Ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος και το αίτημα του ρεαλισμού στα νεοελληνικά γράμματα

Δημήτρης Πολυχρονάκης

ΕΝΑ ΑΠΟ τα κυρίαρχα ζητήματα που καθόρισαν τη λογοτεχνική φυσιογνωμία του 19ου αιώνα ήταν η διαμάχη του ρεαλισμού με τον ρομαντισμό, καθώς από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του ο ρεαλισμός προβλήθηκε ως ο φορέας μιας νέας τέχνης που έβαζε τέρμα στον παρωχημένο ιδεαλισμό του πάλαι ποτέ κραταιού ρομαντισμού. Ακόμη περισσότερο θα έλεγε κανείς ότι ο ρεαλισμός θεωρήθηκε ο τελεστής ενός νέου ήθους που δεν αφορούσε μόνον την τέχνη αλλά άγγιζε όλα τα επίπεδα ζωής από την οικονομική και πολιτική οργάνωση της κοινωνίας μέχρι την παιδεία και τον πολιτισμό. Ωστόσο μια από τις χαρακτηριστικές αδυναμίες του ρεαλισμού ήταν ότι με τη διαρκή πολεμική του κατά του ρομαντισμού κατέληξε να εξαρτάται και να ορίζεται μέσω εκείνου (Preisendanz 1990, 91), όπως, για παράδειγμα, συνέβη με το Μανιφέστο του Ρεαλισμού που εξέδωσε το 1855 ο Γάλλος ζωγράφος Gustave Courbet, όπου ο ρεαλισμός οριζόταν αποφατικά ως «η άρνηση του ιδεαλισμού» (Taylor 1989, 432). Βεβαίως κάτι τέτοιο δεν σημαίνει ότι έλειψαν οι θετικοί ορισμοί για τον ρεαλισμό, αλλά ότι δεν υπήρξε ένας κοινά αποδεκτός ορισμός για αυτόν, καθώς όπως συμβαίνει συνήθως σε αυτές τις περιπτώσεις, οι λεγόμενοι «ρεαλιστές» καλλιτέχνες σπάνια συμφωνούσαν σε τι συνίσταται ο ρεαλισμός τους από θεματική και υφολογική άποψη, με αποτέλεσμα να δίνουν την εντύπωση ότι ο καθένας τους εκπροσωπούσε μια διαφορετική εκδοχή περί ρεαλισμού, κι άρα ότι δεν υπάρχει ένας αλλά πολλοί «ρεαλισμοί». Όμως, παρά τις διαφωνίες τους επί του θέματος, μπορούσαν πάντα να συμφωνήσουν ότι δεν ήταν ιδεαλιστές και κατ᾽ επέκταση ρομαντικοί, καθώς περισσότερο από τα κοινά γνωρίσματά τους ήταν η εναντίωσή τους στον ρομαντισμό που τους ενοποιούσε ως καλλιτεχνική ομάδα ή σχολή (Grant 1972, 42–43).

Έτσι σύντομα έγινε αισθητό ότι η αντίθεση του ρεαλισμού με τον ρομαντισμό αποτελούσε το προϊόν μιας βαθύτερης συνενοχής τους που τους καθιστούσε συγκοινωνούντα δοχεία, σαν να ήταν ο ένας το alter ego του άλλου. Κι αυτό ήταν ευνόητο, εφόσον για να λειτουργήσει ο πραγματισμός του ρεαλισμού χρειαζόταν πάντα ως αντίπαλον δέος τον ρομαντικό ιδεαλισμό. Αν, για παράδειγμα, ένα από τα κεντρικά συνθήματα του ρεαλισμού ήταν η προσγείωση του ατόμου στην πραγματικότητα, τότε είναι σαφές ότι αυτή η προσγείωση αντλούσε το περιεχόμενό της από τον ρομαντισμό που, με τον ιδεαλισμό του, καθιστούσε τον άνθρωπο ονειροπόλο και αιθεροβάμονα. Με άλλα λόγια, χωρίς τη ρομαντική αποκοπή από την πραγματικότητα, το αίτημα της ρεαλιστικής επανασύνδεσης με αυτήν δεν θα είχε κανένα νόημα. Κι αυτό σταδιακά εμπέδωσε την αντίληψη ότι ο ρεαλισμός ήταν μια

συνέχιση του ρομαντισμού με άλλα μέσα, ένας ιδεαλισμός από την ανάποδη που αποθέωνε την πραγματικότητα με τον ίδιο τρόπο που ο ρομαντισμός αποθέωνε κάποτε το όνειρο και τη φαντασία.

Στις τάξεις της ελληνικής λογιοσύνης ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος αποτελεί τυπικό δείγμα αυτής της συνενοχής ρομαντισμού και ρεαλισμού. Έχει θεωρηθεί, και είναι, ο κατεξοχήν ρομαντικός ιστορικός της Ελλάδας, ο επινοητής του ελληνοχριστιανικού ιδεώδους, ο οποίος χρησιμοποίησε το Βυζάντιο για να ενώσει την αρχαία με τη νέα Ελλάδα και να αποδείξει την ιστορική συνέχεια του ελληνισμού ανά τους αιώνες. Στο έργο του αναγνωρίζει κανείς όλα τα σημάδια του ρομαντικού ιστορισμού: τον μεσαιωνισμό, τη θρησκευτικότητα, τον λαϊκισμό, τον εθνικισμό, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μη θεωρείται απλά ένας ιδεαλιστής, αλλά ένας από τους κυριότερους εκφραστές του ελληνικού μεγαλοϊδεατισμού στον 19ο αιώνα (Δημαράς 1982, 460–64· Κουμπουρλής 2012, 529–46). Κι ωστόσο ο ίδιος δεν έπαψε ποτέ στα κείμενά του να επικαλείται τις αξίες του επιστημονισμού, του θετικισμού, του πραγματισμού, γινόμενος μεταξύ άλλων ο πρώτος Έλληνας κριτικός που επικαλέστηκε την έννοια του ρεαλισμού ως αντίδοτο στα δεινά του ρομαντισμού (Βουτουρής 1995, 83).

Για την ακρίβεια, ο Ζαμπέλιος εισήγαγε τον γραμματολογικό όρο «*réalisme*» στο κείμενό του «Ο κ. Ιούλιος Τυπάλδος», το οποίο δημοσίευσε τον Ιανουάριο του 1860 στο περιοδικό *Πανδώρα* σαν μια συνέχεια της επίθεσης που είχε εξαπολύσει κατά του Διονύσιου Σολωμού τον Δεκέμβριο του 1859 στο βιβλίο του *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ;* (Πολυχρονάκης 2002, 191). Είναι σημαντικό επομένως ότι η έννοια του ρεαλισμού πρωτοεμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα σαν μια αντίδραση απέναντι στη σολωμική ποίηση, καθώς αφορμή της επίθεσης του Ζαμπέλιου ήταν η έκδοση των σολωμικών *Ευρισκομένων* από τον Ιάκωβο Πολυλά το 1859 και η απογοήτευση που προκάλεσε η αποσπασματικότητα των έργων του. Καίτοι παλαιός φίλος του Σολωμού και μέλος του κύκλου του, ο Ζαμπέλιος εξέλαβε το ανολοκλήρωτο των σολωμικών έργων ως μια ξεκάθαρη αποτυχία, την οποία επιχείρησε να αποδώσει σε ευρύτερους ιστορικούς λόγους, ανεξάρτητους από τις προσωπικές ιδιορρυθμίες του ποιητή και το αδιαμφισβήτητο καλλιτεχνικό ταλέντο του. Η στάση του σε αυτό το επίπεδο ήταν σύμφωνη με τον ιστορισμό του, τον οποίο ο ίδιος ταύτιζε με τη φιλοσοφία της ιστορίας, καθώς δεν θεωρούσε τον εαυτό του έναν απλό ιστοριογράφο αλλά, κατά τη χαρακτηριστική διατύπωσή του, «ιστοριονόμο», ήτοι φιλόσοφο της ιστορίας. Κι αν έργο του ιστοριογράφου είναι να διηγείται το παρελθόν, τι συνέβη ή γιατί συνέβη, στόχος του «ιστοριονόμου» είναι να αποδείξει ότι αυτό που συνέβη, συνέβη κατ' αναγκαιότητα, κι άρα ότι υπάκουε σε έναν ανώτερο νόμο. Η υπόταξη της ιστορίας σε νόμους αποτελεί ειδοποιό γνώρισμα της «ιστοριονομίας» και προϋποθέτει μια τελεολογική ανάγνωσή της, εφόσον η άποψη ότι τα ιστορικά γεγονότα υπακούν σε νόμους σημαίνει ότι γίνονται για κάποιο απώτερο λόγο ή σκοπό που δίνει νόημα και κατεύθυνση στο ιστορικό γίγνεσθαι.[1] Γι' αυτό, διαφορετικά από τον ιστοριογράφο

[1] Βεβαίως είναι γνωστό ότι στην ιστοριονομία οι κινητήριες αρχές των ιστορικών γεγονότων

που έχει σαν στόχο του την καταγραφή του παρελθόντος, καθήκον του ιστοριονόμου είναι η εκλογίκευση της ιστορίας που θα αποδεικνύει ότι δεν είναι η τύχη που κυβερνά τα ιστορικά γεγονότα, αλλά ο λόγος, η λογική (Hegel 2006, 116).

Έτσι, στο *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ;* ο Ζαμπέλιος θα αφηγηθεί μια διαφορετική ιστορία για τον Σολωμό από εκείνη του Πολυλά στα *Ευρισκόμενα*, ο οποίος είχε περιγράψει το σολωμικό έργο ως προϊόν διαρκούς βελτίωσης και προόδου, κατανεμημένο μάλιστα σε τρία στάδια: ένα πρώτο το οποίο εκτεινόταν μέχρι τον *Λάμπρο*, ένα δεύτερο, ανώτερο του πρώτου, που έφθανε μέχρι τον *Κρητικό*, και ένα τρίτο στάδιο, το ανώτερο όλων, από τον *Κρητικό* μέχρι τέλους (Πολυλάς 1859, κη′). Αυτό ωστόσο το εξελικτικό σχήμα του Πολυλά αναποδογύρισε ο Ζαμπέλιος για να παρουσιάσει την ποιητική διαδρομή του Σολωμού ως μια αυτοκαταστροφική πορεία διαρκούς κατάπτωσης και παρακμής, μοιρασμένη κι αυτή σε τρία στάδια: ένα πρώτο στάδιο, το καλύτερο όλων, που αφορούσε τα νεανικά τραγούδια του Σολωμού, ένα δεύτερο, κατώτερο του πρώτου, που περιλάμβανε τους πατριωτικούς ύμνους του, και ένα τρίτο, το χειρότερο όλων, που ξεκινούσε από τον *Λάμπρο* και οδήγησε τον Σολωμό στην πλήρη ποιητική χρεοκοπία.

Όσο κι αν διαφωνεί κανείς σήμερα με τον Ζαμπέλιο, θεωρώντας τα ώριμα έργα του Σολωμού ανώτερα των πρώιμων ποιημάτων του, η αλήθεια είναι ότι ήταν το δικό του σχήμα, κι όχι του Πολυλά, αυτό που απέδιδε το γενικό αίσθημα της εποχής, καθώς μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα ο κόσμος (είτε στο επίπεδο της λογιοσύνης είτε σε αυτό του ευρύτερου αναγνωστικού κοινού) προτιμούσε τα πρώτα ποιήματα του Σολωμού κι όχι τα ώριμα, τα οποία θεωρούσε αποτυχημένα και δυσνόητα, λόγω της αποσπασματικότητάς τους.[2] Το μόνο που διαφοροποιεί τον Ζαμπέλιο από την εποχή του είναι η υποβάθμιση του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν*, ο οποίος, με ελάχιστες εξαιρέσεις, τύγχανε της πανελλήνιας αναγνώρισης και συντηρούσε τη φήμη του Σολωμού ως μεγάλου ποιητή. Όμως για τον Ζαμπέλιο τα καλύτερα έργα του Σολωμού ήταν τα νεανικά του τραγούδια, τα οποία προσέγγιζαν την αισθητική του δημοτικού τραγουδιού, καθώς, στα χνάρια του ρομαντικού λαϊκισμού, θεωρούσε την ποίηση φορέα της αυτοσυνειδησίας ενός έθνους, έναν καθρέφτη μέσα στον οποίο το έθνος μπορεί να κοιτάξει και να αναγνωρίσει τον βαθύτερο εαυτό του, τους πόθους, τους καημούς του κι όλα όσα το καθορίζουν. Κι αυτό, στην αντίληψή του, συμβαίνει μόνον όταν η ποίηση «αποστοματίζεται» (Ζαμπέλιος 1856α, 131)· όταν, δηλαδή, οι ατομικές δημιουργίες των ποιητών γίνονται δημόσιο και συλλογικό κτήμα στα χείλη του λαού, ο οποίος τραγουδάει τους στίχους τους σαν να επρόκειτο για δημώδη άσματα κι όχι επώνυμες δημιουργίες. Μέρος αυτής της οργανικής ενότητας του ποιητή με τον λαό ήταν τα

αποκαλύπτονται πάντα στο τέλος τους, ώστε οι νόμοι που τα διέπουν να μην μπορούν να διατυπωθούν a priori παρά μόνον a posteriori. Με τα λόγια του Ζαμπελιου (1860, 465), η ιστοριονομική μέθοδος βασίζεται στην «*εκ των υστέρων* πειραματική αλήθεια» που αναποδογυρίζει τη χρονική τάξη της ιστοριογραφίας, επειδή εδώ «τα μεν ύστερα είναι χρεία να γένωσι πρότερα, τα δε πρότερα ύστερα, προς φωτισμόν και οδηγίαν κατά την πορείαν» (Ζαμπελιος 1852, 18).

[2] Βλ. Αγγελατος 2000, 42–99· Γαραντουδης 2001, 283–95· Πολυχρονακης 2002, 344–57.

«δημοχαρή τραγούδια» του νεαρού Σολωμού που ακούγονταν στις «δημοτικές πανηγύρεις» και σε κάθε «της Ελλάδος γωνίαν» (Ζαμπέλιος 1859, 63).

Αν επομένως ο Ζαμπέλιος προτιμούσε τα νεανικά τραγούδια του Σολωμού, είναι γιατί ικανοποιούσαν τα κριτήρια της δημώδους προφορικής παράδοσης που υπενθυμίζουν ότι και ο ίδιος ξεκίνησε το συγγραφικό του έργο ως εκδότης δημοτικών τραγουδιών με τα *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος* το 1852, καθώς στην «ιστοριονομία» του ο μεσαιωνικός λαός ήταν ο κρίσιμος συνδετικός κρίκος που ένωνε την αρχαία με την νέα Ελλάδα και έθετε τις βάσεις για την ελληνοχριστιανική ταυτότητα του νεότερου ελληνισμού (Ζαμπέλιος 1852, 23). Μετατρέποντας κατ' αυτόν τον τρόπο το δημοτικό τραγούδι σε ρυθμιστή της νεοελληνικής ποίησης, ο Ζαμπέλιος το χρησιμοποιούσε επίσης ως τη βάση πάνω στην οποία αποτιμούσε τα ποιητικά πεπραγμένα της εποχής του, ώστε να μέμφεται τους Αθηναίους ποιητές για τον γλωσσικό αρχαϊσμό τους και να εγκωμιάζει τον δημοτικισμό Επτανήσιων ποιητών όπως ο Γεώργιος Τερτσέτης, ο Ιούλιος Τυπάλδος και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, οι οποίοι, όχι μόνον είχαν τις ίδιες ποιητικές απόψεις με εκείνον, αλλά έγραφαν και μια ποίηση πολύ κοντά στο στυλ του δημοτικού τραγουδιού (Ζαμπέλιος 1860, 458–60). Όμως, στα μάτια του Ζαμπέλιου, αυτό ακριβώς έπαψε να κάνει ο Σολωμός, όταν, ενθουσιασμένος με την Επανάσταση του 1821, εγκατέλειψε το απλό και χαμηλόφωνο ύφος της δημώδους ποίησης και άρχισε να συνθέτει πατριωτικούς ύμνους στα χνάρια μιας υψηλόφωνης και ηρωικής ποίησης που αντλούσε τα πρότυπά της από τον αρχαιοελληνικό λυρισμό και κυρίως την πινδαρική παράδοση. Ο περίφημος στίχος του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν*, «φιλελεύθερα τραγούδια σαν τον Πίνδαρο εκφωνώ», συνιστούσε για τον Ζαμπέλιο μιαν εκτροπή του Σολωμού στον «πινδαρισμό» που ζημίωσε αισθητικά την ποίησή του, επειδή αλλοίωνε τη δημώδη (δηλαδή, μεσαιωνική) ουσία του νεοελληνικού λυρισμού. Γι' αυτό όσο αξιέπαινος κι αν ήταν ο ποιητής για τον πατριωτισμό του, το αισθητικό αποτέλεσμα των Ύμνων του κρινόταν από τον Ζαμπέλιο ως άνισο με καλές και κακές στιγμές (Ζαμπέλιος 1859, 70–72).

Αν όμως τα ηρωικά χρόνια της Επανάστασης ήταν από τη φύση τους ποιητικά, ώστε να δικαιολογούν τη σύνθεση πινδαρικών ύμνων, η συνθήκη αυτή έπαψε να ισχύει μετά το 1830 και την ίδρυση του ελληνικού βασιλείου, όπου το ζητούμενο δεν ήταν πλέον η απόκτηση της ελευθερίας αλλά η συνετή και φρόνιμη διαχείρισή της μέσα από τη διοικητική οργάνωση του κράτους και την ανάπτυξη σύγχρονων κοινωνικών υποδομών. Σαν μια συνέχιση του 1821 από την ανάποδη, ο νέος ηρωικός αγώνας που καλούνταν να δώσει το έθνος ήταν αυτός της καθημερινότητας και των προβλημάτων της, με αποτέλεσμα να μην ευνοεί πλέον τους πολεμιστές και τους υμνωδούς τους. Όμως, στο αφήγημα του Ζαμπέλιου (1859, 73–74), ο Σολωμός, ως γεννημένος ποιητής, δεν μπόρεσε να παρακολουθήσει τη στροφή του έθνους του στην «πεζοβάτηση» και την «πραγματοκόπηση»· ανίκανος να αποδεχτεί την πραγματικότητα ως έχει, κλείστηκε στον εαυτό του και βρήκε καταφύγιο στους ιδεατούς κόσμους της ποίησής του, χωρίς να εννοεί ότι αυτοί οι κόσμοι υπήρχαν στο κεφάλι του και πουθενά αλλού. Έτσι, αποκόπηκε από τον κόσμο και

στα χρόνια της παραμονής του στην Κέρκυρα έγινε κατά κυριολεξία μισάνθρωπος και ερημίτης. Όμως αυτή η αντικοινωνικότητά του, ως το άλλο όνομα του ελιτισμού, τον κατέστησε έναν υπερόπτη που περιφρονούσε τους άλλους, επειδή δεν μπορούσαν να δουν τους ανώτερους ιδεατούς κόσμους που αυτός φανταζόταν. Κι αυτόν τον αριστοκρατισμό του ενίσχυε η καταγωγή του από «το ξεπλυμένο επτανησιακό αρχοντολόι», καθώς, έχοντας λυμένο το βιοτικό του πρόβλημα, μετατράπηκε σε έναν άεργο, ο οποίος σταδιακά άρχισε να πάσχει από νευρώσεις και μανιοκαταθλιπτικές κρίσεις που τον οδήγησαν στον αλκοολισμό και συντόμευσαν το νήμα της ζωής του (Ζαμπέλιος 1859, 79–80).[3]

Έτσι, απομονωμένος από τον υπόλοιπο κόσμο, κατέληξε να γράφει μια ποίηση που διαρκώς έμενε στα μισά του δρόμου, ανίκανη να εκφράσει αυτό που θέλει να πει, καθώς ό,τι κι αν ήταν αυτό που τον ενέπνεε, αδυνατούσε να βρει τα κατάλληλα λόγια για να διατυπωθεί. Κι εδώ ακριβώς ο Ζαμπέλιος εισάγει τον Τυπάλδο για να επισημάνει ότι, αν και κατώτερος ποιητής του Σολωμού, επιτυγχάνει στο έργο του και ολοκληρώνει τα ποιήματά του, επειδή, σε αντίθεση με τον Σολωμό, είναι ένας μετριόφρων ποιητής και η ποιητική μετριοφροσύνη συνιστά αρετή στην πεζότητα των μοντέρνων εποχών. Άλλωστε, ως δικαστικός που εργάζεται και χρησιμεύει στην κοινωνία, ο Τυπάλδος χρησιμοποιεί την ποίηση ως πάρεργο και δεν την έχει κάνει κύρια ασχολία της ζωής του όπως ο άεργος Σολωμός, ο οποίος, κλεισμένος στο αρχοντικό του, συνθέτει διαρκώς στίχους, χωρίς κανένα κοινωνικό αντίκρισμα και χρησιμότητα (Ζαμπέλιος 1860, 460). Κι εδώ αυτοβιογραφούμενος ο Ζαμπέλιος υπενθυμίζει ότι παρότι και ο ίδιος ξεκίνησε ως ποιητής, και μάλιστα κάτω από τη σκιά του Σολωμού, εντούτοις την εγκατέλειψε για χάρη της φιλοσοφίας της ιστορίας, επειδή η πεζότητά της ανταποκρινόταν στο ορθολογικό και επιστημονικό πνεύμα των νεότερων εποχών. Θέλοντας μάλιστα να κάνει πιο αισθητή την επιλογή του είχε χρησιμοποιήσει ήδη από το 1856 τον γνωστό μύθο του μέρμηγκα και του τζίτζικα για να εγκωμιάσει τον ιστοριονόμο που εργάζεται ως «ο μύρμηξ, φιλόπονος, φιλέρευνος, ταμιευτικός», εν αντιθέσει με τον άεργο και ανεύθυνο ποιητή που ως «ο παράλληλος τέτιξ του μύθου απ' όρθρου μέχρι εσπέρας δεν κάμνει άλλο πάρεξ να αναμηρυκάται τα ίδια έπη» (Ζαμπέλιος 1856β, 380).

Διηγούμενος τις επιλογές της ζωής του, ο Ζαμπέλιος επιχειρούσε να δείξει ότι το ολέθριο σφάλμα του Σολωμού ήταν ο ρομαντισμός του που τον οδήγησε σε μια άκριτη αποθέωση της ποίησης, χωρίς να κατανοεί ότι η πεζότητα των μοντέρνων καιρών δεν ευνοούσε πλέον τη λογοτεχνία αλλά τη φιλοσοφία, και δη, τη

[3] Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι, σαν τον Ζαμπέλιο, ο Πολυλάς απέδιδε την κοινωνική απομόνωση του ώριμου Σολωμού στο «αντιποιητικό πνεύμα του αιώνος» (Πολυλας 1859, λγ'). Η διαφορά βεβαίως είναι ότι ενώ ο Πολυλάς αντιμετώπιζε απορριπτικά την πεζότητα των μοντέρνων εποχών, ο Ζαμπέλιος την εκθείαζε ως προϊόν της ορθολογικής προόδου του ανθρώπου. Πάντως, από τον Πολυλά και τον Ζαμπέλιο μέχρι τον Ροΐδη, τον Βλάχο ή τον Αγησίλαο Γιαννόπουλο η περιγραφή του 19ου αιώνα ως αντιποιητικού ή πεζού αιώνα αποτελεί έναν κοινό τόπο της ελληνικής λογιοσύνης.

φιλοσοφία της ιστορίας. Κι αν στα χρόνια της Κέρκυρας ο Σολωμός διαισθάνθηκε αυτή την αλλαγή παραδείγματος και στράφηκε στη φιλοσοφία του γερμανικού ιδεαλισμού για να δώσει διέξοδο στο ποιητικό του αδιέξοδο, η αποτυχία του για τον Ζαμπέλιο ήταν προδιαγεγραμμένη, επειδή η ποίηση είναι πρωτίστως αίσθημα κι όχι νόηση (Ζαμπέλιος 1856α, 131), κι όσο ο Σολωμός επιχειρούσε να κάνει ποίηση μέσω της φιλοσοφίας τόσο κατέληγε να μην κάνει τίποτα από τα δύο, με αποτέλεσμα ό,τι κέρδιζε το έργο του σε φιλοσοφικότητα να το χάνει σε απλότητα και αυθορμητισμό. Κι αυτό ακριβώς τον οδήγησε σε μια δυσνόητη και ερμητική ποίηση, ανίκανη να κοινωνήσει στον εαυτό της και στους άλλους τα υψηλά νοήματά της. Μια ποίηση «κρυφό μυστήριο», όπως θα έλεγε κι ο ίδιος, που «με λογισμό και όνειρο» αναζητούσε να εκφράσει μια ιδεατή Ελλάδα στον αντίποδα της πραγματικής, την οποία ο ποιητής αποδοκίμαζε με την άρνησή του να την επισκεφθεί, επειδή έβλεπε σε αυτήν μια διάψευση των ηθικών και πολιτικών οραμάτων του 1821 (Πολυλάς 1859, λδ′). Όμως αυτή η απορριπτική στάση του Σολωμού ήταν ευνόητο να εξοργίσει τον Ζαμπέλιο, καθώς, για έναν ιστορικό που είχε κάνει σημαία του την ενότητα του ελληνισμού ανά τους αιώνες, αποτελούσε αληθινό όνειδος ο χωρισμός της Ελλάδας στα δύο: σε μια «πραγματική» Ελλάδα, την οποία ο Σολωμός απαξίωνε ως ψευδή, και μια «αληθινή», την οποία εξυμνούσε, χωρίς όμως να ξέρει τι εξυμνεί, εφόσον κατά τη δική του ομολογία αποτελούσε ένα «κρυφό μυστήριο» για τον ίδιο και τους άλλους (Ζαμπέλιος 1859, 82). Κι αυτός ο ολέθριος μυστικισμός ήταν για τον Ζαμπέλιο το σήμα κατατεθέν του ρομαντισμού που αρνείται την πραγματικότητα για χάρη ενός ιδεατού κόσμου, χωρίς να εννοεί ότι η άρνηση του πραγματικού καθιστά τα ιδεώδη του απραγματοποίητα, με αποτέλεσμα να αμφιταλαντεύεται διαρκώς και αδιέξοδα ανάμεσα σε μιαν «αναληθή πραγματικότητα» και μιαν «απραγματοποίητη αλήθεια» (Ζαμπέλιος 1860, 465).[4]

Αυτήν ωστόσο την τραυματική ρήξη ιδεατού και πραγματικού θεωρούσε ο Ζαμπέλιος ότι μπορούσε να επουλώσει η «ιστοριονομία», επειδή κινείται σε ένα ανώτερο επίπεδο που συνθέτει διαλεκτικά τον πραγματισμό της ιστοριογραφίας με τον ιδεαλισμό της ποίησης. Αν ο κόσμος της ιστορίας είναι πραγματικός και της ποίησης μυθοπλαστικός, τότε η ανώτερη σύνθεση πραγματικού και ιδεατού που ονειρευόταν ο Σολωμός, μπορούσε να προέλθει μόνο μέσα από την ιστοριονομία που, εκλογικεύοντας την ιστορία, δείχνει ότι αυτό που συνέβη, είχε λογική και αλήθεια μέσα του, κι άρα, ότι έπρεπε να συμβεί. Όσο κι αν μια τέτοια εκλογίκευση της ιστορίας συνιστά μια προφανή αθώωση των εγκλημάτων του παρελθόντος, ο Ζαμπέλιος θεωρούσε ότι μόνο η ιστοριονομία μπορούσε να ανταποκριθεί στα

[4] Όπως έχει υποστηρίξει στο παρελθόν ο γράφων, ο Ζαμπέλιος δεν διάβασε τα *Ευρισκόμενα* ως μιαν απλή ποιητική συλλογή αλλά ως ένα πολιτικό βιβλίο ενάντιο στις δικές του πολιτικές προτεραιότητες και στοχεύσεις. Όχι άδικα, εφόσον η έντονη παρουσία του Friedrich Schiller τόσο στα ώριμα έργα του Σολωμού όσο και στα «Προλεγόμενα» του Πολυλά, καθιστούσε την τέχνη πρότυπο της ηθικής και πολιτικής αναμόρφωσης του ανθρώπου στο όνομα μιας νέας κοινωνίας και ανθρωπισμού. Βλ. Πολυχρονακης 2002, 191–92.

αιτήματα των νέων καιρών και να ενώσει το πραγματικό (αυτό που συνέβη) με το ιδεατό (αυτό που έπρεπε να συμβεί). Γι' αυτό και στον αντίποδα του Σολωμού καλούσε τους νεότερους ποιητές να μην «αισθητικοποιήσουν» την ιστορία αλλά να «ιστορικοποιήσουν» την ποίηση (Ζαμπέλιος 1860, 469): να υποτάξουν, δηλαδή, την ποίηση στην ιστορία, κι όχι την ιστορία στην ποίηση, όπως το έπραξε ο Σολωμός στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, όπου από το ιστορικό Μεσολόγγι κατασκεύασε ένα ονειρικό Μεσολόγγι, το οποίο κατέρρευσε σαν χάρτινος πύργος, όντας προϊόν της φαντασιοπληξίας και του μυστικισμού του. Κι επειδή οι μοντέρνοι καιροί είναι πεζοί, ο Ζαμπέλιος εντοπίζει το μέλλον της λογοτεχνίας στην πεζογραφία και σε είδη όπως το ιστορικό μυθιστόρημα που, ρεαλιστικό και ιδεαλιστικό από τη φύση του, συνενώνει το τερπνό της μυθοπλασίας με το ωφέλιμο της ιστορίας. Προς αυτήν την κατεύθυνση κινούνταν άλλωστε κι ο ίδιος μέσα από έργα του, όπως τα *Ιστορικά Σκηνογραφήματα* το 1860 και οι *Κρητικοί Γάμοι* το 1872, που επιχειρούσαν να συνδυάσουν τη μυθιστορηματική γραφή με τον ιστοριονομικό στοχασμό (Πολυχρονάκης 2004· Ξούριας 2018).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Ζαμπέλιος θα επικαλεστεί την αξία του ρεαλισμού ως αντίδοτου στα δεινά του ρομαντικού ιδεαλισμού (Ζαμπέλιος 1860, 465). Θα χρησιμοποιήσει μάλιστα αυτούσια τη γαλλική λέξη *réalisme* σαν μια ανταν-άκλαση των φιλολογικών ζυμώσεων που επιτελούνταν στη Γαλλία της εποχής του, καθώς μπορεί ως λογοτεχνικός όρος ο ρεαλισμός να πρωτοεμφανίστηκε στα γαλλικά γράμματα στις αρχές του 19ου αιώνα, όμως η χρυσή εποχή του ήταν η δεκαετία του 1850 με την έκδοση του περιοδικού *Réalisme*, το οποίο αποτέλεσε και το πρώτο φιλολογικό όργανο των Γάλλων ρεαλιστών (Weinberg 1937, 119–21). Ως συστηματικός αναγνώστης του γαλλικού Τύπου, ο Ζαμπέλιος ήταν προφανώς ενήμερος αυτών των εξελίξεων, που, ούτως ή άλλως, δεν περιορίζονταν μόνο στη λογοτεχνία, αλλά εκτείνονταν και στον χώρο της γαλλικής φιλοσοφίας της ιστορίας μέσα από συγγραφείς όπως ο A. Thierry, ο F. Guizot και ο F. Michelet, οι οποίοι είχαν ασκήσει βαθιά επίδραση στο ιστοριονομικό έργο του Ζαμπέλιου (Κουμπουρλής 2009). Κι ασφαλώς αξίζει να τονιστεί εδώ ότι οι εν λόγω ιστορικοί διατηρούν στα γαλλικά γράμματα μια παρόμοια θέση με εκείνη του Ζαμπέλιου στα ελληνικά: παρότι αποτελούν τυπικούς εκπροσώπους του ρομαντικού ιστορισμού, οι ίδιοι δεν έπαψαν ποτέ να επιχειρηματολογούν υπέρ ενός ιστορικού ρεαλισμού που θα αντικαθιστά τις «ιδέες» με «γεγονότα» και θα απελευθερώνει τον κόσμο από τις ρομαντικές ιδεοληψίες του παρελθόντος (White 1973, 135–41). Όχι τυχαία, εφόσον μετά τη Γαλλική Επανάσταση και τους ναπολεόντειους πολέμους η έννοια του ρεαλισμού είχε αρχίσει να εξαπλώνεται σε όλη την Ευρώπη και να προβάλλεται ολοένα πιο επιτακτικά μέσα από το αίτημα μιας «ρεαλιστικής πολιτικής» (Auerbach 2005, 626). Κι αυτό ήταν ευνόητο, σύμφωνα με τον Hegel, καθώς μετά το αιματοκύλισμα και το χάος των ναπολεόντειων πολέμων ο ευρωπαϊκός κόσμος καθορίστηκε από την προσπάθειά του να ισορροπήσει και να ξανασκεφτεί αυτό που του είχει συμβεί. Όμως μια Ευρώπη που χρειαζόταν να ξανασκεφτεί τον εαυτό της, χρειαζόταν ξεκάθαρες και λογικές εξηγήσεις για αυτό

που της συνέβη, κι αυτές τις εξηγήσεις τις δίνει η φιλοσοφία κι όχι η ποίηση που, όσο ωραία κι αν εκφράζεται, μιλά πάντα συμβολικά μέσα από γρίφους και αινίγματα (Beiser 2005, 306).

Στον χώρο της λογοτεχνίας αυτή την ανάγκη για λογικές και επιστημονικές εξηγήσεις επιχείρησε να καλύψει ο ρεαλισμός, επιτιθέμενος στους ρομαντικούς ποιητές, οι οποίοι, γοητευμένοι από τον ιδεαλισμό της Γαλλικής Επανάστασης, προσπάθησαν αρχικά να κάνουν τη δική τους επανάσταση στον χώρο της τέχνης, αλλά απογοητεύτηκαν όταν είδαν την Επανάσταση να εκφυλίζεται στην πολιτική τρομοκρατία των Ιακωβίνων. Κι αν οι ελπίδες τους αναπτερώθηκαν προς στιγμή με την έλευση του Ναπολέοντα Βοναπάρτη στην εξουσία, σύντομα εξανεμίστηκαν, όταν τον είδαν να βυθίζεται στη μεγαλομανία και τον απολυταρχισμό. Έτσι, το Βατερλό του θα γίνει και το δικό τους Βατερλό, καθώς μετά τις τόσες πολιτικές απογοητεύσεις ευνόητο ήταν να καταστούν πολιτικά και κοινωνικά ανενεργοί και να αναζητήσουν διέξοδο στους φανταστικούς κόσμους και τις μυθοπλασίες της τέχνης (Beiser 2003, 88–89). Σε γενικές γραμμές αυτή ήταν η τυπική κριτική του ρεαλισμού στον ρομαντισμό, κι αυτήν επαναλαμβάνει ο Ζαμπέλιος στην περίπτωση του Σολωμού με μόνη διαφορά ότι στη δική του ερμηνεία η προσωπική και ποιητική χρεοκοπία του Σολωμού ξεκινά από την Ελληνική κι όχι τη Γαλλική Επανάσταση. Όμως είναι σαφές ότι και στις δύο περιπτώσεις το αίτημα του ρεαλισμού γεννιέται μέσα από την κάμψη των επαναστατικών παθών και την ανάγκη μιας πολιτικής μετριοπάθειας, την οποία ο ρομαντισμός εκ των προϋποθέσεών του απειλούσε.

Σε αυτό το πνεύμα ο Ζαμπέλιος θα επικαλεστεί το παράδειγμα της Αγγλίας ως την αληθινή υπερδύναμη της εποχής του που ευδοκιμεί και κυριαρχεί στον υπόλοιπο κόσμο χάρη στον «ρεαλισμό» της, καθώς αποτελεί την παραδειγματική χώρα της βιομηχανικής επανάστασης, του εμπειρισμού, του πραγματισμού, της επιχειρηματικότητας, των τραπεζών, των αστών και του εμπορίου (Ζαμπέλιος 1860, 464–65). Παρότι το εγκώμιο της ρεαλιστικής Αγγλίας μοιάζει κάπως παράταιρο με τις επικλήσεις του Ζαμπέλιου στο παράδειγμα του γαλλικού *réalisme*, στην πράξη η όλη επιχειρηματολογία του δείχνει ότι το αίτημα του ρεαλισμού δεν θα μπορούσε να τεθεί σε μια «ρεαλιστική» χώρα όπως η Αγγλία, αλλά σε μια «ιδεαλιστική» χώρα όπως η Γαλλία που, από το 1789 μέχρι το 1848, είχε δεινοπαθήσει από τους εξωτερικούς και εσωτερικούς πολέμους της. Με άλλα λόγια μόνο σε μια χώρα που είχε κατακρεουργηθεί από τον επαναστατικό ιδεαλισμό της, μπορούσε να ανθίσει ο ρεαλισμός, έτσι ώστε από τα μέσα του 19ου αιώνα η Γαλλία να γίνει η κοιτίδα του ευρωπαϊκού ρεαλισμού σε όλα τα επίπεδα: από την πολιτική και τη φιλοσοφία μέχρι τις επιστήμες και τα γράμματα. Όμως αυτή ακριβώς η συλλογιστική του Ζαμπέλιου καθιστά τον ρεαλισμό έναν αναθεωρημένο ιδεαλισμό που, μετά τους πολέμους και τις καταστροφές που προκάλεσε, προσπάθησε να ξανασκεφτεί τις προϋποθέσεις του και κυρίως να συμφιλιωθεί με την ιστορική πραγματικότητα. Στην πράξη, αυτός ο αναθεωρημένος ιδεαλισμός διαπερνά όλα τα μείζονα ρεαλιστικά κείμενα του 19ου αιώνα, τα οποία, στα χνά-

ρια ενός Dickens ή ενός Balzac, αυτό που κατά κανόνα έκαναν ήταν να αφηγούνται «μεγάλες προσδοκίες» και «χαμένες ψευδαισθήσεις»· να αφηγούνται, δηλαδή, ιστορίες με ρομαντικούς χαρακτήρες που πάσχουν από τον ιδεαλισμό τους, έως ότου έρθει η ίδια η πραγματικότητα να τους διαψεύσει οικτρά και να τους προσγειώσει ανώμαλα στη γη (Fanger 1965, 8). Μόνον που αυτοί οι ρομαντικοί ήρωες των ρεαλιστικών έργων λειτουργούσαν επίσης σαν μια αυτοπροσωπογραφία των συγγραφέων τους, καθώς κάθε ρεαλιστής στα μέσα του 19ου αιώνα έδινε την εντύπωση ενός αναγεννημένου ιδεαλιστή που είδε τα ιδανικά του να διαψεύδονται και αναπροσάρμοσε τον ιδεαλισμό του στα νέα δεδομένα (Levin 1963, 85).

Σε αυτό το σημείο ωστόσο αξίζει να επισημανθεί ότι, κάθε άλλο παρά ξένη, η γλώσσα του ρεαλισμού ήταν οργανικά ενσωματωμένη στο αισθητικό και φιλοσοφικό πρόγραμμα του ρομαντισμού. Αν με τα λόγια του F. W. J. Schelling το 1802, «δεν υπάρχει ρεαλισμός χωρίς ιδεαλισμό ή ιδεαλισμός χωρίς ρεαλισμό» (Schelling 1985, 239), τότε εξαρχής στόχος του ρομαντισμού ήταν η σύνθεσή τους, ένας «ανώτερος ρεαλισμός», σύμφωνα με τον Friedrich Schlegel, που θα περικλείει από κοινού το ιδεατό με το πραγματικό (Beiser 2003, 131). Σε καλλιτεχνικό επίπεδο ο ρεαλισμός του ρομαντισμού εκκινούσε από την αντιπαράθεσή του με τη σχολή του κλασικισμού και μια σειρά από ποιητικούς κανόνες του όπως οι τρεις ενότητες του χώρου, του χρόνου και της δράσης ή η καθαρότητα των ειδών. Παρότι οι εν λόγω κανόνες είχαν επινοηθεί από τον κλασικισμό για χάρη της καλλιτεχνικής αληθοφάνειας και ευπρέπειας, στη ρομαντική αντίληψη δεν ήταν παρά τεχνητές συμβάσεις που προωθούσαν μια ψευδή εικόνα της αληθινής ζωής. Έτσι, για παράδειγμα, μια συνήθης κατηγορία του κλασικισμού κατά των ρομαντικών ήταν η μίξη των ειδών στα κείμενά τους που συνέχεε τα όρια ανάμεσα στο τραγικό και το κωμικό, το υψηλό και το χαμηλό, το ωραίο και το άσχημο. Όμως από τον Victor Hugo μέχρι τον A. P. Ραγκαβή η κλασική απάντηση των ρομαντικών στην παραπάνω κατηγορία ήταν ότι αυτές ακριβώς οι προσμίξεις τους αποτύπωναν ρεαλιστικά την πραγματική ζωή που, ρευστή και πολύμορφη από τη φύση της, δεν επιδέχεται έναν μονοσήμαντο ορισμό αλλά χαρακτηρίζεται από την ποικιλία της, ώστε σε κάθε εκδήλωσή της να συνυπάρχουν το ωραίο με το άσχημο, το υψηλό με το χαμηλό, το καλό με το κακό, το τραγικό με το γελοίο (Hugo 1981, 140· Ραγκαβής 1874, 232). Με άλλα λόγια ήταν το αίτημα του ρεαλισμού που ωθούσε τον ρομαντισμό στο να αναμιγνύει τα είδη, εν αντιθέσει με τον κλασικισμό που τα διατηρούσε χωρισμένα στο όνομα μιας λογοτεχνίας που δεν θα μιμείται τη φύση εν γένει αλλά την «ωραία φύση» (Pellissier 1912, 78).

Στον βαθμό που οι κλασικιστές θεωρούσαν ότι ο καλλιτέχνης όφειλε να επιλέγει την ύλη των έργων του, επειδή δεν είναι τα πάντα σε αυτή τη ζωή αξιομίμητα και καλλιτεχνικά αξιοποιήσιμα, επόμενο ήταν να κατηγορούν τους ρομαντικούς για μια αδιάκριτη μίμηση των πάντων που καθιστούσε τα έργα τους χαοτικά και άμορφα στον αντίποδα της ευταξίας και της συμμετρίας που οι ίδιοι απαιτούσαν από τις καλλιτεχνικές εκφράσεις. Μόνον που, για τους ρομαντικούς, η χαοτική αταξία των κειμένων τους βρισκόταν εγγύτερα στην πραγματική ζωή από ό,τι οι

γεωμετρικές αφαιρέσεις της ευταξίας και της συμμετρίας που τυποποιούσαν και στένευαν σημαντικά το εύρος της πραγματικότητας στα έργα των κλασικιστών. Ως προς αυτό το ζήτημα δεν έχει παρά να επικαλεστεί κανείς τον πάντα ενήμερο Αδαμάντιο Κοραή, ο οποίος, υπερασπιζόμενος τις αρχές του κλασικισμού, επιτέθηκε στη ρομαντική σχολή με το σκεπτικό ότι έτεινε να «εικονίζη την φύσιν κακοζήλως, ώστε να εκφράζη και αυτά της τα ανάξια εκφράσεως» (Κοραής 1995, 231). Εν ολίγοις, αυτό για το οποίο εγκαλούσε ο Κοραής τον ρομαντισμό ήταν ο ρεαλισμός του που, μιμούμενος τα πάντα, επέτρεπε σε καθετί ποταπό και ευτελές να διεισδύει στα κείμενά του. Η ειρωνεία βεβαίως είναι ότι αυτή η «κακόζηλη μίμηση» των πάντων που αποδιδόταν στον ρομαντισμό στα τέλη του 18ου αιώνα, συνέχισε να αποδίδεται στον ρεαλισμό στα μέσα του 19ου αιώνα, ο οποίος κατηγορούνταν από τους αντιπάλους του για την ανηθικότητα και την ασχήμια των κειμένων του λόγω της τάσης του να αναπαριστά τις πιο χαμηλές και χυδαίες μορφές της κοινωνικής ζωής. Παρακολουθώντας μάλιστα τις κριτικές διαμάχες στη Γαλλία της εποχής, εύκολα συμπεραίνει κανείς ότι ο ρεαλισμός ταυτιζόταν αρχικά με μια ωμή μίμηση των πάντων που, στον αντίποδα της κομψότητας και της ευπρέπειας, αναιρούσε κάθε έννοια αισθητικής, επειδή αντικαθιστούσε το ωραίο με το άσχημο, το ηθικό με το ανήθικο, το καλαίσθητο με το χυδαίο ύφος (Weinberg 1937, 118). Από αυτή την άποψη δεν είναι τυχαίο ότι στον γαλλικό Τύπο της δεκαετίας του 1820 ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός χρησιμοποιούνταν περίπου ως συνώνυμοι, κι όχι αντιθετικοί, όροι (Levin 1951, 196), καθώς, σαν μια συνέχεια και ολοκλήρωση του ρομαντισμού, ο ρεαλισμός έδινε τη χαριστική βολή στα αισθητικά ιδεώδη του κλασικισμού για χάρη μιας λογοτεχνίας που δεν θα καθοδηγείται από τα μυθολογικά στερεότυπα της παγανιστικής αρχαιότητας, αλλά θα εναρμονίζεται με τη σύγχρονη ιστορική και κοινωνική ζωή των ατόμων (Morris 2003, 52–53).

Αν όμως στην πορεία οι εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ των δύο ρευμάτων λησμονήθηκαν, είναι γιατί, στον αντίποδα της ρομαντικής σύνθεσης του πραγματικού με το ιδεατό, οι ρεαλιστές καλλιτέχνες επέλεξαν να εστιάσουν στην τάξη του πραγματικού, επιτιθέμενοι στις ιδεαλιστικές πλευρές της ρομαντικής τέχνης (Fleming 2009, 123–25). Το αποτέλεσμα ήταν ένας κατάφωρος αντι-ιδεαλισμός που έμοιαζε να ανατρέπει τις ρομαντικές αντιλήψεις για τον ρόλο της τέχνης και τις αναπαραστατικές λειτουργίες της. Όμως αυτό διόλου δεν σημαίνει ότι ο ρεαλισμός κατόρθωσε να απαλλαχθεί πλήρως από την ιδεαλιστική κληρονομιά του ρομαντισμού. Γνωρίζουμε για παράδειγμα ότι ο αισθητικός ιδεαλισμός του ρομαντισμού πήγαζε από την πεποίθησή του ότι υπάρχει μια ανώτερη πραγματικότητα που κυβερνά τον κόσμο των φαινομένων, κι ότι στόχος της τέχνης είναι η αποκάλυψη αυτής της αθέατης πραγματικότητας με έναν τρόπο που «θα προσδίδει στο κοινότοπο μια ανώτερη σημασία, στο τετριμμένο μια μυστηριώδη εμφάνιση, στο γνωστό την αίγλη του αγνώστου και στο πεπερασμένο την ψευδαίσθηση του απείρου» (Novalis 1996, 303). Στον αντίποδα αυτού του αποκαλυπτικού μοντέλου, ο ρεαλισμός επιχείρησε συνειδητά να περιορίσει την τέχνη σε μια μίμηση του

φαινόμενου κόσμου που δεν θα κατατρύχεται από τις μεταφυσικές αναζητήσεις του ρομαντισμού, αλλά θα επικεντρώνεται στην απτή ζωή των ατόμων ως ιστορικών και κοινωνικών μονάδων (Auerbach 2005, 642). Ωστόσο δεν είναι δύσκολο να δει κανείς ότι αυτή η έννοια της ρεαλιστικής μίμησης ενείχε μια αποκαλυπτική διάσταση, καθώς όλη η συλλογιστική του ρεαλισμού βασίζεται στην πεποίθηση ότι ζούμε σε μια πραγματικότητα την οποία δεν βλέπουμε ποτέ πραγματικά, επειδή την καλύπτουμε και παραμορφώνουμε με τον υποκειμενισμό των ιδεών και των επιθυμιών μας, ώστε να μη βλέπουμε ποτέ τα πράγματα όπως είναι αλλά όπως θα θέλαμε να είναι (Taylor 1989, 431). Με άλλα λόγια, η ίδια αποκαλυπτική λογική που διέπει τα ρομαντικά κείμενα, διαπερνά επίσης τα ρεαλιστικά, με τη διαφορά ότι η αθέατη πραγματικότητα που επικαλείται ο ρεαλισμός είναι η καθημερινή ζωή των ατόμων, την οποία ουδέποτε προσέχουμε και παρατηρούμε, επειδή την απαξιώνουμε ως ανιαρή και πεζή, χωρίς κανένα αισθητικό ενδιαφέρον. Εμφορούμενος από τη λογική ότι το πιο κοντινό σε μας είναι συνάμα το πιο μακρινό, λόγω της τάσης μας να μην το παρατηρούμε, ο ρεαλισμός θα χειριστεί την καθημερινότητα ως μια ανεξερεύνητη χώρα, η οποία, παρά τη φαινομενική ομοιομορφία και μονοτονία της, βρίθει πολύπλοκων και απίθανων ιστοριών, έτσι ώστε η λεπτομερής και ακριβής απεικόνισή τους να έχει το νόημα της αποκάλυψής τους. Στην πράξη ήταν αυτοί οι αποκαλυπτικοί τόνοι των ρεαλιστικών κειμένων που ώθησαν τη λογοτεχνική κριτική του 20ού αιώνα να απομυθοποιήσει τον πραγματισμό του ρεαλισμού ως έναν μεταμφιεσμένο ιδεαλισμό, ο οποίος, με την εμμονή του στην έννοια του πραγματικού, κατέστησε κι αυτήν ακόμη την πραγματικότητα μια ιδεοληψία, ή, ακριβέστερα, μια ιδεολογική και μυθοπλαστική κατασκευή του κυρίαρχου αστισμού του 19ου αιώνα (Morris 2003, 14–44).[5]

Αν επομένως το αίτημα του ρεαλισμού στα κείμενα του Ζαμπέλιου συνάδει με την περιγραφή του ως ρομαντικού ιστορικού, είναι γιατί εξαρχής ο ρομαντισμός κατέτεινε σε μια σύνθεση του ιδεατού με το πραγματικό. Γνωρίζουμε ωστόσο ότι στην πορεία ο ρομαντισμός διασπάστηκε σε έναν υποκειμενικό και έναν αντικειμενικό ιδεαλισμό που έθετε μεταξύ άλλων το ερώτημα αν αυτή η σύνθεση μπορούσε να επιτευχθεί μέσω της τέχνης ή της φιλοσοφίας. Ο Ζαμπέλιος αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση αυτού του αντικειμενικού ιδεαλισμού που, με κύριο εκφραστή του τον Hegel, θεώρησε ότι η ασύνειδη φύση των καλλιτεχνικών εμπνεύσεων παρέχει μόνο μια υποκειμενική σύνθεση του ιδεατού με το πραγματικό, εν αντιθέσει με τη φιλοσοφία της ιστορίας που επιτυγχάνει την αντικειμενική σύνθεσή τους,

[5] Στα καθ' ημάς απολύτως χαρακτηριστική είναι η αφοριστική δήλωση του Άγγελου Τερζάκη το 1934 ότι «η πραγματικότητα είναι μια εφεύρεση του δεκατοένατου αιώνα», θέλοντας με αυτό να δείξει ότι ο πραγματισμός των ρεαλιστικών κειμένων ήταν μια ιδεαλιστική αφαίρεση που δικαίωνε την αντίληψη ότι «ο ρεαλισμός βγήκε από τα σπλάχνα του ρομαντισμού και ουσιαστικά συγχύστηκε μαζί του». Κι αν η πιο εξτρεμιστική μορφή του ρεαλισμού ήταν ο νατουραλισμός, τότε δεν είναι τυχαίο ότι ο Τερζάκης τον ονόμαζε «τον ρομαντισμό του ρεαλισμού», όπως κι ο Δημαράς ο οποίος καταδίκαζε τον νατουραλισμό για το γεγονός ότι «έκανε ρομαντισμό, χωρίς να το ξέρει και ακόμη χειρότερα περιφρονώντας τον» (Τερζακης 1934, 307· Δημαρας 1982, 480).

επειδή υποτάσσει τον πραγματικό κόσμο των ιστορικών γεγονότων στον ιδεαλισμό του φιλοσοφικού Λόγου (Taylor 1975, 472–73· Fleming 2009, 120–22). Με αυτή την έννοια, ο «ρεαλισμός» τον οποίο επικαλείται ο Ζαμπέλιος, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένας αναβαπτισμένος ιδεαλισμός που επιχειρεί να ενσωματώσει στο σύστημά του την ιστορική πραγματικότητα και όχι να την αποπέμψει, όπως υποτίθεται ότι το έπραξε ο «ρομαντικός» Σολωμός με τον «υποκειμενικό» ιδεαλισμό του.[6]

Κάτω από αυτούς τους όρους η κριτική του ρεαλισμού στον ρομαντισμό καταλήγει να γίνεται η αυτοκριτική του ρομαντισμού που, κάτω από την πίεση των ιστορικών γεγονότων, χρειάστηκε να αναθεωρήσει τον εαυτό του και να αλλάξει ρότα. Και εδώ η πιο χαρακτηριστική φιγούρα της εποχής είναι ο γηραιός Goethe που, αφού πρώτα καταδίκασε τον ρομαντισμό ως μια αρρώστια, έθεσε την πραγματικότητα ως τη μόνη υγιή βάση πάνω στην οποία ριζώνει αληθινά η ποίηση (Eckermann 2014, 77–80). Όμως η κριτική του Goethe στη νόσο του ρομαντισμού ήταν συνάμα μια αυτοκριτική για τα νεανικά του χρόνια, τότε που, ενταγμένος στο κίνημα της *Θύελλας και Ορμής*, εκπροσώπησε τον πιο παθιασμένο ρομαντισμό που έγινε ποτέ. Κι αν η περίπτωση του Goethe θεωρείται παραδειγματική, είναι γιατί όλος ο ευρωπαϊκός ρεαλισμός γεννήθηκε σαν μια αναθεώρηση του ρομαντισμού η οποία πραγματοποιήθηκε ωστόσο μέσα στους κόλπους του ρομαντικού κινήματος κατά την ύστερη εποχή του. Με άλλα λόγια, αν τα νεανικά χρόνια του ρομαντισμού ήταν επαναστατικά και ποιητικά, τα ώριμα ήταν πιο πεζά και προσγειωμένα: περισσότερο ρεαλιστικά παρά ιδεαλιστικά. Κι αυτό που δείχνει η περίπτωση του Ζαμπέλιου είναι ότι, όπως στην Ευρώπη έτσι και στην Ελλάδα, ο ρεαλισμός γεννήθηκε από τα συντρίμμια του ρομαντισμού, και εν προκειμένω, τα ποιητικά συντρίμμια του Σολωμού. Αλλά ο ρεαλισμός γεννήθηκε μέσα από τα συντρίμμια του ρομαντισμού όπως ο Φοίνικας που αναγεννιέται μέσα από τις στάχτες του: σαν ένας ανανεωμένος ρομαντισμός και ιδεαλισμός.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αγγελατος, Δ. 2000. *«Ήχος λεπτός… […] γλυκύτατο[ς], ανεκδιήγητο[ς]…». Η «τύχη» του σολωμικού έργου και η εξακολουθητική αμηχανία της κριτικής (1859–1929)*. Αθήνα: Πατάκης.

Βελουδης, Γ. 1989. *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική*. Αθήνα: Γνώση.

[6] Αυτές οι διαφορετικές εκδοχές του ρομαντικού ιδεαλισμού εξηγούν σε μεγάλο βαθμό τη σταδιακή αποξένωση του Ζαμπέλιου από τον σολωμικό κύκλο, καθώς, όπως γνωρίζουμε, ο ίδιος ο Σολωμός είχε ειρωνευτεί τις ιστοριονομικές μελέτες του, καταλογίζοντάς του μια θρησκόληπτη παρερμηνεία της εγελιανής φιλοσοφίας που αναβίωνε τον μεσαιωνικό σκοταδισμό (Βελουδης 1989, 271–72). Αντίστοιχη ήταν και η στάση του Πολυλά, ο οποίος δεν δυσκολεύτηκε να δει ότι πίσω από τον υποτιθέμενο «πραγματισμό» του Ζαμπέλιου υποκρυπτόταν ένας θεοκρατικός λαϊκισμός που τον οδηγούσε σε εθνικιστικά παραληρήματα και στον ολοκληρωτισμό του μεγαλοϊδεατισμού (Πολυλας 1860, 30–31).

Βουτουρης, Π. 1995. *Ως εις καθρέπτην… Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη.

Γαραντουδης, Ευρ. 2001. *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820–1950)*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Δημαρας, Κ. Θ. 1982. *Ελληνικός ρωμαντισμός*. Αθήνα: Ερμής.

Ζαμπελιος, Σπ. 1852. *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*. Κέρκυρα: Τυπογραφείον «Ερμής» Α. Τερζάκη & Θ. Ρωμαίου.

_____, 1856α. Λόγιοι και γλώσσαι της ΙΔ′ εκατονταετηρίδος. *Πανδώρα* Ζ′: 126–35, 145–57.

_____, 1856β. Φιλολογικαί τινες έρευναι της νεοελληνικής διαλέκτου. *Πανδώρα* Ζ′: 369–80, 484–94.

_____, 1859. *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως*. Αθήνα: Τύποις Π. Σούτσα & Α. Κτενά.

_____, 1860. Ο κ. Ιούλιος Τυπάλδος. *Πανδώρα* Ι′: 457–70.

Κοραης, Αδ. 1995. *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, Δ′. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Κουμπουρδης, Γ. 2009. Οι οφειλές του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου στη γαλλική ρομαντική ιστορική σχολή. Στο: *Η′ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο*, Πρακτικά, τόμ. IVa: *Επτανησιακός πολιτισμός, Μέρος Α′*. Αθήνα: Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, 431–56.

_____, 2012. *Οι ιστοριογραφικές οφειλές των Σπ. Ζαμπέλιου και Κ. Παπαρρηγόπουλου*. Αθήνα: Ε.Ι.Ε.

Ξουριας, Γ. 2018. Περί Ιστορίας εν τῃ Ποιήσει. Σχόλια στο έργο του Ιωάννη και του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου. Στο: *Λογοτεχνία και λογοτέχνες της Λευκάδας, 19ος–20ός αι.* Αθήνα: Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, 37–50.

Πολυλας, Ι. 1859. Προλεγόμενα. Στο: Διονύσιος Σολωμός, *Τα Ευρισκόμενα*. Κέρκυρα: Τυπογραφείον Ερμής, γ′–νε′.

_____, 1860. *Πόθεν η μυστικοφοβία του κ. Σπ. Ζαμπελίου*. Κέρκυρα: Τυπογραφείον Ερμής.

Πολυχρονακης, Δ. 2002. *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά*. Ηράκλειο: Π.Ε.Κ.

_____, 2004. Τα *Ιστορικά Σκηνογραφήματα* του Σπυρίδωνος Ζαμπελίου. Στο: *Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 229–41.

Ραγκαβης, Α. Ρ. 1874. *Άπαντα τα φιλολογικά*, Γ′. Αθήνα: Τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας.

Τερζακης, Α. 1934. Η αγωνία του ρεαλισμού. *Ρυθμός* 10: 304–9.

Auerbach, E. 2005. *Μίμησις. Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Beiser, F. C. 2003. *The Romantic Imperative*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

_____, 2005. *Hegel*. New York/London: Routledge.

Eckermann, J. P. 2014. *Συνομιλίες με τον Γκαίτε*, μτφρ. Δ. Δημοκίδης. Αθήνα: Printa.

Fanger, D. 1965. *Dostoevsky and Romantic Realism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Fleming, P. 2009. *Exemplarity and Mediocrity: The Art of the Average from Bourgeois Tragedy to Realism*. Stanford: Stanford University Press.

Grant, D. 1972. *Ρεαλισμός*, μτφρ. Ι. Ράλλη – Κ. Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής.
Hegel, G. W. F. 2006. *Ο Λόγος στην Ιστορία*, μτφρ. Π. Θανασάς. Αθήνα: Μεταίχμιο.
Hugo, V. 1981. Το μανιφέστο του ρομαντισμού. Πρόλογος στον *Κρόμβελ*, μτφρ. Α. Ανδρεόπουλος. *Νέα Εστία* 110: 135–69.
Levin, H. 1951. What is Realism? *Comparative Literature* 3: 193–99.
_____, 1963. *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. New York: Oxford University Press.
Morris, P. 2003. *Realism*. New York/London: Routledge.
Novalis, 1996. *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, 2 τόμοι. Köln: Könemann.
Pellissier, G. 1912. *Le Réalisme du Romantisme*. Paris: Hachette.
Preisendanz, W. 1990. *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, μτφρ. Α. Χρυσογέλου-Κατσή. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
Schelling, F. W. J. 1985. *Ausgewählte Schriften*, 6 τόμοι. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Taylor, C. 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.
_____, 1989. *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
Weinberg, B. 1937. *French Realism: The Critical Reaction, 1830–1870*. New York: Modern Language Association of America.
White, H. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Δημήτρης Πολυχρονάκης
Αναπληρωτής καθηγητής
Τομέας Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας
Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης
polychronakis@uoc.gr

~

Spyridon Zambelios and the demand for Realism in Greek literature

Dimitris Polychronakis

Abstract

THE purpose of this paper is to demonstrate that the literary controversy between realism and romanticism in 19th century Europe is the product of a deeper complicity between the two, which made them communicating vessels. In the area of Modern Greek criticism, Spyridon Zambelios is a typical example of such complicity: despite the fact that he was the most prominent romantic historian of Greece, he was also the person who introduced the concept of realism in Greek philology as the antidote to the idealism of romanticism. More specifically, Zambelios invoked the values of realism in 1860, attacking the romantic poetry of Dionysios Solomos. However, my main argument is that Zambelios' realism is compatible with his romanticism and, what is more, it stems from the latter. What Zambelios names 'realism' is in fact the product of an advanced idealism that attempts to rationalize the historical reality according to the standards of Hegel's philosophy of history.