

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ :

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ—ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΔΕΚΑΤΟΣ ΤΡΙΤΟΣ

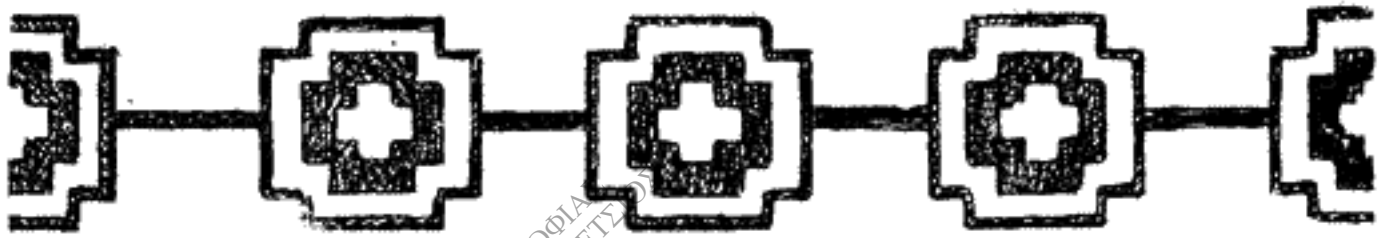
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ — ΙΟΥΝΙΟΣ

1933

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^Α ΕΚΔΟΤΑΙ
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΕΣΤΙΑΣ» ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 46^Α
ΑΘΗΝΑΙ



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



Η ΜΕΤΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ

ΡΩΣΣΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Β* (*)

Τὸ στάδιο τῆς ρωσικῆς φιλολογίας πού ἐξετάσαμε στό προηγούμενο κεφάλαιο δὲν ἦταν δυνατό νὰ ἀμεληθεῖ. Ἄν δὲν ἐκφράζει τὴν καθαυτὴ ψυχολογία τῆς ὀχτωβριανῆς ἐπανάστασης, στήθηκε ἕως ἕνα ἀπόθεμα πείρας καὶ παράδειγμα ἱκανὸ νὰ ὠθήσει τὰ νέα ταλέντα στὸν ἀκριβῆ προσανατολισμὸ τους. Γύρω ἀπὸ τίς ἰσχυρὲς προσωπικότητες, δημιουργήθηκαν ἑμάδες πού ἂν δὲν ἀκολούθησαν δουρικὰ τοὺς δασκάλους, φέρουν ἕως ἔμφανη τὰ μεγάλα τους ἔχνη.

Μόλις κατὰ τὸ 1920, τὸν τρίτο δηλαδὴ χρόνο μετὰ τὸν Ὀχτώβρη τοῦ 1917, ἀρχίζουν νὰ φανερώνονται τὰ πρῶτα σοβαρὰ δείγματα προλεταριακῆς λογοτεχνίας. Ὁ πυρετὸς τῆς ποίησης ἔχει περάσει. Ἔχει περάσει, γιατί οἱ φλόγες τῆς ἐπανάστασης ἔχουν σχεδὸν σβῆσει, καὶ μιὰ ἄλλη φλόγα, ἤρεμη ἀλλὰ ζωνηρή, θερμαίνει τὰ στήθια τῶν ἀνθρώπων τοῦ νέου καθεστώτος : ἡ φλόγα τῆς δημιουργίας παράπλευρα μὲ τὸ καθεστῶς αὐτὸ καὶ σύγχρονα μὲ τίς μεγάλες κατακτήσεις του. Δὲν πρέπει ἕως νὰ νομιστεῖ ὅτι στὰ τρία αὐτὰ χρόνια ἡ προλεταριακὴ φωνὴ ἦταν ὀλότελα βουβή στὴν τέχνη. Ἀντίθετα, λίγους μόλις μῆνες μετὰ τὸν Ὀχτώβρη, χειρόγραφες ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστο συλλογές στίχων καὶ μικρὰ ἀποσπασματικὰ διηγήματα ἐμφανίζονται ἀλλεπάλληλα. Ὁ Γκάστοβ, ὁ Γερασίμοβ, ὁ Κυρίλοβ, ὁ Ἀλεξαντρόβσκη, ὁ Κάζιν, ὁ Λιάσκο, ὁ Μπασάλκο καὶ ἄλλοι ἀκόμη ἀποτελοῦν τὰ πρῶτα τερετίσματα προλεταριακῆς τέχνης. Πολλοί, ὅπως ὁ Κάζιν, ὁ Φιλιπποσένκο, ὁ Λιάσκο, κίνησαν τὴν προσοχὴ τῶν παλιῶν ποιητῶν καὶ μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἐγραψαν ἐνθουσιαστικοὺς προλόγους

στὶς συλλογές των. Αὐτὰ ἕως δὲ μποροῦν νὰ χαρακτηρίσουν τὴ μετεπαναστατικὴ ρωσικὴ λογοτεχνία, ἀλλὰ ἀποτελοῦν προανακρούσματα πού δίνουν τὸν τόνο στὴν κατοπινὴ εξέλιξη τῆς μετεπαναστατικῆς φιλολογίας.

Ὁ κύριος ἕως ρόλος στὴν ἐποχὴ αὐτὴ πέφτει προπαντὸς στοὺς καλούμενους «συνοδοιπόρους» (ποπούτσι). Τί εἶναι κυριολεκτικὰ οἱ συνοδοιπόροι; Ὁ χαρακτηρισμὸς τους εἶναι ἀπὸ τοὺς πιδ ἀκριβολεχτικούς. Πρῶτα-πρῶτα, οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ δὲν εἶναι προλετάρια, εἴτε κἂν διανοούμενοι ἀφομοιωμένοι ἀπὸ τὸ προλεταριάτο. Ἡ ἰδέα τῆς «τάξης» τοὺς εἶναι ξένη καὶ τοὺς ἀρέσει νὰ μιλοῦνε μᾶλλον γιὰ τὸ «λαό», ἔννοια ἀρκετὰ ἀόριστη πού πιπιλοῦσαν οἱ «σοσιαλεπαναστάτες» καὶ οἱ προχωρημένοι φιλελεύθεροι τῆς προγενέστερης τοῦ Ὀχτώβρη δεκαετίας. Δὲν ἔχουν ἀφομοιωθεῖ, ὅπως εἶπαμε, μὲ τὴν ἐπαναστατικὴ τάξη τοῦ προλεταριάτου καὶ δὲν ἔμαθαν νὰ ἔχουν τὴν ἴδια μαζὺ του νοοτροπία. Μένουν ἐκθετοὶ σ' ἀντίθετες ἐπιδράσεις. Τὸ μέλλον τους ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ πορεία τοῦ καθεστώτος ὅπου διαβιοῦν. Ἡ φιλολογία τους δὲν εἶναι φιλολογία μιᾶς νικηφόρας ἐπανάστασης ἢ μιᾶς ἐπανάστασης ἡττημένης. Ἀνταποκρίνεται ὀλοκληρωτικὰ στὴ μεταβατικὴ περίοδο πού περνοῦν. Θὰ γίνεῖ ὅ,τι θὰ γίνεῖ καὶ ἡ Ρωσία. Ἄν ἡ Ρωσία θὰ ἐξελίσσοτο πρὸς τὴ σοσιαλδημοκρατία, οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ θὰ μεταβάλλονταν χωρὶς καμμιά δυσκολία σὲ «διανοούμενους» τῆς ἀστικῆς αὐτῆς δημοκρατίας καὶ θὰ ἐκμεταλλεύονταν στὴν τέχνη τους τὰ ἱστορικὰ γεγονότα πού ἔζησαν. Ἄν ἕως ἡ δικτατορία τοῦ προλεταριάτου θὰ πετύχαινε νὰ ὀδηγήσει τὴ Ρωσία στὸ ἀληθινὸ κομμουνιστικὸ καθεστῶς, κι' αὐτοί, ἐξοικειούμενοι ὀλοένα, θὰ βρίσκονταν σ' ἀρμονία μὲ τὴν ἐποχὴ τους καὶ θὰ ἐξελίσσονταν σ' ἀληθινούς

(*) Τὸ Α' δημοσιεύθηκε στὸ τεῦχος 147.

δηλαδή χαρακτηριζόμενη από την ήγεμονία του προλεταριάτου, διευθυνόμενη από ένα κόμμα πού δλόκληρη ή πολιτική του βασίζεται στον επιστημονικό σοσιαλισμό, είναι, από μίαν άποψη, ή πιδ εϋρωπαϊκή χώρα του κόσμου. Για να διαφωτίσουμε πληρέστερα τόν άναγνώστη στο σημείο αυτό, κρίνουμε σκόπιμο να μεταφέρουμε μιά επί του θέματος, δηλ. του εϋρωπαϊκού ή μη χαρακτήρα της Ρωσίας, περικοπή από κριτική ένδος κομμουνιστή Γαλλορώσου συγγραφέα, του Βικτόρ Σέρζ.

«Ο εϋρωπαϊκός πολιτισμός — γράφει — χαρακτηρίζεται από τις κατακτήσεις των θετικών επιστημών, πού ή εφαρμογή τους στην παραγωγή δημιούργησε τή μεγάλη μηχανοποιημένη βιομηχανία. Οι διανοητές και οι ήγέτες του κεφαλαιοκρατικού καθεστώτος άρνούνται να εφαρμόσουν τις δικές τους μεθόδους επιστημονικής έρευνας για τήν εξέταση των κοινωνικών προβλημάτων. Το σύστημα, τó καθεστώς των άποκαλύπτει εύχερέστατα, στην ελάχιστη κριτική άνάλυση, τις αντιφάσεις του, τά ελαττώματά του, τούς κινδύνους του, τά θριά του. Η πάλη των τάξεων εμφανίζεται τότε στη βαθύτατη σημασία της και καταλαβαίνει κανείς καλά από ποιά μεριά του όδοφράγματος βρίσκεται ή νόηση και ή αλήθεια πού θα σώσουνε τó μέλλον. Ἄλλά, ένω ή παλιά «εϋρωπαϊκή» διανόηση—διανόηση των διεφθαρμένων άρχουσών τάξεων, των καταδικασμένων να ψεύδονται και να αλληλοψεύδωνται για να ζήσουν—ταλαντεύεται μεταξύ του παλιού καθυστερημένου θετικισμού, των παλιών ιδεολογιών, των παλιών μυστικισμών, για να καταλήξει κάποτε, μαζί μ' ένα Σπένγκλερ, στην έμολογία του λυκόφωτός των, ένω ή διανόηση της καπιταλιστικής Εϋρώπης τρεκλίζει και προδίδεται, οι πειθαρχημένες διανοητικές δυνάμεις πού έκχμαν τó μεγαλειό του εϋρωπαϊκού πολιτισμού ξαναγιώνουν, ξαναζωντανεύουν στην επαναστατική διαλεκτική του προλεταριάτου. Η σοβιετική κοινωνία χαρακτηρίζεται από τή συνειδητή, όρθολογιστική όργάνωση του συνόλου της παραγωγής και από τήν έφαρμογή, σ' όλόκληρη τήν κοινωνική ζωή, των επιστημονικών μεθόδων της ύψηλότερης και τολμηρότερης εϋρωπαϊκής σκέψης. Με τήν Ε.Σ.Σ.Δ. ή εϋρωπαϊκή επίδραση εισχωρεί στην Ἄσία,

όχι πιά ή επίδραση της «εϋρωπαϊκής βαρβαρότητας» πού είναι ώπλισμένη με άνώτερη τεχνική, — άλκόλ, βίβλος και κανόνια — άλλά επίδραση πού είναι βασισμένη στην άκριβή γνώση του κοινωνικού μηχανισμού.»

Η περικοπή διαφωτίζει, φρονούμε, όλοτελα, τήν όρθόδοξη κομμουνιστική αντίληψη για τόν εϋρωπαϊκό χαρακτήρα της Σοβιετικής Ρωσίας και έξηγει γιατί ο Βόρις Πιλνιάκ δε μπορεί να θεωρηθεί ως έμπνεόμενος από τις βασικές ιδεολογικές άρχές της προλεταριακής δικτατορίας.

Μένει ή αντίληψή του περι της Ἐπαναστάσεως ως καταιγίδος. Ἄλλά και στο σημείο αυτό ο συγγραφέας της «Γυμνής χρονιάς» αντικρούεται. Η Ἐπανάσταση θεώμενη έξωτερικώς, δηλαδή από έναν παρατηρητή έξο και πρòς τή χώρα και πρòς τήν ιδεολογία των πρωτεργατών της Ρωσικής Ἐπανάστασης, θα μπορούσε ίσως να φανεί σαν ένας κατακλυσμός πρωτόγονων δυνάμεων. Ἄλλά αν ή Ἐπανάσταση ήταν αυτό μονάχα, ή τάξη κατά της όποιίας έστρέφεται θα μπορούσε εύκολα να τή δαμάσει. Τέτοια θα ήταν λ. χ. μιá επανάσταση καθαρά άγροτική, χωρίς καμμιά επιστημονική πολιτική καθοδήγηση. Πράγμα πού δε συμβαίνει βέβαια με τή Ρωσία, όπου ή Ἐπανάσταση ήταν ένα τεράστιο κίνημα μαζών με θεωρητική και σταθερή κατεύθυνση. Ο κεντρικός λοιπόν άξονας της Ἐπανάστασης διέφυγε του Πιλνιάκ. Ο Πιλνιάκ πιστεύει τήν Ἐπανάσταση γιατί τή θεωρεί επανάσταση έθνική, και τήν εθνικότητά της τή βρίσκει στο γεγονός ότι επιστρέφει στη γή, στην άγροτιά. Λάθος βασικό. Η Ἐπανάσταση δέν άνέτρεψε τó Μέγα Πέτρο για να γυρίσει στο 17ο αιώνα. Ἄνέτρεψε τή φεουδάρχια για να χωρήσει με ίλιγγιώδη ταχύτητα στους τομείς πού ως σήμερα ήταν για τó λαό της Ρωσίας άπαγορευμένοι.

Η «Γυμνή Χρονιά», τó κυριώτερο έργο του Πιλνιάκ, είναι ή πιστότερη έκφραση μιás εποχής, είναι σα μιá έκθεση γραμμένη από έναν καλλιτέχνη για τήν κατάσταση του ρωσικού λαού στα 1920. «Ούτε φωμί, ούτε φωτιά, ή πείνα, ο θάνατος, τó φέμα, ή άγωνία, ο τρόμος. . . Αυτό τó χειμώνα, τά σπίτια θάναι παγωμένα. . . Στη στέπη, είναι χωριά όπου δέν άπόμεινε κανέναν ζωντανό.»

νός. . . Δὲ θάβουνε πιά τοὺς πεθισμένους. . . Καὶ τὰ τρισκόταδα τῆς νύχτας εἶναι γιομάτα ἀπὸ λιποτάχτες καὶ διωγμένα σκυλιά. . . Νὰ ὁ ρωσικός λαός!» Ἐκθεση χωρὶς ἀριθμούς. Μὰ πλῆθος εἰκόνες ποὺ ὁ ζωγράφος μᾶς φέρνει κάτω ἀπὸ τὰ μάτια μας, ποὺ τίς περνᾶ καὶ τίς ξαναπερνᾶ καὶ τίς ἀφίνει γιὰ πολλή ὥρα ὅταν θέλει νὰ χαράξει στὸν ἀναγνώστη του τὴν ἐντύπωση ποὺ θέλει. . . Οἱ διάφορες ἀποχρώσεις τῆς φοβερῆς ἐκείνης ἐποχῆς ἐκφράζονται στὰ πρόσωπα ποὺ παρελαύνουν σὲν κομπάρσοι ἑνὸς ἀνύπαρκτου ἤρωα: τοπικοί διοικητὲς τῆς δημοσίας ἀτραλείας, γυναῖκες, μουζικκοί, ξεφτισμένοι εὐγενεῖς, ἀναρχικοί, ἓνας ἀρχιεπίσκοπος, ἓνας περβολάρης καὶ οἱ «ἄνθρωποι μὲ τὰ πέτοινα σακκάκια». Καὶ τὸ ἀσυνάρτητο αὐτὸ πλῆθος, ποὺ ζωντανεύει στὸν πίνακα, κυριαρχεῖται ἀπὸ μιὰ θερμὴ ἠλιαχτίνα ποὺ ἐκπέμπει παρ' ὅλα αὐτὰ ἢ γυμνὴ χρονιά—ἓνας γάμος ὅπου ὁ Ἀρχιεπὸς θὰ βρεῖ τὴν ἐννοια μιᾶς παράξενης λέξης ποὺ δὲ συναντᾶ στὸ λεξικό του: «ἐντιμιτέ».

Ὁ Πιλνιάκ πῆρε ὡς θέμα του τὴν Ἐπανástαση, ἀλλὰ, καθὼς εἶπαμε, δὲν κατώρθωσε νὰ ξεκινήσει ἀπ' αὐτήν. Ἦν ἐντόπισε σὲ μιὰ πόλη χαμένη στὴ στέππη, πρὸς τὰ Οὐράλια ὄρη, στὴν Ὀρντύνιν «πόλη χιλιόχρονη σὲ χίλιες λευγὲς ἀπόσταση ἀπ' ὀλοῦθε χαμένη στὰ δάση». Τὸ κοινωνικὸ δράμα πλέκεται μακρὰ τῆς, τρομυχτικὰ μακρὰ, ἀλλὰ ἢ προβολὴ του εἶναι τόσο δυνατὴ ὥστε νὰ μεταβάλλει τὸ πᾶν στὴν Ὀρντύνιν. Ἡ ἐπανάσταση διαφάνεται στοὺς τρόπους ὄλων καὶ στὰ μικροπράγματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἄξια μεγάλου τεχνίτη εἶναι ἢ ἀπόδοση τῆς ψυχολογίας τῆς γριάς πριγκίπισσας ποὺ «κλαίει γιὰτὶ δὲν κατχλαδκίνει τίποτε, γιὰτὶ ἢ σιδερένια τῆς θέληση, τὰ πλούτη τῆς, ἢ φαρμακία τῆς τῆς ξεφεύγουν σὲν τὸ νερὸ ἀνάμεσο ἀπὸ τὰ δάχτυλά τῆς.»

Ἐχοντας ὁ συγγραφέας μπροστὰ του ἓνα τεράστιο θέμα, ὅπως ἢ μιζέρια καὶ ἢ ἀγωνία ποὺ κατέχει τὰ πάντα, λέει ἀπλά καὶ ξερὰ ἐκεῖνο ποὺ βλέπει, ἀκόμη καὶ τίς πιὸ ἀγριεὲς καὶ πιὸ μαῦρες ἀπόψεις τῆς ζωῆς αὐτῆς, μὲ μιὰ τρομυχτικὴ ἐλιγκρίνεια. Ἡ ζωὴ ποὺ κυττᾶ καὶ διερευνᾶ παρουσιάζει τίς πιὸ μεγάλες ἀντιφάσεις γι' αὐτὸ καὶ στὴ «Γυμνὴ χρονιά» μένει κανεὶς σὰ σαστισμένος μπροστὰ στὴν ἀδιάκοπη ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων,

τῶν συναισθημάτων. Θαρρεῖ κανεὶς πὼς ἢ διήγηση εἶναι ἀσυνάρτητη. Ἄλλὰ ὁ ἀναγνώστης δὲν πρέπει νὰ χάνει τὸ θάρρος του ἂν δὲ βρεῖ ἀμέσως τὸ μῆτο. Ὁ Πιλνιάκ δὲν πρόκειται νὰ μᾶς ἐδηγήσει στὸ τέλος τοῦ ταξιδιοῦ του ἀπὸ εὐθεῖες λεωφόρους. Ἀντίθετα, μᾶς σύρει ἀνάμεσο ἀπὸ δάση ἢ ἀπὸ τέλματα, ἀνάμεσο ἀπ' τὴ στέππη, ἀπὸ ἀποτομα στενότοπα καὶ μὲ πολὺ μεγάλους ἐλιγμούς. Ἄς ἀφεθεῖ νὰ τὸν ἐδηγήσει ὁ ἀνθρωπος αὐτὸς ποὺ ξαίρει περίφημα τὸ δρόμο του (ξαίρει τὴ χώρα του ὅπως καὶ τὴν στέππη του). Περιμένετε τὸ τέλος, περιμένετε τὴ σελ. 158 (γαλλικὴ μετάφραση), ὅπου ἓνας γέρος ἐπίσκοπος συντάσσει τὴν ἱστορία τῆς γενέθλιας πόλης του σ' ἓνα κελὶ τοῦ μοναστηριοῦ τῆς Ὀρντύνιν, φωτιζόμενο ἀπὸ τὰ καντήλια τῶν ἀγίων ποῦναι τοποθετημένα στὸ τραπέζι του:

« . . . Στὶς πόλεις νοσταλγοῦσαν τὴν πρωτῆτερinh ζωὴ καὶ φοβόντουσαν τὴν ἐπανάσταση, καὶ ὁ καθένας γιὰ τὴν προσωπικὴ του ἀσφάλεια ἔγινε δημόσιος ὑπάλληλος καὶ μουντζούρωσε χαρτιά. Ἡ κόκκινη ζωὴ, μὲ τὸ πλοῦσιο καὶ ἀφθονο αἶμα, ἄφησε τίς πόλεις καὶ παραχώρησε τὴ θέση τῆς στὴ λευκὴ ζωὴ τοῦ χερτιοῦ καὶ τοῦ θανάτου! Οἱ πόλεις πέθαιναν. . . Καὶ ὡστόσο, ἐκεῖνοι ποὺ πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ συχνάζανε στὰ ρεστωρὰν μὲ τίς κοκότες, ἐκεῖνοι ποὺ ἀγαποῦσαν τίς στεῖρες γυναῖκας μὲ τὰ χέρια χωρὶς κάλους, ἐκεῖνοι ποὺ παραλοῦσαν στὰ σαράντα τους χρόνια, ἐκεῖνοι ποὺ ὄνειρευόνταν τὸ Μονακό, ἐκεῖνοι ποὺ εἶχαν ἰδανικά ἢ τὰ Πῶλ ντὲ Κόκ καὶ σπουδάζανε σὲ γερμανικὰ σχολεῖα, ἐκεῖνοι, ἀκριβῶς ἐκεῖνοι, δὲν ἔκαναν ἄλλο παρὰ νὰ κούρασαν, ν' ἀρπάξουν, νὰ ρημάξουν τὴ νεκρὴ πολιτεία, γιὰ νὰ μποροῦν ν' ἀνταλλάξουν στὰ χωρὰ τὴ μαζεμένη τους λεῖα με φεμί—μὲ τὸ φεμί ποὺ φτιάχνουν τὰ καρουλικομένα χέρια—γιὰ ν' ἀργοπορήσουν τὴν ἀναπόφευκτη στιγμή τοῦ θανάτου των, γιὰ ν' ἀργοπορήσουν αὐτὴ τὴ ζωὴ γιὰ ἓνα μῆνα, γιὰ νὰ ξαναρχίσουν πάλι τὸ μουντζούρωμα τῶν χαρτιῶν καὶ νὰ κάνουν τὸν ἔρωτα χωρὶς παιδιὰ, περιμένοντας τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ σάπιου παρελθόντος, χωρὶς νὰ τολμοῦνε νὰ καταλάβουν πὼς δὲν τοὺς ἔμνησκε πιά παρὰ νὰ πεθάνουν καὶ νὰ λυώσουν, καὶ πὼς τὸ παρελθὸν ποὺ καίγονταν νὰ ξαναζήσουν ἦταν ὀριστικὰ πεθαμένο. . . »

Ἀκολουθοῦν περιγραφὲς ποὺ, μολονότι ἀπαλλαγμένες ἀπὸ κάθε ταξικὸ φανατισμὸ, κατορθώνουν νὰ διεγείρουν στοὺς ἀνθρώπους ποὺ πιστεύουν ὅτι τὸ σημερινὸ καθεστὼς τῆς Ρωσίας εἶναι τὸ δικαιότερο καὶ ἀνθρωπινότε-

για τὴν κατασκευὴ τῆς λεπτομέρειες: . . .

Ὁ Πιλνιάκ ἔγραψε πολλὰ ἔργα, κυρίως νουβέλλες. Τὰ κυριώτερα εἶναι, ἐκτὸς ἀπ' τῆ «Γυμνὴ Χρονιά» (1922), ἢ «Χιονοθύελλα», οἱ «Ἀπλὲς Νουβέλλες» (1923), «Οἱ μὴχανές κ' οἱ Λύκοι» (1925), «Ὁ ξεφυλλισμένος Καιρὸς» (1927), ἐντελῶς πρόσφατα: «Ἡ ἑβδόμη Δημοκρατία—τὸ Τσιτσκιστάν» ἔπου δείχνει τὴς προσπάθειες τῶν Σοβιετ γιὰ τὸν ἐκπολιτισμὸ τῆς ἀσιατικῆς αὐτῆς περιφέρειας, καὶ πολλὰ διηγήματα σκορπισμένα σὲ περιοδικά. Στὰ ἑλληνικά δημοσιεύθηκε ἕνα σύντομο διηγημὰ τοῦ τιτλοφορούμενο: «Τὸ διηγημα τῆς χώρας τοῦ Ὁκᾶ». (Περιοδικὸ «Νέα Ἐπιθεώρηση» Μάρτιος 1929 ἀρ. 15).

Οἱ «Ἀδελφοὶ τοῦ Σεράπιου»

Ἐνα χρόνον περίπου μετὰ τὴν ἔκδοσιν τοῦ πρώτου βιβλίου τοῦ Πιλνιάκ, καὶ ἀκριβῶς τὴν 1η τοῦ Φλεβάρη τοῦ 1921, σχηματιζόταν στὴν Πετροῦπολη μιὰ φιλολογικὴ συντροφιά πού πῆρε τ' ὄνομα «Ἀδελφοὶ τοῦ Σεράπιου». Ἡ συντροφιά αὐτὴ, ἀνάμεσα στίς τόσες ἄλλες, ἀξίζει νὰ μᾶς σταματήσῃ γιατί μέσα τῆς ἔκλεινε μερικοὺς ἀπὸ τοὺς αὐριανοὺς μεγάλους λογοτέχνες τῆς Σοβιετικῆς Ρωσίας. Ὅταν πρωτοῦδρύθηκε, τὰ μέλη τῆς δὲν ξεπερνούσανε τὰ τριάντα. Ἀπὸ τὸν Βλαδίμηρο Πόζνερ, ἱστορικὸ τῆς Ρωσικῆς Φιλολογίας, καὶ μέλος τῆς συντροφιάς τῶν «Ἀδελφῶν τοῦ Σεράπιου» δανείζομαι μερικὲς ἀξιοπεριέργες πληροφορίες. «Οἱ νέοι πού ἀποτελοῦσαν τὴ συντροφιά, γράφει ὁ Πόζνερ, ἦταν γνωστοὶ στὸ «Σπίτι τῶν Τεχνῶν», ἕνα μοναδικὸ ἴδρυμα στὸν κόσμον, εἶδος Μουσείου, ἔπου, ἀντὶ τῶν ἔργων συναντοῦσε κανεὶς τοὺς ἴδιους τοὺς καλλιτέχνες. Τὸ «Σπίτι τῶν Τεχνῶν», ἔπως εἶπα σχεδὸν τὰ κέντρα τῆς πνευματικῆς ζωῆς στὴ Ρωσία, εἶχε ἰδρυθεῖ μετὰ τὴν πρωτοβουλία τοῦ Γκόρκη καὶ στεγαζόταν στὸ μέγαρον ἑνὸς πλουσιώτατου ἔμπορα. Οἱ συγγραφεῖς καὶ οἱ καλλιτέχνες ἔτρωγαν καὶ κοιμόνταν ἐκεῖ μέσα. Γίνονταν ταχτικὲς φιλολογικὲς ἐσπερίδες ἔπου μποροῦσε ν' ἀκούσει κανεὶς τὸν Μπλόκ, τὸν Μπέλυ, τὸν Μπαχκόβσκη, τοὺς Γκουμίλιεβ καὶ Μάντελσταμ (—οἱ δύο τελευταῖοι ἔχουν φύγει, δυσχερεστημένοι, ἀπὸ τὴ Ρωσία) καὶ πολλοὺς ἄλλους ν' ἀπαγγέλλουν τὰ ποιήματά τους. Ἡ αἴθουσα τῶν διαλέξεων, στολισμένη στίς τέσσερις γωνίες μετὰ δέντρα ἀπὸ

πορσελάνη, ἦταν πάντα γεμάτη κόσμον. Στὸ «Σπίτι τῶν Τεχνῶν» διοργανῶνόνταν ἐπίσης μαθήματα καὶ παραδόσεις ἔπου οἱ νέοι μάθαιναν τὴν τέχνη τῆς πρόζας, τῆς ποίησης, τῆς κριτικῆς καὶ τῆς μετάφρασης. Ὁ Γκουμίλιεβ διηύθυνε ἕνα ποιητικὸ σεμινάριον, ὁ Ζαμιάτιν ἠσχολεῖτο μετὰ τοὺς πεζογράφους, ὁ Τσουκόβσκη μιλοῦσε περὶ κριτικῆς, ὁ Χλόβσκη, ὁ Ἐβρεῖνοβ, ὁ Βολόνσκη προσέφεραν ὁ καθένας μετὰ τὴν εἰδικότητα τοῦ. τῆ βοήθειά τοῦ. Ἐκεῖ μέσα συναντοῦσε κανεὶς τὰ πῶ ἀνόμοια στοιχεῖα. Ὑπῆρχαν κοπέλλες πού εἶχαν ριχτεῖ μετὰ σωστά τους στὴν ποίηση, γέροι πού διάλεγαν μιὰ ζεστή καὶ φωτισμένη γωνιά, καὶ μερικοὶ ἐπαγγελματίες συγγραφεῖς πού, παρακολουθώντας τὰ μαθήματα δέθησαν μετὰ φιλία καὶ σχημάτισαν τὴν ὁμάδα Σεράπιον. . .»

Δώδεκα φίλοι, χωρὶς πρόεδρον καὶ χωρὶς γραμματέα, μιὰ ἀπλὴ συντροφιά, ἀποτελέσανε τὴν ὁμάδα «Σεράπιον» (1). Ἰδεολογικὴ γραμμὴ δὲν εἶχαν σχεδὸν καμμιά ἢ μᾶλλον ἐνόμιζαν ὅτι δὲν εἶχαν: ἔκαναν «καθαρὴ τέχνη», «τέχνη γιὰ τὴν τέχνη», κηρύσσοντας τὴν πλήρη ἀνεξαρτησία τῆς ἀπὸ τὴν πολιτικὴ. Στὴν οὐσία ἕμωσ ἔμεναν δεμένοι μετὰ τὴν Ἐπανάστασιν, δεμένοι μετὰ τὸ περιβάλλον τῆς πού δὲ μποροῦσαν ν' ἀγνοήσουν. Γι' αὐτό, ἡ Ρωσικὴ Γραμματολογία τοὺς κατὰταξε μετὰ τῶν «συνοδοιπόρων», ἀναμένοντας τὴν ὀριστικὴ ἐκκαθάριση τῆς θέσης τους. Πολλοὶ δὲν ἄργησαν νὰ δοθοῦν στὴν Ἐπανάστασιν ὀλότελα. Ἄλλοι, ἀντίθετα, ἐγκατέλειψαν καὶ τὴν Ἐπανάστασιν καὶ τὴ Ρωσία.

Ὁ Βλαδίμηρος Πόζνερ μᾶς δίνει μιὰ ὥραϊα περιγραφή τῆς δράσης τῶν «Ἀδελφῶν τοῦ Σεράπιου». Ἀξίζει νὰ τὴ μεταφέρουμε:

(1) Ἀξίζει νὰ τοὺς ἀναφέρουμε, γιατί μερικοὺς θὰ τοὺς συναντήσουμε στὴ συνέχεια τῆς μελέτης μας: ὀχτὸ πεζογράφοι: Λέβ Λούντς, Βασίλοβνι Ἰβάνοβ, Βικτόρ Χλόβσκη, Κωνσταντίν Φέντιν, Βενιαμίν Καθέρν, Νικολάϊ Νικίτιν, Μιχαήλ Σλονίμσκη, Μιχαήλ Ζόχτσενκο, τρεῖς ποιητῆς: Ἐλισαβέτα Πολονακίγια, Νικολάϊ Τυχόνοβ, Βλαδίμηρος Πόζνερ καὶ ἕνας κριτικὸς: Ἡλίας Γκρούοντεβ. Διάλεξαν δὲ τὴν ὀνομασία «Σεράπιον» κατ' ἀναλογία μετὰ τοὺς ἥρωας τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ ρομαντικοῦ Χόφμαν πού διακήρυτταν ἀπόλυτη ἐλευθερία γνώμης καὶ διαθέσεων ἀκολουθώντας τὸ δάσκαλό τους Σεράπιωνα, πού μακριὰ ἀπὸ τὴν ἄλλην ἀνθρωπότητα, πιστεύει στοὺς τρελλοὺς δραματισμοὺς τοῦ.

«Οἱ συγκεντρώσεις τῶν Ἀδελφῶν, αὐστηρότατα περιορισμένες, —γράφει ὁ Πόζνερ— γίνονταν μιὰ φορά τῆ βδομάδα στο «Σπίτι τῶν Τεχνῶν», στο μικρὸ δωμάτιο τοῦ Σλονίμσκη, πρώην δωμάτιο ὑπηρεσίας. Ἐνα παράθυρο ἀνοίγε στὴν αὐλή. Ὁ ἀέρας, γιομάτος καπνούς. Ὅταν συνηθίσει τὸ μάτι, διακρίνεται ἓνα κρεβάτι ὅπου εἶναι ξαπλωμένος, μὲ τὰ πόδια ψηλά, ἓνας νέος μελαχροινὸς μὲ σακκάκι στρατιωτικὸ ἀπ' ὅπου ἔλειπε ἓνα κουμπί. Εἶναι ὁ Σλονίμσκη. Ἐκαμε δὴ τὴν Ἐπαγίασταση χωρὶς αὐτὸ τὸ κουμπί, τὸ τρίτο, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ ἀπάνω. Γύρω του καὶ κατάχαμα, ἢ στο τραπέζι, ἢ καὶ στο ἴδιο τὸ κρεβάτι, οἱ ἄλλοι τοῦ «Σεράπιου». Ὁ Ζόχτσενκο, καλοχτενισμένος, φρεσκοξυρισμένος, πουδραρισμένος καὶ μελαγχολικός. Ὁ Γκρούσντεβ, φρέσκος, ρόδινος καὶ εὐπλαστός σὰν ὀδοντόπαστα, ὁ Φέντιν μὲ τὰ γαλανὰ μάτια ποῦ ξετρέλλαιναν τὰ κορίτσια.

«Ἐνας ἀπὸ τοὺς Ἀδελφοὺς διαβάζει τὸ νέο του ἔργο. Τὸ κριτικάρουν χωρὶς συμβιβασμούς. Ἐνας ἄλλος ἀπαγγέλλει στίχους. Συζητοῦν. Ὑπάρχουν καὶ καλεσμένοι, δυὸ ἢ τρία κορίτσια, πάντα τὰ ἴδια, ποῦ στο τέλος οἱ Ἀδελφοὶ τὰ ἐρωτεύονται. Ὁ Νικίτιν δείχνει τὰ πρῶτα βήματα ἑνὸς ταγκὸ-φανταζι καὶ καίει τὸ μανίκι του σὲ μιὰ σόμπκ. Ὁ Σλονίμσκη μιμείται τὸν Μάξ Λίντερ (ὁ Τσάπλιν εἶν' ἀκόμη ἀγνωστός). Οἱ ντεμουαζέλες προσπαθοῦνε νὰ μάθουνε τὸ βάλς στὸν Λούντς· μάταιος κόπος. Καὶ ἀκόμη — ὡ ὑπέριστα εὐλογία — κανεὶς ἔχτος ἀπὸ τὸν Χλόβσκη δὲ δημοσίεψε οὔτε μιὰ γραμμὴ».

Αὐτὴ ἡ ἀτμόσφαιρα ποῦ μᾶς δίνει ὁ Πόζνερ, ἀν δὲν εἶναι ὀλότελα ἀκριβής—γιατὶ δὲν ἀποκρύπτεται μιὰ προσπάθεια εἰρωνίας—εἶναι ὅμως πολὺ κοντὰ στὰ πράγματα. Οἱ λογοτέχνες τῆς ἐποχῆς, ποῦ φαντάζονταν τοὺς ἐκτετατοὺς τῶν συνεχιστῆς τῆς κλασικῆς παράδοσης καὶ τῶν μεγάλων ὀνομάτων, δὲν εἶχαν ἀκόμη ξεκαθαρίσει τὸ ρόλο τους, στὴ νέα κοινωνία, ὡς ἐργατῶν καὶ μετόχων στο δύσκολο ἔργο τῆς σοσιαλιστικῆς ἀναδημιουργίας. Παράδερναν σὲ σχολές, σὲ μιμήσεις ξένων ἢ ντόπιων μεγάλων προτύπων καὶ ἀργὰ ἔθρυσαν τέλος τὸ δρόμο τους. Ἔτσι, μετὰ δυὸ-τρία χρόνια, δταν ὁ ὄμιλος «Σεράπιον» σκορπίστηκε καὶ ὁ καθένας ρίχτηκε στὴ

ζωὴ τὴν ἀληθινή, ξεχώρισαν καὶ τὰ ταλέντα ποῦ θὰ σημείωναν μὲ ἀνεξίτηλα ἴχνη τὸ πέρασμά τους ἀπὸ τὴ δύσκολη καὶ πολυτάραχη ἐκείνη περίοδο τῆς ἀναγέννησης τοῦ ρωσικοῦ λαοῦ.

Ἡ Φορμαλιστικὴ Σχολή

Προτοῦ προχωρήσουμε στὴν ἀνάλυση τοῦ ἔργου τῶν συγγραφέων ποῦ ξεκίνησαν ἀπὸ τὴν «Ἀδελφότητα τοῦ Σεράπιου» γιὰ νὰ κόψουν κατόπι κάθε δεσμὸ ἀπ' αὐτὴν καὶ νὰ τὴν καταδικάσουν ἔμπρακτα σ' ἀφάνεια, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀνοίξουμε μιὰ παρένθεση γιὰ νὰ μιλήσουμε ἐπίσης γιὰ μιὰν ἄλλη Σχολή, ποῦ τὴν ἴδια περίπου ἐποχῇ, διαμορφώθηκε στὴ Ρωσία καὶ ἀξιούσε ὑπὲρ ἑαυτῆς τὴν ὀρθοδοξία στὰ θεωρητικὰ ζητήματα τῆς τέχνης. Πρόκειται γιὰ τὴν καλούμενη Φορμαλιστικὴ Κριτικὴ Σχολή. Ἀρχηγὸς τῆς φορμαλιστικῆς θεωρίας στὴν Τέχνη ὑπῆρξε ἓνας ἀπὸ τὴν ἀδελφότητα τοῦ Σεράπιου, ὁ Βικτόρ Χλόβσκη, ὁ φημιζόμενος ἄλλωστε γιὰ τὸ βαθὺ κριτικὸ του πνεῦμα. Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι ὁ ρωσικὸς φορμαλισμὸς συνδέθηκε ἀναπόσπαστα μὲ τὸ ρωσικὸ φουτουρισμὸ. Καὶ ἐνῶ ὁ τελευταῖος ὑπέκυπτε πολιτικῶς στὸν Κομμουνισμὸ, ὁ Φορμαλισμὸς ἀντέταξε στὸ Μαρξισμὸ δὴ τὴ θεωρητικὴ του δύναμη. Ὁ Χλόβσκη αὐτὸς ὑπῆρξε, μετὰ τὸν Χλέμπνικοβ, ὁ κυριώτερος θεωρητικὸς τοῦ φουτουρισμοῦ, γι' αὐτὸ καὶ γύρω ἀπὸ τὸ ὄνομά του ὁ μελετητῆς τῆς μετεπανάστατικῆς ρωσικῆς λογοτεχνίας θὰ συναντῆσει τὰ δυὸ μεγάλα ἀντιμαχόμενα ρεύματα στὴ ρωσικὴ τέχνη. Τὸν γνήσιο μαρξισμὸ καὶ τὸν φορμαλισμὸ.

Κατὰ τὴ φορμαλιστικὴ θεωρία, ἡ τέχνη ἦταν πάντα ἀποτέλεσμα «καθαρῶν μορφῶν» ποῦ ἔχουν δική τους αὐτάρκεια! Ὁ φουτουρισμὸς, λέει ὁ Βικτόρ Χλόβσκη, εἶναι αὐτάρκης, καθαρὴ μορφὴ τέχνης, συνεπῶς εἶναι ἡ μόνη συνειδητὴ τέχνη στὴν ἱστορία, καὶ ἡ φορμαλιστικὴ σχολὴ εἶναι ἡ πρώτη ἐπιστημονικὴ σχολὴ τέχνης. Παρὰ τὴν ἀντιδραστικότητά της, ἡ φορμαλιστικὴ σχολὴ συγκράτησε ὡστόσο τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ματεριαλιστῶν κριτικῶν τῆς μετεπανάστατικῆς ρωσικῆς τέχνης, τόσο γιὰτὶ ἡ φορμαλιστικὴ σχολὴ ἔχει κάμει χρήσιμες ἐπιστημονικὲς ἐρευνες στὴν τέχνη, ὅσο καὶ γιὰτὶ ὁ φουτουρισμὸς κρίνεται ὅτι προετοιμάζει τὴν τέχνη τοῦ μέλλοντος.

Ἡ φορμαλιστική σχολή ἀντιπροσωπεύεται κυρίως ἀπὸ τρεῖς θεωρητικούς: τὸν Χλόβσκη, τὸν Ζιρμόνσκη καὶ τὸν Γιάκομπσον, μερικοὺς ἀσημους φιλόλογους καὶ ἀρκετοὺς σπαυδάστες. Ἴδου τὰ κύρια ἐμβλήματα τῆς: «Ἡ τέχνη ἦταν πάντα ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴ ζωὴ, καὶ τὸ χρῶμα τῆς δὲν καθρέφτισε ποτὲ τὸ χρῶμα τῆς σημαίας ποὺ κυμάτισε πάνω ἀπὸ τὰ φρούρια τῆς πόλεως» (Χλόβσκη). «Μὲ μιὰ νέε μορφή (φόρμα) ἔρχεται καὶ ἕνα νέο περιεχόμενο· ἔτσι ἡ μορφή καθορίζει τὸ περιεχόμενο» (Κρούσενιχ). «Ποίηση σημαίνει τὸ νὰ δίνει κανεὶς μορφή στὸν κόσμο ποὺ ἔχει ἀξία κατ' ἑαυτὸν» (Γιάκομπσον, στὴ «Σύγχρονη Ρωσικὴ Ποίηση»). Ὁ Γιάκομπσον, εἰς τὴ ἀλήθεια, ἐμολογεῖ ὅτι «πολλὰ νέα ποιητικὰ συστήματα προσαρμόζονται ἀφ' ἑαυτῶν στὸν οὐρμπανισμό, γι' αὐτὸ ἔχουμε καὶ τὰ οὐρμπανιστικὰ ποιήματα τῶν Μαγιακόβσκη καὶ Χλέμπνικοβ». Δηλαδή, κατὰ τὸν Γιάκομπσον, δὲν εἶναι ὁ πολιτισμὸς τῆς πόλης ποὺ χτύπησε στ' ἄφτι καὶ στὸ μάτι τοῦ ποιητῆ καὶ τοῦ ἐνέπνευσε νέες μορφές, νέες εἰκόνες, τὸν ἐπλούτισε μὲ νέα ἐπίθετα καὶ νέους ρυθμούς, ἀλλὰ ἀντίθετα ἢ νέα μορφή, ποὺ δημιουργήθηκε αὐθαίρετα καὶ ἀνεξάρτητα (!) ἀνάγκασε τὸν ποιητὴ νὰ ἀναζητήσῃ κατάλληλο ὕλικὸ καὶ ἔτσι τὸν ἐσπρωξε πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς πόλης! Ὅλ' αὐτὰ ὅμως δὲν εἶναι σοβαρά, γιὰτὶ κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ πεισθῇ ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἐφευρε τὸ κανάτι χωρὶς νὰ ὑπάρχει προηγουμένως τὸ νερὸ ἢ ὅτι ἔφτιασε καπέλλο χωρὶς προηγουμένως νάχει κεφάλι! Στὴν περίπτωσιν αὐτὴ δὲ χρειάζεται, νομίζουμε, ἰδιαίτερη ἐπεξήγησι, γιὰτὶ ἡ φορμαλιστικὴ σχολή, θεωρητικὰ καὶ πραχτικὰ, ναυάγησε. Ἡ βία τῆς εἶναι ἀπίθανη καὶ ἀντίθετη μὲ τὰ πράγματα. Μιὰ νέα καλλιτεχνικὴ μορφή δημιουργεῖται γιὰτὶ ἀνταποκρίνεται σ' ὀρισμένες ἀνάγκες ποὺ εἶναι ἤδη δημιουργημένες. Δὲ μπορεῖ ἀπὸ κανέναν ἄνθρωπο νὰ ὑποστηριχθῇ ὅτι ὁ φουτουρισμὸς δὲν ἔνοιωσε πρῶτα τὴν προώθησιν τῆς πόλης—τὸ τράμ, τὸν ἠλεκτρισμὸ, τὸν τηλέγραφο, τὸ αὐτοκίνητο, τὴν ἑλικά, τὸ καμπαρέ—πολὺ πρὶν δημιουργῆσῃ τίς ἀνάλογες γιὰ τὴν ἐκφρασὴ τῶν μορφῶν στὴν τέχνη. Ἔτσι ἡ φορμαλιστικὴ Σχολὴ τοποθετεῖται στὴν ἴδια πλευρὰ τοῦ ὁδοφράγματος μὲ τὸν ἰδεαλισμὸ ποὺ χρησιμοποιοῖ ὡς

κύριον ὄπλον τοῦ ἐναντίον τοῦ ματεριαλισμοῦ, δηλαδή, μ' ἄλλα λόγια, τῆς ἱστορικῆς ἀνάγκης ποὺ κάνει ὥστε νὰ ἐπικρατῇ αὐτὴ ἢ ἐκείνη ἢ κατὰστασι, τὴ σφαλερῆ θεωρία ὅτι ἡ ἰδέα στέκει πάνω ἀπὸ τὰ πράγματα κι' ὄχι ὅτι βγαίνει μέσ' ἀπὸ τὰ πράγματα.

Ὅμως, στὴν περίπτωσιν τοῦ ρωσικοῦ φορμαλισμοῦ, ὑπάρχει ἕνας σοβαρὸς παράγοντας ποὺ καταδικάζει ἐκ τῶν προτέρων τὴν ἀνεμπόδιστην σταδιοδρομίαν τοῦ στὰ χωράφια τῆς «καθαρῆς» καὶ «ἐλεύθερης» τέχνης. Εἶναι ἡ Ἐπανάστασι, ἀπ' ὅπου ἀντλεῖ τίς μορφές τοῦ παρὰ τὴν ἐγωϊστικὴν καὶ κούφιαν προπέτεια τῶν φορμαλιστῶν ὅτι αὐτοὶ τίς δημιουργοὺν ἀπὸ πρῶτα, καὶ ἡ Ἐπανάστασι ποὺ προσφέρει στοὺς τεχνίτες τῆς φορμαλιστικῆς σχολῆς τὰ θέματά τῆς δὲ μπορεῖ νὰ μὴν ἀσκήσῃ, ἀργὰ ἢ γρήγορα, τὴν ἐπίδρασίν τῆς. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ κυριώτεροι ἐκπρόσωποι τοῦ φορμαλισμοῦ συγκαταριθμοῦνται μεταξὺ τῶν «τυνοδοιοπόρων» (τῶν «ποπούτοι») τῆς Ρωσικῆς Ἐπανάστασης.

Εἶδαμε ὅτι κυριώτερός τους ἐκπρόσωπος εἶναι ὁ Βικτόρ Χλόβσκη. Στρατιώτης στὴ Γαλικία καὶ στὴν Περσία, ἀξιωματικὸς στὸ Ἐρυθρὸ Στρατό, καθηγητὴς στὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς ἱστορίας τῆς Τέχνης καὶ στὸ Στούντιο τοῦ «Σπιτιοῦ τῶν Τεχνῶν» στὴν Πετρούπολη, σήμερα εἰδικὸς στὰ ζητήματα τοῦ κινηματογράφου, εἶναι ἄνθρωπος μὲ εὐρύτατες γνώσεις καὶ ἐξάσκησε μεγάλη ἐπίδρασιν στοὺς διανοούμενους τῶν πρώτων ἐτῶν τῆς Ἐπανάστασης. Κυριώτερα ἔργα του εἶναι τὸ «Αἰσθηματικὸ Ταξεῖδι» (1923), προσωπικὴς ἐντυπώσις ἀπὸ τὴν Ἐπανάστασι, ὁ «Ζωολογικὸς Κῆπος» (1923) ποὺ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ μιὰ σειρά ἀπὸ γράμματα ποὺ ἔγραψε ὁ συγγραφέας σὲ μιὰ γυναῖκα ποὺ τοῦ ἀπαγόρευσε νὰ τῆς μιλάει γιὰ τὸν ἔρωτα ποὺ τοῦ ἐμπνέει, καὶ ὅπου ὁ Χλόβσκη χρησιμοποιοῖ ἕνα σωρὸ λεπτῶν ἀλληγοριῶν γιὰ νὰ φτάσῃ στὸ θέμα του, τὸν ἔρωτα. Ἔλεος «Τὸ τρίτο ἐργαστάσι» (1926).

Ἄλλος συγγραφέας, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Χλόβσκη καὶ τοὺς δυὸ τρεῖς ποὺ ἀναφέραμε, δὲ διακρίθηκε στὴ φορμαλιστικὴ Σχολή, ἀν' ἐξαιρεθοῦν βέβαια οἱ πολυάριθμοι ὁπαδοὶ ποὺ ὁμως δὲ βρῆκαν τὸν καιρὸ νὰ σταδιοδρομήσουν μὲ τίς φορμαλιστικὰς θεωρίας. Ὁ σίφουνας τῆς ἐπανάστασης τοὺς παράσχε

(Ἀκολουθεῖ τὸ Γ' καὶ τελευταῖο μέρος)

ΑΝΤΡΕΑΣ ΖΕΒΓΑΣ