

Σύγκριση

Τόμ. 18 (2007)



Ο Εμμανουήλ Ροΐδης και η μεταφορά της επιστήμης

Εύη Βογιατζάκη

doi: [10.12681/comparison.10286](https://doi.org/10.12681/comparison.10286)

Copyright © 2016, Εύη Βογιατζάκη



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Βογιατζάκη Ε. (2017). Ο Εμμανουήλ Ροΐδης και η μεταφορά της επιστήμης. *Σύγκριση*, 18, 47–71.
<https://doi.org/10.12681/comparison.10286>

Ο Εμμανουήλ Ροΐδης και η μεταφορά της επιστήμης¹

Στη σύντομη αποτίμησή του για τον Ε. Ροΐδη, την ημέρα του θανάτου του, ο Κ. Παλαμάς έκρινε τη συγγραφική του ιδιοσυγκρασία ακολούθως:

Τα στοιχεία εξ'ων απαρτίζεται η συγγραφική του ιδιοφυΐα είναι στοιχεία ουχί φυλετικά και τοπικά, αλλά μάλλον ευρωπαϊκά ή αν θέλετε ανθρώπινα. Αλλά φαίνεται ως να εκληρονόμησε μέρος από την επιστημονική παρατήρησιν του Σπένσερ, από την ηθογραφία του Ηλιοδώρου, από την ειρωνεία του Ρενάν, από την οξύτητα του Λουκιανού και από τον κλαυσίγελο του Άινε. Όλοι αυτοί παρέστησαν ότε εγεννάτο και βρέφος τον εμοίραναν.²

Ο κατά Παλαμά «έξοχος ερανοστής»³ συγγραφέας πράγματι διαθέτει στο οπλοστάσιο της λογιούνης του εκείνη την ευρυμάθεια και την πολυμέρεια η οποία και καθορίζει τη συνδυαστικότητα στην υφή της γραφής του και τον εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα της. Ο ίδιος ο συγγραφέας μιλώντας για το νεανικό του πόνημα, την *Πάπισσα Ιωάννα* (1866), το χαρακτήριζε ως «είδος τι διηγηματικής εγκυκλοπαιδείας».⁴ Εκεί, η λογοτεχνικότητα του κειμένου είναι, μεταξύ άλλων, προϊόν σύζευξης της ιστορικής μαρτυρίας, του χιουμοριστικού ύφους της κολοκυνθοπληγίας και της ψηλαφητής απεικόνισης χαρακτήρων και συμβάντων. Η σύγκλιση όμως διαφορετικών πεδίων λόγου στη γραφή του Ροΐδη είναι εμφανής και στη διηγηματογραφία του, όπου η οικονομία των κειμένων επιτρέπει να διαγνώσουμε πιο ευδιάκριτα τη συνδυαστική λογική, τους αναλογικούς συσχετισμούς ανάμεσα στα διαφορετικά πεδία σκέψης, καθώς και τη μετάπλασή τους σε λογοτεχνικό κείμενο.

Τα *Συριανά διηγήματα* του Ροΐδη της δεκαετίας του 1891-1901 μας δίνουν θαυμαστά δείγματα συνδυαστικής γραφής, η οποία και απολήγει στο πολυσυζητημένο ροΐδειο ύφος, προϊόν φαντασίας και μνήμης, γνώσης και επινόησης. Ξεχωριστή θέση ανάμεσα σε αυτά τα διηγήματα καταλαμβάνουν οι ιστορίες ζώων, χαρακτηριστικό των οποίων είναι ο συμφωρμός κυρίως της επιστημονικής πληροφόρησης περί των ζώων (και του σατιρικού και αναλογικού συγκρητισμού τους με τον άνθρωπο) με τη δημιουργική ανάπλαση μνημειακού υλικού του συγγραφέα και η μεταγραφή και των δύο σε μια μυθοπλαστική σύνθεση με αισθητική αρτιότητα.

Η ιδιορρυθμία αυτής της σύνθεσης, του ύφους, της θεματικής και της δόμησης των διηγημάτων προκάλεσε ένα είδος αμηχανίας ή και σκεπτικισμού στην

κριτική, κυρίως σχετικά με το χαρακτήρα αυτών των διηγημάτων. Η ενσωμάτωση γνώσεων, ιδεών και θεωριών στο λογοτεχνικό κείμενο κατά τον Κ. Παράσχο δίνουν «μια μορφή δοκιμίου» στο διήγημα, ενώ η επαναληπτική χρήση αυτής της ίδιας δομής σε κάθε διήγημα κάνει τον Σ. Μενάρδο να μιλά για «κάποια στερεοτυπία» των διηγημάτων του Ροΐδη, που θα τον οδηγήσει και στον προβληματισμό περί του αν ο Ροΐδης είναι συγγραφέας ή κριτικός, για να αποφανθεί υπέρ του πρώτου.⁵

Είναι αλήθεια ότι τα διηγήματα αυτά, μέσα από συνήθως εκτενείς προλόγους, εγκαθιδρύουν ένα είδος εγκυκλοπαιδικής τάξης, όπου η φιλοσοφική πραγματεία συναντάται με την επιστημονική διατριβή και η κοινωνιολογική ανάλυση θέτει τα επιστημονικά και αιτιοκρατικά θεμέλια της λογοτεχνικής επινόησης που ακολουθεί. Τα συγκλίνοντα αυτά θεωρητικά πεδία δημιουργούν την αίσθηση της επιμειξίας και διανοίγουν το λογοτεχνικό κείμενο και προς αλληλοδιαπλεκόμενους ορίζοντες. Και δεν θα ήταν ίσως υπερβολή αν χαρακτηρίζαμε τα διηγήματα αυτά ως ένα είδος μικρογραφίας της «διηγηματικής εγκυκλοπαιδείας», ανάλογο με εκείνο της *Πάπισσας*, όπου όμως η επιστημολογική αναζήτηση, προϊόν εδώ και του θετικιστικού και επιστημονικού πνεύματος του 19ου αιώνα, έχει αντικαταστήσει τη ρομαντικής υφής και καταβολής ιστορική έρευνα που οδήγησε στο μεικτό είδος του μυθιστορήματος / «μεσαιωνικής μελέτης».⁶

Συγκλίνοντας και διαπλέκοντας ποικίλα πεδία λόγου, η ροΐδεια γραφή διαταράσσει, υπερβαίνει ή και καταλύει ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις και τρόπους, υιοθετώντας ένα είδος μεσαιωνικού εγκυκλοπαιδισμού, ο οποίος επιδιώκει να συμπεριλάβει τους πλέον διαφορετικούς τομείς της ανθρώπινης σκέψης. Τα κείμενα του Ροΐδη συχνά γίνονται ένα «μωσαϊκόν»⁷ φιλόξενης υποδοχής απόψεων που προέρχονται από την αισθητική, τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία, την επιστήμη, την ιστορία και τη σύγχρονή του επικαιρότητα.

Ο αμφίβολος ειδολογικά χαρακτήρας των διηγημάτων του Ροΐδη οφείλεται σε αυτή τη διαπλοκή διαφορετικών πεδίων σκέψης στη γραφή του. Είναι το φυσικό συνεπακόλουθο του φιλοπερίεργου και διερευνητικού πνεύματος, το οποίο στηρίζει τον επιστημολογικό ή επιστημονικοφανή χαρακτήρα της σκέψης και της γραφής του αντίστοιχα, καθώς και της πολυετούς μαθητείας του σε διαφορετικά αισθητικά ρεύματα, η οποία του προσδίδει την ιδιότητα του «συνδυσαστού».⁸ Όπως θα δειχθεί σε αυτή τη μελέτη, ο επιστημολογικός χαρακτήρας της γραφής του Ροΐδη αντλεί από την επιστημονική σκέψη του 19ου αιώνα (το δαρβινισμό και την προδρομική του φυσική θεολογία) και αξιοποιεί στοιχεία από το αισθητικό ρεύμα το οποίο εμφατικά πρόκρινε τη σχέση μεταξύ επιστήμης και τέχνης και αναπτύχθηκε σε διάλογο με τις δαρβινικές θεωρίες, το νατου-

ραλισμό. Από την άλλη πλευρά, στο υπόστρωμα διακρίνονται οι εμφανείς καταβολές από την αριστοτελική ποιητική, τις αναγεννησιακές αναβιώσεις της και την επαναδραστηριοποίησή της μέσα από το ορθολογικό πνεύμα των φώτων, αλλά και το πνεύμα του ρομαντικού επιστημονισμού.

Η κριτική έχει επισημάνει τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του συγγραφέα προς την επιστήμη και τη φιλοσοφία διαφόρων τάσεων και αποκλίσεων.⁹ Διασυνδεδετικοί κρίκοι του ροϊδείου έργου με το νατουραλισμό έχουν επίσης παρατηρηθεί, συνήθως σε συσχετισμό με τα εμφανή στοιχεία των δαρβινικών θεωριών στα κείμενά του.¹⁰ Ο ίδιος ο Ροϊδης, μιλώντας για τα επιστημονικά αναγνώσματά του από το 1871, στο κείμενό του της διαμάχης με τον Άγγελο Βλάχο, αναφέρει πέντε επίλεκτα ονόματα του επιστημονικού κλίματος της εποχής (ανάμεσά τους και τον Δαρβίνο) και ενδεικτικά των δικών του προσωπικών ενδιαφερόντων, τα οποία και επικαλείται για να στηρίξει την άποψή του ότι ο άνθρωπος «κατ' ουδέν επερίσσευσε του κτήνους», και μεταξύ ημών και των προγόνων ημών πιθήκων, πλην της ουράς, ουδεμία άλλη υπάρχει ουσιώδης διαφορά». ¹¹

Τα επιχειρήματα των κυρίων τούτων μ' έπειθον μεν ενίοτε, αλλά πάντοτε μ' ελύπουν· η δε αδημονία μου εκορυφούτο, οσάκις ανελίσσων λεξικόν φυσικής ιστορίας εύρισκον τον άνθρωπον οριζόμενον εκεί, «ζώνον σπονδυλωτόν, ανήκον εις το γένος των μαστοφόρων και το είδος των διχείρων, πλατώνυχον, παμφάγον κτλ». Εις τοιαύτην εξευτελιστικήν κατάταξιν ή μάλλον καταδίκην, αδύνατον μοι ήτο να σκύψω αγωγγύστως τον αυχένα, και νυχθημερόν ησυχολούμην εις αναζήτησιν διακριτικού τινος γνωρίσματος, χωρίζοντος τον άνθρωπον από των λοιπών μαστοφόρων. ¹²

Η αναζήτηση «διακριτικού τινος γνωρίσματος» δεν είναι παρά η αρχή της χρήσης της επιστήμης ως μεταφοράς για τον αναλογικό συσχετισμό αλληλοδιαπλεκόμενων πεδίων σκέψης ή την εξομίωση διαφορών, προκειμένου να συγκροτηθούν κριτικές ή αισθητικές απόψεις περί της λογοτεχνίας, επί του προκειμένου περί του εθνικού χαρακτήρα των κωμωδιών του Α. Βλάχου. Συγκρίνοντας τον άνθρωπο με τα λοιπά ζώα («οι κύνες και αι γαλαί») βρίσκει ότι «τας αυτάς έχουσι έξεις και ορέξεις», για να καταλήξει ότι «αφού ο άνθρωπος είναι πανταχού ο αυτός, το ανοητότερον δηλ. των ζώων, η απεικονίζουσα την ανοησίαν του κωμωδία, προ του να ονομασθή εθνική, πρέπει εξ άπαντος να ήναι ανθρώπινη και κοσμοπολίτικη» (Β' 36).

Στο κείμενο «Α. Βλάχου Κωμωδίαί», η μεταφορά της επιστήμης και του επιστημονικού λόγου χρησιμοποιείται συχνότατα προκειμένου να διατυπωθούν αισθητικές απόψεις. Καταφεύγοντας στο «ευαγγελικόν σύστημα της παραβολής» (Β' 37) ο Ροϊδης εξετάζει την ικανότητα προς συγγραφή εθνικής κωμωδίας, συγκρίνοντας ένα ζωγράφο και έναν επιστήμονα ανατόμο και φυσιολόγο,

«κάτοχον της σμίλης του Bichat του Γαλλ και του Spurzhelm». ¹³ Ο Ροΐδης θα προκρίνει τον ανατόμο-φυσιολόγο ως ικανότερο να «λάβη κάλαμον δραματουργού [...] να μεγεθύνη και να καταστήσει ψηλαφητάς τω ακροατηρίω τας τροποποιήσεις και τας ανομοιότητας, τας οποίας υφίστανται παρά τω λαώ εκείνω [Κινέζοι] τα άλλως κοινά πάσι τοις ανθρώποις αισθήματα και πάθη» (Β' 39). Με το «λεξικόν φυσικής ιστορίας» ανά χείρας και με τον θεωρητικό επιστημονικό εξοπλισμό που αντλεί από «τας δαρβινείους και βουχγερμανάς θεωρίας» (Β' 28), το κείμενο μας δίνει μια πανοραμική θέα όχι μόνο της κλίσης του Ροΐδη προς την επιστήμη αλλά και της προδιάθεσής του στη χρήση της ως μεταφοράς για τον αναλογικό συνταυτισμό διαφορετικών φαινομένων.

Θέτοντας κάλαμον δραματουργού εις χείρας ζωγράφου και ανατόμου και εξομοιώνοντας τον άνθρωπο με τα ζώα, ο Ροΐδης δεν επιτελεί τίποτα περισσότερο από την αριστοτελική μεταφορά η οποία «έστιν ονόματος αλλοτρίου επιφορά, ή από του γένους επί το είδος ή από του είδους επί το γένος ή από [του] είδους επί είδος ή κατά το ανάλογον», καθώς και το αριστοτελικόν «ανάλογον», την αναλογία δηλαδή η οποία προκύπτει όταν «ομοίως έχη το δεύτερον προς το πρώτον και το τέταρτον προς το τρίτον· ερεί γαρ αντί του δευτέρου το τέταρτον ή αντί του τετάρτου το δεύτερον». ¹⁴ Η μεταφορική και αναλογική χρήση της επιστήμης διανοίγει τις θεωρητικές του επεξεργασίες προς τη δαρβινική αποκαθήλωση της κοινωνικής τάξης ανθρώπινης εξιδανίκευσης, ¹⁵ η οποία, μέσα από τη διαρκή σύγκριση και αντιπαραβολή ανθρώπου και ζώου, τονίζει τις αδυναμίες του πρώτου και προβάλλει υποδειγματικά τη φυσικής τάξης ηθική υπεροχή του δεύτερου. ¹⁶ Πρόκειται για μια επαναδραστηριοποίηση του ηθοπλαστικού πλαισίου της ευρείας γραμματολογικής παράδοσης του μύθου ζώων. Το μυθοπλαστικό και ηθοπλαστικό αυτό πλαίσιο, που κατάγεται από την κλασική αρχαιότητα, εκτείνεται από τον Αίσωπο, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη ως τον Λαφονταίν και τον Κοραή και αναβιώνει μέσα από τη φιλοσοφική και λογοτεχνική παράδοση διαφορετικών εποχών.

Είτε ακολουθήσουμε την ανθρωπιστικής κατεύθυνσης και κλασικιστικής καταβολής φιλοσοφική σάτιρα του Montaigne («ο άνθρωπος δεν είναι καλύτερος από τα ζώα») ¹⁷ είτε τις κλασικιστικές αναβιώσεις των μύθων ζώων στα έργα συγγραφέων όπως ο Chaucer και ο Dryden θα διαπιστώσουμε ότι το λογοτεχνικό αυτό είδος στηρίζεται στη συγκριτική θεώρηση του ανθρώπου με τα ζώα επιδιώκοντας το ιδανικό της διόρθωσης των ανθρωπίνων ηθών ή, σύμφωνα με τη διατύπωση του Taine, «l'animal efface l'homme, ou l'homme efface l'animal. A chaque instant ici on aperçoit l'un à travers l'autre». ¹⁸ Τα διηγήματα του Ροΐδη βρίσκονται σε αυτή τη γραμμή της παράδοσης, η οποία όμως εμφορείται και

από το θετικιστικό πνεύμα του 19ου αιώνα, της ανατομίας των ηθών διά της χρήσης των επιστημονικών επιτευγμάτων της εποχής. Ή, όπως το θέτει ο Taine στην αποτίμηση του για τον Buffon (συγκρίνοντας με τον Λαφονταίν), «Ainsi préparé au beau style, il écrit en homme du monde, avec la correction et l'art d'un académicien; il présente ses bêtes au public sans descendre à leur niveau; il reste digne [...] *il orne la science*» (η έμφαση δική μου).¹⁹

Αξιοποιώντας τη δαρβινική σκέψη, η οποία τροφοδοτεί την απεικόνιση ακραίων ή και παθολογικών φαινομένων (έννοια του ανθρώπινου κτήνους) στη γραμμή της κοινωνικής διαμαρτυρίας του ζολαδικού νατουραλισμού, ο Ροΐδης θα προβεί στη διορθωτική σάτιρα των ανθρωπίνων ηθών επιδιώκοντας το ιδανικό μιας ανώτερης ηθικής τάξης, αντλούμενης από τον φυσικό κόσμο.²⁰ Η συνθετική αυτή σκέψη θα καταλήξει μεταξύ άλλων στη διατύπωση του γνωστού προγραμματικού αισθητικού αξιώματος του Ροΐδη, το οποίο θεωρητικοποιεί τη σάτιρα του, τον διαφοροποιεί από τον Ά. Βλάχο ως προς την «*υψηλή εκδοχή*» μετάπλασης της πραγματικότητας και τον οδηγεί στο «είδος *χαμηλή εκδοχή ιδανικού*», «την εκτράχυνση», που οδηγεί στην «“προς τα κάτω” αληθοφάνεια», στον ακόλουθο τρόπο απεικόνισης της πραγματικότητας, έμπλεο, μεταξύ άλλων, και δαρβινικών και ζολαδικών επιμειξιών:²¹

Έργον του κωμικού δεν είναι το λειάειν και αποτρίβειν τας γραμμάς, ίνα επιτύχη ούτω «τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον» αλλ' απ' εναντίας το αναδεικνύειν και αποτραχύνει τας γελοίας γραμμάς του υπαρκτού προτύπου, ίνα φθάση ούτω εις το ιδανικόν του αισχρού και του γελοίου, μη λησμονών ότι αι έμπουσαι και αι λάμμαι είναι πλάσματα ουχ ήττον ιδανικά της Αφροδίτης των Μεδίκων (Β' 41).

Μια συνεξέταση του προαναφερθέντος θεωρητικού πλαισίου του κειμένου για τον Ά. Βλάχο και της δεσποζουσας σε αυτό μεταφοράς της επιστήμης με τις ιστορίες ζώων θα μπορούσε να μας δώσει την επιστημολογική βάση των διηγημάτων περί ζώων. Εκεί, δι' εκτενών προλόγων οι οποίοι εκθέτουν τα αίτια και τα αιτιατά της μυθοπλασίας που ακολουθεί, η επιστημονική μέθοδος συναντά τη λογοτεχνική επινόηση, ενώ το ίδιο το μυθοπλαστικό περιεχόμενο της διήγησης όχι μόνο θεματοποιεί και δραματοποιεί ζολαδικά και δαρβινικά μοτίβα αντίστοιχα, αλλά και ενσωματώνει απόψεις περί ποιητικής, εγκιβωτίζοντας την αισθητική με την οποία συγκροτείται.

Χρησιμοποιώντας παραδειγματικά το διήγημα «Ιστορία ενός αλόγου» (1894), αλλά και με αναφορές στο σύνολο της διηγηματογραφίας και σε περικειμενικά σχόλια διάσπαρτα στη δοκιμιογραφία του Ροΐδη, θα δείξω ότι τα ζώα χρησιμοποιούνται ως μεταφορές ή αναλογίες φαινομένων που δηλώνουν μetailχμιακές καταστάσεις μεταξύ φύσης και πολιτισμού, ενστίκτου και διάνοιας, ζώου και

ανθρώπου. Στην πρακτική αυτή υπάρχουν διάσπαρτα στοιχεία από τις θεωρίες αλλά και την πεζογραφία του Ζολά, τα οποία σχετίζονται με το ευρύτερο πλαίσιο του θετικισμού και με το επιστημονικό πνεύμα της εποχής διαμεσολαβώντας πρωτίστως τις δαρβινικές θεωρίες, αλλά και επεξεργασίες περί παθολογείας ή εγκληματικότητας και εκφυλισμού, όπως του Τσ. Λομπρόζο. Η μεταφορική ή αλληγορική χρήση των ζώων συντίθεται ως παραβολή, ελεγκτική και σατιρική, ανθρωπίνων καταστάσεων, η οποία εκφράζει την κρίσιμη συνθήκη του «*l'homme physiologique*»²² όπως φανερώθηκε από τις επιστημονικές ανακαλύψεις του 19ου αιώνα.

Η λειτουργία της επιστημονικής μεταφοράς εξετάζεται σε τρεις κύριους άξονες: α) σχετικά με τη μέθοδο και την πρακτική του αναλογικού συνταυτισμού καταστάσεων και φαινομένων που συγκροτούν την επιστημονική ή επιστημονικοφανή δομή του διηγήματος. Η λογική αυτή είναι εμφανέστερη στον πρόλογο και μπορεί να συσχετισθεί με τους θετικιστικούς επιστημονικούς προβληματισμούς του 19ου αιώνα και τις αντίστοιχες θεωρήσεις του Ζολά, κυρίως εκείνες που διατυπώνονται στο *Roman Experimental* (1880) περί της ντετερμινιστικής εκείνης νομοτέλειας που προσδιορίζεται ως κοινωνικό *circuitus* και μέσω του (δαρβινικού) μεταμορφισμού και ομοιομορφισμού εξομοιώνει κοινωνικά και ζωικά φαινόμενα· β) την εφαρμογή της ίδιας μεθόδου στην κυρίως μυθοπλασία διά της αξιοποίησης συγκεκριμένων ζολαδικών μοτίβων (εκφυλιστικών φαινομένων της ανθρώπινης συνθήκης: του ανθρώπινου κτήνους, του μέθυσου, του άρρωστου παιδιού) και της δραματοποίησης των δαρβινικών εννοιών του ζωομορφισμού, του ανθρωπομορφισμού και της παλινδρόμησης των ειδών που στηρίζουν την αισθητική επιλογή «του αισχρού και του γελοίου»· και γ) τις αισθητικές και γραμματολογικές καταβολές των ιστοριών ζώων, στο βαθμό που αυτό μπορεί να γίνει στην περιορισμένη έκταση της παρούσας μελέτης.

Η «Ιστορία ενός αλόγου» αποτελεί έργο της ώριμης διηγηματογραφίας του Ροϊδη.²³ Πρόκειται για διήγημα αισθητικής αρτιότητας και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως υποδειγματική συμπύκνωση των τεχνικών και της αισθητικής που ακολουθεί ο Ροϊδης στην επεξεργασία της προσφιλούς του θεματικής περί ζώων. Η ιστορία του αναφέρεται στην ιδιαίτερα τρυφερή σχέση ενός αλόγου, του Ζαναμπέτη, με ένα μικρό παιδί, τον Τσέκο. Η προστατευτική, πατρική και σχεδόν έλλογη στάση του αλόγου προς το παιδί θα προκαλέσει τη μανιώδη και βάνουση εξόντωση του ζώου από τον μέθυσο πατέρα (του παιδιού) και την παρέα του. Ο ομοδιηγητικός αφηγητής καταθέτει τα γεγονότα ως αυτήκοος μάρτυρας και παρατηρητής.

Το διήγημα εκτυλίσσεται στην Ερμούπολη της Σύρου. Η αφήγηση χωρίζε-

ται σε δύο ευδιάκριτα μέρη, Α' και Β'. Το Α' μέρος λειτουργεί ως εισαγωγικό του Β', καθώς μέσα από το χρονικό μιας αλυσίδας γεγονότων και σκηνών του συριανού βίου αιτιολογείται το πώς βρέθηκαν τα άλογα στη Σύρο, και κατά συνέπεια το άλογο της ιστορίας που ακολουθεί.²⁴ Η αιτιολόγηση αυτή, που κατ' ουσία αποτελεί ορθολογιστική, χιουμοριστική αλλά και σατιρική ανάλυση δεδομένων, θέτει το κοινωνιολογικό και εθιμικό πλαίσιο του φόντου της αφήγησης πάνω στο οποίο προβάλλεται η ιστορία.²⁵

«Ζητήσαντες και ημείς να μάθομεν πώς έτυχεν μίαν ημέραν ν' αποδειχθώσι και οι πεζότατοι Συριανοί αρματηλάται, εύρομεν την αιτίαν εις τας Συριανάς» (Ε' 19). Απεικονίζοντας λεπτομερώς τη συνήθεια των κυρίων της υψηλής κοινωνίας της νήσου σύμφωνα με την οποία οι συριανοί πήγαιναν στο χορό της Συριανής Λέσχης με τα «χορευτικά» υποδήματα «υπό τον βραχίονα τυλιγμένα εις εφημερίδα», τα οποία αντάλλασαν με τα λασπωμένα από τους δρόμους της Ερμούπολης, ο Ροΐδης εξηγεί πώς οι κομφευόμενες γυναίκες έγιναν οι υπαίτιοι για την αγορά «δωδεκάδος αμαξών» (Ε' 19-20). Με ιδιαίτερα χιουμοριστικές πινελιές, ο Ροΐδης απεικονίζει τις κωμικές σκηνές κατά την αλλαγή των παπουτσιών στον προθάλαμο της λέσχης, όταν μια μέρα εισβάλλουν τέσσερις Άγγλοι, αξιωματικοί του ναυτικού, οι οποίοι ξεσπούν σε γέλια μπρος στο κωμικό θέαμα. Η γελοιοποίηση των φιλάρεσκων γυναικών γίνεται και η αφορμή άσκησης μιας σειράς πιέσεων προς τους συζύγους για την αγορά αμαξών. Ως «αι “Εκκλησιάζουσαι” του Αριστοφάνους» γκρινιάζουν, απέχουν από τη μαγειρική αλλά και τα λοιπά συζυγικά καθήκοντα μέχρις ότου οι σύζυγοι «υποταχθώσι» εις το αίτημα, προκειμένου προ της «απαλλαγής από τα επιούσια πράσσα και ανακτήσεως ολίγου ύπνου ή ολίγης αγρυπνίας» (Ε' 24). Περιγράφοντας τα ήθη των κομφευόμενων αρχοντισσών και των «κατά παντός νεωτερισμού», ανατολίτικης νοοτροπίας αλλά εντέλει υποταγμένων συζύγων τους, ο Ροΐδης όχι μόνο πραγματεύεται ζητήματα περί της γυναικείας φιλαρέσκειας και ματαιοδοξίας, αλλά και αποδίδει ανάγλυφα το πορτρέτο του επαρχιώτικου νεοπλουτισμού των κατοίκων της Ερμούπολης. Με την περιγραφή του δυσώνυμου μαχαλά «Καλυβάκια» στις παρυφές της κοινωνίας συμπληρώνει την εικόνα της πόλης και των κοινωνικών αντιθέσεών της.

Έτσι, το Α' μέρος αποτελείται πρώτον από μια πραγματεία ή ψευδοπραγματεία περί γυναικών ως υπαιτίων κακουργημάτων αλλά και καλλιτεχνημάτων – με αναφορές στην Ελένη, τη Μήδεια, τη Φαίδρα, την Κλυταιμνήστρα, τη Βεατρική και άλλους γυναικείους χαρακτήρες, η γυναίκα εξετάζεται ως πηγή φαντασίας και ως γενεσιουργός τέχνης αλλά και επιστήμης (ανακάλυψη αερόστατου, Ε' 18)· και δεύτερον από το σύντομο χρονικό γεγονότων τα οποία προ-

καλούν την αγορά των αλόγων και λαμβάνουν χώρα στην Ερμούπολη από το τέλος του χειμώνα του 186... (Ε΄ 18), όταν ήταν και ο τελευταίος χορός (προ της Σαρακοστής) στη Συριανή Λέσχη, ως το φθινόπωρο του ίδιου έτους. Η κοινωνική μελέτη των ηθών και των εθίμων της συριανής κοινωνίας και η σχετικά λεπτομερής απεικόνιση της τοπογραφίας της πόλης και των κοινωνικών αντιθέσεων της αποτελούν τα κύρια μέρη αυτού του χρονικού και στηρίζουν αφενός τη σατιρική και κριτική παρουσίαση του επαρχιώτικου νεοπλουτισμού και του ευρωπαϊκού μιμητισμού (άφιξη αγγλικού πλοίου) των κατοίκων της και αφετέρου τη νατουραλιστικής υψής απεικόνιση των κοινωνικών αντιθέσεων, χαρτογραφημένη επί της τοπογραφίας της πόλης (Λέσχη χορού – «Καλυβάκια»).

Η εμβόλιμη χρήση μη λογοτεχνικού υλικού σε ένα κείμενο κατά την πρόθεση και την τελική του έκβαση λογοτεχνικό, η οποία οδηγεί στη συνδυαστική σύνθεση διαφορετικών πεδίων λόγου, αξιολογικών κρίσεων και εικόνων, έχει εμφανείς αναλογίες με το νατουραλιστικό κείμενο, το οποίο επίσης συγκεντρώνει διαφορετικούς λόγους, φιλοσοφικούς, αισθητικούς, επιστημονικούς και λογοτεχνικούς²⁶ και συνάδει και με την ακόλουθη ζολαδική θέση:

Θέλει κάποιος να γνωρίσει τι είναι νατουραλισμός; Σε ό,τι αφορά την ιστορία, είναι η *ορθολογιστική / αναλυτική μελέτη των γεγονότων και των χαρακτήρων, η έρευνα των πηγών, η αναβίωση των κοινωνιών και του περιβάλλοντός τους*· όσον αφορά την κριτική, είναι η ανάλυση της ιδιοσυγκρασίας του συγγραφέα, η *ανασύνθεση της εποχής* που έζησε, αντικαθιστώντας τη ρητορική με τη ζωή· στη λογοτεχνία, κυρίως στο μυθιστόρημα, είναι *το απάνθισμα των ανθρώπινων ντοκουμέντων*, είναι η *ανθρώπινη φύση ιδωμένη και ζωγραφισμένη*, η ανακεφαλαίωση σε αυτήν των πραγματικών και των αιώνιων δημιουργημάτων (η έμφαση δική μου).²⁷

Έτσι, δεν θα ήταν υπερβολή αν χαρακτηρίζαμε το εισαγωγικό Α΄ μέρος ως εκείνο το «απάνθισμα ανθρώπινων ντοκουμέντων» το οποίο, μέσα από ζωντανές σατιρικές εικόνες, αποδίδει την «ανθρώπινη φύση ιδωμένη και ζωγραφισμένη», πράγμα που θα τεκμηριωθεί παραδειγματικά και με το μοτίβο του ζωγράφου Creuzer στο Β΄ μέρος του διηγήματος. Η ορθολογιστική και αναλυτική τεκμηρίωση των κοινωνικών δεδομένων οικοδομεί εκείνη την αλυσίδα αιτίων και αιτιών που υποβάλλει ο ζολαδικός ντετερμινισμός του *Roman Experimental*: θα μπορούσε ακόμα να συσχετιστεί με την πειραματική μέθοδο που «συνίσταται στην ανεύρεση των σχέσεων οι οποίες διέπουν ένα οποιοδήποτε φαινόμενο και το συναρτούν με την εγγύτερή του αιτία [...] προκαθορίζοντας τις αναγκαίες συνθήκες για την εμφάνιση ενός φαινομένου» και επιτάσσοντας «μια αναγκαία διασύνδεση μεταξύ των πράξεων και των αιτίων τους».²⁸ Η έμφαση του Ζολά στο περιβάλλον και στην αλληλοδιαπλοκή των φαινομένων, προϊόν του ευρύτερου

θετικιστικού πνεύματος της περιόδου (H. Taine), είναι βεβαίως και δαρβινικής καταβολής, όπως αναφέρεται και στο σχετικό κείμενο του Ζολά (σ. 19).

Στη γραμμή της θετικιστικής / επιστημονικής παράδοσης του 19ου αιώνα, ο Ζολά θα αναζητήσει τα πρωτογενή αίτια των φαινομένων στη φύση και, διά της μεθόδου της παρατήρησης και του πειράματος, θα προτείνει την αναζήτηση των νομοτελειών οι οποίες διέπουν την κοινωνία μέσω του αναλογικού συνταυτισμού κοινωνικών και ζωικών φαινομένων. Δανείζεται από τον Claude Bernard τον όρο «ζωικό *circulus*», εκείνη τη λειτουργία η οποία μέσω του κυκλοφορικού συστήματος, διά του αίματος, προσβάλλει όλα τα μέρη ενός οργανισμού και επιδρά αναλογικά επί του κοινωνικού σώματος. «Το κοινωνικό *circulus* είναι ταυτόσημο με το ζωικό» λέει, και η δηλητηρίαση ενός μέρους επιδρά στο σύνολό του.²⁹ Το *circulus* του Ζολά ουσιαστικά εισάγει στη λογοτεχνία ένα είδος ομοιομορφισμού μεταξύ των φαινομένων, που εν γένει παραπέμπει στις δαρβινικές θεωρίες του μεταμορφισμού (*transformation / transformisme*) και στο νόμο της αλληλεξάρτησης των φαινομένων.³⁰ Με αυτό τον τρόπο αίρονται τα όρια ανάμεσα στην κοινωνία και τη φύση και επιτρέπεται η επικοινωνία ανάμεσα σε διαφορετικά είδη και τάξεις κοσμικής οργάνωσης.³¹ Πρόκειται για το λογοτεχνικό ομόλογο του δαρβινικού αναλογικού συσχετισμού ανάμεσα στα είδη και τα γένη, πάνω στο οποίο θεμελιώθηκε η θεωρία της εξέλιξης και της φυσικής επιλογής.³²

Η πραγματιστική αυτή τεκμηρίωση γεγονότων, προσώπων και συμβάντων στο Α' μέρος του διηγήματος, που τροφοδοτείται από τον επιστημονισμό του 19ου αιώνα, δεν είναι ασφαλώς αμιγής και διαφορετικών αισθητικών παραδόσεων και κανόνων. Η εμμονή σε ένα πραγματολογικό πλαίσιο, στον σαφή και λεπτομερειακό προσδιορισμό του χρονολογικού, τοπογραφικού, εθμικού και πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο εκτυλίσσονται οι ιστορίες και το οποίο επαναλαμβάνεται σε όλους τους προλόγους των διηγημάτων του Ροΐδη,³³ η επιμονή στην αληθή τεκμηρίωση των γεγονότων, μοιάζει να αντλεί και από το αριστοτελικό καταβολής θεωρητικό πλαίσιο πραγματολογικής τεκμηρίωσης που στηρίζει τον «αισθητικό κανόνα της αληθοφάνειας» κατά το β' μισό του 19ου αιώνα, «ο οποίος συγκροτείται μέσα από ένα πλέγμα οροθετήσεων και θεωρητικοποιήσεων, αριστοτελικής προέλευσης (*Περί Ποιητικής*), συναφών με το είδος των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ καλλιτεχνικού προϊόντος και πραγματικότητας».³⁴

Ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα, ο κατά τον Ροΐδη «δεινός Κοραΐς» (B' 307), ακολουθώντας την αριστοτελική παράδοση περί μιμήσεως μιλώντας για τη μυθιστορία, στα *Αιθιοπικά του Ηλιοδώρου* (1804), δήλωνε emphaticά ότι της

μυθιστορίας «το δράμα δεν περιορίζεται εις μόνον απλώς τον μύθον αλλά έχει εξ ανάγκης και μέρος τι ιστορικών». Ο συγγραφέας μπορεί «να πλάσει ως τον δόξει τα πρόσωπα του δράματος», αλλά «δεν είναι συγχωρημένον εις αυτόν να ψεύδεται μητ' εις την γεωγραφίαν του τόπου, μητ' εις την διήγησιν των ηθών του έθνους [...]. Το τέλος του ψεύδους της Μυθιστορίας είναι η ηδονή του αναγιγνώσκοντος· δεν λέγω την ηδονήν την οποίαν έχομεν κοινήν με τα κτήνη [...]: ηδονήν αξίαν λογικού ζώου». ³⁵ Και είναι βέβαια ο Κοραΐς εκείνος ο διανοητής του νεοελληνικού διαφωτισμού ο οποίος όχι μόνο θα θέσει το «μέτρο της αληθοφάνειας» ³⁶ προβάλλοντας την πραγματολογική τεκμηρίωση των γεγονότων, αλλά και θα κινηθεί προδρομικά ως προς τον Ροΐδη προς την επιμειξία των ειδών του γραπτού λόγου (π.χ. μέσα από τους διαλόγους του ή τον Παπατρέχα / Προλεγόμενα Ιλιάδος) καθώς και προς συμπλοκή διαφορετικών πεδίων λόγου, φιλοσοφικού, επιστημονικού κ.λπ.

Όντας και ο ίδιος συγγραφέας ιστοριών ζώων, των διδακτικών μύθων που συντάσσει στην παράδοση του Αισώπου και του Λαφονταίν, ο Κοραΐς θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας ακόμα των λογοτεχνικών / θεωρητικών προγόνων των ιστοριών ζώων του Ροΐδη. Στη μελέτη του *Μύθων Αισωπειών Συναγωγή* (1810), ο Κοραΐς θα θεωρήσει «αναγκαίον εις την σύστασιν του μύθου το ψεύδος» όταν «ο σκοπός είναι των ανθρώπων της διαγωγής η διόρθωσις». ³⁷ Σε μια παρόμοια διορθωτική κατεύθυνση κινείται και η διορθωτική σάτιρα του Ροΐδη, η οποία ασφαλώς αντλεί όχι μόνο από το κοραϊκό κείμενο αλλά και από την παράδοση του γραμματολογικού είδους των μύθων ζώων σε βάθος χρόνου.

Ο τίτλος του διορθωτού του ρωμαϊκού κατήγησε να αμιλλάται κατά την γελοιότητα προς τον τετραγωνισμόν του κύκλου. Τούτον φοβούμενοι περιορίσθημεν από ικανών ήδη ετών να λέγωμεν εις τους αναγνώστες μας παραμύθια περί γάτων, σκύλων, αλόγων, βοών και Συριανών συζύγων. ³⁸

Η κοραϊκή όμως «διόρθωσις των ηθών» έθετε και συγκεκριμένες προϋποθέσεις, ανάμεσα στις οποίες και «την αληθή παράστασιν της φύσεως και των ηθών εκάστου ζώου, καθόσον είναι γνωστά και η φύσις και τα ήθη του από την φυσικήν ιστορίαν». Ο Κοραΐς θεωρεί «ασυγχώρητον» τη μη αξιοποίηση των επιτευγμάτων της σύγχρονης του επιστήμης, της φυσικής ιστορίας, προκειμένου να εξομαλυνθεί το ψεύδος του μύθου, όπως και αναγκαία «όσον και εις Τραγωδίαν» την αριστοτελικής καταβολής ενότητα και τη συντομία στη δομή του, καθώς και τη διδαχή του επιμυθίου. ³⁹

Οι λεπτομερείς περιγραφές των φυσικών χαρακτηριστικών, των ηθών και των χαρακτήρων των ζώων ⁴⁰ στις ιστορίες του Ροΐδη φέρουν και το επίχρισμα

των προαναφερθεισών παραινέσεων του Κοραή. Ο φυσιοδιφικός, για παράδειγμα, χαρακτήρας της εισαγωγής στην «Ιστορία μιας γάτας», ο συνδυασμός στοιχείων φυσικής ιστορίας, μύθου, φιλοσοφικών, θρησκευολογικών και επιστημονικών δεδομένων, ερασιμμένων από τις πλέον διαφορετικές παραδόσεις (από τους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους ως το «πολύκροτον άρθρον του Βυφών»),⁴¹ θα μπορούσε να θεωρηθεί ως εκείνη η πραγματολογική τεκμηρίωση δεδομένων η οποία συνάδει με το κοραϊκό «τέλος του ψεύδους της Μυθιστορίας» προς «ηδονή του αναγιγνώσκοντος», ηδονή «αξίαν λογικού ζώου».

Έχοντας υπόψη και το παραπάνω αισθητικό πλαίσιο, θα δούμε με ποιους τρόπους η μεταφορά της επιστήμης υπεισέρχεται και στηρίζει τη μυθολογία, το σχηματισμό των χαρακτήρων και των πράξεών τους στο Β' μέρος της αφήγησης της «Ιστορίας ενός αλόγου». Η ιστορία απεικονίζει την τρυφερή σχέση του αλόγου με το παιδί, η οποία κινεί δράσεις και χαρακτήρες στα μεθόρια της ζωικής και κοινωνικής οργάνωσης ή τάξης και αποτελεί και συγκριτική εξέταση των ορίων της ανθρώπινης ιδιοσυστασίας και των παλινδρομήσεών της στο ζωικό παρελθόν.

Τρία χρόνια μετά τα παραπάνω συμβάντα, ο αφηγητής βρίσκεται άεργος επί τρεις εβδομάδες στη Σύρο κατά τα τέλη Νοεμβρίου, όταν συναντά τον «παλαιόν» του «διδάσκαλον της ζωγραφικής κ. Creuzer» (Ε' 25). Ο «αληθής» αυτός «τεχνίτης» δεν έχει «ευδοκιμήσει» στην υψηλή κοινωνία του νησιού,

διά τον λόγον ότι δεν ήξευρε ούτε διά του χρωστήρος του να κολακεύει τας Συριανάς ούτε να παρουσιάζει αυτάς ως οι αντίζηλοί του Ιταλοί μουτζαλωταί με Νύμφας, Αγγέλους, Νηρηίδας και Παναγίας. Αποστραφείς την αριστοκρατίαν της νήσου [...] είχεν επιδοθή, ως ο κ. Λύτρας, εις παράστασιν λαϊκών σκηνών, ζωγραφίζων ψαροπόδας, τηγανιστάς σκοτιών, αγιόπαιδας της άνω Σύρου ιππεύοντας χοίρους γιγαντιαίους, μεθυσμένους καλόγηρους, γραίας σαβανώτριας και επαίτας αναπήρους.

Ο Creuzer αποτελεί δραματοποιημένη περσόνα της αισθητικής του αισχρού και του γελοίου, η οποία συμπαρασύρει τον αφηγητή / συγγραφέα Ροΐδη στο συγκεκριμένο είδος απεικόνισης, αφού ο τελευταίος δέχεται «την πρότασιν να συνεργασθώ[εί] μετ' αυτού». Ο Creuzer είναι εκείνος ο οποίος «κατεγίνετο από μηγός» με την απεικόνιση των ίππων που διέμεναν σε στάβλο μαζί με τους ηνιόχους τους, επίσης ξενικής καταγωγής (Ε' 24). Οι ίπποι αυτοί ήσαν «ολίγον διάφοροι των ανθρώπινων τούτων ερειπίων» τα οποία απεικόνιζε ο Creuzer, και «ουδέν είχαν κοινόν τα τρισάθλια εκείνα ζώα προς τους ευτραφείς βουκεφάλους του Φειδίου» (Ε' 25).

Διά της αντιπαραβολής υψηλής και χαμηλής τέχνης –της κλασικής / αναγεννη-

σιακής με την απεικόνιση λαϊκών σκηνών του βίου–, υψηλών και χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, ο αφηγητής μάς δίνει και το στίγμα της αισθητικής επιλογής της αφήγησης. Η αφήγηση μετατοπίζεται από το χώρο της λέσχης στο στάβλο και από το εθιμικό «δίκαιο» της κοινωνίας των νεόπλουτων σε εκείνο που ορίζει τη ζωή στα μεθόρια της κοινωνίας και διαμορφώνεται από τη διαρκή σχέση ανάμεσα σε ζώο και άνθρωπο, φύση και κοινωνία, από το δίκαιο του σπενσεριανού αγώνα για την επιβίωση και των κοινωνικών προεκτάσεων του, τις οποίες ο συγγραφέας φαίνεται να γνωρίζει πολύ καλά ήδη από το δοκίμιό του για τον Ά. Βλάχο (Β' 362). Εδώ ο αναλογικός συνταυτισμός ζώου και ανθρώπου θα ενεργοποιήσει τον μετωνυμικό άξονα «άλογο / έλλογο» για να υπηρετήσει την αισθητική γραμμή του «αναδεικνύει και αποτραχύνει τα γελοίας γραμμάς του υπαρκτού προτύπου» της αριστοκρατικής κοινωνίας της Σύρου, δηλαδή την αντίστιξη προς αυτά, προκειμένου να καταδειχθεί «ότι αι έμπουσαι και αι λάμμαι είναι πλάσματα ουχ ήττον ιδανικά της Αφροδίτης των Μεδίκων» (Β' 41).

Το άλογο, ο Ζαναμπέτης, είναι ακριβώς μια τέτοια εκδοχή αντι-εξιδανίκευσης και εξετάζεται σε σχέση με το «το δεκαπενταετές παιδάριον καλούμενον Τσέκος, τέκνον μεθύσου Ιταλού πρόσφυγος υπηρετούντος εις τον σταύλον» (Ε' 26). Ο Ζαναμπέτης, ο οποίος είχε αγοραστεί «ευθυνά ουχί ένεκα γήρατος, οιδημάτων, χλωότητος, ψώρας, ρευματισμού ή άλλου ελαττώματος σωματικού αλλά διά μόνην του χαρακτήρος την αγριότητα και δυστροπίαν» (Ε' 26), διακρίνεται από τα λοιπά ζώα του στάβλου όχι μόνο για την ευρωστία του αλλά κυρίως για το χαρακτήρα του, ο οποίος αποδίδεται με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά, καθώς και μετωνυμικά υποβάλλει το όνομά του. Πράγματι, άλογο και παιδί αναπτύσσουν μια ιδιαίτερα τρυφερή σχέση αλληλοπροστασίας, η οποία υπερβαίνει την ειδολογικής τάξης διάκριση ανάμεσα στη ζωική και την κοινωνική οργάνωση. Ο Τσέκος, το καχεκτικό και εξανθηματικό παιδί του ιταλού μέθυσου, ένα εκ των «αγυιόπαιδων» της λαϊκής συνοικίας, χάρη εις «τας θωπείας» του «φοβερού ζώου» θα θεραπευθεί από «το χρόνιον εξάνθημα, κατά του οποίου είχαν αποτύχει όλαι του Σταυράκη και του Μπόταρου αι αλοιφαί!» και θα ανταποδώσει την ευεργεσία με ανάλογες περιποιήσεις στο ζώο, ποτίζοντάς το ή βοηθώντας το να θεραπευθεί από τα «αιμοσταγή έλκη» που του προκάλεσε η διά χειρός ανθρώπων «πυρακτωμένου σιδήρου στίξη(ν)» των γαγγλίων του (Ε' 26). Άλογο και παιδί αναπτύσσουν μια τρυφερή σχέση αλληλοπροστασίας ανάλογη με εκείνη πατέρα–παιδιού. Το άλογο παίζει με το παιδί, φυλάσσει την τροφή του για να του την προσφέρει και το προστατεύει σε κάθε περίπτωση.

Μαθαίνουμε όλες αυτές τις λεπτομέρειες στο σημείο εκείνο της αφήγησης που ο ζωγράφος επιχειρεί να απεικονίσει τον Ζαναμπέτη και, προκειμένου να

τον εξευμενίσει, του προσφέρει κουλούρα, την οποία το ατίθασο ζώο θα φυλάξει για τον μικρό Τσέκο. Όταν ο φυγόδικος Λούρος, διαθέτων την εγκληματική φυσιογνωμία «πρώην νεκροθάπτου, ερημωτού ορνιθώνων, βιαστού επταετούς κορασίδος, μπουγαδοκλέπτου και εν ανάγκη μαχαιροβγάλτου» (Ε' 27), επιτίθεται στον μικρό Τσέκο για να του κλέψει το καλάθι με τα τρόφιμα των αμαξηλατών, ο Ζαναμπέτης θα αντεπιτεθεί προστατεύοντας το παιδί. Παρά το γεγονός ότι οι πληγές του φυγόδικου ήταν ακίνδυνες, η κοινότητα των αμαξηλατών θα κηρύξει τον Ζαναμπέτη «φονιάν», η δε παιδιού και ζώου «φιλία εθεωρείτο υπό των αξέστων εκείνων ανθρώπων ως πράγμα παρά φύσιν, ύποπτον και σατανικόν» (Ε' 28).

Είναι σε αυτό ακριβώς το σημείο της αφήγησης που και το μετωνυμικό δίκτυο του έλλογου / άλογου / αλόγου ρητά διατυπώνει την υπόρρητη εναλλαγή ρόλων μεταξύ ζώων και ανθρώπων, βάσει της οποίας το κείμενο εγκαθιδρύει το ζολαδικής προέλευσης *circulum* ανάμεσα στη ζωική και την κοινωνική τάξη και διανοίγεται προς τις δαρβινικές επεξεργασίες της αλληλεξάρτησης των ειδών, περί της χαμηλής καταγωγής του ανθρώπου και του αγώνα για την επιβίωση. Στο δαρβινικό κείμενο η επεξεργασία των συγκεκριμένων εννοιών γίνεται μέσα από ένα επίσης ευρύ πλέγμα μεταφορών και αναλογιών.⁴² Ο όρος «φυσική επιλογή» γίνεται διά της χρήσης μιας σειράς από «μεταφορικές εκφράσεις», ενώ ο «αγώνας για την επιβίωση» προσδιορίζεται ακολούθως: «Πρέπει να δηλώσω ότι χρησιμοποιώ τον όρο με πλατιά και μεταφορική έννοια, περιλαμβάνοντας της εξάρτησης του ενός όντος με ένα άλλο».⁴³ Οι μεταφορές αυτές χρησιμοποιήθηκαν από τον Δαρβίνο στην προσπάθειά του αφενός να βρει μια νέα γλώσσα διατύπωσης των καινότροπων επεξεργασιών του και αφετέρου να συγκαλύψει τον αντιθεολογικό προσανατολισμό της επεξεργασίας του για τον όρο «φυσική επιλογή», με τον οποίο αντικατέστησε την έννοια της φυσικής θεολογίας περί της θεϊκής δημιουργίας της φύσης.⁴⁴

Ο από το 1871 διατρίβων εις «τας δαρβινείους και βουχχεριανάς θεωρίας» (Β' 28) Ροΐδης είναι ενδεχομένως ενήμερος των θεωρητικών συγκρούσεων αλλά και της χρήσης της μεταφοράς και της αναλογίας στη γλώσσα του Δαρβίνου.⁴⁵ Σε παρόμοια γραμμή θα κινηθεί και ο ίδιος και θα αντιπαραβάλει ανθρώπους και ζώα προκειμένου να στηρίξει τη διορθωτική του σάτιρα περί της ανθρώπινης φύσης. Τα γεγονότα που θα λάβουν χώρα στη συνέχεια της ιστορίας θα απεικονίσουν αφενός την κτηνώδη φύση και τον παραλογοισμό του ανθρώπου και αφετέρου τη διανοητική υπεροχή και τη μεγαλόψυχη αυτοθυσία του αλόγου. Στη γραμμή της δαρβινικής άποψης σύμφωνα με την οποία «δεν υπάρχει καμιά βασική διαφορά ανάμεσα στον άνθρωπο και τα πιο αναπτυγμένα θηλαστικά

στις διανοητικές τους ικανότητες», καθώς «ο άνθρωπος κατάγεται από μια κατώτερη μορφή»,⁴⁶ άνθρωποι και ζώα θα υπερβούν τα ειδολογικά όριά τους.

Απόντος του αφηγητή από «το μάθημα ιππογραφίας», θα λάβουν χώρα μια σειρά από τυχαία γεγονότα τα οποία οδηγούν στην κορύφωση και τη λύση της αφήγησης. Τα γεγονότα αυτά παρατίθενται διά στόματος του ζωγράφου μέσω της εγκιβωτισμένης αφήγησής του, η οποία και κορυφώνει την πλοκή του διηγήματος.

Ένας εκ των αμαξηλατών, ο Μαλτέζος, ενώ ετοιμαζόταν να προγευματίσει, διατάχθηκε «απροσδοκίτως να ζεύξει» και αναγκάστηκε να αφήσει το πρόγευμά του στο στάβλο, το οποίο και υπεξαιρεί ο Ζαναμπέτης για τον Τσέκο. Η ξαφνική μετάβαση του ζωγράφου στο καπνοπωλείο και η επιστροφή του Τσέκου στο διάστημα αυτό, ο οποίος τρώει αμέριμος τα «υπεξαιρεθέντα φαγώσιμα» εκλαμβάνοντάς τα ως προερχόμενα εκ της «μεγαλοδωρίας» του ζωγράφου, καθώς και η επιστροφή του αμαξηλάτη, ο οποίος θεωρεί το παιδί «κλέπτην», προκαλεί την οργή του μέθυσου πατέρα. Υπό την επήρεια μέθης, ο «κακότεροπο[ς] Ιταλό[ς]» «δεν ήτο εις κατάστασιν» να «εννοήσει» τις εξηγήσεις του ζωγράφου, τον οποίο χαρακτηρίζει «μπεστίαν», ενώ ο ίδιος προβαίνει στο βάνουσο μαστίγωμα του Τσέκου με το «βούνευρον το χρησιμεύον διά τους σκύλους» (Ε' 29). Έτσι, προκαλεί την εξίσου φοβερή αντίδραση του αλόγου: «κατορθώσας επιτέλους να σπάσει το πετραχήλι του ώρμησε κατά του μαστιγωτού, τον συνέλαβε διά των οδόντων από την ράχιν και τον εσφενδόνισεν εις τριών βημάτων απόστασιν επί σωρού κοπρίας» (Ε' 29). Ο μέθυσος ωστόσο «πεσών εις τα μαλακά» δεν έπαθε τίποτε. Αυτό όμως δεν τον εμπόδισε να καταγγείλει στους συντρόφους του την «νέαν φονικήν απόπειρα του Ζαναμπέτη», η οποία και θα οδηγήσει στον αποτρόπαιο φόνο του από τους κατοίκους του στάβλου, που μπήγουν τα δικράνια τους στην κοιλιά του. Το ημιθανές ζώο θα σηκωθεί για μια ακόμα, έσχατη φορά προκειμένου να υπερασπισθεί τον Τσέκο από τον μανιώδη βούρδουλα του μέθυσου πατέρα.

Ο μέθυσος πατέρας, οι αποτρόπαιοι δολοφόνοι του αλόγου, οι επονομαζόμενοι «κακούργοι» στο διήγημα, αλλά και ο προηγηθείς βιαστής και εγκληματίας Λούρος φέρουν όλοι τη σφραγίδα των εκφυλιστικών φαινομένων που αναπαράστησε ο Ζολά στα μυθιστορήματά του. Η *Thérèse Raquin* (1867) και το *L'assommoir* (1871), το θεωρούμενο και ως μελέτη περί αλκοολισμού, η *Nana* (1880) και το *Bête humaine* (1890), όλα προηγούνται της *Ιστορίας ενός αλόγου* (1894) και εμπεριέχουν τα βασικά ζολαδικά μοτίβα του εγκληματία ανθρώπου-θύματος των ενστίκτων του, του μέθυσου, αλλά και του εξανθηματικού παιδιού, απογόνου μιας νοσούσας και θνησιγενούς κοινωνίας. Υπό αυτή την οπτική, ο πατέρας,

οι σύντροφοί του και ο Λούρος είναι ομόλογα σημαίνοντα στον άξονα των εκφυλιστικών φαινομένων.⁴⁷ Η δράση τους είναι αποδεικτική εκείνων των βίαιων παθών που εμφανίζονται ως φαινόμενα αταβιστικής συμπεριφοράς του ανθρώπου και τον σπρώχνουν βίαια στην κατώτερη κλίμακα των βιολογικών ειδών.⁴⁸ Αλλά και ο ίδιος ο Τσέκος, ο οποίος αποτελεί ενσάρκωση του ζολαδικού μοτίβου του περιθωριοποιημένου, καχεκτικού και εξανθηματικού παιδιού, άμεσα συγκρίσιμου με το εγκαταλελειμμένο παιδί της Νανάς, είναι ομοίως καταδικασμένος.⁴⁹ Σώζεται αρχικά χάρη στην παρέμβαση του αλόγου, πιθανώς μιας δαρβινικής διορθωτικής παρέμβασης της φύσης, και τελικά διά της από μηχανής βοήθειας του ζωγράφου / αφηγητή στο τέλος της ιστορίας, ο οποίος τον τοποθετεί «εις ιπποδρόμιον», διασώζοντάς τον από τον μέθυσο πατέρα. Η τελική αυτή έκβαση αποτελεί και πιθανή αναίρεση του ζολαδικής καταβολής καταστροφικού τέλους διά της διορθωτικής παρέμβασης μιας υψηλότερης ηθικής τάξης, εμφορούμενης από την ηθική του γραμματολογικού είδους του μύθου, η οποία λειτουργεί αντιστικτικά ως προς το ιδανικό του αισχρού και του γελοίου, της γκροτέσκο κατασκευής ανθρώπινων καρικατούρων, ανθρώπινων κτηνών.

Το γκροτέσκο του αισχρού και του γελοίου έχει όμως και ρομαντικές καταβολές. Ο Ουγκό θεωρεί ότι «σαν μέσο αντίθεσης, το γκροτέσκο είναι για μας η πιο πλούσια βρυσομάνα που μπορεί ν' ανοίξει η φύση στην τέχνη», πιστεύοντας ότι «η επαφή με το δύσμορφο έδωσε στο σύγχρονο υψηλό κάτι το πιο αγνό, το πιο μεγάλο, το πιο έξοχο, τέλος, παρά το αρχαίο ωραίο».⁵⁰ Και δεν θα ήταν υπερβολή να λεχθεί ότι η αντιπαραβολή του εξιδανικευμένου αλόγου με τους ψυχικά «δύσμορφους» χαρακτήρες του Λούρου ή του μέθυσου πατέρα έχει ενδεχομένως υπόψη του και αυτό το «μέσο αντίθεσης», το οποίο τάσσεται εδώ στην υπηρεσία της διορθωτικής ωφέλειας υπέρ των ηθών.⁵¹

Αντιστικτικά προς τον άξονα των άλογων / ανθρώπινων κτηνών κινούνται ο αφηγητής / αυτήκοος παρατηρητής των γεγονότων αλλά και το εικαστικό ομόλογό του, ο ζωγράφος. Και οι δύο κινούνται στον άξονα μιας ανώτερης στην εξέλιξη τάξης, πνευματικής. Και οι δύο λαμβάνουν μέρος στα τεκταινόμενα, ο αφηγητής διά της απουσίας του, η οποία επιτρέπει την αφήγηση του ζωγράφου, ο δε ζωγράφος και με προσωπικές παρεμβάσεις για την προστασία είτε του ζώου είτε του παιδιού, το οποίο και τελικά διασώζει. Αφηγητής και ζωγράφος κινούνται στον άξονα των αισθητικών επιλογών του Ροϊδη, μιας τέχνης η οποία κάνει τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική να συγκλίνουν προκειμένου να αποδώσει «μέσω της *φυσικότητας* της πλοκής[...] μια οιονεί πραγματικότητα» που να οδηγεί «στην αληθοφάνεια, στη διαφανή δηλαδή αναπαράσταση με όρους *φυσικότητας*, ενός ιδανικού κόσμου», εδώ του ροϊδειου ιδανικού του αισχρού και του γελοίου.⁵²

Σε αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση κινείται η εικαστικής απόχρωσης αφήγηση του ζωγράφου, η οποία λειτουργεί ως ενδοδιασταύρωση διαφορετικών τεχνών, ως δίαυλος μεταξύ λογοτεχνίας και ζωγραφικής.

Εις τας φωνάς του παιδίου το άλογο [...] κατώρθωσε δι' υπερτάτου αγώνος να ορθωθεί επί των κλονούμενων ποδών του. Και πάλιν έκλιναν εις οπίσω τα ότα του, εφάνησαν οι οδόντες του, ήστραψεν το βλέμμα του και οπισθοδρόμησαν οι δήμιοι μετά τρόμου. Ο Τσέκος είχε κρεμασθεί εις τον τράχηλον του προστάτου του. Η νεκρανάστασις όμως αυτού δεν διήρκεσε πολύ· δύο μόνον ή τρία λεπτά και έπεσε συμπαρασύρων εις πτώσιν του το παιδίον. Αυτή τη φορά ήτο οριστικώς νεκρός, ως εβεβαιώθησαν οι κακούργοι, εμπήξαντες και αφίσαντες ορθά ως τρόπαια τα τέσσερα δικράνια εις τας πλευράς του (Ε' 30).

Το άλογο πεθαίνει δραματοποιώντας και πραγματοποιώντας τη διαμεσολαβούμενη από τον Montaigne ρήση του Οβίδιου: «και πρώτα, πιστεύω, από το σφάξιμο των ζώων / βάφτηκε με ζεστό αίμα το σπαθί».⁵³ Η δε περιγραφή της επιθετικής εικόνας του ζώου συνάδει περισσότερο με εκείνη που αναφέρει και παραθέτει ο Δαρβίνος για το σκύλο⁵⁴ και πιθανώς έχει υπόψη ο Ροΐδης, όταν αποδίδει «με αξίας σκύλου» τις «φιλοφρονήσεις και θωπείας» του αλόγου προς το παιδί (Ε' 27).

Στο σημείο αυτό τελειώνει και η αφήγηση του ζωγράφου, η οποία αποδίδει με έντονες πινελιές την εγκληματική, ενστικτώδη κι εντέλει άλογη φύση του ανθρώπου, συνθέτοντας το γκροτέσκο της ανθρώπινης εικόνας, την καρικατούρα του ανθρώπινου είδους και της έλλογης υπόστασης του. Η εικόνα αυτή αντιπαραβάλλεται προς την ανθρωπόμορφη, προστατευτική και έλλογη ευαισθησία του ζώου προς το παιδί. Καθώς η αφήγηση κορυφώνεται, όλα τα προϋπάρχοντα θεματικά μοτίβα, οι αφηγηματικές σχέσεις και ρόλοι συμπυκνώνονται και ανακεφαλαιώνονται μέσα από την εικαστικής απόχρωσης εγκιβωτισμένη διήγηση του ζωγράφου. Η εικαστική εικονοποιία του ζωγράφου λειτουργεί ως η «γυρλάνδα(ν) επί της προτομής του Κοραή» (στο δωμάτιο της Χριστίνας του συριανού συζύγου),⁵⁵ συνθέτοντας τις ψηλαφητές εικόνες που στηρίζουν το προαναφερθέν πραγματολογικό πλαίσιο αληθοφάνειας.

Το άλογο, το οποίο λόγω της βιολογικής του φύσης συνδέεται με τον ζωώδη άξονα των ανθρώπων, διαφοροποιείται από αυτόν χάρη στη συμπεριφορά του. Αν και δεν εκφέρει λόγο, με τις πράξεις του τοποθετείται επίσης αντιθετικά προς την κτηνώδη συμπεριφορά των ανθρώπων. Η ιδιότυπη σχέση του με το παιδί, που το φέρνει σε σύγκρουση με τον βιολογικό πατέρα του τελευταίου, το συσχετίζει και αντιστικτικά προς αυτόν, αφού ο Ζαναμπέτης λειτουργεί ως υποκατάστατο της πατρικής προστασίας και μέριμνας. Ο εν μέρει σουίφτιας καταγωγής Ζαναμπέτης διαθέτει στοιχεία από τη σοφία των Χούννυμν, καθώς και

εκείνη την απόσταση που τον διαχωρίζει από την κοπρώδη κοινωνία των Γιαχού.⁵⁶ Άλλωστε, εκείνος είναι που κλωτσά και εκσφενδονίζει τον μέθυσο πατέρα στη κοπριά υιοθετώντας για τον εαυτό του το ρόλο του πατέρα-προστάτη. Ζώο και άνθρωπος ανταλλάσσουν χαρακτηριστικά. Ο Ζαναμπέτης αποδίδεται με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά, με «ανθρώπινον σχεδόν βλέμμα» (Ε' 27), και ο πατέρας με το είδος του ζωομορφισμού που προέρχεται από το ζολαδικό, λομπροζικής καταβολής μοτίβο του ανθρώπινου κτήνους.⁵⁷ Το είδος εξάλλου της περιγραφής του αλόγου και των ανθρώπων με όρους ανθρωπομορφικούς και ζωομορφικούς αντίστοιχα συσχετίζει άμεσα με το δαρβινικό μπεστ σέλερ του 1872 *The Expression of Emotions in Man and Animals*, όπου τα ζώα περιγράφονται με όρους ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Ο ρόλος του αλόγου επίσης είναι μεταιχμιακός, καθώς κινείται στα μεθόρια ζωϊκής και ανθρώπινης τάξης αλλά και εντός διαφορετικών ειδών του ζωϊκού βασιλείου (διαθέτει τη συμπεριφορά του σκύλου). Διατηρεί μια αμφίδρομη σχέση με την ανθρώπινη κοινωνία. Την υπηρετεί, τρέφεται και εντέλει καταστρέφεται από αυτήν. Ζει υπό τον κανόνα ενός προαναγγελθέντος θανάτου, αφού έτσι και αλλιώς θα οδηγηθεί στο σφαγείο. Ως κατώτερο βιολογικό ον, υποτάσσεται στους φυσικούς κανόνες, το νόμο της επιβίωσης του ισχυρότερου. Ως όμως αντιστικτικό ανάλογο της σχέσης με τον μέθυσο πατέρα και εξαιτίας της «παρά φύσιν» σχέσης του με το παιδί, μπορεί να ελέγχει τα ένστικτά του, να φυλάσσει, για παράδειγμα, την τροφή για το παιδί, υπερβαίνοντας τον φυσικό νόμο του αγώνα για την επιβίωση, πράγμα που επισφραγίζεται και με την αυτοθυσία του στο βωμό της υπεράσπισης του Τσέκου.

Ο Ζαναμπέτης είναι ένα ον με ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία, αντιφατική. Διαθέτει όλες τις αντινομίες που θα προσιδίαζαν στο ανθρώπινο είδος: ευγένεια, τρυφερότητα προς το παιδί, και ταυτόχρονα την αγριότητα και τη δυστροπία που τον εξομοιώνει με τα προαναφερθέντα ανθρώπινα κτήνη. Διαφέρει όμως από τα τελευταία, καθώς εκδηλώνει τη βιαιότητα μόνο για να αμυνθεί. Διαθέτει την κοινή λογική που απουσιάζει από τα μαινόμενα ανθρώπινα κτήνη, επιβεβαιώνοντας τη ροϊδεια ρήση «απατώνται οι θεωρούντες άλογα τα ζώα».⁵⁸ Διαθέτει τη δαρβινική σοφία της φύσης: της φυσικής επιλογής. Η αμοιβαιότητά του με το παιδί, φορέα της εξέλιξης, είναι σχεδόν φυσικής τάξης· ενώ η επίθεση των ενηλίκων εναντίον του αποτελεί τη δραματοποίηση της άλογης, τυραννικής εισβολής του ανθρώπου στη φύση, που επιβεβαιώνει τον ακόλουθο ορισμό του Ροϊδη για τον άνθρωπο: «ζών λογικόν, έχον ακατάσχετον κλίσιν εις το παραλογίζεσθαι».⁵⁹

Όντας λιγότερο άλογο από ζώο και περισσότερο έλλογο από τον άνθρωπο, ο Ζαναμπέτης ανήκει σε εκείνα τα θαυμαστά δημιουργήματα της φύσης τα

οποία, κατά τον Δαρβίνο, φέρουν τη «σφραγίδα μιας πολύ ανώτερης τέχνης».⁶⁰ Η υπεροχή του και τα κατορθώματά του είναι φυσικής αλλά και αισθητικής τάξης. Αποτελεί το αισθητικό εκείνο μηχανέυμα το οποίο, κινούμενο στον άξονα άλογο / έλλογο, στηρίζει μετωπικά τη διορθωτική των ανθρώπινων ηθών σάτιρα του Ροΐδη, ενώ λειτουργεί και ως μεταφορά του επιστημονικού πνεύματος της εποχής. Είναι το υβριδικό «ίνδαλμα» μιας παλίμψηστης αισθητικής, η οποία στηρίζεται «εν τω συνδυασμώ αναλογίαν και αρμονίαν» ενός «συνδυαστού φαντασίας και μνήμης», παράγοντας με τον τρόπο αυτόν υβριδικές μορφές, «τον ιπποκένταυρον, σάτυρον ή σειρήνα», κατά το αισθητικό όραμα του Ροΐδη του 1900.⁶¹

Η ηρωική αυτοθυσία ενός έλλογου / άλογου όντος, προϊόντος πολλαπλών αισθητικών, φιλοσοφικών και επιστημονικών διασταυρώσεων, στη γραμμή της ηθοπλαστικής παράδοσης του μύθου, λειτουργεί και ως αλληγορική εποποιία για την περιπέτεια του ανθρωπόμορφου Ζαναμπέτη. Έτσι, η «Ιστορία ενός αλόγου» θα μπορούσε να αποτιμηθεί σύμφωνα και με την ακόλουθη άποψη του Η. Ταινέ για τον Λαφονταίν: «C'est un tout petit poème, et comme une miniature d'épopée».⁶² ενός συγγραφέα «penseur», ο οποίος συνθέτει στα όρια της επιστήμης, της τέχνης και της φιλοσοφίας, στην κατεύθυνση του «il orne le science» της προαναφερθείσας αποτίμησης του Ταινέ για τον Buffon.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Το υλικό αυτής της μελέτης παρουσιάστηκε σε μεταπτυχιακό σεμινάριο του τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κύπρου με θέμα «Το έργο του Ε. Ροΐδη» (BNE 665) με διδάσκοντα τον καθηγητή Δημήτρη Αγγελάτο, στον οποίο θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου τόσο για τη φιλοξενία της παρουσιάσής μου όσο και για την προσεκτική ανάγνωση της παρούσας μελέτης και για τις γόνιμες παρατηρήσεις τις οποίες μου υπέβαλε.

2 Κ. Παλαμάς, «Εμμανουήλ Ροΐδης», 1904, δημοσιευμένο στην *Ακρόπολη* την ημέρα του θανάτου του Ροΐδη, στο Κ.

Παλαμάς, *Άπαντα*, τόμ. 2, Γ' έκδ., Αθήνα, Μπίρης, χχ., σσ. 107-111.

3 Κ. Παλαμάς, «Εμμανουήλ Ροΐδης», στο *Άπαντα*, σ. 109.

4 Ε. Ροΐδης, «Τοις εντευξομένοις», *Η Πάπισσα Ιωάννα*, στο Ε. Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1978, σ. 69.

5 Κλέων Παράσχος, *Εμμανουήλ Ροΐδης, η ζωή, το έργο, η εποχή του*, τόμ. Β', Αθήνα, Αετός, 1950, σ. 44. Σίμος Μενάρδος, *Εμμανουήλ Ροΐδης, Διάλεξις εις τον Παρνασσόν γενόμενη την 22 Φεβρουαρίου 1917*, Αθήνα, Εστία, 1918, σ. 23. Ο Μενάρδος, πιθανώς στην παράδοση της κριτικής αποτίμησης του Παλαμά (1904), ο οποίος διαπίστωνε ότι «ο Ροΐδης δεν

ήτο γόνιμος συγγραφέας. Δεν είχε συγγραφική ευχέρεια» (ό.π., σ. 111), θα αμφισβητήσει την καλλιτεχνική φλέβα του Ροΐδη: «και δεν διστάζω να ομολογήσω ότι πλούσιαν φλέβα και δημιουργική δεν είχε ο Ροΐδης» (ό.π., σ. 23). Ο Μενάρδος αναρωτιέται ακόμα και αν πρέπει να δικαιώσει «τον Ροΐδη ως συγγραφέα ή ως κριτικόν», για να καταλήξει υπέρ του πρώτου, αφού συνυπολογίσει τα όσα θετικά έχει υπερθεματίσει σχετικά με το ύφος του Ροΐδη αλλά και αντιφάσκοντας με τις προηγούμενες κρίσεις του. Δεν θα πράξει όμως το ίδιο ο Θεοτοκάς, περίπου δέκα χρόνια αργότερα, όταν θα αξιολογήσει τον Ροΐδη ως κριτικό συγγραφέα: «οι σπουδαιότεροι πεζογράφοι μας [...] δεν είναι καθαροί λογοτέχνες αλλά κριτικοί συγγραφείς: Ψυχάρης, Ροΐδης». Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Αθήνα, Εστία, [1928] 1998, σ. 38.

6 Η διαπλοκή μυθοπλασίας και δοκιμακού λόγου, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως είδος ιδιοσυγκρασιακής επιλογής του ερανοστή και εγκυκλοπαιδιστή συγγραφέα, στην πρώιμη αυτή περίοδο της γραφής του έχει πιθανότατα ρομαντικές καταβολές, αν λάβουμε υπόψη μας την προγραμματική θέση στο *Κριτικό απόσπασμα* 115 του ρομαντικού *Athenaum*: «Το σύνολο της ιστορίας της μοντέρνας ποίησης είναι ένας αδιάκοπος σχολιασμός στο ακόλουθο φιλοσοφικό κείμενο: όλη η τέχνη να γίνει επιστήμη και όλη η επιστήμη τέχνη· η ποίηση και η φιλοσοφία πρέπει να γίνουν ένα». Παρατίθεται από τους Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute, the Theory of Literature in German Romanticism*, New York, State University of New York Press, 1988, σ. 13.

7 Ε. Ροΐδης, «Τοις εντευξομένοις», *Η*

Πάπισσα Ιωάννα, στο Ε. Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμ. Α', σ. 70.

8 Ε. Ροΐδης, «Διατί δεν έχει η σημερινή Ελλάς Φιλολογίαν» (1900), *Άπαντα*, τόμ. Ε', σ. 202.

9 Αθηνά Γεωργαντά, *Εμμανουήλ Ροΐδης, η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα*, Αθήνα, Ιστός, 1993. Διονύσης Καψάλης, «Ούτως ειπείν: Ο Τροπικός του Ροΐδη», *Χάρτης* 16 (Ιούλιος 1985), σσ. 388-402.

10 Α. Γεωργαντά, *Εμμανουήλ Ροΐδης, η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα*, σσ. 267-275. Α. Γεωργαντά, «Από τον Αριστοτέλη στον Δαρβίνο», *Το Βήμα*, 11/01/2004, Β43. Αναφέρονται επίσης σχετικά ο Παλαμάς, ό.π. σημ. 2, σ. 111, και ο Σ. Μενάρδος, ό.π. σημ. 5, σ. 20, ενώ ο Κ. Παράσχος επισημαίνει τις επιφυλάξεις του συγγραφέα σχετικά με το νατουραλισμό, όπως διατυπώνονται στο ατελείωτο και αχρονολογητό κείμενό του «Εγχειρίδιον διηγηματογραφίας», *Άπαντα*, τόμ. Ε', σσ. 354-361 (360), σ. 32.

11 Ε. Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμ. Β', σ. 29. Πρόκειται για τον γερμανό φυσιοδίφη Karl Vogt (1817-1895), τον γερμανό υλιστή φιλόσοφο Ludvig Eduard Buchner (1824-1899), τον γάλλο φυσιοδίφη και πατέρα της βιολογίας Lamarck Jean Baptiste de Monet (1774-1829), τον ολλανδό φυσιολόγο και υλιστή φιλόσοφο Jacobus Moleschot (1822-1893) και βεβαίως τον Κάρολο Δαρβίνο.

12 Ε. Ροΐδης, «Άγγελου Βλάχου κωμωδία», *Άπαντα*, τόμ. Β', σ. 28.

13 Bichat Marie Francois Xavier (1771-1802): γάλλος ανατόμος, πατέρας της ιστολογίας και της παθολογίας. Gall Frantz Joseph (1758-1828): γερμανός φρενολόγος, ιδρυτής της φρενολογίας (εκπόνησε μελέτες περί του εγκεφάλου σε ζώα και ανθρώπους). Johann Gaspar Spurzheim (1776-1832): γερμανός φρενολόγος,

μαθητής του Gall. Και οι δύο τελευταίοι αναφέρονται από τον Cesare Lombroso (*L' Uomo delinquente*, 1876) ως εκείνοι που έθεσαν «τις βάσεις για μια *εγκληματική ανθρωπολογία* που με τη σειρά της δημιούργησε τον *εγκληματία άνθρωπο*. Εγκληματία-άνθρωπο, του οποίου η μορφή δεν επηρέασε μόνο την επιστήμη αλλά και τις τέχνες (Ντα Βίντσι, Ρούμπενς, Γκαίτε, Ζολά, Μπαλζάκ.». Γιάννης Πανούσης, «Εισαγωγή. Ο Lombroso και ο εγκληματιομορφισμός – μια διαχρονική σχέση», στο Τσεζάρε Λομπρόζο, *Ο εγκληματίας άνθρωπος*, μτφρ. Μπάμπης Άννινος, Αθήνα, Κάκτος, 2002, σσ. 11-24 (11-12).

14 Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής*, μτφρ. Σίμος Μενάρδος, εισαγ. και επιμ. Ι. Συκουτρής, Αθήνα, Εστία, 1991, XXI 2-5, 1457b, σσ. 4-5 και 6-18 αντίστοιχα.

15 Έχει ήδη δημοσιευτεί *Η καταγωγή των ειδών* (1859) αλλά και *Η καταγωγή του ανθρώπου* (1871) το ίδιο έτος που γράφεται το κείμενο, ενώ υπάρχουν και λειτουργούν στο προσκήνιο οι θεωρίες του Hippolyte Taine (1828-1893), *Essais de la critique et d'histoire* (1865 και 1866), οι οποίες αντλούν από και εκλαϊκεύουν τη δαρβινική θεωρία περί κληρονομικότητας, αλλά και το μυθιστόρημα *Thérèse Raquin* (1867) του Zola και ο σχετικός με όλη την προαναφερθείσα θεματική πρόλογος του συγγραφέα σε αυτό. Βλ. και Lilian R. Furst, Peter N. Skrine, *Νατουραλισμός* (1971), μτφρ. Λία Μεγάλου, Αθήνα, Ερμής, ²1990, σσ. 22-30.

16 Βλ. π.χ. την τοποθέτηση στην «Ιστορία Ορνιθώνος»: «Εξ όσων ητυύχησα ή εδυτύχησα να γνωρίσω είμαι, πιστεύω, ο μόνος άνθρωπος όστις, αν τον ωνόμαζον ζώνον, δεν θα εθεώρει τούτο ως προσβολήν. Όσον συναναστρέφομαι τα ζώα, τόσον μάλλον πειθόμαι, ότι δεν υπάρχει μεταξύ αυτών και των ανθρώπων καμία δια-

φορά, ως ηθέλησαν παραδοξολόγοι τινές να ισχυρισθώσιν, αλλά μόνον ότι τα πράγματα, κατά τα οποία διαφέρομεν από τα ζώα, δεν αποδεικνύουν όλα την ανθρώπινη υπεροχήν. Το κυρίως διακρίνον αυτά από ημάς είναι ότι παρέλαβον από τους ανθρώπους όσα έχουσιν ούτοι καλά, και απέφυγαν να μιμηθώσιν τα άχρηστα, τα επιβλαβή και τα γελοία. Ουδέποτε έγινε λόγος μεταξύ αυτών περί επισκέψεως του νέου έτους, ούτε περί καπνίσματος, ούτε περί φόρου επί του καπνού ή οιουδήποτε άλλου· δεν χαρτοπαίκτουσι, δεν πίνουσι παρά νερόν ή γάλα όταν είναι μικρά· δεν συντηρούν στρατούς, αγνοούν τι θα πει πατρίς και ιδιοκτησία, και εκ τούτου ούτε δίκας εγείρουσιν ούτε κινούσι πολέμους, αλλά μόνον μονομαχίας περί πραγμάτων τα οποία ενδιαφέρουσιν αυτά αμέσως και προσωπικώς, περί της νομής λ.χ. πολυχλόου τινός λειμώνος ή της ευνοίας ωραίας τινός ομοφύλου των, γάτας, σκύλας, λεαίνης, φοράδας ή ελαφίνας...». Ε. Ροΐδης, «Ιστορία ορνιθώνος» (1897), *Άπαντα*, τόμ. Ε', σσ. 218-219.

17 Μισέλ ντε Μονταίνι, *Δοκίμια* (1580), τόμ. 2, μτφρ. Φίλιππος Δρακο-νταειδής, Αθήνα, Εστία, 1983, σ. 154.

18 Η. Taine, *La Fontaine et ses fables*, Paris, Librairie Hachette, ²⁸1932, σ. 191.

19 Η. Taine, *La Fontaine et ses fables*, σ. 206.

20 Βλ. επίσης τις συστάσεις του «Σλάβου φιλοσόφου» στον «Άγιο Σώστη», ο οποίος συστήνει «περιορισμό(ς) της εργασίας του εγκεφάλου» και επιστροφή στη φύση εντός ενός αφηγηματικού πλαισίου το οποίο εγείρει ευρύτερα ερωτήματα φιλοσοφικής τάξης περί των σχέσεων φύσης και πολιτισμού. Ε. Ροΐδης, «Άγιος Σώστης» (1891), *Άπαντα*, τόμ. Δ', σσ. 19-29 (29).

21 Βλ. Δ. Αγγελάτος, *Πραγματικότητα*

και *Ιδανικόν. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σσ. 114-115.

22 Émile Zola, *Une Campagne* (1880-1), Paris, Charpentier, 1913, σ. 129, που παρατίθεται από τη L. Furst, *Νατουραλισμός*, σ. 27.

23 Δημοσιεύεται στο *Άστυ*, 2/10/1894 (*Άπαντα*, τόμ. Ε', σσ. 18-31).

24 Σε όλα σχεδόν τα διηγήματα του Ροΐδη παρατηρείται η ύπαρξη ενός προλογικού επεξηγηματικού μέρους το οποίο εισάγει στην κυρίως μυθοπλασία. Ο σαφής όμως διαχωρισμός του προλόγου από την κυρίως μυθοπλασία εμφανίζεται (και τυπογραφικά) ξεκάθαρα μόνο στην «Ιστορία ενός αλόγου», εξ ου και η παραδειγματική επιλογή του διηγήματος προς ανάλυση.

25 Βλ. και τη σχετική παρατήρηση του Σ. Μενάρδου περί της ύπαρξης «βάθο[υ]ς της εικόνας» στις ιστορίες ζώων του Ροΐδη, ό.π., σ. 19.

26 David Baguley, *Naturalistic fiction: the entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, σσ. 6-7.

27 Émile Zola, «Le Bien public», 30 Οκτώβρη 1876, αναδημοσιευμένο στο *Le Naturalisme au théâtre*, στο *Ouvre Complètes*, τ. XI, σ. 388, που παρατίθεται στο Henri Mitterand, *Zola et Naturalisme*, Paris, Press Universitaires de France, 1986, σ. 26: «Veut-on savoir ce que c'est que le naturalisme? Dans l'histoire, c'est l'étude raisonnée de faits et des personnages, la recherche de sources, la résurrection des sociétés et de leurs milieux; dans la critique, c'est l'analyse du tempérament de l'écrivain, la reconstruction de l'époque où il a vécu, la vie remplaçant la rhétorique; dans le lettres, dans le roman surtout, c'est la compilation des documents humains,

c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des créations réelles et éternelles» (μτφρ. δική μου).

28 Émile Zola, *The Experimental Novel*, αγγλική μτφρ. Belle M. Sherman, New York, Haskell, 1964, σσ. 3, 10 (μτφρ. δική μου). Η πειραματική μέθοδος, της οποίας την εφαρμογή επαγγέλλεται ο Ζολά στο συγκεκριμένο κείμενο και η οποία προέρχεται από τη μελέτη του Claude Bernard *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), υποστηρίζει τον αναλογικό συγκρητισμό των φαινομένων και την αναζήτηση της προέλευσής τους σε μια κοινή φυσική ή υλική συνθήκη, όμοια για τα έμψυχα και άψυχα όντα. Την αντίστοιχη άποψη διατυπώνει και ο Δαρβίνος στην *Καταγωγή των ειδών* (1859), χρησιμοποιώντας τις ευρέως διαδεδομένες θεωρίες του Charles Lyell (1797-1875), στο έργο του *The Principles of Geology* (1830-1833), περί ομοιομορφισμού (uniformitarianism) και περί της διαδοχικής εξέλιξης των φαινομένων (gradualism) και της αιτιολογικής ερμηνείας τους. Στη φιλοσοφία της επιστήμης, η βασική υπόθεση του ομοιομορφισμού είναι ότι όλες οι φυσικές διαδικασίες που λειτούργησαν στο μακρινό παρελθόν είναι οι ίδιες με αυτές του σήμερα. Κάρολος Δαρβίνος, *Η Καταγωγή των ειδών*, μτφρ. ομάδα Δ.Ε.Π. τμήματος Βιολογίας Πανεπιστημίου Πατρών, πρόλογος Σ. Ν. Αλαχιώτης, επιμ. Σ. Λ. Σκαρτσής, Πάτρα, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, 1997, σσ. 375-406.

29 Émile Zola, *The Experimental Novel*, σ. 28.

30 «Σύμφωνα με το νόμο της αλληλεξάρτησης, όταν ένα μέρος μεταβάλλεται κι οι μεταβολές συσσωρεύονται με τη φυσική επιλογή, θα προκύψουν άλλες αλλαγές, συχνά της πιο αναπάντεχης μορφής». Κ. Δαρβίνος, *Η Καταγωγή των ειδών*, σ. 111.

31 Στο Α' μέρος, άλλωστε, η κλιμάκωση αιτίων και αιτιατών που επιφέρει την πολιτισμική αλλαγή της αγοράς των αμαξών επέρχεται με την άσκηση φυσικών πιέσεων (φαγητού, συζυγικών καθηκόντων) από μέρους των νέων εκκλησιαζουσών της Ερμούπολης.

32 «Δεν πρέπει να υποτεθεί πως οι ομοιότητες ανάμεσα στον άνθρωπο και μερικούς πίθηκες [...] είναι όλες αναγκαστικά το αποτέλεσμα μιας κληρονομικής μεταβίβασης που δεν έχει διακοπεί [...] Το πιο πιθανό είναι, πως ένας μεγάλος αριθμός από τις ομοιότητες αυτές οφείλονται στην αναλογική παραλλαγή που όπως προσπάθησα ν' αποδείξω αλλού (στο έργο μου *Καταγωγή των ειδών*) είναι αποτέλεσμα του γεγονότος ότι οι οργανισμοί που έχουν κοινή καταγωγή, με όμοια σύσταση, υπέστησαν την επίδραση από ίδιες αιτίες που καθόρισαν τη μεταβλητότητα». Κ. Δαρβίνος, *Η Καταγωγή του ανθρώπου* (1871), τόμ. 1, Αθήνα, Εκδόσεις Αναγνωστίδη, χ.χ., σ. 177.

33 Βλ. και τα εισαγωγικά μέρη των ακόλουθων ιστοριών ζώων, τα οποία πάντα τοποθετούν το ποικιλής σύνθεσης πραγματολογικό πλαίσιο της ιστορίας: «Ιστορία ορνιθώνος», ό.π., σσ. 218-219, το εκτενέστατο προλογικό μέρος στην «Ιστορία μιας γάτας» (1893), *Άπαντα*, τόμ. Δ', σσ. 392-398, το οποίο επεκτείνεται σε χαρακτηριστικές και φυσιολογικές τάξεις παρατηρήσεις με αναφορές σε φυσιοδίφες, όπως ο Buffon, αλλά και τις συντομότερες εισαγωγές στα διηγήματα «Ιστορία ενός σκύλου» (1893), *Άπαντα*, τόμ. Δ', σσ. 384-386, και «Ιστορία ενός πιθήκου» (χ.χ.), *Άπαντα*, τόμ. Ε', σσ. 348-349, με δαρβινικής απόχρωσης περιγραφές του βιολογικού είδους.

34 Για μια εμπεριστατωμένη και αναλυτική εξέταση των όρων σύνθεσης του

θεωρητικού πλαισίου για την αληθοφάνεια, βλ. σχετικά Δημήτρης Αγγελάτος, «“Πλησίασι[ς] του φυσικού” και “αριθμητική συμμετρία”»: ένα θεωρητικό πλαίσιο για την τέχνη και τη λογοτεχνία στο πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα», στο Παντελής Βουτουρής, Γιώργος Γεωργής (επιμ.), *Ο Ελληνισμός στον 19ο αιώνα, ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006, σσ. 160-206 (160).

35 Αδαμάντιος Κοραής, «Εις την έκδοσιν (1804) των *Αιθιοπικών* του Ηλιοδώρου Προλεγόμενα, Επιστολή προς Αλέξανδρον Βασιλείου», στο Αδαμάντιος Κοραής, *Προλεγόμενα στους αρχαίους έλληνες συγγραφείς και η αυτοβιογραφία του*, τόμ. Α', επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1984, σ. 24

36 Δημήτρης Αγγελάτος, «“Πλησίασι[ς] του φυσικού” και “αριθμητική συμμετρία”», σ. 178

37 «Ο μύθος είναι πλάσμα λόγων, ή πράξεων ανθρωπίνων αναφερομένων εις άλογα ζώα, του οποίου σκοπός είναι της διαγωγής η διόρθωσις. Και επειδή είναι αναγκαίον εις την σύστασιν του μύθου το ψεύδος, ο ορθός λόγος διδάσκει, ότι η εις άλλας του βίου περιστάσεις επονείδιστος τέχνη του να κάμνη τις το ψεύδος τόσον πιθανόν, ώστε να ομοιάζη την αλήθειαν, “ίσκε ψεύδεα πολλά λέγων, ενύμοισιν ομοιά”, εις τον μύθον είναι αρετή». Αδαμάντιος Κοραής, *Μύθων Αισωπειών Συναγωγή, Φιλοτίμω δαπάνη των αδελφών Ζωσιμάδων, παιδείας ένεκα των την Ελλάδα φωνήν διδασκομένων Ελλήνων, Εν Παρισίοις, ΑΩΙ*, στο Α. Κοραής, *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, πρόλ. Εμμ. Φραγκίσκος, τόμ. Β', Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1988, σσ. 17-99 (74-75).

38 Ε. Ροΐδης, «Ιστορία ενός τουφεκιού», *Άπαντα*, τόμ. Ε', σ. 162.

39 Α. Κοραής, *Μύθων Αισωπειών Συνα-*

γωγής, σσ. 75 και 77, βλ. και σ. 76: «Αρκετόν είναι το πολλά μέγαλον ψεύδος του υποθέτοντος ότι λαλούσι τα άλογα ζώα· δεν είναι χρεία να το μεγαλύνη περισσότερο, μεταβάλλων την λοιπήν αυτών φύσιν, ή τα όποια έδωκεν ήθη και έθη η φύσις εις αυτά».

40 «Ούτω παραδείγματος χάριν, η Αλώπηξ σου πρέπει να είναι πανούργος, ο Όνος ηλίθιος, ο Σκύλος πιστός, ο Ίππος υπερήφανος, ο Πίθηκος βωμολόχος». Α. Κοραΐς, *Μύθων Αισωπειών Συναγωγή*, σ. 75. Η γραμμή αυτή προέρχεται από τον Λαφονταίν. Βλ. και τη σχετική ανάλυση του Η. Taine, «Les bêtes», στο *La Fontaine et ses fables*, ό.π., σσ. 162-208.

41 Ε. Ροΐδης, «Ιστορία μιας γάτας» (1893), *Άπαντα*, τόμ. Δ΄, σσ. 392-404 (393).

42 Για το θέμα της χρήσης της μεταφοράς και της αναλογίας στο επιστημονικό πεδίο σκέψης του 19ου αιώνα, και ιδιαίτερα στη γλώσσα του Δαρβίνου, βλ. Gilian Breer, «“Pleasure like a tragedy”: imagination and the material world» και «Analogy, metaphor and narrative in *The Origin*», στο *Darwin’s Plots, Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, σσ. 33 και 76-96 αντίστοιχα. Επίσης, George Levine, *Darwin and the Novelists, Patterns of Science in Victorian Fiction*, Chicago / London, University of Chicago Press, 1991, σσ. 1-23.

43 «Επιώθηθε πως μιλώ για τη φυσική επιλογή σαν μια ενεργητική δύναμη ή θεότητα, αλλά ποιος φέρνει αντίρρηση σ’ ένα συγγραφέα που θεωρεί πως η έλξη της βαρύτητας κυβερνά την κίνηση των πλανητών; Καθένας ξέρει τι εννοούν παρόμοιες μεταφορικές εκφράσεις και είναι σχεδόν απαραίτητες για συντομία. Έτσι πάλι είναι δύσκολο ν’ αποφεύγουμε να προ-

σωποποιήσουμε τη λέξη φύση, αλλά λέγοντας φύση εννοώ μονάχα τη συνολική τελική δράση και το προϊόν πολλών φυσικών νόμων, και με τη λέξη νόμοι τη σειρά των γεγονότων όπως τη διαπιστώσαμε». Κ. Δαρβίνος, *Η καταγωγή των ειδών*, σσ. 106 και 87 αντίστοιχα.

44 Κλάδος της θεολογίας κατά τον 18ο και το α΄ μισό του 19ου αιώνα, που υποστήριζε ότι η ύπαρξη της ζωής, και ιδίως της πνευματικής, είναι απόδειξη της παντοδυναμίας και της γενναιοδωρίας του θεού και ο πλουραλισμός στη φύση μέρος του θείου σχεδιασμού (William Herschel, Johann Lambert, Emanuel Swedenborg, William Whewell, Thomas Wright, και κυρίως ο William Paley, του οποίου η μελέτη *Natural Theology*, 1849), συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση του Δαρβίνου).

45 Η αναφορά στον Ludvig Eduard Buchner (1824 -1899), τον υλιστή φιλόσοφο, ο οποίος στο έργο του *Δύναμη και ύλη (Kraft and Stoff)* άσκησε κριτική στην τελεολογία και στη φυσική θεολογία, μας επιτρέπει την υπόθεση, καθώς και το γεγονός ότι ο Ροΐδης έχει όμοιες αναγνωστικές εμπειρίες με τον Δαρβίνο, που ξεκινά το ταξίδι του με το Beagle έχοντας ανά χείρας τον Νεύτωνα και τον Βυρον, ο οποίος και επέδρασε αποφασιστικά στο επιστημονικό του όραμα. Βλ. σχετικά Breer, *Darwin’s Plots*, σσ. 26-27.

46 Κ. Δαρβίνος, *Η καταγωγή του ανθρώπου* (1871), τόμ. 1, Αθήνα, εκδόσεις Αναγνωσιτίδη, χ.χ., σσ. 32 και 169.

47 Άλλωστε ο Ροΐδης έχει κινηθεί από το 1883 σε αυτή την κατεύθυνση με το διήγημά του «Μοιχαλίδες και εταιραι» (τόμ. Γ΄, σσ. 146-161). Γραμμένο μετά τη *Navá* και το *Πειραματικό μυθιστόρημα*, το διήγημα έχει όλα τα προαναφερθέντα μοτίβα, καθώς και εμφανή τη λογική του *circulus*

του Ζολά. Ο θάνατος της μητέρας από καρκίνο γίνεται το βιολογικό αίτιο που συμπαρασύρει όλη την οικογένεια στην καταστροφή. Ο πατέρας γίνεται μέθυσος και χαρτοπαίχτης, χρεοκοπεί οικονομικά και ακολούθως ηθικά, ωθώντας την κόρη στην πορνεία. Εδώ υπάρχει επίσης και το κυρίαρχο θεματικό μοτίβο της έκπτωτης γυναίκας που, κινούμενη από το βιολογικό ένστικτο της αυτοσυντήρησης, οδηγείται στην πορνεία.

48 Πρβλ. Εμίλ Ζολά, *Το ανθρώπινο κτήνος*, μτφρ. Αλέξιος Πρωταίος, Αθήνα, Δαμιανός, χ.χ., σσ. 306-309. Εκεί ο κεντρικός ήρωας νιώθει τα ένστικτά του επαναστατημένα και την παρόρμησή του να σκοτώσει «ανωτέρα από τη θέλησή του», «πισωδρόμιζε νικημένος από το ένστικτο».

49 Εμίλ Ζολά, *Νανά*, μτφρ. Δ. Π. Κωστελένος, Αθήνα, Παγκόσμια Λογοτεχνία, χ.χ., σσ. 172, 214. Ο μικρός Λουδοβίκος πάσχει από την εξανθηματική ασθένεια της ευλογιάς, την οποία και της μεταδίδει οδηγώντας τη στο θάνατο.

50 Victor Hugo, «Το Μανιφέστο του ρομαντισμού (πρόλογος στον “Κρόμβελ”», μτφρ. Ανδρέας Ανδρεόπουλος, *Νέα Εστία* (1981), τόμ. 110, τχ. 1307, σσ. 135-169 (142).

51 Οπωσδήποτε όμως τα στοιχεία αυτά είναι εμφανή και ενέχουν και κωμικές αποχρώσεις στον γκροτέσκο χαρακτήρα της γεροντοκόρης Λάμιας της «Ιστορίας μιας γάτας» και στον πίθηκο Θωμά της «Ιστορίας ενός πιθήκου».

52 Δημήτρης Αγγελάτος, «“Πλησιασις” του φυσικού” και “αριθμητική συμμετρία”», σ. 163.

53 Μισέλ ντε Μονταίνι, «Περί της ωμότητας», στο *Δοκίμια*, ό.π., σ. 133 (Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, xv, 238).

54 «Τα αυτιά πιέζονται προς τα πίσω και το άνω χείλος αποτραβιέται φανερώνοντας τα δόντια». Charles Darwin, *The Expressions of the Emotions in Man and Animals* (1872), εισαγωγή Paul Ekman, Oxford /New York, Oxford University Press, 1998, σ. 118. Ο Δαρβίνος παραθέτει μάλιστα μια ανάλογη εικόνα του σκύλου, συγκρίσιμη με την περιγραφή του αλόγου στο κείμενο του Ροϊδη (σ. 117).

55 Ε. Ροϊδης, «Ψυχολογία συριανού συζύγου» (1894), *Άπαντα*, τόμ. Ε', σσ. 37-55 (47).

56 Βλ. και R. S. Crane, «The Rationale of the Fourth Voyage», στο Robert A. Greenberg (επιμ.), *Jonathan Swift, Gulliver's Travels, an Annotated Text with Critical Essays*, New York, W. W. Norton, 1961, σσ. 300-307.

57 Περί αλκοολισμού και εγκληματικότητας, βλ. Τσέζαρε Λομπρόζο, *Ο εγκληματίας άνθρωπος*, σσ. 52-52

58 Ε. Ροϊδης, «Ιστορία ορνιθώνος» (1897), *Άπαντα*, τόμ. Ε', σ. 219.

59 Ε. Ροϊδης, «Η εορτή του όνου κατά τον μεσαίωνα» (1869), *Άπαντα*, τόμ. Β', σ. 10.

60 Κ. Δαρβίνος, *Η Καταγωγή των ειδών*, σ. 109: «Μπορούμε λοιπόν να θαυμάσουμε τις δημιουργίες της φύσης που είναι πολύ πιο “αληθινές” στα χαρακτηριστικά τους από τις δημιουργίες του ανθρώπου, απείρως καλύτερα προσαρμοσμένες στις πιο περίπλοκες συνθήκες ζωής, και που φέρνουν καθαρά τη σφραγίδα πολύ ανώτερης τέχνης».

61 Ε. Ροϊδης, «Διατί δεν έχει η σημερινή Ελλάς φιλολογίαν», *Άπαντα*, τόμ. Ε', σ. 302.

62 Η. Taine, *La Fontaine et ses fables*, σ. 191.

A B S T R A C T

ΕΒΙ ΒΟΥΙΑΤΖΑΚΙ: Emmanuel Roidis and the Metaphor of Science

Examining the impact of science on Emmanuel Roidis' writing, this paper tackles the issue of scientific impetus in the author's fiction, namely the short stories dealing with animals (with a focus on "The story of a horse"). It maintains that in Roidis' criticism science manifests itself by dint of Aristotelian analogy and metaphor, which is invariably employed to intersect different fields of thought, including philosophy, aesthetics, literary ideas and the scientific spirit of the nineteenth century. Informed by this propensity, the narrative in the animal stories engages in Darwinian ideas and in certain naturalist practices which parallel the social with the natural world (e.g. Zola's "circulus"), employing also motifs (e.g. human beast) which mediate Darwin's theories. Roidis' animal stories, which derive from the long-term ethical tradition of fable –from Aesop and Aristotle to La Fontaine and Koraes– open up to the scientific spirit of their era through the practice of analogical association and metaphor. In drawing a constant parallel between man and animal for satirical and ethical purposes, Roidis' text invites diverse discourses (philosophical or/and physiological treatise, social analysis, medical document and so on), creating the "mosaic" that constitutes the generic ambiguity of Roidis' short stories.