



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ – ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. «ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ, ΣΚΕΨΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ
ΕΛΛΗΝΟΡΩΜΑΪΚΟ ΚΟΣΜΟ»

Τίτλος εργασίας

Η πρόσληψη του Λουκρητίου στο έργο του E.A. Poe

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

της **Αμάντου Φωτεινής, Α.Μ. 2021ΛΟΣΠ001**

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:

Γκαράνη Μυρτώ,

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Μέλη της εξεταστικής επιτροπής:

Βαϊόπουλος Βάιος, Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ,

Μιχαλόπουλος Ανδρέας, Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ

ΑΘΗΝΑ, 2024

Περίληψη

Η παρούσα εργασία αποπειράται να προσεγγίσει πέντε διηγήματα του Edgar Allan Poe, την *Πτώση του Οίκου των Άσερ*, την *Υπνωτική Αποκάλυψη*, το *Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου*, την *Κάθοδο στο Μάελστρομ* και τον *Δαίμονα της Διαστροφής*, υπό το πρίσμα της επιρροής του φιλοσοφικού ποιήματος του Λουκρητίου, *De Rerum Natura*. Κοινοί παρονομαστές μεταξύ Λουκρητίου και Poe είναι κατ' αρχήν ο υλισμός και η ατομική φυσική θεωρία, αλλά και η αισθητική θεωρία του *υψηλού* (*sublime*). Σε πιο ειδικό επίπεδο, αναδεικνύονται επίσης συνάψεις του Poe με την επικούρεια φιλοσοφία και το *DRN* ως προς τη φύση του πνεύματος και της ψυχής, τον φόβο του θανάτου και την υπόθεση για το τέλος του κόσμου. Η αισθητική του *αρνητικού υψηλού* (*negative/dark sublime*) στον Poe φωτίζεται έτσι ως προς το φιλοσοφικό της υπόβαθρο και μπορεί να υποστηριχθεί ότι τελικά οδηγεί σε μία *θετική αποσύνθεση* (*positive dissolution*), αφού παρουσιάζει σημεία όπου εφάπτεται με την επικούρεια κοσμοθεωρία της αταραξίας και της απόρριψης του μεταφυσικού φόβου.

Πίνακας περιεχομένων

1. Εισαγωγή.....	5
2. Ιστορικό πλαίσιο.....	6
3. <i>Η Πτώση του Οίκου των Άσερ</i>	12
4. <i>Υπνωτική Αποκάλυψη</i>	19
5. <i>Το Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου</i>	30
6. <i>Κάθοδος στο Μάελστρομ</i>	45
7. <i>Ο Δαίμονας της Διαστροφής</i>	53
8. Συμπεράσματα.....	61
9. Βιβλιογραφία.....	66

1. Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την πρόσληψη του επικούρειου διδακτικού φιλοσοφικού ποιήματος του Ρωμαίου ποιητή του 1ου αιώνα π.Χ. Λουκρητίου (περ. 99-55 π.Χ.), του *De Rerum Natura* (*Περί της Φύσεως των Πραγμάτων*), από τον Αμερικανό ρομαντικό ποιητή και συγγραφέα του 19^{ου} αιώνα, Edgar Allan Poe (1809-1849).

Είναι γνωστό ότι ο Poe υπήρξε εμβριθής μελετητής και βαθύς γνώστης της κλασικής ελληνικής και λατινικής γραμματείας. Ως εκ τούτου, στο συγγραφικό του έργο μπορεί να ανιχνευθεί πληθώρα στοιχείων δηλωτικών της διαλεκτικής σύνδεσης και του ποιητικού διαλόγου του συγγραφέα με την κλασική ελληνική και ρωμαϊκή λογοτεχνία.

Όπως είναι εύλογο, η συλλογή και καταγραφή των χωρίων τα οποία παρουσιάζουν αναλογίες καθώς και η ανάδειξη και ανάλυση των συναφειών τους στην παρούσα εργασία δεν είναι εξαντλητικές. Στοιχεία της επικούρειας φιλοσοφίας και επιρροές από το *DRN* του Λουκρητίου μπορούν να εντοπιστούν σαφώς και εντός του υπόλοιπου συγγραφικού corpus του Poe, ποιητικού και πεζού. Είναι σημειωτέο δε ότι και στα ίδια τα εδώ αναφερόμενα έργα μπορούν να ανευρεθούν επιπλέον ομοιότητες και να αναδειχθούν περαιτέρω συσχετίσεις.

Η εργασία θα περιοριστεί στη σταχυολόγηση και στον σχολιασμό ορισμένων ενδεικτικών και χαρακτηριστικών παραλληλισμών και συνδέσεων του *DRN* του Λουκρητίου¹ και των διηγημάτων του Poe “*The Fall of the House of Usher*” («*Η Πτώση του Οίκου των Άσερ*», 1839), “*Mesmeric Revelation*” («*Υπνωτική Αποκάλυψη*», 1844), “*The Masque of the Red Death*” («*Το Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου*», 1842), “*A Descent into the Maelström*” («*Κάθοδος στο Μάελστρομ*», 1841), και “*The Imp of the Perverse*” («*Ο Δαίμονας της Διαστροφής*», 1845).²

¹ Η μετάφραση που χρησιμοποίησα για το *DRN* είναι των Αντωνιάδη και Χαμέτη (2005).

² Για την «*Πτώση του Οίκου των Άσερ*», «*Το Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου*» και την «*Κάθοδο στο Μάελστρομ*» χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση της Σχινά (2013), για τον «*Δαίμονα της Διαστροφής*» η μετάφραση του Μηλιτιάδη (2005), ενώ στην «*Υπνωτική Αποκάλυψη*» το κείμενο αντλήθηκε από το <https://poestories.com/read/mesmeric> και η μετάφρασή του είναι δική μου.

2. Ιστορικό πλαίσιο

Απ' όσο μπορούμε να γνωρίζουμε, ο Poe δεν κρατούσε προσωπικό ημερολόγιο, επομένως δεν μας άφησε δυστυχώς καμία αυτοβιογραφική καταγραφή, εκτός από ένα σύντομο, αρκετά ασαφές και γεμάτο ανακρίβειες σημείωμα-υπόμνημα, το οποίο είχε αποστείλει το 1841 στον εκδότη και κριτικό Rufus Wilmot Griswold. Παρόλα αυτά, είναι δυνατόν από τα γραπτά του να αναγνωρίσουμε και να προσεγγίσουμε σε επαρκή βαθμό τα αναγνώσματά του. Τα ποικίλης ύλης κριτικά άρθρα του, τα περισσότερα εκ των οποίων βιβλιοκριτικές, είναι ιδιαίτερος βοηθητικά, αν θέλουμε να ρίξουμε φως στις αναγνωστικές ανησυχίες και αναδιφήσεις του. Κυρίως, όμως, τα δοκίμια, τα ποιήματα και οι ιστορίες του βρίθουν άμεσων αναφορών ή και παραθέσεων αποσπασμάτων και ρήσεων από βιβλία που είχε διαβάσει, είτε ολόκληρα είτε αποσπασματικά. Εντοπίζονται επίσης στο έργο του Poe, όπως έχει αναφερθεί ήδη σχεδόν έναν αιώνα πριν από τον Campbell, από τον οποίο μπορούν να αντληθούν αρκετά χρήσιμα και διαφωτιστικά στοιχεία σχετικά,³ πολλές απηχήσεις και ανακλήσεις από λογοτεχνικά χωρία που τον είχαν εντυπωσιάσει και είχαν πυροδοτήσει τη φαντασία του.

Εκτός από τις ενδοκειμενικές αναφορές, υπάρχουν επίσης πραγματολογικές ενδείξεις και εξωκειμενικές αποδείξεις -καίτοι πενιχρές- για τα έργα που άσκησαν επιρροή στη σκέψη και στη γραφή του Poe. Για παράδειγμα, μία δημοσίευση εφημερίδας παρέθετε τα βιβλία τα οποία διαβάζονταν στην εποχή του στο πλαίσιο του κύκλου μαθημάτων Λατινικής τον οποίο ο Poe είχε παρακολουθήσει στο Πανεπιστήμιο της Virginia. Υπάρχουν επίσης κάποιοι κατάλογοι καθώς και ορισμένες καταγεγραμμένες αναφορές, στις οποίες αναφέρονται με τον τίτλο τους ορισμένα από τα βιβλία που μελέτησε σε παιδική ηλικία όσο ζούσε στο Richmond και στο Λονδίνο.

Παρά τις αναμφίβολες ελλείψεις σαφέστερων ιστορικών λεπτομερειών, τα διαθέσιμα στοιχεία μπορούν να κριθούν εντούτοις επαρκή για να εγγυηθούν ορισμένα αρκετά ασφαλή συμπεράσματα αναφορικά με το περιεχόμενο και τη γενική τάση των αναγνωσμάτων του Poe. Ο Poe είχε ευρύτατο αναγνωστικό

³ Campbell 1925.

ορίζοντα τόσο στην ποίηση όσο και στη μυθιστοριογραφία -ιδιαίτερα στη λογοτεχνία φαντασίας- του καιρού του. Μεταξύ των σύγχρονών του ποιητών φαίνεται ότι γνώριζε καλύτερα και ξεχώριζε το έργο των Βρετανών Byron, Coleridge και Tennyson, καθώς και του Ιρλανδού Thomas Moore. Από Γερμανούς φιλοσόφους, ο Poe αναφέρεται στο έργο του συνολικά επτά φορές στον Kant, στον Schelling πέντε, στον Fichte δύο και μία στον Hegel.⁴ Από το έργο του μπορεί επιπλέον με σαφήνεια να συναχθεί ότι ο Poe μοιραζόταν ένα κοινό ενδιαφέρον για τη Γερμανική φιλοσοφία με το κίνημα των *Υπερβατιστών* (*Transcendentalists*)⁵.

Το γεγονός ότι ο Poe είχε εμβριθή και εδραία γνώση της λατινικής γλώσσας και ευρεία εποπτεία της κλασικής λατινικής γραμματείας είναι ιστορικά τεκμηριωμένο και αδιαμφισβήτητο. Φαίνεται ότι ξεκίνησε τη μελέτη των Λατινικών όταν εισήχθη στο σχολείο του John Bransby στο Stoke Newington του Λονδίνου. Μολονότι δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για το έτος έναρξης της φοίτησής του, θεωρείται ωστόσο πιθανόν να ήταν το 1817, καθώς έχει ανευρεθεί μεταξύ των εγγράφων του John Allan⁶ ένα γράμμα, το οποίο αναφέρεται στην παραμονή τους στο Λονδίνο κατά το διάστημα 1815-1820, και μέσω του οποίου πληροφορούμαστε επίσης ότι ο Poe ήξερε να διαβάζει και μελετούσε Λατινικά ήδη από την ηλικία των 9 ετών. Μετά την επιστροφή του στην Αμερική το 1820, ο Poe συνέχισε τις σπουδές του στην Αγγλική Κλασική Σχολή του Richmond, υπό την καθοδήγηση αρχικά του δασκάλου του, Joseph Clarke, και εν συνεχεία του William Burke. Στο Πανεπιστήμιο της Virginia, όπου ο Poe εισήχθη στο δεύτερο εξάμηνο, τον Φεβρουάριο του 1826, εγγράφηκε σε δύο σχολές, τη Σχολή Αρχαίων και τη Σχολή Σύγχρονων Γλωσσών. Εκεί μελέτησε Οράτιο, τις *Επιστολές* του Κικέρωνα, τα *Γεωργικά* του Βιργιλίου, τα *Annales* του Τάκιτου, καθώς και Πλάυτο, Τερέντιο και Ιουβενάλη.

⁴ Campbell 1925, 168 και 189-191.

⁵ Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι στο διήγημα που είχε δημοσιεύσει ο Poe στο *Graham's Magazine* το 1841, με τίτλο *Never Bet the Devil Your Head* («Ποτέ μην στοιχηματίζεις στον Διάβολο το Κεφάλι σου»), το κίνημα του υπερβατισμού παρωδείται χωρίς περιστροφές από τον συγγραφέα (βλ. σχετ. και Dern 2013, 163-177). Ο Poe αποδομεί τις υπερβατικές ιδεολογίες της εποχής του. Μάλιστα ο υλισμός του Poe έχει διαχωριστεί σαφώς από τον υπερβατισμό του Emerson (βλ. αναλυτικότερα De Prospro, 1988).

⁶ Επιτυχημένος μεγαλοκαπνέμπορος της εποχής, ο οποίος πήρε υπό την προστασία του τον μικρό Edgar μετά τον θάνατο των γονέων του, και από τον οποίο ο Edgar έλαβε το Allan ως δεύτερο όνομά του.

Στο έργο του ανευρίσκονται πολλαπλές αναφορές και παραθέσεις Λατίνων συγγραφέων, με συχνότερες αυτές του Βιργιλίου και του Ορατίου, αλλά και του Κικέρωνα, του Σενέκα και του Κοϊντιλιανού. Αναφέρονται και άλλοι, όπως ο Λογγίνος, ο Οβίδιος και ο Τάκιτος, ο Πλίνιος, ο Σαλλούστιος, ο Σουλπίκιος, ο Τερέντιος και ο Σίλιος ο Ιταλικός μεταξύ άλλων. Όσον αφορά δε στον Λουκρήτιο, ο Ροε παραθέτει μία φορά μία ρήση του, ενώ σε ονομαστική αναφορά του Ρωμαίου ποιητή προβαίνει δύο φορές.⁷

Ειδικά όσον αφορά στο *DRN*, η πρόσληψη του διδακτικού και φιλοσοφικού ποιήματος του Λουκρητίου από τον Ροε έγινε μέσω μιας έκδοσης του 1805-1807, μεταφρασμένης και εκτενώς και περίτεχνα σχολιασμένης από τον Άγγλο συγγραφέα, ιατρό, φυσικό φιλόσοφο και θεολόγο John Mason Good (1764-1827), ο οποίος χαρακτηρίζεται από τον Moreland⁸ ως ο πιο επιδραστικός μεταφραστής του Λουκρητίου κατά τη ρομαντική περίοδο.⁹

Δεδομένου του βαθμού συνάφειας του Ροε τόσο με τον Λουκρήτιο όσο και με τον Good, ενδεχομένως φαντάζει αλλόκοτο και παράταιρο το γεγονός ότι ο Ροε σπανίως αναφέρει τον πρώτο, καθόλου δε τον δεύτερο. Ωστόσο, λόγω της διεισδυτικότητας του *DRN* στον Διαφωτισμό και στον Αμερικανικό μεταπολεμικό διάλογο της διανόησης, ο Ροε πιθανόν είχε θεωρήσει ως δεδομένη την εξοικείωση των αναγνωστών του με τον Ρωμαίο ποιητή. Ως προς

⁷ Norman 1934, 72-74.

⁸ Moreland 2018, 14.

⁹ Για τον Good το μεγάλο διανοητικό διακύβευμα και ο απώτερος στόχος των μεταφραστικών και συγγραφικών προσπαθειών του φαίνεται να ήταν, όπως διαπιστώνει ο Moreland (2016: 10, 16 και 28-30), η συμφιλίωση και ο συγκερασμός του χριστιανικού πνεύματος τόσο με την υλιστική οπτική του Λουκρητίου (η οποία βασιζόταν στην ατομική θεωρία του Επίκουρου και των προσωκρατικών φιλοσόφων Δημόκριτου και Λεύκιππου), όσο και με τον αναδυόμενο, μέσα από τις επιστημονικές εξελίξεις της εποχής, ματεριαλισμό του 19ου αιώνα. Στα γραπτά του Good ο όρος «*υψηλό*» (*sublime*) λειτουργεί για τους αναγνώστες ως μια διαρκής υπενθύμιση της παρουσίας του θεϊκού δημιουργού και της μοναδικής σχέσης που έχει αυτός με την ανθρωπότητα. Μάλιστα, η συχνή χρήση και παρεμβολή της λέξεως «*υψηλό*» οδηγεί τον Moreland (2018, 15) στο να χαρακτηρίσει τη μετάφραση του *DRN* του Good ως μεροληπτική και προκατειλημμένη. Μέσω της συχνής μνείας του «*υψηλού*» ο Good επιδιώκει, κατά τον Moreland, να αποκαταστήσει, τρόπον τινά να αναστηλώσει, τη θεϊκή υπόσταση της ανθρώπινης μορφής, κατ' ουσίαν παραποιώντας και υπονομεύοντας την απεικόνιση της ανθρώπινης ύπαρξης από τον Ρωμαίο ποιητή. Ο Λουκρήτιος κατατάσσει τον άνθρωπο ως μία απλώς από τις αμέτρητες υπάρχουσες εκδοχές φθαρτών υλικών οργανισμών και φυσικών φαινομένων, τα οποία προκύπτουν μέσω μιας αλληλουχίας μη κατευθυνόμενων, μη καθοδηγούμενων από κάποια ανώτερη δύναμη, συγκρούσεων και προσκρούσεων σε επίπεδο ατόμων. Ο Good φαίνεται, συνεπώς, ότι παρεμβαίνει «*μεταφυσικοποιώντας*» ή και «*μυστικοποιώντας*», αν μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει τους όρους χωρίς να υποπέσει σε υπερβολή ή υπεραπλούστευση, την υλιστική περιγραφή του Λουκρητίου για τον άνθρωπο.

τον Good δε, πιθανότατα είχε, κατά τον Moreland, δικαιολογημένο συμφέρον να αποσιωπήσει την έκταση στην οποία άντλησε από αυτόν.¹⁰

Ο πρώτος που κατέγραψε τις εκτεταμένες και εντυπωσιακές αναλογίες μεταξύ Λουκρητίου και Ροε ήταν ο επιμελητής και βιογράφος του Ροε, James Harrison, το 1902, ο οποίος ωστόσο δεν ισχυρίστηκε την ευθεία επιρροή του Ροε από τον Λουκρήτιο, αλλά έμεινε στο επίπεδο ανάδειξης των πολλαπλών παραλληλισμών μεταξύ των δύο συγγραφέων.

Λίγα χρόνια μετά, το 1910, ο John Basore εξέφρασε έναν αμεσότερο συσχετισμό μεταξύ Λουκρητίου και Ροε. Κατά τον Basore, ο Ροε υπό την επίδραση του Λουκρητίου πειραματίστηκε στη σφαίρα του μυστηριώδους και του ανεξήγητου, καθώς καταπιάστηκε με το εγχείρημα της αναλυτικής περιγραφής της «υλικής φύσης» (“*physical nature*”) των επικούρειων θεών, το οποίο ο Λουκρήτιος ανέδειξε μεν στο *DRN*, αφήνοντάς το ωστόσο ημιτελές.¹¹

Έκτοτε μεσολάβησε διάστημα μισού αιώνα και πλέον, έως ότου το 1972 δύο μελετητές του Ροε, οι Daniel Driskell και Harriet Holman, επανεξέτασαν (ο ένας ανεξάρτητα από τον άλλον) το ζήτημα της σχέσης του Ροε με τον Λουκρήτιο και με την επικούρεια σκέψη εν γένει. Ο Driskell συγκεκριμένα υποστήριξε ότι ο Ροε είχε διαβάσει Λουκρήτιο, και μάλιστα παρέθεσε τις απηγήσεις του *DRN* από τη μετάφραση του Good, τις οποίες ανίχνευσε διασκορπισμένες μέσα στο έργο του Ροε. Ωστόσο, δεν ανέπτυξε περαιτέρω τη σημασία των ανακάλυψεων αυτών στο έργο του Αμερικανού ρομαντικού, ούτε εισέφερε συγκεκριμένες και ακριβείς αποδείξεις σχετικά με την ανάγνωση της μετάφρασης του Good από τον Ροε, με εξαίρεση την παρατήρηση ότι η μετάφραση του Good «ήταν πιθανώς η καλύτερη από τις έξι μεταφράσεις στις οποίες είχε πρόσβαση ο Ροε».¹² Η Holman, από την πλευρά της, εξέτασε τη σχέση του Ροε με την επικούρεια φιλοσοφία μέσα από ένα ευρύτερο πρίσμα, αξιοποιώντας ως πρωταρχική απόδειξη και βασικό τεκμήριο τις αναφορές μέσα στα γραπτά του Ροε στα «επικούρεια άτομα» (“*Epicurean atoms*”), εστιάζοντας μάλιστα στον ειδικό και σημαίνοντα ρόλο αυτών στο κύκνειο άσμα του Αμερικανού συγγραφέα, το *Eureka*.¹³

¹⁰ Moreland 2016, 7.

¹¹ Moreland 2016, 8· Basore 1910, 87.

¹² Driskell 1972, 54.

¹³ Holman 1972.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί η ανάδειξη από τον Hovey στο κεφάλαιο «*Η Ανθρώπινη Υλική Μεταφυσική του Πόε*» (“*Poe’s Material Metaphysics of Man*” στο *A Companion to Poe Studies*, σε επιμέλεια του E. W. Carlson,)¹⁴ του σημαίνοντος ρόλου τον οποίο κατέχει η επικούρεια σκέψη στην υλιστική μεταφυσική του Poe. Ο Hovey παρέχει μία λεπτομερή περιγραφή και ανάλυση του τρόπου με τον οποίο ο Poe μελετά και ανατέμνει την ιδεαλιστική σκέψη μέσω υλιστικών φακών και πρισμάτων. Ωστόσο, δεν εξετάζει τον ρόλο που έπαιξε το *DRN* στην ανάπτυξη της υλιστικής μεταφυσικής του Poe, ενδεχομένως επειδή η πρόσληψη του Λουκρητίου από τον Poe είναι σε μεγάλο βαθμό συνυφασμένη με τις ερμηνείες του Good.¹⁵

Ο Moreland θεωρεί βέβαιο ότι ο Poe είχε γνώση τόσο για την ύπαρξη όσο και για τις αρετές του *DRN* του Good, δεδομένης της ευρείας κλίμακας στην οποία ήταν γνωστό, αφού οι παραπομπές σε αυτό κατά τον πρώιμο δέκατο ένατο αιώνα αποτελούν αδιαμφισβήτητο γεγονός. Όμως, ενώ έχουν εντοπιστεί από τους μελετητές στα γραφόμενα του Poe συγκεκριμένες αναφορές στο magnum opus του Λουκρητίου, η πρόσληψη του *DRN* παραμένει ελλιπής ως προς το επίπεδο κατανόησής της. Το πρόβλημα της φύσης και των πηγών της ποεϊκής πρόσληψης του *DRN* περιπλέκεται κατά βάση λόγω τεσσάρων, σύμφωνα με τον Moreland, παραδοχών. Πρώτον, η γνώση του Poe για τον Λουκρήτιο κατά πάσα πιθανότητα δεν περιοριζόταν στη μετάφραση του Good. Ο Poe πιθανότατα είχε διαβάσει τα τελευταία μέρη του *DRN* στα Λατινικά ήδη πριν πέσει στα χέρια του η έκδοση του Good, είτε στα σχολικά του χρόνια στην Αγγλία ή στο Richmond, είτε αργότερα ως φοιτητής στο πανεπιστήμιο της Virginia. Ενδεχομένως διάβασε το λατινικό κείμενο κατ’ αντιπαραβολή της αγγλικής -και σε ορισμένα σημεία προκατειλημμένης- μετάφρασης του Good. Δεύτερον, είναι βέβαιο ότι ο Poe συνάντησε πολλές από τις θεματικές του *DRN* διάχυτες στο έργο άλλων συγγραφέων, περιλαμβανομένων των Bacon, Locke, Milton, Coleridge και Jefferson. Τρίτον, πρέπει να αναγνωριστεί ότι η μετάφραση και τα ερμηνευτικά σχόλια του Good για το ποίημα αντιγράφονταν, παρετίθεντο ως αποσπάσματα και παραφράζονταν ευρέως από κριτικούς και δοκιμιογράφους των δύο πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα, καθιστώντας

¹⁴ Hovey 1996.

¹⁵ Moreland 2016, 10.

πιθανό το ενδεχόμενο η γνώση του Poe για τον Λουκρήτιο μέσω του Good να ήταν προϊόν σταχυολόγησης με διαμεσολαβημένο και αποσπασματικό τρόπο από πολλαπλές πηγές. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το δοκίμιο «Παρατηρήσεις πάνω στα γραπτά και την ιδιοφυΐα του Λουκρητίου με δείγματα μιας νέας μετάφρασης» (“*Observations on the Writings and Genius of Lucretius with Specimens of a New Translation*”) του φίλου και συνεργάτη του Good, Nathan Drake (1766-1836). Τέταρτον, και σημαντικότερο, η ενασχόληση του Poe με τον Λουκρήτιο του Good φαίνεται συν τοις άλλοις να είναι μέρος της ευρύτερης ενασχολήσεώς του με το έργο του Βρετανού ιατρού και συγγραφέως, και μπορεί να γίνει πληρέστερα κατανοητή υπό το φως του μεταγενέστερου έργου του Good, το *Βιβλίο της Φύσης (Book of Nature)*, από το οποίο ο Poe αντλεί σε πολλά σημεία στα γραφόμενά του. Μία προσεκτική συγκριτική εξέταση αναδεικνύει, συνεπώς, τον εκτεταμένο βαθμό στον οποίο τα γραπτά του Poe αντλούν στοιχεία και επιρροές από τις ερμηνείες του Good, τόσο από τη σχολιασμένη μετάφρασή του του *DRN*, όσο και από το μεταγενέστερο έργο του φυσικής θεολογίας, το *Βιβλίο της Φύσης*.¹⁶

Η υπόθεση του Moreland, η οποία νομίζω ότι λειτουργεί ως έναν ικανοποιητικό βαθμό ως διαφωτιστική της προβληματικής που εξετάζουμε, δηλαδή του πώς το *DRN* έχει επηρεάσει το έργο του Poe, συνοψίζεται εν ολίγοις στο ότι, είτε άμεσα και ευθέως, είτε μέσα από τη χρήση άλλων πηγών, ο Poe ανακάλυψε τον ερμηνευτικό σχολιασμό του Good για τον Λουκρήτιο στο πρώιμο στάδιο της πορείας του. Συγκεκριμένα, ο Moreland ισχυρίζεται ότι αυτό συνέβη πριν τα 1829, καθώς και ότι είναι προφανείς οι απηχήσεις του Ρωμαίου φιλοσόφου στα ποιήματα της νεότητας του Poe, όπως στο *Fairyland*, στο *Al Aaraaf*, και στο *The City in the Sea*, καθώς και στα πρώιμα προσχέδια ορισμένων ιστοριών από το *Folio Club*, ενώ γύρω στα 1838-1839, η σχέση του Poe με τα γραπτά του Good αποκτά μια πιο κριτική ματιά και διάθεση, καθώς από τότε και έπειτα το μεγάλης επιρροής έργο φυσικής θεολογίας του Good, *Book of Nature*, κυκλοφόρησε ευρέως σε διάφορες Αμερικανικές εκδόσεις.¹⁷

¹⁶ Moreland 2016, 6.

¹⁷ Moreland 2016, 7.

3. *Η Πτώση του Οίκου των Άσερ*

Η *Πτώση του Οίκου των Άσερ* είναι μία από τις πιο διάσημες και δημοφιλείς ιστορίες τρόμου και φαντασίας του Poe. Στοιχεία και μοτίβα του ρομαντικού γοτθικού μυθιστορήματος είναι διαρκώς παρόντα στο διήγημα. Ο αφηγητής Poe επισκέπτεται ένα παμπάλαιο ερημικό πύργο, στις όχθες μιας μουντής, βλοσυρής λίμνης, για να συναντήσει τον παλιό του φίλο Roderick, τον τελευταίο απόγονο της δυναστείας των Usher, ο οποίος παρουσιάζει μία παρατεταμένη και διαρκώς επιδεινούμενη ψυχοσωματική έκπτωση, απόρροια του θανάτου της πολυαγαπημένης του δίδυμης αδελφής Madeline, η οποία, όπως αποκαλύπτεται μέσα σε μια ατμόσφαιρα φρίκης και ανατριχίλας, έχει ενταφιαστεί στην κρύπτη του οίκου, ενώ βρισκόταν ακόμα εν ζωή.

Ο Poe συστήνει στον αναγνώστη τον χαρακτήρα του Roderick Usher ως «έναν από τους εύθυμους συντρόφους της παιδικής του ηλικίας». Από την ευθυμία αυτή δεν έχει μείνει τίποτα πλέον, αφού και μόνο το ύφος του γράμματος του Roderick, που συνιστά το πρώτο δείγμα της ψυχικής κατάστασης του ήρωα το οποίο παρουσιάζει ο αφηγητής, είναι «παράφορα φορτικό», ενώ η εικόνα του χειρογράφου επιβεβαιώνει τη «μεγάλη νευρική διέγερση», τη «σοβαρή σωματική ασθένεια» και τη «διανοητική διαταραχή που τον καταδυνάστευε». Η συνέχεια της περιγραφής σκιαγραφεί τη διαταραγμένη ψυχονητική κατάσταση σε συνδυασμό με τη σωματική νοσηρότητα του ήρωα με ακόμη μεγαλύτερη ενάργεια. Ο αφηγητής αναφέρεται στη «νεκρική ωχρότητα της επιδερμίδας», στην «έλλειψη ηθικής δύναμης», στην «απόκοσμη λάμψη των ματιών του». Η τρέλα και η εμμονή συνιστούν τυπικές ψυχολογικές καταστάσεις για τους ποεϊκούς χαρακτήρες. Για να μιλήσουμε με όρους αισθητικής διάκρισης του υψηλού και του ωραίου κατά Burke,¹⁸ οι νοητικές αυτές καταστάσεις, οι οποίες είναι συνώνυμες του κινδύνου και του πόνου, ανήκουν περισσότερο στη σφαίρα της πρόκλησης και της επαγωγής της

¹⁸ Στην πραγματεία του “*A Philosophical Inquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*” (1756) ο Ιρλανδός στοχαστής και φιλόσοφος Edmund Burke (1729-1797) καινοτομεί στην αισθητική θεωρία της εποχής, παρουσιάζοντας το ωραίο και το υψηλό ως αντιθετικό ζεύγος, το οποίο δεν αναφέρεται αποκλειστικά στην τέχνη αλλά και στη φύση και κατ’ επέκταση στη φύση του ανθρώπου. Το έργο του έχει θεωρηθεί ως ένας από τους βασικούς συνδετικούς κρίκους της κλασικής αντίληψης περί κάλλους και των αισθητικών τάσεων του ρομαντισμού.

αγωνίας του υψηλού, παρά στην ομαλή, αρμονική και ευγενή επικράτεια του ωραίου.¹⁹ Για τον Ροε, όπως και για τον Βurke, η ηδονή που προκαλείται σε τέτοιες συνθήκες είναι σχεδόν πάντα συνυφασμένη με τον πόνο, καθώς η ευχαρίστηση, η αίσθηση του συναρπαστικού, ή και η έκσταση συμπίπτουν με μία έντονα επώδυνη ή τρομακτική εμπειρία. Αυτού του τύπου η ηδονή θα μπορούσε, θεωρώ, να συνιστά την αρνητική όψη της ηδονής του Επικούρειου σοφού, ο οποίος -όπως τον περιγράφει ο Λουκρήτιος- έρχεται αντιμέτωπος με ένα ανάλογο ερέθισμα ηδονικού και συγκλονιστικού τρόμου, ατενίζοντας από ψηλά μία κατάσταση χαοτική και φοβερή, η οποία εγκυμονεί τον κίνδυνο του αφανισμού και του θανάτου, όπως μια θαλασσοταραχή ή μια μάχη που μαίνεται, και παρόλα αυτά εκείνος κατορθώνει να παραμείνει γαλήνιος (DRN Π. 1-11).²⁰ Η απόλαυση που αντλεί ο Επικούρειος συνυφαίνεται με τον τρόπο και τον πόνο, με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του ο κίνδυνος του δικού του αφανισμού τελικά αποσοβείται χάρη στη γνώση της επικούρειας φιλοσοφίας και την ενατένιση του κόσμου με τη ματιά του πεπαιδευμένου σε αυτήν.

Ο Roderick αδυνατεί, λοιπόν, να βγει από τα τείχη του οίκου που γκρεμίζεται, δεν έχει το ηθικό σθένος να υπερβεί τον υπό κατάρρευση κόσμο του οίκου, οπότε συντρίβεται και αυτός, ο *«απελπισμένος και ευάλωτος τελευταίος απόγονος της αρχαίας γενιάς των Άσερ»*, μαζί του. Ο αφανισμός του προβάλλει αναπόδραστος, με χαρακτηριστική τη φράση του ήρωα, *«θα αφανιστώ... πρέπει να αφανιστώ μέσα σ' αυτήν την ελεεινή αφροσύνη»*, καθώς ο ίδιος, η Madeline και η οικία αποτελούν μία αδιαχώριστη ενότητα. Ο θάνατος εκείνης σηματοδοτεί το συνολικό τέλος του οίκου, οπότε ο Roderick είναι καταδικασμένος να θαφτεί μαζί με την αγαπημένη του αδελφή, κάτω από τα τείχη του. Τα τείχη του οίκου των Άσερ θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι είναι για τον Roderick τα *φλεγόμενα τείχη του κόσμου* του, αν κάνουμε μία αναγωγή στο μοτίβο του Λουκρητίου, το οποίο παρουσιάζεται στο DRN I. 73. Σε αντίθεση με τον Επίκουρο, ο οποίος αποτελεί κατά τον Λουκρήτιο το ηθικό και φιλοσοφικό πρότυπο που οφείλει να ακολουθήσει η ανθρωπότητα για να απελευθερωθεί από τα δεσμά του φόβου και της χαμέρπειας, ο Roderick δεν

¹⁹ Burke 1823, 45 και 164· Wormersley 1998.

²⁰ Αναλυτικότερα για τις εικόνες του *υψηλού* στο *DRN* βλέπε παρακάτω, ιδίως στην Ενότητα 4, και ειδικότερα για την εικόνα του αφ' υψηλού ατενίζοντος Επικούρειου σοφού βλέπε τον σχολιασμό σελ. 32-33.

έχει τη δύναμη ούτε τη βούληση να υπερβεί τα *flammantia moenia mundi*,
οπότε συμπαρασύρεται στην καταστροφή και στην ανυπαρξία.

Τα *τείχη του κόσμου* ως μοτίβο στο DRN, κατά μία πιο ψυχολογική
ερμηνεία των στίχων, συμβολίζουν την περιχαράκωση, την αναδίπλωση σε
έναν περιορισμένο χώρο επιστητού, την οποία ο άνθρωπος, ακολουθώντας το
παράδειγμα του Επίκουρου, ο οποίος με «*τη ζωντανή ορμή του νου θριάμβευσε
και διάβηκε τους φλογισμένους φράχτες τ' ουρανού, και περπάτησε το απέραντο
Σύμπαν με λογισμό και πνεύμα*» (DRN I. 72-74), πρέπει να υπερβεί,
προκειμένου να διευρύνει τον ορίζοντα της γνώσης και της δράσης του. Η
διαλεκτική εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, με τον εσωτερικό να συμβολίζει
από τη μία μια νοσηρή, παρακμάζουσα οικεία σφαίρα, και από την άλλη τον
εξωτερικό, ο οποίος δύναται να ιδωθεί ως αναπαράσταση ή εκδήλωση της
απειρότητας, πολλαπλότητας και ελευθεριότητας του σύμπαντος κόσμου,
απαντάται τόσο στην «*Πτώση του Οίκου των Άσερ*» όσο και στο «*Προσωπείο
του Κόκκινου Θανάτου*», όπως θα δούμε παρακάτω (Ενότητα 5). Το μοτίβο των
φλεγόμενων τειχών του κόσμου απαντάται στο DRN και στους στίχους I. 1102-
1108, όπου ο Λουκρήτιος προβαίνει σε μια περιγραφή του εικαζόμενου τέλους
του κόσμου: *μήπως τα τείχη του κόσμου σαν φλόγες ιπτάμενες σκορπίσουν και
χαθούν στο απέραντο κενό, και με τον ίδιο τρόπο ακολουθήσουν και τα υπόλοιπα:
μήπως οι βροντερές περιοχές του ουρανού ορμήζουν προς τα πάνω κι η γη
υποχωρήσει απότομα κάτω απ' τα πόδια μας, κι ανάμεσα στα σκόρπια χαλάσματα
της γης και τ' ουρανού αφανιστούν τα πάντα στα τρίςβαθα του κενού*. Το τέλος
του *Οίκου των Άσερ* περιγράφεται από τον Ροε κατά παρόμοιο τρόπο, με
ανάλογες οπτικές και ακουστικές εικόνες καταστροφής, οι οποίες εντάσσονται
στην ρομαντική εικονοποιία του *υψηλού*, καθώς εν προκειμένω η αίσθηση του
υψηλού προκύπτει από τις συνταρακτικές δυνάμεις της φύσης, πρόκειται
δηλαδή για το λεγόμενο, όπως το αναφέρει και ο Glauthier, *φυσικό υψηλό
(natural sublime)*²¹: ... *είδα τους μεγαλόπρεπους τοίχους να διαλύονται.
Ακούστηκε ένας μακρόσυρτος σάλος, σαν το βουητό χιλίων κυμάτων, και η βαθιά
και σκοτεινή λίμνη στα πόδια μου έκλεισε βλοσυρά και σιωπηλά πάνω από τα
ερείπια του «Οίκου των Άσερ»*.

²¹ Glauthier 2023, 18.

Κατά τον Pahl, η έπαυλη των Άσερ μπορεί να ιδωθεί ως ένα έργο τέχνης, ή μπορεί να συνιστά ένα λεκτικό τέχνασμα, τα διάφορα μέρη του οποίου είναι διευθετημένα ώστε να δημιουργούν μία συγκεκριμένη αισθητικότητα, ή αυτό που ο Burke αποκαλεί μία «καινούργια ζωή και δύναμη».²² Όταν ο αφηγητής βιώνει «ανυπόφορη θλίψη» στη θέα της ρημαγμένης έπαυλης, οι «συνδυασμοί των πολύ απλών φυσικών αντικειμένων» τον επηρεάζουν με μια «δύναμη» η οποία αψηφά την ανάλυση. Αυτό που τελικά βρίσκει, καθώς κινείται βαθύτερα μέσα στον λαβύρινθο της κατοικίας των Άσερ, είναι ένας ολοένα και πιο ανησυχητικός, ανατριχιαστικός και δυσάρεστος κόσμος, ένας κόσμος που κατά περίεργο τρόπο αναμειγνύει το λογοτεχνικό και το πραγματικό, ώστε προξενεί μία υψηλή αίσθηση αποπροσανατολισμού. Στην αφήγηση παρεμβάλλεται η ρητορική περί βίας και καταστροφής. Τα αποσπάσματα περιγράφουν θυελλώδη καιρό, τοίχους που σχίζονται στη μέση, και επιθανάτιες στριγκλιές που προϊδεάζουν για τη μεγαλειώδη, τρομερή σκηνή της ολοκληρωτικής καταστροφής τόσο της οικίας όσο και της οικογένειας των Άσερ εν τω μέσω ενός quasi θείου «ανεμοστρόβιλου» και ενός «ήχου σαν τη φωνή χιλίων υδάτων».²³ Ουσιαστικά, ο Poe περιγράφει ένα μικρό τέλος ενός κόσμου, επηρεασμένος ενδεχομένως από τη θεματική του τέλους του κόσμου στο *DRN*.²⁴

Στην *Πτώση του Οίκου των Άσερ* δραματοποιείται μία διεργασία την οποία ο Poe περιγράφει σε πολλές ιστορίες του, εν προκειμένω όμως με τρόπο εξόχως εναργή και γλαφυρό. Η *Πτώση του Οίκου των Άσερ* λειτουργεί ουσιαστικά ως μια αλληγορική αναδιατύπωση των επιχειρημάτων του *DRN* στο τρίτο βιβλίο, σχετικά με τη συν-υλικότητα και συν-θνητότητα του σώματος, του νου και της ψυχής. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την ανάγνωση που προτείνει ο Moreland, ο Roderick μπορεί να νοηθεί ως animus και η Madeline ως anima.²⁵ Ο Λουκρήτιος προβαίνει στη διάκριση σε animus και anima, δηλαδή στο λογικό και στο άλογο μέρος της ψυχής, ακολουθώντας τον Επίκουρο αλλά και τη γενικότερη κυρίαρχη στην ελληνική φιλοσοφία αντίληψη.²⁶ Πνεύμα και ψυχή,

²² Pahl 2006, 38.

²³ Pahl 2006, 39.

²⁴ Πιο αναλυτικά για το τέλος του κόσμου, όπως περιγράφεται στο *DRN VI*, βλέπε παρακάτω, Ενότητα 5, σελ. 41-42.

²⁵ Moreland 2016, 29.

²⁶ Kenney 2014, 91.

κατά τον Λουκρήτιο, δεν μπορούν να υπάρξουν το ένα χωρίς το άλλο, είναι αλληλοσυμπληρούμενα και απολύτως αλληλεξαρτώμενα, καθώς «ο νους κι η ψυχή κρατιούνται σφιχτοδεμένα μεταξύ τους κι αποτελούν μια ενιαία φύση» (DRN III. 136-137). Ο Λουκρήτιος διευκρινίζει ότι, όταν αναφέρεται στη θνητότητα της anima, εννοεί και τη θνητότητα του animus, καθώς η φύση τους είναι «ενιαία» και «αξεδιάλυτη» (DRN III. 422-424). Έτσι και στην περίπτωση των Usher, ο θάνατος της πολυαγαπημένης του Madeline επιφέρει νομοτελειακά και αναπόδραστα την ψυχονοητική κατάρρευση του Roderick.

Στο σημείο αυτό μπορεί να αναδυθεί, θεωρώ, μια δεύτερη αναλογία του διηγήματος του Poe με το *DRN III*. Ο θάνατος της Madeline και η συνακόλουθη κατάρρευση του Roderick επιφέρουν τελικά την κατάρρευση του υλικού οικοδομήματος του οίκου των Άσερ, όπως για τον άνθρωπο η φθορά και η καταστροφή της ψυχής και του πνεύματος έχουν ως άμεση και αναπόφευκτη συνέπεια την κατάρρευση του σώματος, του εξωτερικού οικοδομήματος, του περιβλήματος που περικλείει, συνέχει και προστατεύει animus και anima. Ψυχή και σώμα βρίσκονται, όπως εξηγεί ο Λουκρήτιος, «σε αμοιβαία επαφή», ενώ «ο χωρισμός τους είναι αδύνατος χωρίς τη διάλυση και τον αφανισμό τους». Η επιβίωσή τους «εξαρτάται από το δέσιμό τους», συνεπώς «η φύση τους είναι αδιάσπαστη» (DRN III. 337-349). Χωρίς τη Madeline και τον Roderick, λοιπόν, χωρίς το αδιαχώριστο δίδυμο που δίνει πνοή και ζωτικότητα στο σπίτι, ο οίκος καταρρέει. Η εικόνα του πύργου που καταρρέει συναντάται στο πέμπτο βιβλίου του *DRN*, όπου ο Λουκρήτιος επιχειρηματολογεί για τη φυσική νομοτέλεια της φθαρτότητας του κόσμου, εξηγεί ότι κάποια στιγμή το σύμπαν θα αφανιστεί και περιγράφει καταστροφικές σκηνές όπως την κατολίσθηση και τον θρυμματισμό βράχων και την κατάρρευση ναών, μνημείων, αγαλμάτων και πύργων (DRN V. 306-311). Πιθανότατα, λοιπόν, ο Poe είχε αντλήσει έμπνευση από τους στίχους αυτούς, και συγκεκριμένα από το δίστιχο V. 306-307: «κι οι πέτρες ακόμη νικιούνται από τον χρόνο, και πύργοι ψηλοί γκρεμίζονται».²⁷

Στην ορολογία του Λουκρητίου, και όπως αυτή εν συνεχεία αποδόθηκε και παραδόθηκε από τον Good, οι όροι *μυαλό*, *ψυχή* και *πνεύμα* χρησιμοποιούνται σε γενικές γραμμές ως συνώνυμοι, όπως άλλωστε και στην επικούρεια φιλοσοφία. Ο Λουκρήτιος χρησιμοποιεί τον όρο *μυαλό* ή *πνεύμα*

²⁷ Βλ. επ' αυτού και Berno 2024, 70.

(*animus*) για το πιο συμπυκνωμένο μέρος αυτής της ουσίας που, αποτελούμενη από λεπτής σύνθεσης άτομα, φανταζόταν ότι εδρεύει στην καρδιά και στα λεγόμενα *praecordia* (στήθος, διάφραγμα, κοιλιά, εντόσθια). Και τον όρο *ψυχή* (*anima*) για το πιο αραιό μέρος της και τις μακρινές ακτινοβολίες, που δίνουν ζωή και ενέργεια στα άλλα όργανα, και ιδιαίτερα στα άκρα. Αυτό οδηγεί, κατά τον Moreland, στη σταθερή διαφοροποίηση του Good μεταξύ των δύο έμφυλων (*gender*) γραμμών, δημιουργώντας μια φαινομενική προσωποποίηση, η οποία μπορεί να εφαρμοστεί και να φωτίσει περαιτέρω τη διήγηση του Poe για τον *domus* (οίκο, αρχοντικό), όπου κυβερνούσε ο *animus* (Roderick), και του οποίου ζωτική ενέργεια ήταν η *anima* (Madeline).²⁸

Μέσα από την λουκρήτεια ερμηνευτική εκδοχή του Roderick ως *animus* και της Madeline ως *anima* φωτίζεται και διαφαίνεται η αριστοτεχνική χρήση από τον Poe της τεχνικής της παραδοξότητας, μέσω της οποίας το οικείο μετατρέπεται σε ανοίκειο, το γνωστό σε άγνωστο και αλλόκοτο, το επιμέρους σε καθολικό. Αυτού του τύπου η παραδοξότητα, η οποία ανάγει έναν ήρωα ενός τυπικά κλειστού και φαινομενικά οικείου χώρου σε μία αρχετυπική μορφή πολύ ευρύτερης εμβέλειας, αποτελεί οργανικό στοιχείο και βασικό συστατικό του τρόπου με τον οποίο ο Poe συλλαμβάνει και δομεί την αισθητική ατμόσφαιρα του *υψηλού*, η οποία, κατά τον Pahl, συγχωνεύει το οικείο και οικιακό θηλυκό πεδίο του ωραίου με την ιδιότητα, αποπνέουσα δέος αρσενική επικράτεια του *υψηλού*.²⁹

Η βίωση του *υψηλού* στην *Πτώση του Οίκου των Άσερ* βασίζεται εντέλει στην τρέλα, στην παράνοια (*madness*) του πρωταγωνιστή Roderick, η νοσηρή κατάσταση του οποίου, η υπερευαισθησία του, η μονομανιακή απορρόφηση τον καθιστούν ευεπίφορο στις διαλυτικές δυνάμεις μιας αναθεωρημένης στον Poe εκδοχής του *υψηλού*.³⁰ Η αναμέτρηση του Roderick με την άβυσσο έχει ως συνέπεια τον ενταφιασμό της αδελφής του εν ζωή αλλά και τον δικό του θάνατο στο τέλος της ιστορίας. Το χαρακτηριστικό της *διαστροφής* συνιστά ποιότητα αποφασιστικής σημασίας και για τον πρωταγωνιστή, το νοσηρό φαντασιακό

²⁸ Moreland 2016, 28-29.

²⁹ Pahl 2006, 47. Όπως ήδη έχει προαναφερθεί, η έννοια του *υψηλού* αποτελεί έναν από τους αρμούς της διακειμενικής σύνδεσης των διηγημάτων του Poe με το *DRN* του Λουκρητίου. Αναλυτικότερα επ' αυτού βλ. παρακάτω, σελ. 47-49, 52 και 55-57.

³⁰ Mc Ghee 2013, 57.

του οποίου είναι κατακυριευμένο από τις ιδέες της οικογενειακής κληρονομιάς και της συνέχισης του οίκου.

Ο Ροε αναπαριστά το *υψηλό* με όρους ενός υποκειμένου σε μία μόνιμη κατάσταση κρίσης, όπως ο Roderick Usher. Οι χαρακτήρες του δραματοποιούν μία κατάσταση παρόμοια με αυτό που ο Thomas Weiskel, στην περιγραφή της θεωρίας του Burke, κατονομάζει ως το «αρνητικό *υψηλό*» (“*negative sublime*”).³¹ Το *υψηλό* αντικείμενο, υπό τη μορφή της φύσης, της τέχνης, ή της γυναίκας όπως εν προκειμένω η Madeline, επιτελεί τον ρόλο του με το να κατακυριεύσει το «εγώ» του παρατηρητή-υποκειμένου.³² Έτσι, το υποκείμενο υποπίπτει σε μία επικράτεια αποξένωσης, όπου καθίσταται απο-κεντρωμένο και ασαφώς τοποθετημένο σε σχέση με την ταυτότητά του. Η ετερότητα του *υψηλού* αντικείμενου αποδεικνύεται αδύνατον να αφομοιωθεί. Συνεπώς, το παρατηρούν υποκείμενο, οριστικά αποξενωμένο, αποστερείται την πιθανότητα της μετακίνησης σε μία κατάσταση λογικής ή της διατήρησης μιας ενοποιημένης ταυτότητας.³³

³¹ Weiskel 2019.

³² Pahl 2006, 31: *overwhelm the “I” (eye)*.

³³ Pahl 2006, 31.

4. Υπνωτική Αποκάλυψη

Στην *Υπνωτική Αποκάλυψη* ο αφηγητής Poe, στον ρόλο του υπνωτιστή, πλησιάζει έναν ετοιμοθάνατο ασθενή ονόματι Vankirk, ο οποίος ισχυρίζεται ότι είναι κατέχει βαθιές γνώσεις περί της σφαίρας του θείου και του πεδίου του εσωτερισμού. Ο αφηγητής προβαίνει σε μια σειρά ερωτήσεων προς τον Vankirk, ώστε να καταγράψει τις γνώσεις του πριν αυτός εκπνεύσει. Οι ερωτήσεις αφορούν στη φύση και τη λειτουργία του σύμπαντος, της ύλης και του θεού. Ο υπνωτισμένος Vankirk συνειδητοποιεί κατά τη διάρκεια της εν υπνώσει συνεντεύξεως ότι είναι το πεπρωμένο του να πεθάνει και τελικά ξεψυχά αμέσως μετά την ολοκλήρωσή της, αν και ο αφηγητής διατηρεί τις αμφιβολίες του για τον χρόνο επέλευσης του θανάτου, αναρωτώμενος τελικά μήπως το τελευταίο μέρος του διαλόγου ήταν μια συνομιλία με έναν ήδη νεκρό.

Πρόκειται για ένα όχι και τόσο δημοφιλές διήγημα του Poe, για το οποίο η βιβλιογραφία είναι αρκετά περιορισμένη (ιδίως σε σύγκριση με άλλα έργα του).³⁴ Είναι μία από τις πιο πρόσφορες ιστορίες του για πολυεπίπεδο φιλοσοφικό προβληματισμό, με μία αισθητική πλαισίωση για την επίτευξη της οποίας ο συγγραφέας αριστοτεχνικά δημιουργεί μια υποβλητική, ανατριχιαστική ατμόσφαιρα. Το αισθητικό ύφος του «σκοτεινού υψηλού» (*dark sublime*) αποτελεί κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ατμόσφαιρας στο διήγημα, καθώς η ύπνωση του Vankirk διέπεται, όπως περιγράφει ο αφηγητής Poe, από μία αίσθηση ανακύπτουσας «ανάτασης/εξύψωσης» (“*exaltation*”) μέσα από μία «οξεία ευαλωτότητα» (“*acute susceptibility*”), την οποία επιφέρει η διαμέσου της υπνώσεως αντίληψη των πραγμάτων.

Όταν ο Poe ρωτά τον Vankirk αν τον επηρεάζει η ιδέα του θανάτου, εκείνος απαντά με αμεσότητα πως όχι. Το εν λόγω σημείο μπορεί εύλογα να συσχετιστεί με τη βασική επικούρεια θέση, ότι *ὁ θάνατος οὐδὲν πρὸς ἡμᾶς* (*Ἐπιστολή πρὸς Μενοικέα* §125), η οποία αποτυπώνεται από τον Λουκρήτιο στο τρίτο βιβλίο του *DRN* (III. 830): «*Ἐπομένως, ἕνα τίποτα εἶναι για μας ὁ θάνατος κι οὔτε που μας ἀφορᾷ καθόλου...*». Δεν χρειάζεται να φοβόμαστε τον θάνατο,

³⁴ Στην παρούσα εργασία θα περιοριστούμε στο να φωτίσουμε κάποιες βασικές πτυχές του διηγήματος, οι οποίες παρουσιάζουν συνάψεις με το *DRN* του Λουκρητίου, αναγνωρίζοντας την ανάγκη περαιτέρω διερεύνησης μελλοντικά.

εφόσον δεν υπάρχει μετά θάνατον τιμωρία.³⁵ Άλλωστε, ο ποιητής δεν αναφέρει τίποτα για την πιθανότητα επώδυνου διαχωρισμού σώματος και ψυχής,³⁶ επομένως, αν ακολουθήσουμε τη συλλογιστική του, δεν συντρέχει κάποιος λόγος φόβου ή ανησυχίας, εφόσον πρόκειται για μια διαδικασία φυσική, η οποία δεν μας επηρεάζει όσο υπάρχουμε ούτε μας πονά όταν συμβαίνει. Επιπλέον, ο θάνατος, κατά τον Λουκρήτιο, είναι κάτι που δεν μας αφορά, αφού το να είσαι νεκρός είναι σαν να μην έχεις γεννηθεί καθόλου. Άπαξ και επέλθει ο αποχωρισμός σώματος και ψυχής, οι αισθήσεις μας δεν μπορούν να επανέλθουν, δεν νιώθουμε τίποτα, άρα δεν υπάρχουμε. Τα διασκορπισμένα πλέον άτομα του σώματος και της ψυχής δεν έχουν πια καμία σχέση με το “*concilium*”, τη συγκροτημένη ψυχοσωματική δομή, που συνιστούσε την οντότητά μας.³⁷

Στην *Υπνωτική Αποκάλυψη* τίθεται το σύνθετο και διαχρονικό ζήτημα της πνευματικότητας και υλικότητας του θεού. Όταν ο αφηγητής -και δραματικός διαλεγόμενος- Ροε ρωτά, «*Και τι είναι ο Θεός;*», και εν συνεχεία αναρωτιέται, «*Δεν είναι ο Θεός πνεύμα;*», «*Δεν είναι ύλη;*», ο Vankirk απαντά πως «*δεν υπάρχει μη υλικότητα*», και ότι πρόκειται απλώς για «*μία σκέτη λέξη*», για να προσθέσει αμέσως μετά ότι «*εκείνο το οποίο δεν συνιστά ύλη, δεν υπάρχει καν*». Εν συνεχεία ο Ροε τον ρωτά αν ο Θεός είναι υλικός, και ο υπνωτισμένος Vankirk αποκρίνεται ότι ο Θεός δεν είναι πνεύμα, διότι υπάρχει. Όμως, δεν είναι ούτε ύλη, όπως την αντιλαμβανόμαστε εμείς. Ωστόσο, διατείνεται, υπάρχουν «*διαβαθμίσεις της ύλης*», «*για τις οποίες ο άνθρωπος δεν γνωρίζει τίποτα*». Κατόπιν εξηγεί αναλυτικά τι συμβαίνει με αυτές τις απροσπέλαστες στην κοινή ανθρώπινη αντίληψη διαβαθμίσεις της ύλης και σε τι αυτές συνίστανται:

«Αυτές οι διαβαθμίσεις της ύλης αυξάνονται σε σπανιότητα ή λεπτότητα, μέχρι που φτάνουμε σε μία ύλη μη σωματιδιακή -χωρίς σωματίδια - αδιαίρετη ... Η έσχατη, ή μη σωματιδιακή ύλη όχι μόνο διαπερνά όλα τα πράγματα αλλά θέτει και σε κίνηση όλα τα πράγματα -και κατ' αυτόν τον τρόπο ενέχει όλα τα πράγματα μέσα της. Αυτή η ύλη είναι ο Θεός. Αυτό που οι άνθρωποι προσπαθούν να ενσωματώσουν στη λέξη «σκέψη», είναι αυτή η ύλη σε κίνηση». [...] Η κίνηση είναι δράση του νου -όχι της σκέψης. Η μη

³⁵ Kenney 2014, 12 και 131.

³⁶ Pearcey 2012, 213.

³⁷ Kenney 2014, 183-184.

σωματιδιακή ύλη, ή Θεός, είναι στην πεμπτουσία της (στο εγγύτερο δυνατό που μπορούμε να συλλάβουμε) αυτό που οι άνθρωποι αποκαλούν νου. Και η ισχύς της αυτο-κίνησης (ισοδύναμης σε επενέργεια με την ανθρώπινη βούληση) έγκειται στη μη σωματιδιακή ύλη, της οποίας το αποτέλεσμα είναι η ενότητα και η πανταχού κυριαρχία.»

Εν ολίγοις, αυτό που οι άνθρωποι αποκαλούν θεό ή πνεύμα είναι σύμφωνα με τον Vankirk η ακατάμητη πεμπτουσία της φυσικής ύλης. Τα παραπάνω χωρία του αφηγήματος του Ροε απηχούν έντονα την ατομική θεωρία, όπως εκφράζεται με την επικούρεια θέση ότι το σύμπαν είναι εξ ολοκλήρου υλικό, αποτελούμενο αποκλειστικά από άτομα, δηλαδή αδιαίρετα σωματίδια ύλης, και κενό. Η θέση αυτή αποτελεί κεντρική διακήρυξη του *DRN*. Στο πρώτο βιβλίο (*DRN I*. 418-450) ο Λουκρήτιος υποστηρίζει emphaticά ότι «η φύση από δύο πράγματα είναι φτιαγμένη, την ύλη και το κενό. [...] Δεν υπάρχει τίποτα για το οποίο θα μπορούσες να πεις πως είναι ξέχωρο από την ύλη και το κενό, κάτι που να μετρηθεί ως τρίτο συστατικό στη φύση. [...] Επομένως, πέρα από τα σώματα και το κενό δεν υπάρχει στην τάξη των πραγμάτων θέση για μια τρίτη φυσική κατάσταση [...] Οτιδήποτε υπάρχει και έχει όνομα, θα διαπιστώσεις πως είναι είτε μόνιμη είτε περιστασιακή ιδιότητα της ύλης ή του κενού.»

Όπως έχει σχολιαστεί από τον Basore, στην «Υπνωτική Αποκάλυψη» ο Ροε επιχειρεί επίσημα να εκλογικεύσει, κατά μία περίεργη συνέπεια με τις επικούρειες θεωρίες, τη σύλληψη υλικών οιονεί πνευμάτων, που φαίνεται ότι ήταν οι επικούρειοι θεοί. Ο Ροε πραγματεύεται την επικούρεια αντίληψη των υλικών θεοτήτων και το αντίθετο *vis abditā*, δηλαδή της απροσδιόριστης και σκοτεινής, ανεξήγητης δύναμης,³⁸ ενώ, σύμφωνα με την παρατήρηση του Mabbott, απορρίπτει την ανθρωπόμορφη ιδέα του θεού, τονίζει όμως την απεραντοσύνη και τη δύναμή του και την πανταχού παρουσία του.³⁹

Επιπλέον, η σύλληψη από τον Ροε της έννοιας των «διαβαθμίσεων της ύλης», καθώς και της ύπαρξης «σπάνιων» και «λεπτών» μορφών της, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αντλεί την έμπνευσή της από την περιγραφή της σύστασης του νου από τον Λουκρήτιο, σύμφωνα με τον οποίο «η υφή του

³⁸ Basore 1910, 86-87.

³⁹ Mabbott 1978, 314.

[νου] είναι πάρα πολύ λεπτή και σχηματίζεται από εξαιρετικά μικροσκοπικά σωματίδια» (DRN III. 179-180).

Θα μπορούσε επίσης να συναγάγει κανείς ότι ο Poe, μιλώντας για την ύλη που κυριαρχεί, διαπερνά και συνέχει τα πάντα, παραπέμπει στην επικούρεια αρχή της διατήρησης της ύλης, όπως αυτή διατυπώνεται στο DRN I. 215-216: *«Η φύση διαλύει το καθετί στα συστατικά του στοιχεία, αλλά δεν το φτάνει ίσαμε το μηδέν.»* Η αρχή αυτή εκφράζεται, με διαφορετική διατύπωση, και παρακάτω στο ποίημα, στον στίχο I. 221, όπου ο ποιητής αποφαινεται ότι *«τα πάντα αποτελούνται από αθάνατα στοιχεία»*, αλλά και στους στίχους I. 248-249, όπου ο Λουκρήτιος συμπεραίνει ότι *«τίποτα δεν επιστρέφει στο τίποτα, αλλά τα πάντα με την αποσύνθεσή τους επιστρέφουν στα αρχικά στοιχεία της ύλης.»* Επομένως, θα μπορούσε εύλογα να υποτεθεί ότι η απόφαση του Vankirk περί *«ανυπαρξίας της μη υλικότητας»* -για να χρησιμοποιήσω κι εγώ το εμφατικό σχήμα του Poe με τη διπλή άρνηση (*“there is no immateriality”*)- ως κατάσταση στο σύμπαν συνάδει ακριβώς με τους παραπάνω στίχους του DRN.

Η αρχή της διατήρησης της ύλης και της σωματιδιακής φύσης της, δηλαδή η ατομική θεωρία, εκφράζεται από τον Λουκρήτιο πιο αναλυτικά στους στίχους I. 499-502:

«Με λίγους στίχους θα σου εξηγήσω ότι όντως υπάρχουν σώματα με ουσία συμπαγή και αναλλοίωτη τα οποία, όπως λέει η διδασκαλία μας, είναι σπέρματα και πρωταρχικά στοιχεία των πραγμάτων και από αυτά συνίσταται το σύνολο των πραγμάτων που υπάρχουν σήμερα στο σύμπαν».

Περισσότερα στοιχεία για την ατομική θεωρία δίνονται στο ποίημα παρακάτω, στους στίχους I. 528-530:

«Αυτά τα στοιχεία είναι αδύνατο να τα διαλύσει κάποιο πλήγμα που θα δεχτούν απ' έξω, κι είναι αδύνατο να διαπεραστούν και να αποσυντεθούν· με κανένα τρόπο δε γίνεται να διαλυθούν από κάποια δοκιμασία.»

Η θέση ότι τα πάντα είναι υλικά, και ότι η μόνη αναλλοίωτη και δημιουργική δύναμη είναι τα αρχικά σωματίδια, εκφράζεται επίσης στη συνέχεια του ποιήματος, στους στίχους I. 545-548:

«Τότε θα πρέπει τα αρχικά στοιχεία να αποτελούνται από ουσία αθάνατη, στην οποία να καταλήγει το κάθε τι που διαλύεται σαν έρχεται η τελευταία του στιγμή, έτσι ώστε να υπάρχει αρκετό απόθεμα ύλης για να ξαναγεννιούνται τα πράγματα. Είναι, συνεπώς, τα αρχικά στοιχεία συμπαγή και ενιαία.»

Ο Vankirk επανέρχεται στην έννοια της «άτμητης ύλης» (“*unparticled matter*”)⁴⁰ στο σημείο όπου εξηγεί στον Ροε ότι, «για τα ανόργανα όντα -για τα αγγελικά- το όλον της άτμητης ύλης είναι ουσία», καθώς και ότι «αυτό σημαίνει ότι το όλον αυτού που ονομάζουμε “διάστημα” είναι γι’ αυτά η πιο αληθινή ουσιαστικότητα». Κάτω από την υποτιθέμενη υπνωτική επιρροή του συνομιλητή του, ο Vankirk αποκαλύπτει την ανακάλυψή του, ότι γνωρίζει δηλαδή την ύπαρξη μίας αδιαίρετης ύλης απέραντης λεπτότητας, την οποία ορίζει ως θεό. Όταν παρακινείται στη συνέχεια να προβεί σε μια ακριβέστερη περιγραφή της ιδέας του, αποκρίνεται ως εξής:

«Τα θέματα για τα οποία ο άνθρωπος έχει επίγνωση βαθμιαία εκφεύγουν των αισθήσεων. Έχουμε, για παράδειγμα, ένα μέταλλο, ένα κομμάτι ζύλο, μια σταγόνα νερό, την ατμόσφαιρα, ένα αέριο, θερμιδική ή ηλεκτρική ενέργεια, τον φωτεινό αιθέρα ... Όταν φτάνουμε στο τελευταίο [τον φωτεινό αιθέρα] αισθανόμαστε σχεδόν ακαταμάχητη τάση να το κατηγοριοποιήσουμε μαζί με το πνεύμα, ή με τη μηδαμινότητα. Ο μόνος ενδοιασμός που μας αποτρέπει από αυτό είναι η πρόσληψη της ατομικής του σύστασης από εμάς. Και εδώ, ακόμη, πρέπει να ζητήσουμε βοήθεια από την αντίληψή μας περί ενός ατόμου, ενός στοιχείου δηλαδή που κατέχει άπειρη λεπτότητα, στερεότητα, ψηλαφητότητα, βάρος. Κατάστρεψε την ιδέα της ατομικής σύστασης και δεν θα πρέπει να είμαστε πλέον ικανοί να θεωρούμε τον αιθέρα ως μία ολότητα ή τουλάχιστον ως ύλη. [...] Κάντε τώρα, ένα βήμα πέρα από το φωτεινό αιθέρα- συλλάβετε μια ύλη ως πολύ πιο σπάνια από τον αιθέρα, καθώς αυτός ο αιθέρας είναι πιο σπάνιος από το μέταλλο, και φτάνουμε μεμιάς ... σε μια μοναδική μάζα, μια μη σωματιδιακή ύλη. Γιατί, αν και μπορούμε να παραδεχτούμε την άπειρη μικρότητα στα ίδια τα άτομα, το άπειρο της μικρότητας στα κενά μεταξύ των συνιστά παραλογισμό. Θα υπάρχει ένα σημείο - θα υπάρχει ένας βαθμός σπανιότητας, στον οποίο, εάν τα άτομα καταστούν επαρκή σε αριθμό, τα ενδιάμεσα διαστήματα πρέπει να εξαφανιστούν και η μάζα να συνενωθεί απολύτως. Όμως τώρα η εξέταση της ατομικής σύστασης παρέλκει, η φύση της μάζας αναπόφευκτα γλιστρά σε αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως πνεύμα. Είναι σαφές, ωστόσο, ότι είναι εξίσου απολύτως υλική όπως πριν. Η αλήθεια είναι, είναι αδύνατον να αντιληφθούμε το πνεύμα, αφού είναι αδύνατον να φανταστούμε αυτό που δεν υπάρχει.»

Και εδώ, τα αξιώματα μιας οντολογίας η οποία φέρεται να αποτελείται μόνο από κενό και ύλη, και μια έσχατη μορφή ύλης της οποίας η φύση είναι

⁴⁰ Επέλεξα το επίθετο «άτμητος» για την ελληνική απόδοση του όρου “*unparticled*”, ώστε να καταστεί σαφές ότι ο Ροε αναφέρεται εν προκειμένω σε μία μορφή ύλης ενιαία, χωρίς σωματίδια (particles), που δεν δύναται να τμηθεί περαιτέρω.

ατομική και πέρα από την αντίληψη και κατανόηση των αισθήσεων, έχουν εμφανώς συνάφεια με τη λουκρήτεια ανάλυση της ατομικής φυσικής θεωρίας. Παρομοίως, επίσης επικούρεια είναι κατά πάσα πιθανότητα η σύλληψη περί της θεϊκής φύσεως ως υλικής μεν, μη σωματιδιακής δε. Τέτοια τουλάχιστον φαίνεται να είναι η εισαγωγή ενός αποσπάσματος από τον Φιλόδημο (*Περὶ εὐσεβείας*, 121-122), στο οποίο αναγράφεται, «μήτε γὰρ άτομους νομίζειν τοὺς θεοὺς μήτε συγκρίσεις», φράση η οποία στην απολογητική της σχολής μπορεί να προσμετρηθεί ως επιχείρημα υπέρ της αιωνιότητας των θεών.⁴¹

Κατά τον Basore, το να συγκαταλέξουμε τον Ροε στο ρεύμα των διανοητών οι οποίοι αποτελούν τους συνεχιστές της επικούρειας φιλοσοφικής σκέψης, ενδεχομένως είναι μία κρίση κάπως σπασμωδική και πρόχειρη.⁴² Ωστόσο, εάν αναλογιστούμε ότι ο σύγχρονος υλισμός δεν αφήνει χώρο στην ύπαρξη θεοτήτων, τότε μπορούμε να κρίνουμε ως πιθανότερο το ενδεχόμενο ο Ροε, υπό την επίδραση του Λουκρητίου, ως ένα φιλοπερίεργο πείραμα πάνω στο αποκρυφιστικό και το ανεξήγητο, να έχει επιτελέσει τη δική του ιδιαίτερη συνεισφορά στη φιλοσοφική αποστολή την οποία ο Λουκρήτιος, άφησε ημιτελή. Επομένως, ο Ροε, μέσα από τα λεγόμενα του ήρωά του Vankirk, μπορεί να μην παραπέμπει ευθέως στους επικούρειους θεούς, όμως δεν μπορεί, πιστεύω, να παραγνωρισθεί η συνάφεια της περιγραφής του για τη φύση του θείου με την επικούρεια σύλληψη, όπως αυτή διασώζεται από τον Λουκρήτιο στο *DRN*.

Στην *Υπνωτική Αποκάλυψη* ο διάλογος για τη σχέση σώματος και ψυχής κατέχει κεντρική λειτουργία. Σε κάποιο σημείο ο Ροε ζητά τη γνώμη του συνομιλητή του για το αν ο άνθρωπος θα μπορέσει ποτέ να απαλλαγεί από το σώμα του, να το αποβάλει. Και ο Vankirk του απαντά με βεβαιότητα ότι ο άνθρωπος «δεν θα είναι ποτέ ασώματος» (“*he will never be bodiless*”). Και εδώ ο Ροε, όπως παραπάνω όπου παρουσίασε την ιδέα ότι «δεν υπάρχει μη υλικότητα», χρησιμοποιεί τις δύο αρνήσεις ως εκφραστικό σχήμα επίτασης του νοήματος. Το εν λόγω χωρίο παρουσιάζει συνάφεια με τη θεωρία του Επίκουρου περί άρρηκτης ενότητας μεταξύ σώματος και ψυχής. Στο τρίτο βιβλίο του *DRN* περιγράφεται η υλικότητα της ψυχής και η αλληλεξάρτησή της

⁴¹ Giussani 2018, 155.

⁴² Basore 1910, 87.

με το υλικό μας σώμα. Ο Λουκρήτιος παρομοιάζει το σώμα με ένα αγγείο (*vas*) το οποίο συνέχει και διατηρεί το ανθρώπινο πνεύμα, δηλαδή τα λεπτεπίλεπτα και πτερόντα άτομα της ψυχής.⁴³ Αν η ψυχή διαχωριστεί από το ανθρώπινο σώμα, «σκορπά και χάνεται», «διαλύεται στα αρχικά της στοιχεία», όταν το σώμα, «το οιονεί δοχείο της ψυχής, αδυνατεί να τη συγκρατήσει» (DRN III. 437-440). Δεν υπάρχει σώμα χωρίς ψυχή, ούτε ψυχή χωρίς σώμα· γεννιούνται και πεθαίνουν μαζί. Στους στίχους III. 554-557 αυτό καθίσταται σαφές:

*«Έτσι, κι ο νους δεν μπορεί να υπάρξει χωρία από το σώμα και τον ίδιο τον άνθρωπο· το σώμα μοιάζει να περικλείει τον νου σαν δοχείο ή ό,τι άλλο παρόμοιο θέλεις να φανταστείς, που να 'ναι ακόμη πιο σφιχτοδεμένο με τον νου, αφού και το σώμα είναι άρρηκτα δεμένο μαζί του».*⁴⁴

Παρακάτω, στους στίχους III. 576-579, η ίδια θέση επαναδιατυπώνεται εμφατικά από τον ποιητή:

«Το λέω και το ξαναλέω λοιπόν: άπαξ και καταστραφεί το σωματικό περίβλημα και αποδιωχτεί η πνοή της ζωής, αναγκαστικά αποσυντίθενται οι αισθήσεις του νου μαζί με την ψυχή, αφού ο λόγος ύπαρξης και των δυο είναι κοινός».

Αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό η παρατήρηση του Segal, ο οποίος επισημαίνει ότι για τους Επικούρειους η ευθραυστότητα και το πεπερασμένο της ύπαρξης ήταν κοινή παραδοχή. Αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού το *De Morte* 39.1-6, όπου ο Φιλόδημος ισχυρίζεται ότι το να προσπαθούμε να συντηρήσουμε το σώμα μας, το οποίο υπόκειται στη φθορά και στον θάνατο, είναι σαν να σωριάζουμε γυάλινα και κεραμικά δοχεία μαζί με ατσάλι και να περιμένουμε να παραμείνουν άθραυστα και ανέπαφα.⁴⁵ Το μοτίβο του σώματος ως τρωτού δοχείου αποτελεί, συνεπώς, κοινό τόπο για τους Επικούρειους.

Η ψυχή και το πνεύμα, τόσο κατά τον Λουκρήτιο όσο και κατά τον Ροε, δεν μπορεί, λοιπόν, να είναι «ασώματη». Η σύστασή της είναι υλική. Στο DRN III. 94-97 αυτό διατυπώνεται με ενάργεια, καθώς στο εν λόγω χωρίο ο ποιητής διευκρινίζει ότι «ο νους... είναι μέρος του ανθρώπινου σώματος, όχι λιγότερο απ' όσο το χέρι και το πόδι και τα μάτια είναι μέρη ολάκερου του έμβιου όντος».

⁴³ Πιθανολογείται ότι ο Λουκρήτιος έχει εμπνευστεί από τις πλατωνικές αναφορές στις Δαναΐδες, και συγκεκριμένα στο 493-494a του *Γοργία*. Βλ. Görler 1997, 196.

⁴⁴ Για τη σχέση σώματος και ψυχής βλ. και υποσημ. 8 για DRN III. 337-349 στην Ενότητα 3 (*Πτώση του Οίκου των Άσερ*).

⁴⁵ Segal 1990, 46.

Η υλικότητα του νου και της ψυχής επισημαίνεται και παρακάτω στο ποίημα, και συγκεκριμένα στο δίστιχο DRN III. 161-162, όπου επισημαίνεται ότι «*η φύση του νου και της ψυχής είναι σωματική*». Ο Hovey διατυπώνει σχετικά μια ενδιαφέρουσα άποψη, σύμφωνα με την οποία, ο Ροε, βασιζόμενος στην επικούρεια φιλοσοφία, θεωρούσε ότι η ψυχή αποτελείται από ένα είδος ενέργειας που είναι επίσης υλική, ως «*η υψηλότερη διαβάθμιση της ύλης*».⁴⁶

Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε, θεωρώ, μια σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ Λουκρητίου και Ροε. Και οι δύο συμφωνούν ότι ο άνθρωπος ως ύπαρξη κατ' ανάγκη έχει υλικό σώμα. Ωστόσο, ο Λουκρήτιος, ακολουθώντας την επικούρεια διδασκαλία, διακηρύττει ότι ο άνθρωπος είναι μία θνητή ψυχοσωματική οντότητα, καθώς και ότι μετά τον θάνατο τα άτομα τα οποία συγκροτούν την υπόστασή μας διασκορπίζονται. Ο Vankirk του Ροε, αντιθέτως, υποστηρίζει ότι υπάρχουν δύο σώματα, το «*βασικό/αρχικό*» (“*rudimental*”) και το «*πλήρες/ολοκληρωμένο*» (“*complete*”), τη διαδοχή των οποίων παρομοιάζει με τη συνθήκη του σκουληκιού και της πεταλούδας αντίστοιχα. Αυτό που αποκαλούμε «*θάνατο*», λέει ο Vankirk, δεν είναι παρά η «*επώδυνη μεταμόρφωση*». Η παρούσα, τωρινή ενσάρκωσή μας είναι «*εξελικτική, προπαρασκευαστική, προσωρινή*». Η μελλοντική είναι «*τελειοποιημένη, απόλυτη, αθάνατη*». Συνεπώς, οι ομοιότητες μεταξύ Λουκρητίου και Ροε δεν πρέπει να μας οδηγήσουν στο βεβιασμένο και γενικευτικό συμπέρασμα ότι ο Ροε ακολουθεί εν συνόλω τον υλισμό του Λουκρητίου. Η ιδέα που αναπτύσσεται στην *Υπνωτική Αποκάλυψη* περί μίας αθάνατης και τελειότερης εκδοχής μας πιθανόν βρίσκει το έρεισμά της στην πλατωνική ή τη στωική φιλοσοφία. Άλλωστε, θεωρούμε δεδομένο ότι ο Ροε, μέσα από τη σχολική του φοίτηση αλλά τα προσωπικά του αναγνώσματα, είχε μία ευρύτερη γνώση και εποπτεία των φιλοσοφικών σχολών της κλασικής και ελληνιστικής περιόδου.⁴⁷

Στην *Υπνωτική Αποκάλυψη* ο κεντρικός ήρωας εξηγεί ότι το τελικό, έσχατο σώμα διαφεύγει των αρχικών αισθήσεών μας και αντιλαμβανόμαστε μόνο το «*κέλυφος*» (“*shell*”), το οποίο «*πέφτει, όπως φθίνει, από την αρχική του μορφή*». Θα μπορούσε, εύστοχα θεωρώ, να παραλληλιστεί το κέλυφος στο οποίο αναφέρεται ο Ροε με το *αγγείο* ή το *περίβλημα* στο DRN (III.555 *vas*,

⁴⁶ Hovey 1996, 356.

⁴⁷ Η διερεύνηση, ωστόσο, αυτής της προβληματικής εκφεύγει των ορίων της παρούσας εργασίας.

III.577 *tegmine*), με το οποίο ο Λουκρήτιος παρομοιάζει το φθαρτό σώμα μας. Ωστόσο, ο Ροε κάνει λόγο για μία απόλυτη, τελική, έσχατη ζωή, κατά την οποία, και μόνον εφόσον αυτή έχει ήδη κατακτηθεί, είναι σε θέση ο άνθρωπος να διακρίνει και να κατανοήσει τη διαφοροποίηση μεταξύ της εσωτερικής μορφής (*inner form*) και του κελύφους (*shell*).

Ο Vankirk προσδιορίζει τον θάνατο ως μεταμόρφωση (*“at death, or metamorphosis”*). Αντιθέτως, κατά τον Λουκρήτιο, όπως και κατά τον Επίκουρο, ο θάνατος συνεπάγεται τον διασκορπισμό της ατομικής μας σύστασης. Επομένως, μπορεί μεν Λουκρήτιος και Vankirk του Ροε να διαφοροποιούνται ως προς το ότι ο πρώτος δεν αναγνωρίζει την αθανασία ως επόμενο στάδιο της εδώ ζωής, ωστόσο αμφότεροι δέχονται ότι ο θάνατος έχει ως συνέπεια τον διασκορπισμό του πνεύματος/ψυχής και τον μετασχηματισμό της ατομικής σύστασης μιας ορισμένης ποσότητας ύλης και κενού. Αυτό σημαίνει, κατά τη γνώμη μου, ότι στο *DRN* υπάρχει η ιδέα του μετασχηματισμού και της μετάβασης σε ένα άλλο (ενεργειακό και ατομικό) στάδιο και ενδεχομένως, ή έστω πιθανώς, ο Ροε είχε κατά νου τη θεωρία του Λουκρητίου για τον μετά θάνατον μετασχηματισμό της κάθε υλικής- ατομικής οντότητας, περιλαμβανομένου και του ανθρώπου.

Αξίζει, επίσης, να σταθούμε στον όρο «καθαρή βούληση» (*“mere volition”*), που χρησιμοποιεί ο Vankirk, ο οποίος παραπέμπει στο *DRN* II, στίχοι 251-262 και 269-271, όπου ο Λουκρήτιος εξηγεί ότι η ατομική παρέκκλιση είναι η αιτία της ελεύθερης βούλησης, χρησιμοποιώντας έναν υποθετικό συλλογισμό προς ενίσχυση της θέσης του. Αναρωτιέται:

«Αν τα άτομα δεν παρέκκλιναν στην κίνησή τους και δεν έσπαζαν τους νόμους του πεπρωμένου εμποδίζοντας το ένα αίτιο να διαδέχεται το άλλο επ’ άπειρον, τότε από πού προέρχεται ετούτη η ελευθερία των εμφύχων όντων πάνω στη γη;»

Και στη συνέχεια δίνει την απάντηση:

«Δεν χωρά αμφιβολία, τούτες τις κινήσεις τις ξεκινά η βούληση του καθενός μας και τις διοχετεύει στα μέλη μας [...] Το βλέπεις, λοιπόν, πως η ορμή πηγάζει από μέσα τους· η κίνηση ξεκινά απ’ το νου και τη θέληση, κι από κει απλώνεται κατόπιν στα μέλη και σ’ όλο το σώμα.»

Η θεωρία της παρέκκλισης των ατόμων αξιοποιείται, λοιπόν, όπως βλέπουμε, από τον ποιητή, για να αιτιολογήσει την κατά βούληση κίνηση και δράση των εμφύχων όντων. Τα κινητικά φαινόμενα τα οποία είναι ορατά στον μακρόκοσμο

είναι, όπως εξηγεί ο Λουκρήτιος, απόρροια της ελεύθερης κίνησης των σωματιδίων σε ατομικό επίπεδο.⁴⁸

Η έννοια της βούλησης συναντάται και παρακάτω, στο σημείο όπου ο Vankirk αναφέρεται στη «φύση της βούλησης του Θεού», την οποία επεξηγεί ως «την κίνηση της άτητης ύλης». Ο Vankirk στη συνέχεια αναφέρεται στη «Θεία Βούληση» (“*Divine Volition*”), η οποία εκδηλώνεται «στην ανόργανη ζωή, καθώς και στην ανόργανη ύλη γενικά», εκεί όπου δεν υπάρχει τίποτα που να εμποδίζει τη δράση του ενός και μοναδικού νόμου- της «Θείας Βούλησης». Εδώ με μια πρώτη ανάγνωση θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι υπάρχει βασική διαφορά σε σύγκριση με το *DRN* και τη φιλοσοφία του Επίκουρου, όπου η φύση και τα ανθρώπινα πράγματα καθόλου δεν επηρεάζονται από κάποια θεϊκή δύναμη. Ωστόσο, ο Vankirk έχει ήδη καταστήσει σαφές παραπάνω ότι εννοεί την κίνηση της ύλης στην απώτατη, μη σωματιδιακή μορφή της. Συνεπώς, ο Vankirk είναι συνεπής στην υλιστική θεωρία του, η οποία συνάδει με τη διδασκαλία της επικούρειας ατομικής θεωρίας στο *DRN*. Άλλωστε, στο διήγημα υπάρχει σαφής αναφορά στην υλικότητα και την απειρότητα του σύμπαντος, καθώς ο Vankirk, ύστερα από αίτημα του συνομιλητή του, προβαίνει σε ορισμένες διευκρινίσεις σχετικά με την «απειρότητα» (“*infinity*”) και την «όντως ουσιακή απεραντότητα» (“*the truly substantive vastness*”) του κόσμου που μας περιβάλλει. Στο σημείο αυτό μπορεί εύλογα να εικασθεί ο απόηχος της επικούρειας και λουκρήτειας θεώρησης του σύμπαντος, σύμφωνα με την οποία το σύμπαν είναι άπειρο, δεν έχει αρχή και τέλος ούτε και κέντρο, και επεκτείνεται διαρκώς και απεριόριστα, *πέρα από τα τείχη του κόσμου ετούτου* (*DRN* II.1045, 1050, 1075).

Τέλος, αξίζει να σταθούμε στο σημείο όπου ο Vankirk ενστερνίζεται την έννοια της σχετικότητας των πραγμάτων. Συγκεκριμένα, διατείνεται ότι,

«όλα τα πράγματα είναι είτε καλά είτε κακά κατά σύγκριση. Μια επαρκής ανάλυση θα δείξει ότι η ηδονή, σε όλες τις περιπτώσεις, δεν είναι παρά το αντίθετο του πόνου. Η θετική ηδονή είναι σκέτη ιδέα. Για να είμαστε χαρούμενοι σε οποιοδήποτε βαθμό πρέπει να έχουμε υποφέρει στον ίδιο βαθμό. Το να μην έχουμε υποφέρει ποτέ σημαίνει ότι ποτέ δεν έχουμε υπάρξει ευλογημένοι».

⁴⁸ Fowler 2002, 301.

Εν προκειμένω είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι ο Ροε είναι επηρεασμένος από την επικούρεια βασική αρχή ότι η ευδαιμονία έγκειται στην απουσία πόνου και στην αταραξία.⁴⁹ Η θέση του Vankirk, ότι η θετική ηδονή δεν υπάρχει ως αυθύπαρκτη έννοια αλλά συνιστά απλά μία επινόηση της φαντασίας, μια «σκέπη ιδέα» (“*a mere idea*”), καταδεικνύει ότι ο Ροε απορρίπτει την ιδεαλιστική προσέγγιση και βλέπει την ηδονή μέσα από ένα πρίσμα υλιστικό. Όπως και ο Burke, ο Ροε υιοθετεί μια θέαση του ωραίου όχι με όρους πλατωνικούς, αλλά περισσότερο με όρους μιας αισθητικής που εδράζεται σε φυσικές αιτίες, αισθήσεις, εντυπώσεις, συναισθήματα, και άρα παραμένει πιο κοντά στη φιλοσοφική παράδοση του υλισμού, στην οποία εντάσσεται και το *DRN*. Άλλωστε, από εκεί φαίνεται να είναι εμπνευσμένη και η πληρέστερη κοσμολογική εκδοχή που παρουσιάζει ο Ροε στο κύκνειο άσμα του, *Eureka*, το οποίο δημοσιεύθηκε το 1848 και συνιστά το καταγεγραμμένο σε δοκιμαϊκή μορφή κείμενο μιας διάλεξης σχετικά με την κοσμογονία του σύμπαντος, που είχε δώσει στην Νέα Υόρκη στις 3 Φεβρουαρίου του ίδιου έτους. Το κείμενο αυτής της διάλεξης, είχε χαρακτηριστεί από τον ίδιο τον συγγραφέα ως «ένα δοκίμιο για το υλικό και πνευματικό Σύμπαν, την ουσία του, την καταγωγή του, την τωρινή του κατάσταση και τον προορισμό του». Το *Eureka*, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η φιλοσοφική συνέχεια της *Υπνωτικής Αποκάλυψης*, είναι το τελευταίο και πιο εξελιγμένο έργο του Ροε ως προς την επιστημονική και μεταφυσική σύλληψη και ερμηνεία του για το σύμπαν. Έχει θεωρηθεί ότι πρεσβεύει έναν «υποβαθμισμένο υλισμό», καθώς ο Ροε εκφράζει σε αυτό την αντίληψη ότι η πλήρης πραγμάτωση της ύλης είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την εκμηδένισή της.⁵⁰ Λαμβανομένων υπόψη όλων των παραπάνω στοιχείων, μπορούμε, συμπερασματικά, με σχετική ασφάλεια να υποθέσουμε ότι η ατομική και υλιστική θεωρία, όπως διασώζεται και παρουσιάζεται στο *DRN*, είχε ασκήσει ισχυρή επίδραση στις κοσμολογικές αναζητήσεις του Ροε και σε όσα έργα του εμπίπτουν στο πεδίο της φυσικής φιλοσοφίας.

⁴⁹ Βλ. ενδεικτικά Λουκρήτιος, εισαγωγή Martin Ferguson Smith 2005, 35.

⁵⁰ Tresch 2016, 895.

5. Το Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου

Το «Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου» συγκεντρώνει ως διήγηση πολλά από τα τυπικά στοιχεία της γοθτικής λογοτεχνίας. Χώρος της αφήγησης είναι ένα απροσπέλαστο, καστροχτισμένο, πολυτελέστατο και ιδιόρρυθμη αρχιτεκτονικής αβαείο. Κεντρικό πρόσωπο είναι ο εύπορος ηγεμόνας Πρόσπερο. Η δράση εκτυλίσσεται εν τω μέσω μιας βαρύτατης, θανατηφόρας επιδημίας. Η όλη πλοκή αποτυπώνει την εναγώνια αλλά και αφελή προσπάθεια του πρίγκιπα και των οικείων του να αποφύγουν την αναπόδραστη αναμέτρηση με τον θάνατο.

Η έναρξη του «Προσωπείου του Κόκκινου Θανάτου» παρουσιάζει εμφανείς αναλογίες με την περιγραφή του λοιμού των Αθηνών στο έκτο βιβλίο του *DRN* (VI. 1138-1286). Η εικόνα της ρημαγμένης χώρας στην πρώτη πρόταση του διηγήματος,

«Ο «Κόκκινος Θάνατος» είχε ρημάζει τη χώρα πέρα ως πέρα. Καμιά επιδημία δεν υπήρξε ποτέ τόσο μοιραία, τόσο αποκρουστική»,

είναι ανάλογη της εικόνας που παρουσιάζει ο Λουκρήτιος στα χωρία VI.1138-1140 και VI.1250-1251, όπου περιγράφεται με δραματικό τόνο η «θανατερή πνοή» που είχε μολύνει και ερημώσει «του Κέκροπα τη χώρα». Η επιδημία είχε επηρεάσει το σύνολο των Αθηναίων. Κανείς δεν είχε μείνει αλώβητος «από την αρρώστια ή τον θάνατο ή το πένθος».

Τα συμπτώματα της νοητικής σύγχυσης, του ανυπόφορου άλγους, της φοβερής αιμορραγίας και της κατάρρευσης λόγω εξάντλησης, τα οποία δημιουργούν την εναγώνια ατμόσφαιρα του φρικώδους και καθιστούν αισθητή την απειλή του θανάτου, είναι επίσης κοινά στις δύο αφηγήσεις. Στον «Κόκκινο Θάνατο» ο Ροε δίνει εξαιρετική έμφαση στη «φρίκη του αίματος». Το «Αίμα» (με κεφαλαίο Α) χαρακτηρίζεται ως «Άβαταρ» και «σφραγίδα» της ασθένειας. Οι οξείς πόνοι και οι ξαφνικές ζαλάδες ήταν τα αρχικά συμπτώματα της νόσου, τα οποία στη συνέχεια οδηγούσαν σε ακατάσχετη αιμορραγία και τελική κατάρρευση του οργανισμού του πάσχοντος. Τονίζεται επίσης η ραγδαία εξέλιξη και κατάληξη της ασθένειας, που ήταν «υπόθεση μισής ώρας». Και'

ανάλογο τρόπο περιγράφεται ο λοιμός των Αθηνών στο *DRN*, VI.1145- 1153. Ο ποιητής δίνει έμφαση στη ζάλη του πυρετού, στην ερυθρότητα των οφθαλμών, στη θολωμένη όραση και στη γενικότερη νοητική σύγχυση, η οποία προσέδιδε στους ασθενείς μία όψη σκυθρωπή, πένθιμη ή και οργισμένη, και τους προκαλούσε διάθεση επιθετική (VI. 1182-1184). Οι επώδυνες μαυροκόκκινες πληγές που αιμορραγούσαν παρομοιάζονται με εγκαύματα και με ερυσίπελας (VI. 1166-1167). Ο Λουκρήτιος αναφέρει επίσης ως σύμπτωμα την αδυναμία άρθρωσης λόγου, και ως τελική εκδήλωση της νόσου την εξάντληση από τον πόνο (VI. 1176-1177) και την κατάρρευση του αμυντικού συστήματος των ασθενών, μέσα σε μία κατάσταση «μόνιμης, βασανιστικής αγωνίας και αβάσταχτων πόνων», όπου «το κλάμα ήταν ανάκατο με τους στεναγμούς» (VI. 1158-1159).

Πέραν των αναλογιών ως προς τη ραγδαία επιδείνωση της ασθένειας, την οξύτητα των πόνων, το σύμπτωμα της ερυθρότητας και την τελική ολική κατάρρευση του ανθρώπινου οργανισμού, αξιοσημείωτη είναι και η ομοιότητα μεταξύ, αφενός του τρόπου με τον οποίο ο Ροε περιγράφει τον κοινωνικό αποκλεισμό που υφίσταντο οι νοσούντες, και αφετέρου του τρόπου με τον οποίο ο Λουκρήτιος αποδίδει στο ποίημα τις αντικοινωνικές συμπεριφορές του πλήθους λόγω του φόβου και του πανικού, καθώς και την απομόνωση που βίωναν οι ασθενείς από τους γύρω τους. Όπως περιγράφεται στον «*Κόκκινο Θάνατο*»:

Τα άλικα στίγματα στο σώμα και ιδίως στο πρόσωπο του θύματος ήταν το σημάδι του λοιμού, που το απέκλειε από τη συνδρομή και τη συμπάθεια των συνανθρώπων του.

Παρομοίως, στο *DRN* (VI. 1212, 1225, 1238-1241), ο Λουκρήτιος περιγράφει μία έκρυθμη και απάνθρωπη κατάσταση, όπου οι άνθρωποι, κατακυριευμένοι από τον «*άγριο φόβο του θανάτου*» δεν συνόδευαν καν τους οικείους τους και τους συμπολίτες τους στην τελευταία κατοικία τους. Οι κηδείες γίνονταν «*με βιάση, έρημες και ασυνόδευτες*». Ωστόσο, εκείνοι που επιδείκνυαν τέτοιες συμπεριφορές κοινωνικής αποστασιοποίησης, φιλαυτίας και αναλγησίας για τον διπλανό τους, «*δεν αργούσαν να τιμωρηθούν με θάνατο φριχτό και αιμωτικό για τη σκληρή αδιαφορία τους, εγκαταλελειμμένοι κι*

αβοήθητοι». Ο ελεεινός και μοναχικός θάνατος που περιγράφεται τόσο από τον Ροε όσο και από τον Λουκρήτιο απέχει πολύ, όπως σημειώνει η Garani, από το επικούρειο ιδεατό, ήρεμο τέλος ανάμεσα σε φίλους.⁵¹ Ο Πρόσπερο, επομένως, έπαθε ακριβώς αυτό που περιγράφει ο Λουκρήτιος ως νομοτελειακή και δίκαιη τιμωρία για την ανάρμοστη και υβριστική συμπεριφορά όσων δεν ευαισθητοποιούνται από τον πόνο και την κατάσταση ανάγκης των συνανθρώπων τους. Όπως εκείνοι οι Αθηναίοι, που κατά τον λοιμό *«απέφευγαν να επισκεφτούν τους δικούς τους αρρώστους, από μεγάλο πόθο για ζωή και φόβο του θανάτου»*, βίωσαν ένα τέλος μοναχικό και αναξιοπρεπές, έτσι και ο Πρόσπερο και οι καλεσμένοι του, που είχαν ως μόνο μέλημά τους την προστασία της δικής τους υγείας και ευημερίας, τελικά δε σώθηκαν. Ο *Κόκκινος Θάνατος* δεν έκανε καμία εξαίρεση γι' αυτούς. Τουναντίον, εισέβαλε σαν μασκαράς στο φρούριό τους και τους συνέτριψε περιγελώντας τους.

Ο πρίγκιπας Πρόσπερο, με μια πρώτη ανάγνωση, θα μπορούσε να μας θυμίσει επικούρειο φιλόσοφο, καθώς μπροστά στη ζοφερότητα, τον κίνδυνο και τον πανικό του λοιμού εκείνος καταφέρνει να παραμένει *«ευτυχισμένος, ατρόμητος, συνετός»*. *«Καθώς οι υπήκοοί του αποδεκατίζονταν, εκείνος κάλεσε κοντά του χίλιους υγιείς και εύθυμους ιππότες και δέσποινες της Αυλής του, και με όλους αυτούς αποσύρθηκε σε απόλυτη απομόνωση σ' ένα από τα καστροχτισμένα αβαεία του»*.

Στο πρώτο βιβλίο του *DRN* (DRN I. 64-67), ο Επίκουρος υμνείται ως ο Έλληνας πρώτος *«που τόλμησε να υψώσει το βλέμμα του το θνητό και να αντισταθεί»* στη θρησκεία, *«που απ' τα ουράνια πρόβαλλε την τρομερή της όψη και απειλούσε τους θνητούς»*. Εν συνεχεία (DRN I. 69-71) ο Λουκρήτιος εξυμνεί *«το θάρρος της ψυχής του και τη θέληση να αποτινάξει, πρώτος αυτός τις κλειδωνιές που σφράγιζαν τα μυστικά της φύσης»*. Ο ποιητής αναφέρει με ύφος λυρικό και εμφατικό ότι *«η ζωντανή ορμή»* του Επίκουρου *«θριάμβευσε και διάβηκε τους φλογισμένους φράχτες τ' ουρανού, και περπάτησε το απέραντο Σύμπαν με λογισμό και πνεύμα»* (DRN I. 72-74), ενώ στο προοίμιο του δεύτερου βιβλίου (DRN II. 1-11) εξυμνούνται η γαλήνη και η αταραξία που προσφέρουν η επικούρεια γνώση και σοφία:

⁵¹ Garani (προσεχώς), 8.

«Ευχάριστη αίσθηση, να βλέπεις από τη στεριά τις σκληρές δοκιμασίες του άλλου μες στην απέραντη φουρτουνιασμένη θάλασσα, την ώρα που λυσομανούν οι άνεμοι. Όχι βέβαια γιατί ηδονίζεσαι με ξένα βάσανα, μα γιατί είναι ευχάριστο να βλέπεις από τι δεινό έχεις γλιτώσει εσύ ο ίδιος. Όπως ευχάριστο είναι να βλέπεις μάχες σφοδρές να μαίνονται πέρα στους κάμπους, χωρίς να σ' αγγίζει ο κίνδυνος. Τίποτε όμως δεν είναι πιο γλυκό από το να είσαι θρονιασμένος στους γαλήνιους ναούς που οχύρωσε στα ύψη η διδασκαλία των σοφών, κι από εκεί σκύβοντας να ρίχνεις το βλέμμα στους άλλους και να τους βλέπεις να τρέχουν πέρα δώθε, ψάχνοντας στα τυφλά το δρόμο της ζωής...».

Θα μπορούσε, λοιπόν, *prima facie* να θεωρηθεί ότι ο Πρόσπερο ακολουθεί το πρότυπο του Επίκουρου, ή ότι δρα ως επικούρειος φιλόσοφος, καθώς αντιμετωπίζει με φαινομενική σύνεση και ψυχραιμία τους κινδύνους και αφηγά τον φόβο του θανάτου, καταφέρνει δηλαδή να υπερβεί όσα ταλανίζουν την πλειοψηφία των αδαών και λιπόψυχων κοινών θνητών. Ωστόσο, με μια προσεκτικότερη ανάγνωση, ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφούνται από τον Ροε η προσωπικότητα και η στάση του πρίγκιπα μάς κάνει να αναρωτιόμαστε μήπως τελικά ο Πρόσπερο είναι το αντιπαράδειγμα, η ανεστραμμένη όψη του Επικούρειου σοφού, μια εκφυλισμένη εκδοχή ενός ηδονιστή φιλοσόφου, καθώς αυτός επιδεικνύει παντελή αδιαφορία και κατάφωρη κοινωνική αναληγσία απέναντι στο κακό που έχει ενσκήψει στη χώρα του. Το ατομικιστικό σκεπτικό του φαίνεται καθαρά στο σημείο όπου καταγράφεται από τον αφηγητή ο εσωτερικός του μονόλογος ο οποίος συνοψίζει την επιδερμική στάση του απέναντι στην κατάσταση της επιδημίας: *«Ο έξω κόσμος ας φρόντιζε μόνος του τον εαυτό του. Στο μεταξύ ήταν τρέλα να θρηνεί ή να σκέφτεται κανείς... Όλα αυτά, και η ασφάλεια μαζί, βρίσκονταν εντός των πυλών. Εκτός, κυκλοφορούσε ο Κόκκινος Θάνατος.»*

Επιπλέον, ο Πρόσπερο επιδίδεται σε μία σωρεία μη αναγκαίων και άμετρων απολαύσεων: *«Ο πρίγκιπας είχε προβλέψει κάθε είδος διασκέδασης: υπήρχαν γελωτοποιοί, θεατρίνοι, χορεύτριες, μουσικοί, ωραία πρόσωπα, κρασί.»* Εύλογα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το ύφος του Ροε ως ειρωνικό και δηκτικό. Η επιθυμία για αυτάρκεια⁵² παρουσιάζεται με τρόπο αντεστραμμένο και σαρκαστικό, καθότι ο Πρόσπερο θέλει μεν να είναι αυτάρκης, δεν είναι όμως καθόλου ολιγαρκής, όπως συστήνει η επικούρεια φιλοσοφία.

⁵² Βλ. και Roth 1984, 51.

Περιγράφεται μία κατάσταση υπέρμετρης πολυτέλειας και αλόγιστης τρυφηλότητας. Ο Ροε σατιρίζει τις υπερβολές τις οποίες η πλούσια ελίτ τείνει να υιοθετεί ως ψυχαγωγία. Οι ηδονές που παρουσιάζονται είναι, με γνώμονα τη διδασκαλία του Επίκουρου, μη φυσικές και μη αναγκαίες (Επίκουρος, *Έπιστολή προς Μενοικέα*, §§ 127-128). Ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται ο Πρόσπερο τη συνθήκη της επιδημίας είναι διαμετρικά αντίθετος με τις αρχές του λιτού, επικούρειου τρόπου ζωής, καθώς, κατά τον Επίκουρο, «όταν υποστηρίζουμε ότι ο τελικός σκοπός είναι η ηδονή, δεν εννοούμε τις ηδονές των ασώτων κι αυτές που συνίστανται στην αισθησιακή απόλαση, όπως ορισμένοι νομίζουν [...], αλλά εννοούμε το να μην έχει κανείς σωματικό πόνο και ταραχή ψυχική. Γιατί τη γλύκα στη ζωή δεν τη φέρνουν τα απανωτά φαγοπότια και τα γλέντια [...] αλλά ο νηφάλιος στοχασμός» (Επίκουρος, *Έπιστολή προς Μενοικέα*, §§131-132).⁵³

Ο στυγνός ορθολογισμός και η εκ πρώτης όψεως υπολογιστική ακρίβεια και απόλυτη φρονιμάδα που επιδεικνύει ο δούκας κατά τη λήψη των δρακόντειων μέτρων προφύλαξης για την αντιμετώπιση της πανδημίας, τελικά αποδεικνύονται σε απόλυτο ανορθολογισμό και καταστροφική αμετροέπεια. Ο Πρόσπερο θα ταίριαζε, θεωρώ, να εκληφθεί ως μια γκροτέσκα απεικόνιση ενός δοκησίσοφου αριστοκράτη, ο οποίος έχει παρερμηνεύσει και διαστρεβλώσει τις επιταγές της επικούρειας ηθικής φιλοσοφίας. Νομίζει ότι πράττει έξυπνα και συνετά, αλλά στην πραγματικότητα δεν έχει το ηθικό ανάστημα και το υψηλό φρόνημα να αρθεί πάνω από τις περιστάσεις.

Η ανάγνωση αυτή εναρμονίζεται με την οπτική την οποία μάς μεταφέρει ο Rosenblum, σύμφωνα με την οποία η πανώλη στο *Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου* συμβολίζει τον στείρο υλιστικό ορθολογισμό που μαστίζει τον δυτικό κόσμο στην εποχή του Ροε.⁵⁴ Φαίνεται, λοιπόν, αρκετά ξεκάθαρα, νομίζω, ότι ο Ροε στο διήγημα αυτό ενστερνίζεται τη θεωρία του Επίκουρου για τις ηδονές, ενώ απαξιώνει μέσω μιας ευφυούς διακωμώδησης την αντίληψη ότι η ευδαιμονία και η καλή ποιότητα ζωής εξασφαλίζονται από την πληθώρα των απολαύσεων και την εξεζητημένη πολυτέλεια, όπως επιτάσσει ο εκφυλισμένος ηδονισμός μιας ευήθους ψευτοαριστοκρατίας.

⁵³ Σκουτερόπουλος 1994.

⁵⁴ Rosenblum 2006, 24.

Ο Πρόσπερο από τη μία εκφράζει τη θεμιτή, και επιδοκιμαζόμενη από την επικούρεια φιλοσοφία, ανθρώπινη ροπή προς τη χαρά της ζωής, αυτό δηλαδή που ο Λουκρήτιος αποτυπώνει με τους στίχους του στην αρχή του δεύτερου βιβλίου του *DRN* (II. 16-19): «*Δεν ακούτε λοιπόν την κραυγή της φύσης που διαλαλεί την επιθυμία της, από το κορμί να φύγει κάθε πόνος, και το πνεύμα να νιώσει ευδαιμονία, ελεύθερο από έγνοιες και αγωνίες;*». Ωστόσο, από την άλλη, η ασυλλόγιστη υπερβολή και η αχαλίνωτη ροπή του προς τη διασκέδαση και την πολυτέλεια, έρχεται σε ευθεία και οφθαλμοφανή αντίθεση με την επικούρεια απλότητα και ολιγάρκεια, καθώς και με την αντίληψη για την ηδονή ως απουσία πόνου και όχι ως άκρατο ηδονισμό, η οποία εκφράζεται εναργώς από τον Λουκρήτιο στο *DRN* II. 20-37:

«Το βλέπουμε λοιπόν πως δε θέλει πολλά το κορμί· και μόνον αυτά που διάχνουν τον πόνο, μπορούν να προσφέρουν πλήθος απολαύσεις ... Αν το σπίτι δεν έχει χρυσά αγάλματα εφήβων να κρατούν στο δεξί χέρι αναμμένες δάδες και να φωτίζουν τα νυχτερινά φαγοπότια, αν το σπίτι δεν αστραποβολά από ασήμια και χρυσάφια, αν δεν αντιλαλούν κιθάρες μες στα σαλόνια με τα χρυσά φατνώματα, μας είναι αρκετό να ξαπλώνουμε στο μαλακό χορτάρι ... να ευφραίνουμε τα σώματά μας με λιγοστά μέσα ... Ο καυτός πυρετός δεν αφήνει γρηγορότερα το κορμί που πλαγιάζει σε κεντητά στρώματα και άλικες πορφύρες, απ' ό,τι το κορμί που 'ναι ξαπλωμένο σε φτωχικό στρωσίδι. Κι αφού τα πλούτη κι η ευγενική καταγωγή κι οι δόξες της εξουσίας δεν ωφελούν σε τίποτα το κορμί, θα πρέπει να σκεφτούμε πως μήτε και το πνεύμα ωφελούν.»

Μάλιστα, από το γεγονός ότι ο Λουκρήτιος αναφέρει ως παράδειγμα άσκοπης τρυφηλότητας τις ευφάνταστες και εντυπωσιοθηρικές μουσικές χοροεσπερίδες, στις οποίες ακριβώς επιδίδεται ο Πρόσπερο, και επίσης κάνει αναφορά στην περίπτωση της σωματικής ασθένειας, όπου ο πλούτος δεν μπορεί να αποτελέσει γιατρικό, ακριβώς δηλαδή όπως ίσχυσε στην περίπτωση του Πρόσπερο, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι καταδεικνύεται η συνάφεια των δύο κειμένων.

Η ματαιότητα του πλούτου και της χλιδής και ο ψόγος ενάντια στην ανθρώπινη τρυφηλότητα και τον κενόδοξο πλουτισμό αποτυπώνονται και στο χωρίο *DRN* II. 47-52:

«Αν όμως το δούμε καθαρά πως όλα τούτα είναι μια σκέτη γελοιότητα και πλάνη, και πως οι φόβοι και οι έγνοιες που κατατρέχουν τους ανθρώπους... με θράσος

τριγυρνούν μες στις αυλές των βασιλιάδων και των ισχυρών της γης και αφηφούν το αστραφτερό χρυσάφι και τη λάμψη της πορφυρής εσθήτας...»

Η πορεία της αφήγησης ξεδιπλώνει τις καταστροφικές συνέπειες της απατηλής αντίληψης του πρίγκιπα ότι ελέγχει την κατάσταση και της μάταιης πεποίθησής του ότι οδηγεί ο ίδιος τη μοίρα του. Ο Πρόσπερο πλανάται και γελοιοποιείται νομίζοντας ότι θα κρατήσει την ασθένεια και τη συμφορά του θανάτου μακριά, επιδιώκοντας σε ανούσιες φανφάρες. Ο *Θάνατος* θα αλώσει την επικράτεια του Πρόσπερο, όπως κάθε φόβος και κάθε έγνοια μπορούν (για να παραφράσουμε την εξαιρετικά αναπαραστατική προσωποποίηση του Λουκρητίου) να εισχωρήσουν με αναίδεια και να περιδιαβαίνουν τις αυλές των ηγεμόνων, αφού η πολυτέλεια και ο πλούτος είναι παντελώς ανίσχυροι μπροστά τους (DRN II. 50-52). Αξίζει εδώ να σημειωθεί η λεκτική συνάφεια των περιγραφών της περιττής και ανώφελης πολυτέλειας από τον Λουκρήτιο και τον Ροε, και ιδιαίτερα η κοινή χρήση των επιθετικών προσδιορισμών του *πορφυρού* και του *χρυσού*:

«Ήταν μια συβαριτική (voluptuous) σκηνή αυτή η μασκαράτα... αίθουσες... επτά- μια αυτοκρατορική σουίτα... πολύφυλλες θύρες... ελικοειδή διάταξη αιθουσών. Τα τζάμια των παραθύρων έφεραν υαλογραφίες των οποίων το χρώμα ποίκιλλε, ανάλογα με την απόχρωση που κυριαρχούσε στη διακόσμηση της αίθουσας στην οποία αντιστοιχούσαν... ταπετσαρία και στολίδια πορφυρά... μαύρες βελούδινες ταπισερί... μέσα στην αφθονία των χρυσών διακοσμητικών που ήταν σκορπισμένα παντού ή κρέμονταν από την οροφή.»

Η κωμική περιγραφή των πληθωρικών και εκκεντρικών ανέσεων, σε σημείο γραφικότητας και υβριστικού, αλαζονικού παροξυσμού, συνεχίζεται και παρακάτω:

«Υπήρχε μεγάλη λαμπρότητα και νεύρο και γούστο και φαντασία – σε τέτοια αφθονία που είχαμε να δούμε από την παράσταση του Ερνάνη. Εξωφρενικές μορφές με αταίριαστα μέλη και διακριτικά, παροξυσμικές χίμαιρες, όπως αυτές που θα μπορούσε να μηχανευτεί ένας τρελός. Μεγάλη ομορφιά, μεγάλη πολυτέλεια, μεγάλη παραδοξότητα.»

Σύμφωνα με την Magnuson, το *«Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου»* είναι το αριστούργημα της ειρωνείας του Ροε,⁵⁵ ενώ κατά τον De Prospro οι

⁵⁵ Magnuson 2006, 31.

απροκάλυπτες μπουρλέσκ διηγήσεις του Ροε είναι *ασκήσεις παρωδιακής αυτοέκθεσης*, «*ωμές αποδομήσεις του παθιασμένου ρομαντικού του εγχειρήματος, των τεχνικών και των επιθυμιών του*». ⁵⁶ Η εκδοχή της ανάγνωσης του *Προσωπίου του Κόκκινου Θανάτου* ως παρωδίας και σατιρικού διηγήματος ενισχύεται, άλλωστε, από το γεγονός ότι και άλλα έργα του Ροε έχουν χαρακτηριστεί ως σάτιρες οι οποίες αντλούν ποικίλα στοιχεία από τη ρομαντική σκέψη, όπως για παράδειγμα το *Eureka*, όπου ο Ροε παρωδεί έννοιες του Καντιανού ιδεαλισμού χαρακτηρίζοντάς τες παιγνιωδώς ως τίποτα παραπάνω από «*cant*» (αερολογίες). Σύμφωνα με την Dayan, στα γραπτά του Ροε διακρίνεται η περιπαικτική διάθεσή του απέναντι στην υπερβατική αισθητική και στον φιλοσοφικό ιδεαλισμό, με αποτέλεσμα να αποδομείται, κατά έναν έμμεσο τρόπο, το *ρομαντικό υψηλό* (*romantic sublime*). Κατά συνέπεια, η Dayan θεωρεί ότι η φιλοσοφική σκέψη του Ροε παρουσιάζει στην ουσία της μεγαλύτερη συνάφεια με τον εμπειρισμό και τον ματεριαλισμό του John Locke, παρά με το κυρίαρχο στην εποχή του ρεύμα του ρομαντισμού. ⁵⁷

Ο Ροε υποστηρίζει μία αισθητική η οποία περιστρέφεται, σύμφωνα με τον Pahl, γύρω από την ολότητα ή αλλιώς την ενότητα του αποτελέσματος, την ομορφιά και την ανύψωση της ψυχής. Το γεγονός ότι αντλεί πληθώρα μοτίβων από την παράδοση του ρομαντικού ιδεαλισμού ενισχύει μια τέτοια ποιητική. Ωστόσο, οποιοδήποτε είδος ιδεαλισμού ή υπερβατικής αισθητικής είναι αντιθετικό στην προσωπική του σύλληψη της αισθητικής και στις σχετικές απόψεις του για την ανθρώπινη υποκειμενικότητα. Θα ήταν κάπως επιφανειακή από μέρους μας η πρόσληψη του Ροε ως ενός μυστικιστή ρομαντικού, επηρεασμένου από διάφορα είδη Ευρωπαϊκού και Αμερικανικού ιδεαλισμού. Πιο κοντά στην αληθινή του πρόθεση είναι μάλλον η ανάγνωση του διηγήματος ως ενός λογοτεχνικού εγχειρήματος που στοχεύει στο να θέσει υπό αμφισβήτηση, αν όχι να διακωμωδήσει, τέτοιου τύπου αφηρημένες θεωρίες και μεταφυσικές αξιώσεις. ⁵⁸ Στον *Κόκκινο Θάνατο* συναντώνται μεν πολλά στοιχεία της ρομαντικής αισθητικής και τεχνοτροπίας, όμως, αν απογυμνώναμε το διήγημα από τα μορφικά του χαρακτηριστικά και κρατούσαμε τον πυρήνα

⁵⁶ De Prosop 1988, 47.

⁵⁷ Dayan 1987, 11-12.

⁵⁸ Pahl 2006, 30 και 42.

των νοημάτων του σε επίπεδο φιλοσοφικής σκέψης, θα βλέπαμε, θεωρώ, όπως εξηγήθηκε ήδη παραπάνω, ότι η ρομαντικά συγκεκαλυμμένη ειρωνεία του Ροε καυτηριάζει κατ' ουσίαν το υπαρξιακό αδιέξοδο στο οποίο οδηγούν μια θέαση των πραγμάτων αποκομμένη από τα αισθητηριακά ερεθίσματα του εξωτερικού κόσμου και ένας ιδεαλιστικός τρόπος σκέπτεσθαι ο οποίος παραγνωρίζει τις πραγματικές, υλικές συνθήκες και εστιάζει σε ανεδαιφικές φαντασιοκοπίες.

Εάν προσπαθήσουμε να εστιάσουμε πιο ειδικά στον υλισμό του Ροε, οφείλουμε να λάβουμε υπόψη μας την ένσταση του Hovey στον ισχυρισμό της Dayan. Ο Hovey χαρακτηρίζει ως μη πειστική την απόπειρά της να συνδέσει τον υλισμό του Ροε αποκλειστικά με τον Locke. Υποστηρίζει ότι ο υλισμός του Locke δεν ήταν η μόνη, ούτε καν η πιο καθοριστική, για τον Ροε εκδοχή υλιστικής φιλοσοφίας. Εκφράζει την πεποίθηση, με την οποία συμφωνώ, ότι η άμεση και αδιαμεσολάβητη επίδραση της κλασικής υλιστικής επικούρειας φιλοσοφίας είναι φανερή στο έργο του.⁵⁹ Ωστόσο, η γραφή του Ροε εμπεριέχει αμφότερες τις αισθητικές και ιδεολογικές αυτές τάσεις, και μάλιστα με τρόπο αξεδιάλυτο και άρρηκτα πεπλεγμένο, οπότε η απόπειρα να προβληθούν αντιπαραθετικά οι δύο αυτές επιρροές του έργου του χαρακτηρίζεται, για να συμφωνήσουμε με τον Pahl, μάλλον άστοχη ή και άτοπη, όπως και η απόφαση περί του πού γέρνει περισσότερο η «ποεϊκή πλάστιγγα», στον υλισμό ή στον ρομαντισμό του *υψηλού*.⁶⁰ Κατά τη γνώμη μου, ένα τέτοιο ερώτημα θέτει ένα δίλημμα το οποίο δεν λειτουργεί γόνιμα· εντέλει περισσότερο συσκοτίζει και αποπροσανατολίζει παρά ρίχνει φως στην κατανόηση του έργου του Ροε. Το ότι ο Ροε μάς επιτρέπει να τον διαβάσουμε ως αντι-ιδεαλιστή, υπό το πρίσμα της υλιστικής φιλοσοφικής κληρονομιάς, την οποία έχει αξιοποιήσει με τρόπο πολυεπίπεδο, δεν αναιρεί την παράλληλη επίδραση στο έργο του των θεωριών του *ρομαντικού υψηλού*. Άλλωστε, και στον υλιστή Λουκρήτιο μπορούμε σαφώς να διακρίνουμε στοιχεία *υψηλού*, τα οποία τροφοδότησαν μετέπειτα τον ρομαντισμό του 19^{ου} αιώνα.⁶¹

Το λουκρήτειο μοτίβο των *τειχών του κόσμου* (*moenia mundi*), το οποίο εντοπίσαμε στο *Τέλος του Οίκου των Άσερ*, αξιοποιείται από τον Ροε και στο

⁵⁹ Hovey, 1996.

⁶⁰ Pahl, 2006.

⁶¹ Για τα στοιχεία του *υψηλού* στον Λουκρήτιο βλ. πιο αναλυτικά στην επόμενη Ενότητα.

Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου. Ο πρίγκιπας Πρόσπερο έχει αποσυρθεί σε ένα περικλειστο δικό του σύμπαν, «σε απόλυτη απομόνωση». Το «καστροχιτισμένο αβαείο» του το «περιέβαλλε ένας στέρεος πανύψηλος τοίχος με σιδερένιες πύλες». Το αβαείο είναι ο ηδονικός και απρόσβλητος hortus conclusus του, όπου ο Πρόσπερο, αιρόμενος πάνω από την ασθένεια, τη δυστυχία και τον θάνατο, μοιράζεται με τους εκλεκτούς φίλους του σε απόλυτη ασφάλεια και μακαριότητα απολαύσεις κάθε είδους.

Η αφήγηση τον περιγράφει ως «ευτυχισμένο και ατρόμητο και συνετό». Ωστόσο, όπως ήδη αναλύθηκε παραπάνω, μάλλον για ποεϊκή ειρωνεία πρόκειται. Ο πρίγκιπας αυταπατάται πιστεύοντας ότι έχει δημιουργήσει ένα άβατο, ένα ασφαλές και απρόσβλητο περιβάλλον, αφήνοντας τον εχθρό έξω από τα τείχη. Όμως, τα τείχη αποδεικνύονται ανεπαρκή και θανάσιμα, καθώς εγκλωβίζουν τον ίδιο και τους καλεσμένους στη μασκαράτα του. Τελικά όλοι τους υποκύπτουν στην ισχύ του *Κόκκινου Θανάτου*. Μετατρέποντας το αβαείο σε απόρθητο φρούριο, κατά τραγική ειρωνεία απόρθητο για όλους εκτός από τον *Θάνατο*, ο Πρόσπερο ουσιαστικά δημιούργησε έναν τάφο⁶² και τελικά επέφερε αυτό που πάσχιζε να αποφύγει.

Στην εκδοχή ότι το «*Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου*» δεν είναι παρά μία παρωδία συνηγορεί η άποψη ότι «*Η Πτώση του Οίκου των Άσερ*» (1839) είναι ένα παράδειγμα της πρόθεσης του Poe να περιπαίξει τον μέσο, προσανατολισμένο στη λογοτεχνία τρόμου, αναγνώστη των δεκαετιών 1830 και 1840. Κατά τον Fischer, οι περισσότεροι αναγνώστες, από το 1845 έως σήμερα, δεν έχουν συνειδητοποιήσει ότι ο Poe εκκινεί από μια σατιρική, σκωπτική πρόθεση, η οποία τον οδηγεί στη χρήση ενός επίπλαστου μέσου και εντέλει σε ένα κίβδηλο και κωμικά παράξενο τέλος. Ειδικά για το «*Προσωπείο*», θεωρεί ότι «αντιπροσωπεύει μία όψη του ελιτίστικου αστεϊσμού του Poe» (“representing a facet of Poe’s elitist joking”).⁶³

Ήδη από τον τρόπο που ξεκινάει το διήγημα αποκαλύπτεται η αντίθεση μεταξύ των πραγματικών λογοτεχνικών προτύπων του Poe και της αφηγηματικής τεχνικής που εν προκειμένω εφαρμόζει. Δεν πρέπει να ξεχνάμε

⁶² Magnuson 2006, 31.

⁶³ Fischer 1981, 355-374.

ότι ο ίδιος είχε τονίσει τη σημασία της πρώτης πρότασης στην εδραίωση του τόνου της ιστορίας: «*Αν η πρώτη πρόταση δεν τείνει στην επιφορά αυτού του αποτελέσματος, τότε ο συγγραφέας έχει αποτύχει στο πρώτο του βήμα*».⁶⁴ Στη «*Λιγεία*», επί παραδείγματι, την οποία ο Ροε θεωρούσε ως την καλύτερη ιστορία του, η εναρκτήρια πρόταση εγκαθιδρύει αμέσως το καθεστώς σύγχυσης και τη διαταραγμένη νοητική κατάσταση του αφηγητή με τόνο υψηλό. Αντιθέτως, το «*Προσωπείο*» ανοίγει διαφορετικά, πιο άτεχνα, πιο ανιαρά: «*Ο «Κόκκινος Θάνατος» είχε ρημάξει τη χώρα πέρα ως πέρα.*» Παρατίθεται μια επίπεδη και άχρωμη διατύπωση ενός γεγονότος χωρίς καμία αίσθηση μυστηρίου. Ο συγγραφέας έχει εσκεμμένα αποτύχει στο πρώτο του βήμα. Συνεχίζει λέγοντας ότι «*καμία επιδημία δεν υπήρξε ποτέ τόσο μοιραία, τόσο αποκρουστική.*» Εύλογα ο Rosenblum διερωτάται, μήπως ο συγγραφέας εννοεί «*καμία άλλη επιδημία*». Η απροσεξία στη γλωσσική χρήση συνάδει με τη γενική προχειρότητα στις λεπτομέρειες και στη δομή του αφηγήματος,⁶⁵ γεγονός που ενισχύει την υποψία μας, ότι ο Ροε περιπαικτικά κλείνει το μάτι στον αναγνώστη με την υιοθέτηση ενός ύφους επιτηδευμένα άτεχνου, προσβλέποντας σε ένα σατιρικό αποτέλεσμα.

Στη δεύτερη παράγραφο αναφέρεται ότι ο πρίγκιπας Πρόσπερο «*ήταν ευτυχισμένος και ατρόμητος και συνετός*» (“*happy and dauntless and sagacious*”). Ενδεχομένως και το αδέξιο πολυσύνδετο σχήμα εδώ να χρησιμοποιήθηκε στο ίδιο πνεύμα, εν είδει ειρωνείας. Ο εγκλεισμός του ήρωα σε ένα απομονωμένο, καστρόχτιστο αβαείο με καρφωμένες αμπάρες δεν μπορεί παρά να μαρτυρά βαθιά ανησυχία και φόβο. Επιπλέον, αν λάβουμε υπόψη την τελική έκβαση της ιστορίας, το εγχείρημα του Πρόσπερο κάθε άλλο παρά αγχίνια, οξυδέρκεια και σύνεση δηλώνει. Με μια προσεκτικότερη ματιά βλέπουμε ότι ο Ροε έχει εξυφάνει μια αριστοτεχνικά λεπτή και ευφυή γελοιοποίηση του χαρακτήρα του δούκα. Συνεπώς, μπορούμε με σχετική ασφάλεια να συμπεράνουμε ότι ο Πρόσπερο λειτουργεί ως μια καρικατούρα Επικουρείου φιλοσόφου, ο οποίος επιδίδεται σε μια κωμικοτραγική, τραγελαφική προσπάθεια διατήρησης του γαληνισμού και της αταραξίας του,

⁶⁴ Βλ. Rosenblum (2006, 24), όπου παρατίθεται το σχόλιο του Ροε στο *Graham's Magazine* 20 (1842, 299).

⁶⁵ Rosenblum 2006, 25.

προσπάθεια που εμφορείται από άγνοια ή και χυδαίο ατομικισμό, και η οποία τελικά αποβαίνει γι' αυτόν και τους ομοίους του καταστροφική.

Ως συμβολική παρουσία στην ιστορία, ο *Κόκκινος Θάνατος* δύναται να ερμηνευθεί όχι απλώς σαν τον κίνδυνο και την απειλή μιας ασθένειας, αλλά σαν την καθ' εαυτή έννοια του Θανάτου σε επίπεδο φιλοσοφικό, υπαρξιακό, οντολογικό και συμπαντικό. Ο *Κόκκινος Θάνατος* είναι το αναπόφευκτο τέλος όλων των πραγμάτων. Αφηγηματικά μπορεί εκληφθεί ως το βασικό δρων υποκείμενο, ο καθοριστικός παράγοντας της εξέλιξης της πλοκής και της έκβασης της ιστορίας, ο *πράκτορας της αφήγησης (narrative agent)*, όπως ο Θάνατος μπορεί να ιδωθεί ως ο αφηγητής της ιστορίας του σύμπαντος. Η Wheat εντοπίζει στο διήγημα το ηθικό δίδαγμα ότι η μόνη άμυνα απέναντι στον θάνατο είναι η αδιαφορία.⁶⁶ Η ερμηνεία αυτή εναρμονίζεται με την επικούρεια θεωρία της αταραξίας και την αρχή ότι ο θάνατος *οὐδὲν πρὸς ἡμᾶς (Ἐπιστολή πρὸς Μενοικέα §125)*.

Κατά τον Ropollo, το διήγημα μπορεί να αναγνωστεί ως μία παραβολή για την κοινή μοίρα του ανθρώπου και του σύμπαντος.⁶⁷ Το σύμπαν κάποια στιγμή θα τελειώσει, όπως έληξε και η μασκαράτα του Πρόσπερο· η παράσταση θα λάβει τέλος, οι μάσκες θα πέσουν, τα φώτα θα σβήσουν. Η ιδέα αυτή μπορούμε να υποθέσουμε ότι απηγεί την υπόθεση για το τέλος του κόσμου η οποία εντοπίζεται στο πέμπτο βιβλίο του *DRN* (V. 238-246). Εκεί ο Λουκρήτιος εξηγεί ότι το σύμπαν έχει ημερομηνία λήξεως, όπως καθετί υλικό: *«Αφού... είναι όλα από ύλη που γεννιέται και πεθαίνει, θα πρέπει να εικάσουμε πως και του κόσμου ολόκληρου η φύση είναι ίδια ... κι ο ουρανός κι η γη κάποτε είχαν κι αυτά μια αρχή και κάποτε θα αφανιστούν.»*

Αυτός ο κόσμος, όπως ξεκίνησε, έτσι κάποια στιγμή θα τελειώσει, και το μόνο που θα απομείνει θα είναι τα άτομα και το κενό. Ο ποιητής έχει εκφράσει αυτήν την πεποίθηση ήδη από το πρώτο βιβλίο (*DRN* I. 1105-1110), εικάζοντας ότι *«τα πάντα θα αφανιστούν στα τρίςβαθα του κενού, κι έτσι μέσα σε μια στιγμή δεν θ' απομείνει τίποτα εκτός από το έρημο διάστημα και τα αόρατα άτομα.»* Έτσι και στο *«Προσωπείο του Κόκκινου Θανάτου»*, τελικά στο σύμπαν του αβαείου *«οι φλόγες των τριπόδων ξεψύχησαν. Και το Σκοτάδι, η Σήψη και ο Κόκκινος*

⁶⁶ Wheat 1982, 51-56.

⁶⁷ Ropollo 1963, 59-69.

Θάνατος κατακυριεύσαν τα πάντα». Στο πρωτότυπο η πρόταση έχει ως εξής: “*And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.*” Η επιλογή της λέξης “*illimitable*” ίσως δεν είναι τυχαία. Δεν είναι απίθανο ο Poe να ήθελε με τη χρήση της να παραπέμψει στην απειρότητα του σύμπαντος και την απεριόριστη επενέργεια των δυνάμεων της ύλης.

Με βάση την ερμηνεία που προτείνει ο Roth, το μαύρο δωμάτιο, το οποίο είναι ταυτόχρονα στο κέντρο και στην περιφέρεια του λαβυρινθώδους ελικοειδούς οικοδομήματος (ο Poe άλλωστε συχνά παίζει με την εναλλαγή του κέντρου και της περιφέρειας), είναι «*η καρδιά του αβαείου*», ενώ ο χτύπος του ρολογιού μπορεί να οριστεί ως «*ένα εκκρεμές αρχής και τέλους*», παραπέμποντας στην αρχή και το τέλος του κόσμου. Επίσης, το δωμάτιο αυτό είναι το δυτικό και το τελευταίο από τα επτά, στοιχείο που επίσης συμβάλλει ως προσήμανση-προϊδεασμός θανάτου και συνδέεται με την αντίληψη περί του τέλους του κόσμου.⁶⁸ Το «*γιγάντιο εβένινο ρολόι*» στον δυτικό τοίχο της μαύρης αίθουσας, με το βαρίδι του που «*ταλαντευόταν μ’ έναν μουντό, βαρύ, μονότονο μεταλλικό ήχο*», θα μπορούσε, θεωρώ, να αντλεί τη σύλληψή του ως συμβόλου του προδιαγεγραμμένου και επερχόμενου τέλους του κόσμου από την *πελώρια μηχανή του κόσμου (machina mundi)* στο DRN V. 92-96. Στους στίχους αυτούς ο Λουκρήτιος περιγράφει την ολική καταστροφή του κόσμου ως ένα ραγδαίο, σαρωτικό φαινόμενο που θα συντρίψει ολοκληρωτικά «*μέσα σε μία μόλις ημέρα τις θάλασσες, τις στεριές και τον ουρανό.*» Τα πάντα «*θα παραδοθούν στην καταστροφή, και η πελώρια μηχανή του κόσμου που άντεξε τόσα χρόνια, θα γκρεμιστεί σε ερείπια*». Κατ’ αντιστοιχία, στην τελευταία παράγραφο του *Κόκκινου Θανάτου*, το ρολόι παύει να λειτουργεί, όταν ο Θάνατος επικρατεί: «*Και η ζωή του εβένινου ρολογιού έσβησε μαζί με τη ζωή του τελευταίου χαροκόπου.*»

Για τον Poe, όπως και για τον Λουκρήτιο, υπαρκτό είναι μόνον το υλικό. Το μη υλικό ισοδυναμεί με το τίποτα, με το απολύτως ανύπαρκτο και ασύλληπτο για τον νου, άρα είναι κάτι απερίγραπτο και φρικώδες. Υπό αυτήν την έννοια μπορεί να εξηγηθεί, θεωρώ, γιατί ο Poe, σε μια κατεξοχήν ιστορία τρόμου όπως αυτή, και μάλιστα στο σημείο ακριβώς της δραματικής της

⁶⁸ Roth 1984, 53.

κορύφωσης, εκεί όπου πέφτει η μάσκα και αποκαλύπτεται η ουσία του πρωταγωνιστή (ή, για την ακρίβεια, η μη ουσία, καθότι ο *Κόκκινος Θάνατος* είναι υλικά ανυπόστατος), επιλέγει να εστιάσει στο ζήτημα της ανυπαρξίας της ύλης:

Αλλά αρπάζοντας τον μίμο, που το ψηλό κορμί του στεκόταν ορθό και ακίνητο στη σκιά του εβένινου ρολογιού, ένιωσαν να τους κόβεται η ανάσα από φρίκη ανείπωτη, καθώς ανακάλυπταν ότι τα ενδύματα του τάφου και η νεκρική προσωπίδα που είχαν τραβήξει με τόσο βίαιη ωμότητα ήταν κενά, άδεια από απτή ύλη.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το αισθητικό αποτέλεσμα του τρόμου (*horror*) και του σκοτεινού υψηλού (*dark sublime*) επιτυγχάνεται μέσα από ένα ματεριαλιστικό πρίσμα.

Η σκόπιμη χρήση από τον Poe της λέξης «μίμος» (“*mummer*”) υποδηλώνει ότι ο εισβολέας δεν είναι μια ακατάληπτη, απροσδιόριστη παρουσία, αλλά ένα πραγματικό φυσικό ον,⁶⁹ γεγονός που συνηγορεί, νομίζω, στην άποψη ότι ο Poe ενστερνιζόταν την υλιστική φυσική θεωρία, υπό την έννοια ότι παρουσιάζει την έλευση του θανάτου ως μία φυσική διαδικασία εντός του γίνεσθαι της ζωής. Περαιτέρω, αφού ο *Κόκκινος Θάνατος* παρουσιάζεται από τον Poe ως ένας γελοιοποιός, τότε υπάρχει ένας επιπλέον λόγος να θεωρήσουμε ότι ο χαρακτηρισμός του Πρόσπερο ως οξυδερκούς (*sagacious*) δεν είναι παρά σατιρικός, και υποδηλώνει ακριβώς το αντίθετο για τον πρίγκιπα. Ο θάνατος ως μίμος περιπαίζει και γελοιοποιεί τον δήθεν ατρόμητο και καθ' όλα προετοιμασμένο Πρόσπερο, ταυτόχρονα όμως γελοιοποιείται και ο ίδιος, εφόσον δεν είναι παρά ο κεντρικός καλεσμένος στη δεξίωση ενός άμυαλου βροτού, και μάλιστα ένας καλεσμένος χωρίς πρόσωπο, χωρίς υπόσταση, ο οποίος κρύβει τη μηδαμινότητά του κάτω από μια θεατρική μάσκα. Θεωρώ, λοιπόν, ότι η επιλογή της λέξης “*mummer*” εξυπηρετεί, ως παιγνιώδες όχημα, στην κατανόηση του *Θανάτου* ως υλικά ανύπαρκτου και αξιοποιείται από τον Poe με απώτερο σκοπό τη γελοιοποίηση και υποτίμηση του θανάτου υπό το πρίσμα της επικούρειας υλιστικής φιλοσοφίας.

Ο *Κόκκινος Θάνατος* αποδεικνύεται ότι είναι ένα τίποτα τελικά, όπως ένα τίποτα είναι και ο θάνατος σύμφωνα με τη φιλοσοφία του Επίκουρου. Άρα

⁶⁹ Magnuson 2006, 31.

μήπως ο Ροε κλείνει το διήγημά του καθησυχάζοντας τον αναγνώστη και προσπαθώντας να άρει την όποια φοβία του, με τον ίδιο τρόπο που αυτό επιδιώκεται από τον Λουκρήτιο; Τόσο ο Ροε στο συγκεκριμένο διήγημα όσο και ο Λουκρήτιος στο τέλος του *DRN* (τέλος έκτου βιβλίου) επιλέγουν ως θέμα των αφηγήσεών τους μία τρομερή πανδημία («Κόκκινος Θάνατος» και λοιμός των Αθηνών αντιστοίχως), για να κλείσουν αμφοτέροι τις αφηγήσεις τους με την επικράτηση του θανάτου, έχοντας όμως προηγουμένως οδηγήσει τον αναγνώστη βήμα-βήμα σε μία κατάσταση αποστασιοποίησης από τον φόβο του θανάτου. Ο Ροε στο τέλος του *Κόκκινου Θανάτου* επιτυγχάνει, συνεπώς, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, ό,τι και ο Λουκρήτιος στο κλείσιμο του *DRN*: απομυθοποιεί τον θάνατο, έχοντας ως απώτερο σκοπό του να μας καταστήσει άφοβους μπροστά του.

Ο Λουκρήτιος (*DRN* III. 931-939) μάς παρακινεί να απολαύσουμε όσες χαρές έχει να μας προσφέρει το ταξίδι μας σε αυτόν τον κόσμο, και στο τέλος να αποσυρθούμε με αξιοπρέπεια σαν άξιοι συνδαιτυμόνες από το συμπόσιο που λέγεται ζωή, χαρούμενοι, ήρεμοι και χορτασμένοι, χωρίς να βαρυγκωμούμε, να κλαψουρίζουμε, να πενθούμε ή να φοβόμαστε. Έτσι και ο Ροε, κατά έναν παράδοξο και μεγαλοφυή τρόπο καταφέρνει στις τελευταίες γραμμές του διηγήματος να μας δώσει το μήνυμα ότι είναι άνωφελος να σπαταλήσουμε τη ζωή μας κλεισμένοι στο καβούκι μας ή επιδιδόμενοι σε έναν παραλογισμό ηδονισμού, τρέμοντας και προσπαθώντας με νύχια και με δόντια να αποφύγουμε τον θάνατο. Γιατί, όταν έρθει εκείνη η ώρα, και εκείνος μας πλησιάσει «σαν κλέφτης μες στη νύχτα», το μόνο που θα δούμε θα είναι ένα τίποτα, ένα υλικό κενό. Επομένως, τι πιο γελοίο από το να φοβόμαστε ένα σκιάχτρο;

6. Κάθοδος στο Μάελστρομ

Σε αυτό το διήγημα ο Poe συνυφαίνει με μαεστρία γοητευτικές πτυχές των θετικών επιστημών, όπως της φυσικής και της γεωγραφίας, με ποικίλα λογοτεχνικά στοιχεία *horror* μυστηρίου, αισθητικής του *υψηλού* και επιστημονικής φαντασίας. Το έργο θεωρήθηκε προδρομικό της λογοτεχνίας επιστημονικής φαντασίας και κρίθηκε ως εξαιρετικά επιδραστικό για πολλούς μεγάλους συγγραφείς του είδους, όπως ο Verne, ο Melville και ο Lovecraft. Ο Poe χρησιμοποιεί εδώ την τεχνική του εγκιβωτισμού· πρόκειται, δηλαδή, για μια αφήγηση μέσα στην αφήγηση. Ένας ναυτικός εξιστορεί πώς επέζησε από ένα φοβερό ναυάγιο, που προκλήθηκε από την παλιρροιακή δίνη Maelström στη Νορβηγική Θάλασσα, ανοιχτά των νήσων Lofoten. Ο άντρας έπλεε μαζί με τους δύο αδελφούς του με το ψαροκάικό τους, όταν έπεσαν μέσα στη φονική δίνη. Ο ενδοδιηγητικός αφηγητής είναι ο μόνος επιζήσας, καθώς ο ένας αδελφός χάθηκε μέσα στη ρουφήχτρα, ενώ ο άλλος βυθίστηκε μαζί με το σκάφος. Εκείνος κατάφερε να σωθεί εγκαταλείποντας το καΐκι και επιπλέοντας πάνω σε ένα βαρέλι.

Ο γέρος -ή, για την ακρίβεια, όπως διευκρινίζει ο ίδιος στην αφήγησή του, ο πρόωρα γερασμένος- ναυτικός προβαίνει στην κατάθεση του φοβερού τραυματικού του βιώματος, των έξι ωρών «της θανάσιμης τρομάρας», που «τσάκισαν το κορμί και την ψυχή» του. Όταν το καΐκι του παγιδεύτηκε μέσα στην τρομερή αδηφάγο δίνη, ο ήρωας αναμετρήθηκε με την αγριότητα της φύσης και τη σφοδρότητα του υγρού στοιχείου. Ο αφηγητής κάνει λόγο για έναν τυφώνα απερίγραπτο, που ούτε οι γηραιότεροι θαλασσόλυκοι της Νορβηγίας δεν είχαν ζήσει παρόμοιο. Η θύελλα θρυμμάτισε τα δύο κατάρτια του πλοίου, «λες και κοπήκανε με το πριόνι», ενώ το μεσαίο κατάρτι πήρε μαζί του τον μικρότερο αδελφό του, ο οποίος είχε δεθεί πάνω του, σε μια απέλπιδα προσπάθεια να σώσει τη ζωή του, καθώς το καΐκι έτρεμε «σύγκορμο, όπως ο σκύλος όταν βγαίνει απ' το νερό, σαν να 'θελε να αποτινάξει τη φουρτούνα». Ο Poe στην «Κάθοδο στο Μάελστρομ» περιγράφει, εν ολίγοις, «αυτό που οι ναυτικοί λένε “θάλασσα που λιανίζει”». Στην αφήγηση το ρεύμα «απέκτησε

τερατώδη ταχύτητα» και «με κάθε λεπτό επιταχυνόταν, ακάθεκτα ορμητικό», «σάλεψε με αχαλίνωτη μανία». Η «απέραντη κλίνη των νερών» ... «ξέσπασε ξαφνικά σ'έναν φρενιασμένο σπασμό»... «στριφογυρίζοντας σε γιγάντιες, άπειρες δίνες».

Η θεματική συνάφεια με το πρώτο βιβλίο του *DRN*, στίχοι 271-297, είναι φανερή. Εκεί ο Λουκρήτιος αναφέρεται επίσης στη σαρωτική και καταστροφική δύναμη του ανέμου, ο οποίος, «μόλις σηκωθεί με ορμή μαστιγώνει τη θάλασσα και καταποντίζει πελώρια πλοία και σύννεφα σκορπά» (*DRN* I. 271-272). Περιγράφεται η επίδραση του σφοδρού ανέμου στη θάλασσα, η οποία «λυσσομανά... με άγριο βουητό, φουρτουνιάζει και βρυχιέται απειλητική» (*DRN* I. 275-276). «Οι άνεμοι είναι αόρατα σώματα που σαρώνουν θάλασσες και στεριές, σαρώνουν τα σύννεφα τ' ουρανού και μεμιάς τα σκορπούν και τ' αρπάζουν με τους σίφουνές τους», ενώ «τα ρεύματά τους ξεχύνονται και σπέρνουν την καταστροφή» (*DRN* I. 277-280). Στους στίχους που ακολουθούν ο ποιητής περιγράφει με μεγάλη γλαφυρότητα την καταστροφική δύναμη και επενέργεια της «ξαφνικής ορμής του νερού» (*DRN* I. 286). Αναφέρεται στις «πνοές του ανέμου», οι οποίες, «όταν ξεχύνονται σαν ορμητικά ποτάμια παντού, παρασέρνουν και γκρεμίζουν με απανωτές εφόδους». Μάλιστα, κάνει λόγο για τις δίνες, με τις οποίες οι άνεμοι «πότε-πότε αρπάζουν και στροβιλίζουν τα πάντα με βία» (*DRN* I. 293-294). Ο Ροε πιθανώς έχει επηρεαστεί από τις περιγραφές αυτές του Λουκρητίου, αφού θεματικός πυρήνας του «*Μάελστρομ*» είναι αυτή ακριβώς η μεγαλειώδης, καταστροφική μανία του φαινομένου της θαλάσσιας ανεμοθύελλας.

Στο έκτο βιβλίο του *DRN* επίσης περιγράφεται η ισχύς των μετεωρολογικών φαινομένων, καθώς και οι κίνδυνοι που αυτά εγκυμονούν για τον άνθρωπο. Στους στίχους VI. 423-425 ο Λουκρήτιος αναφέρεται στους *πρηστήρες* (*presteras*), «που κινούν από τα ύψη και φθάνουν ως τη θάλασσα». Ο όρος αυτός απαντάται στον Επίκουρο και στον Λουκρήτιο κατά τις αναφορές τους στους ανεμοστροβίλους και στις θύελλες οι οποίες συνοδεύονταν από κεραυνούς, αστραπές και αστροπελέκια.⁷⁰ Οι κινήσεις των ανέμων παρομοιάζονται με «βαριές πνοές» που κάνουν το κύμα να «βράζει

⁷⁰ LSJ s.v. *πρηστήρ*· Bakker 2016, 132· Garani 2022, 497-506.

ανταριασμένο» (VI. 426-428). Εν συνεχεία, ο ποιητής επισημαίνει τον «φοβερό κίνδυνο» που εγκυμονούν αυτού του είδους οι καιρικές συνθήκες για «όσα καράβια τύχει να παγιδευτούν σ' αυτή τη λαίλαπα» (VI. 429-430), όπως συνέβη ακριβώς με το καΐκι των τριών αδελφών ναυτικών στο «Μάελστρομ».

Μία παρεμφερής με το φαινόμενο του Μάελστρομ περιγραφή, για το πώς η θάλασσα μεταμορφώνεται σε απειλή για τον άνθρωπο, όταν ξεσπάσουν βίαιοι άνεμοι μέσα από τα σύννεφα, εντοπίζεται στο ποίημα παρακάτω, στους στίχους VI. 436-442:

Κι όταν ο άνεμος σκίσει το σύννεφο, ξεχύνεται με ορμή καταπάνω στη θάλασσα κάνοντας το κύμα να κοχλάζει με τρόπο αφύσικο. Γιατί κατεβαίνει σα σίφουνας παρασέρνοντας μαζί του και το σύννεφο που έχει εύπλαστη σύσταση, και μόλις το αναγκάσει φορτωμένο καθώς είναι ν' αγγίζει τη θάλασσα, τότε μεμιάς βυθίζεται κι ο άνεμος ολάκερος μες στο νερό και μ' ένα φοβερό βουητό το πέλαγο ανταριάζει.

Θα μπορούσε εύλογα, λοιπόν, να υποθέσει κανείς ότι το DRN είχε αποτελέσει για τον Ροε μία ενδεχόμενη πηγή έμπνευσης του «Μάελστρομ». Στους στίχους VI. 577-584 ο Λουκρήτιος συνεχίζει την περιγραφή του μετεωρολογικού φαινομένου ενός ανεμοστροβίλου μεγάλης εντάσεως, δίνοντας έμφαση στη «μανιασμένη βία» με την οποία «ξεσπά και ξεχύνεται», «σκίζοντας βαθιά τη γη» και ανοίγοντας «χάσμα μεγάλο». Συνεχίζει την περιγραφή του ορμητικού του ξεσπάσματος (VI. 591-597), με «δύναμη ορμητική και άγρια», «σαν ανατριχίλα», προκαλώντας τρέμουλο στη γη και φόβο στους ανθρώπους. Ο στίχος VI.693 συνοψίζει: «Τόσο φοβερή είναι η δύναμη του ανέμου, δε χωρά αμφιβολία».

Παρατηρούμε, συνεπώς, ότι αυτό που περιγράφουν τόσο ο Ροε όσο ο Λουκρήτιος είναι μια ατμόσφαιρα φρίκης και τρόμου (*horror*), η οποία όμως συνυπάρχει με τη μεγαλειώδη ομορφιά και το αίσθημα δέους που προκαλούν τα ακραία φυσικά φαινόμενα. Είναι ένα μεγαλείο το οποίο ξεπερνά τα ανθρώπινα όρια, όμως δε σχετίζεται με κάποια μεταφυσική ή θεολογική σφαίρα, αλλά παραμένει στο πραγματικό υλικό πεδίο, καθώς «όλα τα προσφέρει η φύση» (DRN III. 23).

Αξίζει στο σημείο αυτό να διευκρινιστεί ότι, το *υψηλό* στον Λουκρήτιο παρουσιάζει μεν αναλογίες με τον Λογγίνο, αρκετές ώστε να υποτεθεί ότι

αμφότεροι οι συγγραφείς αντλούσαν από ένα κοινό απόθεμα εικονοποιίας και μοτίβων πάνω σε αυτό, όπως είναι οι δαρμένες από τις θύελλες θάλασσες, οι σεισμοί, τα νέφη, τα ηφαίστεια. Το υψηλό του Λογγίνου, όπως και του Λουκρητίου, περιλαμβάνει τη φαντασιακή υπέρβαση των ορίων του σύμπαντος, και εκλύεται από την απροσδιόριστη έλευση σε ύψη και βάθη. Στο πλαίσιο της ευρύτερης ιστορίας του *υψηλού*, η επικούρεια αντίληψη συναντά τον Λογγίνο (*Περὶ ὕψους*, 35.3), καθώς, σύμφωνα με τον τελευταίο, «το σύμπαν δεν είναι αρκετά ευρύ για την εμβέλεια της ανθρώπινης υπόθεσης και διάνοιας. Οι σκέψεις μας συχνά ταξιδεύουν πέρα από τα όρια του περιβάλλοντός μας».⁷¹ Σε αντίθεση, όμως, με τη θεοδικία του Λογγίνου, το *υψηλό* του Λουκρητίου διακηρύττει ως αρχή την απουσία της εμπλοκής των θεών στα ανθρώπινα, καθώς και την -κατά τη διατύπωση του Most- «θεμελιώδη μη προνοηματοδοτημένη τυχαιότητα του σύμπαντος». Στον Λογγίνο, αντιθέτως, μέσα στη φυσική απεραντοσύνη και ισχύ υπάρχει, κατά τον Norbrook,⁷² «μια θεϊκή μεγαλοσύνη προς την οποία πασχίζουν οι ψυχές μας», έτσι ώστε «ο θαυμασμός οδηγεί στη θρησκευτική πίστη, στον θαυμασμό για τον θεϊκό Δημιουργό ο οποίος αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία αυτού του κόσμου».⁷³

Αυτή η -κατά τον Philip Hardie- απομυθοποίηση του θαύματος (*demythologization of the wonder*), που συχνά στον Λογγίνο συνδέεται με το *υψηλό*, αντισταθμίζεται από τη συγκίνηση της αληθούς, επικούρειας προοπτικής του απέραντου κενού, μέσα από το οποίο πέφτουν αιωνίως τα μικροσκοπικά αόρατα άτομα, των οποίων η συνάντηση και η απομάκρυνση παράγει τα πάντα στο σύμπαν. Αυτή είναι η μεγαλειότητα του απείρου, η μεγαλειότητα του κενού, του χάσματος, και η μεγαλειότητα του πολύ μεγάλου και του πολύ μικρού. Αυτό που βρίσκεται κάτω από εμάς δεν είναι ο Κάτω Κόσμος της παραδοσιακής θρησκείας, αλλά ένα ιλιγγιώδες όραμα της ολότητας των πραγμάτων που κινείται μέσα στο κενό που ξαφνικά χάσκει ανοιχτό κάτω

⁷¹ Hardie 2009.

⁷² <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/david-norbrook-milton-lucy-hutchinson-and-the-lucretian-sublime-r1138669>

⁷³ Moreland 2018, 26.

από τα πόδια μας.⁷⁴ Η συναισθηματική απόκριση του αναγνώστη σε αυτό είναι ένας συνδυασμός «*θεικής ηδονής και ρίγους δέους*».⁷⁵

Όπως καταδείχτηκε παραπάνω, είναι εμφανής ο παραλληλισμός μεταξύ Ροε και Λουκρητίου ως προς τον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται ποιητικώς από τους δύο η σφοδρότητα και η καταστροφικότητα των αέρινων και υδάτινων στροβίλων και δινών. Μέσα από την αφήγηση του γέρου ναυτικού ο Ροε φροντίζει επανειλημμένα να τονίσει το «*μεγαλείο και τον τρόπο που απέπνεε η σκηνή του στροβίλου*». Η αφήγηση και η εικονοποιία του Ροε συνοφάνει τον τρόπο και το δέος με τρόπο αδιαμφισβήτητα διαπεραστικό και καθηλωτικό: «*Στριφογυρίζαμε με τρομερή ταχύτητα... ολόενα και πιο κοντά στο τρομακτικό μέσα χείλος της*», «*η σκούνα στριφογύριζε... πέρα δώθε, παρασυρμένη από τις σαρωτικές, ιλιγγιώδεις περιδινήσεις της ρουφήχτρας*», «*μέσα στο στριφογυριστό κατρακύλισμα στα έγκατα της ρουφήχτρας, που μου έφερνε λιποθυμιά*», «*ποτέ δε θα ξεχάσω το δέος, τον τρόπο και τον θαυμασμό που με κυρίεψε καθώς κοίταζα γύρω μου*», «*δαιμονισμένο στριφογύρισμα*», «*φρικιαστική μαρμαρυγή*», «*χρυσαιά λαμπρότητα πάνω στα μαύρα τοιχώματα*», «*Είχα θαμπωθεί από το ζέσπασμα αυτού του τρομερού μεγαλείου*»...

Η περιγραφή της βίας και αγριότητας της φύσης με την ταυτόχρονη ανάδειξη της γοητείας, του μεγαλείου και του δέους που αποπνέουν οι σκηνές αυτές, ο συγκερασμός του πόνου και του φόβου με την ανώτερη αισθητική απόλαυση και συγκίνηση, αποδίδει στην εικονοποιία του Ροε τον χαρακτηρισμό του *υψηλού*. Γενικότερα, στην ποιητική του Ροε η *εικονοποιία του υψηλού* (*sublime imagery*) πηγάζει από θυελλώδη φαινόμενα, όπως συμβαίνει στην «*Κάθοδο στο Μάελστρομ*», από το μαθηματικό αχανές, όπως αποτυπώνεται στην «*Πόλη στη Θάλασσα*» (*The City in the Sea*) και από τα ατμοσφαιρικά ύψη, όπως βλέπουμε στο «*Ταξίδι του Χανς Πφάαλ στη Σελήνη*» (*"The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall"*).⁷⁶

Στο *Μάελστρομ* θεωρώ ότι το κενό διαδραματίζει έναν ρόλο αντίστοιχο με αυτόν που επιτελεί το κενό (*inane*) στο *DRN*, ρόλο καταλυτικό στην παραγωγή του αισθήματος της φρίκης, συζευγμένης άρρηκτα με την αίσθηση

⁷⁴ Hardie 2009.

⁷⁵ DRN III. 28-29: *divina voluptas percipit atque horror*

⁷⁶ Brickey 2019, 785.

της γοητείας. Κατά τον Porter, η πρωταγωνιστική αυτή λειτουργία του κενού, χάρη στην οποία επιτυγχάνεται το αισθητικό αποτέλεσμα του *υψηλού*, λαμβάνει χώρα στην ποίηση του Λουκρητίου με τρεις, αλληλένδετες μεταξύ τους, εκδοχές. Πρώτον, και πιο προφανές, το κενό πρωταγωνιστεί απτά και εμβληματικά σε κοσμολογικές και τοπιογραφικές αναπαραστάσεις. Δεύτερον, το κενό πρωταγωνιστεί στη διαδικασία σύνθεσης της ύλης, επομένως ενυπάρχει στα πάντα· χωρίς την επενέργειά του και τη διάδρασή του με την ύλη τίποτα δεν μπορεί να δημιουργηθεί, να υπάρξει, να λειτουργήσει και να διαλυθεί. Το κενό, δηλαδή, πρέπει να γίνει κατανοητό όχι απλώς ως παράγοντας ή προϋπόθεση της κίνησης, αλλά και ως παράγοντας της ταραχής, ως τρόμος και αποσταθεροποίηση, ως αίτιο της αλλαγής και του θανάτου. Τρίτον, το κενό στον Λουκρήτιο είναι ποιητικά και φιλοσοφικά ενεργό στην περιοχή του θανάτου,⁷⁷ που σημαίνει το απόλυτο κενό.⁷⁸ Κατά τη γνώμη μου, με ανάλογο τρόπο, το κενό στον Ροε προσδίδει στην τοπιογραφία του *«Μάελστρομ»*, η οποία συνιστά εν προκειμένω βασικό αρμό της αφήγησης, άρα εισφέρει και στο ολικό αισθητικό αποτύπωμα του διηγήματος, την ποιότητα του *υψηλού*. Το κενό συνιστά, επίσης, κομβικό παράγοντα εξέλιξης του αφηγηματικού γίνεσθαι στο διήγημα, και αναμφίβολα πρωταρχικό μέσο επίτευξης της ατμόσφαιρας του μυστηρίου και του τρόμου, αφού η αναμέτρηση με το κενό και με την απύθμενη ζοφερότητα της αβύσσου είναι που επιφέρει την απειλή του θανάτου και τον κίνδυνο αφανισμού του υποκειμένου: *«Από στιγμή σε στιγμή θα μας κατάπινε η άβυσσος»*, *«θα καταποντιζόμασταν σ' εκείνα τα βάθη που δεν διακρίναμε»*, *«ορμήσαμε με την πλώρη στην άβυσσο»*, *«παίρνοντας μαζί του τον αγαπημένο μου αδελφό, βούτηξε με την πλώρη, μια για πάντα, στο αφρισμένο χάος που έχασκε στα βάθη.»*

Στην *Κάθοδο στο Μάελστρομ* η ισχύς της γλώσσας δένεται με τις πανίσχυρες δυνάμεις της μεγαλειώδους φύσεως. Είναι η γλαφυρή αφήγηση του ηλικιωμένου Νορβηγού ψαρά για την οδυνηρή, ύπιστη εμπειρία του μέσα στα τείχη της δίνης που διαπερνά και συγκλονίζει τον νεότερο αφηγητή. Ο

⁷⁷ Για την τριμέρεια της παρουσίας του κενού στο *DRN* βλ. αναλυτικότερα Porter 2007, 170-171.

⁷⁸ Όντας κυριολεκτικά το μηδέν, ο θάνατος είναι επομένως ένα τίποτα για εμάς και ούτε που μας αφορά καθόλου (*DRN III*. 830-831). Εκεί έγκειται η λογική βάση της προτροπής για αταραξία απέναντι στον θάνατο. Πώς είναι δυνατόν να φοβόμαστε κάτι που είναι μη ον, που δεν υπάρχει;

αφηγητής ακούει πώς ο ψαράς αναγκάστηκε, μέσα στον «τρομερό κίνδυνο», να παρακολουθήσει τη βουτιά των αδελφών του προς το θάνατο μέσα στο «χάος του αφρού» της δίνης.⁷⁹ Βλέπουμε τον αφηγητή να ατενίζει προς τα κάτω, από την επίφοβη υψηλή θέση του προς τη ζοφερή υδάτινη άβυσσο. Το ίδιο και στον *Δαίμονα της Διαστροφής*,⁸⁰ όπου ο αφηγητής περιγράφει το «κάλεσμα του κενού» (“*call of the void*”) που βιώνει κανείς στεκόμενος στο χείλος της αβύσσου. Η συνθήκη αυτή μπορεί να μας θυμίσει κατά έναν αντεστραμμένο, σκοτεινό και αρνητικό τρόπο την αφ’ υψηλού ενατένιση του Επικούρειου σοφού. Η διαφορά έγκειται, θα λέγαμε εν πολλοίς, στο ότι ο μεν Επικούρειος χάρη στη φιλοσοφική του σκευή, στο γνωστικό και ηθικό του οπλοστάσιο, ήδη κατέχει το αγαθό της αταραξίας, ενώ, αντίθετα, ο ήρωας του Poe χρειάζεται να έρθει αντιμέτωπος με τον τρόπο της αβύσσου, της ανυπαρξίας και του θανάτου, ώστε, αφού τον υπερβεί, να ελευθερωθεί.

Ωστόσο, κατά τη μεγαλειώδη στιγμή της βίωσης του *υψηλού*, ο τρόμος που κυριεύει το παρατηρούν υποκείμενο μπροστά στο ενδεχόμενο της αφομοίωσής του από το υψηλό αντικείμενο που ατενίζει, της απώλειας της ταυτότητάς του και του εκμηδενισμού του, συγκεράννεται με μια ταυτόχρονη επιθυμία να κατακλυστεί, ή να κατασκεπαστεί, κανείς από ευχάριστα ερεθίσματα.⁸¹ Ο ψαράς πλησίασε με φόβο αλλά συνάμα και ενθουσιασμό τους «γιγάντιους και αναρίθμητους στροβίλους» στην «αγκαλιά της δίνης», που έμοιαζε με μήτρα, με την «επιθυμία να εξερευνήσει το βάθος της».⁸²

Στην «Πώση του Οίκου των Άσερ», όπως είδαμε παραπάνω, όταν τα τελευταία απομεινάρια του κτίσματος χάνονται από προσώπου γης, θα μπορούσε κανείς εύκολα να πιστέψει ότι ο αφηγητής τελικά αρχίζει να αισθάνεται σώος και ασφαλής, αφού έχει περιδιαβεί μέσα από την ανησυχία, την ανατριχίλα και από τον τρόμο, για να επιτύχει ένα υψηλότερο, πιο αποστασιοποιημένο και ανεξάρτητο, κατά τον Pahl, καθεστώς *Λόγου ή Αιτιότητας*.⁸³ Κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι συμβαίνει και στην περίπτωση του επιζώντος αφηγητή στην *Κάθοδο στο Μάελστρομ*.

⁷⁹ Pahl 2006, 40.

⁸⁰ Βλ. αναλυτικότερα στην επόμενη Ενότητα.

⁸¹ Weiskel 2019, 104.

⁸² Pahl 2006, 40.

⁸³ Pahl 2006, 39.

Ωστόσο, η κατακερματισμένη γλώσσα του, η οποία καθίσταται αισθητή μέσα από τις πολλαπλές παύλες και την εξαρθρωμένη σύνταξη στην τελευταία περίοδο του διηγήματος, μαρτυρεί τη διαρκή αίσθηση του ψυχικού του κατακερματισμού και της συναισθηματικής του ζοφερότητας. Το έρεβος και η σκοτεινιά (*darkness and obscurity*) ορίζονται από τον Burke ως ποιότητες συνυφασμένες με το υψηλό. Η εμπειρία του γέρου ναυτικού, θα συμπεραίναμε, λοιπόν, είναι τυπική του *αρνητικού υψηλού* (*negative sublime*). Ο ήρωας παραμένει στην αποξενωμένη του κατάσταση, ανίκανος να αφομοιώσει το υψηλό αντικείμενο μέσα από τη βοήθεια της λογικής ή του υπεραισθητού. Η βίωση του *αρνητικού υψηλού* οδηγεί στην αποξένωση με μια μορφή ακατάληπτη για το αποξενωμένο υποκείμενο, και ταυτόχρονα ολοσχερή και ακατανίκητη.

7. Ο δαίμονας της διαστροφής

Στον *Δαίμονα της Διαστροφής* ο Poe, αξιοποιώντας στην αρχή του διηγήματος τη μαγνητική για τον αναγνώστη δυναμική ενός ύφους στοχευμένα δοκιμιακού, περιγράφει τη «διαστροφή» ως ένα είδος πρωτόγονης παρόρμησης, το οποίο τόσο η φρενολογία όσο και η ηθικολογία έχουν παραβλέψει και αγνοήσει. Η παρόρμηση αυτή οδηγεί το άτομο στη βασανιστική εμμονή, στον ψυχαναγκασμό και στην αυτοκαταστροφή, ωθώντας το σε πράξεις ευθέως αντίθετες στα συμφέροντά του. Αυτό συμβαίνει στην περίπτωση του αφηγητή, ο οποίος, ενώ έχει διαπράξει τον τέλειο φόνο χωρίς να αφήσει κανένα ίχνος που θα μπορούσε να οδηγήσει στην ενοχοποίησή του, έχει κληρονομήσει την παρουσία του θανάτου και απολαμβάνει τη ζωή του με απόλυτη ασφάλεια, καταλαμβάνεται από τον δαίμονα, δηλαδή κυριεύεται επίμονες σκέψεις που τον εξωθούν να ομολογήσει, και τελικά βρίσκεται σιδηροδέσμιος στο κελί του.

Στην εναρκτήρια περίοδο του *Δαίμονα της Διαστροφής* ο Poe χαρακτηρίζει τις «διανοητικές δυνάμεις και τις παρορμήσεις» ως «τα *prima mobilia της ανθρώπινης ψυχής*». Ο όρος *primum mobile* είναι αστρονομικός. Συναντάται στο πτολεμαϊκό σύστημα αστρονομίας, για να κατονομαστεί η δέκατη ή εξώτερη από τις περιστρεφόμενες σφαίρες του σύμπαντος, η οποία υποτίθεται ότι περιστρέφεται από την ανατολή προς τη δύση σε είκοσι τέσσερις ώρες και παρασύρει τις υπόλοιπες μαζί της στην κίνησή της. Κατ' επέκταση, σημαίνει κάθε μεγάλη ή πρώτη πηγή κίνησης. Η χρήση του όρου *prima mobilia* μπορεί να θεωρηθεί ότι συνάδει με την αρχή της αέναης κίνησης της ύλης ως πρωταρχικής προϋπόθεσης της συμπαντικής λειτουργίας. Σε καθετί υλικό, άρα και στον ανθρώπινο ψυχισμό, για να επιτελεστούν διεργασίες και μεταβολές, για να υπάρξει δηλαδή ζωτική λειτουργία, πρέπει να δράσουν κάποιες πρωταρχικές κινητήριες δυνάμεις. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για αυτό που εξηγεί ο Λουκρήτιος στον Μέμμιο στους στίχους DRN II. 80-97:

Αν νομίζεις πως τα πρωταρχικά στοιχεία της ύλης μπορούν να σταματήσουν... πλανιέσαι μακριά από την αλήθεια... Και για να συλλάβεις καλύτερα την αέναη κίνηση όλων των στοιχείων της ύλης... δε χωρά

αμφιβολία ότι καμιά απραξία δεν καθηλώνει τα άτομα μες στα τρίςβαθα του κενού· κινήσεις ακατάπαυστες τα αναστατώνουν και τα ωθούν...

Ο όρος *prima mobilia* παρουσιάζει λεκτική συνάφεια με τα *primordia rerum* (πρωταρχικά στοιχεία της ύλης) στον στίχο DRN II. 80, γεγονός το οποίο συνηγορεί στο να πιθανολογήσουμε ότι ο Ροε εν προκειμένω είχε επηρεαστεί από το ποίημα του Λουκρητίου, καθώς περιγράφει τις κινήσεις και διεργασίες του ανθρώπινου ψυχισμού με τρόπο ανάλογο των κινήσεων των ατόμων στον μικρόκοσμο, αλλά και των κινήσεων των υλικών δυνάμεων στον μακρόκοσμο, αφού, όπως είπαμε, ο όρος παραπέμπει και στις κινήσεις των ουράνιων σωμάτων. Ο παραλληλισμός της κίνησης των ατόμων και της λειτουργίας των δυνάμεων στον μακρόκοσμο και στον μικρόκοσμο, στο σύμπαν και στην ανθρώπινη ψυχή, στον οποίο προβαίνει ο Ροε, απαντάται κατ' εξοχήν στο *DRN*, επομένως η συνάφεια των δύο κειμένων ως προς αυτήν την πτυχή τους μπορεί να συναχθεί με αρκετή ασφάλεια.

Στη συνέχεια, ο Ροε ψέγει με ειρωνικό τόνο την τάση του ανθρώπου να ερμηνεύει τα φαινόμενα γύρω του σαν να είναι φτιαγμένα από το χέρι του Θεού, αντί να χρησιμοποιεί τον νου και το λογικό του για την παρατήρηση και την ερμηνεία τους:

Ο σκεπτόμενος ή λογικός άνθρωπος, αντί να τα εξετάζει όλα με κατανόηση και παρατηρητικότητα, βάλθηκε να οραματίζεται και να υπαγορεύει τους στόχους του Θεού.

Το χωρίο αυτό μπορεί να συσχετιστεί με τους στίχους του *DRN* II. 149-154, όπου ο Λουκρήτιος, στο σημείο όπου διακηρύττει την αρχή ότι τίποτα δεν δημιουργείται εκ του μηδενός χάρη σε κάποια δήθεν θεϊκή βούληση, αναφέρεται στους μεταφυσικούς φόβους των ανθρώπων, οι οποίοι, αδυνατώντας να εξηγήσουν το κοσμικό γίνεσθαι και όσα λαμβάνουν χώρα γύρω τους με τη λογική, καταφεύγουν στη θρησκευτική δεισιδαιμονία και αποδίδουν τη δημιουργία των πάντων σε κάποια θεϊκή δύναμη:

Η αρχή που θα χρησιμεύει από δω και πέρα για ξεκίνημα, είναι ότι τίποτε δεν δημιουργείται ποτέ από το τίποτε, με θεϊκή βούληση. Πραγματικά, φόβος κυριεύει τους θνητούς επειδή βλέπουν πολλά να συμβαίνουν στη γη και στα

ουράνια, που δεν μπορούν με τη λογική να διακρίνουν τις αιτίες τους, και βάζουν με το νου τους ότι γίνονται με θεϊκή δύναμη.

Η αισθητική του *υψηλού*, η οποία εντοπίζεται στον Λουκρήτιο τόσο στις κοσμολογικές περιγραφές που αφορούν στον μακρόκοσμο, όσο και στις περιγραφές των κινήσεων των ατόμων στον μικρόκοσμο της ύλης, όπως ήδη αναλύθηκε παραπάνω, έχει ως κεντρικό μοτίβο της το κενό. Το *υψηλό* είναι το αποτέλεσμα του τρόμου και της απόλαυσης, του δέους και της συγκίνησης μπροστά στο μεγαλείο του χάσματος.⁸⁴ Στο συγκεκριμένο διήγημα το αίσθημα της βίωσης του *υψηλού* συνδυάζεται με το ψυχικό στοιχείο της *διαστροφής*. Σε αντίθεση με το *Μάελστρομ*, όπου ο ήρωας βρέθηκε κατ' ανάγκη και χωρίς να το επιλέξει μέσα στην αβυσσαλέα δίνη της θάλασσας, στον *Δαίμονα* ο ήρωας ηθελημένα οδηγεί ο ίδιος τον εαυτό του σε μία κατάσταση ενατένισης της αβύσσου και του εκμηδενισμού του. Αξίζει επίσης να σημειωθεί εδώ ότι στο *Μάελστρομ* το κενό είναι φυσικό, βρίσκεται έξω από τον αφηγητή, στον περιβάλλοντα χώρο του· αντιθέτως, στην περίπτωση του *Δαίμονα* ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με το εσωτερικό, ψυχικό κενό του. Θα μπορούσαμε, συνεπώς, να πιθανολογήσουμε αυτούς τους δύο διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης του κενού από τον Ροε ως μία σύλληψη ενδεχομένως εμπνευσμένη από τη διττή ανάλυση στη φιλοσοφία του Επίκουρου, όπου το κενό συναντάται αφενός στον μακρόκοσμο και στη φύση, και αφετέρου στον αόρατο εσωτερικό μικρόκοσμο των ατομικών σωματιδίων και του κενού της ύλης. Ωστόσο, παρά το ότι ο συγγραφέας αναφέρεται στην ψυχική διαστροφή της τάσης μας για εκμηδενισμό, επομένως η πτώση στο κενό νοείται εδώ μεταφορικά, η εικόνα που χρησιμοποιεί, για να περιγράψει την παρόρμησή μας να παραδοθούμε στην ανυπαρξία, είναι εξόχως ανάγλυφη και παραστατική, τυπική της αισθητικής του *ρομαντικού υψηλού*, καθώς συνδυάζει στοιχεία φυσικά και φαντασιακά με τρόπο που μεταφέρει ευθέως στον αναγνώστη τα συναισθήματα και τον καθιστά κοινωνό του τρόμου και απόλαυσης που βιώνει ο ήρωας. Άλλωστε, αυτόν ακριβώς τον σκοπό εξυπηρετεί η γενικευτική χρήση του *α'* προσώπου πληθυντικού:

⁸⁴ Βλ. παραπάνω αναλυτικότερα για το κενό στο Λουκρήτιο ως στοιχείο του *υψηλού*, σελ. 49-50.

«Στεκόμαστε **στο χείλος ενός γκρεμού. Κοιτάζουμε κάτω την άβυσσο** – μας πιάνει μια ζαλάδα σαν αυτή που μας φέρνει η ναυτία. Η πρώτη μας παρόρμηση είναι να απομακρυνθούμε από τον κίνδυνο. Ανεξήγητα παραμένουμε. Σιγά σιγά η ναυτία, η ζαλάδα και ο τρόμος μας, συγχωνεύονται σε ένα σύννεφο ακατανόητων συναισθημάτων. ... το σύννεφό μας στην άκρη του γκρεμού γίνεται ψηλαφητό, ένα σχήμα, πολύ πιο τρομερό από κάθε τζίνι ή από κάθε δαίμονα μιας ιστορίας, κι όμως δεν είναι παρά μια σκέψη, αν και τρομακτική, μια σκέψη που ανατριχιάζει το ίδιο το μεδούλι των οστών μας με την αγριάδα της **απόλαυσης του τρόμου** που γεννάει. Δεν είναι παρά η σκέψη του τι θα νιώθαμε **αν πέφταμε από τέτοιο ύψος**. Κι αυτήν την **πτώση** -αυτή την **εκμηδένισή** μας- ακριβώς γιατί είναι η πιο **φοβερή** κι **αποκρουστική** απ' όλες τις **φοβερές** κι **αποκρουστικές** εικόνες θανάτου που πέρασαν ποτέ απ' τη φαντασία μας- γι' αυτό το λόγο ακριβώς είναι που τώρα **την θέλουμε** ακόμα τόσο πολύ. Κι όσο η λογική μάς τραβάει βιαστικά μακριά απ' το χείλος του γκρεμού, τόσο εμείς σκύβουμε, ακόμα πιο παράτολμα από πάνω του. Δεν υπάρχει πιο δαιμονισμένο, ανυπόμονο πάθος απ' αυτό που νιώθει αυτός που, σκυμμένος πάνω στο χείλος του γκρεμού, φαντάζεται μια τέτοια πτώση. **Το να ενδώσεις**, έστω και μια στιγμή και να προσπαθήσεις να σκεφτείς, είναι **σαν να χάνεσαι μοιραία** για πάντα. ...*Αν καλοεξετάσεις αυτές τις περιπτώσεις, κι άλλες παρόμοιες, θα δεις πως όλες ξεκινάνε απ' το πνεύμα της διαστροφής. Κάνουμε αυτό ακριβώς που δεν πρέπει. Πίσω ή πέρα απ' αυτό δεν υπάρχει κανένας κατανοητός κανόνας. Και θα μπορούσαμε πραγματικά να το θεωρήσουμε σαν έργο του αρχισατανά, αν δεν έβγαине καμιά φορά σε καλό.»⁸⁵*

Από την τελευταία πρόταση διακρίνουμε ότι το αίσθημα του τρόμου, της φρίκης και του αποτροπιασμού, και αυτή η σκοτεινή εκδοχή του *υψηλού* (*dark sublime*) στον Ροε, όπου το δέος για το μεγαλείο που μας υπερβαίνει συμφύρεται με την απειλή και την αγωνία του θανάτου, μπορούν να οδηγήσουν, παρά το ότι αυτό φαίνεται εκ πρώτης όψεως παράδοξο, σε μία θετική όψη ρομαντικής ποιητικής.

Αυτή η εκδοχή έρχεται σε αντίθεση με την οπτική του Pahl, σύμφωνα με την οποία ο Ροε παραμένει σταθερά στο αρνητικό επίπεδο του κατά Burke *υψηλού*. Το αισθητικά συναρπαστικό δεν είναι, κατά την άποψή του, παρά η βία και η αυτοκαταστροφική συμπεριφορά που υιοθετεί ο χαρακτήρας της αφήγησης, για τον οποίο η διαστροφή συνιστά απόλαυση και ηδονή. Το υψηλό

⁸⁵ Οι επισημάνσεις με έντονους χαρακτήρες και η υπογράμμιση δικές μου.

στον Ροε είναι «στενά συνδεδεμένο με την ανησυχία». Κατά τη στιγμή του υψηλού «υπάρχει ταυτόχρονα η επιθυμία αφενός να κατακλυστεί και να εγκλωβωθεί κανείς από τα ηδονικά ερεθίσματα και αφετέρου ο φόβος της συγχώνευσης και του εκμηδενισμού του».⁸⁶ Υπό αυτό το πρίσμα, στον Ροε το υψηλό δεν επιτρέπει ποτέ μια κατάσταση υπέρβασης ή λύτρωσης, καθώς η συνάντηση με το τρομακτικό αντικείμενο έχει ως μόνο αποτέλεσμα να υπονομεύεται η ενότητα του εαυτού, να ρίχνεται δηλαδή ο εαυτός σε μιαν ανήκεστο κατάσταση αστάθειας και εκτοπισμού.

Η McGhee, από την άλλη πλευρά, υποστηρίζει ότι η έννοια του υψηλού στον Ροε δεν είναι στην πραγματικότητα αρνητική. Στις ιστορίες του Ροε, οι αρρωστημένες καταστάσεις των πρωταγωνιστών τούς επιτρέπουν την πρόσβαση σε μια ειδική εκδοχή του μεγαλείου, την οποία ο συγγραφέας αποκαλύπτει ως τη βίωση ενός τρομερού κενού, ακατανόητου για τον υγιή ανθρώπινο νου. Παραδόξως, μόνο με την αποδοχή αυτού του τρόμου μέσω του θανάτου, της τελικής δηλαδή διάλυσης του εαυτού, μπορεί να επιτευχθεί κάθε είδους υπέρβαση. Αυτό συμβαίνει «όταν οι χαρακτήρες του συναντούν τη δική τους καταστροφή, τόσο κυριολεκτικά όσο και μεταφορικά». Συνεπώς, κατά την McGhee, το να κωδικοποιήσουμε το σκοτεινό μεγαλείο του Ροε ως εντελώς αρνητικό αποτυγχάνει να λάβει υπόψη του τα αποτελέσματα αυτού που η ίδια κατονομάζει ως «θετική διάλυση» (“positive dissolution”).⁸⁷

Επομένως, εάν δεχτούμε αυτήν την οπτική, συμπεραίνουμε ότι το υψηλό στον Ροε δεν οδηγεί μονοσήμαντα στον εγκλωβισμό και στη διάσπαση του εαυτού, αλλά περιλαμβάνει και μια θετική πτυχή, η οποία επιτρέπει στους διεστραμμένους πρωταγωνιστές του μιαν υπέρβαση μέσω της καταστροφής ή του θανάτου, ενώ αναγνωρίζει την εντροπία ως μια δύναμη που μπορεί να προσφέρει μια ολοκλήρωση αδύνατη για τους ζωντανούς. Για να το θέσουμε πιο ποιητικά αλλά και πιο απτά, παραθέτουμε στο σημείο αυτό το σχόλιο του Αντώνη Σαντοριναίου, στο οποίο διαφαίνεται καθαρά η θετική διάσταση του υψηλού του Ροε: «Το άγνωστο είναι και θα παραμείνει πάντα μαύρο για κάποιους φυγόκοσμους, ενώ για κάποιους άλλους, θα είναι η πλευρά απ’ όπου ανατέλλει το φως του κόσμου, που είναι αζεχώριστο από το φως της γλώσσας μας, για τον

⁸⁶ Pahl 2009, 36 και 43-44.

⁸⁷ McGhee 2013, 56-58.

κόσμο, για τον θάνατο, τον Θεό, τους ανθρώπους, τη ζωή, το σύμπαν, θέματα που ο Poe ποτέ δεν εγκατέλειψε.»⁸⁸

Οι αναθεωρήσεις του Poe προς τον Burke και τον Kant δεν λειτουργούν ως αναπαραστάσεις της αποτυχίας του μεγαλείου, αλλά αντίθετα αναγνωρίζουν τη δυνατότητα -και την υπόσχεση- αυτού που η McGhee αποκαλεί «*υπέρβαση προς τα κάτω*» (“*transcendence downward*”), μέσω της διάλυσης και της αποδοχής του αφανισμού του εαυτού. Το αποτέλεσμα, ως εκ τούτου, δεν είναι η ανοδική υπέρβαση όπως την επικαλούνται οι φιλόσοφοι του 18ου αιώνα, αλλά μάλλον μία πορεία κατωφερής, μέσα από ανείπωτες περιοχές φρίκης και τρόμου, η οποία οδηγεί στην πλήρη απώλεια ελέγχου και την καταστροφή του εαυτού, αντί για την επικυριαρχία της ανθρώπινης διανοίας επί των δυνάμεων της φύσης. Η βίωση του υψηλού στον Poe στηρίζεται επομένως ακριβώς «*στον αρρωστημένο ενστερνισμό του τρόμου και του αλλόκοτου*».⁸⁹

Στον *Δαίμονα* η διαστροφή περιγράφεται ως *παρόρμηση* (*propensity*), η οποία εκδηλώνεται με τη μορφή ενός *ακραίου* (*radical*), *πρωτόγονου* (*primitive*) και *ανεξέλεγκτου* (*irreducible*) *συναίσθηματος* (*sentiment*).⁹⁰ Στον αντίποδα της άποψης του Kant, με βάση την οποία τα παράλογα και ανήθικα συναισθήματα μπορούν να διεισδύσουν στη σφαίρα της λογικής και να βρουν θέση σε κρίσεις και δράσεις, ο Poe επιχειρεί να απαντήσει σε αυτό το λογικό πρόβλημα επιστώντας την προσοχή στην ύπαρξη μιας σφαίρας άγνωστης στην εποχή του, του ασυνειδήτου. Ο Poe αναφέρεται στην παρόρμηση, έναν παράγοντα που εξουσιάζει τόσο τη λογική όσο και τη φαντασία.⁹¹ Η διαστροφή χαρακτηρίζεται επίσης από τον Poe ως *(συν)αίσθημα* (*sentiment*) της ψυχής. Είναι η τάση προς διάπραξη σφάλματος για χάρη του ίδιου του σφάλματος, η τάση να πάει κανείς κόντρα στις ενορμήσεις της ζωής, η οποία έχει σχολιαστεί από τους κριτικούς ως η θέση του Poe σύμφωνα με την οποία «*ο στοχασμός εγγενώς θα προδώσει τον στοχαζόμενο*».⁹² Ωστόσο, η διαστροφή δεν συνιστά πάντα προδοσία. Μολονότι η σκέψη της αβύσσου οδηγεί τους διεστραμμένους χαρακτήρες του

⁸⁸ Σαντοριναίος 2022, 10.

⁸⁹ McGhee 2013, 56-58: “*the diseased embrace of terror and the uncanny*”

⁹⁰ Στο σημείο αυτό διαφοροποιούμαι από τον Μηλιτιάδη (2005, 45), ο οποίος μεταφράζει ως εξής: *πρωταρχικό* (*radical*), *πρωτόγονο* (*primitive*) και *πρωτογενές* (*irreducible*) *συναίσθημα* (*sentiment*).

⁹¹ Κορσογ, 2018.

⁹² Cavell 1995, 20-22· Mc Ghee 2013, 58.

Ροε στο χείλος του γκρεμού της, ταυτόχρονα επιτρέπει το ενδεχόμενο της βίωσης της υπερβατικής εμπειρίας, το οποίο κατά έναν παράδοξο τρόπο φαίνεται να συναρτάται άρρηκτα με την τάση της αυτοκαταστροφής. Κατά τον Bieganowski, προς αυτήν την προδοσία τείνουν ασύνειδα οι διεστραμμένοι χαρακτήρες του Ροε, καθώς προσπαθούν «να εκφράσουν το άφατο».⁹³

Ο «Δαίμονας της διαστροφής» θα έλεγα ότι είναι το κατεξοχήν δείγμα γραφής του Ροε όπου η άβυσσος σηματοδοτεί την «επιθυμία του ανθρώπου να *αγκαλιάσει* τον εκμηδενισμό του».⁹⁴ Η επιθυμία για εκμηδενισμό δεν έχει κάποια αιτία μεταφυσική, έξω από τον ανθρώπινο ψυχισμό, αλλά, αντίθετα, συνιστά κομμάτι του εαυτού μας και της συνείδησής μας. Ο Ροε επιλέγει μια υλιστική ποιητική οπτική της ανθρώπινης παραφοράς, καθώς προσπαθεί να περιγράψει αυτό που ο Burke αποκαλεί «*φυσικές και μηχανικές αιτίες των παθών μας*».⁹⁵ Επομένως, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Ροε στο εν λόγω διήγημα συναντά τον Λουκρήτιο στην έννοια του *υψηλού*, με κεντρικό άξονα το κενό και τη θέαση των πραγμάτων από ψηλά, με μια στάση αποξένωσης και αποστασιοποίησης. Ο Λουκρήτιος μιλά για τον Επικούρειο σοφό, ο οποίος θεάται τα ανθρώπινα από μία υψηλή θέση γαλήνιας αταραξίας. Ο Ροε, από την άλλη, μιλά για τον διεστραμμένο άνθρωπο, που τολμά να αναμετρηθεί με το αρνητικό ύψος του, δηλαδή με το βάθος της εσωτερικής άβυσσου του. Και οι δύο στοχεύουν στη λύτρωση από τα βάσανα της ζωής του κοινού θνητού και στην υπέρβαση του πόνου που προξενεί η άγνοια για το πώς λειτουργεί το σύμπαν αλλά και εμείς ως ενιαίες ψυχοσωματικές οντότητες μέσα σε αυτό. Και σε αυτό το διήγημα, όπως και στα προηγούμενα που εξετάστηκαν, βλέπουμε ότι ο Ροε αντικρίζει την ανθρώπινη ψυχή υπό ένα πρίσμα αρκετά συναφές με του Λουκρητίου, χωρίς ιδεαλιστικούς ή μεταφυσικούς παραμορφωτικούς φακούς. Δεν μπορούμε να μην θαυμάσουμε την προσπάθειά του, προσπάθεια συγγενή φιλοσοφικά με του Λουκρητίου, να εξηγήσει το ψυχολογικό-συμπεριφορικό φαινόμενο με το οποίο καταπιάνεται με όσο το δυνατόν πιο λογικό και «επιστημονικό» τρόπο. Η μεθοδολογία αυτή του συγγραφέα μάς

⁹³ Bieganowski 1988, 175.

⁹⁴ Mc Ghee 2013, 59: “*man’s desire to embrace his own annihilation*”.

⁹⁵ Burke 1823, 139. Βλ. και Pahl 2006, 32.

επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η υλιστική φυσική φιλοσοφία του *DRN* έχει αφήσει στον *Δαίμονα* ένα ανιχνεύσιμο αποτύπωμα.

8. Συμπεράσματα

Το *DRN*, ένα έργο υλιστικής φυσικής φιλοσοφίας, μια θερμή διακήρυξη της επικούρειας διδασκαλίας, έπαιξε κεντρικό ρόλο στην ανάπτυξη αυτού το οποίο ο Hovey αποκαλεί «*ποεϊκή υλιστική μεταφυσική του ανθρώπου*». Ο Hovey υποστηρίζει ότι ο Ροε άντλησε τη γνώση του για τον Λουκρήτιο κατά κύριο λόγο από τη μετάφραση και τα ερμηνευτικά σχόλια του Άγγλου συγγραφέα και ιατρού John Mason Good.⁹⁶ Είτε μέσω της μετάφρασης του *DRN* του Good, είτε με ευθεία πρόσβαση στο έργο, είτε με αποσπασματικές ρήσεις, παραθέσεις και παραφράσεις του, ένα είναι βέβαιο: η φυσική φιλοσοφία, και δη η επικούρεια, άσκησαν ισχυρή επιρροή στα έργα του Ροε.

Αν συγκριθούν οι θεματικές με τις οποίες καταπιάστηκε ο Ροε με εκείνες του *DRN* του Λουκρητίου, μπορούν, όπως καταδείχτηκε, να διαπιστωθούν μεταξύ τους ομοιότητες. Στα έργα τους και οι δύο συγγραφείς πραγματεύονται φυσικά και μετεωρολογικά φαινόμενα, επιδημίες, την υπόθεση για το τέλος του κόσμου, την απειρότητα του σύμπαντος, τη σύσταση της ύλης και του πνεύματος, αλλά και τον ανθρώπινο ψυχισμό και τη σχέση του ανθρώπου με τον θάνατο.

Αν προβαίναμε σε έναν παραλληλισμό μεταξύ Ροε και Επίκουρου, θα μπορούσαμε να τολμήσουμε να ισχυριστούμε ότι, όπως ο Επίκουρος ύψωσε το πνευματικό του ανάστημα και τόλμησε να αναμετρηθεί με τα αιώνια, πανανθρώπινα φιλοσοφικά ερωτήματα περί της ύπαρξης ή μη του θεού, περί των νόμων του σύμπαντος και της θέσης του ανθρώπου μέσα σε αυτό, κατά έναν ανάλογο τρόπο και ο Ροε μελέτησε μέσω του έργου του, το οποίο, πέρα από τον λογοτεχνικό χαρακτήρα του, έχει σαφώς πολλαπλές και πολυεπίπεδες φιλοσοφικές και επιστημολογικές πτυχές, την απειρότητα του σύμπαντος «*με λογισμό και πνεύμα*» (*DRN I. 74*).

Η φράση αυτή του Λουκρητίου μπορεί συνειρμικά να φέρει στον νου του αναγνώστη τον γνωστό στίχο του Διονυσίου Σολωμού «*με λογισμό και μ' όνειρο*», ή αυτόν του νεότερου Καβάφη, «*έν Φαντασία και Λόγω*», οπότε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα από τα νήματα που ενώνουν το *DRN* του 1^{ου} αι. π.Χ. και την ποίηση του Ρωμαίου Λουκρητίου με το κίνημα του

⁹⁶ Hovey 1996, 347-366· Moreland 2016, 6.

ρομαντισμού. Και εδώ αξίζει να υπογραμμιστεί ότι εισηγητής του Αμερικανικού Ρομαντισμού είναι ο Poe. Συνεπώς, θα μπορούσε να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι ο Poe με τον δικό του τρόπο μεταγγίζει και κληροδοτεί τη λουκρήτεια φιλοσοφική και ποιητική παρακαταθήκη στο κίνημα του Αμερικανικού Ρομαντισμού.

Το διαστροφικό στοιχείο των χαρακτήρων του Poe έχει ως αποτέλεσμα όχι την ανωφερή υπέρβαση, όπως αυτή εκφράζεται από τους φιλοσόφους του 18^{ου} αιώνα, αλλά περισσότερο μία κατωφερή διαδρομή, μέσα από τις ανείπωτες περιοχές του τρόμου, η οποία οδηγεί τελικά στην ολική απώλεια ελέγχου και μάλλον στην καταστροφή του εαυτού, παρά στην κατίσχυση του ανθρώπινου πνεύματος επί των δυνάμεων της φύσεως. Η βίωση του υψηλού στον Poe έγκειται ακριβώς στη «*νοσηρή αποδοχή του τρομερού και του αλλόκοτου*»,⁹⁷ διότι μόνο εκείνοι οι χαρακτήρες οι οποίοι επηρεάζονται από την υπεραισθητική μονομανία είναι σε θέση να καταργήσουν τα νοήματα και να βιώσουν την υψηλή διάλυση και αποσύνθεση των πιο κοινότοπων πραγμάτων και αντικειμένων.

Η ατομική φυσική θεωρία, όπως σημειώνει ο Porter, συνιστά ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για την επίτευξη του αισθητικού αποτελέσματος του *υψηλού*, με τουλάχιστον δύο τρόπους: Αφενός, μέσα από τις αναλαμπές του, το κενό, ως ριζική άρνηση, διαταράσσει τα συμβατικά πλαίσια αναφοράς και απειλεί να εκμηδενίσει το φαινομενολογικό νόημα. Αφετέρου, στη σύγκρουση και στη σύγχυση των δύο κλιμάκων του μικρο- και του μακρο-επιπέδου, το απειροελάχιστο μικρό μπορεί να φαίνεται απείρως και απαγορευτικά μεγάλο. Πράγματι, ο ατομισμός φαίνεται πρακτικά σαν να είναι «*σχεδιασμένος*» για να προκαλεί συναισθήματα υπεροχής, φόβου και δέους -θεολογικού, κοσμικού ή επιστημονικού. Το ρίγος του *υψηλού* μπορεί να γίνει εξόχως αισθητό στους στίχους του Λουκρητίου. Το φιλοσοφικό όραμα του Λουκρητίου τείνει κατά κόρον να «*εκκενώσει την πραγματικότητα*». Γνωρίζει και κατανοεί διαισθητικά, ακόμη και όταν προσπαθεί να αγκιστρώσει αυτήν την πραγματικότητα στο καθησυχαστικό θεμέλιο της φυσικής και στην ατομική θεωρία της «*παντοκρατορίας*» των ατόμων και του κενού. Αυτό μας δίνει την αλήθεια, τη *maiestas*, ή το μεγαλείο της φύσης. Πάνω και πριν από όλα είναι ένα *μεγαλείο*

⁹⁷ McGhee 2013, 58: “*the diseased embrace of terror and the uncanny*”

πραγμάτων (*maiestas rerum*). Η υπεροχή προκύπτει από την απόλυτη έξαρση που έχει η αναλαμπή της επιστημονικής αλήθειας την οποία ο Ροε παρέχει ως εξήγηση για το σύμπαν. Αντλεί, όμως, το *υψηλό* επίσης τη δύναμή του από τη θεμελιώδη ασυμφωνία μεταξύ μιας τέτοιας αντίληψης για τη φύση των πραγμάτων και των συνηθισμένων, συμβατικών προοπτικών. Η ίδια η έντονη αντίθεση μεταξύ των σωματιδίων των ατόμων και του κενού είναι άλλωστε αυτή που προμηνύει την ασυμφωνία με τα ίδια τα θεμέλια της φύσης.⁹⁸

Ο Ροε έχει ως πυρηνική πεποίθηση της ποιητικής του την παραδοχή ότι η θλίψη, ο τρόμος και ο πόνος είναι αδιαχώριστα συνυφασμένα με όλες τις υψηλότερες εκδηλώσεις της αληθινής ομορφιάς, και, στο μέτρο που εξυμνεί το είδος της «*ηδονικής λύπης*» (“*pleasurable sadness*”), «συμπράττει» με τον Burke στην απεικόνιση του πόνου και της ευχαρίστησης ως αναπόφευκτα συζευγμένων. Για τον Ροε το *ωραίο* βρίσκεται εκεί όπου βιώνουμε «*το πιο σφοδρό*» συναίσθημα, την «*απολαυστική ανύψωση, ή τον ενθουσιασμό της ψυχής*».⁹⁹ Η αισθητική του Ροε, συμπεραίνουμε, είναι αισθητική απόλαυσης και σφοδρότητας, εκστασιασμού, και αισθησιασμού -ακόμη κι όταν μιλά για την ψυχή και την ανύψωσή της σε μία ανώτερη κατάσταση. Υπό αυτήν την έννοια, ο Ροε συγγενεύει όχι μόνο θεματικά αλλά και αισθητικά με τον ματεριαλισμό και το *υψηλό* του Λουκρητίου.

Ο τρόπος που ο Ροε αφομοιώνει το *υψηλό* υποδηλώνει ενδεχομένως την ενδορρηκτική ισχύ του *υψηλού* που εμφωλεύεται στο εσωτερικό, ή εντός του πλαισίου, του *ωραίου*. Στις αφηγήσεις τρόμου και πόνου, ο Ροε εμφυσά ένα υπόγειο ρεύμα υλικού «*πλούτου*» - συνδυάζοντας και περιπλέκοντας το *ωραίο* και το *υψηλό*. Όμως, δεν αρκείται στο να συγχωνεύσει το *ωραίο* και το *υψηλό*, και να τα καταστήσει ιδανικά αδιαχώριστα. Μέλημά του είναι περισσότερο να συνδυάσει τις δύο κατηγορίες με έναν ιδιότυπο τρόπο, έτσι ώστε, όπως συμπεραίνει ο Pahl, το *υψηλό* να ενυπάρχει σαν σε «*κατάσταση καταστολής/απόθησης και δυνάμει ισχύος*» μέσα στο *ωραίο*.¹⁰⁰ Παρόλα αυτά, όποια κι αν είναι τα στοιχεία, συνδυάζονται μεν αρμονικά και δημιουργικά, πλην όμως το *ωραίο* και το *υψηλό* ποτέ δεν ταυτίζονται πλήρως, ποτέ δεν

⁹⁸ Porter 2007, 168-169.

⁹⁹ Pahl 2006, 33.

¹⁰⁰ Pahl 2006, 41: “*state of repression and potential force*”

γίνονται πανομοιότυπα. Η μία ποιότητα διαπλέκεται με την άλλη με περίτεχνο τρόπο, παράγοντας έτσι ένα πιο ισχυρό αισθητικό και συναισθηματικό αποτέλεσμα.

Κατά τον Matthiessen, ο Poe στέκεται ως ένας από τους λιγιστούς καινοτόμους στην Αμερικανική λογοτεχνία,¹⁰¹ ενώ ο Davidson τον χαρακτηρίζει ως ένα είδος φιγούρας Ιανού, που ατενίζει ταυτόχρονα προς τα πίσω, προς τον δέκατο όγδοο αιώνα, και προς τα εμπρός, ή τουλάχιστον κυκλικά, προς τον δέκατο ένατο και τον εικοστό: «*Ο Poe επιχείρησε ένα μείγμα ορθολογιστικής επιστημολογίας του δέκατου όγδου αιώνα και οντολογίας του δέκατου ένατου αιώνα*».¹⁰² Ο Poe έχει, άλλωστε, χαρακτηριστεί ως ο συνδυαστικός κρίκος που ενώνει τα προ- και μετα-ρομαντικά γραπτά στη συνεχή εξέλιξη του σύγχρονου ανθρωπισμού, καθώς στέκεται «*στο σταυροδρόμι του καντιανού ιδεαλισμού και της εμπειρικής μεθόδου*».¹⁰³

Ωστόσο, η γραφή του Poe παρουσιάζει συγκεκριμένες αποκλίσεις από τον αμερικανικό ρομαντισμό ως προς τα σκηνικά και τις περιγραφές των τοπίων. Οι διαφοροποιήσεις αυτές μπορούν να θεωρηθούν ως επαναστατικές πρωτοβουλίες, καθώς, μέσω της σατιρικής απόρριψης του ανθρώπινου και του φυσικού δυναμικού σε ορισμένες ιστορίες και ποιήματα -και σε αυτές μπορούμε να εντάξουμε, θεωρώ, και τη «*Μάσκα του Κόκκινου Θανάτου*» ως παράδειγμα φιλοσοφικής μπουρλέσκ σάτιρας- ο Poe προτίθεται, όπως συνάγεται από τον De Prospro, να μεταδώσει έναν σκεπτικισμό απέναντι στην «*αισιόδοξη πλατωνική θέση του Shelley*».¹⁰⁴ Αυτός ο σαρκαστικός σκεπτικισμός διαφαίνεται αριστοτεχνικά στη «*Μάσκα του Κόκκινου Θανάτου*» αλλά και στην «*Πτώση του Οίκου των Άσερ*». Το συμπέρασμα αυτό του De Prospro, σύμφωνα με το οποίο ο Poe υιοθετεί έναν σκεπτικισμό απέναντι στη νεοπλατωνική ρομαντική οντολογία, ιδίως του Shelley, ενισχύει το συμπέρασμά μας περί ισχυρής επιρροής της κλασικής υλιστικής φιλοσοφίας στο έργο του συγγραφέα.

Ως τελευταία σκέψη αξίζει να φέρουμε στο μυαλό μας τον προβληματισμό του Friedman, σύμφωνα με τον οποίο, από την αρχαιότητα

¹⁰¹ Matthiessen, 1953.

¹⁰² Davidson, 1957·De Prospro 1988, 46-47.

¹⁰³ De Prospro 1988, 57.

¹⁰⁴ De Prospro 1988, 47.

μέχρι τις αρχές του προηγούμενου αιώνα, τα ανθρώπινα όντα θεωρούσαν τον θόλο του νυχτερινού ουρανού ως ένα όμορφο μωσαϊκό αιώνιων αστέρων. Υπήρχε ελάχιστη επιστημονική κατανόηση της δημιουργίας και της εξέλιξης του σύμπαντος. Η κοσμολογία ανήκε περισσότερο στους φιλοσόφους και στους ποιητές, παρά στους αστρονόμους. Από τον Λουκρήτιο έως τον Johannes Kepler και τον Edgar Allan Poe υφίστατο το διαρκές ερώτημα εάν υπάρχει άκρη στο σύμπαν, εάν είναι πεπερασμένο ή άπειρο. Επίσης, γιατί ο ουρανός είναι σκοτεινός τη νύχτα και πώς αυτό συσχετίζεται με το ερώτημα περί βάθους του σύμπαντος. Η σύγχρονη κοσμολογία έχει σαφώς πολύ πιο εξελιγμένη επιστημονική βάση, ωστόσο τα μεγάλα αυτά ερωτήματα εν πολλοίς παραμένουν και εξακολουθούν να διαφεύγουν ακριβείς απαντήσεις.¹⁰⁵ Η ποιητική αναμέτρηση τόσο του Λουκρητίου όσο και του Poe με τα ερωτήματα αυτά, όπως και με το ποια είναι η θέση του ανθρώπου και ποια η δέουσα στάση του απέναντι στο χάος της ύπαρξης και στην άβυσσο της ανυπαρξίας, συνιστά ποιητική πράξη που αναμφίβολα γεννά στον αναγνώστη αισθήματα βίωσης του *υψηλού*.

¹⁰⁵ Friedman 1991, 339.

9. Βιβλιογραφία

1. Bakker, F. A. 2016. *Epicurean Meteorology: Sources, Method, Scope and Organization*. *Philosophia Antiqua* 142. Λάιπτεν, Βοστώνη: Brill.
2. Basore, J. W. 1910. Poe as an Epicurean. *Modern Language Notes* 25 (3): 86-87.
3. Berno, F. R. 2024. Like a Rotten Stone: Seneca's Allusions to Lucretian Cosmic Decay in *Epistulae Morales* 12, 30 and 58. Στο *Lucretian Receptions in Prose*, επιμ. G. Kazantzidis, 61-82. Βερολίνο/Βοστώνη: De Gruyter.
4. Bieganowski, R. 1988. The Self-Consuming Narrator in Poe's 'Ligeia' and 'Usher'. *American Literature* 60: 175-187.
5. Brickey, R. 2019. Poe's Dark Sublime and the Supernatural. *English Studies* 100: 785-804.
6. Burke, E. 1823. *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, with an introductory discourse concerning taste and several other additions*. Λονδίνο: Thomas M. Lean, Haymarket.
7. Campbell, K. 1925. Poe's Reading. *Studies in English* 5: 166-196.
8. Cavell, S. 1995. Being Odd, Getting Even (Descartes, Emerson, Poe). Στο *The American Face of Edgar Allan Poe*, επιμ. S. Rosenheim & S. Rachman, 20-22. Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press.
9. Dayan, J. 1987. *Fables of Mind: An Inquiry into Poe's Fiction*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
10. Davidson, E. H. 1957. *Poe, A Critical Study*. Κέμπριτζ: Harvard University Press.
11. De Prosopo, R. C. 1988. Deconstructive Poe(tics). *Diacritics* 18 (4): 43-64. The Johns Hopkins University Press.
12. Dern, J. A. 2013. A Sense of Stile Rhetoric in Edgar Allan Poe's "Never Bet the Devil Your Head". *The Edgar Allan Poe Review* 14 (2): 163-177.
13. Driskell, D. 1972. Lucretius and 'The City in the Sea'. *Poe Studies* 5: 54-55.
14. Fineman, D. 2013. Poe and Perversity. Στο *Deciphering Poe: Subtexts, Contexts, Subversive Meanings*, επιμ. A. Urakova, 67-74. Lanham: Lehigh University Press.
15. Fisher, B. F. 1981. Playful "Germanism" in "The Fall of the House of Usher": The Storyteller's Art. Στο *Ruined Eden of the Present: Hawthorne, Melville, and Poe: Critical Essays in Honor of Darrel Abel*, επιμ. G. R. Thomson & V. L. Lokke, 355-374. West Lafayette, Ind.
16. Fowler, D. 2002. *Lucretius on Atomic Motion: A Commentary on De Rerum Natura, Book Two, Lines 1-332*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

17. Friedman, H., R. Feynman. 1991. The Invisible Universe. *Proceedings of the American Philosophical Society* 135 (3): 339-345.
18. Garani, M. 2022. Lucretius on prester (De rerum natura VI 423-450). *Maia* 74 (3): 497-506.
19. Garani, M. (προσεχώς). What lies behind the mask? Lucretian aesthetics of the Sublime in Edgar Allan Poe's 'The Masque of the Red Death' για τον τόμο *The Sublime in Antiquity*, επιμ. P. Glauthier και J. Ulrich.
20. Giussani, C. 2018. *Lucrezio*. Edizioni Gratuite Audacter.it
21. Glauthier, P. 2023. The Classical Sublime. Στο *The Cambridge Companion to the Romantic Sublime*, επιμ. Cian Duffy, 17-28. Cambridge University Press.
22. Görler, W. 1997. Storing up Past Pleasures, The Soul-Vessel-Metaphor in Lucretius and in his Greek Models στο *Lucretius and his intellectual Background*, επιμ. Algra K.A., M.H. Koenen and P.H. Schrijvers, Άμστερνταμ 26-28 Ιουνίου 1996, 193-207.
23. Hardie, P. 2009. *Lucretian Receptions: History, The Sublime, Knowledge*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
24. Holman, H. R. 1972. *Splitting Poe's "Epicurean Atoms": Further Speculation on the Literary Satire of Eureka*. Νότια Καρολίνα: Πανεπιστήμιο του Clemson.
25. Hovey, K. A. 1996. Poe's Materialist Metaphysics of Man. Στο *A Companion to Poe Studies*, επιμ. E. W. Carlson, 347-366. Westport, CN: Greenwood Press.
26. Kenney, E.J. (επιμ.) 2014. *Lucretius. De Rerum Natura Book III*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
27. Κοçsoy, F. G. 2018. The Transgressive Sublime in Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart" and "The Imp of the Perverse". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research* 11 (58): 142-147.
28. Mabbott, T. O. 1978. Poe, "Ligeia". Στο *Collected Works of E.A. Poe* τόμος 2, επιμ. T. O. Mabbott. Κέμπριτζ: The Belknap Press of Harvard University.
29. Magnuson Schimp, M. D. 2006. The Narrative Mask of the Red Death. Στο *Masques, Mysteries, and Mastodons: A Poe Miscellany*, επιμ. B. F. Fisher, 31-37. Βαλτιμόρη: Edgar Allan Poe Society.
30. Matthiessen, F. O. [1946] 1953. Edgar Allan Poe. Στο *Literary History of the United States*, επιμ. R. E. Spiller et al. Νέα Υόρκη: MacMillan.
31. McGhee, J. A. 2013. Morbid Conditions: Poe and the Sublimity of Disease. *The Edgar Allan Poe Review* 14 (1): 55-70.

32. Moreland, S. 2016. Beyond ‘De Rerum Naturâ, Esqr.’: Lucretius, Poe, and John Mason Good. *The Edgar Allan Poe Review* 17 (1): 6-40.
33. Moreland, S. 2018. The Birth of Cosmic Horror from the S(ub)lime of Lucretius: The Critical Influence of H. P. Lovecraft. Στο *New Directions in Supernatural Horror Literature*, 13-42.
34. Norbrook, D. Milton, Lucy Hutchinson, and the Lucretian Sublime. *Tate Papers* 13. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/david-norbrook-milton-lucy-hutchinson-and-the-lucretian-sublime-r1138669>
35. Norman, E. K. 1934. Poe's Knowledge of Latin. *American Literature* 6 (1): 72-77.
36. Pahl, D. 2006. Poe's Sublimity: The Role of Burkean Aesthetics. *The Edgar Allan Poe Review* 7 (2): 30-49.
37. Pahl, D. 2009. Sounding the Sublime: Poe, Burke, and the (Non)Sense of Language. *Poe Studies* 42 (1): 41-60.
38. Percy, L. T. 2012. ‘Does dying hurt? Philodemus of Gadara, De morte and Asclepiades of Bithynia’. *Classical Quarterly* 62: 211–22.
39. Porter, J. I. 2007. Lucretius and the Sublime. Στο *The Cambridge Companion to Lucretius*, επιμ. S. Gillespie & P. Hardie, 167-184. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
40. Roppolo, J. S. 1963. Meaning and “The Masque of the Red Death”. *TSE* 13: 59-69.
41. Rosenblum, J. 2006. ‘The Masque of the Red Death’ as a Diddle. Στο *Masques, Mysteries, and Mastodons: A Poe Miscellany*, επιμ. B. F. Fisher, 24-30. Βαλτιμόρη: Edgar Allan Poe Society.
42. Roth, M. 1984. Inside “The Masque of the Red Death”. *SubStance* 13 (2): 50-53.
43. Segal, C. 1990. *Lucretius on Death and Anxiety, Poetry and Philosophy in De Rerum Natura*. Princeton University Press.
44. Tresch, J. 2016. Matter No More. *Critical Inquiry* 42 (4): 865-898.
45. Weiskel, T. 2019. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Johns Hopkins University Press.
46. Wheat, P. H. 1982. The Mask of Indifference in “The Masque of the Red Death”. *SSF* 19: 51-56.

47. Wormersley, D. (επιμ.) 1998. *Edmund Burke. A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*. Λονδίνο: Penguin.
48. Λουκρήτιος, *Για τη Φύση των Πραγμάτων (Μετάφραση Αντωνιάδης, Θ. & Χαμέτη, Ρ., Εισαγωγή Martin Ferguson Smith)*. 2005. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν.
49. Μηλιτιάδης, Κ. (μτφρ.) 2005. *Έντοκαρ Άλλαν Πόε. Κουβεντιάζοντας με μια μούμια*. Αθήνα: Κ. Κοροντζή.
50. Παπαγγελής, Θ. 2021. *Λουκρητίου, Περί Φύσεως, Η κληρονομιά ενός επίμονου κηπουρού*. Αθήνα: Gutenberg.
51. Σαντοριναίος, Α. 2022. *Έντοκαρ Άλλαν Πόε. Άπαντα τα Ποιήματα*. Αθήνα: Οδός Πανός.
52. Σκουτερόπουλος, Ν. Μ. (μτφ.-σχόλια). 1994. *Επίκουρος, Έπιστολή προς Μενοικέα, Κύρια δόξα, Έπικούρου Προσφώνησις*. Αθήνα: Στιγμή.
53. <https://poestories.com/read/mesmeric>
54. https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=493
55. Λήμμα [πρηστήρ]:
<https://lsj.gr/wiki/%CF%80%CF%81%CE%B7%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%81>
 (Ημερομηνία ανάκτησης των διευθύνσεων url είναι η 17/10/2024.)