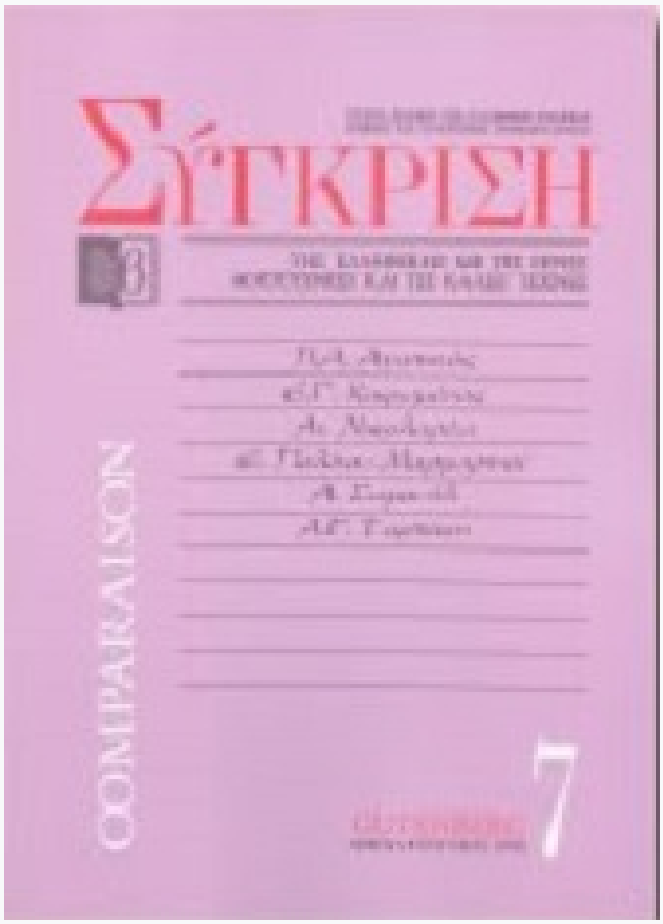
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση

Τόμ. 7 (1996)



Παπαδιαμάντης, Maupassant και Τσέχοφ: Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη

Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού

doi: 10.12681/comparison.10738

Copyright © 2016, Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πολίτου-Μαρμαρινού Ε. (2017). Παπαδιαμάντης, Maupassant και Τσέχοφ: Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη. *Σύγκριση*, *7*, 30–58. https://doi.org/10.12681/comparison.10738

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 02/04/2025 18:53:20

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 συγκεκριμένου 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 δ ι ή γ η μ α (short-story, conte, récit, nouvelle) να αποβεί στην Ευρώπη είδος λογοτεχνικό εξίσου σημαντικό με το μυθιστόρημα κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου 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 έξι μυθιστορήματα, τα χρονογραφήματα και τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις, παραμένει ο πιο νατουραλιστής συγγραφέας στη Γαλλία, έπειτα βέβαια από τον ίδιον τον Zola. Γιατί το κοσμοείδωλο του Maupassant, έτσι όπως αναδύεται από το έργο του, είναι κατά βάση νατουραλιστικό, υποβασταζόμενο από τον γνωστό ντετερμινισμό του Zola, σύμφωνα με τον οποίο νομοτέλειες μέσα και έξω από τον άνθρωπο, ισχυρότερες από αυτόν, προκαθορίζουν και ερμηνεύουν και τις πράξεις και την πορεία του. Η πίστη αυτή δεν αφήνει βέβαια και πολλά περιθώρια αισιοδοξίας. Έτσι η απαισιοδοξία γίνεται ο μόνιμος σύντροφος του Maupassant.

Ακολουθώντας λοιπόν τη νατουραλιστική θεματική, με την οποία άτομα που ανήκουν στα κατώτερα και κατώτατα κοινωνικά στρώματα θεωρούνται για πρώτη φορά άξια να αντιμετωπιστούν με σοβαρότητα και να αποτελέσουν τους πρωταγωνιστές ενός έργου,[3] ο Maupassant θέτει στο κέντρο των διηγημάτων του ανθρώπους καθημερινούς, συχνά περιθωριακούς, που παρουσιάζονται να δίνουν, και σχεδόν πάντα να χάνουν, τη μάχη μιας άχαρης 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 λοιπόν επίπεδο μπορεί κανείς να επισημάνει συνοπτικά τα εξής:[4]

Τα πιο ευχάριστα διαλείμματα σ' αυτήν 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 χαρτοπαιξία—, ο αλκοολισμός, αποτελούν για τον Maupassant θέματα που τον βοηθούν να δείξει ώς πού μπορεί να φτάσει η εξαχρείωση του ανθρώπου (*L'ivrogne*, *Le baptême*). Αλλά και γενικότερα η κάθε είδους ευτέλεια, κακία και ρυπαρότητα, ακόμα και το έγκλημα, αποτελούν προκειμενική ύλη παρούσα σε κάθε σχεδόν διήγημα. Στον κόσμο του Maupassant, όπου οι αστοί αποδεικνύονται κουτοπόνηροι και δειλοί και οι χωρικοί σκληροί και άπληστοι, επικρατεί μια σχεδόν φυσική έλλειψη ηθικής ευαισθησίας με συχνότερη εκδήλωσή της τη φιλοχρηματία. Αυτή οδηγεί όχι σπάνια τους ήρωές του στο θάνατο ή στο έγκλημα, ειδικότερα μάλιστα στην παιδοκτονία (*En mer*, *La confession*, *L'enfant*, *Rosalie Prudent*). Ο θάνατος καιροφυλακτεί παντού και χτυπάει αλύπητα και με ποικίλους τρό-

πους. Εντυπωσιακή είναι η επίμονη παρουσία, στο πλαίσιο του δίδυμου λευκό/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 bleu*[5], *Le noyé*[6]).

Αυτός ο κόσμος της σκληρότητας, από τον οποίο απουσιάζουν θεαματικά η τρυφερότητα, η συμπάθεια και ο οίκτος και όπου, αντίθετα, επικρατεί το δίκαιο του ισχυροτέρου, όπου ο άνθρωπος αποδεικνύεται 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, ιδίως 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 εύκολο να συγκροτηθεί 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 κωμικοί ή γκροτέσκοι χαρακτήρες, μπορεί να συμπληρώσει κανείς— αντιπροσωπευτικοί τύποι της μίζερης χαμοζωής στο χωριό (Σκιάθος) ή στις φτωχογειτονιές 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 διασκεδάσεις και λεπτομερείς και παραστατικές οι περιγραφές τους (*Ἐξοχικὴ Λαμπρή, Τ' Ἀγγέλιασμα*). Η ταβέρνα (με τη σχετική χαρτοπαιξία...) αποτελεί και για τον Παπαδιαμάντη το σκηνικό πολλών διηγημάτων του, ενώ το πάθος για το κρασί, το μεθύσι, ο αλκοολισμός ωθούν και τους δικούς του ήρωες στη χειροδικία, στο θάνατο, στην αυτοκτονία ή και στο έγκλημα (*Ἡ Φόνισσα, Τὰ Δύο Τέρατα, Γυνὴ Πλέουσα, Μεγαλείων*

Ὀψώνια, *Ὁ Πολιτισμὸς εἰς τὸ Χωρίον*, *Ἔρωτας στὰ Χιόνια*). Το κακό, ως δυσλειτουργία του κόσμου τούτου, σε μιαν έκφανση που κλιμακούται από την απλή ευτέλεια ώς το ειδεχθέστερο έγκλημα, είναι σε τέτοιο και τόσο βαθμό 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 «ἑωσφορικοῦ στοιχείου»[8] ή 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 (*Τὰ Δύο Κούτσουρα*), με επίμονη και σ' αυτόν την παρουσία θαλασσοπνιγμών (*Ὁ Ναυαγός*, *Τὸ Μυρολόγι τῆς Φώκιας*) και με μια άπαξ αλλά εντυπωσιακή αναφορά στον αργό θάνατο κάτω από το λευκό και παγωμένο σάβανο του χιονιού (*Ἔρωτας στὰ Χιόνια*). Σημαντική θέση κατέχουν, τέλος, και οι περιγραφές της φύσης, στις γνωστές τοπιογραφίες, τόσο λεπτομερείς 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*, *Ναυαγίων Ναυάγια*, *Ἡ Νοσταλγός*, *Ἡ Φαρμακολύτρια*, *Στὴν Ἁγι' Ἀναστασά*, *Οἱ Μάγισσες*).

3. Παπαδιαμάντης και Maupassant: Αποκλίσεις στην Τέχνη και την Τεχνική[11]

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 σκηνικό 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, πολύ 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 άποψη είναι οι περιγραφές των υπαίθριων σκηνικών του, που αποδεικνύουν μόνον πόσο άμεσα και ώς την τελευταία της γωνιά είχε γνωρίσει την ιδιαίτερη πατρίδα του, χωρίς όμως να αποκαλύπτουν και 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 α φ η γ η τ έ ς 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 κρατώντας συστηματικά ευδιάκριτη απόσταση από τους ήρωες, παραθέτει 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 συγκεκριμένο όραμα του κόσμου που μεταδίδουν οι ιστορίες του (*Ce cochon de Morel*, *Le père*, *Nuit de Noël*).

Από την άποψη του χ ρ ό ν ο υ 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 αληθοφάνεια 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. Έτσι ο αναγνώστης, ακολουθώντας μιαν αφήγηση που δεν τον ξενίζει ούτε με άλματα στο μέλλον ούτε με ξαφνικές οπισθοδρομήσεις στο παρελθόν, παρακολουθεί και την εξέλιξη της δράσης χωρίς δυσκολία.

Τη δ ρ ά σ η ο αναγνώστης του Maupassant την παρακολουθεί και με αμείωτο ενδιαφέρον, γιατί είναι συνεχώς παρούσα και σε διαρκή εξέλιξη. Στα διηγήματά του πάντα κάτι συμβαίνει και συχνά συμβαίνουν πολλά και συγκλονιστικά. Ο συγγραφέας, κυρίαρχος 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 λ ό γ ο ς 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 καθένας τη φωνή και το λόγο του (*Miss Harriet*). Ο λόγος των ηρώων ειδικά, με τη μορφή πολλών και εκτεταμένων 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, τουλάχιστο 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.

Συνοψίζοντας, 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 δημιουργούμενου 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 κριτική, και διακριτικά γνωρίσματα της τέχνης του Παπαδιαμάντη. Γιατί και ο Σκιαθίτης διηγηματογράφος έχει χαρακτηριστεί «ζωγράφος» και το έργο του έχει θεωρηθεί «ζωγραφική των ανθρώπων, της φύσης και των εθίμων»,[14] ενώ παράλληλα έχουν εντοπιστεί οι σκηνοθετικές του ικανότητες[15] 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 αποκλίνουν 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 πολύ τις ανάγκες της συγκεκριμένης κάθε φορά δράσης. Ειδικά οι περιγραφές της φύσης, πλούσιες στα σκιαθίτικα αλλά θεαματικά απούσες στα αθηναϊκά διηγήματα, εκφράζουν, βέβαια, και την ατομική νοσταλγία του ανθρώπου Παπαδιαμάντη για το χώρο της ιδιαίτερης 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 ευδαίμονα 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 «ἀντικειμενικὸ 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 πλειοψηφία 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, οίκτου

ή και άκακης ειρωνείας προς τους ήρωες των διηγημάτων, τις πράξεις και τα παθήματά τους.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Παπαδιαμάντης χειρίζεται το χ ρ ό ν ο είναι πολύ διαφορετικός από τον τρόπο του Maupassant. Δεν λείπουν, βέβαια, και από τον Έλληνα διηγηματογράφο οι άμεσες συνδέσεις του χρόνου των ιστοριών του με τον αντικειμενικό ιστορικό χρόνο (*Ο Σημαδιακός*, *Στὴν Ἁγι' Ἀναστασά*). Όμως, καθώς πολύ γρήγορα και πολύ συχνά αλλάζουν και διαπλέκονται τα αφηγηματικά επίπεδα και καθώς οι ήρωες μιας ιστορίας μεταβάλλονται σε ακροατές άλλων ιστοριών (χαρακτηριστικό παράδειγμα το διήγημα *Στὴν Ἁγι' 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 όπως η παρατοποθέτηση περιστατικών, οι περιγραφικές παύσεις, τα άλματα 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 α ν α π α ρ ά σ τ α σ η τ ο υ λ ό γ ο υ τ ω ν η ρ ώ ω ν του Παπαδιαμάντη βαίνει παράλληλα προς την επισημανθείσα παραπάνω μείωση της απόσταση ανάμεσα στον αφηγητή και τους χαρακτήρες. Οι διάλογοι των ηρώων, με τα διαλεκτολογικά τους και αυτοί στοιχεία, δίνουν, σε ένα πρώτο επίπεδο, το κοινωνικό, ιδεολογικό κλπ. στίγμα των χαρακτήρων. Καθώς όμως, από την απόψη 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 άλλωστε ερμηνεύει και την αισθητά περιορισμένη παρουσία τους στο παπαδιαμαντικό κείμενο, σε σχέση με τα κείμενα του Maupassant. Από την άλλη 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 ήρωές του, τη συμμετοχή του στις δυσκολίες τους, την κατανόηση για τις ανθρώπινες αδυναμίες τους. Η στάση αυτή, που συμμερίζεται έμμεσα και ο αναγνώστης, δικαιώνει την άποψη ότι ο Παπαδιαμάντης «ἀντιμετωπίζει γενικὰ τὸν ἄνθρωπο μὲ συμπάθεια καὶ ἄκακη εἰρωνεία».

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 άνθρωπος 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 μ ύ θ ο α σ ή μ α ν τ ο ή και α ν ύ π α ρ κ τ ο —υποψίες γύρω από το πτώμα πνιγμένου που εξέβρασεν η θάλασσα (*Ὁ Νεκρὸς Ταξιδιώτης*), το πετροβόλημα καχεκτικού παιδιού από τα άλλα παιδιά (*Τ' Ἀερικὸ 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 (*Ἔρως-Ἥρως*) είτε, και στη στιγμή ακόμη της κρίσης και της αποκορύφωσης, αφομοιώνεται από την καθημερινή ρουτίνα μέσω της επαναληπτικής αφήγησης (*Ἔρωτας στὰ Χιόνια*). Αποφεύγοντας ο Παπαδιαμάντης την πληροφοριακή έκθεση γεγονότων και ελαχιστοποιώντας τη δράση, γράφει διηγήματα που αποκαλύπτουν, τελικά, μια κ α τ ά σ τ α σ η και διαγράφουν μιαν ε σ ω τ ε ρ ι κ ή α λ λ α γ ή των ηρώων του — αποτέλεσμα της σταδιακής τους συνειδητοποίησης και αυτογνωσίας.[20]

Σε ό,τι αφορά, τέλος, τους χ α ρ α κ τ ή ρ ε ς, 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 γενικοτέρων 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 διήγηματα 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 κοντά στην «φιλοσοφικότερη ἀπὸ τὴν ἱστορία» μη αφηγηματική λυρική ποίηση.[24] Έτσι 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 απόψεις, με την ολοκλήρωση όμως του οποίου βρισκόμαστε όχι μόνο μακριά από το ρεύμα αυτό ειδικά, αλλά και από την πεζογραφία γενικώς. Στην πραγματικότητα έχουμε μεταφερθεί ουσιαστικά και κυριολεκτικά 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 κειμένου.[25] Και αυτή είναι όλη η τυχόν γενίκευση που θέλει και μπορεί να επιτύχει ένας γνήσιος νατουραλιστής. Στο διήγημα *La folle* ο 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 κλινήρης 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 εἰς τὴν χιόνα ἔπεσε χιών. Καὶ ἡ χιὼν ἐστοιβάχθη, ἐσωρεύθη δύο πιθαμάς, ἐκορυφώθη. Καὶ ἡ χιὼν ἔγινε σινδών, σάβανον.
Καὶ ὁ μπαρμπα-Γιαννιὸς ἄσπρισεν ὅλος, κ' ἐκοιμήθη ὑπὸ τὴν χιόνα, διὰ νὰ μὴ παρασταθῇ γυμνὸς καὶ τετραχηλισμένος, αὐτὸς καὶ ἡ ζωή του καὶ αἱ πράξεις του, ἐνώπιον τοῦ Κριτοῦ, τοῦ Παλαιοῦ Ἡμερῶν, τοῦ Τρισαγίου (3, 110).

Έτσι 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.

Υπάρχει και στον Άντον Τσέχοφ (1860-1904) ένα θεματικό νατουραλιστικό υπόστρωμα και κάποια γενικότερα χαρακτηριστικά νατουραλιστικής ποιητικής που συνέβαλαν ώστε ο συγγραφέας αυτός να χαρακτηριστεί ήδη από τη σύγχρονή του κριτική «Ο Ρώσος Maupassant».[27] Η σύγκριση Maupassant-Τσέχοφ είναι ένα θέμα που προκαλεί ώς σήμερα έντονο το ενδιαφέρον των συγκριτολόγων,[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 σκηνικό, 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 αποκωδικοποίησή 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 ακινησίας και στατικότητας που προκαλούν τα διηγήματα του Τσέχοφ, αντισταθμίζεται με την ύπαρξη εσωτερικών «γεγονότων», συγκρούσεων, συνειδητοποιήσεων και αλλαγών. Αντιπροσωπευτική, και από αυτή την άποψη, είναι η νουβέλα *Η Κυρία 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 ὑδροκέφαλα· ἀρχίζουν μὲ μιὰ φόρα καὶ τελειώνουν σ' ἕνα πούφ» (*Μαυρομαντηλού, Ναυαγίων Ναυάγια*). Σπεύδει όμως ο Παλαμάς να προσθέσει ότι ορισμένες φορές αυτή «ἡ περιφρόνησις πρὸς τὴν οἰκονομίαν καὶ πρὸς τὴν σύνθεσιν [...] ὄχι μόνο δὲν ἐμποδίζει ἀλλά —παράξενο!— νομίζεις πὼς συντρέχει γιὰ νὰ γεννηθοῦν ἔργα ἰσχυροτάτης πρωτοτυπίας».[31] Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τον Τσέχοφ, που γράφει κάποτε διηγήματα με αρχή και βιαστικό τέλος αλλά χωρίς «μέση», συνηθέστερα όμως «όλο μέση, όπως ή χελώνα»[32] και στα οποία σχεδόν τίποτε δεν συμβαίνει, αφού αποτυπώνουν απλώς μιαν εντύπωση, μιαν ανάμνηση ή υποδηλώνουν ψυχικές διαδικασίες αόρατες στον εξωτερικό παρα-

τηρητή. Γι' αυτό και «ἂν δοκιμάσεις νὰ τὰ διηγηθεῖς, θὰ ἀνακαλύψεις ὅτι δὲν ἔχεις τίποτε νὰ πεῖς».[33] Χαρακτηριστικό από αυτήν την άποψη το *Σπίτι με Μεσοπάτωμα*, διήγημα αδιανόητο για τον Maupassant, που θα μπορούσε όμως κάλλιστα να έχει γραφεί από τον Παπαδιαμάντη του *Ρεμβασμὸς τοῦ Δεκαπενταύγουστου*.

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 καί 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 κοντά γεγονότα απέχοντα πολύ μεταξύ τους ως προς το χρόνο που πραγματοποιήθηκαν, καταργούν την κοινή αίσθηση του χρόνου ως γραμμικής διαδοχής και την αντικαθιστούν με την εμπειρία ενός χρόνου που βιώνεται ως παρατεταμένη συγχρονία. Έτσι, στις αντιπροσωπευτικές και γνωστές νουβέλες του *Ανιαρή Ιστορία* και *Ο Επίσκοπος*, οι ήρωες, ο καθηγητής και ο επίσκοπος αντίστοιχα, 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 διαδικασία 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 καί προδίδουν έτσι τον υπόγειο λυρισμό και την καλυμμένη ποιητικότητα του έργου και του λόγου του Τσέχοφ. Αλλά όλα αυτά θυμίζουν πολύ τα μυστικά της τέχνης του Παπαδιαμάντη, αρκεί να ανατρέξει κανείς στη *Φαρμακολύτρια* ή στο *Ὄνειρο 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 κλείνουν τα 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 ασήμαντο[35] είτε γιατί αφήνει ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα ως προς την περαιτέρω τύχη των ηρώων (*Η Αρραβωνιστικιά*)

είτε, τέλος, γιατί μεταφέρει τον αναγνώστη από την εσωκειμενική και εξωκειμενική 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 πολύ γρήγορα—, προσλαμβάνονται ως επαναλαμβανόμενες και γι' αυτό μονότονες αντανακλάσεις του ανώνυμου, καθημερινού ανθρώπου και ότι, τέλος, αντιπροσωπευτικά διηγήματά του κλείνουν με μια συγκρατημένη, έστω, αισιοδοξία (*Νυχτερινά Φώτα*, *Η Ζωή μου*, *Η 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. Έτσι 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 ποικίλων συνδυασμών παρηχήσεις —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 άρα και ισόχρονα τμήματα, κάποτε μάλιστα προοδευτικά διευρυνόμενα, προσδίδοντάς του έτσι ένα 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΄) *Γυναίκα απλή, συνηθισμένη, δυστυχής.*
Γελούσε, έκλαιγε, προσευχόταν.
(*Η Αρραβωνιαστικιά*)

Το φθινόπωρο είχε έρθει βροχερό, λασπωμένο, σκοτεινό.
Δεν είχε ακόμα γεννηθεί αλλά ήξερε κιόλας τα μάτια
του, τα χέρια του, το γέλιο του.
(*Η Ζωή μου*)

(β΄) *Άνθρωποι παράξενοι, φύση άγνωστη, πολιτισμός αξιοθρήνητος.*
(*Η Μονομαχία*)

(γ΄) *Αυτό δε θα μ' εμποδίσει να πεθάνω πάνω σ' ένα κρεβάτι*
ξένο, μέσα στην αγωνία, μέσα στην απόλυτη μοναξιά.
(*Ανιαρή Ιστορία*)[40]

τους «πεζούς ρυθμούς» του Παπαδιαμάντη:

(α΄) *Ήτον απόλαυσις, όνειρον, θαύμα.*
(*Όνειρο στο Κύμα*)

Κάτω εἰς τὸ βάθος, εἰς τὸν λάκκον, εἰς τὸ βάραθρον
Φωνὴ ἐκ βαθέων ἀναβαίνουσα, ὡς μύρον, ὡς ἄχνη, ὡς
ἀτμός, θρῆνος, πάθος, μελωδία...
(*Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*)

(β΄) *Χειμών βαρύς, οικία καταρρέουσα, καρδία ρημασμένη.*
(*Έρωτας στα Χιόνια*)

Τρεῖς ἄνθρωποι, τρία θρησκεύματα, τρεῖς φυλαί.
(*Ο Αντίκτυπος τοῦ Νοῦ*)

(γ΄) *Ήτον πνοή, ἴνδαλμα ἀφάνταστον, ὄνειρον ἐπιπλέον εἰς τὸ κῦμα.*
(*Όνειρο στο Κύμα*)

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

της ορθόδοξης εκκλησιαστικής υμνογραφίας και στις ψαλμωδίες, 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 ψαλτών που διηύθυνε 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 ψαλτική 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 «Ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ποιητὴς μὲ τὸν πεζὸ λόγο»[43] όσο και του Τολστόι «[Ὁ Τσέχωφ ἀνακάλυψε καινούριους ἐκφραστικοὺς τρόπους, ἀπόλυτα καινούριους γιὰ ὅλο τὸν κόσμο]. Εἶναι ὁ Πούσκιν τοῦ πεζοῦ λόγου».[44]

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

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

5.1. Οι πλευρές και τα στοιχεία του έργου του Παπαδιαμάντη, που θίξαμε εδώ, δεν ερμηνεύονται ικανοποιητικά με κριτήρια απλώς ρεαλιστικά, ώστε να είναι περιττός, αν όχι και απαράδεκτος, ο συσχετισμός και με το νατουραλισμό; Και, εν πάση περιπτώσει, ποια ουσιαστική σχέση μπορεί να έχει ο Παπαδιαμάντης με τον Δυτικοευρωπαίο 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 Τολστόι αντιπαραθέτει την πίστη του στον Koch και δηλώνει ότι «Η λογική και το δίκαιο μου λένε ότι στον ηλεκτρισμό και στον ατμό», δηλαδή στις ανακαλύψεις της επιστήμης, «υπάρχει περισσότερη αγάπη για το συνάνθρωπο από όση στην αγνότητα και στην αποχή από το κρέας»;[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 κέρδος 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 συγκεχυμένα, πράγμα που οφείλεται, κυρίως, 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, εναλλακτικώς 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 δίστασαν να τη συσχετίσουν έμμεσα ή άμεσα και με το νατουραλισμό.[47]

Μια δεύτερη παρατήρηση είναι ότι, όσο κι 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, κρίνεται, συχνά λογοκρίνεται, 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, απορρίψεων, προσαρμογών και τροποποιήσεων και δημιουργούν τελικώς έργα, τα οποία, αν και δεν ακολουθούν πιστά τη ζολαδική λογοτεχνική θεωρία και πράξη και δεν συμμερίζονται 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 επίπεδο[48]. 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, ψυχολογικές κ.ο.κ.) ή εσωλογοτεχνικές (λογοτεχνική παράδοση κλπ.) συνθήκες. Η διερεύνηση μάλιστα των αναλογιών θεωρείται και νέα και γενναία σύλληψη εκ μέρους της συγκριτικής φιλολογίας.[49] Το πρόβλημα είναι κατά πόσον αυτός ο χαρακτηρισμός είναι και νόμιμος. Γιατί, από την άποψη της συγκριτικής θεωρίας και μεθόδου, ο συγκριτολόγος νομιμοποιείται να χαρακτηρίσει αναλογίες τις ομοιότητες που επισημαίνει, αποκλείοντας έτσι ενδεχόμενη επίδραση,

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 *Ραμπαγᾶ*, όπου το 1884 δημοσιεύεται ανώνυμη μετάφραση του διηγήματος *Histoire d'une fille de ferme*.[50] Θυμίζω στο σημείο αυτό ότι το 1879 στον *Ραμπαγᾶ* άρχισε να δημοσιεύεται σε συνέχειες και η μετάφραση της *Νανᾶς* 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 συγκριτικό.[51]

5.4.2. Ο Βαλέτας, βασιζόμενος στο γεγονός ότι ο Παπαδιαμάντης εργαζόταν ως επαγγελματίας μεταφραστής στην *Ἐφημερίδα* από το 1882, όπου είναι και τακτικός συνεργάτης στο διάστημα 1888-1891,[52] του αποδίδει τη μετάφραση του διηγήματος του Maupassant *Ὁ Δασοφύλαξ* (*Ἐφημερίς*, 20-22 Δεκεμβρίου 1886) αλλά και του διηγήματος *Οἱ Κάτοικοι τοῦ Ἄρεως* (*Ἐφημερίς*, 24 Ἰουνίου 1886), πληροφορίες που επαναλαμβάνει και η Σεφερλή.[53] Στην *Ἐφημερίδα*, 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 κριτήριο θα έπρεπε να την αποδώσει κι αυτήν στον Παπαδιαμάντη. Μετάφραση, τέλος, του διηγήματος του Maupassant *L'homme de Mars* (*Ὁ Ἄνθρωπος του Ἄρεως*) δεν δημοσιεύεται ούτε στο φύλλο της 24ης Ιουνίου 1886, όπως ισχυρίζεται ο Βαλέτας, ούτε και σε κανένα άλλο της *Ἐφημερίδας*, 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 *Ἑστία* 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] Ἕως ὁτου, λοιπόν, διευκρινιστούν 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 εργαζόταν ή και συνεργαζόταν 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 *Ἑστία*.[65]

5.4.5. Ὀχι ακόμα δεδομένο αλλά ερευνητέον είναι από ποιες ξένες εφημερίδες ή ξένα περιοδικά μετέφραζε 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 Τσέχοφ[66] — αλλά και αυτό μένει να αποδειχτεί. Εννοούνται, προφανώς, οι ανυπόγραφες μεταφράσεις των διηγημάτων του Τσέχοφ *Οἱ Οἰκότροφοι*, *Γέννησις Δράματος*, *Τὸ παράκαμε* και *Πόνος Βαθὺς* δημοσιευμένες το 1901 στο *Ἄστυ*,[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 (*Τὸ Ὄνειρο 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 *Ἔργον Τέχνης* από τον Αγαθοκλή Γ. Κωνσταντινίδη.[69] Ακολουθεί, ὡς τον Αὔγουστο του 1904, η δημοσίευση των διηγημάτων *Ἡ Θλῖψις*, *Ὁ Μαῦρος Μοναχός*, *Ὁ Ἐπιβάτης τῆς Πρώτης Θέσεως*, *Το Βιολὶ τοῦ Ρότσιλδ*, πάντα σε μετάφραση Κωνσταντινίδη,[70] ενώ το 1905 αρχίζει η δημοσίευση της μετάφρασης του *Βυσσινόκηπου*.[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 *Νουμᾶ* δημοσιεύεται το διήγημα *Βιβλίο 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 ψευδοδίλημμα. 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 «*Ἀλλ' ἐγὼ σοὶ λέγω ὅτι δὲν ὁμοιάζω οὔτε μὲ τὸν Πόε, οὔτε μὲ τὸν Δίκενς, οὔτε μὲ τὸν Σαίξπηρ, 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 «επίδραση»[75] είναι ένας μυστηριώδης και αμφίδρομος μηχανισμός, ο οποίος τίθεται αυτόματα σε κίνηση κατά τη στιγμή της δημιουργίας. Ο συγγραφέας τότε, ελαυνόμενος από ό,τι υπάρχει ήδη μέσα του και ζητεί επίμονα τη σωμάτωσή του σε κείμενο, «ίσως», όπως ομολογεί ο ίδιος

ο Παπαδιαμάντης, «λαμβάνει ἀρχὴν ἐξ ἀσυνειδήτου ἀναπολήσεως παλαιῶν ἀναγνωσμάτων» (2, 494), επιλέγοντάς τα όμως, το ίδιο αυτόματα και ασυνείδητα, ανάμεσα σε πολύ 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 *Ἑστία*, 1883), αποφεύγει την παγίδα της ειδυλλιακής, λαογραφικής και ρομαντικά ωραιοποιημένης ηθογραφίας και εμφανίζεται με το πρώτο κιόλας διήγημά του (*Τὸ Χριστόψωμο*, 1887) και ώς το τελευταίο (*Ὁ Ἀντίκτυπος 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 άποψη της ιδεολογίας και από την άποψη της λογοτεχνικής πράξης βρίσκεται πολύ πιο κοντά στον «ούμανιστικό λυρισμό»[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. Κωστῆ Παλαμα, «Μωπασσάν». *Ἑστία* 36 (β' ἑξ. 1893) 21-33 [= *Ἅπαντα*, 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, *Ὁ Πα-*

παδιαμάντης μέσα από το Έργο του, Αλεξάνδρεια 1960, και ειδικότερα σ. 30. Ότι εξάλλου ο Ντοστογιέφσκι εντάσσεται στον ευρύτερο ευρωπαϊκό νατουραλισμό, ειδικά με το έργο του *Έγκλημα και Τιμωρία*, βλ. CHEVREL, 1982, σσ. 31, 39, 41, και 1983, σ. 25. Από την άλλη μεριά ο Αγρας στη μελέτη του 1936 συνδέει τον Παπαδιαμάντη με το νατουραλισμό του Zola μόνο σε ό,τι αφορά την αθηναϊκή διηγηματογραφία (ΑΓΡΑΣ, 1984, σ. 47), άποψη 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 καὶ ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης*. Λυρικό Οδοιπορικό. «Δωδέκατη Ώρα», 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*, Wroclaw 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 παρά ποτέ, κατά την περίοδο του νατουραλισμού, συμπόρευση της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική, βλ. MARMARINOU, 1992, σσ. 662-63. — Για την άμεση σύγκριση περιγραφών του Zola με πίνακες των Φλαμανδών ζωγράφων του 17ου αι., βλ. Erich AUERBACH, *Mimesis*. Translated from the german by Willard R. Trask, Princeton Univesity 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, όπως προκύπτει π.χ. από το γεγονός ότι «η γαλλική κινηματογραφία σφραγίζεται στο ξεκίνημά της από έργα δεμένα με την ιστορία του νατουραλισμού», από το γεγονός ότι στο διάστημα 1930-1970 έργα 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 συντριπτική πλειοψηφία των διηγημάτων του Maupassant, χωρίς να λείπουν και κάποιες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Μια τέτοια είναι και το μοναδικής ποιητικότητας διήγημα *Clair de lune* (MAUPASSANT, 1974, σσ. 594-99). Από την άλλη μεριά, το υπερφυσικό στοιχείο, 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 κληρονομική επιβάρυνση του Maupassant, ο οποίος πέθανε τρελός σε ένα ίδρυ-

μα, όπως άλλωστε και ο αδελφός του Hervé, βλ. MAUPASSANT, 1991, σσ. 210-11). Από αυτήν την άποψη 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 *Οἱ Βρυκόλακες* του Ibsen (1881), θεατρικό έργο το οποίο «δίκαια ἢ ἄδικα θεωρεῖται γενικὰ ὡς 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: «Καμιὰ φορὰ ὁ ρεπόρτερ ἀδικεῖ τὸ συγγραφέα» (*Ἅπαντα*, 10, 315).

17. Στη συνοπτική έκθεση των μυστικών της τέχνης του Παπαδιαμάντη αξιοποιώ κυρίως, και μάλιστα με ιδιαίτερη ικανοποίηση, τα πορίσματα της διδακτορικής διατριβής της άλλοτε φοιτήτριάς μου και εκλεκτής πλέον συναδέλφου Γ. ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, *Αφηγηματικές Τεχνικές στον Παπαδιαμάντη, 1887-1910*, Κέδρος, [Αθήνα 1987], και ειδικότερα όσα 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, *Ἅπαντα*, 10, 315.

19. ΑΓΡΑΣ, 1984, σ. 31.

20. Βλ. και Π.Σ. ΣΠΑΝΔΩΝΙΔΗ, «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Ὁ Θεατὴς τῆς Γῆς», *Ἠπειρωτικὴ Ἑστία* 9 (1960), σσ. 762-65.

21. Πρβλ. ΕΛΥΤΗΣ, 1986, σσ. 29-30, 35, 63.

22. Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, 4η ἔκδ., «Ἴκαρος», [Ἀθήνα] 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 κριτικοὶ πάντες ἀνομολογοῦσιν ὅτι ὁ Τσέχωφ εἶνε ὁ Μωπασὰν τῆς Ρωσσίας», στο πληροφοριακό 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, *Α. Τσέχοφ και Guy de Maupassant* (1908, στα ρωσικά) ώς την ειδική σύγκριση της Main REV, 1975. Βλ. και ανασκόπηση του όλου θέματος από τον IMBERT, 1976, σσ. 344-50.

29. A. TCHÉKHOV, *Uu 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*, I <Bibliothèque de la Pléiade>, Gallimard, [1967], σσ. IX-XXVI.

31. ΠΑΛΑΜΑΣ, *Ἅπαντα*, 10, 315-16.

32. Jan REID, *Τὸ Διήγημα*, μτφρ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη, <Ἡ Γλώσσα τῆς Κριτικῆς, 23>, «Ἑρμῆς», [Ἀθήνα 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 (*Priemière 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 *Η Κρίση* ο ήρωας που επισκέπτεται ένα οίκο ανοχής, ακούγοντας κάποια από τις γυναίκες του «σπιτιού» να κλαίει 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 κοινό 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 ηθική «ρυπαρότητα» του δρόμου των «σπιτιών». Τον ίδιον αυτό συμβολισμό του χιονιού αξιοποιεί και ο Παπαδιαμάντης στον *Έρωτα στά 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 μακρὸν 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 ποὺ εἶναι ὁ ποιητικὸς καὶ πού, πολὺ σπάνια, ἐπιφοιτεῖ, χωρὶς νὰ προδίδεται, στὶς κεφαλὲς τῶν ἐξ ἐπαγγέλματος πεζογράφων» (1986, σ. 32). Πρβλ. και ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, 1987, σσ. 57-58.

38. Π.χ. *Ἐκεῖ σπάροι καὶ πέρκες / ἀνεμόδαρτα ρήματα* (Ἐλύτης). Βλ. και Ἑλένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Ποίηση καὶ Γλῶσσα» στο *Μνήμη*, τόμος εἰς μνήμην Γεωργίου Ι. Κουρμούλη, Ἀθήνα 1988, σσ. 219, 228-29.

39. Για το ασύνδετο σχήμα ως παράγοντα ρυθμού στον πεζό λογοτεχνικό λόγο, βλ. Ελένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Η Ποίηση και η Πεζογραφία στα Πλαίσια μιας Συγκριτικής Ποιητικής: Η Ἔννοια του *Ρυθμοῦ*», στα *Πρακτικὰ Ὀγδοου Συμπόσιου Ποίησης*: Ποίηση και Πεζογραφία (Πάτρα 1-3 Ιουλίου 1988), «Αχαϊκές Εκδόσεις» [1990], σσ. 140-42, όπου όλα τα σχετικά παραδείγματα αντλούνται από τον παπαδιαμαντικό λόγο.

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

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

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

43. ΠΑΛΑΜΑΣ, *Ἅπαντα*, 10, 320.

44. Ἄντον ΤΣΕΧΩΦ, *Διηγήματα*, μτφρ. Κυριάκος Σιμόπουλος, «Θεμέλιο», [Ἀθήνα 1983], σ. 7.

45. MAUPASSANT, 1974, σ. XVII.

46. TCHÉKHOV, 1971, σ. 10.

47. ΑΓΡΑΣ, 1984, σ. 47. — ΠΑΛΑΜΑΣ, *Ἅπαντα*, 10, 319.

48. Για το νατουραλισμό και τη σχέση του με το ρεαλισμό, την πρόσληψή του στις διάφορες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες και την αντίδραση 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, «Ἱστορία Χωρικῆς», *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 *Ραμπαγᾶ* διήγημα δημοσιεύεται στο πρωτότυπο στις 26 Μαρτίου 1881 (*Revue politique et littéraite* ή *Revue bleue*).

51. Π.χ. «Παράσχος-Ζολᾶ», *Ραμπαγᾶς*, 20 Νοεμβρίου 1879, «'Εμίλιος Ζολᾶ», *Ραμπαγᾶς*, 25 Νοεμβρίου 1879. Πρβλ. 'Ελ. Πολίτου-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «*Η 'Εφημερίδα Ραμπαγᾶς* (1878-1889) καὶ ἡ Συμβολή της στὴν 'Ανανέωση τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας», *Παρνασσός*, 21 (1979), 235-57.

52. «Χρονολογικὸς Δείχτης τῆς Ζωῆς τοῦ Παπαδιαμάντη», στα *"Απαντα*, τ. 10ς, Κριτικὴ "Εκδοση Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Δόμος», ['Αθήνα 1981], σ. λε'.

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

54. Γουὶ δὲ ΜΩΠΑΣΣΑΝ, «'Ο Δασοφύλαξ», *'Εφημερίς*, 20 & 22.12 1886 (α' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Le Garde», *Le Gaulois*, 8.10.1884),

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

56. Βλ. και Φώτης ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ - 'Ελένη Ι. ΔΑΜΒΟΥΝΕΛΗ, «Τὸ roman feuilleton (Μυθιστόρημα-'Επιφυλλίδα), ὁ Παπαδιαμάντης καὶ ἡ *'Εφημερὶς* 1883-1891», *'Επιστημονικὴ 'Επετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου 'Αθηνῶν*, τ. ΚΘ' (1986-1991), σσ. 433-50 (και ανάτ., 'Αθήνα 1992), και συγκεχριμένα τα λήμματα 24, 30, 55.

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

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

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

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

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

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

63. Guy de Maupassant, «Μία Χήρα» [υπογραφή μεταφραστή: Μ*], *'Εστία* 30 (β' έξ. 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' έξ. 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 «'Εστία» καὶ τὸ Διήγημα*, 'Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, 'Αθήνα 1982, σ. 148, σημ. 167) παραλείπει το διήγημα «'Υπὸ τὸ Φέγγος τῆς Σελήνης», παραπέμπει σε λάθος τόμο και σελίδες για το διήγημα «'Εν Ταξει-

δίῳ» και χαρακτηρίζει «διήγημα» το κείμενο του Maupassant «Ἡ Ἀπόδραση τοῦ Βαζαίν», *Ἑστία* 25 (α' ἑξ. 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. *Ἑστία*, 36 (β' ἑξ. 1893), σσ. 21-23.

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

67. *Τὸ Ἄστυ*, 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 Comparée*, [Que sais-je? 499], PUF, Paris 1969, σ. 81, και Ἑλένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, *Ἡ Συγκριτικὴ Φιλολογία*, Καρδαμίτσα, Ἀθήνα 1981, σσ. 33-34.

75. Κάποιον τέτοιο τόνο διακρίνω και στην εκ των προτέρων διαβεβαίωση του Γιάγκου Ἀνδρεάδη, ότι δηλαδή «δὲν φιλοδοξεῖ νὰ ἀποκαταστήσει κάποιους συσχετισμοὺς στὸν χῶρο τῆς συγκριτικῆς φιλολογίας, τουλάχιστον ὄχι μέσα ἀπὸ τὸν συνηθισμένο δρόμο τῆς ἀναζήτησης "ἐπιδράσεων"», όταν επισημαίνει τη «Γοητεία καὶ Σημασία μιᾶς Σύμπτωσης» ανάμεσα σε χωρία από το διήγημα του Τσέχοφ *Η Νύστα* και από τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη (Γιάγκος ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ, *Τὰ Παιδιὰ τῆς Ἀντιγόνης*, Μνήμη καὶ Ἰδεολογία στὴν Νεώτερη Ἑλλάδα, Καστανιώτης, Ἀθήνα 1989, σσ. 213-15). Και βέβαια οι συμπτώσεις δεν είναι φαινόμενο άγνωστο 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 άνοιξα βιβλίο του, είδα με τρόμο αλλά και αγαλλίαση, όχι μόνο θέματα που κ' εγώ είχα ονειρευτεί, αλλά και *φράσεις*, που είχα σκεφτεί, γραμμένες απ' αυτόν είκοσι χρόνια πριν» (P. BRUNEL, Cl. PICHOIS, A.-M. ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, Armand Colin, Paris 1983, σσ. 54-55. Βλ. και Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ, «*Οἱ Συμπτώσεις στὴν Ἱστορία τῶν Γραμμάτων καὶ στὴν Ἱστορία τῶν Ἰδεῶν*», στο *Συμποσιακά*. Τρεῖς Ἀνακοινώσεις, Ἀθήνα 1965, σσ. 9-25). Από την άποψη όμως και πάλι της συγκριτικής θεωρίας και μεθόδου, θέμα «συμπτώσεων» τίθεται μόνον όταν αίρεται το ενδεχόμενο «επίδρασης», ενώ η συγκριτική εμπειρία δείχνει ότι τα δύο αυτά φαινόμενα δεν αποκλείεται και να συνυπάρχουν, όπως και τα φαινόμενα αναλογία/επίδραση, οπότε βέβαια συνεξετάζονται και αλληλοφωτίζονται.

76. Γιώργος ΒΕΛΟΥΔΗΣ, «Α. Παπαδιαμάντης. Βιογραφικά Ναυάγια και Καλλιτεχνική Καθυστέρηση», *Το Βήμα*, 18.2.1981 [=ΒΕΛΟΥΔΗΣ, 1992, σ. 43].

77. Πρβλ. και το ανώνυμο σημείωμα που το 1908 προτάσσεται στην αναδημοσίευση του διηγήματος του Παπαδιαμάντη *Τ' Ἀγνάντεμα*: «Τὰ ἔργα του ἠμποροῦν καὶ ν' ἀναδειχθοῦν πολλάκις ἀνώτερα τῶν καλλιτέρων ἔργων πολλῶν διασήμων ξένων διηγηματογράφων, τοῦ Μωπασσάν, τοῦ Δωδέ, τοῦ Τσέχωφ» (*Νέον Πνεῦμα* [*Κωνσταντινουπόλεως*], 9.2.1908, σ. 34).

78. Ἄντον ΤΣΕΧΩΦ, *Διηγήματα*, Πρόλ.: Μ. Αυγέρης, μτφρ.: Λ. Καστανάκης, «Κρανάος», [Ἀθήνα, χ. χρ. ἐκδ.], σ. 12.

79. IMBERT, 1976, σ. 346.

Βιβλιογραφία*

Τέλλος ΑΓΡΑΣ, «Πῶς βλέπομε σήμερα τὸν Παπαδιαμάντη», στα *Κριτικά*, τ. γ', Μορφὲς καὶ Κείμενα τῆς Πεζογραφίας, φιλολ. ἐπιμ. Κώστα Στεργιόπουλος, «Ἑρμῆς», Ἀθήνα 1984, σσ. 11-74.

Μῆτσος ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Περισσότερη Ἐλευθερία. Ὁ Τσέχωφ*, «Σύγχρονη Ἐποχή», Ἀθήνα 1981.

Γιώργος ΒΕΛΟΥΔΗΣ, *Μονά-Ζυγά*. Δέκα Νεοελληνικὰ Μελετήματα, «Γνώση», Αθήνα 1992.

Ὀδυσσέας ΕΛΥΤΗΣ, *Ἡ Μαγεία τοῦ Παπαδιαμάντη*, γ' ἔκδ. «Γνώση», Ἀθήνα 1986.

Ελένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Η Ποιητικότητα του Παπαδιαμαντικού Έργου», *Διαβάζω* 165 (8.4.1987), σσ. 49-58.

Γ. ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, *Αφηγηματικὲς Τεχνικὲς στον Παπαδιαμάντη. 1887-1910*, «Κέδρος», [Αθήνα 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, *Ματουραλισμός*, μτφρ.: Λία Μεγάλου, <Ἡ Γλώσσα τῆς Κριτικῆς, 6>, «Ἑρμῆς», [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].

———, *Ὁ 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. Tchékhov 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].

* Ὅλα τα χωρία του Παπαδιαμάντη από την έκδοση: Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Ἅπαντα*. Τόμοι 1-5. Κριτικὴ ἔκδοση 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 caracterisé 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 cosidérées 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.