

Η κριτική και θεωρία της λογοτεχνίας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα: η ζωγραφική και η φωτογραφία

Δημήτρης Αγγελάτος

There are two parts in this paper. The first concerns the university critiques of the Poetical Competitions in Athens (1851–1897) as well the theoretical basis of those critiques on “naturalness” and “truth”. The second refers to the case of Angelos Vlahos and in particular his ideas about comedy (1864/1865–871). The critical examination of the above allows us to reach some conclusion about the parameters that form and impose the aesthetic, artistic and literary canon of “*alethophaneia*” in the Athenian intellectual stage during the second half of the nineteenth century and onwards.

1. Αφετηριακά σημεία αναφοράς της παρούσας εισήγησης αποτελούν δύο καλλιτεχνικές πρακτικές, η ζωγραφική και η φωτογραφία, όπως αυτές θεματοποιούνται μέσα στο σύνθετο πλέγμα των αντι-ρομαντικών στάσεων, οι οποίες διαμορφώνονται στην αθηναϊκή πνευματική σκηνή από το β΄ ήμισυ του 19ου αιώνα και συγκλίνουν στην μακρόχρονη επικράτηση (μέχρι τουλάχιστον τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα) του αισθητικού, καλλιτεχνικού και λογοτεχνικού κανόνα της *αληθοφάνειας*. Η αντιρομαντική “παρουσία” της ζωγραφικής και της φωτογραφίας θα εξεταστεί εδώ σε δύο πεδία: σ’ εκείνο των αρχών που διέπουν την πανεπιστημιακή κριτική

των Ποιητικών Διαγωνισμών (1851–1877), και ειδικότερα σ’ εκείνο της θεωρίας περί *αληθοφάνειας*, που αναπτύσσει ο Αγγ. Βλάχος, με αφορμή τα είδη της κωμωδίας (1871) και του μυθιστορήματος (1879).

2. Το λογοτεχνικό και κριτικό-θεωρητικό έργο του Βλάχου προσφέρεται κατ’εξοχήν για να κατανοήσει κανείς τη συναρμογή των διάφορων πτυχώσεων της *αληθοφάνειας*, στην ώριμη εννόηση της οποίας οδηγήθηκε σταδιακά μετά δεκαετή πορεία, ο συγγραφέας το 1871, όπως φαίνεται στον “Πρόλογο” των *Κωμωδιών* του.¹

Η διαδρομή του Βλάχου από τον βυρωνισμό του *Child Harold* και του *Giaur*, σε μια νεοκλασικής υφής αντίληψη περί λογοτεχνίας, στην “προσγείωση” κατόπιν “επί του εδάφους της καθημερινής υπάρξεως”,² στη σάτιρα και στον Heine, και από εκεί στην αντίληψη για μια *εθνικών* προδιαγραφών ποίηση, ικανή να αποδόσει *ιδανικούς εθνικούς τύπους* στην κωμωδία, και ταυτόχρονα σε μια συνεκτική ποιητική θεωρία, επικεντρωμένη στις απαιτήσεις λογοτεχνικών ειδών και *τρόπων*, στη διηγηματογραφία τέλος, και στη ρητή αντίθεση προς τον Νατουραλισμό, οριοθετεί το ευρύ φάσμα των αθηναϊκών διακλαδώσεων της *αληθοφάνειας*, στη μεταβατική ακριβώς εποχή του περάσματος από τον Ρομαντισμό στις νέες καλλιτεχνικές τάσεις του τέλους του 19ου αιώνα στην Ελλάδα· ταυτόχρονα, η διαδρομή αυτή σηματοδοτεί το πολυσχιδές έργο του Βλάχου³ και τον αμφίρροπο χαρακτήρα του, για τη διερεύνηση του οποίου απαιτείται συνθετική μελέτη, βάσει των όρων του ίδιου του έργου, θεωρημένου στο σύνολό του, ώστε να καταστούν σαφείς από ερμηνευτική άποψη, τόσο η συστηματικότητα των αρχών

1 Βλάχος, 1871: γ’-ιστ’. Ικανό μέρος του πεζογραφικού και κριτικού-θεωρητικού έργου του Βλάχου συμπεριλήφθηκε το 1901 στην δίτομη συγκεντρωτική έκδοση: *Ανάλεκτα*, τ.Α’: *Διηγήματα, Κοινωνικά εικόνες και Μελέται*, τ.Β’: *Κρίσεις, Ανομήσεις και Εντυπώσεις*, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Μαρασλή/Παράρτημα αρ. 10, Τυπογρ.: Π.Δ. Σακελλαρίου, 1901.

2 Η διατύπωση του Σπυρ. Ζαμπέλιου στη μελέτη του για τη συλλογή του Ιούλ. Τυπάλδου, *Ποιήματα διάφορα* (1856): “Ο Κ. Ιούλιος Τυπάλδος”, *Πανδώρα* 10 (1859-1860) τχ. 236 (15/1/1860) 464.

3 Για μια γενική αποτίμηση βλ.: Χουρμούζιος, 1949.

που το διέπουν όσο και οι διαπλοκές του με άλλα έργα της εποχής, θεωρητικού-κριτικού ή λογοτεχνικού περιεχομένου.

Έτσι λοιπόν, οι λογοτεχνικές ειδικότερα επιλογές του Βλάχου,⁴ που στηρίζονται: α) στον νεοκλασικισμό, ως υπόβαθρο για την ισορροπημένη κατασκευή του *μύθου*, στα δραματικά έργα, β) στην συνύφανση ήπιου Ρομαντισμού (του τύπου του Lamartine),⁵ ειρωνικής αποστασιοποίησης και σατιρικής τροπής (του τύπου του Heine), στην ποίηση,⁶ γ) στην *αληθοφανή* αναπαράσταση της πραγματικότητας του “εθνικού” βίου, στην κωμωδία και την πεζογραφία, δεν θα τον οδηγήσουν στην υιοθέτηση ενός κατά το μάλλον ή ήττον ηθογραφικού, νατουραλιστικού ή ρεαλιστικού συγγραφικού προτύπου. Από την άλλη πλευρά, οι θεωρητικές (Ρομαντικές) θέσεις του στη διαμάχη με τον Εμμ. Ροΐδη (1877), δεν αρκούν, όπως δείχνουν τα πράγματα, για να ακυρώσουν τις διαυγείς, προσγειωμένες στη νεοελληνική λογοτεχνική πραγματικότητα και ενίστορες (δίνω ιδιαίτερη σημασία στον όρο) κριτικές και αισθητικές εκτιμήσεις του για το έργο του Παναγ. Σούτσου, του Ιωάν. Καρασούτσα και του Γεώργ. Τερτσέτη, τις οποίες αναπτύσσει με συστηματικότητα τα αμέσως προηγούμενα χρόνια (1874–1875) έχοντας ως άξονα αναφοράς τη διάκριση “υποκειμενικής” και “αντικειμενικής” ποίησης.⁷

3. Την έννοια της *αληθοφάνειας* που υποδηλώνουν οι αναφορές στη *φυσικότητα* στα τρία πρώτα χρόνια των Ποιητικών Διαγωνισμών (στο εξής: Π.Δ.), θα σηματοποιήσει γενικευτικά κατ’ αρχήν ο Αλέξ. Ρ. Ραγκαβής στην εισηγητική έκθεση του Π.Δ. του 1854, βάσει του συμπληρωματικού ζεύγους “εικονικής ομοιότητος” και “ιδανικής ευγενείας”,⁸ που

4 Βλ. αναλυτικά: Δημ. Αγγελάτος, 2003.

5 Για την γνωριμία του Βλάχου με το έργο του Heine, βλ.: Δημαράς, 1972.

6 Βλ. την καθόλα σημαντική (μέχρι σήμερα) μελέτη του Γ.Χ. Σακκελαριάδη για τη σατιρική ποίηση του Βλάχου: Σακκελαριάδης, 1949.

7 Βλ. σχετικά: Βλάχος, 1874, 1879 (β), 1877, 1877 (β) και 1877 (γ).

8 *Κρίσις 1854*: 31.

απαιτείται για την επιτυχημένη σύνθεση τραγωδίας, του δυσκολότερου και πολυπλοκότερου ποιητικού είδους (αυτό είναι η κοινή πεποίθηση των πανεπιστημιακών κριτών): ο τρόπος συνδυασμού των δύο παραμέτρων στη δραματική ποίηση, θα εξεικευτεί από τον Βλάχο το 1871 στη θεωρία του περί κωμωδίας, ως διαλεκτική σχέση μεταξύ του υλικού το οποίο αντλείται από την κοινωνική πραγματικότητα, και της άρτιας καλλιτεχνικής επεξεργασίας του, απαραίτητης για την παραγωγή του “ιδανικού της γενικότητας τύπου”,⁹ ή μάλλον ακριβέστερα ως διαλεκτική σχέση μεταξύ φωτογραφικού υλικού (“φωτογραφήματα” είναι ο όρος που χρησιμοποιεί) και ζωγραφικής επεξεργασίας του (βλ. παρακάτω).

Ο Βλάχος θα φτάσει στη θεωρία αυτή αφού κατανοήσει σε βάθος την ανάγκη να ξεπεραστούν οι Ρομαντικές υπερβολές, γι’ αυτό και θα επικαλεστεί κατ’ αρχήν (1861) την πρωτοβάθμια εκδοχή *αληθοφάνειας*, τη *φυσικότητα* (ή με τη δική του μεταγενέστερη αντίληψη, τη φωτογραφική ευκρίνεια του υλικού) σε μια αφήγηση προσγειωμένη στα πράγματα,¹⁰ υιοθετώντας τη στάση του ιστορικού, που δεν υπερβαίνει τη φυσική τάξη του κόσμου: “Όταν δύναται τις να διηγηθή ό,τι συνέβη, τις η ανάγκη να πλάση ό,τι ηδύνατο να συμβή; Προς τι να προσπαθήση ν’ ανασκευάση αυτός ό,τι ο ρους των πραγμάτων φυσικώς και προχείρως κατεσκεύασεν;” (ό.π.).

Ξεκινώντας από την απαιτούμενη *διαφάνεια* της αναπαράστασης στη λογοτεχνία, ο Βλάχος θα επιμείνει στην τροπολογία της έντεχνης απόδοσής της, πράγμα το οποίο σήμαινε ότι η αναπαράσταση έπρεπε να έχει τη *διαφάνεια* μιας μη παραμορφωτικής, εικόνας η οποία δεν θα πρόδι-δε τον πραγματικό άνθρωπο και τις πράξεις του, αλλά δεν θα έμενε και σε μια πιστή αντιγραφή του· η ύπαρξη μ’ άλλα λόγια, μιας καθαρής και *διαφανούς* εικόνας δεν ήταν αρκετή για να επιτευχθεί η *αληθοφάνεια*,

9 Βλάχος, 1871: ι’.

10 Βλ. την αφηγηματική θεωρία του στον πρόλογο του διηγήματος “Το μέλαν δακτυλίδιον. Λυπηρόν ιστορήμα λυπηράς εποχής”: Βλάχος, 1861:161. Ως προς τον συσχετισμό της άποψής του αυτής με τη μεταγενέστερη θεωρία του για την *αληθοφάνεια*, βλ. αναλυτικά: Δημ. Αγγελάτος, 2003.

αφού αυτή δεν εξαρτιόταν από την πιστή αντιγραφή των δεδομένων της πραγματικότητας αλλά από την (καλλιτεχνική) αναγωγή τους στον κόσμο του *ιδανικού*.

Έτσι, η πλοκή των δραματικών έργων (αλλά και εκείνων της πεζογραφίας) έπρεπε να δίνει την εντύπωση (και μόνον την εντύπωση) ότι αν και κατασκευασμένη μέσα στη δραματική δομή, για να την εξυπηρετήσει, διατηρούσε μιαν οιονεί φυσική αυτονομία (: “[...] η εκ της σχέσεως ταύτης ‘μεταξύ των χαρακτήρων’ αντίθεσις ή ομοιότης να παράγη πλοκήν φυσικήν μεν και ουχί αμέσως τετεχνημένην, αναγκαίαν όμως ως εκ της διαφοράς των χαρακτήρων και τετεχνημένην επομένως εμμέσως ως εκ της τεχνικής των χαρακτήρων διαπλάσεως”),¹¹ ότι θα της ήταν δηλαδή δυνατόν να βρίσκεται και αλλού, έξω από το έργο, οπουδήποτε στον κόσμο. Ο κύκλος αυτός από την πραγματικότητα των χαρακτήρων (τα “φωτογραφήματα”) στον *ιδανικό* τύπο τους και από εκεί, μέσω της *φυσικότητας* της πλοκής, σε μια οιονεί πραγματικότητα, οδηγούσε στην *αληθοφάνεια*, στη *διαφανή* δηλαδή αναπαράσταση με όρους *φυσικότητας*, ενός *ιδανικού* κόσμου, πράγμα το οποίο ωστόσο γινόταν ανάλογα με τις απαιτήσεις των εκάστοτε λογοτεχνικών *τρόπων* και ειδών, όχι ερήμην τους, όπως θα υποστηρίξει συστηματικά ο Βλάχος στα κριτικά-θεωρητικά κείμενά του στην περίοδο 1874–1875.

Αυτή η κατάσταση πραγμάτων ξεπερνούσε την εκδοχή της ευθείας *αντανakλαστικής* σχέσης μεταξύ τέχνης και ιστορικής-πολιτισμικής πραγματικότητας, πόσο μάλλον που ο Βλάχος ήταν σταθερά προσανατολισμένος στην κατεύθυνση μιας *εθνικής* λογοτεχνίας, υπέρ μιας διαμεσολαβημένης *αντανakλαστικής* σχέσης, που οριοθετούσε ακριβώς την *αληθοφάνεια*: την ίδια στιγμή η πραγματικότητα γινόταν η μεγάλη πρόκληση για τον Βλάχο, καθώς ο καλλιτέχνης έπρεπε να την ξεπεράσει ως αντικείμενο απ’ ευθείας (μιμητικής) *αναπαράστασης*, ως μέγεθος που επιβάλλει την αναπαραγωγή του, όχι όμως να την παραμορφώσει ή να την εξοβελίσει.

Η τέχνη δεν γινόταν να εξισωθεί με τη φωτογραφία, θα υπογραμμίσει

11 Βλάχος, 1871:ζ’.

ο Βλάχος το 1879, ασκώντας σκληρή κριτική στον Νατουραλισμό και ειδικά στον E. Zola,¹² δεδομένου ότι το ζήτημα δεν ήταν η αποτύπωση όπως έκαναν οι νατουραλιστές, καταλήγοντας στην “απλήν περιγραφήν του πραγματικού κόσμου” που “εκήρυξαν το Α και το Ω της νέας φιλολογικής θρησκείας” (ό.π.), αλλά η *αναπαράσταση*.

4. Θα με απασχολήσει παρακάτω αναλυτικά η θεωρία του Βλάχου περί εικαστικών και φωτογραφικών προδιαγραφών της *αληθοφάνειας*, που αρθρώνεται, όπως είπα, σε δύο φάσεις, το 1871 και το 1879· η θεωρία αυτή συναρτάται με τις επί του ζητήματος προϋποθέσεις που θεματοποιεί η πανεπιστημιακή κριτική, για τις επιβαλλόμενες ζωγραφικές αρετές της ποίησης, και “διαλέγεται” με τον Ροΐδη ο οποίος θα επιχειρήσει την αναίρεσή της (1871).

Η θεωρία του Βλάχου που θα αναπτυχθεί στον πρόλογο (31/5/1871) που συνοδεύει τη συγκεντρωτική έκδοση επτά κωμωδιών του (πέντε πρωτότυπων και δύο διασκευασμένων),¹³ συνάπτεται με την κωμωδία ως είδος (επικεντρωμένη σε δύο ειδολογικές μορφές,

12 “Ελησμόνησαν”, τονίζει ο Βλάχος, “[...] και τοις εσόμερον προφανώς να λησμονήσωσι, ότι της τέχνης αποστολή δεν είναι να αντιγράφη μέχρι δουλικής πιστότητος την πραγματικότητα, ουδέ ν’ αποταμιεύη εις τα έργα της όλην την πεζότητα του καθ’ ημέραν βίου, ούτε ν’ αντανακλά πάσαν αυτού την κοινήν και άξεστον και ακάθαρτον όσιν [...]. Παρεγνώρισαν ή κάλλιον ειπείν ηθέλησαν να παραγνωρίσωσιν, ότι ο καλλιτέχνης δεν είναι αντιγραφείς, ουδέ ή ζωγραφική φωτογραφία. Προς τί τότε η τέχνη, και ποία της η ανάγκη και ποίος της ο σκοπός, αφού υπάρχει ζωντανή προ των οφθαλμών ημών, πολύ βεβαίως αληθεστέρα και πολύ πάσης φωτογραφίας προτιμότερα η πραγματικότης;”: Βλάχος, 1879:175.

13 Η κωμωδία *Η εορτή της μάμμης* θεωρείται από τον ίδιο τον Βλάχο, ευκαιριακό έργο· γράφτηκε, όπως σημειώνει, “εν μια σχεδόν νυκτί χάριν των μαθητριών της ανωτάτης τάξεως του Αρσακείου Παρθενωγωγείου, υφ’ ων και ειδικά κατά τας παρελθούσας Αποκρέω” (παραστάθηκε στις 4/2/1871) και είναι έργο “ουδεμίας έχον αξίωσιν”, το οποίο δημοσιεύεται “απλώς μόνον ως μικρόν δείγμα κωμωδίας περιλαμβανούσης γυναικεία μόνον πρόσωπα, και ανώδυνον πάντη, έστω και δι’ ότα μικρών κορασίδων, εχούσης την υπόθεσιν, δυνάμενον δε ίσως να χρησιμεύσι ως διασκεδάσμα των Αποκρέω, και να διδαχθή εν αιθούσαις όπου αφθονούσιν αι δεσποινίδες”: Βλάχος, 1871:ιστ’. Οι κωμωδίες, *Προς το θεαθήναι* (1870) και *Η σύζυγος του Λουλουδάκη* (1870), αποτελούν διασκευές, η μεν πρώτη (παράστ.: 10/11/1870) της γαλλικής, *Poudre aux yeux* των Labiche-Marin και η δεύτερη (παράστ.:

στην κωμωδία χαρακτήρων και την κωμωδία πλοκής) και ταυτόχρονα με τη νεοελληνική εκδοχή της, έχοντας ως στόχο “προ πάντων την πιθανήν λύσιν του πολύ σπουδαιότερου από την ‘οιανδήποτε’ δική του ‘ηθικήν ανταμοιβήν’ ζητήματος: ποία τις πρέπει να ήνε η σημερινή εθνική ημών κωμωδία” (ό.π., ιβ’).¹⁴

Στον “Πρόλογο” των *Κωμωδιών* θα ξεκινήσει με μια ιστορική αναδρομή της κωμωδίας, από τον Αριστοφάνη μέχρι τη “ρωμαντική κωμωδία” του Shakespeare” (ό.π., ε’), για να επισημάνει τη διαμόρφωση δύο “μεγάλων” ειδών από την τελευταία, την κωμωδία πλοκής (που χαρακτηρίζει το ισπανικό θέατρο, “ιδίως [...] δια του Καλδερόνος και του Μορέτου”) και την κωμωδία χαρακτήρων (“ης οι δύο μεγάλοι αντιπρόσωποι είνε ο γάλλος Μολιέρος και ο δημιουργός της δανικής φιλολογίας Όλβεργ”), μη θεωρώντας “άξια μνήμης τα αποφώλια εκείνα δραματικά προϊόντα, άτινα κατακλύζουσι σήμερα τα θέατρα της εσπερίας τακτικώς κατά τας τελευταίας ημέρας του έτους, υπό το όνομα *Reuues*, και άτινα μόνον η έλλειψις πάσης δραματικής τέχνης ηδύνατό πως να τάξει εις την κατηγορίαν εκείνην” (στ’).

Το συγχρονικό ενδιαφέρον του στη βάση πάντοτε των “αληθ[ών] της δραματικής τέχνης απαιτήσε[ων]” θα στραφεί αφενός στην “οικοδομική ύλη”, δηλαδή στα πρόσωπα, αφετέρου στην “τέχνη συνθέσεως”, στη “δράσ[iv]” δηλαδή των προσώπων και την “προς άλληλα σχέσ[iv]” (στ’), των δύο ειδών, ή μάλλον των δύο ειδολογικών μορφών της κωμωδίας, που τον ενδιαφέρουν.

Αν στην κωμωδία πλοκής επικρατεί η δράση των προσώπων (:πολλά και απροσδόκητα γεγονότα και περιπέτειες· “διαλεκτική” ανάπτυξη

23/12/1870) της γαλλικής, *Un Mari dans du coton* του Lambert-Thiboust. Για μια συνοπτική (παρά την έκταση της μελέτης) εικόνα των κωμωδιών του Βλάχου, βλ.: Γ. Σιδέρης, 1949· βλ. παράλληλα: Κλ. Παράσχος, 1955.

14 Για το λόγο άλλωστε αυτό θέλει να κριθούν οι κωμωδίες του επί της ουσίας “εν ηρεμία και πνευματική γαλήνη, χωρίς οι αγωνιστικοί ή θεατρικοί αυτών θρίαμβοι να παραγάγωσι του αναγνώστου την κρίσιν, ούτε ο περί τινα εξ αυτών δι’εγκαθέτων γενόμενος πάταγος να συνταράξει την απάθειαν αυτού”, ευχόμενος να τύχουν τα έργα του “της επισταμένης ταύτης και απαθούς εκτιμήσεως”: Βλάχος, 1871:ιβ’.

και λύση) και στην κωμωδία χαρακτήρων υπερισχύει η “απεικόνισις κωμικών χαρακτήρων και η εκ της αντιθέσεως και συγκρούσεως αυτών παραγωγή της κωμικής δράσεως και λύσεως” (στ’-ζ’), αυτό δεν επιφέρει κατ’ ανάγκη μεταξύ τους μια ευδιάκριτη τομή, τέτοια που θα μπορούσε να ξεχωρίσει “καθαρές” μορφές· αντίθετα, οι δύο ειδολογικές μορφές της κωμωδίας αλληλοσυμπληρώνονται, όπως επιβάλλει η καλλιτεχνική επεξεργασία του υλικού: “[...] εν καλή κωμωδία πλοκής, δεν πρέπει τα πρόσωπα να φέρωνται πάντη άχροα και αχαρακτήριστα ένθεν κακείθεν επί της σκηνής, ούτε να βαίνωσι ψηλαφώντα εν τω σκότει, ούτε να συνωστιζονται προς την λύσιν κατά το αυθαίρετον του ποιητού, ως δια στενής θύρας συνωθούμενος όμιλος, ούτω επίσης και εν καλή κωμωδία χαρακτήρων ανάγκη των επί της σκηνής αναβιβαζόμενων κωμικών προσώπων οι χαρακτήρες να τελώσιν εν δραματική προς αλλήλους σχέσει, και η εκ της σχέσεως ταύτης αντίθεσις ή ομοίότης να παράγη πλοκήν φυσικήν μεν και ουχί αμέσως τετεχνημένην, αναγκαίαν όμως ως εκ της διαφοράς των χαρακτήρων και τετεχνημένην επομένως εμμέσως ως εκ της τεχνικής των χαρακτήρων διαπλάσεως” (ζ’).

Η δράση για τη δράση που καταλήγει σε “κυκλοφορική” συμφόρηση προσώπων επί σκηνής, ιδιαίτερα στο κρίσιμο σημείο της λύσεως, και οι χαρακτήρες που “αρκούνται” στην ιδιότητά τους, ακινητοποιημένοι τρόπον τινά από τη άποψη της δράσης, δεν οδηγούν παρά σε “εκφυλισμένα” αποτελέσματα στο ειδολογικό πεδίο της κωμωδίας· τέτοιες χαρακτηριστικές οριακές εκδοχές έλλειψης καλλιτεχνικής επεξεργασίας (της “τέχνης” δηλαδή της συνθέσεως”: στ’), είναι ο μίμος και η σάτιρα. Αν εξαιρεθούν, παρατηρεί ο Βλάχος, οι “δύο αστέρες του ισπανικού θεάτρου” και ο Molière, πολλοί από τους επιγόνους απέτυχαν στις κωμωδίες πλοκής και χαρακτήρων, έτσι ώστε “βαθμηδόν εξεφυλίσθησαν αμφοτέρα της κωμωδίας τα είδη”, δίνοντας τη θέση τους σε “περιεργά τινα είδη δραματικής ποιήσεως, οτέ μεν προς την σάτυραν αποκλίνοντα, οτέ δε προς τον καθαρόν μίμον”, τα οποία “κατέκλυσαν σήμεραν” “τας σκηνάς της εσπερίας” (ζ’). η καταστρατήγηση όμως κάθε έννοιας δραματικής, και ειδικότερα κωμικής, δράσης και μαζί το “λυπηρότερον θέαμα της καταπτώσεως”, φαίνεται κυρίως στην κωμω-

δία πλοκής, όπως διαμορφώνεται στην Ευρώπη εκείνη την εποχή, η οποία είναι μια “π α ν τ ο μ ί μ α” με “άψυχα πρόσωπα”, “ξύλινα ανθρώπια κινούμενα ένθεν κακείθεν ταχυδακτυλουργικώς”, ισοδύναμα με “βωβά πρόσωπα” (η’).

Η έλλειψη καλλιτεχνικής επεξεργασίας στις ακραίες και αποτυχημένες ειδολογικές μορφές, του “καθαρο[ού] μίμου”/ “παντομίμ[ας]” και της σάτιρας, αφορά στην κωμική δράση και στα διαπλεκόμενα πρόσωπα, στα βαρύνοντα δηλαδή χαρακτηριστικά της κωμωδίας πλοκής και χαρακτήρων αντιστοιχα.¹⁵ Ταυτόχρονα, οι δύο ακραίες ειδολογικές μορφές στερούνται και του πραγματικού, δηλαδή διορθωτικής/καθαρτικής απόβλεψης της κωμωδίας, επειδή έχουν ως αποκλειστικό στόχο να προκαλέσουν το γέλιο, με αποτέλεσμα όχι “μόνον αλήθεια αλλ’ ουδέ πιθανότητα ίχνος” να υπάρχει “πολλάκις εν αυτοίς”, αφού “φυσικώτατα σφοδρύνει ο γέλωσ όσον επιτείνεται η απιθανότης” (θ’). Σε ριζικά αντίθετη κατεύθυνση βρίσκεται η αποστολή της κωμωδίας αφενός να “[...]απεικονίζη, φωτίζουσα συγχρόνως υψόθεν δια του ιδανικού της τέχνης φωτός, τον αληθή κοινωνικό βίον, είτε έθνους τινός ίδια – ίνα κληθή εθνική, – ή τον καθόλου– ίνα κληθή κοσμοπολιτική – μεθ’ όλων αυτού των γελοιοτήτων, μεθ’ όλων των κωμικών αυτού αξιώσεων, και πάσης μικρότητος και χαμαιζήλου πάθους”, αφετέρου να “μαστίση τα γελοία αυτών των ιδίων ίνα τους διορθώση, και να οικοδομήση μάλλον τας ψυχάς αυτών κρατούσα προ των ομμάτων των το αμείλικτον της αληθείας κάτοπτρον”, αν βέβαια “αληθώς ήνε η κωμωδία κατά τον Κικέρωνα ‘μίμησις της ζωής,

15 “Πρόσωπα άψυχα, οιονεί είδωλα καμόντων ουδέν παρέχοντα το ενδιαφέρον εις τον αναγνώστην ή ακροατήν, μορφαί εκ των κοινοτάτων, ωχράν και ουδαμινήν σχεδόν έχουσαι την ατομικότητα, την διακρίνουσαν αυτάς των άλλων, αληθή αυτόματα, χωρίς θελήσεως και χωρίς εμφύτου, ξύλινα ανθρώπια κινούμενα ένθεν κακείθεν ταχυδακτυλουργικώς και οιονεί δι’ αοράτων μίτων, συγκρατουμένον εν τη αυθαιρέτω παλάμη του ποιητού, έρχονται και παρέρχονται επί της σκηνής, συνωθούνται και συγκρούονται προς άλλα, συναντώμενα οτέ μεν περί ταύτην οτέ δε περί εκείνην την κωμικήν περίστασιν, βαίνουσι ψηλαφόντα εν τω σκότει, εισπηδώσι δια των παραθύρων, κρύπτονται εις τας ιματιοθήκας, προσκόπτουσι κατ’ αλληλων εισερχόμενα ή εξερχόμενα, πίπτουσι χαμαί, θραύουσι τα καθίσματα, ανορθούνται ή φεύγουσι τετραποδητί, εκλαμβάνουσιν άλλους αντ’ άλλων, υβρίζονται, δέρονται [...]”: ό.π.: η’.

κάτοπτρον της συνηθείας, εικών της αληθείας” και αν “προσόν της αληθούς κωμωδίας” δεν είναι “μόνον να κινήση τον άπλετον και θορυβώδη και ακατάσχετον γέλωτα των θεατών” (η’-θ’). Ο διορθωτικός στόχος της κωμωδίας ακύρωνε οποιαδήποτε μη διαμεσολαβημένη, δηλαδή μη καλλιτεχνικά επεξεργασμένη, εκδοχή καταγγελίας του κακού, την απευθείας μ’ άλλα λόγια καταγγελία “υπαρκτ[ών] προσώπ[ων]” (ι’), ακύρωνε τη σύμφωνα με τον Βλάχο ακραία εκδοχή της σάτιρας στο πεδίο της δραματικής εν γένει ποίησης.

Ο Βλάχος θα επιλέξει την κωμωδία χαρακτήρων, λόγω του αδιεξόδου που δημιουργούσαν η κυριαρχία της “παντελούς δραματικής εκπτώσεως” των κωμωδιών πλοκής και η αδυναμία θεραπείας της με κάποιο αντίδοτο, αφού ήταν ειδολογικά αδύνατο να υπάρξει “καθαρά κωμωδία πλοκής, γυμνή τουτέστι χαρακτήρων” (θ’): από την άλλη πλευρά, οι “εθνικές” αξιώσεις που ο ίδιος απέδιδε στην κωμωδία, δικαιολογούσαν την προγραμματική ειδολογικού περιεχομένου θέση του ότι “αι εθνικαί κωμωδίαι”, όσες δηλαδή “αποτυπούσι την γελοίαν φάσιν του κοινωνικού βίου ωρισμένου τινός έθνους εν ωρισμένη εποχή, και κωμωδούσι τα ιδιάζοντα αυτώ ελαττώματα”, “είνε και πρέπει να ήνε κατ’ εξοχήν κωμωδία χαρακτήρων” (ό.π.). Θεωρώντας λοιπόν ότι τα γεγονότα, η αλληλουχία τους και οι κωμικές περιστάσεις είναι ίδια “εν παντί έθνει και χρόνω” – και άρα ότι θα μπορούσαν να βρεθούν παντού, ανεξάρτητα από τα έργα –, υπογραμμίζει ότι αυτό που “υπό την έποψιν [...] του κωμικού δράματος, ιδιάζει εις εν έθνος”, είναι “τα κωμικά αυτού πρόσωπα τα εκ των ποικίλων περιστάσεων του κοινωνικού αυτού βίου κατ’ ανάγκη τεχθέντα” (θ’): επικεντρώνει δε το ενδιαφέρον του στους “εθνικούς χαρακτήρες” που είναι “γνήσια ζυμώματα εθνικής ενεργείας, αληθείς και ιλαροί αντιπρόσωποι του έθνους όπερ τους εγέννησε, παραστάσεις έμψυχοι του εν ωρισμένη εποχή βίου αυτού”, “μικρόκοσμοι, συγκεφαλαιούντες εν εαυτοίς το έθνος ου τινος αποτελούσι μέλη, και αντανακλώντες τα ελαττώματα και τα γελοία και τας μικρότητας αυτού” (θ’-ι’).

Η “εθνική” κωμωδία για τον Βλάχο ισοδυναμεί με “πιστήν εικόνα του κοινωνικού βίου του έθνους” (ι’), γι’ αυτό όποιος θελήσει να γράψει

κωμωδία τέτοιου βεληνεκούς, οφείλει (ο δεοντολογικός χαρακτήρας), αφού έχει ξεκαθαρίσει το ζήτημα της “οικοδομικής ύλης” (δηλαδή τα πρόσωπα/χαρακτήρες), να ακολουθήσει μια ορισμένη συνθεσιακή τακτική, μια ορισμένη δηλαδή “τέχνη συνθέσεως” (βλ. παρακάτω), χωρίς να παρακάμψει την κρίσιμη ειδολογική παραδοχή ότι είναι αδύνατον να υπάρξει “καθαρή” εκδοχή κωμωδίας χαρακτήρων (όπως και “καθαρά κωμωδία πλοκής”), άρα ότι η κωμωδία χαρακτήρων δεν πρέπει να στερείται “της δεούσης πλοκής, της εκ της αντιθέσεως και συγκρούσεως των καθ’έκαστον χαρακτήρων προκύπτουσας, και δια της αντιθέσεως αυτής λυομένην” (ό.π.).

Η σύνθεση κωμωδιών χαρακτήρων με εθνική απόβλεψη, γινόταν στη βάση του θεωρητικού προτάγματος της *αληθοφάνειας*, του μόνου που μπορούσε να εξασφαλίσει τη διαθλασμένη, δηλαδή καλλιτεχνική, απόδοση του εθνικά και κοινωνικά αληθούς στη λογοτεχνία, αποτρέποντας εν είδει προστατευτικού φίλτρου, δύο επικίνδυνα, αντιστικτικά ενδεχόμενα: α) της εξίσωσης πραγματικότητας και λογοτεχνίας ή ακριβέστερα, λογοτεχνικών ειδών (η απαίτηση για προσγείωση στην πραγματικότητα δεν σήμαινε για τον Βλάχο και υποταγή της λογοτεχνίας σ’ αυτήν, ή, επί του προκειμένου, το σατιρικό εγκλωβισμό της κωμωδίας εξαιτίας των “υπαρκτ[ών] προσώπ[ων]”). β) της μέσω της λογοτεχνίας (βλ. λογοτεχνικών ειδών) φαντασιακής υπέρβασης της πραγματικότητας.

Σύμφωνα με την περί *αληθοφάνειας* θεωρία του Βλάχου, το βάρος πέφτει στους χαρακτήρες, στην εύρεση δηλαδή και κατόπιν στην καλλιτεχνική επεξεργασία τους, που γίνεται με τον τρόπο της φωτογραφικής και ζωγραφικής τέχνης αντίστοιχα: “Παρατηρών με βαθύ βλέμμα και ακάματον υπομονήν τον περί αυτόν κόσμον, σπουδάζων αυτόν υπό πάσαν έποψιν, και μέχρι των εσχάτων αυτού πτυχών εισχωρών, αναβαίνων και καταβαίνων ακούραστος την κοινωνικήν κλίμακα από του μυριοπλούτου μέχρι του επαίτου, αντιγράφων τα ιδιάζοντα εις έκαστον πρόσωπον χαρακτηριστικά, και φωτογραφών ει δυνατόν τας εν τη παντοειδεί εκείνη τύρβη ανακυκ[λ]ωμένας ποικίλας φυσιογνωμίας, έργον έχει να επεξεργασθή κατόπιν τα φωτογραφήματά του, εν

retouchant ούτως ειπείν αυτά, απολειαίνων την τραχύτητα των γραμμών και αναπλάσσων αυτά εις πρόσωπα αληθή μεν πάντως και εθνικά, φέροντα όμως τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον και προς ουδέν υπαρκτόν πρόσωπον ομοιάζοντα, ίνα μη εκπέση, άλλως, η κωμωδία εις σάτυραν” (ι’· η “φυσική” πλοκή ως απόρροια του σχεδιασμού των χαρακτηριστήρων ολοκλήρωνε τον κύκλο της *αληθοφάνειας*).

Αν η αποτύπωση των εικόνων που παρέχουν τα πρόσωπα μέσα στην κοινωνική τύρβη, ήταν υπόθεση φωτογραφίας, η “απολείανση” και “ανάπλαση” (: “en retouchant”) των “φωτογραφημάτων”, για την επίτευξη, εννοείται, του “ιδανικ[ού] της γενικότητος τύπ[ου]”, ήταν υπόθεση ζωγραφικής· η φωτογραφία δεν γινόταν να ταυτιστεί με τη ζωγραφική, όπως ακριβώς το “καθαρό”, αδιαμεσολάβητο υλικό της πραγματικότητας δεν ταυτίζοταν με το επεξεργασμένο. Η επεξεργασία των “φωτογραφημάτων” σύμφωνα με τον Βλάχο, οδηγούσε στην αποτύπωση του “ιδανικού της γενικότητος τύπου”, και από εκεί μέσω της πλοκής στην *αληθοφάνεια*: η *αληθοφάνεια* επέτρεπε την υπέρβαση της αντιγραφής της πραγματικότητας (και κατ’ επέκταση της άνευ αντικρύσματος αναπαράστασης εικόνων και προτύπων, απ’ ευθείας δανεισμένων από τον πραγματικό κόσμο ή άλλα έργα) και ταυτόχρονα την υπέρβαση της απόλυτης (και καταδικαστέας) Ρομαντικής πρόσδεσης στο μέτρο του εσωτερικού κόσμου του ποιητή και ειδικότερα στην ανεξέλεγκτη φαντασία του.

Η επίτευξη της *αληθοφάνειας* δεν ισοδυναμεί ωστόσο απλά και μόνον με την επεξεργασία των “φωτογραφημάτων”, αλλά είναι το αποτέλεσμα σύγκλισης των δεδομένων και των δύο επιπέδων οργάνωσης του δραματικού έργου και ειδικότερα της κωμωδίας, σύμφωνα πάντα με την αντίληψη του Βλάχου περί “ύλ[ης] οικοδομικ[ής]” (“[...] ύλη μεν [...] είνε τα δρώντα πρόσωπα”) και “τέχν[ης] συνθέσεως” (“[...] σύνθεσις δε αυτή τούτων [των προσώπων] η δράσις και η προς άλλα σχέσις”).¹⁶ Η μετάβαση των χαρακτηριστήρων από το στάδιο των “φωτογραφημάτων” σ’ εκείνο του “ιδανικού της γενικότητος τύπ[ου]”, επιβάλλει ταυτόχρονα μια πλοκή που να δίνει την

16 Ό.π.:στ’.

εντύπωση *φυσικότητας*, ώστε να ολοκληρωθεί ο κύκλος της *αληθοφάνειας*: η διαπλοκή κατά συνέπεια, των προσώπων/χαρακτήρων οφείλει να “παράγει πλοκήν φυσικήν μεν και ουχί αμέσως τετεχνημένην, αναγκαίαν όμως ως εκ της διαφοράς των χαρακτήρων και τετεχνημένην επομένως εμμέσως ως εκ της τεχνικής των χαρακτήρων διαπλάσεως” (ό.π., ζ’).

Η πλοκή έπρεπε να δείχνει “φυσική” και όχι ασφαλώς να είναι, γιατί αυτό θα σήμαινε μια σχέση ευθείας αντιστοιχίας που θα ακύρωνε την προοπτική του *ιδανικού*: η *φυσικότητα* έπρεπε να είναι όχι το άμεσο αποτέλεσμα μιας *ad hoc* εργασίας στο επίπεδο της πλοκής (γιατί αυτή θα έδειχνε ότι η πλοκή ήταν “αμέσως τετεχνημένη[η]”, άρα καθαρή ρητορική – με την ευρεία σημασία του όρου – κατασκευή), αλλά το έμμεσο αποτέλεσμα της εργασίας στο άλλο επίπεδο οργάνωσης του δραματικού έργου, σ’ εκείνο του σχεδιασμού των χαρακτήρων. Οι άμεσα “τετεχνημένοι” χαρακτήρες θα δημιουργούσαν με τις στάσεις και τις συμπεριφορές τους, κατ’ εσωτερική (δηλαδή δραματική) αναγκαιότητα, την πλοκή, η οποία θα παρουσιαζόταν έτσι μέσα από αυτούς (όχι από μόνη της) ως έμμεσα “τετεχνημένη”, δίνοντας την εντύπωση (και μόνον την εντύπωση) ότι αν και κατασκευασμένη μέσα στη δραματική δομή, για να την εξυπηρετήσει, διατηρούσε μιαν οιονεί αυτονομία, ότι δηλαδή θα μπορούσε να βρίσκεται και αλλού, έξω από το έργο (αυτό δεν ισχύει βέβαια για τους χαρακτήρες ως εκφραστές του “ιδανικού της γενικότητας τύπ[ου]”, οι οποίοι υπάρχουν μόνον στο έργο, αφού ξεπέρασαν τα “φωτογραφήματα” της πραγματικότητας), ότι μ’ άλλα λόγια, της ήταν δυνατόν να βρίσκεται οπουδήποτε στον κόσμο, εξού και η *φυσικότητά* της.

Η αλυσίδα χαρακτήρων και πλοκής, “οικοδομικ[ής] ύλ[ης]” και “τέχνη[ς] συνθέσε[ως]”, οδηγούσε από την πραγματικότητα των χαρακτήρων (τα “φωτογραφήματα”) στον *ιδανικό* τύπο τους και από εκεί, μέσω της *φυσικότητας* της πλοκής, σε μια οιονεί πραγματικότητα: το αποτέλεσμα αυτού του κύκλου δεν ήταν άλλο από την *αληθοφάνεια*, από τη *διαφανή* δηλαδή αναπαράσταση με όρους *φυσικότητας*, ενός *ιδανικού* κόσμου.

Αν οι χαρακτήρες ανήκαν ως αποτέλεσμα της ζωγραφικής (“en

retouchant”) επεξεργασίας των “φωτογραφημάτων” του κοινωνικού γίγνεσθαι, στον “ιδανικόν της γενικότητος τύπον”, δικαιώνοντας τον δραματικό-καλλιτεχνικό μετασχηματισμό της πραγματικότητας, η *φυσικότητα* της πλοκής δεν άφηνε το *ιδανικό* και τους αντιπροσωπευτικούς του χαρακτήρες, να χαθούν στη γενικότητα, και νομιμοποιούσε τη *διαφάνειά* τους και το ρόλο τους στον κόσμο της πραγματικότητας, ιδιαίτερα δε της “εθνικής” πραγματικότητας.

Το *αληθοφανές* αποτέλεσμα της επεξεργασίας του υλικού της πραγματικότητας εύρισκε έτσι στην κωμωδία ένα κατάλληλο πλαίσιο εφαρμογής, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η συγκεκριμένη θεωρία της *αληθοφάνειας* υλοποιήθηκε επαρκώς στα πρωτότυπα έργα του Βλάχου.¹⁷ η ασυμβατότητα αυτή μεταξύ θεωρίας και πράξης, ή μάλλον η εν πολλοίς αντιφατική σχέση θεωρίας και πράξης, έδειχνε με τον τρόπο της μια όψη των μετα-Ρομαντικών δισταγμών ενώπιον της πραγματικότητας, η οποία ήταν ταυτόχρονα ο μεγάλος σύμμαχος εναντίον του Ρομαντισμού και ο μεγάλος αντίπαλος στα (επιβεβλημένα, στη μεταβατική εκείνη περίοδο) εγχειρήματα *αναπαράστασής* της.

Η απόφαση του Βλάχου να γράψει κωμωδίες χαρακτήρων ήταν συμβατή με τις απαιτήσεις και το πνεύμα των καιρών, σε μια εποχή δηλαδή κατά την οποία η “εθνική [...] σκηνή” αναβίωνε “υπό την ευτράπελον και αγίκορον εύνοιαν του αθηναϊκού κοινού” και προκαλούσε “την γραφίδα των οπωσδήποτε δυναμένων να συντελέσωσιν εις προαγωγήν αυτής”,¹⁸ ενισχύθηκε όμως όχι μόνο από αισθητικές/θεωρητικές σκέψεις περί κωμωδίας ή από τη πρόθεσή του να γράψει εθνικές κωμωδίες,

17 Βλ. την επί του ζητήματος άποψη του Θ. Χατζηπανταζή ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Βλάχος “[σ]την πραγματικότητα [...] δε συλλέγει το υλικό του από τον κόσμο της εμπειρίας, για να το επεξεργαστεί σ’ ένα δεύτερο στάδιο, στο εργαστήρι του ιδανισμού του, όπως ισχυρίζεται”, αλλά “[ξ]εκινά από προκατασκευασμένα σχήματα, τα οποία προσπαθεί, σε ένα δεύτερο στάδιο, να φορτίσει με ελάχιστα αποσπασματικά στοιχεία της εμπειρικής πραγματικότητας”, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η “πρωθύτερη” αυτή διαδικασία έδωσε “στην ηθογραφία γενικά την κακή φήμη, με την οποία είναι γνωστή στις νεότερες γενιές”, “εμπόδισε την εξέλιξη προς το ρεαλισμό” και “ακινητοποίησε στην Ελλάδα, για δεκαετίες ολόκληρες, στα άβυσθα νερά της γραφικότητας”: Χατζηπανταζής, 1981:46–47.

18 Βλάχος, 1871:ι’-ια’.

αλλά “προ πάντων” από την “αφθονία και ποικιλία των κωμικών χαρακτήρων του πάντη ανεκμεταλλεύτου έτι – ούτως ειπείν – κοινωνικού ημών βίου” (ό.π., ια΄)· η “οικοδομική ύλη” της κωμωδίας, όλο αυτό το πλούσιο υλικό από “τοσαύτας αντιθέσεις και ανομοιότητες, τοσαύτας περιέργους πρωτοτυπίας χαρακτήρων, τοσαύτας κωμικάς προσωπικότητας”, της “γονιμωτάτ[ης]” για κωμική “εκμετάλλευσιν”, “πατρι[ου] κοινω[ν]ί[ας]”, οφείλεται σε μια και μοναδική αιτία, στην “επί τον ελληνικό κόσμον επήρει[αν] του πολιτισμού της εσπερίας” (ό.π.), του οποίου “μετά παραδόξου αλλά και θερμοτάτου ζήλου”, όπως τονίζει, “απεπιθηκίσαμεν παν παράδοξον, και αντεγράψαμεν, μετά πολλών, εννοείται, ανορθογραφιών, πάσαν υπερβολήν, ου το τηλαυγές φέγγος προσκυνούμεν εδαφιαίως πρηνείς ως οι Βραχμάνες ινδοί” (ό.π.).

Το νεοελληνικό “κοινωνικ[όν] πανόρα[μα]” θα προσφέρει την ισχυρή βάση για το εγχείρημα του Βλάχου να χρησιμοποιήσει τις “αρχές” “συνθέσεως” (ιβ΄) της κωμωδίας χαρακτήρων: την “αφετηρία” κατ’ αρχήν, την “παρατήρησ[ιν]” δηλαδή για τον νεοελληνικό πιθηκισμό του “πολιτισμού της εσπερίας”, και τους δύο “ισχυροτάτατ[ους] πειρασμ[ούς]” που τον “παρώτρυναν” στη συγγραφή ανάλογων έργων, ήτοι το “περισεύον κωμικής ύλης κοινωνικών ημών θέατρον” και το “μόλις αναγεννώμενον και πτωχόν έτι δραματολογίου δραματικόν θέατρον των Αθηνών” (ια΄).

Η απήχηση των *Κωμωδιών* θα προσκρούσει στην εκτεταμένη κριτική που θα ασκήσει ο άμεσα ενδιαφερόμενος Ροΐδης στην εφημερίδα *Αιών* (16, 23, 30/8/1871),¹⁹ επικαλούμενος αφενός μια θεωρία περί κωμωδίας και σάτιρας, οικοδομημένη στον αντίποδα του “Προλόγου” των *Κωμωδιών* – χωρίς ασφαλώς να θίγεται ο κοινώς αποδεκτός κανόνας της *αληθοφάνειας* – αφετέρου την αναντιστοιχία μεταξύ θεωρίας (ιδιαίτερα σε ό,τι αφορούσε στην “εθνική” κωμωδιογραφία) και έργων του ίδιου του Βλάχου (από την παραπάνω εξαντλητική κριτική διασώζονταν μόνο δύο έργα, τα *Γαμβρού πολιορκία* και *Ο Λοχαγός της Εθνοφυλακής*).

Ο Ροΐδης θα επισημάνει ότι οι θεωρητικές εξαγγελίες του “Προλόγου”

19 Ροΐδης, 1871:28–52.

των *Κωμωδιών* χρειάζονταν μεγάλες περικοπές και αλλαγές (το συστήνει για τη δεύτερη έκδοσή τους), γιατί καλλιεργούσαν την “υποψίαν ότι τα έργα αυτού αλλαχόθεν θεωρούμενα ήθελον ευρεθή έχοντα ψεγάδια, ή δι’ άλλου πήχεως μετρούμενα, ελλιπή”, ενώ στην πραγματικότητα τα έργα αυτά “εξεταζόμενα εκ της συνήθους σκοπιάς και δια του κοινού μέτρου, εισί κατά πάσαν και παντοίαν μετάληψιν, άρτια, υγιή και σύμμετρα ως αρχαία αγάλματα”, και “προ πάντων” είναι “εύληπτα, ευπρόσιτα, κατ’ ουδέν νεωτερίζοντα και δυνάμενα να εκτιμηθώσιν άνευ της ελαχίστης *κατατοπίσεως*” (ό.π., 32). η θεωρία συνεπώς και οι δογματικές εκτιμήσεις περί κωμωδίας του Βλάχου²⁰ δεν είχαν άλλο αποτέλεσμα παρά να δημιουργούν υψηλές προσδοκίες στον αναγνώστη (ανανέωση της σε ευρωπαϊκή κλίμακα “θνήσκουσας” κωμωδίας και πρωτοτυπία), οι οποίες αδικούσαν εν τέλει τις ίδιες τις “εύληπτες” “ευπρόσιτες” και διόλου “νεωτερίζουσες” κωμωδίες του, αφού “ήθελον ευρεθή ελλιπείς μόνον αν εμετρούντο δια του πήχεως εκείνου, ον ο κ. Βλάχος εγχειρίζει τω αναγνώστη” (ό.π.).

Το κρίσιμο ζήτημα λοιπόν που τίθεται στην κριτική του Ροΐδη “εξ υψηλοτέρας τινός”, δηλαδή θεωρητικής, “σκοπιάς”, είναι να εξεταστεί “προχειρώς” αν “τω όντι και μέχρι τίνος δύνανται να θεωρηθώσιν” οι κωμωδίες του Βλάχου “ως εθνικά κωμωδία” (36), αφού βεβαίως έχει κατάλληλα προετοιμαστεί το έδαφος με κρίσεις για τα τέσσερα βασικά έργα του (και αρκετή δόση ειρωνείας για τις δύο διασκευές²¹): η υπόθεση και οι χαρακτήρες της *Κόρης του παντοπόλου* βγαίνουν μέσα

20 Ο Βλάχος “επάταξε”, σύμφωνα με τον Ροΐδη, “ανηλεώς τοσοούτους άλλους ζώντας τε και τεθνεώτας δραματικούς, και ονόμασε τα έργα του κλεινού Γολδόνη ‘άψυχα και νεκρά’, τας καθ’ ημάς εν τη Δύσει κωμωδίας πλοκής ‘έκφυλα προϊόντα, παν άλλο ή κωμωδία δυνάμενα να κληθώσι’, τους εν αυταίς χαρακτήρας ‘ωχράν και μηδαμινήν έχοντας ατομικότητα’, τα πρόσωπα ‘είδωλα καμόντων, ξύλινα ανθρώπια’ κτλ. κτλ.”: ό.π.:32.

21 “Αύται είναι μιμήσεις ή μάλλον μεταμφιέσεις γαλλικών δραμάτων, εν αις ο ποιητής επιδεικνύει και την άκραν αυτού εμπειρίαν εις το εγκληματίζειν παρ’ ημίν τους μορφασμούς της γαλάτιδος Θαλείας. Μίαν μόνην παρατήρησιν επιτραπήτω ν’ αποτεινώμεν αυτώ, ότι δηλ. περιττόν ίσως κόπον ανέλαβεν, ‘επιχειρήσας, ως λέγει, να τάμη την εις τοιούτου είδους εργασίας οδόν’, αφού ο μακαρίτης Οικονόμος, δια του *Εζηταβελώνη*, ο κ. Α. Ραγκαβής δια του *Γάμου άνευ νόμφης*, και ο κ. Ι. Σκυλίτης δια πλείστων γλαφυρών παραφράσεων και άλλιοι ακόμην,

από το *Precieuses ridicules* του Μολιέρου (33), το έργο εντούτοις είναι επιτυχημένο (: “δια το εύστοχον της σατύρας, εκούσης το διπλούν προτέρημα να ήναι συγχρόνως ελληνική και κοσμοπολίτις”, 34): ο *Λοχαγός της Εθνοφυλακής* “ομοιάζουσα μεν και ευφής” κωμωδία, είναι “οπωσούν ωχρά και ανώδυνος γελοιογραφία της παρ’ ημίν ακατασχέτου προς οιονδήποτε αξίωμα ορμής” (ό.π.): η *Γαμβρού πολιορκία* είναι η μόνη που ανεπιφύλακτα επαινείται (ό.π), θεωρούμενη “όντως ελληνική κωμωδία” σε αντίθεση με το *Γάμος ένεκα βροχής* που “δεν είναι” μεν “έργον ελληνικόν” (: “αρκεί να ρίψη τις βλέμμα επ’ αυτού, ίνα πεισθή ότι εγράφη υπό του ποιητού, εν ώρα καθ’ ην η κεφαλή αυτού επολιορκείτο υπό απηχημάτων γαλλικής σκηνης”), αλλά “αναντιρρητως[...]” το “μάλλον αναδεικνύ[ον] την διαλογικήν δεξιότητα του ποιητού” (35).

Διερευνώντας το ζήτημα των διακριτικών γνωρισμάτων, επιφανειακών (“ενδύματα, γλωσσικ[οί] ιδιωματισμ[οί], τοπικά έθιμα”) ή “βαθυτέρ[ων]”, της “εθνικής” κωμωδίας, με θεωρητική βάση τα “πονήματα των αδελφών Σλεγέλων, εν γαλλική μεταφράσει, την Αισθητικήν του Εγέλου κατά τον Βέραν, και τα του Σαμφορτίου και Γιραρδίνου” (37), ο Ροΐδης θα προκρίνει, ύστερα από μια μακρά “παραβολική” παρέκβαση περί Κίνας με τους δύο περιηγητές, τον ζωγράφο και τον ανθρωπολόγο (37–38), τα βαθύτερα ανθρωπολογικής τάξεως κριτήρια: θα θεθεί υπέρ του ανθρωπολόγου ο οποίος ως υποθετικός “δραματουργός”, είναι σε θέση να “αναδείξη, να μεγεθύνη και να καταστήση ψηλαφητάς τω ακροατηρίω τας τροποποιήσεις και ανομοιότητας τας οποίας υφίστανται παρά τω λαώ εκείνω ‘τους Κινέζους’ τα άλλως κοινά πάσι τοις ανθρώποις αισθήματα και πάθη”, και θα υπογραμμίσει ότι μόνον αυτός “γράφει εθνικήν κωμωδίαν” (39). Θα φέρει ως παραδείγματα για “τας όντως εθνικάς κωμωδίας”, τον *Άβουλο (L’Etourdi)* του Molière και τον Φαλστάφ στο “εν τοις *Γυναίοις του Ουίνδσορ*” του Shakespeare, τον τυπικό Άγγλο “gentleman”, υποστηρίζοντας ότι πουθενά αλλού παρά στην

έταμον προ πολλού την οδόν, ην τόσω επιτυχώς διανύει ο κ. Βλάχος. Αν όμως δυσχεραίνη βαδίζων κατόπιν των ανδρών τούτων, ελπίζομεν ότι εξ αβροφροσύνης θέλει τουλάχιστον αφήσει να περάση πρώτη την κυρίαν Ρωξάνην Σαμουρκάση”: ό.π.:35–36.

Αγγλία δεν συνδυάζεται η “αξιοπρέπεια μετά καπηλείων, ψεύδους, ανοχής κολαφισμών και περιχύσεως ρυπαρών υδάτων”, απ’ όπου προκύπτει και το συμπέρασμα ότι αυτή ακριβώς η “τερατώδης ένωση” (που αποδίδει τον προσιδιάζοντα στους Άγγους τύπο του “gentleman”) δικαιώνει τη θέση ότι ο χαρακτήρας της εθνικότητας δεν βρίσκεται στα ενδύματα και στη συμπεριφορά αλλά “εν αυτή τη κατασκευή των λοβών του εγκεφάλου” (40).

Σύμφωνα με τα προηγούμενα, εθνικές αξιώσεις μπορούν να έχουν μόνον οι κωμωδίες *Γαμβρού πολιορκία* και *Ο Λοχαγός της Εθνοφυλακής*, επειδή τα έργα αυτά είναι “πιστά κάτοπτρα της χαλαρότητας, της αοριστίας και της ωχροτάτης ατομικότητας του συγχρόνου των Ελλήνων χαρακτήρος” (ό.π.): τα ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά, οι “νεοελληνισμοί ούτοι” (41), που αποδίδουν την ιδιαιτερότητα του “συγχρόνου ελληνικού χαρακτήρος” (ό.π.), είναι η έλλειψη παθών και η αγάπη για την “άνεσιν, την ευζωϊαν και το far niente” (40), ή με παράλληλους όρους, η “νωθρότης, η ακηδία και το ‘μηδέν άγαν’” (42), όπως ευκρινώς “αντανακλώνται” στη σειρά των “εντελεστών φωτογραφημάτων” (41) του Βλάχου.

Αν η λογική του *περιφερομένου κατόπτρου* είναι κοινώς αποδεκτή στο πλαίσιο της *αληθοφάνειας*,²² η σοβαρή διαφωνία του Ροΐδη αφορά στο είδος κατόπτρου που χρησιμοποιεί ο Βλάχος, δηλαδή του φωτογραφικού, γιατί, όπως φαίνεται από τα επιχειρήματά του, αυτό παρέχει απλώς και μόνον το ακινητοποιημένο πρωτογενές υλικό της άμεσης πραγματικότητας, ακυρώνοντας τα μεσολαβητικά φίλτρα επεξεργασίας (θετικά ή αρνητικά σημασμένης) του και εγκυμονώντας κινδύνους για την ίδια την *αληθοφάνεια* (ή την “ποιητική πιθανότητα”, όπως θα σημειώσει πάλι το 1879, αναφερόμενος στο έργο του Βαλαωρίτη²³ και επαναλαμβάνοντας

22 “Αι κωμωδίαι του ‘του Βλάχου’ εισίν αληθώς κάτοπτρον περιφερόμενον [...]: ουδόλως δεν παταίει ο καθρέπτης αν εν αυτώ αντανακλώνονται σκηνογραφίαι ωχραί, ασαφείς και ομιχλώδεις ως ολλανδικαί πεδιάδες εν ώρα βροχής, ενίοτε δε και έλη, όπου χήνες και σαύραι, Θεσσίαι και Χυτρίνοι έρπουσι και κυλίονται εν τω βορβώρω του εγωισμού και της ανοησίας των”: ό.π.:41.

23 Ροΐδης, 1879:407–420.

θέσεις του Δημ. Βερναρδάκη)· θα χρεωθεί έτσι στον Βλάχο μια διογκωμένη φωτογραφική θεωρία (αφού τα “φωτογραφήματα” δεν ήταν παρά το σημείο αφετηρίας της θεωρίας του τελευταίου και όχι βέβαια η ίδια η θεωρία) περί κωμωδίας (και λογοτεχνίας γενικότερα), σύμφωνα με την οποία ο “δραματουργός πρέπει να ήναι απλούς φωτογράφος και ουδέν πλέον”,²⁴ διαχειριστής άρα ενός βιομηχανικού προϊόντος και άμοιρος οποιασδήποτε καλλιτεχνικής επεξεργασίας και ιδανικού, θέση βεβαίως που δεν διατυπώνεται στον “Πρόλογο” των *Κωμωδιών*.

“Ο φωτογράφος”, τονίζει ο Ροΐδης, “όση και αν υποτεθή η περί την χημείαν και την τοποθέτησιν των προτύπων του εμπειρία, ουδέν άλλο είναι ειμή μόνον βιομήχανος, έμπορος ηλιακών ακτίνων ουδέν έχων κοινόν προς την τέχνην και το ιδανικόν· τα δε έργα αυτού ουδόλως εισί δεκτικά της ιδανικής εκείνης μεταπλάσεως, ην περιγράφει ο ποιητής εν τω πρόλογω” (ό.π., 41). Τα “φωτογραφήματα” όμως δεν είναι “δεκτικά” και για τη “μετάπλαση” “προς τα κάτω”, αφού ο φωτογράφος δεν παρεμβαίνει ούτε σ’ αυτή την περίπτωση, αφήνοντας όλη την ευθύνη και τον ψόγο “να επιπέση επί της κοινωνίας, της τοιαύτα προσφερούσης ακατάσκευα ινδάλαματα εις τους φακούς της μηχανής του” (ό.π.).

Ό,τι ακριβέστερα καταλογίζεται στον Βλάχο, είναι η εσωτερική αντίφαση μεταξύ της θεωρίας (: η φωτογραφία), της κατευθύνουσας αρχής της (: η “ιδανικ[ή] μετάπλασ[ις]”) ως προς τα αισθητικά και καλλιτεχνικά μέσα που χρησιμοποιούνται, και του επιδιωκόμενου αποτελέσματος (: ο “ηθικ[ός] σκοπ[ός]”), κυρίως δε αν ληφθεί υπόψη ότι ο Ροΐδης δεν “εξόριζε” από την κωμωδία, την “ιδανικ[ήν] μετάπλασ[ιν]” (ως κατευθύνουσα αρχή επεξεργασίας του υλικού), αλλά μόνον την *υψηλή* εκδοχή της που ταίριαζε σε άλλα λογοτεχνικά είδη, για να υιοθετήσει την αρμόζουσα στο είδος *χαμηλή* εκδοχή *ιδανικού*: “το έργον του κωμικού”, θα υπογραμμίσει, “δεν είναι το λειαινείν και αποτρίβειν τας γραμμάς, ίνα επιτύχη ούτω ‘τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον’, αλλ’ απ’ εναντίας το αναδεικνύειν και αποτραχύνειν τας γελοίας γραμμάς του υπαρκτού προτύπου, ίνα φθάση ούτω εις το ιδανικόν του αισχρού και

24 Ροΐδης, 1871:41.

του γελίου, μη λησμονών ότι αι έμπουσαι και αι λάμιαι είναι πλάσματα ουχ ήττον ιδανικά της Αφροδίτης των Μεδίκων” (ό.π.). Γι’ αυτό άλλωστε θα “συμβουλευσει” τον Βλάχο σε νέα έκδοση των *Κωμωδιών* να “καταστήση οπωσούν γελοιωδέστερα τα παρά τοις προσώποις αυτού γελοία, μισητότερα τα παρ’ αυτοίς αισχρά και ζωηρότερα τα πάντα” (ό.π.),²⁵ φέρνοντας την αποτράχυνση των “γελοί[ων] γραμμ[ών] του υπαρκτού προτύπου”, μάλλον αρκετά μακριά, χωρίς βέβαια να κινδυνεύει η “προς τα κάτω” αληθοφάνεια, αφού έφτανε μέχρι τερατωδώς μεταλλαγμένες μορφές, όπως “αι έμπουσαι και αι λάμιαι” (ό.π.).

Ανάλογες (ενοχλητικές) υποδείξεις που αποσκοπούν στον αναπροσανατολισμό του Βλάχου στο πεδίο της κωμωδίας (δεδομένου όντος του επαίνου “της γλωσσικής εμπειρίας” του),²⁶ θα κάνει ο Ροΐδης με αφορμή το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, αφού στις *Κωμωδίες* δεν φαίνεται “τι προτίθεται ο ποιητής να κωμωδήση ή να διορθώση” (ό.π., 43)· στη *Γαμβρού πολιορκία* “κύριος σκοπός είναι ο γέλως και η διασκέδασις του κοινού”, ενώ ως προς τον *Λοχαγό*, ο ποιητής δεν έχει “εν τη φάρετρα του φαρμακερό βέλος” για την ανήθικη πράξη του ήρωα, ούτε κάποιον “εκ των θανατηφόρων εκείνων σαρκασμών κατά της κακίας, οίτινες την επιούσαν γίνονται εθνικαί παροιμιαί, ως έκαστος σχεδόν στίχος του Μολιέρου” (ό.π.). Οι υποδείξεις αυτές ξεκαθαρίζουν τους πραγματικούς στόχους προς τους οποίους “έπρεπεν ο ποιητής να τοξεύση τα φαρμακερώτερα βέλη του” (44), για να επιτύχει το διορθωτικό εκείνο στόχο, που ασπάζόταν και ο Ροΐδης (η διαφορά του με τον Βλάχο ήταν στη θεωρία και στα μέσα)· οι στόχοι βρίσκονται στη λέξη “ανοχή” (της νεοελληνικής κοινωνίας), “την κλειδα, ήτις ανοίγει ημίν ακένωτον εθνικού γέλωτος θησαυρόν”, και το βαθύτερο πυρήνα των

25 Στο πλαίσιο των “διορθωτικών” προτάσεών του προς τον Βλάχο, θα σημειώσει την ανάγκη να αλλάξει ένας “εθνικ[ός] σολοικισμ[ός]” στην κωμωδία *Γαμβρού πολιορκία*, όπου ο κεντρικός ήρωας θέλει να “θαμβώσει την φιλάτην του δια της μελλούσης καθηγεσίας του”, αφού “όπερ δύναται να θαμβώσει τους οφθαλμούς Αθηναίας δεσποινίδος, εισί τα τάλαντα ομογενοῦς ή τα πτερά ξένου διπλωμάτου, τους δε καθηγητάς, λογίους, ποιητάς, συγγραφείς και άλλους τοιούτους θαυμάζει και τιμά όσον και τους παπάδες”: ό.π.:42.

26 “[...] πας έπαινος της γλωσσικής εμπειρίας του ποιητού είναι περιττολογία [...]”: ό.π.:43.

“νεοελληνισμών”, ειδικότερα δε στην ανοχή “της αισχροτήτος”, το “κυριώτατον γνώρισμα του καθ’ ημάς Έλληνας, ο λοβός ο πάσων παρ’ ημίν φρικώδη υπερτροφίαν, έλκος μιαρόν και δυσώδες καταβιβρώσκον πάσας τας τάξεις της ελληνικής κοινωνίας” (ό.π.).

Μέσα στη σύγχυση και την κατάρπωση “παντός θρησκευτικού και ηθικού αισθήματος”, ο κωμωδιογράφος ως “δήμιος [...] τιμωρών τας εις την δικαιοδοσίαν του υπαγομένας παρεκτροπάς” (την ίδια εικόνα θα χρησιμοποιήσει ο Ροΐδης για τον εαυτό του ως κριτικό της λογοτεχνίας στην εισηγητική έκθεση για τον “Δραματικό Αγώνα” του “Παρνασσού”, το 1876), είναι ένα από τα δύο στηρίγματα “των νεωτέρων κοινωνιών” (το άλλο είναι η “τιμή”, η “αναγκάζουσα την κοινωνίαν ν’ απολακτίζει ανηλεώς τον ένοχον αισχροουργίας, διαφευγούσης τα δίκτυα του ποινικού νόμου”), καθώς λειτουργεί ως απαραίτητος “κοινωνικ[ός] χαλιν[ός]” (ό.π.). Ο κωμωδιογράφος άρα με “εθνικές” αξιώσεις καλείται να στραφεί με *χαμηλές* εξιδανικευτικές διαθέσεις και συναφείς καλλιτεχνικές επιλογές στο “εισέτι παρθέν[ον] [...] μεταλλεί[ον]” της ανοχής, για πετύχει το άριστο αποτέλεσμα, κωμωδίες δηλαδή στις οποίες “υπό τον γέλωτα διαφαίνονται τα δάκρυα του ποιητού” (47),²⁷ ολοκληρώνοντας έτσι την οδυνηρή (όχι ανακουφιστική) διόρθωση των κακώς κειμένων.

Πέντε χρόνια μετά τη θεωρία του περί σάτιρας στις Επιστολές του Αγρινιώτη, Διον. Σουρλή,²⁸ ο Ροΐδης ζητεί από την κωμωδία, αν θέλει να είναι (από εθνική, εννοείται, άποψη) επιτυχημένη “εν Ελλάδι”, να υλοποιήσει τον καθαρτικό κοινωνικό στόχο της, βάλοντας εναντίον “υπαρκτ[ών] προτύπ[ων]”, τόσο υπαρκτών ώστε να αναγκάσει “τους ελθόντας εις χειραψίαν μετ’ αισχρού ανθρώπου ή απλώς παρακαθήσαντας αυτά, ευθύς μετά την παράστασιν, να πλύνωσι τας χείρας

27 Παράδειγμα από το “μεταλλείο” της κοινωνικής ανοχής, θεωρεί το περιστατικό με όσα ο Γεώργ. Μιστριώτης ανενδοίαστα και αδιαφορώντας για τις συνέπειες, καταλόγισε εναντίον της κωμωδίας *Γαμβρού πολιορκίας*, και το “προτείνει” ως υπόθεση κωμωδίας στον Βλάχο: ό.π.:47–50.

28 Για τη διαφορετική αντίληψη περί σάτιρας, που είχε τότε ο Ροΐδης, και τη συναφή θεωρία που αναπτύσσει, βλ. αναλυτικά: Δημ. Αγγελάτος, 2003.

και να καπνίσωσι τα ενδύματά των” (50)· αν, όπως τονίζει, χρησιμοποιώντας ένα παράδειγμα του Βλάχου, η κωμωδία είναι σύμφωνα με τον Κικέρωνα “αληθώς *κάτοπτρον της συνηθείας*”, αυτή δεν πρέπει να αρκείται στην επιφάνεια των αντανakλωμένων “ενδυμάτ[ων] και ψιμμυθί[ων]”, αλλά να εξαντλεί το πραγματικό βάθος των “αισχρών” προσώπων, “γυμνόνοσα ημάς και αυτού του δέρματος να κατοπτρίζη την καρδίαν και τα σπλάγγνα και πάσαν εν αυτοίς φαγέδαιναν και σαπρίαν” (ό.π.).

Ό,τι ζητούσε ο Ροΐδης από την κωμωδία, ήταν εκείνο ακριβώς το οποίο είχε θέσει ως προγραμματικό στόχο να αποφύγει ο Βλάχος, να οδηγήσει δηλαδή την κωμωδία στην σάτιρα, εάν και εφόσον η καταγγελία αξιολογικών στάσεων και συμπεριφορών των ανθρώπων της εποχής και η ηθική διόρθωσή τους με το “αμείλικτον της αληθείας κάτοπτρον”,²⁹ θα γινόταν επί “υπαρκτών προσώπων” (ό.π., ι’). τα “υπαρκτά πρόσωπα” για τον Βλάχο ήταν η αφετηρία, ενώ στόχος του ήταν το *ιδανικό*, ο “ύψοθεν” δηλαδή φωτισμός τους “δια του ιδανικού της τέχνης φωτός” (ό.π., η’).

Ο κωμωδιογράφος-“δήμιος” του Ροΐδη “πρέπει να θυσιάξη πολ- λάκις την έμφυτον αυτό λεπτότητα και φιλοκαλίαν εις την εθνικήν ανάγκην”³⁰ και προτού να λειάνει “την τραχύτητα των γραμμών” (το παράθεμα είναι από τον Πρόλογο του Βλάχου στις *Κωμωδίες*), οφείλει πρώτα “δια βαρείας σφύρας να δώση το απαιτούμενον σχήμα εις την άμορφον ύλην” (ό.π.)· ο Βλάχος εκαλείτο μ’ άλλα λόγια να κάνει ό,τι η “άσπλαγχνος και βάνουσος ενίοτε ειρωνεία” του Molière (που κατέστησε έτσι “δυνατήν και καταληπτήν την λεπτότητα” του Musset), να αποκτήσει “στόμα μεγαλόφωνον” (εγκαταλείποντας “καλούς στίχους και ευφυολογίας”) και να χτυπήσει την κακία, βάφοντας “έκαστον” εναντίον της “βέλος, πάσαν δηλ. σχεδόν φράσιν του [...] εις την χύτραν εκείνην

29 “[...]προσόν της αληθούς κωμωδίας δεν ήνε μόνον να κινήση τον άπλετον και θορυβώδη και ακατάσχετον γέλωτα των θεατών, αλλά να μαστίση τα γελοία αυτών των ιδίων ίνα τους διορθώση, και να οικοδομήση μάλλον τας ψυχάς αυτών κρατούσα προ των ομμάτων των το αμείλικτον της αληθείας κάτοπτρον”: Βλάχος, 1871: η’-θ’.

30 Ροΐδης, 1871:50.

των στριγκλών του μεσαίωνα, την περιέχουσαν ίον εχίδνης, αφέψημα κωνείου, και σίαλον κυνός λυσσώντος” και θυσιάζοντας “πάσαν καλλιλογικήν μεριμναν εις την κοινωνικήν ανάγκην” (ό.π.). Κάτι τέτοιο ασφαλώς σήμαινε, υπογραμμίζει ειρωνικά ο Ροΐδης, ότι ο Βλάχος θα έπρεπε να αλλάξει στρατόπεδο, θεωρία δηλαδή και μέθοδο για την κωμωδία, και τα έργα του να χάσουν τη “φαιδρότητά” τους και την “ελαφράν εκείνην χάριν, μεθ’ ης κωμωδών τα γελοία, άπτεται ακροθιγώς μόνης της επιδερμίδος” (51), πράγμα όμως εντέλει αδύνατον αφού τα έργα του δεν ανήκαν στην οικογένεια του Αριστοφάνη, του Πλάυτου, του Μολιέρου “και των τοιούτων κοινωνικών δημίων”, αλλά σ’ εκείνην “των Πωπ, των Βουαλώ, των Λαχαρπών και των άλλων διδασκάλων του καλώς γράφειν” (ό.π.): το “καλώς γράφειν” του Βλάχου μπορούσε να του προσφέρει εφήμερη, όχι ουσιαστική (για την κωμωδία πάντοτε) δημοτικότητα,³¹ ήταν όμως ασύμβατο (αυτή είναι η θέση του Ροΐδη) με την επιτυχημένη κωμωδία στην Ελλάδα.

Ο κωμωδιογράφος του Ροΐδη, ήταν μεν απαλλαγμένος υψηλών “καλλιλογικ[ών] μεριμν[ών]” (50), δεν μπορούσε όμως να αντικατοπτρίσει τα “εθνικά γνωρίσματα του σύγχρονου ελληνικού χαρακτήρος” (41) ως “πιστός της πραγματικότητος γραφεύς” (όπως ήθελε τον ποιητή ο Σπυρ. Ζαμπέλιος),³² παρά μόνο με τρόπο *αληθοφανή* “προς τα κάτω”, οπλισμένος δηλαδή κατά το *εικός ή αναγκαίον* του είδους, με “βαρεί[αν] σφύρ[αν]” για να “επεξεργαστεί” την “άμορφον ύλην”, και βέλη εμβαπτισμένα στο εκρηκτικό μείγμα της “χύτρ[ας]

31 “Ενώ αποχαιρετώμεν το βιβλίον, το φαιδρύναν την χιακήν ερημίαν, το βλέμμα ημών πίπτει επί το χωρίον εκείνο του προλόγου, ένθα γίνεται λόγος περί της ηθικής παρά του κοινού αμοιβής του ποιητού. Αλλ’ είναι τοιαύτη τις αμοιβή δυνατή εν Ελλάδι, η δε δόξα και η δημοτικότης δύνανται άρα να στέψωσι και παρ’ ημίν ως αλλαχού φιλολογικόν έργον, όσον τέλειον και αν υποτεθή; Οσαίκις σκεπτόμεθα περί τούτων, ταλανίζομεν τους γράφοντας ελληνιστί, και όσω καλλίτερα γράφουσι τόσο μάλλον αξιολύπητοι φαίνονται ημίν”: ό.π.:51.

32 Βλ.: Σπυρ. Ζαμπέλιος, “Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί ελληνικής ποίσεως” (1859): *Σολωμός. Προλεγόμενα κριτικά Στάη-Πολυλά-Ζαμπέλιον*, (επιμέλ.: Α.Θ. Κίτσος-Μυλωνάς), Αθήνα, Ε.Α.Ι.Α., 1980:166.

εκεί[νης] των στριγλών του μεσαίωνα”, αποτελούμενο από “ίον εχίδνης, αφέψημα κωνείου, και σίαλον κυνός λυσσώντος” (50).

Ανεξαρτήτως του *υψηλού* ή *χαμηλού* τύπου επεξεργασίας του υλικού της κωμωδίας, τα “φωτογραφήματα” του Βλάχου συμπλήρωναν το κενό που άφηναν οι ζωγραφικού περιεχομένου απαιτήσεις της εποχής, εκφρασμένες κατά κύριο λόγο στις εισηγητικές εκθέσεις των κριτών στους Π. Δ., για το επιτυχημένο ποιητικό έργο σύμφωνα πάντα με τη δεσπόζουσα της *αληθοφάνειας* (το κάτοπτρο και η ζωγραφική αποτελούν τις δύο μείζονες μεταφορές για την άρτια ποίηση)· τα “φωτογραφήματα” δημιουργούσαν το προαπαιτούμενο για τη ζωγραφική επεξεργασία σταθερό πεδίο αναφορών, λειτουργώντας ως δέλεαρ για τον μέτριο καλλιτέχνη να μείνει δουλικά προσκολλημένος στον κόσμο αυτό της ανεπεξέργαστης περιγραφής/αντιγραφής, και ταυτόχρονα ως πρόκληση για τον πραγματικό καλλιτέχνη να αντισταθεί στην ευκολία και τη (δελεαστική) πίεση της περιρρέουσας πραγματικότητας, υπερβαίνοντάς την.

5. Ο φωτογράφος-δραματικός (τραγικός ή κωμικός) ποιητής ακινητοποιούσε ένα ολόκληρο φάσμα εικόνων κοινωνικού βίου, προσφέροντάς τες ως αισθητά δεδομένα στην καλλιτεχνική, δηλαδή ζωγραφική, επεξεργασία, στη γραμμή όχι μόνο των κριτών των Π.Δ.,³³ που επικροτούσαν σκηνές και εικόνες χαρακτήρων “αληθώς”³⁴ ή

33 Για τους Ποιητικούς Διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Αθηνών, βλ. τη βασικότετη μελέτη του Π. Μουλλά: Moullas, 1979.

34 Βλ. π.χ. τις παρατηρήσεις του Θεόδ. Ορφανίδη στην εισηγητική έκθεση του Π.Δ. του 1870 για “ωραία σκηνή” της τραγωδίας *Νέρων* όπου: “[...] ζωγραφείται η κουφόνοια και ματαιότης[...] δι’ αληθών χρωμάτων”, καθώς και για επίσης «ωραία σκηνή» της τραγωδίας *Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων* (την οποία παραθέτει): “[...] η δι’ αληθών χρωμάτων ζωγραφούσα την θέσιν εις ην ευρίσκοντο οι ξένοι τυρρανίσκοι κατά την εποχήν εκείνην”: *Κρίση 1870*:157 και 193. Τα “αληθή χρώματα” αποτελούν σημείο αναφοράς του Ορφανίδη και στην *Κρίση* του 1876: “[...]τείνεται (το ποίημα ‘Προς τον Κανάρην’) προς την ελεγειαν δια της μετά ζωηρότητος, και αληθών χρωμάτων, περιγραφομένης καταστάσεως του άλλωτε υπέρ της δόξης σφριγώντος ελληνικού έθνους”: *Κρίση 1876*:78.

“ζωηρώς εξωγραφημέν[ας]”,³⁵ αλλά και του Ροΐδη με τις “ψηλαφητές εικόνες” του,³⁶ αφού όλοι επεδίωκαν, ο καθένας με τον τρόπο του, να δώσουν στις λέξεις εκείνο τον αρμόζοντα όγκο (και ήχο, στην περίπτωση του Ροΐδη), την αρμόζουσα μ’ άλλα λόγια αναπαραστατική *διαφάνεια*, που θα τους επέτρεπε να “επιβληθούν” στους αναγνώστες. Η επιβολή αυτή θα ακολουθούσε τον ήπιο δρόμο, όπως χαρακτηριστικά σημείωνε για την ποίηση ο Φίλ. Ιωάννου ήδη στην εισηγητική έκθεση του Π.Δ. του 1855: “[...] αρετή της ποιήσεως είναι το ανάπαλιν να ζωγραφή τα αισθητά πράγματα εις την φαντασίαν του ακούντος δια λέξεων ούτως, ώστε ο ακροατής να δύνηται να λέγη· Ορώ, άνθρωπε, ά λέγεις, ουκ ακούω μόνον”,³⁷ ή θα γινόταν με δραστικότερα μέτρα όπως στην περίπτωση του Ροΐδη και της προσφιλούς όσο και δοκιμασμένης μεθόδου της “ξηράς κολοκύνθης”.³⁸

Για τον Βλάχο, ο επιτυχημένος δραματικός (τραγωδίες-κωμωδίες) ποιητής δεν πρέπει να εγκαταλείψει το δρόμο της “αυτοψιάς”,³⁹ που χάρασσε

35 Βλ. για παράδειγμα όσα σημειώνει ο Στέφ. Κουμανούδης στην εισηγητική έκθεση του Π.Δ. του 1857, αναφερόμενος πρώτα στο *Χίος δούλη* του Ορφανίδη και κατόπιν στο *Μαρία Δοξαπατηρή* του Δημ. Βερναρδάκη: “[...] η διήγησις δεν παρουσιάζει απόπημά τι μέγα· αι διάφοροι σκηναί ακολουθούσι σκοπίμως [...] και οι χαρακτήρες των δρώντων προσώπων είναι και ποικίλοι και ζωηρώς εξωγραφημένοι” και “Ευθύς εν αρχή του δράματος βλέπομεν τα ήθη και τους τρόπους του Φραγκικού στρατού και την ατασθαλίαν των ιπποτών λαμπροίς χρώμασι και ζωηρώς ζωγραφούμενα”: *Κρίση 1857*:32 και 34.

36 Βλ. όσα περί “ανθυπνωτικ[ού] φαρμάκ[ου] [...] κατά της απαθείας του Έλληνος αναγνώστη”, σημείωνε στον Πρόλογο της *Πάπισσας Ιωάννας*, διευκρινίζοντας τα της σχετικής δοκιμασμένης μεθόδου, ότι αναγκάστηκε δηλαδή να καταφύγει “ανά πάσαν σελίδα εις απροσδοκίτους παρεκβάσεις, ιδιοτρόπους παρομοιώσεις ή αλλοκότους λέξεων συγκρούσεις· περιβάλλον εκάστην ιδέαν δι’ εικόνας, ούτως ειπείν, ψηλαφητήν, και αυτά ακόμη τα σοβαρότερα της θεολογίας ζητήματα στολιζών δια κροσσιών, θυσσάνων και κωδωνίσκων ως ποδιάν Ισπανής χορευτρίας”: Ροΐδης, 1866:71–72. Για την κριτική θεωρία του Ροΐδη, βλ.: Μουλλάς, 1981 και Καψάλης, 1985.

37 *Κρίση 1855*:54.

38 Ροΐδης, 1866:71.

39 Ο Στέφ. Κουμανούδης ψέγοντας ατελείς πτυχές του *Χίος δούλη* του Ορφανίδη, παρατηρεί σχετικά: “[...] η πολλή των τόπων περιγραφή, ήτις αναχαιτίζει ου μετρίως την πρόδοον της πράξεως, αν και οφείλομεν να ομολογήσωμεν, ότι επροκάλεσεν εν μέρει τας

η πανεπιστημιακή κριτική, με άξονα την “ορατ[ήν]” ιδέα και το “ψηλαφητ[όν]” “αίσθημα” (βλ. παρακάτω), ώστε να είναι σε θέση να ζωγραφίσει με επιτυχία⁴⁰ “αληθείς”,⁴¹ “εναργείς”⁴² και “φυσικές” εικόνες, “άνευ άνευ όγκου και ψιμυθίου ρωμαντικού”, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Θεόδ. Ορφανίδης το 1870,⁴³ αντιστεκόμενος την ίδια στιγμή στην επιδερμική μίμηση είτε βιβλίων-λογοτεχνικών προτύπων είτε της πραγματικότητας.

Στο πλαίσιο αυτό, ο ποιητής οφείλει να ζωγραφίζει ενιαία σύνολα (πίνακες), ενώ τα πορτραίτα που αφορούν στους ήρωες και το ήθος τους, δεν πρέπει να αυτονομούνται αλλά να εξυπηρετούν τις συνθεσιακές απαιτήσεις του πίνακα, οι οποίες στηρίζονται στην αριστοτελική αντίληψη του εικότος ή αναγκαιού· η παρατήρηση του Θεόδ. Αφεντούλη (1875) συμπυκνώνει τη συγκεκριμένη απαίτηση: “Το απλούν τούτο δράμα ‘την τραγωδία *Στάτειρα*’ [...] μνημονεύομεν μόνον δια να είπωμεν τω ποιητή, ότι ατομικάς μεν εικόνας, portrait, επιτηδεύεται επί ποσόν να σχεδιογραφήση, σύμπλεγμα όμως τεχνικόν, tableau, ωρισμένον να ποιήση βαθείαν εντύπωσιν, δεν κατορθοί έτι ικανώς· ο χαρακτήρ π.χ.

ταύτας αυτή η τερπνή νήσος, και ότι δεν φαίνονται αύται φαντασιώδεις, αλλά πισταί κατ’ αυτοψίαν, όπερ έχει πάντοτε την αξίαν του”: *Κρίση 1857:33*.

40 Βλ. την επισήμανση του Κων. Παπαρρηγόπουλου για το *Χίος δούλη* (που βραβεύεται στον Ποιητικό Διαγωνισμό του 1858): “[...] και ο Μηνάς, και η Μαρία, και προ πάντων ο Ισιδώρος, δεξιώς υπό του τεχνίτου εξωγραφήθησαν”: *Κρίση 1859:80*.

41 Ο Θεόδ. Αφεντούλης σπεύδει, με αφορμή τις ατέλειες της κωμωδίας *Οι εργολάβοι των Αθηνών*, να σημειώσει ότι αυτή “[...] δεν έχει οικονομίαν καλήν. Και πρώτον μεν ο μύθος έχει υπόθεσιν τετριμμένην, εν η ο ποιητής ουδέν επενόησε το καινόν, τα δε ήθη των προσώπων είναι απιθάνως εξωγραφημένα. Ούτω π.χ. ο Σπιρουνάτος, εν εκ των πρωτευνόντων προσώπων του δράματος, είναι γελοιογραφία ανυπόστατος εν τω πραγματικώ κόσμω”: *Κρίση 1872:14*.

42 Βλ. την παρατήρηση του Αφεντούλη σχετικά με τις αρετές της τραγωδίας *Σαμψών* που μοιράζεται το βραβείο με την κωμωδία *Άπιστος*: “Τοιούτον είναι το τεχνικόν τούτο δράμα, ούτινος αι σκηναί προβαίνουσιν εναργείς ενώπιον των οφθαλμών του θεατού [...]”: *Κρίση 1875:61*.

43 Αναφερόμενος στο επικό ποίημα *Θησεύς* του Αριστ. Προβελέγγιου που θα πάρει έπαινο, ο Ορφανίδης υπογραμμίζει τα “πλεονεκτήματ[ά]” του: “[...] πλούτος φυσικών εικόνων προπόντως εκπεφρασμένων, πάθος αληθές, δια ζωηρών χρωμάτων και θερμού λόγου εκδηλούμενον άνευ όγκου και ψιμυθίου ρωμαντικού [...]”: *Κρίση 1870:114–115*.

της Στατεΐρας είναι καλός ως και ο της μοχθηράς Παρυσάτιδος· όλον όμως το δράμα είναι ψυχρόν, άσκοπον, χωρίς ενδιαφέρον, χωρίς κάθαρσιν[...].⁴⁴

Η πραγματικότητα πρέπει λοιπόν να αποδοθεί *αληθοφανώς* εξωγραφισμένη, καθιστώντας “ορατές” τις ιδέες, “ψηλαφητά” τα “αισθήματα”⁴⁵ (ή “ψηλαφητές” τις “εικόνες” κατά τον Ροΐδη), σε ενιαία και άρτια σύνολα, τα οποία εννοούνται, ιδιαίτερα από τους πανεπιστημιακούς κριτές, ως ζωγραφικοί *πίνακες*. Έτσι, ο καλλιτέχνης καλείται να ξεπεράσει την πραγματικότητα ως αντικείμενο απ’ ευθείας (μιμητικής) *αναπαράστασης*, ως μέγεθος που επιβάλλει την αναπαραγωγή του, όχι όμως να την παραμορφώσει ή να την εξοβελίσει· πρέπει μ’ άλλα λόγια, η πραγματικότητα να δίνει την εντύπωση ότι είναι “φυσικά” μέσα στο κείμενο-πίνακα, χάρη στον ορισμένο (ρητορικό/αφηγηματικό/δραματικό) όγκο και τη διαφάνεια, που το τελευταίο της προσφέρει, *παριστάνοντάς* το γεωμετρικό τω τρόπω, ως άρτιο σύνολο με *αληθοφανή* ενάργεια.

Τα “φωτογραφήματα” κατ’ ακολουθίαν, του Βλάχου, αποτυπώνουν τον πραγματικό και απολύτως απαραίτητο σύμμαχο μαζί και αντίπαλο του κωμικού ποιητή στο εγχείρημά της εξωγραφισμένης *αληθοφάνειας*, υπόκειται δηλαδή στην καλλιτεχνική “πραγματικότητα”, και όχι το ανάποδο, αποτελώντας το αφετηριακό υλικό που θα αξιοποιηθεί ζωγραφικά. Είναι δυνατόν συνεπώς να συσχετιστούν (σύμφωνα εξάλλου και με το πνεύμα των Π.Δ.), με τις γλυπτικές μελέτες των νεοκλασικιστών ζωγράφων οι οποίοι τις επεξεργάζονταν εκ δευτέρου στο

44 *Κρίση* 1875:28.

45 Βλ. όσα υπογραμμίζει ο Ορφανίδης το 1876, εποικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στις γενικές αρχές της λυρικής ποίησης, ότι δηλαδή ποιητής “άνευ γνώσεων φυσιογραφικών είναι άνθος άνευ χροιάς και αρώματος, ήχος άνευ αρμονίας”, μιας και ο ποιητής “είναι ο δια λόγου ζωγράφος της φύσεως”, γι’ αυτό “η ακριβής [...] γνώσις των φυσικών φαινομένων, είναι δι’ αυτόν το ακένωτον ταμείον και η πηγή, εξ ης οφείλει ν’ αντλήση τον πλούτον των παραβολών και των μεταφορών, βοηθεία των οποίων, ως δια χρωμάτων, στολίζει τας φ θ ε γ γ ο μ έ ν α ς εικόννας του, και καθιστά, ούτως ειπείν, ορατήν την ιδέαν και ψηλαφητόν το αίσθημα”: *Κρίση* 1876:21.

πλαίσιο των συνθεσιακών ζωγραφικών απαιτήσεων του πίνακα· τα γλυπτικά προσχέδια μετασχηματίζονταν στη σύνθεση του πίνακα σε “νατουραλιστικά” στοιχεία, τα οποία συνέβαλαν αποφασιστικά στην ενεργοποίηση των μορφών (ή πορτραίτων), διανοίγοντας το βάθος πεδίου (σε αντίθετη περίπτωση ακινητοποιούνταν ως γλυπτικός διάκοσμος).⁴⁶

Ο Βλάχος επεδίωκε να μεταφέρει κατ’ αναλογία προς την ζωγραφική, τα “νατουραλιστικά” στοιχεία, δηλαδή την πραγματικότητα, στις κωμωδίες του, όχι όμως αυτούσια (γιατί τότε το αποτέλεσμα θα ήταν ένα έργο “ψυχρόν” – ο όρος των πανεπιστημιακών κριτών – ή ένα “φυσιογράφημα” – ο όρος του Βλάχου για να χαρακτηρίσει το 1879, τα έργα του Zola), αλλά προσαρμόζοντάς τα “απολεαίνων την τραχύτητα των γραμμών και αναπλάσσων αυτά [τα ‘φωτογραφήματα’] εις πρόσωπα αληθή μεν πάντως και εθνικά, φέροντα όμως τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον”.⁴⁷

6. Αυτή η αντίληψη για τον καλλιτεχνικό μετασχηματισμό της πραγματικότητας στηρίζει και την άμεση αντίδρασή του στη δημοσίευση της μετάφρασης του μυθιστορήματος του Zola,⁴⁸ *Nana*, από τον Ιωάν. Καμπούρογλου (σε συνέχειες στον *Ραμπαγά* από τις 6 Νοεμβρίου 1879), με ένα κείμενο που φαίνεται να προϋποθέτει παρακειμενικά και μετακειμενικά τις “Επιστολές ενός Αγρινιώτου” του Ροΐδη (1866), ενώ κειμενικά διαλέγεται εμμέσως αφενός με την κριτική του τελευταίου για τις *Κωμωδίες* (1871), αφετέρου με την πολύ πρόσφατη διαμάχη τους (1877).

46 Βλ. τις παρατηρήσεις του Fr. Antal για τη ζωγραφική του J.-L. David και τις σταδιακές παραχωρήσεις του στη γλυπτική που οδήγησαν στην ακινησία των μορφών στους πίνακές του: Antal (1935–1941):157–174.

47 Βλάχος, 1871:ι’.

48 Ένα χρόνο νωρίτερα ο Ροΐδης μεταφράζει μάλλον για πρώτη φορά στην Ελλάδα κείμενο του E. Zola: “Οδύσσεια δραπετού σκύλου”, *Εστία* 6 (1878) τχ.140 (3/9/1878) 572–574· βλ. τη σχετική επισήμανση: Γεωργαντά, 1986:104.

Το κείμενο του Βλάχου (“Η φυσιογραφική σχολή και ο Ζολά. Επιστολή προς επαρχιώτην. Τῷ Κυρίῳ Χ** εις Σύραν. Εν Αθήναις τη 26η Νοεμβρίου 1879”)⁴⁹ απευθύνεται εν είδει επιστολής – αντιστρέφοντας το σχήμα του “Αγρινιώτου” Δ. Σουρλή – σε κάποιον επαρχιώτη φίλο του που ζητεί “ευάρεστόν τι ανάγνωσμα, ελαφρὰν τινὰ ψυχαγωγίαν” (ό.π., 170), για να ξεπεράσει την πλήξη του εν μέσω ειδήσεων περί “ευρωπαϊκῶν χρηματιστηρίων” και “διπλωματικῶν διαπραγματεύσεων”. ο επαρχιώτης φαίνεται ὅμως ενημερωμένος γιατί εξειδικεύει τις προτιμήσεις του σε “κανέν ἔργο του Ζολά”, για τον οποίο και τη “φυσιογραφική” σχολή του (η οποία ὅπως τον πληροφορεῖ ο αποστολέας, δεν ονομάζεται πλέον “*école naturaliste*” ἀλλὰ “*nanaturaliste*, μετά την τεραστίαν επιτυχίαν της *Nana*”) ἔχει μάλλον πολύ καλὰ ενημερωθεῖ (171).

Αντί για βιβλία θα του στείλει την ἀποψή του “περί των προϊόντων εκείνων της φυσιογραφικῆς, ἢ φωτογραφικῆς κάλλιον σχολῆς, ως την ὠνόμασεν ευφυῆς ἑλληὴν δημοσιογράφος” (171–172), που εἶναι “ἡ εσχάτη της παρακμῆς ακμή”, στη “σημερινὴν φιλολογικὴν παραγωγὴν της Γαλλίας” (172)· θα ἀπαντήσῃ στα (υποτιθέμενα) ερωτήματα του φίλου του, που ἀφοροῦν σ’ ἕναν “πρακτικώτερον και μάλλον συγκεκριμένον” (ό.π.) ὀρισμὸ της σχολῆς, στους στόχους και στην πρακτικὴ της, στην ἀφετηρία και στον προσανατολισμὸ της, υποστηρίζοντας ὅτι “ὁ φιλολογικὸς οὗτος λοιμὸς”, επικεντρωμένος στο μυθιστόρημα, ἔχει ως κύρια βάση και ἀφετηρία “τερατώδη τινὰ παρανόησιν μεγάλης αισθητικῆς ἀληθείας” (173).

Ἡ “αισθητικὴ” αὐτὴ “ἀλήθεια” (: εἶναι “ἀναντίρρητον σήμερον και ἐκτός πάσης ἀμφιβολίας”) συμποσοῦται στο ὅτι “ἀπαραίτητον προσόν παντός ἀληθινῆς καλλιτεχνήματος εἶναι ἡ ἀλήθεια” (το ψεῦδος εἶναι ἀσυμβίβαστο με την ποίηση και την τέχνη, ὅπως ἴσχυε βεβαίως και παλαιότερα)· κάτι τέτοιο ὅμως, ὅτι “τ ἔ χ ν η θα εἰπῆ α λ ἡ θ ε ι α”, δεν σημαίνει ἀναγκαστικά ὅτι “α λ ἡ θ ε ι α θα εἰπῆ τ ἔ χ ν η”, ἀφοῦ κανεὶς δεν θα δεχόταν ὅτι “μ ὄ ν η η α λ ἡ θ ε ι α και ὅ λ η η α λ ἡ θ ε ι α [...] εἶνε το θέμα και ἡ ἀποστολὴ της γνησίας τέχνης” (ό.π.). Γι’ αὐτὸ

49 Βλ.: Βλάχος, 1879.

και ο ο Βλάχος θα απορρίψει την παραπάνω περιοριστική εκδοχή περί τέχνης, την οποίαν δέχτηκαν και “ανεκήρυξαν ως νόμον αισθητικόν οι δειλοί μεν το κατ’ αρχάς αλλ’ απτόητοι πλέον και αυτάρκειες σήμερον ιεροφάνται της φυσιογραφικής σχολής” (ό.π.).

Το κρίσιμο ζήτημα για τη λογοτεχνία, και εν προκειμένω για την πεζογραφία, σύμφωνα με τον Βλάχο, δεν ήταν η αποτύπωση αλλά η *αναπαράσταση* και ο δια μέσου αυτής μετασχηματισμός της πραγματικότητας και της αλήθειας της, όποιο πρόσημο (θετικό ή αρνητικό) και αν είχε η τελευταία.⁵⁰ το υλικό δεν μπορούσε άρα να είναι μόνον οι δυσάρεστες και οικτρές όψεις του κοινωνικού βίου (“[κ]αταγώγια μεθύσων και ολέθρων, άσυλα φαυλότητος, οίκοι απωλείας, κυβεία χρημάτων και τιμής”), ούτε στόχος ο αντικατοπτρισμός των “κατοίκ[ων] των μερών αυτών [...] τ[ων] αισθημάτ[ων] και φρονημάτ[ων] των [...], του ήθ[ους] αυτών, [των] χειρονομι[ών] των και [της] γλώσσ[ης] των [...] εν πάση φωτογραφική πιστότητι”, όπως συμβαίνει με τους συγγραφείς της σχολής του Zola, που απέκλεισαν την καλλιτεχνική επεξεργασία του υλικού, μένοντας προσκολλημένοι στην πιστή αντιγραφή της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, με μόνο όπλο την περιγραφή, αποβλέποντας κυρίως σε μια εύκολη και “κερδοσκοπική επιχείρηση” (174): “Εκλείσαν οι νεαροί σχολάρχαι προ της φαντασίας πάντα τον ιδεώδη κόσμον, απηγόρευσαν εις αυτήν οιανδήποτε προς τα άνω πτήσιν, και [...] έκειραν τας πτέρυγας του δημιουργού πνεύματος”, μετατρέποντάς το “εις χήνα οικόσιτον, και το έκλεισαν εντός του ορνιθώνος, όπου όλον τον πέριξ ορίζοντα πληρούσι φυσικώς και φυσικώς...όνθος μόνον και σκύβαλα” (173–174).

Οι Νατουραλιστές πεζογράφοι,⁵¹ υποστηρίζει ο Βλάχος, οδηγήθηκαν σ’ αυτές τις επιλογές λόγω καλλιτεχνικής ανεπάρκειας, επαρκέστατης όμως γνώσης για το τι δελέαζε το κοινό. “[σ]υναισθανόμενοι” λοιπόν ότι η “ηγκυλωμένη διάνοιά” τους δεν μπορούσε να “αναμορφώση εις καλλιτεχνικήν τελειότητα του καθ’ ημέραν βίου τας σκηνάς

50 Για την πεζογραφία του Βλάχου, βλ.: Π. Βουτουρή, 1997.

51 Για μια επισκόπηση του Νατουραλισμού σε συνάρτηση με τον Zola, βλ.: Mitterrand, 1986.

και τα πρόσωπα”, να “εμφυσήση την ζώήν της καθόλου αληθείας εις την επί μέρει αλήθειαν, και να μεταβάλη αυτήν ούτω από πραγματικής αληθείας εις αλήθειαν καλλιτεχνικήν” (174–175), κατέληξαν στην “απλήν περιγραφήν του πραγματικού κόσμου, και την περιγραφήν αυτή εκήρυξαν το Α και το Ω της νέας φιλολογικής θρησκείας” (175). Αποφάσισαν συνεπώς να παρακάμψουν το γεγονός ότι η “αποστολή” της τέχνης δεν είναι “να αντιγράφη μέχρι δουλικής πιστότητος την πραγματικότητα”, να τη φωτογραφίζει, και το χειρότερο, να τη φωτογραφίζει υπό ορισμένη μόνο γωνία, ώστε να “αποταμιεύη [...] όλην την πεζότητα του καθ’ ημέραν βίου”, να παρακάμψουν μ’ άλλα λόγια το γεγονός ότι η τέχνη δεν εξισώνεται με τη φωτογραφία, ή με τα λόγια του Βλάχου ότι “ο καλλιτέχνης δεν είνε αντιγραφεύς, ουδέ η ζωγραφική φωτογραφία” (ό.π.)· κάτι τέτοιο θα σήμαινε ακύρωση της τέχνης, αφού “υπάρχει ζωντανή προ των οφθαλμών ημών, πολύ βεβαίως αληθεστέρα και πολύ πάσης φωτογραφίας προτιμότερα η πραγματικότης” (ό.π.).

Η θέση του Βλάχου για τη ζωγραφική επεξεργασία της φωτογραφίας του 1871, επανέρχεται εδώ με τη σαφή διευκρίνιση ότι η φωτογραφία δεν είναι παρά η αφετηρία για την καλλιτεχνική, δηλαδή ζωγραφική απόδοση της πραγματικότητας και την τροποποίησή της, και ο φωτογράφος δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να “ονομασθή καλλιτέχνης”, αφού δεν μπορεί να “μεταβάλη” την “πραγματικ[ήν]” σε “καλλιτεχνικήν αλήθειαν” (ό.π.)· κάτι ανάλογο, όπως προκύπτει από όσα υπογραμμίζει ο Βλάχος, φαίνεται να ισχύει και για τον καλλιτέχνη που υποδύεται τον ιστορικό, αφιστάμενο της φαντασίας, για να παρακολουθήσει το φυσικό ρου των πραγμάτων, όπως ο ίδιος πίστευε παλαιότερα (περί το 1861–1862) (βλ. παραπάνω).

Ακόμα όμως και στην περίπτωση της εξίσωσης της τέχνης με τη φωτογραφία, δεν έπρεπε να αποκλειστεί το ενδεχόμενο να “φωτογραφηθεί” και η “ύλαρ[ά] [...] όψ[ις]” του κόσμου, που θα προσέφερε “[...] και αισθήματα [...] ευγενή, και πράξεις δυναμένας να εμπνεύσωσι καλλιτέχνην, και πόθους ουχί χαμερπείς, και πάθη βεβαίως, αλλ’ ουχί πάντα κτηνώδη ουδέ πάντα απόβλητα” (176). Οι εκφραστές της “φυσιογραφικής” σχολής “περιοριζ[όμενοι]” εν επιγνώσει “εις περιγραφήν

αποτροπαίων κυρίως και βδελυρών σκηνών [...] της πραγματικότητας, δεν κάνουν άλλο παρά να εξάπτουν την “νοσηράν περιεργείαν” (177) του κοινού και τις “κτηνώδ[εις] ορέξ[εις]” του, οι οποίες χαρακτηρίζουν “συνήθως περισσότερο” τα “κατωτέρα της κοινωνίας στρώματα”, δεν συνιστούν εντούτοις αποκλειστικό προνόμιό τους, γιατί “δεν είνε πάντοτε και ολιγώτερον” παρούσες “εις τα ανωτέρα” (178)· αντί να “ανοίγωσιν αυτοί την οδόν εις τα πλήθη, παρακολουθήουσι τουναντίον τον όχλον, και φέρονται υπ’ αυτού αντί να τον φέρωσι [...]” (ό.π.), γράφουν λοιπόν “ί ν α τ ο ι ς π ά σ ι ν α ρ έ σ ω σ ι, και δουλεύουσιν ίνα μη πεινάσωσι, και πηλοβατούσιν ίνα μη διψήσωσιν” (179). Πρόκειται για μια ενασχόληση που “λαμβάνει”, καταλήγει ο Βλάχος, “μορφήν καθαρὰς κερδοσκοπικής επιχειρήσεως, κανονιζομένης υπό του αδιαπτώτου οικονομικού νόμου της ζητήσεως και της προσφοράς” (177).

Περνώντας στο ζήτημα της θεωρητικής και κριτικής υποστήριξης ανάλογων έργων, στο κέντρο της επίκρισης θα βρεθούν όσοι αναλαμβάνουν κάτι τέτοιο, οι “ομαίμονες και ομόσχολοι” δηλαδή “κριτικοί και αισθητικοί φιλόσοφοι”, στηριζόμενοι στη “θεωρί[αν] των λαχάνων, άτινα φύονται και πρέπει να φύονται τοιαύτα ή τοιαύτα, αναλόγως του παράγοντος αυτά εδάφους και του παχύνοντος αυτά λιπάσματος” (179)· η θεωρία των “λαχάνων” όπως την παρουσιάζει ο Βλάχος, συγγενεύει (στο πλαίσιο της “υλιστικής φιλοσοφίας”) με το “περιλάλητον αξίωμα: ‘ουδέν νόημα χωρίς φωσφόρου’”, μέσω του οποίου προσπάθησαν “εσχάτως οι φιλόσοφοι να μεταβάλωσι τον άνθρωπον εις αλεστικήν τινα ή ζυμωτικήν μηχανήν” (ό.π.), και είναι όχι μόνον “απόβλητος”, διότι βάσει αυτής εξομοιώνονται “τα έργα της ανθρωπίνης διανοίας προς τας ραφανίδας και τας κινάρας”, αλλά επιπλέον “αβάσιμος” διότι τον σπόρο “της ραφανίδος δεν δημιουργούσιν αρδεύματα ούτε μεταβάλλουσιν εις σπόρον ίασμου η άρωσις και το λίπασμα” (ό.π.).⁵²

52 Βλ. όσα παρεμφερή σημείωνε ο Βλάχος το 1877: “Αληθώς, αν είχεν ούτος ‘ο Ροΐδης’ ισχυρισθή εν τη Εισηγήσει αυτού, ότι η *ποίησις* δεν δύναται να ευδοκιμήση εν Ελλάδι, διότι εν αυτή δεν υπάρχει ποιητική ατμόσφαιρα, θα ήτο μεν ίσως το πράγμα και πάλιν επιδεκτικόν συζητήσεως, δεν θα ήτο όμως και τερατολογία· ο Κ.Ρ. όμως ισχυρίσθη, ως είδομεν, ουχί τούτο,

Εδώ άλλωστε είναι εμφανής η διάθεση του Βλάχου να προεκτείνει την σχετικά νωπή αντιπαράθεσή του στις θέσεις του Ροΐδη περί “ποιητικής ατμοσφαιράς”, μεταθέτοντάς την στο πεδίο πλέον της πεζογραφίας (του Νατουραλισμού, όπως αρχίζει να εμφανίζεται στην Ελλάδα), και να “υπενθυμίσει” παράλληλα τη θεωρία του περί ζωγραφικής επεξεργασίας (“en retouchant”) του φωτογραφικού υλικού της πραγματικότητας και ασφαλώς την επίτευξη του “ιδανικού της γενικότητας τύπου”, σε αντίθεση με όσα περί αποκλειστικά φωτογραφικής θεωρίας του καταλόγιζε το 1871 ο Ροΐδης, στο ειδολογικό πλαίσιο της κωμωδίας· ό,τι καταλογίζει τώρα με τη σειρά του, εμμέσως ο Βλάχος στον Ροΐδη, με αφορμή τη μετάφραση της *Nana* του Zola, δεν είναι ασφαλώς η νατουραλιστικής υφής θεωρία του για την περριρέουσα ατμόσφαιρα, αλλά οι σοβαρές (και αθέλητες) επιπτώσεις της επί συγγραφέων που δεν πιστεύουν σε καμιά εκδοχή *ιδανικού* (του “ζώντος” στην κοινωνία ή του δημιουργούμενου μέσα από την καλλιτεχνική εργασία).

Ο Βλάχος θα επικεντρωθεί στον Zola και τα έργα του, επισημαίνοντας μια θεμελιώδη ατέλεια, ότι δηλαδή “[τ]ου έλειπεν η δημιουργική πρωτοβουλία, η μόνη δυναμένη να κρατύνη αυτόν εις αντίστασιν”⁵³ απέναντι στο “βορβορώδ[ε]ς ρεύμ[α]” της πραγματικότητας, το οποίο ήταν ικανό, όπως βέβαια και εν γένει η πραγματικότητα να αιχμαλωτίσει το καλλιτεχνικό έργο, ακινητοποιώντας το στη δική της διάσταση· με αυτούς τους όρους, τα έργα του Zola, ήσαν “πλημμελή” “υπό έποψιν καλλιτεχνικήν”, πράγμα που για τον Βλάχο σήμαινε κατά κύριο λόγο ότι στερούνταν “δράσεως” και ότι ήταν “εξεζητημένα” λόγω του ότι έμεναν “μέχρι παιδαριώδους λεπτολογίας[...], εις τα μικρά και δευτερεύοντα” (ό.π., 181).

Ο τρόπος σύνθεσης των ηρώων στο *Nana* δείχνει την περιοριστική

αλλ’ ότι ποιητής αδύνατον είνε να γεννηθή και να υπάρξη εκτός ατμοσφαιράς ποιητικής· τούτο δε είνε πάντη διάφορον εκείνου, και θα εδικαίου μεν ημάς πληρέστατα ισχυρίζομένους, κατά την παραβολήν του ημετέρου κριτικού, ότι προς *γέννησιν* (συχί προς *ενδοκίμησιν*) λεμονέας απαιτείται λεμονόσπορος, δεν θα εδικαίου δε αυτόν, αν ισχυρίζετο, ότι προς τούτο απαιτείται άρδευσις μόνον και εύκρατος ζώνη”: Βλάχος, 1877(δ):17.

53 Βλάχος, 1879:180.

και ως εκ τούτου στατική αντίληψη του συγγραφέα, απόρροια της (“κερδοσκοπικής”) προσκόλλησής του σε μια όψη της πραγματικότητας: με δεδομένο το “πορτραίτο” της κεντρικής ηρωίδας (182–183) και ό,τι της αναλογεί αποκλειστικά και μόνον από “πάσας τας κοινάς και καθ’ ημέραν περιπετείας βίου κοινού κοινοτάτης Φρύνης”, “καθ’ όλην αυτών την γυμνότητα”⁵⁴ (αφού δεν “επιτρέπεται” ο βίος της να έχει και άλλες όψεις), ο συγγραφέας επιλέγει κατόπιν “ως δευτερεύοντας και τριτεύοντας της μυθιστορίας ήρωας όσους και οίους θέλ[ει]” υπό την προϋπόθεση – που ακυρώνει τη δυνατότητα σε όλους τους ανθρώπους, έστω όσους βιώνουν την “διεφθαρμέν[ην] ατμοσφαίρ[αν] [...] των καταγωγίων”, να έχουν αρετές – “να μη έχωσιν ό,τι καλούσιν οι άνθρωποι αιδώ, συνείδησιν, τιμήν, πνεύμα υγιές, τρόπων ευγένειαν και γλώσσης αβρότητα” (183).

Ο συνδυασμός όλων αυτών των “προσώπ[ων]” και “πραγμάτ[ων]” δεν παράγει εκείνη την “δραματικ[ή]” δράση που θα αναδεικνυε ανθρώπινους τύπους, όπως τους εννοούσε ο Βλάχος, αλλά ούτε την παραμικρή δράση, ικανή να προκαλέσει “ελάχιστ[ον]” δραματικό ενδιαφέρον, επειδή ακριβώς ο παραπάνω συνδυασμός εξαντλείται σε αναίτιες λεπτομερειακές περιγραφές (“δια μακρών λεπτολόγων και μονοτόνων περιγραφών”, 183), εν είδει παρατιθέμενων εικόνων, “χωρίς τινος αναγκαίου και δραματικού μεταξύ αυτών συνδέσμου” (όπως έγραφε στον Πρόλογο των *Κωμωδιών* του ο Βλάχος, το 1871), ιδιαίτερα δε όταν οι περιγραφές αφορούσαν “εις τα μικρά και δευτερεύοντα” (181).

7. Η συναρμογή της λογοτεχνίας με τη φωτογραφία και τη ζωγραφική, και ακριβέστερα των ειδών της κωμωδίας και του μυθιστορήματος, με τη ζωγραφική επεξεργασία της φωτογραφίας (τα “φωτογραφήματα” ως

54 “Η Νανά, φίλε μου, ουδέν άλλο είνε ή η σημερινή Μαγδαληνή των Παρισίων – πολύ πριν ή γονυπετήση, εννοείται, εις τους πόδας του Σωτήρος – καταβαίνουσα ανά μίαν, πολλάκις δε και ανά δύο και πλειοτέρας, τας βαθμίδας της κοινωνικής κλίμακος, και μεταπίπτουσα βαθμηδόν από κόρης εις ηθοποιόν, από ηθοποιού εις υπότροφον, από υποτρόφου εις... το μαντεύεις [...]”: ό.π.:182.

αντικείμενο καλλιτεχνικής επεξεργασίας “en retouchant”), στη θεωρία του Βλάχου, αποτελεί στην ουσία μια (τροποποιημένη) συνέχεια του αισθητικού προτάγματος της *αναπαράστασης*, που θεμελιώνεται από τον Νεοκλασικισμό του 17ου και 18ου αιώνα: το πρόταγμα αυτό γίνεται σημείο αναφοράς των επιγόνων του Διαφωτισμού, στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αι. στην Ελλάδα (όπως π.χ. του Στέφ. Κουμανούδη), και αξιοποιείται στον αντιρομαντικό αγώνα της πανεπιστημιακής κριτικής από το μέσον του αιώνα μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1870, αποτελώντας στην πράξη την κοινή (έστω και ανομολόγητη) βάση όλων όσων είχαν διαπιστώσει το καλλιτεχνικό αδιέξοδο του Ρομαντισμού της Αθήνας.

Το ενδιαφέρον στην περίπτωση του Βλάχου, έγκειται στο ότι η αντιρομαντική του στάση δεν τον εγκλώβισε στην πίεση (και τη γοητεία) που ασκούσε η πραγματικότητα (τον εγλωβισμό αυτό χρέωνε ο ίδιος στον Νατουραλισμό, εξαιτίας της υποταγής του στη μέχρι “δουλικής πιστότητας” αντιγραφή “της πραγματικότητας”),⁵⁵ ούτε εν τέλει τον οδήγησε στην αναχρονιστική μίμηση κλασικών και νεοκλασικών προτύπων (εγκατέλειψε άλλωστε πολύ νωρίς, από το 1863, έργα όπως το *Φειδίας και Περικλής*): αντίθετα, θα υποστηρίξει ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να αντισταθεί στην πλήρη “συμμόρφωσή” του με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, χωρίς όμως να την εγκαταλείψει, αναζητώντας και διαμορφώνοντας μέσα από αυτήν – άρα ξεπερνώντας τη φωτογραφική απόδοση της πραγματικότητας, που λειτουργεί ως προϋπόθεση – το *ιδανικόν* (τους *ιδανικούς της γενικότητας τύπους*).

Έτσι, η καλλιτεχνική διεργασία για τη διαμόρφωση ιδανικών τύπων στο εικονογραφικό πρόγραμμα της νεοκλασικής ζωγραφικής, και ειδικότερα, για να αναφερθώ σε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα του 17ου και 18ου αιώνα, στα έργα του N. Roussin και του J.-L. David, αντίστοιχα, ενεργοποιείται, θεωρητικά, από τον Βλάχο, πάνω σε συγχρονικό υλικό, πάνω σε “φωτογραφήματα” της νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, εξυπηρετώντας τη μείζονα υπόθεση της *εθνικής*

55 Ο.π.:175.

λογοτεχνίας. “Φωτογραφήματα” κατά συνέπεια μιας μάνας που χάνει άδικα το παιδί της, ή ανδρών που ορκίζονται να υπερασπίσουν την τιμή της πατρίδας, απολύτως επίκαιρα στην νεοελληνική πραγματικότητα της εποχής του Βλάχου,⁵⁶ τίθενται δυνάμει στην προοπτική μιας ζωγραφικής, “en retouchant”, επεξεργασίας, με άξονες αναφοράς την κραυγή της μάνας που κρατά στα χέρια το σφαγιασμένο παιδί της και στρέφει ιερατικά το κεφάλι στον ουρανό, στον πίνακα του Roussin, *Η Σφαγή των αθώων* (1627–1628), ή το υψηλό πατριωτικό ήθος των τριών αδελφών που ορκίζονται, στον πίνακα του David, *Ο Όρκος των Ορατίων* (1784).

Από εκεί και πέρα όμως η *αληθοφάνεια* βουτούσε στα βαθιά και ταραγμένα νερά της *αναπαράστασης*: τα λογοτεχνικά αποτελέσματα αυτής της “μετάβασης”, δεν μπορούσαν παρά να φανούν μετά τον Βλάχο, με προεξάρχοντες μεταξύ άλλων τον Γ. Βιζυηνό και τον Αλέξ. Παπαδιαμάντη.

56 Βλ. π.χ. όσα σημειώνει για το θάνατο της χήρας του Οδυσ. Ανδρούτσου, που περνά εντελώς απαρατήρητος: “Είνε τόσον άνετον πράγμα η άγνοια! Τόσον εύκολον και ευπρόσιτον παρέχει την πρόφασιν εις τον αδιαφορούντα, αν η χήρα του Οδυσσέως Ανδρούτσου κατεκλίνετο πολλάκις εν σκότει και εκοιμάτο νήστις. [...] Αυτή λοιπόν η γυνή απέθανεν [...] και εκηδεύθη την επαύριον, προπεμφθείσα εις τον τάφον... υπό εικοσάδας ανθρώπων, και τούτων εκ των λαϊκών στρωμάτων. Ναι, αγαπητή μου! Ημείς, οι ευγενείς και πεφωτισμένοι και τοσοούτον ευαίσθητοι κάτοικοι της πρωτευούσης [...] ωκνήσαμεν να πληρώσωμεν εις του Οδυσσέως την χήραν ένα έσχατον φόρον συμπαθείας και ελέου, τον οποίον εχρεωτούσαμεν, εννοείς; εχρεωτούσαμεν και εις αυτήν και εις τον άνδρα της. Δεν το εσυλλογίσθημεν, βλέπεις. Είμεθα τόσον πολυάσχολοι! Έπειτα, ... μήπως είχε μουσικήν; Μήπως είχαμεν αφορμήν να ακούσωμεν και να κρίνωμεν κανέν νέον πένθιμον εμβατήριον του αρχιμουσικού μας;”: Βλάχος, 1879–1880:262–26.

Βιβλιογραφία

Α΄ Κείμενα και Πηγές

Βλάχος, 1861

Άγγ. Βλάχος, “Το μέλαν δακτυλίδιον. Λυπηρόν ιστορήμα λυπηράς εποχής”:
Πανδώρα 12 (1861–1862) τχ. 271 (1/7/1861) 161–166 [αναδημ.: Άγγ. Βλάχος,
Διηγήματα. Κοινωνικά εικόνες και μελέται, (επιμέλ.: Π. Βουτουρής), Αθήνα,
Νεφέλη, 1997, 35–62].

Βλάχος, 1871

Άγγ. Βλάχος, “Πρόλογος”:
*Κωμωδία. Η κόρη του παντοπώλου–Γαμβρού πο-
λιορκία–Γάμος ένεκα βροχής–Ο Λοχαγός της Εθνοφυλακής–Η εορτή της μάμι-
μης–Προς το θεαθήναι–Η σύζυγος του Λουλουδάκη*, Αθήνα, εκδ.: Άγγ. Κανδριώ-
της–Ζ. Γρυπάρης, 1871.

Βλάχος, 1874

Άγγ. Βλάχος, “Παναγιώτης Σούτσος”:
Ανάλεκτα, τ.Β΄: *Κρίσεις, Αναμνήσεις και
Εντυπώσεις*, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Μαρασλή/Παράρτημα αρ. 10, Τυπογρ.: Π.Δ.
Σακελλαρίου, 1901, 5–35 [1η αυτοτ. δημ.: *Περί Παναγιώτου Σούτσου και των
ποιήσεων αυτού*, Αθήνα, Τύποις Εφημερίδος των Συζητήσεων, 1874].

Βλάχος, 1874(β)

Άγγ. Βλάχος, “Ιωάννης Καρασούτσας”:
ό.π., 56–82 [1η αυτοτ. δημ.: *Περί Ιω-
άννου Καρασούτσα και των ποιήσεων αυτού*, Αθήνα, Τύποις Εφημερίδος των
Συζητήσεων, 1874].

Βλάχος, 1877

Άγγ. Βλάχος, “Γεώργιος Τερτσέτης”:
ό.π., 83–109 [1η δημ.: “Περί Τερτσέτη
και των ποιημάτων αυτού” (1875), *Παρνασσός* 1 (1877) τχ. 3 (30/3/1877)
161–179].

Βλάχος, 1877(β)

Άγγ. Βλάχος, “Γεώργιος Ζαλοκώστας και η σύγχρονος ελληνική ποίησις”:
ό.π., 110–140 [1η δημ.: “Περί νεωτέρας ελληνικής ποιήσεως και ιδίως περί Γεωρ-
γίου Ζαλοκώστα”, *Παρνασσός* 1 (1877) τχ.5 (30/5/1877) 321–342].

Βλάχος, 1877(γ)

Άγγ. Βλάχος, “Αλέξανδρος Σούτσος”:
ό.π., 36–55 [1η αυτ. δημ. με τον ίδιο τί-
τλο: Αθήνα, Παράρτημα της Εστίας, 1877].

Βλάχος, 1877(δ)

Άγγ. Βλάχος, *Ο Νέος Κριτικός*, Αθήνα, Τυπογρ. της Εστίας, 1877.

Βλάχος, 1879

Αγγ. Βλάχος, “Ο Ζολάς και η φυσιογραφική σχολή. Επιστολή προς επαρχιώτην”: *Ανάλεκτα*, τ.Β΄, 170–186 [1η δημ.: “Η φυσιογραφική σχολή και ο Ζολά. Επιστολή προς επαρχιώτην. Τω Κυρίω Χ** εις Σύραν. Εν Αθήναις τη 26η Νοεμβρίου 1879”, *Εστία* 8 (1879) τχ. 207 (16/12/1879) 789–795].

Βλάχος, 1879–1880

Αγγ. Βλάχος, “Αθηναϊκαί Επιστολαί”: *Ανάλεκτα*, τ.Α΄: *Διηγήματα, Κοινωνικάί εικόνες και Μελέται...*, 231–332 [1η δημ. με τον ίδιο τίτλο: *Εστία* 7–9 (1879–1880) τχ. 179–221 (3/6/1879–23/3/1880) 349–351 κ.εξ. μέχρι 190–191 αντίστοιχα].

Κρίση 1854

“Εκθεσις του Ποιητικού Διαγωνισμού του 1854”, *Πανδώρα* 5 (1854–1855) 29–39.

Κρίση 1855

“Ο Ποιητικός αγών του 1855”, *Πανδώρα* 6 (1855–1856) τχ.123 (1/5/1855) 49–66.

Κρίση 1857

“Ο Ποιητικός Αγών του έτους 1857”, *Πανδώρα* 8 (1857–1858) τχ.170 (15/4/1857) 25–39.

Κρίση 1858

“Ο Ποιητικός Διαγωνισμός του έτους 1858”, *Πανδώρα* 9 (1858–1859) τχ.196 (15/5/1858) 73–82.

Κρίση 1870

“Ποιητικός αγών του 1870 έτους”, *Πανδώρα* 21 (1870–1871) τχ. 483–490 (1/5/–15/8/1870) 45–56, 73–76, 111–116, 137–140, 151–160, 192–199 και 213–218 αντίστοιχα.

Κρίση 1872

Εκθεσις του Βουτσιναιίου Ποιητικού Αγώνος του έτους 1872. Αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου, Αθήνα, Τυπογρ.: Ιωάν. Αγγελόπουλου, 1872.

Κρίση 1875

Κρίσις του Βουτσιναιίου Ποιητικού Αγώνος του έτους 1875. Αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου, Αθήνα, Τυπογρ.: Ιωάν. Αγγελόπουλου, 1875.

Κρίση 1876

Κρίσις του Βουτσιναιίου Ποιητικού Αγώνος του έτους 1876. Αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του εν Αθήναις Εθνικού Πανεπιστημίου, Αθήνα, Τυπογρ.: Σ.Κ. Βλαστού, 1876.

Ροΐδης, 1866

Εμμ. Ροΐδης, *Η Πάπισσα Ιωάννα* (1866): *Απαντα*, τ.Α': 1860–1867 (επιμέλ.: Άλ. Αγγέλου), Αθήνα, Ερμής, 1978, 63–293.

Ροΐδης, 1871

Εμμ. Ροΐδης, “Αγγέλου Βλάχου *Κωμωδίαί*” (1871): *Απαντα*, τ.Β': 1868–1879..., 28–52.

Ροΐδης, 1879

Εμμ. Ροΐδης, “Αριστοτέλης Βαλαωρίτης” (1879): *ό.π.*, 407–420.

Β΄ Μελέτες

Αγγελάτος, 2003

Δημ. Αγγελάτος, *Πραγματικότητα και Ιδανικόν. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857–1901). Λογοτεχνία και θεωρία λογοτεχνίας στο β΄ ήμισυ του 19ου αιώνα* [υπό δημοσίευση: Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003].

Antal, 1935–1941

Fr. Antal, “Σκέψεις για τον Κλασικισμό και τον Ρομαντισμό” (1935–1941): *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, (μετφρ.: Ανδρ. Παππάς· πρόλ.: Ν. Χατζηνικολάου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, 155–222.

Βουτουρή, 1997

Π. Βουτουρή, “Άγγελος Βλάχος: ‘Φιλολόγος του μεσαίωνα’ ή ‘θεμελιωτής’;”: *Αγγ. Βλάχος, Διηγήματα, Κοινωνικά εικόνες και Μελέται*, (επιμέλ.: Π. Βουτουρή), Αθήνα, Νεφέλη, 1997, 7–32.

Γεωργαντά, 1986

Αθηνά Γεωργαντά: “Συμπληρωματικά για τον Ροΐδη”, *Χάρτης* 19 (Φεβρουάριος 1986) 103–104.

Δημαράς, 1972

Κ.Θ. Δημαράς, “Η δεξίωση του Heine στο χώρο της ελληνικής παιδείας” (1972): *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1982, 286–300.

Καψάλης, 1985

Διον. Καψάλης, “Ούτως ειπείν: ο τροπικός του Ροΐδη” (1985): *Οι οφειλές της ανάγνωσης*, Αθήνα, Νήσος, 2000, 17–41.

Mitterand, 1986

H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1986.

Moullas, 1979

P. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851–1877*,

[Διδάκτ. Διατριβή (1979)· Université de Paris-Sorbone/PARIS IV] Αθήνα, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque/Secrétariat Général à la Jeunesse, 1989.

Μουλλάς, 1981

Π. Μουλλάς, “Η αθηναϊκή πανεπιστημιακή κριτική και ο Ροΐδης” (1981): *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Σοκόλης, 1993, 301–330.

Παράσχος, 1955

Κλ. Παράσχος, “Άγγελος Βλάχος (Ο κωμωδιογράφος, Ο κριτικός)”: *Μορφές και ιδέες. Κύκλος νέος*, Αθήνα, 1955, 159–176.

Σακελλαριάδης, 1949

Χαρ.Γ. Σακελλαριάδης, “Ο Άγγελος Βλάχος ποιητής σατιρικός, *Νέα Εστία* 46 τχ. 539 (Χριστούγεννα 1949) 72–135.

Σιδέρης, 1949

Γ. Σιδέρης, “Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας”, *ό.π.*, 42–63.

Χατζηπανταζής, 1981

Το Κωμειδύλλιο τ. Α΄: Το κωμειδύλλιο και η εποχή του [=Εισαγωγική μελέτη Θόδ. Χατζηπανταζή], Αθήνα, Ερμής–NEB, 1981.

Χουρμούζιος, 1949

Αιμ. Χουρμούζιος, “Ένας θεμελιωτής (Ο αντιρωμαντικός του 19ου αιώνα)”, *Νέα Εστία* 46 τχ. 539 (Χριστούγεννα 1949) 14–34.