

## ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Ελληνική ηθογραφία

29-09-09

Εισαγωγή

Η πεζογραφία 1830-1880

Η γέννηση του σύγχρονου ελληνικού μυθιστορήματος

1. Κοινωνική και πολιτική κατάσταση (Μεγάλη Ιδέα)
2. Η Μεγάλη Ιδέα και ο χώρος του πολιτισμού - Α. Ρ. Ραγκαβής – Π. Καλλιγιάς
  - α. Το λογοτεχνικό έργο του Α.Ρ.Ραγκαβή (δυτικές επιδράσεις –Μεγάλη.Ιδέα)
  - β. Παύλος Καλλιγιάς, ένας νομομαθής λογοτέχνης
3. Αρθρογραφία
  - α. «Ο Αυθέντης του Μωρέως» ένα μεσαιωνικό μυθιστόρημα; του Η. Tonnet

### Βιβλιογραφία:

**Μ. Βίτσι:** Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας, Αθήνα 1991, σελ.15-36,

**Κ. Στεργιόπουλου:** Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία, Ιωάννινα 1977, σελ. 45-65

**Δ. Τζιόβας:** Κοσμοπολίτες και αποσυνάγωγοι, Αθήνα 2003, σελ. 111-249

**Βιβλιογραφία του άρθρου:** «Ο Αυθέντης του Μωρέως» ένα μεσαιωνικό μυθιστόρημα; του Η. Tonnet

**Καστρινάκη, Αγγέλα :** «Ο Ραγκαβής και ο "Αυθέντης": ένας επωφελής γάμος στην Ελλάδα του 1850», Τα ιστορικά Historica, 33, σελ. 271-288, (2000)

**Καγιαλής Τάκης:** «Πατριδογνωσία, ξενотροπία και ιστορία. Καλλιγιάς και Ραγκαβής», στον τόμο Από τον Λεάνδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 119-148, ιδιαίτερα στις σελ. 126-130, (1997)

**Μυλωνά, Θεοδώρα και Πιερής Μιχάλης:** (1981), «Α. Ρ. Ραγκαβής - Walter Scott: επιδράσεις του Ivanhoe στον Αυθέντη του Μωρέως», Τα εκατόν πενήντα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού [και ο ρομαντισμός στον 19ο αιώνα], Νέα Εστία, Χριστούγεννα 1981, σελ. 60- 76, (1981)

**Ντενίση, Σοφία:** «Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)», εκδ. Καστανιώτη, (1994)

**Ρίζος Ραγκαβής, Αλέξανδρος:** «Ο Αυθέντης του Μωρέως», Αθήνα, φιλολογική επιμέλεια Απόστολος Σαχίνης, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένη Ουράνη, (1989)

**Σαχίνης Απόστολος:** «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», Αθήνα.

**Vitti, Mario:** «Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας» (1987), Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας, (1987)

**Χατζοπούλου Λίτσα:** «Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Μαρτυρία λόγου», Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 479 σελ., (1999)

## Σεμινάριο της λογοτεχνίας

### Ελληνική ηθογραφία

29-09-09

### Εισαγωγή

#### Η πεζογραφία 1830-1880

Η ελληνική πεζογραφία από την εποχή της αναγνώρισης της Ελλάδας ως ανεξάρτητου κράτους (1830) μέχρι και το 1880 καλλιεργήθηκε κυρίως στην Αθήνα αλλά και σε άλλα πνευματικά κέντρα όπως η Σύρος και η Κωνσταντινούπολη. Έπαψε, ωστόσο, να καλλιεργείται στα Επτάνησα (πλην ελάχιστων εξαιρέσεων όπως τα έργα: «*Τα μυστήρια της Κεφαλλονιάς*» του Λασκαράτου και η «*Αυτοβιογραφία*» της Ε. Μουτζάν-Μαρτινέγκου) όπου κατά τη διάρκεια της προεπαναστατικής περιόδου είχε ιδιαίτερη ανάπτυξη. Η λογοτεχνική κίνηση, είναι γεγονός, πως μεταφέρεται μετά το πέρας της επανάστασης με αργούς ρυθμούς αλλά σταθερά στο χώρο της κυρίως Ελλάδας. Στο προαναφερθέν χρονικό διάστημα (1830-1880) έχουμε την ολοκλήρωση μιας από τις σημαντικότερες διαδικασίες, που θα μπορούσε να εντοπισθεί στο χώρο γενικότερα της ελληνικής λογοτεχνίας, αυτή της οριστικής διαμόρφωσης του νεοελληνικού μυθιστορήματος μέσα από την συγγραφή μιας σειράς έργων που έχουν να παρουσιάζουν ποικιλία τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο. Τα κυρίαρχα θέματα είναι περιπετειώδεις ερωτικές ιστορίες, ιστορικά γεγονότα από την Επανάσταση και παλιότερες περιόδους της ελληνικής ιστορίας, με εμφανή κάποιες φορές τη σατιρική και την κριτική διάθεση. Η γλώσσα αυτών των κειμένων είναι η καθαρεύουσα με αρκετές διαβαθμίσεις από απλούστερες μορφές έως ακραία αρχαίζουσα γλώσσα, ενώ παρατηρείται κάποιες φορές και προσπάθεια απόδοσης του προφορικού λόγου και των ιδιωτισμών. Το πιο διάσημο σήμερα έργο της περιόδου είναι η «*Πάπισσα Ιωάννα*» του Ροΐδη, άλλα έργα που ξεχώρισαν είναι ο «*Αυθέντης του Μορέως*» του Ραγκαβή, ο «*Θάνος Βλέκας*» του Παύλου Καλλιγά, η «*Στρατιωτική Ζωή εν Ελλάδι*» του Χαρίλαου Δημόπουλου και ο «*Λουκής Λάρας*» του Δ. Βικέλα, ενώ μυθιστορήματα που ήταν δημοφιλή στην εποχή τους, όπως η «*Ορφανή της Χίου*» και η «*Ηρωίς της Ελληνικής Επανάστασεως*» ξεχάστηκαν μετά το 1880.

Η γέννηση του σύγχρονου ελληνικού μυθιστορήματος

#### 1. Κοινωνική και πολιτική κατάσταση (Μεγάλη Ιδέα)

Στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μια εποχή όπου το σύγχρονο μυθιστόρημα βρίσκεται στην αφετηρία του, θα μπορούσε να εντοπίσει κανείς πολλαπλούς παράγοντες να συγκεκριμενοποιούνται στην ιδιαίτερη κατά περίπτωση συγγραφέα επιλογή αντιμετώπισης της κοινωνικής πραγματικότητας. Οι Ραγκαβής και Καλλιγάς είναι χωρίς αμφιβολία δύο περιπτώσεις συγγραφέων των οποίων την δημιουργική δυναμικότητα και την φύση της όλης παρουσίας, εφόσον θελήσουμε να

προσεγγίσουμε, θα πρέπει να σταθούμε με προσοχή στην κοινωνική κατάσταση μέσα στην οποία δρουν. Στην Αθήνα, που από μια μικρή κωμόπολη προβιβάζεται σε πρωτεύουσα του νεοσύστατου ελληνικού κράτους αυτό το διάστημα, συνωστίζεται μια πανσπερμία από Έλληνες της Διασποράς. Πολλοί είναι αυτοί που έρχονται εδώ από πατριωτισμό, άλλοι, ωστόσο, κινούνται από διαφορετικά αίτια. Τα προβλήματα του κράτους, εκρηκτικά, χρονίζουν άλυτα, είτε αναφερόμαστε σε ζητήματα διοίκησης, είτε δικαιοσύνης και προπάντων αποκατάστασης των αγωνιστών. Ο νεαρός Βαυαρός βασιλιάς, Όθωνας, αποτυγχάνοντας να επιβάλλει ένα σύστημα διακυβέρνησης απόλυτης μοναρχίας, αναγκάζεται να δώσει σύνταγμα στους Έλληνες το 1843. Η κατάσταση εντούτοις δεν καλυτερεύει, η ανεπάρκεια του είναι εμφανής, δεν μπορεί να αντιμετωπίσει τα προβλήματα εσωτερικής ασφάλειας και να προνοήσει για την οικονομική και κοινωνική οργάνωση, που αποτελεί γενικό αίτημα. Η ληστεία αποκτά ανησυχητικές διαστάσεις, η διανομή των γαιών που απαλλοτριώθηκαν από τους Τούρκους τσιφλικάδες αποτελεί ένα επείγον ζήτημα, που χρονίζει, ενώ συνεχίζεται η εκμετάλλευση εις βάρος αυτών που, καλλιεργούν πραγματικά τη γη. Η δικαιοσύνη ανίκανη να ανταποκριθεί στο ρόλο της, παραμένει αναποτελεσματική. Βρισκόμαστε σε μια εποχή, όπου πρωτοδιατυπώνεται η Μεγάλη Ιδέα από τον Ι. Κωλέττη, την οποία ενστερνίζεται ο βασιλιάς Όθωνας, το περιεχόμενο της οποίας αφορά στην απελευθέρωση των κατοικημένων από Έλληνες περιοχών, οι οποίες βρίσκονται ακόμη κάτω από την κυριαρχία της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η ιδεολογία αυτή και το πρόγραμμα που πρόβαλλε, αποδείχτηκε αποτελεσματική για την εσωτερική πολιτική, παγίδευσε τον ελληνικό λαό και εξωράισε τις ασχήμιες της εποχής. Τελικά η Μεγάλη Ιδέα λειτούργησε αποτελεσματικά σαν αντιπερισπασμός μέσα στα ρεύματα της κοινής γνώμης στο εσωτερικό της χώρας.

## 2. Η Μεγάλη Ιδέα και ο χώρος του πολιτισμού - Α. Ρ. Ραγκαβής – Π. Καλλιγιάς

Η ιδεολογία της Μεγάλης Ιδέας μεταφράστηκε στον πολιτιστικό χώρο με την προσκόλληση σε συντηρητικές απόψεις όσον αφορά τη χρήση της γλώσσας. Στα 1850 καθιερώθηκε ένα λογοτεχνικό βραβείο με έπαθλο το αξιοζήλευτο ποσό των χιλίων δραχμών, σε όποιον έγραφε σε αρχαιοπρεπή ελληνική γλώσσα ποιήματα υψηλών θεμάτων, στα οποία φυσικά θα εξυμνούνταν τα πολιτιστικά ιδεώδη της φυλής. Ο διαγωνισμός αυτός ανατέθηκε στο Πανεπιστήμιο με εισηγητή τον Α.Ρ.Ραγκαβή και συντέλεσε αναμφίβολα στο να περιφρονηθεί η γλώσσα, που μιλούσε ο λαός. Η σύγχυση των αξιών στην μικρή, αποπνικτική αθηναϊκή κοινωνία της εποχής είναι δεδομένη και επιδρά χωρίς αμφιβολία στην περιορισμένη πνευματική δραστηριότητα αυτών των χρόνων. Μέσα σ' αυτό το κλίμα εντάσσεται το πεζογραφικό έργο του Ραγκαβή αλλά και του Καλλιγιά. Πρόκειται για δυο λογίους που κατείχαν σοβαρές διοικητικές θέσεις και που οι συνολικές ασχολίες τους ξεπερνούν τα λογοτεχνικά τους ενδιαφέροντα. Ο Α. Ρ. Ραγκαβής ασχολήθηκε πέρα από τη λογοτεχνία με το θέατρο, την αρχαιολογία, την ιστορία και με μεταφράσεις, ο Καλλιγιάς επίσης, αν και έγραψε ένα μόνο μυθιστόρημα, ασχολήθηκε με μελέτες που αφορούν στο χώρο της ιστορίας και του δικαίου.

### α. Το λογοτεχνικό έργο του Α.Ρ.Ραγκαβή (δυτικές επιδράσεις –Μεγάλη.Ιδέα)

Από το συνολικό έργο του Ραγκαβή, μιας ιδιαίτερα πολύπλευρης προσωπικότητας, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μυθιστορήματά του, ο «*Συμβολαιογράφος*» και «*Ο Αυθέντης του Μωρέος*», δημοσιεύτηκαν το ένα μετά το άλλο στα πρώτα τεύχη του 1850, του περιοδικού «*Πανδώρα*». Είναι τα σημαντικότερα έργα του από μια

πληθώρα έργων, πολλά από τα οποία είναι αντιγραφές αντίστοιχων αγγλικών. Θαυμαστής του αγγλικού μυθιστορήματος αυτή την εποχή, που κυριαρχεί στη λογοτεχνία της Δύσης, ιδιοποιείται την αφηγηματική μέθοδο του W. Scott για να δώσει στην Ελλάδα το πρώτο ιστορικό μυθιστόρημα («*Ο Αυθέντης του Μωρέως*») τοποθετημένο στο μεσαίωνα.

Δεν είναι εύκολο να κατανοηθούν οι λόγοι που οδήγησαν τον Ραγκαβή στην συγγραφή ή και αντιγραφή των μυθιστορημάτων του και αυτό γιατί, αν και αναγνωρίζει στην ποιητική τέχνη μια αποστολή πάνω από πρακτικά ενδιαφέροντα, ουσιαστικά υπήρξε οπαδός της αρχής «*η τέχνη για την τέχνη*», μάλλον στη μυθιστοριογραφία ανέθετε ένα ταπεινό καθήκον, να διασκεδάζει δηλαδή, δίχως να προβάλλει την ηθική ούτε την εντιμότητα του αναγνώστη. Παρόλα αυτά κάποια από τα μυθιστορήματα του αφήνουν να διαφανούν ορισμένες από τις προσωπικές του προθέσεις, όπως στο διήγημα «*Γλουμιμάουθ*», όπου βλέπουμε να κριτικάρεται η παιδική εργασία στην Αγγλία. Γνωρίζουμε για παράδειγμα, ότι στα πλαίσια της κοινωνικής δράσης του Ραγκαβή υπάρχει η αποφασιστική του βοήθεια στην ίδρυση του Βρεφοκομείου Αθηνών. Στα δύο όμως μυθιστορήματα του 1850 αγγίζουμε κατά τρόπο πιο άμεσο την ουσία της ζωής του διανοητή Ραγκαβή στις σχέσεις του με τους εξωτερικούς ερεθισμούς. Ο Ιβανός του Scott προσφέρεται σαν πρότυπο του «*Αυθέντη του Μωρέως*», ωστόσο ο Ραγκαβής δεν περιορίζεται απλώς στην αντιγραφή των σχημάτων του σκωτικού ιστορικού μυθιστορήματος, ιδιοποιείται κατά τρόπο ζωτικό την συνθετική μέθοδο του έργου.

Είμαστε σε μια εποχή που επανεκτιμάται από το ρομαντισμό το Βυζάντιο, ενώ η προπαγάνδα υπέρ της Μεγάλης Ιδέας κυριαρχεί, ο Ραγκαβής προβάλλει το όνειρο της εθνικής πανινόρθωσης, στην υπηρεσία του οποίου βρίσκεται με την πολιτική του ιδιότητα. Υπό αυτές τις προϋποθέσεις η επιλογή του Ιβανόη ξεπερνά την μιμητική πρόθεση, τη λίγο πολύ παθητική, για να γίνει ενεργός δύναμη, βαθιά συνειδητή πολιτικών συμφερόντων και του επίσημου πολιτικού προγράμματος. Η υποδομή, που δανείζεται από τον Scott, βοηθά στην αξιοποίηση σε ανώτερο βαθμό του ιστορικού περιεχομένου, που πραγματεύεται το μεσαιωνικό «*Χρονικό του Μωρέως*». Το συγκεκριμένο ποίημα έχει γραφεί από έναν φραγκόφιλο άγνωστο λογοτέχνη, με την πρόθεση να δοξασθεί η νίκη του Γοδεφρίδου Βιλεαρδουίνου, ο Ραγκαβής αντιστρέφει την οπτική γωνία του συγγραφέα του σε μίσος για τους φράγκους σταυροφόρους. Στο έργο δε λείπουν διατυπώσεις, που εκδηλώνουν πιο ανοιχτά τις γνώμες, που κυκλοφορούν στο κυβερνητικό περιβάλλον γύρω στα 1850. Σε μια κρίσιμη εθνικά στιγμή χρησιμοποιεί ένα δοκιμασμένο πρότυπο αυτό του Ιβανόη, για να ζωντανέψει το βυζαντινό παρελθόν και να θυμίσει την αντίσταση κατά του φράγκου κατακτητή. Προσφέρει ένα μυθιστόρημα στο αναγνωστικό του κοινό σε σύμπνοια με την κυριαρχούσα Μεγάλη Ιδέα, παραμερίζοντας τα κοινωνικά προβλήματα στα οποία η κυβέρνηση του Όθωνα κωφεύει. Με τον «*Αυθέντη του Μωρέως*» δίνει το λογοτεχνικό αντίστοιχο, σε μυθιστοριογραφικά μέτρα της Μεγάλης Ιδέας. Πολύ αργότερα στα 1871 οι «*Κρητικοί γάμοι*» του Ζαμπέλιου θα προσπαθήσουν να ανταποκριθούν σε μια παρόμοια εθνικιστική έκκληση, αλλά με πενιχρά αποτελέσματα.

Με εξαίρεση τον «*Αυθέντη του Μωρέως*» ο Ραγκαβής ποτέ άλλοτε δεν χρησιμοποίησε την αφηγηματική του ικανότητα για την εξυπηρέτηση της εθνικιστικής πολιτικής, πιο πολύ έστρεψε την προσοχή του σε θέματα εξωτικά, σε χώρους έξω από τα προβλήματα της ελληνικής πραγματικότητας. Ειδική περίπτωση στο σύνολο του έργου του παραμένει και ο «*Συμβολαιογράφος*», όπου προβάλλει σύγχρονα θέματα, το έργο θα μπορούσε να κάνει κάποιον να σκεφτεί, πως γράφτηκε με ρεαλιστική πρόθεση, κάτι τέτοιο ωστόσο δεν ευσταθεί. Ίσως το ελληνικό περιβάλλον όπου εκτυλίσσεται η ιστορία του να δημιουργεί μια τέτοια εντύπωση,

παρόλα αυτά συναντούμε και εδώ το ίδιο στιλ γραφής με τα μυθιστορήματα του Ραγκαβή που πραγματεύονται εξωτικά θέματα. Η υπόθεση του διαδραματίζεται στην Κεφαλονιά στα χρόνια της επανάστασης, όταν το νησί ανήκε στην Αγγλία. Ο πρωταγωνιστής του έργου είναι ο Τάπας, ένας γέρος συμβολαιογράφος, ο οποίος παρουσιάζεται γελοιογραφικά, να χάνει το νου του μετά την καταστροφή που έπαθε, εκπίπτοντας στην κατάσταση του αλήτη. Συνεργός στα σχέδια του ανήθικου κόντε Γεράσιμου, με τον οποίον είναι ερωτευμένη η κόρη του, τον βοηθά συγκαλύπτοντας την από μέρους του κόντε δολοφονία του θείου του, προκειμένου να οικειοποιηθεί την περιουσία του, ρίχνοντας το έγκλημα στις πλάτες του αθώου γραμματέα του Ροδίτη. Ο κόντε υποβλέπει την περιουσία της πιο πλούσιας κοπέλας του νησιού και προδίδει την κόρη του συμβολαιογράφου, η οποία και αυτοκτονεί. Τελικά ο πατέρας της θα πάρει εκδίκηση σκοτώνοντας τον κόντε, ενώ θα αποκαλυφθεί η αθωότητα του Ροδίτη και εν τέλει θα λάμψει η αλήθεια.

Αν και στο συγκεκριμένο έργο η χρήση των διαλόγων στην τοπική διάλεκτο και του σύγχρονου της εποχής θα μπορούσαν να σταθούν ως επιχειρήματα ενός ρεαλιστικού ύφους από μέρους του Ραγκαβή, που θεωρούνταν αυτό το διάστημα *«αρχηγέτης του ελληνικού διηγήματος»*, κάτι τέτοιο δεν ανταποκρίνεται κατά το Μ. Vittί στην πραγματικότητα. Ειδικά αν μιλήσουμε με όρους του ρεαλισμού, όπως διαμορφώνονταν τότε στη Δύση, δηλαδή *σαν αντικειμενική αναπαράσταση της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, σε αντίθεση προς το φανταστικό και προς τα εξαιρετικά συμβάντα*. Ο Ραγκαβής δεν είναι ένας λογοτέχνης με περιορισμένες ικανότητες, μιλά ωστόσο για ένα περιβάλλον, που κάθε άλλο παρά είναι ελληνικό, η τακτική του να μη θίγει θέματα ουσίας, του πάει καλλίτερα, να καταλήγουν τελικά όλες του οι προσπάθειες στη βράβευση του καλού και στην τιμωρία του κακού. Αποδιώχνει με αυτόν τον τρόπο κάθε ανησυχία για την κατάσταση της Ελλάδας αυτή την εποχή, που θα μπορούσε να είναι αληθοφανή, στην πραγματικότητα ξεγελά τον αναγνώστη, κρύβοντας τη θέα προς μια ταραγμένη και αγχώδη κοινωνία, βάζοντας στην προσοχή του αναγνώστη προκαλύμματα, που τον καθησυχάζουν και τον ικανοποιούν.

β. Παύλος Καλλιγιάς, ένας νομομαθής λογοτέχνης

Ο Καλλιγιάς υπήρξε για την εποχή του ένας από τους ικανότερους και γνωστότερους νομομαθείς της χώρας χάρη σ' αυτή εξάλλου της ιδιότητα του διετέλεσε και υπουργός Δικαιοσύνης στην κυβέρνηση Μαυροκορδάτου. Το *«Θάνο Βλέκα»* το μοναδικό του μυθιστόρημα επέλεξε να το δημοσιεύσει χωρίς αμφιβολία με ιδιαίτερη προσοχή στα 1855, και μάλιστα στο περιοδικό *«Πανδώρα»*, που για πρώτη φορά φιλοξενεί τέτοιο κείμενο. Το μυθιστόρημα σίγουρα ανάγεται πριν το 1855 και θα μπορούσε να θεωρηθεί, και σαν προσπάθεια να σωθεί μέσα από την πολιτική ιδιότητα του συγγραφέα του κάτι στο χώρο της δικαιοσύνης, να καταδειχθεί η έντονη αντίθεση του με την πολιτική του Όθωνα. Το έργο δεν υπάρχει αμφιβολία, πως βρίσκεται σε απόλυτη συνέπεια με την πολιτική και ηθική στάση του Καλλιγιά, στην οποία παρέμεινε πιστός καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Ήταν αντίθετος με την Μεγάλη Ιδέα και διατύπωσε μian αρχή, που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε *«του ορίου δεκτικότητας του λαού»*. Σύμφωνα με τις απόψεις του οι Έλληνες θα έπρεπε, παρότι έγιναν ανεξάρτητοι, πρώτα να ωριμάσουν, για να επωφεληθούν τα αγαθά του πολιτισμού. Έβλεπε χωρίς αυταπάτες την ωμή πραγματικότητα, που ίσχυε για τη χώρα, η οποία θα έπρεπε να εξυγιανθεί και να προσαρμοστεί σταδιακά στα δυτικά ήθη. Μια τέτοια ρεαλιστική όραση για την αντιμετώπιση της εσωτερικής πολιτικής κατάστασης, αυθόρμητα οδήγησε σε μια ρεαλιστική όραση της τέχνης.

Στο «*Θάνο Βλέκα*» ο Παύλος Καλλιγιάς σε αντιπαράθεση με τον Α. Ρ. Ραγκαβή κρατάει μια στάση εντελώς διαφορετική απέναντι στο αναγνωστικό του κοινό που απορρέει όπως είναι επόμενο από τις πολιτικές του πεποιθήσεις και αρχές. Δεν σκοπεύει καθόλου στην εξαπάτηση του αναγνώστη, αντίθετα τον τοποθετεί μπροστά στα προβλήματα και φυσικά του δηλώνει απροκάλυπτα, πως δεν υπάρχει δικαιοσύνη στη χώρα. Η καταγγελία του αυτή γίνεται πιο έντονη, όταν αγγίζει θέματα, όπως αυτά της ληστείας. Ο Καλλιγιάς αναλύει το συγκεκριμένο φαινόμενο και μάλιστα από την πιο δυσάρεστη πλευρά του, της συνεργασίας των ληστών και της ανοχής τους από επίσημους κύκλους της Αθήνας. Το αφήγημα έχει σαν τίτλο το όνομα του πρωταγωνιστή του και είναι απλοϊκό στη σύνθεση του, χωρίζοντας τα πρόσωπα σε καλούς και κακούς. Ο Θάνος, είναι ένας απλός, τίμιος, αγρότης, ο αδελφός του Τάσος λιποτακτεί και γίνεται ληστής, έχοντας την αγάπη και τον θαυμασμό της μητέρας του, παραδίδεται, ωστόσο, και αμνηστεύεται κάνοντας στη συνέχεια καριέρα στρατιωτικού. Ο Θάνος προκειμένου να γλιτώσει από τα αντίποινα, περνάει στη Θεσσαλία, όπου χωρίς να έχει αμνηστευθεί δουλεύει στα κτήματα του μεγαλοκτηματία Αυφαντή, την κόρη του οποίου αγαπά. Ο Τάσος στη συνέχεια με την βοήθεια ισχυρών φίλων του προσπαθεί να ιδιοποιηθεί τα κτήματα όλου του χωριού, μάλιστα μπροστά στις διαπραγματεύσεις βάζει τον ανύποπτο αδελφό του, τον οποίο τελικά σκοτώνουν οι χωριάτες, ως υπεύθυνο, όταν αντιλαμβάνονται την εις βάρος τους απάτη. Ο Καλλιγιάς στο έργο καταγγέλλει την άρχουσα τάξη, αλλά και την διπροσωπία των ισχυρών της επαρχίας, τη βραδύτητα των δικαστηρίων, το φορολογικό σύστημα τις ελλείψεις του νόμου σε βάρος των αγροτών, την αμορφωσιά του κλήρου. Το έργο αποπνέει αγάπη για τους απλούς αγράμματους ανθρώπους, που δεν μπορούν να αντιληφθούν την κακία και τη σκληρότητα του κόσμου. Τα γεγονότα εξάλλου φαίνεται, ότι βαραίνουν στο έργο και όχι τα πρόσωπα, αυτά είναι που κυρίως απασχολούν και τον Καλλιγιά.

Η παράλληλη περίπτωση δυο πολιτικών ανδρών, που άφησαν στη λογοτεχνική ιστορία της χώρας, την ίδια εποχή, δημιουργικά ίχνη είναι αρκετά σπάνια για τα ελληνικά δεδομένα, σε μια στιγμή κρίσιμη για τη διαμόρφωση των πολιτικών και πνευματικών ρευμάτων της χώρας, μια και δόθηκαν και στις δυο περιπτώσεις διαφορετικές λύσεις. Τα έργα αυτά εξαιτίας της εξαιρετικότητας τους δεν τα διαδέχτηκαν άλλα. Η πεζογραφία δυσκολεύεται να ανακαλύψει τη ρεαλιστική μέθοδο στην Ελλάδα, η μέθοδος αυτή αποκτά οντότητα, ποσοτικά και ποιοτικά, όχι πριν το 1880. Όσοι καλλιεργούν το «*ιστορικό μυθιστόρημα*», -εδώ θα πρέπει να τονισθεί, πως θα πρέπει να διευρύνουμε τη σημασία του όρου «*ιστορικό μυθιστόρημα*», όταν μιλάμε για την ελληνική περίπτωση- καταφεύγουν αυτή την εποχή σε υποκατάστατα της πραγματικής ιστορίας και μάλιστα αυτής της πρόσφατης επαναστατικής περιόδου. Αυτό το είδος της λογοτεχνίας γεννιέται στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, σε καιρούς βαθιάς ανικανοποίητης, όσοι συγγραφείς δε διαθέτουν ούτε τη δύναμη να κοιτάξουν κατάματα την αποκαρδιωτική κατάσταση, ούτε είναι εξοπλισμένοι για να οικοδομήσουν μυθιστορήματα πραγματικά ιστορικά, βρίσκουν φυσικό να ανατρέχουν στο πρόσφατο παρελθόν. Η επανάσταση αντιπροσωπεύει για αυτούς μια εμπειρία γνησιότητας, μια παρηγορητική και ενθαρρυντική αλήθεια, με την οποία μπορούν σε μια εποχή, όπου είχαν παραχαραχθεί τα πάντα γύρω από αρχές και πατρογονικά ιδεώδη, να καταπολεμήσουν τα κάθε άλλο παρά γνήσια και αληθινά χρόνια τους.

Από: Μ. Βίττι: *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 1991, σελ.15-36, Κ. Στεργιόπουλου: *Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία*, Ιωάννινα 1977, σελ. 45-65 και Δ. Τζιόβας: *Κοσμοπολίτες και αποσυνάγωγοι*, Αθήνα 2003, σελ. 111-249

## Αυθέντης του Μωρέως (1850) ένα μεσαιωνικό ιστορικό μυθιστόρημα;

H. Tonnet

Οι ιστορίες του νεοελληνικού μυθιστορήματος δίνουν μεγάλη σημασία στον Αυθέντη του Μωρέως, έργο του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, τότε καθηγητή Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, που δημοσιεύτηκε στον πρώτο τόμο του περιοδικού *Πανδώρα* από τον Ιούνιο ως το Νοέμβριο 1850. Σύμφωνα με τον Απόστολο Σαχίνη, ο Αυθέντης του Μωρέως είναι ένα ιστορικό μεσαιωνικό μυθιστόρημα που μιμείται τον Ιβανόη του Ουόλτερ Σκοτ και είναι χαρακτηριστικό για όλη την ελληνική μυθιστορηματική παραγωγή από το 1834 ως το 1880. **Όσο για τον Mario Vitti, στην Ιστορία του, επιδίδεται σε μια ιδεολογική ερμηνεία του έργου. Θεωρεί πως ο Αυθέντης εξυμνεί τις πιο ένδοξες ώρες της νεοελληνικής ιστορίας και εντάσσεται στην ιδεολογία της Μεγάλης Ιδέας. Σ' αυτή την προοπτική θα έπρεπε να βρούμε εύκολα, ανάμεσα στους χαρακτήρες του βιβλίου, τους καλύτερους εκπροσώπους του ελληνικού πατριωτισμού. Εδώ όμως τα πράγματα περιπλέκονται πολύ. Από πατριωτική άποψη, η θέση του βιβλίου, αν υπάρχει, δεν είναι καθόλου σαφής. Μπορεί κανείς να το καταλάβει στην ακόλουθη περίληψη της υπόθεσης του. Μετά το 1204, ο Γάλλος ιππότης Γοδοφρείδος Βιλλαρδουΐνος κατέκτησε την Πελοπόννησο για λογαριασμό του αρχηγού του, Γουλιέλμου Σαμπλίτη. Ο Σαμπλίτης όμως αναγκάζεται να γυρίσει στη Γαλλία για να διαδεχτεί τον αδελφό του στο θρόνο. Αφήνει πίσω του τον Γοδοφρείδο Βιλλαρδουΐνο ως Τοποτηρητή του Μοριά με τους εξής όρους : αν, ως το τέλος της χρονιάς, δεν έχει επιστρέψει ο Σαμπλίτης στην Πελοπόννησο ή δεν έχει στείλει κάποιον άλλον στη θέση του, Αυθέντης του Μωρέως θα παραμείνει ο Βιλλαρδουΐνος. Στη Γαλλία όμως ο ανιψιός του Σαμπλίτη, ο Ροβέρτος, πείθει το θείο του να του δώσει το φέουδο του Μοριά. Ο Βιλλαρδουΐνος ενημερώνεται γι' αυτό και, χάρη σ' έναν κατάσκοπο που ακολουθεί τον Ροβέρτο, καταφέρνει να καθυστερήσει το ταξίδι του επίδοξου διαδόχου του με αποτέλεσμα ο Ροβέρτος να φτάσει εκπρόθεσμος και να χάσει τη θέση του Αυθέντη.** Αυτή η ιστορία, που αποτελεί την κυριότερη υπόθεση του βιβλίου, προέρχεται από μια ελληνική εμπνευσμένη από τους Γάλλους χρονογραφία, το Χρονικό του Μωρέως. Για να εξελληνίσει το θέμα του, ο Ραγκαβής προσέθεσε άλλα στοιχεία ιστορικής προέλευσης αλλά με μυθιστορηματική επεξεργασία. Αυτά τα στοιχεία συνδυάζουν τον έρωτα με την πολιτική. Ο Πετραλείφας, ο πεθερός του Δεσπότη της Ηπείρου, βρίσκεται στην αυλή του Βιλλαρδουΐνου με σκοπό να παντρεύει την εγγονή του, τη χαριτωμένη Άννα Κομνηνή, με το γιο του Βιλλαρδουΐνου. Όταν ο Πετραλείφας μαθαίνει πως ο Μοριάς θα περιέλθει στον Ροβέρτο Σαμπλίτη, αλλάζει τα σχέδιά του, και προτείνει στο Ροβέρτο να πάρει γυναίκα την Άννα. Εντούτοις Έλληνες πατριώτες, με αρχηγό τον Λέοντα Χαμάρετο, ετοιμάζουν μια εξέγερση του υπόδουλου πληθυσμού και ζητάνε από τον Πετραλείφα την υποστήριξη του Δεσπότη της Ηπείρου. Ο Βιλλαρδουΐνος ενημερώνεται για την ελληνική εξέγερση και τη συμμετοχή του Πετραλείφα σ' αυτήν. Για να συμφιλιωθεί με το νικητή, ο Πετραλείφας δε διστάζει να προδώσει τον Χαμάρετο και τους Έλληνες επαναστάτες, δίνοντας στον Βιλλαρδουΐνο τον κατάλογο των συνωμοτών. Αλλά όλα τα σχέδια του πανούργου Πετραλείφα ναυαγούν. Ο γιος του Βιλλαρδουΐνου θα παντρευτεί την κόρη του αυτοκράτορα της Κωνσταντινούπολης. Όσο για την Άννα Κομνηνή, θα ανακαλύψει πως ο ιππότης Γωλιέρος, που ερωτοτροπούσε διακριτικά μ' αυτή, είναι στην πραγματικότητα ο Γουλιέλμος Ντε Λα Ρος, ο κληρονόμος του Δουκάτου Αθηνών και Θηβών και θα τον παντρευτεί. Οι Έλληνες συνωμότες συλλαμβάνονται από τον Βιλλαρδουΐνο. Αυτός δείχνει τη

μεγαλοφυχία του και τους συγχωρεί, ενώ εκείνοι τον αναγνωρίζουν Αυθέντη του Μωρέως. Ο Χαμάρετος όμως δε δέχεται ούτε τη συγχώρεση ούτε την ξενική εξουσία του Βίλλαρδουΐνου και αυτοκτονεί. **Όλα αυτά δεν φαίνονται να επικυρώνουν την ανάλυση του Βίττι.** Δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πως μοναδικός ήρωας αυτής της ιστορίας είναι ο Χαμάρετος. Παρά το ηθικό μεγαλείο της αυτοκτονίας του, στην προοπτική της ελληνικής ανεξαρτησίας, η δραστηριότητά του ήταν αρνητική. Η προχειρότητα της εξέγερσης που προκάλεσε και η αφελής εμπιστοσύνη του στον ύπουλο Πετραλείφα οδηγούν στην αποτυχία της συνωμοσίας και το τέλος της ελληνικής αντίστασης. **Ο Απόστολος Σαχίνης, ερχόμενος σε αντίθεση με τις θέσεις του Βίττι, έχει δίκιο που σημειώνει την συναισθηματική αδυναμία του καταθλιπτικού Χαμάρετου, αλλά θα είχαμε άδικο αν δίναμε στον Πετραλείφα το ρόλο του θετικού ήρωα.** Βέβαια ο Πετραλείφας χρησιμοποιεί, όταν μιλάει με τον Χαμάρετο, διάφορα πατριωτικά επιχειρήματα. Υποστηρίζει πως συμφέρει στους Έλληνες να συμμαχήσουν με τον γάλλο αυθέντη της Πελοπόννησου για να εξασθενήσουν και αργότερα να καταστρέψουν τη λατινική αυτοκρατορία της Κωνσταντινούπολης. Στην προοπτική του Σαχίνη, ο Πετραλείφας είναι ένας ήρωας « με βρόμικα χέρια », οπαδός της καλής χρήσης της προδοσίας. Αλλά μια τέτοια επιχειρηματολογία δε συμφωνεί ούτε με τον τίτλο του έργου, Ο Αυθέντης του Μωρέως, ούτε με τη ρομαντική ιδεολογία της εποχής της συγγραφής του. Δεν πρέπει να κάνουμε αναχρονισμούς και να θεωρήσουμε πως ο Αυθέντης του Μωρέως προαναγγέλλει τα θεατρικά έργα του Σαρτρ. **Μια τρίτη ερμηνεία, που θα χαρακτήριζα ως «γενετική», μας προτείνεται από τη Σοφία Ντενίση.** Η συγγραφέας υποθέτει πως οι ιδεολογικές ασυνέπειες, που διαπιστώνει κανείς στο έργο, προέρχονται από τον ετερόκλητο χαρακτήρα των δυο πηγών του, δηλ. το μεσαιωνικό Χρονικό και το ρομαντικό μυθιστόρημα του Σκοτ. Σύμφωνα με τη Ντενίση, η ιστορία της διαδοχής του Σαμπλίτη από τον Βίλλαρδουΐνο είναι ένα θέμα δευτερεύον («επιφανειακό», όπως το χαρακτηρίζει), ενώ «βαθύτερο θέμα» του βιβλίου είναι η αντιπαράθεση των Ελλήνων με τους Γάλλους. Αλλά ο Ραγκαβής δεν πραγματεύεται αποκλειστικά και ικανοποιητικά αυτό το «βαθύτερο θέμα». Η Ντενίση ισχυρίζεται πως ο Ραγκαβής «δεν κατορθώνει να δώσει την αντιπαράθεση μεταξύ Ελλήνων και Φράγκων στην πραγματική της διάσταση» (σ. 218).

Το μοναδικό μυθιστόρημα του Ραγκαβή είναι ίσως το πιο πολύπλοκο από τα ελληνικά μυθιστορήματα του 19ου αι. Αντίθετα με τους ομοτέχνους του, ο Ραγκαβής δεν προτάσσει πρόλογο στο έργο του. Και οι λίγες υποσημειώσεις του κειμένου, δεν είναι παρά σύντομες ιστορικές παραπομπές που δε διαφωτίζουν καθόλου τις προθέσεις του συγγραφέα. Στο δεύτερο τόμο των Απομημονευμάτων του, όπου μιλάει για τα διηγήματά του, δε δίνει πιο διαφωτιστικές εξηγήσεις. Ο ίδιος ο συγγραφέας λοιπόν μας στερεί τα κλειδιά του έργου του. Όποιες και να ήταν οι περιπέτειες της γραφής του- αρχικά ο Αυθέντης του Μωρέως είναι επιφυλλίδα -, το έργο που διαβάζουμε τώρα, παρουσιάζει μια εικόνα ενιαία. **Σε μια πρώτη φάση, θα προσπαθήσω να ξεχωρίσω τις διάφορες μελωδικές γραμμές που προστίθενται η μία πάνω στην άλλη για να συνθέσουν αυτή τη μυθιστορηματική συμφωνία. Ύστερα θα προτείνω μια εξήγηση για το γενικό νόημα του έργου. Το πρώτο ερώτημα που τίθεται αφορά την υποτιθέμενη μίμηση του Ιβανόη του Σκοτ.** Βέβαια, στην τρίτη έκδοση του έργου του, ο Ραγκαβής διεκδίκησε την κληρονομία του Σκοτ. Ωστόσο η εξονυχιστική σύγκριση του Αυθέντη με τον Ιβανόη, που έγινε, το 1981, από τη Θεοδώρα Μυλωνά και τον Μιχάλη Πιερή, δεν έδωσε αποτελέσματα πολύ πειστικά. Οι δυο μελετητές βρήκαν ομοιότητες σε λεπτομέρειες, κυρίως στο 4ο κεφάλαιο του Αυθέντη, στη σκηνή της κονταρομαχίας. Ακόμα και όταν μιμείται μια φράση του Σκοτ, ο Ραγκαβής τη μετατρέπει σε κάτι διαφορετικό όπου διαφαίνεται,



αντί για την αγάπη για το γοτθικό Μεσαίωνα του Σκοτσέζου μυθιστοριογράφου, η προτίμηση για την ομορφιά των αρχαίων αγαλμάτων που αναμένεται από έναν καθηγητή αρχαιολογίας. Ο Σκοτ έγραφε: «Είναι περιττό να επιμείνουμε σ' αυτό. [...] Τα οικόσημά τους έχουν εξαφανιστεί προ πολλού από τα τείχη των κάστρων τους και τα ίδια τα κάστρα τους άφησαν τη θέση τους σε ετοιμόρροπα ερείπια και χορταριασμένα υψώματα. [...] Σε τι θα χρησίμευε στον αναγνώστη να μάθει τα ονόματά τους ή τα εξαφανισμένα σύμβολα της πολεμικής τους δύναμης.» Σ' αυτό το σχετικά απλό κείμενο ο Ραγκαβής έχει προσθέσει άλλη μια δόση ρομαντισμού με την παραδοσιακή φιλοσοφική σκέψη για τα ερείπια και επίσης αρκετά πολεμικές παρατηρήσεις για την παροδικότητα του φράγκικου πολιτισμού στην Πελοπόννησο: «Παραιτούμεθα να περιγράψωμεν τας λαμπράς πανοπλίας και τα ποικίλα εμβλήματα όλων των ιπποτών όσοι εισήλθον μετά τον Γοδοφρείδον. Εις την πρόοδον της διηγήσεως ημών η οχληρά περιγραφή ολίγον συμβάλλεται, και ιστορικώς επίσης δεν ενδιαφέρει πολύ την Ελλάδα. Διότι ήρξαν μεν επ' αυτής οι ιππότες, και την εταπείνωσαν υπό την σπάθην αυτών, αλλ' ήλθον και απήλθον χωρίς ν' αφήσωσιν ίχνη της παρόδου αυτών, και το όνομα και η μνήμη των απώλετο μετά κρότου· ή οσάκις ο οδοιπόρος εις αποκρήμνους άκρας ορέων ανακαλύπτει τα φρούρια αυτών ως φωλεάς αετών, ή μεταξύ θάμνων απαντά επί λίθου γεγλυμένα τα βαρονικά οικόσημα αυτών, στρέφεται απ' αυτών μετ' αδιαφορίας, σπεύδων προς τα κυκλώπεια τείχη των ενδόξων αιώνων και προς τα αμίμητα προϊόντα αθανάτων γλυφίδων.» Η ανάγνωση του υπολοίπου βιβλίου δείχνει ότι, όχι μόνο ο Ραγκαβής απομακρύνεται αρκετά γρήγορα από το ύφος του Σκοτ και τις τόσο γραφικές του περιγραφές, αλλά επίσης ότι δε συμμερίζεται πάντα την ανάλυσή του για την καθαρά τεχνολογική ανωτερότητα των κατακτητών και την υποτίμηση των ιπποτικών ιδεωδών. Βέβαια, βρίσκουμε στο στόμα του Χαμάρετου μια τέτοια υποτίμηση του γαλλικού ιπποτισμού, αλλά όλο το βιβλίο μας δείχνει πως ο Ραγκαβής ο ίδιος δεν τη συμμερίζεται. Αν η συμπαθητική Άννα Κομνηνή προτιμάει από τον απελπισμένο Έλληνα αντάρτη τον ιππότη Γωλιέρο είναι γιατί τη γοητεύουν πιο πολύ οι εκλεπτυσμένοι τρόποι της γαλλικής ιπποσύνης. Χωρίς να είναι ακριβώς μια μίμηση του έργου του Σκοτ, ο Αυθέντης του Μωρέως μπορεί να είναι τουλάχιστον ένα μεσαιωνικό μυθιστόρημα, όπως π. χ. η Παναγία των Παρισίων (1831) του Ουγκό. Αυτό θέτει το θέμα της πειστικότητας της εικόνας του Μεσαίωνα του Ραγκαβή. Ούτε ο Ουγκό ούτε ο Δουμάς ήταν ιστορικοί. Όμως κατάφεραν να μας δώσουν μια πολύ παραστατική εικόνα των ιστορικών εποχών που παρουσίαζαν στα βιβλία τους. Δεν μπορούμε να καταλογίσουμε στον καθηγητή Ραγκαβή ότι αγνοούσε την ιστορία της Πελοποννήσου κατά τη φραγκοκρατία. Είχε διαβάσει προσεκτικά το Χρονικό του Μορέως και τις Recherches του J. A. Buchon και τις άλλες ιστορικές πηγές τις οποίες αναφέρει στις σημειώσεις του. Ούτε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι δεν ήξερε τον τόπο της δράσης. Είχε κάνει, το 1848, μια περιοδεία για να εξετάσει τα αρχαιολογικά μνημεία της Πελοποννήσου και είχε γράψει, για τη Γαλλική Ακαδημία, ένα υπόμνημα πάνω σ' αυτά. Όμως πρέπει να ομολογήσουμε πως, εκτός από το 4ο κεφάλαιο, που προέρχεται εν μέρει από τον Σκοτ, η εικόνα του Μεσαίωνα που αποκομίζουμε από το έργο δεν είναι πολύ πειστική και γραφική. Τα στοιχεία του έργου που παραπέμπουν στο μεσαιωνικό πολιτισμό είναι ιστορικά, γεωγραφικά, ηθογραφικά και γλωσσικά. Ο Ραγκαβής, ως γνώστης της ιστορίας, μας εξηγεί καλά τις ανταγωνιστικές σχέσεις των τεσσάρων δυνάμεων της εποχής στον ελληνικό χώρο, της λατινικής αυτοκρατορίας της Κωνσταντινούπολης, του Δουκάτου των Αθηνών, του ελληνικού Δεσποτάτου της Ηπείρου και του Πριγκιπάτου του Μορέα. Όσο για τη γεωγραφία, ο Ραγκαβής σημειώνει όλους τους σταθμούς της πορείας του Ροβέρτου στην Πελοπόννησο, τον Άγιο Ζαχαρία, την Ανδραβίδα, το Νίκλι, το Βλιζίρι κτλ. Τοποθετεί στο χάρτη με ακρίβεια όλες αυτές τις κωμοπόλεις αλλά δεν τις περιγράφει

καθόλου, με αποτέλεσμα να παραμένουν για μας μόνο ονόματα. **Το λιγότερο γνήσιο στοιχείο της αναπαράστασης του Μεσαίωνα από τον Ραγκαβή είναι το γλωσσικό.** Ο Ραγκαβής χρησιμοποιεί μια πηγή, το Χρονικό του Μωρέως, γραμμένη στη μεσαιωνική δημώδη γλώσσα, ενώ η γλώσσα της αφήγησής του, ακόμα και στους διαλόγους, είναι μια αρκετά δύσκαμπτη καθαρεύουσα. Σπανιότατα παραθέτει λέξεις της μεσαιωνικής δημώδους, όπως τσούστρα, λίζιος, κατζιλιέρης, πέρπυρα ή κιβιτάνο. Αλλά θεωρεί απαραίτητη τη μετάφραση τους στην καθαρεύουσα. **Υπάρχει κάτι που, πιο πολύ από όσα είπαμε μέχρι τώρα, καταστρέφει τη δημιουργία μιας πειστικής μεσαιωνικής ατμόσφαιρας, είναι η υπερβολική αναφορά στον αρχαίο πολιτισμό.** Αντί να μας μεταφέρει με τη φαντασία στην Πελοπόννησο του 13<sup>ου</sup> αιώνα., ο Ραγκαβής αναφέρεται συνέχεια στην κατάσταση των αρχαίων μνημείων το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ιδού χαρακτηριστικές φράσεις του : « *ερείπια μόνον σώζονται σήμερα, ερείπια μέχρι τούδε σώζονται* ». Χωρίς να συνειδητοποιεί τον αναχρονισμό μιας τέτοιας κατάστασης, ο συγγραφέας μας παρουσιάζει τον Ροβέρτο Σαμπλίτη να επισκέπτεται το ναό του Απόλλωνα στις Βάσσεις, σαν να ήταν ένας σημερινός Γάλλος τουρίστας. Ως προς τα ήθη του Μεσαίωνα, ο Ραγκαβής έκανε προσπάθειες για να καταλάβει τουλάχιστον τον κώδικα τιμής της γαλλικής ιπποσύνης. Την εννοεί όμως, με περιοριστικό τρόπο, ως τη γελοία εθιμοτυπία ορισμένων Γάλλων αριστοκρατών της εποχής του. Ο Ροβέρτος είναι ο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της κακώς εννοούμενης γαλατικής ευγένειας. Χάνει το χρόνο του στις τιμητικές τελετές και τις ευωχίες, απολαμβάνει με αυταρέσκεια το σεβασμό των μελλόντων υπηκόων του, ερωτοτροπεί με την Άννα χωρίς αποτέλεσμα, ανταλλάσσει κοινοτοπίες με τους άρχοντες και τελικά γυρίζει άπρακτος στη Γαλλία. Παρηγορεί υπερήφανα τον εαυτό του μ' αυτή τη γελοία κοινότοπη φράση : « *Ο ιπότης την δόξαν του φέρει μεθ' εαυτού* ». Βέβαια ο Γουλιέλμος ντε Λα Ρος δίνει μια πιο θετική εικόνα του Γάλλου ιπότη. Αλλά η εξεζητημένη συμπεριφορά του μας θυμίζει περισσότερο τα θεατρικά έργα του Μαριβώ παρά τα μεσαιωνικά μυθιστορήματα της Στρογγυλής Τραπέζης. Μπορούμε να συμπεράνουμε απ' όλα αυτά πως ο Αυθέντης του Μωρέως δεν είναι τυπικό μεσαιωνικό μυθιστόρημα. Δεν είναι όμως έργο αποτυχημένο. Για να καταλάβουμε την πραγματική του φύση, δεν πρέπει να τοποθετήσουμε το έργο στην κατηγορία του ιστορικού μυθιστορήματος, αλλά σ' ένα είδος μεικτό που περιέχει στοιχεία πολιτικά, ηθικά και ερωτικά. **Σ' ένα τέτοιο έργο, με αφορμή μια μεσαιωνική ιστορία, ο συγγραφέας φιλοδοξεί να παρουσιάσει διάφορες υποδειγματικές ανθρώπινες συμπεριφορές που ισχύουν για όλες τις εποχές. Κατά τη γνώμη μου, πιο πολύ από τον Σκοτ, αληθινοί εμπνευστές του Ραγκαβή είναι εδώ οι μεγάλοι δημιουργοί της μπαρόκ εποχής, ο Σαίξπηρ κι ο Κορέιγ (Corneille).** Ο Αυθέντης του Μωρέως είναι, κυρίως, πολιτικό μυθιστόρημα του οποίου η θεματική μοιάζει, από ορισμένες απόψεις, σ' εκείνη του Κίννα του Κορνέιγ. Ο Μεσαίωνας του Ραγκαβή, όπως η ρωμαϊκή εποχή του Κορνέιγ, είναι μια εποχή απόλυτων αξιών στην οποία οι ανελέητες δολοπλοκίες της πολιτικής και οι παγίδες του έρωτα δοκιμάζουν τη δύναμη των χαρακτήρων. Οι πιο έξυπνοι και πονηροί έρχονται σε σύγκρουση με τους πιο γενναίους. Όσοι δεν είναι στο ύψος αυτής της ηθικής αντιπαράθεσης αποδεικνύουν πως δεν είναι ήρωες αλλά μόνο κοινοί άνθρωποι. Σ' αυτή την προοπτική, το έργο αποκτά, νομίζω, το πραγματικό του νόημα και δικαιολογεί τον τίτλο του. Το θέμα του είναι απλό. Πρόκειται για μια μεγάλη, κυρίως ηθική, πάλη για το αξίωμα του Αυθέντη του Μωρέα. Αντίπαλοι είναι ο Ροβέρτος Σαμπλίτης, ο Λέων Χαμάρετος και ο Βιλλαρδουΐνος. Η εξέλιξη της ιστορίας δείχνει τη συνεχή κάθοδο του Ροβέρτου Σαμπλίτη στην ηθική κλίμακα και την παράλληλη άνοδο του Βιλλαρδουΐνου, ενώ ο Χαμάρετος προχωρεί μοιραία προς το μαρτύριό του. Στην αρχή του μυθιστορήματος,

ο Ροβέρτος εμφανίζεται ως ένας γενναίος ιππότης που πάει να κατακτήσει ένα φέουδο που του έχει δώσει ο νόμιμος ιδιοκτήτης του. Αλλά αποδεικνύεται σταδιακά πως είναι ένας ανόητος που, χωρίς να το καταλαβαίνει, πέφτει στις παγίδες του Βιλλαρδουΐνου και των συνεργών του, του Ραιμόνδου, του Δόγη της Βενετίας και του Διοικητή της Κέρκυρας. Στο τέλος της διαδρομής του, δεν είναι πια παρά ένας ερωτευμένος χωρίς ανταπόκριση κι ένας απλός περιηγητής στο δικό του φέουδο το οποίο δεν τόλμησε καν να διεκδικήσει. Αντίθετα, ο Βιλλαρδουΐνος φαινόταν στην αρχή του βιβλίου να είναι μόνο ένας άνθρωπος πονηρός και πολύ φιλόδοξος. Με τον καιρό, μεταμορφώνεται μπροστά στα μάτια μας σ' έναν ψύχραιμο κι εξαιρετικά έξυπνο αρχηγό που ελέγχει όλη την κατάσταση χάρη στους κατασκόπους του. Η τελευταία δοκιμασία που θα τον αναδείξει πραγματικά Αυθέντη του Μωρέως είναι εκείνη της εκδίκησης ή της μεγαλοψυχίας. Συγχωρώντας τους εχθρούς του, ο πρωταγωνιστής παύει να είναι ένας κοινός φιλόδοξος και γίνεται άξιος της αγάπης των υπηκόων του. Στο θεατρικό έργο του Κρονέιγ, ο φιλόδοξος Οκτάβιος συγχωρεί τον Κίννα, που συνωμοτούσε εναντίον του, και αξιώνεται να γίνει ο αναμφισβήτητος πια αυτοκράτορας Αύγουστος. Έτσι κι εδώ ο Βιλλαρδουΐνος συγχωρεί τον Χαμάρετο. Ο Βιλλαρδουΐνος δεν αποτυχαίνει παρά μόνο μπροστά σε μια ηθική δύναμη ανώτερη από τη δική του, εκείνη του Χαμάρετου. Αυτός, με την αυτοκτονία του, ξεφεύγει από την εξουσία του νικητή. Όπως στο έργο του Κορνέιγ (« Soyons amis, Cinna »), ο Βιλλαρδουΐνος διεκδικεί και την αγάπη του πρώην εχθρού του. Ο Ραγκαβής γράφει πως «*εξετίμα και αγάπα τα προτερήματα*» του Χαμάρετου. Αλλά ο Έλληνας του αρνείται αυτό τον τελευταίο θρίαμβο. Ο Χαμάρετος δεν μπορούσε να γνωρίσει παρόμοια ηθική εξέλιξη. Από την αρχή ως το τέλος, παραμένει ένας τυπικός ρομαντικός ήρωας, ειλικρινής, απόλυτος, αφοσιωμένος στο έργο του, αλλά ανίκανος να προσαρμοστεί στην πραγματική κατάσταση. Κάπου λέει, περίπου όπως ο Ερνάνης του Ουγκώ, «*είμαι δύναμις*» (« Je suis une force qui va »). Κατά τη διάρκεια της ηθικής διαδρομής του, περνά από διαδοχικές απογοητεύσεις, επειδή η πραγματικότητα δεν αντιστοιχεί στις δυο απόλυτες αρχές που λατρεύει, τον έρωτα και την πατρίδα. Ανακαλύπτει την προδοσία των Ελλήνων πολιτικών σαν τον Πετραλείφα, την ακατανίκητη γοητεία της γαλλικής ιπποσύνης στις ευγενείς ελληνικές ψυχές όπως εκείνη της Άννας Κομνηνής και τη δουλική υποταγή των συμπατριωτών του στην ξενική κατοχή. Αυτή η ηθικο-πολιτική ερμηνεία του έργου δεν εξαντλεί τον πλούτο του. **Ο Αυθέντης του Μωρέως είναι επίσης ένα αντιφατικό και αινιγματικό μυθιστόρημα. Ο συγγραφέας του είναι ένας επιδέξιος Φαναριώτης που θα γίνει αργότερα υπουργός και πρεσβευτής. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι του άρεσαν οι πολύπλοκες καταστάσεις που επιδέχονται πολλές ερμηνείες και δίνουν καλύτερα την συνθετότητα της πραγματικότητας. Πράγματι οι αντιφάσεις δε λείπουν από το έργο αυτό. Το μυθιστόρημα, παρότι τοποθετείται από το συγγραφέα του υπό την αιγίδα του Σκοτ, δεν καλλιεργεί ιδιαίτερα το μεσαιωνικό τοπικό χρώμα. Ο Αυθέντης του Μωρέως είναι ένα μυθιστόρημα γραμμένο από έναν ιστορικό, όχι ένα ιστορικό μυθιστόρημα. Άλλη αντίφαση : αυτό το έργο, που θεωρείται πατριωτικό από τους ειδικούς, δείχνει καθαρά την ηθική ανωτερότητα του Γάλλου κατακτητή Βιλλαρδουΐνου και τις αδυναμίες των Ελλήνων ανταρτών, καθώς και την ηθελημένη υποταγή της πλειοψηφίας του ελληνικού πληθυσμού. Τέλος, σ' αυτό το έργο ενός μέλλοντος διπλωμάτη, το χειρότερο ρόλο, δηλ. το ρόλο του προδότη, τον έχει ένας Έλληνας διπλωμάτης, ο Πετραλείφας. Αν θέλουμε να ξεπεράσουμε όλες αυτές τις αντιφάσεις, πρέπει, νομίζω, να εξετάσουμε μια τελευταία ερμηνεία. Ως μαθητής του Σαΐκσπηρ και του Ουγκώ που ήταν τότε (βλ. τον Πρόλογο της Φροσύνης, 1837), ο Ραγκαβής μπορεί να ήθελε να γράψει ένα « ολικό μυθιστόρημα » που να**

δίνει, πέρα από τους περιορισμούς της κλασικής τέχνης, τις αντιφάσεις της ζωής και να περιέχει συγχρόνως το κωμικό στοιχείο (με τις γελοίες περιπέτειες του Ροβέρτου στη Βενετία και την Πελοπόννησο), το συγκινητικό ειδύλλιο του ιππότη Γωλτιέρου με την Άννα Κομνηνή (και του υποτιθέμενου Γωλτιέρου με την Αγνή Κουρτεναίη), το τραγικό στοιχείο με τα πάθη και το θάνατο του Χαμάρετου, και την ανελέητη πάλη των πολιτικών για την εξουσία, με τις παγίδες, τις δολοπλοκίες, τις συνωμοσίες και τις προδοσίες (αντιπαράθεση του Βιλλαρδουϊνού και του Πετραλείφα). Συμπεραίνοντας θα έλεγα πως δεν πρέπει να περιορίσουμε τη σημασία του Αυθέντη του Μωρέως θεωρώντας το μονάχα ιστορικό πατριωτικό μυθιστόρημα κατά το πρότυπο του Ιβανόη. Το κυριότερο θέμα του έργου είναι μια γενική σκέψη πάνω στην πολιτική εξουσία και τα ηθικά προτερήματα που είναι απαραίτητα για την επάξια άσκηση της. Το έργο δε δείχνει μόνο την αντιπαράθεση των Ελλήνων με τους Φράγκους. Πιο γενικά βλέπουμε σ' αυτό να συγκρούονται, στο ηθικό κι όχι μόνο εθνικό επίπεδο, οι δυνατοί και οι αδύνατοι, οι ειλικρινείς πατριώτες και οι πονηροί πολιτικοί, αυτοί που θα ήθελαν να γίνουν αυθέντες του Μοριά κι αυτοί που αναδεικνύονται άξιοι αυτού του αξιώματος. Σε μια γωνιά της εικόνας, όπως σ' ένα μπαρόκ ιντερμέτζο του Χορτάτση, οι ευαίσθητοι αναγνώστες ανακαλύπτουν τους συγκινητικούς έρωτες της Άννας Κομνηνής και της Αγνής Κουρτεναίη με τους ιδανικούς Γάλλους ιππότες τους.

#### **Βιβλιογραφία:**

**Καστρινάκη, Αγγέλα :** «*Ο Ραγκαβής και ο "Αυθέντης": ένας επωφελής γάμος στην Ελλάδα του 1850*», Τα ιστορικά Historica, 33, σελ. 271-288, (2000)

**Καγιαλής Τάκης:** «*Πατριδογνωσία, ξενοτροπία και ιστορία. Καλλιγιάς και Ραγκαβής*», στον τόμο «*Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα*». Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 119-148, ιδιαίτερα στις σελ. 126-130, (1997)

**Μυλωνά, Θεοδώρα και Πιερής Μιχάλης:** (1981), «*A. P. Ραγκαβής - Walter Scott: επιδράσεις του Ivanhoe στον Αυθέντη του Μωρέως*», Τα εκατόν πενήντα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού [και ο ρομαντισμός στον 19ο αιώνα], Νέα Εστία, Χριστούγεννα 1981, σελ. 60- 76, (1981)

**Ντενίση, Σοφία:** «*Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*», εκδ. Καστανιώτη, (1994)

**Ρίζος Ραγκαβής, Αλέξανδρος:** «*Ο Αυθέντης του Μωρέως*», Αθήνα, φιλολογική επιμέλεια Απόστολος Σαχίνης, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένη Ουράνη, (1989)

**Σαχίνης Απόστολος:** «*Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*», Αθήνα.

**Vitti, Mario:** «*Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*» (1987), Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας, (1987)

**Χατζοπούλου Λίτσα:** «*Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Μαρτυρία λόγου*», Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 479 σελ., (1999)

## Η πεζογραφία 1830-1880

### 1. Ε. Ροΐδης : Η Πάπισσα Ιωάννα

Στο διάστημα από το 1830 μέχρι το 1880 η ρεαλιστική αντιμετώπιση της κοινωνίας στον αφηγηματικό λόγο δεν έλειψε εντελώς, έχουμε κάποιες προσπάθειες, αν και μεμονωμένες και με περιορισμένη απήχηση, οφείλουμε να παραδεχθούμε, στο αναγνωστικό κοινό. Ένα από τα κυριότερα δείγματα του είδους είναι «**Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι**», ανυπόγραφο έργο, που τυπώθηκε στη Βραΐλα το 1870, αγνοημένο από τους συγχρόνους του. Στον πρόλογο εξάλλου της «**Πάπισσας Ιωάννας**», φαίνεται πως ο Ροΐδης έχει την πρόθεση να αντιμετωπίσει ρεαλιστικά την πραγματικότητα, σε αντίθεση με την μυθομανία του ρομαντισμού.

Ο Εμμανουήλ Ροΐδης γεννήθηκε στη Σύρο το 1836, έξι χρονών η οικογένεια του εγκαταστάθηκε στην Γένοβα της Ιταλίας, επιστρέφει στην Ελλάδα για τις γυμνασιακές του σπουδές και το 1855 πηγαίνει στο Βερολίνο για να σπουδάσει φιλολογία. Γύρω στα 1865 εγκαθίσταται στην Αθήνα, όπου η οικονομική του άνεση του δίνει τη δυνατότητα να ασχολείται απερίσπαστος με τα συγγραφικά του ενδιαφέροντα. Έχει γίνει ήδη γνωστός κυρίως με το έργο του Πάπισσα Ιωάννα λόγω της οργής της εκκλησίας και του σκανδάλου που ξέσπασε μετά τη δημοσίευσή του. Ανάμεσα ωστόσο στο 1873 και το 1875 χάνει την περιουσία του και αναγκάζεται να εργασθεί ως δημοσιογράφος. Εκδίδει μάλιστα και ένα δικό του φύλο τον «**Ασμοδαίο**» με αρκετή επιτυχία, ενώ ασχολείται πλέον και με την πολιτική ως οπαδός του Χ. Τρικούπη. Στα 1880 διορίζεται διευθυντής της Εθνικής Βιβλιοθήκης, μια θέση στην οποία παρέμεινε μέχρι το 1903.

Το έργο του Ροΐδη είναι κριτικό και αφηγηματικό, εκτός από το παραμύθι του «**Η μηλιά**» όλο το άλλο έχει γραφεί στην καθαρεύουσα. Παράλληλα με τα βιβλία του και την αρθρογραφία του έκανε και πολλές μεταφράσεις. Μετά το θάνατο του έγινε από τις εκδόσεις Φέξη μια πρώτη συγκεντρωτική έκδοση του έργου του σε επτά τόμους χωρίς την Πάπισσα Ιωάννα. Το αφηγηματικό έργο του Ροΐδη περιορίζεται στην Πάπισσα Ιωάννα και στα «**Διηγήματα**», όσα έγραψε και τύπωσε σε περιοδικά και εφημερίδες από το 1891 ως το 1901. Τα διηγήματα αυτά μαζί με κάποια μικρότερα αφηγήματα 18 ή 19 τον αριθμό παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην έκδοση Φέξη χωρίς να μπουν στον ίδιο τόμο. Στον πρώτο τόμο της σειράς υπάρχουν έξι μόνο με τον τίτλο «**Συριανά διηγήματα**», ενώ τα υπόλοιπα είναι σκορπισμένα στους επόμενους τόμους.

Η Πάπισσα Ιωάννα είναι μυθιστόρημα με ιστορική βάση και ούτε ακριβώς μυθιστόρημα, είναι κάτι ανάμεσα σε μυθιστόρημα και χρονικό. Ο Μ. Vittì τη χαρακτηρίζει «**αντιμυθιστόρημα ιστορικό**» και ο ίδιος ο Ροΐδης την ονομάζει «**μεσαιωνική μελέτη**». Και θα ήταν περισσότερο μεσαιωνική μελέτη αν η γλαφυρότητα του ύφους της δεν εξουδετέρωνε τα υπόλοιπα στοιχεία. Η Πάπισσα δεν είναι έργο φαντασίας ούτε στηρίζεται σε βιώματα παρμένα από τη ζωή του συγγραφέα ή από τη γύρω πραγματικότητα αλλά ούτε και έχει σχέση με τον ελληνικό χώρο. Ολόκληρο το υλικό έχει προκύψει από έρευνα συστηματική και γράφτηκε, όχι όπως θα γράφονταν ένα ιστορικό μυθιστόρημα αλλά μια μελέτη. Και εδώ έγκειται ακριβώς και η αξία του έργου, το ότι ο συγγραφέας του αν και δούλεψε επιστημονικά τελικά κατάφερε να μας δώσει ένα έργο τέχνης. Ο ίδιος επιμένει ότι τα πάντα στηρίζονται σε μαρτυρίες συγχρόνων συγγραφέων με τα γεγονότα, φροντίζει μάλιστα

να εφοδιάσει το κείμενο του με ένα πλήθος από παραπομπές και σημειώσεις. Στον πρόλογο του έργου είναι αρκετά διευκρινιστικός όσον αφορά τις πηγές του και τον τρόπο με τον οποίο δούλεψε και χρησιμοποίησε τελικά το υλικό του, κυρίως χρησιμοποίησε τον Πύρρωνα και τον Μουρατόρη. Ένα οποιοδήποτε παρόμοιο έργο θα λύγιζε κάτω από το βάρος τέτοιας συστηματικής έρευνας, θα γινόταν ιστορικό σύγγραμμα και όχι μυθιστόρημα. Ο Ροΐδης κατάφερε να αντισταθμίσει όλα αυτά με τη δύναμη του ύφους και της σάτιρας εκμεταλλευόμενος ευρηματικά το παράδοξο του θέματος και την ξένη και άγνωστη για το ελληνικό κοινό περιοχή όπου εκτυλίχθηκε η ιστορία του, καθώς και τα παράξενα σκανδαλώδη της καλογοερικής ζωής κατά την περίοδο του δυτικού μεσαίωνα, ρίχνοντας όλο το βάρος της συγγραφικής του τέχνης στη μορφή. Έτσι έδωσε ένα έργο μοναδικό για την οξύτητα του και την πρωτοτυπία του. Η ιδέα να γράψει την Πάπισσα του ήρθε πολύ αργότερα, αλλά η ιστορία της, όπως εξομολογείται στον πρόλογο της, του είχε κάνει ζωηρή εντύπωση από τα παιδικά του χρόνια, όταν την άκουσε από έναν γέρο δημοσιογράφο, όταν ήταν στην Γένοβα. Έτσι χρόνια αργότερα στο Βερολίνο πλέον ερεύνησε τις βιβλιοθήκες και μάζεψε ότι είχε γραφεί μέσα σε οκτώ αιώνες, συνέχισε να ψάχνει αργότερα και στην Εθνική Βιβλιοθήκη για υλικό.

Η ιστορία της Πάπισσας εκτυλίσσεται τον ένατο αιώνα. Πρόκειται για την ιστορία μιας κοπέλας, που όταν έμεινε ορφανή μπήκε σε μοναστήρι κι από κει ντυμένη καλόγερος ακολούθησε έναν νεαρό μοναχό τον Φρουμέντιο. Έζησε μαζί του επτά χρόνια σε ένα κελί, σε μια μονή των Βενεδικτίνων, επειδή όμως ο έρωτας τους κινδύνευε να γίνει γνωστός φεύγουν από δω και ταξιδεύουν στην Γερμανία, Ελβετία, Γαλλία και Αθήνα όπου η Ιωάννα εγκαταλείπει τον εραστή της, έρχεται στη Ρώμη και κατορθώνει ντυμένη πάντα ανδρικά να φτάσει μέχρι το αξίωμα του Πάπα. Σαραντα χρονών πια ύστερα από τόσες περιπέτειες δεν εννοεί να ηρεμήσει, ώσπου οι ερωτικές της σχέσεις με τον νεαρό Φλώρο καταλήγουν στην εγκυμοσύνη και έκπληκτο μια μέρα το πλήθος σε μεγάλη λιτανεία βλέπει τι σεβαστό Πάπα Ιωάννη τον Η να γεννά «**ημιθανές βρέφος**» και να πεθαίνει μέσα στις κραυγές του μαινόμενου όχλου.

« **Δε φεύγει πολύ από την πρόθεση του**» παρατηρεί ο Κλέων Παράσχος, όταν ονομάζει ο ίδιος ο Ροΐδης την Πάπισσα «**ένα είδος διηγηματικής εγκυκλοπαίδειας του μέσου και κυρίως του ενάτου αιώνα**». Στον περίεργο αυτό πίνακα που λέγεται Πάπισσα Ιωάννα η κεντρική μορφή έχει σημασία μαζί και ότι την πλαισιώνει. Χωρίς την Ιωάννα το ιστόρημα θα ήταν σχεδόν μια μελέτη. Αυτή σα χτυπητή και ενδιαφέρουσα μορφή δίνει ενότητα ποιητική στο έργο, του δίνει με το ξετύλιγμα των περιπετειών της ζωντάνια πλαστική. Μα και ότι κινεί γύρω από την ηρωίδα ο συγγραφέας έχει και για μας και για εκείνον όσον ενδιαφέρον και η κεντρική του μορφή. Γιατί με αυτό το ζωγράφισμα της θρησκείας ή καλλίτερα της θρησκοληψίας των ηθών και των εθίμων στον ένατο αιώνα πραγματώνει ο συγγραφέας τον κύριο σκοπό του που είναι η σάτιρα. Πολύ σωστά ο Κλέων Παράσχος επισήμανε δυο από τους κύριους στόχους του έργου: α) την αναπαράσταση των ηθών της εποχής και β) τη σάτιρα. Εντούτοις η σάτιρα αυτή δεν αναφέρεται μόνο στην εποχή που γράφτηκε το βιβλίο. Ο Ροΐδης δεν σατιρίζει μόνο τα ήθη και τις συνήθειες του ενάτου αιώνα, η σάτιρα του είναι σάτιρα κατά του κλήρου και της υποκρισίας. Έτσι η ιστορία της Ιωάννας πέρα από την πρωτοτυπία και το παράδοξο του θέματος, πέρα από τον πειρασμό του Ροΐδη να αφηγηθεί μια ιστορία για να σκανδαλίσει, γίνεται αφορμή τόσο για μια γενικότερη όσο και μια ειδικότερη κοινωνική σάτιρα καθώς ο συγγραφέας έντεχνα παραλληλίζει πότε με έμμεσους τρόπους πότε με τις παρομοιώσεις του περιστατικά εκείνου του καιρού με περιστατικά της σύγχρονης του ζωής. Το μικρό οξύ και κοφτερό βιβλίο χωρίς τη σάτιρα δεν θα είχε τη σημασία που έχει αν ήταν ένα απλό μεσαιωνικό μυθιστόρημα. Η Πάπισσα από μια άποψη είναι ένα

βιβλίο ανόσιο, από σελίδα σε σελίδα εξυφάνεται το σκάνδαλο, όσο κι αν αποφεύγονται οι τολμηρές σκηνές και οι λεπτομέρειες το έργο δεν παύει να είναι σκανδαλιστικό. Απαλλαγμένος από συναισθηματισμούς και ρομαντικές ψευδαισθήσεις ο συγγραφέας βλέπει τον έρωτα από την αισθησιακή πλευρά του. Χωρίς ενδοιασμούς και κοινωνικές προκαταλήψεις, ενώ ταυτόχρονα σατιρίζει την εκκλησία, τον κλήρο και ολόκληρη την κοινωνία. Παραμένει, ακόμη και σήμερα, αξιοθαύμαστη η πυκνότητα του λόγου και του ύφους του το αστραφτερό του πνεύμα, η αμίμητη σάτιρα του και το χιούμορ του. Ίσως, το μόνο που να ενοχλεί να είναι η ύπαρξη καμιά φορά πολλών παρομοιώσεων, πράγμα που τονίζει το τεχνητό στοιχείο και την εκζήτηση των εκφραστικών μέσων. Από μια άλλη, ωστόσο, πλευρά η παρομοίωση ανοίγει ένα δεύτερο πλάνο, έτσι ο συγγραφέας μπορεί να πεταχτεί να σχολιάσει κάτι παράλληλο, χωρίς να ταράζει αρχιτεκτονικά την ισορροπία της αφήγησης, στην πληθώρα των παρομοιώσεων στηρίζεται μέχρι ενός σημείου κι η πολυεδρικότητα του βιβλίου.

Αν η Πάπισσα εκτυλίσσεται σε ιστορικό έδαφος κι είναι αντλημένη ολόκληρη από τα βιβλία τα διηγήματα του Ροΐδη βγαίνουν από τη ζωντανή πραγματικότητα και τη ζωή των παιδικών και των εφηβικών του χρόνων. Η Σύρος και η Γένοβα αποτελούν τους χώρους όπου εκτυλίσσονται οι υποθέσεις τους. Γι' αυτό και η γλώσσα εδώ εμφανίζεται πιο απλή, πιο φυσική καθαρεύουσα συγκερασμένη με τύπους του προφορικού λόγου, έτσι, ώστε η εκζήτηση να μην προβάλλει τόσο δυνατά, όπως στην Πάπισσα. Τα διηγήματα δεν πρέπει εξάλλου να ξεχνά κανείς ότι γράφτηκαν τριάντα χρόνια μετά την Πάπισσα, όταν η γλώσσα είχε ήδη εξελιχθεί και ο ίδιος ο συγγραφέας αισθάνονταν την ανάγκη να είναι φυσικότερος και λιγότερο τεχνητός. Τα πιο πολλά από αυτά δεν έχουν ιδιαίτερη πλοκή και μύθο, αρκετά μοιάζουν με σκίτσα και στιγμιότυπα και μόνο τέσσερα πέντε παρουσιάζουν κανονική εξέλιξη με δέση κορύφωση και λύση όπως η περίπτωση του «**Συριανού συζύγου**», το μεγαλύτερο σε έκταση από όλα του τα διηγήματα. Τα πρόσωπα του δεν ολοκληρώνονται σε ανθρώπινους χαρακτήρες, πιο συχνά απομένουν σκιαγραφίες, ωστόσο, χάρη στην οξύτατη παρατηρητικότητα του ο Ροΐδης αποτυπώνει έντονα το εξωτερικό τους περίγραμμα με δυο τρεις φράσεις. Χωρίς να προχωρεί στην ψυχογραφία και την ψυχολογική τους ανατομία, κάνει ψυχολογικές παρατηρήσεις, μας δίνει ψυχολογικά στιγμιότυπα.

Πάντως, οι χαρακτήρες του σπάνια είναι ολοκληρωμένοι, οι ήρωες του καθώς μαρτυρούν ορισμένοι τίτλοι είναι συχνά ζώα, έτσι, ο Κ. Παράσχος παρατηρεί «**πως κανένα από τα ανθρώπινα πρόσωπα του δεν έχει την καθαρότητα και την ένταση και ποιότητα των αισθημάτων που έχουν τα ζώα**». Λίγο ως πολύ αφήνει να εννοηθεί, πως του λείπουν τα ανθρώπινα αισθήματα και για αυτό απουσιάζει ο άνθρωπος από το έργο του. Ο Ροΐδης εντούτοις δεν είναι μισάνθρωπος, δεν του λείπουν τα ανθρώπινα αισθήματα, περισσότερο σαν φυγάνθρωπος και μονήρης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. Όσο και αν αδιαφορεί για τους ανθρώπους, όσο και αν λείπουν οι ανθρώπινοι χαρακτήρες από το έργο του, ιδίως από τα διηγήματα του, δεν απουσιάζουν εντελώς τα αισθήματα για τον άνθρωπο, απουσιάζει απλά ο συναισθηματισμός και η φανερή εκδήλωσή τους. Χαρακτηριστικό δείγμα είναι το «**Ξεστούπωμα**» μια τέλεια μικρογραφία διηγήματος. Ο σκεπτικισμός εξάλλου και η κριτική του διάθεση τον οδηγούν κάποτε να διατυπώνει τις σκέψεις του με τρόπους του δοκιμίου, πράγμα που νοθεύει τον καθαρά αφηγηματικό χαρακτήρα μερικών αφηγημάτων. Τα μειονεκτήματα αυτά στο έργο του δεν γίνονται πάντοτε αντιληπτά, γιατί αναπληρώνονται από τη γλαφυρότητα του ύφους, την τέχνη της βραχυλογίας, το χιούμορ και τη σάτιρα. Με ακονισμένη την αίσθηση του περιττού στην έκφραση ο

συγγραφέας των Συριανών διηγημάτων παραμένει ελληνικότερος στην ατμόσφαιρα και στα θέματα από ότι στην Πάπισσα Ιωάννα. Ο Ροΐδης ήταν κατά βάθος φύση κριτική. Ότι κάνει το έργο του μοναδικό είναι η καυστική του ειρωνεία, η πυκνότητα των φραστικών ευρημάτων και το προσωπικό του ύφος. Δύσκολα βρίσκουμε στα κείμενα του φράση κοινή. Όπως είπε ο νεότερος του Κονδυλάκης που υπήρξε πλατύτερος και αυθεντικότερος «ανήκει στους ουσιαστικούς και μαζί στους διασκεδαστικούς συγγραφείς». Δεν είχε δημιουργική φαντασία συνθετική παρά μόνον μορφοπλαστική. Απόδειξη ότι δεν άφησε συγκροτημένο αφηγηματικό έργο και στη μεγαλύτερη αφηγηματική του σύνθεση την Πάπισσα Ιωάννα το υλικό του το έχει αντλήσει από τα βιβλία και την έρευνα που διεξήγαγε, κατά τον Παλαμά «είναι πρωτοτυπότερος από πολλούς Βελλερεφόντας της φαντασίας».

### **Βιβλιογραφία:**

Κ. Στεργιόπουλου: Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία, Ιωάννινα 1977, σελ. 77-93 και Μ. Βίτσι: Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1971, σελ. 267-270

## **2. Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι**

Αναμφίβολα ο Ροΐδης τάραξε τα νερά των αστών, δεν πήγε, όμως, παραπέρα από τη βεβήλωση του ιστορικού μυθιστορήματος, αντίθετα ο συγγραφέας της «**Στρατιωτικής ζωής εν Ελλάδι**» κατορθώνει μια ουσιαστικότερη προσέγγιση στο ρεαλισμό. Το βιβλίο αυτό, αν και αυτογραφικό όσον αφορά το περιεχόμενο του, είναι κάτι περισσότερο από αυτοβιογραφία, είναι κάτι ανάμεσα σε αυτοβιογράφημα και χρονικό, με μυθιστορηματική ωστόσο υφή πιο ανώδυνη από τον «Θάνο Βλέκα» και χωρίς την πλοκή εκείνου, πιο χαριτωμένη, πιο καλογραμμένη και καθόλου υποδεέστερη σε βάρος ουσίας. Έργο άγνωστου συγγραφέα τυπώθηκε το 1870 στη Βραΐλα της Ρουμανίας σε δυο τόμους από τον εκδότη-βιβλιοπώλη Χ. Δημόπουλο και πιθανότατα στον καιρό του δεν είχε και μεγάλη απήχηση. Έτσι σύντομα λησμονήθηκε ως τη στιγμή που Κ.Θ. Δημαράς το επεσήμανε με λίγα λόγια στην «Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας». Μια δεκαετία αργότερα αφιέρωσε κάποιες σειρές και Α. Σαχίνης στη μελέτη του «Το ελληνικό μυθιστόρημα». Αλλά και πάλι από τους δυο τόμους του έργου μονάχα ένα αντίτυπο του δευτέρου είχε ο Δημαράς στα χέρια του, ενώ άλλο ένα του πρώτου τόμου το είχε ο Μ. Vittì ο οποίος σχολίασε το έργο στην «Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας» και στη μελέτη του «Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας το 1974». Από τα δυο αυτά μοναδικά αντίτυπα της Στρατιωτικής ζωής εν Ελλάδι, εκατό χρόνια μετά την πρώτη μπόρεσε να γίνει η δεύτερη νεότερη έκδοση σε έναν τόμο στα 1970 από τις εκδόσεις «Γαλαξίας».

Το έργο είναι μια γλαφυρή διήγηση που εκτυλίσσεται αμέσως μετά τον κριμαϊκό πόλεμο και αποτελεί ενδιαφέρουσα μαρτυρία της γραφικής για τα ελληνικά πράγματα αυτής περιόδου. Παρουσιάζει με πολύ χιούμορ και ρεαλιστική σάτιρα την εκπαίδευση των νεοσύλλεκτων, την καταδίωξη των ληστών, την στρατιωτική γραφειοκρατία και ζωντανεύει με την έντονη παρατηρητικότητα του ανώνυμου συγγραφέα της τα ήθη της εποχής. Αποκτά κατ' αυτόν τον τρόπο χαρακτήρα ηθογραφικό και κοινωνικό μέσα από την πρόθεση του να μας δώσει την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της τότε ελληνικής κοινωνίας με ρεαλιστική αμεσότητα και σατιρική χάρη. Γιατί όσο κι αν έχουμε να κάνουμε με αυτοβιογράφημα ο συγγραφέας κοιτάζει με μάτι κοφτερό κι ασκεί κάποια κριτική στοιχειοθετώντας με τον τρόπο του τα τεκμήρια για μια καταγγελία χωρίς να τη διατυπώνει σε τόνο καταγγελίας ο ίδιος.



Ίσως μάλιστα με τον τρόπο τούτο να γίνεται κάποτε κι αποτελεσματικότερος από τον οποιοδήποτε πιο άτεχνο και άνισο «Θάνο Βλέκα».

Ο συγγραφέας του δεν επιδιώκει να αναδείξει τον εαυτό του, αλλά περιτριγυρίζει στην Ελλάδα, γνωρίζει ανθρώπους και περιγράφει τα γεγονότα ακολουθώντας την πορεία της ζωής του. Η σειρά που ακολουθεί στην έκθεση των γεγονότων είναι βέβαια η σειρά διαδοχής μέσα στην ίδια του τη ζωή. Η αμεσότητα που προκύπτει πηγαιίνει όλη προς όφελος της αφήγησης και της ρεαλιστικής στάσης. Μέσα από αυτή την προοπτική αφαιρεί το στέφανο του ηρωισμού από τους κατά σύμβαση ήρωες, ο αφηγητής παρατήρησε όλα τα γεγονότα που πέρασαν μπρος από τα μάτια του. Ο ανώνυμος αφηγητής αγαπά την Ελλάδα και έτσι θέλησε εθελοντικά να καταταγεί στο στράτευμα, το οποίο κάθε άλλο παρά μια μεγάλη τρομερή στρατιά είναι, ακόμη ο ηρωισμός εδώ πολύ γρήγορα θα το διαπιστώσει, πως δεν είναι προσόν των αξιωματικών αλλά των απλών αγράμματων ανθρώπων. Στο έργο διακρίνουμε τη θέληση του να δει ρεαλιστικά, απαλλαγμένος από κάθε έγνοια εξωραϊσμού περιγράφει σκηνές και διάφορα επεισόδια χωρίς υπερβολές και τάση εξιδανίκευσης.

Πρόκειται για ένα κείμενο με ασυνήθιστη γραφή για τα χρόνια εκείνα. Με γοργές περιγραφές και τη χρήση του ευθέως λόγου υποβάλλει τον αναγνώστη του σε μια ατμόσφαιρα, όπου παρασύρεται στο να σχηματίσει και ο ίδιος κάποια άποψη και μάλιστα παρόμοια με τη δική του, για τα όσα συμβαίνουν. Ο ευθύς λόγος είναι ένα μέσο για να μπει η λαλιά των προσώπων στο έργο, όχι για σατυρικούς λόγους όσο χάριν του ρεαλισμού και της καλύτερης απόδοσης της πραγματικότητας. Επιπλέον στη γλώσσα του και ιδιαίτερα στη χρήση της καθαρεύουσας δεν διακρίνουμε καμία προκατάληψη, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του Ροΐδη. Ιδιαίτερα, αξίζει να τονιστεί η ενάργεια των εκφραστικών μέσων και η ζωντανή καθαρεύουσα του κειμένου, μια καθαρεύουσα τολμηρά απλουστευμένη στην αφήγηση, που υποχωρεί σε ιδιωματική σχεδόν δημοτική στους διαλόγους. Υπάρχει βέβαια και εδώ κάτι από το διάχυτο πνεύμα της εποχής, ο σχετικός θαυμασμός για την αρχαιότητα και τους προγόνους κι η εθνική υπερηφάνεια πότε πίσω από τις γραμμές και πότε φανερότερα, αλλά καθόλου σε τόνο φρονηματιστικό ή με χαρακτήρα ψευτορομαντισμού και μεγαλοϊδεατικού κηρύγματος. Υπάρχουν και οι αναπόφευκτα αδύνατες σελίδες των πρώιμων τούτων έργων οι παρατραβηγμένες εξηγήσεις και οι αδέξιες λεπτομέρειες. Όλα αυτά, όμως, εξουδετερώνονται από τη φρεσκάδα και τη χάρη της αφήγησης από τη σάτιρα και την προσγειωμένη στάση του συγγραφέα κι από τον ευτράπελα διατυπωμένο μόλις διαφαινόμενο μιλιταρισμό του. Στο συγκεκριμένο θέμα της γλώσσας, εάν επιχειρούσαμε μια σύγκριση με τον «Λουκή Λάρα» του Βικέλα, θα βλέπαμε, ότι εδώ ο συγγραφέας χρησιμοποιεί πλάγιο λόγο και αποφεύγει συστηματικά τη χρήση της δημοτικής, ακόμη και τους διαλόγους του έργου, που βρίσκονται στη δημοτική, τους μεταφράζει στην καθαρεύουσα. Ίσως δεν πέφτει πολύ έξω ο Α. Σαχίνης, όταν ισχυρίζεται, πως «Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι» φαίνεται να έχει ως πρότυπο την κατά τέσσερα χρόνια προγενέστερη «Πάπισσα Ιωάννα», αν και η λέξη πρότυπο μοιάζει κάπως υπερβολική για τις περιορισμένες αντιστοιχίες των δύο έργων στο ύφος και τις κάποιες συγγένειες στο πνευματώδες χιούμορ.

### **Βιβλιογραφία:**

Κ. Στεργιόπουλου: Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία, Ιωάννινα 1977, σελ. 45-56, Μ. Vittì: Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας, Αθήνα 1991, σελ. 97-143

Μ. Vittì: Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1978, σελ. 270-274

### 3. Αρθρογραφία

Στο άρθρο που ακολουθεί ο γνωστός, Γάλλος ιστορικός λε Γκοφ μέσα από την παράθεση πηγών απορρίπτει την όποια κατά καιρούς άποψη διατυπώθηκε γύρω από την ύπαρξη μιας γυναίκας –της Ιωάννας–στην κεφαλή της καθολικής εκκλησίας. Μεσαιωνικά κείμενα που επιβεβαιώνουν το εν λόγω γεγονός έχουν οδηγήσει σε κατοπινότερους χρόνους στη συγγραφή έργων με παρεμφερείς απόψεις, ενώ δεν λείπουν και σχετικές αναφορές γύρω από την ύπαρξη της πάπισσας Ιωάννας σε λαϊκά κείμενα. Παράλληλα τόσο στο τυπικό της καθολικής εκκλησίας όσο και σε δρώμενα που λαμβάνουν χώρα κυρίως στο καρναβάλι, βρίσκει κανείς υπόνοιες και συμβολισμούς που οδηγούν στην ύπαρξη της. Τίποτα, όμως, δεν είναι αλήθεια κατά τον λε Γκοφ παρά μόνον ότι: **« η πάπισσα Ιωάννα ενσάρκωσε το διαδεδομένο από την Εκκλησία φόβο για τη γυναίκα και, κυρίως, το φόβο μιας γυναικείας διείσδυσης στην ίδια την Εκκλησία».**

#### α) «Η πάπισσα Ιωάννα» του Ζακ λε Γκοφ

Η ιστορία κάνει την εμφάνισή της στα τέλη του 13<sup>ου</sup> αιώνα και τη συνοψίζω με βάση το πολύ ωραίο βιβλίο του Αλαίν Μπουρρώ (Alain Boureau). Γύρω στα 850, μια γυναίκα που γεννήθηκε στη Μαγεντία, αλλά ήταν αγγλικής καταγωγής, μεταμφιέζεται, προκειμένου να ακολουθήσει τον αφοσιωμένο στις σπουδές εραστή της, έναν εραστή προορισμένο, για έναν αποκλειστικά ανδρικό κόσμο. Η ίδια τα καταφέρνει τόσο καλά, που, ύστερα από μια περίοδο σπουδών στην Αθήνα, θα συναντήσει στη Ρώμη μια θερμή υποδοχή γεμάτη θαυμασμό, η οποία της επιτρέπει να εισέλθει στην ιεραρχία της Κουρίας και τελικά να εκλεγεί πάπας. Η θητεία της στη θέση του ποντίφικα διαρκεί περισσότερο από δύο χρόνια και διακόπτεται από ένα σκάνδαλο: η Ιωάννα, που δεν έχει απαρνηθεί τις απολαύσεις της σάρκας, μένει έγκυος και πεθαίνει κατά τη διάρκεια μιας λιτανείας που κατευθύνεται από τον Άγιο Πέτρο του Βατικανού στον Άγιο Ιωάννη του Λατερανού, αφού προηγουμένως φέρει στον κόσμο, δημόσια, ένα παιδί. Διάφορες εκδοχές της αφήγησης αφήνουν ίχνη, προσφέρουν αποδείξεις, μια μνήμη της πάπισσας: από την εποχή εκείνη, επιβεβαιώνουν με το χέρι το φύλο των παπών κατά τη διάρκεια της στέψης. Οι παπικές λιτανείες κάνουν μια παράκαμψη στην πορεία τους από το Βατικανό προς το Λατερανό, στο ύψος της εκκλησίας του Αγίου Κλήμεντος, για να αποφύγουν τον τόπο της γέννας. Ένα άγαλμα και μια επιγραφή στο σημείο αυτό διαιωνίζουν το λυπηρό συμβάν.

Η πάπισσα αυτή δεν υπήρξε. Η Ιωάννα είναι μια φανταστική ηρωίδα. Υπήρξε, όμως, προϊόν μιας πεποίθησης, ταυτόχρονα επίσημης και λαϊκής, μεταξύ 1250 και 1550, και απετέλεσε τη βάση ενός πολιτιστικού προϊόντος και μιας τελετουργίας της χριστιανικής Εκκλησίας κατά την περίοδο αυτήν. Ενσάρκωσε το διαδεδομένο από την Εκκλησία φόβο για τη γυναίκα και, κυρίως, το φόβο μιας γυναικείας διείσδυσης στην ίδια την Εκκλησία. Το ίδιο κίνημα με το οποίο η Εκκλησία επιβεβαίωνε την παντοδυναμία της παποσύνης, κατασκεύαζε αυτή την αντι-εικόνα του πάπα, την πάπισσα. Ο εξαιρετικός Βραζιλιάνος μεσαιωνοδίφης Χιλάριο Φράνκο Τζ. (Hilario Franco Jr.) σε ένα βιβλίο που θα εκδοθεί σχετικά με τις μεσαιωνικές ουτοπίες, προτείνει να δούμε στην πάπισσα Ιωάννα την ουτοπία της ανδρογυνίας. Εγώ στο πρόσωπο αυτό βλέπω περισσότερο μια άρνηση του άλλου φύλου, παρά την προσάρτηση του. Την πάπισσα, τόσο στην Εκκλησία όσο και στην Ιστορία, θα την επιβάλει ο 13<sup>ος</sup> αιώνας. Ο μεγάλος ιστορικός της πάπισσας Ιωάννας Αλαίν Μπουρρώ απέδειξε το ρόλο που διαδραμάτισε σε αυτήν την κατασκευή το «**δομινικανό δίκτυο**», όπως ο ίδιος το αποκαλεί. Η πάπισσα Ιωάννα εμφανίζεται αρχικά στο έργο του Δομινικανού Ιωάννη του Μαγύ (Jean de Mailly, 1243) στη συνέχεια, στο

Speculum historiale (Ο καθρέφτης της Ιστορίας) του Δομινικανού Βικέντιου του Μπωβέ (Vincent de Beauvais), αγαπημένου εγκυκλοπαιδιστή του Αγίου Λουδοβίκου (γύρω στο 1260). Ένας άλλος Δομινικανός, ο Μαρτίνος ο Πολωνός (Martinus Oppaviensis), (γεννημένος στο Τροπάου της Βοημίας, μοναχός στο δομινικανό μοναστήρι της Πράγας που εξαρτάται από την επαρχία της Πολωνίας), παπικός ιερουργός και εξομολογητής, είναι αυτός που στο «Χρονικό Παπών και Αυτοκρατόρων» (Chronica Pontificum et Imperatorum) που συνέγραψε, εξασφάλισε στην πάπισσα Ιωάννα τη φήμη της (γύρω στα 1280). Την ίδια εποχή, η πάπισσα Ιωάννα εμφανίζεται στις συλλογές exempla, των Δομινικανών Στέφανου της Βουρβόνης (Etienne de Bourbon) και Αρνόλδου της Λιέγης (Arnold de Liege). Το κείμενο του Μαρτίνου του Πολωνού έχει ως εξής: «Μετά τον Λέοντα αυτόν (Λέων ο Δ΄), ο Ιωάννης, Άγγλος στην εθνικότητα, καταγόμενος από τη Μαγεντία, παρέμεινε στον παπικό θρόνο δύο χρόνια, επτά μήνες και τέσσερις ημέρες. Πέθανε στη Ρώμη και ο παπικός θρόνος χήρεψε για έναν μήνα. Απ' ό,τι λέγεται, ήταν γυναίκα, στα νιάτα της, πήγε στην Αθήνα, ντυμένη άνδρας, οδηγημένη από τον εραστή της, η πρόοδος της στις διάφορες επιστήμες ήταν τέτοια, που δεν υπήρχε κανείς να τη συναγωνιστεί. Έτσι, στη συνέχεια, δίδαξε στη Ρώμη το trivium (γραμματική, ρητορική, λογική) και είχε για μαθητές και ακροατές υψηλόβαθμους αξιωματούχους. Και καθώς η συμπεριφορά της και οι γνώσεις της απολάμβαναν μεγάλης φήμης στην πόλη, εξελέγη ομόφωνα πάπας. Κατά τη διάρκεια, όμως, της παπικής της θητείας, ο σύντροφος της την άφησε έγκυο. Αγνωώντας τη στιγμή της γέννας και καθώς κατευθυνόταν προς το Λατερανό προερχόμενος από τον Άγιο Πέτρο, την έπιασαν οι πόνοι της γέννας μεταξύ του Κολοσσαίου και της εκκλησίας του Αγίου Κλήμεντος, γέννησε, μετά πέθανε και εκεί ακριβώς και την έθαψαν. Και καθώς ο άρχοντας πάπας πραγματοποιεί πάντοτε μια παράκαμψη στη διαδρομή αυτήν, πιστεύεται γενικά ότι το κάνει από απέχθεια προς το γεγονός αυτό. Δεν συμπεριελήφθη στον κατάλογο με τους μεγάλους ποντίφικες, λόγω του ασυμβίβαστου, στο θέμα αυτό, για το γυναικείο φύλο». Γύρω στα 1312, σε μια στιγμή που ξεκινά η αριθμηση των ηγεμόνων, ένας άλλος Δομινικανός, ο Τολλομέο της Λούκα (Tollomeo de Lucca), μαθητής του Θωμά του Ακινάτη, αριθμεί την πάπισσα ως Ιωάννη τον Η΄ και την καθιστά τον 107<sup>ο</sup> πάπα. Στην πραγματικότητα όμως, η Εκκλησία, κατά την περίοδο αυτήν, απομακρύνει οριστικά τις γυναίκες από τα θεσμικά όργανα της Εκκλησίας και την τέλεση των μυστηρίων. Το διάταγμα του Γρατιανού, που γύρω στο 1140 δημιουργεί το Κανονικό Δίκαιο, απομακρύνει με αυστηρότητα τις γυναίκες από την Εκκλησία. Αναφορικά με την πάπισσα Ιωάννα, στα τέλη του 13<sup>ου</sup> αιώνα, ακόμη δύο Δομινικανοί, ο Ροβέρτος της Υζές (Robert d'Uzes), στα οράματα και τις προφητείες του (Liber visionum και Liber sermonum Dei), και ο Ιάκωβος του Βοράτζινε (Jacopo de Voragine), διάσημος συγγραφέας του Aurea Legenda (Χρυσός Θρύλος), στο χρονικό του της πόλεως της Γενούης, κάνουν λόγο αναφερόμενοι στην πάπισσα Ιωάννα για τη φρίκη «της μόλυνσης του ιερού από τη γυναίκα». Ο Ιάκωβος του Βοράτζινε εκφράζεται ως εξής: «Η γυναίκα αυτή (ista mulier) ανέλαβε με έπαρση, συνέχισε με υποκρισία και ανοησία και κατέληξε ντροπιασμένη. Αυτή είναι στην πραγματικότητα η φύση της γυναίκας (nature mulieris) που, μπροστά σε μια δραστηριότητα που καλείται να αναλάβει, έχει έπαρση και αλαζονεία στην αρχή, ηλιθιότητα ενδιάμεσα και, στο τέλος, εκτίθεται στην ντροπή. Η γυναίκα, λοιπόν, αρχίζει να ενεργεί με αλαζονεία και έπαρση, αλλά δεν λαμβάνει υπόψη πως θα τελειώσει αυτό που ανέλαβε και όσα αυτό επηρεάζει: νομίζει ότι ήδη έκανε σπουδαία πράγματα, αν μπορεί να ξεκινήσει κάτι μεγάλο, δεν ξέρει πια, αφού έχει αρχίσει, κατά τη διάρκεια της δραστηριότητας, να συνεχίσει με οξυδέρκεια αυτό που άρχισε, και αυτό εξαιτίας έλλειψης κρίσης. Ολοκληρώνει, λοιπόν, μέσα στην ντροπή και στην ατίμωση αυτό που ξεκίνησε με έπαρση και αλαζονεία και συνέχισε με ανοησία.

*Και έτσι φαίνεται καθαρά ότι η γυναίκα αρχίζει με έπαρση, συνεχίζει με ανοησία και ολοκληρώνει με ατίμωση».*

Η πίστη στην πάπισσα Ιωάννα κάνει να εμφανιστεί στην παπική λειτουργία ένα νέο αντικείμενο και μια νέα τελετουργία. Το αντικείμενο είναι ένας θρόνος επάνω στον οποίο ο νέος πάπας κάθεται κατά τη στέψη του, ώστε ένας εντεταλμένος για την τελετουργία αυτή να μπορεί να επαληθεύσει τον ανδρισμό του, με σκοπό να αποφευχθεί η επανεμφάνιση μιας πάπισσας. Η τελετουργία είναι, λοιπόν, ένα άγγιγμα από αυτόν τον εντεταλμένο, προορισμένον να επαληθεύσει ότι ο πάπας διαθέτει ανδρικά όργανα. Γύρω, ωστόσο, από την πάπισσα, οι νοοτροπίες και οι ευαισθησίες εξελίσσονται. Οι τελετουργίες και οι θρύλοι γύρω από τον πάπα διαχέονται στη λαϊκή παράδοση. Το 19<sup>ο</sup> αιώνα, σε ένα πλαίσιο θρύλων συνδεδεμένων με τον πάπα, ο ιερέας Ιγνάτιος φον Ντόλλινγκερ (Ignaz von Dollinger), στο έργο του *Die Papstfabeln des Mittelalters* (Οι παπικοί μύθοι του Μεσαίωνα), επανατοποθέτησε την ιστορία της πάπισσας Ιωάννας βάζοντας την επικεφαλής του έργου, σε μια σειρά θρύλων που αφορούν τους πάπες του Μεσαίωνα. Ήδη από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα, ένα κείμενο, το *La Gene de Cyprien* (Ο Μυστικός Δείπνος του Κυπριανού), παρουσίαζε μια παρωδία παπικής λειτουργίας που παίχτηκε μπροστά στον πάπα και στον αυτοκράτορα, και ένα πραγματικό καρναβάλι στήθηκε στη Ρώμη: πρόκειται για τις γιορτές του Testaccio, για τις οποίες υπάρχει μια περιγραφή για το έτος 1256. Ταυτόχρονα αναπτυσσόταν, όπως έδειξε ο Αγκοστίνιο Παραβιτσίνο Μπαλιάνι (Agostino Paravicini Bagliani), ένα έντονο ενδιαφέρον για το σώμα του πάπα, για την πραγματική του μορφή και για τη συμβολική του σημασία. Η πάπισσα Ιωάννα υπόκειτο, άλλωστε, στον αντίκτυπο της εξέλιξης της θαυμαστής εικόνας της γυναίκας. Ξαναβρίσκουμε εδώ τη συνηθισμένη, στο φαντασιακό αυτό, αμφιταλάντευση μεταξύ του καλού και του κακού, της γοητείας και της φρίκης. Ενώ η πάπισσα Ιωάννα χαρακτηρίζεται μάγισσα, συμπεριλαμβάνεται στην ακολουθία των διαπρεπών γυναικών που περιγράφει ο Βοκκάκιος το 1361 στο *De mulieribus claris* (Περί επιφανών γυναικών). Όπως λέει ο Αλαίν Μπουρρώ: «Το 1361 η Ιωάννα εξέρχεται της Εκκλησίας για να εισέλθει στη λογοτεχνία και στη θηλυκότητα».

Η εικονογραφία της πάπισσας αναπτύσσεται, ωστόσο, διττά ως προς το ύφος. Η ιστορική και σκανδαλώδης εικόνα εμφανίζεται σε μινιατούρες, στη συνέχεια σε γκραβούρες, και επικεντρώνεται στη σκηνή της γέννας. Η ιερατική και κύρους εικόνα περνά από το καρναβάλι στην αλληγορία και κατακυριεύει το ταρό. Μια φλέβα παρωδίας εμπνέει τον Ραμπελαί στο *Triers Libre* (Τρίτο Βιβλίο, 1546) του έργου του *Vie inestimable de Gargantua, Faits et dits heroiques du grand Pantagruel* (Γαργαντούας και Πανταγκρουέλ). Όταν ο Πανούργος θέλει να απειλήσει στο όνειρό του τον Δία, που αποπλανεί γυναίκες και ευνουχίζει, αναφωνεί: «Θα τον πιάσω με ένα τσιγκέλι και ξέρετε τι θα του κάνω; Το κέρατό μου! Θα του κόψω τ' αρχίδια, σύρριζα στον κόλλο. Έτσι δεν θα μείνει ούτε τρίχα και για το λόγο αυτό δεν θα γίνει ποτέ πάπας, γιατί «*testiculos non habet*». Ο υπαινιγμός στην παπική λειτουργία είναι προφανής. Ο λουθηρανισμός, παραδόξως, εξασφαλίζει μια νέα ζωτικότητα στην πάπισσα Ιωάννα. Οι λουθηρανοί γοητεύονται, όντως, με το να παριστάνουν ότι πιστεύουν στην πραγματικότητα ενός προσώπου που ενσαρκώνει τόσο καλά τα αίσχη της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας. Η *Encyklopedie* (Εγκυκλοπαίδεια) κατατάσσει την πάπισσα στα παραμύθια που διηγούνται γριές γυναίκες. Ο Βολταίρος, στο *Essai sur les Moeurs* (Δοκίμιο περί των Ηθών και του Πνεύματος των Εθνών), γράφει αναφορικά με τη δολοφονία του Ιωάννη του Η' στα 882: «Δεν είναι πιο αληθινή από την ιστορία της πάπισσας Ιωάννας». Μόνον το γερμανικό θέατρο επανέφερε στο προσκήνιο με επιτυχία, γύρω στα 1480, την ιστορία της πάπισσας Ιωάννας με το όνομα Φράου Τζέττα (Frau Jetta). Η Γαλλική Επανάσταση δεν ενδιαφέρεται παρά

ελάχιστα για το θέμα της πάπισσας, και αυτό στο πλαίσιο ενός επικριτικού απέναντι στη θρησκεία και στην Εκκλησία πνεύματος. Μια κάποια επιτυχία γνώρισε μόνον η όπερα-μπούφα του Ντεφωκονπρέ (Defauconpret) που τελειώνει με μια παρωδία του *Ca ira* (Θα περάσει): «Όταν στο μέτωπο της Γιαννούλας/ η τιάρα θα λάμπει,/ κατά πως θέλουμε εμείς, πουλάκι μου,/ όλη η Ρώμη θα χειροκροτήσει/ Ω.Ω.Ω.Ω.Α.Α.Α.Α./ Νατος ο ωραίος μικρός πάπας./ Δίπλα στην ομορφιά που σε στολίζει/ θα δούμε γρήγορα να εξαφανίζεται/ η μάταιη λάμψη της τιάρας,/ α, θα περάσει, θα περάσει, θα περάσει».

Η ιστορία της πάπισσας φαίνεται, ωστόσο, να είναι πάντα δημοφιλής, τουλάχιστον στη Ρώμη. Ο Σταντάλ (Stendhal) στο *Promenades dans Rome* (Περίπατοι στη Ρώμη, 1830), όπου αντιγράφει σε μεγάλο βαθμό το *Un voyage en Italie* (Ένα ταξίδι στην Ιταλία), που εκδόθηκε από τον Νισσόν (Nisson) το 1694, διηγείται: «Ποιος θα το πίστευε ότι υπάρχουν σήμερα άνθρωποι στη Ρώμη που δίνουν μεγάλη σημασία στην ιστορία της πάπισσας Ιωάννας; Ένα αξιοσέβαστο πρόσωπο που διεκδικεί το αξίωμα του καρδινάλιου μου επιτέθηκε απόψε για τον Βολταίρο που, κατά την άποψή του, είπε πολλά ασεβή αναφορικά με την πάπισσα Ιωάννα». Η πάπισσα γνώρισε μια νέα δημοτικότητα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ως «αξιοπερίεργο της δυτικής Ιστορίας». Ένα κωμικό έργο φαίνεται να βρίσκεται στην απαρχή αυτής της αναγέννησης, «*Η Πάπισσα Ιωάννα*», που δημοσιεύτηκε στην Αθήνα το 1886 από τον Εμμανουήλ Ροΐδη. Το μυθιστόρημα του Ροΐδη γνώρισε σημαντική επιτυχία στην Ευρώπη, όπου μεταφράστηκε στις κυριότερες γλώσσες. Δέχτηκε την επίθεση του Μπαρμπέ ντ' Ωρεβιγύ (Barbey d'Aurevilly), μεταφράστηκε από τον Αλφρέντ Ζαρρύ (Alfred Jarry), μετάφραση που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατο του το 1908, και μεταφράστηκε στα αγγλικά από τον Λώρενς Ντάρρελ (Lawrence Durrell, το 1971). Ειπώθηκε ότι το αστυνομικό μυθιστόρημα του Ζωρζ Μπερνάνος (Georges Bernanos), *Un crime* (Ένα έγκλημα, 1935), επανέφερε την ιστορία της πάπισσας Ιωάννας. Η πάπισσα υπήρξε πειρασμός και για τον κινηματογράφο: στην ωραία ταινία του Μάικλ Αντερσον (Michael Anderson), *Pope Joan* (Πάπισσα Ιωάννα), την πάπισσα εναρσακώνει η σημαντική και ωραία Σουηδή ηθοποιός Λιβ Ούλμαν (Liv Ullmann). Ξαναβρήκαμε, επίσης, την πάπισσα σε έργα που έτυχαν θερμής υποδοχής στις ΗΠΑ, έργα τα οποία εξετάζουν τις ταραχώδεις σχέσεις μεταξύ των Εκκλησιών και των γυναικών στον ρου της Ιστορίας, και ιδιαίτερα κατά τον Μεσαίωνα. Είναι πιθανόν ότι η πάπισσα Ιωάννα θα παραμείνει στο παρασκήνιο των εκκλησιαστικών ιδεοψυχαναγκασμών όσο το Βατικανό και ένα τμήμα της Εκκλησίας θα κρατούν τις γυναίκες μακριά από τους θεσμούς της Εκκλησίας και την τέλεση μυστηρίων. Η εικόνα αυτής της σκανδαλώδους ηρωίδας, της πάπισσας Ιωάννας, δεν απουσιάζει, χωρίς αμφιβολία, σήμερα από το ασυνείδητο της παπικής εξουσίας.

## **β) Η δεξιοτεχνία του ύφους και ο ανελέητος σαρκασμός του Δ. Δημηρούλη**

Δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος να μιλήσουμε σήμερα για τον Ροΐδη από την ανάκληση του ιστορικού ορίζοντα που περικλείει την τέχνη της πολεμικής και την εμμονή στο «*παρά προσδοκίαν γράφειν*». Ο βίος και το έργο του βεβαιώνουν, επίσης, για τη διαρκή άσκηση της παρέκκλισης στον κοινωνικό χώρο και μαρτυρούν για την απείθαρχη συμπεριφορά της σκέψης του στα πνευματικά ζητήματα. Ο «*αιρεσιάρχης*» και «*σαρκαστής*», κατά την άποψη των αντιπάλων του, Ροΐδης έκανε αίτημα ζωής την απόκλιση από την πεπατημένη, την άρνηση του βολικού συμβιβασμού με τις κυρίαρχες ιδέες, τη συντήρηση της αντιπαλότητας στις σχέσεις του με τις πολιτικές και πνευματικές εξουσίες της εποχής. Η γραφή του Ροΐδη δεν συνιστά φορμαλιστική επίδειξη δεξιοτεχνίας αλλά συμπορεύεται με την πολιτική, την ηθική και την πνευματική αντίδρασή του στην ελληνική πραγματικότητα.

**Οι παρεμβάσεις του υπήρξαν πάντοτε καίριες και μαχητικές:** α) στην πολιτική, κυρίως με την έκδοση του περιοδικού «*Ασμοδαίος*» (1875-1876), που προώθησε τη χρήση της κατεδαφιστικής σάτιρας στο δημόσιο λόγο και υπηρέτησε το ανελέητο μαστίγωμα του κομματισμού, β) στη γλωσσική έριδα, στην οποία συντάχθηκε με τη μετριοπαθή δημοτική και συμμετείχε στη μάχη εναντίον του λογιολατρισμού, όπως καταδεικνύεται από το έργο του «*Τα Είδωλα*» (1893), γ) στην πνευματική ζωή, επιλέγοντας το μοναχικό δρόμο της αντιπαράθεσης με κατεστημένες αντιλήψεις και κυρίαρχες συμβάσεις, δ) στη λογοτεχνική κριτική, στην οποία συνδύασε την αισθητική αξιολόγηση με το θεωρητικό στοχασμό, όπως αποδείχτηκε περίτρανα στη διαμάχη του με τον Άγγελο Βλάχο (1877), ε) στη λογοτεχνική γραφή, όπου δημιούργησε άλλες προοπτικές και καλλιέργησε μοναδικό προσωπικό ύφος από πολύ νωρίς, όπως φανερώνει το «σκάνδαλο» της Πάπισσας Ιωάννας (1866). Υπό κάθε έννοια, η έκδοση της Πάπισσας Ιωάννας, το 1866, υπήρξε «πολύκροτος». Το έργο, που ο ίδιος ο συγγραφέας ονόμασε πολλά χρόνια αργότερα «νεανικόν αμάρτημα», δημιούργησε σάλο στον κοινωνικό χώρο, κυρίως για την κατεδαφιστική του σάτιρα έναντι της Καθολικής Εκκλησίας και, ως εκ τούτου, για την «ιερόσυλη» αντιμετώπιση της θρησκείας εν γένει. Πέρα όμως από το κοινωνικό σκάνδαλο, έχουμε και το λογοτεχνικό. Σε όλα σχεδόν τα επίπεδα της αφήγησης, ο Ροΐδης υπήρξε ανορθόδοξος: το τέχνασμα ότι δεν πρόκειται για λογοτεχνικό έργο αλλά για μεσαιωνική μελέτη, η χρήση των υποσημειώσεων (όπου αναμειγνύεται το φανταστικό με το πραγματικό, η ιστορία με την επικαιρότητα, η μελέτη με την αφήγηση), η αυτοαναφορική χρήση της γραφής, η ιδιορρυθμία του ύφους και πολλά άλλα μορφολογικά και δομικά στοιχεία του κειμένου, το καθιστούν ξεχωριστό στην ελληνική λογοτεχνική πραγματικότητα της εποχής του.

Ο Ροΐδης, με το πρόσχημα της ιστορικής πραγματείας, υπονομεύει τόσο το λογοτεχνικό θεσμό όσο και τις κοινωνικές συμβάσεις. Ο καταλυτικός του σαρκασμός στην άσκηση της σάτιρας και η απόσταση από το ρομαντικό ύφος συνεργούν στη μοναδικότητα αυτού του πεζογραφήματος. Καθ' όλη τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα το έργο επανεκδόθηκε πολλές φορές στα ελληνικά, απέκτησε θρυλική φήμη και μεταφράστηκε σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες, γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία, ασυνήθιστη για ελληνικό λογοτεχνικό έργο. Βοήθησε σε αυτό η πλοκή, η εύστοχη μυθοπλαστική επεξεργασία και η θύελλα που ξέσπασε όταν η ελληνική Εκκλησία στράφηκε εναντίον του βιβλίου. Στις αντιδράσεις απάντησε ο Ροΐδης με τις έξοχες «*Επιστολές Αγρινιώτου*». Πρόκειται για υποδείγματα κριτικής οξύνοιας και υπονομευτικής ειρωνείας, στα οποία κορυφώνεται το ροΐδειο ύφος, καθώς επιχειρεί να αναιρέσει τις ύβρεις και τις συκοφαντίες αλλά και να λαιμοψύξει τους ευσεβείς του επικριτές. Όπως γράφει ο ανιψιός του Ροΐδη, και πρώτος συστηματικός εκδότης των Έργων του, Α. Μ. Ανδρεάδης, δυστυχώς επέζησε του Ροΐδη «*το σύστημα του χαρακτηρίζει ως εχθρούς της πατρίδος και της εκκλησίας πάντας τους εκφράζοντας ιστορικήν, φιλοσοφικήν ή γλωσσολογικήν γνώμην απάρεσκουσαν εις ταύτην ή εκείνην την ομάδα*». Ο Ροΐδης καταπιάστηκε, επίσης, με τη διηγηματογραφία σε μεγάλη ηλικία, κυρίως για λόγους βιοποριστικούς. Από την εποχή της Πάπισσας πέρασαν περίπου τριάντα χρόνια έως ότου κάνουν την εμφάνισή τους, σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής, τα πρώτα αφηγήματά του. Η θεματική τους περιστρέφεται, κατά κύριο λόγο, σε δύο άξονες: τις παιδικές του αναμνήσεις από τη Σύρο και το ζωικό βασίλειο. Ο πρώτος άξονας αντλεί το υλικό του από το ταμείο της μνήμης για να στηλιτεύσει το παρόν, ο δεύτερος διοχετεύει σε μεταφορικές επινοήσεις το μισανθρωπισμό του. Αυτό που διακρίνει τη συγκεκριμένη επίδοσή του στον πεζό λόγο είναι ασφαλώς η δεξιοτεχνία του ύφους, ο γνωστός ροΐδειος αφινδιασμός του αναγνώστη με απροσδόκητες παρεκκλίσεις της γραφής, ακόμη και όταν ασχολείται

με το πιο κοινότοπο θέμα. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο, που απαντάται σε όλο το έργο του Ροΐδη, και βρίσκει την ιδιαίτερη χρήση του στα διηγήματά του, είναι ο ανελέητος σαρκασμός και η λεπτή ειρωνεία, που αυτοσχολιάζουν κατ' εξοχήν την ίδια τη γραφή του, αφού τη διαποτίζουν με το βαθύτατο μηδενισμό του καταχρηστικού λόγου. Το μάτι του Ροΐδη δεν κολακεύει, η γλώσσα του δεν καλοπιάνει. Δεν αντιδικεί μόνο με την κοινωνία της εποχής του αλλά και με τα πολιτισμικά στερεότυπά της. Γι' αυτό μπορούμε ακόμη και τον διαβάσουμε. Όπως έχω υποστηρίξει σε παλαιότερο κείμενο μου (από το οποίο αποσπώ ορισμένες επισημάνσεις) ο ελληνικός 19<sup>ος</sup> αιώνας είναι ένας αιώνας που σημαδεύεται, στο χώρο της λογοτεχνίας, από την «κρίση των ειδών». Η κρίση αυτή είναι παράγωγο της εναγωνίας επιδίωξης για τη δημιουργία «εθνικής λογοτεχνίας» κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Στην επίταση του προβλήματος συμμετέχουν και δύο άλλοι παράγοντες: η διαχείριση της «αρχαίας κληρονομιάς» και η θεσμοθέτηση της «εθνικής γλώσσας». Το τοπίο είναι ρευστό, ολισθηρό και αντιφατικό. Καθώς το «γένος των Γραικών» αναζητά σπασμωδικά το δρόμο που θα επιτρέψει να αναδυθεί το «κράτος των Ελλήνων», οι συγγραφείς επιχειρούν κι αυτοί να συμβιβάσουν τις επιταγές της εθνικής ανάγκης με τα κελεύσματα της σύγχρονης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και σκέψης. Η απόπειρα ωστόσο για την κατασκευή και καθιέρωση επίσημης πολιτισμικής ταυτότητας, στην περίοδο αυτή, ήταν καταδικασμένη εν μέρει να αποτύχει. Αυτό που προέκυψε σε όλα τα επίπεδα (λογοτεχνία, σκέψη, πολιτισμός, κοινωνικοί θεσμοί), κατά αναπόφευκτο τρόπο, διακρινόταν κυρίως για την αστάθεια της μορφής του και την αργή ανάπτυξη της θεσμικής του αποδοχής. Η γένεση της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας και η μετέπειτα εξέλιξή της δεν μπορούν να κατανοηθούν επαρκώς, αν δεν συνυπολογιστεί στην ιστορική αιτιολογία και η αρχική «κρίση των ειδών», που δεν ήταν παρά έκφανση της γενικευμένης κρίσης της μορφής. Ο Ροΐδης ανήκει σε εκείνους τους συγγραφείς που αξιοποίησαν τα κρατούντα μέσα επικοινωνίας με τρόπο συστηματικό και ευφάνταστο. Έγραψε κείμενα πολιτικά, σατιρικά, λογοτεχνικά, κριτικά, επιστημονικά που, στην πρώτη μορφή τους, δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδα, σε περιοδικό ή σε φυλλάδιο. Μαζί με αυτά έγραψε και κείμενα τα οποία είναι δύσκολο να υπαχθούν σε κάποια ενδιάμεση κατηγορία, να καταταχθούν αποκλειστικά σε κάποιο λογοτεχνικό είδος. Η ίδια η υφή τους απαγορεύει τους απόλυτους διαχωρισμούς. Είναι άλλωστε φανερό ότι ο τρόπος γραφής εκμεταλλεύεται την αστάθεια των ορίων και τη σχετικότητα των συμβάσεων. Ως προς το ζήτημα των ειδών, ο Ροΐδης υπήρξε όντως πότε ένας Κένταυρος της γραφής και πότε ένας χαμαιλέων της σκέψης. Η πρώτη και κυριότερη δυσκολία πηγάζει από το «είδος» της λογοτεχνικής γραφής του Ροΐδη, που φαίνεται να μην ακολουθεί τούς οικείους κανόνες της πεζογραφίας και να μην ανταποκρίνεται στις προσδοκίες των περισσότερων μελετητών για τη δημιουργική φαντασία. Η μεθοδικά δομημένη και πολυδιάστατη ροΐδεια γραφή δίνει την εντύπωση εγκεφαλικής κατασκευής, σκόπιμα περίπλοκης και πολύμορφης. Τα τεχνάσματα του Ροΐδη, ιδιαίτερα στην Πάπισσα αλλά και στα συριανά του διηγήματα, είναι τεχνάσματα που θυμίζουν έντονα την επιτήδεια γραφή του Τζόνθαν Σουίφτ και του Λόρενς Στερν. Η δύσθυμη σχέση του Ροΐδη με την πεζογραφία είναι πραγματική, καθώς επίσης και η «διαχείριση» του ύφους από μια προοπτική ειρωνικής απόστασης. Η διφορούμενη στάση του απέναντι στο μύθο της λογοτεχνίας είχε τη βαθύτερη αιτία της στη δυσπιστία που έτρεφε για τα έργα της φαντασίας. Ο Ροΐδης, και στα λογοτεχνικά του έργα, παραμένει πάντα μέγας αρνητής του ενδίδειν στο μύθο, στο ταυτίζεϊν λογοτεχνία και ζωή. Το λάθος της κριτικής, σύγχρονης και μεταγενέστερης, δεν έγκειται σε αυτήν τη διαπίστωση αλλά στην αδυναμία της να κατανοήσει ότι, ακόμη και μια τέτοια ιδιόρρυθμη σχέση με τη λογοτεχνική γραφή εμπεριέχεται στους

νόμιμους και γόνιμους τρόπους παραγωγής αφηγηματικού έργου. Τρία είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της ιδιόρρυθμης γραφής του. Στην πρώτη κατηγορία έχουμε τον Ροΐδη λογοτέχνη, ακριβέστερα τη σπουδαία συνεισφορά του στη διαμόρφωση του ελληνικού πεζού λόγου με την επινόηση νεότροπων αφηγηματικών τεχνικών. Στη δεύτερη έχουμε τον κριτικό, πιο αναλυτικά, τη δραστική δημόσια παρουσία ενός κριτικού λόγου που συνδυάζει το θεωρητικό διαφέρον, τη δημιουργική άρνηση, την οξύτητα του επιχειρήματος και την υφολογική καινοτομία. Στην τρίτη κατηγορία έχουμε τον Ροΐδη δοκιμιογράφο, δηλαδή τον υβριδικό εκείνο λόγο που συνδυάζει τον κριτικό ριζοσπαστισμό με την αφηγηματική δεξιοτεχνία. Στην πραγματικότητα βέβαια οι τρεις αυτές ιδιότητες δεν υπάρχουν αυτόνομα ούτε μπορούν να λειτουργήσουν ανεξάρτητα η μία από την άλλη· συνυπάρχουν στην έμμονη άσκηση της γραφής και στην τελειοθηρική αναζήτηση του ύφους. Το περίφημο ύφος του Ροΐδη δεν είναι παρά το υβριδικό αποτέλεσμα μιας πολυμήχανης περιπέτειας με τα είδωλα της γραφής, με τα είδη του λόγου που αναδύονται το 19<sup>ο</sup> αι. για να προσχηματίσουν το περιεχόμενο του ιστορικού μορφώματος που γρήγορα θα ονομαστεί ελληνική λογοτεχνία. Στα κείμενα του Ροΐδη διαπιστώνονται δύο δραστήρια κινήματα του στοχασμού, που κατάγονται από το πνεύμα του δοκιμίου και που έχουν την αντίστοιχη υφολογική επένδυση: η αντισυμβατική κριτική προσέγγιση και η εικονοκλαστική πολιτισμική συμπεριφορά. Ακόμη και όταν η υφολογική επένδυση έχει έντονο ρητορικό χαρακτήρα και η ανάπτυξη των επιχειρημάτων στηρίζεται στα τεχνάσματα μιας έμπειρης σοφιστικής, η γραφή του παραμένει αεικίνητα παρούσα στο παιχνίδι της πρωτοτυπίας. Ο Ροΐδης απεδείχθη δεινός χειριστής της κριτικής αντιπαλότητας και της ιδεολογικής άρνησης. Αυτή η στάση προσιδιάζει σε έναν τύπο πνευματικού ανθρώπου ο οποίος αποδίδει καλύτερα με τη ρήξη και θάλλει υπό συνθήκες αένας κρίσης, διότι αντιλαμβάνεται με κατεξοχήν ηθικούς όρους τη σχέση της γραφής του προς τον κόσμο. Γράφω σημαίνει, στη γλώσσα αυτού του αλαζονικού αντιρρητισμού, την εκλεπτυσμένη διαδικασία διαρκούς αναίρεσης και αμφισβήτησης που καθιστά τη γραφή λειτουργικό μέσο κοινωνικής κριτικής· διαφορετικά θεωρείται αισθητικό καπρίτσιο, αν όχι επιβλαβής συνήθεια. Η άρνηση, η οποία, στην περίπτωση αυτή, λειτουργεί πλέον ως αυτοματισμός, μετουσιώνοντας και εξιδανικεύοντας την περίπλοκη σχέση του υποκειμένου με το κοινωνικό - ιστορικό, γίνεται ο κινητήριος μοχλός της γραφής, η σημαντικότερη ικανή συνθήκη της, παρούσα ακόμη και στις ελάχιστες αποδοχές, στις σπάνιες αναγνωρίσεις. Πράγματι, κάθε αναγνώριση, κάθε αποδοχή του Ροΐδη στηρίζεται σε άλλες, φανερές ή κρυφές, απορρίψεις και κινητοποιεί μεγαλύτερες αρνήσεις στις συνέπειές της.

[http://www.enet.gr/online/online\\_issues?pid=51&dt=04/06/2004&id=45035164](http://www.enet.gr/online/online_issues?pid=51&dt=04/06/2004&id=45035164)



**Η πεζογραφία 1830-1880**

**1. Δημήτριος Βικέλας**

**α) Βιογραφικά**

**β) Το πνευματικό και ανθρωπιστικό έργο του Δ. Βικέλα**

**γ) Το λογοτεχνικό έργο του Δ. Βικέλα**

**δ) Ο «Λουκής Λάρας»**

1. Η προέλευση του κειμένου
2. Το περιεχόμενο
3. Ο χαρακτήρας του «Λουκή Λάρα»

**ε) Τα χαρακτηριστικά του έργου του Δ. Βικέλα**

**2. Βιβλιογραφία:**

**Δ. Τζιόβα:** «Κοσμοπολίτες και αποσυνάγωγοι», Αθήνα 2003, σελ. 249-281

**Β. Αθανασόπουλου:** «Οι μάσκες του ρεαλισμού», τόμος Α, Αθήνα 2003, σελ. 295-388

**Κ. Στεργιόπουλου:** «Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία», Ιωάννινα 1977, σελ. 45-56

**(Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία του Δ. Βικέλα:**

**Δήτσα Μαριάννα:** «Δημήτριος Βικέλας», Η παλαιότερη πεζογραφία μας Ε΄ · 1830-1880, σ. 382-409. Αθήνα, Σοκόλης, 1996

**Σπεράντζας Σ. Γ.:** «Βικέλας Δημήτριος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Ζ΄. Αθήνα, Πυρσός, 1929

**Τερδήμου Μαρία:** Χρονολόγιο Δημητρίου Βικέλα. Ηράκλειο, 1991

**Χατζηγεωργίου – Χασιώτη Βικτωρία:** «Βικέλας Δημήτριος», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 2. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984.)

**3. Αρθρογραφία:** «Έτος Δ. Βικέλα» της Μ. Θεοδοσοπούλου

[http://maritheodo.blogspot.com/2008/03/blog-post\\_21.html](http://maritheodo.blogspot.com/2008/03/blog-post_21.html) -Η αποδοχή του Βικέλα-

## Η πεζογραφία 1830-1880

### Δημήτριος Βικέλας

#### Βιογραφικά:

Ο Δ. Βικέλας με το έργο του και, ιδιαίτερα με τη νουβέλα του «*Λουκής Λάρας*» μας πηγαίνει πολύ πιο πέρα απ' ό τι οι προηγούμενοι του στο χώρο της αφηγηματικής πεζογραφίας. Γεννήθηκε το 1835 στη Σύρο. Κατάγονταν από μεγάλη εμπορική οικογένεια με καταβολές στη Βέροια, το όνομα της οποίας ήταν Μπεκέλα ή Μπικέλα. Πατέρας του ήταν ο έμπορος Εμμανουήλ Βικέλας και μητέρα του η Σμαράγδα, κόρη του εμπόρου Γεωργίου Μελά και αδελφή του Λέοντος Μελά. Σε ηλικία τεσσάρων ετών έμεινε για ένα χρόνο στο Ναύπλιο με την οικογένεια του, η οποία ένα χρόνο μετά εγκαταστάθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Τα πρώτα γράμματα τα έμαθε κοντά στη μορφωμένη και φιλομαθή μητέρα του, ενώ γενικά η μόρφωσή του δεν υπήρξε συστηματική λόγω των συνεχών μετακινήσεων της οικογένειάς του. Στην Πόλη πέρασε εννιά χρόνια ως το 1849, οπότε επέστρεψε στη Σύρο μαζί με τη μητέρα του και φοίτησε στο Λύκειο του Χ. Ευαγγελίδη. Ήταν συμμαθητής του Εμμανουήλ Ροΐδη, μαζί με τον οποίο εξέδωσε το χειρόγραφο μαθητικό περιοδικό του Λυκείου *Μέλισσα*. Το 1851 σε ηλικία δεκαέξι ετών μετέφρασε το έργο του Ρακίνα *Εσθήρ*, που ανέβηκε σε σχολική παράσταση και εκδόθηκε στην Ερμούπολη. Στη συνέχεια ξενιτεύτηκε δεκαεπτά χρονών και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αγγλία και τη Γαλλία. Στο Λονδίνο έζησε είκοσι χρόνια συνολικά κάνοντας εμπορικές επιχειρήσεις, εργαζόμενος ως υπάλληλος στο κατάστημα της εταιρείας «Ανεψιοί Μαύρου» και ως συνétairos στον οίκο των αδελφών «Μελά». Παράλληλα φοίτησε στο **University College**, λόγω του περιορισμένου, όμως, χρόνου του απέκτησε μόνο το δίπλωμα βοτανικής και αυτό, γιατί ποτέ δεν είχε πάψει να τον ενδιαφέρει η λογοτεχνία. Μελέτησε φιλολογία και ιστορία, ενώ έγραψε στίχους και μεταφράσεις από τον Όμηρο, τον Θεόκριτο, τον Goethe, τον Vittorio Alfieri, κ.α.. Στο Λονδίνο κατέβαλε μεγάλες προσπάθειες για την διατήρηση του ελληνικού χαρακτήρα της ομογένειας, προωθώντας την ίδρυση του εκεί ελληνικού σχολείου. Το 1855 επισκέφτηκε την οικογένειά του στην Κωνσταντινούπολη και πήρε μέρος για πρώτη φορά σε ποιητικό διαγωνισμό (τον Ράλλειο με το ποίημα «*Αναμνήσεις του Πριγκίπου*»). Ακολούθησαν δημοσιεύσεις ποιημάτων του, άλλοτε στην καθαρεύουσα και άλλοτε στη δημοτική στην *Πανδώρα* και άλλα λογοτεχνικά περιοδικά, ενώ το 1862 δημοσίευσε στο Λονδίνο την ποιητική συλλογή *Στίχοι*. Το 1859 γνωρίστηκε με τον Αλέξανδρο Δουμά, κατά τη διάρκεια ταξιδιού του με ατμόπλοιο προς την Αγγλία. Στην Αγγλία παντρεύτηκε την Καλλιόπη Γεραλοπούλου με την οποία ταξίδεψε στην Ευρώπη μέχρι το 1876. Στη διάρκεια της πανευρωπαϊκής οικονομικής κρίσης της περιόδου εκείνης διαλύθηκε η συνεργασία του με την εταιρεία των αδελφών Μελά, και το ζευγάρι επιχείρησε να εγκατασταθεί στην Αθήνα. Τον επόμενο χρόνο η επιδείνωση της ήδη διαταραγμένης ψυχικής υγείας της γυναίκας του τους ανάγκασε να επιστρέψουν στο Παρίσι. Εδώ, ο Βικέλας ασχολείται ξανά με τη μετάφραση, με διαλέξεις και αρθρογραφία, ενώ γράφει και το γνωστότερο έργο του το «*Λουκής Λάρας*» που τον καθιέρωσε στο χώρο της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ως το 1897 ταξίδευε διαρκώς από το Παρίσι προς την Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη και αντιστρόφως. Στο Παρίσι τον βρίσκουμε να αναπτύσσει πλούσια εθνική δράση, είναι αυτός που πρότεινε να διεξαχθούν οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα,

εκπροσωπώντας την Ελλάδα στο παρισινό συνέδριο για την αναβίωσή τους. Όταν η πρόταση έγινε αποδεκτή, ήρθε στην Αθήνα και πρωτοστάτησε στην πραγματοποίησή τους, πείθοντας διστακτικούς και μη. Από το 1900 τον βρίσκουμε οριστικά εγκατεστημένο στην Αθήνα να ασχολείται με κοινωφελή έργα και να φροντίζει για τα γράμματα. Μεταξύ άλλων ιδρύει τον «*Οίκο Τυφλών*», τη «*Σεβαστοπούλειο Σχολή*» και το «*Σύλλογο προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων*» μαζί με τον Γεώργιο Δροσίνη στον οποίο μένει πρόεδρος ως το θάνατο του. Στα πλαίσια του «*Συλλόγου προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων*» εκδόθηκαν πάνω από εκατό τίτλοι βιβλίων ποικίλης θεματολογίας και ιδρύθηκε το «*Σχολικό Μουσείο*», η «*Σχολική Βιβλιοθήκη*» και η «*Συλλογή πινάκων εποπτικής διδασκαλίας*», ενώ το 1907 κυκλοφόρησε και το περιοδικό «*Μελέτη*». Το 1904 με πρωτοβουλία του Βικέλα και του πολιτιστικού συλλόγου *Παρνασσός* συνήλθε στην Αθήνα το **Α΄ Ελληνικό Εκπαιδευτικό Συνέδριο** με τη συμμετοχή εκπαιδευτικών και ιδρυμάτων από την Ελλάδα και την Ευρώπη. Την τελευταία περίοδο της ζωής του ασχολήθηκε με τη συγγραφή των απομνημονευμάτων του που φέρουν τον τίτλο «*Η ζωή μου*». Πέθανε στην Αθήνα το 1908.

### **Το λογοτεχνικό έργο του Δ. Βικέλα**

Το έργο του Βικέλα είναι ποικίλο, η λογοτεχνική του, ωστόσο, παραγωγή είναι περιορισμένη σε σύγκριση προς το μέγεθος του συνόλου του γραπτού έργου του. Έγραψε ποιήματα, μελέτες, έκανε μεταφράσεις, μα περισσότερη βαρύτητα στην παρουσία του δίνει η αφηγηματική του πεζογραφία. Με τα πεζά του μπαίνουμε στην περιοχή εκείνη, που ο αφηγηματικός πεζός λόγος εμφανίζεται οργανωμένος και με μεγαλύτερες αξιώσεις. Ο Βικέλας καλλιέργησε αρκετά είδη του: τη νουβέλα, το διήγημα, τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις και το αυτοβιογράφημα. Το εύρος των ενδιαφερόντων του επιβεβαιώνεται μέσα από τον κατάλογο των έργων του: «*Λουκής Λάρας*» 1879, «*Διηγήματα*» 1887, «*Από Νεαπόλεως εις Ολυμπίαν –επιστολαί προς φίλον*» 1886, «*Περί Σκωτίας*» 1890, «*Η ζωή μου*» 1908. Το σημαντικότερο, βέβαια, από όλα τα έργα του είναι ο «*Λουκής Λάρας*». Ο «*Λουκής Λάρας*» δημοσιεύτηκε σε δέκα συνέχειες στην «*Εστία*», το 1879, με τον υπότιτλο «*Αυτοβιογραφία γέροντος Χίου*» από τον Ιανουάριο ως το Μάρτιο. Αφορμή της έμπνευσης του Βικέλα στάθηκε η γνωριμία του στο Λονδίνο με έναν Χίο ομογενή, τον Λουκά Τζίφο, που σύμφωνα με παράκληση του, του άφησε τις αυτοβιογραφικές του σημειώσεις. Ο Βικέλας κατάφερε να διαμορφώσει αυτές τις σημειώσεις του γέροντα από τη Χίο και να δημιουργήσει ένα εκτεταμένο πεζογράφημα που κυμαίνεται ανάμεσα στην ηθογραφία και την ιστορία και έχει έκταση ανάλογη με μια νουβέλα.

Σημείο εκκίνησης της αφήγησης είναι το 1821, όταν ο εικοσάχρονος τότε Λουκής Λάρας βρίσκεται στη Σμύρνη και ασχολείται με το εμπόριο μαζί με τον πατέρα του. Για την Επανάσταση και τη *Φιλική Εταιρεία* γνώριζε λίγα και έτρεφε ελάχιστες ελπίδες για την αποτίναξη του τουρκικού ζυγού. Με την έναρξη της Επανάστασης οι Τούρκοι τρομοκρατούν τους χριστιανικούς πληθυσμούς κι έτσι, πατέρας και γιος καταφεύγουν στη Χίο, όπου βρίσκεται η υπόλοιπη οικογένεια. Μολονότι διαθέτει ψυχικά χαρίσματα και σωματικά προσόντα, δε συμμετέχει ενεργά στον αγώνα. Ένα χρόνο μετά οι Τούρκοι επιτίθενται στη Χίο και μπροστά στον επερχόμενο κίνδυνο η οικογένεια εκπατρίζεται ξανά. Καταφεύγουν πρώτα στη Μύκονο, κατόπιν στις Σπέτσες και αργότερα στην Τήνο, όπου ο Λουκής Λάρας επιδίδεται με επιτυχία στο εμπόριο. Εκεί πεθαίνει ο πατέρας του ήρωα. Τελικά, ο νεαρός έμπορος επιστρέφει κρυφά στη Χίο, για να ξεθάψει και να πάρει μαζί του κάποια κοσμήματα και ασημικά, που είχε κρύψει στον κήπο του σπιτιού του λίγο πριν αναχωρήσουν για τη Μύκονο. Μετά από κόπους και κινδύνους πετυχαίνει το παράτολμο έργο του, αλλά

αμέσως ανταλλάσσει τον θησαυρό του για να σώσει μια αιχμάλωτη στους Τούρκους κοπέλα, κόρη ενός φίλου του πατέρα του. Το έργο καταλήγει στην αναπόληση της ευτυχισμένης πια ζωής του Λουκή, αφού αποκατέστησε τα αδέρφια του, παντρεύτηκε την κόρη που έσωσε και έφτιαξε μαζί της μια μεγάλη και ευτυχισμένη οικογένεια.

Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς, έχουμε στο «*Λουκή Λάρα*» του Βικέλα μια διήγηση της **πραγματικής ζωής** ενός γέρου από τη Χίο, που έζησε τις περιπέτειες της καταστροφής και γλίτωσε με την οικογένεια του. Έχουμε το **ιστορικό πλαίσιο** του απελευθερωτικού αγώνα, δεν έχουμε, όμως, την άμεση εξιστόρηση των ιστορικών γεγονότων. Με άλλα λόγια στο «*Λουκή Λάρα*» δεν προέχει ο ιστορικός χαρακτήρας. Κέντρο του έργου γίνεται ο άνθρωπος, που πέρασε μέσα από τη δοκιμασία των γεγονότων της εποχής. Καθώς σημειώνει ο **Α. Σαχίνης** « ο συγγραφέας από την επανάσταση του 21 μας έδωσε την πλευρά του άμαχου πληθυσμού τις σφαγές, τις καταδιώξεις, τις αγωνίες και τη σταθερή εγκαρτέρηση εκείνων που δεν έλαβαν ενεργό μέρος στον Αγώνα αλλά που υπέστησαν τις τραγικές συνέπειες του. Μια μαρτυρία των ατιμώσεων και των διωγμών αυτών είναι ο «*Λουκής Λάρας*» και ένα απλά, ζεστά και με απέραντη καλοσύνη γραμμένο χρονικό της εποχής. Οι τόνοι του πόνου αυτού είναι μαλακοί, απαλοί, ποτέ οξείς ή διαπεραστικοί, οι άνθρωποι υποφέρουν και πάσχουν μέσα στο βιβλίο, χωρίς να παραπονιούνται. Δε διαμαρτύρονται μήτε κατηγορούν κανένα. Αλλά και ο γενικός τόνος της αφήγησης είναι χαμηλός και οικείος. Αυτό αποτελεί ένα προχώρημα και μας πηγαίνει λίγα βήματα πιο πέρα από ανάλογα έργα. Η διήγηση παρουσιάζει μια φυσική απλότητα, οι χαρακτήρες ψυχογραφούνται και διαγράφονται με τις απλές και άνετες γραμμές, που θα χρησιμοποιήσει στα αμέσως επόμενα χρόνια η ηθογραφία, ενώ παντού επικρατεί η μετριοπάθεια και η στρωτή αρχιτεκτονισμένη εξιστόρηση των περιστατικών. Από την άποψη αυτή ο «*Λουκής Λάρας*» είναι **ηθογραφία σε ιστορικό πλαίσιο και ούτε καλά-καλά μυθιστόρημα**. Ο «*Λουκής Λάρας*» είναι μια **ιστορία πλασματική**, που ο Βικέλας την άντλησε από ένα κείμενο αυτοβιογραφικό γνωστού του προσώπου, που του το είχε εμπιστευθεί. Το συγκεκριμένο κείμενο οφείλει την όποια ποιότητα του φυσικά στον Βικέλα, ο οποίος και υιοθετεί τη στήριξη της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο και όχι σε τρίτο, μια τεχνική που γενικεύεται μετά το 1880. Στη φάση αυτή, της ελληνικής πεζογραφίας η χρήση του πρώτου προσώπου εξυπηρετεί δύο λειτουργίες: α) καταρχήν αποτελεί μια διατύπωση κατάθεσης, είναι η φωνή μιας μαρτυρίας. Το πρώτο πρόσωπο επικυρώνει τα λεγόμενα, είναι ο αμεσότερος τρόπος να πραγματεύεται η αλήθεια, η αντικειμενική κατάσταση, είναι ρεαλιστικό από τη φύση του και β) κατά δεύτερο λόγο, το πρώτο πρόσωπο λειτουργεί με μια αμεσότητα και με μια γραμμικότητα που απαλλάσσουν τον αφηγητή από ένα πλήθος τεχνικές δυσκολίες. Το πρώτο πρόσωπο εκθέτει όσα έχει δει, πάθει ή ακούσει ο αφηγητής. Η προοπτική που εφαρμόζεται είναι μονοδιάστατη, έχει μόνο μια οπτική γωνία σταθερή, αντίθετα με το τρίτο πρόσωπο που δίνει στο συγγραφέα τη δυνατότητα να εισάγει στην αφήγηση όσες γωνίες θέλει, αντίστοιχες με τα πρόσωπα δια μέσου των οποίων αναπτύσσει την ιστορία του. Η διάταξη των θεμάτων είναι χρονολογικά αντικειμενική, δεν προκαλεί προβλήματα κατάταξης στην οικονομία του χρόνου και αφήνει περιθώρια για ενδεχόμενες αναδρομές. Το πρώτο πρόσωπο τοποθετείται στην κλίμακα δυσκολιών του αφηγηματικού λόγου σε μια φάση πρωτοβάθμια σε σχέση με την εναλλασσόμενη προοπτική, που είχε ήδη εφαρμοστεί στην Ελλάδα, ας μην το ξεχνούμε, στα μυθιστορήματα πλοκής και περιπέτειας. Η προτίμηση, που τώρα αρχίζει να επικρατεί για το πρώτο πρόσωπο, προϋποθέτει μια εκλογή που έχει ένα εντελώς ιδιαίτερο νόημα. Ο Βικέλας εκμεταλλεύτηκε με τον πιο κατάλληλο τρόπο τις ευκαιρίες που η τεχνική του πρώτου προσώπου του προσέφερε, προσάρμοσε στην εντέλεια τα περιστατικά, γενικά και προσωπικά στην υποθετική προσωπικότητα του

«*Λουκή Λάρα*», προσγράφοντας σε αυτήν και στην νοημοσύνη της τη σημασία που παίρνουν τα πράγματα.

Ο «*Λουκής Λάρας*» είναι ένας γέρος άνθρωπος που χαίρεται τη ζωή του, οπλισμένος με τη σοφία του κοινού νου. Ο Βικέλας έμπορος και ο ίδιος φτάνει να πλέκει όχι την απολογία, αλλά την επική εξύμνηση του εμπορίου. Ο υπερτονισμός της φιλήσυχης ζωής δεν εγκωμιάστηκε από πολλούς, ειδικά από όσους την έβλεπαν ως επιλογή ζωής που λειτουργούσε σε βάρος της δραστηριότητας και του ενθουσιασμού, που επέβαλλε η Μεγάλη Ιδέα. Σε αυτήν τη μετριοπάθεια του πατριωτικού αισθήματος είδε η πρόσφατη κριτική έναν τρόπο υποτονισμού, επίσης, της ηρωικής έξαψης και επομένως μια διέξοδο για να αποδράσει η πεζογραφία από τη ρομαντική εξιδανίκευση και να προδιαθέσει για ρεαλιστική αντίληψη των κοινωνικών πραγμάτων. Έτσι, η αντιηρωική σκοπιά του Βικέλα στάθηκε προϋπόθεση για μια ρεαλιστική μέθοδο προσγειωμένη στην πραγματικότητα, σε τελευταία δε ανάλυση παραμένει μια χαμένη ευκαιρία για το ρεαλισμό, καθώς ο ρεαλισμός δεν ευδοκιμεί μόνο με τα καλά αισθήματα.

Αρκετοί είναι εκείνοι, που υποστήριξαν παρασυρμένοι από παρατηρήσεις του Παλαμά και του Δροσίνη πως ο Βικέλας είναι ο πρώτος λογοτέχνης που εγκαινιάζει το διήγημα για τα δεδομένα της ελληνικής λογοτεχνίας. Ο «*Λουκής Λάρας*», ωστόσο, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί διήγημα, περισσότερο θα άρμοζε να θεωρηθεί νουβέλα, άλλωστε ο Βικέλας τα διηγήματά του τα έγραψε αργότερα εκτός από δυο πρωτόλεια τη «*Συμβολή της καμπάνας*» και «*Ο λυσσασμένος*». Δεν εγκαινιάζει το διήγημα, εγκαινιάζει, όμως, με το «*Λουκή Λάρα*» την ηθογραφία, όπως θα εμφανιστεί επίσημα από δω και πέρα. Διαφορετικά, ηθογραφία είχαμε και πιο πριν στον «*Θάνο Βλέκα*» και την «*Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*». Καθαρότερα από τον «*Λουκή Λάρα*» την ηθογραφία και ειδικότερα την ηθογραφική ατμόσφαιρα τη βλέπουμε στα διηγήματα του Βικέλα. Μπορεί ο «*Λουκής Λάρας*» είναι το πιο άρτιο και το πιο ολοκληρωμένο έργο του, στα διηγήματα, όμως, διαγράφονται πιο ευδιάκριτα ορισμένα κύρια χαρακτηριστικά του, η τυπική ηθογραφική ατμόσφαιρα μετά το 1880, συνδυασμένη με την απόπειρα κάποιας ψυχολογίας από τη μια και ο ηθικοδιδασκτικός τόνος από την άλλη. Το τελευταίο αυτό αντιπροσωπεύει ένα από τα πιο βασικά του στοιχεία, όχι από τα πιο θετικά. Σε μερικά διηγήματα εντούτοις, όπως στον «*Παπά-Νάρκισσο*», το στερεότερα χτισμένο από όλα, καταφέρνει να ενσωματώνει τον ηθικοδιδασκτικό του τόνο τόσο οργανικά με την όλη αφήγηση, ώστε να τον εξουδετερώνει κάπως. Ο Βικέλας βρίσκεται ολόκληρος μέσα στον λογιότασμό και το ηθικοδιδασκτικό πνεύμα της πριν από το 1880 περιόδου, μολοντί στα ώριμα του χρόνια συμβαδίζει με τη γενιά του ογδόντα, διατηρώντας ως το τέλος τη μετριοπάθεια του και κρατώντας για λογαριασμό του το ρόλο του ενδιάμεσου. Την πεζογραφία του θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε ηθικοδιδασκτική ηθογραφία. Ο διδακτισμός του, όσο και αν προσπαθεί να κρυφτεί μέσα στην αφήγηση και την ηθογραφική ατμόσφαιρα, αποτελεί οργανικό στοιχείο της και βασικό της στόχο. Βγαίνει μέσα από την ίδια την ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα κι από την πρόθεση του να φρονηματίσει τον αναγνώστη και να στηρίξει ότι συγκροτεί τη χρηστότητα του ατόμου. Το κακό, βέβαια, υπάρχει και για τον Βικέλα, μα υπερνικείται. Ο τόνος του κηρύγματος, συνυφασμένος καθώς είναι με τη συντηρητική καθαρεύουσα, δίνει στο έργο του έναν τόνο ακαμψίας και παλαιότητας, απομένει, ωστόσο, σαν μια από τις πιο αξιόλογες παρουσίες της ελληνικής αφηγηματικής πεζογραφίας κατά τη μετάβαση της από το στάδιο της προπαρασκευής σε μια περίοδο με σταθερά επιτεύγματα και μεγαλύτερες αξιώσεις.

## 2. Βιβλιογραφία:

**Α. Τζιόβας:** Κοσμοπολίτες και αποσυνάγωγοι, Αθήνα 2003, σελ. 249-281

**Β. Αθανασόπουλος:** Οι μάσκες του ρεαλισμού, τόμος Α, Αθήνα 2003, σελ.295-388

**Κ. Στεργιόπουλου:** Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία, Ιωάννινα 1977, σελ. 45-56

**Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία του Δ. Βικέλα:**

**Δήτσα Μαριάννα:** «Δημήτριος Βικέλας», Η παλαιότερη πεζογραφία μας Ε΄ · 1830-1880, σ.382-409. Αθήνα, Σοκόλης, 1996

**Σπεράντζας Σ. Γ.:** «Βικέλας Δημήτριος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Ζ΄. Αθήνα, Πυρσός, 1929

**Τερδήμου Μαρία:** Χρονολόγιο Δημητρίου Βικέλα. Ηράκλειο, 1991

**Χατζηγεωργίου – Χασιώτη Βικτωρία:** «Βικέλας Δημήτριος», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό2. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984.

## 3. Αρθρογραφία:

Έτος Δ. Βικέλα της Μ. Θεοδοσοπούλου

[http://maritheodo.blogspot.com/2008/03/blog-post\\_21.html](http://maritheodo.blogspot.com/2008/03/blog-post_21.html)

-Η αποδοχή του Βικέλα-

..... Αδικημένος πίστευε ο Α. Αγγέλου πως είναι ο Βικέλας, όπως έγραφε το 1997, καθώς συγκροτούσε τα οκτάτομα Άπαντα του, υπό την αιγίδα του «*Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων*». Κι αυτό, γιατί μια κυρίαρχη μορφή, με πολύπλευρη δράση, όπως αυτός, δεν μπορεί να χωρέσει σε μια ιστορία νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπου, κατ' ανάγκη, μνημονεύεται μόνο ο «*Λουκή Λάρας*» και μερικά ακόμη διηγήματα. Χαρακτηριστικό είναι πως όσοι σήμερα τιμούν τον Βικέλα, ουσιαστικά παρακάμπτουν τον λογοτέχνη, εκθειάζοντας τον μειλίχιο και διαλλακτικό υπερασπιστή της ελληνικής υπόθεσης στη Λόντρα και τα Παρίσια..... Ακόμη μνημονεύεται για την κοινωφελή δράση του κατά την τελευταία δωδεκαετία της ζωής του, όταν είχε πλέον εγκατασταθεί στην Αθήνα.....Αυτός, είναι ο Βικέλας, που τίμησαν το 1996, με αφορμή τα εκατό χρόνια των Ολυμπιακών Αγώνων.....Όσο για την ελληνική λογοτεχνία, έχουμε τη δυσάρεστη εντύπωση πως γι' αυτήν μένει, ο Βικελάκος, καταπώς κοροϊδευτικά τον αποκαλούσε ο δεύτερος εξάδελφος του, Ψυχάρης, όντας χολιασμένος με το Σύλλογο και τα καθαρευουσιάνικα, τουλάχιστον για τα δικά του γούστα, βιβλία που εξέδιδε. Παρότι, αρχικά, το πρώτο και το σημαντικότερο πεζογράφημα του Βικέλα, ο «*Λουκής Λάρας*», που ξεκίνησε να γράφεται στο Παρίσι και που από το αναγνωστικό κοινό αγαπήθηκε και από την κριτική επαινέθηκε, γνωρίζοντας πολλαπλές εκδόσεις και μεταφράσεις, προϊόντος του χρόνου, όλο και περισσότερο, αδικείται, με επιστέγασμα την προ εξαιτίας έκδοση του 37<sup>ου</sup> τόμου της Νεοελληνικής Βιβλιοθήκης του Ιδρύματος Ουράνη, «*Λουκής Λάρας και διηγήματα*», σε επιμέλεια **Βαγγέλη Αθανασόπουλου**. Αν και ως σημείο καμπής προβάλλει το 1973, όταν δημοσιεύτηκε η μελέτη του **Απόστολου Σαχίνη**, που ανασκευάζει την ευνοϊκή, έστω και μετά επιφυλάξεων, κριτική για τα πεζά του Βικέλα, τονίζοντας την έλλειψη δημιουργικής ή άλλως πως μυθοπλαστικής φαντασίας. Πάντως, την αδυναμία του να επινοεί πρωτότυπες ιστορίες δεν την έκρυβε ο Βικέλας, αντίθετα την εξομολογείται στα κείμενα του με κάθε ευκαιρία. Μάλιστα, στον «*Λουκή Λάρα*», παρέθεσε σύντομο προοίμιο, όπου διευκρίνιζε πως πρόκειται για χειρόγραφο, που βρέθηκε στα *εγκατάλοιπα Χίου εμπόρου*, εγκατεστημένου στο Λονδίνο. Το προοίμιο υπάρχει στις πρώτες εκδόσεις, που έγιναν ζώντος του Βικέλα. Από μια άποψη, υπερβάλλουσα σεμνότης εκ μέρους του, που, όμως, επέτεινε την, έτσι κι αλλιώς, αυθόρμητη τάση των μελετητών να

ανακαλύπτουν πανταχού συγγραφικά τεχνάσματα ερήμην των προσώπων και των συνθηκών της εποχής. Μόνο που ο Βικέλας δεν θόλωσε τα νερά, όπως πιθανώς και να έπραττε ένας σύγχρονος συγγραφέας, αλλά φρόντισε να διασώσει στο Αρχείο του το εν λόγω χειρόγραφο, του ομογενή Λουκά Τζίφου. Μεταπολεμικά και μέχρι το 1990, τέσσερις τουλάχιστον φορές από διαφορετικούς εκδότες κυκλοφόρησε ο «*Λουκής Λάρας*», με τελευταία την έκδοσή του, ως 19<sup>ο</sup> τόμου, στη σειρά «*Η πεζογραφική μας παράδοση*» του **Μανόλη Αναγνωστάκη**, άνευ προοιμίου, διεκδικώντας μια θέση πολύ πέραν του ηθοπλαστικού πεζογραφήματος. Στη συνέχεια, όμως, το 1991, η **Μαριάννα Δήτσα** έβαλε τα πράγματα στη θέση τους, ανασύροντας το χειρόγραφο από τους φακέλους και τις χαρτοθήκες του Αρχείου Βικέλα. Στον τόμο της Νέας Ελληνικής Βιβλιοθήκης του «Ερμή», ο «*Λουκής Λάρας*» παρουσιάζεται μαζί με το χειρόγραφο του Λουκά Τζίφου, σε πρώτη δημοσίευση. Λίγα χρόνια αργότερα, και ο Αγγέλου, στα Άπαντα, υπογραμμίζει και δη εισαγωγικά, την έλλειψη φαντασίας, την οποία, μάλιστα, θεωρεί και ως απουσία ισχυρού ταλέντου. Πουθενά το θείο αυτό δώρο δεν αγγίζει το σύνολο του έργου του, γράφει χαρακτηριστικά. Για να φθάσουμε, αρχές του 21<sup>ο</sup> αιώνα, ο Αθανασόπουλος να επιμένει στην καθοριστική υποτονικότητα της φαντασίας του Βικέλα, καταλήγοντας με την διαπίστωση πως ο Βικέλας υπήρξε πιστός μεταφραστής ξένων εμπειριών. Γεγονός είναι, ότι ο «*Λουκής Λάρας*» στηρίχτηκε σε μια αληθινή ιστορία, όπως και «*Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*», με τη διαφορά πως εδώ το πρωτότυπο ήταν μια γραπτή ιστορία, την οποία ο Τζίφος κάθισε και έγραψε υπακούοντας την επιθυμία του σεβαστού του φίλου, Βικέλα. Μια παραπλήσια ιστορία αναφέρει ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος, συντάσσοντας το λήμμα του Θανάση Βαλτινού στη γραμματολογία Σοκόλη, όσο αφορά το «*Συναξάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη*», κι αυτό πρωτοδημοσιευμένο σε περιοδικό ογδόντα πέντε έτη μετά τον «*Λουκή Λάρα*». Και μόνο το παράδειγμα ενός καταξιωμένου συγγραφέα όπως ο Βαλτινός, για να μην θυμίσουμε τον έτερο ευκλεή μεταφραστή ξένων εμπειριών, τον Στρατή Δούκα και τη μοναδική «*Ιστορία ενός αιχμαλώτου*», θα έπρεπε να κάνει κάπως προσεκτικότερους τους μελετητές, όταν αποφθέγγονται περί φαντασίας, τεκμαίροντας το τάλαντο ενός εκάστου. Ένα επετειακό έτος Βικέλα, που ουσιαστικά ποτέ δεν εορτάστηκε, θα έδινε την ευκαιρία να δούμε, μέσα από μια σημερινή ματιά, το πεζογραφικό του έργο, τον «*Λουκή Λάρα*», τα διηγήματα, την αυτοβιογραφία του, το εξαιρετο ταξιδιωτικό, «*Από Νικοπόλεως εις Ολυμπίαν*», ακόμη τις ιστορικές του μελέτες, τις σαιξπήρειες μεταφράσεις του και τον παραμελημένο όσο και μοναδικό επιστολογράφο Βικέλα. Ίσως ορισμένοι να θεωρούν, όπως ο ιστορικός μας Κ.Θ.Δημαράς, την αφήγηση του Βικέλα άνευρη και τις περιγραφές του άχρωμες. Ίσως, όμως, κάποιои άλλοι να γοητεύονται από το αρρητόρευτο και αβίαστο ύφος του, αναγνωρίζοντας του, πως, παρά τον μακροχρόνιο συγχρωτισμό του με Άγγλους, Γάλλους και λοιπούς, έγραψε διήγημα ελληνικών, σε εποχή που τα ξένα μεταφράσματα πλήθαιναν, δίνοντας το καλό παράδειγμα στους νεότερους του 1880, όπως παρατηρεί και ο Ξενόπουλος. Παρεμπιπτόντως, ας θυμίσουμε, πως ο Ε.Χ. Γονατάς, θηρεύων ασυνήθιστες ιστορίες, πριν είκοσι ένα χρόνια, ξεκίνησε την ομότιτλη σειρά του με διήγημα Βικέλα. Και μάλιστα, όχι με το γνωστότερο των δέκα συνολικά διηγημάτων του, τον «*Παπά-Νάρκισσο*» ούτε με τον «*Φίλιππο Μάρθα*», την «*Ασχημη αδελφή*» ή την «*Ανάμνησιν*», που παλαιότεροι και νεότεροι μελετητές κρίνουν ως επιτυχημένα, αλλά με το, κατά Σαχίνη, αναξιόλογο, «*Τα δυο αδέρφια*». Αναμφιβόλως εσκεμμένα, ζητώντας να παροτρύνει σε μια νέα ανάγνωση, όπως εύστοχα παρατηρούσε προ τετραετίας ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου....

## Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία

### 1. Οι απαρχές του διηγήματος

α) οι πρώτοι εκπρόσωποι και τα έργα τους:

- « Έρωτος αποτελέσματα» 1792

Α. Ψαλίδας: «Η Βασιλική Πλέσω σύζυγος του Μουχτάρ Πασά»

Κ. Πωπ (αφηγήματα)

Α. Ρ. Ραγκαβή: «Διάφορα διηγήματα» (1855)δυο τόμ., «Διάφορα διηγήματα και ποιήματα» (1859)

Δελιγιάννη: «Διηγήματα» (1845)

Δ. Πανταζή: «Διηγήματα και Μυθοπλαστίαι»

Δημητρίου Αινιάν

### 2. Η κυριαρχία του διηγήματος ( ελληνικός ρεαλισμός)

#### α)Εισαγωγικά

«Το αμάρτημα της μητρός μου» 1883 του Βιζυηνού

Το περιοδικό «Εστία»

Ο Παλαμάς

β) Το κοινωνικό και πνευματικό τοπίο –η θέση του διανοούμενου σ’ αυτό μέχρι το 1880

#### Συμπληρωματικά κείμενα:

#### α) Βιογραφικά στοιχεία:

1. Αθανάσιος Ψαλίδας

2. Κ. Πώπ

3. Δημήτριος Αινιάν

#### Βιβλιογραφία:

**Μ. Vittì:** *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 1991, σελ. 37-97

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

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

*Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, εκδ. Σοκόλη

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

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

**Γ. Παπακόστα:** *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 και ηθογραφία

### 1. Οι απαρχές του διηγήματος

Η περίοδος 1830-1880 είναι η περίοδος του μυθιστορήματος. Το μυθιστόρημα επικρατεί αισθητά κατά τα πενήντα αυτά χρόνια, που ο αφηγηματικός πεζός λόγος κάνει τα πρώτα του βήματα. Από το 1880 και πέρα, όμως, αρχίζει να ακμάζει το διήγημα και το μυθιστόρημα παρουσιάζει μια κάμψη. Όχι πως παύει να καλλιεργείται. Αλλά το προβάδισμα έχουν τώρα το διήγημα και η νουβέλα, προπάντων κατά την εικοσαετία 1880-1900. Ειπώθηκε ότι ο πρώτος που εισάγει το διήγημα είναι ο Βικέλας. Αν διήγημα θεωρούμε τον «Λουκή Λάρα», όπως τον χαρακτήρισε ο Παλαμάς, τότε η άποψη έχει κάποια βάση. Την αντίληψη αυτή ενίσχυσαν όσα έγραψε και ο Δροσίνης στα «Σκόρπια φύλλα της ζωής μου», όπου ανάμεσα σε άλλα για την φιλία του με τον Βικέλα σημειώνει, ότι «δική του είναι η τιμή, πως άνοιξε το δρόμο πρώτα στον Βιζυηνό και μετά σε εμάς τους νεότερους και το ελληνικό διήγημα έγινε σιγά - σιγά το αγαπητότερο ανάγνωσμα. Πάντως, ο αταίριαστος με την πρώτη ματιά χαρακτηρισμός της νουβέλας του «Λουκή Λάρα» από αυτούς τους δυο συνοδοιπόρους του Βικέλα δε θα έπρεπε να θεωρηθεί και τόσο άστοχος, αν αναλογισθεί κανείς, πως εκείνο το διάστημα τη νουβέλα την χαρακτήριζαν «μακρόν διήγημα». Τα διηγήματα του ο Βικέλας είχε αρχίσει να τα δημοσιεύει το 1886, η τιμή που του ανήκει με τον «Λουκή Λάρα» είναι ότι έφερε την αφηγηματική πεζογραφία πιο κοντά στο διήγημα, μοιράζοντας την απόσταση από το μυθιστόρημα και ότι με τα ηθογραφικά του στοιχεία έδωσε τον τόνο του ηθογραφικού διηγήματος που θα ακολουθούσε αργότερα.

Το ίδιο το διήγημα, όμως, σαν είδος, ανεξάρτητα από τις οποιοσδήποτε επιδόσεις των πρώτων εκπροσώπων του, είχε κάνει την εμφάνιση του και πολύ νωρίτερα. Μια πρώτη απόπειρα συγγραφής διηγημάτων μπορεί να εντοπισθεί με τη συλλογή, «**Έρωτος αποτελέσματα**» το 1792. Αποτελούν τα πρώτα νεοελληνικά διηγήματα και εμφανίστηκαν αυτό το διάστημα τυπωμένα στη Βιέννη. Η ανωνυμία του βιβλίου μας έκρυψε το όνομα του συγγραφέα. Πολλές και σχεδόν σύγχρονες πληροφορίες παρουσιάζουν για συγγραφέα του τον Αθανάσιο Ψαλίδα (1767-1829). Έχει γραφεί, επίσης, παλιότερα ότι συντάκτης του βιβλίου είναι ο ίδιος ο Ρήγας. Τελευταία προέκυψε και τρίτη πληροφορία ότι, ίσως, είναι ο Ιωάννης Καρατζάς (1766-1798). Τη ζήτηση δεν έχει ξεκαθαριστεί ακόμη. Ένα μικρό ιστορικό αφήγημα έγραψε διαπιστωμένα ο Α. Ψαλίδας το «Η Βασιλική Πλέσω σύζυγος του Μουχτάρ Πασά», το οποίο δημοσιεύτηκε μόλις το 1955. Διάφορες απόπειρες έγιναν και γύρω στα 1836, όταν βγήκε στο Ναύπλιο το περιοδικό «Ίρις», όπου δημοσιεύτηκαν αφηγήματα του Κ. Πωπ, οι πρώτες δοκιμές του Ραγκαβή, του Δεληγιάννη, του Πανταζή και του Δημητρίου Αινιάν. Αλλά πρέπει να πούμε πως θα χρειαστεί να πάμε στα 1845, όταν ο Δεληγιάννης τυπώνει την πρώτη του συλλογή διηγημάτων με τον τίτλο, «Διηγήματα» και λίγο αργότερα στις εκδόσεις των περιοδικών «Ευτέρπη» 1847 και «Πανδώρα» 1850, για να αρχίσει να διαγράφεται το διήγημα ως αφηγηματικό είδος. Εδώ, συνεχίζουν να γράφουν οι Ραγκαβής και Πωπ, ενώ το 1868 βγαίνει το βιβλίο του Δ. Πανταζή με τον τίτλο «Διηγήματα και Μυθοπλαστικά». Ήδη έχουν κυκλοφορήσει οι συλλογές, «Διάφορα διηγήματα» (1855) σε δυο τόμους του Ραγκαβή και τα «Διάφορα διηγήματα και ποιήματα» του ίδιου το 1859. Ο Ραγκαβής παραμένει ο πιο αξιολόγος από όλους όσους αναφέρθηκαν, όταν ασχολείται περιστασιακά με το διήγημα, όχι, όμως, σε τέτοιο βαθμό, ώστε να θεωρηθεί «πατέρας του νεοελληνικού

διηγήματος», όπως τον χαρακτηρίζει ο Γ. Βαλέτας. Πολλά από τα διηγήματα του είναι διασκευές ξένων, ενώ οι αρετές τους δεν είναι ιδιαίτερα σημαντικές, υπάρχουν συχνά μέσα σ' αυτά μελοδραματισμοί, ρομαντικές υπερβολές και αδικαιολόγητες μακρηγορίες.

## **2. Η κυριαρχία του διηγήματος ( ελληνικός ρεαλισμός)**

### **α) Εισαγωγικά**

Το διήγημα ως αφηγηματικό είδος αρχίζει να αποκτά υπολογίσιμη υπόσταση ουσιαστικά με το διήγημα, «Το αμάρτημα της μητρός μου» του Γ. Βιζυηνού που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Εστία» το 1883. Εδώ, θα ακολουθήσουν και άλλα διηγήματα του ιδίου, του Μητσάκη και του Δροσίνη. Η «Εστία» έμελλε να γίνει το *περιοδικό-λίκνο* του ελληνικού διηγήματος και για δέκα χρόνια και περισσότερα θα φιλοξενήσει στις σελίδες της μερικά από τα πιο γνωστά σήμερα ονόματα της λογοτεχνίας και κάποια από τα καλύτερα δείγματα του είδους. Τον Ιανουάριο του 1896 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις της μια ανθολογία με τίτλο, «Ελληνικά διηγήματα», όπου ανθολογούνται τριάντα τέσσερις Έλληνες λογοτέχνες. Το γεγονός, έδωσε αφορμή στον Γ. Ξενόπουλο και λίγο αργότερα στον Κ. Παλαμά να εκθειάσουν την πλούσια παραγωγή στο συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια. Ο Παλαμάς είναι μάλιστα της άποψης, πως οι Έλληνες διηγηματογράφοι, επιτέλους απαγκιστρώθηκαν από τα ξένα πρότυπα και εμπνέονται πλέον από την ελληνική γη, την αλήθεια της φύσεως στη ζωή των ταπεινών. Η πιο αντιπροσωπευτική φωνή της γενιάς του 80 πανηγυρίζει για το θρίαμβο του ελληνικού διηγήματος, χωρίς να υποψιάζεται, πως μετά από τέσσερα ακριβώς χρόνια η πληθώρα του είδους θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας περιορισμός για την τέχνη και ότι θα ήταν δικαιολογημένη η σχετική με το ζήτημα καταγγελία του Δ. Χατζόπουλου στο τεύχος του περιοδικού «Ο Διόνυσος».

### **β) Το κοινωνικό και πνευματικό τοπίο – η θέση του διανοούμενου σ' αυτό μέχρι το 1880**

Είναι γεγονός, πως τα τελευταία είκοσι χρόνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα τρέχουν γρήγορα και για την Ελλάδα, στο διάστημα αυτό δεν διαγράφει μονάχα το ελληνικό διήγημα την πλήρη τροχιά του, έχουμε μια σειρά και από πρωτογνώριστες εμπειρίες, ερεθίσματα διανοητικά και βιοτικά, που αιφνιδιάζουν τη συνείδηση του διανοούμενου και επισπεύδουν μέσα της την ωρίμανση μιας νέας ευθύνης. Ιδιαίτερη σημασία έτσι έχει, η θέση που παίρνει ο διανοούμενος ανάμεσα στα 1880 και στα 1896, απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα του τόπου του. Μια τέτοια προσέγγιση θα μπορούσε να βοηθήσει σε μια προσεκτικότερη κατανόηση και γνωριμία με γνωστά κείμενα της περιόδου της ηθογραφίας στην Ελλάδα. Μέσα στα τελευταία είκοσι χρόνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα συντελείται στην Ελλάδα μια διεύρυνση της κοινωνικής και διανοητικής συνείδησης, ερεθίσματα δυτικά διασταυρώνονται με ελληνικές τάσεις. Κάτι τέτοιο συμβαίνει με την περίπτωση διεξαγωγής των Ολυμπιακών αγώνων στην Αθήνα, οι οποίοι πέρα από ένα γεγονός καθαρά ενισχυτικό της αρχαιολατρίας των Ελλήνων, αποκαλύπτουν τη σωματική αρμονία κάτω από τον αττικό ουρανό, ένα προμήνυμα των διεκδικήσεων του σώματος, που λίγο αργότερα ως επιδιωκόμενη αρχή θα διαδοθούν ανάμεσα στους ωραιολάτρες. Ένα άλλο προμήνυμα διεκδίκησης και ικανοποίησης στη συνέχεια αιτημάτων κοινωνικού χαρακτήρα την ίδια εποχή είναι η σύγκρουση εργατών και χωροφυλάκων στην απεργία του Λαυρίου. Ο Παλαμάς κάνοντας τον ισολογισμό του από την δημιουργία του ελληνικού διηγήματος αναφέρεται καταρχήν στη χρονολογία του 1880 ως αφετηρία και στο 1883 έτος του

διαγωνισμού της «Εστίας». Πρόκειται για εκείνα τα χρόνια, όπου συμπυκνώνεται η ελληνική πεζογραφία και παγιώνεται, κατά τη γνώμη του, ως μέσον της αφήγησης η ρεαλιστική αντιμετώπιση του περιβάλλοντος. Προϋπόθεση της συμπύκνωσης αυτής θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα έργα του Ραγκαβή και κυρίως του Καλλιγά. Ο *Θάνος Βλέκας* είναι ένα έργο, που παρότι δεν είχε συνέχεια, δείχνει πως ο συγγραφέας του, χωρίς να είναι τυφλωμένος από τα ιδεώδη ενός μελλοντικού μεγαλείου του ελληνισμού, έχει το θάρρος να κοιτάξει κατάματα τις πληγές της πατρίδας του. Η καταγγελία του Καλλιγά βάζει σε κίνηση τη ρεαλιστική μέθοδο κατά τα δυτικά πρότυπα «ως μελέτη του πραγματικού», όπως αυτό εκδηλώνεται στις κοινωνικές μεταβολές και στις συγκρούσεις του καιρού τους. Το παράδειγμα, ωστόσο, του Καλλιγά δεν εμπόδισε την πορεία του ιστορικού και του περιπετειώδους μυθιστορήματος. Η αφήγηση αυτή την εποχή αποζητά μια διδακτική πρόφαση, ενώ αρνείται να λειτουργήσει υπέρ μιας διεύρυνσης της συνείδησης, σκοπεύοντας στο κοινότοπο κριτήριο, «το τερπνό μετά του ωφελίμου». Το περιοδικό «*Πανδώρα*» και η στάση της σύνταξης του γύρω από το θέμα είναι ενδεικτική, μια και είναι υποχρεωμένο να παρακολουθεί το ιδιαίτερο κοινό του. Το 1854 παρουσιάζεται ο Ντίκενς από τις σελίδες του, ο οποίος εκτιμάται, πως διακρίνεται από «ακρίβεια» και «αγάπη προς τον πλησίον», έτσι ώστε να ενδείκνυται προκειμένου να αντλήσει κανείς χρήσιμα διδάγματα. Στο ίδιο το περιοδικό συχνά τίθενται ζητήματα, που αφορούν στο ποιόν των ξένων έργων που δημοσιεύονται και ιδιαίτερα στην αρνητική επιρροή, που θα μπορούσαν αυτά να έχουν στο αναγνωστικό του κοινό. Μερικά χρόνια αργότερα, διατυπώνεται μια πρόταση προς τους Έλληνες λογοτέχνες από τον Ζ. Στεφανόπουλο, σύμφωνα με την οποία, θα πρέπει αυτοί να ασχοληθούν με τη συγγραφή ηθογραφικού μυθιστορήματος, κατά τον ίδιο το ηθογραφικό μυθιστόρημα είναι το «*επικόν ποίημα των νεωτέρων εθνών*». Ως κύκλοι έμπνευσης θα μπορούσαν να είναι η προ του 1821 εποχή, η εποχή της επανάστασης και τέλος η σύγχρονη κατάσταση. Στις απόψεις του Ζ. Στεφανόπουλου βλέπουμε να τοποθετείται στο ίδιο τσουβάλι το εθνικό με το ηθογραφικό μυθιστόρημα, ενώ υπάρχει δυσκολία στο διαχωρισμό παρελθόντος και παρόντος. Μπορεί να διαπιστώσει κανείς, πως αυτή την εποχή βρισκόμαστε ακόμη πολύ μακριά από την ηθογραφία του 1880, που ασχολείται με τη συστηματική περιγραφή των ηθών της υπαίθριας ζωής. Έργα, εξάλλου, σαν το *Θάνο Βλέκα*, μένουν χωρίς συνέχεια, όπως προαναφέρθηκε, η ελληνική πεζογραφία αποφεύγει δυσάρεστα για το γόητρο της Ελλάδας θέματα. Η επιταγή να αποσιωπούνται τα ακανθώδη ζητήματα της κοινωνίας από τη μια πλευρά, ο φόβος των κακών επιδράσεων από την άλλη, οι ιδέες ουσιαστικά, που ήταν φυσικό να επικρατούν στο αναγνωστικό κοινό εκείνης της εποχής, αντιπροσωπεύουν τα πιο σοβαρά εμπόδια για την επικράτηση του ρεαλισμού. Έτσι, κυριαρχούν θέματα και έργα αντίστοιχα, που ακολουθούν το μεγάλο ρεύμα της *Μεγάλης Ιδέας*, ενώ κάποια πέραση έχουν και έργα με βυζαντινό θέμα. Το 1880 ο Α.Ρ.Ραγκαβής θα δημοσιεύσει στα γαλλικά μια ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας, όπου αποσιωπά την πεζογραφία, ενώ θεωρεί, ότι ο Σολωμός και η επτανησιακή γενικότερα σχολή δεν γνωρίζει ελληνικά. Στα γαλλικά, επίσης, ένα χρόνο αργότερα ο Βικέλας 1881 θα γράψει μια μελέτη, όπου προβάλλεται το πανόραμα της λογοτεχνίας με αντιπροσώπευση όλων των τάσεων και με έκδηλη την ανάγκη για μια σύνθεση και ενότητα όλου του ελληνισμού στο χώρο του πνεύματος. Στον πολιτικό χώρο το ίδιο διάστημα έχουμε αντιμετώπους τους συντηρητικούς υποστηρικτές της Μεγάλης Ιδέας υπό τον Δηλιγιάννη και τους μεταρρυθμιστές υπό τον Χ. Τρικούπη. Το 1885 ο Καλλιγάς, που ανήκει στους μεταρρυθμιστές, δείχνει ότι η πολιτική τους μπορεί να προστατεύσει τα συμφέροντα της χώρας, «*άνευ πατάγων και άνευ άκαιρων αξιώσεων*». Αν θελήσει κανείς αυτό το διάστημα να έχει μια εικόνα και μια άποψη

για την αστική τάξη, η ανάπτυξη της οποίας έχει σχέση με την τύχη των γραμμάτων, ίσως δεν υπάρχει διαφωτιστικότερο κείμενο από την εισήγηση που διάβασε το Μάρτιο του 1877 ο Ροίδης για την αστική τάξη, με περισσή οξύνοια και κατηγορηματικό ύφος για το ποιόν της στον Παρνασσό. Η τάξη αυτή βρίσκεται κατά τη γνώμη του μακράν των ουσιαστικών προβλημάτων του τόπου. Πάραυτα, η πατριωτική έξαρση, που προβάλλεται και από τον τύπο, δεν εμποδίζει την αφύπνιση του κόσμου αλλά και τους ίδιους τους συγγραφείς, που απομακρύνονται από τα μεγαλοϊδεατικά οράματα πλαισιώνοντας τελικά τους μεταρρυθμιστές.

Το βασικό πρόβλημα που αντιμετωπίζουν οι Έλληνες λογοτέχνες μετά την απελευθέρωση είναι το πρόβλημα των ξένων επιδράσεων και αυτό δεν αφορά μόνον σε ζητήματα γραφής, έχει σχέση με τον γενικότερο προσανατολισμό τους, τη σχέση τους με το ξένο, ξενόφερτο καλύτερα στοιχείο, όπως και με την κατανόηση του οικείου, δικού τους, ελληνικού χώρου. Γενικότερα, το ίδιο διάστημα –για να κατανοηθεί καλύτερα η θέση στην οποία βρίσκονται οι Έλληνες λογοτέχνες- στο χώρο της πολιτικής στην Ελλάδα τα ξενόφιλα κόμματα μαστίζανε τον τόπο, η υιοθέτηση ξένης δικαιοσύνης (νομικού συστήματος) ήταν γεγονός, όπως και η επιβολή ξένων διοικητικών συστημάτων. Θεσμοί ξενόφερτοι επικάλυψαν ή και εξόντωσαν παλιές παραδόσεις, υποκατέστησαν με άλλα λόγια μια παραδομένη κουλτούρα τόσο στη δημόσια όσο και στην ιδιωτική ζωή. Διαπιστώνει κανείς βλέποντας την όλη κατάσταση από τη σκοπιά του σήμερα ότι οι συνέπειες της επαφής μεταξύ ξένων και ντόπιων στην όλη οργάνωση του ελληνικού κράτους και της κοινωνίας αντίστοιχα μεγιστοποιήσαν μια σειρά από αντιφάσεις και αποκάλυψαν με τρόπο δραματικό ασυνέχειες και στρεβλώσεις σε επίπεδο κυρίως θεσμών που για πολλά χρόνια θα ταλαιπωρήσουν τη χώρα. Ήταν, λοιπόν, επείγουσα η ανάγκη μελέτης των γνήσιων ελληνικών εθίμων και της παράδοσης, της αποκατάστασης των πραγμάτων σε σχέση με την ελληνική κοινωνία μακριά από ότι είχε μέχρι στιγμής παραμορφώσει τα χαρακτηριστικά της. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο θα δημοσιευτούν οι μελέτες του Ν. Πολίτη, που αν και απαραίτητες δεν θα έπρεπε να οδηγήσουν στην υποτίμηση ούτε και στον αποκλεισμό της επαφής των Ελλήνων λογοτεχνών με την ξένη λογοτεχνία και ειδικά με το γαλλικό μυθιστόρημα καθώς αυτά τα δυο θα συντελέσουν αναπόφευκτα στην πορεία των ελληνικών γραμμάτων.

### **3. Συμπληρωματικά κείμενα:**

#### **α) Βιογραφικά στοιχεία:**

##### **1. Ψαλίδας Αθανάσιος**

Ηπειρώτης λόγιος (Ιωάννινα 1767 - Λευκάδα 1829). Τα πρώτα του γράμματα τα έμαθε στη Σχολή των Μπαλάνων στα Ιωάννινα. Τη μόρφωση του τη συμπλήρωσε στη Μόσχα, όπου ήταν εγκατεστημένοι οι έμποροι αδερφοί του. Από τη Ρωσία πήγε στη Βιέννη, όπου έμεινε οκτώ χρόνια. Εκεί έμαθε τη γερμανική, τη γαλλική και την ιταλική και σπούδασε φυσικομαθηματικά, ελληνική και λατινική φιλολογία. Κατά την περίοδο αυτή δημοσίευσε και το πρώτο φιλοσοφικοθρησκευτικό έργο του, που στρεφόταν κατά των υλιστικών αντιλήψεων, με τίτλο «*Αληθής ευδαιμονία*». Στη Βιέννη έγραψε άλλα δύο έργα: μια μετάφραση αριθμητικής, για να χρησιμοποιηθεί στα ελληνικά σχολεία, και ένα πατριωτικό φυλλάδιο με τίτλο «*Κολοκινήματα*». Στο φυλλάδιο αυτό έχουμε ένα εγερτήριο σάλπισμα προς το υπόδουλο έθνος. Οι Έλληνες δε στενάζουν κάτω από το βαρύ πέλμα του κατακτητή· είναι βυθισμένοι στην αμάθεια και τη βαρβαρότητα. Γι' αυτό ο Ψαλίδας τους καλεί να ξυπνήσουν από το βαθύ ύπνο της αγραμματοσύνης, να θυμηθούν την προγονική δόξα και να μιμηθούν τα πολιτισμένα κράτη της Ευρώπης. Πιστεύει βαθιά, όπως όλοι οι εθνοφωτιστές του

καιρού του, ότι η ελευθερία θα έλθει μόνο με την παιδεία. Το 1795 επέστρεψε στα Ιωάννινα, όπου έμεινε και έδρασε 25 ολόκληρα χρόνια. Τον έφερε από το εξωτερικό ο εθνικός ευεργέτης Ζώης Καπλάνης, ο οποίος ανασύστησε τη Μαρουτσαία Σχολή, που από τότε ονομάστηκε Καπλάνειος, και ανέθεσε στον Ψαλίδα τη διεύθυνση της. Ο Ψαλίδας διακρίθηκε για τα διοικητικά του προσόντα αλλά και για τη διδακτική του ικανότητα. Δίδαξε μαθηματικά, ελληνική και λατινική φιλολογία και φυσική πειραματική. Τα τελευταία τα παρακολουθούσαν και τα παιδιά του Αλή πασά. Ο ίδιος ο Αλή τον εκτιμούσε και τον χρησιμοποιούσε σε διάφορες θέσεις. Ο Ψαλίδας έγινε σεβαστός όχι μόνο στους συμπατριώτες του, αλλά και στους ξένους. Το 1820, μετά την καταστροφή των Ιωαννίνων εξαιτίας της σύγκρουσης του Αλή πασά με τα σουλτανικά στρατεύματα, ο Ψαλίδας κατέφυγε στα Ζαγοροχώρια και από εκεί στην Κέρκυρα, όπου εργάστηκε ως ιδιωτικός δάσκαλος, και μόνο στα 1828 ανέλαβε τη διεύθυνση του Λυκείου της Λευκάδας, όπου και δίδαξε μέχρι το θάνατο του. Μακριά από την πατρίδα του ο Ψαλίδας έζησε μία ζωή βασανισμένη. Δε σταμάτησε ούτε στιγμή να αγωνίζεται για την υλοποίηση του οράματός του, την απελευθέρωση της πατρίδας. Αλληλόγραφουσε με υπεύθυνα πρόσωπα του Αγώνα, δημιουργούσε σχέσεις με φιλέλληνες, κατάστρωνε πολεμικά σχέδια και ξόδευε χρήματα για την περίθαλψη προσφύγων και τη στρατολόγηση ανδρών. Στην Ελλάδα ο Ψαλίδας δε δημοσίευσε κανένα έργο. Τα μόνα που σώθηκαν είναι πολλά από τα χειρόγραφα των διδασκαλιών του και αρκετές επιστολές, στις οποίες φαίνεται το ενδιαφέρον του για την πατρίδα του, την παιδεία της, την προκοπή της και την ιστορική της πορεία.

## **2. Κ. Πωπ**

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1816 και πέθανε το 1878. Ήταν απόγονος επιφανούς ελληνικής οικογένειας. Το όνομα του αποτελεί τη σλαβική μετάφραση του ελληνικού Παπάς. Ήταν γιος του γνωστού λόγιου Ζηνοβίου Πωπ. Τις σπουδές του τις έκανε στην Οδησό, στην Ελλάδα επέστρεψε το 1833. Εργάστηκε ως συνεργάτης σε πολλές εφημερίδες, ενώ υπήρξε και ικανός διπλωματικός ακόλουθος. Στα περισσότερα έργα του, που είναι εμπνευσμένα από τον ρομαντισμό, αλλά και την σύγχρονη ελληνική ζωή, υπογράφει με το ψευδώνυμο Πωπ. Γιος του ήταν ο επιφανής δημοσιογράφος Γεώργιος Πωπ που υπήρξε διευθυντής της εφημερίδας «Αθήναι». Πέθανε άμφωτος και η κηδεία του έγινε δημοσία δαπάνη.

**Έργα του:**

**Έργα και ημέραι.**

**Συγγραφαί ποικίλαι ήτοι φιλολογικά πάρεργα.**

## **3. Δ. Αινιάν (1800-1881)**

Ο Δημήτριος Οικονόμου γεννήθηκε στο Μαυρίλο του Τυμφρηστού, στερνοπαίδι του παπά - Ζαχαρία Οικονόμου (το Αινιάν προήλθε από υιοθέτηση του επιθέτου Αινιάν [=Φωκιδεύς] - άγνωστο πότε - από τον πατέρα της οικογένειας). Το 1806 εγκαταστάθηκε με τους δικούς του στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί ο πατέρας διορίστηκε διευθυντής στη Σχολή του Γένους στα Θεραπεία, όπου φοίτησε ο Δημήτριος, και στη συνέχεια στη Σχολή της Ξηράς Κρήνης (Κουρού Τσεσμέ). Το 1818 μνήθηκε στη Φιλική Εταιρεία, μέλη της οποίας ήταν ήδη ο πατέρας και τα δύο αδέρφια του Γεώργιος και Χριστόδουλος. Μετά από διώξεις κατέφυγε στην Οδησό και το 1822 έφτασε στον ελλαδικό χώρο, όπου υπηρέτησε τον Αγώνα, αρχικά ως απλός στρατιώτης, στη συνέχεια ως γραμματέας του Εκτελεστικού και της Επιτροπής της Εθνοσυνέλευσης και τέλος ως γραμματικός του Γεωργίου Καραϊσκάκη (από το 1826). Στο ελεύθερο ελληνικό κράτος διετέλεσε γραμματέας του εκτάκτου Επιτρόπου Αχαΐας, μέλος του Εφετείου των Νήσων (κατά τη διακυβέρνηση Καποδίστρια) και

πρόεδρος πρωτοδικών στη Λαμία, θέση από την οποία παραιτήθηκε το 1835, μετά από έκφραση δυσπιστίας του Όθωνα προς το πρόσωπό του. Αποσύρθηκε στο κτήμα του στην Υπάτη και ανέπτυξε γεωργική αλλά και πολιτική δράση ενάντια του καθεστώτος. Αποτέλεσμα της τελευταίας ήταν η λεηλασία του σπιτιού του, η δυσμένεια του Παλατιού και έντονα οικονομικά προβλήματα. Το 1850 εκλέχθηκε βουλευτής, μετά από ακύρωση της εκλογής του από το παλάτι όμως, έφυγε για την Αθήνα. Εκεί ανέπτυξε εκδοτική και δημοσιογραφική δραστηριότητα (εκδότης και συντάκτης του περιοδικού Βιβλιοθήκη του Λαού και συνεργάτης στις εφημερίδες Αθηνά και Το Πανελλήνιον), ενώ παράλληλα εργάστηκε ως Πάρεδρος του Ελεγκτικού Συνεδρίου και τμηματάρχης του Υπουργείου Εσωτερικών. Με πολύ κόπο κατόρθωσε να εξασφαλίσει πενιχρή κρατική σύνταξη και το 1863 (μετά την εκθρόνιση του Όθωνα) εκλέχθηκε πληρεξούσιος της Φθιώτιδος στη Β' Εθνική Συνέλευση. Με ενδιάμεσες μετακινήσεις μεταξύ Αθήνας και Υπάτης εγκαταστάθηκε τελικά το 1878 στην πρωτεύουσα, όπου πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του πάμφτωχος. Πέθανε στη Στυλίδα. Η ζωή του Δ. Αινιάν χαρακτηρίζεται θεμελιωδώς από την αγωνία του για την πρόοδο του ελληνικού λαού. Κατά τη διάρκεια της ενασχόλησης του με την πολιτική φρόντισε για την ίδρυση τυπογραφείων, βιβλιοδετείων και σχολείων στην ελληνική επαρχία και αρνήθηκε να υποχωρήσει σε τακτικές ψηφοθηρίας και πελατειακών σχέσεων. Στα γράμματα πρωτοεμφανίστηκε με τη δημοσίευση του ποιήματος *Ωδή στο Μεσολόγγι* στην εφημερίδα *Γενική Εφημερίς της Ελλάδος*, ενώ το σύνολο του συγγραφικού έργου του περιλαμβάνει επίσης γλωσσολογικές, βιογραφικές, γεωπονικές και ιστορικές μελέτες και στο χώρο της λογοτεχνίας διηγήματα, τα περισσότερα δημοσιευμένα στο περιοδικό του ίδιου *Βιβλιοθήκη του Λαού*. Το διηγηματικό έργο του Δ. Αινιάν κινείται στο χώρο της κοινωνικής πεζογραφίας, με ιδιαίτερη αναφορά στις συνθήκες ζωής των αγροτικών πληθυσμών. Βασικά χαρακτηριστικά του έργου του είναι η ρεαλιστική γραφή, ο κοινωνικοπολιτικός προβληματισμός και η συνειδητή στράτευση στην υπηρεσία του διδακτισμού και του ηθικού παραδειγματισμού με συνακόλουθη αποφυγή οποιουδήποτε λογοτεχνικού ύφους.

**Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία**

**1. Η μετάφραση της Νανάς του Ζολά και οι συνέπειες της**

Ο Ν. Πολίτης και ο διαγωνισμός «προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος»

**Συμπληρωματικά κείμενα:**

**α) Οι σχολές της νέο-ελληνικής λογοτεχνίας (διαγραμματική παρουσίαση)**

**Βιβλιογραφία:**

**Μ. Vittì:** *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 1991, σελ. 37-97

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

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

*Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, εκδ. Σοκόλη

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

**Ε. 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)

## 1. Η μετάφραση της *Νανάς* του Ζολά και οι συνέπειες της

Το 1880 κυκλοφορεί με ένα τολμηρό εξώφυλλο, που παριστάνει την πρωταγωνίστρια έξωμη, το βιβλίο του Ζολά η «*Νανά*», μυθιστόρημα «*πολύκροτον της Φυσιολογικής Σχολής, μεταγλωττισθέν εις την ελληνικήν υπό ΦΛΟΞ*». Με την υπογραφή ΦΛΟΞ είχε μεταφράσει δεκάδες μυθιστορήματα ο Ι. Καμπούρογλου. Έξι συνέχειες του πολύκροτου μυθιστορήματος είχαν προλάβει να δημοσιευτούν στο Ραμπανά, πριν το σταματήσουν για λόγους σεμνότητας. Μια επιστολιμαία διατριβή παρουσιάζει το έργο αντί προλόγου. Υπογράφεται με τα αρχικά Α.Γ.Η. Είναι του Α. Γιαννόπουλου, ενός επιχειρηματία εγκατεστημένου στο Μπάρι της Ιταλίας και οπαδού του Τρικούπη. Η διατριβή αυτή πρέπει να θεωρείται σαν το μανιφέστο του ρεαλισμού στην Ελλάδα. Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι το κίνητρο είναι ο ρεαλισμός, η πραγματική σχολή του Ζολά, το μεγαλύτερο βάρος της ορμητικής συζήτησης, ωστόσο, πέφτει όχι στην εξήγηση και στην ανάλυση των επιδιώξεων του ρεαλισμού, αλλά στην ανάγκη που υπάρχει για τους Έλληνες να πληροφορηθούν και να συμμετάσχουν στην επανάσταση, που ο ρεαλισμός συντελεί εναντίον του ιδανικού κόσμου, που μέχρι τότε επικρατούσε. Ο Α. Γιαννόπουλος θεωρεί φαινομενική τη σύγκρουση ανάμεσα στον «*κοσμοπολιτισμόν*» και το «*ελληνικόν*». Πιστεύει ότι στην ουσία ο Έλληνας δεν κινδυνεύει μήπως εξαιτίας του κοσμοπολιτισμού αφομοιωθεί από τους άλλους, και αυτό γιατί θα τον διαφυλάξει η ελληνική του φύση. Δεν υπάρχει αμφιβολία, πως το συγκεκριμένο έργο του Ζολά στάθηκε για μια ομάδα νέων λογοτεχνών έναυσμα, για να ξεφύγουν από τους στενούς ορίζοντες, που μέχρι τότε τρέφονταν από τις αυταπάτες του ελληνικού μεγαλοϊδεατισμού και να αντιληφθούν, ότι ο κόσμος ωθούνταν σε μια κοινωνική επανάσταση. Στη λογοτεχνία παραμερίζονται πλέον τα καλά αισθήματα, και στα πλαίσια τουλάχιστον της «*πραγματικής σχολής*» υπάρχει η παντοδυναμία των ενστίκτων και η ψυχική διαφθορά, που αυτό το διάστημα μελετούνταν και επιστημονικά. Ό, τι προκάλεσε στην Ελλάδα ο Ζολά, το προκάλεσε και στην Ιταλία, λειτούργησε λυτρωτικά, και εδώ έχουμε την ίδια εποχή ένα αντίστοιχο μανιφέστο του ρεαλισμού, όπως αυτό της Ελλάδας. Τα συνθήματα του, του κοσμοπολιτισμού και της μελέτης της ανθρώπινης εξαθλίωσης επρόκειτο να τα καταπολεμήσουν, μια και απομάκρυναν από τα αισιόδοξα εθνικά ιδεώδη. Όσοι αισθάνονταν, όπως ο Α. Βλάχος, κάποια ευθύνη στους ώμους τους για την τύχη του έθνους, δεν μπορούσαν παρά να αντιδράσουν στην απειλή, που έφερνε κατά τη γνώμη τους το έργο του Ε. Ζολά. Ο Α. Βλάχος, αν και γνωρίζει πολύ καλά το περιεχόμενο του νέου ρεύματος, ξεσπά σε καταγγελίες με στόχο να προλάβει «*την εσχάτη της παρακμής ακμή*», αυτό που τον ενοχλεί προπάντων είναι η κατασκευή φιλολογικών τεράτων, καθώς αποκλείεται ο ιδεώδης κόσμος της φαντασίας. Η «*φυσιολογική σχολή*» έφερε με τον καιρό, δυστυχώς, πολύ αργότερα και αυτά τα αποτελέσματα.

## 2. Ο Ν. Πολίτης και ο διαγωνισμός «προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος»

Στα ίδια με τα παραπάνω πλαίσια κινούμενοι οι συνεργάτες του περιοδικού «*Εστία*» με επικεφαλής το Βλάχο θα προσπαθήσουν να ανακόψουν την όλη κίνηση προς το ρεαλισμό, ο ίδιος ο Βλάχος μεταφράζει την «*Ευγενία Γκραντέ*» του Μπαλζάκ και δημοσιεύει διηγήματα του Βιζυηνού, ωστόσο οι συνθήκες δεν είχαν απλώς αλλάξει ήταν και ώριμες για ένα πρόγραμμα πιο ομαδικό. Το 1883 ο Ν. Πολίτης πείθει τον διευθυντή του περιοδικού, να προκηρύξει ένα διαγωνισμό «*προς συγγραφήν ελληνικού*



διηγήματος», το κείμενο της μάλιστα γραμμένο από τον ίδιο, ανυπόγραφο, δημοσιεύεται στο «Δελτίον» του περιοδικού. Στους όρους της προκήρυξης υπάρχει η σύσταση να αποφευχθούν τα ξενόφερτα θέματα και να κατευθυνθούν οι συγγραφείς προς ελληνικά θέματα. Το διήγημα μόνο, έτσι, θα μπορέσει να εξυπηρετήσει τους στόχους του μακριά από ξένες επιρροές, κοντά στο αίσθημα της αγάπης προς την πατρίδα. Ο Ν. Πολίτης μελετητής ο ίδιος των ελληνικών παραδόσεων προτείνει δύο πηγές: α) τον ελληνικό λαό που έχει ευγενή ήθη περισσότερο από άλλους λαούς, είναι πλούσιος σε έθιμα και παραδόσεις και β) την συγχρονική πραγματικότητα. Πάντως είτε με τα ελληνικά έθιμα είτε με την ελληνική ιστορία οι αθλοθέτες είχαν μια πρόθεση στο νου τους, « το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπης». Πρόκειται για έναν στόχο που είχε εξυπηρετήσει με συνέπεια μέχρι τότε το ιστορικό μυθιστόρημα με την προσήλωση του σε μια ιδεατή ηρωική Ελλάδα, ανταποκρινόμενο στο όραμα της Μεγάλης Ιδέας. Αλλά η εποχή του ιστορικού μυθιστορήματος και του διηγήματος είχε περάσει με τελευταίο αποτυχημένο έργο τους «Κρητικούς γάμους» του Ζαμπέλιου, εξάλλου ακόμα και η ελληνική επανάσταση δεν μπορούσε πλέον να εμπνεύσει τους λογοτέχνες. Ο διαγωνισμός όσον αφορά την έμπνευση από την Ιστορία και τον Αγώνα, τα ήθη και τις παραδόσεις έφερε μεγάλη σύγχυση στους λογοτέχνες και έτσι τα πρώτα έργα που δέχτηκε η «Εστία» ήταν τερατοουργήματα, που τα απέρριψε. Καταβλήθηκαν προσπάθειες από μέρους ειδικά του Πολίτη, που ήταν και ο εισηγητής του πρώτου διαγωνισμού να ξεκαθαρισθούν κάποια πράγματα, ( γύρω από πρότυπα που θα μπορούσαν με το έργο τους να βοηθήσουν τους διαγωνιζόμενους) κάτι, που δεν κατέστη δυνατό, έτσι, τα αποτελέσματα ήταν πενιχρότατα. Τα έργα που υποβλήθηκαν ήταν μετριότατα, ξεχώρισαν δύο εμπνευσμένα από τα αγροτικά ήθη: «Η Βοσκοπούλα του Πίνδου» και «Η Χρυσούλα» του Δροσίνη, το τελευταίο μάλιστα ένα αγροτικό ειδύλλιο πήρε και το βραβείο των τριακοσίων δραχμών. Σε αυτά τα πρώτα έργα φαίνονται και τα τυπικά στοιχεία, που θα χαρακτηρίζουν για κάποιο διάστημα την ηθογραφία: αγροτικό ειδύλλιο, σκηνές Ελλήνων χωρικών, προσεκτική λεπτομέρεια, διήγηση ομαλή, διάλογος αβίαστος και ζωντανός, πλοκή απλούστατη. Το πρώτο διήγημα που βραβεύτηκε, είναι ενδεικτικό για το τι επεδίωκε ο διαγωνισμός της «Εστίας», μας δίνει αρκετά στοιχεία γύρω από την πεζογραφία της εποχής, αν και την δεύτερη χρονιά του διαγωνισμού βλέπουμε να ξεχωρίζουν τα πολύ σημαντικά ονόματα: του Παλαμά, του Καρκαβίτσα, του Παπαδιαμάντη και του Βιζυηνού. Ο Γ. Δροσίνης, δεν υπάρχει αμφιβολία, πως είναι ένας ελάσσων συγγραφέας. Πάραυτα το «Βοτάνι της αγάπης», ένα έργο του που γράφτηκε το 1888 μακριά από την Ελλάδα, ίσως είναι το πλησιέστερο στο πρόγραμμα της «Εστίας». Μια ιστορία αγάπης ανάμεσα σε ένα νέο και μια γυφτοπούλα που δίνει χάρη στο βοτάνι της αγάπης, έτσι, ώστε, όταν ο ήρωας θελήσει να εγκαταλείψει την ηρωίδα, να έχουμε το θάνατο κάτω από τη δράση του και των δύο. Όλο το έργο φαίνεται, ότι διαπνέεται από την αγάπη του συγγραφέα για τους απλούς ανθρώπους, τους αγρότες, τη φύση, όλα τα πράγματα έχουν την τάξη τους στη φύση και ο κάθε άνθρωπος τη θέση του αναπόδραστα μέσα στην κοινωνία. Πίσω, όμως, από αυτό το ακραιφνώς «ελληνικό» διήγημα με τους ζωηρούς διάλογους, που έχουν το ρυθμό του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, βλέπει κανείς και τους ξένους δασκάλους του συγγραφέα τον Ρώσο για παράδειγμα, Τουργκιένιεφ. Η ηθογραφία πετυχαίνει στην Ελλάδα, αυτό που πέτυχε και σε άλλες χώρες: να αξιοποιήσει τον εθνικό χαρακτήρα, τον τόπο και τα τοπικά ήθη με πολλά λαογραφικά στοιχεία, ώστε να έχουμε στο τέλος έργα, που να μην μπορούν με κανένα τρόπο να συγχέονται με έργα άλλων λαών. Δίνονταν η ευκαιρία στους Έλληνες συγγραφείς, να γράψουν έργα ελληνικά και έργα που δεν θα ήταν λίγο πολύ απομιμήσεις των ξένων. Τα πρόσωπα του Δροσίνη, αλλά και της ηθογραφίας γενικότερα, διαφέρουν από τα πρόσωπα του

ρομαντισμού, το καθένα βέβαια έχει το δράμα του, κάτι τέτοιο όμως δεν επιδέχεται την παραμικρή υπερβολή, γιατί η οποιαδήποτε δραματοποίηση είναι απορριπτέα και αποδίδεται στο ρομαντισμό. Έτσι, παρατηρεί κανείς στο διήγημα η «*Νοσταλγός*» του Παπαδιαμάντη, όπου ο μεγάλος πεζογράφος, που απεχθάνεται το «*θαύμα της ρομαντικότητας και τα δάκρυα ευαισθησίας*», προκειμένου να αποφύγει τη δραματοποίηση των προσώπων του, χρησιμοποιεί παρενθέσεις, προτιμούσε εξάλλου την απλή περιγραφή γεμάτη κατανόηση και στοργή στα ταπεινά πρόσωπα. Ο Δροσίνης στο «*Βοτάνι της αγάπης*» παίζει με το σχήμα μαγεία-πραγματικό εκμεταλλευόμενος μια σχετική δεισιδαιμονία. Καμιά φορά μάλιστα στα έργα της ηθογραφίας έχουμε μια εμφανή, έως σκόπιμη παρουσία φολκλορικών στοιχείων, που απευθύνονται στον «*αδαή*» αναγνώστη, προκειμένου οι συγγραφείς να υπακούσουν στις προσταγές του διαγωνισμού της «*Εστίας*». Η προτροπή προς τη λαογραφία δεν απέδωσε, γρήγορα εγκαταλείφθηκε, δεν έγινε, όμως, το ίδιο στην περίπτωση των παραδόσεων. Βλέπουμε σε κάποιες περιπτώσεις την ηθογραφία δίπλα στον όλο παραδοσιακό πολιτισμό, να δίνει ιδιαίτερη σημασία στα μάγια σε σημείο, που να δημιουργούνται και τύποι ανθρώπων, που κατέχουν την τέχνη αυτή. Μια έρευνα πάνω στο συγκεκριμένο θέμα θα έφερνε σημαντικά στοιχεία. Ακόμη και, η «*Φόνισσα*» του Παπαδιαμάντη και ο «*Ζητιάνος*» του Καρκαβίτσα δεν στερούνται παρόμοιων ικανοτήτων, αν και οι δυο αυτές παραμορφωμένες ανθρώπινες φυσιognωμίες ανήκουν στην ύστατη φάση της ηθογραφίας. Στη πρώτη φάση της ηθογραφία βρίσκει τους συγγραφείς ενθουσιασμένους με το πολύτιμο υλικό των παραδόσεων, ένας ολόκληρος κόσμος ξανοίγεται μπροστά τους, ο Καρκαβίτσας μιλά με μεγάλο ενθουσιασμό για αυτόν τον όμορφο κόσμο. Φέρνοντας εξάλλου η ηθογραφία τους ανθρώπους της πόλης κοντά στην ύπαιθρο εξυπηρετεί πατριωτικά αισθήματα. Η κριτική της Ευρώπης, ωστόσο, είχε καταγγείλει την παραποίηση της πραγματικότητας από τον ρομαντισμό και σε αντιστάθμισμα για αυτό είχε φέρει τον ρεαλισμό ως πολέμιο ουσιαστικά του ιδεατού. Ο ρεαλισμός, που δεν σκοπεύει στον εφησυχασμό του αναγνώστη, είναι πολύ μακριά αυτό το διάστημα από τις προθέσεις των Ελλήνων ηθογράφων. Οι ηθογράφοι δεν θέλουν να θολώσουν την εικόνα του Έλληνα αναγνώστη για την ένδοξη καταγωγή του και για το μεγαλείο του έθνους, όπου ανήκει. Πρόκειται για έναν επινοημένο και φιμωμένο ρεαλισμό, έτσι ώστε η επινοημένη τελικά ηθογραφία να εξυπηρετεί ουσιαστικά την ίδια λειτουργία με το ιστορικό μυθιστόρημα. Κατευθύνει την προσοχή του αναγνώστη προς ένα όραμα εθνικής αποκατάστασης, μακριά από εσωτερικά κοινωνικά και άλλα προβλήματα, ανησυχητικά και διόλου κολακευτικά για το παρόν των Ελλήνων. Η περιγραφή των αμιγών ηθών στην πεζογραφία εξασφάλιζε την πρωτοτυπία, διαφύλαγε τις παραδόσεις, από μόνα τους, όμως, αυτά τα προτερήματα ήταν απλά προϋποθέσεις για τον ρεαλισμό, όχι ρεαλισμός και μάλιστα ευρωπαϊκός. Το μεγαλύτερο κέρδος αυτής της πρώτης ηθογραφίας ήταν, πως στρέφοντας το βλέμμα της προς την αγροτική και θαλασσινή ζωή προσάρμοσε στη λιτότητα της το εκφραστικό της ύφος. Η αναπροσαρμογή της αφήγησης στη νέα θεματολογία άνοιξε τρόπους γραφής, που αποδείχτηκαν πολύ γόνιμοι στην εξέλιξη της πεζογραφίας γενικότερα. Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, ο διάλογος ο σχεδόν φωτογραφικά πιστός είναι λύσεις υφολογικές και τεχνικές μεγάλης σημασίας.

#### **Συμπληρωματικά κείμενα:**

#### **α) Οι Σχολές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας:**

##### **1) Κρητική Σχολή**

Η Κρήτη έχει να επιδείξει αξιόλογη λογοτεχνική παραγωγή από πολύ παλιά, τα σημαντικότερα έργα γράφτηκαν από Κρητικούς στην καταγωγή λογοτέχνες επί

εποχής Βενετών (1211 - 1669) και γι' αυτό όταν λέμε «Κρητική σχολή» εννοούμε την παραπάνω περίοδο (περίοδος ακμής 1610 - 1669). Οι κάτοικοι της Κρήτης, την εποχή που η ηπειρωτική Ελλάδα βρίσκονταν κάτω από τον τούρκικο ζυγό (1610 - 1669), ζώντας κάτω από την κυριαρχία των Ενετών, που τους είχαν επιτρέψει να διατηρήσουν τη γλώσσα τους, γνώρισαν σχετικά κάποια ελευθερία. Έτσι, στην Κρήτη τα χρόνια αυτά αναπτύχθηκε σημαντική λογοτεχνία. Έργα της εποχής αυτής είναι «*Ο Ερωτόκριτος*» και «*Η Θυσία του Αβραάμ*» Β. Κορνάρου, «*Η Ερωφίλη*», «*Η βοσκοπούλα*» και «*Ο Γύπαρης*» του Γ. Χορτάτση κ.α. Έντονη είναι η επίδραση της Ιταλικής λογοτεχνίας στη διαμόρφωση της κρητικής λογοτεχνίας και γλώσσας. Πιο συγκεκριμένα η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι η γνήσια, δημοτική λαλιά, ο στίχος δε των ποιημάτων είναι αυτός του δημοτικού τραγουδιού ο δεκαπεντασύλλαβος. Για την Κρητική διάλεκτο πιστεύεται πως θα γινόταν βάση της σημερινής μας γλώσσας, αν δεν υποδουλώνονταν η Κρήτη στους Τούρκους. Πάντως, παρά τις ξένες επιδράσεις που έχει δεχτεί, η Κρητική λογοτεχνία έχει βαθιά ελληνικό χαρακτήρα.

## **2) Η Σχολή των Ιωαννίνων**

Η σχολή αυτή πήρε την ονομασία της από τα Ιωάννινα, τα οποία επί εποχής Αλί Πασά ανέπτυξαν αξιόλογη πνευματική κίνηση με επικεφαλής τον Α. Ψαλίδα. Στη σχολή αυτή ανήκουν: Α. Χριστόπουλος, Ι. Βηλαράς, Ρ. Φεραϊός κ.α. Κύριο χαρακτηριστικό της εν λόγω σχολής είναι η χρήση της δημοτικής.

## **3) Η Επτανησιακή Σχολή**

Τα Επτάνησα είναι η μόνη περιοχή της Ελλάδας που δεν υποτάχθηκε στους Τούρκους, έμειναν κάτω από την κυριαρχία των Ενετών αρχικά και στη συνέχεια των Άγγλων μέχρι την εποχή της προσάρτησης στους στο ελληνικό κράτος το 1864. Πιο κοντά στη Δύση και κάτω από συνθήκες μεγαλύτερης ελευθερίας απ' ότι στην υπόλοιπη Ελλάδα αναπτύχθηκε στο χώρο των Επτανήσων μεγάλη πνευματική κίνηση από την εποχή, ακόμη, την προεπαναστατική. Εδώ, με κορυφαία την Κέρκυρα μεταξύ των υπολοίπων νησιών δημιουργήθηκε ένα από τα σπουδαιότερα πνευματικά κέντρα της Ελλάδας στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Κυριότερος εκπρόσωπος της σχολής Επτανησιακής σχολής είναι ο εθνικός ποιητής της Ελλάδας Δ. Σολωμός. Στη σχολή αυτή ανήκουν επίσης οι: Ι. Τυπάλδος, Γ. Τερτσέτης, Λ. Μαβίλης, Ι. Πολυλάς, Α. Κάλβος, Α. Βαλαωρίτης κ.α.

## **4) Η παλιά Αθηναϊκή Σχολή ή Ρομαντική**

Η Σχολή αυτή αναπτύχθηκε στην Αθήνα τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αμέσως μετά την ανεξαρτησία της Ελλάδας, όταν η Αθήνα έγινε πρωτεύουσα του ελληνικού Κράτους, από τους Φαναριώτες λόγιους που συγκεντρώθηκαν εδώ και οι οποίοι συνέχισαν τη λόγια παράδοση σ' όλους τους τομείς της πνευματικής κίνησης. Κυριότεροι εκπρόσωποί της είναι: Α. Ραγκαβής, Π. Σούτσος, Δ. Παπαρηγόπουλος, Γ. Παράσχος κ.α. Οι εκπρόσωποι της παλιάς Αθηναϊκής ή Ρομαντικής σχολής είναι επηρεασμένοι από το γαλλικό ρομαντισμό και γράφουν συνήθως στην καθαρεύουσα σε αντίθεση με τους εκπροσώπους της Επτανησιακής σχολής. Οι πολύ γνωστοί λογοτέχνες Γ. Βιζυηνός, Α. Προβελέγγιος, Γ. Ζαλοκώστας και Δ. Βικέλας ανήκουν στη μεταβατική εποχή της Παλαιάς και της Νέας Αθηναϊκής Σχολής.

## **5) Η Νέα Αθηναϊκή (ή Παλαμική) Σχολή**

Δημιουργός της Σχολής αυτής είναι: ο Κ. Παλαμάς με τους Ν. Καμπά και Γ. Δροσίνη. Η Σχολή αυτή κηρύσσει την επιστροφή στη γνήσια λαϊκή παράδοση, στη

δημοτική γλώσσα και σε όλα εκείνα τα στοιχεία που είχε περιφρονήσει η Ρομαντική Σχολή. Η τεχνοτροπία της είναι κυρίως νατουραλιστική. Εκτός από τους παραπάνω λογοτέχνες μεταξύ των σημαντικότερων εκπροσώπων της Νέας Αθηναϊκής (ή Παλαμική) Σχολής, με βάση τη διάκριση της σε πρώτη και δεύτερη Παλαμική γενιά συγκαταλέγονται και οι:

**α) Η πρώτη Παλαμική γενιά:** Ι. Πολέμης, Α. Μαβίλης, Α. Μαλακάσης, Κ. Κρυστάλλης κ.α.

**β) Η δεύτερη Παλαμική γενιά:** Α. Σικελιανός, Ν. Καζαντζάκης, Α. Παπαδιαμάντης, Α. Καρκαβίτσας, Ι. Κονδυλάκης, Γ. Ψυχάρης, Γ. Ξενόπουλος κ.α.

Τη Νέα Αθηναϊκή Σχολή συμπληρώνουν:

**α) Η Σχολή της τέχνης (1895 - 1912)** που στην αρχή ακολουθεί την Παρνασσική και ύστερα τη συμβολιστική τεχνοτροπία: Ι. Γρυπάρης, Κ. Χατζόπουλος, Μ. Μαλακάσης, Λ. Πορφύρας, Ζ. Παπαντωνίου, Π. Νιρβάνας κ.α.

**β) Η Σχολή του Νουμά,** που καλλιεργεί με φανατισμό το δημοτικισμό: Ρ. Γκόλφης, Κ. Καρθαίος, Π. Βλαστός κ.α.

**6) Η Μοντέρνα Σχολή (νεωτερική ποίηση):** κυριότερος εκπρόσωπος Γ. Σεφέρης

**7) Σχολή του σουρεαλισμού,** κυριότερος εκπρόσωπος Ο. Ελύτης

Λογοτεχνικές σχολές απόδημου Ελληνισμού

**α) Η Αλεξανδρινή Σχολή,** κυριότερος εκπρόσωπος Κ. Καβάφης.

**β) Η Κυπριακή Σχολή:** κυριότεροι εκπρόσωποι Β. Μιχαηλίδη, Θ. Λυπέρτη, Λ. Παυλίδη, Τεύκρο Ανθία, Π. Κριναίο κ.α.

**γ) Η Αγγλική Σχολή:** κυριότεροι εκπρόσωποι Α. Εφταλιώτη, Α. Πάλλη, Π. Βλαστός κ.α.

<http://www.krassanakis.gr/erotocritos.htm>

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

**Συμπληρωματικά κείμενα:**

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

**Βιβλιογραφία:**

**Μ. Vittì:** *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 1991, σελ. 37-97

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

**Α. Σαχίνη:** *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, εκδ. Γαλαξίας  
*Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, εκδ. Σοκόλη

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

**Ε. 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)

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

Οι πρώτοι ηθογράφοι είναι σαν να υπακούν 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 κατευθείαν στη χρήση κατά τους κριτικούς του χαμηλού ύφους μιας γλώσσας και για τα ελληνικά δεδομένα στο γλωσσικό επιπλέον ζήτημα. Ο διάλογος 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 επίσημα 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 αναμετρούνται 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, όμως, 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 οποιεσδήποτε παραχωρήσεις στη δημοτική μέσω του πλάγιου λόγου έχουν μόνο ιστορικό ενδιαφέρον για το κρίσιμο μεταβατικό στάδιο από την καθαρεύουσα στην δημοτική.

Δεν υπάρχει αμφιβολία 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 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. 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, όμως, που 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.

Ο Βιζυηνός ξεκινάει να γράφει όντας στο εξωτερικό και δεν είναι ο μόνος, το ίδιο ισχύει και για τους Βικέλα και Δροσίνη. Απ' ό,τι φαίνεται για να αντιληφθεί κανείς καλύτερα την κατάσταση του τόπου του, θα πρέπει να έχει γνωρίσει κάτι διαφορετικό, να τη θεωρήσει 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 ό,τι σε άλλους διηγηματογράφους της εποχής του. Στα κείμενα του υπάρχει η ιδιωματική γλώσσα στους διαλόγους, όπως και η λαϊκή μυθολογία. Η σκηνοθεσία στο έργο του, η αγωνία, η ανάγκη κάθαρσης, 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, στην όλη πορεία του, όμως, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δύο φάσεις. Η πρώτη 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 στίλ 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 μικρόψυχοι 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 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. Πρόκειται για τα τελευταία του είδους, οι ιδέες που αφορούν την ορθή αντίληψη περί του ρεαλισμού, κατακλύζουν πλέον 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, 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. Σε έργα, πάντως, που είναι σύμφωνα με την εθνική ευεξία όπως «Ο θάνατος του παλικαριού», «Το βοτάνι της αγάπης» και ο «Πατούχας», 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 αυτές βοήθησαν στη συνειδητοποίηση των προβλημάτων, που ήταν επείγοντα μέσα στην ελληνική κοινωνία, ακριβώς γιατί 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 μιαν 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. Vittì: *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 Σέλλευ, 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 Γκκαίτε. Κάποια άλλα σημαντικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου, όπως «*Το Παλτό*» και οι «*Νεκρές Ψυχές του Γκόγκολ*», «*Ο μπάριμπα-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 καλλιτέλειας, 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 εμποδίζαν 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 κιόσκια, σκοτεινά δάση, όρκους, φεγγαρόφωτα, κυρίουσ καλοντυμένους με δακρυσμένα μάτια. Όλα αυτά τη συνέπαιρναν, την κατάκλυζαν και «...αφέθηκε να κατολισθήσει στους λαμαρτίνειους μαιάνδρους...». «Έπειτα 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 πολιorkία, τα γλυκόλογα και τα επιφανειακά πάθη, την κάνει να αφηθεί 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 πολιorkητής από την άλλη έχουν τον ίδιο στόχο, προσπαθούν ο καθένας με τον τρόπο του να επιβληθούν στα άδολα θύματά τους. Η επαρχιακή αγροτική συνέλευση, που αποτελεί το σκηνικό της ερωτικής πολιorkίας, 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 καβαλίνες, 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 γραφτήκανε 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 λυρική 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 πνιγρό 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 (B' 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 συνεύρεση 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: «Ο, 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', Σόκολης, Αθήνα 1999.

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

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

Διαβάζω, τχ. 42, Αθήνα, Μάιος 1981.

Salomon P., *Litterature francais*, Masson, Παρίσι 1985.

[<http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/REVMATA>]

**Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία**

**Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού ρεαλισμού**

**1. Ο Γεώργιος Βιζυηνός**

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

**β) Το ποιητικό έργο του Γ. Βιζυηνού**

**ποιητικές συλλογές:**

«Τα ποιητικά πρωτόλεια»

« Κάδμος»

« Βοσπορίδες αύρες»

«Εσπερίδες ή Μύθοι του λαού και παραδόσεις»

«Λυρικά»

«Ατθίδες αύρες»

**γ) Το αφηγηματικό έργο του Γ. Βιζυηνού**

**τα διηγήματα του Γ. Βιζυηνού**

«Το αμάρτημα της μητρός μου», 1883

«Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως», 1883

«Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», 1883

«Αι συνέπειαι της παλιάς ιστορίας», 1884

«Πρωτομαγιά», 1884

«Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», 1884

«Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα», 1885

«Μοσκόβ-Σελήμ», 1885

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

Ο Γ. Βιζυηνός πέθανε το 1896, ο λογοτεχνικός του, όμως, 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, ο εγκλεισμός του στο φρενοκομείο αποτελεί ουσιαστικά έναν ανοιχτό ορίζοντα για το λογοτεχνικό του έργο σε αντίθεση με την προσωπική του ζωή. Αποτελεί παρεξήγηση 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 χρονών 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 Βουτσιναιίου διαγωνισμού, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το έργο του είχε αναγνωριστεί από τους κριτικούς της λογοτεχνίας, συχνά δέχτηκε επιθέσεις από τον τύπο. Για πολλούς ήταν ένας ανατολίτης, τουρκομερίτης, που είχε την καλή τύχη να έχει προστάτη του 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, παρόλα αυτά 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.

**β) Το ποιητικό έργο του Βιζυηνού**

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 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 στα κείμενα αυτά είναι παρούσα παρ' όλη τη διαφαινόμενη τάση του προς την καθαρολογία, έτσι, παρότι υπάρχουν στιχουργικές ατέλειες, αναδεικνύεται μια συναισθηματική αμεσότητα, που



αποτελεί προμήνυμα της κατοπινής εξέλιξης του ποιητή. Με τον « Κόδρο», 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. Στον «Κόδρο» υπάρχει μια συστηματική χρήση στερεότυπων εικόνων, τυπικών παρομοιώσεων, καθώς και μια επίδειξη στιχουργικής επιδεξιότητας. Το τρίτο έργο του συγγραφέα οι, « Βοσπορίδες αύρες», αποτελεί τον πρώτο σταθμό στην ποιητική του πορεία. Με τη συλλογή του αυτή ο ποιητής που ζει στη Γερμανία κατορθώνει να ξεφύγει από την φαναριώτικη του επιρροή, χρησιμοποιεί τη δημοτική και στρέφεται στις πηγές του προσωπικού του αισθήματος, πετυχαίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο να βρεθεί 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. Πρόκειται για ένα σύνολο ποιημάτων, όπου ο Βιζυηνός 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 ιδιοματικές εκφράσεις της θρακιώτικης και της κυπριακής διαλέκτου. Στα «Λυρικά» υπάρχει 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 δίπλα σε πρώιμα στοιχεία του νεορομαντισμού. Στην ίδια συλλογή είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η έντονη παρουσία αφηγηματικών ποιημάτων, γεγονός που κάνει φανερή τη στροφή του προς μορφές λογοτεχνικής έκφρασης, που για να λειτουργήσουν απαιτούν ένα μεγαλύτερο πλάτος, το οποίο εξασφαλίζεται με την τροπή και την ανάπτυξη τους προς την αφήγηση. Τέτοια ποιήματα στις «Ατθίδες αύρες» είναι, «Το Μπαλουκλί», «Η Αγιά 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.

### **Το αφηγηματικό έργο του Γ. Βιζυηνού**

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

«Το αμάρτημα της μητρός μου», 1883

«Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως», 1883

«Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», 1883

«Αι συνέπειαι της παλιάς ιστορίας», 1884

«Πρωτομαγιά», 1884

«Το μόνον της ζωής του ταξείδιον», 1884

«Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα», 1885

«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. Η ζωή και ή 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 να δίνει τον κυρίαρχο τόνο στο έργο του και να αποκαλύπτει τη σκοτεινή του διάθεση. Ο Βιζυηνός καταφεύγει σε αυτοβιογραφικό υλικό προσβλέποντας σε μια πραγματολογική διάσταση, το περίεργο βέβαια σ' αυτή την περίπτωση είναι πως χρησιμοποιεί συχνά λαϊκές παραδόσεις και άλλα λαογραφικά στοιχεία. Τελικά ο στόχος του δεν είναι, όπως φαίνεται με μια πρώτη ματιά, 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 μέσα στο πλαίσιο μιας πραγματικότητας, η οποία δίνει την εντύπωση, πως είναι απόλυτα επαρκής για να στηρίζει την ανάπτυξη της πλοκής. Ξαφνικά, όμως, η πραγματικότητα αυτή διπλασιάζεται, δεν αντικαθίσταται από μια άλλη νέα πραγματικότητα, που αποκαλύπτεται, αλλά υπάρχει παράλληλα με αυτή. Στα διηγήματα του έχουμε συνήθως την παρουσία δυο χαρακτήρων από τους οποίους ο ένας έχει συνείδηση μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας και ο άλλος μιας άλλης διαφορετικής, 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 ορίων και των διακρίσεων από τη λογική και την αντίληψη των αισθήσεων. Η διεύρυνση και η καλλιέργεια του διαφορούμενου οδηγεί τον Βιζυηνό σε απόψεις της πραγματικότητας που απομακρύνονται από τη συμβατική λογική άποψη. Πρόκειται για απόψεις πάντα σχετικά με την πραγματικότητα, όπου η πλάνη και η αυταπάτη κυριαρχούν, ενώ παράλληλα επικρατεί ο χαρακτήρας της παραφροσύνης. Τελική επιδίωξη του Βιζυηνού ήταν όχι μια επίπεδη δυσδιάστατη άποψη του κόσμου αλλά μια τρισδιάστατη άποψη του, η οποία θα 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. Στο δεύτερο επίπεδο η υπέρβαση επιχειρείται με έναν εντελώς λανθάνοντα τρόπο, τα όρια που παραβιάζονται είναι εκείνα ανάμεσα στον Τούρκο και στον Έλληνα, καθόσον Έλληνας είναι ο αφηγητής και ο χαρακτήρας που αυτός θαυμάζει και θέλει να αποθανάτισει 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 μεταξύ των δυο φύλων (άνδρας - γυναίκα) διακρίνουμε στα δυο διηγήματα , «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» και στον «Μοσκόβ - 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 Χρουσή, αυτή τη φορά, για να αποφύγουν την επιστράτευση του ως γενίτσαρου. Την υπέρβαση μεταξύ των δυο φύλων δεν την περιορίζει ο συγγραφέας στο διφορούμενο του φύλλου του παππού, αλλά την επεκτείνει και στη μορφή που είχαν οι σχέσεις του με την Χρουσή.

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 τους προσεγγίζουν, στην πραγματικότητα αυτό αναιρείται 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 παραλόγου μέσα στα διηγήματα του έχουμε στην περίπτωση που εντοπίζεται αδυναμία στους χαρακτήρες τους να επικοινωνήσουν πραγματικά καθώς ο καθένας έχει συνείδηση μιας διαφορετικής 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 τη φωτίζει 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 περιορίζουν καθόλου την απαίτηση τους για πλήρη αληθοφάνεια. Καρπός αυτής της απαίτησης 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 και 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.

### **Βιβλιογραφία:**

Κ. Στεργιόπουλου: Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία, Ιωάννινα 1977, σελ. 93-106

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 19<sup>ου</sup> 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 ομοίωμα 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. Για αυτό και αντλούν τα θέματα 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 χρηματισμού, 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 περιβάλλουν, 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 ατολμία 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 Τζόους 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 Τζόους 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 Τζόους υπογραμμίζοντας την παράλυσή της δεν παρέχει καμιά εικόνα της μετακίνησής της από το σπίτι στο σταθμό. «Πετάχτηκε όρθια, με τρόμο. Να φύγει.» ενώ η επόμενη παράγραφος αρχίζει «Στεκόταν όρθια ... στο σταθμό του Νόρθ Γουόλ». Με αυτό το αφηγηματικό στρατήγημα του Τζόους, 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 Τζόους 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 Τζόους, 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 Ντάφνυ 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 Ντάφνυ παρατηρεί «...η ευαισθησία που τόσο λίγο είχε φανερωθεί ξανάπεφτε στην υποδούλωση, στην πρόβλεψη, στη σύμβαση». Όταν η κυρία Σίνικο τολμά να αποκαλύψει τη σεξουαλικότητά της ο αυτάρεσκος εγωκεντρισμός του κυρίου Ντάφνυ 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 Ντάφνυ αποκαλύπτεται κατώτερος των προσδοκιών της κυρίας Σίνικο. Είναι ένα τίποτε, ένας άνδρας ανάξιος λόγου. Ο κύριος Ντάφνυ 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 Ντάφνυ. 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 Ντάφνυ 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 Έμματος, 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 συλλυπόυνταν 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, δυστυχισμένη 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 Τζόυς 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 Ντάφν και την κυρία Σίνικο, η ιστορία είναι μια τριτοπρόσωπη αφήγηση του κυρίου Ντάφν με περιορισμένη την παρουσίαση της κυρίας Σίνικο. Το θανατηφόρο ατύχημα της κυρίας Σίνικο είναι η συναναστροφή της με τον κύριο Ντάφν και την παραλυτική του κατάσταση. Με μια παραδειγματική καινοτομία της μυθοπλασίας, ο Τζόυς ορίζει τον χαρακτήρα του κυρίου Ντάφν 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 Ντάφν 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 Εβελιν, 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 Ντάφου, 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 Τζόους 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 Τζόους 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.

**Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία****Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού ρεαλισμού****2. «Παράξενα παιδάκια γερασμένα»**

Η ατελέσφορη παιδικότητα στο έργο του Βιζυηνού και του Καρυωτάκη

**3. Ανδρέας Καρκαβίτσας****Βιβλιογραφία:**

Μ. Vittì: Ιστορία της νεοελληνικής ιστορίας, σελ. 302-303,

Κ. Στεργιόπουλου: Διαίρεση και χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Καρκαβίτσα «Περιδαβιάζοντας», τόμ. Β, Αθήνα 1986, σελ. 119-135

Α. Τάκης: «Αντρέας Καρκαβίτσας», Η λογοτεχνική κληρονομιά μας . Από μια άλλη σκοπιά, σ.37-74. Αθήνα, Καστανιώτης, 1979.

Γ. Βαλέτας:«Αντρέας Καρκαβίτσας. Ο κορυφαίος πεζογράφος του δημοτικισμού», Φιλολογική Πρωτοχρονιά, 1971, σ.101-121.

Α. Καραντώνης: «Ανδρέας Καρκαβίτσας», Φυσιогνωμίες. σ.195-205. Αθήνα, 1977.

Α. Καραντώνης: «Αντρέας Καρκαβίτσας», Κριτικά Μελετήματα, Αθήνα, 1981.

Π.Δ. Μαστροδημήτρης: «Ηθογραφία και κοινωνική συνείδηση. Η ζωή και το έργο του Α. Καρκαβίτσα», Προοπτικές και προσεγγίσεις. Μελέτες νεοελληνικής Φιλολογίας, σ.77-104. Αθήνα, Νεφέλη, 1991.

Π. Δ. Μαστροδημήτρης: «Η Λυγερή του Ανδρέα Καρκαβίτσα», Ανάλεκτα Νεοελληνικής Φιλολογίας, σ.177-195. Αθήνα, Νεφέλη, 1995.

Ε. Γ. Μπαλούμης: Η λειτουργία του λαογραφικού στοιχείου στο έργο του Α. Καρκαβίτσα Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα, 1984.

Ε. Γ. Μπαλούμης: Ηθογραφικό διήγημα. Κοινωνικοϊστορική προσέγγιση. Καρκαβίτσας, Παπαδιαμάντης, Πολυλάς, σ.53-151. Αθήνα

Ε. Γ. Μπαλούμης : Ανδρέας Καρκαβίτσας ο ανατόμος της λαϊκής κοινότητας. Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.

Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «Ο Καρκαβίτσας της στεριάς, της θάλασσας, της πατρίδας»,

Τ. Πολίτη: «Η μυθιστορηματική κατεργασία της ιδεολογίας. Ανάλυση της Λυγερής του Ανδρέα Καρκαβίτσα», Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.20, σ.315-351. Θεσσαλονίκη,1981.

Τ. Πολίτη: «Φωνή και γραφή στο μυθιστόρημα του Α.Καρκαβίτσα: Ο Αρχαιολόγος», Σύγχρονα θέματα 50-51, περ.Β΄, ετ.17, Ιανουάριος-Ιούνιος 1994, σ.47-52.

Α. Σαχίνης: «Αντρέας Καρκαβίτσας», Το νεοελληνικό μυθιστόρημα, Αθήνα 1958

Ν. Σιδερίδου-Θωμοπούλου: Η γυναίκα στο έργο του Α.Καρκαβίτσα. Αθήνα, 1943.

Ν.Σιδερίδου-Θωμοπούλου: Ο Αντρέας Καρκαβίτσας και η εποχή του. Αθήνα, 1959.

Ε. Σταυροπούλου: «Ανδρέας Καρκαβίτσας», Η παλαιότερη πεζογραφία μας . Αθήνα, Σοκόλης, 1997.

Peri Massimo, «Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, παρέμβαση, υποκατάσταση, διαπλοκή», Δοκίμια αφηγηματολογίας, σ.45-98. Ηράκλειο, 1994.

**Αφιέρωμα περιοδικών**

Διαβάζω306, 3/3/1993.

Ελληνική Δημιουργία8, αρ.82, 1/7/1951.

Λογοτεχνικό Δελτίο14, ετ. Γ΄, 1/1967.

## Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία

### 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 παιδιότητα και άπραγη ψυχή του. Η εικόνα δεν ήταν πλαστή έτσι άλλωστε πρέπει να ένιωθε και ο ίδιος, εάν σταθεί κανείς 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, όμως, 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 κι ο Καρυωτάκης αλλά με τρόπο διαφορετικό. Με τα παιδικά του έργα και με τα παιδικά του τραγούδια ο Βιζυηνός θέλησε πολύ όψιμα να παίξει 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 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 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 να διαφέρει το διήγημα, «*το μόνον της ζωής του ταξείδιον*», όπου παρουσιάζεται ο ψυχικός κόσμος ενός παιδιού. Και στους δυο συγγραφείς έχουμε μια αντίληψη του πραγματικού ως μια φαινομενικότητα την οποία επιδιώκουν να δείξουν 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 υπήρξε και για τους δυο μια ουτοπία ,ένα καταφύγιο του ιδανικού και μια πηγή ενέργειας.

### **3. 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, 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 1882, «*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 οι δυο επόμενες από τον οίκο Ζαχαρόπουλου και από τον οίκο Γιοβάνη. Παρ' όλες τις εκδόσεις των «*Απάντων*» του και τις συστηματικές έρευνες η εξακρίβωση της πατρότητας κάποιων κειμένων του παραμένει προβληματική 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 αργότερα γράφτηκαν από τον ίδιο στην δημοτική.

Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε την πεζογραφία του Καρκαβίτσα σε τρεις 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 τα πατριωτικά. Ο συγγραφέας εμπνέεται 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 έργα 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, για τις αριστοτεχνικές κυρίως περιγραφές του, 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 το ύφος του, 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 αυτή περίοδος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «*διδασκτική*», καλύπτει όλα τα μετά το 1900 χρόνια αρχίζοντας με τη νουβέλα, «*Ο αρχαιολόγος*», συνεχίζει με ελάχιστα κομμάτια που δημοσιεύθηκαν στο διάστημα της σιωπής του και κλείνει με τη συγγραφή των «*Αναγνωστικών*» του τα οποία επισφραγίζουν τη συνοχή της και το διδακτικό της χαρακτήρα. Ο Καρκαβίτσας ξεκινάει «*ιδανιστής*» και καταλήγει ιδεολόγος «*προπαγανδιστής*». Το καλλίτερο μέρος της προσφοράς του, όμως, απομένει 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 κι εδώ μια φιλολογική αναλυτική τάση, το ηθογραφικό χρώμα προβάλλει 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 τα ρεαλιστικά δίνοντας για πρώτη φορά 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 ατιμώρητο. 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 τις πατριωτικές του θέσεις. Εκεί καταφθάνει μια μέρα ο πανούργος ζητιάνος Γκραβαρίτης, Τζιριτόκωστας και πατώντας πάνω στην αθλιότητα και την ευκολοπιστία των χωρικών ξεγελώνοντας 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, αποκομίζοντας 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*», 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 παρουσιάσει 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 τη σκληρότητα και την ηθική φθορά όσων έχουν αναλάβει να φροντίσουν τη λειτουργία της κρατικής μηχανής. Ανάμεσα στα δύο αυτά άκρα



στέκονται οι επιτήδευτοι, 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 κάποιες 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 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 ελληνισμού 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 μας προσφέρονται πιο πολύ με τα εξωτερικά τους γνωρίσματα, η ψυχολογία τους φτάνει μέχρι ένα σημείο, και ο ίδιος έμεινε ανεξέλικτος Υπήρξε ως το τέλος ένας εξωστρεφής πεζογράφος, 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. Ο Καρκαβίτσας υπήρξε από τους πρωτεργάτες της αφηγηματικής πεζογραφίας, που συνδέσανε το όνομα τους με μια κρίσιμη στιγμή για τη ζωή του νεοελληνικού κόσμου και τη λογοτεχνία του: με τη μάχη για την επικράτηση και τη διάδοση του δημοτικισμού και με την προσπάθεια μιας εθνικής αναγέννησης.

**Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία****Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού ρεαλισμού****Α. Παπαδιαμάντης****Συμπληρωματικά κείμενα**

**«Από τη Μετανάστιδα στη Φόνισσα, και από τη Φόνισσα στη Γυναίκα πλέουσα»**  
του Β. Αθανασόπουλου

**Βιβλιογραφία:**

Παπαδιαμάντης Α.: *«Αλληλογραφία»*, επιμ. Τριανταφυλλόπουλος Νίκος, εκδ. Δόμος, 1992, Αθήνα

Παπαδιαμάντης Α.: *«Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: Αυτοβιογραφούμενος»*, επιμ. Μουλλάς Π. εκδ.Εστία, 1999, Αθήνα

Φουσάρας Γ.: *«Βιβλιογραφικά στον Παπαδιαμάντη»*, εκδ.Ε.Λ.Ι.Α., 1991, Αθήνα

Θέμελης Γ.: *«Ο Παπαδιαμάντης και ο κόσμος του»*, εκδ.Διάττων, 1991, Αθήνα

Ελύτης Ο.: *«Η μαγεία του Παπαδιαμάντη»*, εκδ.Ύψιλον, 1996, Αθήνα

Τριανταφυλλόπουλος Δ.: *«Πελιδνός ο παράφρων τύραννος...»: αρχαιολογικά στον Παπαδιαμάντη*, εκδ.Νεφέλη, 1996, Αθήνα

Κεσελόπουλος Α.: *«Η λειτουργική παράδοση στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη»*, εκδ.Πουρναράς, 1994

Καργάκος Σ.: *«Ξαναδιαβάζοντας τη «Φόνισσα»: μια νέα κοινωνική και πολιτική θεώρηση του Παπαδιαμάντη»*, εκδ.Gutenberg, 1987, Αθήνα

Κολυβάς Ι.Κ.: *«Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου: μελετήματα για τον Παπαδιαμάντη»*, εκδ.Νεφέλη, 1991, Αθήνα

Saunier Guy: *«Εωσφόρος και άβυσσος: ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη»*, εκδ.Άγρας, 2001, Αθήνα

Μάτσας Ν.: *«Αν δεις τον κυρ-Αλέξανδρο η άλλη βιογραφία του Παπαδιαμάντη»*, εκδ.Εστία, 1991, Αθήνα

*«Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη: Επιλογή κριτικών κειμένων»*, εκδ.Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005, Ηράκλειο

*«Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, Σκιάθος 20-24 Σεπτεμβρίου 1991.»*, εκδ.Δομός, 1996, Αθήνα

Φαρίνου - Μαλαματάρη Γ.: *«Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη: 1887-1910»*, εκδ.Κέδρος, 1987, Αθήνα

Λορεντζάτος Ζ.: *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης -Α'.* Πενήντα χρόνια απο το θάνατό του, Μελέτες, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1994

Λορεντζάτος Ζ.: *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης -Β'.* Μελέτες, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1994

**A. Παπαδιαμάντης**

Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης γεννήθηκε στη Σκιάθο το 1851 ήταν γιος παπά και απόγονος ναυτικών. Μεγάλωσε σε ένα περιβάλλον που το κύριο χαρακτηριστικό του έδιναν η εκκλησία και η θάλασσα. Από τα παιδικά του χρόνια είχε εκδηλωθεί η θρησκευτικότητα του, η αγάπη του στη μοναξιά και στην απλή νησιώτικη ζωή, από μικρός κλείνεται στον εαυτό του, ζωγραφίζει ή παρακολουθεί τις λειτουργίες της εκκλησίας. Ο άνεμος, η νύχτα, η θάλασσα και οι υποβλητικές τοποθεσίες του νησιού του ερεθίζουν την φαντασία του και τον προκαλούν φοβίες και ανεξήγητους τρόμους. Τα άλλα παιδιά τον περιφρονούν και τον βασανίζουν, γιατί τον νιώθουν διαφορετικό, πράγμα που τον κάνει να απομονώνεται ακόμα περισσότερο. Στο διήγημα του, «*Τα δαιμόνια στο ρέμα*», μας δίνει μια χαρακτηριστική εικόνα της παιδικής ψυχολογίας του και της συμπεριφοράς των άλλων παιδιών απέναντι του. Στη Σκιάθο τελείωσε το δημοτικό και μια τάξη του σχολαρχείου, επειδή δεν υπήρχαν εκεί οι άλλες δυο τάξεις και επειδή δεν είχε ο παπάς την ευχέρεια να τον στείλει αμέσως κάπου αλλού να συνεχίσει, τον κράτησε κοντά του και τον προγύμνασε ο ίδιος, μόνο τρία χρόνια αργότερα το 1864 τον έστειλε στην Σκόπελο, όπου έβγαλε το σχολαρχείο. Μα οι σπουδές του έμελλε να έχουν και άλλες ανωμαλίες εξ αιτίας των περιορισμένων οικονομικών μέσων της οικογένειας αλλά και εξαιτίας του χαρακτήρα του. Το 1867 γράφτηκε στο γυμνάσιο της Χαλκίδας, από όπου φεύγει ύστερα από ένα επεισόδιο με κάποιο καθηγητή του. Δεκαεννιά χρονών πηγαίνει να φοιτήσει σε γυμνάσιο του Πειραιά και πάλι διακόπτει τη φοίτηση του στη μέση της χρονιάς και επιστρέφει στη Σκιάθο. Τα δυο χρόνια που μένει στο νησί του, αρχίζει να γράφει στίχους. Γράφει και μια κωμωδία που δεν σώζεται και της οποίας δεν ξέρουμε καν το θέμα. Ξαναφεύγει για την Αθήνα για να ψάξει κάποια δουλειά, ώστε να τελειώσει τις γυμνασιακές του σπουδές, πάλι, όμως, γυρίζει άπρακτος στη Σκιάθο. Τότε έφτασε από το *Άγιον Όρος* ο παιδικός του φίλος Νικόλαος Διανέλος που είχε φορέσει το ράσο και είχε ονομαστεί Νήφων. Ο Παπαδιαμάντης τον ακολουθεί με σκοπό να ασκητέψει κι από δω όμως απογοητεύεται και ξανάρχεται στη Σκιάθο αποφασισμένος να μείνει, όπως είπε κάποτε στη μητέρα του, «*κοσμοκαλόγερος*», ασκητής, δηλαδή, μέσα στον κόσμο και στην ανθρώπινη κοινωνία.

Το 1873 είκοσι δύο χρονών αποφασίζει να πάει στην Αθήνα για να τελειώσει το Γυμνάσιο, δίνει εξετάσεις στην Βαρβάκειο και περνάει στην τελευταία τάξη κερδίζοντας και την προηγούμενη. Γράφει στίχους με πρότυπο τον Βαλαωρίτη και το δημοτικό τραγούδι, ενώ ταυτόχρονα τελειοποιεί τα γαλλικά του κι αρχίζει να μαθαίνει αγγλικά. Επιτέλους τελειώνει το γυμνάσιο και γράφεται στη φιλοσοφική σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών την οποία, ωστόσο, δεν θα τελειώσει ποτέ. Από δω και πέρα μπαίνει πια στη βιοπάλη. Προγυμνάζει παιδιά, γράφει μεταφράσεις για τις εφημερίδες, ενώ αρχίζει να δημοσιεύει σε συνέχειες το πρώτο του μυθιστόρημα. Έχει πάρει την απόφαση του, να γίνει συγγραφέας. Τότε είναι που διαμορφώνει και την υπογραφή του σε Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, εκείνο τον καιρό, μάλιστα, διορίζεται μεταφραστής σε εφημερίδα, ενώ εμφανίζεται ξανά ο φίλος του Νήφων που έρχεται στην Αθήνα, όπου γίνεται καντηλανάφτης στους Αγίους Αναργύρους του Ψυρρή. Πιάνουν μαζί ένα δωμάτιο κι αρχίζει η ζωή της ταβέρνας, γράφει το τρίτο του μυθιστόρημα υπογράφοντας πλέον με το όνομα του. Στο μεταξύ ο Νήφων πεθαίνει αλκοολικός αλλά και αυτόν, η δουλειά στις εφημερίδες και το πιοτό τον έχουν φθείρει σοβαρά. Πηγαίνει πάλι στη Σκιάθο να ξεκουραστεί και να συνέλθει, στο διάστημα αυτό πεθαίνει ο πατέρας του και λίγο αργότερα κι ο αδελφός του, ο ίδιος ζει

σε ανήλιαγες κάμαρες και σε φτωχογειτονιές, με την έννοια των ανύπαντρων αδελφάδων του και της οικογένειας του που δεν κατάφερε να βοηθήσει. Η μεταφραστική του δουλειά δεν πληρώνεται όπως άλλοτε, τα διηγήματα του αφήνουν πολύ λιγότερα, η υγεία του χειροτερεύει, τα χέρια του δεν μπορούν να πιάσουν την πένα από τους ρευματισμούς. Τα τελευταία χρόνια στην Αθήνα τα περνάει στη Δεξαμενή τριγυρισμένος από λόγιους και δημοσιογράφους, που τον πολιορκούν με περιέργεια, ενώ ολοένα και πιο πολύ καταρρέει. Το Μάρτιο του 1908 του κάνουν μια γιορτή στον Παρνασσό, κρύβεται στο σπίτι ενός φίλου του μανάβη και δεν εμφανίζεται. Σε λίγο φεύγει για την Σκιάθο, από όπου δεν έμελλε να ξαναγυρίσει. Έζησε δυο χρόνια ακόμη με τις αδελφές του και πέθανε στις 3 Ιανουαρίου του 1911.

Το έργο του Παπαδιαμάντη είναι κυρίως αφηγηματικό, έγραψε, όμως και, ποιήματα, διάφορα μελετήματα, άρθρα και υμνογραφήματα. Έκανε και μεταφράσεις για λόγους βιοποριστικούς, μάλιστα, είναι ο πρώτος που μετέφρασε Ντοστογιέφσκι το «*Εγκλημα και τιμωρία*» σε συνέχειες το 1889 στην «*Εφημερίδα*» του Κορομηλά. Βιβλίο δικό του δεν τύπωσε κανένα ο ίδιος, εκλογή από διηγήματα που είχε αναγγελθεί με τίτλο «*Θαλασσινά ειδύλλια*» δεν εκδόθηκε, όσο ζούσε και ως το 1911 όλο του το έργο έμεινε στα περιοδικά και τις εφημερίδες. Από το 1912 και μετά αρχίζουν να κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Φέξη η «*Η γυφτοπούλα*» μυθιστόρημα 1912, «*Η φόνισσα*» νουβέλα 1912, «*Οι μάγισσες*» διηγήματα 1912. Το 1914 η Εκδοτική εταιρεία εκδίδει το μυθιστόρημα «*Οι έμποροι των εθνών*». Πολύ αργότερα θα αρχίσουν να εκδίδονται τα «*Άπαντα*» του σε τεύχη από τον «*Αρχαίο εκδοτικό οίκο*» του Δ. Δημητράκου το 1954 με την επιμέλεια του Γ.Βαλέτα, για να συγκεντρωθούν τελικά σε πέντε ογκώδεις τόμους κι έναν έκτο συμπληρωματικό της όλης έκδοσης, όπου περιλαμβάνεται μελέτη του επιμελητή για την ζωή και το έργο του συγγραφέα. Από τότε έχουμε κι άλλες εκδόσεις μεμονωμένων έργων ή των απάντων του. Το αφηγηματικό έργο του Παπαδιαμάντη ύστερα από την συγκεντρωτική δουλειά του Βαλέτα αποτελείται από τρία μυθιστορήματα, πέντε νουβέλες και 170 πάνω- κάτω διηγήματα. Τα τρία μυθιστορήματα του προηγήθηκαν του υπόλοιπου έργου του, πρώτα δημοσιεύτηκε «*Η μετανάστις*» στον «*Νεολόγο*» της Πόλης 1879-1880, ακολούθησαν «*Οι έμποροι των εθνών*» στο «*Μη χάνεσαι*» 1882-1883 κι «*Η γυφτοπούλα*» στην «*Ακρόπολη*» 1884. Οι νουβέλες γράφτηκαν σε διαφορετικά διαστήματα και είναι οι εξής: «*Χρήστος Μηλιόνης*» 1885, «*Οι χαλασοχώρηδες*» 1882, «*Βαρδιάνος στα Σπόρκα*» 1893, «*Η φόνισσα*» 1903 και «*Τα Ρόδινα ακρογάλια*» 1907. Τις δυο τελευταίες ο ίδιος τις χαρακτηρίζει κοινωνικά μυθιστορήματα, φυσικά δεν μπορούν να χαρακτηριστούν σαν μυθιστορήματα ούτε τα κοινωνικά τους στοιχεία είναι αποκλειστικά. Τα διηγήματα θα αρχίσουν να γράφονται από τον Δεκέμβριο του 1887, όταν δημοσιεύτηκε «*Το χριστόψωμο*» στην «*Εφημερίδα*» και η παραγωγή τους, θα συνεχιστεί ως τις τελευταίες μέρες του συγγραφέα τους, συγκεκριμένα ως το Δεκέμβριο του 1910. Ο Παπαδιαμάντης δεν είναι μονάχα ένας από τους πρώτους σημαντικούς διηγηματογράφους, αλλά κι ο πρώτος με εκτεταμένο αφηγηματικό έργο. Δεν παρουσιάζει την oligογραφία άλλων συγχρόνων του, η κύρια απασχόληση του ήταν το γράψιμο επί τριάντα έτη. Είναι, λοιπόν, επόμενο από τα πρώτα ως τα τελευταία του έργα να εμφανίζει ορισμένες διαφορές, όσο κι αν μερικοί επιμένουν να τον θεωρούν ανεξέλικτο, έτσι ώστε, για να μελετήσουμε λεπτομερέστερα το έργο του, να χρειάζεται πρώτα να επιχειρήσουμε μια διαίρεση σε περιόδους, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά και τους σταθμούς της πορείας του.

Ο Παπαδιαμάντης, αν εξαιρέσουμε τα τρία πρώτα του μυθιστορήματα, όπου υπάρχουν ορισμένες ευδιάκριτες γραμμές από την μετέπειτα παραγωγή του, εμφανίζεται ενιαίος και τα στοιχεία και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του είναι σε γενικές γραμμές ανάμικτα, τόσο στα πρώτα του διηγήματα όσο και στα τελευταία

του. Ο Βαλέτας διαιρεί το όλο έργο του χρονολογικά με βάση τα θέματα και τα διάφορα χρονολογικά γνωρίσματα, που πιστεύει πως επικρατούν κατά περιόδους. Έτσι, βλέπουμε μια περίοδο να χαρακτηρίζεται ηθογραφική, άλλη κοινωνική, άλλη ποιητική κι άλλη ρεαλιστική και τότε να λέγονται της «ορμής», της «ακμής» ή της «ανόδου». Αλλά, αν κοιτάξουμε το έργο του, θα δούμε, ότι σε όλη του τη γραμμή παρουσιάζεται ταυτόχρονα με ηθογραφικά, ρεαλιστικά, λυρικά και κοινωνικά στοιχεία σε σημείο που να μην δικαιολογείται ο χαρακτηρισμός καμιάς περιόδου με ένα μόνο από τα παραπάνω στοιχεία. Υπάρχει, ωστόσο, μια εξελικτική πορεία στο έργο του Παπαδιαμάντη αντίστοιχη με τη δική του, καθώς μετασχηματίζεται ο ίδιος με τα χρόνια και βαθαίνει μέσα του, μα η διαφορά επέρχεται τόσο βαθμιαία και κατά τρόπο αδιάσπαστο, που δε μπορούμε να διακόψουμε τη συνοχή εδώ ή εκεί. Ο Παπαδιαμάντης μετακινείται και μετασχηματίζεται με αδιάκοπα πισωγυρίσματα, που δένουν τα προηγούμενα με τα επόμενα, ενώ αλλάζουν οι αποχρώσεις το κύριο σώμα μένει ενιαίο, χωρίς να υπάρχει ένα ευδιάκριτο εξωτερικό ή εσωτερικό σημάδι, για να μας δείξει, που ακριβώς σταματάει και που αρχίζει η αλλαγή και η διαφοροποίηση του τόνου. Και εντούτοις ταξινομώντας χρονολογικά τα έργα του βλέπουμε από ένα σημείο και πέρα να διαφοροποιείται ο τόνος και να αρχίζει κάτι άλλο.

Μόνο σε γενικές γραμμές θα μπορούσαμε να χωρίσουμε το έργο του, προσέχοντας η χρονολογική διαίρεση να συμπίπτει και να συμφωνεί με ορισμένα εσωτερικά και εξωτερικά γνωρίσματα. Τρεις θα μπορούσαν να ήταν οι διαχωριστικές γραμμές.

1. Πρώτη περίοδος των τριών μυθιστορημάτων (*Η Μετανάστis* 1880), «*Οι έμποροι των εθνών*» 1883, «*Η γυφτοπούλα*» 1884, και του «*Χρήστου Μηλιώνη*» (1879-1886). Η περίοδος αυτή παρουσιάζει το κοινό γνώρισμα, ότι τα έργα αυτά κινούνται λίγο ως πολύ σε ιστορικό έδαφος κι εκτυλίσσονται, πριν από την επανάσταση, ενώ άλλοτε έμμεσα και άλλοτε άμεσα μας δίνουν μια εικόνα του ελληνισμού στις στεριές και στις θάλασσες με τις ιστορίες των ηρώων τους κατά την προεπαναστατική περίοδο. Τα δύο πρώτα είναι μυθιστορήματα περιπετειώδη με πλοκή και κάποια στοιχεία που τα φέρνουν πολύ κοντά στο ιστορικό μυθιστόρημα, το τρίτο είναι μυθιστόρημα καθαρότερα ιστορικό με πλοκή και δράση. Η νουβέλα «*Χρήστος Μηλιώνης*» κινείται, επίσης, σε ιστορικό έδαφος, αναφέρεται στον καιρό της κλεφτουριάς και στα τελευταία χρόνια της τουρκοκρατίας και αποτελεί μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στο διήγημα, μια γέφυρα που οδηγεί από το ιστορικό πλαίσιο των μυθιστορημάτων στην ηθογραφία των διηγημάτων. Βλέπουμε επιπλέον παραμένοντας στην πρώτη περίοδο, πως ο Παπαδιαμάντης όσο πάει προσγειώνεται στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής του, με το να επιστρέφει στον εαυτό του και στα βιώματα του, πράγμα που θα πραγματοποιήσει μετά τον «*Χρήστο Μηλιώνη*» εγκαινιάζοντας την επόμενη περίοδο. Κι είναι, ίσως, ενδεικτικό, ότι το 1886 δεν φαίνεται να δημοσίευσε τίποτε, έχουμε, εδώ, μια μικρή διακοπή.
2. Η δεύτερη περίοδος (1887-1898) περιλαμβάνει τα διηγήματα ως το 1898 με τις δυο επόμενες νουβέλες («*Οι χαλασοχώρηδες*» 1892, «*Βαρδιάνος στα Σπόρκα*» 1893). Η περίοδος αυτή αρχίζει με το πρώτο του διήγημα «*Το χριστόψωμο*» 1887 και τελειώνει με το «*Ερως-Ηρώς*» δημοσιευμένο στην πρωτοχρονιάτικη «*Ακρόπολη*» του 1897, οπότε μεσολαβεί μια διακοπή για δυο χρόνια.
3. Η Τρίτη περίοδος περιλαμβάνει τα διηγήματα από το 1899 και πέρα με τις δυο τελευταίες νουβέλες («*Η φόνισσα*» 1903, «*Τα Ρόδινα ακρογιάλια*» 1907). Την περίοδο αυτή εγκαινιάζει με «*Γουτού-Γουπατού*» 1899 και την κλείνει με το διήγημα, «*Ο αντίκτυπος του νου*» 1910, λίγες μέρες πριν το θάνατο του.

Στις δύο τελευταίες περιόδους του Παπαδιαμάντη, που περιλαμβάνουν και το αντιπροσωπευτικότερο έργο του, τον βλέπουμε να κινείται στην περιοχή της ηθογραφίας. Η ηθογραφία, όμως, δεν αποτελεί παρά μονάχα το έδαφος, αν κοιτάξουμε βαθύτερα θα διαπιστώσουμε, ότι σπάνια απομένει στα στενά ηθογραφικά πλαίσια. Έχει βάση την ηθογραφία αλλά ανοίγεται προς πολλές κατευθύνσεις ανακατεύοντας ηθογραφικά στοιχεία με κοινωνικά και ψυχογραφικά, δημιουργώντας ένα θαυμαστό κράμα, όπου οι λυρικές και οι ποιητικές προεκτάσεις εναλλάσσονται με τους ρεαλιστικούς τόνους και τα χαρακτηριστικά της νατουραλιστικής πεζογραφίας. Κατά την πρώτη διηγηματική περίοδο ο Παπαδιαμάντης εμφανίζεται περισσότερο -στερεότυπα ηθογραφικός και εντονότερα κοινωνικός. Πάλι στα ποιητικά και τα λυρικά επικρατούν πιο έκδηλα νατουραλιστικά στοιχεία. Ανοίγεται περισσότερο στην επιφάνεια, αν και δε λείπουν οι αποχρώσεις του βάθους. Στη συνέχεια γίνεται λυρικότερος και ποιητικότερος. Ο συγγραφέας, καθώς ολοένα και, πιο πολύ επιστρέφει στον εαυτό του, στα βιώματα του και στις αναμνήσεις του, προχωρεί σε βάθος, πνευματοποιείται και αποκτά εσωτερικότητα. Κατά την τελευταία αυτή περίοδο 1899-1910 παρουσιάζεται πιο εξομολογητικός κι ο λόγος του αναδίνει μια πιο βαθιά μυστική δόνηση, χωρίς να υποχωρούν και όλα τα άλλα στοιχεία που συνθέτουν τον κόσμο του. Ο κόσμος αυτός είναι ο κόσμος των απλοϊκών και των αγνοημένων, των φτωχών αλλά και των νοικοκυραίων της σκιαθίτικης κοινωνίας ή της αθηναϊκής συνοικίας. Οι ήρωες του είναι ένα πλήθος ανθρώπων που κινείται, είναι ένας κόσμος που σπαράσσεται μέσα στην καθημερινότητα του από το δαίμονα του κακού. Πραγματικά κάτω από την απλοϊκή, την κατανοκτική, τη χριστιανική, την ποιητική και την υποβλητική επιφάνεια του Παπαδιαμάντη υπάρχει κάτι το δαιμονικό και το αβυσσαλέο, που ρυθμίζει θαρρείς τις σχέσεις και τις τύχες των προσώπων. Εμφανίζεται με ποικίλες μορφές δηλητηριάζει τα πάντα με την παρουσία του και δημιουργεί μια αδιάκοπη ηθική κρίση μολύνοντας την ψυχή. Γι αυτό και εκείνος κάθε τόσο στρέφεται στις παιδικές του αναμνήσεις, στη φύση του νησιού του ζώντας μέσα από την αγιάτρευτη νοσταλγία του αγνότερες και παρθενικότερες καταστάσεις.

Η βίωση της αμαρτίας και η πάλη με το κακό και τους πειρασμούς της ζωής αποτελούν τη βάση του χριστιανισμού για τον Παπαδιαμάντη, ο ίδιος ζει μέσα στην ηθική κρίση, βασανίζεται από τα πάθη του. Ο χριστιανισμός του είναι εμπράγματος, δεν χάνεται στη θεωρία των αφηρημένων αναζητήσεων, είναι εικονολάτρης, προσκολλημένος στο τυπικό της ορθόδοξης εκκλησίας. Ο χριστιανισμός του είναι ένας χριστιανισμός πειραζόμενος, ακέραιος, μέσα του δεν έμεινε παρά ο φυσικός κόσμος, όπως τον έζησε στη Σκιάθο. Ο ηθικός κόσμος του δοκιμάζεται από τον κρυφό και ανικανοποίητο ερωτισμό του, από τα πάθη του, από τις απειλές του πονηρού, καταδιώκεται από τα φαντάσματα της αμαρτίας. Από σκοτεινά και κρυφά πάθη κατέχονται και κάποια από τα απρόσωπα του. Η «Φραγκογιαννού» στη «Φόνισσα» δε σκοτώνει τα μικρά κορίτσια μόνο για να ελαφρώσει τους γονείς τους από τα βάρη τους, κάνει αυτό, για να δικαιολογεί τον εαυτό της τις πράξεις της, στην πραγματικότητα, όμως, έχει κυριευθεί από την σκοτεινή αβυσσαλέα ηδονή του εγκλήματος. Γενικά, τα κυριότερα πρόσωπα του Παπαδιαμάντη ανήκουν στην εξαίρεση όχι στον κανόνα, ή ζουν στην αμαρτία ή στην αγιότητα. Έτσι, το έργο του φαινομενικά μονότροπο και κλεισμένο σε στενούς ορίζοντες διαδραματίζεται ανάμεσα στον ουρανό και στην κόλαση. Στη μέση υπάρχει η καθημερινότητα με το πλήθος των όμοιων προσώπων, ο κοινός τόπος η ζωή, που τη μονοτονία της έρχονται να ταραξούν τα παιχνίδια της τύχης, οι διαβολικές συμπτώσεις και οι δαιμονοπειράξεις που δημιουργούν την τραγωδία ή τη δραματική εξέλιξη και την κορύφωση στις ιστορίες του. Απέναντι στην παρουσία του κακού, στα σκληρά

χτυπήματα της μοίρας και τις διαβολικές συμπτώσεις ο Παπαδιαμάντης αντιτάσσει τη θεία Πρόνοια, η οποία επεμβαίνει πάνω στην κρίσιμη στιγμή και ματαιώνει την καταστροφή, μόνο που δεν την ματαιώνει πάντοτε εντελώς.

Παράλληλα με το μεταφυσικό κακό, την πάλη με την αμαρτία και τους πειρασμούς υπάρχει στην πεζογραφία του και το κοινωνικό κακό, η κοινωνική αδικία, που είναι ίσως κι αυτή ένα παρακλάδι της παρουσίας του κακού μέσα στη ζωή μας. Σε ορισμένα σημεία, όμως, εμφανίζεται δίχως το γνωστό μεταφυσικό υπόστρωμα, όπως στους «Χαλασοχώρηδες», όπου μαζί με τον κοινωνικό έλεγχο γίνεται μια οξύτατη σάτιρα της πολιτικής ζωής, της κομματικής συναλλαγής και της ασύστολης ψηφοθηρίας. Άλλη πλευρά των κοινωνικών του στοιχείων αποτελεί η σκιαγράφιση του αντίχτυπου από μερικές βαθιά ριζωμένες αντιλήψεις της κοινωνίας πάνω στην ψυχολογία και στη συμπεριφορά των προσώπων του. Ο μηχανισμός της πεζογραφίας του Παπαδιαμάντη στα βαθύτερα στρώματα της λειτουργεί κατά τρόπο ανάλογο με την ποίηση. Οι περίφημες περιγραφές του, το στοιχείο της υποβολής, οι παρηχήσεις, η μουσική κίνηση της φράσης, οι νοσταλγικές αναδρομές καταλήγουν να δίνουν σε πολλά διηγήματα του παρά τα ρεαλιστικά και νατουραλιστικά τους στοιχεία χαρακτήρα ποιητικό. Αντίθετα απ' ότι συμβαίνει με τον Βιζυηνό στον Παπαδιαμάντη το κέντρο βάρους μοιάζει να πέφτει περισσότερο στον εξωτερικό κόσμο παρά στον εσωτερικό. Ο εσωτερικός κόσμος, εδώ, φανερώνεται μέσο του εξωτερικού. Ο Παπαδιαμάντης τη φύση τη βλέπει με το μάτι του έμπειρου ανθρώπου της υπαίθρου. Οι τύποι του μας γίνονται πιο γνώριμοι από τα εξωτερικά τους γνωρίσματα. Στον Βιζυηνό ο μύθος κι η πλοκή γίνονται κεντρικός μοχλός, στον Παπαδιαμάντη ο μύθος συχνότερα εμφανίζεται συμπτωματικός, επεισοδιακός. Ο Βιζυηνός παρουσιάζεται πιο φιλολογικός, πιο αναλυτικός με στερεότερα συνθετικά οικοδομήματα, η περιγραφή του άλλωστε είναι υποταγμένη στις απαιτήσεις του μύθου. Ο Παπαδιαμάντης είναι πιο γραφικός, πιο περιγραφικός, γι αυτό και η κλασική δομή, η πλοκή και η αρχιτεκτονική του Βιζυηνού δείχνουν κάπως δυσκίνητες την πεζογραφία του πλάι στην αυτοσχεδιαστική ευχέρεια του Παπαδιαμάντη. Ο έξω κόσμος, ο γύρω κόσμος περασμένος μέσα από τον κόσμο το δικό του έχει υποστεί καθολική διάβρωση, έχει γίνει παπαδιαμαντικός. Ο έξω κόσμος εμφανίζεται στο έργο του συμβολοποιημένος, η ύλη μαζί με το μυστήριο της.

Ο Παπαδιαμάντης συνδέει φυσιολογικά το νεοελληνικό κόσμο με τις προγενέστερες καταστάσεις ζωής του ελληνικού βίου. Αυτός ο φανατικός χριστιανός είναι ένας νεοέλληνας που συγχωνεύει το ασκητικό Βυζάντιο με τον παγανισμό της αρχαιότητας, τη φτώχεια και την καχεξία του ελληνικού κόσμου των ημερών του με τη βαριά κληρονομιά της τουρκοκρατίας. Δείκτης της πολυσήμαντης τούτης παρουσίας του είναι η γλώσσα του: ένα μωσαϊκό από λόγιες εκφράσεις αρχαϊσμούς, τύπους από συναξάρια, ανακατεμένα όλα με βαρβαρισμούς και με λέξεις της χυδαϊζουσας και υφασμένα πάνω στο τυπικό της καθαρεύουσας. Η προσφορά του εκτός από την λογοτεχνική του αξία έχει γενικότερη σημασία. Είναι το πρώτο ξεκίνημα, το πρώτο επίσημο παρόν ενός έθνους, που έχει αρχίσει να ξαναζεί και φέρνει όλα τα σημάδια της ιστορικής του περιπέτειας, για αυτό μένει πάνω από όλα ελληνικός αποκλειστικά δικός μας. Ένας κορυφαίος των νεοελληνικών γραμμάτων μας.

### **Βιβλιογραφία:**

Κ. Στεργιόπουλου: Η νεοελληνική αφηγηματική πεζογραφία, Ιωάννινα 1977, σελ. 106-137 και Β. Αθανασόπουλου: Οι μάσκες του ρεαλισμού, τόμος Α, Αθήνα 2003, σελ. 483-593

**«Από τη Μετανάστιδα στη Φόνισσα, και από τη Φόνισσα στη Γυναίκα πλέουσα»  
του Β. Αθανασόπουλου**

Στους μεγάλους ή στους αγαπημένους συγγραφείς, εκτός από την απόλαυση κάθε έργου τους, πάντα νιώθουμε την ανάγκη να κοιτάξουμε και τη συνολική τροχιά τους. Μια τέτοια παρατήρηση δεν έχει μόνο ερευνητικά κίνητρα, αλλά και διάθεση αισθητικής περιέργειας, ανάλογη με εκείνη που προκαλεί η κίνηση ενός ουράνιου σώματος, που εμφανίζεται απροσδόκητα στο στερέωμα, μαγνητίζοντας τη ματιά μας. Υπάρχουν πολλοί τρόποι για να παρακολουθήσουμε την πορεία ενός συγγραφέα, εντοπίζοντας τα σημάδια εκείνα που αντιστοιχούν στις τροπές της πορείας του. Αυτοί οι πολλοί τρόποι γίνονται περισσότεροι όσο σημαντικότερος είναι ο συγγραφέας που έχει προκαλέσει το σχετικό ενδιαφέρον. Μια τέτοια προσπάθεια έχει μεγαλύτερο ερευνητικό ενδιαφέρον στην περίπτωση κατά την οποία η συγκεκριμένη συγγραφική πορεία δεν είναι ευθύγραμμη: οι καμπές κυρίως είναι εκείνες που διαμορφώνουν μια συγγραφική πορεία, δηλαδή εκείνες που της δίνουν την ιδιαίτερη μορφή και, με τον τρόπο αυτόν, την ξεχωριστή σημασία της.

Η πορεία, επίσης, ενός συγγραφέα έχει μια διπλή σημασία: πρώτα προσωπική (ως προς την ιδιαίτερη ποιητική του) και μετά ιστορική (ως προς τη γραμματολογική θέση του). Έχει, δηλαδή, σημασία κατ' αρχήν σε ένα στενότερο προσωπικό επίπεδο, όπου η πορεία αντιστοιχεί στη διαδικασία διαμόρφωσης της προσωπικής ποιητικής του, αλλά και σε ένα ευρύτερο, ιστορικό - λογοτεχνικό επίπεδο, όπου η πορεία του αντιστοιχεί σε μια δύναμη που λιγότερο ή περισσότερο λειτούργησε στο πλαίσιο της διαμόρφωσης της ποιητικής μιας λογοτεχνικής σχολής ή ρεύματος, το οποίο φυσικά πάντα υπήρξε επειδή και εφόσον υπηρετούσε κοινωνικές ανάγκες της εποχής, οι οποίες ποτέ δεν ήταν απλώς αισθητικές -ακόμη και στην περίπτωση κατά την οποία, εξαιτίας του προγράμματος ενός λογοτεχνικού ρεύματος, οι ανάγκες αυτές παρουσιάζονταν ή εκδηλώνονταν ως αισθητικές.

*Ένα κριτήριο για την εξέλιξη μιας ποιητικής*

Στην περίπτωση, επομένως, και του Παπαδιαμάντη η ιχνηλάτηση της συγγραφικής πορείας αντιστοιχεί πρώτα στην εξιχνίαση της προσωπικής ποιητικής του και μετά στην εξακρίβωση της θέσης του μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ποιητικής τού ρεαλισμού -μια θέση, βεβαίως, που είναι συνέπεια της προσωπικής ποιητικής του. Στη λογική μιας τέτοιας προσπάθειας έχει περιγραφεί μια πορεία που ξεκινά με το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος, όπου υπάρχουν ρομαντικά στοιχεία, για να περάσει στο λογοτεχνικό είδος του διηγήματος, όπου παρουσιάζεται μια εξέλιξη από το νατουραλισμό και την ηθογραφία προς το ρεαλισμό (κοινωνικό, ψυχολογικό, ποιητικό). Παράλληλα, ωστόσο, με τους τρόπους παρακολούθησης της πορείας του Παπαδιαμάντη, οι οποίοι έχουν εφαρμοστεί έως αυτή τη στιγμή και κινούνται μέσα στο παραπάνω πλαίσιο, είναι χρήσιμο να καταφύγουμε και σε τρόπους που συνεπάγονται μορφές κριτικής οι οποίες έχουν προκύψει από πιο σύγχρονες θεωρητικές τάσεις. Μία από αυτές τις τάσεις πιστεύω πως προσφέρεται για την εξέταση της αφηγηματικής εξέλιξης του Παπαδιαμάντη: πρόκειται για τις Σπουδές του Γένους ή του Πολιτισμικού Φύλου, μέσα στο πλαίσιο των οποίων έχει αναπτυχθεί και η έρευνα του γένους της αφηγηματικής φωνής.

Όταν αναφέρομαι στην αφηγηματική εξέλιξη δεν περιορίζω την έννοια στο μορφολογικό μέρος της αντίστοιχης εξέτασής της (το οποίο προκαλεί προσεγγίσεις που λίγο ως πολύ είναι φορμαλιστικές), αλλά προσπαθώ να διακρίνω τον άξονα της



εμπειρίας και της σκέψης, ο οποίος βρίσκεται πίσω από την αφήγηση και την κινητοποιεί. Μια τέτοια αντίληψη προϋποθέτει την πεποίθηση πως η αφήγηση αποτελεί τρόπο σκέψης και όχι μόνον έναν τρόπο έκφρασης αυτής της σκέψης. Με τον τρόπο αυτόν η εξακρίβωση της συγγραφικής πορείας του Παπαδιαμάντη, στη βάση του εντοπισμού των τροπών που πήρε μέσα στο έργο του η αφηγηματική φωνή, αποκαλύπτει εκ παραλλήλου τη διαδικασία ωρίμανσης της καλλιτεχνικής, της ηθικής και της κοινωνικής του συνείδησης. Αυτό γίνεται δυνατό επειδή μέσα από τη σταδιακή διαφοροποίηση της αφηγηματικής φωνής φανερώνονται οι διαφορετικές επιλογές του συγγραφέα απέναντι στο προβλήματα της τέχνης του, ενώ παράλληλα είναι αυτονόητο πως αυτές οι επιλογές δεν καθορίζονται μόνο από το βαθμό ωρίμανσης της καλλιτεχνικής του συνείδησης, αλλά και της ηθικής και κοινωνικής.

Σε γενικές γραμμές, η πορεία της αφηγηματικής φωνής στο έργο του Παπαδιαμάντη αντιστοιχεί στο πέρασμα από μια ανδρική αφηγηματική φωνή προς μια ανδρική φωνή που σε μια πρώτη φάση απλώς δεξιώνεται ή και ενσωματώνει τη γυναικεία φωνή, για να κλιμακωθεί σε μια ανδρική φωνή που αναδεικνύει τις ικανότητές της, όταν κάθε τόσο κατορθώνει όχι να υποδυθεί, αλλά να ταυτιστεί με τη γυναικεία φωνή.

Η ροπή της αφηγηματικής φωνής του Παπαδιαμάντη προς το γυναικείο γένος αποτελεί το βασικότερο από τα στοιχεία που επιτρέπουν να τον εντάξουμε ανάμεσα στους Έλληνες άνδρες συγγραφείς που υιοθετούν ή ενσωματώνουν τη γυναικεία γραφή. Με τον όρο γυναικεία γραφή δεν αναφέρομαι σε εκτιμήσεις της αφηγηματικής τέχνης του Παπαδιαμάντη, οι οποίες απορρέουν από μια ψυχαναλυτική κριτική: η γυναικεία γραφή δεν αποτελεί αναγκαστικά το υφολογικό ή αφηγηματολογικό ανάλογο της ομοφυλοφιλίας. Είναι, μάλιστα, δυνατό να συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο: ένας άνδρας συγγραφέας να υιοθετεί τη γυναικεία γραφή ωθούμενος από μια ισχυρή επιθυμία για τη γυναίκα, μια επιθυμία που τον κάνει να θέλει να γνωρίσει βαθύτερα τα συναισθήματα, τη σκέψη, τις επιθυμίες της. Σε αυτή την περίπτωση, η γυναικεία γραφή ενός άνδρα συγγραφέα αποτελεί μια εκ των έσω πειραματική αναπαράσταση της γυναίκας, η οποία δεν θέλει να είναι αποτέλεσμα εξωτερικής παρατήρησης, αλλά ενσυναίσθησης.

Σε τι, όμως, συνίσταται αυτό που ονομάζουμε γυναικεία γραφή; Αυτό μπορούμε να το περιγράψουμε στη βάση των διαφορών της από την «ανδρική γραφή», που σαν όρος δεν υπάρχει -ίσως επειδή αποτελεί το μέχρι πρότινος αυτονόητο χαρακτήρα της γραφής γενικώς. Η ανδρική, λοιπόν, ρητορική είναι γραμμική και στην προσπάθεια της απόδειξης μιας ορισμένης θέσης μέσα σε ένα πλαίσιο ιεραρχικής οργάνωσης των εμπειριών, των καταστάσεων και των πραγμάτων, συνεπάγεται τη χρήση της επαγωγικής συλλογιστικής. Επιδιώκοντας την εντύπωση της αυθεντίας, τονίζει τη σημασία μιας αντικειμενικής απόστασης από τα πράγματα. Θέλοντας οπωσδήποτε να καταλήξει στη μία σωστή απάντηση, χρησιμοποιεί τη λογική και δεν αφήνει περιθώρια για αμφισβήτηση.

Η γυναικεία ρητορική διερευνά την πολλαπλότητα, τους ποικίλους εναλλακτικούς τρόπους με τους οποίους μπορούμε να φτάσουμε σε ένα τέλος. Παράλληλα, όμως, δεν θεωρείται απαραίτητο να καταλήξει κάποιος κάπου, επειδή η γυναικεία ρητορική ενθαρρύνει τη διερεύνηση των δυνατοτήτων, αλλά χωρίς την υποχρέωση της μίας σωστής λύσης. Με τον τρόπο αυτόν προσφέρεται ένα μεγάλο περιθώριο για ισχυροποίηση της προσωπικής εμπειρίας, η οποία αποστρέφεται τη γενίκευση, για να στραφεί προς το συγκεκριμένο χαρακτήρα της προσωπικής συγκίνησης.

Αυτές οι ιδιαιτερότητες της γυναικείας γραφής είναι δυνατό να αναδειχθούν καθαρότερα, όταν εντοπίζονται σε κείμενα ανδρών συγγραφέων, επειδή σε αυτούς η σχετική επιλογή παίρνει ξεχωριστή σημασία από το γεγονός πως δεν καθορίζεται από το φύλο. Η αναζήτηση της γυναικείας γραφής σε κείμενα ανδρών συγγραφέων έχει

επιχειρηθεί από τις θεωρητικούς της γυναικείας γραφής. Η Cixous υποστηρίζει πως η *écriture feminine* δεν αποτελεί έναν τρόπο γραφής των γυναικών, αλλά και των ανδρών συγγραφέων, όπως είναι ο Jean Genet και ο James Joyce. Τον πρώτο μάλιστα, με το έργο του *Pompes Funebres*, συγκαταλέγει ανάμεσα στους συνολικά τρεις, ασχέτως φύλου, Γάλλους συγγραφείς στον οποίων το έργο εγγράφεται το γυναικείο (οι άλλοι δύο είναι η Marguerite Duras και η Colette). Η αναφορά του Jean Genet θα κάνει κάποιους να υποψιαστούν το συσχετισμό γυναικείας γραφής και ομοφυλοφιλίας, αναγνωρίζοντας αρκετές αναλογίες ανάμεσα στο Γάλλο και στον Έλληνα Κώστα Ταχτσής, αλλά η παράλληλη παρουσία του James Joyce ελπίζω ότι βοηθά να αποφύγουμε την πλάνη αυτού του συσχετισμού.

Ανάλογη αναζήτηση έχει κάνει και η Kristeva, χρησιμοποιώντας ως σχετικό κριτήριο την έννοια του *abject*, που μπορούμε να αποδώσουμε ως ακείμενο ή αποκείμενο. Το ακείμενο είναι το διφορούμενο, το ασαφές, αυτό που βρίσκεται ανάμεσα, που αμφισβητεί τα διαχωριστικά όρια, είναι μια σύνθετη αντίσταση στην ενότητα. Για το λόγο αυτόν, εάν η ταυτότητα του υποκειμένου απορρέει από την ενότητα των αντικειμένων του, το ακείμενο αποτελεί την απειλή της μη-ενότητας, που αντιστέκεται στην ενσωμάτωση και αφομοίωση. Σε τελευταία ανάλυση, το ακείμενο ουσιαστικά είναι αυτό που διαταράσσει την ταυτότητα, το σύστημα, την τάξη.

Το ακείμενο, στο σεξουαλικό, το ηθικό και το θρησκευτικό επίπεδο, η Kristeva εντοπίζει στον Ντοστογιέφσκι και ιδιαίτερα στους Δαιμονισμένους, και στο σημείο αυτό αξίζει να υπενθυμίσουμε την επίδραση που άσκησε ο Ρώσος συγγραφέας στον Παπαδιαμάντη. Την πιο άμεση, όμως, εκδήλωση του ακειμένου στο επίπεδο του έρωτα, του σεξ και της επιθυμίας βρίσκει στον Προυστ, ενώ στον Τζόις αναγνωρίζει την ανακάλυψη του γυναικείου σώματος, του μητρικού σώματος, στη λιγότερο συμβολοποιημένη άποψή του.

### *Τα αρνητικά προτερήματα*

Αν εξετάσουμε τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη σύμφωνα με την τυπολογία και τα κριτήρια που αναφέρθηκαν προηγουμένως, τότε θα ανακαλύψουμε πολλά από τα στοιχεία που συνιστούν μια γυναικεία γραφή. Είναι, μάλιστα, εξαιρετικά χαρακτηριστικό το γεγονός πως τα σχετικά γνωρίσματα επισημάνθηκαν καθαρότερα από τους επικριτές του Παπαδιαμάντη. Λέγοντας «*επικριτές*», νομίζω πως στην περίπτωση του Σκιαθίτη πρέπει να δώσουμε μια συγκεκριμένη σημασία στη λέξη και να εννοήσουμε εκείνους που, διαφωνώντας αισθητικά ή ιδεολογικά με αυτόν, προσπάθησαν να δείξουν τη διαφωνία τους με μια ανάλογα αρνητική κριτική του έργου του. Με αυτό θέλω να εκφράσω την υποψία πως οι περισσότερες από τις αρνητικές αποτιμήσεις του έργου δεν ήταν αποτέλεσμα αντικειμενικής κριτικής, αλλά ιδεολογικής ή αισθητικής διαφωνίας.

Στον κατάλογο, λοιπόν, των αρνητικών γνωρισμάτων που επισημαίνονται από τους επικριτές, ξεχωρίζουν: (1) η απουσία σύνθεσης, που θεωρείται συνέπεια της νοσταλγίας και του ρεμβασμού, που υπονομεύουν την αυστηρή δομή κάθε έργου και (2) η συμπαθητική φαντασία, δηλαδή η φαντασία που δεν είναι καθαρά δημιουργική, που δεν πλάθει πρόσωπα και καταστάσεις, αλλά απλώς κατορθώνει να συμπάσχει με αυτά. Στα παραπάνω γνωρίσματα πρέπει να προσθέσουμε κι εκείνα που αποτέλεσαν για την κριτική αιτίες όχι μόνο αρνητικής, αλλά και θετικής αποτίμησης του έργου του, όπως η ποιητικότητα, η ροπή προς μια αφομοίωση του υποκειμένου από τη φύση και η σημασία των προσωπικών εμπειριών στη μυθοπλασία.

Η ποιητικότητα της πεζογραφίας αποτελεί γενικώς μια ευνοϊκή συνθήκη για την υιοθέτηση της γυναικείας γραφής, επειδή κατά την περίοδο του ρομαντισμού με την ποίηση εκδηλώθηκε για πρώτη φορά η επικράτηση του συναισθήματος σε βάρος της γνώσης, αλλά και η αντίστοιχη συνειδητοποίηση μιας ανάγκης εγκατάλειψης και αφομοίωσης από τη φύση, και όχι κυριάρχησής πάνω σε αυτήν μέσω της εξήγησης. Στην πεζογραφία η υιοθέτηση του γυναικείου λόγου εκδηλώνεται με τη στροφή προς την αυτοβιογραφία, που αποτελεί μια καινοτομία του ρομαντισμού. Η ιδέα να γράψει κάποιος τη ζωή του περιστελλοντας την αξία του ορθολογικού ιδανικού της αντικειμενικής απόστασης, να αφηγηθεί τις προσωπικές εμπειρίες του και να διερευνήσει τα συναισθήματα που εμπλέκονται σε αυτές τις εμπειρίες, αποτελεί μια τάση που χαρακτηρίζει από κοινού το ρομαντισμό αλλά και τη γυναικεία γραφή. Η αποδοχή της σημασίας των προσωπικών εμπειριών είναι φανερή στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, δίνοντας μάλιστα τη δυνατότητα στους μελετητές του έργου του να ταυτίζουν με ακρίβεια τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες των διηγημάτων του με υπαρκτά πρόσωπα από το στενό οικογενειακό ή το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον του.

Είναι, ωστόσο, άξιο παρατήρησης το γεγονός πως η υιοθέτηση του γυναικείου γένους από την αφηγηματική φωνή στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη ακολουθεί μια πορεία αντίστροφη από εκείνη της ιστορικής διαδοχής των λογοτεχνικών ρευμάτων. Ενώ, λοιπόν, στην ιστορία της λογοτεχνίας του 19ου αιώνα ο ρομαντισμός (που ευνόησε την υιοθέτηση της γυναικείας γραφής) ακολουθήθηκε από το ρεαλισμό (που με την υποτιθέμενη αντικειμενικότητά του αποτελεί μια νέα υποχώρηση προς τον ανδρικό λόγο), στο έργο του Παπαδιαμάντη έχουμε μια αντίστροφη πορεία: στο πρώτο του μυθιστόρημα *«Η Μετανάστις»*, που δημοσιεύτηκε το 1879-1880 και χαρακτηρίζεται από την παρουσία ρομαντικών στοιχείων, το γένος της αφηγηματικής φωνής είναι καθαρά ανδρικό, ενώ στα διηγήματα που συγκροτούν την ηθογραφική και ρεαλιστική συγγραφική περιόδό του, παρατηρείται ένας σταδιακός έλεγχος και μια περιστολή της ανδρικής φωνής. Αυτή η παρατήρηση είναι σημαντική, επειδή αποδεικνύει πως η υιοθέτηση του γυναικείου γένους της αφηγηματικής φωνής δεν υπήρξε για τον Σκιαθίτη αποτέλεσμα ευρωπαϊκής επίδρασης, αλλά φυσική συνέπεια της προοδευτικής ωρίμανσης της ιδεολογικής, ηθικής και καλλιτεχνικής του συνείδησης.

#### *Από το ρομαντισμό στην ηθογραφία και από την ηθογραφία στο ρεαλισμό*

Αυτή, λοιπόν, η διαδικασία ωρίμανσης της συνείδησης του Παπαδιαμάντη ή, αλλιώς, αυτή η σταδιακή διαφοροποίηση του γένους της αφηγηματικής φωνής του, αντανακλάται σε τρία έργα, τα οποία αντιπροσωπεύουν χαρακτηριστικές φάσεις αυτής της σύνθετης πορείας. Πρόκειται για το πρώτο του μυθιστόρημα *«Η μετανάστις»* (1879-1880), και για τα διηγήματα *«Η φόνισσα»* (1903) και *«Γυνή πλέουσα»* (1905). Σε αυτά πρωταγωνιστούν τρεις τύποι γυναικών που ενώ σε μια πρώτη εκτίμηση φαίνονται σαν εντελώς διαφορετικές, με μια προσεκτικότερη εξέταση αποδεικνύεται πως είναι δυνατό να αποτελούν ένα και μόνο γυναικείο πρόσωπο, το οποίο αλλάζει όχι ως προς τη γυναικεία φύση του, αλλά ως προς τη στάση του απέναντι στο κοινωνικό, δηλαδή το ανδρικό, περιβάλλον. Στο πρώτο έργο παρουσιάζεται μια ξεκάθαρη εικόνα της γυναίκας-θύματος, δηλαδή της τυπικής εικόνας της ιδανικής γυναίκας, η οποία κυριαρχούσε στα μέσα του 19ου αιώνα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Πρόκειται για τη γυναίκα που ζει σαν μια οικιακή μοναχή, με σκοπό της ζωής της να υπηρετεί έναν άνδρα -συνήθως πατέρα ή σύζυγο-, με μοναδική μοίρα της το γάμο ή το θάνατο. Αυτή ακριβώς είναι η μοίρα της

πρωταγωνίστριας του μυθιστορήματος, η οποία πεθαίνει από μαρασμό, όταν την εγκαταλείπει ο αρραβωνιαστικός της, που πίστεψε στη συκοφαντία πως η Μαρίνα πριν από αυτόν είχε αγαπήσει κάποιον άλλον.

Η Φραγκογιαννού στη Φόνισσα ανατρέπει δυναμικά την παραπάνω ανδροκρατούμενη στερεότυπη εικόνα της γυναίκας: αφού κατορθώνει να επιβιώσει αναπτύσσοντας μια οικονομία της συμπεριφοράς, η οποία αποτελεί καρπό της επιτυχημένης προσαρμογής της στις απαιτήσεις της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, ξαφνικά «ψηλώνει ο νους της» και επαναστατεί με έναν τρόπο που δεν αμφισβητεί απευθείας και προκλητικά τους ισχύοντες κανόνες, αλλά τους υπονομεύει καταλυτικά μέσα από μια κλιμάκωση εκείνης της αποτελεσματικής οικονομίας της συμπεριφοράς και της δράσης της: η Φραγκογιαννού δεν προσπαθεί να ανατρέψει τους κανόνες, αλλά να προσαρμοστεί σε αυτούς -με τη διαφορά πως δεν το κάνει υπάκουα, πειθήνια ή δουλικά.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με την Καραβοκυρού στο διήγημα «Γυνή πλέουσα», η οποία αποτελεί μια τελική σύνοψη των πιθανών στάσεων της γυναίκας απέναντι στην κοινωνία των ανδρών. Η στάση της συνδυάζει την υπακοή της Μαρίνας με τη βίαιη αντίδραση της Φραγκογιαννούς. Ο συνδυασμός, ωστόσο, αυτός παρουσιάζεται από τον Παπαδιαμάντη να πραγματοποιείται με έναν τρόπο θεατρικό, με μια επίφαση δραματικής συμπεριφοράς: η Καραβοκυρού απαλύει τη λανθάνουσα δυσαρέσκεια από τη ζωή της πίνοντας κρασί και μεθώντας, ενώ παράλληλα κρύβει επιμελώς από τον άντρα της αυτή τη συνήθειά της. Και όταν ο τελευταίος το μαθαίνει και απειλεί πως θα την εγκαταλείψει, αυτή επιχειρεί μια αυτοκτονία που ουσιαστικά είναι εικονική. Με τον τρόπο αυτόν ο Παπαδιαμάντης, ύστερα από είκοσι έξι χρόνια, ανακαλεί τη λανθάνουσα, αλλά ουσιαστική αυτοκτονία της Μαρίνας μέσα από μια θεατρική συμπεριφορά που ειρωνεύεται καταλυτικά τα ανδρικά στερεότυπα.

Χαρακτηριστικό της ωρίμανσης της κοινωνικής συνείδησης του Παπαδιαμάντη είναι το γεγονός πως αυτή η εικονική αυτοκτονία στη θάλασσα έχει θετικό αποτέλεσμα: γυρνώντας η γυναίκα στο σπίτι, σκουπίζεται από το θαλασσινό νερό και ξαπλώνει δίπλα στον άντρα της, που κοιμάται δείχνοντας πως έχει ξεχάσει όσα συνέβησαν και χωρίς να έχει καταλάβει τίποτε από όσα, θεατρικά ή όχι, στο μεταξύ συνέβησαν. Αυτός ξυπνώντας ρωτά την καπετάνισσα με απορία γιατί δεν έχει κοιμηθεί ακόμη, αλλά και γιατί μυρίζει θάλασσα. Ο Παπαδιαμάντης γνωρίζει πλέον πολύ καλά πως αν η Καραβοκυρού αντιδρούσε όπως η Μαρίνα στη Μετανάστιδα, τότε αυτή θα βρισκόταν στο βυθό της θάλασσας και η οικογένειά της θα διαλυόταν. Με τον τρόπο αυτόν μας υποδεικνύει πως η πλέουσα γυνή είναι η γυναίκα που με ευκολία επιπλέει στον αφρό των ανδρικών πραγμάτων και πως αυτό είναι ανεκτό και νόμιμο.

Η πρωταγωνίστρια του διηγήματος «Γυνή πλέουσα», αφού στο μεταξύ έχει καταλυτικά παρεμβληθεί η Φραγκογιαννού, σχολιάζει την πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος «Η μετανάστις», και δείχνει το δραματικό σαν μελοδραματικό. Έτσι, και η καπετάνισσα γλιτώνει τον πνιγμό και ο Παπαδιαμάντης, από ρομαντικός πρώτα και μετά ηθογράφος, γίνεται τελικά ρεαλιστής.

**Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία****Ι.Κονδυλάκης****α) βιογραφικά στοιχεία**

Ο Ιωάννης Κονδυλάκης γεννήθηκε στην Άνω Βιάννο της Κρήτης, γόνος γνωστής οικογένειας οπλαρχηγών του 1821. Σε ηλικία πέντε χρονών ήρθε με την οικογένεια του πρόσφυγας στον Πειραιά μετά την επανάσταση του 1866. Στον Πειραιά έμεινε για τρία χρόνια και το 1869 επέστρεψε στην ιδιαίτερη πατρίδα του, όπου και τελείωσε το δημοτικό. Στη συνέχεια φοίτησε για μερικά χρόνια στο γυμνάσιο του Ηρακλείου και μετά ήρθε στην Αθήνα, όπου συνέχισε τις γυμνασιακές του σπουδές. Σε ηλικία 23 ετών «μυστακοφόρος και σοβαρός», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο ίδιος, ήταν ακόμη μαθητής στο Βαρβάκειο γυμνάσιο. Το 1877 επέστρεψε στην Κρήτη για να βοηθήσει την επανάσταση που ξέσπασε εναντίον των Τούρκων. Την ίδια περίοδο εργάστηκε στο Εφετείο και το Ειρηνοδικείο Χανίων και στις λιμενικές Αρχές της Σητείας ξεκινώντας τη δημοσιογραφική του ταυτόχρονα δραστηριότητα σε εφημερίδες των Χανίων. Το 1884 επέστρεψε στην Αθήνα όπου και τελείωσε το γυμνάσιο. Το ίδιο έτος διακρίθηκε στο διαγωνισμό διηγήματος του περιοδικού *Εστία* με το έργο του *Η Κρήσσα ορφανή* και εξέδωσε την πρώτη συλλογή διηγημάτων του με τίτλο *Διηγήματα*. Μετά το πέρας των γυμνασιακών σπουδών του γράφτηκε στη Φιλοσοφική Σχολή, όμως για οικονομικούς λόγους αναγκάστηκε να διακόψει τις σπουδές του. Το 1885 εγκατέλειψε την Αθήνα και επέστρεψε στην Κρήτη, όπου και διορίστηκε γραμματοδιδάσκαλος στο χωριό Μώδι της Κυδωνίας. Την επόμενη χρονιά παραιτήθηκε και πήγε στα Χανιά με σκοπό να αφοσιωθεί στη δημοσιογραφία και τη λογοτεχνία. Εκεί μπαίνει στο δημοσιογραφικό επιτελείο της εφημερίδας *Αμυνα*, αλλά τα πατριωτικά του άρθρα στρέφουν εναντίον του τις τουρκικές αρχές και το 1889 υποχρεώθηκε να φύγει από την Κρήτη και να γυρίσει στην Αθήνα, όπου πέρασε και το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του.

Στην Αθήνα συνεργάστηκε με πολλές εφημερίδες (*Αστύ*, *Εφημερίς*, *Σκριπ*, *Εστία*) στις οποίες έγραφε κυρίως ως χρονογράφος. Ξεχώρισε στο είδος αυτό της δημοσιογραφίας γράφοντας πάνω από 6000 χρονογραφήματα κι όχι άδικα θεωρείται ο πατέρας του χρονογραφήματος στη χώρα μας (ο Π. Νιρβάνας του έδωσε αυτόν τον χαρακτηρισμό). Για είκοσι ολόκληρα χρόνια ήταν ο μόνιμος χρονογράφος της εφημερίδας *Εμπρός* με το ψευδώνυμο «*Διαβάτης*» (προηγουμένως είχε χρησιμοποιήσει και άλλα ψευδώνυμα χαρακτηριστικά για το χιούμορ και την αυτοειρωνεία του: *Κονδυλοφόρος*, *Δον Κανάγιας*, *Ιωάννης Ακτήμων*, *Jean sans terre*). Υπήρξε ιδρυτικό μέλος και πρώτος πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Συντακτών. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του εγκατέλειψε τη καθαρεύουσα κι έγραψε το ύστατο βιβλίο του *Πρώτη αγάπη* στη δημοτική. Το 1914 έφυγε ξανά για την Κρήτη αφού πρώτα επισκέφτηκε την Αλεξάνδρεια. Επέστρεψε στα Χανιά το 1919 σε πολύ άσχημη ψυχολογική κατάσταση και ένα χρόνο αργότερα (1920) προσβλήθηκε από ημιπληγία και πέθανε στο Πανάνειο νοσοκομείο του Ηρακλείου.

**β) το έργο του Κονδυλάκη**

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως το καθαρό λογοτεχνικό έργο του Κονδυλάκη είναι διηγηματογραφικό και μόνον διηγηματογραφικό, και αυτό ισχύει τόσο για τα διηγήματα του, όσο και για τον «*Πατούχα*» τη μεγάλη του νουβέλα, καθώς και τα μυθιστορήματα του «*Οι άθλιοι των Αθηνών*» και «*Το 62. Κάτω ο τύραννος*». Στον

«Πατούχα» (1962) υπάρχει μια μυθιστορηματικότερη ανάπτυξη, ο συγγραφέας παρουσιάζει και ψυχογραφεί περισσότερα από ένα πρόσωπα, αν και η διήγηση του τελικά περιστρέφεται γύρω από ένα πρόσωπο, αυτό του πρωταγωνιστή, του δεκαοχτάχρονου Μανόλη, που λόγο της εμφάνισης του αποκτάει το παρατσούκλι «Πατούχας», όταν κατεβαίνει στο χωριό ζητώντας να ξεθυμάνει τον εφηβικό του ερωτισμό. Ανάμεσα στον «Πατούχα» και στη νουβέλα του «Πρώτη αγάπη» (1919), όπου έχουμε και πάλι τον έρωτα μιας κοπέλας με έναν μικρότερο της νέο, υπάρχει η συλλογή των διηγημάτων του Κονδυλάκη με τον τίτλο «Όταν ήμουν δάσκαλος» (1916) με την ομότιτλη νουβέλα και άλλα δεκαεπτά διηγήματα, τρία ακόμη θα βρούμε στον ίδιο τόμο με την «Πρώτη αγάπη».

Ο Κονδυλάκης ήταν διηγηματογράφος και από ιδιοσυγκρασία και επειδή τον ανάγκασε η ζωή. Τον «Πατούχα» τον έγραψε, όπως ο ίδιος εξομολογείται, στα διαλείμματα των συνεδριάσεων της βουλής, καθώς παράλληλα έγραφε για την «Εφημερίδα» του Κορομηλά και την «Πρώτη αγάπη» την τύπωσε αφού πήρε σύνταξη. Σαν δημοσιογράφος δεν είχε καθόλου χρόνο, έγραφε δύσκολα, η φροντίδα του επίσης για την ποιότητα τον οδήγησε και αυτή στο διήγημα γράφοντας τελικά ότι θεωρούσε μόνον ουσιαστικό. Το «λακωνίζειν» και το ουσιώδες ήταν τελικά για αυτόν όχι μόνον έμφυτη αρετή, αλλά και ιδιότητα που απέκτησε μέσα από την δημοσιογραφία. Βρήκε έτσι στο διήγημα και την μικρή νουβέλα διέξοδο, ιδιαίτερα στο «Όταν ήμουν δάσκαλος» βλέπουμε να εμφανίζονται τα βασικά στοιχεία της αφηγηματικής του τέχνης. Ο χώρος που κινείται ο συγγραφέας δεν αλλάζει, είναι η Κρήτη και οι άνθρωποι της, περιστατικά από τις επαναστάσεις των Κρητικών και η απλή δύσκολη ζωή των ανθρώπων της υπαίθρου. Παράλληλα με την σκηνογραφία του κρητικού χώρου έχουμε και μερικά διηγήματα που κινούνται σε αθηναϊκό περιβάλλον, ότι όμως προωθεί στην περίπτωση αυτών την ηθογραφία δεν είναι τόσο η αλλαγή του χώρου, όσο η λιτή του διατύπωση και η διεισδυτικότητα των ψυχολογικών του παρατηρήσεων. Πάντως είτε εκτυλίσσονται τα θέματα του στην ύπαιθρο της Κρήτης είτε σε αθηναϊκό περιβάλλον, βάση μένει πάντα το ψυχολογικό του υπόστρωμα. Η πεζογραφία του Κονδυλάκη, όπως παρατήρησε ο Δ. Γιάκος, αντιπροσωπεύει ένα σταθμό, απ' όπου περνώντας η ηθογραφία ανάγεται σε ψυχογραφία, χωρίς να έχει ξεκόψει ακόμη από τα ηθογραφικά της πλαίσια.

Ο συγγραφέας αναπτύσσει με περισσότερη άνεση τις ψυχογραφικές του ικανότητες στα μεγάλα του έργα στον «Πατούχα» και στην «Πρώτη αγάπη», μέχρι του σημείου μάλιστα να εισάγει και στοιχεία φροϋδικά, χωρίς ωστόσο να μειώνεται ο ηθογραφικός του διάκοσμος. Σε μερικά διηγήματα παρόλα αυτά δεν μένει προσκολλημένος στα πλαίσια της τυπικής ηθογραφίας, κάνει βήματα πέρα και από την ψυχογραφία, κάτι που τονίζεται συχνά μέσα από τη συντομία και την λιτότητα τους. Τα ψυχολογικά και ψυχογραφικά στοιχεία στο διήγημα του Κονδυλάκη κυμαίνονται από την απλή περιγραφή ομαλών περιπτώσεων ως την καταγραφή και τη μελέτη καταστάσεων ιδιόρρυθμων και απροσδόκητων ψυχολογικών αντιδράσεων. Στο διήγημα «Επικήδειος» μας δίνει με τρόπο χιουμοριστικό την ιδιαίτερη εκείνη ψυχολογία που δημιουργεί ο πειρασμός του γέλιου σε μια κηδεία, στο «Ένας πειρασμός» βλέπουμε τις αντιδράσεις της γυναικείας φιλαρέσκειας και ματαιοδοξίας. Γενικά στο θέμα της ερωτικής ψυχολογίας ο Κονδυλάκης αγγίζει κάποτε τα όρια της ψυχολογικής ανάλυσης, εκεί μάλιστα που η ψυχολογία του εμφανίζεται πιο σύνθετη και με λεπτότερες αποχρώσεις είναι στη μικρή νουβέλα «Όταν ήμουν δάσκαλος». Στο έργο αυτό έχουμε δυο από τις κλασικές υποδιαιρέσεις της ερωτικής ψυχολογίας του γάλλου Σταντάλ: τον «έρωτα-πάθος» και τον «έρωτα από ματαιοδοξία». Ο ένας από τους ερωτευμένους δασκάλους θα αυτοκτονήσει, όταν το ερωτικό του πάθος δεν ικανοποιηθεί, ενώ ο άλλος θα ξαναβρεί τον εαυτό του.

Τα ψυχολογικά και ψυχογραφικά στοιχεία στο διήγημα του Κονδυλάκη επεκτείνονται και σε παθολογικές περιπτώσεις. Στο διήγημα «*Μαύρος γάτος*» έχουμε μια παραλλαγή μανίας καταδιώξεως με όλα της τα συμπτώματα, ο φόβος γίνεται έμμονη ιδέα του πρωταγωνιστή, αρχίζει να παθαίνει παραισθήσεις και κρίσεις κανονικές και στο τέλος αυτοκτονεί. Παρόμοια στο διήγημα «*Ο πάροικος μου*», ο ήρωας παρουσιάζεται εξουθενωμένος από τις φοβίες του και τις φρικιαστικές του φαντασιώσεις. Και στα δυο αυτά διηγήματα συναντάμε τη βαριά και υποβλητική ατμόσφαιρα τύπου «*γκραν-γκινιόλ*», που υπάρχει σε ανάλογες σελίδες του Πόε. Περισσότερο, όμως, έχουμε να κάνουμε εδώ με την ατομική περίπτωση του συγγραφέα, πίσω από τις φοβίες των δυο ηρώων του κρύβεται και αυτοβιογραφείται ο «*μονήρης*» Κονδυλάκης, ο οποίος χρόνια έκρυβε το δράμα της μοναξιάς του και το φόβο του μπροστά στο θάνατο, κάτω από το σπινθηριστό του χιούμορ και τους καπνούς της πίπας του. Το κλίμα υποβολής και η τάση του να δίνει στην αφήγηση μια ατμόσφαιρα μυστηρίου είναι από τα πιο προσωπικά στοιχεία του συγγραφέα και το βρίσκουμε να υπολανθάνει σε πολλά διηγήματα του. Όταν αποφάσιζε εξάλλου να περιγράψει κάτι, το έκανε μόνο και μόνο για να καταφέρει ακριβώς αυτή την υποβολή μέσα στην όλη του λιτή διατύπωση. Δεν υπάρχει αμφιβολία, πως υπάρχει στο έργο του Κονδυλάκη κάτι βαθύτερα προσωπικό όχι μόνο στην ατμόσφαιρα και στις καταστάσεις που συναντάμε εδώ, αλλά και στην επιλογή των θεμάτων του γενικότερα. Το αυτοβιογραφικό στοιχείο είναι πράγματι ένα στοιχείο από τα πιο πυρηνικά και τα πιο μόνιμα που τρέφουν τις ρίζες της πεζογραφίας του, αποτελεί την πρώτη ύλη του έργου του. Στο «*Όταν ήμουν δάσκαλος*» αλλά και σε πολλά άλλα διηγήματα του ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας είναι ιδιαίτερα εμφανής, έχουμε συνήθως συμπυκνώσεις βιωμάτων που έχουν αποβάλλει το περιττό και απόκτησαν αισθητική αυτοτέλεια. Ο πατριωτισμός του, η αγάπη του για την Κρήτη, κάποιες αναμνήσεις της παιδικής και της νεανικής του ζωής, επεισόδια από την εποχή που ήταν δάσκαλος ή εθελοντής εκφράζονται άμεσα σε πολλά από τα έργα του.

Το διήγημα του Κονδυλάκη χτίζεται γρήγορα και στερεά, σπάνιες είναι οι περιγραφές του χώρου, προέχει η αφήγηση και ο διάλογος, σπάνια επίσης δίνεται ο περίγυρος. Η φύση δεν τον εμπνέει και όταν την περιγράφει το κάνει για να καθορίσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται τα πρόσωπα του. Το περιγραφικό του ταλέντο ζωντανεύει μόνο μπροστά στον άνθρωπο, έχει μια φοβερή ικανότητα να αναδεικνύει τις βαθύτερες πτυχές του χαρακτήρα του μέσα από ένα συχνά βιαστικό σκίτσάρισμα του. Υπάρχει τις πιο πολλές φορές στο κέντρο ένα πρόσωπο, που ανάλογα με την έκταση του διηγήματος και τις ανάγκες του μύθου περιστοιχίζεται από έναν ή περισσότερους ανθρώπινους χαρακτήρες. Οι ήρωες του συμπαθείς και μονολιθικοί, συμπαθητικά κωμικοί είναι άνθρωποι κατ' αρχήν συνηθισμένοι, δεν υποπευόμαστε τις ικανότητες τους και τις αρετές τους από την εξωτερική τους εμφάνιση. Αυτή μας δίνεται από την πρώτη στιγμή, αλλά αφού διαγράψει εξωτερικά τον τύπο, κατόπιν μας τον αποκαλύπτει με τα δρώμενα, έτσι ώστε η λύση του διηγήματος να ταυτίζεται με την αποκάλυψη της φυσιγνωμίας των προσώπων. Ελάχιστες είναι και οι σκέψεις που παρεμβάλλονται στην αφήγηση του κι ακόμα πιο σπάνιοι οι στοχασμοί. Τόσο στις νουβέλες του όσο και στα διηγήματα του μας παρουσιάζει πρόσωπα και πράγματα, δρώμενα και χαρακτήρες και από αυτή την άποψη αν και δεν ανήκει σε καμιά σχολή μοιάζει νατουραλιστής. Δεν έχουμε στο έργο του ανάλυση ανεξάρτητη από τα γεγονότα, βλέπουμε τα άτομα να αντιδρούν με πράξεις σε όσα συμβαίνουν κατά την εξέλιξη του μύθου.

Στο έργο του Κονδυλάκη η λιτότητα της ουσίας γίνεται λιτότητα μορφής, το ήθος του εκφράζεται με το ύφος του, πολλοί λίγοι είναι οι πεζογράφοι που με τόσο λιτά μέσα και με τόσο γυμνό λόγο έχουν φτάσει σε τέτοια παραστατική δύναμη. Ο

Κονδυλάκης ανήκει στις ελάχιστες περιπτώσεις που έχουμε ύφος χωρίς φανερή επιδίωξη ύφους. Αυτό ξεχωρίζει με τη λακωνικότητα του και την αποφυγή κάθε συναισθηματισμού και κάθε ρητορικού στόμφου, ένα ύφος εντελώς προσωπικό, απογυμνωμένο από σχήματα λόγου και ποιητικές εξάρσεις, λιτό, πνευματώδες συχνά ειρωνικό σε απλουστευμένη καθαρεύουσα, που κυμαίνεται από τους πιο αρχαιοφανείς τύπους ως τους πιο δημοτικούς, ανάμικτη με κρητικούς ιδιοματισμούς και λαϊκές εκφράσεις. Ιδιαίτερα στα διηγήματα του στη συλλογή «Όταν ήμουν δάσκαλος» θα βρούμε τον αυθεντικό Κονδυλάκη, όπως τον διαμόρφωσε η δημοσιογραφία ανακατεύοντας το κρητικό γλωσσικό του αίσθημα με τα λόγια βιώματα του και τη γλώσσα της εφημερίδας. Σ' αυτά του τα έργα έχουμε πράγματι να κάνουμε με έναν γλωσσικά ιδιόρρυθμο συγγραφέα. Ύφος τόσο λιτό και απαλλαγμένο από σχήματα θα ήταν ξερό, αν δεν υπήρχε το χιούμορ και η παραστατική του δύναμη, δυο από τα πιο γνωστά του χαρακτηριστικά. Το ευτράπελο με το δραματικό συναγωνίζονται συνήθως στις σελίδες του, το χιούμορ αποτελεί αναμφίβολα φυσικό και αβίαστο στοιχείο του ύφους του, ένα χιούμορ πότε πικρό και πότε πνευματώδες, που σχολιάζει και ταυτόχρονα σκιαγραφεί και σχολιάζει. Έτσι ο Κονδυλάκης ανήκει στους «διασκεδαστικούς» κατά την άποψη του Γ. Ξενόπουλου συγγραφείς. Περισσότερο κι από «διασκεδαστικός» ο Κονδυλάκης ήταν, όμως, «ουσιαστικός» συγγραφέας, «ουσιαστικός» σε σχέση με ότι αυτός πάντοτε θεωρούσε ουσιαστικό. Όπως σημείωσε ο Φ. Πολίτης «γράφει επειδή έχει κάτι θετικό και ωρισμένον να είπη».

Από: Κ. Στεργιόπουλου: Το διήγημα του Κονδυλάκη στο «Περιδαβιάζοντας», τόμος Β, Αθήνα 1986, 89-101

### Γ. Δροσίνης

Ο Γ. Δροσίνης είναι γνωστός για του περισσότερους όχι τόσο σαν πεζογράφος όσο σαν ποιητής, ο οποίος μαζί με τον Παλαμά και τον Καμπά βοήθησε στην ανανέωση της ποίησης της εποχής του και στην απομάκρυνση της από τον λογιοτατισμό και τον ρομαντισμό των καθαρευουσιάνων της πρώτης Αθηναϊκής σχολής. Έχει γράψει ωστόσο και πεζά ταυτόχρονα με τον Γ. Βιζυηνό, το πρώτο του διήγημα είναι η «*Η Χρυσούλα*», ακολουθούν «*Το κέντημα της Αντίσας*», «*Η φωτογραφία*» και άλλα φυσικά. Είναι από εκείνους που έδωσαν νέα ώθηση στο διήγημα και βοήθησαν στην τελειοποίηση του, έτσι πέρα από την ποίηση του και η προσπάθεια του στην πεζογραφία είναι αναγνωρίσιμη. Είναι από τους κυριότερους εκπροσώπους της «*γενιάς του ογδόντα*», γεννήθηκε στην Αθήνα το 1959 αλλά καταγόταν από το Μεσολόγγι. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή των Αθηνών και στη συνέχεια στη Λειψία, στη Δρέσδη και στο Βερολίνο, για χρόνια βρίσκονταν στη διεύθυνση του περιοδικού της «*Εστίας*», ενώ εργάστηκε ως ανώτατος υπάλληλος στο Υπουργείο Παιδείας. Υπήρξε ένας από τους πρώτους ακαδημαϊκούς και εργάστηκε πολύ για την οργάνωση της ίδιας της Ακαδημίας, πέθανε στη βίλα του στην Κηφισιά το 1951.

Το αφηγηματικό του έργο είναι ποικίλο, το πρώτο του πεζό έργο «*Αγροτικάί επιστολαί*», αφού δημοσιεύτηκε στην «*Εστία*», κυκλοφόρησε το (1882), ακολουθούν το ταξιδιωτικό «*Τρεις ημέραι εν Τήνω*» (1883), το ιστορικό αφήγημα «*Ο Μπαρμπαδήμος*» (1884), η συλλογή «*Διηγήματα και αναμνήσεις*» (1904), όπου περιλαμβάνεται και η νουβέλα «*Αμαρυλλίς*», το μυθιστόρημα «*Το βοτάνι της Αγάπης*» (1901) και τα «*Διηγήματα των αγρών και της πόλεως*». Για ένα μεγάλο διάστημα ο συγγραφέας σταματάει να γράφει, στη συνέχεια ωστόσο έρχονται τα βιβλία της δημοτικής: «*Ερση*» (1922) μυθιστόρημα, «*Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*» σελίδες



αυτοβιογραφίας (1940), «*Ειρήνη*» νουβέλα κι ένα διήγημα το «*1948*». Εκτός από τα παραπάνω ο Δροσίνης έχει δημοσιεύσει και βιβλία με περιεχόμενο για παιδιά. Η αφηγηματική πεζογραφία του Δροσίνη χωρίζεται από μόνη της σε δυο μεγάλες περιόδους με ένα κενό περίπου μιας εικοσαετίας ανάμεσα τους, στην περίοδο της καθαρεύουσας και στην περίοδο της δημοτικής.

Στη δεύτερη περίοδο, αυτή της δημοτικής, ο συγγραφέας κινείται περισσότερο στο αστικό περιβάλλον, ακόμη και όταν οι ιστορίες του διαδραματίζονται στο φυσικό περιβάλλον αυτό μοιάζει αστικοποιημένο. Το μεγαλύτερο μυθιστόρημα του η «*Έρση*» θεωρήθηκε αποτυχία, καθώς ξαναγυρίζει στη πεζογραφία άπνοος και συμβατικός. Αν εξαιρέσουμε τα «*Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*», σε όλα τα έργα του στην δημοτική ο συγγραφέας παρουσιάζεται περίπου αποτυχημένος. Έχει κανείς την εντύπωση πως έχασε την επαφή του με αυτό το είδος, κάτι που δεν συμβαίνει με την ποίηση του. Ο καλύτερος Δροσίνης είναι σίγουρα αυτός της πρώτης περιόδου. Στο «*Αγροτικάί επιστολαί*» έχουμε τις εντυπώσεις ενός ανθρώπου της πόλης από τη ζωή στη ύπαιθρο και στο χωριό, συγκεκριμένα στις Γούβες της Εύβοιας, όπου πέρασε τα παιδικά του χρόνια. Στον ίδιο χώρο κινείται και η νουβέλα «*Αμαρυλλίς*», η ιστορία ενός νεανικού έρωτα γραμμένη με ιδιαίτερη πρωτοτυπία, το πιο πλούσιο ωστόσο ως σύνθεση πεζό έργο του Δροσίνη είναι το μικρό μυθιστόρημα «*Το βοτάνι της Αγάπης*». Βρίσκεται αρκετά κοντά στα πρότυπα της ηθογραφίας χωρίς όμως να μπορεί να θεωρηθεί μόνο ηθογραφικό. Πρόκειται και πάλι για μια ερωτική ιστορία σε αγροτικό περιβάλλον - ή καλλίτερα ένα ερωτικό πάθος- καθόλου ειδυλλιακή στο ξεκίνημα, την εξέλιξη και την απόληξη της. Ο Γιαννιός, ο γιος ενός πλούσιου κτηματία ερωτεύεται τη γοητευτική Ζεμφύρα, την κόρη του τσιγγάνου Γυφτοκάβουρα, παίρνει από την ίδια μια μαγική σκόνη, που όποιος τη τρώγει δένεται παντοτινά με τα δεσμά της αγάπης με κάποιον. Την τρώγει ο ίδιος και τη δίνει και στην Ζεμφύρα, χωρίς να το γνωρίζει η ίδια, η σκόνη, το «*βοτάνι*» αρχίζει να δρα και οι νέοι ζουν για κάποιο διάστημα τον έρωτα τους. Ο Γιαννιός ωστόσο φεύγει για στρατιώτης και γυρνώντας έχει ξεχάσει τη τσιγγάνα και αρραβωνιάζεται με μια νέα της σειράς του. Μια νύχτα τον συναντάει η Ζεμφύρα και καθώς του ζητάει εξηγήσεις πάνω στον καυγά τους πέφτει και σκοτώνεται σε ένα γκρεμό, ο πατέρας της στη συνέχεια θα πάρει εκδίκηση τραυματίζοντας χωρίς να γίνεται εντούτοις απόλυτα σαφές θανάσιμα τον Γιαννιό.

Αν και η υπόθεση του έργου είναι αρκετά απλοϊκή, η ανάπτυξη του μύθου, η ατμόσφαιρα του αγροτικού περιβάλλοντος και το δραματικό υπόστρωμα δίνουν στο μικρό αυτό μυθιστόρημα κάποια πειστικότητα και γοητεία. Ο συγγραφέας δεν ψυχογραφεί σε βάθος τους χαρακτήρες του έργου του, τους διαγράφει ωστόσο σωστά μέσα από την περιγραφή των εξωτερικών τους χαρακτηριστικών. Βασικό του ελάττωμα παραμένουν πάντα οι περιττές αναλύσεις, οι οποίες λειτουργούν εναντίον της πυκνότητας του έργου. Πάντως στην περίπτωση αυτού του έργου έχουμε μια προσπάθεια αφηγηματικού λόγου, που πρέπει επίσης να εκτιμηθεί και ως μια από τις καλλίτερες σε μια εποχή με ελάχιστα δείγματα γενικά πεζού λόγου.

Η πεζογραφία του Δροσίνη μοιάζει από μια άποψη να ανήκει στην ηθογραφία, αλλά υπάρχει σ' αυτήν και ένα γνώρισμα, αυτό του αγροτικού ειδυλλίου, μεταφερμένο έντεχνα από την αρχαία εποχή στην σύγχρονη. Γενικά ο συγγραφέας είναι ένας αστός, που έμαθε να κοιτάζει την φύση, όμως του αρέσει να κινείται και στην αστική κοινωνία της πόλης της εποχής του. Σαν πεζογράφος κατέχει την αφηγηματική τέχνη και ξέρει να πλέξει μια ιστορία, όπως γνωρίζει επίσης την νοοτροπία της αστής κόρης και τον τύπο του κοριτσιού της επαρχίας. Είναι ο συγγραφέας των ηρωίδων το κεντρικό πρόσωπο στα περισσότερα από τα έργα του είναι μια κοπέλα. Οι γυναικείοι τύποι εμφανίζονται μέχρι ενός σημείου στο έργο του

ως στερεότυποι με εξαίρεση τη Σαφύρα, την πιο ενδιαφέρουσα ίσως γυναικεία του μορφή. Από την άποψη της γλώσσας ο Δροσίνης παρουσιάζει μια ομαλή εξέλιξη από την καθαρεύουσα στην δημοτική παρόμοια με αυτή του Γ. Ξενόπουλου.

Από: Κ. Στεργιόπουλου: Η αφηγηματική πεζογραφία του Δροσίνης, στο «Περιδαβιάζοντας», τόμος Β, Αθήνα 1986, σελ. 101-110

Β. Αθανασόπουλου: Οι μάσκες του ρεαλισμού, τόμος Α, Αθήνα 2003, σελ. 599-623