

MII. ΑΙΧΕΝΜΗΑΟΥΜ

ΠΩΣ ΕΙΝΑΙ ΦΤΙΑΓΜΕΝΟ «ΤΟ ΠΑΛΤΟ»* ΤΟΥ ΓΚΟΓΚΟΛ

I

Η σύνθεση της νουβέλας εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τον ρόλο που παίζει ο προσωπικός τόνος του συγγραφέα στη δομή της. Για να το πούμε διαφορετικά, ο τόνος αυτός μπορεί να είναι μια οργανωτική αρχή η οποία δημιουργεί λίγο ή πολύ μιαν άμεση διήγηση· μπορεί όμως επίσης να είναι απλά μια τυπική σύνδεση των συμβάντων μεταξύ τους, σύνδεση η οποία περιορίζεται σ'έναν βιηθητικό ρόλο. Η πρωτόγονη νουβέλα όπως επίσης και το περιπτειώδες μιθιστόρημα αγνοούν την άμεση διήγηση και δεν την χρειάζονται, γιατί το ενδιαφέρον και η κίνηση καθορίζονται από μια ταχεία και απροσδόκητη διαδοχή συμβάντων και καταστάσεων. Από έναν συνδυασμό κινητήριων θεματικών στοιχείων και των αιτιολογήσεών τους: τέτοια είναι η οργανωτική αρχή της πρωτόγονης νουβέλας. Το ίδιο συμβαίνει και με την κωμική νουβέλα: θεμελιώνεται σ'ένα βασικό ανέκδοτο το οποίο, ανεξάρτητα από τη διήγηση, είναι αυτό καθ'εαυτό πλούσιο σε κωμικές καταστάσεις.

Η σύνθεση γίνεται εντελώς διαφορετική εάν η πλοκή, ο συνδυασμός δηλαδή των κινητήριων θεματικών στοιχείων και των αιτιολογήσεών τους, παίζει τον οργανωτικό ρόλο, αν δηλαδή ο αφηγητής προβάλλεται κάνοντας χρήση της υπόθεσης αποκλειστικά και μόνο για να συνδέει τις επιμέρους υφολογικές τεχνικές.

* N. Γκόγκολ, *To παλτό*, μετ. Αντ. Μοσχοβάκη, εκδ. Ερμείας, Αθήνα, χ.χ. (Σ.τ.Ε.)

Μεταφέρεται τότε το κέντρο βάρους της υπόθεσης, η οποία έτσι περιορίζεται στο ελάχιστο, στις τεχνικές της άμεσης διήγησης, ενώ το κύριο κωμικό γεγονός παραχωρεί τη θέση του στα λογοπαίγνια τα οποία παραμένουν απλά λογοπαίγνια ή αναπτύσσονται σε μηχανά ανέκδοτα. Τι κωμικά γεγονότα εξαρτώνται από τον τρόπο κατά τον οποίο διεξάγεται η άμεση διήγηση. Αυτός είναι ο λόγος που μικρά «τίποτα» αποκτούν ουσιαστική σημασία για τη μελέτη αυτού του είδους σύνθετης: αρκεί να τα παραμερίσεις και η δομή της νουβέλας αποτυντίθεται. Μπορούμε να διακρίνουμε δύο είδη άμεσης κωμικής διήγησης: 1) την αφηγηματική διήγηση, και 2) την εικονιστική διήγηση. Η πρώτη περιορίζεται σε σκάμψια, σε λογοπαίγνια κ.λπ· ή δεύτερη εισάγει τεχνικές μιμητικής και χειρονομιών, επινοώντας παράξενες και κωμικές αρθρώσεις, αναφθογγισμούς, παράδοξες συντακτικές διατάξεις κ.λπ. Η πρώτη δίνει την εντύπωση ενός απρόσωπου λόγου, η δεύτερη μας μισοδείχνει έναν ηθοποιό όποιος τον προφέρει· η άμεση διήγηση γίνεται έτσι ένα παιχνίδι, και δεν είναι πια ο απλός συνδυασμός αστεϊσμών που καθορίζει τη σύνθεση, αλλά ένα σύστημα από ποικίλες γκριμάτσες και παράξενες αρθρώσεις.

Μπορούμε να βρούμε ένα γρύνιμο υλικό για τη μελέτη της «άμεσης διήγησης» στις πολλές νουβέλες του Γκόγκολ ή σε μερικά αποτύπωματά τους. Η σύνθεση στον Γκόγκολ δεν καθορίζεται από το θέμα· το θέμα του είναι πάντοτε φτωχό, σχεδόν ανύπαρκτο. Ο Γκόγκολ ξεκινά από μια οποιαδήποτε κωμική κατάσταση (η οποία κάποτε δεν είναι η ίδια κωμική) και η κατάσταση αυτή χρησιμεύει ως ερεθίσμια, ως πρόσχημα για μια συσσώρευση κωμικών τρόπων. Έτσι Η μύτη αναπτύσσεται με βάση ένα ανέκδοτο· Ο γάμος, Ο Επιθεωρητής*, γεννώνται σε μια στατική κατάσταση· Οι Νεκρές ψυχές**, είναι απλά η παράθεση διαφόρων σκηνών οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους χάρη στα ταξίδια του Τσιτούκοφ. Είναι γνωστό ότι ο Γκόγκολ βρισκόταν πάντα σε αιμηχανία μπροστά στην ανάγκη να εξασφαλίσει μια κάποια υπόθεση στα έργα του. Ο Π.Β. Ανένκοφ μας μεταφέρει τα λόγια του Γκόγκολ: «Για να επιτύχει μια νουβέλα

* N. Γκόγκολ, *O Επιθεωρητής*, μετ. Αγγελ. Κλουτσινώτη, Στοχαστής, Αθήνα, 1980. (Σ.τ.Ε.)

**N. Γκόγκολ, *Νεκρές ψυχές*, μετ. Αρ. Ελευθερόπουλον, Άλμαπος, Αθήνα, χ.χ. Οι πεθαμένες ψυχές, μετ. Α' μέρος Σπύρος Σκιαδαρέσης, Β' μέρος Ρένα Χατζούτ, Γράμματα, Αθήνα, 1979. (Σ.τ.Ε.)

ή γενικά μια οποιαδήποτε ιστορία, αρκεί ο συγγραφέας να περιγράψει ένα διωριάτιο ή έναν δρόμο ο οποίος του είναι οικείος.» Σ' ένα γράμμα στον Πούσκιν το 1835 ο Γκόγκολ γράφει: «Κάντε μου τη χάρη να μου δώσετε κάποιο θέμα αστείο ή όχι, ένα καθαρά ψωσικό ανέκδοτο... Κάντε μου αυτή τη χάρη, δώστε μου ένα θέμα και θα σας φτιάξω αφεντικός μια κωμιδία σε πέντε πράξεις και θα είναι, σας ορκίζομαι, από τις πιο διαυκεδαστικές.» Ζητεί συχνά ανέκδοτα: έτσι σ' ένα γράμμα στον Προκόποβιτς (1837) γράφει: «Πες πριοπάντων στον Ζιλ (διηλαδή στον Ανένκοφ) να μου γράψει. Έχει λόγο να το ξάνει, θα συνέβη σίγουρα κάτι το ανεκδοτολογικό στη γραμματεία.»

Εξάλλου, ο Γκόγκολ χαρακτηρίζεται από το γεγονός, όπως το μαρτυρούν πολλοί σύγχρονοί του, ότι ξέρει πολύ καλά να διαβάζει τα ίδια του τα έργα. Μπορούμε να διακρίνουμε σ' αυτόν δύο τρόπους ανάγνωσης: είτε μια παιητική και μελωδική απαγγελία είτε έναν ξεχωριστό τρόπο παρουσίασης, μια μιμητική έκφραση η οποία, όπως το επισημαίνει ο Τουργκένιεφ, δεν μεταβάλλεται σε απλή θεατρική ανάγνωση των ρόλων.

Είναι γνωστό, από τη διήγηση του Ι.Ι.Παναέφ, πώς ο Γκόγκολ κατέπληξε μιαν ολόκληρη ομήγυρη περνώντας χωρίς μεταβατικό στάδιο από τη συνομιλία στο παιχνίδι, έτσι που ο λόξιγκάς του και οι φράσεις που τον συνόδευαν δεν γινόταν αντιληπτό ότι αποτελούσαν μέρος του παιχνιδιού. Ο πρόγκιπας Ομπολένσκι μηνημονεύει: «Ο Γκόγκολ εθεωρείτο μάστορας στην τέχνη της ανάγνωσης: κάθε λέξη ήταν σαφής, χρωματίζοντας δε συνήθως τα λόγια του, έπαξε τη μονοτονία και υποχρέωντες τον ακροατή να συλλάβει τις πιο λεπτές αποχρώσεις της υπέψης του. Θυμάμαι πώς ξεκινούσε μιε μια υπόκωφη και κάπως νεκρώνυμη φωνή: "Γιατί να δείχνουμε τη φτώχεια και μόνο τη φτώχεια;... Και να που έμαιαστε ξανά σε μια χαμένη γωνιά, που ξωκείλαιμε σ' ένα λησμονημένο χωριούδακι." Ύστερα από τις λέξεις αυτές, ο Γκόγκολ σήκωσε το κεφάλι, τίναξε τα μαλλιά του και συνέχισε με μια δυνατή και επίσημη φωνή: "Μα ποια γωνιά, ποιο χωριούδακι!", οπότε άρχισε τη θαυμάσια περιγραφή του χωριού του Τεντετνίκοφ, ακούγοντας δε την ανάγνωση του Γκόγκολ, μιας εδημιουργείτο η εντύπωση ότι το είχε γράψει σύμφωνα μ' ένα κανονικό μέτρο... Είχα εντυπωσιαστεί από την εκπληκτική αρμονία του λόγου. Κατάλαβα τότε ότι ο Γκόγκολ είχε χρησιμοποιήσει κατά τρόπο αξιοθαύμαστο αυτές τις τοπικές ονομα-

σίες των χόρτων και των λουλουδιών, ονομασίες τις οποίες συνέλεγε με πολλή φροντίδα. Συχνά η ειπαγωγή μιας ηχηρής λέξης δεν είχε στο κείμενό του άλλο σκοπό από τον να εξασφαλίσει μια ορισμένη αρμονία.» Ο Ι.Ι. Παναέφ περιγράφει ως εξής τον τρόπο του να διαβάζει: «Ο Γκόγκολ διάβαζε κατά τρόπο ανεπανάληπτο. Μεταξύ των συγχρόνων συγγραφέων ως καλύτερο αναγνώστες των έργων τους θεωρούνται ο Οστρόφσκι και ο Πισέμσκι. Ο Οστρόφσκι διαβάζει χωρίς να δραματοποιεί, με την πιο μεγάλη απλότητα, αλλά δίνει στο κάλυπτο του έργου την κατάλληλη απόχρωση. Ο Πισέμσκι διαβάζει σαν ηθοποιός, παίζει, για να το πούμε έτσι, το έργο διαβάζοντάς το... Η ανάγνωση του Γκόγκολ περιείχε και τους δύο αυτούς τρόπους ανάγνωσης. Διάβαζε μ' έναν τρόπο πιο δραματικό από τον Οστρόφσκι και με περισσότερη απλότητα απ' ό,τι ο Πισέμσκι.» Ακόμη και η υπαγόρευση του Γκόγκολ απέβαλε ένα είδος απαγγελίας. Ο Π.Β. Ανένκοφ μας διηγείται: «Ο Νικολάι Βασιλιεβίτς τοποθετούσε το τετράδιο μπροστά του και βυθίζόταν σ' αυτό ολόκληρος: άρχιζε να υπαγορεύει με ρυθμό και επισημότητα, και έβαζε τόσο αίσθημα και τόση εκφραστικότητα ώστε τα κεφάλαια του πρώτου τόμου των Νεκρών Ψυχών χαράχτηκαν στη μνήμη μου μ' ένα ιδιαίτερο χρώμα. Ήταν ένα είδος γαλήνιας έμπνευσης η οποία ακολουθούσε έναν ρυθμό, μια έμπνευση η οποία ήταν καρφός βαθύτατου στοχασμού. Ο Νικολάι Βασιλιεβίτς περίμενε υπομονετικά ώσπου να γράψω την τελευταία λέξη και τότε άρχιζε μια νέα παράγραφο με την ίδια πλούσια από σκέψεις και περισυλλογή φωνή. Τη στιγμή του χωρίου για τον κήπο του Πλούσκιν το "πάθος" της υπαγόρευσής του έφτασε σ' ένα ύφος απαράμιλλο, διατηρώντας ταυτόχρονα όλη της την απλότητα. Ο Γκόγκολ σηκώθηκε μάλιστα από την πολυθρόνα του και συνόδευσε την υπαγόρευση με υπεροπτικές και δεσποτικές χειρονομίες.»

Όλα αυτά δείχνουν ότι η άμεση διήγηση αποτελεί την καρδιά του κειμένου του Γκόγκολ, το οποίο οργανώνεται με βάση τις ζωντανές εικόνες της ομιλουμένης γλώσσας και τις εγγενείς συγκινήσεις του λόγου. Ακόμη καλύτερα: η αφήγηση αυτή δεν τείνει σε μιαν απλή διήγηση, σ' έναν απλό λόγο, αλλά αναπαράγει τις λέξεις μέσω του τεχνάσματος της μιμητικής και της άρθρωσης. Οι φράσεις επιλέγονται και συνδέονται μεταξύ τους όχι τόσο με βάση την αρχή του ορθού λόγου, αλλά με βάση την αρχή του εκφραστικού λόγου στα πλαίσια του οποίου η άρθρωση, η μιμητική, οι ηχηρές χειρονο-

μίες¹ αναλαμβάνουν να παίξουν έναν ξεχωριστό ρόλο. Εδώ είναι όπου εμφανίζεται το φαινόμενο της φωνητικής σημασιολογίας² του λόγου του: η ηχητική επένδυση της λέξης και ο ακουστικός της χαρακτήρας αποκτούν στον λόγο του Γκόγκολ σημασιολογική αξία ανεξάρτητα από το λογικό και συγκεκριμένο νόημα. Στον Γκόγκολ η άρθρωση και το ακουστικό αποτέλεσμα αποβαίνουν εκφραστική τεχνική πρώτης τάξης. Αυτός είναι ο λόγος που δείχνει ενδιαφέρον για τις ονομασίες, τα κύρια και μικρά ονόματα κ.λπ. Βρίσκει εδώ τεράστιες δυνατότητες για το αρθρωτικό αυτό παιχνίδι. Εξάλλου, ο λόγος του συνοδεύεται συχνά από χειρονομίες (δες πιο πάνω) και προσλαμβάνει χαρακτήρα μίμησης, αισθητού ακόμη και στη γραπτή μορφή του. Οι μαρτυρίες των συγχρόνων του αναφέρονται επίσης στις ιδιαιτερότητες αυτές. Διαβάζουμε στις αναμνήσεις του Οιπολένου: «Βρήκα στον σταθμό ένα τετράδιο παραπόνων και διάβασα σ' αυτό ένα παράπονο αρκετά διασκεδαστικό κάποιου κυρίου. Ο Γκόγκολ αφού το άκουσε με ρώτησε: "Τι πιστεύετε, ποιος είναι αυτός ο κύριος; Ποιες είναι οι αρετές του, τι χαρακτήρα έχει; -Αληθινά, το αγνοώ, του απάντησα. -Ε, λοιπόν, θα σας το πω εγώ", και άρχισε αμέσως να περιγράφει μ' έναν αστείο και πρωτότυπο τρόπο την εμφάνισή του, ύστερα μου διηγήθηκε όλη του την υπαλληλική ζωή και μάλιστα μου έπαιξε ορισμένα επεισόδια της ζωής του. Θυμάμαι ότι γέλαγα σαν τρελός, αυτός όμως έμενε πολύ σοβαρός. Τέλος, μου εμπιστεύθηκε ότι παλαιότερα ο Ν.Μ. Γιαζίκιοφ (ο ποιητής) και αυτός είχαν μείνει στο ίδιο σπίτι και ότι τα βράδια, όταν πήγαιναν για ύπνο, διασκέδαζαν περιγράφοντας διάφορους χαρακτήρες και για καθέναν αυτούς επινοούμαν ένα όνομα.» Ο Ν. Σμιρνόβα μιας πληροφορεί επίσης για τον ρόλο των ονόματων στον Γκόγκολ: «Απέδιδε τεράστια σημασία στα ονόματα των προσώπων των έργων του· τα αναζητούσε παντού, ώστε να είναι χαρακτηριστικά. Τα έβρισκε στις αγγελίες (το όνομα του Τσιτσίκοφ του πρώτου τόμου το βρήκε γραμμένο σ' ένα σπίτι: παλιότερα δεν έγραφαν τον αριθμό του σπιτιού αλλά το όνομα του ιδιοκτήτη); όταν άρχιζε τον δεύτερο τόμο των *Νεκρών ψυχών* βρήκε το όνομα του στρατηγού Μπετρίτσεφ σ' ένα τετράδιο στο ταχυδρομείο και διηγιώταν σ' έναν φίλο του ότι το όνομα αυτό του είχε εμπνεύσει τη σιλουέτα και τα άσπρα μουστάκια του στρατηγού.» Η ιδιότυπη σάση του Γκόγκολ απέναντι στα πατρωνύμια και στα μικρά ονόματα και η σχετική επιδεξιότητά του είχαν ήδη επισημαν-

θεί στη φιλολογία, παραδείγματος χάριν, στο βιβλίο του καθηγητή Ι. Μαντελστάμι: «Αυτό το είδος σχηματισμού των ονομάτων που δεν αποβλέπει "στο γέλιο μέσα από το κλάμια" συνδέεται με την εποχή όπου ο Γκόγκολ διασκέδαζε ο ίδιος (Πουποπούζ, Ντοβγκοτσούν, Γκολοπούπενκο, Γκολοπούζ, Σβερμπύγκουγκ, Κιτζακολούπενκο, Περεπέρτσικα, Κρουτορίτσενκο, Πετσερίτσια, Ζακρουτύγκουμπα κ.ά.). Ο Γκόγκολ ήξερε πάντα να εφευρίσκει αστεία ονόματα: Γκάιτσνιτσα³ (Ο Γάμος) και Νεουβαζίι Κορύτο⁴ και Μπελομπρούσκοβα⁵ και Μπαχιάτσκιν⁶ (Το Παλτό)· επιπλέον το τελευταίο αυτό όνομα γίνεται πρόσχημα για ένα λογοπαίγνιο. Μερικές φορές διαλέγει συνειδητά ήδη υπάρχοντα ονόματα: Ακάν Ακάιεβιτς, Τρέφιλυ, Ντούλα, Βαρασάκυ, Παφσιάχυ, Βαχτίσου.

«Σε άλλες περιπτώσεις, χρησιμοποιεί τα ονόματα για να κάνει λογοπαίγνια (η τεχνική αυτή είναι προ πολλού γνωστή σε όλους τους κωμιδιογράφους. Ο Molière διασκέδαζε το κοινό του με ονόματα του είδους: Pourceaugnac, Diafoirus, Purgon, Macrotot, Des Fonandrès, Villebrequin· ο Rabelais χρησιμοποιεί σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα απίθανους συνδυασμούς τίχων που μας κάνουν συχνά να γελάμε με την ασυνήθιστη συνήχηση τους, δημος, για παράδειγμα: Solmigonbinois, Trinquamelle, Trouilllogan, κ.ά.).»

Για τον Γκόγκολ λοιπόν η υπόθεση έχει περιθωριακή μόνο σημασία και κατ' ουσία είναι στατική. Δεν είναι τυχαίο το ότι *O Επιθεωρητής* τελειώνει με μια βουβή σκηνή και ότι όλα όσα προηγούνται χρησιμεύουν απλά ως προοίμιο. Η πραγματική δυναμική και ταυτόχρονα η σύνθεση αυτών των έργων κατανοούνται στο πλαίσιο της αφηγηματικής κατασκευής, στο πλαίσιο του παιχνιδιού του ύφους. Οι ήρωες του δεν είναι παρά η στερεότυπη προβολή μιας συμπεριφοράς. Ο καλλιτέχνης, σκηνοθέτης μαζί και πραγματικός ήρωας, τους ελέγχει περιχαρής και γεμάτος διάθεση για παιχνίδι.

Με αφετηρία τις γενικές αυτές αρχές περί σύνθεσης και με βάση τα όσα μόλις εξετέθησαν εδώ για τον Γκόγκολ, θα προσπαθήσουμε να διαφωτίσουμε το θεμελιακό στρώμα της σύνθεσης του *Παλτού*. Η νουβέλα αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική για το είδος αυτό της ανάλυσης, γιατί η καθαρά κωμική αφήγηση, η οποία υποβοηθείται απ' όλες τις τεχνικές του υφολογικού παιχνιδιού του Γκόγκολ, συνδέεται με την παθητική απαγγελία η οποία συνιστά ένα δεύτερο στρώμα σύνθεσης. Οι κριτικοί μας είχαν εκλάβει το δεύτερο αυτό

στρώμα για το βάθος· και όλος ο περίπλοκος «λαβύρινθος συζεύξεων» (έκφραση του Α.Τολοπού) περιορίστηκε σε μια συγκεκριμένη ιδέα την οποία δεν παύουν μέχρι και στις ημέρες μας να επαναλαμβάνουν όλες οι «μελέτες» για τον Γκόγκολ. Ο Γκόγκολ θα μπορούσε να δώσει σε παρόμιοις κριτικούς και ειδικούς την ίδια απάντηση που έδωσε ο Τολοπός στους κριτικούς της Άννας Καρένια: «Τους συγχαίρω και μπορώ άφοβα να διαβεβαιώσω ότι αυτοί γνωρίζουν για το έργο πολύ περισσότερα από εμένα».⁷

II

Θα εξετάσουμε κατ' αρχάς χωριστά τις κύριες τεχνικές αφήγησης του Παλτού και στη συνέχεια θα δούμε το σύστημα συνδυασμού τους.

Τα διάφορα λογοπαίγνια παιζουν έναν σημιαντικό ρόλο, ιδίως στην αρχή. Είναι κατασκευασμένα είτε με βάση μια φωνητική αναλογία, είτε με βάση ένα ετυμολογικό παιχνίδι, είτε με βάση έναν υπονοούμενο παραλογισμό. Σ'ένα αρχικό σχέδιο η πρώτη φράση της νουβέλας περιείχε ένα λογοπαίγνιο: «Στην Υπηρεσία Φόρων και Εσόδων την οποία ονομάζουμε καμιά φορά Υπηρεσία Μικροψυχιών και Ανοησιών⁸...». Στο δεύτερο σχέδιο, ο συγγραφέας προσέθετε μια παρατίθηση η οποία επιβεβαιώνει το λογοπαίγνιο: «Ας μη σκεφθούν προς Θεού οι αναγνώστες ότι ο χαρακτηρισμός αυτής ανταποκρινόταν σε μια κάποια αλήθεια. Όχι. Δεν πρόκειται εδώ παρά για μιαν απλή ετυμολογική ομοιότητα. Για τον ίδιο λόγο η Υπηρεσία Υδάτων και Δασών αποκαλείται Υπηρεσία Πικρών και Αλατισμένων Υποθέσεων.⁹ Συμβαίνει στους υπαλλήλους να κάνουν κάποιες ανακαλύψεις μεταξύ του γραφείου και του τραπεζιού των τυχερών παιχνιδιών». Το λογοπαίγνιο αυτό δεν συμπεριλαμβάνεται στο τελικό κείμενο. Ο Γκόγκολ έχει ιδιαίτερη αδυναμία στα ετυμολογικά αστεία. Έτσι το όνομα Ακάνι Ακάνιεβιτς ήταν αρχικά Τίχκιεβιτς και δεν προσφερόταν για λογοπαίγνιο. Στη συνέχεια ο Γκόγκολ ταλαντεύτηκε ανάμεσα σε δύο μορφές: Μπαχμάκιεβιτς (πβ. Σομπάκιεβιτς) και Μπαχμάκοφ και τελικά προτίμησε το Μπαχμάτσκιν. Το πέρασμα από το Τίχκιεβιτς στο Μπαχμάκιεβιτς υπαγορεύτηκε φυσικά από τη διάθεση για ένα λογοπαίγνιο· η επιλογή της μορφής Μπαχμάτσκιν μπορεί να εξηγηθεί από την προτί-

μηση του Γκόγκολ για τις υποκοριστικές καταλήξεις όσο και από τη μεγαλύτερη αρθρωτική εκφραστικότητα αυτής της μορφής η οποία δημιουργεί μια sui generis ηχητική χειρονομία. Το λογοπαίγνιο το οποίο κατασκευάζεται με τη βοήθεια του οικογενειακού αυτού ονόματος περιπλέκεται από μια σειρά κωμικών καταστάσεων οι οποίες το καλύπτουν κάτω από μια επίφαση σοβαρότητας. «Είναι φανερό ότι το όνομα αυτό προέρχεται από το μπασμάκ, όμως το πού, το πότε και το πώς πραγματοποιείται αυτή η προσέγγιση, το αγνοούμε εντελώς. Ο πατέρας, ο παππούς ακόμη και ο κουνιάδος (το λογοπαίγνιο φέρεται ανεπαίσθιτα προς το παράλογο: συχνή τεχνική στον Γκόγκολ) του ήρωά μας, με λίγα λόγια δλοί οι Μπαχμάτσκιν, φορούσαν μπότες που τους άλλαζαν σόλες τρεις φορές τον χρόνο.»¹⁰ Το λογοπαίγνιο σχεδόν καταστρέφεται από το είδος αυτό των σχολίων, πολύ περισσότερο που αυτά εισάγουν λεπτομέρειες εντελώς παράξενες (για τις σόλες). Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα περίπλοκο διπλό λογοπαίγνιο. Συναντάμε συχνά στον Γκόγκολ την τεχνική συγκάλυψης του παραλόγου, της μη λογικής σύνδεσης λέξεων με μια λογική και αυστηρή σύνταξη, έτσι που η χρήση αυτή μας φαίνεται ακούσια. Αυτό συμβαίνει στο χωρίο για τον Πέτροβιτς ο οποίος, «μολονότι ήταν μονόφθαλμος και βλογιοκομένος ασχολιόταν με αρκετή επιτυχία με τη μεταποίηση παντελονιών, γραφειοκρατικών φράκων και άλλων.» Εδώ, ο λογικός παραλογισμός καλύπτεται από τις πολλές λεπτομέρειες οι οποίες αποσπούν την προσοχή μας· το λογοπαίγνιο δεν είναι προφανές, αντίθετα είναι καλά κρυμμένο και το κωμικό του αποτέλεσμα αυξάνει ακόμη περισσότερο. Συναντάμε αρκετές φορές το καθαρά ετυμολογικό λογοπαίγνιο: «οι πολυάριθμες μάστιγες οι διαδεδομένες στον δρόμο όχι μόνο των τιτλούχων συμβούλων, αλλά επίσης και των δικαστικών συμβούλων, μυστικών, εν ενεργείᾳ, και ακόμη και των άλλων που ούτε δίνουν ούτε ζητούν συμβουλές από κανέναν άλλον.»

Αυτά είναι τα βασικά είδη λογοπαίγνιου που χρησιμοποιεί ο Γκόγκολ στο Παλτό. Μπορούμε να προσθέσουμε σ' αυτά μιαν άλλη τεχνική η οποία αποβλέπει στο να προκαλέσει ένα φωνητικό αποτέλεσμα. Μιλήσαμε πιο πάνω για την αδυναμία του Γκόγκολ για τα ονόματα και τις κατονομασίες οι οποίες στερούνται νοήματος. Το είδος αυτό των «υπερορθολογικών» λέξεων ανοίγει μεγάλες προπτικές για μια ιδιαίτερη φωνητική σημασιολογία. Ο Ακάνι Ακά-

κιεβίτς είναι το αποτέλεσμα μιας εντελώς συγκεκριμένης φωνητικής επιλογής: δεν είναι τυχαίο το ότι η ονομασία αυτή συνοδεύεται από ένα ολόκληρο ανέκδοτο. Στα τετράδιά του ο Γκόγκολ σημειώνει ειδικότερα: «φυσικά θα μπορούσε κανείς να αποφύγει τις πολλές επαναλήψεις του γράμματος κ, πλην όμως ήταν τέτοιες οι περιστάσεις που κάτι τέτοιο ήταν αδύνατο». Η φωνητική σημασιολογία αυτού του ονόματος έχει προετοιμαστεί από μια σειρά άλλων ονομάτων τα οποία παρουσιάζουν μια ιδιαίτερη φωνητική εκφραστικότητα, η οποία έχει «αναζητηθεί» με προφανή πρόθυευη. Στο τετράδιο η επιλογή αυτή ήταν ελαφρώς διαφορετική:

1. Εβιούλ, Μόκκυ, Ευλογκύ·
2. Βαρασάκυ, Ντούλα, Τρέφιλυ·
(Βαραντάτ, Φαρμούφυ)¹¹
3. Παβσικάχυ, Φρουμιέντυ

Στην τελική γραφή:

1. Μόκυ, Σόσυ, Κοξντοτζάτ
2. Πίριλυ, Ντούλα, Βαρασάκυ
(Μπαραντάτ, Μπαρούχ)
3. Παβσικάχυ, Βαχτίσυ και Ακάκυ.

Αν συγχρίνουμε τους δύο καταλόγους, διαπιστώνουμε ότι η αρθρωτική επιλογή είναι πολύ πιο προσεγμένη στον δεύτερο, διαθέτει το ιδιαίτερο φωνητικό της σύστημα. Ο κωμικός χαρακτήρας αυτών των ονομάτων προέρχεται όχι από τον αισυνήθιστο χαρακτήρα τους (το αισυνήθιστο δεν μπορεί νά είναι κωμικό αυτό καθ' εαυτό), αλλά από τα κίνητρα που οδήγησαν τον συγγραφέα να διαλέξει το σύνομα Ακάκυ και να το συνδυάσει επιπλέον με το πατρώνυμο Ακάκιεβιτς. Χάρη στην εντυπωσιακή συλλαβική ομοιομορφία, η ονομασία αυτή μοιάζει μάλλον μ' ένα παρατσούκλι φορτωμένο με φωνητική σημασιολογία. Το γεγονός ότι η λεχώνα διαλέγει ονόματα τα οποία ακολουθούν πάντα το ίδιο σύστημα, εντείνει την κωμική εντύπωση. Αποτέλεσμα αυτού είναι μια μιμητική στον τρόπο άρθρωσης, μια φωνητική χειρονομία. Ένα άλλο χωρίο του Παλτού είναι εξίσου ενδιαφέρον από την άποψη αυτή. Είναι αυτό που περιγράφει την εμφάνιση του Ακάκυ Ακάκιεβιτς: «Υπήρχε λοιπόν, σ' ένα κάποιο υπουργείο, ένας υπάλληλος όχι πολύ αξιοπρόσεκτος: κοντού αναστήματος, περίπου κοκκινομάλλης και σχεδόν στραβός, με μέτωπο ελαφρώς απογυμνωμένο, ρυτιδιασμένα μάγουλα και ένα από εκείνα τα χρώμιατα δέρματος που τα α-

ποκαλούν αιμορροϊδή.» Η τελευταία αυτή λέξη προφέρεται με τρόπο ώστε να αισκεί μια ιδιαίτερη εκφραστική εντύπωση και εμείς την αντιλαμβανόμαστε σαν μια ηχηρή, ανεξάρτητη του νοήματος, κωμική χειρονομία. Έχει προετοιμαστεί αφενός από την τεχνική της ρυθμικής προόδου και αφετέρου από την ομοιοικαταληξία.¹² Αυτός είναι ο λόγος που ηχεί με τρόπο επιβλητικό και εξωπραγιατικό, χωρίς καμιά σχέση με το νόημα. Είναι ενδιαφέρον να οημειωθεί ότι τα τετράδια καταγράφουν μια φράση πολύ πιο απλή: «λοιπόν στην Υπηρεσία αυτή εργάζόταν ένας υπάλληλος αρχετά παραμεριμένος, μικρού αναστήματος, φαλακρός, ελαφρώς σπακατεμένος, κοκκινομάλλης και ακόμη εκ πρώτης όψεως περόπιο τυφλός». Στην τελική της μορφή, η φράση αυτή αποτελεί λιγότερο μια οεαλιστική περιγραφή και περισσότερο μια μιμητική και αρθρωτική αναπαραγωγή: οι λέξεις επιλέγονται και οργανώνονται σύμφωνα με την αρχή της φωνητικής σημασιολογίας και όχι σύμφωνα με την αρχή της καταγραφής χαρακτηριστικών γνωριμίατων. Ο εσωτερικός κόσμος ούτε καν θίγεται (πιστεύω ότι δεν υπάρχει τύποτε δυσκολότερο από το να αναπαραστήσουμε τους ήρωες του Γκόγκολ): η φράση μάς αφήνει μάλλον την εντύπωση μιας φωνητικής διαδοχής η οποία τελειώνει με μια μισοφαγωμένη λέξη σχεδόν απογυμνωμένη από κάθε λογικό νόημα, πλην όμως πολύ ισχυρή από την άποψη της αρθρωτικής εκφραστικότητάς της, «αιμορροϊδή». Η παρατήρηση του Ντ. Α. Ομπολένσκι βρίσκει εδώ τη θέση της: «Ο Γκόγκολ πρόσθετε κάποτε μια ηχητική λέξη αποκλειστικά και μόνο για να επιτύχει μια ορισμένη αρμονία.» Ολόκληρη η φράση μάς δίνει την εντύπωση ενός κλειστού όλου, ενός συστήματος φωνητικών χειρονομιών το οποίο προσδιορίζει την επιλογή των λέξεων. Γι' αυτόν τον λόγο οι λέξεις αυτές μόλις που γίνονται αντιληπτές ως λογικές ενότητες, ως υποδηλωτικές εννοιών αποσυντίθενται και ανασυντίθενται πάνω στην αρχή του φωνητικού λόγου. Είναι ένα από τα αξιοθαύμαστα αποτελέσματα της γλώσσας του Γκόγκολ. Ορισμένες από τις φράσεις του δημιουργούν ένα είδος φωνητικού ανάγλυφου: η άρθρωση και η ακοντική καταλαμβάνουν την πρώτη θέση. Ο συγγραφέας παρουσιάζει την πιο συνηθισμένη λέξη μ' έναν τέτοιο τρόπο ώστε εξαφανίζεται η λογική ή συγκεκριμένη σημασία της: απεναντίας, η φωνητική σημασιολογία απογυμνώνεται και η απλή κατάδειξη προσλαμβάνει τη μορφή αστείσμου: «Έφθασε να δώσει άδικο σ'

έναν υπάλληλο, ο οποίος αφού τοποθέτησε δίπλα του την αλεβάρδα*, άδειασε μια δόση καπνού στην τραχιά πυγμή του.» Ή ακόμη «Θα μπορεί κανείς να καλύπτει τις κουμπότρυπες του λαιμού κάτω από μικρές ασημένιες πατούσες, όπως είναι σήμερα της μόδας.» Η τελευταία αυτή περίπτωση είναι ένα καθαρό παιχνίδι άρθρωσης (η επανάληψη λπκ - πλκ¹³).

Ο Γκόγκολ δεν χρησιμοποιεί έναν ουδέτερο λόγο, απλές δηλαδή ψυχολογικές ή συγκεκριμένες έννοιες κατανεμημένες λογικά σε συγκεκριμένες προτάσεις. Ο φωνητικός λόγος, ο οποίος εδράζεται σε αρθρωτικές και μιμητικές αρχές, εναλλάσσεται μ' έναν παρατεταμένο τονισμό ο οποίος στηρίζει τις περιόδους. Τα έργα του έχουν συχνά κατασκευαστεί πάνω σ' αυτή την εναλλαγή. Βρίσκουμε ένα χτυπητό παράδειγμα στο *Παλτό*: μια θρησκευτική και παθητική περίοδο: «Την ώρα ακριβώς που ικοτεινιάζει ο γκρίζος ωρανός της Πετρούπολης και το πλήθυσ των υπαλλήλων, έχοντας καθένας δειπνήσει ανάλογα με τα μέσα του και σύμφωνα με τις ορέξεις του αναπαύεται, όταν όλος ο κόσμος, αφού προηγουμένως έκαναν τους κονδυλοφόρους του υπουργείου να τρίζουν, αφού έτρεξαν και δουλεψαν για τους άλλους και για τον εαυτό τους και έκαναν όλες τις δουλειές που έπρεπε, με τη θέλησή τους και ακόμη πέρα από αυτό που είναι αναγκαίο, ο ανήσυχος άνθρωπος κ.λπ.» Η τεράστια περίοδος, η οποία, προς το τέλος, φέρει τον τονισμό σε σημείο ακραίας έντασης, καταλήγει σε μιαν απροσδόκητη λύση: «Ο Ακάκι Ακάκιεβιτς δεν αναζητούσε κανενός είδους διασκέδαση.» Είναι αισθητή μία κωμική ασυμφωνία ανάμεσα στην ένταση του συντακτικού τονισμού ο οποίος ξεκίνησε υπόκωφα και διακριτικά και στο σημασιολογικό της περιεχόμενο. Η εντύπωση αυτή ενισχύεται από την επιλογή των λέξεων η οποία μοιάζει να αντιφέσκει προς τη συντακτική κατασκευή της περιόδου «Παιδικά προσωπάκια... τυαχπίνα δευποινίδα... πίνοντας με μικρές γουλιές τυά με φθηνά μπισκότα...». Τέλος, με το ανέκδοτο σχετικά με το μνημείο του Falconnet το οποίο ενσωματώνεται παρεμπιπτόντως. Η αντίφαση αυτή ή δυσαρμονία επηρεάζει σε τέτοιο βαθμό τις ίδιες τις λέξεις ώστε τις κάνει να φαίνονται παράξενες, αήθεις, να ηχούν κατά τρό-

* Όπλο αποτελούμενο από μικρά ξίλινη λαβή η οποία απολιγήσει σε ένα κεντρικό και κοφτερό σίδερο και από δύο πλαϊνά, το ένα καμπύλο και το άλλο αιχμηρό. Πρόκειται για το ύπλο που φέρουν οι ελβετοί εκκλησιαστικοί φρουροί. (Σ.τ.Ε.)

πον απροσδόκητο και να δίνουν μιαν ακουστική εντύπωση σαν να αποινούνται ή να επινοούνται πρώτη φορά από τον Γκόγκολ. Βρίσκουμε στο *Παλτό* και μιαν άλλη επίσης θρησκευτική, συναισθηματική και μελοδραματική περίοδο: εντάσσεται απροσδόκητα στο γενικό ύφος των λογοπαγνίων πρόκειται για το περίφημο «ανθρωπιστικό» χωρίο στο οποίο η ρωσική κριτική προσέδωσε τέτοια αίγλη ώστε την έκανε να δει σ' αυτό την ουσία ολόκληρης της νουβέλας, αντί να περιορίσει την αξία του στον ρόλο της δευτερεύουσας καλλιτεχνικής τεχνικής: «Αφήστε με! Γιατί με βιασανζετε;» Υπήρχε δε κάτι τι το παράξενο σ' αυτά τα λόγια, στη φωνή με την οποία τα πρόφερε. Διέκρινε κανείς εκεί έναν τόσο αξιολύπητο τόνο ώστε ένας νεαρός... Και πολύ αργότερα ακόμη, μέσα στις πιο χαρούμενες υπέψεις, έβλεπε ξαφνικά τον κοντούλη υπάλληλο με το φαλακρό μέτωπο... Ωστόσο, μέσα από τα λόγια του, έπιανε άλλα, έκρυψε τότε το πρόσωπό του με τα χέρια του...» Το χωρίο αυτό δεν υπήρχε στα τετράδια, είναι πιο όψιμο και ανήκει αναμφισβίτητα στο δεύτερο στρώμα, αυτό το οποίο κάνει να εναλλάσσεται το καθαρά ανεκδοτολογικό ύφος των πρώτων γραφών με τα στοιχεία μιας παθητικής θρησκείας¹⁴.

Στο *Παλτό* ο Γκόγκολ αφήνει πολύ λίγο τα πρόσωπα του έργου να μιλούν, ο δε λόγος τους διαμορφώνεται εδώ μ' έναν ιδιότυπο, σταθερό τρόπο - έτοις ώστε οι ανταπαντήσεις αυτές να είναι πάντοτε τυποποιημένες και παρά τις ατομικές διαφορές, ο λόγος αυτός δεν δίνει την εντύπωση μιας οικείας γλώσσας, όπως συμβαίνει στον Οστρόφσκι (δεν είναι τυχαίο ότι ο Γκόγκολ διάβαζε διαφορετικά απ' αυτόν). Τα λόγια του Ακάκι Ακάκιεβιτς αποτελούν μέρος του γενικού συστήματος του φωνητικού λόγου και της μιμητικής άρθρωσης του Γκόγκολ, είναι πάντοτε καλοδουλεμένα και συνοδεύονται από σχόλια: «Πρέπει να ειπωθεί ότι ο Ακάκι Ακάκιεβιτς εκφραζόταν τις περισσότερες φορές με προθέσεις, επιρρήματα και προθέματα τα οποία στερούνται παντελούς σημασίας.» Η γλώσσα του Πέτροβιτς, αντίθετα με την αποσπασματική άρθρωση του Ακάκι Ακάκιεβιτς, είναι πυκνή, αυστηρή και σταθερή και λειτουργεί μέσω χτυπητών αντιθέσεων: δεν υπάρχουν εκεί αποχρώσεις της καθημερινής γλώσσας, ο καθημερινός τονισμός δεν του πηγαίνει, τα λόγια του είναι τόσο «πρόσωρα γεγένα» και συμβατικά δύσι και τα λόγια του Ακάκι Ακάκιεβιτς. Όπως συμβαίνει πάντοτε στον Γκόγκολ (*To νοικοκυρίδ μιας άλλης εποχής*, *Ο καινής των δύο Ιβάν*,

Νεκρές ψυχές και όλα τα θεατρικά του έργα), οι φράσεις αυτές είναι εδώ εκτός χρόνου, εκτός στιγμής, αμετάθετες και ωριστικές: είναι μία γλώσσα μαριονετών. Τα λόγια του ίδιου του Γκόγκολ, η αφήγησή του, είναι εξεζητημένα. Η αφήγηση αυτή μιμείται στην περύπτωση του Παλτού μιαν ανέμελη και αφελή πολυλογία. Οι «επιπόλαιες» λεπτομέρειες δίνουν την εντύπωση ότι είναι ακούσιες: «Στα δεξιά του στεκόταν ο νονός του Ιβάν Ιβάνοβιτς Γιερόσκιν, ένας θαυμάσιος άνθρωπος, προϊστάμενος γραφείου της Γερουσίας, και η νονά, Αρίνα Σεμιόνοβνα Μπιελομπριούσκοβιτσα, μίγχιγος ενός αξιωματικού της αυτονομίας, προικισμένη με τις πιο σπάνιες αρετές». Ή αλλοτε η αφήγησή του έχει χαρακτήρα συνήθους φλυαρίας: «Θα μπορούσε προφανώς κανείς να μην επεκταθεί περισσότερο σχετικά με την προσωπικότητα αυτού του ράπτη, επειδή όμως συνηθίζεται στα διηγήματα να ορίζεται ο χαρακτήρας κάθε προσώπου του έργου αυτό είναι αναπόφευκτο: πρέπει να σας παρουσιάσω αυτόν τον Πέτροβιτς.» Μετά τη δήλωση αυτή τελειώνει η περιγραφή του Πέτροβιτς με την ένδειξη ότι πίνει σε κάθε γιορτή, χωρίς εξαίρεση, και είναι εδώ η ουσία της κωμικής τεχνικής. Το ίδιο συμβαίνει και με τη γυναίκα του: «Αφού ο λόγος είναι για τη γυναίκα, θα έπρεπε χωρίς άλλο να την περιγράψουμε επίσης με λίγες λέξεις. Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε γι' αυτήν πολλά πράγματα, παρά μόνο ότι ο Πέτροβιτς είχε μια γυναίκα, η οποία φιδούσε στο κεφάλι ένα σκουφί αντί για μαντίλα· φαίνεται όμως βέβαιο ότι δεν μπορούσε να καυχηθεί ότι ήταν ωραία. Όπως και να ξει μόνον οι στρατιώτες της φρουράς όταν τη συναντούσαν στον δρόμο έριχναν ένα βλέμμα πιο κάτω από το σκουφί, στρίβοντας τα μουστάκια τους μ' έναν ενδεικτικό γρυλισμό.» Το ύφος αυτό της αφήγησης εγγράφεται μ' έναν τρόπο κοφτό σε μια φράση όπως: «Προς μεγάλη μας λύπη, δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε ακριβώς το πού έμενε ο υπαλλήλος ο οποίος τον είχε προσκαλέσει: η μνήμη αρχίζει να μιας εγκαταλείπει επικινδύνως και οι δρόμοι και τα σπίτια της Πετρούπολης συγχέονται τόσο πολύ στο κεφάλι μας, ώστε είναι αδύνατον να βγάλουμε απ' αυτό κάποια ακριβή πληροφορία.» Αν πρόσθετε κανείς στη φράση αυτή και τα αναρίθμητα «οποιοσδήποτε», «δυστυχώς ελάχιστα γνωρίζουμε», «δεν ξέρουμε τίποτε», «δεν θυμάμαι» κ.λπ. θα είχαμε μια εικόνα της τεχνικής της άμεσης αφήγησης, τεχνική η οποία δίνει στην όλη νουβέλα την επίφαση μιας αληθινής ιστορίας, όπως εκείνες που καταχωρίζονται στη στήλη με τον τίτλο

διάφορα, της οποίας όμιως δεν θα ήταν γνωστές στον αφηγητή όλες οι λεπτομέρειες. Εγκαταλείπει ευχαρίστως την κύρια ιστορία για να ενθέσει σ' αυτήν άλλες διηγήσεις παρεκβατικές: «λένε ότι...» έτοι στην αρχή, η ερώτηση ενός αρχηγού της αυτονομίας της περιοχής «δεν θυμάμαι πια ποιας πόλης» ή ακόμη για τους προγόνους του Μπαχμάτσκιν, για την ουρά του αλόγου του μινημέιου του Falconnel, για τον τιτλούχο σύμβουλο ο οποίος διορίστηκε κυβερνήτης και ο οποίος κράτησε για τον εαυτό του ένα δωμάτιο που ονομάστηκε «δωμάτιο κατοικίας» κ.λπ. Είναι γνωστό ότι ο Γκογκόλ εμπνεύστηκε την ιδέα της νουβέλας από «μια ιστορία της γραμματείας» για έναν φουκαρά υπάλληλο ο οποίος έχασε το όπλο του για το οποίο έκανε οικονομίες πολύ καιρό: «Η αρχική ιδέα για τη θαυμάσια νουβέλα του Το Παλτό ήταν μία αληθινή ιστορία», μας γνωστοποιεί ο Π.Β. Ανένκοφ. Είχε ως αρχικό τίτλο: «Η ιστορία ενός υπαλλήλου που κλέβει ένα παλτό», στα δε τετράδια η αφήγηση έτεινε προς ένα πιο προσεγμένο ύφος, προς μιαν ανέμελη και οικεία συζητησούλα: «Αληθινά, δεν θυμάμαι το όνομά του», «στο βάθος ήταν ένα γενναίο ζώο» κ.λπ. Ο Γκόγκολ απάλυνε ελαφρώς αυτό το είδος τεχνικής στην τελική γραφή, συμπεριέλαβε εκεί λογοπαίγνια και αληθινές ιστορίες, εισήγαγε όμως επίσης και τον πομπώδη λόγο, κάνοντας πιο πολύπλοκο το πρώτο στρώμα της σύνθεσης. Προκύπτει απ' αυτό ένα αλλόκοτο αποτέλεσμα στο οποίο η έκφραση του πόνου εναλλάσσεται με την έκφραση του γέλιου· και η μία και η άλλη μοιάζουν μ' ένα παιχνίδι όπου χειρονομίες και τονισμοί διαδέχονται συμβατικά ο ένας τον άλλον.

III

Θα εξετάσουμε τώρα αυτή την εναλλαγή προκειμένου να κατανοήσουμε τον ίδιο τον τύπο του συνδυασμού των ιδιαίτερων τεχνικών. Οι συνδυασμοί αυτοί, αυτό το είδος οργάνωσης του υλικού, είναι απόρροια της άμεσης διήγησης της οποίας τα χαρακτηριστικά ορίστηκαν πιο πάνω. Είδαμε ότι αυτό το είδος διήγησης έχει μιμητικό και θητορικό και όχι επεισοδιακό χαρακτήρα: δεν είναι ένας αφηγητής, είναι ένας Γκόγκολ εφιηνευτής και μάλιστα ηθοποιός που διαφαίνεται στο κείμενο του Παλτού. Ποια είναι η πλοκή αυτού του

ρόλου, ποιο είναι το σχήμα του;

Η νουβέλα αρχίζει με μια σύγκρουση, με μια διακοπή, με μιαν απότομη αλλαγή του τόνου. Η γρήγορη εισαγωγή («Στο υπουργείο») σταματάει ξαφνικά και ο αναμενόμενος επικύρως τονισμός του αφηγητή δίνει τη θέση του σ' έναν σαρκαστικό τόνο μιας υπερβολικής οργής. Η πρώτη σύνθεση αντικαθίσταται από κάθε είδους παρεκβάσεις, απ' όπου δημιουργείται και η εντύπωση του αυτοσχεδιασμού. Πριν ακόμη ειπωθεί το παραμικρό μιας διηγούνται γρήγορα μια ιστορία, με αιμέλεια («Δεν ξέρω πια ποια πόλη», «ποιο μυθιστόρημα»). Στη συνέχεια όμως επανέρχεται ο τόνος που σχεδιάστηκε στην αρχή: «Υπήρχε λοιπόν σ' ένα ορισμένο υπουργείο, ένας υπάλληλος.» Ωστόσο, η νέα αυτή επιστροφή στην επική αφήγηση αντικαθίσταται αμέσως με τη φράση για την οποία έγινε λόγος πιο πάνω, μία φράση τόσο εξεζητημένη η οποία αποβλέπει άμεσα στη δημιουργία μιας ακουστικής εντύπωσης, έτοις ώστε δεν μένει τύποτε από την απρόσωπη και παγερή αφήγηση. Ο Γκόγκολ μπαίνει στον ρόλο του και αφού τελειώσει τη χτυπητή αυτή και απολύτως αυθαίρετη σειρά λέξεων μ' έναν ηχηρό πομπώδη όρο χωρίς το παραμικρό νόημα («αιμορραϊδή»), συμπεραίνει με μια γκριμάτσα: «Τι να κάνουμε, το λάθος βρίσκεται στο υλίτια της Πετρούπολης!» Ο προσωπικός τόνος και όλες οι τεχνικές της γκογκολιανής αφήγησης μπαίνουν οριστικά στη νουβέλα και προσλαμβάνουν τον χαρακτήρα ενός αλλόκοτου χαριεντίσματος ή μιας γκριμάτσας η οποία προετοιμάζει το πέρασμα στο λογοπαίγνιο για το οικογενειακό όνομα και στην ιστορία για τη γέννηση και τη βάπτιση του Ακάκιου Ακάκιεβιτς. Οι απρόσωπες φράσεις με τις οποίες τελειώνει αυτή η ιστορία («αυτή ήταν η προέλευση αυτού του ονόματος», «να λοιπόν πώς έγιναν τα πράγματα») δίνουν την εντύπωση ενός παιχνιδιού με τη μορφή αφήγησης: δεν είναι τυχαίο ότι υπάρχει εδώ ένα ελαφρό λογοπαίγνιο το οποίο προσδίδει στις φράσεις αυτές τον χαρακτήρα αδέξιων επαναλήψεων. Ακολουθεί μια πληθώρα κοροϊδιών μέχρι τη φράση: «Δεν έβγαζε όμιως λέξη», όπου η κωμική αφήγηση διακόπτεται απότομα από μια συναισθηματική και μελοδραματική εκτροπή η οποία χαρακτηρίζεται από τις τεχνικές του συναισθηματικού ύφους. Η τεχνική αυτή ανυψώνει την απλή ιστορία του Παλτού στο επίπεδο του γκροτέσκου είδους. Το συναισθηματικό και ηθελημένα πρωτόγονο περιεχόμενο αυτού του αποσπάσματος (ως προς αυτό το στοιχείο, το γκροτέσκο μοιάζει με το με-

λόδραμα) εκφράζεται με τη βιοήθεια ενός παθητικού, επίσημου χαρακτήρα και μιας επαυξημένης έντασης τονισμού (τα «και» της εισαγωγής και η ιδιότητα σειράς των λέξεων): «Και υπήρχε κάτι το παρόν... Και πολύ αργότερα ακόμη... έβλεπε ξαφνικά... Μέσα στην ίδια απ' αυτά τα λόγια... και έκρυψε τότε το πρόσωπό του μέσα στα χέρια του... Και πολλές φορές αργότερα διαπίστωσε με φρίκη...» Η τεχνική αυτή θυμίζει τη σκηνική τεχνική σύμφωνα με την οποία ο ηθοποιός βγαίνει από τον ρόλο και απευθύνεται άμεσα στους θεατές. (Πβ. στον Επιθεωρητή: «Ποιον καροϊδεύετε; Καροϊδεύετε τον εαυτό σας» ή τα πασίγνωστα λόγια: «Είναι πληκτικό να ζεις σ' αυτό τον κόσμο, κύριοι», στο Ο κανγάς των δύο Ιβάν.) Έχουμε συνηθίσει να παίρνουμε κατά γράμμα αυτό το χωρίο: η καλλιτεχνική τεχνική η οποία μετατρέπει την κωμική νουβέλα σε γκροτέσκα φάρσα και προετοιμάζει το «φανταστικό» συμπέρασμα εκλαμβάνεται ως μια ειλικρινής και αυθεντική επέμβαση του συγγραφέα. Αν αυτή η αυταπάτη είναι ένας «θρίαμβος της τέχνης» σύμφωνα με την έκφραση του Καραμίζην, αν η αφέλεια του θεατή είναι συγκινητική, μια παρόμοια αφέλεια δεν θα μπορούσε να ήταν ένας θρίαμβος για την επιστήμη της οποίας θα διαπίστωντε την αδυναμία. Η ερμηνεία αυτή καταστρέφει ολόκληρη τη δομή του Παλτού και την αισθητική του προοπτική. Από τη στιγμή που υιοθετούμε τη θεμελιακή πρόταση – ούτε μία φράση του λογοτεχνικού έργου δεν μπορεί να είναι καθ' εαυτή άμεση «έκφραση» των προσωπικών αισθημάτων του συγγραφέα, αλλά είναι πάντοτε κατασκευή και παιχνίδι – δεν μπορούμε και δεν πρέπει να δούμε σ' ένα παρόμοιο απόσπασμα τύποτε άλλο εκτός από μια ορισμένη καλλιτεχνική τεχνική. Το σύνθημα διάβημα το οποίο συνίσταται στο να ταυτίζουμε μια ιδιαίτερη κρίση, η οποία αναφέρεται στο έργο, μ' ένα υποτιθέμενο συναίσθημα του συγγραφέα, οδηγεί την επιστήμη σε αδιέξοδο. Ο καλλιτέχνης, ένας εναίσθητος άνθρωπος ο οποίος αισθάνεται κατά τον άλφα ή βήτα τρόπο, δεν μπορεί και δεν πρέπει να αναδημουργείται μέσα από τη δημιουργία του. Το έργο τέχνης είναι ένα ολοκληρωμένο αντικείμενο στο οποίο προσδόθηκε μορφή, το οποίο έχει επινοηθεί, ένα αντικείμενο το οποίο είναι όχι μόνο καλλιτεχνικό αλλά και τεχνητό στην καλύτερη έννοια αυτού του όρουν· γι' αυτό δεν είναι και δεν μπορεί να είναι προβολή μιας ψυχολογικής εμπειρίας. Ο καλλιτέχνης και τεχνητός χαρακτήρας της τεχνικής αυτής του Γκόγκολ στο απόσπασμα του Παλτού απο-

καλύπτεται κυρίως από τον ρυθμό αυτής της μελοδραματικής φράσης η οποία προβάλλει ως μια αφελής και συναισθηματική πρόταση, την οποία χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να τονίσει το γκροτέσκο: «Και έκρυψε τότε το πρόσωπό του μέσα στα χέρια του, ο κακόμιορος ο νεαρός! Και πολλές φορές αργότερα στη διάρκεια της ζωής του, διαπίστωσε με φρίκη πόσο σκληρός είναι ο άνθρωπος και ποια πραγματική μοχθηρή βαναυσύτητα έχρυψε κάτω από τους πολιτισμένους τρόπους, αυτός ακριβώς, αλίμονο, που φαίνεται στα μάτια των ανθρώπων ευγενής και τίμιος...»

Το μελοδραματικό επεισόδιο χρησιμοποιείται για να κάνει αντίθεση με την κωμική αφήγηση. Όσο πιο επιτυχμένα είναι τα λογοπαίγνια τόσο πιο πολύ η τεχνική η οποία σπάει το κωμικό παιχνίδι πρέπει να είναι παθητική και να έχει το ύφος ενός αφελούς συναισθηματισμού. Μία σοβαρή σκέψη δεν θα μπορούσε ούτε την αντίθεση να εξασφαλίσει ούτε να προσδώσει σε ολόκληρη τη σύνθεση τον χαρακτήρα του γκροτέσκου. Δεν προκαλεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός ότι μετά το επεισόδιο αυτό ο Γκόγκολ επανέρχεται στο προηγούμενο ύφος, που είναι πότε ηθελημένα απρόσωπο, πότε διασκεδαστικό και ατημέλητα φλύαρο, το οποίο το διακόπτει με λογοπαίγνια του είδους: «Είναι τότε μόνο που παρατήρησε ότι δεν βρισκόταν στη μέση της σελίδας, αλλά μάλλον στη μέση του δρόμου.» Αφού διηγήθηκε το πώς τρώει ο Ακάκι Ακάκιεβιτς και το πώς σταματάει να τρώει, αισθανόμενος γεμάτο το στομάχι του, ο Γκόγκολ επαναλαμβάνει τον εμφατικό λόγο αλλά σ' έναν διαφορετικό τόνο αυτή τη φορά: «Την ώρα ακριβώς που...» Για να εξασφαλισθεί το ίδιο γκροτέσκο αποτέλεσμα, εισάγεται εδώ ένας υπόκωφος τονισμός, «αινιγματικός», ο οποίος δυναμώνει σιγά σιγά στη διάρκεια μιας τεράστιας περιόδου απολήγοντας σε μιαν απροσδοκητή απλότητα: η ισορροπία που περιμένει κανείς χάρη στη συντακτική μορφή της περιόδου, ισορροπία μεταξύ της σημασιολογικής ενέργειας του συνεχώς ανερχόμενου τόνου («Όταν... όταν... όταν...») και του ρυθμού, δεν πραγματοποιείται, όπως το αναγγέλλει η ίδια η επιλογή των λέξεων και φράσεων. Η δυσαρμονία μεταξύ του επίσημου και σοβαρού τονισμού και του σημασιολογικού περιεχομένου χρησιμοποιείται ξανά ως τεχνική του γκροτέσκου. Η νέα αυτή «προσποίηση» του κωμικού αντικαθίσταται λογικά από ένα νέο λογοπαίγνιο για τους συμβούλους. Η πρώτη πράξη του Παλτού τελειώνει με τα λόγια: «Έτσι κυλούσε η ήσυχη ζωή του αν-

θρώπου αυτού που...» Το σχέδιο αυτό το οποίο διαγράφεται στο πρώτο μέρος και το οποίο διασταρώνει την καθαρά ανεκδοτολογική αφήγηση με τον μελοδραματικό και επίσημο εμφατικό λόγο, χαρακτηρίζει ολόκληρη τη σύνθεση του Παλτού ως γκροτέσκα. Το ύφος του γκροτέσκου αξιώνει: κατ' αρχάς η κατάσταση ή το περιγραφόμενο περιστατικό να περικλείεται σ' έναν τεχνητό κόσμο, συρρικνωμένο σε λιλιπούτεις διαστάσεις (έτσι γίνεται στο *Noiko-kυριό* μιας άλλης εποχής και στον *Κανγά των δύο Ιβάν*) και εντελώς απομονωμένο από την τεράστια πραγματικότητα, από τον πλούτο μιας πραγματικής ζωής: αξιώνει στη συνέχεια να εγκαταλείπεται κάθε διδακτικός ή σατιρικός σκοπός και να καταβάλλεται προσπάθεια να γίνει δυνατό το παιχνίδι με την πραγματικότητα, με τρόπο ώστε να αποσυντεθούν και να μετατεθούν ελεύθερα τα στοιχεία αυτά, με μοναδικό σκοπό να αποκαλυφθούν οι συνήθεις υχέσεις και δεσμοί (ψυχολογικοί και λογικοί) αυτού του επανακατασκευασμένου κόσμου ως εξωπραγματικοί και να μπορέσει κάθε λεπτομέρεια να προσλάβει γιγαντιαίες διαστάσεις. Είναι στη βάση ενός παρόμοιου ύφους που η παραμικρή αχτίδα πραγματικού συναισθήματος προσλαμβάνει ένα χτυπητό χρώμα. Στην ιστορία για τον υπάλληλο, ο Γκόγκολ προβάλλει αυτό το κλειστό και άκρως περιορισμένο πλέγμα σκέψεων, αισθημάτων και επιθυμιών στο στενό αυτό πλαίσιο, ο καλλιτέχνης μπορεί να υπερβάλλει τις λεπτομέρειες και να καταστρέψει τις συνήθεις αναλογίες του κόσμου. Το Παλτό σχεδιάστηκε στη βάση ακριβώς αυτής της αρχής. Δεν προκειται καθόλου για τη «μηδαμινότητα» του Ακάκι Ακάκιεβιτς ούτε για το κήρυγμα «ανθρωπισμού» που πρέπει να επιδειξουμε απέναντι σ' έναν δυστυχισμένο αδελφό, αλλά για τη δυνατότητα που εξασφαλίζει έτσι ο Γκόγκολ να ενώσει το ανεπίδεκτο ένωσης, να υπερβάλλει το αστήματο και να περιστελει το σημαντικό, έχοντας προηγουμένως απομονώσει τον κόσμο του διηγήματος από την τεράστια πραγματικότητα. Με μια λέξη, μπορεί να παίξει με δλους τους κανόνες και τους νόμους της πραγματικής εσωτερικής ζωής. Πράγμα το οποίο και κάνει. Ο εσωτερικός κόσμος του Ακάκι Ακάκιεβιτς (αν μπορεί να χρησιμοποιηθεί αυτή η έκφραση) δεν είναι μηδαμινός (όπως κατόρθωσαν να μας κάνουν να πιστέψουμε οι αφελείς και ευαίσθητοι ιστορικοί μιας της λογοτεχνίας, υπνωτισμένοι από τον Μπιελίνσκι), αλλά ιδιάξιων και απόλυτα απομονωμένος: «Στη δουλειά αυτή του γραφιά, έβλεπε έναν ολόκληρο πολύπλευρο και

θελτικό κόσμο. Έξω απ' αυτήν την απασχόληση, όπως φαίνεται, δεν υπήρχε γι' αυτόν τίποτε άλλο.» Ο κόσμος αυτός έχει τους δικούς του νόμιους και τις δικές του αναλογίες. Σύμφωνα με τον νόμο αυτού του κόσμου, η απόκτηση ενός νέου παλτού γίνεται ένα κολοσσιαίο γεγονός και ο Γκόγκολ μας δίνει μια γκροτέσκα διατύπωση: «Τρεφόταν πνευματικά, η εικόνα του μελλοντικού παλτού δεν έφευγε ούτε στιγμή από το μυαλό του», και ακόμη: «Θα έλεγε κανείς... πως μια καλή σύντροφος είχε συναινέσει να διανύσει μιαζί του το δρόμο της ζωής: η σύντροφος αυτή δεν ήταν άλλη από το παλτό με την καλής ποιότητας γερή φόρδα...» Οι μικρές λεπτομέρειες αποκτούν πρωταρχική σημασία, παραδείγματος χάριν, το νύχι του Πέτροβιτς: «τόσο παχύ και σκληρό όσο το καύκαλο μιας χελώνας», ή ακόμη η ταμπακέρα του: «διακοσμημένη με το πορτρέτο ποιος ξέρει ποιου στρατηγού: το σημείο του προσώπου είχε διαπεραστεί με το δάκτυλο και στη συνέχεια καλυφθεί μ' ένα τετράγωνο χαρτόνι».¹⁵

Αυτή η γκροτέσκα πρακτική της υπερβολής αναπτύσσεται, όπως και προηγουμένως, μέσα από μια κωμική αφίγγηση η οποία διακόπτεται από λογοπαίγνια, από λέξεις και φράσεις που προκαλούν γέλιο, από ιστορίες κ.λπ.: «Δεν αγόρασαν κουνάβι, γιατί πραγματικά ήταν πάρα πολύ ακριβό: στη θέση του πήραν όμως μια γάτα, την οραιότερη που υπήρχε σ' ολόκληρο το κατάστημα, μια γάτα την οποία από μακριά μπορούσε να την εκλάβει κανείς για ίκτιδιο» ή: «Τι θέση κατείχε αυτό το άτομο, υε τι συνίσταντο τα καθίκοντά του; Μέχρι τώρα δεν γνωρίζουμε ακόμη τύποτε σχετικά. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι το άτομο αυτό απέβη σημαντικό εντελώς πρόσφατα» ή ακόμη: «Διηγούνται μάλιστα ότι κάποιος τιτλούχος σύμβουλος, μόλις τοποθετήθηκε επικεφαλής μιας γραμματείας, δεν βρήκε τύποτε άλλο πιο επείγον να κάνει από το να κλειστεί σ' ένα μικρό δωμάτιο που το ονόμασε “αίθουσα συμβουλίου” και στην πόρτα του οποίου τοποθέτησε κληπτήρες με παράσημα και με κόκκινο λαμπδέτη οι οποίοι άνοιγαν διάπλατα την πόρτα μπροστά στους ανθρώπους που παρουσιάζονταν, παρά το γεγονός ότι η εν λόγω “αίθουσα συμβουλίου” ήταν τόσο μικρή ώστε δύσκολα μπορούσε να βρει κανείς θέση για ένα γραφείο». Την ίδια στιγμή ο συγγραφέας «παίρνει» πού και πού τον λόγο μ' έναν ανέμελο τόνο που υιοθετεί από την αρχή και ο οποίος φαίνεται να κρύβει έναν χαριεντισμό: «Είναι επίσης δυνατόν να μη σκέφθηκε τύποτε το πα-

ρόμιοιο: είναι αδύνατον να εισχωρήσεις στην ψυχή ενός ανθρώπου (αποτελεί κι αυτό επίσης ένα είδος αιστείου, αν ληφθεί υπόψη η γενική ερμηνεία της εικόνας του Ακάνυ Ακάκιεβιτς) και να μάθεις αυτό που πραγματικά συμβιάνει εκείνη (παχνίδι με την ιστορία σαν να επρόκειτο για την πραγματικότητα). Τον θάνατο του Ακάνυ Ακάκιεβιτς τον αφηγείται μ' ένα ύφος εξίσου γκροτέσκο μ' εκείνο που αφηγήθηκε τη γέννησή του, όπου εναλλάσσονται οι τραγικές και κωμικές λεπτομέρειες, για να διακοπούν από το ξαφνικό: «Και τελικά ο ταλαιπωρος Ακάνυ Ακάκιεβιτς παρέδωσε την ψυχή του»,¹⁶ απ' όπου περνά αμέσως σε κάθε είδους λεπτομέρειες: στην απαρίθμηση της κληρονομιάς: «ένα κουτί από πένες χήνας, ένα τετράδιο με επίσημη ετικέτα, τρία ζευγάρια κάλτσες, δύο ή τρία κουμπιά παντελονιού και το πολύ γνωστό στον αναγνώστη παλιό παλτό», η οποία τελειώνει μ' ένα συμπέρασμα στο συνηθισμένο ύφος: «Ποιος τα κληρονόμησε όλα αυτά; Ο Θεός ξέρει! Ο συγγραφέας αυτού του διηγήματος δεν ασχολήθηκε μ' αυτό, τ' ομολογώ.» Και ύπεροι απ' όλα αυτά ακολουθεί μια νέα μελοδραματική ρητορεία που θα μπορούσε κανείς να προβλέψει μετά την περιγραφή μιας τόσο θλιβερής σκηνής, η οποία μιας παραπέμπει στο «ανθρωπιστικό» χωρίο: «Και η Πετρούπολη έμεινε χωρίς τον Ακάνυ Ακάκιεβιτς. Ήταν σαν να μην είχε ποτέ υπάρξει. Εξαφανίστηκε, αυτή η ύπαρξη την οποία κανείς δεν έστερξε, κανείς δεν αγαπούσε, για την οποία κανείς δεν ενδιαφέρθηκε, η οποία δεν είχε ούτε καν τραβήξει την προσοχή του επιστήμονα, ο οποίος ωστόσο δεν παραλείπει να εξετάσει στο μικροσκόπιο και το τελευταίο κουνούπι, κ.λπ.»

Το τέλος του *Παλτού* είναι μια εντυπωσιακή αποθέωση του γκροτέσκου, περίπου κάτι σαν τη βουβίη σκηνή του *Επιθεωρητή*. Οι αφελείς ειδικοί οι οποίοι πίστεψαν ότι βριήκαν στο «ανθρωπιστικό» χωρίο όλη την ουσία του διηγήματος στέκουν αμήχανοι μπροστά στην απροσδόκητη και ακατανόητη εισβολή του «ρομαντισμού» μέσα στον «ρεαλισμό». Ο ίδιος ο Γκόγκολ τους το υποβάλλει: «Άλλα ποιος λοιπόν θα μπορούσε να πιστέψει ότι η ιστορία του Ακάνυ Ακάκιεβιτς δεν θα τελείωνε ούτε στο σημείο αυτό και ότι προοριζόταν αυτός μετά τον θάνατό του, να περάσει, για λίγες μέρες, μια λαμπρή ζωή, σαν ένα είδος ανταμοιβής για το γεγονός ότι η ύπαρξη του είχε περάσει απαραίρητη; Έτσι ωστόσο έχουν τα πράγματα, και η ταπεινή μιας ιστορία παίρνει εντελώς ξαφνικά μια φαντασική στροφή.» Πραγματικά, το συμπέρασμα δεν είναι ούτε πιο φαντα-

στικό ούτε πιο «ρομαντικό» απ' ό, τι η υπόλοιπη νουβέλα. Απεναντίας, υπήρχε σ' αυτό ένα αληθινά φανταστικό γκροτέσκο παρουσιασμένο ωστόντι με την πραγματικότητα στα πλαίσια αυτού η νουβέλα εισάγεται σ' έναν κόσμο εικόνων και γεγονότων πιο συνηθισμένων, ωστόσο το σύνολο του έργου συνεχίζει το παιχνίδι του με το φανταστικό. Πρόκειται για μια νουβέλα «προσποιητή» για μια τεχνική αντεστραμμένου γκροτέσκου: «Το φάντασμα, αφού στράφηκε προς τα πίσω, τον ρώτησε τελικά: «Τι θέλεις; », δείχνοντας μια γροθιά ενός μεγέθους απίστευτου, ακόμη και για ζωντανούς. Ο υπάλληλος απάντησε: «Δεν θέλω τίποτα» και γύρισε αμέσως να φύγει. Το φάντασμα ήταν, άλλωστε, αυτή τη φορά, πολύ ψηλότερο και είχε τεράστια μουστάκια. Κατευθύνομενο, όπως φάνηκε προς τη γέφυρα Ομπούκοφ, χάθηκε μέσα στο σκοτάδι της νύχτας».

Η δευτερεύουσα αυτή ιστορία, η οποία αναπτύσσεται στο τέλος της νουβέλας, μιας απομακρύνει από την «ταλαύνωρη ιστορία» και τα μελοδραματικά της επεισόδια. Πρόκειται για επιστροφή στην καθαρά κωμική αφήγηση της αρχής και σε δλες τις τεχνικές της. Με το φάντασμα μια μουστάκια ολόκληρο το γκροτέσκο εξαφανίζεται μέσα στο σκοτάδι και διαλύεται μέσα στο γέλιο. Το ίδιο συμβαίνει και στον Επιθεωρητή: ο Κλειστακόφ εξαφανίζεται και η βουβή σκηνή παραπέμπει τον θεατή στην αρχή του έργου.

1918

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο συγγραφέας ονομάζει έτοι τον ασυνήθιστο και εξεζητημένο συνδυασμό ήχων. (Σ.τ.γ.Μ.)
2. Όρος του συγγραφέα. (Σ.τ.γ.Μ.)
3. Γιατίτσιτσα (ρ.): ομελέτα.
4. Νιε ουβαζάγιετ (ρ.): δεν σέβεται. Καρίτα: λεκάνη.
5. Μπέλαγιε μπριούχα (ρ.): άσπρη μπάκα.
6. Μπασμάκ(ρ.): παπούτσι.
7. Γαλλικά στο κείμενο: qu'ils en savent plus long que moi.
8. Ρωσικά: Πότρατσεϊ ι ξυπόραφ και Πόσλαστεϊ ι βζντόραφ.
9. Ρωσικά: Γκόρνιγ ι σαλιάνη και Γκόρκιγ ι σαλιόνη.
10. Ν.Γκόγκολ, Διηγήματα της Πετρούπολης· γαλ. μετάφρ. B. de Schloezer, J.- B. Janin, *Récits de Pétersbourg*, Παρίσι 1946, σ. 57-107.
11. Τα ονόματα που προτιμά η λεχώνα.

12. Ρωσικά: Ριαμπαβάτ – ρύζεβατ – παντολιεπαβάτ, δηλαδή κοκκινομάλλης και στραβός.

13. Ρωσικά: λάπκι ποντ απλικε.

14. Ο B. Ροζανόφ εξηγεί το χωρίσιο αυτό ως τον «πόνο του καλλιτέχνη μπροστά στην αρχή της δημιουργίας του, το κλάμα του για τον εκπληκτικό πίνακα που δεν μπορεί να ζωγραφίσει μ' έναν άλλο τρόπο και αφού τον ζωγραφίσει τον θαυμάζει, τον μισεί και τον απεχθάνεται» (από το άρθρο «Πώς δημιουργήθηκε η προσωπικότητα του Ακάνυ Ακάκιεβιτς» στο βιβλίο *Ο Θρύλος του μεγάλου Ιεροεξεταστή*, Πετρούπολη 1906, σ. 278-279). Και ακόμη: «Και να που διακόπτοντας αυτόν τον ποταμό από κοροϊδίες, χτυπώντας το χέρι στο τραπέζι που δεν μπορεί να σταματήσει να τις γράφει, ακολουθεί μια περιμοριακή παρατήρηση που προστέθηκε αργότερα: δήμις ο Λαζάν Ακάκιεβιτς δεν έβγαζε λέξη...» Αφήνουμε κατά μέρος το πρόβλημα του φιλοσοφικού και ψυχολογικού νοήματος αυτού του χωρίσου το οποίο το εξετάζουμε εδώ αποκλειστικά και μόνο ως καλλιτεχνική τεχνική και το εκτιμούμε από την άποψη της σύνθεσης, ως ένα είδος ενωμένωσης του ηγητορικού ύφους στο σύστημα της κωμικής αφήγησης.

15. Οι αφελείς θα μιας πουν ότι πρόκειται για «ρεαλισμό», για «περιγραφή», κ.λπ. Είναι ανώφελο να συζητήσουμε μαζί τους, ας σκεφθούν όμως ότι γίνεται επί μακρόν λόγος για το νύχι και την ταμπακέρα, ενώ για τον ίδιο τον Πέτροβιτς το μόνο που λέγεται είναι ότι είχε τη συνήθεια να πίνει κάθε μέρα γιορτής και προκειμένου για τη γυναίκα του απλά και μόνο ότι είχε μια γυναίκα που φορούσε ένα σκουφί. Πρόκειται για μια καταφανή τεχνική γκροτέσκας σύνθεσης: να τονίζονται οι ελάχιστες λεπτομερίες και να παραβλέπονται εκείνες που θα άξιζαν μεγαλύτερης προσοχής.

16. Μέσα στα γενικά συμφραζόμενα, ακόμη και η τρέχουσα αυτή έκφραση ηχεί μ' έναν τρόπο αισιοδύστο και παράξενο και μοιάζει με λογοπαίγνιο: σύνηθες φαινόμενο στη γλώσσα του Γκόγκολ.