

**Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία**

**1. Τα χαρακτηριστικά των πρώτων ηθογράφων – η αποδοχή του ρεαλισμού**

**Συμπληρωματικά κείμενα:**

**α) Από το ρομαντισμό στο ρεαλισμό** της Λαγουδάκη Ελένης  
(Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο)

**Βιβλιογραφία:**

**M. Vitti:** *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 1991, σελ. 37-97

**K. Στεργιόπουλου:** *Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία*, Ιωάννινα 1977, σελ. 71-106

**A. Σαχίνη:** *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, εκδ. Γαλαξίας

*Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, εκδ. Σοκόλη

**B. Αθανασόπουλος:** *Οι μάσκες του ρεαλισμού*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2003

**E. Πολίτου-Μαρμαρινού:** *Ηθογραφία*, στην εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος- Λαρούς - Μπριτάννικα*, τ.26

**Γ. Παπακώστα:** *Το περιοδικό Εστία και το διήγημα*, Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, Αθήνα 1982

**Π. Μουλλάς:** *Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γεώργιος Βιζυηνός*, εισαγωγή στο: Γ.Μ.Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, Εστία 2003 (3η έκδοση)

## Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία

### 1. Τα χαρακτηριστικά των πρώτων ηθογράφων – η αποδοχή του ρεαλισμού

Οι πρώτοι ηθογράφοι είναι σαν να υπακούουν όλοι σε μια εντολή, περιγράψτε τη ζωή του χωριού σας, κάτι που το κάνουν χρησιμοποιώντας ένα ύφος απλό και λιτό. Ακολουθώντας εξάλλου τη δημοτική γλώσσα του απλού λαού ανταποκρίνονται στις επιταγές του ρεαλισμού, που οδηγεί κατ'ευθείαν στη χρήση κατά τους κριτικούς του πιο χαμηλού ύφους μιας γλώσσας και για τα ελληνικά δεδομένα στο γλωσσικό ζήτημα. Ο διάλογος επίσης είναι ο χώρος, που η δημοτική κατάκτησε πριν επικρατήσει στο σύνολο ενός αφηγήματος, ήταν κάτι το εξεζητημένο και καθόλου αποτέλεσμα αφέλειας, στα υπόλοιπα τμήματα της αφήγησης επικρατούσε η καθαρεύουσα η επίσημη και αποδεκτή γλώσσα. Πριν τελικά οι αφηγηματογράφοι προσχωρήσουν στη δημοτική, έδωσαν κάποια πιο ζωντανή ένταση στο λόγο τους τροποποιώντας το συντακτικό τους. Έτσι έχουμε τη αποσύνθεση της κλασικής σύνταξης προς όφελος της παρατακτικής σύνταξης, αφού προτιμήθηκε και επικράτησε η μικροπερίοδη φράση. Στην όλη εξέλιξη σταθμός παραμένει «*Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*». Η ζωντάνια τελικά ενός τέτοιου κειμένου είναι τόσο μεγάλη, ώστε περνάει απαρατήρητη η καθαρεύουσα, καταργείται κατά κάποιο τρόπο η διαφορά στάθμης στον αφηγηματικό λόγο και τον διάλογο. Όταν τελικά η δημοτική γλώσσα περάσει από τον αφηγηματικό λόγο στον διάλογο, θα έχουμε την πλήρη κυριαρχία της. Για την ώρα οι δυο γλώσσες αναμετρώνται στις εκφραστικές τους ικανότητες, για αυτό και η μετάβαση από τη μια στην άλλη είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Στο *Λουκή Λάρα* ο Βικέλας χρησιμοποιεί στον ευθύ λόγο μόνο δημοτική, σε επόμενη φάση η δημοτική γίνεται δεκτή και στον πλάγιο λόγο, μένει ωστόσο ένα άλλο στάδιο για την εξάπλωση της δημοτικής στην αφήγηση: να μεταχειριστεί ο ίδιος στα αφηγηματικά μέρη λέξεις ή εκφράσεις, που αφορούν ένα από τα πρόσωπα του, όπως γίνεται στην περίπτωση του ανεξάρτητου πλάγιου λόγου. Ο Παπαδιαμάντης δεν περνάει αβασάνιστα στον κύκλο της ηθογραφικής συγγραφής, στο πρώτο του έργο το «*Χριστόψωμο*», όχι μόνο εισάγει τη δημοτική αλλά κάνει και μια απόπειρα να εισάγει τον ελεύθερο πλάγιο λόγο. Οι οποιοσδήποτε παραχωρήσεις στη δημοτική μέσω του πλάγιου λόγου έχουν μόνο ιστορικό ενδιαφέρον για το κρίσιμο μεταβατικό στάδιο από την καθαρεύουσα στην δημοτική. Δεν υπάρχει αμφιβολία τελικά πως ο ρεαλισμός βοήθησε αποφασιστικά στην επικράτηση της δημοτικής με το να αποδίδεται πιστά η πραγματικότητα στο αφήγημα.

Η πιστότητα ωστόσο, που καταχωρείται γενικά αυτό το διάστημα στον ρεαλισμό, δεν ανταποκρίνεται και στην ελληνική ηθογραφία, τουλάχιστον σε αυτή τη φάση της. Αν και ο δυτικός ρεαλισμός δεν ήταν άγνωστος στους Έλληνες, οι εκπρόσωποι της νέας πεζογραφίας στρέφονται προς την περιγραφή ηθών και παραδόσεων του ελληνικού έθνους. Η στροφή αυτή συντέλεσε στο να παρουσιαστεί κατά τρόπο εποικοδομητικό ο άνθρωπος και η ύπαιθρος και βέβαια να επικρατήσει η δημοτική. Δεν μπορεί να γίνει ακόμη λόγος όμως για την χρήση του ρεαλισμού, όσο η ηθογραφία δεν ξεφεύγει από το ιστορικό μυθιστόρημα. Επίσης κατά το Μ. Βίτι, όσο το αφήγημα θα έχει καθησυχαστική λειτουργία και δεν θα μετατρέψει την πιστότητα προς την κοινωνική πραγματικότητα σε κριτική διάθεση απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα, δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο παρά για προδιάθεση για ρεαλισμό μονάχα. Μια περίπτωση, που ωστόσο φαίνεται να είναι ξεχωριστή από την όλη σχολή της ηθογραφίας, είναι αυτή του Γ. Βιζυηνού, ο οποίος με το έργο του πολύ πριν τον διαγωνισμό της «*Εστίας*» εργάστηκε για την ανανέωση του ελληνικού αφηγήματος. Ξεκινάει να γράφει όντας στο εξωτερικό και δεν είναι ο μόνος, το ίδιο ισχύει και για τους Βικέλα και Δροσίνη, πάντως είναι γεγονός, πως για να αντιληφθεί κανείς καλύτερα την κατάσταση του τόπου του, θα πρέπει να έχει γνωρίσει κάτι διαφορετικό, να τη θεωρήσει σε κάποια στιγμή από μακριά.

Έτσι με τη μεσολάβηση της ξένης παιδείας και από απόσταση βλέπει ο Βιζυηνός σε πρώτο πρόσωπο ανθρώπους, επεισόδια της μακρινής του Θράκης, πρόκειται για έναν λογοτέχνη, το έργο του οποίου δεν ερευνήθηκε αρκετά. Ο αυτοβιογραφισμός του υποβάλλει στον αναγνώστη έναν κόσμο πολύ πονεμένο και κάθε άλλο παρά ειδυλλιακό. Ιδιαίτερη είναι και η αντιμετώπιση των Τούρκων στο έργο του τελείως διαφορετική, από ότι σε άλλους διηγηματογράφους της εποχής του. Στα κείμενα του υπάρχει η ιδιοματική γλώσσα στους διαλόγους, όπως και η λαϊκή μυθολογία. Η σκηνοθεσία του ωστόσο η αγωνία, η ανάγκη κάθαρσης στο έργο του, το ίδιο ύφος του τον τοποθετούν μάλλον έξω από τη σχολή των ηθογράφων, αλλά και έξω από τον ρεαλισμό εξαιτίας κυρίως της ψυχικής υπερβολής, που διακρίνει την αφήγηση και τα πρόσωπα του. Αν και είναι έτσι προσηλωμένος στην πραγματικότητα, το θάμπωμα μέσα από το οποίο αυτή προβάλλεται, εμποδίζει την όποια ένταξη του εδώ ή εκεί.

Πιο άνετη περίπτωση φαίνεται να είναι ο Καρκαβίτσας, στη σαραντάχρονη δράση του διακρίνει κανείς πολλές αλλαγές, δύο ωστόσο φάσεις θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στην όλη πορεία του. Η μια ξεκινάει από τα πρώτα του έργα και είναι δεμένη με τις λαϊκές παραδόσεις και τη λαϊκή μυθολογία, στο διάστημα αυτό ο συγγραφέας αφηγείται διάφορα θέματα και δηλώνει με υπερηφάνεια τη λαϊκή τους προέλευση. Αυτό μάλιστα λειτουργεί και ως πρόφαση για να χειριστεί τη γλώσσα του λαού. Στο ίδιο στιλ συνεχίζει μέχρι να φτάσει στα «*Λόγια της πλώρης*», τα διηγήματα αυτά είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο και στο καθένα από αυτά ακούμε τη μαρτυρία ενός ανθρώπου, χάρη μάλιστα στο τέχνασμα αυτό ταυτίζεται ο ίδιος με τους αφηγητές του. Η ταύτιση αυτή, που μόνο χάρη στο πάθος και στην τέχνη μας πείθει, έχει την αφετηρία της στην πλαστοπροσωπία, σε μια κατάσταση δηλαδή όπου ο συγγραφέας υποκρίνεται, ότι είναι κάποιο άλλο πρόσωπο, καταργώντας απόλυτα την απόσταση, που ο ίδιος συνήθως θέτει ανάμεσα στα πρόσωπα της αφήγησης του και τον εαυτό του. Στη δεύτερη φάση βλέπουμε τον Καρκαβίτσα να στήνει μια ιστορία, όπως αυτή της «*Λυγερής*» και του «*Ζητιάνου*». Εδώ χωρίς να αρνείται τη δυνατότητα στους ανθρώπους του λαού να μιλήσουν, τους περιορίζει μόνο στους διαλόγους, ενώ ο ίδιος βάζει την απόσταση του τρίτου προσώπου μεταξύ τους, αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στη «*Λυγερή*», όπου εκτός των άλλων μεταχειρίζεται επίσης και την καθαρεύουσα.

Από την πρώτη κιόλας συλλογή διηγημάτων του Καρκαβίτσα, ο Παλαμάς είδε στο πρόσωπο του νέου διηγηματογράφου έναν μεγάλο λογοτέχνη, στο έργο του εντόπιζε έναν «**πραγματισμό**» ταυτόχρονα όμως και έναν «**ιδανισμό**». Η φυγή αυτή από την πραγματικότητα προξένησε σε πολλούς έναν μεγάλο θαυμασμό, και αυτό γιατί βρίσκουν, πως τελικά ο πραγματισμός στο έργο του τον βοηθάει τελικά να φτιάξει έναν ιδανικό κόσμο. Ωστόσο στην περίπτωση της «*Λυγερής*» δεν μπορεί να γίνει λόγος για συνδυασμό ιδανικού και πραγματικού, εδώ πρόκειται για μια πραγματικότητα αντικειμενική, απέναντι στην οποία ο συγγραφέας διατηρεί την ανεξαρτησία του. Χωρίς να ταυτίζεται κρίνει. Τα τρία πρόσωπα του έργου είναι φορείς διαφορετικής νοοτροπίας, έτσι η «*Λυγερή*» δεν είναι μόνον η κόρη που υποκύπτει στην πατρική βούληση και στο οικογενειακό συμφέρον, ο συγγραφέας τη θέλει θύμα της κοινωνίας, παρουσιάζει την περίπτωση της σαν μια άδικη θυσία και προξενεί την αγανάκτηση του αναγνώστη. Ο τέλειος συμβιβασμός της, μας πληροφορεί ο συγγραφέας, δεν είναι παρά η προσαρμογή στις νέες συνθήκες, εξάλλου οι γυναίκες από μικρή ηλικία προετοιμάζονται για μια τυφλή υποταγή στον άνδρα. Κλείνει το έργο με ένα στοχασμό, που ανήκει στη φυσική ιστορία του καιρού του και στην ακμαία τότε θεωρία για τα ένστικτα.

Με φράσεις, που είναι περισσότερο αποδεικτικές από όσο ταιριάζει στην υποβολή της αφήγησης, ο Καρκαβίτσας σφράγισε την κατάπτωση ενός ατόμου, η κοινωνία οι μικρόνυχτοι άνθρωποι εμφανίζονται σαν οι ηθικοί αυτουργοί του εγκλήματος. Παρόμοιες ιδέες θα φτάσουν σε παροξυσμό στον «*Ζητιάνο*». Η καταγγελία του ατόμου, ο ξεπεσμός του ανθρώπου μέσα στις πιο αμείλικτες συνθήκες γίνεται πιο κατηγορηματικός. Και μπορεί ο Καρκαβίτσας να μην συνέχισε στην ίδια γραμμή στα επόμενα χρόνια του, άλλοι όμως

συγγραφείς προχώρησαν στην μελέτη της αγροτικής πραγματικότητας καταγγέλλοντας τις απάνθρωπες όψεις της. Πρόκειται για μια πλούσια φλέβα, αλλά στο μεταξύ η ελληνική κοινωνία έχει περάσει από πολλές εμπειρίες, που συντέλεσαν να δοθεί μια ερμηνεία όλο και πιο τραγική της ελληνικής υπαίθρου. Η «*Λυγερή*» είναι ωστόσο παρά τις αδυναμίες της το έργο μεταίχμιο για το λογοτέχνη, πριν περάσουμε σε ανοιχτές και βαριές καταγγελίες, οι δημιουργικές δυνάμεις βρίσκονται εδώ σε ισορροπία ανάμεσα στο ηθογραφικό υλικό και στην κοινωνική και ηθική συνείδηση του συγγραφέα. Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά τοποθετούν το έργο απερίφραστα στα γνήσια ρεαλιστικά έργα. Όταν η ζυγαριά αρχίσει να γέρνει περισσότερο προς τον κοινωνικό προβληματισμό, θα βρεθούμε πέρα από τον ρεαλισμό στις υπερβολές του νατουραλισμού.

Παράλληλα με έργα όπως η «*Λυγερή*» δεν έλειψαν και έργα, όπου παρουσιάζεται η ειδυλλιακή ζωή της αγροτικής Ελλάδας, έτσι το 1892 έχουμε έργα, όπως ο «*Θάνατος του παλικαριού*» και ο «*Πατούχας*», που υμνούν την ελληνική λεβεντιά και παρουσιάζουν θετικά την αγροτική ανέμελη ζωή, ωστόσο είναι από τα τελευταία του είδους, οι ιδέες που αφορούν την ορθή αντίληψη περί του ρεαλισμού, κατακλύζουν τους Έλληνες λογοτέχνες εμποδίζοντας την ενατένιση μιας γραφικής αγροτικής Ελλάδας. Έτσι διαβάζοντας κανείς σελίδες από τον διάσημο «*Ζητιάνο*» αναρωτιέται, αν έμεινε κάτι από τα κριτήρια, που είχε θέσει ως προϋπόθεση για τη συμμετοχή στον διαγωνισμό για το «*ελληνικό διήγημα*» το 1883 η επιτροπή της «*Εστίας*». Και ποιος θα φανταζόταν, ότι ένας Έλληνας και μάλιστα αξιωματικός θα περιέγραφε έτσι τους Έλληνες, όπου μόνον όσοι ακόμη δεν έχουν νιώσει τη ζωή, τα παιδιά και οι κοπέλες, μπορούν να είναι πρόσχαροι. Οι καιροί φαίνεται να έχουν αλλάξει, έτσι οι ιδέες, που είχαν αρχικά σοκάρει για τον ριζοσπαστισμό τους, όταν πρώτο - έγινε λόγος για ρεαλισμό, τελικά βρήκαν ανταπόκριση κάτω από την επιφάνεια της επίσημης παιδείας. Στο σημείο αυτό θα πρέπει ίσως να ειπωθεί, πως δεν ήταν και εντελώς αδικαιολόγητη η ανησυχία των συντηρητικών και του ίδιου του Α. Βλάχου για την επικράτηση του ρεαλισμού, μιας τεχνοτροπίας που μπορεί να εξέφραζε την πραγματικότητα της κουρασμένης Ευρώπης, όχι όμως και της προ λίγων ετών ελεύθερης Ελλάδας. Την ίδια μάλιστα ανησυχία εκφράζουν και λόγιοι όπως ο Παπαδιαμάντης στον πρόλογο του διηγήματος του «*Λαμπριάτικος ψάλτης*», ο οποίος δεν αμφισβητεί τον κοσμοπολιτισμό γενικά, αλλά βάζοντας τον μπρος στην κατάσταση του τόπου του, βρίσκει ότι τούτος πρέπει να προηγηθεί από τις επείγουσες επιδιώξεις και το συναγερμό, που αποβλέπουν στην άμυνα του έθνους, της ίδιας άποψης ήταν και ο Καρκαβίτσας. Ο νέος ελληνικός λαός έχει κατά τη γνώμη του, τα κοσμοπολιτικότερα ιδεώδη αρκεί να του αποδοθούν τα δίκαια του.

Αυτό δεν σημαίνει ωστόσο, ότι θα έπρεπε να αποκλείσουμε την έλευση του ρεαλισμού, απλά θα έπρεπε ο συγγραφέας να κοιτάξει δίχως αυταπάτες, μακριά από το κλίμα των εθνικών διεκδικήσεων μέσα στην ελληνική κοινωνία. Τα έργα που είναι σύμφωνα με την εθνική ευεξία είναι, «*Ο θάνατος του παλικαριού*», «*Το βοτάνι της αγάπης*» και ο «*Πατούχας*», ωστόσο δεν επικράτησε ο αισιόδοξος εξωραϊσμός της πραγματικότητας, αλλά η γραμμή που περνά μέσα από τη «*Λυγερή*» τη «*Φόνισσα*» και το «*Ζητιάνο*». Έτσι θα ήταν αφελές να πιστέψουμε, πως στην επικράτηση του ρεαλισμού δεν έπαιξε ρόλο η αποδοχή ξένων ιδεών, οι ιδέες όμως αυτές συντέλεσαν στη συνειδητοποίηση των προβλημάτων, που ήταν επείγοντα μέσα στην ελληνική κοινωνία.

Οι καινούργιες ιδέες δεν δουλεύουν μόνο υποχθόνια μέσα στη συνείδηση των Ελλήνων πεζογράφων, δουλεύουν και στο επίπεδο της κοινωνικής ιδεολογίας. Τα γεγονότα της Πρωτομαγιάς του 1894 και το επεισόδιο με τους αξιωματικούς του στρατού στην εφημερίδα «*Ακρόπολις*», το επιβεβαιώνουν. Ότι δεν μπορούσαν οι άνθρωποι του πνεύματος να το εκφράσουν με την ορθολογική σκέψη τους, το εξέφρασαν με το έργο τους, με την πράξη στο χώρο όπου είχαν το προνόμιο να κινούνται, το αφήγημα και η πράξη αυτή φέρει γνωστούς τίτλους: η «*Λυγερή*», «*Ο Ζητιάνος*», η «*Φόνισσα*» και άλλους. Τελικά μέσα από προκαταλήψεις και μια σειρά από αγώνες επικράτησε ο ρεαλισμός στην Ελλάδα, τι στιγμή

όμως που επικράτησε, η ιδεολογική σύγκρουση στην Ελλάδα άγγιξε μια ένταση, που με τη σειρά της σπρώχνει τους ρεαλιστές σε μια ραγδαία ένταση της στάσης τους. Κάτω από αυτήν την πίεση δεν τους μένει παρά να σπρώξουν το ρεαλισμό προς τις ακρότητες των τάσεων του, προς τον νατουραλισμό. Ο ρεαλισμός που εμφανίζεται όψιμα στην Ελλάδα, δεν προφταίνει να εκδηλωθεί ακέραια. Η σπασμωδική άμυνα των συγγραφέων μπροστά στα εμπόδια σπρώχνει βιαστικά το ρεαλισμό στην επόμενη φάση, στο νατουραλισμό.

Από: Μ. Vitti: Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας, Αθήνα 1991, σελ. 37-97 και Κ. Στεργιόπουλου: Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία, Ιωάννινα 1977, σελ. 71-106

## Συμπληρωματικά κείμενα:

### α) Από το ρομαντισμό στο ρεαλισμό

Κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, παρατηρούμε, ιδιαίτερα στα έργα του Ρουσσώ (Νέα Ελοίζα), του Ντιντερό (Μοιρολάτρη Ιάκωβος, Ανιψιός του Ραμώ) και του Γκαίτε (Πάθη του νεαρού Βέρθερου), μια αναγέννηση του λυρισμού και της φαντασίας που είχαν καταδικαστεί σε σιωπή κάτω από την καταπίεση της ορθολογικής σκέψης του «αιώνα των φώτων». Αυτή η στροφή θα καταλήξει πενήντα περίπου χρόνια αργότερα στο ρομαντισμό. Το πρώτο μισό λοιπόν του 19ου αιώνα στον ευρωπαϊκό χώρο κυριαρχεί το κίνημα του ρομαντισμού, που επιφέρει μια επανάσταση στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και τον κόσμο.

#### Λαγουδάκη Ελένη (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο)

Ο ρομαντισμός υποδηλώνει κυρίως ένα τρόπο σκέψης που στρέφεται προς το φανταστικό και το συναισθηματικό. Ο ρομαντικός συγγραφέας διακατέχεται από την ονειροπόληση, τη φαντασία, το μυστήριο, τη μελαγχολία το πάθος και την αγωνία. Εξαιρεί συνεχώς το πένθιμο, το σκότος και έχει μια τάση προς τη θανατοφιλία με την ευρεία έννοια. Επιζητεί την ειρήνη συντροφευμένος από το θάνατο και προσπαθεί να συγχωνευθεί με τη φύση μέσα στη μελαγχολία των ερειπίων, των σκοταδιών και των μνημάτων. Δημιουργεί ανήσυχους ήρωες, μελαγχολικές, απογοητευμένες υπάρξεις και εκμυστηρεύεται στον αναγνώστη του τόσο τις χαρές όσο και τις λύπες του, σε μια έξαρση λυρισμού. Ο ρομαντικός καλλιτέχνης αντικαθρεφτίζει την έξαρση του «εγώ», ξεδιπλώνει την προσωπικότητά του, τα έντονα συναισθήματα που τον κυριεύουν, τη σχέση του με τον κόσμο και αναζητά την αλήθεια και την ελευθερία. Συχνά έχει την αίσθηση της πρόωρης γήρανσης, τάσεις αυτοκτονίας, απόλυτη μελαγχολία, προσδοκά το βίαιο θάνατο και η ασφυκτική ψυχική του κατάσταση συνδυάζεται με το φλογερό πόθο, την απογοήτευση και την εξαπάτηση. Αυτή η «αρρώστια του αιώνα», βρίσκει την απόλυτη έκφρασή της με το «*spleen*» του Μπωντλαίρ. Οι ρομαντικοί εξυμνούν την αξία του ερωτικού πάθους, το υπερασπίζονται ενάντια στην ηθική και τους κοινωνικούς περιορισμούς και διεκδικούν απόλυτη ελευθερία στην έκφραση αυτού του συναισθήματος. Η φύση μετατρέπεται σε σύμβολο των συγκινήσεών τους και η περιγραφή του τοπίου μέσα στο οποίο ξετυλίγεται η δράση δημιουργεί μεγαλύτερη ένταση.

Οι φλύαρες περιγραφές, το πομπώδες ύφος, η τάση για υπερβολή και οι εξάρσεις χαρακτηρίζουν τα μυθιστορήματα αυτής της περιόδου. Σημαντικότερα έργα και αντιπροσωπευτικά των διαφόρων ειδών μυθιστορημάτων είναι το εξομολογητικό «Ρενέ» και το εξωτικό «Αταλά» του Σατωμπριάν, το φανταστικό «μαύρο μυθιστόρημα» «Φρανκενστάιν» της Σέλλεου, τα ιστορικά «Ιβανόης» του Σκωτ και «Παναγία των Παρισίων» του Ουγκώ και τέλος τα μυθιστορήματα μαθητείας, «Δαβίδ Κόπερφελντ» και «Μεγάλες Προσδοκίες» του Ντίκενς και «Τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ» του Γκαίτε. Κάποια άλλα σημαντικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου, όπως «Το Παλτό» και οι «Νεκρές Ψυχές του

*Γκόγκολ», «Ο μπάριμα- Γκοριό» και «Η Ανθρώπινη Κωμωδία» του Μπαλζάκ, καθώς και «Το κόκκινο και το Μαύρο» του Σταντάλ, τοποθετούν τη δράση μέσα σε ένα ρεαλιστικό ντεκόρ και μας εισάγουν σε μια νέα τάση του χώρου της λογοτεχνίας το ρεαλισμό, που αναπτύσσεται κυρίως κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.*

Ο ρεαλισμός εκδηλώθηκε ως μια αντίδραση προς το ρομαντισμό που αποδεσμεύει τον συγγραφέα από την υποχρέωση της καλλιέργειας, η οποία είναι ασυμβίβαστη προς τα θέματα που πραγματεύεται. Ο κορεσμός του κοινού από τη θεματική του ρομαντισμού, η κούραση από τις υπερβολές του αλλά και η επιθυμία των νέων λογοτεχνών για αναζήτηση διαφορετικών μορφών έκφρασης, οδήγησαν το μυθιστόρημα στο ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός, γράφει ο Becker, **«είναι μια μορφή τέχνης που νοιώθει την πραγματικότητα μ' ένα δικό της τρόπο κι επιχειρεί να μας δώσει ένα ομοίωμά της»**. Πράγματι, οι συγγραφείς αυτής της περιόδου προσπαθούν να συνδυάσουν την ψυχολογία του ρομαντισμού, με τη ρεαλιστική περιγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας και να κάνουν μια εγκυκλοπαιδική προσέγγιση της αναζητώντας τα βαθιά κρυμμένα ανθρώπινα συναισθήματα και τα καθημερινά δράματα. Αντιδρώντας στις εξάρσεις της ρομαντικής φαντασίας αποτυπώνουν φωτογραφικά τον κόσμο με αμερόληπτη αντικειμενικότητα και ανεπιτήδευτο ύφος. Γι' αυτό και αντλούν τα θέματά τους από την καθημερινή, κοινωνική κυρίως ζωή και επιλέγουν μια απρόσωπη τεχνική γραφής. Οι ήρωες των ρεαλιστικών έργων δεν έχουν τίποτε το ηρωικό. Αντίθετα, είναι άνθρωποι συνηθισμένοι, μπλεγμένοι στα γρανάζια της καθημερινότητας, με ό, τι ασήμαντο και τραγικό εμπεριέχει, άνθρωποι κοινοί, που η λογοτεχνία για πρώτη φορά παίρνει  
στα  
σοβαρά.

Το κίνημα του ρεαλισμού στη Γαλλία αναπτύσσεται κυρίως μετά το 1857 όταν ο **Γουστάβος Φλωμπέρ** αναδεικνύεται ο διστακτικός αρχηγός της σχολής του ρεαλισμού με το μυθιστόρημα *«Μαντάμ Μποβαρύ»*. Ο Φλωμπέρ με όλα τα έργα του (Σαλαμπώ, Αισθηματική Αγωγή, Ο Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου) δείχνει πώς κοινότυποι ήρωες αγωνίζονται μάταια να υπερβούν την πεζότητα και τη χυδαιότητα της σύγχρονής τους πραγματικότητας. Η δημοσίευση της *Μαντάμ Μποβαρύ* προκάλεσε σκάνδαλο, γιατί θεωρήθηκε, ότι προσέβαλε τα δημόσια ήθη και τη θρησκεία. Στην πραγματικότητα όμως, καταδίκασε «αθόρυβα» τη διανοητική στασιμότητα και την υποκρισία της αστικής κοινωνίας της εποχής, μεταφέροντας την αίσθηση ενός κόσμου ρηχού, πληκτικού και ματαιόδοξου. Η *Μαντάμ Μποβαρύ* έγινε έργο κλασικό για το αριστοτεχνικό ύφος της και το οικουμενικό θέμα της. Η ηρωίδα Έμμα Μποβαρύ, μια συνηθισμένη μικροαστή, ζει σε μια άχαρη επαρχιακή κοινωνία της εποχής. Κόρη ενός μικρού γαιοκτήμονα, ορφανή από μητέρα, ανατράφηκε σε μοναστήρι κατά τη συνήθεια της εποχής. Η συναναστροφή με τις αδελφές, η κατήχηση, οι εξομολογήσεις, η μυστηριακή χαύνωση, τα θρησκευτικά αναγνώσματα «...ξυπνούσαν στα βάθη της ψυχής απρόσμενες γλυκύτητες». Η δεκαπεντάχρονη Έμμα καταβρόχθιζε ολόκληρα κεφάλαια ρομαντικών μυθιστορημάτων, που τροφοδότησαν τη νοσηρή φαντασία της και την εμπόδιζαν να έχει αίσθηση της πραγματικότητας, καθώς ταυτιζόταν με τις αγαπημένες της ηρωίδες. Τα μυθιστορήματα αυτά ήταν όλο αγάπες, αγαπημένους, κυνηγημένες γυναίκες που λιποθυμούσαν σε μοναχικά κίосκια, σκοτεινά δάση, όρκους, φεγγαρόφωτα, κυρίους καλοντυμένους με δακρυσμένα μάτια. Όλα αυτά τη συνέπαιρναν, την κατάκλυζαν και «...αφέθηκε να κατολισθήσει στους λαμαρτίνειους μαιάνδρους...». «Επειτα τα βαρέθηκε, δεν μπορούσε να εναρμονιστεί ... και το πνεύμα της εξεγειρόταν μπρος στα μυστήρια της πίστης, και οργιζόταν ακόμα πιο πολύ με την πειθαρχία». Όταν αργότερα γνώρισε το Σαρλ, το άγχος και η αναστάτωση που της προκαλούσε την έκαναν να πιστέψει ότι είχε επιτέλους το θαυμάσιο πάθος που ονειρευόταν. Όμως ο σύζυγός της αποδεικνύεται κατώτερος των προσδοκιών της, δεν μπορεί να συναντήσει τη σκέψη της, δεν της προκαλεί συγκίνηση, γέλιο ή ονειροπόληση και μια εσωτερική απομάκρυνση την «ξέπλεκε» απ' αυτόν. Οι απλές καθημερινές συνήθειες την κάνουν να πλήττει αφόρητα και η ζωή μαζί του είναι πνιγηρή στην κλειστή επαρχιακή κοινωνία όπου ζουν. Προσπάθησε να βγάλει από την ψυχή της τον

έρωτα, έτσι όπως τον είχε φανταστεί, και αναρωτιόταν πώς θα ήταν η ζωή της, αν είχε συναντήσει έναν άλλο άντρα. Τα μαθήματα του πιάνου, η ζωγραφική, η επιμέλεια του σπιτιού της, οι νουθεσίες της πεθεράς της, οι βόλτες στην εξοχή με το σκυλάκι της, ο ερχομός του παιδιού της, δεν προσφέρουν τίποτε στην «κρύα σα σοφίτα ύπαρξή της». Αντίθετα όλα αυτά επιτείνουν τη μελαγχολία της. Απογοητευμένη, ελπίζει ότι τα όνειρά της θα πραγματοποιηθούν στο πρόσωπο ενός πλούσιου κτηματία, δεξιοτέχνη μικροκατακτητή που τη βλέπει όμως σαν υποψήφιο εύκολο θήραμα, ικανό να του διασκεδάσει την επαρχιακή πλήξη και μονοτονία. Με το μελιστάλαχτο ύφος του, τη στενή πολιορκία, τα γλυκόλογα και τα επιφανειακά πάθη, την κάνει να αφεθεί στον έρωτα, «την ευδαιμονία», «το πάθος» και «τη μέθη» που η φαντασία της είχε ανακαλύψει στα ρομαντικά και θρησκευτικά αναγνώσματα. Με αυτό τον τρόπο η Έμμα προσπαθεί να δώσει νόημα στη ζωή της. Αποδεικνύεται, όμως, μια γυναίκα ανικανοποίητη και απογοητευμένη από μια πραγματικότητα που αποκαλύπτεται κατώτερη από τη φαντασία της. Δεν μπορεί να βρει την ευτυχία που ψάχνει, ακριβώς γιατί την «είχε ονειρευτεί» το ιδανικό της ήταν ανέκαθεν πλαστό.

Η επίθεση του υποψήφιου εραστή γίνεται κατά τη διάρκεια μιας δημόσιας γιορταστικής εκδήλωσης. Περιγράφοντάς την ο Φλωμπέρ μας δίνει μερικές από τις ωραιότερες και πιο ενδιαφέρουσες από πλευράς τεχνικής, σελίδες του μυθιστορήματος. Η λυρική και επιτηδευμένη ερωτική εξομολόγηση, εξελίσσεται και τίθεται παράλληλα με τον πομπώδη, γεμάτο στόμφο και σε υψηλό τόνο λόγο του αξιωματούχου προς το αγαθό κοινό της επαρχίας. Με αυτό το τέχνασμα φωτογραφίζει μια ειρωνική εικόνα, όπου ο ρήτορας από τη μια πλευρά και ο πολιορκητής από την άλλη έχουν τον ίδιο στόχο, προσπαθούν ο καθένας με τον τρόπο του να επιβληθούν στα άδοξα θύματά τους. Η επαρχιακή αγροτική συνέλευση, που αποτελεί το σκηνικό της ερωτικής πολιορκίας, περιγράφεται από το Φλωμπέρ με ρεαλιστική απεικόνιση σαν ένας ηθογραφικός ζωγραφικός πίνακας. Οι χωρικοί ντυμένοι με τις καλές τους φορεσιές, τα φτωχικά αλλά παστρικά σπίτια τους στολισμένα με την τρίχρωμη σημαία, το αδιάκοπο πήγαινε – έλα του πλήθους, οι λογίων - λογίων συζητήσεις στις ταβέρνες, ο κάμπος με τα ποδοπατημένα ανθάκια, έρχονται σε αντίθεση με το ήρεμο προφίλ της ηρωίδας, την αγέρωχη κορμοστασιά και την αισθησιακή ομορφιά της.

Η εξαντλητική, σχεδόν νατουραλιστική περιγραφή των ζώων του πανηγυριού (οι μουσούδες, τα καπούλια, οι επιβήτορες, οι καρβάλινες, τα μυγάκια, τα μουγκανητά), του συμποσίου που ακολούθησε (οι ιδρώτες, οι αχνοί, τα λερωμένα πιάτα), του επίτιμου καλεσμένου και του λόγου που εκφώνησε στους ακροατές του και τέλος η σκηνή της επιβράβευσης της φτωχής γριάς, έρχονται σε αντίθεση με τις ρομαντικές σκέψεις και τη γλυκιά αίσθηση της ηρωίδας στη διάρκεια της ερωτικής εξομολόγησης. Δίνεται η εντύπωση ότι όλα αυτά γραφήκανε για να τονιστεί η αντίθεση των συναισθημάτων της Έμμας, απέναντι στη στημένη «επιχείρηση» του υποψήφιου εραστή, με φόντο την απεικόνιση της άνυδρης πραγματικότητας της καθημερινής επαρχιακής ζωής και να δημιουργηθεί αυτή η λεπτή ειρωνεία, που αφήνει να διαφανεί μια τραγικότητα. Η ρεαλιστική ακριβολογία, συχνά ανιαρή στο VIII (B' μέρος), έρχεται σε αντιπαράθεση και με τη λυρικότητα και τη ρομαντική διάθεση της ηρωίδας, όπως αποτυπώνεται στα κεφάλαια VI-VII (A' μέρος). Η ερευνητική, προσεκτική, αντικειμενική ματιά και η αναπαράσταση της καθημερινής πραγματικότητας, αντιπαρατίθενται στη λυρική, υποκειμενική, στατική εικόνα του ρομαντισμού. Επιπλέον, από τα κεφάλαια αυτά αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης τη στενότητα της σκέψης και των ηθών, το πνιγηρό πλαίσιο της επαρχιακής ζωής, όπου η ζωή του καθενός γίνεται δημόσιο θέαμα, την κυνική εικόνα της αστικής μικρότητας. Αποδίδεται με αντικειμενικότητα η κενότητα της επαρχιακής κοινωνίας, που θα αναγκάσει την ηρωίδα να αγωνιστεί για να ξεφύγει, να πάρει ανάσα, να σπάσει τα δεσμά της φυλακισμένης ύπαρξής της.

Ο Φλωμπέρ προσπαθώντας να γράψει «ένα βιβλίο για το τίποτα» (“un livre sur rien”), όπως έγραφε στη Louise Colet το Γενάρη του 1852, δημιουργεί ένα μυθιστόρημα που έμελλε να γίνει αντικείμενο μελέτης και αντιπαραθέσεων και να απασχολεί κριτικούς και λογοτέχνες μέχρι τις μέρες μας. Κατά τη νεανική του ηλικία, όπως μαρτυρούν τα αναγνώσματα και τα συγγράμματά του από εκείνη την περίοδο, ήταν φύση ευαίσθητη και παθιασμένη. Την έντονη ρομαντική του τάση προσπάθησε να την ξεπεράσει με μεγάλη θέληση και αυτοκριτική, όπως μαρτυρά η αλληλογραφία του με την ερωμένη του Louise Colet. Με το πέρασμα του χρόνου παρατηρεί λεπτομερώς την πραγματικότητα και απομακρύνεται από τον ρομαντισμό που τον είχε συνεπάρει (αυτή η διάθεση και η ανάγκη για προσεκτική παρατήρηση προέρχονται από το ιατρικό περιβάλλον στο οποίο πέρασε την παιδική και νεανική του ηλικία και οφείλεται στον πατέρα του που ήταν χειρουργός και ο οποίος πάντα του ζητούσε να εμβαθύνει στις λεπτομέρειες που αφορούσαν την τέχνη του). Αυτή την πραγματικότητα ο Φλωμπέρ μας την περιγράφει με ένα ύφος απαισιόδοξο και γίνεται ένας από τους πρωτεργάτες του ρεαλισμού. Πριν γράψει το οτιδήποτε στο έργο του, του άρεσε να παρατηρεί και να ενημερώνεται. Η φαντασία του έχει ανάγκη να στηριχθεί από την πραγματικότητα.

Η *Μαντάμ Μποβαρύ* έχει ως έναυσμα μια πραγματική ιστορία: την αυτοκτονία της γυναίκας ενός γιατρού από τη Νορμανδία, της Δελφίνης Ντελαμάρ. Πριν διηγηθεί το θάνατο της Έμμας Μποβαρύ, πληροφορείται λεπτομερώς για όλα τα αρνητικά αποτελέσματα τα οποία μπορεί να έχει το αρσενικό πάνω στον οργανισμό. Η φιγούρα της Έμμας Μποβαρύ, την οποία παρουσιάζει σιγά - σιγά να φθίνει, δεν στερείται πραγματικότητας. Η στάση του απέναντι στη ζωή, είναι αυτή ενός σοφού υλιστή τον οποίο απασχολεί η αναζήτηση αιτιών και ο οποίος είναι πεπεισμένος ότι η φυσική κατάσταση του ατόμου είναι αποτέλεσμα της ηθικής του. Αντιδρά στη ρομαντική τάση, η οποία προβάλλει εξαιρετικά τέλεια όντα. Αυτός ισχυρίζεται ότι ενδιαφέρεται κυρίως για το μέσο άνθρωπο, ο οποίος έχει ελαττώματα και προτερήματα. Όμως, υπερασπίζει τον εαυτό του λέγοντας ότι δεν έχει τίποτα κοινό με τους θετικούς του ρεαλισμού λέγοντας: *«Εγώ προσπαθώ να εφαρμόσω αυτό το οποίο ορισμένοι ονομάζουν ρεαλισμό, παρόλο που πολλοί με θεωρούν ένα από τους ποντίφικες αυτού του ρεύματος»*.

Όπως διακρίνουμε πολύ καθαρά στα κεφάλαια IX (Β΄ μέρος) και V (Γ΄ μέρος), από τον ρομαντισμό διατηρεί στοιχεία τα οποία παρωδεί, για να τα αναιρέσει. Σε καμία περίπτωση όμως δεν τα κατηγορεί, δεν τα σαρκάζει και δεν τα χλευάζει. Τον ενθουσιασμό της φαντασίας και της καρδιάς, τη γεύση των έντονων παθών, το λυρισμό, μια κάποια απαισιοδοξία για τον κόσμο, το μίσος για τη μετριότητα και την απέχθεια για τη μεγαλοαστική τάξη, την οποία θεωρεί υπαίτια για κάθε χαμηλή σκέψη και στην οποία καταλογίζει την έλλειψη της λεπτότητας (η ταύτιση της Έμμας με τις ηρωίδες των αναγνωσμάτων της, η περιγραφή των αγκαλιασμάτων, των φιλιών, των αναστεναγμών, η συμμετοχή της φύσης πριν και μετά τη συνέντευξη των εραστών, ο εγωισμός των εραστών της ηρωίδας). Ο ρεαλισμός αποτυπώνεται με τους συνηθισμένους καθημερινούς χαρακτήρες του έργου και με τις λεπτομερείς, σχεδόν εξαντλητικές περιγραφές καταστάσεων, εικόνων, αντικειμένων, συναισθημάτων (το δωμάτιο του Λεόν, οι επιβάτες της άμαξας και η διαδρομή της, η σύγκρουση με την πεθερά, ο εκβιασμός του τοκογλύφου). Ακουμπά το νατουραλισμό με τη γκροτέσκο περιγραφή του αλλόκοτου «φτωχοπλάνητα» της Γιονβίλ, η οποία είναι γελοία και κωμική και ταυτόχρονα τραγική και τρομακτική. Η λογοτεχνία προσγειώνεται στο έδαφος της πικρής αλήθειας της καθημερινής ζωής (η περιγραφή των ημερών που παρεμβάλλονται μέχρι την επόμενη συνάντηση των εραστών, οι κίνδυνοι να ανακαλυφθεί από το σύζυγό της).

Η ρεαλιστική αντικειμενικότητα εκδηλώνεται επίσης και με τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται η κενότητα της επαρχιακής κοινωνίας και επιτυγχάνεται η φαινομενική εξαφάνιση της υποκειμενικότητας του συγγραφέα. Παρόλο που προσπάθησε να κρατήσει μια αποστασιοποίηση του «εγώ» του μέσα από το έργο του, η προσωπικότητά του διαφαίνεται σχεδόν πάντα μέσα στο μυθιστόρημά του. Η χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου αποκαλύπτει τη φωνή του αφηγητή: «Κι ύστερα η Έμμα ένιωθε και κάποια ικανοποίηση



εκδίκησης. Πόσο δεν είχε υποφέρει!». Ότι ο δημιουργός είναι πάντα παρών στο έργο του, το αποκαλύπτει και ο ίδιος ο Φλωμπέρ αναφερόμενος στη σκηνή του δάσους, όπου η ηρωίδα υποκύπτει στον εραστή της. «Σήμερα ήμουν άνδρας και γυναίκα μαζί, εραστής και ερωμένη, .....τα άλογα, τα φύλλα, ο άνεμος». Όταν γράφει: «Η *Μαντάμ Μποβαρύ* δεν περιέχει τίποτε από τη ζωή. Δεν έβαλα μέσα τίποτε από συναισθήματα ή την εμπειρία μου. Η ψευδαίσθηση προέρχεται από τον απρόσωπο χαρακτήρα του έργου», έρχεται σε αντιπαράθεση με τον ίδιο του τον εαυτό που δηλώνει: «Η *Μαντάμ Μποβαρύ* είμαι εγώ» εκφράζοντας μ' ένα παράδοξο τρόπο μια βαθιά σωστή ιδέα, την απόλυτη ταύτιση με το έργο του, ή με τη δήλωσή του: «Ό, τι επινοούμε είναι αληθινό. Την ώρα αυτή σε είκοσι χωριά της Γαλλίας η καημένη μου η Μποβαρύ αναμφίβολα υποφέρει και κλαίει» .

Πρέπει να παραδεχτούμε ότι υπάρχει ένας ρεαλισμός στο έργο του και ότι ο Φλωμπέρ σαν μεγαλοαστός καλλιτέχνης, του οποίου η βασική έννοια ήταν η αναζήτηση της ομορφιάς και ο οποίος γράφει για ένα εκλεκτό κοινό, βρίσκεται ακριβώς στο μεταίχμιο των δύο ρευμάτων. Ο συνδυασμός του «ρεαλιστικού» και του «ρομαντικού» φαίνεται καθαρά στο έργο του ρεαλιστή μυθιστοριογράφου Φλωμπέρ. Παρόλο που ο ίδιος δηλώνει: «Απεχθάνομαι όλα όσα συνηθίσαμε να ονομάζουμε ρεαλισμό» είναι γενικά αποδεκτό ότι αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ του ρομαντισμού και του ρεαλισμού. Με τη μαγεία των λέξεων του μέσου αφηγηματικού ύφους, τις λαμπερές εικόνες, τις παραμικρές αποχρώσεις, τα πολυτελή φόντα, καλύπτει τη σκληρή πραγματικότητα. Δίνει μια δική του θεώρηση στην τέχνη, την κάνει ένα κόσμο υπέροχο μέσα στον οποίο κλείνεται. Εντούτοις, είναι μέσα στη γκρίζα και πικρή, ωμή καθημερινότητα, αηδιαστικά αστική, απ' όπου άντλησε όλα τα στοιχεία της *Μαντάμ Μποβαρύ*. Μια δεύτερη πρωτοτυπία του έργου, έγκειται στο γεγονός ότι δεν τελειώνει με το θάνατο της ηρωίδας. Ο συγγραφέας με μια αντίστροφη κίνηση, ανοίγει το πλάνο και εστιάζει αρχικά στο σύζυγο που απομένει μόνος με της αναμνήσεις της αγαπημένης του γυναίκας, στη γειτονιά που επωφελείται από το θάνατο της ηρωίδας για να αποσπάσει χρήματα από την οικογένειά της και τέλος, στον κόσμο όπως είναι στο παρόν. Η αρχή και το τέλος σηματοδοτούν ένα κύκλο που κλείνει.

Είναι αναμφισβήτητο γεγονός ότι η *Μαντάμ Μποβαρύ* έσυρε την αυλαία στη μεγάλη λογοτεχνική παράδοση του ρομαντισμού εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή στη λογοτεχνία, την περίοδο του ρεαλισμού . Η ηρωίδα του Φλωμπέρ, ρομαντική ύπαρξη με χιμαιρικές αναζητήσεις, που βιώνει μια ρεαλιστική πραγματικότητα, θα καθιερώσει τον όρο **μποβαρισμό**, που σημαίνει την τάση που έχει ο άνθρωπος να θεωρεί τον εαυτό του διαφορετικό απ' ό, τι είναι. Η Έμμα Μποβαρύ τόλμησε να παραδεχθεί αυτή τη διαφορετικότητά της και να αναζητήσει την ευτυχία σε καταστάσεις που υπερβαίνανε τα όρια της εποχής, πληρώνοντας την επανάστασή της με το μεγαλύτερο τίμημα που η ίδια επέλεξε, τη ζωή της. Εμείς παρατηρούμε της ιστορία της από μια εξωτερική οπτική. Είμαστε θεατές και συνένοχοι στο δράμα της και στην κατάντια της οικογένειάς της.

Βιβλιογραφία

Γκότση Γ., Προβατά Δ., *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμος Β', ΕΑΠ, Πάτρα 1999.

Baudouin S., Corteggiani F., Durand P., *Le Francais Larousse*, εκδόσεις Larousse, Παρίσι 1967.

Grant Damian, *Ρεαλισμός, η γλώσσα της κριτικής*, Ερμής, Αθήνα 1972

*Εγκυκλοπαίδεια Δομή*, Δομή, Αθήνα 1970, τόμος 15.

*Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμος Β', Σκόκλης, Αθήνα 1999.

Flaubert G. , *Μαντάμ Μποβαρύ*, Εξάντας, Αθήνα, 1989.

----- *Η αισθηματική αγωγή*, Οδυσσέας, Αθήνα 1981.

Furst Lilian, *Ρομαντισμός, η γλώσσα της κριτικής*, Ερμής, Αθήνα 1974.

Διαβάζω, τχ. 42, Αθήνα, Μάιος 1981.

-----, τχ. 143, Αθήνα Μάιος 1986.

Salomon P., *Litterature francais*, Masson, Παρίσι 1985.  
[<http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/REVMATA>]

**Ελληνική ηθογραφία**

**Brno 04-11-08**

**Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία**

**Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού ρεαλισμού**

**1. Ο Γεώργιος Βιζυηνός**

**α) αποδοχή του συγγραφέα – βιογραφικά στοιχεία**

**β) η ποίηση του Γ. Βιζυηνού**

**ποιητικές συλλογές:**

«Τα ποιητικά πρωτόλεια»

« Κάδμος»

« Βοσπορίδες αύρες»

«Εσπερίδες ή Μύθοι του λαού και παραδόσεις»

«Λυρικά»

«Ατθίδες αύρες»

**γ) τα διηγήματα του Γ. Βιζυηνού**

- 1) «Το αμάρτημα της μητρός μου», 1883
- 2) «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως», 1883
- 3) «Ποιος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου», 1883
- 4) «Αι συνέπειαι της παλιάς ιστορίας», 1884
- 5) «Πρωτομαγιά», 1884
- 6) «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», 1884
- 7) «Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα», 1885
- 8) «Μοσκόβ-Σελήμ», 1885

**2. Συμπληρωματικά κείμενα:**

**Από το ρεαλισμό στο μοντερνισμό της Λαγουδάκη Ελένης**

(Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο)

## Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία

### Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού ρεαλισμού

#### 1. Ο Γεώργιος Βιζυηνός

Ο Γ. Βιζυηνός πέθανε το 1896, ο λογοτεχνικός του ωστόσο θάνατος συνέβη το 1892 με την παραφροσύνη του και την είσοδο του στο Δρομοκαίτιο. Η σημασία του έργου του, που είχε αποσιωπηθεί ενόσω ζούσε, αρχίζει αμέσως μετά το θάνατο του, έτσι ο εγκλεισμός του στο φρενοκομείο αποτελεί ουσιαστικά έναν ανοιχτό ορίζοντα για το λογοτεχνικό του έργο σε αντίθεση με την προσωπική του ζωή. Αποτελεί ωστόσο παρεξήγηση το ότι η παραφροσύνη από θέμα του διηγηματογραφικού του έργου τελικά κατέληξε να γίνει γεγονός της ζωής του. Ο Βιζυηνός δεν κατέληξε στο φρενοκομείο, επειδή ως πεζογράφος έδειξε ένα νοσηρό ενδιαφέρον για κάποιους μηχανισμούς της τρέλας ή από στεναχώρια γιατί δεν έγινε καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών ή από απελπισία, όταν σαράντα χρόνων ερωτεύτηκε ένα κοριτσάκι δεκατεσσάρων ετών. Ο συγγραφέας δεν υπήρξε σχιζοφρενής, οι μανιοκαταθλιπτικές του εκδηλώσεις οφείλονταν σε παθολογικά αίτια, στο τελευταίο στάδιο της ζωής του παρέλυσε εντελώς, γεγονός που μάλλον είχε την απαρχή του στις συνέπειες κάποιου αφροδισίου νοσήματος.

Στην εποχή του ο Βιζυηνός αγνοήθηκε ως λογοτέχνης, κυρίως ως πεζογράφος, γιατί ως ποιητής το έργο του δεν ήταν άγνωστο, είχε τιμηθεί με δυο βραβεία του Βουτσινάιου διαγωνισμού, χωρίς αυτό να σημαίνει ωστόσο ότι και το έργο του είχε αναγνωριστεί από τους κριτικούς της λογοτεχνίας, συχνά δέχτηκε επιθέσεις από τον τύπο. Για πολλούς ήταν ένας ανατολίτης, τουρκομερίτης, που είχε όμως την καλή τύχη να έχει ως προστάτη έναν πλούσιο τραπεζίτη από την Κωνσταντινούπολη, τον Γ. Ζαρείφη, που χρηματοδοτούσε τις σπουδές του στο εξωτερικό. Μια αντικειμενική εκτίμηση του χαρακτήρα και της ζωής του ενδιαφέρει πρωτίστως ένα βιογράφο του, πάραυτα δεν παύει να αποτελεί η ζωή του μια διάσταση στο έργο του λανθάνουσα αλλά πολύ περιεκτική και γόνιμη και αυτό γιατί ο Βιζυηνός έβαλε την περσόνα του ή την ιδέα του εαυτού του μέσα στα έργα του και ιδιαίτερα μέσα στα διηγήματά του. Με τον τρόπο αυτό στήριξε τον ιδιότυπο ρεαλισμό του, δοκιμάζοντας παράλληλα τα όρια του αφηγηματικού ρεαλισμού. Αυτό που πρέπει κανείς να προσέξει στην περίπτωση του Βιζυηνού είναι ότι υπάρχει μια σαφής διάκριση ανάμεσα στο ποιητικό και το πεζογραφικό του έργο, όσο ζούσε ήταν γνωστός κυρίως σαν ποιητής σήμερα όμως το πεζογραφικό του έργο πρωτίστως ενδιαφέρει.

Την ποίηση του στο ξεκίνημα της τη χαρακτηρίζει η επίδραση από το φαναριώτικο ύφος και κλίμα, η όλη εξέλιξη της μάλιστα θα μπορούσε να βασιστεί στη σταδιακή αποβολή των χαρακτηριστικών της φαναριώτικης στιχουργίας. Στο πρώτο του έργο «Τα ποιητικά πρωτόλεια» από τα πέντε ποιήματα του τα τρία πρώτα που αναφέρονται σε αναμνήσεις της

παιδικής του ηλικίας διαφοροποιούνται από το φαναριώτικο κλίμα, γιατί φαίνεται δεν το είχε ακόμη εγκολπωθεί. Η δημοτική είναι παρούσα παρόλη τη διαφαινόμενη τάση του προς την καθαρολογία, αν και οι υπάρχοντες στιχουργικές ατέλειες αναδεικνύεται μια συναισθηματική αμεσότητα, που αποτελεί προμήνυμα της κατοπινής εξέλιξης του ποιητή. Με τον «Κάδμο» το δεύτερο έργο του ο Βιζυηνός αφομοιώνεται από τον φαναριωτισμό, είναι ένα πολύστιχο ποίημα σε μορφή μικρού έπους, χωρισμένο σε δέκα μέρη, γραμμένο σε αρχαϊζουσα γλώσσα, με θέμα όπως φαίνεται και από τον τίτλο του το θάνατο του τελευταίου βασιλιά των Αθηνών. Υπάρχει μια συστηματική χρήση στερεοτύπων εικόνων, τυπικών παρομοιώσεων, καθώς και μια επίδειξη στιχουργικής επιδεξιότητας. Το τρίτο έργο του «Βοσπορίδες αύρες» του συγγραφέα αποτελεί τον πρώτο σταθμό στην ποιητική του πορεία. Με τη συλλογή του αυτή ο ποιητής που διαμένει στη Γερμανία κατορθώνει να ξεφύγει από την φαναριώτικη του επιρροή, χρησιμοποιεί τη δημοτική και στρέφεται στις πηγές του προσωπικού του αισθήματος, έτσι που να βρίσκεται κοντά στην παράδοση του δημοτικού τραγουδιού. Το επόμενο έργο του «Εσπερίδες ή Μύθοι του λαού και παραδόσεις» αποτελεί το δεύτερο σταθμό στην ποιητική του πορεία, μια και αυτό στρέφεται στα λαϊκά τραγούδια και στους παλιούς ποιητικούς θρύλους, προσπαθώντας σ' αυτά να βρει προαιώνιες αλήθειες του ανθρώπου. Οι «Εσπερίδες» είναι τρεις συνολικά μπαλάντες γραμμένες σε καθαρεύουσα γλώσσα. Τον τρίτο σταθμό στο ποιητικό του έργο αποτελεί το χειρόγραφο του «Λυρικά» που περιλαμβάνει ποιήματα που γράφτηκαν μεταξύ του 1877 και του 1882. Στη γλώσσα αυτών των ποιημάτων βλέπουμε μια σαφή στροφή προς την δημοτική, χωρίς να είναι απαλλαγμένη από καθαρευουσιάνικα στοιχεία αλλά και ιδιωματικές εκφράσεις της θρακιώτικης και της κυπριακής διαλέκτου. Υπάρχει όμως μια θεματική πολυμορφία, μια πιο ρεαλιστική στάση απέναντι στη ζωή ένα απροσποίητο ύφος και γενικά χαρακτηριστικά γνωστά από τη νέα γενιά των ποιητών αυτή του Παλαμά. Ένα σημαντικό τμήμα των ποιημάτων του Βιζυηνού αποτελούν τα παιδικά ποιήματα, όπου είναι καταφανής η τρυφερότητα του για το παιδί αλλά και η γνώση του για τον παιδικό του κόσμο. Η όλη πορεία του ποιητή τερματίζεται με τις «Ατθίδες αύρες», όπου εντοπίζεται μια συνειδητή στροφή προς τη λαϊκή παράδοση, επιβεβαιώνοντας την προδρομική θέση του Βιζυηνού στη νεοελληνική ποίηση. Εδώ αξιοποιούνται στο επίπεδο της ποίησης στοιχεία της λαϊκής μυθικής αντίληψης για τον κόσμο, τη φύση, τη ζωή και την ιστορία. Η προδρομική λειτουργία τόσο των «Λυρικών» όσο και αυτής της συλλογής γίνεται εμφανής από την παρουσία χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της γενιάς του 1880, όπως η παρουσία ενός ευχάριστου τόνου μιας περιγραφικής διάθεσης, καθώς και τρόπων του δημοτικού τραγουδιού, καθώς και πρώιμων στοιχείων του νεορομαντισμού. Στην ίδια συλλογή είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η έντονη παρουσία αφηγηματικών ποιημάτων, γεγονός που κάνει φανερό τη στροφή του προς μορφές λογοτεχνικής έκφρασης, που για να λειτουργήσουν απαιτούν ένα μεγαλύτερο πλάτος, που το εξασφαλίζουν με την τροπή και ανάπτυξη τους προς την αφήγηση. Τέτοια ποιήματα στις «Ατθίδες αύρες» είναι, «Το Μπαλουκλί», «Η Αγία Σοφιά», «Ο τελευταίος Παλαιολόγος», όπου ζωντανεύουν παραδόσεις και θρύλοι. Μέσα από τις μπαλάντες ή βαλλίσματα ο Βιζυηνός ήρθε σε επαφή με την αφηγηματική ανάπτυξη, τη δραματική κλιμάκωση και τη χρήση των λαϊκών παραδόσεων.

Συνολικά γνωρίζουμε οκτώ διηγήματα του Βιζυηνού τα οποία κατά χρονολογική σειρά είναι τα εξής:

- 9) «Το αμάρτημα της μητρός μου», 1883
- 10) «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως», 1883
- 11) «Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», 1883
- 12) «Αι συνέπειαι της παλιάς ιστορίας», 1884
- 13) «Πρωτομαγιά», 1884
- 14) «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», 1884
- 15) «Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα», 1885

16) «Μοσκόβ-Σελήμ», 1885

Ο Βιζυηνός είναι ένας θλιμμένος πεζογράφος, το πάθος του για τη ζωή δεν φαίνεται μέσα στα διηγήματα του, μέσα στα έργα του τα ένστικτα του ανθρώπου δεν λειτουργούν άμεσα και φυσικά, όποτε διαφαίνεται η λειτουργία τους βρίσκεται χαμένη και δυσδιάκριτη κάτω από το κοινωνικό τυπικό και η ζωή και η ύπαρξη των χαρακτήρων του είναι περιορισμένη από ηθικές συμβάσεις. Υπάρχει ακόμη ένα αίσθημα θανάτου και συγκρατημένης απελπισίας, το οποίο παρά τον ειρωνικό τόνο, που σε ορισμένες περιπτώσεις φτάνει στον αυτοσαρκασμό και αποφορτίζει αυτό το αίσθημα από μια κοινότοπη και εύκολη δραματικότητα, δεν παύει αυτό να δίνει τον κυρίαρχο τόνο στο έργο του, καθώς και να αποκαλύπτει τη σκοτεινή του διάθεση. Ο Βιζυηνός καταφεύγει σε αυτοβιογραφικό υλικό προσβλέποντας σε μια πραγματολογική διάσταση, επιλογή του εξάλλου είναι και η καταφυγή του σε λαϊκές παραδόσεις και άλλα λαογραφικά στοιχεία. Πάραυτα στόχος του δεν είναι τελικά να σκηνοθετήσει μια ασφαλή συνείδηση του πραγματικού, μια τέτοια συνείδηση λείπει από το έργο του. Όλες οι ιστορίες του Βιζυηνού ξεκινούν αλλά και διατρέχουν ένα μεγάλο μέρος της ανάπτυξης τους, μέρος το οποίο μπορεί να φτάσει και ως το σημείο της κλιμάκωσης της πλοκής μέσα στο πλαίσιο μιας πραγματικότητας, που δίνει την εντύπωση, πως είναι απόλυτα επαρκής για να στηρίξει την ανάπτυξη της πλοκής. Ξαφνικά όμως η πραγματικότητα αυτή διπλασιάζεται, δεν αντικαθίσταται από μια άλλη νέα πραγματικότητα που, αποκαλύπτεται, αλλά υπάρχει παράλληλα με αυτή. Έχουμε συνήθως την παρουσία δυο χαρακτήρων από τους οποίους ο ένας έχει συνείδηση της μιας πραγματικότητας, ενώ ο άλλος μιας άλλης πραγματικότητας μια παράλληλη τελικά ύπαρξη δυο πραγματικοτήτων. Στην άλλη άκρη ο συγγραφέας των δυο αυτών πραγματικοτήτων εμπλέκεται στην αφήγηση επιχειρώντας μια προβολή της σε ένα επίπεδο ψευδαίσθησης. Προχωρώντας προσεκτικά έχει πλήρη επίγνωση, πως δοκιμάζει και πειραματίζεται πάνω στην ίδια του τη συνείδηση του πραγματικού, καθώς και στη συνείδηση της προσωπικής του ταυτότητας. Το μόνο σταθερό στοιχείο μέσα στα διηγήματα του είναι η παρουσία της αβεβαιότητας της αμφισημίας και της σχετικότητας. Αυτή η σταθερή παρουσία του διαφορούμενου είναι συνέπεια της υπέρβασης των αποδεκτών από τη λογική και την αισθητηριακή αντίληψη ορίων και διακρίσεων, αυτή η διεύρυνση και καλλιέργεια του διαφορούμενου οδηγεί τον Βιζυηνό σε απόψεις της πραγματικότητας που απομακρύνονται από τη συμβατική λογική άποψη της δηλαδή σε απόψεις της, όπου η πλάνη και η αυταπάτη κυριαρχούν δίνοντας έτσι σε αυτές τον χαρακτήρα της παραφροσύνης. Τελική επιδίωξη του ήταν όχι μια επίπεδη δυσδιάστατη άποψη του κόσμου αλλά μια τρισδιάστατη άποψη του, η οποία παράλληλα συμπεριλάμβανε και τη διάσταση της ανθρώπινης αντίληψης της ψυχής. Οι περιοχές στις οποίες αυτή η υπέρβαση των αποδεκτών ορίων και των συμβατικών διακρίσεων γίνεται άμεσα αντιληπτή είναι εκείνες της εθνικότητας της θρησκείας και του φύλου. Και στις τρεις αυτές περιοχές η παραβίαση των διακριτικών ορίων ήταν για τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και ιδιαίτερα τον ελληνικό κόσμο από δύσκολη έως αδιανόητη. Παρόλα αυτά παραμένοντας ο Βιζυηνός συνεπής στη στρατηγική του διαφορούμενου, δοκιμάζει την τακτική της υπέρβασης των ορίων και στις τρεις αυτές περιοχές.

Σε ότι αφορά στην εθνικότητα ο Βιζυηνός επιχειρεί την υπέρβαση των ορίων κυρίως στον «Μοσκόβ Σελήμ». Η υπέρβαση αυτή επιχειρείται παράλληλα σε δυο επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο βλέπουμε έναν Τούρκο, που επειδή οι ομοεθνείς του, του φέρθηκαν άδικα, ενώ οι εχθροί του έθνους του, οι Ρώσοι, όταν τον έπιασαν αιχμάλωτο του φέρθηκαν με τον καλλίτερο τρόπο ντύνεται ζει και αισθάνεται σαν Ρώσος, περιμένοντας τη στιγμή που αυτοί θα κατέβουν και πάλι στη Θράκη. Η υπέρβαση εδώ επιχειρείται και σε ένα άλλο επίπεδο με εντελώς λανθάνοντα τρόπο και τα όρια που παραβιάζονται είναι εκείνα ανάμεσα στον Τούρκο και στον Έλληνα, Έλληνας είναι ο αφηγητής και ο χαρακτήρας που αυτός θαυμάζει και θέλει να αποθανατίσει είναι ένας Τούρκος. Στο χώρο της θρησκείας η υπέρβαση των καθιερωμένων ορίων γίνεται στο διήγημα , «Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου». Εδώ

βλέπουμε να αναπτύσσεται μεταξύ των αλλοθρήσκων χριστιανών και μωαμεθανών μια βαθιά εκτίμηση και αγάπη, για τη μωαμεθανή μητέρα του Κιαμήλ η χριστιανή μητέρα του αφηγητή είναι πολύ πιο άξια να πάει στον παράδεισο των μωαμεθανών από οποιονδήποτε γνωστό ομόθρησκο της. Μια υπέρβαση των ορίων κυρίως μεταξύ των δυο φύλων διακρίνουμε στα δυο διηγήματα , «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» και στον «Μοσκώβ – Σελήμ». Στο πρώτο η υπέρβαση αυτή τοποθετείται πάνω στο γεγονός, πως ο κεντρικός χαρακτήρας του διηγήματος ο παππούς του αφηγητή προκειμένου να αποφύγει το παιδομάζωμα βαφτίζεται από τους γονείς του Γεωργία, στα δέκα του χρόνια αφού τον ντύσουν αγόρι τον παντρεύουν με την Χρυσή και πάλι για να αποφύγουν την επιστράτευση του ως γενίτσαρου. Την υπέρβαση μεταξύ των δυο φύλων δεν την περιορίζει ο συγγραφέας στο διαφορούμενο του φύλλου του παππού, αλλά την επεκτείνει και στη μορφή που είχαν οι σχέσεις του με την Χρυσή. Οι χαρακτήρες των ηρώων του Βιζυηνού παρότι είναι θετικοί είναι παράλληλα και αρκετά εύθραυστοι, βάζουν στόχους και εργάζονται για την πραγματοποίησή τους και ενώ δίνεται η εντύπωση πως προσεγγίζονται, στην πραγματικότητα αναιρούνται μέσα από μια αιφνίδια αποκάλυψη της αληθινής ή πιο αληθινής πραγματικότητας και από την συνακόλουθη συνειδητοποίηση της αυταπάτης. Ο συνδυασμός αυτής της θετικότητας των χαρακτήρων με την ουσιαστική αρνητικότητα της δράσης τους συνιστά τον πυρήνα ενός αισθήματος του παραλόγου, που συχνά καθορίζει το γενικό κλίμα μέσα στο οποίο κλιμακώνεται η πλοκή των διηγημάτων του Βιζυηνού. Μια επί μέρους εκδοχή- εκδήλωση του παράλογου μέσα στα διηγήματα του έχουμε στην περίπτωση της αδυναμίας αποκατάστασης πραγματικής επικοινωνίας ανάμεσα στους χαρακτήρες, αδυναμίας που είναι αποτέλεσμα του γεγονότος, πως οι χαρακτήρες έχουν συνείδηση μιας διαφορετικής ο καθένας πραγματικότητας. Αυτός ο διάλογος που δεν βρίσκει ποτέ το στόχο του, δεν αποτελεί υστεροβουλία των χαρακτήρων, οι χαρακτήρες των διηγημάτων του Βιζυηνού οι κεντρικοί τουλάχιστον δεν προσπαθούν να εξαπατήσουν ο ένας τον άλλον, αλλά είναι ειλικρινείς. Αυτή ακριβώς η ειλικρίνεια δίνει στην αδυναμία τους για πραγματική επικοινωνία μια προοπτική τραγική, ενώ παράλληλα την καταυγάζει με το φως του παραλόγου.

Οι πλοκές του Βιζυηνού αναπτύσσονται πάνω σε ένα σχέδιο, που θα άρμοζε σε αστυνομικές ιστορίες, στηρίζουν την ανάπτυξη τους πάνω στους νόμους της έκπληξης και της αγωνίας, χωρίς όμως να περιστέλλουν καθόλου την αξίωση τους για πλήρη αληθοφάνεια. Καρπός αυτής της αξίωσης της διήγησης είναι ένας ιδιότυπος ρεαλισμός, ένας ρεαλισμός που ενώ από το ένα μέρος τηρεί τους νόμους του ρεαλισμού δίνει την εντύπωση από το άλλο μέρος, πως προβληματίζεται με τους γενικά αποδεκτούς σκοπούς του ρεαλισμού ή και πως αμφισβητεί τα όρια του. Ο Βιζυηνός με όλο του το πεζογραφικό έργο περιγράφει από τη θετική της άποψη μια ουτοπία, μέσα από μια τραγική προοπτική αποκαλύπτει την έλλειψη ανταπόκρισης ανάμεσα στα γεγονότα στα λόγια των ηρώων του στις σκέψεις τους. Η προώθηση της ηθογραφίας προς την κατεύθυνση της ψυχογραφίας αποτελεί μια αναμφισβήτητη προσφορά του Βιζυηνού στην ελληνική πεζογραφία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Όλα τα διηγήματα του είναι ψυχογραφήματα. Η μυθοπλασία αναπτύσσεται σε δυο επίπεδα ένα εξωτερικό και ένα εσωτερικό, με τα πρώτο υπηρετείται η οργάνωση των περιστατικών σε πλοκή, ενώ με το δεύτερο καλλιεργείται η ψυχική διαλεκτική των χαρακτήρων. Το ενδιαφέρον που δείχνει για τις ψυχικές διεργασίες των χαρακτήρων αποτελεί μια οριακή συνέπεια του προγράμματος της εξασφάλισης της πραγματολογικής διάστασης στη διήγηση του. Ο ιδιότυπος αυτοπαρατηρούμενος και αυτοαναιρούμενος ρεαλισμός του αποτελεί μια πρόταση του Βιζυηνού το κύρος της οποίας και η σοβαρότητα της έχει και σήμερα την αξία της.

Από: Κ. Στεργιόπουλου: Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία, Ιωάννινα 1977, σελ. 93-106 και Β. Αθανασόπουλος: Οι μάσκες του ρεαλισμού, τόμος Α, Αθήνα 2003, τόμος Α, σελ. 417-450

## **2. Συμπληρωματικά κείμενα:**

### **Από το ρεαλισμό στο μοντερνισμό**

Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ο κορεσμός του κοινού από τη θεματική του ρομαντισμού, η κούραση από τις υπερβολές του αλλά και η επιθυμία των νέων λογοτεχνών για αναζήτηση διαφορετικών μορφών έκφρασης, οδήγησαν το μυθιστόρημα στο ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός, γράφει ο Becker, «είναι μια μορφή τέχνης που νιώθει την πραγματικότητα με ένα δικό της τρόπο κι επιχειρεί να μας δώσει ένα ομοίωμά της». Πράγματι, οι συγγραφείς αυτής της περιόδου προσπαθούν να συνδυάσουν την ψυχολογία του ρομαντισμού, με τη ρεαλιστική περιγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας και να κάνουν μια εγκυκλοπαιδική προσέγγισή της αναζητώντας τα βαθιά κρυμμένα ανθρώπινα συναισθήματα και τα καθημερινά δράματα. Αντιδρώντας στις εξάρσεις της ρομαντικής φαντασίας αποτυπώνουν φωτογραφικά τον κόσμο με αμερόληπτη αντικειμενικότητα και ανεπιτήδευτο ύφος. Για αυτό και αντλούν τα θέματά τους από την καθημερινή, κοινωνική κυρίως ζωή και επιλέγουν μια απρόσωπη τεχνική γραφής. Οι ήρωες των ρεαλιστικών έργων δεν έχουν τίποτε το ηρωικό. Αντίθετα, είναι άνθρωποι συνηθισμένοι, μπλεγμένοι στα γρανάζια της καθημερινότητας, με ό,τι ασήμαντο και τραγικό εμπεριέχει, άνθρωποι κοινοί, που η λογοτεχνία για πρώτη φορά παίρνει στα σοβαρά. **Λαγουδάκη Ελένη** (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο)

Ακραία έκφραση του ρεαλισμού αποτελεί ο νατουραλισμός που προσγειώνει τη λογοτεχνία στο έδαφος της πικρής αλήθειας, της καθημερινής αστικής ζωής, της ωμής και αηδιαστικής πραγματικότητας. Ο όρος επηρεάζεται από την ανάπτυξη των φυσικών επιστημών και ιδιαίτερα της βιολογίας, καθώς συνδέεται και με την ενδελεχή μελέτη της φύσης. Επεκτείνεται στη μέθοδο της ουδέτερης, εξονυχιστικής και αντικειμενικής παρατήρησης και καταγραφής του ανθρώπινου μηχανισμού, ο οποίος πράττει το καλό ή το κακό χωρίς να ευθύνεται. Ο νατουραλιστής εργάζεται επιστημονικά όπως ένας γιατρός που πειραματίζεται, παρατηρεί ο Ζολά, που θεωρείται και ο κύριος εκφραστής αυτού του λογοτεχνικού κινήματος. Τα καταθλιπτικά θέματα της πορνείας, του χρεωτισμού, του αλκοολισμού, της διαφθοράς τα οποία πραγματεύεται, οδήγησαν σε έντονη κριτική και στη βραχεία διάρκειά του.

Η πεζογραφία κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα διακατέχεται από το ιδεώδες του αισθητισμού που διερευνά ασυνήθιστες, εξωτικές, περιθωριακές εμπειρίες, ανεπίτρεπτες και απαγορευμένες για την κοινωνία της εποχής. Οι ακραίες εμπειρίες οδηγούν στην εμφάνιση του φαινομένου της «παρακμής» που ταυτίζει το ωραίο με το κακό. Οι λογοτέχνες, προκειμένου να σπάσουν τους φραγμούς της ηθικής, προβάλλουν το αφύσικο και το νοσηρό, εξυμνούν τη σεξουαλική διαστροφή, τη χρήση ναρκωτικών ουσιών και εξωθούν την ολέθρια απομόνωση. Ο Ζορίς – Κάρλ Ουισμάν στην *Αντίστροφη μέτρηση* δημιουργεί ένα νέο λογοτεχνικό χαρακτήρα, του δανδή, ενώ ο Όσκαρ Ουάιλντ με το μυθιστόρημα *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ* έδωσε ένα ζωντανό παράδειγμα της νέας αισθητικής.

Το πέρασμα από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα είναι περίοδος καλλιτεχνικού αναβρασμού και έντονων διεργασιών. Ο ρεαλισμός είναι παρών με τα «μυθιστορήματα εποχής», σηματοδοτείται όμως και η ρήξη με το παρελθόν, με την εμφάνιση μιας νέας αισθητικής που οι εκφράσεις της αποδίδονται με τον όρο μοντερνισμός ή νεωτερική λογοτεχνία. Οι μοντερνιστές συγγραφείς διερευνούν τα θέματα του χρόνου, της μνήμης και της συνείδησης. Καταργούν τη συνεχή αφήγηση, το ασυνείδητο διαπλέκεται με το συνειδητό ενώ ο εσωτερικός μονόλογος κάνει την εμφάνισή του. Έξοχα δείγματα μοντερνισμού έδωσαν ο Μαρσέλ Προύστ με το μυθιστόρημα *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*, ο Τόμας Μαν με το

Μαγικό Βουνό, ο Τζέιμς Τζόυς με το *Οδυσσέας* και η Βιρτζίνια Γουλφ με το *Κυρία Νταλλογουαίν*.

Ο Φλωμπέρ στο *Μαντάμ Μποβαρύ*, παρουσιάζει μια συνηθισμένη μικροαστή που ζει σε μια άχαρη επαρχιακή κοινωνία της εποχής. Η Έμμα Μποβαρύ κόρη ενός μικρού γαιοκτήμονα και αναθρεμμένη με θρησκευτικές αρχές, επιλέγει να γίνει σύζυγος ενός αδέξιου επαρχιακού γιατρού. Πλήττει αφόρητα στην κλειστή επαρχιακή κοινωνία και ο σύζυγος αποδεικνύεται κατώτερος των προσδοκιών της. Απογοητευμένη από την ανούσια ζωή της και με ένα κεφάλι γεμάτο ψευδαισθήσεις, αναζητά την πραγματοποίηση των ονείρων της στα πρόσωπα εραστών από τους οποίους όμως εγκαταλείπεται. Δεν μπορεί να βρει την ευτυχία που ψάχνει ακριβώς γιατί την «είχε ονειρευτεί», το ιδανικό της ήταν ανέκαθεν πλαστό. Έχοντας δημιουργήσει παράλληλα τεράστια χρέη και τρέμοντας στην ιδέα ενός σκανδάλου, αυτοκτονεί με αρσενικό.

Η Έβελιν του Τζόυς είναι μια κοπέλα εργατικής καταγωγής, ορφανή από μητέρα, που ζει σε μια μίζερη συνοικία του Δουβλίνου έχοντας τη φροντίδα του σπιτιού, του μέθυσου πατέρα της και δύο μικρών αδελφών. Καταπιεσμένη από την εργασία της, την κοινωνία και την οικογένεια, παίρνει την απόφαση να εγκαταλείψει το ασφυκτικό περιβάλλον και να αναζητήσει την ευτυχία σε μακρινούς τόπους, στο πλάι του άνδρα που αγαπά. Από τη μια μεριά ο πόθος της φυγής και η ανάγκη για αγάπη και κοινωνική καταξίωση στο πλευρό ενός άνδρα και από την άλλη οι ενοχές, που προκαλούν στην ψυχή της οι υποσχέσεις στη νεκρή μητέρα τις οποίες θα παραβεί και η άρνηση του καθήκοντος, όπως η ίδια το αντιλαμβάνεται, δημιουργούν αντιφάσεις και φόβο. Την κάνουν να αμφιταλαντεύεται και να αμφιβάλει για τη σωστή απόφαση. Η προοπτική της απελευθέρωσης μεταβάλλεται σε απειλή θανάτου στη συνείδηση της παγιδευμένης αυτής γυναίκας, που αποφασίζει να αρνηθεί την πιθανότητα της ευτυχίας και να οδηγηθεί στην ψυχολογική αυτοκτονία, εγκαταλείποντας τον εαυτό της.

Οι δύο γυναίκες, παρόλο που έχουν κοινά χαρακτηριστικά όπως τη μικροαστικότητα, την ορφάνια, τη δυσαρέσκεια για τη ζωή που ζουν, την επιθυμία για φυγή μέσω μιας ανδρικής υποστήριξης, έχουν ριζικά αντίθετο χαρακτήρα. Η Έμμα τολμά να παραδεχθεί τη διαφορετικότητά της και να αναζητήσει την ευτυχία σε καταστάσεις που υπερβαίνουν τα όρια της εποχής. Η Έβελιν δεν έχει τη δύναμη και το κουράγιο να κάνει την υπέρβαση και καθηλώνεται από τις ενοχές και το φόβο. Και οι δύο παρουσιάζονται συνδεδεμένες με τα αντικείμενα και τα πρόσωπα που τις περιβάλουν, όπως τα έπιπλα του σπιτιού τους, τον σύζυγο ή τον πατέρα, τους αγαπημένους. Υπόκεινται σε μια εσωτερική σύγκρουση για την εύρεση της καλύτερης λύσης και της σωστότερης απόφασης προκειμένου να δώσουν ένα οριστικό τέλος στην επιθυμία τους για απελευθέρωση. Και οι δύο αγωνίζονται να ξεφύγουν, να πάρουν ανάσα, να σπάσουν τα δεσμά της φυλακισμένης ύπαρξής τους. Η Έμμα επαναστατεί κατά της μίζερης και ευνουχισμένης ζωής της. Δεν ήταν μια επαρχιώτισσα μοιχαλίδα, αναζήτησε στον έρωτα την έξοδο από το περίφρακτο στρατόπεδο. Ήξερε τι ζητούσε αλλά δεν είχε τη δυνατότητα εκλογής. Καταφέρνει, έστω και για λίγο, να νοιώσει τη χαρά της ελευθερίας χρησιμοποιώντας εραστές δεύτερης διαλογής, που την εγκαταλείπουν την κρίσιμη στιγμή. Όμως πλήρωσε την επανάστασή της με το μεγαλύτερο τίμημα που η ίδια επέλεξε, τη ζωή της. Η Έβελιν παθητικός και πειθήνιος χαρακτήρας, τρέφει το όνειρο της φυγής. Όταν της προσφέρεται η ευκαιρία διαφυγής αδυνατεί να την εκμεταλλευτεί εξαιτίας της αναποφασιστικότητας και των αρχών της. Οπισθοχωρεί και υιοθετεί μια παθητική στάση που της στερεί την ίδια της την ταυτότητα. Δεν καταφέρνει να ξεφύγει ούτε καν με τη φαντασία της και πληρώνει την ατομία της με τον ισόβιο εγκλωβισμό της στην πατριαρχική εξουσία.

Ο Φλωμπέρ περιγράφει με λεπτομερή ρεαλισμό τις αγωνιώδεις προσπάθειες της Έμμας για την ανεύρεση του απαραίτητου χρηματικού ποσού προκειμένου να αποφύγει την κατάσχεση και να μην αποκαλυφθεί η αλήθεια του έκλυτου βίου της. Η περιγραφή της ψυχολογικής σύγχυσης στην οποία βρίσκεται η ηρωίδα, αποτελεί αδιαμφισβήτητο στοιχείο μοντερνισμού.



Καθώς ο αφηγητής προσπαθεί να κρατήσει μια αποστασιοποίηση του «εγώ» μέσα στο έργο του, αποκαλύπτεται ο εσωτερικός κόσμος της Έμμας, ενώ οι σκέψεις που βασανίζουν το μυαλό της -καθώς απορρίπτεται συνεχώς από τους υποψήφιους δανειστές που προσπαθούν να εκμεταλλευτούν της ανάγκη της -ξεδιπλώνονται μπροστά στα μάτια μας. Η αγανάκτηση για το χοντρόχερο του δικαστικού κλητήρα, η απογοήτευση για την αποτυχία και την προσβολή της αιδημοσύνης της από το συμβολαιογράφο, η απόγνωση που της δημιουργούσε η ανωτερότητα του συζύγου της, η παραφροσύνη που την «άρπαξε» καθώς εξανεμίσθηκε και η τελευταία της ελπίδα, είναι μερικές από τις συγκρούσεις που συμβαίνουν στην ψυχή της.

Άλλο ένα στοιχείο μοντερνιστικής γραφής είναι η διαχείριση του αφηγηματικού χρόνου από τον Φλωμπέρ, καθώς κατά τη διάρκεια αυτής της αναζήτησης η ηρωίδα γυρίζει πίσω στο χρόνο και αναπολεί ευτυχισμένες και δυστυχισμένες στιγμές, περνώντας από γνώριμα μέρη που είναι συνδεδεμένα με πρόσωπα του παρελθόντος της . Η οριστική απόφαση της αυτοκτονίας αποτυπώνεται μέσα σε τόση ψυχική ένταση και τέτοια αντίφαση που μας δημιουργεί αμφιβολίες για την πνευματική διαύγεια της ηρωίδας. Στην «κατάσταση που παρουσιάστηκε μπροστά της σαν άβυσσος» και στο καρδιοχτύπι που κόντευε να σκίσει το στήθος της, αντιπαραθέτει τον χαρούμενο και «ηρωικό συνεπαρμό», την ησυχασμένη ψυχή και τη γαλήνη του χρέους που θα εκπληρώσει αυτοκτονώντας.

Ο Τζόυς με ρεαλιστική ματιά και με τη χρήση της τριτοπρόσωπης αφήγησης , μας μεταφέρει στο μίζερο και παρακμιακό περιβάλλον που κρατά αλυσοδεμένη την Έβελιν. Η ακινησία της είναι φανερή από την πρώτη παράγραφο του διηγήματος, «Καθόταν τώρα μπροστά στο παράθυρο...το κεφάλι της ακουμπούσε πάνω στις κουρτίνες...ήταν κουρασμένη». Όλη η στάση της μαρτυρά την παθητικότητά της. Το «καφετί» και μικρό σπίτι της, τα λιγοστά έπιπλα και η σκόνη που τα σκεπάζει παρά τις φιλότιμες προσπάθειές της για καθαριότητα, η σκληρή δουλειά στο μαγαζί, η υπόσχεση στη νεκρή μητέρα της να φροντίζει το σπίτι, η μυρωδιά του σκονισμένου κρετόν, ο θυμός του μέθυσου γέρου πατέρα της, της προκαλούν δυσαρέσκεια και τάσεις φυγής, αλλά ταυτόχρονα τη φυλακίζουν και την ακινητοποιούν, καθώς «...ως τότε δεν είχε σκεφτεί να το αποχωριστεί». Είναι προορισμένη για ένα παράλληλο βίο με αυτόν της μητέρας της; ή θα αρπάξει την ευκαιρία που της προσφέρεται για «τη ζωή, τον έρωτα ίσως» . Η θλίψη της προέρχεται από το δίλημμα να ξεκαθαρίσει, ποιο είναι το καθήκον της που τη φέρνει αντιμέτωπη με τις δυο αυταρχικές εξουσίες της ζωής της, τη νεκρή μητέρα και τον ηλικιωμένο πατέρα.

Η μοντερνιστική τεχνική είναι φανερή και στη χρονική τοποθέτηση των σκέψεων της απελπισμένης Έβελιν, που αναζητά από τη μια μεριά τις ελάχιστες τρυφερές στιγμές του παρελθόντος, για να ενισχύσει την απόφασή της να παραμείνει και από την άλλη τις ελπιδοφόρες προοπτικές του μέλλοντος, προκειμένου να πείσει τον εαυτό της να φύγει. Ο εσωτερικός μονόλογος, χαρακτηριστικό της μοντερνιστικής τεχνικής, παρουσιάζεται από τον Τζόυς με τη σύγκρουση που γίνεται στον εσωτερικό κόσμο της Έβελιν και χαρακτηρίζει την αστάθεια της ταυτότητάς της, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει τη διάσπαση της προσωπικότητάς της. Ο Τζόυς υπογραμμίζοντας την παράλυσή της δεν παρέχει καμιά εικόνα της μετακίνησής της από το σπίτι στο σταθμό. «Πετάχτηκε όρθια, με τρόπο. Να φύγει.» ενώ η επόμενη παράγραφος αρχίζει «Στεκόταν όρθια ... στο σταθμό του Νόρθ Γουόλ». Με αυτό το αφηγηματικό στρατήγημα του Τζόυς, που μοιάζει με έλλειψη, δημιουργείται η αμφιβολία στον αναγνώστη, εάν η τελική καθήλωση της ηρωίδας γίνεται στο λιμάνι ή στο μικρό δωμάτιό της με τη βοήθεια του υποσυνείδητου. Τέλος, εμφανέστατη είναι η θεωρία του Τζόυς περί «επιφανειών» στις λέξεις «άρπαξε» και «έσφιγγε» που φανερώνουν τον τρόπο της Έβελιν στην προοπτική της φυγής. Η φωτογραφική απεικόνισή της, ακινητοποιημένη στη σιδερένια μπάρα, δεν έχει πια ανθρώπινη ιδιότητα, «Γύρισε προς αυτόν ένα άσπρο ανέκφραστο πρόσωπο σαν ζώου αβοήθητου». Έχει δεθεί ειρωνικά με την ατολμία, την αναποφασιστικότητα και την αδυναμία της απώλειας, οι οποίες την έχουν νικήσει οριστικά.

Η τελική καθήλωση της Έμμας Μποβαρύ εκδηλώνεται με την απόφαση να αυτοκτονήσει. Το ψυχορράγημά της έχει αποτυπωθεί τόσο φωτογραφικά, οι προσπάθειες διάσωσής της τόσο ζωντανά και η περιγραφή του σώματός της τόσο ρεαλιστική, όπου και ο ίδιος ο αναγνώστης συμπάσχει μαζί της. Η νατουραλιστική περιγραφή του Φλωμπέρ με τους κρύους ιδρώτες να μουσκεύουν το «μπλαβί» δέρμα, τη μελανιασμένη γλώσσα και τα θολά μάτια της Έμμας, την τυμπανισμένη κοιλιά, το παραμιλητό, τα στομαχικά υγρά, δημιουργούν μια ένταση και έναν αποτροπιασμό, ίσως εσκεμμένο, προκειμένου να αναρωτηθεί ο αναγνώστης αν άξιζε στη δύστυχη γυναίκα αυτός ο φρικτός θάνατος. Η αυτοτιμωρία της Έμμας είναι αντάξια του ολισθήματός της; Η τελευταία μετάληψη και οι προσευχές του παπά σε συνδυασμό με τον επιθανάτιο ρόγχο της Έμμας, τίθενται σε αντιπαράθεση με το κωμικό τραγούδι του τρελού το χωριού που ακούγεται και δημιουργείται μια σκληρή ειρωνεία. Η νατουραλιστική περιγραφή των τελευταίων λεπτών της Έμμας μας προκαλεί μια βαθιά θλίψη και μια πένθιμη μεγαλοπρέπεια, μετατοπίζοντας το βάρος από την εσωτερική περιπέτειά της. Η σκηνή του θανάτου της Έμμας, περιλαμβάνει μια πληθώρα προσώπων που σε κάθε ένα αντιστοιχεί κάποιος ρόλος συμπαράστασης και αποσπών τον αναγνώστη από την εικόνα του μαρτυρίου της. Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας έχει την ευκαιρία να περιγράψει την επιδείνωση της κατάστασης, κάθε φορά που η περιγραφή επανέρχεται σε αυτήν και να την εξευτελίζει με το χειρότερο θάνατο που μπορεί να υποστεί μια ανθρώπινη ύπαρξη. Ο επίλογος για την Έμμα είναι θλιβερός, γιατί τελικά θα ξεχαστεί από όλους. Ο Φλωμπέρ αφήνει σε μας να αποφασίσουμε, αν θα συναινέσουμε στην αποδοκιμασία και την καταδίκη της Έμμας, παρουσιάζοντας την κατάρρευση του οικοδομήματος μετά το θάνατό της. Την αποκάλυψη της άστατης ζωής της, το τέλος του συζύγου της, τη φτώχεια της κόρης της.

Αντίστοιχος με της Έμμας Μποβαρύ είναι ο χαρακτήρας και ο θάνατος της ηρωίδας του Τζόυς, στο διήγημα «Ένα θλιβερό συμβάν». Η κυρία Σίνικο είναι περισσότερο μια απουσία παρά μια παρουσία στην πλοκή. Ο συγγραφέας από την αρχή του έργου μας προδιαθέτει για την κατάσταση την οποία αντιμετωπίζει η κυρία Σίνικο, γιατί την μεταχειρίζεται ως αντικείμενο που δεν διαθέτει δική του φωνή και την αποκλείει από την αφήγηση. Ο Τζόυς εστιάζει με ρεαλιστική ματιά την προσοχή στον άνδρα πρωταγωνιστή. Μέσα από τα μάτια και τις σκέψεις του εγωιστή, άθεου, μελαγχολικού, αδιάφορου, σωβινιστή κυρίου Ντάφου διακρίνουμε μια γυναίκα που προσπαθεί να διασκεδάσει την πλήξη της και να ξεφύγει από την καταπιεστική καθημερινότητα, δημιουργώντας μια πλατωνική σχέση με αυτόν τον άνδρα-νάρκισσο, που ενδιαφέρεται μόνο για τον εαυτό του και τη μαθηματικά ρυθμισμένη ζωή του. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι θέλει να βάλει τέλος στον άτυχο γάμο της, παραβιάζοντας τους νόμους της ηθικής.

Ο Τζόυς με χαρακτηριστικό αισθητισμό μας αποκαλύπτει την ψυχολογική της κατάσταση όταν ο κύριος Ντάφου παρατηρεί «...η ευαισθησία που τόσο λίγο είχε φανερωθεί ξανάπεφε στην υποδούλωση, στην πρόβλεψη, στη σύμβαση». Όταν η κυρία Σίνικο τολμά να αποκαλύψει τη σεξουαλικότητά της ο αυτάρεσκος εγωκεντρισμός του κυρίου Ντάφου απειλείται. Ο ηθελημένα απομονωμένος και νευρωτικός άνδρας αρνείται τη χαρά της ζωής που του προσφέρει η κυρία Σίνικο, απορρίπτοντάς την μόλις αυτή εκδηλώνει τα συναισθήματα και τις επιθυμίες της. Μετά από τέσσερα χρόνια πληροφορείται το θάνατό της διαβάζοντας στην τοπική εφημερίδα ένα δημοσίευμα με τίτλο «ένα θλιβερό συμβάν». Ο Τζόυς με ένα αφηγηματικό τέχνασμα, αφήνει διφορούμενο το τέλος της κυρίας Σίνικο. Αυτοκτόνησε πέφτοντας στις γραμμές του τραίνου ή «...ενώ προσεπάθει να διασχίσει την σιδηροδρομική γραμμή, εφονεύθη»; Και εάν συνέβη το δεύτερο, σε τι φυσική και ψυχολογική κατάσταση βρισκόταν, εφόσον η κόρη της απεκάλυψε, ότι η μητέρα της το τελευταίο διάστημα ήταν αλκοολική; Σε κάθε περίπτωση η κυρία Σίνικο ήταν μια γυναίκα καταδικασμένη. Της είχαν αρνηθεί τη ζωή. Είχε τολμήσει να αγαπήσει και της αρνήθηκαν την ευτυχία καταδικάζοντάς την σε αυτόν τον ντροπιασμένο θάνατο.

Όπως η Έμμα Μποβαρύ εγκαταλείπεται από του εραστής της τη δύσκολη στιγμή, έτσι και ο κύριος Ντάφν αποκαλύπτεται κατώτερος των προσδοκιών της κυρίας Σίνικο. Είναι ένα τίποτε, ένας άνδρας ανάξιος λόγου. Ο κύριος Ντάφν δεν έχει ανάγκη να δραπετεύσει ούτε το ονειρεύεται. Ο ναρκισσισμός του τον προστατεύει από τη δράση και τη συναισθηματική εμπλοκή. Η λογοτεχνία, η μουσική, η συντροφιά της κυρίας Σίνικο, αντικαθιστούν την πραγματικότητα. Η ειρωνεία όμως αποκαλύπτεται σε όλο της το μεγαλείο στην εσωτερική του πραγματικότητα και την ψυχική σύγκρουση, του φαινομενικά ψυχρού και αδιάφορου κυρίου Ντάφν. Αυτός ο άνδρας που απέρριψε την αγάπη της, ο ηθικός αυτουργός του θανάτου της, «ένιωσε την ηθική του να γίνεται κομμάτια» μόλις πληροφορήθηκε το θάνατό της. Συνειδητοποιεί ότι ο μοναδικός άνθρωπος που τον αγάπησε και έδωσε νόημα στην αδιάφορη ζωή του δεν υπήρχε πια. Καταδικάζεται και ο ίδιος στη λήθη και τη μοναξιά εφόσον έπαψε να είναι έστω μια ανάμνηση στο μυαλό της «συντρόφου της ψυχής του». Ο σωματικός θάνατος της κυρίας Σίνικο σηματοδοτεί την οδυνηρή ψυχολογική εγκατάλειψη του κυρίου Ντάφν όταν οριστικά πλέον «ένιωσε πως ήταν μόνος».

Στα κεφάλαια VII, VIII και IX της Μαντάμ Μποβαρύ ο Φλωμπέρ παρουσιάζει, τέλεια ενορχηστρωμένα στον αναγνώστη, τη στενότητα της σκέψης και των ηθών, το πνιγηρό πλαίσιο της επαρχιακής ζωής όπου η ζωή του καθενός γίνεται δημόσιο θέαμα, την κυνική εικόνα της αστικής μικρότητας. Αποδίδεται με αντικειμενικότητα η κενότητα της επαρχιακής κοινωνίας που θα αναγκάσει την ηρωίδα να αγωνιστεί για να ξεφύγει, να σπάσει τις αλυσίδες, να ανατρέψει τους κώδικες. Με φωτογραφικό ρεαλισμό βλέπουμε το συμβολαιογράφο να προσπαθεί να «επωφεληθεί αναισχυντα από τη συμφορά...» της Έμμας, τις γειτόνισσες να προσπαθούν ανάμεσα από την μπουγάδα της σοφίτας να κρυφακούσουν τις συνομιλίες της, το φαγοπότι και οι αστεϊσμοί του φαρμακοποιού με το γιατρό την ώρα του ψυχορραγήματός της, την υποκρισία των επισκεπτών που συλλυπόταν τον Σάρλ, οι οποίοι ενώ «...όλοι τους έπλητταν φοβερά, κανένας ωστόσο δε σηκωνόταν να φύγει». Στη Μαντάμ Μποβαρύ είναι η ίδια η ζωή που κάνει την εμφάνισή της. Ο Φλωμπέρ «...έδειξε μια γυναίκα να ονειρεύεται ένα κόσμο και μια κοινωνία που δεν ήταν προορισμένη για κείνη, δυστυχημένη από την ταπεινή κοινωνική θέση όπου η τύχη την είχε ρίξει, να ξεχνά πρώτα -πρώτα τα καθήκοντά της σαν μητέρα, έπειτα να παραμελεί τα καθήκοντα της συζύγου, να φέρνει το ένα μετά το άλλο στο σπιτικό της τη μοιχεία την οικονομική καταστροφή...». Ο Φλωμπέρ μπορεί να συμπαθεί την Έμμα και να βρίσκει ελαφρυντικά, όπως η απώλεια της μητέρας και τα ρομαντικά μυθιστορήματα που τροφοδότησαν τη νοσηρή φαντασία, αλλά τελικά υπακούει στον ηθικό κώδικα που έχει θεσμοθετήσει η ανδροκρατική κοινωνία.

Η πορεία της Έβελιν είναι καθορισμένη και προδιαγεγραμμένη από το κοινωνικό και οικογενειακό της περιβάλλον. Η ζωή της ρυθμίζεται από άνδρες, είναι η κόρη του πατέρα της, το κορίτσι του Φρανκ. Η γυναίκα, θύμα της πατριαρχικής κοινωνίας, είναι υποχείριο και χρησιμεύει μόνο ως νοικοκυρά και για την οικονομική συντήρηση του σπιτιού. Η «μυρωδιά του σκονισμένου κρετόν» και η «σκόνη» εκφράζουν τον κόσμο της αιώνιας νοικοκυράς που καθαρίζει, «ξεσκονίζει και γυαλίζει», εβδομάδες, μήνες, χρόνια. Η θλίψη της Έβελιν προκαλείται από το δίλημμα να ξεκαθαρίσει ποιο είναι το καθήκον της, που τη φέρνει αντιμέτωπη με τις δυο αυταρχικές εξουσίες στη ζωή της, τη νεκρή μητέρα της και τον ηλικιωμένο μέθυσσο και κτηνώδη πατέρα της. Μαθαίνει να ζει με το φόβο και βαθμιαία να παίζει το ρόλο της μητέρας της ως θύμα σωματικής καταπίεσης και κανείς δεν έχει μείνει για να την προστατέψει. Μόνο ο Φρανκ λειτουργεί ως δυνατότητα για απελευθέρωση, ως ελπίδα. Φαίνεται να της προσφέρει την προοπτική του «ταξιδιού», το ξεκίνημα μιας άλλης ζωής όπου «οι άνθρωποι θα της φέρονται με σεβασμό». Προσπαθεί να την ελευθερώσει από τη συμβατική ηθική και να την ενθαρρύνει να ταξιδέψει μαζί του. Σε αντιπαράθεση, ο πατέρας της Έβελιν της προσφέρει την καταπίεση, την ταπείνωση, τους καβγάδες, τις ταχυπαλμίες, αλλά και την παρηγοριά, την ασφάλεια του ήδη γνωστού περιβάλλοντος και εν τέλει τη ζωή της, που δεν έβρισκε πια «...τόσο δύσκολη...τόσο ανεπιθύμητη». Χρειάζονται μεγάλα

ψυχικά αποθέματα για να σπάσει τα δεσμά του οικογενειακού εγκλεισμού που έχει ποτίσει και καθορίσει τη ζωή της και η Έβελιν δεν τα διαθέτει. Οι θετικές προοπτικές που υπάρχουν γίνονται «φουρτουνιασμένες θάλασσες» και ο Τζόους με ειρωνικό τρόπο αφήνει την Έβελιν στην τραγικότητά της, τη στιγμή που ο Φράνκ βάζει πλώρη για το «όνειρο».

Στο «θλιβερό συμβάν» παρόλο που η δράση επικεντρώνεται στην πνευματική σχέση ανάμεσα στον κύριο Ντάφνυ και την κυρία Σίνικο, η ιστορία είναι μια τριτοπρόσωπη αφήγηση του κυρίου Ντάφνυ με περιορισμένη την παρουσίαση της κυρίας Σίνικο. Το θανατηφόρο ατύχημα της κυρίας Σίνικο είναι η συναναστροφή της με τον κύριο Ντάφνυ και την παραλυτική του κατάσταση. Με μια παραδειγματική καινοτομία της μυθοπλασίας, ο Τζόους ορίζει τον χαρακτήρα του κυρίου Ντάφνυ μέσα από την ιστορία της κυρίας Σίνικο. Κυριαρχεί η αντιπαράθεση και η διαμάχη ανάμεσα σε διαφορετικά είδη επιθυμίας, ελπίδας, ονείρου και ικανοποίησης. Στο διήγημα αυτό γίνεται αντιληπτή η απουσία πραγματικής επικοινωνίας ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες. Το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η καταδικασμένη σχέση είναι καταπιεστικό και η ατμόσφαιρα πνιγηρή. Ο μικρόκοσμος του κυρίου Ντάφνυ ορίζεται από την ανυπαρξία συνανθρώπων, «δεν είχε ούτε φίλους, ούτε γνωστούς...» και τη ρυθμισμένη σαν ρολόι καθημερινότητα. Η μόνη δράση στη ζωή του είναι οι σκέψεις που επιτρέπει στον εαυτό του, ότι «...θα μπορούσε ακόμα να ληστέψει και την Τράπεζα...». Η «...σκούρα καφετιά απόχρωση των δρόμων...» αντικατοπτρίζεται, όπως και στην Έβελιν, στη ζωή και στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή. Η παρουσία της κυρίας Σίνικο είναι γι' αυτόν «...όπως η ζεστασιά της γης». Όμως ο αθεράπευτος εγωισμός που έχει εκθρέψει, ίσως και η ατολμία να ζήσει, του υπαγορεύουν: «...ο εαυτός μας ανήκει μόνο σε μας». Ο τρόπος ζωής του και ο χαρακτήρας που έχει διαπλάσει δεν επιτρέπουν ούτε τις ανδρικές ούτε τις γυναικείες φιλίες. Όλες οι σχέσεις του είναι καταδικασμένες εκ των προτέρων γιατί απορυθμίζουν τον προγραμματισμό του και απειλούν την ανύπαρκτη κοινωνικότητά του. Ακόμα και τον θάνατο της κυρίας Σίνικο τον αντιλαμβάνεται εντελώς εγωιστικά. Ενώ καμία απόδειξη δεν στηρίζει την άποψη της αυτοκτονίας ή ότι έφτασε σε απόγνωση εξαιτίας των πράξεών του, εντούτοις θεωρεί υπεύθυνο τον εαυτό του για το συμβάν.

Παράλληλα, η κυρία Σίνικο υπάρχει για να τονίσει την κοινωνική απομόνωση, την αστικότητα, τη μοναχικότητα, την παράλυση. Ο Τζόους δεν της δίνει φωνή και επιθυμίες, δεν έχει σκέψεις και συναισθηματική ζωή. Διακρίνουμε όμως ότι προσπαθεί να κάνει την επανάστασή της απέναντι στην οικογενειακή καταπίεση, στη συζυγική πλήξη, στην κοινωνική ηθική. Ο ανδροκρατούμενος κόσμος που φροντίζει για την απόρριψη της μέσω των συλλογισμών του κυρίου Ντάφνυ, του συζύγου, αλλά και του ανταποκριτή της εφημερίδας, δεν μπορεί να φιμώσει την υπέρβασή της. Η διέξοδός της είναι η πρόκληση του αυστηρού κοινωνικού πλαισίου. Η περίεργη και ακόλαστη συνήθειά της, το αλκοόλ, θεωρείται «...βίτσιο άθλιο και εμετικό». Ίσως επέλεξε τον αργό αυτό θάνατο για να αποσπάσει την προσοχή της νεκρής κοινωνίας, να διαψεύσει την συζυγική ευτυχία, να αποδείξει την ύπαρξή της. Ίσως πάλι δεν τόλμησε την άμεση και ολοκληρωτική ρήξη με την ιθύνουσα κατάσταση και επέλεξε την παθητική αυτοκαταστροφή του αλκοολισμού. Πάντως, σε κάθε περίπτωση κατάφερε να ταράξει τη βαλτωμένη ζωή της πόλης, έστω και σαν δημοσιογραφικό άρθρο μιας απογευματινής εφημερίδας.

Ο Τζέιμς Τζόους στο έργο του Δουβλινέζοι, από το οποίο προέρχονται και τα διηγήματα της παρούσας μελέτης, παρέχει στον αναγνώστη μια ανατομία της ζωής της Ιρλανδίας. Ο χρόνος και ο τόπος της γέννησής του, η μόρφωση που έλαβε, καθώς και οι προσωπικές εμπειρίες, παρείχαν το υπόβαθρο σ' αυτόν τον μεγαλοφυή συγγραφέα, να δημιουργήσει μερικά από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα του νέου λογοτεχνικού ρεύματος των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, του μοντερνισμού. Με ρεαλιστικό και διεισδυτικό τρόπο αποδεικνύει την έλλειψη θέλησης, τη στέγνια της ψυχής και την αδυναμία της ελεύθερης δράσης στις καταδυναστευμένες από την αποικιοκρατία ιρλανδικές ψυχές. Ο αισθητισμός και ο

νατουραλισμός του παρουσιάζουν με γλαφυρότητα την παραλυσία, τη μιζέρια και την παρακμή ενός αυστηρού κοινωνικού περιγύρου που καθορίζει τη διάπλαση των ηρώων του και ρυθμίζει την πορεία τους. «Άνθρωποι που παίρνουν το όνειρο για πραγματικότητα, το σχήμα για ουσία, άνθρωποι μικροί, μικρής ηθικής, που επιβεβαιώνουν την απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στην ευφορία της σύλληψης και στην αδυναμία της πραγματοποίησης», γράφει η Μαντώ Αραβαντινού στην εισαγωγή των Δουβλινέζων. Ο Τζόυς σε όλα τα έργα του πειραματίζεται με ποικίλες τεχνικές και υφολογικούς τρόπους και είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί συστηματικά τον εσωτερικό μονόλογο.

Διαπιστώνουμε όμως ότι και ο Φλωμπέρ με το σοφό και αισθητικό ρεαλισμό του, το σύγχρονο θέμα του, την απρόσωπη στάση του με τη χρήση του πλάγιου λόγου, την ευαισθησία του για τη γλώσσα και την έμφαση στα συναισθήματα, κατορθώνει να δημιουργήσει ένα αριστουργηματικό μυθιστόρημα που μπορούμε να θεωρήσουμε ότι γεφυρώνει το ρεαλισμό με το μοντερνισμό. Ο Φλωμπέρ αποδεικνύεται μοντέρνος και σύγχρονος συγγραφέας, εφόσον κατορθώνει να γράψει στα μέσα του 19ου αιώνα ένα έργο πρόδρομο των μεταγενέστερων, όπως τα διηγήματα του Τζόυς εξήντα χρόνια αργότερα. Παρόλο που οι προσωπικές του εμπειρίες δεν δικαιολογούν την περιγραφή του εσωτερικού ψυχογραφήματος της Έμμας, εντούτοις ο υπέρμετρος ρεαλισμός του, η οξυδέρκειά του και η λεπτομερής έρευνα πριν αποτυπώσει το κάθε τι, του επέτρεψαν να δημιουργήσει μια σύγχρονη ηρωίδα, της οποίας τους φόβους, τις τάσεις για φυγή, τη δυσαρέσκεια, την επανάσταση και την τελική καθήλωση, συναντάμε ακόμα και σήμερα στην καθημερινή μας ζωή. Η ηρωίδα του Φλωμπέρ, ρομαντική ύπαρξη με χιμαιρικές αναζητήσεις, που βιώνει μια ρεαλιστική πραγματικότητα, θα καθιερώσει τον όρο μποβαρισμό, που σημαίνει την τάση που έχει ο άνθρωπος να θεωρεί τον εαυτό του διαφορετικό από ότι είναι. Η Μαντάμ Μποβαρύ, «ένα βιβλίο για το τίποτα» όπως ισχυριζόταν ο ίδιος, αποδεικνύεται έργο κλασικό, εφόσον χάρη στη νεότερη γραφή του Φλωμπέρ δεν έχει χάσει τίποτα από τη λάμψη και τη ζωντάνια του. Όπως έγραψε και ο μαθητής του Guy de Maupassant, μια γενιά αργότερα, «Η εμφάνιση της Μαντάμ Μποβαρύ ήταν επανάσταση στη λογοτεχνία». Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι η Μαντάμ Μποβαρύ έσυρε την αυλαία στη μεγάλη λογοτεχνική παράδοση του ρομαντισμού εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή στη λογοτεχνία, την περίοδο του ρεαλισμού θέτοντας ταυτόχρονα και τα θεμέλια του μοντερνισμού.

#### **Βιβλιογραφία**

**Γ. Γκότση, Δ. Προβατά:** *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τομ. Β', Πάτρα, ΕΑΠ, 1999.

**Ευρωπαϊκά Γράμματα:** *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τομ. Γ', Αθήνα, Σοκόλης, 1999.

**Flaubert G.:** *Μαντάμ Μποβαρύ*, Εξάντας, Αθήνα, 1989.

**Νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία:** Αθήνα, ΟΕΔΒ, 2004.

**Περιοδικό Διαβάζω:** τχ. 42, Αθήνα, Μάιος 1981.

**Τζέιμς Τζόυς:** *Δουβλινέζοι*, Αθήνα, Ηριδανός, 1977.

## **Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού ρεαλισμού**

### **2. «Παράξενα παιδάκια γερασμένα»**

Η ατελέσφορη παιδικότητα στο έργο του Βιζυηνού και του Καρυωτάκη

### **2. Ανδρέας Καρκαβίτσας**

## Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού ρεαλισμού

### 2. «Παράξενα παιδάκια γερασμένα»

Η ατελέσφορη παιδικότητα στο έργο του Βιζυηνού και του Καρυωτάκη

Και τους δυο τους χαρακτήρισαν παιδιά που δεν ενηλικιώθηκαν, όλοι οι μελετητές της ζωής και του έργου του Βιζυηνού υπογράμμισαν την παιδιάτικη και άπραγη ψυχή του. Η εικόνα δεν ήταν πλαστή έτσι άλλωστε πρέπει να ένιωθε και ο ίδιος, εάν σταθεί κανείς τουλάχιστον στην συμπεριφορά, που επέδειξε στη διάρκεια της παραμονής του και της νοσηλείας του στο Δρομοκαίτειο. Όλοι όσοι τον επισκέπτονταν, αισθανόταν ότι βρισκόταν μπροστά σε ένα απονήρευτο και ανυπεράσπιστο παιδί. Την παιδικότητα ως αρνητικό χαρακτηριστικό επισημαίνει πρώτος ο Β. Ρώτας στην ποίηση του Κ. Καρυωτάκη, για άλλους, ωστόσο, το παράπονο αυτού του υπερευαίσθητου παιδιού αποτελούσε ένα δείγμα κοινωνικής ωριμότητας που διέθεταν οι ώριμοι ενήλικες της εποχής του. Το παράπονο ως μέσο κοινωνικής διαμαρτυρίας αποδείχθηκε, πως πρόσφερε ένα αρκετά ευρύ πεδίο για ποιητική έκφραση. Στο πεδίο αυτό συναντήθηκαν ο Βιζυηνός και ο Καρυωτάκης αλλά με τρόπο διαφορετικό. Με τα παιδικά του έργα και με τα παιδικά του τραγούδια ο Βιζυηνός θέλησε πολύ όψιμα να παίζει μαζί με τα παιδιά. Δεν πρόλαβε να ζήσει την παιδική του ηλικία και τη στέρηση αυτή την έσερνε σε όλη τη ζωή του, δεν αποκλείεται αυτό να υποδηλώνει και το θέμα που επέλεξε για τη διατριβή του το οποίο αναφέρεται στο παιδικό παιχνίδι από άποψη ψυχολογική και παιδαγωγική. Τα παιδικά αφηγήματα και περισσότερο τα παιδικά ποιήματα του Βιζυηνού αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αν διαβαστούν ως έργα γραμμένα για παιδιά από κάποιον που διατηρούσε σε μεγάλο βαθμό την παιδική του συνείδηση. Έτσι πέρα από εκείνη την προφανή διάσταση του έργου του προγραμματικά γραμμένου για παιδιά, τα ποιήματα του έχουν και μια άλλη διάσταση, που σχετίζεται με τους ψυχαναγκασμούς του ίδιου του ποιητή ενός πληγωμένου από την πραγματικότητα ενήλικου, που καταφεύγει κάθε τόσο σε μια ανακτημένη παιδική αντίληψη.

Στα ποιητικά του πρωτόλεια ο Βιζυηνός διεκτραγωδεί τις ατυχίες του και από την άποψη αυτή θα μπορούσε να έχει αρνητικά σχόλια το έργο του, η απόσταση που τα χωρίζει από τα παιδικά του ποιήματα είναι πολύ μικρότερη από εκείνη που τα χωρίζει από τον Κόδρο. Το τελευταίο του αυτό έργο αποτέλεσε μια έκδηλη προσπάθεια ενηλικίωσης του που συνεχίστηκε μέχρι την τελική εκδήλωση της τρέλας του. Οι κατά καιρούς ενδιάμεσες δοκιμές του Βιζυηνού για επανοικείωση με την παιδικότητα υπήρξαν αποτελεσματικές και από την άποψη της ψυχικής ισορροπίας του αλλά και από λογοτεχνική άποψη: αυτές ήταν οι ευτυχισμένες μέρες της αναγνώρισης της παιδικότητας του μέσω της αναμόχλευσης των παιδικών του αναμνήσεων αλλά και μέσω του παιδικού τρόπου αντίληψης, που ήταν για αυτόν ένας τρόπος ενεργοποίησης του δικού του παιδικού τρόπου αντίληψης.

Για τον Καρυωτάκη επίσης τα παιδιά αποτελούν ένα μέλος της ζωής και μια εκδοχή του πραγματικού απόλυτα σεβαστή. Αυτό αποδεικνύεται όχι μόνο από τον σεβασμό που δείχνει για τα παιδιά, όταν τα επιλέγει ως θέμα της ποίησης του, αλλά και με έναν τρόπο λιγότερο εμφανή μα πολύ πιο ουσιαστικό, από τη ρητορική της μεταφοράς. Μέσα ακριβώς από αυτό το χαρακτηριστικό του μπορεί να βγάλει κανείς συμπεράσματα για τον ποιητικό ρεαλισμό του τον οποίο ο Τ. Άγρας τον χαρακτηρίζει νεοαστικό και που καθορίζεται από μια διαλεκτική της εικονοποιίας που υπηρετεί την αναίρεση του πραγματικού. Συχνά αυτό που εμφανίζεται να λειτουργεί κυριολεκτικά ως απλή περιγραφή του εξωτερικού περιβάλλοντος αποδεικνύεται, πως αποτελεί συστατικό στοιχείο μιας μεταφοράς σύνθετης, που υπονομεύει και αναιρεί το πραγματικό. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο όταν το ποίημα γράφεται για παιδιά ή αναφέρεται σε παιδιά ή η εικονοποιία του ποιήματος αφορά παιδιά. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι εικόνες παρουσιάζουν μια πραγματικότητα, η οποία στη συνέχεια δεν αναιρείται. Το παιδί αποτελεί ένα μέρος του πραγματικού που δεν αλλοιώνεται από τον παραμορφωτικό φακό της

αντίληψης του Καρυωτάκη. Αποτελεί πραγματικότητα απρόσβλητη από την παραμορφωτική ματιά- αντίληψη του. Ανάλογο παράδειγμα συναντάμε στα διηγήματα του Βιζυηνού όπου επεξεργάζεται και αυτός έναν ιδιότυπο ρεαλισμό που καθορίζεται από τη ροπή προς την ψυχογραφία και την προσπάθεια ανάλυσης και εξήγησης της συμπεριφοράς των μυθιστορηματικών χαρακτήρων του με μόνη περίπτωση διαφορετική το διήγημα «το μόνον της ζωής του ταξείδιον» όπου παρουσιάζεται ο ψυχικός κόσμος ενός παιδιού. Και στους δυο συγγραφείς έχουμε μια αντίληψη περί του πραγματικού ως μιας φαινομενικότητας, την οποία φαινομενικότητα επιδιώκουν να καταδείξουν με το λογοτεχνικό τους επιχείρημα. Το μόνο σημείο αυτής της πραγματικότητας το οποίο δέχονται ως υπαρκτό και σεβαστό είναι ο κόσμος του παιδιού και η παιδικότητα. Αγάπησαν και οι δυο πολύ τα παιδιά και έγραψαν για αυτά, το παιδί υπήρξε για αυτούς η μόνη περίπτωση όντος που διαθέτει ταυτόχρονα συνείδηση αλλά και αθωότητα. Αυτός ο ιδανικός συνδυασμός είχε το όνομα αλλά και το περιεχόμενο της παιδικότητας που τελικώς υπήρξε και για τους δυο μια ουτοπία, αλλά η ουτοπία αυτή φαίνεται πως υπήρξε καταφύγιο του ιδανικού και πηγή ενέργειας.

## 2. Ανδρέας Καρκαβίτσας

Ο Καρκαβίτσας είναι ο πιο επιβλητικός, ο πιο πλατύς και με το μεγαλύτερο εκτόπισμα από όλους τους πρώτους ηθογράφους του δημοτικισμού, όσο και αν δεν εμφανίζει σπουδαίες προεκτάσεις και προς τη διάσταση του βάθους. Προικισμένος με αναμφισβήτητα αφηγηματικά χαρίσματα και με αδρά χαραγμένες τις κύριες γραμμές στις διηγήσεις του, διαθέτει ιδεολογικό περιεχόμενο, που ευρύνει τους στόχους του και δίνει μια καθολικότητα στην περίπτωση του. Πρωτοπαρουσιάστηκε στη λογοτεχνία το 1885 από το περιοδικό «Εβδομάς» με το διήγημα «Ασήμω», και ως το θάνατο του δημοσίευσε σε περιοδικά κι εφημερίδες εκτός από διηγήματα, νουβέλες κι άλλα αφηγηματικά και λαογραφικά και ιστορικά κείμενα, κριτικά και πολιτικοκοινωνικά άρθρα, χρονογραφήματα, άλλοτε με το όνομα του κι άλλοτε με ψευδώνυμα όπως Χλουμούτζης, Δήμος Πάλλας, Άλφα Κάππας και συχνότερα Πέτρος Αβράμης. Έγραψε και τρία αναγνωστικά για την Τρίτη, την Τετάρτη και την Πέμπτη του Δημοτικού σχολείου, καθώς και λιγοστά ποιήματα με ελάχιστο ενδιαφέρον. Στην αρχή ξεκίνησε να γράφει καθαρεύουσα μέχρι και το 1893, απλουστεύοντας την και φτάνοντας ως τη μικτή. Μα από τότε την εγκαταλείπει οριστικά και διαμορφώνει το ύφος του στη δημοτική, δίνοντας νέα γλωσσική μορφή και σε ορισμένα από τα παλιότερα έργα του.

Ουσιαστικά το έργο του σταματάει το 1905 για να συνεχιστεί μετά το 1918 με τη συγγραφή των τριών αναγνωστικών. Το αφηγηματικό έργο του Καρκαβίτσα αποτελείται στο σύνολο του από ογδόντα περίπου διηγήματα, τρεις νουβέλες, κάποιες ταξιδιωτικές σελίδες και μερικά μικρότερα πεζογραφήματα. Τα περισσότερα από τα έργα του τα συγκέντρωσε ο ίδιος σε τόμους κάνοντας πολλές τροποποιήσεις στις μετέπειτα εκδόσεις. Έτσι όσο ζούσε τύπωσε τις συλλογές «Διηγήματα» το 1982, «Λόγια της πλώρης» το 1899, «Παλιές αγάπες» το 1900, «Διηγήματα του γυλιού» το 1922, «Διηγήματα για τα παλικάρια μας» το 1922 και τις νουβέλες «Η λυγερή» το 1896, «Ο ζητιάνος» το 1897, και «Ο αρχαιολόγος» το 1905. Εκτός από τα παραπάνω είχε αρχίσει να γράφει και το μυθιστόρημα «Ο Αρματολός» το 1894, το οποίο δεν προχώρησε ποτέ πέρα από το πρώτο κεφάλαιο, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «Ακρόπολις». Το 1972 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Καποπούλου σε τέσσερις τόμους η πρώτη έκδοση των «Απάντων» του και ακολούθησαν μέσα στο 1973 αμέσως οι δυο επόμενες από τον οίκο Ζαχαρόπουλου και από τον οίκο Γιοβάνη. Παρ' όλες αυτές τις εκδόσεις των «Απάντων» του και τις συστηματικές έρευνες η εξακρίβωση της πατρότητας κάποιων κειμένων του παραμένει προβληματική κυρίως λόγω της χρήσης των πολλών ψευδωνύμων. Αλλά και η διαίρεση του έργου του σε κάποιες περιόδους έχει προβλήματα γιατί συχνά μέσα στον ίδιο τόμο μπορεί να υπάρχουν ποιήματα διαφόρων εποχών και διαφορετικής γλώσσας ή καθαρεύουσας, που γράφτηκαν αργότερα από τον ίδιο στην δημοτική.



Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε την πεζογραφία του Καρκαβίτσα σε τρεις τελικά περιόδους, που συμπίπτουν χρονολογικά με το χρόνο συγγραφής αν όχι όλων των έργων του των περισσότερων. Στην πρώτη περίοδο 1885-1890 ανήκουν τα «*Διηγήματα*», τα «*Διηγήματα του γυλιού*», τα «*Διηγήματα για τα παλικάρια μας*» και η «*Λυγερή*» πρωτοδημοσιευμένη σε συνέχειες το 1890 στο περιοδικό «*Εστία*». Η περίοδος αυτή θα μπορούσε να ονομαστεί περίοδος της καθαρεύουσας και της μικτής, εμφανίζεται αποκλειστικότερα ηθογραφική και λαογραφική με αδιαμόρφωτα στην αρχή τα ρεαλιστικά στοιχεία και τονισμένα τα ιστορικά και πατριωτικά. Ο συγγραφέας εμπνέεται συχνά από το πρόσφατο παρελθόν αφήνοντας ελεύθερη την έμπνευση του να τον κυβερνήσει με αποτέλεσμα να επικρατεί αρκετή ακαταστασία στη γλώσσα, στο ύφος και στη δομή των διηγημάτων και μόνο στο τέλος με τη «*Λυγερή*» στρέφεται φανερά προς το ρεαλισμό και επιχειρεί να δώσει μια στερεότερη σύνθεση. Η δεύτερη περίοδος αρχίζει με τις «*Παλιές αγάπες*» συνεχίζεται με τη νουβέλα ο «*Ζητιάνος*» πρωτοδημοσιευμένη σε συνέχειες στην εφημερίδα «*Εστία*» το 1896 και κλείνει το 1899 με την έκδοση των θαλασσινών διηγημάτων «*Λόγια της πλώρης*». Τα δυο τελευταία παρουσιάζουν την πιο αισθητή και τη μόνη θετική ανανέωση στην πεζογραφία του. Θεματικά βρίσκονται πιο κοντά στα παλιότερα του έργα. Ειδικότερα για τη συλλογή των είκοσι θαλασσινών του διηγημάτων «*Λόγια της Πλώρης*» ο Καρκαβίτσας συγκέντρωσε τους επαίνους της κριτικής, κυρίως για τις αριστοτεχνικές του περιγραφές, τις ζωντανές εικόνες και γενικότερα για το ταλέντο του της αναπαράστασης του εξωτερικού κόσμου. Στην δεύτερη αυτή περίοδο ο Καρκαβίτσας θα προβάλλει εντονότερα τα κοινωνικά και ρεαλιστικά του στοιχεία ιδιαίτερα στην περίοδο 1894-1899, που είναι και το διάστημα ακμής του, οπότε διαμορφώνεται έκδηλα και επικρατεί ο ρεαλισμός του κι ο νατουραλισμός του. Με την προσχώρηση του στη δημοτική διαμορφώνει παράλληλα και το ύφος του κι, ενώ πιο πριν εμφανιζόταν μορφικά ατημέλητος, τώρα εξελίσσεται σε στιλίστα, προσέχει τη γλώσσα και το κτίσιμο της φράσης. Έτσι περνάει στην τρίτη περίοδο γλωσσικά ενιαίος και με ύφος δουλεμένο και κατασταλαγμένο. Η τελευταία τούτη περίοδος που σωστότερα θα της ταίριαζε να τη χαρακτηρίσουμε «*διδασκτική*», καλύπτει όλα τα μετά το 1900 χρόνια αρχίζοντας με τη νουβέλα «*Ο αρχαιολόγος*», για να συνεχιστεί με όσα ελάχιστα κομμάτια δημοσιεύθηκαν στο διάστημα της σιωπής του, δίχως να διακόπτεται ή να διαφοροποιείται, η συγγραφή των «*Αναγνωστικών*» του στο τέλος επισφραγίζει τη συνοχή της και το διδακτικό της χαρακτήρα.

Ο Καρκαβίτσας ξεκινάει «*ιδανιστής*» και καταλήγει ιδεολόγος «*προπαγανδιστής*». Το καλλίτερο, ωστόσο, μέρος της προσφοράς του απομένει τελικά εκείνο που βγαίνει από την άλλη του ταυτόχρονη ροπή από τον πραγματισμό του. Γι' αυτό ανάμεσα στα έργα της πρώτης περιόδου το πιο ουσιαστικό και το πιο στέρεο είναι η «*Λυγερή*». Ως τότε είχε γράψει μερικά αξιοπρόσεχτα διηγήματα, όπως οι «*Νέοι θεοί*», και μερικές δυνατές σελίδες, όπως το «*Πάσχα των βλάχων*» στον «*Αφορεσμένο*». Η «*Λυγερή*» αποτελεί την πρώτη του σύνθεση με κάποιες μεγαλύτερες αξιώσεις. Υπάρχει και εδώ μια φιλολογική αναλυτική τάση και το ηθογραφικό χρώμα προβάλλει κι εκείνο κυριαρχικά και το θέμα φαίνεται στις κύριες γραμμές του κοινότοπο: η κόρη που εξαναγκάζεται να παντρευτεί το βοηθό στο μπακάλικο του πατέρα της κακοφτιαγμένο και πολύ μεγαλύτερο της υποκύπτοντας στις πιέσεις και στα οικονομικά συμφέροντα της οικογένειας, ενώ η ίδια αγαπάει έναν λεβέντη καρολόγο. Το πλησίασμα του συγγραφέα δίνει άλλες προεκτάσεις στη νουβέλα αυτή, που είναι από τις ψυχογραφικότερες σελίδες του μια και αργότερα θα ανοιχτεί σε πλάτος δίχως να προχωρήσει ούτε βήμα πιο πέρα από την άποψη της ψυχολογίας των προσώπων. Ο Καρκαβίτσας συνδυάζει στη «*Λυγερή*» τα ηθογραφικά και τα ψυχογραφικά στοιχεία με τα κοινωνικά και ρεαλιστικά δίνοντας για πρώτη φορά ουσιαστικά βαρύτητα στα τελευταία. Η θέση αυτή τονίζεται πιο ανάγλυφα στις τελευταίες ιδίως σελίδες, όπου έχουμε μιαν ακόμη χειρότερη κατάληξη παρ'όλο το φαινομενικά αίσιο τέλος. Η Ανθή θα αντισταθεί παθητικά μετά το γάμο της μένοντας στην αρχή ψυχικά ξένη στις σχέσεις με τον άνδρα της, θα βυθιστεί σε μαύρη δυστυχία, ώσπου η μητρότητα το απωθημένο πάθος της για τον παντρεμένο εν τω μεταξύ

Βρανά και οι βαθιά ριζωμένες αντιλήψεις μιας κοινωνίας που στηρίζει την δύναμη και την ευτυχία στον πλούτο θα φέρουν την ολοκληρωτική αλλοτρίωση της.

Αλλά τα κοινωνικά και τα ρεαλιστικά του στοιχεία ο Καρκαβίτσας τα αναπτύσσει πλατύτερα και πλουσιότερα στον «Ζητιάνο», ένα ζοφερό πίνακα της ελληνικής πραγματικότητας του καιρού του, όπου το κακό όχι μόνο θριαμβεύει αλλά και μένει αιμώρητο. Διαλέγει κάποιο χωριό της Θεσσαλίας για να κινήσει την ιστορία του, το Νιχτερέμι, μια αγροτική περιοχή με άθλιες συνθήκες ζωής βυθισμένη στην στέρηση, την αμορφωσιά και την πρόληψη, που του επιτρέπει να προβάλλει τα αρνητικά, τις κοινωνικές και πατριωτικές του θέσεις. Εκεί καταφθάνει μια μέρα ο πανούργος ζητιάνος Γραβαρίτης, Τζιριτόκωστας και πατώντας πάνω στην αθλιότητα και την ευκολοπιστία των χωρικών ξεγελώντας τις γυναίκες τους με τα δήθεν θαυματουργά του βότανα, ικανά να πραγματοποιήσουν κάθε τους επιθυμία καταφέρνει να σπείρει σε ελάχιστο χρόνο τον όλεθρο και να φύγει ανενόχλητος, συναποκομίζοντας πλούσια κέρδη και μαζί για κράχτη στα ταξίδια του τον αγιάτρευτα χτυπημένο από καταπληξία τελωνοφύλακα, αφού στάθηκε ο ηθικός αυτουργός για το κατόντημα του, ο κύριος υπεύθυνος για το ξέσπασμα μιας πυρκαγιάς και ο αίτιος για την αυτοκτονία μιας γυναίκας, ενώ τα θύματα του σέρνονται στη φυλακή. Το 1906 ο Γ. Ξενόπουλος ισχυρίζεται πως ο Καρκαβίτσας, ξεκινώντας από τον «Ζητιάνο», πως τείνει πάντα στην υπερβολή, υπάρχει πράγματι μια δόση υπερβολής στα κατορθώματα του Τζιριτόκωστα, σε όσα προπάντων συμβαίνουν στα δυο τελευταία κεφάλαια. Πάραυτα στον «Ζητιάνο» η υπερβολή γίνεται θετικό στοιχείο, εξυπηρετεί την πρόθεση του συγγραφέα να τονίσει τα πιο μελανά χρώματα κάνοντας τα ακόμα μελανότερα, να παρουσιάσει πιο χτυπητά το κατόντημα του τόπου και να δείξει, πως τίποτε δεν πάει καλά στην κοινωνία.

Πρόκειται για μια ρωμαλέα καταγγελία διατυπωμένη μέσα από μια σφιχτοδεμένη αφήγηση, με περιγραφική δύναμη με γλώσσα αρρενωπή και μάλλον λιτή κι ομοιόμορφη, αν εξαιρέσουμε κάποια σημεία που θυμίζουν την εποχή της καθαρεύουσας του συγγραφέα, αλλά και με λαμπρή αρχιτεκτονική οικονομία και διάρθρωση, καθώς η όλη ιστορία δένεται γύρω από πέντε μικρότερους θεματικούς άξονες που αποτελούν ταυτόχρονα και τα κεφάλαια τη νουβέλας. Από τη μια έχουμε την καταπίεση, τη φτώχεια και την πνευματική καθυστέρηση των παρατημένων στο έλεος της μοίρας τους κατοίκων του χωριού και από την άλλη την σκληρότητα, την ηθική φθορά όσων έχουν αναλάβει να φροντίσουν τη λειτουργία της κρατικής μηχανής. Ανάμεσα στα δύο αυτά άκρα στέκονται οι επιτήδειοι, που λυμαίνονται τον τόπο με χαρακτηριστικό τους εκπρόσωπο τον Τζιριτόκωστα, ενώ κινητήρια δύναμη για ότι διαδραματίζεται γίνεται το χρήμα με την έλλειψη του ή με το κυνήγι του. Γενικά το χρήμα και το οικονομικό συμφέρον παίζουν κάποιο ρόλο και σε άλλα έργα του συγγραφέα, όπως στη «Λυγερή», όπου βλέπουμε να βαραίνουν αποφασιστικά στη μοίρα της κεντρικής ηρωίδας. Αλλά στον «Ζητιάνο» το κακό εξαιτίας του χρήματος παίρνει άλλες διαστάσεις. Είναι περίεργο που ο εθνικιστής και αντιβενιζελιστής συγγραφέας παρουσιάζει στο έργο του και ιδίως στον «Ζητιάνο» προοδευτικές και κοινωνικές θέσεις που μόνο σε έναν καθαρόαιμο σοσιαλιστή θα ήταν δυνατόν να υπάρξουν. Πρέπει, όμως, να προσέξουμε και την οπτική γωνία από την οποία ασκεί τον έλεγχο του και αυτό γιατί ο Καρκαβίτσας δεν μετακινήθηκε από τις εθνικιστικές του θέσεις. Η προβαλλόμενη από μέρους του ανάγκη για μεγαλύτερη κοινωνική δικαιοσύνη απορρέει από την επιθυμία του για προκοπή του τόπου.

Στο «Ζητιάνο», μολονότι παραμένει η ψυχολογία των προσώπων περισσότερο ομαδική, δεν λείπουν ολότελα μερικές ψυχογραφικότερες σελίδες και στον τομέα της ατομικής ψυχολογίας. Στο αφηγηματικό του έργο ο Καρκαβίτσας κινείται γύρω από τη ζωή του βουνού και του κάμπου από τη μια και της θάλασσας από την άλλη, ηθογραφικός κατά βάση συνδυάζει τον ρεαλισμό με την ποίηση. Με στέρεο και ρωμαλέο ύφος σε ότι έγραψε στη δημοτική, συνθέτει ζωντανές εικόνες των χωριών και της ζωής της θάλασσας. Ρητορικός, γεμάτος επίθετα και σχήματα λόγου παρουσιάζει την ελληνική επαρχία της εποχής του, ψυχογραφώντας τους ξωμάχους και τους θαλασσινούς ή ζωντανεύει ιστορίες από τους

ελληνικούς αγώνες. Πίσω ωστόσο από τις διηγήσεις του υπάρχει πάντα η ιδέα της δημιουργίας ενός νεοελληνικού μύθου και μιας νέας ελληνικής πραγματικότητας. Στο «Ζητιάνο» ελέγχει τις αθλιότητες της σύγχρονης ζωής, στον «Αρχαιολόγο» χτυπάει την προγονοπληξία. Στον «Εκδικητή» στη «Γοργόνα» και σε άλλα διηγήματα προσπαθεί να θυμίσει το μεγαλείο του ελλητισμού και να κεντήσει την εθνική φιλοτιμία. Αυτό που κάνει σήμερα να τον βλέπουμε πιο παλιό είναι ότι η πεζογραφία του κατά το μεγαλύτερο μέρος της εξαντλείται στην απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας, γενικό χαρακτηριστικό εξάλλου των πρώτων ηθογράφων της δημοτικής. Οι τύποι του όσο κι αν εμφανίζονται αδρά σκιτσαρισμένοι μας προσφέρονται πιο πολύ με τα εξωτερικά τους γνωρίσματα. Η ψυχολογία τους φτάνει μέχρι ένα σημείο, και ο ίδιος έμεινε ανεξέλικτος Υπήρχε ως το τέλος ένα εξωστρεφής δίχως να προχωρήσει παραμέσα. Δεν παύει όμως να είναι από τους σημαντικότερους πεζογράφους της εποχής του. Ο «Ζητιάνος» και μερικά διηγήματα του εξασφαλίζουν μια σημαντική θέση στον αφηγηματικό πεζό λόγο, ενώ το ύφος και η περιγραφική του δύναμη εξακολουθούν να παραμένουν από τα θετικότερα στοιχεία των δυο τελευταίων του περιόδων. Ο Καρκαβίτσας υπήρξε από τους πρωτεργάτες της αφηγηματικής πεζογραφίας, που συνδέσανε το όνομα τους με μια κρίσιμη στιγμή για τη ζωή και τη λογοτεχνία της χώρας: με τη μάχη για την επικράτηση και τη διάδοση του δημοτικισμού και με την προσπάθεια μιας εθνικής αναγέννησης.

Από: Μ. Vittì: Ιστορία της νεοελληνικής ιστορίας, σελ. 302-303, Ε. Γ. Μπαλούμης: Ανδρέας Καρκαβίτσας, Αθήνα 1999 και Κ. Στεργιόπουλου: Διαίρεση και χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Καρκαβίτσα στο «Περιδαβιάζοντας», τόμος Β, Αθήνα 1986, σελ. 119-135