

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ
ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ

1. «Δύναμη και ύλη»:
το πλαίσιο του ευρωπαϊκού Ρεαλισμού

Το 1821 πέθανε ο Κητς, το 1822 ο Σέλλεϋ, το 1824 ο Μπάυρον· το 1827 πέθανε ο Ούγκο Φόσκολο, το 1829 ο Φρήντριχ Σλέγκελ, το 1830 ο Κονσταντίν, το 1837 ο Λεοπάρντι και ο Πούσκιν, το 1841 ο Λέρμοντοφ. Πέθαναν από διάφορα αίτια: ο Κητς από φυματίωση, ο Μπάυρον στη διάρκεια της πολιορκίας του Μεσολογγίου, ο Λέρμοντοφ σε μονομαχία, ο Φόσκολο από ανία. Αν και η τραγωδία τους ήταν προσωπική, εμπειρική, εντούτοις, μια σημαντική συμβολική διάσταση: το 1840, το κίνημα στο οποίο είχαν όλοι αφιερώσει το πληθωρικό τους ταλέντο είχε σβήσει, η δυναμική του είχε διαλυθεί, ο ιδεαλισμός του αποτελούσε πλέον πολυτέλεια μέσα σε ένα νέο πολιτιστικό κλίμα που αξιολογούσε την επιστήμη υψηλότερα από την τέχνη, την πραγματικότητα υψηλότερα από τη φαντασία, το κατεστημένο υψηλότερα από την υπέρβαση· με λίγα λόγια, τον Ρεαλισμό υψηλότερα από τον Ρομαντισμό. Ήδη από πιο νωρίς, κάποιοι από τους άλλοτε θιασώτες του κινήματος είχαν σημάνει την καμπάνα του θανάτου του Ρομαντισμού· ο Γουίλιαμ Γουέρτζγουερθ υπήρξε ένας από αυτούς. Ήδη το 1800, ο αρχιτέκτονας της συλλογής *Λυρικές μπαλάντες*, ο οποίος νωρίτερα είχε επιχειρήσει να καταρτίσει μια ποιητική θεωρία που μέσα από την επιστροφή στην «κοινή γλώσσα των κοινών ανθρώπων» επιδίωκε την οριστική ρήξη με το «υψηλό» ύφος του νεοκλασικισμού, είχε πια αρχίσει να γράφει ένα εί-

δος ποίησης που τροποποιούσε τόσο τον πολιτικό ριζοσπαστισμό όσο και το πανθειστικό συναίσθημα των πρώιμων ποιημάτων του. Όπως συμβαίνει στο ποίημα «Ωδή στο καθήκον» («Ode to Duty», 1807), η διάχυτη ενέργεια της νεανικής του γραφής ελέγχεται τώρα από μια νέα ηθική συνείδηση, τη «βλοσυρή Θυγατέρα της Φωνής του Θεού», που η παρουσία της θα κυριαρχούσε σε όλα τα μετέπειτα ποιήματα του Γουέρτζγουερθ. Σε παρόμοιες τροχιές κινήθηκαν ο Σάουδου και ο Κόλεριτζ στην Αγγλία, ο Σατωμπριάν στη Γαλλία, ο Σλέγκελ και ο Γκαίτε στη Γερμανία. Όλοι τους εξέφρασαν νοσταλγία για τη συναίνεση που είχε επιτευχθεί σε θρησκευτική βάση στην προεπαναστατική Ευρώπη και όλοι τους έτειναν προς μια πιο «ώριμη» αποδοχή της καθεστηκυίας τάξης, αναπτύσσοντας, σε έργα όπως το *Σχετικά με τη σύσταση της Εκκλησίας και του κράτους* (*On The Constitution of Church and State*, 1830) του Κόλεριτζ και η *Φιλοσοφία της ζωής* (*Lebensphilosophie*, 1828) του Σλέγκελ, θεωρίες που επιζητούσαν τη συμφιλίωση του ατόμου με τον Θεό και την πατρίδα, με την κοινωνία και το κράτος. Όπως σημείωνε και ο πιο δριμύς επικριτής του γερμανικού Ρομαντισμού, ο Χάινριχ Χάινε, στο πικρόχολο δοκίμιό του *Η ρομαντική σχολή* (*Die Romantische Schule*, 1836), κατά το 1830 ένα κίνημα που σε προηγούμενες εποχές υποστήριζε την ελεύθερη βούληση και ήταν επεκτατικό, όσον αφορά τους στόχους του, εκφυλίστηκε σε μια «νεογερμανική-θρησκευτική-πατριωτική τέχνη», της οποίας οι πνευματικές αξίες ταυτίζονταν με αυτές της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας και της οποίας ο μοναδικός λόγος ύπαρξης ήταν η προώθηση της δήθεν μυστικής νομιμοποίησης του αυστριακού και πρωσικού κράτους.¹

Οι ιστορικοί παράγοντες που συνετέλεσαν στη μετάβαση από τον Ρομαντισμό στον Ρεαλισμό ήταν ποικίλοι. Σε πολιτικό επίπεδο, πιο σημαντική στάθηκε η επιστροφή μιας αντιδραστικής περιόδου στην ευρωπαϊκή πολιτική, που έμεινε γνωστή ως Παλινόρθωση (λόγω της επανεγκαθίδρυσης της

αριστοκρατίας, που σηματοδότησε η επάνοδος του Λουδοβίκου XVIII στον θρόνο της Γαλλίας). Οι αξίες της περιόδου αυτής — συντηρητικές, αριστοκρατικές, καθολικές και προεπαναστατικές — διαφυλάχθηκαν με τα πρωτόκολλα της Συνόδου της Βιέννης του 1815, που επικυρώθηκαν από τους μονάρχες της Αυστρίας, της Ρωσίας και της Πρωσίας.

Εκεί που βασιλευαν άλλοτε οι ιδέες του Ρουσσώ και του Πέην, ήρθαν τώρα αυτές των Ζοζέφ ντε Μαιστρ και Έντιμουντ Μπερκ. Ο τελευταίος, στο δοκίμιο του με τίτλο *Στοχασμοί για την Επανάσταση στη Γαλλία* (*Reflections on The Revolution in France*, 1790) είχε κατηγορήσει τους υποκινητές της Γαλλικής Επανάστασης για «εγωισμό και αλαζονεία», καυτηριάζοντας την ασέβειά τους προς την Εκκλησία, την οικογένεια και τον θρόνο, τους θεσμούς οι οποίοι χαρίζουν σταθερότητα και σκοπό στη ζωή τόσο των μεμονωμένων ατόμων όσο και των εθνών. Τα ιδεώδη της ελευθερίας, της ισότητας και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων αντικαταστάθηκαν στην Ευρώπη από την προσήλωση σε αξίες όπως η τάξη, η συναίνεση και η κοινότητα.

Σύντομα, η δράση ακολούθησε τη θεωρία. Από άκρη σε άκρη σε όλη την Ευρώπη, οποιεσδήποτε ενδείξεις επαναστατικής αναταραχής καταστέλλονταν από τις κυβερνήσεις στο πλαίσιο μιας συστηματικής αντίδρασης, ενορχηστρωμένης σε μεγάλο βαθμό από τον αυστριακό υπουργό Εξωτερικών, πρίγκιπα Κλέμενς φον Μέττερνιχ. Ο Μέττερνιχ κατέστρωσε την κατάντηξη των φιλελεύθερων κινήματων στην Ιταλία και την Πορτογαλία το 1821, και μερίμνησε για την επάνοδο της μοναρχίας στην Ισπανία το 1823. Η επαγγελία του για «ησυχία και τάξη» (*Ruhe und Ordnung*) απέκτησε εμβληματική διάσταση για μια νέα γενιά διανοουμένων με εξαιρετικά συντηρητικές ιδέες. Αντίστοιχα, η εξίσωση «δύναμης και ύλης», που καθιερώθηκε από τον υλιστή φιλόσοφο Λούντβιχ Μπύχνερ (Ludwig Büchner), προσέφερε ένα νέο σύνθημα στην επιστημονική κοινότητα. Θεμελιωμένη στην πολιτική του Μέτ-

τερνιχ αναδύθηκε η Ιερή Συμμαχία μεταξύ Αυστρίας, Πρωσίας και Ρωσίας, οι οποίες, αφού αυτοανακηρύχτηκαν υπέρμαχοι της χριστιανικής πίστης εμπρός στην απειλή της μετα-διαφωτιστικής αθεΐας, επέβαλαν στους φοβισμένους υπηκόους τους το ευαγγέλιο της υποταγής.²

Οι προσπάθειες αυτές βρήκαν στήριξη και θεωρητική νομιμοποίηση όχι μόνο στα γραπτά ορισμένων παραδοσιακά συντηρητικών στοχαστών, όπως ο Μπερκ και ο ντε Μαιστρ, αλλά και στο έργο μιας νέας γενιάς πολιτικών φιλοσόφων και ιστορικών, οι οποίοι προσέδωσαν σε παλαιότερες θεωρίες υπέρ των απολυταρχικών μορφών διακυβέρνησης μια σύγχρονη και πιο εξελιγμένη όψη, που επέτρεψε την εξίσωση της «δύναμης» με το «δίκαιο». Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τους γερμανούς στοχαστές της περιόδου, από τον στρατιωτικό ιστορικό Καρλ φον Κλάουζεβιτς (Carl von Clausewitz), ο οποίος στο εγχειρίδιό του *Περί πολέμου* (*Vom Krieg*, 1832), διατύπωσε το περίφημο έκτοτε απόφθεγμα «Ο πόλεμος είναι απλώς η συνέχιση της πολιτικής με άλλα μέσα», μέχρι τον φιλόσοφο Γκέοργκ Βίλχελμ Φρήντριχ Χέγκελ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) με τη *Φιλοσοφία του δικαίου* (*Philosophie des Rechtes*, 1821) και τους ιστορικούς Χάινριχ φον Τράιτσκε (Heinrich von Treitschke) και Λέοπολντ φον Ράνκε (Leopold von Ranke). Οι Ράνκε και Τράιτσκε, ιδιαίτερα, συνδύασαν τον σκοπό τους να αντιληφθούν την ιστορία όπως πραγματικά συνέβη (wie es eigentlich gewesen) με την ισχυρή πίστη στην κοσμοϊστορική αποστολή του γερμανικού έθνους, πεπεισμένοι ότι αποτελεί καθήκον του ιστορικού «να ξυπνήσει στις καρδιές των αναγνωστών του το καμάρι για την πατρίδα (Freude am Vaterland)». Οι παραπάνω ιστορικοί στάθηκαν οι υπέρμαχοι της *Realpolitik*, μιας ηθικής στάσης που πρέσβευε την υπεροχή του κράτους και του έθνους τόσο στις εσωτερικές όσο και στις εξωτερικές υποθέσεις. Η *Realpolitik* αποτέλεσε οδηγό για τις τακτικές πολλών πολιτικών της εποχής του Ρεαλισμού, όπως ο Γκιζό (Guizot) στη Γαλλία, ο Καβούρ (Cavour) στην Ιταλία

και, πάνω απ' όλους, ο Μπίσμαρκ (Bismarck) στην Πρωσία. Η φιλοσοφία του τελευταίου περί «αίματος και σιδήρου» συνιστά την πιο επιτυχημένη εκδήλωση της ηθικής αρχής του άτεγκτου πραγματισμού. Με την εφαρμογή αυτής της αρχής, η βιομηχανική ακμή και η στρατιωτική ισχύς της Γερμανίας αυξήθηκαν εντυπωσιακά μέσα σε δύο μόλις δεκαετίες, μετατρέποντας τη χώρα, από ένα κατακεραματισμένο μόρφωμα μεσαιωνικών σχεδόν ηγεμονιών, σε ένα από τα πιο δυναμικά και γεμάτα αυτοπεποίθηση έθνη της νεότερης εποχής.³

Οι αξίες που πλαισιώσαν τις ηθικές αρχές της *Realpolitik*, δυσπιστία προς τα ιδανικά και αποδοχή της δύναμης και της εξουσίας ως αναπόδραστην αληθείων στην ιδιωτική και πολιτική ζωή, αντανακλώνται στη λογοτεχνία αυτής της περιόδου, και κατά κύριο λόγο στο ιστορικό μυθιστόρημα. Ο Γουώλτερ Σκωτ κατέστησε δημοφιλές το είδος αυτό στις αρχές του αιώνα με έργα σαν το *Γουέιβεργλντ* (1814) και το *Γκάου Μάνερινγκ* (*Guy Mannering*, 1815). Η επιτυχία των παραπάνω μυθιστορημάτων συνέβαλε στην αφύπνιση της εθνικής συνείδησης σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, όπως για παράδειγμα στην Ισπανία, όπου συγκροτήθηκε ολόκληρη λογοτεχνική παράδοση (γνωστή ως *costumbrismo* – ηθογραφία) γύρω από περιγραφές τοπικών ηθών, αξιών και παραδόσεων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν *Ο ακόλουθος του βασιλιά* (*El Doncel de don Enrique el Doliente*, 1834) του Μαριάνο Χοσέ δε Λάρρα, το *Ούτε βασιλιάς ούτε πύργος* (*Ni Rey ni Roque*, 1835) του Πατρίθιο δε Λα Εσκοσούρα (Patricio de la Escosura) και *Ο αφέντης της Μπεμπίμπρε* (*El Señor de Bembibre*, 1844) του Ενρίκε Χιλ υ Καρράσκο (Enrique Gil y Carrasco). Βέβαια, τα μεγάλα ιστορικά μυθιστορήματα της περιόδου του Ρεαλισμού, όπως το *Μοναστήρι της Πάρμας* (*La Chartreuse de Parme*, 1839) του Σταντάλ, *Οι μνηστευμένοι* (*I promessi sposi*, 1827, και δεύτερη οριστική έκδοση 1840-1842) του Αλεσσάντρο Μαντσόνι (Alessandro Manzoni) και το *Πόλεμος και ειρήνη* (*Voyna I mir*) του Λέον Τολστόι (Leo Tolstoy, 1863-1869) έχουν έναν

πιο κοσμοπολίτικο, αλλά και πιο πεσιμιστικό χαρακτήρα και εκφράζουν μεγαλύτερη ευαισθησία για το τυχαίο των συμβάντων και για την απουσία ηθικής κατεύθυνσης στην ιστορία. Αυτή η διάθεση γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στο επικό μυθιστόρημα του Μαντσόνι. Το έργο *Οι μνηστευμένοι* τοποθετείται στη Λομβαρδία των μέσων του 17ου αιώνα, που υποφέρει κάτω από τον ισπανικό ζυγό. Περιγράφεται, με σχολαστική λεπτομέρεια και με απεριόριστη συμπόνια για τους δύο βασικούς πρωταγωνιστές, τους ερωτευμένους του χωριού, τον Ρέντζο και τη Λουσία, μια κοινωνία όπου κυριαρχεί η απληστία, η σεξουαλική βουλμία και η πολιτική αγυρτεία. Σε έναν τέτοιο κόσμο, η ζωή έχει μικρή αξία και ελάχιστο νόημα. Οι δύο εραστές επιβιώνουν χάρη στις έγκαιρες παραινέσεις του πατρός Κριστόφορο, ωστόσο το χομπσιανό ηθικό δίδαγμα του Μαντσόνι είναι ξεκάθαρο: ο κόσμος της πολιτικής κυριαρχείται από την ισχύ και από τις αναρχικές δυνάμεις του σκότους. Ακόμα και η «πιο συνετή και αθώα συμπεριφορά» δεν αρκεί για να εγγυηθεί την επιβίωση. Ο Μαντσόνι κλείνει το μυθιστόρημά του με μια παρότρυνση που απευθύνεται τόσο στους πρωταγωνιστές όσο και στους αναγνώστες: να προσβλέπετε προς τον Θεό, γιατί μόνον Αυτός μπορεί να προσφέρει διέξοδο στην πορεία μέσα και πέρα από την ιστορία.

Τα μυθιστορήματα του Σταντάλ και του Τολστόι τοποθετούνται σε πιο σύγχρονη εποχή, στη Ναπολεόντεια Περίοδο, όταν η εκστρατεία του αυτοκράτορα για τον έλεγχο της Ευρώπης πλησιάζει στο τέλος της. Ο Φαμπρίς, ο νεαρός ήρωας στο *Μοναστήρι της Πάρμας* του Σταντάλ, στη διαδρομή του από το χαοτικό πεδίο της μάχης του Βατερλώ στην πολιτική τυραννία του κράτους της Πάρμας (και, τελικά, στον εγκλεισμό του στη φυλακή) μαθαίνει, μέσα από μια σειρά προσωπικών και πολιτικών εμπλοκών, ότι η μετά τον Ναπολέοντα εποχή διέπεται από «έντονη αποστροφή προς τον ενθουσιασμό και το πνεύμα» και από έναν υπολογιστικό πραγματισμό που, σε τελική ανάλυση, περιφρονεί τη ζωή και τα ιδανικά. Η οπτική

του Τολστόι στο *Πόλεμος και ειρήνη* είναι λιγότερο ζοφερή και ο καμβάς του πιο σύνθετος, αλλά ακόμα και εδώ το πεδίο για ατομική δράση είναι περιορισμένο. Το μυθιστόρημα εξιστορεί τον τιτάνιο αγώνα της χώρας του ενάντια στη Μεγάλη Στρατιά του Ναπολέοντα στο διάστημα μεταξύ 1805 και 1812, και στο σκηνικό αυτό προβάλλονται οι πιο προσωπικές δοκιμασίες και τα επιτεύγματα ορισμένων μεμονωμένων προσώπων και οικογενειών. Ο Τολστόι συνδέει τις δύο σφαίρες αφήνοντας τους χαρακτήρες του να κινούνται μέσα και έξω από την ιστορία, περιγράφοντας μια διαδικασία στην οποία ενίοτε εμπλέκεται και η προσωπική τραγωδία (όπως λ.χ. ο θάνατος του πρίγκιπα Αντρέι στους αγρούς του Σενγκράμπεν): άλλοτε πάλι, η διαδικασία αυτή αποτελεί την αναγκαία συνθήκη για αυτοπραγμάτωση (όπως στην περίπτωση του Πιερ Μπεζούχωφ που αναζητά την αληθινή γνώση). Στο μυθιστόρημά του ο Τολστόι εγείρει θεμελιώδη ερωτήματα για τη σχέση ανάμεσα στην ελεύθερη βούληση και στον ντετερμινισμό, για τον ρόλο του ατόμου στην ιστορία και για την ίδια τη φύση της ιστορικής αλλαγής, όλα σύνθετα ζητήματα, που ο συγγραφέας επαναπραγματεύεται με άμεσο τρόπο στον περίφημο δεύτερο επίλογο του μυθιστορήματος. Εκεί, εκφράζει την άποψη ότι η ιστορία δεν είναι δυνατό να υποβαθμιστεί σε μια σειρά από αντικειμενικούς νόμους ή υποκειμενικές πραγματώσεις βούλησης, αλλά, αντίθετα, συνιστά μια πολυσύνθετη και συχνά μη ορθολογική διαδικασία, καθοριστική με τρόπο ο οποίος εξαρτάται από την οπτική και από την εμπειρία του μεμονωμένου παρατηρητή. Σε τελική ανάλυση, η δράση ή η αδράνεια πιθανόν να επιφέρουν τα ίδια αποτελέσματα. Το μόνο που απομένει στο άτομο είναι να καταφύγει στην επική ειρωνεία (πράγμα που κάνει και ο ίδιος ο Τολστόι στο μυθιστόρημά του), στη δυνατότητα να προσαρμόζεται σε «μια ελευθερία που δεν υπάρχει και να αναγνωρίζει μιαν εξάρτηση, της οποίας δεν έχουμε συνείδηση».⁵

Αν και η φλόγα που ξεπήδησε από τη Γαλλική Επανά-

σταση σύντομα έσβησε στο παγωμένο τοπίο της Ευρώπης της Παλινόρθωσης, η τάξη των αστών, η οποία κατέλαβε την εξουσία το 1789 στην επαναστατημένη Γαλλία, συνέχισε να ακμάζει σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, εκμεταλλευόμενη το νέο πολιτικό κλίμα που ανέδειξε τον πλούτο και την ιδιοκτησία ως τα μοναδικά κριτήρια για πολιτική εξουσία και κοινωνική καταξίωση. Η τάξη αυτή σταθεροποίησε περισσότερο τη θέση ισχύος της στο πλαίσιο του εθνικού κράτους μέσα από διαδοχικές επαναστάσεις, στη Γαλλία το 1830 και το 1848, στην Ιταλία το 1860 και στην Ισπανία το 1868. Απ' όλες τις μεγάλες ευρωπαϊκές χώρες, μόνο στη Γερμανία η αστική τάξη δεν κατόρθωσε να οργανώσει μια επιτυχή επανάσταση, καθώς το εγχείρημα του 1848 συνάντησε την ισχυρή αντίδραση του στρατού και της μοναρχίας. Στις θεμελιώδεις αξίες της νέας αυτής άρχουσας τάξης συμπεριλαμβάνονταν η πλουτοκρατική διαχείριση της εξουσίας, η δυσπιστία προς τους διανοούμενους και ένας άτεγκτος ηθικός κώδικας αξιοπρέπειας που συνδύαζε τη θρησκευτική πίστη με τον μυωπικό υλισμό. Η λογοτεχνία της εποχής απέδωσε συχνά με ειρωνικό τρόπο τις αξίες αυτές μέσα από κωμικές φυσιογνωμίες, όπως οι Ζοζέφ Προυντόμ, Σεζάρ Μπιροτώ και Πόντοναρ σε έργα των Ανρί Μονιέ (Henri Monnier), Μπαλζάκ (Balzac) και Ντίκενς (Dickens) αντίστοιχα. Η «σκληρή οργή και η άθλια φύση» των αστών σατιρίστηκαν συνειδητά σε μυθιστορήματα όπως οι *Χαμένες ψευδαισθήσεις* (*Les illusions perdues*, 1837-1843) του Μπαλζάκ και τα *Δύσκολα χρόνια* (*Hard Times*, 1854) του Ντίκενς. Ωστόσο, κανείς, ούτε καν οι πιο αμελικτοι επικριτές της, όπως ο Καρλ Μαρξ (Karl Marx), δεν μπορούσαν να αμφισβητήσουν ότι η αστική τάξη ήταν μια ισχυρή δύναμη στην παγκόσμια ιστορία. Ακριβώς ο Μαρξ (και αυτό αποτελεί ίσως ειρωνεία) ήταν εκείνος που διατύπωσε μια από τις πλέον αξιόλογες διακηρύξεις της τάξης αυτής. Στο *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* (1848), περιέγραψε πώς η αστική τάξη υπήρξε κάποτε επαναστατική δύναμη, πώς αποτίναξε τους «πολυποίκιλους φεουδαρχικούς

δεσμούς» που συνέδεαν τον άνθρωπο με τους «φυσικούς ανωτέρους του» και έδωσε τέλος στα «ιερά ρίγη ευλαβικού ρεμβασμού, ιπποτικού ενθουσιασμού και μικροαστικής μελαγχολίας» που διακατείχαν την Ευρώπη πριν από το 1789*. Η αριστοκρατία είχε πια αποσυρθεί και είχε σε μεγάλο βαθμό χαθεί από το παγκόσμιο σκηνικό. Στη θέση της αναδύθηκε μια νέα άρχουσα τάξη μεγιστάνων και διεθνούς εμβέλειας τραπεζιτών, όπως οι Ρότσιλντ (Rotschild) και Κρουπ (Krupp) στη Γερμανία, οι Πεζώ (Peugeot) και Ντολλφύς (Dollfus) στη Γαλλία, οι Μπρουνέλ (Brunel) και Φαίρμπαιρν (Fairbairn) στην Αγγλία. Αυτοί ήταν οι νέοι ηγεμόνες της Ευρώπης, αμελικτοι στην προάσπιση των συμφερόντων τους απέναντι όχι μόνο στους αριστοκράτες γαιοκτήμονες, αλλά και στην άλλη καινούργια κοινωνική τάξη της νεότερης εποχής: το προλεταριάτο, το οποίο, όπως πίστευε ο Μαρξ, κατείχε το κλειδί για το μέλλον· εν τω μεταξύ όμως ήταν αναγκασμένο να ζήσει με την πιο θλιβερή αλήθεια της ανερχόμενης καπιταλιστικής κοινωνίας: το γεγονός ότι ο μόχθος του δεν άξιζε τίποτε παραπάνω από όσο μπορούσε να του αποφέρει σε μια ανοικτή και ανελέητη αγορά.⁶

Η άνοδος της αστικής τάξης στην εξουσία είχε αφενός μια υλική βάση που έγκειτο στην ανακάλυψη νέων μεθόδων παραγωγής και νέων μορφών ενέργειας, αφετέρου μια ιδεολογική. Καθώς οι μεγαλοβιομήχανοι αποκτούσαν ολοένα και μεγαλύτερη δύναμη και αυτοπεποίθηση, άρχισαν να συνοδεύονται από μια χορεία φιλοσόφων, κοινωνιολόγων και οικονομολόγων, οι οποίοι προσπάθησαν να τους παράσχουν τα θεωρητικά ερείσματα για τη νομιμοποίηση των ενεργειών τους. Κάποιοι από τους παραπάνω, όπως ο Ντέιβιντ Ρικάρντο (David Ricardo) και ο Τζ.Μπ. Σέη (J.B. Say), επικρότησαν την οικονομία της αγοράς και τη σημασία της επιχειρηματικής

* Καρλ Μαρξ, Φρήντριχ Ένγκελς, *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, Αθήνα, εκδ. Παπιακόστα, 1955, σ. 32-33.

πρωτοβουλίας, υπερασπιζόμενοι το δικαίωμά της να λειτουργεί με τους δικούς της όρους (*laissez-faire*), πέρα από οποιονδήποτε κρατικό έλεγχο. Άλλοι, όπως ο Τζέρεμυ Μπένθαμ (Jeremy Bentham), τόνισαν την αναγκαιότητα μιας ποσοτικής και υλικής αποτίμησης της ατομικής και κοινωνικής ευτυχίας, υποστηρίζοντας το δόγμα του καθαρού ωφελιμισμού· ενώ κάποιοι άλλοι, κινούμενοι σε ένα περισσότερο εκλαϊκευτικό επίπεδο, όπως λ.χ. ο Σάμουελ Σμάιλς (Samuel Smiles) στο εγχειρίδιό του *Αυτοβοήθεια* (*Self Help*, 1859), απ' όπου εμπνεύστηκαν αρκετοί, επεχείρησαν να επεξεργαστούν μια βικτωριανή παραλλαγή της προτεσταντικής ηθικής, οικοδομημένη γύρω από τις στέρεες αξίες της «κοινής λογικής, της ενδελεχούς παρατήρησης, της εφαρμοσιμότητας και της φιλοπονίας». Άλλοι πάλι προσπάθησαν να εντοπίσουν τις κινητήριες δυνάμεις της καπιταλιστικής νοοτροπίας όχι στο πεδίο της ιστορίας ή της προσωπικής ηθικής, αλλά στους φυσικούς νόμους της βιολογίας, στις διαδικασίες της φυσικής επιλογής και της ατέρμονης πάλης, στις οποίες υπόκεινται όλα τα έμβια όντα. Οι όροι αυτού του αμφισβητούμενου μοντέλου είχαν για πρώτη φορά δηλωθεί στην *Καταγωγή των ειδών* (*The Origin of Species*, 1859) του Δαρβίνου (Charles Darwin). Ο Δαρβίνος επιχείρησε στο έργο αυτό να ερμηνεύσει την εξέλιξη των ζωικών ειδών βάσει της ικανότητας προσαρμογής στο φυσικό τους περιβάλλον. Είχε εκφράσει τις απόψεις του στο πλαίσιο μιας μακροχρόνιας συζήτησης στους κύκλους των φυσικών επιστημόνων, χωρίς να έχει την παραμικρή πρόθεση να τις μεταφέρει στην κοινωνική ή πολιτική σφαίρα. Ωστόσο, για τον Χέρμπερτ Σπένσερ (Herbert Spencer) οι απόψεις του Δαρβίνου είχαν προφανείς αναλογίες με τις ανθρώπινες κοινωνίες. Στο σημαντικότερο έργο του, *Αρχές της κοινωνιολογίας* (*Principles of Sociology*, 1876-1896) υποστήριξε ότι τόσο για τις κοινωνίες όσο και για τα άτομα ισχύουν οι ίδιοι ακριβώς εσωτερικοί νόμοι της εξέλιξης όπως για τα φυσικά φαινόμενα, και ότι τόσο οι κοινωνίες όσο και τα άτομα είναι αναγκασμένα

να δώσουν «αγώνες επιβίωσης», τους οποίους κανείς δεν μπορεί να αποφύγει. Πολλοί θα χαθούν κατά τη διαδικασία αυτή (παρατηρούσε με κυνισμό ο Σπένσερ), αλλά εκείνοι που διακρίνονται για την ικανότητά τους να επιβιώνουν θα αναδειχθούν νικητές, ενδυναμωμένοι και πιο επινοητικοί μέσα από τις δοκιμασίες τους, καθώς γίνονται μέλη μιας αενάως εξελισσόμενης κοινωνίας, της οποίας η πορεία ανανεώνεται διαρκώς από την «επιβίωση των πιο προσαρμοσίμων».⁷

Η εξελικτική μοιρολατρία που διακατείχε τον κοινωνικό δαρβινισμό του Σπένσερ προκάλεσε την αντίδραση πολλών, οι οποίοι στάθηκαν μάρτυρες του αντίκτυπου που είχε ο φιλελευθερισμός του *laissez-faire* στην εργατική τάξη της Ευρώπης σε υλικό επίπεδο. Ο Ρόμπερτ Σάουδου υπήρξε ένας από αυτούς. Το 1808 επισκέφθηκε το Μπέρμινγχαμ και περιέγραψε τις εντυπώσεις του από τις βιομηχανίες και τις βιοτεχνίες: «Το κεφάλι μου πονά από το πανδαιμόνιο εκκωφαντικών θορύβων και τα μάτια μου από τη λάμψη που αναδίνουν τα καμίνια τούτης της κόλασης — αλλά και η καρδιά μου, καθώς βλέπω τόσα ανθρώπινα πλάσματα να δουλεύουν σε συνθήκες κόλασης, και να μοιάζουν σαν να μην προορίζονται ποτέ για κάτι καλύτερο. Ο κόσμος μας φτιάχτηκε για να γίνει ένα σχολείο για νεαρούς αγγέλους, όμως είναι βέβαιο πως ο Σατανάς διάλεξε τούτο εδώ το μέρος για δικό του εκκολαπτήριο και διαφθορείο». Τα λόγια του Σάουδου αντηχούν και στα γραπτά άλλων που συγκλονίζονταν εξίσου από την ένδεια και τη μιζέρια τις οποίες έβλεπαν στις μεγαλοπόλεις και διαπίστωναν ανάλογα τη σκληρή αδιαφορία των κοινωνιολόγων θεωρητικών της φιλελεύθερης σχολής, όπως ο Σπένσερ, ο Ντέηβιντ Ρικάρντο και ο Τόμας Ρόμπερτ Μάλθους (Thomas Robert Malthus), μπροστά στην τραγική πραγματικότητα της ζωής στη βιομηχανική Αγγλία. Ιδιαίτερα ο Μάλθους, ο οποίος στο *Δοκίμιο για την αρχή του πληθυσμού* (*An Essay on the Principle of Population*, 1803) θεώρησε τη φτώχεια ως αναπόφευκτη συνέπεια της αύξησης του πληθυ-

σμού και της περιορισμένης προσφοράς τροφής, δεν κατόρθωσε να παράσχει πειστικές εξηγήσεις με τις θεωρίες του για τη διαιώνιση αυτής της αθλιότητας. Ως αντίδραση στη μοιρολατρία και τον εφησυχασμό των φιλελεύθερων καπιταλιστικών θέσεων, εμφανίστηκαν έργα όπως *Οι νόμοι για τους φτωχούς και οι άποροι με εικονογράφηση* (*Poor Laws and Paupers Illustrated*, δύο τόμοι, 1833-34) της Χάριετ Μαρτινώ (Harriet Martineau), το *Παρελθόν και παρόν* (*Past and Present*, 1843) του Τόμας Καρλάυλ και *Η εργατιά και η φτωχολογία του Λονδίνου* (*London's Labour and London's Poor*, 1849-1862) του Χένρυ Μέυχιου (Henry Mayhew) που διαπιστώνουν την εξαθλίωση της κατώτερης κοινωνικής τάξης του Λονδίνου, προσδοκώντας να αφυπνίσουν τη συνείδηση των μεσοαστών αναγνωστών τους για τη θλιβερή κατάσταση των φτωχών και απόκληρων. Ο Φρήντριχ Ένγκελς (Friedrich Engels), από την άλλη πλευρά, στο *Η κατάσταση της εργατικής τάξης στην Αγγλία* (*Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, 1845), προχωρά πέρα από τον συναισθηματικό ουμανισμό που διακρίνει την πλειονότητα των μελετών γύρω από τις «συνθήκες στην Αγγλία». Ο Ένγκελς δεν επιδίωκε την ανάλυση αλλά τη θεραπεία, γι' αυτό και στα κατοπινά γραπτά του ευθυγραμμίστηκε με την παράδοση του ριζοσπαστικού σοσιαλισμού (που σύντομα θα ονομαζόταν κομμουνισμός), του οποίου ο επιφανέστερος διανοούμενος υπήρξε ο ριζοσπάστης οικονομολόγος Καρλ Μαρξ. Ο Μαρξ, από τα πρώιμα ουμανιστικά *Χειρόγραφα* (*Manuskripte*) του 1844 μέχρι τις «επιστημονικές» κριτικές του *Η γερμανική ιδεολογία* (*Die Deutsche Ideologie*, 1846), *Κριτική της πολιτικής οικονομίας* (*Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, 1859) και, τέλος, *Το Κεφάλαιο* (*Das Kapital*, 1867), επέμενε σταθερά ότι οι αδικίες του καπιταλιστικού συστήματος δεν ήταν δυνατόν να θεραπευτούν με την ηθική κριτική ή την κοινωνική ευημερία, αλλά μόνο με την πολιτική αφύπνιση του προλεταριάτου. Από τη στιγμή που το προλεταριάτο θα αποκτούσε πλήρη συνεί-

δηση του εαυτού ως κινητήριας δύναμης της ιστορίας, θα καταργούσε αυτόματα, σύμφωνα με τον Μαρξ, το καπιταλιστικό σύστημα. Ο ιστορικός υλισμός του Μαρξ — ένας συνδυασμός της εξελικτικής σκέψης του Δαρβίνου, της βρετανικής οικονομικής θεωρίας και του γαλλικού ουτοπικού σοσιαλισμού — παρείχε αφενός ένα μοντέλο κοινωνιολογικής ανάλυσης, αφετέρου μια προτροπή προς την πολιτική δέσμευση για μια ολόκληρη γενιά ευρωπαίων πολιτικών στοχαστών. Ο Μαρξ ενέπνευσε μορφές όπως ο Αουγκούστ Μπέμπελ (August Bebel) και ο Καρλ Κάουτσκι (Karl Kautsky) στη Γερμανία, ο Αντόνιο Λαμπριόλα (Antonio Labriola) στην Ιταλία και ο Ζαν Ζωρές (Jean Jaurès) στη Γαλλία. Αυτοί οι μεγάλοι στοχαστές του σοσιαλδημοκρατικού κινήματος στην Ευρώπη επιχείρησαν, υπό το έμβλημα της αναθεώρησης, να συναρμόσουν τη μαρξιστική θεωρία με έναν κομματικό πραγματισμό, ελπίζοντας ότι μέσα από αυτήν τη διαδικασία (σύμφωνα με τα λόγια του Ζωρές) θα «μεταστοιχειώσουν και θα ενσωματώσουν το ιδεώδες του ανθρωπισμού στην πραγματικότητα και την ιστορία».⁸

Η αντίδραση της λογοτεχνίας στην άνοδο της βιομηχανικής κοινωνίας δεν διέθετε βεβαίως τις φιλοσοφικές αποσκευές του μαρξισμού, διέθετε όμως πολιτική οξύνοια. Μια σειρά μυθιστορημάτων πραγματεύτηκαν σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα, μεταξύ των οποίων, στην Αγγλία, τα *Σύβιλλα ή Τα δύο έθνη* (*Sybil, or The Two Nations*, 1845) του Μπέντζαμιν Ντισραέλι (Benjamin Disraeli), *Μαίρη Μπάρτον* (*Mary Barton*, 1848) και *Βορράς και Νότος* (*North and South*, 1855) της Ελίζαμπεθ Γκάσκελ (Elizabeth Gaskell), τα *Δύσκολα χρόνια* (1854) του Ντίκενς, ο *Φήλιξ Χολτ* (*Felix Holt*, 1866) της Τζωρτζ Έλιοτ (George Eliot) στη Γαλλία, *Οι άθλιοι* (*Les Misérables*, 1862) του Βικτόρ Ουγκώ, *Οι αδελφές Βατάρ* (*Les Soeurs Vatard*, 1879) του Ζορίς-Καρλ Υσμάν (Joris-Karl Huysmans), *Η ταβέρνα* (*L'Assommoir*, 1877) και το *Ζερμινάλ* (*Germinal*, 1885) του Εμίλ Ζολά (Emile Zola) στη Γερμανία το θε-

ατρικό έργο *Οι υφαντές* (*Die Weber*, 1892) του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν (*Gerhart Hauptmann*) και στην Ολλανδία το αξιοσημείωτο μυθιστόρημα *Μαξ Χάφελσααρ* (*Max Havelaar*, 1860) του Μουλτατούλι (*Multatuli*) – με θέμα του την αποικιοκρατική εκμετάλλευση. Όλα αυτά υπήρξαν έργα με κοινωνική συνείδηση τα οποία συμμερίστηκαν τη συμφορά των αποδιωγμένων και εξαθλιωμένων, των απόκληρων και των κατατρεγμένων. Φυσικά, υπήρχαν διαφορές στην οπτική και στο ύφος. Ο αριστοκράτης Ντισραέλι, με την πίστη του στην κοινωνική πανάκεια του *noblesse oblige* (η ευγένεια υποχρεώνει), δεν θα ταίριαζε και πολύ με τον Ζολά, κοινωνικό απολογητή των ιερόδουλων και των εγκληματιών· αντίστοιχα, η σάτιρα του Ντίκενς δεν θα είχε ανταπόκριση στον πολιτικά στρατευμένο νεαρό Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, που δεν έβρισκε καθόλου κωμική την εκμετάλλευση που υφίσταντο οι εργάτες των υφαντουργείων στη Σιλεσία. Ωστόσο, τα λογοτεχνικά αυτά έργα ακολουθούσαν μια κοινή πορεία που είχε πλέον ωριμάσει και οδηγούσε μακριά από το φανταστικό και την ουτοπική κατασκευή ενός ονειρικού κόσμου, προς μια, απρόθυμη ωστόσο, συνειδητοποίηση της σημασίας των υλικών παραμέτρων για τα ανθρώπινα πράγματα. Αυτοί οι συγγραφείς περιγράφουν τις μάχες που όλοι θα υποχρεώνονταν να δώσουν σε διανοητικό, ηθικό και υλικό επίπεδο, και οι περισσότεροι θα έχαναν. Ο «θρήνος και τα δάκρυα» αυτών των ανθρώπων εκφράζονται αντικειμενικά και πολλές φορές, όπως λ.χ. στο έργο της Ελίζαμπεθ Γκάσκελ, με αυθεντική συμπόνια.⁹

Υπήρξε όμως κι ένα δεύτερο σύνολο λογοτεχνικών έργων που μπορεί να αναφέρονται πιο έμμεσα στην κοινωνική σφαίρα, αποδείχτηκαν ωστόσο, με τον τρόπο τους, εξίσου αποτελεσματικά. Στην Αγγλία αναπτύχθηκε το έργο μιας ομάδας καλλιτεχνών και ποιητών που έμειναν γνωστοί ως προραφαηλίτες (*Pre-Raphaelites*): ο Ντάντε Γκάμπριελ Ροσσέτι (*Dante Gabriel Rossetti*) με τα *Ποιήματα* (*Poems*, 1870), η Κριστίνα Ροσσέτι (*Christina Rossetti*) με την *Αγορά των*

καλικαντζάρων (*Goblin Market*, 1862) και ο Γουίλλιαμ Μόρις (*William Morris*), που έγραψε, μεταξύ άλλων, τον *Επίγειο Παράδεισο* (*The Earthly Paradise*, 1868-1870). Στο ίδιο σύνολο μπορούν να ενταχθούν και ορισμένα έργα μεγάλων ποιητών, όπως τα *Ποιήματα* (*Poems*, 1830 και 1832) του Τέννyson (*Tennyson*) και *Το δαχτυλίδι και το βιβλίο* (*The Ring and The Book*, 1869) του Ρόμπερτ Μπράουνινγκ (*Robert Browning*). Τα έργα αυτά αποπνέουν συχνά μια νοσταλγία για ένα προνεωτερικό, μεσαιωνικό παρελθόν, που αντιπαρέθετε τις αξίες του, την πνευματικότητα, την αυθεντικότητα και την κομψότητα, στη βαρβαρότητα της σύγχρονης κοινωνίας», της οποίας την τάση προς τυποποίηση και μαζική παραγωγή οι παραπάνω συγγραφείς απέρριπταν ολότελα ή και κατέκριναν σε πολιτικό επίπεδο (όπως φαίνεται και από τα όψιμα κείμενα του Γουίλλιαμ Μόρις). Παρόμοια κριτική εκδηλώνεται και στη Γαλλία από συγγραφείς όπως ο Τεοφίλ Γκωτιέ (*Théophile Gautier*) με τη *Δεσποινίδα ντε Μωπέν* (*Made-moiselle de Maupin*, 1835), ο Σαρλ Μπωντλαίρ με *Τα άνθη του κακού* (*Les fleurs du mal*, 1857) και ο Στεφάν Μαλλαρμέ (*Stéphane Mallarmé*) με το *Απομεσήμερο ενός Φαύνου* (*L'après-midi d'un faune*, 1876), καθώς επίσης και από μια ομάδα ποιητών γνωστών ως παρνασσιστές, των οποίων οι πιο επιφανείς εκπρόσωποι υπήρξαν ο Σαρλ Λεκόντ ντε Λιλ (*Charles Leconte de Lisle*) με τα *Αρχαία ποιήματα* (*Poèmes antiques*, 1852) και ο Τεοντόρ ντε Μπανβίλ (*Théodore de Banville*) με τις *Παράξενες ωδές* (*Odes funambulesques*, 1857). Με το επιγραμματικό αξίωμα «η τέχνη για την τέχνη» (*l'art pour l'art*) οι συγγραφείς αυτοί απάντησαν στα πολιτιστικά και διανοητικά φληναφήματα του νεόπλουτου αναγνωστικού κοινού τους με μια αισθητική καλλιτεχνικής αυτάρκειας, η οποία αρνιόταν στο έργο τέχνης οποιαδήποτε χρησιμότητα, ενώ αντίθετα τόνιζε την παροδική του ομορφιά και την επαφή του με έναν υψηλότερο κόσμο. Επιδίωξή τους ήταν να πλεύσουν ελεύθερα, όπως σημείωνε ο Γκωτιέ στον πρό-

λογό του στη *Δεσποινίδα ντε Μωπέν*, μακριά από τις «συγχρονιστικές, ηθοπλαστικές, [και] παλιγγενεσιακές» τάσεις μιας κοινωνίας που είχε παραδοθεί στην υλική πρόοδο και στον καταναλωτισμό.¹⁰

Οι θιασώτες της αισθητικής καθαρότητας, παρά την αριστοκρατική αποστασιοποίησή τους από τα κοινωνικά δρώμενα, ευαισθητοποιήθηκαν σε σχέση με τα προβλήματα της εποχής. Ιδίως τα έργα του Μπωντλαίρ, όπως η ποιητική συλλογή *Τα άνθη του κακού* και τα πεζά του *Τεχνητοί παράδεισοι* (*Les Paradis artificiels*, 1860) και *Η μελαγχολία του Παρισιού* (*Le Spleen de Paris*, 1869), αντικατοπτρίζουν τη διφορούμενη οντότητα της αστικής ύπαρξης, περιγράφοντας έναν κόσμο όπου τριγυρνούν παντού εγκληματίες, άστεγοι και άλλοι, κάτοικοι μιας πόλης «όπου καθετί — ακόμα και η φρίκη — είναι μαγικό». Πρόκειται για «μια πόλη που καταβροχθίζει τα όνειρα», η ρεαλιστικότητά της είναι μια υπερ-ρεαλιστικότητα, που στο πελιδνό ημίφως της φαντάσματα και περιπλανώμενοι, ιερόδουλοι και νοσοκόμες ανταλλάσσουν ταυτότητες. Το Παρίσι του Μπωντλαίρ, έτσι καθώς ταλαντεύεται μεταξύ φαντασίας και αθλιότητας, ομορφιάς και διαφθοράς, δύσκολα θα ήταν αναγνωρίσιμο για τον Ντίκενς· διαθέτει όμως το ίδιο πρωταρχικό ενεργειακό δυναμικό, τη μεταμόρφωση και την καταστροφή, που συναντά κανείς στο Λονδίνο του Ντίκενς ή στην Αγία Πετρούπολη του Ντοστογιέφσκι ή στις υπόλοιπες πόλεις που περιγράφουν άλλοι μεγάλοι συγγραφείς του ρεαλισμού. Ο κόσμος του ποιητή είναι τόσο αμοραλιστικός όσο και ακατάληπτος για οποιονδήποτε άλλον, εκτός από τον ίδιο που είναι ευαίσθητος στις «ανταποκρίσεις» μεταξύ της υλικής και της άυλης σφαίρας. Στα αστικά τοπία του Μπωντλαίρ, ο Ρεαλισμός (με την ευρύτερη έννοια του όρου) αναδύεται τόσο ως ύφος, μια αποστασιοποιημένη και ενίοτε κλινικής ακρίβειας απόδοση των δεινών μιας αποπροσανατολισμένης εσωτερικότητας, όσο και ως σκοτεινός πεσιμισμός σε ό,τι αφορά τις απόλυτες αξίες, θρησκευτικές, ηθικές και προσωπικές.

Η προσπάθεια του Μπωντλαίρ να συμβιβαστεί με την πόλη τον έφερε σε μια κατάσταση πνευματικής κενότητας και έλλειψης σκοπού στη ζωή, που ο ίδιος αποκαλούσε *ennui* (ανία). Ήταν ένα συναίσθημα, ακαθόριστο αλλά έντονο, που για πολλούς έμελλε να γίνει η ασθένεια της εποχής.¹¹

2. «Όλα είναι αλήθεια»:

η αισθητική του Ρεαλισμού στη λογοτεχνία

«Τα ιδανικά χάθηκαν, ο λυρισμός στέρεψε. Είμαστε πιο νηφάλιοι. Η επίμονη, ανελέητη αναζήτηση της αλήθειας, η πλέον σύγχρονη μορφή εμπειρισμού έχει διεισδύσει ακόμα και στην τέχνη», σημείωνε ο κριτικός Σαρλ Ωγκυστέν Σαιντ-Μπεβ (*Charles Augustin Sainte-Beuve*) το 1857, γράφοντας ουσιαστικά έναν επικήδειο για το κίνημα του Ρομαντισμού στη Γαλλία και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Τον Ρομαντισμό διαδέχτηκε ένα είδος λογοτεχνίας που επιδίωκε να ενσωματώσει τον έξω κόσμο στο κείμενο, καταργώντας από τον ρομαντικό συγγραφικό ενθουσιασμό τόσο τον οραματισμό όσο και την πίστη στην προτεραιότητα του εαυτού. Η ανάδειξη του Ρεαλισμού ως διακριτού λογοτεχνικού ιδιώματος πραγματοποιήθηκε χωρίς τις περίτεχνες μεταφυσικές και αισθητικές πρωτοβουλίες που είχαν συνοδεύσει την άνθηση του Ρομαντισμού. Όταν ο Μπαλζάκ στις πρώτες σελίδες του μυθιστορηματός του *Ο Μπαρμπαγκοριό* (*Père Goriot*, 1834) επιβεβαίωνε, σε μια πράξη αφηγηματικής αυτοδικαίωσης του αφηγητή, ότι «όλα είναι αλήθεια» (λόγια που χαρακτηριστικά διατυπώνονται στη νέα *lingua franca* των επιστημονικών και φιλοσοφικών κειμένων, στα αγγλικά), ασφαλώς εξέφραζε το κεντρικό δόγμα της αισθητικής του Ρεαλισμού, δηλαδή την αξίωση για αληθοφάνεια, πιθανοφάνεια και για «επισταμένη παρατήρηση και προσεκτική αναπαραγωγή της ελάχιστης λεπτομέρειας και του τοπικού χρώματος», όπως εξηγούσε ο συγγραφέας στη συνέχεια. Συγχρό-

νωσ όμως ο Μπαλζάκ εξέφρασε τη μετριοπαθή προθεωρητική φύση της καλλιτεχνικής αντίληψης του Ρεαλισμού: ο κόσμος απλώς είναι εδώ, δεν έχουμε παρά να ανοίξουμε τα μάτια για να τον δούμε και να τον περιγράψουμε.¹²

Την επιστημολογική αθωότητα της αισθητικής του Ρεαλισμού υπογράμμισαν όχι μόνο ο Μπαλζάκ, αλλά και όσοι τον ακολούθησαν. Οι λειτουργικοί όροι της ρομαντικής λογοτεχνίας, όπως «φαντασία», «επινοητικότητα» και «όνειρο», με τους οποίους ποιητές τόσο διαφορετικοί όπως ο Νοβάλις, ο Κόλεριτζ ή ο Μπλέκκ είχαν επιχειρήσει να συνδέσουν τις σφαίρες του αντικειμενικού και του υποκειμενικού, υποκαταστάθηκαν από μηχανισμούς απείρως παθητικότερους, όπως «αντανάκλαση», «απεικόνιση» και «αναπαραγωγή», όροι που εμφανίζονταν κάθε φορά που ο Ρεαλισμός χρειαζόταν θεωρητικά ερείσματα. Η Τζωρτζ Έλιοτ, για παράδειγμα, η οποία υπήρξε από τους πρώιμους θιασώτες του κινήματος του Ρεαλισμού και απολογήτρια της ηθικής του φερεγγυότητας, δήλωσε σε ένα ντερλουόδιο του *Άνταμ Μπηγτ* (*Adam Bede*, 1859) ότι γράφοντας αυτό το μυθιστόρημα δεν επιδίωκε να δώσει «παρά μόνο μια πιστή περιγραφή ανθρώπων και πραγμάτων, όπως καθρεφτίστηκαν στο μυαλό [της]». Παρόμοιες απόψεις συμμερίστηκαν πολλοί συγγραφείς, όπως ο Άντονι Τρόλλοπ (*Anthony Trollope*) που χαρακτήρισε τα μυθιστορήματά του *Οι πύργοι του Μπάρτσεστερ* (*Barchester Towers*, 1857) και *Το τελευταίο χρονικό του Μπάρσετ* (*Last Chronicle of Barsest*, 1867) ως «ρεαλιστικά», επειδή διέθεταν «την αλήθεια της περιγραφής, την αλήθεια του χαρακτήρα»· ενώ ο Σταντάλ, ο πιο εξατομικευτικός ανάμεσα σ' αυτούς τους συγγραφείς και με το ένα τουλάχιστον πόδι στη ρομαντική σχολή, περιέγραψε σε ένα περίφημο απόσπασμα από το έργο του *Το κόκκινο και το μαύρο* (*Le rouge et le noir*, 1830) το ίδιο το μυθιστόρημα απλώς ως «ένα κάτοπτρο που ταξιδεύει στη δημοσιά». Ακόμα και η Γεωργία Σάνδη, της οποίας τα πρώιμα μυθιστορήματα *Ιντιάνα* (1832) και *Λέλια* (1833) μεταφέρουν ένα ξεκάθαρο κοινω-

νικό και μάλιστα φεμινιστικό μήνυμα, κινήθηκε προς τη συμμόρφωση με τις επιταγές του μιμητικού λογοτεχνικού μοντέλου προκειμένου να δικαιολογήσει την κριτική εστίαση του έργου της. Όπως υποστήριξε η Σάνδη στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης της *Ιντιάνα*, αυτό που επιδίωκε με το μυθιστόρημά της δεν ήταν ούτε να προσηλυτίσει ούτε να προκαλέσει, αλλά απλώς να περιγράψει τα σύγχρονα οικογενειακά ήθη. Εάν τα ήθη αυτά έδειχναν να είναι ιδιαίτερα καταπιεστικά απέναντι στην ταυτότητα και στις φιλοδοξίες της γυναίκας, αυτό δεν ήταν δικό της σφάλμα. Γιατί, όπως εξηγούσε, «ο συγγραφέας δεν είναι παρά ένας καθρέφτης που αντανακλά [τέτοιου είδους αδικίες], ένα μηχανήμα που τις ανιχνεύει και δεν οφείλει να απολογηθεί σε κανέναν αν οι αποτυπώσεις του είναι ακριβείς και οι απεικονίσεις του πιστές».¹³

Πολλοί, ωστόσο, αισθάνθηκαν απελευθερωμένοι από το ενδιαφέρον των ρεαλιστών για την αντικειμενική αλήθεια και την επιμονή τους στον σύγχρονο κόσμο. Ο δανός λόγιος και κριτικός Γκέοργκ Μπράντες (*Georg Brandes*) ήταν ένας από αυτούς. Υπήρξε μάλιστα ο πιο εξέχων απολογητής του κινήματος του Ρεαλισμού στη χώρα του και ενέπνευσε συγγραφείς σε όλη τη Σκανδιναβία, όπως τον θεατρικό συγγραφέα Μπιγιέρνστερν Μπιγιέρνσον (*Björnstjerne Björnson*), γνωστό για τα έργα του *Ο αρχισυντάκτης* (*Redaktøren*, 1874) και *Πέρα από τις δυνάμεις μας* (*Over Ævne I*, 1883), και τον μυθιστοριογράφο Αλεξάντερ Κιέλλαντ (*Alexander Kielland*) με τους *Εργάτες* (*Arbeidsfolk*, 1881), ώστε να διευρύνουν το πεδίο του έργου τους και να κοιτάζουν προς τα έξω, προς την Ευρώπη, για τα μεγάλα θέματα της επικαιρότητας, και όχι τόσο προς τα μέσα, προς τα τοπικά ή τα αμιγώς εθνικά ζητήματα. Ο Μπράντες, στις σημαντικότερες μελέτες του, όπως *Οι κύριες τάσεις στη λογοτεχνία του 19ου αιώνα* (*Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*, που πρωτοεκδόθηκε το 1871) και *Άνθρωποι της σύγχρονης ρήξης* (*Det Moderne Gennembruds Moend*, 1883) επιδόθηκε σε έναν «αγώνα για ελευθε-

ρία και σύγχρονο διαφωτισμό» στρατολογώντας για τους σκοπούς του συγγραφείς της σχολής του Ρεαλισμού και κατά κύριο λόγο τον μεγάλο νορβηγό δραματουργό Χένρικ Ίψεν (Henrik Ibsen). Ο Μπράντες βρήκε στον Ίψεν έναν συγγραφέα που πίστευε στη «νέα ζωή που θα γεννηθεί μέσα από τις κοινωνικές ανακατατάξεις». Τα έργα του διατηρούσαν (όπως σχολίαζε ο Μπράντες με ενθουσιασμό) την «επαφή με τις θεμελιώδεις ιδέες της εποχής», και γι' αυτό θα ζούσαν παντοτινά: γιατί «το σύγχρονο δεν είναι το εφήμερο, αλλά η ίδια η φλόγα της ζωής, η ζωτική σπίθα, η ψυχή μιας εποχής».¹⁴

Ο Ρεαλισμός, τόσο από την άποψη του ύφους γραφής όσο και των θεματικών επιλογών, αποτελεί τον κυρίαρχο λογοτεχνικό τρόπο στην Ευρώπη [στα μέσα του 19ου αιώνα]. Είναι εμφανής ακόμα και στο έργο συγγραφέων που τήρησαν τις αποστάσεις τους από τις θεωρητικές αντιπαραθέσεις και διαμάχες οι οποίες προέκυψαν με το νέο λογοτεχνικό ρεύμα. Σε αυτούς συγκαταλέγονται μερικοί από τους μεγαλύτερους πεζογράφους της εποχής: ο Μπαλζάκ, ο Φλωμπέρ (Flaubert) και ο Μωπασσάν (Maupassant) στη Γαλλία, ο Ντοστογιέφσκι, ο Τολστόι, ο Τουργκένιεφ (Turgenev) και ο Γκόγκολ (Gogol) στη Ρωσία, ο Μαντσόνι και ο Βέργκα (Verga) στην Ιταλία, ο Κέλλερ (Keller), ο Στίφτερ (Stifter) και ο Φοντάνε (Fontane) στις γερμανόφωνες χώρες, ο Πέρεθ Γκαλντός (Pérez Galdós) και ο Περέδα (Pereda) στην Ισπανία, ο Ντίκενς, η Τζωρτζ Έλιοτ και ο Τρόλλοπ στην Αγγλία. Για τους συγγραφείς αυτούς, ο Ρομαντισμός, τον οποίο είχε ασπαστεί η προηγούμενη γενιά, ήταν στην καλύτερη περίπτωση άχρηστος και στη χειρότερη μια αποπροσανατολιστική απόκλιση σε μια εποχή αντιμετώπιση με ένα νέο φάσμα κοινωνικών, πολιτικών και ηθικών προκλήσεων. Ο συγγραφέας που θα επιθυμούσε να καταγράψει αυτές τις προκλήσεις έπρεπε να εγκαταλείψει την εστίαση στο «εγώ» και στην υποκειμενικότητα, και να αποκτήσει ένα ευρύτερο αίσθημα συμπόνιας και κατανόησης για εκείνους που ζουν στον πραγματικό κόσμο. Από αυτή την άπο-

ψη, τουλάχιστον, η Τζωρτζ Έλιοτ εξέφραζε μια συλλογική τοποθέτηση στο δοκίμιό της για τον προρομαντικό ποιητή Έντουαρντ Γιουγκ, συγγραφέα των *Νυχτερινών στοχασμών για τη ζωή, τον θάνατο και την αθανασία* (1742-1745): ο Γιουγκ, υποστήριξε η Έλιοτ, ενσαρκώνει τις χειρότερες πλευρές της ρομαντικής προδιάθεσης για φαντασίωση και απορρόφηση από το «εγώ», που προτιμούσε «ένα ιδεατό ταξίδι στα αστέρια» από τις πραγματικότητες του εδώ και του τώρα. «Αυτή η ασέβεια απέναντι στο παρόν και το ορατό» σήμαινε ότι ο Γιουγκ ήταν ανίκανος να νιώσει το «ηθικό συναίσθημα», το μέσο που μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε τα πνευματικά βάθη που βρίσκονται κρυμμένα στις διαθέσεις και στα συναισθήματα των απλών ανθρώπων, ένα πεδίο που η ίδια η Έλιοτ δεσμεύτηκε να εξερευνήσει στο λογοτεχνικό της έργο. Παρόμοιες προκαταλήψεις σχετικά με τους περιορισμούς της ρομαντικής σκέψης και την ισχνή συμβολή της σε ό,τι αφορά τον κόσμο της αναγνωρίσιμης πραγματικότητας, συμμερίζονταν όλοι οι μεγάλοι συγγραφείς του Ρεαλισμού. Ακόμα και ο Μπαλζάκ, του οποίου τα μυθιστορήματα αναμφισβήτητα ξεχειλίζουν από ενέργεια, επέκρινε την κρατούσα προτίμηση προς το μελόδραμα, προς τις υπερβολικές καταστάσεις και τις «τρομερές συγκινήσεις» που το αναγνωστικό κοινό είχε καταλήξει να προσμένει με τα έργα του εκλαϊκευμένου Ρομαντισμού.¹⁵

Λίγοι ρεαλιστές συγγραφείς επιδίωξαν να θεμελιώσουν τα γραπτά τους σε μια συνειδητά διαμορφωμένη «ρεαλιστική» αισθητική: υπήρξαν όμως και οι εξαιρέσεις. Η Τζωρτζ Έλιοτ, και πάλι, αποφαίνεται υπέρ του Ρεαλισμού σ' ένα σπουδαίο κείμενο, όπου προβαίνει στην ανασκόπηση του έργου του Τζων Ράσκιν (John Ruskin), ιστορικού και κριτικού τέχνης, στον οποίο αναγνωρίζει την εφαρμογή «του δόγματος ότι όλη η αλήθεια και η ομορφιά κατακτώνται, όταν μελετά κανείς με ταπεινοφροσύνη και πίστη τη φύση και όχι όταν υποκαθιστά τη συγκεκριμένη, υπαρκτή πραγματικότητα με ακαθόριστους μορφές, γεννήματα της φαντασίας μέσα στην ομίχλη του αισθη-

ματος». Ο γερμανός μυθιστοριογράφος Τέοντορ Φοντάνε κατέληξε σε παρόμοια συμπεράσματα στο δοκίμιο που έγραψε το 1853 με τίτλο *Η λυρική και η επική ποίησή μας από το 1848* (*Unsere Lyrische und Epische Poesie seit 1848*). Το ίδιο ισχύει και για τον ισπανό συγγραφέα Μπενίτο Πέρεθ Γκαλντός ο οποίος αναγνώριζε στον Ρεαλισμό τη μοναδική λογοτεχνική μορφή που ήταν ικανή να συλλάβει «την κοινωνική κατάσταση του παρόντος με όλη της τη σύγχυση και τη νευρική αναταραχή». Ακόμα και ο Τόμας Χάρντυ (Thomas Hardy), του οποίου τα επικά μυθιστορήματα χαρακτήρων και καταστάσεων, όπως *Η Τεσ των ντ' Εμπερβίλ* (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891 και ο *Τζουντ ο αφανής* (*Jude the Obscure*, 1895), φαίνεται να διαθέτουν μια διαχρονική τραγική διάσταση, επίσης καλλιέργησε με αποσίωση ένα είδος Ρεαλισμού, έστω και τέτοιου που του επέτρεπε «να διακρίνει τις αλήθειες που είναι πρόσκαιρες από τις αιώνιες αλήθειες, το τυχαίο από το ουσιώδες, τις πιστές αναπαραστάσεις ηθών και εθίμων από τις ακριβείς αναπαραστάσεις της αένας διαδικασίας του ανθρώπινου γένους».¹⁶

Εντούτοις, οι πιο συστηματικές απόπειρες να διατυπωθεί μια θεωρία του Ρεαλισμού έχουν την αφετηρία τους στη Γαλλία. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι το κίνημα αυτό συνδέεται ευθύς εξαρχής με τις εικαστικές τέχνες και όχι με τη φιλοσοφία, η οποία στάθηκε το υπόβαθρο για τον Ρομαντισμό (ιδιαίτερα στη Γερμανία, αλλά και στην Αγγλία με τον Κόλεριτζ). Ο λόγος είναι ότι ο Ρεαλισμός είχε έναν κατ' ουσίαν επιστημολογικό και όχι μεταφυσικό χαρακτήρα. Ενδιαφέρθηκε κυρίως για την προοπτική, για τους τρόπους θεώρησης του κόσμου μάλλον, παρά για εικασίες γύρω από τον Θεό, τον θάνατο και το νόημα της ζωής. Αυτό καθίσταται σαφές ήδη από την πρώτη θεωρητική διατύπωση του Ρεαλισμού, που προέρχεται από τη γραφίδα του κριτικού Ζυλ Υσσόν (Jules Husson), γνωστού και ως Σανφλερύ (Champfleury). Το κείμενο γράφτηκε προς υπεράσπιση του έργου του ζωγράφου Γκυστάβ Κουρμπέ (Gustave Courbet), πίνακες του οποίου, όταν εκτέθηκαν ιδιω-

τικά το 1855, αναστάτωσαν το γαλλικό κοινό που είχε συνηθίσει το συντηρητικό στυλ από τις εκθέσεις των κλασικιστών ή τις συναισθηματικές εξιδανικεύσεις των ρομαντικών. Το μανιφέστο του Σανφλερύ επέστησε την προσοχή στις μετριοπαθείς προθέσεις της τέχνης του Κουρμπέ: τον απλό στόχο να «αποδώσει τα ήθη, τις ιδέες, το πρόσωπο της εποχής [του]» χωρίς προκαταλήψεις ή αξιολογικές αποτιμήσεις. Όπως υποστήριξε αργότερα ο Σανφλερύ σε μια συλλογή δοκιμίων του με τον επιγραμματικό τίτλο *Ρεαλισμός* (*Realisme*, 1857), ο Κουρμπέ διεύρυνε το φάσμα της υψηλής τέχνης συμπεριλαμβάνοντας στα έργα του μορφές που μέχρι τότε θεωρούνταν ανάξιες καλλιτεχνικής πραγμάτευσης. Άνθρωποι εγκλωβισμένοι στην αθλιότητα, κοινωνικά απόβλητοι και με ταπεινή εμφάνιση, τέτοιες θλιβερές υπάρξεις αποκτούν στους πίνακες του Κουρμπέ — ο κριτικός έχει εδώ υπόψη του έργα όπως «Ο ενταφιασμός στο Ορνάν» (1850) — όχι μόνο μια αξιοπρέπεια και μια ζωντάνια που μεταμορφώνει τη φτώχεια τους, αλλά επίσης και μια αντιπροσωπευτική αξία που τους μετατρέπει σε αγωγούς της «απτής αλληγορίας» (*allégorie réelle*) του Κουρμπέ. Εστιαζόμενος στο εδώ και στο τώρα και στην ύλη που περιβάλλει τον πεζό μας κόσμο, ο Ρεαλισμός, κατέληγε ο Σανφλερύ, κατέστησε δυνατή την επέκταση της αισθητικής στο κοινωνικό πεδίο.¹⁷

Ωστόσο, δεν συμεριζόνταν όλοι τον ενθουσιασμό του Σανφλερύ. Υπήρξαν και πολλοί επικριτές του ρεαλιστικού ήθους, ενώ την πιο αινιγματική στάση πήρσε ο Γκυστάβ Φλωμπέρ. Η θέση του σε σχέση με το κίνημα του Ρεαλισμού, και εντός αυτού, υπήρξε αρκετά παράδοξη: το μυθιστόρημά του *Μαντάμ Μποβαρύ* (*Madame Bovary*, 1857) εμπεριέχει πολλά από τα κλασικά στοιχεία του ύφους του Ρεαλισμού: αντικειμενικότητα στην αφήγηση, εστίαση στο τετριμμένο και το καθημερινό, πιστή αναπαραγωγή του περιβάλλοντος και, πάνω απ' όλα, μια δεσποζούσα απαισιοδοξία σε ό,τι αφορά την ικανότητα του ατόμου να επιβάλει την ύπαρξή του (και πιο συγκεκριμένα την ύπαρξή της) σε έναν κόσμο αδιάφορο και χω-

ρίς κατανόηση. Παρ' όλα αυτά, ο Φλωμπέρ αποστασιοποιήθηκε επανειλημμένα από το κίνημα του Ρεαλισμού, απορρίπτοντας τον «υλισμό» του και τις λαϊκιστικές του τάσεις. Εξίσου απαξιωτικός υπήρξε και ο Μπωντλαίρ, ο οποίος, στην περίφημη κριτική του για τη *Μαντάμ Μποβαρύ*, ένα μυθιστόρημα που εξυμνήθηκε για τον τρόπο με τον οποίο *μετασχηματίζει την πραγματικότητα*, υποστήριξε ότι ο Ρεαλισμός αποτελεί «μιαν εξευτελιστική προσβολή που εξαπολύεται κατά πρόσωπο εναντίον όλων των αναλυτικών συγγραφέων, έναν ασαφή και υπερβολικά ελαστικό όρο που ορισμένα απρόσεκτα μυαλά χρησιμοποιούν για να χαρακτηρίσουν τη σχολαστική περιγραφή των λεπτομερειών μάλλον παρά κάποια νέα μέθοδο λογοτεχνικής δημιουργίας». Όμως οι ενστάσεις του Φλωμπέρ και του Μπωντλαίρ (οι οποίοι υπήρξαν, άλλωστε, ασυμβίβαστοι ελιτιστές στις αισθητικές τους προδιαγραφές) αντισταθμίστηκαν από την υποστήριξη προς τον Ρεαλισμό που εξέφρασαν άλλοι γάλλοι συγγραφείς, οι οποίοι ένιωσαν καλλιτεχνικά απελευθερωμένοι χάρη στο κίνημα αυτό και τόνισαν τις νέες δυνατότητες που άνοιγε η διεύρυνση του θεματικού φάσματος, η οποία κατέστη δυνατή λόγω της αυξανόμενης αστικοποίησης και εκβιομηχάνισης. Για συγγραφείς όπως οι Εντμόν και Ζυλ ντε Γκονκούρ (Edmond και Jules de Goncourt), Γκυ ντε Μωπασσάν και Εμίλ Ζολά, το ρεαλιστικό μυθιστόρημα (ή νατουραλιστικό, όπως σύντομα ονομάστηκε), παρείχε ένα υποδειγματικό μέσο για την «εξέταση της σύγχρονης κοινωνίας» μέσα από «την ανάλυση και την ψυχολογική διερεύνηση», και επέτρεπε στο είδος του να αναχθεί στο επίπεδο της «σύγχρονης ιστορίας των ηθών». Με το ρεαλιστικό μυθιστόρημα (καταλήγουν οι Γκονκούρ) η λογοτεχνία ανέλαβε πλέον «τα αντικείμενα μελέτης και τις υποχρεώσεις της επιστήμης».¹⁸

Η αναφορά των Γκονκούρ στην επιστήμη δεν ήταν ούτε συμπτωματική ούτε τυχαία. Οι ρομαντικοί είχαν θεμελιώσει το εννοιολογικό τους πλαίσιο στον γερμανικό ιδεαλισμό των Καντ, Σέλλινγκ και Σλάιερμαχερ, οι οποίοι σε μεγάλο βαθμό

αντιλαμβάνονταν τον κόσμο ως προϊόν ερμηνευτικής προσέγγισης, ως αποτέλεσμα της ενεργού και δημιουργικής διαμεσολάβησης του υποκειμένου. Οι ρεαλιστές, αντίθετα, ακολουθούν έναν τελείως διαφορετικό κύκλο στοχαστών, όχι φιλοσόφους πια, αλλά κοινωνιολόγους, οικονομολόγους, ψυχολόγους, τους αρχιτέκτονες των νέων «ανθρωπιστικών επιστημών», που πιστεύουν όχι στα ανυπόστατα προϊόντα της υποκειμενικότητας, αλλά στην τεχνολογία, την αιτιοκρατία και σε ό,τι είναι μετρήσιμο. Οι μορφές που άσκησαν τη μεγαλύτερη επιρροή ήταν ο Ωγκύστ Κοντ (Auguste Comte, κοινωνιολογία), ο Κάρολος Δαρβίνος (θεωρία της εξέλιξης), ο Τόμας Χάξλεϋ (Thomas Huxley, ευγονική), ο Καρλ Μαρξ (πολιτική οικονομία) και ο Ιππολύτ Ταιν (Hippolyte Taine, ιστορία των ιδεών). Στη Γαλλία, ο Κοντ στάθηκε εκείνος που προσέφερε το πιο εξέχον επιστημονικό παράδειγμα: τον θετικισμό. Στα *Μαθήματα θετικής φιλοσοφίας (Cours de Philosophie positive, 1830-1842)*, έγραψε με υπέρμετρο ενθουσιασμό για τη νικηφόρα προέλαση της επιστήμης, που ήρθε για να αντικαταστήσει καταρχάς τη θεολογία και στη συνέχεια τη μεταφυσική ως βασιλική οδό προς τη γνώση στον δυτικό κόσμο. Η επιμονή του Κοντ ότι η αληθινή, «θετική» γνώση μπορεί να βασιστεί μόνο σε αισθητά γεγονότα, σε «φυσικούς νόμους, των οποίων η ανακάλυψη και ο περιορισμός στον μικρότερο δυνατό αριθμό είναι ο στόχος και η τελική επιδίωξη όλων των προσπαθειών μας», αναπτύχθηκε περαιτέρω από τους Ερνέστ Ρενάν (Ernest Renan) και Ιππολύτ Ταιν, οι οποίοι υπέδειξαν και τον τρόπο με τον οποίο η θετική μεθοδολογία μπορούσε να βρει εφαρμογή στην επικράτεια ιδεών και ζητουμένων τόσο δυσπρόσιτων, όπως ο πολιτισμός και η τέχνη. Ο Ταιν στην εισαγωγή του στην *Ιστορία της αγγλικής λογοτεχνίας (Histoire de la littérature anglaise, 4 τόμοι, 1863-1864)* υποστήριξε ότι ένα λογοτεχνικό έργο μπορούσε να ερμηνευθεί βάσει τριών καθοριστικών παραμέτρων: της φυλετικής ταυτότητας του συγγραφέα (*la race*), του κοινωνικού, πολιτικού και γεωγραφι-

κού του περιβάλλοντος (*le milieu*) και της ιστορικής συγκυρίας κατά την οποία έγραψε (*le moment*). Εδώ, ο περιβαλλοντικός ντετερμινισμός, που είχε αποτελέσει κεντρική υπόθεση στο έργο του Κοντ, εξελίχθηκε σε πανίσχυρη μεθοδολογία. Η διαπίστωση του Ταιν ότι «η αμαρτία και η αρετή είναι προϊόντα όπως το βιτριόλι και η ζάχαρη» έγινε σύνθημα στα χείλη μιας ολόκληρης γενιάς συγγραφέων που επιζητούσαν να αποστασιοποιηθούν από τον ιδεαλισμό της ρομαντικής παράδοσης.¹⁹

Σχεδόν όλοι οι μυθιστοριογράφοι του 19ου αιώνα επηρεάστηκαν από το νέο επιστημονικό πνεύμα, και περισσότερο από κάθε άλλον ο Μπαλζάκ. Όπως ομολογούσε ο ίδιος προλογίζοντας τη μυθιστορηματική του σειρά *Η ανθρώπινη κωμωδία* (*La comédie humaine*), που εκδόθηκε μεταξύ 1830 και 1847, φιλοδοξούσε να αναπαραγάγει στο πεδίο της λογοτεχνίας τις γνώσεις που κατακτήθηκαν από σύγχρονους του επιστήμονες, όπως ο Ζοφρουά Σαιντ-Ιλαίρ (Geoffroi Saint-Hilaire) και ο Σαρλ Μπονέ (Charles Bonnet), στις γνωστικές περιοχές της ζωολογίας και της φυσικής ιστορίας. Ακριβώς όπως εκείνοι ταξινόμησαν το ζωικό βασίλειο σε ομοταξίες, έτσι και ο Μπαλζάκ επιχείρησε να ταξινομήσει το «ανθρώπινο ζώο» περιγράφοντας καταλεπτώς τη συμπεριφορά του μέσα στο κοινωνικό πεδίο, ακολουθώντας «τα στοιχεία του βασικού αξιώματος: ο καθένας για τον εαυτό του, που βρίσκεται στις ρίζες της *Ενότητας του Σχεδίου*, και οργανώνει τη ζωή κάθε πλάσματος γύρω από ορμέμφυτα που σχετίζονται με την αυτοσυντήρηση, τη διαιώνιση του είδους και την απόκτηση αγαθών. Όταν επιτευχθούν οι συγκεκριμένοι επιστημονικοί στόχοι, ο μυθιστοριογράφος καθίσταται (όπως μας διαβεβαιώνει ο Μπαλζάκ, υπαινισσόμενος το προσωπικό του εγχείρημα) όχι μόνο «αφηγητής των δραμάτων της ιδιωτικής ζωής, αρχαιολόγος των καθημερινών αντικειμένων της κοινωνίας, καταλογογράφος επιτηδευμάτων, [και] καταγραφέας του καλού και του κακού», αλλά επίσης και αναλυτής και ερευ-

νητής των «αιτίων» που βρίσκονται πίσω από αυτά τα «κοινωνικά φαινόμενα».²⁰

Στους μυθιστοριογράφους που επηρεάστηκαν από την επιστημονική σκέψη συγκαταλέγονται επίσης η Τζωρτζ Έλιοτ, ο Τέοντορ Φοντάνε και ο Ιβάν Τουργκένιεφ. Η στάση της Έλιοτ απέναντι στην ανάπτυξη των επιστημών και την εφαρμογή τους στο κοινωνικό πεδίο υπήρξε σύνθετη και πάντως όχι απολύτως θετική. Ποτέ της δεν παρέβλεψε την ενδεχόμενη αποσταθεροποιητική επίδραση της επιστημονικής θεωρίας στις θρησκευτικές και ηθικές αξίες. Ωστόσο, η Έλιοτ ήταν επίσης σε θέση να εκτιμήσει τη σημασία του έργου που επέτελεσαν οι επιστήμονες και οι φυσιοδίφες, όπως για παράδειγμα ο Τσαρλς Λάυελ (Charles Lyell) με τις *Βασικές αρχές της γεωλογίας* (*Principles of Geology*, 1830), έργο την οργανική μεθοδολογία του οποίου η Έλιοτ χαρακτήρισε «περιγραφή της λειτουργίας των αρχών βάσει των οποίων προσαρμόστηκε η γη για να φιλοξενήσει τον άνθρωπο». Το κείμενο αυτό επρόκειτο να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο η Έλιοτ περιέγραφε τους χαρακτήρες της και το πώς αυτοί σχετίζονταν με τον περίγυρό τους. Για τον Φοντάνε κυριότερη επιρροή στάθηκε ο Λούντβιχ Φόνερμπαχ (Ludwig Feuerbach). Η ανθρωπολογική θεολογία του τελευταίου, όπως διατυπώθηκε στο σύγγραμμά του *Η ουσία της θρησκείας* (*Das Wesen der Religion*, 1845) και η οποία στηρίχτηκε όχι τόσο σε ιδέες ή πνευματικές αξίες αλλά «στο αντίθετο της σκέψης, στην Ύλη, στην ύπαρξη, στις αισθήσεις», αποτέλεσε βασικό πυρήνα στην ανθρωπιστική στάση του Φοντάνε και έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ρεαλιστικής του τέχνης. Ο ρώσος ρεαλιστής Τουργκένιεφ, από την άλλη, επέλεξε τον αντίθετο δρόμο, μακριά από τον εμπειρικό ανθρωπισμό της Έλιοτ και του Φοντάνε, προς μια πιο σκοτεινή, λιγότερο αισιόδοξη συνάντηση με το νέο επιστημονικό πνεύμα της εποχής. Μέντορας του στάθηκε ο Βισσαριόν Μπελίνσκι (Vissarion Belinsky), ο σημαντικότερος αγωγός των δυτικών ιδεών προς τη

Ρωσία στα μέσα του 19ου αιώνα, ένας θερμός υποστηρικτής της «επιστήμης, της προόδου, του ανθρωπισμού, [και] του πολιτισμού». Εντούτοις, ο Τουργκένιεφ απογοητεύτηκε βαθμιαία από τη λατρεία της επιστημονικής έρευνας, πιστεύοντας, όπως φαίνεται και στο μυθιστόρημά του *Πατέρες και γιοι* (*Otsy I deti*, 1862), ότι το ορθολογιστικό-αναλυτικό ήθος είχε πλέον εκφυλιστεί σε αλαζονικό και μηδενιστικό δόγμα, το οποίο χρησιμοποιούσε ως άλλοθι η ρωσική νεολαία (όπως ο ήρωας του παραπάνω μυθιστορήματος, ο Μπαζάρωφ) στην καταστροφική της εκστρατεία ενάντια στην παράδοση και την έμφυτη ευσέβεια.²¹

Πάντως, ο γάλλος συγγραφέας Εμίλ Ζολά δεν είχε τέτοιου είδους ενδοιασμούς. Το έργο του αποτελεί την πιο φιλόδοξη προσπάθεια συγκερασμού της λογοτεχνίας με την επιστημονική έρευνα κατά τον 19ο αιώνα. Στην εκτεταμένη μυθιστορηματική σειρά του, τον κύκλο των *Ρουγκόν-Μακάρ* (*Rougon-Macquart*) που εκδόθηκε μεταξύ 1871 και 1893, ο Ζολά όχι μόνον απεικόνισε με παραστατικότητα και λεπτομέρεια τη ζωή κατά τη Δεύτερη Αυτοκρατορία (όπως είχε κάνει ο Μπαλζάκ για τη Γαλλία της Παλινόρθωσης), αλλά παράλληλα πρόβαλε και την πίστη του σε έναν ριζικά καινούργιο τρόπο θεώρησης των συμπεριφορών και των ανθρώπινων χαρακτήρων. Ο Ζολά ακολούθησε τον γάλλο μιχεβιοριστή Κλωντ Μπερνάρ (Claude Bernard), ο οποίος, στην *Εισαγωγή στη μελέτη της πειραματικής ιατρικής* (*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865) υποστήριξε ότι η ψυχολογία οφείλει να μελετηθεί όχι μόνο ως νοητική διαδικασία, αλλά και ως έκφραση της φυσιολογίας, εφόσον αποτελεί προϊόν βιολογικών και γενετικών χαρακτηριστικών του ατόμου. Η αλήθεια είναι ότι τέτοιου είδους θεωρίες δεν ήταν κάτι νέο· ο Ταιν, π.χ., είχε ήδη αναπτύξει τις απόψεις του γύρω από την περιβαλλοντική αιτιοκρατία αρκετά χρόνια νωρίτερα. Η πρωτοτυπία έγκειτο στην αποδεικτική φύση του έργου του Μπερνάρ: στη λεπτομερή ανάλυση των προσωπικών και κλινικών

διασυνδέσεων ανάμεσα στις γενικές κοινωνικές αρχές και στην ιδιαιτερότητα της ατομικής συμπεριφοράς, ο συνδυασμός των οποίων, σύμφωνα με τον Μπερνάρ, καθιστά δυνατή τη θεώρηση μιας σύνθετης επιστήμης με στοιχεία «φυσιολογίας, παθολογίας και θεραπευτικής». Ορμώμενος από αυτήν τη μεθοδολογία, ο Ζολά καλλιέργησε το «πειραματικό μυθιστόρημα», τις βασικές έννοιες του οποίου έθεσε εμφιατικά στον περίφημο πρόλογο της δεύτερης έκδοσης της *Τερέζ Ρακέν* (*Thérèse Raquin*, 1867) και σε δοκίμια όπως το *Πειραματικό μυθιστόρημα* (*Le roman expérimental*, 1880). Εκεί, πληροφορούμαστε ότι μεγάλοι μυθιστοριογράφοι σαν τον Μπαλζάκ δεν «φωτογραφίζουν» απλώς την πραγματικότητα, αλλά επιζητούν να αποκαλύψουν τα βαθύτερα αίτια, τους κανόνες και τις νομοτέλειες που διέπουν την ανθρώπινη συμπεριφορά. Για τον μυθιστοριογράφο, όπως εξηγεί ο Ζολά, «το όλο εγχείρημα συνίσταται στο να λαμβάνει γεγονότα από τη φύση και στη συνέχεια να μελετά τους μηχανισμούς των δεδομένων, επενεργώντας σ' αυτά μέσω μιας μεταβολής των συνθηκών και του περιβάλλοντος δίχως ποτέ να παραβαίνει τους φυσικούς νόμους. Με τον τρόπο αυτόν καταλήγει στη γνώση, την επιστημονική γνώση, για τον άνθρωπο στην ατομική και κοινωνική του δράση».²²

Η νατουραλιστική μέθοδος του Ζολά αντιπροσώπευε το απόγειο της αισθητικής του Ρεαλισμού του 19ου αιώνα. Η κλινική αντικειμενικότητα της γραφής του και το διεισδυτικό του βλέμμα σε περιοχές της εμπειρίας που αποτελούσαν ταμπού μέχρι τότε επηρέασαν μια ολόκληρη νέα γενιά συγγραφέων, από τον Γκέρχαρτ Χάουπμαν στη Γερμανία με το *Πριν απ' την ανατολή* (*Vor Sonnenaufgang*, 1889) μέχρι τον Τζωρτζ Γκίσιονγκ (George Gissing) στην Αγγλία με το *Νιου Γκρουμπ Στριτ* (*New Grub Street*, 1891), τον Χένρικ Ίψεν στη Νορβηγία με τους *Βρικόλακες* (*Gengangere*, 1882) και τον Αουγκουστ Στρίντμπεργκ (August Strindberg) στη Σουηδία με τον *Πατέρα* (*Fadren*, 1887). Στο έργο αυτών των συγγραφέων, ο Ρεαλι-

σμός περνά σε μια σύνθετη κοινωνική φιλοσοφία, αιτιοκρατική, δαρβινιστική και μοιρολατρική. Η αυξανόμενη κυριαρχία του κοινωνικού παράγοντα έναντι του προσωπικού, εξέλιξη την οποία οι μεγάλοι ρεαλιστές μυθιστοριογράφοι είχαν από καιρό δρομολογήσει στη Γαλλία, την Αγγλία και τη Ρωσία, βρήκε την απόλυτη έκφρασή της σε χαρακτηριστές των οποίων η ψυχική συνοχή και αυτεπίγνωση είχαν καταρρακωθεί από τις αμετάκλητες επιπτώσεις της σύφιλης, του αλκοολισμού ή κάποιας κληρονομικής ασθένειας. Όπως παρατήρησε και ο ίδιος ο Στρίντμπεργκ, σε σχέση με δικά του προβληματικά δημιουργήματα, «ζώντας σε μια μεταβατική περίοδο πιο πυρετικά υστερική από τις προγενέστερες», αυτοί οι «ήρωες» «μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας, αποσαθρωμένοι», «κουρέλια του ανθρώπινου είδους», προϊόντα μιας φτηνής και εκφυλισμένης κουλτούρας, δεν διαθέτουν πλέον το ηρωικό μεγαλείο του Ζυλιέν Σορέλ ή της Έμμα Μποβαρύ (οι οποίοι τουλάχιστον πάσχιζαν για την αυτοπραγμάτωσή τους), αλλά αντικρίζουν τον κόσμο πεπεισμένοι εξαρχής για την απελπιστική κατάληξη κάθε ανθρώπινης δράσης και τη ματαιότητα κάθε ιδεώδους, κοινωνικού, πολιτικού και ηθικού. Με αυτού του είδους τους χαρακτήρες φτάνουμε στο τέλος της τροχιάς του Ρεαλισμού και στην αρχή ενός νέου κινήματος, του Μοντερνισμού. Οι κυριότεροι εκπρόσωποί του, όπως ο Τόμας Μαν (Thomas Mann), ο Μαρσέλ Προυστ (Marcel Proust) και η Βιρτζίνια Γουolf (Virginia Woolf), θα επιχειρήσουν, διακριτικά και όχι χωρίς φιλοσοφικές επιφυλάξεις, να περιβάλουν ξανά το άτομο με μια στοιχειώδη αυτοπεποίθηση και πνευματική αυτάρκεια, επαναφέροντας στο έργο τους την υποκειμενική εμπειρία που είχαν κατακρημνίσει σε απύθμενα βάθη, μια γενιά πριν, οι εκπρόσωποι του Νατουραλισμού.²³

3. «Χαμένες ψευδαισθήσεις»: ο Ρεαλισμός και το βίωμα της πόλης

Το εγχείρημα του Ρεαλισμού αρχίζει και τελειώνει με το βίωμα της πόλης. Αληθινή ή φανταστική, περιοριστική ή συναρπαστική, πολύπλοκη ή μονοδιάστατη, η πόλη κυριαρχεί στη δημιουργική φαντασία κάθε συγγραφέα κατά τον 19ο αιώνα. Ο Μπαλζάκ είχε το Παρίσι, που άλλοτε αναδύεται ως πεδίο ενός δαρβινικού αγώνα επιβίωσης, άλλοτε ως «λαμπρός κόσμος» ευμάρειας και πλούσιων ανταμοιβών, του οποίου τα αγαθά ορκίζεται να αποκτήσει, ακόμα και με τη χρήση σεξουαλικής βίας, ο νεαρός Ραστινιάκ, ήρωας του *Μπαρμπα-Γκοριό*. Ο εγκληματικός υπόκοσμος του Παρισιού είχε εξερευνηθεί, και εξυμνηθεί ακόμη, από τον Ευγένιο Συ (Eugène Sue) στην τεράστια επιτυχία του *Τα μυστήρια των Παρισίων* (*Les mystères de Paris*, 1843). Ο Ντοστογιέφσκι, πάλι, ένιωθε να τον στοιχειώνει ο απείρως πιο αλλόκοτος, σχεδόν καφκικός κόσμος της Αγίας Πετρούπολης, «της πιο αφηρημένης, της πιο απατηλής πόλης πάνω σ' αυτό τον επίγειο κόσμο μας», της οποίας τις σκοτεινές γωνιές και τους λαβυρίθους (ψυχικούς και γεωγραφικούς) εξερεύνησε στο *Υπόγειο* (*Zapiski iz podpolya*, 1864) και στο *Έγκλημα και τιμωρία* (*Prestupleniye i nakazaniye*, 1866). Ο Ντίκενς είχε το Λονδίνο, έναν κόσμο σκοτεινών αντιπαραθέσεων φτώχειας και πλούτου, εξαθλίωσης και κοινωνικής αναγνώρισης· αλλά και μια μητρόπολη με έντονους ρυθμούς, ένα εμπορικό, διοικητικό και βιομηχανικό κέντρο, με σημαντική συμβολή στην «ισχυρή πορεία του πολιτισμού και της ανάπτυξης» που όριζε την πρόοδο κατά τον 19ο αιώνα. Ακόμη, ο Γιαν Νέρουντα (Jan Neruda), ο πιο εξέχων τσέχος μυθιστοριογράφος αυτής της περιόδου, εξερεύνησε την πόλη της Πράγας, σε μια στιγμή ανάμεσα στον Μεσαίωνα και στις απαρχές της σύγχρονης εποχής, στις *Ιστορίες της Μάλα Στράνα* (*Povídky malostranské*, 1878). Ακόμα και στα μυθιστορήματα όπου η δράση εκτυλίσσεται στην εξοχή ή

στην επαρχία, όπως η *Μαντάμ Μποβαρύ* του Φλωμπέρ και η *Έφι Μπριστ (Effi Briest)* του Φοντάνε, η πόλη είναι συχνά παρούσα, όχι ως υλική πραγματικότητα αλλά ως ένα πλέγμα εσωτερικευμένων αξιών, ονείρων, επιθυμιών και φιλοδοξιών. Οι ηρωίδες αυτές, όπως η Έφι στο μυθιστόρημα του Φοντάνε, φλέγονται από τη «βαθιά επιθυμία» να αποδράσουν από τους περιορισμούς της πατριαρχικής συντηρητικής κοινωνίας, ποθώντας να ξεφύγουν προς την πόλη, όπου, μέσα στον κοσμοπολιτισμό και στην εξωτική κουλτούρα της, διαφαίνεται αγνά η προοπτική να βρουν την αυτονομία και την αυτοπραγμάτωσή τους.²⁴

Ο ρεαλιστής μυθιστοριογράφος δύσκολα θα μπορούσε να αποφύγει την αντιπαράθεση με την πόλη. Στο διάστημα ανάμεσα στα 1802, τη χρονιά που εκδόθηκαν ο *Χάινριχ φον Οφτερντίνγκεν (Heinrich von Ofterdingen)* του Νοβάλις και η *Κατάθλιψη* του Κόλεριτζ, και στα 1881, οπότε εξέδωσε ο Φλωμπέρ το τελευταίο του μυθιστόρημα, *Μπουβάρ και Πεκυσέ (Bouvard et Pécuchet)*, οι ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις έζησαν μια περίοδο πρωτοφανούς δημογραφικής έκρηξης. Ο πληθυσμός του Λονδίνου αυξήθηκε από 864.000 σε 3,3 εκατομμύρια, του Παρισιού από 547.000 σε 2,2 εκατομμύρια και του Βερολίνου από 183.000 σε 1,1 εκατομμύριο. Η αύξηση αυτή επέφερε και πληθώρα βιομηχανικών, κοινωνικών και ιατρικών προβλημάτων, που ο αντίκτυπός τους στον κοινωνικό ιστό κάθε χώρας απειλούσε σοβαρά να υπονομεύσει την ηθική και πολιτική συνοχή κοινωνιών, οι οποίες, όπως υποστήριζε ο Φέρντιναντ Τέννις (Ferdinand Tönnies) στο *Κοινότητα και κοινωνία (Gemeinschaft und Gesellschaft, 1887)*, είχαν αποτινάξει τους παραδοσιακούς δεσμούς της προνεωτερικής Ευρώπης, δίχως να έχουν βρει κάποια εναλλακτική πηγή τάξης και νομιμότητας. Στην Αγγλία, ο Ντίκενς ήταν εκείνος ο οποίος ασχολήθηκε πιο άμεσα με τα προβλήματα που συνδέονταν με τις αλλαγές στο κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον ενός έθνους που αστικοποιούνταν με ταχείς ρυθμούς. Η στάση του Ντίκενς απέναντι στην πόλη υπήρξε σύνθετη, και εντέλει αμφίθυμη. Συμμερίστηκε τη συμπάθεια ανθρωπιστών όπως ο Γκόντγουιν και ο Καρλάιλ για τους ελλώτες των εργοστασίων και τους απόρους, θέτοντας στο επίκεντρο των μυθιστορημάτων του το λούμπεν προλεταριάτο, τις σκοτεινές εκείνες μορφές της βικτωριανής ζωής που ζούσαν στο περιθώριο της κοινωνίας και προσέβλεπαν στο έγκλημα ή στην ελεημοσύνη για να επιβιώσουν. Αποτύπωσε ακόμη την παντελή έλλειψη σεβασμού με την οποία αντιμετωπίστηκαν οι «εργατικές τάξεις» (στον μόχθο των οποίων στηρίχθηκε, σε τελική ανάλυση, η ραγδαία βιομηχανική ανάπτυξη της Αγγλίας), που καταδικάστηκαν να ζουν μια άθλια ζωή, μέσα «στη δυσοσμία, σε ελεεινές συνθήκες διαβίωσης και εργασίας, χωρίς φως, αερισμό και νερό, χωρίς αξιοπρέπεια και πρόνοια». Στα έργα του *Όλιβερ Τουίστ (Oliver Twist, 1838)* και *Μπληκ Χάουζ (Bleak House, 1852-53)* ο Ντίκενς προσέδωσε στην καταγραφή της αστικής εξαθλίωσης έντονη αμεσότητα, αποδίδοντας τα χρώματα, τις οσμές και τους ήχους της ένδειας, γεγονός που τον κατέστησε γνωστό από άκρη σε άκρη στην Ευρώπη και ώθησε συγγραφείς τόσο διαφορετικού ύφους, όπως ο Μωπασσάν και ο Ντοστογιέφσκι, να τον αναγνωρίσουν ως τον μέγιστο δεξιότεχνη του αστικού Ρεαλισμού. Ωστόσο, όπως φανερώνει το έργο του *Δύσκολα χρόνια (1854)*, ο Ντίκενς είχε επίσης επίγνωση των πολιτικών, κοινωνικών, αλλά και των πνευματικών αιτιών αυτής της ένδειας. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αποτελεί πικρή σάτιρα της ηθικής του ωφελιμισμού, αλλά και (υπαινικτικά, έστω) της επιδίωξης του κέρδους, της αυξανόμενης εκβιομηχάνισης και της αλόγιστης συσσώρευσης του πλούτου, όπου βασίστηκε η οικονομία της Αγγλίας τον 19ο αιώνα. Ο φιλελευθερισμός του *laissez-faire*, άσπλαχνος στην πρακτική του και στυγνός στην επιβολή του, είχε δημιουργήσει ένα βιομηχανικό σύστημα απάνθρωπο και χαστικό, του οποίου ο παράξενος συνδυασμός λειτουργικότητας και αναρχίας χαραχτηκε πλατιά στην «έρμη απεραντοσύνη της κάπνας και των τούβλων»,

ναντι στην πόλη υπήρξε σύνθετη, και εντέλει αμφίθυμη. Συμμερίστηκε τη συμπάθεια ανθρωπιστών όπως ο Γκόντγουιν και ο Καρλάιλ για τους ελλώτες των εργοστασίων και τους απόρους, θέτοντας στο επίκεντρο των μυθιστορημάτων του το λούμπεν προλεταριάτο, τις σκοτεινές εκείνες μορφές της βικτωριανής ζωής που ζούσαν στο περιθώριο της κοινωνίας και προσέβλεπαν στο έγκλημα ή στην ελεημοσύνη για να επιβιώσουν. Αποτύπωσε ακόμη την παντελή έλλειψη σεβασμού με την οποία αντιμετωπίστηκαν οι «εργατικές τάξεις» (στον μόχθο των οποίων στηρίχθηκε, σε τελική ανάλυση, η ραγδαία βιομηχανική ανάπτυξη της Αγγλίας), που καταδικάστηκαν να ζουν μια άθλια ζωή, μέσα «στη δυσοσμία, σε ελεεινές συνθήκες διαβίωσης και εργασίας, χωρίς φως, αερισμό και νερό, χωρίς αξιοπρέπεια και πρόνοια». Στα έργα του *Όλιβερ Τουίστ (Oliver Twist, 1838)* και *Μπληκ Χάουζ (Bleak House, 1852-53)* ο Ντίκενς προσέδωσε στην καταγραφή της αστικής εξαθλίωσης έντονη αμεσότητα, αποδίδοντας τα χρώματα, τις οσμές και τους ήχους της ένδειας, γεγονός που τον κατέστησε γνωστό από άκρη σε άκρη στην Ευρώπη και ώθησε συγγραφείς τόσο διαφορετικού ύφους, όπως ο Μωπασσάν και ο Ντοστογιέφσκι, να τον αναγνωρίσουν ως τον μέγιστο δεξιότεχνη του αστικού Ρεαλισμού. Ωστόσο, όπως φανερώνει το έργο του *Δύσκολα χρόνια (1854)*, ο Ντίκενς είχε επίσης επίγνωση των πολιτικών, κοινωνικών, αλλά και των πνευματικών αιτιών αυτής της ένδειας. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αποτελεί πικρή σάτιρα της ηθικής του ωφελιμισμού, αλλά και (υπαινικτικά, έστω) της επιδίωξης του κέρδους, της αυξανόμενης εκβιομηχάνισης και της αλόγιστης συσσώρευσης του πλούτου, όπου βασίστηκε η οικονομία της Αγγλίας τον 19ο αιώνα. Ο φιλελευθερισμός του *laissez-faire*, άσπλαχνος στην πρακτική του και στυγνός στην επιβολή του, είχε δημιουργήσει ένα βιομηχανικό σύστημα απάνθρωπο και χαστικό, του οποίου ο παράξενος συνδυασμός λειτουργικότητας και αναρχίας χαραχτηκε πλατιά στην «έρμη απεραντοσύνη της κάπνας και των τούβλων»,

σ' αυτό «το πυκνό, άμορφο συνονθύλευμα» που πλακώνει τους κατοίκους της Ανθρακούπολης (Coketown).²⁵

Όμως και εδώ ακόμα υπάρχει η θετική πλευρά. Παράλληλα με τη ζοφερή ανάλυση της εκβιομηχανισμένης Αγγλίας, ο Ντίκενς φαίνεται να αναγνωρίζει και τη σημασία του εκσυγχρονισμού, και να θαυμάζει τα υλικά του επιτεύγματα, τα νέα κτίρια, τις λεωφόρους και τους σιδηροδρόμους που έρχονται να κυριαρχήσουν στο αστικό τοπίο. Αυτό δεν είναι τόσο εμφανές στα *Δύσκολα χρόνια*, όπου επίκεντρο της δράσης δεν είναι το Λονδίνο αλλά ο μονότονος βιομηχανικός Βορράς· αποτελεί όμως βασικό χαρακτηριστικό μυθιστορημάτων όπως τα *Ντόμπυ και υιός* (*Dombey and Son*, 1848) και *Ο κοινός μας φίλος* (*Our Mutual Friend*, 1865). Το πρώτο, ειδικά, αποκαλύπτει την πόλη ως χώρο δυναμικής κίνησης και εξέλιξης, με τον Ντίκενς να καλωσορίζει τις υλικές της προόδους, όσο και αν απελπίζεται για το κοινωνικό τους κόστος. Κανείς δεν μπορεί να αντισταθεί στις ζωτικές δυνάμεις που βρίσκονται «στην καρδιά αυτής της μεγάλης αλλαγής», σ' αυτά τα «γεμάτα παλμό ρεύματα» της νέας εποχής: τον ηλεκτρισμό, τον σιδηρόδρομο και τον επιχειρηματικό ζήλο. Μπορεί να διαταράσσουν και να εκτοπίζουν, αλλά από την άλλη προσφέρουν στην πόλη «το αίμα που κυλάει στις φλέβες της», αυτό που έχει ανάγκη ο σύγχρονος κόσμος για να ζήσει και να ευημερήσει.²⁶

Η πόλη για ορισμένους άνοιξε νέους δρόμους, όπως για κάποιους άλλους τους έκλεισε, παρέχοντας το κοινωνικό πεδίο για την εξελικτική πάλη που ο Χέρμπερτ Σπένσερ και άλλοι θεώρησαν ως αναπόφευκτη συνιστώσα της διαδικασίας της ζωής. Κάπως έτσι απεικόνισε και ο Μπαλζάκ το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (τη γαλλική κοινωνία μεταξύ 1815 και 1848) στην *Ανθρώπινη κωμωδία*: όχι όπως ο Ντίκενς, ως βιομηχανική, αστική πραγματικότητα που έβαζε σε κίνδυνο το ανθρώπινο είδος και τις ανθρώπινες αξίες απλώς και μόνο με την επέκταση της εσωτερικής λογικής της, αλλά ως

πεδίο ηθικής και ανήθικης δράσης, ως ένα σύνολο περιπτώσεων ηθικών, οικονομικών και σεξουαλικών προκλήσεων που πρέπει να αντιμετωπίσει το άτομο, προκειμένου να επιπλεύσει. Όπως και άλλοι μεγάλοι ρεαλιστές μυθιστοριογράφοι, ο Μπαλζάκ περιέγραψε την πόλη του με λεπτομέρεια και πιστότητα, πιστεύοντας στην καθοριστική φύση του υλικού περιβάλλοντος με το οποίο συνέδεε τους χαρακτήρες του — όπως στην περιγραφή του σπιτιού των Γκραντέ στην *Ευγενία Γκραντέ* (*Eugénie Grandet*, 1833) — σε μια διαδικασία συμβολικής συμβίωσης. Η ματιά του ωστόσο, όπως παρατήρησαν οι σύγχρονοι του αδελφοί Γκονκούρ, είχε και την ικανότητα να διαπερνά την επιφάνεια της αστικής κοινωνίας και να αποκαλύπτει τις θεμελιακές αρχές και τα ήθη της: «το γεγονός πίσω από τη λέξη, την αναρχία των δίχως όρια συμφερόντων πίσω από τη φαινομενική τάξη στον ανταγωνισμό ικανοτήτων». Ο κόσμος του Μπαλζάκ ήταν ο κόσμος της εκκολλητόμενης αστικής Γαλλίας, η οποία παρακολουθούσε «τις αδικίες να αντικαθίστανται από επιρροές, τα προνόμια από περισσότερα προνόμια, [και] την ισότητα ενώπιον του νόμου να ακυρώνεται από νέα ανισότητα»· με άλλα λόγια, την εκ καταγωγής αριστοκρατία να αντικαθίσταται από την πλουτοκρατία του χρήματος. Ο Μπαλζάκ υπήρξε ο ημεπίστος ιστορικός αυτής της κοινωνίας, και συγχρόνως ένας από τους μεγαλύτερους θαυμαστές της.²⁷

Η εστίαση στον πλούτο, ο αγώνας για την απόκτησή του και οι αναγκαίες κατά τη διαδικασία ηθικές θυσίες εμφανίζονται σε καθεμιά από τις επιμέρους ενότητες στις οποίες υποδιαιρεί ο Μπαλζάκ το σύνολο της μυθιστορηματικής του παραγωγής: «σκηνές της ιδιωτικής ζωής», «σκηνές της επαρχιακής ζωής», «σκηνές της παρισινής ζωής», «σκηνές της πολιτικής ζωής», «σκηνές της στρατιωτικής ζωής» και «σκηνές της αγροτικής ζωής». Πρόκειται για μια σειρά μυθιστορημάτων γραμμένων σε ύφος που αποδίδει με νεύρο και συναισθηματική εμπλοκή την ορμή της αστικής ζωής, τους ρυθμούς

και την ασυγκράτητη ενέργειά της. Τα μυθιστορήματα αυτά, αν αναγνωστούν σε συνδυασμό με τις «φιλοσοφικές» και τις «αναλυτικές μελέτες» του, δίνουν μια εικόνα της ζωής στη Γαλλία του 19ου αιώνα, την οποία ο μαρξιστής φιλόσοφος Φρήντριχ Ένγκελς (μεταξύ άλλων) θεωρούσε «ανώτερη από κάθε αμιγώς ιστορική αφήγηση της περιόδου». Τα πλέον αξιόλογα μυθιστορήματα της σειράς αυτής, η *Ευγενία Γκραντέ* (1833), ο *Μπαρμπα-Γκοριό*, οι *Χαμένες ψευδαισθήσεις* (1837-1843) και η *Εξαδέλφη Μπέττυ* (*Cousine Bette*, 1847), διατυπώνουν τη δική τους εκδοχή της *Realpolitik*, που αντιμετωπίζεται τώρα όχι ως το πολιτικό ή στρατιωτικό ήθος της *force majeure* (ανωτέρα βία), αλλά ως μια μορφή ηθικού πραγματισμού σε κοινωνικό και προσωπικό επίπεδο. Όπως συμβουλεύει ο εγκληματίας Βωτρέν στον Μπαρμπα-Γκοριό: «Το Παρίσι είναι, βλέπετε, σαν τις απέραντες δασώδεις εκτάσεις του νέου κόσμου, που μέσα τους κατοικούν περισσότερα από είκοσι είδη άγριων λαών. Ο καθένας εδώ κυνηγά την τύχη του*». Πρόκειται για ένα μάθημα που οφείλουν να εμπεδώσουν όλοι οι ήρωες του Μπαλζάκ, όπως, λόγου χάριν, ο Λυσιέν ντε Ρυμπαμπρέ στο μυθιστόρημα με τον εύγλωττο τίτλο *Χαμένες ψευδαισθήσεις*, ο οποίος έρχεται στο Παρίσι με το όνειρο να γίνει καλλιτέχνης, για να διαπιστώσει ότι τίποτε — κανενός είδους δημιουργία — δεν αξίζει περισσότερο από όσο κοστίζει στην αγορά: η λυρική ποίηση αναγκάζεται να καταφύγει στη δημοσιογραφία για να επιβιώσει. Ο Λυσιέν αναγνωρίζει τους νέους κανόνες του παιχνιδιού, αλλά τελικά αποτυγχάνει να τους χειριστεί και επιστρέφει στον τόπο καταγωγής του, στην επαρχία, απελπισμένος μέχρι τα πρόθυρα της αυτοκτονίας. Εκεί που αποτυγχάνει ο Ρυμπαμπρέ επιτυγχάνει ο νεαρός Εζέν ντε Ραστινιάκ, ο ήρωας του *Μπαρμπα-Γκοριό*. Έχοντας παρακολουθήσει τη λανθασμένη έκφραση της πατρικής αγά-

* Ονορέ ντε Μπαλζάκ, *Μπαρμπα-Γκοριό*, μτφ. Νικηφόρος Βρεττάκος, Αθήνα, Βιβλιοεκδοτική, 1970, σ. 127.

της του Γκοριό και την απληστία των θυγατέρων του, σύντομα μαθαίνει πως οι απλές ηθικές αξίες είναι εκτός τόπου σε έναν κόσμο που τοποθετεί την κοινωνική καταξίωση πάνω από το καθήκον, τον πλούτο πάνω από την πίστη και την κοινωνική επίδειξη πάνω από την τιμή. Στην περίφημη τελευταία σκηνή του μυθιστορήματος, απενίζοντας μακριά πέρα από τον φρεσκοκαμμένο τάφο του Γκοριό προς το λαμπερό νυκτερινό σκηνικό του Παρισιού, ο νεαρός ήρωας του Μπαλζάκ δεσμεύεται, σε μια τυπική επίδειξη παλικαρισμού, να χειραγωγήσει αυτή την κοινωνία, να τη «κληλατήσει», προκειμένου να αποκομίσει τα αγαθά που έχει να προσφέρει.²⁸

Ο Μπαλζάκ και ο Ντίκενς αποτέλεσαν τους δύο πόλους γύρω από τους οποίους διαμορφώθηκε η σχέση ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στην κοινωνία κατά τον 19ο αιώνα. Συγγραφείς όπως οι Γουίλιαμ Μέικπης Θάκερυ (*William Makepeace Thackeray*) με *Το Πανηγύρι των ματαιοτήτων* (*Vanity Fair*, 1848), ο Άντονι Τρόλλοπ με το *Ο τρόπος που ζούμε τώρα* (*The Way We Live Now*, 1875) και ο Τζωρτζ Μέρρενιθ (*George Meredith*) με τον *Εγωιστή* (*The Egoist*, 1879) στην Αγγλία· ο Βίλχελμ Ράμπε (*Wilhelm Raabe*) με το *Χρονικό του δρόμου των σπουργιτιών* (*Chronik der Sperlinggasse*, 1857) και ο Γκούσταβ Φράιταγκ (*Gustav Freytag*) με το *Χρέωση και πίστωση* (*Soll und Haben*, 1855) στη Γερμανία· και, ακόμη, ο Πέρεθ Γκαλντιός με το *Φορτονώατα και Υακίνθη* (*Fortunata y Jacinta*, 1887), ο Λεοπόλντο Άλας (*Leopoldo Alas*) με τη *Σύζυγο του καθηγητή* (*La Regenta*, 1885) και ο Έκα δε Κουέιρος (*Eça de Queirós*) με τους *Μάιαις* (*Os Maias*, 1888) στην Ισπανία και την Πορτογαλία, όλοι αυτοί ακολούθησαν τον Ντίκενς και τον Μπαλζάκ στη διερεύνηση των πολιτικών και οικονομικών ηθών της εποχής τους. Τα μυθιστορήματά τους τονίζουν τις περίπλοκες σχέσεις μεταξύ ιδιοκτησίας, γάμου και κοινωνικής ανέλιξης στην εποχή του αμοραλιστή καριερίστα και του γερόπλουτου. Και όμως, παρά τις σύνθετες καταστάσεις οι οποίες καθορίζουν τις προσωπικές και κοινωνικές εντάσεις που

καταγράφονται σε αυτά τα μυθιστορήματα (καταστάσεις που συχνά αντικατοπτρίζονται στις σύνθετες δομές της πλοκής τους και τις περίτεχνες συνθέσεις των χαρακτήρων), τα κοινωνικά προβλήματα που διερευνούν όλα αυτά τα μυθιστορήματα είναι, θα έλεγε κανείς, οριζόντιας μάλλον παρά κάθετης δομής. Κινοούνται στην επιφάνεια ενός κόσμου του οποίου οι αξίες, αντικείμενα διαμάχης, αμφισβήτησης και διεκδίκησης, υπάγονται, παρ' όλα αυτά, στην απόλυτη προτεραιότητα του χρήματος, της δύναμης και του φύλου. Αλλού, ωστόσο, στο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, η πόλη παρέσχε το πλαίσιο για την ανάδυση βαθύτερων, πιο σκοτεινών αξιών, που προέρχονταν όχι από την κεντρική σκηνή της αστικής κοινωνίας αλλά από τις παρυφές της. Οι μυθιστοριογράφοι που ασχολήθηκαν με τις αξίες αυτές δεν εστίασαν την προσοχή τους στην υλική συνιστώσα της αστικής κουλτούρας, αλλά στις επιπτώσεις της στην ταυτότητα του ατόμου και, όταν έκαναν λόγο για χαμένες ψευδαισθήσεις, αναφέρονταν όχι στην αποτυχία του ατόμου να εξασφαλίσει μια θέση στον κόσμο, αλλά στο διάχυτο αίσθημα αποξένωσης και αποπροσανατολισμού που βαθμιαία κυριαρχούσε στη συνείδηση της νεότερης εποχής. Ο Ντίκενς είχε αποδώσει το αίσθημα αυτό φευγαλέα περιγράφοντας όλους εκείνους τους κακοποιούς, τους κοινωνικά απόκληρους και προβληματικούς χαρακτήρες που διατρέχουν σαν σκιές το έργο του. Αντίστοιχα, ο Μπωντλαίρ διέκρινε κάποιο μεγαλείο στην «ποίηση του κακού», που εμπνεόταν από τον υπόκοσμο του Παρισιού, της γενέτειρας πόλης, τον χυδαίο χαρακτήρα της οποίας εκείνος μεταμόρφωσε μέσα από μια καθαρά προσωπική αισθητική συμβολικών αντιστοιχιών. Όμως, μόνο στο έργο των τριών μεγάλων ρώσων ρεαλιστών, του Ιβάν Τουργκένιεφ, του Νικολάι Γκόγκολ και του Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, ο άνθρωπος (σύμφωνα με τα λόγια του Μπωντλαίρ) «πλησιάζει τη μεταμόρφωσή του σε κήνος», εξορισμένος από την ηθική πόλη για να επιστρέψει στο περιθώριο της κοινωνίας ως εγκληματίας, παράφρων ή άγιος.²⁹

Το έργο *Πατέρες και γιοι* του Τουργκένιεφ εστιάζεται σε έναν χαρακτήρα που αντιπροσωπεύει αυτήν τη συγκεκριμένη τάση στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού Ρεαλισμού: τον νεαρό μηδενιστή Εβγένι Μπαζάρωφ (Yevgeny Bazarov). Πρόκειται για αντιπροσωπευτικό χαρακτήρα της νέας ρωσικής νεολαίας: αμφισβητίας, αναλυτικός και επιθετικός, ζει μέσα στην «απόλυτη και ανελέητη απόρριψη» των υφιστάμενων κοινωνικών κανόνων, απαξιώνει κάθε μορφή αυθεντίας, προσωπικής και πνευματικής. Οπωσδήποτε, το ζήτημα του χάσματος των γενεών δεν ήταν καινούργιο για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Ο κυριότερος εκπρόσωπος της συγγραφικής λογοτεχνίας αυτής της περιόδου, ο Αντράς Φάυ (András Fáy), είχε γράψει ακριβώς για αυτό το θέμα στην επική του μελέτη κοινωνικών ηθών, το μυθιστόρημα *Το σπίτι των Μπέλτεκν* (*A Bêltekny ház*, 1832). Όμως τα ενδιαφέροντα του Τουργκένιεφ δεν είναι τόσο ηθογραφικού όσο φιλοσοφικού χαρακτήρα. Στο *Πατέρες και γιοι*, το οποίο τοποθετείται σε μια κρίσιμη στιγμή της ρωσικής ιστορίας, όταν η μεσαιωνική φεουδαρχία παραχωρεί τη θέση της στον σύγχρονο φιλελευθερισμό, ο Τουργκένιεφ χρησιμοποιεί τη μορφή του Μπαζάρωφ και τη σύγκρουση με τον πατερναλιστή συντηρητικό Νικολάι Κιρσάνοφ, προκειμένου να αποδώσει μυθιστορηματικά τις εντάσεις και τις διαμάχες στο εσωτερικό της τάξης των ρώσων γαιοκτημόνων. Οι τελευταίοι βρίσκονται παγιδευμένοι ανάμεσα στις αυταπάτες μεγαλείου και στη διαβρωτική συνειδητοποίηση της ασημαντότητάς τους ανάμεσα στις πνευματικές αναζητήσεις και στον ορθολογισμό, στην αποδοχή της αναγκαιότητας της προόδου και στην εσωτερική αμφισβήτηση της αξίας οποιουδήποτε υλικού επιτεύγματος. Το αποτέλεσμα είναι μια αλλόκοτη μορφή αδράνειας και πνευματικής φαυλότητας, μια ιδιοσυγκρασία που ταυτίστηκε εν συνεχεία με έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα Ρώσου, περισσότερο από κάθε άλλον: τον Ομπλόμοφ από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ιβάν Αλεξάντερ Γκοντσαρόφ (Ivan Alexander Goncharov) που εκδόθηκε το 1859. Όμως πολύ

πριν από τη δημοσίευση του μυθιστορήματος του Γκοντσάρφ, είχε επιχειρηθεί η περιγραφή του αλλοπρόσαλλου ρωσικού ψυχισμού στο επικό αλληγορικό αριστούργημα του Γκόγκολ *Νεκρές ψυχές* (*Mertvyje Dushi*, 1842). Ο τίτλος αναφέρεται στους νεκρούς δουλοπάροικους, τους οποίους ο απατεώνας ήρωας του έργου, Τσίτσικοφ, αγοράζει προκειμένου να αυξήσει την οικονομική αξία της ιδιοκτησίας του. Όμως το μυθιστόρημα αυτό, που έμεινε ημιτελές με τον θάνατο του Γκόγκολ, χρησιμοποιεί το ρεαλιστικό πλαίσιο καθαρά ως αφορμή για μια εκτενή, με υπερβολικές και φανταστικές λεπτομέρειες, περιγραφή ατόμων, τάξεων και αξιωματούχων που ευδοκίμησαν στην αγροτική Ρωσία του απολυταρχικού τσάρου Νικόλαου Α', και για την περιγραφή της απληστίας, του κυνισμού και της αμάθειας που αποτελούσαν τα κυρίαρχα στοιχεία αυτής της κοινωνίας. Πολλά από τα γεγονότα που περιγράφονται αγγίζουν το παράλογο και ως τέτοια αποτελούν επέκταση της ιδιαίτερης λογικής μιας αποσυναρμολογημένης συνείδησης, που ο συγγραφέας διερεύνησε για πρώτη φορά στο *Ημερολόγιο ενός τρελού* (*Nevsky Prospect*, 1835), στη *Μύτη* (*Nos*, 1836) και στο *Παλτό* (*Shinel*, 1842). Αυτές οι ιστορίες εισάγουν έναν νέο τύπο ήρωα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Οι χαρακτήρες εδώ ανήκουν στον υπόκοσμο της ύπαρξης. Ο ανώνυμος ήρωας στο *Ημερολόγιο ενός τρελού* αυτοχαρακτηρίζεται ως «απολύτως Κανένας» και το εννοεί όχι μόνο από κοινωνική άποψη, αλλά υπαρξιακά, ως ορισμό μιας προσωπικότητας η οποία στερείται οποιασδήποτε συνοχής του εαυτού. Οι χαρακτήρες του Γκόγκολ ορίζουν τον εαυτό τους μέσα από αρνητικές έννοιες: τρέλα, πόνος, και κάποτε, όπως στην περίπτωση του Ακάκι Ακάμπεβιτς στο *Παλτό*, με ένα «αίσθημα φόβου» που αγγίζει τα όρια της ψύχωσης, ενώ συχνά εγκαταλείπουν τον κόσμο τη στιγμή που εισέρχονται σ' αυτόν, χωρίς πραγματική ταυτότητα, με την πτώση ή τον θάνατό τους να περνά απαρατήρητος και να λησμονείται.³⁰

Οι ιστορίες του Γκόγκολ αποδίδουν σχηματικά έναν τύ-

πο αποξενωμένης υποκειμενικότητας, τον οποίο έμελλε να ξετυλίξει στην ολότητά του ο σπουδαιότερος ρώσος ρεαλιστής, ο Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι. Ο ηθικός σχετικισμός, ο πνευματικός μηδενισμός και οι ψυχικές ανασφάλειες που διερεύνησαν στα έργα τους ο Τουργκένιεφ και ο Γκόγκολ βρήκαν την πλέον συστηματική πραγμάτευσή τους στα μυθιστορήματα *Έγκλημα και τιμωρία* (1866), *Ο ηλίθιος* (*Idiot*, 1869), *Οι δαιμονισμένοι* (*Besy*, 1871) και *Αδελφοί Καραμάζοφ* (*Brat'ya Karamazovy*, 1880). Τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο ανώνυμος πρωταγωνιστής στο *Υπόγειο* (1864) είναι χαρακτηριστικά για την άσχημη κατάσταση που αντιμετωπίζουν όλοι οι ήρωες του Ντοστογιέφσκι. «Άνθρωπος του 19ου αιώνα», προϊόν μιας αστικής κουλτούρας, της Αγίας Πετρούπολης στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπου για πολλούς από τους κατοίκους οι ισχυρές πεποιθήσεις του παλαιότερου αγροτικού παρελθόντος υποχωρούν μπροστά στην ανασφάλεια, την εσωστρέφεια και την αβουλία. Ριζοσπάστης και αντικοφορομιστής, ο άνθρωπος του υπογείου απορρίπτει κάθε απόπειρα ανακούφισης της δυστυχίας του. «Κατάπτωση» είναι η λέξη-κλειδί για την εικόνα που ο άνθρωπος αυτός έχει για τον εαυτό του, εικόνα την οποία εκμεταλλεύεται στο έπακρο, απολαμβάνοντας την «ηδονή από τη συνειδητοποίηση της αυτοταπείνωσής του», καλλιεργώντας εκείνους «τους ανεκπλήρωτους πόθους που μας κατατρώνουν αιώνια».³¹

Σε κάποιο σημείο της εξομολόγησής του, ο άνθρωπος από το υπόγειο ερμηνεύει την προσωπική του φιλοσοφία: «Θέλω, συγκεκριμένα, να δοκιμάσω αν μπορεί ποτέ κανείς να είναι πραγματικά ανοικτός προς τον εαυτό του — αν μπορεί ποτέ να αντικρίσει πραγματικά άφοβα οποιαδήποτε αλήθεια». Το ζήτημα των ηθικών επιπτώσεων όχι μόνο του αληθούς λόγου αλλά και της αληθούς πράξης διαμορφώνει το έργο του Ντοστογιέφσκι στο σύνολό του. Χαρακτηρίζει τη διαλεκτική που στήνει ο συγγραφέας μεταξύ αμαρτίας και εξιλέωσης στο *Έγκλημα και τιμωρία*, μεταξύ κοινωνικής δυσαρέσκειας και

ηθικού ιδεαλισμού στον *Ηλίθιο*, ή μεταξύ αθείας και συναισθηματικής ανάγκης για πνευματική υπέρβαση, όπως διερευνάται στους *Αδελφούς Καραμάζοφ*. Όλα τα παραπάνω μυθιστορήματα χαράζουν μια πορεία σε έναν κόσμο όπου κυριαρχεί το σκοτάδι που επέφερε ο επιστημονικός ορθολογισμός και ο ηθικός μηδενισμός. Όμως δεν μας εγκαταλείπουν εκεί. Όπως ο Νίτσε και ο Κίρκεγκωρ (Kierkegaard), με τον οποίο υπάρχει φανερή συγγένεια, έτσι και ο Ντοστογιέφσκι συχνά εξαναγκάζει τους χαρακτήρες και τους αναγνώστες του να αντιμετωπίσουν το σκοτάδι, ώστε να κατορθώσουν να αναγνωρίσουν την ελάχιστη ύπαρξη φωτός. Από την άποψη αυτή, τα μυθιστορήματά του, παρά τη φαινομενική απαισιοδοξία τους, κρύβουν μέσα τους έναν θετικό πυρήνα: αποτελούν απόπειρα να κατακτηθεί (ενάντια στις προφανείς διδαχές του Ρεαλισμού) ένα νέο όραμα για την ανθρωπότητα, η οποία θα αναγεννάται μέσα από τα μαρτύρια και την απελπισία, έτοιμη να συναντήσει το μέλλον, ανοικτή στις πιθανότητες της «βαθμιαίας ανανέωσης» και της «μύησης σε μια νέα άγνωστη ζωή».³²

4. Τα όρια της υποκειμενικότητας:

Ο (θηλυκός) εαυτός και το ρεαλιστικό μυθιστόρημα

Το 1815 η ναπολεόντεια εποχή είχε φθάσει στο τέλος της, και μαζί της η περίοδος των εξεγέρσεων και των αναταραχών στην ευρωπαϊκή πολιτική. Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο ριζοσπαστισμός των *sans culottes** έμελλε να δώσει τη θέση του στη σταθερότητα και την τάξη, ο στρατιωτικός επεκτατισμός

* Έτσι ονομάστηκε από το 1792 μια μεγάλη ομάδα του παρισινού λαού, μικροαστοί, έμποροι και μικροβιοτέχνες, που πρωτοστάτησαν στην κατάληψη της Βασίλειας, εξώθησαν τους χωρικούς στην Επανάσταση και πίεσαν τον Λουδοβίκο XVI να επικυρώσει τα Διατάγματα της 4ης Αυγούστου και τη Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου.

στη θρησκεία, ο άκρατος ατομικισμός στη *Realpolitik*, ώστε να επέλθει η αποκατάσταση των σχέσεων μεταξύ της αυτοδύναμης αστικής τάξης και της επισφαλώς αποκατεστημένης αριστοκρατίας. Ο πλέον ενδεδειγμένος παρατηρητής αυτής της μεταβατικής εποχής υπήρξε ταυτόχρονα και ο πρώτος εξέχων μυθιστοριογράφος του Ρεαλισμού. Πρόκειται για τον Ανρύ Μπελ, γνωστότερο ως Σταντάλ. Στο *Μοναστήρι της Πάρμας* (1839) ο Σταντάλ περιέγραψε τις ιστορικές μεταβολές της ναπολεόντειας εποχής, σκιαγραφώντας τα πολιτικά και στρατιωτικά γεγονότα τα οποία είχαν οδηγήσει στο τέλος της. Στο πιο γνωστό μυθιστόρημά του, *Το Κόκκινο και το Μαύρο* (*Le Rouge et le Noir*, 1830), καταπιάνεται με το ίδιο θέμα, όχι με άμεσο, αλλά με συμβολικό τρόπο, μέσα από την ιστορία του ήρωα του μυθιστορήματος, του νεαρού νεόπλουτου Ζυλιέν Σορέλ. Ο Σορέλ είναι ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς χαρακτήρες των αρχών του 19ου αιώνα: με την ενεργητικότητα και τη δύναμη της προσωπικότητάς του αποτελεί σαφή αναφορά στον βυρωνικό ήρωα του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού, αλλά και στην επαναστατική ορμή που ενσάρκωσαν οι γάλλοι επαναστάτες και ο Ναπολέων. Ωστόσο, η εποχή αυτή έχει παρέλθει πλέον ανεπιστρεπτή, όπως συνειδητοποιεί σύντομα ο Σορέλ. Οι κυρίαρχες αξίες δεν απορρέουν από τον δεσποτικό και χαρισματικό αυτοκράτορα, αλλά από τον υπολογιστή πολιτικό Μέττερνιχ και τους ομοίους του. Ο Σορέλ δεν μπορεί παρά να γίνει κι αυτός τέκνο της εποχής του, κοινωνικά ευκίνητος, κυνικός και διπλωμάτης. Φορά το μαύρο του εκκλησιαστικού ράσου επάνω από το κόκκινο του στρατιώτη, αφήνοντας πλήρη εξουσία στις τρελές του φιλοδοξίες που τον οδηγούν έξω από τον μικροαστικό του περίγυρο, στον νέο κόσμο των κοινωνικών προνομίων και της εύνοιας της αριστοκρατίας.³³

Ο Σορέλ ζει ανάμεσα στους δύο πόλους της ρομαντικής αυτοπροβολής και του ρεαλιστικού κυνισμού, δίχως ποτέ να τους συμφιλιώνει. Παρά την οικονομική του άνοδο, καταλήγει εντέλει θύμα τόσο της ανορθολογικής και απερισκεπτής

αυτοπεποίθησης που χαρακτηρίζει τη ρομαντική νοοτροπία (όταν, για παράδειγμα, αποπειράται να δολοφονήσει την πρώην ερωμένη του) όσο και του ηθικού σχετικισμού της ρεαλιστικής στάσης, η οποία συγχέει ανεπανόρθωτα έννοιες όπως η ειλικρίνεια και η προσποίηση, η αλήθεια και η φαντασία. Ακόμα και τις παραμονές της εκτέλεσής του, ο ήρωας του Σταντάλ αδυνατεί να συνειδητοποιήσει ότι ο «τσαρλατανισμός» και η «υποκρισία», που τον περιέβαλλαν, όπως ισχυρίζεται, σε όλη του τη ζωή, αποτελούν στην πραγματικότητα πλευρές της ίδιας της προσωπικότητάς του, προϊόντα του μυαλού ενός καριέριστα που επιδίωξε να πραγματοποιήσει τους σκοπούς του όχι μόνο με την επιβολή της θέλησής του και την ερωτική του γοητεία, αλλά και — όπως παρατηρεί λακωνικά η Μαντάμ ντε Ρενάλ — «ξεσηκώνοντας φράσεις από μυθιστορήματα», το άλλο μέσο του Σορέλ για να επιβεβαιώσει λεκτικά τον εαυτό του.³⁴

Ο Ζυλιέν Σορέλ προσμένει την εκτέλεσή του και πεθαίνει με μια διάθεση περιφρόνησης, αρνούμενος οποιαδήποτε προσφορά μεσολάβησης, θεωρώντας τον εαυτό του θύμα της «αριστοκρατίας της μεσαίας τάξης» η οποία είχε γίνει η νέα κυρίαρχη τάξη στη μετεπαναστατική Γαλλία. Παρά το γεγονός ότι επιλέγει έναν τραγικό τρόπο, ο Σορέλ ωστόσο αντιλαμβάνεται τελικά ότι στην εποχή του Ρεαλισμού, ο ρομαντικός ατομικισμός δεν είναι πλέον σε θέση να διαπραγματευτεί τα όρια που επιβάλλει η κοινωνία στις πράξεις της προσωπικής προβολής και επιβεβαίωσης. Από αυτή την άποψη τουλάχιστον, ο ήρωας του Σταντάλ προοιωνίζεται τη μοίρα πολλών που έμελλε να τον ακολουθήσουν και να βρεθούν, όπως κι αυτός, στη λάθος πλευρά της ιστορίας ή στη λάθος πλευρά μιας ολοένα και περισσότερο δογματικής αστικής κοινωνίας: καλλιτεχνών, κακοποιών και γυναικών. Οι γυναίκες μάλιστα διαπίστωσαν κατεξοχήν ότι η φιλελεύθερη πολιτική νοοτροπία που είχαν υιοθετήσει οι άνδρες κατά την επαναστατική περίοδο σήμαινε ακριβώς το αντίθετο όταν εφαρμο-

ζόταν στο πλαίσιο του οικογενειακού βίου. Όπως παρατηρούσε αλλού ο Σταντάλ, οι γυναίκες της μετεπαναστατικής Γαλλίας ήταν θύματα εκπαιδευτικής και πολιτισμικής «άγνοιας» και, λόγω των ηθικών και νομικών περιορισμών, εντελώς ανήμπορες να αποδράσουν από τους αποτυχημένους γάμους, τους οποίους συντηρούσε ο «φόβος της κόλασης και το θρησκευτικό αίσθημα». Το αδιέξοδο αυτό αποτέλεσε το κεντρικό θέμα σε πολλά από τα πιο αξιόλογα μυθιστορήματα του 19ου αιώνα: στην *Ιντιάνα* (1832) της Γεωργίας Σάνδη, στο *Συμβαίνει* (*Det går an*, 1839· τίτλος αγγλικής έκδοσης: *Sara Videbeck*) του Καρλ Άλμκβιστ (Carl Almqvist), στην *Τζέην Έντ* (*Jane Eyre*, 1847) της Σαρλότ Μπροντέ (Charlotte Brontë), στη *Μαντάμ Μποβαρύ* του Γκυστάβ Φλωμπέρ, στην *Άννα Καρένινα* του Τολστόι (1877), στην *Υακίνθη* (*Giacintha*, 1879, και αναθεωρημένη το 1885) του Λουίτζι Καπουάνα (Luigi Capuana), στο *Φορτουνάτα και Υακίνθη* (*Fortunata y Jacinta*, 1887) του Πέρεθ Γκαλντός, στην *Τες των νι' Εμπερβίλ* (1891) του Τόμας Χάρντνι, στην *Έφι Μπριστ* (1895) του Φοντάνε και στα *Βάθη της λύτρωσης* (*Van de koele meren des doods*, 1900) του Φρέντερικ βαν Έντεν (Frederik van Eeden). Η θεματολογία αυτών των μυθιστορημάτων εκτείνεται πολύ πέρα από την οικογενειακή σφαίρα και τα αναγκαστικά στενά πλαίσια των ερωτικών περιπετειών, του γάμου και της ιδιοκτησίας, και πραγματεύεται ζητήματα που επικεντρώνονται στα δικαιώματα και στις δυνατότητες του ατόμου να επιτύχει την πνευματική και συναισθηματική ολοκλήρωσή του σε μια περίοδο κατά την οποία όλο και περισσότερο τείνουν να νομιμοποιηθούν οι συντηρητικές αξίες και το κατεστημένο. Κάποια από τα παραπάνω μυθιστορήματα διαπνέονται από ένα πνεύμα εξέγερσης απέναντι σε τέτοιες αξίες. Η Γεωργία Σάνδη, λόγου χάριν, στον πρόλογο του 1832 στο μυθιστόρημά της *Ιντιάνα*, αναφέρθηκε στο «πανίσχυρο ένστικτο της διαμαρτυρίας» ενάντια στην πατριαρχική εξουσία, το οποίο την οδήγησε να στρέψει την ηρωίδα της ενάντια «στην αδικία και τη βαρβα-

ρότητα των νόμων που ακόμη χειραγωγούν τις γυναίκες στον γάμο, στην οικογένεια και στην κοινωνία». Η Σάνδη εξακολούθησε να γράφει περιφρονώντας αυτούς τους νόμους, υμνώντας τις ευγενείς προσπάθειες των πρωταγωνιστριών της, «των οποίων τα ψυχικά αποθέματα επιστρατεύονται στην αδυσώπητη μάχη με την πραγματικότητα της ζωής».³⁵

Παρ' όλα αυτά, το μήνυμα που απορρέει από την *Ιντιάνα* είναι συντηρητικό: η ηρωίδα του μυθιστορήματος επιβιώνει αντικαθιστώντας τον έναν σύζυγο με έναν άλλο και αντιμετωπίζει την κρίση της θηλυκότητάς της με το να παντρευτεί εκείνον που τη βοήθησε να απελευθερωθεί από τον ζυγό του γάμου. Προσφέροντας στον αναγνώστη ένα τέτοιο τέλος, η Σάνδη αφήνει τον ίδιο τον θεσμό της πατριαρχίας άθικτο και ανερμήνευτο. Κάπως έτσι τελειώνει και η *Τζέην Έντ* της Μπροντέ, καθώς και το *Φορτουνάτα και Γιακίνθη* του Πέρεθ Γκαλντός, το μυθιστόρημα που μαζί με τη *Σύζυγο του καθηγητή* του Λεοπόλντο Άλας κατατάσσονται στα κορυφαία έργα του Ρεαλισμού στην Ισπανία. Το μυθιστόρημα *Τζέην Έντ* μοιράζει τη θηλυκή του συνείδηση όχι σε μία αλλά σε δύο πρωταγωνίστριες: την ίδια την *Τζέην Έντ*, η οποία είναι ορφανή και άρα αποκομμένη από τα κοινωνικά δρώμενα, και την «τρελή γυναίκα της σοφίτας», η οποία, αν και νόμιμη σύζυγος του κυρίου Ρότσεστερ, δεν είναι σε θέση να ανταποκριθεί στον ρόλο της συντρόφου στο πλευρό του. Τελικά, η *Τζέην* κατορθώνει να γεφυρώσει αυτές τις αντιφατικές όψεις της γυναικείας ταυτότητας, καθώς γίνεται, στην κυριολεξία σχεδόν, μέρος του τυφλού νέου της συζύγου, επιφορτισμένη με το καθήκον της μεσολάβησης μεταξύ εκείνου και του κόσμου, καθήκον που εκπληρώνει «χωρίς επώδυνη ντροπή ή αμήχανη ταπείνωση». Η *Φορτουνάτα* και η *Γιακίνθη* στο μυθιστόρημα του Πέρεθ Γκαλντός αντιπροσωπεύουν, αντίστοιχα, δύο εναλλακτικά δείγματα γυναικείας προσωπικότητας. Η *Φορτουνάτα* είναι κοπέλα του λαού, θερμή, αυθόρμητη και καλή μητέρα· η *Γιακίνθη* ανήκει στη μεσοαστική τάξη, είναι κλειστή σε νέες

εμπειρίες και στείρα. Αυτό που τις ενώνει είναι η σχέση τους με τον αστό Χουανίτο Σάντα Κρουθ, κακομαθημένο αλλά γεμάτο αυτοπεποίθηση, που είναι σύζυγος της *Γιακίνθης* και εραστής της *Φορτουνάτα*. Η αφήγηση στρέφεται γύρω από το ερωτικό τρίγωνο και τις ηθικές, οικογενειακές και νομικές επιπτώσεις που επιφέρει. Η *Φορτουνάτα* ποτέ δεν ξεφεύγει από το κοινωνικό στίγμα της καταγωγής της και οι περιορισμοί που επιβάλλονται από την κοινωνία είναι στο μυθιστόρημα αυτό εξίσου σαφείς όσο και σε άλλα γνωστά ρεαλιστικά μυθιστορήματα του 19ου αιώνα. Όμως η *Φορτουνάτα* κατακτά τελικά την αποδοχή με τους δικούς της όρους, καθώς οι παρεκτροπές της γίνονται ανεκτές σε μια συντηρητική καθολική Ισπανία, όπου η μητρότητα και η ανατροφή των παιδιών αποτελούν αξίες περιβεβλημένες με έναν σχεδόν θρησκευτικό μυστικισμό. Όπως εξηγεί στο τέλος του μυθιστορήματος ο σύζυγός της, Μάξι, μετά την ταφή της *Γιακίνθης*, τελικός ρυθμιστής της ανθρώπινης μοίρας δεν είναι η κοινωνία αλλά η φύση, σαν «μεγάλη μητέρα και δασκάλα που επανορθώνει τα σφάλματα των παιδιών της που παραστρατούν».³⁶

Άλλες ηρωίδες του ρεαλιστικού μυθιστορήματος βίωσαν την αντιπαράθεση μεταξύ της θηλυκής τους ταυτότητας και των ηθικών φραγμών που τους επέβαλε η αστική τάξη με μεγαλύτερη, σχεδόν τραγική ένταση. Οι κοινωνικές και ηθικές συνιστώσες αυτής της αναμέτρησης διερευνήθηκαν σε βάθος στην *Άννα Καρένινα* του Τολστόι και την *Έφι Μπριστι* του Φοντάνε. Οι πρωταγωνίστριες αυτών των μυθιστορημάτων εκπροσωπούν τους δύο αντίποδες της γυναικείας προσωπικότητας. Η *Έφι* ταλαντεύεται μεταξύ ενός αφελούς ρομαντισμού και ενός ιδιοτελούς πραγματισμού. Ζώντας σε μια σύγχυση ανάμεσα στην «επιθυμία για χλιδή και στη φιλοδοξία» εποφθαλμά την ελευθερία που υπόσχεται ένας γάμος με έναν γηραιότερο σύζυγο με περιουσία και υψηλή κοινωνική θέση. Η *Άννα* είναι πιο συγκροτημένη προσωπικότητα, διαθέτει αυτογνωσία και ανεξάρτητο πνεύμα, καθώς και βαθύτερη συ-

Έφι Μπριστι
Άννα Καρένινα

νείδηση της ταυτότητάς της. Εκεί όπου οι δύο χαρακτήρες συγκλίνουν είναι όχι μόνο στα προσωπικά αίτια της δυστυχίας τους, από την οποία αγωνίζονται να δραπετεύσουν με τη μοιχεία, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο, στο τέλος της θλιβερής τους ιστορίας, καταλήγουν να ενστερνιστούν τις πατριαρχικές αξίες ενάντια στις οποίες αγωνίζονταν όλη τους τη ζωή, είτε συνειδητά (Άννα) είτε ασύνειδα (Έφι). Το πικρό μάθημα που διδάσκονται η Έφι και η Άννα είναι ότι οι ηθικές αξίες και τα κοινωνικά ήθη που έχουν εδραιωθεί στους θεσμούς της θρησκείας, της πολιτικής και της οικογένειας δεν είναι ασήμαντα εμπόδια τα οποία παρακάμπτονται με επιμονή και αυτοπεποίθηση, αλλά αντίθετα αποτελούν θεσμούς που περιορίζουν και εντέλει καθορίζουν κάθε ατομική ενέργεια. Η Έφι συνειδητοποιεί τελικά ότι η αναζήτηση της προσωπικής ευτυχίας δεν είναι παρά εγωιστική ουτοπία, γιατί παραγνωρίζει «αυτό το κάτι που διαμορφώνει την κοινωνία»: στη δεδομένη περίπτωση, έναν πρωσικό κώδικα τιμής, ο οποίος εξωθεί τον σύζυγο της Έφι, τον Ινστέπτεν, να εκδικηθεί τον πρώην εραστή της, και μαζί τη σύζυγο και το παιδί του, έξι χρόνια μετά τη σύντομη πράξη μοιχείας που είχε προκύψει ως επακόλουθο της ανίας και της παραμέλησης της Έφι μέσα στον γάμο της. Η Άννα εξωθείται στην αυτοκτονία, ως συνέπεια μιας παρόμοιας ρητής επιταγής, που απορρέει από την ακλόνητη ιδέα της οικογένειας και του οικογενειακού καθήκοντος. Η ηρωίδα του Τολστόι προσέβαλε την ιδέα αυτή εγκαταλείποντας τον άνδρα και το παιδί της· η τήρησή της όμως συνιστά, όπως θέλει ο Τολστόι να πιστέψουμε, «το νόημα της ζωής και των ανθρώπινων σχέσεων». Η Άννα Καρένινα πρέπει να πεθάνει, και μάλιστα με πλήρη επίγνωση της ενοχής της που ανάγει έτσι τα δεσμά του γάμου σε θρησκευτικό μυστήριο το οποίο δεν επιδέχεται αμφισβήτηση.³⁷

Η ηρωίδα του μυθιστορήματος *Μαντάμ Μποβαρύ* του Φλωμπέρ πεθαίνει ύστερα από μια ζωή αναλωμένη σε ατυχείς εξωσυζυγικούς δεσμούς, αποξενωμένη από τον σύζυγό της, ο

οποίος αρνείται να της αναγνωρίσει την ανεξαρτησία της ξεχωριστή της ταυτότητα, όπως και το κοινωριβάλλον, που μεθά με τη χαιρεκακία του. Η Έμμα Μποβαρύ δεν διαθέτει ούτε την άδολη γοητεία της Έφι Μπριστ ούτε το ηθικό ανάστημα της Άννας Καρένινα. Είναι μικροαστή, προϊόν της επαρχιακής Γαλλίας, σύζυγος γιατρού, με φιλοδοξίες και φαντασιώσεις γαλουχημένες με αφελείς ρομαντισμούς και αισθηματικές μυθοπλασίες. Οι φραγμοί που υψώνονται στον δρόμο για την ερωτική της χειραφέτηση δεν πηγάζουν από την άκαμπτη ηθική της πρωσικής αριστοκρατίας του Φοντάνε ούτε από τους απαράβιαστους δεσμούς της αγίας οικογένειας του Τολστόι, αλλά από τους κοινότοπους περιορισμούς της επαρχιακής ζωής: τον παραδοσιακό πουριτανισμό, την κοινή ζηλοτυπία και τα κακόβουλα σχόλια. Εντούτοις, η Έμμα είναι μια από τις λίγες πρωταγωνίστριες σε μυθιστόρημα του 19ου αιώνα που διαθέτουν αυθεντικό ψυχικό βάθος, και η ένταση με την οποία βιώνει τα συναισθήματά της της επιτρέπει να υπερβεί τόσο τις ανεπάρκειες της μόρφωσής της όσο και την χυδαιότητα που την περιβάλλει. Κάθε διακύμανση του ψυχικού της κόσμου, από την απογοήτευση και την αίσθηση αδυναμίας μέχρι την αγαλλίαση της ερωτικής μέθης, καταγράφεται με ευαισθησία και λεπτότητα από την περίφημη αφηγηματική *impassibilité* (απάθεια) του Φλωμπέρ, η οποία μας δημιουργεί την εντύπωση ότι έχουμε αδιαμεσολάβητη πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα. Το εξωτερικό περιβάλλον της Έμμα αναπαράγεται εξίσου αριστοτεχνικά. Στα μυθιστορήματα του Φοντάνε και του Τολστόι οι ηρωίδες αντικρίζουν την αστική κοινωνία ως ένα υπερτροφικό σώμα κανόνων, των οποίων η αναμφισβήτητη ηθική ακεραιότητα παγώνεται μέσω της αφηρημένης και άυλης υπόστασής τους. Στη *Μαντάμ Μποβαρύ* η αστική ηθική μετουσιώνεται σε τρόπο ζωής, σε μια χαινωτική επιβολή προσωπικής συμπεριφοράς, δημόσιου τελετουργικού και εθιμικού δικαίου. Ο Φλωμπέρ χαρτογραφεί τον καταπιεστικό αυτόν κόσμο, από τις μυρωδιές που αναδίδουν οι χον-

δροειδείς γαστρονομικές δραστηριότητες στο οικιακό περιβάλλον της Έμμα και της προκαλούν ναυτία, μέχρι την «εφιαλτική μονοτονία» και το πομπώδες ύφος της Ετήσιας Έκθεσης με τους στομφώδεις πανηγυρισμούς για τη βιομηχανική παντοδυναμία της Γαλλίας, αλλά και την αρκετά πιο πεζή ζωοπανήγυρη. Η Έμμα εντέλει πεθαίνει, θύμα της δονκιχωτικής και, ωστόσο, αυθεντικής έκφρασης των πόθων της και των περιπέλοπων επιθυμιών της. Όμως η αποτυχία της ρίχνει σκιές αμφιβολίας τόσο σχετικά με τον, ως επί το πλείστον, αντρικό περίγυρό της όσο και με την ίδια της την προσωπικότητα, γεγονός που αναγνώρισε, μεταξύ άλλων, και ο δημόσιος κατήγορος ο οποίος παρέπεμψε τον Φλωμπέρ σε δίκη για προσβολή της δημόσιας αιδούς με το μυθιστόρημά του. Γιατί, παρά την έμφυτη απαισιοδοξία του Φλωμπέρ και την ολύμπια αποστασιοποίησή του από τους χαρακτήρες του, το μυθιστόρημά του συνιστά ένα ισχυρό επιχείρημα υπέρ της ηθικής αναγκαιότητας της εξέγερσης, όσο και αν προδιαγράφει το αναπόφευκτο της αποτυχίας της.³⁸

5. Ολοκλήρωση και κοινότητα: ο Ποιητικός Ρεαλισμός και το μυθιστόρημα μαθητείας (*Bildungsroman*)

Από όσα αναφέρθηκαν γύρω από τα μυθιστορήματα Άννα Καρένινα, Μαντάμ Μποβαρύ και Έφι Μπριστ ήδη προκύπτει ότι το ρεαλιστικό μυθιστόρημα εστιάζεται στη φθορά των θρησκευτικών, ηθικών και οικογενειακών δομών που παραδοσιακά συνέδεαν τα άτομα μεταξύ τους. Τα μυθιστορήματα αυτά εξέφρασαν τις φυγόκεντρες δυνάμεις της εποχής, οι οποίες δεν εκδηλώθηκαν σε ταξικό ή θεσμικό πλαίσιο αλλά από μεμονωμένα άτομα, των οποίων οι πόθοι, τα όνειρα και οι αγώνες φέρονται ως αντιπροσωπευτικά για τις ιστορικές τάσεις της εποχής. Όμως δεν αποδέχθηκαν όλοι οι ρεαλιστές αυτές τις τάσεις ούτε και επιδίωξαν όλοι να απεικονίσουν στο έργο τους

τη διαβρωτική τους επίδραση στη ηθική. Στη Γερμανία εμφανίστηκε ένα αντίρροπο κίνημα γνωστό ως Ποιητικός Ρεαλισμός. Οι εκπρόσωποί του θεωρούσαν ότι το ρεαλιστικό μυθιστόρημα δεν ήταν ανάγκη να περιορίζεται σε αφηγήσεις με θέμα την αποξένωση και την αποστασιοποίηση ή να στρέφεται αποκλειστικά γύρω από άτομα που κατατρώχονται από αμφιβολίες, ανέχεια, ερωτικές απογοητεύσεις και αυτοκτονικές τάσεις. Αντίθετα, θεωρούσαν ότι το μυθιστόρημα μπορούσε να πραγματεύεται εξίσου την ολοκλήρωση και τη συναίνεση, με χαρακτήρες πρόθυμους να σεβαστούν τα κοινωνικά ήθη και την παράδοση, ευτυχημένους ανθρώπους, οι οποίοι αποδέχονται μέσα τους (με τα λόγια του Ινστέπεν στην Έφι Μπριστ) «εκείνο που πρέπει να γίνει». Για τους συγγραφείς αυτούς, ο έξω κόσμος δεν αντιπροσωπεύει τη σκληρή αντικειμενικότητα, την οποία μάταια αντιπαλεύει η Έμμα Μποβαρύ, παγιδευμένη στο θλιβερό περιβάλλον της επαρχιακής Γαλλίας, αλλά μια ζωντανή πραγματικότητα η οποία τόσο διαπλάθει το άτομο όσο και διαπλάθεται από το αυτό, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας εδραιωμένης, όπως το έθεσε ο εκπρόσωπος του Ποιητικού Ρεαλισμού Γκούσταβ Φράιταγκ, «στην ασφαλή βάση που παρέχει το αίσθημα ηθικής».³⁹

Είναι αλήθεια πως και η Γερμανία διέθετε μυθιστοριογράφους οι οποίοι έγραψαν για τον θρυμματισμό της προσωπικότητας και την κοινωνική αποξένωση. Ο Καρλ Φέρντιναντ Γκούτσοκ (Karl Ferdinand Gutzkow) με το έργο του Γουώλλυ, η αμφιβάλλουσα (*Wally, die Zweiflerin*, 1835), ο Ιερεμίας Γκότχελφ (Jeremias Gotthelf, ψευδώνυμο του Albert Bitzjus) με τη Μαύρη αράχνη (*Die schwarze Spinne*, 1842) και ο Όττο Λούντβιχ (Otto Ludwig) με το Μεταξύ ουρανού και γης (*Zwischen Himmel und Erde*, 1856) συχνά μεταφέρουν την απαισιοδοξία και το ίδιο αίσθημα κοινωνικής αποσάθρωσης που συναντά κανείς στους γάλλους και ρώσους ρεαλιστές. Όμως οι οπαδοί του Ποιητικού Ρεαλισμού είναι περισσότερο αντιπροσωπευτικοί για τη γερμανική λογοτεχνία αυτής της πε-

ριόδου. Ενδεικτικά, δεν επικεντρώνονται στα αστικά, κοσμοπολιτικά συμπραζόμενα που χαρακτηρίζουν την επικρατούσα τάση στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, αλλά εστιάζονται στο τοπικό πλαίσιο της κωμόπολης ή του χωριού, όπου προσδοκούν να συναντήσουν μια κοιτίδα σταθερών πολιτικών και ηθικών αξιών. Ο Ποιητικός Ρεαλισμός, στο έργο των λιγότερο γνωστών εκπροσώπων του, όπως οι Καρλ Σπίττα (Karl Spitta), Αλεξάντερ Βάιλ (Alexander Weil) και Γιόζεφ Ρανκ (Joseph Rank), παρήγαγε ένα είδος αισθηματικού διηγήματος γνωστού ως *Μπίντερμαγιερ* (*Biedermeier*)*. Ωστόσο, σε πιο αξιόλογα λογοτεχνικά έργα της περιόδου, όπως στο μυθιστόρημα του Γκαίτε *Εκλεκτικές συγγένειες* (*Wahlverwandschaften*, 1809), στο θεατρικό του Γκριλπάρτσερ (Franz Grillparzer) *Η ζωή, ένα όνειρο* (*Traum, ein Leben*, 1834), στους *Επιγόνους* (*Die Epigonen*, 1836) του Καρλ Ίμμερμαν (Karl Immerman) και στα *Ποιήματα* (*Gedichte*, 1838) του Μοερίκε (Eduard Mörike), ο Ποιητικός Ρεαλισμός πρότεινε μια πιο απτή φιλοσοφία, που επιδίωκε να οδηγήσει τον άνθρωπο πέρα από τα δεινά και την αβεβαιότητα του αστικού περιβάλλοντος, προς την πιο ελεγχόμενη ιδιωτική σφαίρα του σπιτιού και της οικογένειας. Εκεί ο άνθρωπος, απαλλαγμένος από το άγχος της ιστορίας, θα ήταν ελεύθερος να αφοσιωθεί στις απλές χαρές της ζωής και να απολαύσει — όπως προτρέπει ο Μέρικε στο ποίημά του «Για ένα φανό» («Auf eine Lampe») — το «γέλιο» και το «ευγενικό πνεύμα/ της βαρύτητας» που κατοικεί στα απλούστερα πράγματα και γεγονότα.⁴⁰

Ο Ποιητικός Ρεαλισμός παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό στην

* Αρχικά επρόκειτο για συγκεκριμένη καρικατούρα γερμανικής φυλλάδας που σάρκαζε τη μικροαστική υποκριτική συμπεριφορά. Στη συνέχεια, ο όρος *Biedermeierstil* χρησιμοποιήθηκε για την πρώιμη βικτωριανή επίπλωση και διακόσμηση που ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στη Γερμανία μεταξύ 1815-1848. Η χρήση του όρου γρήγορα επεκτάθηκε στη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη μουσική και τη λογοτεχνία, για να περιγράψει μια υπερβολική και κακόγουστη αισθητική.

περιφέρεια της εξέλιξης του ευρωπαϊκού Ρεαλισμού, αν και βρήκε απήχηση σε άλλες χώρες, κυρίως στη Σκανδιναβία, όπου συγγραφείς σαν τον Μπιγιέρνστερν Μπιγιέρνσον (Björnsterne Björnson) με το *Κορίτσι των ψαράδων* (*Fiskerjenten*, 1868) και τον Γιόνας Λη (Jonas Lie) με το *Μια οικογένεια στο Γκίλγε* (*Familien paa Gilje*, 1883) συνδύασαν ένα είδος βουκολισμού με τη διεισδυτική ματιά στη ζωή των χωρικών και των μεσοαστών της Νορβηγίας. Στη Φινλανδία, ο Αλέξις Κίβι (Alexis Kivi) καταξιώθηκε στη χώρα του με το επικό μυθιστόρημα γύρω από τη ζωή της υπαίθρου *Οι επτά αδελφοί* (*Seitsemän veljestä*, 1870), ενώ στην Ολλανδία η πένα του Νίκολαας Μπέετς (Nicolaas Beets) απέδωσε αδρά εικόνες από την κοινωνική ζωή στον *Σκοτεινό θάλαμο* (*Camera Obscura*, 1839). Όμως ο Ποιητικός Ρεαλισμός έδωσε ώθηση σε ένα από τα πιο σημαντικά είδη μυθιστορήματος του 19ου αιώνα, στο μυθιστόρημα μαθητείας (*Bildungsroman*). Ανάμεσα στα πιο αξιόλογα δείγματα του είδους συγκαταλέγονται τα μυθιστορήματα: *Ίμενζεε* (*Immensee*, 1851) του Τέοντορ Στορμ (Theodor Storm), *Μετακαλόκαιρο* (*Nachsommer*, 1857) του Άνταλμπερτ Στίφτερ (Adalbert Stifter) και *Ο πράσινος Χάινριχ* (*Der grüne Heinrich*, 1855, αναθεωρημένο το 1880) του Γκόττφρετ Κέλλερ (Gottfried Keller). Τα μυθιστορήματα αυτά ήλθαν σε αντιπαράθεση με τις φυγόκεντρες τάσεις που εμφανίστηκαν στον γαλλικό, ρωσικό και, σε μικρότερη έκταση, στον αγγλικό Ρεαλισμό. Ο κεντρικός άξονας των εν λόγω κεμένων δεν είναι η διαφωνία και η αποξένωση, αλλά η ολοκλήρωση και η ηθική ωριμότητα. Όπου και όποτε οι συγγραφείς του μυθιστορήματος μαθητείας ασχολήθηκαν με τη σύγκρουση μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, είχαν ως στόχο να την επιλύσουν σε ένα υψηλότερο επίπεδο στις τελευταίες φάσεις της αφήγησής τους. Όπως επισήμανε αργότερα ο κριτικός και φιλόσοφος Βίλχελμ Ντιλτάι (Wilhelm Dilthey), στο μυθιστόρημα μαθητείας «οι διαφορές και οι συγκρούσεις του βίου εμφανίζονται ως μεταβατικές φάσεις, τις οποίες υπομένει το άτομο στην πο-

ρεία του προς την κατάκτηση της ωριμότητας και της αρμονίας». Ένα από τα πιο πρώιμα δείγματα του είδους υπήρξε ο Βίλχελμ Μάιστερ του Γκαίτε, έργο το οποίο εκδόθηκε σε δύο τόμους μέσα σε χρονικό διάστημα τριάντα ετών: *Τα χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796) και *Τα χρόνια περιπλάνησης του Βίλχελμ Μάιστερ* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821, αναθεωρημένο το 1829). Το πρώτο μυθιστόρημα, ιδιαίτερα, δομείται γύρω από μια σειρά τελετουργικών ενηλικίωσης, μνήσεων, αφυπνίσεων, διδαχών και εμπειριών, τις οποίες πρέπει να διεξέλθει ο νεαρός ήρωας και επίδοξος ηθοποιός προκειμένου να κατακτήσει την ωριμότητα, και οι οποίες αρχικά αναχαιτίζουν, στη συνέχεια όμως επισπεύδουν το ταξίδι του στη ζωή. Στην πορεία του ο Βίλχελμ δεν έχει να υπερβεί μόνο εξωτερικά εμπόδια, αλλά και εσωτερικά: μια πνευματική αντάρκεια και έναν εγωκεντρισμό που του επιτρέπουν μεν να καλλιεργήσει το πνεύμα του, αλλά όχι και ισορροπημένη συμπεριφορά προς τον εαυτό του και τους άλλους. Μόνο στο τέλος της διαδρομής αποδεικνύεται ικανός να συνδυάσει την υποκειμενικότητα με την αντικειμενικότητα, αποκτώντας την ικανότητα να «συμπιάσει, να αγαπά και να λειτουργεί ελέγχοντας την ελευθερία του», κάτι το οποίο, όπως μας διαβεβαιώνει ο αφηγητής του Γκαίτε, αποτελεί την «ύψιστη μορφή εξέλιξης για τον άνθρωπο». ⁴¹

Ο Βίλχελμ Μάιστερ του Γκαίτε συνιστά περισσότερο ηθική αλληγορία παρά μυθιστόρημα. Οι ρίζες του βρίσκονται στον σχηματικό συμβολισμό του γερμανικού Ρομαντισμού μάλλον και όχι τόσο στις υλικές αναζητήσεις του Ρεαλισμού. Αυτή η ανακολουθία επανορθώνεται στα δύο σημαντικότερα μυθιστορήματα μαθητείας τα οποία ακολούθησαν το πρώιμο πρότυπο του Γκαίτε, το *Μετακαλόκαιρο* του Στίφτερ και τον *Πράσινο Χάινριχ* του Κέλλερ. Σε πρώτη ανάγνωση και τα δύο μυθιστορήματα ακολουθούν το ηθικό υπόδειγμα του κινήματος *Μπίντερμαγιερ*: πίστη στην πνευματική ισορροπία και τον αυτοπεριορισμό, μέριμνα για δικαιοσύνη, αγάπη για την απλό-

τητα και αφοσίωση στην πρακτική εφαρμογή των συγκεκριμένων αρχών στο άμεσο κοινωνικό περιβάλλον. Συνοπτικά, από τις παραπάνω αξίες πηγάζει, όπως σημείωνε ο Στίφτερ προλογίζοντας τη συλλογή διηγημάτων του *Πολύχρωμες πέτρες* (*Bunte Steine*, 1853), «ο ευγενής νόμος που καθοδηγεί το ανθρώπινο γένος». Ο Στίφτερ θεωρούσε αυτονόητο ότι μια τέτοια ηθική στάση απέκλειε «τους έντονους ψυχικούς κραδασμούς, τις φοβερές εκρήξεις θυμού, τον πόθο για εκδίκηση, το φλογερό εκείνο πνεύμα που εξωθεί σε δράση, ισοπεδώνει, ανατρέπει, καταστρέφει και πολλές φορές μέσα στον αναβρασμό στερεί την ίδια τη ζωή του ανθρώπου»: πράγματι, πρόκειται για ολόκληρη την γκάμα των υπερφορτισμένων συναισθημάτων που έθρεψε το ρεαλιστικό μυθιστόρημα στην Αγγλία και στη Γαλλία. Ο Στίφτερ αντιπροτείνει στη θέση αυτών των καταστροφικών (και αυτοκαταστροφικών) παθών την εγκόλπωση της σταθερότητας του αντικειμενικού κόσμου, της πνευματικής ολοκλήρωσης της φύσης, και των ανθρώπινων τεχνουργημάτων, χρηστικών και αισθητικών, τα οποία δεν πρέπει να εκλαμβάνονται από το άτομο ως σύμβολα διαφορετικότητας (όπως συμβαίνει στη *Μαντάμ Μποβαρύ*), αλλά ως απεικασματα των ανθρώπινων αξιών και της ανθρώπινης βούλησης. Οι πρωταγωνιστές του *Μετακαλόκαιρου*, του πιο γνωστού μυθιστορήματος του Στίφτερ, κινούνται με γνώμονα αυτές ακριβώς τις αξίες. Ο νεαρός ήρωας, ο Χάινριχ Ντρέντορφ, μαθαίνει μέσα από μια σειρά εμπειριών να εκτιμά την ενύπαρξη του ορθολογικού στο πραγματικό και να αναγνωρίζει την παρουσία ηθικών ερεισμάτων ακόμα και στις πλέον κοινές πράξεις και συμβάντα. Η ολοκλήρωση της πνευματικής αναζήτησης του Ντρέντορφ πιστοποιείται από την αποδοχή του στην οικογένεια του αριστοκράτη μέντορά του Φον Ρίσακ και από τον γάμο του με τη Ναταλία, γεγονός το οποίο συνενώνει το φυσικό με το πνευματικό στοιχείο και επιπλέον βοηθά τον Ρίσακ να κατανοήσει ότι υπάρχει «τάξη μέσα μας», η οποία μπορεί να παραμένει αφανής αλλά ουδέποτε χάνεται. ⁴²

Το μυθιστόρημα του Στίφτερ είναι ένα ημιουτοπικό ειδύλλιο. Ως αφήγηση εμφανίζει την απαραίτητη χρονική αλληλουχία, ευθύγραμμη κίνηση προς τα εμπρός. Όμως, ως πνευματική κατάθεση παραμένει ιδιαίζόντως στατική, δίχως να εισάγει νέες αξίες, δίχως να εκθέτει νέα επιχειρήματα, αποφεύγοντας κάθε έκπληξη, ένσταση ή αγωνία, εφιστώντας την προσοχή στο ατέρμονο εδώ και τώρα χρησιμοποιώντας την επανάληψη και την καθιέρωση κομβικών *leitmotiv*. Αναδεικνύεται εν προκειμένω ένας υπερβατικός Ρεαλισμός ο οποίος (στα χνάρια του Γκαίτε) εξετάζει καθετί παροδικό ως παραβολή. Τα πιο ταπεινά και ασήμαντα πράγματα αποκτούν αξία στο μυθιστόρημα του Στίφτερ, γιατί, όπως και τα μεγάλα και σημαντικά, οφείλουν τη σπουδαιότητά τους στη σταθερή θέση τους μέσα στην τάξη του σύμπαντος. Το μυθιστόρημα του Κέλλερ *Ο πράσινος Χάινριχ* (με τον υπότιτλο «μυθιστόρημα εξέλιξης») εκφράζει επίσης την «αγάπη για οτιδήποτε δημιουργήθηκε και έχει διάρκεια, μια αγάπη που τιμά τη θέση και τη σημασία κάθε πράγματος και συναισθάνεται την ενότητα και το βάθος του κόσμου». Εδώ όμως το στοιχείο της πάλης, το οποίο λείπει από το ειδυλλιακό έργο του Στίφτερ, εμφανίζεται στο προσκήνιο. Ο ήρωας του μυθιστορήματος είναι ένα προβληματικό και διχασμένο άτομο, με επίγνωση τόσο του εαυτού του όσο και των ορίων του ως ανθρώπου και ως επίδοξου καλλιτέχνη. Τα επιτεύγματά του είναι πενιχρά και έρχονται μετά από επίπονη προσπάθεια. Ο Κέλλερ περιγράφει τα δεινά και τις δοκιμασίες του Χάινριχ με καθαρά αυτοβιογραφική συμμετοχή, μέχρι το σημείο εκείνο της αναζήτησης όπου ο ήρωάς του, έχοντας εγκαταλείψει τις καλλιτεχνικές του φιλοδοξίες και καταστρέφει τις σχέσεις του μέσα από ατυχίες και εσφαλμένες κρίσεις, βρίσκει τον προορισμό του όταν καταλαμβάνει κάποια θέση κατώτερου διοικητικού υπαλλήλου στην επαρχία. Στη γαλήνια ατμόσφαιρα της γερμανικής υπαίθρου, μαθαίνει να εκτελεί τα ταπεινά του καθήκοντα «με σεμνότητα αλλά και αποτελεσματικότητα, διάγοντας ζωή ήσυ-

χη και γαλήνια», μόνος αλλά ικανοποιημένος. Η ανταμοιβή του δεν είναι η εκλέπτυνση της αισθαντικότητας την οποία κατακτούν ήρωες άλλων μυθιστορημάτων του είδους, αλλά η κατάκτηση της αυτοσυνείδησης, την οποία εφαρμόζει στην αναδρομική ανάλυση της ζωής.⁴³

Το μυθιστόρημα μαθητείας δεν αποτέλεσε αποκλειστικότητα των γερμανών συγγραφέων. Στην Αγγλία, ο Ντίκενς με τα έργα *Ντέηβιντ Κόππερφιλντ* (*David Copperfield*, 1850) και *Μεγάλες προσδοκίες* (*Great Expectations*, 1861), ο Τζωρτζ Μέρρεντιθ με τη *Δοκιμασία του Ρίτσαρντ Φέβερελ* (*The Ordeal of Richard Feverel*, 1859, αναθεωρημένο το 1878) και ο Σάμουελ Μπάτλερ (*Samuel Butler*) με τον *Δρόμο κάθε σάρκας* (*The Way of all Flesh*, γραμμένο μεταξύ 1872 και 1884), εισήγαγαν στοιχεία του είδους στο έργο τους, όπως άλλωστε και ο Φλωμπέρ (αν και με αρκετά ειρωνικό τρόπο) στο δεύτερο μυθιστόρημά του, *Η αισθηματική αγωγή* (*L'Education sentimentale*, 1869). Στην Αγγλία, η ιδιαίζουσα ηθική στάση που διέπει το μυθιστόρημα μαθητείας βρήκε την πιο πειστική εκπρόσωπό της στην Τζέην Όστεν και στα μυθιστορήματά της *Λογική και εναισθησία* (*Sense and Sensibility*, 1811), *Περηφάνια και προκατάληψη* (*Pride and Prejudice*, 1813) και *Μάνσφιλντ Παρκ* (*Mansfield Park*, 1814). Εκ πρώτης όψεως, τα μυθιστορήματα αυτά φαίνονται να κινούνται στη γνώριμη σφαίρα του Ποιητικού Ρεαλισμού. Το οικογενειακό περιβάλλον, το ειδύλλιο και ο γάμος, το σκηνικό της μικρής πόλης και της εξοχής, ένας κόσμος ο οποίος διαπνέεται από τις γνωστές αρχές, «καλαισθησία, ευπρέπεια, τάξη, [και] αρμονία», αξίες που επιτρέπουν στις προσωπικές και συναισθηματικές σχέσεις να κινούνται γύρω από το δίπτυχο της προσωπικής γοητείας και της κοινωνικής θέσης. Όμως στο *Μάνσφιλντ Παρκ* γίνεται προφανές ότι ο Ποιητικός Ρεαλισμός της Όστεν αποτελεί μέρος μιας βαθύτερης ηθικής και πολιτικής ακόμη κοσμοθεωρίας. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα η συγγραφέας καθιστά αρκετά σαφές πως το μέλημα για καλή ανατροφή και ευπρέπεια, το οποίο

εκθειάζε σε όλα της τα έργα, δεν αφορά απλώς ένα ξεπερασμένο εθιμοτυπικό αλλά αποτελεί τον θεμέλιο λίθο του ηθικού βίου («ηθική καλαισθησία» είναι ο όρος που χρησιμοποιεί ο αφηγητής του μυθιστορήματος), χωρίς τον οποίο δεν είναι δυνατόν να επιβιώσει ένα πολιτισμένο έθνος, όπως το βρετανικό. Το μυθιστόρημα της Ώστεν καταδεικνύει ότι εκείνοι που περιφρονούν τις συμβάσεις (όπως η Μαίρη και ο Χένρυ Κρόφορντ, τα κεντρικά πρόσωπα, μέσα από τον ρόλο τους) εκθέτουν σε σοβαρό κίνδυνο το κύρος της παραδοσιακής κοινωνίας, σε μια στιγμή μάλιστα της ιστορίας όπου «οι αναταραχές, η αταξία και η απρέπεια» (οι ενοχλητικές παρενέργειες της εντεινόμενης αστικοποίησης στην Αγγλία) συνιστούν πλέον σοβαρότατη απειλή για τη νομιμότητα, την τάξη και την κοινωνική σταθερότητα. Ο σεβασμός στους τύπους, καταλήγει η Ώστεν στο *Μάνσφιλντ Παρκ*, δεν αποτελεί απλώς κοινωνικό καθήκον, αλλά έχει καταστεί πολιτική αναγκαιότητα.⁴⁴

Ο συντηρητισμός της Τζέην Ώστεν είχε ουσιαστικά αμυντικό χαρακτήρα. Η πρόθεσή της (όπως και του Έντμουντ Μπερκ) ήταν να ενισχύσει τους παραδοσιακούς δεσμούς της προεπαναστατικής Ευρώπης ενάντια στις αποσταθεροποιητικές επιρροές του καπιταλιστικού *laissez-faire* και του πολιτικού ριζοσπαστισμού, των οποίων ο αμοραλισμός απειλούσε να ανοίξει το κουτί της Πανδώρας, απ' όπου θα ξεχύνονταν κοινωνική δυσφορία και αναταραχές. Για την Τζωρτζ Έλιοτ, η οποία άρχισε να γράφει μισόν αιώνα μετά την Ώστεν, οι τότε απειλητικές αλλαγές ήταν ήδη τετελεσμένα γεγονότα. Στα σημαντικότερα μυθιστορήματά της, *Άνταμ Μπηντ* (1859), *Φήλιξ Χολτ* (1866) και *Μίντλμαρτς* (*Middlemarch. A Study in Provincial Life*, 1872), ανέλυσε τον αντίκτυπο που είχαν στις προσωπικές σχέσεις οι παραπάνω αλλαγές, καθώς και άλλες ακόμη, όπως η εκτόπιση της θρησκείας από τον επιστημονικό θετικισμό. Η Έλιοτ έγραψε την δική της εκδοχή μυθιστορήματος μαθητείας με τον *Μύλο στο ποτάμι Φλος* (*The Mill on the Floss*, 1860), όπου προσπάθησε να δείξει ότι στις ανθρώπινες υπο-

θέσεις «ο ύψιστος αγώνας [είναι εκείνος που] αποσκοπεί στη διασφάλιση της ενότητας που θα συνδέσει τα ταπεινότερα πράγματα με τα πλέον σημαντικά». Η ίδια φιλοσοφία ενοποίησης σφραγίζει το πλέον φιλόδοξο μυθιστόρημα της Έλιοτ, το *Μίντλμαρτς*, όπου όμως η επιθυμητή ενότητα δεν είναι ανάμεσα στους ταπεινούς και τους ισχυρούς (η ιστορία διαδραματίζεται σχεδόν αποκλειστικά μέσα στη μεσοαστική κοινότητα του Μίντλμαρτς), αλλά σε συγκρουόμενες πεποιθήσεις και τρόπους ζωής που ενυπάρχουν στην επαρχιακή αυτή κοινωνία και κυμαίνονται από την επιστημονική αισιοδοξία του Τέρσιους Λύντγκεητ έως τον αλαζονικό υλισμό της Ρόζαμοντ Βίνου και τον στείρα φανατικό συντηρητισμό του Καζώμπον. Στο επίκεντρο της ιστορίας βρίσκεται η Δωροθέα Μπρουκ, η οποία μέσα από την επαφή της με τα άτομα αυτά πείθεται να εγκαταλείψει τις αφηρημένες ιδέες της για έναν καλύτερο κόσμο (τις οποίες ήλπιζε να καλλιεργήσει ακόμη περισσότερο με τον γάμο της με τον αιδεσιμώτατο Καζώμπον) και υιοθετεί μια πιο μετριοπαθή αλλά και πολύ πιο πρακτική στάση απέναντι στον κόσμο. Μέσα από τη μορφή της Δωροθέας, η Έλιοτ εκφράζει την πεποίθησή ότι ο ηθικός βίος είναι εφικτός μόνον όταν το άτομο έχει επίγνωση ότι αποτελεί μέλος μιας κοινότητας: όχι της συγκεκριμένης κοινότητας της βικτωριανής κοινωνίας στα μέσα του 19ου αιώνα, αλλά της κοινότητας ως θεσμού, ως μορφής κοινωνικής και ηθικής οργάνωσης, ικανής να μεσολαβεί ανάμεσα στην επιθυμία και στο καθήκον, ανάμεσα στα πρακτικά επιτεύγματα του ορατού κόσμου, συμπεριλαμβανομένων και των επιστημονικών, και στις πιο μυστηριώδεις αλλά όχι και λιγότερο πραγματικές ανάγκες της πνευματικής σφαίρας, εν ολίγοις ανάμεσα στον Ρεαλισμό και τον Ιδεαλισμό. Η σύνδεση αυτών των δύο κόσμων αποτελεί το επίτευγμα της Δωροθέας αλλά και της Τζωρτζ Έλιοτ, η οποία δεν έπαψε να επιμένει στη σημασία των «μεγάλων συναισθημάτων» και της «μεγάλης πίστης», παρά την εμπειρία της γύρω από την επισφαλή φύση των ιδανικών κατά την εποχή του Ρεαλισμού.⁴⁵

6. Το πρόβλημα της δράσης:
η δραματουργία στην εποχή του Ρεαλισμού

Κατά την εποχή του Ρεαλισμού, το άτομο είχε πολύ στενά περιθώρια για ηρωικές πράξεις. Οι επιλογές, κατά τα φαινόμενα, ήταν η ενσωμάτωση ή ο αποκλεισμός, η εποικοδομητική συμμετοχή ή η αμετάκλητη αποξένωση, ο γάμος ή η αυτοκτονία. Σε κανένα άλλο είδος όμως δεν παρουσιάζεται τόσο ανέφικτη η ηρωική πράξη, όσο στο θέατρο. Από το δράμα του ιστορικού πεσιμισμού του Γκέοργκ Μπύχνερ (Georg Büchner) κατά τη δεκαετία του 1830 μέχρι τα θεατρικά έργα της προσωπικής κρίσης και του κοινωνικού αδιεξόδου του Ίψεν και του Τσέχοφ προς το τέλος του αιώνα, η δραματουργία της εποχής του Ρεαλισμού επιδόθηκε σε μιαν ανάλυση της ανασφάλειας, της ενδοσκοπήσης, της σύγχυσης και της δυσανεξίας μιας γενιάς ολοένα και περισσότερο ανίκανης να αποκτήσει τη δική της στέρεη κοσμοθεωρία. Υπήρξαν, φυσικά, και οι εξαιρέσεις στον κανόνα. Ορισμένοι θεατρικοί συγγραφείς, όπως ο Εζέν Σκριμπ (Eugène Scribe) και ο Ζωρζ Φεϋντώ (Georges Feydeau) στη Γαλλία, ή ο Ντιόν Μπουσικώ (Dion Boucicault) και ο Τ.Γ. Ρόμπερτσον (T.W. Robertson) στην Αγγλία, δεν είχαν τέτοιου είδους μεταφυσικές ανησυχίες. Επακρότησαν ανεπιφύλακτα την επιχειρηματική ενεργητικότητα και την επιθετική αυτοπεποίθηση που επέδειξε η αστική τάξη στα οικονομικά, πολιτικά ή οικογενειακά ζητήματα. Αυτό δεν σημαίνει, από την άλλη, ότι θεατρικά έργα όπως τα *Μπερτράν και Ρατόν* (Bertrand et Raton, 1833) του Σκριμπ, *Κοινωνία* (Society, 1865) του Ρόμπερτσον και *Ξενοδοχείο Παράδεισος* (Hôtel du libre-échange, 1894) του Φεϋντώ δεν χειρίστηκαν τα θέματά τους με κριτικό πνεύμα. Τουναντίον, τα έργα αυτά εξέθεσαν την υποκρισία, την αισθηματική ανεντιμότητα και την αμοραλιστική φιλοδοξία που συνιστούσαν κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ιδιωτικής και εργασιακής ηθικής στην εποχή της βιομηχανίας και των αυτοκρατοριών, και υιοθέτησαν μια σατιρική οπτική, η οποία γίνεται πιο εμφανής στους δημοφιλείς

αυστριακούς δραματουργούς Φέρντιναντ Ράιμουντ (Ferdinand Raimund) με το *Κορίτσι από τον νεραϊδόκοσμο* (Das Mädchen aus der Feenwelt, 1826) και Γιόχαν Νεστρόυ (Johann Nestroy) με τον *Συντετριμμένο* (Der Zerrissene, 1844). Όλοι, ωστόσο, οι παραπάνω θεατρικοί συγγραφείς άσκησαν κριτική μετατρέποντας τις εσωτερικές συγκρούσεις και τις ηθικές ατέλειες του κόσμου σε θεατρική επιθεώρηση ή φάρσα κρεβατοκάμαρας, ή, εγγίζοντας το άλλο άκρο, διόγκωσαν τα προσωπικά αδιέξοδα της εκάστοτε υπόθεσης σε μελόδραμα. Αυτά υπήρξαν τα λεγόμενα «καλοφτιαγμένα έργα» (pièces bien faites) του θεάτρου του 19ου αιώνα: σφιχτοδεμένες δραματικές ενότητες με σύνθετη πλοκή, έξυπνοι διάλογοι, αγωνία και έκπληξη, όλα εκτελεσμένα με επιμελημένη σκηνοθεσία και ψευδαισθητικές λεπτομέρειες. Οδήγησαν γενεές επί γενεών θεατών στα ενδότερα της προσωπικής ζωής δημόσιων προσώπων, και στην άκριτη αποδοχή ενός κόσμου που έδειχνε να διαθέτει σταθερότητα και πληρότητα, και ο οποίος φαινόταν πιο πραγματικός όσο μεγαλύτερη ήταν η εκπαύση των πολιτικών και σεξουαλικών ηθών που απεικονίζονταν.

Ωστόσο, η κυρίαρχη τάση στη δραματουργία του 19ου αιώνα ακολούθησε αρκετά διαφορετική τροχιά, αναπαριστώντας τη βαθμιαία αποστασιοποίηση ορισμένων υποκειμενικών εκφράσεων από το κοινωνικό γίγνεσθαι. Η εν λόγω αποστασιοποίηση χαρακτηρίζει έντονα το έργο του αυστριακού δραματουργού Φραντς Γκριλπάρτσερ και του γερμανού Φρήντριχ Χέμπελ (Friedrich Hebbel). Τα σημαντικότερα έργα του Γκριλπάρτσερ, *Σαπφώ* (Sappho, 1818), *Ηρώ και Λέανδρος* (Hero und Leander, 1831) και *Η ζωή, ένα όνειρο* (1834), με τους κλασικιστικούς τους τόπους και την έμμετρη φόρμα τους, εμφανίζουν σαφείς αναφορές στο κλασικό δραματολόγιο των Γκαίτε και Σίλλερ, οι ήρωες και οι ηρωίδες των οποίων βρίσκονται παρόμοια διχασμένοι, καθώς τους διεκδικούν εξίσου η ζωή και η τέχνη, ο αισθησιασμός και το πνεύμα, η λογική και το ένστικτο. Το νέο στοιχείο που φέρνει ο Γκριλπάρτσερ, σε σχέση με το έργο των προγενέστερων μεγάλων δημιουργών,

είναι η ακόμη εντονότερη αίσθηση της απομόνωσης του «εγώ», μιας αίσθησης που σταδιακά βαθιάειν όλο και περισσότερο, όπως στο *Λιμπούσα* (*Libussa*, το οποίο εκδόθηκε το 1872, μετά τον θάνατο του δραματουργού), ώστε να καταλήγει σχεδόν σε υπαρξιακή απόγνωση για όσους «χάνουν την αίσθηση του συνόλου, για εκείνους των οποίων «η φωνή της καρδιάς έχει πια σιγήσει». Η απαισιοδοξία αυτή είναι περισσότερο εμφανής στον Χέμπελ και ιδιαίτερα στα έργα του *Ιουδίθ* (*Judith*, 1840), *Μαρία Μαγδαληνή* (*Maria Magdalena*, 1846) και *Αγνή Μπερνάουερ* (*Agnes Bernauer*, 1851). Ο Χέμπελ υπερασπίστηκε τις δραματουργικές του επιλογές με δοκίμια όπως το *Οι απόψεις μου γύρω από το δράμα* (*Mein Wort über das Drama*, 1843), όπου διατυπώνει τις σκέψεις του γύρω από την προβληματική σχέση του ατόμου με την ιστορία, σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από τη «βαθμιαία αποσύνθεση των θρησκευτικών και πολιτικών εκφράσεων του κόσμου». Ο Χέμπελ διερεύνησε τις προσωπικές επιπλοκές αυτής της διαδικασίας αποσύνθεσης στα ιστορικά του θεατρικά έργα *Ιουδίθ* (1840), *Ηρώδης και Μαριάννα* (*Herod und Marianne*, 1846) και *Αγνή Μπερνάουερ* (1852), όπου οι πρωταγωνίστριες πρέπει να αγωνιστούν ενάντια στην απρόσωπη πορεία της ιστορίας με πλήρη επίγνωση της ματαιότητας των προσπαθειών τους. Το πιο γνωστό θεατρικό έργο του Χέμπελ, *Μαρία Μαγδαληνή*, σκιαγραφεί τις επιπτώσεις αυτού του αδιεξόδου στο πιο αναγνωρισμένο πεδίο του οικογενειακού καθήκοντος, της προσωπικής αξιοπρέπειας, του σωστού και του λάθους. Οι πρωταγωνιστές του έργου πρεσβεύουν διακριτές ηθικές απόψεις: Ο άρχοντας Άντον (πατέρας της Μαρίας) επιμένει σε μια ξεπερασμένη πατριαρχική ηθική και υπερασπίζεται ανένδοτα τις αρχές του με «σφιγμένη τη γροθιά», ενώ ο γιος του, Καρλ, και ο μνηστήρας της Μαρίας, Λέοναρντ, εκπροσωπούν τη νέα γενιά, είναι «ρεαλιστές», και γι' αυτούς το «να είναι κανείς λογικός» σημαίνει να εγκαταλείψει κάθε ηθική αρχή όποτε είναι αναγκαίο. Η Μαρία, παγιδευμένη ανάμεσα στους δύο αυτούς απο-

κλίνοντες κώδικες και ανήμπορη να τους φέρει σε συμβιβασμό, στο τέλος αυτοκτονεί. Ο θάνατός της δίνεται ως απόδειξη του αδιεξόδου στο οποίο καταλήγει η αστική ηθική κατά την εποχή του πολιτικού πραγματισμού και του οικονομικού ωφελιμισμού. Η καταληκτική φράση του έργου, η κραυγή απόγνωσης του Άντον «Δεν καταλαβαίνω πια τον κόσμο», εξέφρασε μια ολόκληρη γενιά, συμπεριλαμβανομένου του Χέμπελ, για τον οποίον ο Ρεαλισμός δεν σήμανε την έλευση νέων αξιών αλλά τον αποπροσανατολισμό και τον μηδενισμό.⁴⁶

Η κοσμοθεωρία του Χέμπελ ήταν βαθιά απαισιόδοξη, τουλάχιστον όμως εκφραζόταν σε ένα πλαίσιο που προσέδιδε κάποιο υψηλότερο ιστορικό νόημα στην ατομική δυστυχία, παραδείγματα της οποίας μπορούσαν να αναγνωστούν ως τεκμήρια της εγγελιανής «πανουργίας του Λόγου» που λειτουργεί στον κόσμο. Για τον Γκέοργκ Μπύχνερ, η ιστορία δεν διέθετε τέτοιο νόημα ούτε λογική, και η ευφυΐα της δεν συνίστατο σε κάποια άνωθεν πρόνοια, αλλά στην κακόβουλη δράση του εγγενούς και ανεξιχνίαστου ανορθολογισμού της. Ο Μπύχνερ υπήρξε ο εξέχων δραματουργός του κινήματος *Πριν από τον Μάρτη* (*Vormärz*, που ονομάστηκε έτσι λόγω του ρόλου που διαδραμάτισε στην προετοιμασία της εξέγερσης του Μαρτίου του 1848), τους απελευθερωτικούς στόχους του οποίου εξήγγειλε με το φυλλάδιό του *Ο αγγελιαφόρος της Έσσης* (*Der Hessische Kurier*, 1834). Όπως ο Λούντβιχ Μπέρνε (Ludwig Börne), ο Καρλ Γκούτσκοβ και αρχικά ο Χάινριχ Χάινε — εκπρόσωποι μιας κοινωνικοπολιτικής ομάδας γνωστής ως *Νέα Γερμανία* —, ο Μπύχνερ συνδύαζε μια πρώιμη μορφή σοσιαλιστικής συνείδησης με μια μαχητική πίστη στη φιλελεύθερη και δημοκρατική πολιτική. Τα θεατρικά του έργα, ωστόσο, όπως το ιστορικό δράμα *Ο θάνατος του Νταντόν* (*Danton's Tod*, 1835), η ρομαντική κωμωδία *Λεόντιος και Λένα* (*Leonce und Lena*) και η οικογενειακή-κοινωνική τραγωδία *Βόντσεκ* (*Woyzeck*), που εκδόθηκαν και οι δύο το 1836, φανερώνουν ελάχιστη εμπιστοσύνη στις δυνατότητες του πολιτικού ακτιβι-

σμού. Αντίθετα, τα συγκεκριμένα έργα αποκαλύπτουν τη βαθιά εδραιωμένη πεποίθηση ότι η ιστορία αποτελεί τυχαία διαδικασία, ότι ο προσωπικός αγώνας είναι άσκοπος, ότι (όπως το έθεσε ο Μπύχνερ σε κάποια επιστολή το 1833) «τα άτομα δεν είναι παρά αφρός στο κύμα, το μεγαλείο είναι καθαρή σύμπτωση, η ικανότητα των ιδιοφυών ένας χορός για μαριονέτες, ένας γελοίος αγώνας ενάντια σε σιδερένιο νόμο, ο οποίος, στην καλύτερη περίπτωση, μπορεί να αποκαλυφθεί αλλά δεν μπορεί ποτέ να νικηθεί». Η δράση στον *Θάνατο του Νταντόν* διέπεται ακριβώς από αυτή την απαισιοδοξία. Ακολουθεί τον ήρωά του, πρωταγωνιστική φυσιογνωμία της Γαλλικής Επανάστασης, στην πορεία του από τη διάλυση των ψευδαισθήσεών του για την Επανάσταση μέχρι εκείνο το στάδιο του κυνισμού που εκφράζεται με την απόλυτη παραίτηση. Κουρασμένος από τις μηχανορραφίες της εξουσίας και πεπεισμένος για την ουσιαστική ματαιότητα κάθε πολιτικής δράσης, ο Νταντόν επιλέγει να πεθάνει στη λαιμητόμο από το να συνεχίσει να παίζει το παιχνίδι του επαναστατικού ιδεαλισμού. Τα τελευταία του λόγια, «ο κόσμος είναι χάος, το τίποτα έγινε ο μεσσίας που του ταιριάζει», απηχούν μια νότα μηδενισμού, η οποία έμελλε να ηγήσει διαπεραστική τον 19ο αιώνα μέσα από το έργο του Ντοστογιέφσκι και του Νίτσε.⁴⁷

Ο σκεπτικισμός του Μπύχνερ, όσον αφορά τη θετική επιρροή των ιδανικών στα ανθρώπινα πράγματα, καθίσταται περισσότερο εμφανής στο τελευταίο του θεατρικό έργο, τον *Βούτσεκ*. Εδώ, στο επίκεντρο δεν βρίσκονται πλέον κοσμοϊστορικές φυσιογνωμίες, όπως ο Νταντόν και ο Ροβεσπιέρος, αλλά οι εμπειρίες ενός ταπεινού στρατιώτη, απατημένου συζύγου και, για λίγο, αντικειμένου ενός επιστημονικού πειράματος. Ο Βούτσεκ είναι θύμα τόσο των περιστάσεων όσο και της προσωπικότητάς του, καθώς άγεται και φέρεται από ανεξέλεγκτες δυνάμεις και φόβους, καχυποψίες και ανασφάλειες, που τον παρασύρουν σε μια δίνη συναισθηματικής υπερβολής. Η μεθόδευση της πνευματικής του σύγχυσης γίνεται πιο αποτελεσμα-

τική χάρη στην «ανοιχτή μορφή» του έργου, η οποία, εγκαταλείποντας τις συμβατικές υποδιαιρέσεις σε πράξεις και σκηνές, συμπυκνώνει τη δράση σε μια δραματικά σύντομη χρονική περιόδο. Σε μια αιματηρή και παράλογη έξαρση, ο Βούτσεκ δολοφονεί τη χωρίς γάμο σύντροφό του για την απιστία της. Όμως, παρά την τερατώδη του πράξη, φαίνεται να είναι ο μόνος μέσα στο έργο ο οποίος παραμένει αυθεντικός, καθώς το ζώδες του πάθος και η πρωτόγονη αντίληψή του γύρω από «τον άνδρα και τη γυναίκα, τον άνθρωπο και το κτήνος», όσο και αν εκδηλώνονται με ασυνάρτητο τρόπο, ξεχωρίζουν για την ένταση της έκφρασής τους, απέναντι στο επίπλαστο ορθολογικό-ιδεαλιστικό πρότυπο ανθρώπου, όπως αυτό εκφράζεται με πομπώδη τρόπο από τους εκπροσώπους της εξουσίας στο έργο.⁴⁸

«Γιατί συνεχίζει να υπάρχει αυτή η αποσασθρωμένη κοινωνία των ημερών μας;» αναρωτιόταν ο Μπύχνερ σε μια επιστολή του 1836. «Όλη της η ύπαρξη αναλώνεται σε προσπάθειες απόδρασης από την πιο αποκρουστική ανία. Ας πεθάνει — αυτή είναι, εξάλλου, η μοναδική νέα εμπειρία που είναι ικανή να έχει». Η κεντρική κατεύθυνση του δράματος κατά τον 19ο αιώνα ενέτεινε την προτίμηση του Μπύχνερ για μια εικονική εσχατολογία της αστικής κοινωνίας. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των δύο σημαντικότερων δραματοουργών της εποχής του Ρεαλισμού, του Άντον Τσέχοφ και του Χένρικ Ίψεν. Ο Ίψεν ιδιαίτερα επιδίωξε να ξεσκεπάσει την ατροφία και την υποκρισία που έβλεπε στον πυρήνα της αστικής κοινωνίας. Σε έργα όπως *Τα στηρήματα της κοινωνίας* (*Samfundets Støtter*, 1877), *Το κουκλόσπιτο* (*Ei Dukkehjem*, 1879) και *Ο εχθρός του λαού* (*En Folkefiende*, 1882) κατέδειξε τον τρόπο με τον οποίο τα υψηλά ηθικά πρότυπα που καλλιεργήθηκαν από την επιχειρηματική κοινότητα, την πατριαρχική οικογένεια και τον Τύπο συγκάλυπταν κατ' ουσίαν ορισμένες βαθιά εδραιωμένες πραγματικότητες, όπως το κίνητρο του κέρδους, η εκμετάλλευση των γυναικών και η παραβίαση των προσωπικών ελευθεριών, επάνω στις οποίες θεμελιώθηκαν οι ίδιοι αυτοί θε-

σμοί. Το θέμα της αντίθεσης ανάμεσα στην αριστοκρατική όψη και τη βαθιά ριζωμένη παρακμή λαμβάνει μια περισσότερο κυριολεκτική έκφανση στους *Βρικόλακες* (*Gengangere*, 1881) και στην *Έντα Γκάμπλερ* (*Hedda Gabler*, 1891). Η σύφιλη του Όσβαλντ Άλβινγκ στο πρώτο και η ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη της Έντα στο δεύτερο έργο υποδηλώνουν μια γενικότερη δυσθυμία, η οποία διακατέχει τους χαρακτήρες και κατ' επέκταση την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκουν. Στον εν λόγω κόσμο αποσιωπούνται ακατονόμαστες αλήθειες, οι οποίες αναδύονται καταναγκαστικά (κατά έναν σχεδόν φροϋδικό τρόπο) μέσα από διόδους που θέτουν σε κίνδυνο την υγεία των ατόμων και της κοινωνίας, καθώς επιστρέφουν για να στοιχειώσουν τη ζωή εκείνων οι οποίοι (όπως η κυρία Άλβινγκ στους *Βρικόλακες*) «φοβούνται τόσο απελπιστικά να δουν το φως». Κάποιοι δραπετεύουν από αυτό τον κλειστοφοβικό κόσμο, όπως η Νόρα στο *Κουκλόσπιτο*, που εγκαταλείπει σύζυγο και παιδιά, ανέτοιμη να δεχτεί την παράνοια του θεσμού του γάμου. Ο γλύπτης Άρνολντ Ρούμπεκ, στο τελευταίο θεατρικό έργο του Ίψεν, *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί* (*Nar vi døde vaagner*, 1899), κατορθώνει επίσης να γίνει «απόλυτα ελεύθερος και ανεξάρτητος» από τις ηθικές αναστολές και τις καταπιεστικές κοινωνικές συμβάσεις της χώρας του. Ακόμα και εδώ όμως, όπου η καλλιτεχνική δημιουργία επιτρέπει τη μετουσίωση της καθημερινότητας και των ταπεινών της υποχρεώσεων, ο Ίψεν φέρνει σε πρώτο πλάνο την αναπόφευκτη πραγματικότητα της διάλυσης των ψευδαιθήσεων και της απογοήτευσης. Παρά τα επιτεύγματά του, ο Ρούμπεκ δεν κατορθώνει να απαλλαγεί από την αίσθηση ότι το καλλιτεχνικό χάρισμα είναι «κενό και άδειο» και «θεμελιακά ανούσιο». Από κοινού με το άλλοτε μοντέλο του, την Ιρένα, ο Ρούμπεκ αποφασίζει να τερματίσει τη ζωή του με μια καταληκτική μεγαλόπρεπη χειρονομία και εμφανίζεται στα ανεμοδαρμένα βουνά της πατρίδας του, της Νορβηγίας, αναζητώντας έναν θάνατο που θα τον λυτρώσει τελικά από το παρελθόν του.⁴⁹

Το έργο του Ίψεν διέπεται από την αίσθηση του επικείμενου τέλους και ταυτόχρονα υπαινίσσεται τις νέες πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές δυνάμεις, οι οποίες αναδύονται και επισπεύδουν τον θάνατο της αστικής κοινωνίας. Ο Ένγκστραντ στους *Βρικόλακες*, εγωπαθής, επιτήδειος και αδίστακτος, ενσαρκώνει αυτές ακριβώς τις δυνάμεις, και προαναγγέλλει τη γέννηση ενός τύπου προσωπικότητας ο οποίος θα κάνει πλήρως την εμφάνισή του αργότερα μόνον, στις πολιτικές και κοινωνικές επαναστάσεις του 20ού αιώνα. Ο δραματουργός εκείνος, όμως, ο οποίος συνέλαβε με τη μεγαλύτερη ευαισθησία αυτή την προδιάθεση παρακμής, ήταν ο Άντον Τσέχοφ. Ο *Βυσσινόκηπος* (*Vishnyov sad*, 1904) έρχεται στα τελευταία χρόνια του Ρεαλισμού του 19ου αιώνα, καθώς επίσης και στο τέλος μιας δραματουργικά γόνιμης περιόδου για τον συγγραφέα. Στον *Γλάρο* (*Chayka*, 1896), στον *Θείο Βάνια* (*Dyadya Vanya*, 1898) και στις *Τρεις αδελφές* (*Tri sestri*, 1901), ο Τσέχοφ είχε χειριστεί, με ένα περίπλοκο μίγμα ειρωνείας και χιούμορ, χαρακτήρες που περιφέρονται σε έναν κόσμο που είχε χάσει τις παραδοσιακές του αναφορές. Για παράδειγμα, οι *Τρεις αδελφές*, ίσως το πιο γνωστό από τα παραπάνω έργα, αποδίδουν την εικόνα μιας οικογένειας η οποία ταλανίζεται από τη συλλογική επίγνωση της αδυναμίας της. Κάτω από το βάρος της ανάμνησης περασμένων μεγαλείων και νιώθοντας ανήμπορες να προχωρήσουν προς το μέλλον, οι αδελφές γίνονται θύματα μιας «διαβρωτικής ανίας», μιας κατάστασης πνευματικής ατροφίας, η οποία υποκαθιστά τα ιδανικά και τη δράση με τη συνήθεια, τη μοναξιά και τη σιγή. Η πνευματική κατάρρευση που επέρχεται για τους χαρακτήρες του Τσέχοφ στις *Τρεις αδελφές* είναι απόρροια ενός καθαρά προσωπικού αδιέξοδου: οι πρωταγωνίστριες του έργου βλέπουν την προοπτική ενός δυστυχισμένου, ή, έστω (όπως υπονοείται) ευτυχισμένου γάμου, ως λύση κατώτερη σε σχέση με τις πνευματικές και ψυχικές τους ανάγκες. Στον *Βυσσινόκηπο*, το ίδιο αδιέξοδο επιφορτίζεται με ιστορική σημασία. Το

έργο περιγράφει την κατάρπωση μιας αριστοκρατικής οικογένειας, που δεν είναι σε θέση να αντιμετωπίσει την απειλή της απώλειας της πατρικής οικίας και κυρίως του κήπου, ο οποίος αποτελεί τον συναισθηματικό πυρήνα της παρουσίας: απώλεια αναπόφευκτη, της οποίας τα αίτια εδράζονται στον οικονομικό ορθολογισμό που έχει κυριαρχήσει στη Ρωσία της εποχής. Στον καινούργιο αυτόν κόσμο, η παράδοση και η συνοχή έχουν υποχωρήσει εμπρός στον οικονομικό πραγματισμό του νεοπλουτισμού, που εκπροσωπείται στο έργο από τον επιχειρηματία Λοπάχιν, καθώς και εμπρός στη σοσιαλιστική πεποίθηση για τη βελτίωση του κόσμου, θιασώτης της οποίας εμφανίζεται ο ριζοσπάστης φοιτητής Τροφίμοφ. Οι αριστοκράτες ιδιοκτήτες του παρηκμασμένου υποστατικού, εγκλωβισμένοι ανάμεσα σε ιστορικές δυνάμεις τις οποίες αδυνατούν να χαλιναγωγήσουν και μετά βίας κατανοούν, υποκύπτουν τελικά τόσο εμπρός στη νέα οικονομική πραγματικότητα όσο και σε μια «καταπιεστική αίσθηση κενού», που τους καθιστά ανίκανους να δράσουν. Ο Τσέχοφ με τον *Βυσσινόκηπο* έφερε το ευρωπαϊκό θέατρο σε ένα σημείο απ' όπου δεν μπορούσε να γυρίσει πίσω. Οι μεταγενέστεροι δραματουργοί της περιόδου του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού επρόκειτο να αναπτύξουν περισσότερο τις αντιλήψεις του, σκιαγραφώντας χαρακτήρες ολοένα και πιο εξαναγκασμένους σε παθητικότητα απέναντι στην ιστορία και τη μοίρα τους.⁵⁰

7. Το λογοτεχνικό εργαστήριο: Νατουραλισμός

Οι ρεαλιστές συγγραφείς, παρότι απέρριπταν το κοινωνικό, πολιτικό και ηθικό περιεχόμενο της αστικής κοσμοαντίληψης, διατήρησαν σε μεγάλο βαθμό το κεντρικό επιστημολογικό αξίωμα το οποίο αποτελούσε τη βάση της: την επιστημονική αντικειμενικότητα ή, με άλλα λόγια, τη φιλοδοξία να αναπα-

ραγάουν την εξωτερική συνοχή του κόσμου χωρίς να καταφύγουν σε υποκειμενικές ερμηνείες. Λίγοι ρεαλιστές συγγραφείς, ωστόσο, επιδίωξαν να θέσουν αυτή την υπόθεση εργασίας σε μια πιο θεωρητική βάση, αρκούμενοι απλώς να επιβεβαιώσουν την αξία της αρχής της μίμησης ή να την ενσωματώσουν στο έργο τους. Για τον λόγο αυτόν, ο Εμίλ Ζολά, ενώ αποτελεί εξαίρεση όσον αφορά το *modus operandi* της σχολής του Ρεαλισμού, ταυτόχρονα είναι ο κυριότερος θεωρητικός εκφραστής της. Από τον πρώιμο πρόλογό του στη δεύτερη έκδοση της *Τερέξ Ρακέν* το 1867 μέχρι το μακροσκελές του δοκίμιο *Το πειραματικό μυθιστόρημα* (1880), ο Ζολά προσπάθησε να πείσει το κοινό για τον επιστημονικό, αναλυτικό και ανιδιοτελή χαρακτήρα του λογοτεχνικού του εγχειρήματος. Για τον σκοπό αυτό ευθυγράμμισε το έργο του με αυτό του φυσιολόγου Κλωντ Μπερνάρ, ο οποίος στην *Εισαγωγή στη μελέτη της πειραματικής ιατρικής* (1865) αποπειράθηκε, μέσα από συγκεκριμένα «στοιχεία» της φυσιολογίας της ανθρώπινης φύσης, να συναγάγει συμπεράσματα σχετικά με την κοινωνική συμπεριφορά των ατόμων. Ο Ζολά δανείστηκε από τον Μπερνάρ δύο στοιχεία: πρώτον, το ντετερμινιστικό μοντέλο για την ανθρώπινη συμπεριφορά, την πεποίθηση, όπως σημείωνε στον περίφημο πρόλογο της *Τερέξ Ρακέν*, ότι «οι άνθρωποι εξουσιάζονται ολοκληρωτικά από τα νεύρα και το αίμα τους και στερούνται ελεύθερης βούλησης, ωθούμενοι σε κάθε ενέργειά τους από τους αμετακίνητους νόμους της φύσης τους» και, δεύτερον, μια αυστηρά πειραματική μεθοδολογία η οποία τοποθετεί άτομα κληρονομικά προσδιορισμένα, όπως οι δύο πρωταγωνιστές του συγκεκριμένου μυθιστορήματος, η Τερέξα και ο εραστής της, Λωράν, στη δίνη έντονα φορτισμένων καταστάσεων (ένας άτυχος γάμος και μια μοιχεία σε αυτή την περίπτωση), προκειμένου να μελετήσει τις «βαθιές μεταβολές ενός οργανισμού που υπόκειται στην πίεση του περιβάλλοντος και των περιστάσεων». Όπως διασαφηνίζει ο ίδιος ο Ζολά, αυτό υπήρξε ένα εγχείρημα το οποίο τον εξα-

νάγκασε να παραμερίσει τις αναστολές της «ηθικής και της λογοτεχνικής ευπρέπειας». ⁵¹

Η αντίληψη του Ζολά για τη «φυσική εξέλιξη» και την αιτιακή σύνδεση της βιολογίας με την ατομική συμπεριφορά διαμόρφωσε τον πυρήνα γύρω από τον οποίο εκτυλίσσεται το *magnus opus* του, η μυθιστορηματική σειρά *Ρουγκόν-Μακάρ*. Η εν λόγω σειρά εκδόθηκε σε είκοσι τόμους ανάμεσα στα 1871 και στα 1893 και αποτελεί μια επική τοιχογραφία του ιδιωτικού και δημόσιου βίου στη Γαλλία κατά την περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1848-1870): εκεί, πραγματεύεται ποικίλα ζητήματα, από τον αλκοολισμό στην *Ταβέρνα* (1877) και τις κοινωνικές συγκρούσεις κατά την εποχή της εκβιομηχάνισης στο *Ζερμινάλ* (1885), μέχρι την πορνεία στη *Νανά* (1880), μέσα από τη γενεαλογική εξέλιξη δύο οικογενειών που συνδέονται με εξ αίματος συγγένεια: των Ρουγκόν, οι οποίοι ανήκουν στην ανώτερη μεσοαστική τάξη, και των προλετάρων Μακάρ. Παρά τη διαφορετική κοινωνική τους θέση, τα μέλη των δύο οικογενειών είναι εξίσου θύματα του γενετικού τους προορισμού, καταδικασμένα να πληρώσουν για τις προγονικές αμαρτίες, ωθούμενα στην ανηθικότητα και στη διαφθορά, στη βία και στον αισθησιασμό από κληρονομικές τάσεις, τις οποίες δεν είναι ικανοί να ελέγξουν. Ο χαρακτήρας της Νανάς, από το ομώνυμο μυθιστόρημα, αποτελεί τυπικό δείγμα αυτού του αδιεξόδου. Γεννήθηκε μέσα στη φτώχεια και την ηθική ένδεια, σε έναν κόσμο παραδομένο «στο μίasma της ελευθεριότητας [και] στη σταδιακή απαξίωση κάθε ευγενικού συναισθήματος». Είναι όμορφη και προσαρμοστική, αυτό όμως δεν αρκεί για να την πάει πιο πέρα από τα παρισινά vaudevilles και τα κρεβάτια των πορνείων. Η Νανά γίνεται «το χρυσαφένιο εκείνο πλάσμα, τυφλό σαν την ωμή δύναμη», με έναν ζωώδη αισθησιασμό που κινείται ανάμεσα στη γήινη συμπάθεια για τους καταφρονημένους και τους αθώους και στην καταστροφική αντιπάθεια για τους άνδρες στη ζωή της, τους οποίους αντιμετωπίζει με ένα μίγμα φόβου και

μίσους. Στο νετερμινιστικό μοντέλο του Ζολά, όπου η βιολογία γίνεται πεπρωμένο, η Νανά δεν κατορθώνει να εξαγιστεί από το «δηλητήριο που αφομοίωσε ζώντας στον βούρκο», και τερματίζει τη σύντομη ζωή της συντριμμένη από την αρρώστια, με το πρόσωπο και το σώμα της παραμορφωμένα από τη μοιραία ασθένεια σε μια «μάζα από ύλη και αίμα». ⁵²

Τα αμφιλεγόμενα έργα του Ζολά επηρέασαν σε μέγιστο βαθμό την πορεία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Στη Γαλλία, ο Ζ.-Κ. Υομάν με τα έργα του *Μάρθα* (*Marthe*, 1876) και *Οι αδελφές Βατάρ* (*Les Soeurs Vatard*, 1879) και ο Γκυ ντε Μωπασσάν με τη *Χοντρομπαλού* (*Boule de suif*, 1880): στην Αγγλία, ο Τζωρτζ Γκίτσινγκ με τους *Εργάτες την αυγή* (*Workers at Dawn*, 1880) και το *Νιου Γκραμπ Στροη* (1891) και ο Τζωρτζ Μουρ (George Moore) με το *Έστερ Γουότερς* (*Esther Waters*, 1894): στη Δανία, ο Χέρμαν Μπανγκ (Herman Bang) με τις *Γενιές χωρίς ελπίδα* (*Haabløse Slægter*, 1880): στη Νορβηγία, ο Αλεξάντερ Κιέλλαντ με το *Γκάρμαν και Βόρσε* (*Garman og Worse*, 1880): στην Ισπανία, ο Λεοπόλντο Άλας με τη *Σύζυγο του καθηγητή* (1885): στην Ουγγαρία, ο Λάτζος Τολνάι (Lajos Tolnai) με τον *Σκοτεινό κόσμο* (*A sötét világ*, 1894): στην Ολλανδία, ο Λουδοβίκος Κούπερους (Louis Couperus) με την *Ελίνα Βέρε* (*Eline Vere*, 1889): και, τέλος, στη Φινλανδία, η Μίννα Καντ (Minna Canth) με τη *Γυναίκα του εργάτη* (*Työmiehen vaimo*, 1885), συμερίστηκαν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό τις ανησυχίες του Ζολά: την εστίαση στο περιβάλλον των κοινωνικά απόκληρων και των κακοποιών· την επιλογή θεματικού υλικού που αποτελούσε ταμπού, όπως η αιμομιξία, ο αλκοολισμός και η πορνεία· την υιοθέτηση του περιβαλλοντικού και βιολογικού νετερμινισμού· και, τέλος, την επιστροφή στην αρχαιακή και δημοσιογραφική τεκμηρίωση, προκειμένου να πιστοποιηθεί η αυθεντικότητα της αφήγησης. Ορισμένοι, όπως ο Τέννυσον, εξέφρασαν αποστροφή για τον αμοραλισμό και τη χυδαιότητα της νατουραλιστικής μεθόδου, κατηγορώντας τους θιασώτες της ότι «κυλιούνται στη λάσπη του

ζολαϊσμού»· άλλοι, όπως ο ιταλός κριτικός Φραντσέσκο ντε Σάνκτις (Francesco de Sanctis) με τη *Μελέτη για τον Αιμίλιο Ζολά* (*Studio supra Emilio Zola*, 1878) και η ισπανίδα συγγραφέας Εμίλια Πάρντο Μπαθάν (Emilia Pardo Bazán) με το *Φλέγον ζήτημα* (*La cuestión palpitante*, 1882), ένωσαν να απελευθερώνονται χάρη στις τεχνικές και στη θεματολογία του Νατουραλισμού, καθώς είχαν παραμεριστεί και τα τελευταία εμπόδια για μια σε βάθος λογοτεχνική εντρύφηση στα πράγματα του κόσμου. Ο Τζιοβάννι Βέργκα (Giovanni Verga), ιταλός μυθιστοριογράφος και κύριος εκπρόσωπος του ρεύματος του βερισμού, απέδειξε ότι η νατουραλιστική μέθοδος μπορούσε να βρει εφαρμογή στην περιγραφή καταστάσεων τόσο στο αστικό όσο και στο επαρχιακό περιβάλλον. Στα διηγήματά του *Αγροτική ζωή* (*Vita dei Campi*, 1881) και στο μεγαλύτερο μυθιστόρημά του *Οι Μαλαβόλια* (*I Malavoglia*, 1881), ο Βέργκα σκιαγράφησε χαρακτήρες «νικημένους από τη ζωή», όπως εξηγεί ο ίδιος ο συγγραφέας στον πρόλογο του μυθιστορήματος, θύματα τόσο του σκληρού φυσικού περιβάλλοντος της πατρίδας τους όσο και των βίαιων και ανελέητων ενστίκτων τους, από τα οποία αποδεικνύονται ανίκανοι να απελευθερωθούν. Στη Γερμανία, συγγραφείς όπως ο Γκέρχαρτ Χάουπτιμαν, ο Άρνο Χολτς (Arno Holz), οι Χάινριχ και Γιούλιους Χαρτ (Heinrich και Julius Hart) και ο Πάουλ Ερνστ (Paul Ernst) είδαν στον Νατουραλισμό την ύστατη ευκαιρία να επανακτήσει η κουλτούρα τους επαφή με την κυρίαρχη τάση του ευρωπαϊκού Ρεαλισμού. Ο Γιохάνες Σλαφ (Johannes Schlaf) και ο Άρνο Χολτς, ιδιαίτερα, υπήρξαν φανατικοί θιασάτες του Νατουραλισμού, προσφέροντας την πιο πρωτότυπη θεωρητική υποστήριξη στο νατουραλιστικό κείμενο, το οποίο όρισαν κρυπτογραφικά ως: «Τέχνη = Φύση μείον x». Συγγράφοντας από κοινού διηγήματα, όπως ο *Μπαμπάς Αμλέτος* (*Para Hamlet*, 1889) επεξεργάστηκαν το δικό τους ιδιαίτερο τηλεγραφικό ύφος (*Sekundenstil*), σε μια απόπειρα να αποδώσουν τις διακυμάνσεις του επιτονισμού και το φραστι-

κό ιδίωμα της καθομιλουμένης. Το αποτέλεσμα, κατά τον κριτικό Μ.Τζ. Κόνραντ (M.G. Conrad), ήταν ένα απόλυτα αυθεντικό λογοτεχνικό είδος, το οποίο, επικεντρωμένο αποκλειστικά στον «άμεσο, εύθραυστο και οξύ χαρακτήρα του θέματος του» (στον *Μπαμπά Αμλέτο*, συγκεκριμένα, στο θέμα της θλιβερής παρακμής ενός γηρασμένου ηθοποιού), προσέφερε στον αναγνώστη πρόσβαση στην «τραγική κοινοτοπία» της καθημερινότητας.⁵³

Ωστόσο, μόνο ο Γκέρχαρτ Χάουπτιμαν και ο σοπηδός δραματουργός Άουγκουστ Στρίντμπεργκ εφάρμοσαν με τον πλέον αποτελεσματικό τρόπο τη νατουραλιστική μέθοδο. Το πρώτο θεατρικό έργο του Χάουπτιμαν, *Πριν από την αυγή*, προκάλεσε οξείες αντιδράσεις: η χρήση διαλέκτου και καθομιλουμένης, οι παραστατικές περιγραφές των σωματικών λειτουργιών και η ανένδοτη βιολογική μοιρολατρία (ο οποίος θέτει τα κληρονομικά γνωρίσματα, στην προκειμένη περίπτωση τον αλκοολισμό, ως καθοριστικούς παράγοντες για τη μοίρα του ατόμου), εξόργισε το κοινό κατά τις πρώτες παραστάσεις του έργου, το 1889. Το μήνυμά του ήταν απλό: ο νεανικός ιδεαλισμός (εκπροσωπούμενος από τους δύο εραστές στο έργο, την Ελένε και τον Λοτ), δεν είναι δυνατό να επιβιώσει σε έναν κόσμο όπου ακόμα και οι καλοπροαίρετοι θεωρούν ότι «πίστη, αγάπη, ελπίδα και όλα τα συναφή» είναι απλώς «ανοησίες». Τα επόμενα θεατρικά έργα του Χάουπτιμαν, ιδιαίτερα οι *Μοναχικοί άνθρωποι* (*Einsame Menschen*, 1892), *Οι υφαντές* (1892) και η *Ρόζα Μπερντ* (*Rose Bernd*, 1903), πραγματεύονταν επίσης την αποτυχία του ατομικού ιδεαλισμού σε έναν κόσμο κυριαρχούμενο από την ισοπεδωτική λογική του επιστημονικού ντετερμινισμού και του ηθικού κυνισμού. Συγκεκριμένα, στο έργο *Οι υφαντές*, το οποίο αφηγείται την εξέγερση των σιλεσιανών υφαντών το 1848, ο κοινωνικός ντετερμινισμός και η πολιτική καταπίεση ενώνονται σε μια ανίερη συμμαχία. Ο Χάουπτιμαν αντιμετωπίζει με συμπάθεια τα αιτήματα των υφαντών για ανθρωπινες συνθήκες εργασίας και στοιχειώδη δικαιώματα, περι-

γράφοντας την προσωπική τους δυστυχία εκ των έσω, χρησιμοποιώντας το δικό τους γλωσσικό ιδίωμα και την ομολογούμενως απλοϊκή τους κοσμοαντίληψη — που τονίζεται ακόμη περισσότερο στην παραλλαγή του έργου που είναι γραμμένη σε διάλεκτο (*De Waber*, επίσης του 1892), προκειμένου να απεικονίσει την κρίση μιας ολόκληρης κοινωνικής τάξης, αλλά και μιας ολόκληρης κοινότητας. Ο Χάουπτιμαν υποστηρίζει το δικαίωμα των υφαντών να επαναστατήσουν, ακόμα και όταν επισημαίνει το αδιέξοδο της κατάστασής τους: σε τελική ανάλυση, διδάσκονται (όπως κάθε πρωταγωνιστής ενός νατουραλιστικού έργου οφείλει να διδάσκεται) ότι «νόμος και δίκαιο και εντιμότητα» δεν είναι παρά χίμαιρες, ιδανικά τα οποία δεν αντέχουν στη σύγκρουση με την πραγματικότητα της πολιτικής αδικίας και της στρατιωτικής καταστολής.⁵⁴

Εάν ο νατουραλισμός του Χάουπτιμαν είναι στραμμένος προς τα έξω, προς την πολιτική αντιπαράθεση και την εξέγερση, τάση που εξελίχθηκε ακόμη περισσότερο στο έργο του *Φλόριαν Γκάιερ* (*Florian Geyer*, 1896), τα έργα του Άουγκουστ Στρίντιμπεργκ εστιάζονται προς τα μέσα, σε εξοντωτικούς αγώνες για ψυχολογική επιβολή και σεξουαλικό έλεγχο που διαδραματίζονται μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον. Αυτή η περιοχή θα φαινόταν οικεία στο κοινό του Ίψεν και του Τσέχοφ. Ειδικά το *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν προκάλεσε αίσθηση σε όλη την Ευρώπη για την αμειλικτη προσέγγισή του στις σχέσεις του ανδρόγυνου. Όμως ο Στρίντιμπεργκ ανασύρει στην επιφάνεια υπόγειες εντάσεις τις οποίες διερεύνησαν οι προγενέστεροί του δραματουργοί, παρακάμπτοντας τους ηθικούς προβληματισμούς του Ίψεν και τους χαμηλούς τόνους του Τσέχοφ για χάρη της δραματικής αναπαράστασης συμπλεγμάτων καταδίωξης, αχαλίνωτων παθών και ωμών παιχνιδιών εξουσίας. Στόχος του ήταν να δημιουργήσει ένα θέατρο αφιερωμένο (όπως έγραψε το 1888) στη «βίαση και σκληρή πάλη», η οποία — κατά τον εμπνευσμένο από τον Νίτσε σονηδό συγγραφέα — συνιστούσε τη «χαρά της ζωής». Η συγκρουσιακή

κοσμοθεωρία του Στρίντιμπεργκ δραματοποιείται με τον πλέον αξιοσημείωντο τρόπο στα θεατρικά του έργα *Ο πατέρας* (*Faderen*, 1887) και *Δεσποινίς Τζούλια* (*Frken Julie*, 1889). Στο πρώτο, πραγματεύεται ένα από τα μείζονα θέματα του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, τη χειραφέτηση της γυναίκας από την πατριαρχική εξουσία. Ο Φλωμπέρ, ο Τολστόι και ο Φοντάνε, μεταξύ άλλων, είχαν ασχοληθεί με αυτό το θέμα, προκειμένου να αναλύσουν τις εντάσεις που θεωρούσαν ως ενδημικές στην κοινωνία του 19ου αιώνα. Στον *Πατέρα*, έργο που γράφηκε προς το τέλος της περιόδου κατά την οποία εδραιώθηκε η αστική τάξη στην Ευρώπη, ο κόσμος του πατριαρχικού ελέγχου αποσυντίθεται εκ των έσω, καθώς η αξίωσή του για επιβολή υπονομεύεται από τη «νέα γυναίκα» της εποχής, την οποία εδώ ενσαρκώνει η σύζυγος του πλοίαρχου, Λάουρα. Αυτή αποτελεί την κινητήρια δύναμη του έργου: γυναίκα με θάρρος και αυτοπεποίθηση, είναι η μόνη που γνωρίζει την αλήθεια σχετικά με τον πατέρα του παιδιού της, του οποίου είναι αποφασισμένη να διεκδικήσει την κηδεμονία. Εκμεταλλεύεται αυτήν τη γνώση, εξωθώντας αργά τον σύζυγό της στην τρέλα και διαπράττοντας με αυτό τον τρόπο μια «αθώα δολοφονία», την οποία ο νόμος δεν μπορεί να αναγνωρίσει και μόνον η φύση μπορεί να καταδικάσει.⁵⁵

Τόσο ο πλοίαρχος όσο και η σύζυγός του ζουν σύμφωνα με τον νόμο της ζούγκλας. Όπως λέει χαρακτηριστικά η Λάουρα: «Για ποιον λόγο διεξάγεται αυτός ο αγώνας ζωής και θανάτου αν όχι για την εξουσία;». Θέμα στη *Δεσποινίδα Τζούλια*, από την άλλη, αποτελεί η πάλη των φύλων για την κυριαρχία. Εδώ όμως το πνεύμα της αντιπαράθεσης το οποίο κινούσε το προηγούμενο έργο συμπληρώνεται από μια ακόμη κοινωνική και (δυνάμει τουλάχιστον) πολιτική διάσταση. Το έργο επικεντρώνεται στην έλξη την οποία αισθάνεται η αριστοκράτισσα Τζούλια για τον υπηρέτη Ζαν. Ο τελευταίος αποτελεί έναν χαρακτήρα σπάνιο στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία: πρόκειται για ένα άτομο κατώτερης κοινωνικής σειράς, φύση

χυδαία, βίαιη και ερωτύλη, που κατορθώνει να θριαμβεύσει πάνω στην ανώτερη κοινωνική τάξη, πράγμα που δεν συνέβη με τους ήρωες της εργατικής τάξης του Ζολά, όπως η Νανά. Ο Ζαν υποδουλώνει ερωτικά την Τζούλια, η οποία ενδίδει, όπως η ίδια συνειδητοποιεί, «στη σαγήνη που αισθάνεται ο αδύναμος για τον ισχυρό». Αυτή η κατάκτηση υποδηλώνει τη νίκη όχι μόνο μιας νέας τάξης αλλά και μιας νέας ράτσας ανθρώπου, του οποίου οι αξίες (ενδεχομένως χωρίς συνοχή αλλά πάντως ισχυρές) συνδυάζουν τη νεοδαρβινική πίστη στην επιβίωση του ισχυρότερου με έναν απλουστευμένο νιτσεισμό, ο οποίος δεν αναγνωρίζει καμία ηθική αρχή πέρα από την αυτοεπιβεβαίωση. Με τη *Δεσποινίδα Τζούλια* το δράμα προχωρά πέρα από το πεδίο της αστικής κοινωνίας, σε έναν κόσμο όπου άτομα έρχονται αντιμέτωπα με άλλα άτομα, ο άνδρας με τη γυναίκα, ο υπηρέτης με τον αφέντη, μέσα σε πνεύμα πικρής και ασυμφιλίωτης αντιπαλότητας. Τα θεατρικά έργα του Στρίντμπεργκ, γραμμένα στο τέλος ακριβώς της περιόδου του Ρεαλισμού, αποτελούν τον μεταβατικό κρίκο προς τον Μοντερνισμό, και αφήνουν έναν σκοτεινό υπαινιγμό για το μέλλον, όπου η ανθρώπινη συμπεριφορά πρόκειται κατ' αρχάς να αναλυθεί και στη συνέχεια να αφηθεί σε δυνάμεις και ενέργειες ανεπανόρθωτα ανορθολογικές και βίαιες.⁵⁶