



Ιστορικοί και Αφηγηματικοί Μετασχηματισμοί: Η Νύφη του Λαμμερμούρ του Ουόλτερ Σκωττ¹

ΤΖΙΝΑ ΠΟΛΙΤΗ



ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ το αφιέρωμα στα πολιτισμικά δρώμενα στη Σκωτία και στη «Σκωτικήτητα», που δημοσιεύτηκε στο *Liber* και στη συνέχεια σε μετάφραση στα *Σύγχρονα Θέματα* (τεύχος 66, Ιανουάριος-Μάρτιος 1998) μου δίνεται η ευκαιρία να αναφερθώ σε ορισμένα σχόλια τα οποία συνδέουν το αφιέρωμα με την παρακάτω μελέτη μου για το μυθιστόρημα του Ουόλτερ Σκωττ *Η Νύφη του Λαμμερμούρ*.

Κατ' αρχήν οι Bourdieu και Dixon επισημαίνουν ότι η νέα γενιά συγγραφέων ανακαλύπτει και πάλι τη Σκωτία, «μακριά από τον παρωχημένο ρομαντισμό τύπου Walter Scott» και ότι στρέφεται όλο και περισσότερο στους τρόπους και τους τόπους ζωής, στους ήχους και τους ρυθμούς της ομιλίας των αστικών λαϊκών στρωμάτων» (σ. 159). Ωστόσο, όπως επιχειρώ να δείξω στη μελέτη μου, ο «ρομαντισμός» του Σκωττ δεν είναι τόσο απροβλημάτιστος εφόσον εισέρχεται σε μian έντονη διαλεκτική σχέση με τον ρεαλισμό. Επίσης, όπως κάθε συστηματικός αναγνώστης του Σκωττ μπορεί να διαπιστώσει, ο Σκωττ δεν περιορίζεται στην περιγραφή τρόπων ζωής των ευγενών και των γραφικών Highlanders, αλλά συμπεριλαμβάνει στα μυθιστορήματά του και την αγροτική και την αστική τάξη καθώς και μία μεγάλη πλειάδα κοινωνικών ομάδων. Σ' ό,τι αφορά στους «ήχους και ρυθμούς της ομιλίας», αυτή ακριβώς είναι και η δυσκολία που αντιμετωπίζει όχι μόνο ο αναγνώστης της σημερινής εποχής αλλά και οι αναγνώστες της εποχής του Σκωττ, οι οποίοι δεν ήσαν εξοικειωμένοι με τους «ήχους και ρυθμούς» των σκωτικών διαλέκτων. Ο Σκωττ ήταν ίσως ο πρώτος μυθιστοριογράφος ο οποίος «αυτονόμησε» πλήρως τον λόγο των χαρακτήρων του από τον λόγο του αφηγητή.

Πράγματι, όπως επισημαίνει ο Hugh Trevor - Roper, και όπως ελπίζω να δείχνει η μελέτη μου, ο Σκωττ είχε πλήρη επίγνωση των «κατασκευών» του παρελθόντος από τους ιστορικούς και από άλλους εξουσιαστικούς παράγοντες. Δεν δίστασε, λοιπόν, να οργανώσει για την επίσκεψη του Γεωργίου του Δ' μία εθνικιστική, «τουριστική φιέστα» ανάλογη με αυτές της εποχής μας. Άλλωστε, ήταν ο πρώτος μυθιστοριογράφος που διεύρυνε το χώρο της μυθιστορηματικής δράσης από αυτόν της «τοπικότητας» σ' αυτόν του έθνους και της

σχέσης του με άλλα έθνη, καθώς και το χρόνο αφού η ιστορική διάσταση στα μυθιστορήματά του καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και τον περιορισμένο χρόνο της δράσης των χαρακτήρων του.

Σ' ό,τι αφορά την «απληστία» του Σκωττ και τη «βιασύνη» με την οποία έγραφε τα μυθιστορήματά του, που αναφέρει ο Alistair Gray, αυτό αληθεύει για τον εξής λόγο: η μανία του Σκωττ να χτίσει τον πύργο του Abbotsford τον οδήγησε σε πτώχευση και προκειμένου να ανταποκριθεί στις υποχρεώσεις του άρχισε να συγγράφει «μανιωδώς»! Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το μυθιστορηματικό είδος, τόσο στην εποχή του Σκωττ όσο και κατά τη βικτωριανή εποχή, δεν θεωρούνταν «υψηλή» τέχνη, θεωρούνταν μάλλον «λαϊκό» ανάγνωσμα και γι' αυτό οι εκδότες επέμεναν στην παραγωγή τρίτομων μυθιστορημάτων πράγμα το οποίο καθόριζε, ως ένα βαθμό, και την ίδια τη μορφή του μυθιστορήματος και τους ταχείς ρυθμούς παραγωγής των συγγραφέων οι οποίοι δε είχαν το χρόνο να ασχοληθούν με «υπολογιστικές» ή άλλες αισθητικές μορφές διεργασίες.

Όσο για τον «συντηρητισμό» του Σκωττ, ισχύει στην ανάγνωση των μυθιστορημάτων του εφόσον αυτά ερμηνεύονται με βάση τη ζωή και τις αντιλήψεις του συγγραφέα. Υπάρχει, ωστόσο, και μια άλλη ερμηνευτική σκοπιά, την οποία προσαθώ να εφαρμόσω στη μελέτη μου, η οποία «ακούει» πίσω και πέρα από τις προθέσεις του συγγραφέα, τους «βηματισμούς» της Ιστορίας. Σε σχέση με αυτή την ερμηνευτική σκοπιά, ο Σκωττ εμφανίζεται ως ο «προοδευτικότερος» μυθιστοριογράφος της εποχής του, όχι μόνο για τις ριζοσπαστικές αλλαγές τις οποίες επέφερε στο μυθιστορηματικό είδος, αλλά και για τις ιδεολογικές και ιστορικές προοπτικές που ανοίγονται στα μυθιστορήματά του.

Ι

Οι μακροσκελείς πρόλογοι, οι εισαγωγές, τα εισαγωγικά κεφάλαια, ακόμα, οι σημειώσεις που συνοδεύουν τα μυθιστορήματα του Ουόλτερ Σκωττ, δηλαδή, το περιεχόμενο με το οποίο περιβάλλει ο συγγραφέας το καθαυτό μυθιστορηματικό κείμενο, έχουν αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης μελέ-

της. Συνοπτικά, έχουν ερμηνευτεί ως πτυχή του «αινίγματος» της ανωνυμίας του συγγραφέα, ως αφηγηματολογική επεξεργασία των προσωπείων που υιοθετεί κάθε μυθιστοριογράφος, τέλος, ως μέσο πειθούς σχετικά με την ιστορική προέλευση και γνησιότητα του μύθου προκειμένου να ενισχυθεί η αληθοφάνειά του.

Εκ πρώτης όψεως, η Εισαγωγή στο *Η Νύφη του Λαμμερμούρ* φαίνεται να στοχεύει στο να πείσει τον αναγνώστη –μέσω συγκεκριμένων ιστορικών αναφορών– για το «αληθές» του μύθου. Πράγματι, επώνυμα μέλη της σκωτσέζικης αριστοκρατίας αποτελούν τα πρόσωπα αυτής της οικογενειακής τραγωδίας: Η Νύφη, ήταν η Τζάνετ Ντάλριμπλ, κόρη του γνωστού δικηγόρου και πολιτευτή Σερ Τζέιμς Ντάλριμπλ, ο οποίος το 1765 πήρε τον τίτλο του υποκόμη του Σταίρ, και της φιλόδοξης Ντέιμ Μάργκαρετ Ρος, η οποία ανάγκασε την κόρη να σπάσει τον αρραβώνα της με τον καλό της. Ο εραστής ήταν ο Λόρδος Ράδεφορντ και ο άτυχος γαμπρός, ο Ντάβιντ Ντάμπαρ του Μπαλντούν. Η νύφη, κάτω από πίεση, και σύμφωνα με τις επιθυμίες της μητέρας της, παντρεύτηκε τον Ντάμπαρ στις 24 Αυγούστου του 1669 και δεκαπέντε μέρες μετά, στις 12 Σεπτεμβρίου, πέθανε.

Ωστόσο, ο Ουόλτερ Σκωττ δεν περιορίζεται σε μια περιληπτική αναφορά των ιστορικών συμβάντων και τεκμηρίων που θεμελιώνουν τη μυθιστορηματική του έμπνευση. Καταθέτει επτά αντικρουόμενες εκδοχές αυτών των συμβάντων δυλισμένων μέσα από διαφορετικά κίνητρα, διαφορετικές οπτικές γωνίες και εκτιμήσεις, ακόμα μέσα από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη.

Η πρώτη εκδοχή, αποτελεί τη γραπτή απόδοση μιας προφορικής αφήγησης όπως ακριβώς την άκουσε ο συγγραφέας «από κάποιο συγγενικό πρόσωπο, το οποίο είχε ζηήσει πολύ κοντά στην εποχή εκείνη και το οποίο είχε στενούς δεσμούς με την οικογένεια της Νύφης»². Η προφορική αυτή αφήγηση, αποτελεί και την «αυθεντική πηγή» από την οποία ο συγγραφέας «άντλησε το τραγικό θέμα αυτής της ιστορίας». Ωστόσο, στην προφορική αυτή αφήγηση παρεισφρύουν διάφορες άλλες φωνές, όπως, π.χ., αυτή του ιστορικού, ο οποίος ασχολήθηκε με τον διάσημο εγγονό της μητέρας της Νύφης, Λόρδο Σταίρ, κάποιας άλλης κυρίας που επίσης γνώριζε από κοντά την οικογένεια, μέσα δε στην αφήγηση αυτής της κυρίας φωλιάζουν και τα σχόλια του μικρότερου αδελφού της Νύφης! Την πολυφωνική αυτή εκδοχή ακολουθεί, όπως μας πληροφορεί ο συγγραφέας, μια επιλεκτική σειρά «ποικίλων εκδοχών που διαδόθηκαν σχετικά με αυτή τη μυστηριώδη υπόθεση» (σ.5).

Η δεύτερη εκδοχή, συνοψίζει αυτά τα οποία αναφέρει «ο ευκολόπειστος κύριος Λω». Η τρίτη, αυτά τα οποία ισχυρίζεται ο φίλος του συγγραφέα μας κύριος Σαρπ, ο οποίος δίνει μίαν «εντελώς διαφορετική άποψη της ιστορίας». Η τέταρτη εκδοχή, βρίθκει από «σκοτεινές νύξεις υπό μορφήν χυδαίων και υβριστικών στίχων» (σ.5) τους οποίους έχει γράψει ο Σερ

Ουίλλιαμ Χάμιλτον του Ουάιτλουου, οι δε στίχοι, συνοδεύονται από τις υποσημειώσεις δύο σχολιαστών των οποίων η άποψη συμβάλλει και αυτή στο να «αμαυρώσει» το όνομα της δύσμοιρης οικογένειας. Δύο Ελεγείες, γραμμένες από κάποιον κύριο Άντριου Σίμσον, συμπληρώνουν τις ποικίλες και αντιφατικές αυτές εκδοχές.

Στο σημείο αυτό, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι ενώ ο συγγραφέας αναφέρεται πολύ ειρωνικά σ' αυτές τις Ελεγείες, σημειώνοντας πως δεν διακρίνονται για την «υψηλή ποιότητά τους» (σ.7), μολαταύτα παραθέτει τόσο απλόχερα από αυτές ώστε ο αναγνώστης σύντομα αρχίζει να υποψιάζεται πως η μακροσκελής αναφορά στις γελοίες αυτές Ελεγείες εξυπηρετεί κάποιον άλλο σκοπό. Συγκεκριμένα, φαίνεται να λειτουργούν ως παράδειγμα της θεωρητικής θέσης ότι η αληθοφάνεια εξαρτάται πολύ περισσότερο από την αισθητική ποιότητα και τη μορφή της αφήγησης, παρά από το «αντικειμενικό», ιστορικό της περιεχόμενο.

Αν σταθούμε για λίγο σ' αυτή την Εισαγωγή, θα διαπιστώσουμε ότι ουσιαστικά αποτελεί την αφήγηση μιας σειράς αφηγήσεων. Έτσι, καθώς διαβάζουμε, ο εντοπισμός και η σημασία των «πραγματικών» ιστορικών γεγονότων υποχωρεί ενώ η *αφηγηματικότητα* έρχεται να καταλάβει το προσκήνιο. Η προβολή των στρατηγικών της αφηγηματικότητας σε βάρος των γεγονότων ίσως δεν είναι άσχετη από τη θεωρητική θέση που αφορούσε στην Ιστοριογραφία την εποχή του Walter Scott, και η οποία υποστήριζε πως, σ' ένα μεγάλο βαθμό, η αληθοφάνεια της Ιστορίας ήταν απόρροια επιτυχών αφηγηματικών συμβάσεων³. Ίσως, αυτό που θέλει να φέρει στην προσοχή μας ο Ουόλτερ Σκωττ, σχετικά με την ιστοριογραφία, είναι η αξιωματική σύμβαση της *επαναληπτικής αφήγησης*. Κάθε νέα αφήγηση που προστίθεται στη μνημονική σειρά, δεν αποτελεί μιαν απευθείας «αναπαράσταση» των ιστορικών συμβάντων, αλλά μιαν αναπαράσταση προηγούμενων αφηγήσεών τους. Έτσι, τα ιστορικά γεγονότα εισέρχονται στο χώρο της μνήμης μόνον όταν έχουν μετασχηματιστεί σε αφηγηματικά γεγονότα. Η στάση της νέας αφήγησης απέναντι σ' αυτό το επαναλαμβανόμενο συμβάν της αφηγηματικής *μνήμης*, θα καθορίσει, ως ένα βαθμό, τη μορφή της συνάρτησης, της σχέσης ή της σημασίας του ως προς το ιστορικό παρόν του αφηγητή.

Μετά το τέλος της Εισαγωγής και καθώς ερχόμαστε στο Πρώτο Κεφάλαιο, το οποίο συνήθως λειτουργεί στα μυθιστορήματα ως «είσοδος» στο μύθο, ανακαλύπτουμε ότι η σύμβαση αυτή έχει εδώ καταργηθεί και ότι η «είσοδος» έχει και πάλι μετατεθεί. Το περιεχόμενο εξακολουθεί να πληρεί το χώρο, αφού προηγείται της αφήγησης κάποιο παράθεμα η σημασία του οποίου αποσπά την προσοχή μας, καθώς και ένα βιογραφικό σημείωμα το οποίο αφορά στο φίλο του αφηγητή, το ζωγράφο Ντικ Τίντο.

Η συστηματική και επίμονη χρήση παραθεμάτων στην αρχή κάθε κεφαλαίου από τον Ουόλτερ Σκωττ, είναι χαρακτηρι-

στική. Τα παραθέματα αυτά, τα οποία προέρχονται από όλο το λογοτεχνικό σύστημα καθώς και από την προφορική, λαϊκή παράδοση, λειτουργούν ως κατοπτρικά είδωλα της αφηγηματικής θεματικής που ακολουθεί. Αυτή η σχέση μικρόκοσμου/μακρόκοσμου που δημιουργείται ανάμεσα στο περιεχόμενο και το κείμενο φαίνεται να υπονοεί πως, με τη μια ή την άλλη μορφή οτιδήποτε και αν αποτελεί το αντικείμενο της αφήγησης, αυτό έχει ήδη αφηγηθεί. Κανένα κείμενο δεν αυτογεννάται, κάθε νέο λογοτεχνικό κείμενο δεν είναι παρά μια επαναγραφή, μια παραλλαγή, μια ανάμνηση κάποιου προηγούμενου κειμένου. Έτσι, η προτεραιότητα της «πραγματικότητας» σε σχέση με τη μυθιστορία αμφισβητείται εφόσον αυτή η «ΥΠΕΡ ΑΛΗΘΙΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ» (σ.326), όπως μας



διαβεβαιώνει ο συγγραφέας, επικαλείται σε κάθε της κεφάλαιο την αυθεντία της Λογοτεχνίας ή της λαϊκής προφορικής παράδοσης ως απόδειξη της αληθινοφάνειάς της! Έτσι, όμοια με το ιστορικό συμβάν, το μυθιστορηματικό συμβάν εισέρχεται και αυτό σε μιαν επαναληπτική, αφηγηματική σειρά «παραλλαγών» πάνω σε ένα «θέμα».

Όπως αναφέραμε παραπάνω, η αφήγηση στο πρώτο κεφάλαιο είναι εντελώς άσχετη με αυτή που μας υποσχέθηκε ο συγγραφέας στην Εισαγωγή. Ο αναγνώστης αισθάνεται εντελώς «αποπροσανατολισμένος» διαβάζοντας τα περί του βίου του ζωγράφου, και μόνο προς το τέλος του κεφαλαίου συνειδητοποιεί τη σχέση του με την Εισαγωγή, αφού ο ζωγράφος μας προσφέρει μιαν ακόμα εκδοχή της τραγικής οικογενειακής ιστορίας, αυτή τη φορά στη γλώσσα της ζωγραφικής!

Ωστόσο, ούτε η «εικαστική» αυτή εκδοχή, δεν μοιάζει να έχει κάποια αμεσότερη σχέση με το «πρωτότυπο», αφού και αυτή βασίζεται σε μια προηγούμενη εκδοχή: την προφορική διήγηση της τραγικής ιστορίας την οποία άκουσε ο Dick Tinto από μιά γριά χωρική. Έτσι, ο αναγνώστης παρακολουθεί τη γραπτή αναπαράσταση μιας εικαστικής αναπαρά-

στασης μιας προφορικής αναπαράστασης των γεγονότων! Το παιχνίδι των αντικατοπτρισμών μοιάζει να εκτείνεται στο άπειρο εφόσον η αυθεντική «αρχική πηγή» δεν μπορεί να καταδειχτεί: Σύμφωνα με το συγγραφέα είναι η «από πρώτο χέρι» διήγηση της γνωστής του κυρίας, ενώ σύμφωνα με τον αφηγητή, της γριάς χωρικής! Η διαμάχη που ακολουθεί, ανάμεσα στον αφηγητή και το ζωγράφο, και που αφορά στα αισθητικά προσόντα της *διήγησης* έναντι της *μίμησης*, προσδίδει τον επαγγελματικό τους προβληματισμό με τις στρατηγικές της *αληθοφάνειας* και υποβιβάζει τη σημασία που έχει για την αφήγηση η «πραγματικότητα», δηλαδή, το ιστορικό «γεγονός» ή το φυσικό «αντικείμενο» της αναπαράστασης. Πέρα από τις νέες εκδοχές οι οποίες προστέθηκαν στη σειρά



που προαναφέραμε, και την σημαντική, θεωρητική συζήτηση για την τεχνική του μυθιστορήματος, υπάρχει στο πρώτο αυτό κεφάλαιο κάποιο άλλο σημείο, η σημασία του οποίου γίνεται αντιληπτή από τον αναγνώστη εκ των υστέρων. Το σημείο αυτό αφορά στην παρατήρηση του αφηγητή σχετικά με την ακμή και την παρακμή μιας άλλοτε δημοφιλούς μορφής λαϊκής τέχνης και της αντικατάστασής της από τη γραφή:

Τότε, δεν επιτρεπόταν ακόμα να γράψει κανείς πάνω στο γύψωμα της εισόδου μιας ταβέρνας, ή πάνω στην ταμπέλα που κρεμόταν έξω από κάποιο χάνι, «Η Γριά Καρκαξά», ή «Το Κεφάλι του Σαρακηνού», αντικαθιστώντας έτσι τα ζωηρά ομοιώματα της φτερωτής γλωσσοκοπάνας, ή του βλοσυρού, σαρικοφόρου σουλτάνου με την ψυχρή εκείνη περιγραφή (σ.15).

Η παρατήρηση αυτή, όπως θα δούμε, πέρα από τη μετωνυμική σχέση που έχει με την ευρύτερη ιστορική διαδικασία της αναπόφευκτης αλλαγής και της ορθολογικής «προόδου», αντανάκλα και την αφηγηματική στρατηγική του ιστορικού μυθιστορήματος η οποία θεμελιώνεται πάνω στο αντιθετικό ζεύγος Λήθη/Ανάμνηση. «Λήθη», η οποία προέρχεται από την ακάθεκτη, μη αντιστρέψιμη πορεία του χρόνου, και

«ανάμνηση», η οποία οφείλεται στην ικανότητα της αφήγησης και μόνο να ανακαλεί για την ιστορική μνήμη τις χαμένες μορφές της με το να επικεντρώνεται ακριβώς πάνω στις ιστορικές εκείνες συγκυρίες του παρελθόντος όπου συντελείται η φθορά και εξαφάνισή τους. Το «Ιστορικό Μυθιστόρημα», όπως διαμορφώθηκε από τον Ουόλτερ Σκωτ, ανασυνθέτει για τη μνήμη όχι μόνο το αφήγημα της Ιστορίας, αλλά και την ίδια την ιστορία της Αφήγησης.

II

Οι εξωτερικές αναλήψεις, δηλαδή, η εξιστόρηση γεγονότων που διαδραματίστηκαν σε χρόνο πρότερο από αυτόν στον οποίο εξελίσσεται ο μύθος, είναι μια σύμβαση πολύ κοινή στο Μυθιστόρημα⁴. Ωστόσο, η χρήση της σύμβασης αυτής από τον Σκωτ είναι τόσο συχνή και επίμονη ώστε να χρίζει ιδιαίτερης μελέτης.

Η *Νύφη του Λαμμερμούρ* αρχίζει με μίαν εξωτερική ανάληψη όπου εξιστορείται περιληπτικά η μακράιωνη ιστορία του αριστοκρατικού οίκου των Ravenswood, τα κατορθώματα του οποίου καθώς και τα γυρίσματα της τύχης του, όπως είναι αναμενόμενο, ήδη βρίσκονται καταχωρημένα στα Χρονικά της Σκωτίας. Κυρίως, η εξωτερική αυτή ανάληψη, παρακολουθεί την παρακμή της οικογένειας, εστιάζοντας την προσοχή στη μοιραία καταστροφή που της επέφεραν «οι δικαστικοί αγώνες και οι χρηματικές παγίδες», αποτέλεσμα των οποίων ήταν να καταστεί ο αναρχικός δικηγόρος Ουίλλιαμ Άστον ιδιοκτήτης του προγονικού κάστρου των Ravenswood, επισπεύδοντας έτσι το θάνατο του νόμιμου αφέντη του. Όπως μας τον περιγράφει ο αφηγητής, ο Άστον, «αλιευτής στα ταραγμένα νερά ενός κατακερματισμένου από φράξίες κράτους», είχε καταφέρει να μαζέψει τεράστια περιουσία «καθώς γνώριζε την αξία του πλούτου» τον οποίο και χρησιμοποιούσε «ως μηχανή προκειμένου ν' αυξάνει την ισχύ και επιρροή του» (σ.28). Δεν είναι τυχαίο ότι ο Σκωτ μεταθέτει το χρόνο της ιστορίας από τον 17ο στις αρχές του 18ου αιώνα.

Καθώς ξεδιπλώνεται ο μύθος, θα παρατηρήσουμε ότι η αφηγηματική ροή συχνά διακόπτεται από τέτοιες εξωτερικές αναλήψεις οι οποίες συντάσσονται είτε από τον εξωδιηγητικό αφηγητή, είτε απο ενδοδιηγητικούς αφηγητές οι οποίοι λειτουργούν και ως χαρακτήρες του μυθιστορήματος. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτές οι ενδοδιηγητικές, εξωτερικές αναλήψεις με εξαίρεση, όπως θα δούμε, αυτής του Νεωκόρου, επαναλαμβάνουν χλιοειπωμένες ιστορίες οι οποίες αφορούν αποκλειστικά και μόνο στην οικογένεια των Ρέιβενσγουντ.

Έτσι, ταυτόχρονα με το πρώτο αφήγημα, που αφορά στο παρόν του μύθου, αρχίζει να συντάσσεται από τις ενδοδιηγητικές αυτές ιστορίες ένα δεύτερο, κομματιασμένο και διασκορπισμένο αφήγημα του οποίου ο χρόνος εκτείνεται στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, αφού η αρχή του πηγαί-

νει πίσω, στο 13ο αιώνα και, μέσω προλήψεων, προοδεάζει για το ίδιο το τέλος του πρώτου αφηγήματος πολύ πριν ολοκληρωθεί η τραγική ιστορία.

Το σχήμα του χρόνου, που θεμελιώνει τις ενδοδιηγητικές αυτές ιστορίες, υπακούει στο νόμο του κύκλου και της επιστροφής, αφού προϋποθέτει πως το μέλλον θα είναι αντίγραφο του παρελθόντος. Συνακόλουθα, η γραμμικότητα του χρόνου εξαφανίζεται μέσα στην επανάληψη και το πρώτο αφήγημα αναγκάζεται ν' αντιπαλέψει με τις μαρμαρωμένες εικόνες ενός γενεαλογικού πεπρωμένου οι οποίες αέναα προ-καλούν τον αναδιπλασιασμό τους.

Οι κατοπτρικές αυτές ιστορίες⁵ κατατάσσονται σε δύο διακριτές, παραδειγματικές κατηγορίες: η πλοκή τους αφορά



είτε στο μοτίβο του σφετερισμού και της εκδίκησης, είτε στο μοτίβο του καταδικασμένου έρωτα. Συνακόλουθα, προβάλλουν επιτακτικά μια σειρά από λειτουργίες τις οποίες ο ήρωας του πρώτου αφηγήματος καλείται να επιτελέσει. Ωστόσο, για να μπορέσουν οι δομικές αυτές λειτουργίες να πραγματοποιηθούν από τον ήρωα στον παρόντα χρόνο και κόσμο του μυθιστορήματος, είναι απαραίτητο το πρώτο αφήγημα να υποταγεί και σ' έναν αντίστοιχο *αφηγηματικό τρόπο*.

Είναι, πιστεύω, στο κομβικό αυτό σημείο που μας δίνεται η δυνατότητα ν' αντιληφθούμε τη διαλεκτική ένταση ανάμεσα στις δυναμικές τάσεις αλλαγής της Ιστορίας και την επιθυμία της Παράδοσης για επανάληψη και το *όμοιο*. Γιατί, αν οι λειτουργίες και οι ρόλοι βρίσκονται εκεί, έτοιμοι, και δεν μένει παρά οι δράστες να οικειοποιηθούν τους ρόλους και να εκτελέσουν τις πράξεις εκείνες οι οποίες αέναα επαναλαμβάνονται σύμφωνα με τη μορφολογία του μύθου, ο *αφηγηματικός τρόπος* αυτών των στατικών επαναλήψεων δεν μπορεί να είναι ο ίδιος στατικός και επαναληπτικός. Το *λογοτεχνικό γεγονός*, όντας και αυτό ιστορικό, είναι μοναδικό και ανεπανάληπτο – εκτός και αν αποδυθεί την ιστορικότητά του και μετατραπεί σε *ενδο-διηγητικό* γεγονός. Το λογοτεχνικό σύ-

στημα υπόκειται και αυτό στη δυναμική της δικής του ιστορίας και δεν μπορεί να «γυρίσει πίσω». Μπορεί μόνο να «κιντάξει πίσω» και να κατασκευάσει το αφήγημα της μνήμης του. Γιατί, όπως σημειώνει ο Ουόλτερ Σκωτ, «η πορεία της Μυθοπλασίας ακολουθεί την πορεία της κοινωνίας»⁶. Οι κατοπτρικές, ενδοδιηγητικές ιστορίες που παρεμβαίνουν διαταράσσοντας τη ροή της αφήγησης και οι οποίες προσπαθούν να καθορίσουν το «πεπρωμένο» της πλοκής σύμφωνα με τις δικές τους μοιραίες λύσεις, ανήκουν όλες στην προφορική παράδοση. Ακολουθούν, δηλαδή, τους τρόπους του θρύλου, της μπαλλάντας, του χρησμού, της προφητείας – τρόπους τους οποίους, λόγω ιστορικής αναγκαιότητας, είναι αδύνατον να ακολουθήσει η εξωδιηγητική αφήγηση, εκτός



και αν υποδυθεί τη μάσκα της παρωδίας.

Η διαλεκτική ένταση που προκύπτει, μέσα στο σύμπαν του αφηγηματικού λόγου, ανάμεσα στις αφηγηματικές μορφές του παρελθόντος και του παρόντος, δηλαδή, ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα, αποτελεί τον άξονα πάνω στον οποίο θα προβληθούν και οι αντιφάσεις που σημαδεύουν το κοινωνικό σύμπαν του μυθιστορήματος. Η παρατήρηση αυτή, ίσως γίνει πιο ξεκάθαρη αν εξετάσουμε περιληπτικά τους μετασχηματισμούς στους οποίους υπόκειται ο μύθος. Η πρώτη σκηνή του μυθιστορήματος, οργανώνει τη δράση πάνω στο μοτίβο της εκδίκησης και τη συνακόλουθη επανάκτηση, ή μη, της πατρογονικής ιδιοκτησίας από το νόμιμο κληρονόμο. Ο Έντγκαρ, Αφέντης του Ρέιβενσγουντ, την ώρα που ο πατέρας του ψυχορραγεί, παίρνει όρκο εκδίκησης μπροστά σε όλους αναλαμβάνοντας έτσι το ρόλο του ήρωα. Αυτή είναι η αρχική, αφηγηματική υπόσχεση που δίνεται στον αναγνώστη, πάνω στην οποία αρχίζει να χτίζει τις προσδοκίες του. Πράγματι, οι προσδοκίες αυτές ενθαρρύνονται όταν η σκηνή αλλάζει μεταφέροντάς μας στον Πύργο του Ρέιβενσγουντ, όπου βλέπουμε τον σφετεριστή Ουίλλιαμ Άστον να μηχανορραφεί με σκοπό να επιφέρει την πλήρη

καταστροφή του νεαρού ήρωα, αναλαμβάνοντας έτσι το ρόλο του κακού ανταγωνιστή.

Στο σημείο αυτό, ο χρόνος του αφηγήματος σταματά για να ακουστεί η πρώτη, ενδοδιηγητική, κατοπτρική ιστορία, αφηγητής της οποίας είναι, όπως διαβάζουμε, η φωνή μιας «σταθερής παράδοσης». Η ιστορία αφορά στον πρόγονο του ήρωα, Μαλίσιους ντε Ρέιβενσγουντ, ο οποίος, κατά το 13ο αιώνα, εξουδετέρωσε με τον πιο άγριο τρόπο κάποιον σφετεριστή, επανακτώντας την προγονική του έδρα. Η αφηγηματική αυτή υπόσχεση ενισχύεται και από μια δεύτερη, ενδοδιηγητική ιστορία την οποία αφηγείται ο φύλακας του κυνηγετικού χώρου, και η οποία αφορά στη σωματική ερώμη και στις ικανότητες που έχει στο κυνήγι ο Έρωας μας από τότε

που ήταν μικρό παιδί. Οι προσδοκίες του αναγνώστη, ωστόσο, σύντομα θα διαψευσθούν, καθώς οι αντιστοιχίες στη δράση δεν πρόκειται να υλοποιηθούν. Αντίθετα, θα αντιστραφούν εφόσον ο ήρωας, όχι μόνο δεν σκοτώνει τον σφετεριστή, αλλά του σώζει τη ζωή σκοτώνοντας τον ταύρο που τον απειλούσε.

Η πράξη αυτή οδηγεί το μύθο σε αδιέξοδο: Ο «ταύρος», όπως ήδη έχει πληροφορηθεί ο αναγνώστης, είναι το έμβλημα της οικογενείας των Ρέιβενσγουντ και σύμβολο της δύναμής, άγριας, κληρονομικής τους φύσης, εφόσον, το βράδυ της σφαγής του σφετεριστή, ο Μαλίσιους ντε Ρέιβενσγουντ, λέγοντας «Περιμένω την ώρα μου», είχε συνάμα τοποθετήσει πάνω στο γιορτινό τραπέζι του σφετεριστή «το κεφάλι ενός ταύρου, αρχαίο σύμβολο του θανάτου» (σ. 39). Συνακόλουθα, η πράξη σωτηρίας του εχθρού από τον Έντγκαρ, γίνεται και πράξη επιθετικότητας και ανυπακοής προς τον νεκρό Πατέρα.

Η διατάραξη της υικής σειράς από τον ήρωα, καταστρέφει ταυτόχρονα τόσο τη γενεαλογική παράδοση, όσο και τους αφηγηματικούς τρόπους αναπαράστασής της. Καταστρέφει, επίσης, και τις θεμελιακές αρχές πάνω στις οποίες βασίζο-

νται οι κοινωνικές πεποιθήσεις περί «ιδιοκτησίας». Γιατί η ενστικτώδης ορμή του ταύρου να επιτελέσει την πράξη της εκδίκησης εξουδετερώνοντας έτσι το σφετεριστή, υποδηλώνει πως το κληρονομικό δίκαιο της ιδιοκτησίας πηγάζει από την ίδια τη φύση. Αντίθετα, η εξολόθρευση του ταύρου από τον ήρωα και η σωτηρία του σφετεριστή, το αποσπά από τη φύση και το υποβάλλει στους θετικούς νόμους της κοινωνίας.

Έτσι, ο μύθος υφίσταται έναν απότομο μετασχηματισμό. Οι ρόλοι αναδιανέμονται και ο στόχος της δράσης αλλάζει ριζικά: ο ανταγωνιστής γίνεται βοηθός, και ο εκδικητής επίδοξος εραστής. Το επιθυμητό αντικείμενο της δράσης, από αυτό της εκδίκησης και της επανάκτησης της νόμιμης, φυσικής ιδιοκτησίας, μεταμορφώνεται σε αυτό της κατάκτησης της ωραίας κόρης του σφετεριστή.

Θα προσέξουμε ότι η αναστροφή αυτή δημιουργεί μια δισηπύλη ένταση ανάμεσα στο αφήγημα και στις παραδειγματικές, ενδοδιηγητικές ιστορίες. Γιατί, σύμφωνα με τη δομή των τελευταίων, η άρνηση του ήρωα να υιοθετήσει τον παραδοσιακό ρόλο και να επαναλάβει το προγονικό παράδειγμα της άγριας εκδίκησης, νομοτελειακά τον καθιστά θύμα της δυστυχίας που επισκέπτεται όλους εκείνους που σαγηνεύονται από έναν «αφύσικο» έρωτα. Ο θρύλος για τον πρόγονο του ήρωα, Ρέιμοντ ντε Ρέιβενσγουντ, και τον παράφορο, καταστροφικό έρωτά του για την εξωτική Κυρά της Πηγής, αποτελεί το παράδειγμα, τον «καθρέφτη» μέσα στο οποίο ο ήρωας αλλά και η πλοκή του αφηγήματος θα πρέπει να «διαβάσουν» το μέλλον τους.

Οι κατοπτρικές ιστορίες είναι καθηλωμένες στο χώρο της συλλογικής μνήμης. Η συνεχής *ανάμνηση* αποτελεί γι' αυτές τη στρατηγική μέσω της οποίας καθορίζεται και επιβεβαιώνεται η *ομοιότητα* του παρόντος και του μελλοντος με το *παρελθόν*, δηλαδή, η αέναη ανακύκλωση του χρόνου και η αέναη επανάληψη παγιωμένων ρόλων και δομών δράσης. Έτσι, η λειτουργία τους είναι κυρίως αυτή της προφητείας. Ωστόσο, η επιθυμία του πρώτου, νεωτερικού αφηγήματος είναι η λήθη. Επιθυμεί, δηλαδή, να *ξεχάσει*, ώστε να μπορέσει ν' απελευθερωθεί από τα δεσμά του σχήματος της ομοιότητας και της επανάληψης κι έτσι να διεκδικήσει τη *διαφορά* του από το παρελθόν και την ελευθερία του να διαμορφώσει το δικό του, ιδιαίτερο μέλλον. Όπως θα δούμε, η διαλεκτική αυτή σχέση στο επίπεδο της πλοκής, αντανακλά και τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στις παραδοσιακές μορφές αφήγησης και το σύγχρονο μυθιστόρημα. Θα θυμηθούμε εδώ ότι ο προβληματισμός αυτός ήδη τέθηκε από τον αφηγητή στο πρώτο κεφάλαιο όταν αναφέρθηκε στην αντικατάσταση της ζωντανής εικόνας από την ψυχρή γραφή στις εισόδους των καπηλειών.

Συνακόλουθα, μάταια θα προειδοποιεί η τυφλή χωρική Άλις: «Και πότε ακούστηκε ένας Ρέιβενσγουντ να αναζητά το σπίτι του εχθρού του με σκοπό άλλο από αυτόν της εκδίκησης;»

Για να καταλήξει θλιμμένη: «Τότε τα ήθη του κόσμου άλλαξαν, κι άλλαξε και η πατροπαράδοτη φύση των Ρέιβενσγουντ». Πράγματι, «τα ήθη του κόσμου» είχαν αλλάξει και μαζί είχαν αλλάξει και οι αφηγηματικοί τρόποι σηματοδότησής τους.

Ο αναγνώστης προσαρμόζεται σ' αυτή τη νέα αφηγηματική υπόσχεση, έτοιμος τώρα ν' ακολουθήσει τον ήρωα στις περιπέτειες που απαιτούνται προκειμένου να κερδίσει την ωραία κόρη. Ωστόσο, και αυτές οι αναγνωστικές προσδοκίες θα διαψευστούν εφόσον ούτε οι ιπποτικές ιστορίες αγάπης είναι δυνατόν να δημιουργήσουν πια μια σχέση ομοιότητας και αναλογίας με τον κόσμο του μυθιστορηματος. Γιατί η Ιστορία, όπως παρατήρησε ο Ουόλτερ Σκωττ, «οδήγησε στην υποβάθμιση του συστήματος εκείνου της ιπποσύνης, το οποίο, έχοντας συμβάλει στην άμβλυνση της αγριότητας μιας βαρβαρικής εποχής, έπεσε κι αυτό σε αχρηστία όντας υπερβολικά εκκεντρικό για μια φωτισμένη εποχή»⁷.

Πράγματι, στο *Η Νύφη του Λαμμερεμούρ* ο χρόνος του αφηγήματος συμπίπτει με την ιστορική εκείνη συγκυρία όπου έκανε την εμφάνισή του ένα νέο αφηγηματικό είδος, το μυθιστόρημα, πράγμα που οδήγησε στο να θεωρηθούν οι παλιές αφηγηματικές μορφές, όπως σημειώνει ο Σκωττ, σαν «ένα όμορφο και φανταστικό έργο από πάχνη το οποίο είχε διαλυθεί από τις αχτίδες του ήλιου»⁸. Έτσι, οι παραδοσιακοί, αφηγηματικοί τρόποι παραμερίζονται από νεότερους - ακριβώς όπως και η αριστοκρατική οικογένεια των Ρέιβενσγουντ από τον νεόπλουτο Άστον. Έτσι, ο αφηγηματικός τρόπος του κειμένου υποβάλλεται σ' έναν ακόμα μετασχηματισμό ο οποίος εδραιώνει τη νεωτερική τεχντροπία του ρεαλισμού. Η παρέκκλιση αυτή προβληματίζει τους ενδοδιηγητικούς αφηγητές σχετικά με την αποτελεσματικότητα και ισχύ των δικών τους αφηγήσεων στο να καθορίσουν το μέλλον τόσο του ήρωα όσο και της πλοκής. Η γριά χωρική Άννυ Ουίνν ρωτάει με αγωνία την προφητική γερόντισσα Έλσν Γκούρλεϊ:

– «Είναι τάχα γραμμένο να πεθάνει στο πεδίο της μάχης;... θάναι από το σπαθί ή από το βόλι που θάρθει ο θάνατός του, όπως ήρθε για τόσους και τόσους από τους προγόνους του;

– Μην κάνεις άλλες ερωτήσεις –δεν θα του δοθεί αυτή η χάρη (242).

Ο διαφορετικός από τον ηρωικό και παραδοσιακό τρόπο θανάτου του Έρωα, επιβεβαιώνει το γεγονός ότι παρ'α την τρομερή σαγήνη που το παρελθόν ασκεί πάνω στο παρόν, δεν μπορεί ποτέ να το ακινητοποιήσει και να το καταστήσει ακριβές ομοίωμά του.

III

Γενικεύοντας την παρατήρηση του Μαρκ Φερρώ, θα μπορούσαμε να πούμε πως στην αφετηρία κάθε προσέγγισης μεταξύ δύο αντίπαλων κοινωνικών τάξεων βρίσκεται πάντα ένα ειδύλλιο⁹. Έτσι, ο Έντγκαρ και η Λούσυ γίνονται τα πα-

θητικά όργανα μιας τέτοιας ιστορικής στιγμής. Με την εδραίωση της τεχντροπίας του ρεαλισμού, το μοτίβο «έρως» γίνεται τώρα αντικείμενο δύο κωδίκων: Από τη μια, του παραδοσιακού, ρομαντικού ειδυλλίου και από την άλλη, των συμφεροντολογικών διαπραγματεύσεων γύρω από το ειδύλλιο. Συνακόλουθα, το μοντέλο δράσης που προβάλλεται από τους κατοπτρικούς θρύλους χάνει τη «βαρβαρική του απλότητα» και δίνει τη θέση του σε ένα πλέγμα από πολυσύνθετα κίνητρα, συμφέροντα, και περίπλοκες ραδιουργίες που καθιστούν *απρόβλεπτη* την ακολουθία της ειδυλλιακής πλοκής. Ακόμα και οι δύο εραστές, ύστερα από κάποιο χρονικό σημείο, μπαίνουν σε σχέψεις σχετικά με την ερωτική τους επιλογή, σκέψεις οι οποίες δεν οφείλονται σε κάποια εξωτερικά εμπόδια, αλλά στην εσωτερική διαπίστωση διαφορών στους τρόπους και στους «χαρακτήρες» τους. Η εσωτερική εστίαση, που χαρακτηρίζει το ρεαλιστικό μυθιστόρημα και την ιδεολογία της ατομικότητας, ήταν, βέβαια, αδιανόητη στο Ιπποτικό Μυθιστόρημα και τους θρύλους:

«Η Λούσυ αναστέναξε. Έβλεπε πολύ καθαρά πως ο αγαπημένος της περιφρονούσε τους τρόπους και τις συνήθειες του πατέρα της... οι εραστές σύντομα ανακάλυψαν ότι διαφέρανε και πάνω σε άλλα όχι λιγότερο σημαντικά θέματα. Η θρησκεία... τις μέρες εκείνες ήταν πεδίο έντονης έριδας... Ο Λόρδος Φύλαξ, όντας Φιλελεύθερος, ήταν, βέβαια, και Πρεσβυτεριανός... Ο Ρέιβενσγουντ, όπως ξέρουμε, ήταν Επισκοπιανός και συχνά έδειχνε ενοχλημένος με το φανατισμό του περιβάλλοντος της Λούσυ, ενώ εκείνη χωρίς να το λέει, άφηνε να εννοηθεί η φρόνη που έννοιωθε με τις ελευθεριάζουσες αρχές των επισκόπων... Έτσι, ενώ ο έρωτάς τους δυνάμωνε...τα αισθήματα του καθενός ήταν ανακατεμένα με ορισμένα όχι τόσο ευχάριστα συστατικά.

Προκειμένου να εξουδετερώσει την επιρροή που εξασκούν στον αναγνώστη οι κατοπτρικές αφηγήσεις οι οποίες, ακολουθώντας την τεχντροπία της προφητείας και του οιωνού, του προσφέρουν το ερέθισμα να συνεχίσει την ανάγνωση ώσπου να φτάσει στην επιβεβαίωση των προγνώσεών τους, η πρώτη, εξωδιηγητική αφήγηση πρέπει να κατασκευάσει και αυτή τα προληπτικά της σήματα ώστε να εξουδετερώσει τη δύναμη που έχει το παρελθόν να προσδίδει εκείνο συνοχή στο παρόν και στο μέλλον. Θα αναφέρω ένα μόνο παράδειγμα προκειμένου να δείξω τον τρόπο με τον οποίο η εξωδιηγητική αφήγηση οργανώνει τα δικά της προληπτικά σήματα σε αντίθεση με τους ενδοδιηγητικούς θρύλους.

Είναι η χρονική στιγμή μετά το κνήγι και ο ανταγωνιστής του Έντγκαρ, ο άξεστος, μέλλων γαμπρός Μπάκλω, προσπαθεί να εξηγήσει στη Λούσυ τις ειδικές «γνώσεις» ενός καλού κυνηγού:

Δεν παρουσιάζει δυσκολίες και δεν χρειάζεται προσό-ντα το θέμα αυτό, αρκεί ο τύπος να μη φοβάται υπερβολικά μπας και τρυπηθούν τ' άντερά του από δυο κέρατα...

Είναι θέμα εξοικείωσης και συνήθειας, κυρία, γενικά, όμως, χρειάζεται περίσκεψη και προσοχή και καλά θα κάνετε *εσείς*, κυρία, να είναι το δικό σας κυνηγετικό σπαθί δίκαιο και καλά ακονισμένο, ώστε να χτυπήσετε εσείς είτε από μπρος είτε από πίσω, όπως εσείς κρίνετε καλύτερα, γιατί μια πληγή από κέρατο ταύρου είναι επικίνδυνη και κάπως φαρμακερή υπόθεση¹⁰.

Η σημασία του παραθέματος είναι αυτονόητη. Όταν ο αναγνώστης φτάσει στο τέλος του μυθιστορηματος, θα κατανοήσει γιατί η αλλαγή από τρίτο σε δεύτερο πρόσωπο δεν λειτουργεί απλά ως ειρωνικός υπαινιγμός που προβάλλει την γλωσσική αδεξιότητα του Μπάκλω αλλά στηρίζει μια κατοπτρική πρόληψη αφού, πράγματι, το δικό του «κέρατο» θα επιτεθεί στη Νύφη κατά τρόπο επικίνδυνο και φαρμακερό, και η ηρώιδα θα αντιδράσει σύμφωνα με τις κυνηγετικές οδηγίες του επίδοξου γαμπρού. Η τραγική ειρωνεία στη σκηνή αυτή, η οποία προέρχεται από την άγνοια των χαρακτήρων και των αναγνωστών ότι ένα τυχαίο, ασήμαντο, λεκτικό γεγονός μπορεί να είναι προάγγελος του πραγματικού δράματος που θα παιχθεί, δείχνει πως η πρώτη αφήγηση έχει απόλυτη συνείδηση της πολυπλοκότητας και του αβέβαιου της μοίρας, σε αντίθεση με τους ενδοδιηγητικούς θρύλους οι οποίοι διαμορφώνουν και προλέγουν το μέλλον με βάση τα κληρονομημένα παραδείγματα.

Η λαίδη Άστον, μητέρα της νύφης, η οποία, όχι τυχαία, αργεί να εμφανιστεί στη σκηνή της δράσης, λειτουργεί επίσης ως ένα προληπτικό σήμα της πλοκής. Γιατί, η εμφάνισή της γίνεται αιτία για την ανακατανομή των ρόλων: Ο Έντγκαρ από *υποκείμενο* της εκδίκησης μετατρέπεται τώρα σε *αντικείμενο* της εκδίκησης, αφού η Λαίδη Άστον είναι εκείνη που αναλαμβάνει το ρόλο του εκδικητή. Ο Πατέρας της Νύφης, από βοηθός του ήρωα γίνεται πάλι αντίπαλός του, Ο Μπάκλω, από φίλος αντεραστής, ενώ η νύφη, παιχνιδάκι στο έλεος δύο θηριωδών ανταγωνιστικών δυνάμεων, φυλακίζεται στη σιωπή της ανυπαρξίας.

Ωστόσο, μαζί με την εχθρική Λαίδη, κάνει την εμφάνισή του κι ένας νέος βοηθός του ήρωα, ο Μαρκήσιος του Α –, στις προθέσεις του οποίου, όμως, δεν είναι τόσο να βοηθήσει για την ευτυχή έκβαση του ειδυλλίου, όσο να απόσπασει τον ήρωα από τον ερωτικό στόχο του και να τον μεταφέρει, όπως θα λέγαμε, σε μιαν άλλη ιστορία επιτυχίας! Είναι, όπως θα προσπαθήσω να δείξω στη συνέχεια, αυτός ο δευτερεύων χαρακτήρας, ο οποίος σχεδόν έχει διαφύγει της προσοχής των κριτικών, που καταλύει τη μοιροκρατία της μυθιστορηματικής πλοκής και ανοίγει το κείμενο προς τα μονοπάτια της Ιστορίας.

Όπως τα ιστορικά και λογοτεχνικά συμβάντα προσφέρονται ως υλικό της επαναληπτικής αφήγησης, έτσι και μέσα στο μυθιστορηματικό σύμπαν του Ουόλτερ Σκωττ τα γεγονότα, μόλις συμβούν, αρχίζουν να κυκλοφορούν ως αφηγήσεις οι εκδοχές των οποίων μαρτυρούν διαφορετικά κίνητρα, οπτικές

γωνίες και ειδολογικές επιλογές. Έτσι, η εκδοχή της Λαίδης Άστον, σχετικά με τη σφαγή του ταύρου, ο οποίος απειλούσε τη ζωή του συζύγου της, από τον Έντγκαρ, στόχο έχει να γελοιοποιήσει την ιπποτική πράξη, και να καταδείξει την απόστασή της από την ιδεολογία και τη μορφή αφήγησης των ιπποτικών ρομάντζων: «Έσωσε τη ζωή σου! Την άκουσα κι αυτή την ιστορία», λέει ειρωνικά στον άντρα της, «ο Λόρδος Φύλαξ τα χρειάστηκε που είδε μια κανελλιά αγελάδα και πέρασε το νεαρό που τη σκότωσε για τον Γκάι του Ουόρικ» (σ. 229). Ο ιππότης του Ουόρικ, όπως ξέρουμε, ανήκει σ' ένα εντελώς διαφορετικό κοσμοείδωλο και αφηγηματικό είδος, αυτό του φεουδαρχικού, μεσαιωνικού, ιπποτικού ρομάντζου, τό οποίο δεν έχει καμιά σχέση με το αστικό κοσμοείδωλο του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, στο οποίο ανήκει ο Λόρδος Φύλαξ και η σύζυγός του.

Δεν είναι τυχαίο ότι όλες οι ενδοδιηγητικές ιστορίες αφορούν στην αριστοκρατική οικογένεια των Ρέιβενσγουντ και καμιά στους Άστον. Οι Άστον δεν έχουν δικαίωμα στο ιστορικό παρελθόν αφού, όπως διαβάζουμε, «είχαν αποκτήσει τα πλούτη και την πολιτική τους δύναμη μόλις κατά τη διάρκεια των μεγάλων εμφυλίων πολέμων» (28). Η μόνη αναφορά που γίνεται στο οικογενειακό τους παρελθόν είναι όταν ο Έντγκαρ επισκέπτεται το Κάστρο και βλέπει πάνω στους τοίχους, εκεί όπου άλλοτε κρέμονταν τα πορτραίτα των δικών του προγόνων, τα πορτραίτα των μικροαστών γονιών του Άστον: Η μητέρα του είχε ένα ύφος «στυφό, κακότροπο, σοβαροπρεπές και κρατούσε στο χέρι της ένα προσευχητάρι», ενώ ο πατέρας του, «κάτω από την καλβινιστική καλύπτρα, είχε μιαν έκφραση σφιχτή, οργιλή, πουριτανιστική» (163).

Η οικογένεια Άστον, λοιπόν, είναι «εκτός» ιστορίας εφόσον δεν περιβάλλεται από θρύλους. Ωστόσο, το ίδιο το μυθιστόρημα που διαβάζουμε έρχεται να γεμίσει αυτό το κενό και γίνεται ο φορέας συντήρησης της μνήμης της. Όπως παρατήρησε και ο Ουόλτερ Σκωτ, «οι προτεστάντες... αποδοκίμαζαν με αυστηρότητα τα ιπποτικά ρομάντζα» και «σταδιακά, η επικράτηση νέων αντιλήψεων έστρεψε την προσοχή μακριά από αυτούς τους παρωχημένους θρύλους»¹¹ προς «μια μορφή αφήγησης προσαρμοσμένης στην καθημερινή ρόη των ανθρώπινων συμβάντων και στη μοντέρνα κατάσταση της κοινωνίας»¹², καθιστώντας έτσι τη μυθιστορία «πιο εντυπωσιακή και από αυτή την ίδια την αλήθεια»¹³.

Η διείσδυση του παρελθόντος στο παρόν και του παρόντος στο παρελθόν, καθώς και οι εντάσεις που αυτό δημιουργεί στο επίπεδο της αφήγησης, αντανακλώνται και στο επίπεδο του ειδυλλίου: Γιατί, ο έρωτας του άρχοντα του Ρέιβενσγουντ για την Λούσυ, τον έλκει προς την αντίπαλη κοινωνική τάξη και αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την αντιφατική παρουσία του μέσα σε ένα αφήγημα το οποίο εκπροσωπεί τη νέα ηγεμονική τάξη, η στρατηγική της οποίας είναι να εξορίσει το παλαιό καθεστώς και τους αφηγηματικούς του τρόπους στο χώρο της ιστορικής λήθης. Αντίθετα, ο έρωτας της αστής κό-

ρης για τον νεαρό αριστοκράτη την έλκει προς την φθίνουσα ευγενή τάξη της οποίας οι θρύλοι επίσης την απορρίπτουν, εφόσον η δομή τους προοιωνίζεται τις μοιραίες συνέπειες που έχει πάνω σε μια αριστοκρατική οικογένεια ο έρωτας για μια «διαφορετική», ξένη γυναίκα της οποίας η άγνωστη, μυστηριώδης καταγωγή την κατατάσσει στην αμφίσημη εκείνη κατηγορία των απόκοσμων όντων.

Για την αστή κόρη, ωστόσο, όπως και για πολλές από τις αδελφές της στη ζωή αλλά και στο ίδιο το αστικό μυθιστόρημα, το Ρομάντζο πρόσφερε ένα χώρο ελευθερίας από τους περιορισμούς που τους επέβαλλαν η οικογένεια και η κοινωνία. Ο αφηγητής, από την αρχή ακόμα της ιστορίας, αναφέρεται «στην κρυφή απόλαυση» που δοκίμαζε η Λούσυ «από τους παλιούς θρύλους», από το «νεραϊδότοπο» όπου «έχτιζε τα αέρινα παλάτια της» δουλεύοντας με μυστικότητα» στην απατηλή αλλά θελκτική αυτή αρχιτεκτονική... περιπλανώμενη μέσα στις ερημιές μαζί με την Ούνα... ή ταυτιζόμενη με την απλοϊκή αλλά γενναίοψυχη Μιράντα» (40).

Η αναφορά σε αυτές ειδικά τις δύο ηρωίδες δεν είναι τυχαία, αφού το ίδιο το μυθιστόρημα καθρεφτίζεται μέσα στην *Νεραϊδοβασίλισσα* του Σπένσερ και στην *Τρικυμία* του Σαϊμπηρ. Γιατί, όπως και στο κείμενο που διαβάζουμε, έτσι και στα δύο αυτά λογοτεχνικά έργα ένας μύθος αγάπης και ρομαντικής περιπέτειας καλύπτει τα θεμέλια της οργάνωσής του που δεν είναι άλλα από εκείνα μιας ανελέητης, θεσμικής πάλης για επικράτηση και εξουσία. Σαν τις δύο ηρωίδες του παρελθόντος, έτσι κι η Λούσυ είναι προορισμένη να ζήσει το ερωτικό ρομάντζο αγνοώντας πλήρως τα αίτια της παραγωγής και της εξέλιξής του.

Αυτή η παγίδευση μέσα στους μύθους της ιδεολογίας ξεσκεπάζεται με τον πιο εύγλωτο τρόπο στη σκηνή όπου η γριά μάγισσα Έλσυ κάνει να εμφανιστεί στον καθρέφτη το όραμα της υποτιθέμενης προδοσίας του Έντγκαρ. Ο καθρέφτης, όπως γνωρίζει ο αναγνώστης, *ψεύδεται* αφού το είδωλο που παρουσιάζει έχει χαλκευθεί για να εξυπηρετήσει τα συμφέροντα των ισχυρών. Η μάγισσα, όπως διαβάζουμε, καταφέρνει να υποτάξει και να εξουσιάσει πλήρως τη σκέψη της ηρωίδας «με την μαεστρία της στην αφήγηση θρύλων» που αφορούσαν «στις τύχες της οικογενείας των Ρέιβενσγουντ (229). Μέσω αυτής της πρωτόγονης μορφής «πλύσης του εγκεφάλου», ο Σκωτ μας αποκαλύπτει με τον πιο δραματικό τρόπο πώς η μνήμη του παρελθόντος μπορεί να χρησιμοποιηθεί με υστεροβουλία από το παρόν. Γιατί το «ιστορικό παρελθόν», όπως μαρτυράει το κείμενο, είναι κατά βάση μια ιδεολογική και φορές καθόλου αθώα κατηγορία.

IV

Η *Νύφη του Λαμμερμούρ* έχει ερμηνευθεί από όρισμένους κριτικούς ως χαρακτηριστική έκφραση της τότε απαισιοδοξίας των συντηρητικών πολιτικών δυνάμεων. Ως κείμενο το οποίο, σε αντίθεση με τα άλλα σκωτσέζικα μυθιστορήματα

του Σκωτ, παρουσιάζει ένα «κλειστό» τέλος το οποίο δεν επιτρέπει τη δυναμική έξοδο προς την ιστορία. Παρόλον ότι η δημόσια σημασία της ιδιωτικής αυτής ιστορίας και ο δυνατός ρεαλισμός του κειμένου έχουν αναγνωρισθεί, οι περισσότεροι κριτικοί μοιάζει να συμφωνούν με τον Τζων Φάρρελλ πως το μυθιστόρημα αυτό είναι «τόσο μια ελεγεία για το επερχόμενο μέλλον όσο και μια ανάγνωση του παρελθόντος»¹⁴. Δεν είναι τυχαίο ότι στο *Ιστορικό Μυθιστόρημα* ο Λούκατς δεν αναφέρεται καθόλου στο μυθιστόρημα αυτό. Κι όμως, πιστεύω πως μέσα από την απαισιοδοξία, σκοτεινή τοιχογραφία του η πορεία της Ιστορίας διαφαίνεται σε δύο κειμενικές περιπτώσεις οι οποίες μαρτυρούν μια πολύ βαθύτερη ιστορική συνείδηση από αυτή που συναντάμε στο πασί-



γνωστο *Ουέβερλν*. Κι αυτό, γιατί οι αντιφάσεις του εθνικιστικού κώδικα και των ιστορικών χρόνων του, που πρώτος ο Σκωτ εισήγαγε στο χώρο της μυθοπλασίας, παραχωρούν εδώ τη θέση τους στις κοινωνικές και ταξικές αντιφάσεις και στην πάλη που τις συνοδεύει.

Μια από τις δύο αυτές περιπτώσεις, είναι η ιστορία που αφηγείται ο Νεωκόρος. Σε σχέση με τις άλλες ενδοδιηγητικές αφηγήσεις, είναι η μοναδική που δεν ιστορεί κάποιο θρύλο που αφορά στους μεγάλους και ισχυρούς αφέντες και που δεν λειτουργεί ως παραδειγματική πρόληψη σε σχέση με τις τύχες του ήρωα. Η αφήγηση του Νεωκόρου είναι σε πρώτο πρόσωπο και ο αφηγητής ένα άτομο που έχει υποστεί πολλά δεινά τόσο κάτω από τον φεουδαρχικό ζυγό των Ρέιβενσγουντ, όσο και τώρα, κάτω από τη νέα εξουσία του Άστον, ο οποίος «δεν δίνει τίποτα αν δεν πάρει κάτι». Καθώς οι υποτακτικοί του Φεουδάρχη δεν είχαν κανένα δικαίωμα πάνω στη γη που δούλευαν και ζούσαν, «εγώ», λέει ο Νεωκόρος, «ένας γέρος άνθρωπος, ζω τώρα μέσα σ' αυτή την άθλια τρύπα που 'ναι καλύτερη για τους νεκρούς παρά τους ζωντανούς, και με σκοτώνουν οι πόνοι από τους ρευματισμούς» (σ. 249).

Η αυτοβιογραφική αυτή αφήγηση, θρυμματίζει τις αριστοκρατικές, κατοπτρικές αφηγήσεις τις οποίες αφηγούνταν τα μέλη της αγροτικής και υπηρετικής τάξης, διακρινόμενες με τον τρόπο αυτό, άθελά τους, την ηγεμονία των αφεντάδων τους και τη δική τους απουσία από την διαδικασία και τις αφηγήσεις της ιστορίας. Η φωνή του Νεωκόρου, φωνή που αναδύεται μέσα από αιώνες σιωπής, διεκδικεί τα δικαιώματα της φτωχόμενης τάξης του να μιλά για λογαριασμό της, να φαντάζεται και να κατασκευάζει τις δικές της ιστορίες. Βέβαια, αυτή η ιστορική δυνατότητα βρισκόταν πέρα από το χρόνο του αφηγήματος, στην ταραγμένη εποχή του χρόνου της αφήγησης, όταν ο Σκωτ γράφει τη *Νύφη*. Ωστόσο, σηματοδοτεί μια νέα συνείδηση η οποία τοποθετείται κριτικά

απέναντι στο ιστορικό παρόν, όχι επειδή έχει εκτοπίσει το εξιδανικευμένο παρελθόν, αλλά επειδή, όμοια με το παρελθόν, συγκεντρώνει την εξουσία στα χέρια μιας μικρής, ισχυρής κάσας. Ταυτόχρονα, στο επίπεδο της αφήγησης, η αυτοβιογραφική αυτή ιστορία προαναγγέλλει τον επερχόμενο αστικό «ρεαλισμό», ο οποίος θα απαλλάξει το μυθιστόρημα από κάθε υπόλειμμα του αριστοκρατικού ρομάντζου.

Στο επίπεδο της ερωτικής ιστορίας, καθώς εξελίσσεται η πλοκή, δίνεται η εντύπωση πως η επιθυμία ένωσης των δύο εραστών ματαιώνεται είτε από τη θέληση μιας δεσποτικής μητέρας, είτε από τη δομική μοιροκρατία των κατοπτρικών θρύλων. Ωστόσο, αν δούμε πιο προσεχτικά τη σκηνή της υπογραφής του γαμήλιου συμβολαίου, θα διαπιστώσουμε ότι δεν είναι απλά και μόνο η γονική εξουσία, ή η σφαίρα του ιδιωτικού που καθορίζει το αποτέλεσμα. Γιατί, παρόντες, στη σκηνή αυτή, είναι οι εκπρόσωποι όλου του φάσματος της εξουσίας: της θρησκευτικής, της δικαστικής, της στρατιωτικής, του κράτους, του παρα-κράτους, της αριστοκρατίας, του αστικού πλούτου, και, το σημαντικότερο, της *ανδρικής* εξουσίας στο πρόσωπο του ίδιου του εραστή της Νύφης, του Έντγκαρ. Ο εγωισμός, η σκληρότητα, η αναισθησία που δεί-

χνει προς την τραγική φιγούρα της αγαπημένης του, μας αποκαλύπτει πως αυτό που στ' αλήθεια αγαπούσε δεν ήταν το πρόσωπό της, αλλά μια φανταστική εικόνα του εαυτού του η οποία κάλυπτε τις ψευδο-θυσιές του. Η επιδεικτική, «αυλική» ρητορεία του φαντάζει ακόμα πιο κενή μπρος στην τραγική, εύγλωττη σιωπή της ανίσχυρης Νύφης.

Τελικά, η πράξη της εκδίκησης, που αποτέλεσε τον πυρήνα της πλοκής, δεν εκτελέστηκε ούτε από τον ρομαντικό εκπρόσωπο της αριστοκρατικής τάξης, ούτε από τη φιλοχρήματη εκπρόσωπο της ανερχόμενης αστικής τάξης, τη φιλόδοξη μητέρα της Νύφης. Την ύστατη στιγμή, η Νύφη είναι αυτή που μεταμορφώνεται από αντικείμενο πόθου σε υποκείμενο εκδίκησης και το αντικείμενο της εκδίκησης της δεν είναι το συγκεκριμένο άτομο του Γαμπρού, αλλά το σύνολο της κοινωνικής διάταξης στην οποία ζει. Στην κατάσταση της τρέλλας, η Νύφη ελευθερώνεται από όλα τα σύμβολα ελέγχου της ταυτότητάς της – της οικογενειακής θέσης, της κοινωνικής τάξης, της θρησκευτικής πίστης, των «πολιτισμένων» αντιλήψεων, των στερεότυπων της θηλυκότητας, και θέτει τον εαυτό της εκτός νόμου, εκτός συνεκτικής ταυτότητας, εκτός κοινωνικής ύπαρξης. Ως το υποκείμενο της εκδίκησης, η τρελλή κόρη είναι αυτή που γίνεται το ομοίωμα του θρυλικού φεουδάρχη Μαλίσιους ντε Ρέιβενσγουντ, ωστόσο, η δική της μανία δεν κατευθύνεται προς την αποκατάσταση των παραδοσιακών, κληρονομικών δικαιωμάτων. Η δική της μανία είναι η μανία της επερχόμενης επανάστασης (η οποία στο φανταστικό της Δύσης παίρνει πάντα γυναικεία μορφή), μιας επανάστασης που διεκδικεί νέα δικαιώματα καθώς σπάει τα δεσμά των κατεστημένων δομών της δεσποτικής εξουσίας.

Με την εξαφάνιση του βαβαλάρη Έντγκαρ, αφέντη του Ρέιβενσγουντ, στο βάλτο του Κέλπι, καταβυθίζονται και οι παλιές, ηρωικές και ιπποτικές μορφές αφήγησης. Ως μέλος της αριστοκρατικής, φεουδαρχικής τάξης, ο Έντγκαρ, ο οικογενειακός του κλάδος, καθώς και το καθεστώς που εκπροσωπούσαν εξαλείφονται. Η αποτυχία του οφειλόταν στο γεγονός ότι, ζώντας στο παρελθόν, δεν διέθετε την ικανότητα προσαρμογής στους κοινωνικούς μετασχηματισμούς στους οποίους υποβάλλονταν τόσο η κοινωνική τάξη στην οποία ανήκε όσο και οι αφηγηματικές της τεχντροπίες.

Στο χρόνο που διαδραματίζεται *Η Νύφη του Λαμμερμούρ*, το φεουδαρχικό καθεστώς, οι αξίες και οι αφηγηματικοί τρόποι του είχαν πια εκπνεύσει. Ωστόσο, η αγγλική αριστοκρατία χάρη στην ικανότητα αναπαραγωγής που διέθετε, είχε ακόμα μπροστά της μια μακρά ιστορία. Ο Μαρκήσιος του Α – επιβιώνει της οικογενειακής καταστροφής των Ρέιβενσγουντ για να αποδείξει την αλφαριθμητική υπεροχή και ανθεκτικότητά της. Με τα νέα για το θάνατο του Έντγκαρ, ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι ο Μαρκήσιος «έφτασε την επόμενη μέρα για να θρηνησει το χαμό του και ύστερα από τις νέες και άκαρπες έρευνες για την εξεύρεση του πτώματος, γύρισε, για να ξεχάσει ό,τι είχε συμβεί, μέσα στην τύρβη της

πολιτικής και των κρατικών υποθέσεων» (333).

Η πολιτική αποτυχία της φιλόδοξης Λαίδης Άστον οφειλόταν στην ανικανότητά της να προβλέψει ότι το μέλλον της οικογένειάς της και της κοινωνικής της τάξης ήταν άμεσα εξαρτημένο –όπως θα απόδειχνε η Ιστορία της Αγγλίας– από την επιτυχή έκβαση του Ειδυλλίου, το οποίο θα οδηγούσε σε συμμαχία δύο ισχυρών αν και ανταγωνιστικούς οίκους καθώς και δύο αντιθετικούς τρόπους αφήγησης: Τη Βουλή των Λόρδων με τη Βουλή των Κοινοτήτων, το Ρομάντζο με το Ρεαλισμό. Γόνος των οποίων έμελλε να είναι το Ιστορικό Μυθιστόρημα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Jina Politi, «Narrative and Historical Transformations in The Bride of Lammermoor», *Scottish Literary Journal*, May 1988, Vol.15, No 1, σσ. 58-70. Η μετάφραση είναι δική μου.
2. Sir Walter Scott, *The Bride of Lammermoor* (Everyman's Library, London:1983), σ. 1 Εφεξής, η σελίδα θα δίνεται στο τέλος του παραθέματος. Όλες οι μεταφράσεις είναι δικές μου.
3. Βλέπε σχετικά: Jina Politi, «Discourses of History and Discourses on History at the time of the Historical Novel», *Scottish Literary Journal*, November 1994, Vol. 21, No. 2, σσ. 55-69. Ελληνική μετάφραση: «Λόγοι της Ιστορίας και Λόγος περί Ιστορίας κατά τη Γένεση του Ιστορικού Μυθιστορήματος», η *άλως*, τεύχος 1, Άνοιξη 1994.
4. Για τον ορισμό των όρων: *Ανάληψη, Πρόληψη και Εξωτερική ανάληψη*, βλέπε: Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford University Press, Oxford: 1980), σσ. 40, 49.
5. Για τη στρατηγική των αντικατοπτρισμών στο Μυθιστόρημα βλέπε: Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire* (Seuil, Paris:1977).
6. «On Romance», *The Prose Works of Sir Walter Scott* (A and W Gsalignani Paris: 1827), τόμος 5, σ. 701.
7. «Essay on Chivalry», *Ibid.*, σ. 656.
8. *Ibid.*, σ. 658.
9. Marc Ferro, «Le Film, Une Contre-Analyse de la Société?» *Faire de l'Histoire III, Nouveaux Objets* (Paris:1975), σ. 250.
10. Οι υπογραμμίσεις δικές μου.
11. «Essay on Romance», σ. 713.
12. *Ibid.*, σ. 700.
13. *Ibid.*, σ. 720.
14. John Farrell, *Revolution as Tragedy: The Dilemma of the Moderates from Scott to Arnold* (Cornell Un. Press, Cornell: 1980), σ. 128.