

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Φιλοσοφική Σχολή

ΤΜΗΜΑ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Τομέας Γαλλικής Λογοτεχνίας / Ιστορίας του Γαλλικού Πολιτισμού

Π.Μ.Σ. Ελληνογαλλικές Σπουδές στη Λογοτεχνία, τη Μετάφραση και τον Πολιτισμό

Κατεύθυνση: Γαλλικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού

Βρικόλακας κι Ερωτισμός στη Γαλλική Λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα

*Διπλωματική εργασία Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στις Ελληνογαλλικές
Σπουδές στη Λογοτεχνία, τη Μετάφραση και τον Πολιτισμό, με κατεύθυνση τη Γαλλική
Λογοτεχνία και Πολιτισμό*

**που κατατίθεται και υποστηρίζεται από τον
κ. Μουστάκη Στυλιανό**

Υπό την εποπτεία των: Καθηγητής, κ. Παρασχάς Σωτήριος
Καθηγητής, κ. Ρομπολής Δημήτριος-Κων/νος
Καθηγητής, κ. Βάρσος Γεώργιος

**Αθήνα
Νοέμβριος 2021**

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	2
Ο μύθος του βρικόλακα.....	4
Θάνατος και Ερωτισμός.....	5
Βρικόλακας κι ερωτισμός.....	7
Ετερότητα και διαφορετικότητα.....	10
Λογοτεχνικοί έμφυλοι τύποι.....	14
Ανάλυση λογοτεχνικών κειμένων.....	18
The Vampyre – John William Polidori.....	18
Le Vampire – Charles Nodier.....	23
Le Vampire – Alexandre Dumas.....	29
La Morte Amoureuse – Théophile Gautier.....	33
Dracula – Bram Stoker.....	38
Πορίσματα.....	43
Βιβλιογραφία.....	46

Εισαγωγή

Τον 19^ο αιώνα ακμάζει η ρομαντική λογοτεχνία καθώς η κοινωνία αλλάζει, βγαίνοντας από τον Διαφωτισμό. Ένα φαινόμενο που κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού θεωρείται μπανάλ και υποδεέστερο της κλασικής τέχνης καθώς ενσωματώνει στοιχεία μεσαιωνικά και υπερφυσικά, το γοτθικό, βρίσκει θέση ανάμεσα στα ιδεώδη της ρομαντικής λογοτεχνίας και ακμάζει. Καθ' όλη τη διάρκεια της ακμής του, απ' όλους τους μύθους και τα τρομακτικά όντα που εμφανίζονται στο γοτθικό μυθιστόρημα, το πιο διάσημο και συμβολικό είναι ο βρικόλακας. Αιώνες παραδόσεων, θρησκευτικών στοιχείων, δεισιδαιμονιών και ιατρικών παρατηρήσεων συμβάλλουν στην σύνθεση αυτού του, από τον 19^ο αιώνα και μετά, ανθρωπόμορφου τέρατος που μέχρι και στον 21^ο αιώνα παραμένει από τους πιο δημοφιλείς πρωταγωνιστές ιστοριών τρόμου. Ακριβώς όμως επειδή ο μύθος αυτός είναι αιωνόβιος, η ανάλυσή του πρέπει να γίνεται με βάση την εποχή και να περιορίζεται με βάση κοινά στοιχεία που ανιχνεύονται. Πώς δηλαδή η εποχή επηρεάζει το μύθο και ο μύθος την εποχή;

Στην έρευνά μας, αυτό γίνεται με την επιλογή του 19^{ου} αιώνα και την μεταμόρφωση του βρικόλακα από δαιμονικό τέρας, σε σεξουαλικό ον, σε αντίθεση με τις πρώιμες μορφές του βρικόλακα που επρόκειτο για «ζωντανούς νεκρούς», δηλαδή πτώματα που – βάσει μύθου – για διάφορους λόγους (κατάρες, συγγένεια με μάγισσες ή άλλα υπερφυσικά όντα) μετά το θάνατο της ψυχής που τα κατοικούσε, υιοθετούν μία παρωδία της ζωής και περπατούν ξανά στον κόσμο. Η μεταμόρφωση αυτή, γίνεται με την έκδοση του *The Vampyre* του John William Polidori, διαρκεί όλο τον 19^ο αιώνα και αποκορυφώνεται στο τέλος του με το *Dracula* του Bram Stoker. Αυτά τα δύο αγγλικά κείμενα είναι η αρχή και το τέλος της έρευνάς μας, ενδιάμεσα όμως τοποθετούμε τρία γαλλικά έργα, τις δύο θεατρικές μεταποιήσεις του *The Vampyre*, από τον Charles Nodier και τον Alexandre Dumas, καθώς και το *La Morte Amoureuse*, το διήγημα της Clarimonde, γυναίκας βρικόλακα, του Théophile Gautier. Τα θεατρικά έργα του Nodier και του Dumas έχουν επιλεγεί αφενός λόγω της άμεσης σχέσης τους με το *The Vampyre*, όντας μεταποιήσεις, αλλά και λόγω της σημασίας του καθενός: ο Charles Nodier είναι υπεύθυνος για μεγάλο μέρος της εξάπλωσης του μύθου του βρικόλακα στην Γαλλία, έχοντας ο ίδιος μελετήσει αρκετά το μύθο στα Βαλκάνια και στα Βαλτικά κράτη, ενώ ο Alexandre Dumas, εκτός από την προσωπική του φήμη και επιτυχία σα μυθιστοριογράφος, ενσωματώνει στο θεατρικό

του έργου πολλά στοιχεία φολκλόρ που ο βρικόλακας του Polidori δεν έχει αλλά αργότερα γίνονται συχνές προσθέσεις στη μορφή του εκάστοτε βρικόλακα (π.χ. τα φτερά νυχτερίδας) αλλά και γενικότερα υπερφυσικά στοιχεία. Αντιθέτως, το διήγημα του Théophile Gautier επιλέγεται λόγω της βασικής διαφοράς που έχει με τα υπόλοιπα επιλεγμένα κείμενα, μιας και ο βρικόλακας του Gautier, είναι θηλυκός (αντίστοιχη επιλογή θα μπορούσε να είναι η *Carmilla* του Sheridan Le Fanu, αλλά προτιμάμε να επιλέξουμε γαλλικά κείμενα όσο το δυνατόν περισσότερο). Μέσα από τα κείμενα αυτά γνωρίζουμε το μύθο του βρικόλακα και αναλύουμε τα κοινωνικά και έμφυλα μοντέλα που εμφανίζονται συμβολικά ή μη, σε αυτόν. Για να μπορέσουμε να κάνουμε την ανάλυση του μύθου όπως εμφανίζεται στα έργα του 19^{ου} αιώνα, είναι απαραίτητο να θέσουμε κάποιους άξονες πάνω στους οποίους θα μελετηθούν τα κείμενα. Οι ίδιοι αυτοί οι άξονες βέβαια, βασίζονται στα βασικά χαρακτηριστικά του βρικόλακα σαν πρωταγωνιστή: ο βρικόλακας είναι ερωτικός (από τον Polidori και μετά), του προσδίδονται σεξουαλικά χαρακτηριστικά (που διαρκούν μέχρι σήμερα) χωρίς όμως αυτή του η σεξουαλική διάσταση να αποδυναμώνει την εικόνα του βρικόλακα σαν ενός κατά συρροή δολοφονικού όντος. Αντίθετα, ενισχύει την επικινδυνότητά του και ενώνει την καταδιωκτική συμπεριφορά με την ερωτική πράξη. Πώς συνδέεται ο βρικόλακας με τον ερωτισμό, και πώς μέσω του βρικόλακα συνδέεται ο ερωτισμός με το θάνατο; Πώς εμφανίζεται ο βρικόλακας σαν ερωτικό ον σε μορφή άνδρα και γυναίκας αλλά και πώς ο μύθος χρησιμοποιείται σαν προειδοποιητική ιστορία με βάση τα πρότυπα που εμφανίζονται (π.χ. η επικινδυνότητα του ερωτικού κατακτητή).

Αυτά τα ερωτήματα προσπαθούμε να απαντήσουμε, χρησιμοποιώντας όχι μόνο λογοτεχνικές αναλύσεις αλλά και έρευνες πάνω στην ανθρώπινη ψυχολογία. Όπως αναφέρει και ο Αυδίκος σε μια έρευνά του για τον βρικόλακα και τις κοινωνικοπολιτισμικές νόρμες, «οι ιστορίες με βρικόλακες θα έπρεπε να τοποθετούνται σε κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, αν θέλει κάποιος να τις διαβάσει σωστά».¹ Αυτό μας επιτρέπει αφενός να κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους σκιαγραφείται, έτσι όπως τον διαβάζουμε, ο μύθος, αλλά και να εκμαιεύσουμε εμείς οι ίδιοι πορίσματα για την κοινωνία της εποχής και μια βαθύτερη κατανόηση του συμβολισμού του μύθου.

¹ Avdikos σ. 323, “vampire stories should be contextualized, if one is to read them correctly” (μετάφραση δική μας)

Ο μύθος του βρικόλακα

Ο μύθος του βρικόλακα σαν τρομακτικό ον που τρέφεται με αίμα έχει τις ρίζες του σε πολλούς πολιτισμούς. Οι αρχαίοι Έλληνες είχαν τη Λάμια, οι ιουδαιο-χριστιανικοί μύθοι τη Λίλιθ (θηλυκός δαίμονας και πρώτη γυναίκα του Αδάμ που επαναστάτησε κόντρα στο ρόλο που της δόθηκε), οι μύθοι των σκανδιναβικών πληθυσμών είχαν πολλαπλά φανταστικά όντα που τρέφονταν με αίμα (όπως μάγισσες, *draugr* που σημαίνει επανελθών στην αρχαία νορδική γλώσσα) κάποια από τα οποία πέρασαν και στους αγγλοσαξονικούς μύθους, καθώς και οι βαλκανικοί – σλαβικοί πληθυσμοί που έχουν στο μύθο τους διάφορες μορφές του βρικόλακα ή βουρδόλακα, ενός ανθρωπόμορφου τέρατος ή δαίμονα που ελέγχει ένα πτώμα και τρέφεται με αίμα.² Οι μύθοι της ανατολικής Ευρώπης, λόγω των περιηγητών, εισάγονται στο τέλος του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, στον κατάλογο του μαύρου ρομαντισμού. Μία από αυτές τις περιπτώσεις, είναι που οδηγεί στο πρώτο από τα κείμενα τα οποία αφορά η συγκεκριμένη μελέτη.

Λάτρης του μακάβριου και των ανατολίτικων μύθων, ο Λόρδος Βύρωνας γράφει το επικό ποίημα *The Giaour* όπου και σκιαγραφεί με μεγάλη λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά του «βρικόλακα», πιθανώς εμπνευσμένος από τους βαλκανικούς μύθους. Στο ποίημα, ένας Τούρκος δολοφονείται από έναν «γκιαούρη» (δηλ. άπιστο), Έλληνα, τον οποίο καταριέται να επανέλθει στη ζωή σαν νεκροζώντανος, κατόπιν του θανάτου του, ως βρικόλακας. Στην πάθηση αυτή που αναθεματίζεται (που τον καταριέται δηλαδή ο Τούρκος³), ο γκιαούρης θα είναι αναγκασμένος να πίνει το αίμα των αγαπημένων του προσώπων, ξεκινώντας από τις γυναίκες συγγενείς του, δίχως να μπορεί να σταματήσει ή να ησυχάσει στο θάνατό του. Μερικά χρόνια μετά, έχοντας απομακρυνθεί από τον Λόρδο Βύρωνα με δυσθυμία, ο πρώην γιατρός του John Polidori, εμφανίζει την πρώτη καταγεγραμμένη περίπτωση του μοντέρνου βρικόλακα στο έργο του *The Vampyre*, με τον βρικόλακα να περιγράφεται κατ' ομοίωση του Λόρδου Βύρωνα.⁴ Εκεί πλέον, η σχέση μεταξύ θανάτου και ερωτισμού γίνεται εμφανής, καθώς ο (επίσης) Λόρδος Ruthwen παρουσιάζεται σαν ακόλαστος αριστοκράτης. Επιπλέον, ο εν λόγω βρικόλακας, είναι απαθής σε βαθμό που προκαλεί περιέργεια και αδιαφορεί πλήρως για τη μοίρα των

² Groom σ. 30-31

³ “As cursing thee...” στο πρωτότυπο

⁴ Groom σ. 121

θυμάτων του (είτε θύματα της επίθεσής του είτε απλά θύματα της επιρροής του) που είναι ως επί το πλείστον νεαρές παρθένες, συνήθως και ευγενούς καταγωγής επίσης.

Πάνω στο έργο του Polidori, βασίζονται ο Nodier και ο Dumas, για να συνθέσουν ομότιτλα θεατρικά έργα το 1820 (ένα χρόνο μετά την δημοσίευση του *The Vampyre*) και το 1851 αντίστοιχα, προσθέτοντας ο καθένας ελεύθερα κάποια νέα στοιχεία στην ιστορία και την πλοκή, τα χαρακτηριστικά του βρικόλακα και/ή το μεταφυσικό και μακάβριο στοιχείο που είναι παρόν στην ιστορία. Ενδιάμεσα χρονικά στα δύο θεατρικά, ο Théophile Gautier εκδίδει την μικρή ιστορία *La Morte Amoureuse* το 1836, μια από τις πρώτες εμφανίσεις του θηλυκού βρικόλακα (γνωστή επίσης είναι η *Carmilla* του Le Fanu, στην οποία θα αναφερθούμε επιγραμματικά, αργότερα), όπου η Clarimonde είναι ένας θηλυκός βρικόλακας και πρώην πόρνη, όντας επίσης και υπερφυσικής ομορφιάς. Από τις αρχές μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, δημοσιεύονται όλο και περισσότερα μυθιστορήματα και ποιήματα που ανήκουν στη γοτθική λογοτεχνία όπου ο μύθος του βρικόλακα έχει εγκαθιδρυθεί, και εκεί είναι όπου ολοκληρώνεται η έρευνά μας, το 1897, με ένα από τα πιο διάσημα μυθιστορήματα με βρικόλακα, το *Dracula* του Bram Stoker, ένα κείμενο που εμφανίζεται στο τέλος του αιώνα, σαν μία ομαδοποίηση των διαφόρων αναπαραστάσεων και στοιχείων του βρικόλακα μέχρι τότε (άνδρας βρικόλακας, γυναίκα βρικόλακας, ευγενείς, αίμα κ.ά.). Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, ο βρικόλακας σαν ανθρωπόμορφο τέρας μπορεί σκιαγραφηθεί βασικά, ως ένα ον που τρέφεται με αίμα και προτιμά τα θύματά του να προέρχονται από το αντίθετο φύλο (ο Λόρδος Ruthwen επιτίθεται μόνο σε κοπέλες, η Clarimonde τρέφεται μονάχα από τον πρωταγωνιστή, και ο Κόμης Δράκουλας επίσης από κοπέλες, έχοντας παράλληλα τις «νύφες» του να επιτίθενται σε άντρες).

Θάνατος και Ερωτισμός

Στη διπλωματική αυτή θα εξετάσουμε τη σχέση βρικόλακα και ερωτισμού. Η επιλογή του συγκεκριμένου ζεύγους δεν είναι τυχαία. Στο πρόσωπο του μύθου του βρικόλακα εμφανίζονται υπερβολικά πολλά χαρακτηριστικά των «εκρηκτικών», για να χρησιμοποιήσουμε μία λέξη του Bataille, στιγμών της ανθρώπινης ύπαρξης.⁵ Ο ίδιος ο βρικόλακας επίσης, έχει βασικά χαρακτηριστικά του το αίμα, το θάνατο και την ετεροφυλική καταδίωξη. Ποια είναι όμως η σχέση μεταξύ του ερωτισμού, της σεξουαλικής πράξης για παράδειγμα, και του θανάτου;

⁵ Bataille p. 62

Ο Bataille αναλύει το θέμα αρκετά στο βιβλίο του *L'Erotisme*, εμπνευσμένος μεταξύ άλλων και από τον Freud που θέτει την ορολογία που χρησιμοποιεί ο Bataille, στο *Totem and Taboo*. Ο Freud αναφέρεται στα ταμπού που θέτουν οι άνθρωποι από την αρχή της ανθρώπινης σκέψης, για να προστατευτεί το είδος. Συγκεκριμένα, όσον αφορά το θάνατο, θεωρεί ότι τα ταμπού εισέρχονται στην ανθρώπινη κοινωνική σκέψη από το φόβο προς το θάνατο.⁶ Εφόσον ο άνθρωπος φοβάται να πεθάνει, δαιμονοποιεί τη διαδικασία αυτή και προστατεύεται με διάφορους τρόπους (π.χ. η ταφή, η καύση ή το διώξιμο το πτώματος με βάρκα⁷), θέτοντας έτσι ταμπού, δηλαδή περιορισμούς. Αναφέρει λοιπόν ότι μία από τις θεωρίες γύρω από το ταμπού του θανάτου, είναι ότι οι νεκροί, όντας δυσανεστήμενοι με την τύχη τους «διψούν για αίμα» και είναι «βρικόλακες» που θέλουν να βλάψουν τους ζωντανούς και να τους αφαιρέσουν τη ζωή, λόγω ζήλειας. Εξηγεί πως αυτή η σκέψη επήλθε λόγω του φόβου που προκαλούσε το πτώμα, η ταφή, η ιδέα της ψυχής ή του πνεύματος, φόβος ο οποίος οφείλεται στο φόβο του θανάτου, ολοκληρώνοντας έτσι την ανάλυση του φόβου του θανάτου και τους λόγους ύπαρξής της στους αρχαίους πολιτισμούς, που είναι για εμάς χρήσιμη σαν ερμηνεία της ύπαρξης του μύθου του βρικόλακα.

Ο Bataille δανείζεται αφενός τον όρο του ταμπού και τον χρησιμοποιεί πολύ στο έργο του, αναφέρεται όμως συγκεκριμένα στη θεωρία του ταμπού του θανάτου του Freud, διαφωνώντας για τα αίτια. Κατά τον Bataille, τα ταμπού προστατεύουν τον άνθρωπο από τον εαυτό του, εν προκειμένω, το ταμπού που περικλείει το θάνατο, το πτώμα, έχει τεθεί για να απομακρύνει την ιδέα της βίας, που είναι ένας πόθος του ανθρώπινου είδους.⁸ Βασιζόμενος σε αυτή την ιδέα του φόβου του θανάτου, ο Bataille συνδέει την έμπρακτη έκφραση του έρωτα με τον θάνατο, μέσω της βιολογικά προκαθορισμένης αναπαραγωγικής διαδικασίας. Θεωρεί ότι ο άνθρωπος αδυνατεί να δει τη σύνδεση λόγω του φόβου του απέναντι στο θάνατο, που κατά προέκταση τυφλώνει και ως προς την βιολογική αλήθεια του ότι «la mort soit aussi la jeunesse du monde»,⁹ όπου σφραγίζει τη θεωρία με τον παραλληλισμό των φυτών που τρέφονται από νεκρή φυτική ύλη.

⁶ Freud p. 90

⁷ Δε θα αναλύσουμε λεπτομερειακά το έργο του Freud καθώς η συσχέτιση με το θέμα μας είναι μικρή και έχει περισσότερο αξία σαν πρόλογος στον Bataille.

⁸ Bataille p. 48

⁹ Bataille σ. 62

Επανέρχεται στη σύνδεση μεταξύ ερωτικής πράξης και θανάτου αργότερα, μέσω της σύγκρισης του θεσμού των ανθρωποθυσιών και του έρωτα¹⁰, αναφερόμενος κυρίως στην πατριαρχική οπτική και των δύο πράξεων, όπου δηλαδή ο ιερέας φονεύει την (θηλυκού γένους) θύμα διατρυπώντας την με κάποιο όπλο και όπου ο εραστής διατρυπά με το πέος την ερωμένη. Χρησιμοποιεί τον όρο «παραβίαση¹¹» για να περιγράψει τις δύο διαδικασίες, ένας όρος πολυχρησιμοποιημένος στην ανάλυση του μύθου του βρικόλακα, όπως θα δούμε αργότερα. Σημειωτέον, ο Bataille ορίζει την ερωτική πράξη σαν μία βιολογική διαδικασία αναπαραγωγής και πιο συγκεκριμένα αύξησης, ανάπτυξης. Η ανάπτυξη στην οποία αναφέρεται πρόκειται για την ανάπτυξη του είδους, όχι του ατόμου, καθώς μεταβιβάζεται από τα άτομα που διαπράττουν την ερωτική πράξη στο αποτέλεσμα αυτής, το νέο γόνο και άρα, κατά τον Bataille αυτό την καθιστά μια μη εγωιστική κίνηση.¹² Ο ορισμός αυτός έχει για μας ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς όπως θα δούμε αργότερα, συμβολικά, η ερωτική πράξη του βρικόλακα είναι καθαρά εγωιστική μιας και αφενός θρέφει τον ίδιο τον βρικόλακα, αφετέρου είτε παραβιάζει τη ζωή του ανθρώπινου θύματος είτε την μεταμορφώνει σε δικό του κλώνο, δεν παράγει δηλαδή νέα ζωή. Ολοκληρώνει τη σκέψη του επί του φαινομενικά παράταιρου αυτού ζευγαριού (όπως εξηγεί και ο ίδιος) του θανάτου και της ερωτικής πράξης με την αναφορά και στο γαλλικό όρο του «μικρού θανάτου»¹³ που αναφέρεται στον οργασμό, την αποκορύφωση της ερωτικής πράξης και της εγγενούς βίας της, που κατόπιν δίνει τη θέση του σαν διαδικασία στην αναπαραγωγή, που τελικά θα προκαλέσει το θάνατο του ατόμου, καθώς για να ακμάσει η νέα γενιά – και έτσι να συνεχιστεί το είδος – η προηγούμενη πρέπει να εκλείψει.

Βρικόλακας κι ερωτισμός

Στον 21^ο αιώνα, ο μύθος του βρικόλακα έχει μετασηματιστεί από ιστορία τρόμου σε ρομαντική ιστορία, κατ' εξοχήν λόγω της επιτυχίας των βιβλίων που έγιναν στη συνέχεια ταινίες και σειρά, του *Twilight* και *True Blood*, όπου και στις δύο έχουμε υπερσεξουαλισμό στο μύθο και μεγάλο μέρος της πλοκής και των δύο βασίζεται στην έλξη που προκαλεί ο βρικόλακας, αλλά και σε μικρότερες λογοτεχνικές ή κινηματογραφικές επιτυχίες (π.χ.

¹⁰ Ο.π. σ. 91-92

¹¹ Transgression

¹² Ο.π. σ. 97

¹³ Ο.π. σ. 101

Cirque du Freak, *Vampire Diaries*, *Night World* κ.α.). Πριν από αυτά, την ρομαντικοποίηση του μύθου προκαλούσε η Anne Rice εμφανίζοντας νέα πρότυπα του βρικόλακα στη θέση του Κόμη Δράκουλα, έναν αιώνα μετά.

Τα πρώτα γραπτά όμως για τον βρικόλακα στον 19^ο αιώνα, συνέδεαν το «τέρας» με τον ερωτισμό με άλλους τρόπους. Προσπερνώντας βιαστικά την εμφανή συσχέτιση μεταξύ βρικόλακα και ετεροφυλόφιλου ερωτισμού στον *The Giaour* του Βύρωνα, όπου τα αναφερόμενα αγαπημένα πρόσωπα στα οποία θα επιτίθεται ο «βρικόλακας» είναι όλα θηλυκά, 50 χρόνια αργότερα, μετά την επικράτηση του Λόρδου Ruthwen, ο Baudelaire στα *Fleurs du mal*, γράφει τα ποιήματα *Le Vampire* και *Les Métamorphoses du vampire*. Και στα δύο, η σχέση μεταξύ ερωτισμού και τέρατος είναι εμφανής. Στις *Métamorphoses*, από τον πρώτο κιόλας στίχο γίνεται εμφανής η ταυτότητα: πρόκειται για μια θελκτική γυναίκα που περιγράφεται μέσω μιας συνεχούς διπτότητας, τέρατος και αντικειμένου του πόθου.

Αντίθετα, όπως υποστηρίζει και ο Groom, ο πρωταρχικός γραπτός βρικόλακας, ο Λόρδος Ruthwen, δεν παρουσιάζεται ξεκάθαρα σαν θελκτικός.¹⁴ Έχει κάποια χαρακτηριστικά βέβαια που δίνουν την εντύπωση του ανεξέλεγκτου δανδή που σαγηνεύει αδιαφορώντας για τις συνέπειες, μια μη κολακευτική απεικόνιση του Λόρδου Βύρωνα που μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι οι δύο άνδρες είχαν διακόψει τη φιλία τους. Επιπλέον, ο Polidori χρησιμοποιεί το όνομα του μυθιστορηματικού εραστή στο *Glenarvon* της Λαίδης Lamb, όπου η ίδια αποτυπώνει τον πρώην δικό της εραστή, Λόρδο Βύρωνα.¹⁵ Ο Nodier και ο Dumas αντίστοιχα, κρατούν τα βασικά χαρακτηριστικά του βρικόλακα σαν «τέρας» με ορισμένες προσθήκες (όπως η μεταμόρφωση σε νυχτερίδα στον Dumas) που δεν μας απασχολούν εδώ. Η βασική διάσταση του βρικόλακα που είναι καθαρά σεξουαλική, αχαλίνωτης και βάρβαρης σεξουαλικότητας, είναι η διαδικασία μέσω της οποίας ολοκληρώνει την «ερωτική» του καταδίωξη, κάνοντας αθώους ανθρώπους, θύματά του. Αν χωρίσουμε τη διαδικασία σε μέρη, είναι ξεκάθαρα δύο: η προετοιμασία, που γίνεται εμφανής για τον αναγνώστη μέσω σκέψεων και θεωριών των άλλων χαρακτήρων ή επιφωνήματα του ίδιου σαν μια ενδελεχής προοικονομία του γεγονότος και της αναπότρεπτης διάστασής του, και η επίθεση. Ο Λόρδος Ruthwen επανειλημμένα

¹⁴ Groom σ. 136

¹⁵ Ο.π. σ. 136

πολιορκεί νεαρές παρθένες, τις οποίες σιγά σιγά «ξελογοιάζει» ή απλά «γοητεύει» μέχρις ότου πέφτουν στα χέρια του και τις καταβροχθίζει, τους πίνει το αίμα: με μεγαλύτερη ανάλυση της επίθεσης στην νεαρή Ελληνίδα την οποία ερωτεύεται ο πρωταγωνιστής, που την βρίσκει στο δάσος ξεψυχισμένη με πληγές από δόντια στο λαιμό και στο στήθος και αίμα να τρέχει από τις ανοιχτές της φλέβες. Κατά τον Punter¹⁶, ο τρόπος με τον οποίο τρέφεται ο βρικόλακας είναι αντίστοιχος με τον στοματικό έρωτα ή και την (ετεροφυλόφιλη) ερωτική πράξη γενικότερα. Έχουμε το αρσενικό, εν προκειμένω τον βρικόλακα, που παραβιάζει (διατρυπά) το γυναικείο σώμα, εν προκειμένω με τα δόντια αντί για το πέος. Επιπλέον, ο Λόρδος Ruthwen επιτίθεται αποκλειστικά σε παρθένες, όπου με τα δόντια προκαλεί την αιμορραγία, όπως το πέος στην ερωτική πράξη με μία παρθένα κατά τη διάτρηση του παρθενικού υμένα. Εκτός του παραλληλισμού αυτού, υπάρχει και η απλούστερη εικόνα του αρσενικού που «φιλάει» το θηλυκό σώμα, στη μία περίπτωση καθαρά από πόθο, μια ζωική έλξη, στην περίπτωση του βρικόλακα από πείνα, ζωική έλξη πάλι. Το μοντέλο συνεχίζεται και στα θεατρικά του Nodier και του Dumas, με τη μικρή διαφορά ατόμων και πλοκής που θα αναλύσουμε αργότερα.

Στην περίπτωση του *La Morte Amoureuse* του Gautier, η συσχέτιση της Clarimonde με τον ερωτισμό γίνεται δεδομένη αρκετά γρήγορα, όταν, έπειτα από την πρώτη τους συνάντηση, ο Remuald μαθαίνει ότι είναι μια διάσημη πόρνη. Μετά την πρώτη παρουσίαση μιας οπτασίας στο πρόσωπο της Clarimonde, και την προοικονομία του να ενέχει αυτή η οπτασία μια αμφισημία μεταξύ αγγελικού και δαιμονικού, τα λόγια που σκέφτεται ο πρωταγωνιστής να του υπόσχεται η Clarimonde, καθώς κοιτάζονται, είναι αφιερωμένα στην διάσταση της γυναίκας σαν ερωμένης, περισσότερο απ' ό,τι σαν τροφού, φροντιστή ή κάποιου από τους άλλους αρχετυπικούς ρόλους που δίνονταν εκείνη την εποχή στη γυναίκα. Προχωρώντας λίγο στην αφήγηση, όταν ο Remuald και η Clarimonde βρίσκονται πλέον μαζί, ο νεαρός ιερέας αφηγείται την ουτοπική και ονειρική κατάσταση της ερωτοτροπίας του με την ερωμένη του, η οποία φαινομενικά αρκείται στο να τον ευχαριστεί και να μεταμορφώνεται – υιοθετώντας συμπεριφορές και αλλάζοντας την εξωτερική της εμφάνιση (όχι με μαγική μεταμόρφωση, απλά με μίμηση) – σε κάθε γυναίκα που συναντά ο Remuald και τον ελκύει σεξουαλικά. Τελικά, η Clarimonde αναγκάζεται για να μην πεθάνει, να ρουφάει αίμα από τον εραστή της. Εδώ, στη μορφή του βρικόλακα

¹⁶ Punter σ. 199

σαν μύθου και όχι σαν χαρακτήρα, εμφανίζεται ένα στοιχείο του ερωτισμού που είναι η ανταλλαγή υγρών κατά τη σεξουαλική πράξη, ρεαλιστικά του σπέρματος, αλληγορικά του αίματος, που είναι και τα δύο, κατά την πανανθρώπινη παράδοση και την επιστήμη της βιολογίας, ζωογόνα υγρά.

Η αποκορύφωση της ερωτικής διάστασης του βρικόλακα, έρχεται στο επιλογικό κείμενο της έρευνάς μας, το *Dracula*. Σχεδόν εξ αρχής, το κείμενο του Stoker ενώνει το μύθο με την ερωτική πράξη, εμφανίζοντας τις νύφες του Κόμη Δράκουλα με πλούσια θηλυκά σεξουαλικά χαρακτηριστικά και αυτό που ο Stevenson λέει το «χρώμα του βρικόλακα»¹⁷, κόκκινο πάνω σε λευκό, σαρκώδη γεμάτα χείλια σε λευκό δέρμα – χαρακτηριστικά τα οποία αν και θυμίζουν αντικειμενική θελκτικότητα, ταυτόχρονα υποστηρίζουν το μύθο του βρικόλακα: καθώς δεν τρέχει αίμα μέσα στο δέρμα τους, αυτό είναι λευκό σαν πτώμα – ας θυμηθούμε ότι παρόμοια νεκρική περιγραφή κάνει ο Polidori για τον Λόρδο Ruthwen¹⁸ αν και εκεί υπάρχει μια απάθεια την οποία ο Κόμης Δράκουλας δεν έχει, και μια αδιαφορία για το γυναικείο φύλο την οποία αναδρομικά ο Groom¹⁹ θεωρεί σαν μαζοχιστικά θελκτική (από την πλευρά των γυναικών) – και χείλη κατακόκκινα που αφενός είναι ερωτικά, αφετέρου προοικονομούν το νότισμά τους με αίμα.

Ετερότητα και διαφορετικότητα

Οι εξωτερικές περιγραφές και οι περιγραφές της συμπεριφοράς των βρικόλακων των διαφόρων μυθιστορημάτων, εκτός από τα καθαρά σεξουαλικά (ή μη) στοιχεία που εμπεριέχουν, υποδεικνύουν και άλλες διαστάσεις του τέρατος. Συγκεκριμένα, εμάς μας αφορά το πως αυτές οι διαστάσεις αναφέρονται στους υπόλοιπους εκτός του βρικόλακα, στο κοινωνικό σύνολο της διήγησης και της εποχής. Ο βρικόλακας στέκεται αντίθετος με το *status quo* του ιδεατού ανθρώπου του 19^{ου} αιώνα, ενός φωτισμένου και ενάρετου δηλαδή ενεργού μέλους της κοινωνίας. Αυτό γίνεται με τον ετεροκαθορισμό που εμφανίζεται μέσα στα κείμενα που πρωταγωνιστούν βρικόλακες. Παρουσιάζεται η ετερότητα του βρικόλακα μέσα από την τοποθέτησή του σε κάτι αντίθετο και ξένο για τους «ήρωες» (αφενός πρωταγωνιστές, αφετέρου υποστηρικτές ευγενών ιδανικών), καθώς λοιπόν ο βρικόλακας απομακρύνεται από «εμάς», το κοινωνικό σύνολο προσδιορίζεται από την απόστασή του με το «κακό» αυτό. Είναι εριστικός, εγωκεντρικός και ανέντιμος,

¹⁷ Stevenson σ. 4-5

¹⁸ *Dead grey eye... deadly hue*, Polidori σ. 27, 28

¹⁹ Groom σ. 136

όπως παρουσιάζεται ο Ruthwen, στην περίπτωση της Clarimonde είναι μια πόρνη που σαγηνεύει έναν άνθρωπο της εκκλησίας και τέλος ο Δράκουλας είναι ένας ξένος κατακτητής που κατακτά βίαια τις γυναίκες των «καλών, θαρραλέων ανδρών»²⁰. Τι σημαίνουν αυτές οι διαφορές και σε τί αποσκοπούν; Χωρίς να είναι ο στόχος του αυτός, έναν ορισμό της απάντησης σε αυτά τα ερωτήματα δίνει ο Αυδίκος²¹ παραθέτοντας ένα χωρίο του Stewart²² όπου ο δεύτερος αναφέρεται στην διαφορά μεταξύ του σκεπτικισμού της μοντέρνας κοινωνίας και της λαϊκής πίστης της παραδοσιακής κοινωνίας όσον αφορά την πρόσληψη του μεταφυσικού: σύμφωνα με τον Stewart «Earlier, when people were virtuous and had faith, they were often attacked by *exotika*» (ο Stewart εδώ σημειώνει τη φράση ενός Έλληνα, άρα μπορούμε να κρατήσουμε τη λέξη «εξωτικά» που αφήνει αμετάφραστη ο ίδιος ο Αυδίκος, χωρίς να θεωρήσουμε ότι αναφέρεται σε συγκεκριμένους λαογραφικούς μύθους «ξωτικών» που μπορεί να πρόκεινται για καλικάντζαρους, δρυάδες, Νηρηίδες ή άλλο παραδοσιακά άκακο υπερφυσικό ον), συνεχίζοντας την εξήγηση ότι εφόσον πλέον οι άνθρωποι δεν πιστεύουν στον Θεό και διαπράττουν μόνοι τους άσχημα πράγματα, δεν υπάρχει λόγος να δεχτούν επίθεση από υποχείρια του Διαβόλου.²³ Είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε την συμβολική αξία των μεταφυσικών πλασμάτων, καθώς είναι και βασικός άξονας της ανάλυσης του μύθου του βρικόλακα. Εν προκειμένω, αυτό που μας ενδιαφέρει, είναι η λέξη *exotiká*. Η λέξη «εξωτικός» όπως σημειώνει και ο Αυδίκος, σημαίνει κυριολεκτικά «πράγματα από έξω», έξω από τι όμως;

Η λέξη «εξωτικός», καθώς και ο ορισμός που δίνει ο Αυδίκος, αποτελούν εργαλεία τα οποία μας βοηθούν να κατανοήσουμε την διάσταση στην οποία υπάρχει ο βρικόλακας για την κοινωνία του 19^{ου} αιώνα. Ο βρικόλακας είναι εξωτικός με βάση διάφορες έννοιες που θα αναλύσουμε παρακάτω, είναι «έξω», «εκτός» του κοινωνικού συνόλου των πρωταγωνιστών, του συγγραφέα κ.λπ. Οι Jones,²⁴ Punter,²⁵ Stevenson²⁶ και Hughes – Smith²⁷ χαρακτηρίζουν τον βρικόλακα σαν «Άλλο». Στα κείμενά τους, εξηγείται η έννοια

²⁰ Stevenson σ. 5

²¹ Αυδίκος σ. 307

²² Ο Αυδίκος παραθέτει στη βιβλιογραφία του: Stewart Charles, “Demons and the Devil”, 1991

²³ Αυδίκος σ. 307, χρησιμοποιεί τον όρο *exotiká*

²⁴ Jones σ. 2

²⁵ Punter σ. 202

²⁶ Stevenson σ. 140

²⁷ Hughes-Smith σ. 32

της ετερότητας (αυτό που ο Αυδίκος ορίζει σαν «εξωτικό») και της παραβίασης Η ετερότητα του βρικόλακα υποστηρίζεται αρχικά από τα αξιοσημείωτα εξωτερικά χαρακτηριστικά του: ο Λόρδος Ruthwen χαρακτηρίζεται μεν ως όμορφος, αλλά και έχων «dead grey eye και deadly hue of his face». Στον Nodier οι ελάχιστες παρατηρήσεις που έχουμε (καθώς είναι θεατρικό έργο, όπως και του Dumas, δεν υπάρχει λόγος πολλών περιγραφικών σχολίων) είναι για έναν «beau jeune homme», «pâle» και «souffrant» (κατά την περιγραφή της Malvina που θεωρεί ότι ονειρευόταν, ενώ για τον αναγνώστη-θεατή γίνεται σαφές ότι ήταν πραγματικότητα) προτού να μεταμορφωθεί: « ses yeux, devenus caves, brillèrent d'un éclat extraordinaire, sa figure se décomposa, ses traits se renversèrent, ses lèvres s'allongèrent avec une convulsion horrible... Je me crus destinée à être la proie d'un monstre dévorant ». Στο ίδιο, ο Aubrey αναφέρει ότι φαινόταν να έχει κάτι «plus qu'humain». Στην περίπτωση της *Morte Amoureuse* η περιγραφή της Clarimonde καταλαμβάνει περίπου τρεις σελίδες, οπότε δε θα την τοποθετήσουμε εδώ, πέραν μερικών συγκεκριμένων χαρακτηριστικών. Κατά την περιγραφή του Remuald, του πρωταγωνιστή και, στη στιγμή της πρώτης εμφάνισής της, νεαρού ιερωμένου έτοιμου να ορκιστεί, η Clarimonde παρουσιάζεται ως «éclairée d'elle-même», «le divin portrait de la Madone», «d'une blancheur bleuâtre et transparente» και σαν αποκορύφωμα προοικονομίας, ο Remuald σκέφτεται πως « Cette femme était un ange ou un démon et peut-être tous les deux ».²⁸ Τέλος, στην περίπτωση του Κόμη Δράκουλα έχουμε πλήρεις περιγραφές και του ίδιου και των νυφών του (καθώς και αργότερα της Lucy που έχει πλέον μεταμορφωθεί σε βρικόλακα). Ο Κόμης περιγράφεται ως έχων γλωμό πρόσωπο, γαμψή μύτη, κόκκινα χείλη, κοφτερά λευκά δόντια, κόκκινα μάτια. Οι νύφες του σαν αισθησιακές, με αστραφτερά λευκά δόντια και ρουμπινένια χείλη, χρωματισμό τον οποίο μοιράζεται πρώτα η Lucy και ύστερα η Mina, χαρακτηριστικό επακόλουθο της επίθεσης του Δράκουλα.

Εκτός από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, ο βρικόλακας πάντα φαίνεται ιδιαίτερος, εκκεντρικός και «ξένος» (όπου στον Stoker ο βρικόλακας είναι πλέον και γεωγραφικά ξένος όντας από την Τρανσυλβανία, ενώ οι «ήρωες» είναι Άγγλοι) ακόμα και πριν από την εμφάνιση της πραγματικής ταυτότητας του τέρατος. Στον Polidori, ο Ruthwen έχει χαρακτηριστικά φυσιολογικά, τα οποία παρουσιάζονται όμως εσκεμμένα σαν ιδιαίτερα

²⁸ La morte amoureuse σ. 366-369

και αντίθετα με τους γύρω του: φαίνεται να μην μετέχει της ευθυμίας ακόμα και όταν περιτριγυρίζεται από αυτήν, προτιμώντας περισσότερο να την παρακολουθεί υπεροπτικά και σαν να θέλει να την σταματήσει, φαίνεται να μη νιώθει «δυνατά» συναισθήματα, ή έστω να μην είναι εκφραστικός με αυτά, να είναι τρομακτικός. Επιπλέον, είναι φιλεύσπλαχνος μόνο όταν φαινομενικά η φιλευσπλαχνία του αυτή θα θρέψει και θα καλλιεργήσει την καταστροφή, την περαιτέρω «πτώση» του αποδέκτη – η οποία φιλευσπλαχνία ακολουθείται από μια καταραμένη μοίρα για τους αποδέκτες. Παρότι φαίνεται αδιάφορος στις γυναικείες παρουσίες, παρουσιάζεται, μέσω της ματιάς του Aubrey μάλιστα, σαν απλά να έχει μία πολύ προσεκτική προσέγγιση, εκλεκτική θα μπορούσαμε να πούμε, καθώς εν τέλει δεν παρατηρείται στη συντροφιά των μη ενάρετων γυναικών που τον προσεγγίζουν, αλλά, αντίθετα, των σπάνια ενάρετων.²⁹ Αντίστοιχα, όπως προαναφέραμε, στον Nodier εμφανίζεται με μια ιδιαιτερότητα που τον ξεχωρίζει, χωρίς πολλές επεξηγήσεις ή περιγραφές. Στην Clarimonde, οι εξωτερικές περιγραφές δε διαχωρίζονται από την εντύπωση που δημιουργούν, όντας ένα και το αυτό στην πρώτη περιγραφή. Αργότερα όμως, όταν ο Remuald περνάει περισσότερο χρόνο μαζί της στην ονειρική του κατάσταση, η Clarimonde περιγράφεται ονειρικά, ουτοπικά, σαν μια γυναικεία τελειότητα όχι λόγω συγκεκριμένης ταυτότητας αλλά λόγω απεριόριστης ομορφιάς και της ικανότητάς της να «μετατρέπεται» στις γυναίκες που ελκύουν τον Remuald κάθε τόσο, χωρίς όμως να υπάρχει κάποια μαγική μεταμόρφωση. Τέλος, στον Stoker, ο Κόμης περιγράφεται σαν εξωτικός περισσότερο μέσω της εξωτερικής του περιγραφής. Ο Stevenson³⁰ παρατηρεί ότι ενώ οι «ήρωες» είναι Άγγλοι, με το παραδοσιακό τους ρόδισμα σε γενικά λευκή επιδερμίδα, ο Δράκουλας έχει νεκρικά λευκή επιδερμίδα μέσα από την οποία δεν υπάρχει αίμα, ρόδισμα, αλλά το χρώμα κόκκινο εμφανίζεται στα χείλη και τις πληγές του, σαν παρωδία ενός πτώματος που έχει περάσει από τον εργολάβο κηδειών πριν την ταφή. Αντίθετα, οι «ήρωες» περιγράφονται περισσότερο ηθικά και λιγότερο εξωτερικά, γεγονός που τονίζει την εγγενή διαφορά του Κόμη και υποψιάζει τους πρωταγωνιστές και τον αναγνώστη για τον κίνδυνο. Όσον αφορά το μυθιστόρημα του Stoker, ο Botting³¹ θέτει άλλον έναν παράγοντα διαφοροποίησης

²⁹ Polidori σ. 27-29

³⁰ Stevenson σ. 142

³¹ Botting σ. 96-97

μεταξύ των ανθρώπων και του βρικόλακα: οι «ήρωες» όλοι αποτελούν μέρος μιας μοντέρνας κοινωνίας, μιας κοινωνίας που χρησιμοποιεί τον τηλεγράφο, τη γραφομηχανή, τις σύγχρονες επιστήμες, μιας κοινωνίας που έχει πλέον επαγγελματίες αστούς και εργαζόμενες γυναίκες. Κατά τον Botting, ο Κόμης Δράκουλας είναι μια εσκεμμένη αντίθεση στους «ήρωες», εκεί που εκείνοι παρουσιάζονται σαν ανδρικά πρότυπα που λειτουργούν με βάση τη φιλία, την αγνή αγάπη, την αφοσίωση και το θάρρος, ο Δράκουλας φέρεται εγωιστικά και εγκληματικά, παρουσιάζεται σαν μια παραμόρφωση της ανδροπρέπειας της Βικτωριανής Αγγλίας, ένα κακέκτυπο που ξέμεινε στη «μοντέρνα» κοινωνία:

Dracula is the dark double of the brave and unselfish men whose identity is forged in their struggle; he is the regressive in-human otherness lifted from the realm of individual psychopathology into a cultural field as its absolute antithesis. [...] On a symbolic level he is the mirror and shadow of Victorian masculinity, a monstrous figure of male desire that distinguishes what men are becoming from what they should become.³²

Λογοτεχνικοί έμφυλοι τύποι

Αυτή η ανάλυση του Botting μας περνάει σε μια άλλη πτυχή της θεωρητικής ανάλυσης του μύθου του βρικόλακα: αυτής των λογοτεχνικών τύπων των χαρακτήρων που εμφανίζονται στις διηγήσεις, συγκεκριμένα όπως αφορούν τους έμφυλους ρόλους. Ο Praz θέτει κάποιους βασικούς τύπους για τα δύο φύλα, που αφορούν τους χαρακτήρες των βαμπυρικών μύθων του 18^{ου} αιώνα: τον Μοιραίο Άνδρα και τη Μοιραία γυναίκα που αντιστοιχούν στους πιο δημοφιλείς όρους του «Δον Ζουάν» και της «*femme fatale*». Για να κατανοήσουμε όμως τη χρησιμότητα και την εγκυρότητα των όρων αυτών, ο ίδιος ο Praz στο *The Romantic Agony* προσεγγίζει τους λογοτεχνικούς αυτούς τύπους πρώτα ιστορικά. Στη δική μας περίπτωση, επικεντρωνόμαστε πρώτα στην ερώτηση: γιατί εμφανίζονται αυτά τα προφίλ στον μύθο του βρικόλακα; Μετά, θα δούμε το πως. Οι ρομαντικοί, κατά τον Praz ενώνουν ακραία συναισθήματα, εν προκειμένω αυτά που αποκαλεί *caractère maudit* της αγάπης και της ομορφιάς.³³ Τα δύο ενώνονται στους «μοιραίους» χαρακτήρες και εκφράζουν το πνεύμα της εποχής. Δεν είναι άλλωστε ασύνδετα γεγονότα η γέννηση αυτών των τύπων, με την διασημότητα του de Sade στην αρχή του 19^{ου} αιώνα και του Δρ. Masoch στο δεύτερο μισό του αιώνα. Οι «μοιραίοι»

³² Botting σ. 97

³³ Praz σ. 80

γεννούν συναισθήματα απελπισίας, έρωτα, πόνου, φόβου, φθόνου και κατά τον Praz αυτά συναισθήματα εκφράζει και καλλιεργεί στο έργο αλλά και στη ζωή του ο Λόρδος Βύρωνα, που πυροδοτεί έμμεσα την άνθιση του φαινομένου του μύθου του βρικόλακα τον 18^ο αιώνα. Κατόπιν του ειδυλλίου και του επακόλουθου χωρισμού του με την Λαίδη Caroline Lamb, αλλά και της πρότερης εμφάνισης του *Γκιαούρη* όπου αναφέρονται οι βρικόλακες, ο Λόρδος Ruthwen του *Glenarvon*, του μυθιστορήματος της Λαίδης Lamb, που πρόκειται για μια εσκεμμένη παρουσίαση των αρνητικών χαρακτηριστικών του Βύρωνα στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή, και ο μύθος του βρικόλακα του *Γκιαούρη* από τον Βύρωνα, ενώνονται στην ιστορία του Polidori στον «Μοιραίο Άνδρα», τον Βυρωνικό βρικόλακα.³⁴

Ο πρώτος «μοιραίος» που μας αφορά εν προκειμένω, είναι ο Λόρδος Ruthwen του Polidori, ένας νεαρός λιμπερτίνος, χαρισματικός όσο και εκκεντρικός, ο οποίος σαγηνεύει τους γύρω του με κύριο στόχο τις νεαρές αγνές (παρθένες) γυναίκες. Ο Ruthwen είναι μοιραίος για τους γύρω του, στο κείμενο αναφέρεται κιόλας πως ακόμα και η φιλευσπλαχνία του που είναι σκόπιμα στοχευμένη στους «κολάσιμους», σε όσους δηλαδή εύκολα θα πέσουν στην κατάχρηση, το έγκλημα ή την αμαρτία ενδίδοντας στα βασικότερα ένστικτά τους, έχει ως αποτέλεσμα την καταστροφή των αποδεκτών της. Στο επίπεδο του φύλου, κατά τη διάρκεια της ιστορίας όπως αφηγείται ο συγγραφέας, ο Aubrey, ο νεαρός «ήρωας» του μυθιστορήματος μαθαίνει για αόριστο αριθμό γυναικών που από αγνές και ενάρετες είχαν «πετάξει τη μάσκα» (της αρετής) και αβίαστα εξέφραζαν τις ανηθικότητές τους αλλά και συγκεκριμένα τρεις νεαρές γυναίκες που «καταστρέφονται» από τον Ruthwen: αρχικά, η ανώνυμη νεαρή γόνος Ιταλικής οικογένειας, την οποία ο Aubrey προσπαθεί να σώσει ενημερώνοντας την οικογένειά της για να την προστατέψει και για την οποία αργότερα μαθαίνουμε ότι εξαφανίστηκε μαζί με την αναχώρηση του Λόρδου Ruthwen, την Ιάνθη στην Ελλάδα την οποία ερωτεύεται ο Aubrey και έπειτα βρίσκει νεκρή από την επίθεση του βρικόλακα που εκδικείται την προσπάθεια του Aubrey, και τέλος την ίδια την αδερφή του Aubrey, την οποία βρίσκουν νεκρή οι «προστάτες» της κατόπιν του επιθανάτιου και αποκαλυπτήριου λόγου του Aubrey ότι ο Ruthwen, με τον οποίο η νεαρή Αγγλίδα έχει μόλις αρραβωνιαστεί, είναι βρικόλακας. Ο Aubrey το αποκαλύπτει, έχοντας πλέον επιζήσει του όρκου του να μη μιλήσει για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα και

³⁴ Praz σ. 76

πεθαίνει από ρήξη αιμοφόρων αγγείων (πιθανώς ανεύρυσμα ή κάποιου είδους εγκεφαλικό επεισόδιο). Έτσι, ο Ruthwen είναι «μοιραίος» και για τις νεαρές γυναίκες, αλλά και για τον Aubrey, ολοκληρώνοντας ίσως και την επικριτική απεικόνιση του Λόρδου Βύρωνα όσον αφορά το φέρεσιμό του απέναντι και στα δύο φύλα, άσχετα με τον χαρακτήρα της εκάστοτε σχέσης.

Στο θεατρικό του Nodier, ο Rutwen είναι «μοιραίος» όχι μόνο για απροσδιόριστο αριθμό θυμάτων, νεαρών γυναικών τις οποίες δολοφονεί τρεφόμενος και οι οποίες εμφανίζονται μονάχα στο τέλος του έργου φέροντας πληγές και σχισμένα ρούχα αλλά και πιο συγκεκριμένα για τον Aubrey και την αδερφή του πάλι, όπως και στο πρωτότυπο του Polidori. Η διαφορά εδώ, είναι ότι το «μοιραίος» δεν είναι κυριολεκτικό αλλά μεταφορικό: ο Aubrey και η αδερφή του επιζούν και ο βρικόλακας διώκεται από τα φαντάσματα των θυμάτων του. Το πρότυπο όμως του νεαρού δανδή που σαγηνεύει νεαρές κοπέλες με στόχο την τροφή του (και ουσιαστικά το θάνατό τους), όντας καταστρεπτικός για τους γύρω του παρουσιάζεται και εδώ: ο Rutwen προσπαθεί να γοητεύσει εκτός από την αδερφή του Aubrey και την νεαρή Lovette που είναι ήδη αρραβωνιασμένη με τον Edgar. Εδώ κυριαρχεί το υπερφυσικό στοιχείο, στη μορφή του Όσκαρ, του Αγγέλου της Αγάπης (ή του Έρωτα) που εμπλέκεται στην πλοκή, με τρόπο που θυμίζει αρχαιοελληνικό θέατρο. Εμφανίζεται σαν *deus ex machina*, όντας ντυμένος σαν γέρο-μάντης και σώζει τα δύο ζευγάρια, το ερωτικό Edgar – Lovette και το αδελφικό Aubrey – Malvina, από τη μοιραία κατάληξη της εμπλοκής τους με τον βρικόλακα.

Στο θεατρικό του Dumas, παρότι προφανώς πάλι ο Rutwen στέκεται σαν «μοιραίος» καθώς δολοφονεί εδώ και άντρα, τον αρραβωνιαστικό της Juana και έπειτα την ίδια, σαγηνεύει και φονεύει την αδερφή του Gilbert (αντιστοιχία του Aubrey) την Héléne και στο τέλος προσπαθεί να επιτεθεί και στην αρραβωνιαστικιά του, την Antonia. Λόγω της μεγαλύτερης πολυπλοκότητας του έργου (πολλοί περισσότεροι χαρακτήρες σε σχέση με του Nodier, μεγαλύτεροι διάλογοι και μονόλογοι, νεράιδες και στοιχειά), μπορούμε να δούμε εν μέρει και μια πιο εναλλακτική μορφή του «μοιραίου» όσον αφορά τη σχέση μεταξύ Gilbert και Ziska, που είναι το θηλυκό στοιχείο που είναι ερωτευμένο με τον Gilbert και δίνει στο τέλος τη ζωή της (ή ενδεχομένως την αθανασία της) για να τον σώσει, παρότι φαίνεται να ανασταίνεται στο τέλος του έργου με την επίτευξη της καταστολής του βρικόλακα. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι συναντάμε το βασικό χαρακτηριστικό του

«μοιραίου άνδρα» στον Gilbert, το γεγονός ότι έστω και ακούσια σκοτώνει αυτήν που αγαπάει ή που τον αγαπάει, έναντι του να θεωρήσουμε τη Ziska μία *femme fatale* – χωρίς να θεωρήσουμε ότι συνυφαίνεται με το προφίλ του Δον Ζουάν, απλά το χαρακτηριστικό αυτό, η μοιραιότητα ενός άνδρα, υπάρχει στο έργο του Dumas και προξενεί ενδιαφέρον. Από τη Ziska, το ερωτευμένο στοιχείο του Dumas, περνάμε στον πιο αμφιλεγόμενο χαρακτήρα της έρευνάς μας, την Clarimonde του Gautier και το πορτραίτο της *femme fatale*. Προτού αναλύσουμε τον χαρακτήρα όμως, είναι βασικό να κατανοήσουμε την αλλαγή των κοινωνικών προτύπων κατά τον 19^ο αιώνα, όσον αφορά το μύθο του βρικόλακα, την τάση της λογοτεχνίας και της κοινωνίας και το πως και γιατί εμφανίζεται η *femme fatale*. Κατά τον Praz η ανάπτυξη του μοτίβου των «μοιραίων γυναικών» είναι απλά μια μίμηση της ελισαβετιανής Αγγλίας, από τους Ρομαντικούς, όπου κυριαρχούσε το μοτίβο των δύο γυναικών: της γυναίκας-δαίμονα που συνήθως επικρατούσε στη σκηνή και της γυναίκας-αγγέλου που επισκιάζόταν.³⁵ Ο ίδιος παρατηρεί ότι παρότι υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις μοιραίων γυναικών στην λογοτεχνία μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, δεν υπάρχει ένας σταθμισμένος και στερεοτυπικός χαρακτήρας αυτών, όπως στην περίπτωση του Βυρωνικού ήρωα. Ο λόγος που κυριαρχεί σαν μορφή η *femme fatale* στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, είναι κατά τον Praz, η φυσική συνέχεια του ανεξάρτητου από το φύλο φαινομένου της «φλόγας που ελκύει και καίει», η έκφραση της αλγολαγνίας των Ρομαντικών, που περνάει από τον σαδισμό των αρχών του 19^{ου} αιώνα, στον μαζοχισμό του τέλους του, πάντα κάτω από το ανδρικό οπτικό πρίσμα – στην αρχή ο άντρας είναι ο μοιραίος και προκαλεί τον πόνο, έπειτα «θηλυκοποιείται» και δείχνει προτίμηση στο να δέχεται πόνο. Για τον Praz αυτό εξηγείται σαν μία «εμμονή προς τον ανδρόγυνο τύπο» που πρόκειται για «μια ξεκάθαρη ένδειξη θολής σύγχυσης μεταξύ λειτουργίας και ιδανικού».³⁶ Κατά την Whisker,³⁷ οι θηλυκοί βρικόλακες πρόκεινται για μια ετεροποίηση της θηλυκής σεξουαλικότητας, μία λογοτεχνική δαιμονοποίηση της σεξουαλικής απελευθέρωσης των γυναικών κάτω από τον πατριαρχικό ζυγό. Αναφέρεται στην Καρμίλα του Le Fanu, αγνοώντας την Clarimonde, οπότε και η ερμηνεία της είναι πιο ταιριαστή. Αυτή είναι η πλέον καθιερωμένη *femme fatale*, η γυναίκα που καταστρέφει με την αγάπη της και

³⁵ Praz σ. 190-191

³⁶ Praz σ. 206

³⁷ Horner, Zlosnik σ. 154

πράγματι, ο Gautier θεωρείται ότι μέσω της εξωτικής και αισθησιακής του προσέγγισης στη γυναίκα, είναι βασικός γνώστης της συγγραφής μιας femme fatale.³⁸ Η Clarimonde, θεωρείται πράγματι μια femme fatale, καθώς αφενός ο Remuald έχει τα χαρακτηριστικά του «θύματος» μιας τέτοιας γυναίκας, είναι δηλαδή δέσμιος των εξωτερικών και εσωτερικών χαρισμάτων της, «ζει» για εκείνη και φαίνεται γοητευμένος σε βαθμό μαγείας καθώς παλινδρομεί ανάμεσα στην ημερήσια ζωή του σαν ιερέας και την νυχτερινή ζωή του σαν εραστής της Clarimonde, «jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux».

Ανάλυση λογοτεχνικών κειμένων

Έχοντας διατυπώσει τις βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία του βρικόλακα στον 19^ο αιώνα, περνάμε σε μια πιο ενδελεχή ανάλυση των επιλεγμένων κειμένων: από τον *Βρικόλακα* του Polidori και τις μεταφορές του σε θεατρικά έργα του Nodier και του Dumas, στην ενδιάμεση χρονικά *Νεκρή Ερωμένη* του Gautier και τέλος τον *Δράκουλα* του Stoker, καλύπτουμε όλο τον 19^ο αιώνα, αφήνοντας έξω αρκετά χαρακτηριστικά έργα του είδους όπως η *Carmilla* του Le Fanu, διάφορες αναφορές στο μύθο στο *La Guzla* του Merimée κ.α. και επικεντρώνοντας την ανάλυσή μας στα τρία γαλλικά έργα (τις θεατρικές διασκευές και την *Νεκρή Ερωμένη*).

The Vampyre – John William Polidori

Η υποκατηγορία του λογοτεχνικού τύπου του «μοιραίου άνδρα», ο βυρωνικός μοιραίος άνδρας, εμφανίζεται και εγκαθιδρύεται με τον Λόρδο Ruthwen, πρώτα στην αφήγηση της Λαίδης Caroline Lamb στο *Glenarvon* που στήνει έναν χαρακτήρα κατά την – εκδικητικά δομημένη – εικόνα και ομοίωση του Λόρδου Βύρωνα, και έπειτα στο *The Vampyre* όπου ο, επίσης δυσαρεστημένος από τον Βύρωνα, Polidori χρησιμοποιεί το ίδιο όνομα με την Λαίδη Lamb για τον δικό του «βυρωνικό» χαρακτήρα.³⁹ Ο Polidori σκιαγραφεί μια ιστορία βασανιστική για τον κεντρικό ήρωα, τον Aubrey, γράφοντας με τριτοπρόσωπη αφήγηση ενός αφηγητή-παντογνώστη που όμως δεν ανακαλύπτει τίποτα πριν το τέλος, αν και με αναδρομική ανάγνωση, γνωρίζοντας το θεωρητικό πλαίσιο, η σφραγισμένη μοίρα των

³⁸ Praz σ. 203

³⁹ Groom σ. 136-137

χαρακτήρων είναι εμφανής από νωρίς. Όταν ο Aubrey γνωρίζεται σιγά σιγά με τον Λόρδο Ruthwen και παρατηρεί το πώς κινείται στην κοινωνία, τα δύο βασικά χαρακτηριστικά του (η απάθεια και η εκκεντρικότητα) γίνονται γνωστά εξ αρχής. Οι αναφορές στην διαφορετικότητα του Ruthwen γίνονται και από τον αφηγητή-παντογνώστη αλλά και από τις ενδόμυχες σκέψεις του Aubrey που παρουσιάζουν τον Ruthwen ως κάποιον που «had nothing in common with other men». ⁴⁰ Μεγάλη ένδειξη για την πορεία της ιστορίας είναι η φράση με την οποία ο αφηγητής εξηγεί την προσέγγιση του Aubrey. Ο νεαρός και αφελής, όχι από ανοησία αλλά από απειρία, Aubrey αποφασίζει να προσεγγίσει τον Ruthwen μετατρέποντάς τον «into the hero of a romance, and determined to observe the offspring of his fancy, rather than the person before him». ⁴¹ Η μοίρα του Aubrey σφραγίζεται από αυτή τη σκέψη. Ψάχνοντας να βρει μία ηρωική μορφή στην καθημερινότητά του, ο Aubrey διαλέγει το λάθος πλάσμα για να εναποθέσει τις ελπίδες και τη φαντασίωσή του, εξού και δεν υποψιάζεται κάτι με τις πρώτες ενδείξεις του πραγματικού χαρακτήρα του Ruthwen παρότι τις παρατηρεί. Πρώτη έρχεται η παρατήρηση για την ιδιαίτερη φιλευσπλαχνία του όπου βλέποντας αρχικά ότι ο Ruthwen είναι πολύ γενναιόδωρος, κατόπιν όμως σημειώνεται ότι η γενναιοδωρία αυτή παρουσιάζεται περισσότερο στους ανήθικους έναντι των ενάρετων, αλλά το αποδίδει στην διαφορά επιμονής των εμμονικών πρώτων και των συνισταμένων δευτέρων, ένδειξη της προαναφερμένης αφέλειας του Aubrey. Τέλος, παρατηρεί χωρίς όμως να υποψιάζεται κάτι επί τούτου, ότι οι αποδέκτες της φιλευσπλαχνίας του «inevitably found that there was a curse upon it»⁴² και καταλήγουν στη φυλακή ή τη μιζέρια. Δεύτερη ένδειξη που έχει ο Aubrey, και να σημειώσουμε ότι ακόμα είμαστε στις πρώτες σελίδες του αφηγήματος, είναι η αναζήτηση από μεριάς του Ruthwen για κάθε μέρος όπου κυριαρχούν οι αμαρτίες. Εκεί, ο Aubrey παρατηρεί, δίνοντας την επεξήγηση της διαδικασίας του τζόγου, πως ο Ruthwen λειτουργεί σαν ένα αναπότρεπτο ρεύμα που παρασύρει κάθε εναπομένουσα ηθική, μια αντίθεση του Ρομπέν των Δασών. Παίρνει τα χρήματα των φτωχών μόνο και μόνο για να τα χάσει στους πλούσιους αμαρτωλούς, διαδικασία την οποία ακολουθεί με

⁴⁰ Δεν είχε τίποτα κοινό με τους άλλους άνδρες/ανθρώπους (μετάφραση δική μας), Polidori σ. 33

⁴¹ Στον ήρωα μιας ρομαντικής ιστορίας, και αποφασισμένος να παρατηρήσει το προϊόν της φαντασίας του, αντί για τον άνθρωπο μπροστά του (μετάφραση δική μας), Polidori σ. 31

⁴² Αναπόφευκτα ανακάλυπταν ότι υπήρχε μια κατάρα πάνω της (μετάφραση δική μας), Polidori σ. 34

φαινομενική ηδονή.⁴³ Κατόπιν αυτών των παρατηρήσεων, αρχίζει να υποπτεύεται την φύση του Ruthwen σαν κάτι υπερφυσικό, υποψία η οποία σφραγίζεται όπως περιγράφει στο κείμενο από ένα γράμμα που λαμβάνει από τους κηδεμόνες του όσο βρίσκονται (ο Aubrey και ο Ruthwen) στη Ρώμη, όπου τον νουθετούν να αποχωριστεί τον συνταξιδιώτη του και του παραθέτουν τα στοιχεία της ανησυχίας τους:

It had been discovered, that his contempt for the adulteress had not originated in hatred of her character; but that he had required, to enhance his gratification, that his victim, the partner of his guilt, should be hurled from the pinnacle of unsullied virtue, down to the lowest abyss of infamy and degradation: in fine, that all of those females whom he had sought, apparently on account of their virtue, had, since his departure, thrown even the mask aside, and had not scrupled to expose the whole deformity of their vices to the public gaze.⁴⁴

Ο Aubrey αποφασίζει να τον αφήσει αλλά πριν συμβεί αυτό, ανακαλύπτει ότι ο Λόρδος Ruthwen προσπαθεί να σαγηνεύσει άλλη μια κοπέλα, μια νεαρή Ιταλίδα ευγενούς οικογένειας, με την οποία έχει κανονίσει μυστική συνάντηση – γεγονός το οποίο, όπως περιγράφει ο Aubrey, είναι λάθος με τα δεδομένα της εποχής και του τόπου – η οποία θα κατέληγε «in the ruin of an innocent, though thoughtless girl».⁴⁵ Έτσι, βολιδοσκοπεί τον Ruthwen για τις προθέσεις του όσον αφορούν την νεαρή Ιταλίδα και κατόπιν της ειρωνικής του απόκρισης, ο Aubrey τον ενημερώνει εγγράφως για την διάσπαση της συνοδοιπορίας τους και πληροφορεί για την μυστική συνάντηση και τον χαρακτήρα του Λόρδου την μητέρα της νεαρής κοπέλας και η συνάντηση ακυρώνεται. Στη συνέχεια, παρότι ο Ruthwen δε δείχνει κάποια γνώση επί των ενεργειών του Aubrey, επιτίθεται στην νεαρή Ελληνίδα Ianthe, την οποία έχει ερωτευτεί ο Aubrey, και στον ίδιο. Για να επισφραγίσει την χειραγώγηση του νέου του θύματος, ο Ruthwen εμφανίζεται στον Aubrey μετά το θάνατο της Ιάνθης και προσφέρεται να περιθάλψει τον νεαρό Aubrey ο οποίος υποφέρει από σοκ λόγω των γεγονότων. Έχοντας ξεπεράσει μετά το σοκ, ο Ruthwen επανέρχεται στον προηγούμενο αποτραβηγμένο και παγερό χαρακτήρα του, όμως ο Aubrey πλέον, αισθανόμενος υπόχρεος για την φροντίδα που έλαβε, δε δίνει σημασία. Οι δύο ξαναρχίζουν τα ταξίδια τους εντός της Ελλάδας πλέον, όπου και δέχονται επίθεση από ληστές και ο

⁴³ Polidori σ. 34-35

⁴⁴ ο.π. σ. 37

⁴⁵ Στην καταστροφή ενός αθώου, αν και άμυαλου κοριτσιού (μετάφραση δική μας), Polidori σ. 38

Ruthwen τραυματίζεται θανάσιμα και λίγες στιγμές προτού, φαινομενικά, πεθάνει, αποσπά από τον Aubrey έναν ιερό όρκο να μην αποκαλύψει σε κανέναν το θάνατό του για ένα χρόνο και μία μέρα, άγνωστο γιατί ακριβώς αυτό το χρονικό διάστημα. Μετά το θάνατό του, το πτώμα εξαφανίζεται και ο Aubrey αναχωρεί από την Ελλάδα μόνο και μόνο για να παρατηρήσει αργότερα σε έναν από τους σταθμούς του, επεξεργαζόμενος τις ιδιοκτησίες του Ruthwen, ένα θηκάρι για μαχαίρι το οποίο ταιριάζει στο μαχαίρι που βρέθηκε στην τοποθεσία της επίθεσης της Ιάνθης. Συνειδητοποιώντας τί συνέβη, επιστρέφει στην Αγγλία όχι όμως προτού ανακαλύψει στην Ιταλία ότι η νεαρή κοπέλα την οποία ο Ruthwen είχε επιδιώξει, έχει εξαφανιστεί. Με ισχυρή προοικονομία, ο Polidori παρουσιάζει τη βιασύνη του Aubrey να επιστρέψει «as if he were to save the life of someone he held dear».⁴⁶ Δεν το καταφέρνει αυτό στο τέλος, καθώς, περιορισμένος από τον όρκο του, δε μπορεί να σώσει την αδερφή του από τη σαγήνη του, έχοντας μυστηριωδώς επιστρέψει, Λόρδου Ruthwen, τον οποίο η Δεσποινίς Aubrey αρραβωνιάζεται και παντρεύεται, παράλληλα με την σταδιακή ψύχωση και αυξανόμενη διαταραχή του αδερφού της. Τέλος, το ζευγάρι φεύγει και η διορία του όρκου του Aubrey περνάει. Αυτός ενημερώνει τους κηδεμόνες του για να προστατεύσουν την αδερφή του και πεθαίνει, μόνο και μόνο για να ανακαλύψουν οι κηδεμόνες το θάνατο της νεαρής κοπέλας στα χέρια αυτού που αποκαλύπτεται σαν βρικόλακας. Προφανώς και πρόκειται για τον Ruthwen, αλλά ο Polidori, σε μια προσπάθεια μάλλον να ολοκληρώσει την αφήγησή του σε μια «έκπληξη» ή σχεδόν οπερατική αποκορύφωση, περιγράφει τα καταληκτικά γεγονότα σχεδόν τηλεγραφικά: Lord Ruthwen had disappeared, and Aubrey's sister had glutted the thirst of a VAMPYRE! Η επιλογή των κεφαλαίων γραμμάτων στην τελευταία λέξη δείχνει μια αποκάλυψη από πλευράς του συγγραφέα. Δεδομένης της χρονικής περιόδου που εμφανίστηκε το έργο αυτό, μπορούμε να υποθέσουμε ότι πράγματι πρόκειται για έκπληξη για τον αναγνώστη. Η δική μας ανάγνωση γίνεται αναδρομικά, έχοντας γνώση και για τη θεωρητική ανάλυση του μύθου αλλά και για το περιβάλλον της συγγραφής και έκδοσης της ιστορίας, για αυτό και δεν μας εκπλήσσει.

Ο Λόρδος Ruthwen είναι ξεκάθαρα μοιραίος για τον Aubrey αλλά όχι μόνο. Ο Aubrey δε φαίνεται να έχει το ρόλο ακριβώς του θύματος απλά, αλλά ενός καθοδηγητή της ιστορίας, από πλευράς του συγγραφέα προς τον αναγνώστη. Η ύπαρξη του Aubrey μας

⁴⁶ Σαν να επρόκειτο να σώσει τη ζωή κάποιου που αγαπούσε (μετάφραση δική μας), Polidori σ. 58

επιτρέπει να συμπάσχουμε, έναντι απλά του να παρατηρούμε τις εξελίξεις μιας ιστορίας τρόμου όντας οι ίδιοι εκτός. Η αγωνία του και το βασανιστήριο που περνάει λόγω του όρκου του προκαλούν στον αναγνώστη δυσφορία και ανησυχία. Ο Aubrey είναι το πρίσμα μέσα από το οποίο ο αναγνώστης θα διακρίνει τη μοχθηρότητα και την καταστροφικότητα του Ruthwen, και θα τον κρίνει σαν «μοιραίο», θα κρίνει την ύπαρξη ενός λιμπερτίνου σαν ελαττωματική για την κοινωνία, όπως κρίνει ο Polidori τον Βύρωνα. Εκτός από την ξεκάθαρα μοιραία διάσταση του Ruthwen, οι υπόλοιπες θεωρητικές προσεγγίσεις του μύθου χρειάζονται λίγη επεξήγηση. Όσον αφορά την συσχέτιση του θανάτου με τον ερωτισμό, ή του βρικόλακα με τον ερωτισμό, εμφανίζονται και τα δύο στην απλή διαχείριση του εν λόγω βρικόλακα από τον συγγραφέα του. Πριν από την εμφάνιση της Ιάνθης και την επίθεση που δέχεται από βρικόλακα – επίθεση για την οποία μας κάνει νύξη ο συγγραφέας ότι θα μπορούσε καν να μην έχει γίνει γνωστή αν ο Aubrey δεν είχε χαθεί μέσα στο δάσος αλλά και εξίσου πιθανό να ήταν σκόπιμη από πλευράς του Ruthwen σαν μια έξτρα δόση εκδικητικού σαδισμού, καθώς όταν βρίσκει στο σκοτάδι τον Ruthwen να επιτίθεται στην Ιάνθη, ο Ruthwen αναφωνεί «again baffled»,⁴⁷ φράση που θα μπορούσε να δείχνει οποιαδήποτε από τις δύο υποθέσεις, αλλά αναμφίβολα επισφραγίζει την γνώση του Ruthwen για την προηγούμενη ενέργεια του Aubrey να προστατεύσει τη νεαρή Ιταλίδα από εκείνον – οι επιδιώξεις του Ruthwen φαίνονται να είναι μονάχα ερωτικές και σαδιστικές καθώς επιλέγει ενάρετες γυναίκες με σκοπό να τις ρίξει στην αμαρτία. Όσον αφορά τη σχέση μεταξύ βρικόλακα και ερωτισμού, για την οποία αναδρομικά αναγνωρίζουμε ότι στο πρόσωπο του Ruthwen δεν υπάρχει προσέγγιση με στόχο την ερωτική πράξη αλλά την τροφή του βρικόλακα και το θάνατο του θύματος, αναδεικνύει και τη σχέση μεταξύ ερωτισμού και θανάτου, καθώς τα δύο, μέσα από το μύθο του βρικόλακα, μπορούν να αντικαταστήσουν το ένα το άλλο στην ερμηνεία και στην πλοκή. Αντί δηλαδή να είναι ένας τερατώδης δολοφόνος ο Ruthwen, θα μπορούσε να είναι ένας «τερατώδης» βιαστής και Δον Ζουάν. Τέλος, η διαφορετικότητα του Ruthwen γίνεται ξεκάθαρη εξ αρχής και από τις περιγραφές του που προαναφέραμε. Παρατηρούμε εδώ

⁴⁷ Η λέξη *baffled* εδώ είναι μια μετοχή που μπορεί να ερμηνευτεί με δύο διαφορετικούς τρόπους: είτε ο Ruthwen είναι αυτός που του χαλάνε τα σχέδια, είτε ο Aubrey είναι αυτός που βρίσκεται προ εκπλήξεως, με την πρώτη ερμηνεία να είναι πιθανότερη βάσει των υπολοίπων δεδομένων του έργου και αυτήν την οποία επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε εδώ.

λοιπόν και τους τέσσερις θεωρητικούς παράγοντες που συνιστούν την ολοκλήρωση της αλληγορίας του μύθου του βρικόλακα.

Le Vampire – Charles Nodier

Το 1819, λίγο μετά την δημοσίευσή του, εμφανίζεται μια μετάφραση του *The Vampyre* από τον Henri Faber,⁴⁸ μετάφραση την οποία κατακρίνει ο Nodier σε ένα άρθρο του την 1^η Ιουλίου του ίδιου έτους, σαν ανάρμοστη του ταλέντου του Λόρδου Βύρωνα, ο οποίος ξανά παρουσιάζεται σαν ο συγγραφέας.⁴⁹ Ο ίδιος θεωρεί πως έχει την ικανότητα και κατά τη διάρκεια του 1820, δημοσιεύει ένα διήγημα με τίτλο *Lord Ruthwen ou Les Vampires* υπό τα αρχικά C.B (Cyprien Bérard) και τοποθετώντας το δικό του όνομα μόνο στις « observations préliminaires ». Παρότι η ιστορία που εκτυλίσσεται στο διήγημα διαφέρει αρκετά από την ιστορία του Polidori, ο Nodier κρατάει ένα γενικό μοτίβο αλλά και τα ονόματα των πρωταγωνιστών, αλλάζοντάς τα ελάχιστα: ο Ruthwen γίνεται Rutwen και ο Aubrey γίνεται Aubray.⁵⁰ Στις 13 Ιουνίου του 1820, η θεατρική μεταποίηση του διηγήματος από τον Nodier, παρουσιασμένη σαν αποτέλεσμα συνεργασίας με τους Carmouche και Jouffroy d'Abbans (θεατρικός σκηνοθέτης και χρηματοδότης αντίστοιχα) ανεβαίνει για πρώτη φορά στο θέατρο Porte-Saint-Martin με τίτλο *Le Vampire*.⁵¹

Οι διαφορές είναι εμφανείς εξ αρχής καθώς στην πρώτη σκηνή του έργου εμφανίζονται δύο υπερφυσικά όντα, η Ituriel, άγγελος του φεγγαριού και ο Oscar, πνεύμα προστάτης των γάμων (ή άγγελος του έρωτα ή της Αγάπης και της ευτυχίας⁵²). Οι δύο συζητούν παρακολουθώντας μια νεαρή κοπέλα να κοιμάται πλησίον κάποιων τάφων, που πρόκειται για την αδερφή του Aubrey τη Malvina, ο Oscar ενημερώνει την Ituriel για την ύπαρξη των βρικόλακων κάνοντας και πρόληψη αναλύοντας την πλοκή που θα ακολουθήσει. Ο Oscar γνωρίζει για την μοιραία κατάληξη της ιστορίας και αναφέρεται συγκεκριμένα στην αθωότητα της αρραβωνιαστικιάς η οποία πρόκειται να « tomber des bras de l'amour dans ceux de la mort », ⁵³ ενώνοντας άρρηκτα το μύθο του βρικόλακα (ο οποίος πρόκειται να ακολουθήσει εν προκειμένω) με τον έρωτα και τον θάνατο στα μάτια

⁴⁸ Nodier σ. 30

⁴⁹ Rarignac σ. 36

⁵⁰ Rarignac σ. 37

⁵¹ ο.π. σ. 41

⁵² Στις υποσημειώσεις της έκδοσης που χρησιμοποιήσαμε, όπου εξηγούνται διάφορες μικρο-αλλαγές από το πρωτότυπο και το εκδομένο κείμενο χρησιμοποιούνται: αντί για Oscar, το όνομα Abdiel και αντί για génie protecteur des mariages, ange des amours et du bonheur.

⁵³ Nodier σ. 37

του κοινού, ενέργεια την οποία θα επαναλάβει αργότερα ο ίδιος. Σαν μια προλογική λακωνική παρουσίαση ότι η ιστορία αφορά αυτά τα δύο μείζονα θέματα. Η Ituriel απαντάει, χρησιμοποιώντας τις λέξεις *hymen*, *vierge*, *sang* θέτοντας και την λεξιλογική σφραγίδα στο ζήτημα της ένωσης του μύθου με τον έρωτα και τον θάνατο. Επίσης, χρησιμοποιεί το ρήμα *égorger* (*égorger une vierge timide*) πιθανώς απλά σαν πιο εκφραστικό από το *tuer* αλλά κάλλιστα θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τα *saigner*, *massacrer*, *suriner* κ.α., πιο πιθανό είναι το να μιμείται τον Polidori και καθώς στο έργο του Nodier δεν γίνεται τελικά κάποιος φόνος από τον βρικόλακα, κάπως πρέπει να δείξει την «επίθεσή» του στο σημείο του λαιμού, εξού και η χρήση του *égorger*. Πίσω στο λεξιλογικό πεδίο, κατόπιν της χρήσης των λέξεων *hymen* (που εν προκειμένω σημαίνει «γάμος»), *vierge*, *sang*, ο Oscar που στέκεται σαν προστάτης της νεαρής κοπέλας ενημερώνει την Ituriel για την πραγματική ύπαρξη των βρικόλακων, χρησιμοποιώντας και την ονομασία *Vampires*. Δίνει επίσης μια επεξήγηση για την ύπαρξή τους, γεγονός που δε συμβαίνει στον Polidori (παρά τους μύθους που αφηγείται η Ιάνθη στον Aubrey): *une puissance [...] a permis que certaines âmes funestes, dévoués à des tourments que leurs crimes se sont attirés sur la terre, jouissent de ce droit épouvantable qu'elles exercent de préférence sur la couche virginale et sur le berceau*. Η προσοχή μας εδώ θα πρέπει να είναι στην τελευταία φράση: *la couche virginale et sur le berceau*. Στον Nodier τα θύματα των βρικόλακων δεν είναι μόνο οι παρθένες (που φυσικά πρωτοστατούν κι εδώ) αλλά και το μωρουδιακό κρεβάτι, η φάτνη. Αυτό είναι ένα νέο στοιχείο του βρικόλακα που δεν προϋπάρχει στον Polidori αλλά βασίζεται στους μύθους και τις ιστορίες του βρικόλακα που προϋπάρχουν σαν φολκλόρ στην Ευρώπη. Η όλη εξήγηση που δίνεται από τον Oscar είναι πρωτοφανής (σε σχέση με του Polidori) αλλά δεδομένης της ύπαρξης του *The Giaour*, η ιδέα του «καταραμένη ψυχή επιστρέφει σε μορφή νεκροζώντανου», δεν είναι καινούρια.

Η σκηνή ολοκληρώνεται, αφότου ο Oscar έχει επιστήσει την προσοχή της Ituriel στην ύπαρξη ενός συγκεκριμένου βρικόλακα που έχει καταφέρει να ξεφύγει από τη μοίρα του, με τον βρικόλακα να σηκώνεται από τον τάφο υπό τους ήχους της καμπάνας και να σπεύδει προς την κοιμώμενη Malvina, την οποία προστατεύει ο Oscar, ο οποίος απειλεί τον βρικόλακα (*le spectre*), θέτοντας μέσα στην αφήγηση και στο μύθο το ρόλο της θρησκείας: η Malvina δεν ανήκει στο στοιχείο, ανήκει στο Θεό, ο οποίος έχει καταδικάσει

το στοιχείο στο *néant*, την ανυπαρξία, *le plus sévère des châtements infligés par le grand esprit*.

Έπειτα, όσον αφορά την πλοκή που μας ενδιαφέρει, ο Ruthwen εμφανίζεται στο παρελθόν του νεαρού Aubrey, ο οποίος έχοντας επιστρέψει στα πάτρια εδάφη του στην Σκωτία, αφηγείται στην αγαπημένη του αδερφή μια ιστορία παρόμοια με το γεγονός που συμβαίνει στο έργο του Polidori: οι δύο σύντροφοι (Aubrey και Ruthwen) δέχονται επίθεση στην Ελλάδα και ο Ruthwen πληγώνεται θανάσιμα αλλά το πτώμα του εξαφανίζεται. Ακόμα και πριν από αυτό, ο Aubrey παραδέχεται ότι του είχε κάνει εξ αρχής εντύπωση ο Ruthwen και πως του φαινόταν να έχει « *quelque chose de plus qu'humain* ». Όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο ο Ruthwen, εμφανίζεται σαν Lord Marsden (έχοντας εφεύρει έναν αποθανόντα αδερφό από τον οποίο υποτίθεται πήρε τον τίτλο) με σκοπό να αρραβωνιαστεί την αδερφή του Aubrey, τιμώντας την αδελφική σχέση που είχαν αναπτύξει οι δυο τους στα ταξίδια τους στην Ελλάδα και η οποία από τότε εμπεριείχε το σχέδιο του αρραβώνα. Η παρουσίαση της κτητικότητας του βρικόλακα στην πρώτη σκηνή, μαζί με την γνωστοποίηση (στον θεατή/αναγνώστη) για την επιδίωξη του αρραβώνα πριν καν την γνωρίσει, έχοντας δει μόνο μια φωτογραφία της, υποστηρίζει το σεξουαλικά καταδιωκτικό – κατακτητικό προφίλ του βρικόλακα. Σημαντικό είναι να παρατηρήσουμε ότι στη διήγηση του Aubrey, ο Ruthwen προτού πληγωθεί είχε υποτίθεται επισκεφτεί στην εξοχή μια δεξίωση αρραβώνα. Δε μπορούμε να αγνοήσουμε την αντιστοιχία ενός αρραβώνα, δηλαδή μιας νεαρής παρθένας κοπέλας που ετοιμάζεται να παντρευτεί, με την αντίστοιχη κοπέλα της επιφανούς οικογένειας στην Ρώμη, στο κείμενο του Polidori. Στην έβδομη σκηνή ο Ruthwen εμφανίζεται και αποκαλύπτεται σαν Lord Marsden και εξηγεί στον Aubrey πως επέζησε αλλά χρειάστηκε να επιστρέψει στο πατρικό του για να αναλάβει τα καθήκοντά του σαν Lord Marsden, ο οποίος δεν υποψιάζεται κάτι εκείνη την ώρα. Η Malvina όμως, έχοντας ζήσει το «εφιαλτικό» επεισόδιο στην πρώτη σκηνή, δείχνει σημάδια τρόμου και αναγνώρισης του « *fantôme de cette nuit!* », έχοντας κάποια ανάμνηση ή αίσθηση ονείρου για τον Ruthwen. Η δράση συνεχίζεται με τους δύο άνδρες να μην καταλαβαίνουν ακριβώς τι συμβαίνει, φαινομενικά έστω, ενώ η Μαλβίνα παραμένει φοβισμένη και διχασμένη μέσα της, καθώς έχει συγχυστεί από τον Ruthwen, χωρίς να καταλαβαίνει γιατί. Στην επόμενη σκηνή, ο Ruthwen ζητάει από τον Aubrey να γίνει ο γάμος άμεσα, ενώ ο δεύτερος προτείνει να γίνει την επόμενη μέρα. Νωρίτερα, στην

αρχική σκηνή, μας έχει πληροφορήσει ο Oscar ότι ο βρικόλακας θα επιστρέψει στο néant, όπου ανήκει, αν δεν καταφέρει εντός 36 ωρών να βρει άλλο ένα θύμα. Στην ένατη σκηνή, ο Ruthwen πληροφορείται από έναν υπηρέτη του Aubrey, τον Edgar, για τον επερχόμενο αρραβώνα του με την κόρη του διαχειριστή του κάστρου του Marsden – που μετά τον υποτιθέμενο θάνατο του αδερφού του Ruthwen έχει περάσει στην ιδιοκτησία του. Αυτός, δέχεται να παραστεί και, μιλώντας στον εαυτό του, γενικώς στο θέατρο, αναφωνεί χαιρέκακα «deux fiancées!».

Στη δεύτερη πράξη του έργου, βρισκόμαστε πλέον στην περιοχή του Marsden, όπου οι αυλικοί και ο επίτροπος⁵⁴ δυσκολεύονται να πιστέψουν την επιστροφή του ίδιου του Ruthwen, ειδικά κατόπιν της ενημέρωσης από τον Aubrey ότι ο θάνατος για τον οποίο έμαθαν, συνέβη στην Αθήνα, έναντι αυτού που είχαν μάθει, ότι συνέβη στη Ρώμη – εμφάνιση της Ρώμης και εδώ, όπως στον Polidori – ο επίτροπος, Petterson, είναι βέβαιος ότι πρόκειται για παρείσακτο. Όλοι όμως προσπερνούν τις υποψίες τους και η πλοκή συνεχίζεται. Στην τέταρτη σκηνή, λόγω καταιγίδας γίνεται σαφές ότι δε θα μπορέσουν να επιστρέψουν την ίδια μέρα ο Ruthwen και ο Aubrey στην Malvina, για να γίνει ο αρραβώνας, και ο Ruthwen πλέον επιδιώκει την Lovette, την μέλλουσα αρραβωνιαστικιά του Edgar. Επανεμφανίζεται ο Oscar, πλέον σαν περιπλανώμενος βάρδος, ο οποίος με τις φράσεις του και το τραγούδι του προσπαθεί να υποψιάσει τους αθώους και καταφέρνει σίγουρα; να εξοργίσει τον Ruthwen, ειδικά με το δίστιχο « *gardez-vous, jeune fiancée, De l'amour qui donne la mort* », το οποίο έρχεται υποστηρικτικά στις πρώτες κουβέντες του Oscar στην Ituriel, « *des bras de l'amour à ceux de la mort* », προβάλλοντας στα μάτια του θεατή για άλλη μια φορά το κράμα που προκαλείται από τη σύζευξη του έρωτα και του θανάτου, τον βρικόλακα,. Κατόπιν ο Oscar διώκεται με την πρωτοβουλία του Ruthwen και καθώς όλοι ετοιμάζονται να επιστρέψουν στις προετοιμασίες του αρραβώνα, ο Ruthwen ξεμοναχιάζει την Lovette και προσπαθεί να την αποπλανήσει, αλλά εκείνη αντιδρά με φόβο και το σκάει. Η εικόνα του βρικόλακα σαν Δον Ζουάν, ολοκληρώνεται μαζί με αυτά που μόλις παραθέσαμε, στην ένατη σκηνή της δεύτερης πράξης, όπου κατόπιν της συνειδητοποίησης του Edgar ότι εξαφανίστηκαν από την γιορτή και ο Ruthwen και η Lovette, πάει να τους βρει και ακούγονται κραυγές. Η Lovette επιστρέφει τρέχοντας και σε κατάσταση προφανώς πανικού, και πίσω της μπαίνει ο Ruthwen τον οποίο κυνηγά ο

⁵⁴ Στο αγγλικό κείμενο «intendant», μετάφραση δική μας

Edgar και πυροβολεί, εξηγώντας μετά ότι προσπάθησε να «ατιμάσει» την Lovette, η οποία είναι πλέον λιπόθυμη.

Ανεξάρτητα από την υπόλοιπη πλοκή και το στοιχείο του τρόμου που ενέχει ο μύθος του βρικόλακα και η δράση στο θεατρικό του Nodier, οι στιγμές του δονζουανισμού του Ruthwen είναι εδώ περισσότερες σε σχέση με του Polidori. Εκτός από την αρχική επεξήγηση του Oscar για τη φονική διάσταση του βρικόλακα, όλες οι υπόλοιπες σκηνές στις οποίες ο Ruthwen επιδιώκει τις νεαρές κοπέλες, δεν έχουν κανένα στοιχείο του μύθου του βρικόλακα. Θα μπορούσαν κάλλιστα να είναι στοιχεία ενός άσχετου έργου, να είναι οι ενέργειες ενός Rodolphe Boulanger. Ο Ruthwen προσυμφωνεί έναν αρραβώνα με την όμορφη κληρονόμο χωρίς να την έχει γνωρίσει, απλά έχοντας δει μια φωτογραφία της, έπειτα, σαν Lord Marsden ξανασυνάπτει την ίδια συμφωνία. Όταν τελικά γνωρίζεται μαζί της, την παρακαλεί να του δείξει κάποιο σημάδι αγάπης ή έλξης, χρησιμοποιώντας γλώσσα βαριά φορτισμένη συναισθηματικά και έχοντας σημάδια ψυχολογικού εκβιασμού, τα οποία επαναλαμβάνει και όταν προσπαθεί να αποπλανήσει την – στο άμεσο μέλλον – μέλλουσα αρραβωνιαστικιά του Edgar, την Lovette, πάλι αναγνωρίζοντας συγκεκριμένα την ομορφιά της, και τίποτα άλλο. Ο Nodier επιμένει με πολύ πιο εμφανή τρόπο (σε σχέση με τον Polidori) στην συσχέτιση του αρπακτικού χαρακτήρα του βυρωνικού βρικόλακα με τον λιμπερτίνο του 18^{ου} αιώνα χρησιμοποιώντας το επαναλαμβανόμενο αυτό μοτίβο: ο Ruthwen αναφωνεί (προς το κοινό, όχι εντός της δράσης) επαναλαμβανόμενα τον εμμονικό θαυμασμό για την ομορφιά των γυναικών.

Κατόπιν του «φόνου» του Ruthwen – μετράμε θεωρητικά πλέον τέσσερις θανάτους: ένας στην Αθήνα, ένας στη Ρώμη, ένας του υποτιθέμενου αδερφού του και ο τελευταίος – ο Aubrey, όπως και στον Polidori, υπόσχεται να κρατήσει κάθε πληροφορία για το θάνατο του Ruthwen, μυστική. Ενώ στον Polidori η διάρκεια της υπόσχεσης έχει ένα χρόνο, εδώ είναι δώδεκα ώρες, διαφορά που οφείλεται μάλλον στην θεατροποίηση του έργου, παρά σε κάτι άλλο. Το μεταφυσικό (εκτός του βρικόλακα) συνεχίζει να παρουσιάζεται στην τρίτη πράξη που ακολουθεί, στη μορφή του Oscar που συμβουλεύει την υπηρέτρια της Malvina, να την κρατήσει μακριά από το κάστρο για τουλάχιστον δώδεκα ώρες, όσο χρειάζεται δηλαδή για να τελειώσει η όποια διορία έχει ο Ruthwen στη ζωή.

Η τρίτη πράξη του έργου ολοκληρώνεται μετά από την επιστροφή του Aubrey, ο οποίος σε παρόμοια πλοκή με του Polidori, βρίσκει την αδερφή του έτοιμη να αρραβωνιαστεί τον Ruthwen και πανικοβάλλεται, κατηγορώντας τον. Η μοιραιότητα του Ruthwen εμφανίζεται εδώ, καθώς στο άγχος και τη σύγχυση που προκαλείται στη Malvina από τη στάση του αδερφού της, εκείνος την πείθει ψευδώς ότι στα πρότερα ταξίδια των δύο ανδρών, πολλές φορές είχε δει τον Aubrey να πέφτει σε κρίσεις φαντασίας και ονειροπόλησης. Στο τέλος, ο Aubrey καταφέρνει να επιστρέψει και να προστατεύσει τη Malvina μέχρι που φτάνει μία η ώρα και επέρχεται το τέλος του βρικόλακα μέσα σε αστραπές και βροντές, και τα θύματά του – νεαρές γυναίκες – να βγαίνουν σωρηδόν σε μορφή ψυχών από τους τάφους με ματωμένες πληγές, όπου εδώ έχουμε για πρώτη φορά την τοποθέτηση της πληγής στο σώμα: *sein déchiré d'où le sang coule encore*. Οι πληγές είναι στο στήθος εδώ, όχι στο λαιμό, αν και η εγγύτητα των δύο σημείων είναι εμφανής. Παρ'όλα αυτά, η επιλογή του Nodier να θέσει τις πληγές των θυμάτων στο στήθος υποστηρίζει τη σεξουαλική διάσταση του βρικόλακα.

Από τις τέσσερις θεωρητικές προσεγγίσεις του μύθου του βρικόλακα, τη σχέση ερωτισμού και θανάτου, ερωτισμού και βρικόλακα, ετερότητας και των έμφυλων τύπων, περισσότερο εμφανής εδώ είναι μία τριαδική προσέγγιση στον ερωτισμό, το θάνατο και το βρικόλακα, πως δηλαδή οι δύο ανθρώπινες αυτές καταστάσεις – ο έρωτας και ο θάνατος – ενώνονται στο μύθο του βρικόλακα, και τον τύπο του λιμπερτίνου, του Δον Ζουάν. Ο Nodier, σε σχέση με τον Polidori, κάνει πιο εμφανή αυτά τα δύο (ή μπορούμε να πούμε, τρία), αφενός σκηνοθετώντας τον Ruthwen να αναφωνεί, προς το κοινό, όχι προς τους υπόλοιπους χαρακτήρες, για την ομορφιά των δύο υποψήφιων θυμάτων, υπογραμμίζοντας έτσι το «κυνηγετικό» επίπεδο του χαρακτήρα, όπως μπορεί να θεωρηθεί επικριτικά ότι συνηθίζει ο λιμπερτίνος του 19^{ου} αιώνα, αφετέρου έχοντας τελικά τις πληγές που αφήνει ο βρικόλακας, να βρίσκονται στο στήθος, έναντι του λαιμού που χρησιμοποιεί ο Polidori. Παρ'ότι εμφανίζεται ελάχιστα και η διάσταση του «άλλου» στο πρόσωπο του βρικόλακα, καθώς ο Aubrey αναπολεί πως του φαινόταν *plus qu'humain* ο Λόρδος Ruthwen, δεν μπορούμε να μιλήσουμε πραγματικά για ετερότητα εδώ, ίσως απλά για διαφορετικότητα, μια ιδιαιτερότητα που ξενίζει τον εγγύς παρατηρητή.

Le Vampire – Alexandre Dumas

Στο θεατρικό του Dumas, μεγαλύτερο από του Nodier και με πολύ περισσότερους χαρακτήρες, η πρώτη εμφάνιση στοιχείων που να υποστηρίζουν κάποια από τις θεωρητικές προσεγγίσεις μας στο μύθο γίνεται κατά τη διάρκεια της συζήτησης των διαβατών στο κάστρο του Tormenar, όπου μαζί με τον Gilbert (χαρακτήρας που αντιστοιχεί στον Aubrey), έχουν βρει καταφύγιο. Εκεί, συζητούν για διάφορα πλάσματα του υπερφυσικού, και ένας από αυτούς περιγράφει μια εμπειρία του, όπου σε ένα σπίτι Εβραίων με κόρες, μία εκ των οποίων ήταν ιδιαίτερης ομορφιάς και νεότητας (περιγράφεται σαν δεκαέξι – δεκαεφτά ετών), εμφανίζεται ο βρικόλακας. Η σύνδεση της νεαρής, όμορφης κοπέλας και του βρικόλακα, παρότι μένει ανείπωτη από τους ταξιδιώτες, είναι εμφανής, ώστε μπορούμε να θέσουμε την σύνδεση βρικόλακα και ερωτισμού στην αφήγηση. Πέραν των αφηγήσεων που ανταλλάσσουν οι ταξιδιώτες προοικονομώντας την ύπαρξη διαφόρων πλασμάτων του υπερφυσικού στο έργο, την ώρα που γίνεται η περιγραφή της εισόδου του βρικόλακα στο εβραϊκό σπίτι, « *dès qu'on avait entendu sonner douze coups à l'horloge [...] pâle, livide, apparaissait le vampire* », χτυπάει δώδεκα η ώρα στο κάστρο, και εμφανίζεται ξαφνικά ο Ruthwen στην πόρτα. Το έργο παίζει πολύ με τα υπονοούμενα και την προοικονομία, προτού όμως περάσει μεγάλο μέρος της δράσης, στο κάστρο του Tormenar ακούγεται η κραυγή της Juana την οποία βρίσκουν νεκρή και στο δωμάτιό της τον Ruthwen ο οποίος πείθει τον Gilbert ότι είναι αθώος, ξεψυχώντας στα χέρια του κατόπιν άμεσης επίθεσης του δευτέρου, θεωρώντας στα σκοτάδια ότι ήταν ληστής, κακοποιός. Ο όρκος που λαμβάνει χώρα στις προηγούμενες μορφές της ιστορίας, εδώ αφορά απλά την εναπόθεση του πτώματος του Ruthwen χωρίς τάφο. Αφότου φεύγουν όλοι, το πτώμα σηκώνεται, βγάζει φτερά νυχτερίδας και πετάει μακριά, μια καινοτομία του Dumas. Από την πρώτη κιάλας πράξη, όπως και στου Nodier, η μοιραία σχέση μεταξύ του Ruthwen και των θυμάτων του είναι ξεκάθαρη: υπάρχουν αφενός ιστορίες, αφετέρου ένα θύμα κατά τη διάρκεια της δράσης του έργου. Για ακόμη μια φορά, τα θύματα είναι νεαρές, όμορφες γυναίκες, παρθένες – παρότι δεν καθίσταται ξεκάθαρο, η υπόθεση μιας ανύπαντρης νεαρής γυναίκας εκείνη την εποχή όντας και παρθένα είναι λογικά εκμαιευμένα από τα δεδομένα.

Το έργο του Dumas ακολουθεί μια διαμοιρασμένη πλοκή, σχεδόν σε κάθε πράξη συμβαίνει και ένα «έγκλημα» του βρικόλακα. Στην πρώτη, γίνεται η παρουσίαση του

«μύθου» μέσω της αφήγησης των ιστοριών γύρω από το κάστρο και το *mise-en-scène* των χωρικών που δίνουν στο κοινό την αίσθηση του φόβου απέναντι στον βρικόλακα. Στην δεύτερη πράξη, στην Ισπανία, η νεαρή Juana που περιμένει τον αρραβωνιαστικό της δέχεται επίθεση και πεθαίνει, εμφανώς – για τον θεατή – από τον Ruthwen, ενώ υπάρχει και η υποψία ότι ο ίδιος, φόνευσε και τον αρραβωνιαστικό της, του οποίου το πτώμα ανακαλύπτεται στο κάστρο από την Juana, τον Gilbert και τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους. Στην τρίτη πράξη, προσπαθεί να σκοτώσει τον Gilbert προτού επιστρέψει στην αδερφή του και μάθει ότι έχει αρραβωνιαστεί τον Ruthwen ο οποίος, ως δια μαγείας για τον Gilbert, είναι ξανά ζωντανός. Ο Gilbert σώζεται από την ενέδρα του Ruthwen, παρότι ο ίδιος δε γνωρίζει την ταυτότητα του σκοπευτή που του επιτέθηκε, από την *goule*, τη γυναίκα-στοιχειό, άλλη μια καινοτομία του Dumas στο μύθο του βρικόλακα έτσι όπως αποτυπώνεται από τον Polidori και τον Nodier, που όμως είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι έρχεται μετά την *Morte Amoureuse* χρονικά. Ενδιάμεσα στην τρίτη και την τέταρτη πράξη, η νεράιδα Mélusine εμφανίζεται ενώ ο Gilbert κοιμάται, και τον ενημερώνει για την ταυτότητα του Ruthwen, « Ruthwen est un démon, Ruthwen est un vampire » και χρησιμοποιεί την ενδεικτική για τον έμφυλο τύπο μας, φράση « son amour, c'est la mort! », αντίστοιχο ρόλο με αυτόν που εκπληρώνει ο Oscar, l'ange de l'amour, στο θεατρικό του Nodier. Στην τέταρτη πράξη, ο Ruthwen, έχοντας προσπαθήσει να πείσει την Hélène, αδερφή του Gilbert, ότι ο αδερφός της έχει τρελαθεί και τα λόγια του δεν πρέπει να τα παίρνει στα σοβαρά, κατόπιν του γάμου που πραγματοποιείται, την ξεμοναχιάζει και προτού προλάβει ο Gilbert να τη σώσει, την σκοτώνει. Έπειτα ακολουθεί μια σκηνή μάχης, κατά την οποία για δεύτερη φορά ο Gilbert σκοτώνει τον Ruthwen, αυτή τη φορά επίτηδες. Νωρίτερα στην τέταρτη πράξη, εμφανίζεται μια σκηνή που ίσως να δείχνει άλλο ένα μοιραίο θύμα : η *goule* και ο Ruthwen συνομιλούν και εκείνη παραδέχεται ότι αγαπά τον Gilbert και θέλει να τον προστατεύσει. Ο Ruthwen της απαντάει ότι για να το κάνει αυτό, θα «προδώσει» μια άγραφη συμφωνία ανάμεσα στα δύο υπερφυσικά όντα και θα καταδικάσει τον εαυτό της. Εν τέλει, στην πέμπτη πράξη, όπου ο Gilbert ετοιμάζεται να παντρευτεί την Antonia, η *goule* του εκμυστηρεύεται πώς να σκοτώσει μια και καλή τον βρικόλακα, και αφότου το 'χει κάνει αυτό, πεθαίνει, όπως είχαμε καταλάβει από την συζήτηση των δύο όντων. Προτού προλάβει ο Ruthwen να τριτώσει τα θηλυκά θύματα που περιτριγυρίζουν τον Gilbert, αυτός τον σκοτώνει με ένα καθαγιασμένο σπαθί. Στο

τέλος, καθώς σταυρώνει τον τάφο του, εμφανίζονται άγγελοι εκ των οποίων τα θύματα του βρικόλακα και η Ziska (la goule) και αποχαιρετούν το ζευγάρι.

Παρότι τα τρία έργα έχουν αρκετές διαφορές, όσο προχωράμε χρονικά, αποκρυσταλλώνεται η ταυτότητα του βρικόλακα: ο Ruthwen είναι ένας χαρακτήρας που είναι κυριολεκτικά μοιραίος για τις νεαρές γυναίκες, και ο οποίος φαίνεται να έχει και μια τάση προς το θυμό, την εχθρικότητα, απέναντι στον εκάστοτε ανδρικό χαρακτήρα που προσπαθεί να προστατεύσει τις γυναίκες (ή, μπορούμε να πούμε, τον κόσμο) από τον βρικόλακα, ακόμα και χωρίς να έχει γνώση την πραγματικής του ταυτότητας (ο άνθρωπος άνδρας, της ταυτότητας του βρικόλακα). Πέρα από κάθε αμφιβολία, η διατύπωση του τύπου του λιμπερτίνου, ενός άνδρα που σαγηνεύει αδιάφορα και ασταμάτητα χωρίς να έχει «αγνούς» σκοπούς, είναι ο πυρήνας της λογοτεχνίας του βρικόλακα. Συμβολικά, χρησιμοποιείται ο μύθος του βρικόλακα, ο οποίος ενώνει τον ερωτισμό με τον θάνατο, καθώς ο σκοπός του λιμπερτίνου είναι η ερωτική κατάκτηση, που εμφανίζεται και στην υποψία του Aubrey στο πρώτο εξιστορημένο θύμα του Ruthwen στον Polidori, ενώ ο σκοπός του βρικόλακα είναι η τροφή. Στα αγγλικά χρησιμοποιείται η λέξη «bloodsucker», της οποίας η ελλιπής σημασιολογικά αντίστοιχη ελληνική λέξη είναι η «βδέλλα» για να αναδείξει μια ευρύτερη κατηγορία «τεράτων» αλλά και μεταφορικά για να δείξει έναν άνθρωπο που τρέφεται από τους άλλους, που απομυζάει συνήθως ζωτικότητα, χρήματα και η οποία χρησιμοποιείται κυριολεκτικά για τον βρικόλακα. Η θεωρία του Stevenson αποτυπώνει αυτή τη συσχέτιση, εξηγώντας πως στον βρικόλακα, ό,τι ψυχική και μεταφορική διάσταση υπάρχει στον έρωτα του ανθρώπου, υλοποιείται κυριολεκτικά στον «έρωτα» του βρικόλακα, καθώς ο βρικόλακας είναι ένας καθρέφτης της ανθρώπινης φύσης.⁵⁵ Οι δύο θεωρητικές προσεγγίσεις, η σχέση μεταξύ ερωτισμού και θανάτου, και η σχέση μεταξύ βρικόλακα και ερωτισμού, ενώνονται αλυσιδωτά στα τρία αυτά έργα: εφόσον ο βρικόλακας αποτελεί φορέα θανάτου αλλά αποτυπώνεται σαν ερωτικός κατακτητής, ο μύθος αποτελεί μία εκλογικευμένη μορφή της συσχέτισης του έρωτα και του θανάτου, είναι δηλαδή ένας τρόπος, στον 19^ο αιώνα, να περιοριστεί ο ανεξέλεγκτος ερωτισμός μέσω φόβου. Ακόμα και σήμερα, χρησιμοποιείται ο όρος «σεξουαλικό αρπακτικό» (sexual predator), μεταφορικά, ενώ στον βρικόλακα, πρόκειται για κυριολεκτική χρήση. Όσο περισσότερο «δουλεύεται» ο μύθος, τόσο πιο εμφανή γίνονται

⁵⁵ Stevenson p. 5

τα χαρακτηριστικά του. Στον Polidori, η ταυτότητα του Ruthwen γίνεται αδιαμφισβήτητα (για τους υπόλοιπους χαρακτήρες) εμφανής στο τέλος. Νωρίτερα, οι βασικές ενδείξεις που έχει ο Aubrey είναι υποθέσεις: μία αθώα νεαρή κοπέλα που σαγηνεύεται, ένα πλήθος άλλων αγνών γυναικών που έχουν παραιτηθεί στη λαγνεία και την ασυδοσία μετά το πέρασμα του Ruthwen, μία επίθεση ενός τέρατος στην νεαρή Ιάνθη – σημαδιακή επίθεση στο στήθος, ένα βασικό (θεωρούμενο έστω) γυναικείο σεξουαλικό χαρακτηριστικό. Στα δύο θεατρικά, ίσως λόγω του διαφορετικού χαρακτήρα αφήγησης – θεάτρου, ο Ruthwen χάνει κάτι από το μυστηριώδες του και εντείνεται ο «αρπακτικός» του χαρακτήρας: ειδικά στον Nodier, η επαναλαμβανόμενη σκηνή στην οποία ο Ruthwen βλέποντας από κοντά πλέον την Malvina και γνωρίζοντας την Lovette, εκφωνεί προς το κοινό θαυμασμό για την ομορφιά τους, αποτυπώνεται στον αναγνώστη έστω του έργου, η εικόνα ενός νεαρού άνδρα που μνησίκακα χαίρεται με την πιθανότητα της κατάκτησης δύο όμορφων γυναικών. Στον Dumas, δεν υπάρχει καν μια τυπική προσπάθεια για ερωτική κατάκτηση, πέραν της Héléne. Ο βρικόλακας είναι πλέον ένας άρπαγας που δεν ενδιαφέρεται για το ποιον θα καταστρέψει κυνηγώντας αυτό που θέλει, που πατάει επί πτωμάτων, που δολοφονεί τον αρραβωνιαστικό της Juana, ώστε να μπορέσει κατόπιν να δολοφονήσει και την ίδια. Επιχειρεί να σκοτώσει τον Gilbert, ώστε να έχει ελεύθερη πορεία προς την αδερφή του την Héléne και στο τέλος, έχοντας φαινομενικά αποφασίσει να παρακάμψει τον «προστάτη» Gilbert, προσπαθεί να προσεγγίσει την Antonia και να την προσθέσει στα θύματά του. Συνολικά, η επιμονή του αρσενικού ευγενούς βρικόλακα να θυματοποιεί νεαρές ευγενείς γυναίκες, αποτυπώνει την ερωτική διάσταση του μύθου. Αυτό έστω για τα τρία έργα που αναφέραμε έως τώρα. Η *Morte Amoureuse* στέκεται στους αντίποδες, κατεξοχήν λόγω της ύπαρξης ενός θηλυκού βρικόλακα (μόνο).

Όσον αφορά την ετερότητα του βρικόλακα, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι υφίσταται μια και εδώ αλλά μόνον αναδρομικά. Σε αυτήν την ανάγνωση, είναι ξεκάθαρη μια διάσταση ανάμεσα στους δύο άνδρες πρωταγωνιστές του έργου. Υπάρχει ο «προστάτης» και ο «εχθρός». Ο Ruthwen, πιθανώς εσκεμμένα από πλευράς του συγγραφέα που τον αποτυπώνει σαν σεξουαλικό κατακτητή, Δον Ζουάν, Rodolphe κ.α., ετεροκαθορίζεται βάσει της ηθικής κριτικής που μπορούμε να του επιφέρουμε σαν αναγνώστες και αντίστοιχα οι θεατές εκείνης της εποχής. Υπάρχει από τη μία πλευρά ο ενάρετος Gilbert, ευγενής, θαρραλέος, που προστατεύει τις γυναίκες που τον

περιτριγυρίζουν, όχι μόνο την αδερφή του που θα ήταν αυτονόητο, ή την αρραβωνιαστικιά του που θα έδειχνε απλά κτητικότητα, αλλά και την άγνωστη Juana, αποτυπώνοντας έτσι το πρότυπο του ανδρισμού: ο «σωστός» άνδρας προστατεύει – ο «μοιραίος» όχι. Ο Ruthwen, ειδικά στην πλοκή του Dumas, θα μπορούσε να μην συνεχίσει να ασχολείται με τον Gilbert, δεν υπάρχει κάποιος λόγος (πέραν της ομορφιάς και της τάξης – που όμως θα μπορούσαν να βρεθούν κι αλλού) για να επιδιώξει την αδερφή του. Φέρεται όμως εκδικητικά απέναντι σε αυτόν που προσπάθησε, έστω, να προστατέψει τη λεία του. Ο Gilbert δεν καταφέρνει να σώσει την Juana, αλλά «τιμωρεί» δίκαια τον δολοφόνο της, παρότι δεν το γνωρίζει ο ίδιος, το γνωρίζει όμως το κοινό του έργου, στο οποίο αποσκοπεί η tête-à-tête επανειλημμένη σύγκρουση με τον Gilbert, «το καλό». Για το κοινό, ο Dumas ετεροκαθορίζει τον «σωστό άνδρα», με βάση τον αντίθετο, τον άλλο, που ξενίζει στους ενάρετους ανθρώπους της κοινωνίας. Η διαφορετικότητα εμφανίζεται εντός του ίδιου κοινωνικού συνόλου, με διαφορετικά στοιχεία ηθικής εν προκειμένω.

La Morte Amoureuse – Théophile Gautier

Στην νεκρή ερωμένη, δεν έχουμε το λογοτεχνικό τύπο του μοιραίου άνδρα, αλλά αυτό της femme fatale. Η Clarimonde, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι δεν είναι μια ολοκληρωμένη femme fatale βέβαια, καθώς ένα βασικό χαρακτηριστικό του λογοτεχνικού αυτού τύπου είναι η θνησιμότητα του άνδρα απέναντι στην εν λόγω γυναίκα: η femme fatale, όπως υποστηρίζεται και από την Stott⁵⁶, είναι ένα λογοτεχνικό προφίλ του 19^{ου} αιώνα που διατυπώνεται μόνο ως συσχέτιση με τον άνδρα. Femme fatale είναι κάθε γυναίκα που «σπάει» τα όρια του «φυσιολογικού» της εποχής εκείνης, είτε λόγω χαρακτήρα, λόγω σεξουαλικής προσέγγισης ή επαγγέλματος. Στην περίπτωση της Clarimonde, η σεξουαλική προσέγγιση και το επάγγελμα συναντιόνται: είναι πόρνη. Εκτός της δικής της ιδιαίτερης σεξουαλικής στάσης, απομακρυσμένης από το θεωρούμενο φυσιολογικό - πρότυπο της εποχής, για να ενισχυθεί η διαφορετικότητά της, ο πρωταγωνιστής της Morte Amoureuse είναι ένας νεαρός ιερέας, ο Remuald. Η αντίθεση ανάμεσα στον ενάρετο και την αμαρτωλή, εκτός του ότι υποστηρίζει την εκκλησιαστική ελεγκτική προσέγγιση της εποχής στα φύλα, αναδεικνύει ακόμη περισσότερο την διαφορετικότητα του βρικόλακα σα μύθο. Η αντιστοίχιση του λιμπερτίνου, σεξουαλικού αρπακτικού, κακόβουλου άνδρα βρικόλακα είναι μια γυναίκα βρικόλακας που είναι πόρνη.

⁵⁶ Stott, Preface

Παρά την επιφανειακή αυτή προσέγγιση, μια πιο ενδελεχής αναζήτηση των στοιχείων που υποστηρίζουν τη θεωρία μέσα στο κείμενο, φαίνεται να αφήνει αμφισημίες. Αρχικά, σε σχέση με το κείμενο του Polidori, όπου η αφήγηση γίνεται τριτοπρόσωπα και παρακολουθούμε την πλοκή να εκτυλίσσεται εν μέρει από την πλευρά του Aubrey και εν μέρει από καθολική σκοπιά, το κείμενο του Gautier είναι ένας τεράστιος αφηγηματικός μονόλογος του ίδιου του Remuald, που συμβαίνει χρόνια μετά τα γεγονότα της ιστορίας, σε μια εξομολογητική κουβέντα που κάνει με κάποιον άγνωστο σε μας, πιθανώς νεαρό, ιερέα: στην αρχή της ιστορίας τον αποκαλεί « frère » και στο τέλος τον συμβουλεύει « Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre... », συμβουλή που μπορούμε λογικά να συμπεράνουμε ότι δίνεται από κάποιον μεγαλύτερο σε ηλικία άνθρωπο προς κάποιον νεαρό, αθώο και αφελή, όπως εξηγεί ότι ήταν και ο ίδιος. Όσον αφορά τη θεωρητική ανάλυση του μύθου, θα επεκταθούμε περισσότερο στο ζήτημα των λογοτεχνικών τύπων αφού πρώτα παρουσιάσουμε τις εμφανίσεις των άλλων αξόνων ανάλυσης του μύθου.

Ξεκινώντας από το ζευγάρι του βρικόλακα και του ερωτισμού, είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς ότι είναι το κεντρικό μοτίβο του κειμένου. Ο χαρακτήρας της Clarimonde δένεται εξ αρχής με τον ερωτισμό καθώς ο Remuald δίνει μια βαθιά ερωτική περιγραφή της γυναίκας που βλέπει στην εκκλησία πριν πάρει τον όρκο του, για την οποία έπειτα μαθαίνει ότι είναι πόρνη. Αργότερα, όταν βρίσκεται στο «νεκροκρέβατό» της, μαθαίνουμε ότι ο θάνατος είναι το αποτέλεσμα ενός ερωτικού οργίου που κράτησε οχτώ μέρες και νύχτες. Εκεί, από τον υποστηρικτικό (δηλ. δευτερεύοντα) χαρακτήρα που είναι ο μέντορας του Remuald, ο Sérapion, έρχεται η φράση «ce n'est pas, ..., la première fois qu'elle est morte», χωρίς όμως να γίνεται ξεκάθαρο ότι πρόκειται για βρικόλακα. Αναδρομικά μπορούμε επίσης να αναγνωρίσουμε μια σύνδεση μεταξύ του κειμένου και του ποιήματος του Baudelaire *Le Vampire*. Στο κείμενό μας η Clarimonde λέει στον Remuald « moi que tu as ressuscitée d'un baiser » ενώ το τελευταίο δίστιχο του ποιήματος, εκδομένο 20 χρόνια αργότερα, είναι « tes baisers resusciteraient / le cadavre de ton vampire ». Αυτό που μένει ανεπίπωτο στο συγκεκριμένο σημείο της μεταφοράς των λόγων της Clarimonde, επεξηγείται στο ποίημα του Baudelaire. Η τελική αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας της Clarimonde γίνεται κοντά στο τέλος του διηγήματος: έχει αρχίσει να χάνει τις δυνάμεις τις και να φαίνεται ετοιμοθάνατη, και καθώς ο Remuald

στέκεται στο προσκεφάλι της, ματώνει και εκείνη ορμάει να ρουφήξει το αίμα από την πληγή. Η όλη σκηνή είναι εξαιρετικά ερωτική και συγκεκριμένα αρκετά ηδονιστική :

Elle avalait le sang par petites gorgées, lentement et précieusement, comme un gourmet qui savoure un vin de Xérès ou de Syracuse; elle clignait les yeux à demi ... De temps à autre elle s'interrompait pour me baiser la main, puis elle recommençait à presser de ses lèvres les lèvres de la plaie pour en faire sortir quelques gouttes rouges.

Αργότερα, επαναλαμβάνεται μια παρόμοια σκηνή, όπου ο Remuald έχοντας γεμίσει υποψίες, καταλαβαίνει ότι η Clarimonde τον ναρκώνει και αποφεύγοντας το υπνωτικό που του δίνει, γίνεται μάρτυρας της εξής σκηνής:

Clarimonde entra en robe de nuit et, s'étant débarrassée de ses voiles, s'allongea dans le lit auprès de moi. Quand elle se fut bien assurée que je dormais, elle découvrit mon bras et tira une épingle d'or de sa tête [...] me fit une petite piqûre avec son aiguille et se mit à pomper le sang qui en coulait.

Καταλήγει λοιπόν στην αποδοχή του γεγονότος ότι η Clarimonde είναι βρικόλακας, και χρησιμοποιεί την λέξη « vampire », πέντε σελίδες πριν το τέλος του πενήντασέλιδου διηγήματος, παρότι έχει προκύψει νωρίτερα η αιμορρόφηση που σηματοδοτεί ακόμα και εκείνη την εποχή, τον βρικόλακα.

Και στις δύο σκηνές στις οποίες η Clarimonde ρουφάει το αίμα του Remuald και εμφανίζεται η βαμπυρική της ταυτότητα, πέραν του αίματος, τα υπόλοιπα στοιχεία της αφήγησης είναι άκρως σεξουαλικά, μοιάζουν πολύ με σκηνές που περιγράφουν την σεξουαλική πράξη δύο εραστών αντί για την θρέψη ενός βρικόλακα. Στην πρώτη, του δίνει φιλιά περιστασιακά και η αφήγηση επικεντρώνεται στα χείλη της Clarimonde και καταλήγει « plus belle que jamais ». Στην δεύτερη σκηνή, η ίδια αναφωνεί « Si je ne t'aimais pas tant, je pourrais me résoudre à avoir d'autres amants dont je tarirais les veines » επισφραγίζοντας τον κυριολεκτικό και, θεωρητικά, τον μεταφορικό βαμπυρισμό του ερωτισμού της. Κυριολεκτικά, ο έρωτας της Clarimonde έρχεται με το κόστος του αίματος του εραστή της. Μεταφορικά, όπως ο ηγούμενος παρατηρεί στον Remuald « Non content de perdre votre âme, vous voulez aussi perdre votre corps. », η Clarimonde απορροφά την αγνότητα, την ιερότητα της ψυχής του, εκτός από το αίμα του.

Έτσι όπως παρουσιάζεται η ιστορία των δύο εραστών, η συσχέτιση του ερωτισμού και με τον θάνατο είναι περισσότερο έμμεση από τα άλλα διηγήματα: εδώ, η βρικόλακας του έργου, παρότι σφοδρά ερωτική, δεν φαίνεται να αποσκοπεί στο θάνατο του «θύματος»,

αν μπορούμε καν να αποκαλέσουμε τον Remuald έτσι. Δεν υπάρχει δηλαδή η εγγύτητα ανάμεσα στην ερωτική κατάκτηση και το φόνο όπως στις περιπτώσεις του άνδρα βρικόλακα. Είναι σημαντικό για τα πλαίσια των έμφυλων προφίλ να σημειώσουμε ότι η Clarimonde έχει, κατά τη διάρκεια των γεγονότων που αφηγείται ο Remuald έστω, μόνο ένα θύμα και ακόμα κι αυτό, δεν το σκοτώνει. Αντίθετα, ο Ruthwen και αποπλανεί γυναίκες, και τις σκοτώνει, αλλά επιπλέον, στο θεατρικό του Dumas που χρονολογικά έρχεται κατόπιν του *La Morte Amoureuse*, ο βρικόλακας σκοτώνει-αφαιρεί και τους προστάτες-ανταγωνιστές (όπως στο τέλος του αιώνα και ο Κόμης Δράκουλας). Υπάρχει βέβαια ένα στιγμιότυπο πολύ χαρακτηριστικό της σχέσης έρωτα – θανάτου. Όπως προαναφέραμε, η Clarimonde αποδίδει στον Remuald την αναγέννησή της όπως στο ποίημα του Baudelaire, αναφερόμενη στη στιγμή που ο ιερέας, έχοντας επισκεφτεί την πρόσφατα νεκρή Clarimonde, αισθανόμενος ήδη μια ανάγκη για το πρόσωπό της, τη φιλάει με τρόπο που ναι μεν δεν θέτει το ζήτημα της νεκροφιλίας με τη μορφή της ψυχικής αρρώστιας που τη θεωρούμε σήμερα, αλλά σίγουρα ενώνει τον ερωτισμό με το θάνατο. Γενικότερα όμως, πέραν των θεωρητικών αξόνων που έχουμε εντοπίσει, το διήγημα του Gauthier θέτει πολλά ερωτήματα. Ολοκληρωτικά, μπορούμε να ερμηνεύσουμε δύο πιθανές ερμηνείες του διηγήματος, και οι οποίες αναλύονται, με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία, από τις θεωρητικές προσεγγίσεις του μύθου του βρικόλακα. Ξεκινώντας με αυτήν που είναι περισσότερο συμβατή με τη θεωρία: ο Remuald πέφτει πλήρως θύμα ενός ερωτικού, θηλυκού βρικόλακα που προσπαθεί και καταφέρνει να τον πλανέψει πλήρως, αποσκοπώντας στην σταδιακά απόλυτη διαχείρισή του, ούτως ώστε κάποια στιγμή, να μπορέσει να τον σκοτώσει, σώζεται όμως στο τέλος από την ονειρική μεν, καταραμένη δε, ζωή του με την femme fatale αυτήν από τον ηγούμενο Sérapion. Η συσχέτιση ερωτισμού – βρικόλακα – θανάτου είναι αυτή που ήταν και στα προαναφερθέντα έργα: ο βρικόλακας, μέσω του ερωτισμού του κατακτά, με σκοπό να οδηγήσει στο θάνατο τον αθώο άνθρωπο, παρότι αυτό δε λέγεται εντός της αφήγησης αλλά είναι περισσότερο δική μας ερμηνεία. Η Clarimonde σε αυτή την ανάλυση είναι ξεκάθαρα μια femme fatale. Υπό μια άλλη άποψη βέβαια, η domination που εξαπολύει η Clarimonde στον νεαρό ιερέα, είναι η μοιραιότητά της. Η άλλη ανάλυση είναι η εξής πιο πολύπλοκη: ο χαρακτήρας της γυναίκας στο συγκεκριμένο έργο, συνδέεται μεν με τον βρικόλακα, αλλά ο βαμπιρισμός είναι αμφίδρομος. Η Clarimonde τρέφεται με το αίμα του νεαρού Remuald, και εκείνος τρέφεται

ψυχικά και συναισθηματικά αφενός με την τέρψη του εγωισμού του σαν εραστής της, που του επιτρέπει εν μέσω άλλων και μια θεωρητικά πολυγαμική ύπαρξη καθώς η Clarimonde «μεταμορφώνεται» σε κάθε γυναίκα που τον ελκύει, αφετέρου με το να ζει τη ζωή του «jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant». Το τέλος του διηγήματος είναι διαφωτιστικό για τις δύο ερμηνείες όμως. Εν τέλει, η μοιραιότητα της Clarimonde έγκειται στον εξ αρχής «υπνωτισμό» του Remuald. Χωρίς να το ξέρει, ή να το καταλαβαίνει ακριβώς όπως συμβαίνει, η Clarimonde έχει «μαγέψει» τον Remuald, εξού και όπως ο ίδιος περιγράφει, η διπλή ζωή του που τον κάνει να αναρωτιέται μετά από κάποιο χρόνο, ποια είναι η πραγματικότητα και ποιο το όνειρο. Όσο κοιμάται, ο Remuald είναι υποχείριο της Clarimonde, η οποία προφανώς τρέφεται από τον υπνωτισμένο ιερέα. Φτάνουμε σε αυτό το συμπέρασμα, λόγω της τελικής αντιμετώπισης του Remuald και του Serapion με την Clarimonde όπου η απόδειξη είναι το πτώμα της Clarimonde, «... j'aperçus Clarimonde pâle comme un marbre [...] Une petite goutte rouge brillait comme une rose au coin de sa bouche». Εφόσον βρίσκεται κανονικά το σώμα στον τύμβο, αλλά παρόλα αυτά έχει αίμα στο στόμα, συμπεραίνουμε ότι (όπως περιγράφεται πιο αναλυτικά στο κείμενο του Stoker) ο βρικόλακας έβγαине από τον τάφο για να τραφεί, χρησιμοποιώντας σαν αντιπερισπασμό, ή σαν θέλγητρο, την ονειρική νυχτερινή ζωή του Remuald.

Έχοντας προσεγγίσει το διήγημα με τη βοήθεια της θεωρίας γύρω από τον βρικόλακα του 19^{ου} αιώνα, οφείλουμε να αναρωτηθούμε για τον εν κατακλείδι σκοπό του Gautier. Επανελημμένα ο γυναικείος χαρακτήρας του έργου δείχνει αγάπη και στοργή απέναντι στον αντρικό. Αυτή η αμφισημία του χαρακτήρα, καθώς και η παρουσιασμένη άγνοια του Remuald για το αν βρίσκεται σε όνειρο ή στην πραγματικότητα, είναι εσκεμμένα από τον συγγραφέα, αμφιβολίες στις οποίες δε δίνεται απάντηση από το διήγημα αλλά αφήνεται στην σκέψη και στην ερμηνεία του αναγνώστη. Εν προκειμένω, η συγκεκριμένη επιδίωξη της λογοτεχνικής ανάλυσης, δεν μας επηρεάζει καθώς μιλάμε για μια ηθικολογική προσέγγιση των χαρακτήρων, που λίγο μόνο θέτει σε αμφιβολία την θεωρία της femme fatale, αλλά όχι πραγματικά. Ακόμη και αν ο χαρακτήρας της Clarimonde ληφθεί ως ειλικρινής και αγνός στον έρωτα που εκφράζει, λόγω της μεταφυσικής μετατροπής της ζωής του Remuald, της αμφιβολίας για την επιλογή της θρησκευτικής ζωής που τον γεμίζει, την τροφή από το αίμα του και τη γενικότερη

αμφιβολία που μας γεμίζει ο χαρακτήρας της – δεν ξέρουμε δηλαδή αν εκφράζεται ψευδώς και αν δεν εξαπατά τον νεαρό ιερέα, έχοντας πιθανώς κι άλλους εραστές, άλλους τροφούς – η Clarimonde έχει τα χαρακτηριστικά της femme fatale, όντας κατά βάση επιβλαβής για τον Remuald. Όπως λοιπόν και αν λάβουμε τον γυναικείο χαρακτήρα, η αμφισημία που διακατέχει το διήγημα είναι μάλλον ο αυτοσκοπός του Gautier. Όσον αφορά την δική μας έρευνα, μπορούμε να απαντήσουμε ότι ναι, εμφανίζεται η συσχέτιση βρικόλακα – ερωτισμού – θανάτου, που είναι και βασικό στοιχείο της πλοκής του κειμένου, εμφανίζεται η διαφορετικότητα όσο μπορούμε να την θέσουμε θρησκευτικά-σεξουαλικά, στην αντίθεση ιερωμένου και ιερόδουλης και τέλος, οι λογοτεχνικοί έμφυλοι τύποι παρουσιάζονται στην Clarimonde, σαν femme fatale, αλλά και στοιχεία του αρσενικού τύπου, εμφανίζονται στην ονειρική ζωή που προσφέρεται από μέρους της στον Remuald, την οποία αποδέχεται με ζήλο παρότι είναι «άνθρωπος του Θεού».

Dracula – Bram Stoker

Το τελευταίο έργο που συμπεριλαμβάνεται στην έρευνά μας, παρότι δεν είναι Γάλλου συγγραφέα, είναι το *Dracula* του Bram Stoker που ολοκληρώνει αφενός τον αιώνα, αφετέρου το μύθο του βρικόλακα, με την έκδοσή του το 1897 και την συγκέντρωση διαφόρων στοιχείων που απαρτίζουν τον βρικόλακα μέχρι τότε και των αντίστοιχων χαρακτήρων που μπορούμε να εντοπίσουμε σε αυτό. Καθώς είναι το μεγαλύτερο σε όγκο από τα έργα μας μέχρι τώρα, θα εξαντλήσουμε πρώτα τους λογοτεχνικούς τύπους, λόγω πλήθους χαρακτήρων και προς αποφυγή περαιτέρω ανάλυσης με τις υπόλοιπες θεωρητικές προσεγγίσεις στο μύθο.

Είδαμε ότι αυτά τα έμφυλα προφίλ είναι τα εξής δύο, αντιστοιχώντας το καθένα με το εκάστοτε φύλο: πρώτον έχουμε τον Δον Ζουάν, τον λιμπερτίνο του 19^{ου} αιώνα, τον άνδρα που κινητοποιείται περισσότερο από κάθε άλλο, από τις ηδονιστικές ορμές του, με αυτές να παρουσιάζονται συνήθως σεξουαλικές/ερωτικές ή κατακτητικές, με την έννοια την ερωτική φυσικά. Σημαδιακό για τη δαιμονοποίηση αυτού του αρσενικού είδους ανθρώπου στο κείμενο είναι και η στιγμή της συνάντησης του Jonathan Harker με τις επονομαζόμενες (από τους αναλυτές, κριτικούς κ.α.) «νύφες του Δράκουλα» στο Κάστρο, οι οποίες αφότου απωθούνται από τη λεία τους – τον Jonathan – από τον Κόμη, του εξαπολύουν την κατηγορία « You yourself never loved! You never love! », κάνοντας ξεκάθαρη την απόσταση ανάμεσα στην ερωτική κατάκτηση και την αγάπη στον

λιμπερτίνο. Αυτόν τον τύπο που ο Praz ονομάζει (romantic / byronic) fatal man,⁵⁷ που φυσικά μεταμορφώνεται και αλλάζει όπως αλλάζει και ο πληθυσμός κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, θέτεται στον Dracula στη μορφή του Κόμη, ενός αρσενικού χαρακτήρα με ξεκάθαρο κατακτητικό στόχο, ο οποίος έχοντας ήδη τρεις πανέμορφες (κατά την περιγραφή) γυναίκες σαν συντρόφους, στοχοποιεί έπειτα λόγω ομορφιάς και αγνότητας, τις δύο άλλες γυναίκες που εμφανίζονται στο έργο σε πρωταγωνιστικούς ρόλους, τη Lucy και τη Mina. Η μοιραιότητα του χαρακτήρα όμως δεν ανήκει μόνο στο φόνο – κατάκτηση της Lucy και την απόπειρα στη Mina, αλλά, πιθανώς θέλοντας ο Stoker να δείξει την αχόρταγη και κοινωνιοπαθή τάση του τύπου του λιμπερτίνου, ο Κόμης Δράκουλας δολοφονεί με πολλούς τρόπους οποιονδήποτε στέκεται ανάμεσα στον ίδιο και τον απώτερο στόχο του. Αυτό θυμίζει τον τρίτο για την έρευνά μας Ruthwen, του Dumas, που θέλοντας να κατακτήσει την Juana και την Héléne, σκοτώνει τον αρραβωνιαστικό της πρώτης και αποπειράται να σκοτώσει τον αδερφό της δεύτερης. Ο Κόμης Δράκουλας φαίνεται να έχει στοιχεία από κάθε λογοτεχνικά προγονικό βρικόλακα: την απάθεια και την καυστική υπεροψία του πρώτου Ruthwen, που γελάει κοροϊδευτικά όταν ο Aubrey του αντιπαρατίθεται όσον αφορά τις προθέσεις του σχετικά με την νεαρή κοπέλα στη Ρώμη, αντίστοιχα ο Κόμης Δράκουλας που εκφράζει στη Mina την απόλυτη ανωτερότητά του έναντι των ανδρών που προσπαθούν να τον απωθήσουν. Την εκδικητικότητα του ίδιου Ruthwen που φονεύει την Ianthe αφότου ο Aubrey έχει αποπειραθεί να σώσει την νεαρή Ρωμαία από εκείνον, όπως ο Κόμης Δράκουλας επιτίθεται στη Mina ακριβώς επειδή οι άνδρες «τόλμησαν» να του αντισταθούν. Την αδηφαγία του δεύτερου Ruthwen, του Nodier, που περνάει αυτόματα από την Malvina στη Lovette, από τη μια κατάκτηση στην άλλη, όπως ο Κόμης περνάει από την Lucy στη Mina. Τέλος, είπαμε ένα στοιχείο του τρίτου Ruthwen που μοιράζεται ο Κόμης αλλά εκτός αυτού, ανάμεσα στο έργο του Dumas και του Stoker υπάρχουν άλλες μεγάλες ομοιότητες, όπως η ύπαρξη θηλυκού χαρακτήρα «τέρατος» (οι γυναίκες-βρικόλακες στο κάστρο του Κόμη και η Goule-Ziska του Dumas) και η χρήση συμβολικών θρησκευτικών στοιχείων στην αντιμετώπιση του βρικόλακα, το καθαγιασμένο σπαθί και η σταύρωση του τάφου στον Dumas, με τη χρήση όστιας και φυλαχτών σταυρού στον Stoker – σημειωτέο είναι και το γεγονός ότι στην *Morte Amoureuse* που ο βασικός χαρακτήρας είναι ιερέας και άρα η θρησκεία έχει

⁵⁷ Romantic agony p. 59, 75

πρωταγωνιστικό ρόλο, η Clarimonde καταστρέφεται αφότου τη ραντίζει ο Serapion με αγιασμό. Η διαδικασία εδώ μπορεί να θεωρηθεί συμβολική της δύναμης της εκκλησίας κατά τον 19^ο αιώνα και της προσπάθειας «υποταγής» της γυναίκας, γεγονός που αποτυπώνεται και στη λογοτεχνία (ειδικά του βρικόλακα). Εκτός από τον Κόμη, υπάρχουν και οι θηλυκοί βρικόλακες που αποτελούν αρχετυπικές *femmes fatales* παρότι δεν εμφανίζονται αρκετά στο κείμενο ώστε να ολοκληρωθούν οι ενέργειες του λογοτεχνικού τύπου – δηλαδή ο φόνος του θύματος, αλλά και η Lucy μετά τη μεταμόρφωσή της, η οποία επιτίθεται σε παιδιά και όταν έρχεται αντιμέτωπη με τον αρραβωνιαστικό της, δείχνει έναν χαρακτήρα ερωτικό-θελκτικό, χρησιμοποιώντας έτσι την γοητεία σα δόλωμα για να τραφεί.

Αυτή η σκηνή είναι καλή για να μας προχωρήσει στη συσχέτιση ερωτισμού και θανάτου στο μύθο του βρικόλακα. Εν προκειμένω, η Lucy χρησιμοποιεί τον ερωτισμό της με σκοπό να προκαλέσει κακό στον Arthur, τον αρραβωνιαστικό της, παρότι έχουμε ήδη μάθει στο κείμενο ότι πρώτον μπορεί να τραφεί και χωρίς να είναι δόλωμα ο ερωτισμός, αλλά απλά με το να ελκύει μικρά παιδιά (με υπνωτιστικές δυνάμεις που δεν παίζουν ρόλο για την έρευνά μας), άρα η σύνδεση που κάνει ο Stoker μεταξύ των δύο είναι εσκεμμένη και πιθανώς στοχευμένη στο φύλο. Την πιο σχετική με τον ερωτισμό ανάλυση του Stoker που βρίσκουμε στον Stevenson, την αναλύσαμε στο θεωρητικό κομμάτι της έρευνάς μας, οπότε δεν θα την επαναφέρουμε εδώ. Θα αρκεστούμε στο να υπογραμμίσουμε την σεξουαλικά στοχευμένη γλώσσα που χρησιμοποιείται στις στιγμές στις οποίες εμφανίζεται η δαιμονική διάσταση του βρικόλακα: μετά τη μεταμόρφωση της Lucy, στην παρουσία των θηλυκών βρικόλακων στο Κάστρο αλλά και στην επίθεση στη Mina, της οποίας γίνονται μάρτυρες οι άνδρες πρωταγωνιστές. Στη Lucy, η αλλαγή διατυπώνεται σαν ξεκάθαρα σαρκική «*the whole carnal and unspiritual appearance, seeming like a devilish mockery of Lucy's sweet purity*», η αλλαγή που επιφέρεται από αυτόν τον «θάνατο» της Lucy, την μετατρέπει σε σεξουαλικά φορτισμένο χαρακτήρα στο έργο. Φόρτιση, η οποία γειώνεται λίγο αργότερα από άλλη μια σκηνή, συμβολικά έστω, γεμάτη από το δίπολο ερωτισμός-θάνατος, όταν ο Arthur την διαπερνά με το παλούκι και αναβλύζει αίμα. Η διάτρηση αυτή όπως αναφέραμε στη θεωρία του μύθου, είναι μια συμβολική αναπαράσταση της πρώτης σεξουαλικής πράξης μιας κοπέλας. Αν ακολουθήσουμε το συμβολικό πλαίσιο, έχουμε την νεαρή και παρθένα Lucy, που δεν έχει προλάβει καν να

παντρευτεί τον αρραβωνιαστικό της – και άρα να «αποκτηθεί» από κάποιον άντρα – η οποία κατακτιέται από έναν άλλο άντρα, βίαια, και «γίνεται δική του», αφομοιώνεται στο κοινωνικό του σύνολο με τέτοιο τρόπο που μόνο άλλη μια βίαιη επανάκτηση από μέρους του «αγνού» άντρα μπορεί να την «σώσει». Η παρουσίαση των σκηνών γίνονται σαν να χάνεται η ανθρωπιά από τους χαρακτήρες και να μένει μόνο η ζωώδης φύση του ανθρώπου, που αντιστοιχεί στην έκφραση και εκτέλεση μόνο βασικών αναγκών, όπως η τροφή και η σεξουαλική πράξη. Στην περίπτωση του βρικόλακα, η σεξουαλική πράξη που βιολογικά αποσκοπεί στην αναπαραγωγή, γίνεται μέσω της ίδιας ενέργειας με την τροφή. Η ανταλλαγή του ζωτικού υγρού (του αίματος) που λαμβάνει χώρα κατά την τελική επίθεση του Κόμη στη Μίνα, αντιστοιχεί σε μια ανταλλαγή ζωτικών υγρών κατά την ανθρώπινη σεξουαλική πράξη, μόνο που στην περίπτωση του κειμένου, πρόκειται για θανατική ποινή για την νεαρή κοπέλα, αφού ξέρουμε ότι είναι το πρελούδιο της μετατροπής της σε απέθαντο, σε βρικόλακα.

Θεμιτά ή αθέμιτα, ο Stoker εμπλουτίζει τον κακούργο του με όλα τα στοιχεία ενός σαδιστικά αδιάφορου Δον Ζουάν, μαζεύοντας και πλέκοντας στοιχεία μύθου, φολκλόρ και ιστορίας. Ο λόγος που είναι το τελευταίο έργο στην ανάλυσή μας είναι ακριβώς το ότι πρόκειται για ένα συνονθύλευμα παραγόντων: ολοκληρώνει τον μύθο του βρικόλακα για τον 19^ο αιώνα, έχοντας συνθέσει όλα τα πιθανά στοιχεία του χαρακτήρα που είναι ο «άνδρας βρικόλακας» και όντας και για τα πλαίσια της θεωρητικής μας έρευνας πάνω στους άξονες του μύθου, μια τελική επιβεβαίωση, καθώς φυσικά μεγάλο μέρος της λογοτεχνικής ανάλυσης του βρικόλακα έχει γίνει πάνω στο έργο αυτό. Ο διατηρητικός χαρακτήρας της επίθεσης, η χρήση του αίματος, η επιμονή σε σεξουαλικά χαρακτηριστικά (όπως τα κόκκινα χείλη που επανεμφανίζονται στην περιγραφή του κάθε βρικόλακα εντός του κειμένου) και η επιλογή από πλευράς του Κόμη να επιτίθεται σε νεαρές, αγνές γυναίκες δείχνει τη συσχέτιση μεταξύ βρικόλακα και ερωτισμού – σε αυτό το σημείο θα αναφέρουμε ότι οι γυναίκες βρικόλακες του έργου διατυπώνονται πιστά στην εικόνα που υπάρχει για το γυναικείο φύλο: η Lucy και οι τρεις νύφες (παρότι επιδιώκουν αρχικά να επιτεθούν στον Jonathan, εύκολα μετά τις ανακατευθύνει ο Κόμης) φαίνονται να αποζητούν πρώτα τα νεαρά παιδάκια, παίρνοντας ρόλο μητρικό ή ένα διαθλασμένο αντίγραφο αυτού, και σε δεύτερη θέση να έρχεται η σεξουαλική έλξη. Το αποτέλεσμα της επίθεσης του βρικόλακα, της σεξουαλικής κατάκτησης αυτού του όντος είναι ο θάνατος,

συνδέοντας έτσι αδιαμφισβήτητα την ερωτική πράξη με το θάνατο. Στο έργο του Stoker, δεν αρκούν τα ιδιαίτερα, μη ανθρωπίνως πιθανά, εξωτερικά και εσωτερικά χαρακτηριστικά για την διατύπωση του βρικόλακα σαν παράταιρο, ξένο, άλλο, αλλά είναι και γεωγραφικά ξένος από τους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου, ολοκληρώνοντας το ρόλο του σαν Άλλος και σαν χαρακτήρας εμπλουτισμένος με διαφορετικότητα αλλά και ετερότητα ώστε καλύτερα να τεθεί ο «κίνδυνος» του λιμπερτίνου.

Πορίσματα

Η έρευνά μας βασίστηκε σε μια απλή επιλογή κειμένων βάσει χρονικών προδιαγραφών και χώρας. Ξεκινήσαμε με το *The Vampyre* του Polidori που θεωρείται γενικά ότι πυροδοτεί τον έγγραφο και μοντέρνο βρικόλακα στον 19^ο αιώνα, και κλείνουμε με το *Dracula* που αντίστοιχα κλείνει τον αιώνα, όντας επίσης ένα είδος απολογισμού του μύθου. Όσον αφορά τα τρία ενδιάμεσα έργα που μελετήσαμε, οι δύο θεατρικές μεταποιήσεις του *The Vampyre* είναι από δύο μεγάλης σημασίας Γάλλους συγγραφείς, τον Nodier, ο οποίος έδωσε αρκετό από το χρόνο του αφενός για να ερευνήσει τους βρικόλακες σε περιοχές της βαλκανικής χερσονήσου, αφετέρου για να κάνει πιο δημοφιλή το μύθο στην Γαλλία, και τον Dumas, που έθεσε πολλά νέα στοιχεία στο μύθο, όπως τα φτερά νυχτερίδας ή το θηλυκό στοιχείο που προσθέτει βαθύτητα στην απεικόνιση της γυναίκας στο μύθο. Η τελική επιλογή, αυτή του διηγήματος του Théophile Gautier, είναι ενδεικτική τόσο για το μύθο του βρικόλακα, όσο και για την κοινωνική φιλοσοφία της εποχής και καθώς έρχεται σε πολλές αντιθέσεις με τα υπόλοιπα επιλεγμένα κείμενα, βοηθάει να ολοκληρωθεί η εικόνα του μύθου και της θέσης του κάθε φύλου στον 19^ο αιώνα. Κάθε έργο έχει εκτός από τα κοινά σημεία, ένα δικό του στόχο. Ο Polidori θέλει να φοβίσει αφενός και αφετέρου να προειδοποιήσει έναντι χαρακτήρων όπως αυτός του Λόρδου Βύρωνα, μια βαμπυρική φύση που απομυζά όχι το αίμα αλλά τη ζωτική ενέργεια, τη χαρά, την ελευθερία των άλλων. Ο Nodier διαρθρώνει ένα θεατρικό δράμα στο οποίο εν τέλει, παρόλες τις δυσκολίες και τον κίνδυνο, κερδίζει η πλευρά του «καλού» με τη βοήθεια αγγέλων, μια μορφή *deus ex machina* μπορούμε να πούμε, υποστηρίζοντας το μοτίβο που υποστηρίζει παραδοσιακά η χριστιανική θρησκευτική δοξασία ότι ο καλός και αγαθός κερδίζει, αλλά και το ότι ο Θεός είναι πανταχού παρών. Αυτό φυσικά παρουσιάζει και την κοινωνική κατάσταση στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Ο Dumas εξαπλώνει αυτό το δράμα, προσθέτοντας πολλά νέα στοιχεία για να μεγαλώσει την ιστορία, όπως άλλωστε έκανε και ο Nodier στο δικό του θεατρικό, ένα εκ των οποίων είναι ότι ανάμεσα στις πράξεις του έργου του Dumas περνάει άγνωστο πόσος χρόνος, στοιχείο το οποίο εντείνει την αίσθηση της καταδιωκτικής μανίας του βρικόλακα (συμπτωματικά, το συναίσθημα αυτό περιγράφεται και αναλυτικά από τον Jonathan Harker στο *Dracula*, οδηγώντας τον σε ψυχική διάλυση). Ενώ μέχρι και στον Nodier δεν υπάρχουν ξεκάθαρα θρησκευτικά σύμβολα που να παίζουν ρόλο στην πλοκή, εκτός των αγγέλων που παρουσιάζονται

περισσότερο σαν αρχαιοελληνικοί θεοί παρά σαν χριστιανικοί άγγελοι, ο Gautier εισάγει στο μύθο πολύ έντονα το θρησκευτικό στοιχείο, παράδειγμα το οποίο λαμβάνει ο Dumas και ολοκληρώνεται το βάσανο των ηρώων (των «καλών» δηλαδή) με το καθαγιασμένο σπαθί και την σταύρωση του τάφου. Στον Gautier, εκτός από την συνεχή ύπαρξη της θρησκείας στην πρώτη γραμμή λόγω του επαγγέλματος του Remuald, το τέλος της Clarimonde είναι μια σκηνή η οποία θα επαναλαμβάνεται στον μύθο του βρικόλακα για τα επόμενα εκατό και πάνω χρόνια, όπου ο βρικόλακας ραντίζεται με αγιασμό και η ανίερη ύπαρξή του καταστρέφεται υπό την «δύναμη του Θεού». «Unclean», αναφωνεί η Mina Harker όταν η όστια την ακουμπάει στο κούτελο και την καίει. Ο Stoker μαζεύει στοιχεία φολκλόρ, δεισιδαιμονίες και παραδείγματα άλλων συγγραφέων του μύθου, καθώς και ιστορικά στοιχεία, για να ολοκληρώσει το έργο του.

Ο απολογισμός αυτών των διηγημάτων, αρκετά απλοϊκά, φαίνεται να είναι η εξής φόρμα: ανεξέλεγκτος (ή οποιοδήποτε είδους) ερωτισμός = κακό, επικίνδυνο, καταστροφικό. Ακόμα και στην περίπτωση του Remuald, ο οποίος ξανά και ξανά εξηγεί πόσο ευτυχισμένο τον έκανε η Clarimonde, πόσο μετάνιωνε για το τέλος της, για το μέρος που είχε σε αυτό, εν τέλει συμβουλεύει τον νεότερο ιερέα να μην κοιτάζει καν τις γυναίκες, θέτοντας την ευτυχία που προσφέρουν σαν Δούρειο ίππο και ακολουθώντας με τη συμβουλή του την ρήση *timeo Danaos et donna ferentes*, καθώς μία ματιά αρκεί για να χάσει κανείς την ψυχή του. Ενώ στον λυρισμό ο ερωτισμός παρουσιάζεται σαν μια οδός προς το ουράνιο, σαν μια αποθέωση του ανθρώπινου, στον μύθο του βρικόλακα φαίνεται να δαιμονοποιείται πλήρως. Εν κατακλείδι, η εξίσωση που παρουσιάζεται αριστοτεχνικά στο μύθο του βρικόλακα, έχοντας φτιαχτεί αλληγορικά αυτό το «τέρας», είναι ότι ο έρωτας όταν δεν ελέγχεται από τυπικά κοινωνικά μοντέλα (π.χ. η αποχή από το σεξ πριν το γάμο) είναι «λάθος», επικίνδυνος, και οδηγεί στο θάνατο. Υπό μια άλλη έννοια, η ανάγνωση του μύθου του βρικόλακα είναι η παρουσίαση του σκοτεινού και μυστικιστικού χαρακτήρα του σαρκικού έρωτα, όπου εκεί ο θάνατος και η ερωτική αποκορύφωση είναι το ίδιο (εξού και το προαναφερθέν *petit mort*). Οι θεωρητική μας προσέγγιση είναι λοιπόν γενικά σωστή και βάσιμη, ειδικά όσον αφορά τους λογοτεχνικούς έμφυλους τύπους και την συσχέτιση μεταξύ βρικόλακα κι ερωτισμού. Η σχέση ερωτισμού και θανάτου έτσι όπως παρουσιάζεται από τον Freud και τον Bataille, εμφανίζεται ασυναίσθητα μάλλον από πλευράς των συγγραφέων, περισσότερο λόγω της αναδρομικής ανάγνωσης της

αλληγορικής διάστασης του βρικόλακα και λιγότερο επειδή πράγματι εκεί αποσκοπούσε ο μύθος. Τέλος, η διαφορετικότητα και η ετερότητα ενώ αλλού είναι αφορμή ρατσιστικής συμπεριφοράς, στο μύθο του βρικόλακα φαίνεται να χρησιμοποιείται σαν *cautionary tale* που υποστηρίζει το υπόλοιπο μοτίβο του μύθου, την επικινδυνότητα του λιμπερτίνου, της *femme fatale* και των ελευθέρων ηθών.

Στο πέρας αυτής της έρευνας, μας έχει γίνει κατανοητό ότι ο βρικόλακας σαν λογοτεχνικός χαρακτήρας, γίνεται, τον 19^ο αιώνα, ένα σύμβολο για την κοινωνική κριτική που ασκείται πάνω στο μεταβαλλόμενο κοινωνικό τοπίο. Επακολούθως της γαλλικής επανάστασης, της ανόδου πιο αυστηρών θρησκευτικών πεποιθήσεων αλλά ακόμα και της βιομηχανικής επανάστασης, οι έμφυλοι ρόλοι αλλάζουν και ο φεμινισμός διαχέεται. Επόμενο λοιπόν είναι να υπάρξει μια δαιμονοποίηση των νέων αυτών ηθών κατά τη διάρκεια του αιώνα. Στο πρόσωπο του βρικόλακα φαίνεται να τοποθετούνται θετικά ή αρνητικά στοιχεία, πρόσημο το οποίο μπορεί να αποφασιστεί και από τον συγγραφέα αλλά και από τον αναγνώστη, και η κάθε ιστορία μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν παράδειγμα προς αποφυγή ή σαν στόχος. Άσχετα με το αν ο συγγραφέας προσπάθησε να πείσει τον αναγνώστη για τον κίνδυνο, για παράδειγμα, του σεξουαλικού καταδιωκτικού που είναι ο άνδρας «Δον Ζουάν», μπορεί ο αναγνώστης να τον θεωρήσει στόχο που βασίζεται στον ευσεβή πόθο της κατάκτησης και η αναγνώστρια να σαγηνευτεί από την επικινδυνότητα αυτή καθώς ρομαντικοποιείται ο χαρακτήρας αλλά και ο κίνδυνος που αυτός φέρει. Ο βρικόλακας, είτε είναι αρσενικός είτε θηλυκός, αποτελεί ένα συνονθύλευμα βίαιων και ρομαντικών συναισθημάτων, σκοτεινών ή μη, και βασίζεται στη δύναμη της επιρροής και της διαχείρισης που φέρουν τα ανθρώπινα πάθη: ο έρωτας και ο θάνατος.

Βιβλιογραφία

- Avdikos, Evangelos. (2013). "Vampire Stories in Greece and the Reinforcement of Socio-Cultural Norms". *Folklore*, τ. 124, τχ. 3, 307-326.
- Bataille, Georges. (1962). *Death and Sensuality: a Study of Eroticism and the Taboo*. Νέα Υόρκη: Walker and Company.
- Botting, Fred. (1996). *Gothic*. Λονδίνο: Routledge.
- Boyer, Sabrina. (2011). "Thou Shalt not Crave thy Neighbor: True Blood, Abjection and Otherness". *Studies in Popular Culture*, τ. 33, τχ. 2, 21-41.
- Butler, Erik. (2010). *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film: Cultural Transformations in Europe, 1732-1933*. Νέα Υόρκη: Camden House.
- Chassagnol, Anne. (2007). Entre ailes: la chauve-souris et la fée dans la peinture victorienne. *Loxias*. 16.
- Dottin-Orsini, Mireille. (1992). "Fin de siècle: portrait de femme fatale en vampire". *Littératures*, τ. 26, 41-57.
- Gordon, Joan, & Hollinger, Veronica. (1997). *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press.
- Gottlieb, Richard. M. (1991). "The European Vampire: Applied Psychoanalysis and Applied Legend". *Folklore Forum*, τ. 24 τχ. 2, 39-61.
- Groom, Nick. (2018). *The Vampire: A New History*. Νιου Χέιβεν: Yale University Press.
- Hadeh, Mayah. (2008). "Mythologie de la Chauve-Souris: Le Vampire et ses avatars chez Baudelaire et Barbey D'Aurevilly". *French Forum*, τ. 33 τχ 1/2, 37-52.
- Hernandez, Ana Maria. (1976). "Vampires and Vampiresses: A reading of 62". *Books Abroad*, τ. 50 τχ. 3, 570-576.
- Horner, Avril, & Zlosnik, Sue. (2016). *Women and the Gothic*. Εδιμβούργο: Edinburgh University Press.
- Hughes, William, & Smith, Andrew. (1998). *Bram Stoker: History, Psychoanalysis and the Gothic*. Λονδίνο: Macmillan.
- Jones, David J. (2014). *Sexuality and the Gothic Magic Lantern*. Νέα Υόρκη: Palgrave.
- Linton, Anne E. (2015). "Redeeming the "Femme Fatale": Aesthetics and Religion in Théophile Gautier's "La morte amoureuse"". *The French Review*, τ. 89 τχ. 1, 145-156.
- Montclair, Florent. (2010). *Le vampire dans la littérature romantique française, 1820-1868*. Μπεσασόν: Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Praz, Mario. (1951). *The Romantic Agony*. Λονδίνο: Oxford University Press.
- Punter, David. (2012). *A new companion to the gothic*. Οξφόρδη: Blackwell Publishing Ltd.
- Rarignac, Noël Montague-Étienne (2012). *The Theology of Dracula: Reading the Book of Stoker as Sacred Text*. Τζέφερσον: McFarland.

- Sangsue, Daniel. (1998). "Nodier et le commerce des vampires". *Revue d'Histoire littéraire de la France*, τ. 98 τχ. 2, 231-245.
- Stevenson, John Allen (1988). "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula". *PMLA*, τ. 103 τ. 2, 139-149.
- Stott, Rebecca. (1992). *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale*. Νέα Υόρκη: Palgrave.
- Switzer, Richard. (1955). "Lord Ruthwen and the Vampires". *The French Review*, τ. 29 τχ. 2, 107-112.
- Twitchell, James. (1980). "The Vampire Myth". *American Imago*, τ. 37 τχ. 1, 83-92.
- Wang, Ying. (2010). "La puissance fantastique de la femme vampire dans "La Morte amoureuse"". *Nineteenth-Century French Studies*, τ. 38 τχ. 3/4, 172-182.

"Δηλώνω υπεύθυνα ότι η διπλωματική εργασία είναι εξ ολοκλήρου δικό μου έργο και κανένα μέρος της δεν είναι αντιγραμμένο από έντυπες ή ηλεκτρονικές πηγές, μετάφραση από ξενόγλωσσες πηγές και αναπαραγωγή από εργασίες άλλων ερευνητών ή φοιτητών. Όπου έχω βασιστεί σε ιδέες ή κείμενα άλλων, έχω προσπαθήσει με όλες μου τις δυνάμεις να το προσδιορίσω σαφώς μέσα από την καλή χρήση αναφορών ακολουθώντας την ακαδημαϊκή δεοντολογία."

Υπογραφή

A handwritten signature in blue ink, appearing to be the name 'Σπύρος' (Spyros) written in a cursive style.