

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 1 | Νοέμβριος 2020

Λόγος, εικόνα, περιπλάνηση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα: Μια συγκριτική συνθεώρηση της περίπτωσης του Μιχαήλ Μητσάκη και του Emile Zola

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΓΟΥΡΟΜΑΛΛΗΣ

Σελ. 144-170

<https://doi.org/10.26247/erofili.2818>

Βιβλιογραφική αναφορά

Σγουρομάλλης, Νικόλαος. “Λόγος, εικόνα, περιπλάνηση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα: Μια συγκριτική συνθεώρηση της περίπτωσης του Μιχαήλ Μητσάκη και του Emile Zola.” *Ερωφίλη* 1 (Νοέμβριος 2020): 144-70. <https://doi.org/10.26247/erofili.2818>.

Νικόλαος Σγουρομάλλης

Λόγος, εικόνα, περιπλάνηση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα: μια συγκριτική συνθεώρηση της περίπτωσης του Μιχαήλ Μητσάκη και του Emile Zola

1. Ο «επιστήμων flâneur»: η έννοια της περιπλάνησης στον Μιχαήλ Μητσάκη και στον Emile Zola

«La curiosité est devenue
une passion fatale, irrésistible!»:
Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*.

«Με το μέτωπο κολλημένο στο τζάμι περιεργαζόμουν τον όγλο, όταν ξαφνικά εμφανίστηκε μια μορφή [...] ένα πρόσωπο που στη στιγμή τράβηξε και απορρόφησε όλη μου την προσοχή [...] με κατέβαλε σφοδρή λαχτάρα να μη χάσω από τα μάτια μου τον άνθρωπο, να μάθω περισσότερα γι' αυτόν [...] βγήκα στον δρόμο σπρώχνοντας και σκουντώντας το πλήθος, οδεύοντας προς την κατεύθυνση που τον είχα δει να παίρνει [...]»: Poe (2010) 171.

Το Λονδίνο του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, το Λονδίνο της Βιομηχανικής Επανάστασης, της εμπορικής ανάπτυξης και της ραγδαίας δημογραφικής αύξησης, είναι το Λονδίνο που θα αποτελέσει τον καμβά πάνω στον οποίο ο Edgar Allan Poe υφαίνει την πλοκή του σύντομου αλλά καθοριστικού για την εξέλιξη της λογοτεχνίας αφηγήματος «Ο άνθρωπος του πλήθους» («The Man of the Crowd»). Ο μοναχικός αφηγητής που αναρρώνει από πρόσφατη αρρώστια κάθεται δίπλα στο παράθυρο του καφενείου και παρατηρεί το ετερόκλητο πλήθος που ξεχύνεται στους δρόμους της αγγλικής μητρόπολης «προσηλώνοντας το βλέμμα»¹ του σε ό,τι συμβαίνει εκεί έξω: τα ρούχα, οι εκφράσεις, το ιδιότυπο περπάτημα του κάθε διαβάτη, οι επαγγελματικές δοσοληψίες και οι κοινωνικές συμπεριφορές των ατόμων κεντρίζουν την περιέργεια του επίμονου παρατηρητή, ο οποίος, όσο περνάει η ώρα, φαίνεται να στοχάζεται όλο και εντονότερα τα ερεθίσματα που λαμβάνει. Εκείνη τη στιγμή, εντελώς ξαφνικά, εμφανίζεται το πρόσωπο «που τράβηξε και απορρόφησε όλη [τ]ου την προσοχή».² Ο αφηγητής, εφορμώντας αποφασιστικά μέσα στο πλήθος, θα επιδοθεί σε ένα ατέρμονο κυνήγι κατασκόπευσης, αλλά δεν θα καταφέρει να προλάβει τον άγνωστο ούτε και να τον συναντήσει. Αποκαμωμένος από την καταδίωξη και με την επόμενη μέρα να έχει ήδη ξημερώσει, αποφασίζει να βάλει τέλος στην παρακολούθηση.

Τι σχέση μπορεί να έχει όμως το αφήγημα του Poe με τον Μιχαήλ Μητσάκη και τον Emile Zola και, ακόμη, ποιοι είναι οι λόγοι που καθιστούν το συγκεκριμένο κείμενο οδοδείκτη για τις καλλιτεχνικές εξελίξεις του 19ου αιώνα; Η απάντηση προκύπτει μέσα από τη συνεξέταση

¹ Poe (2010) 166.

² Poe (2010) 171.

δύο διανοητών που στοχάστηκαν εμβριθώς στα συνεπαγόμενα της αλλόκοτης συμπεριφοράς του λογοτεχνικού αυτού χαρακτήρα: ο λόγος για τους Charles Baudelaire και Walter Benjamin. Ο Baudelaire, στο δοκίμιο *Ο Ζωγράφος της σύγχρονης ζωής (Le peintre de la vie moderne)*,³ δημοσιευμένο σε συνέχειες το 1863 στην εφημερίδα *Figaro*, παραλληλίζει τον καλλιτέχνη με τον αφηγητή του Ροε στον «Άνθρωπο του πλήθους». «Μέγας λάτρης του πλήθους και της ανωνυμίας»,⁴ ο καλλιτέχνης –για τον οποίο μιλάει ο Baudelaire αλλά δεν τον κατονομάζει παρά μόνο με τα αρχικά του–,⁵ δεν είναι ακριβώς ένας καλλιτέχνης: μάλλον έχει να κάνει μ' έναν «άνθρωπο του κόσμου»:

*Άνθρωπος του κόσμου, δηλαδή όλου του κόσμου, άνθρωπος που καταλαβαίνει τον κόσμο και τα μυστηριώδη αλλά θεμιτά αίτια όλων των συνηθειών του καλλιτέχνης, δηλαδή ειδικός, άνθρωπος αφοσιωμένος στην παλέτα του όπως ο είλωτας στη γη. Ο Κ.Γ. δεν θέλει να τον αποκαλούν καλλιτέχνη. Δεν έχει λίγο δίκιο; Ενδιαφέρεται για όλο τον κόσμο, θέλει να γνωρίζει, να κατανοεί, να εκτιμά το κάθε τι που συμβαίνει στην επιφάνεια της υδρογείου.*⁶

Το αφετηριακό στοιχείο των κινήσεων και της συμπεριφοράς του είναι η περιέργεια – μια περιέργεια τέτοιας ψυχικής έντασης που τον ωθεί να «χύνεται στο πλήθος στην αναζήτηση ενός αγνώστου, μαγεμένος από τη στιγμιαία εικόνα του» (ό.π., 143). Ο «περιπλανώμενος» («flâneur» στο πρωτότυπο) αποκτά έτσι μια ζωτική σχέση με το πλήθος που τον τριγυρίζει («[τ]ο πλήθος είναι το στοιχείο του, όπως ο αέρας είναι το στοιχείο του πουλιού»⁷): βλέπει, ακούει, αφουγκράζεται τη ζωντανή ροή της πόλης και αυτό όχι με τρόπο παθητικό· τουναντίον: ο πλάνης περιδιαβαίνοντας στο άστυ επιδίδεται σε μια δημιουργική ανάληψη του εαυτού του:

Να είσαι έξω από το σπίτι σου κι ωστόσο να νιώθεις παντού σαν στο σπίτι σου· να βλέπεις τον κόσμο, να είσαι στο κέντρο του κόσμου και να μένεις κρυμμένος μέσα στον κόσμο [...] ο καθολικός εραστής της ζωής χάνεται στο πλήθος σαν να μπαίνει σε μια τεράστια πηγή ηλεκτρικού ρεύματος. Μπορούμε επίσης να τον συγκρίνουμε [...] μ' ένα καλειδοσκόπιο προικισμένο με συνείδηση, το οποίο σε κάθε μια από τις κινήσεις του αναπαριστά την πολύμορφη ζωή [...] Είναι ένα *εγώ* που δεν χορταίνει το *μη-εγώ*, αλλά το αποδίδει και το εκφράζει αδιάκοπα με εικόνες πιο ζωντανές και απ' την ίδια τη ζωή, την πάντα ασταθή και φευγαλέα.⁸

Η ιδιότυπη, πειραματική σχέση που δομεί με τον εαυτό του ο περιπατητής των μεγαλουπόλεων βρίσκεται στην καρδιά των ζητημάτων που πραγματεύεται ο Walter

³ Παραπέμπουμε στην έκδοση: Baudelaire (1995) 133-93. Διευκρινίζουμε ότι στα παραθέματα των πρωτογενών πηγών αλλά και των μελετών διατηρείται η ορθογραφία και η στίξη του πρωτοτύπου, χωρίς ωστόσο τη χρήση του πολυτονικού συστήματος.

⁴ Baudelaire (1995) 140.

⁵ Πρόκειται για τον ζωγράφο Constantin Guys, βλ.: Γκότση (2002) 123.

⁶ Baudelaire (1995) 142.

⁷ Baudelaire (1995) 145.

⁸ Baudelaire (1995) 145-6.

Benjamin στο βιβλίο του με γνώμονα τον Baudelaire.⁹ Με κέντρο λοιπόν τη ζωή και το έργο του Baudelaire, ο Benjamin χρησιμοποιεί την έννοια του *πλάνητα* ως εργαλείο για να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά του μοντέρνου υποκειμένου στην ακμή της νεωτερικότητας. Η αυτοσχεδιαστική σύλληψη του χρόνου («[ν]ομιμοποιεί το χασομέρι του»¹⁰) και η ιδιαίτερη σχέση που αποκτά με τον χώρο («οι τοίχοι είναι το αναλόγιο πάνω στο οποίο στηρίζει το σημειωματάριο του· τα περίπτερα είναι οι βιβλιοθήκες του»¹¹) είναι βασικές “αρχές” που διέπουν τη ζωή του πλάνητα («*flâneur*») και της περιπλάνησής («*flânerie*») του στους δρόμους των πόλεων.¹²

Ο Benjamin τοποθετεί τη “γέννηση” του «*flâneur*» στα ιστορικά και κοινωνιολογικά δεδομένα της Γαλλίας και συγκεκριμένα της παρισινής ζωής κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα: η ανάγκη του αναγνωστικού κοινού για γρήγορη πληροφόρηση σχετικά με τα τεκταινόμενα της πόλης συμπίπτει με την εμπορική έκρηξη της επιφυλλίδας («*feuilletons*») και των φυσιολογιών («*physiologies*»), λογοτεχνικά είδη που ακμάζουν εκείνη την εποχή και προϋποθέτουν την ύπαρξη ενός συγγραφέα-παρατηρητή της αστικής ζωής. Όπως παραδέχεται ο Benjamin, η «άνεση αυτών των περιγραφών ταιριάζει με τη στάση του πλάνητα [*flâneur*] που πηγαίνει να βοτανολογήσει την ασφάλτο».¹³ Για να συνεχίσει πιο κάτω:

Αν θέλει να μιλήσει κανείς για ένα τέχνασμα των φυσιολογιών, τούτο δεν είναι παρά το δοκιμασμένο εκείνο της επιφυλλίδας: δηλαδή η μετατροπή του βουλεβάρτου σε εσωτερικό. Ο δρόμος γίνεται κατοικία για τον πλάνητα, που νιώθει σαν το σπίτι του στις προσόψεις των κτιρίων, όπως ο αστός μέσα στους τέσσερις τοίχους του.¹⁴

Σταδιακά ο δεσμός με τις φυσιολογίες κόβεται· οι τελευταίες ενδιαφέρονται περισσότερο για τον προσδιορισμό αντιπροσωπευτικών τύπων, για «καθησυχαστικά γιατροσόφια».¹⁵ ο «*flâneur*» κινείται αντίθετα: για αυτόν «η λογοτεχνία που αφοσιώθηκε στις ανησυχητικές και απειλητικές όψεις της αστικής ζωής έμελλε να έχει μεγάλες προοπτικές».¹⁶ Ο αφηγητής-«*flâneur*» γίνεται ένας «ντετέκτιβ»,¹⁷ έλκεται από τις επικίνδυνες ζώνες της πραγματικότητας,

⁹ Βλ.: Benjamin (1994) κυρίως τα δύο πρώτα κεφάλαια: 17-42 και 43-79 αντίστοιχα.

¹⁰ Benjamin (1994) 49.

¹¹ Benjamin (1994) 45.

¹² Η ιδιαίτερη σχέση που οικοδομεί ο «*flâneur*» με τον εαυτό του τονίζεται και αλλού: «[...] ο πλάνης που χρειάζεται ελεύθερο χώρο και δεν θέλει να στερηθεί την ιδιωτική του σχόλη. Παραμένει αργόσχολος καθότι άνθρωπος με προσωπικότητα»: Benjamin (1994) 64. Για μια εφαρμογή των “αρχών” του *flâneur* και της *flânerie*, βασισμένη στην ανάλυση του Benjamin, βλ. το σχετικά πρόσφατο δοκίμιο του Νικήτα Σινιόσογλου (2016: 22-62) για την ενδοσκοπική περιπλάνηση του Κυριακού Αγκωνίτη.

¹³ Benjamin (1994) 44.

¹⁴ Benjamin (1994) 45.

¹⁵ Benjamin (1994) 49.

¹⁶ Benjamin (1994) 49.

¹⁷ Benjamin (1994) 49.

ενδιαφέρεται για τις «πιο μικρές λεπτομέρειες»¹⁸ και για τις επιμέρους «λειτουργίες που προσιδιάζουν στις μάζες»¹⁹ στα μεγάλα αστικά κέντρα. Ενεργοποιώντας την οξυμμένη παρατηρητικότητα του και μη διστάζοντας να βρεθεί σε μέρη κακόφημα, ο «flâneur» προσπαθεί να καταγράψει ό,τι ακαριαία εμφανίζεται μπροστά του και ερεθίζει την περιέργειά του.

Οι παρατηρήσεις που προηγήθηκαν συνιστούν ένα είδος προοιμίου για την εξέταση όσων προσδοκούμε να φέρουμε εις πέρας: η *συγκριτική* εξέταση του Μιχαήλ Μητσάκη με τον πατριάρχη του γαλλικού νατουραλισμού Emile Zola στοχεύει να δείξει την *επίδραση* που ασκεί ο δεύτερος στον πρώτο. Η συνθεώρηση των δύο συγγραφέων, όπως προεξαγγέλλεται άλλωστε και από τον τίτλο, γίνεται πάνω σε δύο αλληλοεξαρτώμενους άξονες: αρχικά στην έννοια της περιπλάνησης, τα ερμηνευτικά συνεπαγόμενα της οποίας υποδεικνύουν μια κοινή αντίληψη ως προς τον τρόπο που πρέπει να εργάζεται ένας νατουραλιστής συγγραφέας: έπειτα στην εικονοποιητική διάσταση που τόσο ο Μητσάκης όσο και ο Zola προσπαθούν συνειδητά να προσδώσουν στην πεζογραφία τους δημιουργώντας έτσι συγκεκριμένους όρους και προϋποθέσεις ανάγνωσης και ερμηνείας των κειμένων τους.

Τη συλλογή κειμένων, την τελική έκδοση της οποίας δεν ευτύχησε να δει, είχε τιτλοφορήσει ο Μιχαήλ Μητσάκης ως *Αθηναϊκαί Σελίδες*: σε άλλα χειρόγραφα μπορεί κανείς να διακρίνει τον υπότιτλο «Ταξιδιωτικά σημειώσεις. Εικόνες και Σκηναί».²⁰ Στην πρώτη περίπτωση το βάρος πέφτει στο επίθετο «Αθηναϊκαί»: γίνεται ρητή η πρόθεση του γράφοντος να τοποθετήσει τα αφηγήματά του στην αθηναϊκή πρωτεύουσα. Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται μάλλον για κείμενα που προέκυψαν ως προσωπικές καταγραφές από κάποιο ταξίδι του συγγραφέα: στο ζεύγμα «Εικόνες και Σκηναί», που συνοδεύει τις «Ταξιδιωτικ[ές] σημειώσεις», θα μπορούσαμε να διαβάσουμε τη συνειδητή πρόθεση για εξεικόνιση ενός ή κάποιων γεγονότων που εκτυλίσσονται στιγμιαία μπροστά στα μάτια του αφηγητή. Από την ανάγνωση δηλαδή των τίτλων και των υποτίτλων που μας παραδίδονται από τα χειρόγραφα του Μητσάκη, βάσιμα μπορούμε να υποθέσουμε ότι κινούμαστε στο πλαίσιο που οριοθετεί ένας αφηγητής-flâneur. Η μαρτυρία του Ταγκόπουλου, επιστήθιου φίλου του Μητσάκη, είναι ενδεικτική του δεσμού που συντηρεί ο τελευταίος με τις αστικές περιπλανήσεις: «Πάμε στη βιβλιοθήκη μου»²¹ έλεγε συχνά ο Μητσάκης, διατύπωση που θυμίζει τόσο εκείνη του Baudelaire, όταν μιλάει για τον Poe και τον «Άνθρωπο του κόσμου» («[ν]α είσαι έξω από το

¹⁸ Benjamin (1994) 51.

¹⁹ Benjamin (1994) 49.

²⁰ Βλ.: το αρχείο Μητσάκη στο Ε.Λ.Ι.Α. όπου και φυλάσσονται τα σωζόμενα χειρόγραφα.

²¹ Παρατίθεται στο: Τσιριμώκου (1988) 22.

σπίτι σου και να νιώθεις παντού σαν το σπίτι σου»), όσο και εκείνη του Benjamin, όταν αναφέρεται στον Baudelaire («[ο] δρόμος γίνεται κατοικία για τον πλάνητα») (βλ. παραπάνω).

Τα κείμενα του Μητσάκη το επιβεβαιώνουν. Το μεγαλύτερο μέρος των αφηγημάτων του είναι μια «σειρά αθηναϊκών στιγμιότυπων»²² ενός αφηγητή-*flâneur*, ο οποίος περιδιαβαίνει στους δρόμους και στις γειτονιές καταγράφοντας τη συμβαίνουσα πραγματικότητα. Τα παρακάτω αποσπάσματα μαρτυρούν τον τρόπο που εργάζεται ο περιφερόμενος-συγγραφέας:

Αργός περιπατητής, πλάνης αδιάφορος, σύρω το βήμα μου το άσκοπον, διαβάτης ακούσιος κ' εγώ, πλην ξένος προς την πέριξ κίνησιν ακολουθών των φευγαλέων σκέψεων μου τον ειρμόν [...]²³

Ή αλλού:

ελάχιστος έγεινε λόγος και περί των συμβόλων της εορτής, των ενοικιαστηρίων και πωλητηρίων. Εν τούτοις και αυτά είναι άξια προσοχής· [...] προ πάντων δε είναι ιδιαίτατα αντικείμενα ενασχολήσεως δια τον *επιστήμονα flâneur*.

— Έχω την τιμήν νανήκω εις την μεγάλην αυτήν οικογένειαν [...]²⁴

Τέλος, στο δοκίμιο «Θωμάς» παραδίδει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τον τρόπο που αποδίδει την κοινωνική πραγματικότητα:

[α]πλάι φωτογραφικά μηχαναί των *εντυπώσεων της στιγμής*, το καθήκον ημών είναι να περισυλλέγωμεν *επιμελώς* τα γεγονότα της ημέρας, ν' αποτυπούμεν μετά προσοχής τα διερχόμενα προ των οφθαλμών ημών αστραπιαίως συμβάντα, και να εμπνεώμεθα διαρκώς υπό της *παροδικής* και εφημέρου κινήσεως [...]²⁵

Ο «επιστήμ[ων] *flâneur*» ρίχνεται μέσα στο πλήθος. Η παρατηρητική του μανία τον ωθεί να μαζέψει «επιμελώς τα γεγονότα της ημέρας» και να τα αποτυπώσει κατόπιν «μετά προσοχής». Η στάση αυτή έχει σημαντικές συγγένειες μ' εκείνην του Zola. Ο επιστημονικός τρόπος που πρέπει να δουλεύει ένας συγγραφέας, ο οποίος όμως ταυτόχρονα δεν παραμελεί την καλλιτεχνική του φύση, δηλαδή την έκφραση της ιδιαίτερης ατομικής του σκέψης, υπογραμμίζεται από τον διττό χαρακτήρα που διαλέγει ο Μητσάκης να δώσει στην εργασία του: ο «επιστήμ[ων] *flâneur*» συνδυάζει στοιχεία τόσο από τη δουλειά του επιστήμονα όσο και από εκείνη του καλλιτέχνη. «[Θ]α πρέπει να δει, να καταλάβει, να επινοήσει»²⁶ σημειώνει ο

²² Τσιριμώκου (1988) 21.

²³ Μητσάκης (2006a) 342· η έμφαση δική μου.

²⁴ Μητσάκης (2006b) 230· η έμφαση δική μου.

²⁵ Μητσάκης (2006b) 250· η έμφαση δική μου.

²⁶ Zola (1902) 11. Ο συγκερασμός της λογοτεχνίας με τις μεθόδους των θετικών επιστημών (η έμφαση δίνεται κυρίως το ζεύγμα παρατήρηση-πείραμα) συνιστά βασική αρχή για ένα νατουραλιστικό έργο· κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται μέσα από την εξέταση του καθοριστικού για την εξέλιξη της νατουραλιστικής λογοτεχνίας θεωρητικού κειμένου, του *Roman Experimental*.

Zola στο *Roman Experimental* για τον νατουραλιστή συγγραφέα: πρόκειται δηλαδή για μια πρακτική σπουδής που προϋποθέτει έναν δημιουργό πρόθυμο να περιπλανηθεί και να παρατηρήσει ιδίοις όμμασι τα συμβαίνοντα στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι δύο δημιουργοί χρησιμοποιούν μια παρόμοια μεταφορά για να τονίσουν την ακρίβεια της παρατήρησης, δραστηριότητα στην οποία αμφότεροι αρέσκονται να προβαίνουν πριν την τελική συγγραφή: «φωτογράφος των φαινομένων»²⁷ είναι για τον Zola ο νατουραλιστής συγγραφέας: «[α]πλάι φωτογραφικά μηχαναί των εντυπώσεων της στιγμής» χαρακτηρίζει την εργασία του ο Μητσάκης.

Για να γράψει ο Μητσάκης την «Κυρά-Κώσταινα» πηγαίνει ο ίδιος τακτικά και κατασκοπεύει μια γυναίκα που δρα ως προστάτης των δικαιωμάτων ανυπεράσπιστων κοριτσιών²⁸ από την άλλη ο Zola, προκειμένου να αντλήσει το κατάλληλο υλικό για το μυθιστόρημα *Ζερμινάλ* (*Germinal*), μαζεύει έναν τεράστιο όγκο σημειώσεων, επισκέπτεται ο ίδιος τους ανθρακωρύχους, φτάνει στο σημείο να κατέβει σε πηγάδια σερνόμενος στα τέσσερα, ώστε να εμπεδώσει τον τρόπο που εργάζονται.²⁹ Οι παρατηρήσεις αυτές δεν θα πρέπει να εκληφθούν ως βιογραφικές πληροφορίες επουσιώδους σημασίας: το κάθε άλλο: πρόκειται για μια συγγραφική στάση που δείχνει τη βαρύτητα της βιωματικής πραγματικότητας και της δύναμης των λεπτομερειών της: υπογραμμίζει, μ' άλλα λόγια, το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με συγγραφείς σταθερά προσανατολισμένους στο παρόν της ζωντανής εμπειρίας.

Εντός αυτού του πλαισίου μπορεί να ιδωθεί και η περιπλάνηση. Τόσο οι ήρωες του Μητσάκη όσο και εκείνοι του Zola έχουν την τάση να περιπλανιούνται μετατρεπόμενοι σε αυτόπτες μάρτυρες και τείνοντας ταυτόχρονα ευήκοον ους στη ζωντανή ροή της πραγματικότητας. Προσλαμβάνουν αισθητηριακά τα φυσικά ερεθίσματα παρέχοντας προνομιακή θέση στα πρόσωπα και στα πράγματα που τους περιβάλλουν. Σε μια από τις συνηθισμένες του αστικές εξορμήσεις, ο αφηγητής του Μητσάκη στη «Συζυγική σκηνή»³⁰ διακόπτει τη βόλτα του προκειμένου να παρακολουθήσει μια σκηνή, μια «συζυγική έρι[δα]», η οποία «εκρηγνυμένη ούτως ανελπίστως», τον «ελκεί ακατασχέτως»³¹. το στιγμιότυπο δηλαδή που αφηγείται είναι προϊόν της “ηδονοβλεπτικής” και “ωτακουστικής” μανίας ενός παρατηρητή-«flâneur», ο οποίος προσπαθεί να ανασυνθέσει ό,τι ακαριαία («εκρηγνυμένη» εμφανίζεται η σκηνή) κεντρίζει την περιέργειά του. Κάτι παρεμφερές συμβαίνει και στον

²⁷ «photographe des phénomènes»: Zola (1902) 6. Σημειώνουμε εδώ ότι εις το εξής, όπου δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή ή μεταφράστριας, η μετάφραση είναι δική μου.

²⁸ Τη μαρτυρία δίνει ο Ταγκόπουλος, βλ.: Χωρεάνθης (1979) 22, 23.

²⁹ Βλ.: Guillemin (1988) 5.

³⁰ Μητσάκης (2006a) 217-25.

³¹ Μητσάκης (2006a) 219.

«Αυτόχειρα»,³² όταν ο περιπλανώμενος στους δρόμους της Πάτρας αφηγητής περπατά ανάμεσα σε ημιφώτιστα μπακάλικα, ακούει τον ήχο «των μετρουμένων κερμάτων ή των συγκρουομένων ποτηριών», εκτίθεται σε μια «οσμή βαρεία σαρδέλλας και τυριού» και βλέπει τον μόλο στο λιμάνι, όπου «το αιχμηρόν φανάρι, έρριχνε πάντοτε στρεφόμενον την άσπρην του ακτίνα».³³

Στον Zola οι ήρωες συχνά κατατρύχονται από το βάρος της αναζήτησης εργασίας, φαγητού και χρημάτων για να επιβιώσουν,³⁴ συνεπώς η περιπλάνηση δεν μπορεί να έχει αυτό τον “άσκοπο” χαρακτήρα που συνοδεύει το μητσακικό σεργιάνι. Επίσης, δεν παρατηρείται αυτή η ακαριαία έκρηξη της πραγματικότητας στα μάτια του αφηγητή· υπάρχουν ωστόσο παραδείγματα που η αστική περιδιάβαση υπαγορεύεται από την ανάγκη των ηρώων για παρατήρηση και αλληλεπίδραση με το περιβάλλον και τα πρόσωπα που το στελεχώνουν. Για παράδειγμα, στο μυθιστόρημα *Το Στομάχι του Παρισιού (Le Ventre de Paris)*,³⁵ οι περιπλανήσεις των ηρώων στις αγορές των Αλ είναι συνεχείς:³⁶ ο βασικός χαρακτήρας, ο Φλοράν, περπατά ανάμεσα στους πάγκους και σταματά στο ιχθυοτροφείο για να ακούσει «το ασταμάτητο κελάρυσμα, τα τέσσερα ρυάκια νερό που έπεφταν από τις τέσσερις γωνίες της κεντρικής γούρνας, κυλώντας και απλώνοντας σαν σεντόνι».³⁷ όταν πέφτει το σούρουπο, ο Φλοράν, απολαμβάνει τις «κόκκινες ανταύγειες τ’ ουρανού», το φως «των τελευταίων ακτίνων [που] έμπαινε από όλες τις χαραμάδες»· «[τ]α μάτια του γέμιζαν μ’ εκείνο το τεράστιο οικοδομικό συγκρότημα».³⁸ Αντίστοιχη είναι η περίπτωση του ζωγράφου Κλοντ από το ίδιο μυθιστόρημα. Η οπτική εντύπωση της αγοράς των Αλ με τους χρωματικούς συνδυασμούς των ψαριών, των κρεάτων και των αλλαντικών ωθεί τον Κλοντ στους περιπάτους του, «η αγάπη του γι’ αυτή την πλημμύρα της τροφής» τον έκανε να σπεύδει στην αγορά και να ονειρεύεται «κολοσσιαίες νεκρές φύσεις, πίνακες φανταστικούς»³⁹ τα φαγητά δεν εμφανίζονταν πλέον ως αντικείμενα προς κατανάλωση: «ο Κλοντ, εκείνη τη στιγμή, ούτε που το σκεφτόταν [...] [τ]α αγαπούσε για το χρώμα τους».⁴⁰ Ενώ, στο *Αμάρτημα του Αββά Μουρέ (La Faute de l'Abbé*

³² Μητσάκης (2006a) 455-69.

³³ Μητσάκης (2006a) 461.

³⁴ Ενδεικτικά παραδείγματα: η περίπτωση της Ζερβαίς από την *Ταβέρνα*: ο Ετιέν Λαντιέ και η οικογένεια των Μαέ από το *Ζερμινάλ*: ο Φλοράν από το *Στομάχι του Παρισιού*: μέχρι και η Νανά, από το ομώνυμο μυθιστόρημα, η οποία, ενώ γνωρίζει μεγάλες δόξες και ζει πλουσιοπάροχα, θα περάσει στιγμές που περιπλανιέται προς αναζήτηση τρόπων για μια καλύτερη διαβίωση.

³⁵ Zola (2001).

³⁶ Μια τέτοια περίπτωση είναι και η Καντίν, από το ίδιο μυθιστόρημα: «Περιπλανιόταν όλη μέρα στις Αλ, γύρω από τις Αλ [...] Αυτή ήταν η χαρά της, η αδιάκοπη περιπλάνηση [...]»: Zola (2001) 260.

³⁷ Zola (2001) 203.

³⁸ Zola (2001) 203.

³⁹ Zola (2001) 44.

⁴⁰ Zola (2001) 44. Και στο *Δημιούργημα* οι περιπλανήσεις του Κλοντ αφθονούν: βλ. για παράδειγμα: «Ο Κλοντ, μπαίνοντας σ’ αυτόν το στενό δρόμο, ένωσε μια αίσθηση δροσιάς [...] Κάθε τρεις και λίγο κινδύνευε να τον

Mouret), ο Σέργιος νιώθει να πυρώνει ο έρωτάς του για την Αλμπίνα μέσα από τις περιπλανήσεις τους στους ανθώνες και στα πάρκα· τα χρώματα και οι σχηματισμοί των δέντρων και των λουλουδιών σε συνάρτηση με τις δυνατές ακτίνες του ήλιου δημιουργούν και εδώ ισχυρή οπτική εντύπωση στους ήρωες.⁴¹

2. Παρατηρήσεις για την οργάνωση και τη δομή: ζωγραφίζοντας με τις λέξεις

Η μετάβαση από την ομοιόμορφη ζωή της υπαίθρου στην πολύμορφη ζωή των αστικών κέντρων συμπίπτει, σύμφωνα με τον Georg Simmel, με σημαντικές μετατοπίσεις στον τρόπο με τον οποίο το μοντέρνο υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και τα πράγματα: από την εποχή που η ακοή και ο λόγος θεωρούνταν τα βασικά εργαλεία για την επαφή με την ετερότητα, φτάνουμε στην ακμή της νεωτερικότητας, όπου οι ιλιγγιώδεις ρυθμοί ζωής με τις ταχύτατες εναλλαγές ερεθισμάτων επιφέρουν μια «αύξηση του επιπέδου της νευρικής δραστηριότητας»⁴² στη συμπεριφορά του υποκειμένου. Το αποτέλεσμα είναι η ετερότητα και η πραγματικότητα εν γένει να προσλαμβάνονται περισσότερο μέσα από «στιγμαϊκές οπτικές εντυπώσεις»⁴³ εις το εξής, το βλέμμα θα κατέχει πρωτεύοντα ρόλο στον τρόπο που διανοιγόμαστε στην αστική κοινωνικότητα. Όπως είναι φυσικό, αυτή η μετατόπιση έχει και τις αντίστοιχες συνέπειες στη λογοτεχνία. Θα μπορούσαμε να πούμε μαζί με την Τσιριμώκου ότι περνάμε «από τη “λογοτεχνία του αυτιού”», απόρροια της προφορικής παράδοσης της υπαίθρου, «στη “λογοτεχνία του ματιού”»,⁴⁴ συνέπεια της μαζικής μετάβασης στις μεγαλουπόλεις.

Ανεξάρτητα όμως από αυτά τα κοινωνιολογικά δεδομένα, ιδωμένη στη φαινομενολογική της διάσταση,⁴⁵ η όραση, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, επέχει προνομιακή θέση στον τρόπο που το υποκείμενο σχετίζεται με τα πράγματα: «κοιτάζω το αντικείμενο σημαίνει βυθίζομαι μέσα του»⁴⁶ η όραση, μ' άλλα λόγια, ως οργανικό και αναπόσπαστο μέρος του συνεκτικού

πατήσουν κάρα και σκευαγωγοί, όταν κάποιο σπρωξίδι τον ανάγκασε να κατεβεί στο πεζοδρόμιο. Κι όμως, τον διασκέδαζε ο δρόμος [...]»: Zola (1999) 80-1.

⁴¹ Zola (χ.χ.) 438-46, 452-75.

⁴² Simmel (2017) 32.

⁴³ Simay (2017) 22.

⁴⁴ Τσιριμώκου (1988) 23.

⁴⁵ Λέμε «ανεξάρτητα από τα κοινωνιολογικά δεδομένα» διότι η φαινομενολογία, με τον ορισμό που της δίνει ο Merleau-Ponty στον θεμελιώδη πρόλογο της *Φαινομενολογίας της αντίληψης*, φιλοδοξεί να είναι μια περιγραφή της προαντικειμενικής, προσυλλογιστικής εμπειρίας του υποκειμένου (ο κόσμος «ως εκείνο το προαντικειμενικό άτομο») και της σχέσης που αναπτύσσει με τον κόσμο και τα πράγματα· ό,τι έπεται αυτής, η επιστήμη λόγου χάρη, ή τα «κοινωνιολογικά δεδομένα» εν προκειμένω, είναι δευτερογενείς εκφράσεις, βλ. περισσότερα: Merleau-Ponty (2016) 15-37 (το παράθεμα: 31).

⁴⁶ Merleau-Ponty (2016) 140. Η, όπως γράφει αλλού: «[...] θα πρέπει να ξαναβρούμε το πραγματικό και δρών σώμα μας, αυτό το σώμα το οποίο δεν συνιστά ένα κομμάτι χώρου, δεν είναι μια δέσμη λειτουργιών και μόνον αυτό το σώμα που είναι ένα σύμπλεγμα όρασης και κίνησης»: Merleau-Ponty (1991) 66 (η έμφαση δική μου).

όλου που ορίζει το *αισθάνεσθαι*, εξασφαλίζει τη «ζωτική επικοινωνία με τον κόσμο» καθιστώντας τον «παρόντα ως οικείο τόπο της ζωής μας».⁴⁷

Αυτή την προτεραιότητα, θα λέγαμε, του βλέμματος μοιάζει να αξιοποιούν σημαντικά οι δύο συγγραφείς που μας απασχολούν εδώ.⁴⁸ Οι δυνατότητες της όρασης, η διεισδυτική, οξεία ματιά του παρατηρητή-αφηγητή τροφοδοτεί το υφολογικό υλικό των κειμένων. Πάνω σε αυτή τη λειτουργία κρίνουμε ότι πρέπει να στηριχθούμε ώστε να φανεί καλύτερα πού “πατάει” η αφηγηματική δομή και προκαλεί μια τέτοια υπερτροφική χρήση περιγραφών και άλλων συναφών ρητορικών μορφών.

«[Α]λκοολικός της περιγραφής»,⁴⁹ «λεπτολόγος»,⁵⁰ «υπερφορτωμέν[ος] από ρεαλιστικές λεπτομέρειες»,⁵¹ «ακριβέστατος παρατηρητής»⁵² αλλά με «ανυπόφερτη στασιμότητα [σ]την αφήγηση»⁵³ είναι μερικοί από τους χαρακτηρισμούς που επαναλαμβάνονται για το έργο του Μητσάκη. Ο ρόλος της περιγραφής, άλλοτε θετικώς και άλλοτε αρνητικώς αποτιμημένος, αποτελεί το σήμα κατατεθέν της πεζογραφίας του. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με τον νατουραλισμό και τον Zola: ο τελευταίος μάλιστα έχει επανειλημμένως αναφερθεί στη σημαντική λειτουργία που επιτελούν οι περιγραφές στο νατουραλιστικό κείμενο.⁵⁴ Και εδώ οι κριτικές ποικίλουν: από τη μία μεριά, υπάρχουν μελετητές που αναγνωρίζουν τον ουσιαστικό ρόλο που εξυπηρετούν οι περιγραφές, από την άλλη, υπάρχουν εκείνοι που σχολιάζουν με αρνητικό έως και ειρωνικό τρόπο τη χρήση τους.⁵⁵

Ό,τι όμως, εν προκειμένω, ενδιαφέρει εμάς δεν είναι τόσο να προβούμε σε αξιολογικού τύπου κρίσεις όσο να προτείνουμε κάποιες ερμηνευτικές λαβές, ώστε να γίνει κατανοητή η λειτουργία των περιγραφών. «Λίγοι άνθρωποι», γράφει ο Baudelaire, «είναι προικισμένοι με την ικανότητα να βλέπουν· ακόμα λιγότεροι έχουν τη δύναμη να εκφράσουν αυτή την ικανότητα».⁵⁶ Στον Μητσάκη και στον Zola η ικανότητα της όρασης εκφράζεται με τον δεσμό

⁴⁷ Merleau-Ponty (2016) 118.

⁴⁸ Για τον ρόλο της όρασης σε θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα του Zola, βλ. ενδεικτικά την εμπεριστατωμένη μελέτη του Berg (2004) 37-70.

⁴⁹ Ο χαρακτηρισμός εκφράζεται πρώτα από τον Παρορίτη· παρατίθεται στο: Αθανασόπουλος (1954) 83.

⁵⁰ Νίντας (1954) 79.

⁵¹ Θρύλος (1955) 154.

⁵² Μελάς (1954) 70.

⁵³ Μελάς (1954) 71.

⁵⁴ Αυτό που ονομάζει στον πρόλογο του μυθιστορήματος *Une page d' amour* ως «η μανία μας της περιγραφής»: Πολίτου-Μαρμαρινού (2007) 46.

⁵⁵ Ο Baguley είναι ένας από τους υποστηρικτές, βλ.: Baguley (1955) 153-167· στους πολέμιους, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ferdinand Brunetière, (μια άποψη, ιδιαίτερα ειρωνική· βλ.: Baguley (1955) 153) και του Georg Lukács· ο τελευταίος, πιστός στη μαρξιστική σκοπιά των καταβολών του, γράφει: «Η περιγραφή και η ανάλυση υποκαθιστούν τις ελικές πλοκές. Η ένταση που είχε ο μύθος του παλιού τύπου, η συνεργασία και η σύγκρουση ανάμεσα σε ανθρώπους, που ενώ είναι χωριστά άτομα, είναι και εκπρόσωποι σημαντικών ταξικών ρευμάτων – όλα αυτά καταργούνται»: Lukács (1953) 122.

⁵⁶ Baudelaire (1995) 148.

δύο διαφορετικών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων: της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής.⁵⁷ Και ένας από τους τρόπους για να το πετύχουν αυτό είναι δια μέσω της περιγραφής και της υποτύπωσης.⁵⁸

Για τον Μητσάκη, η κριτική του Παλαμά αποτελεί την πρώτη, αδιαμφισβήτητη αναφορά προς αυτή την κατεύθυνση. Προκειμένου να χαρακτηρίσει ειδολογικά τα κείμενα του πρώτου, ο Παλαμάς χρησιμοποιεί τους ταυτόσημους όρους «εικονογραφήματα» και «εικόνας», ενώ, λίγες γραμμές παρακάτω συγκρίνει τις μητσακικές *Αθηναϊκές Σελίδες* με τις *Εικόνες* του Φιλόστρατου:

[ο Μητσάκης] μου ενθυμίζει τον αρχαίον εκείνον Φιλόστρατον [...] τον περιγράψαντα τας «Εικόνας», αίτινες ηδύναντο όχι αλλοκότως να θεωρηθώσιν ως ο σπόρος, εξ ου, διά μέσου των αιώνων και υπό την επίδρασιν του νόμου της εξελίξεως [...] προήλθε το λογοτεχνικόν είδος εις ο υπάγονται αι Αθηναϊκαί Σελίδες.⁵⁹

Σε ό,τι αφορά στον Zola, τα θεωρητικά του κείμενα μπορούν να χρησιμεύσουν ως τεκμήριο της εικονοποιητικής διάστασης που θα ήθελε να έχει ένας νατουραλιστής συγγραφέας. Σύμφωνα με τον Berg, η έμφαση που δίνεται στην αποστολή του «παρατηρητή» και στην εκ του σύνεγγυς «παρατήρηση» –δεν είναι τυχαίο ότι ο Zola στο *Roman Experimental* γράφει: «[η] παρατήρηση δείχνει» («[l]’observationmontre»)⁶⁰ όπως και η κυρίαρχη θέση που δίδεται στο βλέμμα και στη ματιά του καλλιτέχνη –επίσης δεν είναι τυχαίο το πώς ο Zola ορίζει την τέχνη: «έργο τέχνης είναι ένα κομμάτι του σύμπαντος *ιδωμένο* μέσα από μία ιδιοσυγκρασία»⁶¹ είναι συνειδητά βήματα προς την υιοθέτηση μιας ζωγραφικότητας της αφήγησης.⁶²

Επιστρέφοντας στον Μητσάκη, εξετάζουμε κάποια χαρακτηριστικά κείμενα που εκδιπλώνουν τη στάση αυτή. Το πρώτο παράδειγμα είναι από τη «Ζωγραφιά νυκτερινή»: ο τίτλος δίνει σαφείς κατευθύνσεις για το πώς πρέπει να διαβαστεί το αφήγημα:

⁵⁷ «[E]ίναι δυνατόν να μετατεθούν από τη μία τέχνη στην άλλη όχι ασφαλώς αυτά καθ’ εαυτά τα εκφραστικά τους μέσα αλλά τα αποτελέσματα των θαυμαστών συνδυασμών και των ομόλογων προσληπτικών (αναγνωστικών και οπτικών) επιπτώσεών τους· χάρη σ’ αυτά τα αποτελέσματα, οι λέξεις (ποίηση) μπορούν να “δείχνουν” (και να “σιωπούν”) χωρίς να πάψουν να είναι λέξεις, όπως και από την πλευρά τους τα χρώματα ή τα σχήματα (ζωγραφική) μπορούν να “αφηγούνται” (και να “μιλούν”) χωρίς να πάψουν να είναι χρώματα και σχήματα»: Αγγελάτος (2017) 23· το ίδιο βιβλίο χρησιμεύει ως η μόνη ίσως εξ ολοκλήρου αφιερωμένη μελέτη στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία σε αυτό το θέμα· η γαλλική βιβλιογραφία προσφέρει πλουσιότερο υλικό. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις εργασίες του Bernard Vouilloux (1995), (2011), Caramaschi (1985) και Fosca (1960).

⁵⁸ Βλ.: τον ορισμό που δίνει ο Eco: «εκείνο το σχήμα μέσω του οποίου απεικονίζονται ή υπενθυμίζονται οπτικές εμπειρίες μέσα από λεκτικές διεργασίες»: Eco (2002) 221.

⁵⁹ Παλαμάς (1962-1969) 192.

⁶⁰ Zola (1902) 11· η έμφαση δική μου.

⁶¹ Zola (1991) 47-8.

⁶² Βλ.: Berg (2004). Την άποψη αυτή ενστερνίζεται και ο Baguley εστιάζοντας όμως περισσότερο στις ίδιες τις λογοτεχνικές πρακτικές και ιδιαίτερα στις περιγραφές και όχι τόσο στα θεωρητικά και κριτικά κείμενα του Zola.

Τρεις μετά τα μεσάνυκτα, και η πλατεία Ομονοίας είναι έρημος. Από των γύρω δρόμων, μεγάλοι άνεμοι εισβάλλουν εκ των γωνιών [...] σηκώνουν εις σύννεφα την σκόνην. [...] δύο καπνοπωλεία μόνον, άγρυπνα, πλάϊ-πλάϊ, εις το προς την οδόν Σταδίου άκρον της, ρίχνουν επί το πεζοδρόμιον κάτασπρον το φως των δύο στρογγυλών λαμπτήρων των και πέραν, προς το βάθος της, διά των φύλλων, όπισθεν των δένδρων, το εν εκ των μεγάλων καφενείων της διεκρίνεται ημιφώτιστον [...] Σκορπισμέν' ανά την έκτασιν, πλέοντα εις το φως, τα θρανία οπού χρησιμεύουν προς ανάπαυσιν των εις αυτήν φοιτώντων, γυμνά ανθρώπων, μαστιγώνονται αγρίως από την βιαιότητα της σκόνης. [...] Κ' εκεί κάτω, εις κάποιαν εκ των γωνιών, ένα παράθυρο, ανοικτόν [...] βροντά λυσσωδώς κατά του τοίχου [...] –Κουλούούρια ζ... στάάά!..., ήχησε φωνή, σκιά ενεφανίσθη, παρά του καφενείου το ημίφως, εν μέσω του σκονοστροβίλου [...]⁶³

Το ότι ο συγγραφέας είναι έτοιμος να οπτικοποιήσει ό,τι βλέπει εξαγγέλλεται ήδη από τον τίτλο· η αφηγηματική οργάνωση το επιβεβαιώνει: χρώματα, φως, σκιές και σχήματα συνιστούν παραδείγματα ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με “δείξη” και όχι μόνο με αφήγηση – μ' άλλα λόγια, όχι τόσο με μια χρονικά εξελισσόμενη πλοκή στη λογική της οποίας το ένα περιστατικό διαδέχεται το άλλο, όσο με μια προσπάθεια «χωρικοποίηση[ς]” της φόρμας»,⁶⁴ με μια προσπάθεια δηλαδή παρατακτικής τοποθέτησης στιγμιότυπων τα οποία αρχικά μοιάζουν ακίνητα, καθραρισμένα. Για να καταστεί αυτό εφικτό, ο αφηγητής είναι σαν να μας καλεί να κάνουμε μαζί του μια “στάση”· διακόπτει τη διαδοχή των περιστατικών, δηλαδή την αφήγηση, για να περιγράψει την εικόνα της έρημης μεταμεσονύκτιας «πλατεία[ς] Ομονοίας», τα δύο καπνοπωλεία, το καφενείο και τη μορφή που διαλαλεί το εμπόρευμα· έτσι, αξιώνει από εμάς (τους αναγνώστες) να επικεντρωθούμε στην επικράτεια «του ακινητοποιημένου χρόνου»,⁶⁵ δηλαδή της *χωροποιημένης* εκδοχής του χρόνου, στην περιοχή της οποίας τα στιγμιότυπα δεν διαδέχονται το ένα το άλλο, αλλά τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο.

Θεωρούμενο μέσα από αυτό το πρίσμα, το αφήγημα φαίνεται να οργανώνεται σε χωρικά επίπεδα που βρίσκονται σε μια ευθύγραμμη τροχιά επιτρέποντας στον αφηγητή να πηγαиноέρχεται μεταξύ αυτών και να τοποθετεί τις λέξεις-όγκους που “έρχονται” κάθε μια από άλλο χωρικό επίπεδο. Αυτή η συνθήκη τού δίνει τη δυνατότητα να μετακινείται εύκολα από την Ομόνοια στη Σταδίου και από εκεί σε μια άλλη γωνία όπου ακούει τον «κουλουρά» να διαφημίζει το εμπόρευμα. Οι *χωροποιημένες* λέξεις που υποβαστάζουν την οργάνωση του αφηγήματος αποτελούν την προϋπόθεση, ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε για συναρμογή λόγου και εικόνας στον Μητσάκη. Μέσα από τη δόμηση μιας τέτοιας σχέσης, ο συγγραφέας είναι σαν να “ζητά” από τον αναγνώστη του να *δει* και να *διαβάσει* ταυτόχρονα την

⁶³ Μητσάκης (2006a) 377, 379.

⁶⁴ Frank (χ.χ.) 25· η συγκεκριμένη μετάφραση δεν αποδίδει ολόκληρο το πρωτότυπο κείμενο παρά συγκεκριμένα μόνο κεφάλαια, βλ. και την ολοκληρωμένη μορφή στο: Frank (1991).

⁶⁵ Στην ελληνική έκδοση, Frank (χ.χ.) 25.

καλλιτεχνική πραγματικότητα που έχει ενώπιόν του. Και αυτό το «ταυτόχρονα» έχει την αξία του, αφού ως *χωροποιημένες* οι σκηνές είναι σε θέση να προκαλούν μια «ενοποιημένη εντύπωση, την ίδια αίσθηση ταυτόχρονων δραστηριοτήτων που συμβαίνουν σε διαφορετικά μέρη».⁶⁶ Αρωγός στην πρόκληση της ταυτοχρονίας, ή, καλύτερα, αυτής της *παροντικής* ανάδυσης⁶⁷ της μορφοποιημένης πραγματικότητας—είναι οι ενεστώτες χρόνοι (: «είναι», «σηκώνουν», «εισβάλλουν», «ρίχνουν», «μαστιγώνονται», κ.ο.κ.).

Το προσφιλές στον νατουραλισμό ρητορικό είδος της περιγραφής, που κυριαρχεί γενικότερα στην πεζογραφία του Μητσάκη, συμβάλλει τα μέγιστα για την επίτευξη των όσων αναφέρθηκαν πιο πάνω. Σύμφωνα με τον Baguley, ο οποίος εξετάζει τη λειτουργία της περιγραφής στον νατουραλισμό και ιδιαίτερα στον Zola,⁶⁸ το μέσο αυτό δίνει στο νατουραλιστικό κείμενο «μια επιστημονική, ανθρωπολογική οπτική»,⁶⁹ και αυτός είναι ένας από τους λόγους που επικρατεί σε τέτοιο βαθμό· πέραν τούτου όμως, συντελεί ώστε να δημιουργηθεί ένα συγκοινωνιακό πλαίσιο ανάμεσα σε δύο διαφορετικές καλλιτεχνικές δραστηριότητες, τη λογοτεχνία (*λόγος*) και τη ζωγραφική (*εικόνα*). Η περιγραφή, δηλαδή, δεν εξυπηρετεί μόνο την παραγωγή μιας αντικειμενικής, πληροφοριακής τάξεως στοχοθεσία· τουναντίον: η «υποκειμενική ματιά»⁷⁰ ενός αυτόπτη μάρτυρα αφηγητή είναι σε θέση να παρατηρήσει στο περιγραφόμενο πράγμα χρώματα, σκιές, μικρές λεπτομέρειες, σχήματα, αντανάκλασεις του φωτός και «ιμπρεσιονιστικά εφέ»⁷¹ που μαρτυρούν μια στάση πόρρω απέχουσα του στενού περιεχομένου της λέξης «αντικειμενική». Γι' αυτό ο Baguley εύλογα θα καταλήξει ότι το νατουραλιστικό κείμενο, το μπολιασμένο με τόσες περιγραφές, στοχεύει να δημιουργήσει μια καλλιτεχνική σύνθεση, μια αισθητικοποιημένη εκδοχή του πραγματικού ικανή να «μεταγράφει [...] το γραπτό σε εικόνα, το μυθιστορηματικό σ' έναν πίνακα [...] την αφήγηση σε εικονογράφημα».⁷²

Ειδική μνεία όμως πρέπει να γίνει και σ' ένα συγγενές με την περιγραφή ρητορικό είδος, την υποτύπωση. Για τον Ricoeur, η υποτύπωση, αυτή η «ζωντανή και πλήρ[ους]

⁶⁶ Frank (χ.χ.) 26. Μοιάζει με τα λόγια του Flaubert που αξιοποιεί ο Frank: «“Όλα πρέπει να ακούγονται ταυτόχρονα” [...] “Πρέπει να ακούς τους μυκηθμούς των αγελάδων, τους ψιθύρους των εραστών και την ρητορική των επισήμων, όλα την ίδια στιγμή”»: Frank (χ.χ.) 24.

⁶⁷ Βλ. τι σημειώνει σχετικά ο Αγγελάτος: «η καλλιτεχνική μορφοποίηση του κόσμου των αναφερόμενων θα στοιχειοθετηθεί στο εξής ως ακαριαίο *πέρασμα* μέσα σ' έναν χωρίς τέλος Χρόνο, ως παροντική ανάδυση του *τάδε*, το οποίο και αποσπάται από το χρονικό συνεχές του ποσοτικοποιημένου χρόνου και εκδιπλώνεται εν είδει *στροβίλου*, για να εκθέσει ένα πυκνό πλέγμα βαθιά βιωματικών σχέσεων μεταξύ της συνείδησης και της εμπειρίας του κόσμου»: Αγγελάτος (2017) 464-5.

⁶⁸ Baguley (1995) 153-67.

⁶⁹ «une visée anthropologique, scientifique»: Baguley (1995) 155.

⁷⁰ «vision subjective»: Baguley (1995) 155.

⁷¹ «effets impressionnistes»: Baguley (1995) 156.

⁷² «transcript [...] l'écrit en une image, le romanesque en une tableau [...] le récit en pictographie»: Baguley (1995) 157.

παραστατικότητας περιγραφή”»,⁷³ συμβάλλει ώστε να δημιουργηθεί ένας σημαντικός και ιδιαίτερα επιδραστικός δεσμός «μεταξύ αναγνωσιμότητας και ορατότητας», ανάμεσα, δηλαδή, στον λόγο και στην εικόνα. Έτσι δημιουργούνται οι προϋποθέσεις ώστε η «εικόνα να διηγείται και η αφήγηση να δείχνει».⁷⁴ Τέλος ο Eco, ο οποίος σε σχετική μελέτη κάνει μια προσπάθεια κωδικοποίησης επιμέρους εκδοχών και στρατηγικών υποτύπωσης, αναφέρει ότι πρόκειται για μια «τεχνική» η οποία είναι σε θέση να «υποκινεί τη δύναμη να συντεθεί μια οπτική απεικόνιση».⁷⁵ Έτσι, ο αναγνώστης που εκτίθεται σε αυτή την εμπειρία, μπορεί να δει τις σκηνές και τα πρόσωπα για τα οποία διαβάζει. Μια επιτυχημένη ωστόσο υποτύπωση δεν θα πρέπει μόνο να δείχνει τα λεγόμενα αλλά και να δημιουργήσει την επιθυμία στον αναγνώστη να δει· ο συγγραφέας, μ’ άλλα λόγια, οφείλει να “συνεργαστεί” με τον αναγνώστη, να του παράσχει τις λαβές, ώστε αυτός να κατασκευάσει την εικόνα.⁷⁶

Ο αναγνώστης, εν προκειμένω, που θέλει να δει τη «Ζωγραφιά νυκτερινή» πρέπει να στρέψει το βλέμμα στους δείκτες που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να τον ωθήσει σε αυτή την εμπειρία. Στην περιοχή του χωροποιημένου χρόνου που συγκροτεί ο Μητσάκης, η έρημη πλατεία Ομονοίας γεμίζει με λόγια· τα λόγια αποκτούν υλικό βάρος, ή αλλιώς, όγκο, και, μέσω των χρωμάτων («πεζοδρόμιον κάτασπρον»), του φωτός («ημιφώτιστον», «πλέοντα εις το φως»), των σχημάτων («στρογγυλών λαμπτήρων») και των σκιών («σκιά ενεφανίσθη, παρά του καφενείου το ημίφως») δείχνονται στον αναγνώστη που πλέον δεν είναι μόνο αναγνώστης αλλά γίνεται ταυτόχρονα και θεατής μιας ζωγραφιάς νυκτερινής. Ένα άλλο στιγμιότυπο που ενισχύει την εικονοποιητική διάσταση του αφηγήματος και συγκεντρώνει στοιχεία από τη ρεμβώδη ατμόσφαιρα των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων⁷⁷—τεχνοτροπίες των οποίων, όπως είπαμε, αξιοποιούν οι νατουραλιστές συγγραφείς— επιτυγχάνεται εδώ χάρη στην υποτύπωση· εν μέσω της ολόφωτης πανσέληνης νύχτας ο άνεμος εισβάλλει στην πλατεία προκαλώντας έναν στρόβιλο σκόνης και δημιουργώντας στο προσλαμβάνον υποκείμενο την εντύπωση ότι μια αχλή τυλίγει τη σκηνή: «μεγάλοι πνοαί ανέμου εισβάλλουν» στην πλατεία «συσπών την κόμην των υψηλών δένδρων» σηκώνοντας «εις σύννεφα την σκόνη» ενώ «εις τον καταξάστερον ουρανό [...] πλησιφαής λάμπει η σελήνη, κ’ εις το πλάγι της, ολίγο παρακάτω, φέγγει εν άστρον».⁷⁸

⁷³ Ricoeur (2013) 448.

⁷⁴ Ricoeur (2013) 450.

⁷⁵ Eco (2002) 245.

⁷⁶ Βλ.: Eco (2002) 233.

⁷⁷ Την παρατήρηση αυτή κάνει και η Γκότση με αφορμή το εν λόγω κείμενο, βλ.: Γκότση (2004) 312-3.

⁷⁸ Γκότση (2004) 377.

Μια παρόμοια εκδοχή χωροποίησης του χρόνου παρατηρούμε και σε άλλα αφηγήματα του Μητσάκη. Τέτοια περίπτωση είναι το κείμενο «Στο βαπόρι»⁷⁹ δημοσιευμένο το 1895 και συνοδευόμενο από τους επίτιτλους «Ταξιδιωτικά σημειώσεις. Εικόνες και σκηναί».⁸⁰ Η πλοκή είναι εξαιρετικά απλή: ένα βαπόρι δεμένο ακόμα στο λιμάνι, το πλήρωμα έχει αρχίσει τις διαδικασίες για τον απόπλου και δύο επιβάτες προσπαθούν εν μέσω εκκωφαντικής φασαρίας να κουβεντιάσουν στη σάλα του καραβιού. Αυτό που έχει περισσότερο ενδιαφέρον είναι η δομή του αφηγήματος. Πρώτα-πρώτα, το κείμενο “ανοίγει” και “κλείνει” με την ίδια σκηνή, με τους δύο ταξιδιώτες να συζητούν στη σάλα. Η μακροδομική οργάνωση δηλαδή του κειμένου φαίνεται να διαγράφει έναν κύκλο – έναν *κύκλο*, ή, αλλιώς, ένα *κάδρο*, επιλογή που ενισχύει την πρόθεση του Μητσάκη να *χωροποιήσει* τον χρόνο. «[Τ]ο φως των δύο κρεμαστών λαμπών ρίχνει [...] την λευκήν του λάμπιν»⁸¹ από την οποία φωτίζονται οι συνταξιδιώτες που κουβεντιάζουν. Ωστόσο, «βίαιος, ορμητικός, σφοδρός, σκληρός, οργίλος, δεσπόζει του βιντσιού ο πάταγος» και υπό το κράτος του οι κουβέντες των δύο ταξιδιωτών «διαμείβονται [...] άλλοτε αυτοτελείς, και άλλοτε συντριβόμεναι και κατακερματιζόμεναι, από την επάνωθεν βροντήν»:

–Καιαιαι... θα μείνετε πολύ εις τας Πάτρας;...

–Ναιαι... θα μείνω ολίγες μέρες... κ’ έπειτα θα πάω στη Ζάκυνθο...

–Κ’ έχετε υποθέσεις βέβαιαι... ή έτσι... χάριν διασκεδάσεως...

[...]

–Δεν έχομεν πολιτικούς δυστυχώς, κύριε... Το όνομά σας παρακαλώ;

– Παναγιωτόπουλος.

–Είστε υπάλληλος;...

–Ναίαι... Εχρημάτισα έφορος... Επί πολλά έτη...

[...]

Βαρύ, επί του καταστρώματος, το βίντσι επλατάγησε, έγρουξε, εφύσηξε, εσφύριξε, έκριξ’, εκροτάλισε, συνταράσσον την υπ’ αυτό σάλαν, διακόπτον την κουβένταν, μεταβάλλον εις τρίμματα της λέξεις.

–Αβάάραα!, φωνή ηκούσθη, άνωθεν [...]

–Βίίρα!, άλλη φωνή απήντησε [...]⁸²

Ο θόρυβος από το βίντσι κάνει τα λόγια των επιβατών να συνθλίβονται. Το γεγονός αυτό σηματοδοτείται με τα αποσιωπητικά τα οποία επιφορτίζονται έναν σημαντικό ρόλο: αναλαμβάνουν να αποδώσουν τα λόγια που χάνονται εξ αιτίας του θορύβου, εικονίζουν, μ’

⁷⁹ Μητσάκης (2006a) 438-54.

⁸⁰ Την εικονοποιητική διάσταση στο «Βαπόρι» εξετάζει, μέσα από άλλο εννοιολογικό πρίσμα, η διεισδυτική, πρόσφατη μελέτη του Ιωαννίδη, βλ. περισσότερα: Ιωαννίδης (2018) 9-34.

⁸¹ Μητσάκης (2006a) 438.

⁸² Μητσάκης (2006a) 441-3.

άλλα λόγια, την ίδια τους την απουσία.⁸³ Εξαιτίας αυτού, άλλοτε έχουμε λιγότερες λέξεις και άλλοτε περισσότερες. Ο Μητσάκης οργανώνει με τέτοιο τρόπο τα λόγια, ώστε αυτά να αποκτούν χώρο, υλικό βάρος και να γεμίζουν τη σάλα· έχουμε να κάνουμε δηλαδή με λέξεις-αντικείμενα, που έχουν στηθεί παρατακτικά (το ένα δίπλα στο άλλο) με σκοπό να προσλαμβάνονται ταυτόχρονα. Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας καταφέρνει να κάνει τα λόγια-αντικείμενα να “στέκονται” μπροστά μας, να αποκτούν, με μια λέξη, υλικότητα.⁸⁴

Το τελευταίο παράδειγμα είναι από το αφήγημα «Το κάρρον»,⁸⁵ που χρονολογείται το 1892. Ο αφηγητής βρίσκεται ενώπιον του ξυλοδαρμού ενός αλόγου από τον ιδιοκτήτη του. Το μέσο που χρησιμοποιείται για να δείχτει ο βασανισμός είναι οι περιγραφές – περιγραφές που αφθονούν σε τέτοιο βαθμό, ώστε με ασφάλεια να μπορούμε να πούμε ότι δικαιολογείται η συνάφεια με τον νατουραλισμό. Και εδώ η γειννίαση λόγου και εικόνας έχει σημαντικές επιπτώσεις στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε το κείμενο. Από την αρχή του αφηγήματος ορίζεται το οπτικό πεδίο: [τ]ο κάρρον ήρχετο μακρόθεν»⁸⁶ σημειώνει ο αφηγητής, διατύπωση που μας προϊδεάζει ότι κάτι θα εκτυλιχθεί μπροστά του. Και πράγματι: ο Μητσάκης δίνει μια περιγραφή τόσο αναλυτική που θυμίζει ιατροδικαστική έκθεση· ο ιατροδικαστής-αφηγητής πηγαίνει στον τόπο του εγκλήματος και παρατηρεί μικροσκοπικές λεπτομέρειες:

Το γηραλέον του το δέρμα, ήτο κολλημένον επί των πλευρών αυτού, ωσει μεμβράνη, θα ημπορούσες να τας αριθμήσης ως διεγράφοντο τοιουτοτρόπως όπισθεν, κατά ραβδώσεις, οιονεί ανάγλυφοι, χωρίς να παρεντίθεται ούτε ιδέα καν σαρκός. Αι συναρθρώσεις των κοκκάλων του εφαιίνοντ' ωσει σκελετού ανατομείου [...] ενόμιζες πως τώρα το πετσί του θα ερρύγγυον, διά να εξέλθουν πάσαι εν στιγμή εις φως. [...] Επί της κορυφής αυτής, προς τον αυχένα, πληγή ευρεία έχασκεν ερυθροπέλιδνος, ωσάν να αφηρέθη τμήμα τι βιαίως, τα χείλη της την περιέβαλλον κατάμαυρα, διερωγότα, [...] εις δε το βάθος της διεκρίνετο υπολευκάζον το οστούν [...] Αναίσθητον προς του σημειούντος ήδη φλογερού άστρου μεσημβρίαν τας ακτίνας [...] εναλλάσσει επαλλήλους τους ασθeneίς πόδας του [...]

Ο αφηγητής δείχνει την υλική εκδοχή των μορφών, επικεντρώνει το βλέμμα του σε λεπτομέρειες αθέατες στο κοινό μάτι οπτικοποιώντας τον πόνο του αλόγου. Αυτή η επιλογή έχει σοβαρές συνέπειες για τον αναγνώστη, αφού ο Μητσάκης δείχνοντας και λέγοντας

⁸³ Κάτι τέτοιο γράφει και ο Ιωαννίδης: «[φ]αίνεται ότι αυτό που ενδιαφέρει κυρίως τον Μητσάκη εδώ είναι να σταθεί στην υλικότητα της κουβέντας ως ακολουθίας ήχων. Ο σάλος της μηχανής συντρίβει και κρεουργεί την ύλη της σκορπίζοντας τριγύρω ράκη [...]»: Ιωαννίδης (2018) 23.

⁸⁴ Επ' αφορμής ενός πίνακα του Van Gogh που απεικονίζει ένα ζευγάρι χωριάτικα παπούτσια, ο Heidegger ορίζει έτσι την υλικότητα των πραγμάτων: «Εκείνο που παρέχει στα πράγματα τη στεθερότητά τους και τον πυρήνα τους, και που συνάμα προξενεί τον αισθητηριακό τους συνωστισμό: το χρωματιστό, το σκληρό, το ογκώδες, – είναι η υλικότητα των πραγμάτων»: Heidegger (1986) 43. Πβ. την παρατήρηση του Baguley, ο οποίος ισχυρίζεται ότι πρωτεδόν μέλημα του Zola και των νατουραλιστών είναι να «υποτάξουν τον κόσμο στην υλικότητα της ζωής» («somet le monde à la matérialité de la vie»): Baguley (1995) 164.

⁸⁵ Μητσάκης (2006a) 348-58.

⁸⁶ Μητσάκης (2006a) 348.

⁸⁷ Μητσάκης (2006a) 348-50.

ταυτόχρονα το πράγμα φτάνει σε μια αδιαίρετη και ιδιαίτερα επιδραστική αλήθεια: ο αφηγητής βλέπει «ανάγλυφ[α]»: το αποτέλεσμα είναι ο αναγνώστης-θεατής να βρίσκεται στην “άβολη”, θα λέγαμε, θέση να αντικρίσει το δέρμα «κολλημένον επί των πλευρών», να αριθμήσει τις χωρίς πλέον σάρκα ραβδώσεις και να δει «υπολευκάζον το οστόν» και μια πληγή που χάσκει «ερυθροπέλιδνος» – όλα αυτά κάτω από τις φλογερές μεσημβρινές ακτίνες που συμπληρώνουν τη σκηνή και δυσχεραίνουν όλο και περισσότερο την αργή, ασθμαίνουσα και κινηματογραφικό τω τρόπω δοσμένη κίνηση του αλόγου. Με αυτό τον δραστικό τρόπο, το προσλαμβάνον υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με την τραγικότητα της πραγματικότητας που τον περιβάλλει, μια τραγικότητα που δεν απαλύνεται σε κανένα σημείο του κειμένου, αφού το άλογο «άγει το σαρκίον και το κάρρον του [...] αποφασισμένον να βαδίζη αιωνίως».⁸⁸

3. Θεματικός ορίζοντας: εγγίζοντας τις “επικίνδυνες” όψεις του πραγματικού

Η εξέταση της αφηγηματικής δομής, στη βάση της οποίας ο Μητσάκης οργανώνει τα κείμενά του, μας επιτρέπει να περάσουμε τώρα στον θεματικό ορίζοντα της πεζογραφίας του. Η εικονοποιητική διάσταση της αφήγησης και η πληθώρα περιγραφών υποδεικνύει την εξοικείωση του Μητσάκη με τα ζολαδικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα. Οι θεματικές προσεγγίσεις που θα επιχειρήσουμε εδώ θα μας βοηθήσουν να φτάσουμε σε ασφαλέστερα συμπεράσματα σχετικά με την επίδραση που έχει ασκήσει ο Zola και το καλλιτεχνικό ρεύμα του νατουραλισμού στα αφηγήματα του Μητσάκη.

Αν κάτι γίνεται αντιληπτό με μια πρώτη ανάγνωση των κειμένων του Μητσάκη είναι ότι οι ήρωές του ανήκουν σε χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Στην αστική ηθογραφία της μητσακικής πεζογραφίας παρελαύνουν Εβραίοι πόρνες,⁸⁹ λαϊκά παιδιά,⁹⁰ πλάνητες οργανοπαίκτες,⁹¹ λούστροι,⁹² μπακαλόπαιδα,⁹³ θαμώνες ταβερνείων,⁹⁴ τρελοί⁹⁵ ή αλήτες που προσφέρουν θεάματα στο άστυ για να επιβιώσουν.⁹⁶ Παράλληλα με την παρουσία αυτών των ανθρώπων, παρατηρεί κανείς και πολλά ζώα – κάτι που θα μας απασχολήσει αμέσως παρακάτω. Έχει σημειωθεί και από άλλους μελετητές ότι ο απαρτισμός ενός τέτοιου

⁸⁸ Μητσάκης (2006a) 351.

⁸⁹ Βλ.: «Η πίστις»: Μητσάκης (2006a) 499-500.

⁹⁰ Βλ. ενδεικτικά: «Το γατί»: Μητσάκης (2006a) 358-62.

⁹¹ Βλ.: «Εν τω ξενοδοχείω» και «Η φλογέρα»: Μητσάκης (2006a) 209-16 και 317-34 αντίστοιχα.

⁹² Βλ.: «Ζωγραφιά νυκτερινή», στο: Μητσάκης (2006a) 379.

⁹³ Βλ.: «Αυτόχειρ»: Μητσάκης (2006a) 463.

⁹⁴ Βλ.: «Παρά την δεξαμενή», στο: Μητσάκης (2006a) 387-96.

⁹⁵ Βλ.: «Παράφρων», στο: Μητσάκης (2006) 240-54.

⁹⁶ Βλ.: «Το πανόραμα» και «Αρκούδα»: Μητσάκης (2006a) 225-35 και 370-7 αντίστοιχα. Βλ. επίσης το αφήγημα «Η Κυρά-Κώσταινα»: Μητσάκης (2006a) 362-70.

ανθρωπολογικού και ζωολογικού σύμπαντος έχει σαφείς νατουραλιστικές οφειλές⁹⁷ και πράγματι, διαβάζοντας κανείς τα μυθιστορήματα του Zola, μπορεί από τη μία να αντιλαμβάνεται το κυρίαρχο μέλημα του συγγραφέα να αποδώσει συμπεριφορές μιας ευρείας κλίμακας ανθρώπων προερχόμενων τόσο από λαϊκές οικογένειες όσο και από τη γαλλική μπουρζουαζία, από την άλλη όμως, δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει ότι οι χαρακτήρες στους οποίους αρέσκεται περισσότερο να εστιάζει ανήκουν στην πρώτη κατηγορία. Από την έμφαση που δίδεται στους αγώνες για επιβίωση αυτών των λαϊκών ηρώων προκύπτει και η κοινωνική διάσταση της τέχνης την οποία κάποιοι μελετητές διακρίνουν στον νατουραλισμό.⁹⁸

Από τις παραπάνω θεματικές, εδώ θα επικεντρωθούμε περισσότερο στην απεικόνιση των ζώων. Πρόκειται άλλωστε για ένα ομολογημένο ενδιαφέρον του Μητσάκη, αφού στη συλλογή που σχεδίαζε να εκδώσει συμπεριλαμβάνεται η ενότητα με τον τίτλο «Άνθρωποι και κτήνη». Με ποικίλους τρόπους ένα παρόμοιο ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο ζήτημα δείχνουν τόσο ο Zola όσο και άλλοι συγγραφείς που συνδέθηκαν με τον νατουραλισμό, όπως για παράδειγμα ο Maupassant.⁹⁹ Η εξίσωση ανθρώπου και ζώου, που επίμονα εμφανίζεται σε έργα του Zola, εκπηγάει σε μεγάλο βαθμό από τις επιστημονικές έρευνες του Δαρβίνου.¹⁰⁰ ειδικότερα, ιδιαίτερη απήχηση έχει η άποψη του τελευταίου ότι ο άνθρωπος προέρχεται από τα κατώτερα ζώα και ότι ανάμεσα στα ζώα επικρατεί μία διαδικασία φυσικής επιλογής κατά την οποία «[μ]ία κοινότητα που περιλαμβάνει ένα μεγάλο αριθμό [από] πολύ προικισμένα άτομα αυξάνει γρήγορα και θριαμβεύει πάνω στις άλλες, με τα λιγότερο προικισμένα άτομα, κοινότητες».¹⁰¹ Η αρχή αυτή αξιοποιείται συχνά στα νατουραλιστικά κείμενα· το βλέπουμε ιδιαίτερα όταν οι άνθρωποι υιοθετούν συμπεριφορές σύμφυτες με αυτές του ζωικού βασιλείου – κυρίως όσον αφορά στην επιβολή του ισχυρότερου στον αδύναμο και στην κυριαρχία από τα ζωικά ένστικτα στην ανθρώπινη βούληση.¹⁰² Παράλληλα όμως με αυτή την τάση, αναπτύσσεται και μια αντίστροφη κίνηση, κατά την οποία τα ζώα συμπεριφέρονται ως άνθρωποι.¹⁰³ Σε κάθε περίπτωση, αυτό που μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά για τη νατουραλιστική λογοτεχνία είναι η βαθιά συνάφεια μεταξύ των δύο αυτών ειδών.

⁹⁷ Βλ. ενδεικτικά: Πράτσικας (1954) 76, Γκότση (2004) 287-329.

⁹⁸ Όπως για παράδειγμα οι Furst και Skrine, βλ.: Furst- Skrine (1990) 22, 96.

⁹⁹ Για τον Maupassant, βλ. το διήγημα «Ο Κόκο», όπου πρωταγωνιστεί ένα γέρικο άλογο, στην έκδοση: Maupassant (1993) 85-92.

¹⁰⁰ «Στην εξέλιξη του νατουραλισμού η δαρβινική θεωρία αποτελεί αναμφίβολα τον πιο σημαντικό διαμορφωτικό παράγοντα»: Furst-Skrine (1990) 27.

¹⁰¹ Δαρβίνος (χ.χ.) 70.

¹⁰² Τα παραδείγματα από την εργογραφία του Zola αφθονούν· προτείνουμε ενδεικτικά το μυθιστόρημα *Το ανθρώπινο κτήνος* (*La bête humaine*), όπου και ο τίτλος μονάχα οδηγεί σε αυτή την εξάρτηση μεταξύ ανθρώπου και ζώου, βλ.: τη μονογραφία του Phillipe Hamon (1994) που μελετά όψεις αυτού του θέματος.

¹⁰³ Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το διήγημα του Zola, «Ένα κλουβί άγριων θηρίων», όπου τυπικές ιδιότητες και συμπεριφορές των ανθρώπων μετατίθενται στα ζώα, βλ.: Zola (2012) 31-7.

Επιστρέφοντας στον Μητσάκη, σημειώνουμε μια σειρά κειμένων όπου γίνεται κεντρική αναφορά σε ζώα· πρόκειται για τα αφηγήματα «Θεάματα του Ψυρρή»,¹⁰⁴ «Άνθρωποι και κτήνη»,¹⁰⁵ «Το κάρρον»,¹⁰⁶ «Το γατί»¹⁰⁷ και «Αρκούδα».¹⁰⁸ Στο πρώτο κείμενο, ο αφηγητής περιφέρεται στα στενά του Ψυρρή κοιτάζοντας το πολύπτυχο πλήθος που διέρχεται· κατά την προσφιλή συνήθεια των αφηγητών του Μητσάκη, ο αμέτοχος παρατηρητής-«flâneur» παρακολουθεί την κίνηση της ημέρας και σταματάει τη στιγμή που κάποιο περιστατικό θα ερεθίσει την περιέργειά του. Η επιθανάτια διαδρομή ενός μαχαιρωμένου σκύλου κεντρίζει εν προκειμένω το ενδιαφέρον του:

Αίφνης οπίσω των διαβατών, μόνος, εν τω μέσω της οδού σκύλος επεφάνη, βραδέως βαίνων. Την κεφαλήν έχων σχεδόν εγγίζουσαν το χώμα, κυρτήν την ράχιν, κατεβασμένην την ουράν, τα σκέλη διεστώτα [...] Επί της γης, κατόπιν του, άφινε προχωρών μακράν γραμμήν, κόκκινην, χαράσσουσαν το έδαφος [...] Και από της κοιλίας του, ηνεωγμένης κατά μήκος, εκ μακράς πληγής [...] τα εντόσθιά του έπιπτον χαμαί [...] εν όγκω υποπρασίνω και αιμοφύρτω [...] Η κατακόκκινη γραμμή, εσημείωνεν ανά παν βήμα την διάβασιν αυτού εκτείνετο, εκ της πλατείας όθεν εμφανίσθη, κατελάμβανε βαθμηδόν όλον τον δρόμον, μηκυνομένη κατ' ολίγον, απλούμενη [...] Και τα εντόσθια αυτού εσάρωναν το έδαφος διαρκώς [...] εσήκωναν την σκόνην, ήτις προσεκολλάτο εις αυτά [...] Εκ της πληγής του ρέει αδιάλειπτον το αίμα, άφθονον πηκτόν, μαύρον σχεδόν [...] Το στόμα του ημιάνοικτον, τελεί πλήρες σιέλου κατερύθρου [...] Το μέγα έντερον αυτού, παχύ [...] κυλιεται εν λίμνη λύθρου.¹⁰⁹

Κόσμος πολύς μαζεύεται τριγύρω για να παρακολουθήσει «[μ]ετά περιεργείας αναμίκτου ηδονή»¹¹⁰ το «θνήσκον κτήνος»¹¹¹ που αργά βαίνει προς τον θάνατο. Η αφήγηση του περιστατικού και η γνωστοποίηση του ονόματος του θύτη όχι μόνο δεν φέρνουν αντιδράσεις αλλά γίνονται δεκτά με «καγχασμο[ύς]», «σκώμματα, και ερωτήσεις».¹¹² Τα σχόλια του αφηγητή επικεντρώνονται στην προβολή της αμοραλιστικής αντίδρασης ενός φιλοθεάμονος κοινού που τέρπεται με τον πόνο του σκύλου αλλά που δεν θα δίσταζε την ίδια ώρα να συμπεριφερθεί με ανάλογο τρόπο απέναντι σε συνανθρώπους του· σκοπίμως λοιπόν σε κάποια σημεία του κειμένου ο σκύλος παρουσιάζεται σαν άνθρωπος, αφού έτσι τονίζεται εκ νέου η ηθική αναλγησία των παρευρισκόμενων:

Ως γέρων, κύπτων υπό των μακρών ετών το βάρος, προέβαινε, προδήλως υποφέρων, πάσχων προφανώς. Κατάδικος θα έλεγες, φέρων επί των ώμων τον σταυρόν αυτού [...] ¹¹³

¹⁰⁴ Μητσάκης (2006a) 308-17.

¹⁰⁵ Μητσάκης (2006a) 334-40.

¹⁰⁶ Μητσάκης (2006a) 348-58.

¹⁰⁷ Μητσάκης (2006a) 358-62.

¹⁰⁸ Μητσάκης (2006a) 370-77.

¹⁰⁹ Μητσάκης (2006a) 310-11, 315.

¹¹⁰ Μητσάκης (2006a) 311.

¹¹¹ Μητσάκης (2006a) 316.

¹¹² Μητσάκης (2006a) 312.

¹¹³ Μητσάκης (2006a) 312-3.

Ο Μητσάκης επεξεργάζεται το πυρακτωμένο υλικό της βάνουσης καθημερινής πραγματικότητας του καιρού του, εγγίζει τις επικίνδυνες όψεις της, τις πλευρές που μένουν αθέατες από την ηθικοπλαστική στόχευση της λογοτεχνίας της εποχής. Οι νύξεις που οδηγούν στην αναγωγή του σκύλου σε ανθρώπινη ετερότητα σε συνδυασμό με την έμφαση που δίδεται στην αδιαφορία των θεατών θα μπορούσαν να ρέπουν προς την ηθικολογία· ωστόσο ο Μητσάκης σε καμία περίπτωση δεν φτάνει εκεί, διότι, στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου, ο φακός του αφηγητή εστιάζει σχεδόν σαδιστικά, θα λέγαμε, στον αργό θάνατο του σκύλου, στη σταδιακή επιδείνωση των πληγών του δείχνοντας μια αξιοσημείωτη απάθεια (και όχι συμπάθεια) για την κατάστασή του. Την ακαριαία ανάδυση του θνήσκοντος κτήνους («Αίφνης [...] επεφάνη»¹¹⁴) διαδέχεται η ψηλαφητά δοσμένη εικόνα του· ο Παλαμάς μας έχει προειδοποιήσει: «[ο Μητσάκης] βλέπει· είναι όλος αίσθησις, κυρίως δε όλος όρασις».¹¹⁵ Τις συνέπειες αυτής της ανυποχώρητης όρασης δοκιμάζει ο αναγνώστης, του οποίου την εξακολουθητική παρουσία διεκδικεί ο πανταχού παρών αφηγητής. Το προσλαμβάνον υποκείμενο καλείται να απεμπλακεί από την ηθική ωφέλεια και να προσγειωθεί σε μια λογοτεχνία που μπορεί να τον οδηγήσει στην κριτική στάση απέναντι στα πράγματα. Και το γεγονός ότι ο αφηγητής δείχνει και λέγει το βαθμιαίο ξεψύχισμα του θύματος χρησιμοποιώντας κλινικής φύσεως περιγραφές υπηρετεί ακριβώς αυτό τον σκοπό. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Μητσάκης δίνει τον τίτλο «Θεάματα του Ψυρρή»: ο θεατής έρχεται για να δει κάτι το οποίο ο καλλιτέχνης, εξουσιοδοτώντας τα εκφραστικά του μέσα, είναι έτοιμος να του δείξει. Ο αφηγητής αρχικά βλέπει τις αργόσυρτες κινήσεις του ζώου οι οποίες μαρτυρούν την επώδυνη κατάστασή του: το κεφάλι του να αγγίζει το χώμα, το κύρτωμα της ράχης, και το άνοιγμα των ποδιών· έπειτα παρατηρεί την αιμάσσοισα πληγή που αφήνει τα αποτυπώματά της κατά μήκος του χωμάτινου δρόμου, τα εντόσθια που πέφτουν «εν όγκω υποπρασίνω»: η ρίψη των εντοσθίων στο χώμα σηκώνει τη σκόνη που προσκολλάται πάνω τους – πρόκειται για το εκρηκτικό βάρος των λεπτομερειών που ένας παρατηρητικός αφηγητής δεν αφήνει να του διαφύγουν· τέλος, είναι σε θέση να αντικρίσει το μαύρο, πηκτό αίμα της θανάσιμης –όπως θα αποδειχθεί– πληγής και το παχύ έντερο του σκύλου να κείται σε μια λάσπη αίματος.

Η ανάληψη συμπεριφορά των ανθρώπων απέναντι στα ζώα αποτελεί τον κεντρικό θεματικό άξονα και των υπόλοιπων αφηγημάτων που αναφέραμε πιο πάνω. Το άλογο είναι το μόνο ζώο που εμφανίζεται δύο φορές. Το βλέπουμε τόσο στο «Άνθρωποι και κτήνη» όσο και

¹¹⁴ Μητσάκης (2006a) 310.

¹¹⁵ Παλαμάς (1962-1969) 190.

στο «Κάρρον».¹¹⁶ Στην πρώτη περίπτωση ο αφηγητής-«flâneur» γίνεται μάρτυρας του ξυλοδαρμού δύο αλόγων από τον αφέντη τους. Η στιγμιαία εκτύλιξη του περιστατικού υπογραμμίζεται διαρκώς («την στιγμήν ταύτην», «[δ]ιαμιάς», «αιφνιδίως»)¹¹⁷ Η αδυναμία των αλόγων να μετακινηθούν εξαιτίας της εξοντωτικής εργασίας που τους έχει επιβληθεί προκαλεί την οργή του αμαξά. Τα σχόλια του αφηγητή («θα τα είχαν βασανίση κυριολεκτικώς»¹¹⁸ «αδιαφορούντα προς το άλγος, στωικώς»¹¹⁹) υποδεικνύουν τη συμπάθεια προς τη στωικότητα με την οποία υπομένουν τον πόνο τα άλογα, και, κατ' αντιστοιχία, μια αποδοκιμασία για τις πράξεις του αμαξά¹²⁰ η συμπεριφορά του τελευταίου ανακαλεί τις δαρβινικές θεωρίες, τα ζωικά ένστικτα και την αναπότρεπτη επιβολή του ισχυρότερου στον αδύναμο.

Στη δεύτερη περίπτωση, ο αφηγητής του Μητσάκη κρατάει μεγαλύτερη απόσταση· ο απαθής παρατηρητής των αστικών ηθών χρησιμοποιεί ιατρική φρασεολογία προκειμένου να περιγράψει τον πόνο του αλόγου. Και εδώ πρωταγωνιστές είναι ένα ανήμπορο, εξουθενωμένο άλογο, που μάταια προσπαθεί να υπερκεράσει την κούρασή του, και το εξαγριωμένο αφεντικό του που αντιδρά βίαια στην ανυπακοή του αλόγου. Η ακαριαία ανάδυση του στιγμιότυπου είναι πάλι παρούσα («απροόπτως», «την στιγμήν εκείνην»)¹²¹ Ο ανατόμος-Μητσάκης βλέπει τα αποστεωμένα ισχία του ζώου, τις «συναρθρώσεις των κοκκάλων του» ενώ είναι σε θέση να παρατηρήσει και τη νευρική υπερδιέγερση που επιφέρει η σκηνή στον αμαξά παρακολουθώντας το «αίμα» να ανεβαίνει στο κεφάλι και να κοκκινίζει τον λαιμό του.¹²²

Στην «Αρκούδα», από την άλλη, η συμπόνια του αφηγητή προς το άτυχο ζώο είναι έκδηλη· στις σκληρές, ενεστωτικές περιγραφές της εκμετάλλευσης που υφίσταται από τον κύριο της παρεμβάλλονται αφηγηματικά σχόλια προσανατολισμένα στην καταδίκη τέτοιων συμπεριφορών· ενώ, σε άλλα σημεία, καυτηριάζεται ο ξεριζωμός της αρκούδας από το φυσικό

¹¹⁶ Αξίζει να αναφερθεί εδώ η άποψη της Αθηνάς Γεωργαντά (2002: 279), η οποία θεωρεί ότι τα συγκεκριμένα αφηγήματα επηρεάστηκαν από τη σκηνή στο *Έγκλημα και Τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι, όπου ο κεντρικός ήρωας, Ρασκόλνικοβ, ονειρεύεται την άγρια κακοποίηση ενός αλόγου από τον αφέντη του. Η λειτουργία του περιστατικού εξυπηρετεί κατά τη γνώμη μας άλλες ερμηνευτικές λειτουργίες από εκείνες των κειμένων του Μητσάκη, ωστόσο, δεν παύει να αποτελεί μια βάσιμη υπόθεση, βλ. συγκεκριμένα.

¹¹⁷ Μητσάκης (2006α) 336, 338 και 339 αντίστοιχα.

¹¹⁸ Μητσάκης (2006α) 335.

¹¹⁹ Μητσάκης (2006α) 338.

¹²⁰ «[Τ]ου καμτσικιού ο κρότος [...] χαρακούντος των αλόγων το πετσί, εμπλεκόμενου εις τας τρίχας των, ξεσχίζοντας και καθαϊμάσσοντος αυτά. Αλλά, προ της επιμονής των [...] αδίκως ματαιοπονεί κουράζων τους μύνας του ο άθλιος»: Μητσάκης (2006α) 338.

¹²¹ Μητσάκης (2006α) 351 και 352 αντίστοιχα.

¹²² Η τυπική αυτή νατουραλιστική εικόνα παραπέμπει σε ζολαδικές περιγραφές: διαβάζουμε εν προκειμένω στην *Ταβέρνα* την επενέργεια που έχει η υπερκατανάλωση αλκοόλ στον Κουπό: «Το σώμα του εμποτισμένο από οινόπνευμα σταφίδιαζε [...] Όταν έμπαινε μπροστά σ' ένα παράθυρο, διέκρινε κανείς το φως ανάμεσα από τα πλευρά του, τόσο αδύνατος ήταν. Με τα σκαμμένα μάγουλα, με τα μάτια που αηδίαζαν [...] δε φύλαγε παρά τη μύτη του ανθισμένη και κόκκινη»: Zola (1993) 507.

της περιβάλλον, η οποία πλέον είναι καταδικασμένη να υπηρετεί αλλότριους, κερδοσκοπικούς σκοπούς.¹²³

Τέλος, στο «Γατί», η περιπλάνηση του ήρωα στο κέντρο της Αθήνας στιγματίζεται από τη σκηνή της κακοποίησης ενός νεαρού γατιού από μια παρέα παιδιών· η ακαριαία έκρηξη της σκηνής σηματοδοτείται με επιρρήματα όπως «αυθωρεί» και «παρευθύς»¹²⁴ και ενισχύεται από τον ενεστώτα της αφήγησης. Τα παιδιά αρχικά λιθοβολούν το γατί, το πληγώνουν, αυτό ξεφεύγει, έπειτα το διώκουν, για να το πιάσουν τελικώς υποβάλλοντάς του αποτρόπαια βασανιστήρια. Το γατάκι στο τέλος θα υποκύψει ενώ οι «απαθείς και αδιάφοροι» διαβάτες «διέρχονται, και σχεδόν ούτε βλέμμα δεν ρίπτουν».¹²⁵

Νοούμενα σ' ένα συμβολικό πλαίσιο, τα παραπάνω αφηγήματα θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως έμμεση κριτική στις φιλοσοφικές κατακτήσεις του Διαφωτισμού, ότι δηλαδή ίδιον της ανθρώπινης φύσης αποτελεί ο Λόγος· ο Μητσάκης αντιστρέφει αυτή την παραδοχή: ο άνθρωπος μετατρέπεται σε άλογο κτήνος, τέρπεται με τον πόνο του άλλου («η ευθυμία επετείνεται μεταξύ της συντροφιάς»,¹²⁶ γράφει στο «Γατί»), δρα υπό το κράτος των ενστίκτων μη λογαριάζοντας τις συνέπειες που πιθανόν να έχουν οι πράξεις του στον συνάνθρωπό του· έλλογο, πολιτισμένο ον γίνεται πλέον το ζώο που δύναται να ανεχθεί καρτερικά την ετερότητα και να εγκαταλείψει τα εγκόσμια διατηρώντας μια αίσθηση ανωτερότητας μέχρι το τέλος του.¹²⁷

Ένα από τα στοιχεία που επαναλαμβάνονται στους κόλπους της κριτικής για την τέχνη του Μητσάκη είναι η αδυναμία του στη σύνθεση και η έλλειψη πλοκής. Οι λεπτομέρειες των περιγραφών κουράζουν, όπως σημειώνεται, επιφέρουν στατικότητα στην αφήγηση, η φαντασία είναι εντελώς απύσχα.¹²⁸ Για τον νατουραλισμό και τον Zola, ο Ferdinand Brunetiere τονίζε αντίστοιχες ελλείψεις: κουραστικός, μονότονος και ικανός –εξαιτίας του μάκρους των

¹²³ Χαρακτηριστική η αφήγηση του ξεριζωμού: «Και αφού έτσι εσιγούρεψε το άθλιο πετσί του, θεν' απέμεινε ζων έκτοτε μαζί του, θα το εκράτησε καιρόν συγκυλιόμενον όπως αυτός εντός της βρώμας της δυσώδους τρώγλης του[...] Αφού δε το εγύμνασε καλά καλά, αφού κατέπνιξε βραδέως βαθμηδόν εντός του παν γενναίον ένστικτον[...] αφού το εκατάντησε των φαύλων επιθυμιών του όργανον τυφλόν, μέσον ασυνείδητον, χωρίς υπερηφάνειαν, χωρίς θέλησιν, θα το επήρ' από το χαλινάρι, και το σέρνει τώρα δούλον, στην σκλαβιάν ανατραφέν, το γεννημένον να πλανάτ' αδέσμευτον»: Μητσάκης (2006a) 373-4.

¹²⁴ Μητσάκης (2006a) 358.

¹²⁵ Μητσάκης (2006a) 361.

¹²⁶ Μητσάκης (2006a) 360.

¹²⁷ Βλ.: «Και τα γαλανά ματάκια του, τα έξω των κογχών προβάλλοντα εκ της αγωνίας [...] με έκφρασιν αρρήτου λύπης και εκπλήξεως και τρόμου, ωσάν το επιθάνατον μικρόν ζώον να ερωτούσε το παμμέγεθες θνήσκον άστρον γιατί έμελλε και αυτό να αποθάνη...»: Μητσάκης (2006a) 362.

¹²⁸ Βλ. ενδεικτικά: «Ο Μητσάκης δεν έχει την *αίσθηση του περιττού*. [...] αγνόησε την αρχιτεκτονική κ' είναι γνωστό ότι χωρίς την αρετή αυτή κι ο πιο προικισμένος συγγραφέας δε μπορεί να ολοκληρωθεί, να δώσει έργο αξιόλογο. Έλειψε από τον πεζογράφο μας η δημιουργική ικανότητα [...] Του λειπε η μεγάλη έμπνευση και προ πάντων η φαντασία [...] οι περισσότερες σελίδες του Μητσάκη παραμένουν στατικές και σ' εμβρυώδη κατάσταση»: Πράτσικας (1954) 77.

περιγραφών και τον φόρτο των ασήμαντων λεπτομερειών– να προκαλέσει πλήξη και ανία στον αναγνώστη.¹²⁹ Δείξαμε ότι στην περίπτωση Μητσάκη οι συνεχείς λεπτομερείς περιγραφές, οι οποίες κυριαρχούν έναντι της αφήγησης και δημιουργούν την έλλειψη δραματικού ενδιαφέροντος που του προσάπτουν, εξυπηρετούν την εικονοποιητική διάσταση των κειμένων του. Και πράγματι, σχεδόν σε όλα τα αφηγήματα που εξετάσαμε ως εδώ, η πλοκή είναι υποτυπώδης, σχεδόν προσχηματική θα λέγαμε. Τον Μητσάκη, ωστόσο, τον ενδιαφέρουν άλλα πράγματα: τον ενδιαφέρει η ακαριαία ανάδυση των αντικειμένων, για την καλλιτεχνική απόδοση των οποίων ο αφηγητής-«flâneur» θα συντονίσει τα εκφραστικά του μέσα με τέτοιο τρόπο, ώστε να παραγάγει μια όσο το δυνατόν πιο ψηλαφητή, ανάγλυφη εικόνα. Το βάρος πέφτει στην υλικότητα των πραγμάτων. Κοντολογίς, τον Μητσάκη δεν τον απασχολεί τόσο να πει ιστορίες όσο να δείξει τις ιστορίες.

Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να ισχύει και για τον νατουραλισμό του Zola μόνο που ο τελευταίος εστιάζοντας κατά κύριο λόγο στο μυθιστόρημα και όχι στη σύντομη φόρμα, όπως ο Μητσάκης, έχει περισσότερο χώρο και χρόνο, ώστε να συνθέσει τον μύθο¹³⁰ που θα τον βοηθήσει, στα κορυφαία παραδείγματα της μυθιστοριογραφίας του, να φτάσει στο δυνητικό βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης.¹³¹ Οι καλλιτεχνικές επιδιώξεις του Μητσάκη συντονίζονται στον τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται στιγμιαία τα πράγματα και στις λεπτομέρειες που αντιστοιχούν σε αυτά, δίχως να ωχριά, όπως και ο Zola, στην ονομάτιση μιας πραγματικότητας

¹²⁹ Βλ.: Brunetière (1896) 125, 134-5.

¹³⁰ Η ανάλυση της σύνδεσης του μύθου (με την αριστοτελική έννοια), του χρόνου και της αφήγησης βρίσκονται στο κέντρο της ερμηνευτικής φιλοσοφίας του Paul Ricoeur· η μυθοπλασία διανοίγεται στο δυνάμει είναι των πραγμάτων: «Με τη μυθοπλασία, με την ποίηση, νέες δυνατότητες για Είναι-στον-κόσμο ανοίγονται στην καθημερινή πραγματικότητα. Μυθοπλασία και ποίηση στοχεύουν στο Είναι, όχι πια με τον τρόπο του δεδομένου Είναι, αλλά με τον τρόπο του δύνασθαι-Είναι. Η καθημερινή πραγματικότητα μεταμορφώνεται χάρη σ' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε φανταστικές παραλλαγές που η μυθοπλασία διενεργεί πάνω στο πραγματικό [...] η μυθοπλασία είναι ο προνομιούχος δρόμος για την επαναπεριγραφή της πραγματικότητας [...] η ποιητική γλώσσα είναι εκείνη που διενεργεί, κατ' εξοχήν, αυτό που ο Αριστοτέλης, στοχαζόμενος πάνω στην τραγωδία, ονόμαζε *μίμησιν* της πραγματικότητας»: Ricoeur (1990) 196.

¹³¹ Τον δρόμο δηλαδή που χαράζουν άλλοι μεγάλοι ρεαλιστές συγγραφείς της γενιάς του όπως ο Balzac, ο Flaubert και ο Ντοστογιέφσκι. Το *Ζερμινάλ*, για παράδειγμα, είναι μια τέτοια περίπτωση μυθιστορήματος· διόλου τυχαία ο σημαντικός κριτικός της λογοτεχνίας, Jules Lemaître, επ' αφορμής του *Ζερμινάλ*, χρησιμοποιεί τους χαρακτηρισμούς «[μια] απαισιόδοξη εποποιία της ανθρώπινης χτηνωδίας»: Guillemin (1988) 13. Πράγματι, οι προβληματισμοί που θέτει το εν λόγω μυθιστόρημα ξεπερνάνε κατά πολύ τα ζωικά ένστικτα, την κληρονομικότητα, την επιβολή του ισχυρού στον αδύναμο, την επενέργεια του οινοπνεύματος στη συμπεριφορά του ατόμου και όλες τις υπόλοιπες νατουραλιστικές επιταγές· πρόκειται για κάτι πολύ συνθετότερο συναφές με τα υπαρξιακά αδιέξοδα που βιώνει το νεωτερικό υποκείμενο αποπειρώμενο να ορίσει τον εαυτό του, ή, ακόμα και για το αναπόφευκτο δράμα της θνητότητας· το παράδειγμα του Ενεμπό είναι χαρακτηριστικό: «Ένωθε οργή ενάντια σ' αυτούς τους ανθρώπους που δεν καταλάβαιναν. Θα τους χάριζε ευχαρίστως τις μεγάλες του αποδοχές, για να γίνει χοντρόπετσος σαν κι αυτούς, για να ζευγαρώνει εύκολα και χωρίς τύψεις [...] Θα τα 'δινε όλα, τη μόρφωσή του, την καλοπέραση, την πολυτέλεια, τη δύναμη που 'χε σαν διευθυντής, αν μπορούσε, έστω και μια μέρα, να γίνει κι ο τελευταίος ακόμα από τους εξαθλιωμένους [...] Όχι, το μόνο καλό ήταν να μην υπάρχεις, κι αν υπήρχες να 'σαι το δέντρο, να 'σαι η πέτρα, και, λιγότερο ακόμα, το σπυρί της άμμου, που δεν μπορεί να ματώνει κάτω από τα πέλαμα των περαστικών»: Zola (1988) 440-1.

που οι ηθικές συμβάσεις της εποχής του απαγορεύουν τη θέα σε αυτήν (*αληθοφάνεια*).¹³² ενδιαφέρεται, μ' άλλα λόγια, για το πώς το αντικείμενο εμφανίζεται σε μια συνείδηση ευθέως αντιμέτωπη με τη ζωντανή ροή της πραγματικότητας (*παροντικότητα*).¹³³ στον Zola, από την άλλη, παρόλο που το βάρος των λεπτομερειών έχει ισχυρή παρουσία στα έργα του, ενώ και ο ίδιος βρίσκεται αγκυροβολημένος στο παρόν με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε για μια *παροντικής* τάξεως λογοτεχνία, το βασικό καλλιτεχνικό ζητούμενο δεν είναι τόσο η ακαριαία ανάδυση του πράγματος. Ο Zola εκδιπλώνει τις λεπτομέρειες, ώστε να τις ελέγξει καλύτερα, να ελέγξει με μεγαλύτερη ασφάλεια τον κόσμο του – αυτή είναι η αποστολή του αφηγητή του· ο Μητσάκης είναι περισσότερο πιστός σε μια διαρκή «ενδεχομενικότητα» της αφήγησης, το «απρόβλεπτο» της ύπαρξης, όπως γράφει ο Ιωαννίδης, «καραδοκεί διαρκώς για να ανατρέψει τους ανθρώπινους σχεδιασμούς»¹³⁴ ο βιολογικός ντετερμινισμός του ζολαδικού νατουραλισμού – που αν εξαιρέσει κανείς τα συνεπαγόμενα της δαρβινικής θεωρίας, είναι παντελώς απών από τα μητσακικά κείμενα– δεν δίνει ανάλογο χώρο στις απρόβλεπτες ενδεχομενικότητες της ύπαρξης· περισσότερο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Zola τον αξιοποιεί, ώστε να κατορθώσει να ελέγξει το ανεξέλεγκτο και το απρόβλεπτο της ανθρώπινης εμπειρίας. Για να τιθασεύσει, με δυο λόγια, την αδάμαστη ορμή της ζωής. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι σημαντικότεροι αποστάτες της αρχικής ομάδας των νατουραλιστών συγγραφέων, δηλαδή ο Maupassant και ο Huysmans, με μεταγενέστερα έργα τους καυτηρίασαν αυτήν ακριβώς την ελεγκτική επιβολή πάνω στα απρόβλεπτα και ανεξήγητα φαινόμενα της εμπειρίας, που στην περίπτωση του Zola ανέλαβε να υπηρετήσει ο βιολογικός ντετερμινισμός και ο θετικισμός εν γένει.¹³⁵

Συνοψίζοντας: οι ομοιότητες των κριτικών και λογοτεχνικών κειμένων του Μητσάκη με τα θεωρητικά και καλλιτεχνικά έργα του Zola αποδεικνύουν την *επίδραση* που άσκησε ο τελευταίος στον πρώτο. Αυτό να σημαίνει άραγε ότι ο Μητσάκης είναι ένας νατουραλιστής

¹³² Πρόκειται για την αισθητική δεσπόζουσα που βλέπει ο Αγγελάτος να κυριαρχεί στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα: Η «αληθοφάνεια», γράφει ο Αγγελάτος, «στοιχειοθετεί μια αναπαράσταση που υλοποιείται σε δύο χρόνους: ο καλλιτέχνης προσεγγίζει την πραγματικότητα και την “ακινητοποιεί” με τα “φωτογραφήματά” του [...] για να απομακρυνθεί κατόπιν από αυτή, χωρίς όμως να κόψει τον ομφάλιο λώρο που τον κρατά δεμένο μαζί της· αυτό όμως δεν σημαίνει ότι θα επιστρέψει σ’ αυτή, γιατί θα αγκυροβολήσει στον κόσμο του *ιδανικού*»: Αγγελάτος (2003) 14.

¹³³ Βλ. σχετικά: Αγγελάτος (2017) 464-5.

¹³⁴ Ιωαννίδης (2018) 29.

¹³⁵ Ο «Οξαποδώ» του Maupassant μπορεί να διαβαστεί και ως μια κριτική στην επιστήμη του 19ου αιώνα, παρά τη μεγάλη της ακμή, στάθηκε ανίκανη να δώσει απαντήσεις στα ακανθώδη ερωτήματα της συνείδησης· βλ. ένα ενδεικτικό παράδειγμα: «Τι βαθύ που είναι το μυστήριο του Αόρατου! Αδύνατο να το βυθομετρήσουμε με τις αξιοθρήνητες αισθήσεις μας, με τα μάτια μας που δεν μπορούν να διακρίνουν ούτε το ελάχιστο»: Maupassant (1992) 243-4. Για τον Huysmans, το μυθιστόρημα *Ανάστροφα* (*À Rebours*) μπορεί να ιδωθεί ως μια μομφή εναντίον του αδιεξόδου που έφερε ο νατουραλισμός στη λογοτεχνία. Δεν είναι τυχαίο ότι ο τίτλος της αγγλικής μετάφρασης στην έκδοση της Οξφόρδης είναι *Against nature*· βλ. σχετικά: Μπακουνάκης (2019) 317-8.

συγγραφέας; Η απάντηση είναι πιο σύνθετη από όσο φαντάζει. Ο Μητσάκης αναμφίβολα έχει υπόψη του τον Zola και τις θεωρίες του. Δεν αρκείται όμως σ' ένα επιφανειακό ενοφθαλμισμό νατουραλιστικών δημοφιλών θεμάτων, όπως το έντονο ερωτικό στοιχείο ή η υπερκατανάλωση αλκοόλ, θέματα που αρέσκονται να υιοθετούν άλλοι ομότεχνοί του εκείνη την περίοδο. Αντίθετα, ο Μητσάκης κάνει μια δημιουργική, επιλεκτική πρόσληψη οργανικών εννοιών, τεχνικών και ιδεών του νατουραλιστικού καλλιτεχνικού προγράμματος, γεγονός που υποδεικνύει μια σημαντική εξοικείωση με τους βαθύτερους στόχους του συγκεκριμένου ευρωπαϊκού ρεύματος. Την ίδια όμως στιγμή, αδιαφορεί για βασικές επιδιώξεις της ζολαδικής θεωρίας, όπως για παράδειγμα την υποταγή του ήρωα στα αυστηρά συμφραζόμενα του βιολογικού ντετερμινισμού. Αν και συχνά κρατάει το ιατρικό λεξιλόγιο και τις ανατομικές περιγραφές, ταυτόχρονα αρνείται να υποτάξει τη λογοτεχνία του σε αυτά τα μονοπάτια. Τούτων δοθέντων, δεν μπορούμε να μιλάμε για έναν αμιγώς νατουραλιστή συγγραφέα, αλλά, για μια περίπτωση καλλιτέχνη που ο νατουραλισμός, όπως τον συνέλαβε και τον εφάρμοσε ο Zola, έχει σημαντικές απηγήσεις στις λογοτεχνικές του πρακτικές. Κάτι ανάλογο θα μπορούσαμε εξάλλου να πούμε ενδεχομένως ακόμα και για τον ίδιο τον Zola συμφωνώντας έτσι με τον Lukács, όταν γράφει ότι «ο Ζολά κατόρθωσε να γίνει μεγάλος συγγραφέας μόνο και μόνο γιατί δεν μπόρεσε να μείνει πάντα προσκολλημένος με συνέπεια στο ίδιο του το πρόγραμμα».¹³⁶ Κατά συνέπεια, γίνεται φανερό ότι τέτοιου είδους αυστηρές ταξινομήσεις δεν δηλώνουν τίποτε άλλο πέρα από μια ανομολόγητη άρνησή μας να αναμετρηθούμε με τα σύνθετα προβλήματα που θέτουν ενώπιόν μας κάποιοι σημαντικοί καλλιτέχνες.

Sorbonne Université – Paris IV
email.: nsgouromallis@ymail.com

¹³⁶ Lukács (1953)123.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

- Baudelaire, C. (1995), *Αισθητικά δοκίμια*, (μτφρ.: Ρέγκου, Μ., επιμ.: Τσικουδής, Α.), Αθήνα: Printa.
- Brunetière, F. (1896), *Le roman naturaliste*, Paris: C. Lévy.
- Huysmans, J.-K. (2019), *Ανάστροφα*, (μτφρ.: Κολαίτη, Ρ., επιμ.: Μπακουνάκης, Ν.), Αθήνα: Στερέωμα, [1η έκδ. 1884].
- Maupassant, G. (1992), *Ο Οξαποδός και άλλες ιστορίες τρόμου και τρέλας*, (μτφρ.: Πασχάλης, Σ.), Αθήνα: Ίκαρος.
- Maupassant, G. (1993), *Ο λύκος και άλλα διηγήματα*, (εισ.-μτφρ.-σημ.: Ζήρας, Α.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Poe, E. A. (2010), *21 Ιστορίες και «Το Κοράκι»*, (ανθ.- μτφρ.-σημ.: Σχινά, Κ.), Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Zola, E. (2001), *Το στομάχι του Παρισιού*, (μτφρ.: Πέππα, Ν.), Αθήνα: Στάχυ, [1η έκδ. 1873].
- Zola, E. (2005), *Το Δημιούργημα*, (μτφρ.-επιμ.-σχόλ.: Διονυσοπούλου, Σ.), Αθήνα: Καστανιώτης, [1η έκδ. 1886].
- Zola, E. (1988), *Ζερμινάλ*, (πρόλ.: Guillemin, H., μτφρ.: Αγγέλου, Έ. – Αγγέλου, Γ.), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος [1η έκδ. 1885].
- Μητσάκης, Μ. (2006α), *Αφηγήματα και Ταξιδιωτικές Εντυπώσεις*, τ. Α', (εισ.-επιμ.: Σέργης, Μ.), Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Μητσάκης, Μ. (2006β), *Κριτικά Κείμενα, Επιστολές, Ποίηση*, τ. Β', (εισ.-επιμ.: Σέργης, Μ.), Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Παλαμάς, Κ. (1962-1969), «Μιχαήλ Μητσάκης»: *Άπαντα*, τ. Β', Αθήνα: Γκοβόστης-Μπίρης, σσ. 187-95 [1η έκδ. 1893].

Δευτερογενής

- Baguley, D. (1995), *Le naturalisme et ses genres*, Paris: Nathan.
- Benjamin, W. (1994), *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, (μτφρ.: Γκουζούλης, Γ., επιμ.: Λιβιεράτος, Κ. – Αναγνώστου, Λ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Berg J. (2004), «A Poetics of Vision: Zola's Theory and Criticism», in Bloom, H. (ed), *Émile Zola*, Philadelphia: Chelsea House, pp. 37-70.
- Caramaschi, E. (1985), *Arts visuels et littérature, de Stendhal à l'impressionnisme*, Paris: Schena-Nizet.

- Eco, U. (2002), «Οι σηματοδότες κάτω από τη βροχή», στο *Περί λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Καλλιφατίδη, Έ.), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 221-47.
- Fosca, F. (1960), *De Diderot à Valery. Les écrivains et les arts visuels*, Paris: Albin Michel.
- Frank, J. (χ.χ.), *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη*, (μτφρ.: Ζωγράφου, Β.), Αθήνα: Εκδόσεις Καθρέφτης, [1η έκδ. 1991].
- Furst, L. - Skrine, P. (1990), *Νατουραλισμός*, (μτφρ.: Μεγάλου, Λ.), Αθήνα: Ερμής.
- Guillemin, H. (1988), «Πρόλογος», στο Zola., E., *Ζερμινάλ*, (μτφρ.: Αγγέλου, Έ. – Αγγέλου, Γ.), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, σσ. 5-19.
- Hamon, P. (1994), *La bête humaine d'Emile Zola*, Paris: Gallimard.
- Heidegger, M. (1986), *Η προέλευση του έργου τέχνης*, (εισ.-μτφρ.-σχόλ.: Τζαβάρας, Γ.), Αθήνα: Δωδώνη, [1η έκδ. 1950].
- Lukács, G. (1953), *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, (μτφρ.: Πατρίκιος, Τ.), Αθήνα: Εκδοτικόν Ινστιτούτον Αθηνών.
- Merleau-Ponty, M. (1991), *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, (μετφρ.: Μουρίκη, Α.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Merleau-Ponty, M. (2016), *Φαινομενολογία της αντίληψης*, (μτφρ.: Καψαμπέλη, Κ.), Αθήνα: Νήσος, [1η έκδ. 1945].
- Ricoeur, P. (1990), *Δοκίμια Ερμηνευτικής*, (πρόλ.: Καραποστόλης Β., εισ.-μτφρ.: Μουρίκη, Α.), Αθήνα: Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας.
- Ricoeur, P. (2013), *Η μνήμη, η Ιστορία, η λήθη*, (μτφρ.: Κομνηνός, Ξ.), Αθήνα: Ίνδικτος, [1η έκδ. 2000].
- Simmel, G. (2017), *Μητροπολιτική αίσθηση*, (εισ.: Simay, P., μτφρ.: Μεϊτάνη, Ι.), Αθήνα: Άγρα.
- Vouilloux, B. (2011) *Le Tournant 'artiste' de la littérature française. Ecrire avec la peinture au XIX siècle*, Paris: Hermann.
- Vouilloux, B., (1995), *La Peinture dans le texte XVIIIe-XXe siècles*, Paris: CRNS.
- Αγγελάτος, Δ. (2003), «Πραγματικότητα» και «Ιδανικόν»: ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901). *Λογοτεχνία και θεωρία της λογοτεχνίας στο β' ήμισυ του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Αγγελάτος, Δ. (2017), *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Γεωργαντά, Α. (2002), «Διάσημες Λογοτεχνικές Μεταφράσεις του 19ου αιώνα, οι ιστορίες των ζώων και το αποκρουστικό πορτραίτο του Νατουραλισμού», στο *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα 16- 17 Ιουνίου 2000*, Αθήνα: Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, σσ. 278-93.
- Γκότση, Γ. (2002), «Ο *flâneur*: θεωρητικές μεταμορφώσεις», *Σύγκριση* 13: 120-8.

- Γκότση, Γ. (2004), *Η ζωή εν τη πρωτευούση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Θρύλος, Ά. (επιμ.) (1955), *Γρηγόριος Ξενόπουλος – Μ. Μητσάκης – Γ. Καμπύσης*. Αθήνα: Αετός.
- Ιωαννίδης, Κ. (2008), «Η θάλασσα, οι μηχανές και τα αστάθμητα στο “Βαπόρι” του Μιχαήλ Μητσάκη», στο *Τρεις εν πλω* (επιμ.-διόρθ.: Ασπίθας, Π.), Αθήνα: ΜΙΕΤ, σσ. 11-34.
- Νίντας, Μ. (1954), «Το ρεαλιστικό στοιχείο στην πεζογραφία του Μητσάκη», *Ελληνική Δημιουργία* 13: 78-9.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2007), «Νατουραλισμός και ζωγραφική ή η εξορία της ποίησης», στο Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. – Πάτσιου, Β. (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις-Μετασηματισμοί-Όρια*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 43-64.
- Πράτσικας, Γ. (1954), «Ένας άτυχος πεζογράφος», *Ελληνική Δημιουργία* 13: 75-8.
- Σινιόσογλου, Ν. (2016), *Αλλόκοτος Ελληνισμός. Δοκίμιο για την οριακή εμπειρία των ιδεών*, Αθήνα: Κίχλη.
- Τσιριμώκου, Λ. (1988), *Λογοτεχνία της Πόλης*, Αθήνα: Λωτός.
- Χωρεάνθης, Κ. (1979), *Μιχαήλ Μητσάκης ή το πρόβλημα της έκφρασης*, Αθήνα: Κέδρος.