότος μὲ τὴ βαθιὰ ἐμπειδωμένη ὑπαρξιακὴ νοσταλγία, καθιστοῦν τὴν πρόζα τοῦ Πλατόνοφ «τὴν πεμπουσιακὰ πιὸ σοβιετικὴ πρόζα τοῦ 20οῦ αἰῶνα». Συνεπῶς ἀποτελεῖ ἀκόμη μεγαλύτερη εἰρωνεία τὸ ὅτι τὸ καλύτερα ἐξοπλισμένο γιὰ νὰ τὴν ἐκτιμῆσει κοινὸ ἦταν σὲ θέση νὰ τὴ διαβάσει μόνον ὅταν ἡ Σοβιετικὴ Ἐνωση εἰσῆλθε στὴ φάση τῆς τελικῆς παρακμῆς. Τὸ κύρος τοῦ Πλατόνοφ, ὥστόσο, ἐπιβεβαιώνεται σήμερα πλήρως, μὲ μόνον ἐφάμιλλό του στὴ ρωσικὴ γραμματεία τοῦ 20οῦ αἰῶνα τὸν Ναμπόκοφ – ἀπὸ πολλὰς πλευρὰς ἐκ διαμέτρου ἀντιθετὸ του, μὲ ὅρους τόσο κοινωνικῆς προέλευσης ὅσο καὶ πολιτικῶν πεποιθήσεων: ὁ ἀριστοκρατικῆς καταγωγῆς Ναμπόκοφ ὑπῆρξε σφοδρὸς πολέμιος τοῦ σοβιετικοῦ κα-





θεστώτος από τὰ δεξιά, ἐνῶ ὁ Πλατόνοφ διέθεσε τὸν καλύτερό του ἑαυτὸ γιὰ νὰ τὸ ὑπηρετήσει ἀπὸ μιὰ ἀνεξάρτητη θέση στὴν Ἀριστερά. Ἐπιπλέον, ἡ γλωσσικὴ δεξιότητά του Ναμπόκοφ ἐκριζώθηκε ἀπὸ τὸ μητρικὸ περιβάλλον του, μὲ τὸ ταλέντο του νὰ ἀποδεικνύεται μεταφράσιμο σὲ ἄλλες γλώσσες καὶ παραδόσεις, ἐνῶ μεγάλο μέρος τοῦ Πλατόνοφ ἀναμφίβολα θὰ εἶναι ἀκατανόητο γιὰ ὅποιον τὸ διαβάσει ἀποσπασμένο ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς συνθήκες οἱ ὁποῖες συνυφαίνονται μὲ τὸ ἔργο του.

Σὲ μιὰ πιὸ μακρὰ προοπτικὴ, ὁ Πλατόνοφ ἀνήκει σὲ μιὰ διακριτὴ ρωσικὴ παράδοση φανταστικῆς σύλληψης ἐναλλακτικῶν πραγματικότητων, ἡ ὁποία ἐκτείνεται ἀπὸ τὴ θρυλικὴ ἀγροτικὴ πόλη τοῦ Κιτέζ ὡς τὴν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν Fourier κοινωνικὴ ἀναδιοργάνωση τοῦ *Τσὸ Νπιέλατ'* [Τί νὰ κάνουμε] (1863) τοῦ Τσερνισέφσκι, ἀπὸ τὶς φαντασμαγορίες τοῦ Γκόγκολ ὡς τὶς πολυδιάστατες συγχορδίες τοῦ *Πέτερσμπουργκ* [Πετρούπολη] (1913) τοῦ Μπιέλου. Ἀπὸ τὸ 1917, αὐτὴ ἡ γραμμὴ ἔγινε ἀκόμη πιὸ εὐδιάκριτη, μὲ τοὺς κλάδους τῆς νὰ ἀπλώνονται ἀπὸ τοὺς μελλοντολογικοὺς πυρετοὺς τῆς ἐπαναστατικῆς περιόδου ὡς τὶς δυστοπικὲς κριτικὲς ὅπως τὸ *Ἐμεῖς* (1924) τοῦ Γεβγκένι Ζαμιάτιν, συμπεριλαμβάνοντας τοὺς μαγικοὺς παραλληλισμοὺς τοῦ *Ὁ Μαίτρ καὶ ἡ Μαργαρίτα* τοῦ Μπουλγκάκοφ καὶ τὶς γεωγραφικὲς κατασκευὲς τοῦ Ναμπόκοφ, Ζέμπλα καὶ Ἀνπιτέρα. Πρόσφατες παραλλαγὲς θὰ συμπεριλάμβαναν τὴν ἐπιστημονικὴ φαντασίαν τῶν ἀδελφῶν Στρουγκάτσκι, πού μεταφέρθηκε στὸν κινηματογράφο ἀπὸ τὸν Ταρκόφσκι καὶ τὸν Σοκοῦροφ, καὶ τὸ νεοβουδιστικὸ πασις τῆς σύγχρονης Ρωσίας τοῦ Βίκτορ Πελέβιν. Ὑπάρχει μεγάλη ἀντιπαράθεση γιὰ τὴν προέλευση αὐτοῦ τοῦ ρεύματος ἀλλὰ ἀσφαλῶς συνδέεται μὲ μιὰ βαθιὰ ριζωμένη στὴ ρωσικὴ κουλτούρα ἀμφιθυμία ἀπέναντι σὶς πάγιες ὀριοθετήσεις τῆς πραγματικότητας, πού θεωροῦνται παράγωγα τρόπων σκέψης εἰσαγόμενων ἀπὸ τὴ Δύση. Μεγαλύτερης σημασίας, ὥστόσο, εἶναι ὅτι αὐτὰ τὰ ἐναλλακτικὰ ὄραματα ὑπῆρξαν πάντα τὸ σῆμα κατατεθὲν τῆς ἀντίστασης στὸ ἀναπόφευκτο, τῆς ἀπόδρασης ἀπὸ μιὰ αὐθαίρετη δύναμη ἢ μιὰ καταπιεστικὴ κοινωνικὴ δολότητα. Ὁ Πλατόνοφ προχώρησε στὰ ἄκρα ὡς πρὸς τὴν ἀναδιὰμόρφωση τῆς γλώσσας καὶ τῆς λογικῆς του, ὥστε νὰ ἐκφράσει καλύτερα τὴ ρήξη του μὲ τὸ δεδομένο, καὶ ταυτόχρονα παρέμεινε πολὺ κοντὰ στὴν πραγματικότητα, ἀρνούμενος νὰ διαχωρίσει τὸ ὄραμα του ἐντελῶς ἀπὸ τὸ παρὸν – ἀρνούμενος στὸν ἑαυτὸ του τὴν ἄνεση ἑνὸς περικλειστοῦ, προσωπικοῦ κόσμου, χάριν μιᾶς ἀγωνιώδους συλλογικῆς προσδοκίας.

Ἐκτὸς Ρωσίας, ὁ Πλατόνοφ συχνὰ συγκρίθηκε μὲ τὸν Κάφκα – κυρίως μὲ ὄρους λογοτεχνικῆς ἱστορικῆς σπουδαιότητας, παρὰ ὡς πρὸς τὸ ὕφος ἢ τὸ περιεχόμενο. Εἶναι δύσκολο νὰ βρεθεῖ ἓνα εὐστοχο μέτρο σύγκρισής του, ἂν καὶ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ στοιχίσει τὸν Πλατόνοφ μὲ πολλοὺς συγγραφεῖς τοῦ πρώιμου 20οῦ αἰῶνα σὲ σχέση μὲ τὴν ἀπὸ μέρους του ἐπίκληση –κυρίως μὲ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ Σαρτόριους σὲ Γκρουινιάχιν– τῆς πολιορκούμενης ὑποκειμενικότητας τῆς νεωτερικότητας, ἡ ὁποία ἐκτείνεται μέχρι τὸ σημεῖο τῆς ρήξης ἀπὸ τὴν ἰσχὺ τεράστιων, ἀντιμαχόμενων κοινωνικῶν καὶ ἱστορικῶν δυνάμεων. Θὰ μπορούσε ἐπίσης νὰ συσχετιστεῖ μὲ τὶς πολλαπλὲς ποιητικὲς φωνὲς καὶ προσωπικότητες τοῦ Fernando Pessoa, τοὺς σπασμοὺς τῶν ἐγκαταλελειμμένων πρωταγωνιστῶν τοῦ Beckett, τὶς ριζοσπαστικὲς γλωσσικὲς καινοτομίες τοῦ Joyce, τὴν ἔμμηση, ἀπόκοσμη ἐμπλοκὴ τοῦ Rilke μὲ τὸν θάνατο. Ὅμως, ὁ Πλατόνοφ περισσότερο διαφέρει ἀπὸ αὐτὲς τὶς φιγούρες, παρὰ τοὺς μοιάζει, ὅπως διαφέρει χαρακτηριστικὰ καὶ ἀπὸ τοὺς Ρώσους συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς του. Οἱ ἰδιαιτερότητές του εἶναι ἐντελῶς ἰδιάζουσες καὶ ἴσως τὸ καλύτερο εἶναι νὰ τὸν ἀφήσουμε νὰ μιλήσει στοὺς ἀναγνώστες μὲ τὸ δικό του πλούσιο σύνθετο ἰδίωμα – κωμικὸ καὶ θρηνητικὸ ἐναλλάξ, ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὸ τῶν ὀνειρῶν καὶ τῶν ἀμφιβολιῶν πού στοιχείωναν τὸν δημιουργὸ καὶ τὴ χώρα του.

