

ΚΟΜΒΟΣ: ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ο όρος νατουραλισμός ήρθε στη λογοτεχνική ορολογία από τον χώρο των εικαστικών τεχνών. Από εκεί τον δανείστηκε ο εισηγητής του, ο Emile Zola. Το κίνημα του νατουραλισμού για μεγάλο διάστημα συγγεόταν με τον ρεαλισμό. Σήμερα πια διακρίνουμε με καθαρότητα το κίνημα του νατουραλισμού από τη γενικότερη τάση του ρεαλισμού, που δεν υπήρξε ποτέ οργανωμένο κίνημα ή σχολή. Ο νατουραλισμός προήλθε από τις τάσεις για ρεαλιστικότερες αποδόσεις της πραγματικότητας στη λογοτεχνία, τάσεις που είχαν αρχίσει να πυκνώνουν από τα μέσα του 19^{ου} αι. ως αποτέλεσμα της προόδου των φυσικών επιστημών, αλλά περιορίστηκε σε μια προσπάθεια να εφαρμοστούν πιστά στη λογοτεχνία αυτές οι ανακαλύψεις και οι μέθοδοι της επιστήμης.

Τρεις ήταν οι βασικότεροι παράγοντες που διαμόρφωσαν τον νατουραλισμό, ο οποίος εκφράστηκε στο μυθιστόρημα και στο θέατρο: Πρώτα απ' όλα τα αποτελέσματα της εκβιομηχάνισης που έδιναν στους νατουραλιστές συγγραφείς τα θέματα για τα έργα τους (τη διπλή όψη του καπιταλισμού, την ευμάρεια της άρχουσας τάξης αλλά και την αθλιότητα των εργατών) Έπειτα, η εξέλιξη των επιστημών και κυρίως της βιολογίας, όπως αυτή εκδηλώθηκε κυρίως με τη διατύπωση της θεωρίας του Δαρβίνου περί της προέλευσης του ανθρώπου από τα χαμηλότερα ζώα αλλά και με τη θεωρία της κληρονομικότητας, που οδήγησε τους νατουραλιστές να αναζητήσουν και να περιγράψουν την κτηνώδη φύση του ανθρώπου, που εκδηλώνεται κάτω από κάποιες ιδιαίτερες καταστάσεις (πίεση, νευρική κρίση, επήρεια αλκοόλ, κυριαρχία της σεξουαλικής ορμής κ.ά.). Τέλος, η εισαγωγή της επιστημονικής μεθοδολογίας (κυρίως της ιατρικής), της παρατήρησης δηλαδή και του πειράματος, κατά τη δημιουργία του λογοτεχνικού έργου. Όπως ακριβώς, δηλαδή, ο θετικός επιστήμονας πειραματίζεται με το υλικό του, έτσι πρέπει και ο λογοτέχνης να "πειραματίζεται" με τους ήρωές του και να παρακολουθεί τις αντιδράσεις τους ανάλογα με την κατάσταση στην οποία βρίσκονται.

Τα ζητήματα αυτά, μαζί με μια συνολική αποτίμηση της προσφοράς του νατουραλιστικού κινήματος, εξετάζονται στα αποσπάσματα από την κατατοπιστική μελέτη των Lilian R. Furst και Peter N. Skrine (αρ. 1).

Στη συνέχεια (αρ. 2) παρατίθεται ένα από τα προκαταρκτικά θεωρητικά κείμενα του νατουραλιστικού κινήματος, η περίφημη μελέτη του Ζολά *Το πειραματικό μυθιστόρημα (Le roman experimental, 1880)*. Η μελέτη αυτή αποκαλύπτει τις στενές

εξαρτήσεις του νατουραλιστικού κινήματος από την πρόοδο των φυσικών επιστημών, αφού ο Ζολά υιοθετεί και προσπαθεί να μεταφέρει στη λογοτεχνική παραγωγή απόψεις του σύγχρονου του γάλλου φυσιολόγου Claude Bernard για την πειραματική ιατρική, όπως τις διατύπωσε στο έργο του *Εισαγωγή στη σπουδή της πειραματικής ιατρικής* (1865). Επηρεασμένος από τη θεωρία του Bernard ο Zola αναπαρήγαγε την άποψη ότι η ανθρώπινη φύση επηρεάζεται καθοριστικά από τις κληρονομικές καταβολές και υποστήριξε ότι και ο μυθιστοριογράφος μπορεί να πραγματοποιήσει εργαστηριακές δοκιμές πάνω στους ήρωές του για να ερμηνεύσει τις πράξεις τους. Τις βασικές αυτές απόψεις του για τη σχέση νατουραλισμού και επιστημονικών εξελίξεων είχε διατυπώσει νωρίτερα ο Ζολά, στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του μυθιστορημάτος του *Τερέζα Ρακέν* (1867). Στο κείμενο αυτό, από το οποίο παρατίθενται εδώ χαρακτηριστικά αποσπάσματα (αρ. 4), ο Ζολά απαντά στις κατηγορίες που δέχτηκε για ανηθικότητα, υποστηρίζοντας ότι ο ίδιος στο μυθιστόρημά του συμπεριφέρθηκε ως επιστημονικός παρατηρητής, παρουσιάζοντας πού οδήγησαν τους ήρωές του τα πάθη τους.

Όσον αφορά ειδικότερα τον νατουραλισμό στο θέατρο παρατίθενται αποσπάσματα από το ομότιτλο κείμενο - μανιφέστο του Ζολά, που δημοσιεύτηκε το 1881 (αρ. 3). Σ' αυτό προτρέπει τους συγγραφείς να εγκαταλείψουν την παλαιότερη γαλλική τραγωδία και το σύγχρονό τους ρομαντικό δράμα συστήνοντάς τους το εξής: "Πάρτε λοιπόν το σύγχρονο περιβάλλον, και προσπαθήστε να κάνετε τους ανθρώπους να ζήσουν σ' αυτό: θα γράψετε όμορφα έργα". Η ουσιαστική συμβολή των νατουραλιστών, σύμφωνα με τον Ζολά, είναι η αμεσότητα, και η προσέγγιση της αληθινής πραγματικότητας: "Όμως, είναι αυτή τη στιγμή που καταφθάνουν οι νατουραλιστές και λένε χωρίς περιστροφές ότι η ποίηση [= η δημιουργία] είναι παντού, στα πάντα, ακόμη περισσότερο στο παρόν και το πραγματικό παρά στο παρελθόν και στο αφηρημένο. Κάθε γεγονός, σε κάθε ώρα, έχει την ποιητική και μεγαλοπρεπή πλευρά του. Συναντούμε ήρωες πιο μεγάλους και ισχυρούς από τις μαριονέτες των δημιουργών της εποποιίας. Κανένας δραματουργός, σ' αυτόν τον αιώνα, δεν έστησε μορφές τόσο υψηλές όσο ο βαρώνος Hulot, ο γερο-Grandet, ο Cesar Birotteau, και όλα τα άλλα πρόσωπα του Μπαλζάκ, τόσο ατομικά και τόσο ζωντανά. Πλάι σ' αυτές τις κολοσσιαίες και αληθινές δημιουργίες, οι Έλληνες ή Ρωμαίοι ήρωες τρέμουν, και οι ήρωες του Μεσαίωνα πέφτουν μπρούμυτα σαν μολυβένια στρατιωτάκια".

Σε ό,τι αφορά τις νεοελληνικές "τύχες" του νατουραλισμού κατατοπιστικό είναι το σχετικό άρθρο του Γιώργου Βελουδή (αρ. 7), που εξετάζει το πέρασμα, εκεί στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αι., από το αφελές ηθογραφικό διήγημα στο νατουραλιστικό αστικό και αγροτικό μυθιστόρημα. Σχετικά με τα θεωρητικά κείμενα που υποδέχτηκαν τον νατουραλισμό στην Ελλάδα παρατίθενται εδώ δύο περιπτώσεις: αποσπάσματα από το αποκαλούμενο "μανιφέστο του νεοελληνικού νατουραλισμού" (αρ. 5), από το κείμενο δηλαδή του Αγησίλαου Γιαννόπουλου Ηπειρώτη, που δημοσιεύτηκε ως πρόλογος στην έκδοση της μετάφρασης της *Νανάς* του Ζολά από τον Ιωάννη Καμπουρογλου (1880), αλλά και από το πολυσυζητημένο άρθρο του Γρ. Ξενόπουλου (αρ. 6), "Αι περί Ζολά προλήψεις" (1890).

. **Lilian R. Furst and Peter N. Skrine, *Νατουραλισμός. Μετάφραση: Λία Μεγάλου, Αθήνα, εκδ. Ερμής, 1972 (Η γλώσσα της κριτικής, αρ. 6), σσ. 13-18, 37-38, 60-61, 66-67, 69-72, 74-75 και 94-97.***

α. Η Συγγένεια Νατουραλισμού -Ρεαλισμού

Ο νατουραλισμός, λοιπόν, ήρθε στο λογοτεχνικό προσκήνιο φορτωμένος ήδη με έννοιες από τη φιλοσοφία, τις επιστήμες και τις καλές τέχνες. Και κάτι ακόμη πιο σημαντικό, έφτασε στην περίοδο της ακμής του ρεαλισμού και κατά κάποιο τρόπο στην αφύπνισή του. Ήταν στενά δεμένος στα ηνία του ρεαλισμού από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του, από τη σιωπηρή υπόθεση της κριτικής του Zola ότι οι όροι ήταν στην πραγματικότητα ταυτόσημοι. Δεν έκαμε καμιά προσπάθεια σαφούς διαχωρισμού στα διάφορα *Salons* ούτε, απ' όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω, σε οποιαδήποτε από τις μεταγενέστερες λογοτεχνικές κριτικές του. Η σύγχυση νατουραλισμού - ρεαλισμού αποτελεί πράγματι μια μεγάλη, ίσως τη μεγαλύτερη, δυσκολία του θέματός μας

Σχεδόν χωρίς εξαίρεση οι κριτικοί συνηθίζουν να συνομαδοποιούν τους δύο όρους ή τουλάχιστον να γράφουν και για τους δύο, άσχετα αν η εργασία τους επρόκειτο να πραγματευθεί τον ρεαλισμό ή τον νατουραλισμό. Πολλοί μάλιστα εκφράσανε κατηγορηματικά την πεποίθηση ότι "ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός είναι ένα και το αυτό" (C. Beuchat, *Ιστορία του γαλλικού νατουραλισμού*, τόμ. Ι, σελ. 11). Ορισμένοι είναι ακόμη πιο γενναϊόδωροι προσθέτοντας στα παραπάνω τον ιμπρεσιονισμό. Αυτή είναι π.χ. η αντίληψη του Brunetiere, του οποίου το *To*

νατουραλιστικό μυθιστόρημα αφιερώνει ιδιαίτερη προσοχή στους Flaubert, C. Eliot, Dickens και Tolstoy, συγγραφείς που θα αποκαλούσαμε μάλλον ρεαλιστές (ή για την ακρίβεια ρομαντικούς ρεαλιστές). Το ότι ο Brunetiere δε βλέπει διαφορά ανάμεσα στο ρεαλιστικό και στο νατουραλιστικό είναι ολοφάνερο από την επαινετική κριτική της *Madame Bovary*, που σ' ένα σημείο (σελ. 30) χαιρετίζεται ως "το αριστούργημα ίσως του ρεαλιστικού μυθιστορήματος", ενώ παρακάτω στο ίδιο βιβλίο (σελ 302) ο Flaubert αποκαλείται "ο αληθινός προάγγελος του νατουραλισμού, όπως και η της *Madame Bovary* πιθανόν να παραμείνει το αριστούργημα του νατουραλισμού". Αν η της *Madame Bovary* ανήκει στην πραγματικότητα στον ρεαλισμό ή στον νατουραλισμό δε μας αφορά προς το παρόν. Αξιοσημείωτο είναι όμως το γεγονός ότι για έναν τόσο διαπρεπή κριτικό οι δύο όροι φαίνεται πως είναι συνώνυμοι.

Θα ήταν, πάντως, λάθος στην περίπτωση αυτή να θεωρήσουμε υπεύθυνους για τη σύγχυση τους κριτικούς. Οι ερμηνευτές του νατουραλισμού ήταν οι ίδιοι ένοχοι για ένα μεγάλο μέρος συγκεχυμένης σκέψης, που αντικατοπτρίζεται στην από μέρους τους χρησιμοποίηση των λέξεων. Είναι πολύ πιθανό να υπήρξε αποφασιστικό το γεγονός ότι ο αναγνωρισμένος υπέρμαχος του νατουραλισμού, ο Zola, δε διαχώρισε σαφώς τους όρους. Ένας από τους μαθητές του, ο Huysmans, μιλούσε μόνιμα για τον "ρεαλισμό ή νατουραλισμό" κατά τη φλογερή υπεράσπιση των πειραματισμών του Zola στο *O Emile Zola και το "Το Ρόπαλο"*. Ίσως επρόκειτο για εσκεμμένη τακτική, για μια προσπάθεια επιβολής του νατουραλισμού με την προμετωπίδα του ρεαλισμού, όπως αναμφίβολα συνέβη με το *Η Γη (La Terre)* του Zola, το οποίο στην αγγλική έκδοση του 1889 παρουσιάστηκε ως *Η Γη*, ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Αλλά για τον Huysmans και πολλούς από τους σύγχρονούς του η σύγχυση οφείλεται μάλλον σε πραγματική ανικανότητα διάκρισης μεταξύ των δύο όρων. Μια από τις δυσκολίες έγκειται, φυσικά, στην έλλειψη ορισμού του "ρεαλισμού" κατά τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα, συναφούς καλλιτεχνικής θεωρίας. Πολλά κείμενα σχετικά με το θέμα αυτό ήταν ad hoc, πραγματευόμενα μάλλον ένα ειδικό έργο παρά το όλο πρόβλημα. Δεν είναι επομένως, περίεργο ότι ο Arthur Morrison σ' ένα άρθρο του με τίτλο "Τι είναι ο ρεαλιστής;" στο περιοδικό *New Review* τον Μάρτιο του 1897 παραπονιόταν ότι η λέξη "ρεαλιστής" χρησιμοποιείτο "χωρίς ομοφωνία ως προς τον σκοπό" και "με τόσο ελαστική εφαρμογή" ώστε δεν ήταν εύκολο "να μαντέψει κανείς το αληθινό της νόημα". Στην Αμερική κατά τη δεκαετία του 1890 ο "ρεαλισμός" και ο "νατουραλισμός" χρησιμοποιούνταν με ελαστικότητα που επέφερε σύγχυση, και ο όρος "veritism" του Garland (πιθανώς από το ιταλικό *verismo*) απλώς προστέθηκε

στη δυσάρεστη φιλονικία. Όσο για τη Γερμανία, τα συνώνυμα του "νατουραλισμού" που αναφέρει ο Leo Berg στο *Der Naturalismus* (1892) είναι τα εξής: "Naturlichkeit", "Naturerkenntnis", "Naturkraft", "Naturesinn", "Naturgefühl", "Naturwahrheit", "Naturgemassheit", "Naturempfindung", "Ruckkehr zur Natur", "Naturfreiheit", "Natureinfachheit", "Natureinheit", "Natureschonheit", "Naturwirklichkeit", "Naturwissenschaft", "Naturfreude", "Kampf gegen Unnatur". Ο κατάλογος αυτός με την ακριβολογία και τη μονοτονία του δεν είναι απαραίτητο να μεταφραστεί, απλώς ενισχύει την άποψη που διατύπωσε ο Desprez το 1884 στο *H νατουραλιστική εξέλιξη (L' Evolution naturaliste)*, ότι δηλαδή με τον όρο "νατουραλισμός" μπορεί κανείς να συναγωνιστεί τη λαμπρή σάτιρα του Musset *Les Lettres de Dupuis et Colonet*, που αναφέρεται στα νοήματα και τις ερμηνείες του "ρομαντισμού". Πιο σοβαρά, η παρούσα κατάσταση συνοψίζεται πολύ ωραία από τον Becker στη εισαγωγή του *Μαρτυρίες σύγχρονου φιλολογικού ρεαλισμού*:

Παρόλο που οι λέξεις ρεαλισμός και νατουραλισμός χρησιμοποιούνται ελεύθερα, ακόμη και απερίσκεπτα, δεν υπάρχει ομοφωνία ως προς το νόημά τους. Για πολλούς έχουν καταντήσει απλώς βολικοί χαρακτηρισμοί, κυρίως όταν τους δίνεται η έννοια του δυνατού, ρηχού, μη φανταστικού, επιφανειακού, αθεϊστικού, και πιο πρόσφατα σοσιαλιστικού (σελ. 3).

Αποτελεί, λοιπόν, μόνον έκφραση της σύγχρονης τάσης για μεγαλύτερη γλωσσική ακρίβεια η προσπάθεια διαχωρισμού των δύο όρων, που έχουν συνυπάρξει τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα, έστω όχι και τόσο επιτυχώς; Ή μήπως ο "νατουραλισμός" είναι ριζικά χωρισμένος από "ρεαλισμό"; Παραδόξως, η απάντηση και στα δύο ερωτήματα θα ήταν: όχι ο νατουραλισμός *πράγματι* διαφέρει από τον ρεαλισμό, αλλά δεν είναι ανεξάρτητος από αυτόν. Η πιο κατάλληλη εικόνα, για να γίνει κατανοητή η σχέση των δύο όρων, είναι εκείνη των σιαμαίων διδύμων, που έχουν χωριστά άκρα, μοιράζονται όμως ορισμένα όργανα. Το κοινό σημείο ρεαλιστών και νατουραλιστών είναι η θεμελιώδης πίστη ότι η τέχνη αποτελεί στη ουσία μια μιμητική αντικειμενική απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας (σε αντίθεση προς τη φανταστική, υποκειμενική παραποίηση των ρομαντικών). Η πίστη αυτή τους οδήγησε να εκλέξουν για κύριο θέμα τους το κοινότοπο, το προσιτό, κι επίσης να εξυμνήσουν το ιδεώδες του απρόσωπου στη τεχνική. Από αυτή τη σκοπιά, όπως έδειξε ο Harry Levin στο *Η πύλη των Ονείρων*, ο ρεαλισμός αποτελεί "μία γενική τάση" με την έννοια ότι κάθε έργο τέχνης "είναι από ορισμένες απόψεις ρεαλιστικό και από άλλες μη ρεαλιστικό" (σελ. 64 - 5). Από τη γενική αυτή τάση

προς τον μιμητικό ρεαλισμό γεννήθηκε ο νατουραλισμός. Κατά κάποιο τρόπο υπήρξε η επιδείνωση του ρεαλισμού όπως σωστά παρατήρησε ο L. Deffoux (*Le Naturalisme*, Παρίσι 1929, σελ. 9), ο ρεαλισμός στη λογοτεχνία αντιστοιχεί στην Επανάσταση του 1789, ενώ ο νατουραλισμός στην Τρομοκρατία του 1793. Αλλά η διαφορά δεν έγκειται μονάχα στην εκλογή προκλητικότερων θεμάτων, τολμηρότερου λεξιλογίου, εντυπωσιακότερων συνθημάτων ή περισσότερο φωτογραφικών λεπτομερειών. Η πραγματική διαφορά βρίσκεται πολύ βαθύτερα: στον πυρήνα της υπάρχει η επιβολή πάνω στην ουδέτερη στάση του ρεαλισμού μιας συγκεκριμένης, πολύ ειδικής θεώρησης του ανθρώπου. Έτσι, οι νατουραλιστές όχι μόνον επεξεργάστηκαν και ενέτειναν τις βασικές τάσεις του ρεαλισμού, αλλά πρόσθεσαν και σημαντικά νέα στοιχεία, που μετέβαλαν τον νατουραλισμό σε αναγνωρίσιμο δόγμα, τέτοιο που ο ρεαλισμός δεν υπήρξε ποτέ. Ο νατουραλισμός, επομένως, είναι πιο συγκεκριμένος και ταυτόχρονα πιο περιορισμένος από τον ρεαλισμό, είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα με σαφείς θεωρίες, ομάδες και μεθόδους. Όντας σχολή και μέθοδος, ο νατουραλισμός είναι στην πραγματικότητα ό, τι δεν είναι ο ρεαλισμός από την άλλη πλευρά όμως, αυτά τα ίδια τα καθορισμένα όρια καθιστούν τον νατουραλισμό λιγότερο σημαντικό από τον ρεαλισμό, που αποτελεί μια από τις βασικές τάσεις όλης σχεδόν της τέχνης.

Ποια ήταν, λοιπόν, τα νέα εκείνα στοιχεία που προστέθηκαν στον μιμητικό ρεαλισμό, για να δημιουργήσουν τον νατουραλισμό; Όπως θα δούμε, προήλθαν κατά μεγάλο μέρος από τις φυσικές επιστήμες: πράγματι, ένας πολύ συνοπτικός, αναγκαστικά όμως ατελής, ορισμός του νατουραλισμού τον χαρακτηρίζει ως προσπάθεια εφαρμογής στη λογοτεχνία των ανακαλύψεων και μεθόδων της επιστήμης του δεκάτου ενάτου αιώνα. Αυτή η συγγένεια με την επιστήμη τονίστηκε ρητά από τους νατουραλιστές γίνεται σαφές με τον ορισμό που δίνει ο Paul Alexis, ο στενότερος σύμμαχος του Zola, συνοψίζοντας τον νατουραλισμό ως εξής:

Τρόπος στοχασμού, θεώρησης, σκέψης, μελέτης, πειραματισμού, ανάγκη ανάλυσης για χάρη της γνώσης μάλλον, παρά ιδιαίτερος τρόπος γραφής. (J. Huret, *Έρευνα για τη φιλολογική εξέλιξη (Enquete sur l' evolution litteraire)*, Παρίσι 1891, σελ. 189).

Από τις επιστήμες, λοιπόν, μέσω μιας φιλοσοφίας βαθιά εμποτισμένης με επιστημονική σκέψη, οι νατουραλιστές σχημάτισαν μια συγκεκριμένη ιδέα του ανθρώπου, την οποία φιλοδοξούσαν να εκφράσουν στα έργα τους. Οι βιολογικές και φιλοσοφικές αντιλήψεις τους διαχωρίζουν τη θέση τους από εκείνη των ρεαλιστών με

την αμερόληπτη αντικειμενικότητα, γιατί οι νατουραλιστές παρατηρώντας τη ζωή περιμένουν ήδη ένα καθορισμένο πρότυπο. Για να κατανοήσουμε τις ιδέες και τις μεθόδους τους πρέπει να εξετάσουμε στο σημείο αυτό τις επιστημονικές και φιλοσοφικές τάσεις των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα, που υπήρξαν τόσο αποφασιστικές στη διαμόρφωση αυτού του κινήματος.

β. Ομάδες και θεωρίες

Οι οπαδοί του νατουραλισμού είχαν την τάση να συγκεντρώνουν σε ομάδες, να δημοσιεύουν μανιφέστα και να διακηρύσσουν τις καλλιτεχνικές θεωρίες τους. Τα συνθήματα χρησίμευαν ως σημείο επαφής κι έκαναν τον νατουραλισμό να αποκτήσει επίγνωση της ύπαρξής του ως κίνημα. Δεν ήταν, ωστόσο, ένα και μόνο ενιαίο κίνημα με σαφές περίγραμμα, όπως θεωρήθηκε ορισμένες φορές. Τρία γεγονότα αντιτίθενται σ' αυτή την άποψη: πρώτον, οι ομάδες σε κάθε χώρα συγκεντρώνονταν και διαλύονταν με εκπληκτική ταχύτητα, έτσι ώστε υπήρχε μια σταθερή, δυναμική εξελικτική πορεία, καθώς πολλοί δήλωναν πίστη στον νατουραλισμό κι αργότερα αποχωρούσαν. Στην περίπτωση αυτή έρχονται αμέσως στο νου μας τα ονόματα των Huysmans, Maupassant, Hauptmann, George Moore γι' αυτούς και για πολλούς άλλους ελάσσονες συγγραφείς ο νατουραλισμός υπήρξε μια φράση της εξέλιξής τους - και τελικά είναι δύσκολο να βρεθεί μια εξέχουσα μορφή που να παρέμεινε ακραιφνής νατουραλιστής. (Τα αίτια θα ερευνηθούν αργότερα στην ανάλυση των ίδιων των έργων). Δεύτερον, ο νατουραλισμός, ακόμη και στην ειδικά φιλολογική του σημασία, χωρίς να λάβουμε υπόψη τις παλιότερες φιλοσοφικές έννοιες, δεν περιορίζεται σε οποιοδήποτε αυστηρά καθορισμένο χρονικό διάστημα. Στη Γαλλία βρισκόταν στο αποκορύφωμά του κατά τη διάρκεια του 1870 και τις αρχές της επόμενης δεκαετίας στη Γερμανία και την Ιταλία εμφανίστηκε δέκα χρόνια αργότερα στην Αγγλία στη δεκαετία του 1890 ως τις αρχές του εικοστού αιώνα, ενώ στην Αμερική, όπου είχε τη μεγαλύτερη διάρκεια, κυριάρχησε κατά τον μεσοπόλεμο ένα ρωμαλέος νατουραλισμός. Έτσι, από το ένα άκρο ο νατουραλισμός ορίζεται από την *Therese Raquin* (1867) του Zola κι από το άλλο από τα *Σταφύλια της οργής* (1939) του Stainbeck, παρόλο που κι αυτές οι χρονολογίες είναι συζητήσιμες. Οποιοσδήποτε ακριβείς χρονολογίες είναι συζητήσιμες. Οποιοσδήποτε ακριβείς χρονολογίες κι αν δοθούν, γεγονός παραμένει ότι ο νατουραλισμός (και πάλι όπως ο ρομαντισμός) εκδηλώθηκε σε διαφορετικές εποχές. Τέλος, το τρίτο και σπουδαιότερο επιχείρημα κατά του ισχυρισμού της τέλει ενότητας του κινήματος είναι το γεγονός ότι ο

νατουραλισμός προσέλαβε μια κάποια διαφορετική όψη σε κάθε χώρα και τόνισε διαφορετικούς στόχους, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούσαν σε κάθε χώρα και ενάντια στην εγχώρια παράδοση. Υπάρχουν, φυσικά, βασικοί κοινοί παράγοντες: η αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας μετά από σχολαστική παρατήρηση, η υιοθέτηση της επιστημονικής μεθόδου, η πίστη στον ντετερμινισμό. Αλλά μέσα σ' αυτό το πλαίσιο οι παραλλαγές είναι αρκετά σημαντικές, ώστε να δικαιολογούν μια σύντομη επισκόπηση των κύριων ομάδων και θεωριών κάθε χώρας σαν εισαγωγή σε μια μελέτη των νατουραλιστικών έργων.

γ. Τα λογοτεχνικά έργα

Το μυθιστόρημα

Ο νατουραλισμός βρήκε πεδίο έκφρασης κυρίως στο μυθιστόρημα (εκτός από τη Γερμανία, που η συνεισφορά της σε αυτό το είδος είναι, όπως θα δούμε, μικρή αλλά σημαντική). Ρίχνοντας το βάρος του στην πεζογραφία, ο νατουραλισμός ακολουθούσε την κληρονομιά των μεγάλων ρεαλιστικών μυθιστορημάτων του δεκάτου ενάτου αιώνα. Tolstoy, Dostoievsky, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, G Eliot, Mrs Gaskell: στους συγγραφείς αυτούς οι νατουραλιστές μυθιστοριογράφοι αναγνώριζαν το χρέος τους το ίδιο όσο και στον Darwin και τον Taine. Απ' αυτόν τον συνδυασμό της ρεαλιστικής παράδοσης και των επιστημονικών νεωτερισμών γεννήθηκε το νατουραλιστικό μυθιστόρημα.

Η διατύπωση ορισμού είναι δύσκολη λόγω της πληθώρας των μυθιστορημάτων που απέκτησαν την ετικέτα "νατουραλιστικό" κατά την περίοδο των τελευταίων εκατό χρόνων ποικίλουν πολύ ως προς την ποιότητα, από έργα μεγάλης λογοτεχνικής αξίας ως φτηνά κατασκευάσματα συγγραφέων που προσπαθούσαν να εντυπωσιάσουν εκμεταλλευόμενοι μιαν επικερδή συνταγή. Αν και είναι, λοιπόν, μάλλον αδύνατο να δώσει κανείς ένα γενικό ορισμό λόγω του όγκου του υλικού, μπορούμε εντούτοις να πούμε ότι το νατουραλιστικό μυθιστόρημα είναι το μυθιστόρημα εκείνο, όπου καταβάλλεται προσπάθεια να παρουσιαστεί με τη μεγαλύτερη επιστημονική αντικειμενικότητα η νέα αντίληψη για τον άνθρωπο ως ον που καθορίζεται από την κληρονομικότητα, το περιβάλλον και τις πιέσεις της στιγμής. Όσο ανεπαρκής κι αν είναι ο ορισμός αυτός, δείχνει την αλληλεξάρτηση περιεχομένου και τρόπου γραφής, που και τα δύο προέρχονται από τις επιστήμες. Πολύ συχνά ένα έργο χαρακτηρίζεται "νατουραλιστικό" - το ίδιο ισχύει και για το θέατρο - απλώς και μόνο επειδή το θέμα του έχει μια κάποια σχέση με τον νατουραλισμό, όπως η ζωή στις φτωχογειτονιές ή ο

αλκοολισμός ή η σεξουαλική εξαχρείωση. Είναι απαραίτητο να συνειδητοποιήσουμε ότι ο γνήσιος νατουραλισμός είναι εξίσου ζήτημα μεθόδου και θέματος μονάχα όταν ο συγγραφέας χειρίζεται το θέμα του με την αντικειμενικότητα του επιστήμονα, μπορούμε να μιλήσουμε για νατουραλισμό. Το κριτήριο αυτό, φυσικά, δημιουργεί σοβαρές δυσκολίες, όπως θα δούμε παρακάτω, πρέπει όμως να το δεχτούμε, γιατί είναι το μόνο που πρότειναν οι ίδιοι οι νατουραλιστές.

δ. [...]

Με βάση αυτά τα τρία κύρια γνωρίσματα [δηλαδή: τη μορφή, το κύριο θέμα και τον χειρισμό] μπορούμε τώρα να μελετήσουμε άλλα μυθιστορήματα της περιόδου αυτής σε μια προσπάθεια χαρακτηρισμού του νατουραλιστικού μυθιστορήματος.

Αρχίζοντας με τη μορφή, γρήγορα αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης ότι η έκφραση "πειραματικό μυθιστόρημα" ("roman experimental") είναι πολύ παραπλανητική. Αυτά δεν είναι "πειραματικά" μυθιστορήματα με την έννοια που χρησιμοποιούμε τη λέξη σήμερα για τον Joyce, τη Virginia Woolf, τον Kafka ή τον Faulkner. Το νατουραλιστικό μυθιστόρημα είναι ευθύ, ουσιαστικά ανιαρό, στην αφηγηματική του τεχνική, και σπάνια απομακρύνεται από τις πεποιθήσεις του δέκατου ένατου αιώνα. Ο "πειραματισμός" του αφορά στον άνθρωπο, που τον μεταχειρίζεται σαν πειραματόζωο. Η προσοχή όλη είναι συγκεντρωμένη στο περιεχόμενο κι αυτό έχει ως επακόλουθο την παραμέληση της μορφής και του ύφους. Από τον Brunetiere κι έπειτα οι κριτικοί έβαλαν εναντίον των νατουραλιστών για την αδιαφορία του ως προς τη δομή και τη γλώσσα, χωρίς να αντιλαμβάνονται ότι τα στοιχεία αυτά ήταν ασήμαντα για τους νατουραλιστές, που επεδίωκαν την αλήθεια, όχι την καλλιτεχνία. Το μυθιστόρημα - ή το θεατρικό έργο - έπρεπε να προσφέρει ένα "κομμάτι από τη ζωή", όχι ένα κατασκευάσμα. Για τον λόγο αυτό οι νατουραλιστές προτιμούσαν το άμορφο σχήμα του μυθιστορήματος, του πιο ευέλικτου λογοτεχνικού είδους, γι' αυτό τα μυθιστορήματά τους τείνουν να είναι άμορφα και από άποψη ύφους κοινά, παρά τις εξαιρέσεις που υπάρχουν σε κάθε κανόνα. Συχνά η χαρακτηριστική μορφή του νατουραλιστικού μυθιστορήματος πηγάζει από την επιθυμία παρακολούθησης της εξελικτικής πορείας μιας ανθρώπινης ύπαρξης από τις ρίζες της και μέσω των επιδράσεων του περιβάλλοντος και των περιστάσεων. Κι εφόσον η ζωή δεν προσφέρει κατάλληλες λύσεις, δε μας τις προσφέρει ούτε και το νατουραλιστικό μυθιστόρημα, που συχνά αφήνει τους πρωταγωνιστές του μετέωρους να συνεχίζουν τον ατέρμονα αγώνα τους.

Μονάχα στη Γερμανία έγινε πραγματικός πειραματισμός με τη μορφή, όπως τον εννοούμε σήμερα. Οι Γερμανοί νατουραλιστές ενδιαφέρονταν, όπως είδαμε, πολύ περισσότερο για τα μορφολογικά προβλήματα από οποιαδήποτε άλλη ομάδα κατά συνέπεια, ασχολήθηκαν περισσότερο με το θέατρο παρά με το μυθιστόρημα, και τα λίγα αξιολογικά πεζογραφήματα τους δείχνουν μια φανερή τάση προς το θέατρο.

ε. [...]

Το κύριο θέμα του νατουραλισμού, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στο θέατρο, σχετίζεται με την απεικόνιση των εργατικών τάξεων, η *ποίηση των φτωχών (Armeleutepoesie)*. Οι νατουραλιστές επιθυμούσαν ασφαλώς να περιλάβουν ολόκληρη την ανθρώπινη ζωή, και γνώριζαν πολύ καλά την αθλιότητα των φτωχογειτονιών γύρω από τα εργοστάσια. Συχνά τους ενέπνεε ένα σοσιαλιστικό στοιχείο ηθικής αγανάκτησης, που έπρεπε, ωστόσο, να κρυφτεί πίσω από μια πρόσοψη αντικειμενικότητας. Όποια κι αν ήταν τα κίνητρά τους, οι νατουραλιστές πάντως διάλεξαν για κύριο θέμα τη φτώχεια, την αποστέρηση και τη βρωμιά πολύ περισσότερο απ' ό, τι οι προκάτοχοί τους στο σημείο αυτό πολλά από τα εξέχοντα έργα του νατουραλισμού μας έρχονται στον νου: *To Ρόπαλο, Germinal* και *Η Γη* του Zola, *Maggie, το κορίτσι των δρόμων* (1893) του Stephen Crane, *Esther Waters* του Moore, *Ο Κάτω Κόσμος (The Nether World 1889)* του Gissing, *Liza of Lambeth* (1897) του Somerset Maugham, *Τα σταφύλια της οργής* και *Η πεδιάδα της Tortilla* (1936) του Steinbeck, *Papa Hamlet* των Holz και Schlaf, *Ένα παιδί από το Jago*¹ (1896) του Morrison και *Vita dei Campi* (1881) του Verga.

Από τον κατάλογο αυτό, που θα μπορούσε άνετα να συμπληρωθεί, καταλαβαίνουμε γιατί τα νατουραλιστικά έργα δέχτηκαν τόσες επιθέσεις κι απορρίφθηκαν ως "δυσάρεστα". Αν το θέμα ενός έργου τέχνης είναι "δυσάρεστο", αυτό, βέβαια, δεν αποτελεί κριτήριο καλλιτεχνικής αξιολόγησης. Είναι όμως συζητήσιμο κατά πόσο οι νατουραλιστές, με τη σφοδρή τους επιθυμία ν' απεικονίσουν την πραγματικότητα και με την κοινωνική συνείδηση, δεν τόνισαν υπερβολικά την αθλιότητα της ζωής, καταλήγοντας έτσι στο αντίθετο άκρο της ρομαντικής εξύμνησης του κάλλους, κατάληξη που δεν είναι κι αυτή λιγότερο ακραία. Από την άλλη πάλι, οι νατουραλιστές δεν έγραψαν αποκλειστικά για την εργατική τάξη, όπως καμιά φορά πιστεύεται. Στα έργα *Το Χρήμα, Son Excellence Eugene Rougon, Μια σελίδα αγάπης* και *La Curee* του Zola, *Ο Χρηματιστής* (1912) και *Μια αμερικανική τραγωδία* (1925) του Dreiser, ο *Vandover* και το *Κτήνος* (1905,

εκδόθηκε το 1914) του Norris και *Buddenbrooks* (1901) του Thomas Mann η εύπορη μεσαία τάξη υπόκειται στη χαρακτηριστική νατουραλιστική εξουχιστική εξέταση, που ξεσκεπάζει τόσο τον υψηλά ιστάμενο όσο και τον ταπεινό.

Αυτό, στην πραγματικότητα, είναι το κύριο χαρακτηριστικό του νατουραλιστικού θέματος: ότι σε όλα τα κοινωνικά στρώματα επικρατούν οι ίδιες καθοδηγητικές αρχές κι όλοι οι άνθρωποι παρουσιάζονται βασικά όμοιοι. Η επιστημονική, φυσιολογική, μηχανιστική θεώρηση της ανθρώπινης ζωής δεν ενδιαφέρεται για κοινωνικές τάξεις· περιλαμβάνει όλους τους ανθρώπους στον ίδιο τύπο - πλάσματα καθοριζόμενα από την κληρονομικότητα, το περιβάλλον και τις πιέσεις της στιγμής. Κατά τη γνώμη μου, οι νατουραλιστές προσφέρονται για επικρίσεις πολύ περισσότερο εξαιτίας της ιδέας που έχουν για τον άνθρωπο παρά εξαιτίας των "δυσάρεστων" θεμάτων τους, που από μια άποψη οφείλονται σ' αυτήν ακριβώς την αντίληψή τους για τον άνθρωπο. Η όλη φιλοσοφία τους τους οδήγησε στην απεικόνιση του μέσου ανθρώπου μάλλον παρά του ξεχωριστού ατόμου, που γοήτευε τους ρομαντικούς. Το άτομο τείνει να παραμεριστεί καθώς οι νατουραλιστές συγκεντρώνουν την προσοχή τους στον άνθρωπο μέσα στο περιβάλλον του. Για τον λόγο αυτό η περιγραφή του περιβάλλοντος κατέχει μεγάλο μέρος στα νατουραλιστικά έργα, και για τον ίδιο λόγο συνήθως δεν υπάρχει πραγματικός "ήρωας". Το ηρωικό στοιχείο είναι ξένο στην επιστημονική αντίληψη του ανθρώπου: ελευθερία εκλογής και ευθύνη για τις πράξεις του δεν αναγνωρίζονται σ' ένα πλαίσιο καθορισμένο από ανεξέλεγκτες δυνάμεις. Μάλλον αυτή η απαισιόδοξη εικόνα του ανθρώπου παρά το ίδιο το δυσάρεστο θέμα κάνει το νατουραλιστικό μυθιστόρημα ένα όχι ευχάριστο ανάγνωσμα. Κι υπάρχει, νομίζω, μια αντίφαση ανάμεσα στην αρνητική αυτή αντίληψη για τον άνθρωπο από τη μια και στην πίστη για την κοινωνική πρόοδο από την άλλη, που ώθησε τους νατουραλιστές να εκθέσουν τις συνθήκες εργασίας των ανθρακωρύχων, των υπηρετών κλπ. Είναι, επιπλέον, συζητήσιμο κατά πόσο το νατουραλιστικό μυθιστόρημα ως μορφή θα μπορούσε μακρόχρονα να εξακολουθήσει να συγκεντρώνεται σε μια παθητική, "καθορισμένη", αντιηρωική μορφή όπως του Clyde Griffiths στο *Μια αμερικανική τραγωδία*. Η ισοπέδωση θα ήταν τόσο μονότονη όσο το *Sekundenstil* του Papa Hamlet. Η νατουραλιστική αντίληψη για τον άνθρωπο αποδεικνύεται τόσο άστοχη στην καλλιτεχνική πραγμάτωση όσο και το επίσημο πρόγραμμα της.

Δυσκολίες επίσης προκύπτουν κατά την εφαρμογή της επιστημονικής μεθόδου στη λογοτεχνία. Η παρομοίωση του συγγραφέα με τον ανατόμο ή τον

χειρούργο συνεπάγονταν το ιδεώδες της απόλυτης αντικειμενικότητας. Οι νατουραλιστές πλησίασαν αρκετά αυτό τον στόχο. Διάλεξαν σύγχρονα θέματα, για τα οποία μπορούσαν να έχουν άμεση αντίληψη (δεν υπάρχει ούτε ένα νατουραλιστικό ιστορικό μυθιστόρημα) συλλέγανε "ντοκουμέντα" με φροντίδα και περιγράφανε το περιβάλλον με κάθε λεπτομέρεια, φορτώνοντας μερικές φορές τα μυθιστορήματά τους με τεχνικά στοιχεία - από μια επιμελή ανάγνωση νατουραλιστικών μυθιστορημάτων μπορεί κανείς να αποκτήσει ικανοποιητικές, αν και ξεπερασμένες πια, γνώσεις για τη μετάλλευση, τη γεωργία, το χρηματιστήριο, την τυπογραφία, την κεραμική, την τέχνη των πορτοφολάδων, τη συγκομιδή από το βαμβάκι κι άλλες χρήσιμες πληροφορίες. Επικρατεί το ύφος αυθεντικού ρεπορτάζ, όπου τα πράγματα είναι πιο σημαντικά από τις σκέψεις, κι οι χαρακτήρες και τα γεγονότα εξετάζονται εξωτερικά. Όσο όμως κι αν προσπάθησαν, οι νατουραλιστές δεν μπόρεσαν στην πράξη να διατηρήσουν αυτό τον βαθμό επιστημονικής αντικειμενικότητας. Για να είμαστε ειλικρινείς, ο αφηγητής δεν μπορούσε να μείνει έξω από το μυθιστόρημα. Σπάνια σχολιάζει ανοιχτά την ιστορία του με τον τρόπο, π.χ., του Thackeray υπάρχουν όμως στιγμές που ακούγεται η φωνή του και, φυσικά, είναι παρών στην ίδια την επιλογή των λέξεων. Πράγματι, συχνά τα επίθετα παραβιάζουν την επιφανειακή αντικειμενικότητα, για να εκφράσουν κάποια συμπάθεια ή κρίση. Αυτή η αποτυχία στην επίτευξη πλήρους αντικειμενικότητας υπήρξε σωτήριο, γιατί πώς θα μπορούσαν οι ψυχρές αναφορές να είναι λογοτεχνία; Η νατουραλιστική θεωρία στο σημείο αυτό πήγαζε από μια σφαλερή αντίληψη στην πράξη, η υποκειμενική φαντασία, που κάνει έναν άνθρωπο καλλιτέχνη, επρόκειτο να βεβαιώσει την ύπαρξη της, όπως κι έγινε.

στ. Θέατρο

Εκ πρώτης όψεως το θέατρο φαίνεται ιδιαίτερα κατάλληλο μέσο για την επίτευξη των στόχων του νατουραλισμού, επειδή η σκηνή από την ίδια τη φύση της ενθαρρύνει την αντικειμενική παρουσίαση της ζωής σε όλη της την αμεσότητα. Αλλά αν ο ρεαλισμός έμελλε να πληρωθεί ή ακόμη και να ξεπεραστεί από τον νατουραλισμό, πώς θα μπορούσε να επιτευχθεί αυτό στο θέατρο; Εφόσον το ανθρώπινο ον, οι πράξεις κι οι αντιδράσεις του είναι κατανοητές μόνο σε σχέση με το περιβάλλον και την κληρονομικότητα, τη διανοητική και φυσική του κατάσταση με δεδομένη στιγμή, καθώς και τις κοινωνικές πιέσεις που υφίσταται, ο νατουραλιστής δραματουργός πρέπει να επινοήσει τρόπους και μέσα για να σκιαγραφήσει τους

καθοριστικούς αυτούς παράγοντες. Ο ίδιος ο Zola δεν έβρισκε τον λόγο γιατί ο νατουραλισμός δε θα μπορούσε να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις του θεάτρου: "Το μυθιστόρημα αναλύει σε μάκρος, με σχολαστική λεπτολογία, χωρίς τίποτε να ξεχνάει το θέατρο θα αναλύει όσο σύντομα θέλει με τις πράξεις και τα λόγια" (Zola, *Ο Νατουραλισμός στο Θέατρο*, σελ. 149). Στερημένοι όμως από τη εκτεταμένη περιγραφή κι ανάλυση του μυθιστοριογράφου, οι νατουραλιστές δραματουργοί ανακάλυψαν ότι εκείνο που φαινόταν πως είναι η κατάλληλη μορφή για την πραγμάτωση του ιδανικού της τέλειαν αντικειμενικότητας, τους έθετε τελικά αντιμέτωπους με σοβαρότατα προβλήματα. Σ' ένα θεατρικό έργο δεν υπάρχει περιθώριο για σχόλια και επεξηγήσεις· ωστόσο, πρέπει να τροφοδοτήσει το κοινό με όλα τα σχετικά στοιχεία, με το ιστορικό των προσώπων, που πρέπει να μιλήσουν για τον εαυτό τους χωρίς να χρησιμοποιήσουν τον συμβατικό μονόλογο. Με την έννοια αυτή η νατουραλιστική περίοδος υπήρξε περίοδος πειραματισμού για το θέατρο, γιατί εδώ η κληρονομιά της ρεαλιστικής τεχνικής ήταν ανεπαρκής, ενώ στο μυθιστόρημα η παραδεδεγμένη αφηγηματική τεχνική του δεκάτου ενάτου αιώνα μπορούσε, όπως είδαμε, να προσαρμοστεί εύκολα σε νέες ιδέες και περιεχόμενο. Πάρα πολλοί φιλόδοξοι θεατρικοί συγγραφείς κατέβαλαν προσπάθειες, ελάχιστοι όμως, ίσως μονάχα ο Hauptmann, πέτυχαν πραγματικά να συμβιβάσουν τις πάμπολλες προκαταλήψεις του νατουραλισμού με τη χωροχρονικά καθορισμένη δράση, που απαιτεί ένα νατουραλιστικό θεατρικό έργο.

ζ. Συμπεράσματα

Τα επιτεύγματα και οι αποτυχίες ενός λογοτεχνικού κινήματος δεν μπορούν ισοζυγιαστούν όπως συμβαίνει με τον ισολογισμό των εμπορικών επιχειρήσεων. Ούτε μπορούν ποτέ να κλείσουν οι λογαριασμοί, γιατί η λογοτεχνική κριτική είναι μια διαδικασία συνεχών επανεκτιμήσεων. Αυτό φαίνεται καθαρά από τις περιπέτειες του νατουραλιστικού κινήματος, που στην αρχή κατηγορήθηκε για ανηθικότητα, έπειτα επαινέθηκε για την κοινωνική του τοποθέτηση και τώρα τελευταία αρχίζει να εκτιμάται για τις λογοτεχνικές του αρετές. Αυτά, επομένως, τα "συμπεράσματα" είναι αναπόφευκτα προσωρινά και ως ένα βαθμό προσωπικά: σκοπός τους δεν είναι να τοποθετήσουν μια για πάντα τον νατουραλισμό στην κατάψυξη, αλλά να αποτελέσουν έναυσμα για σκέψεις και συζητήσεις.

Ο νατουραλισμός είναι ένα εξτρεμιστικό κίνημα. Αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια επέκτασης του μιμητικού ρεαλισμού ως τα απώτατα λογικά του όρια κι

επομένως περιορίζει τον καλλιτέχνη στον ρόλο ενός φωτοφωνογραφικού αντιγραφέα της πραγματικότητας. Ο παραλογισμός αυτής της θέσης δεν είναι καταφανής, ώστε τα σχόλια περιττεύουν: η τέχνη δεν είναι "φύση - χ", όπως υποστήριζε ο Holz, ούτε ο καλλιτέχνης εργάζεται σαν τον επιστήμονα, όπως ήθελε να πιστεύει ο Zola. Οι θεωρίες του νατουραλισμού, αν τις πάρουμε κατά γράμμα, καταλήγουν, στην πραγματικότητα, σε μια καταπληκτική αντι-αισθητική αποκλείοντας εσκεμμένα τη δημιουργική δύναμη της υποκειμενικής φαντασίας του καλλιτέχνη. Η φοβερή περιορισμένη αντίληψη για τον άνθρωπο και η σφαλερή ιδέα της καλλιτεχνικής μεθόδου δεν μπορούσαν παρά να οδηγήσουν σε εφήμερα έργα τέχνης:

Ευτυχώς όμως, εκτός από σπάνιες εξαιρέσεις, οι οπαδοί του νατουραλισμού δεν πραγματοποίησαν ό, τι ακριβώς κήρυτταν, μάλλον επειδή οι θεωρίες τους αποδείχτηκαν εντελώς ανάρμοστες. Η λέξη "ιδιοσυγκρασία" στον περίφημο ορισμό του Zola ("une oeuvre d' art est un coin de la nature vu a travers un temperament") αποτελούσε παράβαση στη γραμμή της επιστημονικής αντικειμενικότητας. Επειδή το μάτι του παρατηρητή δεν ήταν ένας άψυχος φωτογραφικός φακός, η εικόνα της πραγματικότητας σε κάθε νατουραλιστικό έργο είναι φανερά υποκειμενική. Η απεικόνιση της πραγματικότητας που φιλοδοξούσαν να δώσουν οι νατουραλιστές αποδειχεται μετά από σύντομη εξέταση πως δεν είναι παρά όραμα της πραγματικότητας. Στην ίδια την εκλογή των λέξεων, δηλαδή κατά τη μετάφραση της πραγματικότητας σε τέχνη, το υποκειμενικό πνεύμα του καλλιτέχνη παίρνει μέρος στο παιχνίδι. Κι έτσι οι εφαρμοστές του νατουραλισμού απομακρύνθηκαν από την ίδια τη θεωρία τους. Όταν υποστηρίζουμε ότι το γράψιμό τους είναι προσωπικό, αυτό δε σημαίνει ότι συνεπάγεται αυτοβιογραφικές εκμυστηρεύσεις όπως συνήθιζαν οι ρομαντικοί: σημαίνει πως κάθε μυθιστόρημα ή θεατρικό έργο φέρει ευδιάκριτα τη σφραγίδα του συγγραφέα του στο ύφος και στο θέμα. Εικόνες, σύμβολα και ποιητικά επίθετα διείσδυναν σε κάτι που είχε καθοριστεί ως ψυχρή αντικειμενική καταγραφή επίσης, τα ιδανικά κι οι αυταπάτες του ανθρώπου αναγνωρίστηκαν πάλι παράλληλα με την κληρονομικότητα, το περιβάλλον και τις πιέσεις της στιγμής. Δεν είναι περίεργο που οι μεγαλύτεροι συγγραφείς οι συνδεδεμένοι με τον νατουραλισμό τον εγκατέλειψαν όλοι αργά ή γρήγορα. *Naar vi dode vaagner* (1899) του Ibsen, *Ονειρόδραμα* (*Ett Dromsplelet*, 1901) του Strindberg, *Μια σελίδα αγάπης* του Zola μας έρχονται αμέσως στο νου, αλλά ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν έργα όπως το *Hanneles Himmelfahrt* (1894) του Hauptmann, *Maggie, το κορίτσι των δρόμων* του Crane, *Τα σταφύλια της οργής* του Steinbeck και *Germinal* του Zola, όπου

ο νατουραλισμός μπολιάζεται με ποίηση. Στις περιπτώσεις αυτές η "ιδιοσυγκρασία" μιας ιδιοφυίας φώτισε την επιστημονική αλήθεια της κληρονομικότητας, του περιβάλλοντος και της στιγμής, και την ανύψωσε σε αξιόλογο και συγκινητικό έργο τέχνης.

Έτσι προκύπτει το παράδοξο συμπέρασμα ότι ο νατουραλισμός πέτυχε καλύτερα εκεί που φάνηκε πως απέτυχε, δηλαδή όταν απομακρύνθηκε από τις ίδιες τις προθέσεις του ή μάλλον όταν τις ξεπέρασε. Σαν σοβαρή προσπάθεια ευθυγράμμισης της τέχνης με την επιστήμη απέτυχε, όπως ήταν επόμενο για ένα τόσο παρακινδυνευμένο εγχείρημα. Απέτυχε, επίσης, να πραγματοποιήσει πολλές αρχές της θεωρίας του λόγω των σύμφυτων μειονεκτημάτων και των περιορισμένων ορίων αυτής της θεωρίας. Από την άλλη πλευρά όμως, άνοιξε αναμφίβολα νέους μεγάλους θεματικούς ορίζοντες με τους αγώνες της εργατικής τάξης, και εισήγαγε καινοτομίες, κυρίως στον διάλογο, που αποδείχτηκαν αληθινά σημαντικές για τη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα. Ακόμη και στη λυρική ποίηση οι νατουραλιστές υπήρξαν έμμεσα σκαπανείς, γιατί στα μυθιστορήματά τους υπάρχουν μερικά από τα πρώτα δείγματα της ποίησης της αστικής ζωής. Θα μπορούσαμε, επίσης, να υποστηρίξουμε ότι οι νατουραλιστές εκθέτοντας την υποκριτική ηθική συμπεριφορά και τις κοινωνικές καταχρήσεις απεικόνισαν την οργισμένη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα. Σε αντίθεση προς τον αισθητισμό του τέλους του δεκάτου ενάτου αιώνα, ο νατουραλισμός κατέβαλε προσπάθεια να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη. Τέλος, χωρίς αυτό να σημαίνει πως είναι και το λιγότερο σημαντικό, οφείλουμε να αναφέρουμε το γεγονός ότι ο νατουραλισμός δημιούργησε ρωμαλέα, δυνατή γραφή, πολλά έξοχα μυθιστορήματα και σημαντικά θεατρικά έργα που ορισμένα δίκαια ίσως συγκαταλέγονται στα μεγαλύτερα έργα τέχνης του κόσμου.

Γρηγόριος Ξενόπουλος, "Αι περί Ζολά προλήψεις", *Εικονογραφημένη Εστία* (Ιούλ. - Δεκ. 1890) 323-324, 338.

Β' [...]

Ο "πραγματικισμός" - ας μοι επιτραπή η εξ αναλογίας κατασκευή της λέξεως, προς αποφυγήν της μεταγραμματίσεως του *realisme*- ακολουθεί ή μάλλον είναι απαύγασμα των τελευταίων φιλοσοφικών ιδεών. Διά τούτο λέγει ότι προς την απεικόνισιν ταύτην δεν έχομεν άλλο υπόδειγμα παρά την φύσιν, τον πραγματικόν

κόσμον, εν άλλαις λέξεσι παν ό,τι υποπίπτει εις τας αισθήσεις μας, διότι πέραν αυτών ουδέν δυνάμεθα ν' αντιληφθώμεν, ούτε θετικώς να γνωρίσωμεν, ούτε αληθώς ν' αποδώσωμεν. Το εν τη Τέχνη καλόν είναι προϊόν του εν τη Φύσει καλού, έλεγον και οι παλαιοί αισθητικοί. Η φύσις άρα, η ζωή, η μεγάλη αύτη και αιωνία ζωή με τας ποικίλας αυτης εμφανίσεις και μεταμορφώσεις, η ζωή, ήτις μας περιστοιχίζει όπου στρέψωμεν το βλέμμα και την διάνοιαν, θα είναι εις το εξής όπως ήτο και ανέκαθεν το ευρύ στάδιον της εμπνεύσεως και της ενεργείας του καλλιτέχνου, του μυθιστοριογράφου. Με την διαφοράν ότι εν τη απεικονίσει είναι χρεία να μην παραμορφούται η ζωή αύτη. Ο Ζολά προβάλλει το εξής καταθλιπτικόν δίλημμα: οιαδήποτε παραμόρφωσις είναι εκτροπή εκ της αληθείας η εκτροπή αύτη, εις την οποία άγει αναγκαίως η φαντασία άνευ της πείρας και της παρατηρήσεως, είναι ψεύδος η έκφρασις του Ψευδούς ποτέ δεν δύναται να είναι καλλιτέχνημα. Τα έργα άρα της δημιουργικής φιλολογίας, όσα δεν βασίζονται επί τοιαύτης αρχής είναι *τέρατα*, όμοια προς εκείνα τα οποία παράγει η φαντασία άνευ έρματος, προσαρμόζουσα επί σώματος κυνός κεφαλήν γυναικός, πτέρυγας αετού, οδόντας λέοντος και ουράν δράκοντος. Αλλ' αν δεν κάμνουσι κοινώς την εντύπωσιν της Σφιγγός ταύτης, τούτο οφείλεται εις το ότι ο οφθαλμός και το πνεύμα των ανθρώπων έχουν πλέον συνηθίσει τα φιλολογικά τέρατα, τα οποία όμως δεν παύουν διά τούτο να είναι τέρατα, και να κάμνουν την ανάλογον εντύπωσιν εις τους ολίγους.

Όχι λοιπόν φαντασία αχαλίνωτος αλλά παρατήρησις πεφωτισμένη και περιγραφή ακριβολόγος όχι εκλογή και διαστροφή κατά το δοκούν αλλ' αντιγραφή πιστή της ζωής- ιδού το θεμελιώδες δόγμα της πραγματικής σχολής. Εκ τούτου μόνο απορρέουσι φυσικότητα και δύνανται να εξαχθώσιν αναλυτικώς άνευ άλλων στοιχείων όλοι οι άλλοι όροι και ως προς την ουσίαν και ως προς την μορφήν των καλλιτεχνημάτων. Εννοείται εν πρώτοις ότι οι μυθιστοριογράφος ασπασθείς άπαξ την αρχήν της απαρμορφώτου αληθείας, οφείλει αναγκαίως να επιτάξη προς αυτόν και προς τους άλλους: Κάτω αι προλήψεις! Η δε φωνή του, ως η του Ζολά, πρέπει να είναι ισχυρά, ισχυροτέρα εκάστοτε του θορυβώδους σκανδάλου, το οποίον θα διεγείρη το έργον του παρά τοις προληπτικοίς. Το αληθές, ό,τι παρουσιάζει η ζωή εις την παρατήρησίν μας, οτιδήποτε κι αν είναι, οπωσδήποτε κι αν θεωρείτο, έχει αφεαυτού και μόνου το προσόν ως αληθές να εισέλθη εις την καλλιτεχνίαν. Δεν υπάρχει πλέον αισχρόν ή ηθικόν, άσχημον ή ωραίον, χυδαίον ή ευγενές, γυμνόν ή συγκεκαλυμμένον, βορβορώδες ή άσπιλον, σκιερόν ή φωτεινόν υπάρχει μόνον ψευδές, το οποίον αποσκορακίζεται, και αληθές, το οποίον επιζητείται. Μόνη η

έκφρασις του αληθούς τούτου έχει επίδρασιν ηθικήν· αρκεί δε να είναι εν έργον καλλιτέχνημα διά να είναι ηθικόν. Αρεταί ή κακίαι δεν υπάρχουν, όπως ούτε πράξεις αγαθαί ή πονηραί· αλλά πράξεις μόνον, αισθήματα, επιθυμιαί, πάθη, εκδηλώσεις δηλαδή του ανθρώπου, τας οποίας συνθηματικώς καλούσιν άλλας αρετάς και άλλας κακίας. Πηγάζουσαι όλαι εκ της αυτής αρχής, απόρροιαι των νεύρων, του οργανισμού, δεν διαφέρουσι κατ' ουσίαν, ούδ' έχουσι συγκεκριμένα όρια ή σταθερούς κανόνας, δι' ων καθορίζονται. Τούτο εγώ θεωρώ αρετήν και συ κακίαν· αδιάφορον! ο καλλιτέχνης δεν πρόκειται ούτε δύναται να συμβιβάση τας ηθικάς μας αρχάς· ψυχρός και απαθής παραμένει εκεί, αμέτοχος όλων των μεταφυσικών μας ερίδων· πλάσμα δε των θετικών επιστημών, ζωγραφίζει μόνον ό,τι υποπίπτει εις την αντίληψίν του, όσον είναι δυνατόν αντικειμενικώς, με όσην ειμπορεί ακρίβειαν και ευσυνειδησίαν, αλλ' άνευ ψήφου και ανεύθυνος διά την ηθικήν κρίσιν την οποίαν θα εξαγάγη ελεύθερος και ανεπηρέαστος οιοσδήποτε αναγνώστης, όπως και ο φωτογράφος, ο οποίος δεν αναμιγνύεται ποσώς με το τοπίον, το οποίον αντιγράφει επί της πλακός του. Πιστοί αντιγραφείς και οι καλλιτέχνη της πραγματικής σχολής κατά τούτο μόνο διαφέρουσι των φωτογράφων, ότι αντί του φακού τον οποίον ούτοι μεταχειρίζονται, εκείνοι έχουσι την ιδίαν αυτών αντίληψιν, ήτις διαφέρει παρ' εκάστω αναλόγως της ιδιοσυγκρασίας του. Πάσα εξωτερική εντύπωσις, εν άλλαις λέξεσι, διερχομένη διά του εγκεφάλου, υφίσταται αναγκαίως κάποιαν μεταμόρφωσιν και εξέρχεται εκείθεν με την σφραγίδα της ατομικότητος. Διά τούτο η ξηρά, η απόλυτος αλήθεια είναι ανέφικτος, αφ' ου ουδείς έχει αξιώσεις κατόπτρου εντελούς. Ο μεν αντιλαμβάνεται ούτως, ο δε άλλως· ο μεν έχει περισσότεραν ο δε ολιγοτέραν δύναμιν του αποδίδειν τας αντιλήψεις. "Η φύσις ορωμένη διά μέσου μιας ιδιοσυγκρασίας" ώρισεν ο Ζολά την πραγματικήν σχολήν· ο δε περιορισμός ούτος σώζει ακουσίως ημών εν τη απομμήσει της φύσεως όλην την σχετικήν ελευθερίαν και την πρωτοτυπίαν, ήτις είναι δυνατόν να τηρηθή, χωρίς το καλλιτέχνημα να γίνη τέρας.

Εις την τοιαύτην περιγραφήν, άμεσον, απτήν, ακριβή, και η ελευθεροστομία αποβαίνει εκ των ων ουκ άνευ. Πάσα περίφρασις σεμνή, εκτός του ότι θα ήτο υποκρισία, πρόληψις αντιτιθεμένη προς τας φιλοσοφικάς αρχάς της σχολής, θα παράβλαπτε και το καλλιτεχνικόν μέρος· διότι θα παρενέβαλλεν αυτόν τον συγγραφέα μεταξύ του αντικειμένου και του αναγνώστου, ούτω δε θα κατεστρέφετο η καθαρά αντίληψις. Έπειτα η περίφρασις, δηλαδή μία συγκάλυψις προκλητική, εξάπτει και διεγείρει περισσότερο, η δε τοιαύτη διάθεσις θα παρέβλαπτε την ψυχρότητα και την αμεροληψία της περιγραφής. Συγγραφεύς ευσυνείδητος ουδέποτε

θα εθυσίαζεν εις τας προσωρινάς απαιτήσεις της σημερινής κοινωνίας και της σημερινής ηθικής, την Τέχνην του, την αιώνιον δι' ης απευθύνεται προς την ανθρωπότητα και προς το μέλλον. Χάριν της ρηθείσης καθαρότητος απαγορεύονται και αι παρεκβάσεις· ο μυθιστοριογράφος δεν ομιλεί ποτέ υποκειμενικώς· αλλά και τι να είπη χωρίς να καταπέση εκ του υψηλού και απροσβλήτου βάθρου εφ' ου ίσταται, απαθής, σιωπηλός, μέγας, δεικνύων προς τον αναγνώστην τας ποικίλας φάσεις της ζωής; τι να διδάξη αυτός, αφ' ου διδάσκει μόνη της η Τέχνη της ποιήσεως, επιδρώσα ηθικώς άνευ της διδασκαλίας του ποιούντος, όπως η εικόνα και το άγαλμα; Όχι ολιγώτερον κακίζεται και η πλοκή, οιαδήποτε διστροφή της φυσικής και συνήθους διαδοχής των γεγονότων, είτε σκοπούσα απλώς να θεραπεύη ορέξεις πλήθους χαμαιζήλου, είτε ζητούσα να εξυπηρετήση αρχάς ηθικής οιασδήποτε, ιδέας καθάρσεως αριστοτελείου, τιμωρίας του κακού, ανταμοιβής του καλού και καθεξής. Η τοιαύτη αυθαίρετος πλοκή απετέλει άλλοτε και αποτελεί ακόμη παρά τοις πολλοίς τα δύο τρίτα της καλλιτεχνικής υποστάσεως των μυθιστορημάτων· αλλ' η πραγματική σχολή δεν ειμφορεί εν γνώσει ν' ανεχθή τοιούτο ψεύδος, και μάλιστα όταν εις άλλα αποβλέπουσα, δεν το χρειάζεται. Τέλος διά την πεφωτισμένην παρατήρησιν και την ακριβολόγον περιγραφήν, περί ης έλεγον, φανερόν ότι αι γνώσεις είναι απολύτως αναγκαίαι. Προκειμένου περί της ζωής η βιολογία, η φυσιολογία ιδίως, η ψυχολογία, η κοινωνιολογία, τα τελευταία πορίσματα των θετικών επιστημών, είναι εφόδια απαραίτητα διά την μελέτην αυτής. Αι παρατηρήσεις πρέπει να έχωσι επιστημονικήν βάσιν και όσω το δυνατόν επιστημονικήν ακρίβειαν. Απαιτείται επίσης και πλήρης προπαρασκευή διά της νεωτέρας φιλοσοφίας, άνευ των διδαγμάτων της οποίας ο μυθιστοριογράφος δεν δύναται ν' ναέλθη εφ' υψηλού σημείου επισκοπήσεως εν γένει, ούτε να έχη τας αναλόγους βλέψεις. Ούτως ερματίζεται και χαλιναγωγείται η φαντασία, απαραίτητος δύναμις διά πάντα καλλιτέχνην, και παύουσα πλέον να περιπλανάται μόνη εις τας σκοτεινάς της τρίβους, συνειθίζει βαθμηδόν ν' ακολουθ'η την φωτεινήν οδόν της αληθείας, εκ παραλλήλου πάντοτε προς την κρίσιν. Τοιαύτη φαντασία βοηθεί τους μυθιστοριογράφους ουχί βεβαίως εις την αποκάλυψιν και περιγραφήν αμυθήτων θησαυρών, αλλ' εις την ανεύρεσιν του μαθηματικού νήματος επί παραδείγματι το οποίον οδηγεί απ' ανθρώπου προς άνθρωπον και το οποίον ο Ζολά παρακολουθεί διά των έργων του, λύων το διπλόν ζήτημα του οργανισμού και του περιβάλλοντος, αφού - λέγει - η κληρονομικότης έχει τους νόμους της, όπως η βαρύτης.

Γ' [...]

Το κατ' εμέ, ο πραγματικισμός, ο οποίος ανεξαρτήτως πάσης σχολής και αρχηγού επικρατεί σήμερον εν τη Τέχνη, όπως ο θετικισμός εν τη Φιλοσοφία, δεν είναι, ούτε δύναται να είναι αυθαίρετον τι κατασκεύασμα, αλλ' ο τελευταίος σταθμός, εις τον έφθασε κανονικώς η εξέλιξις, ως προς την Τέχνην και την Φιλοσοφίαν.

[...]

Εξακολουθώ παραβάλλον τον πραγματικισμόν με τον θετικισμόν, διότι και τα δύο συστήματα είναι συγγενή προϊόντα της τελευταίας προόδου των επιστημών. Και ο μιν και ο δε επιζητούσι την αλήθειαν διά των μέσων τα και οποία έχομεν φυσικώς, αποφεύγοντες πάσαν περιπλάνησιν άσκοπον διά μέσου ζητημάτων μεταφυσικών, τα οποία οργανικώς είμεθα σήμερον -ίσως δε και εις το απώτατον μέλλον- ανίκανοι να λύσωμεν. Μεταξύ των υλιστών, οίτινες ενόμισαν ότι έκθεσαν διά της ύλης μόνο και της δυνάμεως το μυστήριον της δημιουργίας, και μεταξύ των πνευματιστών, οίτινες διά μόνου του καθαρού λόγου κατενόησαν τα πάντα, παρενετέθησαν οι θετικισταί, βαδίζοντες μέσην οδόν, ουδέν αρνούμενοι αλλά και ουδέν επιβεβαιούντες των πρώτων και των τελικών αιτίων, αποσκορακίζοντες τας αγόνους και απεράντους μεταφυσικάς έριδας, επιδιδόμενοι δε εις την θετικήν έρευναν ζητημάτων, των οποίων αποδεικνύεται η λύσις διά των υπάρχόντων μέσων δυνατή. Ο θετικισμός ούτος εν τη Τέχνη εφαρμοζόμενος, ονομάζεται πραγματικισμός. Και ούτος δεν παραδέχεται ειμή ό,τι υποπίπτει εις τας αισθήσεις μας διά τα άλλα, των δεν έχομεν ιδιαίτερον αισθητήριον, κρατεί έμφρονα ουδετερότητα και εχθρός των κενών λόγων, δεν πολεμεί άνευ λόγων, όπως κανείς δεν βλέπει άνευ οφθαλμών. Διαστέλλει καλώς την υποκειμενικότητα από της αντικειμενικότητας, και εντεύθεν μακρύνεται όλων των επικρατουσών και αντιμαχομένων ιδεών περί θρησκείας, περί ηθικής, περί καθήκοντος, περί πατρίδος, και μόνο εις την γενικήν διά της εξελίξεως πρόοδον πιστεύων και αποβλέπων, δεν τολμά να υποβιβάση την Τέχνην εις ουδεμιάς των συγχρόνων προλήψεων την θεραπείαν. Η νεωτέρα άρα τέχνη, η βοηθουμένη τόσον υπό της Επιστήμης και της Φιλοσοφίας, αν και τόσον πράγματι εμπειρική, δεν είναι υλιστική, ως κατά πλάνην νομίζω την ωνόμασαν πολλοί και αυτός ο Ζολά¹, αλλά μόνον θετικιστική πράγμα το οποίον και ο πόρρωθεν ακολουθήσας την συγχρονον φιλοσοφίαν γνωρίζει πόσον διαφέρει. Τέχνη συμβιβαστική, σύμφωνος προς το νεώτερον πνεύμα, διανοίξασα και μέλλουσα ακόμη να διανοίξη λαμπρούς και ευρυτάτους ορίζοντας, δεν είναι η φυσική και αναγκαία τροπή, ήτις τούτο ίσως έχει το μειονέκτημα ότι ανατρέπει παλαιάς τινάς αισθητικάς δοξασίας - αλλά τούτο και μόνον.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Υλιστική Τέχνην θα ωνόμαζα εγώ, συμφώνως προς το πνεύμα της σχολής του υλισμού, την έχουσαν μεν αντικείμενόν της την ύλην, αλλά και ανάγουσαν τα πάντα εις αυτήν, αρνουμένην διαρρήδην την ύπαρξιν Θεού, ψυχής, αρετής, ελευθερίας και ψάλλουσαν την άκρατον ηδονήν ή την οδύνην ως τον αληθή προορισμόν, πότε απαισιόδοξον, πότε αισιόδοξον, πάντοτε αναρχικήν και παράλογον - όπως την καλλιέργησαν εις τους χρόνους μας ποιηταί τινές, ζήσαντες όσον και ο υλισμός.

Γιώργος Βελουδής, "Απ' την ηθογραφία στο νατουραλισμό", εφ. *Το Βήμα*, 20. 3. 1981.

Η γραμματολογική αναγωγή της ελληνικής ηθογραφίας στην ευρωπαϊκή κι ιδιαίτερα στη γερμανική "χωριάτικη ιστορία" [...] δεν πρέπει να οδηγήσει στην παραγνώριση του γεγονότος ότι η γένεση της ελληνικής ηθογραφίας συμπίπτει χρονολογικά με την ακμή του ευρωπαϊκού νατουραλισμού.

Και θεωρητικά ακόμα θα ήταν αδιανόητο να υποθέσουμε ότι ένα μαχητικό λογοτεχνικό κίνημα σαν το νατουραλισμό, που ξεκινούσε απ' τη Γαλλία κατά την όγδοη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα για να "υποτάξει" τη λογοτεχνία και το θέατρο της Γερμανίας, της Ρωσίας, της Ιταλίας και των σκανδιναβικών χωρών, θ' άφηγε ανέπαφη μια χώρα σαν την Ελλάδα, που έκανε ακριβώς τότε το μεγαλύτερο ως τότε στην ιστορία της, ταυτόχρονα οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό, "άνοιγμα" προς την "Ευρώπη". Η έγκαιρη μετάφραση της *Νανάς* του Ζολά απ' τον Ιωάννη Καμπούρογλου κι η βίαιη αντίδραση του μέντορα της παλιάς σχολής Άγγελου Βλάχου αμέσως μετά τη δημοσίευση των πρώτων συνεχειών της στο *Ραμπαγά* στα τέλη του 1879 θ' αρκούσαν για ν' αντικρούσουν μια τέτοια υπόθεση.

Πραγματικά, πάνω στην άνθηση του ελληνικού ηθογραφικού διηγήματος θα κάνουν την εμφάνισή τους στην Ελλάδα και μερικά πεζογραφικά έργα του "επικού" είδους, όπως τα πρώτα αθηναϊκά μυθιστορήματα του Γρ. Ξενόπουλου, *Ο άνθρωπος του κόσμου* (1888) και *Νικόλας Σιγαλός* (1890), η εκτεταμένη νουβέλα του Μ. Μητσάκη *Εις Αθηναίος χρυσοθήρας* (1890), το τρίτομο μυθιστόρημα *Η Αθήνα μας* (1893) του Ν. Σπανδωνή και *Οι άθλιοι των Αθηνών* (1894) του Ι. Κονδυλάκη, που εντάσσονται αβίαστα στο ρεύμα του ευρωπαϊκού αστικού νατουραλισμού -ο χαρακτηρισμός τους ως "ηθογραφικών μυθιστορημάτων", δεδομένου του ιδιαίτερου

λαογραφικού, χωριάτικου, χαρακτήρα της ελληνικής ηθογραφίας, μόνο σε σύγκριση θα μπορούσε να οδηγήσει.

Κατά τα άλλα, η καθυστερημένη οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη της Ελλάδας (πρωτοβάθμια βιομηχανική ανάπτυξη, μοναδική αστική συγκέντρωση στην πρωτεύουσα, ποσοτική κυριαρχία της αγροτικής οικονομίας και κοινωνίας) δεν επέτρεπε ακόμα, τουλάχιστον ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, την ανάπτυξη ενός αυτόνομου κι αυτοδύναμου αστικού νατουραλισμού και μάλιστα στο "επικό" του αφηγηματικό είδος, το μυθιστόρημα.

Έτσι, τα πρώτα, απαραγνώριστα ερεθίσματα του ευρωπαϊκού νατουραλισμού θα διοχετευτούν στο μικρό, οικονομικά κι αναγνωστικά καταναλώσιμο κι ως εκ τούτου βιώσιμο λογοτεχνικό είδος, το διήγημα, και μάλιστα στην κυρίαρχη τότε ηθογραφική του μορφή. Μέσα του θα συγχωνευτεί η βασική πηγή έμπνευσης της ελληνικής ηθογραφίας, η μνήμη, με τη βασική πηγή του ευρωπαϊκού νατουραλισμού, την εμπειρία και την παρατήρηση. Ο ιδιότυπος αυτός λογοτεχνικός συγκρητισμός, που οδηγούσε σε μια σύζευξη ή σ' ένα μπόλιασμα των ειδυλλιακών στοιχείων της "χωριάτικης ιστορίας" με τα πραγματιστικά αιτήματα μιας "ρεαλιστικής" στις προθέσεις της αστικής πεζογραφίας, δεν είναι φαινόμενο απομονωμένα ελληνικό. Η περίπτωση του ιταλικού βερισμού, που με τον Καπουάνα, το Βέργκα και τη Σεράο έδωσε τους ωριμότερους καρπούς του ακριβώς στις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, ήταν λογοτεχνικό φαινόμενο εντελώς παράλληλο και με τις ίδιες ιστορικές προϋποθέσεις. Το ίδιο ισχύει και για ένα σημαντικό μέρος του ρωσικού -ρεαλιστικού- νατουραλισμού (Τουργκένιεφ, Ντοστογιέφσκι, Τολστόι) και για ένα, μικρότερο έστω, του γερμανικού νατουραλισμού. Αρκεί να αναφέρω απ' τον τελευταίο την περίπτωση των αγροτικών νατουραλιστικών μυθιστορημάτων του Βίλχελμ φον Πόλεντς (*Ο βαρελάς*, 1895), που δεν ήταν άγνωστα στον Γ. Καμύση και στον κύκλο της *Τέχνης*, και των αγροτικών δραμάτων του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν (*Ρόζε Μπερντ*, 1903) που η συγκαιρινή απήχησή τους στην Ελλάδα στάθηκε εξαιρετικά έντονη και γόνιμη.

Η εφαρμογή του θεμελιακού αιτήματος του ευρωπαϊκού νατουραλισμού, η "πιστή" αναπαράσταση της σύγχρονης πραγματικότητας, σε χώρες με καθυστερημένη βιομηχανική ανάπτυξη, όπως οι παραπάνω, δεν μπορούσε ν' αγνοήσει βέβαια μια βασική, αν κι όχι κυρίαρχη πια όψη της δικής τους πραγματικότητας: την αγροτική.

Αυτή η σύζευξη της ηθογραφικής χωριάτικης ιστορίας με τον ευρωπαϊκό νατουραλισμό θα οδηγήσει τελικά το τέως ειδυλλιακό είδος, μετά τα πρώτα επιτεύγματά του με το *Ζητιάνο* (1896) του Καρκαβίτσα και τη *Φόνισσα* (1903) του

Παπαδιαμάντη, στις ωριμότερες και κριτικότερες συνθέσεις του Κ. Χατζόπουλου (*Η κούλια τ' Ακροπόταμου*, 1909: α' μορφή του *Ο πύργος του Ακροπόταμου*, 1915) και του Θεοτόκη (*Η τιμή και το χρήμα*, 1912).

Απ' τη στιγμή που ο Παπαδιαμάντης μεταβαίνει οριστικά στο νέο είδος, στα 1887, δεν μπορεί παρά να συμμετάσχει, αναγκαστικά, στο μπόλιασμα του ελληνικού ηθογραφικού διηγήματος με τα αιτήματα και τα διδάγματα του ευρωπαϊκού νατουραλισμού: 'Όπως κ' οι άλλοι ομότεχνοί του πριν και έπειτ' απ' αυτόν, έτσι κι ο Παπαδιαμάντης θα επικαλεστεί την προσωπική του εμπειρία ως βασική πηγή της αφηγηματικής του έμπνευσης: "Μη νομίση τις ότι πλάττω ή επινοώ τι εκ των εν τω κειμένω. Και η εγκαρτέρησις και η οικονομία της συζύγου και η στοργή της μητριάς είναι γεγονότα εξ όσων είδα ιδίοις όμμασιν", θα διαβεβαιώσει σε μian υποσημείωση στη "Μαυρομαντηλού" (1891). Η πολύ μεταγενέστερη μαρτυρία του Δροσίνη (1947) θα φανεί σαν παράφραση της πρώιμης διαβεβαίωσης του Παπαδιαμάντη και ταυτόχρονα σαν μια αναδρομική γραμματολογική τοποθέτηση όλης της λογοτεχνίας της εποχής του: "Ποτέ δεν έγραψα τίποτε φανταστικό. 'Ό,τι βρίσκεται στα ποιήματά μου, τα πρόσωπα, η εικόνα, η περιγραφή, τα είδα και τα έζησα. Στις Γούβες, στο Πήλιο και στην Αθήνα".

Η προσφυγή στην εμπειρία υπαγορεύεται και συνοδεύεται από μian ανάλογη, καθαρά πραγματιστική στάση του διηγηματογράφου-λογοτέχνη απέναντι στην τέχνη του- στάση κάθε άλλο παρά αισθητική. Εδώ, η τέχνη (ξανα)γίνεται *metier*, η συγγραφή δημοσιογραφία, η αισθητική βιοπορισμός. Ο Παπαδιαμάντης θα εκφράσει αυτή τη νέα, "ρεαλιστική" στάση απέναντι στην τέχνη του στην πολυσυζητημένη "απολογία" του, που θα προτάξει εν είδει προλόγου στο "Λαμπριάτικο ψάλτη" (1893). Εκεί, αφού ξανατονίσει τη ρεαλιστική-νατουραλιστική βάση της αφηγηματικής του τέχνης ("ταύτα όλα βασίζονται επί της πραγματικότητας"), θα επιμείνει ουσιαστικά μόνο σ' ένα βασικό στοιχείο της: το βιοποριστικό της χαρακτήρα ("κατ' αποκοπήν διηγηματογράφος"). Μάταια θ' αναζητήσει κι ο προσεχτικότερος ακόμα αναγνώστης μian αισθητική-καλλιτεχνική της δικαίωση. 'Αλλωστε, ο ίδιος είχε γράψει πριν από έντεκα ολόκληρα χρόνια στον πατέρα του (10. 11. 1882) υπομνηματίζοντας τους *Εμπόρους των εθνών*, που δημοσιεύονταν τότε στο *Μη χάνεσαι*: "Γράφω επιφυλλίδα ιστορικήν και φιλολογικήν, και τούτο το κάμνω εξ ανάγκης, διά να λάβω χρήματα".

Η απουσία αυτή της -θεωρητικής- αισθητικής δικαίωσης δεν είναι μια ατομική έλλειψη του. Είναι εντυπωσιακό, αλλά ύστερα απ' τα παραπάνω εύλογο, το γεγονός ότι κανένας απ' τους σύγχρονους με τον Παπαδιαμάντη 'Ελληνες λογοτέχνες, μ'

εξαίρεση ίσως τον Παλαμά, δεν άφησε μιαν αισθητική θεμελιωμένη θεωρία της τέχνης του -αυτό θ' αντιστρατευόταν κατάφωρα τις θεμελιακές αρχές του ευρωπαϊκού και του ελληνικού νατουραλισμού.

Ας σημειωθεί ότι δύο τουλάχιστον διηγήματα απ' την ώριμη φάση της δημιουργίας του Παπαδιαμάντη, ο "Καλόγερος" (1892) κ' οι "Χαλασοχώρηδες" (1892), έχουν τον υπότιτλο "Μικρά μελέτη" - κ' είναι πραγματικά μικρές μελέτες, με την επιστημονική σημασία του όρου. Δε θα ήταν ούτε άσκοπο ούτε παρακινδυνευμένο, αν δεχόμασταν εδώ μιαν ευκρινή απήχηση του παλιού γαλλικού νατουραλιστικού "όρου": "etude de moeurs".

Με τις προϋποθέσεις αυτές δεν είναι παράδοξο το γεγονός ότι η μετάβαση απ' την ηθογραφία στον νατουραλισμό θα πραγματοποιηθεί, και στον Παπαδιαμάντη, και "θεματικά": με τη μετάβαση απ' το χωριό στην πόλη. Όπως έχει παρατηρηθεί, απ' τα 171 διαπιστωμένα διηγήματα του Παπαδιαμάντη τα 41, δηλαδή κάτι λιγότερο απ' το ένα τέταρτο, είναι διηγήματα καθαρά "αθηναϊκά" (το λογαριασμό τον έκανε ο Μ. Χαλβατζάκης). Η ολοκληρωτική αποδέσμευση απ' το πρότυπο της ελληνικής ηθογραφίας, τη "χωριάτικη ιστορία", κ' η μετάβαση στην αστική θεματική του ευρωπαϊκού νατουραλισμού είναι κ' εδώ αναμφισβήτητη.

Τέλος, μια άμεση, λογοτεχνική-αναγνωστική επαφή του Παπαδιαμάντη με τον ευρωπαϊκό νατουραλισμό θα μπορούσε να τεκμηριωθεί και "βιβλιογραφικά": Είναι μάλλον βέβαιο ότι τις μεταφράσεις του (ο κατάλογός τους περιλαμβάνει κάτι παραπάνω από 150 τίτλους) τις έκανε για λόγους βιοποριστικούς και "κατ' εντολήν" (έτσι δεν έγραψε όμως κ' ένα μεγάλο μέρος του πρωτότυπου έργου;). Ανάμεσά τους όμως θα πρέπει να υπάρχουν, δίπλα στα πολυάριθμα λαϊκά αναγνώσματα που μετάφρασε απ' τ' αγγλικά και τα γαλλικά, και μερικοί συγγραφείς, που, ακόμα κι αν δεν εκφράζουν τις προσωπικές του προτιμήσεις, δε θα ήταν, για τη διευκρίνιση των λογοτεχνικών του πηγών, προτύπων ή ερεθισμάτων, άσκοπη η απλή διαπίστωση ότι τους είχε διαβάσει. Σ' αυτούς ανήκουν λ.χ. ο Τουργκένιεφ, ο Ντοστογιέφσκι, ο Ζολά κι ο Ντοντέ, έξοχοι εκπρόσωποι του ευρωπαϊκού νατουραλισμού (και ρεαλισμού).

Τα διδάγματά του (και τα διδάγματά τους) δεν μπορεί παρά ν' άφησαν τα ίχνη τους και στο ίδιο το έργο του Παπαδιαμάντη. Δεν μπορεί να 'κανε λάθος ο Παλαμάς, όταν, στα 1899, κατάτασσε τον Παπαδιαμάντη στους "αποκλειστικούς εκπροσώπους της πραγματολογικής σχολής" κ' επισήμαινε τη "νατουραλιστική, σχεδόν επικής μεγαλοπρεπείας εντέλεια των *Χαλασοχώρηδων*" [...].

Μάριο Βίττι, "Ο ρεαλισμός στην ηθογραφία από ειδυλλιακό βουκάλημα σε κοινωνική καταγγελία", *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, ³1991, σσ. 37-40, 57-65, 68-75, 83-96.

1

Τον Ιανουάριο του 1896, "εκ του τυπογραφείου της Εστίας" και με εκδότη τον Γεώργιο Κασδόνη, κυκλοφορεί ένας τόμος συλλογικός που τιτλοφορείται *Ελληνικά διηγήματα*. Ανθολογούνται τριάντα τέσσερις πεζογράφοι. Με την αφορμή αυτή, αμέσως μετά, ο Ξενόπουλος δημοσιεύει μια σειρά επιφυλλίδες, όπου ασχολείται με τον καθένα από τους πεζογράφους αυτούς, ακολουθώντας τη σειρά με την οποία παρουσιάζονται στην ανθολογία¹. Τον ίδιο χρόνο ο Παλαμάς, με πρόφαση το αφηγηματικό έργο του Βιζυηνού, ξεκινά από μερικές γενικότερες διαπιστώσεις για το είδος αυτό και για την απροσδόκητη καρποφορία του στην Ελλάδα στα τελευταία δεκαπέντε χρόνια². Αφού αμφισβητήσει την παλαιότερη παραγωγή, με εξαίρεση την *Πάπισσα Ιωάννα*, εγγράφει στο ενεργητικό τον *Λουκή Λάρα* του Βικέλα και εξηγεί με ποιον τρόπο οι Έλληνες διηγηματογράφοι απαγκιστρώθηκαν από την άγονη μίμηση των ξένων προτύπων και εμπνεύστηκαν από την ελληνική γη, τους "απλοπονήρους χωρικούς" (σ. 155) στηριγμένοι "εις την αλήθειαν της φύσεως και εις την ζωήν των ταπεινών".

Εις τον Βικέλαν επεφυλάσσετο η τιμή να δώση το σύνθημα. Και το διήγημα βαδίζει έκτοτε κανονικότερον, οργανικότερον ήυρε τον δρόμον του. Οι διηγηματογράφοι, εξ αυτού και μετ' αυτόν, μεθ' όλας τας διαφοράς των μικρών ή των μεγάλων χαρισμάτων αυτών, αποσχίζονται, και ξεχωρίζουν από τους ομοτέχνους των του παρελθόντος. Δίχως να σύρονται τυφλώς ή δουλικώς όπισθεν του άρματος ξένων συγγραφέων, βαδίζουν - τηρουμένων, εννοείται, των αποστάσεων - παραλλήλως προς εκείνους. Το συνδέον τους από δωδεκαετίας περίπου διηγηματογράφους μας προς τους ξένους συναδέλφους των - στοιχείον συνιστάμενον κυριότατα εις την επισταμένην μελέτην του πραγματικού, ως πηγή πάσης εξιδανικεύσεως και πάσης τέχνης, η φιλολογική συνείδησις, ως το αποκαλεί κάπου ο ημέτερος Παπαδιαμάντης - τούτο και διακρίνει τους ημετέρους από των ξένων ενώ εξ εναντίας το συνδέον τους αρχαιοτέρους εξ ημών προς τους Ευρωπαίους - η άγονος μίμησις - είναι και το εξαλείφον πάσαν προσωπικότητα των πρώτων. (Άπαντα, 2 [1962], σ. 155).

Ο Παλαμάς, η πιο αντιπροσωπευτική φωνή της ονομαζόμενης γενιάς του '80, που είχε και ο ίδιος πληρώσει το φόρο του στο νέο "είδος", ήταν φυσικό να πανηγυρίζει το θρίαμβο του "ελληνικού διηγήματος". Μες στον ενθουσιασμό της στιγμής δεν

μπορεί να υποπτευθεί ότι πέντε μόλις χρόνια αργότερα η πληθώρα "ελληνικού διηγήματος" θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας περιορισμός για την τέχνη, και ότι θα ήταν δικαιολογημένη η καταγγελία του Δ. Χατζόπουλου στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Ο Διόνυσος* (1901, σ. 87):

Η ελληνική αυθύπαρκτη φιλολογία με την χαμηλήν τάσιν του να περιγράψη τον μαστρο-Δημήτην ή την ωραίαν λυγερήν Βάσων! Σας χαρίζομεν μιαν τέτοιαν αυθυπαρξίαν σε ρωμηούς και σε ξένους³.

Κατά το τέλος του περασμένου αιώνα τα χρόνια είχαν αρχίσει να κυλούν γοργότερα και στην Ελλάδα, έτσι που μέσα σε δύο δεκαετίες ο αφηγηματικός λόγος πρόφτανε να διαγράψει ολόκληρη μια περιπέτεια περνώντας από τις ενδιάμεσες μεταπτώσεις. Ουσιαστικά, δεν είναι μονάχα το ελληνικό διήγημα που διαγράφει την πλήρη τροχιά του. Πρόκειται για είκοσι χρόνια που είναι γεμάτα πρωτογνώριστες εμπειρίες, ερεθίσματα διανοητικά και βιοτικά, που αιφνιδιάζουν σε απανωτά κύματα τη συνείδηση του διανοούμενου και επισπεύδουν μέσα της την ωρίμανση μιας νέας ευθύνης. Το διήγημα, ο αφηγηματικός λόγος γενικότερα, εντάσσονται στο χώρο αυτό των επιταχυμένων ζυμώσεων. Μονάχα για λόγους οικονομίας θα αποσπάσω από το σύνολο των νέων βιωμάτων στη λογοτεχνία ορισμένες εκδηλώσεις που αφορούν αποκλειστικά την πεζογραφία, αποσιωπώντας με κόπο παράλληλες εκδηλώσεις σε παραπλήσιους χώρους, στην ποίηση προ παντός, και το θέατρο, αλλά και στη ζωγραφική και στη μουσική.

Εκείνο που προτίθεμαι πιο συγκεκριμένα να παρακολουθήσω και να περιγράψω με ακρίβεια - δεν λέγω να ορίσω - είναι η θέση που ο πεζογράφος παίρνει, κάπου ανάμεσα στο 1880, και, ας πούμε, στο 1896, απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα του τόπου του. Θα δούμε ότι μια τέτοια απλή περιγραφή μπορεί να λειτουργήσει σαν μέθοδος προς όφελος, αν όχι μιας νέας αισθητικής αποτίμησης, τουλάχιστο μιας προσεκτικότερης γνωριμίας με τα ήδη γνωστά κείμενα. Με άλλα λόγια σκοπεύω να παρακολουθήσω την εφαρμογή που έχει ο ρεαλισμός στην Ελλάδα μέσα σε διάστημα δεκαπέντε-είκοσι χρόνων από ποιες προθέσεις ξεκινά, πού καταλήγει πώς συμβαίνει και φτάνει, με αφετηρία την ειδυλλιακή περιγραφή του αγροτικού βίου και τα θαλασσινά ειδύλλια, να καταγγέλλει την αγροτική πραγματικότητα και να γεννά ανθρώπινα πλάσματα σαν το Ζητιάνο και τη Φόνισσα.

[...]

Το 1880 κυκλοφορεί με ένα τολμηρό εξώφυλλο, που παριστάνει την πρωταγωνίστρια έξωμη, το βιβλίο "Αιμιλίου Ζολά *Νανά*, μυθιστόρημα πολύκροτον της Φυσιολογικής Σχολής, μεταγλωττισθέν εις την ελληνικήν υπό ΦΛΟΞ". Με την υπογραφή ΦΛΟΞ έχει μεταφράσει δεκάδες μυθιστορήματα ο Ιωάννης Καμπούρογλου. Έξι συνέχειες του πολύκροτου μυθιστορήματος είχαν προλάβει να δημοσιευτούν στο *Ραμπαγά*, πριν το σταματήσουν για λόγους σεμνότητας. Μια "Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου" παρουσιάζει το έργο. Υπογράφεται με τα αρχικά Α.Γ.Η. Είναι του Αγησιλάου Γιαννοπούλου Ηπειρώτη, ενός επιχειρηματία εγκατεστημένου στο Μπάρι της Ιταλίας, και τρικουπικού τότε στη δημοσιογραφική του δράση⁴.

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:

'Ετι δε, εν Ελλάδι μέχρι τούδε δεν ελάβομεν τον καιρόν να επιστήσωμεν την ημετέραν προσοχήν επί της διανοητικής πάλης, υφ' ης πυρέσσουσα η Ευρώπη ωθείται προς την κοινωνικήν επανάστασιν, ήτις ως φλογερά και ακράτητος πνοή διέρχεται και επί της παγκοσμίου καλλιτεχνίας και φιλολογίας, κλονίζουσα αυτάς επί των αρχαίων βάθρων, καταρρίπτουσα και συντρίβουσα ολόκληρον ιδανικόν κόσμον ενώ εν τη καταστροφή ταύτη και από μέσον των ερειπίων κατεπτοημένοι έτι ανακύντουσιν οι οπαδοί της πραγματικής σχολής και ο Ζώλας. (Ο.π., σ. στ')

Ο Α.Γ.Η. δεν αγνοεί όσα επιβάλλει το πατριωτικό καθήκον της πλειοψηφίας των Ελλήνων:

...το παρόν της ημετέρας πατρίδος, όπως οι πολλοί θέλουσιν, επιβάλλει ημίν ως ορίζοντα πνευματικής πτήσεως τα πεπερασμένα όρια της μεγάλης Ελλάδος και ως ιδανικόν της ημετέρας ποιήσεως την Μεγάλην Ιδέαν. (Ο.π., σ. ιβ')

Τη στιγμή που όλος ο Ελληνισμός δεν έχει αποκτήσει την ανεξαρτησία του, σε ποια λογοτεχνία μπορούν να αποβλέπουν οι λογοτέχνες;

Πριν ή αποκτήσωμεν την μεγάλην και μοναδικήν ημών φιλολογίαν, ανάγκη ν' αποκτήσωμεν την πατρίδα. Έχουσι δίκαιον όσοι διά τους λόγους τούτους κηρύσσονται εχθροί κατά παντός ό, τι εκ της Εσπερίας παρ' ημίν εισάγεται, αλλοιούν κατά μικρόν τον ημέτερον εθνικόν χαρακτήρα και οιονεί τάφρον τινά ανασκάπτουν μεταξύ των

ημετέρων γονέων και ημών αυτών, οίτινες προσόμοιοι εκείνοις οφείλομεν διά των αυτών μέσων να εξακολουθήσωμεν το ατελές έργον. ('Ο.π., σ. ιγ')

Ξέρει πολύ καλά ποιες ιδέες επικρατούν για τον "εθνικό χαρακτήρα", δεν μπορεί όμως να συγκρατήσει την κραυγή:

Νεωτερισμός σημαίνει πρόοδος, ζωή [...]. Αδύνατον ημείς να περικλεισθώμεν εν τη ιδία ημών ατμοσφαίρα, να ζήσωμεν μόνοι και δι' ίδιον μόνον λογαριασμόν, να σταματήσωμεν εν τω παρόντι, όπως καλλίτερον συνδέσωμεν την χθες προς την αύριον. Αύτη, ως είπον, είναι θεωρία, αλλ' ο πραγματικός βίος άλλως απαιτεί. Πρέπει να ζήσωμεν εν τω κόσμω και μετά του κόσμου, πυρέσσοντες ή χασμώνενοι ως αυτός, σκεπτόμενοι και μελετώντες υπέρ αυτού. Παρά τοις πλείστοις των λαών η ζωή σήμερα προσκτάται κοσμοπολιτικήν τινά χροιάν, ηθικόν φαινόμενον γενικού τινός αισθήματος, εις ο υπείκει η ανθρωπότης, και όπερ τείνει να κατακτήσει την ιδέαν της πατρίδος ευρείαν όσον ο κόσμος. 'Ότι όμως είναι Ελληνικόν, οφείλει ν' απομείνη και θ' απομείνη αιωνίως τοιούτον, ως φέρον εν αυτώ τα στοιχεία του φωτός και του αέρος, άτινα διαυγέστερα, λεπτότερα, ήττον υλικά, ούτως είπειν, επί της γης ταύτης απλούνται και προσπνέουσιν. Ιδού διατί ουδεμία αμφιβολία δύναται να εκπτόηση ημάς, μήπως εν τη κοσμοπολιτική ταύτη ζωή αφομοιωθώμεν προς άλλους, ενώ οι άλλοι ακριβώς θ' ανεύρωσι παρ' ημίν στοιχεία τινά της εντελείας, προς ην κεκμηκότες, αλλ' αείποτε θαρραλέοι, βαίνουσι". ('Ο.π., σ. ιγ')

Μόνο φαινομενική θεωρεί ο Α.Γ.Η. τη σύγκρουση ανάμεσα στον "κοσμοπολιτισμό" και το "Ελληνικόν". Πιστεύει ότι στην ουσία ο Έλληνας δεν κινδυνεύει "μήπως εν τη κοσμοπολιτική ταύτη ζωή αφομοιωθεί προς άλλους". Θα τον διαφυλάξει η ελληνική φύση. Ως κατακλείδα συμπεραίνει:

Έχομεν ανάγκην φιλολογίας και ποιήσεως, πολύ ευρυτέρας εκείνης, ήτις παρ' ημίν καλείται εθνική η ποίησις είναι ευρεία όσον ο κόσμος, και τον κόσμον όλον περιλαμβάνουσα η ημετέρα, θα μείνη πάντοτε Ελληνική. ('Ο.π., σ. ιδ')

Μόνο στις τελευταίες σελίδες ο πρόλογος κάνει λόγο για τον Ζολά, για το πώς ο Γάλλος μυθιστοριογράφος εγκαταλείπει τη μέθοδο που εξωραΐζει και εξιδανικεύει τους χαρακτήρες, για να αναλύσει με σπουδή τις "αλλοιώσεις" του ανθρώπου, εν αις βλέπομεν τον άνθρωπον κατερχόμενον προς το κτήνος, την διάνοιαν σκοτιζομένην υπό των ενστίκτων, την αρετήν κατά μικρόν καταβαλλόμενην και εκπνέουσαν εν τη βαρεία και πνιγηρά ατμοσφαίρα της διαφθοράς, εις ην λαθούσα ενέπεσεν. ('Ο.π., σ. ιστ')

Ο Ζολά, καθώς βλέπουμε, στάθηκε το σύνθημα για να κοιτάξουν μερικοί νέοι πέρα από τους παλαιοελλαδικούς ορίζοντες της Μεγάλης Ιδέας, στον ανοιχτό χώρο όπου η ανθρωπότητα παύει να τρέφεται με αυταπάτες ρομαντικές και, "συντριβούσα ολόκληρον ιδανικόν κόσμον", "ωθείται προς την κοινωνική επανάστασιν". Τη συντριβή του ψεύτικου κόσμου τη συνοδεύει, στη σκέψη της "πραγματικής" σχολής, και η συντριβή των καλών αισθημάτων, και, ανεπανόρθωτα, της υποκρισίας των κοινωνικών προσχημάτων. Μπαίνουν έτσι στη λογοτεχνία η παντοδυναμία των ενστίκτων και η ψυχική διαφθορά, που πριν από λίγο είχε επιστημονικά μελετηθεί⁵. Δεν είναι εδώ ο λόγος για την πειστικότητα του Ζολά σαν μυθιστοριογράφου. Μας ενδιαφέρει μονάχα να σημειώσουμε τον ρόλο που η *Νανά* έπαιξε και να υπογραμμίσουμε ότι ο Ζολά διαδραμάτισε τότε στην Ελλάδα την ίδια λυτρωτική λειτουργία που είχε και στην Ιταλία. Το 1878 ακριβώς, πριν ακόμα ο Ζολά αποσπάσει την αναγνώριση του ευρύτερου κοινού, στη Νάπολη, ο μεγάλος κριτικός De Sanctis είχε γράψει μια σειρά άρθρα γι' αυτόν, που δημοσιεύτηκαν αργότερα σε βιβλίο και αποτέλεσαν αυτό που σήμερα θεωρείται το μανιφέστο του ρεαλισμού στην Ιταλία (φυσικά ο Α.Γ.Η., που έστειλε τη διατριβή του από το Μπάρι είχε συμμεριστεί τον ενθουσιασμό που είχε παρασύρει τότε όλη τη νεολαία της Ιταλίας)⁶.

Τα δύο συνθήματα που εξαπολύει ο Α.Γ.Η., τον "κοσμοπολιτισμό" (όχι Μεγάλη Ιδέα, αλλά "ιδέαν της πατρίδος ευρείαν όσον ο κόσμος") και το ρεαλισμό σαν μελέτη της ανθρώπινης εξαθλίωσης, έμελλε να τα καταπολεμήσουν όσοι έβλεπαν αυτές τις ιδέες να απομακρύνουν επικίνδυνα την Ελλάδα από τα αισιόδοξα εθνικά ιδεώδη. Οι θιασώτες της ελληνικής αποκατάστασης δεν είχαν παραιτηθεί από την όλο ζήλο προσπάθεια να επανορθώσουν το πλήγμα που ο Φαλμεράγερ και ο Αμπού είχαν επιφέρει στη γνησιότητα και την ακεραιότητα των νέων Ελλήνων, μιλώντας για εκβαρβαρισμό και για παρακμή και τώρα γινόταν μια νέα έφοδος, σε ευρύτερη κλίμακα, από την "πραγματική σχολή", η οποία μιλούσε για μεγαλύτερες ακόμα "αλλοιώσεις" στον άνθρωπο, που θα κινδύνευαν να σαρώσουν όλα τα καλά αισθήματα, όλες τις μεγάλες ιδέες και που, αν ρίζωναν στην Ελλάδα, θα αντιπροσώπευαν μια δολερή απειλή για τον κόσμο της ιδέας, με αποτελέσματα οπωσδήποτε επιζήμια για το όραμα του Έθνους. Διαφθορά, εκφυλισμός και άλλες λέξεις, που δηλώνουν απομάκρυνση από την αρχική γνησιότητα και ταπεινωση του ανθρώπου στη στάθμη του ενστίκτου και της φυσιολογίας, διαδίδονται ραγδαία τα χρόνια αυτά στην Ελλάδα.

Αν αντιμετωπίσουμε από αυτήν την άποψη την αντίδραση συντηρητικών ανθρώπων σαν τον Άγγελο Βλάχο, που έγραψε μια δριμύτατη επίθεση εναντίον του Ζολά και του ρεαλισμού μόλις άρχισε η δημοσίευση της *Νανάς*, θα αναγνωρίσουμε ότι όσοι αισθάνονταν στους ώμους τους ένα μέρος της εθνικής ευθύνης, δεν μπορούσαν παρά να καταπολεμήσουν με μανία και αγανάκτηση την απειλή που, κατά τη γνώμη τους, ερχόταν από έργα καταστρεπτικά σαν του Ζολά. Μπροσ στον πνευματικό ερεθισμό που προξενεί η νέα μέθοδος, ο Βλάχος, όχι βέβαια από έλλειψη πληροφορίας για τα νέα ρεύματα στη Δύση, ξεσπά σε μια καταγγελία που άλλο δε θέλει παρά να προλάβει το κακό της διάδοσης στην Ελλάδα μιας τεχνοτροπίας που κατά την "ταπεινή" του γνώμη δε ήταν άλλο παρά "η έσχατη της παρακμής ακμή". Εκείνο που ενοχλούσε περισσότερο τον Βλάχο ήταν ότι η νόσος αυτή που δημιούργησε μονάχα "φιλολογικά τέρατα", αποκλείσε "της φαντασίας πάντα τον ιδεώδη κόσμον"⁷. Και πραγματικά η "φυσιολογική σχολή" έφερε με τον καιρό και αυτό το αποτέλεσμα. Δεν του ήρθε στο νου ένα άλλο επιχείρημα που θα ακουόταν αργότερα από πολλούς, όχι αναγκαστικά αντιδραστικούς ανθρώπους, και που υποστήριζε απλώς ότι αυτές οι δυτικές θεωρίες δεν αφορούσαν την Ελλάδα. Ούτε μπορούσε να υποπτευθεί τη λειτουργία κοινωνικής διαμαρτυρίας που τα "φιλολογικά τέρατα" μπορούσαν να υποθάψουν. Ούτε την επιρροή που θα είχαν στην εξέλιξη της ελληνικής λογοτεχνίας.

6

Μια αντιμετώπιση της πραγματικότητας γεμάτη υγεία, μια αναίρεση της παρακμής και της διαφθοράς εμψυχώνει τους άντρες του περιοδικού *Εστία*. Το 1883 ο Άγγελος Βλάχος μεταφράζει γι' αυτό από τα γαλλικά, όχι φυσικά έργο του Ζολά, αλλά του Μπαλζάκ, την *Eugenie Grandet*. Η "προεισήγησις του Μεταφραστού" πληροφορεί ότι η επιλογή έγινε "ου μόνον λόγω φιλολογικής αξίας, αλλά και λόγω κάλλους ηθικού" (15, 1883, σ. 1 κ.ε.). Το 1883 η *Εστία* παρουσιάζει και τα τρία αποκαλυπτικά διηγήματα του Βιζυηνού. Αλλά φαίνεται ότι οι συνθήκες έχουν ωριμάσει και για ένα πρόγραμμα πιο ομαδικό. Ο Νικόλαος Πολίτης επιτυχαίνει από τον ιδιοκτήτη και διευθυντή του περιοδικού, τον Γ. Κασδόνη, να προκηρύξει ένα "διαγώνισμα" "προς συγγραφήν ελληνικού διηγήματος". Το κείμενο της προκήρυξης είναι γραμμένο από τον Πολίτη, έστω και αν περνά ανυπόγραφο στο "Δελτίον" του περιοδικού⁸. Αναφέρω το κυριότερο μέρος του.

Εν τη νεαρά ημών φιλολογία το ήκιστα μέχρι τούδε καλλιεργηθέν είδος εστίν αναντιρρήτως το διήγημα. Πλην της συλλογής των διηγημάτων του κ. Α. Ρ. Ραγκαβή,

των έργων του κ. Στ. Ξένου και Κ. Ράμφου, και ολιγίστων άλλων των καθ' ημάς διακεκριμένων συγγραφέων, ουδεμίαν έχομεν να παρουσιάσωμεν ελληνικήν εργασίαν εν τω είδη τούτω όπερ πλουσιώτατα αντιπροσωπεύεται εν ταις γραμματολογίαις των επιλοίπων ευρωπαϊκών εθνών, προσφορώτατον θεωρούμενον εις αναπαράστασιν σκηνών της ιστορίας ή του κοινωνικού βίου ενός λαού, ή εις ψυχολογικήν περιγραφήν χαρακτήρων. Εν τούτοις ομολογούμενον είναι ότι το είδος τούτο της φιλολογίας δύναται να ασκήση μεγάλην ηθικήν επίδρασιν, υποθέσεις εθνικάς πραγματευόμενον, επί του εθνικού χαρακτήρος και της διαπλάσεως εν γένει των ηθών. Διότι σκηναί είτε της ιστορίας είτε του κοινωνικού βίου διαπλασσόμενοι καταλλήλως εν τη αφηγήσει, κινούσι πλειότερον τα αισθήματα του αναγνώστου και ου μόνον τέρπουσι και λεληθότως διδάσκουσιν, αλλά και εξεγείρουσι εν αυτώ το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπης. Ο ελληνικός δε λαός, είπερ και άλλος τις, έχει ευγενή ήθη, έθιμα ποικίλα και τρόπους και μύθους και παραδόσεις εφ' όλων των περιστάσεων του ιστορικού αυτού βίου· η δε ελληνική ιστορία, αρχαία και μέση και νέα, γέμει σκηνών δυναμένων να παράσχωσιν υποθέσεις εις σύνταξιν καλλίστων διηγημάτων και μυθιστορημάτων.

Παρακάτω, εκτός από τις λεπτομέρειες για τη διεξαγωγή του διαγωνισμού, διαβάζουμε και τον όρο:

Η υπόθεση του διηγήματος έσται ελληνική, τουτέστι θα συνίσταται εις περιγραφήν σκηνών του βίου του ελληνικού λαού εν οιαδήποτε των περιόδων της ιστορίας αυτού ή εις εξιστόρησιν επεισοδίου τινός της ελληνικής ιστορίας.

Τα κυριότερα μελήματα της προκήρυξης είναι φανερά. Να αποτραπούν οι Έλληνες συγγραφείς από θέματα που ξενοφέρνουν και να κατευθυνθούν προς θέματα ελληνικά. Με αυτήν την ιδιότητα το διήγημα θα μπορέσει να ασκήσει αγαθές επιδράσεις "επί του εθνικού χαρακτήρος" και θα ενισχύσει "το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπης". Για την επιτυχία του διπλού ηθικοπλαστικού σκοπού (απόθηση ξένης επίδρασης, κατευθυνόμενος πατριωτισμός), ο Ν. Γ. Πολίτης, σαν μελετητής και συλλέκτης των ελληνικών παραδόσεων, υποδεικνύει δύο πηγές. Τον ελληνικό λαό, που έχει ευγενή ήθη περισσότερο από άλλους λαούς και που είναι πλούσιος σε έθιμα, μύθους, παραδόσεις για όλες τις περιστάσεις. Δίπλα σ' αυτήν τη συγχρονική πραγματικότητα, ο Πολίτης βάζει μια διαχρονική, την ελληνική ιστορία, τόσο πλούσια, εξηγεί, σε σκηνές ικανές "να παράσχωσιν υποθέσεις εις σύνταξιν καλλίστων διηγημάτων και μυθιστορημάτων".

Είναι φανερό επίσης ότι είτε με τα ελληνικά ήθη είτε με την ελληνική ιστορία οι αθλοθέτες είχαν μία πρόθεση στο νου τους, "το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπης". Το σκοπό αυτόν τον είχε εξυπηρετήσει πιστά μέχρι εκείνη τη στιγμή το παρελθόν του Έθνους, όσες φορές είχε αποτελέσει θέμα σε ιστορικό μυθιστόρημα. Το ιστορικό μυθιστόρημα, με την προσήλωσή του σε μια ιδεατή, ηρωική Ελλάδα, ανταποκρινόταν, όπως ξέρουμε, πολύ πιστά στο όραμα της Μεγάλης Ιδέας, που εξάλλου αποτελεί την κυρίαρχη ορμή της ελληνικής κοινής γνώμης. Αλλά η ελληνική ιστορία σαν πηγή δεν ήταν πια προορισμένη να δώσει καρπούς. Είχε πια περάσει ο καιρός του ιστορικού μυθιστορήματος - και διηγήματος. Το τελευταίο διάσημο έργο ήταν του Ζαμπέλιου *οι Κρητικοί γάμοι* (1871), μια αποτυχία στον τομέα αυτό, παρά το πατριωτικό μένος και παρά την ιστορική τεκμηρίωση ("ιστορικομυθικά" έργα παρά μυθιστορικά, τα αποκαλεί ο Παλαμάς, *Άπαντα*, 2, σ. 154.)

[...]

7

Το πρώτο διήγημα που βραβεύτηκε ήταν το πιο τρανό τεκμήριο για το πού απέβλεπε ο διαγωνισμός και για τις τάσεις, γενικά, του διηγήματος στην Ελλάδα στο 1880. Ο Δροσίνης βέβαια δεν έχει τις ικανότητες των τριών άλλων πεζογράφων που το 1896 ο Παλαμάς μπορούσε να ξεχωρίσει αδίστακτα, του Βιζυηνού, του Παπαδιαμάντη, του Καρκαβίτσα. Το μικρό ανάστημά του, οι ελάσσονες συγγραφικές φιλοδοξίες του δείχνουν μια κατάσταση απλούστερη, σαφέστερη, που μας αφήνουν να παρατηρήσουμε ανεμπόδιστα μερικά γνωρίσματα της πεζογραφίας αυτής της εποχής. Μπορούμε εύκολα να διαλέξουμε ένα οποιοδήποτε παράδειγμα, γιατί όλα τα αφηγήματά του της εποχής διαπνέονται από την ίδια διάθεση και πραγματοποιούνται με την ίδια τεχνική. Το *Βοτάνι της αγάπης*, ωστόσο, έρχεται πιο κοντά στο ηθογραφικό πρόγραμμα του καιρού αυτού. Το πλατύ αυτό αφήγημα δημοσιεύτηκε το 1888 στην *Εστία*. Γράφηκε μακριά από την Ελλάδα, στην Λειψία, ένα χρόνο πριν. Έχει για υπόθεση μια απλή χωριάτικη ιστορία. Ο Γιάννης ερωτεύεται τη γυφτοπούλα Ζεμφύρα. Τον καιει ένα αίσθημα "αποστροφής και επιθυμίας" (έκδοση τρίτη σ. 47), ένα "αίσθημα ανόσιον" (σ. 97). Εκείνη του πουλάει το βοτάνι της αγάπης, της αιώνιας αγάπης φυσικά, και συμβαίνει ακριβώς εκείνη να πάρει το φίλτρο από τα χέρια του και να τον ερωτευτεί τρελά. Οι έρωτές τους είναι ποιητικότεροι και γραφικότεροι. Μόνο το στρατιωτικό τους χωρίζει. Αλλά όταν αυτός απολυθεί και επιστρέψει, αρραβωνιάζεται με μια μοναχοκόρη "εύπορον και εξ εντίμου οικογενείας" (σ. 171). Τα μάγια όμως δε διαλύονται και ο έρωτας δε θα τους αφήσει

ελεύθερους: σε μια συνάντησή τους σε ένα απότομο μονοπάτι, η γυφτοπούλα πέφτει στη θάλασσα και πνίγεται, ενώ ο νέος βρίσκεται σκοτωμένος.

Η πλοκή είναι πρόφαση για μια γραφή ειδυλλιακή, εκστατική, απλούστατη στα φραστικά μέσα και γοητευτική. Την ιστορία την εκθέτει ένας άνθρωπος της πόλης που θαυμάζει τη φύση, εκτιμά τους αγρότες, την "γραφικωτάτη γλώσσα του αγρότου" (σ. 26), και ρωτά με συγκατάβαση να μάθει λεπτομέρειες από τα ήθη τους, και κάθε τόσο εξηγεί και μερικά πράγματα στον αναγνώστη, που και αυτός είναι από την πόλη και δεν ξέρει από χωριό. Ένα ντερμέτζο, "Ιστορία ενός κόκκου σίτου", τρεις σελίδες εμβόλιμες στην καρδιά του βιβλίου, πλέκουν το εγκώμιο της φύσης που δουλεύει για να μας τρέφει. Όλα τα πράγματα έχουν την τάξη τους στη φύση και ο κάθε άνθρωπος τη θέση του αναπόδραστα μέσα στην κοινωνία.

Πίσω από αυτό το διήγημα, "ακραιφνώς ελληνικόν" κατά την παραγγελία της *Εστίας*, πίσω από τους ζωνρούς διαλόγους που έχουν το ρυθμό δημοτικού τραγουδιού, διαβλέπει κανείς και τους ξένους δασκάλους του συγγραφέα (και της γενιάς): τον Τουργκένεβ, που περιφέρεται μέσα στους αγρότες του τόπου του με αγάπη και μαθαίνει να τους σέβεται, και τον Daudet, που περιγράφει με άκακη ειρωνεία τους τύπους της επαρχίας. Εξάλλου η ηθογραφία αυτό επιτυχαίνει στην Ελλάδα, όπως το έχει επιτύχει και σε άλλες χώρες: να αξιοποιήσει τον εθνικό χαρακτήρα περιγράφοντας τον τόπο και τα τοπικά ήθη με όσο γίνεται περισσότερες λαογραφικές λεπτομέρειες, ώστε να συγκροτηθούν έργα που να μην μπορούν με κανένα τρόπο να συγχέονται με έργα άλλων λαών. Χάρη σε αυτήν τη διαφοροποίηση οι Έλληνες θα έγραφαν έργα ελληνικά, όπως οι συγγραφείς άλλων εθνών έγραφαν έργα δεμένα στη δική τους εθνικότητα χρησιμοποιώντας σαν πρώτη ύλη τα εθνικά τους ήθη. Μέχρι τη στιγμή αυτής της λαμπρής ανακάλυψης οι Έλληνες πεζογράφοι έμοιαζαν καταδικασμένοι να γράφουν αφηγήματα με πρόσωπα και πλοκές που όχι μόνο μπορούσαν να είχαν γραφεί από ξένους λογοτέχνες, αλλά μπορούσαν να είχαν γραφεί και πολύ καλύτερα, έτσι ώστε τα έργα των Ελλήνων να μη φαντάζουν παρά ωχρές απομιμήσεις των ξένων.

Στην εφαρμογή της ελληνικής ηθογραφίας ο Δροσίνης, και μαζί του άλλοι μνημένοι, προσγράφουν στο ενεργητικό του αφηγήματος τα ταπεινά πρόσωπα. Τα πρόσωπα αυτά του λαού, αντίθετα με τους ήρωες της ρομαντικής παραγωγής, έχουν ένα δράμα που δεν επιδέχεται συναισθηματικές υπερβολές. Ο ηθογράφος αποστρέφεται, στην αρχική αυτή φάση, τη δραματοποίηση των καταστάσεων: η δραματοποίηση και οι υπερβολές αυτού του είδους είναι δεμένες με τις ρομαντικές υπερβολές που ο ίδιος

θεωρεί ξεπερασμένες. Κατά τρόπο ανάλογο ο Παπαδιαμάντης στο διήγημά του *Η νοσταλγός*, γραμμένο το 1892, μιαν ορισμένη στιγμή της δράσης, εκεί που θα μπορούσε να δώσει μια διαφορετική, δραματική, πορεία στην πλοκή, ενώ ο ίδιος προτιμά την απλούστερη λύση, σταματά το διήγημα και ανοίγει μια παρένθεση. Αυτήν:

(Και πώς ηδύνατο να μεταβάλη το παρόν ειδύλλιον εις δράμα, αν μόνον το επέτρεπεν η φιλολογική του συγγραφέως συνείδησις! Φαντασθήτε την σκαμπαβίαν κυνηγούσαν τους δύο φυγάδας επί της ελαφράς βαρκούλας, τον Μαθιόν διαφεύγοντα διά θαύματος κωπηλασίας την καταδίωξιν, την τελευταίαν στιγμήν, ανακαλύπτοντα ότι η Νοσταλγός είχεν εραστήν εκεί πέρα, και σχίζοντα το στήθος της με το εγχειρίδιον, ή βυθίζοντα την βάρκαν και πνίγοντα την γυναίκα, πνιγόμενον και αυτόν εις τα κύματα! Τέλος την σκαμπαβίαν ερευνώσαν να εύρη τα δύο πτώματα εις τα βάθη της θαλάσσης, υπό της σελήνης το φώς! Οποίον θαύμα ρωμαντικότητος, οπόσα δάκρυα ευαισθησίας!...). (Εστία, 1894, 'Απαντα, επιμέλεια Γ. Βαλέτα, 2, 1972, σ. 207).

Ο Παπαδιαμάντης αποστρέφεται το "θαύμα ρωμαντικότητος" και τα "δάκρυα ευαισθησίας". Αντί το δράμα, προτιμά την απλή περιγραφή (αυτό εννοεί με "ειδύλλιο"), γεμάτη κατανόηση και στοργή και σέβας για τα ταπεινά πρόσωπα.

Ο Δροσίνης, ανασταίνοντας πρόσωπα απλά στο *Βοτάνι*, παίζει, χαριτωμένα αλλά και εντελώς ρηχά, με τον παραλληλισμό μαγείας και πραγματικού: ο βοσκός και η γυφτοπούλα πιστεύουν στο φίλτρο, στο βοτάνι της αγάπης. Ο Δροσίνης δέχεται αυτή την "δεισιδαιμονία" και την εκμεταλλεύεται. Παράλληλα όμως αφήνει να εννοηθεί από την εξέλιξη της πλοκής ο λογικός ειρμός των γεγονότων. Οι δεισιδαιμονίες ωστόσο βρίσκονται οργανικά συνυφασμένες με την πλοκή και με τα πρόσωπα. Άλλες δεισιδαιμονίες ο Δροσίνης βάζει εδώ και εκεί, μάλλον σαν πληροφορίες, κάποτε μάλιστα με εξηγήσεις. Το ίδιο κάνουν και άλλοι ηθογράφοι καμιά φορά, σαν εξερευνητές, ή σαν δάσκαλοι που μιλούν σε άμοιρους αναγνώστες. Το έχουμε παρατηρήσει όλοι ότι η επίδειξη παρόμοιου φολκλορισμού κάποτε παρουσιάζεται αδέξια, σαν λεπτομέρεια εμβόλιμη με την οποία ο συγγραφέας προσπαθεί να ικανοποιήσει μια προσταγή. Έχουμε ακόμη περισσότερο, εμπρός σ' αυτές τις περιπτώσεις, την αίσθηση ότι ο συγγραφέας προσπαθεί, λίγο ή πολύ συνειδητά, να προσαρμοστεί στην προσταγή του διαγωνισμού για "ελληνικό διήγημα" και στις οδηγίες του Ν. Πολίτη.

Η προτροπή αυτή προς τη λαογραφία προξένησε κάποιες εκδηλώσεις και κάποιες λύσεις θεματογραφικές που δεν εξαπλώθηκαν και που σύντομα εγκαταλείφθηκαν.

Σκέφτομαι συγκεκριμένα περιπτώσεις σαν των διηγημάτων των βασισμένων σε τραγούδια, που είδαμε παραπάνω. Η ίδια προτροπή όμως οδήγησε και σε άλλες εκδηλώσεις, που δέθηκαν πιο μόνιμα με την ηθογραφία και ταυτίστηκαν με αυτήν. Μια από αυτές τις εκδηλώσεις ξεκινά από βασικά στοιχεία της ηθογραφίας, όπως οι παραδόσεις. "Ο Ελληνικός δε λαός, είπερ και άλλος τις, έχει ευγενή ήθη, έθιμα ποικίλα και τρόπους και μύθους και παραδόσεις εφ' όλων των περιστάσεων του ιστορικού αυτού βίου", είχε πει ο Πολίτης στην προκήρυξη του διαγωνισμού. Η πιο χτυπητή όψη αυτής της δημοτικής κληρονομιάς είναι το πλήθος δοξασιών που προέρχονται από φόβο για υπερφυσικές δυνάμεις, εκτός βέβαια το φόβο του Θεού. Η δεισιδαιμονία και άλλες προλήψεις, που έχουν για προϋπόθεση το φόβο, οδηγούν στα "αποτρόπαια" μέσα καταπολέμησης του κακού, που δεν είναι τίποτ' άλλο παρά η μαγεία. Βλέπουμε έτσι την ηθογραφία, δίπλα στον άλλο παραδοσιακό πολιτισμό, να δίνει ιδιαίτερη σημασία στα μάγια, και σιγά σιγά να ανοίγει το δρόμο για τη δημιουργία ανθρωπίνων τύπων που τη μαγεία την έχουν σαν ιδιότητα που τα ξεχωρίζει από όλα τα άλλα μέλη της κοινωνίας. Η γυφτοπούλα στο *Βοτάνι της Αγάπης* (1888) είναι μάγισσα. Η κυρά-Παγώνα στη *Λυγερή* (1890) είναι μάγισσα. Μια έρευνα ειδική θα έδειχνε στατιστικά ότι η μαγεία έπαιξε μεγάλο ρόλο στην ηθογραφία. Θα έδειχνε επίσης ότι στη χρήση της μαγείας υπάρχει μια εξέλιξη από την πλευρά των συγγραφέων. Γιατί αν έχουμε μια νόστιμη γυφτοπούλα στο *Βοτάνι της Αγάπης*, που μάλιστα πέφτει θύμα του φίλτρου της, στην άλλη άκρη αυτής της θεματογραφίας έχουμε το *Ζητιάνο* του Καρκαβίτσα (1896), που εκμεταλλεύεται την άγνοια και τη δεισιδαιμονία μιας καθυστερημένης αγροτικής κοινωνίας για να μετατρέψει τη μαγεία σε ένα φονικό όργανο καταστροφής. Έχουμε τη *Φόνισσα* (1903), που ξέρει ένα σωρό θεραπευτικά βότανα και μαντζούνια και που επιδίδεται στη ριζική θεραπεία διά του θανάτου.

Ανθρώπινες φυσιογνωμίες παραμορφωμένες σαν τη Φόνισσα και το Ζητιάνο ανήκουν στην ύστατη φάση της ηθογραφίας. Στην πρώτη φάση της ηθογραφία βρίσκει τους πεζογράφους ακόμη φρέσκους μπροστά στην ανακάλυψη του κόσμου των λαϊκών παραδόσεων, ακόμη ενθουσιασμένους για τον απροσδόκητο θησαυρό που μπαίνει στη διάθεσή τους, και με αυτά τα έκθαμβα μάτια βλέπουν φυσικά τον κόσμο πιο όμορφο. Ο Καρκαβίτσα, λόγου χάρη, προλογίζοντας τα *Διηγήματά* του το 1892, δεν μπορεί να συγκρατήσει τον ενθουσιασμό του γι' αυτόν τον πλούτο, που είναι προνόμιο της ελληνικής ηθογραφίας μονάχα, και ξεσπά σ' αυτόν τον πληθωρικό ύμνο:

Ο σημερινός Έλληνα καλλιτέχνη, σε όποιον κλάδο και αν ανήκη, βρίσκεται πάντα μέσα σε θησαυρό ατελείωτο και δεν χρειάζεται παρά να σκύψη για να γεμίσει τους κόρφους του. Είναι λοιπόν δίκαιο αντί ν' αδράχνη διαμάντια και μπριλάντια να προσέχη 'ς τα ψωροχάλικα; Είναι δίκαιο αφού και ιστορία και θρησκεία και ηρωισμοί απίστευτοι, αφού πρωτόπλαστοι ακόμη παραδόσεις κ' εθίμων πολύμορφοι σωροί και τύποι και όψεις σκληρωκάμωτοι κ' εκφράσεις σχεδόν πέτρινοι και φερσίματα χιλιάδες και φύση από τον Παράδεισο παρμένη, όλα κατά σωρούς σε περιτριγυρίζουν, σε προκαλούν, πετούν σχεδόν σαν χιλιόπλουμες πεταλούδες ολόγυρά σου και φωτοβολούν 'ς το νου και 'ς την καρδιά και 'ς τα νεύρα σου και σου γλυκοτραγουδούν μ' ασύγκριτο τραγούδι Σειρήνων "πάρε μας, φωτογράφησέ μας πριν σβήσωμε η άλλη γενεά δεν θα μας εύρη", είναι δίκαιο εμείς να γυρίζουμε πίσω 'ς τ' άσκοπα γραψίματα του παρελθόντος και μ' εκείνα να προβάλλουμε 'ς τους αναγνώστας; 'Όχι, χίλιες φορές όχι!... ('Ο.π. σ. ι'-ια').

Στη σκέψη των πρώτων ηθογράφων οι "πρωτόπλαστοι ακόμη παραδόσεις", που διατρέχουν και τον κίνδυνο να εξαφανιστούν, αποτελούν όχι μόνο ένα χαρακτηριστικό διαφοροποιό, αλλά και εκείνο που έθετε σε κίνηση τον Ν. Πολίτη, ένα τεκμήριο της καταγωγής των νέων Ελλήνων από τους αρχαίους. Επρόκειτο απ' αυτήν την άποψη για ένα θησαυρό διπλά πολύτιμο, στον οποίο έστρεφαν με δέος και θαυμασμό την προσοχή τους τα φραγκοντυμένα χωριατόπουλα που είχαν επίδοση στα γράμματα και στο γράψιμο.

Σε όμοιες συνθήκες, η ηθογραφία "επισταμένη μελέτη πραγματικού" (Παλαμάς, *Άπαντα*, 2 σ. 155), που μάλιστα φέρνει στους αναγνώστες της πόλης το "σμήνος των απλοπονήρων χωρικών" (Παλαμάς, *ό.π.*), εξυπηρετεί ικανοποιητικότερα τα πατριωτικά αισθήματα. Δε βρίσκεται σε σύγκρουση με αυτά. Η κριτική της Ευρώπης είχε καταγγείλει την παραποίηση και την εξιδανίκευση της ζωής, και κατά συνέπεια την παραγνώριση της πραγματικότητας από τους ρομαντικούς, και σε αντίδραση προς αυτήν την αλλοίωση η κριτική είχε τοποθετήσει το ρεαλισμό. Ο Α. Γιαννόπουλος Ηπειρώτης του προλόγου στη *Νανά* έφερνε στην Ελλάδα τον απόηχο αυτής της αντίθεσης ιδεατό/πραγματικό όταν μιλούσε για την "κοινωνική επανάστασιν" που συντρίβει "ολόκληρον ιδανικόν κόσμον" χάρη στη μεσολάβηση του ρεαλισμού.

Στις αγνότερες και οξύτερες στιγμές ο δυτικός ρεαλισμός όχι μόνο έμπρακτα είχε δείξει την αντίρρησή του στο ιδεατό, αλλά και στα θεωρητικά του κείμενα είχε επιμείνει στη σημασία της αντιδιαστολής ιδεατό/πραγματικό. Ο κόσμος ο ιδανικός ήταν, φυσικά, εκείνος που ανταποκρινόταν, δίχως απογοήτευση, στα προχειρότερα αισθήματα και στα πιο εύκολα όνειρα του αναγνώστη. Από το 1864 οι αδελφοί

Γκονκούρ είχαν μιλήσει καθαρά: "Το κοινό αγαπά ακόμα τα ανώδυνα και παρηγορητικά αναγνώσματα, τις περιπέτειες με αίσιο τέλος, τις φαντασίες που δεν ενοχλούν ούτε την χώνεψη ούτε την γαλήνη του".⁹

Ο ρεαλισμός με τόση φιλοδοξία είναι ακόμα μακριά από τις φροντίδες του Έλληνα ηθογράφου. Δεν έχει καθόλου την πρόθεση να ταράξει τη χώνεψη του αναγνώστη του θολώνοντας την ευγενική εικόνα που αυτός έχει σχηματίσει στις ονειροπολήσεις του σαν άτομο και σαν μέλος του Έθνους. Αντίθετα, ο φημισμένος ή ονειροπαρμένος ρεαλισμός της ηθογραφίας έχει τη λειτουργία να καθησυχάζει τον Έλληνα αναγνώστη και ακόμα να τονώνει την "προς τα πάτρια αγάπη" (*Εστία* 1883), δείχνοντάς του τα "ευγενή ήθη" του λαού και την ένδοξη καταγωγή του. Η έτσι επινοημένη ηθογραφία έχει λοιπόν την ίδια λειτουργία που είχαν τα ιστορικά μυθιστορήματα: να κατευθύνει την προσοχή προς ένα όραμα εθνικής αποκατάστασης και προς ό,τι το ευοδώνει, και, αντίθετα, να αποσιωπήσει κάθε σκέψη και κάθε θέμα που μπορεί να ελαττώσει ή να παρεμποδίσει την προσδοκία και το όραμα: εσωτερικά κοινωνικά και άλλα προβλήματα ανησυχητικά για το παρόν και για το μέλλον του Έθνους δεν μπορούσαν βέβαια να κολακέψουν και να ευοδώσουν όνειρα μεγαλείου. Η ταύτιση λειτουργίας, του ιστορικού αφηγήματος και του ηθογραφικού δίνει και μια εξήγηση για τη σύγχυση που έκαναν οι αθλοθέτες της *Εστίας* που, μιλώντας για ήθη του ελληνικού λαού, δεν αισθάνονταν καμιά ανάγκη να διακρίνουν ανάμεσα στα ήθη των Ελλήνων κατά το παρελθόν και στα ήθη τα σύγχρονα.

Η περιγραφή των αμιγών ελληνικών ηθών στην πεζογραφία εξασφάλιζε την ελληνική πρωτοτυπία (Παλαμάς), έσωζε από τον αφανισμό την παράδοση (Καρκαβίτσας), έδειχνε ένα υγιέστατο και αισιόδοξο Έθνος (Δροσίνης). Πρόκειται αναμφίβολα για προσόντα πολύ σημαντικά. Αλλά από μόνα τους δεν αποτελούν παρά προϋποθέσεις για ένα αφηγηματικό ρεαλισμό, δεν είναι ακόμη ρεαλισμός - τουλάχιστο στα μέτρα του ευρωπαϊκού ρεαλισμού.

Το μεγαλύτερο κέρδος αυτής της πρώτης ηθογραφίας, χάρη στη στροφή της προσοχής προς την αγροτική και θαλασσινή Ελλάδα, είναι ότι πλησίασε τον απλό άνθρωπο της υπαίθρου και προσάρμοσε στη λιτότητά του το εκφραστικό της όργανο. Η αναπροσαρμογή της αφήγησης στη νέα θεματογραφία άνοιξε τρόπους γραφής που αποδείχτηκαν πολύ γόνιμοι για τη μετέπειτα εξέλιξη της ελληνικής πεζογραφίας. Η αφήγηση, σε πρώτο πρόσωπο κατά προτίμηση, μιας ζωής παλαικής και απλής, ο διάλογος σχεδόν φωνογραφικά πιστός είναι λύσεις υφολογικές και τεχνικές μεγάλης

σημασίας. Για μια νέα εμπειρία αφηγηματική, που τώρα αποκτά σταθερές βάσεις, βρισκόμαστε μπρος σε μια προνομιούχο αφετηρία.

[...]

9

Μπορώ να μιλήσω για "πιστότητα" προκειμένου να ορίσω τον τρόπο με τον οποίο το ελληνικό αφήγημα αντιμετωπίζει την πραγματικότητα τα χρόνια τούτα. Δεν τολμώ να μιλήσω για ρεαλισμό· να προστρέξω δηλαδή σε ένα σαφώς προσδιορισμένο όρο που περιλαμβάνει και την πιστότητα, αλλά που την πιστότητα την αποκτά σαν αποτέλεσμα μιας κριτικής ματιάς, πράγμα που, το βλέπουμε καθαρά, η ηθογραφία αυτής της φάσης δεν έχει ακόμη.

Προσέξαμε μέχρι τώρα ότι ο δυτικός ρεαλισμός, με τα τυπικά έργα που είχε να επιδείξει, δεν έμεινε άγνωστος στην Ελλάδα. Είδαμε τους εκπροσώπους της νέας πεζογραφίας να στρέφονται προς την περιγραφή των ηθών και των παραδόσεων του ελληνικού "Εθνους". Η στροφή αυτή συντέλεσε να παρουσιαστεί μια εποικοδομητική αναπαράσταση του ανθρώπου της υπαίθρου, προώθησε την εισαγωγή της δημοτικής στον πεζό λόγο. Φοβάμαι μονάχα, ότι, παρ' όλη την επίδραση που είχε ο ρεαλισμός σε όλη αυτήν την εξόρμηση, δεν μπορούμε ακόμα να ταυτίσουμε την ηθογραφία παρά με την *etude de moeurs* και όχι με τον *realisme*. Πιστεύω ότι θα μπορέσει να γίνει λόγος για ρεαλισμό στην ελληνική πεζογραφία μονάχα όταν η λειτουργία του θα κινηθεί εντελώς ανεξάρτητα από τη λειτουργία που είχε το ιστορικό αφήγημα ή από την περιγραφή των ηθών στις περασμένες εποχές. Όσο το αφήγημα θα έχει καθησυχαστική (αν όχι κατευναστική) 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.

Τοποθετώντας το ζήτημα κατηγορηματικά, όπως κάνω, δεν εννοώ να εφαρμόσω ένα αφηρημένο προκατειλημμένο κριτήριο, αλλά κάνω την απόπειρα να βρω τα κοινά στοιχεία, τα γνωρίσματα που ενώνουν τα ηθογραφικά έργα της εποχής αυτής, για να δω ποια είναι η θέση των έργων αυτών μέσα στον ελληνικό πολιτισμό και, γενικότερα, μέσα στο μεγάλο ρεύμα του δυτικού ρεαλισμού, παρακλάδι του οποίου αυτά αναμφισβήτητα είναι.

Ωστόσο πρέπει να προσέξουμε και κάτι άλλο. Αν η πορεία της ηθογραφίας μπορεί να μελετηθεί από τα λίγα παραδείγματα που προσκόμισα μέχρι τώρα, υπάρχουν και μερικές περιπτώσεις που μοιάζουν να ξεφεύγουν από τα άλλα κοινά στοιχεία της

ηθογραφίας. Ο Βιζυηνός, που δεν δούλεψε στον τομέα του ελληνικού διηγήματος παρά δύο τρία χρόνια, δίνοντας μια σειρά έργα πριν από το διαγωνισμό για "ελληνικό διήγημα", αποτελεί μία από αυτές τις εξαιρέσεις που ξεφεύγουν κάπως από τα κοινά κριτήρια. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Βιζυηνός και πρωτοπόρος είναι και δεμένος στενά βρίσκεται με τη γενική ανάγκη ανανέωσης του νεοελληνικού αφηγήματος, ανάγκη που θα πάρει ομαδικές διαστάσεις μετά το 1883.

Δεν μπορούμε, επιπλέον, να θεωρήσουμε εντελώς συμπτωματική τη συνεργασία του στην *Εστία*, με τα πρώτα του διηγήματα το 1883, έστω και αν έγινε δυνατή χάρη στη μεσολάβηση του Βικέλα. Και ο Βιζυηνός και ο Βικέλας τότε βρίσκονταν στο εξωτερικό και απ' εκεί έστελναν τη συνεργασία τους στην *Εστία*. Αλλά μήπως μονάχα αυτοί οι δύο δούλευαν για την προκοπή των ελληνικών γραμμάτων μένοντας στο εξωτερικό; Μήπως και ο Δροσίνης δεν έγραψε το *Βοτάνι* μακριά από την Ελλάδα; Εξάλλου, αν προσθέσουμε και το ακόλουθο, παρεπιπτόντως: εκτός από τις επιδράσεις πάνω στους Έλληνες συγγραφείς, η διαμονή στο εξωτερικό τους βοήθησε να συνειδητοποιήσουν την ελληνική πραγματικότητα δυνάμει, αν πούμε, μιας αρχής που θα την ονομάσουμε της διαφοροποίησης: για να αντιληφθεί κανείς και να διακρίνει σαφέστατα ορισμένα χαρακτηριστικά του τόπου του και του χωριού του, χρειάζεται να γνωρίζει κάτι το εντελώς διαφορετικό, όπως είναι ο ξένος πολιτισμός ή η Αθήνα, πάντως να έχει μια διαφορετική οπτική από την προέλευσή του. Για τον λόγο τούτο είναι λανθασμένος ο κοινός τόπος, να θαυμάζει κανείς τους ξενοθρεμμένους λογοτέχνες επειδή, μονολότι σπούδασαν στην Δύση, καταδέχονται τάχα να αγαπούν την απλή ζωή του χωριού και να μένουν πιστοί στην "παράδοση της φυλής τους"¹⁰.

Με τη μεσολάβηση της ξένης παιδείας και με την απόσταση, ο Βιζυηνός ανακάλεσε, σε πρώτο πρόσωπο, ανθρώπους και επεισόδια της μακρινής του Θράκης. Δεν έχει μελετηθεί ακόμα το ύφος του, η τεχνική του (που κάτω από μια νοσταλγική αφέλεια κρύβει έναν περίπλοκο μηχανισμό), ούτε και μπορούν ακοπίαστα να εντοπιστούν οι επιδράσεις της ξένης πεζογραφίας, της ψυχολογικής επιστήμης, στη σύλληψη και στην εκτέλεση των διηγημάτων του.

Ο αυτοβιογραφισμός του Βιζυηνού, η εντατική επίδοση στα "οικογενειακά απομνημονεύματα", που έκανε εντύπωση στον Παλαμά¹¹, υποβάλλει στον αναγνώστη έναν κόσμο πολύ πονεμένο και κάθε άλλο παρά ειδυλλιακό. Η παρουσία των Τούρκων, που στην απόσταση της ξενιτιάς παύουν να είναι ταμπού για έναν Έλληνα, το ψυχικό ρίγος που του προξενεί η οικειότητα με αυτούς, η ομολογία ότι και αυτοί είναι άνθρωποι σαν τους άλλους¹², είναι όψεις που δε θα

ξανασυναντήσουμε σε άλλους διηγηματογράφους της τότε Ελλάδας. Στα κείμενα του Βιζυηνού θα βρούμε και τους διαλόγους σε ιδίωμα και τη λαϊκή μυθολογία μαζί με ό,τι άλλο μπορούμε να θεωρήσουμε "ακραιφνώς ελληνικόν". Αλλά η σκηνοθεσία, που επιδιώκει το suspense, η αγχώδης ανάγκη κάθαρσης¹³, όλα αυτά ζυμωμένα οργανικά με την πλοκή, με το ύφος, με το υλικό, βάζουν σε αμηχανία όποιον αποπειραθεί να εντάξει τον Βιζυηνό δίπλα στους άλλους ηθογράφους του καιρού του. Με την ψυχική υποβολή που διακρίνει την αφήγησή του και την περιγραφή των πραγμάτων, διστάζω να μιλήσω, επιπλέον, για ρεαλισμό στον Βιζυηνό. Διακρίνουμε βέβαια μια προσήλωση στην πραγματικότητα, το θάμπωμα όμως μέσ' από το οποίο τούτη προβάλλει είναι κάτι που βάζει σε δύσκολη θέση τον κριτικό που θέλει να της βρει έναν ορισμό όχι πρόχειρο.

Είναι πολύ πιο άνετο να παρακολουθήσει κανείς τον Καρκαβίτσα. Η πορεία που αυτός ακολούθησε στη σαραντάχρονη δράση του παρουσιάζει κάμποσες αλλαγές, και προπαντός μία, από τον καιρό που βγαίνει ο *Νούμάς* (1804) και ύστερα, που τον τραβά έξω από τη δημιουργική σύνθεση. Στη δημιουργική φάση της τέχνης του δύο τάσεις ξεχωρίζουν, κατά τη δική μου άποψη. Η μία ξεκινά από τα πρωτόλειά του και είναι άμεσα δεμένη με το λαϊκό θησαυρό των παραδόσεων και των δοξασιών. Σύμφωνα με αυτήν την τάση, ο Καρκαβίτσας αφηγείται θέματα που έχει ακούσει, και δηλώνει με καμάρι την προέλευσή τους αυτή από το λαό. Η πρόφαση αυτή του προσφέρει τη δυνατότητα να χειριστεί τη γλώσσα του λαού. Στη ίδια κατεύθυνση θα συνεχίσει μέχρι να φτάσει στα διηγήματα του τόμου *Λόγια της πλώρης* (1899). Τα διηγήματα αυτά είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο· στο καθένα απ' αυτά ακούμε τη μαρτυρία ενός ανθρώπου της θάλασσας. Χάρη στο τέχνασμα του πρώτου προσώπου ο Καρκαβίτσας ταυτίζεται με τους λαϊκούς αφηγητές του. Μόνο που το μεράκι της τέχνης ωθεί το δημοτικό λόγο στο ύστατο όριο, εκεί που κάποτε γίνεται ορατή η εκζήτηση και η ωραιοπάθεια. Η ταύτιση αυτή, που μόνο χάρη στο πάθος και την τέχνη μας πείθει και γοητεύει, έχει την αφετηρία της, φυσικά, στην πλαστοπροσωπία, σε μια κατάσταση δηλαδή όπου ο συγγραφέας υποκρίνεται ότι είναι κάποιο άλλο πρόσωπο. Κατά συνέπεια καταργεί απόλυτα την απόσταση που ο συγγραφέας συνήθως θέτει ανάμεσα στα πρόσωπα της αφήγησής του και τον εαυτό του.

Στη δεύτερη τάση που ξεχώρισα πρωύτερα βλέπουμε τον Καρκαβίτσα να στήνει μιαν ιστορία όπως τη *Λυγερή*, ή το *Ζητιάνο*. Σ' αυτά, έργα που επιδέχονται κάποια ευρυχωρία, ο Καρκαβίτσας δεν αρνείται στους ανθρώπους του λαού να μιλήσουν τη γλώσσα τους, μόνο που τη δυνατότητα αυτήν την περιορίζει στους διάλογους.

Ωστόσο ο ίδιος όχι μόνο δεν έχει πια λόγο ούτε τρόπο να ταυτίζεται με τα πρόσωπά του, αλλά θέτει ανάμεσα στον εαυτό του και σ' αυτά εκείνη την απόσταση που επιβάλλει η αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο. Αυτό είναι πιο φανερό όταν ακόμη μεταχειρίζεται την καθαρεύουσα, όπως στη *Λυγερή*. Η γλώσσα του λαού υποχωρεί από το πρώτο μόνιμο πλάνο και περιορίζεται στο διάλογο, υλικό μέσα στα άλλα υλικά.

Το ιδίωμα που αποσύρεται από το πρώτο πλάνο, τα άλλα ηθογραφικά υλικά που κυκλοφορούν μέσα στο αφήγημα, η απόσταση που ο συγγραφέας θέτει ανάμεσα στον ίδιο και σε όλα τα συστατικά που αποτελούν τον κόσμο ενός αφηγήματος, είναι ένα ξεκίνημα για να μπορέσει ο συγγραφέας να πάρει μια στάση ανθρώπου έξω από όλα αυτά και να τα κοιτάξει με μια κριτική ματιά.

Κατά τη δημοσίευση της πρώτης συλλογής διηγημάτων του Καρκαβίτσα (*Διηγήματα*, 1892), απ' την εισαγωγή της οποίας μνημονέψαμε το ηθογραφικό πιστεύω του (σ. 73), ο Παλαμάς έδειξε όλον τον ενθουσιασμό που μπορούμε να περιμένουμε από ένα νέο της γενιάς του. Έβρισκε ότι ο Καρκαβίτσας

είναι εν ταυτώ πραγματιστής και ιδανιστής. Πραγματιστής, διότι παραλαμβάνει το υλικόν του από το ακένωτον μεταλλείον της γύρω του λαλούσης φύσεως, των ηθών, των εθίμων, των παραδόσεων, των προλήψεων, των χαρακτήρων του ελληνικού λαού. (Άπαντα, 2, σ. 166)

Δίπλα σ' αυτήν την ιδιότητα, τη ρεαλιστική, ο Παλαμάς βλέπει και μιαν άλλη. Είναι, λέγει,

Ιδανιστής διότι στρέφεται προς το ποιητικόν παρελθόν, διότι εξωραϊίζει το παρόν, εμπνέεται από το ηρωικόν, αγαπά το μέγα, και δεν αποστέργει το φανταστικόν. Και ενώ αναλαμβάνει να στρέψη την προσοχήν μας προς την πραγματικότητα, και ταύτης μας παρέχει προμελετημένην και ακριβή εικόνα, μας απολυτρώνει εν ταυτώ από το άχθος της πραγματικότητος και μας φέρει ν' αναπνεύσωμεν μακράν αυτής, και να την λησμονήσωμεν εις ασυνήθεις κόσμους. (Ο.π., σ. 167)

Η σειρά των διηγημάτων του 1892, όπου ο εξωραϊσμός και η φυγή από την πραγματικότητα παίζουν μεγάλο ρόλο, προξένησε στους σύγχρονους μια εντύπωση θαυμασμού, όπως μαρτυρεί η κρίση του Παλαμά. Ο "πραγματισμός" του Καρκαβίτσα, αν έχει ενδιαφέρον γι' αυτούς, είναι επειδή αποκαλύπτει στο συγγραφέα το πολύτιμο λαογραφικό υλικό, το πιο τίμιο τμήμα της ελληνικής κληρονομιάς, και τον βοηθάει να το αξιοποιήσει με τρόπο ώστε να δημιουργήσει τον ιδανικό του κόσμο.

Αν όμως οι σύγχρονοί του, μαζί με τον Παλαμά, έβλεπαν στα *Διηγήματα* του Καρκαβίτσα ένα συνδυασμό "πραγματικού" και "ιδανικού", με άλλα λόγια μια ειδυλλιακή πραγματικότητα, για ιδανισμό και για ειδύλλιο δεν μπορεί να γίνει λόγος μπρος στη *Λυγερή*. Εδώ η πραγματικότητα αποτελεί ένα κόσμο αντικειμενικό, μπρος στον οποίο ο συγγραφέας διατηρεί όλην του την ανεξαρτησία. Δεν ταυτίζεται, αλλά κρίνει.

Τα πρόσωπα είναι τα γνωστά στη χωριάτικη κοινωνία. Μόνο που το μπακαλόπουλο που στεφανώνεται την κόρη του αφεντικού του, τη Λυγερή, δεν είναι μονάχα ένας έμπορος που τίμια κοιτάζει να πλουτίσει, όπως, ας πούμε, ο Λουκής Λάρας, αλλά που από πάνω βρομά πετρέλαιο και σαρδέλες, λατρεύει φετιχιστικά τα λεφτά ("Εις το ψαύσιμον των γλοιωδών και μουχλιασμένων χαλκονομισμάτων, τα οποία εσύναζεν από τους πελάτας του, ανακάλυπτε θελκτικώς μέχρις ιδανικής τρυφερότητος απολαύσεις"....., σ. 141). Ο Γιώργος ο καρολόγος, που τον αγαπά η Λυγερή, δεν είναι μόνο λεβέντης, τίμιος και ειλικρινής που βασίζεται στους "στιβαρούς βραχίονας" (σ. 90) και στη δουλειά του· είναι ένας παράγοντας δημιουργικός μες στο έπος των συγκοινωνιών (το κάρο είναι "εκπολιτιστικόν μέσον", σ. 121, μια διαπίστωση πολύ σημαντική τη στιγμή που ο Χ. Τρικούπης εφάρμοζε μιαν πολιτική για την ανάπτυξη των συγκοινωνιών στην Ελλάδα). 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 μιαν άδικη θυσία και προξενεί την αγανάκτηση του αναγνώστη. Η Λυγερή "προ του βωμού", στην εκκλησία, όταν παντρεύεται τον άνθρωπο που σιχάινεται και μισεί, "έγειρε την κεφαλήν με την συντετριμμένην εκείνην έκφρασιν της παραδοχής των τετελεσμένων, την οποία είχαν ο Χριστός επί του σταυρού του" (σ. 115-116): έχουμε εδώ το προανάκρουσμα ενός θέματος, ο Χριστός θύμα εξιλαστήριο, που επρόκειτο, ταυτιζόμενο με τον πόνο του ανθρώπου, να διαδοθεί αργότερα στην ελληνική λογοτεχνία. Όταν, στο τέλος της ιστορίας, η Λυγερή γεννά, αναζητά αυθόρμητα τον άντρα της. "Δεν ήτο όμως η αγάπη", που την έσπρωξε, σπεύδει να διευκρινίσει διδακτικά ο Καρκαβίτσας, "ήτο το μύχιον εκείνο αίσθημα του καθήκοντος, το οποίον ενυπάρχει από παιδικής ηλικίας εις την γυναίκα του αγρού και αναπτύσσεται από της ώρας του γάμου, καταλήγον εις τυφλήν προς τον άνδρα αφοσίωσιν" (σ. 160). Στην τελευταία σελίδα ο Καρκαβίτσας μας πληροφορεί για την τέλεια προσαρμογή της Λυγερής στις νέες συνθήκες: "Η αφομοίωσις επήλθε πλήρης". Και κλείνει το βιβλίο με ένα στοχασμό που ανήκει στη φυσική ιστορία του καιρού του και στην ακμαία τότε θεωρία για τα ένστικτα: "Η

φύσις, η παντοδύναμος θεά, [...] μικρόν κατά μικρόν παρήλλαξε το σώμα και προδιέθεσε την ψυχήν της Ανθής [της Λυγερής] εις πλήρη συνεννόησιν μετά της ψυχής του Διβριώτου" (σ. 168). "Η Ανθή δεν είναι πλέον, όχι, η ονειροπόλος ερωμένη του Γεωργίου Βρανά: είναι η θετική σύζυγος, η γυναίκα του Νικολού Πικοπούλου" (σ. 169).

Με το συμπέρασμα αυτό και με φράσεις που είναι περισσότερο αποδεικτικές απ' όσο ταιριάζει στην υποβολή της αφήγησης, ο Καρκαβίτσας σφράγισε την κατάπτωση ενός ατόμου. Η κοινωνία, οι μικρόψυχοι άνθρωποι εμφανίζονται σαν αυτουργοί του εγκλήματος¹⁴. Όμοιες ιδέες, που ο Καρκαβίτσας κάνει να βγαίνουν αυθόρμητα από την αγροτική πραγματικότητα, θα φτάσουν σε παροξυσμό, όπως ξέρουμε, στον *Ζητιάνο*. Εκεί η καταγγελία του ατόμου, ο εκφυλισμός του ανθρώπου μέσα στις πιο αμείλικτες συνθήκες ζωής γίνεται πιο κατηγορηματικός. Αν ο Καρκαβίτσας δεν συνέχισε αυτήν τη γραμμή στα επόμενα έργα του, άλλοι συγγραφείς προχώρησαν στη μελέτη της αγροτικής πραγματικότητας καταγγέλλοντας τις απάνθρωπες όψεις της (*Η φόνισσα* 1903, *Ο πύργος του Ακροπόταμου* 1901, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* 1920). Πρόκειται για μια φλέβα πολύ πλούσια. 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*, με τις αδυναμίες που τη μειώνουν στιγμές στιγμές, μένει ωστόσο το έργο όπου, πριν περάσουμε σε πιο ανοιχτές και βαριές καταγγελίες, οι δημιουργικές δυνάμεις βρίσκονται σε ισορροπία ανάμεσα στο ηθογραφικό υλικό και στην κοινωνική και ηθική συνείδηση του συγγραφέα. Αυτή η στιγμή ισορροπίας θέτει δικαιωματικά τη *Λυγερή* στην κατηγορία των απερίφραστα ώριμων ρεαλιστικών έργων. Όταν η ζυγαριά αρχίσει να γέρνει περισσότερο προς τον κοινωνικό προβληματισμό, θα βρεθούμε πέρα από το ρεαλισμό, στις υπερβολές του νατουραλισμού.

Παράλληλα με τη *Λυγερή*, που θεωρήθηκε εδώ ένας σταθμός στην πορεία του ρεαλισμού στην Ελλάδα, δεν έπαψε την πορεία της η "ειδυλλιακή" παρουσίαση της αγροτικής Ελλάδας. Το 1891 έχουμε το *Θάνατος Παλληκαριού*, το 1892 το *Πατούχας*: έργα γεμάτα ζωή και γοητεία, όπου η έμπνευση του συγγραφέα ορίζεται από τη διάθεση θαυμασμού της λεβεντιάς, εξύμνηση της αγροτικής ζωής, μέσα σε μian απόλυτη λατρεία που δεν ανέχεται την κοινωνική συνειδητοποίηση και την κριτική ματιά. Παρόλο όμως που έχουμε το *Θάνατος Παλληκαριού* και τον *Πατούχα*, έργα θετικά στη γραμμή μιας ανέφελης αγροτικής ζωής, η περίπτωσή τους ήταν ανεπανάληπτη και το είδος δεν μπόρεσε να συνεχιστεί. Ιδέες σαν αυτές που είχαν

προλογίσει τη *Νανά*, ακόμη και όταν δεν ήταν διατυπωμένες με την ίδια ορολογία, είχαν πλημμυρίσει το στοχασμό των Ελλήνων συγγραφέων και εμπόδιζαν την εκστατική ενατένιση μιας γραφικής αγροτικής Ελλάδας.

10

Επρόβαλαν απ' εδώ και απ' εκεί γυναίκες με τα φτωχικά τους φορέματα, βουτημένες στη λάσπη και τη σκόνη, με ανασηκωμένα τα φουστάνια έως τα γόνατα· άλλες φορτωμένες ξύλα για ν' ανάψουν τη φωτιά και άλλες κρατώντας στις ποδιές αγριολάχανα για να κάμουν το εσπερινό δείπνο τους. Οι άντρες έρχονταν από πίσω με βήμ' αργό, με ήθος τραχύ και ράθυμο· με τα μέλη του σώματος ξεκλειδωμένα από τον βαρύ τον κάματο. Και κοντά έρχονταν τα χτήνη τους, βόδια στριφοκέρατα, κοντοστιβαράτα, με τον βαρύ ζυγό στον ώμο, και άλογα φορτωμένα τα γεωργικά εργαλεία και τα χρειαζούμενα καψόξυλα. Και για μιας το πριν έρημο και χουνισμένο, σαν τεμπελχανάς στον ήλιο της ημέρας, χωριό, τώρα με το ηλιόγερμα, ζωή επήρε και χαρά και θόρυβο. Ακούονταν κάπου φωνές και βλαστήμιες και βρισιές των αντρών στις γυναίκες τους και κάποτε τα αντιμιλήματα εκείνων. Αλλά συχνότερα αντηχούσαν γέλια παρθενικά, ολόδροσα και πρόσχαρα τραγούδια· γαυγίσματα σκυλιών και βοδιών μελαγχολικά μουγκρίσματα και χλιμιντρίσματα κυματιστά φοράδας που ζητεί το ανήσυχο πουλάρι της. Εδώ φούρνος αναβόταν κ' έπειτ' από το τριζοβόλημα των αναμμένων κλημάτων και το σπιθοβόλημα της θράκας, η ζύμη κάτω από της λάβρας την επιρροή έχυνεν ορεχτικό μοσχοβόλημα. Καπνός, καταγάλαζος ανέβαινε από τις αστρέζες των σπιτιών κ' έβγαινε πρόσχαρος ήχος από τα σαγάνια και τα ξυλοκούταλα των παιδιών. Αλλού ετίναζαν τα μούτάφια και τα σκεπάσματα· και πέρα στου Παπαρρίζου την αυλή ένιβε με το ακριβοπληρωμένο νερό του ζητιάνου το πρόσωπό της η Παναγιώτα, ελπίζοντας ν' αλλαξογνωμιάση του Τρίκα τον υγιό. (*Ο Ζητιάνος*, *Άπαντα*, επιμέλεια Ν. Σιδερίδη, 1973, σ. 1197-1198)

Με τη νύξη, στο τέλος της παραγράφου, για το ζητιάνο, ο αναγνώστης που ξέρει θα κατάλαβε ότι έχουμε να κάνουμε εδώ με μια σελίδα από το διάσημο έργο του Καρκαβίτσα. Και έρχεται αυθόρμητο το ερώτημα στο στόμα: τι άραγε μένει σε αυτήν την περιγραφή, τη χρονολογημένη 1896, από τον ειδυλλιακό εξωραϊσμό αγροτικών ελληνικών ηθών που η επιτροπή του 1883 περίμενε από το "ελληνικό διήγημα"; Και έν' άλλο ερώτημα, παραπλήσιο: ποιος από τους πατριώτες που είχαν τρομάξει για να σβήσουν την κηλίδα του About μπορούσε να φανταστεί ότι τώρα ένας Έλληνας, και επιπλέον αξιωματικός, θα μπορούσε να παρουσιάσει έναν πίνακα όπου οι αγρότες

εμφανίζονται αποκτηνωμένοι από τον κάματο, βρόμικοι, χυδαίοι και βλάσφημοι, όπου μόνον όσοι δεν έχουν ακόμη νιώσει τη ζωή - τα παιδιά, οι κοπελιές - μπορούν να είναι πρόσχαροι;

Οι καιροί όμως είχαν αλλάξει, είπαμε. Και αν η εισαγωγή στη *Νανά* μπορούσε να φανεί το 1880 μια πράξη απροσδόκητη και αφαιρεμένα ριζοσπαστική, προορισμένη να ξεχαστεί, προ παντός εκεί που μιλούσε για "αλλοιώσεις" και για "τον άνθρωπον κατερχόμενον εις το κτήνος", βλέπουμε ότι οι ιδέες που απηχούσε ήταν γόνιμες. Είχαν κάνει την πορεία τους, υπολανθάνουσες κάτω από την επιφάνεια της επίσημης παιδείας. Αυτή η επικράτησή τους δεν πρέπει να μας εμποδίσει να παραδεχτούμε ότι δικαιολογημένα οι νοήμονες αγανακτούσαν για την ακμή της παρακμής στη γηραιά Γαλλία, και κοίταζαν να καταπολεμήσουν την απειλή που ο εκφυλισμός του κουρασμένου δυτικού πολιτισμού αντιπροσώπευε για τα ακμαία ελληνικά αισθήματα και για την υπό σχηματισμό λογοτεχνία. Η απορία ήταν: πώς η Ελλάδα, που πριν λίγο είχε μπει στη σειρά των πολιτισμένων δυνάμεων και κατακτούσε ένα ένα τα αγαθά της προόδου, τον τηλεγράφο, το σιδηρόδρομο, το αερίοφως, και που πορευόταν θαρραλέα προς τα εθνικά της πεπρωμένα, προς την ακμή, πώς μπορούσε να ακολουθήσει τεχνοτροπίες και θεωρίες που είναι θλιβερό σημάδι ξεπεσμού και παρακμής; Η ανησυχία ήταν εύλογη, και σ' αυτήν καταλήγαν όχι μόνο αντιδραστικοί σαν τον 'Αγγελο Βλάχο, αλλά και λογοτέχνες σαν τον Παπαδιαμάντη και τον Καρκαβίτσα. Όταν κάποιο ερώτημα ερέθιζε τη συνείδησή τους σχετικά με τη μεγάλη αυτήν απορία, η απάντησή τους ήταν αδίστακτη και εμφατική. 'Εμοιαζαν θυμωμένοι. *'Αγγλος ή Γερμανός ή Γάλλος δύναται να είναι κοσμοπολίτης ή αναρχικός ή άθεος ή ό,τιδήποτε. Έκαμε το πατριωτικόν χρέος του, έκτισε μεγάλην πατρίδα. Τώρα είναι ελεύθερος να επαγγέλλεται χάριν πολυτελείας την απιστίαν και την απαισιοδοξίαν. Άλλα Γραικύλος της σήμερον, όστις θέλει να κάμη δημόσια τον άθεον ή τον κοσμοπολίτην, ομοιάζει με νάνον ανορθούμενον επ' άκρων ονύχων και τανυόμενον να φθάση εις το ύψος και φανή και αυτός γίγας. Το Ελληνικόν έθνος, το δούλον, αλλ' ουδέν ήττον και το ελεύθερον, έχει και θα έχη διά παντός ανάγκην της θρησκείας του.* (*Άπαντα* 3, 1972, σ. 188)

Αυτά αναφωνεί αυστηρά ο Παπαδιαμάντης στο γνωστό πρόλογο του διηγήματος *Λαμπριάτικος ψάλτης* (1893). Μέσα στη διαμαρτυρία βλέπουμε όμως ότι ο Παπαδιαμάντης δεν αμφισβητεί τον κοσμοπολιτισμό γενικά, αλλά, βάζοντάς 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

(θρησκεία και παράδοση για αυτόν συμπίπτουν). Μια παρόμοια κοφτή δήλωση κάνει ο Καρκαβίτσας σε ένα δημοσιογράφο:

*Ο νέος Ελληνικός λαός έχει τα κοσμοπολιτικότερα ιδεώδη, αρκεί να του αποδοθούν τα δίκαιά του*¹⁵.

Η σκέψη που βλέπουμε διατυπωμένη με ύφος δεοντολογικό στον πρώτο, και με ύφος διεκδίκησης στον δεύτερο, ήταν εκείνο που τους υπαγόρευε το καθήκον του καιρού τους. Σύμφωνα με αυτήν τη σκέψη, θα έπρεπε να αποκλείσουμε κάθε δυνατότητα εφαρμογής του ρεαλισμού. Να κοιτάζει ο συγγραφέας δίχως αυταπάτες μες στην ελληνική κοινωνία, των αγρών προπαντός, ήταν διανοητικά και ψυχολογικά ασυμβίβαστο με τα κυρίαρχα φρονήματα αισιοδοξίας που κυκλοφορούσαν μέσα στο κλίμα των εθνικών διεκδικήσεων. Τα έργα που είναι σύμφωνα με την πατριωτική ευεξία είναι Το βοτάνι της αγάπης, Θάνατος παλληκαριού, Ο Πατούχας. Είδαμε όμως ότι η γραμμή που θα επικρατήσει δεν είναι ο αισιόδοξος εξωραϊσμός, αλλά η γραμμή που περνά από τη Λυγερή, το Ζητιάνο και τη Φόνισσα και φτάνει μέχρι το Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα. Στην επικράτηση της γραμμής αυτής και στη νίκη του ρεαλισμού στην πεζογραφία, δεν έπαιξε ρόλο η μηχανική αποδοχή ξένων ιδεών, πράγμα που θα ήταν αφελές να πιστέψουμε· οι ξενοφερμένες όμως αυτές ιδέες συντέλεσαν στη συνειδητοποίηση των προβλημάτων που ήταν επείγοντα μες στην ελληνική κοινωνία.

Οι καινούριες ιδέες δεν δούλευαν μονάχα υποχθόνια μέσα στη συνείδηση των Ελλήνων πεζογράφων φέροντάς τους σε φαινομενική αντίφαση. Δούλευαν ανυπόκριτα και στο επίπεδο της κοινωνικής ιδεολογίας. Η ωριμότητα της ελληνικής συνείδησης οδηγούσε σε τόσο ξεκάθαρα αντίθετες ιδέες που η σύγκρουσή τους ξεχειλίζε πια από τα λόγια και έφτανε στην πράξη, στη βία. Για παράδειγμα μας φτάνουν δύο επεισόδια, μόνο φαινομενικά ανεξάρτητα μεταξύ τους, του ίδιου έτους. Το 1894 έχουμε από τη μια πλευρά την πρώτη Εργατική Πρωτομαγιά, γιορτασμένη στο Στάδιο της Αθήνας. Ένας από τους αναρχικούς που είχαν συλληφθεί κατά τις ταραχές που ακολούθησαν είχε δηλώσει προκλητικά στον ανακριτή: "Όλος ο κόσμος είναι η πατρίδα μου και όλοι οι άνθρωποι αδελφοί μου"¹⁶. Από την άλλη πλευρά έχουμε τον Αύγουστο του ίδιου 1894 τους ογδονταέξι αξιωματικούς που κάνουν έφοδο στα γραφεία και στα πιεστήρια της εφημερίδας του Γαβριηλίδη *Ακρόπολις* και τα καταστρέφουν προς φρονηματισμό, επειδή η εφημερίδα είχε εκφράσει επιφυλάξεις για το Στρατό, τη Φυλή, τη Μεγάλη Ιδέα¹⁷".

Μες στις αντίθετες ιδέες που καθρεφτίζονται στα δύο ακραία και θεαματικά επεισόδια, οι άνθρωποι των γραμμάτων, που λαχταρούσαν για ανθρωπισμό και

κοσμοπολιτισμό δίχως να παραιτούνται φυσικά από την προσδοκία της εθνικής αποκατάστασης, δεν είχαν άνετη λύση του διλήμματος με μόνα τα κριτήρια της ορθολογικής σκέψης. Εκείνο όμως που δεν μπόρεσαν να κάνουν με τη λογική και με τη διαλεκτική της πολιτικής σκέψης, μπόρεσαν να το πραγματοποιήσουν με την πράξη - με την πράξη στο χώρο που είχαν το προνόμιο να κινούνται, το αφήγημα. Η πράξη αυτή φέρει γνωστούς τίτλους: *Η Ανγερή*, *Ο Ζητιάνος*, *Η Φόνισσα* και άλλους ακόμα.

Μεσ' από ποιες προκαταλήψεις, από τι εμπόδια ιδεολογικά, μετά από πόσες αλλεπάλληλες προσεγγίσεις η ελληνική πεζογραφία, κατά το τέλος του περασμένου αιώνα, μπόρεσε να εφαρμόσει το ρεαλισμό! Τη στιγμή όμως που ο ρεαλισμός είναι πια προσιτός, η ιδεολογική σύγκρουση στην Ελλάδα έχει αγγίσει μίαν 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 τάσεών του, προς το νατουραλισμό.

Εξάλλου, ας πούμε και αυτό σαν επίλογο: δεν είναι η πρώτη φορά που ένα φαινόμενο στο χώρο της παιδείας και της τέχνης, ξεκινώντας από ένα δυτικό κέντρο, έχει, στο διάστημα που χρειάζεται ώσπου να γίνει αποδεκτό στην Ελλάδα, αλλάξει κιόλας και έχει αποκτήσει όλα τα γνωρίσματα της οψιμότητας. Αυτό έγινε με την Αναγέννηση. Μέχρι να φτάσει στο ελληνικό χώμα, στην Κρήτη, δεν ήταν πια Αναγέννηση, αλλά εκείνο που η Αναγέννηση έγινε αργότερα στην Ευρώπη. Κατά τρόπο ανάλογο το ρομαντικό κίνημα δεν πρόλαβε να δώσει τους αγνούς καρπούς του στην Ελλάδα με το μόνο τρόπο που γινόταν, αξιοποιώντας δηλαδή κάθε δημοτική πηγή και προπαντός τη δημοτική γλώσσα. Αν κάτι τέτοιο πρόλαβε να εκδηλωθεί στα Εφτάνησα με τον Σολωμό, στους κύκλους της Αθήνας, όπου χάρη στη *raison d'etat* είχε επιβληθεί μια γλώσσα ισάξια της αρχαίας δόξας, ψευτίστηκε ο ρομαντισμός και έδωσε τον Ορφανίδη και τον Ζαλοκώστα: χάθηκε έτσι για την Ελλάδα η ευκαιρία που άλλες χώρες της δυτικής και της ανατολικής Ευρώπης είχαν εκμεταλλευτεί, η ευκαιρία μιας εξαντλητικής αξιοποίησης της δημοτικής παράδοσης. Ο ρεαλισμός, που εμφανίζεται όψιμα στην Ελλάδα, δεν προφταίνει πια να εκδηλωθεί ακέραια. Η σπασμωδική άμυνα των συγγραφέων στα εμπόδια σπρώχνει βιαστικά το ρεαλισμό στην επόμενη φάση, στο νατουραλισμό.

Σχόλιο

Το μελέτημα της Ελένης Πολίτου-Μαρμαρινού αποτελεί μια συνοπτική παρουσίαση των κυριότερων εκδηλώσεων της ρεαλιστικής ηθογραφίας στην ευρωπαϊκή πεζογραφία του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Με τον όρο αυτό η συγγραφέας εννοεί την ηθογραφία εκείνη που ακολούθησε τις ρεαλιστικές και νατουραλιστικές αρχές της αντικειμενικής-επιστημονικής καταγραφής του τρόπου ζωής των κατοίκων της υπαίθρου αλλά και της καταγγελίας κοινωνικών προβλημάτων. Η ιταλική ηθογραφία αποτελεί μια πλευρά του βερισμού, όπως ονομάζεται η ιταλική εκδοχή του ευρωπαϊκού ρεαλισμού και νατουραλισμού. Η Μαρμαρινού υποστηρίζει ότι το κοινωνικό ζήτημα, που συγκέντρωνε το ενδιαφέρον των ευρωπαϊών νατουραλιστών, στην Ιταλία εντοπιζόταν στη διαφορά Βορρά-Νότου, εξαιτίας της οποίας οι πληθυσμοί της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας, υποταγμένοι σε δομές και σχέσεις φεουδαρχικές, μαστίζονταν από τη μιζέρια και τη φτώχεια.

Κείμενο

Ηθογραφία όρος με τον οποίο εννοούμε γενικά την αναπαράσταση, περιγραφή και απόδοση των ηθών, των εθίμων, της ιδεολογίας και της ψυχοσύνθεσης ενός λαού, όπως αυτά διαμορφώνονται υπό την επίδραση του φυσικού περιβάλλοντος και των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Η αναπαράσταση αυτή, που επιχειρείται ειδικότερα στη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τη γλυπτική, προϋποθέτει μια περισσότερο ή λιγότερο ρεαλιστική αντίληψη για την τέχνη, αφού στηρίζεται στην παρατήρηση και στοχεύει στην αντικειμενική απεικόνιση. Ειδικότερα, ως όρος της *Ιστορίας της λογοτεχνίας* η ηθογραφία δηλώνει την τάση της πεζογραφίας να αντλεί τα θέματά της από κοινωνίες της υπαίθρου κι από την κοινωνία και το περιβάλλον της αστικής γειτονιάς. Η τάση αυτή διαμορφώθηκε στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και επομένως εντάσσεται στο ρεύμα του ρεαλισμού και αργότερα του νατουραλισμού, χωρίς να λείπουν -από την ελληνική ιδίως ηθογραφία- τα λυρικά και ποιητικά στοιχεία.

Ωστόσο, στην ευρωπαϊκή πεζογραφία της εποχής αυτής η ηθογραφία δεν αποτέλεσε αυτόνομο λογοτεχνικό είδος, καθώς φαίνεται απ' την έλλειψη ακριβούς αντίστοιχου όρου στις βασικές ευρωπαϊκές γλώσσες, ή, αντίστροφα, κι από την ύπαρξη και εναλλακτική χρήση πολλών παρεμφερών όρων, όπως: αγροτικό, επαρχιακό μυθιστόρημα, λογοτεχνία της περιφέρειας, πεζογραφία με τοπικό χρώμα, μελέτη των

ηθών (etude du moeurs, αλλά όχι μόνον των ηθών της επαρχίας) κ.ά. Εξαίρεση ίσως αποτελεί η περίπτωση της γερμανικής λογοτεχνίας, στην οποία έχει δημιουργηθεί και ο όρος "χωριάτικη ιστορία" (Dorfgeschichte).

Η αλήθεια είναι ότι με αφετηρία το κοινό, βέβαια, μα και πολύ εξωτερικό στοιχείο του σκηνικού, που τοποθετείται στον εξωαστικό χώρο, ομαδοποιήθηκαν έργα με πολλές, βαθιές και βασικές διαφορές στην πραγματικότητα μεταξύ τους. Γι' αυτό και πρέπει να γίνει βασική διάκριση ανάμεσα στα έργα εκείνα του 19^{ου} αιώνα που τοποθετούν τη δράση τους στην ύπαιθρο, αλλά εντάσσονται στην παράδοση του ρομαντισμού, την οποία και συνεχίζουν, και στα έργα που ανήκουν στο ρεαλισμό, ή, έστω, τον προετοιμάζουν.

Στα έργα της πρώτης κατηγορίας επιβιώνει, μπορεί να πει κανείς, κατά κάποιον τρόπο, η φιλοσοφία του Rousseau και, μέσα σε μια καλόβολη και ειδυλλιακά περιγραφόμενη φύση, εκτυλίσσονται απλές ερωτικές ιστορίες των ανθρώπων της υπαίθρου. Στο είδος αυτό ανήκει το έργο της George Sand, κυρίως από το 1840 κ.ε. Αντίθετα, τα έργα της δεύτερης κατηγορίας έχουν ως θεωρητική τους αφετηρία τα δύο ρεύματα του ρεαλισμού και του νατουραλισμού με τις γενικότερες προϋποθέσεις τους (θετικισμό στη φιλοσοφία, επιστημοκρατία, βιομηχανική ανάπτυξη και αστικοποίηση της ζωής, συνακόλουθη δημιουργία κοινωνικής ανισότητας) και τις συγκεκριμένες αρχές τους (παρατήρηση, αντικειμενικότητα, ανάλυση, τεκμηρίωση και ερμηνεία). Έτσι, η ζωή και η κοινωνία της υπαίθρου δεν αποτελούν για τους συγγραφείς αυτούς χώρο που αναπολούν με ρομαντική νοσταλγία, ούτε και το χώρο όπου έχουν διασωθεί τα αυθεντικά ήθη και ο γνήσιος χαρακτήρας του λαού και του έθνους τους, αλλά απλώς μια πλευρά της σύγχρονης τους πραγματικότητας, την οποία αξίζει να μελετήσουν, όπως και όσο την αστική πλευρά, και την οποία πράγματι προσπαθούν να αποδώσουν και να ερμηνεύσουν με πιστότητα και αντικειμενικότητα, χωρίς διάθεση ή προσπάθεια ωραιοποίησης και εξιδανίκευσης.

Η ρεαλιστική αυτή "ηθογραφία" της Ευρώπης καλύπτει ευρεία κλίμακα πραγματώσεων, και διακυμαίνεται από την απλή και πιστή καταγραφή του τρόπου ζωής των εξωαστικών πληθυσμών ως την πιο σκληρή κριτική και διαμαρτυρία για την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, αλλά και τη βαθιά ψυχογράφηση των χαρακτήρων, όπως αυτοί διαμορφώνονται είτε σε σχέση με το αντίξοο, σχεδόν εχθρικό φυσικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο οι συγκεκριμένοι άνθρωποι είναι υποχρεωμένοι να ζήσουν, είτε σε σχέση και σύγκρουση με τις καθυστερημένες άκαμπτες και συχνά

απάνθρωπες δομές της κλειστής κοινωνίας του χωριού, κι άλλοτε σε σχέση και με τα δύο.

Παραβλέποντας τους λίγους σχετικά συγγραφείς και τα έργα που εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στο φολκλόρ και το τοπικό χρώμα και που συχνά ξεχνούν "τον άνθρωπο χάριν της τοπικής φορεσιάς και τα ήθη χάρι των εθίμων", αξίζει να σταθούμε περισσότερο στους συγγραφείς και τα έργα που δεν στέκονται στην επιφάνεια, αλλά μελετούν το βάθος της ζωής της επαρχίας.

Έτσι, στη Γαλλία το είδος αυτό εγκαινιάζεται και εκπροσωπείται από τον Honore de Balzac (1799-1850) -πιο συγκεκριμένα, από το μέρος εκείνο της *Ανθρώπινης Κωμωδίας* του που επιγράφεται *Σκηνές από τη ζωή της υπαίθρου* (Le Medecin de campagne, Le Cure du village, Les Paysans κ.ά.) και *Σκηνές από τη ζωή της επαρχίας* (Eugenie Grandet κ.ά.). Ό,τι πρέπει, ωστόσο, να γίνει σαφές εδώ είναι πως οι "ηθογραφικές" αυτές σκηνές εντάσσονται από το συγγραφέα τους στο τμήμα εκείνο της *Ανθρώπινης Κωμωδίας* με το γενικότερο τίτλο *Μελέτες των Ηθών* (Etudes des moeurs), στο οποίο περιλαμβάνονται επίσης οι *Σκηνές από την ιδιωτική ζωή*, οι *Σκηνές από τη ζωή στο Παρίσι*, οι *Σκηνές από την πολιτική ζωή* και οι *Σκηνές από τη στρατιωτική ζωή*. Η περιφερειακή λογοτεχνία του Balzac δεν είναι επομένως αυτοσκοπός, αλλά συμπληρώνει το πανόραμα της γαλλικής κοινωνίας, που δίνεται με την *Ανθρώπινη Κωμωδία*. Τη σύγχρονή του κοινωνία ο Balzac είδε και μελέτησε με τρόπο σχεδόν επιστημονικό, όπως οι γνήσιοι ρεαλιστές. Αυτό δείχνει η χρήση του όρου "Μελέτες", το σύστημα ταξινόμησης του έργου του, η εξονυχιστική παρατήρηση, η φροντίδα για τεκμηρίωση, που είχαν ως αποτέλεσμα την πειστική αναπαράσταση των πράξεων, την επιτυχημένη σκιαγράφιση των χαρακτήρων και την επιτυχημένη ερμηνεία της συμπεριφοράς τους. Το γενικό λοιπόν συμπέρασμα που καταγράφεται από τον Balzac είναι ότι και στις δύο κοινωνίες -ή καλύτερα, και στους δύο τύπους κοινωνικής οργάνωσης και ζωής- υπάρχει μια κατάσταση διαρκούς σύγκρουσης ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες (κοινωνία της πόλης) ή ανάμεσα στις προκαταλήψεις και στο άτομο που προσπαθεί να τις αποτινάξει (κοινωνία της υπαίθρου). Τη γραμμή αυτή της ρεαλιστικής κοινωνικής πεζογραφίας της υπαίθρου και της επαρχίας συνεχίζουν με ορισμένα έργα τους ο Flaubert, ο Zola, ο Maupassant κ.ά.

Στην Αγγλία, η τάση εκπροσωπείται από την George Eliot και τον Thomas Hardy. Η George Eliot έχει επιλέξει ως χώρο παρατήρησης την κοινωνία της αγγλικής επαρχίας, που γνώριζε πολύ καλά. Ενδιαφέρεται κυρίως για την ψυχολογία των

προσώπων, έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται σε σχέση με διάφορες πλευρές της κοινωνικής ζωής. Ο Thomas Hardy (1840-1928), στο έργο του οποίου έχουν επισημανθεί εντυπωσιακές αναλογίες με το έργο του Flaubert και του Zola, επιδόθηκε αποκλειστικά αλλά και αποτελεσματικά στη μελέτη της ζωής στην ιδιαίτερη πατρίδα του. Η φύση, που αποτελεί βασικό θεματικό πυρήνα της πεζογραφίας του, δεν χρησιμεύει μόνον ως σκηνικό της δράσης, αλλά παίρνει και τη μορφή σκοτεινής δύναμης, με την οποία ο άνθρωπος, δημιούργημα της και θύμα της, βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση.

Στην Ιταλία, η ηθογράφηση της ζωής της επαρχίας αποτελεί επίσης μια πλευρά του *βερισμού*, της ιταλικής δηλαδή μορφής του ρεαλισμού και του νατουραλισμού. Αυτό γίνεται φανερό και από τον τρόπο με τον οποίο τα αγροτικά θέματα αποτελούν αντικείμενο διαπραγματεύσεως και από το γεγονός ότι οι λόγοι που οδήγησαν τους κύριους εκπροσώπους (Verga, Capuana) στη μελέτη της ζωής στην Κάτω Ιταλία και τη Σικελία βρίσκονται απόλυτα μέσα στα πλαίσια της ρεαλιστικής και νατουραλιστικής νομιμότητας. Το κοινωνικό δηλαδή ζήτημα, που συγκέντρωσε το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων νατουραλιστών και τροφοδότησε το έργο τους, στην Ιταλία εντοπιζόταν ακριβώς στην πολύπλευρη διαφορά Βορά-Νότου, διαφορά που έκανε τους μεσογειακούς πληθυσμούς της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας να ασφυκτιούν από τη μιζέρια, την άγνοια και τη χρόνια εξοικείωση με δομές και σχέσεις φεουδαρχικές. Από την άποψη αυτή, το έργο του Verga π.χ. υπερβαίνει σε μεγάλο βαθμό τα όρια μιας περιφερειακής ηθογραφικής λογοτεχνίας και ανάγεται σε πρότυπο ρεαλιστικής γραφής.

Η Γερμανία όμως είναι η μόνη χώρα της Ευρώπης όπου μπορούμε να πούμε ότι η ηθογραφία διαμορφώθηκε σε αυτόνομο λογοτεχνικό είδος, για το οποίο μάλιστα δημιουργήθηκε, όπως είπαμε, και ο ειδικός όρος "χωριάτικη ιστορία" (Dorfgeschichte), κάτι ανάλογο δηλαδή με το δικός μας "ηθογραφικό διήγημα", με τη γενικότερη σημασία του όρου. Είναι αλήθεια ότι το είδος αυτό της "πεζογραφίας του χωριού" ως ιδιαίτερης πατρίδας (αλλά και της ποίησης: Bauerndichtung) βρήκε στη Γερμανία και τις γερμανόφωνες χώρες (Ελβετία, Αυστρία) πολύ ευνοϊκές γεωγραφικές, ιστορικές και ιδεολογικές προϋποθέσεις για την εμφάνιση και την ανάπτυξή του. Γίνεται εμφανής δηλαδή η πρόθεση, από τη μια μεριά, των μη Γερμανών αλλά γερμανόφωνων εκπροσώπων του είδους να υπογραμμίσουν και να διατηρήσουν την εθνική ιδιαιτερότητα των συμπατριωτών τους και, από την άλλη,

των γερμανών να ενισχύσουν την εθνική τους ταυτότητα, αντλώντας και στις δύο περιπτώσεις τα θέματά τους από το χώρο της ιδιαίτερης πατρίδας.

Ο Ελβετός J. Gotthelf (1797-1845) γράφει ιστορίες με ήρωες τους χωρικούς του Emmenthal, αντλημένες δηλαδή από μια πραγματικότητα που γνώριζε καλά. Διακατέχεται από έντονο διδακτισμό και με πνεύμα συντηρητικό καταφέρεται κατά της δημοκρατίας και της αθεΐας, ενώ παράλληλα εκθειάζει την οικογένεια, την Εκκλησία, το σχολείο και το κράτος, τις αξίες δηλαδή της παραδοσιακής κοινωνίας. Διάδοχός του στη συντηρητική αυτή γραμμή θεωρείται ο αυστριακός P. Rossegger (1843-1918), ο οποίος εμπνέεται από τη ζωή του Τιρόλου και τις παραδόσεις του. Αντίθετα, ο B. Auerbach (1812-1882), που είναι και ο πραγματικός εισηγητής της χωριάτικης ιστορίας με τις *Ιστορίες του Μέλανα Δρυμού* (1843), πραγματοποιεί αποφασιστικό βήμα προς τον ρεαλισμό, κυρίως με την αντικειμενικότητα της ματιάς του. Η ζωή του χωριού αποδίδεται και καταγράφεται κάτω από το πρίσμα ενός φωτισμένου ορθολογισμού και χωρίς ωραιοποίηση και ειδυλλιακά στοιχεία. Η ίδια αυτή τάση χαρακτηρίζει και τον αυστριακό L. Aujengruber (1839-1889). Η ρεαλιστική τέλος ηθογραφία βρίσκει τον κορυφαίο της εκπρόσωπο στον ελβετό G. Keller (1819-1890). Το έργο του διακρίνεται όχι τόσο για τον τοπικό του χαρακτήρα όσο για την επιτυχημένη και σε βάθος ψυχογράφηση των ηρώων.

Ωστόσο, η βαθιά ριζωμένη στη Γερμανία εθνικιστική ιδεολογία, που εκφράζεται με την προσήλωση στην παράδοση και την πίστη στα πεπρωμένα της φυλής, θα οδηγήσει τη Heimatliteratur, τη "λογοτεχνία της πατρίδας", από την πρώτη συντηρητική μορφή της ειδυλλιακής αναπαράστασης και παρά το πέρασμά της από το ρεαλισμό, στο ειδικό κίνημα "επιστροφή στη γη", ως αντίδραση στην εκβιομηχάνιση της ζωής και στο νατουραλισμό της λογοτεχνίας. Το κίνημα αυτό τελικά υπηρέτησε τη σωβινιστική εθνικοσοσιαλιστική ιδεολογία.

Στην Ελλάδα, η ηθογραφία εμφανίζεται γύρω στα 1880, εποχή δηλαδή που πραγματοποιείται αισθητή αλλαγή στον προσανατολισμό της λογοτεχνίας μας. Την εγκαινιάζει ο Δημήτριος Βικέλας (1835-1908) με τη νουβέλα του *Λουκής Λάρας* (1879), διατηρείται ως το 1920 περίπου -ή και λίγο αργότερα- και πραγματώνεται περισσότερο με το διήγημα. Πρώιμα δείγματά της, ωστόσο, έχουμε στο μυθιστόρημα του Παύλου Καλλιγά (1814-1896) *Θάνος Βλέκας* (1855) και στο αγνώστου συγγραφέα αφήγημα *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* (1870). Αλλά εισηγητής του διηγήματος με μεγαλύτερες αξιώσεις, μολονότι είχε προηγηθεί και μια προκαταρκτική φάση του είδους, είναι ο Θρακιώτης Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896),

που άνοιξε σωστά το δρόμο της ηθογραφίας, με το δημοσιευμένο στο περιοδικό *Εστία* διήγημά του *Το αμάρτημα της μητρός μου* τον Απρίλιο του 1883. Ένα μήνα αργότερα, στις 15 Μαΐου 1883, υπό την πίεση μιας γενικότερα εθνοκεντρικής τάσης, προκηρύχθηκε διαγωνισμός διηγήματος από το ίδιο περιοδικό, με αποτέλεσμα ν' ακολουθήσει ομαδική συγγραφή ηθογραφικών διηγημάτων. Η προκήρυξη έγινε με πρωτοβουλία του Ν.Γ. Πολίτη, ο οποίος τρία μόλις χρόνια πριν είχε επιστρέψει, ύστερα από τετραετείς σπουδές στο Μόναχο. Αξίζει να παραθέσουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το κείμενο της προκήρυξης, που έγραψε ο ίδιος ο Πολίτης.

"Εν τη ιερά ημών φιλολογία, το ήκιστα μέχρι τούδε καλλιεργηθέν είδος εστίν αναντιρρήτως το διήγημα [...] όπερ πλουσιώτατα αντιπροσωπεύεται εν ταις γραμματολογίαις των επιλοίπων ευρωπαϊκών εθνών, προσφορώτατον θεωρούμενον εις αναπαράστασιν σκηνών της ιστορίας ή του κοινωνικού βίου ενός λαού, ή εις ψυχολογικήν περιγραφήν χαρακτήρων. Εν τούτοις ομολογούμενον είναι ότι το είδος τούτο της φιλολογίας δύναται να ασκήση μεγάλην ηθικήν επίδρασιν, υποθέσεις εθνικάς πραγματευόμενον, επί του εθνικού χαρακτήρος και της διαπλάσεως εν γένει των ηθών. Διότι σκηναί είτε της ιστορίας είτε του κοινωνικού βίου, διαπλασσόμεναι καταλλήλως εν τη αφηγήσει, κινούσι πλειότερον τα αισθήματα του αναγνώστου και ου μόνον τέρπουσι και λεληθότως διδάσκουσιν, αλλά και εξεγείρουσιν εν αυτώ το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπης. Ο ελληνικός δε λαός, είπερ και άλλος τις, έχει ευγενή ήθη, έθιμα ποικίλα και τρόπους και μύθους και παραδόσεις εφ' όλων των περιστάσεων του ιστορικού αυτού βίου· η δε ελληνική ιστορία, αρχαία και μέση και νέα, γέμει σκηνών δυναμένων να παράσχουσιν υποθέσεις εις σύνταξιν καλλίστων διηγημάτων και μυθιστορημάτων". Πρώτος και βασικός όρος του διαγωνισμού: "Η υπόθεσις του διηγήματος έσται ελληνική, τουτέστι θα συνίσταται εις περιγραφήν σκηνών του βίου του ελληνικού λαού εν οιαδήποτε των περιόδων της ιστορίας αυτού ή εις εξιστόρησιν επεισοδίου τινός της ελληνικής ιστορίας".

Η ελληνική ηθογραφία, ωστόσο, θα βρει τον πραγματικό της δρόμο, όπως τον έδειξε πρώτος ο Βιζυηνός, μόνον από τη στιγμή που άξιοι λογοτέχνες μας, υπερβαίνοντας τις προδιαγραφές της προκήρυξης, θα πάψουν να θεωρούν την ηθογράφιση αυτοσκοπό, θα υποτάξουν τα ηθογραφικά στοιχεία στο γενικότερο αίτημα για αντικειμενική ανάλυση και ερμηνεία των κοινωνικών και ψυχικών φαινομένων και θα οδηγήσουν τελικά την πεζογραφία μας, έστω και με καθυστέρηση, στο κοινωνικό μυθιστόρημα, στον αστικό νατουραλισμό και στην ψυχογραφία.

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω είναι ανάγκη να διακρίνουμε την ηθογραφία -όχι τόσο χρονολογικά όσο από την άποψη του τρόπου αναπαράστασης- σε δυο κατηγορίες: α) ηθογραφία έτσι όπως την προπαγάνδισε η *Εστία* και την πραγματοποίησαν οι πρώτοι διηγηματογράφοι, δηλαδή την ωραιοποιημένη, ειδυλλιακή αναπαράσταση, με έντονο λαογραφικό χαρακτήρα, των ηθών της ελληνικής υπαίθρου, και β) ρεαλιστική ή νατουραλιστική ηθογραφική πεζογραφία, η οποία ασχολείται βέβαια με τις μικρές, κλειστές κοινωνίες της υπαίθρου, αλλά με τρόπο που να προβάλλονται και οι σκοτεινές πλευρές τους.

Χαρακτηριστικό της πρώτης κατηγορίας και ενδεικτικό του έντονου λαογραφισμού της είναι το γεγονός ότι έχει να επιδείξει, εκτός από τη δημιουργία διηγημάτων, και την παραγωγή σειράς έργων που βρίσκονται στο μεταίχμιο της λογοτεχνικής και μη λογοτεχνικής δημιουργίας, τα οποία όμως εξυπηρετούν αμεσότερα τους στόχους του διαγωνισμού. Τέτοια έργα είναι, π.χ. ταξιδιωτικές εντυπώσεις και οδοιπορικά (Δροσίνης, Μωραϊτίδης κ.ά.), διασκευές δημοτικών τραγουδιών και λαϊκών παραδόσεων (τα διηγήματα *Η Χάρκω* και *Ο Αργύρης* του Χρηστοβασίλη, που υποβλήθηκαν ανώνυμα στο διαγωνισμό του 1883), αυτοβιογραφικά κείμενα με τη μορφή αναμνήσεων από τη ζωή στο χωριό (Δροσίνης, Καρκαβίτσας, Κρυστάλλης, Χρηστοβασίλης). Στην κατηγορία, τέλος, αυτή πρέπει να ενταχθούν το ηθογραφικό διήγημα του Παλαμά *Θάνατος παλικαριού* (1891) και η μεγάλη νουβέλα του Κονδυλάκη *Ο Πατούχας* (1892). Στο πρώτο παρακολουθούμε πώς διαμορφώνεται μια πλευρά της ελληνικής λαϊκής ψυχοσύνθεσης και συγκεκριμένα η λατρεία της σωματικής ομορφιάς και ακεραιότητας, κάτω από το πιεστικό και πυκνό πλέγμα των επιδράσεων που ασκούν ο περιβάλλον χώρος, οι ισχυρές προκαταλήψεις, καθώς και οι πανάρχαιες αλλά και βαθιά ριζωμένες δοξασίες. Στο δεύτερο, με λιτότητα στην έκφραση, ψυχογραφικές προεκτάσεις, ζωντάνια και χιούμορ, σκιαγραφούνται πειστικά, εκτός από τον πρωτόγονο ήρωα, και χαρακτηριστικοί τύποι της μικρής κρητικής κοινωνίας.

Στη δεύτερη κατηγορία της ηθογραφίας κυριαρχούν τα ονόματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (1851-1911) και του Ανδρέα Καρκαβίτσα (1865-1922), ενώ ο Γιάννης Βλαχογιάννης (1867-1945) κι ο Αντώνης Τραυλαντώνης (1867-1943) διακυμαίνονται ανάμεσα στη μια κατηγορία και στην άλλη. Εδώ ανήκει κι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951), που παράλληλα με τον κοινωνικό και ψυχογραφικό χαρακτήρα της πεζογραφίας του, τόσο στα ζακυνθινά όσο και στα αθηναϊκά διηγήματα και μυθιστορήματά του, διατηρεί μερικά από τα χαρακτηριστικά της ηθογραφίας,

μεταφερμένα στην περιοχή του αστικού μυθιστορήματος και διηγήματος. Αξίζει ακόμα να προσθέσουμε και το μυθιστόρημα του Κ. Χρηστομάνου (1867-1911) *Η κερένια κούκλα* (1911), ηθογραφικό από την άποψη ότι κινείται στην ατμόσφαιρα και το κλίμα της αθηναϊκής συνοικίας.

Στο μεταξύ, με την καμπή του αιώνα, το *κοινωνικό ζήτημα* εισβάλλει αναπόφευκτα στην πεζογραφία. Ο Κ. Χατζόπουλος (1868-1920) και ο Κ. Θεοτόκης (1872-1923), συνειδητοί και μαχητικοί σοσιαλιστές μετά την επιστροφή τους από τη Γερμανία, γίνονται οι κύριοι εκπρόσωποι της κοινωνιστικής πεζογραφίας της εποχής, προωθώντας την ηθογραφία πιο συνειδητά στον κοινωνικό χώρο. Η σοσιαλιστική ιδεολογία, εξάλλου, περισσότερο ή λιγότερο, υπόκειται και στο έργο του Κ. Παρορίτη (1878-1931), του Δημοσθένη Βουτυρά (1871-1958) και του Πέτρου Πικρού (1900-1957), που μεταφέρουν το σκηνικό από την ελληνική επαρχία στις περιθωριακές γειτονιές της Αθήνας.

Τέλος, η Μικρασιατική καταστροφή του 1922, με τις πολλαπλές πολιτικές οικονομικές, ιδεολογικές και ευρύτερα κοινωνικές επιπτώσεις της, θα σημάνει την αλλαγή προσανατολισμού στη λογοτεχνία και τη βαθμιαία κάμψη της ηθογραφίας, ιδιαίτερα ύστερα απ' την εμφάνιση της "γενιάς του 1930".