

αρ. υπηλ.
89721

αρ. ελ. 15293

Μυθιστορία / Gillian Beer

Methuen & Co Ltd
Ερμής

ΜΟΝΟ ΓΙΑ ΜΕΛΕΤΗ. ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ

Πρώτη έκδοση 1970

Meithuen & Co Ltd

© 1970 Gillian Beer

© 1974 για την Ελλάδα

Έκδοτική Έρμης Ε.Π.Ε.

Έμμ. Μπενάκη 130 - Κ. Σμολένσκη 34 (707)

τηλ.: 360-7747, 363-5817

Τυπογραφείο «Μανούτιος»

Σαρρή 14, 2ος όροφος

τηλ.: 3210-293, 3213-431

Αρ. έκτ. 200

Περιεχόμενα

ΓΕΝΙΚΟΣ ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σελ. 7
Πρόλογος	9
1 Ίστορία και Όρισμός	11
2 Από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση Μυθιστορία : Ίστορία και Μύθος	33
3 Από τον Θερβάντες στο Γοτθικό μυθιστόρημα: Η μυθιστορία και η άνοδος του μυθιστορήματος	64
4 Ρομαντισμός και Μεταρομαντική Μυθιστορία	92
5 Ανακεφαλαίωση	118
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΛΟΓΗ	121
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	129

Μετάφραση

Γεώργιος Δ. Παπακωνσταντίνου

Γενικός Πρόλογος

Ὁ τόμος αὐτὸς ἀνήκει σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ σύντομες μελέτες, ἢ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες πραγματεύεται ἓνα καὶ μόνο βασικὸ θέμα ἢ μιὰ ομάδα ἀπὸ δύο ἢ τρία βασικά θέματα. Ὁ σκοπὸς τῆς σειρᾶς αὐτῆς διαφέρει ἀπὸ ἐκεῖνον πού ἐκπληροτοῦν τὰ καθιερωμένα λεξικά τῶν φιλολογικῶν ὄρων. Στὶς σύντομες καταχωρήσεις τῶν λεξικῶν αὐτῶν, πολλοὶ ὄροι καθορίζονται μὲ ἐπάρκεια γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ ἀναγνώστη, γι' αὐτὸ καὶ τέτοιοι ὄροι δὲ θὰ ἀποτελέσουν ἀντικείμενο μελέτης στὴ σειρά αὐτή. Ὑπάρχουν ὁμως ἄλλοι μὲ τοὺς ὁποίους δὲ μπορούμε νὰ ἐξοικειώσουμε τὸν ἀναγνώστη, ἂν χρησιμοποιήσουμε συμπυκνωμένους ὁρισμούς. Γιὰ τὴν ἐξοικείωση τοῦ ἀναγνώστη μὲ τοὺς ὄρους αὐτοὺς χρειάζεται ἀπλή, ἄμεση, ἀλλὰ λογικὰ ἀπόλυτα ὁλοκληρωμένη σχετικὴ συζήτηση. Σκοπὸς τῆς σειρᾶς αὐτῆς εἶναι νὰ προκαλέσει τέτοιες συζητήσεις.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ὄρους αὐτοὺς ἀναφέρονται σὲ λογοτεχνικὰ κινήματα («Ρομαντισμός», «Αἰσθηματισμός» κλπ.), ἄλλοι σὲ λογοτεχνικὰ εἶδη («Κωμωδία», «Ἔπος» κλπ.) καὶ ἄλλοι, τέλος, σὲ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα ὕφους («Ἐλκρονεία», «Ἐπιτήδευση» κλπ.). Ἐξ αἰτίας τῆς ποικιλίας αὐτῆς τῶν θεμάτων, δὲν ἐπιδιώξαμε καθόλου νὰ ἐπιβάλλουμε ἓνα καθορισμένο πρότυπο στὶς μελέτες. Ὅλοι ὁμως οἱ συγγραφεῖς τῆς σειρᾶς αὐτῆς προσπάθησαν νὰ παραθέσουν ὅσο γίνεται πληρέστερα διαφωτιστικὰ ἀποσπάσματα, νὰ παρατέμψουν, ὅπου ἔκριναν ἀναγκαῖο, σὲ περισσότερες ἀπὸ μιὰ λογοτεχνίες, καὶ νὰ συνθέσουν τὶς μελέτες τους μὲ τέτοιο τρόπο πού νὰ βοηθήσουν τὸν ἀναγνώστη νὰ συμβουλευθεῖ τὴ μικρὴ βιβλιογραφία στὴν ὁποία ἔχουν παραθέσει χρήσιμες ὑποδείξεις γιὰ περαιτέρω ἀνάγνωση.

John D. Jump

Γενικὸς Διευθυντὴς τῆς Σειρᾶς

Πανεπιστήμιο τοῦ Manchester

Κυρίε μου, είχε διαβάσει όλες τις παλιές μυθιστορίες και της είχε κολλήσει ή άπιθανη ιδέα πώς μια γυναίκα με πνεύμα θάπρεπε να μεταχειρίζεται τον έραστή της σά σκίλλο. "Έτσι, Κυρίε μου, στην αρχή μου είπε πώς έτρεχα πολύ και δέν μπορούσε να με φτάσει και ήταν έκοψα λίγο, με προσπέρασε κι άρχισε να παραπονιέται πώς έμενα πίσω. Δέν τόχα στο νοῦ μου να γίνω σκλάβος τής ιδιοτροπίας της" κι αποφάσισα να άρχίσω, έπως σκόπευα να τελειώσω. "Έτσι προχώρησα ζωηρά, ώσπου με έχασε άπ' τά μάτια της. "Ο δρόμος περνούσε ανάμεσα από δυο φράχτες κι έτσι ήμουνα σίγουρος πώς δέ θά χανόταν και ύπολόγιζα πώς σύντομα θά μ' έφτανε. "Όταν φάνηκε πρόσεξα πώς ήταν κλαμένη.

(Περιγραφή από τον Δρα Johnson τής μετάβασής του στην έκκλησιά τὸ πρωινὸ τοῦ γάμου του, όπως τὴν παρέδωσε ὁ Boswell).

Ἡ Ἀλίκη άνοιξε τὴν πόρτα κι ἀνακάλυψε πὼς ὁδηγοῦσε σ' ἓνα πέρασμα ὅχι μεγαλύτερο ἀπὸ ποντικότρυπα γονάτισε κι ἀντίκρουσε μέσα ἀπ' τὸ πέρασμα τὸν πιὸ ὁμορφο κῆπο πὺ εἶχε δεῖ ποτὲ τῆς. Πόσο ἤθελε νὰ πεταχτεῖ ἀπ' τὸ σκοτεινὸ διάδρομο, νὰ περιπλανηθεῖ ἀνάμεσα στὰ παρτέρια μὲ τὰ ζωηρόχρωμα λουλούδια κι ἐκεῖνες τὲς δροσερὲς πηγές, ἀλλὰ οὔτε τὸ κεφάλι τῆς δέν χώραγε μέσ' ἀπ' τὸ άνοιγμα τῆς πόρτας· «κι ἂν πέρναγε τὸ κεφάλι μου», σκεφτόταν ἡ καχημένη ἡ Ἀλίκη, «θῆταν ἀνώφελο χωρὶς τοὺς ὤμους μου. Ὡ, πόσο θάθελα νάχλεινα σὰν τηλεσκόπιο! Πιστεύω πὼς θά μπορούσα, ἀρκεῖ νάῤερα πὼς νὰ ἀρχίσω». Γιατί, βλέπετε, εἶχαν συμβεῖ τόσα ἀλλόκοτα πράγματα τελευταῖα, πὺ ἡ Ἀλίκη εἶχε ἀρχίσει νὰ πιστεύει πὼς πολὺ λίγα πράγματα ἦταν στ' ἀλήθειαι ἀκατόρθωτα.

(Lewis Carroll, «Ἡ Ἀλίκη στὴ χώρα τῶν Θαυμάτων», Κεφ. 1)

ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Οἱ τίτλοι τῶν ξένων ἔργων δίνονται στὴ γλῶσσα τοῦ πρωτοτύπου (ἐκτὸς ἀπὸ ἔργα γραμμένα σὲ ἀνατολικὰς γλῶσσας) καὶ σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση (ὅσα ἔχουν κυκλοφορήσει σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση δίνονται ὅπως ἔχουν μεταφραστεῖ) μόνο τὴν πρώτη φορά πὺ ἀπαντᾶται τὸ ἔργο καὶ ἐφόσον δέν περιλαμβάνεται στὴ βιβλιογραφία τοῦ τόμου. Σὲ ὅλες τὲς ἄλλες περιπτώσεις οἱ τίτλοι δίνονται μόνον ἑλληνικά, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις ὅπου ἡ μετάφραση τοῦ τίτλου εἶναι ἀμφίβολη ἢ περιττή, καὶ γι' αὐτὸ προκρίθηκε νὰ παραμείνει ὁ τίτλος τοῦ πρωτοτύπου.

Ἱστορία καὶ Ὁρισμὸς

ΜΕΡΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Ὅποιαδήποτε ἐπισκόπηση τῆς μυθιστορίας εἶναι ἀπὸ μιὰν ἄποψη τὸ χρονικὸ μιᾶς περαχμῆς. Τὰ ἔργα ποὺ καθιερώθηκε νὰ λέγονται ρομάντσα (romances) εἶναι συνήθως λογοτεχνικὰ ὑποπροϊόντα, περιοδικὰ τοῦ τύπου «Ἀληθινὲς Ἱστορίαι» («True Romances») ἢ ἐλαφρὰ λαϊκὰ ἀναγνώσματα γραμμένα μὲ φανερὸ σκοπὸ νὰ καλλιεργήσουν χίμαιρες. Τὰ ρομάντσα τοῦ εἴδους αὐτοῦ ἀπευθύνονται στοὺς αἰσθηματικὰ στερημένους. Τέτοια ὑποπροϊόντα δὲν εἶναι κάτι καινούργιο. Οἱ περιοδεύουσες βιβλιοθήκες διοχετεύουν σωροὺς ἀποχυνωτικῆς φιλολογίας στὰ τέλη τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα, καὶ ὁ Richard Hoggart στὸ βιβλίο του «Πῶς χρησιμοποιεῖται ἡ ἀνάγνωση» («Uses of Literacy») κατέδειξε τίς ἐπιδράσεις ἐνὸς τέτοιου μυθιστορηματικοῦ ὕλικου σὲ μιὰ ἐργατικὴ κοινότητα πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια.

Ἐχοντας αὐτὰ ὑπόψῃ τοῦ θῆλεγε κανεὶς πῶς ὁ Chaucer εἶχε στὸ νοῦ του ἓνα πολὺ διαφορετικὸ εἶδος ἔργων, ὅταν στὸ αἰνιγματικὸ προοίμιο τοῦ «Βιβλίου τῆς Δούκισσας» («The Book of the Duchess») μᾶς ἀρηγεῖται πῶς εἶναι πλαγιασμένος, ξάγρυπνος, ἀνεξήγητα μελαγχολικὸς καὶ πῶς ἀναζητεῖ ἓνα «romance» «νὰ διαβάσει, γιὰ νὰ διώξει τὴ νόχτα»:

For me thoughte it beter play
Then play either at ches or tables.
And in this bok were written fables

That clerkes had in olde tyme,
And other poets, put in rime
To rede, and for to be in minde,
While men loved the lawe of kinde.
This bok ne spak but of such thinges,
Of quenes lives, and of kinges,
And many other thinges smale.
Amonge al this I fond a tale
That me thoughte a wonder thing.*

σελ. 50-61)

Στο απόσπασμα αυτό είναι πολύ εύδιάκριτα μερικά απ' τὰ αναλλοίωτα χαρακτηριστικά τῆς μυθιστορίας καὶ τῆς σχέσης τῆς μὲ τὸν ἀναγνώστη.

Τὸ ἀφήγημα ποὺ διαβάζει ὁ ποιητὴς εἶναι ἔμμετρο· ἐπαναλαμβάνει μιὰν ἱστορίαν ποὺ πρωτογράφτηκε σὲ προ-χριστιανικά χρόνια, τότε ποὺ οἱ ἄνθρωποι ἀγαποῦσαν τὸ φυσικὸ νόμο («the lawe of kinde»). Τὰ πρόσωπα τοῦ βιβλίου εἶναι ἀριστοκρατικά. Ὁ ποιητὴς διαβάζει, γιὰ νὰ διασκεδάσει καὶ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴ μελαγχολίαν του (γιὰ νὰ διώξει τὴ νύχτα). «Ἀνάμεσα σ' ὅλα τοῦτα βρήκα μιὰν ἱστορίαν ποὺ μοῦ ἐφάνη θαυμαστή». Ἡ ἱστορία εἶναι λυπητερή, ἐναρμονίζεται μὲ τὴ θλίψη του κι ἔτσι τὴν ἀπαλύνει. Ὁ Chaucer δανείστηκε τὴν ἱστορίαν τοῦ Κήρυκα καὶ τῆς Ἀλκυόνης ἀπ' τὴς «Μεταμορφώσεις» τοῦ Ovidius (xi, 410) καὶ ἡ διασκευή ποὺ ὑπαινίσσεται εἶναι ἡ «Διήγηση τῆς Πηγῆς» («Dit de la Fontaine») τοῦ Guillaume Machaut.

Ἡ μυθιστορία καταφεύγει στὸ χρονικὸ ἢ κοινωνικὸ παρωχημένο· ἐδῶ ἀπλώνεται ὁ παγανιστικὸς κόσμος τῆς εὐγενικῆς ἀρχαιότητος, ἓνας κόσμος ἤδη ξένος στοὺς «λόγιους» («clerkes») ποὺ «σὲ παλιὺς καιροὺς» («in olde tyme») εἶχαν ἀφηγηθεῖ ἔμμετρα τὶς ἱστορίες του — ἓνας κόσμος

* Βλ. μετάφραση στὴ σελ. 120.

ἀκόμα πὺ ξένος στὸν Chaucer τὸν ἴδιο, ποὺ τὸν γνωρίζει ὕστερα ἀπὸ διπλὴ φιλολογικὴ παρεμβολή: τῆς μετάφρασης καὶ τῆς διασκευῆς. Ὁ Ovidius ὑπῆρξε ἡ μεγάλη πηγή ἀπ' ὅπου ἀντλήθηκε τὸ θέμα τοῦ ἱπποτικοῦ ἔρωτα. Ὁ G. S. Lewis στὴν «Ἀλληγορία τοῦ Ἐρωτα» («The Allegory of Love») ἐπισημαίνει τὸ παράδοξο, ὅτι ἐνῶ ἡ «Ἐρωτικὴ Τέχνη» («Ars Amatoria») τοῦ Ovidius καμώνεται πὺς παίρνει στὰ σοβαρὰ αὐτὸ ποὺ ἡ κοινωνία τῆς ἐποχῆς θεωροῦσε ἀσήμαντο (τὸν σεξουαλικὸ ἔρωτα), οἱ μεσαιωνικοὶ συγγραφεῖς παρέλαβαν τὰ πρότυπά του καὶ τὰ χειρίστηκαν μὲ εὐλικρινή, σχεδὸν θρησκευτικὴ, σοβαρότητα. Ἡ μυθιστορία τείνει νὰ χρησιμοποιοεῖ καὶ νὰ ξαναχρησιμοποιοεῖ πολὺ γνωστὲς ἱστορίες ποὺ, καθὼς εἶναι οἰκεῖες, γίνονται καθησυχαστικὲς καὶ ἐπιτρέπει μιὰ εὐρηματικὰ ἀλληγορικὴ παρουσίαση. Τὰ μακρινὰ τῆς πρότυπα ἀφομοιώνονται καὶ προσαρμόζονται στὴν τρέχουσα ἐμπειρία κυρίως χάρις στὴν παρουσίαν μορφῶν τῶν ὁποίων τὰ αἰσθήματα καὶ οἱ σχέσεις ἀποδίδονται μὲ ἀμεσότητα καὶ περιγράφονται μὲ πλήθος αἰσθησιακὲς λεπτομέρειες.

Ἡ ἱστορία ποὺ διαβάζει ὁ Chaucer ξετυλίγεται σ' ἓναν κόσμον ἀριστοκρατικὸ κι ἐξιδανικευμένο, ἀποκλειστικὰ κατοιικημένο ἀπὸ βασιλίσσες καὶ βασιλιάδες (στὴ σειρά μὲ τὴν ὁποία ἐμφανίζεται ἡ βασιλίσσα καὶ ὁ βασιλιάς διαφαίνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ ἱπποτικοῦ ἔρωτα ποὺ πραγματεύομαι στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο). Ἀλλὰ στὴ μυθιστορία, ὅπως καὶ στὰ ὄνειρά μας, οἱ βασιλίσσες κι οἱ βασιλιάδες μᾶς ἀντιπροσωπεύουν. Ἡ βασιλικὴ τους ιδιότητα τοὺς προσδίδει χαρὰ κατῆρα καθολικὴ. Ἀφυπνίζουν τὴν αἴσθηση τῆς παντοδυναμίας μας, ποὺ, ἂν καὶ ὑποχωρεῖ συνεχῶς κάτω ἀπ' τὴς δοκιμασίας τῆς ἐνῆλικης ἐμπειρίας, ἐπιζεῖ σὲ κάποιες περιοχὲς τῆς προσωπικότητος ἀκόμα καὶ μετὰ τὴν παιδικὴ ἡλικία.

Ἡ ἱστορία τοῦ Κήρυκα καὶ τῆς Ἀλκυόνης εἶναι μιὰ ἔρω-

τική ιστορία· ό έρωτας είναι ένα από τὰ μεγάλα θέματα τῆς μυθιστορίας. Χωρίς αὐτό νά ἰσχύει ἀπόλυτα, ὅπως πολλές φορές ἀφήνεται νά ἐννοηθεῖ. Σέ μερικές μυθιστορίες ἡ περιπέτεια, πού ἐξελίσσεται παράλληλα μέ τὸ ἐρωτικό θέμα —ὡς τὸ κύριο θέμα καί ἡ κινητήρια δύναμη τοῦ ἔργου,— ἐπικρατεῖ ἀπόλυτα. Τὸ κυνήγι τοῦ θησαυροῦ, εἴτε γιὰ τὸ γράσαλ πρόκειται εἴτε γιὰ χρυσάφι, ἢ γιὰ λάφυρα δράκου, εἶναι ἀρκετὰ συναρπαστικό ἀπὸ μόνο του καί τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀναζήτησης ὑποκαθιστᾷ τὸ ἐρωτικό ἀντικείμενο. «Τὸ Ὁδοιπορικό τοῦ Προσκυνητῆ» («Pilgrims' Progress»), «Τὸ Νησί τῶν Θησαυρῶν» («Treasure Island»), καί τὸ «Χόμπιτ» («Hobbit») εἶναι τρεῖς παραλλαγές αὐτοῦ τοῦ τύπου.

Τὸ βιβλίον τοῦ Chaucer μιλάει γιὰ βασιλίσσες καί βασιλιάδες «καί πολλὰ ἄλλα μικροπράγματα». Ὑπάρχει πιθανῶς μιὰ εὐθυμη εἰρωνεία σ' αὐτὸ τὸ «καί», ἀλλά, παραμερίζοντας τὸ ζήτημα αὐτό, εἶναι χαρακτηριστικό τῆς μυθιστορίας νά ἀσχολεῖται μέ τις καθημερινότητες τοῦ κόσμου πού ἀπεικονίζει. Οἱ περιγραφές τῶν ρούχων καί τῶν γλεντιῶν, τὰ σκυλάκια καί τὰ καθαρὰ προσόψια δίνουν σάρκα καί ὀστά στὸν ἰδανικό του κόσμο. Τοῦ δίνουν φυσικὴ υπόσταση. Ἀνεξάρτητα ἀπ' τις ὑψηλές λογοτεχνικές καί ἡθικοπλαστικές ἀρετές τῆς ἡ μυθιστορία γράφεται μέ πρωταρχικὴ ἐπιδίωξη νά διασκεδάσει («καλύτερη διασκέδαση μοῦ ἐφάνη παρὰ νά παίζω τάβλι ἢ σκάκι»). Ὁ ἀναγνώστης βυθίζεται σὲ ἐμπειρίες πού διχοφορετικά θὰ τοῦ ἦταν ἀπρόσιτες. Μᾶς ἐλευθερώνει ἀπ' τις ἀναστολές μας καί τις ἐγνοιες μας παρασύροντάς μας ὁλοκληρωτικά στὸ δικό της κόσμο — ἓνα κόσμο πού δὲν εἶναι ποτὲ πανομοιότυπος μέ τὸ δικό μας, ἀν καί πρέπει νά μᾶς τὸν θυμίζει, γιὰ νά τὸν καταλάβουμε. Καταλύει τὰ ὅρια πού συνήθως περιορίζουν τὴ ζωὴ. Ὁ κόσμος τῆς μυθιστορίας εἶναι πλατὺς καί ρευστὸς στηριγμένος στοὺς ἐσωτερικοὺς καί συχνὰ ἀπαρέγκλιτους

νόμους του. Δὲν εἶναι ὁλόκληρος κόσμος· ὀξύνει καί δι-ογκώνει κάποια χαρακτηριστικά τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς καί ἀναδημιουργεῖ, μέ ἀφετηρία αὐτὴ τὴ διόγκωση, ἀνθρώπινες μορφές. Ἀποκλείει κάποιες περιοχές τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας γιὰ νά προσηλωθεῖ πάνω σὲ ὁρισμένα θέματα, ὥσπου νά ἀποκτήσουν ἔνταση καί νά δώσουν τὴν ἐντύπωση τοῦ παλμοῦ τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς.

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ

Ὡς λογοτεχνικὸ εἶδος ἡ μυθιστορία συνδέεται συχνά ἀποκλειστικά μέ τὴ μεσαιωνικὴ γραμματεία. Ὅπως δὲποτε οἱ μεσαιωνικὲς μυθιστορίες καθιέρωσαν ἓνα πρότυπο πού στάθηκε ἡ κυρίαρχη μυθιστορηματικὴ μορφή ὡς τις ἀρχές ἴσως τοῦ 17ου αἰώνα. Ἀλλὰ ἡ μυθιστορία ἔχει καταβολές πολὺ ἀρχαιότερες ἀπὸ τὸν Εὐρωπαϊκὸ 12ο αἰώνα καί μιὰ ζωτικότητα πού διατηρήθηκε πολὺ μετὰ τὸ Μεσαίωνα. Οἱ Ἑλισαβετιανοὶ δανεῖζονται κατὰ κόρον ἀπὸ τις ἐλληνικὲς μυθιστορίες. Τὰ «Western» καί τὰ μυθιστορήματα ἐπιστημονικῆς φαντασίας συχνὰ ἐμφανίζονται σὰν σύγχρονες μεταλλαγές τῆς. Στὴ μελέτη μας θὰ ἐρευνήσουμε τὴν πολυπλοκότητα τῆς προέλευσης τῆς μυθιστορίας καί θὰ ἐξάρουμε τὴ συνοχὴ τῶν ἀφάνταστα ποικίλων μορφῶν τῆς. Ὁ ὅρος «romance» στίς ἀρχές τοῦ Μεσαίωνα σήμαινε τις νέες καθομιλούμενες γλώσσες πού κατάγονταν ἀπὸ τὰ Λατινικά, σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴ λόγια γλώσσα, τὰ Λατινικά τὰ ἴδια, «enromancier», «romancer», «roman» σήμαινε μεταφράζω ἢ συγγράφω βιβλία στὴν καθομιλουμένη. Ἔτσι καί τὸ ἴδιο τὸ βιβλίο λεγόταν «roman», «roman», «romance», «roman».

ἀργότερα ἡ σημασία τῆς λέξης διευρύνθηκε, γιὰ νά περιλάβει τὰ χαρακτηριστικά τῆς φιλολογίας αὐτῶν τῶν γλωσσῶν, σὲ ἀντίθεση μέ τὴ Λατινικὴ φιλολογία ἢ τὰ ἔργα πού γράφον-

ταν στα Λατινικά. Έτσι στα παλιά Γαλλικά «romant», «roman» σημαίνει «ίπποτική έμμετρη μυθιστορία» αλλά στην κυριολεξία «λαϊκό ανάγνωσμα». Τα χαρακτηριστικά που συνδέθηκαν με τη λαϊκή φιλολογία της εποχής ήταν μια έμμονη στόν έρωτα και την περιπέτεια και μια ιδιότυπη άσυδοσία της φαντασίας. Οι λαϊκές και άριστοκρατικές καταβολές ήδη διαφάνονται στόν έρω· αν και τα θέματα των μυθιστοριών είναι αυλικά, ή γλώσσα τους ήταν κατανοητή απ' όλους.

Έδω πρέπει να επισημάνουμε ότι υπάρχει ένας διαχωρισμός—έχι σταθερός—ανάμεσα στη μυθιστορία (romance) και το «ρομάντσο» («romance») σάν φιλολογικό στοιχείο. Η ιστορία της μυθιστορίας, όπως και η σύντομη ιστορία του έρωτα που μόλις παρέθεσα, θα μπορούσε να συνοψισθεί σάν μετάβαση από τη μορφή στο ποίον. Συνηθίζουμε να μιλούμε για «μεσαιωνικές μυθιστορίες» αλλά για «την» Έλισαβετιανή μυθιστορία» κι απ' την άλλη μεριά για «romance» στα μυθιστορήματα του 19ου αϊ. Το φάσμα της έννοιας της λέξης πρέπει να είναι πολύ πλατύ, για να μπορεί να χωράει τόν «Τρώιλο και την Χρυσήιδ» («Troilus and Criseyde»), την «Νεραϊδοβασίλισσα» («The Faerie Queene»), «Τα Μυστήρια του Ουντόλφο» («The Mysteries of Udolpho»), τόν «Λόρδο Τζίμ» («Lord Jim»), αφού όλα τους έχουν χαρακτηριστεί μυθιστορίες. Ο Keats και ο Hawthorne χρησιμοποιούν τόν έρω σ' ένα από τα έργα τους: «Ένδυμιών: ποιητική μυθιστορία» («Endymion: a poetic romance»), «Το Σπίτι με τα Έπτ» Αστρώματα: μυθιστορία» («The House of the Seven Gables: a romance»). Ίσως ο καλύτερος τρόπος να αντιληφθούμε την σημασία της θάταν να εξετάσουμε τί είδους βιώματα επιμένει να μεταδίδει στόν αναγνώστη μέσα από τις ποικίλες μεταμφιέσεις του.

Ένα απ' τα προβλήματα στη μελέτη της μυθιστορίας

είναι η ανάγκη να περιορίσουμε τις χρήσεις του έρω. Κάθε έντεχνο αφήγημα θυμίζει κατά κάποιον τρόπο μυθιστορία, κι αυτό από μιάν άποψη είναι φυσικό, αφού χάρη σ' αυτό καταφεύγουμε σ' ένα φανταστικό κόσμο. Άλλά περιορίστηκα σ' εκείνα τα έργα που είτε από άλλους συγγραφείς «της ίδιας περιόδου» είτε απ' τούς ίδιους τούς συγγραφείς τους χαρακτηρίστηκαν «μυθιστορίες». Υπογραμμίζω τόν πρώτο έρω, γιατί τα ρεαλιστικά μυθιστορήματα μιας όρισμένης εποχής ή ενός όρισμένου κοινού γίνονται κατά περίεργο τρόπο «μυθιστορίες» σάν βρεθούν σε άλλο περιβάλλον. (Παράδειγμα: ή «Παμέλα» («Pamela») του Richardson και τα μυθιστορήματα του Trollope). Κι αυτό γιατί ή μυθιστορία εξαρτάται ως ένα μεγάλο βαθμό από μιάν όρισμένη «άπόσταση» στη σχέση ανάμεσα στο κοινό της και το θέμα της: Το δαιδαλώδες τυπικό του ίπποτικού έρωτα διεκπεριώνεται σε γλώσσα καταληπτή απ' όλους· οι κακοποιοί των αναγνωσμάτων του τύπου του «Newgate» έχουν θιασώτες ανθρώπους φιλήσυχους· τα μυθιστορήματα της «μεγάλης ζωής» συναρπάζουν το μεσοαστικό κυρίως κοινό. Ο χρόνος και ή απόσταση έκμηδενίζουν τις ταξικές μας προκαταλήψεις. Σε μερικές απ' τις ωραιότερες μυθιστορίες, όπως του Chrétien de Troyes, ο ιδανικός κόσμος που μς αποκαλύπτεται αποδίδει με συγκλονιστική πιστότητα τα ήθη της κοινωνίας του, αλλά ή πλαστική του τελειότητα είναι ανέφικτη στη ζωή. Σε μεταγενέστερους αναγνώστες αυτά άκριβώς τα κοινωνικά ήθη φαντάζουν παράξενα και μακρινά.

Η μυθιστορία είναι ευρωπαϊκό φιλολογικό είδος και είναι αδύνατο να κατανοήσουμε τη θέση που κατέχει στην Άγγλική λογοτεχνία, αν δεν θυμηθούμε ότι πολλοί από τούς μεγαλύτερους συγγραφείς της έγραψαν σε άλλες γλώσσες και νωρίτερα από τούς δικούς μας. Ο Chrétien και ο

Ariosto είναι δύο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα. Υπάρχει το στοιχείο του «enromancier», της μετάφρασης στην καθομιλουμένη γλώσσα, στις δημιουργίες του Malory άκόμα και του Spenser. Άν και υποστήριξα πώς ή μυθιστορία ανήκει στον Εύρωπαϊκό χώρο, από τα χρόνια των σταυροφοριών τα έπιτεύγματά της δέχτηκαν την επίδραση των πολιτιστικών στοιχείων της Άνατολής και από τον 18ο αϊ. ως το φιλολογικό και κοινωνιολογικό μεταφραστικό έργο του E. W. Lane (Λονδίνο 1839-41), ιδιαίτερα από τις «Χίλιες και Μία Νύχτες» («The Arabian Nights»).

→ Η μυθιστορία ήταν σημαντικό λογοτεχνικό είδος στην Άγγλική λογοτεχνία του 14ου και 15ου αιώνα· στην Έλσαβετιανή περίοδο· στον 18ο αϊ. με τη βαθμιαία πόλωση σε μυθιστορία και μυθιστόρημα. Η Γοτθική μυθιστορία και το ρομαντικό κίνημα δίνουν νέο περιεχόμενο στη μορφή του και τον 19ο αϊ. ή μυθιστορία αναπτύσσεται ως αντίλογος στο ντετερμινιστικό Γαλλικό μυθιστόρημα, αλλά και ζωντανεύει ανέπαφη από τους Προ-Ραφαηλικούς. Θά ασχοληθώ με καθεμιά απ' τις περιόδους αυτές λεπτομερέστερα στα κεφάλαια που ακολουθούν την εισαγωγή.

Δύο βασικοί τύποι μυθιστορίας που φθάνουν ως έμας, και που μπορούμε για εύκολία ν' αποκαλούμε άριστοκρατικό και λαϊκό, άλλοτε συγκλίνουν κι άλλοτε διίστανται. Τα θέματα και ή ύφή τους είναι κοινά· εκεί που διαφέρουν είναι ή κλίμακά τους. Η άριστοκρατική μυθιστορία, όπως του Malory ή του Ariosto, καθιστά σαφή την καταγωγή της από το έπος· έργο μεγαλόπνοο ύφασμένο με πλήθος άφηγηματικά νήματα. Η λαϊκή μυθιστορία θυμίζει την απλότητα και την ένότητα της μπαλλάντας. Έχει μόνο μιάν ιστορία νά μās άφηγηθεί. Σάν τυπικά δείγματα αυτής της διττής παράδοσης θά μπορούσαμε νά αναφέρουμε τον «Κύρο τον Μέγα» («Le Grand Cyrus») και τον «Χάβελοκ τον Δανό»

(«Havelok the Dane»), αλλά ως τυπικά δείγματα για τις δύο τάσεις δέν θάταν και πολύ σκόπιμο νά έπιχειρήσουμε έδώ αύστηρές διχοτομήσεις. Τα δύο είδη έχουν τόσο κοινά σημεία που τα σύνορά τους συγχέονται κάτω απ' το φώς της ιστορικής έρευνας.

Υπάρχουν δύο σταθμοί στην ιστορία της μυθιστορίας στην Άγγλία, και οι δύο συνδέονται με μιá αυξανόμενη άμνηχανία σχετικά με τον τρόπο χρήσης της μορφής αυτής. Ο πρώτος ήταν ή δημοσίευση της μετάφρασης του «Δόν Κιχώτη» («Don Quixote») απ' τον Shelton το 1612 και το 1620. (Ο Cervantes είχε εκδόσει το έργο σε δύο μέρη το 1605 και το 1615). Ο δεύτερος ήταν ή «ρομαντική άναβίωση» που μαζί της έφερε τη συνειδητή άρχαιολατρεία με την ύπολη αντιμετώπισαν τη μυθιστορία οι συγγραφείς της ρομαντικής περιόδου. Και στις δύο περιπτώσεις το αποτέλεσμα ήταν νά προσδιορισθεί ως χώρος της μυθιστορίας το μακρινό και το άκατόρθωτο και νά προκληθεί ένα αίσθημα άμνηχανίας. Άλλά ένώ ή άμέσως μετά τον Cervantes στάση άπέναντι στη μυθιστορία έτεινε νά στεγανοποιήσει τον κόσμο της, αυξάνοντας έτσι τον κίνδυνο της έλαφρότητας, οι συγγραφείς της Ρομαντικής περιόδου, όπως ο Schlegel και ο Coleridge για παράδειγμα, δέχτηκαν πώς ή μυθιστορία έδινε έκφραση σ' ένα κόσμο που βρισκόταν μόνιμα μέσα σ' όλους τους ανθρώπους: τον κόσμο της φαντασίας και του όνειρου.

Μέχρι και τον Spenser ή μυθιστορία έμμετρη ή πεζή στάθηκε ή δεσπόζουσα μορφή στη λογοτεχνία. Με τη βαθμιαία άνοδο του μυθιστορήματος πέρασε κυρίως στην πεζογραφία και στη θέση «του άμυνόμενου». Η κατοπινή της ιστορία είναι αναπόσπαστη απ' την εξέλιξη του μυθιστορήματος. Η Clara Reeve, στην εξαίρετη ιστορία της «Η Έξέλιξη της Μυθιστορίας» («The Progress of Romance»)

(Λονδίνο 1785), υποστήριξε πώς το μυθιστόρημα εκτόπιζε τη μυθιστορία. Υποστήριξε πώς η μυθιστορία ξεκινά από την Αρχαία Αίγυπτο και επικαλέσθηκε την αρχαιότητά της ως απόδειξη του φιλολογικού της κύρους. «Τό έπος είναι ο πατέρας της μυθιστορίας», βεβαιώνει σ' ένα από τα σημεία της έμπνευσμένης υπεράσπισής της μιὰς μορφής που τὰ χρόνια εκείνα είχε καταστεί ύποπτη για λόγους και ήθικους και πνευματικούς. Η νουβέλα της ίδιας «Ο γέρο-Άγγλος Βαρώνος: μιὰ Γοθική Ιστορία» («The Old English Baron: A Gothik Tale») είναι μιὰ από εκείνες τις πρώιμες Γοθικές μυθιστορίες όπου το μυστήριο, η αρχαιότητα και οι συγκινησιακές ακρότητες έβαζαν σε δοκιμασία τις επιφυλάξεις του ορθολογισμού. Κι αυτό, σκόπιμα ή όχι, απέτέλεσε μιὰ σταθερή λειτουργία της μυθιστορίας.

Στον αιώνα μας το έργο του Freud και του Jung, ενώ έκανε καλλιτέχνες και κριτικούς δύσπιστους απέναντι στις άσυνδοσίες της φαντασίας, τους αποκάλυπτε ταυτόχρονα τη δύναμη του υποσυνειδήτου. Αυτό στάθηκε άφορμή να απελευθερωθούν στοιχεία που άλλοτε συνδέονταν με τη μυθιστορία και να δοθεί στο μυθιστόρημα η δυνατότητα να βλαστήσει πάνω στην αλληγορία και το όνειρο, να αρδευθεί απ' ό,τι μυθικό βρίσκεται στον κόσμο μας. Ο «Voss» του Patrike White, ο «Steppenwolf» του Hermann Hesse, το «Ένα Όνειρο Μακρύτερο απ' τη Νύχτα» («Un Rêve plus Longue que la Nuit») του Maurice Jouffroy, το «Χέντερσον ο Βασιλιάς της Βροχής» («Henderson the Rain King») του Saul Bellow, ίσως ακόμα και το «Τενεκεδένιο Τύμπανο» («The Tin Drum») του Günther Grass — αυτά τὰ έτερογενή μυθιστορήματα αποδεικνύουν πόσο γόνιμη είναι ακόμα η παράδοση της «μυθιστορίας» στην πρόσφατη λογοτεχνία. Κα- νείς ωστόσο, πιστεύω, δεν θα τ' αποκαλούσε μυθιστορίες· ο ίδιος ο όρος ακούγεται παλιοκλισία.

ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ

Αν και μερικές από τις φιλολογικές ιδιότητες της μυθιστορίας έχουν γίνει άγνωστες με το πέρασμα των αιώνων, πολλές απ' τις μυθοπλαστικές της λειτουργίες παραμένουν σταθερές. Η ανάκουφιση που αποκομίζει απ' τη μυθιστορία του ο ποιητής του «Βιβλίου της Δούκισσας» («The Book of the Duchess») δεν είναι ολότελα διαφορετική απ' αυτή που προσφέρουν τὰ έμπορικά ρομαντσάκια της εποχής μας. Μ' αυτό δεν θέλω να καταξιώσω τη ρηχή φιλολογία ή να υποβιάσω την πολυσήμαντη και βαθειά έμπειρία που βρίσκει κανείς στις καλές μυθιστορίες. Θέλω ωστόσο να επισημάνω το βαθμό που διακρίνεται η μυθιστορία απ' τις άλλες λογοτεχνικές μορφές εξαιτίας της σχέσης που επιβάλλει ανάμεσα στον άναγνώστη και τον κόσμο της. Αυτή η σχέση μάς λυτρώνει κι ωστόσο συνεπάγεται μιὰ ιδιόρρυθμη εξάρτηση.

Η μυθιστορία είναι ύποκειμενική ουσιαστικά αν και η προσωπικότητα του συγγραφέα εκφράζεται μόνο μέσα απ' το έργο το ίδιο, όχι ως επώνυμη παρουσία. Έτσι η εξάρτησή μας απ' τον άφηγητή της μυθιστορίας είναι άπόλυτη: αυτός αποφασίζει για το τί είναι έφικτο και τί άνέφικτο. Η τέρψη μας εξαρτάται από την πρόθυμη ύποταγή μας στη δύναμή του. Μας παρασύρει. Οι παραδοξότητες της μυθιστορίας γίνονται αίσθητες από την στιγμή που θ' άρνηθούμε να ζήσουμε στον κόσμο που μάς προσφέρεται και να ξεχάσουμε τον έαυτό μας, διατηρώντας τη δικιά μας κρίση. Ο «Θάνατος του Άρθούρου» («Morte d' Arthure») του Malory και τὰ «Μυστήρια του Ουντόλφο» («The Mysteries of Udolpho») της Radcliffe φαίνονται γελοία αν άρνηθούμε να δηλώσουμε ύποταγη στον αύλικό κώδικα και την ιδέα του «ύψηλου».

Ἡ μυθιστορία ἀξιώνει ἀπὸ μᾶς ἐκείνη τὴν ἀνεπιφύλακτη μέθεξι πού δοκιμάζει ἓνα παιδί ἀκούγοντας μὴν ἱστορία· μ' αὐτὴ τὴν ἔννοιαν ὑπάρχει κάτι τὸ παιδιᾶστικο στὴν ἀπόλαυσή της.

He holds him with his glittering eye —
The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.

Μὲ τὸ λαμπρὸ μάτι τὸν κρατᾷ —
στάθη ὁ Γαμηλιώτης ἥσυχος
κι ἔκρουε σὰν παιδάκι τριῶ χρονῶ:
Θέληση γερὴ 'χε ὁ Ναυτικός.

(Μετάφρ. Ἄρη Δικταίου)

Ὁ Γέρο-Ναυτικός ἐξουσιάζει τὸν γαμήλιο καλεσμένο ὅση ὥρα τοῦ διηγεῖται τὴν ἱστορία του: ἡ ἐμπειρία εἶναι τρομερὴ καὶ μαζὶ εὐχάριστη. Μεταρομαντικοὶ συγγραφεῖς ἔχουν σταθεῖ σ' αὐτὴ τὴν αὐταρχικότητα πού ὑπάρχει στὴ μυθιστορία. Ὁ «Πύργος» («The Castle»), λ.χ., τοῦ Κάφκα χρησιμοποιοῖ πολλὰ ἀπ' τὰ παραδοσιακὰ στοιχεῖα τῆς μυθιστορίας. Ἡ κυριαρχία τῆς μυθιστορίας μπορεῖ νὰ εἶναι ὅπως τοῦ ὄνειρου ἢ τοῦ ἐφιάλτη.

Ἐκεῖνο πού συγγενεύει μὲ παιδικὴ ἐμπειρία εἶναι ἡ σχέση μας μὲ τὴν ἀφήγηση, ὅχι ὁ κόσμος πού σκιαγραφεῖται ἢ τὸ πνεῦμα πού τὸν διέπει. Καὶ βέβαια οἱ ἐνήλικες πού μετέχουν σὲ μιὰ τέτοια σχέση, τὸ κάνουν μ' ἓνα αἶσθημα ἀνακούφισης καὶ συγκατάβασης. Ἡ μυθιστορία σπάνια ἐπιχειρεῖ νὰ καταργήσει ὁλότελα τὴν ἐπαφή μας μὲ τὴν πραγματικότητα. Ἡ τέρψη πού ἀποκομίζουμε ἀπὸ τὴν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας συνοδεύεται ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀνάταξη. Ἐνα μέρος τῆς ἀπόλαυσης πού γευόμαστε ἀπὸ τὴ μυθιστορία ὀφείλεται στὴν ἐπίγνωσή μας πὼς δὲν θὰ χρειαστεῖ νὰ ζήσουμε γιὰ πάντα στοὺς ἰδανικούς της κόσμους: Εὐρύναι

τὴν ἐμπειρία μας, χωρὶς νὰ μᾶς θυμίζει τίς ἄμεσες καθημερινές μας ἔγνοιες.

Κι ὥστόσο αὐτὸ πού δεσπόζει στὶς ἀξιολογότερες μυθιστορίες εἶναι ἡ ἀνθρώπινη εὐθύνη. Ἀφοῦ δηλώνει τὸ ἰδανικὸ ἡ μυθιστορία εἶναι κατὰ συνέπεια διδακτικὴ καὶ φυγόκοσμη. Παρκαμερίζοντας τίς ἀντιρρήσεις τοῦ ὀρθολογισμοῦ σημαδεύει κατευθεῖαν σ' ἐκεῖνα τὰ στρώματα τῆς ἐμπειρίας μας πού χρησιμοποιοῖ ὁ μύθος καὶ τὸ παραμῦθι. Ἀπλουστεύοντας τὰ πρόσωπα ἡ μυθιστορία ἀφαιρεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς ἰδιοσυγκρασίας πού μᾶς χωρίζει ἀπ' τοὺς ἄλλους· αὐτὸ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμμεριστοῦμε μέσω τῶν σχηματοποιημένων ἡρώων τίς καίριες ροπές τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξής. Ὁ τρόπος τῆς ὕφανσης τῶν ἱστοριῶν στὴν τυπικὴ δομὴ τῆς μυθιστορίας ἀνταποκρίνεται στὴν ἐρμηνεία πού δίνουμε στὴν προσωπικὴ ἐμπειρία· περισσότερο ὡς πολλαπλές, ἀτέλειωτα ἀλληλοδιχαπερούμενες ἱστορίες παρὰ ὡς μία διαδοχὴ μόνον ἀσχημάτων περιστατικῶν.

Ἐνα ἀπ' τὰ στοιχεῖα πού δὲν μνημόνευσα ὡς τώρα εἶναι αὐτὸ τοῦ «μαγικοῦ» καὶ τοῦ ὑπερφυσικοῦ. Θεωρεῖται σὰν τὸ χαρακτηριστικότερο γνώρισμα τῆς μυθιστορίας, ἀλλὰ εἶναι πράγματι ἀποφασιστικὸ μόνο στὴν περίπτωση τῆς μυθιστορίας τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰῶνα. Ὡστόσο στὸν Ἀρθουριανὸ κύκλο ἔχει ἓνα συγκεκριμένο καὶ περιορισμένο ρόλο καὶ κάνει τὴν ἐμφάνισή του μὲ μιὰ συγκαταλεγμένη «καθημερινή» μορφή σὲ ἔργα ὅπως «Τὸ Περίγραμμα τῆς Σκιαᾶς» («The Shadow-Line») τοῦ Conrad. Θὰ ἐξετάσω τίς χρήσεις τοῦ ὑπερφυσικοῦ στὶς διάφορες περιόδους τῆς μυθιστορίας σὲ ἀκόλουθα κεφάλαια.

Θὰ μπορούσε νόμιμα ν' ἀντιταχθεῖ ἡ παρατήρηση πὼς οἱ ιδιότητες πού προσδιόρισαν σὰν χαρακτηριστικὲς τῆς μυθιστορίας ὑπάρχουν καὶ σ' ἄλλα λογοτεχνικὰ εἶδη καὶ εἰδικότερα σ' ἄλλους τύπους λογοτεχνίας δημιουργικῆς φαντα-

σίς. Αυτό αληθεύει. Δεν υπάρχει ούτε ένα χαρακτηριστικό που να διακρίνει τη μυθιστορία από άλλα λογοτεχνικά είδη, ούτε πάλι θα βρίσκαμε όλα τα χαρακτηριστικά που περιέγραψα σ' όλα τα έργα που θα αποκαλούσαμε μυθιστορίες. "Ας έχουμε καλύτερα στο νου μας μια σειρά γνωρίσματα: τα θέματα του έρωτα και της περιπέτειας, κάποια απομάκρυνση από τις αντίστοιχες κοινωνίες και του άγνωστη και του ήρωα, πλούσια αισθησιακή λεπτομέρεια, απλοποιημένα πρόσωπα, (συχνά με έναν τόνο αλληγορικής σημασίας), μια γαλήνια σύζευξη του απροσδόκητου και του καθημερινού, μια περίπλοκη και παρατεινόμενη διαδρομή περιστατικών συνήθως χωρίς ούτε μια δραματική κορύφωση, εύτυχισμένο τέλος, μια τάση διόγκωσης των ανηλίκων, ένας άκαμπτος κώδικας συμπεριφοράς στον οποίο τα πρόσωπα οφείλουν να συμμορφώνονται.

ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΗΜΑ

Δύο είναι οι βασικές ροπές που διακρίνουμε στη δημιουργική φαντασία: να μιμηθεί την καθημερινή ζωή και να την υπερβεί. Θάταν δύσκολο να βρούμε έστω κι ένα αξιόλογο έργο που ν' αποκλείει έντελώς οποιαδήποτε από τις δύο. "Ας πάρουμε δύο άκρατα παραδείγματα. 'Ο Defoe, λ.χ., παρουσιάζει τα μυθιστορήματά του ως αφηγήσεις πραγματικών γεγονότων. Πολλή από την πειστικότητά τους την οφείλουν στην περιγραφή αντικειμένων (πλήθος λογισμικών, λεπτομερείς περιγραφές αποδράσεων μέσα από λονδρέζικους επώνυμους δρόμους, διαδικασίες κατασκευής πραγμάτων, τα κατέκαστα του έμποριού). 'Όστοςο ακόμη και τα δικά του έργα στηρίζονται στις αταπάτες που τρέφουν οι ήρωές του σχετικά με τον εαυτό τους. 'Η Moll Flanders, στα δικά της μάτια δεν είναι ποτέ απλώς μια «moll», μια

πόρνη· αισθάνεται κυρία κι είναι αποφασισμένη να ζήσει τη ζωή μιάς κυρίας. 'Ο πλούτος του βιβλίου έγκειται σ' αυτή τη διεκυστία ανάμεσα στις φιλοδοξίες της Moll και στους τρόπους και τα μέσα που χρησιμοποιεί για να επιβιώσει. «'Ο Θάνατος του 'Αρθούρου» («Morte d' Arthure») του Malory ανάγεται κατηγορηματικά σ' ένα παρελθόν γνωστό μόνο μέσα από φιλολογικές πηγές που αφήνουν πολλά άπ' τα ήθη της εποχής σκοτεινά: «Γιατί, καθώς λέει το Γαλλικό βιβλίο, η βασίλισσα και ο ιππότης Λανσελότος ήσαν μαζί. Κι αν βρίσκονταν στο κρεβάτι ή σ' άλλης λογής ξεφάντωμα, κίλλιο να μη κάνουμε κουβέντα, γιατί ο έρωτας έκεινο τον καιρό δεν ήταν όπως στους καιρούς μας». («The Most Piteous Tale of the Morte Arthur Saunz Gwerdon» στα «'Απαντα του Thomas Malory», έκδ. E. Vinaver ('Οξφόρδη 1947), τόμ. III, σελ. 1165). 'Αλλά η υπόθεση πώς διαβάζουμε κάτι άοριστο και μακρινό διαψεύδεται από τη σκηνή που ακολουθεί άμέσως μετά το παραπάνω απόσπασμα. 'Ο Σέρ Μόρντρεντ μαζί με άλλους ιππότες έρχονται στην κρεβατοκάμαρα όπου βρίσκονται ο Λανσελότος και η Γκούήνιβερ και προσπαθούν να παραβιάσουν την πόρτα. Τα πρόσωπα μς γίνονται οικεία μέσα από το ρυθμό του διαλόγου τους. 'Ακούμε ανθρώπινες φωνές παραγμένες και σαστισμένες σε ώρα κρίσιμη.

«'Αλοιμόνο!», είπε η Γκούήνιβερ, η βασίλισσα, «τώρα χαθήκαμε κι οι δυό!»
«Κυρά μου», είπε ο ιππότης Λανσελότος, «δεν έχεις καμιά άρματωσιά εδώ μέσα να ντυθώ; Κι αν είναι δώσ' μου την και ταχειά θα πελεκήσω την ξεδιαντροπιά τους με τη χάρη του Θεού!»
«'Οχι», είπε η βασίλισσα, «άρματωσιά δεν έχω, μήτε κνέος, σκουτάρι ή σπαθί, μήτε κοντάρι και για δαύτο τρέμω πώς πήρε τέλος ανάξιο ή πολύχρονη αγάπη μας. Γιατί άπ' το θόρυβο που κάνουν λέω πως είναι πολλοί

οί ιππότες και σίγουρα άρματωμένοι κ' ενάντιά τους
καμιά αντίσταση δεν είναι δυνατή. Κι έτσι κι εσύ
θα σφάζουν και μένα θα ρίζουν στη φωτιά. Γιατί αν
μπόραγες να τους ξεφύγεις, δεν θα τ' άμφέβαλα πώς
κι εμέ θα γλύτωνες απ' όποιο κίνδυνο»
«Αλοίμονο!», είπε ο ιππότης Λανσελότος, «σ' όλα
μου τη ζωή δε βρέθηκα ποτέ σε κίνδυνο έτσι άτιμα
ξαρμάτωτος να σκοτωθώ».

Η έπιτακτική πρακτική ανάγκη να καλύψει τη γύμνια του
τυραννεί τον Λανσελότο, ενώ η Γκουήνιβερ μ' εκείνη την
άκαριαία ένταση που φέρνει ή καταστροφή, κοιτάζει πέρα
από το παρόν, στο θάνατό της στην πυρά. Η έρωτική τους
σχέση υποβάλλεται, αλλά δεν δηλώνεται παρὰ λακωνικά με
μια και μόνη λέξη «πολύχρονη» («Αλλά τρέμω πώς πήρε
τέλος ανάξιο ή πολύχρονη αγάπη μας»). Τα ανθρώπινα
όρμέμφυτα του φόβου, της αυτοσυντήρησης, του θάρρους
και της απόγνωσης αποδίδονται πλαστικά μέσα από την
ένταση του διαλόγου.

Τα γεγονότα και τα αντικείμενα του Defoe αποκτούν
περιεχόμενο, έπειδή συσχετίζονται με την έσωτερική πρα-
γματικότητα και τις φιλοδοξίες της Moll. Ο θαμπός και
ψυχρός κόσμος του μυθικού παρελθόντος, που είναι ο κό-
σμος του Malory, γίνεται παρόν στο απόσπασμα που παρα-
θέσαμε, καθώς και στο υπόλοιπο της σκηνής, χάρη στο ρυ-
θμό του ανθρώπινου λόγου άδρά σχεδιασμένου και άφραγ
άρθρωμένου σε μια ώρα κρίσιμη.

Ενώ στην πρώτη φάση της ιστορίας της, όταν ήταν
ακόμα κυρίαρχη μορφή δημιουργικής φαντασίας, ή μυθιστο-
ρία αναγνωρίζεται με άρκετη ασφάλεια από το ύλικό της,
αργότερα ή διάκριση ανάμεσα σε μυθιστόρημα και μυθιστο-
ρία γίνεται με βάση τις επιδιώξεις τους. Στόχος του μυθι-
στορήματος είναι περισσότερο να αναπαραστήσει και να έρ-

μηνέψει ένα γνωστό κόσμο — της μυθιστορίας να φέρει στην
επιφάνεια τα κρυφά όνειρα αυτού του κόσμου. Πάντα
φροντίζει ή μυθιστορία να εκπληρώνει τις έπιθυμίες — γι'
αυτό και παίρνει πληθος μορφές: ήρωική, ποιμενική, έξω-
τική, μυστηριακή, όνειρική, των παιδικών χρόνων, του από-
λυτου παράφορου έρωτα. Συνήθως είναι έντονα έπικαιρική,
προσαρμοσμένη στα μέτρα ακριβώς της ευαισθησίας μιας
έποχης. Αν και στηρίζεται στις βασικές ανθρώπινες ροπές,
καταγράφει με έξαιρετική ευαισθησία τις ιδιότυπες μορφές
και τάσεις μιας έποχης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να είναι
συχνά τόσο έφήμερη όσο και ο συρμός, και μολοντί συναρ-
παστική για την έποχή της, άπρόσιτη για τις κατοπινές
γενιές. Ο Euphues της Clara Reeve στην «Εξέλιξη της
Μυθιστορίας» («The Progress of Romance») σχολιάζει
σχετικά με τις ατέλειωτες γαλλικές μυθιστορίες του 17ου
αιώνα:

«Τέτοις ήταν τα βιβλία που ευχαριστούσαν τις για-
γιάδες μας, που ή υπομονή τους να ιδρωκοπούν μέσ'
τους τεράστιους τόμους μάς ξενίζει, γιατί σε μάς
μοιάζουν άνιαρά, δύσπεπτα κι άδιάφορα».

Στην μυθιστορία αποτυπώνονται οι συγκεκριμένες έπι-
θυμίες μιας όρισμένης κοινότητας και ιδιαίτερα εκείνες οι
έπιθυμίες που δεν μπορούν να βρουν νόμιμη διέξοδο μέσα
στην κοινωνία. Αυτό αποτελεί μια ακόμα αίτία που έργα,
τά όποια λειτουργούσαν σαν ρεαλιστική λογοτεχνία στο κοι-
νό που απευθύνθηκαν άρχικά, μοιάζουν με μυθιστορίες στις
κατοπινές γενιές.

Η περίπτωση της «Pamela» είναι τυπική. Το μυθι-
στόρημα του Richardson με την υπηρέτρια που αντίστα-
θηκε στις έπιθέσεις του άφεντικού της και στη συνέχεια
τον παντρεύτηκε έδινε μορφή σε πολλές ανείπωτες έπιθυμίες

κι εξέφραζε τὰ ὄνειρα ἀναγνωστριῶν ποικίλης κοινωνικῆς προέλευσης. Ἡ Pamela εἶναι ταυτόχρονα μιὰ ὠραιόπονημένη μορφή καὶ μιὰ ζωντανὴ κοπέλλα (ἔχει τὸ ἴδιο ὄνομα μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς τέλειες ἡρώιδες τῆς μυθιστορίας τοῦ Sidney, «Arcadia»). Αἴνες ὑπηρετρίες μπορούσαν νὰ ἐλπίζουν πὼς θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ἀποκρούσουν τὶς ἐπιθέσεις τοῦ κυρίου τους καὶ νὰ κερδίσουν γάμο καὶ χειραφέτηση· λίγοι ἄντρες θὰ περιμέναν νόμιμη ἐρωτικὴ ἱκανοποίηση ἀπὸ μιὰ γυναίκα ποὺ ἦταν ὑπηρετρία καὶ ἡθικὰ ἀνώτερή τους. Ἀπὸ μὲν ἀποψη τὸ βιβλίο ἦταν ἐπαναστατικὸ, ἀφοῦ ἀνέτρεπε τὶς προσδοκίες τοῦ κοινοῦ σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόληξη μιᾶς τέτοιαις ἱστορίας. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ Fielding ὅτι ἡ Pamela δὲν ἦταν παρὰ μιὰ ὑποκρίτρια, ἦταν ἓνας εὐσχημος τρόπος νὰ τὴν συμφιλίωσι μὲ τὶς συντηρητικὰς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς περὶ κοινωνικοῦ ρόλου καὶ προσωπικότητας. Ἀλλὰ ἡ τεράστια δημοτικότητα τοῦ βιβλίου δὲν ὀφειλόταν μονάχα στὴν ἐρεθιστικὴ πολιιορκία τῆς ἀρετῆς τῆς Pamela. Βασίζονταν καὶ σὲ κάποιες ἀδιαμόρφωτες ἀκόμα λαχτάρεις καὶ ὄνειρα ποὺ συναντοῦσαν τὴν ἀντίδραση τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος τῆς ἐποχῆς καὶ τὶς τρέχουσες ἰδέες τῆς σχετικὰ μὲ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὰ φύλα. Ἡ πιστὰ ρεαλιστικὴ ἀφηγηματικὴ ἐπιφάνεια ἐπέτρεψε στοὺς πρῶτους ἐκείνους ἀναγνώστες του νὰ τὸ δοῦν σὰν ἀπλὴ ἀπεικόνιση τῆς ζωῆς, χωρὶς νὰ συνειδητοποιοῦν μὲ ποιούς τρόπους τοὺς λύτρωνε ἀπ' τὶς ἀπγορεύσεις τῆς κοινωνίας τους. Ἡ ἐπαναστατικὴ συγκινητικότητα λέγεται στὶς λειτουργίες τῆς μυθιστορίας. Ἀλλὰ ὅταν ἡ ἐπαναστατικὴ κατάσταση ξεπεραστῇ, οἱ ἀναγνώστες φτάνουν στὸ σημεῖο νὰ ἐρμηνεύσουν τὸ κείμενο νοσταλγικῶς.

ΟΙ ΕΝΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΤΑ ΤΗΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑΣ

Μόνο τὰ ὠραιότερα ἔργα τέχνης ἐπιβιώνουν σὲ πᾶσιμα

τῶν μεταβαλλομένων ἀναγκῶν τοῦ κοινοῦ· ἡ ἀρχὴ αὐτὴ ἀφορᾷ ἰδιαίτερα τὴ μυθιστορία ποὺ ἐπιδίδωκει νὰ ἱκανοποιήσει σύγχρονες τῆς ἐπιθυμίες. Ἡ ἀξία τῆς γρήγορα ξεθυμαίνει. Ἀλλὰ τὸ καίριο «καλλιτεχνικὸ» πρόβλημά της εἶναι, μὲ δυὸ λόγια, ὅτι συνήθως κουράζει τὸν ἀναγνώστη ποὺ δὲν θὰ τῆς παραδοθεῖ ὀλοκληρωτικὰ. Ἡ κυριότερη «ἡθικὴ» ἐνσταση ποὺ διατυπώνεται μόνιμα ἐναντίον της: ἐξελογιάζει τὸν ἀναγνώστη προσφέροντάς του ἓνα κόσμο παραμυθένιο ποὺ θὰ τὸν (ἢ συνηθέστερα τὴν) καταστήσει ἀπροσάρμοστο στὴν καθημερινὴ ζωὴ ἀφοῦ θὰ ἔχει ζήσει στὸν παραμυθένιο ἐκεῖνο κόσμο. Οἱ δυὸ ἐνστάσεις δὲν εἶναι ἄσχετες μεταξ' αὐτῶν. Ἰδοὺ ἡ ἐτυμηγορία τῆς Pamela σχετικὰ μὲ τὰ μυθιστορήματα καὶ τὶς μυθιστορίες στὶς τελευταῖες σελίδες τοῦ 2ου τόμου:

«ἦταν ἐλάχιστα τὰ μυθιστορήματα καὶ οἱ μυθιστορίες ποὺ μ' ἄφηνε ἡ κυρά μου νὰ διαβάζω. Κι ὅσα μοῦ περταν στὰ χεῖρα δὲν μοῦ πολυάρεσαν, γιατί ἡ καταγίνονταν τόσο πολὺ μὲ τὰ παράξενα καὶ τὰ ἀπίθανα, ἢ συνδύλιζαν τὰ πάθη τόσο ἀφύσικα καὶ ἦταν τόσο γεμάτα μὲ ἔρωτα καὶ “ἐντριγκες”, ποὺ τὰ πιδὸ πολλὰ ἀπὸ ταῦτα ἔμοιαζαν νᾶχουν κατὰ νοῦ νὰ ξανάψουν τὴ φαντασία παρὰ νὰ ὠριμάσουν τὴν κρίση. Μονομαχίες, κονταροχτυπήματα γιὰ χάρι κάποιες δεσποσύνης, ἀναμετρήσεις μὲ τέρατα, περιπλανήσεις σ' ἀναζήτησι περιπετειῶν, ἐπιπόνησι ἀπίθανων δυσκολιῶν, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ δείξουν τὴν ἐπιτηδειότητα τοῦ περιπλανώμενου ἱππότη νὰ τὶς ξεπερνᾷ, εἶναι ὅ,τι χρειάζεται, γιὰ νὰ ἀναδείξουν τὸν ἥρωα σὲ τέτοιαις φυλλάδες. Κι αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίζει κυρίως τὴν προσωπικότητα τῆς ἡρώιδας εἶναι ποὺ μαθαίνει νὰ θεωρεῖ τὸ σπῆτι τοῦ πατέρα της σὰν στοιχειώμενο κάστρο καὶ τὸν ἐραστὴ της σὰν ἥρωα ποὺ θὰ λύσει τὰ μάγια καὶ θὰ τὴν λευτερώσει ἀπὸ μιὰ φυλακὴ, γιὰ νὰ τὴν ρίξει σὲ ἄλλη, καὶ πολὺ πιθκνὸ, χειρότερη: ποὺ θὰ τῆς δείξει πῶς νὰ σκαρφαλώνει τεῖχη, νὰ πηδᾷ γκρεμούς καὶ νὰ κάνει χίλιες

δυο άλλες αποκοτιές για να δείξει τη φρενισμένη δύναμη ενός πάθους για το οποίο κανονικά θάπρεπε να ντρέπεται· που κάνει γονιούς και φύλακες να περνάνε για τύραννοι, τη φωνή της λογικής να πνίγεται απ' τη φωνή του αλόγιστου έρωτα που λατρεύει το άλλο φύλο και ταπεινώνει το δικό της. Και τί διδάγματα να ξεσηκώσει κανείς από τέτοιας λογής φυλλάδες για τη στάση του στην καθημερινή ζωή;»

Η Pamela συνοψίζει εδώ τις περισσότερες από τις αντιρρήσεις που έχουν διατυπωθεί κατά της μυθιστορίας από τότε που πέρασε στην κατηγορία των υποπτων φιλο-λογικών μορφών του 17ου αιώνα: πνίγει τη φωνή της λογικής, συνιστά επικίνδυνα παραπλανητικό σύμβουλο στην καθημερινή ζωή, καλλιεργεί μάταιες προσδοκίες και αναζωπυρώνει πάθη που θάταν καλύτερα νάιναι υπό έλεγχο. Μόνο ένα επιχείρημα δεν παραθέτει — γιατί δεν την άφορα: την έλλειψη πνευματικής δύναμης που μερικοί κατοπινοί συγγραφείς καταλόγισαν σε βάρος της μυθιστορίας.

Το ήθος της μυθιστορίας, όπως το περιγράφει η Pamela, είναι παράφορο και ρωμαλέο. "Έναν αιώνα αργότερα στην «Madame Bovary» ο Flaubert αποδίδει στις μυθιστορίες, που στομώνουν τα αισθήματα της Emma και τρέφουν τις αυταπάτες της, μιάν ατμόσφαιρα μούγλας και παρκαμής:

«Όλα της μιλούσαν για έρωτες κι έραστές, δέσποινες κατατρεγμένες σε περίπτερα μοναχικά, ταχυδρόμους που πάντα πετσοκόβονταν στο δρόμο, έλογα που έσκυαν απ' το τρέξιμο σε κάθε σελίδα, δάση σκυθρωπά, αισθηματικές περιπλοκές, όρκοι, λυγμοί, δάκρυα και φιλιά, βαρκοϋλες στο σεληνόφως, αηδόνια στα έλση, "εύγενείς" γενναίοι σε λιοντάρια και άκακοι σαν αρνάκια, άπίστευτα ένάρετοι, πάντα χαλοντυμένοι και ανεξάντλητοι σε δάκρυα. Κι έτσι για 6 μήνες στα

15 της χρόνια η Emma μαύριζε τα χέρια της μ' όλη αυτή την παλιατσάρια των παμπάλαιων αναγνωστηρίων. "Όταν αργότερα έφτασε στον Sir Walter Scott την έπιασε ένα πάθος για ό,τι άνηκε στο παρελθόν. Κι ο νους της έτρεχε σε δρόμα σεντούκια, δώματα φρουρών και τροβαδούρους».

(Βιβλίο I, Κεφ. 6)

Και ο Joyce στον «Όδυσσέα» («Ulysses») διακωμωδεί την παθητική κι αδύναμη συνείδηση της κακόμοιρης Gertie MacDowell με μιá φαινομενικά καλοπροαίρετη περιγραφή της που θυμίζει ρομαντική λογοτεχνία:

«Υπήρχε μιá έμφυτη ευγένεια, ένα άχνό βασιλικό μεγαλείο στην Gerty που άσφαλτα το μαρτυρούσαν τα λεπτοκαμωμένα χέρια της και η φίνα καμάρα της πατούσας της. "Αν τόχε θελήσει η μοίρα να γεννηθεί άριστοκράτισσα από μεγάλο τζάκι και λάβαινε τα προνόμια μιás καλής μόρφωσης, η Gerty MacDowell θά μπορούσε κάλλιστα να παραβγει με όποιαδήποτε μεγάλη κυρία στη χώρα και θά καμάρωνε ντυμένη παραμυθένια, πνιγμένη στα χρυσαφικά και με μνηστήρες εύπατρίδες στα πόδια της που θά τσακώνονταν ποιός να της υποβάλλει πρώτος τα σέβη του».

"Όπως δείχνουν τα αποσπάσματα που παραθέσαμε, τα ίπποτικά και άριστοκρατικά στοιχεία παραμένουν έξαιρετικά σταθερά. Καθένα απ' αυτά αναφέρεται σε διαφορετικό είδος μυθιστορίας (Γαλλική 17ου αιώνα, Γοτθική -Ιστορική, και μεγαλοαστική).

Η μυθιστορία ρέπει μόνιμα στον εκφυλισμό, αλλά οι καταβολές της είναι πολύ ισχυρές για να ξεχαστεί ποτέ. Ο Henry James απομονώνει ένα από τα καίρια χαρακτηριστικά της σ' έναν από τους λόγους της παρατεινόμενης γονιμότητάς της, όταν στον Πρόλογό του στον «Άμερικανό» («The American») (1877) έγραφε:

«Τὸ μόνο “γενικό” χαρακτηριστικό, τὸ στοιχεῖο ποὺ προβάλλεται στὴ μυθιστορία καὶ ποὺ μπορῶ νὰ διακρίνω, εἶναι τὸ εἶδος τοῦ βιώματος μὲ τὸ ὁποῖο ἀσχολεῖται — βίωμα ἐλευθερωμένο θὰ ἔλεγα· βίωμα χωρὶς δεσμά, ἐμπόδια καὶ βάρη, ἀπαλλαγμένο ἀπ’ τὶς συνθήκες μὲ τὶς ὁποῖες ἔχουμε μάθει νὰ τὸ συνδέουμε, καί, ἂν θέλουμε νὰ θέσουμε ἔτσι τὸ ζήτημα, νὰ τὸ ἀλυσσοδένουμε, καὶ ποὺ χρησιμοποιεῖ ἓνα μέσο μὲ τὸ ὁποῖο λυτρώνεται γιὰ κάποιο συγκεκριμένο σκοπὸ ἀπὸ τὸ μειονέκτημα μιᾶς “ἀνάλογης” καταμετρητικῆς κατάστασης, μιᾶς κατάστασης ποὺ ὑπόκειται σ’ ὅλες τὶς βάνυσες κοινοτοπίας μας. Εἶναι φανερό πὼς μποροῦμε νὰ ἐπιτύχουμε ἔτσι τὴ μεγαλύτερη ἔνταση — ὅταν ἡ κατάργηση τῆς κοινοτοπίας, τῶν “ἀναλογων” — πλεονῶν τῶν κατὰστάσεων, δὲν εἶναι πολὺ ἀπερίσκεπτη».

Ὁ René Wellek τὸ διατυπώνει διαφορετικὰ στὴ «Θεωρία τῆς Λογοτεχνίας» («The Theory of Literature»), (Λονδίνο, 1949): «Ἡ μυθιστορία εἶναι ποιητικὴ ἢ ἐπική· καὶρὸς εἶναι νὰ τὴν ποῦμε τώρα “μυθική”» (σελ. 223). Τὸ μυθικὸ στοιχεῖο στὴ μυθιστορία εἶναι βασικὸ γιὰ τὴν κατανόηση τῆς μορφῆς αὐτῆς στὴν περίοδο ποὺ πᾶμε τώρα νὰ ἐξετάσουμε: τῆς μεσαιωνικῆς καὶ ἀναγεννησιακῆς μυθιστορίας.

2

Ἀπὸ τὸν Μεσαίωνα στὴν Ἀναγέννηση Μυθιστορία: Ἱστορία καὶ Μῦθος

Ἡ μεσαιωνικὴ μυθιστορία ὡς εἶδος, ἦταν ξέχωρη ἀπὸ τὸ ἔπος καὶ τὴν ἀλληγορίαν, μολοντί διέθετε στοιχεῖα καὶ ἀπὸ τὰ δύο. Ἐπέτρεπε μιὰ ἐλεύθερη ἐναλλαγὴ ἀνάμεσα στὴν ἱστορίαν καὶ τὸ θαῦμα. Ἐρωτας καὶ περιπέτεια διαγράφονταν μέσα ἀπὸ ἓνα τυπικὸ κώδικα συμπεριφορᾶς ποὺ μολοντί κατατριβόταν μὲ καλοὺς τρόπους, ἀναγνώριζε καὶ ἐπέτρεπε βίαια πλῆθη καὶ ἀπροσδόκητες ἐνέργειες. Οἱ συγγραφεῖς περνοῦσαν ἀπὸ τὸ παράδοξο στὸ καθημερινὸ χωρὶς καμιά ἀλλαγὴ τόνου. Συχνὰ περιεῖχαν πολὺπλοκὴ ψυχολογικὴ ἀνάλυση — ἰδιαίτερα στὸ ἔργο συγγραφέων σὰν τὸν Chrétien de Troyes καὶ Hartmann von Aue στίς διασκευὲς ποὺ ἔκανε στίς μυθιστορίες τοῦ Chrétien — καὶ ὡστόσο ἡ ψυχογραφία τῆς δὲν εἶναι κατεξοχὴν ἀναλυτικὴ. Ἀντίθετα τὸ περιεχόμενό τῆς προέκυπτε ἀπὸ τὰ ἐπ’ἀλλήλα ἐπίπεδα τοῦ περιστατικοῦ.

Ἡ μεσολαβητικὴ παρουσία τοῦ συγγραφέα τῆς μυθιστορίας μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅ,τι δείχνει. Παρεμβαίνει, γιὰ νὰ σχολιάσει καὶ νὰ ἐρμηνεύσει ἐλέγχοντας τὸν τόνο ἔτσι, ὥστε νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς μᾶς ἀπονέμει κάποια χάρη, κάποια ἱκανότητα ἀνταπόκρισης καὶ νὰ μᾶς ἀπαλλάξει ἀπ’ τὴν ἀνάγκη νὰ δίνουμε πλήρεις «ἐρμηνεῖες». Τὸ ὕλικο τῶν μυθιστοριῶν εἶναι κοινὸ κτῆμα· τὸ σύστημα ἀξιών τοῦ μᾶς δίνεται μέσα στὰ ἴδια τὰ ποιήματα· τὰ μυ-

Θικὰ ἐπίπεδα ἀναφορᾶς τοῦ δὲν ἀπαιτοῦν καμιά ἀπόκρυφη γνώση. Ἡ βασικὴ ἀπόλαυση ποὺ μᾶς προσφέρεται εἶναι ὅτι μᾶς ἀφηγοῦνται μιὰ ἱστορία.

Αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς οἱ μεσαιωνικὲς μυθιστορίες εἶναι «πρωτόγονες»· ἀπαιτοῦν καὶ τὴν προσήλωση καὶ τὴ συμμετοχὴ τοῦ ἀναγνώστη. Ἀναντίρρητα ὑπάρχουν διάφοροι βαθμοὶ λογοτεχνικῆς ὀρμικότητας στοὺς μεσαιωνικοὺς συγγραφεῖς, ἀλλὰ οἱ καλῦτεροὶ τοὺς διαθέτουν μιὰ πλατεῖα καὶ στέρεη λογοτεχνικὴ συνείδηση ὅμοια μ' ἐκείνη ποὺ συναντᾶμε στὸν Chaucer.

Οἱ συγγραφεῖς τῆς μεσαιωνικῆς μυθιστορίας ὑποβάλλουν τὸ ἄπειρο μὲ τὸ ὁποῖο συνορεύει παντοῦ ὁ κόσμος ποὺ μᾶς παρουσιάζουν, χωρὶς νὰ καταφεύγουν στὸ σταθερὸ τετραπλὸ σύστημα τῆς μεσαιωνικῆς ἀλληγορίας: τὸ κυριολεκτικὸ, τὸ ἀλληγορικὸ, τὸ τροπολογικὸ καὶ τὸ ἀναλογικὸ ἐπίπεδο. Ἡ ἀλληγορία εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ νήματα στὴν τέχνη τῆς μυθιστορίας· μόνο στίς μυθιστορίες τοῦ Grail ὑπάρχει μιὰ τέλεια ὑποταγὴ σ' αὐτή, κι ἐκαὶ ὅμως τὸ ἀστραφτερὸ δισκοπότηρο τοῦ Grail ἀποκτᾷ ἓνα πλήρες καὶ σαφὲς νόημα ὡς ἀντικείμενο. Ὅπου ἐπιδιώκεται ἡ ἀλληγορία, ἡ παρουσία τῆς ὑποδηλώνεται καθαρὰ καὶ ἡ ἐρμηνεία τῆς εἶναι ξεκάθαρη. Τὸ «Ρομάντσο τοῦ Ρόδου» («The Romaunt of the Rose») —γιὰ παράδειγμα— εἶναι ὁλόκληρο γραμμένο ἀπ' τὴ σκοπιὰ τοῦ ἄνδρα μὲ τὴ γυναίκα στὸ ρόλο τοῦ τριαντάφυλλου· τὰ πρόσωπα ἔχουν ὀνόματα ὅπως Faire - Semblaunt καὶ Strayned - Abstynance, καὶ ὁ Guillaume de Lorris ποὺ ἔγραψε τὸ πρωιμότερο καὶ ἀπλοϊκότερο τμήμα τοῦ ποιήματος προσκαλεῖ τὸν ἀναγνώστη:

so long abide,
Tyl I this Romance may unhide,
And undo the signifiante
Of this drem into Romance.

νὰ περιμένει
ὥσπου τὸν ἔρωτα αὐτὸν ἀποκαλύψω
καὶ νὰ λύσω τὸ μυστικὸ
αὐτοῦ τοῦ ὄνειρου μὲ Μυθιστορία.

(σελ. 2167-70)

Ἀκόμα καὶ σὲ συγγραφεῖς ποὺ ἀπορρίπτουν αὐτὴ τὴν ἐμβληματικὴ χρῆση τῆς ἀλληγορίας τὰ σύμβολα συχνὰ συνδέονται ὀργανικὰ μὲ τὴ φυσικὴ ἐμπειρία: ἡ ἄνοιξη, ἓνας κῆπος, τοπία ὁμορφα κι ἔρημα, ἄσπρο, μαῦρο. Δὲν ὑπάρχουν δυσκολίες στὴν ἐρμηνεία τέτοιων σημείων — ἂν καὶ δὲν ἔπρεπε ἴσως νὰ ξεχνᾶμε ὅτι στὴν μεσαιωνικὴ φιλολογία χρωστᾶμε τὴν ἱκανότητα νὰ διαβάζουμε τέτοια λογοτεχνία μὲ εὐκολία.

Alone I wente in my playyng,
The smale foules song harknyng,
That peyned hem, ful many peyre,
To syng on howes blosmed feyre.
Jolif and gay, ful of gladnesse,
Toward a ryver gan I me dresse,
That I herd renne faste by;
For fairer playyng non saugh I
Than playen me by that ryver.
For from an hill that stood the ner,
Cam doun the strem ful stif and bold.**

(«Τὸ Ρομάντσο τοῦ Ρόδου» - «Romaunt of the Rose», σελ. 105-15. Μετάφρ. Chaucer)

Ταυτόχρονα —ὅπως ὑποδηλώνει καὶ τὸ ἀπόσπασμα— οἱ συγγραφεῖς μυθιστορίας χρησιμοποιοῦν ἀρχέτυπα ποὺ γίνονται κατανοητὰ ἀπ' τὸν ἀναγνώστη, χωρὶς ἀναγκαστικὰ νὰ μορφοποιοῦνται στὴ συνείδηση. Ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη ἡ μυθιστορία συγγενεῖ μὲ τὸ παραμῦθι καὶ διατηρεῖ κάτι ἀπ' τὸ μυστήριο τῆς Βρετανικῆς καταγωγῆς του. Πολλοὶ σύγχρονοι σχολιαστὲς, καὶ εἰδικότερα ὁ Northrop Frye καὶ ὁ Fried-

** Βλ. μετάφραση στὴ σελ. 120.

rich Heer, τόνισαν τη «Γιουγκική» δύναμη, της μυθιστορίας. Στην «Ανατομία της Κριτικής» («The Anatomy of Criticism») (Πρίνστον, 1957), ο Frye ἀφιερώνει ένα τμήμα του λαμπρού θεωρητικού του έργου πάνω στην Ἀρχετυπική Κριτική στο «Μύθο του Θέου: Μυθιστορία», ἀλλὰ μόνο στο τέταρτο Δοκίμιο στη «Θεωρία τῶν Εἰδῶν» («Theory of Genres») ἀναλύει τις ἀφηγηματικές μεθόδους τῆς μυθιστορίας κι ἀποκαλύπτει τις ιδιομορφίες στην τυπολογία τῶν ἡρώων τῆς μυθιστορίας:

«Ο μυθιστοριογράφος δὲν ἐπιχειρεῖ τόσο νὰ πλάσει ἀληθινὰ «ζωντανούς ἀνθρώπους» ὅσο σχηματικές μορφές πού ἀποβαίνουν ψυχολογικά ἀρχέτυπα. Στὴ μυθιστορία βρίσκουμε τὴ libido, τὴν ψυχὴ καὶ τὴ σκιά τοῦ Jung νὰ ἀντανάκλουν ἀντίστοιχα στὸν ἥρωα, τὴν ἡρωίδα καὶ τὸν «κακὸν». Γι' αὐτὸ ἡ μυθιστορία τόσο συχνὰ ἀκτινοβολεῖ μὲ λάμψη ὑποκειμενικῆς θέσμης, πού λείπει ἀπ' τὸ μυθιστόρημα καὶ γι' αὐτὸ ὑπάρχει πάντα κάποιο στοιχεῖο ἀλληγορίας πού πλανιέται στὶς παρυφές της.

(σελ. 196)

Ὁ Heer μιλώντας εἰδικότερα γιὰ τὰ μεσαιωνικὰ μυθιστορήματα ξεχωρίζει μερικὰ ὅμοια χαρακτηριστικὰ σὲ μιὰν ἀνάλυση ὁρισμένων τύπων πλοκῆς πού ἐπαναλαμβάνονται.

Ἡ «ἵπποτική μυθιστορία» δὲν ἀγνόησε τις δυναμικὲς πηγές τῆς ζωῆς, τὰ βαθύτερα στρώματα τῆς προσωπικότητας: ἐποπτεύουν τὴ ζωὴ σὰ σύνολο... Ἡ δεινότητὰ στὴν «ψυχολογία τοῦ βάρους» πού βρίσκει κανεὶς σ' αὐτὲς τις μυθιστορίες εἶναι ἐκπληκτικὴ (τουλάχιστον γιὰ ὅσους ἀγνοοῦν τὴ σοφία πού ἐπιδεικνύουν κατὰ κανόνα σὲ τέτοια θέματα οἱ μύθοι καὶ τὰ παραμύθια). Ἐνσωματωμένα σ' αὐτὰ εἶναι ὅλα τὰ μοτίβα τοῦ πατέρα καὶ τῆς μάνας, πού χρησιμοποιοῦνται, γιὰ νὰ ἀποσαφηνίσουν τις σχέσεις τοῦ ἥρωα μὲ τοὺς γο-

νεῖς του· καὶ ἐπὶ πλέον συχνὰ μᾶς θέτουν μπροστὰ σὲ δυὸ ζεύγη σὲ ἀντίθεση μεταξύ τους, σὲ μιὰ τετραπλὴ σχέση πού μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τις ἐρευνες τοῦ Jung.

Friedrich Heer, «Μεσαιωνικὸς Κόσμος» («The Medieval World»), μετὰφρ. J. Sondheimer, Λονδίνο, 1962, σελ. 144

Δὲν μπορούμε, φυσικά, ν' ἀντιστρέψουμε τὴν πρόταση καὶ νὰ χαρακτηρίσουμε ὡς μυθιστορίες ὅλα τὰ λογοτεχνικὰ ἔργα πού χρησιμοποιοῦν αὐτὴ τὴν τετραπλὴ σχέση, γιατί ἔτσι θὰ ἔπρεπε νὰ συγκαταλέγαμε στὶς μυθιστορίες καὶ ἔργα ὅπως τις «Ἐρωτευμένες Γυναῖκες» («Women in Love») τοῦ Lawrence. Παρόμοια τὸ ὄνειρικό κλίμα δὲν εἶναι ἀποκλειστικὴ ιδιοτυπία τῆς μυθιστορίας (ἂν καὶ θὰ μπορούσε νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἀπ' τὴ μυθιστορία τὸ διδάχτηκαν συγγραφεῖς σὰν τὸν Langland καὶ τὸν Bunyan). Ἀλλὰ χρησιμοποιεῖται ἀδιάκοπα στὴ μυθιστορία ἀπὸ τὸν Chaucer μέχρι τὸν Keats κι αὐτὸς ὁ ἀσταθὴς συνδυασμὸς τοῦ πραγματικοῦ καὶ τοῦ συμβολικοῦ εἶναι τυπικὸ τῆς μεθόδου τῆς μυθιστορίας, ὅπου μορφή καὶ περιεχόμενο παίρνουν τὴν ἴδια ἀξία.

Αὐτὸ πού χαρακτηρίζει τις μεσαιωνικὲς μυθιστορίες εἶναι ὁ τρόπος πού προβάλλουν κι ἀποκαλύπτουν μὲ μιὰς ὅλα τὰ θέματα πού μᾶς ἀπασχολοῦν. Τίποτα δὲν ὑποτάσσεται. Ὁ C. S. Lewis πρότεινε τὴ φράση «πολυφωνικὴ ἀφήγηση» γιὰ τὴ διάρθρωση τέτοιων ἔργων. Στὴ μουσικὴ, πολυφωνία εἶναι ἡ σύνθεση ὅπου οἱ διάφορες φωνές διατηροῦν μιὰ φαινομενικὴ ἀνεξαρτησία κι ἐλευθερία, ἀλλὰ «δένονται» μεταξύ τους ἀρμονικά. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἀποτελεῖ ἕναν ἐπιτυχημένο παραλληλισμὸ μὲ τὴν τεχνικὴ πού υἱοθέτησε ἡ μυθιστορία· τόσο ποικίλα πρόσωπα κι ἐπεισόδια κινοῦνται ἐλεύθερα, ἐνῶ παράλληλα συνυφαίνονται, γιὰ νὰ συνθέσουν ἕνα ἐνιαῖο σύνολο. Ἡ δράση εἶναι πολλαπλή, συχνὰ πυκνὴ, ἀλλὰ πολυφωνία

σημαίνει ότι η ένταση στηρίζεται στις αισθήσεις (φωτεινά χρώματα, ήχοι, γρήγορες εναλλαγές σκηνηικού, ωραίες γυναίκες, λεπτομερείς περιγραφές αρχιτεκτονικής και διακόσμησης). Σπάνια είναι ένταση οφειλόμενη στην κλιμάκωση της πλοκής. Τα κρίσιμα ή βίαια επεισόδια αποδίδονται στον ίδιο αφηγηματικό τόνο με τις περιγραφές. "Αν θέλουμε να καταλάβουμε τη μέθοδο της μυθιστορίας, πρέπει να εγκαταλείψουμε τη μεταφορική ορολογία της προοπτικής (με την υποβολή του μακρινού και κοντινού) ή του βάθους (όπου εξυπακούεται η σύμβαση πώς ό,τι βρίσκεται βαθύτερα είναι και το σημαντικότερο). Αντίθετα βρισκόμαστε αντίκρυ σ' ένα κόσμο πολυπρόσωπο κι επίπεδο που διατηρεί μιὰ σταθερή απόσταση από μᾶς, πολύχρωμο, όλο λεπτομέρεια και μερικότητα που σαν δέντρο απλώνει όλοένα τὰ κλαδιά του. Η χαρακτηριστική αφηγηματική τεχνική είναι ή τεχνική του «πλεξίματος» — πλέκει ιστορίες έτσι ώστε τίποτε δὲν εγκαταλείπεται τελικά και τίποτε δὲν περατώνεται. Ο Vinaver συγκρίνει τὴν ἐντύπωση που αποκομίζει κανείς μ' εκείνη του μεσαιωνικού κοσμήματος:

«τὸ ἀνάπτυγμα δὲν είναι, όπως στὸ κλασικὸ κόσμημα, μία κίνηση πρὸς ἢ ἀπὸ ἕνα πραγματικὸ ἢ νοητὸ κέντρο — ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει κέντρο — ἀλλὰ πρὸς ἕνα υποθετικὸ ἄπειρο».

(«Form and Meaning in Medieval Romance», 1966)

Μερικά ἀπ' τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μεσαιωνικῆς μυθιστορίας είναι ὅμοια μ' ἐκεῖνα που συχνὰ συναντᾶμε στὴν προφορική λογοτεχνία, και ξέρουμε ότι πολλές μυθιστορίες χάθηκαν γιατί δὲν καταγράφηκαν ποτέ. Ἀπαγγέλλονταν με μουσική συνοδεία μπρὸς σὲ ἀκροατήριο, πιθανὸν τὴ συγκεντρωμένη αὐλὴ ἢ ἕνα φεουδαρχικὸ σπιτικό κι ὁ τροβαδού-

ρος μπορούσε νὰ ἐπιδείξει τὴν ἱκανότητά του σὰν καλλιτέχνης ὑποδύμενος μιὰ μεγάλη ποικιλία τύπων: ἀρχόντισσες και γίγαντες, ἱππότες και σοφοὺς. Αὐτὸ ὡς ἕνα σημεῖο ἐξηγεῖ τὴν ἐπιγράτηση τοῦ διαλόγου σὲ πολλὰ ἔργα. Εἶναι σχεδὸν σίγουρα ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους τῆς ἀπεριόριστης ἐπιμήκυνσης που ἐπιτρέπει «ἡ τεχνική τοῦ πλεξίματος» και ἡ τάχτιση με τὸ παρὸν που εἶναι χαρακτηριστικὴ τῶν μυθιστοριῶν. Οἱ μυθιστορίες που ἐπιζοῦν εἶναι αὐτές που καταγράφηκαν. Μερικὲς εἶναι ἀποτέλεσμα συλλογικῆς δουλειᾶς, ἀλλὰ πολλές φέρουν τὴ σφραγίδα ἑνὸς δημιουργοῦ ἀκόμα και ὅταν τὸ ὕλικὸ ἔχει ἤδη χρησιμοποιηθεῖ ἄλλου. Καὶ στὴν περίπτωσι τοῦ Chrétien de Troyes ἔχουμε τὴν ἀσυνήθιστη περίπτωσι ἑνὸς ἰδιοφυοῦς συγγραφέα στὸν ὁποῖο λίγο πολὺ οφείλεται ἡ δημοτικότητα ἑνὸς σώματος ὕλικου — τοῦ Ἀρθουριανοῦ κύκλου — που διαδίδεται στὴν Εὐρώπη και παρὰ πέρα. Ὁ Chrétien δὲν ἐπινόησε τὸν κόσμο τοῦ Ἀρθούρου, τὸ «Matière de Bretagne», ἀλλὰ ἦταν ὁ πρῶτος που ἀξιοποίησε τὸν Ἀρθουριανὸ συρμὸ στὴ μακροσκελὴ ἑμμετρη μυθιστορία και τῆς ἔδωσε ἀρμονικὴ μορφή.

ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΙΠΠΟΤΙΚΗ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑ

Ἡ φήμη τοῦ Ἀρθούρου ὑπῆρξε ἕνα ἐξαιρετικὸ φαινόμενο τοῦ 12ου αἰώνα. Ὁ R. S. Loomis στὴν «Ἀρθουριανὴ Παράδοση και ὁ Chrétien de Troyes» («Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes») (Νέα Ὑόρκη, 1949), παραθέτει τὸν ποιητικὸ ἰσχυρισμὸ τοῦ Alanus de Insulis ὅτι «δὲν εἶναι παρὰ ἐλάχιστα λιγότερο γνωστὸς στοὺς λαοὺς τῆς Ἀσίας ἀπ' ὅ,τι στοὺς Βρετόνους... Ἡ Αἴγυπτος μιᾶ γι' αὐτὸν και ὁ Βόσπορος δὲ μένει σιωπηλός». Αὐτὸ που μᾶς ἀφορᾷ ἐδῶ εἶναι ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο χρησιμοποι-

οὔνται οἱ θρύλοι ἀπ' τοὺς μεσαιωνικοὺς συγγραφεῖς τοῦ ἱπποτικοῦ μυθιστορήματος καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἡ Ἀρθουριανὴ προσήλωση στὸν ἔρωτα δημιουργήσε μιὰ νέα πηγή ἐμπνευσης διαμετρικὰ ἀντίθετη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ «chanson de geste» στὰ κατορθώματα τῆς τιμῆς καὶ τῶν ὅπλων. Ἡ Μεσαιωνικὴ παράδοση γρήγορα διέκρινε τὰ δύο διαφορετικὰ στοιχεῖα τοῦ Ἀρθούρου. Τὸ ἱστορικὸ καὶ τὸ μυθικό. Γιὰ παράδειγμα ὁ William τοῦ Malmesbury ἔγραψε: «Γι' αὐτὸν τὸν Ἀρθούρο εἶναι πού λένε οἱ Βρετόνοι μὲ ἀγάπη τόσους θρύλους ἀκόμα καὶ σήμερ' ἕνας ἄνθρωπος ἄξιός νά τὸν ὑμνοῦν ὄχι μόνο μὲ ὁμορφες διηγῆσεις, ἀλλὰ καὶ μὲ αὐθεντικὴ ἱστορίαν». Ἀλλὰ ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὰ δύο στοιχεῖα δὲν ἦταν εὐκόλο νὰ ἐπιτευχθεῖ κι ἔτσι ἡ μυθιστορία ἀνθίζει στὰ ἀσαφεῖς σύνορα τοῦ θρύλου καὶ τῆς πραγματικότητος. Ὁ Ἀρθουριανὸς κύκλος πού προσφέρει ἕνα συνδυασμὸ ἱστορίας καὶ μυθιστορίας ἦταν ἰδιαίτερὰ εὐπρόσδεκτος ἀπὸ μιὰ κοινωνία τόσο ἐπιρρεπὴ στὴ μυθοποίηση τοῦ ἑαυτοῦ της. Οἱ αὐλὲς τῆς Eleanor of Aquitaine καὶ τῆς κόρης της Marie de Champagne, μὲ τὴν καλλιέργειαν τοῦ «αὐλικοῦ ἔρωτα» ἀποτελοῦσαν μιὰ τέτοια κοινωνία.

Δὲν θὰ ἐπιχειρήσω ἐδῶ πλήρη περιγραφὴ τοῦ κώδικα καὶ τῆς πρακτικῆς τοῦ αὐλικοῦ ἔρωτα στὴ σχέση του μὲ τὴ λογοτεχνία, μιᾶς κι ἔχει ἀναπτυχθεῖ διεξοδικὰ ἀπὸ τὸν C. S. Lewis στὴν «Ἀλληγορία τοῦ Ἑρώτα» («The Allegory of Love»). Ὁ αὐλικὸς ἐρωτικὸς κώδικας υἱοθέτησε τὴ νομικὴ καὶ θρησκευτικὴ ὁρολογία, τὶς σοφιστεῖες καὶ ἐκστάσεις, ἄλλαξε μόνο τοὺς πόλους ἀναφορᾶς τους. Ἡ κυρίαρχη σχέση ἐδῶ δὲν εἶναι ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ στὴν κοινωνία, στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ Θεό, ἀλλὰ ἀνάμεσα στοὺς δύο ἑραστές, τὴν κυρία καὶ τὸν «ἄνθρωπό» της. Ὁ Andreas Capellanus, ὁ θαλαμηπόλος τῆς Marie de Champagne

συνόψισε τὸν Ἑρωτικὸ Κώδικα σὲ τριάντα ἕνα Ἀρθρα σὲ μιὰ μικρὴ πραγματεία («Peri τῆς Ἐντιμῆς Τέχνης τοῦ Ἑρώτα» («De Arte Honeste Amandi») καὶ ἡ Ἐλεονώρα διοργάνωσε μιὰ μεγάλη ἀσσίζη, ἕνα «ἐρωτικὸ δικαστήριο», στὸ Πουατιέ ὅπου συζητήθηκαν ἀπὸ τὶς προεδρεύουσες κυρίες οἱ ἀπαράβατες διατάξεις τοῦ ἱπποτικοῦ ἔρωτα· οἱ ἄνδρες παρέρχοντο ὡς ἐνάγοντες.

Μὲ τὸν τρόπο τοῦ ὁ αὐλικὸς κώδικας ἦταν ἐπαναστατικός. Ἀνέτρεψε τὶς ἀξίες τῆς φεουδαλικῆς κοινωνίας δίνοντας ἔμφαση στὸν ἔρωτα δίχως παζαρέματα, τὴν τόλμη τοῦ τῆς γυναικείας κυριαρχίας, τὸν ἀτομισμό τοῦ καὶ τὴν παράδοξη τυπολατρεία τοῦ πού χαριτωμένα οἰκειοποιήθηκε τὴ γλώσσα τῆς ἐξουσίας, ἐνῶ ὑπνόνεψε τὶς ἀξιοματικές της πεποιθήσεις. Εἶναι αὐτὸς ὁ συγκεκρισμὸς πολιτικῆς πραγματικότητος καὶ δημιουργικῆς φαντασίας πού δίνει ξεχωριστὴ δύναμη σὲ συγγραφεῖς σὰν τὸν Chrétien. Ἀντίθετα μὲ πολλοὺς κατοπινούς συγγραφεῖς ὁ Chrétien δὲν ἀναπλάθει τὶς «περασμένες» δόξες τῶν ἱπποτικῶν ἀγώνων, ἐνὸς κόσμου ὅπου ἐφαρμόζονταν οἱ περιπαθεῖς ἐρωτικὲς λεπτότητες. Μᾶλλον προσφέρει μιὰν ἐμπνευσμένη ὠραιοποίηση τοῦ δικοῦ του κόσμου. Ὁ κόσμος αὐτὸς πού μόνος του εἶχε ἀναλάβει τὴν ὠραιοποίηση τῆς αὐλικῆς ζωῆς, τοῦ παρέχει τὴ δυνατότητα νὰ χρησιμοποιήσει τὶς λεπτομέρειες τῶν φερεμάτων τῆς ἐποχῆς, τῶν γιορτῶν καὶ τῶν γεγονότων πού ἦταν οἰκεία στὴ Γαλλία τοῦ 12ου αἰώνα, ἐνῶ ἐξέφραζε τὰ ἰδεώδη του μὲ μιὰν ἔντονη τελειότητα πού μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ μόνο μέσα ἀπ' τὴ λογοτεχνία.

Ὁ Chrétien καὶ λίγο ἀργότερα ὁ Hartmann von Aue καὶ ὁ Gottfried von Strassburg, παρήγαγαν ἀπὸ ψυχολογικὴ ἀποψη ἐπαναστατικὴ, ὄχι νοσταλγικά, ἔργα τέχνης. Ὁ συντηρητισμὸς ἦταν πάντα μιὰ τάση τῆς μυθιστορίας· τὸν βλέπουμε σ' ὅλην του τὴ μεγαλοπρέπεια στὸν «Parzifal» τοῦ

Wolfram von Eschenbach να ἐπικυρώνει τὴ δύναμη τῆς ἐξουσίας καὶ τῆς τιμῆς. Ἀλλὰ ἡ ἀναδρομὴ στὸ παρελθὸν ἐγινε σταθερὰ μέρος τῆς μυθιστορίας μόνο ἔταν τὰ θέματα ποὺ σατιρίζονταν καὶ ἐνσωματώνονταν στὸν αὐλικὸ ἔρωτα δὲν ἦταν πιὰ ἐμπρηστικά. Ἰππότες καὶ ἀγῶνες, συμφωνημένοι γάμοι, ἡ Δύναμη τῆς Αὐλῆς καὶ τοῦ Αὐτοκράτορα ἦταν ἡ πραγματικότητα αὐτῶν τῶν πρώτων συγγραφέων.

Ἡ Dorothy Everett καὶ πιὸ πρόσφατα ἡ Rosamund Tuve, τόνισαν τὸν οὐσιαστικὸ «ρεαλισμὸ» τῶν μεσαιωνικῶν μυθιστοριῶν. Ἡ Δίς Everett ὑποστήριξε ὅτι εὐχαριστοῦσαν τὸ πρῶτο τους ἀκροατήριον «ὅσο καὶ οἱ σύγχρονοι μυθιστορίες τῆς "μεγάλης ζωῆς"» («Ἕνας χαρακτηρισμὸς τῆς Ἀγγλικῆς Μεσαιωνικῆς Μυθιστορίας», Δοκίμια καὶ Μελέτες XV, 1929). Ἡ Δίς Tuve σημείωνε: «Ἀναμφισβήτητα οἱ μυθιστορίες ὑπῆρξαν ἓνα εἶδος ποὺ ἀπεικόνισαν τὴ ζωὴ ἰδεαλιστικά ἀλλὰ μὲ τὴν πεποίθηση ὅτι ἀκριβῶς αὐτὸ ἦταν μιὰ ρεαλιστικὴ ἀπεικόνιση τῆς ζωῆς». (Allegorical Imagery, Princeton, 1966). Στὴ «Μίμηση» («Mimesis»), (Princeton, 1953), ὁ Erich Auerbach ἀποδίδει μὲ ἀπόλυτη ἀκρίβεια τὴν ἰσορροπία τῶν μυθιστοριῶν. «Ἡ παραμυθένεια ἀτμόσφαιρα εἶναι τὸ γνήσιο στοιχεῖο τῆς μυθιστορίας τῆς ἱπποτικῆς ποὺ στὸ κάτω-κάτω δὲν ἐνδιαφέρεται μονάχα νὰ ἀπεικονίσει τίς ἐξωτερικὰς βιοτικὰς συνθῆκες στὴ φεουδαλικὴ κοινωνία τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ 12ου αἰώνα, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ κατεξοχὴν νὰ ἐκφράσει τὰ ἰδεώδη του» (σ. 127).

Σ' αὐτὴν τὴν ἀτμόσφαιρα εὐκολα ἡ μαγεῖα συνδυάζεται μὲ τὴν πολιτικὴ. Ὁ Heer μᾶς ὑπενθυμίζει ὅτι ἡ Eleanor of Aquitaine ἐνθρόνισε τὸ γιό της Δούκα τῆς Ἀκουιτανίας μὲ μιὰ συμβολικὴ γαμήλια τελετὴ ἀνάμεσα στὸν Ριχάρδο καὶ τὴ θρυλικὴ Ἀγ. Βαλερύ, προστάτιδα τῆς περιοχῆς. Πολλὰ ἀπ' τὰ «Chansons de geste» ἦταν παραγγελίες Γαλλικῶν φεουδαρχικῶν οἰκογενειῶν ποὺ εἶχαν καύχημά τους

ὅτι κατάγονταν ἀπὸ πολέμαρχους τῆς μυθικῆς περιόδου τῆς κοιωνίας. Γιὰ παράδειγμα, κατὰ τὸ τέλος τῆς παράδοσης τοῦ 14ου αἰώνα, ἡ οἰκογένεια τῶν Λουζινιαν ἀνάθεσε στὸν Jean d' Arras τὴ σύνθεση τῆς Μυθιστορίας τῆς «Melusine» ποὺ θέμα της ἔχει τὴν ἱστορία τοῦ γάμου ἐνὸς ἀπ' τοὺς μεγάλους ἀρχηγούς μὲ μιὰ νεράιδα ποὺ κάθε Σάββατο ἔπαιρνε τὴ μορφὴ φιδιοῦ. Τέτοια ὄψιμα «chansons de geste» συχνὰ δύσκολα διακρίνονται ἀπὸ μυθιστορίες. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ μυθιστορία εἶναι ὅρος ἐλαστικὸς καὶ ὄχι καθοριστικὸς. Ἀλλὰ εἶναι δυνατό νὰ διακρίνεις τὰ δύο συναφῆ εἶδη σὲ μιὰ προγενέστερη περίοδο πρὶν νὰ ἐπικρατήσῃ ἡ μυθιστορία.

Τὸ παλιὸ Γαλλικὸ ἔπος, τὸ «chanson de geste», βρῖσκει τὴν εὐγενέστερη μορφή του στὸ «Ἄσμα τοῦ Ρολάνδου» («Chanson de Roland»). Στὴν Ἀγγλία ἡ «Μάχη τοῦ Μάλντον» («The Battle of Maldon») προδίδει κάτι ἀπ' τὸν ἴδιο σεβασμὸ γιὰ τὴν ἀφοσίωση καὶ τὴν ἀξιοσύνη ἀλλὰ χωρὶς τὰ προσωπικὰ πάθη τοῦ «Ρολάνδου». Τὸ Chanson de geste εἶναι βασικὰ περιπετειῶδες, πολεμικὸ, γεμάτο ἀνθρώπους καὶ ἥρωες. Ἡ μυθιστορία τείνει στὴ στοχαστικότητα ἐπιφυλάσσοντας ἓνα σημαντικότερο ρόλο στὴ γυναίκα καὶ στοὺς ἐρωτικούς δεσμούς. Βέβαια ἡ ἀναμέτρηση παραμένει ἡ δοκιμασία τοῦ ἥρωα τῆς μυθιστορίας, ἀλλὰ τὸ κίνητρο γιὰ τὴν ἀναμέτρηση ἔχει ὡς ἓνα σημεῖο ἀλλοιωθεῖ. Ἐνῶ στὸ Chanson de geste ὁ ἥρωας μάχεται γιὰ μιὰ κοινὴ ὑπόθεση, ὁ ἥρωας τῆς μυθιστορίας συνήθως ὑπερασπίζεται ἓνα προσωπικὸ πρότυπο συμπεριφορᾶς. Ἐπιπλέον ἡ μάχη παύει ν' ἀποτελεῖ τὴν κρίσιμη ὥρα, ἀκόμα καὶ σ' ἓνα ἔργο σὰν τὸν «Sir Gawain καὶ τὸν Πράσινο Ἰππότη» («Sir Gawain and the Green Knight»), ἐποὺ ἡ ἀναμέτρηση ἀποτελεῖ τὸ κορύφωμα τῆς δράσης. Ὁ διευρημένος ρόλος τῆς γυναίκας καὶ ἡ ἐμφαση στὸν ἔρωτα διακρίνει τὴν Ἀρθουριανὴ μυθιστορία ἀπὸ τὴν ἄλλοτε συσχετιζόμενη Κα-

ρολίγγεια Φιλολογία. Αυτό συνέτεινε στην καθιέρωση της «θηλυκής» ιδιοσυγκρασίας στο είδος. Στη χειρότερη περίπτωση παραμόρφωσε τη μυθιστορία σε άργόσχολη κι έγωιστική ψυχαγωγία έπως στα τέλη του 17ου αιώνα. Στην καλύτερη περίπτωση, έδωσε μεγάλη βαρύτητα στην άτομικότητα και στην ανθρώπινη σχετικότητα, στην έρσοφοσύνη και το πάθος.

Κι ακόμα πιστεύω πως θάπρεπε να προσέξουμε την υπόμνηση της Rosamund Tuve (στην «Allegorical Imagery») ότι ο έρωτας, στην ύψηλή έκφρασή του, ο αυλικός έρωτας, δέν είναι καθόλου ή μόνη μορφή ιδανικής αγάπης που έχουν να μᾶς επιδείξουν οι μυθιστορίες:

«διαβάζουμε πολλά γύρω απ' την αγάπη γιατί ο έρος περικλείνει μιὰ ατέρμονη ποικιλία ανθρωπίνων συναισθημάτων — την οδύνη της σχέσης ανάμεσα στον Gawain και τον Λανσελότο, την αγάπη του Galehaut για τον Λανσελότο, τις αιφνίδιες, συγκράτητες λαχτάρες και τρέλες (folies), τη σταθερή πιστή προσήωση, την προστατευτική αγάπη των ισχυρών πλασμάτων έπως της Κυράς της Αίμνης, αγάπη ιδιαίτερα έντονη ανάμεσα στον αρχηγό και τους άντρες του, ιδιαίτερα εύμετάβλητα ανάμεσα σ' αδέρφια, ιδιαίτερα τρυφερή ανάμεσα σε γονείς και παιδιά».

(σ. 375)

Όπως ακριβώς ή μυθιστορία άφομοίωσε πολλά στοιχεία του Chanson de geste έτσι και άφομοίωσε το κλασικό έπος και τη βιβλική ιστορία. Οι αναφορές μπορεί να είναι άπλοϊκά άκριτες, έπως στη Σκωτσέζικη έμμετρη μυθιστορία, «Lancelot of the Laik», όπου συναντούμε έναν «άγνωστο ιππότη», τον 'Ιππότη Πρίαμο, που είναι γιός κάποιου πρίγκηπα που έπαναστάτησε ενάντια στη Ρώμη, και κρατάει από τον 'Αλέξανδρο και τον 'Εκτορα της Τροί-

ας, κι είναι ακόμα συγγενής του 'Ιούδα και του 'Ωσέ και διάδοχος της 'Αφρικής. Τα όνόματα έδώ χρησιμοποιούνται ως αντίθετικά στοιχεία και μπορεί να αναφέρονται έξίσου σε διάσημες μορφές ή άσημους ιππότες. 'Αντίθετα ο Chretien χρησιμοποιεί μιὰ αναφορά στην Αινειάδα, προφανώς διακοσμητική, στο «Erec et Enide» αλλά υποβάλλει δραματικές αναλογίες με την ιστορία που λέει γύρω απ' τη φαινομενική εγκατάλειψη της Enide από τον Erec. Τώρα που οι έραστές έχουν ξανασιμίζει, ή αρχαία τραγωδία της Διδούς μπορεί να γίνει το διακοσμητικό θέμα πάνω στη σέλλα του αλόγου της Enide. Τα παγανιστικά, χριστιανικά και κλασικά στοιχεία πλέκονται εύκολα και άσυναίσθητα στις τελευταίες γραμμές του Sir Gawain. Οι 'Ιππότες και οι άρχόντισσες συμφωνούν ότι θα φορούν πράσινες ταινίες σε αλληλεγγύη με τον Sir Gawayne:

For pat watz accorded pe renoun of pe Rounde
Table,
And he honoured pat hit hade evermore after,
As hit is breued in pe best boke of romaunce.
pus in Arthurus day pis aunter bitidde,
pe Brutus bokez perof beres wyttensesse;
Sy pen Brutus, pe bolde burne, bozed hider fyrst,
After pe segge pe asaute watz sesed at Ttoye,
iwysse,
Mony aunterez here-biforne
Haf fallen suche er pis.
Now pat bere pe croun of porne,
He bryng vus to his blyssel AMEN.

HONY SOYT QUI MAL PENCE.***

*Ισως ως αποτέλεσμα αυτής της ίδιας της συνθετικής δύναμης (κάτι που σε μᾶς φαίνεται ν' άποτελούν έτερόκλητες πηγές έμπειρίας, βρίσκουμε συγγραφείς μυθιστορίας που

*** Βλ. μετάφραση στη σελ. 120.

παρουσιάζουν γητειές και θαύματα με τόσο φυσικό και ήρεμο τρόπο που ή παραδοξότητά τους μοιάζει με ένα είδος γαλήνης που διαχέεται σ' όλη τη μυθιστορία. «Τὸ θαυμαστὸν» δὲν εἶναι τόσο ἀποφασιστικὸ στὸν ὀρισμὸ τῆς μεσαιωνικῆς μυθιστορίας γιατί συναισθήματα καὶ καθημερινὲς δραστηριότητες ἀντιμετωπίζονται ἀπὸ τοὺς ἀθηντικούς συγγραφεῖς μυθιστοριῶν ὡς ἐξίσου θαυμαστὰ. Ἐκείνη ἡ κραυγαλέα ἀναζήτηση νέων συγκινήσεων ποὺ βρίσκουμε στὴ Γοτθικὴ μυθιστορία τοῦ 18ου αἰῶνα δὲν ἔχει γίνεῖ ἀκόμα ἐπιτακτική.

Ἄς δοῦμε τί εἶδους μεταχείριση ἐπιφυλάσσεται στὸ «θαυμαστὸν», στὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ «Le Chevalier de la Charrete» ἢ τὸ «Lancelot» τοῦ Chrétien. Ὁ Λανσελότος καὶ οἱ σύντροφοί του βρίσκονται κλεισμένοι πίσω ἀπὸ μιὰ σειρὰ καγκελόπορτες σὲ κάστρο ἐχθρικό:

mes cil don plus dire vos doi
avoit un anel an son doi
don la pierre tel force avoit
qu'anchantemanz ne le pooit
tenir, puis qu'il l'avoit veüe.
L'anel met devant sa veüe,
s'esgarde la pierre, et si dit:
«Dame, dame, se Dex m'aït,
or avroie je grant mestier
que vos me poissiez eidier.»
Cele dame une fee estoit
qui l'anel doné li avoit,
et si le norri an s'anfance;
s'avoit an li molt grant fiance
que ele, an quel leu que il fust,
secorre et eidier li deüst;
mes il voit bien a son apel
et a la pierre de l'anel,
qu'il n'i a point d'anchantemant,

et set trestot certainnement
qu'il sont anclos et anserré.

(στ. 2335-55)

(Ἄλλὰ ἐκεῖνος, γιὰ τὸν ὁποῖο ἔχω κι ἄλλα νὰ πῶ, φόρεσε στὸ δάχτυλό του ἓνα δαχτυλίδι με πέτρα ποῦχε τέτοια ιδιότητα, ὥστε ὅποιος τὴν ἀντίκρυζε λυνόταν ἀπ' τὰ μάγια. Κρατώντας τὸ δαχτυλίδι μπρὸς στὰ μάτια του τὸ κοίταξε καὶ εἶπε: «Κυρά, κυρά! μὰ τὸ Θεό, τώρα ἔχω μεγάλη ἀνάγκη τῆς βοήθειάς σου». Ἡ Κυρά αὐτὴ ἦταν μιὰ νεράιδα, ποὺ τοῦ τῶχε δώσει καὶ ποὺ τὸν εἶχε φροντίσει ἀπὸ τὰ μικράτα του. Κι εἶχε τρανὴ πίστη πὼς ὅπου καὶ νᾶταν θὰ τὸν βοηθοῦσε καὶ θὰ τοῦ παραστεκόταν. Ἀλλὰ ἀφοῦ τὴν κάλεσε καὶ ἀφοῦ κοίταξε τὸ δαχτυλίδι, νοιώθει πὼς δὲν ἔχει μάγια ἐδῶ, πὼς εἶναι οὐσιαστικὰ κλεισμένος καὶ φυλακισμένος.)

(Μετάφρ. W. W. Comfort, Everyman Edition, London 1914)

Ἀπομονωμένο ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο κείμενο, τὸ ἐπεισόδιο ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὸ κωμικὸ καὶ τὸ τρομακτικὸ. Στὸ κείμενο, ἂν καὶ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ παραμένουν, ἡ ἀφήγηση περνᾷ με ἔνταση ἀπὸ μιὰ, κατὰ πῶς φαίνεται, δύσκολη ὥρα καὶ μιὰ προδοσία τοῦ Λανσελότου ἀπὸ μέρους τῶν ὑπερφυσικῶν δυνάμεων. Ὁ ἴδιος καὶ οἱ σύντροφοί του ἐγκαταλείπονται στὶς δικές τους δυνάμεις γιὰ ν' ἀποδράσουν ἀπὸ τὸ κάστρο. Τὰ ξωτικά εἶναι ἄστατα: Ἡ ἀνθρώπινη δράση καὶ τὸ συναίσθημα εἶναι ἡ σταθερὴ διέξοδος τοῦ Chrétien — ὅπως ἄλλωστε τοῦ Chaucer καὶ τοῦ ποιητῆ τοῦ Gawain. Πολὺ συχνὰ ἓνα κλῆμα μαγείας ἐπιτυγχάνεται με καθαρὰ ἀνθρώπινες δυνάμεις.

Μία μέθοδος ἀποδέσμευσής μας ἀπὸ τὶς πνευματικές μας συνήθειες εἶναι ἡ γρήγορη, εὐκόλη μετὰβαση ἀπὸ πε-

ριπέτεια σὲ περιπέτεια. Ἡ ἔλλειψη αἰτιωδῶν σχέσεων εἶναι κι αὐτὴ τυπικὸ γνῶρισμα μεγάλου μέρους τῆς προφορικῆς παράδοσης καὶ τῆς λογοτεχνίας ποὺ βασιζέται σ' αὐτήν. Αὐτὸ ποὺ ἔχει αἰσθητικὴ ἀξία, ὡστόσο, εἶναι ὁ πλοῦτος τῶν ἐντυπώσεων ποὺ δημιουργοῦν μὲ τέτοια μέσα, οἱ συγγραφεῖς μυθιστορίας. Αὐτὴ ἡ πολυσημантиκὴ ἀποσπασματικότητά μᾶς εἶναι οἰκεία ἀπὸ τὰ ὄνειρά μας. Τὸ ἀποτέλεσμα στὴ μυθιστορία εἶναι νὰ ἀμβλύνουν τὸ ἐνδιαφέρον μας γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ ταυτόχρονα νὰ μᾶς παρασύρουν ὁλόκληρα στὸ δαιδαλώδη κόσμο τῆς ἀφήγησης. Παράλληλα δοκιμάζουμε τὸ αἶσθημα τοῦ ἀτέρμονου μὲ τὴν ἀδιάλειπτη ἐμφάνιση νέων τροπῶν τῆς πλοκῆς, νέων ἀγγελιαφόρων, νέων ἱστοριῶν. Λίγο ἀργότερα στὸν «Λανσελότο» («Lancelot»), γιὰ παράδειγμα, ὁ Λανσελότος πιάνεται σὲ μιὰ βίαιη συζήτηση μ' ἓναν ἵπποτῃ ποὺ μόλις νίκησε — τὸν ἴδιο ἵπποτῃ ποὺ νωρίτερα τὸν εἶχε ἐξευτελίσει καὶ χλευάσει. Θάπρεπε τάχα τώρα νὰ τὸν ἀναγκάσει ν' ἀνέβει στὸ ἄρμα τῆς διαπόμευσης; Ὁ ἵπποτῆς τὸν ἐκλιπαρεῖ νὰ τὸν σκοτώσει, παρὰ νὰ τὸν ἀτιμάσει:

Que que cil merci li demande,
a tant ez vos, par mi la lande,
une pucele l' anbleüre
venir sor une fauve mure,
desafublee et desliee;...

(στ. 2779-83)

(Κι ἐνῶ ἔτσι τὸν ἰκέτευε, νάσου προβάλλει ἀπ' τὸ λειβάδι, καβάλα σὲ πυρότριχο μουλάρι, μιὰ κόρη χωρὶς καλύπτρα στὸ κεφάλι καὶ ροῦχα ἀναστατωμένα).

(Μετάφρ. Comfort)

Ὅλη ἡ προσοχή μας ἀποσπᾶται ἀπ' τὴν ἐμφάνιση τῆς

κοπέλλας. Ἡ δράση σταματᾷ προσωρινά, γιὰ ν' ἀρχίσει σφοδρότερη καθὼς ἐκείνη ἀπροσδόκητα ζητάει τὸ κεφάλι τοῦ ἵπποτῃ. Ἡ μετάβαση ἀπ' τὸ διάλογο στὴν περιγραφή μᾶς ξαναρχίζει στὸ ρόλο τῶν σιωπηλῶν θεατῶν καὶ ἐπιτρέπει στὴ συναισθηματικὴ συμμετοχή μας νὰ μετατοπιστεῖ ἀνάδυνα.

Οἱ μυθιστορίες μᾶς παρασύρουν μέσα σ' ἓνα κυκεῶνα περιπετειῶν κι ὡστόσο δὲν μᾶς προκαλοῦν τὴ δυσάρεστη αἰσθησιὴ τῆς ἀταξίας. Σχεδὸν πάντα ἔχουν εὐτυχισμένο τέλος—στοιχεῖο ποὺ παρέμεινε τυπικὸ γνῶρισμα τῆς μυθιστορίας. Αὐτὸ ἴσως εἶναι ἓνας ἀπ' τοὺς λόγους ποὺ ὁ «Τρωῖλος καὶ ἡ Χρυσήϊδα» («Troilus and Criseyde») συχνὰ θεωρεῖται ὡς μὴ μυθιστόρημα μᾶλλον παρὰ ὡς μυθιστορία. Ἡ μυθιστορία εἶναι ἓνα εἶδος μὲ ἀφομοιωτικὲς ἱκανότητες. Προσφέρει κωμωδία. Περιέχει δυστυχία. Κι ὡστόσο δὲν διαθέτει οὔτε τὴν ἐνότητα τῆς κωμωδίας οὔτε τὸ τελεσιδικιο τῆς τραγωδίας. Ἐξαίρει τόσο μὲ τὴν τεχνολογία της ὅσο καὶ μὲ τὴν καθέκαστες ἱστορίες της — τὴ γονιμότητα, τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ἐπιβίωση.

Ἡ περίκλειστη πέργολα, ὁ ναὸς τῆς χαρᾶς, ὁ ποιμενικὸς κόσμος, ἔλα προβάλλουν εἰκόνες εὐφροσύνης, ὅπου ψυχή καὶ σῶμα βρίσκουν ἀναπαμό. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ «Cligès», ἡ Fenice βγαίνει ἀπὸ τὸν Πύργο, ὅπου ἦταν κλεισμένη πάνω ἀπὸ χρόνο, στὸν κήπο. «Στὴ μέση τοῦ κήπου ἔστειλε ἓνα μπολιασμένο δέντρο φορτωμένο μπουμπούκια καὶ φύλλα καὶ μὲ φουντωτὴ κορφή. Τὰ κλαριά του ἦταν ἔτσι φτιαγμένα ποὺ ἔγερναν ὥσπου ἄγγιζαν τὸ χῶμα. Ὁ κορμὸς, ὅμως ἀπ' ὅπου ξεκινούσαν ὑψωνόταν ὁλόσιος στὸν ἀέρα». Ἡ Fenice ἀναπαύεται σ' αὐτὴ τὴ φωλιά, μέσα στὸν περιφραγμένον κήπον ποὺ ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸν Πύργον, πλάι στὸν ἔραστή της. Ἡ θερμή, ἀπόκοσμη, παραδεισένια μοναξιά τῶν ἐραστῶν μέσα στὴ φυλλωσιά ἐκφράζει ἀδρά αὐτὴ τὴν

τάση παθητικότητας που διαπερνᾷ τις μυθιστορίες. Στη «Νεραϊδοβασίλισσα» («The Faerie Queen») ο Spenser ἔδειξε πώς τέτοιες απόκοσμες και ἡσυχαστικές σκηνές εὐτυχίας (θὰ μπορούσε κανείς ἐδῶ νὰ θυμηθεῖ Ἑλισσαβετιανὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν «Ἄτυχο Ταξιδιώτη» («The Unfortunate Traveller») τοῦ Nashe καὶ τὴν «Ἀρκαδίαν» («Arcadia») τοῦ Sidney) μποροῦν νὰ μεταβληθοῦν σὲ φυλακὴ ἀπελπισίας:

Sleepe after toyle, port after stormie seas,
Ease after warre, death after life does greatly
please.

Ὁ ὕπνος ὕστερ' ἀπ' τὸν κάματο, τὸ λιμάνι πέρ' ἀπ' τὶς
φουρτούνες

Ἡ γαλήνη μετὰ τὸν πόλεμο, ὁ θάνατος μετὰ τὴ ζωὴ
εἶναι χαρά.

Τὸ Σύσκιο τῆς Εὐδαιμονίας στὸ ἔργο τοῦ Spenser εἶναι ἀπειρα θελκτικὸ κι ὡστόσο ἀπατηλὸ καὶ παραμορφωτικὸ τῶν πρᾶγματικῶν ἀνθρώπινων ἐπιδιωξέων.

Τέτοιες σκηνές ἄλλωστε ἀποδυναμώνουν καλλιτεχνικὰ τὶς μυθιστορίες, ὅταν δὲν ὑποστηρίζονται ἀπ' τὴ δύναμη τῆς ἰδιοφυΐας: πλατυασμός, ναρκισσισμός, ἄκριτη χρῆση τυποποιημένων μορφῶν. Ὁ Chaucer ἐπισημαίνει τοὺς παραλογισμοὺς τῶν elishé τῆς μυθιστορίας, μὲ κωμικὴ ἀκρίβεια στὴν παρωδία τοῦ «Sir Thopas»:

Sire Thopas fil in love-longynge,
Al whan he herde the thrustel synge,
And pryked as he were wood. [mad]
His faire steede in his prikyng
So swatte that men myghte him wrynge;
His sydes were al blood.
Sire Thopas eek so wery was
For prikyng on the softe gras,

So fiers was his corage,
That down he leyde him in that plas
To make his steede som solas,
An yaf hym good forage...
«An elf-queene wol I love, ywis,
For in this world no womman is
Worthy to be make [mate]

In towne;
Alle othere wommen I forsake,
And to an elf-queene I me take
By dale and eek by downe!

Σὲ καημὸ ἔπεσε ὁ Σέρ Τοπάζ ἐρωτικὸ ἀκούγοντας τὴν τοίχλα ἔτσι νὰ κελαηδᾷ καὶ σπιρουνίζοντας κάλπασε σὰν τρελός. Καὶ ἀπὸ τὸ κάλπασμα πύρωσε τ' ἄλογό του κι ἰδρωσε τόσο πού μπορούσες νὰ τὸ στίψεις· τόσο ἰδρωμένο ἦταν.

Ὁ Σέρ Τοπάζ κουράστηκε στὴ χλόη νὰ καλπάζει πάνω· τόσο ἄγριο ἦταν τὸ θάρρος του πού χάμω ξάπλωσε μὲ τόλμη, καὶ τὸ φαρί ἀμόλυσε κοντὰ σὲ κάτι βάλτους ὅπου ὑπῆρχε μπόλικο κι ἐκλεκτὸ χορτάρι. αὐτῶν Νεραϊδῶν βασίλισσα θὰ πάρω γιὰ γυναίκα γιατί στὸν κόσμον δὲν ὑπάρχει ἄλλη ὥραία κι ἄξια τὸ ταίρι μου νὰ γίνει στὴν πόλη· τὶς ἄλλες ὅλες παρατῶ, Νεραίδα θ' ἔν' ἡ ἀγάπη μου σὲ λαγκαδιὰ καὶ κάμπο καὶ κοιλάδα».

Ἡ σάτιρα κινεῖται σὲ δύο ἐπίπεδα: διακωμώδηση τῆς κενοδοξίας τοῦ ἥρωα τῆς μυθιστορίας καὶ ἐμπαιγμὸς τῆς στιχουργικῆς συμβατικότητος. Ἡ αἴσθηση τοῦ Sir Thopas γιὰ τὸ ξεχωριστὸ πεπρωμένο του (γιατί στὸν κόσμον δὲν ὑπάρχει ἄλλη / ὥραία κι ἄξια τὸ ταίρι μου νὰ γίνεῖν) ἔρχεται σ' ἀντίθεση μὲ τὴν ὑπερβολικὴ περιγραφή τοῦ ἀλόγου

του. 'Ο Chaucer περιγελά την κόπωση απ' τὰ ταξίδια του ιππότη που πλανιέται ἄσκοπα στίς ἐρημιές («ὁ Σέρ Τοπάζ κουράστηκε/στή χλόη νὰ καλπάζει πάνω»). 'Η ἀντίθεση ἀνάμεσα στο «So fiers was his corage» («Τόσο τρομερό ἦταν τὸ θάρρος του»)/«That doun he leyde him» («πὺ χάμω ξάπλωσε μὲ τόλμη») ἐπισημαίνει τὴ διάσταση πὺ συχνὰ μισογίνεται ἀντιληπτὴ ἀνάμεσα στίς ἡρωϊκὲς ὑποσχέσεις καὶ στίς πράξεις. Τὸ ποίημα μὲλις ξεπερνᾷ τοὺς διακόσιους στίχους, κι ὥστόσο ἡ λεπτομερειακὴ περιγραφὴ τῆς φορεσιᾶς τοῦ Sir Thopas καταλαμβάνει πέντε στροφές, ἐνῶ τρεῖς στροφές ἀρκοῦν γιὰ νὰ καλύψουν τὸ μοναδικὸ ἐπεισόδιο. 'Η πάλι τοῦ Sir Thopas μὲ τὸν γίγαντα Sir Oliphant σταματᾷ παράδοξα ἀκριβῶς στὴν πιὸ δραματικὴ στιγμή:

Sire Thopas drow abak ful faste;
This geant at hym stoness caste
Out of a fel staf-slynge.
But faire escapeth child Thopas,
And al it was thurgh Goddes gras,
And thurgh his fair berynge.

'Ο Σέρ Τοπάζ γοργὰ πισωπατεῖ·
ὁ γίγας μὲ σφεντόνα ρίχνει
πέτρες, μὰ ὁ Σέρ Τοπάζ ἔκοψε λάσπη
καὶ γλύτωσε μὲ τοῦ θεοῦ τὴ χάρη
καὶ χάρις στοῦ εὐγενέος του ὕψος.

Μὲ τὴν ἐλλειπτικότητα τῶν στερεότυπων ἐκφράσεων ἀποφεύγεται ὁποιαδήποτε σαφήνεια στὴν παρουσίαση τῆς δράσης. Τελικὰ ὁ πρωταγωνιστὴς σταματᾷ τὸν ποιητὴ ἀναθεματίζοντας τὴ ρίμα: 'Η «ρίμα», μὲ τὴν ἔννοια τῆς στιχουργικῆς τεχνικῆς εἶναι πράγματι ὁ κύριος στόχος τῆς σάτιρας τοῦ Chaucer. Τὸ «παράγμισμα» πὺ πασχίζει νὰ δώσει περιεχόμενο στὰ cliché («By dale and eek by

downe» - «Σὲ λαγκαδιὰ καὶ κάμπο καὶ κοιλάδα»), ἐνῶ στὴν πραγματικότητα δὲν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐξασφαλίζει τὸ σωστὸ ἀριθμὸ ποδῶν στὸ στίχο· ἡ ἐξαμβλωματικὴ καθόδος ἀπὸ τὸν «κόσμο τοῦτο» («in this world») στὴν «πόλη» («in town») γιὰ χάρη τῆς ὁμοιοκαταληξίας. 'Η ἀνιερὴ ἐπανάληψη τέτοιων εὐρημάτων ἀπηχεῖ τὴν ἑλλειψη καλλιτεχνικῆς συνείδησης, πὺ ἔδειξαν πολλοὶ Ἀγγλοὶ συγγραφεῖς μυθιστορίας στὴ χρησιμοποίηση ἱπποτικῶν θεμάτων. 'Ο ἴδιος ὁ Chaucer ἔδωσε τὸ μέτρο τοῦ τί θὰ μποροῦσε νὰ κάνει ἕνας καλλιτέχνης μὲ τὴ μυθιστορία καὶ μὲ τὴν παραδοσιακὴ «Ἱστορία Ἱπποτῶν» (Knights Tale) καὶ μὲ τὸν πλούσιο καὶ πρωτότυπο «Τρωῖλο καὶ Χρυσήϊδα» («Troilus and Criseyde») τὸ μεγάλο ποίημα ὅπου, καθὼς ἔγραψε καὶ ὁ W. P. Ker στὸ «Ἔπος καὶ Μυθιστορία» («Epic and Romance»), «ἡ μεσαιωνικὴ μυθιστορία ξεπερνᾷ τὸν ἑαυτὸ της».

Η ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΗ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑ

'Η μεγάλη δύναμη τῶν συμβολισμῶν τῆς μυθιστορίας εἶπνε νὰ προστατέψει ἀδέξιους τεχνίτες. Ὡστόσο ὁ ἰδανικὸς κόσμος τῶν μυθιστοριῶν ἀποκτᾷ πειστικότητα μόνο μὲσω τῆς ἀκριβολογίας τοῦ δημιουργοῦ της, ἀκριβῶς γιὰτὶ εἶναι ἰδανικός. Χωρὶς πληθωρικὴ λεπτολογία ὑπάρχει μιὰ πλαστότητα, ἕνα εἶδος εὐπάθειας στὴ γοητεία πὺ ἀσχεῖ. Ἀναλύεται σὲ συμβολισμοὺς ἐπιθυμιῶν. Δὲν ὑπάρχει τίποτε ἀσυμβίβαστο πρὸς τὴ σοβαρὴ τέχνη στὴν ἐπιθυμία ἀποδράσης ἀπὸ τίς καθημερινὲς βιοτικὲς συνθῆκες. Ἀλλὰ ἡ ἐκπλήρωση τῆς ἐπιθυμίας πρέπει νὰ πραγματώνεται μὲ πληρότητα καὶ δραματικότητα μ' ὅλη τὴ συνακόλουθη οὐδυνή μέσα στὸ ἔργο τέχνης καὶ ὄχι νὰ προσφέρεται σὰν ζαχαρωτό. 'Η ὑπόψια πὺς ὁ κόσμος τῆς μυθιστορίας εἶναι οὐσια-

στικά ένα ψέμμα — όχι μόνο γιατί είναι ἄσχετος με τὴν ἱστορία, ἀλλὰ γιατί δὲν εἶναι ἰσοτιμὸς με τὸν πραγματικὸ κόσμον καὶ δὲν πραγματώνεται μέσα σ' αὐτὸν — κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν ἀναγεννησιακὴ καὶ μετα-ἀναγεννησιακὴ κριτικὴ τοῦ εἴδους.

Ἀλλὰ ἐκεῖνο ποὺ ἐνδιέφερε τοὺς Ἑλισαβετινοὺς κριτικούς ἦταν ἡ ἀδιαμφισβήτητη δημοτικότητα τοῦ εἴδους. Πρέπει νὰ τονιστεῖ πὼς ἡ λέξη «μυθιστορία» στὸ δέκατο ἔκτο αἰῶνα κάλυπτε ὁποιαδήποτε ἱστορία κοσμικοῦ χαρακτήρα εἴτε ἐμμετρὴ εἴτε πεζή. Ἡ λέξη ἀποκτᾷ τὸ εὐρύτερο φάσμα ἐννοιῶν τὴν περίοδο αὐτὴ καὶ κατὰ συνέπεια εἶναι δύσκολο νὰ τὴν χρησιμοποιήσουμε σὰν ὅρο ποὺ προσδιορίζει ἡ χαρακτηρίζει ἓνα εἶδος: θᾶταν σκόπιμο ὥστόσο νὰ διακρίνουμε τίς ποικιλίες του. Οἱ κύριες πηγές τῆς Ἑλισαβετιανῆς μυθιστορίας ἦταν τὸ ὕλικό τῶν μεσαιωνικῶν ἱπποτικῶν μυθιστοριῶν. Τὸ τεράστιο ἀπόθεμα κλασικῶν θρύλων ποὺ εἶχαν γίνει γνωστοί μέσω τῆς ἀνανεωμένης κλασικῆς παιδείας· οἱ ἴδιοι αὐτοὶ θρύλοι μεταφρασμένοι καὶ μεταμορφωμένοι μέσω Ἱταλικῶν καὶ Γαλλικῶν παραλλογῶν. Τὸ Ἱταλικὸ «ρομαντικὸ ἔπος» τὸ παραμῦθι· ἡ ἱστορία· Ἡ ὁρεξὴ γιὰ ἱστορίες ἐκφράζεται στίς συλλογές ἀνεκδότων ποὺ ἀπηχοῦν λαϊκὰ προφορικὰ παραμῦθια, βιβλία ὅπως οἱ «Ἑκατὸ εὐθυμὲς ἱστορίες» («A Hundred Merry Tales» (1526), «Οἱ εὐθυμὲς ἱστορίες τοῦ Skelton» («The Merry Tales of Skelton» (1566-9), «Τὰ χωρατὰ τοῦ Tarlton» («Tarlton's Jests» (πρὶν ἀπ' τὸ 1592) καὶ τὰ «Εὐθυμὰ ἱστορία ἡμεῶν» («The Merry Conceited Jests of George Peele» (1607), «Τὸ παλάτι τῆς Ἡδονῆς» («The Palace of Pleasure» (1566-7) τοῦ William Painter, προσφέρουν μιὰ πλούσια συλλογὴ ἱστοριῶν ἐπιλεγμένων κυρίως ἀπὸ Γαλλικὲς καὶ Ἱταλικὲς πηγές — ποὺ καὶ αὐτές συχνὰ βασίζονται σὲ κλασικοὺς συγγραφεῖς.

Ὁ ἀναγνώστης ποὺ θᾶθελε νὰ μάθει τὸ εἶδος τῶν ἱστοριῶν με τίς ὁποῖες ἀνατρέφεται ἓνας ἀναγνώστης τῆς μεσαιωνικῆς τάξης πρὶν ἀπ' τὰ χρόνια τοῦ Σαίξπηρ μπορεῖ νὰ βρεῖ μιὰ χαριτωμένη ἀφήγησιν στὸν «Καπετὰν Cox, οἱ Μπαλλάντες καὶ τὰ βιβλία του» («Captain Cox, his Ballads and Books»)· ἢ στὸ «Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Robert Laneham» («Robert Laneham's Letter») (ἐκδ. F. J. Furnivall, Λονδίνο, 1871). Ὁ ἴδιος ὁ Laneham λέει: «ὅσο γιὰ τίς ἱστορίες ποὺ μοὺ κάνουν κέφι, ὅσο πιὸ παλῆς καὶ σπάνιος, τόσο πιὸ πολὺ μ' ἀρέσουν». Στὴν ἀφήγησή του σχετικὰ με τίς γιορτές ποὺ ὁργανώθηκαν γιὰ τὴ Βασίλισσα Ἑλισάβετ στὸ Kenilworth τὸ 1575 περιγράφει ἓναν ἀπ' τοὺς παρισταμένους, τὸν Captain Cox, κτίστη ἀπ' τὸ Coventry καὶ ἀπαριθμεῖ τὴ συλλογὴ του ἀπὸ βιβλία, θεατρικὰ ἔργα καὶ μπαλλάντες. Αὐτὸ ποὺ κάνει ἀμέσως ἐντύπωση εἶναι πόσο κυριαρχεῖ ἀνάμεσα στὰ βιβλία τοῦ Cox ἡ ἱπποτικὴ μυθιστορία. Τὸ βιβλίο του Βασιλιᾶ Ἀρθούρου, ὁ Huon τοῦ Burdeaus, ὁ ἱπποκόμος κατωτέρας τάξεως, οἱ τέσσερις γιοὶ τοῦ Aymon, ὁ Syr Eglamoor, ὁ Syr Tryamoor — τέτοια ὀνόματα ἀναφέρονται στὸν κατάλογο. Καὶ ὁ Thomas Nashe στὴν «Ἀνατομία τοῦ παράλογου» («The Anatomie of Absurditie») μνημονεύει ἀρκετὰ ἀπ' τὰ ἴδια ἔργα (πού, ὅπως ὑπαινίσσεται, εἶναι παπικά).

Τί ἄλλο, ὅς παρακαλῶ, κάνουν ὅλοι τοῦτοι οἱ παραχαλισμένοι γραφιάδες ἀπ' τὸ νὰ πασχίζουν νὰ στηλώσουν τοὺς ἐρειπωμένους τοίχους τοῦ Νεοῦ τῆς Ἀφροδίτης, νὰ ξαναφέρουν στὸν κόσμον ἐκεῖνο τὸ χαμένο περιλάλητο δικαίωμα τῆς ψευδολογίας, νὰ μιμηθοῦν ξανά τίς ὀνειροφαντασίες ἐκείνων τῶν φτωχοκαλόγερων ποὺ ἀπ' τίς ἀργόσχολες πέννες τους ξεφύτρωσαν ὅλες ἐκεῖνες οἱ ξέθωρες μορφές τοῦ ἀπατηλοῦ τίποτε ὅπως τὰ κατορθώματα τοῦ Ἀρθούρου τῆς στοργυλλῆς τραπέζης, τοῦ Ἀρθούρου τῆς μικρῆς Βρετανίας,

πρόσφατα δπως του John Arthos, «Η ποίηση του Spenser και η μορφή των μυθιστοριών» («On the Poetry of Spenser and the Form of Romances») της Josephine Bennett «Η εξέλιξη της Νεραϊδοβασιλίσσας» («The Evolution of the Faerie Queene») και της Rosamund Tuve «Αλληγορικές Παραστάσεις» («Allegorical Imagery»). Το βασικό συμπέρασμα που προκύπτει απ' όλη αυτή τη συζήτηση είναι ότι οι μυθιστορίες έγιναν σε τέτοιο βαθμό δεκτές σαν μέρος της ψυχολογικής παράδοσης ώστε παρά τις αντιρρήσεις των Έλισαβετιανών κριτικών, να εξακολουθούν να εμπνέουν και να χρησιμοποιούνται άκριτα.

Τις έβλεπαν σαν εικόνα της τραχειάς ουσίας της ζωής. Ο Sidney, στην «Απολογία της Ποίησης» («An Apologie for Poetry») δήλωνε: «Η ποίηση είναι ο άχώριστος σύντροφος των στρατοπέδων. Μπορώ να βεβαιώσω πως ποτέ δεν θα απογοητεύσει ένα στρατιώτη ο Μαινόμενος Όρλάνδος ή ο γενναίος Βασιλιάς Άρθουρος». Και σε μίαν εποχή που αντιμετώπιζε τη λογοτεχνία σαν μορφή δράσης, ο κόσμος που έπλαθε ή μυθιστορία ένθουσίαζε για την ποικιλία του και την πολυμορφία των ανθρώπινων ήθων που παρουσίαζε. «Είλικρινά», έγραφε ο Sidney σε άλλο σημείο της «Απολογίας», «γνώρισα ανθρώπους που με το διάβασμα και μόνο του "Amadis de Gaule" (που ο θεός ξέρει πόσο απέχει από το να είναι τέλεια ποίηση), ανακάλυψαν πως ή καρδιά τους τους παρκαίνουσε στην ευγένεια, τη μεγαλοθυμία και κυρίως στη γενναιότητα». Η αμφίβολη φιλοφρόσηση του Sidney επαινεί τη δύναμη του «Amadis» να τρέπει τον άνθρωπο στις ευγενικές πράξεις. Η δική του μυθιστορία «Arcadia» αντικατοπτρίζει τον κόσμο των ευγενών. Και στον Spenser και στον Sidney ή εξιδανίκευση περισσότερο διδάσκει τον αναγνώστη παρά τον βοηθάει να ξεφύγει απ' τον κόσμο του. Οι ιδανικοί τους κόσμοι δίνουν στηρίγματα για

τη ζωή.

Αυτή τη «διδασκτική» λειτουργία θα την συναντήσουμε και στον ποιμενισμό της «Αρκαδίας». Το ποιμενικό εύκολα περνάει στο πολιτικό, γιατί ένα όμορφο τοπίο υπαινίσσεται καλή διακυβέρνηση και ειρήνη, ενώ μια λεηλατημένη χώρα την αποσύνθεση του νόμου και του πολιτισμού. Έτσι ή όνειρική τελειότητα του άρκαδικού τοπίου υποβάλλει την εικόνα μιας τέλεια άρμονικής κοινωνίας.

«Ήταν λόφοι που στόλιζαν τα περήφανα ύψωμάτα τους με πελώρια δέντρα, βαθιές κοιλάδες που παρηγορούσαν την ταπεινωσύνη τους με δροσερά κατακάθαρα ρυάκια, λειβάδια κεντημένα με κάθε λογής λουλουδάκια: χαρά να τα βλέπεις: σύδεντρα που τη γλύκα της σκιής τους τη μαρτυρούσε ή πρόσχαρη διάθεση άπειρων γλυκόλαλων πουλιών: τα λειβάδια γεμάτα πρόβατα που έβοσκαν άμέριμνα, χαριτωμένα άρνάκια που βελάζοντας ζητούσαν τη μητρική άγκαλιά. Έδω ένα βοσκόπουλο παίζει φλογερά λές και δεν θα γερνούσε ποτέ του: εκεί μια νεαρή βοσκοπούλα πλέκει και μαζί τραγουδάει και θάλεγες πως ή φωνή βοηθούσε τα χέρια της στη δουλειά και τα χέρια κρατούσαν το ρυθμό του τραγουδιού της».

Σ' αυτό το τοπίο όπου οι άξίες συνοψίζονται στο «ατραγούδι και το πλέξιμο» ή τάξη, ή άρμονία και ή ευνομία είναι αυτόνομες. Στη συνέχεια της μυθιστορίας το ειδυλλιακό αυτό τοπίο λεηλατείται απ' τον εμφύλιο πόλεμο και ή ούτοπική πολιτεία καταστρέφεται.

Στο τέλος του τρίτου βιβλίου της «Νεραϊδοβασιλίσσας» («The Faerie Queene») το ψευτοιδανικό του Έρωτα εκφράζεται με θεατρικότητα, με μια πομπή που θυμίζει το «Μυθιστόρημα του ρόδου» («The Romaunt of the Rose») και τη σκηνή του Kenilworth που παραθέσαμε πιο πάνω.

Σ' αντίθεση μ' αυτό παρατίθεται ἡ ἀληθινὴ εἰκόνα τῆς ἀγίας στὸ σιωπηλὸ ἀντάμωμα τοῦ Amoret καὶ τῆς Scudamour. (Ἡ στροφή πού ἀκολουθεῖ, ὑπάρχει μόνο στὴν πρώτη ἐκδοσὴ):

Lightly he clipt her twixt his armes twaine,
And streightly did embrace her body bright,
Her body, late the prison of sad paine,
Now the sweet lodge of loue and deare delight:
But she faire Lady ourcommen quight
Of huge affection, did in pleasure melt,
And in sweete rauishment pourd out her spright:
No word they spake, nor earthly thing they felt,
But like two senceles stocks in long embracement
dwelt.

(Ἀνάλαφρα τὴν πῆρε στὰ δύο του μπράτσα κι ἀγκάλιασε τ' ὄμορφο κορμί της· τὸ κορμί της, πού πρίν, τοῦ πόνου ἦταν φυλακὴ, τώρα γλυκειὰ γινότανε φωλιά τοῦ ἔρωτα καὶ τῆς εὐφροσύνης· ἀλλὰ ἡ πεντάμορφη κόρη ζαλισμένη ἀπ' τὴν ἄπειρη ἀγάπη ἔλειωνε ἀπὸ χαρὰ καὶ σὲ γλυκὸ ὄνειρο παράδωσε τὴν ψυχὴ της· οὔτε λέξη δὲν εἶπαν, τίποτε γήινο δὲν τοὺς ἄγγιζε καὶ γιὰ ὥρα μείνανε ἀγκαλιασμένοι χωρὶς νὰ νοιώθουν τὸν κόσμο τριγύρω τους)

Ἡ τρυφερὴ ἀμοιβαιότητα στὴν ἐρωτικὴ σχέση εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ ιδεώδη καὶ τῆς «Ἀρκαδίας» («Arcadian») ὅπου ἡ ζωὴ πού ἐπιδιώκουν οἱ τέσσερις ἐραστές εἰκονίζεται μὲ τὸ γάμο τῆς Παρθενίας καὶ τοῦ Ἀργαίου: «Ἐνὰ εὐτυχισμένο ζευγάρι, ἐκεῖνος πασίχαρος πού εἶχε ἐκείνη, κι ἐκείνη εὐτυχισμένη μὲ τὸν ἑαυτό της, ἀλλὰ μὲ τὸν ἑαυτό της μόνο καὶ μόνο γιατί ἔδινε χαρὰ σ' ἐκεῖνον· καὶ αὐξάναν τὰ πλοῦτη τους δίνοντας ὁ ἓνας στὸν ἄλλον· καθένας διπλὰ ζώντας τὴ ζωὴ του, γιατί ζοῦσαν διπλά: μιὰ ζωὴ ὅπου ἡ ἐπιθυμία δὲν νοιαζόταν γιὰ ἱκανοποίηση κι ἡ ἱκανοποίησις δὲν γεννοῦσε κορεσμό» (III, 12).

Ἡ γλώσσα τῶν ἀποσπασμάτων πού παραθέσαμε καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Sidney ἀποκαλύπτει ὡς ἓνα σημεῖο τὰ ιδεώδη ἀπ' τὰ ὁποῖα ἐμφορεῖται ἡ Ἑλισαβετιανὴ αὐλικὴ μυθιστορία. Μὲ τὸν «Εὐφύη» («Euphues») τοῦ Lyly ἐγκαινιάζεται μιὰ μορφή μυθιστορίας ὅπου ἡ γλώσσα ἐκφράζει τὸ ιδεώδες τοῦ ἔργου καὶ τὸ ἥθος του. Στὴν αὐστηρὴ σχηματικὴ διαγράφη τῶν προσώπων καὶ τῶν σχέσεών τους πού συναντοῦμε στὴν «Ἀρκαδίαν» («Arcadian») ὁ Sidney χρησιμοποιεῖ μιὰ ἐξεζητημένη κομψόπειρα ὅμοια μ' ἐκείνη τοῦ Lyly, ἀλλὰ τὸ ἔργο παραμένει ἡθοπλαστικὸ — ὅπως ἡθοπλαστικὰ εἶναι καὶ τὰ εὐγενέστερα ἔργα τῆς μεσαιωνικῆς μυθιστορίας. Ἡ Ἑλισαβετιανὴ αὐλικὴ μυθιστορία προσέδωσε μιὰ καινούργια εὐγένεια καὶ δύναμη στὰ ιδεώδη τοῦ ἔρωτα καὶ τῆς τιμῆς: συνεπῆς πρὸς τίς τάσεις της, δημιούργησε μιὰ ἐξευγενισμένη καθομιλουμένη ἱκανὴ νὰ ἐκφράσει τὴν ἀριστοκρατία. Ἱστορικά, ἡ μυθιστορία ἦταν ἡ καθομιλουμένη καὶ θεωρήθηκε σὰν ιδεώδες ἀπ' τοὺς Ἑλισαβετιανούς. Ἐξ ἄλλου τὸ εἶδος τῆς στροφῆς πού χρησιμοποιεῖ ὁ Spenser ἐκφράζει μορφικὰ τὴν ἡθελημένη πολυπλοκότητα τῆς μυθιστορίας.

Ἐπέμεινα ἰδιαίτερα στὸ γεγονός, ὅτι, ἀναμφισβήτητα, ὁ περιχρακωμένος κόσμος τῆς Ἑλισαβετιανῆς αὐλικῆς μυθιστορίας εἶναι στραμμένος στὴ ζωὴ καὶ στὴ διάθρωσή της ἀκόμα καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ της. Μ' αὐτὸ δὲν θέλω νὰ πῶ ὅτι εἶναι ἐντελῶς ἡθοιολογικὴ στίς προθέσεις καὶ στίς ἐπιτεύξεις της. Μέσω τῆς γλώσσας δημιουργεῖ ἀγέρωχες καὶ λαμπρὲς μορφὲς ζωῆς πού, κολακευμένοι, δεχόμαστε τὸ προνόμιο νὰ μοιραστοῦμε. Μᾶς μεταδίνουν μιὰ χάρη καὶ φινέτσα χάρις σὲ μιὰ πνευματικὴ εὐελιξία πού αἰσθάνεται κινεῖς ὅσο διαρκεῖ ἡ ἀνάγνωσις. Μᾶς ἀφαιροῦν τὰ δεσμὰ καὶ τίς ἀτέλειές μας. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ὁ κόσμος τῆς μυθιστορίας τηρεῖ τίς ὑποσχέσεις του προσφέροντάς μας ζωὴ

μεταμορφωμένη· ὁ κόσμος εἶναι μπρούτζινος· οἱ ποιητὲς γεννοῦν χρυσαφένιο.

Ἄν καὶ ἔζησαν σταθερὰ μέσα στὴν ἀτμόσφαιρά της, οὔτε ὁ Spenser οὔτε ὁ Shakespeare χρησιμοποίησαν ποτὲ τὴ λέξη «μυθιστορία». Μόνο μεταγενέστεροι κριτικοὶ ἀποκάλεσαν τὰ τελευταῖα δράματα τοῦ Shakespeare «μυθιστορίες». Ἀναμφισβήτητα κάποιες ἀπ' τὶς ἐμπνεύσεις του ὀφείλονται σὲ Ἑλισαβετιανὲς μυθιστορίες. Πίσω ἀπ' τὸ «Χειμωνιάτικο παραμῦθο» («The Winter's Tale») διακρίνεται ὁ «Pandosto» τοῦ Greene καὶ στὸ κεφάλαιό του «Ο Sidney καὶ ἡ ὀψιμη Σαιξπηρική μυθιστορία» («Sidney and the Late Shakespearean Romance»), («Poets on Fortune's Hill, Λονδίνο 1952») ὁ John Danby ὑποδεικνύει μὲ πειστικότητα συγγένειες ἀνάμεσα στὴν «Ἀρκαδία» («Arcadia») καὶ τὸν «Περικλῆ» («Pericles»). Ὁ Danby κάνει τὴν ὀξύτατη παρατήρηση «ὅτι ὁ Shakespeare ἀνταποκρίνεται θερμὰ —καὶ σχεδὸν μὲ λυρική συγκίνηση— στὸ ἐσωτερικὸ θέμα τῆς μυθιστορίας».

Αὐτὴ ἡ ἐσωτερικότητα εἶναι τὸ σημαντικότερο. Τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα μόνον τοὺς δὲ θὰ μπορούσαν ποτὲ νὰ ἐξηγήσουν οὔτε τὴ συγκίνηση τοῦ Shakespeare οὔτε τὴν προσωπικότητα τοῦ τόνου του, ὅταν μεταχειρίζεται ὑλικὸ πού σ' ὅποιαδήποτε ἄλλη περίπτωση θὰ μπορούσε νὰ παραμεριστεῖ σὰν ἀπλῶς συμβατικὸ ἢ λόγιο.

Ὁ Shakespeare εἰσχωρεῖ στὰ βασικὰ θέματα πού ἐξαίρονται στὴ μυθιστορία: τὰ θέματα τοῦ πόνου καὶ τῆς ἐπιβίωσης, τῆς ἀναγέννησης, τοῦ ποιμενικοῦ, τοῦ παλλόμενου παρόντος πού αἰώνια ἀπομακρύνεται, τῆς χίμαιρας πού φτιάχνει τὸν κόσμο ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅπως τὸν φαντάστηκε, τῆς πολὺπλοκης ἀρμονίας, τῆς τύχης καὶ τοῦ χρόνου. Στὴ μυθιστορία τίποτε δὲν χάνεται ὀριστικά: ἡ ἀνάσταση εἶναι πάντα ἐφικτή. Ὁ Shakespeare χάρισε ὁλοκληρωμένη ἀν-

θρώπινη μορφή στὶς ἀλήθειες πού γιὰ πρώτη φορὰ ἐκφράστηκαν μέσα ἀπ' τὰ ἀφηγηματικὰ μοτίβα τῆς μεσαιωνικῆς μυθιστορίας.

3

*Ἀπὸ τὸν Θερβάντες
στὸ Γοτθικὸ Μυθιστόρημα:
Ἡ μυθιστορία καὶ ἡ ἀνοδος
τοῦ μυθιστορήματος*

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ

Ἡ δημοσίευση τοῦ «Δὸν Κιχώτη» («Don Quixote») τοῦ Θερβάντες καὶ τῆς μετάφρασής του στ' Ἀγγλικά ἀποτελεῖ σταθμὸ στὴν ἱστορία τῆς μυθιστορίας. Κάπου ἓνα χρό-νο νωρίτερα, στὸν «Ἱππότη τοῦ Φλεγόμενου Ρόπλου» («The Knight of the Burning Pestle») ὁ Beaumont καὶ ὁ Fletcher ἐκμεταλλεύτηκαν τὴν τραγελαφικὴ διάσταση ἀνάμεσα στὰ παλαιὰ ιδεώδη τῆς ἱπποτικῆς μυθιστορίας καὶ στὰ ἥθη τῆς σύγχρονης τους καθημερινῆς ζωῆς. Στὴν ἀντίθεση αὐτὴ ἔδωσαν ταξικὴ χροιά διακωμωδώντας τὴν ἀδυναμία τοῦ πολίτη νὰ ἐννοήσῃ τίς θεατρικὲς συμβάσεις καὶ τὸ ψευδοηρωικὸ θέμα ἑνὸς μπακάλη ποὺ μεταμορφώνεται σὲ ἱππότη. Τὸ εὐρημα τοὺς ἔδινε τὴν εὐκαιρίαν μιᾶς πληθωρικῆς κωμωδίας καὶ κάποιας καίριας κοινωνικῆς κριτικῆς.

- Rafe: Καὶ χωρὶς ἄλλο ἀξίζουν κάθε ἔπαινο κεῖνοι οἱ ἱππότες ποὺ παραμελώντας τὸ ἔχει τους τρι-
γυρνοῦν μ' ἓναν ἱπποκόμο κ' ἓνα νάνο στὶς ἐρη-
μιές γιὰ νὰ λευτερώσουν ἀδύναμες δέσποινες.
Wife: Μὰ τὴν πίστη μου ἀξίζουν — ἅς τους νὰ λένε
ὅ,τι θένε, τ' ἀξίζουν οἱ ἱππότες: καὶ βέβαια πα-
ραμελοῦν τὸ ἔχει τους· μόνο ποὺ δὲν κάνουν τὰ
ὀπόλοιπα.

Ἀλλὰ ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ εὐρήματος εἶναι περιορισμένη πρῶτα γιὰτὶ ἀντιμετωπίζουν τὸ ἰδίωμα τῆς ἱπποτικῆς μυθιστορίας σὰν ὁλότελα γελοῖο καὶ ἔπειτα γιὰτὶ στριμώχνουν ἓνα σωρὸ ἄλλα θέματα στὰ ὅρια ἑνὸς σύντομου ἔργου.

Μὲ τὸν «Δὸν Κιχώτη» («Don Quixote») ὁ Θερβάντες ἔφτιαξε ἓνα ἔργο ποὺ ἔχει στὸ ἀκέραιο τίς διαστάσεις καὶ τὴν ποικιλίαν τῆς μυθιστορίας: σέβεται τὸ εἶδος ἀκόμα κι ὅταν στρέφει τὸ βλέμμα του πέρα ἀπὸ τὰ παραδοσιακὰ ὅρια τοῦ θεματός του, σὲ νέες περιοχὲς ἐμπειρίας. Στὴν παραδοσιακὴ μυθιστορία κανεὶς δὲν διαψεύδεται. Ἡ διάψευση θὰ ὑπονόμευε τὴ λυτρωτικὴ λειτουργία της καὶ θὰ κατέστρεφε τὰ συστατικὰ τοῦ κόσμου της. Ὁ Πρόσπερο ἐγκαταλείπει μὲ μιᾶς, ἐπισημότητες, μαγεία καὶ ταυτότητα σ' ἐκείνη τὴν τελικὴ πικρὴ δήλωση ποὺ ἀποκηρύσσει τὰ πάντα ἐκτός ἀπὸ τὸν ἀνθρώπινο κύκλο. «Τέλειωσαν πιά τὰ γλέντια μας». Ἀλλὰ ἡ «Τρικυμία» («The Tempest») δὲν βασιίζεται στὴ μυθιστορία ἢ στὴν εὐδωση τῶν προσδοκιῶν — ἀν καὶ αἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς εὐωδόνονται. Ὁ καθημερινὸς κόσμος εἶναι ἡ μακρινὴ καὶ ποθητὴ χώρα πρὸς τὴν ὁποία κατευθύνονται τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου.

Φέρνοντας ἀντιμέτωπα τὰ δεδομένα τῆς μυθιστορίας μὲ τὴν ὁρατὴ πραγματικότητα τῆς ζωῆς, ὁ Θερβάντες δημιούργησε μιὰ νέαν φόρμα ποὺ περιλάμβανε ταυτόχρονα ἑκσταση καὶ διάψευση. Στὸ «Νόημα ἑνὸς τέλους» («The sense of an Ending»), (Νέα Ὑόρκη, 1967) ὁ Frank Kermode χρονολογεῖ τὴν κεντρικὴ θέση τοῦ μυθιστορήματος ἀπὸ τὸν Θερβάντες.

Στὴ δική μας πολιτιστικὴ φάση τὸ μυθιστόρημα εἶναι ἡ ἐπικρατέστερη λογοτεχνικὴ μορφή. Πρόθυμα υἱοθετεῖ κάθε φορὰ τίς ἀπόψεις ὁποιασδήποτε κοσμοθεωρίας ποὺ μοιάζει πειστικὴ. Ἡ ἱστορία τοῦ μυθιστορήματος δὲν εἶναι παρὰ μιὰ προσπάθεια νὰ ὑπερ-

νικήσει τους νόμους αυτούς που ο Scott αποκάλυψε «ἐπικράτεια τῆς μυθοπλασίας», τίς συμβατικές ἐκείνες μορφές που ἀγνοοῦν τὴν πραγματικότητα καὶ πού τὴν ἀποξένωσέ τους ἀπ' αὐτὴ ταυτίζουμε μὲ τὸ παράλογο. Ἀπὸ τὸν Θερβάντες καὶ δῶθε τὸ μυθιστόρημα εἶναι, ὅταν μᾶς ικανοποιεῖ, ἡ ποίηση πού ἔχει «τὴ δύναμη», κατὰ τὴ ρῆση τοῦ Ortega, «ν' ἀντιμετωπίζει τὴν παρούσα πραγματικότητα». Ἀλλὰ εἶναι «ρεαλιστικὴ ποίηση» καὶ τὸ θέμα τῆς εἶναι βασικὰ «ἡ κατάρρευση τοῦ ποιητικοῦ» — ἀφοῦ ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴ «βάρβαρη, ὠμὴ, βουβὴ καὶ ἀνόητη ἀλήθεια τῶν πραγμάτων». Τῆς εἶναι ἀδύνατο νὰ δουλέψει μὲ τὸν παλιὸ ἥρωα ἢ μὲ τοὺς παλιούς νόμους τῆς μυθιστορίας. Κι ἀκόμα, οἱ νέοι νόμοι καὶ τὰ ἔθνη πού ἐπιβάλλει συντρίβονται κάτω ἀπ' τὸ βάρος μιᾶς νέας καὶ ὄχι λιγότερο ὠμῆς πραγματικότητας. «Ἡ πραγματικότητα ἔχει πολὺ βίαιο χαρακτήρα γιὰ ν' ἀνεχτεῖ τὸ ἰδανικὸ ἀκόμα κι ὅταν ἐξιδανικεύεται ἡ πραγματικότητα».

Σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα αὐτά, ὁ Δὼν Κιχώτης εἶναι τὸ πρῶτο θῦμα τῆς «κατάρρευσης τοῦ ποιητικοῦ».

Σὲ παλαιότερη φάση τῆς διαδρομῆς τῆς ἡ μυθιστορία εἶχε καταφέρει νὰ ἐπιζῇ καὶ μετὰ τὴ μετάφρασή της ἀπὸ στίχο σὲ πρόζα. Τὸ ἰδανικὸ τῆς ὄραμα ἔμεινε ἀνέπαφο. Ὑπάρχει πάντα κάτι παράταιρο στὶς συζητήσεις γύρω ἀπ' τὸ ἰδανικὸ καὶ τὸ πραγματικὸ στὴ μεσαιωνικὴ φιλολογία δεδομένου ὅτι δὲν ὑπάρχει καμιὰ τέτοια σαφὴς πολικότητα στὴ μεσαιωνικὴ σκέψη. Μὲ τὴν εἴσοδο τοῦ 17ου αἰ., ὡστόσο, περνοῦμε σὲ μιὰ περίοδο ὅπου γίνεται αἰσθητὴ μιὰ συνειδητὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα τους: μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε τὴν ὑπαρξὴ τους στοὺς μεταφυσικούς ποιητές. Κι ὡστόσο στὸ ἔργο τοῦ Θερβάντες ὁ ἰδανικὸς κόσμος τῆς μυθιστορίας δὲν συντρίβεται τελείως ἀπ' τὴν πραγματικότητα. Ἀντίθετα σ' αὐτὸν ὀφείλει τὴν ἀφηγηματικὴ μορφή τοῦ

έργου καὶ πολλὴ ἀπ' τὴν πλαστικὴ του δύναμη. Ὁ Δὼν Κιχώτης εἶναι τὸ διασημότερο θῦμα τῆς παραισθητικῆς δυνάμεως τῆς μυθιστορίας. Παραδίδεται ὀλοκληρωτικὰ στὴ σαγήνη τῆς ἀντὶ νὰ ἀρκεστεῖ στὴν παθητικὴ ἀπόλαυση τοῦ ἰδεατοῦ κόσμου τῆς μέσας στὴν ἀσφάλεια τῆς φαντασίας του. Ἐπιχειρεῖ νὰ τοῦ δώσει σάρκα καὶ ὅσπ' αὐτὸν τραχὺ κόσμο τῆς καθημερινότητας. Πιστεύει σ' ἐτιδότηποτε διαβάσει τὶς μυθιστορίες: Εἶναι τόσο πεπεισμένος γιὰ τὸ αἰώνιο παρόν τους, ὥστε δὲν ἔχει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι πραγματικὰ ὑφίσταται ὁ κόσμος τους ἐδῶ καὶ τώρα. Ἐμπιστεύεται τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ὄραμα πλιότερο ἀπ' ὅτι τὰ ἴδια του τὰ μάτια.

Ἡ μίμηση στὸ μεγάλο αὐτὸ ἔργο λειτουργεῖ ἀμφίδρομα. Οἱ περιπέτειες τοῦ Δὼν Κιχώτη καταδεικνύουν ὅτι οἱ ὄροι καὶ οἱ συνθήκες τῆς ἱπποτικῆς μυθιστορίας σπάνια ἔρχονται σὲ κατευθεῖαν ἐπαφὴ μὲ τὴν καθημερινὴ ζωὴ. Ἀλλὰ πέρα ἀπ' αὐτό, τὸ βιβλίο ἀποδεικνύει ὅτι ἡ μεταμορφωτικὴ φαντασία ἐξαναγκάζει τὸν κόσμο νὰ δεχτεῖ τὰ ὁράματά της· ἡ φαντασία δὲν ὑποτάσσεται ἀναγκαστικὰ στὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα. Ἡ Δουλτσινέα εἶναι «ἡ ἀπρόσιτη πριγκίπισσα» (*princesse lointaine*) καὶ ταυτόχρονα μιὰ κοινὴ χωριάτισα — γιὰ τὴν θέλησε ὁ Δὼν Κιχώτης. Ὅταν ὄρμῃ στοὺς ἀνεμόμυλους πιστεύει πῶς ἐπιτίθεται σὲ γίγαντες· τὸ θάρρος του εἶναι πραγματικὸ, ἀλλὰ παράλληλα ἡ τερατώδης δυσαναλογία του μὲ τὴν πραγματικότητά ρίχνει ἓνα εἰρωνικὸ φῶς στὸ ἥρωικὸ ἰδεῶδες. Τὸ ἔργο ταλαντεύεται συνεχῶς ἀνάμεσα στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ἰδεώδους καὶ τοῦ πραγματικοῦ.

Στὸ δεύτερο μέρος, πού δημοσιεύθηκε δέκα χρόνια ὕστερα ἀπ' τὸ πρῶτο γιὰ νὰ δώσει τέλος στὶς λαθραῖες συνέχειες πού εἶχαν κυκλοφορήσει, ἔλα τὰ πρόσωπα τῆς αὐλῆς τοῦ Δούκα ἔχουν διαβάσει τίς ξακουστὲς περιπέτειες τοῦ Δὼν Κιχώτη. Μὲ τὸ εὑρημα αὐτὸ ὁ Θερβάντες φέρνει τὸν

ήρωά του (πάντα προσκολλημένο στο ανχρονιστικό ιπποτικό ιδεώδες το έμπνευσμένο απ' τις μυθιστορίες) στην καρδιά της πραγματικότητας. 'Ο Δούκας και η Δούκισσα επιχειρούν να τον πείσουν ότι οι αυταπάτες του είναι αληθινές και με την προοπτική αυτή διαμορφώνουν την αλήθεια τους στα μέτρα του κόσμου της μυθιστορίας. 'Η δύναμη του Δόν Κιχώτη είναι τέτοια που επιβάλλει στον κόσμο να μιμείται τα όνειρά του — αν και φυσικά ο Δούκας έχει την εντύπωση πως εκείνος κινεί τα νήματα της φάρσας. Κι ωστόσο ο Δόν Κιχώτης δεν νοιώθει άνετα στην αλήθεια. Κάποια απόχρωση του κόσμου της φαντασίας του τους έχει διαφύγει.

'Ο Δόν Κιχώτης είναι τρελός: λογικεύεται μόνο όταν οι αυταπάτες του έχουν ποδοπατηθεί και υπονομευθεί τόσο που να μη μπορεί κανείς να τις στηρίξει. Τότε καταφεύγει στην κλίση του και πεθαίνει: είχαν γίνει το νόημα της ζωής του και δεν μπορεί να επιβιώσει χωρίς αυτές. 'Ο Θερβάντες παρουσίασε το έργο του σαν μια απόπειρα να «τινάξει στον αέρα» τις ιπποτικές μυθιστορίες. 'Όσο κι αν παρασυρόμαστε απ' τα όράματα της τρέλας θάταν συναισθηματισμός να τονίσουμε τη δημιουργική δύναμη του ίδιου του Δόν Κιχώτη μόνο, σε βάρος της διακωμώδησης που ανηγγέλλει και πραγματώνει ο Θερβάντες.

'Ο Δόν Κιχώτης προσωποποιεί την εξιδανίκευση του εγώ, την άρνηση ν' αμφισβητήσουμε την έσωτερική μας ζωή, τη ροπή να θεμελιώνουμε τις κοσμοθεωρίες μας πάνω στην προσωπική μας βούληση, φαντασία και επιθυμία κι όχι στην εμπειρική και κοινωνική επικύρωση των βιωμάτων μας. 'Η αυτο-εξιδανίκευση είναι η κληρονομιά που αφήνει η μυθιστορία στους ρομαντικούς ποιητές. Θά μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τον Δόν Κιχώτη, στη γεμάτη φαντασιώσεις μοναξιά του, σαν πρόδρομο του ρομαντικού ήρωα για

τον οποίο ο έξωτερικός κόσμος αποκτά νόημα μόνο στο βαθμό που ανταποκρίνεται στο προσωπικό όραμα. Συζητώντας με τον Δόν Ντιέγκο ντε Μιράντα ο Δόν Κιχώτης εκμηδενίζει αγέρωχα κάθε αντίρρηση. 'Υποστηρίζοντας ότι οι ιστορίες με τους περιπλανώμενους ιππότες είναι φανταστικές, ο Δόν Ντιέγκο ρωτά: «άλλά, αμφιβάλλει κανείς πως τέτοιου είδους ιστορίες είναι ψεύτικες;» «'Αμφιβάλλω εγώ», απαντά ο Δόν Κιχώτης, «κι ως σταματήσει εδώ το θέμα». (II, 16)

'Ο «Δόν Κιχώτης» («Don Quixote») είναι έργο μοναδικό ως προς τις επιδράσεις του στην ιστορία του μυθιστορηματος. 'Η πιο αποκαλυπτική ιδιοφυής σύλληψη του Θερβάντες ήταν να ενσαρκώσει με τους δύο κεντρικούς του ήρωες, τον Δόν Κιχώτη και τον Σάντσο Πάντσα, τις δύο σταθερές και καθολικές τάσεις της λογοτεχνίας. 'Ο Δόν Κιχώτης ενσαρκώνει τη φαντασία που αποσπάστηκε από τον κόσμο της λογικής και της παρατήρησης και ατενίζει το ιδεώδες. Είναι ο δρόμος που οδηγεί στην τρέλα και στην μεγαλόπρεπη απλότητα και υποβλητικότητα του μύθου. 'Ο Σάντσο Πάντσα είναι ο άκαταπρόλητος δέκτης της καθημερινότητας και ποτέ δεν αμφισβητεί το κύρος της. Είναι πρακτικός μόνο σε σχέση με τις μικροχαρές και τις μικροεπιτυχίες. 'Ο Κιχώτης τρώει και πίνει, δοκιμάζεται με φυλακή και ξυλοδαρμούς, μαθαίνει τη σκληρότητα των πραγμάτων. 'Ο Σάντσο απ' τη μεριά του, αφήνει οικογένεια ξεκινώντας με τον Δόν Κιχώτη για ένα ταξίδι απροσδιόριστης διάρκειας με την υπόσχεση πως θά γίνει κυβερνήτης σ' ένα άγνωστο (και φανταστικό άλλωστε) νησί. Είναι απαραίτητος ο ένας για τον άλλο. Καθένας τους έρμηνεύει τον κόσμο για τον άλλο. 'Εκφράζουν την αλληλεξάρτηση της ανάγκης μας για μίμηση και της ανάγκης μας για εξιδανίκευση.

*Αν ο Θερβάντες πέτυχε να κινηθεί και να ισορροπήσει

ανάμεσά στα δύο αυτά ἔκρη εἶναι γιατί, παρ' ὅλη τὴ δικαιολογημένη ἀντιπάθειά του γιὰ τὶς φαντασιοκοπιές τῶν ἱπποτικῶν μυθιστοριῶν, πῆρε σὰν δεδομένες τὶς μυθιστορικές μεθόδους διάρθρωσης τῆς πλοκῆς: χρησιμοποιεῖ μὴ ἀτέρμονη ἀλληλουχία ἐπεισοδίων ὅπου θέματα φαινομενικὰ ἐξαντλημένα ξαναεμφανίζονται παρακάτω μετὰ ἀπὸ ἑκατοσταριές σελίδες. Διασταυρώνει περιστατικά: παρεμβάλλει ἀφηγήσεις τῶν ἡρώων του· παρουσιάζει τὸν ἱππότη του νὰ πορεύεται πρὸς τὸ ἄπειρο.

Ἡ πιὸ γνωστὴ ἐπίθεση ἐναντίον τῆς ἱπποτικῆς μυθιστορίας, στὸ βιβλίο αὐτό, γίνεται «διὰ στόματος» τοῦ Canon (Καλόγερου). «Ἄν καὶ θὰ ἦταν σφάλμα νὰ ὑποτεθεῖ πὼς τὸ ἀπόσπασμα συνοψίζει τὶς προθέσεις καὶ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ ἴδιου τοῦ Θεοβάντες, ἀξίζει νὰ παραθέσουμε ἓνα σημαντικὸ μέρος του καὶ γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο παρουσιάζει τὶς μυθιστορίες καὶ γιὰ τοὺς δρόμους ποὺ ἀνοίγει γιὰ τὴν κατωπινὴ κριτικὴ τῆς μυθιστορίας. Ὁ Καλόγερος παραδέχεται πὼς «σπρωγμένος ἀπὸ κάποια ὀκνηρία καὶ κάποια ψεύτικη εὐχαρίστηση διάβασε τὰ Προοίμια, ὅλα σχεδὸν ποὺ ὑπάρχουν τυπωμένα», ἀλλὰ «ποτέ μου δὲν κατόρθωσα νὰ διαβάσω κανένα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἕως τοῦ τέλους». Παρόλο τὸν ὑπεροπτικὸ αὐτὸ ἰσχυρισμὸ του προχωρεῖ στὴν ἐξέταση τῆς σχέσης τῶν μερῶν μὲ τὸ σύνολο:

«Ὅμως, ποιά ὁμορφιὰ μπορεῖ νὰ ὑπάρχει, ἢ ποιά ἀναλογία νάχουνε τὰ μέρη μὲ τὸ σύνολο, καὶ τὸ σύνολο μὲ τὰ μέρη, σ' ἓνα βιβλίο ἢ σ' ἓνα μυθολόγημα, ὅπου ἓνα παιδάριο δεκάξι χρόνων δίνει μιὰ σπαθιά σ' ἓνα γίγαντα μεγάλο σὰν ὀλάκερο Πύργο, καὶ τότε κόβει στὰ δύο, σάμπως νάτανε ἀγγούρι... Ἔπειτα, τί νὰ ποῦμε, ὅταν βλέπουμε μὲ πόση εὐκολία μιὰ βασιλίσσα ἢ αὐτοκρατορίσσα πάει καὶ πέφτει στὴν ἀγκυλιά ἐνὸς πλανόδιου κι ἄγνωστου ἱππότη... Καὶ ἂν σ' αὐτὸ μοῦ ἀπκντοῦσε κανεὶς πὼς ἐκεῖνοι ποὺ γράφουνε αὐτὰ

τὰ βιβλία, μᾶς τὰ παρουσιάζουνε σὰν ὁμολογημένα ψέμματα, κι ἔτσι δὲν εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ φιλολογοῦνε τ' ἀληθινὰ, ἤθελα νὰ τοῦ ἀπαντήσω κι ἐγώ, πὼς ἓνα ψέμμα τόσο καλότερο εἶναι, ὅσο περισσότερο μοιάζει σὰν ἀλήθεια, καὶ πὼς τόσο περισσότερο ἀρέσει, ὅσο περισσότερο πλησιάζει πρὸς τὸ πιθανὸ καὶ τὸ μπορετό. Πρέπει τὰ φανταστικὰ μυθολογήματα νὰ μποροῦν νὰ παντρευτοῦν, νὰ ποῦμε, μὲ τὴ νοημοσύνη ἐκείνων ποὺ θὰ τὰ διαβάσουν· νάσαι, λοιπόν, γραμμένα ἔτσι ὥστε, κάνοντας πιθανὰ τὰ ἀδύνατα, μετριάζοντας τὶς ὑπερβολές, συναρπάζοντας τὸ πνεῦμα, νὰ μᾶς γεννοῦν τὸ θαυμασμό, νὰ μᾶς συνεπαίρουν, νὰ μᾶς εὐχαριστοῦνε καὶ νὰ μᾶς διασκεδάζουν πάντοτε, ὥστε ὁ θαυμασμὸς κι ἡ εὐχαρίστηση νὰ πηγαίνουν δίπλα-δίπλα... Δὲν ἔχω δεῖ ποτέ μου κανένα ἱπποτικὸ βιβλίο ποὺ τὰ διάφορα μέρη του ν' ἀποτελοῦν ὁργανικὸ σῶμα ἐνὸς μύθου, μὲ τρόπο ποὺ ἡ μέση ν' ἀνταποκρίνεται μὲ τὴν ἀρχή, καὶ τὸ τέλος μὲ τὴν ἀρχή καὶ μὲ τὴ μέση· τὸ ἐναντίο: εἶναι φτιαγμένα ἔτσι, καὶ μὲ τόσα μέλη, ποὺ λέει κανεὶς πὼς ἐκεῖνοι ποὺ τὰγραψαν εἶχανε περισσότερο στὸ νοῦ τους νὰ παρουσιάσουνε μιὰ Χίμαιρα ἢ ἓνα τέρας, παρὰ νὰ φτιάξουνε ἓνα σῆμα μὲ φυσικὲς ἀναλογίες. Ἐξὸν ἀπ' αὐτό, τὸ ὕψος τους εἶναι κακό· οἱ πράξεις τους ἀπίστευτες· οἱ ἐρωτές τους λάγνοι· τὰ φιλοφρονήματά τους ἀνόητα· πολυλογίαι στὶς μάχες τους· ἡ γλώσσα τους παράλογη καὶ τὰ ταξίδια βλακώδη καὶ, τέλος, ὀλότρελα, δίχως καμιά ἐξυπνάδα καὶ τέχνη· καὶ γι' αὐτὸ τοὺς ἀξίζει νὰ ἐξοστρακιστοῦνε ἀπὸ ὅλον τὸ χριστιανικὸ κόσμον σὰν ἄχρηστα καὶ βλαβερά...

(Μέρος I, Βιβλίο IV, κεφ. 20, μετάφρ. Motteaux)

Διακρίνουμε τὶς σκιές τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ τοῦ Πλάτωνος στὴν τυπικὰ ἀναγεννησιακὴ αὐτὴ κριτικὴ. Οἱ αἰσθητικὲς του ἀντιρρήσεις εἶναι κυρίως ἡ ἔλλειψη σωστῶν ἀναλογιῶν στὶς μυθιστορίες καὶ ἡ ἀδυναμία τους νὰ πείσουν τὸν ἀναγνώστη νὰ ἐγκαταλείψει τὶς ἐπιφυλάξεις του. Ἡ δευτέρα

κατηγορία είναι και η σοβαρότερη. Ἀκριβῶς μὲ τὸν Δὸν Κιχώτη ὁ Θερβάντες δείχνει πῶς μπορεῖ ἡ μυθοπλασία νὰ πλησιάσει τὴν ἀλήθεια ἔτσι πού τὰ ἀπίθανα νὰ πᾶσουν νὰ φαίνονται ἀπίθανα κι ἡ φαντασία νὰ κερδίζει ὁλοένα σὲ περιεχόμενο καὶ σημασία.

Τὸ σημαντικότερο θέλημα τῆς μυθιστορίας εἶναι ἡ «*admiration*», πού κάπως χλιαρὰ ὁ Motteux ἀπέδωσε μὲ τὴ λέξη θαυμασμός. Ἡ «*admiration*» συνδυάζει τὸ λυτρωτικό ξάφνιασμα μὲ μιὰ μεθυστική αἴσθηση τῆς παντοδυναμίας τοῦ συγγραφέα. Ἄν θέλουμε νὰ γευτοῦμε αὐτὸ τὸ ξάφνιασμα εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ πιστέψουμε σ' ὅ,τι μᾶς λένε. (Ἡ «*admiration*» ἦταν καὶ τεχνικὴ θεολογικῆς ρητορικῆς). Ἡ «*ιδιοφυῆς ἐπινόηση*» τοῦ Θερβάντες ἐπιτρέπει στὸν Δὸν Κιχώτη νὰ ἀρθρώσει τὴ μόνη δυνατὴ ἀπάντηση στὶς κατηγορίες τοῦ Καλόγερου. Ὁ Δὸν Κιχώτης ἀρχίζει μὲ τὴ γλώσσα τῆς κριτικῆς, τονίζοντας τὴν ἱστορικότητα πού διακρίνει τὴ μυθιστορία: τὸν τρόπο της «*νὰ παρουσιάζει τὸν πατέρα, τὴ μητέρα, τὴν πατρίδα, τοὺς συγγενεῖς, τὴν ἡλικία, τὸν τόπο καὶ τὰ κατορθώματα μ' ὅλα τὰ καθέκαστα* κι ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη». Ἀλλὰ σιγά-σιγά ἡ κριτικὴ του περιγραφή ἀρχίζει νὰ παίρνει σῶμα καὶ νὰ γίνεται ἱστορία: ἀπ' τὴ συζήτηση μεταφερόμαστε στὴ γοητεία τοῦ παραμυθιοῦ συντροφιά μὲ τὸν περιπλανώμενο Ἱππότη (μὲ τέτοια ἐτοιμότητα πλασμένο) σ' ἓναν πολυπλοκὰ πραγματικὸ πύργο, πού μᾶς περιβάλλει «*τώρα*» καθὼς διαβάζουμε.

Γιατὶ ἀλλιῶς, γιὰ πέ μου, ὑπάρχει μεγαλύτερη εὐχαρίστηση, ἀπὸ τὸ νὰ βλέπουμε, σὰν καὶ νᾶτανε μπροστὰ στὰ μάτια μας, τούτῃ τὴν περιπέτεια; Μιὰ μεγάλη λίμνη ἀπὸ πίσσα, πού νὰ βράζει καὶ νὰ κοχλάζει, καὶ μέσα νὰ κολυμποῦνε ἓνα σωρὸ φίδια καὶ νερόφιδα καὶ σαλαμάντρες κι ἄλλα πολλὰ τρομαχτικὰ κι ἄγρια θε-

ριά, προβάλλει μπρὸς στὰ μάτια τοῦ πλανόδιου Ἱππότη. [Μιὰ φωνὴ τοῦ μιλάει ἀπὸ τὴ λίμνη παρακινώντας τον νὰ δείξει τὴν παλληκαριά του καὶ νὰ κερδίσει τὴν ἀπόλυτη εὐτυχία. Ρίχνεται μὲ μιᾶς καὶ βρίσκεται ξάφνου σὲ κάτι ἀνθισμένους κάμπους. Πλανιέται σ' ἓνα γαλήνιο δάσος μέχρι πού φτάνει σ' ἓναν πύργο, πού οἱ τοῖχοι του εἶναι ἀπὸ ἀτόφιο χρυσάφι· τὰ μετερίζια του ἀπὸ διαμάντια· οἱ πύλες του ἀπὸ ζαφείρια κι ἓνα πλῆθος παρθένες ὁλόγυρα.] Καὶ τί ἄλλο ὠραιότερο, κατόπιν, ὅταν μαθαίνουμε πῶς, ὕστερ' ἀπ' ὅλα αὐτά, τὸν πηγαίνουν σὲ μιὰ ἀλλοαῖθουσα, ὅπου βρίσκεται στρωμένο τὸ τραπέζι μὲ τέτοιο θαυμαστὸ τρόπο, πού ἀπομένει ἄλλος καὶ κατὰπληχτος; Καὶ τί, ὅταν τοῦ ρίχνουν στὰ χέρια νερὸ ἀποσταγμένο ἀπὸ ἄμπαρη κι ἀπὸ εὐωδερὰ λουλούδια; Καὶ τί, ὅταν τοῦ βάνουν νὰ καθίσει ἀπάνω σὲ μιὰ φιλοντισένια πολυθρόνα; Καὶ τί, ὅταν βλέπει κανεὶς νὰ ὑπηρετοῦνε ὅλες ἐκεῖνες οἱ παρθένες, βυθισμένες ὅλες σὲ μιὰ θαυμαστὴ σιωπὴ; Καὶ τί, ὅταν τοῦ φέρουνε μιὰ τέτοια ποικιλία ἀπὸ φαγητά, τόσο ἔξοχα μαγειρεμένα, ὥστε ἡ ὄρεξη νὰ μὴν ξέρει σὲ ποῖο νὰ πρωταπλώσει τὸ χέρι; Καὶ ὅταν ἀκούει τὴ μουσικὴ νὰ ἤχῃ τὴν ὥρα πού τρώει, δίχως νὰ ξέρει ποιὸς τὴν παίζει κι οὔτε ἀπὸ ποῦ ἔρχεται; Κι ὕστερα, ὅταν τελειώσει τὸ φαγί, καὶ σηκωθεῖ τὸ τραπέζι, νὰ μένει ὁ Ἱππότης ἀκουμπισμένος στὴν πολυθρόνα του καὶ ἴσως σκαλίζοντας τὰ δόντια του, ὅπως εἶναι συνήθεια, καὶ ξάφνου νὰ μπαίνει ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς αἵθουσας μιὰ ἄλλη, πολὺ πιὸ ἑμορφή κόρη ἀπὸ τίς ἄλλες, καὶ νὰ κάθεται στὸ πλάι τοῦ Ἱππότη καὶ ν' ἀρχίζει νὰ τοῦ διηγίεται τί εἶδος πύργος εἶναι κεῖνος, καὶ πῶς αὐτὴ βρίσκεται μαγεμένη ἐκεῖ μέσα, μαζί μὲ ἄλλα πολλὰ πράγματα πού βάνουνε σ' ἀπορία τὸν Ἱππότη καὶ σὲ κατάπληξη τοὺς ἀναγνώστες, πού διαβάζουν τὴν ἱστορία του...

(I, IV, 23)

Καὶ μ' αὐτὸ ξαναβρισκόμαστε ἔξω ἀπὸ τὸ φανταστικὸ πύργο διαβάζοντας τὴν ἱστορία, κι ὥστόσο πάντα μέσα στὸν

εὐρύτερο κόσμο τῆς Θερβαντιανῆς δημιουργίας. Ὅπως ἀκριβῶς τὰ λόγια τοῦ καλόγερου συνοψίζουν τίς βασικὲς ἀντιρρήσεις ἀπέναντι στὴ μυθιστορία, ἔτσι κι ἡ ἱστορία τοῦ Δὸν Κιχώτη (γιὰ τὴν ὁποία δὲν εἶχα χῶρο παρὰ γιὰ σύντομα μόνο ἀποσπάσματα) θεμελιώνει τὴ δύναμή της. Ἡ ἀμεσότητά της ὀφείλεται στὶς αἰσθήσεις ποὺ μὲ τὴ σειρά τους κεντρίζονται ὅλες. Ὅφειλεται ἀκόμα στὴ λεπτομέρεια, στὴν οἰκεία εἰκόνα (εἰσὼς σκαλίζοντας τὰ δόντια, ὡς συνήθως) καὶ στὴ διαδοχικὴ χρῆση τῶν μυθικῶν ἀφηγηματικῶν μοτίβων: τὸ γεμάτο κινδύνους ταξίδι στὸ στοιχειωμένο πύργο, τὴν πανδαισία, τὴν καινούργια ἱστορία ποὺ ξεκινᾷ ἀπ' τὴ δική του ἱστορία.

Ἡ ἱστορία τοῦ Δὸν Κιχώτη διδάσκει τὸ θρίαμβο τῆς φαντασίας καθὼς μεταβάλλει τὴν ἀφηρημένη ἀφήγησή του σὲ κάτι ζωντανό, χειροπιαστό καὶ βιωμένο. Αὐτὸ ἀκριβῶς δίνει ἡθικὴ ὑπόσταση στὴ μεγαλυχία του λίγες γραμμὲς παρακάτω: «ὄντας πλανόδιος ἱππότης εἶναι γενναῖος, εὐγενικός, γενναϊόδωρος, καλοσυνάτος, ὑπομονετικός, ἄνθρωπος ποὺ τὸν κατατρέχουν οἱ ταιλαιπωρίες, οἱ αἰχμαλωσίες καὶ τὰ μάγια». Ὑπάρχει κάτι τὸ γελοῖο σ' αὐτὴ τὴ δήλωση — ὅπως καὶ στὴν ἱστορία του — ἀλλὰ ὑπάρχει ἀκόμα καὶ κάποια εὐγενικὴ λάμψη καὶ πίστη. Ὁ ἀριστουργηματικὸς χειρισμὸς καὶ ἡ ἐλευθερία τοῦ Θερβάντες στὸ σχεδιασμὸ τοῦ ἐπεισοδίου τὸ καθιστᾷ (σίγουρα ἐσκεμμένα) ὑπόδειγμα ἐκείνης τῆς μοναδικῆς ὑπεροχῆς ποὺ δέχτηκε ὁ Καλόγερος γιὰ τὴ μυθιστορία: τὴν εὐκαιρία ποὺ παρέχει σ' ἕνα προικισμένο πνεῦμα νὰ ἀποκαλυφτεῖ.

Στὸν «Δὸν Κιχώτη» («Don Quixote») ὁ Θερβάντες κατορθώνει νὰ ξεπεράσει τὰ πλαίσια τῆς μυθιστορίας καὶ νὰ περιλάβει καὶ ἄλλες μορφὲς λογοτεχνίας. Ὁ ἥρωάς του, ἀντίθετα μὲ τὸν παραδοσιακὸ ἱππότη τῆς μυθιστορίας, κάνει

τὴ διαθέτῃ του καὶ πεθαίνει στὸ κρεβάτι του. Οἱ αὐταπάτες τελειώνουν μόνο μὲ τὸ θάνατο γιὰτὶ διαποτίζουν ὅλη μας τὴν ὑπαρξή. Τὸ βιβλίο τελειώνει μὲ ἕνα τελευταῖο ἀνακάτεμα πλασματικῆς ἀλήθειας καὶ πλασματικῆς ψευδαίσθησης: ὁ Θερβάντες μιλάει μὲ τὸ στόμα τοῦ Cid Hamet Benengeli: «Γιὰ μένα μονάχα γεννήθηκε ὁ Δὸν Κιχώτης καὶ ἐγὼ γιὰ κεῖνον· ἡ μοίρα του ἦταν νὰ δράσει· ἡ δικιά μου νὰ γράψω» καὶ οἱ δυὸ μαζί κάνουν ἕνα μονάχα». Ὁ «Δὸν Κιχώτης» («Don Quixote») μᾶς θυμίζει πῶς κάθε ἄξιο λογοτέχνημα πρέπει νὰ διαθέτει τίς ιδιότητες τῆς μυθιστορίας: ἡ λογοτεχνία δημιουργεῖ ἕνα ὄραμα μὲ τὴ δική του ἐσωτερικὴ συνοχή· δημιουργεῖ ἕνα συναρπαστικὸ φανταστικὸ κόσμο, ἔπου τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸν συνθέτουν εἶναι ἰδωμένα μὲ τέτοια ἔνταση, ποὺ ἀφήνουν τὴν ἐντύπωση τοῦ ἰδεατοῦ — ὑποβοηθεῖται ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ φαντασία τοῦ συγγραφέα. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, θάταν ἴσως ὀρθότερο νὰ δοῦμε τὸ ρεαλιστικὸ μυθιστόρημα σὰ μεταλλαγὴ τῆς μυθιστορίας παρὰ σὰν ἀντικαταστάτῃ της.

Η ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΗΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑΣ

Στὰ πρῶτα της βήματα ἡ ἱπποτικὴ μυθιστορία εἶχε πολὺ στενότερους δεσμούς μὲ τὴν ἀνθρώπινη ἐμπειρία ἀπ' ὅ,τι ἡ κλασικὴ φιλολογία τῶν λογίων· στὰ τέλη ὅμως τοῦ δέκατου ἑβδόμου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα ἡ ἱπποτικὴ μυθιστορία ἀποτραβήχθηκε σ' ἕνα μακρινό, σχηματικὸ κόσμο ὁλοτέλα σχεδὸν ἀποξενωμένο ἀπὸ τὴν πραγματικὴ, καθημερινὴ ζωὴ. Ἡ νεοκλασικὴ σκέψη καὶ οἱ μορφὲς ἀνταποκρίνονταν τῶρα στὴν ψυχολογία τῆς ἐποχῆς. Μποροῦμε ἴσως νὰ διακρίνουμε τὴν ἐναρξὴ αὐτῆς τῆς διαδικασίας τῆς ἀπομάκρυνσης στὸν ἤδη νωχελικό, εὐθυμο, ἀριστοκρατικὸ τόνο τῆς «Ἀρκαδίας» («Arcadia») μὲ τίς

ἀναφορές της στο «roman à clef» καταληπτές μόνο σ' έναν κύκλο μυημένων. Είναι ακόμα περισσότερο αίσθητή στις Γαλλικές μυθιστορίες του δέκατου έβδομου αιώνα που στήν 'Αγγλία ήταν ακόμα της μόδας και στο δέκατο όγδοο αιώνα. 'Η «Astrée» του Honoré d' Urfée (που εμφανίστηκε την ίδια πάνω κάτω εποχή με τον «Δόν Κιχώτη» - «Don Quixote» σε πέντε συνέχειες ανάμεσα στα 1607 και στα 1619) έχει μια θαυμάσια συμμετρία: τὰ θέλγητρά της αναδεικνύονται μέσα από το νεο-πλατωνικό ποιμενισμό της. 'Απ' τις Γαλλικές μυθιστορίες εκείνη που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση ήταν ο «Κύρος ο Μέγας» («Le Grand Cyrus») με την έμφαση που έδωσε στην τόλμη και την τιμή. 'Ηταν αυτός που έδωσε τον τόνο των «ήρωικών» έργων των τελευταίων χρόνων του δέκατου έβδομου αιώνα. Αυτές οι περιγραφικές μυθιστορίες του δέκατου έβδομου αιώνα καταφεύγουν συχνά στα «ρομαντικά έπη» του Ariosto και του Tasso που συνδυάζουν στοιχεία του Καρολίγγειου «Chanson de geste» και της 'Αρθουριανής μυθιστορίας. Οι Γαλλικές μυθιστορίες κατακλύζονται με ακρότητες: ατέλειωτα κаторθώματα όπου ο ήρωας μάχεται μόνος, τερατώδεις συμπτώσεις, ύψηλές ιδέες για την τιμή στον έρωτα:

But chiefly Love — to Love an Altar built
Of twelve vast French Romances, neatly gilt.
(The Rape of the Lock, 1712, ii, 37-8)

('Αλλά στον Έρωτα πιο πολύ — στον Έρωτα ένα βωμό είχε αφιερώσει από δώδεκα τεράστιες Γαλλικές μυθιστορίες, όμορφα χρυσοδεμένες.)

('Η άρπαγή της Μπούκλας)

Αυτό το «όμορφα χρυσοδεμένες» έπισημαίνει εύστοχα το στοιχείο της επίδειξης και της αδιαπέραστης έπιπολαιότητας

της που υπονομεύει, αν όχι τὰ ίδια τὰ έργα, όπωσδήποτε όμως τον τρόπο που τὰ έβλεπαν και τὰ χρησιμοποιούσαν. 'Αποτελούσαν ένα μέρος του κλειστού και άργόσχολου κόσμου του χρήματος.

Αυτός είναι ένας απ' τους λόγους που ο Milton αναζητώντας θέμα για το μεγάλο έπικό του έργο είχε άπορρίψει μια προηγούμενη ιδέα του ενός 'Αρθουριανού έπους.

Not sedulous by Nature to indite
Wars, hitherto the only Argument
Heroic deem'd, chief maistry to dissect
With long and tedious havoc fabl'd Knights
In Battles feign'd; the better fortitude
Of Patience and Heroic Martyrdom
Unsung; or to describe Races and Games,
Or tilting Furniture, emblazon'd Shields,
Impreses quaint, Caparisons and Steeds;
Bases and tinsel Trappings, gorgeous Knights
At Joust and Tournament; then marshall'd Feast
Serv'd up in Hall with Sewers, and Seneschals;
The skill of Artifice or Office mean,
Not that which justly gives Heroic name
To Person or to Poem.

(Paradise Lost, ix, 27-41)

«Όχι απ' τη Φύση επιρρεπής στη συγγραφή
Μαχών, το μόνο ως τώρα Θέμα
που 'Ηρωικό φρονούν, ύψιστη τέχνη το ν' αναλύσεις
με μακροσκελείς κουραστικούς όλέθρους 'Ιππότες
φημισμένους
σε Μάχες ψεύτικες: ή άνώτερη εύψυχία
της Καρτερίας και του 'Ηρωικού Μαρτύριου
μένει άνύμνητη ή το να περιγράψεις Παιδιά κι
'Αγωνίσματα
της κονταρομαχίας την Πανοπλία, 'Ασπίδες
ποικιλμένες
παράξενα Σημάδια, Σέλλες, Φαριά και Φάλαρα»

ἀφεταιρίες κι Ἄρματα φανταχτερά, ἱππότες
μεγαλόπρεπους
σὲ Γιόστρα κι Ἀναμέτρηση· κι ὅστερὰ τὸ Γλέντι
ὅπως τὸ θέλουν τὰ ἔθιμα σὲ Παλάτια μὲ Οἰκονόμους·
ἡ τέχνη τοῦ Ἀπατηλοῦ ἢ τοῦ ἀνάξιου Ἔργου,
Ὅχι αὐτὸ ποὺ δίκαια ὄνομα Ἡρωικὸ δίνει
σὲ Πρόσωπο ἢ Ποίημα.

(«Ὁ Ἀπωλεσθεὶς Παράδεισος», ix, 27-41)

Ὁ Milton ἀπορρίπτει τὶς «ψεύτικες μάχες», τὴν «τέχνη τοῦ ἀπατηλοῦ ἢ τοῦ ἀνάξιου ἔργου» καταδικάζει αὐτὸ ποὺ βλέπει ὡς τὴ βασικὴ ἀσημαντότητα τῶν ἱπποτικῶν ἐνδιαφερόντων, γιὰ χάρη τοῦ ἀληθινοῦ ἥρωισμοῦ ποὺ συχνὰ ἐκδηλώνεται μὲ τὴν καρτερία περισσότερο παρὰ μὲ τὴν ἀνδρεία. Αὐτὸ ποὺ κάθεται νὰ ἐξιστορήσει δὲν εἶναι «οἱ κουραστικοὶ ὄλεθροι» φανταστικῶν ἱπποτῶν, ἀλλὰ ὁ πόλεμος στὸν οὐρανό, ὅχι ἀπλῶς οἱ παραδεισένιοι κῆποι τῶν εἰσθήσεων ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ Παράδεισος. Κι ὅταν τὸ κἀνει, δὲν ντρέπεται νὰ χρησιμοποιήσει τὴ γλῶσσα ποὺ μᾶς εἶναι ἤδη γνωστὴ ἀπὸ τὴν ἱπποτικὴ μυθιστορία.

Κατὰ ἓναν ἀνάλογο τρόπο ὁ Bunyan στὴν «Πρόοδος τοῦ Χριστιανοῦ ἀποδημούντος» («Pilgrim's Progress») προσαρμόζει μοτίβα λαϊκῶν μυθιστοριῶν στὶς ἀνάγκες τῆς θρησκευτικῆς ἀλληγορίας. Ἔτσι δημιουργεῖ μιὰ εὐρηματικὴ σύζευξη τῆς γλώσσας καὶ τῶν ἱστοριῶν τῆς Βίβλου μὲ τὴ γλῶσσα καὶ τὰ ἀφηγηματικὰ θέματα μυθιστοριῶν σὰν τὸ «Bevis of Southampton» καὶ τοὺς «Ἑπτὰ ἀγωνιστὲς τῆς Χριστιανοσύνης» («Seven Champions of Christendom»). Ἐχει λεχθεῖ πὺς θὰ πρέπει νὰ εἶναι ὑπόψη τοῦ τὸ πρῶτο βιβλίου τῆς «Νεραϊδοβασιλείας» («The Faerie Queene») (ἂν καὶ ὁ Harold Golder, ποὺ ἔκανε μιὰ διεξοδικὴ μελέτη τῶν στοιχείων τῆς μυθιστορίας στὸν Bunyan, τὸ θεωρεῖ ἀπίθανο. «Bunyan and Spenser», P.M.L.A., XLV, 1930).

Ὑπάρχουν εὐδιάκριτα μοτίβα τῆς παραδοσιακῆς μυθιστορίας στὸν Apollyon καὶ στὸν Γίγαντα Ἀπελπισία μὲ τὸ μαγεμένο πύργο του. Οἱ ὁμορφιὲς τοῦ Ὁραίου Παλατιοῦ εἶναι προσιτὲς μόνο ἀπὸ ἓνα ἀνηφορικὸ μονοπάτι ὅλο παγίδες (ὁ ἱππότης τοῦ Δὸν Κιχώτη ρίχνεται στὴ λίμνη ποὺ κοχλάζει γιὰ νὰ φτάσει στὸν πύργο τῆς εὐτυχίας). Τὰ εὐφρόσυνα Ὅρη εἶναι γεμάτα μὲ τοὺς βοσκούς τῆς ποιμενικῆς μυθιστορίας. Ἡ κοσμικὴ μυθιστορία μεταμορφώνεται γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸ θρησκευτικὸ βίωμα. Ὁ δεσμὸς ἀνάμεσα στὴ μυθιστορία καὶ τὴ θρησκεία εἶχε κιόλας ἐδραιωθεῖ μὲ τοὺς θρύλους τοῦ Grail. Γιὰ τοὺς πουριτανοὺς συγγραφεῖς ἡ μυθιστορία εἶναι μέσο, κάτι ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ ξεπερνιέται στὴν πορεία πρὸς τὴ θρησκευτικὴ γνώση.

Στὰ τέλη τοῦ δέκατου ἑβδομοῦ αἰῶνα, ἡ πεζογραφικὴ μυθιστορία διατηρεῖται σὲ τρεῖς μορφές: στὴ Γαλλικὴ μυθιστορία (ἀριστοκρατικὴ καὶ ἥρωικὴ), στὴν Πουριτανικὴ μορφὴ τῆς μυθιστορίας μὲ θρησκευτικὸ περιεχόμενο καὶ στὶς λαϊκὲς «μυθιστορίες τοῦ ὑποκόσμου» ἀπ' τὶς ὁποῖες θὰ δανειστεῖ ἀργότερα ὁ Defoe. Οἱ μυθιστορίες αὐτὲς ἔδιναν γραφικὲς περιγραφὰς τῶν ἄθλων τοῦ ὑποκόσμου καὶ ἡ κορύφωση τοὺς ἦταν συνήθως ἓνας ἥρωικός «ἐπιθανάτιος» λόγος πρὶν ἀπ' τὸν ἀπαγχονισμό. Ἀποτελοῦν φαινομενικὰ παράδοξη τροπὴ τῆς μυθιστορίας: ἱστορίες ποὺ τὸ κοινὸ πρέπει νὰ πιστέψει ὅτι συνέβησαν πραγματικὰ γιὰ νὰ χαρεῖ τὴ συγκίνηση καὶ τὴν ἐκτόνωση ποὺ τοὺς προσφέρουν. Τὸ λαϊκὸ περὶοδικὸ «Ἀληθινὲς Ἱστορίες» («True Romances») δείχνει τὴ συνέχεια αὐτῆς τῆς παράδοσης. Οἱ «Ἱστορίες τοῦ ὑποκόσμου» εἶναι περιπέτειες ποὺ ἐκτυλίσσονται ἐδῶ καὶ τώρα καὶ ποὺ δίνουν διέξοδο σ' ἐπιθυμίες ποὺ θάταν ἐπικίνδυνο νὰ ικανοποιηθοῦν στὴ ζωὴ. Ὁ Francis Kirkman, συγγραφέας τοῦ «Ξεσκεπασμα τῆς Κιβδηλῆς Κυρᾶς» («The Counterfeit Lady Unveiled») ἐνὸς ἀπ' τὰ διασημότερα ἔργα τοῦ

είδους, περιέγραψε τὸν ἑαυτό του στὴν αὐτοβιογραφία του «Ὁ Ἄτυχος Πολίτης» («The Unlucky Citizen») (1673) σὰν ἓνα Δὸν Κιχώτη, πάντα γοητευμένο ἀπ' τὶς μυθιστορίες. Ἡ μυθιστορία ἀλλάζει μὲ τὸ κοινὸ της: οἱ ἀναγνώστες τέτοιων ἔργων εἶναι στὴν πλειονότητά τους μικρέμποροι καὶ γενικὰ ἄνθρωποι κατώτερης καὶ μέσης τάξης πού ἡ κοινωνικὴ τους ὑπόσταση ἐξαρτᾶται ἀπ' τὸ καλὸ τους ὄνομα. Στὶς «μυθιστορίες τοῦ ὑποκόσμου» διαφάνονται οἱ πρῶτες συνδιαλλαγές ἀνάμεσα στὸ «μυθιστόρημα καὶ τὴ μυθιστορία». Ὁ Defoe δανεῖζεται τὴν τεχνικὴ αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν μυθιστοριῶν. Ἀργότερα ὁ Fielding τὶς χρησιμοποίησε γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν πολιτικῶν ἡθῶν τῆς ἐποχῆς μὲ τὸν ψευδοῦρωκὸ «Jonathan Wild».

Στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰ. οἱ Γαλλικὲς μυθιστορίες εἶχαν ὅλη τὴν ἀκαλαισθησία μιᾶς πρόσφατα ξεπερασμένης μόδας καὶ τὸ εἶδος γενικὰ ἀντιμετωπιζόταν ἀπ' τοὺς συγγραφεῖς σὰν κάτι πού ἀνῆκε στὸ παρελθόν. Ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους πού τὸ ἐβλεπαν σὰν κάτι βαρβαρικὸ ἦταν ὅτι ἀποτελοῦσε μιὰ μορφή ἀρχαϊκῆ, ταυτισμένη μὲ τὴ νηπιακὴ ἡλικία τοῦ κόσμου πού τώρα παραχώρησε τὴ θέση της σὲ πῶς ἐξευγενισμένα λογοτεχνικὰ εἶδη. Πράγματι, ὁ ὅρος «μυθιστορία» ἐξακολούθησε νὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ περιγράφει ἓνα εὐρὺ φάσμα πεζογραφίας καὶ ιδίως τὰ ψυχγωγικὰ ἔργα γυναικῶν συγγραφέων ὅπως ἡ Eliza Haywood. Τὸ μυθιστόρημα τῆς συνηθισμένης καὶ τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς, γίνεταί καθεστῶς γύρω στὰ 1740, χάρις στὰ ἔργα τοῦ Richardson καὶ τοῦ Fielding. Στὰ 1750, ὁ Dr. Johnson ἔγραψε στὸ τέταρτο τεῦχος τοῦ «Περιπατητῆ» («The Rambler»):

Τὰ ἔργα τῆς λογοτεχνίας πού φαίνεται νὰ εὐχαριστοῦν ιδιαίτερα τὴν παρούσα γενιά, εἶναι ἐκεῖνα πού παρουσιάζουν τὴ ζωὴ ὅπως πραγματικὰ εἶναι, διαφοροποιημένη μόνο ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ περιστατικὰ πού καθή-

μερινὰ συμβαίνουν στὸν κόσμον, καὶ ἐπηρεασμένα ἀπὸ πάθη καὶ ἀρετὲς πού πράγματι θὰ ἀνακαλύψει κανεὶς ὅταν συνναστραφεῖ τοὺς ἀνθρώπους. «Τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ γραφίματος μπορεῖ ὄχι ἄστοχα νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς ἡ κωμικὴ πλευρὰ τῆς μυθιστορίας, καὶ πρέπει νὰ γράφεται σχεδὸν σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς κωμικῆς ποιήσης. Ἡ δικαιοδοσία του εἶναι νὰ δημιουργεῖ συνηθισμένες καταστάσεις μὲ ἀπλὰ μέσα καὶ νὰ διατηρεῖ τὴν περιέργεια χωρὶς νὰ ξαφνιάζει: ἔτσι ἀποκλείει τὰ τεχνάσματα καὶ τοὺς πειραματισμούς τῆς ἥρωικῆς μυθιστορίας, καὶ δὲν μπορεῖ οὔτε νὰ βάζει γίγαντες ν' ἀρπάζουν μιὰ παρθένα ἀπ' τὴ γαμήλια τελετὴ, οὔτε ἱππότες νὰ τὴ σώζουν ἀπ' τὴν αἰχμαλωσία. Κι οὔτε μπορεῖ νὰ τρομάζει τοὺς ἥρώες της σ' ἐρημιές ἢ νὰ τοὺς ἀμπαρώνει σὲ φανταστικούς πύργους.»

Ὁ Johnson ἐξακολουθεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ τὸν ὅρο «μυθιστορία»: τὸ μυθιστόρημα εἶναι ἡ κωμικὴ πλευρὰ τῆς μυθιστορίας σ' ἀντίθεση μὲ τὴν ἥρωικὴ μυθιστορία. (Ὁ ὅρος «μυθιστόρημα» («novel») δὲν καθιερώθηκε παρὰ λίγο ἀργότερα στὸν ἴδιο αἰῶνα). Γι' αὐτόν, ἡ «πραγματικὴ ζωὴ» εἶναι ἡ καθημερινὴ κατάσταση καὶ ἀδυνατεῖ νὰ καταλάβει τὸ γιατί «αὐτὸ τὸ ὀρμητικὸ ρεῦμα τῆς φαντασίας ἦταν ἀποδεκτὸ γιὰ τόσο μεγάλο διάστημα σὲ ἐξευγενισμένες καὶ λόγιες ἐποχές». Τὸ νέο εἶδος γραφῆς, βεβαιώνει, ἐπιβάλλει νέες εὐθύνες στοὺς συγγραφεῖς γιατί στὶς προγενέστερες μυθιστορίες «δὲν ὑπῆρχε κίνδυνος νὰ ἐφαρμόσει ὁ ἀναγνώστης πάνω του αὐτὰ πού διάβαζε». (Θὰ μπορούσαμε νὰ θυμηθοῦμε τὴν ἀντίθετη ὁψὲς τοῦ Sidney σχετικὰ μὲ τὴν ἀποτελεσματικότητά τῶν μυθιστοριῶν ὡς παραδείγματα πρὸς μίμηση). Τώρα, ὅμως, «ἓνας τυχοδιώκτης εἶναι σὲ ἴση μοίρα μὲ τὸν ὑπόλοιπο κόσμον» καὶ «ανεκροὶ παρατηρητὲς ἐλπίζουν νὰ σταθμίσουν τὴ ζωὴ τους, βλέποντας τὴ διαγωγὴ καὶ τὶς ἐπιτυχίες του». Αὐτὸ ὁδηγεῖ τὸν Johnson

στό ν' απαιτεί, ἐν ὀλίγοις, τὸ μυθιστόρημα ν' ἀκολουθεῖ τὴν ἐξιδανικευτικὴν λειτουργίαν τῆς μυθιστορίας — ἂν καὶ ἐρμηνεύει τὸ ἰδεατὸ μὲ ὅρους ἀποκλειστικὰ ἠθικούς: «Δὲν βρίσκω τὸ λόγο γιατί νὰ μὴν ἐπιδεικνύεται ἡ πιδ ἰδεατὴ ἔννοια τῆς ἀρετῆς σὲ ἀφηγήματα ὅπου δὲν ἔχει θέση ἡ ἱστορικὴ ἀκριβολογία... Ἡ φαυλότητα, μιὰ καὶ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ δείχεται, πρέπει πάντα νὰ προκαλεῖ ἀποστροφή».

Αὐτὸ πού ἀπαιτεῖ ὁ Johnson θὰ ἦταν πολὺ πλησιέστερα στὰ πρόσωπα-τύποι τῆς μυθιστορίας, ἀπ' ὅ,τι σ' ὁ,τιδήποτε προῆλθε ἀπὸ τὴν καθυπὴρ κατωπινὴ ἐξέλιξη τοῦ μυθιστορήματος. Ἡ ἀπαίτηση αὕτη εἶναι ἐν μέρει ἀποτέλεσμα τῶν νεοκλασικῶν καὶ χριστιανικῶν τοῦ ἀποψέων, ἀλλὰ προέρχεται σχεδὸν βέβαια ἀπὸ μιὰ νοοτροπία, σχετικὰ μὲ τὴ λογοτεχνία, πού βασιζέται στὴν ἐμπειρία τῶν «παλαιῶν μυθιστοριῶν», ὅσοδήποτε κι ἂν τὶς ἀντιμάχεται. Μποροῦμε νὰ δοῦμε μιὰ δημιουργικὴ λειτουργία αὐτῆς τῆς σχέσης στὸν «Rasselas», πού ἔγραψε λίγα χρόνια ἀργότερα. Τὸ ὅλο θέμα τοῦ βιβλίου εἶναι ὁμολογημένα ἀντι-ιδανικὸ· ἀλλὰ τὸ ἀνατολίτικο παραμῦθι χρησιμοποιεῖται σὰν «ὁμιλία» γιὰ τὴ δομὴ τῆς ἱστορίας· μᾶς ὑπενθυμίζει τὸ μῦθο τοῦ Ἰκαρου· τὰ πρόσωπα εἶναι τύποι· συμπεριλαμβάνει μιὰ ὁρμητικὴ περιπέτεια — τὴν ἀρπαγὴ τῆς Πεκούας ἀπὸ τοὺς Ἀραβες — ἀλλὰ τὴν ἀναγκάζει σταθερὰ νὰ ὑποχωρήσει σὲ μιὰ εὐγένεια φιλοφρονήσεων. Παρὰ τὴν ἀρπαγὴ τῆς, ἡ Πεκούα δὲν ἐβιάσθη. Ὁ ἀπαγωγέας τῆς ἦταν gentleman. Μπαίνω στὸν πειρασμὸ νὰ δῶ αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο (πού βαίνει ἀντίθετα στὴ γενικὴ τάση τοῦ βιβλίου νὰ δείχνει ὅτι τὰ πράγματα εἶναι χειρότερα ἀπ' ὅ,τι φαίνονται) σὰν τὴν προσωπικὴ μορφή μυθιστορίας τοῦ Johnson, ὅπου ἡ λογικὴ καὶ ὁ πολιτισμὸς ἀναδύονται μέσα ἀπὸ τὴ φαινομενικὴ βαρβαρότητα. Εἶναι ταυτόχρονα μιὰ μπουρλέσκα ἀναστροφή τοῦ κοινοῦ ροῦ αὐτῶν τῶν ἐπεισοδίων καὶ μιὰ ἐξευγενισμένη εὐδόωση τῶν

ἐπιθυμιῶν.

Σύμφωνα μὲ τὸ «Λεξικόν» του, τὸ μυθιστόρημα εἶναι μιὰ τρυφερὴ ἐρωτικὴ συνήθως ἱστορία, ἡ μυθιστορία εἶναι ἓνα στρατιωτικὸ μεσαιωνικὸ μυθολόγημα· ἓνα ἀφήγημα μὲ ἀπίθανες ἐρωτικὲς καὶ ἱπποτικὲς περιπέτειες. Ἡ μυθιστορία, σύμφωνα μὲ τὶς ἀπόψεις του, ἀποτελεῖ ἓνα κόσμον ἀνεξάρτητο πού ὑπακούει σὲ δικούς του νόμους καὶ πού διατηρεῖ χαλαρὲς σχέσεις μὲ τὴν πραγματικότητα· τὸ μυθιστόρημα ἔχει θέμα του τὴν καθημερινότητα. Ἡ πολικότητα εἶναι ἀπόλυτη ἀκόμα καὶ μὲ δεδομένα τὰ μυθιστορήματα πού εἶχε ἄμεσα ὑπόψη του. Δύσκολα θὰ δεχόταν κανεὶς πὼς ἡ Clarissa ἀσχολεῖται μὲ «περιστατικὰ πού συμβαίνουν στὴν καθημερινὴ ζωὴ». Ἀλλὰ ἔχει συλλάβει μιὰ οὐσιαστικὴ διάκριση: τὸ μυθιστόρημα μπορεῖ νὰ συσχετιστεῖ ἄμεσα καὶ — ὄχι μόνο συμβολικὰ — μὲ τὴν καθημερινὴ ἐμπειρία.

Τὸ μυθιστόρημα φιλοδοξεῖ νὰναι ἓνα εἶδος ἱστορίας καὶ ταυτόχρονα κάτι σὰν κώδικας ἠθικῆς ἀγωγῆς. Ἡ τάση του νὰ ἀποτελέσει ἓνα εἶδος ἱστορίας ὑπῆρχε ἤδη στὸν Ἀδὸν Κιχώτη» («Don Quixote») πού ὁ Θερβάντες ἀποκαλεῖ «historia» — λέξη πού στὰ Ἰσπανικὰ σημαίνει ταυτόχρονα ἱστορία καὶ ἱστορία. Στὸν «Tom Jones» ὁ Fielding περιγράφει εἰρωνικὰ τοὺς μυθιστοριογράφους ὡς «ἱστορικοὺς συγγραφεῖς πού δὲν ἀνατρέχουν σὲ ἀρχεῖα γιὰ τὸ ὕλικό τους» (Βιβλ. 9, Κεφ. 1). Ἡ μυθιστορία ὀφείλει ἀρχικὰ πολλὰ ἀπ' τὴ ζωντάνια τῆς στὴν ἱστορία· τὰ θέματά της ἦταν ἥρωικὰ κατορθώματα· τὸ μυθιστόρημα ἐστιάζει στὴν «κοινωνικὴ» ἱστορία. Ἐξάλλου, ὅπως τονίζει ὁ Εὐφύης τῆς Clara Reeve στὴν «Ἐξέλιξη τῆς Μυθιστορίας» («The Progress of Romance»), ἀκόμα καὶ οἱ παλιὲς μυθιστορίες εἶχαν μετατρέψει τὴν ἱστορία σ' ἓνα εἶδος μυθοπλασίας. Στὴ μυθιστορία οἱ δυνατότητες εἶναι φανταστικὲς· τὸ μυθιστόρημα ἀρκεῖται σὲς πραγματικὲς. Ὁ Fielding μιλάει

για «άνόητα μυθιστορήματα και τερατόλογες μυθιστορίες».

Την περίοδο αυτή υπογραμμίζονται οι υπερβολές και η απομάκρυνση της μυθιστορίας απ' την πραγματικότητα σε αντίθεση με την άμεσότητα του μυθιστορήματος — όσο κι αν μοιάζουν κοινά και τετριμμένα τα θέματα που το άπασχολούν.

Ός ένα σημείο ή στροφή αυτή είναι ένα είδος φιλολογικής ταχυδακτυλουργίας που χρησιμοποιήσαν οι μυθιστοριογράφοι σαν μέσο δημιουργίας αληθοφάνειας. Στο «Θηλυκό Δόν Κιχώτη» («The Female Quixote»), ένα απ' τα πρώτα μυθιστορήματα στη σειρά των αντι-μυθιστοριών, όπου ανήκει και το «Northanger Abbey» της Jane Austen, ή Charlotte Lennox αφηγείται την ιστορία μιας νεαρής γυναίκας της οποίας οι προσδοκίες απ' τη ζωή έχουν βασικά διαμορφωθεί από κακής ποιότητας αναγνώσματα στη βιβλιοθήκη του παππού της «όπου κατά κακή της τύχη υπήρχε μία πλούσια συλλογή μυθιστοριών που ήταν για μεγαλύτερη της κακοτυχία όχι στο γαλλικό πρωτότυπο, αλλά σε πολύ κακές μεταφράσεις...» 'Απ' αυτές έμαθε να πιστεύει πως ό 'Ερωτας ήταν ή βασική αρχή του κόσμου· ότι κάθε άλλο πάθος ήταν ύποτελές σ' αυτόν· και ότι απ' αυτόν ξεκινούσε κάθε ευτυχία και δυστυχία».

Οι μυθιστορίες έδιναν τη δυνατότητα στους αναγνώστες τους — που ήταν κυρίως γυναίκες — να βυθιστούν άνεύθυνα σ' έναν πυρετικό κόσμο που σε σύγκριση μ' αυτόν ή ζωή έμοιαζε άχρωμη. Ό φόβος πως ή μυθιστορία θά σαγήνευε τη φαντασία, κι ακόμη ότι θά παρέσυρε, είναι πιθανό να όφειλεται στη μισο-παραδεσμευμένη διαπίστωση ότι με τις κρατούσες συνθήκες ή ζωή της γυναίκας ήταν πολύ περιορισμένη. Τό «θαυμαστό» αντιμετωπίζεται με δυσπιστία γιατί διατηρεί πολύ χαλαρούς δεσμούς με την κοινή έμπειρία, αλλά ίσως ό σημαντικότερος λόγος είναι ότι ή σύμπτωση

και τό στοιχείο του μαγικού δημιουργούν ένα είδος παγκοσμιοποίησης έλευθερίας όλοτελα ξένης προς τόν κόσμο του καθηκόντος. Ό θρίαμβος του Richardson ως μυθιστοριογράφου βρίσκεται στη δύναμή του να έξαπολύει και να χρησιμοποιεί άκραίες ψυχικές καταστάσεις χωρίς να λησμονεί τις εύθυνες που δημιουργεί ή ανθρώπινη πραγματικότητα. 'Η «έπικρατική» τάση της μυθιστορίας διαφαίνεται και στην «Pamela» και στην «Clarissa» και προαναγγέλλει τη ρομαντική αναβίωση. 'Αλλά θά ήταν παράτολμο να τις χαρακτηρίσουμε μυθιστορίες στην όλότητά τους. Ό Richardson χρησιμοποιεί στοιχεία της μυθιστορίας, αλλά τα προσαρμόζει στη σύγχρονη έμπειρία. Έχει έπίγνωση του κίνδυνου της έγωπάθειας που ένεδρεύει στην άμιγξη μυθιστορία. Ό Lovelace, που δέν βλέπει τόν έαυτό του παρά μέσα από λογοτεχνικά πρότυπα παρομοιάζει κάπου τόν έαυτό του με ήρωα μυθιστορίας : «άλλά υπήρξε ποτέ ήρωας μυθιστορίας που (με έξαίρεση συμπλοκές με γίγαντες και δράκους) να πέρασε τραχύτερες δοκιμασίες;» Ό Richardson κάνει στροφή 180 μοιρών στην «Pamela», άφιερώνοντας τό δεύτερο τόμο στα καθήκοντα της ήρωίδας του στη συζυγική της ζωή· στην «Clarissa», άποφεύγοντας τό «ευτυχές τέλος» του γάμου της ήρωίδας του με τόν άγαπημένο της που άργότερα τη βίασε, και μετατρέποντας τό μυθιστορήμά του σε θρησκευτική τραγωδία. Στόν «Sir Charles Grandison» φιλοτεχνεί τόν τέλειό ίππότη του 18ου αιώνα. 'Ακολουθεί την Πουριτανική παράδοση του Milton και του Bunyan που χρησιμοποιεί τις δυνατότητες της μυθιστορίας για θρησκευτικούς σκοπούς.

'Αν και οι «μυθιστορίες» ήταν ύποπτες γιατί ό όνειρικός τους κόσμος σαγήνεύει και παρασύρει, δέν παραβλεπόταν, ώστόσο, ή μεγαλωσύνη των έρωτικών ιδανικών. Ό James Fordyce, στις «Όμιλίες σε Νεαρές γυναίκες»

(«Sermons to Young Women») (1766) ήταν εὐστοχος (ήταν ὁ τόμος πού δὲν κατάφερε νὰ προσέξει ἡ Λύντια Μπέ- νετ τὴν ὥρα πού διάβαζε ὁ κύριος Κόλλινς στὴν «Ὑπερφάνεια καὶ Προκατάληψη» («Pride and Prejudice»):

Στὴν παλιά μυθιστορία τὸ πάθος ἐκδηλωνόταν μ' ὅλη τὴν ὁρμή του. Ἀλλὰ τότε ἦταν ἡ ὁρμή τῆς τιμῆς, γιὰτὶ ἐρώτας καὶ τιμὴ ἦταν ταυτόσημα. Οἱ ἄνδρες ἦταν εἰλικρινεῖς, μεγαλόφυχοι καὶ ἀρχοντικοί. Οἱ γυναῖκες ἦταν ὑποδείγματα ἀγνότητος, ἀξιοπρέπειας καὶ ἀφοσίωσης... Οἱ ἥρωες πού σκιαγραφοῦσαν, χωρὶς ἄλλο, συχνὰ ξεπερνοῦσαν τὸ φυσικό, καὶ τὰ περιστατικά πού ἐξιστοροῦσαν σίγουρα ἐπέρταν τίς πρὸ πολλὰς φορὲς σὲ γελοῖες ὑπερβολές. Τώρα, πιστεύω, μποροῦν νὰ διαβαστοῦν μὲ ἀπόλυτη ἀσφάλεια, ἂν πραγματικά θάθελε κανεὶς νὰ τὰ διαβάσει.

Οἱ καιροὶ πού ζοῦμε δὲν διατρέχουν κίνδυνο καθιέρωσης ἐνὸς συστήματος ρομαντικῆς ἀρετῆς.

Ἡ μυθιστορία ἀντιμετωπίστηκε σὰν ἕνας ἐπικίνδυνος ἀντιφατικὸς ἀλλὰ ὄχι ἀναγκαστικὰ ἀνήθικος σύμβουλος. Ἀκόμα, ἔδινε τὴν ἐντύπωση (ἂν κι αὐτὸ συζητήθηκε λιγότερο) πὼς ἀπειλοῦσε τὴν κυριαρχία τῆς λογικῆς. Στὸν Πρόλογό της στὴν «Evelina» (1778) ἡ Fanny Burney προειδοποιεῖ τοὺς ἀναγνώστες πὼς θὰ ἀπογοητευτοῦν ἂν περιμένουν ν' ἀντικρύσουν τὸ «βασιλείο τῆς Μυθιστορίας, ὅπου τὸ ἀφήγημα παίρνει ὅλες ἐκεῖνες τίς χαρούμενες ἀποχρώσεις τῆς πλούσιας φαντασίας, ὅπου ἡ Λογικὴ ἐξοστρακίζεται καὶ ὅπου ἡ θειότητα τοῦ «Θαυμαστοῦ» ἀρνεῖται κάθε βοήθεια ἀπ' τὴ νηφάλια πιθανότητα».

Η ΓΟΤΘΙΚΗ ΑΝΑΒΙΩΣΗ

Ἡδὴ τὸν καιρὸ πού ἔγραφε ἡ Fanny Burney, ἡ λογικὴ ἀντιμετώπιζε μιὰ πολὺ ἀμεσότερη ἀπειλὴ ἀπὸ ἐκείνη

τῶν παλιῶν μυθιστοριῶν. Περιέχεται στὴ φράση «ἡ θειότητα τοῦ θαυμαστοῦ». Τὸν προηγούμενο χρόνο εἶχε ἐκδοθεῖ ὁ «Ἑπέρμαχος τῆς Ἀρετῆς» («The Champion of Virtue») ἡ «Ὁ γέρο Ἀγγλὸς Βαρώνος» («The Old English Baron») μὲ τὸ χαμένο κληρονόμο καὶ τὴν ἐρειπωμένη καὶ στοιχειωμένη πτέρυγα τοῦ Πύργου. Καὶ ἡ Clara Reeve ἀκολουθοῦσε ἕνα συρμὸ πού εἶχε ἀρχίσει πρὶν μιὰ δεκαετία μὲ τὴν ἐκδοση στὰ 1765 τοῦ «Κάστρου τοῦ Ὀτράντο» («The Castle of Otranto») τοῦ Horace Walpole. Ἡ στροφή στὴ Γοτθικὴ μυθιστορία εἶχε κιόλας ἀρχίσει, μ' ὅλο πού ἡ Mrs Radcliffe — ἡ πιὸ δημοφιλὴς συγγραφεὺς τοῦ εἶδους — δημοσίεψε τὸ πρῶτο μεγάλο μυθιστόρημά της τὰ «Μυστήρια τοῦ Οὐντόλφ» («The Mysteries of Udolpho») — μόνο τὸ 1794. Τὸ 1773 ὁ J. καὶ ἡ A. L. Aiken (Mrs Barbauld) δημοσιεύουν μιὰ μελέτη πάνω στὶς μυθιστορίες καὶ «Γύρω ἀπὸ τὴν εὐχαρίστηση πού προκαλοῦν τὰ τρομακτικὰ πράγματα» («Πεζὰ Ἀνάλεκτα» - «Miscellaneous Pieces in Prose»). Συγκαταλέγουν στὴν ἴδια κατηγορία «τὴν παλιά γοτθικὴ μυθιστορία καὶ τὴν ἀνατολίτικη ἱστορία» καὶ διακρίνουν δύο εἶδη τρόμου: «τὸ φυσιολογικὸ τρόπο» πού ἀποτελεῖ στοιχεῖο τῆς ζωῆς καὶ εἶναι ὀδυνηρὸς καὶ τὸ «θαυμαστὸ» πού ἀπολήγει σὲ «τεχνητὸ» φόβο. Αὐτὸς ὁ «τεχνητὸς» φόβος ἐνέχει θαυμασμὸ — ἡ ὁδὸν ἐπισκιαζεται ἀπὸ τὴν κατάπληξη. Οἱ συγγραφεῖς τοῦ γοτθικοῦ μυθιστορήματος εἶχαν ἀνακαλύψει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὴ δύναμη τοῦ συγκλονιστικοῦ πού κάτω ἀπ' τίς λέξεις «ἐξαιρετικὸ» κι «ἐκπληκτικὸ» ὑπῆρξε πάντα ἕνα ἀπ' τὰ θέλητρα τῆς μυθιστορίας. Μόνο πού τώρα πιά τὸ συγκλονιστικὸ συνδεόταν μὲ τὸ γκροτέσκο, τὸ ὑψηλὸ καὶ τὸ ὑπερφυσικό. Τὸ «θαυμαστὸ» ἔπαιρνε τὸ χαρακτῆρα τοῦ «ἀπειλητικοῦ».

Γιὰ τοὺς κριτικούς τοῦ 18ου αἰῶνα τὸ «θαύμα» ἀποτε-

λούσε το μηχανισμό της μυθιστορίας. «Η «Μηνιαία Έπιθεώρηση» («The Monthly Review») (XXXII, 1765) μιλούσε για την τότε δημοφιλή Γοθική λογοτεχνία «με τον κόσμο της των φαντασμάτων και των ξωτικών». «Η μηχανιστική αυτή αντίληψη της μυθιστορίας διαδέχτηκε την παλαιότερη άταραξία αντίκρου στο μαγικό στοιχείο, εκείνη την πρόθυμη παραδοχή του πιθανού και του άπιθανου που έπρεπε στις μεσαιωνικές μυθιστορίες αλληγορικούς ύπαινιγμους χωρίς διεξοδικά αλληγορικές ερμηνείες. Εύστοχα έπασχανε ο Hazlitt το σταθερό, επίσημο χαρακτήρα των θαυμάτων σε πολλά Γοθικά μυθιστορήματα σχολιάζοντας το πρώτο απ' αυτά «Το Κάστρο του Ότράντο» («The Castle of Otranto») του Walpole (1765). Στους «Αγγλους κωμικούς συγγραφείς» («English Comic Writers») (1819), χαρακτηρίζει το έπεισόδιο του τεράστιου χεριού και του βραχίονα που εισδύει στην αυλή σαν «ξερό, ισχνό και ήτονο». «Είναι τα φτηνά τεχνάσματα της παντομίμας που αϊφινιάζουν τις αίσθήσεις χωρίς να διεγείρουν τη φαντασία: αποτελούν μια ρεαλιστικά δοσμένη άπιθανότητα, μια παρουσία και όχι πια μια όπτασις». Οι απόψεις του φυσικά άνηχούν όλο το ρομαντικό κίνημα που προηγήθηκε και, στο βαθμό που το εκφράζει, είναι άδικος άπέναντι στη δύναμη του Walpole. Άλλά διαπιστώνουμε την έπιτεινόμενη έλλειψη αυτόπεποίησης των Γοθικών μυθιστοριογράφων στην άπολογία που προτάσσει ο Walpole στην πρώτη του έκδοση. «Θαύματα, όράματα, νεκρομαντείες, όνειρα και άλλα άφύσικα περιστατικά αποβάλλονται τώρα, άκόμα κι απ' τις μυθιστορίες. Όμως τα πράγματα δεν ήταν έτσι, όταν έγραφε ο συγγραφέας μας. Κι άκόμα περισσότερο την έποχή που υποτίθεται πως συνέβη ή ίδια ιστορία μας.» Έπικαλείται την ιστορική ακρίβεια, αλλά ή έπιστολογραφία του δείχνει καθαρά πως ή έμπνευση απ' όπου γεννήθηκε το βι-

βλίο δέν οφείλεται στο άπώτερο ιστορικό παρελθόν.

Σε μια έπιστολή του στον William Cole (9 Μαρτίου 1765) ο Walpole έγραφε πως ή ή μυθιστορία του ξεκίνησε από ένα όνειρό του και πως την έγραψε για να ξεκουραστεί από την πολιτική. Το «Κάστρο του Ότράντο» («The Castle of Otranto») σ' ένα όρισμένο έπίπεδο είναι ή μυθοποιημένη παρουσίαση της πολιτικής έμπειρίας του Walpole. Σε μια άλλη μεταγενέστερη έπιστολή του έγραφε: «Όπως ξέρεις, τα όράματα ήταν πάντα ή τροφή μου. Και αντί γερνώντας να γκρινιάζω για την κενότητα τους, κοντεύω να πιστέψω πως είναι άσύγκριτη σοφία ν' ανταλλάσσεις αυτό που λέμε πραγματικότητα με το όνειρο. Παρ' όλους τους τυχόν παραλογισμούς της ή Γοθική μυθιστορία είναι ένα σοβαρό είδος που έδωσε λογοτεχνική διέξοδο στην άρχέγονη ύλη του όνείρου και του τρόμου. Στο δεύτερο πρόλογό του στον «Ότράντο» ο Walpole υποστήριζε πως ή αντίγραφή της φύσης, όπου διέπρεπαν οι μυθιστοριογράφοι του καιρού του, σήμαινε πως «τα τεράστια άποθέματα της φαντασίας άποκλείστηκαν για χάρη μιας άυστηρής προσήλωσης στην καθημερινή ζωή».

Με την άνοδο του Γοθικού μυθιστορήματος άνοιξαν οι πύλες της φαντασίωσης και άρχισε ή ύποταγή στη φαντασία σαν μόνη πηγή έμπνευσης, μια ύποταγή που έδωσε τους καρπούς της με τους ρομαντικούς ποιητές. Ο Maturin στο «Melmoth τον Περιπλανώμενο» («Melmoth the Wandered»), (1820) θα φτάσει σε τέτοιο βαθμό ένδοστρέφειας, ώστε να πει «τα δικά μου γεγονότα είναι τα συναισθήματα». Στη Γοθική μυθιστορία, ο ποιμενισμός μετασθήματα». Στη Γοθική μυθιστορία, ο ποιμενισμός μεταμορφώνεται σε σκοτεινά δάση και άπειλητικά βουνά. Η σκηνογραφία δέν άπεικονίζει πια το αϊσιόδοξο ιδεώδες της κοινωνικής άρμονίας, αλλά τη σκοτεινή πλευρά της συνείδησης, όπου το ανθρώπινο πρόσωπο (κατά την έκφραση του

Wordsworth) «κυριαρχείται απ' την όμορφη αλλά και απ' τὸ φόβο». Οί ήρωες είναι τύποι, ἂν και υπάρχει μιὰ αὐξημένη ψυχογραφική ικανότητα στη μορφή, ὅπως μᾶς δείχνει μιὰ σύγκριση ανάμεσα στη «Μυθιστορία τοῦ δά-σους» («The Romance of the Forest») τῆς Mrs Radcliffe και στὸν «Ἰταλὸν» («Italian»). Οί ήρωίδες διατηροῦν τὴν πάλαιου ἐκείνη ἀγνότητα και τὴν καλλονή τους, ποὺ προκαλεῖ τὸν κακοποιὸ νὰ ἐπιχειρήσει τὴν καταστροφή τους.

Αὐτὴ ἡ συμβολικὴ ἀπεικόνιση τῆς ροπῆς πρὸς τὸ καλὸ και τὸ κακὸ στὴν ἀνθρώπινη φύση φτάνει σὲ μιὰ πολὺ τολμηρὴ μορφή σ' ἓνα απ' τὰ τελευταῖα μυθιστορήματα τοῦ εἰδους, τὸν «Frankenstein» τῆς Mary Shelley ὅπου ἡ ἀνθρώπινη ἐφευρετικὸτητα γίνεται ἐφιάλτης και ἐξαπολύει στὸν κόσμον ἓνα τέρας. Τὸ στοιχεῖο τῆς σχιζοφρένειας στὸν «Frankenstein» θὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀργότερα, τὸ 19ο αἰὼνα και στὸ «Δρ Τζέκυλ και κ. Χάιντ» («Dr Jekyll and Mr. Hyde») τοῦ Robert Louis Stevenson και στὸ ἀστυνομικὸ μυθιστόρημα μὲ τοὺς ἀλληλεξαρτώμενους πρωταγωνιστές, ἥρωα και κακοποιό, ὅπως μὲ τὸν Sherlock Holmes και τὸν Moriarty. Ἀλλὰ δὲν θὰ συνεχίσουμε αὐτὴ τὴν ἔρευνα γιὰ πιθανὲς συγγένειες μὲ ἄλλα εἶδη, μιὰ και τὰ μεταγενέστερα ἔργα δύσκολα θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν «μυθιστορίες». Ὡστόσο ἡ Γοτθικὴ μυθιστορία κληροδότησε ὅπωςδήποτε ἓνα ἰσχυρὸ στοιχεῖο ψυχολογικῆς φαντασίας, ἐξαιρετικὰ ἀποκαλυπτικὸ στὶς μυθιστορίες τοῦ Shiller και ἰδιαίτερα δυναμικὸ στὴ Γερμανικὴ λογοτεχνία, ποὺ πάντα ἀφομοίωνε εὐκολώτερα τὰ στοιχεῖα τῆς μυθιστορίας, απ' ὅσο τὸ Ἀγγλικὸ μυθιστόρημα.

Ἀναπάντεχα, μερικοὶ Ὑπερρεαλιστὲς συγγραφεῖς τοῦ 1920 θεώρησαν τὸ Γοτθικὸ μυθιστόρημα σὰν τὸ μόνο λογοτεχνικὸ εἶδος ποὺ ἄξιζε νὰ διαβαστεῖ. Αὐτὸ ὀφειλόταν στὴν ἀντι-λογοκρατικὴ ἢ ὑπερ-λογοκρατικὴ ἀρχή τους. Ὁ André

Breton στὸ «Μανιφέστο τοῦ Σουρρεαλισμοῦ» («Manifesto of Surrealism») (1924) βλέπει τὰ ἔργα αὐτὰ σὰν ἐσκευμένη πράξη ἀντι-λογοκρατικῆς πρόκλησης και βεβαιώνει πὼς μόνο τὸ «θαυμαστὸ εἶναι σὲ θέση νὰ γονιμοποιήσει ἔργα τόσο ὑποδεέστερα ὅπως τὸ μυθιστόρημα». Καὶ στὸ «Θαυμάσιο ἐνάντια στὸ μυστήριο» («Le Merveilleux contre le mystère») (ἐκτυπωμένο στὴ La Cité des Champs, Παρίσι, 1953) λέει πὼς «καθ' ὅσον τοῦ ὑπερρεαλιστῆ εἶναι

ἡ δημιουργία ἐνὸς συλλογικοῦ μύθου κατάλληλου γιὰ τὴν ἐποχή μας γιὰ τὸν ἴδιο λόγο ποῦ... τὸ Γοτθικὸ εἶδος πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἡ κωδικοποίηση τῆς μεγάλης κοινωνικῆς ἀναστάτωσης ποὺ συγκλόνισε τὴν Εὐρώπη στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα».

Ὁ Breton ἀποκαλύπτει ἐδῶ τὴ δύναμη ποὺ ἀνήκει κατεξοχὴν στὴ μυθιστορία σ' ἕλες τίς μορφές της. Ὑπῆρξε πάντα ἓνας πολὺ εὐαίσθητος σειсмоγράφος σ' ὅ,τι ἀφοροῦσε τὰ ἰδανικά και τοὺς τρόπους τῆς κάθε ἐποχῆς—εἰδικώτερα ἐκείνων ποὺ δὲν εὗρισκν ἄλλη ἐκφραστικὴ διέξοδο. Ἡ μυθιστορία μιμεῖται σ' ἓνα μυθικὸ ἐπίπεδο. Διαμορφώνεται γύρω απ' τὸ συλλογικὸ ὑποσυνείδητο μιᾶς ἐποχῆς. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, βέβαια, δὲν γίνεται πάντα καλὴ λογοτεχνία οὔτε ἀξιόλογο ἀνάγνωσμα σὲ μιὰν ἄλλη ἐποχή, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε μὲνει πάντα ὑποβλητικὴ και μᾶς ἐπιτρέπει γιὰ λίγο νὰ πάρουμε μέρος δραματικὰ στὶς ἰδιότυπες ψυχικὲς ἀγωνίες ἄλλων κοινωνιῶν. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀποκτοῦμε περισσότερὴ συνείδηση τῆς δικῆς μας ἐποχῆς.

4

Ρομαντισμός
καὶ Μεταρομαντική
Μυθιστορία

Τὸ «θαυμαστόν» ἀποτέλεσε γιὰ τοὺς κριτικούς τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰώνα τὸ διακριτικὸ γνῶρισμα τῆς μυθιστορίας. Ἡ Ρομαντικὴ στάση ἀπέναντι στὴ μυθιστορία καὶ στὶς συγγενικές της μορφές χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ συνειδητὴ προσπάθεια ἀναβίωσης. Ἀναβίωση καὶ μὲ τις δυὸ ἔννοιες τῆς λέξης, ἀφοῦ ἐκδηλώνεται καὶ σὰν σχολαστικὴ ἀρχαιολογία καὶ σὰν συνέχιση μιᾶς πνευματικῆς παράδοσης.

Στὸ προηγούμενο κεφάλαιο παρακολούθησα μερικὲς ἀπὸ τις μεταλλαγές πού ὑπέστη ἡ πεζογραφικὴ μυθιστορία τοῦ 18ου αἰώνα. Ἡ ποιητικὴ μυθιστορία στὸ μεταξὺ διατηρήθηκε μὲ τὴ μορφή τῆς λαϊκῆς μπαλλάντας. Ἡ ἔκδοσις τοῦ «Ossian» τοῦ Macpherson (1760) καταρχήν, καὶ τῆς «Συλλογῆς Ἔργων τῆς Ἀρχαίας Ἀγγλικῆς Ποίησης» («Reliques of Ancient English Poetry») ἀπὸ τὸν Bishop Percy, πέντε χρόνια ἀργότερα, ἀνένεωσε τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τις δυνατότητες τῶν ἀπομικρυσμένων—μὴ κλασικῶν—ποιητικῶν κόσμων.

Οἱ λέξεις «μυθιστορία» (romance) καὶ «ρομαντικός» (romantic) συνδέονται στενά. Στὴν Ἀγγλικὴ καὶ Γερμανικὴ τους χρῆση τὸν 18ο αἰώνα ρομαντικὸς ἐξακολουθεῖ οὐσιαστικὰ νὰ σημαίνει «κάτι πού θὰ μπορούσε νὰ συμβεῖ σὲ μιὰ μυθιστορία (romance)» — ὁ ἀντίστοιχος ὅρος στὴ Γαλλικὰ εἶναι «romanesque». Οἱ συγγραφεῖς πού ἐμφανί-

στηκαν γύρω στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα (περίοδος πού συνήθως θεωρεῖται ὡς ἡ ἑναρξὴ τῆς Ρομαντικῆς ἐποχῆς στὴν Ἀγγλία) ἀνακάλυψαν πῶς «ὅ,τι συμβαίνει στὴ μυθιστορία δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ἐξωπραγματικὸ ἢ τεχνητό». Ἀλλὰ μᾶλλον ὅτι ἐκφράζει τις χαμένες ἢ ἀπωθημένες συγκινησιακές δυνάμεις τῆς φαντασίας πού οἱ ἴδιοι ἐπεδίωκαν ν' ἀπελευθερώσουν. Οἱ Ρομαντικοὶ ποιητὲς βρῆκαν τὴν ἐκφραστικὴ αὐτὴ καταξίωση σὲ ποικίλες πηγές συγγενικές μὲ τὴ μυθιστορία. Τὴν βρῆκαν καὶ στὶς λαϊκὲς μπαλλάντες πού τυπώονταν καὶ κυκλοφοροῦσαν σὲ μονόφυλλα (broadsheet ballads) (πού ἡ μορφή τους ἴσως στάθηκε τὸ πρότυπο τοῦ Wordsworth στὶς «Λυρικές Μπαλλάντες») καὶ στὶς παραδοσιακὲς μπαλλάντες τῆς ἀγγλοσκιωτικῆς μεθορίου (borderballads) πού κρύβονται πίσω ἀπ' τὸν «Γέρο-Ναυτικόν» τοῦ Coleridge. Τὴν βρῆκαν σὲ Ἱστορίες τῆς Ἀνατολῆς καὶ εἰδικότερα στὶς «Χίλιες καὶ Μία Νύχτες» («The Arabian Nights»). Ἀκόμα στὴν ἰδιότυπη στάση τοῦ Γοτθικοῦ μυθιστορήματος ἀπέναντι στὴν Ἱστορία (ἡ «Christabel» τοῦ Coleridge ξεκινᾷ ἀπ' αὐτὴ τὴν παράδοση). Τὴν βρῆκαν στὸ Μεσαίωνα. (Ὁ Schlegel ὑποστήριξε πῶς ὁ ὅρος «ρομαντικός» θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ σὲ ὅποιοδήποτε ἔργο ἐμπνευσμένο ἀπ' τὸ Μεσαίωνα παρὰ ἀπ' τὴν Κλασικὴ Ἀρχαιότητα.) Τὴν βρῆκαν σὲ λαϊκοὺς θρύλους καὶ παραμύθια — αὐτὴ ἡ τελευταία πηγή ἦταν ἰδιαίτερα σημαντικὴ γιὰ τὴ Γερμανικὴ Φιλολογία, καὶ μολονότι περιορίζω τὴ μελέτη μου στοὺς Ἀγγλους Ρομαντικούς, εἶναι ἀξιοσημείωτο τὸ γεγονός ὅτι ἡ «Ἐπιστολὴ περὶ μυθιστορήματος» («Brief über den Roman») τοῦ Schlegel, πού ἀσκήσε τόση ἐπίδραση, καθιερώνει μιὰ λογοτεχνικὴ μορφή πολὺ πλησιέστερη στὴ μυθιστορία παρὰ στὸ ρεαλιστικὸ μυθιστόρημα.

Ἡ ἐπὶ κλήση «τῆς μελίσρυντης μυθιστορίας μὲ τὸ ἀπαλὸ λαοῦτο» (κατὰ τὴ φράση τοῦ Keats) στάθηκε μιὰ ἀπ' τις

μεγάλες πηγές έμπνευσης τής Ρομαντικής και Μεταρομαντικής ποίησης. Τό διακρίνουμε στο «Kubla Khan» και παρόμοια στα «Ειδύλλια του Βασιλιά» («Idylls of the King») του Tennyson. Και στις δυό περιπτώσεις ή ουσία του ποιήματος βρίσκεται στην έγκαθίδρυση μιās ιδεατής σχέσης ανάμεσα στον κόσμο τής μυθιστορίας και εκείνον του ποιητή: στην περίπτωση του Coleridge, τον κόσμο τής δικής του έσωτερικής δημιουργικής ζωής· για τον Βικτωριανό Tennyson, ή ζωή τής εποχής του στο σύνολό της. Για τους ποιητές τής άκμης του Ρομαντισμού, ή μυθιστορία ήταν βασικά μιὰ μορφή ένδοστροφείας: οί ναοί τής ευδαιμονίας και οί παραμυθένιες χώρες βρίσκονταν μόνο στη φαντασία τους. Τά άπέραντα τοπία τής μεσαιωνικής και αναγεννησιακής μυθιστορίας έχουν γίνει «paysages intérieurs».

Με τό «Kubla Khan» έχουμε μιὰ άπ' τις έπινοητικότερες και ύψηλόφρονες εκφράσεις τής δημιουργικής όρμης του ποιητή, νά άναστήσει χαμένους κόσμους μέσα στη φαντασία. Ό ναός τής ευδαιμονίας πού έχτισε ό Kubla Khan ξαναπλάθεται χάρις στην αίσθησιακή ποιητική γλώσσα. Ξαναβρίσκουμε τό ναό και την έντονη αίσθησιακή διέγερση πού συναντήσαμε σέ παλαιότερες μυθιστορίες:

Στήν Ξαναντόν έβαλε ό Kubla Khan
παλάτι εύφρόσυνο νά χτίσουν·
όπου ό Άλφος τό ιερό ποτάμι
μέσ' από σπηλιές κυλώντας πού άνθρωπος δέν έφτασε
σέ θάλασσα άνήλιχη χυνόταν.
Γής εύφορης δέκα μίλια
μέ τείχη και πύργους έζωσε τριγύρω:
Κήπους όλόφωτους μέ φιδωτά ρυάκια
μέ μύρια λιβανόδετρα άνθισμένα.
Και δάση γέρικα όσο κι οί λόφοι
π' άγκαλιάζουν λιβάδια λιολουσμένα.

Ό ποιητής ξαναστήνει αυτό τό εύφρόσυνο παλάτι τής Άνατολής χάρις στην άένανη παρουσία τών αισθήσεων και του ανθρώπινου κορμιού (πού υποβάλλεται μέ λέξεις σαν τό «έζωσε» και «άγκάλιαζε» και γίνεται έντονότερη στη γλώσσα τής δεύτερης στροφής.)

Στήν τελευταία στροφή ό ποιητής επιχειρεί συναισθηματικά νά άναπλάσει όχι μονάχα την εικόνα του άνακτόρου, αλλά και «τή μουσική και τό τραγούδι» τής «κόρης μέ την άρπα» πού είδε κάποτε σέ όραμα. Άν αίχμαλώτιζε τό όραμα αυτό, θάταν έλεύθερος νά ξαναφτιάξει τό βασίλειο του Kubla Khan όχι μόνο αναβιώνοντάς το, αλλά μεταφέροντάς το σ' ένα καινούργιο μέσο: τή μουσική. Θά τόκανε ώδη· κι ό ίδιος τροβαδούρος, άπόλυτος εκφραστής, παντοδύναμος δημιουργός, θάχε τή δύναμη νά «χτίσει» τό παλάτι «στον άέρα» μέ τις δονήσεις τής μουσικής του.

Νά ξαναζούσα μέσα μου
τήν άρμονία και τό τραγούδι της,
τέτοια έκσταση βαθιά θά μουδινε
πού μέ μουσική μακρόσυρτη και δυνατή
στον άέρα θάστηνα εκείνο τό παλάτι,
τό όλόφωτο παλάτι! Τούς κρυστάλλινους θόλους!
Κι όσοι άκούγανε θά τάβλεπαν καθάρια.
Φωνή θέ νά βγάλω, Κοιτάχτε! Κοιτάχτε!
Τά μάτια του π' άστράφτουν, τά κυματιστά μαλλιά
τους.

Πλέξτε κύκλο τριπλό τριγύρω
και τά μάτια σφραγίστε μέ δέος ιερό,
γιατί μ' άνθόμελο μεγάλωσε
και άπ' του Παραδείσου ήπιε τό γάλα.

«Κι όσοι άκούγανε θά τάβλεπαν καθάρια»: θάπαιρναν υπόσταση χάρη στην υποβλητική δύναμη τής μουσικής του ποιητή. Προς τό τέλος του ποιήματος, ό ποιητής έχει ταυτίσει μέ τον έξωτικό, όνειρικό κόσμο πού περιγράφει: και

δυναμικά («νά μπορούσα νά ξαναζήσω») καί πραγματικά μέ την φανταστική κραυγή («μέ άνθόμελο μεγάλωσε»). Η ανάπτυξη του Kubla Khan είναι εκείνη της μυθιστορίας: ένας υποθετικός, τυχαίος καί συχνά συγκεχυμένος φανταστικός κόσμος παίρνει τή διάσταση του πραγματικού, όπου χάρις σέ φυσικές λεπτομέρειες εισδύουμε σ' ένα όραμα ταυτόχρονα άπίστευτο καί συγκεκριμένο. Ίσως νά υπάρχει ως ένα σημείο μιá κλινική αντίστοιχία ανάμεσα στη μυθιστορία καί στα ναρκωτικά, αλλά άμεσώτερα συνδέεται μέ την έμπειρία του όνειρου πού είναι κοινή στον καθένα μας.

Στό «Kubla Khan» ό ίδιος ό ποιητής γίνεται ένα πρόσωπο μέσα στό ποιητικό τοπίο. Ένώ στη μεσαιωνική μυθιστορία ό συγγραφέας πάντα αίνιγματικά παρών, σχολιάζει, έξηγεί καί ύπομνηματίζει, στη Ρομαντική περίοδο ό ποιητής τείνει νά βυθιστεί στό ίδιο στοιχείο μέ τίς φανταστικές μορφές πού ζωντανεύει. Οί μεσαιωνικές μυθιστορίες ήταν έξωστρεφείς μέ την έννοια πώς έστηναν πλατιές, ολοζώντανες καί ολοκληρωμένες τοιχογραφίες τής κοινωνίας τους. Αυτό τό άπλωμα σπάνια τό βρίσκουμε στους Ρομαντικούς, καί εξαιτίας τής στοχαστικής ποιητικής, καί γιατί ό κόσμος πού ζωντανεύουν στίς παλιές μυθιστορίες έχει πάψει νάχει νόημα αυτός καθαυτός. Για τόν Coleridge ή τόν Keats ή καί γι' αυτόν ακόμα τόν Scott ή σημασία τους έγκειται σέ μιá νοητή σχέση μέ την ιδεατή ύπόσταση του ίδιου του ποιητή.

Μέ την «Παραμονή τής Αγίας Αγνής» («The Eve of St Agnes») ό Keats δημιούργησε μιá μυθιστορία πού, χωρίς νά είναι υποκειμενική, βρίσκεται κάτω από τόν άπόλυτο έλεγχο του. Πλέκει στοιχεία από πολλές περιόδους τής ιστορίας τής μυθιστορίας. Ό κεντρικός μύθος θά μπορούσε ν' ανήκει σέ μπαλλάντα τής άγγλοσκανδικής μεθόδου ή παράδοση πώς τά κορίτσια μαθαίνουν τούς μελλοντικούς άγα-

πημένους τους την Παραμονή τής Αγίας Αγνής υπήρχε σέ λαϊκούς μύθους: ό μεσαιωνισμός, (άράχνες, τά χρωματιστά παράθυρα, ό γερο-ύπηρέτης, ή Άγγέλα) θυμίζουν Γοτθική μυθιστορία: μορφικά ή στροφή ανήκει στον Spenser. Όστόσο τό έργο δέν είναι συνοθύλευμα: ζει καί πάλλεται στό δικό του παρόν καθώς ή Madeline «ξεκουμπώνει ένα-ένα τά ζεστά από τό κορμί της χρυσαφικά» ή «καθώς οί έραστές τριγυρνούν κλεφτά μέσα στον πύργο»:

Στό σπίτι δάκαρο δέν άκούγόταν ψυχή,
Ένα φώς τρεμόσβηνε πλάι σέ κάθε πόρτα
Τό ταπέτο του τοίχου γεμάτο καβαλάρηδες, γεράκια,
κυνηγόσκυλα
δερνότανε στη δίνη του άνέμου.
Καί τά μακριά χαλιά τριχύμιζαν στό άνεμόδαρτο
πάτωμα.

Τό ποίημα άρχίζει στον Άόριστο, «Τήν Παραμονή τής Αγίας Αγνής — Τί κύριο τσουχτερό πούκανε!» αλλά ή δεύτερη στροφή αλλάζει σέ Ένεστώτα. Αυτό δημιουργεί την αίσθηση — χάρις σέ φυσικές αντιθέσεις καί σέ γρήγορες έναλλαγές σχηματικού — πώς ή δράση εξελίσσεται στό παρόν. Η τελευταία στροφή μ'ς συνεφέρει μ' ένα έσκεμμένο αϊφνιδιασμό καθώς όλη ή αφήγηση μεταφέρεται στό άπώτερο παρελθόν: «Τό κλειδί γυρνάει, καί ή πόρτα τρίζει πάνω στους μεντεσέδες»:

Καί π'ινε: ναι, αϊώνες τώρα
έφυγαν οί έραστές μέσα στην καταιγίδα.

Η δύναμη τής λέξης «έφυγαν» γλιστράει άπ' την άνακούφιση (οί έραστές έχουν ξεφύγει), στην άπώλεια («αϊώνες τώρα»). Ό έφιάλτης, τά γηρατειά καί ό θάνατος συμπληρώνουν τόν ανθρώπινο κύκλο:

Κείνη τὴ νύχτα ὁ Βαρδῶνος εἶδε στὸν ὕπνο του τέρατα
πολλά,

Κι ὅλους τοὺς συμπολεμιστὲς του, μὲ τὴ μορφή
στρίγγλας καὶ δαίμονα καὶ σκουληκιού.

Βραχνὰς τοὺς εἶχε πνίξει. Ἡ γριὰ Ἀντζελα
πέθανε κεραυνόπληκτη μὲ πρόσωπο ἀλλοιωμένο.

Κι ὁ μοιρολόγος, χίλις ave-maria εἶπε,
κι ὕπνος παντοτινὸς κι ἀκάλεστος τὸν ἄφησε κουρδίρι
παγωμένο.

Γιὰ τὸν Keats, ἡ μυθιστορία εἶναι ὁ μύθος τῆς νιότης.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ ποιήματος ἀποφεύγει τὶς περιγραφὲς μα-
γαλόπρεπων κοινωνικῶν ἑορτασμῶν γιὰ νὰ περιοριστεῖ στὸν
προσωπικὸ κόσμο τῶν δύο ἐραστῶν. Μ' αὐτὸ ἀπαρνέεται
τὸν ἕνα ἀπ' τοὺς δύο στίχους τῆς παλαιότερης μυθιστορίας,
ποὺ εἶναι ἡ ἐκφραση τῆς ὁμαδικῆς εὐτυχίας. Μιλάει γιὰ τὴν
«ἀστραφτερὴ γιορτὴ» καθὼς

Πυκνὲς σὰ σκιὲς μαγεύουν

τὸ νοῦ, μεθυσμένο ἀκόμα, στὴ νιότη, ἀπ' τοὺς

Θριάμβους

τῆς παλιᾶς μυθιστορίας.

Ἡ «μέθη τῶν Θριάμβων» ἐνδιαφέρει τὸν Keats λιγότερο
ἀπ' τὸ κράμα ὄνειρου καὶ πραγματικότητος ποὺ ζοῦν οἱ
ἐραστές: «καὶ μὲ τ' ὄνειρό της ἔσμιξε ἐκεῖνος». Αὐτὸς ὁ
ἐντονα προσωπικὸς πυρήνας τοῦ ποιήματος ἀποτελεῖ τὴ
βάση τῆς ἁρμονίας του· μὲ τὸ τέλος του, ὁ Keats ἀνγνω-
ρίζει νηφάλια τὴν εὐθραυστότητα καθὼς καὶ τὴν προσωρι-
νότητα τῶν ἰδεωδῶν τοῦ ποιήματος: ὁ κόσμος τῆς μυθιστο-
ρίας εἶναι μακρινός, ὁ ἔρωτας καὶ ἡ νιότη φευγαλέο στό-
μα τῶν αἰσθήσεων.

Ὁ Keats ἀπομακρύνεται στὴν «Παραμονὴ τῆς Ἀγίας
Ἀγνῆς» («The Eve of St Agnes») ἀπὸ τὴν ἀστραφτερή

γιορτὴ τέτοια κοινωνικὰ θέματα εἶναι ἀπ' τὰ σταθερὰ μο-
τίβα τοῦ νεόκοπου ἱστορικοῦ μυθιστορήματος. Εἶναι θέμα
ἀνοιχτό ἀκόμα, ὁ βαθμὸς ποὺ μπορεῖ τὸ ἱστορικὸ μυθιστό-
ρημα νὰ θεωρηθεῖ σὰν καταγόμενο ἀπ' τὴν παράδοση ποὺ
εἶχε δημιουργήσει ἡ μυθιστορία. Ὅπως δὴ ποτε ἡ Γοτθικὴ
μυθιστορία εἶχε καλλιεργήσει μιὰ τάση γιὰ τὰ ἐξωτερικὰ
στοιχεῖα τοῦ ἀπώτερου ἱστορικοῦ παρελθόντος. Στὰ χέρια
τοῦ δημιουργικότερου ἐκπροσώπου του, τοῦ Walter Scott,
τὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα ξεπήδησε ἀπ' τὴ διάσπαση ἀνά-
μεσά στὸ παρελθὸν ἑνὸς ἔθνους καὶ στὸ σύγχρονο πρόσωπό
του. Τρία χρόνια πρὶν ἀπ' τὴν ἐκδοση τοῦ «Waverley», ὁ
Scott προλόγισε τὸ «Κάστρο τοῦ Ὀτράντο» («The Castle
of Otranto») (ἐκδοση John Ballantyne, 1811) καὶ ἐξέθε-
σε κάποιες ἀπὸ τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴ σχέση ἀνάμεσά στὴ
μυθιστορία καὶ στὸ σύγχρονο μυθιστόρημα. Ὁ στόχος τοῦ
Walpole, λέει ὁ Scott, ἦταν νὰ «συγκεράσει τὴν ἀναπάντε-
χὴ τροπὴ τοῦ περιστατικοῦ καὶ τὸ ἐπιβλητικὸ ὄφος τῆς
ἱπποσύνης ὅπως παρουσιάζονταν στὴν παλαιὰ μυθιστορία,
μὲ τὴν καίρια ἀνάλυση τῶν ἀνθρώπινων χαρακτήρων, καὶ
τῆς ἀντίθεσης αἰσθημάτων καὶ παθῶν ποὺ διαγράφονται ἢ
θαῖεπε νὰ διαγράφονται στὸ σύγχρονο μυθιστόρημα». Ἡ
φράση «καίρια ἀνάλυση τῶν ἀνθρώπινων χαρακτήρων» ἐπι-
σημαίνει ὅτι ὁ Scott ἀντιλαμβάνονταν σὰν ἀντίθεση ἀνάμε-
σά στις παλιὲς μυθιστορίες καὶ στὰ σύγχρονα μυθιστορή-
ματα. Στὰ ποιήματά του, στὸ «Marmion» λ.χ., ὅταν περι-
γράφει χαρακτήρες, ἀρκεῖται στις ἐξιδανικευμένες ἀπλου-
στεύσεις τῆς μυθιστορίας. Ἀλλὰ στὸ μυθιστόρημα ἐνοιώθε
τὴν ἀνάγκη γιὰ κάτι πλησιέστερο στὰ φυσικὰ μέτρα καὶ
συνθετώτερο. Βρῆκε τὴν προοπτικὴ ποὺ ἀνάζητοῦσε τοπο-
θετώντας τὸ πρῶτο τοῦ μυθιστορήματος «Waverley», «ἐδῶ
κι ἐξῆντα χρόνια», κι ἐξηγεῖ ἀπερίφραστα τὴν αἰσθηση
ποὺ ἐπιδιώκει νὰ προκαλέσει. Θέλει νὰ ἐξασφαλίσει σταθερὸ

ἔδαφος ἀνάμεσα στὴν παρωχημένη γραφικότητα τῆς μυθιστορίας καὶ στὸ ἐφήμερο τοῦ συρμοῦ.

Θάθελα νὰ καταλάβουν οἱ ἀναγνώστες μου ὅτι στίς σελίδες ποὺ ἀκολουθοῦν δὲν θὰ βροῦν οὔτε ἱπποτική μυθιστορία οὔτε ἀφήγημα τῶν σύγχρονων ἡθῶν· ὅτι ὁ ἥρωάς μου δὲν θάχει σίδερρα οὔτε στίς πλάτες, ὅπως συνήθιζαν παλιά, οὔτε κάτω ἀπὸ τὶς μπότες του, ὅπως θέλει ὁ τωρινὸς συρμὸς τῆς Μπότ Στρήτ· καὶ ὅτι οἱ κυράδες δὲ θάναι οὔτε ντυμένες σὲ πορφύρες καὶ βελουδά ὅπως ἡ Λαΐδη Ἀλίκη σὲ κάποια παλιά μπαλλάντα, οὔτε ξεπεσμένες στὴν πρωτόγονη γύμνια ποὺ συνηθίζουν στίς μέρες μας οἱ κοσμικὲς στὰ γλέντια τους. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ προτίμησα θὰ μπορεῖ θαυμάσια νὰ καταλάβει ὁ προσεκτικὸς κριτικὸς τῆς ἱστορίας ὅτι μέλημά μου εἶναι ἡ περιγραφή ἀνθρώπων μᾶλλον παρὰ ἡθῶν.

Ἐπιλέγοντας ἓνα οὐδέτερο, ξεπερασμένο πρόσφατο παρελθὸν ρίχνει ἐπίτηδες, καθὼς λέει, τὴ δύναμη τῆς ἀφήγησής του στοὺς χαρακτήρες καὶ τὰ πάθη τῶν πρωταγωνιστῶν του· τὰ πάθη ἐκεῖνα ποὺ εἶναι κοινὰ σ' ὅλες τὶς φάσεις τῆς κοινωνίας. Τὸ ἔργο του μοιάζει νὰ ξεκινᾷ ἀπ' τὴ νεοκλασικὴ ἀρχὴ ὅτι σημαντικὸ εἶναι τὸ σταθερὸ ὅχι οἱ ἐποχιακὲς ροπὲς τῆς ἀνθρώπινης φύσης.

Ὁ Γεώργι Λούκατς (George Lukács) στὸ «Ἱστορικὸ Μυθιστόρημα» («The Historical Novel») (Μετάφρ. Π. καὶ S. Mitchell, Λονδίνο, 1962) τονίζει ἰδιαίτερα τὴν ἀλληλεπίδραση ἀνάμεσα στοὺς ἀτομικοὺς χαρακτήρες καὶ τὴν ἐνότητα τῆς κοινωνικῆς ὑπαρξῆς στὰ μυθιστορήματα τοῦ Scott. Ὁ Lukács τὰ συγκρίνει μὲ τὸ ἔπος καὶ διακρίνει προσεκτικὰ τὸ ἔπος ἀπ' τὸ μυθιστόρημα. «Ἐνα κοινὸ στοιχεῖο εἶναι ὅτι καὶ τὰ δύο ἐπιδιώκουν νὰ ἀποδώσουν τὴν εἰκόνα τῆς ζωῆς ὅπως εἶναι συνήθως στὴν ὁλότητά της». Ἀλλὰ τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Scott

ἄδεν εἶναι ἡ ὑψηλὴ ἔκφραση μιᾶς βασικᾶς ἀμετάβλητης κοσμικῆς τάξης (φιλολογικὴ τουλάχιστον) ἀλλὰ ἀντίθετα ἡ ἐπαναστατικὴ ἐνταση τῶν κοινωνικῶν ροπῶν στὴ διάρκειά μιᾶς ἱστορικῆς κρίσης» (σελ. 46).

Ἡ ἱστορικὴ ἀκρίβεια τοῦ Scott, ἡ αἴσθησις ποὺ διαθέτει γιὰ τὸ κλίμα τῶν συγκεκριμένων περιόδων καὶ τῶν σχέσεων τους μὲ τὴν ἐποχὴ ποὺ γράφει, ἀποσπᾷ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν παράδοση τῆς μυθιστορίας. (Ὅταν αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀκρίβεια λείπει, ὅπως στὸ ἔργο πολλῶν μεταγενεστέρων μυθιστοριογράφων, τὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα καταντᾷ ἓνα εἶδος βαρετῆς, χαλαρῆς μυθιστορίας). Ὁ Scott λέει ξεκάθαρα πὼς οἱ περίοδοι τοῦ παρελθόντος, εἴτε τοῦ Λεοντόκαρδου στὸν «Ἰβανόη» («Ivanhoe»), εἴτε ὁ 17ος αἰώνας στὴ Σκωτία τῆς «Παλιᾶς Γενιᾶς» («Old Mortality»), δὲν ἦταν ιδεώδεις. Ἄν καὶ διαφέρουν ἀπ' τοὺς δικούς μας καιροὺς, διατηροῦνται σὲ μιὰν ἀνάλογη κλίμακα. Ὁ Lukács βλέπει τὸ «Κλασικὸ Ἱστορικὸ Μυθιστόρημα» σὲ σύγκριση μὲ τὸ Ρομαντισμό. (Σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιχειρηματολογία του, συνιστῶ στὸν ἐνδιαφερόμενο ἀναγνώστη τὸ βιβλίό του). Ἄν καὶ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀποδώσει στὴ μυθιστορία τὴν καταγωγὴ ἐνὸς μυθιστορήματος σὰν τὴ «Νύφη τοῦ Λαμμερμούρ» («The Bride of Lammermoor»), ἡ ἐπίδραση τοῦ Scott ἐπέτεινε τὸ ρεῦμα πρὸς τὸ ρεαλισμὸ —τὴν ἀκαλλώπιστη ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητος— ποὺ κορυφώνεται στὰ μέσα τοῦ αἰώνα μὲ τὰ πλούσια ψυχολογικὰ καὶ κοινωνικὰ θέματα τῶν μυθιστορημάτων τοῦ George Eliot.

“ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ” ΚΑΙ “ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑ”

Ἀπ' τὴ Ρομαντικὴ περίοδο κι ἔπειτα, οἱ συγγραφεῖς παύουν νὰ βάζουν ἄρθρο μπρὸς ἀπ' τὴ λέξη «μυθιστορία».

Ἡ μυθιστορία εἶναι πιά περισσότερο φιλολογικὸ χαρακτηριστικὸ παρά εἶδος καὶ στίς φιλολογικὰς συζητήσεις συχνὰ ἀντιπαρτίθεται στὴν «πραγματικότητα». Παράλληλα σ' ὅλο τὸ 19ο αἰῶνα ἡ ἰδέα τῆς μυθιστορίας κέρδιζε σταθερὰ ἐδᾶφος καὶ δεχόταν καινούργιες ἐρμηνεῖες ἀπὸ καλλιτέχνες ποὺ τὴν προσάρμοζαν στίς προσωπικὰς τους ἀνάγκες. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ κάνει τὴν ἐμφάνισή της σὲ μιὰ ἀλλοπρόσβαλη ποικιλία μορφῶν: ὄνειροπόλημα, ἀλληγορία, ἱστορία, παραμῦθι, ἱστορία τρόμου, ψυχολογικὴ φαντασία. Ὅλα θὰ μπορούσαν νὰ ὀνομαστοῦν μυθιστορίες.

Στοὺς Ἑλισαβετιανούς, οἱ ἱπποτικὲς μυθιστορίες εἶχαν δώσει ὕλικὸ γιὰ γιορτὲς καὶ παραστάσεις, στοὺς Βικτωριανούς θέματα τῆς τέχνης τους. Ἡ Προ-ραφαηλιτικὴ Πλειάδα κατορθώνει νὰ διασταυρῶναι τὸ «πραγματικὸ» μὲ τὸ «ἰδεατὸ» στὴν πιὸ σύνθετη αἰσθητικὴ μορφή του. Οἱ πρῶτοι Προ-ραφαηλιτικοὶ ζητοῦσαν ἀπόλυτὴ ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἀκρίβεια στίς ἀπεικονίσεις τους, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀκρίβεια αὐτὴ κατέληγε σὲ μιὰ φανταστικὴ σύνθεση, ἀφοῦ τὰ θέματά της ἦταν πάντα δάνεια ἀπὸ παρωχημένους περιόδους καὶ κουλτούρες. Ὁ Holman Hunt καὶ ὁ Millais στὴ δεκαετία τοῦ 1850 χρησιμοποιοῦν βιβλικές, Ἀρθουριανές καὶ ἱστορικὲς πηγές. Ὁ Millais στὸ «Ὁ Σὲρ Ἰσούμπρας στὸ ποτάμι» («Sir Isumbras at the Ford») καὶ στὸ «Ὁνειρο τοῦ Παρελθόντος» («A dream of the Past») (1857) παίρνει Ἀρθουριανὸ ὕλικὸ ἀπ' τὸν Mallory. Ἡ πρωιμότερη «Mariana» του μεταφέρει στὸν καμβά ψυχολογικὴ εἰκονογραφία τοῦ ὁμίονου ποιήματος τοῦ Tennyson. Οἱ μεταγενέστεροι διάδοχοι τοῦ Προ-ραφαηλιτισμοῦ ἐπικαλοῦνται τὸ ὄνειρο τοῦ Μεσαίωνα καὶ στὴν ποίηση καὶ στὴν τέχνη. Ὁ Rossetti καὶ ὁ William Morris δημιουργοῦν ὁ καθένας στὸ ὅρωρο του, ἓνα χειροπιαστὸ ἰδεῶδες ποὺ ἀπαρνιέται τίς ἀξίες τῆς κοινωνίας τους καὶ τὴ θολὴ τους ἀτμόσφαιρα γιὰ χάρη ἐνός

κόσμου, ποὺ στὰ μάτια τους ἔχει μόνο πνευματικὰ προβλήματα.

«Ὁ Γήινος Παράδεισος» («The Earthly Paradise») (1868-70) τοῦ Morris συγκεντρώνει ἱστορίες ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ συνθέτουν τὸν ἐτήσιο ὀργανικὸ κύκλο τῆς φύσης: μιὰ πνευματικὴ στροφή συχνὰ κρυμμένη πίσω ἀπ' τὴν καπνιά τῆς βιομηχανοποίησης. Τὸ ποίημα ἀρχίζει:

Ἐχνα τίς ἔξι κοιμητεῖς ποὺ σκεπάζει ἡ καπνιά,
ἔχνα τὴ φασαρία τοῦ ἀτμοῦ καὶ τῆς ἀντλίας τὸ χτύπο,
ἔχνα τὸ ξάπλωμα τῆς ἀσχημῆς πόλης,
σκέψου κάλλιο τὸ φορτωμένον ἄλογο στὸν κάμπο,
καὶ τὸ Λονδίνο ὄνειρέψου μικρὸ κι ἄσπρο, παστρικό,
καὶ τὸν καθάριο Τάμεση πνιγμένο μέσ' τοὺς κήπους.

Τὸ σύνθημα τῆς φυγῆς τοῦ Morris δὲν εἶναι ἀπλῶς μιὰ «ὑποχώρηση». Ἦταν πράξη καθάρσης. Δὲν ἀρνιόταν τὴν ἐποχὴ του: προσπαθοῦσε ν' ἀλλάξει τίς ἀξίες της. Ἐνας ἀπὸ τοὺς τρόπους νὰ τὸ πετύχει ἦταν ν' ἀναστήσει τίς ποιητικὲς μορφές τοῦ ὠραίου, χρησιμοποιοῦντας τίς πηγές του ἐκλεκτικὰ καὶ ταυτόχρονα διασώζοντας τὴν οὐσία τους. Ἦταν ἓνας ἀπ' τοὺς πρῶτους τὸ 19ο αἰῶνα ποὺ μετέφρασε παλιές Γαλλικὲς μυθιστορίες. Ἦταν αὐτὸς ποὺ μὲ τίς τολμηρές προσαρμογές του ἔκανε προσιτὸ τὸν κόσμο τῶν Ἰσλανδικῶν ἐπῶν· τὸ 1877 μετέφρασε τὴν «Αἰνεΐδα» («Aeneid»)· κι ἓνα χρόνο ἀργότερα ἔγραψε τὸν «Sigurd the Volsung» καὶ τὴν «Πτώση τῶν Νίμπλουγκς» («The Fall of the Niblungs»).

Ὅταν ἔγραψε τὴν οὐτοπιστικὴ κριτικὴ του γιὰ τὴν Ἀγγλικὴ κοινωνία, «Εἰδήσεις ἀπὸ τὸ Πουθενά» («News from Nowhere») (1890), χρησιμοποίησε τὴν ἰδεαλιστικὴν τεχνικὴ ποὺ εἶχε μάθει ἀπ' τὰ διαβάσματά του τῆς μυθιστο-

ρίας, τῆς ἀλληγορίας καὶ τοῦ ἔπους. Τὸ σημαντικότερο δι-
δαγμα ποὺ ἀπεκόμισε ἀπ' ὅλα αὐτὰ ἦταν ἡ ἀπόλυτα συγ-
κεκριμένη παρουσίαση τοῦ ἰδεατοῦ — ἓνα εἶδος ὑπερευαίσθη-
σίας ποὺ ἐπέτρεπε στὰ ἀντικείμενα νὰ ἐγγίζουν τὴ συνείδη-
ση καὶ νὰ ἐντείνουν τὴν ἐγγήγορση. Τὰ σχέδιά του δημιουργοῦν ἓνα ἀνάλογο αἶσθημα εὐχάριστης ὀπτικῆς διέγερσης.

Μερικὰ χρόνια νωρίτερα ὁ Tennyson εἶχε τελειοποιή-
σει τὴ μέθοδο τοῦ περιγραφικοῦ συμβολισμοῦ ὥστε νὰ δη-
μιουργεῖ καὶ ν' ἀναπαριστάνει ψυχικὲς καταστάσεις. "Ἐνα
ποίημα λ.χ. σὺν τὴν «Λαίδη τοῦ Σάλוט» («The Lady of
Shalott») χρησιμοποιεῖ ἓνα ἐπεισόδιο τοῦ Ἀρθουριανοῦ κύ-
κλου, γιὰ νὰ δραματοποιήσει μυθικὰ τὴ διάσταση ἀνάμεσα
στὴν ἀπομόνωση καὶ τὴ δράση, ἀνάμεσα στὴ δημιουργικὴ
ὑπαρξὴ καὶ τὸν ἀνεξάντλητο κόσμον πέρα ἀπὸ τὸ ἄτομο. Ἡ
τέχνη του εἶναι βασικὰ ψυχογραφικὴ. Παρ' ὅλο τὸν ἐντει-
νόμενο κοινωνικὸ προσανατολισμό του, δὲν ἐπιχείρησε τὴν
προσαρμογὴ τοῦ ὕλικου τῶν μυθιστοριῶν ποὺ ἔκανε ὁ Morris
στὰ δικὰ του κοινωνικὰ δεδομένα οὔτε σ' αὐτὰ ἀκόμα τὰ
«Εἰδύλλια τοῦ Βασιλιᾶ» («Idylls of the King»). Ὁ Tenny-
son καὶ ὁ Morris εἶναι οἱ δύο ποιητὲς ποὺ ἀνανεώνουν τὶς
μυθιστορίες μὲ τρόπο ποὺ ξεπερνᾷ τὴν ἀρχαιολατρειὰ γιὰ
νὰ τὶς καταστήσουν ζωντανὸ ἔργο σκέψης.

Κι ἐνῶ οἱ ποιητὲς μπορούσαν νὰ βροῦν ἀπ' τὴ μυθιστο-
ρία ἓνα ὕλικό ἄθικτο ἀπ' τὶς προηγούμενες ἐποχές, οἱ μυθι-
στοριογράφοι ἔδωσαν διαφορετικὴ ἐρμηνεῖα στὴ λέξη. Ἡ
συζήτηση γύρω ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ ἦταν ἀποφασιστικὴ γιὰ
τὶς θεωρίες τῆς λογοτεχνίας στὴν Ἀγγλίᾳ ἀνάμεσα στὶς δε-
καετίες τοῦ 1850 καὶ 1880. Ὁ Trollope ἔθεσε τὸ θέμα
πολὺ ἀπλὰ σ' ἓνα γράμμα του στὸν George Eliot τὸ 1853:

Ἐέρεις πὼς τὰ μυθιστορήματά μου δὲν ἔχουν τίποτε
τὸ συνταρακτικόν. Στὸ «Rachel Ray» προσπάθησα νὰ
περιοριστῶ ἀπόλυτα στὶς πιὸ κοινότοπες λεπτομέρειες

τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἀνωνύμων ἀνθρώπων, ἀποκλεί-
οντας ὅποιοδήποτε ἐπεισόδιο ποὺ θὰ ἦταν ἔστω καὶ
ἀσυνήθιστο στὴν καθημερινὴ ζωὴ. Ἐγὼ ἀπαλλάξαι
τὴ δουλειά μου ἀπὸ στοιχεῖα μυθιστορίας.

Ἡ Charlotte Brontë, ποὺ τὸ ἔργο τῆς ὠριμότητάς της
ἀποκαλύπτει τὴ δημιουργικὴ δύναμη τῶν ἀνομολόγητων ἐπι-
θυμιῶν, στρέφεται ἀπὸ τὶς ἔμμονες φαντασιώσεις τῆς
Angria στὸ φῶς τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀποχαιρετώντας
τὴν στὸ ἡμερολόγιό της ποὺ μᾶς θυμίζει τὸ φιλόξενο ἀπο-
κλειστικὸν κόσμον τῶν ἀτομικῶν φαντασιώσεων. Περιγράφει
τὸ ἔρασμα τῶν ἀριστοκρατικῶν μορφῶν ποὺ γέμιζαν τὴν
Angria:

Καθὼς τοὺς κοίταζα ἐπιβλητικούς κι ὠραίους νὰ γλι-
στροῦν ἀπὸ σκαλόνι σὲ σκαλόνι, ἔπου ξεχώριζα πολλὰς
ἄλλες οἰκειὰς μορφές, ὅπου ἀντίκρυζα πρόσωπα ἀνα-
σχωμένα ποὺ χαμογελοῦσαν, χεῖλια ποὺ σάλευαν προ-
φέροντας κουβέντες ποὺ ἄκουγα, ἀνθρώπους ποὺ ἤξερα
καλύτερα ἀπ' τ' ἀδελφία καὶ τὶς ἀδελφές μου, καὶ ποὺ
ὥστόσο οἱ φωνές τους δὲν εἶχαν ξεσηκώσει οὔτε μιὰ
ἡχώ σ' αὐτὸν τὸν κόσμον, τὰ μάτια τους δὲν εἶχα ποτὲ
ἀντικρύσει τὴν ἡμέρα, τί ὑπέροχες εἰκόνας μὲ πλημμύ-
ριζαν... Τὸ ξέρω αὐτὸ τὸ σπῆτι, ξέρω τὴν πλατεῖα
ὅπου βρίσκεται...

Ἄλλὰ στὸ ἡμερολόγιό της γράφει: «Ὡστόσο ἀνυπομονῶ
νὰ ἐγκαταλείψω γιὰ λίγο αὐτὸ τὸν πυρακτωμένο τόπον,
ὅπου μέيناμε κι ὅλας πάρα πολὺ — ὁ οὐρανός του φλέγεται —
εἶναι μόνιμο τὸ πύρωμα τῆς δύσης — τὸ πνεῦμα θὰ λυτρω-
νόταν ἀπὸ τὴν ἐξαψὴ καὶ θὰ στρεφόταν σὲ περιοχὴ δροσερὴ
ὅπου ἡ αὐγὴ χαράζει γκρίζα καὶ νηφάλια, καὶ ἡ μέρα ποὺ
φτάνει σκεπάζεται, γιὰ λίγο τουλάχιστον, ἀπὸ σύννεφα».

Ἡ θεαματικότητά της μυθιστορίας ἐνοχλοῦσε τοὺς ρεα-
λιστὲς τῶν μέσων τῆς Βικτωριανῆς περιόδου γιὰ δύο κυ-

ρίως λόγους. Καταρχήν γιὰτὶ δὲν τὴν ἐνδιέφερε ἡ τρέχουσα πραγματικότητα: κοινωνικὲς συνθήκες, οἱ κοινοὶ θνητοί, τὰ καθημερινὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς. Ἀργότερα, ὅταν τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν κατάστασιν τῆς Ἀγγλίας παραχώρησε, στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1850, τὴ θέση του στὸν ψυχολογικὸ ρεαλισμὸ, ἐνοχλοῦσε ἐξαιτίας τῆς τάσης του νὰ ἀπλοποιεῖ καὶ νὰ παρουσιάζει ἀλληγορικὰ τοὺς ἥρωες, νὰ προσφέρει εἰκονογράφηση ἀντὶ γιὰ προβληματική. Πολλὰ ἀπ' τὰ μυθιστορήματα ποὺ χαρακτηρίστηκαν «μυθιστορίες» ἀπ' τοὺς Βικτωριανούς κριτικούς αὐτῆς τῆς περιόδου ἦταν πραγματικὰ ἀσήμαντα. Ὡστόσο, ξεχωρίζει μιὰ μορφή, ἡ τεράστια ἐπίδραση τῆς ὁποίας στὴ Βικτωριανὴ καὶ Ἑδουαρδικὴ λογοτεχνία, δὲν ἔχει ἐντελῶς κατανοηθεῖ. Ὁ Hawthorne υἱοθέτησε τὴ μυθιστορία σὰν λογοτεχνικὸ εἶδος γιὰ τὴν ἐξερύνηση περιοχῶν διαφορετικῶν ἀπὸ κεῖνες ὅπου διείσδυσε τὸ μυθιστόρημα. «Τὸ Ἄλικο Γράμμα» («The Scarlet Letter»), πρωτοεκδόθηκε στὴν Ἀγγλία τὸ 1850. Στὸ «Ἀμερικανικὸ Μυθιστόρημα καὶ ἡ Παράδοσή του» («The American Novel and its Tradition») (Λονδίνο, 1958) ὁ Richard Chase τινίζει πῶς «τὸ στοιχεῖο τῆς μυθιστορίας εἶναι πολὺ πρὸ εὐδιακριτοῦ στὸ Ἀμερικανικὸ μυθιστόρημα παρ' ὅτι, στὸ Ἀγγλικόν», καὶ ὅτι Ἀμερικανοὶ συγγραφεῖς ὅπως ὁ Hawthorne, ὁ Melville καὶ ὁ Poe «προώθησαν τὴ μυθιστορία πέρα ἀπ' τὰς τάσεις φυγῆς, τὴ φαντασίωση καὶ τὸ συναισθηματισμὸ ποὺ τῆς ἀπέδιδαν πῶς καλλιεργοῦσε».

Τὰ μυθιστορήματα τοῦ Hawthorne, «Τὸ Ἄλικο γράμμα» («The Scarlet Letter»), «Τὸ σπίτι μὲ τὰ ἑπτὰ ἀετώματα» («The House of the Seven Gables»), «Ὁ Μαρμαρινὸς Φαῦνος» («The Marble Faun») καὶ τὰ διηγήματά του ὅπως «Τὸ Εὐγενικὸ Ἀγόρι» («The Gentle Boy») καὶ τὸ «Πείραμα τοῦ Δρ. Χάιντεγκερ» («Dr. Heidegger's experiment») ἔχουν στοιχεῖα τοῦ ἱστορικοῦ μυθιστορήμα-

τος, τοῦ Γοτθικοῦ μυθιστορήματος, ὑπερφυσικὰ καὶ ἀλληγορικὰ. Χειρίζεται ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μὲ λεπτότατη τέχνη γιὰ νὰ εἰσδύσει στὰ ψυχικὰ ἄδυστα τῶν ἡρώων του καὶ νὰ ἐκφράσει τὴν ψυχολογία τῆς κοινωνίας ὅπου ἀνήκουν. Τὸ «Ἄλικο Γράμμα» («The Scarlet Letter»), μὲ μιὰ σειρά μυθοποιητικῶν σκηνῶν ἔξω ἀπὸ τὴ φυλακή, στὸ δάσος, πάνω στὸ ἐκρίωμα. Ἡ «προσπάθεια νὰ συνδεθοῦν οἱ περασμένοι καιροὶ μὲ τὸ παρὸν ποὺ γλιστρᾷ μακριὰ μας» στὰ χέρια τοῦ Hawthorne γίνεται μέσο γιὰ τὴν χάλκωση ἐνὸς δεσμοῦ ἀνάμεσα στὸ μῦθο καὶ στὴν ἱστορία καὶ ἀνάμεσα στὴ ζωὴ τοῦ ἀτόμου καὶ τὶς λανθάνουσες τάσεις τῆς κοινωνίας ὅπου ζῇ.

Στὸν Πρόλογό του στὸ «Σπίτι μὲ τὰ ἑπτὰ ἀετώματα» («The House of the Seven Gables») (1851) ποὺ φέρει τὸν ὑπότιτλο —Μυθιστορία—, ἐκθέτει τὶς διαφορὰς ἀνάμεσα σὲ μυθιστορία καὶ μυθιστόρημα.

Ὅταν ἓνας συγγραφέας ἀποκαλεῖ τὸ ἔργο του Μυθιστορία, εἶναι περιττὸ νὰ διευκρινιστεῖ πῶς ἐπιθυμεῖ νὰ ἐξασφαλίσαι κάποια ἐλευθερία καὶ στὴ μορφή καὶ τὸ περιεχόμενό του ποὺ δὲν θὰ πίστευε πῶς δικαιούται, ἂν δήλωνε πῶς γράφει Μυθιστόρημα. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ εἶδος γραφῆς ἐξυπακούεται πῶς ἀποβλέπει σὲ μιὰ σχολαστικὴ προσήλωση ὅχι μόνον στὸ δυνατόν ἀλλὰ γενικὰ στὴν ἐνδεχόμενη καθημερινὴ ἀνθρώπινη ἐμπειρία. Τὸ πρῶτο —ἂν καί, σὰν ἔργο τέχνης πρέπει νὰ πειθαρχεῖ ἀπόλυτα σὲ νόμους καὶ ἐνῶ ἀμαρτάνει ἀσυγχώρητα, ὅταν ἀπομακρύνεται ἀπ' τὴν ἀλήθεια τῶν ἀνθρώπων αἰσθημάτων— ἔχει, δίκαια, τὸ προνόμιο νὰ παρουσιάζει τὴν ἀλήθεια κάτω ἀπὸ τὶς συνθήκες τῆς ἐκλογῆς ἢ τῆς ἐμπνεύσεως τοῦ συγγραφέα. Ἄν αὐτὸς τὸ βρῖσκει σκόπιμο μπορεῖ ἀκόμα νὰ χειριστεῖ τὴν περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα ὅσοι ποὺ νὰ δυναμώνει ἢ νὰ γλυκαίνει τὸ φῶς καὶ νὰ βαθαίνει καὶ νὰ πληθαίνει τὶς σκιὰς τῆς εἰκόνας του. Ὅχι τὴ

σύνεση, χωρίς άλλο, να κάνει συγκαταγμένη χρήση αὐτῶν τῶν προνομίων πού ἀναφέραμε ἐδῶ καὶ ἰδιαίτερα νὰ ἀναμίζει τὸ «θαυμαστόν» σὰν ἀπαλὸ εὐγενικὸ φευγαλέο ἄρωμα παρὰ σὰν κανονικὴ μερίδα ἀπ' τὸ γεῦμα πὺ προσφέρει στὸ κοινὸ της.

Στὴν εἰκονοπλασίᾳ πὺ χρησιμοποιεῖ γιὰ τὸ φῶς—εἰκονοπλασίᾳ πὺ διαποτίζει τὸ ἔργο του—οἱ λέξεις κλειδιὰ εἶναι «ἀπαλύνει», «βαθαίνει» καὶ «πληθαίνει». Γιὰ τὸν Hawthorne, ἡ μυθιστορία ἀνιχνεύει τὴ γόνιμη σκιά κάτω ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια τῆς προσωπικότητος. Πετυχαίνει μιὰ ἐξοικείωση μ' ὅ,τι εἶναι ἄγνωστο μέσα μας. Βλέπουμε ἐδῶ νὰ ὑποφώσκει, μιὰ ἰδέα πὺ τυράννησε καλλιτέχνες τοῦ αἵωνα μας: ἡ τελευταία ἀνεξερεύνητη χώρα πρὶν ἀπ' τὸν τάφο εἶναι ἡ περιοχὴ τοῦ ἀσύνειδου.

Ὁ ἀνεπαίσθητα ἀπολογητικὸς, χιουμοριστικὸς τόνος τοῦ προλόγου τοῦ Hawthorne, ἀντανακλᾷ τὴ χαμηλὴ πνευματικὴ στάθμη πὺ συνδέεται μὲ τὴ «μυθιστορία», ὅταν διαστέλλεται πρὸς τὸ «μυθιστόρημα». Ἀλλὰ ἄλλοι Βικτωριανοὶ μυθιστοριογράφοι ἦταν γοητευμένοι μὲ τὴν ἐμπειρικὴ ἐλευθερία πὺ διαθέτει, τὸν ὑπαινικτικὸ συμβολισμό του, ὅπως τὸ «Ἀνασηκωμένο Πέπλο» («The Lifted Veil») τοῦ G. Eliot καὶ ὁ «Σύλλας Μάρνερ» («Silas Marner»). Ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴ μυθιστορία ὡς ἐναλλακτικὸ λογοτεχνικὸ εἶδος ἐνισχύθηκε στὰ 1870. Ὁ George Meredith, ὁ σημαντικότερος μυθιστοριογράφος, πὺ τὴ σύγκρινε μὲ τὴ ρεαλιστικὴ τεχνοτροπία τοῦ δικοῦ του ἔργου, ἦταν πάντα ἐπιφυλακτικὸς ἀπέναντι στὰ ἀπλοποιημένα θέματά της καὶ στὸν τρόπο διαγραφῆς τῶν ἡρώων της—ὥστόσο:

Ἡ «καλὴ» σου στὴ Μυθιστορία δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀναποδιὰ χωρὶς τίς σκευωρίες κάποιου κακοποιοῦ καὶ κάποτε πολλῶν ἀπὸ δαύτους, πὺ θὰ διαπράξουν τὴ φοβερὴ ἀνομία· δὲν μπορεῖ νὰ κινηθεῖ

χωρὶς αὐτόν: εἶναι ὁ μακρυχρόνιος ὄγκος, καὶ γιὰ νὰ ἀποκτήσει χαρακτήρα πρέπει ἐκεῖνος νὰ κάνει τὸ γλύπτη· ἀπ' αὐτὸν ἐξαρτᾷ τὴ ζωὴ της καὶ ὁπωσδήποτε ἡ ὑπόστασή της εἶναι μ' αὐτὸν δεμένη πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅ,τι μὲ τὸν ἀγαπημένο της σωτήρα.

(Diana of the Crossways, κεφ. XXXV, 1885)

Νωρίτερα, τὸ 1871, εἶχε γράψει τὸ μυθιστόρημα πὺ καθιερώθηκε ἀπ' τὸν Robert Louis Stevenson καὶ ἄλλους νεώτερους συγγραφεῖς σὰν ὑπόδειγμα τῶν πλούσιων καλλιτεχνικῶν δυνατοτήτων καὶ ἀπεριόριστων ἐμπειριῶν πὺ μπορεῖ νὰ ἐκμεταλλευτεῖ ἡ μυθιστορία. «Οἱ Περιπέτειες τοῦ Harry Richmond» («The Adventures of Harry Richmond») ἀντιπαραθέτουν τοὺς ἰδεατοὺς κόσμους στὶς ἀπαίτησεις τοῦ πραγματικοῦ. Ὁ πατέρας τοῦ Harry εἶναι διεκδικητὴς τοῦ βασιλικοῦ θρόνου· ἡ γυναίκα πὺ ἀγαπᾷ εἶναι Πριγκίπισσα σὲ μιὰ φαινομενικὰ ἀνύπαρκτη Γερμανικὴ χώρα. Τὸ βιβλίο εἶναι ἓνα «Bildungsroman»: παρακολουθεῖ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἥρωα πρὸς τὴν αὐτοσυνειδησία καὶ τὴν ὠριμότητα. Μεγαλώνει ἀνάμεσα ἀπ' τὰ θαύματα τῶν παιδικῶν χρόνων, τίς ὑπερβολὲς τῆς ἐφηβείας, γιὰ νὰ γίνει ἓνας ἰσορροπημένος κοινὸς ἐνήλικος. Ὑποχρεώνεται σιγά-σιγά νὰ ἀποκηρύξει τὴ μεγαλόψυχη καὶ φαντασιόπληκτη ζωὴ τοῦ πατέρα του — τὸν ἀπλοποιημένο κόσμο τοῦ πανίσχυρου ἐγῶ. Ὁ Meredith ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ μυθιστορία ἀντλεῖ ἀπὸ ἀρχέγονες πηγὲς ἐμπειρίας, ὅτι ὅλοι μας ὑπῆρξαμε στὴ ζωὴ μας πρίγκιπες καὶ γίγαντες καὶ διεκδικητὲς θρόνων. Δίνει σ' αὐτὸ τὸν ὄνειρικὸ κόσμο μιὰ ἀβέβαιη καὶ ὥστόσο ρομαλέα ὑλικότητα χάρις στὴ μορφή τοῦ Richmond Roy. Τὸ θέμα τοῦ βιβλίου θέτει καὶ αἶρει τὸ «μυθικόν» καὶ τὸ «θαυμαστό». Ἀλλὰ μεγάλο μέρος τῆς δυνάμεώς του στηρίζεται στὴν ἀνεύθυνη δύναμη πὺ πηγάζει ἀπὸ τὸν Richmond Roy.

Σὲ μιὰ ἐκπληκτικὴ σκηνὴ ὁ Meredith πλάθει μιὰ κατὰ-

σταση, όπου δραματοποιείται το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στη μυθιστορία και το μυθιστόρημα. Ο Harry Richmond ξαναβρίσκει το χαμένο πατέρα του έγκλωβισμένο σε μέταλλο, να υποδύεται το μπρούτζινο άγαλμα ενός έριππου πρίγκιπα. Η συνάντηση είναι παράλογη και οδυνηρή. Η ανθρώπινη μορφή του διεκδικητή προσπαθεί να ελευθερωθεί από τα δεσμά της γιά ν' άγκυλιάσει το γιό:

Το κεφάλι του ανδριάντα στράφηκε πάνω μου. Είδα τον κόσμο να πισωδρομεί με φωνές έκπληξης. 'Εγώ —τόσο ήμουν μηχανητισμένος— κοίταξα μονάχα το άσπράδι των ματιών του αγάλματος που άστραψαν ξαφνικά. Τα μάτια από κεί που ήταν πριν μιá στιγμή άψυχες χάντρες, πήραν ζωή. Ήταν καρφωμένα πάνω μου. Δεν μπορούσα να πάρω ανάσα. Το στέρνο του τaráχτηκε· τὰ δύο του μπρούτζινα χέρια χτύπησαν πάνω στα στήθη.
Richmond! γιέ μου, Richie! Harry Richmond! Richmond Roy! Αὐτὰ εἶπε τὸ άγαλμα.
Τὸ κεφάλι μου κουνούνηζε. "Ήξερα πὼς ἦταν ὁ πατέρας μου, ἀλλὰ ὁ πατέρας πεθαμένος κι ἀλλόκοτος, μέσα στὸ χῶμα καὶ στὸ μέταλλο· καὶ ἡ φωνή του ἦταν ἀνθρώπινη κραυγή πὺ μάχονταν μὲ τὸ χῶμα καὶ τὸ μέταλλο. 'Η δικιά μου εἶχε πνιγεῖ. Τὸν εἶδα νὰ ξεπεζεῦει. Κατέβηκα ἀπὸ τὸ ἄλογο. Πλησιάζαμε κι ἀγκυλιάσθήκαμε. "Ὅλη ἡ μορφή του ἦταν ἀκμπτῆ, λεία καὶ ψυχρή. Τὰ χέρια μου γλίστρησαν πάνω του. Κάθε πὺ μιλοῦσε μὺ φαινόταν ἀφύσικο. 'Εγὼ δὲν εἶχα μιλήσει οὔτε μιὰ φορά.

(Κεφ. XVI)

Οἱ συμβολικοὶ ὑπαινιγμοὶ τῆς συνάντησης σχολιάζουν ἔχι μονάχα τὴ σχέση πατέρα καὶ γιοῦ, ἀλλὰ καὶ τὰ εἶδη ἔμπειρίας πὺ ἀναπαριστοῦν: τὴν ἱερατική, ἀκαμπτη κι ὡστόσο ἐκρηκτική ἐνεργητικότητα τοῦ πατέρα γιὰ τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας· τὴν ταπεινή, δύσκολη προσπάθειά

τοῦ γιοῦ νὰ διατηρήσει τὶς σχέσεις καὶ τὰ συναισθήματα πὺ τὰ περιστατικὰ τῆς παιδικῆς ἡλικίας τὰ ἔχουν παγώσει μέσα του. Τὸ μυθιστόρημα ἱσορροπεῖ ἔξοχα ἀνάμεσα στὸ χῶρο τοῦ μύθου καὶ τῆς ἀνάλυσης, τοῦ ἐγὼ καὶ τῆς κοινωνίας. Δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο μιὰ ἰδιότυπη «μυθιστορία». Αὐτὸ πὺ διαθέτει εἶναι ἡ ἰδιότητα πὺ ἀπέδωσε ὁ Henry James σὰν γενικὸ χαρακτηριστικὸ στὴ μυθιστορία: «ἐμπειρία ἀποδεδεσμευμένη».

«Ἐμπειρία ἀποδεδεσμευμένη»: ἡ ἀνάγκη γιὰ χειραφέτηση ἦταν ἐντονότερα αἰσθητὴ στοὺς συγγραφεῖς τοῦ 1880, μιὰ καὶ στὴ λογοτεχνία ἐπικρατοῦσε ὁ νετεριμνισμὸς τῶν Γάλλων νατουραλιστῶν. Ἡ κίνηση πρὸς τὴ «μυθιστορία» πὺ σκιαγραφήθηκε ὠραῖα ἀπὸ τὸν Kenneth Graham στὴν «Ἀγγλικὴ Κριτικὴ τοῦ Μυθιστορήματος 1865-1900» («English Criticism of the Novel 1865-1900») (Ὁξφόρδη, 1965) ἦταν ὡς ἓνα σημεῖο τάση φυγῆς, ὅπωςδῆποτε: ἡ ἀπόφαση νὰ ξαναχαροῦν τὰ πράγματα ρόδινα ἀντιδρώντας στὸν ὑπερτονισμὸ τῆς ἀναπόδραστης ζωικότητας τῆς ἀνθρώπινης μοίρας, πὺ εἶχε καταδειχθεῖ ἀπὸ τοὺς Ζολά, Οὐισμάν καὶ τοὺς ἀδελφοὺς Γκονκούρ. Ἀλλὰ ἦταν ἐπίσης ἀποκατάσταση τῆς ἐλεύθερης βούλησης, τῆς ἐλεύθερης ἐμπειρίας σὰν ἔκφραση ἐκλογῆς καὶ προσωπικότητας.

Εἶναι εὐκόλο νὰ ὑπερβάλλει κανεῖς σχετικὰ μὲ τὸ βαθμὸ πὺ ἀκόμα κι αὐτοὶ οἱ Γάλλοι Νατουραλιστὲς ἐπέμειναν στὸ καθαρὰ ζωικό. Στὸ «En Rade» ὁ Huysman χρησιμοποιεῖ ὄνειρικὲς σκηνές, καὶ ὁ Ζολά πὺ πίστευε στὸ διαχωρισμὸ ὄνειρων καὶ πραγματικότητας, ἀφιέρωσε ἓνα ἀπὸ τὰ μυθιστορήματα τοῦ κύκλου τοῦ Rougon-Macquart, «Τὸ Ὀνειρο» («Le rêve») στὸ ὄνειρο. Ἀλλὰ τὰ ὄνειρα αὐτὰ μοίραζαν τὴ βαναυσότητα τῆς ἐν γρηγόρει ζωῆς. Στὸ «Germinal» ἡ κλιμάκωση τῶν ἐπεισοδίων τοῦ βιβλίου ἔχει πολλὰ χαρακτηριστικὰ πὺ πρὶν συνδέσαμε μὲ τὴ μυθιστορία. Οἱ δύο

άνταγωνιστές, ο Chaval και ο Étienne, και η Cathérine, τὸ κορίτσι ποὺ ἀγαποῦν, παγιδεύονται μόνοι σ' ἓνα ὄρυχείο. Ὁ Étienne σκοτώνει τὸν Chaval καὶ κερδίζει στὸ τέλος τὴν Cathérine. Ἔχουμε μιὰ ἐρωτική ἱστορία, μονομαχία, ἀπομάκρυνση ἀπ' τὴν κοινωνία, προσωπικὰ ἰδχνικὰ, αἰσθηματικές ὑπερβολές καὶ ἐκστατική πλήρωση ἀπωθημένων ἐπιθυμιῶν — ἀλλὰ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα εἶναι τοποθετημένα στὸ εὐρύτερο τῶν ἀδικιῶν ποὺ ἔχει διαπράξει ἡ κοινωνία σὲ βάρος τους καὶ σὲ βάρος τῶν ἀνθρακωρύχων ποὺ κείτονταν νεκροὶ γύρω τους. Εἶναι παγιδευμένοι ἀποκτηνωμένοι, πικραδέρνουν μέσα στὴν πείνα καὶ τὸν πυρετὸ ἀν καὶ σὲ μιὰ στιγμή γαλήνης οἱ ἐραστές φτάνουν στὴν ἀπόλυτη εὐτυχία. Μιὰ φευγαλέα ποιμενική σκηνὴ περνάει μπροστὰ στὰ μάτια τῆς Cathérine: τὸ βούισμα στ' αὐτιά της εἶναι τὸ κελάδημα πουλιοῦ καὶ τὰ κίτρινα σημάδια ποὺ παίζουν μπρὸς στὰ μάτια της εἶναι τόσο μεγάλα ποὺ πιστεύει πὼς βρίσκται στὸ ὑπαιθρο, κοντὰ στὸ κανάλι, στὸ λιβάδι, μιὰ ἡμέρη καλοκαιρινὴ μέρα. Ἀλλὰ ποτὲ δὲν ξεχνᾶμε τὴ δυσωδία, τὴ λιμοκτονία, τὸ πλησίασμα τοῦ θανάτου. Ὁ περικλειστος κῆπος τῆς Εὐδαιμονίας, τὸ παλάτι τῆς Ἡδονῆς, ἔχει μεταβληθεῖ τρομακτικὰ στὴ ζοφερὴ αἰχμαλωσία τοῦ ὄρυχείου τοῦ Voreux. Τὸ 18ο αἰὼνα ἡ διάσταση ἀνάμεσα στὴ μυθιστορία καὶ στὴν πραγματικότητα γινόταν αἰσθητὴ σὰν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ «θαυμαστὸ» καὶ τὸν ὀρθολογισμό. Τώρα ἡ διάσταση βρίσκει ἀνάμεσα στὸν ἀτομικισμό τῆς μυθιστορίας καὶ τὸν ἀδήριτο κοινωνικὸ μηχανισμό.

Η ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗ "ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑΣ" ΚΑΙ "ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ"

Ἡ διαμάχη τῆς κριτικῆς γιὰ τὸν καθορισμὸ τῶν ὁρίων τοῦ «ρεαλισμοῦ» καὶ τῆς «μυθιστορίας» στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ ὑπερτονιστεῖ ἡ ἀντίθεση ἀνά-

μεσα στὶς δύο τεχνотροπίες καὶ ἡ προσπάθεια τῆς νὰ τίς ἐπιβάλλει σὰν ξεχωριστὰ εἶδη ἦταν καταδικασμένη σὲ ἀποτυχία — ἀν ἐξαιρέσει κανεὶς ἓναν περιορισμένο ἀριθμὸ ἔργων. Ὁ Dickens στὸ πρῶτο φύλλο τῶν «Household Words» (1849) ἔγραψε γιὰ τὴ σκοπιμότητα τῆς ἐλαφρῆς φιλολογίας:

Νὰ δείξουμε σ' ὅλους, ὅτι σ' ὅλα τὰ οἰκεῖα μας πράγματα ἀκόμα καὶ σ' αὐτὰ ποὺ εἶναι ἀποκρουστικά στὴν ἐπιφάνεια, ὑπάρχει ἀρκετὸ στοιχεῖο μυθιστορίας ἀρκετὸ νὰ τὸ ἀνακαλύψουμε — νὰ μάθουμε στοὺς πιὸ ταλαιπωρημένους ἐργάτες σ' αὐτὸ τὸ μαγγανοπήγαδο, ὅτι ἡ μοίρα τους δὲν εἶναι ἀναγκαστικά μιὰ θλιβερὴ ἀποκτηνωτικὴ πραγματικότητα ἀποκλεισμένη ἀπὸ τίς θωπεῖες καὶ τίς χάρες τῆς φαντασίας.

Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ στοιχείου τῆς μυθιστορίας στὴν καθημερινὴ ζωὴ ἔγινε ἀντικείμενο μέριμνας γιὰ τὴ γενιά τῶν Ἀγγλίων συγγραφέων ποὺ διαδέχτηκε τοὺς Γάλλους Νατουραλιστές καὶ ποὺ δέχτηκε τὴν ἐπίδρασή τους. Καὶ ὁ Arnold Bennet καὶ ὁ H. G. Wells προσπάθησαν νὰ συνδυάσουν τὸ κοινότοπο μὲ τὸ φανταστικὸ μὲ τρόπο ποὺ νὰ ἀποδίδει τὴν οὐσία τῆς ἀτομικῆς ἐμπειρίας χωρὶς τὴν ἀντίστοιχη ἐξιδανίκευση τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος. Στὴν «Hilda Lessways» τοῦ Bennet λ.χ. ὁ ἀφηγητὴς ἀφοῦ οἰκιοποιεῖ καὶ διευρύνει τὴν ἐποπτεία τοῦ ἥρωά του, σχολιάζει στὴν ἀρχὴ τῆς συνάντησής τῆς Hilda μὲ τὸν George:

Διέκρινε πλευρὲς ὅμορφες καὶ παρήγορες τῆς ρομαντικῆς φύσης τῆς καθημερινότητος. Ἦταν σ' ἓνα μικρὸ γραφεῖο ἐνὸς ἀπόλυτα συνηθισμένου οἰκοτροφείου — (διέκρινε ἀκόμα καὶ τίς μυρωδιὰς ἀπὸ μαγειρέματος) — μ' ἓνα ρεαλιστὴ ἐπιχειρηματία καὶ θὰ συζητοῦσαν ἓνα ἀπόλυτα συνηθισμένο σκάνδαλο καὶ βέβαια θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν ἄτομα μὲ κοινὸ

νοῦ! Καὶ παρ' ὅλα αὐτὰ τούτῃ τὴν κοινότητα, ἐπαρ-
χιώτικη, ἀγοραία σκηνή, τῇ διαπερνοῦσαν οἱ ἀπόκο-
σμες ἀκτίνες κάποιας μυθιστορίας.

(Κεφ. 2, μέρος 3)

Στὰ κοινωνικά του μυθιστορήματα ὁ H. G. Wells ὑπο-
βάλλει ἐπίτηδες τὴν ἡχὴ τοῦ κόσμου τῶν παλαιότερων μυ-
θιστοριῶν δείχνοντας ἔτσι τὴ δύναμη τῆς φαντασίας νὰ με-
ταμορφώσει τὸν περίγυρό της: Ἔχουμε ἀκόμη τὴ «Μυθιστο-
ρία τοῦ Ἑμπορίου» μὲ τὸν «Tono-Bungay». Στὴν «Ἱστο-
ρία τοῦ Mr Polly» («The History of Mr Polly») ἡ σκη-
νὴ τῆς ἐρωτικῆς ἐξομολόγησής τοῦ Mr Polly στὸ πλούσιο
γυμνασιοκόριτσο (ἐκείνη πάνω στὸ πεζούλι τοῦ πάρκου κι
ἐκεῖνος γονατιστὸς μπρὸς τῆς πλάι στὸ ποδήλατο) εἶναι
γραμμένη στὴ γλώσσα τῶν ἱπποτικῶν μυθιστοριῶν. Τὸ ἀπο-
τέλεσμα δὲν εἶναι οὔτε ἐντελῶς κωμικὸ οὔτε παρωδία τοῦ
ἥρωικου. Ἡ γλώσσα ὑπαινίσσεται τὸν αἰσθηματικὸ λυρι-
σμὸ τῆς ἐμπειρίας τοῦ Mr Polly, ἀκόμα κι ὅταν οἱ ψυχρὲς
μεταφορὲς τῆς ὑπενθυμίζουν τὴν ἐξωπραγματικὴ ὕψὲς τῆς
ἐρωτικῆς αὐτῆς σχέσης. Στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ βιβλίου
ὁ κ. Πόλλυ παίζει τὸ ρόλο τοῦ ἱππότη μὲ σαφέστερο τρό-
πο. Σῶζει τὴ Χοντρή, τὴν ἀνηψιά της καὶ τὸ Πανδοχεῖο
Potwell ἀπὸ τὶς ἀφαιμάξεις τοῦ κακοποιοῦ Jim, ὕστερα ἀπὸ
μιά σειρά ἀπολαυστικῶν, κωμικῶν καὶ ἥρωικῶν μονομα-
χιῶν. Ἡ ἀνταμοιβή του εἶναι μιά ἐπιστροφή στὸ ποιμενικὸ
εἰδύλλιο. Ὁ κόσμος τῆς μυθιστορίας ἦταν ἀκόμα ζωντανὸς
γιὰ τὸν Wells ὡς ἔκφραση τῶν ὀνείρων μας ποὺ ἡ σύγχρονη
μικροαστικὴ παιδεία μας καὶ οἱ συνθήκες πολλὰς φορὲς ἀπο-
θάρρυναν τραγικά: οἱ ζωὲς τους, ἀποκομμένες ἀπ' τὴ λο-
γοτεχνία εἶναι, γράφει στὸν «Kipps», διαζευγμένες ἀπὸ τὴν
ἀντίληψή τοῦ ὠραίου ποὺ δόθηκε σὲ μᾶς τοὺς προνόμιού-
χους — τὸ δράμα τοῦ Δισκοπότηρου ποὺ ὁμορφαίνει τὴ ζωὴ
γιὰ πάντα».

Ἡ μυθιστορία ἔγινε ιδιότητα, μιά συνθετικὴ δύναμη ποὺ
βρίσκεται λανθάνουσα στὸν «πραγματικὸ» κόσμο γιὰ ὅσους
εἶναι σὲ θέση νὰ τὴ συλλάβουν. Ὁ Conrad ποὺ πάντα
ἐναντιωνόταν στὶς προσπάθειες τῶν κριτικῶν νὰ ταξινομή-
σουν τὸ ἔργο του σὰν «ρομαντικὸ» ἢ «ρεαλιστικὸ» ἐπιμέ-
νοντας πῶς ἦταν «τελείως θυμικὸ», ἔγραφε στὸν Πρόλογο
στὸ «The Shadow Line»:

Ὁ κόσμος τῶν ζωντανῶν περιέχει ἀρκετὰ θαύματα καὶ
μυστήρια ἀπὸ μόνος του· θαύματα καὶ μυστήρια ποὺ
δροῦν πάνω στὰ αἰσθήματα καὶ στὴ νόησή μας μὲ
τρόπους τόσο ἀνεξήγητους ποὺ θὰ μπορούσε νὰ δι-
καιολογήσει τὴν κατκλόνισή τῆς ζωῆς σὰν κατάστασή
μέθης.

Τὸ «The Shadow Line» μὲ τὸν ἀπόηχο τοῦ «Γέρο-
Ναυτικοῦ» («The Ancient Mariner»), τὴν ἐκπληκτικὴ δύ-
ναμη τῆς ἐμπνευσῆς του ποὺ ὑποβάλλει τὸ ὑπερφυσικὸ καὶ
τὸ ἀλληγορικὸ χωρὶς ποτὲ νὰ λησμονεῖ τίς φυσικὲς δυνά-
μεις, μεταμορφώνει τὴ μυθιστορία σὲ ἡθική. Ὁ Conrad
ὁ ἴδιος τὸ εἶδε σὰν ἔκφραση ἀλληλεγγύης μὲ τὸν πόνο τῆς
γενιάς τοῦ Α' Παγκοσμίου Πολέμου.

Στὸν αἰῶνα μας ἡ ἔνταση ἀνάμεσα στὴ «μυθιστορία»
καὶ τὸ «ρεαλισμὸ» ἔχει μειωθεῖ γιατί πολλοὶ συγγραφεῖς
ἔχουν ἀποδώσει ιδιαιτέρη σημασία, στὸ βαθμὸ ποὺ καθέννας
μας διατηρεῖ μέσα τοῦ, ἓνα σκοτεινὸ καὶ δικό του σύμπαν.
Ὁ ὑποκειμενισμὸς τῆς μυθιστορίας εἶναι ἡ τρέχουσα καλ-
λιτεχνικὴ στάση. Τὸ μακρυνό, τὸ ἐξωτικὸ βρίσκονται σὲ
κάθε ἄνθρωπο: ὁ θρίαμβος τοῦ σχετικοῦ. Κι ὡστόσο τὴν
ἴδια ἐποχὴ ὁ Freud καὶ ὁ Jung θυμίζουν στοὺς καλλιτέ-
χνες πόσο κοινὸ κτῆμα εἶναι ὅλες οἱ ροπὲς καὶ τὰ σύμβολα.
Στὸν «Ὀδυσσεά» («Ulysses») ἔχουμε ἓνα πραγματωμένο
καὶ συνειδητὸ συγκερασμὸ τοῦ ψυχολογικοῦ ρεαλισμοῦ μὲ

τή μορφή τῆς μυθιστορίας. Τὸ 19ο αἰὼνα, ἔργα ποὺ συνέ-
χιζαν νὰ ἀποκαλοῦνται «μυθιστορίες» σπάνια χρησιμοποιού-
σαν τὴν παραδοσιακὴ ἀφηγηματικὴ τεχνικὴ τῆς πεζῆς μυ-
θιστορίας, τὴν πρόδηλη μακρηγορία, τὴν εὐκολία μὲ τὴν
ὁποία ἐπαναφέρονται στὴ σκηνὴ ἐπεισόδια καὶ ἥρωες πρὸ
πολλοῦ ἐγκαταλειμμένα, τὸ ξεφύτρωμα ἱστορίας ἀπὸ ἱστο-
ρία. Ὅταν χαθεῖ αὐτὸς ὁ ἀφηγηματικὸς ρυθμὸς ἐκμηδενί-
ζονται μερικὲς ἀπὸ τὶς ἰδιοτυπίες τῆς μυθιστορίας: ἐλαστι-
κότητα τῶν ὁρίων, ἔλλειψη μέτρου καὶ οἰκονομίας, ἐπεισό-
δια ποὺ γίνονται ἀφορμὴ γιὰ ἄλλα, ἀσύνδετα μεταξὺ τους
περιστατικὰ τῶν ὁποίων ὥστόσο τὴ σχέση διαισθανόμαστε
χωρὶς ὅμως νὰ μᾶς τὴν ἐξηγοῦν, συνεχῆς ροὴ ποὺ μεταμορ-
φώνει τὸ παρὸν σὲ παρελθὸν καὶ δημιουργεῖ νέο παρὸν ποὺ
κι αὐτὸ μὲ τὴ σειρά του σβήνει. Οἱ ἀφηγηματικὲς μέθοδοι
δίνουν στὸν ἀναγνώστη τὴν αἴσθηση πὼς ζῇ ὅ,τι διαβάσει.

Οἱ μεγάλοι μυθιστοριογράφοι τῆς κοινωνικῆς ζωῆς τοῦ
19ου αἰῶνα, ὁ Balzac καὶ ὁ Dickens υἱοθέτησαν τὴν ἴδια
γόνιμη ἀφηγηματικὴ μέθοδο. Ὁ Joyce στὸν «Ὀδυσσεά»
(«Ulysses») δανεῖζεται τὴ δομὴ τῆς μυθιστορίας ὡς μέθοδο
ποὺ συνειδητὰ ἀποβλέπει νὰ ἀναπαραστήσει τὸ ἀστάθμη-
το τῆς ζωῆς. Ὁ Bloom, ὁ περιπλανώμενος Ἰουδαῖος ἢ ὁ
περιπλανώμενος Ἱππότης, ἢ ὁ ἐπικὸς Ὀδυσσεὺς περιφέρε-
ται στοὺς δρόμους τοῦ Δουβλίνου, ποὺ ἂν καὶ πατρίδα του,
μοιάζει μὲ ξένο τόπο. Ἀντιμετωπίζει χωρὶς ἐκπληξή κι
ὥστόσο μ' ἐνδιαφέρον ὅλη τὴν ποικιλία ποὺ τοῦ προσφέ-
ρουν οἱ αἰθήσεις, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸ ὄνειρο, ἢ ψευδαίσθηση,
οἱ ἐπιθυμίες καὶ ἡ μνήμη δημιουργοῦν τὸ ἐσωτερικὸ παρὸν.
Συχνὰ κάνει ἀναφορὲς ὁ Joyce στὶς παλιὲς Ἱρλανδικὲς
μυθιστορίες καὶ καμιά φορὰ μέσω τῆς γλώσσας ὁ Bloom
μεταβάλλεται προσωρινὰ σὲ παραδοσιακὴ ἀλλόκοτη, ἥρωϊκὴ
μορφή:

Ποιὸς προβάλλει ἀπ' τὴν χώρα τοῦ Μίτσιν, ζωσμέ-
νος μαῦρην ἀρματωσιά; Ὁ Bloom, ὁ γιὸς τοῦ Rory:
Δὲν τὸν περνάει ὁ φόβος τοῦ Rory τὸ γιό. Τὸν
φρόνιμο.

Ἡ ἀβίαστη κίνηση τῆς συνειδήσεως στὸν «Ὀδυσσεά»
(«Ulysses») ἢ καταλυτικὴ τέχνη τοῦ Joyce, ὁ τρόπος ποὺ
τὰ περιστατικὰ καὶ οἱ ἀναφορὲς ἀλληλοφωτίζονται, ἡ ποι-
κιλία τοῦ ὅφους, ἡ ἐπιβλητικὴ γαλήνη (ποὺ μερικοὶ τὴν
παίρνουν γιὰ ψυχρότητα) ὅλα πλαταίνουν τὰ ὅρια τοῦ μυθι-
στορήματος γιὰ νὰ περιλάβουν καὶ νὰ ξεπεράσουν τὴ μυ-
θιστορία.

5

Ἀνακεφαλαίωση

Ἡ μυθιστορία ἔνιζε πάντα σὲ περίοδο ραγδαίων ἀλλαγῶν: στὴ Γαλλία τοῦ 12ου αἰώνα, στὴν Ἑλισαβετινὴ Ἀγγλία, στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰ. Θὰ περιμέναμε μιὰ νέκ ἀνθησιμὸς στὶς μέρες μας. Ἄν καὶ ὅ,τι ἀποκάλεσε ὁ Yeats «ἡχὰρ τῆς παλιᾶς μυθιστορίας» ἔχει σήμερα τὴ μορφή τῶν ἀνοστων ἀναγνωσμάτων τῶν γυναικείων περιοδικῶν, ὑπάρχουν στοιχεῖα τῆς μυθιστορίας ποὺ ἐπιζοῦν κάτω ἀπὸ καινούργιο μανδύα. Ὁ «ἰδεατὸς κόσμος» ἔργων ὅπως ἡ τριλογία τοῦ «Gormenghast» τοῦ Mervyn Peake ἢ ὁ κύκλος τοῦ Tolkien «Ὁ Ἀρχοντας τῶν δαχτυλιδίων» («Lord of the Rings») δίνουν ἔμφραση στὸ γκροτέσκο καὶ στὸ ἀπειλητικὸ. Εἶναι χώρος ὅπου ζοῦμε ἔντονα ὅσο διαρκεῖ τὸ διάβασμα. Καὶ τὰ δύο ἔργα ἀσχολοῦνται μὲ πολὺπλοκα ἡθικὰ προβλήματα δραματοποιημένα ἀπὸ ἥρωες ποὺ ἐκπροσωποῦν μιὰ ὀρισμένη ἡθικὴ θέση. Μᾶς καθοδηγοῦν στὸν κόσμο μας τὴν ἴδια στιγμή ποὺ μᾶς βοηθοῦν νὰ ἀποδράσουμε ἀπ' αὐτόν. Ἐκφράζουν τὴ συντηρητικὴ καὶ ἀποκρυσταλλωτικὴ ἀποστολὴ τῆς μυθιστορίας. Μὲ τὰ μυθιστορήματα ἐπιστημονικῆς φαντασίας βρισκόμαστε ἀπέναντι σ' ἕνα εἶδος ποὺ «θέτει ἐν ἀμφιβόλῳ», συχνὰ μὲ ριζοσπαστικὸ τρόπο, τὶς βεβαιότητές μας σχετικὰ μὲ τὸν κόσμο μας (ὁ H. G. Wells χαρακτήρισε μερικὰ ἀπ' τὰ νεανικά του ἔργα ὅπως τὸ «Ὁ Πόλεμος τῶν Κόσμων») («The War of the Worlds») σὰν «ἐπιστημονικὰς μυθιστορίες». Σὲ τέτοιου εἶδους ἱστορίες παραδινόμαστε ἀναγκαστικὰ στὴν ἐξουσία τοῦ συγγραφέα· μὲ τὸν ὅρο ὅτι ἔχει συλλάβει μιὰ ὁλοκληρωμένη εἰκὼν καὶ ὅτι διαθέτει τὴν

ἀπαραίτητη πειστικότητα νὰ δεχθοῦμε τὶς «ἀπιθανότητές» του. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα εἶναι ἐλεύθερος νὰ πλάσσει τὴν πραγματικότητα ὅπως τοῦ ἀρέσει. Ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ κληρονομιά τῆς μυθιστορίας. Σ' ὅλη τῆς τῆ διαδρομῆς ἡ μυθιστορία στηρίχτηκε στὴν ἄμεση φυσικὴ ἐμπειρία γὰρ νὰ μᾶς παρασύρει στοὺς φανταστικούς τῆς κόσμους. Τὰ ἔργα ἐπιστημονικῆς φαντασίας ἐκμεταλλεύονται ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ στοιχεῖο παραμορφώνοντας τὰ αἰσθητὰ δεδομένα καὶ ἀναγκάζοντάς μας νὰ συνειδητοποιήσουμε τὰ ὕλικά μέσα μὲ τὰ ὁποῖα καταλήγουμε σὲ διαπιστώσεις. Οἱ «ἰδεατοὶ» τοὺς κόσμοι εἶναι συχνότερα ἐφιάλτες παρὰ εἰδυλικοὶ κῆποι. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τῆς ἀνατροπῆς τῶν δεδομένων δίνει κυρίαρχο ρόλο στὸ γκροτέσκο. Μᾶς ἀπελευθερώνει ἀπ' τὶς καθημερινὲς βιοτικὲς μας συνθήκες. Ἀλλὰ μᾶς ὑποχρεώνει ταυτόχρονα νὰ ξαναδοῦμε τὴ ζωὴ καὶ τὶς πεποιθήσεις μας σχετικὰ μὲ τὶς δυνατότητες τῆς μὲ ἀντικειμενικότητα.

Ἡ μυθιστορία, ταυτισμένη μὲ τὸ ἰδεατό, περιέχει πάντα ἕνα στοιχεῖο προφητικότητας. Ἀνασυνθέτει τὸν κόσμο ὅπως τὸν θέλουμε. Πρὸς τὸ παρὸν ὅμως τέτοια προφητικὴ φιλολογία καταλήγει συνήθως σὲ εἰκόνες ἐφιαλτικῆς. Ἰσως ν' ἀποδειχθεῖ τελικὰ πὼς ἡ λειτουργία τῆς μυθιστορίας στὴν ἐποχὴ μας δὲν εἶναι νὰ λυτρώνει ἀλλὰ νὰ ξορκίζει.

Μετάφραση κειμένων από σελίδες 12, 35 και 45

- * Γιατί καλύτερο μου ἐφάνη/Παρά νά παίζω σκάκι ἢ τάβλι/καί τὸ βιβλίον ἐκεῖνο ἔλεγε ἱστορίες/πού σέ χρόνια παλιά λόγιοι/κι ἄλλοι ποιητὲς σέ ρίμα εἶχεν βάλει/γιά νά μαθαίνουμε καί νάχουμε στὸ νοῦ μας/τούς καιροὺς ὅπου οἱ ἄνθρωποι τῆς φύσης τὸ νόμον ἀγαποῦσαν./Τὸ βιβλίον δὲ μιλοῦσε παρὰ γιὰ τέτοια/γιά βασιλίσσες καὶ βασιλιάδες/καὶ πλῆθος ἄλλα πράγματα μικρά./Σ' ὅλα ἐτοῦτα βρῆκα μὴν ἱστορία/πού θυμωσθὲ μοῦ ἐφάνη.
- ** Μονάχος περπατοῦσα/τὸ τραγούδι ἀκούγοντας τῶν πουλιῶν/πού ζευγάρι πλάι στὸ ζευγάρι, λὲς καὶ θῆσπα-γαν τὰ πνευμόνια τους/κελαηδοῦσαν πάνω σὲ ὁμορφὰ ἀνθισμένα κλαριά./Ἐξένοιστος προχώρησα κατὰ τὸ ποτάμι/πού ἀκουγα ὁρμητικὰ νὰ ρέει κεῖ κοντά./Ἄλλο τρόπο καλύτερο νὰ περάσω δὲν ἔβρισκα/παρὰ νὰ χαζέψω πλάι στὸ ποτάμι/γιά τὰ νερά πού κυλοῦσαν ἀπὸ τὸ λόφο/πού ἔστεκε ἐκεῖ κοντά.
- *** Σ' αὐτὴ (τὴν ἀπόφαση νὰ φοροῦν πράσινες ταινίες) ὀφείλεται ἡ φήμη τῆς Στρογγυλῆς Τραπέζης/καὶ ὅποιος τὴ φοροῦσε τὸν τιμοῦσαν γιὰ πάντα/καθὼς διαβάζουμε στὸ καλύτερο βιβλίον μυθιστοριῶν./Τὸ Βιβλίον τοῦ Βρούτου βεβαιώνει/πὼς αὐτὸ τὸ περιστατικὸ στὰ χρόνια τοῦ Ἀρθούρου συνέβη./Ἔτσι λοιπὸν ὁ Βρούτος, τὸ γενναῖο καὶ τολμηρὸ παληκάρι ἦρθε πρῶτος/ὅταν πιά τέλειωσε ἡ πολιορκία καὶ ἡ κατάληψη τῆς Τροίας, πιστεύω./Τέτοια περιστατικὰ καὶ ἄλλοτε συνέβησαν/Εἶθε αὐτὸς πού φοράει τὸ ἀκάνθινο στεφάνι/νὰ μᾶς χαρίσει τὴ δική του μακαριότητα. Ἀμήν.

Βιβλιογραφικὴ ἐπιλογή

Ὅποιος θῆθελε νὰ μελετήσῃ τὴν ἐξέλιξη τῆς μυθιστορίας θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ ἀρχίσει μὲ τὰ βιβλία πού σχολιάστηκαν ἢ μνημονεύθηκαν στὸ κείμενο τῆς παρούσας μελέτης. Περιέχονται ὅλα στὸ εὔρετήριο. Ἐπίσης καὶ τὴν «Ἱστορία τῶν βασιλέων τῆς Βρεταννίας» («Historia regum Britanniae») τοῦ Geoffrey of Monmouth πού ὑπάρχει σὲ μετάφραση στὶς ἐκδόσεις Penguin Classics ὅπως καὶ τὸ «Τριστάνος» («Tristan») τοῦ Gottfried von Strassburg καὶ τὸ «Mabinogion».

Ἡ μυθιστορία εἶναι ἀκόμα παραγωγικὴ στὴν παιδικὴ λογοτεχνία. Ἐξοχα δείγματα αὐτῆς τῆς κατηγορίας εἶναι τὰ ἔργα τοῦ Alan Garner καὶ τοῦ Edward Ardizzone. Στὴ βιβλιογραφία πού παραθέτω συγκαταλέγονται βιβλία πολὺτιμα γιὰ τὴν κατανόηση τῆς μυθιστορίας. Φυσικὰ δὲν ἀσχο-λοῦνται ὅλα ἀποκλειστικὰ μὲ αὐτὴν.

ΓΕΝΙΚΑ

Allott, M., «Novelists on the Novel» («Μυθιστοριογράφοι γιὰ τὸ Μυθιστόρημα»), Λονδίνο 1959.

Βλ. ἰδιαιτέρα τὸ κεφ. I «Τὸ Μυθιστόρημα καὶ τὸ θαυμαστό».

Auerbach, E., «Mimesis» («Μίμησις»), Πρίνστον, 1953.

Μιὰ διεξοδικὴ περιγραφή τῶν τύπων τῆς «πραγματι-κότητας» στὴ λογοτεχνία. Περιλαμβάνει μιὰ διεισδυτικὴ ἀνάλυση τοῦ Chrétien de Troyes.

Beattie, J., «On Fable and Romance» («Μῦθοι καὶ Μυθιστορία») «Dissertations Moral and Critical» («Δι-α-

τριβές 'Ηθικῆς καὶ Κριτικῆς»), 2 τόμοι, Δουβλίνο, 1783.

Μιά πρώτη ιστορική μελέτη τοῦ εἵδους.

D' Arcy, M. C., «The Mind and Heart of Love. Lion and Unicorn. A Study in Eros and Agape» («Ὁ νοῦς καὶ ἡ καρδιά τοῦ ἡμερου. Λιοντάρι καὶ Μονόκερως. Μιά μελέτη τοῦ Ἔρωτα καὶ τῆς Ἀγάπης»), Λονδίνο 1945.

Frye, N., «The Anatomy of Criticism» («Ἡ ἀνατομία τῆς Κριτικῆς»), Πρίνστον 1957.

Μιά κεφαλαιώδης σύγχρονη ἐρμηνεία τῆς λειτουργίας τοῦ μύθου στὴ λογοτεχνία. Ἰδιαίτερα σημαντικὰ γιὰ τὸ θέμα μας τὸ τρίτο καὶ τέταρτο δοκίμιο.

Kermode, F., «The Sense of an Ending» («Τὸ Νόημα ἑνὸς Τέλους»), Νέα Ὑόρκη, 1967.

Μιά λαμπρὴ ἀνάλυση τῶν μυθιστορηματικῶν μορφῶν καὶ εἰδικότερα τῆς «προφητικῆς» λειτουργίας τους.

Hoggart, R., «The Uses of Literacy» («Πῶς χρησιμοποιεῖται ἡ ἀνάγνωση»), Λονδίνο, 1957.

Lucács, G., «The Historical Novel» («Τὸ Ἱστορικὸ Μυθιστόρημα»), μετ. H. καὶ S. Mitchell, Λονδίνο, 1962.

Μιά πολὺ σημαντικὴ γιὰ τὶς ἐπιδράσεις τῆς Μαρξιστικῆς ἐρμηνείας τῆς σχέσης μυθιστορηματικῆς λογοτεχνίας καὶ κοινωνίας. Ἰδιαίτερα ἐνδιαφέροντα ἡ ἀνάλυση τῶν προσώπων «τύπων».

Reeve, C., «The Progress of Romance» («Ἡ ἐξέλιξη τῆς Μυθιστορίας»), Λονδίνο, 1785.

Παραμένει μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ συναρπαστικὲς μελέτες τῆς μορφῆς τῆς μυθιστορίας. Ὁξυδερκὴς καὶ διασκεδαστικὴ.

Rougemont, D. De, «Passion and Society» («Πάθος καὶ Κοινωνία»), μετὰφρ. M. Belgion, ἐκδ. ἀναθεωρημένη,

Λονδίνο, 1956.

Μιά προσπάθεια νὰ προσδιοριστεῖ ὁ ἔρωτας καὶ ἡ φιλολογικὴ του σημασία στὴ Δυτικὴ κοινωνία.

Saintsbury, G., «The Flourishing of Romance» («Ἡ ἀνθιση τῆς Μυθιστορίας»), Ἐδιμβούργο, 1899.

Scott, W., «On Romance» («Περὶ Μυθιστορίας»), Ἐδιμβούργο, 1824.

Watt, I., «The Rise of the Novel» («Ἡ ἄνοδος τοῦ μυθιστορήματος»), Λονδίνο, 1957.

Σχετικὰ μὲ τὸ μορφολογικὸ ρεαλισμὸ τοῦ μυθιστορήματος ποὺ κατὰ τὴν ἀπόψή του ὑποσκελίζει τὴ μυθιστορία.

Wellek, R. καὶ Warren, A., «The Theory of Literature» («Θεωρία Λογοτεχνίας»), Νέα Ὑόρκη, 1949.

ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΠΡΟΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑ

Arthos, J., «On the Poetry of Spenser and the Form of Romances» («Ἡ Ποίηση τοῦ Spenser καὶ ἡ μορφή τῶν Μυθιστοριῶν»), Λονδίνο, 1956.

Barber, R. W., «Arthur of Albion: an Introduction to the Arthurian Literature and Legends of England» («Ὁ Ἀρθούρος τῆς Ἀλβιόνος: μιὰ Εἰσαγωγή στὴν Ἀρθουριανὴ Λογοτεχνία καὶ τοὺς Θρύλους τῆς Ἀγγλίας»), Λονδίνο, 1961.

Crane, R. S., «The Vogue of Medieval Chivalric Romance during the English Renaissance» («Ἡ διάδοση τῆς Μεσαιωνικῆς Ἱπποτικῆς Μυθιστορίας στὴ διάρκεια τῆς Ἀγγλικῆς ἀναγέννησης»), Menasha, 1919.

Danby, J., «Poets on Fortune's Hill» («Ποιητὲς στὸ Λόφο τῆς Τύχης»), Λονδίνο, 1952.

Ἰδιαίτερα τὰ κεφάλαια γιὰ τὴ «Μυθιστορία τῶν Ἐπι-

- σημων 'Αρχοντικῶν» καὶ τὴν 'Αρκαδία καὶ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Shakespeare.
- Everett, D. «A Characterization of the English Medieval Romances» («Μιά ἀποτίμηση τῶν 'Αγγλικῶν Μεσαιωνικῶν Μυθιστοριῶν»), Essays and Studies, XV, 1929.
- Finlayson, J., ἐκδ., «Morte Arthure», Λονδίνο 1967.
Βοηθᾷ στὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴ μυθιστορία καὶ στὸ «chanson de geste».
- Frappier, J., «Chrétien de Troyes», Παρίσι 1957.
Μιά ἐξοχή κριτικὴ μελέτη.
- Griffin, N. E., «The Definition of Romance» («Ὁ Ὁρισμὸς τῆς Μυθιστορίας»), P.M.L.A., XXXVIII, 1923.
Διαχωρίζει ἀνάμεσα στὸ «ἔπος» καὶ στὴ «μυθιστορία»: τὸ ἔπος εἶναι αὐτόχθονο, ἡ μυθιστορία ἐξωτικὴ.
- Hall, V., «Renaissance Literary Criticism» («Ἀναγεννησιακὴ Λογοτεχνικὴ Κριτικὴ»), Νέα Ὑόρκη, 1945.
- Heer, F., «The Medieval World» («Ὁ Μεσαιωνικὸς Κόσμος»), μετ. J. Sondheimer, Λονδίνο 1962.
Ἰδιαίτερα τὸ κεφάλαιο 7, «Αὐλικὴ Ποίηση καὶ Αὐλικὴ Λογοτεχνία».
- Hough, G., «A Preface to the Faerie Queene» («Πρόλογος στὴ Νεραϊδοβασιλίςσα»), Λονδίνο, 1962.
- Hunter, G. K., «John Lyly», Λονδίνο, 1962.
- Lewis, C. S., «The Allegory of Love» («Ἡ Ἀλληγορία τῆς Ἀγάπης»), Λονδίνο, 1936.
- Loomis, R. S., «The Development of Arthurian Romance» («Ἡ Ἐξέλιξη τῆς Ἀρθουριανῆς Μυθιστορίας»), Λονδίνο, 1963.
- Pettet, E. C., «Shakespeare and the Romance Tradition» («Ὁ Shakespeare καὶ ἡ παράδοση τῆς Μυθιστορίας»).
- Renwick, W. L. καὶ Orton, H., «The Beginnings of English Literature» («Οἱ ἀρχαὶ τῆς Ἀγγλικῆς Λογοτεχνίας»), 3η ἐκδ. ἀναθεωρ., Λονδίνο, 1966.
Ἰδιαίτερα τὸ τμήμα περὶ μυθιστορίας. Μιά πολύτιμη κριτικὴ βιβλιογραφία.
- Speirs, J., «Medieval English Poetry: The Non-Chaucerian Tradition» («Μεσαιωνικὴ Ἀγγλικὴ Ποίηση: Ἡ Μὴ-Τσωσεριανὴ Παράδοση»), Λονδίνο, 1957. Μέρη III καὶ IV.
- Tuve, R., «Allegorical Imagery: Some Medieval Books and their Posterity» («Ἀλληγορικὲς Παράστασεις: Μερικὰ Μεσαιωνικὰ Βιβλία καὶ οἱ Ἀπόγονοί τους»), Πρίνστον, 1966.
Ἰδιαίτερα τὸ κεφ. 5 «Μυθιστορίες». Μιά πολὺ διεισδυτικὴ ἐξέταση τῆς συγγένειας μεταξὺ Spenser καὶ μυθιστοριῶν.
- Vinaver, E., ἐκδ., «The Works of Sir Thomas Malory», («Τὰ Ἔργα τοῦ Sir Thomas Malory»), 3 τόμοι, Ὁξφόρδη, 1947.
- Vinaver, E., «Form and Meaning in Medieval Romance» («Μορφή καὶ Νόημα στὴ Μεσαιωνικὴ Μυθιστορία»), Modern Humanities Research Association, 1966.
Ἐνα σύντομο ἀριστουργηματικὸ δοκίμιο.
- Weston, J., «From Ritual to Romance» («Ἀπὸ τὴν Ἱεροτελεστία στὴ Μυθιστορία»), Καίμπριτζ, 1920.
Πασιγνώστο γιὰ τὴ σχέση του μὲ τὴν «Waste Land» («Ἐρημὴ Χώρα») τοῦ Eliot, ποὺ θὰ μπορούσε θαυμάσια νὰ μελετηθεῖ σὲ συνάρτηση μὲ τὴν ἱστορία τῆς μορφῆς τῆς μυθιστορίας.

META-ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑ

Chase, R., «The American Novel and Its Tradition»

- («Τὸ Ἀμερικανικὸ Μυθιστόρημα καὶ ἡ Παράδοσή του»), Λονδίνο, 1958.
- Conrad, J., Preface to «The Shadow Line», Πρόλογος στὸ («The Shadow Line»).
- Graham, K., «English Criticism of the Novel 1865-1900» («Ἀγγλικὴ Κριτικὴ τοῦ Μυθιστορήματος 1865-1900»), Ὁξφόρδη, 1965.
- Ἰδιαίτερα VII, «The Rise of the Romance» («Ἡ ἀνοδος τῆς Μυθιστορίας»).
- Huet, D., «Traite de l'Origine des Romans» («Διατριβὴ περὶ τῆς καταγωγῆς τῶν Μυθιστοριῶν»), Παρίσι, 1670.
- Hurd, R., «Letters on Chivalry and Romance» («Ἐπιστολὲς πᾶνω στὴν Ἱπποσύνη καὶ τὴ Μυθιστορίαν»), Λονδίνο, 1762.
- Ἡ πρώτη σοβαρὴ ὑπεράσπιση τῶν μυθιστοριῶν ἀπέναντι στὶς ἐπιθέσεις τῆς χριτικῆς τῶν μέσων τοῦ 18ου αἰώνα.
- James, H., Preface to «The American». Πρόλογος στὸν «Ἀμερικανόν», πρωτοδημοσιεύτηκε στὴ Νεοϋρκέζικη ἐκδοσὴ τῶν «Novels and Stories» («Μυθιστορήματα καὶ Διηγήματα»), (1907-17), τόμ. II.
- Johnson, S., «Rambler» («Περιπατητής»), No 4, 1750. Τὸ δοκίμιο αὐτὸ ἀποτελεῖ «locus classicus» γιὰ τὴ διάκριση ἀνάμεσα σὲ μυθιστόρημα καὶ μυθιστορία.
- Lang, A., «Realism and Romance» («Ρεαλισμός καὶ Μυθιστορία»), Contemporary Review, LIII, 1887. Μέρος μιᾶς μακρᾶς διαμάχης ποὺ διεξήχθη ἀπ' τὶς στήλες τοῦ περιοδικοῦ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη.
- Matthews, J. H., «Surrealism and the Novel» («Σουρρεαλισμός καὶ Μυθιστόρημα»), Ann Arbor, 1966. Μιὰ γόνιμη ἀνάλυση τῶν στοιχείων τῆς μυθιστορίας ποὺ

- ἀναβίωσαν στὴ πεζογραφία.
- Mehrotra, K. K., «Horace Walpole and the English Novel» («Ὁ Horace Walpole καὶ τὸ Ἀγγλικὸ Μυθιστόρημα»), Ὁξφόρδη, 1934.
- Ἰδιαίτερα τεκμηριωμένη ἱστορία γιὰ τὴν ἀνοδο τοῦ Γοτθικοῦ Μυθιστορήματος.
- Riley E. C., «Cervantes's Theory of the Novel», («Ἡ Θεωρία τοῦ Θερβάντες γιὰ τὸ Μυθιστόρημα»), Ὁξφόρδη, 1962.
- Stevenson, R. L., «A Humble Remonstrance» («Μιὰ Ταπεινὴ Διχαρτυρία»), Longmans' Magazine, V, 1884. Ὑπεράσπιση τῆς «μυθιστορίας» ἀπέναντι στὶς ἀξιώσεις τοῦ ρεαλισμοῦ.
- Varma, Devendra, «The Gothic Flame» («Ἡ Γοτθικὴ Φλόγα»), Λονδίνο, 1957.
- Ὁ ἕβδομος τόμος τῆς σειρᾶς αὐτῆς (Lilian Furst «Ρομαντισμός») δίνει μιὰ χρήσιμη βιβλιογραφία μέρος τῆς ὁποίας σχετίζεται μὲ τὴ σπουδὴ τῆς μυθιστορίας στὸ τέλος τοῦ 18ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα.

Εύρετήριο

- «The Adventures of Harry Richmond» («Οι Περιπέτειες του Harry Richmond»), 109-110
«Aeneid» («Αινειάς»), 45, 103
Alanus de Insulis, 39
«Allegorical Imagery», 42, 44, 58
«Allegory of Love», («Ἀλληγορία τοῦ Ἔρωτα»), 13, 40
«Amadis de Gaule», 58
«American», The («Ὁ Ἀμερικανός»), 31
«American Novel and its Tradition», The («Τὸ Ἀμερικανικὸ Μυθιστόρημα καὶ ἡ Παράδοσή του»), 106
«Anatomie of Absurditie», The («Ἡ Ἀνατομία τοῦ παράλογου»), 55
«Anatomy of Criticism», The («Ἡ Ἀνατομία τῆς Κριτικῆς»), 36
«Ancient Mariner», The («Ὁ Γερο-Ναυτικός»), 22, 93
Andreas Cappelanus, 40
«An Apologie for Poetry», («Ἀπολογία τῆς Ποίησης»), 58
«Arabian Nights», The («Χίλιες καὶ Μία Νύχτες»), 18, 93
«Arcadia» («Ἀρχαδία»), 28, 50, 56, 57, 58, 61
Ariosto, 17, 18, 57, 76
Ἀριστοτέλης, 71
«Ars Amatoria» («Ἐρωτικὴ Τέχνη»), 13
«Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes» («Ἀρθουριανὴ Παράδοση καὶ ὁ Chrétien de Troyes»), 39
Ascham, Roger, 56
L'Astrée, 76
Anerbach, Erich, 42
Austen, Jane, 84
Barbault, Mrs, 87
«Battle of Maldon», The («Ἡ Μάχη τοῦ Μάλντον»), 43
Beaumont, Francis καὶ Fletcher, John, 64
Bellow, Saul, 20
Bennett, Arnold, 113
«Bevis of Southampton», 78
«Book of the Duchess», The («Βιβλίον τῆς Δούκισσας»), 11-12, 21
Breton, André, 90-91
«Bride of Lammermoor», The («Νύφη τοῦ Λαμμερμούρ»), 101

Brontë, Charlotte, 105
 Bunyan, John, 37, 78, 85
 Burney, Fanny, 86

«Captain Cox, his Ballads and Books»; or «Robert Laneham's Letter», 33, 34
 «Castle», The («Ο Πύργος»), 22

«Castle of Otranto», The («Κάστρο τοῦ Ὀτράντο»), 88, 89, 99

Cervantes (Θερβάντες), Miguel de, 64-91

«Chanson de Roland», The («ᾠδὴ τοῦ Ρολάνδου»), 43
 Chase, Richard, 106

Chaucer, Geoffrey, 11-14, 34, 35, 37, 47, 50, 52-53

«Chevalier de la Charrête», La, 46-48

Chrétien de Troyes, 17, 33, 39, 41, 45, 46-47

«Clarissa», 83, 85

«Cligés», 49

Coleridge, S. T., 19, 93, 94, 96

Conrad, Joseph, 23, 115

«Counterfeit Lady Unveiled», The («Τὸ Ψευδὲς Ἰσχυρὸν τῆς Κίβδηλης Κυρῆς»), 79

Dauby, John, 62

«De Arte Honeste Amandi» («Ἐντιμὴ Τέχνη τοῦ Ἐρωτα»), 41

Defoe, Daniel, 24, 26, 79

«Diana of the Crossways», 109

Dickens, Charles, 113, 115

«Dit de la Fontaine» («Ἀθήγηστος τῆς Πηγῆς»), 12

«Dr. Jekyll and Mr. Hyde» («Δρ. Τζέικλ καὶ κ. Χάιντ»), 90

«Don Quixote» («Ὁν Κιχώτης»), 7, 64-84

D'Urfée, Honoré, 76

«Earthly Paradise», The («Ὁ Γήινος Παράδεισος»), 103

Eleanor of Aquitaine, 40, 42

Eliot, George, 101, 104, 108

«Endymion» («Ἐνδυμίων»), 16

«Epic and Romance» («Ἔπος καὶ Μυθιστορία»), 53

«Erec et Enide», 45

«Euphues» («Εὐφύης»), 61

«Eve of St. Agnes», The («Ἡ Παραμονὴ τῆς Ἁγίας Ἀγνῆς»), 96-98

«Evelina», 86

Everett, Dorothy, 42

«Faerie Queene», The («Νεραϊδοβασιλισσα»), 16, 50-51, 56, 57, 58, 59, 78

«Fall of the Niblungs», The («Πτώση τῶν Νίμπλουγκερ»), 103

«Female Quixote», The («Θηλυκὸς Ὁν Κιχώτης»), 84

Fielding, Henry, 28, 80, 83

Flaubert, Gustave, 30

Fordyce, James, 85

«Frankenstein», 90

Frënd, Sigmound, 20, 115

Frye, Northrop, 35

Golder, Harold, 78

«Gormenghast» trilogy, 118

Gottfried von Strassburg, 41

«Grand Cyrus», Le («Ὁ Μέγας»), 18, 76

Grass, Günther, 20

Guillaume de Lorris, 34

Hartmaun von Aue, 33, 41

«Havelok the Dane», 18

Hawthorne, Nathaniel, 16, 106-108

Hazlitt, William, 88

Heer, Friedrich, 36, 37

«Henderson the Rain King» («Ὁ Χέντερσον ὁ Βασιλεὺς τῆς Βροχῆς»), 20

Hesse, Hermann, 20

«Hilda Lessways», 113-114

«Historical Novel», The («Τὸ Ἱστορικὸ Μυθιστόρημα»), 100

«History of Mr. Polly», The («Ἱστορία τοῦ Mr. Polly»), 114

«Hobbit», The («Τὸ Χόμπιτ»), 14

Hoggart, Richard, 41

«House of the Seven Gables», The («Σπίτι μὲ τὰ Ἑπτὰ Ἀετώματα»), 16, 107-108

«Household Words», 113

Hunt, Holman, 102

Huysmans, J. K., 111

«Idylls of the King» («Ἐιδύλλια τοῦ Βασιλεῖα»), 94

«Italian», The («Ἰταλός»), 90

«Ivanhoe» («Ἰβανόης»), 101

James, Henry, 31, 111

Johnson, Samuel, 81-83

«Jonathan Wild», 80

Joyce, James, 31, 116, 117

Jung, Carl, 20, 36, 115

Kafka, Franz, 22

Keats, John, 16, 37, 93, 96-98

Ker, W. P., 53

Kermode, Frank, 65

«Kipps», 114

Kirkman, Francis, 79

«Knight of the Burning Pestle», The («Ἱππότης τοῦ Φλεγόμενου Ρόπαλου»), 64

«Kubla Khan», 94-96

«Lady of Shalott», The («Ἀλφίδη τοῦ Σάλου»), 104

«Lancelot» (Chrétien de Troyes), («Λανσελότος»), 46-48

«Lancelot of the Laik», 44

Lane, E. W., 18

Lawrence, D. H., 37

Lennox, Charlotte, 84

Lewis, C. S., 10, 37, 40

Loomis, R. S., 39

«Lord Jim» («Ὁ Λόρδος Τζιμ»), 16

«Lord of the Rings», The («Ὁ Ἀρχοντας τῶν δαχτυλιδιών»), 118

Lukács, George (Λούκατς, Γκέοργκ), 100-101

Lyly, George, 61

- «Lyrical Ballads» («Λυρικές Μπαλλάντες»), 93
- Machaut, Guillaume, 12
- Macpherson, James, 92
- «Madame Bovary», 30-31
- Malory, Thomas, 18, 21, 25, 26, 57, 102
- «Manifesto of Surrealism» («Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού»), 91
- «Mariana», 102
- Marie de Champagne, 40
- «Marmion», 99
- Maturin, Charles, 89
- «Melmoth the Wanderer» («Melmoth ὁ Περιπλανώμενος»), 89
- «Melusine», 43
- Meredith, George, 108-110
- «Μεταμορφώσεις», 12
- Milais, J. E., 102
- Milton, John, 77-78, 85
- «Mimesis» («Μίμηση»), 42
- «Moll Flanders», 24-25
- Morris, William, 103-104
- «Morte d'Arthure» («Θάνατος τοῦ Ἀρθούρου»), 21, 25-26, 56
- «Mysteries of Udolpho», The («Τὰ Μυστήρια τοῦ Οὐντόλφο»), 16, 21
- Nashe, Thomas, 50, 55
- «News from Nowhere» («Εἰδήσεις ἀπὸ τοῦ Πουθενᾶ»), 103
- «Northanger Abbey», 84
- «Old English Baron», The («Ὁ γέρο-Ἄγγλος Βαρόνος»), 20, 87
- «Old Mortality» («Παλαιὰ Γενιά»), 101
- «Orlando Furioso» («Μανώλης-νος Ὀρλάνδος»), 57
- «Ossian», 92
- Ovidius, 12
- Painter, William, 54, 56
- «Palace of Pleasure», The («Τὸ Παλάτι τῆς Ἠδονῆς»), 54, 56
- «Pamela» («Παμέλα»), 17, 27, 28, 85
- «Pandosto», 62
- «Paradise Lost» («Ἀπολλεσθεῖς Παράδεισος»), 77-78
- «Parzifal», 41
- Peake, Mervyn, 118
- Percy, Thomas, 92
- «Περικλῆς», 62
- «Pilgrim's Progress» («Ὁδοπορικὸ τοῦ Προσκυνητῆ» ἢ «Πρόδος τοῦ Χριστιανοῦ ἀποδημούντος»), 14, 78
- «Poets on Fortune's Hill», 62
- Pre-Raphaelite Brotherhood (Προ-ραφαηλιτικὴ Πλειάδα), 102
- «Pride and Prejudice» («Ὑπερηφάνεια καὶ Προκατάληψη»), 86
- «Progress of Romance», The («Ἐξέλιξη τῆς Μυθιστορίας»), 19, 27, 83
- Radcliffe, Mrs., 21, 87, 90
- «Rambler», The («Ὁ Περιπατητής»), 80-81
- «Rape of the Lock», The («Ἀρπαγὴ τῆς Μπούκλας»), 76
- «Rasselas», 82
- Reeve, Clara, 19, 27, 83, 87
- «Reliques of Ancient English Poetry» («Συλλογὴ Ἔργων τῆς Ἀρχαίας Ἀγγλικῆς Ποιήσεως»), 92
- Richardson, Samuel, 17, 27, 80, 85
- «Romance of the Forest», The («Μυθιστορία τοῦ δάσους»), 90
- «Romaunt of the Rose», The («Τὸ Ρομάντο τοῦ Ρόδου»), 34, 35, 59
- Rossetti, William, 102
- «Scarlet Letter», The («Τὸ Ἀλαλικο Γράμμα»), 106
- Schlegel, Friedrich, 19, 93
- Scott, Sir Walter, 31, 66, 96, 99-101
- «Sense of an Ending», The («Τὸ Νόημα ἐνὸς Τέλους»), 65
- «Sermons to Young Women» («Ὁμιλίες σὲ Νεαρές Γυναῖκες»), 85-86
- «Seven Champions of Christendom», The («Ἑπτὰ Ἀγωνιστὲς τῆς Χριστιανοσύνης»), 78
- «Shadow Line», The («Τὸ Περὶγραμμὰ τῆς Σκιᾶς»), 23, 115
- Shakespeare, William, 62
- Shelley, Mary, 90
- Sidney, Philip, 28, 50, 57, 58-61, 81
- «Sigurd the Volsung», 103
- «Silas Marner», 108
- «Sir Charles Grandison», 85
- «Sir Gawain and the Green Knight», 43, 44
- Spenser, Edmund, 18, 19, 50, 56, 57, 58, 61, 62, 78
- «Steppenwolf», 20
- Stevenson, Robert Louis, 90, 109
- Tasso, 76
- «Tempest», The («Τρικυμία»), 65
- Tennyson, Alfred, Lord, 94, 104
- «Theory of Literature» («Θεωρία τῆς Λογοτεχνίας»), 32
- «Τενεκεδέινο Τύμπανο» («The Tin Drum»), 20
- Tolkien, J. R. R., 118
- «Tom Jones», 83
- «Tono-Bungay», 114
- «Treasure Island», («Τὸ Νησι τῶν Θησαυρῶν»), 14
- «Troilus and Criseyde» («Τρωῖλος καὶ Χρυσίδα»), 16, 49, 53
- Trollope, Anthony, 17, 104
- «True Romances» («Ἀληθινὲς Ἱστορίες»), 11, 79
- Tuve, Rosamund, 42, 44, 58
- «Ulysses» («Ὀδυσσεύς»), 31, 116, 117

- «Unfortunate Traveller», The
 «Άτυχος Ταξιδιώτης»), 50
- «Unlucky Citizen», The («Ά-
 τυχος Πολίτης»), 80
- Vinaver, Eugène, 38
- «Voss», 20
- Walpole, Horace, 87-89, 99
- «War of the Worlds», The («Ο
 Πόλεμος τῶν Κόσμων»), 118
- «Waverley», 99
- Wellek, René, 32
- Wells, H.G., 113, 114, 118
- White, Patrick, 20
- «Winter's Tale», The («Χειμω-
 νιάτικο Παράμυθο»), 62
- Wolfram von Eschenbach, 42
- «Women in Love» («Ἐρωτευμέ-
 νες Γυναῖκες»), 37
- Wordsworth, William, 90, 93
- Yeats, W. B., 118
- Zola, Emile, 111