

**Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών**  
**Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών**  
**Δημιουργική Γραφή**

**Διπλωματική Εργασία**

**Η επίδραση του Ρομαντισμού στο ιστορικό μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα:  
μια προσέγγιση βασισμένη στην ανάλυση των χαρακτήρων και του χώρου**

**Ευγενία Αναστασοπούλου**

**Επιβλέπων καθηγητής: Θωμάς Συμεωνίδης**

**Πάτρα, Ιούνιος 2022**

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Η επίδραση του Ρομαντισμού στο ιστορικό μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα: μια προσέγγιση βασισμένη στην ανάλυση των χαρακτήρων και του χώρου

Ευγενία Αναστασοπούλου

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Θωμάς Συμεωνίδης

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Αντιγόνη Σαμίου

Πάτρα, Ιούνιος 2022

Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον κ. Συμεωνίδη, για την στήριξη και την καθοδήγησή του κατά τη διάρκεια αυτής της απαιτητικής, όσο και δημιουργικής πορείας, αλλά και για τις πολύτιμες γνώσεις που αποκόμισα από την ενότητα Ρεύματα Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας.

Επίσης ευχαριστώ πολύ την κ. Σαμίου για την επικοδομητική κριτική της, που συνέβαλε σημαντικά στη βελτίωση της παρούσας εργασίας.

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει την επίδραση που άσκησε στο ιστορικό μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα το ρεύμα του Ρομαντισμού. Για να το επιτύχει αυτό, μελετάει συγκριτικά τέσσερα έργα κορυφαίων εκπροσώπων του είδους, τον *Ιβανόη* του Γουόλτερ Σκοτ, την *Απαγωγή* του Ρ. Λ. Στίβενσον, την *Ιστορία Δύο Πόλεων* του Τσαρλς Ντίκενς και το *Κόκκινο και το Μαύρο* του Σταντάλ. Εστιάζοντας στις ρομαντικές επιρροές που εντοπίζονται στα στοιχεία των χαρακτήρων και του χώρου, μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καθενός, διαπιστώνεται η σύνδεση του συγκεκριμένου λογοτεχνικού ρεύματος με το μυθιστορηματικό αυτό είδος, ακόμα και όταν λαμβάνει χώρα σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, όπως το ρεαλιστικό, μεταφέροντας έτσι την αδιάσπαστη ενότητά τους σε μια διαχρονική διάσταση.

Λέξεις – Κλειδιά

Ρομαντισμός, συναίσθημα, φύση, ιδεαλισμός, χώρος, χαρακτήρες

# The influence of Romanticism on the historical novel of the 19th century: an approach based on the analysis of characters and space

Eugenia Anastasopoulou

## **Abstract**

**This dissertation examines the influence that the movement of Romanticism had on the historical novel of the 19th century. To achieve this, it comparatively studies four works by leading figures of the genre, Walter Scott's *Ivanhoe*, R. L. Stevenson's *Kidnapped*, Charles Dickens's *A Tale of Two Cities* and Stendhal's *The Red and the Black*. Focusing on the romantic influences found in the elements of characters and space, through the particular characteristics of each, the connection of this particular literary movement with this novel genre is ascertained, even when it takes place in a different context, such as the realistic, conveying thus their inseparable unity in a timeless dimension.**

## **Keywords**

**Romanticism, sentiment, nature, idealism, space, characters**

# Περιεχόμενα

Περίληψη .....	v
Abstract .....	vi
Περιεχόμενα .....	vii
A. Θεωρητικό μέρος .....	1
Εισαγωγή .....	1
1. Το μυθιστόρημα του 19 <sup>ου</sup> αιώνα .....	2
1.1 Ρομαντισμός .....	2
1.2 Το ιστορικό μυθιστόρημα .....	4
1.3 Γουόλτερ Σκοτ, Ρ. Λ. Στίβενσον, Τσαρλς Ντίκενς, Σταντάλ .....	6
2. Η περίπτωση του <i>Ιβανόη</i> .....	8
2.1 Το έργο .....	8
2.2 Το συναίσθημα στους χαρακτήρες του Σκοτ .....	9
2.3 Το λαϊκό και εθνικό στοιχείο στη χωρική διάσταση της λογοτεχνίας του Σκοτ..	12
3. Η περίπτωση της <i>Απαγωγής</i> .....	15
3.1 Το έργο .....	15
3.2 Ο υποκειμενισμός στους χαρακτήρες του Στίβενσον .....	16
3.3 Η φύση στη χωρική διάσταση της λογοτεχνίας του Στίβενσον.....	18
4. Η περίπτωση της <i>Ιστορίας Δύο Πόλεων</i> .....	22
4.1 Το έργο .....	22
4.2 Ο ιδεαλισμός στους χαρακτήρες του Ντίκενς .....	23
4.3 Το γοτθικό στοιχείο στη χωρική διάσταση της λογοτεχνίας του Ντίκενς.....	26
5. Η περίπτωση του <i>Κόκκινου και του Μαύρου</i> .....	29
5.1 Το έργο .....	29
5.2 Η εσωτερική σύγκρουση στους ήρωες του Σταντάλ .....	30
5.3 Η φυσικότητα και ο συμβολισμός στη χωρική διάσταση της λογοτεχνίας του Σταντάλ .....	32
Συμπέρασμα .....	35
B. Δημιουργικό μέρος .....	37
Το άρμα του Ήλιου .....	37
Μέγας .....	45
Βιβλιογραφία .....	51

## A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

### Εισαγωγή

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας αναδείχτηκε ως κοιτίδα του Ρομαντισμού, ο οποίος με τη σειρά του υπήρξε καθοριστικός για την ανανέωση και τη δημιουργία διαφόρων ειδών στις τέχνες, όπως το μυθιστόρημα στη λογοτεχνία. Στο πρώτο, θεωρητικό μέρος της παρούσας ερευνητικής εργασίας, εξετάζονται οι καταβολές του λογοτεχνικού ρεύματος του Ρομαντισμού, οι βασικοί εκπρόσωποί του και τα έργα τους, καθώς και τα χαρακτηριστικά των τριών κύριων σχολών του, της αγγλικής, της γαλλικής και της γερμανικής. Κατόπιν επιχειρείται μια ανασκόπηση του ιστορικού μυθιστορήματος, προσδιορισμός του όρου και ανάλυση του υβριδικού περιεχομένου του και παράθεση των πρόπομπων του είδους από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Επίσης αναφέρονται οι κορυφαίοι εκπρόσωποί του και διερευνάται η αναλογία ιστορίας – μυθοπλασίας που το καθορίζει. Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι τέσσερις συγγραφείς, με έργα των οποίων θα ασχοληθούμε, και η σχέση τους με τον Ρομαντισμό. Στις επόμενες ενότητες απομονώνεται και αναλύεται ένα ρομαντικό στοιχείο στους χαρακτήρες και τον χώρο καθενός από τα υπό εξέταση μυθιστορήματα, τεκμηριωμένο με αποσπάσματα. Στο δεύτερο, δημιουργικό μέρος, γίνεται η προσπάθεια συγγραφής δύο ιστορικών διηγημάτων, στα οποία διαφαίνονται ρομαντικά χαρακτηριστικά, έτσι ώστε, σε δύο μικρής κλίμακας πεζογραφήματα, επιβεβαιώνεται η διαχρονική σύνδεση του Ρομαντισμού με το ιστορικό μυθιστόρημα και κατ' επέκταση με τη λογοτεχνία.



# 1. Το μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα

## 1.1 Ρομαντισμός

Ο όρος ρομαντισμός αρχικά, τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει την ειδυλλιακή ομορφιά στην απεικόνιση της φύσης, αλλά κατόπιν η έννοιά του ανασηματοδοτήθηκε ριζικά. Ως κίνημα πλέον, αισθητικό, πνευματικό, φιλοσοφικό, κυριάρχησε από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα έως το ήμισυ του 19<sup>ου</sup>. Εμφανίστηκε σχεδόν παράλληλα στις χώρες της Ευρώπης, καθώς και στη Ρωσία και την Αμερική. Ταυτίστηκε με τα εθνικά απελευθερωτικά κινήματα (εκκινώντας από τη Γαλλική Επανάσταση του 1789 και συνεχίζοντας με τους αγώνες ανεξαρτησίας στην Ελλάδα, την Πολωνία και την Ισπανία), τον φιλελευθερισμό και τον ριζοσπαστισμό. Χρονολογικά ο Ρομαντισμός εμφανίστηκε το 1798, με τον Πρόλογο στις *Λυρικές μπαλλάντες* (*Lyrical ballads*) των Γουέρτζγουερθ (William Wordsworth, 1770-1850) και Κόλριτζ (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834). Αναπτύχθηκε σε τρεις κυρίως σχολές, την αγγλική, τη γαλλική και τη γερμανική.

Οι καταβολές του εντοπίζονται στον Προρομαντισμό (μέσα έως τέλος 18<sup>ου</sup> αιώνα), με το γερμανικό κίνημα *Θύελλα και Ορμή* (*Sturm und Drang*, 1767-1785) και τη νέα τάση προς την ευαισθησία (π.χ στο μυθιστόρημα) και την επιστροφή στη φύση, όπως διατυπώθηκε από τον Ρουσσώ (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778). Ο Ρομαντισμός παρουσιάστηκε ως αντίδραση, αφενός στους αυστηρούς κανόνες του Κλασικισμού, αφετέρου στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού. Στη θέση τους πρόκρινε το συναίσθημα, την ελεύθερη έκφραση, την ατομικότητα, την εσωτερικότητα, την καλλιτεχνική ιδιοφυΐα, τη φαντασία, τον λυρισμό, τη φυσικότητα και τη συγκίνηση που οδηγούν στο *υψηλό*.

Στην Αγγλία αναδείχτηκε η ρομαντική ποίηση, με εκπροσώπους τους Γουέρτζγουερθ, Κόλεριτζ, Γουίλλιαμ Μπλέηκ (William Blake, 1757-1827), Ρόμπερτ Μπερνς (Robert Burns, 1759-1796), Μπάυρον (George Gordon Byron, 1788-1824), Σέλλεϋ (Percy Bysshe Shelley, 1792-1882) και Κητς (John Keats, 1795-1821). Στο έργο τους αποτυπώνεται το συναίσθημα, η στροφή στη φύση, η θρησκευτικότητα, το υπερβατικό, η ανάδειξη του υποκειμένου και του καλλιτέχνη-προφήτη, η αξιοποίηση της μεσαιωνικής αλλά και της αρχαιοελληνικής (απορρίπτοντας την ψυχρότητα του Κλασικισμού) παράδοσης, με την ανάμιξη του εξωτικού και του γοτθικού στοιχείου και της λυρικότητας. Μεγάλη επιρροή (και για την υπόλοιπη Ευρώπη) είχε επίσης το φαινόμενο του “οσσιανισμού”, που αφορούσε την έκδοση στίχων ενός θρυλικού βάρδου, με τίτλο *Τα ποιήματα του Όσσιαν* (*The poems of Ossian*, 1762) από τον Τζέιμς Μακφέρσον (James Macpherson, 1736-1796) – ο οποίος στην πραγματικότητα τους έγραψε – εμποτισμένων με το φαντασιακό, κέλτικο

στοιχείο της λαϊκής παράδοσης.

Στον χώρο της πεζογραφίας, σημαντική ήταν η δημιουργία του ιστορικού μυθιστορήματος από τον Γουόλτερ Σκοτ (Sir Walter Scott, 1771-1832) και η επίδραση που άσκησε ο *Φρανκενστάιν ή ο Σύγχρονος Προμηθέας* (*Frankenstein or The Modern Prometheus*, 1818) της Μαίρης Σέλλεϋ (Mary Shelley, 1797-1851). Ενδιαφέρον πάντως είναι το γεγονός ότι οι Άγγλοι ρομαντικοί δεν οργανώθηκαν ποτέ σε ομάδα, ακόμα και μετά τη δημοσίευση των *Μανιφέστων* τους (όπως ο Πρόλογος στις *Λυρικές μπαλλάντες* ή η *Υπεράσπιση της ποίησης* (*Defence of poetry*, 1821) του Σέλλεϋ).

Στη Γαλλία, αντίθετα, ο Ρομαντισμός οργανώθηκε, πιο αργοπορημένα, γύρω από τα κείμενα *Περί Γερμανίας* (*De l' Allemagne*, 1810) της Μαντάμ ντε Σταλ (Madame de Stael, 1766-1817), *Ποιητικοί στοχασμοί* (*Méditations poétiques*, 1820) του Λαμαρτίν (Alphonse de Lamartine, 1790-1869) και *Ρακίνας και Σαίξπηρ* (*Racine et Shakespeare*, 1823) του Σταντάλ (Stendhal, 1783-1842). Όμως ο Πρόλογος στο θεατρικό έργο *Κρόμγουελ* (*Cromwell*, 1827) του Ουγκώ (Victor Hugo, 1802-1885) αποτέλεσε το *μανιφέστο* του Ρομαντισμού, ορίζοντάς τον ως «φιλελευθερισμό στη λογοτεχνία» (Προβατά 2008: 89).

Ο γαλλικός Ρομαντισμός είναι συνυφασμένος με τις πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές και την αντιπαράθεση με τον Νεοκλασικισμό. Χαρακτηριστικά του είναι πως «δίνεται έμφαση στο συναίσθημα, προτάσσεται το αυθόρμητο, το φυσικό, το αληθινό, συνδυάζεται το *υψηλό* με το *αλλόκοτο* (grotesque)» (Βογιατζάκη 2016: 59). Ανάμεσα στους εκπροσώπους του διακρίνονται οι Μυσσέ (Alfred de Musset, 1810-1857), Γεωργία Σάνδη (George Sand, 1804-1876), Βινύ (Alfred de Vigny, 1797-1863), Δουμάς (Alexandre Dumas, 1802-1870) και Σατωμπριάν (François René de Chateaubriand, 1768-1848).

Στη Γερμανία, ο Ρομαντισμός θεμελιώθηκε από τους αδελφούς Φρήντριχ Σλέγκελ (Friedrich von Schlegel, 1759-1805), Αύγουστο Σλέγκελ (August Wilhelm von Schlegel, 1769-1845), τον Νοβάλις (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1772-1801) και τον Λούντβιχ Τηκ (Johann Ludwig Tieck, 1773-1853), γύρω από τους οποίους συγκροτήθηκε η πρώτη ομάδα ρομαντικών στην Ιένα. Η δεύτερη ομάδα, της Χαϊδελβέργης, είχε ως επίκεντρο τους Αχίμ φον Άρνιμ (Achim von Arnim, 1781-1831), Κλέμενς Μπρεντάνο (Clemens Brentano, 1778-1841), Ε. Τ. Α. Χόφμαν (Ernst Theodor Amadeus Hoffman, 1776-1882) κ.α. Χαρακτηριστικά του γερμανικού Ρομαντισμού είναι η αποσπασματικότητα, η ανάμιξη διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών, αλλά και της λογοτεχνίας με άλλες τέχνες ή επιστήμες, η σύνδεση με τα λαϊκά παραμύθια και η εξερεύνηση του μεταφυσικού και του ασυνείδητου.

Εντέλει, το ζοφερό αυτό κομμάτι του Ρομαντισμού – παρόν και στις τρεις σχολές –, η

υπαρξιακή αγωνία και η πεισιθάνατη μελαγχολία του υποκειμένου, με τη σύγκρουση που βιώνει, ανάμεσα στον εσωτερικό, ιδεατό του κόσμο και την πραγματικότητα, εκφρασμένο ως «αρρώστια του αιώνα» (*mal du siècle*), ήταν που οδήγησε σε παρακμή το κίνημα στο τέλος του αιώνα.

## 1.2 Το ιστορικό μυθιστόρημα

Ανάμεσα στα μυθιστορηματικά είδη που επικράτησαν στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, υπό την επίδραση του Ρομαντισμού (εξομολογητικό/αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα, γοτθικό, εξωτικό, λαϊκό), κύρια θέση – ως αμιγές δημιούργημά του – κατέχει το ιστορικό μυθιστόρημα. Ο προσδιορισμός του ωστόσο, λόγω της υβριδικής μορφής του, υπήρξε, όπως αναφέρει η Αν Ρίγκνεϊ (*Ann Rigney*, 1957), «αμηχανία και για τους θεωρητικούς της μυθοπλασίας και για τους θεωρητικούς της ιστορίας» (*Bragg* 2016: 4). Ο Έιμπραμς (*Meyer-Howard Abrams*, 1912-2015) δίνει τον εξής ορισμό:

Ορισμένα ρεαλιστικά μυθιστορήματα παρουσιάζουν πρόσωπα και γεγονότα από το ιστορικό παρελθόν για να προσδώσουν ενδιαφέρον και γλαφυρότητα στην αφήγηση. Αυτό που συνήθως ορίζουμε ως ιστορικό μυθιστόρημα (*historical novel*) εντούτοις, ξεκίνησε το 19<sup>ο</sup> αιώνα με τον *Sir Walter Scott*. Το ιστορικό μυθιστόρημα δεν περιορίζεται απλώς στο να αντλεί από την ιστορία το σκηνικό, πρόσωπα και γεγονότα, αλλά μεταχειρίζεται με τέτοιο τρόπο τα ιστορικά ζητήματα, ώστε να έχουν ζωτική σημασία για τους χαρακτήρες και την αφήγηση.<sup>1</sup>

Ο Φλάισμαν (*Avrom Fleishman*, 1933) θέτει ως κριτήρια για να χαρακτηριστεί ένα μυθιστόρημα ιστορικό, η δράση του να τοποθετείται 40-60 έτη πριν τη συγγραφή του, να εμπεριέχει τουλάχιστον έναν ιστορικό χαρακτήρα και να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες των αναγνωστών (*Fleishman* 1971). Ο Μπραγκ (*Bragg* 2016: 6, 7) αναφέρει τις προσεγγίσεις του Χάρι Σόου (*Harry E. Shaw*, 1946), που προτείνει μια πιο ευέλικτη κριτική, βασισμένη στο αν ένα έργο είναι καλό ή μέτριο αντί για τον αποκλεισμό του, του Ρίτσαρντ Μάξγουελ (*Richard Maxwell*, 1948-2010), που απομακρύνεται από την αγγλοκεντρική παράδοση και συμπεριλαμβάνει τη λογοτεχνία / ιστορία άλλων χωρών και την αλληλεπίδραση μεταξύ τους, και του Μπράιαν Χάμετ (*Brian Hammett*), που παρακάμπτει τη θεωρία, δίνοντας έμφαση στην επίτευξη – ή μη – του στόχου του

---

1. (*Abrams* 2012: 292)

ιστορικού μυθιστορήματος. Ο Λούκατς (György Lukács, 1885-1971), σε μια μαρξιστική ανάλυση, εντάσσει το ιστορικό μυθιστόρημα στο ευρύτερο πλαίσιο του ρεαλιστικού μυθιστορήματος. Θεωρεί πως η εξιστόρηση των μεγάλων γεγονότων δεν είναι το σημαντικό στο ιστορικό μυθιστόρημα, αλλά «η ποιητική αφύπνιση των ατόμων που συμμετείχαν σ' αυτά τα γεγονότα· αυτό που έχει σημασία είναι ότι πρέπει να ξαναζήσουμε τα κοινωνικά και ανθρώπινα κίνητρα που οδήγησαν τους ανθρώπους να σκεφτούν, να αισθανθούν και να ενεργήσουν όπως ενήργησαν στη δεδομένη ιστορική πραγματικότητα» (Ντενίση 1994: 149).

Παρόλο που ο Σκοτ θεωρείται ο δημιουργός του ιστορικού μυθιστορήματος, οι απαρχές του εντοπίζονται στη Γαλλία τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, με μυθιστορήματα όπως *Η πριγκίπισσα ντε Κλεβ* (*La Princesse de Clèves*, 1678) της Μαντάμ ντε Λαφαγιέτ (Madame de la Fayette, 1634-1693) και το δεκάτομο *Κλέλια, ρωμαϊκή ιστορία* (*Clélie, histoire romaine*, 1654-1660) της Μαντλέν ντε Σκυντερύ (Madeleine de Scudéry, 1607-1701), που εκτυλίσσονται σε ένα επιφανειακό ιστορικό πλαίσιο. Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, το μυθιστόρημα ηθών, με εκπροσώπους όπως ο αββάς Πρεβό (Antoine François Prévost d' Exiles, 1697-1763) και ο Μαριβώ (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688-1763), διαμορφώνει μια νέα σχέση ιστορίας – μυθοπλασίας. Επίσης το κίνημα *Θύελλα και Ορμή*, καθώς και το γοτθικό μυθιστόρημα, αποτελούν πρόδρομους του ιστορικού μυθιστορήματος (Παναγιωτοπούλου 2019: 19). Σημαντικότερος όμως πρόπομπος υπήρξε η Τζέιν Πόρτερ (Jane Porter, 1776-1850), με τα έργα *Θαδδαίος της Βαρσοβίας* (*Thaddeus of Warsaw*, 1803) και *Οι Σκώτοι αρχηγοί* (*The Scottish chiefs*, 1810). Ο Σκοτ όμως ήταν αυτός που καθόρισε και καθιέρωσε το είδος, ξεκινώντας με τον *Γουέιβερλυ* (*Waverley*, 1814) και φτάνοντάς το στο απόγειό του, με τον *Ιβανόη* (*Ivanhoe*, 1819).

Η ιστορία ήταν για τον Σκοτ η αφορμή να ανασυνθέσει μια ολόκληρη εποχή, δημιουργώντας μεγαλοπρεπείς πίνακες από τους οποίους δεν απουσίαζε η παραμικρή λεπτομέρεια. [...] Έτσι, το ιστορικό παρελθόν δεν λειτουργεί μόνο ως χρονικό πλαίσιο στο οποίο συντελείται η δράση, αλλά αποτελεί το ίδιο το θέμα του έργου.<sup>1</sup>

Ακολουθώντας την τεράστια απήχισή του, το ιστορικό μυθιστόρημα άνθισε, φτάνοντας στην ακμή του κατά τη Βικτωριανή εποχή, τουλάχιστον έως τα μέσα της περιόδου (1830-1900). Η μετάβαση από τον Ρομαντισμό στον Ρεαλισμό, που ακολούθησε τη Βιομηχανική Επανάσταση, επέφερε στο

---

1. (Προβατά 2008: 120)

είδος μια ανάγκη για ανανέωση, για αληθοφάνεια – την οποία εξέφρασαν ο Στίβενσον και κορυφαίοι εκπρόσωποι του Ρεαλισμού, όπως ο Ντίκενς και ο Σταντάλ – , αλλά το ιστορικό μυθιστόρημα<sup>1</sup> είχε αρχίσει πλέον να φθίνει, μέχρι τα τέλη του αιώνα.

### 1.3 Γουόλτερ Σκοτ, Ρ. Λ. Στίβενσον, Τσαρλς Ντίκενς, Σταντάλ

Στην ενότητα αυτή θα ασχοληθούμε με τους τέσσερις προαναφερθέντες συγγραφείς, έργα των οποίων θα εξετάσουμε στα επόμενα κεφάλαια. Όλοι τους ανήκουν στους κορυφαίους παγκόσμιους λογοτέχνες και άσκησαν μεγάλη επιρροή – τόσο στην εποχή τους, όσο και διαχρονικά – , επιπλέον υπήρξαν πολυγραφότατοι. Η συνεισφορά τους στο ιστορικό μυθιστόρημα, έστω και με ελάχιστα έργα (δύο στην περίπτωση του Ντίκενς), ήταν καθοριστική. Οι δύο Σκώτοι ρομαντικοί (αν και για τον Στίβενσον ταιριάζει περισσότερο ο όρος νεο-ρομαντικός), οι άλλοι δύο ρεαλιστές. Ο πρώτος στην αρχή του αιώνα – τη χρυσή εποχή του Ρομαντισμού – , οι υπόλοιποι στη μεταβατική περίοδο προς τον Ρεαλισμό.

Ασφαλώς, ο Σκοτ, όχι μόνο ως προγενέστερος, αλλά και ως θεμελιωτής του ιστορικού μυθιστορήματος, θα μπορούσε να θεωρηθεί ο πιο σημαντικός. Όμως το προσωπικό ύφος και η ανάπτυξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών στα έργα καθενός από τους υπόλοιπους, σε συνδυασμό με τις απαιτήσεις της εποχής τους, τους καθιστούν εφάμιλλους του Σκοτ. Για τον Σκοτ, πηγή έμπνευσης ήταν οι λαϊκοί θρύλοι και η παράδοση της πατρίδας του. Για τον Στίβενσον οι ίδιοι θρύλοι, όπως εκφράστηκαν από τον Σκοτ, ο οποίος υπήρξε το πρότυπό του – ωστόσο ο ίδιος ο

---

1. Κυριότεροι εκπρόσωποι του στην Αγγλία: Μπούλβερ-Λύτον (Edward Bulwer-Lytton, 1803-1873) *Οι τελευταίες ημέρες της Πομπηίας* (*The last days of Pompeii*, 1834), Θάκερεϊ (William Makepeace Thackeray, 1811-1863) *Χένρι Έσμοντ* (*Henry Esmond*, 1852), Τσαρλς Κίνγκσλεϊ (Charles Kingsley, 1819-1875) *Υπατία* (*Hypatia*, 1853), Τζορτζ Έλιοτ (George Elliot, 1819-1880) *Ρομολά* (*Romola*, 1863), στη Γαλλία: Βινύ (Alfred de Vigny, 1797-1863) *Σενκ-Μαρς* (*Cinq-Mars*, 1826), Μπαλζάκ (Honoré de Balzac, 1799-1850) *Οι Σουάνοι* (*Les Chouans*, 1829), Ουγκώ (Victor Hugo, 1802-1885) *Η Παναγία των Παρισίων* (*Notre-Dame de Paris*, 1831), Δουμάς (Alexandre Dumas, 1802-1870) *Οι τρεις σωματοφύλακες* (*Les trois mousquetaires*, 1844), Φλωμπέρ (Gustave Flaubert, 1821-1880) *Σαλαμπώ* (*Salammbô*, 1862). Στην Ιταλία Μαντζόνι (Alessandro Manzoni, 1785-1873) *Οι λογοδοσμένοι* (*I promessi sposi*, 1827), στην Πολωνία Σιενκιέβιτς (Henryk Sienkiewicz, 1846-1916) *Κβο βάντις* (*Quo vadis*, 1895), και στη Ρωσία Γκόγκολ (Nikolai Gogol, 1809-1852) *Ταράς Μπούλμπα* (*Taras Bulba*, 1835), Πούσκιν (Alexander Pushkin, 1799-1837) *Η κόρη του λοχαγού* (*The captain's daughter*, 1836) και Τολστόϊ (Leon Tolstoy, 1828-1910) *Πόλεμος και ειρήνη* (*War and peace*, 1864).

Στίβενσον ήταν εκείνος που αναβίωσε το ιστορικό μυθιστόρημα, τη στιγμή ακριβώς που είχε πλέον σβήσει. Ο Ντίκενς επηρεασμένος από τη Γαλλική Επανάσταση και ο Σταντάλ από τους Ναπολέοντειους Πολέμους (στους οποίους είχε λάβει μέρος) και την Παλινόρθωση, ερμηνεύουν τα κορυφαία αυτά γεγονότα της γαλλικής ιστορίας μέσα από το πρίσμα της πραγματικότητας – ο Ντίκενς δίνοντας το προβάδισμα στην κοινωνική τους σημασία, ο Σταντάλ στην ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων.

Είναι ενδιαφέρον πώς η οπτική γωνία αφήγησης λειτουργεί διαφορετικά σε καθέναν από τους τέσσερις<sup>1</sup>: ο Σκοτ χρησιμοποιεί την τριτοπρόσωπη αφήγηση μηδενικής εστίασης (χαρακτηριστική των μυθιστορημάτων του 19<sup>ου</sup> αιώνα) για την εξέλιξη της πλοκής, την περιγραφή των γεγονότων και συναισθημάτων των ηρώων. Αντίθετα ο Ντίκενς μέσω αυτής εκφράζει τις προσωπικές του απόψεις με διδακτισμό, καθοδηγώντας την κρίση του αναγνώστη. Στον Σταντάλ η παντογνωστική αφήγηση μοιάζει συχνά εσωτερική, καθώς εκτυλίσσεται κυρίως μέσα από τη ματιά του πρωταγωνιστή (κατά την εξέλιξή του, στα μυθιστορήματα μαθητείας), ενώ ο Στίβενσον χειρίζεται αριστοτεχνικά την πρωτοπρόσωπη αφήγηση και τον δραματοποιημένο, ομοδιηγητικό αφηγητή, που τονίζουν τον υποκειμενισμό και τις αδυναμίες των ηρώων του και τους φέρνουν πιο κοντά στον αναγνώστη.

---

1. Κυριότερα μυθιστορήματά τους: Γουόλτερ Σκοτ: *Γουέιβερλο* (*Waverley*, 1814), *Ρομπ Ρόν* (*Rob Roy*, 1817), *Η καρδιά του Μιντλόθιαν* (*The heart of Midlothian*, 1818), *Ιβανόης* (*Ivanhoe*, 1819), *Η νύφη του Λάμερμουρ* (*The bride of Lammermoor*, 1819), *Το φυλαχτό* (*The talisman*, 1825). Ρ. Λ. Στίβενσον: *Το νησί των θησαυρών* (*Treasure island*, 1883), *Δόκτωρ Τζέκιλ και κος Χάιντ* (*The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), *Απαγωγή* (*Kidnapped*, 1886), *Το Μαύρο Βέλος: μια ιστορία των Δύο Ρόδων* (*The Black Arrow: a tale of the Two Roses*, 1888), *Ο άρχοντας του Μπαλλαντράε* (*The master of Ballantrae*, 1889), *Κατριόνα* (*Catrina*, 1893). Σταντάλ: *Αρμάνς* (*Armance*, 1827), *Το κόκκινο και το μαύρο* (*Le rouge et le noir*, 1830), *Το μοναστήρι της Πάρμας* (*La Chartreuse de Parme*, 1839). Τσαρλς Ντίκενς: *Οι περιπέτειες του Όλιβερ Τουίστ* (*The adventures of Oliver Twist*, 1839), *Ντέιβιντ Κόπερφιλντ* (*The personal history, adventures, experience and observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery*, 1850), *Ιστορία δύο πόλεων* (*A tale of two cities*, 1859), *Μεγάλες προσδοκίες* (*Great expectations*, 1861).

## 2. Η περίπτωση του *Ιβανόη*

### 2.1 Το έργο

Παρόλο που ο *Γουέιβερλν* του Σκοτ εγκαινίασε θριαμβευτικά το ιστορικό μυθιστόρημα, ο *Ιβανόης* ήταν το αριστούργημά του. Μεταφρασμένο σε πολλές γλώσσες, γνώρισε τεράστια επιτυχία και συνεχίζει να γοητεύει τον σημερινό αναγνώστη. Ενδιαφέρον αποτελεί πως είναι το μοναδικό έργο όπου ο Σκοτ απομακρύνεται από την αγαπημένη του σκωτική παράδοση, και θέτει το επίκεντρο της ιστορίας στη μεσαιωνική Αγγλία, την εποχή του Ριχάρδου Α', κατά την επικράτηση των Νορμανδών στους Σάξονες. Παρατηρούμε τις τελευταίες προσπάθειές τους να επανακτήσουν τα δικαιώματά τους στον θρόνο (μέσω ενός από τους πρωταγωνιστές, του Σέντρικ), ώσπου παραιτούνται, αντιλαμβανόμενοι το μάταιο της κατάστασης.

Η συμπάθεια του Σκοτ στρέφεται στους ηττημένους Σάξονες, αναδεικνύοντας την αξιοπρέπεια και τον ηρωισμό τους, αλλά επικροτεί την ένωση των δύο λαών, Σαξόνων και Νορμανδών (που συμβολίζει η επιστροφή του Ριχάρδου από τις Σταυροφορίες, παρά τις δόλιες προσπάθειες του σφετεριστή αδελφού του Ιωάννη να τον εμποδίσει). Ο κεντρικός ήρωας, ο νεαρός *Ιβανόης*, ενσαρκώνει αυτή την αντίληψη. Αρνείται να δεχτεί το σχέδιο του πατέρα του Σέντρικ, που θέλει να παντρεύει την προστατευόμενή του, υψηλής καταγωγής αρχόντισσα Ροβένα (την οποία αγαπά ο *Ιβανόης*) με τον άχαρο ευγενή Αθελστέιν, για να προασπίσει τα συμφέροντα των Σαξόνων. Ταυτόχρονα η πανέμορφη, μεγαλόψυχη Ρεβέκκα, κόρη Εβραίου τοκογλύφου, που βρίσκεται καταφύγιο στη συνοδεία του Σέντρικ, ερωτεύεται τον *Ιβανόη*.

Ο Σκοτ έτσι συνθέτει μοναδικά μέσα στην κεντρική ερωτική ιστορία έναν καμβά θεμάτων, πολιτικών, κοινωνικών και θρησκευτικών: τις αναταραχές και δολοπλοκίες της περιόδου, την καταπίεση που υφίσταται ο κατακτημένος λαός και την πάλη του, τον φυλετικό ρατσισμό ενάντια στους Εβραίους, τον θρησκευτικό φανατισμό και την υποκρισία. Περιγράφει με δεξιοτεχνία την εποχή, αποδίδοντας με ακρίβεια τα ήθη και έθιμα της τότε ζωής (κατοικίες, ενδυμασία, διατροφή, οπλισμό, διεξαγωγή τουρνουά και μαχών κλπ), χωρίς όμως να υπερφορτώνει με λεπτομέρειες την αφήγηση (όπως έκαναν μιμητές του) και, κυρίως, συλλαμβάνοντας την ατμόσφαιρα και το πνεύμα της.

Διαπλέκει τους λαϊκούς θρύλους και τις παραδόσεις της μεσαιωνικής Αγγλίας (χαρακτηριστική η παρουσία του Ρομπέν των Δασών και του καλόγερου Τακ) με το εξωτικό στοιχείο, τη διαρκή αναφορά στην Παλαιστίνη (από όπου γυρίζουν μεταμφιεσμένοι ο *Ιβανόης* και ο Ριχάρδος). Αραβες, Εβραίοι και Νορμανδοί αναμιγνύονται με τους αυτόχθονες, χωρίς κανένας από αυτούς να αποτελεί απειλή για το έθνος: ο συγγραφέας υποστηρίζει την πρόοδο και την

αποκατάσταση της τάξης με την επικράτηση του Ριχάρδου και την υποχώρηση του Σέντρικ – ο οποίος είναι ο μόνος ο οποίος ονειροπολεί το παρελθόν. Ακόμα και ο φιλόδοξος αλλά νωθρός Αθελστέιν λογικεύεται και τον νουθετεί στο τέλος, πείθοντάς τον να αποδεχτεί το γάμο του γιού του με τη Ροβένα. Ο κίνδυνος για τη χώρα, στην υπόθεση του έργου, βρίσκεται μόνο στην ανθρώπινη κακία, την απληστία και την ανηθικότητα. Έτσι η επανόρθωση της αδικίας συντελείται σε τρία επίπεδα: την επιστροφή του Ριχάρδου στον θρόνο (ιστορικό πλαίσιο), την απελευθέρωση των φυλακισμένων από το κάστρο του Φρον – ντε – Μπεφ (κύρια περιπέτεια) και τη διάσωση της Ρεβέκκας από την πυρά των Ναϊτών ιπποτών (ιστορία πρωταγωνιστών). Η τελευταία, όντας πιο σημαντική, αποτελεί την κορύφωση της δραματικότητας – έτσι η μικρότερη ιστορία, η μονομαχία του Ιβανόη με τον άσπονδο εχθρό του, Μπράιαν ντε Μπουά – Γκιλμπέρ για τη ζωή της Ρεβέκκας, υπερτερεί των ιστορικών γεγονότων. Άλλωστε, ο Ιβανόης είναι ο κύριος ήρωας, όχι ο Ριχάρδος, όπως συμβαίνει παραδοσιακά σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα, όπου οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες και όχι οι ιστορικοί είναι πρωταγωνιστές – παρόλο που σε αυτό το έργο ο Σκοτ επιτυγχάνει την ένωση των πραγματικών γεγονότων με φανταστικούς ήρωες (Casaliggi 2016: 60). Η μυθοπλασία παίρνει τη σκυτάλη και ο Σκοτ ορίζει αυθόρμητα τις αναλογίες ανάμεσα σε λογοτεχνία – ιστορία, που τόσο προβληματίσαν τους θεωρητικούς.

## 2.2 Το συναίσθημα στους χαρακτήρες του Σκοτ

Ο Σκοτ στον *Ιβανόη* φιλοτεχνεί τα πορτραίτα μιας ολόκληρης πινακοθήκης χαρακτήρων της εποχής: από υπερήφανους Σάξονες άρχοντες και αλαζονικούς Νορμανδούς ιππότες, βασιλιάδες και πρίγκιπες, μέχρι υπηρέτες και απλούς καθημερινούς ανθρώπους. Ο συγγραφέας δίνει ισότιμο ρόλο στον χοιροβοσκό Γκερθ και τον γελωτοποιό Γουάμπα με τον Σέντρικ ή τη Ροβένα. Εξίσου σημαντική είναι και η συμμετοχή των παρανόμων του δάσους, με επικεφαλής τον Λόξλυ και του Ισαάκ, πατέρα της Ρεβέκκας. Και φυσικά η ίδια η Ρεβέκκα, μαζί με τον Ιβανόη, κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Καθένας από τους ήρωες κινείται στο πλαίσιο της κοινωνικής του θέσης, σύμφωνα με τις επιταγές της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου: ο Σέντρικ ως υπερασπιστής των Σαξόνων, η Ροβένα ως αρχόντισσά τους, ο Ριχάρδος ως ενοποιητής των δυο φυλών, ο Ιβανόης ως αφοσιωμένος υπασπιστής του, ο Μπράιαν ντε Μπουά – Γκιλμπέρ ως πρωταθλητής των Ναϊτών, η Ρεβέκκα μένοντας πιστή στην προγονική θρησκεία της κ.ο.κ.

Ωστόσο οι χαρακτήρες αυτοί δεν είναι μονοδιάστατοι, εμφορούνται από συναισθήματα και παλεύουν με τα πάθη τους ή ενδίδουν σε αυτά, καθορίζοντας έτσι τη δράση και το πεπρωμένο τους. Η διαχρονικότητα των ανθρωπίνων συναισθημάτων, ανεξαρτήτως εποχής, είναι εκείνο που θέλει να τονίσει ο συγγραφέας (Shaw 2018: 145). Ο Ριχάρδος, μεταμφιεσμένος σε περιπλανώμενο ιππότη,



διακινδυνεύει τη ζωή του και καθυστερεί την επανενθρόνισή του. Ο Σέντρικ είναι παρορμητικός και οξύθυμος, όμως κρύβει τον πόνο και την αγάπη για τον γιό του. Η Ρεβέκκα κυριαρχείται από έντονα συναισθήματα και τρυφερότητα για τον Ιβανόη, αλλά γνωρίζοντας πως εκείνος δε μπορεί να τα ανταποδώσει, δεν τα εξωτερικεύει. Αντίθετα, δε διστάζει να εκφράσει έντονα την αγανάκτησή της στον Μπράιαν, αντικρούοντας τις ερωτοτροπίες του και στηλιτεύοντας την υποκρισία του. Ο Μπράιαν πάλι, ενώ σκιαγραφείται με μελανά χρώματα, αποκαλύπτει ότι έχει επιλέξει αυτή τη ζωή έπειτα από προδοσία της γυναίκας που αγαπούσε – μια πικρία που τον κάνει, στιγμιαία, συμπαθή στο βλέμμα του αναγνώστη ή έστω δικαιολογεί τα κίνητρά του. Βέβαια αυτή η συμπάθεια εξανεμίζεται, καθώς εκείνος υποκύπτει στο κακό – και τελικά καταστρέφεται από τα αντικρουόμενα πάθη μέσα του. Οι άλλοι δύο συνένοχοί του στην απαγωγή της συνοδείας του Σέντρικ, Ρέτζιναλντ Φρον – ντε – Μπεφ και Μόρρις ντε Μπρασού, έχουν αντίστοιχη, αν και διαφορετική κατάληξη, ανάλογα με τον βαθμό διαφθοράς τους: ο κτηνώδης, ακόλαστος πατροκτόνος Φρον – ντε – Μπεφ, πληγωμένος θανάσιμα στο υπό κατάληψη κάστρο του, πεθαίνει στη φωτιά που ανάβει η Ούλρικα, ως στοιχείο εκδίκησης. Ο ντε Μπρασού, παρόλο που εκβιάζει τη Ροβένα, είναι πιο εκλεπτυσμένος χαρακτήρας, με κάποια θετικά στοιχεία, όπως θάρρος, ευσέβεια, τήρηση του λόγου του και τελικά, ως αιχμάλωτος του Ριχάρδου, δείχνει μεταμέλεια. Οι υπόλοιποι αντι-ήρωες του έργου, καθοδηγούνται ο καθένας από τα δικά του πάθη και αρνητικά συναισθήματα: ο Λουκάς ντε Μπομανουάρ θρησκοληψία και σκληρότητα, ο Ιωάννης απληστία και δειλία, ο Βάλντεμαρ ντε Φίτζουρς μηχανορραφία και εκδικητικότητα απέναντι στον Ριχάρδο. Αντίθετα, οι ήρωες, ακόμα και αυτοί που μοιάζουν ουδέτεροι, επιδεικνύουν ευγενική συμπεριφορά (ο Ισαάκ χαρίζει στον Ιβανόη την πανοπλία και το άλογο για το τουρνουά, οι παράνομοι ελευθερώνουν τους αιχμαλώτους, η Ούλρικα βοηθάει τους πολιορκητές και ο Αθελστέιν δε δέχεται τη θυσία του Γουάμπα), παρά τα ελαττώματά τους, αφού εμφορούνται από καλά συναισθήματα κατά βάθος. Ασφαλώς αυτά τα συναισθήματα είναι πιο εμφανή στους πρωταγωνιστές, αλλά ενυπάρχουν στην πλειοψηφία των χαρακτήρων. Ο ίδιος ο Ιβανόης, αν και έχει κατηγορηθεί από τους επικριτές του ως υποτονικός, επειδή δίνεται έμφαση στην ευγένεια και την ηπιότητα του χαρακτήρα του, εμφανίζει σε διάφορα σημεία του μυθιστορήματος ποικίλα συναισθήματα, από εκνευρισμό, ανυπομονησία, μελαγχολία, ανησυχία, μέχρι θυμό, με αποκορύφωμα τις απειλές και τις κατάρες του στον Μπράιαν, όταν εκείνος αρπάζει μπροστά του την ανυπεράσπιστη Ρεβέκκα.

Βλέπουμε λοιπόν πως, ανάλογα με την περίπτωση, οι χαρακτήρες εκφράζουν (συνήθως) τα συναισθήματά τους ή διατηρούν την ψυχραιμία τους, κρύβοντάς τα (π.χ. η Ροβένα στη στέψη του Ιβανόη στο τουρνουά, η Ρεβέκκα μετά την απελευθέρωσή της ή ο Σέντρικ απέναντι στον γιο του), αλλά σε κάθε περίπτωση αυτά είναι διάχυτα στο κείμενο, ορατά στον αναγνώστη, όπως είναι η

πρόθεση του συγγραφέα: να δείξει πως ο συναισθηματικός κόσμος υπερισχύει της κοινωνικής σύμβασης του ρόλου των χαρακτήρων – εξάλλου, αυτά είναι που τους οδηγούν σε θαρραλέες αποφάσεις και τους μεταμορφώνουν σε ρομαντικούς ήρωες.

Η ταξική διαστρωμάτωση της μεσαιωνικής εποχής, την οποία ο καθένας τους αντιπροσωπεύει, με επιπρόσθετο το βάρος της εθνικής, θρησκευτικής ή οικογενειακής τους παράδοσης, οριοθετεί την περιοχή στην οποία κινούνται: ο Σέντρικ στην προγονική οικία του, ο Ιβανός στο πλευρό του Ριχάρδου – από τις Σταυροφορίες μέχρι την επιστροφή στην Αγγλία –, η Ρεβέκκα όπου την οδηγούν οι υποχρεώσεις του πατέρα της, και ο Λόξλυ με τους παράνομους σε ολόκληρη την ύπαιθρο. Ωστόσο είναι το συναίσθημα που υποβόσκει και επικρατεί, κάνοντας τους δραστήριους ή στατικούς σε αυτές τις επιλογές, ενώ μοιάζουν φαινομενικά εγκλωβισμένοι σε ρόλους: η δίψα του Ιβανόη για περιπέτειες, μαζί με την αγάπη του για τη Ροβένα, τον απομακρύνουν από την πορεία του πατέρα του. Ο Σέντρικ θα μπορούσε από την αρχή να είναι πιο διαλλακτικός, αλλά η αφοσίωσή του προς τους Σάξονες, όπως την ερμηνεύει ο υπερήφανος χαρακτήρας του, είναι πιο ισχυρή από την αγάπη προς τον γιό του. Η Ροβένα, ενώ έχει πλήρη συνείδηση της κοινωνικής της ευθύνης και σεβασμό για τον κηδεμόνα της, του δηλώνει ορθά – κοφτά πως τα σχέδια του είναι ανέφικτα και παρεμένει πιστή στον έρωτά της. Και ο Ριχάρδος, που γνωρίζει πως από το άτομό του κρέμεται η τύχη ολόκληρου του βασιλείου, ενδίδει στον ρομαντικό χαρακτήρα του και συνεχίζει να δρα παρορμητικά αντί ορθολογικά. Οι δράσεις (ή αντιδράσεις) αυτές, απόρροια των συναισθημάτων των ηρώων, κορυφώνονται στα πιο κρίσιμα σημεία (όπως η απαγωγή της συνοδείας στο κάστρο ή ο κίνδυνος της πυράς που αντιμετωπίζει η Ρεβέκκα). Αντίθετα οι αντι-ήρωες δεν εμποδίζονται από κανέναν παραδοσιακό φραγμό, καταλύοντας κάθε φυσικό και ηθικό νόμο και όταν διακινδυνεύουν παροξύνονται και φτάνουν στα άκρα (ο Ιωάννης επιχειρεί ως έσχατο μέσο τη δολοφονία του Ριχάρδου και ο Μπράιαν εναντιώνεται στη διάσωση της Ρεβέκκας μέχρι το τέλος).

Εκείνο που ενώνει τους ήρωες, παρά τα διαφορετικά προσωπικά τους συναισθήματα ή την κάστα που εκπροσωπούν, είναι το γενικότερο αίσθημα του καλού, η προσπάθεια για το δίκαιο. Αρχίζουν να αντιλαμβάνονται, μετά την πρώτη αιχμαλωσία στο κάστρο, ότι τα όρια είναι ρευστά και ότι μόνο συνασπισμένοι θα αντιμετωπίσουν τον κύριο εχθρό: η απόδραση του Σέντρικ, για να διευθύνει την επίθεση, μοιάζει απαραίτητη, παρόλο που αντικειμενικά ο Ριχάρδος και ο Λόξλυ είναι επικεφαλής. Παρομοίως, ενώ ο ρόλος του πληγωμένου Ιβανόη δείχνει παθητικός (ακόμα και όταν νικάει τον Μπράιαν σώζοντας τη Ρεβέκκα, αυτό συμβαίνει εξαιτίας της εσωτερικής κατάστασης του αντιπάλου του), παραμένει ο βασικός πρωταγωνιστής, λόγω των συναισθημάτων που προκαλεί τόσο η παρουσία, όσο και η απουσία του.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Σέντρικ ενσαρκώνει το παρελθόν – την παλαιά τάξη και τη νοσταλγία για αυτό – και ο Ιβανός (με τη Ροβένα) το παρόν, τη λογική, την αρετή και το συναίσθημα της νιότης – για τα δεδομένα της ιστορικής περιόδου που σκιαγραφεί ο Σκοτ. Η Ρεβέκκα όμως αντιπροσωπεύει το μέλλον, την εποχή του συγγραφέα, την αρχή της φυλετικής και θρησκευτικής ισότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο βρίσκεται ένα βήμα πιο μπροστά από τον Ιβανό, συναισθηματικά και πνευματικά (ακόμα και η προοπτική τους για τις μάχες είναι διαφορετική: ο Ιβανός βλέπει τη δόξα, ενώ η Ρεβέκκα τον αναίτιο θάνατο), όντας έτσι ίσως η πραγματική ηρωίδα, πίσω από τον τίτλο του μυθιστορήματος.

## 2.3 Το λαϊκό και εθνικό στοιχείο στη χωρική διάσταση της λογοτεχνίας του Σκοτ

Ο Ρομαντισμός και το ιστορικό μυθιστόρημα, εκτός από την ανανέωση του ενδιαφέροντος για τις ιστορικές σπουδές, το παρελθόν και την παράδοση διαφόρων λαών, συνδέθηκαν επίσης με τον εθνικισμό. Το θέμα της εθνικής ταυτότητας υπήρξε πάντοτε κεντρικό στα μυθιστορήματα του Σκοτ, με την επιλογή του σκηνικού να συντελεί στην ανάπτυξη των χαρακτήρων (Casaliggi 2016: 59). Στον *Ιβανόη* αντικαθιστά, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το μοτίβο της ανεξαρτησίας της Σκωτίας (που παρουσιάζεται σε άλλα μυθιστορήματά του), με την αποκατάσταση της ενότητας της Αγγλίας. Τυπικά, αν και η χώρα είναι ελεύθερη, βρίσκεται σε διχόνοια, σε δύο αλληλοσυνδεόμενα επίπεδα: την τυραννία του λαού από τον πρίγκιπα Ιωάννη και την καταπίεση των Σαξόνων από τους Νορμανδούς. Επομένως, η ιστορία εναλλάσσεται ανάμεσα στις πόλεις-κέντρα των πολιτικών εξελίξεων, το Σέφιλντ και την Υόρκη, και στα κάστρα, πανίσχυρες κατοικίες των τοπικών αρχόντων. Το Άσμπυ, όπου διεξάγεται το τουρνουά των ιπποτών, κορυφαίο ετήσιο γεγονός, λειτουργεί ως συνδετικός τόπος για τη συγκέντρωση όλων των χαρακτήρων γύρω από την αποκάλυψη του Ιβανόη (και την απαγωγή, στην επιστροφή, της συνοδείας του Σέντρικ), με την εξής περιγραφή:

Το σκηνικό ήταν ασύγκριτα ρομαντικό. Στην άκρη ενός μικρού δάσους, που πλησίαζε στο ένα μίλι την πόλη του Άσμπυ, απλωνόταν ένα φαρδύ και πανέμορφο λιβάδι. Εκεί θ' αντάλλασσαν τα χτυπήματά τους οι ιππότες, μέσα σ' έναν περίβολο φτιαγμένο ειδικά για την περίπτωση.<sup>1</sup>

---

1. (Scott 2000: 96)

Η γραφική ύπαιθρος κατέχει ζωτικό ρόλο στο έργο, όχι μόνο ως τόπος μετάβασης των ηρώων ή πεδίο διαμαχών και ενέδρων, αλλά ως ενσάρκωση της ίδιας της χώρας – της φύσης, των λαϊκών θρύλων και της εθνικής παράδοσης που τη συστήνουν. «Οι μεγαλειώδεις υπαίθριες περιγραφές του [Σκοτ], ρομαντικά επενδυμένες με μυστηριώδεις, έως μεταφυσικές ποιότητες, αναμειγνύονται με την ιστορικότητα του δομημένου περιβάλλοντος ή των αρχιτεκτονικών συνθέσεων, με άμεσο αποτέλεσμα ένα τοπίο άκρως παραστατικό, ρητορικό και παραδειγματικό»<sup>1</sup>. Η έναρξη του μυθιστορήματος είναι αυτή:

Σ' εκείνο το όμορφο κομμάτι της Χαρούμενης Αγγλίας, που το ποτίζει ο ποταμός Ντον, υπήρχε τους παλιούς καιρούς ένα τεράστιο δάσος, που κάλυπτε το μεγαλύτερο μέρος των λόφων και των κοιλάδων που απλώνονται ανάμεσα στο Σέφιλντ και στην ευχάριστη πόλη του Ντόνκαστερ. Σ' αυτά τα δάση τριγύριζε παλιά ο μυθικός δράκος του Γουάντλ, εδώ δόθηκαν μερικές από τις πιο σκληρές μάχες του εμφυλίου Πολέμου των Δύο Ρόδων, κι εδώ, τέλος, άκμασαν εκείνες οι ομάδες των εκτός νόμου με τους ευγενικούς τρόπους που οι πράξεις τους έγιναν τόσο δημοφιλείς κι εξυμνούνται στα παλιά αγγλικά δημοτικά τραγούδια.<sup>2</sup>

και παρακάτω συνεχίζει:

Εκατοντάδες χοντρόκορμες και φαρδόκλαδες βελανιδιές, που είχαν ίσως δει να περνάνε μπροστά τους οι ρωμαϊκές λεγεώνες, τέντωναν τα στρεβλά μπράτσα τους πάνω από μια υπέροχα πράσινη χλόη. Ο χώρος στη μέση ακριβώς του ξέφωτου έδειχνε πως παλιά λάτρευαν εκεί οι Δρουίδες τους θεούς τους, καθώς στην κορφή ενός αναχώματος απόμεναν τα κατάλοιπα ενός κύκλου φτιαγμένου από άκοπες πέτρες.<sup>3</sup>

Ο συγγραφέας έτσι συνδέει έξυπνα τη χωρική διάσταση της εποχής που περιγράφει με το εθνικό παρελθόν της, από τη ρωμαϊκή κατοχή της Βρετανίας μέχρι τον αλληλοσπαραγμό των Οίκων Λάνκαστερ – Γιορκ, υπαινισσόμενος ότι πρόκειται να παρακολουθήσουμε μια νέα επανάληψη κατοχής και εμφυλίου. Διανθίζει επίσης την αφήγησή του με το λαϊκό, μυθικό και κέλτικο στοιχείο, τους δράκους, τους παράνομους (Ρομπέν των Δασών) – που θα πρωταγωνιστήσουν κατόπιν στο έργο – και τα κατάλοιπα της λατρείας των Δρουίδων, εμφανή στις δεισιδαιμονίες των ηρώων.

---

1. (Bragg 2016: 28), μτφ. της συγγραφέως

2. (Scott 2000 15, 16)

3. ό.π. 18

Οι πανάρχαιες βελανιδιές στα ξέφωτα αποτελούν εμβληματικό τόπο συναντήσεων ή αρχηγεία των ηρώων, που ως παράνομοι επαναστάτες δεν έχουν μόνιμη κατοικία. Αντίθετα τα κάστρα, κέντρα ισχύος και πλούτου, λειτουργούν είτε ως πατρογονικές εστίες και τόποι φιλοξενίας, είτε ως τόποι του κακού, αυθαιρεσιών και αιχμαλωσίας. Το Ρόδεργουντ του Σέντρικ ανήκει στην πρώτη κατηγορία και περιγράφεται διαφορετικό από τα νορμανδικά κάστρα, με το εσωτερικό του ως χώρος ασφαλείας και ευημερίας αλλά λιτός και απέριτος, όπου διατηρείται αυστηρά η σαξονική παράδοση. Παρόμοιο είναι το Κόνιγκσμπουργκ, το φρούριο του Αθελστέιν, που τονίζεται η ομορφιά της περιοχής του, η αρχιτεκτονική κατασκευή του και η τήρηση των εθίμων σε αυτό. Απεναντίας, το Τορκιλστόουν του Φρον – ντε – Μπεφ είναι μέρος βιαιοπραγίας, με μουντρούμια βασανιστηρίων και ένοχα μυστικά. Καταραμένο, εξαιτίας της δολοφονίας του προκατόχου του και της κατάκτησης της κόρης του Ούλρικας – η οποία παραμένει εκεί ως πνεύμα εκδίκησης –, καταστρέφεται ολοσχερώς. Το Τέμπλστοου, ο δεύτερος κύριος ανταγωνιστικός χώρος, όπου κρατείται αιχμάλωτη η Ρεβέκκα, είναι η φωλιά των διεφθαρμένων Ναϊτών ιπποτών. Αν και η επιστροφή του Μπομανουάρ, του Μεγάλου Μάγιστρου, έχει προσδώσει επιφανειακά στο κοινόβιο την ασκητική, πειθαρχημένη όψη του, η υποκρισία παραμένει. Το κακό μάλιστα έχει πάρει χειρότερη μορφή, το φανατισμό, που αφηφώντας τους νόμους, ετοιμάζει θάνατο “μάγισσας” στην πυρά – οδηγώντας τελικά σε συλλήψεις και τη διάλυση του τάγματος, με τον ερχομό του Ριχάρδου.

Έχουμε επίσης κάποιους μικρότερους σταθμούς στα κάστρα του Άσμπυ και της Υόρκης, τόπους δολοπλοκιών και σπατάλης (επιδεικτικών συμποσίων) του πρίγκιπα Ιωάννη και στα περίχωρα του Γιόρκσιρ, όπως η κατοικία του Ισαάκ και η καλύβα του καλόγερου Τακ. Η εναλλαγή του σκηνικού από την ύπαιθρο στην πόλη γίνεται ομαλά, με περιοχές όπως το ειδυλλιακό λιβάδι του τουρνουά του Άσμπυ ή τα μικρά ερημητήρια και μοναστήρια στο δρόμο. Ο συγγραφέας δεν χάνει την ευκαιρία να αποτίσει φόρο τιμής στην ομορφιά των τοπίων και της παράδοσης που τα συνοδεύει – ακόμα και σε εσωτερικούς χώρους, όπως το δωμάτιο στο σπίτι της Ρεβέκκας όπου έχει μεταφερθεί ο τραυματισμένος Ιβανός, και που η ανατολίτικη, εξωτική του ατμόσφαιρα του προκαλεί την εντύπωση πως βρίσκεται στην Παλαιστίνη.

Τα κάστρα βέβαια δεσπόζουν, μεταβατικοί τόποι ανάμεσα στην ύπαιθρο και τα αστικά κέντρα, την κορύφωση και την αποφόρτιση της πλοκής, αμαγάλματα της εξουσίας και της παράδοσης, χώροι λαογραφικής μελέτης. Εκεί που διαδραματίζεται το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας, συναντάμε τη συνένωση του φυσικού στοιχείου με το παραδοσιακό και του παγανιστικού με το θρησκευτικό, σε χώρους που αποτελούν είτε πυρήνες ανταρσίας, είτε πατριωτικά μέτωπα, πηγές λαϊκών θρύλων και κατορθωμάτων.

### 3. Η περίπτωση της *Απαγωγής*

#### 3.1 Το έργο

Ο Στίβενσον στο μυθιστόρημα αυτό (που εκδόθηκε μεταφρασμένο στα ελληνικά μαζί με τη συνέχειά του, *Κατριόνα*, σε ένα τόμο υπό τον ενιαίο τίτλο *Οι περιπέτειες του Ντέιβιντ Μπάλφουρ*), εξιστορεί τις περιπέτειες του ομώνυμου ήρωα, του δεκαεφτάχρονου Ντέιβιντ από τη νότια Σκωτία του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Η ιστορία του διασταυρώνεται με τις αιματηρές διαμάχες της εποχής, ανάμεσα στους ιακωβίτες (υπέρμαχους της καθολικής δυναστείας του έκπτωτου βασιλιά Ιάκωβου Στιούαρτ) και τους ουίγους (προτεστάντες υποστηρικτές του Άγγλου βασιλιά Γεώργιου). Πιο συγκεκριμένα, τα γεγονότα διαδραματίζονται γύρω από την ιστορική δολοφονία στο Άπιν, το 1752, του βασιλικού εκπροσώπου Κόλιν Κάμπελ του Γκλένορ.

Ο Ντέιβιντ Μπάλφουρ ξεκινάει, μετά τον θάνατο του πατέρα του, για να γνωρίσει τον πλούσιο θείο του, λόρδο Εμπενέζερ του Σόου, γεμάτος ελπίδες για το μέλλον. Σύντομα διαψεύδονται, από την υποδοχή του θείου του, ο οποίος προσπαθεί να τον ξεφορτωθεί. Οργανώνει με επιτυχία την απαγωγή του Ντέιβιντ από τον καπετάνιο ενός εμπορικού πλοίου, με σκοπό να μεταφερθεί και να πουληθεί ως δούλος σε φυτείες στις Καρολίνες της Αμερικής. Ενώ δεν υπάρχει ελπίδα διαφυγής, το καράβι περισυλλέγει έναν ναυαγό, τον Άλαν Μπρεκ, επικηρυγμένο πολεμιστή, έμπιστο των εξόριστων στη Γαλλία ιακωβιτών αρχηγών. Καθώς το κακοποιό πλήρωμα σχεδιάζει να τον σκοτώσει για να τον ληστέψει, ο Ντέιβιντ τον προειδοποιεί και αμύνονται μαζί, έτσι γίνονται επιστήθιοι φίλοι. Παρόλο που νικούν, το πλοίο, χτυπημένο σε ύφαλο, βυθίζεται και ναυαγούν χωριστά. Στην προσπάθειά του να βρει τον Άλαν και ταυτόχρονα να επιβιώσει, ο Ντέιβιντ οδηγείται στα Χάιλαντς. Η μοίρα τον φέρνει να συναντήσει τον Κάμπελ και τη συνοδεία του, τη στιγμή ακριβώς που πυροβολείται από κάποιον άγνωστο, οπότε θεωρείται συνεργός στον φόνο. Ξαναβρίσκει τον Άλαν και μαζί ξεφεύγουν την καταδίωξη των στρατιωτών, περιπλανώμενοι μέσα από χίλιους κινδύνους, μέχρι να επιστρέψουν ασφαλείς στα Λόουλαντς. Εκεί ο Ντέιβιντ εκθέτει την κατάσταση στον δικηγόρο Ρανκίλορ. Με τη βοήθεια του Άλαν, αποκαλύπτουν μπροστά σε μάρτυρες την πλεκτάνη του θείου Εμπενέζερ, ο οποίος αναγκάζεται να συμβιβαστεί και να αποδώσει στον Ντέιβιντ την κληρονομιά του.

Ο Στίβενσον, μέσα από το ταξίδι ωρίμανσης του νεαρού πρωταγωνιστή, από τα παθήματα έως τη δικαίωσή του, οδηγεί τον αναγνώστη σε μια γνωριμία με την ενδοχώρα της Σκωτίας, το περιβάλλον, τα ήθη αλλά και τις αντιθέσεις που ενυπάρχουν στο χαρακτήρα των ορεσίβιων κατοίκων: την αγριότητα με την ευγένεια, την αλαζονεία με τη λεπτότητα, την ένδεια με τη γενναιοδωρία και την αξιοπρέπεια, την αφοσίωση και την αυτοθυσία. Αναδεικνύεται έτσι η

αυθεντικότητα, το γνήσιο πνεύμα των Χαϊλάντερς πάνω από τα ελαττώματά τους, μέσα από τον θαυμασμό που νιώθει ο Ντέιβιντ προς αυτούς, αν και είναι πολιτικά αντίθετος.

Η αιματοχυσία και ο φανατισμός ανάμεσα στις δύο φατρίες επικρίνονται από τον συγγραφέα, ωστόσο κατανοεί την καταπίεση και τις στερήσεις τις οποίες επιβάλλει η βασιλική παράταξη στους επαναστάτες. Το κοινωνικό μήνυμα είναι έτσι παράλληλο με την περιπέτεια και η μυθοπλασία δεν επισκιάζει το ιστορικό υπόβαθρο. Οι χρονολογίες και η ιστορική ακρίβεια είναι λίγο πιο χαλαρά δοσμένα, αλλά το πνεύμα της εποχής διατηρείται ανάγλυφο, τόσο σε ψυχολογικό, όσο και σε εξωτερικό περιγραφικό επίπεδο και γλώσσα. Επίσης η ικανότητα του Στίβενσον κάνει την ιστορία συναρπαστική και συγκινητική συνάμα, χωρίς άλλη συναισθηματική πλοκή, πέρα από το επίκεντρο μιας ισχυρής φιλίας – κατακτώντας έτσι το κοινό του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα, που αποζητούσε έναν ρομαντισμό αποδοσμένο με περισσότερη αληθοφάνεια, και ήρωες που περιπλανούνταν σε εξωτικά μέρη και περιπέτειες, μα ήταν ταυτόχρονα προσγειωμένοι και επέστρεφαν στα προβλήματα της καθημερινότητας.

### **3.2 Ο υποκειμενισμός στους χαρακτήρες του Στίβενσον**

Ο κεντρικός ήρωας του έργου, άπειρος νεαρός, μεγαλωμένος σύμφωνα με τις πολιτικές και θρησκευτικές αρχές της γενέτειράς του, προσπαθεί να διαμορφώσει μέσα από τις περιπέτειές του μια αντίληψη για τον κόσμο γύρω του. Καθώς είναι έντιμος και ειλικρινής, οι προσωπικές του πεποιθήσεις δεν τον εμποδίζουν να είναι όσο πιο αντικειμενικός μπορεί. Ωστόσο η αντικειμενική αυτή παρατήρηση διατυπώνεται μέσα από τον υποκειμενισμό του, σε μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση που περιλαμβάνει την έκφραση των λογισμών και των συναισθημάτων του, χωρίς να καθοδηγεί την κρίση του αναγνώστη. Ο Στίβενσον είχε διακρίνει από νωρίς τον συγγραφικό κίνδυνο του διδακτισμού, καθώς και της αλλοίωσης του αισθητικού αποτελέσματος για χάρη της αληθοφάνειας / ακρίβειας στις λεπτομέρειες που επέβαλε ο Ρεαλισμός – και αυτό ίσως ήταν το σημαντικότερο επίτευγμά του (Orel 1995: 38, 39). Έτσι ο Ντέιβιντ προσκαλεί απλά τον αναγνώστη όχι να ταυτιστεί μαζί του, αλλά να συμμεριστεί τις ελπίδες του, τους φόβους του, την αγωνία του, καθώς βαδίζει για πρώτη φορά στο αρχοντικό του Σόου ή κείται αιχμάλωτος στο αμπάρι του πλοίου. Ο Ντέιβιντ Μπάλφουρ εξομολογείται στον αναγνώστη τις μύχιες σκέψεις του, τόσο στις χαρές όσο και στις κακουχίες του, την περηφάνια για τα επιτεύγματά του αλλά και τις κουταμάρες που διαπράττει. Αποκαλύπτει έτσι τις αρετές του (που αναμφίβολα υπερτερούν) μα και τα ελαττώματά του, όπως η μνησικακία.

Ανάλογα, μέσα από την αλληλεπίδρασή τους με τον Ντέιβιντ, τον διάλογο και τις πράξεις υπαγορεύει τη συμπεριφορά τους. Ασφαλώς ο Άλαν, ο δεύτερος βασικός χαρακτήρας του έργου,

επιτομή του ρομαντικού ήρωα, αποτελεί την πιο εμφανή περίπτωση: ατρόμητος, συνετός, πρόσχαρος, τίμιος, ειλικρινής, γενναίοκαρδος και αφοσιωμένος φίλος, αλλά υπερβολικά ματαιόδοξος και έτοιμος διαρκώς να φιλονικήσει για το παραμικρό ζήτημα τιμής. Ενώ ο Ντέιβιντ είναι πιο συγκρατημένος, εκφράζοντας τις σκέψεις του ενδόμυχα και στους γύρω του μόνο όταν το κρίνει κατάλληλο, ο Άλαν είναι η προσωποποίηση της εξωστρέφειας. Διακηρύσσει μεγαλόφωνα τις απόψεις του, χωρίς να ενδιαφέρεται για την αντίθετη γνώμη ή την ταυτότητα του συνομιλητή του. Η εκδηλωτικότητα του δείχνει άτομο με αυτοπεποίθηση αλλά κυρίως έντιμο, ανίκανο για δόλια συμπεριφορά. Ο υποκειμενισμός του, μαζί με τα ταλέντα του, όπως η ευστροφία, το πνεύμα του, η δεξιοτεχνία στη μάχη αλλά και στις τέχνες, τον καθιστούν μοναδικό, ώστε αν ήταν ο αφηγητής ή ο συγγραφέας θα εκπροσωπούσε τον τύπο της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας του Ρομαντισμού. Στο μυθιστόρημα πάντως κατέχει την κεντρική συμπάθεια και τον θαυμασμό τόσο του Ντέιβιντ, όσο και του αναγνώστη.

Ομοίως, οι Χαϊλάντες οπλαρχηγοί που συναντούν, εκδηλώνουν ο καθένας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του: ο Τζέιμς του Γκλενς πανικοβλημένος για τον κίνδυνο που απειλεί τη φαμίλια του μετά το φονικό του Άπιν, ο Κλούνι Μακφέρσον μεγαλοπρεπής και οξύθυμος, έχοντας το πάθος της χαρτοπαιξιάς, ο Ρόμπιν Μακγκρέγκορ αλαζονικός αλλά ευαίσθητος μουσικός. Ο πολιτικός τους ρόλος και το καθήκον απέναντι στη φατριά τους, τους καθιστούν ιστορικά πρόσωπα με κοινωνική δράση, όμως ο υποκειμενισμός τους υπερβαίνει αυτό το πλαίσιο και εξελίσσει ή χρωματίζει την πλοκή – πράγμα που έχει σημασία στο μυθιστόρημα.

Στον αντίποδα, οι φανταστικοί πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες του πλοίου – ο καπετάνιος και οι δύο αξιωματικοί – αν και έμποροι αστοί, είναι πιο άγριοι από τους επαναστάτες Χαϊλάντες, καθώς είναι στυγνοί εγκληματίες. Ο καθένας τους ωστόσο είναι διαφορετικός: ο καπετάνιος Χοσίζον, κύριος εκτελεστής της απαγωγής και υποκινητής της προσπάθειας δολοφονίας του Άλαν, επιδεικνύει καλό χαρακτήρα στη στεριά, με θρησκευτικές τάσεις. Ο δεύτερος αξιωματικός, Σουάν, άκακος όταν είναι νηφάλιος, υπό την επήρεια του ποτού κακομεταχειρίζεται και τελικά δολοφονεί τον μούτσο. Ο τρίτος, ο Ράιατς, περιγράφεται βίαιος κι εριστικός αλλά με μεγαλύτερη συνείδηση και συμπεριφέρεται πιο ανθρώπινα από τους άλλους δύο. Ακόμα και ο θείος Εμπενέζερ, ο ηθικός αυτουργός των συμφορών του Ντέιβιντ, μισάνθρωπος, ύπουλος και τσιγκούνης, κωμικοτραγική φιγούρα, εμφανίζει κατά στιγμές κάποια ίχνη τύψεων. Τέλος, ο αξιοσέβαστος δικηγόρος Ρανκέιλορ, σύμμαχος του Ντέιβιντ, είναι άνθρωπος πρακτικός μα του αρέσει και να φλυαρεί, είτε στα αγγλικά, είτε στα λατινικά, εξωτερικεύοντας τη σκέψη του. Άλλοι επιμέρους χαρακτήρες, παρόλο που καταλαμβάνουν μικρότερο ρόλο, αφήνουν στην ιστορία το αποτύπωμά τους, όπως ο καλοσυνάτος πάστορας του Έσεντιν, με την έγνοιά του για τον Ντέιβιντ, ή ο τραγικός Ράνσομ, παιδί μούτσος



που παριστάνει τον σκληροτράχηλο ναυτικό και τελικά ο τρόπος ζωής που εκθειάζει τον οδηγεί στον χαμό.

Και αυτοί, όπως οι πρωταγωνιστές, δεν διστάζουν να εκφράσουν το συναισθηματικό τους περιεχόμενο, αφενός στον αναγνώστη, αφετέρου στους άλλους ήρωες, με τον ιδιαίτερο τρόπο σκέψης ή ομιλίας τους – είτε πρόκειται για την αργκό των λιμανιών του δύστυχου Ράνσομ, είτε για τον εξευγενισμένο λόγο του κυρίου Ρανκείλορ, ή για τον θαρραλέο, προσηνή τόνο του Άλαν. Εν πάσει περιπτώσει, η εκφραστικότητα τους εναρμονίζεται πλήρως με τις επιταγές του Ρομαντισμού και απομακρύνεται από τα πρότυπα του Κλασικισμού, που δεν επέτρεπε να διαφανεί στο κοινό ο εσωτερικός κόσμος των πρωταγωνιστών. Επίσης, ο τρόπος με τον οποίο όλοι οι ήρωες, μείζονες ή ελάσσονες, δείχνουν τον υποκειμενισμό τους στην *Απαγωγή*, πέρα από όσα προαναφέραμε, λειτουργεί για να χαρτογραφηθεί στο κείμενο η ιδιαίτερη ποικιλομορφία χαρακτήρων, παράλληλα με τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, προσθέτοντας έτσι ένα επιπλέον ρομαντικό στοιχείο στη μυθοπλασία.

### 3.3 Η φύση στη χωρική διάσταση της λογοτεχνίας του Στίβενσον

Η πλοκή του μυθιστορήματος εκτυλίσσεται χωρολογικά σε τρία βασικά επίπεδα, την πεδινή Σκωτία (Λόουλαντς), τη θαλάσσια διαδρομή του πλοίου (από το λιμάνι του Κούνινσφερρι μέχρι το ναυάγιο στο νησί Ήραιντ) και την ορεινή Σκωτία (Χάιλαντς). Σε καθένα από αυτά τα τρία τμήματα, έχουμε μια εναλλαγή τοποθεσιών και σκηνικών, στα οποία η απεικόνιση της φύσης διαδραματίζει καίριο ρόλο. Είτε ως καθρέφτης των συναισθημάτων των ηρώων, της ψυχολογικής ή φυσικής κατάστασης κατά τις περιπέτειές τους, είτε αντιθετικά, υπογραμμίζοντας τη διαφορά ανάμεσα στη γαλήνη και την ταραχή ή τον κίνδυνο που εκείνοι βιώνουν.

Στο πρώτο χωρολογικό επίπεδο, η σκηνή, καθώς ο Ντέιβιντ κλείνει την πόρτα του πατρικού του, ανοίγει με έναν ήπιο τόνο αισιοδοξίας:

Ο ήλιος έλαμπε κιόλας στις βουνοκορφές όταν πήρα την κατηφοριά. Φτάνοντας στο πρεσβυτέριο, τα κοτσύφια κελαηδούσαν στις φυλλωσιές του κήπου κι η ομίχλη που κατά το χάραμα σκέπαζε την κοιλάδα είχε αρχίσει να διαλύεται και να χάνεται.<sup>1</sup>

---

1. (Stevenson 2005: 13)

Ο ήρωας κατευθύνεται στο αρχοντικό του Σόου, γεμάτος αυταπάτες για ένα λαμπρό μέλλον, που σύντομα διαλύονται. Εδώ η επίδραση της αντίθεσης της φύσης, δίπλα στο κτίσμα, είναι ισχυρότερη:

Η γύρω περιοχή ήταν όμορφη με τους χαμηλούς λοφίσκους της, δασωμένη, με νερά που κυλούσαν και πλούσια σπαρτά. Το ίδιο το αρχοντικό όμως έμοιαζε με ερείπιο. Κανένα μονοπάτι δεν έφερνε σ' αυτό, καπνός δεν έβγαινε από τις καμινάδες του και γύρω του δεν υπήρχε κήπος. Η καρδιά μου σφίχτηκε. [...] Όσο περισσότερο το κοίταζα, τόσο πιο όμορφη έβρισκα την εξοχή γύρω του. Ήταν σπαρμένη με ανθισμένους βάτους. Κοπάδια εδώ και κει βοσκούσαν στα λιβάδια, πουλιά πετούσαν στον ουρανό κι όλα έδειχναν ευλογημένο κλίμα και χώμα. Όμως η εντύπωση που μου 'κανε το κτίριο που υψωνόταν στη μέση ήταν πένθιμη.<sup>1</sup>

Το κτίριο απεικονίζει τόσο τις κατεστραμμένες ελπίδες του Ντέιβιντ, όσο και τον μίζερο χαρακτήρα του ενοίκου του. Η πενταόροφη, ημιτελής σκάλα στο σκοτάδι – που δήθεν οδηγεί στη σοφίτα – όπου ο θεός του τον στέλνει στον θάνατο, τον οποίο ο Ντέιβιντ γλιτώνει χάρη στο φως της αστραπής, αποτελεί το πιο τρομακτικό σκηνικό του έργου. Αντιπροσωπεύει το έρεβος στα βάθη της καρδιάς του Εμπενέξερ, αλλά και τον γενικότερο κίνδυνο που διατρέχει ο νέος.

Παρομοίως, στο λιμάνι του Κούνισφερι (όπου ο Εμπενέξερ παρασύρει τον ανιψιό του μέχρι το πλοίο) η ανθισμένη καλοκαιρινή εξοχή αντιδιαστέλλεται με τον παγωμένο θαλασσινό άνεμο και την ερημική αποβάθρα. Το ίδιο και το πανδοχείο, όπου κατευθύνονται πριν επιβιβαστεί ο Ντέιβιντ, περιγράφεται περιτριγυρισμένο από έναν όμορφο κήπο με λουλούδια, πάνω σε ένα νησάκι με ερείπια. Η λέξη “ερείπια” επανέρχεται ως μοτίβο στο πρώτο μέρος, στο αρχοντικό του Σόου και στο λιμάνι, υποδηλώνοντας έτσι, εκτός από το σκοτεινό παρελθόν και το ζοφερό παρόν, το δυσοίωνο μέλλον.

Στο δεύτερο κομμάτι του έργου, τη ζωή στο καράβι, κυριαρχεί το υδάτινο στοιχείο, εναρμονισμένο με το περιβάλλον όπου βρίσκεται ο Ντέιβιντ και την ψυχική του κατάσταση. Αρχικά, κατά τη μεταφορά του από το αμπάρι σε κουκέτα και την ανάρρωσή του, ο καιρός είναι καλός και ο ήλιος του προκαλεί ευδιαθεσία. Στη συνέχεια, καθώς αναλογίζεται το απελπιστικό του μέλλον και με μόνη συντροφιά το βίαιο πλήρωμα, επικρατεί διαρκώς θαλασσοταραχή, με αποκορύφωμα τη στιγμή της δολοφονίας του μούτσου, ενώ το πλοίο κλυδωνίζεται στα αγριεμένα, αφρισμένα κύματα. Έπειτα από ομίχλη, που προκαλεί ατύχημα σε βάρκα, η θάλασσα, μετά την

---

1. ό.π. 20, 21

επιβίβαση του Άλαν, γαληνεύει. Η γαλήνη παραμένει, τώρα που ο Ντέιβιντ έχει έναν αξιόπιστο φίλο, ακόμα και κατά τη συμπλοκή των δυο τους με όλο το πλήρωμα: παρά τη φουσκοθαλασσιά και τη βροχή, το πρωινό περιγράφεται ήρεμο, το ίδιο και η νύχτα. Η μόνη αλλαγή συμβαίνει για την εξέλιξη της πλοκής, όταν το πλοίο, κατευθυνόμενο μέσα από επικίνδυνες μανούβρες σε βραχώδη περιοχή, παλεύει δραματικά με τα κύματα και τελικά τσακίζεται σε ύφαλο.

Το επόμενο μέρος εκτυλίσσεται στη στεριά, από το νησί Μουλ μέχρι τα βάθη των Χάιλαντς. Εκεί, καθώς αυξάνονται οι κακουχίες του Ντέιβιντ, περιγράφεται η τραχύτητα του τοπίου, ως «χάος από γρανιτένιους όγκους σκεπασμένους με ρείκια».<sup>1</sup> Απεναντίας, στα σημεία όπου δέχεται βοήθεια ή καταφύγιο, περιγράφεται η ηρεμία και η ομορφιά του φυσικού τοπίου με τις λιμνούλες – τα ονομαζόμενα λοχ – παρά την αγριότητά του:

Τα νερά του λοχ ήταν πολύ βαθιά και ήσυχα, χωρίς το παραμικρό κυματάκι. Έφερα μάλιστα μερικές σταγόνες στα χείλη μου για να βεβαιωθώ πως ήταν στ' αλήθεια αλμυρό. Τα βουνά από τη μια και την άλλη όχθη ήταν ψηλά, απότομα και γυμνά, ολοσκότεινα και απειλητικά μες στη σκιά των συννέφων, όταν όμως ξεπρόβαλλε ο ήλιος χίλια μικρά ρυάκια σχημάτιζαν γύρω τους ασημένια δαντέλα.<sup>2</sup>

Μετά τη μοιραία συνάντηση στο Άπιν με τον Κάμπελ, τη στιγμή του φόνου, ξεκινάει η καταδίωξη του Ντέιβιντ, με τον Άλαν και πάλι στο πλευρό του. Κατά τη φυγή τους, ανάμεσα στα ρείκια και τους βράχους, με διαφορετικές καιρικές συνθήκες, η φύση πότε απεικονίζεται ως όμορφη ή εντυπωσιακή, προκαλώντας δέος, πότε ως απειλή και πότε ως σύμμαχός τους. Όμως συντονίζεται απόλυτα με τους πρωταγωνιστές στην πιο δραματική στιγμή του μυθιστορήματος, όπου όχι μόνο ο Ντέιβιντ έχει φτάσει στα όρια της εξάντλησής του, αλλά και οι δύο φίλοι ετοιμάζονται να συγκρουστούν μεταξύ τους:

Στ' αφτιά μας είχαμε συνεχώς το βουητό που μας έστελναν τα ρυάκια ολόγυρά μας. Η ασταμάτητη βροχή είχε ξεχειλίσει τις πηγές των βουνών. Η παραμικρή λακκούβα είχε ξεχειλίσει σαν στέρνα, οι χείμαρροι είχαν φουσκώσει και ξεχειλίζει απ' τις κοίτες τους. Στις νυχτερινές μας πορείες, οι μεγαλόπρεποι ήχοι τους γέμιζαν τα φαράγγια και τις κοιλάδες, πότε με μπουμπουνητά βροντής, πότε με άγρια μουγκρητά. Καταλάβαινα τότε την ιστορία του Στοιχειού των Νερών, του δαίμονα εκείνου των ποταμών, που ο θρύλος είχε αλυσοδέσει στο χείμαρρο, όπου μουγκρίζει και ουρλιάζει καρτερώντας τον άτυχο ταξιδιώτη.<sup>3</sup>

---

1. ό.π. 103

2. ό.π. 128, 129

3. ό.π. 188

Όταν η ένταση ανάμεσά τους εκτονώνεται, το τοπίο ξαναπαίρνει τη συνηθισμένη όψη του.

Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και ένα τέταρτο μέρος, το οποίο είναι το ίδιο χωρολογικά με το πρώτο, τα Λόουλαντς, η ολοκλήρωση του κύκλου. Όχι ως αφετηρία και ταξίδι στο άγνωστο αυτή τη φορά, με αόριστες ελπίδες, αλλά σαν επιστροφή στον πολιτισμό και σαφής διεκδίκηση των δικαιωμάτων του Ντέιβιντ. Μετά τις εμπειρίες που έχει αποκομίσει στις περιπέτειές του και με τους συμμάχους του στο πλάι του, ο πύργος του Εμπενέξερ δεν φαντάζει απειλητικός πλέον αλλά οικείος. Ακόμα και το σκοτάδι του βοηθάει το σχέδιό τους. Αυτή η αίσθηση οριστικοποιείται, έπειτα από την επισφράγιση της νίκης. Διαπιστώνουμε λοιπόν, συμπερασματικά, πως η φύση κυρίως αλλά και ο χώρος γενικά, ενώ σε πρώτη ανάγνωση μοιάζει να ακολουθεί τη δράση, στην πραγματικότητα προπορεύεται από αυτή, προοικονομώντας τη και λειτουργεί μεταφορικά, αντικατοπτρίζοντας την εσωτερική κατάσταση των ηρώων.

## 4. Η περίπτωση της *Ιστορίας Δύο Πόλεων*

### 4.1 Το έργο

Η *Ιστορία Δύο Πόλεων* είναι το δεύτερο και τελευταίο ιστορικό μυθιστόρημα του Ντίκενς, μετά τον *Μπάρναμπι Ρατζ* (*Barnaby Rudge*, 1840) – έκτοτε σταμάτησε τις απόπειρες στο συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, παρόλο που το έργο γνώρισε μεγάλη επιτυχία και υπήρξε από τα κορυφαία του μυθιστορήματα. Η πλοκή διαδραματίζεται γύρω από τη Γαλλική Επανάσταση, ξεκινώντας λίγα χρόνια πριν, το 1775, προχωρώντας στο ξέσπασμά της (με αποκορύφωμα την περιγραφή της κατάληψης της Βασιλλής) και συνεχίζοντας με την περίοδο της Τρομοκρατίας. Κύρια επιρροή του συγγραφέα στον τρόπο που αντιλαμβάνεται και μεταφέρει τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, ήταν, όπως αναφέρει ο ίδιος στον πρόλογο, το έργο του Καρλάιλ (Thomas Carlyle, 1795–1881) *Η Γαλλική Επανάσταση: μια Ιστορία* (*The French Revolution: a History*, 1837).

Στο μυθιστόρημα η ιστορία του δρ. Μανέτ, φυλακισμένου επί δεκαοχτώ χρόνια στη Βασιλλή και της κόρης του Λούσι, που τον ξαναβρίσκει, διαπλέκεται με την ιστορία του Τσαρλς Ντάρνεϊ, ανιψιού του μαρκήσιου Εβρεμόντ, ο οποίος, παραιτούμενος από τα προνόμια της κοινωνικής του τάξης που εξαθλιώνει τον γαλλικό λαό, αναζητάει μια νέα ζωή στην Αγγλία. Παντρεύεται τη Λούσι και ζουν ευτυχισμένα, αλλά η καταγωγή του τον στοιχειώνει: μετά τα γεγονότα του 1789, οι προσωπικοί του εχθροί βρίσκουν τρόπο να τον παρασύρουν στη Γαλλία, όπου λαμβάνουν πλέον συνεχώς χώρα εκτελέσεις, αθώων ή μη. Ο πραγματικός όμως ήρωας του έργου είναι ο Σίντνεϊ Κάρτον, Άγγλος βοηθός δικηγόρου, ερωτευμένος κρυφά με τη Λούσι, ο οποίος θυσιάζει τη ζωή του στη θέση του Τσαρλς.

Ο Ντίκενς επιχειρεί να εξετάσει τα γεγονότα που οδήγησαν στην επανάσταση, παραλληλίζοντας τη γενική ιστορία με την προσωπική ιστορία των ηρώων του, κύριων και δευτερευόντων. Ωστόσο, όπως επισημαίνουν οι μελετητές, «στην καρδιά της *Ιστορίας Δύο Πόλεων*, ή μάλλον κάτω από τις επιφάνειες των χαμένων και εγκλιβωτισμένων αφηγήσεών της, βρίσκονται η μορφή και η φωνή μιας ανώνυμης γυναίκας που απήχθει».<sup>1</sup> Η γυναίκα αυτή, θύμα του μαρκήσιου, πεθαίνοντας, όπως ο άντρας και ο αδελφός της, παραλογισμένη από τη συμφορά, μόλις που αρθρώνει λίγες λέξεις στο έργο – και αυτές, μέσα από την αφήγηση του δρ. Μανέτ. Όμως, ως

---

1. (Brantlinger 2005: 250), μτφ. της συγγραφέως

βουβό σύμβολο της καταπίεσης του λαού, αποτελεί τον κινητήριο μοχλό της ιστορίας: τόσο τη φυλάκιση του τίμιου γιατρού (που προσπαθεί να καταγγείλει τον θάνατό της), όσο και την εκδικητικότητα της αδελφής της, της μαντάμ Ντεφάρζ, πρωτεργάτισσας της επανάστασης. Έτσι, ενώ ο δρ. Μανέτ μετά την αποφυλάκισή του βρίσκει καταφύγιο στο καπηλειό του Ντεφάρζ (πρώην υπηρέτη του), γίνεται εχθρός του ζεύγους έπειτα από τις προσπάθειές του να σώσει τον Τσαρλς Ντάρνεί, σύζυγο πλέον της κόρης του.

Ο συγγραφέας εντοπίζει την αιτία για τη Γαλλική Επανάσταση στην καταδυνάστευση των λαϊκών στρωμάτων από τις ανώτερες τάξεις, αλλά περιγράφει με τα ίδια μελανά χρώματα την ακραία αντίδραση των τρομοκρατών. Το κοινωνικό του μήνυμα στρέφεται στο δίπολο εξουσία-τρομοκρατία, καταδικάζοντας και τα δύο: τις θηριωδίες των αριστοκρατών και τις θηριωδίες των πρώην θυμάτων τους, τις εκτελέσεις στη λαιμητόμο, που έχουν μεταβληθεί την περίοδο εκείνη σε είδος δημόσιας ψυχαγωγίας. Η μαντάμ Ντεφάρζ, ενσάρκωση αυτής της εκδικητικής μανίας που επεκτείνεται παντού, δεν αρκείται στον χαμό του Τσαρλς, αλλά σχεδιάζει την εξόντωση ολόκληρης της οικογένειας Μανέτ – μέχρι και την ανήλικη κόρη τους. Οι πρώην καταπιεσμένοι γίνονται έτσι εγκληματίες – και ακολουθεί η νομοτέλεια, τόσο ιστορικά, με την πτώση της Τρομοκρατίας, όσο και μυθιστορηματικά, με τη διαφυγή της αθώας οικογένειας και τον θάνατο της μαντάμ Ντεφάρζ. Στο επίκεντρο μένει η πνευματική ανύψωση, μέσω της αυτοθυσίας του, του Σίντνεϊ Κάρτον (που πολιτικά είναι ο πιο αμέτοχος σε αυτά τα γεγονότα) και η γαλήνη που τον διακατέχει την ύστατη στιγμή, στον επίλογο – προβλέποντας ένα μέλλον ελευθερίας και τον λαό «να εξιλεώνεται βαθμιαία για όλα τ' άδικα και τα βεβιασμένα και τα υπερβολικά, για την κακή ρίζα απ' όπου θα γεννηθεί το καλό».<sup>1</sup>

## 4.2 Ο ιδεαλισμός στους χαρακτήρες του Ντίκενς

Η πολυφωνία που υπάρχει στο μυθιστόρημα συνθέτει έναν ολοκληρωμένο καμβά χαρακτήρων της εποχής, που πρεσβεύουν ο καθένας διαφορετικές αντιλήψεις και κοσμοθεωρία. Συντελούν στην εξέλιξη της πλοκής και συνδέονται με τα γεγονότα της Γαλλικής Επανάστασης (έστω και έμμεσα, όπως ο Κάρτον, μέσω συναισθηματικών δεσμών με τα άτομα που εμπλέκονται

---

1. (Dickens 1990: 549)

σε αυτή). Παρόλο που είναι αυθύπαρκτες οντότητες όμως, με ξεχωριστή προσωπικότητα και επιδιώξεις, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη φωνή τους (ακόμα και στην τριτοπρόσωπη αφήγηση) για να εκφράσει τις δικές του πεποιθήσεις.

Ως αφορμή για αυτόν τον διδακτισμό, που έχει επικριθεί από κριτικούς, παρουσιάζεται ο ιδεαλισμός των ηρώων, οι ηθικές αξίες των οποίων (ή η έλλειψή τους) υπερτονίζονται. Αν και οι καλοί χαρακτήρες δεν επιλέγουν στρατόπεδο, αποφεύγοντας τα δύο πολιτικά άκρα (αριστοκράτες-τρομοκράτες), η γενικότερη συμπεριφορά τους τους καθιστά υπερβολικούς: ο Τσαρλς όχι μόνο αποποιείται τα κληρονομικά του δικαιώματα, αλλά επιστρέφει στη μετεπαναστατική Γαλλία για να σώσει τον επιστάτη του, η Λούσι αποτελεί πρότυπο καλοσύνης και ομορφιάς, ο δρ. Μανέτ εντιμότητας και ο Τζάρβις Λόρι, ηλικιωμένος τραπεζικός υπάλληλος, αν και αυτοχαρακτηρίζεται ως “ρυθμισμένο μηχάνημα χωρίς αισθήματα”, αποδεικνύεται γεμάτος έντονα συναισθήματα για τους φίλους του. Ακόμα και ο Κάρτον, πιο ανθρώπινος, με ελαττώματα και μια ανώφελη ζωή, που στο τέλος εξιλεώνεται, πέφτει σε μια αντίφαση: η άσβηστη αγάπη του για τη Λούσι τον οδηγεί να θυσιαστεί για τον αντίζηλό του, ωστόσο δεν αρκεί για να κόψει τις κακές συνήθειές του (ούτε καν να προσπαθήσει) και να τη διεκδικήσει, προσφέροντάς της μια ευτυχισμένη ζωή. Στον αντίποδα, οι αντι-ήρωες εξαχρειώνονται τελείως: ο μαρκήσιος παρουσιάζεται σαν τέρας και η μαντάμ Ντεφάρζ ως η προσωποποίηση του Εωσφόρου, που παρασύρει τον αδύναμο άντρα της στα άνομα σχέδιά της. Έτσι ανάμεσα στον μαρκήσιο και στη μαντάμ, παρόλο που εκπροσωπούν δύο αντίθετες θέσεις, δεν υπάρχει καμία διαφορά, λόγω της μοχθηρίας τους απέναντι στους αδύναμους και έχουν παρόμοια κατάληξη (Orel 1995: 33).

Παρατηρούμε λοιπόν στο ζεύγος πρωταγωνιστές-ανταγωνιστές έναν ακραίο δυαδισμό, ένα δίπολο αρετής και κακίας, μέσα από έναν μανιχαϊστικό προσδιορισμό των χαρακτήρων, που επιτείνεται με την κλιμάκωση της πλοκής: παραδείγματος χάρη, ο ήρεμος δρ. Μανέτ, αναλαμβάνοντας δράση μετά τη φυλάκιση του Τσαρλς, μεταμορφώνεται σε λαϊκό ήρωα και η μαντάμ Ντεφάρζ όταν επιτυγχάνει το στόχο της αυξάνει το μένος της. Αλλά και μικρότεροι χαρακτήρες επιδεικνύουν υπερβολική συμπεριφορά ή συναισθήματα, όπως η προστατευτικότητα της μισ Προς απέναντι στη Λούσι, η αγένεια και η κακοήθεια του Στράιβερ, η απότομη εσωτερική μεταστροφή του Τζέρι Κράντσερ, που είναι μια κωμική παραλλαγή της θυσίας του Κάρτον (Shaw 2018: 94) και η ευκολία με την οποία ο Κάρτον οργανώνει την απόδραση του Τσαρλς.

Ο ιδεατός χαρακτήρας και ο ηρωισμός των πρωταγωνιστών συνιστούν το κύριο ρομαντικό στοιχείο του έργου, που κατά τα άλλα λαμβάνει χώρα σε ένα αντικειμενικό πλαίσιο. Ως ρεαλιστικό μυθιστόρημα της μεταβατικής βικτωριανής εποχής, δεν στερείται αληθοφάνειας από τον συγγραφέα του, κορυφαίο εκπρόσωπο του ρεύματος: τα ιστορικά γεγονότα και οι συνθήκες

αποδίδονται με ακρίβεια και ωμότητα και η κοινωνική καταγγελία της εκμετάλλευσης της εργατικής τάξης βρίσκει αντιστοιχίες με τη σύγχρονη πραγματικότητα του Ντίκενς. Ο χωροχρόνος αποτυπώνεται χωρίς εξωραϊσμούς, καθώς και η φρίκη που προκαλεί ο απόηχος των ειδήσεων στην Αγγλία, πιο ασφαλή χώρα τότε. Βεβαίως και εκεί δεν παραλείπεται ο κίνδυνος (η θανατική ποινή εφαρμόζεται πολύ εύκολα), όπως συμβαίνει αρχικά στην περίπτωση του Τσαρλς, που δικάζεται για προδοσία, ωστόσο θεωρείται καταφύγιο των αυτοεξόριστων από τα φοβερά δρώμενα της Γαλλίας. «Ο Ντίκενς δεν δυσκολεύτηκε να συλλάβει το χάος που αναπόφευκτα θα ακολουθούσε την κατάλυση των νόμων του Κράτους· όμως ήταν γνώστης της αδικίας και της κακίας των αξιωματούχων που εφαρμόζαν αυτούς τους νόμους και το μήνυμά του [...] είχε περισσότερες αποχρώσεις από ό,τι ίσως ήταν η πρόθεσή του»<sup>1</sup>.

Ο ρομαντικός ιδεαλισμός των χαρακτήρων αποτελεί, όπως προαναφέραμε, αφορμή για τον διδακτισμό του συγγραφέα, αλλά και την κύρια πηγή συγκινησιακού περιεχομένου του βιβλίου. Επιπλέον όμως κινείται σε μια τρίτη διάσταση, συνδεδεμένη με το αλληγορικό μοτίβο της Ανάστασης, που διαπνέει το έργο: ο δρ. Μανέτ επιστρέφει στη ζωή αφότου έχει θαφτεί ζωντανός στη Βαστίλλη, ο Κάρτον ανασταίνεται συμβολικά από τη χωρίς νόημα ύπαρξή του και ο Τζέρι Κράντσερ (κωμικός ήρωας, υπάλληλος του Λόρι, τυμβωρύχος κρυφά που προμηθεύει μεγαλογιατρούς) μεταστρέφεται στην πορεία. Αντίθετα, ο θάνατος, κυριολεκτικός και μεταφορικός, συνοδεύει τους αμετανόητους χαρακτήρες (όπως ο μαρκήσιος και η μαντάμ Ντεφάρζ). Το θρησκευτικό συναίσθημα των ηρώων εναρμονίζεται με την ηθική τους και την ενισχύει – και ταυτόχρονα λειτουργεί ως κοινωνική κατακραυγή από τον συγγραφέα, αφενός ενάντια στην υποκρισία και τα εγκλήματα του κλήρου, αφετέρου ενάντια στην ύβρη των τρομοκρατών, που έχουν θεοποιήσει το μακελειό (μέχρι που αποκαλούν τη γκιλοτίνα “αγία”).

Μέσα από το μοτίβο επομένως της Ανάστασης, γύρω από το οποίο ο Ντίκενς έχει οργανώσει το θέμα του, και την περιγραφή και ερμηνεία των ιστορικών γεγονότων, ενδιαφέρεται να τονίσει το νόημα του Καλού. Από εκεί προκύπτει η έλλειψη ρεαλισμού στους ήρωες και η χρήση τους ως εκφραστών ή αφορμή για την έκφραση των αντιλήψεών του. Ο ηθικο-διδακτικός, σχηματικός τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει το θέμα της Γαλλικής Επανάστασης, φανερώνει

---

1. (Orel 1995: 33), μτφ. της συγγραφέως



πως η ιστορική ακρίβεια δεν είναι το ζητούμενο για αυτόν (Shaw 2018: 91). Επικεντρώνει την αληθοφάνεια της αφήγησης στις κοινωνικές συνθήκες και το ανθρωπιστικό, διαχρονικό μήνυμα. Η εθνικότητα στους ήρωες, Άγγλοι ή Γάλλοι, δεν έχει σημασία, αλλά ο χαρακτήρας τους, σε ψυχολογική, κοινωνική, οικογενειακή και θρησκευτική διάσταση. Το ηθικό δίκαιο, που είναι το βασικό ζήτημα, υπερισχύει, μέσω της αγάπης και της αυτοθυσίας τους και η υπόσχεση για την ανάσταση της χώρας, υλική και πνευματική, κυριαρχεί έτσι ως τελική σκέψη.

### 4.3 Το γοτθικό στοιχείο στη χωρική διάσταση της λογοτεχνίας του Ντίκενς

Μπορεί το γοτθικό μυθιστόρημα να συνδέθηκε με τον Ρομαντισμό, ως πρόδρομός του και είδος επιρροής του, ωστόσο ο Ρεαλισμός βρήκε τρόπους να εντάξει, ανεπαίσθητα, το γοτθικό στοιχείο και στη δική του σφαίρα, μετασχηματίζοντάς το: η ζοφερή ατμόσφαιρα των μεσαιωνικών πύργων και δασών αντικαταστάθηκε από τα στενά σοκάκια των πόλεων (Kitsi 2015: 30).

Ο Ντίκενς αξιοποιεί πλήρως αυτό το στοιχείο στη χωρική διάσταση της *Ιστορίας Δύο Πόλεων*. Η συνοικία Σεντ Αντουάν του Παρισιού, όπου βρίσκεται το καπηλειό του Ντεφάρζ, περιγράφεται ως αντιπροσωπευτικός τόπος της εξαθλίωσης του λαού. Οι εικόνες ανέχειας και μιζέριας που αποτυπώνονται είναι πιο σκοτεινές από ό,τι το πιο παραδοσιακό γοτθικό τοπίο: οι αποστεωμένες μορφές που κινούνται στην καθημερινότητά τους, προσπαθώντας να καταλαγιάσουν την πείνα τους, οι βρώμικοι δρόμοι με τις λακούβες που το νερό τους εισχωρεί στα σπίτια, οι πινακίδες των καταστημάτων που απεικονίζουν τη φτώχεια – σε αντίθεση με τα αστραφτερά, κοφτερά όπλα των σιδεράδικων – και οι νυχτερινοί φανοστάτες, με το εξασθενημένο τους φως, κρεμασμένοι σε σκοινί και τροχαλία, προάγγελοι της λαιμητόμου. Η σκηνή όπου το πλήθος ορμάει στο χυμένο – σαν αίμα – κρασί στον δρόμο είναι ανατριχιαστική. Οι δρόμοι, όπου οι άμαξες των αριστοκρατών, όπως του μαρκήσιου, τρέχοντας ξέφρενα παρασέρνουν θύματα στο διάβα τους, φαντάζουν εφιαλτικοί. Αντίστοιχα, στην Αγγλία (καθώς η ιστορία μετακινείται διαρκώς ανάμεσα στις δύο χώρες) περιγράφεται η τράπεζα Τέλσον, ως μουντό, εξαθλιωμένο κτίριο, σαν φυλακή και η πύλη του Τεμπλ Μπαρ, όπου εκτίθονται τα κεφάλια των απαγχονισμένων καταδίκων. Το αστικό τοπίο και εδώ προκαλεί πιο τρομαχτική αίσθηση από ό,τι το πιο αλλόκοστο γοτθικό σκηνικό.

Όταν αργότερα ξεσπάει η επανάσταση, η γειτονιά του Σεντ Αντουάν μεταμορφώνεται σαν από υπερφυσική δύναμη:

Όλο εκείνο το πρωινό, τη συνοικία του Σεντ Αντουάν ανατάραζε, θαρρείς, μια πελώρια σ' έκταση ανθρώπινη μάζα, που μετακινιόταν εδώ κι εκεί δίχως ακόμη ξεκάθαρο σκοπό, με κάποιες ξαφνικές αναλαμπές παν' απ' τ' αμέτρητα κεφάλια, όπου ο ήλιος άστραφτε πάνω σ' ατσάλινες λάμες και σε μπαγιονέτες. Ένας βρυχηθμός που σε ξεκούφαινε ξεπηδούσε απ' όλα τα λαρύγγια, ενώ ένα δάσος από γυμνά χέρια υψωνόταν σα σε τρομαχτική επίκληση, σαν ξεραμένα δεντρόκλαδα που παλεύανε με το χειμωνιάτικο αγέρα.<sup>1</sup>

Η δράση μεταφέρεται στη Βαστίλλη, κατά την άλωσή της (από την τάφρο και τις γέφυρες που διασχίζουν οι πολιορκητές και τα ογκώδη τείχη μέχρι τα έγκατά της, τα κελιά των φυλακισμένων) και το δημαρχείο, όπου γίνονται οι πρώτες αιματηρές εκτελέσεις. Αναμφίβολα πάντως, ο πιο ζοφερός χώρος δεν είναι η Βαστίλλη, αν και σκιαγραφείται η εκδικητικότητα των επιτιθέμενων, αφού η κατάληψή της περιγράφεται πιο πολύ σαν πολεμική επιχείρηση (το ίδιο και η πολιορκία του κάστρου του μαρκήσιου, που οδηγεί στα γεγονότα που παρασέρνουν τον Τσαρλς πίσω στη Γαλλία). Το πραγματικό σκηνικό του τρόμου, που διαχέεται παντού, είναι στο τρίτο μέρος του μυθιστορήματος: από τη μια τα κάρα που κυλάνε στους δρόμους τους Παρισιού, φορτωμένα με εκατόμβες θυμάτων που πρόκειται να εκτελεστούν, από την άλλη το θριαμβευτικό πλήθος, που χορεύει ξέφρενα στους ρυθμούς της Καρμανιόλας. Η δικαιοσύνη (ενώ προηγουμένως αποδιδόταν με την κατάληψη της Βαστίλλης ή τον θάνατο του μαρκήσιου) έχει ξεφύγει τελείως από τα όρια της και έχει μετατρέψει την πόλη σε ένα τοπίο φρίκης. Αντίστοιχη αναλογία, αν και σε μικρότερη κλίμακα, έχει στην Αγγλία η πύλη του Τεμπλ Μπαρ, ή το δικαστήριο Ολντ Μπέιλι, όπου μπορεί εύκολα κάποιος αθώος (όπως ο Τσαρλς) να καταδικαστεί για προδοσία. Υπάρχει γενικά μια ισονομία στην περιγραφή της χωρικής διάστασης των δύο χωρών, όπου εκτυλίσσεται εξίσου η πλοκή, αν και το κέντρο βάρους βρίσκεται στη Γαλλία, γύρω από τα ιστορικά γεγονότα, όπου οι ήρωες έλκονται υπερφυσικά, από τις καταστροφικές δυνάμεις (McWilliams 2019: 4, 5).

Υπάρχουν και αμιγή γοτθικά τοπία, όπως το νεκροταφείο, όπου ο Τζέρι Κράντσερ (παρακολουθούμενος κρυφά από τον έντρομο γιο του) πηγαίνει τη νύχτα, για να ξεθάψει τη σωρό του πιο πρόσφατα εκτελεσμένου κατάδικου – ή το κάστρο του μαρκήσιου (απόλυτου δυνάστη του χωριού, που το αποστραγγίζει από ζωή, σαν βρικόλακας), το οποίο παρομοιάζεται με πέτρινο κεφάλι Μέδουσας. Επίσης τα φρούρια της Βαστίλλης (ως ζωντανός τάφος, μέσα από την ιστορία

---

1. ό.π. 313

κυρίως του δρ. Μανέτ) και της Λα Φορς και της Κονσιζιερί, όπου κρατούνται από τους τρομοκράτες οι μελλοθάνατοι.

Ακόμα και το ήσυχο, ειρηνικό τοπίο του Σόχο στην Αγγλία, όπου οι ήρωες έχουν στήσει το ευτυχισμένο σπιτικό τους, αναταράζεται που και που από τους οίωνους των μελλοντικών γεγονότων, με μεταφορικές φυσικές περιγραφές, όπως η λάμψη της καταιγίδας ή το μελαγχολικό φεγγαρόφως – και σκοτεινές ψυχολογικές διακυμάνσεις, φόβου και παράνοιας, του γιατρού, όταν παθαίνει παροδική υποτροπή. Πάνω από την οικογένεια Μανέτ, σαν φάντασμα, πλανάται ο ίσκιος της μαντάμ Ντεφάρζ – και στο βάθος η ανθρώπινη κακία, που έχει μεταστοιχειωθεί στη μορφή της, μετά από αιώνες αδικίας, ώσπου να εξουδετερωθεί οριστικά από την αγάπη, λύνοντας την κατάρα.

## 5. Η περίπτωση του *Κόκκινου και του Μαύρου*

### 5.1 Το έργο

Το μυθιστόρημα αυτό, ένα από τα δύο αριστουργήματα του Σταντάλ (το άλλο είναι *Το Μοναστήρι της Πάρμας*), είναι, όπως σημειώνει και ο ίδιος ο συγγραφέας σαν υπότιτλο, ένα χρονικό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Εξετάζει τη γαλλική αστική κοινωνία την εποχή της Παλινόρθωσης, μέσα από την ιστορία του νεαρού Ζυλιέν Σορέλ, γιού μαραγκού, που αναρριχάται κοινωνικά, από την επαρχία της Βεριέρ στα σαλόνια του Παρισιού.

Ο Ζυλιέν, φιλόδοξος, κρυφός θαυμαστής του Ναπολέοντα, ενώ επιθυμεί στρατιωτική καριέρα (το Κόκκινο) αποφασίζει να γίνει κληρικός (το Μαύρο), κρίνοντας πως στην εποχή του είναι η πιο ανερχόμενη σταδιοδρομία. Προσλαμβάνεται ως παιδαγωγός στην οικογένεια του δημάρχου ντε Ρενάλ και ερωτεύεται τη γυναίκα του, κυρία ντε Ρενάλ. Μετά την αποκάλυψη της σχέσης τους, αναγκάζεται να απομακρυνθεί στη Μπεζανσόν ως ιεροσπουδαστής. Έπειτα γίνεται γραμματέας του μαρκήσιου ντε λα Μολ στο Παρίσι. Εκεί συνάπτει σχέση με την κόρη του, την αγέρωχη Μαθίλδη και τελικά ο μαρκήσιος συγκατατίθεται να τους παντρέψει. Ενώ όλες οι φιλοδοξίες του Ζυλιέν (τίτλοι, περιουσία) πρόκειται επιτέλους να πραγματοποιηθούν, ένα γράμμα της κυρίας ντε Ρενάλ στον μαρκήσιο τις καταστρέφει. Ο Ζυλιέν επιστρέφει στη Βεριέρ και πυροβολεί, κατά τη διάρκεια της λειτουργίας, την κυρία ντε Ρενάλ, τραυματίζοντάς την. Συλλαμβάνεται, δικάζεται και εκτελείται, παρά τις προσπάθειες των δύο γυναικών να τον σώσουν.

Ο Σταντάλ αντλεί το θέμα του έργου από μια αληθινή ιστορία: ο Αντουάν Μπερτέ, γιός πεταλωτή της επαρχίας και σπουδαστής θεολογικού σεμιναρίου, πυροβόλησε την πρώην ερωμένη του, κυρία Μισού, καθώς έβγαινε από την εκκλησία και έτσι τον εκτέλεσαν. Ο συγγραφέας προσδίδει στον ήρώα του κάποια από τα δικά του χαρακτηριστικά: την αντιδραστικότητα, τον φιλελευθερισμό, την εχθρότητα προς την οικογένειά του, τη συμμετοχή του ως υπολοχαγός στον στρατό του Ναπολέοντα, την επιρροή της Ιταλίας και του Παρισιού (την ατμόσφαιρά τους ενσαρκώνουν αντίστοιχα, ως προς τον χαρακτήρα και τη συμπεριφορά τους απέναντι στον Ζυλιέν, η κυρία ντε Ρενάλ και η Μαθίλδη). Ωστόσο, ενώ ο πρωταγωνιστής μοιάζει να είναι κράμα της αληθινής ιστορίας του Μπερτέ και της ζωής του Σταντάλ, οι ομοιότητες σταματούν εκεί. Ο Ζυλιέν είναι μια ξεχωριστή προσωπικότητα, γεμάτη αντιθέσεις (όπως θα δούμε αναλυτικά στην επόμενη ενότητα), ένας χαρακτήρας που προκαλεί το ενδιαφέρον και την ενσυναίσθηση του αναγνώστη, αν και όχι την ταύτιση – τουλάχιστον σε όλες τις πράξεις του. Συνταξιδεύει επομένως ευχαρίστως μαζί του, σε αυτό το μυθιστόρημα διαμόρφωσης, που είναι ταυτόχρονα ψυχολογικό και ιστορικό.

Ο Σταντάλ μεταφέρει επακριβώς το κλίμα της κοινωνίας και των πολιτικών ραδιουργιών

του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα από την προσεχτική παρατήρηση του Ζυλιέν, στον οποίο εστιάζει κυρίως η τριτοπρόσωπη αφήγηση, καθώς εκείνος ξετυλίγει τις σκέψεις του. Ο συγγραφέας παρεμβαίνει μερικές φορές, με δικαιολογητική διάθεση απέναντι στα σφάλματα των πρωταγωνιστών του ή κάνοντας κάποιο κοινωνικό σχόλιο. Αφήνει όμως τον Ζυλιέν, όπως και την κυρία ντε Ρενάλ και τη Μαθίλδη, να εκφράσουν τον περίπλοκο τρόπο σκέψης τους και τον ψυχισμό τους. Το ερωτικό θέμα, που είναι εξίσου ισχυρό στο μυθιστόρημα με το κοινωνικοπολιτικό, αναπτύσσεται βαθμιαία, μέσα από την εξέλιξη και των καθορισμό των σχέσεων και των συναισθημάτων, σε συνάρτηση με την ανακάλυψη του εσωτερικού κόσμου των πρωταγωνιστών: ο Ζυλιέν νομίζει πως αγαπάει τη Μαθίλδη, που ενσαρκώνει τα όνειρά του, ώσπου στο τέλος, στη φυλακή πλέον, συνειδητοποιεί πως είναι ερωτευμένος με την κυρία ντε Ρενάλ.

Στο αισθηματικό κομμάτι, μαζί με την ευαισθησία των ηρώων και κάποιους συμβολισμούς, όπως στον τίτλο, εντοπίζεται κυρίως το ρομαντικό στοιχείο στο *Κόκκινο και το Μαύρο*. Γιατί ο Σταντάλ, ως βασικός εκπρόσωπος του Ρεαλισμού, μας δίνει την ιστορία λιτά, με λεπτομέρειες αλλά χωρίς μακροσκελείς ατμοσφαιρικές περιγραφές. Το ύφος είναι κοφτό, απογυμνωμένο από συναισθηματισμούς ή καλολογικά στοιχεία, η γλώσσα απλή και καθημερινή. Η δράση έχει γρήγορο ρυθμό και η αφήγηση επιβραδύνεται μόνο από τις υπεραναλύσεις των ηρώων, κάτι που γίνεται στρατηγικά για να επιτευχθεί το συνολικό αποτέλεσμα.

## 5.2 Η εσωτερική σύγκρουση στους χαρακτήρες του Σταντάλ

Οι ήρωες του *Κόκκινου και του Μαύρου* κινούνται σε έναν άξονα ρεαλιστικό, έχοντας επίγνωση των συμβάσεων της εποχής τους, τις οποίες ακολουθούν. Ωστόσο η έμφυτη λεπτότητα του χαρακτήρα τους, τους κάνει υποσυνείδητα να αντιδρούν ενάντια στον τρόπο ζωής και τις συναναστροφές που τους επιβάλλουν οι κοινωνικοί θεσμοί. Συχνά συντελούν και οι ίδιοι στην ενίσχυση αυτής της αντίδρασης, καθώς επιλέγουν να κινηθούν αντίθετα από την κατεύθυνση που τους υποδεικνύει ο εαυτός τους. Η σύγκρουση αυτή αποτυπώνεται μέσω του Ρομαντισμού στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, ως τάση του συγγραφέα, όπως επισημαίνουν οι ερευνητές, που μοιάζει να κινείται στα δύο ρεύματα, με εκπληκτικά ρομαντικά στοιχεία στα μη-ρομαντικά κείμενα του (και το αντίστροφο), που εξηγούνται από την ένταση ανάμεσα στις διαφορετικές προοπτικές λογικής και συναισθήματος των χαρακτήρων (Hamilton 2016: 72).

Ο Ζυλιέν, ως πρωταγωνιστής, συνειδητοποιεί ότι για να ξεφύγει από τον ρόλο του αστού πληβείου, στον οποίο τον τοποθετεί η καλή κοινωνία, πρέπει να επιστρατεύσει όλες του τις δυνάμεις. Εκτός από το ταλέντο, τη φιλομάθεια και την ευφυΐα του, χρησιμοποιεί αμοραλιστικά

μέσα, όπως την υποκρισία, για την επίτευξη των στόχων του. Έτσι όμως βιώνει τη σύγκρουση ανάμεσα στην επιθυμία του και την πραγματική του ανάγκη, είτε συνειδητά (όπως η απόρριψη της στρατιωτικής σταδιοδρομίας ή η απόκρυψη της ιδεολογίας του), είτε ασυνείδητα: το όνειρό του για κοινωνική άνοδο, πλούτη και καταξίωση είναι επίπλαστο, δημιουργημένο από την αποξένωση της οικογένειάς του και την περιφρόνηση που δέχεται λόγω της ταπεινής του καταγωγής. Η υπερήφανη, λεπτή και παράφορη ιδιοσυγκρασία του έρχεται σε αντίθεση με τον μακιαβελικό χαρακτήρα που υιοθετεί. Ακόμα και τα αναγνώσματά του, σχετικά με τον Ναπολέοντα και τον Ρουσσώ, τους οποίους θαυμάζει φανατικά, είναι αντιφατικά (Hamilton 2016: 74). Επιπλέον η υπερευαισθησία του μεγαλοποιεί κάθε γεγονός ή σκέψη, κάνοντάς τον ευάλωτο. Παρόμοια, πίσω από την επιδίωξή του να συνάψει δεσμό με γυναίκα αριστοκρατικής γενιάς, κρύβεται στο βάθος η λαχτάρα του για αγάπη. Ενώ λοιπόν σε πρώτη ανάγνωση η σύγκρουσή του μοιάζει εξωτερική (με την κοινωνία, την οικογένειά του και τον Θεό), η δραματικότητα του χαρακτήρα του έγκειται στη σύγκρουση με τον ίδιο του τον εαυτό.

Για τις δύο ηρωίδες, ο τρόπος με τον οποίο διεξάγεται η εσωτερική τους διαμάχη είναι παρόμοιος μεταξύ τους – καθώς δεν απομακρύνονται από την ταυτότητά τους όσο ο Ζυλιέν – αλλά με διαφορετική χροιά: η Μαθίλδη ντε λα Μολ διακατέχεται από αλαζονεία, ενώ η κυρία ντε Ρενάλ από ανιδιοτέλεια, στοιχεία που καθορίζουν το είδος και το μέγεθος της σύγκρουσης.

Η Μαθίλδη βρίσκεται στην αντίστροφη θέση από τον Ζυλιέν: είναι πλαισιωμένη από υλικά αγαθά, φήμη και θαυμαστές. Η φαινομενικά ιδανική ζωή της της προκαλεί ανία και οι όμορφοι αλλά πανομοιότυποι μνηστήρες της δεν τη συγκινούν. Πνεύμα σπινθηροβόλο και θαρραλέο, αναζητά ένα άτομο αντίστοιχο. Από αυτή την άποψη, έχει το πλεονέκτημα σε σχέση με τον Ζυλιέν, ότι γνωρίζει καλύτερα τι θέλει. Όμως ο κακομαθημένος και υπεροπτικός της χαρακτήρας, σε συνδυασμό με τον διανοητικό ρομαντικό τρόπο που αντιλαμβάνεται τον έρωτα, έρχεται σε αντιπαράθεση με τα συναισθήματά της – με αποτέλεσμα να δρα αλλοπρόσαλλα και να του συμπεριφέρεται τη μια με μεγάλη ψυχρότητα ή μνησικακία, την άλλη με υπερβολικές εκδηλώσεις έρωτα. Η διάθεσή της όταν μένει μόνη μεταβάλλεται επίσης διαρκώς, από θριαμβευτική σε μελαγχολική και από ενθουσιώδης σε ήρεμη. Σταθεροποιείται, μέσα από αυτό το φάσμα των μεταπτώσεων, όταν τελικά αγαπάει πραγματικά τον Ζυλιέν. Αυτή η αγάπη ωστόσο ενέχει ακόμα το στοιχείο της ματαιοδοξίας της, να εντυπωσιάσει τον κόσμο με τη δύναμη του πάθους της.

Απεναντίας η κυρία ντε Ρενάλ, αν και είναι μεγαλύτερη από τους άλλους δύο, παντρεμένη με παιδιά, έχει την περισσότερη αθωότητα. Ο ήρεμος, ταπεινός χαρακτήρας της έρχεται σε αντίθεση με τη μεγαλοψυχία και την αυτοθυσία της. Ευγενική, τρυφερή και συνεσταλμένη, ζει με φυσικότητα τη ζωή της, χωρίς κανένα σχέδιο ή προσδοκία πέρα από την ευτυχία των παιδιών της.

Ταυτίζεται με την απλότητα και την ομορφιά την υπαίθρου, καθώς και τον ρομαντικό χαρακτήρα των Ιταλίδων που γνώρισε ο Σταντάλ. Χωρίς κοσμική πείρα, θεωρεί ότι όλοι οι άντρες είναι τραχείς όπως ο σύζυγός της. Στο βάθος ο εαυτός της επαναστατεί, χωρίς εκείνη να έχει επίγνωση. Γι' αυτό και η γοητεία που της ασκεί ο Ζυλιέν, την πρώτη φορά που τον αντικρίζει (ενώ στη θέση του περίμενε έναν αυστηρό, άσχημο και άξεστο κληρικό) είναι τόσο έντονη. Όταν έρχονται στην επιφάνεια οι καταπιεσμένες της επιθυμίες, αναταράζει ο εσωτερικός της κόσμος. Η σύγκρουση συντελείται ανάμεσα στον έρωτα και την αγάπη για τα παιδιά της, με τη ευσέβειά της να αποτελεί έναν ακόμα αντιθετικό παράγοντα. Η πίστη της στον Θεό (και κατά συνέπεια ο φόβος της ότι διαπράττει αμαρτία) δεν είναι μόνο απόρροια της θρησκευτικής της ανατροφής, αλλά αληθινό στοιχείο του χαρακτήρα της, επομένως δεν μπορεί να προσπελαστεί. Όταν ο Ζυλιέν εκτελείται εκείνη πεθαίνει, ενώ η Ματθίλδη παίρνει και θάβει με τα ίδια της τα χέρια το κεφάλι του σε ένα πανάκριβο μνημείο.

Για την κυρία ντε Ρενάλ η εσωτερική σύγκρουση διεξάγεται με τρόπο παθητικό, σε σχέση με τη Ματθίλδη, αλλά έχει πολύ περισσότερο βάθος. Για τον Ζυλιέν γίνεται ενεργητικά, επιπλέον, ως πρωταγωνιστής, διανύει τη μεγαλύτερη διαδρομή από τους τρεις. Η απειρία και των τριών ηρώων και η άγνοια, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, του συναισθηματικού τους κόσμου – που στον καθένα είναι ξεχωριστός – δημιουργεί την έκρηξη στον πυρήνα της ύπαρξής τους και τους οδηγεί στην ευτυχία αλλά και στην αυτοκαταστροφή, που τους εμποδίζει να την απολαύσουν οριστικά, προκαλώντας τη συγκίνηση του αναγνώστη.

### **5.3 Η φυσικότητα και ο συμβολισμός στη χωρική διάσταση της λογοτεχνίας του Σταντάλ**

*Το Κόκκινο και το Μαύρο* εκτυλίσσεται χωρολογικά σε τρεις κυρίως περιοχές: την επαρχιακή πόλη Βεριέρ, την πολιτεία Μπεζανσόν και το Παρίσι. Ο Σταντάλ αποδίδει στον χώρο την ίδια έκταση με εκείνη της αφήγησης. Δεν χάνεται σε περιγραφές, ακόμα και όταν απεικονίζει τη γραφικότητα του τοπίου, αυτό γίνεται για να τονίσει την αντίθεση ανάμεσα στη φύση και την ανθρώπινη κοινωνία ή για να σηματοδοτήσει το χωρικό πλαίσιο. Επαναφέρει εξάλλου σύντομα τον αναγνώστη στη στυγνή πραγματικότητα και την κυριαρχία του πολιτισμού. Το μυθιστόρημα ξεκινάει με αυτόν τον τρόπο:

Η μικρή πόλη Βεριέρ είναι θα 'λεγε κανείς, από τις ωραιότερες της Φραντς – Κοντέ. Τα λευκά της σπίτια με τις μυτερές τους στέγες και τα κόκκινα κεραμίδια απλώνονται στην πλαγιά ενός λόφου που την παραμικρή πτυχή του τη σημαδεύουν συστάδες από θεόρατες αγριοκαστανιές. Ο Ντου κυλά καμιά εκατοστή πόδια πιο χαμηλά από τα τείχη της [...] Ένα ψηλό βουνό, ο Βερά, παρακλάδι του Ιούρα, κλείνει τη Βεριέρ απ' τη μεριά του βοριά. Οι κοφτές κορφές του σκεπάζονται απ' τα χιόνια με τα πρώτα κιάλας κρύα του Οκτώβρη. Ένας χείμαρρος, κατεβαίνοντας ορμητικά από το βουνό, περνάει μέσα από την πόλη και, πριν ξεχυθεί στον Ντου, δίνει κίνηση σε πολλά πριονιστήρια, μια βιοτεχνία πολύ απλή, που όμως χαρίζει κάποια ευμάρεια στους περισσότερους κατοίκους της, πιο πολύ αγρότες παρά αστούς. Δεν πλούτισε ωστόσο από τα πριονιστήρια η μικρή πολιτεία. Μετά την πτώση του Ναπολέοντα, ένα εργοστάσιο άρχισε να υφαίνει τα ονομαστά εμπριμέ της Μυλούζ κι έδωσε στους πιο πολλούς μια τέτοια άνεση που όλοι τους ξανάφτιαξαν λίγο – πολύ την πρόσοψη του σπιτιού τους.<sup>1</sup>

Συνεχίζει σε αυτόν τον τόνο την περιγραφή της Βεριέρ, αλλά πλέον για να επισημάνει τις παρεμβάσεις του δημάρχου στο φυσικό τοπίο και τα συμφέροντα που διαπλέκονται γύρω από αυτό.

Το δεύτερο σημαντικό σκηνικό, η εκκλησία της Βεριέρ, που επισκέπτεται ο Ζυλιέν πριν πάει στο σπίτι του δημάρχου, έχει συμβολικό ρόλο, ως μονοπάτι που αποφασίζει να ακολουθήσει ο νεαρός και προοικονομία της μοίρας του: βρίσκει εκεί ένα χαρτί με λεπτομέρειες της εκτέλεσης ενός κατάδικου (που το όνομά του μοιάζει με το δικό του) και χυμένο αγίασμα, που ο φωτισμός το κάνει να φαίνεται σαν αίμα.

Η επόμενη εκτενής περιγραφή χώρου γίνεται στο Βερζύ, στο εξοχικό του δημάρχου, όπου η κυρία ντε Ρενάλ αρχίζει να συνειδητοποιεί τον έρωτά της. Το αίσθημά της αυτό εξελίσσεται με φυσικότητα, όπως το σκηνικό γύρω της, με το δεντρόκηπο και τις αλέες. Τόπος ευτυχίας και για τους δύο, όπου ο Ζυλιέν αφήνεται ξεχνώντας τα σχέδιά του. Η τεράστια φλαμουριά, κάτω από το σκοτάδι της οποίας ενώνουν για πρώτη φορά τα χέρια τους, εκφράζει την αισθησιακή ατμόσφαιρα της ένοχης συγκίνησης.

Σε αντιδιαστολή με τη φυσικότητα του αρχοντικού της Βερζύ, η ιερατική σχολή της Μπεζανσόν προκαλεί φρίκη και αποστροφή στον Ζυλιέν. Τόπος υποκρισίας και αυστηρότητας, όπου διαδραματίζονται δολοπλοκίες, τον εφοδιάζει με γνώσεις όχι θεολογικές, αλλά αποφυγής των κινδύνων. Το μέγαρο του μαρκήσιου ντε λα Μολ και τα παρισινά σαλόνια, όπου η Μαθθίλδη είναι

---

1. (Stendhal 1995: 12)



βασίλισσα, απεικονίζονται ως σύμβολα της καλής κοινωνίας και χώροι πολιτικών μηχανορραφιών. Ο Ζυλιέν νιώθει ξένος εκεί, μα οι φιλοδοξίες του αναζωπυρώνονται και προσπαθεί να ενταχθεί στο περιβάλλον αυτό με επιτυχία.

Όταν όλα του τα όνειρα ανατρέπονται απρόσμενα, επιστρέφει στη Βεριέρ και μέσα σε δυο σύντομες παραγράφους, στη συμβολικά στολισμένη με βαθυκόκκινες κουρτίνες εκκλησία, τη στιγμή της ύψωσης των Αχράντων Μυστηρίων, πυροβολεί την κυρία ντε Ρενάλ. Η φυλακή, όπου καταλήγει πλέον, είναι για αυτόν τόπος αναστοχασμού όπου η ζωή του κυλάει με φυσικότητα, έχοντας συνειδητοποιήσει ότι αγαπάει την κυρία ντε Ρενάλ και απαλλαγμένος από τις παλιές του φιλοδοξίες. Με την ίδια απλότητα βαδίζει στο ικρίωμα, ευδιάθετος μέσα στην όμορφη ύπαιθρο. Το μυθιστόρημα κλείνει με τη νυχτερινή περιγραφή της τελετής ταφής του και της διακοσμημένης με μάρμαρα σπηλιάς και την αναφορά του θανάτου της κυρίας ντε Ρενάλ ανάμεσα στα παιδιά της.

Παρατηρούμε πως η χωρική διάσταση στη λογοτεχνία του Σταντάλ λειτουργεί διττά, από τη μια ενσωματώνοντας τη φυσικότητα στη ροή της αφήγησης και οριοθετώντας, χωρίς επιτηδεύσεις, τον χωροχρόνο, από την άλλη αποδίδοντας συμβολισμούς μέσα στο κείμενο. Η πρώτη λειτουργία εντοπίζεται κυρίως στην περιγραφή της Βεριέρ και το εξοχικό τοπίο που την περιβάλλει, όπως το βουνό που διασχίζει ο Ζυλιέν για να επισκεφτεί τον φίλο του, ξυλέμπορα Φουκέ, ή το αρχοντικό του Βερζύ. Τα αστικά κέντρα, όπως η Μπεζανσόν και η μητρόπολή της, περιγράφονται επίσης με απλότητα, όταν δεν δίνεται έμφαση στις δολοπλοκίες που διαδραματίζονται εκεί. Η δεύτερη, η συμβολική λειτουργία του χώρου, εκτός από την αντίθεση ανάμεσα στην ύπαιθρο και τα κοσμικά σαλόνια, βρίσκεται σε επιμέρους εκκλησιαστικά σκηνικά, που υπενθυμίζουν διαρκώς σαν φόντο την επιλογή του Ζυλιέν και σε πρώτο πλάνο μας δίνουν το στίγμα της πλοκής: η παλιά εκκλησία της Βεριέρ, όπως ήδη αναφέραμε, όπου προοικονομείται η τύχη του Ζυλιέν ή η λειτουργία, κατά τη διάρκεια της οποίας πυροβολεί την κυρία ντε Ρενάλ. Ενδιάμεσο κεφάλαιο, που συνενώνει αυτά τα δύο, είναι η ιεροτελεστία στο παρεκκλήσι του Μπραι – λε – Ω, όπου ο βασιλιάς επισκέπτεται το λείψανο του Αγίου Κλήμεντος. Συμβολίζει τα δύο διαφορετικά μονοπάτια του τίτλου, καθώς ο Ζυλιέν λαμβάνει μέρος στην τιμητική υποδοχή φορώντας στρατιωτική στολή – και κατόπιν, στο δεύτερο μέρος, αντιλαμβάνεται την υπεροχή του κλήρου, βλέποντας τη φαντασμαγορική τελετή και την αίγλη του συνομήλικού του επίσκοπου.

Το αλληγορικό στοιχείο στο μυθιστόρημα δένει αρμονικά με τη φυσικότητα της περιγραφής του χώρου – προσδίδοντας έτσι τη ρομαντική χροιά που εξάπτει τη φαντασία του αναγνώστη και αναζωογονεί την ατμόσφαιρα της ρεαλιστικής ωμότητας του έργου.

## Συμπέρασμα

Κλείνοντας το θεωρητικό μέρος, θα επιχειρήσουμε μια ανακεφαλαίωση του περιεχομένου του, μέσα από μια συγκριτική εξέταση των τεσσάρων συγγραφέων. Μέσα από τα έργα τους που αναλύσαμε, παρατηρούμε αφενός πως ο Ρομαντισμός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το ιστορικό μυθιστόρημα, αφετέρου πως η επίδρασή του σε αυτό δεν περιορίζεται στο συγκεκριμένο ρεύμα, αλλά μπορεί να ενσωματωθεί και σε μεταγενέστερα, όπως στον Ρεαλισμό. Ο Σκοτ ανέδειξε το είδος, ως εκπρόσωπος του Ρομαντισμού, ο Στίβενσον – επίσης ρομαντικός – το αναβίωσε, την εποχή της παρακμής του, κατά τη μεταβατική Βικτωριανή περίοδο, ενώ ο Ντίκενς και ο Σταντάλ, εκπρόσωποι του Ρεαλισμού, το εκσυγχρόνισαν. Αν η δημιουργία του, τη χρυσή εποχή του Ρομαντισμού, ήταν ένα μεγάλο επίτευγμα, η προσπάθεια διατήρησης του ενδιαφέροντος για αυτό κατά τη διάρκεια του Ρεαλισμού, με τα νέα δεδομένα της Βιομηχανικής Επανάστασης, υπήρξε εξίσου σημαντικός άθλος. Επηρεασμένοι όχι μόνο από τις χρονολογικές συγκυρίες και το λογοτεχνικό ρεύμα το οποίο εκπροσωπούν, αλλά και από τα προσωπικά τους βιώματα, τις ιστορικοπολιτικές συνθήκες και το λογοτεχνικό τους ύφος, οι τέσσερις συγγραφείς ερμηνεύουν τον Ρομαντισμό ο καθένας με τον δικό του τρόπο στο έργο του. Ο Σκοτ στον *Ιβανόη* τονίζει στους χαρακτήρες το συναίσθημα, που υπερβαίνει την ταξική διαστρωμάτωση ή τη μανιχαϊστική θεώρηση, ενώ στη χωρική διάσταση υπερισχύει το λαϊκό και εθνικό στοιχείο, σύμφωνα με την αγάπη του συγγραφέα για τους θρύλους της πατρίδας του και το κεντρικό θέμα της εθνικής ενότητας. Ο Στίβενσον, εμπνευσμένος από τον Σκοτ, διατηρεί αυτά τα χαρακτηριστικά στην *Απαγωγή*, στην εξερεύνηση του σκοτικού τοπίου και της παράδοσης, όμως αναδεικνύει τον υποκειμενισμό και την ποικιλομορφία των χαρακτήρων και τον ρόλο της φύσης, ως καθρέφτη του εσωτερικού κόσμου των ηρώων ή αντιθετικά, μένοντας σε μια διάσταση πιο αληθοφανή, λιγότερο εξωτική και σε ένα πιο κοντινό παρελθόν. Ο Ντίκενς, επικεντρωμένος στο κοινωνικό μήνυμα της *Ιστορίας Δύο Πόλεων*, αποδίδει τους χαρακτήρες με έναν ιδεαλιστικό δυαδισμό και διδακτισμό, επιχειρώντας μια αντιστοιχία των συνθηκών της Γαλλικής Επανάστασης με αυτές της εποχής του. Μέσα στο πλαίσιο της σύγκρουσης του καλού και του κακού που περιγράφει, μεταφέρει το γοθτικό σκηνικό στο αστικό ρεαλιστικό τοπίο. Ενώ ο Σταντάλ, στο *Κόκκινο και το Μαύρο*, εστιάζει στην ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων, αναδεικνύοντας τη σύγκρουση που βιώνουν, ακολουθώντας τις κοινωνικοπολιτικές συμβάσεις, σε αντίθεση με τις εσωτερικές τους επιθυμίες, και τονίζει τη φυσικότητα και τον συμβολισμό στη χωρική διάσταση, που χρωματίζουν και αναζωογονούν τον ρεαλιστικό τόνο της ιστορίας. Τα ρομαντικά αυτά στοιχεία που οι τέσσερις συγγραφείς, ανεξαρτήτως λογοτεχνικού ρεύματος, ενσωματώνουν στα έργα τους, αποδεικνύουν τη σύνδεση

του Ρομαντισμού με το ιστορικό μυθιστόρημα, όχι μόνο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά διαχρονικά, καθώς και των πολλαπλών διαφορετικών χαρακτηριστικών που μπορούν να αποτελέσουν έναυσμα για έρευνα, σε σχέση με κάποιο μεμονωμένο στοιχείο – όπως οι χαρακτήρες και ο χώρος – ή σε μια γενικότερη θεώρηση.

### ΤΟ ΑΡΜΑ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ

Εκείνο το πρωινό της πρώτης μέρας του Μαρτίου του 44 π.Χ. ήταν υπέροχο. Η Βαλέρια, παραμερίζοντας τις βαριές, βελούδινες, χρυσοποίκιλτες κουρτίνες, είδε να προβάλλει ο ήλιος, χαμογελώντας συνωμοτικά με μια υπόσχεση για λαμπρή μέρα. Ήταν καιρός. Ο φετινός χειμώνας υπήρξε ο ψυχρότερος των τελευταίων ετών, δυσανάλογος με τη ζεστασιά που είχαν φέρει στην καρδιά του λαού τα ένδοξα κατορθώματα του επικεφαλής του. Η Ρώμα είχε απαλλαγεί από τους εχθρούς της. Ο Ιούλιος Καίσαρας είχε θριαμβεύσει σε Γαλατία, Βρετανία και Ισπανία και τώρα, απόλυτος πρωταγωνιστής, ετοιμαζόταν να εξολοθρεύσει τους Πάρθους.

«Αντίο παιδί μου. Σου εύχομαι να έχεις μια καλή μέρα».

Η Βαλέρια τακτοποίησε προσεχτικά τις φαρδιές πτυχές της τήβεννου του πατέρα της, Δέκιου – μια δουλειά που αγαπούσε να κάνει η ίδια – και τον αποχαιρέτισε, καθώς εκείνος έφευγε. Τα ρούχα του, καθώς και των άλλων συγκλητικών, της θύμιζαν, όταν ήταν συγκεντρωμένοι, περιστέρια έτοιμα να υψωθούν στον ουρανό ή γέρικους κόρακες με άσπρο φτέρωμα, γεμάτους σοφία, που προσπαθούσαν να διαφυλάξουν την πολύτιμη Δημοκρατία.

Βγήκε με τη σειρά της από την έπαυλη, που ο ήλιος ήδη χαίδευε την πρόσοψή της και κατευθύνθηκε νοητικά στην αγορά, απολαμβάνοντας τη γαλήνη. Τίποτα δεν απειλούσε πια την ειρήνη, από τότε που ο Καίσαρας είχε συντρίψει τον στρατό του Πομπηίου στα Φάρσαλα, το 48 π.Χ., βάζοντας τέλος στον εμφύλιο. Η κοπέλα αναρρίγησε, φέρνοντας στη φαντασία της τη σκηνή όπου τόσο νέοι, το άνθος της Ρώμης, πολεμούσαν αναμεταξύ τους, χύνοντας ο ένας το αίμα του άλλου. Ευχήθηκε θερμά να μην επαναληφθεί ποτέ παρόμοια συμφορά.

«Όμορφη Βαλέρια, γιατί σκιάζει την αλαβάστρινη όψη σου ένα σύννεφο, τέτοια ευχάριστη μέρα;»

Ξαφνιάστηκε βλέποντας απέναντί της την ευγενική μορφή, που λες και ενσάρκωσε τις σκέψεις της. Ανέκτησε την ψυχραιμία της και του χαμογέλασε.

«Πάντοτε γλυκομίλητος, Βρούτε. Θα μπορούσα να σε ρωτήσω το ίδιο».

Εκείνος μειδίασε άκεφα, με αινιγματικό βλέμμα και δεν απάντησε. Ο Καίσαρας ήταν ο ήρωας της Ρώμης, οδηγώντας τη με τολμηρό βήμα από νίκη σε νίκη. Μα ετούτος εδώ ο νέος ήταν το ίνδαμμά της. Όμορφος, μετρημένος κι ευγενικός, πρότυπο ηθικής σε μια εποχή που οι ακολασίες ήταν της μόδας, οπαδός της φιλοσοφίας και της αρετής, πάντα ερωτευμένος με τη γυναίκα του (πράγμα που είχε πιο πολλή σημασία για τη Βαλέρια), την ωραία Πορκία. Και το κυριότερο, έβαζε το κοινό συμφέρον πάνω από το προσωπικό – είχε μάλιστα συμμετάσχει γι' αυτό τον λόγο στον

εμφύλιο, με το μέρος του Πομπηίου, μα ευτυχώς ο μεγαλόψυχος Καίσαρας τον συγχώρησε.

«Ανυπομονώ για το μεθαυριανό συμπόσιο», του είπε εύθυμα, προσπαθώντας να διασκεδάσει τις έγνοιές του, όποιες κι αν ήταν.

«Ελπίζω να φανώ αντάξιος των προσδοκιών τέτοιων εκλεκτών καλεσμένων», αποκρίθηκε με χάρη, καθώς, πολυάσχολος, συνέχιζε το δρόμο του. Η κοπέλα του έριξε μια τελευταία ματιά καθώς απομακρυνόταν. Ήταν στενός φίλος του πατέρα της, επομένως τον έβλεπε αρκετά συχνά κι είχε μάθει να ξεχωρίζει τις εκφράσεις του. Πάντοτε ήταν σοβαρός, μα τον τελευταίο καιρό φαινόταν ιδιαίτερα συνοφρωμένος. Ειδικά από τότε που άρχισε να κάνει παρέα με τον συγκλητικό Γάιο Κάσσιο Λογγίνο.

Είχε φτάσει μεσημέρι, όταν η Βαλέρια τέλειωσε τα ψώνια της. Ο ήλιος έλουζε με τις ακτίνες του το ρωμαϊκό φόρουμ, παιχνιδίζοντας μέσα απ' τα κυπαρίσσια και τα πεύκα που τις εμπόδιζαν, δημιουργώντας την απαραίτητη σκιά. Αυτή πρέπει να ήταν η ώρα που το λαμπρό άρμα του Ήλιου – όταν το οδηγούσε το σταθερό χέρι του Απόλλωνα και όχι του Φαέθοντα – έφτανε στο ζενίθ της ανοδικής πορείας του.

Βρήκε τον Δέκιο, επιστρέφοντας, το ίδιο κακόκεφο με τον Βρούτο.

«Τί έχεις, πατέρα μου; Σε κούρασε ο πολύβουος όχλος ή οι αντιδικίες της ημέρας;»

«Τίποτα από τα παραπάνω. Μα οι έγνοιες συγκεντρώνονται, για όποιον έχει ευθύνες, γρηγορότερα απ' ό,τι το νερό στο αυλάκι».

«Και για όποιον έχει την εξουσία;»

Της χαμογέλασε κουρασμένα.

«Η εξουσία, κόρη μου, πολλές φορές φέρνει σε παράξενα μονοπάτια».

Μολονότι δεν μπόρεσε να του αποσπάσει περισσότερες κουβέντες (αν και πάντα της εκμυστηρευόταν τις σκέψεις του, μετά το θάνατο της μητέρας της, αφού ήταν μοναχοπαίδι του κι εκτιμούσε την ευφυΐα και την εχεμύθειά της, σπάνια στο φύλο της) δεν ήταν χαζή, μάντευε την αιτία. Δεν ήταν όλοι ενθουσιασμένοι με την επικείμενη εκστρατεία ενάντια στους Πάρθους. Η Βαλέρια, που παρακολουθούσε τα πολιτικά γεγονότα όπως ο πατέρας της, ήξερε πως οι στρατιώτες στον προηγούμενο πόλεμο στην Αφρική είχαν ήδη στασιάσει. Εκείνοι που ανησυχούσαν όμως ήταν οι πατρίκιοι, γιατί ακούγονταν φήμες... Μα όχι! Απαίσιοι ψίθυροι, που έφερναν φρίκη στα αυτιά της Ρωμαϊκής Δημοκρατίας – από τον καιρό που είχε αποτινάξει τον τελευταίο ζυγό της δυναστείας των Ετρούσκων –, ας τους πάρει ο άνεμος, δεν έχουν καμία θέση εδώ. Τουλάχιστον όχι ακόμα...

«Μη στενοχωριέσαι, καλέ μου πατέρα», είπε στοργικά η νέα. «Πιες λίγο δροσερό κρασί κι ας συλλογιστούμε κάτι ευχάριστο, όπως τη μεθαυριανή γιορτή».

«Άλλη μια σκοτούρα για μένα», αναστέναξε θλιμμένος ο Δέκιος.

Στις τρεις του μηνός γέλια, χαρούμενες φωνές, μουσικές και προπόσεις αντηχούσαν από το μέγαρο του Βρούτου, παρά τη δυσθυμία που βασίλευε στην καρδιά του ενοίκου του. Ο Καίσαρας, προς τιμήν του οποίου δινόταν το συμπόσιο και όλη η αριστοκρατία είχαν συγκεντρωθεί εκεί, όπως οι αστερισμοί πάνω από την οροφή, στολίζοντας σαν διάδημα τον νυχτερινό ουρανό. Μια πανδαισία χρωμάτων, ενδυμάτων κι εδεσμάτων στον καλαίσθητο χώρο του οικοδεσπότη, που η φιλοξενία του συναγωνιζόταν την εμφάνιση των καλεσμένων του.

Η Βαλέρια είχε αφήσει κατά μέρος τη λιτή εμφάνιση που προτιμούσε κι είχε ντυθεί με το πιο όμορφο της φόρεμα, μπλε με σκούρα νερά – που τόνιζε τα μάτια της – και χρυσή πόρπη. Βραχιόλια από το ίδιο μέταλλο και δαχτυλίδια με ζαφείρια, ακουαμαρίνα και λάπις λαζούλι στόλιζαν τα μπράτσα και τα χέρια της. Τα ξανθά μαλλιά της, ανασηκωμένα ψηλά και χτενισμένα με τέχνη, της έδιναν βασιλικό παράστημα. Μιλούσε με όλους, καθώς ήξερε τους περισσότερους έστω εξ όψεως, γελούσε, αστειευόταν με τους θαυμαστές της που της έλεγαν ότι ήταν ίδια η Αφροδίτη. Ο Βρούτος την υποδέχτηκε, όπως και τον πατέρα της, με ξεχωριστή αβροφροσύνη και βρήκε τον χρόνο να την παρουσιάσει, για μια στιγμή, στον επίτιμο καλεσμένο:

«Εδώ είναι η άξια κόρη του συγκλητικού Δέκιου, που ήρθε να υποβάλλει τα σέβη της».

«Α! Θεϊκή καλλονή, η ομορφιά σου λαμπρύνει την αποψινή γιορτή», είπε εκείνος με γαλαντομία αλλά και γνήσια επιδοκιμασία.

«Χαίρε Καίσαρα! Τα καλά σου λόγια με τιμούν αφάνταστα, μα είναι το μεγαλείο της παρουσίας σου που φωτίζει αυτό το βράδυ», απάντησε μαγεμένη. Δεν είναι εύκολο να μιλάει κανείς με τον νικητή των βαρβάρων, τον κυρίαρχο της Ρώμης, χωρίς να νιώσει σαγήνη.

Τώρα από μακριά, που τον παρατηρούσε, κάνοντας ένα διάλειμμα από τις συναναστροφές – καθώς οι πρώτες εντυπώσεις και ο ενθουσιασμός της βραδιάς είχαν καταλαγιάσει – έβρισκε ολότελα αταίριαστη την πορφύρα, που μόνος αυτός φορούσε, και το δάφνινο στεφάνι του. Ο πατέρας της κουβέντιαζε με μια παρέα. Ο Βρούτος είχε το χέρι του περασμένο στο μπράτσο της υπέροχης Πορκίας, που δεχόταν απ' όλους φιλοφρονήσεις. Ο Κάσσιος στεκόταν μόνος σε μια γωνιά. Ο Μάρκος Αντώνιος, το δεξί χέρι του Καίσαρα, εύθυμος καθόταν στο πλευρό του. Αξιωματικοί, συγκλητικοί, καλλιτέχνες, φιλόσοφοι, συνωστίζονταν στην αίθουσα. Το κρασί ή η ζέστη – ή και τα δύο – έφεραν ξαφνικά μια περίεργη αίσθηση στη Βαλέρια. Ο χρόνος μοιάζει να επιβραδύνει, οι κινήσεις γίνονται ολοένα και πιο αργές. Οι καλεσμένοι αστράφτουν χαμόγελα, μα πίσω τους τους κρύβεται μια έκφραση διαφορετική. Γελούν δυνατά, ενώ τα μάτια σωπαίνουν με μίσος. Ο Δέκιος μοιάζει μελαγχολικός. Ο Βρούτος ωχρός σαν προτομή αγάλματος. Η γυναίκα του τον κοιτάζει ανήσυχη. Ο Μάρκος Αντώνιος κατεβάζει τα κύπελλα το ένα μετά το άλλο. Ο Καίσαρας ανταλλάζει παράφορα βλέμματα με τη Σερβιλία, τη μητέρα του Βρούτου (οι φήμες λένε

πως είναι γιός τους). Η ματιά του Κάσσιου γίνεται διαπεραστική, σαν βέλος...

«Είσαι καλά;» μια φωνή ηχεί στ' αυτιά της, σαν από μακριά.

Η Βαλέρια συνήλθε.

«Μια χαρά. Μάλλον με πείραξε λιγάκι η ζέστη». Δίπλα της βρισκόταν μια άγνωστη μορφή, ένας νέος με στρατιωτική ενδυμασία, που είχε δει να την παρατηρεί εδώ και ώρα από απόσταση.

«Ας κατευθυνθούμε στον εξώστη», της πρόσφερε με σεβασμό τον βραχίονα του, που εκείνη δέχτηκε. Ο καθαρός αέρας την αναζωογόνησε. Κάθισε σε έναν πέτρινο πάγκο.

«Έξω αναπνέει κανείς πιο ελεύθερα», είπε σοβαρά ο νέος. Η Βαλέρια κατένευσε.

«Είμαι εντάξει τώρα. Δεν χρειάζεται να στέκεσαι όρθιος», τον καθησύχασε, βλέποντας να καθρεφτίζεται, σ' ένα ζευγάρι σαν νυχτερινές λίμνες μάτια, η έγνοια γι' αυτή.

«Νομίζω πως πρέπει να συστηθώ», είπε ενώ καθόταν πλάι της. «Είμαι ο Λικίνιος Βάιος Γράκχος, εκατόνταρχος, που επέστρεψα πρόσφατα με τη μονάδα μου από τη Γαλατία».

«Α, γι' αυτό δεν θυμόμουν να σε έχω ξαναδεί. Κι εγώ είμαι...»

«Ποιός θνητός δε γνωρίζει το όνομα της θυγατέρας του σεβαστού Δέκιου;» την έκοψε.

«Ωστε ξέρεις ποια είμαι».

«Συγχώρησέ με, πανέμορφη Βαλέρια, αν θέλησα να βρω λέξεις για την οπτασία που έτσι απρόσμενα φανερώθηκε μπροστά μου», είπε ο Λικίνιος σιγανά. Η φράση δεν αντήχησε ανάλαφρη, σαν τις κολακειές που ήταν συνηθισμένη ν' ακούει, αλλά φορτωμένη βαριά από ειλικρίνεια. Ο άνεμος πέρασε θροίζοντας μέσα από τη δεντροστοιχία με τις φλαμουριές του κήπου, μέσα από τα καστανά μαλλιά του – ανασαλεύοντας τα φύλλα της ψυχής της.

Η Βαλέρια έψαξε παντού να μάθει πληροφορίες για τον Λικίνιο. Επιβεβαιώθηκαν τα λεγόμενά του, ότι είχε επιστρέψει πριν λίγο καιρό μαζί με ένα μικρό τμήμα στρατού από τη Γαλατία, όπου είχε διακριθεί για τη γενναιότητά του. Ο πατέρας της, που ήξερε μερικά πράγματα γι' αυτόν, είχε κάνει τη γνωριμία του στο συμπόσιο και τον είχε συμπαθήσει αμέσως.

«Αυτός ο νέος είναι άξιος και θαρραλέος, από τα καλύτερα σπαθιά της Ρώμης», της εξέφρασε τις εντυπώσεις του, χωρίς να υποσιάζεται τις δικές της. «Μια μέρα θα γίνει λεγεωνάριος».

Έμαθε επίσης ότι ήταν γιός πραιτωριανού, από οικογένεια με στρατιωτική παράδοση, αλλά ο ίδιος είχε κλίση στα γράμματα, εντυφώνοντας όποτε έβρισκε καιρό στην ποίηση και στη φιλοσοφία. Έλεγαν όλοι καλά λόγια για τον χαρακτήρα του, ότι ήταν ευθύς, σοβαρός, τίμιος. Η Βαλέρια είχε γρήγορα την ευκαιρία να το διαπιστώσει: ο νεαρός αξιωματικός την επόμενη κιόλας έκανε επίσκεψη αβροφροσύνης στον γηραιό συγκλητικό. Οι τρόποι του ήταν απλοί, ανεπιτήδευτοι, αλλά γεμάτοι σεβασμό απέναντι στον Δέκιο και την οικοδέσποινα. Όταν έφυγε εξασφάλισε νέα

πρόσκληση με εγκαρδιότητα, αφού τον ένιωθαν ήδη σαν παλιό τους φίλο. Οι επισκέψεις του έγιναν σύντομα πιο συχνές. Η ευγένεια και ο αυθορμητισμός του διασκέδαζαν τον συγκλητικό, κανοντάς τον να λησμονάει για λίγο τις σκοτούρες του. Και η κοπέλα έβρισκε σε αυτόν μια χάρη ολότελα διαφορετική, που κάθε μέρα κέρδιζε όλο και περισσότερο έδαφος στην καρδιά της.

Ένα δεκαήμερο πέρασε μέσα σε μια στιγμή, σαν όνειρο ή σύννεφο. Ήταν δεκατρείς του μηνός κι ο καιρός ήταν ζεστός μα υγρός. Γκρίζα νέφη είχαν μαζευτεί πάνω από την πόλη, απειλώντας να ξεσπάσουν την οργή τους, μα προς το μεσημέρι ένας δυνατός άνεμος τα σκόρπισε. Το άρμα του Ήλιου πρόβαλε ξανά, περιγελώντας τα. Τα περιστέρια συναγμένα στους δρόμους γουργούριζαν ανήσυχα, φτεροκοπώντας όταν κάποιος διαβάτης, όπως η Βαλέρια, περνούσε πολύ σιμά τους. Της φαινόταν ότι τα σανδάλια της αντηχούσαν μονότονα στο λιθόστρωτο, καθώς αφουγκραζόταν παράλληλα αφηρημένα τις κουβέντες του κόσμου. Όσοι είχαν αγροκτήματα ήταν δυσαρεστημένοι που δεν έβρεξε, ανυπομονούσαν να ποτιστούν τα χωράφια τους, που ανάμεσά τους νέοι σπόροι περίμεναν να πιούν για να βλαστήσουν. Θα έφτιαχναν έπειτα γερές ρίζες, θα μεγάλωναν και θα έδιναν καρπούς. Όσοι δεν είχαν, αντέτειναν πως όλο το χειμώνα έβρεχε ακατάπαυστα, ήθελαν μια ανάπαυλα από την κακοκαιρία, να περπατήσουν δίχως να στάζουν τα ενδύματά τους, να λιαστούν λιγάκι. Η Βαλέρια καταλάβαινε και τους μεν και τους δε. Μα τ' αυτιά της έπιαναν και άλλες σκόρπιες φράσεις, ανησυχητικές:

«...λένε πως σύντομα θα γίνει βασιλιάς».

«Μα τρεις φορές αρνήθηκε το στέμμα, που του πρόσφερε ο Μάρκος Αντώνιος στη γιορτή των Λυκαίων».

«Στάχτη στα μάτια. Περίμενε και θα δεις».

Ο πατέρας της εκείνο το απόγευμα ήταν πιο χλωμός από ποτέ.

«Άκουσα τις φήμες», τον έκοψε όταν προσπάθησε να επικαλεστεί την κούρασή του.

«Δεν είναι μόνο φήμες».

«Ωστε αλήθεια; Μπορεί να το κάνει; Η Σύγκλητος δεν θα αντιδράσει;»

«Η Σύγκλητος! Η πλειοψηφία είναι δικοί του. Εξάλλου νομίζεις πως την υπολογίζει καθόλου – όπως τότε που διέσχισε τον Ρουβίκωνα, παρά τις εντολές».

«Ίσως τότε τον μεταπείσει ο γιός του;»

«Δεν μπορεί να είναι γιός του Καίσαρα ο απόγονος εκείνου που έδιωξε τον τύραννο Ταρκύνιο κι έφερε τη Δημοκρατία», συγχύστηκε ο Δέκιος.

«Εστω, θετός του γιός».

Ένευσε αρνητικά.

«Επομένως δε γίνεται τίποτα».



Ο ηλικιωμένος άντρας σηκώθηκε από το κάθισμά του με μάτια που έλαμπαν.

«Δε θα μείνουμε αμέτοχοι», είπε αγέρωχα «όσο υπάρχουν πατριώτες κι όσο έχουμε ανάμεσά μας τον συνεχιστή της γενιάς του μεγάλου Λεύκιου Βρούτου. Θα λείψω, μέχρι αργά το βράδυ».

«Πού πηγαίνεις;»

«Στο σπίτι του Κάσσιου».

Τα πράγματα δεν πήγαιναν καλά. Μόνη της πια η Βαλέρια βγήκε στον κήπο, να νιώσει λίγη δροσιά και να ηρεμήσει. Ήταν σχετικά μικρός αλλά όμορφος, διακοσμημένος σύμφωνα με τις οδηγίες της και πάντοτε περιποιημένος. Δεν είχε προλάβει να καθίσει, όταν άκουσε βήματα, που τα συνόδευε η μορφή του Λικίνιου.

«Μήπως ήρθα σε ακατάλληλη στιγμή;» ρώτησε ανήσυχος, βλέποντας την αποκαμωμένη της όψη.

«Απεναντίας, είσαι το μοναδικό άτομο που χαίρομαι να δω αυτή την ώρα. Ο πατέρας μου λείπει».

«Ναι, το έμαθα στην είσοδο. Είσαι καλά;»

«Ας περπατήσουμε».

Μίλησαν περί ανέμων και υδάτων, διασχίζοντας την αλέα με τις μουριές. Είχε θαυμάσει ήδη τον κήπο, αλλά πρώτη φορά τον ξεναγούσε εκείνη και χαιρόταν παρατηρώντας μαζί της την κάθε λεπτομέρεια. Παράλληλα της διηγούνταν την ζωή του στη Γαλατία και τις σκληρές μάχες που δόθηκαν εκεί.

«Τί σκεφτόσουν, τις ώρες που δεν είχες υπηρεσία;» αναρωτήθηκε η Βαλέρια.

«Ανυπομονούσα να επιστρέψω στην πατρίδα – και ταυτόχρονα φοβόμουν τί θα αντιμετώπισω στον γυρισμό». Τον κοίταζε απορημένη. «Το ξέρω πως σου φαίνεται αστείο. Όμως για μένα όλες οι ορδές του Βερκιγγετόριγα δεν είναι τόσο τρομακτικές, όσο οι δολοπλοκίες που υφαίνονται στη Ρώμη».

«Καταλαβαίνω πολύ καλά τι εννοείς», αναστέναξε εκείνη.

«Δεν μου αρέσουν οι διαμάχες, ούτε πολιτικές, ούτε στρατιωτικές. Πολεμάω από καθήκον, αλλά στην πραγματικότητα, ξέρεις, είμαι πιο πολύ φιλόσοφος, στην ψυχή».

«Η ποιητής», του χαμογέλασε.

Είχαν φτάσει σ' ένα συντριβανάκι, όπου το νερό έπεφτε από μια υδρία που κρατούσε μια ναϊάδα.

«Και γι' αυτό ίσως η Μοίρα κι οι θεοί με αντάμειψαν στην επιστροφή», συνέχισε ο Λικίνιος σιγανά. «Αντί γι' αυτό που φοβόμουν, βρήκα ό,τι πιο πολύτιμο υπάρχει...» Η ανάσα της κόπηκε.

«...ό,τι πιο όμορφο και αξιοθαύμαστο...» Το νερό εξακολούθησε να κελαρίζει γλυκά, αμέριμνο. «...ό,τι πιο αγαπημένο».

Τα χείλη τους ενώθηκαν. Ακόμα και μετά το παρατεταμένο φιλί, απόμειναν ο ένας στην αγκαλιά του άλλου. Είχε σουρουπώσει. Κάθισαν σ' ένα παγκάκι, γελώντας χαρούμενα, ανταλλάζοντας τρυφερά λόγια, νιώθοντας τη μαγεία μιας πρωτόγνωρης ευτυχίας. Όλα τ' αστέρια εκείνο το βράδυ ήταν πάνω από τον κήπο.

Ο Δέκιος γύρισε αργά, κατάκοπος. Αποφάσισαν να μην του μιλήσουν ακόμα, αρκετές φροντίδες είχε. Πλησίαζαν οι Ειδοί του Μαρτίου – ημέρα αποπληρωμής των χρεών – και η Σύγκλητος θα συνεδρίαζε, επομένως ήταν πολύ απασχολημένος. Μα η Βαλέρια ήξερε πως δεν ήταν οι ετοιμασίες και τα διαδικαστικά που τον εξαντλούσαν.

Την επόμενη, στις δεκατέσσερις, ο Λικίνιος τη βρήκε πάλι μόνη. Ήταν πολύ ανήσυχη και στενοχωρημένη. Δεν έμαθε τι ακριβώς διαμείφθηκε στην οικία του Κάσσιου, παρά την επιμονή της, μα καταλάβαινε πως κάτι σχεδίαζόταν.

«Τί συμβαίνει γλυκιά μου;» ρώτησε αναστατωμένος.

Διστακτικά στην αρχή κι έπειτα αποφασιστικά, του εκμυστηρεύτηκε τους φόβους της.

«Κάτι ετοιμάζεται πολύ σύντομα, κι από τις δυο πλευρές», κατέληξε. «Φοβάμαι για μια νέα διχόνοια, που θα οδηγήσει πάλι σε εμφύλιο».

Ο Λικίνιος, αφότου η ανησυχία του για εκείνη καταλάγιασε, την άκουσε ήρεμος, μα πολύ σοβαρός και προβληματισμένος.

«Οφείλουμε να εμποδίσουμε να συμβεί κάτι τέτοιο, με κάθε κόστος» είπε. «Πρέπει να ενημερωθεί ο Καίσαρας. Θα ψάξω να βρω τον Μάρκο Αντώνιο και θα του μιλήσω».

«Τί εννοείς; Τί πας να κάνεις;»

«Ορκίζομαι ότι θα λάβω κάθε προφύλαξη να μην εκτεθεί το όνομα του πατέρα σου. Θα έπρεπε να το ξέρεις».

«Ναι, μα... Ο Βρούτος;»

«Ο κίνδυνος για εκείνον είναι μηδαμινός. Αυτό έχει ήδη αποδειχτεί».

«Στάσου! Εμπιστεύομαι τον Βρούτο, όπως και τον πατέρα μου άλλωστε. Δεν θέλει τίποτα άλλο πέρα από το καλό της Δημοκρατίας».

«Δεν αμφιβάλλω. Μα είναι τυφλωμένος από ανθρώπους που τον χρησιμοποιούν για να πετύχουν τους σκοπούς τους. Εμπιστέψου με, αγαπημένη μου. Δεν πρέπει να χαθεί καθόλου χρόνος!»

Τη φίλησε κι έφυγε βιαστικά, χωρίς να καταφέρει να τον εμποδίσει. Ανήμπορη να συγκρατήσει τα συναισθήματά της, ξέσπασε σε λυγμούς.

Ο Βρούτος κι ο Κάσσιος, που έρχονταν από μακριά, την είδαν έτσι στο κατώφλι κι έτρεξαν κοντά της.

«Τί τρέχει, καλό μου κορίτσι;» ο φίλος της την αγκάλιασε. Ακολούθησαν το δακρυσμένο βλέμμα της, στη φιγούρα που χανόταν στο τέρμα του δρόμου. «Έχει σχέση με τον νεαρό αξιωματικό;» Έγνεψε καταφατικά. «Καυγαδίσατε;»

«Όχι», μπόρεσε να πει μόνο η Βαλέρια, που τα δάκρυά της, στη θέα του Βρούτου, δυνάμωσαν. «Δηλαδή...»

Οι δυο άντρες αντάλλαξαν μια ματιά μεταξύ τους και ο Κάσσιος απομακρύνθηκε γοργά, ακολουθώντας διακριτικά τα βήματα του Λικίνιου. Ο Βρούτος προσπάθησε να παρηγορήσει τη Βαλέρια, χωρίς να καταφέρνει να αποσπάσει την αιτία της ταραχής της. Στο τέλος, όταν την ηρέμησε κάπως, έφυγε κι αυτός.

Ο Λικίνιος δεν ήρθε το βράδυ. Ο Δέκιος κοιμήθηκε νωρίς, νικημένος από την κούραση. Όλη τη νύχτα η καταιγίδα λυσομανούσε, σαν Ερινύια. Ο άνεμος και η βροχή μαστίγωναν τα δέντρα. Η Βαλέρια δεν έκλεισε μάτι. Και ο ύπνος της Καλπουρνίας, της γυναίκας του Καίσαρα, ήταν γεμάτος οiwονούς και σκοτεινά προμηνύματα.

Την επόμενη, στη Σύγκλητο, εικοσιτρία κρυμμένα σπαθιά – ανάμεσά τους και εκείνο του πατέρα της – διαπέρασαν το σώμα του Καίσαρα, βάζοντας τον πορφυρό μανδύα άλικο. Ο Λικίνιος βρέθηκε νεκρός σε ένα ερημικό σοκάκι, με μια μαχαιριά στην καρδιά. Το πρόσωπο της κοπέλας, καθώς ακολουθούσε την κηδεία του, ήταν πιο γλωμό κι από του νεκρού. Ο Δέκιος σύντομα αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την πρωτεύουσα, όπως οι υπόλοιποι συνωμότες, και εγκαταστάθηκε στην επαρχία. Εκεί έμαθαν ότι ο Βρούτος αυτοκτόνησε στους Φιλίππους – είχε προηγηθεί ο τραγικός θάνατος του Κάσσιου. Η Βαλέρια δεν ξαναπάτησε το πόδι της στη Ρώμη.

## ΜΕΓΑΣ

Στα ερείπια του αρχαίου κόσμου χάνεται η σοφία. Έφεσος, Πέργαμος, Μίλητος. Λαμπροί ναοί στέκονται άδειοι ή μισογκρεμισμένοι, κατάλοιπα του ένδοξου παρελθόντος και η λατρεία τους έχει αντικατασταθεί από νέα κτίσματα, όπου φιλοξενούνται δεισιδαιμονίες – οστά νεκρών και ξύλινοι σταυροί.

Αυτά συλλογιζόταν ο νεαρός Ρωμαίος αυτοκράτορας, καθώς μετακινούνταν με το στρατό του, αυτά συζητούσαν οι δύο πιστοί υπασπιστές του, ο Αυξέντιος και ο Νικόδημος, που τον ακολουθούσαν, παρατηρώντας τον κατηφή μα αποφασισμένο. Έλληνες κι οι δύο, λάτρεις της ρητορικής και της φιλοσοφίας, έβλεπαν στο πρόσωπό του την αναβίωση του αρχαιοελληνικού πνεύματος.

«Τουλάχιστον η Αθήνα διατηρεί ατόφια την αίγλη και τη σοφία της», είπε με καμάρι ο Αυξέντιος, ενώ ίππευαν πλάι-πλάι. «Τυχεροί εμείς, που γεννηθήκαμε στο λίκνο του πολιτισμού».

«Κι ευτυχής ο αυτοκράτορας που είχε την ευκαιρία να σπουδάσει εκεί», συμπλήρωσε ο Νικόδημος.

«Τί παραπάνω, πες μου, μπορεί να δώσει η ρωμαϊκή μόρφωση, μετά από μια μαθητεία στους κλασικούς μας, πέρα από τη στρατιωτική εκπαίδευση;»

«Που και σ' αυτόν τον τομέα, οι πρόγονοί μας δεν υπολείπονται ούτε σε ανδρεία, ούτε σε ηρωισμό», παρατήρησε εύστοχα ο άλλος. «Μόνο που εκτιμούν την παιδεία καλύτερα, όπως αρμόζει».

Έχοντας ολοκληρώσει νωρίς τις σπουδές τους είχαν συνδεθεί με αδελφική φιλία στην Αθήνα κι είχαν γνωρίσει εκεί τον Ιουλιανό τον Μέγα, τον οποίο τώρα υπηρετούσαν. Η αλήθεια είναι πως είχαν διακριθεί περισσότερο για την αφοσίωση και το θάρρος τους, παρά για τη δεξιοσύνη τους στα όπλα, αφού είχαν πιο πολύ έφεση στα γράμματα. Όπως και να 'χει, μοιράζονταν το όραμα του αυτοκράτορα και είχαν την εμπιστοσύνη του.

Ο Ιουλιανός, έπειτα από μια ταραχώδη παιδική ηλικία, όπου πολιτικές ίντριγκες απειλούσαν διαρκώς τη ζωή του, είχε ενστερνιστεί την αρχαία θρησκεία, εκτός από τη φιλοσοφία, μετά την παραμονή του στην ελληνική πρωτεύουσα. Έλεγαν πως ο παγανιστής φιλόσοφος Μάξιμος είχε παίξει καταλυτικό ρόλο σε αυτό. Οι προειδοποιήσεις των προηγούμενων διδασκάλων του, του Ευσέβιου και του Γεώργιου, χριστιανών επισκόπων, είχαν πάει χαμένες. Οι ίδιοι βέβαια αφενός ανήκαν στην αίρεση του αρειανισμού, αφετέρου η υποκρισία και οι δολοπλοκίες τους δεν τους έκαναν κατάλληλους να του εμφυσήσουν αγάπη για τον χριστιανισμό. Τα σκληρά παιδικά του χρόνια προκαλούσαν τη συμπάθεια των δύο φίλων, που είχαν ορφανέψει κι αυτοί μικροί.

«Είναι άδολος», ήταν ο μεγαλύτερος έπαινος του Νικόδημου.

«Είναι οραματιστής», αντέτεινε ο Αυξέντιος. Με σγουρά, καστανόξανθα μαλλιά και γαλανά μάτια, Μακεδόνας στην καταγωγή, ήταν πιο παρορμητικός και επιδέξιος στο σπαθί από τον φίλο του. Αντίθετα ο Νικόδημος, βέρος Αθηναίος, είχε τα συνηθισμένα μαύρα μαλλιά, καστανά μάτια και σιταρόχρωμη ελληνική επιδερμίδα. Ήταν ο πιο μετριοπαθής και ψύχραιμος από τους δύο, οπαδός του ρητού του Ηράκλειτου “τα πάντα ρει”. Ήταν αποφασισμένοι, όπως ο αρχηγός τους, να υπερικήσουν τα εμπόδια που υψώνονταν εμπρός τους.

Κι αυτά δεν ήταν λίγα. Η νέα θρησκεία έμοιαζε να έχει καταλάβει ολόκληρη την αυτοκρατορία, από τη βασιλεύουσα και τον ελλαδικό χώρο μέχρι τα βάθη της Ανατολής. Μοναστήρια, ναοί, παρεκκλήσια, τρούλοι φύτεωναν διαρκώς, μεταλαμπαδεύοντας το μήνυμα του Ναζωραίου.

«Λες και οι μεγάλοι άνδρες, ο Πλάτωνας, ο Αριστοτέλης, ο Περικλής, ο Θουκιδίδης, δεν γνώριζαν τί τους γινόταν, όταν απέτειαν φόρο τιμής στον Δία ή στην Άρτεμη», τους εξομολογήθηκε με πικρία ο βασιλιάς. Εκτός από τους Πέρσες, ενάντια στους οποίους εκστράτευε, είχε να αντιμετωπίσει κι έναν αόρατο εχθρό, γιο μαραγκού.

«Εμείς θα σταθούμε στο πλευρό της αλήθειας, ό,τι κι αν συμβεί», τον διαβεβαίωσε ο Νικόδημος.

Θέλοντας να ανιχνεύσει τις προθέσεις των θεών και ταυτόχρονα να αξιώσει την εύνοιά τους, ο Ιουλιανός είχε στείλει αγγελιοφόρο στο μαντείο των Δελφών, τον ίδιο τον Αυξέντιο. Ο νεαρός πήγε και ήρθε σαν αστραπή, με όση ταχύτητα επέτρεπαν τα καθάραιμα άτια που άλλαζε στη διαδρομή – και ξέπνοος, κατασκοπισμένος, γεμάτος κατάπληξη και δυσπιστία, έφερε τον εξής χρησμό:

«Πείτε στο βασιλιά, πως ο Φοίβος δεν έχει πια οικία, ούτε δάφνινο στεφάνι. Ο μαντικός αυλός είναι πεσμένος κάτω και το νερό, που κάποτε μιλούσε, έχει στερέψει».

Ο Ιουλιανός, όπως ο υπασπιστής του, αρνήθηκε να δεχτεί αυτά τα λόγια και συνέχισε την πορεία του. Στην Αντιόχεια, όπου τους έφερε ο δρόμος τους, οι κάτοικοι στράφηκαν εναντίον του, όταν διέταξε να μετακινηθεί ένα ιερό γι' αυτούς λείψανο, που ήταν θαμμένο κοντά στον ναό του Απόλλωνα. Ο ναός σύντομα έγινε παρανάλωμα του πυρός.

«Στάσου, μην είσαι βιαστικός!» τον προέτρεψε ο Νικόδημος, όταν διέταξε συλλήψεις χριστιανών για εμπρησμό, μα εκείνος δεν τον άκουσε. Αποδείχτηκε πως η πυρκαγιά οφειλόταν σε ατύχημα – και με αυτή την ετυμηγορία, η δημοτικότητά του εκεί καταστράφηκε οριστικά.

Τώρα, αφήνοντας σπασμένα κομμάτια πίσω τους, κατευθύνονταν στην Καππαδοκία. Μακριά από την αυτοκρατορική Ρώμη, μακριά από την αριστοκρατική Αθήνα, το τοπίο γινόταν

ολοένα και πιο τραχύ και άνυδρο.

«Τί σκέφτεσαι για όλα ετούτα;» θέλησε να μάθει ο Νικόδημος, καθώς σκούπιζαν τον ιδρώτα από τα μέτωπά τους. Η ζέστη ήταν αποπνικτική.

«Λέω πως δύσκολα θα αναχαιτίσουμε τη λαίλαπα των χριστιανών», απάντησε στρυφνά ο Αυξέντιος – και οι δύο είχαν δεινοπαθήσει στην Αντιόχεια.

Όσο έμπαιναν στην Καισάρεια, την πρωτεύουσα της Καππαδοκίας, τόσο αποκαρδιώνονταν από τα σκαμμένα σε βράχους οικοδομήματα και τη φτωχική ενδυμασία των κατοίκων. Ο επίσκοπος της Καισάρειας, Βασίλειος, θα οργάνωνε την υποδοχή.

«Τί ξέρουμε γι' αυτόν;» ρώτησε ο Αυξέντιος.

«Είναι επιφανής άνθρωπος των γραμμάτων, συμφοιτητής του αυτοκράτορα και πρεσβεύει το χριστιανικό δόγμα. Όταν ο Ιουλιανός ζήτησε να του παρουσιάσουν οι επικεφαλής τις θέσεις τους, έστειλε αυτός μια επιστολή».

«Το θυμάμαι. Κι ο αυτοκράτορας του αποκρίθηκε “Διάβασα, κατάλαβα, καταδίκασα”. Λακωνική, κατάλληλη απάντηση».

«Ναι, μόνο που ο Βασίλειος ανταπάντησε “Διάβασες, μα δεν κατανόησες, αλλιώς δε θα καταδίκάζες”».

«Τί θράσος!»

Σπιρούνησαν τ' άλογά τους και βρέθηκαν στην κορυφή της συνοδείας του Ιουλιανού. Μεγάλο πλήθος είχε συγκεντρωθεί στο σημείο υποδοχής, με τους προύχοντες στην πρώτη γραμμή κι ανάμεσά τους ξεχώριζε ο επίσκοπος, λιπόσαρκος, ψηλός, με διαπεραστικό αλλά μειλίχιο βλέμμα, μακριά γενειάδα και τριμμένο ράσο. Αυτός απηύθυνε τον χαιρετισμό στον έφιππο Ιουλιανό.

«Η πόλη μας σε καλωσορίζει, ένδοξε βασιλιά και παλιέ συμφοιτητή μου και σου εύχεται ολόψυχα τη νίκη στην εκστρατεία σου». Κατόπιν έκανε νόημα να του δώσουν το καλάθι με το τιμητικό δώρο και το προσέφερε στον αυτοκράτορα. Εκείνος μόλις αντίκρισε το περιεχόμενό του – τρία κριθαρένια ψωμιά – κοκκίνησε από τον θυμό του.

«Δώστε του λοιπόν και το δικό μου δώρο: τρεις μπάλες σανό», διέταξε.

«Εμείς, βασιλιά», απάντησε γαλήνια ο Βασίλειος, «σου προσφέραμε από εκείνο που τρώμε και το ίδιο έκανες κι εσύ».

Η οργή του Ιουλιανού έφτασε στο αποκορύφωμά της.

«Υπόσχομαι να σε ανταμείψω για την αυθάδειά σου, όταν επιστρέψω και να κάψω συνθέμελα αυτή την αφιλόξενη πόλη, όπου διαδίδονται βλασφημίες ενάντια στους θεούς μας!»

Όλοι πάγωσαν.

«Τρανέ Αύγουστε», τόλμησε να πει μόνος ο Νικόδημος, «μετάστρεψε την απόφασή σου.

Μην τιμωρήσεις ολόκληρη την πόλη, εξαιτίας ενός ανθρώπου».

«Ούτε λέξη! Εσείς οι δύο» έγενε στον Νικόδημο και τον Αυξέντιο, «θα μείνετε εδώ και θα επιβλέπετε την κατάσταση».

Μάταια τον παρακάλεσαν να τους αφήσει να πολεμήσουν κοντά του.

«Θα μου φανείτε πιο χρήσιμοι έτσι, παρά με το σπαθί», τους είπε χαμηλόφωνα, «προλαβαίνοντας όσες ραδιουργίες ετοιμάζονται εναντίον μου». Και στον πρώην συμφοιτητή του απειλητικά: «Θα τα ξαναπούμε!» Σύντομα ο ίδιος και το στράτευμά του είχαν αφήσει πίσω τους την Καισάρεια.

«Θάρρος, παιδιά μου», εμπύχωσε ο επίσκοπος το απολιθωμένο πλήθος. «Δε θα αφήσει ο Θεός να χαθούμε». Σαν τα λόγια του να διέλυσαν κάποιο ζόρκι, τους έβγαλαν από το λήθαργό τους και σιγά-σιγά σκόρπισαν. Απόμειναν ο Βασίλειος και οι δύο υπασπιστές.

«Στη θέση σου θα τους έλεγα να εκκενώσουν την πόλη. Ωραία τα κατάφερες, επίσκοπε», νευρίασε ο Αυξέντιος. «Εξαιτίας σου κολλήσαμε κι εμείς εδώπέρα».

«Ίσως η θεία πρόνοια να σας προφύλαξε από τον πόλεμο», αποκρίθηκε ατάραχα και κίνησε να φύγει.

«Περίμενε», τον παρακάλεσε ο Νικόδημος. «Πες μας πού μπορούμε να βρούμε κατάλυμα γι' απόψε. Είμαστε ξένοι».

«Μπορείτε, αν θέλετε, να διανυκτερεύσετε στο σπίτι μου».

Οι δύο φίλοι περίμεναν πως η οικία του επισκόπου θα ήταν το λαμπρότερο κτίσμα της Καισάρειας. Ανακάλυψαν γρήγορα πως επρόκειτο για το πιο ταπεινό καλύβι: ένα τραπέζι μελέτης φορτωμένο με γραφική ύλη, ένα αχυρένιο στρώμα και λιγοστό φαγητό, το οποίο τους μοίρασε απλόχερα, ήταν τα υπάρχοντά του. Φρόντισε τα σκεπάσματά τους να είναι ζεστά, ενώ ο ίδιος έστρωσε κατάχαμα. Ο Αυξέντιος, κατάκοπος όσο και εκνευρισμένος, κοιμήθηκε αμέσως. Το τελευταίο πράγμα που είδε ο Νικόδημος, πριν τον πάρει ο ύπνος, ήταν η ψηλόλιγνη, όπως η φλόγα του κεριού, μορφή, που προσευχόταν με κατάνυξη κάτω από τον ξύλινο σταυρό.

Η περιήγησή τους, την άλλη μέρα, στην πόλη, τους έφερε καινούργιες εκπλήξεις. Όπως το είχαν φανταστεί, οι χριστιανικοί ναοί κυριαρχούσαν στα δημόσια κτίρια. Μα δεν περίμεναν την ύπαρξη ορφανοτροφείου και γηροκομείου, ούτε την έντονη φιλανθρωπική δραστηριότητα και καλή λειτουργία μιας τόσο φτωχικής πόλης. Έμαθαν πως ο Βασίλειος διεύθυνε τα έργα και γι' αυτό, όπως και για άλλους λόγους, τον αποκαλούσαν τιμητικά “Μέγα” – παρωνύμιο ίδιο με του Ιουλιανού.

Τον βρήκαν στο εκκλησάκι του Αγίου Μερκουρίου, να φροντίζει τα καντήλια. Το λιγοστό φως του δειλινού έμπαινε στον σκοτεινό χώρο και αναμιγνυόταν με τις ανταύγειες από τις

λυχνίες, φωτίζοντας το ιερό. Η ζεστή μυρωδιά των κεριών και το θυμίαμα από λιβάνι ξένισαν τα ρουθούνια τους. Σε μια προθήκη, στο κέντρο, κάτω από την εικόνα ενός νέου στρατιώτη, βρισκόταν ένα λείψανο, ντυμένο με χρυσά άμφια και δίπλα του ένα σκουριασμένο σπαθί και ένα παλιό σκουτάρι.

«Το τίμιο λείψανο και τα όπλα του Μεγαλομάρτυρα», τους εξήγησε, καθώς αντιλήφθηκε την παρουσία τους. «Είναι ο πολιούχος μας».

Παρόλο που τον έβλεπαν με νέα ματιά, έπειτα από την αποκάλυψη των επιτευγμάτων του, τα λόγια του τους έβγαλαν από την αμηχανία τους.

«Πώς είναι δυνατόν», έσπασε τη σιωπή ο Αυξέντιος, «ένας λόγιος, όπως εσύ, να πιστεύει αυτές τις ιουδαϊκές δοξασίες;»

«Πώς μπορείτε να πιστεύετε στα είδωλα και όχι στην πανανθρώπινη αλήθεια;» αντιγύρισε ο επίσκοπος.

Μέρα με τη μέρα, οι δύο νέοι, μαθημένοι άλλωστε στις κακουχίες της στρατιωτικής ζωής, συνήθισαν το λιτό τους περιβάλλον. Είχαν μετακομίσει στο σπίτι ενός πλούχοντα και αρχικά απασχολούνταν συντάσσοντας αναφορές για τον Ιουλιανό. Σύντομα αραιώσαν αυτή τη δραστηριότητα, βλέποντας πως δεν εξυφαινόταν το παραμικρό ίχνος συνωμοσίας εναντίον του. Πλησίαζε ο καιρός της επιστροφής του. Ο Αυξέντιος ανυπομονούσε να γυρίσει στην παλιά ζωή του, λυπόταν αδιάφορα για την επικείμενη καταστροφή της Καισάρειας, μα δεν έβρισκε τρόπο να την εμποδίσει. Ο Νικόδημος όμως στενοχωριόταν πραγματικά – μια αλλαγή είχε συντελεστεί αργά μέσα του.

«Κοίτα», είπε στον φίλο του, καθώς παρατηρούσαν ένα βράδυ τα λευκά φώτα που έβγαιναν από τις σχισμές των πέτρινων σπιτιών, κάτω από τον έναστρο μπλε ουρανό. «Πώς μπορεί το κέντρο της Καππαδοκίας να σβήσει;»

«Είναι άγωνα γη, έτσι κι αλλιώς».

«Ναι, όμως μεστή από ζωή... Και έναν καινούργιο πολιτισμό». Ο Αυξέντιος τον κοίταζε παραξενεμένος.

«Βρίσκω πως έχουν λογική οι διδασκαλίες τους», συνέχισε ο Νικόδημος.

«Όχι κι εσύ!»

«Δε λέω πως συμφωνώ με όλα. Μα βασίζονται στην ηθική και την ισότητα. Και αυτό το σύστημα δουλεύει τέλεια εδώ». Ο Αυξέντιος ξεφύσησε, μη μπορώντας να κατανοήσει τη σκέψη του φίλου του.

Το σχέδιο του Βασίλειου, για να εξευμενίσουν τον αυτοκράτορα, ήταν να συγκεντρώσουν όλοι τα τιμαλφή τους και να τα σκορπίσουν στον δρόμο του, όταν αυτός θα επέστρεφε. Μα



επιπλέον, ως πιο ισχυρό μέσο, ζήτησε να νηστεύσουν και να προσευχηθούν για τη σωτηρία τους. Και ο Νικόδημος, αν και δε συμεριζόταν απόλυτα τα πιστεύω τους, βρήκε τον εαυτό του να προσεύχεται με την ίδια θέρμη ανάμεσά τους, στην εκκλησία της Υπεραγίας Θεοτόκου. Το ίδιο βράδυ ο επίσκοπος, συγκινημένος, τους φανέρωσε πως είχε δει σε όραμα την Ουράνια Βασίλισσα να δίνει εντολή: “Πήγαινε”, είπε στον Μερκούριο. Κι εκείνος υπάκουσε ευθύς.

Αναστατωμένος ο Νικόδημος έτρεξε μόνος του μέσα στη νύχτα στον μικρό ναό. Η εικόνα του αγίου – ατρόμητου, αρειμάνειου, με μακριά μουστάκια, πλατύ κράνος και στρατιωτική εξάρτηση – τον κοιτούσε κατάματα, όπως πάντα. Μα η προθήκη ήταν άδεια. Το λείψανο και τα αρχαία όπλα είχαν εξαφανιστεί.

Δεν άργησαν να φτάσουν νέα από τον πόλεμο. Ο βασιλιάς είχε φονευτεί στη μάχη από το δόρυ ενός άορατου εχθρού – άλλοι έλεγαν πως ήταν περσικό, άλλοι αραβικό – , αφήνοντας την τελευταία του πνοή μαζί με τη φράση “Με νίκησες, Ναζωραΐε!”. Η ιστορία τον κατέγραψε ως Ιουλιανό τον Παραβάτη. Ο Αυξέντιος επέστρεψε στην Αθήνα, προσπαθώντας να συμφιλιώσει μέσα του αυτά που γνώριζε με αυτά που έμαθε. Και ο Νικόδημος, αφού βαπτίστηκε χριστιανός από τον Άγιο Βασίλειο τον Μέγα, παρέμεινε στην Καισάρεια, βοηθώντας το έργο του.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Abrams, M. H. (2012). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Αθήνα: Πατάκης.

Βογιατζάκη, Εύη (2016). *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 2ου αιώνα. Από τον νεοκλασικισμό έως και τον μοντερνισμό*. Αθήνα: Gutenberg.

Dickens, Charles (1990). *Ιστορία δύο πόλεων*. Αθήνα: Εξάντας.

Ντενίση, Σοφία (1994). *Το ελληνικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830 – 1880)*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Παναγιωτοπούλου, Παρασκευή (2019). *Το μεταφρασμένο ιστορικό μυθιστόρημα (1830 – 1880)*. Διπλωματική εργασία, στο <https://nemertes.library.upatras.gr/jspui/handle/10889/13307> (τελευταία πρόσβαση 10/6/2022).

Προβατά, Δ. & Γκότση Γ. (2008). *Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας από τις αρχές του 18ου έως τον 20ό αιώνα*, τ. Β'. Β' έκδοση, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Σαχίνης, Απόστολος (1957). *Το ιστορικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Μαυρίδης.

Scott, Sir Walter (2000). *Ιβανός*. Αθήνα: Πατάκης.

Stendhal (1995). *Το κόκκινο και το μαύρο*. Αθήνα: Πάπυρος.

Stevenson, R.L. (2005). *Οι περιπέτειες του Ντέιβιντ Μπάλφουρ*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Travers, Martin (2008). *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Bragg, Tom (2016). *Space and narrative in the nineteenth-century british historical novel*. New York: Routledge.

Brantlinger, Patrick & Thesing, William (2008). *A companion to the Victorian novel*. Wiley-Blackwell.

Casaliggi, Carmen & Fermanis, Porscha (2016). *Romanticism: A literary and cultural history*. New York: Routledge.

Ferber, Michael (2015). *A companion to European Romanticism*. London: Blackwell Publishing.

Fleishman, Avrom (1971). *The English historical novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Johns Hopkins Press.

Hamilton, Paul (2016). *The Oxford Handbook of European Romanticism*. Oxford: Oxford University Press.

Kitsi, A., Kanarakis, I., & Yiannopoulou, E. (2015). *Movements and trends in 19th- and 20th-century English literature*. (Undergraduate textbook). Kallipos: Open Academic Editions, at <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/941> (last access 14/6/2022).

Lukács, Georg (1989). *The historical novel*. London: Merlin Press.

McWilliams, John (2019). *Revolution and the historical novel*. London: Lexington Books.

Orel, Harold (1995). *The historical novel from Scott to Sabatini. Changing attitude towards a literary genre, 1814 – 1920*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Shaw, Harry E. (2018). *The forms of historical fiction: Sir Walter Scott and his successors*. Cornell University Press, at <https://muse.jhu.edu/book/58460> (last access 14/6/2022).

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.