

ΕΛΕΝΗ ΠΟΛΙΤΟΥ - ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ

*Παπαδιαμάντης,
Maupassant και Τσέχοφ**

Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη



1. Εισαγωγικά

ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ ΜΕ ΤΟΝ MAUPASSANT ΚΑΙ ΤΟΝ ΤΣΕΧΟΦ είναι μια υπόθεση εργασίας, την οποίαν, όμως, στηρίζουν ενθαρρυντικά τα πρώτα ερευνητικά δεδομένα. Μια τέτοια σύγκριση, και από το γεγονός ότι επιχειρείται για πρώτη φορά, όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω, αλλά και για το λόγο ότι πρέπει να ολοκληρωθεί σε ορισμένα χρονικά όρια, είναι κατανάγκην γενική — παραπέμπω επομένως, και μάλιστα ενδεικτικά, σε τίτλους μόνο διηγημάτων των τριών συγγραφέων. Θα προσπαθήσω ωστόσο να είναι μεθοδική, παρόλο που η γενική αυτή σύγκριση δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί με τη βοήθεια συγκεχριμένου προτύπου ανάλυσης.

2. Παπαδιαμάντης και Maupassant:
Συγκλίσεις στη Θεματική

Ο Guy de Maupassant (1850-1893), συνομήλικος του Παπαδιαμάντη, έχει αναγνωριστεί ως ο συγγραφέας που συνέβαλε αποφασιστικά, ώστε το σύντομο πεζογράφημα που αποκαλούμε γενικά διήγημα (short-story, conte, récit, nouvelle) να αποβεί στην Ευρώπη είδος λογοτεχνικό εξίσου σημαντικό με το μυθιστόρημα κατά το τελευταίο τέταρτο του ιδου αι., την εποχή δηλαδή του νατουραλισμού.¹ Γιατί όσο κι αν, οκτώ χρόνια μετά τη συμμετοχή του στις Βραδινές του Μεντάν, αμφισβήτησε τη θέση του Zola ότι ο λογοτέχνης οφείλει, αλλά και μπορεί, υιοθετώντας την αυστηρή μέθοδο του επιστήμονα,

* Ανακοίνωση στο Διεθνές Συνέδριο για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη (Σκιάθος, 20-24 Σεπτεμβρίου 1991).

να δείχνει «μονάχα τὴν ἀλήθεια καὶ ὅλη τὴν ἀλήθεια»,² ο Maupassant, με τα τριακόσια περίπου διηγήματά του, τα ἔξι μυθιστορήματα, τα χρονογραφήματα και τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις, παραμένει ο πιο νατουραλιστής συγγραφέας στη Γαλλία, ἐπειτα βέβαια από τον ίδιον τον Zola. Γιατί το κοσμοειδώλο του Maupassant, ἐτσι ὥπως αναδύεται από το ἔργο του, είναι κατά βάση νατουραλιστικό, υποβασταζόμενο από τον γνωστό ντετερμινισμό του Zola, σύμφωνα με τον οποίο νομοτέλειες μέσα και ἔξω από τον ἀνθρωπο, ισχυρότερες από αυτόν, προκαθορίζουν και ερμηνεύουν και τις πράξεις και την πορεία του. Η πίστη αυτή δεν αφήνει βέβαια και πολλά περιθώρια αισιοδοξίας. Ετσι η απαισιοδοξία γίνεται ο μόνιμος σύντροφος του Maupassant.

Ακολουθώντας λοιπὸν τη νατουραλιστική θεματική, με την οποία ἀτομα που ανήκουν στα κατώτερα και κατώτατα κοινωνικά στρώματα θεωρούνται για πρώτη φορά ἄξια να αντιμετωπιστούν με σοβαρότητα και να αποτελέσουν τους πρωταγωνιστές ενός ἔργου,³ ο Maupassant θέτει στο κέντρο των διηγήμάτων του ανθρώπους καθημερινούς, συχνά περιθωριακούς, που παρουσιάζονται να δίνουν, και σχεδόν πάντα να χάνουν, τη μάχη μιας ἀχαρης και σκληρής ζωής. Και τον βλέπουμε, ειδικότερα, να εκδηλώνει το νατουραλιστικό επίσης ενδιαφέρον για το παθολογικό και να περιγράφει, επίμονα μάλιστα, μια παθολογία κοινωνική στις ποικίλες και εξατομικευμένες περιπτώσεις της, με σκηνικό, συνήθως, την επαρχιακή ζωή της γενέτειράς του Νορμανδίας.

Σε θεματικό λοιπὸν επίπεδο μπορεί κανεὶς να επισημάνει συνοπτικά τα εξής:⁴

Τα πιο ευχάριστα διαλείμματα σ' αυτὴν την περιγραφόμενη δύσκολη ζωή είναι οι διασκεδάσεις και τα γλέντια ευκαιριακών χαροκόπων και οι αστείες περιπέτειες ύστερα από γενναία κρασοκατάνυξη (*Farce normande*). Πιο συχνά ωστόσο το κρασί, η ταβέρνα —χώρος προσφερόμενος και για χαρτοπαικία—, ο αλκοολισμός, αποτελούν για τον Maupassant θέματα που τον βοηθούν να δείξει ως πού μπορεί να φτάσει η εξαχρείωση του ανθρώπου (*L'ivrogne, Le baptême*). Άλλα και γενικότερα η κάθε είδους ευτέλεια, κακία και ρυπαρότητα, ακόμα και το ἐγχηματικό, αποτελούν προκειμενική ύλη παρούσα σε κάθε σχεδόν διήγημα. Στον κόσμο του Maupassant, ὅπου οι αστοί αποδεικνύονται κουτοπόνηροι και δειλοί και οι χωρικοί σκληροί και ἀπληστοί, επικρατεῖ μια σχεδόν φυσική ἑλλειψη ηθικής ευαισθησίας με συχνότερη εκδήλωσή της τη φιλοχρηματιά. Αυτή οδηγεί ὡς σπάνια τους ἡρωές του στο θάνατο ή στο ἐγκλημα, ειδικότερα μάλιστα στην παιδοκονιά (*En mer, La confession, L'enfant, Rosalie Prudent*). Ο θάνατος καιροφυλαχτεί παντού και χτυπάει αλύπητα και με ποικίλους τρό-

πους. Εντυπωσιακή είναι η επίμονη παρουσία, στο πλαισιο του διδύμου λευχό/γαλάζιο, ενός θανάτου αργού, κάτω από το σιωπηλό σάβανο του χιονιού από τη μια, και ενός θανάτου αστραπιαίου σχεδόν στην ύπουλη αγκαλιά της θάλασσας από την άλλη (*L'auberge, La folle, Blanc et bleu⁵, Le noyé⁶*).

Αυτός ο χόσμος της σκληρότητας, από τον οποίο απουσιάζουν θεαματικά η τρυφερότητα, η συμπάθεια και ο οίκτος και όπου, αντίθετα, επιχρατεί το δίχαιο του ισχυροτέρου, όπου ο ἀνθρωπος αποδειχνύεται θηρίο για το συνάνθρωπό του και όπου τα πάντα, τα αντικείμενα αλλά και τα παιδιά και οι γυναίκες, πωλούνται και αγοράζονται και σταθμίζονται ανάλογα με την τιμή τους (*Aux champs, En vente*), περιβάλλεται από μια αδιάφορη φύση, τραγική σχεδόν στην αιωνιότητά της: τοπία της Νορμανδίας, ιδιως θαλασσινά, αλλά και αγροί και βουνά, ξετυλίγονται μπροστά στον αναγνώστη σε εικόνες παρμένες από όλες τις εποχές του έτους, με έμφαση ωστόσο στις νυχτερινές περιγραφές χειμωνιάτικων τοπίων και καταιγίδων (*L'auberge, Le père Milon, La Martine, Histoire d'une fille de ferme, Le vieux, Clair de lune, Sur l'eau, En mer*).

Και από τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη είναι σχετικά εύχολο να συγχρηθεί ένα σύνολο θεμάτων που καθεαυτό εντάσσεται στη νατουραλιστική θεματική, όπως αυτή συνάγεται και από το έργο του Maupassant. Τα θέματα αυτά έχει ήδη επισημάνει ο Μ. Χαλβατζάκης, υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι με τον Παπαδιαμάντη εισάγονται και στη λογοτεχνία μας ως κεντρικοί ήρωες —και όχι ως δευτερεύοντες χωμικοί ή γκροτέσκοι χαρακτήρες, μπορεί να συμπληρώσει κανείς— αντιπροσωπευτικοί τύποι της μίζερης χαμοζώής στο χωριό (*Σκιάθος*) ή στις φτωχογειτονίες της πόλης (*Αθήνα*), θεματική διεύρυνση που στο επίπεδο της παγκόσμιας λογοτεχνίας υλοποιήθηκε, όπως αναφέρθηκε, με το νατουραλισμό. Ο Χαλβατζάκης μάλιστα σε μία περίπτωση προχωρεί, πέρα από τις άμεσες συγκρίσεις με τον Ντοστογιέφσκι, και σε έναν άμεσο παραλληλισμό με τον Zola.⁷

Ειδικότερα τώρα και σε συνδυασμό με όσα μνημονεύτηκαν παραπάνω σχετικά με τον Maupassant:

Οικείες είναι και στον Παπαδιαμάντη οι σκηνές από φαγοπότια και διασκέδασεις και λεπτομερείς και παραστατικές οι περιγραφές τους ('Έξοχη Λαμπρή, Τ' Άγγελιασμα'). Η ταβέρνα (με τη σχετική χαρτοπαιξία...) αποτελεί και για τον Παπαδιαμάντη το σκηνικό πολλών διηγημάτων του, ενώ το πάθος για το χρασί, το μεθύσι, ο αλκοολισμός ωθούν και τους δικούς του ήρωες στη χειροδικία, στο θάνατο, στην αυτοκτονία ή και στο έγκλημα ('Η Φόνισσα, Τὰ Δύο Τέρατα, Γυνὴ Πλέονσα, Μεγαλείων

Όψώνια, 'Ο Πολιτισμὸς εἰς τὸ Χωρίον, "Ἐρωτας στὰ Χιόνια"). Το κακό, ως δυσλειτουργία του κόσμου τουύτου, σε μιαν ἐχφανση που κλιμακούται από την απλή ευτέλεια ώς το ειδεχθέστερο ἔγχλημα, είναι σε τέτοιο και τόσο βαθύ μό παρόν και στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, ώστε να γίνεται από την κριτική λόγος για παρουσία της αμαρτίας και της πάλης εναντίον της, ακόμα και για την ύπαρξη «έωσφορικοῦ στοιχείου»⁸ και να καθίσταται δυνατός ο χαρακτηρισμός της παπαδιαμαντικής διηγηματογραφίας στο σύνολό της και ως «μελέτης τοῦ κακοῦ».⁹ Και στον Παπαδιαμάντη ο θάνατος θερίζει ανενόχλητος με διάφορους και συχνά φριχτούς τρόπους (*Tὰ Δύο Κούτσουρα*), με επίμονη και σ' αυτόν την παρουσία θαλασσοπνιγμών ('Ο Ναναγός, *Tὸ Μυρολόγι τῆς Φώκιας*) και με μια ἀπαξί αλλά εντυπωσιακή αναφορά στον αργό θάνατο κάτω από το λευκό και παγωμένο σάβανο του χιονιού ("Ἐρωτας στὰ Χιόνια"). Σημαντική θέση κατέχουν, τέλος, και οι περιγραφές μάλιστα και τόσο αναπαραστατικές, ώστε πολλοί από τους αναγνώστες του να οδοιπορούν πρόθυμα και σοβαρά στα πραγματικά σκιαθίτικα τοπία, σε μια ανώφελη, τελικά, προσπάθεια ταύτισής τους με το σκηνικό πολλών διηγημάτων.¹⁰ Ειδικά οι περιγραφές θαλασσοταραχών, καταιγίδων και νυχτερινών διαδρομών αποδεικνύονται προσφιλείς και στον Σκιαθίτη διηγηματογράφο (*Κοκκώνα Θάλασσα, Ναναγίων Νανάγια, Ἡ Νοσταλγός, Ἡ Φαρμακολύτρια, Στὴν Ἀγι' Ἀναστασά, Οἱ Μάγισσες*).

3. Παπαδιαμάντης και Maupassant: Αποκλίσεις στην Τέχνη και την Τεχνική¹¹

Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Maupassant τοποθετεί συνήθως τη δράση των ιστοριών του στην ύπαιθρο, τα χωριά και τις κωμοπόλεις της Νορμανδίας, χώρο στον οποίο ωστόσο αντιπαρατίθεται το σχηνικό και πολλών ιστοριών του που διαδραματίζονται στο Παρίσι ή στις κοσμικές πόλεις της Νότιας Γαλλίας (Κάνες). Καθώς όμως η πραγματική διαφορά, ως προς το χώρο δράσης, δεν παρακολουθείται από μιαν αντίστοιχη διαφορά, ως προς τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας θεάται και αποδίδει λογοτεχνικά το εκάστοτε σκηνικό του, η αντίθεση ύπαιθρος/πόλη δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι θεματοποιεί ή υποδηλώνει ή, πολὺ λιγότερο, συμβολοποιεί και την αντίθεση π.χ. νεότητα/γηρατειά, αθωότητα/κακία, ευτυχία/δυστυχία σε ατομικό έστω και βιωματικό επίπεδο. Γιατί οι περιγραφές του Maupassant, κυριολεκτικές πάντα, ακριβείς και λογικά οργανωμένες, δημιουργούν ένα σκηνικό, το οποίο,

υπαίθριο ή αστικό, κομμάτι της φύσης ή εσωτερικός χώρος ενός σπιτιού, έχει ως μοναδική λειτουργία να επαληθεύσει τη νατουραλιστική πίστη στην καθοριστική επίδραση που ασκεί το περιβάλλον στις πράξεις και την τύχη των ηρώων του. Χαρακτηριστικές από αυτή την άποφη είναι οι περιγραφές των υπαίθριων σκηνικών του, που αποδεικνύουν μόνον πόσο άμεσα και ώς την τελευταία της γωνιά είχε γνωρίσει την ιδιαίτερη πατριδα του, χωρίς όμως να αποκαλύπτονται μια λανθάνουσα, έστω, ψυχική ή συναισθηματική σχέση με τη Νορμανδία, γενέτειρα και τόπο της παιδικής του ηλικίας, όχι όμως κατανάγκην και τόπο ευδαιμονίας (*Amour*).

Έπειτα από μια σύντομη εισαγωγή, οι αφηγητές του Maupassant, συνήθως φανεροί, αναλαμβάνουν να αφηγηθούν μια ιστορία, της οποίας ήταν μάρτυρες, αποδέκτες ή και ήρωες, και η οποία έχει ολοκληρωθεί στο παρελθόν. Ο αφηγητής, λοιπόν, τοποθετούμενος πάντα έξω από τα γεγονότα που αφηγείται και χρατώντας συστηματικά ευδιάκριτη απόσταση από τους ήρωες, παραβέτει με τρόπο ουδέτερο και ψυχρό τα γεγονότα της ιστορίας του, χωρίς να κρίνει, μα και χωρίς να συμπάσχει. Το βαθύτερό του πιστεύω, το ιδεολογικό του στίγμα, δεν συνάγεται παρά από το συγχεκριμένο όραμα του χόσμου που μεταδίδουν οι ιστορίες του (*Ce cochon de Morel*, *Le père*, *Nuit de Noël*).

Από την άποφη του χρόνου τα διηγήματα του Maupassant διακρίνονται για την απλή και λογική δομή τους, αφού σ' αυτά υπάρχει συνήθως ένα μόνο αφηγηματικό επίπεδο, με την έννοια ότι ένας αφηγητής αφηγείται μια μόνον ιστορία που ολοκληρώθηκε στο παρελθόν. Στην αληθιφάνεια της χρονικής αυτής οργάνωσης συμβάλλει και το ότι, όχι σπάνια, ο χρόνος της ιστορίας συνδέεται άμεσα με τον εξωτερικό, ιστορικό χρόνο (*La tombe*), όπως και το γεγονός ότι τα συμβάντα εμφανίζονται στην αφήγηση με τη σειρά, τη διάρκεια και τη συχνότητα που έχουν και στη ζωή. Ετσι ο αναγνώστης, ακολουθώντας μιαν αφήγηση που δεν τον ξενίζει ούτε με άλματα στο μέλλον ούτε με ξαφνικές οπισθοδρομήσεις στο παρελθόν, παραχολουθεί και την εξέλιξη της δράσης χωρίς δυσκολία.

Τη δράση ο αναγνώστης του Maupassant την παραχολουθεί και με αμείωτο ενδιαφέρον, γιατί είναι συνεχώς παρούσα και σε διαρκή εξέλιξη. Στα διηγήματά του πάντα κάτι συμβαίνει και συχνά συμβαίνουν πολλά και συχλονιστικά. Ο συγγραφέας, χυριαρχος της δράσης, κινεί επιδέξια τα νήματά της σε αφηγήσεις που έχουν πάντα αρχή, μέση και τέλος και παραμένουν ενδιαφέρουσες ακόμα και εν περιλήψει.¹²

Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο λόγος του Maupassant, αποτέλεσμα της ποικιλίας και της διάκρισης που παρατηρείται ανάμεσα στο λόγο

της διήγησης και στην αναπαράσταση του λόγου των ηρώων. Ο αφηγητής από τη μια μεριά και οι ήρωες από την άλλη διατηρούν ο χαθένας τη φωνή και το λόγο του (*Miss Harriet*). Ο λόγος των ηρώων ειδικά, με τη μορφή πολλών και εχτεταμένων διαλόγων που αναπαριστούν συστηματικά τη διαλεκτική ομιλία των χωρικών, συνήθως, πρωταγωνιστών του, όχι μόνο δεν στερείται ουσιαστικού περιεχομένου, αλλά, αντίθετα, αποδεικνύεται αποφασιστικός για την προώθηση της δράσης (*Le petit*) και καταλαμβάνει μεγάλο μέρος από την έκταση του διηγήματος, τουλάχιστον τόσο όσο και η αφηγηματική έκθεση.

Οι χαρακτήρες, τέλος, πλήρως εξατομικευμένοι, παρελαύνουν στο έργο του σε μιαν ατέλειωτη σειρά ευδιάκριτων και ανεξάντλητων σε ποικιλία περιπτώσεων.

Συνοφίζοντας, μπορεί κανείς να πει ότι η οργάνωση και η δομή των διηγημάτων του Maupassant, οι επιμέρους αφηγηματικές τεχνικές του και γενικά η λογοτεχνική του γραφή συντελούν, ώστε το έργο του να είναι δυνατό να θεωρηθεί εφαρμογή, στη λογοτεχνική πράξη, των βασικών αρχών της νατουραλιστικής ποιητικής, οι οποίες είναι:

Η μέγιστη δυνατή πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα τη μέγιστη δυνατή προσέγγιση της αφηγηματικής πεζογραφίας με τη ζωγραφική και το θέατρο, δυο τέχνες από τη φύση τους έντονα αναπαριστατικές, όπως και η μέγιστη δυνατή απόκρυψη της λογοτεχνικότητας του δημιουργού μεν ου έργου, με αποτέλεσμα την παραγωγή κειμένων «σύντομης μορφής» που ταλαντεύονται ανάμεσα στο διήγημα από τη μια μεριά, είδος λογοτεχνικό, και σε είδη που βρίσκονται στο μεταίχμιο της λογοτεχνίας από την άλλη, όπως είναι το χρονογράφημα και το ρεπορτάζ.¹³

Οι δύο παραπάνω βασικές αρχές της νατουραλιστικής ποιητικής, έτσι μάλιστα όπως υλοποιούνται στη διηγηματογραφία του Maupassant, αποτελούν, όπως έχει ήδη επισημανθεί από την χριτική, και διαχριτικά γνωρίσματα της τέχνης του Παπαδιαμάντη. Γιατί και ο Σκιαθίτης διηγηματογράφος έχει χαρακτηρίστει «ζωγράφος» και το έργο του έχει θεωρηθεί «ζωγραφική των ανθρώπων, της φύσης και των εθίμων»,¹⁴ ενώ παράλληλα έχουν εντοπιστεί οι σκηνοθετικές του ικανότητες¹⁵ και έχει υπογραμμιστεί το γεγονός ότι αρκετά από τα διηγήματά του διολισθαίνουν προς το είδος του χρονογραφικού στιγμιότυπου ή του ρεπορτάζ.¹⁶

Ωστόσο αυτός ο γενικότερος, από την άποψη της τέχνης, νατουραλισμός

του Παπαδιαμάντη πολύ γρήγορα υπονομεύεται εκ των ένδον με την υιοθέτηση και τη χρήση επιμέρους αφηγηματικών τεχνικών και μεθόδων που αποχλίνουν έντονα από το νατουραλιστικό, ακόμα και το απλώς ρεαλιστικό, πρότυπο γραφής. Αυτές ακριβώς τροποποιούν αποφασιστικά το νατουραλιστικό, όπως ανιχνεύτηκε σε ένα πρώτο επίπεδο, θεματικό υλικό, με αποτέλεσμα την εντελώς «αντινατουραλιστική» τελική πρόσληψη της παπαδιαμαντικής διηγηματογραφίας από τον αναγνώστη.

Ειδικότερα, λοιπόν, και πιο συγκεκριμένα:¹⁷

Ο τρόπος με τον οποίον ο Παπαδιαμάντης περιγράφει το σκηνικό των ιστοριών του προσδίδει σ' αυτό βαρύτητα που υπερβαίνει κατά πολὺ τις ανάγκες της συγκεκριμένης κάθε φορά δράσης. Ειδικά οι περιγραφές της φύσης, πλούσιες στα σκιαθίτικα αλλά θεαματικά απούσες στα αθηναϊκά διηγήματα, εξφράζουν, βέβαια, και την ατομική νοσταλγία του ανθρώπου Παπαδιαμάντη για το χώρο της ιδιαιτερης πατρίδας και φανερώνουν μια σχεδόν ερωτική σχέση του συγγραφέα με το φυσικό περιβάλλον του νησιού του — με το οποίο άλλωστε και οι ήρωές του ταυτίζονται και συμβιώνουν αρμονικά —, συγχρόνως όμως, υπό την αντίθεση Σκιάθος/Αθήνα, χωριό/πόλη, λειτουργούν και ως θεματοποίηση της πανανθρώπινης νοσταλγίας για τον παρελθόντα εκείνο και ευδαιμονια χρόνο που προηγήθηκε της [εκ]Πτώσης από τον Παράδεισο. Η υπέρβαση αυτή των σκηνοθετικών, απλώς, αναγκών κάθε διηγήματος επιτυγχάνεται με αυτό που έχει χαρακτηριστεί «ποιητικότητα» των παπαδιαμαντικών περιγραφών, την οργάνωσή τους δηλαδή με τέτοιο τρόπο, ώστε το σκηνικό, τελικά, άλλοτε μεν να συμπυκνώνει το θέμα κάθε διηγήματος, ένα γενικό δηλαδή όραμα ή μια συνοπτική πρόταση για τη ζωή, και άλλοτε να δημιουργεί όλη την ατμόσφαιρα ή να αποτελεί αναλογικά και άρα συμβολικά το «άντικειμενικό σύστοιχο» μιας ψυχικής κατάστασης. Όλα αυτά, που δικαιολογούν άλλωστε και τον πλούτο και την έκταση των παπαδιαμαντικών περιγραφών, συντελούν ώστε στο παπαδιαμαντικό διήγημα η περιγραφή του σκηνικού, όχι μόνο να μην υποτάσσεται στην αφήγηση, αλλά και, συχνά, να την υποκαθιστά.

Οι αφηγητές του Παπαδιαμάντη, φανεροί στην πλειοφηφία τους, δεν μένουν αμέτοχοι σε όσα αφηγούνται, αλλά, πότε με τη μορφή σχολίου και πότε με την αντιστροφή του ρόλου τους και την αλλαγή αφηγηματικού επιπέδου (από αφηγητές γίνονται ακροατές άλλων αφηγητών, στις ιστορίες των οποίων μπορεί και να πρωταγωνιστούν, κ.ο.κ.), μειώνουν ή και καταργούν την απόσταση ανάμεσα σ' αυτούς και τα εκάστοτε αφηγούμενα. Στον αναγνώστη δημιουργούνται έτσι συναισθήματα τρυφερότητας, συμπάθειας, οικτου

ή και ἄκακης ειρωνείας προς τους ἡρωες των διηγημάτων, τις πράξεις και τα παθήματά τους.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Παπαδιαμάντης χειρίζεται το χρόνο είναι πολύ διαφορετικός από τον τρόπο του Maupassant. Δεν λείπουν, βέβαια, και από τον Ἐλληνα διηγηματογράφο οι ἀμεσες συνδέσεις του χρόνου των ιστοριών του με τον αντικειμενικό ιστορικό χρόνο ('Ο Σημαδιακός, Στὴν Ἀγι' Ἀναστασά'). Όμως, καθώς πολύ γρήγορα και πολύ συχνά αλλάζουν και διαπλέκονται τα αφηγηματικά επίπεδα και καθώς οι ἡρωες μιας ιστορίας μεταβάλλονται σε ακροατές ἀλλων ιστοριών (χαρακτηριστικό παράδειγμα το διήγημα Στὴν Ἀγι' Ἀναστασά), το ίδιο γρήγορα ο αναγνώστης, έχοντας χάσει τον προσανατολισμό του, βρίσκεται να περιπλανιέται «κάπου μέσα στο χρόνο». Επιπλέον, καθώς ο Παπαδιαμάντης αποδεικνύεται δεξιοτέχνης στο να μεταβάλλει τη σειρά, να αυξομειώνει τη διάρκεια και να τροποποιεί τη συχνότητα των «πραγματικών» γεγονότων που αφηγείται, μέσω τεχνικών ὅπως η παρατοποθέτηση περιστατικών, οι περιγραφικές παύσεις, τα ἀλματα και οι οπισθοδρομήσεις αλλά και οι χαρακτηριστικές του επαναλήψεις, παρέχει τελικά την εμπειρεία ενός χρόνου κυκλικού, τον οποίο ο αναγνώστης βιώνει ως λυτρωτική συναίρεση του παρελθόντος, του παρόντος και του εσχάτου μέλλοντος.

Η αναπαράσταση του λόγου των ηρώων του Παπαδιαμάντη βαίνει παράλληλα προς την επισημανθείσα παραπάνω μείωση της απόστασης ανάμεσα στον αφηγητή και τους χαρακτήρες. Οι διάλογοι των ηρώων, με τα διαλεκτολογικά τους και αυτοί στοιχεία, δίνουν, σε ένα πρώτο επίπεδο, το χοινωνικό, ιδεολογικό χλπ. στίγμα των χαρακτήρων. Καθώς όμως, από την απόφη του περιεχόμενού τους, δεν είναι συνήθως παρά αγωγοί ενός συμβατικού, καθημερινού πληροφοριακού υλικού, δεν μπορεί να πει κανείς ότι επιτελούν και λειτουργία προωθητική της δράσης. Αυτό ἀλλωστε ερμηνεύει και την αισθητά περιορισμένη παρουσία τους στο παπαδιαμαντικό κείμενο, σε σχέση με τα κείμενα του Maupassant. Από την ἀλλη μεριά η ανάμιξη των λόγων των ηρώων και του αφηγητή στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη είναι ένας βασικός τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας επιτυγχάνει, σε αντίθεση με τον Maupassant, την επικοινωνία του αφηγητή με τους ἡρωές του, τη συμμετοχή του στις δυσκολίες τους, την κατανόηση για τις ανθρώπινες αδυναμίες τους. Η στάση αυτή, που συμμερίζεται ἐμμεσαί και ο αναγνώστης, δικαιώνει την ἀπόφη ότι ο Παπαδιαμάντης «ἀντιμετωπίζει γενικά τὸν ἄνθρωπο μὲ συμπάθεια καὶ ἄκακη εἰρωνείᾳ».

Είναι γνωστό ότι ο Παπαδιαμάντης ως συγγραφέας δεν αποσκοπεί καθό-

λου στο να «γαλβανίσει τὴν περιέργειαν τοῦ ἀναγνώστου» (2, 515), κρατώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του με ένα σημαντικό κάθε φορά μύθο, με φανερή και κλιμακούμενη δράση, με ισχυρή πλοκή βασισμένη στη σχέση αιτιώδους συνάφειας, με την οποία και ο ἀνθρωπος ερμηνεύει, γενικά, τον κόσμο αλλά και ο αναγνώστης τα εσωκειμενικά δρώμενα, επιλογές δηλαδή που θα οδηγούσαν στη δημιουργία διηγημάτων με λογική και στέρεη αρχιτεκτονική. Αντίθετα ο Παπαδιαμάντης φαίνεται να δείχνει «περιφρόνησιν πρὸς τὴν οἰκονομίαν καὶ πρὸς τὴν σύνθεσιν». ¹⁸ Το τυπικό παπαδιαμαντικό διήγημα, πράγματι, έχει μόνο ασήμαντο ή και ανύπαρκτο — υποφίες γύρω από το πτώμα πνιγμένου που εξέβρασεν η θάλασσα (*Ο Νεκρὸς Ταξιδιώτης*), το πετροβόλημα καχεκτικού παιδιού από τα άλλα παιδιά (*Τ' Άερικὸ στὸ Δέντρο*), ένα νυχτέρι σ' ερειπωμένο χωριό (*Τὰ Κρούσματα*), ένας ρεμβασμός (*Ρεμβασμὸς τοῦ Δεκαπενταύγουστου*)¹⁹ — και εξωτερική δράση ελάχιστη, αφού αυτή είτε ακινητοποιείται και εσωτερικεύεται (*"Ἐρως-Ἅρως"* είτε, και στη στιγμή ακόμη της κρίσης και της αποκορύφωσης, αφομοιώνεται από την καθημερινή ρουτίνα μέσω της επαναληπτικής αφήγησης (*"Ἐρωτας στὰ Χιόνια*). Αποφεύγοντας ο Παπαδιαμάντης την πληροφοριακή ἔκθεση γεγονότων και ελαχιστοποιώντας τη δράση, γράφει διηγήματα που αποκαλύπτουν, τελικά, μια κατάσταση και διαγράφουν μιαν εσωτερική αλλαγή των ηρώων του — αποτέλεσμα της σταδιακής τους συνειδητοποίησης και αυτογνωσίας.²⁰

Σε ό,τι αφορά, τέλος, τους χαρακτήρες, μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι οι ήρωες του Παπαδιαμάντη είναι επίπεδοι και παραμένουν «ανώνυμοι» παρά τα ονόματά τους — το τελευταίο οφείλεται και στο γεγονός ότι η ονοματοθεσία είναι συχνά αναλογική και επομένως συμβολική.²¹ Οι ιδιότητές τους αυτές δυσχεραίνουν μεν ή και καθιστούν αδύνατη την εξατομίκευσή τους, ενισχύουν όμως την αντιπροσωπευτικότητά τους και δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την πρόσληψή τους ως συμβόλων, ως φορέων δηλαδή γενικότερων τάσεων και ιδεών. Εξ αυτού άλλωστε και η προκαλούμενη και ήδη σημειωθείσα εντύπωση ότι στα διηγήματά του επανεμφανίζονται μονότονα τα ίδια και τα ίδια πρόσωπα που ανήκουν σε ευάριθμους τύπους.²²

4. Υπέρβαση του Νατουραλισμού και Συνάντηση με τον Τσέχοφ

Στα διηγήματα λοιπόν του Παπαδιαμάντη είναι σχετικά εύκολο να ανιχνευτεί και να εντοπιστεί ένας νατουραλισμός, που θα τον χαρακτήριζα όμως πρώτου

βαθμού και περιορισμένου βεληνεκούς, γιατί, υπονομευόμενος αμέσως και εκ των ένδον, αποδεικνύεται τελικά ανεπαρκής στο να προσδώσει καθοριστικό χαρακτήρα στο έργο του και να αποτελέσει, επομένως, ικανοποιητικό και αποδεκτό χαρακτηρισμό του. Οι αντινατουραλιστικές, όπως δείχτηκε παραπάνω, τεχνικές και μέθοδοι του Παπαδιαμάντη δεν τον απομακρύνουν όμως, απλώς, από τη σχολή ή το ρεύμα αυτό, από όπου έχει αποκλειστεί εξ ορισμού η ποίηση,²³ αλλά τον αποσπούν, σχεδόν, και από την φύσει αναπαραστατική πεζογραφία και τον φέρνουν χοντά στην «φιλοσοφικότερη άπο τήν ίστορία» μη αφηγηματική λυρική ποίηση.²⁴ Ετσι η αναμφισβήτητη ποιητικότητα του έργου του αποτελεί σαφή εκδήλωση του αντινατουραλισμού του. Συγκεκριμενοποίηση της θέσης που υποστηρίζω εδώ μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί το αριστουργηματικό *Μυρολόγι* της Φώκιας, διήγημα στην αρχή του νατουραλιστικό από πολλές απόφεις, με την ολοχλήρωση όμως του οποίου βρισκόμαστε όχι μόνο μακριά από το ρεύμα αυτό ειδικά, αλλά και από την πεζογραφία γενικώς. Στην πραγματικότητα έχουμε μεταφερθεί ουσιαστικά και χυριολεκτικά στο χώρο της ίδιας της ποίησης.

Χαρακτηριστικό δείγμα της υπέρβασης του νατουραλισμού και ως ιδεολογίας και ως ποιητικής —αν και για να ακριβολογήσουμε πρέπει να θεωρήσουμε την υπέρβαση της νατουραλιστικής ποιητικής επιβαλλόμενη μετά την υπέρβαση της νατουραλιστικής ιδεολογίας— είναι ο καθαρά ποιητικός, ως αμφίσημος και ανοιχτός, τρόπος με τον οποίο τελειώνουν πολλά από τα διηγήματά του, και πάντως τα καλύτερά του και τα πιο αντιπροσωπευτικά (*Φόνισσα*, "Έρωτας στὰ Χιόνια"). Κατά τον Yves Chevrel, λοιπόν, αναγνωρισμένον ειδικό μελετητή του νατουραλισμού, το τυπικό νατουραλιστικό έργο, πεζό ή θεατρικό, τελειώνει παραπέμποντας τον αναγνώστη ή τον θεατή στο σύγχρονό του ιστορικό γίγνεσθαι, στο δράμα της ζωής που εξακολουθεί να υπάρχει και να απειλεί και εκτός χειμένου.²⁵ Και αυτή είναι όλη η τυχόν γενίκευση που θέλει και μπορεί να επιτύχει ένας γνήσιος νατουραλιστής. Στο διήγημα *La folle o Maupassant* περιγράφει το δράμα μιας δυστυχισμένης που έχασε τα λογικά της από τα πλήγματα αλλεπάλληλων θανάτων όλων των προσφιλών της προσώπων και που για χρόνια παραμένει χλινήρης και σιωπηλή. Στον γαλλογερμανικό πόλεμο του 1870 οι Πρώσοι εισβολείς, παρερμηνεύοντας την παθητική στάση και τη σιωπή της, την εγκαταλείπουν με το στρώμα της, χειμώνα καιρό, στο δάσος, όπου βρίσκει αργό και φριχτό θάνατο κάτω από το χιόνι που τη σκεπάζει. Ιδού το τέλος:

Την είχαν εγκαταλείψει πάνω σ' αυτό το στρώμα, στο παγωμένο και έρημο δάσος, και, πιστή στην έμμονη ιδέα της, είχε αφεθεί να πεθάνει κάτω από τα

παχιά και ελαφριά πούπουλα του χιονιού, χωρίς να κουνήσει χέρι ή πόδι.

Έπειτα την κατασπάραξαν οι λύκοι.

Και τα πουλιά είχαν κάνει τη φωλιά τους από το μαλλί του ξεσκισμένου της κρεβατιού.

Φύλαξα κάποια από τα θλιβερά οστά. Και εύχομαι τα παιδιά μας να μη γνωρίσουν ποτέ πια πόλεμο.²⁶

Αντιθέτως, στο *"Έρωτας στὰ Χιόνια*, όπου ο ήρωας, δυστυχής και αυτός και παραλογισμένος από τις συμφορές και το κρασί, βρίσκει έναν εντυπωσιακά παρόμοιο θάνατο, το κείμενο τελειώνει, όχι με μια πεζή παραπομπή και αναφορά στην έγχρονη και απειλητική γήινη πραγματικότητα, αλλά με ένα ποιητικό, καθεαυτό, αλλά και μέσω του συμβολοποιημένου και ρυθμικού λόγου, άλμα προς τον άχρονο κόσμο του Θεού:

Κ' ἐπάνω είς τὴν χιόνα ἔπεσε χιών. Καὶ ἡ χιὼν ἐστοιβάχθη, ἐσωρεύθη δύο πιθαμάς, ἐκορυφώθη. Καὶ ἡ χιὼν ἔγινε σινδών, σάβανον.

Καὶ ὁ μπαρμπα-Γιαννιὸς ἀσπρισεν ὅλος, κ' ἐκοιμήθη ὑπὸ τὴν χιόνα, διὰ νὰ μὴ παρασταθῆ γυμνὸς καὶ τετραχήλισμένος, αὐτὸς καὶ ἡ ζωή του καὶ αἱ πράξεις του, ἐνώπιον τοῦ Κριτοῦ, τοῦ Παλαιοῦ Ἡμερῶν, τοῦ Τρισαγίου (3, πο).

Ἐτσι ο Παπαδιαμάντης, απορρίπτοντας το ιδεολογικό υπόβαθρο και τη φιλοσοφική αφετηρία του νατουραλισμού, εισάγει, σχεδόν κατανάγκην, στη συγγραφική του πράξη το συμβολισμό και την ποίηση — και συναντάται με τον Τσέχοφ.

Ύπάρχει και στον Άντον Τσέχοφ (1860-1904) ένα θεματικό νατουραλιστικό υπόστρωμα και κάποια γενικότερα χαρακτηριστικά νατουραλιστικής ποιητικής που συνέβαλαν ωστε ο συγγραφέας αυτός να χαρακτηριστεί ήδη από τη σύγχρονή του χριτική «Ο Ρώσος Maupassant». ²⁷ Η σύγχριση Maupassant-Τσέχοφ είναι ένα θέμα που προκαλεί ως σήμερα έντονο το ενδιαφέρον των συγχριτολόγων, ²⁸ η προσεκτικότερη όμως και μεθοδικότερη διερεύνηση του οποίου έφερε και φέρνει στην επιφάνεια, εκτός από τις πρώτες ομοιότητες, όλο και περισσότερες διαφορές. Ήδη από το 1920 ο André Beaunier έχει επισημάνει τα εξής: «Ο Άντον Τσέχοφ είναι ο εαυτός του, χωρίς να είναι δυνατή καμιά σύγχυσή του με άλλους, και έχουν γελαστεί όσοι δεν θέλησαν να δουν σ' αυτόν παρά ένα μιμητή του δικού μας Maupassant». ²⁹

Θα απαριθμήσω, στη συνέχεια, αλλά περιληπτικά και σχηματικά, τις πιο χτυπητές και χαρακτηριστικές διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στο τυπικό διήγημα του Τσέχοφ και του Maupassant, ³⁰ ενώ ο αναγνώστης παρακαλείται να έχει κατά νουν όσα παρατηρήθηκαν ήδη για τον Παπαδιαμάντη,

γιατί ακριβώς οι διαφορές Τσέχοφ-Maupassant συνιστούν τις αναλογίες του Σκιαθίτη μας με τον μεγάλο Ρώσο διηγηματογράφο.

Αντίθετα λοιπόν με ό,τι συμβαίνει στον Maupassant, αλλά το ίδιο όπως στον Παπαδιαμάντη, το σχηματικό, το περιβάλλον όπου ζουν, κινούνται και δρουν οι ήρωες, αναλαμβάνει σχεδόν πάντα να δημιουργήσει όλη την ατμόσφαιρα του τσεχοφικού διηγήματος. Η περιγραφή του αποδεικνύεται εξαιρετικά λειτουργική στο εσωτερικό της κάθε αφήγησης και η αποχωδικοποίησή της οδηγητική κατά την ανάγνωση. Ειδικότερα η φύση περιγράφεται και από τον Τσέχοφ στη βαθύτερη σχέση και αναλογία της με τον άνθρωπο. Το μεγαλείο, η τελειότητα αλλά και η αιωνιότητά της κάνουν τον αναγνώστη να συνειδητοποιήσει ότι η ομορφιά και η καθαρότητα της ζωής του, σκοπός και στόχος της ανθρώπινης ύπαρξης, χάνονται μόνον κάθε φορά που ο άνθρωπος εγκαταλείπει τη φυσική του αξιοπρέπεια. Έτσι κατά παράξενο, όπως και στον Παπαδιαμάντη, τρόπο τα φυσικά τοπία γίνονται μέρος της δράσης, η οποία ελαχιστοποιείται.

Στα διηγήματα του Τσέχοφ, πράγματι, απουσιάζουν τα σημαντικά εξωτερικά γεγονότα, γιατί οι ήρωές του αντί να δρουν παραδίδονται συνήθως στις σκέψεις τους. Όμως η έλλειψη φανερής δράσης, η οποία είναι υπεύθυνη άλλωστε για την εντύπωση αχινησίας και στατικότητας που προκαλούν τα διηγήματα του Τσέχοφ, αντισταθμίζεται με την ύπαρξη εσωτερικών «γεγονότων», συγχρούσεων, συνειδήσεων και αλλαγών. Αντιπροσωπευτική, και από αυτή την άποψη, είναι η νουβέλα *H Kυργία με το Σκυλάκι*, όπου μετά τα δύο πρώτα όλο δράση Κεφάλαια, που θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν γραφεί από τον Maupassant, τα πάντα ακινητοποιούνται. Η δράση σχεδόν εξαφανίζεται, προς όφελος της εσωτερίκευσης των χαρακτήρων που στοχάζονται σιωπηλοί και αλλάζουν εσωτερικά. Η τεχνική αυτή θυμίζει αναπόφευκτα την εύστοχη παρατήρηση του Παλαμά για πολλά διηγήματα του Παπαδιαμάντη, ότι δηλαδή είναι «σὰν ύδροκέφαλα· ἀρχίζουν μὲ μιὰ φόρα καὶ τελειώνουν σ' ἔνα πούφ» (*Μαυρομαντηλού, Ναναγίων Νανάγια*). Σπεύδει όμως ο Παλαμάς να προσθέσει ότι ορισμένες φορές αυτή «ἡ περιφρόνησις πρὸς τὴν οἰκονομίαν καὶ πρὸς τὴν σύνθεσιν [...] ὅχι μόνο δὲν ἐμποδίζει ἀλλά —παράξενο!— νομίζεις πῶς συντρέχει γιὰ νὰ γεννηθοῦν ἔργα ἵσχυροτάτης πρωτοτυπίας».³¹ Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τον Τσέχοφ, που γράφει κάποτε διηγήματα με αρχή και βιαστικό τέλος αλλά χωρίς «μέση», συνηθέστερα όμως «ὅλο μέση, ὅπως ἡ χελώνα»³² και στα οποία σχεδόν τίποτε δεν συμβαίνει, αφού αποτυπώνουν απλώς μιαν εντύπωση, μιαν ανάμνηση ἡ υποδηλώνουν φυχικές διαδικασίες αόρατες στον εξωτερικό παρα-

τηρητή. Γι' αυτό και «άν δοκιμάσεις νὰ τὰ διηγηθεῖς, θὰ ἀνακαλύψεις ὅτι δὲν ἔχεις τίποτε νὰ πεῖς».³³ Χαρακτηριστικό από αυτήν την ἀποφη το *Σπίτι με Μεσοπάτωμα*, διήγημα αδιανόητο για τον Maupassant, που θα μπορούσε όμως κάλλιστα να ἔχει γραφεὶ από τον Παπαδιαμάντη του *Ρεμβασμὸς τοῦ Δεκαπενταύγουντον*.

Για την «περιφρόνησιν πρὸς τὴν οἰκονομίαν καὶ τὴν σύνθεσιν» που δείχνει και ο Τσέχοφ και τη συνακόλουθη «ἀσθενὴ πλοκὴ» και των δικών του διηγημάτων ευθύνεται και ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας αυτός χειρίζεται στην αφήγησή του το χρόνο των ιστοριών του. Ο τρόπος αυτός διαφέρει από την τεχνική του Maupassant, και είναι και πάλι ανάλογος με τη μέθοδο του Παπαδιαμάντη. Η παράλληλη παρουσία, ο συμφυρμός και η διαπλοκή διαφόρων χρονικών επιπέδων στο ίδιο αφηγηματικό κείμενο, τεχνικές που φέρνουν χοντά γεγονότα απέχοντα πολὺ μεταξύ τους ως προς το χρόνο που πραγματοποιήθηκαν, καταργούν την κοινή αίσθηση του χρόνου ως γραμμικής διαδοχής και την αντικαθίστούν με την εμπειρία ενός χρόνου που βιώνεται ως παρατεταμένη συγχρονία. Ετσι, στις αντιπροσωπευτικές και γνωστές νουβέλες του *Ανιαρή Ιστορία* και *Ο Επίσκοπος*, οι ήρωες, ο καθηγητής και ο επίσκοπος αντιστοιχα, στοχαζόμενοι με μακρούς εσωτερικούς μονολόγους πάνω στο παρόν και την τωρινή τους ζωή, σκέφτονται τη νεότητά τους και ανατρέχουν στο παρελθόν, αλλά με έναν τρόπο που αυτό το παρελθόν, σημασιοδοτούμενο αναδρομικά, αποκτά άλλο νόημα σε σχέση με το παρόν και με το μέλλον τους ακόμα. Κατά τη διαδικάσια αυτή μια πράξη, μια σκέψη, ένα τυχαίο συμβάν, αλλά και μια φράση ή μια λέξη, που επανευρίσκονται και στα τρία αυτά χρονικά επίπεδα και άρα επαναλαμβάνονται σε διάφορα σημεία της αφήγησης, παίρνουν νέο και ουσιαστικό νόημα, λειτουργούν τελικά ως σύμβολα και προδίδουν έτσι τον υπόγειο λυρισμό και την καλυμμένη ποιητικότητα του έργου και του λόγου του Τσέχοφ. Άλλα όλα αυτά θυμίζουν πολὺ τα μυστικά της τέχνης του Παπαδιαμάντη, αρκεί να ανατρέξει κανείς στη *Φαρμακολύτρια* ή στο *"Ονειρο στὸ Κῦμα*, για να περιοριστώ σε δύο μόνο αλλά χτυπητά παραδείγματα.

Μεγάλη είναι εξάλλου η διαφορά ανάμεσα στον Τσέχοφ και τον Maupassant ως προς τον τρόπο με τον οποίον κλείνονται διηγήματά τους. Ενώ δηλαδή τα διηγήματα του Maupassant έχουν τέλος που «σφραγίζει» το κείμενο και κλείνει οριστικά τον κύκλο της ιστορίας,³⁴ τα διηγήματα του Τσέχοφ, αντίθετα, έχουν τέλος «ανοιχτό», γιατί η τελευταία φράση τους αναφέρεται είτε σε κάτι το κοινό και ασήμαντο³⁵ είτε γιατί αφήνει ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα ως προς την περαιτέρω τύχη των ηρώων (*Η Αρραβωνιστικιά*)

είτε, τέλος, γιατί μεταφέρει τον αναγνώστη από την εσωχειμενική και εξωχειμενική πραγματικότητα σε μιαν «άλλη» (*Νυχτερινά Φώτα*).

Αν τώρα στα παραπάνω προσθέσει κανείς το γεγονός ότι οι αφηγητές του Τσέχοφ δεν μένουν αμέτοχοι και ψυχροί μπροστά σ' αυτά που αφηγούνται, όπως του Maupassant, αλλά, εντελώς ανάλογα με ό,τι συμβαίνει και στον Παπαδιαμάντη, κάνουν πάντα αισθητή την παρουσία τους και εκδηλώνουν τα φιλάνθρωπα αισθήματά τους για τους ήρωες, ότι και οι χαρακτήρες του Τσέχοφ, παρά τα ονόματά τους —που ο αναγνώστης όμως ξεχνάει πολὺ γρήγορα—, προσλαμβάνονται ως επαναλαμβανόμενες και γι' αυτό μονότονες αντανακλάσεις του ανώνυμου, καθημερινού ανθρώπου και ότι, τέλος, αντιπροσωπευτικά διηγήματά του κλείνουν με μια συγχρατημένη, έστω, αισιοδοξία (*Νυχτερινά Φώτα*, *H Ζωή μου*, *H Κρίση*) που υπερβαίνει και το νατουραλιστικό όραμα του κόσμου και τη λογοτεχνική αναπαράστασή του, θα έχει θίξει τις βασικότερες, νομίζω, πλευρές του έργου και της τέχνης του. Ετσι στα διηγήματα της ώριμης περιόδου του ο Τσέχοφ κατορθώνει, από τα θραύσματα εφήμερων περιστατικών του καθημερινού γίγνεσθαι, να αναχθεί, μέσω ενός λανθάνοντος συμβολισμού,³⁶ σε ό,τι βαθύ και καθολικό το ενοποιεί και το υποβαστάζει. Και, όπως παρατηρήθηκε ήδη σε σχέση με τον Παπαδιαμάντη, αυτή είναι μια δυνατότητα που, πολύ περισσότερο από την πεζογραφία και μάλιστα τη μέγιστα αναπαριστατική, όπως είναι η νατουραλιστική, είναι δοσμένη στην ποίηση. Αυτός είναι, ίσως, και ο λόγος για τον οποίο ο Τσέχοφ δεν έγραψε ούτε ένα μυθιστόρημα αλλά ούτε και ένα ποίημα, είδη αμιγή και ακραία, που θα έθεταν σε κίνδυνο τη λεπτή ισορροπία πεζογραφίας/ποίησης την οποία πάντα ως συγγραφέας επεδίωκε.³⁷

Όμως, αν η ποιητικότητα του έργου του Τσέχοφ παραμένει λανθάνουσα στο επίπεδο του σημαινομένου, ως βαθεία δομή του, σε επίπεδο σημαίνοντος γίνεται αμέσως αντιληπτή γιατί παίρνει τη μορφή μιας ρυθμικότητας ευδιάκριτης στην επιφανειακή γλωσσική δομή του. Στη ρυθμικότητα αυτή συμβάλλουν και οι απανωτές ονοματοποιίες και οι ποικιλων συνδυασμών παροχήσεις —δυνατότητες που παρέχει άφθονες η ρωσική γλώσσα—, κυρίως όμως η επίμονη χρήση μιας ασύνδετης και σε τρία μέρη παράταξης φράσεων ή λέξεων. Τα τριμερή αυτά ασύνδετα απαρτίζονται από συνώνυμες (ή περίπου) λέξεις της ίδιας γραμματικής κατηγορίας ή φράσεις με ανόμοιο περιεχόμενο, οι οποίες με τη συμπαράθεσή τους και μόνον αποκτούν ένα κοινό νοηματικό παρονομαστή —και αυτός είναι και πάλι ένας μηχανισμός που χρησιμοποιεί συχνά και αποτελεσματικά η ποίηση.³⁸ Το ασύνδετο αυτό σχήμα, με τις συμμετρικές συντακτικές δομές του, διαιρεί τον πεζό λόγο σε ισό-

ποσα και ἄρα και ισόχρονα τμήματα, χάποτε μάλιστα προοδευτικά διευρυνόμενα, προσδιδοντάς του ἐτσι ἐνα χαρακτηριστικό τριμερή ρυθμό.³⁹ Δεν χρειάζεται καν, φαντάζομαι, να θυμίσω εδώ τη ρυθμικότητα του παπαδιαμαντικού λόγου. Θα επαναλάβω μόνο πλάι στη μελωδική τσεχοφική πρόζα:

- (α') *Γυναικα απλή, συνηθισμένη, δυστυχής.
Γελούσε, ἐκλαιγε, προσευχόταν.*

(*H Αρραβωνιαστικιά*)

*Το φθινόπωρο είχε ἐρθει βροχερό, λασπωμένο, σκοτεινό.
Δεν είχε ακόμα γεννηθει αλλά ήξερε κιόλας τα μάτια
του, τα χέρια του, το γέλιο του.*

(*H Ζωή μου*)

- (β') *Ανθρωποι παράξενοι, φύση ἀγνωστη, πολιτισμός αξιοθήνητος.*
(*H Μονομαχία*)

- (γ') *Αυτό δε θα μ' εμποδίσει να πεθάνω πάνω σ' ἐνα κρεβάτι
ξένο, μέσα στην αγωνία, μέσα στην απόλυτη μοναξιά.*
(*Aνιαρή Ιστορία*)⁴⁰

τους «πεζοὺς ρυθμοὺς» του Παπαδιαμάντη:

- (α') *Ητον ἀπόλαυσις, ὅνειρον, θαῦμα.*

(*"Ονειρο στὸ Κῦμα*)

*Κάτω εἰς τὸ βάθος, εἰς τὸν λάκκον, εἰς τὸ βάραθρον
Φωνὴ ἐκ βαθέων ἀναβαίνοντα, ώς μύρον, ώς ἄχνη, ώς
ἀτμός, θρῆνος, πάθος, μελωδία...*

(*'Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*)

- (β') *Χειμῶν βαρύς, οἰκία καταρρέοντα, καρδία ρημασμένη.*

(*"Ἐρωτας στὰ Χιόνια*)

Τρεῖς ἀνθρωποι, τρία θρησκεύματα, τρεῖς φυλαί.

(*'Ο Ἀντίκτυπος τοῦ Νοῦ*)

- (γ') *Ητον πνοή, ἵνδαλμα ἀφάνταστον, ὅνειρον ἐπιπλέον εἰς τὸ
κῦμα.*

(*"Ονειρο στὸ Κῦμα*)

για να φανεί πόσο χοντά πορεύονται ακόμα και σε επίπεδο ηχητικής οργάνωσης του λόγου τους οι δύο αυτοὶ διηγηματογράφοι. Είναι χρήσιμο όμως να προσθέσω ότι αυτός ο συχνός τρόπος ρυθμοποίησης του πεζού λόγου του Τσέχοφ ερμηνεύεται από τους χριτικούς του ως αυτόματη αναδρομή στο ρυθμό

της ορθόδοξης εκκλησιαστικής υμνογραφίας και στις φαλμωδίες, γενικά, της ορθόδοξης λειτουργίας, μια και είναι γνωστό ότι ο Τσέχοφ, σε όλη τη διάρκεια της παιδικής και εφηβικής του ηλικίας, όχι μόνο, με την επιμονή του πατέρα του, παρακολουθούσε ανελλιπώς τη λειτουργία της Κυριακής στον μεγαλοπρεπή ναό των αγίων Κωσταντίνου και Ελένης της γενέτειράς του Ταγκανρόγκ (Ταϊγάνι), αλλά ήταν και μέλος, όπως και οι αδελφοί του, του αριστερού χορού των φαλτών που διηγήθυνε ο πατέρας του.⁴¹ Μήπως όμως και ο Παπαδιαμάντης δεν οφείλει, προφανώς, πολλούς από τους τρόπους που ρυθμοποιούν τον πεζό λόγο του στην εκκλησιαστική υμνογραφία και στην φαλτική του;

Συμπερασματικά, λοιπόν, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι και ο Παπαδιαμάντης και ο Τσέχοφ, προσφεύγοντας στην ποίηση, εξουδετερώνουν τον θανάσιμο κίνδυνο που εγκυμονούσε η νατουραλιστική λογοτεχνική θεωρία για την αυτονομία αλλά και την ίδια την ύπαρξη της λογοτεχνίας.⁴² Γιατί, αν η λογοτεχνία δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να αναπαριστά, να επαναλαμβάνει και να επαληθεύει μιαν ήδη γνωστή, μέσω της επιστήμης, πραγματικότητα, ποιος ο λόγος να υπάρχει; Από αυτή την άποψη, με τη λογοτεχνική τους πρακτική, εντάσσονται στην αντινατουραλιστική επανάσταση των ποιητών του Συμβολισμού, πράγμα που ερμηνεύει τόσο τον επιγραμματικό χαρακτηρισμό του Παλαμά «Ο Άλεξανδρος Παπαδιαμάντης, ποιητής μὲ τὸν πεζὸν λόγον»⁴³ όσο και του Τολστού «[Ο Τσέχωφ ἀνακάλυψε καινούριους ἐκφραστικοὺς τρόπους, ἀπόλυτα καινούριους γιὰ ὅλο τὸν κόσμο]. Εἶναι ὁ Πούσκιν τοῦ πεζοῦ λόγου».⁴⁴

5. Αναλογία ή Επίδραση; Θεωρητικές Συγχριτολογικές Προϋποθέσεις και Γραμματολογικά Δεδομένα

Στο τέλος αυτής της περιπλάνησης διαβλέπω στα χειλη πολλών — και πάντως ορισμένων — τρία τουλάχιστον ερωτήματα:

5.1. Οι πλευρές και τα στοιχεία του έργου του Παπαδιαμάντη, που θίξαμε εδώ, δεν ερμηνεύονται ιχανοποιητικά με χριτήρια απλώς ρεαλιστικά, ώστε να είναι περιττός, αν όχι και απαράδεκτος, ο συσχετισμός και με το νατουραλισμό; Και, εν πάσῃ περιπτώσει, ποια ουσιαστική σχέση μπορεί να έχει ο Παπαδιαμάντης με τον Δυτικοευρωπαϊκό νατουραλιστή Maupassant από τη μια μεριά, τον «απαισιόδοξο και μισάνθρωπο, τον διαποτισμέ-

νον από τον Schopenhauer, και στον οποίο δεν υπάρχει ούτε μια χριστιανική απήχηση»,⁴⁵ και με τον Τσέχοφ, από την άλλη, Ρώσο, βέβαια, αλλά θετικό επιστήμονα, ο οποίος στη θρησκευτική πίστη ενός Τολστού αντιπαραθέτει την πίστη του στον Koch και δηλώνει ότι «Η λογική και το δικαιο μου λένε ότι στον ηλεκτρισμό και στον ατμό», δηλαδή στις ανακαλύφεις της επιστήμης, «υπάρχει περισσότερη αγάπη για το συνάνθρωπο από όση στην αγνότητα και στην αποχή από το χρέας»;⁴⁶

5.2. Η σχέση αυτή έχει τη μορφή της τυχαίας συνάντησης, της απλής αναλογίας που εκδηλώνεται με κάποιες ομοιότητες περιεχομένου ή/και μορφής, έξω από οποιαδήποτε διαπιστωμένη ή διαπιστώσιμη οφειλή, ή μήπως πρόκειται για επίδραση;

5.3. Οποιαδήποτε και αν αποδειχτεί, με την παραπέρα έρευνα, ότι είναι η τελική απάντηση στο προηγούμενο ερώτημα, ποιο το χέρδος για τη βαθύτερη γνώση και ακριβέστερη αξιολόγηση του παπαδιαμαντικού έργου;

Ως απάντηση στο πρώτο σκέλος του πρώτου ερωτήματος χρήσιμες είναι, πιστεύω, οι ακόλουθες παρατηρήσεις:

Όσο κι αν είναι γενικά παραδεκτό ότι τα όρια μεταξύ ρεαλισμού και νατουραλισμού είναι συγχεχυμένα, πράγμα που οφείλεται, χυρίως, στην έλλειψη σαφούς θεωρίας για τον εαυτό του από τον ίδιο το ρεαλισμό, και όσο κι αν αληθεύει ότι ο νατουραλισμός δεν θα υπήρχε χωρίς τον προηγηθέντα ρεαλισμό, άλλο τόσο είναι γεγονός ότι τα δύο αυτά ρεύματα δεν ταυτίζονται. Πρόκειται για έννοιες υπάλληλες, αφού ο νατουραλισμός προϋποθέτει και δέχεται όλες τις αρχές του ρεαλισμού, τις οποίες όμως από κει και πέρα επιτείνει ώς τα άκρα, με αποτέλεσμα μια «στατιστικά σημαντική» ποσοτική διαφορά, και στις οποίες προσθέτει και άλλες, με αποτέλεσμα και μια «ποιοτική» διαφορά. Από αυτήν την άποψη, κάθε νατουραλιστικό έργο είναι εκ προοιμίου και ρεαλιστικό, ενώ δεν αληθεύει και το αντίστροφο. Επομένως, το να χρησιμοποιούνται αυτοί οι δύο όροι, και μάλιστα από μελετητές της λογοτεχνίας, εναλλαχτικώς και αδιακρίτως ή, πράγμα που είναι και το συχνότερο, σαν ένα σφιχταγκαλισμένο ζευγάρι —ρεαλισμός και νατουραλισμός—, προδίδει τουλάχιστον αμηχανία. Με κριτήρια χρονολογικά εξάλλου δεν είναι δυνατό να αντιμετωπίζονται από τη σκοπιά του ρεαλισμού και μόνο και ερήμην του νατουραλισμού έργα που δημιουργήθηκαν μετά την εμφάνιση και διάδοση του τελευταίου αυτού ρεύματος. Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη εμπίπτει ακριβώς σ' αυτήν την κατηγορία, γι' αυτό και έγκυροι κριτικοί, γνώστες όχι μόνο των ελληνικών αλλά και των ευρωπαϊκών λογοτεχνικών πραγμάτων,

όπως ο Παλαμάς και ο Άγρας, δεν διστασαν να τη συσχετίσουν έμμεσα ή άμεσα και με το νατουραλισμό.⁴⁷

Μια δεύτερη παρατήρηση είναι ότι, όσο χι αν ο Zola είναι ο αδιαμφισβήτητος θεμελιωτής και αρχηγέτης, ο νατουραλισμός ως ρεύμα δεν ταυτίζεται με τον Zola ούτε και περιορίζεται στο έργο του. Γιατί το έργο αυτό, που από το 1877 ήδη εξάγεται, διαδίδεται και μεταφράζεται ταχύτατα σε όλη την Ευρώπη, ενώ δεν αγνοείται πουθενά, δεν γίνεται και πουθενά αυτούσιο αποδεκτό και ως θεωρία και ως λογοτεχνική πράξη. Εξαίρεση αποτελεί μόνον η Γερμανία, γι' αυτό και για τις ανάγκες της ιστορίας και της κριτικής της δικής της λογοτεχνίας χρειάστηκε να δημιουργηθεί ο ειδικότερος όρος «συνεπής νατουραλισμός». Σε όλες τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, αντίθετα, το έργο του Zola μελετάται, χρίνεται, συχνά λογοχρίνεται, δοξολογείται ή απορρίπτεται, γίνεται δηλαδή αντικείμενο μιας εξαιρετικά ενδιαφέρουσας και πολύπλοκης προσληπτικής διαδικασίας, καρπός της οποίας ήταν αυτό που ονομάζουμε «ευρωπαϊκός νατουραλισμός». Με τον όρο αυτό εννοούμε ότι συγγραφείς διαφόρων λογοτεχνιών, και για λόγους που σχετίζονται με την εσωλογοτεχνική και εξωλογοτεχνική εθνική πραγματικότητα, προχωρούν σε μια σειρά επιλογών, απορρίφεων, προσαρμογών και τροποποιήσεων και δημιουργούν τελικώς έργα, τα οποία, αν και δεν ακολουθούν πιστά τη ζολαδική λογοτεχνική θεωρία και πράξη και δεν συμμεριζονται τη ζολαδική ιδεολογία — συχνά μάλιστα εδράζονται και σε εντελώς αντίθετη —, είναι νατουραλιστικά ως προς ορισμένες πλευρές και εντάσσονται, επομένως, στο ρεύμα αυτό τόσο σε εθνικό όσο και σε ευρωπαϊκό επίπεδο⁴⁸. Το έργο του Παπαδιαμάντη εμπίπτει, και πάλι, στην κατηγορία αυτή.

Η απάντηση στο δεύτερο σκέλος του πρώτου ερωτήματος δεν μπορεί παρά να είναι ανάλογης αθωότητας, ότι δηλαδή «άβυσσος η ψυχή του λογοτέχνη δημιουργού», όπως, άλλωστε, άβυσσος είναι και η ψυχή του ανθρώπου, πράγμα που και ο Παπαδιαμάντης γνώριζε καλά — και το έδειξε.

Σε ό,τι αφορά τώρα το δεύτερο ερώτημα, είναι βέβαια δυνατόν οι ομοιότητες που εντοπίστηκαν να θεωρηθούν αναλογίες και να ερμηνευτούν ως οφειλόμενες σε παρόμοιες εξωλογοτεχνικές (ιστορικές, κοινωνικές, φυχολογικές κ.ο.κ.) ή εσωλογοτεχνικές (λογοτεχνική παράδοση κλπ.) συνθήκες. Η διερεύνηση μάλιστα των αναλογιών θεωρείται και νέα και γενναία σύλληψη εκ μέρους της συγχριτικής φιλολογίας.⁴⁹ Το πρόβλημα είναι κατά πόσον αυτός ο χαρακτηρισμός είναι και νόμιμος. Γιατί, από την άποφη της συγχριτικής θεωρίας και μεθόδου, ο συγχριτολόγος νομιμοποιείται να χαρακτηρίσει αναλογίες τις ομοιότητες που επισημαίνει, αποκλειοντας έτσι ενδεχόμενη επιδραση,

μόνον όταν είναι σε θέση να αποδείξει ότι ο Β συγγραφέας αγνοούσε το έργο του Α. Στην περίπτωση όμως Παπαδιαμάντη, Maupassant και Τσέχοφ, τα γραμματολογικά δεδομένα που έχουμε ήδη στη διάθεσή μας, όχι μόνο δεν μας επιτρέπουν να αποκλείσουμε την υπόθεση ότι ο Παπαδιαμάντης γνώριζε ένα μέρος, τουλάχιστον, του έργου των δύο μεγάλων ξένων ομοτέχνων του, αλλά αντίθετα τείνουν να βεβαιώσουν ότι το είχε, εγκαίρως μάλιστα, διαβάσει.

Τα δεδομένα αυτά είναι, συνοπτικώς, τα εξής:

5.4. Για τον Maupassant

5.4.1. Όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω, ο Maupassant παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό από τον *Ramtagā*, όπου το 1884 δημοσιεύεται ανώνυμη μετάφραση του διηγήματος *Histoire d'une fille de ferme*.⁵⁰ Θυμίζω στο σημείο αυτό ότι το 1879 στον *Ramtagā* άρχισε να δημοσιεύεται σε συνέχειες και η μετάφραση της *Navās* του Zola, για τη σχολή του οποίου, όπως άλλωστε και για τον ίδιον, η εφημερίδα δημοσιεύει και σχετικά άρθρα, από τα οποία μάλιστα το ένα συγχριτικό.⁵¹

5.4.2. Ο Βαλέτας, βασιζόμενος στο γεγονός ότι ο Παπαδιαμάντης εργάζοταν ως επαγγελματίας μεταφραστής στην *'Έφημερίδα* από το 1882, όπου είναι και τακτικός συνεργάτης στο διάστημα 1888-1891,⁵² του αποδίδει τη μετάφραση του διηγήματος του Maupassant *'Ο Δασοφύλαξ* (*'Έφημερίς*, 20-22 Δεκεμβρίου 1886) αλλά και του διηγήματος *Oι Κάτοικοι του "Άρεως* (*'Έφημερίς*, 24 Ιουνίου 1886), πληροφορίες που επαναλαμβάνει και η Σεφερλή.⁵³ Στην *'Έφημερίδα*, πραγματικά, δημοσιεύεται ανώνυμη μετάφραση του διηγήματος του Maupassant *Le Garde*,⁵⁴ αλλά και της αντιπροσωπευτικής νουβέλας *L'héritage*,⁵⁵ την οποίαν όμως ο Βαλέτας δεν μνημονεύει καν, αν και με το ίδιο χριτήριο θα έπρεπε να την αποδώσει κι αυτήν στον Παπαδιαμάντη. Μετάφραση, τέλος, του διηγήματος του Maupassant *L'homme de Mars* (*Ο Άνθρωπος του Άρεως*) δεν δημοσιεύεται ούτε στο φύλλο της 24ης Ιουνίου 1886, όπως ισχυρίζεται ο Βαλέτας, ούτε και σε κανένα άλλο της *'Έφημερίδας*, όπως τουλάχιστον προκύπτει από μια πρώτη σχετική έρευνά μου αλλά και όπως με διαβεβαίωσε —και την ευχαριστώ γι' αυτό— η Ελένη Δαμβουνέλη, η οποία εδώ και χρόνια ασχολείται με το μεταφραστικό έργο του Παπαδιαμάντη.⁵⁶ Ο Merlier εξάλλου συγκαταλέγει τον Maupassant (με χρονολογία: 1886) μεταξύ «τῶν πιὸ σημαντικῶν συγγραφέων» που μετέφρασε ο Παπαδιαμάντης.⁵⁷

5.4.3. Στην *'Έστία* δημοσιεύονται οι μεταφράσεις των εξής διηγημάτων του

Maupassant: *Nuit de Noël* (1888),⁵⁸ *Le loup* (1889),⁵⁹ *En voyage* (1889),⁶⁰ *Clair de lune* (1889),⁶¹ *La ficelle* (1890),⁶² *Une veuve* (1890),⁶³ *La morte* (1890).⁶⁴ Εως ότου, λοιπόν, διευχρινιστούν οριστικά τα του Παπαδιαμάντη μεταφραστή (τίνος και πότε μετέφρασε τι), μπορούμε να δεχτούμε με βεβαιότητα από τώρα ότι ο Σκιαθίτης μας διάβασε όσα, τουλάχιστον, διηγήματα του Maupassant δημοσιεύτηκαν μεταφρασμένα στις αθηναϊκές εφημερίδες και τα περιοδικά, πολύ περισσότερο μάλιστα που σε ορισμένα από αυτά εργάζοταν ή και συνεργάζοταν και ο ίδιος.

5.4.4. Σ' αυτές τις άμεσες επαφές με το έργο του Maupassant πρέπει να προστεθούν και οι πληροφορίες για το συγγραφέα αυτόν που περιλαμβάνονται σε άρθρα και κριτικές της εποχής, όπως π.χ. στο άρθρο «Μωπασάν» του Παλαμά, δημοσιευμένο το 1893 στην *'Εστία'*.⁶⁵

5.4.5. Όχι ακόμα δεδομένο αλλά ερευνητέον είναι από ποιες ξένες εφημερίδες ή ξένα περιοδικά μετέφραξε λογοτεχνική και άλλη ύλη ο Παπαδιαμάντης και κατά πόσο σ' αυτά περιλαμβάνονταν και διηγήματα του Maupassant, που έμειναν αμετάφραστα, αλλά που ο ίδιος είχε έτσι την ευκαιρία να γνωρίσει.

5.5. Για τον Τσέχοφ

5.5.1. Στον Παπαδιαμάντη αποδίδονται και μεταφράσεις από τον Τσέχοφ⁶⁶ — αλλά και αυτό μένει να αποδειχτεί. Εννοούνται, προφανώς, οι ανυπόγραφες μεταφράσεις των διηγημάτων του Τσέχοφ *Oἱ Οἰκότροφοι*, *Γέννησις Δράματος*, *Tὸ παράκαμε καὶ Πόνος Βαθὺς* δημοσιευμένες το ιροί στο *"Αστυ"*,⁶⁷ όπου από το 1899 ο Παπαδιαμάντης εργάζεται ως μεταφραστής και συνεργάζεται με πρωτότυπα διηγήματά του.⁶⁸ Ο Βαλέτας, αλλά και η Σεφερλή, δεν μνημονεύουν τις μεταφράσεις αυτές.

5.5.2. Οπωσδήποτε ο Παπαδιαμάντης πρωτογνώρισε τον Ρώσο συγγραφέα τουλάχιστον από τον Οκτώβριο του 1900, όταν, στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Παναθήναια*, του οποίου ήταν συντάκτης (*Tὸ Ὀνειρό στὸ Κῦμα* δημοσιεύεται στο πρώτο τεύχος του ίδιου περιοδικού), παρουσιάζεται ο Τσέχοφ για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό με την «ἐκ τοῦ ρωσσικοῦ» μετάφραση του διηγήματος *"Ἐργον Τέχνης* από τον Αγαθοκλή Γ. Κωνσταντινίδη.⁶⁹ Ακολουθεί, ώς τον Αύγουστο του 1904, η δημοσίευση των διηγημάτων *'Η Θλῖψις*, *'Ο Μαῆρος Μοναχός*, *'Ο Ἐπιβάτης τῆς Πρώτης Θέσεως*, *To Biολὶ τοῦ Rότσιλδ*, πάντα σε μετάφραση Κωνσταντινίδη,⁷⁰ ενώ το 1905 αρχίζει η δημοσίευση της μετάφρασης του *Bυσσινόκηπου*.⁷¹ Στο ίδιο άλλωστε

περιοδικό δημοσιεύεται με αφορμή το θάνατο του Τσέχοφ πληροφοριακό κείμενο επιστολής του Μιχ. Λυκιαρδόπουλου.⁷²

5.5.3. Το 1906 στον *Noumā* δημοσιεύεται το διήγημα *Bιβλίο Παραπόνων*, σε μετάφραση και πάλι Κωνσταντινίδη.⁷³

5.5.4. Ερευνητέον, τέλος, και σε σχέση με τον Τσέχοφ, κατά πόσο διηγήματά του μεταφρασμένα στα γαλλικά ή στα αγγλικά περιλαμβάνονταν στις ξένες εφημερίδες και τα περιοδικά, από όπου άντλησε, ως επαγγελματίας μεταφραστής, και ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης.

Βέβαια οι χρονολογικοί συσχετισμοί, παρόλη την αναλογία τους (1887: στροφή του Παπαδιαμάντη προς το διήγημα, 1886: στροφή του Τσέχοφ από τη χιουμοριστική στη σοβαρή διηγηματογραφία), δεν αφήνουν και πολλά περιθώρια να υποθέσουμε ότι ο Παπαδιαμάντης έχει δεχτεί επίδραση από τον Τσέχοφ, σε όλο τουλάχιστον το διάστημα της διηγηματογραφικής παραγωγής του. Είναι ωστόσο εύλογο να σκεφτούμε ότι η από κάποια χρονική στιγμή και πέρα γνωριμία του με τα διηγήματα του Τσέχοφ, τον ενίσχυσε σε μια πορεία που είχε αρχίσει ο ίδιος συγχρόνως με τον Ρώσο συνάδελφό του και ανεξάρτητα από αυτόν.

Για τον συγκριτολόγο, βέβαια, που έτσι κι αλλιώς εξαιτίας των διαρκών ευρημάτων του είναι ευτυχώς απαλλαγμένος από αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «σύνδρομο λογοτεχνικοῦ σωβινισμοῦ», το δίλημμα αναλογία ή επίδραση είναι τελικά φευδοδίλημμα. Γιατί γνωρίζει ότι μόνον η ύπαρξη εσωτερικών και εξωτερικών αναλογιών κάνει ακριβώς δυνατή την άσκηση μιας επίδρασης, ενώ παράλληλα συνεχώς διαπιστώνει ότι κατά περίεργο —αλλά για τους άλλους!— τρόπο ο εντοπισμός επιδράσεων, ακόμα και πηγών, μακριά από το να μειώνει την πρωτοτυπία και να θέτει σε κίνδυνο την ιδιομορφία ενός συγγραφέα, συντελεί, αντίθετα, στον ακριβέστερο προσδιορισμό τους.⁷⁴ Και δεν αποκλείεται η διαβεβαίωση «'Άλλ' ἐγώ σοὶ λέγω ότι δὲν ὄμοιάζω οὔτε μὲ τὸν Πόε, οὔτε μὲ τὸν Δίκενς, οὔτε μὲ τὸν Σαΐξπηρ, οὔτε μὲ τὸν Βερανζέ. Ὁμοιάζω μὲ τὸν ἑαυτόν μου.. Τοῦτο δὲν ἀρκεῖ;» (5, 316) να έχει και αυτό το νόημα. Γιατί ο Παπαδιαμάντης, όπως και κάθε γνήσιος δημιουργός, ήξερε ασφαλώς καλά ότι αυτό που κοινά, και συνήθως υποτιμητικά, ονομάζεται «ἐπίδραση»⁷⁵ είναι ένας μυστηριώδης και αμφίδρομος μηχανισμός, ο οποίος τίθεται αυτόματα σε κίνηση κατά τη στιγμή της δημιουργίας. Ο σύγγραφέας τότε, ελαυνόμενος από ό,τι υπάρχει ήδη μέσα του και ζητεί επίμονα τη σωμάτωσή του σε κείμενο, «ἴσως», όπως ομολογεί ο ίδιος

ο Παπαδιαμάντης, «λαμβάνει ἀρχὴν ἐξ ἀσυνειδήτου ἀναπολήσεως παλαιῶν ἀναγνωσμάτων» (2, 494), επιλέγοντάς τα όμως, το ίδιο αυτόματα και ασυνειδητά, ανάμεσα σε πολὺ περισσότερα.

Όπως κι αν έχουν τα πράγματα κι όπως κι αν διαμορφωθεί, τελικά, η γνώμη μας για τη σχέση του Παπαδιαμάντη με τον Maupassant και τον Τσέχοφ, νομίζω ότι μπορούμε από τώρα να καταλήξουμε σε ένα πρώτο συμπέρασμα — και αυτό είναι μια απάντηση στο τρίτο ερώτημα: ο Παπαδιαμάντης όχι μόνο δεν αποτελεί, στην ιστορία της πεζογραφίας μας, περίπτωση «καλλιτεχνικής καθυστέρησης»,⁷⁶ αλλά, αντίθετα, κωφεύοντας ευτυχώς στην «πρόσκληση των νέων καιρών» (βλ. διαγωνισμό διηγήματος από την Έστια, 1883), αποφεύγει την παγίδα της ειδυλλιακής, λαογραφικής και ρομαντικά ωραιοποιημένης ηθογραφίας και εμφανίζεται με το πρώτο χιόλας διήγημά του (*Tò Χριστόψωμο*, 1887) και ώς το τελευταίο (‘Ο Αντίκτυπος τοῦ Νοῦ, 1911) να πορεύεται ισότιμα και παράλληλα με τον Maupassant και τον Τσέχοφ, δηλαδή με δύο συγγραφείς που, ο καθένας από την πλευρά του και με τον τρόπο του, ανήκουν στην πρωτοπορία της ευρωπαϊκής διηγηματογραφίας της εποχής.⁷⁷ Γεγονός που έρχεται να δικαιώσει και τον υπότιτλο αυτής της ανακοίνωσης. Αν μάλιστα κανείς λάβει υπόψη του ότι, όπως ελπίζω πως φάνηκε, ο Παπαδιαμάντης και από την ἀποφή της ιδεολογίας και από την ἀποφή της λογοτεχνικής πράξης βρίσκεται πολὺ πιο κοντά στον «ούμανιστικὸ λυρισμὸ»⁷⁸ του Τσέχοφ από ό,τι στο νατουραλισμό του Maupassant, και επιπλέον ότι, από «την αντιπαράθεση Maupassant-Τσέχοφ, ο Τσέχοφ βγαίνει νικητής», γιατί «η τέχνη του Maupassant, ισότιμη πάντα σε ιστορική αξία, φέρει τα ίχνη του χρόνου», ενώ «ο Τσέχοφ φαίνεται σαν να έχει γράψει για μας»,⁷⁹ τον υπότιτλο της ανακοίνωσης αυτής θα μπορούσε και να τον συμπληρώσει: «Από τη Σκιάθο του Περασμένου Αιώνα στην Ευρώπη τού σήμερα».

Σημειώσεις

1. REV, 1986, σ. 85.
2. MAUPASSANT, 1991, σσ. 210, 220, 223.
3. CHEVREL, 1982, σσ. 100-103.
4. Για τα τυπικά θέματα της διηγηματογραφίας του Maupassant, βλ. Κωστή ΠΑΛΑΜΑ, «Μωπασσάν». Έστια 36 (β' έξ. 1893) 21-33 [= "Απαντα, 15, 266-67]. — MAUPASSANT, 1974, σσ. XXI-LXII.
5. Στο διήγημα ακριβώς αυτό συνυπάρχουν και οι δύο πλευρές της έμμονης για τον Maupassant ιδέας του λευκού/γαλάζιου θανάτου. Βλ. και MAUPASSANT, 1979, σσ. 1452-53.
6. Ο πνιγμός στη θάλασσα αποτελεί τέλος τυπικό για πολλά διηγήματα του Maupassant. Βλ. και MAUPASSANT, 1979, σ. 1666.
7. Βλ. Μανώλης ΧΑΛΒΑΤΖΑΚΗΣ, 'Ο Πα-

παδιαμάντης μέσα ἀπὸ τὸ Ἐργο του, Ἀλεξάνδρεια 1960, και ειδικότερα σ. 30. Ὁτι εἶλλου ο Ντοστογέφσκι εντάσσεται στον ευρύτερο ευρωπαϊκὸ νατουραλισμὸ, ειδικά με τὸ ἔργο του Ἐγκλημα και Τιμωρία, βλ. CHEVREL, 1982, σσ. 31, 39, 41, και 1983, σ. 25. Απὸ την ἄλλη μεριά ο Ἀγρας στη μελέτη τοῦ 1936 συνδέει τὸν Παπαδιαμάντη με τὸ νατουραλισμὸ του Zola μόνο σε ὅ,τι αφορά την αθηναϊκὴ διηγηματογραφία (ΑΓΡΑΣ, 1984, σ. 47), ἀποφῆ που δέχεται, αφού την επαναλαμβάνει, και ο Βελουδής (1992, σ. 52).

8. Κώστας ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ, «Η Φαρμακολύτρια του Παπαδιαμάντη», Διαβάζω 165 (8.4.1987), σ. 60. Βλ. και ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ «Ο Παπαδιαμάντης σήμερα», στο Περιδιαβάζοντας, Β': Στο Χώρο της Παλιάς Πεζογραφίας μας, «Κέδρος», Αθήνα 1986, σσ. 62-67.

9. Βαγγέλης ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, «Ο Παπαδιαμάντης και το Κακό», Διαβάζω 165 (8.4.1987), σσ. 68-79.

10. Πρβλ. Πάνου Ν. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥΝΗ, 'Η Σκιάθος και ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Λυρικό Ὀδοιπορικό. «Δωδέκατη "Ωρα", Αθήνα [1966].

11. Για τα διακριτικά χαρακτηριστικά της τέχνης του Maupassant, βλ. γενικά: MAUPASSANT, 1974, σσ. XXI-LXII. - E.D. SULLIVAN, «Maupassant et la nouvelle», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 27 (1975), σσ. 23-36. — Algirdas Julien GREIMAS, *Maupassant: la sémiotique du texte*. Le Seuil, Paris 1976. — Centre Culturel International de Cerisy, Colloque 1986: *Maupassant miroir de la nouvelle*. Presses de l'Université de Vincennes, 1988. Και ειδικότερα: REV, 1975, σσ. 470-74, και 1986, σσ. 88-94. — Carmen Licari GRAY, "Maupassant nouvelliste", στο *La réception de l'oeuvre littéraire*, Wrocław 1983, σσ. 243-53.

12. IMBERT, 1976, σ. 345.

13. Για την ποιητική του νατουραλισμού,

βλ. CHEVREL, 1982, και ειδικά σσ. 79, 86-89, 91-93. Ειδικότερα: Για την πλησιέστερη παρὰ ποτὲ, κατά την περίοδο του νατουραλισμού, συμπόρευση της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική, βλ. MARMARINOU, 1992, σσ. 662-63. — Για την ἀμεση σύγκριση περιγραφῶν του Zola με πίνακες των Φλαμανδών ζωγράφων του 17ου αι., βλ. Erich AUERBACH, *Mimesis*. Translated from the german by Willard R. Trask, Princeton University Press [1968], σσ. 506-10. Για την οργανική σχέση της νατουραλιστικής θεωρίας με το θέατρο, βλ. MARMARINOU, 1992, σ. 656. Η σχέση αυτή εξελίχτηκε σε μιαν επίσης οργανική σχέση με τον κινηματογράφο, ὥπως προκύπτει π.χ. από το γεγονός ότι «η γαλλική κινηματογραφία σφραγίζεται στο ξεχίνημά της από ἔργα δεμένα με την ιστορία του νατουραλισμού», από το γεγονός ότι στο διάστημα 1930-1970 ἔργα νατουραλιστικά, ανάμεσα στα οποία και πολλά του Maupassant, μεταφέρονται στην οθόνη από διάσημους σκηνοθέτες, από το τέλος της δεκαετίας του '60, τάση που έχει μεταφερθεί και στην τηλεόραση (Alain PAGÈS, *Le Naturalisme, <Que sais-je? 604>*, PUF 1989, σσ. 99-101).

Στο νατουραλιστικό πρότυπο που αναπτύσσω εδώ ανταποκρίνεται η συντριπτικὴ πλειοφηφία των διηγημάτων του Maupassant, χωρὶς να λείπουν και κάποιες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τὸν χανόνα. Μια τέτοια είναι και το μοναδικής ποιητικότητας διήγημα *Clair de lune* (MAUPASSANT, 1974, σσ. 594-99). Απὸ την ἄλλη μεριά, το υπερφυσικό στοιχεῖο, που εμφανίζεται σε ορισμένα διηγήματα, είναι λιγότερο προϊόν δημιουργικής φαντασίας και περισσότερο δείγμα της τραγικής προσπάθειας του συγγραφέα να δαμάσει με λέξεις την ελλοχεύουσα μέσα του αλλοτρίωση της συνείδησής του, την εκκένωση και την παράδοσή της στην τρέλα (*Suicide, Lui?, Un fou, Horla*). Για την κληρονομικὴ επιβάρυνση του Maupassant, ο οποίος πέθανε τρελός σε ἐναὶ ίδρυ-

μα, όπως άλλωστε και ο αδελφός του Hervé, βλ. MAUPASSANT, 1991, σσ. 210-II). Από αυτήν την άποφη τα «φανταστικά» διηγήματα του Maupassant (*contes fantastiques*) συνδέονται και πάλι με την επίμονη προσήλωση του νατουραλισμού στη μελέτη μιας παθολογίας της κληρονομικότητας. Κορυφαίο τέτοιο δείγμα *Oi Bruxolakes* του Ibsen (1881), θεατρικό έργο το οποίο «δίκαια ή άδικα θεωρεῖται γενικά ως τὸ σημαντικότερο νατουραλιστικὸ δράμα», ισάξιο του μυθιστορήματος του Zola *Thérèse Raquin* (FURST-SKPINE, 1972, σσ. 78-79).

14. ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, 1987, σ. 146.
 15. ΕΛΥΤΗΣ, 1986, σσ. 37-38.
 16. Πρβλ. την παρατήρηση του Παλαμά: «Καμιά φορά ὁ ρεπόρτερ ἀδικεῖ τὸ συγγραφέα» («Απαντα, ΙΟ, 315).
 17. Στη συνοπτική ἔκθεση των μυστικών της τέχνης του Παπαδιαμάντη αξιοποιώ κυρίως, και μάλιστα με ιδιαίτερη ικανοποίηση, τα πορίσματα της διδαχτορικής διατριβής της ἀλλοτε φοιτήτριας μου και εκλεκτής πλέον συναδέλφου Γ. ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, *Αφηγηματικές Τεχνικές στον Παπαδιαμάντη, 1887-1910*, Κέδρος, [Αθήνα 1987], και ειδικότερα ὅσα στις σσ. 96-99, 161-63, 237-39, 285-89 και 291-97. Δες ωστόσο και ΑΓΡΑΣ, 1984, σσ. 21-38, 41-45, 46-48.

18. ΠΑΛΑΜΑΣ, «Απαντα, ΙΟ, 315.
 19. ΑΓΡΑΣ, 1984, σ. 31.
 20. Βλ. και Π.Σ. ΣΠΑΝΔΩΝΙΔΗ, «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Ὁ Θεατὴς τῆς Γῆς», *Ηπειρωτικὴ Ἔστια* 9 (1960), σσ. 762-65.
 21. Πρβλ. ΕΛΥΤΗΣ, 1986, σσ. 29-30, 35, 63.
 22. Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ, *Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, 4η ἔκδ., «Ἴχαρος», [Αθήνα] 1968, σ. 383.
 23. Πρβλ. FURST-SKRINE, 1972, σσ. 60-93, και Τσβετάν ΤΟΝΤΟΡΟΦ, *Ποιητική Μετάφραση: Αγγέλα Καστρινάκη, «Γνώση»*, [Αθήνα 1989], σ. 52.

24. Βλ. ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, 1987, σσ. 49-58.
 25. CHEVREL, 1982, σ. 144.
 26. MAUPASSANT, 1974, σ. 672. Η μετάφραση δική μου.
 27. REV, 1975, σ. 470. Βλ. και ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, 1981, σ. 356. Πρβλ. και την παρατήρηση του Ἀγαθοκλῆ Γ. Κωνσταντινίδη «οἱ χριτικοὶ πάντες ἀνομολογοῦσιν ὅτι ὁ Τσέχωφ εἶνε ὁ Μωπασάν τῆς Ρωσίας», στο πληροφοριακὸ σημείωμα με το οποίο συνοδεύει τη μετάφραση του διηγήματος του Τσέχοφ «Ἡ Θλῖψις» (*Παναθήναια*, 15.12.1900, σ. 178).
 28. Από τη μελέτη του A.D. ALMAN, *A. Τσέχοφ και Guy de Maupassant* (1908, στα ρωσικά) ως την ειδική σύγκριση της Main REV, 1975. Βλ. και ανασκόπηση του όλου θέματος από τον IMBERT, 1976, σσ. 344-50.
 29. A. TCHÉKHOV, *Un meurtre*. Traduit du russe par Claire Ducreux. Préface de André Beaunier. Édition de la Revue Blanche, Paris 1902, σ. 4.
 30. Για τις διαφορές αυτές, βλ. REV, 1975, σσ. 468-75, και 1986, σσ. 85-94. — IMBERT, 1976, σσ. 341-54. Για τη διηγηματογραφία του Τσέχοφ γενικά, βλ. την Εισαγωγή του Claude FRIOUX στο Anton TCHÉKHOV, *Oeuvres*, 1 <Βιβλιοθήκη de la Pléiade>, Gallimard, [1967], σσ. IX-XXVI.
 31. ΠΑΛΑΜΑΣ, «Απαντα, ΙΟ, 315-16.
 32. Jan REID, *Τὸ Διήγημα*, μτφρ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη, <Ἡ Γλώσσα τῆς Κριτικῆς, 23>, «Ἐρμῆς», [Αθήνα 1982], σ. 89.
 33. IMBERT, 1976, σ. 345, σημ. 21.
 34. Χαρακτηριστικά ως προς το «οριστικό» τους τέλος είναι πολλά διηγήματα του Maupassant που κλείνουν με το θάνατο των ηρώων τους (*Première neige*, *La confession*). Βλ. και σημ. 6.
 35. Πρβλ. D.S. MIRSKY, *A History of Russian Literature*, Routledge and Kegan

Paul, London 1968, σ. 360. Ενδιαφέρον είναι, άλλωστε, και ολόκληρο το Κεφάλαιο για τον Τσέχοφ (σσ. 353-67).

36. Π.χ. στο διήγημα *H Kρίση* ο ήρωας που επισκέπτεται ένα οίκο ανοχής, ακούγοντας κάποια από τις γυναικες του «σπίτιου» να χλαιεί σπαρακτικά στο διπλανό δωμάτιο, συνειδητοποιεί ξαφνικά ότι και σ' αυτό το σπίτι, όπως παντού, ζουν άνθρωποι που προσβάλλονται και υποφέρουν, και σκέφτεται: «Πώς μπορεί να χιονίζει σ' ένα τέτοιο δρόμο; — σκεφτόταν ο Βασίλιεφ. Καταραμένα να είναι αυτά τα σπίτια!» Τον χοινό συμβολισμό του χιονιού, τον παραπέμποντα στην ιδέα της καθαρότητας και την αγνότητας, χρησιμοποιεί ο Τσέχοφ εδώ εντελώς καλυμμένα και υπαινικτικά και σε αντίθεση με την θηική «ρυπαρότητα» του δρόμου των «σπιτιών». Τον ίδιον αυτό συμβολισμό του χιονιού αξιοποιεί και ο Παπαδιαμάντης στον «Ερωτα στὰ Χιόνια, αλλά με τρόπο άμεσο και αντίστροφη λογική: το χιόνι πέφτει ακριβώς για ν' ασπρίσει, να εξαγνίσει — με το σάβανο του θανάτου, είναι αλήθεια — «τὸν δρομίσκον τὸν μαχρὸν καὶ τὸν στενὸν μὲ τὴν κατεβασιάν του καὶ μὲ τὴν δυσωδίαν του, καὶ τὸν οἰκίσκον τὸν παλαιὸν καὶ καταρρέοντα», αλλά και όλες τις αμαρτίες του μπαρμπα-Γιαννιού.

37. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, 1981, σσ. 198-99. Εδώ αξίζει να θυμηθεί κανείς και την παρατήρηση του Ελύτη ότι ο Παπαδιαμάντης διαθέτει «αὐτὸν τὸν ἀπροσδιόριστο παράγοντα που είναι ὁ ποιητικὸς καὶ πού, πολὺ σπάνια, ἐπιφοιτεῖ, χωρὶς νὰ προδίδεται, στὶς κεφαλὲς τῶν ἔξι ἐπαγγέλματος πεζογράφων» (1986, σ. 32). Πρβλ. και ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, 1987, σσ. 57-58.

38. Π.χ. 'Εκεῖ σπάροι καὶ πέρκες / ἀνεμόδαρτα ρήματα ('Ελύτης). Βλ. και 'Ελένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Ποίηση και Γλώσσα» στο *Μνήμη*, τόμος είς μνήμην Γεωργίου Ι. Κουρμούλη, 'Αθήνα 1988, σσ. 219, 228-29.

39. Για το ασύνδετο σχήμα ως παράγοντα ρυθμού στον πεζό λογοτεχνικό λόγο, βλ. Ε-

λένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Η Ποίηση και η Πεζογραφία στα Πλαισια μιας Συγχριτικής Ποιητικής: Η Έννοια του *Ρυθμού*», στα *Πρακτικά Ογδοού Συμπόσιου Ποίησης: Ποίηση και Πεζογραφία* (Πάτρα 1-3 Ιουλίου 1988), «Αχαϊκές Εκδόσεις» [1990], σσ. 140-42, όπου όλα τα σχετικά παραδείγματα αντλούνται από τον παπαδιαμάντικό λόγο.

40. Η μετάφραση δική μου, από το γαλλικό κείμενο της έκδοσης Anton TCHÉKHOV, *Oeuvres*, I, II, III, [Bibliothèque de la Pléiade], Gallimard, [Paris 1967-1971].

41. Βλ. ΤCHÉKHOV, 1971, σ. 15. — ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, 1981, σσ. 20-22, 23, 25.

42. Βλ. σχετικά, MARMARINOU, 1992, σσ. 662-63.

43. ΠΑΛΑΜΑΣ, "Απαντα, ΙΟ, 320.

44. "Αντον ΤΣΕΧΟΦ, Διηγήματα, μτφρ. Κυριάκος Σιμόπουλος, «Θεμέλιο», [Άθηνα 1983], σ. 7.

45. MAUPASSANT, 1974, σ. XVII.

46. TCHÉKHOV, 1971, σ. 10.

47. ΑΓΡΑΣ, 1984, σ. 47. — ΠΑΛΑΜΑΣ, "Απαντα, ΙΟ, 319.

48. Για το νατουραλισμό και τη σχέση του με το ρεαλισμό, την πρόσληψή του στις διάφορες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες και την αντιδραση του συμβολισμού, βλ. CHEVREL, 1983, σσ. 41-42, και MARMARINOU, 1992, σσ. 629-63.

49. Πρβλ. Haskell M. BLOCK, *Nouvelles tendances en Littérature Comparée*. Éditions A.-G. Nizet, Paris 1970, σ. 24.

50. Guy de MAUPASSANT, «Ιστορία Χωρικής», *Ραμπαγᾶς*, 10-20 Δεκεμβρίου 1884. Η πρώτη αυτή παρουσίαση του Maupassant στο ελληνικό κοινό, και μάλιστα με ένα χαρακτηριστικό διήγημα, γίνεται εξαιρετικά εγκαίρως, αν πάρουμε υπόψη μας ότι ο Maupassant εμφανίζεται για πρώτη φορά στα γαλλικά γράμματα, με εντυπωσιακή επιτυχία είναι αλήθεια, το 1880, όταν δημοσιεύει το διήγημα «Boule de Suif» στον τόμο *Soirées de Médan*, συλλογική έκδοση των μαθητών του

Zolá (βλ. MAUPASSANT, 1991, σσ. 210-11), και ότι το μεταφραζόμενο στον *Rampanyā* διήγημα δημοσιεύεται στο πρωτότυπο στις 26 Μαρτίου 1881 (*Revue politique et littéraire* ή *Revue bleue*).

51. Π.χ. «Παράσχος·Ζολᾶ», *Rampanyā*, 20 Νοεμβρίου 1879, «Έμιλιος Ζολᾶ», *Rampanyā*, 25 Νοεμβρίου 1879. Πρβλ. 'Ελ. Πολίτου-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Η Έφημερίδα Rampanyā (1878-1889) και ή Συμβολή της στήν 'Ανανέωση τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας», *Παρνασσός*, 21 (1979), 235-57.

52. «Χρονολογικός Δείχτης τῆς Ζωῆς τοῦ Παπαδιαμάντη», στα "Απαντα, τ. 1ος, Κριτική" Εκδοση Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Δόμος», [Αθήνα 1981], σ. λε'.

53. Τὰ "Απαντα τοῦ Ἀλεξάνδρου Παπαδιαμάντη. Ἐπιμέλεια Γ. Βαλέτα, τ. ε', «Βίβλοις», [Αθήνα 1954], σ. 524, και Ἀλεξάνδρου ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ, "Απαντα τὰ μέχρι τοῦ θανάτου του δημοσιευθέντα, Πρόλ. Στράτη Μυριβήλη, ἐπιμ. Ἐνης Βέη-Σεφερλῆ, τ. γ', Σεφερλῆς, [Αθήνα 1962], σσ. 495-501.

54. Γουνὸς δὲ ΜΩΠΑΣΣΑΝ, «Ο Δασοφύλαξ», *Έφημερίς*, 20 & 22.12.1886 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Le Garde», *Le Gaulois*, 8.10.1884),

55. Guy de MAUPASSANT, «Η Κληρονομία», *Έφημερίς*, 13.3-12.4.1889 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «L'héritage», *La vie militaire*, 5.3.-26.4.1884). Επισημαίνω ότι στην Έφημερίδα, δύο μόλις μέρες αργότερα, αρχίζει να δημοσιεύεται μετάφραση από τον Ντοστογιέφσκι (Θ. ΔΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΗ, «Τὸ Ἑγχλημα καὶ ἡ Τιμωρία», 14.4-1.8.1889), η οποία όμως, αν και ανυπόγραφη, ανήκει στον Παπαδιαμάντη (ΧΑΛΒΑΤΖΑΚΗΣ, ὅπου και στη σημ. 7, σσ. 165, 167).

56. Βλ. και Φώτης ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ - 'Ελένη Ι. ΔΑΜΒΟΥΝΕΛΗ, «Τὸ roman feuilleton (Μυθιστόρημα-Ἐπιφυλλίδα), δ Παπαδιαμάντης καὶ ἡ Έφημερίς 1883-1891», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Αθηνῶν*, τ. κε' (1986-

1991), σσ. 433-50 (και ανάτ., 'Αθήνα 1992), και συγχεκτιμένα τα λήμματα 24, 30, 55.

57. PAPADIAMANDIS, *Huit nouvelles*. Traduites du grec et présentées par Octave Merlin, Athènes 1965, σ. 9.

58. Guy de Maupassant, «Χριστούγεννιάτικη Ἰστορία», [υπογραφή μτφρ.: X.], 'Εστία 26 (β' ἔξ. 1888), σσ. 825-27 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Nuit de Noël», *Gil Blas*, 26.12.1882).

59. Guy de Maupassant, «Ο Λύκος», 'Εστία 27 (α' ἔξ. 1889), σσ. 89-91 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Le loup», *Le Gaulois*, 14.11.1882).

60. Guy Maupassant, «Ἐν Ταξειδίῳ», [υπογραφή μτφρ.: X.], 'Εστία 27 (α' ἔξ. 1889), σσ. 417-19 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «En voyage», *Le Gaulois*, 10.3.1883).

61. Guy de Maupassant, «Ὕπὸ τὸ Φέγγος τῆς Σελήνης», [υπογραφή μτφρ.: M.], 'Εστία 28 (β' ἔξ. 1889), σσ. 75-78 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Clair de lune», *Gil Blas*, 19.10.1882).

62. Guy de Maupassant, «Ο Σπάγγος», 'Εστία 30 (β' ἔξ. 1890), σσ. 5-8 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «La ficelle», *Le Gaulois*, 25.11.1883).

63. Guy de Maupassant, «Μία Χήρα» [υπογραφή μεταφραστή: M*], 'Εστία 30 (β' ἔξ. 1890) σσ. 58-60 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Une veuve», *Le Gaulois*, 1.9.1882). οριστική μορφή κειμένου στη συλλογή *Clair de lune*, 1888).

64. Guy de Maupassant, «Η Πεθαμένη», μτφρ. Κωστῆ Παλαμᾶ, 'Εστία 30 (β' ἔξ. 1890), σσ. 373-75 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «La morte», *Gil Blas*, 31.5.1887). Με την ευκαιρία σημειώνω ότι ο Γιάννης Παπακώστας στη σχετική παραπομπή (Τὸ Περιοδικὸ «Ἐστία» καὶ τὸ Διήγημα, 'Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, 'Αθήνα 1982, σ. 148, σημ. 167) παραλείπει το διήγημα «Ὕπὸ τὸ Φέγγος τῆς Σελήνης», παραπέμπει σε λάθος τόμο και σελίδες για το διήγημα «Ἐν Ταξει-

δίω» και χαρακτηρίζει «διήγημα» το κείμενο του Maupassant «Η Απόδραση του Βαζάιν», Έστια 25 (α' έξ. 1888), σσ. 645-46, ενώ πρόκειται απλώς για πληροφορίες σχετικές με την απόδραση του François-Achille Bazaine, φρούραρχου του Metz, από το νησί της Αγίας Μαργαρίτας όπου ήταν φυλακισμένος.

65. Έστια, 36 (β' έξ. 1893), σσ. 21-23.

66. Ελένη I. ΔΑΜΒΟΥΝΕΛΗ, «Στοιχεία Γενικής Παιδείας και Γλωσσομάθειας του Παπαδιαμάντη», Διαβάζω 165 (8.4.1987), σ. 108.

67. Τὸ Ἀστυ, 26-27.8, 28-29.8, 30.8 & 31.8-1.9.1901, αντίστοιχα.

68. Βλ. «Χρονολογικὸς Δείχτης τῆς Ζωῆς τοῦ Παπαδιαμάντη», όπου και στη σημ. 52, σ. λε'.

69. Παναθήναια, 31.10.1900, σσ. 64-67.

70. Παναθήναια, 15.12.1900, σσ. 178-81, 15.5.1901, σσ. 50-56 κ.εξ., 30.9.1901, σσ. 447-51, 31.8.1904, σσ. 272-77.

71. Παναθήναια, 15.2.1905, σσ. 262 κ.εξ.

72. Παναθήναια, 15-31.7.1904, σσ. 215-16, όπου και φωτογραφία του Τσέχοφ. Τις πληροφορίες σχετικά με τις πρώτες ελληνικές μεταφράσεις του Τσέχοφ οφείλω στη Σόνια Ιλίνσκαγια, την οποία ευχαριστώ και από τη θέση αυτή.

73. Νουμᾶς, χρ. Δ', αρ. 201, 4.8.1906.

74. Βλ. Marius-François GUYARD, *La Littérature Compar e *, [Que sais-je? 499], PUF, Paris 1969, σ. 81, και Έλένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, *Η Συγχριτικὴ Φιλολογία*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1981, σσ. 33-34.

75. Κάποιον τέτοιο τόνο διακρίνω και στην εκ των προτέρων διαβεβαίωση του Γιάγκου Ανδρεάδη, ότι δηλαδή «δὲν φιλοδοξεῖ νὰ ἀποκαταστῆσει κάποιους συσχετισμοὺς στὸν χῶρο τῆς συγχριτικῆς φιλολογίας, τουλάχιστον ὅχι μέσα ἀπὸ τὸν συνηθισμένο δρόμο τῆς ἀναζήτησης “ἐπιδράσεων”», όταν επισημαίνει τη «Γοητεία καὶ Σημασία μιᾶς Σύμπτωσης» ανάμεσα σε χωρία από το διήγημα του Τσέχοφ *H Nύστα* και από τη Φόνισσα του Πα-

παδιαμάντη (Γιάγκος ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ, *Τὰ Παιδιὰ τῆς Ἀντιγόνης*, Μνήμη καὶ Ἰδεολογία στὴν Νεώτερη Ἑλλάδα, Καστανώτης, Αθήνα 1989, σ. 213-15). Και βέβαια οι συμπτώσεις δεν είναι φαινόμενο ἀγνωστο στην ιστορία των γραμμάτων· πρβλ. λ.χ. το του Baudelaire: «Με κατηγορούν ότι μιμήθηκα τον Edgar Poe! Ξέρετε γιατί μετέφρασα τον Poe τόσο υπομονητικά; Γιατί μου έμοιαζε. Την πρώτη φορά που ἀνοιξα βιβλίο του, είδα με τρόμο αλλά και αγαλλιαση, ὅχι μόνο θέματα που κ' εγώ είχα ονειρευτεί, αλλά και φράσεις, που είχα σκεφτεί, γραμμένες απ' αυτόν είχοσι χρόνια πριν» (P. BRUNEL, Cl. PICHOIS, A.-M. ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la Littérature Compar e ?*, Armand Colin, Paris 1983, σ. 54-55). Βλ. και Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ, «Οἱ Συμπτώσεις στὴν Ἰστορίᾳ τῶν Γραμμάτων καὶ στὴν Ἰστορίᾳ τῶν Ἰδεῶν», στο Συμποσιακά. Τρεῖς Ἀνακοινώσεις, Αθήνα 1965, σ. 9-25). Από την ἀπόφη ὄμως και πάλι τῆς συγχριτικῆς θεωρίας και μεθόδου, θέμα «συμπτώσεων» τίθεται μόνον όταν αἱρεται το ενδεχόμενο «επιδρασης», ενώ η συγχριτικὴ εμπειρία δείχνει ότι τα δύο αυτά φαινόμενα δεν αποκλείεται και να συνυπάρχουν, ὅπως και τα φαινόμενα αναλογία/επιδραση, οπότε βέβαια συνεξετάζονται και αλληλοφωτίζονται.

76. Γιώργος ΒΕΛΟΥΔΗΣ, «Α. Παπαδιαμάντης. Βιογραφικὰ Ναυάγια καὶ Καλλιτεχνικὴ Καθυστέρηση», *To Βήμα*, 18.2.1981 [=ΒΕΛΟΥΔΗΣ, 1992, σ. 43].

77. Πρβλ. και το ανώνυμο σημείωμα που το 1908 προτάσσεται στην αναδημοσίευση του διηγήματος του Παπαδιαμάντη *T' Ἀγγάντεμα*: «Τὰ ἔργα του ἡμποροῦν καὶ ν' ἀναδειχθοῦν πολλάκις ἀνώτερα τῶν καλλιτέρων ἔργων πολλῶν διασήμων ἔνων διηγηματογράφων, τοῦ Μωπασσάν, τοῦ Δωδέ, τοῦ Τσέχωφ» (*Νέον Πνεῦμα* [*Κωνσταντινουπόλεως*], 9.2.1908, σ. 34).

78. "Αντὸν Τσέχωφ, Διηγήματα, Πρόλ.: Μ. Αυγέρης, μετφ.: Λ. Καστανάκης, *Κραναός*, [Αθήνα, χ. χρ. ἐκδ.], σ. 12.

79. IMBERT, 1976, σ. 346.

Βιβλιογραφία*

- Τέλλος ΑΓΡΑΣ, «Πῶς βλέπομε σήμερα τὸν Παπαδιαμάντη», στα *Κριτικά*, τ. γ', Μορφές και Κείμενα τῆς Πεζογραφίας, φιλολ. ἐπιμ. Κώστα Στεργιόπουλος, «Ἐρμῆς», Ἀθήνα 1984, σσ. II-74.
- Μῆτσος ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Περισσότερη Ἐλευθερία*. Ὁ Τσέχωφ, «Σύγχρονη Ἐποχή», Ἀθήνα 1981.
- Γιώργος ΒΕΛΟΥΔΗΣ, *Μονά-Ζυγά*. Δέκα Νεοελληνικά Μελετήματα, «Γνώση», Αθήνα 1992.
- Οδυσσέας ΕΛΥΤΗΣ, *Ἡ Μαγεία τοῦ Παπαδιαμάντη*, γ' ἔκδ. «Γνώση», Ἀθήνα 1986.
- Ελένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Ἡ Ποιητικότητα του Παπαδιαμαντικού Ἐργου», *Διαβάζω* 165 (8.4.1987), σσ. 49-58.
- Γ. ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, *Αφηγηματικές Τεχνικές στον Παπαδιαμάντη. 1887-1910*, «Κέδρος», [Ἀθήνα 1987].
- Yves CHEVREL, *Le Naturalisme*, PUF, [Paris 1982].
- , *Le Naturalisme dans les littératures de langues européennes. Actes du Colloque international tenu à l'Université de Nantes (21-23 septembre 1982) présentés par Yves Chevrel*, <Textes et languages, VIII>, Université de Nantes 1983.
- Lilian R. FURST & Peter N. SKRINE, *Νατουραλισμός*, μτφρ.: Λία Μεγάλου, <Ἡ Γλώσσα τῆς Κριτικῆς, 6>, «Ἐρμῆς», [Ἀθήνα 1972].
- Henri-François IMBERT, «Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte», *Revue de Littérature Comparée* 50 (1976), σσ. 341-54.
- Hélène MARMARINOU, «Le second XIXe siècle: Réalisme et Naturalisme», στο *Les Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne*, sous la direction d'Annick Benoit-Dusausoy et de Guy Fontaine, Hachette, [Paris 1992], σσ. 629-63.
- Guy de MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, I. Préface d'Armand Lanoux. Introduction de Louis Forestier. Texte établi et annoté par Louis Forestier, <Bibliothèque de la Pléiade>, Gallimard, [Paris 1974].
- , *Contes et nouvelles*, II. Texte établi et annoté par Louis Forestier, <Bibliothèque de la Pléiade>, Gallimard, [Paris 1979].
- , «Ο Λύκος καὶ Ἄλλα Διηγήματα, εἰσ.-μτφρ.-σημ.: Ἀλέξης Ζήρας, «Ρόπτρον»», [Ἀθήνα 1991].
- Maria REV, «La représentation des faits de la vie quotidienne dans la littérature russe et française. Tchekhov et Maupassant», *Acta Litteraria Accademiae Scientiarum Hungaricae* 17 (1975), σσ. 468-75.
- , «Peut-on parler de la nouvelle comme genre typique du naturalisme?», στο *Le Naturalisme en question. Actes du Colloque tenu à Varsovie (20-22 septembre 1984) présentés par Yves Chevrel*, <Recherches actuelles en Littérature Comparée, II>, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris [1986], σσ. 85-94.
- Anton TCHÉKHOV, *Le Duel et autres nouvelles*, Préface de Roger Grenier, Gallimard, [Paris 1971].

* Ολα τα χωρία του Παπαδιαμάντη από την έκδοση: Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Ἄπαντα. Τόμοι 1-5*. Κριτικὴ έκδοση Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος. Ἐκδόσεις Δόμος, [Ἀθήνα 1981-1988]. Ο πρώτος αριθμός παραπέμπει στον τόμο, ο δεύτερος στη σελίδα.

Résumé

Hélène POLITOU-MARMARINOU: *Papadiamandis, Maupassant et Tchékhov. De Skiathos à l'Europe*

Dans cette étude sont soulignées les similitudes de la thématique de Papadiamandis avec celle de Maupassant, qui ont pour cadre commun et plus vaste la thématique naturaliste.

De l'autre côté il est établi que les techniques narratives de Papadiamandis s'éloignent de la poétique naturaliste de Maupassant. Il est en même temps constaté que ces divergences antinaturalistes constituent des analogies de Papadiamandis avec Tchékhov nouvelliste, dans la mesure où ce dernier, bien qu'il fût caractérisé comme "le Maupassant Russe", s'éloigne lui-même du naturalisme par le symbolisme latent et la poéticité de son oeuvre.

Dans la dernière partie de l'étude l'auteur se demande si les similitudes de Papadiamandis avec Maupassant et Tchékhov peuvent être considérées comme des analogies ou si elles doivent être attribuées à une certaine influence des deux auteurs étrangers sur Papadiamandis. L'auteur conclut que cette question n'est qu'un pseudo-dilemme, puisque, du point de vue de la théorie et de la méthode de la Littérature Comparée, il est généralement admis que c'est justement l'existence d'analogies indépendantes qui rend possible l'exercice d'une influence quelconque.

