
Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 7 (1996)

Παπαδιαμάντης, Maupassant και Τσέχοφ: Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη

Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού

doi: [10.12681/comparison.10738](https://doi.org/10.12681/comparison.10738)

Copyright © 2016, Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

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

ΕΛΕΝΗ ΠΟΛΙΤΟΥ- ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ

*Παπαδιαμάντης,
Maupassant και Τσέχοφ**

Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη

1. Εισαγωγικά

ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ ΜΕ ΤΟΝ MAUPASSANT ΚΑΙ ΤΟΝ ΤΣΕ-
χοφ είναι μια υπόθεση εργασίας, την οποίαν, όμως, στηρίζουν ενθαρ-
ρυντικά τα πρώτα ερευνητικά δεδομένα. Μια τέτοια σύγκριση, και από
το γεγονός ότι επιχειρείται για πρώτη φορά, όσο είμαι σε θέση να γνω-
ρίζω, αλλά και για το λόγο ότι πρέπει να ολοκληρωθεί σε ορισμένα χρο-
νικά όρια, είναι κατανάγκη γενική — παραπέμπω επομένως, και μά-
λιστα ενδεικτικά, σε τίτλους μόνο διηγημάτων των τριών συγγραφέ-
ων. Θα προσπαθήσω ωστόσο να είναι μεθοδική, παρόλο που η γενική
αυτή σύγκριση δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί με τη βοήθεια συγκε-
κριμένου 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 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,

ΣΥΓΚΡΙΣΗ / COMPARAISON 7 (1996)

30

* 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, ἔπειτα βέβαια ἀπὸ τον ἴδιον τον Zola. Γιατί το κοσμοεἶδωλο του Maupassant, ἔτσι ὅπως ἀναδύεται ἀπὸ το ἔργο του, εἶναι κατὰ βάση νατουραλιστικό, υποβασταζόμενο ἀπὸ τον γνωστό ντετερμινισμό του Zola, σύμφωνα με τον οποίο νομοτέλειες μέσα και ἔξω ἀπὸ τον ἄνθρωπο, ισχυρότερες ἀπὸ αὐτόν, προκαθορίζουν και ἐρμηνεύουν και τις πράξεις και την πορεία του. Ἡ πίστη αὐτὴ δεν ἀφήνει βέβαια και πολλὰ περιθώρια αἰσιοδοξίας. Ἐτσι ἡ ἀπαισιοδοξία γίνεται ο μόνιμος σύντροφος του Maupassant.

Ἀκολουθώντας λοιπὸν τὴ νατουραλιστικὴ θεματικὴ, με τὴν ὁποία ἄτομα που ἀνήκουν στα κατώτερα και κατώτατα κοινωνικά στρώματα θεωροῦνται για πρώτη φορά ἄξια να ἀντιμετωπιστοῦν με σοβαρότητα και να ἀποτελέσουν τους πρωταγωνιστὲς ἐνὸς ἔργου,³ ο Maupassant θέτει στο κέντρο των διηγημάτων του ἀνθρώπους καθημερινούς, συχνὰ περιθωριακούς, που παρουσιάζονται να δίνουν, και σχεδὸν πάντα να χάνουν, τὴ μάχη μίας ἀχαρῆς και σκληρῆς ζωῆς. Και τον βλέπουμε, εἰδικότερα, να ἐκδηλώνει το νατουραλιστικό ἐπίσης ενδιαφέρον για το παθολογικό και να περιγράφει, ἐπιμονα μάλιστα, μίᾳ παθολογία κοινωνική στις ποικίλες και ἐξατομικευμένες περιπτώσεις τῆς, με σκηνικό, συνήθως, τὴν ἐπαρχιακὴ ζωὴ τῆς γενέτειράς του Νορμανδίας.

Σε θεματικό λοιπὸν ἐπίπεδο μῦορεί κανεῖς να ἐπισημάνει συνοπτικά τα ἐξῆς:⁴

Τα πιο ευχάριστα διαλείμματα σ' αὐτὴν τὴν περιγραφόμενη δύσκολη ζωὴ εἶναι οἱ διασκεδάσεις και τα γλέντια ευκαιριακῶν χαροκόπων και οἱ ἀστεῖες περιπέτειες ὕστερα ἀπὸ γενναῖα κρασοκατάνυξη (*Farce normande*). Πιο συχνὰ ὡστόσο το κρασί, ἡ ταβέρνα —χώρος προσφερόμενος και για χαρτοπαιξία—, ο ἀλκοολισμὸς, ἀποτελοῦν για τον Maupassant θέματα που τον βοηθοῦν να δείξει ὡς πὺ μῦορεί να φτάσει ἡ ἐξαχρείωση του ἀνθρώπου (*L'ivrogne, Le baptême*). Ἀλλὰ και γενικότερα ἡ κάθε εἶδους ἐπιτεῖα, κακία και ρυπαρότητα, ἀκόμα και το ἐγκλημα, ἀποτελοῦν προκειμενική ὕλη παρούσα σε κάθε σχεδὸν διήγημα. Στον κόσμο του Maupassant, ὅπου οἱ ἀστοὶ ἀποδεικνύονται κουτοπόνηροι και δειλοὶ και οἱ χωρικοὶ σκληροὶ και ἀπληστοὶ, ἐπικρατεῖ μίᾳ σχεδὸν φυσική ἐλλειψη ἠθικῆς ευαισθησίας με συχνότερη ἐκδήλωσή τῆς τὴ φιλοχρηματία. Ἀυτὴ ὁδηγεῖ ὄχι σπάνια τους ἡρώες του στο θάνατο ἢ στο ἐγκλημα, εἰδικότερα μάλιστα στην παιδοκτονία (*En mer, La confession, L'enfant, Rosalie Prudent*). Ο θάνατος καιροφυλακτεῖ παντοῦ και χτυπάει ἀλύπητα 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 poyé*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 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 διασκεδάσεις και λεπτομερείς και παραστατικές οι περιγραφές τους (*Έξοχική Λαμπρή, Τ' Αγγέλιασμα*). Η ταβέρνα (με τη σχετική χαρτοπαξία...) 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 (*Η Φόνισσα, Τα Δύο Τέρατα, Γυνή Πλέουσα, Μεγαλείων*

’Οφώνια, ’Ο Πολιτισμὸς εἰς τὸ Χωρίον, ’Ερωτας στὰ Χιόνια). Το κακὸ, ὡς δυσλειτουργία του κόσμου τούτου, σε μιαν ἐκφάνση που κλιμακούται ἀπὸ την ἀπλὴ εὐτέλεια ὡς το εἰδεχθέστερο ἐγκλήμα, εἶναι σε τέτοιο και τόσο βαθμὸ παρὸν και στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, ὡστε να γίνεται ἀπὸ την κριτικὴ λόγος για παρουσία της αμαρτίας και της πάλης ἐναντίον της, ἀκόμα και για την ὑπαρξὴ «έωσφορικοῦ στοιχείου»⁸ ἢ και να καθίσταται δυνατὸς ο χαρακτηρισμὸς της παπαδιαμαντικῆς διηγηματογραφίας στο σύνολό της και ὡς «μελέτης τοῦ κακοῦ».⁹ Και στον Παπαδιαμάντη ο θάνατος θερίζει ἀνενόχλητος με διάφορους και συχνὰ φριχτοὺς τρόπους (*Τὰ Δύο Κούτσουρα*), με ἐπίμονη και σ’ αὐτὸν την παρουσία θαλασσοπνιγμῶν (*’Ο Ναυαγός, Τὸ Μυρολόγι τῆς Φώκίας*) και με μια ἀπαξ ἀλλὰ ἐντυπωσιακὴ αναφορὰ στον ἀργὸ θάνατο κάτω ἀπὸ το λευκὸ και παγωμένο σάβανο του χιονιοῦ (*’Ερωτας στὰ Χιόνια*). Σημαντικὴ θέση κατέχουν, τέλος, και οι περιγραφές της φύσης, στις γνωστὲς τοπιογραφίες, τόσο λεπτομερεῖς μάλιστα και τόσο ἀναπαραστατικὲς, ὡστε πολλοὶ ἀπὸ τους ἀναγνώστες του να οδοιποροῦν πρόθυμα και σοβαρὰ στα πραγματικὰ σκιαθίτικα τοπία, σε μια ἀνώφελη, τελικὰ, προσπάθεια ταύτισής τους με το σκηNIKὸ πολλῶν διηγημάτων.¹⁰ Εἰδικὰ οι περιγραφές θαλασσοταραχῶν, καταιγίδων και νυχτερινῶν διαδρομῶν ἀποδεικνύονται προσφιλεῖς και στον Σκιαθίτη διηγηματογράφο (*Κοκκίνα Θάλασσα, Ναυαγίων Ναύαγια, ’Η Νοσταλγός, ’Η Φαρμακολύτρια, Στὴν ’Αγι’ Ἀναστασιά, Οἱ Μάγισσες*).

3. Παπαδιαμάντης και Maupassant: Αποκλίσεις στην Τέχνη και την Τεχνικὴ"

’Οπως ἀναφέρθηκε ἤδη, ο Maupassant τοποθετεῖ συνήθως τὴ δράση των ἱστοριῶν του στην ὑπαιθρο, τα χωριά και τις κωμοπόλεις της Νορμανδίας, ἄλλοτε στον ὁποῖο ὡστόσο ἀντιπαρατίθεται το σκηNIKὸ και πολλῶν ἱστοριῶν του που διαδραματίζονται στο Παρίσι ἢ στις κοσμικὲς πόλεις τῆς Νότιας Γαλλίας (Κάνες). Καθὼς ὁμως ἡ πραγματικὴ διαφορά, ὡς προς το ἄλλοτε δρᾶσης, δὲν παρακολουθεῖται ἀπὸ μιαν ἀντίστοιχη διαφορά, ὡς προς τον τρόπο με τον ὁποῖο ο συγγραφέας θεάται και ἀποδίδει λογοτεχνικὰ το ἐκάστοτε σκηNIKὸ του, ἡ ἀντίθεση ὑπαιθρος/πόλη δὲν μπορεῖ να θεωρηθεῖ ὅτι θεματοποιεῖ ἢ υποδηλώνει ἢ, πολὺ λιγότερο, συμβολοποιεῖ και την ἀντίθεση π.χ. νεότητα/γηρατειά, ἀθωότητα/καχία, εὐτυχία/δυστυχία σε ἀτομικὸ ἔστω και βιωματικὸ ἐπίπεδο. Γιατί οι περιγραφές του Maupassant, κυριολεκτικὲς πάντα, ἀκριβεῖς και λογικὰ ὁργανωμένες, δημιουργοῦν ἓνα σκηNIKὸ, το ὁποῖο,

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 ως 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 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 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 βαθύτερο 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 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 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 δράση 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 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 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 μίαν 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 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 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 απύσες 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 ευδαιμόνα 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 πλειοψηφία τους, δεν μένουν αμέτοχοι σε όσα αφηγούνται, αλλά, τότε με τη μορφή σχολίου και τότε 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 χρόνο 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, Στήν ‘Αγι’ ‘Αναστασιά’). 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 Στήν ‘Αγι’ ‘Αναστασιά’), 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 εμπειρία 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 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 περιεχόμενου 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 «άντιμετωπίζει γενικά τόν άνθρωπο με συμπάθεια και άκακη ειρωνεία».

Είναι γνωστό ότι ο Παπαδιαμάντης ως συγγραφέας δεν αποσκοπεί καθό-

λου στο να «γαλβανίσει τήν περιέργειαν τοῦ ἀναγνώστου» (2, 515), κρατώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του με ένα σημαντικό κάθε φορά μύθο, με φανερό 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, ἔχει μύθο ασημαντοῦ ἢ και ἀνύπαρκτο — υποφίες γύρω από το πτώμα πνιγμένου που ἐξέβρασεν ἡ θάλασσα (*Ὁ Νεκρὸς Ταξιδιώτης*), το πετροβόλημα καχεκτικού παιδιού από τα ἄλλα παιδιά (*Τ' Ἀερικὸ στὸ Δέντρο*), ἓνα νυχτέρι σ' ερειπωμένο χωριό (*Τὰ Κρούσματα*), ἓνας ρεμβασμὸς (*Ρεμβασμὸς τοῦ Δεκαπενταύγουστου*) ¹⁹ — και ἐξωτερική δράση ἐλάχιστη, ἀφοῦ αὐτὴ εἴτε ἀκινητοποιεῖται και ἐσωτερικεύεται (*Ἔρως-Ἡρως*) εἴτε, και στη στιγμή ἀκόμη της κρίσης και της ἀποκορύφωσης, ἀφομοιώνεται ἀπὸ τὴν καθημερινή ρουτίνα μέσω της ἐπαναληπτικῆς ἀφήγησης (*Ἐρωτας στὰ Χιόνια*). Αποφεύγοντας ο Παπαδιαμάντης τὴν πληροφοριακὴ ἐκθεση γεγονότων και ἐλαχιστοποιώντας τὴ δράση, γράφει διηγήματα που ἀποκαλύπτουν, τελικά, μια κατὰ σταση και διαγράφουν μιαν ἐσωτερικὴ ἀλλαγὴ των ηρώων του — ἀποτέλεσμα της σταδιακῆς τους συνειδητοποίησης και αὐτογνωσίας. ²⁰

Σε ὅ,τι ἀφορᾶ, τέλος, τοὺς χαρακτήρες, μὴ μπορεί κανεὶς να υποστηρίξει ὅτι οἱ ἥρωες του Παπαδιαμάντη εἶναι ἐπίπεδοι και παραμένουν «ἀνώνυμοι» παρὰ τα ὀνόματά τους — το τελευταίον οφείλεται και στο γεγονός ὅτι ἡ ὀνοματοθεσία εἶναι συχνά ἀναλογικὴ και ἐπομένως συμβολικὴ. ²¹ Οἱ ιδιότητές τους αὐτές δυσχεραίνουν μὲν ἢ και καθιστοῦν ἀδύνατη τὴν ἐξατομίκευσή τους, ἐνισχύουν ὁμως τὴν ἀντιπροσωπευτικότητά τους και δημιουργοῦν τις προϋποθέσεις για τὴν πρόσληψή τους ως συμβόλων, ως φορέων δηλαδή γενικότερων τάσεων και ιδεῶν. Ἐξ αὐτοῦ ἄλλωστε και ἡ προκαλούμενη και ἤδη σημειωθεῖσα ἐντύπωση ὅτι στα διηγήματά του ἐπανεμφανίζονται μονότονα τα ἴδια και τα ἴδια πρόσωπα που ἀνήκουν σε εὐάριθμους τύπους. ²²

4. Ὑπέρβαση του Νατουραλισμοῦ και Συνάντηση με τον Τσέχοφ

Στα διηγήματα λοιπὸν του Παπαδιαμάντη εἶναι σχετικὰ εὐκόλο να ἀνιχνευτεῖ και να ἐντοπιστεῖ ἓνας νατουραλισμὸς, που θα τον χαρακτήριζα ὁμως 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 από τήν ιστορία» 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 στα Χιόνια*). Κατά τον Yves Chevrel, λοιπόν, αναγνωρισμένο ειδικό μελετητή του νατουραλισμού, το τυπικό νατουραλιστικό έργο, πεζό ή θεατρικό, τελειώνει παραπέμποντας τον αναγνώστη ή τον θεατή στο σύγχρονό του ιστορικό γίνεσθαι, 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 αφευθεί 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 ξεσπισμένου της κρεβατιού.

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

Αντιθέτως, στο *Έρωτας στα Χιόνια*, όπου ο ήρωας, δυστυχής και αυτός και παραλογοσιμμένος 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' έπάνω εις τήν χιόνα έπεσε χιών. Και ή χιών έστοιβάχθη, έσωρεύθη δύο πιθαμάς, έκορυφώθη. Και ή χιών έγινε σινδών, σάβανον.

Και ό μπαρμπα-Γιαννιός άσπρισεν όλος, κ' έκοιμήθη υπό τήν χιόνα, δια να μη παρασταθή γυμνός και τετραχληλισμένος, αυτός και ή ζωή του και αί πράξεις του, ένώπιον του Κριτού, του Παλαιού Ημερών, του 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 σύγχρονη του κριτική «Ο Ρώσος Maupassant».²⁷ Η σύγκριση Maupassant-Τσέχοφ είναι ένα θέμα που προκαλεί ως 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 σ κ η ν ι κ ό, 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 αντι να δρουν παραδίδονται συνήθως στις σκέψεις τους. Όμως η έ λ λ ε ι ψ η φ α ν ε ρ ή ς δ ρ ά σ η ς, η οποία είναι υπεύθυνη άλλωστε για την εντύπωση α κ ι ν η σ ι α ς 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 εσωτερικευσης 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 «σάν ύδροκέφαλα· αρχίζουν με 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 ἀλλὰ —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 «ἄλο μέση, ὅπως ἡ 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 ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀποψη τὸ *Σπίτι με Μεσοπάτωμα*, διήγημα ἀδιανόητο γιὰ τὸν Maupassant, ποὺ θὰ μπορούσε ὁμως κάλλιστα νὰ ἔχει γραφεῖ ἀπὸ τὸν Παπαδιαμάντη τοῦ *Ρεμβασμὸς τοῦ Δεκαπενταύγουστου*.

Για τὴν «περιφρόνησιν πρὸς τὴν οἰκονομίαν καὶ τὴν σύνθεσιν» ποὺ δείχνει καὶ ὁ Τσέχοφ καὶ τὴ συνακόλουθη «ἀσθενὴ πλοκὴ» καὶ τῶν δικῶν τοῦ διηγημάτων εὐθύνεται καὶ ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο ὁ συγγραφέας αὐτὸς χειρίζεται στὴν ἀφήγησή του τὸ χρόνο τῶν ἱστοριῶν του. Ὁ τρόπος αὐτὸς διαφέρει ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τοῦ Maupassant, καὶ εἶναι καὶ πάλι ἀνάλογος με τὴ μέθοδο τοῦ Παπαδιαμάντη. Ἡ παράλληλη παρουσία, ὁ συμφυρμὸς καὶ ἡ διαπλοκὴ διαφόρων χρονικῶν ἐπιπέδων στὸ ἴδιο ἀφηγηματικὸ κείμενο, τεχνικὲς ποὺ φέρνουν κοντὰ γεγονότα ἀπέχοντα πολὺ μεταξύ τους ὡς πρὸς τὸ χρόνο ποὺ πραγματοποιήθηκαν, καταργοῦν τὴν κοινὴ αἰσθησὴ τοῦ χρόνου ὡς γραμμικῆς διαδοχῆς καὶ τὴν ἀντικαθιστοῦν με τὴν ἐμπειρία ἐνὸς χρόνου ποὺ βιώνεται ὡς παρατεταμένη συγχρονία. Ἐτσι, στὶς ἀντιπροσωπευτικὲς καὶ γνωστὲς νουβέλες τοῦ *Ανιαρὴ Ἱστορία* καὶ *Ὁ Ἐπίσκοπος*, οἱ ἥρωες, ὁ καθηγητὴς καὶ ὁ ἐπίσκοπος ἀντίστοιχα, στοχαζόμενοι με μακροῦς ἐσωτερικοὺς μονολόγους πάνω στὸ παρὸν καὶ τὴν τωρινὴ τους ζωὴ, σκέφτονται τὴ νεότητά τους καὶ ἀνατρέχουν στὸ παρελθόν, ἀλλὰ με ἕναν τρόπο ποὺ αὐτὸ τὸ παρελθόν, σημασιοδοτούμενο ἀναδρομικὰ, ἀποκτὰ ἄλλο νόημα σὲ σχέση με τὸ παρὸν καὶ με τὸ μέλλον τους ἀκόμα. Κατὰ τὴ διαδικασίᾳ αὐτὴ μιὰ πράξη, μιὰ σκέψη, ἕνα τυχαῖο συμβάν, ἀλλὰ καὶ μιὰ φράση ἢ μιὰ λέξη, ποὺ ἐπανευρίσκονται καὶ στα τρία αὐτὰ χρονικὰ ἐπιπέδα καὶ ἄρα ἐπαναλαμβάνονται σὲ διάφορα σημεῖα τῆς ἀφήγησης, παίρνουν νέο καὶ οὐσιαστικὸ νόημα, λειτουργοῦν τελικὰ ὡς σύμβολα καὶ προδίδουν ἔτσι τὸν ὑπόγειο λυρισμὸ καὶ τὴν καλυμμένη ποιητικὴ ἰσχύα τοῦ ἔργου καὶ τοῦ λόγου τοῦ Τσέχοφ. Ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ θυμίζουν πολὺ τὰ μυστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Παπαδιαμάντη, ἀρκεῖ νὰ ἀνατρέξει κανεὶς στὴ *Φαρμακολύτρια* ἢ στὸ *Ὀνειρο στὸ Κῶμα*, γιὰ νὰ περιοριστῶ σὲ δύο μόνο ἀλλὰ χτυπητὰ παραδείγματα.

Μεγάλῃ εἶναι ἐξάλλου ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν Τσέχοφ καὶ τὸν Maupassant ὡς πρὸς τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖον κλείνουν τὰ διηγήματά τους. Ἐνῶ δηλαδὴ τὰ διηγήματα τοῦ Maupassant ἔχουν τέλος ποὺ «σφραγίζει» τὸ κείμενο καὶ κλείνει οριστικὰ τὸν κύκλο τῆς ἱστορίας,³⁴ τὰ διηγήματα τοῦ Τσέχοφ, ἀντίθετα, ἔχουν τέλος «ανοιχτὸ», γιὰτὶ ἡ τελευταία φράση τους ἀναφέρεται εἴτε σὲ κάτι τὸ κοινὸ καὶ ἀσήμαντο³⁵ εἴτε γιὰτὶ ἀφήνει ἀνοιχτὰ ὅλα τὰ ἐνδεχόμενα ὡς πρὸς τὴν περαιτέρω τύχη τῶν ἡρώων (*Ἡ Ἀρραβωνιστικιά*)

είτε, τέλος, γιατί μεταφέρει τον αναγνώστη από την εσωκειμενική και εξωκειμενική πραγματικότητα σε μian «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 φιλόνητρα 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 αντανakλάσεις του ανώνυμου, καθημερινού ανθρώπου και ότι, τέλος, αντιπροσωπευτικά διηγήματά του κλείνουν με μια συγγραμμένη, 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 γίνεσθαι, 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 έγραφε 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 επεδίωχε.³⁷

Όμως, αν η ποιητικότητα του έργου του Τσέχοφ παραμένει λανθάνουσα στο επίπεδο του σημαινομένου, ως βαθεία δομή του, σε επίπεδο σημαινόντος 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 συμπάρθεσή 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 άπόλαυσις, όνειρον, θαῦμα.*

(*Όνειρο στο Κῶμα*)

*Κάτω εἰς τὸ βάθος, εἰς τὸν λάκκον, εἰς τὸ βάραθρον
Φωνὴ ἐκ βαθέων ἀναβαίνουσα, ὡς μύρον, ὡς ἄχνη, ὡς
ἀτμός, θρηῆνος, πάθος, μελωδία...*

(*Ό Ξεπεσμένος Δερβίσης*)

(β') *Χειμῶν βαρῦς, οἰκία καταρρέουσα, καρδία ρημασμένη.*

(*Έρωτας στὰ Χιόνια*)

Τρεῖς ἄνθρωποι, τρία θρησκευματα, τρεῖς φυλαί.

(*Ό Αντίκτυπος τοῦ Νοῦ*)

(γ') *Ήτον πνοή, ἴνδαλμα ἀφάνταστον, όνειρον ἐπιπλέον εἰς τὸ
κῶμα.*

(*Όνειρο στο Κῶμα*)

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 εγχυμονούσε 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 χαρακτήρισμό του Παλαμά «'Ο 'Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ποιητής με τόν πεζό λόγο»⁴³ όσο και του Τολστόι «[’Ο Τσέχοφ ανακάλυψε καινούριους έκφραστικούς τρόπους, απόλυτα καινούριους για όλο τόν κόσμο]. Είναι ό Πούσκιν του πεζού 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 δικαίο 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 προηγθέντα 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. Εξάιρεση 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 διάφορων 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 επίπεδο⁴⁸. Το έργο του Παπαδιαμάντη επιπίπτει, 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, εγκαιρώς 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 *Εφημερίδα* από το 1882, όπου είναι και τακτικός συνεργάτης στο διάστημα 1888-1891,⁵² του αποδίδει τη μετάφραση του διηγήματος του Maupassant *Ο Δασοφύλαξ* (*Εφημερίς*, 20-22 Δεκεμβρίου 1886) αλλά και του διηγήματος *Οι Κάτοικοι του Άρεως* (*Εφημερίς*, 24 Ιουνίου 1886), πληροφορίες που επαναλαμβάνει και η Σεφερλή.⁵³ Στην *Εφημερίδα*, 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* (*Ο Άνθρωπος του Άρεως*) δεν δημοσιεύεται ούτε στο φύλλο της 24ης Ιουνίου 1886, όπως ισχυρίζεται ο Βαλέτας, ούτε και σε κανένα άλλο της *Εφημερίδας*, 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 πιδό σημαντικῶν συγγραφέων» που μετέφρασε ο Παπαδιαμάντης.⁵⁷

5.4.3. Στην *Εστία* 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 Έως ότου, λοιπόν, διευκρινιστούν οριστικά τα του Παπαδιαμάντη μεταφραστή (τινος 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 *Έστία*.⁶⁵

5.4.5. Όχι 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 Τσέχοφ⁶⁶ — αλλά και αυτό μένει να αποδειχτεί. Εννοούνται, προφανώς, οι ανυπόγραφες μεταφράσεις των διηγημάτων του Τσέχοφ *Οί Οικότροφοι*, *Γέννησις Δράματος*, *Τò παράκαμε* και *Πόνος Βαθύς* δημοσιευμένες το 1901 στο *Άστυ*,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 (*Τò Όνειρο στο Κῶμα* δημοσιεύεται στο πρώτο τεύχος του ίδιου περιοδικού), παρουσιάζεται ο Τσέχοφ για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό με την «έκ του ρωσικοῦ» μετάφραση του διηγήματος *Έργον Τέχνης* από τον Αγαθοκλή Γ. Κωνσταντινίδη.⁶⁹ Ακολουθεί, ως τον Αύγουστο του 1904, η δημοσίευση των διηγημάτων *Η Θλίψις*, *Ό Μαῦρος Μοναχός*, *Ό Έπιβάτης τῆς Πρώτης Θέσεως*, *Το Βιολί του Ρότσιλντ*, 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 *Νουμά* 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 παράγωγής 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 λογοτεχνικού σωβινισμού», 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 «'Αλλ' ἐγὼ σοὶ λέγω ὅτι δὲν ὁμοιάζω οὔτε μὲ τὸν Πόε, οὔτε μὲ τὸν Δίκηνς, οὔτε μὲ τὸν Σαίξπηρ, οὔτε μὲ τὸν Βερανζέ. Ὅμοιάζω μὲ τὸν ἑαυτὸν μου. Τοῦτο δὲν ἀρκεῖ;» (5, 316) να έχει και αυτό το νόημα. Γιατί ο Παπαδιαμάντης, όπως και κάθε γνήσιος δημιουργός, ἤξερε ασφαλῶς καλὰ ὅτι αὐτὸ που κοινὰ, και συνήθως υποτιμητικά, ονομάζεται «ἐπίδραση»⁷⁵ είναι ένας μυστηριώδης και αμφίδρομος μηχανισμός, ο οποίος τίθεται αυτόματα σε κίνηση κατά τη στιγμή της δημιουργίας. Ο συγγραφέας τότε, ελαυνόμενος από ὅ,τι υπάρχει ἤδη μέσα του και ζητεί επίμονα τη σωμάτωσή του σε κείμενο, «ἴσως», ὅπως ομολογεί ο ίδιος

ο Παπαδιαμάντης, «λαμβάνει αρχήν ἐξ ἀσυνειδήτου ἀναπολήσεως παλαιῶν ἀναγνωσμάτων» (2, 494), επιλέγοντάς τα ὁμως, το ἴδιο αὐτόματα και ασυνειδήτητα, ἀνάμεσα σε πολὺ περισσότερα.

Ὅπως κι αν ἔχουν τα πράγματα κι ὅπως κι αν διαμορφωθεί, τελικά, η γνώμη μας για τη σχέση του Παπαδιαμάντη με τον Maupassant και τον Τσέχοφ, νομίζω ὅτι μπορούμε ἀπὸ τώρα να καταλήξουμε σε ἓνα πρῶτο συμπέρασμα — και αὐτὸ εἶναι μια ἀπάντηση στο τρίτο ἐρώτημα: ο Παπαδιαμάντης ὄχι μόνο δεν ἀποτελεῖ, στην ἱστορία της πεζογραφίας μας, περίπτωση «καλλιτεχνικῆς καθυστέρησης»,⁷⁶ ἀλλὰ, ἀντίθετα, κωφεύοντας ευτυχῶς στην «πρόσκληση των νέων καιρῶν» (βλ. διαγωνισμό διηγήματος ἀπὸ την *Ἑστία*, 1883), ἀποφεύγει την παγίδα της ειδυλλιακῆς, λαογραφικῆς και ρομαντικῆς ωραιοποιημένης ἠθογραφίας και ἐμφανίζεται με το πρῶτο κιόλας διήγημά του (*Τὸ Χριστόφωμο*, 1887) και ὡς το τελευταῖο (*Ὁ Ἀντίκτυπος τοῦ Νοῦ*, 1911) να πορεύεται ἰσότημα και παράλληλα με τον Maupassant και τον Τσέχοφ, δηλαδή με δύο συγγραφείς που, ο καθένας ἀπὸ την πλευρά του και με τον τρόπο του, ἀνήκουν στην πρωτοπορία της ευρωπαϊκῆς διηγηματογραφίας της ἐποχῆς.⁷⁷ Γεγονὸς που ἐρχεται να δικαιώσει και τον ὑπότιτλο αὐτῆς της ἀνακοίνωσης. Αν μάλιστα κανεὶς λάβει ὑπόψη του ὅτι, ὅπως ἐλπίζω πως φάνηκε, ο Παπαδιαμάντης και ἀπὸ την ἀποψη της ἰδεολογίας και ἀπὸ την ἀποψη της λογοτεχνικῆς πράξης βρίσκεται πολὺ πιο κοντὰ στον «οὐμανιστικὸ λυρισμὸ»⁷⁸ του Τσέχοφ ἀπὸ ὅ,τι στο νατουραλισμὸ του Maupassant, και ἐπιπλέον ὅτι, ἀπὸ «την ἀντιπαράθεση Maupassant-Τσέχοφ, ο Τσέχοφ βγαίνει νικητῆς», γιατί «η τέχνη του Maupassant, ἰσότημη πάντα σε ἱστορικὴ ἀξία, φέρει τα ἴχνη του χρόνου», ἐνῶ «ο Τσέχοφ φαίνεται σαν να ἔχει γράψει για μας»,⁷⁹ τον ὑπότιτλο της ἀνακοίνωσης αὐτῆς θα μπορούσε και να τον συμπληρώσει: «Απὸ τη Σκιάθο του Περρασμένου Αἰῶνα στην Ευρώπη τοῦ 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' ἐξ. 1893) 21-33 [= *Ἀπαντα*, 15, 266-67]. — MAUPASSANT, 1974, σσ. XXI-LXII.

5. Στο διήγημα ἀκριβῶς αὐτὸ συνυπάρχουν και οι δύο πλευρές της ἐμμονῆς για τον Maupassant ἰδέας του λευκοῦ/γαλάζιου θανάτου. Βλ. και MAUPASSANT, 1979, σσ. 1452-53.

6. Ο πνιγμὸς στη θάλασσα ἀποτελεῖ τέλος τυπικὸ για πολλὰ διηγήματα του Maupassant. Βλ. και MAUPASSANT, 1979, σ. 1666.

7. Βλ. Μανώλης ΧΑΛΒΑΤΖΑΚΗΣ, *Ὁ Πα-*

παδιαμάντης μέσα από το "Έργο του, Άλεξάνδρεια 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 Άγρας στη μελέτη του 1936 συνδέει τον Παπαδιαμάντη με το νατουραλισμό του Zola μόνο σε ό,τι αφορά την αθηναϊκή διηγηματογραφία (ΆΓΡΑΣ, 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 και ο Άλέξανδρος Παπαδιαμάντης*. Λυρικό Όδοιπορικό. «*Δωδέκατη Ώρα*», Άθήνα [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 παρά ποτέ, κατά την περίοδο του νατουραλισμού, συμπόρευση της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική, βλ. ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, 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 University Press [1968], σσ. 506-10. Για την οργανική σχέση της νατουραλιστικής θεωρίας με το θέατρο, βλ. ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, 1992, σ. 656. Η σχέση αυτή εξελίχθηκε 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 συνειδησής 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 ιδρυ-

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 *Οι Βρυκόλακες* του Ibsen (1881), θεατρικό έργο το οποίο «δίκαια ή άδικα θεωρείται γενικά ως τὸ σημαντικότερο νατουραλιστικό δράμα», ισάξιο του μυθιστορήματος του Zola *Thérèse Raquin* (FURST-SKRINE, 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» (*Ἄπαντα*, 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 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, *Ἄπαντα*, 10, 315.

19. ΑΓΡΑΣ, 1984, σ. 31.

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

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

22. Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, 4η ἔκδ., «Ἰκαρος», [Αθήνα] 1968, σ. 383.

23. Πρβλ. FURST-SKRINE, 1972, σσ. 60-93, και Τσβετάν ΤΟΝΤΟΡΟΦ, *Ποιητικὴ Μετάφραση: Ἀγγέλα 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 Μωπασάν τῆς Ρωσσίας», στο πληροφοριακὸ σημείωμα με το οποίο συνοδεύει τη μετάφραση του διηγήματος του Τσέχοφ «Ἡ Θλίψις» (*Παναθήναια*, 15.12.1900, σ. 178).

28. Από τη μελέτη του A.D. ALMAN, *A. Τσέχοφ και Guy de Maupassant* (1908, στα ρωσικά) ὡς την ειδική σύγκριση της Main REV, 1975. Βλ. και ανασκόπηση του ὅλου θέματος ἀπὸ τον IMBERT, 1976, σσ. 344-50.

29. A. ΤΣΕΚΗΟΝ, *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 ΤΣΕΚΗΟΝ, *Oeuvres*, 1 <Bibliothèque de la Pléiade>, Gallimard, [1967], σσ. IX-XXVI.

31. ΠΑΛΑΜΑΣ, *Ἄπαντα*, 10, 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 ὡς προς το «οριστικό» τους τέλος εἶναι πολλὰ 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 *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 Βασιλιεφ. 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 στα 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 πού είναι 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 σπάρου καὶ πέρκες / ἀνεμόδαρτα ρήματα* (Ἑλύτης). Βλ. και Ἑλένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Ποίηση καὶ Γλώσσα» 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. Ε-

λένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Ἡ Ποίηση καὶ ἡ Πεζογραφία στα Πλαίσια μίας Συγκριτικῆς Ποιητικῆς: Ἡ Ἔννοια τοῦ Ρυθμοῦ», στα *Πρακτικὰ Ὀγδοοῦ Συμποσίου Ποίησης: Ποίηση καὶ Πεζογραφία* (Πάτρα 1-3 Ἰουλίου 1988), «Αχαϊκὲς Ἐκδόσεις» [1990], σσ. 140-42, ὅπου ὅλα τα σχετικὰ παραδείγματα ἀντλοῦνται ἀπὸ τὸν παπαδιαμαντικὸ λόγο.

40. Ἡ μετάφραση δική μου, ἀπὸ τὸ γαλλικὸ κείμενο τῆς ἐκδόσεως Anton ΤΣΕΧΟΦ, *Oeuvres*, I, II, III, [Bibliothèque de la Pléiade], Gallimard, [Paris 1967-1971].

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

42. Βλ. σχετικὰ, ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, 1992, σσ. 662-63.

43. ΠΑΛΑΜΑΣ, *Ἀπαντα*, 10, 320.

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

45. MAUPASSANT, 1974, σ. XVII.

46. ΤΣΕΧΟΦ, 1971, σ. 10.

47. ΑΓΡΑΣ, 1984, σ. 47. — ΠΑΛΑΜΑΣ, *Ἀπαντα*, 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 ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, 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. Ἡ πρώτη αὐτῆ παρουσίαση τοῦ Maupassant στο ελληνικὸ κοινὸ, και μάλιστα με ἕνα χαρακτηριστικὸ διήγημα, γίνεται ἐξαιρετικὰ ἐγκαιρῶς, ἀν πάροουμε ὑπόψη μας ὅτι ὁ Maupassant ἐμφανίζεται για πρώτη φορά στα γαλλικὰ γράμματα, με ἐντυπωσιακὴ ἐπιτυχία εἶναι ἀλήθεια, το 1880, ὅταν δημοσιεύει τὸ διήγημα «Boule de Suif» στὸν τόμο *Soirées de Médan*, συλλογικὴ ἐκδόση τῶν μαθητῶν τοῦ

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

51. Π.χ. «Παράσχος-Ζολᾶ», *Ραμπαγᾶς*, 20 Νοεμβρίου 1879, «Ἐμίλιος Ζολᾶ», *Ραμπαγᾶς*, 25 Νοεμβρίου 1879. Πρβλ. Ἑλ. Πολίτου-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Ἡ Ἐφημερίδα *Ραμπαγᾶς* (1878-1889) καὶ ἡ Συμβολή της στὴν Ἀνανέωση τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας», *Παρνασσός*, 21 (1979), 235-57.

52. «Χρονολογικὸς Δείκτης τῆς Ζωῆς τοῦ Παπαδιαμάντη», στα Ἄπαντα, τ. 10ς, Κριτικὴ Ἔκδοση Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Δόμος», [Ἀθήνα 1981], σ. λε'.

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

54. Γουὸ δὲ ΜΩΠΑΣΣΑΝ, «Ὁ Δασοφύλαξ», *Ἐφημερίς*, 20 & 22.12.1886 (ἀ' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Le Garde», *Le Gaulois*, 8.10.1884),

55. Guy de MAUPASSANT, «Ἡ Κληρονομία», *Ἐφημερίς*, 13.3-12.4.1889 (ἀ' δημοσίευση πρωτοτύπου: «L'héritage», *La vie militaire*, 5.3.-26.4.1884). Επισημαίνω ὅτι στὴν Ἐφημερίδα, δύο μόλις μέρες ἀργότερα, ἀρχίζει νὰ δημοσιεύεται μετάφραση ἀπὸ τὸν Ντοστογιέφσκι (Θ. ΔΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΗ, «Τὸ Ἐγκλημα καὶ ἡ Τιμωρία», 14.4-1.8.1889), ἡ ὁποία ὁμως, ἀν καὶ ἀνυπόγραφη, ἀνήκει στὸν Παπαδιαμάντη (ΧΑΛΒΑΤΖΑΚΗΣ, ὅπου καὶ στὴ σημ. 7, σσ. 165, 167).

56. Βλ. καὶ Φώτης ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ - Ἐλένη Ι. ΔΑΜΒΟΥΝΕΛΗ, «Τὸ roman feuilleton (Μυθιστόρημα-Ἐπιφυλλίδα), ὁ Παπαδιαμάντης καὶ ἡ Ἐφημερίς 1883-1891», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*, τ. κθ' (1986-

1991), σσ. 433-50 (καὶ ἀνάτ., Ἀθήνα 1992), καὶ συγκεκριμένα τὰ λήμματα 24, 30, 55.

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

58. Guy de Maupassant, «Χριστουγενιάτικη Ἱστορία», [υπογραφή μτφρ.: χ.], *Ἐστία* 26 (β' ἐξ. 1888), σσ. 825-27 (ἀ' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Nuit de Noël», *Gil Blas*, 26.12.1882).

59. Guy de Maupassant, «Ὁ Λύκος», *Ἐστία* 27 (ἀ' ἐξ. 1889), σσ. 89-91 (ἀ' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Le loup», *Le Gaulois*, 14.11.1882).

60. Guy Maupassant, «Ἐν Ταξειδίῳ», [υπογραφή μτφρ.: χ.], *Ἐστία* 27 (ἀ' ἐξ. 1889), σσ. 417-19 (ἀ' δημοσίευση πρωτοτύπου: «En voyage», *Le Gaulois*, 10.3.1883).

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

62. Guy de Maupassant, «Ὁ Σπάγγος», *Ἐστία* 30 (β' ἐξ. 1890), σσ. 5-8 (ἀ' δημοσίευση πρωτοτύπου: «La ficelle», *Le Gaulois*, 25.11.1883).

63. Guy de Maupassant, «Μία Χήρα» [υπογραφή μεταφραστή: Μ*], *Ἐστία* 30 (β' ἐξ. 1890) σσ. 58-60 (ἀ' δημοσίευση πρωτοτύπου: «Une veuve», *Le Gaulois*, 1.9.1882). οριστικὴ μορφή κειμένου στὴ συλλογὴ *Clair de lune*, 1888).

64. Guy de Maupassant, «Ἡ Πεθαμένη», μτφρ. Κωστῆ Παλαμᾶ, *Ἐστία* 30 (β' ἐξ. 1890), σσ. 373-75 (ἀ' δημοσίευση πρωτοτύπου: «La morte», *Gil Blas*, 31.5.1887). Μετὴν ευκαιρία σημειῶνω ὅτι ὁ Γιάννης Παπακώστας στὴ σχετικὴ παραπομπή (*Τὸ Περιοδικὸ «Ἐστία» καὶ τὸ Διήγημα*, Ἐκπαιδευτήρια Κωστῆα-Γείτονα, Ἀθήνα 1982, σ. 148, σημ. 167) παραλείπει τὸ διήγημα «Ἦνὸ τὸ Φέγγος τῆς Σελήνης», παραπέμπει σε λάθος τόμο καὶ σελίδες γιὰ τὸ διήγημα «Ἐν Ταξει-

δίω» και χαρακτηρίζει «διήγημα» το κείμενο του Maupassant «'Η Απόδραση του Βαζαίν», *Ἔστια* 25 (α' ἐξ. 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. *Ἔστια*, 36 (β' ἐξ. 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, αντιστοιχά.

68. Βλ. «Χρονολογικός Δείκτης 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 Ιλινσκαγια, την οποία ευχαριστώ και από τη θέση αυτή.

73. *Νουμάς*, 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 Ελένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, *Ἡ Συγκριτική 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 συσχετισμούς στὸν χῶρο τῆς συγκριτικῆς φιλολογίας, τουλάχιστον ὄχι μέσα ἀπὸ τὸν συνηθισμένο δρόμο τῆς ἀναζήτησης "ἐπιδράσεων"», ὅταν ἐπισημαίνει τη «Γοητεία καὶ Σημασία μιᾶς Σύμπτωσης» ἀνάμεσα σε χωρία ἀπὸ το διήγημα του Τσέχοφ *Ἡ Νύστα* καὶ ἀπὸ τη *Φόνισσα* του Πα-

παδιαμάντη (Γιάγκος ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ, *Τὰ Παιδιὰ τῆς Ἀντιγόνης, Μνήμη καὶ Ἰδεολογία* στὴν Νεώτερη Ἑλλάδα, Καστανιώτης, Ἀθήνα 1989, σσ. 213-15). Καὶ βέβαια οἱ συμπτώσεις δὲν εἶναι φαινόμενο ἀγνωστο στὴν ἱστορία των γραμμάτων· πρβλ. λ.χ. το του Baudelaire: «Με κατηγοροῦν ὅτι μιμήθηκα τὸν Edgar Poe! Ξέρετε γιατί μετέφρασα τὸν Poe τόσο υπομονητικά; Γιατί μου ἐμοίαζε. Τὴν πρώτη φορά που ἀνοίξα βιβλίο του, εἶδα με τρόμο ἀλλὰ καὶ ἀγαλλίαση, ὄχι μόνο θέματα που κ' ἐγὼ εἶχα ονειρευτεῖ, ἀλλὰ καὶ φράσεις, που εἶχα σκεφτεῖ, γραμμένες ἀπ' αὐτὸν εἰκοσι χρόνια πρὶν» (P. BRUNEL, Cl. PICHOS, A.-M. ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, Armand Colin, Paris 1983, σσ. 54-55. Βλ. καὶ Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ, «*Οἱ Σύμπτώσεις στὴν Ἱστορία τῶν Γραμμάτων καὶ στὴν Ἱστορία τῶν Ἰδεῶν*», στο *Συμποσιακά*. *Τρεῖς Ἀνακοινώσεις*, Ἀθήνα 1965, σσ. 9-25). Ἀπὸ τὴν ἀποψη ὁμως καὶ πάλι τῆς συγκριτικῆς θεωρίας καὶ μεθόδου, θέμα «συμπτώσεων» τίθεται μόνον ὅταν αἰρεται τὸ ἐνδεχόμενο «ἐπίδρασης», ἐνῶ ἡ συγκριτικὴ ἐμπειρία δειχνεῖ ὅτι τὰ δύο αὐτὰ φαινόμενα δὲν ἀποκλείεται καὶ νὰ συνυπάρχουν, ὅπως καὶ τὰ φαινόμενα ἀναλογία/ἐπίδραση, ὁπότε βέβαια συνεξετάζονται καὶ ἀλληλοφωτίζονται.

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

77. Πρβλ. καὶ τὸ ἀνώνυμο σημείωμα που τὸ 1908 προτάσσεται στὴν ἀναδημοσίευση τοῦ διηγήματος τοῦ Παπαδιαμάντη *Τ' Ἀγνάντεμα*: «Τὰ ἔργα του ἔμποροῦν καὶ ν' ἀναδειχθοῦν πολυλάκις ἀνώτερα τῶν καλλιτέρων ἔργων πολλῶν διασήμων ξένων διηγηματογράφων, τοῦ Μωπασσάν, τοῦ Δωδέ, τοῦ Τσέχοφ» (*Νέον Πνεῦμα* [Κωνσταντινουπόλεως], 9.2.1908, σ. 34).

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

79. IMBERT, 1976, σ. 346.

Βιβλιογραφία*

- Τέλλος ΑΓΡΑΣ, «Πώς βλέπομε σήμερα τὸν Παπαδιαμάντη», στα *Κριτικά*, τ. γ', Μορφές και Κείμενα τῆς Πεζογραφίας, φιλολ. ἐπιμ. Κώστα Στεργιόπουλος, «Ἐρμῆς», Ἀθήνα 1984, σσ. 11-74.
- Μῆτσος ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Περισσότερη Ἐλευθερία. Ὁ Τσέχωφ*, «Σύγχρονη Ἐποχή», Ἀθήνα 1981.
- Γιώργος ΒΕΛΟΥΔΗΣ, *Μονά-Ζυγά. Δέκα Νεοελληνικά Μελετήματα*, «Γνώση», Ἀθήνα 1992.
- Ὀδυσσεύς ΕΛΥΤΗΣ, *Ἡ Μαγεία τοῦ Παπαδιαμάντη*, γ' ἔκδ. «Γνώση», Ἀθήνα 1986.
- Ελένη ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, «Ἡ Ποιητικότητα τοῦ Παπαδιαμαντικοῦ Ἔργου», *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 langues, 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 MARMARINOY, «Le second XIXe siècle: Réalisme et Naturalisme», στο *Les Lettres Européennes*. Histoire de la littérature européenne, sous la direction d'Annick Benoit-Dusauroy 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. 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 ΤΣΕΚΗΦΟΥ, *Le Duel et autres nouvelles*, Préface de Roger Grenier, Gallimard, [Paris 1971].

* Ὅλα τα χωρία τοῦ Παπαδιαμάντη ἀπὸ τὴν ἔκδοση: Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Ἄπαντα. Τόμοι 1-5. Κριτικὴ ἔκδοση Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος. Ἐκδόσεις Δόμος, [Ἀθήνα 1981-1988]. Ὁ πρῶτος ἀριθμὸς παραπέμπει στὸν τόμο, ὁ δεῦτερος στὴ σελίδα.

R é s u m é

Hélène POLITOU-MARMARINOY: *Papadiamandis, Maupassant et Tchékhouv. 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 Tchékhouv 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 Tchékhouv 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.

