

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ  
ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»  
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

**Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ  
(FEMME FATALE)  
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ, ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΕΣ, ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΕΣ  
ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΠΑΥΛΟΣ ΓΚΟΥΓΙΑΝΝΟΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:  
ΕΥΘΥΜΙΑ ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ  
ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2019



**Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ  
(FEMME FATALE)**

**ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ**

**ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ, ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΕΣ, ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΕΣ  
ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ**



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ  
ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»  
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

**Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ  
(FEMME FATALE)  
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ, ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΕΣ, ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΕΣ  
ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΠΑΥΛΟΣ ΓΚΟΥΓΙΑΝΝΟΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:  
ΕΥΘΥΜΙΑ ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ  
ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2019

Στοιχεία φοιτητή:

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Ιστορία της Νεότερης Τέχνης

Παύλος Γκουγιάννος

ΑΜ:1561201601010

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....                                                                                    | 9   |
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....                                                                                    | 13  |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 <sup>ο</sup> : ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....                                                  | 21  |
| 1.1 Ο 19 <sup>ο</sup> Σ ΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟ «FIN DE SIECLE».....                                       | 21  |
| 1.2 Η ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ.....                                                                           | 29  |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 <sup>ο</sup> : ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ<br>ΚΑΙ Η ΜΟΙΡΑΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ (FEMME FATALE)..... | 39  |
| 2.1 ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΜΗ.....                                                                 | 39  |
| 2.2 Η ΜΟΙΡΑΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ (FEMME FATALE).....                                                        | 47  |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 <sup>ο</sup> : ΤΥΠΟΙ ΜΟΙΡΑΙΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ<br>ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ.....      | 53  |
| 3.1 ΕΥΑ.....                                                                                     | 53  |
| 3.2 ΣΑΛΩΜΗ.....                                                                                  | 69  |
| 3.3 ΙΟΥΔΙΘ.....                                                                                  | 83  |
| 3.4 ΣΦΙΓΓΑ.....                                                                                  | 93  |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 <sup>ο</sup> : ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ.....                                         | 99  |
| 4.1 ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ.....                                                                    | 99  |
| 4.2 ΨΥΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ.....                                                                   | 105 |
| 4.3 ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ.....                                                                  | 111 |

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 <sup>ο</sup> : Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ |     |
| ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 20 <sup>ο</sup> Υ ΑΙΩΝΑ.....                | 117 |
| ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....                                          | 123 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....                                          | 129 |
| ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ.....                                    | 143 |
| ΕΙΚΟΝΕΣ.....                                               | 157 |

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Από τότε που ξεκίνησε η ενασχόλησή μου με το επιστημονικό πεδίο της Ιστορίας της Τέχνης, με ενδιέφεραν οι κοινωνικοί παράγοντες που λανθάνουν μέσα σε ένα εικαστικό έργο, είτε αυτό είναι ένας τυπικός καμβάς, είτε μία εγκατάσταση ή κατασκευή. Κάθε καλλιτέχνης γεννιέται και δρα σε ένα καθορισμένο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, το οποίο είναι αναγκαίο να λαμβάνεται υπόψη, προς καλύτερη κατανόηση, ή ερμηνεία του εκάστοτε δημιουργήματος. Πρόκειται για το λεγόμενο «period eye», τον επιστημονικό τρόπο εξέτασης των έργων, ενταγμένων στο κοινωνικό γίγνεσθαι, που ανέπτυξε ο βρετανός ιστορικός τέχνης Michael Baxandall (1933-2008), αναφορικά με την τέχνη της Αναγέννησης. Προσωπικά, με ενδιέφεραν οι έμφυλες σχέσεις, η αλληλεπίδραση των φύλων σε κοινωνικό επίπεδο, και η λεκτική ή οπτική απόδοσή τους στα λογοτεχνικά ή εικαστικά έργα. Χάρη στο προσωπικό μου ενδιαφέρον για τις λεγόμενες «σπουδές φύλου» («gender studies»), και για τη φεμινιστική φιλοσοφία και τέχνη, που γνώρισε μεγάλη άνθηση από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 μέχρι την δεκαετία του 1980, χωρίς να ανακόπτεται έκτοτε η πορεία της, σε κάθε εικαστικό έργο που αντίκριζα ως θεατής, ή αναλάμβανα να μελετήσω ως μεταπτυχιακός φοιτητής της Ιστορίας της Τέχνης, προσπαθούσα να διακρίνω πώς αντιμετωπίζει ο δημιουργός, και κατά συνέπεια η εποχή του, τα δύο φύλα. Δεδομένου του ότι η πλειοψηφία των ζωγράφων, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, ήταν άνδρες, το αναπαριστώμενο φύλο που έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι το γυναικείο, καθώς απεικονίζεται από άνδρες, συνεπώς καθίσταται «ο Άλλος», μία ετερότητα, την οποία ως μελετητές καλούμαστε να αποκωδικοποιήσουμε.

Μία γυναικεία ετερότητα που θεώρησα πρόκληση για να την μελετήσω είναι η μοιραία γυναίκα, γνωστή με τον γαλλικό όρο *femme fatale*, όπως έχει επικρατήσει στην διεθνή βιβλιογραφία, την οποία πολλοί ζωγράφοι του όψιμου 19<sup>ου</sup> και πρώιμου 20ού αιώνα έχουν απεικονίσει, οπτικοποιώντας έναν εν πολλοίς ανύπαρκτο τύπο γυναίκας. Έπειτα από συνεννόηση με την επόπτριά μου, την επίκουρη καθηγήτρια Ευθυμία Μαυρομιχάλη, καταλήξαμε να έχω θέμα στην διπλωματική μου εργασία την απεικόνιση της μοιραίας γυναίκας στο κίνημα του συμβολισμού, εξετάζοντας τις κοινωνικές μεταβολές, μέσα από μία φεμινιστική ανάγνωση, αλλά και την ανάπτυξη νέων επιστημών, όπως η ψυχανάλυση και η σεξολογία, ως πιθανές παραμέτρους, για

την τόσο μεγάλη διάδοση του εν λόγω θέματος στην λογοτεχνία, την ποίηση, την ζωγραφική και την γλυπτική του συμβολισμού. Η διπλωματική μου εργασία επικεντρώνεται στην ζωγραφική, χωρίς όμως να απουσιάζουν αναφορές και σε άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Ένας δεύτερος λόγος ανάληψης του συγκεκριμένου θέματος, πέραν των έμφυλων ρόλων, και της φεμινιστικής προσέγγισης που θα μου επέτρεπε να υιοθετήσω, είναι και η εποχή κατά την οποία γνωρίζει πολύ μεγάλη άνθηση, δηλαδή το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το ονομαζόμενο επίσης στα γαλλικά «fin de siècle» (το τέλος του αιώνα), το οποίο αξίζει κανείς να μελετήσει είτε από ιστορική είτε από καλλιτεχνική πλευρά, προσφέροντας μία πληρέστερη εικόνα και μεγαλύτερη κατανόηση για τον 20ό αιώνα.

Το θέμα που ανέλαβα να φέρω εις πέρας όσο ενδιαφέρον είναι, άλλο τόσο δύσκολο για έναν μελετητή που εδράζεται στην Ελλάδα, λόγω της ελλιπούς βιβλιογραφίας στην χώρα μας. Οι δυσκολίες που αντιμετώπισα ήταν κυρίως ως προς την εύρεση των απαιτούμενων βιβλίων. Στις βιβλιοθήκες της Αθήνας, εξαιρουμένων των βιβλιοθηκών της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, που όλοι όσοι μελετούσαμε για τις διπλωματικές μας εργασίες τους τελευταίους μήνες του 2018 είχαμε την δυσκολία του ότι ήταν κλειστές, στις υπόλοιπες υπήρχε ικανοποιητική βιβλιογραφία ως προς την ιστορική περίοδο, ή ως προς το έργο καλλιτεχνών που εντάσσονται στον Συμβολισμό, όπως στην βιβλιοθήκη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, ή του Παντείου Πανεπιστημίου, αλλά όχι κάτι εξειδικευμένο για την μοιραία γυναίκα. Εν τέλει κατάφερα να βρω αρκετά από τα βιβλία που έχουν γραφτεί γι' αυτό το θέμα μέσω αγοράς από το εξωτερικό, οπότε μπόρεσα να έρθω σε επαφή με τη σχετική βιβλιογραφία, η οποία δεν μετρά πολλές δεκαετίες, καθώς είναι ένα νεότερο πεδίο έρευνας. Επιπλέον, το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας αναφέρεται στο πώς οι ποιητές και οι συγγραφείς είδαν την μοιραία γυναίκα, και λιγότερο οι ζωγράφοι, κάτι που μου προσέφερε την δυνατότητα να μην επηρεαστώ ιδιαίτερα από απόψεις άλλων μελετητών, αλλά σεβόμενος τα όσα έχουν διατυπωθεί, και υιοθετώντας αρκετά από αυτά στην δική μου συλλογιστική, να εκφράσω την προσωπική μου ερμηνεία επί του θέματος.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που με τον δικό τους τρόπο βοήθησαν στην ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας. Κατ' αρχάς, την επόπτριά μου, την επίκουρη καθηγήτρια Ευθυμία Μαυρομιχάλη, αφενός για την πρόταση και την σύμφωνη γνώμη της ως προς την ανάληψη του θέματος, αφετέρου

για όλες τις κατευθυντήριες γραμμές που μου έθεσε, όσον καιρό ασχολούμαι με την απεικόνιση της μοιραίας γυναίκας στον Συμβολισμό. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον αναπληρωτή καθηγητή Δημήτρη Παυλόπουλο για την βοήθειά του σε οτιδήποτε και αν χρειάστηκα, είτε αφορούσε πληροφορίες για έλληνες συμβολιστές που έχουν ασχοληθεί με αυτόν τον τύπο γυναίκας, είτε ακόμα και για τεχνικά στοιχεία της εργασίας. Ευχαριστώ ιδιαίτερος την επίκουρη καθηγήτρια Μαρία Παπαθανασίου που δέχθηκε να ενταχθεί στην τριμελή επιτροπή και να διαβάσει την εργασία μου, το οποίο με τιμά, καθώς γνωρίζω το ενδιαφέρον της για κοινωνικές παραμέτρους στην ιστορία, όπως η θέση των γυναικών, ή ο ρόλος των παιδιών από προπτυχιακά μαθήματά της που είχα την χαρά να παρακολουθήσω. Επιπλέον, οφείλω ευχαριστίες στον κο Ανδρέα Παπαζαρκάδα για τον εμπλουτισμό των γνώσεών μου περί της μουσικής αναφοράς σε *femmes fatales*, καθώς και στην συμφοιτήτριά μου Έλενα Στάικου, για κάποιες καίριες επισημάνσεις της. Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου για την πολύτιμη στήριξή τους, τόσο ψυχολογική, όσο και στην εύρεση των βιβλίων από χώρες του εξωτερικού.

Πάυλος Γκουγιάννος

Ιανουάριος 2019



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας, που εκπονήθηκε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Ιστορία της Νεότερης Τέχνης», του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του ΕΚΠΑ, αποτελεί η εικαστική αποτύπωση της μοιραίας γυναίκας (*femme fatale*) στο κίνημα του Συμβολισμού. Σκοπός είναι να εντοπιστούν πρώτα οι βασικοί ιστορικοί, κοινωνικοί και ιδεολογικοί άξονες της εποχής κατά την οποία εμφανίζεται, δηλαδή την μεταβατική περίοδο του τελευταίου τετάρτου του 19<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 20ού αιώνα. Στη συνέχεια αφού παρουσιαστούν συγκεκριμένα έργα που οπτικοποιούν την μοιραία γυναίκα, παίρνοντάς την από τον κόσμο του Συμβολικού, και τοποθετώντας την στον κόσμο του Ορατού, να εξεταστούν και αναλυθούν με βάση την κοινωνική θέση της γυναίκας, αλλά και όλες τις αλλαγές που συντελούνται στο «*fin de siècle*». Οι αλλαγές αυτές οδηγούν στην διαφοροποίηση της κοινωνικής δομής, σε σχέση με τα πρότυπα που επικρατούσαν έως τότε, με τα δύο φύλα να εισάγονται πλέον σε μία νέα εποχή. Η χρήση της λέξης νέα δεν είναι τυχαία, αφού στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, συνεχώς χρησιμοποιούνται όροι, όπως νέα γυναίκα και νέος άνδρας, νέα επιστήμη, νέα δημοσιογραφία, νέα λογοτεχνία, νέα ποίηση, νέο δράμα. Είναι μία εποχή μετέωρη σε δύο κόσμους, στον κόσμο της βικτωριανής Μεγάλης Βρετανίας, ή της Belle Époque στην Γαλλία, και συνάμα στον κόσμο της αυγής του μοντερνισμού,<sup>1</sup> επομένως, είναι λογικό να εμφανίζονται συνεχώς νεωτερισμοί που φέρνουν νέα πνοή σε κάθε ευρωπαϊκή τουλάχιστον χώρα. Εκτός όμως της κοινωνικής προσέγγισης του θέματος θα επιχειρηθεί μία ψυχαναλυτική προσέγγιση, με την αξιοποίηση των μελετών του Sigmund Freud (1856-1939), οι οποίες είναι σύγχρονες περίπου με τα υπό εξέταση έργα, αλλά και άλλων επιστημόνων εκείνης της εποχής, ενώ ως ένα βαθμό θα χρησιμοποιηθούν απόψεις του Jacques Lacan (1901-1981), του πιο σημαντικού μαθητή και αναθεωρητή της φροϋδικής ψυχανάλυσης. Επιπλέον, θα επιχειρηθεί μία φεμινιστική προσέγγιση, που θα συμπυκνώσει τα όσα θα έχουν διατυπωθεί στα προηγούμενα κεφάλαια, εμπλουτίζοντάς τα και βλέποντάς τα από την σκοπιά της φεμινιστικής φιλοσοφίας, αλλά και της πολιτικής σκέψης, καθώς το κοινωνικό είναι και πολιτικό. Ακόμα και η ίδια η σεξουαλικότητα είναι πολιτικό

---

<sup>1</sup>Lyn Pykett, «Introduction», στο Lyn Pykett (επιμ.), *Reading fin de siècle fictions*, Λονδίνο 1996, σ.3.

ζήτημα, ζήτημα «βιοεξουσίας»,<sup>2</sup> για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Michel Foucault (1926-1984), που συμπυκνώνεται στην φράση του ιρλανδού συγγραφέα Oscar Wilde (1854-1900), «τα πάντα έχουν να κάνουν με το σεξ, εκτός από το σεξ. Το σεξ έχει να κάνει με την εξουσία». Η εξουσιαστική επιβολή κανόνων και τύπων θα αποτελέσει κομβικό εργαλείο της φεμινιστικής προσέγγισης.

Θεμέλιο όλης της εργασίας είναι η γυναίκα και η θέση της στην κοινωνία. Η γυναίκα αποτέλεσε και εξακολουθεί σε μεγάλο βαθμό να αποτελεί το αγαπημένο θέμα αναπαράστασης των ανδρών καλλιτεχνών, από τα προϊστορικά χρόνια μέχρι την εποχή της μετανεωτερικότητας. Ήδη από τα προϊστορικά χρόνια έχουν βρεθεί αναπαραστάσεις γυναικών σκαλισμένες σε πέτρα, ή με την μορφή ειδωλίου. Για παράδειγμα, η αρχαιότερη σωζόμενη μορφή ευρωπαϊάς γυναίκας είναι η «Αφροδίτη του Dolni Vestonice» (εικ.1), ένα πήλινο ειδώλιο που βρέθηκε στο Dolni Vestonice της σημερινής Τσεχίας. Χρονολογείται γύρω στα 29.000 με 25.000 π.Χ., και μαζί με την «Αφροδίτη του Brassempouy» (εικ.2), ειδώλιο από δόντι μαμούθ του 25.000 π.Χ., από την ομώνυμη περιοχή της Γαλλίας, αποτελούν δύο παλαιολιθικές γυναικείες αναπαραστάσεις, που δημιουργούν ερωτήματα στους μελετητές για την δομή της προϊστορικής κοινωνίας. Πολλοί ερευνητές και φεμινίστριες φιλόσοφοι και συγγραφείς τονίζουν την εξέχουσα θέση που φαίνεται από τα αρχαιολογικά κατάλοιπα να είχε η γυναίκα, θεωρώντας ότι επικρατούσε ένα είδος μητριαρχίας, έναντι της σημερινής πατριαρχίας, ότι επικρατούσε το μητρικό δίκαιο, έναντι του πατρικού, και αυτό ήταν που ήλεγχε την κοινωνία και την θρησκεία.<sup>3</sup> Η πρώτη σημαντική μελέτη που προτείνει μία υποθετική μητριαρχία είναι το *Das Mutterrecht* (Το μητρικό δίκαιο) του Ελβετού Johann Jacob Bachofen (1815-1887), που έδωσε ώθηση στην ανάπτυξη των μητριαρχικών σπουδών την δεκαετία του 1970 και μετά, όπως στα γραπτά της γερμανίδας φεμινίστριας Heide Göttner-Abendroth (γεν.1941), ή στο βιβλίο *The Paradise Papers: The Suppression of Women's Rites* της ιστορικού τέχνης Merlin Stone (1931-2011), όπου βασίζει την μητριαρχική δομή της κοινωνίας στην ύπαρξη πολλών ισχυρών θεαινών,<sup>4</sup> όπως για παράδειγμα η θεά με τα φίδια στην μινωική Κρήτη. Μία απόδειξη αυτής της άποψης, βασισμένη σε πραγματικά

<sup>2</sup> Βιοεξουσία και βιοπολιτική είναι όροι που εισήγαγε ο γάλλος φιλόσοφος Michel Foucault για να ορίσει τον έλεγχο που ασκεί η εκάστοτε μορφή εξουσίας στην ζωή και στον τρόπο ζωής των υπό έλεγχο ανθρώπων.

<sup>3</sup> Bonnie S. Anderson-Judith P. Zinsser, *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*, Vol.1, Νέα Υόρκη 2000, σ.4.

<sup>4</sup> Προτιμότερος όρος για το β' πληθυντικό της λέξης θεά ή θεία για την φεμινιστική σκέψη, καθώς κάνει αμέσως διακριτό το φύλο, αντί της λέξης θεών και για το αρσενικό και για το θηλυκό.

τεκμήρια, είναι ότι βάσει εξετάσεων στα δόντια οι πρώτοι άνθρωποι έτρωγαν κυρίως λαχανικά, φυτά, επομένως η κοινωνία δεν βασιζόταν στον άνδρα-κυνηγό, όπως έγινε μετέπειτα, όταν πλέον η κοινωνία μεταβλήθηκε σε πατριαρχική.<sup>5</sup>

Από την άλλη πλευρά, παραμένει άγνωστο αν πράγματι υπήρξε μία τέτοιου είδους εποχή, με ορισμένους να μιλούν για τον μύθο της μητριαρχίας, όπως η Joan Bamberger, θεωρώντας ότι και τότε οι άνδρες είχαν την εξουσία.<sup>6</sup> Να σημειωθεί ότι ο Bachofen ποτέ δεν χρησιμοποίησε την λέξη μητριαρχία, αλλά προτιμούσε τους όρους γυναιοκρατία και μητρικός νόμος. Ως υποστήριξη της ιδέας της ανεξαρτησίας της γυναίκας χρησιμοποιείται ένα ειδώλιο από την Μάλτα, του 4.000 π.Χ. περίπου, που αποκαλείται «Η γυναίκα που αυνανίζεται» (εικ.3), λόγω του χεριού της γυναικείας μορφής στα γεννητικά όργανα, κάνοντας πολλούς να θεωρούν ότι πρόκειται για μία γυναίκα που δεν χρειάζεται το ανδρικό φύλο στην σεξουαλική πράξη,<sup>7</sup> αλλά απολαμβάνει μία πλήρη σεξουαλική ανεξαρτησία, πολλές χιλιετίες πριν τις ανάλογες ηδονοβλεπτικές απεικονίσεις του Αυστριακού Egon Schiele (1890-1918).

Στα ιστορικά χρόνια, όταν δηλαδή ανακαλύπτεται η γραφή και υπάρχουν πλέον γραπτές μαρτυρίες, ικανές να επιβεβαιώσουν, να απορρίψουν ή καμιά φορά να περιπλέξουν τις διάφορες θεωρίες, η γυναίκα είχε σαφώς υποδεέστερη θέση. Το θηλυκό φύλο στις αρχαίες ελληνικές, εβραϊκές και ρωμαϊκές πηγές ανέλαβε τον ρόλο της μητέρας και συζύγου, ενώ όσες γυναίκες έχαιραν κάποιας σχετικής ανεξαρτησίας ήταν ως επί τω πλείστον πόρνες, παλλακίδες, εταίρες. Προκειμένου να μην χαρακτηριστούν έτσι, όφειλαν να υπακούσουν στον νόμο, έναν νόμο που εκ προοιμίου τις απέκλειε, δεν τις συμπεριλάμβανε, καθώς όλη η κοινωνία υιοθετούσε μία φαλλοκεντρική κατεύθυνση. Σύμφωνα μάλιστα με το ρωμαϊκό δίκαιο, ένα κορίτσι μπορούσε να δοθεί από την ηλικία των δώδεκα ετών σε γάμο,<sup>8</sup> καθώς αυτός ήταν ο ρόλος για τον οποίον ήταν προορισμένη. Αναφορικά με την τέχνη της αρχαιότητας, ιδίως της αρχαίας Ελλάδας και Ρώμης, που αποτέλεσαν την βασική έμπνευση για την τέχνη της ευρωπαϊκής ηπείρου, η γυναίκα αναπαρίσταται

---

<sup>5</sup> Anderson- Zinsser, ό.π., σ.5.

<sup>6</sup> Joan Bamberger, «The Myth of Matriarcy: Why Men Rule in Primitive Society» στο Louise Lamphere, Michelle Zimbalist Rosaldo (επιμ.), *Women, Culture and Society*, Στάνφορντ 1974, σ.67.

<sup>7</sup> Laura Adler-Élisa Lécosse, *Dangerous Women, The Perils of Muses and Femmes Fatales*, David Radzinowicz (μτφρ), Παρίσι 2009, σ.19.

<sup>8</sup> Aline Rousselle, «Body Politics in Ancient Rome», Arthur Goldhammer (μτφρ), στο Pauline Schmitt Pantel (επιμ.), *A History of Women in the West, Vol.I: From Ancient Goddesses to Christian Saint*, Κέμπριτζ 1992, σ.302.

ιδεαλιστικά, εξωραϊσμένη, ως μία πανέμορφη παρουσία, ως μία θεά, ως ένα είδωλο. Η γυναίκα ως εαυτός απουσιάζει, υπάρχει μόνο ως αντανάκλαση του εαυτού που έχει δημιουργήσει η κοινωνία για εκείνην, και εκείνη καλείται να τον υποδυθεί, να τον ερμηνεύσει. Έτσι, σε αγγεία και ανάγλυφα των κλασικών χρόνων η εικόνα της είναι απόλυτα ταυτισμένη με την οικιακή εστία, εξαιρουμένων των εταίρων και παλλακίδων, αλλά και μίας ιδιαίτερης κατηγορίας γυναικείων απεικονίσεων, όπως είναι οι σεξουαλικά δαιμονοποιημένες Μαινάδες, κάτω από τον πέπλο του διονυσιακού οίστρου, και οι δυναμικές Αμαζόνες, που όσο και αν φαντάζουν ως μια σπάνια απεικόνιση δυναμικής γυναίκας στην αρχαιότητα, στην ουσία δεν είναι γυναίκες. Η θεσμοθετημένη πατριαρχία τις έχει κάνει να απαρνηθούν την σεξουαλικότητά τους, αποκόπτοντας το ένα στήθος, προκειμένου να μην θυμίζουν τόσο πολύ γυναίκα, αλλά περισσότερο μία «ευνουχισμένη» από την θηλυκότητά της γυναίκα, που επιδιώκει να ενταχθεί στον κόσμο των ανδρών.

Με την επικράτηση του χριστιανισμού και την είσοδο στον Μεσαίωνα, όσον αφορά την Δύση, και στην Βυζαντινή Αυτοκρατορία όσον αφορά την Ανατολή, η γυναίκα εξακολουθεί να είναι υποτελής, υπακούοντας πιστά στους νόμους της ευπρέπειας, της ευλάβειας, και της μη προσβολής των χρηστών ηθών. Αυτό αφορά και την απεικόνισή της στην μεσαιωνική και βυζαντινή τέχνη, μία τέχνη κατά βάση θρησκευτική, στην οποία το θηλυκό φύλο αναπαρίσταται με άξονα ένα ηθικό δίπολο, την καλοσύνη και την κακία, την Παναγία που εκπροσωπεί το πρώτο και την Εύα που εκφράζει το δεύτερο. Αυτές οι δύο είναι οι κυριότερες απεικονίσεις γυναικών, τουλάχιστον στην εκκλησιαστική τέχνη, σε μία προσπάθεια συνετισμού του θηλυκού ποιμνίου και γαλούχησής του μέσω των αξιών με τις οποίες ταυτίζονται ορισμένα πρόσωπα από την Βίβλο. Για παράδειγμα, τον 13<sup>ο</sup> αιώνα μία ακόμα μορφή της Βίβλου που έρχεται στο προσκήνιο είναι η Σάρα, ως φορέας της ιδέας της καλής συζύγου.<sup>9</sup> Πέραν των βιβλικών αναπαραστάσεων, οι γυναίκες ως φυσικά πρόσωπα αναπαρίστανται σε εσωτερικό χώρο, στο σπίτι τους κατά την διάρκεια κάποιας οικιακής εργασίας, όπως η ύφανση, κάνοντας την εικόνα της γυναίκας ταυτόσημη με την οικιακή εστία. Δεν θα πρέπει να λησμονηθεί ότι ακριβώς επειδή η τέχνη της

---

<sup>9</sup> Silvana Vecchio, «The Good Wife», Clarissa Botsford (μτφρ), στο Christiane Klapisch-Zuber (επιμ.), *A History of Women in the West, Vol.II: Silences of the Middle Ages*, Κέμπριτζ 1992, σ.105.

περιόδου ήταν κυρίως εκκλησιαστική, η εικόνα της γυναίκας δημιουργήθηκε μέσα από το μισογυνιστικό κληρικό βλέμμα.<sup>10</sup>

Στα χρόνια της Αναγεννησιακής και Μπαρόκ τέχνης, δηλαδή τους πρώτους τρεις αιώνες της πρώιμης νεωτερικότητας, από τον 15<sup>ο</sup> έως και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, η γυναίκα επιστρέφει ως ιδέα, ως ιδανικό, απεκδυόμενη του πλούσιου βυζαντινού και μεσαιωνικού ρουχισμού της, αποκαλύπτοντας πολλές φορές πλήρως το σώμα της, πάντοτε όμως στα πλαίσια μίας αφήγησης, που συνήθως προέρχεται από την αρχαία μυθολογία ή την Παλαιά και Καινή Διαθήκη. Το θηλυκό φύλο εμπνέει σχεδόν όλους τους ζωγράφους, πάντοτε όμως τοποθετώντας το σε ένα συγκεκριμένο κώδικα αξιών, τον οποίο οφείλει να υπηρετεί. Παράλληλα, είναι η εποχή της μεγαλύτερης καταδίωξης και δαιμονοποίησής της, διότι οποιαδήποτε γυναίκα διαφοροποιούνταν από το σύνηθες πρότυπο, ή έκανε πράγματα που παραξένευαν τους υπολοίπους, εθεωρείτο μάγισσα. Το κυνήγι των μαγισσών ξεκινά δειλά τον ύστερο Μεσαίωνα, για να φθάσει σε δυσθεώρητα ύψη από τον 15<sup>ο</sup> έως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όταν έληξε επισήμως. Συγκεκριμένα, το πρώτο μαζικό κυνήγι μαγισσών στην Ευρώπη συντελείται το διάστημα 1427-36 στις περιοχές Savoy, Dauphiné και Valais, το 1435 δημοσιεύεται το *Errores Gazariorum* για το νέο έγκλημα της μαγείας, ενώ το 1484 εκδίδεται το *Malleus Maleficarum* των δύο δομηνικανών μοναχών Heinrich Kramer και James Sprenger, το οποίο για τρεις αιώνες χρησιμοποιούνταν ως τρόπος αναγνώρισης μίας γυναίκας ως μάγισσας.<sup>11</sup> Οι γυναίκες που συλλαμβάνονταν, είτε περνούσαν από δίκες είτε όχι, εκτελούνταν. Ήδη από τον νόμο του Hammurabi τον 18<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., υπήρχε η θανατική ποινή για τις μάγισσες, όπως και σε άλλα αρχαία βασίλεια.<sup>12</sup> Τον 15<sup>ο</sup> αιώνα αρχίζει και η σταδιακή αναπαράσταση μαγισσών σε εκκλησίες, σχεδόν πάντοτε απεικονίζοντάς τες ως άσχημες και ηλικιωμένες, καθώς η μάγισσα έδινε μορφή στους φόβους της κοινωνίας για την γυναίκα.<sup>13</sup> Δεν είναι τυχαίο που τόσο σε πίνακες, όσο και στην λογοτεχνία, όπως στον *Μάκβεθ* του William Shakespeare (1564-1616), αναφέρονται ως πολύ άσχημα και φρικτά όντα, αν και στην πραγματικότητα, βάσει των αρχείων από δίκες της εποχής, πολλές ήταν όμορφες και νέες. Η εκούσια προσπάθεια αλλοίωσης του παρουσιαστικού έγκειται στην δημιουργία μίας εικόνας ασχήμιας για όποια γυναίκα φέρεται διαφορετικά από τον

<sup>10</sup> Christiane Klapisch-Zuber, «Including Women», στο Christiane Klapisch-Zuber (επιμ.), *A History of Women in the West, Vol.II: Silences of the Middle Ages*, Κέμπριτζ 1992, σ.7.

<sup>11</sup> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Λονδίνο 1993, σ.74.

<sup>12</sup> Wolfgang Behringer, *Witches and witch-hunts. A Global History*, Κέμπριτζ 2004, σ.47.

<sup>13</sup> Lyndal Roper, *The Witch in the Western Imagination*, Λονδίνο 2012, σ.17.

κοινωνικό ρόλο που της έχει ανατεθεί. Ο Εμμανουήλ Ροΐδης σε ένα κείμενό του το 1868 με τον τίτλο *Αι μάγισσαι του Μεσαίωνα* αποκαλεί τις μάγισσες προάγγελο ή πρόγονο της σύγχρονης επιστήμης,<sup>14</sup> διότι προσπάθησαν με τρόπους μη αποδεκτούς από την Εκκλησία να θεραπεύσουν διάφορες ασθένειες. Επιπλέον, είναι ένας τρόπος τιθάσευσης όποιας γυναίκας αντιδρά στην φαλλοκρατικά δομημένη κοινωνία, και διεκδικεί έναν πιο ενεργό ρόλο. Ένα ποίημα του 1630 το εκφράζει με μεγάλη ενάργεια: «Άσχημα περνάει η δύσμοιρη οικογένεια που/ ο κόκορας είναι σιωπηλός και η κότα κράζει/Δεν ξέρω ποιος ζει πιο αφύσικη ζωή/ο υπάκουος άνδρας ή η γυναίκα που διατάζει».<sup>15</sup> Επομένως, μέχρι και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα -η τελευταία νόμιμη εκτέλεση μάγισσας πραγματοποιείται το 1782 στην Ελβετία- συνυπάρχουν δύο εικόνες θηλυκότητας, η θετική, μία γυναίκα όμορφη, σχεδόν εξωπραγματικά, που υποτάσσεται στην ανδρική φαντασίωση, και η αρνητική, μία γυναίκα άσχημη, με γκροτέσκο τρόπο, που μέσα από την ασχήμια αντανακλώνται όλες οι αμαρτίες που θεωρούν ότι πραγματοποιεί, όταν είναι ανεξάρτητη και παρεκκλίνει του κοινωνικού της φύλου.

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, λόγω της μεταβαλλόμενης θέσης της γυναίκας που θα συζητηθεί στο επόμενο κεφάλαιο, συνυπάρχουν πολλοί τύποι θηλυκότητας, όπως η γυναίκα-ιδέα ή σύμβολο στην τέχνη του Νεοκλασικισμού, η γυναίκα της βιοπάλης στον Ρεαλισμό, η γυναίκα της οικίας ή του θεάματος στον Ιμπρεσιονισμό, η νέα γυναίκα σε έργα γυναικών ζωγράφων, αλλά και η μοιραία γυναίκα (*femme fatale*) σε έργα ζωγράφων του Συμβολισμού και της Art Nouveau. Ο τελευταίος τύπος θα αναλυθεί στην παρούσα διπλωματική εργασία. Στο πρώτο κεφάλαιο θα δομηθεί το ιστορικό πλαίσιο του 19<sup>ου</sup> αιώνα και θα χωριστεί σε δύο υποκεφάλαια, όπου στο ένα θα παρουσιαστεί ο 19<sup>ος</sup> αιώνας, με έμφαση στο τέλος του αιώνα («*fin de siècle*»), από ιστορική και καλλιτεχνική σκοπιά, ενώ στο άλλο θα μελετηθεί η θέση της γυναίκας την ίδια περίοδο. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν οι βασικές αρχές του κινήματος του Συμβολισμού στο ένα υποκεφάλαιο, καθώς και τα κυριότερα μοτίβα, ένα εκ των οποίων είναι και η μοιραία γυναίκα, που θα μελετηθεί στο δεύτερο υποκεφάλαιο, και θα αναφερθεί συνοπτικά η ιστορία του εν λόγω μοτίβου, που προηγείται του Συμβολισμού. Στο τρίτο κεφάλαιο θα εξεταστούν συγκεκριμένα έργα Συμβολιστών, χωρισμένα σε τέσσερις θεματικές κατηγορίες, αναλόγως με το αν

<sup>14</sup> Εμμανουήλ Ροΐδης, *Τρείς μεσαιωνικές μελέτες*, Αθήνα 2018, σσ.35, 58.

<sup>15</sup> Lady Stardust, *Γυναίκες στην πυρά. Το κυνήγι μαγισσών στην Ευρώπη, οι περιφράξεις και η άνοδος του καπιταλισμού*, Αθήνα 2010, σ.24.

αναπαριστούν την Εύα, την Σαλώμη, την Ιουδίθ, ή την Σφίγγα. Η επιλογή των έργων έγινε βάσει δύο αξόνων. Ο ένας άξονας αφορά το αν τα έργα ζωγραφικής αναπαριστούν κάποιο από τα αναφερόμενα πρόσωπα ή θέματα, καθώς είναι τα πιο συνηθισμένα. Υπάρχουν πολλές ακόμα γυναικείες προσωπικότητες που έχουν αναπαρασταθεί ως μοιραίες, όπως η Μήδεια, η Κλεοπάτρα, οι Σειρήνες, η Χίμαιρα, ωστόσο δεν υπάρχουν τόσα πολλά παραδείγματα όσο τουλάχιστον στα τέσσερα που επελέγησαν. Εντούτοις, πραγματοποιούνται κάποιες αναφορές σε άλλες μοιραίες γυναίκες, όπως την *Παναγία* του Munch, ή την *Αράχνη* του Γύζη, για πληρέστερη κατανόηση της femme fatale και των συνθηκών που την δημιούργησαν. Ο δεύτερος άξονας αφορά τους ζωγράφους, με κριτήριο να έχουν ασχοληθεί αρκετά με το συγκεκριμένο μοτίβο, και να μην αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση, καθώς και η συμβολή τους εν γένει στο κίνημα του Συμβολισμού. Να διευκρινιστεί ότι οι ζωγράφοι των οποίων έργα θα μελετηθούν στην διπλωματική εργασία, ανήκουν στον Συμβολισμό, και όχι σε άλλες καλλιτεχνικές ομάδες, με κοινά στοιχεία με τον Συμβολισμό, όπως οι Προραφαηλίτες στην Μεγάλη Βρετανία, ή η σχολή της Pont-Aven στην Γαλλία. Στο τέταρτο κεφάλαιο, εφόσον ο αναγνώστης έχει δει το πώς έχει απεικονιστεί η μοιραία γυναίκα από διαφορετικούς μεταξύ τους ζωγράφους, θα επιχειρηθεί η ερμηνεία του θέματος, με την ανάλυσή του από κοινωνική, ψυχαναλυτική και φεμινιστική σκοπιά. Στο πέμπτο κεφάλαιο θα ερευνηθεί το πώς επιβίωσε η μοιραία γυναίκα στην τέχνη του 20ού αιώνα, και κυρίως σε δύο τέχνες, στην ζωγραφική και στον κινηματογράφο. Τέλος, στα συμπεράσματα θα προσπαθήσουμε να καταλήξουμε σε μία συγκεκριμένη ανάγνωση της femme fatale, υπό το πρίσμα όσων έχουν διατυπωθεί μέχρι τότε.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>Ο</sup>: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

### 1.1 Ο 19<sup>Ο</sup>Σ ΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟ «FIN DE SIECLE»

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας, ή ο «μακρύς 19<sup>ος</sup> αιώνας»,<sup>16</sup> όπως τον είχε αποκαλέσει ο βρετανός ιστορικός Eric Hobsbawm (1917-2012),<sup>17</sup> αποτελεί μία κομβική περίοδο για την μετέπειτα πορεία του κόσμου. Ξεκινάει από τον Διαφωτισμό του ύστερου 18<sup>ου</sup> αιώνα, για να λήξει με τον «Μεγάλο Πόλεμο», μία τομή στην ιστορική συνέχεια, που θα αλλάξει ραγδαία το παγκόσμιο σκηνικό. Τα τρία γεγονότα που στην ουσία διαμόρφωσαν τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και επηρέασαν όχι μόνο τα πολιτικοκοινωνικά τεκταινόμενα, αλλά και τα καλλιτεχνικά ρεύματα, είναι: ο Διαφωτισμός, η Βιομηχανική Επανάσταση, πρωτίστως στην Μεγάλη Βρετανία και εν συνεχεία σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, και τέλος η Γαλλική Επανάσταση του 1789. Ο Διαφωτισμός άλλαξε την αντίληψη του ανθρώπου για τον άνθρωπο, την αυτοεικόνα του, ενώ παράλληλα άλλαξε την σχέση του με την θρησκεία και τον Θεό, που λόγω της απόρριψης πολλών αρχών του χριστιανισμού, συντελέστηκε μία επιστροφή στην κλασική αρχαιότητα.<sup>18</sup> Επιπλέον, ο ανθρωπισμός του Διαφωτισμού καλλιέργησε κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα το κλίμα εναντίον της δουλείας και του δουλεμπορίου, με σταδιακή κατάργησή τους σε πολλές χώρες, και την διαρκώς αυξανόμενη διεκδίκηση για περισσότερα δικαιώματα σε περισσότερους ανθρώπους, ανάμεσα στους οποίους και στις γυναίκες, όπως θα σχολιασθεί στο επόμενο υποκεφάλαιο.

Η Γαλλική Επανάσταση προκάλεσε αλυσιδωτές αντιδράσεις, κυρίως στην κοινωνική δομή των κρατών του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ως αποτέλεσμα είχε την ενδυνάμωση της αστικής τάξης, που πλέον απέκτησε τον κυρίαρχο ρόλο, εις βάρος της ξεπεσμένης αριστοκρατίας, ενώ η Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη (1789) λειτούργησε ως το λάκτισμα για τον εκδημοκρατισμό των μέχρι τότε απολυταρχικών καθεστώτων, ενώ έδωσε το βήμα στην ανάπτυξη σοσιαλιστικών κινημάτων, και σε μία σειρά πολιτικών, κοινωνικών, οικονομικών διεκδικήσεων. Η Βιομηχανική Επανάσταση επέδρασε στον τρόπο παραγωγής, οδηγώντας στην δημιουργία της παγκοσμιοποιημένης αγοράς, και στο απόγειο του καπιταλισμού.

<sup>16</sup> Μακρύς διότι τον τοποθετεί χρονολογικά από το 1776, δηλαδή τον Αμερικανικό Πόλεμο της Ανεξαρτησίας, έως το 1914, δηλαδή το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

<sup>17</sup> E. J. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών, 1875-1914*, Κωστούλα Σκλαβενίτη (μτφρ), Αθήνα 2012, σ.24.

<sup>18</sup> E. M. Burns, *Ευρωπαϊκή Ιστορία. Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, Τάσος Δαρβέρης (μτφρ), Θεσσαλονίκη 2006, σσ.357-359.

Επίσης, συνετέλεσε στην αστικοποίηση και εν γένει στον ανασχηματισμό του τρόπου ζωής των ανθρώπων.<sup>19</sup> Ο πληθυσμός στις πόλεις αυξήθηκε θεαματικά, όπως και στο σύνολο του κάθε κράτους παρατηρήθηκε δημογραφική αλλαγή, με τον πληθυσμό να είναι πολύ μεγαλύτερος σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη εποχή. Εντούτοις, προκάλεσε μία ακόμα εντονότερη ταξική διαφορά, με την εργατική τάξη που δούλευε στα εργοστάσια και στα ορυχεία, να λιμοκτονεί και μία μεγαλοαστική τάξη να απολαμβάνει μεγαλειώδεις ανέσεις. Αυτές οι πολύ εμφανείς κοινωνικές αντιφάσεις θα προκαλέσουν σειρά επαναστάσεων κατά την διάρκεια του «μακρού αιώνα», με αποκορύφωμα το έτος 1848, το αποκαλούμενο «έτος των επαναστάσεων» ή «άνοιξη των λαών», όταν σε όλο το ευρωπαϊκό έδαφος προκλήθηκε τεράστιος κοινωνικός αναβρασμός, με στόχο την αλλαγή του υπάρχοντος συστήματος διακυβέρνησης, ή την βελτίωση του τρόπου ζωής των κατοίκων. Παράλληλα, είναι και ο αιώνας της συγκρότησης των εθνών-κρατών, με την ολοένα και εντονότερη παρακμή των υπαρχουσών αυτοκρατοριών, κάτι που θα οδηγήσει στην εμφάνιση του εθνικισμού, σε συνάρτηση με τον αναδυόμενο φιλελευθερισμό, αλλά και το κίνημα του Ρομαντισμού.<sup>20</sup> Η επιστροφή και η αναζήτηση, είτε καλλιτεχνικά, είτε ιστορικά, του εθνικού παρελθόντος, και του συνδέσμου με την σύγχρονη κατάσταση, σήμανε την αρχή της ιδέας της υπεροχής ενός κράτους, έναντι ενός άλλου, ιδίως στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν πλέον συγκροτούνται πολλά σημερινά κράτη, όπως η Ιταλία (1861) και η Γερμανία (1871). Η «αρχή της εθνικότητας», όπως την αποκαλούσαν ήδη από το 1830, μετατρέπεται πλέον στον όρο «εθνικισμός»,<sup>21</sup> με όλες τις αρνητικές συνδηλώσεις.

Από την άλλη πλευρά, οι εναπομείνουσες αυτοκρατορίες γιγάντωσαν την εδαφική τους ύπαρξη μέσω της αποικιοκρατίας, με την Μεγάλη Βρετανία και την Γαλλία, να έχουν στην κατοχή τους μεγάλο μέρος της Αφρικής και της Ασίας, κάτι που τις κατέστησε δύο υπερδυνάμεις, τουλάχιστον για μεγάλο μέρος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο δυτικός ιμπεριαλισμός, επομένως, κατέστη κομβικό στοιχείο της πολιτικής εκείνης της εποχής, με το τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, να φθάνει στο ανώτατο στάδιο του καπιταλισμού, όπως το αποκάλεσε ο Λένιν (1870-1924).<sup>22</sup> Ως αποτέλεσμα είχε την επιθετική διείσδυση του δυτικού πολιτισμού στους γηγενείς πληθυσμούς, αλλά

---

<sup>19</sup> Ο.π., σ.499.

<sup>20</sup> Ο.π., σσ.600-602.

<sup>21</sup> Hobsbawm, ό.π., σ.224.

<sup>22</sup> Βλαντιμίρ Ίλιτς Λένιν, «Ο ιμπεριαλισμός ανώτατο στάδιο του καπιταλισμού», στο *Άπαντα Λένιν*, τόμος 27, Αθήνα 1988, σσ.525-527, σημ.123.

και την επίδραση ανατολικών πολιτισμών στην δυτική τέχνη, καλλιεργώντας αφενός τον οριενταλισμό (ανατολισμός), την δυτική πρόσληψη του Ανατολίτη, αφετέρου τον ιαπωνισμό, τον πριμιτιβισμό και άλλες εικαστικές εκφάνσεις, κατά τις οποίες στοιχεία από την Ιαπωνία, ή από «πρωτόγονους λαούς», όπως τους θεωρούσαν, παρεισφρέουν στην ευρωπαϊκή αισθητική.

Όσον αφορά τις τέχνες του αιώνα, τουλάχιστον τις εικαστικές, είναι η πρώτη φορά που κατά την διάρκεια μίας εκατονταετηρίδας εμφανίζονται τόσα καλλιτεχνικά κινήματα, πολλά εκ των οποίων εκ διαμέτρου αντίθετα μεταξύ τους. Ξεκινώντας από τον Νεοκλασικισμό, ένα κίνημα προπαγάνδας της ναπολεόντειας εξουσίας, αλλά και των Λουδοβίκων, πριν τον Ναπολέοντα, οι καλλιτέχνες στράφηκαν στον κλασικό πολιτισμό, ως ένα μέσο εγκαθίδρυσης της νέας εξουσίας του Ναπολέοντα, ενός ανθρώπου χωρίς καταγωγή από βασιλική οικογένεια, αλλά και ένα μέσο νομιμοποίησης της αστικής τάξης, που ζητούσε εικαστική έκφραση ανάλογη με των πάλαι ποτέ αριστοκρατών. Στην συνέχεια ο Ρομαντισμός καλλιέργησε μία ειδυλλιακή εικόνα, τόσο του καλλιτέχνη ως προσωπικότητα, όσο και του εθνικού παρελθόντος, με τον Μεσαίωνα να επανέρχεται στο προσκήνιο. Ο Μεσαίωνας είχε χρησιμοποιηθεί και τους προηγούμενους αιώνες ως μέσο απόδειξης των δικαιωμάτων της γαλλικής μοναρχίας,<sup>23</sup> απλώς τον 19<sup>ο</sup> επανέρχεται δυναμικότερα στην μόδα. Στον Ρεαλισμό οι καλλιτέχνες γύρισαν την πλάτη στο παρελθόν και ενδιαφέρθηκαν για το παρόν, σε μία σοσιαλιστικής λογικής τέχνη, εμπνεόμενοι από την φιλοσοφία του σοσιαλισμού και του αναρχισμού. Ο Ιμπρεσιονισμός στην συνέχεια ενδιαφέρθηκε και εκείνος για το παρόν, αλλά το παρόν των αστών, επιδεικνύοντας την αστική ζωή και διασκέδαση, όπως στον 18<sup>ο</sup> αιώνα το Ροκοκό επεδείκνυε με έμφαση τον τρόπο ζωής της αριστοκρατίας. Η διαφορά έγκειται στο ότι ο Ιμπρεσιονισμός απέκτησε μία καινοτόμα πρόσληψη του κόσμου, της πραγματικότητας, με το να τον αναπαριστά αισθητηριακά, και όχι ως έχει, αποτελώντας ίσως το πρώτο γνήσια πρωτοποριακό καλλιτεχνικό κίνημα. Στο τέλος όμως του 19<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρήθηκε μία πληθώρα κινήματων, κάποια εκ των οποίων έδωσαν ώθηση στον μοντερνισμό του 20ού αιώνα. Στην Γαλλία τις δύο τελευταίες δεκαετίες εμφανίστηκε ο Νεοϊμπρεσιονισμός και ο Μεταϊμπρεσιονισμός, με μία μορφή έκφρασης που έθεσε σε νέα βάση το τι αποκαλείται ζωγραφική. Παράλληλα, εμφανίστηκε το κίνημα του Συμβολισμού,

---

<sup>23</sup> Elizabeth Emery, Laura Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Farnham 2003, σ.15.

έχοντας μία πανευρωπαϊκή εξάπλωση, η Art Nouveau (Νέα Τέχνη), που επίσης γνώρισε ευρεία διάδοση, έχοντας διαφορετικό όνομα ανά χώρα, όπως στην Γερμανία Jugendstil, στην Αυστρία και στην Ουγγαρία Secessionstil, στην Ιταλία Stile Liberty, από το ομώνυμο κατάστημα του Λονδίνου που θεωρούνταν πηγή της νέας αισθητικής, στην Ισπανία εντάχθηκε στα πλαίσια του κινήματος «Modernismo», κ.α.<sup>24</sup> Επίσης, στην Γαλλία υπήρχαν οι ομάδες των Nabis και η σχολή της Pont-Aven, στην Ιταλία οι Macchiaioli (ιταλοί μπρεσιονιστές) και στην Αγγλία η Αδελφότητα των Προραφηλιτών, ήδη από το 1848 μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτή η δημιουργική ποικιλομορφία υποδηλώνει μία μεταβατική περίοδο, μία εποχή πολλών αλλαγών, γνωστή ως «fin de siècle» (το τέλος του αιώνα), ή «Belle Époque» (ωραία εποχή).

Ως «Belle Époque» ορίζεται στην Γαλλία το διάστημα από το 1871, δηλαδή το τέλος του Γαλλοπρωσικού πολέμου και της Παρισινής Κομμούνας, έως το 1914, ένα διάστημα που επικρατεί ένα γενικευμένο κλίμα ηρεμίας, ειρήνης και κοινωνικής σταθερότητας. Στην πραγματικότητα τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά. Αυτήν την σταθερότητα και την ηρεμία την απολάμβανε κυρίως η μεγαλοαστική τάξη, διότι στους υπολοίπους επικρατούσε νευρικότητα και αμφισημία. Μόνο ατάραχη δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η γαλλική «όμορφη εποχή», αν αναλογιστεί κανείς ότι κατά την διάρκειά της συνέβη το σκάνδαλο του Παναμά το 1892, ένα, πολιτικών αποχρώσεων, κύκλωμα διαφθοράς γύρω από την διάνοιξη της Διώρυγας του Παναμά, η υπόθεση Dreyfus το 1897, ένα πρώιμο δείγμα ακραίου αντισημιτισμού, που θα γίνει ακόμα οξύτερος κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς και ένας γενικευμένος φόβος για τον σοσιαλισμό, που αντανακλάται στα λόγια του γάλλου πολιτικού Emile de Marcère (1828-1918) «Ο σοσιαλισμός επεκτείνεται και προετοιμάζει μία επαναστατική περίοδο στην οποία η Γαλλία θα μπορούσε να χαθεί».<sup>25</sup> Είναι όμως μία εποχή κατά την οποία πραγματοποιούνται κάποια θεαματικά, στην κυριολεξία, γεγονότα, όπως η Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1889, όταν δηλαδή κατασκευάζεται ο Πύργος του Άιφελ, τα οποία προκαλούν έναν διάχυτο ενθουσιασμό, και μία εικόνα ευημερίας. Γι' αυτό μία άλλη άποψη χρονολογεί την «Belle Époque» από τις 6 Μαΐου 1889, με την έναρξη της Παγκόσμιας Έκθεσης, έως το 1914.<sup>26</sup> Ο ποιητής Guillaume

<sup>24</sup> Stephen Escritt, *Ap Nouβό*, Ιωάννα Βετσοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2000, σ.5.

<sup>25</sup> Robert Elliot Kaplan, *Forgotten Crisis, The Fin-de-Siecle Crisis of democracy in France*, Οξφόρδη 1995, σ.5.

<sup>26</sup> Jean Jacque Lénêque, *Les Années de la Belle Epoque: 1890-1914*, Παρίσι 1991, σ.6.

Apollinaire (1880-1918) είχε γράψει ένα ποίημα, το «Zone», στο οποίο αναφέρεται σε αυτήν την περίοδο και στην κατασκευή του Πύργου, λέγοντας: «έχετε κουρασθεί να ζείτε στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα»,<sup>27</sup> αντιδιαστέλλοντάς την προς την μοντέρνα κατασκευή από σίδηρο και χάλυβα. Στην εκπνοή του ενός αιώνα και στην πρώτη αναπνοή του επόμενου, το 1900 πραγματοποιείται και άλλη Παγκόσμια Έκθεση στο Παρίσι (14 Απριλίου-12 Νοεμβρίου), με τον ιστορικό τέχνης Robert Rosenblum (1927-2006) να αναρωτιέται εύστοχα αν αυτή η όμορφη εποχή ήταν αυγή ή λυκόφως.<sup>28</sup>

Σε ευρύτερο πλαίσιο, εκτός δηλαδή της γαλλικής πραγματικότητας, η εποχή αυτή είθισται να αποκαλείται «fin de siècle», το τέλος του αιώνα, και χρονολογείται από το 1880 έως το 1914. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1888, ως τίτλος του 4πρακτου θεατρικού έργου των F. de Jouvenot και H. Micard, που ανέβηκε σε θεατρική σκηνή του Παρισιού την ίδια χρονιά.<sup>29</sup> Μέσα στα επόμενα χρόνια ο όρος επικράτησε ευρέως, οπότε δεν είναι τυχαίο που ο συγγραφέας George Egerton (1859-1945) στο διήγημά του *The Spell of the White Elf* του 1893 χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο σε έναν διάλογο,<sup>30</sup> όπως και ο Oscar Wilde, στο μόνο μυθιστόρημα που έγραψε, *Το Πορτρέτο του Dorian Gray*, το 1890, όταν ο λόρδος Χένρυ λέει ότι βρισκόμαστε στο «fin de siècle», στο οποίο η οικοδέσποινα της δεξίωσης απαντά «fin du globe» (=τέλος του κόσμου), με τον Dorian Gray να αναστενάζει «μακάρι να ήταν fin du globe. Η ζωή είναι μία μεγάλη απογοήτευση».<sup>31</sup> Είναι λογικό ως όρος να μην υπήρχε προηγουμένως, αφού από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και μετά αρχίζουν να χρησιμοποιούν περισσότερο την λέξη αιώνας, και να συγκρίνουν μεταξύ τους τούς αιώνες, ενώ η λέξη millennium (χιλιετία) ήταν ήδη σε χρήση.<sup>32</sup> Τα τελευταία χρόνια έχει ξεκινήσει μία μελέτη όλων των fins de siècle, δηλαδή η μελέτη του πώς έχει λήξει κάθε αιώνας, αφού στις τελευταίες δεκαετίες πραγματοποιούνται πολύ σημαντικά γεγονότα. Ορισμένοι μελετητές επιλέγουν να βλέπουν το «fin de siècle» του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως μία στιγμή αλλαγής από ένα κοινωνικό σύστημα σε άλλο, από μία πολιτική κατάσταση

<sup>27</sup> <https://www.poetica.fr/poeme-793/guillaume-apollinaire-zone/> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

<sup>28</sup> Robert Rosenblum, «L' art en 1900: aurore ou crépuscule?» στο Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Ann Dumas (επιμ.), *1900: La Belle Epoque de l' Art*, Παρίσι 2000, σ.27.

<sup>29</sup> Lyn Pykett, «Introduction», στο Lyn Pykett (επιμ.), *Reading fin de siècle fictions*, Λονδίνο 1996, σ.1.

<sup>30</sup> George Egerton, «The Spell of the White Elf», στο George Egerton (επιμ.), *Keynotes*, Κέμπριτζ 1893, σ.96.

<sup>31</sup> Oscar Wilde, *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκράι*, Δημήτρης Γ. Κικίζας (μτφρ), Αθήνα 2000, σ.247.

<sup>32</sup> Asa Briggs, Daniel Snowman, «Introduction», στο Asa Briggs, Daniel Snowman (επιμ.), *Fins de siècle: How Centuries End, 1400-2000*, New Haven 1996, σ.1.

σε άλλη, ενώ τα τελευταία χρόνια προτιμούν να το εξετάζουν ως μία συγκεκριμένη ιστορική στιγμή,<sup>33</sup> με τα δικά της προσωπικά χαρακτηριστικά, που δεν υπάρχει απλώς για να συνδέσει τον 19<sup>ο</sup> με τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά έχει αυταξία ως περίοδος. Τα χαρακτηριστικά αυτά, όπως τα έθεσε ο Holbrook Jackson (1874-1948), ένας από τους πρώτους ιστορικούς που ασχολήθηκε με την τότε παραγνωρισμένη περίοδο, είναι η δυστροπία, ο εγωισμός, η προσποίηση και η περιέργεια,<sup>34</sup> που χρησιμοποιήθηκαν ως αντίδραση στην βικτωριανή αντίληψη, στον συντηρητισμό και τον ηθικισμό που επικρατούσε. Ως τέλος του fin de siècle από κάποιους θεωρείται συμβολικά ότι είναι η δίκη του Oscar Wilde το 1895, που ήταν βασικός φορέας της νέας κουλτούρας. Μάλιστα, στο περιοδικό *The Speaker* την χρονιά της δίκης, έγραφαν: «για πολλά χρόνια ο κ. Wilde ήταν ο πραγματικός ηγέτης της νέας σχολής στην λογοτεχνία. Η νέα κριτική, η νέα ποίηση, ακόμα και η νέα γυναίκα, είναι λίγο ή πολύ δημιουργήματα της φαντασίας του κ. Oscar Wilde».<sup>35</sup> Μολοταύτα, τα βασικά χαρακτηριστικά της εποχής διατηρήθηκαν μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα και το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Το «τέλος του αιώνα» είναι παράλληλα ταυτόσημο με την έννοια της παρακμής («Decadence»), ενώ καλλιτεχνικά συνδέεται με το κίνημα του Αισθητισμού και του Συμβολισμού. Ο όρος «Decadence» προέρχεται από την λατινική λέξη *decadentia* (=παρακμή) και ενώ δεν χρησιμοποιείται πριν τον Μεσαίωνα, ως έννοια φαίνεται πως υπήρχε σε όλη την ιστορία της ανθρωπότητας.<sup>36</sup> Η έννοια δηλαδή μίας κοινωνίας εν παρακμή, ότι η παλαιότερη εποχή ήταν καλύτερη και η εκάστοτε σύγχρονη εποχή έχει περιέλθει σε στάδιο φθοράς ηθικής τάξεως, υπήρχε από την αρχαιότητα. Ο Πλάτωνας, για παράδειγμα, στον *Φίληβο* αναφέρει «καί οί μὲν παλαιοί, κρείττονες ημῶν»,<sup>37</sup> αποδεικνύοντας ότι η αίσθηση μίας εξιδανικευμένης παλαιότερης εποχής και μίας σύγχρονης εποχής σε κρίση είναι πολύ αρχαιότερη από όσο πιστεύεται. Η έννοια της παρακμής συνέχισε κατά τα ρωμαϊκά και χριστιανικά χρόνια. Άλλωστε, δεν υπάρχουν ιστορικά δεδομένα που να μπορούν να χαρακτηρίσουν παρακμιακά,

---

<sup>33</sup> Pykett, ό.π., σ.3.

<sup>34</sup> Holbrook Jackson, *The Eighteen-Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, Λονδίνο 1922, σ.55.

<sup>35</sup> Sally Ledger, «The New Woman and feminist fictions», στο Gail Marshall (επιμ.), *The Cambridge Companion to the fin de siècle*, Κέιμπριτζ 2007, σ.166.

<sup>36</sup> Matei Calinescu, *Πέντε όψεις της νεωτερικότητας: Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμή, Κιτς, Μεταμοντερνισμός*, Ανδρέας Παππάς (μτφρ), Αθήνα 2011, σ.189.

<sup>37</sup> «Και οι παλιοί άνθρωποι, που ήταν καλύτεροι από εμάς», Πλάτωνας, *Φίληβος*, Μανώλης Ανδρόνικος (μτφρ), Αθήνα 1990, σ.32, 16Γ.

διότι η παρακμή δεν υπάρχει *in statu*, αλλά *in motu*.<sup>38</sup> Βρίσκονται σε μία αέναη κίνηση, και ενυπάρχουν σε οποιαδήποτε ιστορική εποχή. Αρχικά, η παρακμή συνδέθηκε περισσότερο με την φθίνουσα πορεία της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, και γι' αυτό τον 18<sup>ο</sup> αιώνα τόσο ο Μοντεσκιέ (1689-1755) στο *Σκέψεις για τις αιτίες του μεγαλείου και της παρακμής των Ρωμαίων*, το 1734, όσο και ο Βολταίρος (1694-1778) στο *Δοκίμιο για τα ήθη και το πνεύμα των εθνών* το 1756, χρησιμοποιούν τον προαναφερθέντα όρο σε απόλυτη συνάρτηση με την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα συγγραφείς, κριτικοί, μελετητές, βλέπουν στον σύγχρονό τους πολιτισμό σημάδια παρακμής, οπότε αρχίζουν να εντάσσουν τον όρο στο λεξιλόγιο ως χαρακτηριστικό στοιχείο του δικού τους αιώνα, και ιδίως των τελευταίων δεκαετιών. Ο γάλλος ποιητής Paul Verlaine (1844-1896) έγραψε στο ποίημά του «Langueur», που δημοσιεύτηκε πρώτα στο περιοδικό *Le chat noir* το 1881, και έπειτα στην ποιητική συλλογή *Jadis et naguère* το 1885: «Είμαι η αυτοκρατορία στο τέλος της παρακμής». Το «fin de siècle» θεωρήθηκε ως η κατεξοχήν παρακμιακή περίοδος. Ως πρωταρχικά στοιχεία της εποχής αποτελούν η ανατροπή της υπάρχουσας κοσμοαντίληψης, στην οποία ηγετική θέση, κατά τους «Παρακμιακούς», καταλαμβάνει η υποκρισία, ο συντηρητισμός, η σεμνοτυφία, σαν η κοινωνία να επέστρεψε στον Μεσαίωνα, και να απαγόρευε εκ νέου το χιούμορ και το γέλιο. Γι' αυτόν τον λόγο χρησιμοποιείται έντονα, κάποιες φορές σχεδόν υπερβολικά, η διακωμώδηση, η σάτιρα των ηθών. Η βικτωριανή Αγγλία, για παράδειγμα, είναι συνώνυμη με την έννοια της προόδου, της ανάπτυξης της τεχνολογίας, της παγκόσμιας αγοράς και του ατομικισμού.<sup>39</sup> Σε αυτές τις αρχές οι καλλιτέχνες αντιπρότειναν την υποκειμενικότητα, την εσωτερικότητα, την απάρνηση της τεχνολογικής και βιομηχανικής προόδου και του υλισμού και πρότειναν την επιστροφή σε μία κοινωνία λιγότερο εξαρτημένη από τα υλικά αγαθά, σε μία κοινωνία περισσότερο πνευματική. Απαρνήθηκαν την επιστημονική πρόοδο, που όσο και αν είχε διευκολύνει τον μοντέρνο άνθρωπο, άλλο τόσο τον υποδούλωσε. Το τέλος του αιώνα συνδέεται με μία σειρά καινοτομιών, όπως η νέα δημοσιογραφία (με την ίδρυση της *Daily Mail* το 1896), το νέο δράμα, με την πρώτη βρετανική παραγωγή του *Κουκλόσπιτου* του Ibsen (1828-1906) το 1889, οι νέες επιστήμες, όπως η

<sup>38</sup> Vladimir Jankélévitch, «La Decadence», *Revue de Metaphysique et de Morale*, 55, No.4 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1950), σ.339.

<sup>39</sup> Regenia Gagnier, «Wilde and the Victorians», στο Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Κέιμπριτζ 1997, σ.18.

ψυχανάλυση με τον Sigmund Freud, ή οι νέες τέχνες, όπως ο κινηματογράφος το 1895 με τους γάλλους αδελφούς Lumière.

Είναι βέβαιο πως τα νέα ήθη της εν λόγω περιόδου δεν ήταν αρεστά από όλους. Ο Max Nordau (1849-1923) εξέδωσε το 1892 στα γερμανικά, με την αγγλική μετάφραση να εκδίδεται το 1895, το βιβλίο *Degeneration* (*Εκφυλισμός*), στο οποίο κατακρίνει την εποχή του ως μία εκφυλιστική περίοδο υψίστης παρακμής. Ξεκινάει ειρωνευόμενος τον ίδιο τον όρο «fin de siècle», αποκαλώντάς τον ανόητο,<sup>40</sup> για να αναπτύξει στην συνέχεια μία θεωρία αιτιών και συμπτωμάτων του φαινομένου του εκφυλισμού, που βασίζεται στον καταποντισμό των παλαιότερων ηθικών αξιών και στην αλλαγή του τρόπου ζωής.<sup>41</sup> Οι συντηρητικές απόψεις του συγγραφέα είναι εμφανείς ακόμα και από την επιλογή του να αφιερώσει το βιβλίο στον Cesare Lombroso (1835-1909), έναν ιταλό εγκληματολόγο, ο οποίος βασισμένος στην φυσιογνωμία, διαμόρφωσε την θεωρία της εγκληματολογικής ανθρωπολογίας, πιστεύοντας ότι από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά μπορεί να καταλάβει αν ο άνθρωπος είναι εγκληματίας, θεωρώντας αφενός ότι η εγκληματική φύση συνδέεται με αταβιστικά χαρακτηριστικά, αφετέρου ότι συνδέεται με την κληρονομικότητα. Από αυτήν την ξεπερασμένη άποψη επηρεάστηκε ο Nordau, επεκτείνοντας την άποψη για τους ανθρώπους σε μία εν γένει εκφυλισμένη κοινωνία, όπου, ακολουθώντας μία ψευδοεπιστημονική ακολουθία, προσπαθεί να διαγνώσει την κοινωνική ασθένεια και να προτείνει θεραπεία.

Ένα όμως κοινωνικό ζήτημα το οποίο προκάλεσε τους περισσότερους διαξιφισμούς και αφορά μία αλλαγή που πραγματοποιείται εκείνες τις δεκαετίες, είναι η θέση της γυναίκας και η δυναμική επιδίωξη αλλαγής της υπάρχουσας θέσης της από τις ίδιες τις γυναίκες. Πρόκειται για ένα θέμα το οποίο απασχόλησε δεκάδες συγγραφείς, καλλιτέχνες, δημοσιογράφους και εκδότες της εποχής, με τον καθένα και την καθεμία να παίρνει δημοσίως θέση για το αν συμφωνεί με την παραχώρηση ή όχι δικαιωμάτων στην γυναίκα, καθιστώντάς το σχεδόν καθημερινό θέμα προς συζήτηση σε κύκλους της εποχής. Η Νέα Γυναίκα, όπως ονομάστηκε, προκάλεσε ουσιαστικό τραύμα στην πατριαρχική κοινωνία, η οποία προσπάθησε απεγνωσμένα να το επουλώσει και να αναχαιτίσει την γυναικεία αντίδραση.

---

<sup>40</sup> Max Nordau, *Degeneration*, Νέα Υόρκη 1895, σ.1.

<sup>41</sup> Ο.π, σσ.16-17.

## 1.2 Η ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ

Το γυναικείο φύλο τις τελευταίες δεκαετίες έχει αρχίσει να απασχολεί τους κοινωνικούς επιστήμονες και όσους ασχολούνται με ανθρωπιστικές επιστήμες, από την ιστορία μέχρι την ιστορία της τέχνης, από την ανθρωπολογία μέχρι την αρχαιολογία, ως ένα ξεχωριστό πεδίο έρευνας. Το δεύτερο κύμα φεμινισμού που ξεκίνησε την δεκαετία του 1960, αν και γενέθλιο έτος του κινήματος θεωρείται συμβολικά το 1949, έτος έκδοσης της «Βίβλου του Φεμινισμού», του *Δεύτερου Φύλου* της γαλλίδας φιλοσόφου Simon de Beauvoir (1908-1986), έδωσε ώθηση σε μία σειρά ενεργειών που έφεραν στο φως το σιωπηλό ανά τους αιώνες δεύτερο φύλο. Δεύτερο φύλο ονομάζεται όχι μόνο επειδή ανέκαθεν λαμβανόταν ως δευτερεύον, αλλά και γιατί ανακαλύφθηκε δεύτερο. Ενώ το ανδρικό φύλο εξ αρχής θεωρήθηκε αυτεξούσιο και αυθύπαρκτο, το γυναικείο έπρεπε να αποδείξει την ύπαρξή του, καθώς εκείνο ήταν που καθοριζόταν και προσδιοριζόταν με βάση το ανδρικό, και όχι το αντίθετο. Επομένως, ο άνδρας είναι το Υποκείμενο και η γυναίκα είναι ο Άλλος,<sup>42</sup> ετεροπροσδιορίζεται βάσει του τι είναι και τι δεν είναι το ανδρικό φύλο.

Από την αρχαιότητα μέχρι τουλάχιστον την Αναγέννηση, αλλά σε μικρότερο βαθμό έως και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, το γυναικείο φύλο ήταν απόν, δεν λογιζόταν ως ανεξάρτητο φύλο, αλλά ως μία ατελής υποκατηγορία του ανδρικού.<sup>43</sup> Συγγραφείς της αρχαιότητας, όπως ο Γαληνός,<sup>44</sup> ή ο Ηρόφιλος<sup>45</sup>, του Μεσαίωνα, όπως ο κορυφαίος ανατόμος Μοντίνο ντε Λούτζι, της Αναγέννησης, όπως ο φλαμανδός ανατόμος Andreas Vesalius (1514-1564), αλλά και ορισμένοι του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα, όπως ο αποκαλούμενος πατέρας της σύγχρονης φυσιολογίας, ο Ελβετός Albrecht von Haller (1708-1777), πρότειναν μέσα από τις μελέτες τους το μοντέλο μίας έμφυλης ισομορφίας. Θεωρούν ότι υπάρχει μόνο ένα φύλο, το ανδρικό και ότι η γυναίκα συνιστά μία ατελή αντανάκλασή του. Την θεωρία αυτήν την βασίζουν στο ότι πιστεύουν πως διαθέτει ανδρικά γεννητικά όργανα, εσωτερικευμένα στον κόλπο της.<sup>46</sup> Επικρατεί συνεπώς η άποψη του μονοσεξισμού. Σε ανατομικές

<sup>42</sup> Simon de Beauvoir, *Το δεύτερο φύλο*, Τζένη Κωνσταντίνου (μτφρ), Αθήνα 2009, σ.17.

<sup>43</sup> Thomas Laqueur, *Κατασκευάζοντας το φύλο. Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόντ*, Πελαγία Μαρκέτου (μτφρ), Αθήνα 2003, σ.208.

<sup>44</sup> Θεωρείται ο δεύτερος σπουδαιότερος ιατρός της αρχαιότητας μετά τον Ιπποκράτη. Έζησε τον 2<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ., γεννήθηκε στην Πέργαμο και στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στη Ρώμη και έγινε ο προσωπικός ιατρός του αυτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου.

<sup>45</sup> Ιατρός και ανατόμος της ελληνιστικής περιόδου από την Χαλκηδόνα της Μ. Ασίας.

<sup>46</sup> Κλαυδίου Γαληνού, *Απαντα*, τόμος 4, Λειψία 1822, XIV, 6, σσ.158-159.

αναπαραστάσεις των περασμένων αιώνων, συναντά κανείς ένα γυναικείο σώμα κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση του ανδρικού, προσθέτοντας ανδρικά γεννητικά όργανα στο εσωτερικό των γυναικείων. Από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και εξής, οι επιστήμονες αποδεικνύουν το αυταπόδεικτο, ότι υπάρχει και ένα δεύτερο φύλο, το γυναικείο, με αποτέλεσμα να επικρατεί σταδιακά η θεωρία του δισεξισμού (δύο έμφυλες οντότητες) και η γυναίκα να αποκτά την έμφυλη ανεξαρτησία της, τουλάχιστον βιολογικά. Κοινωνικά οι ρόλοι των δύο φύλων εξακολούθησαν να είναι διακριτοί, με την γυναίκα να αναλαμβάνει τις οικιακές υποθέσεις και τον άνδρα να είναι ο αρμόδιος για την οικονομική ευμάρεια της οικογένειας. Στην πραγματικότητα είναι μύθος ότι γυναίκα δεν εργαζόταν μέχρι τον ύστερο 19<sup>ο</sup> αιώνα. Από την αρχαιότητα μέχρι τα νεότερα χρόνια η γυναίκα αναλάμβανε πολλές εργασίες, τόσο εντός σπιτιού, όσο και εκτός, βοηθώντας για παράδειγμα τον σύζυγό της στα χωράφια και άλλες αγροτικές δουλειές, δεδομένου ότι οι παλαιότερες κοινωνίες ήταν κατά βάση αγροτικές, ενώ μετά την Βιομηχανική Επανάσταση πολλές γυναίκες δούλευαν σε εργοστάσια, και ιδίως σε κλωστοϋφαντουργεία.

Αυτό που αλλάζει από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα και εξής είναι η διεκδίκηση των δικαιωμάτων από την πλευρά των γυναικών, είτε σχετικά με την ψήφο στις εκλογές, είτε για καλύτερα αμειβόμενη εργασία, είτε ακόμα και για σεξουαλική απελευθέρωση, ενώ αναφορικά με την εργασία, πλέον οι γυναίκες καταπιάνονται με αμιγώς «ανδρικά» επαγγέλματα, όπως είναι η λογοτεχνία και οι εικαστικές τέχνες. Ο λόγος που αυτές οι ασχολίες θεωρούνταν ως καθαρά ανδρική υπόθεση είναι επειδή απαιτούν την συμμετοχή του νου, του πνεύματος, μία προνομιακή ιδιότητα του ανδρικού φύλου. Όπως μάλιστα έλεγαν «Η γυναίκα διαθέτει γούστο, ενώ οι άνδρες genius»,<sup>47</sup> κάτι παρόμοιο με αυτό που ανέφερε ο Φίλων ο Αλεξανδρεύς τον 1<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. στο έργο του *De Opificio Mundi*, ότι δηλαδή οι άνδρες έχουν μυαλό και οι γυναίκες αισθήσεις.<sup>48</sup> Η πεποίθηση αυτή υποδηλώνει ότι οι γυναίκες λόγω της καλαισθησίας τους δύνανται να εκτιμήσουν ένα έργο τέχνης, αλλά ελλείπει διάνοιας αδυνατούν να το δημιουργήσουν οι ίδιες. Ελάχιστες εξαιρέσεις γυναικών υπάρχουν προ του 18<sup>ου</sup> αιώνα που ασχολήθηκαν με την συγγραφή ή την ζωγραφική, και όσες τα κατάφεραν ήταν κατά κανόνα επειδή προέρχονταν από καλλιτεχνική οικογένεια.

<sup>47</sup> Rozsika Parker-Griselda Pollock, *Old Mistresses Women Art and Ideology*, Λονδίνο 1981, σ.13.

<sup>48</sup> Φίλων του Αλεξανδρέως, *Philo Volume 1*, F.H. Colson, G.H. Whitaker (μτφρ), Λονδίνο 1981, LXI (165), σ.130.

Για παράδειγμα, στην Αναγέννηση η Lavinia Fontana (1552-1614) και η Sofonisba Anguissola (1532-1625) αποτελούν δύο εξέχουσες εξαιρέσεις στον κανόνα, ή η Christine de Pizan (1364-1430) στην λογοτεχνία, με το βιβλίο της *Le Livre de la Cité des Dames* (*Το βιβλίο της πόλης των κυριών*) να επανέρχεται στο προσκήνιο με την εμφάνιση του φεμινισμού, λόγω της δημιουργίας μίας πόλης, κατοικούμενης μόνο από γυναίκες, προτείνοντας μία γυναικεία ομοκοινωνικότητα, εν αντιθέσει προς την αντίστοιχη ανδρική της αρχαιότητας. Οι γυναίκες που κατοικούν είναι σημαίνουσες προσωπικότητες, από αρχαίες θεές, όπως η Αθηνά, η Δήμητρα και η Ίσις, γυναίκες από την μυθολογία, όπως η ωραία Ελένη, η Μήδεια, η Κασσάνδρα, βιβλικές προσωπικότητες, όπως η Ιουδίθ, η Μαρία Μαγδαληνή, η Παναγία. Ως σύλληψη φέρνει στο νου την εγκατάσταση/installation της αμερικανίδας φεμινίστριας καλλιτέχνιδας Judy Chicago (γεν. 1939), το *Dinner Party*, στο οποίο δειπνούν σημαντικές γυναίκες, από την αρχαιότητα μέχρι τα νεότερα χρόνια, ανάμεσα στις οποίες και η Christine de Pizan. Εξαιρουμένων ορισμένων λιγοστών παραδειγμάτων, η πλειοψηφία των γυναικών δεν μπορούσε, ακόμα και αν ήθελε, να ασχοληθεί με τέτοιου είδους δραστηριότητες. Όπως πολύ εύληπτα αναφέρει η Virginia Woolf (1882-1941) στο δοκίμιό της, *Ένα δικό σου δωμάτιο*, ακόμα και αν ο Shakespeare είχε μία αδερφή το ίδιο ταλαντούχα στην συγγραφή, που ήθελε να γράψει θεατρικά έργα, δεν θα ήταν εφικτό να το κάνει, αφενός γιατί δεν θα της το επέτρεπε το οικογενειακό περιβάλλον, αφετέρου διότι οι περισσότεροι δεν θα ήθελαν να παρακολουθήσουν ένα έργο γραμμένο από γυναίκα.<sup>49</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι γυναίκες συγγραφείς, ακόμα και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, είτε εξέδιδαν τα βιβλία τους ανώνυμα, όπως έκανε η Jane Austen (1775-1817), η Mary Shelley (1797-1851) με το πιο γνωστό έργο της, το *Frankenstein or, the Modern Prometheus* (1818), που λόγω του ότι ο σύζυγός της, ο ποιητής Percy Shelley (1792-1822) είχε γράψει υπογεγραμμένα τον πρόλογο, θεωρήθηκε αρχικά ως δικό του, είτε αναγραφόταν ο γενικός χαρακτηρισμός «από μία κυρία», χωρίς το όνομά της, είτε τέλος χρησιμοποιούσαν ανδρικό ψευδώνυμο, όπως η Mary Anne Evans (1819-1881), που συστηνόταν συγγραφικά ως George Eliot, η Amantine-Lucile-Aurore Dupin (1804-1876), ως George Sand, οι αδελφές Brontë ως Ellis, Currer και Acton Bell.<sup>50</sup> Επικρατούσε ευρέως η άποψη ότι

<sup>49</sup> Virginia Woolf, *Ένα δικό σου δωμάτιο*, Μίνα Δαλαμάγκα (μτφρ), Αθήνα 2005, σ. 67.

<sup>50</sup> Bonnie S. Anderson-Judith P. Zinsser, *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*, Vol.2, Νέα Υόρκη 2000, σ.168.

υπάρχει κάτι μη θηλυκό στην έννοια της ανεξαρτησίας,<sup>51</sup> οπότε οι ανεξάρτητες καλλιτέχνιδες έπρεπε να απαρνιούνται την θηλυκότητά τους. Η Florence Nightingale (1820-1910) συστηνόταν ως άνδρας της δράσης, ενώ η γνωστή ως George Sand<sup>52</sup> ντυνόταν με αντρικά ρούχα, και υιοθετούσε αντρικές συνήθειες, όπως για παράδειγμα το κάπνισμα, και έτσι οδηγούταν στην παρενδυσία προκειμένου να γίνει κοινωνικά και καλλιτεχνικά αποδεκτή. Το φαινόμενο αυτό ήδη από την δεκαετία του 1840 έμεινε γνωστό ως «George-Sandism».<sup>53</sup>

Η αλλαγή στην ενασχόληση των γυναικών με τις τέχνες συνδέεται με την παράλληλη διεκδίκηση δικαιωμάτων. Η έννοια των γυναικείων δικαιωμάτων είναι ταυτόσημη με τον ανθρωπισμό του Διαφωτισμού, και την έννοια του ατόμου που έρχεται στο επίκεντρο, αλλά και με την Γαλλική Επανάσταση του 1789. Οι γυναίκες βρέθηκαν στην πρώτη γραμμή των εξελίξεων στις εξεγέρσεις που έγιναν την τελευταία δεκαετία του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Εκείνες βρέθηκαν πρώτες στις Βερσαλλίες για να διαμαρτυρηθούν, πριν έρθει το πλήθος των ανδρών, ενώ καλούσαν τους άνδρες να δράσουν, κατηγορώντας όσους δεν το έκαναν ως προδότες.<sup>54</sup> Κομβική όμως χρονιά για την ιστορία των γυναικών υπήρξε το έτος 1791, όταν η Olympe de Gouges (1748-1793) δημοσίευσε την «Διακήρυξη των Δικαιωμάτων της γυναίκας και της “πολίτη”»,<sup>55</sup> κατ’ αντιστοιχία της προγενέστερης «Διακήρυξης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη». Ωστόσο, θανατώθηκε δια απαγχονισμού από τον Ροβεσπιέρο, διότι η Επανάσταση μετάλλαξε μεν τον κοινωνικοπολιτικό ιστό της Γαλλίας, ή τουλάχιστον αυτό επεδίωξε, αλλά δεν προσπάθησε να μεταβάλλει την πατριαρχική δομή της. Την ίδια χρονική περίοδο, το 1791-92, συστάθηκε η «Πατριωτική και Ευεργετική Κοινωνία των Φίλων της Αλήθειας», η οποία υποστήριξε φτωχά κορίτσια, τόσο για την διαβίωσή τους, όσο και για την εκπαίδευσή τους, κάτι που τότε δεν ήταν καθόλου αυτονόητο, με πολλές να μην πηγαίνουν σχολείο, ενώ ακόμα και αν πήγαιναν, να είναι ακόμα αδύνατο να σπουδάσουν σε πανεπιστήμιο, καθώς τα περισσότερα, για μεγάλο μέρος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, επιτρέπουν

---

<sup>51</sup> Ο.π., σ.169.

<sup>52</sup> Στην εξελληνισμένη εκδοχή είθισται να αναφέρεται ως Γεωργία Σάνδη, ενώ στην πραγματικότητα με το ψευδώνυμό της συστηνόταν ως Γεώργιος Σάνδης.

<sup>53</sup> Ο.π., σ.171.

<sup>54</sup> Dominique Godineau, «Daughters of Liberty and Revolutionary Citizens», στο Geneviève Fraisse-Michelle Perrot, *A History of Women in the West, IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Κέμπριτζ 1993, σ.16.

<sup>55</sup> Στην γαλλική γλώσσα υπάρχει διαφορετική λέξη για τον άνδρα και την γυναίκα πολίτη, σαν να λέμε στα ελληνικά «πολίτρια».

την φοίτηση μόνο σε άνδρες. Με το διάταγμα Bouquier το 1793 στην Γαλλία, η εκπαίδευση των κοριτσιών έγινε πλέον υποχρεωτική. Στα μέσα του αιώνα σταδιακά γίνονται δεκτές και στην ανώτατη εκπαίδευση, όπως στα βρετανικά πανεπιστήμια King's College (από το 1847), το Queen's College (από το 1848), το Bedford College (από το 1849), ενώ στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης μόλις το 1922 και του Κέιμπριτζ το 1947. Στην Γαλλία η μαζική φοίτηση γυναικών σε πανεπιστήμια ξεκινάει μετά την δεκαετία του 1860. Στην Αμερική ενδεικτικά το Πανεπιστήμιο του Princeton επέτρεψε την φοίτηση σε γυναίκες το 1969. Στην Ελλάδα η πρώτη γυναίκα που έγινε δεκτή στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών ήταν η Ιωάννα Στεφανόπολι (1875-1961)<sup>56</sup> το 1890. Στην Μεγάλη Βρετανία την επόμενη χρονιά από την Olympe de Gouges, το 1792, η Mary Wollstonecraft (1759-1797) κυκλοφόρησε κείμενο με τον τίτλο *A Vindication of the Rights of Woman (Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας)*, το πρώτο αγγλικό προφεμινιστικό κείμενο, στο οποίο θα αναφωνήσει: «Εύχομαι ολόψυχα να δω τις διακρίσεις μεταξύ των φύλων να εξαλείφονται στην κοινωνία».<sup>57</sup> Το επόμενο σημαντικότερο αγγλικό κείμενο που προμήνυσε τον φεμινισμό και την εμφάνιση της νέας γυναίκας προέρχεται από άνδρα, τον βρετανό φιλόσοφο John Stuart Mill (1806-1873). Ο Mill είχε ήδη προκαλέσει μεγάλο σάλο το 1850, όταν δημοσίευσε μία επιστολή που έμεινε γνωστή ως «Το ζήτημα των νέγρων», στην οποία καταφερόταν εναντίον της δουλείας. Το 1869 θα εκδώσει το βιβλίο του «Για την υποτέλεια των γυναικών», στο οποίο συγκρίνει την θέση της γυναίκας με την αντίστοιχη των δούλων, πιστεύοντας ότι είναι χειρότερη, διότι ακόμα και οι άρρενες δούλοι έχουν περισσότερα δικαιώματα από μία παντρεμένη γυναίκα.<sup>58</sup> Ο Balzac θα παραλληλίσει και εκείνος με την σειρά του την γυναικεία θέση με την δουλεία, λέγοντας μάλιστα ότι η γυναίκα είναι σκλάβος, τον οποίο πρέπει να έχουμε την ευφυΐα να τον βάλουμε σε θρόνο.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Η Ιωάννα Στεφανόπολι ήταν κόρη του δημοσιογράφου Αντώνιου Στεφανόπολι, εκδότη της γαλλόφωνης εφημερίδας *Messenger d' Athènes*. Το 1890 υπέβαλε αίτημα για να εισαχθεί στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Η Σύγκλητος του Πανεπιστημίου διχάστηκε για το αν έπρεπε να δεχθεί ή όχι το αίτημα. Γι' αυτό, το αίτημα παραπέμφθηκε στο Υπουργείο Παιδείας, το οποίο το αποδέχθηκε και έτσι έγινε η πρώτη γυναίκα που φοίτησε στο ΕΚΠΑ, που τότε ονομαζόταν Εθνικόν Πανεπιστήμιον. Έπειτα, έγινε δημοσιογράφος και διευθύντρια του Αθηναϊκού Πρακτορείου Ειδήσεων.

<sup>57</sup> Mary Wollstonecraft, *Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας*, Θάνος Καραγιαννόπουλος (μτφρ), Αθήνα 2018, σ.74.

<sup>58</sup> John Stuart Mill, *Για την Υποτέλεια των Γυναικών*, Φώτης Τερζάκης (μτφρ), Αθήνα 2013, σ.29.

<sup>59</sup> Stephane Michaud, «Artistic and Literary Idolatries», Arthur Goldhammer (μτφρ), στο Geneviève Fraisse-Michelle Perrot, *A History of Women in the West, IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Κέιμπριτζ 1993, σ.124.

Μέσα από τα προαναφερθέντα κείμενα, αλλά και κάποιους νόμους και διατάγματα που προσέφεραν, έστω και καθυστερημένα, κάποιες στοιχειώδεις ελευθερίες στην γυναίκα, δόθηκε ώθηση στο αποκαλούμενο «γυναικείο ζήτημα». Πλέον οι γυναίκες από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα διεκδικούσαν δυναμικότερα έναν κόσμο που να τις περικλείει, και όχι να τις αγνοεί υποδειγματικά. Οι εργαζόμενες γυναίκες πλέον οργανώνονταν σε σωματεία και διεκδικούσαν ισότιμους όρους εργασίας με τους άνδρες, κάτι που απειλούσε την ανδρική εργασία. Τις θεωρούσαν ως εχθρούς που εν δυνάμει θα έπαιρναν τις δουλειές τους. Γι' αυτό και ο ιστορικός Jules Michelet (1798-1874) βλέπει τον κόσμο στον οποίον υπάρχουν εργαζόμενες γυναίκες ως ασεβή.<sup>60</sup> Η γυναικεία εργασία συνιστά απειλή για την ανδρική υπεροχή. Ενδεικτικά, στην Αγγλία από 2.832.000 εργαζόμενες γυναίκες το 1851, αυξάνονται σε 4.751.000 το 1901.<sup>61</sup> Επιπλέον, το γυναικείο ζήτημα βρήκε φωνή μέσα από εφημερίδες που άρχισαν να εκδίδονται από την δεκαετία του 1850 και εξής, στις οποίες έγραφαν κατά κύριο λόγο γυναίκες, με θέματα που αφορούσαν εκείνες, όπως για παράδειγμα η *La Femme Libre* (1832), η *La Voix des Femmes* και η *L'Opinion des femmes*, μετά την επανάσταση του 1848, η *La Citoyenne* (1881) και η *La Fronde* (1897) στην Γαλλία, η *The Lily* (1849) στην Αμερική, η *Englishwoman's Journal* (1859) στην Αγγλία, η *La Donna* (1868) στην Ιταλία, η *Εφημερίς των Κυριών* (1887) στην Ελλάδα, η *Arbeiterin* (1891) στην Γερμανία. Μέσα από τον Τύπο αλλά και τις διαμαρτυρίες σε πόλεις της Ευρώπης, οι γυναίκες διεκδίκησαν καλύτερη μόρφωση, καλύτερο εργασιακό περιβάλλον, με ισότιμη αμοιβή, σεξουαλική απελευθέρωση, και φυσικά ψήφο στις εκλογές. Όλες αυτές οι αλλαγές διαμόρφωσαν και δημιούργησαν την Νέα Γυναίκα.

Ο όρος «Νέα Γυναίκα» («New Woman»)<sup>62</sup> εμφανίστηκε πρώτη φορά το 1894, στο άρθρο της Sarah Grand (1854-1943) «The New Aspect of the Woman Question» στην εφημερίδα *The North America Review*.<sup>63</sup> Δύο μήνες μετά στην ίδια εφημερίδα η Ouida, ψευδώνυμο της συγγραφέα Maria Louise Ramé (1839-1908), δημοσιεύει ένα άρθρο με τον τίτλο «The New Woman», οπότε πλέον ο όρος άρχισε να επικρατεί. Το ζήτημα όμως που προκύπτει στην έρευνα είναι το κατά πόσο η Νέα Γυναίκα συνιστά

<sup>60</sup> Michelle Perrot, «Stepping out», Arthur Goldhammer (μτφρ), στο Geneviève Fraisse-Michelle Perrot, *A History of Women in the West, IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Κέμπριτζ 1993, σ.457.

<sup>61</sup> Angelique Richardson-Chris Willis, «Introduction», στο Angelique Richardson-Chris Willis (επιμ.), *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, Λονδίνο 2002, σ.5.

<sup>62</sup> Ο όρος Νέα Γυναίκα εμφανίζεται στην διεθνή βιβλιογραφία με κεφαλαία γράμματα.

<sup>63</sup> Sarah Grand, «The New Aspect of the Woman Question», *The North America Review*, Vol. 158, No. 448, Μάρτιος 1894, σ.271.

ένα πραγματικό, ή φανταστικό πρόσωπο. Υπάρχουν μελετητές που θεωρούν ότι δεν υπήρξε η Νέα Γυναίκα ως φυσικό πρόσωπο, αλλά αποτέλεσε περισσότερο μία δημοσιογραφική και λογοτεχνική κατασκευή, κάτι που δεν ακούγεται μόνο από σύγχρονους ερευνητές, αλλά το πίστευαν και εκείνη την εποχή, όπως η Mrs Morgan-Dockrell, που την θεωρούσε προϊόν της δημοσιογραφικής φαντασίας, ή η σατιρική εφημερίδα *Punch*, μία συντηρητική, αντιφεμινιστική και πολέμια του τύπου της Νέας Γυναίκας εφημερίδα, όπου σε ένα σατιρικό τετράστιχο που δημοσίευσε, έλεγε ότι «Υπάρχει η Νέα Γυναίκα και τι νομίζεις/ δεν ζει σε τίποτα παραπάνω από το φύλλο χαρτί και το μελάνι».<sup>64</sup> Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, εφημερίδες της εποχής και λογοτεχνικά βιβλία δημιούργησαν αυτόν τον νέο τύπο γυναίκας, μίας γυναίκας δηλαδή ανεξάρτητης, που κάπνιζε, έκανε ποδήλατο, αθλούταν, και είχε εν γένει μία πιο δυναμική συμπεριφορά. Το περιοδικό *Punch or the London Charivari* είναι ένας από τους κατεξοχήν διαμορφωτές αυτού του τύπου, καθώς μέσα από τα τεύχη του συνεχώς καυτηρίαζε την Νέα Γυναίκα. Η πρώτη γελοιογραφία στην οποία υπάρχει ο τίτλος Νέα Γυναίκα είναι του τεύχους της 8<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1894<sup>65</sup> (εικ.4) και έκτοτε ακολούθησαν πολλές ακόμα. Εκτός όμως του Τύπου, δημιουργήθηκε και η λογοτεχνία της Νέας Γυναίκας, όπως αποκαλείται, δηλαδή λογοτεχνικά βιβλία στα οποία η πρωταγωνίστρια ανταποκρίνεται στα πρότυπα της σύγχρονης γυναίκας, άλλοτε ως θετικό πρότυπο και άλλοτε ως αρνητικό, αναλόγως των πεποιθήσεων του/της συγγραφέα. Υπάρχει και η διάκριση ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη γενιά λογοτεχνών της Νέας Γυναίκας. Η πρώτη γενιά δραστηριοποιείται τις δεκαετίες 1880 και 1890, ενώ η δεύτερη γενιά τις δεκαετίες 1920 και 1930.<sup>66</sup> Στην δεύτερη γενιά ανήκε συν τοις άλλοις η Virginia Woolf. Ορισμένα από τα σημαντικότερα βιβλία της πρώτης γενιάς με την εν λόγω θεματολογία είναι το *The Story of an African Farm* της Olive Schreiner (1855-1920) το 1883, ένα βιβλίο που έχρισε την συγγραφέα του ως την ιδρύτρια της μοντέρνας σχολής, μία μοντέρνα γυναίκα par excellence. Σημαντικά ακόμα ήταν το *The Story of a Modern Woman* (1894) της Ella Hepworth Dixon, το *The Heavenly Twins* (1893) της Sarah Grand, το *The Daughters of Danaus* (1894) της Mona Caird (1854-1932) και πολλά ακόμα. Το διάστημα 1893-1900 κυκλοφόρησαν περισσότερα από 100 βιβλία με θέμα τη Νέα Γυναίκα ως

<sup>64</sup> Talia Schaffer, «"Nothing But Foolscap and Ink": Inventing the New Woman», στο Angelique Richardson-Chris Willis (επιμ.), *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, Λονδίνο 2002, σσ. 39-40, 50.

<sup>65</sup> Tracy J.R. Collins, «Athletic Fashion, "Punch" and the Creation of the New Woman», *Victorian Periodicals Review*, Vol.43, No.3, Φθινόπωρο 2010, σ.326.

<sup>66</sup> Sally Ledger, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester 1997, σ.1.

κεντρική ηρωίδα. Ως αντίλογος στα προαναφερθέντα βιβλία, εκδόθηκαν ορισμένα, κατά πλειοψηφία από άνδρες, που προέβαλαν αρνητικά την δυναμική ηρωίδα τους, όπως το *The New Antigone* (1887) του William Francis Barry (1849-1930), στο οποίο γενικότερα κατακρίνει την μοντέρνα ζωή και τους νέους τύπους ανθρώπων, όπως οι αισθητιστές. Το μυθιστόρημα του Grant Allen *The Woman Who Did* (1895) προκάλεσε συζητήσεις για το αν είναι θετικό ή αρνητικό πρότυπο η Herminia Barton, η πρωταγωνίστρια του βιβλίου. Ορισμένες θεώρησαν ότι παρουσιάζει μία δυναμική και ανεξάρτητη γυναίκα, ενώ άλλες στάθηκαν στο δυσάρεστο τέλος, που αυτοκτονεί. Είναι σύνηθες φαινόμενο να χρησιμοποιείται ο θάνατος και η ασθένεια ως ένας τρόπος τιμωρίας της γυναικείας ανεξαρτησίας. Πολλές συγγραφείς εξέδωσαν βιβλία ως απάντηση, όπως η Victoria Crosse (1868-1952) με το *The Woman Who Didn't* (1895) ή η Lovett Cameron (1844-1921) με το *The Man Who Didn't* (1895). Ακόμα, το βιβλίο *The New Woman* (1894) του Sydney Grundy (1848-1914), χωρίς απαραίτητα να επιτίθεται, σατιρίζει τον νέο αυτό τύπο θηλυκότητας, που προσπαθεί να γίνει σαν τον άνδρα. Υπήρχαν και άνδρες συγγραφείς που μέσα από τα έργα τους παρουσίασαν ένα νέο τύπο θηλυκότητας. Ίσως ο πιο σημαντικός ήταν ο νορβηγός Henrik Ibsen, ο οποίος στο *Κουκλόσπιτο* (1879), στην *Έντα Γκάμπλερ* (1890), και σε πολλά ακόμα, παρουσίασε δυναμικές γυναίκες, που μόνες τους παίρνουν αποφάσεις για την ζωή τους, ακόμα και αν είναι λαθεμένες. Ο Ibsen ήταν υποστηρικτής των δικαιωμάτων της γυναίκας, και γι' αυτό δεν εκπλήσσει που τον προσκάλεσαν να μιλήσει στον «Σύνδεσμο Δικαιωμάτων της Γυναίκας» στις 26 Μαΐου 1898. Επιπροσθέτως, γυναίκα του ήταν η Suzannah Thoresen, της οποίας μητριά ήταν η συγγραφέας Magdalen Thoresen, η «πρώτη Νέα Γυναίκα που γνώρισα ποτέ», σύμφωνα με δηλώσεις του ίδιου.<sup>67</sup> Κάτι ανάλογο έκαναν συγγραφείς, όπως ο αμερικανός Henry James (1843-1916) με βιβλία όπως *Το πορτρέτο μιας κυρίας* (1881), ή οι *Βοστωνέζες* (1885-86), ο George Bernard Shaw (1856-1950) και κυρίως ο Oscar Wilde (1854-1900). Τόσο πολύ ταυτίστηκε με την Νέα Γυναίκα, που θεωρήθηκε ως βασικός εμπνευστής αυτού του φανταστικού τύπου γυναίκας, και όταν πλέον έγινε η δίκη του συγγραφέα, κατά την οποία καταδικάστηκε σε δύο χρόνια καταναγκαστικών έργων, στις 21 Δεκεμβρίου 1895 το περιοδικό *Punch* με έντονα

---

<sup>67</sup> Gail Finney, «Ibsen and Feminism», στο James McFarlane (επιμ.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Κέμπριτζ 1994, σ.91.

γράμματα έγραφε «ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ- η συντριβή έρχεται επιτέλους».<sup>68</sup>

Από την άλλη πλευρά υπάρχει η άποψη ότι δεν πρόκειται για λογοτεχνικό μύθο ή για δημοσιογραφική κατασκευή, αλλά για την υπαρκτή σύγχρονη γυναίκα. Η πραγματικότητα είναι κάπου στην μέση. Πράγματι, η εικόνα της Νέας Γυναίκας, όπως παρουσιάστηκε από εφημερίδες και περιοδικά, είχε μία δόση υπερβολής. Ωστόσο, υπήρχαν γυναίκες, έστω η μειοψηφία του γυναικείου πληθυσμού, που ανταποκρίνονταν στον νέο τύπο και λειτουργούσαν με αυτόν τον τρόπο. Οι Σουφραζέτες στην Μεγάλη Βρετανία, που διεκδίκησαν το δικαίωμα ψήφου (suffrage=δικαίωμα ψήφου), ή αντίστοιχα κινήματα στην Γαλλία, στην Αυστρία, στην Γερμανία, στην Σκανδιναβία, δεν θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως τυπικές γυναίκες, που υποτάχθηκαν στο κοινωνικό φύλο που τους είχε οριστεί. Η λογοτεχνική ή γελοιογραφική Νέα Γυναίκα ήταν στην ουσία μία υπερβολική εκδοχή της πραγματικής. Ο φόβος πολλών ανδρών για την ανατροπή της φαλλοκρατικής κοινωνίας, με περισσότερες ελευθερίες στο άλλο φύλο, τους οδηγούσε σε μία συνεχή επίθεση μέσα από εφημερίδες της εποχής, στις οποίες οι γυναίκες απεικονίζονταν μέσα από καρικατούρες, ως οι καταπιεστές του ανδρικού φύλου, που πλέον εκείνες έχουν την εξουσία. Αυτό οφείλεται και σε ορισμένα συγγράμματα Νέων Γυναίκων, στα οποία επιτίθονταν με σθένος στην πατριαρχία. Για παράδειγμα, η Olive Schreiner παρουσίαζε τον γάμο ως έναν τόπο δυστυχίας, που βασίζεται σε σχέσεις πορνείας ανάμεσα στα δύο φύλα, επικρίνοντας τον παρασιτισμό της γυναίκας στα πλαίσια του γάμου.<sup>69</sup> Μία επίθεση στον θεσμό του γάμου πραγματοποιεί και η Mona Caird με το άρθρο της «Γάμος» το 1888.<sup>70</sup> Λόγω τέτοιων απόψεων, οι Νέες Γυναίκες απεικονίζονταν συχνά ως εχθρικές προς τον γάμο, άρα ως εχθρικές προς την υπάρχουσα κοινωνική δομή. Να σημειωθεί ότι η λογοτεχνία της Νέας Γυναίκας είχε υψηλές πωλήσεις, επομένως οι απόψεις τους μεταφέρονταν σε ένα ευρύτερο κοινό. Το *The Heavenly Twins* (1893), ένα από τα πιο επιτυχημένα μυθιστορήματα, πούλησε 30.000 αντίτυπα στην Αγγλία τον πρώτο μόνο χρόνο.<sup>71</sup> Περισσότερη ανάλυση του πώς αντιμετώπιζαν οι άνδρες τις γυναίκες εκείνες τις δεκαετίες, θα πραγματοποιηθεί

<sup>68</sup> *Punch*, 21 Δεκεμβρίου 1895, σ.297.

<sup>69</sup> Olive Schreiner, «The Woman Question», *The Cosmopolitan, A Monthly Illustrated Magazine*, Vol.XXVIII, Νοέμβριος 1899, σσ.45-54.

<sup>70</sup> Mona Caird, «Marriage», στο Mona Caird, *The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Woman*, Λονδίνο 1897, σ.63-72.

<sup>71</sup> Lyn Pykett, *The "Improper Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Λονδίνο 1992, σ.7.

στο κεφάλαιο με την κοινωνική ερμηνεία της μοιραίας γυναίκας. Το σημαντικό είναι ότι η Νέα Γυναίκα συνιστούσε μία απειλή για το ανδρικό φύλο, και γι' αυτό αντί του επιθέτου Νέα, χρησιμοποιούσαν συχνά άλλους προσδιορισμούς, όπως άγρια, περίεργη, γεροντοκόρη, απεχθής.<sup>72</sup> Ίσως η ονοματοδοσία της σύγχρονης γυναίκας να έβλαψε το γυναικείο ή φεμινιστικό, αναχρονιστικά μιλώντας, κίνημα, διότι έδωσε την δυνατότητα στους άνδρες, αλλά και όσες γυναίκες δεν συμφωνούσαν, να την ορίσουν, να την συγκεκριμενοποιήσουν και αυτομάτως να την παρουσιάσουν ως ένα παράδειγμα προς αποφυγή, γελοιοποιώντας την, με απώτατο σκοπό να την ελέγξουν. Όπως και να έχει, είτε βοήθησε είτε όχι, σίγουρα έφερε στο προσκήνιο την χρόνια καταπίεση που υφίστατο, παρακινώντας τις κυβερνήσεις να λάβουν μέτρα και νόμους ώστε να μην θεωρείται ο Άλλος μίας ανδρικής κοινωνίας, αλλά να βρει τον Εαυτό της μέσα σε αυτήν. Καλλιτεχνικά η λογοτεχνία της Νέας Γυναίκας, αν και αποτέλεσε τμήμα του λογοτεχνικού ρεαλισμού, συνδέθηκε πολύ έντονα με την εποχή της Decadence και το καλλιτεχνικό κίνημα του Συμβολισμού και του «Παρακμισμού».

---

<sup>72</sup> Ledger, ό.π., σ.3.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup>: ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ ΚΑΙ Η ΜΟΙΡΑΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ (FEMME FATALE)

### 2.1 ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΜΗ

Το κίνημα του Συμβολισμού επισήμως ξεκινάει στις 18 Σεπτεμβρίου 1886, με την δημοσίευση του άρθρου «Le Symbolisme» στην εφημερίδα *Le Figaro*, από τον ελληνικής καταγωγής ποιητή Jean Moréas (Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος, 1856-1910). Το κείμενο αυτό έμεινε γνωστό ως το Μανιφέστο του Συμβολισμού, διότι σκιαγράφησε τις βασικές αρχές, γύρω από τις οποίες κινήθηκε η μοντέρνα ποίηση της εποχής. Το κίνημα του Συμβολισμού άλλωστε ξεκίνησε πρώτα από την ποίηση και την λογοτεχνία, ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, για να περάσει στις εικαστικές τέχνες στο fin de siècle. Μέσα από το άρθρο ο Moréas παρουσιάζει ένα κίνημα το οποίο στην πραγματικότητα έχει ξεκινήσει με την δημοσίευση της ποιητικής συλλογής *Τα άνθη του κακού* του Charles Baudelaire το 1857. Σύμφωνα με το Μανιφέστο, οι τέχνες εξελίσσονται κυκλικά, παρουσιάζοντας το κάθε κίνημα ως τον επιθανάτιο ρόγχο του προηγούμενου, δηλαδή τον Ρομαντισμό σε σχέση με τον Νεοκλασικισμό, τον Παρνασισμό σε σχέση με τον Ρομαντισμό και τέλος τον Ρεαλισμό/Νατουραλισμό σε σχέση με τον Παρνασισμό, και τώρα, όπως επισημαίνει, ένα νέο κίνημα με το όνομα Συμβολισμός έρχεται να διαδεχθεί τον αποθανόντα Νατουραλισμό. Ο Moréas χρίζει τον Baudelaire ως τον βασικό πρόδρομο του κινήματος, ομολογώντας ότι υπάρχουν και άλλοι πρόγονοι, από τον William Shakespeare ως τον ρομαντικό ποιητή Alfred de Vigny (1797-1863). Βασικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Συμβολισμού, με βασικότερους εκφραστές τον Paul Verlaine (1844-1896), τον Stéphane Mallarmé (1842-1898), τον Arthur Rimbaud (1854-1891), είναι η αντίθεση απέναντι στην διδασκαλία, την κομπορρημοσύνη, την ψεύτικη ευαισθησία και την αντικειμενική περιγραφή. Αντ'αυτών επιδιώκει να «ντύσει την Ιδέα με μία αισθητική μορφή», χωρίς ποτέ ο καλλιτέχνης να πηγαίνει μέχρι την σύλληψη της Ιδέας, αφήνοντας έτσι πολλά αναπάντητα ερωτήματα στον αναγνώστη. Οι Συμβολιστές γοητεύονται από την αμφισημία και την αβεβαιότητα, τον πλούτο και τον πλεονασμό στην γλώσσα.<sup>73</sup> Προσπαθούν να υποβάλουν ιδέες και συναισθήματα, χωρίς να περιγράφονται λεκτικά, αλλά να υποβάλλονται στον

---

<sup>73</sup> <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

αναγνώστη, με την χρήση συμβόλων.<sup>74</sup> Μία άλλη όψη του κινήματος είναι ο υπερβατικός συμβολισμός, όπου τα σύμβολα δεν υποβάλλουν απλώς ιδέες και αισθήσεις, αλλά έναν ολόκληρο ιδεατό κόσμο, ιδέα που γνώρισε διάδοση τον 18<sup>ο</sup> αιώνα μέσα από το φιλοσοφικό έργο του σουηδού φιλοσόφου Emanuel Swedenborg (1688-1772),<sup>75</sup> ωστόσο είναι γνωστή στην δυτική σκέψη ήδη από την αρχαιότητα και συγκεκριμένα από τον Πλάτωνα και την λειτουργία του συμβόλου στον μύθο του σπηλαίου. Η λέξη συμβολισμός με την οποία ο Μορέας προσδιόρισε το κίνημα ήταν γνωστή στη γαλλική γλώσσα ήδη από την δεκαετία του 1830,<sup>76</sup> δεν επιλέγει δηλαδή μία νέα λέξη, όπως έγινε στον Ιμπρεσιονισμό, Νεοϊμπρεσιονισμό και Μεταϊμπρεσιονισμό, ή και στα περισσότερα κινήματα του 20ού αιώνα. Ο συμβολισμός ως έννοια είναι σύμφυτος με την ανθρώπινη ύπαρξη, καθώς και οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο άνθρωπος είναι σύμβολα που υποβάλλουν μία έννοια.<sup>77</sup> Συνεπώς, ο συμβολισμός είναι σύμφυτος με τον άνθρωπο, άρα και με την τέχνη που παράγει.

Στις εικαστικές τέχνες η έννοια του συμβόλου δεν έρχεται πρώτη φορά στο προσκήνιο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Τόσο σε αρχαίους πολιτισμούς, όσο και στην δυτική τέχνη των νεότερων χρόνων, ο συμβολισμός είναι παρών. Ο γάλλος κριτικός Albert Aurier (1865-1892), έχοντας υπόψη του την τέχνη του Paul Gauguin (1848-1903), διέκρινε πέντε χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει η τέχνη, ανεξαρτήτως εποχής. Αυτά είναι: ο ιδεαλισμός, ο συμβολισμός, ο συνθετισμός, ο υποκειμενισμός και η διακοσμητικότητα.<sup>78</sup> Αναφορικά με την ευρωπαϊκή τέχνη, η τέχνη της Αναγέννησης, και κυρίως των Φλαμανδών του 15<sup>ου</sup> αιώνα, είναι καθόλα συμβολιστική, κάτι που οδήγησε τον ιστορικό τέχνης Erwin Panofsky (1892-1968) να μιλήσει για τον κρυμμένο συμβολισμό των έργων (disguised symbolism). Τα έργα για παράδειγμα των Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling και πολλών ακόμα, διακατέχονται από έναν συνδυασμό ρεαλισμού και θρησκευτικού συμβολισμού, και γίνονται βασική επιρροή για καλλιτέχνες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν οι Φλαμανδοί

<sup>74</sup> Charles Chadwick, *Συμβολισμός. Η γλώσσα της κριτικής*, Στέλλα Αλεξοπούλου (μτφρ), Αθήνα 1978, σ.11.

<sup>75</sup> Ο.π.

<sup>76</sup> Pierre-Louis Mathieu, *La Generation Symboliste, 1870-1910*, Γενεύη 1990, σ.8.

<sup>77</sup> Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Νέα Υόρκη 1919, σ.1.

<sup>78</sup> Maly και Dietfried Gerhardus, *Symbolism and Art Nouveau. Sense of impending Crisis, Refinement of sensibility, and life reborn in beauty*, Οξφόρδη 1978, σ.23.

επανέρχονται στο προσκήνιο.<sup>79</sup> Εκτός αυτού όμως, από αυτούς τους καλλιτέχνες εκτιμήθηκε η μυστικιστική ατμόσφαιρα που αποπνέουν τα έργα τους. Αντιστοίχως, η αγάπη για τον Μεσαίωνα είναι ένα από τα πρωταρχικά στοιχεία της τέχνης του Συμβολισμού. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο μεσαιωνισμός υπήρχε και τους προηγούμενους αιώνες, ωστόσο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, και κυρίως από τον Ρομαντισμό και έπειτα, γίνεται ακόμα εντονότερος. Ο Ρομαντισμός είναι μία ακόμα επιρροή των Συμβολιστών, τόσο μεγάλη που ο Συμβολισμός έχει αποκληθεί ως η τελευταία ανάσα του Ρομαντισμού,<sup>80</sup> διότι υπάρχει η ίδια αγάπη για το μεσαιωνικό παρελθόν, για τον μυστικισμό, για τον ερωτισμό, για το ονειρικό στοιχείο, καθώς στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα επικρατεί μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τον ονειρικό κόσμο, έπειτα και από την δημοσίευση της «Ερμηνείας των Ονείρων» του Freud το 1899. Επιπλέον, οι εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στα δύο κινήματα επεκτείνονται στην χρήση της μυθολογίας διαφόρων χωρών και στην δημιουργία ψευδοθρησκευτικών εικόνων, η δημιουργία στην ουσία μίας νέας εικαστικής θρησκείας, όπως για παράδειγμα έκανε ο ρομαντικός καλλιτέχνης William Blake (1757-1827), που μέσα από τους πίνακες και τα ποιήματά του έφερε στο φως μία νέα μυθολογία, μία νέα θρησκεία, η οποία επηρέασε την ποπ κουλτούρα του 20ού και 21<sup>ου</sup> αιώνα. Σημαντικοί ρομαντικοί καλλιτέχνες που λειτούργησαν ακουσίως ως προάγγελοι του Συμβολισμού ήταν ο Caspar David Friedrich (1774-1840) ή ο Philipp Otto Runge (1777-1810) αλλά και ο Ισπανός Francisco Goya (1746-1828) ή ο Ελβετός Henry Fuseli (1741-1825). Η αντίληψη όλων αυτών για την ζωγραφική, ως κάτι εσωτερικό και υποκειμενικό, η έννοια του μυστηρίου, αλλά και της μελαγχολίας, το μεταφυσικό, το τερατώδες, το γκροτέσκο συναντώνται στο έπακρο στους Συμβολιστές, μαζί με την έννοια του τρόμου από τον Edgar Allan Poe (1809-1849) και τον σαδομαζοχισμό του Μαρκήσιου ντε Σαντ (1740-1814). Όπως και οι ποιητές, έτσι και οι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν την έννοια της συμβολικής αναπαράστασης ενός αντικειμένου, παίζοντας και διαστρεβλώνοντας σημαίνοντα και σημαινόμενα, με αποτέλεσμα να μπερδεύουν τον θεατή, ο οποίος πρέπει να προσπαθήσει να κατανοήσει το αναπαριστώμενο θέμα. Πολέμιος αυτής της λογικής υπήρξε ο ρώσος συγγραφέας Leo Tolstoy (1828-1910), που κατέκρινε την δύσληπτη τέχνη, θεωρώντας ότι η τέχνη

<sup>79</sup> Ένας λόγος που αυξάνεται τόσο πολύ η πρόσληψή τους είναι λόγω της ανάδυσης του εθνικισμού, με τέσσερις χώρες, την Ολλανδία και το Βέλγιο στο οποίο έδρασαν, αλλά και την Γερμανία και την Γαλλία, διότι μελετητές του 19<sup>ου</sup> αιώνα θεώρησαν ότι οι Φλαμανδοί επηρεάστηκαν από την τέχνη τους, να διεκδικούν την ενσωμάτωση του φλαμανδικού πολιτισμού στο δικό τους αφήγημα περί ιστορικής συνέχειας.

<sup>80</sup> Stephen Escritt, *Ap Nouβό*, Ιωάννα Βετσοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2000, σ.59.

απευθύνεται στο κοινό, επομένως ο καλλιτέχνης οφείλει να κάνει έργα προσιτά στην πλειοψηφία του κόσμου.<sup>81</sup> Ο Συμβολισμός απαρνήθηκε τον ρεαλισμό και προσπάθησε να φθάσει στο ιδεατό.

Οι δύο πυλώνες του κινήματος, οι δύο βασικότερες έννοιες με τις οποίες συνδέθηκαν οι Συμβολιστές, τόσο οι λογοτέχνες, οι συνθέτες, οι ποιητές, όσο και οι ζωγράφοι είναι η συναισθησία και το ολικό έργο. Η έννοια της συναισθησίας έχει και αυτή την απαρχή της στον Baudelaire και στην πιο επιδραστική γαλλική ποιητική συλλογή, «Τα Άνθη του Κακού». Συναισθησία ονομάζεται η προσπάθεια να υποβάλει ο ποιητής/καλλιτέχνης στον αναγνώστη ή στον θεατή και τις άλλες αισθήσεις, πέραν όσων χρησιμοποιούνται. Πέραν της όρασης που χρησιμοποιεί κάποιος για να δει ένα πίνακα ή να διαβάσει ένα ποίημα, θα πρέπει ο καλλιτέχνης να δημιουργεί εικόνες που να του υποβάλουν την αίσθηση της όσφρησης, της αφής, της ακοής, όπως δηλαδή έκανε ο γάλλος ποιητής με τους στίχους του. Η άλλη έννοια είναι το ολικό έργο, το «gesamtkunstwerk». Ως όρος εμφανίζεται πρώτη φορά το 1827 από τον γερμανό φιλόσοφο Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782-1863).<sup>82</sup> Ο γερμανός συνθέτης Richard Wagner (1813-1883) είναι εκείνος που διέδωσε τον όρο σε μία σειρά κειμένων του στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Εμπνεόμενος από την αρχαία ελληνική τέχνη, και τον συνδυασμό λόγου, μουσικής, χορού, που οδηγούσε στην αρμονία, πίστευε ότι ένα έργο τέχνης πρέπει να συνδυάζει και άλλες καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης, κάτι που εκείνος εφάρμοσε στην πράξη στην τετραλογία *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν*. Στους ζωγράφους του Συμβολισμού οι ιδέες αυτές είναι εμφανείς, καθώς αφενός προσπαθούν να φιλοτεχνήσουν έργα αισθητηριακά, αφετέρου έργα που συνδυάζουν ζωγραφική, μυθολογία, θρησκεία, θέατρο-είτε επειδή είναι βασισμένα σε θεατρικό έργο, είτε επειδή έχουν ένα θεατρικό στήσιμο των μορφών. Η σύνδεση του Συμβολισμού με την χριστιανική θρησκεία, για την ακρίβεια τον προτεσταντισμό και κυρίως τον καθολικισμό, δεν θα πρέπει να λησμονείται. Πολλοί ζωγράφοι ήταν θρησκευόμενοι και συνειδητά συνέθεταν θρησκευτικές σκηνές, άλλοι που ήταν άθεοι, ή αμφισβητούσαν την οργανωμένη εκκλησιαστική θρησκεία, έπλασαν τις δικές τους θρησκείες, ενώ σημαντικό είναι ότι θρησκευτικού περιεχομένου εφημερίδες, όπως η *Le spectateur catholique*,

<sup>81</sup> Leo Tolstoy, *Τι είναι Τέχνη*, Βασίλης Τομανάς (μτφρ), Αθήνα 2009, σ.22.

<sup>82</sup> Wayne Heisler, Jr., «Reconciling the Three Graceful Hellenic Sisters». Wagner, Dance, and Song-Ballets Set to Richard Strauss's Vier letzte Lieder», στο David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger, Anthony J. Steinhoff (επιμ.), *The Total Work of Art. Foundations, Articulations, Inspirations*, Νέα Υόρκη 2016, σ.133.

δημοσίευαν κατά κόρον έργα Συμβολιστών στα τεύχη τους, με τον γάλλο συμβολιστή Maurice Denis (1870-1943) να παραδέχεται ότι ο καθολικισμός στα 1870 προστάτεψε τον πολιτισμό του Δάντη (1265-1321), των ιταλών *primitifs*, των γοτθικών ναών, που το όψιμο κύμα του Ρομαντισμού είχε εγκαταλείψει.<sup>83</sup>

Μία άλλη παράμετρος με την οποία συνδέθηκε το κίνημα του Συμβολισμού είναι με την αρχή «Τέχνη για την τέχνη» («l' art pour l'art»), μία φράση συνώνυμη με τον μοντερνισμό του 20ού αιώνα, εντούτοις πρώτη φορά διατυπώθηκε μέσα στο πνεύμα του Ρομαντισμού, και συγκεκριμένα το 1835 στον πρόλογο του βιβλίου *Mademoiselle de Maupin* του Théophile Gautier (1811-1872). Πρόκειται για ένα επιστολογράφημα, βασισμένο στην ζωή της γαλλίδας τραγουδίστριας του 17<sup>ου</sup> αιώνα Julie d' Aubigny (1670/73-1707), γνωστή ως Δεσποινίς Maupin, στον πρόλογο του οποίου ο συγγραφέας διατυπώνει την προαναφερθείσα άποψη, υπερθεματίζοντας ότι οτιδήποτε χρήσιμο είναι άσχημο.<sup>84</sup> Η γαλλική αυτή φράση μεταφράστηκε στα αγγλικά ως «art for art's sake» το 1867 από τον Algernon Charles Swinburne (1837-1909), στην μελέτη του για τον William Blake, *William Blake: A Critical Essay*,<sup>85</sup> οπότε πλέον διαδίδεται παγκοσμίως. Οι Συμβολιστές ασπάστηκαν την νέα αυτή καλλιτεχνική αρχή, και έτσι εξηγείται γιατί δεν έκαναν μία τέχνη προσφιλή στο κοινό.

Ταυτόχρονα, ο Συμβολισμός συνδέθηκε με την έννοια της Παρακμής/Decadence. Όπως έχει ήδη αναλυθεί, ως Decadence είθισται να περιγράφεται η εποχή του fin de siècle, επειδή πίστευαν ότι είναι μία παρακμιακή περίοδος σε σχέση με το παρελθόν. Πέρα όμως από την εποχή, ο όρος συχνά χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα αδιευκρίνιστου ταυτότητας κίνημα, για το οποίο δεν είναι ξεκάθαρο στους μελετητές πού εντάσσεται. Ο Arthur Symons (1865-1945), ο πρώτος που ασχολήθηκε με την λογοτεχνία της περιόδου, γράφοντας το *The Symbolist Movement in Literature* (1899) και το *The Decadent Movement in Literature* (1893) συνδέει τα δύο κινήματα, λογίζοντάς τα ως ένα, ή ακριβέστερα συνδέει τον Συμβολισμό, τον «Παρακμισμό» και τον Ιμπρεσιονισμό, τα οποία θεωρεί ότι είναι διαφορετικά ονόματα του ίδιου

<sup>83</sup> Elizabeth Emery, Laura Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Farnham 2003, σσ.30-31.

<sup>84</sup> [https://www.ebooksgratuits.com/html/gautier\\_mademoiselle\\_maupin.html?bcsi\\_scan\\_D99544420D78AF92=0&bcsi\\_scan\\_filename=gautier\\_mademoiselle\\_maupin.html](https://www.ebooksgratuits.com/html/gautier_mademoiselle_maupin.html?bcsi_scan_D99544420D78AF92=0&bcsi_scan_filename=gautier_mademoiselle_maupin.html) (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

<sup>85</sup> Christopher K. Greger, *Aestheticism and the Femme Fatale*, Καλιφόρνια 2018, σ.35.

πράγματος.<sup>86</sup> Όπως ο ίδιος αναφέρει, οι καλλιτέχνες δεν δέχονταν ότι ανήκουν στο ίδιο κίνημα, με τον Verlaine να απορρίπτει τον όρο Παρακμιακός (Decadent), ο Maurice Maeterlinck (1862-1949) τον όρο Συμβολιστής, και ο Joris-Karl Huysmans (1848-1907) τον όρο Ιμπρεσιονιστής.<sup>87</sup> Το βιβλίο του Huysmans *À Rebours* (Ανάποδα) του 1884 θεωρείται ως το κατεξοχήν βιβλίο του κινήματος της Παρακμής, καθώς είναι ένα από τα πρώτα βιβλία που δεν αναφέρει τίποτα με σαφήνεια, αφήνει τον αναγνώστη να καταλάβει μέσα από δαιδαλώδη δρόμο, με ήρωα έναν αριστοκράτη, σαν εστέτ της εποχής που πάσχει από νεύρωση. Οι περισσότεροι τείνουν να συνδέουν τα δύο κινήματα, άλλοι ερμηνεύουν τον Παρακμισμό, ως την αγγλική έκφραση του Συμβολισμού, με τον William Yeats (1865-1939) να δηλώνει πως η μάχη του Συμβολισμού δεν δόθηκε ποτέ στην Αγγλία,<sup>88</sup> εννοώντας πως είναι ένα γαλλικό κίνημα, που ποτέ δεν ήρθε αυτούσιο στην Μεγάλη Βρετανία, επομένως ο Παρακμισμός είναι η αγγλική εκδοχή του. Οι πιο σημαντικοί εκφραστές του πνεύματος της Decadence ήταν Άγγλοι, ή Ιρλανδοί, όπως ο Oscar Wilde, ή ο Aubrey Beardsley (1872-1898). Άλλοι βλέπουν τον Συμβολισμό ως το ιντερλούδιο της Decadence.<sup>89</sup>

Την εποχή εκείνη υπήρχαν αρκετά περιοδικά και εφημερίδες για να εκφραστούν οι Συμβολιστές και/ή οι Παρακμιακοί, όπως το *Le Decadent*, *La Vogue*, *Le Symboliste*, *La Decadence*. Ο βασικότερος όμως εκφραστής της τέχνης και των απόψεών τους ήταν το *Yellow Book*. Ο John Lane εξέδωσε το πρώτο τεύχος του *Yellow Book* τον Απρίλιο του 1894 και συνέχισε μέχρι το 1897. Αρχικά είχε πολύ μεγάλη απήχηση. Το 1895, έπειτα από την δίκη του Oscar Wilde, γνώρισε την παρακμή, διότι ο ιρλανδός συγγραφέας συνδέθηκε με το περιοδικό, αφενός λόγω του Beardsley, που εικονογράφησε τόσο την *Σαλώμη* του Wilde, για την οποία θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο επόμενο κεφάλαιο, όσο και τεύχη του περιοδικού, όντας καλλιτεχνικός διευθυντής, αφετέρου επειδή εξερχόμενος του δικαστηρίου κρατούσε ένα κίτρινο βιβλίο, με τους δημοσιογράφους που είχαν ούτως ή άλλως στοχοποιήσει το *Yellow*

---

<sup>86</sup> Arthur Symons, «The Decadent Movement in Literature», *Harper's New Monthly Magazine*, Νοέμβριος 1893, σ.858.

<sup>87</sup> Ο.π.

<sup>88</sup> Mary Anne Stevens, «Symbolism-A French Monopoly», στο Andrew Wilton, Robert Upstone (επιμ.), *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain, 1860-1910*, Λονδίνο 1997, σ.47.

<sup>89</sup> Dennis Denisoff, «Decadence and Aestheticism», στο Gail Marshall (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Κέιμπριτζ 2007, σ.38.

*Book*, να εικάζουν ότι κρατούσε κάποιο τεύχος του περιοδικού.<sup>90</sup> Υπήρχε ολόκληρο κίνημα αντιπαρακμιακών ποιητών, γνωστό ως *The Henley Regatta*, με ποιητές, που σε πείσμα όλων εκείνων που ανανέωναν την λογοτεχνία και την ποίηση, εκείνοι επέμεναν σε πιο παραδοσιακά, και κυρίως εθνικά, πατριωτικά θέματα και αντιμάχονταν τους Παρακμιακούς. Στα τέλη του αιώνα ο όρος *decadent* είχε γίνει αρκετά συγκεχυμένος, με πολλούς να τον χρησιμοποιούν για να δηλώσουν οποιοδήποτε έργο ήταν καινοτόμο στιλιστικά, υφολογικά ή θεματικά, ενώ στο δεύτερο τεύχος του *The Yellow Book* υπάρχει η φράση «Decadence, Decadence: είστε όλοι *decadent* στις μέρες μας».<sup>91</sup> Στην παρούσα διπλωματική εργασία γίνεται αποδεκτή η άποψη ότι αν όχι εξ αρχής, την δεκαετία του 1890 τουλάχιστον, οι έννοιες Συμβολισμός και *Decadence* ταυτίζονται, επομένως περιλαμβάνονται στην εργασία καλλιτέχνες όπως ο *Beardsley*, που θεωρείται περισσότερο *Decadent*/Παρακμιακός, παρά Συμβολιστής.

Ο Συμβολισμός ως κίνημα δεν έχει κάποιες συγκεκριμένες αρχές, τουλάχιστον στην ζωγραφική, που να ομοιογενοποιούν τα μέλη του. Δεν έχει κάποια τεχνοτροπία, κάποιο ύφος, είναι περισσότερο κατεύθυνση, παρά στιλ, διότι όπως λέει ο *Yeats*, κάθε ζωγραφική που δεν είναι μόνο μία απλή εξιστόρηση ιστορίας, ή ένα απλό πορτρέτο, είναι συμβολική.<sup>92</sup> Ως κατεύθυνση, έχει μία ξεκάθαρα αντιαστική πορεία απομάκρυνσης από την σύγχρονη ζωή και τον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό, και αναζήτησης της έννοιας της ομορφιάς. Θεματολογικά, αν και δεν υπάρχει κάποια υπαγόρευση για το τι πρέπει να αναπαριστούν, υπάρχουν θέματα που βλέπει κανείς πολύ συχνά. Στα πλαίσια του Συμβολισμού κινούνται τα λεγόμενα *Salon de la Rose + Croix*<sup>93</sup> ή Ροδοσταυριτών, όπως έχει εξελληνιστεί η ονομασία. Πρόκειται για έξι Σαλόν, τα οποία διηύθυνε ο *Joséphin Péladan* (1858-1918), κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1890. Ο Ροδοσταυρισμός ήταν ένα τάγμα που εμφανίστηκε στην Ευρώπη τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, αν και θεωρείται ότι προηγείται, απλώς στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα δημοσιεύονται τρία μανιφέστα, με τα οποία ο Ροδοσταυρισμός γίνεται πλέον γνωστός. Είχε ως έμβλημα το ρόδο και τον σταυρό, ως σύμβολα ανάστασης και λύτρωσης του Χριστού. Ο *Péladan* ήθελε να αναβιώσει το εν λόγω τάγμα,

<sup>90</sup> Karl Beckson, *Aesthetes and Decadents of the 1890s. An Anthology of British Poetry and Prose*, Σικάγο 1981, σ.39.

<sup>91</sup> Hubert Crackanthorpe, «Reticence in Literature. Some Roundabout Remarks», *The Yellow Book*, No.2, 1894, σ.266.

<sup>92</sup> Norbert Wolf, *Symbolism*, Κολωνία 2016, σ.9.

<sup>93</sup> Το σύμβολο + είναι η επιλογή της ομάδας των καλλιτεχνών, αντί του συνδέσμου και, προφανώς ως μία σύνδεση με τον χριστιανικό σταυρό.

δημιουργώντας εκθέσεις Συμβολιστών με έντονο μυστικιστικό, αποκρυφιστικό περιεχόμενο. Το Σαλόν Rose + Croix είχε συγκεκριμένους όρους για το τι επιτρέπεται κάποιος να ζωγραφίσει, τα οποία θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε ως μία βάση για το τι είναι ο Συμβολισμός θεματολογικά. Όπως αναφέρεται, έχουν στόχο να καταστρέψουν τον Ρεαλισμό, θέλοντας να φέρουν μία εποχή ιδεαλιστικής τέχνης, με απαγορευμένα θέματα τα ιστορικά, τα πατριωτικά και στρατιωτικά, τις αναπαραστάσεις της σύγχρονης καθημερινότητας, τα πορτρέτα, με μόνη εξαίρεση αν έχουν στοιχεία τα οποία καθιστούν άχρονο το πορτρέτο, τις αγροτικές σκηνές, τις τοπιογραφίες, τις θαλασσογραφίες, τον κενό Οριενταλισμό, χιουμοριστικά στιγμιότυπα, σκηνές με κατοικίδια ζώα, και τέλος νεκρές φύσεις. Αντιθέτως, πρέπει να ασπάζονται το πνεύμα του Καθολικισμού και του μυστικισμού, με προτεινόμενα θέματα θρύλους, μύθους, αλληγορικές σκηνές, όνειρα, λυρικές και ποιητικές εικόνες, θέματα από ανατολίτικες θεογονίες, το γυμνό αλλά με αίσθηση του Υψηλού (Sublime), ενώ ανάλογοι κανόνες ισχύουν και για την γλυπτική, με πατριωτικά και ιστορικής σημασίας αγάλματα να απορρίπτονται, όπως και τα ηθογραφικά. Στην αρχιτεκτονική, δεδομένου ότι πίστευαν ότι η τέχνη της αρχιτεκτονικής πέθανε το 1789, δεκτά είναι μόνο σχέδια για ανακατασκευές ή κατασκευές παραμυθένιων παλατιών.<sup>94</sup> Χωρίς να υπάρχει αυτός ο απόλυτος χαρακτήρας, εν πολλοίς αυτή είναι η συμβολιστική θεματολογία. Το μόνο στο οποίο δεν διαφοροποιήθηκαν από τα προγενέστερα κινήματα είναι ότι η γυναίκα παρέμεινε στο επίκεντρο. Αυτό που άλλαξε ραγδαία είναι ο τρόπος με τον οποίο αναπαρίσταται το γυναικείο φύλο, και ο επικρατέστερος τύπος που γνώρισε πολύ μεγάλη διάδοση στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και αρχές 20ού αιώνα είναι η μοιραία γυναίκα, η γνωστή *femme fatale*.

---

<sup>94</sup> Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art*, Λονδίνο 1972, σσ.111-112.

## 2.2 Η ΜΟΙΡΑΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ (FEMME FATALE)

Μοιραία γυναίκα ή *femme fatale*, καθώς στην διεθνή βιβλιογραφία έχει επικρατήσει η χρήση του όρου στην γαλλική γλώσσα, ονομάζεται ένας τύπος γυναίκας που έκανε την εμφάνισή του στον όψιμο 18<sup>ο</sup> αιώνα, αν και η δυναμικότερη παρουσία του ήταν στον όψιμο 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ενώ για την Νέα Γυναίκα υπήρχε, και από κάποιους ίσως εξακολουθεί να υπάρχει, αμφισβήτηση για το κατά πόσο ήταν υπαρκτή ή μία κατασκευασμένη πρόσληψη της σύγχρονης γυναίκας από το ανδρικό φύλο, για την μοιραία γυναίκα δεν υπάρχουν τέτοιου είδους αμφιβολίες. Πρόκειται για μία λογοτεχνική, ποιητική και στην συνέχεια εικαστική φαντασίωση ανδρών καλλιτεχνών. Έχει σημασία το ότι οι καλλιτέχνες είναι άνδρες, δεδομένου ότι δεν εμφανίζεται αυτό το θηλυκό πρότυπο σε έργα γυναικών δημιουργών, τουλάχιστον στην περίοδο που εξετάζεται στην παρούσα μελέτη. Οι γυναίκες συγγραφείς του 19<sup>ου</sup> αιώνα καταπιάνονται με θέματα που κυρίως αφορούν την καθημερινότητα γυναικών, ή την οικογενειακή ζωή, με ένα έντονα ρεαλιστικό τρόπο, γι' αυτό και οι περισσότερες ευρωπαϊκές συγγραφείς του αιώνα συνδέθηκαν περισσότερο με το κίνημα του ρεαλισμού, χωρίς να αποκλείονται εξαιρέσεις, όπως η Mary Shelley, συγγραφέας του *Φρανκεστάιν ή ένας σύγχρονος Προμηθέας*, έργο το οποίο, επηρεασμένο από την γοτθική λογοτεχνία, κατάφερε να γίνει ένα από τα πρωιμότερα δείγματα λογοτεχνίας επιστημονικής φαντασίας. Αυτό το είδος θα ακμάσει κατά το *fin de siècle*, όταν πολλοί συνάδελφοι της Shelley θα γράψουν ιστορίες που κινούνται σε ένα φανταστικό κόσμο, αξιοποιώντας τις μέχρι τότε επιστημονικές εφευρέσεις, αλλά και την δική τους φαντασία. Αντιστοίχως, οι γυναίκες ζωγράφοι απεικόνισαν κυρίως γυναίκες σε εσωτερικά σπιτιών, σε οικιακές δουλειές, ή σπανιότερα κατά την διάρκεια παρακολούθησης κάποιας θεατρικής παράστασης, όπως η Berthe Morisot (1841-1895), η Mary Cassatt (1844-1926) ή η Marie Bracquemond (1840-1916), τοπιογραφίες και νεκρές φύσεις, όπως η Rosa Bonheur (1822-1899), ή σπανίως ιστορικές σκηνές, προνομιούχο πεδίο δράσης των ανδρών, όπως η Angelica Kauffman (1741-1807).

Τους άνδρες όμως λογοτέχνες και ζωγράφους φαίνεται να απασχολεί η μοιραία γυναίκα. Μοιραία γυναίκα ονομάζεται εκείνη που είναι πολύ όμορφη, σχεδόν εξωπραγματικά, βάσει τουλάχιστον του τρόπου που παρουσιάζεται από τον δημιουργό της, με έμφαση στην προβολή της σεξουαλικότητάς της, σε μία εποχή, στα

τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που οι επιστήμονες αρχίζουν να διερευνούν την γυναικεία σεξουαλικότητα. Επίσης, είναι μία γυναίκα με δυναμισμό, που δεν ντρέπεται, δεν έχει την συστολή μίας «Venus Pudica», με την οποία ταυτιζόταν η βικτωριανή γυναίκα, ή εκείνη της Belle Époque, αλλά μία γυναίκα τολμηρή, με περισσότερο θράσος, παρά θάρρος, που είναι έτοιμη να αντιμετωπίσει το βλέμμα του ανδρικού κοινού που θα διαβάσει τα κατορθώματά της ή θα τα δει σε έναν πίνακα. Τέλος, είναι μία γυναίκα, που μέσω της ομορφιάς της, είναι ικανή να καταστρέψει τον άνδρα. Για την ακρίβεια δεν είναι απλώς ικανή, αλλά ενδόμυχος στόχος της είναι η ταπείνωση και η εξαθλίωση του άνδρα που θα κάνει το λάθος να την ερωτευτεί, διότι εκείνη θα το εκμεταλλευτεί στο έπακρο και θα τον οδηγήσει στην αμαρτία. Σαν άλλη Εύα, θα οδηγήσει τον σύγχρονο Αδάμ σε μία νέα έξωση, σε μία έξωση από τον κόσμο του καλού, συμπαρασέρνοντάς τον στο κακό από το οποίο έχει γεννηθεί.

Η ιστορία της μοιραίας γυναίκας ξεκινάει περίπου την δεκαετία του 1770 στην Γερμανία και στην Μεγάλη Βρετανία, μέσα στο πλαίσιο του πρώιμου Ρομαντισμού, καθώς στην πραγματικότητα η *femme fatale* είναι μία κατασκευή του Ρομαντισμού. Από σύγχρονους μελετητές έχει διαιρεθεί η πορεία του συγκεκριμένου μοτίβου στις τέχνες σε τέσσερα στάδια. Το πρώτο στάδιο χρονολογείται το τελευταίο τέταρτο του 18<sup>ου</sup> αιώνα, κατά το οποίο εμφανίζονται λογοτεχνικά βιβλία με την εξής πρωταγωνιστική τριάδα: ένας ενάρετος άνδρας, μία αγνή, παρθενική γυναίκα, σαν άλλη Παναγία, που αντιπροσωπεύει την ιδανική κατά την πατριαρχία γυναίκα, και μία πολύ όμορφη, που εκπροσωπεί την έννοια της επικίνδυνης σεξουαλικότητας, μία αναπαράσταση δηλαδή της Νέας Γυναίκας, που τότε είναι ακόμα στα σπάργανά της. Συγγραφείς όπως ο Γερμανός Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ή ο Βρετανός Matthew Lewis (1775-1818) αποτελούν τους βασικούς εμπνευστές αυτού του ερωτικού τριγώνου, που πάντα απαρτίζεται από μία επικίνδυνα όμορφη γυναίκα.<sup>95</sup> Στο έργο του Goethe *Götz von Berlichingen* (1773) η δούκισσα Adelheid είναι εκείνη που εξουσιάζει τους άνδρες, ξυπνώντας τους φλογερά συναισθήματα, για να τους παρασύρει σε μία δίνη, ενώ η αδερφή του Götz, η Μαρία, είναι η αγνή κοπέλα. Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας κάνει μία αλληγορία, με την δούκισσα να προσωποποιεί τον νέο κόσμο, της κεντρικής εξουσίας και της αστικοποίησης, ενώ ο Götz εκπροσωπεί το παλιό φεουδαλικό σύστημα.<sup>96</sup> Επίσης, στα *Πάθη του Νεαρού*

<sup>95</sup> Mario Praz, *The Romantic Agony*, Angus Davidson (μτφρ), Λονδίνο 1951, σ.191.

<sup>96</sup> Edith Zack, *Poweful Women, Threatened Men. The Femme Fatale Myth*, χ.τ. 2013, σ.13.

*Βέρθερου* (1774), το επιστολογράφημα που τον καταξίωσε, αν και δεν παρουσιάζεται η ηρωίδα, παρά μόνο μέσα από επιστολές που της στέλνει ο Βέρθερος, εντούτοις υιοθετεί το μοτίβο μίας γυναίκας, με την οποία είναι τόσο παράφορα ερωτευμένος, που εν τέλει αυτοκτονεί καθώς εκείνη είναι παντρεμένη και αδυνατεί να δεσμευτεί μαζί του. Στο μυθιστόρημα του Lewis *The Monk* (*Ο Καλόγερος*, 1796) η Matilda θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα πρότυπο *femme fatale*, με την διαβολική της ομορφιά. Την χρονιά που εκδόθηκε ο *Καλόγερος* ο γάλλος συγγραφέας Francois-René Chateaubriand (1768-1848) ήταν στο Λονδίνο, οπότε δεν αποκλείεται να το έλαβε υπόψη του για την δική του διαβολική γυναίκα, την Velléda, στο έργο *Les Martyrs* (*Οι Μάρτυρες*, 1809), που και εκείνη αποδεικνύεται μοιραία για τους άνδρες γύρω της.

Το δεύτερο στάδιο εξέλιξης της μοιραίας γυναίκας τοποθετείται στις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με κομβικό έργο το ποίημα του John Keats (1795-1821) *La Belle Dames Sans Merci* (Η όμορφη κυρία χωρίς έλεος, 1819), μία μπαλάντα που παίρνει το όνομά της από το ομώνυμο ποίημα του 15<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>97</sup> Η θανατηφόρα ομορφιά του πρώτου σταδίου, πλέον εμπλουτίζεται με το επέκεινα και τον βαμπιρισμό, αφού οι μοιραίες γυναίκες σε πολλές περιπτώσεις είναι νεκρές και εμφανίζονται ως φαντάσματα. Αυτό συμβαίνει και στην μπαλάντα του Keats, με το όμορφο φάντασμα να παρασέρνει στα δίχτυα του έναν στρατιώτη. Η μοιραία γυναίκα του Keats αποτέλεσε ορόσημο για τις μεταγενέστερες απεικονίσεις, με τον Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) να φιλοτεχνεί τον ομώνυμο πίνακα βασισμένο στο ποίημα.

Το τρίτο στάδιο είναι στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν εκτός της θανατηφόρας ομορφιάς, και/ή του διαβολικού/φανταστικού στοιχείου, προστίθεται η οριενταλιστική/ανατολική καλλιέπεια. Αφορά γυναικείους χαρακτήρες από χώρες της Ανατολής, όπου παίρνουν την θέση του άνδρα, γίνονται εκείνες οι κυνηγοί και οι άνδρες τα θηράματα, με τις περισσότερες φορές τα θηράματα να σκοτώνονται από εκείνες. Σημαντικά παραδείγματα συνιστούν το *Une Nuit de Cléopâtre* (*Μία νύχτα της Κλεοπάτρας*, 1838) του Théophile Gautier και τα *Les Fleurs du Mal* (*Άνθη του Κακού*, 1857) του Charles Baudelaire. Στην πρώτη περίπτωση η Κλεοπάτρα, σαν άλλη μαύρη χήρα, σκοτώνει κάθε πρωί τον εραστή με τον οποίο πέρασε το βράδυ

---

<sup>97</sup> Ο.π, σσ.14-15.

της, με την ηρωίδα να βρίσκει ηδονή από αυτόν τον καθημερινό θάνατο. Από την αλγολάγνα Κλεοπάτρα, στην Μαύρη Αφροδίτη του Baudelaire, μία αμαρτωλή γυναίκα, που βρίσκεται σε αντιδιαστολή προς την Λευκή Αφροδίτη, την όμορφη και θετική πλευρά της θηλυκότητας,<sup>98</sup> και την οποία εμπνεύστηκε από την μούσα του, την Jeanne Duval (1820-1862), μία Ταϊτινή ηθοποιό και χορεύτρια. Το 1845 ο Prosper Mérimée (1803-1870) δημοσίευσε την *Carmen*, μία νεαρή τσιγγάνα που ζούσε στο Παρίσι, νουβέλα πάνω στην οποία βασίστηκε η περιώνυμη όπερα του Georges Bizet (1838-1875) και η οποία συνδυάζει ερωτισμό και εξωτισμό.

Το τέταρτο στάδιο της *femme fatale* τοποθετείται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με το βασικό μοτίβο πλέον να είναι η έννοια της ανδρόγυνης μορφής και ο ερμαφροδιτισμός. Κατ' αρχάς να γίνει μία διάκριση των όρων. Ανδρόγυνη μορφή είναι εκείνη που βιολογικά είναι άνδρας ή γυναίκα, αλλά εμφανισιακά η εικόνα του κινείται ανάμεσα στα όρια αρρενωπότητας-θηλυκότητας, διασπώντας τα και αποκαλύπτοντας πόσο συγκεχυμένα είναι. Ερμαφροδιτισμός ονομάζεται ο βιολογικός δυισμός, ο άνθρωπος δηλαδή που διαθέτει ανδρικά και γυναικεία γεννητικά όργανα. Τέτοιους είδους παραδείγματα θα εξεταστούν στο επόμενο κεφάλαιο, με ορισμένα έργα Συμβολιστών να αντλούν έμπνευση από το μοτίβο του ανδρόγυνου. Να σημειωθεί ωστόσο, ότι τα τέσσερα στάδια δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα έτσι απόλυτα όπως έχουν διατυπωθεί. Σύμφωνα με την προαναφερθείσα χρονολογική ταξινόμηση, στο πρώτο στάδιο η μοιραία γυναίκα είναι μία τυπική θηλυκή μορφή με επικίνδυνη ομορφιά, στο δεύτερο στάδιο επικρατεί το στοιχείο του φαντάσματος και του θηλυκού νεκροζώντανου όντος, στο τρίτο στάδιο εμφανίζονται μοιραίες Ανατολίτισσες και στο τέταρτο ανδρόγυνες μορφές. Στην πραγματικότητα όμως όλοι αυτοί οι τύποι *femme fatale* συνυπάρχουν, αλλιώς πώς θα μπορούσε να εξηγηθεί ότι η γυναίκα στο ποίημα του Keats, εκτός από το ότι είναι φάντασμα, διαθέτει όλα τα συνήθη χαρακτηριστικά του πρώτου σταδίου, ενώ η *Σαλώμη* του Oscar Wilde, έργο της δεκαετίας του 1890, το οποίο θα σχολιασθεί εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο, λόγω της εικονογράφησης του Beardsley, συνδυάζει την τυπική μοιραία γυναίκα του πρώτου σταδίου, τον οριενταλισμό του τρίτου σταδίου και την ανδρόγυνη ιδιότητα του τέταρτου σταδίου. Επομένως, η προαναφερθείσα χρονολογική ταξινόμηση έχει αξία μόνο για την χρονολογική εξέλιξη του μοτίβου, και όχι για τα στοιχεία που εμφανίζονται στο καθένα. Επιπροσθέτως, έχει παρατηρηθεί και ένας ακόμα τύπος

---

<sup>98</sup> Ο.π., σ.18.

μοιραίας γυναίκας που την συνδέει με την πορνεία και εμφανίζεται από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και εξής. Πιθανόν τα δύο πιο γνωστά παραδείγματα να είναι η Μαργαρίτα Γκοτιέ, από το μυθιστόρημα *Η κυρία με τις καμέλιες* (1848) του Αλέξανδρου Δουμά του υιού (1824-1895), που λίγα χρόνια μετά ο ιταλός συνθέτης Giuseppe Verdi (1813-1901) το έκανε όπερα, με τον τίτλο *La Traviata* (1853), και η *Νανά* (1880) του Émile Zola (1840-1902). Δύο γυναικείοι χαρακτήρες που έχουν ως κοινό την έντονη σεξουαλικότητά τους, και την πλούσια σεξουαλική ζωή τους, την εντυπωσιακή εμφάνισή τους και το ότι, προκειμένου να ζήσουν την πολυτελή ζωή που θέλουν, είναι πρόθυμες να συνάψουν σχέση με κάποιον που δεν αγαπούν, αλλά ακόμα περισσότερο είναι ικανές να καταστρέψουν ακόμα και αυτούς που αγαπούν.

Η μοιραία γυναίκα αποκτά ταυτότητα κυρίως κατά την διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μολοντί ως γυναικείος τύπος υπήρχε ήδη από την αρχαιότητα. Η Κλυταιμνήστρα, όπως παρουσιάζεται μέσα από την *Ορέστεια* του Αισχύλου, είναι μία γυναίκα που μπορεί να μην διαθέτει όλα τα πάγια στοιχεία μίας femme fatale, διαθέτει όμως δύο βασικά, τον έρωτα και την καθοδήγηση. Οι μοιραίες γυναίκες παθιάζονται από τον έρωτα και μπορεί να τους τυφλώσει τόσο, ώστε να οδηγηθούν σε άνομες πράξεις. Κάτι αντίστοιχο κάνει και η Κλυταιμνήστρα, η οποία δολοφονεί τον άνδρα της, λόγω της θυσίας της κόρης τους, ωστόσο στην πρόσληψη της ηρωίδας τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, στέκονται περισσότερο στην παράλληλη σχέση που είχε με τον Αίγισθο. Επιπλέον, είναι εκείνη που καθοδηγεί τον Αίγισθο, ώστε να την βοηθήσει στον φόνο. Αντιστοίχως, η Μήδεια είναι μία γυναίκα που καταφεύγει στην παιδοκτονία, και εκείνη από έναν νοσηρό έρωτα για τον Ιάσωνα, που από εκδίκηση σκοτώνει τα παιδιά για να του προκαλέσει πόνο. Η Αλθαία είναι μία ακόμα γυναίκα, που σύμφωνα με την μυθολογία, σκότωσε τον γιο της, επειδή εκείνος σκότωσε τα αδέρφια της. Και ενώ εκ πρώτης όψεως δεν υπάρχει το ερωτικό στοιχείο, ο μύθος θα μπορούσε να διαβαστεί ως ο μητρικός έρωτας-και όχι αγάπη- για τον γιο της, καθώς ο πραγματικός λόγος που σκότωσε τον γιο της δεν είναι διότι δολοφόνησε τους θείους του, αλλά διότι τους δολοφόνησε για να προσφέρει το τομάρι του Καλυδώνιου Κάπρου στην Αταλάντη, αντί των θείων, κάνοντάς την να ζηλέψει. Πρότυπα μοιραίας γυναίκας υπήρξαν και κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, όπως η Λουκρητία Βοργία (1480-1519), γνωστή για τα πάθη της, όπως έρωτες, αιμομικτικές σχέσεις, συμμετοχή σε δολοπλοκίες.

Αναφορικά με τις εικαστικές τέχνες, ως πρόγονοι της μοιραίας γυναίκας θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν η *Αφροδίτη του Urbino* (εικ.5) του Tiziano (1488-1576), η γυμνή *Μάχα* (εικ.6) του Francisco Goya (1746-1828), ή η *Ολυμπία* (εικ.7) του Edouard Manet (1832-1883). Αποτελούν μόνο κάποια ενδεικτικά, αλλά σημαίνουν παραδείγματα γυναικών, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν μοιραίες, καθώς είναι εντυπωσιακά όμορφες, η καθεμία με βάση την αισθητική της εποχής και της χώρας που «γεννήθηκε», προκλητικά σεξουαλικές, που και οι τρεις κοιτούν είτε ευθέως είτε λοξά τον θεατή, προκαλώντας και ξελογιάζοντάς τον. Η Ολυμπία μάλιστα είναι γνωστό ότι απεικονίζει κάποια πόρνη, ενώ και η γυμνή Μάχα, μία τολμηρή απεικόνιση, καθώς ίσως είναι η πρώτη φορά που ζωγραφίζεται η ηβική τρίχα, αποτελεί μέρος του ισπανικού υποκόσμου. Όσον αφορά την Αφροδίτη, ο καλλιτέχνης φαίνεται να διαφοροποιείται από την συνήθη απεικόνισή της, αν δεχθούμε ότι ισχύει η θεωρία πολλών σύγχρονων μελετητών, ότι η Αφροδίτη αυτοϊκανοποιείται με το αριστερό της χέρι. Και στις τρεις απεικονίσεις οι γυναίκες είναι δυναμικές, ανεξάρτητες, απενοχοποιημένα σεξουαλικές, και ως εκ τούτου μοιραίες για την φαλλοκρατική κοινωνία.

Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ο τύπος της femme fatale παγιώνεται, με συγκεκριμένες γυναίκες της μυθολογίας, της Βίβλου, της ιστορίας να εμφανίζονται πολύ συχνά σε έργα τέχνης ως θανατηφόρα ερωτικές. Ανάμεσα σε άλλες συναντάει κανείς την Κλεοπάτρα, την Χίμαιρα, τις Σειρήνες, την ωραία Ελένη, την Λίλιθ- την πρώτη γυναίκα του Αδάμ κατά την εβραϊκή θρησκεία, πριν την Εύα, την θεά Αθηνά και πολλές ακόμα. Στην παρούσα διπλωματική θα ακολουθήσουν έργα τέχνης, είτε είναι πίνακες, είτε σχέδια, είτε εικονογραφήσεις βιβλίων, όπου αναπαρίστανται ορισμένες από τις πιο συχνά απεικονιζόμενες μοιραίες γυναίκες στο κίνημα του Συμβολισμού, δηλαδή η Εύα, η Σαλώμη, η Ιουδίθ και η Σφίγγα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup>: ΤΥΠΟΙ ΜΟΙΡΑΙΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ

### 3.1 ΕΥΑ

Η ιστορία του Αδάμ και της Εύας αναφέρεται στα τέσσερα πρώτα κεφάλαια της Γενέσεως της Παλαιάς Διαθήκης, και κυρίως στο 2<sup>ο</sup> και στο 3<sup>ο</sup>, όπου περιγράφεται η δημιουργία τους και η έξωσή τους από τον Παράδεισο. Σύμφωνα λοιπόν με την Βίβλο, την έκτη ημέρα της δημιουργίας του κόσμου ο Θεός δημιούργησε από χώμα τον άνδρα, κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσή του, και στην συνέχεια, αφού τον τοποθέτησε στον κήπο της Εδέμ, αποφάσισε να δημιουργήσει και μία γυναίκα, προκειμένου να μην είναι μόνος του, την οποία αντί να την φτιάξει από χώμα, την έφτιαξε από το πλευρό του Αδάμ.<sup>99</sup> Το όνομα Εύα στα εβραϊκά σημαίνει ζωντανός ή πηγή της ζωής. Οι δύο πρώτοι άνθρωποι ήταν ελεύθεροι για τα πάντα, εκτός από το να καταναλώσουν τους καρπούς του δέντρου της γνώσης. Το φίδι όμως καλλιέργησε τον πειρασμό του απαγορευμένου καρπού στην Εύα, η οποία τελικά έφαγε, παρακινώντας και τον Αδάμ να κάνει το ίδιο. Αυτή τους η πράξη, που έμεινε γνωστή ως το προπατορικό αμάρτημα, οδήγησε τους δύο ανθρώπους εκτός Παραδείσου, οι οποίοι έχασαν πλέον όλα τα αγαθά και ξεκίνησαν μία ζωή μέσα στον μόχθο και στην ταλαιπωρία, την οποία έπρεπε να ακολουθήσουν και όλοι οι μεταγενέστεροι άνθρωποι, μέχρι να μπορέσουν να επιστρέψουν κοντά στον Θεό. Γι' αυτό τον λόγο η ιστορία τους έχει συνδεθεί με τον ανθρώπινο μόχθο, έπειτα από την έξωση, με την Εύα να γίνεται ένα πρόσωπο που κουβαλάει τις ευθύνες για όλη την πορεία της ανθρωπότητας.

Σύμφωνα με την εβραϊκή θρησκεία, η Εύα δεν είναι η πρώτη γυναίκα, αλλά η δεύτερη, καθώς πρώτη ήταν η Λίλιθ. Η Λίλιθ ήταν ένας μεσοποτάμιος δαίμονας, που σχετιζόταν με τον άνεμο και έβλαπτε τα παιδιά, ενώ σε θρησκευτικά κείμενα αναφέρεται ως η πρώτη γυναίκα του Αδάμ, που δημιουργήθηκε ταυτόχρονα με εκείνον και όχι αργότερα, και μάλιστα από το ίδιο υλικό, από χώμα. Το όνομά της σημαίνει θεϊκή γυναίκα. Στην συνέχεια ωστόσο η Λίλιθ είχε διαφωνίες με τον Αδάμ, δεν ήθελε να θεωρείται κατώτερή του, ενώ κατά την γνώμη της ήταν ισότιμή του, και κατέληξε να φύγει μόνη της από τον Παράδεισο για να πάει στον Σατανά. Γι' αυτό ο

---

<sup>99</sup> Παλαιά Διαθήκη: Γένεσις, κεφ.2, 7-8, 22-23.

Θεός έπειτα αποφάσισε να δώσει στον Αδάμ μία πιο υποτακτική γυναίκα, την Εύα. Σύμφωνα με άλλο μύθο, η Λίλιθ τιμωρήθηκε από τον Θεό, λόγω της ανταρσίας της, ο οποίος την μεταμόρφωσε σε φίδι, στον γνωστό όφι, που παραπλάνησε την Εύα, ενώ κατά τον Jorge Luis Borges (1899-1986), τον Μεσαίωνα συνδέθηκε με την εβραϊκή λέξη «λαγίλ», δηλαδή νύχτα, και θεωρήθηκε ως νυχτερινή οπτασία, που εμφανίζεται στον ύπνο.<sup>100</sup> Η ύπαρξη μίας άλλης γυναίκας, πριν την Εύα, υποδηλώνεται ακόμα και στην Γένεση, διότι υπάρχει μία ανακολουθία ανάμεσα στο πρώτο και δεύτερο κεφάλαιο. Στο πρώτο κεφάλαιο σημειώνεται ότι «καὶ ἐποίησεν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον, κατ’ εἰκόνα Θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν, ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς».<sup>101</sup> Σύμφωνα με αυτό το χωρίο ο Θεός δημιουργεί μαζί τον άνδρα και την γυναίκα, και μάλιστα κάνοντας και τους δύο κατ’ εικόνα του, κάτι που σημαίνει ότι ο Θεός είναι ένα άφυλο ον, στο οποίο ενυπάρχει το αρσενικό και το θηλυκό, και όχι κάτι καθαρά αρσενικό, όπως έχει επικρατήσει ως εικόνα στο συλλογικό ασυνείδητο, και επίσης ότι τόσο ο άνδρας όσο και η γυναίκα είναι όντα από το ίδιο υλικό. Στο δεύτερο κεφάλαιο όμως, αναφέρεται η γνωστή ιστορία με την δημιουργία πρώτα του Αδάμ και μετά της Εύας. Ίσως αυτή η διαφοροποίηση να δηλώνει μία προσπάθεια αποσιώπησης της ιστορίας της Λίλιθ. Με την Λίλιθ δεν ασχολήθηκαν ιδιαίτερα μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, όταν επανήλθε στο προσκήνιο ως *femme fatale*. Αντιθέτως, η Εύα είναι ένα πρόσωπο που το συναντά κανείς ακόμα και στην βυζαντινή και δυτική μεσαιωνική τέχνη, παρόλο που οι παραστάσεις από την Παλαιά Διαθήκη ήταν σαφώς λιγότερες, σε σχέση με την Καινή Διαθήκη, αλλά και στην πρώιμη νεωτερική εποχή. Στην Αναγέννηση για παράδειγμα έχουν ξεχωριστή σημασία τρεις παραστάσεις, ο *Αδάμ και Εύα* (εικ.8) του Masolino da Panicale (1383-1447), ο *Αδάμ και Εύα* (εικ.9) του Giovanni della Robbia (1469-1529) και ο *Πειρασμός του Ανθρώπου* (εικ.10) του Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Το κοινό σημείο του έργου του Masolino και του Robbia βρίσκεται στο φίδι με το γυναικείο κεφάλι, κάτι που είτε ερμηνεύεται ως απεικόνιση της Λίλιθ με την μορφή φιδιού, είτε ως διπλή απεικόνιση της Εύας, ως της πραγματικής υπαίτιας για την πτώση του ανθρώπου. Επίσης, η Εύα εικονίζεται σχεδόν πάντοτε παραμορφωμένα άσχημη μετά τον διωγμό, με την πλάτη της να βαραίνει περισσότερο από του Αδάμ, εφόσον κουβαλάει όλες τις ευθύνες για την πράξη της, όπως στο έργο του Michelangelo (εικ.11) και του Masaccio (1401-1428, εικ.12).

<sup>100</sup> Jorge-Luis Borges, *Το βιβλίο των φανταστικών όντων*, Γιώργος Βέης (μτφρ), Αθήνα 2016, σσ.156-157.

<sup>101</sup> *Παλαιά Διαθήκη: Γένεσις*, κεφ.1, 27.

Έπειτα από τον 18<sup>ο</sup> και πρώιμο 19<sup>ο</sup> αιώνα, που τέτοιους είδους σκηνές αγνοήθηκαν και δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση σε σκηνές της ζωής της αριστοκρατίας, αλλά και σε σκηνές από την κλασική αρχαιότητα, στα τέλη τα 19<sup>ου</sup> αιώνα η Εύα και η Λίλιθ επέστρεψαν, έχοντας πλέον πολύ διαφορετική πρόσληψη. Στην ύστερη αρχαιότητα και στα μεσαιωνικά χρόνια η Εύα ήταν σύμβολο της αμαρτίας, της ακολασίας, μία αντίθεση προς την αγνή Μαρία της Καινής Διαθήκης. Ο Τερτυλλιανός (155-240 μ.Χ.) στο *De Carne Christi* παρουσιάζει την αντίθεση Εύας-Μαρίας υπό το πρίσμα ότι η Πτώση είναι η προσπάθεια του Διαβόλου να αιχμαλωτίσει την εικόνα του Θεού, μέσω μίας γυναίκας, και ο Θεός προσέφερε ένα παράλληλο στην Καινή Διαθήκη για να αντιστρέψει αυτήν την διαβολική προσπάθεια, κάνοντας μία γυναίκα να γεννήσει τον Χριστό, άρα να δώσει μορφή στον Θεό.<sup>102</sup> Συχνά χρησιμοποιήθηκε αυτό το γυναικείο δίπολο για να τονιστεί η αμφίσημη θέση της γυναίκας, ικανής να καταστρέψει, αλλά και να γεννήσει, να προκαλέσει φθορά και να προσφέρει ζωή. Στο fin de siècle η Εύα και η Λίλιθ είχαν διαφορετική πρόσληψη από τους άνδρες και από τις γυναίκες. Για τους άνδρες ήταν σύμβολα της γυναικείας καταστροφικής θέλησης για ανεξαρτησία, για μη υποταγή στην πατριαρχία. Συμβόλιζαν την αμαρτία και την δίψα για καταστροφή, ενώ θεωρήθηκαν όργανα του Διαβόλου. Γι' αυτό άλλωστε, τις σύγχρονες τους γυναίκες, τις δυναμικές Νέες Γυναίκες, τις αποκαλούσαν «κόρες της Εύας», θεωρώντας ότι όλες οι γυναίκες είναι ικανές για το χειρίστο, κάτι που υποστήριζε και ο Τερτυλλιανός, όταν έλεγε: «Δεν το ξέρετε ότι καθεμία από σας είναι η Εύα;».<sup>103</sup> Τον τίτλο *Fille d' Eve* (=κόρη της Εύας) είχε ένα κείμενο του Honoré de Balzac, που δημοσίευσε σε δύο μέρη στην εφημερίδα *Le Siècle* στις 31 Δεκεμβρίου 1838 και 1 Ιανουαρίου 1839 αντίστοιχα. Ο Arsène Houssaye (1815-1896) το 1852 δημοσίευσε το μυθιστόρημά του *Les filles d' Eve* (Οι κόρες της Εύας). Και στις δύο περιπτώσεις περιγράφονται σύγχρονες γυναίκες, με την οπτική ότι είναι απόγονοι της Εύας. Ο συμβολιστής συγγραφέας Auguste Villiers de l' Isle-Adam (1838-1889) εξέδωσε το 1886 το βιβλίο του *L' Ève Future* (=η μελλοντική Εύα), ένα μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας, που διαδίδει την λέξη ανδροειδές, έχοντας ως πρωταγωνιστή μία φανταστική εκδοχή του Thomas Edison, ο οποίος δημιουργεί για τον φίλο του μία γυναίκα-ρομπότ, ίδια με την γυναίκα που αγαπούσε, χωρίς τα εκνευριστικά της στοιχεία, σαν μία μισογυνιστική εκδοχή του *Φρανκενστάιν*.

<sup>102</sup> Τερτυλλιανός, *De Carne Christi*, 17.

<sup>103</sup> Elizabeth K. Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Σικάγο 2006, σ.18.

Αντιθέτως, ο Jules Bois έγραψε το βιβλίο *L'Ève Nouvelle* (1897) με σκοπό να καυτηριάσει την σύγχρονη κοινωνική θέση της γυναίκας στην Γαλλία, παραλληλίζοντάς την με την Εύα, και την δική της καταπίεση.<sup>104</sup>

Όλα αυτά ξεκίνησαν από όταν η Εύα έπαψε να αντιμετωπίζεται ως θύμα του φιδιού, που την παραπλάνησε, αλλά ως μία γυναίκα με ακόρεστη δίψα για την αμαρτία, άρα και για τον απαγορευμένο καρπό, τον οποίο θα έπαιρνε και χωρίς την παρότρυνση του φιδιού. Μία από τις πρωιμότερες αποδόσεις της Εύας ως ασυγκράτητης αμαρτωλής είναι στο *Χαμένος Παράδεισος* (1667) του John Milton (1608-1674).<sup>105</sup> Ο δυναμισμός των Νέων Γυναικών και η προσπάθεια ανατροπής της ισχύουσας φαλλοκρατικής κοινωνίας έφερε συμβολικά στον νου την πτώση των πρωτόπλαστων εξαιτίας μίας πράξης της Εύας. Από την άλλη πλευρά, για τις γυναίκες ήταν θετικά πρότυπα δύναμης, η Λίλιθ, διότι θεώρησε τον εαυτό της ίσο προς τον άνδρα, και εξαιτίας του μη συμβιβασμού της έφυγε από τον Παράδεισο, ενώ η Εύα για πρώτη φορά αντιμετωπίστηκε ως ένα προφεμινιστικό πρότυπο. Το 1890 εκδόθηκε η *Women's Bible (Η Βίβλος των Γυναικών)* της Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), σύμφωνα με την οποία η Εύα, όχι απλώς δεν είναι κατώτερη από τον Αδάμ, αλλά είναι ανώτερή του, αφενός διότι δημιουργήθηκε από το πλευρό του, από ανθρώπινη σάρκα και όχι από χώμα, άρα από υψηλότερης ποιότητας υλικό, αφετέρου διότι σύμφωνα με την θεωρία της εξέλιξης του Δαρβίνου, τα έμβια όντα εξελίσσονται, οπότε αφού η γυναίκα δημιουργήθηκε μετά τον Αδάμ, είναι μία τελειότερη μορφή ανθρώπου.<sup>106</sup>

Οι άνδρες καλλιτέχνες του Συμβολισμού αξιοποίησαν την σύγκριση της Νέας Γυναίκας με την Εύα, δημιουργώντας δυναμικές αναπαραστάσεις της πρωτόπλαστης γυναίκας, ως μοιραίας για τον άνδρα. Μερικοί από αυτούς είναι ο Max Klinger (1857-1920), ο Edvard Munch (1863-1944), ο Franz von Stuck (1863-1928), ο Gustav-Adolf Mossa (1883-1971) και ο Gustav Klimt (1862-1918), με τους τέσσερις, εκτός του Mossa, να ανήκουν στην ίδια γενιά και τα έργα τους να έχουν μικρή χρονολογική απόσταση μεταξύ τους.

---

<sup>104</sup> Ο.π., σ.31.

<sup>105</sup> John Milton, *Paradise Lost: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*, Νέα Υόρκη 1993, σσ.233-234.

<sup>106</sup> Elizabeth Cady Stanton, *The Woman's Bible*, κεφ.ΙΙ, χ.τ. χ.χ.

Ο Max Klinger γεννήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 1857 στην Λειψία της Γερμανίας, και στην συνέχεια πήγε για σπουδές στην Karlsruhe. Ασχολήθηκε με την ζωγραφική, την γλυπτική, την χαρακτική-κυρίως με την γραμμική οξυγραφία- αλλά και με την συγγραφή. Η αγάπη του για την χαρακτική προέκυψε από τον θαυμασμό του για τα έργα του Goya και του Adolph Menzel (1815-1905), ενώ σταδιακά από την δεκαετία του 1880 άρχισε η ενασχόληση και με την γλυπτική. Με την ζωγραφική εξ αρχής είχε δείξει πολύ μεγάλο ζήλο, ωστόσο έπειτα από το ταξίδι του στην Ιταλία, όπου και έζησε το διάστημα 1883-1893 στην Ρώμη, ήρθε σε επαφή με τα έργα της ιταλικής Αναγέννησης, οπότε άντλησε επιρροές. Αν και ανήκει στον Συμβολισμό, στο έργο του παρατηρούνται επιδράσεις από τον Ιμπρεσιονισμό, από την Art Nouveau, από την Αναγέννηση, αλλά και τον ιστορικισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>107</sup> Έτρεφε μεγάλη αγάπη για την μουσική, όντας φίλος του Johannes Brahms (1833-1897), και με την τέχνη του επηρέασε τα καλλιτεχνικά κινήματα του μοντερνισμού και ιδίως τον Σουρεαλισμό με την ονειρική και φαντασιακή ατμόσφαιρα των έργων του. Ο Giorgio de Chirico (1888-1978) είχε εκφράσει την επίδραση που του άσκησε ο γερμανός καλλιτέχνης, ο οποίος λόγω του πολύπλευρου ταλέντου του στόχευσε στην πραγμάτωση του βαγκνερικού ολικού έργου.

Έχει κάνει μερικές σειρές χαρακτικών, όπως η *Παράφραση για την εύρεση του γαντιού* αλλά και το έργο *Η Εύα και το μέλλον*. Στην δεύτερη συλλογή οξυγραφιών ο Klinger εικονοποιεί στιγμές από την παραδείσια ζωή, το προπατορικό αμάρτημα και την Πτώση, έχοντας επηρεαστεί τόσο από την εξελικτική θεωρία του Κάρολου Δαρβίνου (1809-1882), όπως την ανέλυσε στην *Καταγωγή των Ειδών* (1859), όσο και από την φιλοσοφία του Friedrich Nietzsche (1844-1900) και του Arthur Schopenhauer (1788-1860).<sup>108</sup> Εξαιτίας της επιρροής της δαρβινικής θεωρίας και της πεσιμιστικής φιλοσοφίας των δύο τελευταίων, ο καλλιτέχνης επανερμηνεύει την Πτώση του ανθρώπου και την αμαρτία ως μία αέναη κατάσταση της ανθρωπότητας, την οποία αδυνατεί να αποφύγει.<sup>109</sup> Το ότι είναι γνώστης της θεωρίας του Δαρβίνου το επιβεβαιώνει ένα σχέδιο από μελάνι που έχει κάνει, το οποίο τιτλοφορείται *Δαρβινική Θεωρία* (εικ.13). Δεν είναι τυχαίος ο τίτλος της συλλογής, *Η Εύα και το μέλλον*, καθώς απηχεί όλη την συζήτηση της εποχής για την σύγχρονη γυναίκα ως νέα

<sup>107</sup> Norbert Wolf, *Symbolism*, Κολωνία 2016, σ.56.

<sup>108</sup> Marsha Morton, «The Nature of Man: Max Klinger and Darwinism», *Source: Notes in the History of Art*, Vol.11, No.3/4, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1992, σσ.13-14.

<sup>109</sup> Ο.π., σ.16.

Εύα, αλλά και τον φόβο για το μέλλον, στο οποίο οι Εύες θα έχουν τα ηνία της κοινωνίας. Μία οξυγραφία της συλλογής ονομάζεται *Το φίδι* (εικ.14) και αναπαριστά την Εύα ως μοιραία γυναίκα. Παρατηρεί κανείς μία όμορφη, έντονα σεξουαλική Εύα, με μία αναγεννησιακή αίσθηση της ομορφιάς, που ανακαλεί τις γυναίκες του Tiziano ή ακόμα και του Rubens (1577-1640) στο Μπαρόκ. Πίσω διακρίνεται ένα ειδυλλιακό, παραδεισένιο τοπίο, ενώ σε πρώτο πλάνο η Εύα αντικρίζει στον καθρέφτη τον εαυτό της, έχοντας το φίδι από δίπλα να την παρακολουθεί. Ο Klinger προσθέτει το στοιχείο του καθρέφτη που δεν αναφέρεται πουθενά, ακριβώς για να τονίσει ακόμα περισσότερο την υπόστασή της ως *femme fatale*, διότι κάθε *femme fatale* δεν είναι απλώς όμορφη, αλλά ξέρει ότι είναι όμορφη και το εκμεταλλεύεται προς όφελός της. Έτσι, ο καθρέφτης συμβολίζει, ήδη από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ σε αναπαραστάσεις κυρίως της Αφροδίτης, την γυναικεία ματαιοδοξία. Λόγω του ότι συνήθως η Αφροδίτη απεικονιζόταν με καθρέφτη, στην ψυχολογία της αντίληψης υπάρχει το «Venus Effect», το Φαινόμενο της Αφροδίτης, σύμφωνα με το οποίο ο καθρέφτης δημιουργεί μία ψευδαίσθηση, καθώς ενώ ο θεατής νομίζει ότι το απεικονιζόμενο πρόσωπο κοιτάει τον εαυτό του, στην πραγματικότητα κοιτάει κάποιον άλλον, όπως τον ζωγράφο. Εν προκειμένω, ο καθρέφτης τονίζει την γυναικεία φιλαρέσκεια, αλλά πιθανόν μέσω αυτού η Εύα να αντικρίζει το υποψήφιο θύμα της, τον Αδάμ, αν κρίνει κανείς από το φιλήδονο βλέμμα της. Κρατάει μάλιστα τον απαγορευμένο καρπό, επομένως είναι έτοιμη να τον προσφέρει, έχοντας το φίδι δίπλα της, περισσότερο ως βοηθό στην αμαρτία που πρόκειται να διαπράξει, παρά ως υποκινητή της. Η νέα Εύα που αναπαριστά ο γερμανός δημιουργός δεν διαθέτει τίποτα από την βιβλική Εύα. Δεν πρόκειται για μία γυναίκα που εξαπατήθηκε από τον όφι, που από αφέλεια ή από πίστη στα λεγόμενα ενός άλλου έμβιου όντος παραπλανήθηκε, αλλά μία δυναμική και σίγουρη για αυτό που πηγαίνει να κάνει, κάτι που το προδίδει το πονηρό και γεμάτο βεβαιότητα μειδίαμά της, ενώ η πλούσια κόμη της είναι σύμβολο της αχαλίνωτης σεξουαλικότητάς της.<sup>110</sup>

Ο Edvard Munch γεννήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου 1863 στο Løten της Νορβηγίας, στην φάρμα Engelhaugen. Ήταν το δεύτερο από τα συνολικά πέντε παιδιά της οικογένειας της Laura Cathrine Bjølstad και του Christian Munch. Ο πατέρας του ήταν στρατιωτικός ιατρός και φανατικός θρησκευόμενος, ενώ αδερφός του πατέρα

<sup>110</sup> Nancy Huston, «Η Μητέρα του Πολέμου: Μητέρες και Ήρωες», στο Susan Rubin Suleiman (επιμ.), *Το Γυναικείο Σώμα στον Δυτικό Πολιτισμό. Σύγχρονες Προσεγγίσεις*, Εύη Βογιατζάκη (μτφρ), Αθήνα 2008, σ.253.

του ήταν ο γνωστός νορβηγός ιστορικός Peter Andreas Munch (1810-1863). Συγγενής του ήταν και ο ζωγράφος Jacob Munch και ο ποιητής Andreas Munch. Το 1864 η οικογένεια μετακόμισε στην Kristiania, το σημερινό δηλαδή Όσλο. Το 1868 η μητέρα του πέθανε και παρόλο που ήταν μόλις 5 χρονών, πολλές φορές την ανακάλεσε στην μνήμη του και προσπάθησε να την «αναστήσει» εικαστικά, απεικονίζοντάς την σε πίνακές του. Η θεία του, αδερφή της μητέρας του, η Karen Bjølstad, ανέλαβε την διαπαιδαγώγηση των παιδιών. Το 1877 ξεκίνησε η αρρώστια του, εξαιτίας της οποίας υπέφερε από ψευδαισθήσεις και αιμοπτύσεις. Την ίδια χρονιά πέθανε και η μία αδερφή του, η Sophie, την οποία επίσης απεικόνισε έπειτα σε έργα του. Την ίδια περίοδο άρχισε και η ενασχόλησή του με την ζωγραφική. Το 1883 διοργάνωσε την πρώτη του έκθεση στην Kristiania. Μεγάλωσε σε μία Νορβηγία στην οποία επικρατούσε ένα κλίμα ανεπάρκειας, λόγω των πιο ισχυρών γειτόνων, όπως της Σουηδίας.<sup>111</sup> Καλλιτεχνικά στην Νορβηγία επικρατούσε ο νατουραλισμός, από τον οποίο ξεκίνησε και ο Munch. Στην συνέχεια συνδέθηκε με την Fra Kristiania Bohemen (=οι μποέμ της Χριστιανίας). Ονομάστηκε έτσι από το ομώνυμο βιβλίο του Hans Jaeger (1854-1910), που ήταν ηγετική μορφή στον κύκλο των μποέμ λογοτεχνών. Το βιβλίο του είχε απαγορευτεί το 1885 και ο ίδιος φυλακίστηκε πολλές φορές εξαιτίας των απόψεών του. Ο κύκλος των μποέμ υποστήριζε τον ατομικισμό, την μάχη του υποκριτικού ηθικού κώδικα, και αναζητούσε περισσότερη ελευθερία.<sup>112</sup> Στην ομάδα αυτή οι περισσότεροι ήταν σοσιαλιστικών αντιιαστικών αντιλήψεων, άθεοι, επηρεασμένοι από το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* και το *Κεφάλαιο* του Karl Marx (1818-1883).<sup>113</sup>

Το 1889 απεδείχθη μία κομβική χρονιά, καθώς πέθανε ο πατέρας του και εκείνος μετακόμισε στο Παρίσι. Εκεί έρχεται σε επαφή με τον ιμπρεσιονισμό και τον νεοϊμπρεσιονισμό. Το 1892 πήγε στο Βερολίνο, οπότε πλέον έχει περάσει οριστικά στην νέα φάση της καριέρας του, στον Συμβολισμό. Σε εκείνα τα χρόνια θα φιλοτεχνήσει μερικά από τα σπουδαιότερα έργα του, όπως την *Κρανγή*. Στην έκθεση που έκανε στο Βερολίνο το 1892 δεν είχε την υποδοχή που θα ήθελε και μετά από μία εβδομάδα η έκθεση σταμάτησε με αποτέλεσμα η Υπόθεση Munch, όπως

---

<sup>111</sup> Ενώ και η Σουηδία και η Νορβηγία βρέθηκαν υπό δανέζικη κυριαρχία, η Σουηδία κατέκτησε γρήγορα την ανεξαρτησία της, με την Νορβηγία να βιώνει την νύχτα των 400 χρόνων, όπως την αποκαλούν, δηλαδή την 400ετή υποδούλωση. Το 1814 είχε κοινό βασιλιά με την Σουηδία, αποτελώντας το αδύναμο μέλος αυτής της συνύπαρξης, ενώ το 1905 απέκτησε πλήρη ελευθερία

<sup>112</sup> Ulrich Bischoff, *Εντβαρντ Μουνκ: 1863-1944*, Παναγιώτα Ψαθά (μτφρ), Αθήνα 2004, σ.14.

<sup>113</sup> Josef Paul Hodin, *Edvard Munch*, Λονδίνο 1972, σ.33.

αποκλήθηκε, να τον κάνει πανευρωπαϊκά γνωστό και να λάβει την υποστήριξη συναδέλφων του. Με το πέρασμα των χρόνων πέρασε σε μία συμβολιστική εξπρεσιονιστικών διαθέσεων τέχνη, που προοικονόμισε τον γερμανικό εξπρεσιονισμό του 20ού αιώνα. Πέθανε το 1944, έχοντας πλέον αποκτήσει μεγάλη φήμη και ένα πολύ προσωπικό στιλ, που δύσκολα θα μπορούσε κάποιος να μιμηθεί.

Αναφορικά με τις προσωπικές του σχέσεις, ποτέ δεν έκανε κάποια μακροχρόνια σχέση με γυναίκα, ούτε παντρεύτηκε ποτέ, άλλωστε ήταν εναντίον του γάμου. Ήταν πολύ ντροπαλός και τυπικός στις σχέσεις του με το άλλο φύλο.<sup>114</sup> Αυτή η απομάκρυνση από το γυναικείο φύλο και οι αποτυχημένες σχέσεις που έκανε με ορισμένες γυναίκες είναι διακριτές στα έργα του, όπως στην *Ζήλεια* (εικ.15). Έργα με τον τίτλο *Ζήλεια* ξεκίνησε να κάνει το 1895 και συνέχισε μέχρι το τέλος της ζωής του. Έκανε συνολικά περίπου 11 πίνακες, μη περιλαμβάνοντας σχέδια ή λιθογραφίες με το ίδιο θέμα. Κάθε φορά άλλαζε η σύνθεση των μορφών, αλλά παρέμενε το βασικό ύφος του έργου, που περιλάμβανε μία ανδρική μορφή μπροστά και συνήθως μία ακόμα ανδρική και μία γυναικεία στο πίσω μέρος. Στην πρώτη εκδοχή του 1895 υπάρχει μία ανδρική μορφή σε πρώτο πλάνο, ενώ πίσω οι άλλες δύο μορφές είναι η Εύα και ο Αδάμ. Πρόκειται για τον μόνο πίνακα που υπάρχουν βιβλικά πρόσωπα, καθώς στους υπόλοιπους ομώνυμους πίνακες είναι αδιευκρίνιστο ποιοι είναι, αν και σε όλες τις περιπτώσεις επηρεάζεται από τα γεγονότα που του συμβαίνουν. Εν προκειμένω, εκείνη την εποχή είχε σχέση με την Dagny Juell (1867-1901). Ήταν κόρη ενός γιατρού, και πιθανόν ήταν παιδικοί φίλοι, μέσω της γνωριμίας των γιατρών πατέρων τους. Το 1892 ξανασυναντήθηκαν και έκαναν σχέση. Η Dagny όμως ήταν υπέρμαχη της ελεύθερης σχέσης και του ελεύθερου έρωτα, με αποτέλεσμα να ζηλεύει ο Munch όποιον άνδρα έβλεπε κοντά της. Ένας εξ αυτών ήταν και ο Stanislaw Przybyszewski, με τον οποίον εκείνη συνήψε σχέση το 1893 και έπειτα από λίγο τον ίδιο χρόνο παντρεύτηκαν. Το 1895 ωστόσο φαίνεται πως απέκτησε ξανά ερωτική σχέση με τον ζωγράφο, την χρονιά δηλαδή που φιλοτεχνεί την *Ζήλεια*.<sup>115</sup> Αυτό που αναπαριστά είναι τον εαυτό του ως Αδάμ και την Dagny ως Εύα, με τον άνδρα της να στέκει μπροστά ως προσωποποίηση της ζήλειας. Η προαναφερθείσα άποψη ότι όλες οι σύγχρονες γυναίκες είναι κόρες της Εύας φαίνεται πως βρίσκει απήχηση στον Munch, απεικονίζοντάς την ως Εύα που προσπαθεί να τον παρασύρει στην αμαρτία, αφού

<sup>114</sup> Thomas M. Messer, *Edvard Munch*, Νέα Υόρκη 1985, σ.25.

<sup>115</sup> Barbara Susan Travitz Bimer, *Edvard's Munch Fatal Women: A Critical Approach*, Τέξας 1985, σσ.52-60.

γνωρίζει ότι είναι παντρεμένη. Ο ζωγράφος ούτως ή άλλως πίστευε ότι η γυναίκα είναι η καταστροφή για τον άνδρα, αντιμετωπίζοντάς της ως αρπακτικά. Έτσι και εδώ σε μία τεχνοτροπία που θυμίζει αρκετά τον Paul Gauguin και κυρίως την *Αυτοπροσωπογραφία με τον κίτρινο Χριστό* (εικ.16), στην οποία αντιστοίχως υπάρχει μία προσωπογραφία και μία βιβλική σκηνή, ο Munch αναπαριστά το αρχέτυπο της γυναίκας-καταστροφής, την Εύα, που οδήγησε εκτός Παραδείσου όλη την ανθρωπότητα. Απαλείφοντας τις δικές του ευθύνες για αυτήν την σχέση, και μεταθέτοντας όλες τις ευθύνες στην δαιμονική νέα Εύα, καταλήγει να νιώθει μεγαλύτερη ενσυναίσθηση για τον άνδρα της συντρόφου του, τον οποίον αναπαριστά με συμπόνια και κατανόηση, σαν να ταυτίζεται μαζί του, παρά για εκείνη. Παράλληλα, με αυτό το έργο ο Munch ομολογεί τον παράνομο έρωτά του για την Dagny, αφού πρώτα την κατέστησε υπεύθυνη, και έτσι ζητάει συγχώρεση από τον δικαίως ζηλόφθονο σύζυγο. Ο πίνακας λειτουργεί, επομένως, ως ένα κατηγορητήριο για την μοιραία γυναίκα, που τον παραπλάνησε με την ομορφιά της και τον οδήγησε σε μία αμαρτωλή πράξη απιστίας, και ταυτόχρονα ως εξομολόγηση για την αμαρτία, ελπίζοντας στην συγχώρεση. Στην πραγματικότητα βέβαια ο Stanislaw Przybyszewski δεν ζήλευε την σύζυγό του, οπότε ο ζωγράφος στην ουσία έχει μία διπλή προσωπογραφία, αφού ταυτίζεται τόσο με τον αποπλανημένο Αδάμ, όσο και με τον ζηλιάρη σύζυγο, στον οποίο κάνει προβολή τα δικά του συναισθήματα ζήλειας.<sup>116</sup> Η γυναικεία μορφή αποτελεί τυπικό δείγμα *femme fatale*, που προβάλλει όλη της την θηλυκότητα στον Αδάμ-Munch, με το κόκκινο χρώμα-σύμβολο του πάθους να την περιτυλίγει, σε μία σκηνή που σύμφωνα με την Βίβλο ήταν γυμνοί. Ο ίδιος ως ντροπαλός είναι πλήρως ενδεδυμένος, κρύβοντας το γυμνό του σώμα. Τα φυσιογνωμικά στοιχεία έχουν αφαιρεθεί στις πίσω μορφές, καθώς δεν ενδιαφέρεται να συγκεκριμενοποιήσει το ποιοι απεικονίζονται, αλλά με αυτόν τον τρόπο κάθε άνδρας είναι ένας Αδάμ και κάθε γυναίκα μία Εύα.

Ο Franz von Stuck γεννήθηκε στις 23 Φεβρουαρίου 1863 στο Tettenweis της Βαυαρίας. Από μικρός ενδιαφέρθηκε για το σχέδιο, χαράσσοντας γραμμές με κιμωλία στα πατώματα του σπιτιού του. Το 1878 μετακόμισε στο Μόναχο, προκειμένου να μπορέσει να αποκτήσει καλλιτεχνική εκπαίδευση. Από το 1881 έως το 1885 φοίτησε στην Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. Ξεκίνησε κάνοντας σχέδια, αφίσες, εικονογραφήσεις βιβλίων, και το 1889 εξέθεσε για πρώτη φορά έργα του.

---

<sup>116</sup> Ο.π., σ.90.

Επιρροές που μπορεί να παρατηρήσει κανείς είναι κυρίως από το έργο του συμβολιστή Arnold Böcklin (1827-1901), ενώ το μέτρο όλων το βρίσκει στον ρωμαϊκό κλασικισμό.<sup>117</sup> Το 1892 έγινε ένας από τους ιδρυτές της Secession του Μονάχου. Ο όρος Secession, δηλαδή απόσχιση στα ελληνικά, προέρχεται από το λατινικό secessio plebis, καθώς σύμφωνα με την ρωμαϊκή ιστορία, οι πληβείοι απέρριψαν την εξουσία των πατρικίων που διοικούσαν την πόλη και αποσύρθηκαν σε ένα λόφο έξω από την πόλη. Αυτή η κίνηση απόσχισης και αυτονομίας έμεινε γνωστή ως secessio plebis,<sup>118</sup> και έδωσε έμπνευση σε καλλιτέχνες του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα, που ήθελαν να απομακρυνθούν από την εξουσία των Ακαδημιών, και της ισχύουσας καλλιτεχνικής κατάστασης, να δημιουργήσουν τις δικές τους Secession. Οι τρεις πιο γνωστές και επιτυχημένες ήταν του Μονάχου (1892), της Βιέννης (1897) και του Βερολίνου (1898). Στην πρώτη ανήκε ο Stuck, στην δεύτερη ο Gustav Klimt και στην τρίτη ο Max Liebermann (1847-1935). Η Secession του Μονάχου διαλύθηκε το 1901, όταν κάποια δυσαρεστημένα μέλη την εγκατέλειψαν και δημιούργησαν την καλλιτεχνική ομάδα Phalanx, ενώ το 1913 δημιουργήθηκε η νέα Secession του Μονάχου. Την περίοδο της Secession ο Stuck γνώρισε την μεγαλύτερη καταξίωση, κερδίζοντας μετάλλια σε διαγωνισμούς και διεθνή αναγνώριση. Το 1895 έγινε καθηγητής στην Ακαδημία, έχοντας ως μαθητές τους Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944) και Josef Albers (1888-1976). Λέγεται πως ήταν ένας αυστηρός καθηγητής, ποτέ δεν χαμογελούσε, ποτέ δεν επαινούσε τους μαθητές του, ούτε παρευρισκόταν στα εγκαίνια των εκθέσεών τους, αν και τον καλούσαν, με τον Kandinsky να λέει ότι τον θυμάται με ευγνωμοσύνη, παρά την πικρία που ένιωθε.<sup>119</sup> Το 1897 παντρεύτηκε την Αμερικανίδα Mary Lindpainter, σχεδιάζοντας ο ίδιος το σπίτι που θα έμεναν, την λεγόμενη Villa Stuck. Τα σχέδια του για τα έπιπλα κέρδισαν το χρυσό μετάλλιο στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1900. Το 1906 του απονεμήθηκε το Τάγμα της Αξίας της Βαυαρικής Κορώνας, που ξεκίνησε να δίνεται στην Βαυαρία από το 1808, και έτσι απέκτησε το προσωνύμιο «πρίγκιπας των ζωγράφων». Πέθανε στις 30 Αυγούστου 1928 στο Μόναχο. Το γεγονός που μετά θάνατον αμαύρωσε την εικόνα του είναι ότι υπήρξε ο αγαπημένος ζωγράφος του Αδόλφου Χίτλερ κατά την παιδική και εφηβική του ηλικία.

<sup>117</sup> Anton Sailer, *Franz von Stuck: ein lebensmarchen*, Μόναχο 1969, σ.5.

<sup>118</sup> Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Νέα Υόρκη 1981, σ.214.

<sup>119</sup> Sailer, ό.π., σ.27.

Δύο από τα πρώτα σημαντικά έργα του, που τον έφεραν πιο κοντά στην καταξίωση ήταν η *Φιληδονία* (εικ.17) του 1891 και η *Αμαρτία* (εικ.18), έργο του 1893, συνεπώς της περιόδου που είναι στην Secession. Από το 1889 έως το 1912 έκανε τουλάχιστον 10 εκδοχές αυτών των έργων. Ενώ είχε ήδη ασχοληθεί με το προπατορικό αμάρτημα, απεικονίζοντας την έξοδο του Αδάμ και της Εύας από τον Παράδεισο (εικ.19), με ένα παραδοσιακό τρόπο, που θυμίζει τις αντίστοιχες αναγεννησιακές απεικονίσεις, έπειτα επέστρεψε με δύο πολύ διαφορετικής αισθητικής έργα. Πλέον η Εύα δεν είναι η βιβλική μορφή, αλλά μία οποιαδήποτε σύγχρονη γυναίκα, που λάγνα κοιτάει προς τον θεατή, αποκαλύπτοντας το γυμνό της σώμα. Απουσιάζει ο θανάσιμος καρπός από το δέντρο, που προσέφερε στον Αδάμ, καθώς εκείνη την εποχή οι γυναίκες είναι ο θανάσιμος καρπός, που θα οδηγήσουν στην πτώση της πατριαρχίας, άρα της ανδρικής ευημερίας. Το φίδι υπάρχει, εντούτοις είναι περισσότερο φύλακας της Εύας, παρά εχθρός της που θα την διαφθείρει. Μοιάζει να την προστατεύει και να δείχνει τα δόντια του σε όποιον την απειλήσει. Γυναίκα και διάβολος, δεδομένου του ότι το φίδι θεωρείται ως η ενσάρκωση του διαβόλου, έχουν εξομοιωθεί, έχουν ταυτιστεί. Το φίδι επίσης αποτελεί ένα φαλλικό σύμβολο, που η Εύα φαίνεται να το έχει τιθασέψει και υποτάξει.<sup>120</sup> Αυτό επιδιώκει να κάνει και με τους θεατές, τους οποίους ενσωματώνει στο έργο με το να τους κοιτάει. Το βλέμμα, καθώς και όλο της το σώμα μοιάζουν προκλητικά, διότι αυτή είναι η πρόθεση.

Ο Kenneth Clark (1903-1983) είχε κάνει την διάκριση ανάμεσα στο γδυτό και το γυμνό, το naked και το nude. Το πρώτο σημαίνει να μην φοράς ρούχα, ενώ το δεύτερο είναι μορφή τέχνης, στο πρώτο είναι ο καθένας ο εαυτός του χωρίς ρούχα, στο δεύτερο οι άλλοι τον βλέπουν γδυτό, και παρόλα αυτά δεν είναι αναγνωρίσιμος ως ο εαυτός του. Ένα γδυτό σώμα πρέπει να ιδωθεί ως αντικείμενο για να μετατραπεί σε γυμνό. Γδυτός σημαίνει ότι είναι κάποιος χωρίς μεταμφίεση, ενώ γυμνός το γδυτό σώμα έχει μετατραπεί σε αμφίεση.<sup>121</sup> Έτσι, εδώ η Εύα έχει ενδυθεί την γύμνια της, με σκοπό το γδυτό της σώμα να αντικειμενικοποιηθεί στο βλέμμα του άνδρα θεατή, παρά το γεγονός ότι με την μη υποτακτική στάση της αντιμάχεται την αντικειμενικοποίηση, και γι' αυτό προκαλεί. Επιπλέον, ο ζωγράφος απαλείφει κάθε θρησκευτική, χριστιανική έννοια της αμαρτίας, δίνοντάς της κοσμική αίσθηση

<sup>120</sup> Robert Rosenblum, «L' art en 1900: aurore ou crépuscule?» στο Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Ann Dumas (επιμ.), *1900: La Belle Epoque de l' Art*, Παρίσι 2000, σ.45.

<sup>121</sup> John Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα. Βασισμένο στην τηλεοπτική σειρά του BBC με τον Τζον Μπέργκερ*, Ειρήνη Σταματοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2011, σ.61.

σεξουαλικού χαρακτήρα. Η Εύα ταυτίζεται με τις έννοιες της φιληδονίας και αμαρτίας, τις οποίες προσωποποιεί στους δύο πίνακες. Τα δύο έργα παρουσιάστηκαν σε έκθεση της Secession, όπου τοποθετήθηκαν σκαμνιά μπροστά από τα έργα, για να μπορεί ο θεατής να τα παρατηρήσει καλύτερα.<sup>122</sup> Προς το τέλος της ζωής του, το διάστημα 1920-28 επέστρεψε στο θέμα της Εύας (εικ.20), σε μία συνάμα παραδοσιακή και μοντέρνα οπτική. Είναι παραδοσιακή καθώς αναπαρίσταται ο Αδάμ με την Εύα, έχοντας το μήλο και το φίδι, από την άλλη όμως η Εύα και σε αυτήν την παράσταση είναι μία μοιραία γυναίκα, που συνειδητά θέλει να δαγκώσει ο Αδάμ τον απαγορευμένο καρπό, και να τον συμπαρασύρει στην αμαρτία και στον όλεθρο. Στην πραγματικότητα η Εύα δεν υποκινείται από τον Σατανά, αλλά είναι ο Σατανάς. Στο fin de siècle άλλωστε αρχίζει να εμφανίζεται ο σατανισμός αρκετά έντονα. Ο φίλος του Munch, Stanislaw Przybyszewski, είχε γράψει το 1897 την *Συναγωγή του Σατανά*, κάτι σαν Σατανιστικό Μανιφέστο,<sup>123</sup> ενώ ευρύτερα στα πλαίσια του ενδιαφέροντος του Συμβολισμού για το μυστικιστικό αρχίζει η διερεύνηση του σατανισμού, χωρίς απαραίτητα οι καλλιτέχνες να είναι σατανιστές. Ο γερμανός συγγραφέας Thomas Mann (1875-1955) στην νουβέλα του *Gladius Dei* (1902) έχει ως ήρωά του τον θρησκευόμενο Ιερώνυμο, ο οποίος βλέπει ένα κολάζ με το έργο *Αμαρτία* του Stuck και την *Παναγία* του Munch (εικ.21). Δεν είναι τυχαία η σύνδεση της αμαρτωλής Εύας με την Παναγία ως femme fatale, που ζωγράφισε ο νορβηγός καλλιτέχνης. Με αυτό το κολάζ φτιάχνεται η απόλυτα αμαρτωλή εικόνα,<sup>124</sup> αφού το αιώνιο δίπολο Εύας-Παναγίας, καλού-κακού, αναιρείται, με τις δύο γυναίκες να συνομιλούν κάτω από τον πέπλο της αμαρτωλής γυναικείας φύσης.

Ο Gustav-Adolf Mossa γεννήθηκε στις 28 Ιανουαρίου 1883 στην Νίκαια της Γαλλίας, από ιταλίδα μητέρα και γάλλο πατέρα. Ο πατέρας του, Alexis Mossa, ήταν καλλιτέχνης, διευθυντής του Μουσείου Καλών Τεχνών της Νίκαιας, και διοργανωτής του ετήσιου Καρναβαλιού της πόλης. Από μικρός ενδιαφέρθηκε για τις τέχνες, έλαβε μαθήματα από τον πατέρα του και έπειτα σπούδασε στην Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών της Νίκαιας έως το 1900. Εκείνη την χρονιά επισκέφθηκε την Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού και ήρθε σε επαφή με τον Συμβολισμό και την Art Nouveau, από τα οποία επηρεάστηκε. Οι επιδράσεις προέρχονται κυρίως από τον Gustave

---

<sup>122</sup> Sailer, ό.π., σ.16.

<sup>123</sup> Per Faxneld, *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*, Οξφόρδη 2017, σ.252.

<sup>124</sup> Gabrielle Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Paul Aston, Ruth Chitty, Karen Williams (μτφρ), Κολωνία 1997, σ.287.

Moreau, τον Aubrey Beardsley, την Αναγέννηση, αλλά και από συμβολιστές ποιητές, όπως τους Mallarmé, Huysmans, Baudelaire.<sup>125</sup> Τα έργα του έχουν κυρίως μία διάθεση γελοιογραφική, καρικατούρας, επηρεασμένος άλλωστε από τα καρναβάλια, αλλά και από τον Συμβολισμό και γι' αυτό συχνά ασχολήθηκε με μεσαιωνικές σκηνές, σκηνές θανάτου, αλλά και με μοιραίες γυναίκες. Η συμβολιστική του περίοδος χρονολογείται στο διάστημα 1900-1911, κατά το οποίο έχει απεικονίσει πολλές γυναίκες, όπως την Ιουδίθ, την Σαλώμη, την Δαλιδά, ως *femmes fatales*.

Η πιο γνωστή απεικόνιση *femme fatale* από τον Mossa είναι η *Εκείνη* (*Elle*, εικ.22), έργο στο οποίο απεικονίζει μία μοιραία γυναίκα, γυμνή, τονίζοντας το στήθος της ως εργαλείο αποπλάνησης του άλλου φύλου. Κάθεται πάνω σε ένα βουνό που αποτελείται από τα νεκρά σώματα των θυμάτων της, με το αίμα τους να βρίσκεται στα χέρια και τα πόδια της, και τα γεννητικά της όργανα να καλύπτονται από μία γάτα, σύμβολο λαγνείας, ακολασίας ή και πορνείας. Φοράει κρανία για δαχτυλίδια και από το περιλαίμιο κρέμονται ένα όπλο, ένα στιλέτο και ένα φυλακτό. Σε μία επιγραφή στο στέμμα που φέρει στο κεφάλι της με τις νεκροκεφαλές και τα κοράκια, αναγράφεται «hoc volo, sic iubeo. Sit pro ratione voluntas» (αυτό που θέλω, αυτό διατάζω. Η θέλησή μου είναι αρκετή).<sup>126</sup> Ο πίνακας αυτός είναι η αρχετυπική μοιραία γυναίκα, η πρώτη που ίσως έρχεται στο μυαλό, και γ' αυτό χρησιμοποιείται συχνά, όπως στο εξώφυλλο του βιβλίου *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, ή ως λογότυπο στην έκθεση *Battle of the Sexes-Franz von Stuck to Frida Kahlo*, που έλαβε χώρα στο Μουσείο Städel από τον Νοέμβριο του 2016 έως τον Μάρτιο του 2017. Σχετικά με το μοτίβο της μοιραίας Εύας, και ο Mossa ως λάτρης των *femmes fatales* δεν θα μπορούσε να το αποφύγει. Στο έργο του *Εύα-Πανδώρα* (εικ.23) του 1907 ο καλλιτέχνης συνδυάζει την βιβλική Εύα με την Πανδώρα της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Και οι δύο γυναίκες έχουν χρησιμοποιηθεί ως πρότυπα θανάσιμης θηλυκότητας, και στο συγκεκριμένο έργο συνυπάρχουν. Εικονίζεται μία γυναίκα η οποία έχει τόσο το φίδι και το μήλο της Εύας, όσο και το κουτί της Πανδώρας. Και οι δύο είναι ικανές να καταβαραθρώσουν το ανδρικό φύλο, αφού πρώτα το σαγηνεύσουν. Η Πανδώρα είναι η αντίστοιχη Εύα της ελληνικής μυθολογίας, αφού θεωρείται η πρώτη θνητή γυναίκα και αιτία όλων των δεινών, διότι όπως η πρωτόπλαστη της χριστιανικής θρησκείας έφαγε τον

<sup>125</sup> Pierre-Louis Mathieu, *La Generation Symboliste, 1870-1910*, Γενεύη 1990, σ.119.

<sup>126</sup> Elizabeth K. Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Σικάγο 2006, σ.197.

απαγορευμένο καρπό από περιέργεια, έτσι και η Πανδώρα άνοιξε το πιθάρι, και όχι κουτί, αργότερα το πιθάρι θεωρήθηκε ως κουτί, λόγω λαθεμένης μετάφρασης στα λατινικά, και απελευθέρωσε όλα τα δεινά του κόσμου. Η μετατροπή του πιθαριού σε κουτί έχει ερμηνευθεί και ως μία μισογυνιστική κίνηση, πιστεύοντας ότι το πιθάρι ήταν σύμβολο διάφορων μητρικών θεαινών, αλλά και του θανάτου, εξαιτίας της ταφής μέσα σε αυτά, ενώ το κουτί συμβόλιζε την σεξουαλικότητα. Ο ζωγράφος Félicien Rops συνέκρινε σε γράμματά του το 1892 την αγάπη των γυναικών με κουτί της Πανδώρας.<sup>127</sup> Η Εύα-Πανδώρα του Mossa είναι μία φιλήδονη γυναίκα, που κοιτάει πλαγίως τον θεατή, για να τον προκαλέσει, σε ένα αδιευκρίνιστο, άτοπο σκηνικό. Το κουτί είναι ανοιχτό, επομένως έχουν ήδη απελευθερωθεί όλα τα αρνητικά στοιχεία, και παρόλα αυτά εκείνη μοιάζει ικανοποιημένη, καθώς αρέσκεται να ζει μέσα στο χάος, από αυτό άλλωστε τρέφεται.

Ο Gustav Klimt γεννήθηκε στις 14 Ιουλίου 1862 στο Baumgarten, ένα προάστιο της Βιέννης, με γονείς την Anna Finster και τον χαρακτή Ernst Klimt. Εκείνη την εποχή η Βιέννη ήταν μία πολύ ανεπτυγμένη πόλη με 2 εκατομμύρια κατοίκους. Το 1876, σε ηλικία 14 ετών, γράφτηκε στην Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών. Εκεί, μαζί με τον αδερφό του, τον Ernst, και τον Franz Matsch, έμαθε διάφορες τέχνες, όπως νωπογραφία και ψηφιδωτό. Το 1880 πήραν τις πρώτες επίσημες παραγγελίες τους για το Μέγαρο Sturany στην Βιέννη. Ο Klimt ωστόσο δεν ήταν ευχαριστημένος από τις κρατικές παραγγελίες, καταλήγοντας να λέει: «Φτάνει η λογοκρισία...Θέλω να ξεφύγω...αρνούμαι κάθε είδους υποστήριξη από το κράτος».<sup>128</sup> Το 1888 ο αυτοκράτορας Φραγκίσκος Ιωσήφ του απένειμε το χρυσό μετάλλιο του Τάγματος της Τιμής. Ωστόσο, το 1893 το Υπουργείο Πολιτισμού αρνήθηκε τον διορισμό του ζωγράφου ως καθηγητή στην Ακαδημία Καλών Τεχνών, εξαιτίας της ανατρεπτικής, όπως πίστευαν, ζωγραφικής του.<sup>129</sup> Ο ίδιος με την αρνητική στάση του απέναντι στον ακαδημαϊσμό, αποτέλεσε ένα από τα ιδρυτικά μέλη, και υπήρξε ο πρώτος πρόεδρος της Secession της Βιέννης, που ιδρύθηκε το 1897. Επίσης, έγραφε τακτικά στο περιοδικό *Ver Sacrum* (=Ιερή Άνοιξη), που εξέδιδε η ομάδα από το 1898 έως το 1903. Η περίοδος της Secession είναι η κατεξοχήν συμβολιστική περίοδος του Klimt, με ορισμένα χαρακτηριστικά να εμφανίζονται και νωρίτερα, και άλλα να επιβιώνουν και μετά το 1903, όταν αρχίζει η «χρυσή περίοδος» του ζωγράφου και το πέρασμα

<sup>127</sup> Ο.π., σ.22.

<sup>128</sup> Gilles Néret, *Γκούσταφ Κλιμτ, 1862-1918*, Φωτεινή Γιοβάνογλου (μτφρ), Αθήνα 2004, σ.8.

<sup>129</sup> Federica Armiraglio, *Κλιμτ*, Δήμητρα Παπαβασιλείου (μτφρ), Αθήνα 2006, σ.11.

στην Art Nouveau. Η υφολογική αλλαγή έγινε μετά το ταξίδι του στην Φλωρεντία, την Βενετία και την Ραβέννα, το 1903, όταν ήρθε σε επαφή με το βενετσιάνικο φως, τα βυζαντινά έργα και τα ψηφιδωτά της Ραβέννας. Το 1905 πρωταγωνίστησε σε μία νέα ρήξη, μη συμμετέχοντας πλέον στην Secession, και αφού πήρε μαζί του και άλλα μέλη, δημιούργησε την ομάδα Klimt. Πέθανε στις 6 Φεβρουαρίου 1918, από αποπληξία. Ένα από τα αγαπημένα του θέματα καθ' όλη την διάρκεια της καριέρας του ήταν οι αλληγορικές απεικονίσεις γυναικών, με τις περισσότερες να ανταποκρίνονται στα πρότυπα της μοιραίας γυναίκας. Όπως είναι λογικό, δεν θα μπορούσε παρά να ασχοληθεί με την πρώτη μοιραία γυναίκα, την Εύα (εικ.24). Η Εύα του Klimt, του 1918, είναι ένα από τα τελευταία του και ανολοκλήρωτα έργα, στα οποία συνυπάρχει ο συμβολισμός, με την χρυσή περίοδο και την Art Nouveau. Στον πίνακα η ερωτική Εύα έχει αποπλανήσει με τα θέλητρά της τον Αδάμ, ο οποίος έχει παραδοθεί και αφεθεί πάνω της. Τα πλούσια ξανθά μαλλιά της συμβολίζουν την ερωτική της διάθεση, την λίμπιντο, με την οποία εκείνος έχει μαγευτεί και έχει κλείσει τα μάτια του, βιώνοντας έναν μεταμφιεσμένο σε όνειρο εφιάλτη. Η Εύα, αντιθέτως, έχει ορθάνοιχτα τα μάτια, καθώς έχει πλήρη επίγνωση του τι γίνεται, κοιτάει απευθείας τον θεατή και τον δελεάζει να την ακολουθήσει, σαν μία Σειρήνα που δεν χρειάζεται να τραγουδήσει, αρκεί η όψη της για να μεθύσει από έρωτα το ανδρικό θύμα.

Αυτό που έκαναν εικαστικά οι καλλιτέχνες του Συμβολισμού είναι να αναστρέψουν την εικόνα της Εύας και της σύγχρονης γυναίκας. Ενώ, δηλαδή, πίστευαν ότι κάθε γυναίκα έπρεπε να είναι ταπεινή για να εξιλεωθεί από το αμάρτημα της προγόνου τους,<sup>130</sup> η νέα Εύα, και συνεπώς οι νέες γυναίκες δεν είναι πρόθυμες να εξιλεωθούν. Αντιθέτως, όπως φάνηκε από τα παραπάνω έργα, είναι περήφανες και ικανοποιημένες για το κατόρθωμά τους, αφού αυτό επεδίωκαν. Η Εύα έπαψε να είναι θύμα του φιδιού και της ευπιστίας της και μετατράπηκε σε θύτη, έχοντας για θύμα όλο το ανδρικό φύλο.

---

<sup>130</sup> Efrat Tseëlon, *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, Λονδίνο 1995, σσ.12-13.



### 3.2 ΣΑΛΩΜΗ

Η Σαλώμη, σύμφωνα με την Καινή Διαθήκη, ήταν κόρη του Φίλιππου Ηρώδη και της Ηρωδιάδας. Στην συνέχεια η Ηρωδιάδα χώρισε τον σύζυγό της και παντρεύτηκε τον ετεροθαλή αδερφό του άνδρα της, τον τετράρχη της Γαλιλαίας, Ηρώδη Αντύπα, ο οποίος επίσης χώρισε την σύζυγό του, την Φασηλίδα για να παντρευτεί την Ηρωδιάδα, την ετεροθαλή ανιψιά του και κουνιάδα του. Από τον νέο γάμο δεν απέκτησαν παιδιά. Την εποχή εκείνη, της βασιλείας του αυτοκράτορα Τιβέριου, ο Ιωάννης ο Βαπτιστής έκανε κηρύγματα, προσελκύοντας το πλήθος και παρακινώντας το να βαπτιστεί, ώστε να έρθει σε επαφή με το Άγιο Πνεύμα. Ο Ηρώδης Αντύπας φοβόταν την απήχηση που είχαν τα κηρύγματά του, όπως και η Ηρωδιάδα, την οποία κατηγορούσε για την σχέση της με τον Ηρώδη, ενόσω ήταν και οι δύο παντρεμένοι με άλλους. Εν τέλει, ο Ιωάννης φυλακίστηκε στο φρούριο του Μαχαιρούνα, καθώς αν και ήθελε να τον θανατώσει, δεν μπορούσε αφού ο κόσμος τον θεωρούσε προφήτη. Η Ηρωδιάδα προκειμένου να τον εκδικηθεί, κατέστρωσε ένα σχέδιο σύμφωνα με το οποίο, αν η κόρη της, η Σαλώμη, χόρευε τον χορό των 7 πέπλων στον Ηρώδη, εκείνος θα της υλοποιούσε οποιαδήποτε χάρη, και έτσι η Σαλώμη θα ζητούσε αυτό που θα της είχε υποδείξει η μητέρα της, δηλαδή τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη. Η ιστορία της Σαλώμης αναφέρεται σε δύο Ευαγγέλια, στο Κατά Ματθαίον και στο Κατά Μάρκον, αν και σε κανένα από τα δύο δεν αναφέρεται το όνομά της. Και οι δύο Ευαγγελιστές την αναφέρουν ως «θυγάτηρ της Ηρωδιάδος»<sup>131</sup> ή ως «κοράσιο»,<sup>132</sup> αλλά ποτέ ως Σαλώμη. Το όνομα Σαλώμη, που στα εβραϊκά σημαίνει αυτή που έχει ειρήνη, η μακάρια, αναφέρεται σε μεταγενέστερες πηγές, όπως από τον εβραίο λόγιο Ιώσηπο Φλάβιο (37-100 μ.Χ.).<sup>133</sup> Στο κατά Λουκά δεν αναφέρεται καθόλου η Σαλώμη, αν και γίνεται λόγος για τα κηρύγματα του Ιωάννη και την φυλάκισή του από τον Ηρώδη, λόγω των σχολίων του για τον παράνομο δεσμό του με την Ηρωδιάδα, χωρίς να υπάρχει καμία αναφορά σε αποκεφαλισμό.<sup>134</sup> Στα Ευαγγέλια ως Σαλώμη αναφέρεται η γυναίκα του Ζεβεδαίου, μητέρα των αποστόλων Ιακώβου και Ιωάννη.<sup>135</sup> Η Σαλώμη έπειτα από τα γεγονότα με τον Ιωάννη τον Βαπτιστή παντρεύτηκε τον Φίλιππο τον Τετράρχη και μετά τον θάνατό του, το 34 μ.Χ.,

<sup>131</sup> Κατά Ματθαίον, 14,6, Κατά Μάρκον, 6,22.

<sup>132</sup> Κατά Ματθαίον, 14,11, Κατά Μάρκον, 6,28.

<sup>133</sup> Ιώσηπου Φλάβιου, *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία*, βιβλίο 18, κεφ. 5,4.

<sup>134</sup> Κατά Λουκά, 3,15-3,22.

<sup>135</sup> Κατά Μάρκον, 15,40.

παντρεύτηκε τον Αριστόβουλο της Χαλκίδας, οπότε και έγινε η βασίλισσα της Χαλκίδας και της μικρής Αρμενίας. Σε καμία από αυτές τις πηγές δεν γίνεται λόγος για την ομορφιά της Σαλώμης, παρά μόνο ότι άρεσε ο χορός της στον Ηρώδη. Δεν υπάρχει εξωτερική περιγραφή της, δεν υπάρχει εγκωμιαστικό σχόλιο για την εμφάνισή της ούτε καμία σύνδεση ανάμεσα στην Σαλώμη και τον Ιωάννη τον Βαπτιστή, καθώς είναι απόφαση της μητέρας της να αποκεφαλιστεί ο Ιωάννης και όχι δική της. Εξ αρχής ωστόσο συνδέθηκε με τον αποκεφαλισμό του προφήτη. Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος θεωρούσε ότι η Σαλώμη ήταν 15 χρονών όταν αποκεφαλίστηκε ο Ιωάννης, και ο ιερός Αυγουστίνος περιγράφει τον θάνατό της, λέγοντας ότι έπεσε στο νερό και αποκεφαλίστηκε από την παγωμένη επιφάνεια. Αυτό φέρνει στον νου μία *femme fatale* του 19<sup>ου</sup> αιώνα, την *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ* (1865) του ρώσου συγγραφέα Nikolai Leskov (1831-1895), όπου μία σύγχρονη Ρωσίδα, σαν άλλη Λαίδη Μάκβεθ, σκοτώνει τον άνδρα και τον πεθερό της προκειμένου να είναι με τον άνδρα που αγαπά, αλλά στο τέλος φυλακίζονται και οι δύο για τους φόνους, καθώς με την ομορφιά της τον οδήγησε στην συνέργεια των φόνων. Όταν όμως τον δει να έχει επαφές με άλλη γυναίκα, τότε θα την ρίξει στην θάλασσα και θα πέσει και εκείνη, βρίσκοντας φρικτό θάνατο μέσα στην θάλασσα.

Στην μεσαιωνική και βυζαντινή τέχνη απουσιάζουν απεικονίσεις της Σαλώμης. Μεγάλη διάδοση βρήκε στην Αναγέννηση και στο Μπαρόκ. Μόνο μερικοί από αυτούς που την ζωγράφισαν είναι ο Masolino (1383-1447), ο Filippo Lippi (1406-1469), ο Benozzo Gozzoli (1420-1497), ο Lucas Cranach ο πρεσβύτερος (1472-1553), ο Tiziano, ο Caravaggio, ο Guido Reni και πολλοί ακόμα. Στα περισσότερα έργα η Σαλώμη απεικονίζεται να κρατάει σε πινάκιο το ήδη αποκεφαλισμένο κεφάλι του Ιωάννη, ή να περιμένει να αποκεφαλιστεί. Το πιο βίαιο στιγμιότυπο του αποκεφαλισμού συνήθως αποκρύπτεται, αφενός γιατί θα ήταν μία πολύ τρομακτική σκηνή για την αισθητική της εποχής, αφετέρου γιατί δεν περιλαμβάνει την Σαλώμη, που δεν είναι παρούσα την ώρα του αποκεφαλισμού. Και ενώ τον 18<sup>ο</sup> και πρώιμο 19<sup>ο</sup> αιώνα δεν είναι τόσο συχνή η λογοτεχνική ή εικαστική αναφορά στην Σαλώμη, από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα ανεβαίνει ραγδαία η πρόσληψή της, αλλάζοντας όμως κατά πολύ την βιβλική ιστορία. Η αλλαγή ξεκινάει με το εκτενές επικό ποίημα του Γερμανοεβραίου Heinrich Heine (1797-1856), το *Atta Troll*, του 1841, στο οποίο παρουσιάζεται μία ενιαία μορφή Ηρωδιάδας-Σαλώμης και για πρώτη φορά γίνεται

αναφορά για φιλί στον αποκεφαλισμένο Ιωάννη,<sup>136</sup> κάτι που έκτοτε είναι πολύ συχνό, με επιτομή τον στίχο του Oscar Wilde, στην δική του *Σαλώμη*, «Φίλησα το στόμα σου Ιωάννη»,<sup>137</sup> που εκφωνεί η Σαλώμη στο κεφάλι του Ιωάννη ενώ έχει ήδη αποκοπεί. Στο ποίημα του Heine δεν εμφανίζεται η Σαλώμη, αλλά ενυπάρχει στο πρόσωπο της Ηρωδιάδας, που είναι δυαδικό. Πλέον εισάγεται το ερωτικό στοιχείο στην βιβλική ιστορία, κάτι που θα γίνει εντονότερο αργότερα. Έπειτα, ο Mallarmé έγραψε το ποίημα *Ηρωδιάς* το 1864, εστιάζοντας στις μηχανογραφίες της Ηρωδιάδας. Ο Gustave Flaubert (1821-1880) στις *Τρείς Ιστορίες* (1877), που αποτελούνται από τρία διηγήματα, αναφέρεται και εκείνος στην Ηρωδιάδα στο ομώνυμο διήγημά του. Η Σαλώμη και αυτήν την φορά παραμένει υποχείριο της μητέρας της, καθώς εκείνη της ζητάει να απαιτήσει από τον Ηρώδη τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη, αλλά αυτό που αλλάζει είναι ότι στέκεται πολύ στην ομορφιά της Σαλώμης, που πείθει τον Ηρώδη να της δώσει οτιδήποτε του ζητήσει. Επομένως, τίθεται το ζήτημα της καταστροφικής δύναμης της γυναικείας ομορφιάς. Η Ηρωδιάδα του Flaubert μεταφέρθηκε στο θέατρο ως όπερα, από τον γάλλο συνθέτη Jules Massenet (1842-1912) το 1881. Ο Oscar Wilde είναι εκείνος που με το θεατρικό του έργο *Σαλώμη* (1893) άλλαξε πλήρως την μέχρι τότε πρόσληψη της Σαλώμης, αφού πλέον εκείνη έγινε η εμπνεύστρια της ιδέας του αποκεφαλισμού, επειδή ο Ιωάννης της αρνήθηκε το φιλί που ήθελε. Έτσι, η ιστορία μετατρέπεται σε μια ερωτική ιστορία πάθους, που η άρνηση του φιλιού σε μία μοιραία γυναίκα, είναι ικανή να οδηγήσει τον άνδρα στον αποκεφαλισμό. Το θεατρικό του Wilde, για το οποίο υπάρχει εκτενέστερη αναφορά στον σχολιασμό της εικονογράφησης του Beardsley, αποτέλεσε την βάση για την όπερα του Richard Strauss (1864-1949) το 1905, την ίδια χρονιά που ο Guillaume Apollinaire έγραψε το ποίημά του «Σαλώμη» που συμπεριλήφθηκε στην ποιητική συλλογή *Alcools* του 1913. Στην ελληνική ποίηση και λογοτεχνία ο πρώτος που ασχολήθηκε με την ανανεωμένη Σαλώμη ήταν ο Κωνσταντίνος Π. Καβάφης (1863-1933) στο ποίημα του *Σαλώμη* το 1896, όπου συνδιαλέγεται ο νέος τύπος Σαλώμης, η Ερωμένη, όπως την λέει, με την γνώριμη καθαφική ειρωνεία. Επειδή δεν το δημοσίευσε ποτέ, συμπεριλήφθηκε στα Απαγορευμένα, το πρώτο ίσως δημοσιευμένο ελληνικό ποίημα είναι το «Ηρωδιάς, Τραγικός Μονόλογος» του Πολύβιου Δημητρακόπουλου του 1896, το οποίο

<sup>136</sup> <http://davidsbuendler.freehostia.com/troll6.htm> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

<sup>137</sup> Oscar Wilde, *Σαλώμη, Μονόπρακτη Τραγωδία*, Χαρά Σύρου-Θανάσης Τριαρίδης (μτφρ), Αθήνα 2016, σ.168.

δημοσιεύτηκε στο *Ημερολόγιον Σκώκου* το 1897.<sup>138</sup> Σχετικά με τις εικαστικές τέχνες, το β' μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζονταν περίπου πέντε με έξι έργα κάθε χρόνο στα επίσημα Salons με θέμα την Σαλώμη, χωρίς να συμπεριλαμβάνει κανείς τα έργα που απορρίπτονταν ή δεν υποβάλλονταν.<sup>139</sup> Από τον κλασικισμό μέχρι τον συμβολισμό και την Art Nouveau, η Σαλώμη απασχόλησε τους καλλιτέχνες του fin de siècle. Όσον αφορά τον Συμβολισμό, μερικές μόνο από τις πιο ενδιαφέρουσες εκδοχές του μύθου της Σαλώμης είναι του Gustave Moreau, του Aubrey Beardsley, του Gustav-Adolf Mossa, του Edvard Munch και του Franz von Stuck.

Ο Gustave Moreau γεννήθηκε στις 6 Απριλίου 1826 στο Παρίσι, από μία μεσοαστική οικογένεια. Ο πατέρας του, ο Louis Jean Marie Moreau, ήταν αρχιτέκτονας και η μητέρα του, η Adele Pauline Desmoutier, ήταν μουσικός. Μεγάλωσε συνεπώς σε ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον. Το προσωπικό του ενδιαφέρον για την τέχνη ξεκίνησε στην ηλικία των 15, όταν ταξίδεψε πρώτη φορά στην Ιταλία. Στα 18 του άρχισε να φοιτά στην École des Beaux-Arts του Παρισιού, την οποία θα εγκαταλείψει το 1850. Το 1852 εξέθεσε πρώτη φορά σε Σαλόν, συμμετέχοντας με μία Pietà, την οποία αγόρασε το γαλλικό κράτος για 600 φράγκα. Ήδη από το 1843 είχε μετακομίσει στο σπίτι της οδού La Rochefoucauld 14, στο οποίο έζησε μέχρι τον θάνατό του το 1898.<sup>140</sup> Από την δεκαετία του 1860 περνάει σε πιο συμβολιστικά έργα, παρά το γεγονός ότι ακόμα δεν υπάρχει το κίνημα του Συμβολισμού, γι' αυτό θεωρείται πρόδρομός του ή ο τελευταίος ρομαντικός,<sup>141</sup> μιας και υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία με το κίνημα του Ρομαντισμού. Ο ίδιος δεν παντρεύτηκε ποτέ, αν και είχε μία 25ετή σχέση με την Adelaide-Alexandrine Dureux, μέχρι τον θάνατό της, το 1890. Αναφορικά με το καλλιτεχνικό του ύφος, οι πίνακές του εγκιβωτίζουν την κληρονομιά που του έχουν αφήσει οι ρωμαϊκές τοιχογραφίες, η ιταλική Αναγέννηση, τα γλυπτά του Bernini, τα χρώματα του Delacroix, οι συνθέσεις και ο συμβολισμός του Rembrandt.<sup>142</sup> Τα έργα αυτά μπόρεσε να τα δει στα ταξίδια του στην Ιταλία, και στις συχνές επισκέψεις του στο μουσείο του Λούβρου. Στην Ιταλία έζησε για δύο

<sup>138</sup> Χριστίνας Ντουινιά, «Εκδοχές της Σαλώμης. Από το Ευρωπαϊκό Πνεύμα της Παρακμής στην Νεοελληνική Λογοτεχνία», στο Ζ.Ι. Σιαφλέκης (επιμ.), *Γραφές της Μνήμης. Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία*, Αθήνα 2011, σ.207.

<sup>139</sup> Ο.π., σ.203.

<sup>140</sup> Geneviève Lacambre, «Gustave Moreau et l' aquarelle», στο Geneviève Lacambre, Peter Cooke, Luisa Capodiekki (επιμ.), *Gustave Moreau: Les aquarelles*, Παρίσι 1998, σ.7.

<sup>141</sup> Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, sa vie, son oeuvre*, Παρίσι 1976, σ.161.

<sup>142</sup> Larry J. Feinberg, «Gustave Moreau and the Italian Renaissance», στο Geneviève Lacambre (επιμ.), *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*, Σικάγο 1999, σ.5.

χρόνια, από τον Οκτώβριο του 1857 έως τον Σεπτέμβριο του 1859. Όλα αυτά τα στοιχεία της δυτικής τέχνης, τα συνδυάζει με το οριενταλιστικό, εξωτικό χαρακτήρα που προσδίδει στα έργα του. Αν και δεν είχε ταξιδέψει στην Ανατολή, γνώριζε τον οριενταλιστή ζωγράφο Narcisse Berchère, που εξέθεσε το 1852 όψεις από την Συρία, και το 1853 από την Αίγυπτο. Επιπλέον, ήταν φίλος με τον Eugène Fromentin, που είχε ταξιδέψει τρεις φορές στην Αλγερία, το 1846, το 1847-48 και το 1852-53, και με τον Maxime Du Camp, που είχε ταξιδέψει ως φωτογράφος με τον Flaubert στην Αίγυπτο το 1849-50.<sup>143</sup> Αν βασιστούμε στην προαναφερθείσα περιοδολόγηση της *femme fatale*, τότε ο Moreau ανήκει στην τρίτη φάση, καθώς οι γυναίκες που απεικονίζει αφενός όλες αποπνέουν την αύρα της μοιραίας, αφετέρου μοιάζουν με Ανατολίτισσες. Με την Σαλώμη έχει ασχοληθεί πολλάκις. Συγκεκριμένα, έχει δημιουργήσει 19 ελαιογραφίες, 6 υδατογραφίες και τουλάχιστον 150 σχέδια.<sup>144</sup> Για πρώτη φορά εξέθεσε το 1876 στο Σαλόν του Παρισιού, το έργο *Η Εμφάνιση* (εικ.25). Ο ζωγράφος αναπαριστά την στιγμή του χορού της Σαλώμης. Στα αριστερά κάθεται ο Ηρώδης στον θρόνο του, που είναι στολισμένος με σύμβολα ινδικών θεοτήτων. Ογκώδεις κίονες οριοθετούν τον χώρο, ανάμεσα στους δύο κίονες υπάρχει ένας βωμός με τα σύμβολα της Σελήνης και του Ήλιου. Η Σαλώμη χορεύει τον χορό των εφτά πέπλων, τον οποίον τελειώνει, αφού της έχει μείνει ένα πέπλο. Στο δεξί χέρι κρατά ένα λωτό, σύμβολο επιθυμίας, ενώ το αριστερό χέρι εμφιασμένα τείνει μπροστά προς το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή. Η εμφάνιση του κεφαλιού, από την οποία πήρε και το έργο τον τίτλο, είναι οραματική, δεν είναι πραγματική. Σαν όραμα, έχει εμφανιστεί το ήδη κομμένο κεφάλι του προφήτη, λουσμένο μέσα σε ένα χρυσό φως. Η εμφάνιση του κεφαλιού με το φως ίσως συμβολίζει την εμφάνιση του Χριστού, διότι το μαρτύριο του Ιωάννη προοικονομεί τον θάνατο του Χριστού.<sup>145</sup> Η Σαλώμη εμφανίζεται να ζητάει και να θέλει τον αποκεφαλισμό, και όχι να γίνεται απλώς φερέφωνο των επιδιώξεων της μητέρας της. Η Ηρωδιάδα δεν κατέχει κάποιον σημαντικό ρόλο στον πίνακα. Η γητεύτρα Σαλώμη πλανεύει τον Ηρώδη, και προκαλεί τον θάνατο του προφήτη. Στον πίνακα είναι εμφανείς οι επιρροές τόσο από την ιταλική Αναγέννηση, κυρίως ως προς την αρχιτεκτονική οριοθέτηση του χώρου, όσο και από τον οριενταλισμό του Delacroix. Παράλληλα, υπάρχουν επιρροές από

<sup>143</sup> Geneviève Lacambre, «Gustave Moreau and Exoticism», στο Geneviève Lacambre (επιμ.), *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*, Σικάγο 1999, σ.16.

<sup>144</sup> <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/gustave-moreau.htm> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

<sup>145</sup> Norbert Wolf, *Symbolism*, Κολωνία 2016, σ.68.

την βυζαντινή τέχνη, ιδίως ως προς το χρυσό χρώμα και την έντονη μυστικιστικά απόκοσμη ατμόσφαιρα. Το Βυζάντιο επανήλθε στην μόδα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, στα πλαίσια του μεσαιωνισμού. Έχει σχολιασθεί για παράδειγμα η επιρροή του Βυζαντίου στην γλώσσα του Baudelaire, κάτι που φάνηκε να γοήτευσε τον Moreau, και γι' αυτό οι πίνακές του θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως το αντίστοιχο του Baudelaire στην ζωγραφική. Άλλωστε, η τέχνη, όπως έλεγε, μπορεί να οδηγήσει στην θρησκεία.<sup>146</sup> Για το εν λόγω έργο σχολίασε και ο Huysmans στο κατεξοχήν βιβλίο της Decadence, το *A Rebours*, ότι «έχει την γοητεία ενός μεγάλου, αφροδισιακού λουλουδιού, γεννημένο στο κρεβάτι της ιεροσυλίας, και μεγαλωμένο στο σπίτι της ασέβειας».<sup>147</sup> Το ίδιο θέμα με ελαφρές τροποποιήσεις το έχει απεικονίσει και σε υδατογραφία (εικ.26). Στο ίδιο Σαλόν εξέθεσε και την *Σαλώμη που χορεύει μπροστά στον Ηρώδη* (εικ.27), στο οποίο πάλι ο Ηρώδης, ένθρονος και μεγαλοπρεπής, σαν άλλος Δίας, παρακολουθεί την εξωτικά όμορφη Σαλώμη να χορεύει, μέσα σε όλη την υπερβολή. Το κτήριο μοιάζει με μεσαιωνικό παλάτι, αλλά και με χριστιανική εκκλησία. Δύο χρόνια αργότερα, το 1878, ολοκλήρωσε και την *Σαλώμη στον κήπο* (εικ.28), μία ειδυλλιακή σκηνή, ή για την ακρίβεια «νεκρολάγνα» ειδυλλιακή σκηνή, διότι αντί για ένα ερωτευμένο ζευγάρι, βρίσκεται η Σαλώμη με το κεφάλι του Ιωάννη, απολαμβάνοντας το κατόρθωμά της. Είναι ο μόνος πίνακας που είναι πλήρως ενδεδυμένη, αφού στα προηγούμενα δύο έχει αποκαλύψει μεγάλο μέρος του σώματός της, προκαλώντας όχι τόσο τον Ηρώδη, που δεν τον κοιτάζει, αλλά πρωτίστως τον θεατή με τον οποίο παίζει. Για τον Moreau, η Σαλώμη είναι το έμβλημα της φιληδονίας και της μη υγιούς περιέργειας.<sup>148</sup> Η Σαλώμη του Moreau είναι η πρώτη εικαστική αποτύπωση της νέας Σαλώμης, όπως άρχισε με τον Heine, και θα κορυφωθεί με τον Wilde.

Ο Aubrey Beardsley γεννήθηκε στις 21 Αυγούστου 1872 στο Brighton της Αγγλίας. Γονείς του ήταν οι Vincent Paul Beardsley (1840-1909) και Ellen Agnus Pitt (1846-1932), ο πατέρας του γιος κοσμηματοπώλη, και η μητέρα του από οικογένεια γιατρών. Μεγάλωσε σε ένα οικογενειακό περιβάλλον με μία δυναμική γυναίκα ως μητέρα, που εκείνη στήριζε οικονομικά το σπίτι με το να παραδίδει μαθήματα γαλλικών και πιάνου, ενώ ο πατέρας, που ήταν φυματικός, δεν είχε κάποια μόνιμη

<sup>146</sup> Virginia M. Allen, *The Femme Fatale. Erotic Icon*, Νέα Υόρκη 1983, σ.158.

<sup>147</sup> Patrick Bade, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Λονδίνο 1979, σ.9.

<sup>148</sup> Joseph Donohue, «Distance, Death and Desire in *Salome*», στο Peter Raby (επιμ.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Κέιμπριτζ 1997, σ.128.

εργασία, αλλά άσκησε διάφορα επαγγέλματα, κερδίζοντας όμως λιγοστά χρήματα. Ο Aubrey, ένα πολυτάλαντο παιδί, δημοσίευε στην σχολική εφημερίδα, την *Past and Present*, σχέδια και ποιήματα. Το 1888 μετακόμισε στο Λονδίνο και το 1890 δημοσίευσε το πρώτο του κείμενο, το *Tit Bits*.<sup>149</sup> Ο άνθρωπος που τον στήριξε στην νέα πόλη ήταν ο καλλιτέχνης Edward Burne-Jones (1833-1898), αλλά και ο γάλλος συμβολιστής Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), που τον σύστηνε το 1892 ως έναν νεαρό Άγγλο που κάνει καταπληκτικά πράγματα.<sup>150</sup> Έργα του δημοσιεύονταν σε εφημερίδες, όπως στο πρώτο τεύχος του *The Studio*, τον Απρίλιο του 1893, ή στην *Pall Mall Budget* τον Φεβρουάριο του 1893. Η επιτυχία και η δημοφιλία ξεκίνησαν να έρχονται το 1894, όταν έγινε καλλιτεχνικός διευθυντής του νέου, avant-garde περιοδικού *The Yellow Book* και εκδόθηκε η *Σαλώμη* του Oscar Wilde με την δική του εικονογράφηση. Η επιτυχία ήταν τόσο μεγάλη, που ο φίλος του, Max Beerbohm, ονόμασε την δεκαετία του 1890 «Περίοδος Beardsley».<sup>151</sup> Όσο και αν στις μέρες μας φαντάζει υπερβολική μία τέτοιου είδους αναφορά, στην πραγματικότητα η φήμη του Beardsley ήταν τόσο μεγάλη εκείνη την δεκαετία στην Μεγάλη Βρετανία, με πολλούς φίλους και πολέμιους, που ως ένα βαθμό δικαιολογείται ο χαρακτηρισμός. Να σημειωθεί πως η ίδια δεκαετία έμεινε γνωστή στην Μεγάλη Βρετανία ως «Naughty Nineties» (=Άτακτα 90s) ή στις ΗΠΑ ως «Gay Nineties» (=Χαρούμενα 90s), στην πρώτη περίπτωση λόγω της νέας, πιο απελευθερωμένης στάσης των ανθρώπων, στην δεύτερη περίπτωση λόγω της φαινομενικά χαρούμενης διάθεσης που επικρατούσε. Αυτή η φαινομενική χαρά έκανε τον Mark Twain (1835-1910) και τον Charles Dudley Warner (1829-1900) να ονομάσουν *The Gilded Age* (=Η επιχρυσωμένη εποχή) το βιβλίο τους που αναφερόταν στον όψιμο 19<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς κάτω από τον χρυσό (τα φανταχτερά θεάματα) λάνθαναν τα πραγματικά προβλήματα. Η τέχνη του Beardsley δίχασε τον κόσμο της ύστερης βικτωριανής περιόδου, με τους περισσότερους να μην τον αποδέχονται. Στο έργο του, που περιλαμβάνει κυρίως εικονογραφήσεις βιβλίων και σχέδια, και όχι πίνακες σε καμβά, συναντά κανείς εκλεκτικές συγγένειες με τα χαρακτηριστικά του Dürer, τις κυματοειδείς μορφές του Sandro Botticelli, τον απόκοσμο μυστικισμό του Blake, την θρησκευτικότητα του Burne-Jones, την διακοσμητικότητα του William Morris, αλλά και τα γυναικεία

<sup>149</sup> Brigit Brophy, *Black and White. A Portrait of Aubrey Beardsley*, Λονδίνο 1968, σσ.85-86.

<sup>150</sup> Georges Herscher, *Aubrey Beardsley*, Παρίσι 1976, χ.σ.

<sup>151</sup> Simon Wilson, *Beardsley*, Λονδίνο 1976, σ.3.

πρότυπα του Toulouse-Lautrec.<sup>152</sup> Το 1892 είχε ταξιδέψει στο Παρίσι, όπου και ήρθε σε επαφή με τις αφίσες του Lautrec. Την ίδια εποχή ξεκίνησε η επιρροή από την ιαπωνική τέχνη, με την απουσία προοπτικής των ιαπωνικών χαρακτηρισμών να γίνεται σχεδόν αξίωμα στην τέχνη του άγγλου εικαστικού. Πέθανε στις 16 Μαρτίου 1898, στην ηλικία των 26, αφήνοντας πίσω του 1100 σχέδια και εμπνέοντας καλλιτέχνες όπως τον Picasso, τους εξπρεσιονιστές, τον Mondrian, τον Paul Klee, τον Kandinsky, αλλά και τις διακοσμητικές τέχνες, τους σύγχρονους γραφίστες, τα κινούμενα σχέδια, τα κοστούμια του ρωσικού μπαλέτου, ενώ, λόγω της ποικίλης δραστηριότητάς του στα καλλιτεχνικά δρώμενα, θεωρείται ότι προεικόνισε τον Jean Cocteau (1889-1963).<sup>153</sup> Αγαπούσε πολύ την μουσική, και κυρίως τον Chopin και τον Wagner, και του άρεσε τόσο πολύ το βιβλίο *Η κυρία με τις καμέλιες* του Δουμά του υιού, που ετάφη με ένα αντίτυπο που του είχε δώσει ο ίδιος ο συγγραφέας.<sup>154</sup>

Το κομβικότερο έργο που ανέλαβε να εικονογραφήσει έμελε να είναι η μονόπρακτη τραγωδία *Σαλώμη* του Oscar Wilde. Ο ιρλανδός συγγραφέας έγραψε την Σαλώμη πρώτα στα γαλλικά, το 1891, κατά την διάρκεια της παραμονής του στην γαλλική πρωτεύουσα, με την έκδοση του βιβλίου να πραγματοποιείται τον Φεβρουάριο του 1893. Πρότεινε στην πιο γνωστή ευρωπαϊά ηθοποιό του όψιμου 19<sup>ου</sup> αιώνα, την Sarah Bernhardt (1844-1923), να υποδυθεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο, στο επικείμενο ανέβασμα της παράστασης στο Λονδίνο το 1892, που θα παιζόταν στην γαλλική γλώσσα. Αυτό που έκανε τόσο ιδιαίτερο το εν λόγω θεατρικό κείμενο, που μέχρι και σήμερα αποτελεί την πιο δημοφιλή λογοτεχνική πραγμάτευση της βιβλικής ιστορίας, είναι η εστίαση στην Σαλώμη, με τον Ηρώδη και την Ηρωδιάδα να διαδραματίζουν δευτερεύοντα ρόλο. Η Σαλώμη μεταλλάσσεται σε ένα θανάσιμο αρπακτικό, ικανό για τα πάντα. Είναι επίσης το έργο που εισάγει τον χορό των επτά πέπλων, καθώς στην Βίβλο δεν αναφέρεται το όνομα του χορού, ούτε το πώς χορεύει η Σαλώμη. Ο συγγραφέας επηρεάζεται από την *Πριγκίπισσα Maleine* του βέλγου συγγραφέα Maurice Maeterlinck (1862-1949), που εκδόθηκε στα γαλλικά δύο χρόνια νωρίτερα, και συνταιριάζοντάς το με την πλούσια εικονολογία του *Άσμα Ασμάτων*, τον εξωτισμό του Flaubert και την φιληδονία του Moreau, δημιούργησε την αρχετυπική εικόνα της μοιραίας γυναίκας του fin de siècle.<sup>155</sup> Είναι ένα θεατρικό έργο που έχει

<sup>152</sup> Linda Gertner Zatin, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics*, Οξφόρδη 1990, σ.3.

<sup>153</sup> Ο.π., σ.1.

<sup>154</sup> Ο.π., σ.3.

<sup>155</sup> Donohue, ό.π., σ.123.

ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως, με πολλούς να μιλάμε για κρυφά ομοφυλοφιλικά αισθήματα και μηνύματα, λόγω της ομοφυλοφιλίας του συγγραφέα, από την αναφορά σε ένα πράσινο λουλούδι, που λειτουργεί ως σύμβολο της κρυφής ομοφυλοφιλίας στο Παρίσι, μέχρι την ίδια την ανδρόγυνη Σαλώμη. Επί παραδείγματι, η Elaine Showalter ερμηνεύει τον χορό των εφτά πέπλων ως χορό των φύλων, ως παιχνίδι των εννοιών αρρενωπότητα-θηλυκότητα.<sup>156</sup> Το έργο προξένησε τόσο μεγάλη δυσαρέσκεια στον βικτωριανό συντηρητισμό, που η παράσταση τελικά δεν ανέβηκε στην Αγγλία, επειδή θεωρήθηκε βλάσφημος ο τρόπος που θα παρουσιαζόταν ένα βιβλικό θέμα. Για πρώτη φορά παίχθηκε σε θεατρική σκηνή του Παρισιού το 1896, με την Lina Munte, ενώ στην Αγγλία επετράπη το ανέβασμα του έργου μόλις το 1931.<sup>157</sup> Η *Σαλώμη* εκδόθηκε και στα αγγλικά το 1894 από τον John Lane, εκδότη του *The Yellow Book*, σε μετάφραση του ίδιου του συγγραφέα και του εραστή του, Alfred Douglas. Για την αγγλική έκδοση ανέλαβε ο Beardsley την εικονογράφηση, σχεδιάζοντας το εξώφυλλο, δύο εικόνες τίτλων, τον κολοφώνα, και δέκα εικόνες κειμένου, με άλλες δύο να συμπληρώνονται στην νέα έκδοση του 1904. Σε μία αφιέρωση του βιβλίου ο Wilde αναγνωρίζει τον Beardsley ως τον μόνο καλλιτέχνη, πέραν του ίδιου, που ξέρει τι σημαίνει πραγματικά ο χορός των πέπλων.<sup>158</sup> Η εικονογράφησή του (εικ.29-33) βασίζεται στο μαύρο και στο άσπρο χρώμα, που υποδηλώνει και την αμφισημία της ανθρώπινης ύπαρξης, όσο και της δικής του τέχνης, ένα είδος εικαστικού γιν και γιανγκ, που εξωτερικεύει μέσα από τον χορό της η Σαλώμη. Ο καλλιτέχνης σε γράμμα του προς έναν φίλο του το 1893 γράφει: «Το περασμένο καλοκαίρι δοκίμασα για τον εαυτό μου μια εντελώς καινούργια σχεδιαστική και συνθετική μέθοδο, κάτι που υπαινίσσεται την Ιαπωνία, χωρίς να είναι πραγματικά γιαπωνέζικο».<sup>159</sup> Ο Wilde ανέφερε και εκείνος για την ιδιαίτερη μέθοδο του εικονογράφου του: «μια μεταγενέστερη εποχή θα αποδώσει την ανακάλυψη της ομορφιάς του μαύρου χρώματος στον 19<sup>ο</sup> αιώνα... το φως του ήλιου πετυχαίνει την πλήρη λαμπρότητα μόνο σε αντίθεση με το μαύρο».<sup>160</sup> Πέραν από τον ιαπωνισμό ως προς τον σχεδιασμό, υπάρχουν επιρροές από τις ιαπωνικές ερωτικές ξυλογραφίες, τις λεγόμενες shunga, με τον καλλιτέχνη να έχει προσωπική συλλογή

---

<sup>156</sup> Donohue, ό.π., σ.123.

<sup>157</sup> Udo Kultermann, «The “Dance of the Seven Veils”. Salome and Erotic Culture around 1900», *Artibus et Historiae*, Vol.127, No.53 (2006), σ.195.

<sup>158</sup> Donohue, ό.π., σ.123.

<sup>159</sup> Stephen Escritt, *Αρ Νουβό*, Ιωάννα Βετσοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2000, σ.57.

<sup>160</sup> Gabrielle Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Paul Aston, Ruth Chitty, Karen Williams (μτφρ), Κολωνία 1997, σ.50.

ερωτικών ξυλογραφιών. Όπως ήταν αναμενόμενο, τα έργα του σκανδάλισαν αυτήν την «εύκολη σοβαρότητα μιας αφηρημένης ηθικής» που επικρατούσε στην βικτωριανή Αγγλία, με ορισμένους να αναφωνούν πως «είναι κατάλληλο μόνο για όσους έχουν δυνατό μυαλό, γιατί είναι φρικτό και αλλόκοτο και υποβάλλει τον τρόπο και την αμαρτία», όπως έλεγαν στην *Art Journal* το 1894 ή ότι «είναι μία υπερβολή που μέχρι τότε κανείς δεν είχε φανταστεί», και γι' αυτό θα πρέπει «το Κοινοβούλιο να χαρακτηρίσει αυτά τα πράγματα παράνομα».<sup>161</sup> Εν τέλει όμως, ούτε στον Wilde άρεσαν, ο οποίος έμεινε δυσαρεστημένος από το αποτέλεσμα, αφενός λόγω της αίσθησης της καρικατούρας από την οποία διαπνέονται, διότι ο Beardsley εγκατέλειψε τον ουτοπισμό του Συμβολισμού, για να περάσει στην κυνικότητα, και την γελοιογραφία, αφετέρου «οι εικόνες του είναι ιαπωνικές, ενώ το έργο μου βυζαντινό», όπως δήλωνε.<sup>162</sup> Τα έργα του με την Σαλώμη πράγματι διαπνέονται από έναν εξωτικό ερωτισμό, με την έννοια του θανάτου να δεσπόζει σαν δαμόκλειος σπάθη πάνω από τα κεφάλια όλων. Η Σαλώμη, σαν καρικατούρα μοιραίας γυναίκας, διψάει για αίμα, διψάει για τον θάνατο, και μέσα στην πολυτέλειά της απολαμβάνει την καταστροφή που είναι ικανή να προκαλέσει. Περισσότερο μάγισσα, που κάνει τα ξόρκια της, η Σαλώμη βρίσκεται σε ένα απροσδιόριστο περιβάλλον, σε μία απροσδιόριστη έμφυλη ή άφυλη οντότητα, αδιευκρίνιστης αλλά επικίνδυνης σεξουαλικότητας. Μια σεξουαλικότητα γκροτέσκα, αλλόκοτη, στην σφαίρα ενός απροσδιόριστου Άλλου, που υποτάσσει ένα ευνοχισμένο Εγώ.

Ο Gustav-Adolf Mossa ενδιαφέρθηκε ιδιαιτέρως για την κόρη της Ηρωδιάδας, και γι' αυτό την αναπαρέστησε τουλάχιστον 5 φορές. Την πρώτη φορά που απέδωσε εικαστικά την Σαλώμη, το 1904 (εικ.34), η Σαλώμη μοιάζει με ανήλικο κορίτσι, που έχει δίπλα την κούκλα της, την οποία εντούτοις έχει παρατήσει, διότι προτιμάει να γευτεί το αίμα του νεκρού Ιωάννη. Εκείνη την εποχή έχουν ήδη εκδοθεί βιβλία σχετικά με τον βαμπερισμό, όπως ο *Dracula* του Bram Stoker (1847-1912), το 1897, στο οποίο εκτός του κόμη Δράκουλα, υπάρχουν και γυναίκες, ως *femmes fatales*, που διψούν για αίμα. Είναι ένα βιβλίο κομβικής σημασίας για την εποχή, που θεωρείται ως μία καλυμμένη φαντασίωση της μολυσματικής γυναικείας σεξουαλικότητας.<sup>163</sup> Επιπλέον, στον πίνακα υπάρχουν λουλούδια με κεφάλια ανδρών. Τα λουλούδια, ήδη

<sup>161</sup> Escritt, ό.π., σσ.57-58.

<sup>162</sup> Bridget Elliot, *Aubrey Beardsley. Sixty Selected Drawings*, Λονδίνο 1967, σ.13.

<sup>163</sup> Elaine Showalter, «Syphilis, Sexuality, and the Fiction of the Fin de Siècle», στο Lyn Pykett (επιμ.), *Reading fin de siècle fictions*, Λονδίνο 1996, σ.172.

από τον *Χαμένο Παράδεισο* του Milton, ήταν σύμβολα της Πτώσης και της Εύας,<sup>164</sup> ενώ και εδώ συμβολίζουν την πτώση του πατριαρχικού κόσμου. Η ατμόσφαιρα του έργου αποπνέει κάτι ονειρικό και παραμυθένιο, σαν μία δαιμονική Αλίκη στην Χώρα των Θαυμάτων, που αντί για θαύματα, συντελούνται δολοφονίες ανδρών και αμαρτωλές πράξεις. Η νεαρή Σαλώμη, απομακρυσμένη από την κούκλα της, έχει χάσει κάθε παιδικότητα, έχοντας καταβυθιστεί σε ένα κόσμο εκδίκησης για το ανδρικό φύλο. Το επόμενο του έργο, η *Ειρωνεία της Σαλώμης* (εικ.35), παρουσιάζει μία ενήλικη Σαλώμη, που μόλις έχει βγει από την φυλακή του Ιωάννη, όπου πραγματοποιήθηκε ο αποκεφαλισμός, και γι' αυτό βγαίνει ικανοποιημένη για την επίτευξη του στόχου της. Και σε αυτό το έργο τα λουλούδια έχουν σημαντική παρουσία, όπως και το αίμα που υπάρχει στο δάπεδο, το οποίο υπερθεματίζει την προηγηθείσα πράξη. Ένα εξωτερικό στοιχείο που διαδραματίζει βασικό ρόλο στις μοιραίες γυναίκες είναι τα μαλλιά, τα οποία θεωρούνται θανάσιμο εργαλείο των *femmes fatales*.<sup>165</sup> Η Σαλώμη έχει ξανθά μακριά μαλλιά, που τα έχει ελαφρώς πιασμένα με ένα λουλούδι. Με αυτόν τον τρόπο, το κάλλος της, η σαγήνη της καθίστανται ακόμα πιο εμφανή. Το 1906 ο καλλιτέχνης επιστρέφει στην Σαλώμη, μόνο που αυτήν την φορά η σύνδεση και η σύγκριση με τις σύγχρονες γυναίκες είναι καθόλα πασιφανής. Στην *Σαλώμη με το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή* (εικ.36) η Σαλώμη έχει μετατραπεί σε μία σύγχρονη Παριζιάνα, που έχει βγει στο δρόμο του Παρισιού με ένα καλάθι με το κεφάλι του Ιωάννη. Το μοτίβο της Παριζιάνας ήταν εξίσου ισχυρό στην Γαλλία με εκείνο της *femme fatale*. Ήταν ένας τύπος θηλυκότητας πολύ πιο κοντά στα ανδρικά ιδανικά, που έκανε τους Γάλλους να λένε ότι οι γυναίκες είναι εκατό φορές πιο θηλυκές στο Παρίσι από οπουδήποτε αλλού.<sup>166</sup> Ο Mossa διατηρεί τα βασικά στοιχεία της παριζιάνικης θηλυκότητας, αλλά εντάσσει σε αυτό την έννοια του μακάβριου και της ειρωνείας, με το κεφάλι του Ιωάννη στο καλάθι, που υπό άλλες συνθήκες θα περιείχε φαγώσιμα, καθώς θα επέστρεφε από ψώνια. Δίπλα της έχει ένα σκύλο, σύμβολο πίστης, ακόμα και στις αμαρτωλές της πράξεις. Ο σκύλος όμως εκτός από την πίστη, κατά τον Μεσαίωνα, συμβόλιζε την ασέλγεια και την ακολασία, και έχει παρατηρηθεί ότι εμφανίζεται συχνά σε παραστάσεις με τον Ιούδα, συμβολίζοντας την προδοσία.<sup>167</sup> Στην Βίβλο οι

<sup>164</sup> Elizabeth K. Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Σικάγο 2006, σ.128.

<sup>165</sup> Patrick Bade, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Λονδίνο 1979, σ.13.

<sup>166</sup> Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, Λονδίνο 1998, σ.87.

<sup>167</sup> Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Λέιντεν 2008, σσ. 136-8.

βασανιστές του Χριστού αποκαλούνται σκυλιά του κακού. Εν προκειμένω, ο σκύλος θα μπορούσε να συμβολίζει την ακολασία της Σαλώμης. Η τέταρτη εκδοχή της βιβλικής ιστορίας χρονολογείται στα 1908 (εικ.37). Και σε αυτήν την περίπτωση η Σαλώμη είναι μία τυπική Παριζιάνα, με πλούσια και ακριβά ενδύματα, σύμβολα της γυναικείας ματαιοδοξίας και φιλαρέσκειας. Το κεφάλι του Ιωάννη με το φρέσκο ακόμα αίμα, είναι τοποθετημένο κάτω, με την Σαλώμη να δείχνει μία απόλυτη αδιαφορία για το ειδεχθές γεγονός, προτιμώντας εκείνη να συνεχίσει την ανάγνωσή της. Η Σαλώμη μέσα στην ωραιопάθειά της αγνοεί ό,τι γίνεται γύρω της, όπως οι ιερείς από πίσω. Κοιτάζει μόνο τον θεατή λοξά, τον εμπλέκει στην ιστορία, και τον κάνει συνεργό της ή πιθανό μελλοντικό θύμα της. Το 1917 ο Mossa επέστρεψε στην βιβλική ηρωίδα (εικ.38), αυτήν την φορά όχι για την αναδείξει σε μοιραία γυναίκα, αλλά για να την τιμωρήσει, απεικονίζοντάς την γυμνή στο κρεβάτι, ενώ έχει ήδη αποκεφαλιστεί ο Ιωάννης. Το κεφάλι του Ιωάννη εμφανίζεται οραματικά, μαζί με τις παλάμες του, για να την στοιχειώσουν, με το αίμα από το κεφάλι του να στάζει στο μαξιλάρι της, αφήνοντας πίσω τα ίχνη του εγκλήματος, του οποίου ηθική αυτουργός αποτέλεσε εκείνη.

Ο Edvard Munch το 1903 ασχολήθηκε και εκείνος με τον μύθο της Σαλώμης σε μία λιθογραφία (εικ.39). Σε αυτήν αναπαριστά τον εαυτό του ως αποκεφαλισμένο Ιωάννη και την σύντροφό του, την βιολονίστρια Eva Mudocci, ως Σαλώμη. Υπάρχει η εκφραστική αντίθεση του βλοσυρού Munch και της θριαμβεύουσας Mudocci. Με την βιολονίστρια γνωρίστηκαν όταν ο ζωγράφος πήγε στο Παρίσι το 1903 για να δει την έκθεση των έργων του στο Σαλόν των Ανεξαρτήτων. Η γεννημένη στην Αγγλία Evangeline Hope Muddock, όπως ήταν το πραγματικό της όνομα, ήταν και εκείνη στο Παρίσι την ίδια περίοδο στα πλαίσια μίας περιοδείας, και έτσι γνωρίστηκαν. Αρχικά ήταν φίλοι, στην συνέχεια όμως άρχισε να υπάρχει ερωτικό ενδιαφέρον. Εκείνη όμως εξακολουθούσε να έχει επαφές με άλλους, και άνδρες και γυναίκες, όπως με την συνάδελφό της, την πιανίστρια Bella Edwards.<sup>168</sup> Το δίλημμα μέσα στο οποίο βρέθηκε και τα αισθήματα αγάπης-μίσους για την σύντροφό του συμπτωνώνονται στην Σαλώμη, ένα έργο που σηματοδότησε την αρχή του τέλους του ειδυλλίου τους. «Ήταν ο τίτλος που προκάλεσε τον μόνο καβγά που κάναμε», είχε

---

<sup>168</sup> Barbara Susan Travitz Bimer, *Edvard's Munch Fatal Women: A Critical Approach*, Τέξας 1985, σσ.137-139.

γράψει η Mudocci σε ένα φίλο της σχετικά με το έργο.<sup>169</sup> Η Σαλώμη μοιάζει ικανοποιημένη από την πράξη της, ευτυχισμένη σχεδόν, κρατώντας το κεφάλι σαν να παίζει βιολί, αφού η Mudocci ήταν βιολονίστρια, γι' αυτό και σκύβει το κεφάλι της προς αυτό. Το κεφάλι του Ιωάννη-Munch έχει γίνει ένα αντικείμενο απόλαυσης για την ίδια.

Ο Franz von Stuck είχε φιλοτεχνήσει τρεις πίνακες το 1906 με θέμα την Σαλώμη, αν και σώζονται οι δύο, καθώς η τρίτη εκδοχή χάθηκε στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η μία εκδοχή της Σαλώμης (εικ.40) απεικονίζει την μοιραία θυγατέρα την ώρα που χορεύει τον χορό των επτά πέπλων. Η Σαλώμη του Stuck είναι μία όμορφη, ποθητή γυναίκα, που χορεύει ξέφρενα, έχοντας γυμνό το πάνω μέρος του σώματός της, με χρυσά όμως κοσμήματα. Δίπλα της βρίσκεται μία μαύρη μορφή, κάποιος υπηρέτης, με πιθηκόμορφα χαρακτηριστικά, που υποδηλώνει τις ρατσιστικές αντιλήψεις της εποχής για τους μαύρους ανθρώπους. Ο Stuck γενικότερα παρουσιάζει τις γυναίκες με μία διάθεση ανιμαλισμού, με ζωώδη ένστικτα. Στον πίνακα όμως ο υπηρέτης φαίνεται να έχει μετατραπεί σε ένα οικόσιτο ζώο, που υπακούει την οικοδέσποινα, θυμίζοντας την αντίστοιχη μαύρη υπηρέτρια από την *Ολυμπία* του Manet, για την οποία επίσης έχει κατηγορηθεί ο καλλιτέχνης για την ρατσιστική απεικόνισή της. Ο υπηρέτης κουβαλάει το κεφάλι του Ιωάννη, μέσα σε ένα εξωπραγματικό, ουράνιο, συμπαντικό περιβάλλον. Η επιρροή του θεατρικού του Wilde είναι βέβαιη, καθώς πέραν του χορού των επτά πέπλων, τον οποίον εκείνος φέρνει πρώτη φορά τόσο έντονα στο προσκήνιο, αναφέρει επίσης ότι το επεισόδιο πραγματοποιείται νύχτα, με συχνές αναφορές στο φεγγάρι, παρά το ότι στην Βίβλο δεν προσδιορίζεται πότε ακριβώς γίνεται. Ενδιαφέρον έχει ότι ο αποκεφαλισμός έχει ήδη συντελεστεί και παρόλα αυτά η Σαλώμη εξακολουθεί να χορεύει, φτάνοντας με τον χορό της σε άλλη διάσταση. Ο χορός και η απόλαυση του αποκεφαλισμού της έχουν προκαλέσει έκσταση, αρνούμενη να εγκαταλείψει τον μεθυστικό χορό της. Στην άλλη εκδοχή (εικ.41), η σκηνή είναι ιδωμένη πιο γενικά, καθώς φαίνεται όλο το σώμα της να πατάει στο έδαφος, έχοντας δίπλα τον υπηρέτη με το κεφάλι του Ιωάννη, μόνο που τώρα φαίνονται τα χέρια του υπηρέτη και όχι όλο το σώμα. Η Σαλώμη είναι μία *femme fatale* με αυτογνωσία, γνωρίζει το κακό που έχει προξενήσει και παρόλα αυτά εξακολουθεί να χορεύει. Τα έργα του Stuck είναι λογικό να σκανδάλισαν τους θεατές εκείνη την εποχή, με έναν γερμανό ιστορικό τέχνης να αποκαλεί τα έργα του το 1904

---

<sup>169</sup> Ο.π., σ.155.

δείγματα μίας επαρχιώτικης τέχνης και ως τα σημαντικότερα επιτεύγματα της καρναβαλικής διάθεσης του Μονάχου.<sup>170</sup> Η έννοια του καρναβαλιού, ως απελευθέρωση, όπως εξετάζεται από τον ρώσο φιλόσοφο Mikhail Bakhtin (1895-1975), είναι παρούσα στο έργο του Stuck. Κατά τον Bakhtin το γκροτέσκο καρναβαλικό σώμα είναι εκείνο που είναι εν εξελίξει, δεν είναι ποτέ ολοκληρωμένο αλλά συνεχώς δημιουργείται και δημιουργεί με τη σειρά του άλλο σώμα. Αυτού του είδους τα σώματα είναι διπλά, που το ένα πεθαίνει και δίνει τη θέση του στο άλλο που γεννιέται.<sup>171</sup> Αυτή η έννοια του διπλού ζωντανού-νεκρού, ολοκληρωμένου και μη, είναι εμφανής στην απεικόνιση της καρναβαλικής Σαλώμης.

---

<sup>170</sup> Maly και Dietfried Gerhardus, *Symbolism and Art Nouveau. Sense of impending Crisis, Refinement of sensibility, and life reborn in beauty*, Οξφόρδη 1978, σ.89.

<sup>171</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his world*, Helene Iswolsky (μτφρ), Μασαχουσέτη 1968, σσ.317-318, 322.

### 3.3 ΙΟΥΔΙΘ

Η ιστορία της Ιουδίθ και του Ολοφέρνη προέρχεται από την Παλαιά Διαθήκη και συγκεκριμένα από το βιβλίο της Ιουδίθ, που αντλεί το όνομά του από το όνομα της κεντρικής ηρωίδας. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη Βίβλο ο Ναβουχοδονόσωρ Β΄, βασιλιάς των Ασσυρίων, έστειλε τον αρχιστράτηγο Ολοφέρνη να καταλάβει την πόλη Βαιτυλούα, κοντά στην Ιερουσαλήμ. Στην περιοχή αυτή έμενε η Ιουδίθ, χήρα του Μανασσή, η οποία αφού απευθύνθηκε και προσευχήθηκε στον Θεό, αποφάσισε να βρει τον Ολοφέρνη, με στόχο να σώσει την πόλη της. Έτσι, αφού έβγαλε τα ρούχα της χηρείας και καλλωπίστηκε, συνάντησε τον αρχιστράτηγο. Εκείνος εντυπωσιασμένος από την εξωτερική της εμφάνιση, την προσκάλεσε στη σκηνή του με σκοπό να δειπνήσουν και με απώτερο στόχο να την βιάσει. Η Ιουδίθ δέχτηκε να πάει, έχοντας στο μυαλό της να επιτελέσει το θεϊκό σχέδιο, να σωθεί ο περιούσιος λαός. Ο Ολοφέρνης μεθυσμένος από το πολύ ποτό αποκοιμήθηκε, και η εβραία χήρα βρήκε την ευκαιρία να τον σκοτώσει. Πήρε το σπαθί του, τον αποκεφάλισε και στη συνέχεια πήρε το κεφάλι του, το έδωσε στην υπηρέτριά της που την περίμενε έξω από τη σκηνή και στο τέλος επέστρεψαν πανηγυρικά στην πόλη τους. Με αυτόν τον τρόπο η πόλη απελευθερώθηκε, καθώς μόλις οι στρατιώτες ανακάλυψαν το αποκεφαλισμένο πτώμα του στρατηγού τους, αποχώρησαν από την περιοχή. Η ιστορία ολοκληρώνεται με εορτασμούς για την απελευθέρωση και προσευχές προς τον Θεό.<sup>172</sup> Το βιβλίο της Ιουδίθ πρώτη φορά παρουσιάζεται στην Παλαιά Διαθήκη, στην μετάφραση των Εβδομήκοντα. Ωστόσο, η ιστορία φαίνεται πως δημιουργήθηκε τον 2<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. στην Αλεξάνδρεια ή στην Παλαιστίνη, στα εβραϊκά, στα αραμαϊκά ή στα ελληνικά.<sup>173</sup> Στην πραγματικότητα πρόκειται για μία φανταστική ιστορία που συνέθεσαν οι Εβραίοι εκείνη την εποχή, πιθανώς ως συγκαλυμμένη αλληγορία των δικών τους διαμαχών με τους Μακκαβαίους. Εκτός του Ναβουχοδονόσορα που είναι ένα υπαρκτό, ιστορικό πρόσωπο, αν και όχι βασιλιάς των Ασσυρίων, όπως αναφέρεται στη Βίβλο, αλλά βασιλιάς των Βαβυλωνίων, του νεοβαβυλωνιακού βασιλείου τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ, κατά τα άλλα δεν υπάρχει κάποια πραγματική βάση. Ούτε ο Ολοφέρνης υπήρξε ποτέ στρατηγός του βαβυλωνίου βασιλιά, ούτε η Ιουδίθ ήταν υπαρκτό πρόσωπο-το όνομά της στα εβραϊκά σημαίνει Εβραία- ούτε πόλη Βαιτυλούα, το όνομα της οποίας στα εβραϊκά ίσως σημαίνει πόλη του θεού ή

<sup>172</sup> *Η Παλαιά Διαθήκη κατά τους Εβδομήκοντα*, έκδοση Ε΄, Αθήνα 1965, σσ.442-455.

<sup>173</sup> Kevin R. Brine, «The Judith Project», στο Kevin R. Brine, Elena Ciletti, Henrike Lähnemann (επιμ.), *The Sword of Judith*, Κέμπριτζ 2010, σ.10.

παρθένα, συνδέοντάς την με την παρθενία της κεντρικής ηρωίδας. Το βιβλίο της Ιουδίθ ανήκει στα βιβλία της Βίβλου για την ορθόδοξη και καθολική εκκλησία ενώ για τους προτεστάντες συμπεριλαμβάνεται στα απόκρυφα, καθώς ο Μαρτίνος Λούθηρος (1483-1546) το 1534 το ενέταξε σε αυτά, αμφισβητώντας την γνησιότητα του κειμένου. Για τους Εβραίους δεν συμπεριλαμβάνεται στα ιερά κείμενα.

Εξ αρχής, η ιστορία από την χριστιανική παράδοση θεωρήθηκε ως συμβολισμός της νίκης της pudicitia, την οποίαν ενσαρκώνει η Ιουδίθ, έναντι της libido, την οποία εκπροσωπεί ο Ολοφέρνης. Αυτό υποστηρίζεται ήδη από τον 1<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. από τον Κλήμη τον 1<sup>ο</sup>, επίσκοπο της Ρώμης, από τον Προυδέντιο, ρωμαίο ποιητή του 4<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ., στο αλληγορικό έργο του *Ψυχομαχία*, και από τον άγιο Ιερώνυμο τον ίδιο αιώνα. Ο τελευταίος εκτός αυτού βλέπει την ηρωίδα ως πρόδρομο της Παναγίας,<sup>174</sup> ως μία προενσάρκωσή της, μία «αναδρομική εμβίωσή» της, με την εσαεί παρθενία να τις συνδέει. Επιπλέον, ταυτίζεται με την εκκλησία,<sup>175</sup> ενσαρκώνοντας τις αρετές της αγνότητας, της δύναμης και της παρθενίας. Με αυτόν τον τρόπο η ιστορία μπορεί να διαβαστεί ως νίκη της καθολικής εκκλησίας έναντι των αιρετικών, μία ανάγνωση που δεν αλλάζει μέχρι και το Μπαρόκ, τον 17<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. Η γαλλίδα φεμινίστρια φιλόσοφος Simone de Beauvoir (1908-1986) στο *Δεύτερο φύλο* συνδέει την Ιουδίθ με την Παρθένο Μαρία, ωστόσο διακρίνει τη διττή φύση της Ιουδίθ, καθώς συνδιαλέγεται με τη Εύα, συμπλέκοντας την αγνότητα με την αμαρτία, καθιστώντας έτσι δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ τους.<sup>176</sup> Πολλοί σύγχρονοι μελετητές βλέπουν την Ιουδίθ ως μία προφεμινιστική ηρωίδα,<sup>177</sup> ως μία γυναίκα η οποία μέσα σε ένα πατριαρχικό, φαλλοκρατικό περιβάλλον, γίνεται ο μεσσιανικός άνθρωπος που θα απελευθερώσει τον λαό. Επιπροσθέτως, το γεγονός ότι αυτό το κείμενο συμπεριλαμβάνεται σε ένα εξίσου φαλλοκεντρικό βιβλίο, αποτελεί κάτι αξιοσημείωτο. Είναι μία γυναίκα που ενώ παίρνει τη θέση του άντρα, βάσει των στερεοτυπικών προτύπων, δεν χάνει την θηλυκότητά της. Η Ιουδίθ, αντιθέτως, χρησιμοποιεί την θηλυκή της φύση και προσπαθεί, σαν μία femme fatale, να

<sup>174</sup> Patrologia Latina 29, Col. 37-39.

<sup>175</sup> Elena Ciletti-Henrike Lähnemann, «Judith in the Christian tradition», στο Kevin R. Brine, Elena Ciletti, Henrike Lähnemann (επιμ.), *The Sword of Judith*, Κέιμπριτζ 2010, σ.45.

<sup>176</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I*, Παρίσι 1949, σ.193.

<sup>177</sup> Helen Efthimiadis-Keith, «Judith, Feminist Ethics and Feminist Biblical/Old Testament Interpretation», *Journal of Theology for Southern Africa*, τχ. 138, Νοέμβριος 2010, σσ.94-95.

σαγηνεύσει με αυτήν τον Ολοφέρνη ώστε να επιτύχει αυτό που επιδιώκει.<sup>178</sup> Μετατρέπεται σε κάτι ανδρόγυνο, καθώς είναι μία γυναίκα που δεν επιτελεί τον ρόλο για τον οποίον είναι προορισμένη. Επιτελεί τον ανδρικό ρόλο, ενώ πίσω από την θηλυκή περιβολή αποκρύπτεται η φαλλική φύση, καθιστώντας ταυτόχρονα τον Ολοφέρνη μία καρικατούρα ανδρός, μία πιο εκθηλυμένη ανδρική εκδοχή, δημιουργώντας μία ανατροπή φύλων και ρόλων. Παρόλα αυτά, η Ιουδίθ δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί φεμινιστικό πρότυπο, διότι ακολουθεί τα αρχέτυπα της γυναικείας υπόστασης. Καταρχάς, η Ιουδίθ δεν είναι μία γυναίκα, αλλά μία διαμεσολαβημένη μέσω του ανδρικού βλέμματος γυναίκα. Το ανδρικό βλέμμα είναι κυρίαρχο, καθώς αυτό την δημιούργησε και σε αυτό απευθύνεται. Επομένως, δεν είναι ένα μεταφεμινιστικό ιδεώδες, αλλά μία φαντασιακή κατασκευή.

Κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους, ο αποκεφαλισμός του Ολοφέρνη από την Ιουδίθ προσλαμβάνεται, εκτός από νίκη της *rudicitia* και νίκη της *Humilitas* έναντι της *Superbia*. Δεν υπάρχουν πολλές απεικονίσεις αυτήν την εποχή, παρά μόνο σε εικονογραφίες Βίβλων και χειρογράφων, με εξαίρεση το fresco του 8<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ. στη Santa Maria Antiqua στη Ρώμη. Στην Αναγέννηση όμως και στο Μπαρόκ αυτό το θέμα γνωρίζει τη μεγαλύτερη εικαστική άνθιση. Καλλιτέχνες όπως ο Sandro Botticelli (1445-1510), ο Andrea Mantegna (1431-1506), ο Michelangelo έχουν αναπαραστήσει το βιβλικό επεισόδιο, εστιάζοντας είτε στην στιγμή πριν είτε στην στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό. Στο Μπαρόκ καλλιτέχνες όπως ο Caravaggio (εικ.42) ή η Artemisia Gentileschi (1593-1653, εικ.43), ενδιαφέρθηκαν για την βίαιη στιγμή του αποκεφαλισμού, δημιουργώντας έργα αποκρουστικά για την μέχρι τότε αισθητική, αλλά και μία Ιουδίθ αποφασισμένη και δυναμική. Εκτός των εικαστικών τεχνών, και στην μουσική την περίοδο του Μπαρόκ συντίθενται μουσικές συνθέσεις με θέμα την βιβλική ιστορία της απελευθέρωσης της Βαιτυλούας. Ο ιταλός συνθέτης Alessandro Scarlatti (1660-1725) δημιουργεί το ορατόριο *La Giuditta* (1693), όπως και ο ιταλός συνθέτης Antonio Lotti (1667-1740) και ο Antonio Vivaldi (1678-1741) που συνθέτει ένα ορατόριο το οποίο τιτλοφορείται *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* (1716). Το θέμα συναντάται και σε μεταγενέστερες συνθέσεις, όπως αυτή του κλασικού συνθέτη Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), *La*

---

<sup>178</sup> Renate Peters, «The Metamorphoses of Judith in Literature and Art: War by other means», στο Aranzazu Usandizaga, Andrew Monnickendam (επιμ.), *Dressing up for War: Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*, Άμστερνταμ 2001, σσ.113-14.

*Betulia liberata* (1771), που βασίζεται σε ένα λιμπρέτο του Pietro Metastasio (1698-1782). Το 1797 ένας γάλλος συγγραφέας αγνώστων στοιχείων έγραψε ένα θεατρικό έργο με τον προκλητικό τίτλο *Charlotte Corday ou la Judith moderne*. Στο εν λόγω έργο ταυτίζεται η Charlotte Corday, η γυναίκα που δολοφόνησε τον Jean-Paul Marat στις 13 Ιουλίου 1793, με την Ιουδίθ, προβάλλοντας ως κοινό σημείο την δολοφονία ενός ισχυρού άνδρα για το κοινό καλό. Το θεατρικό έργο όμως που άλλαξε ή συνέβαλε δραστικά στην αλλαγή όλης της μεταγενέστερης πρόσληψης του θέματος της Ιουδίθ είναι η πεντάπρακτη τραγωδία *Judith* (1838) του γερμανού θεατρικού συγγραφέα Friedrich Hebbel (1813-1863). Ο Hebbel αποϊεροποιεί την βιβλική ιστορία και την προσεγγίζει περισσότερο ερωτικά, αφού πλέον η Ιουδίθ μετατρέπεται σε μία μοιραία γυναίκα, που αποκεφαλίζει τον Ολοφέρνη, περισσότερο για να μην βιασθεί η ίδια και απολεσθεί η παρθενία της, συντηρώντας έτσι το taboo της παρθενίας, για το οποίο κάνει λόγο ο Sigmund Freud στην ανάλυσή του για την προαναφερθείσα τραγωδία. Ο αυστριακός ψυχαναλυτής στο άρθρο του «The taboo of virginity» αναφέρεται στην τραγωδία *Judith*, μέσα από το πρίσμα πως και σε αυτήν την ιστορία υπάρχει αυτό το taboo. Αυτό καθίσταται εμφανές από το ότι η παρθενική της ομορφιά γίνεται αιτία ώστε ένας άνδρας, ο σύζυγός της, να μείνει παράλυτος την πρώτη νύχτα του γάμου, εξηγώντας με αυτόν τον τρόπο την παρθενία της όταν γνωρίζει τον Ολοφέρνη, και ένας άλλος, ο Ολοφέρνης, να αποκεφαλισθεί παρασυρόμενος από την ομορφιά της.<sup>179</sup> Η ομορφιά της επομένως δαιμονοποιείται, αν συλλογιστούμε την μεσαιωνική πρόσληψη της γυναικείας ομορφιάς και παρθενίας αλλά και την άποψη της Beauvoir περί ενός κρυμμένου δαίμονα πίσω από την παρθένα για το «συλλογικό ασυνείδητο».<sup>180</sup> Η ίδια άλλωστε η Ιουδίθ ομολογεί στο θεατρικό έργο πως η απόλαυση της ομορφιάς της οδηγεί στην τρέλα και στον θάνατο.<sup>181</sup> Επομένως, η παραβίαση της παρθενίας της θα οδηγήσει στην απελευθέρωση μίας εχθρικής αντίδρασης.<sup>182</sup> Ωστόσο, το θεατρικό έργο του Hebbel διαπνέεται από μισογυνισμό και αντισημιτισμό, που θα το καταστήσει πολύ αγαπητό έργο στα χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και του ναζισμού, καθώς τις δεκαετίες 1920 και 1930 θα ανέβουν περίπου 6000 παραστάσεις βασισμένες στο εν

<sup>179</sup> Sigmund Freud, «The taboo of virginity», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XI, James Strachey (μτφρ.), Λονδίνο 1910, σ.207.

<sup>180</sup> Όρος που εισήγαγε ο ελβετός ψυχίατρος Carl Gustav Jung (1875-1961).

<sup>181</sup> Freud, ό.π., σ.207.

<sup>182</sup> Ό.π., σ.208.

λόγω έργου.<sup>183</sup> Η σεξουαλικοποίηση της ιστορίας χρησιμοποιείται στο γνωστό μυθιστόρημα του Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), *Αφροδίτη με τη γούνα* (1870), όπου ο συγγραφέας περιγράφει μία μαζοχιστική ερωτική ιστορία,<sup>184</sup> ενός άνδρα που αρέσκεται στο να υπόκειται διάφορες ταπεινώσεις από μία γυναίκα και διαβάζοντας μία μέρα το βιβλίο της Ιουδίθ διαπίστωσε πόσο τυχερός υπήρξε ο Ολοφέρνης που -μέσα στην μαζοχιστική αντίληψη του συγγραφέα- βρήκε ένα πολύ γλυκό θάνατο από τα χέρια της γυναίκας που αγάπησε.<sup>185</sup>

Στις εικαστικές τέχνες χρησιμοποιήθηκε από πολλούς η νέα, μαζοχιστικά όμορφη Ιουδίθ, όπως από τους Νικόλαο Γύζη, Gustav Adolf Mossa, Gustav Klimt και Franz von Stuck.

Ο Νικόλαος Γύζης γεννήθηκε την 1<sup>η</sup> Μαρτίου 1842 στο Σκλαβοχώρι της Τήνου, γιος του ξυλουργού Ονούφριου Γύζη και της Μαργαρίτας, το γένος Ψάλτη. Το 1850 η οικογένεια μετακόμισε στην Αθήνα. Το 1854 γράφτηκε στο Πολυτεχνείο, για να σπουδάσει στο Σχολείο των Τεχνών, όπως ονομαζόταν η μεταγενέστερη Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Συχνά έπαιρνε πρώτα βραβεία σε μαθητικούς διαγωνισμούς, δείχνοντας το ταλέντο του από μικρή ηλικία. Όταν είχε επισκεφθεί ο βασιλιάς Όθωνας την Σχολή, είχαν παρουσιάσει τον Γύζη ως τον πιο ταλαντούχο μαθητή της Σχολής. Το 1855 ο Νικηφόρος Λύτρας γίνεται καθηγητής στο Σχολείο, ο οποίος τον παροτρύνει να σπουδάσει στο Μόναχο, κοντά στον Karl von Piloty, ενώ πιθανόν είναι εκείνος που τον σύστησε στον πάτρωνα και μετέπειτα πεθερό του, Νικόλαο Νάζο. Ο Νάζος μεσολάβησε για να εγκριθεί η υποτροφία από το Ίδρυμα της Ευαγγελιστρίας της Τήνου, και έτσι αφού το 1864 αποφοίτησε, την επόμενη χρονιά έφυγε για το Μόναχο, όπου σπούδασε στην Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών.<sup>186</sup> Το Μόναχο του fin de siècle αριθμούσε περισσότερους καλλιτέχνες, από ό,τι το Βερολίνο και η Βιέννη μαζί.<sup>187</sup> Τα έργα με τα οποία ξεκινάει την καριέρα του είναι ως επί το πλείστον ηθογραφίες, στα πλαίσια της ρεαλιστικής ηθογραφίας που κυριαρχούσε εκείνη την περίοδο στην Γερμανία. Ο ζωγράφος κατάφερε να γίνει δεκτός στην Ένωση Καλλιτεχνών και να συμμετάσχει με επιτυχία σε διαγωνισμούς της Ακαδημίας. Το πρώτο βραβείο σε διαγωνισμό της Ακαδημίας ήταν η *Ιουδίθ και*

<sup>183</sup> Savannah Hope Dearhamer, «Exploring the Suppressed Territory of the Third Reich World: Judith in the Twentieth Century», *Midwest Journal of Undergraduate Research*, Issue 6 (2016), σ.157.

<sup>184</sup> Το 1886 ο αυστριακός ψυχίατρος Richard Freiherr von Krafft –Ebing (1840-1902) ονόμασε μαζοχισμό την συγκεκριμένη «σεξουαλική διαστροφή» από το όνομα του συγγραφέα.

<sup>185</sup> Leopold von Sacher-Masoch, *Η Αφροδίτη με τη γούνα*, Αθήνα 2009, σ.38.

<sup>186</sup> Μαρίνου Καλλιγά, *Νικόλαος Γύζης. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1981, σσ.23-26.

<sup>187</sup> Νέλλης Μισιρλή, *Νικόλαος Γύζης*, Αθήνα 1995, σ.30.

*Ολοφέρνης* (εικ.44) το 1869. Το έργο του το ανέθεσε ο καθηγητής του, ο Piloty, με σκοπό να συμμετέχει με αυτό στον ετήσιο διαγωνισμό. Σε γράμμα του προς τον Νάζο στις 10 Μαρτίου 1869 γράφει «Μετά χαράς σας αναγγείλω ότι εις τον ετήσιον της Ακαδημίας διαγωνισμόν της συνθέσεως...μου εδόθη το πρώτο βραβείον μεταξύ 22 μαθητών. Το θέμα ήτο η Ιουδίθ μετά του Ολοφέρνης»,<sup>188</sup> ενώ στο ημερολόγιό του έγραψε: «Για να συγκρατήσω τη φρεσκάδα του έργου, ζωγράφισα πρώτα το κεφάλι και τα χέρια και μετά θα καταπιαστώ με τα ρούχα».<sup>189</sup> Προφανώς θεωρούσε πιο εύκολο και γρήγορο να ζωγραφίσει τα ρούχα και προτίμησε να εστιάσει την προσοχή του περισσότερο στην ψυχογράφηση των προσώπων. Η οριενταλιστική αίσθηση του Γύζη, που, μετά το ταξίδι του στην Μικρά Ασία το 1873 μαζί με τον Λύτρα, θα γίνει ακόμα εντονότερη, συνδυάζεται περισσότερο με μία ρομαντική διάθεση. Η μοιραία γυναίκα του έλληνα ζωγράφου είναι πιο κοντά στις μοιραίες γυναίκες του Ρομαντισμού από ό,τι του Συμβολισμού, κάτι λογικό αφού ο Συμβολισμός θα εμφανιστεί δυναμικότερα την επόμενη δεκαετία, με τον Γύζη να προσχωρά σε αυτόν τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Και στις δύο εκδοχές (εικ.45) παρατηρείται η επιρροή από τον Delacroix, αλλά ακόμα και από το ύστερο έργο του Tiziano, με την Ιουδίθ ταυτοχρόνως να θέλει να τον αποκεφαλίσει, αλλά και να φοβάται το ενδεχόμενο μήπως ξυπνήσει και την δει, προτού διαπράξει τον φόνο. Η οριενταλιστική Ιουδίθ του Γύζη ανήκει στην ίδια κατηγορία *femme fatale*, με την Κλεοπάτρα του Gautier ή με μία πολύ πιο πρώιμη και λιγότερο απενοχοποιημένη εκδοχή της Σαλώμης του Wilde. Ο καλλιτέχνης δεν έχει εγκαταλείψει τις αρχές της Σχολής του Μονάχου στην οποία ανήκε, δηλαδή της σχολής ζωγράφων που σπούδασαν στην Ακαδημία του Μονάχου, και κινήθηκαν στην ρεαλιστική ηθογραφία, ωστόσο είναι η πρώτη φορά που δηλώνει μία απομάκρυνση από αυτά τα ιδανικά. Το 1880 ανακηρύχθηκε επίτιμο μέλος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Μονάχου και το 1888 έγινε τακτικός καθηγητής. Είναι η περίοδος που αρχίζουν τα συμβολιστικά έργα του, κυρίως θρησκευτικής θεματολογίας, που έχουν μία απόκοσμη ατμόσφαιρα. Τα χρόνια εκείνα θα ασχοληθεί εκ νέου με *femmes fatales*, όπως στην *Αράχνη* (εικ.46), ή στην *Αφίσα για τα τσιγάρα Παπαστάθη* (εικ.47). Και στις δύο περιπτώσεις, οι γυναίκες κοιτούν προκλητικά, αλλά και δυναμικά, γεμάτες βεβαιότητα τον θεατή, η μία σαγηνεύοντάς τον για να τον βάλει στον ιστό της, ίσως

<sup>188</sup> *Επιστολαί του Νικόλαου Γύζη*, Γεώργιου Δροσίνη, Λάμπρου Γ. Κορομηλά (επιμ.), Αθήνα 1953, σ.17.

<sup>189</sup> Καλλιγά, ό.π., σ.39.

και τον ίδιο τον ζωγράφο και η άλλη για να καπνίσει, βλέποντας την ίδια να κάνει αυτήν την ανδρική μέχρι τότε συνήθεια.

Ο Gustav Adolf Mossa φιλοτεχνεί την δική του *Ιουδίθ* (εικ.48) το 1904, μία σύγχρονη Ιουδίθ, όπως αντιστοίχως είχε κάνει με την Σαλώμη. Η Εβραία έχει μετατραπεί σε μία Παριζιάνα, που μαζί με την υπηρέτριά της κυκλοφορεί ελεύθερα στον δρόμο έχοντας το κεφάλι του Ολοφέρνη και φορώντας ένα φόρεμα, που θυμίζει Art Nouveau, από την οποία επηρεάζεται ο ζωγράφος. Στην επόμενη *Ιουδίθ* του 1906 (εικ.49), η μοντέρνα Ιουδίθ βρίσκεται μέσα στο σπίτι της, και όσο κοιτάζει προς το επίτευγμά της, το κεφάλι του Ολοφέρνη, εμείς ως θεατές αντικρίζουμε έξω από το παράθυρο το αποκεφαλισμένο πτώμα του Ολοφέρνη, που το μεταφέρουν στρατιώτες. Το κεφάλι του έχει σμικρυνθεί και έχει μετατραπεί σε τρόπαιο για την ηρωίδα που το μεταφέρει μέσα στην μικρή της τσάντα. Η ίδια είναι παγωμένα αδιάστακτη, δεν την έχει επηρεάσει ή καταβάλει καθόλου το προηγούμενο συμβάν, διότι σε αντίθεση με την βιβλική ηρωίδα, εκείνη ικανοποιήθηκε, καθώς το έκανε για τον εαυτό της και όχι για το κοινό καλό. Η έννοια της αρχαίας συλλογικότητας έχει μετατραπεί στο fin de siècle σε ακραίο ατομικισμό. Η «τραγική γενιά μας», όπως την χαρακτήριζε ο Yeats, αδιαφορεί για την κοινωνική ενότητα. Η νέα Ιουδίθ είναι αναγκασμένη να παλέψει μόνη της για τον εαυτό της.

Ο Gustav Klimt, όπως ήδη αναφέρθηκε, ασχολήθηκε κατά κόρον με τις μοιραίες γυναίκες. Δύο από τις πρώτες απεικονίσεις ήταν η *Nuda Veritas* (=Γυμνή Αλήθεια), και η *Παλλάς Αθηνά* (εικ.50), έργα του 1898. Και στις δύο περιπτώσεις η γυναικεία μορφή στέκεται κατά μέτωπο προς τον θεατή, με απάθεια και στατικότητα, σαν αρχαία κόρη. Η *Γυμνή Αλήθεια* και η *Αθηνά* ως μοιραίες γυναίκες επιδεικνύουν τα όμορφα μαλλιά τους, και η αλήθεια αναδεικνύει το γυμνό της σώμα. Ο Klimt δημιουργεί με αυτά τα έργα έναν νέο τύπο γυναίκας, αυτόν της «femme victorieuse et triomphante» (της νικηφόρας και θριαμβεύουσας γυναίκας),<sup>190</sup> τον οποίο στην συνέχεια θα διαποτίσει εναργέστερα με την θανάσιμη ομορφιά της femme fatale. Δύο από τις πιο εμφατικά μοιραίες θηλυκές υπάρξεις του Klimt είναι η *Ιουδίθ I* (εικ.51) και *Ιουδίθ II (Σαλώμη)* (εικ.52). Στην πρώτη εκδοχή του 1901 χρησιμοποίησε ως μοντέλο του την Adele Bloch-Bauer, της οποίας λίγα χρόνια μετά, το 1907, φιλοτέχνησε την προσωπογραφία της (εικ.53). Η Adele Bauer προερχόταν από μία πλούσια εβραϊκή οικογένεια της Βιέννης και παντρεύτηκε τον Ferdinand Bloch, έναν

<sup>190</sup> Vienne 1900. Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Serge Lemoine (επιμ.), Παρίσι 2005, σ.104 (συγγραφή κειμένου: Sylvie Aigner).

τραπεζίτη. Με τον καλλιτέχνη γνωρίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1890, με ορισμένους να θεωρούν ότι είχαν σχέση. Ο Klimt δημιουργεί μία βιεννέζα Ιουδίθ, με σύγχρονη ενδυμασία, με ακριβό κολάρο στο λαιμό της, που ήταν στην μόδα εκείνη την εποχή. Η εβραία χήρα έχει ήδη διαπράξει τον αποκεφαλισμό, με το κεφάλι του Ολοφέρνη να προβάλλει ελαφρώς στα δεξιά, ως υπόμνηση της δολοφονικής της πράξης. Η ίδια ωστόσο κοιτάζει ηδυπαθώς τον θεατή, με μισάνοιχτο στόμα, και μισόκλειστα μάτια, κάνοντάς την να μοιάζει ότι είναι σε οργασμό (οι Γάλλοι αποκαλούν τον οργασμό *petit mort*= μικρό θάνατο). Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι μόνο η μορφή της Ιουδίθ, γι' αυτό το κεφάλι διακρίνεται ελάχιστα και το σπαθί με το οποίο τον σκότωσε δεν υπάρχει πουθενά. Η μορφή του Klimt είναι η πιο κοντινή στην λογική του Masoch και του de Sade, με μία σαδιστικά όμορφη και μαζοχιστικά μοιραία γυναίκα. Ο θάνατος του άνδρα την έχει φθάσει σε έκσταση, σε οργασμό, η απόλαυση του θανάτου για εκείνη είναι το μεγαλύτερο αγαθό. Τα πρότυπα ομορφιάς επίσης έχουν αλλάξει, με την νέα εικόνα της Ιουδίθ να είναι πια ψιλόλιγνη με ένα σχεδόν αγορίστικο κορμί. Για άλλη μια φορά δείχνει την έμπνευσή του από την βυζαντινή τέχνη, με την χρήση του χρυσού και την περίτεχνη, επίχρυση κορνίζα που φιλοτέχνησε ο αδερφός του, ο Georg. Ο ζωγράφος παίζει με τα υλικά του, δημιουργώντας ένα λεπτομερώς σχεδιασμένο πρόσωπο με πλαστικότητα και μία διδιάστατη διακοσμητική επιφάνεια.<sup>191</sup> Καταφέρνει να κάνει μία Marlene Dietrich, πριν την Marlene Dietrich (1901-1992). Το έργο προκάλεσε αντιδράσεις, με την εβραϊκή κοινότητα να ξαφνιάζεται για το πώς αναπαραστάθηκε η γυναίκα που κάποτε υπερασπίστηκε τον τόπο της. Πίστευαν ότι ο Klimt αποκλείεται να είχε στον νου του την Ιουδίθ, αλλά μάλλον είχε την Σαλώμη, που είχε ήδη μετατραπεί σε μοιραία γυναίκα. Γι' αυτό σε καταλόγους και εφημερίδες της εποχής αναφερόταν ως Σαλώμη.<sup>192</sup> Άγνωστο παραμένει αν πράγματι είχε στο μυαλό του την Σαλώμη. Η αλήθεια είναι βέβαια ότι ήδη από την Αναγέννηση υπήρχαν παρανοήσεις ανάμεσα στην διάκριση των δύο γυναικών, που η μία αποκεφάλισε και η άλλη διέταξε τον αποκεφαλισμό ενός άνδρα. Για παράδειγμα, ο Francesco Maffei (1605-1660) είχε απεικονίσει μία γυναίκα με το κεφάλι ενός άνδρα σε ένα δίσκο και ένα σπαθί. Από την μία πλευρά, η Ιουδίθ είχε σπαθί, αλλά όχι δίσκο, από την άλλη η Σαλώμη είχε δίσκο, αλλά όχι σπαθί, αφού δεν αποκεφάλισε η ίδια τον Ιωάννη. Εν τέλει, απεδείχθη ότι απεικονίζει την Ιουδίθ, διότι ενώ το μοτίβο του σπαθιού δεν εμφανίζεται στην

<sup>191</sup> Gilles Néret, *Γκούσταφ Κλιμτ, 1862-1918*, Φωτεινή Γιοβάνογλου (μτφρ), Αθήνα 2004, σ.33.

<sup>192</sup> Ο.π., σ.34.

Σαλώμη, το μοτίβο του κεφαλιού σε δίσκο απομονώθηκε από την αφήγηση της Σαλώμης και μετατράπηκε σε αυτόνομο εικαστικό μοτίβο, με αποτέλεσμα να μπορεί να εμφανίζεται και σε αναπαραστάσεις της Ιουδίθ.<sup>193</sup> Τον ίδιο διάλογο ανάμεσα στις δύο ηρωίδες κάνει και στην επόμενη *Ιουδίθ (Σαλώμη)* του 1909, όπου η βιβλική ηρωίδα, σε μία διπλοπροσωπία, μοιάζει με σύγχρονη Βιεννέζα, κουβαλώντας το κεφάλι του. Ακολουθεί τα ίδια μοτίβα, με την χρήση του χρυσού και την έντονη διακοσμητικότητα, με την διαφορά ότι η Ιουδίθ είναι σε κατατομή, ανοίγοντας πάλι λάγνα το στόμα της και κλείνοντας ελαφρώς τα μάτια, σε μία στιγμή ερωτικής μέθεξης.

Ο Franz von Stuck, εκτός από την Σαλώμη, ενδιαφέρθηκε και για την Ιουδίθ, στο έργο του *Ιουδίθ και Ολοφέρνης* του 1926 (εικ.54). Μολονότι το κίνημα του Συμβολισμού έχει κλείσει τον κύκλο του, με τα κινήματα του Μοντερνισμού να το έχουν διαδεχθεί, αφομοιώνοντας ορισμένα στοιχεία του, ο Stuck, ως Συμβολιστής, εξακολουθεί την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα, να ασχολείται με ένα τόσο καθιερωμένο από τον Συμβολισμό μοτίβο, όπως την *femme fatale*. Συνολικά έκανε έξι πίνακες με αυτό το θέμα, την ίδια περίοδο. Είναι η πρώτη φορά που βλέπουμε την Ιουδίθ ολόγυμνη, να επιδεικνύει το σώμα της σε αυτήν την ολόσωμη προσωπογραφία. Κρατάει σφιχτά με τα δύο χέρια της το σπαθί του Ολοφέρνη, ενόσω εκείνος κοιμάται, προκειμένου να τον αποκεφαλίσει. Το ότι η Ιουδίθ είναι γυμνή ίσως υποδηλώνει σωματική επαφή μεταξύ των δύο ηρώων, αν και δεν αναφέρεται κάτι τέτοιο πουθενά, πράγμα το οποίο θα αναιρούσε την παρθενία της ηρωίδας, που την διατηρεί ως τον θάνατό της. Το πρόσωπό της με μία δυναμική λαχτάρα δείχνει έτοιμο για την πράξη, ενώ το σώμα αντανakλά τα νέα πρότυπα ομορφιάς, σε σχέση με τις προηγούμενες μοιραίες γυναίκες. Η ωραία, ποθητή γυναίκα πλέον είναι ψιλόλιγνη, ώστε να μοιάζει με αγόρι,<sup>194</sup> κρατώντας το φαλλικό σπαθί και φορώντας στο κεφάλι κάτι που να συμπληρώνει την οριενταλιστική φαντασίωση του δυτικού ανθρώπου. Σε μία άλλη εκδοχή, η Ιουδίθ με λυτά μαλλιά είναι έτοιμη να πάρει το σπαθί και να αποκεφαλίσει τον κοιμώμενο Ασσύριο (εικ.55). Ως σύνθεση θυμίζει πολύ την αντίστοιχη του Γύζη, με την διαφορά του ότι εκείνη φορούσε ένδυμα και δεν κρατούσε ακόμα το σπαθί.

<sup>193</sup> Erwin Panofsky, *Μελέτες εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*, Ανδρέας Παππάς (μτφρ), Αθήνα 1991, σσ.34-36.

<sup>194</sup> Norbert Wolf, *Symbolism*, Κολωνία 2016, σ.86.



### 3.4 ΣΦΙΓΓΑ

Η Σφίγγα είναι ένα φανταστικό ον της αρχαίας ελληνικής και αιγυπτιακής μυθολογίας. Είναι ένα μιξογενές ον, με ανθρώπινο κεφάλι και σώμα λιονταριού, στην αρχαία Ελλάδα είχε και φτερά πτηνού, ενώ στην Αίγυπτο απεικονιζόταν άπτερο. Μία ακόμα διαφορά ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς είναι ότι η αιγυπτιακή Σφίγγα θεωρούνταν ανδρική, γι' αυτό και ο Ηρόδοτος την αποκαλούσε «Ανδρόσφιγγα», για να την διακρίνει από την θηλυκή ελληνική εκδοχή της. Στην Αίγυπτο χρησιμοποιούνταν ως φύλακας ναών και τάφων, καθώς επίσης συμβόλιζε την βασιλική εξουσία. Μία από τις πιο γνωστές αναπαραστάσεις προέρχεται από το οροπέδιο της Γκίζας, στην Αίγυπτο, η λεγόμενη Μεγάλη Σφίγγα της Γκίζας, που είναι ένα από τα αρχαιότερα αγάλματα στον κόσμο και το μεγαλύτερο μονολιθικό άγαλμα που έγινε ποτέ. Στον ασσυριακό πολιτισμό συναντάμε τον Ανδρόσφιγγα ως φτερωτό ταύρο με κεφάλι ανθρώπου, το οποίο αναφέρει και ο Πλίνιος στα γραπτά του ως ζώο της Αιθιοπίας. Αν και οι ελληνικές, αιγυπτιακές και ασσυριακές σφίγγες είναι οι πιο γνωστές, το μοτίβο ενός φτερωτού λιονταριού, με ανθρώπινο κεφάλι εμφανίζεται και σε ασιατικούς πολιτισμούς, όπως στην Ινδία, ή στην Σρι Λάνκα. Στον ελληνικό πολιτισμό η συνηθέστερη απεικόνιση είναι εκείνη του φτερωτού λιονταριού με γυναικείο κεφάλι, χωρίς να αποκλείονται εικόνες της με σώμα σκύλου και ουρά φιδιού.<sup>195</sup> Η λέξη σφίγγα προέρχεται από το ρήμα σφίγγω, διότι, σύμφωνα με την αρχαιοελληνική μυθολογία, η Σφίγγα φύλαγε την είσοδο της πόλης των Θηβών και έπιανε και έσφιγγε μέχρι θανάτου όποιον διαβάτη ερχόταν και αδυνατούσε να λύσει το αίνιγμά της. Το αίνιγμα που έθετε ήταν: «Ποιο ον το πρωί στέκεται στα τέσσερα, το μεσημέρι στα δύο και το βράδυ στα τρία;», με την σωστή απάντηση να είναι ο άνθρωπος. Η ιστορία αυτή συνδέεται με τον μυθικό βασιλιά Οιδίποδα, ο οποίος κατάφερε να λύσει το αίνιγμα της Σφίγγας, λέγοντας ότι ο άνθρωπος το πρωί (στην βρεφική ηλικία) μπουσουλάει στα τέσσερα, το μεσημέρι σηκώνεται στα δύο και το βράδυ (γηρατειά) χρησιμοποιεί μπαστούνι, επομένως στα τρία. Τότε, η Σφίγγα έπεσε από τον βράχο που στεκόταν και σκοτώθηκε. Βασική πηγή αποτελεί η τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, που αναφέρεται από τον Πausανία, η Σφίγγα ήταν νόθα κόρη του βασιλιά Λαίου, πατέρα του Οιδίποδα. Ο Λάιος εμπιστεύθηκε μόνο σε εκείνην τον χρησμό που έλαβε από την Πυθία. Τον χρησμό αυτόν η Σφίγγα τον έλεγε μόνο σε όσους εμφανίζονταν λέγοντας ότι είναι

<sup>195</sup> Jorge-Luis Borges, *Το βιβλίο των φανταστικών όντων*, Γιώργος Βέης (μτφρ), Αθήνα 2016, σ.247.

παιδιά του Λαίου, καθώς εκείνος είχε πολλά παιδιά, από διάφορες γυναίκες. Με αυτόν τον τρόπο εξεταζόταν αν ήταν γνήσια τέκνα του. Ο Οιδίποδας ως πραγματικός γιος του γνώριζε την απάντηση του χρησμού, που του είχε παρουσιαστεί το βράδυ στον ύπνο του. Το 1849, ο Thomas de Quincey (1785-1859), πρότεινε μία νέα ερμηνεία για τον μύθο της Σφίγγας και του Οιδίποδα, πιστεύοντας ότι η λύση του αινίγματος δεν είναι γενικώς ο άνθρωπος, αλλά ο Οιδίποδας, που ήταν ορφανός και αβοήθητος όταν γεννήθηκε, που έζησε μόνος του όταν μεγάλωσε και που τον υποβαστούσε η Αντιγόνη, όταν πλέον εκείνος ήταν ένας τυφλός γέρος.<sup>196</sup> Σύμφωνα με άλλη θεωρία, το όνομα Σφίγγα δεν προέρχεται από το σφίγγω, αλλά από την αιγυπτιακή λέξη ssp-anx, ονομασία που δινόταν στα βασιλικά αγάλματα της Τέταρτης Δυναστείας (2575-2467 π.Χ.), ενώ στο Νέο Βασίλειο ο όρος αφορούσε μόνο την Μεγάλη Σφίγγα της Γκίζας.

Έπειτα από την αρχαιότητα, εικαστικά η Σφίγγα επανεμφανίστηκε τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, με την γαλλική σχολή του Fontainebleau, μία σχολή ζωγραφικής που χρονολογείται γύρω στα 1530-1610, και αποτελείται από καλλιτέχνες που πήγαν να ζωγραφίσουν στην περιοχή του Ανακτόρου του Fontainebleau. Τα θέματα με τα οποία καταπιάστηκαν ήταν κυρίως μυθολογικά και τεχνοτροπικά είναι συγγενή με τον ιταλικό Μανιερισμό. Στην γαλλική τέχνη ξαναγνώρισε διάδοση στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ κατά τον Νεοκλασικισμό διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη με καλλιτέχνες, όπως ο Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

Στον Συμβολισμό επανήλθε δυναμικότερα από κάθε άλλη φορά, και αυτό οφείλεται αφενός στην σύνδεση της Σφίγγας με την Νέα Γυναίκα, αφετέρου στην αγάπη του Συμβολισμού για τα φανταστικά, εξωπραγματικά όντα. Η μοντέρνα γυναίκα θεωρήθηκε μία σύγχρονη Σφίγγα, που με τα αινίγματά της, προκαλεί τον άνδρα, οδηγώντας τον στην καταστροφή, διότι πρόκειται για αινίγματα που δεν μπορεί να λύσει. Ο Oscar Wilde δια στόματος Λόρδου Χένρυ, στο «Πορτρέτο του Dorian Gray», αποκαλεί τις γυναίκες «σφίγγες χωρίς αινίγματα»<sup>197</sup> και ο Baudelaire στα *Άνθη του Κακού* στο ποίημα «Ομορφιά» αναφωνεί: «Δεσπόζω μες στο γαλάζιο, σαν Σφίγγα ακατανόητη...και ποτέ δεν θρηνώ, μήτε γελώ»,<sup>198</sup> μία φράση που ξεστομίζει η Ομορφιά και κατά συνέπεια η γυναίκα. Οι γυναίκες στο fin de siècle ήταν ένα

<sup>196</sup> Thomas de Quincey, «The Theban Sphinx», στο Thomas de Quincey, *The Caesars Essenes and Other Papers*, vol.9, Εδιμβούργο 1862, σσ.237-252.

<sup>197</sup> Oscar Wilde, *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκράιν*, Δημήτρης Γ. Κικίζας (μτφρ), Αθήνα 2000, σ.273.

<sup>198</sup> Charles Baudelaire, *Τα Άνθη του Κακού*, τ.1, Δέσπω Καρούσου (μτφρ), Αθήνα 1990, σ.29.

σύμπτωμα διαταραχής, ήταν η Σφίγγα στην πόλη.<sup>199</sup> Γι' αυτό η Σφίγγα αξιοποιήθηκε ως σύμβολο μοιραίας γυναίκας, αποδεικνύοντας την τερατογενή φύση της γυναίκας. Οι γυναίκες στον ύστερο 19<sup>ο</sup> αιώνα, λόγω της δράσης τους εναντίον της πατριαρχίας, εκλαμβάνονταν ως «τέρατα», και σε συνδυασμό με την στροφή του Συμβολισμού στον κόσμο της φαντασίας και της μυθολογίας, παρατηρείται η επαναφορά μυθικών θηλυκών μιξογενών όντων, που τονίζουν την ζωώδη φύση της γυναίκας. Για παράδειγμα, στο βιβλίο επιστημονικής φαντασίας *Το νησί του όρους Moreau* (1896) του H.G. Wells (1866-1946), διαβάζουμε για τερατόμορφες γυναίκες, για διάφορα μυστήρια πλάσματα, που αναδεικνύουν την σύγχυση του ανδρικού φύλου απέναντι στο γυναικείο.<sup>200</sup> Η Σφίγγα ήταν ένα ον που χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολο της ανδρικής σεξουαλικής σύγχυσης και της ανδρικής ανικανότητας να λύσουν το αίνιγμα. Την Σφίγγα ως *femme fatale* απεικόνισαν ο Gustave Moreau, ο Edvard Munch, ο Franz von Stuck και ο Fernand Khnopff (1858-1921).

Ο Gustave Moreau απεικόνισε την Σφίγγα στο έργο του *Οιδίποδας και Σφίγγα* (εικ.56) το 1864, που το εξέθεσε στο Σαλόν του Παρισιού της ίδιας χρονιάς, με μεγάλη επιτυχία. Στο ημερολόγιό του ο ζωγράφος αναφέρει ότι είχε δημιουργήσει έξι έργα με αυτό το θέμα, και πράγματι έχουν σωθεί σχέδια και υδατογραφίες από τις άλλες πέντε εκδοχές του μύθου, τις οποίες επίσης παρουσίασε στο Σαλόν.<sup>201</sup> Η πρώτη φορά που ασχολήθηκε με το θέμα ήταν το 1860. Το 1861 δημιούργησε άλλα δύο σχέδια και μία υδατογραφία, με το τελικό έργο, την μόνη ελαιογραφία που έκανε, έχοντας ως θέμα την Σφίγγα, να την ολοκληρώνει το 1864. Ο ζωγράφος γνώριζε τον πίνακα του Ingres με το ίδιο θέμα, που βρισκόταν στο Λούβρο (εικ.57), αφού το είχε δει και το είχε σχεδιάσει σε μία από τις επισκέψεις του στο μουσείο. Μπορεί κανείς να διαπιστώσει τις ομοιότητες στην σύνθεση, όπως ότι στην ουσία είναι μία ανεστραμμένη προς τα δεξιά εκδοχή της σύνθεσης του νεοκλασικιστή καλλιτέχνη. Οι διαφορές βέβαια είναι πολλές και κυρίως αφορούν το κλίμα και τον αισθησιασμό του έργου. Ο Moreau αναπαριστά την στιγμή που έχει έρθει ο Οιδίποδας μπροστά από την Σφίγγα για να του πει το αίνιγμα. Ωστόσο, η Σφίγγα έχει ανέβει πάνω του και δεν προσπαθεί να τον παραπλανήσει με το δυσεπίλυτο αίνιγμά της, αλλά με την απροσδόκητη ομορφιά της. Η Σφίγγα είναι μία πολύ όμορφη γυναίκα, με λιονταρίσιο σώμα και φτερά. Με το λάγνο βλέμμα της επιδιώκει να τον αποπλανήσει, όσο τον

<sup>199</sup> Sally Ledger, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester 1997, σ.155.

<sup>200</sup> Kelly Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration*, Κέμπριτζ 1996, σ.122.

<sup>201</sup> Genevieve Lacambre, «Dossier: Oedipus and the Sphinx», στο Genevieve Lacambre (επιμ.), *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*, Σικάγο 1999, σ.78.

κοιτάζει στα μάτια, σαν Μέδουσα που τον έχει παγώσει. Ο καλλιτέχνης συνδυάζει το συμβολιστικό ιδίωμα με τον Νεοκλασικισμό και την Αναγέννηση, από τα οποία έχει επηρεαστεί. Είναι εμφανές στον κλασικής ομορφιάς Οιδίποδα και στα αρχαιοπρεπή αντικείμενα που τον περιβάλλουν. Ως παγανιστική εκδοχή των πειρασμών του αγίου Αντωνίου,<sup>202</sup> ο Οιδίποδας φαίνεται εγκλωβισμένος από την τερατογενή *femme fatale*. Στον πίνακα βλέπει κανείς την αντιπαράθεση ανθρώπου-ζώου, άνδρα-γυναίκας, καλού-κακού. Ο Οιδίποδας έχει μετατραπεί σε έναν ήρωα του Ρομαντισμού, σε έναν άλλο Άμλετ, όπως τον είχε αποκαλέσει ο Gautier σε άρθρο του στις 27 Μαΐου 1864,<sup>203</sup> καθώς κοιτώντας το κεφάλι της Σφίγγας μονολογεί «να ζει κανείς ή να μην ζει», έχοντας ήδη αποφασίσει η Σφίγγα το δεύτερο για εκείνον. Πηγή έμπνευσης αποτέλεσε το *Buch der Lieder* (1827) του Heinrich Heine, όπου σε ένα ποίημα του η Σφίγγα θριαμβεύει επί του Οιδίποδα.<sup>204</sup> Με την σειρά του ο Καβάφης επηρεάστηκε από τον πίνακα του Moreau για το ποίημά του «Ο Οιδίπους», όπου γράφει: «Επάνω του η Σφιγξ είναι πεσμένη/ με δόντια και με νύχια τεντωμένα/ και μ' όλην της ζωής την αγριάδα», που μοιάζει με περιγραφή του συγκεκριμένου πίνακα. Το έργο προκάλεσε θετική εντύπωση, παρά την αρπακτική γυναίκα. Αρχικά πουλήθηκε στον πρίγκιπα Ναπολέοντα την 1<sup>η</sup> Μαΐου 1864 για 8000 φράγκα, έπειτα ο πρίγκιπας το πούλησε στον Paul Durand Ruel (1831-1922) στις 3 Φεβρουαρίου 1868 για 14000 φράγκα, ενώ τον Μάρτιο της ίδιας χρονιάς το αγόρασε για 15000 φράγκα ο William H. Herriman. Το 1921 το απέκτησε το Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης, όπου βρίσκεται μέχρι τις μέρες μας.

Ο Edvard Munch και ο Franz von Stuck δημιουργούν τις δικές τους εικαστικές μεταγραφές του μύθου της Σφίγγας. Ο Munch το 1894 φιλοτέχνησε στο Βερολίνο την *Γυναίκα σε τρία στάδια* (εικ.58), που είναι επίσης γνωστό και ως *Σφίγγα*, όπου αναπαριστά την πορεία της γυναίκας σε τρία στάδια. Το πρώτο στάδιο της παρθενίας στα αριστερά του πίνακα, φορώντας το λευκό φόρεμα, ως σύμβολο αγνότητας, στο κέντρο βρίσκεται το δεύτερο στάδιο της ώριμης γυναίκας, η οποία στέκει γυμνή, ως σύμβολο του έρωτα και της ενεργής σεξουαλικής της δραστηριότητας, καθιστώντας εμφανείς όλες τις ερωτογενείς ζώνες, και τέλος δεξιά βαδίζει το τρίτο στάδιο που οδεύει στον θάνατο, και γι' αυτό είναι στο σκοτάδι. Στην άκρη δεξιά βρίσκεται ένας άνδρας στοχαστικός και θλιμμένος. Χωρίζεται με έναν κορμό από τον κόσμο των

<sup>202</sup> Peter Cooke, «Symbolism, Decadence and Gustave Moreau», *The Burlington Magazine*, Vol. 151, No. 1274, French Art in the Nineteenth Century (Μάιος 2009), σ.316.

<sup>203</sup> Jean Paladilhe, Jose Pierre, *Gustave Moreau*, Παρίσι 1971, σ.97.

<sup>204</sup> Heinrich Heine, *Book of Songs*, Charles G. Leland (μτφρ), Φιλαδέλφεια 1861, σ.5.

γυναικών, κάτι που ίσως αποτελεί μία αλληγορία του εαυτού του και της δικής του αδυναμίας να επικοινωνήσει με τις γυναίκες. Ο άνδρας δεν κατάφερε να λύσει το αίνιγμα της Σφίγγας-γυναίκας, σε κανένα από τα τρία στάδια, οπότε εξορίστηκε σε έναν άλλο, σκοτεινό, χωρίς γυναίκες κόσμο. Οι γυναίκες επίσης θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως οι τρεις Norms της σκανδιναβικής μυθολογίας, αντίστοιχες των τριών Μοιρών της ελληνικής μυθολογίας.<sup>205</sup> Ο Franz von Stuck φιλοτέχνησε δύο πίνακες με αυτό το θέμα, το 1895 (εικ.59) και το 1904 (εικ.60). Στον πρώτο πίνακα η Σφίγγα σαν δαίμονας έχει ορμήσει πάνω στον ανήμπορο Οιδίποδα, ανίκανο πλέον να πράξει το οτιδήποτε. Τα μαλλιά της έχουν πέσει στο πρόσωπο της, καθώς τον φιλάει στο στόμα. Στην πραγματικότητα θυμίζει περισσότερο βρικόλακα, που πίνει διψασμένος το αίμα του άνδρα. Άλλωστε, στην λογοτεχνία έχουν ήδη αρχίσει να εμφανίζονται οι βρικόλακες, τα βαμπίρ, με πρώτο το *The Vampyre* (1819) του John William Polidori (1795-1821), αν και στην γοτθική λογοτεχνία ήδη υπήρχαν νεκροζώντανα και ημιθανή όντα. Το χρώμα που δεσπόζει είναι το κόκκινο, χρώμα πάθους αλλά και του αίματος. Στην δεύτερη εκδοχή, το 1905, αναπαριστά μία πολύ διαφορετική Σφίγγα, την «Σφίγγα της πόλης», μία τυπική γυναίκα της εποχής. Έχει ξαπλώσει γυμνή δίπλα στο ποτάμι και ικανοποιημένη από την έκβαση αντικρίζει προς το άπειρο. Ο τρόπος με τον οποίον έχει τοποθετηθεί θυμίζει τις αιγυπτιακές σφίγγες, τα κολοσσιαία αγάλματα, με την διαφορά ότι πίσω από την πλάτη συνεχίζουν τα πόδια. Ο τρόπος όμως που κοιτάζει και έτσι όπως έχει τοποθετήσει ψηλά το κεφάλι η μορφή αποκτά μία αγαλματένια ιδιότητα. Πλέον η σύγχρονη Σφίγγα δεν διαθέτει κορμί ζώου και φτερά, αλλά έχει τα ακαταμάχητα όπλα από τα οποία κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει, το θέλητρο, την γοητεία της.

Ο Ferdinand Khnopff γεννήθηκε στις 12 Σεπτεμβρίου 1858 στο Grembergem του Βελγίου, από ευκατάστατη οικογένεια της μεγαλοαστικής τάξης. Το 1859-1864 έζησε στην Μπριζ και ο μεσαιωνικός χαρακτήρας της πόλης επέδρασε στο καλλιτεχνικό του λεξιλόγιο. Το 1864 μετακόμισαν οικογενειακώς στις Βρυξέλλες. Αρχικά σπούδασε στην Νομική του Πανεπιστημίου των Βρυξελλών, για να ικανοποιήσει τους γονείς του. Τότε ήρθε πρώτη φορά σε επαφή με την τέχνη, διαβάζοντας πυρετωδώς βιβλία και ποιήματα, ενώ με τον αδερφό του, Georges, εντάχθηκαν στην λογοτεχνική κοινότητα *La Jeune Belgique*, η οποία εξέδιδε και το ομώνυμο περιοδικό το διάστημα 1880-1897. Έπειτα εγκατέλειψε τις σπουδές του για να κάνει μαθήματα ζωγραφικής,

---

<sup>205</sup> *Edvard Munch. The Modern Life of the Soul*, Kynaston McShine (επιμ.), Νέα Υόρκη 2006, σ.209.

αφού διαπίστωσε ότι αυτό τον ενδιέφερε περισσότερο. Το 1876 εντάχθηκε στην Académie Royale des Beaux-Arts, έχοντας συμμαθητή του έναν ακόμα σπουδαίο βέλγο ζωγράφο, τον James Ensor (1860-1949). Στα τέλη της δεκαετίας του 1870 ταξίδεψε στο Παρίσι και ήρθε σε επαφή με το έργο σύγχρονων και παλαιότερων γάλλων ζωγράφων. Το 1881 εξέθεσε πρώτη φορά στο Salon de l'Essor στις Βρυξέλλες. Το 1883 έγινε ένα από τα ιδρυτικά μέλη της καλλιτεχνικής ομάδας «Les XX» (=Οι είκοσι), που αποτελούνταν από είκοσι Βέλγους, ανάμεσα στους οποίους ο Ensor και ο Félicien Rops (1833-1898). Εκεί ήρθε σε επαφή πρώτη φορά με τον Συμβολισμό, καθώς η ομάδα ήταν συμβολιστικών τάσεων, αλλά και με τον Péladan, που ίδρυσε το κίνημα των Ροδόσταυρων. Το 1898 εξέθεσε 21 έργα του στην πρώτη έκθεση της Secession της Βιέννης. Πέθανε στις 12 Νοεμβρίου 1921. Όσον αφορά την τέχνη του επηρεάστηκε από τον Gustave Moreau, από την Art Nouveau και την βιεννέζικη Secession. Στο έργο του *Χάδια* (εικ.61) αναπαριστά τον μύθο της Σφίγγας και του Οιδίποδα. Η Σφίγγα με σώμα που μοιάζει περισσότερο με λεοπάρδαλη, παρά με λιοντάρι, χαϊδεύει τον Οιδίποδα, προσπαθώντας, αντί με την ομορφιά της, να τον ξελογιάσει με γλυκό τρόπο. Ο Οιδίποδας δεν αντιδρά, δεν προσπαθεί να κάνει κάτι, παρά μόνο έχει γείρει προς το μέρος της. Πίσω βρίσκονται δύο μπλε κίονες, ενώ υπάρχουν διάφορα ιερογλυφικά σύμβολα. Η Σφίγγα δεν φαίνεται πρόθυμη να αφήσει τον Οιδίποδα, αφού έπεσε στα νύχια της. Η εκδοχή του Khnopff ωστόσο εντάσσει κάτι που δεν είθισται να βλέπουμε σε μοιραίες γυναίκες, το συναίσθημα. Δεν φαίνεται να το προσποιείται, πράγματι τον αγαπάει, αλλά με μία δαιμονική αγάπη, που δεν θα τον αφήσει ελεύθερο. Το έργο διαβάζεται και ως αλληγορία της τέχνης, με την ανδρική μορφή να αναπαριστά τον ίδιο τον δημιουργό, και η Σφίγγα την φαντασία του από την οποία κάθε καλλιτέχνης είναι εγκλωβισμένος, καθώς την χρειάζεται και αδυνατεί να πράξει οτιδήποτε χωρίς εκείνη.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4<sup>ο</sup>: ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

### 4.1 ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Η μοιραία γυναίκα αποτέλεσε αγαπημένο θέμα των ζωγράφων του Συμβολισμού κατά τον ύστερο 19<sup>ο</sup> αιώνα, όταν πλέον παγιώθηκαν τα χαρακτηριστικά του εν λόγω τύπου θηλυκότητας. Οι τρεις επικρατέστεροι τύποι θηλυκότητας, οι βασικοί θηλυκοί τόποι (loci), ήταν της Παναγίας-μητέρας, ένας τύπος που έχει απεκδυθεί οτιδήποτε σεξουαλικό, διατηρώντας την αγνότητα, την ες αεί παρθενία, της σαγηνευτικής γυναίκας, που συνήθως ταυτιζόταν με την πόρνη, και τέλος ο φανταστικός γυναικείος τόπος της μούσας που μετατρέπεται σε αντικείμενο λατρείας.<sup>206</sup> Η γυναίκα, ως φυσική ύπαρξη, έπρεπε να ανήκει στην πρώτη κατηγορία, αφού κοινωνικό της χρέος ήταν να παντρευτεί, να κάνει παιδιά, και έπειτα να προσέχει το σπίτι και τα παιδιά. Ήδη από την αρχαιότητα στο *Γυναικών Αρεταί* του Πλουτάρχου, το γυναικείο φύλο ταυτίζεται με την εγκάρτηση και τον αλτρουισμό προς όφελος του άνδρα, περιγράφοντας κατορθώματα γυναικών, με τα οποία βοήθησαν τους άνδρες τους. Αντιστοίχως, το 1897 εκδόθηκε στο Λονδίνο το *Manner for Women*, υποδεικνύοντας τον ρόλο και την συμπεριφορά που όφειλε να έχει η βικτωριανή γυναίκα, με το κυριότερο μέρος του εγχειριδίου να αφορά τον γάμο και την διοργάνωσή του, καθώς θεωρείται η ύψιστη στιγμή στην ζωή μίας γυναίκας.<sup>207</sup> Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται ο ευδιάκριτος καθορισμός των κοινωνικών φύλων του άνδρα και της γυναίκας, σε μία εποχή που αν μη τι άλλο τίθενται υπό αμφισβήτηση.

Η εμφάνιση της Νέας Γυναίκας άλλαξε ραγδαία την μέχρι τότε απροσπέλαστη οριοθέτηση της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας. Τα όρια πλέον ρευστοποιούνται, με τις γυναίκες να υιοθετούν ανδρόγυνο ντύσιμο και να ασκούν δραστηριότητες που θεωρούνταν μέχρι τότε ανδρικές. Η Νέα Γυναίκα ακουσίως δημιούργησε την μοιραία γυναίκα ή για την ακρίβεια, η μοιραία γυναίκα αποτέλεσε μία αλλοτριωτική αναπαράσταση της Νέας. Οι άνδρες καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο εικονογραφικό μοτίβο αναπαρέστησαν με έναν διαστρεβλωμένο τρόπο την δυναμική που απέκτησε το γυναικείο φύλο. Στο πρόσωπο, δηλαδή, της ανεξάρτητης, δυναμικής, αυτεξούσιας *femme fatale* αντικατοπτρίζεται το «γυναικείο ζήτημα» («woman question»), όπως το αποκαλούσαν, δηλαδή οι προφεμινιστικές

<sup>206</sup> Michel Winock, *La Belle Époque: la France de 1900 à 1914*, Παρίσι 2003, σ.153.

<sup>207</sup> Mrs. Humphry, *Manners for Women*, Λονδίνο 1897, σσ.25-60.

διεκδικήσεις των γυναικών. Είχαν πλέον την δυνατότητα να σπουδάζουν, τουλάχιστον σε πολλά πανεπιστήμια, είχαν την δυνατότητα να ασχολούνται με ανδρικές δραστηριότητες και επαγγέλματα, ανάμεσα στα οποία και αυτό του ζωγράφου, ενώ το βασικότερο, είχαν πλέον τον έλεγχο του σώματός τους και του εαυτού τους. Επιπλέον, διεκδίκησαν το δικαίωμα ψήφου και άλλες ελευθερίες που θα τις καθιστούσαν ισάξιες με τους άνδρες. Με νόμους των τελευταίων δύο δεκαετιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα κατάφεραν να κερδίσουν πολλά από τα παραπάνω, ανάμεσα στα οποία και το δικαίωμα να εγκαταλείψουν την οικιακή στέγη, έχοντας δικαιώματα στα παιδιά, που μέχρι τότε απολάμβαναν μόνο οι πατέρες. Η νέα θέση της γυναίκας, η μεταβατική περίοδος της σχέσης των δύο φύλων προκάλεσε τεράστια ανησυχία και φόβο στο ανδρικό φύλο, με αποτέλεσμα ο φόβος να προβάλλεται στις καταστροφικές για το ανδρικό φύλο μοιραίες γυναίκες.

Ο φόβος των ανδρών πήγαζε από τέσσερις βασικές παραμέτρους, όσον αφορά τον πραγματικό, εξωτερικό κόσμο, καθώς οι εσωτερικές ανησυχίες θα αναλυθούν στο επόμενο υποκεφάλαιο. Οι τέσσερις πηγές φόβου του πατριαρχικού Εγώ ονομάζονται: άμβλωση, σύφιλη, λεσβιανισμός και γυναικεία εγκληματικότητα. Η άμβλωση, αν και απαγορευμένη σε πολλές χώρες κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, είχε αρχίσει να αποτελεί βασική εναλλακτική γυναικών, που δεν ήθελαν να γίνουν ακόμα μητέρες. Ιδίως στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ευρώπης είχε αρχίσει να διαδίδεται πολύ το β' μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Συγκεκριμένα, το 1854 στην Γαλλία σημειώθηκαν περισσότεροι θάνατοι από γέννες,<sup>208</sup> κάτι που δεν συνέβαινε συχνά, παρά μόνο σε καιρούς πολέμου, ενώ και σε άλλες χώρες παρατηρείται πτώση των γεννήσεων, το οποίο οφείλεται αφενός στο ότι πολλές γυναίκες συνειδητά επιλέγουν να μην κάνουν οικογένεια, μία πράξη σχεδόν αδύνατη μέχρι τότε, αφετέρου ακόμα και αυτές που έμεναν έγκυες, επέλεγαν πολύ συχνά την άμβλωση ως μια εύκολη διέξοδο. Ενδεικτικά, το 1890 υπολογίζεται ότι πραγματοποιήθηκαν 600.000 αμβλώσεις και το 1914 900.000, με άλλους να αμφισβητούν τα τόσο μεγάλα νούμερα και να τα κατεβάζουν σε 100.000 και 400.000 αντίστοιχα,<sup>209</sup> αν και πάλι παραμένουν πολύ υψηλά ποσοστά για τον ευρωπαϊκό πληθυσμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Την εποχή εκείνη αρχίζουν ορισμένες γυναίκες να υπερασπίζονται την πράξη της άμβλωσης, αναφέροντας ότι η έγκυος γυναίκα δεν είναι δύο άτομα, αλλά ένα, επομένως έχει πλήρη ελευθερία στο σώμα της, όπως

---

<sup>208</sup> Judith R. Walkowitz, «Dangerous Sexualities», στο Geneviève Fraisse-Michelle Perrot, *A History of Women in the West, IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Κέμπριτζ 1993, σ.383.

<sup>209</sup> Winock, ό.π., σ.164.

υποστήριζε η γιατρός Madeleine Pelletier το 1911.<sup>210</sup> Η πράξη αυτή έπληττε την έννοια της οικογένειας, εφόσον οι γυναίκες έκαναν έκτρωση, χωρίς να έχουν απαραίτητα την συναίνεση του άνδρα τους. Δεν θα πρέπει να λησμονείται ότι βρισκόμαστε στον αιώνα του εθνικισμού. Τα μεγάλα ευρωπαϊκά κράτη έχουν περάσει από πολέμους μέχρι και μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως οι Ναπολεόντειοι, ο Κριμαϊκός, ο γαλλοπρωσικός πόλεμος, οπότε έχουν χάσει ανθρώπινο δυναμικό. Σε μία εποχή που θέλουν να έχουν ανδρικό δυναμικό, όχι μόνο σε περίπτωση πολέμου, αλλά και για το γόητρο του ενός έθνους απέναντι στο άλλο, πολλές γυναίκες αποφασίζουν να «σκοτώσουν», όπως πίστευαν τότε, τα παιδιά τους, προξενώντας και άλλη δημογραφική μείωση. Η εικόνα της γυναίκας ως δολοφόνου παιδιών στιγματίσει την εικόνα που δημιουργήσε για αυτήν το ανδρικό φύλο.

Η γυναίκα όμως στιγματίστηκε και από την μάστιγα του fin de siècle, την σύφιλη. Η σύφιλη είναι ένα σεξουαλικώς μεταδιδόμενο νόσημα, που προκαλείται από το βακτήριο *Treponema pallidum* και προσβάλλει τόσο άνδρες όσο και γυναίκες. Οι τρόποι μετάδοσης είναι η σεξουαλική επαφή, ή η έγκυος γυναίκα στο έμβρυο. Οι πρώτες γραπτές καταγραφές ξεσπάσματος σύφιλης προέρχονται από το 1494/95 στην Νάπολη, κατά την διάρκεια γαλλικής εισβολής. Σύμφωνα με μία θεωρία η σύφιλη προϋπήρχε της ανακάλυψης της Αμερικής από τον Κολόμβο, ενώ σύμφωνα με την επικρατέστερη θεωρία, η σύφιλη μεταφέρθηκε στην Ευρώπη από το πλήρωμα του Κολόμβου, όταν πλέον επέστρεψε.<sup>211</sup> Ο όρος σύφιλη χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1530 από τον ιταλό γιατρό και ποιητή Girolamo Fracastoro (1476/78-1553), ως τίτλος ποιήματός του. Στην τέχνη ήδη από την εποχή της Αναγέννησης υπάρχουν σποραδικές απεικονίσεις, όπως από τον Dürer στην ξυλογραφία *Ο συφιλιδικός*. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα όμως γνώρισε μεγαλύτερη διάδοση, καθώς συνδέθηκε και με την μοιραία γυναίκα. Μία απεικόνιση που το αποδεικνύει είναι του συμβολιστή ζωγράφου Felicien Rops *Mors Syphilitica* (εικ.62), όπου ο θάνατος δεν απεικονίζεται ούτε ως ωραίος νέος, όπως στην αρχαιότητα, ούτε ως σκελετωμένος άνδρας, όπως στον Μεσαίωνα, αλλά ως γυναίκα, και μάλιστα μοιραία. Στο fin de siècle συχνά ο θάνατος παίρνει την μορφή γυναίκας, όπως και στο έργο του πατέρα του πολωνικού Συμβολισμού, Jacek Malczewski (1854-1929) *Θάνατος* (εικ.63), στο οποίο μία γυμνή στο πίσω μέρος του σώματός της γυναίκα, καλυμμένη ελαφρώς από έναν κόκκινο

---

<sup>210</sup> Ο.π., σ.163.

<sup>211</sup> Bruce M. Rothschild, «History of Syphilis», *Clinical infectious diseases: an official publication of the Infectious Diseases Society of America*, τχ.40 (15 Μαΐου 2005), σσ.1460-61.

μανδύα, κρατάει το δρεπάνι του θανάτου, με το οποίο πηγαίνει να αφαιρέσει την ζωή ενός ηλικιωμένου άνδρα. Ο θάνατος αποκτά γυναικεία γοητεία, αφού η γυναίκα δεν είναι σκελετός, ή αποστεωμένη, αλλά μία πληθωρικά όμορφη παρουσία, που πλησιάζει το θύμα της σαν να προσπαθεί να το σαγηνεύσει. Ο λόγος της σύνδεσης της γυναίκας με την σύφιλη, που οδήγησε στην σύνδεσή της με τον θάνατο, οφείλεται στο ότι οι άνδρες θεωρούσαν ότι οι πόρνες είναι εκείνες που έχουν σύφιλη, οι οποίες την μεταδίδουν στους άνδρες, έχοντας εν τέλει ως παράπλευρες απώλειες τις συζύγους με τις οποίες στην συνέχεια θα έρθουν σε σεξουαλική επαφή και τα μελλοντικά έμβρυα στα οποία θα μεταδοθεί η ασθένεια. Η γυναίκα, ιδίως η πόρνη με σύφιλη, αποτελούσε κίνδυνο για το ανδρικό φύλο, αλλά και για τον θεσμό της οικογένειας. Ο πραγματικός φόβος για την ασθενή γυναίκα που κινδυνεύει να καταστρέψει την δομή της κοινωνίας, αποτέλεσε έμπνευση για την λογοτεχνία και την ζωγραφική. Στην λογοτεχνία της εποχής συχνά χρησιμοποιήθηκε η σύφιλη, όπως στους *Βρικόλακες* του Ibsen (1881), που ονομάστηκαν έτσι λόγω της ασθένειας, προκαλώντας αντιδράσεις την εποχή που εκδόθηκε, κατηγορώντάς τον για προώθηση της σύφιλης και της έκλυτης ζωής. Στην *Νανά* του Zola, η ομώνυμη ηρωίδα, ούσα πόρνη, πεθαίνει εξαιτίας της ασθένειας, όπως συμβαίνει και σε πολλά ακόμα μυθιστορήματα. Οι γυναίκες συγγραφείς είδαν την σύφιλη ως τιμωρία στην λαγνεία των ανδρών, και γι' αυτό σε βιβλία γυναικών ο φόβος είναι απέναντι στους άνδρες, και όχι στις γυναίκες, διότι εκείνοι έχουν επαφές με πόρνες και στην συνέχεια μεταφέρουν την ασθένεια στην σύζυγο και στα παιδιά. Να σημειωθεί ότι η εκ γενετής σύφιλη ήταν κληρονομική, και γι' αυτό την αποκαλούσαν η σύφιλη των αθώων.<sup>212</sup> Η ασθένεια, επομένως, προκαλούσε τον φόβο του ενός φύλου απέναντι στο άλλο. Στην πραγματικότητα πιο επικίνδυνοι ήταν οι άνδρες, διότι μια γυναίκα με σύφιλη υποχρεούνταν να νοσηλευτεί στο Νοσοκομείο Αφροδισίων Νοσημάτων, ακόμα και παρά την θέλησή της, ενώ η θεραπεία για τον συφιλιδικό άνδρα δεν ήταν υποχρεωτική.<sup>213</sup> Οι άνδρες καλλιτέχνες δημιούργησαν το μοτίβο της συφιλικής πόρνης, όπως η *Νανά*, ή η *Μαργαρίτα Γκοτιέ*, ηρωίδες που ασθένησαν και πέθαναν λόγω της έκλυτης ζωής τους, αλλά επηρέασε και το μοτίβο της μοιραίας γυναίκας, αφού το γυναικείο φύλο συνδέθηκε με την απειλή του θανάτου.

---

<sup>212</sup> Elaine Showalter, «Syphilis, Sexuality and the Fiction of the Fin de Siècle», στο Lyn Pykett (επιμ.), *Reading fin de siècle fictions*, Λονδίνο 1996, σσ.167-170.

<sup>213</sup> Sheila Rowbotham, *Στο περιθώριο της ιστορίας. 300 χρόνια γυναικείας καταπίεσης και αγώνων*, Ελένη Βαρίκα (μτφρ), Αθήνα 1984, σ.79.

Η τρίτη απειλή για το ανδρικό φύλο ήταν ο λεσβιανισμός.<sup>214</sup> Είναι η περίοδος που στην βικτωριανή Αγγλία πληθαίνουν τα παραδείγματα λεσβιακού έρωτα. Στο Παρίσι του 1890 υπήρχαν χώροι εστίασης και διασκέδασης για ομοφυλόφιλες πόρνες, ή τραβεστί. Στην Αγγλία την ίδια περίοδο εμφανίζονται οι λεγόμενες «γυναικείες φιλίες», στην πραγματικότητα συγκαλυμμένες σχέσεις γυναικών, που σε κάποιες περιπτώσεις συγκατοικούσαν, και δεν παντρεύονταν ποτέ κάποιον άνδρα.<sup>215</sup> Οι ομοφυλόφιλες γυναίκες επίσης αποτελούσαν κίνδυνο για την φαλλοκρατική κοινωνία, καθώς πολλές δεν παντρεύονταν, ούτε έκαναν παιδιά, άρα δεν συνέβαλαν στην διαίωνιση του υπάρχοντος κοινωνικού status quo, αντιθέτως πρότειναν ένα καινούργιο. Επιπλέον, οι δυναμικές, ανεξάρτητες και μορφωμένες γυναίκες συλλήβδην θεωρούνταν λεσβίες από πολλούς,<sup>216</sup> όπως από τον Havelock Ellis (1859-1939), ο οποίος το 1897 προτείνει δύο τύπους λεσβιών, τις εκ γενετής και αυτές που απέκτησαν στην πορεία το «βίτσιο», συνδέοντας και τις δύο με ανδροπρεπή συμπεριφορά και ντύσιμο, συνεπώς με υποκατάσταση του αρσενικού φύλου.<sup>217</sup>

Η τέταρτη πηγή φόβου και αλλαγής στάσης απέναντι στις γυναίκες είναι η αύξηση της γυναικείας εγκληματικότητας, οπότε δημιουργήθηκε η *femme criminelle*. Ενδεικτικά, στο Παρίσι της Belle Époque η γυναικεία εγκληματικότητα ανερχόταν στο 14% στο σύνολο των εγκλημάτων, ενώ πιο συγκεκριμένα όσον αφορά το προμελετημένο έγκλημα η γυναικεία δράση είναι της τάξεως του 13,7%, στις ληστείες 6%, στις ανθρωποκτονίες 5,7%. Ενώ το ανδρικό έγκλημα κατέστη κατανοητό, κατακριτέο μεν, αλλά κατανοήσιμο ως πράξη της ανθρώπινης φύσης, το γυναικείο έγκλημα θεωρήθηκε ως ανωμαλία.<sup>218</sup> Τα συνηθέστερα όπλα των γυναικών ήταν το βιτριόλι, το δηλητήριο και το ρεβόλβερ τις δεκαετίες 1880 και 1890. Ιδίως τα δύο πρώτα θεωρούνταν γυναικεία όργανα εγκλήματος και γι' αυτό τις αποκαλούσαν *vitroleuses* και *empoisonneuses* αντιστοίχως.<sup>219</sup> Στο *fin de siècle* υπήρχαν πολλά παραδείγματα γυναικών, στα μεγάλα αστικά κέντρα συνήθως, που σκότωσαν κάποιον, με συνηθέστερο θύμα τον άνδρα τους. Κυκλοφορούσαν και σε εφημερίδες

---

<sup>214</sup> Ο όρος λεσβία για την γυναικεία ομοφυλοφιλία προέρχεται από το νησί της Λέσβου, τόπο καταγωγής της ποιήτριας Σαπφούς, που μιλούσε στα ποιήματά της για τον λεσβιακό έρωτα. Ο όρος λεσβία ως υποδήλωση σεξουαλικής ταυτότητας και όχι καταγωγής από την Λέσβο, εμφανίστηκε πρώτη φορά στο λεξικό της Οξφόρδης το 1890.

<sup>215</sup> Walkowitz, ό.π., σσ.393-394.

<sup>216</sup> Ό.π., σ.397.

<sup>217</sup> Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, Vol.2 *Sexual Inversion*, Φιλαδέλφεια 1907, σ.140.

<sup>218</sup> Ann-Louise Shapiro, *Breaking the codes: female criminality in fin-de-siècle Paris*, Στάνφορντ 1996, σ.14.

<sup>219</sup> Ό.π., σ.76.

της εποχής εικόνες γυναικών που επιτίθενται σε άνδρες, άλλοτε ρεαλιστικά, άλλοτε ως γελοιογραφία. Οι εγκληματίες συνδέθηκαν με την Νέα Γυναίκα, με τον δυναμισμό, την χειραφέτηση, που έκανε τις γυναίκες να εκδικούνται τους άνδρες τους για την θέση τους, ακόμα και με το να τους σκοτώνουν. Η σύνδεση είναι εμφανής και από τον τίτλο ενός βιβλίου του Αλέξανδρου Δουμά του υιού, το 1880, που ονομαζόταν *Γυναίκες που σκοτώνουν και γυναίκες που ψηφίζουν*. Σε αυτό απάντησε η συγγραφέας Anne Levinck (1851-1898) με το βιβλίο της *Οι γυναίκες που ούτε σκοτώνουν ούτε ψηφίζουν* (1882) προσπαθώντας να αποσυνδέσει τις γυναικείες επιδιώξεις για ελευθερία και περισσότερα δικαιώματα από την γυναικεία εγκληματικότητα.

Η γυναίκα που κάνει έκτρωση, η γυναίκα που πάσχει από σύφιλη, η λεσβία και η εγκληματίας αποτέλεσαν την πραγματική βάση πάνω στην οποία δημιουργήθηκε η μοιραία γυναίκα, ένας τύπος θηλυκότητας που δεν αναπαριστά την νέα ανεξάρτητη γυναίκα, αλλά αναπαριστά τον φόβο για αυτήν, απεικονίζει τον τρόπο του φαλλοκρατικού κατεστημένου απέναντι στα νέα ήθη της εποχής ή απέναντι στην συφιλιδική γυναίκα, που πολλές φορές δεν μετέφερε εκείνη την ασθένεια στον άνδρα, αλλά εκείνος σε αυτήν. Εκείνος όμως αποποιούμενος των ευθυνών του είχε βρει το κατάλληλο θύμα, ώστε να επιρρίψει όλες τις ευθύνες, καθώς ως κόρες της Εύας λογίζονταν ως υπαίτιες για κάθε αμαρτία, ως αρχιτεκτόνισσες των νέων Σοδόμων και Γομόρρων.

## 4.2 ΨΥΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας συνδέεται συν τοις άλλοις με την εμφάνιση της ψυχανάλυσης, από τον «πατέρα της ψυχανάλυσης», όπως είθισται να αποκαλείται, Sigmund Freud. Ο αυστριακός επιστήμονας εστίασε την προσοχή στην εσωτερική δράση του ανθρώπου, που ωθεί την εξωτερική, τον ψυχισμό δηλαδή που καθορίζει τις πράξεις. Οι μελέτες του Freud για την ανθρώπινη ψυχή απεδείχθησαν καθοριστικές, και ακόμα και αν μεταγενέστεροι τις ανανέωσαν, τις εμπλούτισαν, ή διαφώνησαν σε συγκεκριμένα σημεία, δεν παύει να αποτελεί την βάση της ψυχανάλυσης. Οι έρευνές του ξεκίνησαν στο fin de siècle, την εποχή αυτών των πολυάριθμων αλλαγών, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στα όνειρα και στην σεξουαλικότητα. Οι απόψεις του στο δεύτερο θέμα μπορούν να φανούν χρήσιμες στην καλύτερη κατανόηση της εμφάνισης της μοιραίας γυναίκας.

Ο Freud, μαζί με τον αυστριακό επιστήμονα Josef Breuer (1842-1925), μελέτησαν το φαινόμενο της υστερίας, δημοσιεύοντας το 1895 το βιβλίο τους *Μελέτες για την υστερία*. Η υστερία, ήδη από την αρχαιότητα, συνδεόταν με το γυναικείο φύλο. Ο Πλάτωνας στον *Τίμαιο* συνδέει το ιατρικό φαινόμενο με την γυναικεία υστέρα (μήτρα), πιστεύοντας πως όταν παραμένει άκαρπη για πολύ καιρό, τότε η μήτρα περιπλανιέται μέσα στο σώμα, αποφράττοντας τις διεξόδους του αέρα, με αποτέλεσμα η γυναίκα να αρρωσταίνει και να οδηγείται στην απελπισία.<sup>220</sup> Όλους τους επόμενους αιώνες η υστερία είχε θεωρηθεί ως μία γυναικεία ασθένεια, σε σημείο που η υστερική γυναίκα να αποκαλείται περισσότερο γυναίκα από τις άλλες.<sup>221</sup> Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και ιδίως στις αρχές του 20ού αιώνα ορισμένοι επιστήμονες θα αποσυνδέσουν την υστερία από τα γυναικεία γεννητικά όργανα, αναφέροντας πως μπορεί να συμβεί και σε άνδρες. Κατά την βικτωριανή περίοδο εντούτοις, για τους περισσότερους συνδέεται όχι γενικά με την γυναίκα, αλλά με την ανεξάρτητη, μορφωμένη γυναίκα, έχοντας την άποψη ότι η εκπαίδευση καθιστά αδύναμες για αναπαραγωγή τις ωοθήκες.<sup>222</sup> Αν συνδυάσουμε την άποψη αυτή, με την προαναφερθείσα άποψη ότι οι ανεξάρτητες γυναίκες στην συλλογική συνείδηση ήταν λεσβίες, καταλαβαίνει κανείς την πηγή της σεξιστικής άποψης περί υστερικών

<sup>220</sup> Πλάτωνας, *Τίμαιος*, 91c-d.

<sup>221</sup> Michel Winock, *La Belle Epoque: la France de 1900 a 1914*, Παρίσι 2003, σ.162.

<sup>222</sup> <https://crimescandalspectacle.academic.wlu.edu/welcome/nineteen-century-perceptions-of-hysteria/background-on-hysteria/> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

γυναικών, και πιο συγκεκριμένα περί υστερικών νέων γυναικών. Να σημειωθεί ότι υπήρχαν πράγματι παραδείγματα γυναικών που έπασχαν από την νόσο, αλλά στην πραγματικότητα ήταν πολύ λιγότερα από όσα πιστεύεται, διότι τα συμπτώματα της υστερίας ήταν ακόμα αδιευκρίνιστα και όταν ο γιατρός δεν ήξερε τι άλλο θα μπορούσε να είναι, συμπέρανε ότι ήταν υστερία. Ένας από τους πρώτους που μελέτησε την υστερία ήταν ο νευρολόγος Jean-Martin Charcot (1825-1893), αποκαθαίροντάς την από θρησκόληπτες απόψεις περί δαιμονικής ασθένειας, όντας ο ίδιος άθεος. Οι μελέτες του Freud έμελε να αποδειχθούν οι πιο καίριες και επιδραστικές. Ο αυστριακός επιστήμονας αφού πρώτα σχολιάζει κάποια παραδείγματα υστερικών γυναικών, κάνει μία διάκριση, δημιουργώντας την κατηγορία της «κακόβουλης υστερικής», της γυναίκας που είναι ευερέθιστη, αλλά φτωχή συναισθηματικά, και από εγωισμό έχει παραμελήσει την διάπλαση του χαρακτήρα, καταλήγοντας να γίνεται κακόβουλη.<sup>223</sup> Η υστερική γυναίκα, και κυρίως η κακόβουλη, θα μπορούσε να οφείλεται σε ένα βαθμό στην προώθηση της μοιραίας γυναίκας, μίας γυναίκας σε σεξουαλική υστερία, όπου μην ελέγχοντας τον εαυτό της μπορεί να σκοτώσει τον οποιονδήποτε άνδρα. Ένας ήρωας του Henry James (1843-1916) στις *Βοστονέζες* (1886) ανακαλύπτει εμβρόντητος ότι όλος ο κόσμος έχει εκθληνθεί και ότι βρίσκεται σε μία θηλυκή, υστερική εποχή.

Η ανάπτυξη του μοτίβου της *femme fatale* σχετίζεται και με την ολοένα και συχνότερη προσπάθεια αποκωδικοποίησης της γυναικείας σεξουαλικότητας, αν και κατά τον Freud κανείς δεν μπορεί να ξέρει τι θέλει μία γυναίκα, ως ένα δισεπίλυτο αίνιγμα. Πολλοί μελετητές στράφηκαν στην σεξουαλικότητα των ανθρώπων, όπως ο Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) με το *Psychopathia Sexualis* (1886), ή ο Havelock Ellis. Την εποχή που η γυναικεία σεξουαλικότητα ήρθε στο προσκήνιο, εμφανίζονται οι έντονα σεξουαλικές μοιραίες γυναίκες. Στην ανακάλυψη της γυναικείας σεξουαλικότητας, διαπιστώνεται μία λανθάνουσα σεξουαλικότητα και στα ανήλικα κορίτσια, με τον Freud να υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει απόσταση ανάμεσα στο κορίτσι και την έφηβη και την πόρνη και την πολιτισμένη, γιατί ακόμα και αν μοιάζει αθώα, είναι σεξουαλικά γνώστρια, όπως η ανήλικη Σαλώμη του Mossa (εικ.34). Ο Freud στην μισογυνιστικών τάσεων λογική του, παίρνει ως κανονικότητα την ανδρική φυσιολογία, με αποτέλεσμα να ορίζει την γυναικεία σεξουαλικότητα σε συνάρτηση με την έλλειψη πέους. Θεωρεί ότι είτε αποστρέφεται πλήρως την

---

<sup>223</sup> Josef Breuer-Sigmund Freud, *Μελέτες για την υστερία*, Δανάη Παναγιωτοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2018, σ.300.

σεξουαλικότητα, αφού δεν έχει πέος, είτε φαντασιώνεται να γίνεται άνδρας, σε ένα «σύμπλεγμα αρσενικότητας», οδηγούμενη στην ομοφυλοφιλία, είτε αποκτά μία κανονική, όπως την ορίζει, σεξουαλικότητα.<sup>224</sup> Συχνά γίνεται σύνδεση της μη υποταγμένης στην φαλλοκρατία σεξουαλικότητας με την ομοφυλοφιλία. Ο Ebing ορίζει τέσσερα στάδια της γυναικείας ομοφυλοφιλίας, με πρώτο όταν δεν δείχνει την «ανωμαλία» στην εξωτερική εμφάνιση, δεύτερο όταν της αρέσουν ανδρικά αξεσουάρ, τρίτο όταν υιοθετεί τον ανδρικό ρόλο και τέταρτο όταν είναι γυναίκα μόνο στα γεννητικά όργανα. Ο Freud με την σειρά του ταυτίζει την ομοφυλοφιλία με τον ναρκισσισμό, υπό την άποψη ότι αναζητά το αντικείμενο του πόθου του στο ίδιο φύλο με τον εαυτό του, επομένως ο ομοφυλοφιλικός έρωτας είναι πρωτίστως έρωτας για τον Εαυτό.<sup>225</sup> Υπό αυτήν την έννοια οι μοιραίες γυναίκες τονίζοντας την σεξουαλικότητά τους και το ναρκισσιστικό θράσος τους πιθανόν υποκρύπτουν την ομοφυλοφιλία τους. Ήδη έγινε λόγος για κρυφή ομοφυλοφιλία στην *Σαλώμη* του Wilde, ενώ το ίδιο έχει υποστηριχθεί για την εικονογράφηση του Beardsley. Η Σαλώμη του Beardsley έχει κάτι το ανδρόγυνο και παρατηρείται μία αντιμετάθεση ρόλων και φύλων, το οποίο καθίσταται εντονότερο όταν αναπαριστά τον Ιωάννη τον Βαπτιστή σαν Μέδουσα (εικ.33). Οι ρόλοι πλέον έχουν αλλάξει, ο Ιωάννης είναι ο εκθηλυμένος άνδρας, ο νέος άνδρας, ενώ η Σαλώμη μετατρέπεται σε ομοφυλόφιλη γυναίκα, άρα άνδρα για την νοοτροπία της εποχής, καθώς το κεφάλι της Μέδουσας έχει επίδραση μόνο στο αντίθετο φύλο, επομένως δεν γίνεται να είναι γυναίκα. Η κρυφή ομοφυλοφιλία των γυναικών προκάλεσε τρόμο στον φαλλοκρατικό πολιτισμό.

Οι νέες γυναίκες, είτε υστερικές, είτε απενοχοποιημένα σεξουαλικές, είτε ομοφυλόφιλες, μετατράπηκαν στο φόβητρο του άνδρα. Ο ενδόμυχος φόβος ευνουχισμού ξύπνησε. Φόβος ευνουχισμού κατά τον Freud είναι ο φόβος του μικρού αγοριού, όταν ανακαλύπτει ότι η μητέρα του, το γυναικείο πρότυπό του, δεν έχει φαλλό, συνεπώς υπάρχουν πλάσματα σαν και εκείνο, χωρίς όμως πέος. Αυτό προξενεί στο αγόρι τον φόβο του ευνουχισμού από το γυναικείο φύλο, ότι κάθε γυναίκα δυνητικά μπορεί να του στερήσει το σύμβολο της αρρενωπότητάς του. Η θεωρία του φόβου ευνουχισμού ξεκινάει από την πεποίθηση ότι και η μητέρα του θα έχει φαλλό, όπως ο ίδιος, καθώς αν δεν υπήρχε αυτή η βεβαιότητα δεν θα υπήρχε αιτία φόβου. Ο φόβος ευνουχισμού συμβολικά συνδέεται με την Μέδουσα, μία

<sup>224</sup> Sigmund Freud, *Η γυναικεία σεξουαλικότητα*, Νίκη Μυλωνά (μτφρ), Αθήνα 2018, σσ.19-20.

<sup>225</sup> Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για την σεξουαλική θεωρία*, Βασίλης Πατσογιάννης (μτφρ), Αθήνα 2014, σσ.42-43, σημ.12.

γυναίκα με φίδια, φαλλικό σύμβολο, οπότε επιβεβαιώνεται και φροϋδικά η άποψη περί αντιμετάθεσης έμφυλων ρόλων στο έργο του Beardsley, ενός καλλιτέχνη που και σε άλλες εικονογραφήσεις του, όπως της Λυσιστράτης του Αριστοφάνη, φιλοτεχνεί φαλλικές γυναίκες. Φαλλική γυναίκα ονομάζεται εκείνη που είτε έχει πράγματι φαλλό, όπως οι ερμαφρόδιτες μορφές του βρετανού καλλιτέχνη, είτε υιοθετεί ανδρική συμπεριφορά, ενώ για τον αυστριακό ψυχίατρο ονομάζεται η μητέρα πριν την ανακάλυψη από τα παιδιά της απουσίας πέους.<sup>226</sup> Για να διώξει ο άνδρας τον φόβο ευνουχισμού αυτό που μπορεί να κάνει είναι είτε να επαναφέρει το αρχικό τραύμα, το οποίο θα το εξισορροπήσει με την απαξίωση, την τιμωρία ή την σωτηρία της αμαρτωλής κόρης της Εύας, από τον τραυματισμένο Αδάμ, είτε να απαρνηθεί πλήρως τον συμβολικό ευνουχισμό και να το υποκαταστήσει με ένα φετιχιστικό αντικείμενο ή να μετατρέψει την ίδια την μορφή της γυναίκας σε φετίχ, ώστε να γίνει καθησυχαστική, αντί για επικίνδυνη.<sup>227</sup> Η πρώτη περίπτωση συνδέεται με την ηδονοβλεψία και τον σαδισμό και η δεύτερη με την φετιχιστική σκοποφιλία. Οι όροι σαδισμός και μαζοχισμός καθιερώθηκαν από τον Krafft-Ebing παίρνοντας έμπνευση για τα ονόματα από δύο συγγραφείς, τον Sade και τον Masoch. Ο σαδισμός βρίσκει ηδονή στην πρόκληση πόνου, ενώ ο μαζοχισμός βιώνει την ηδονή μέσα από τον πόνο που προκαλείται σε αυτόν που τον υφίσταται. Στις περιπτώσεις των μοιραίων γυναικών υπολανθάνει μία σαδιστική διάθεση από την δική τους πλευρά, αλλά μαζοχιστική από την πλευρά των ανδρών που την δημιουργήσαν. Πάλι παρατηρείται αντιστροφή ρόλων, διότι ο μαζοχισμός ήταν φυσιολογικό φαινόμενο για τις γυναίκες, η εκούσια δηλαδή υποταγή, ενώ για τους άνδρες ήταν ανωμαλία, και αντίστροφα ο σαδισμός ήταν επιτρεπτός στους άνδρες, αλλά αδύνατος στις γυναίκες. Εντούτοις, ενώ εκ πρώτης όψεως φαντάζει ως μία μαζοχιστική φαντασίωση, σαν εκείνες που οραματιζόταν ο Masoch, στην ουσία πρόκειται για την δεύτερη κατηγορία αποφυγής του άγχους ευνουχισμού. Άνδρες καλλιτέχνες που δεν έχουν καλές σχέσεις με τις γυναίκες, όπως ο Munch, ο Moreau, που είχε οιδιπόδειο σύμπλεγμα με την μητέρα του με την οποία συγκατοικούσε μέχρι τον θάνατό της, όταν εκείνος ήταν 58 ετών, φιλοτεχνούν μαζοχιστικά ωραίες γυναίκες, ώστε να μετατραπούν σε φετίχ, και έτσι να χάσουν την αίσθηση απειλής. Το φετίχ κατά τον Freud είναι η υποκατάσταση του

<sup>226</sup> Barbara Creed, *The Monstrous feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Λονδίνο 1993, σσ.156-157.

<sup>227</sup> Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», στο John Caughie, Annette Kuhn (επιμ.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, Λονδίνο 1992, σ.29.

μητρικού φαλλού που πίστευε το μικρό αγόρι ότι διαθέτει η μητέρα του.<sup>228</sup> Πρόκειται για ένα συμβολικό φαλλό, όπου κατά τον Jacques Lacan (1901-1981) ανάγεται σε σύμβολο της πατριαρχίας, διαφοροποιώντας τον από το πέος, που είναι το ανδρικό όργανο. Η μοιραία γυναίκα, επομένως, υποτάσσεται στο ανδρικό σκοποφιλικό βλέμμα, ως ένα φετιχιστικό αντικείμενο ενίσχυσης και απόδειξης της πατριαρχικής δύναμης, παρά ως σύμβολο ανεξαρτησίας.

Το ανδρικό φύλο δημιούργησε την *femme fatale*, αλλά για ποιο λόγο επέλεξε το συγκεκριμένο μοτίβο για να υπονομεύσει την νέα δυναμική της; Ο ελβετός ψυχολόγος Carl Jung (1875-1961) μιλάει για τα αρχέτυπα και το συλλογικό ασυνείδητο. Τα αρχέτυπα είναι εικόνες που έχουν αποτυπωθεί τόσο ανεξίτηλα στο συλλογικό ασυνείδητο, που οι άνθρωποι τα επαναλαμβάνουν σε διαφορετικές εποχές, χωρίς να έχουν γνώση για το πώς προέκυψαν. Για παράδειγμα, η εικόνα της μητέρας, του πατέρα, του σοφού γέροντα είναι αρχετυπικές εικόνες που εμφανίζονταν σχεδόν από την αρχή της ανθρωπότητας, με αποτέλεσμα να έχουν χαραχτεί βαθιά στο συλλογικό ασυνείδητο και να εξακολουθούν να επαναλαμβάνονται με τις ίδιες στερεοτυπικές εικόνες.<sup>229</sup> Μολονότι, η θανατηφόρα γυναίκα δεν συμπεριλαμβάνεται από τον Jung στις κατηγορίες των αρχετύπων, θα μπορούσε να εκληφθεί ως τέτοιο, δεδομένου ότι από την απαρχή του κόσμου, σύμφωνα με την χριστιανική θεώρηση, παρουσιάζεται η εικόνα μίας μοιραίας γυναίκας, με πρώτη την Εύα ή την Λίλιθ.

Ο άνδρας καλλιτέχνης με βάση τις παραπάνω συνειδητές ή ασυνείδητες επιλογές επεδίωξε την καθυπόταξη της γυναίκας μέσα από μία συγκεκριμένη εικαστική αναπαράσταση. Άλλωστε, ο πολιτισμός δημιουργεί σθεναρές εικόνες, οι οποίες ενσωματώνονται στην συνείδηση του θεατή, με αποτέλεσμα ασυνείδητα να τις οικειοποιείται. Πώς όμως οι γυναίκες θα υποτάσσονταν στην πατριαρχική επιβουλή, μέσα από την απεικόνισή τους ως *femmes fatales*; Ο Jacques Lacan θεμελίωσε μέσα από τα γραπτά του την θεωρία για το στάδιο του καθρέφτη. Σύμφωνα με αυτήν, η γέννηση του Εγώ συμπίπτει με το κοίταγμα του παιδιού για πρώτη φορά στον καθρέφτη. Ενώ μέχρι τότε έχει μία ασαφή εικόνα για τον εαυτό του, μέχρι πού δηλαδή εκτείνεται, ποια είναι τα όρια του, πώς μοιάζει σε σχέση με τους άλλους, όταν

---

<sup>228</sup> Sigmund Freud, «Fetishism», στο James Strachey (επιμ.), *The Standard Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XXI, Λονδίνο 2001, σ.152.

<sup>229</sup> Carl G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, R.F.C. Hull (μτφρ), Λονδίνο 1991, σσ.3-4.

πια κοιταχτεί στον καθρέφτη έχει πλέον συνείδηση του εαυτού του.<sup>230</sup> Ωστόσο, αναγνωρίζει τον εαυτό του μέσα από μία ετεροτοπία, από έναν τόπο που δεν είναι εκεί, επομένως η αναγνώριση συνυπάρχει με την μη αναγνώριση, είναι αναγνώριση αφού αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μέσα από το καθρεφτιζόμενο είδωλο, αλλά και μη αναγνώριση εφόσον το σώμα που προβάλλει στον καθρέφτη είναι έξω από τον εαυτό του. Η γυναίκα που εκείνη την εποχή ταυτίζεται διανοητικά με το παιδί, με επιστήμονες να διατυπώνουν την άποψη ότι ο γυναικείος εγκέφαλος είναι σαν του παιδιού, ή των «κατώτερων φυλών»,<sup>231</sup> μέσα από την αναπαράστασή της ως μοιραία γυναίκα βιώνει το δικό της στάδιο του καθρέφτη. Μέσα από τους συγκεκριμένους πίνακες οι άνδρες προσπαθούν να ξεπεράσουν το άγχος του ευνουχισμού και οι γυναίκες βλέπουν τον εαυτό τους αναγνωρίζοντας και ταυτόχρονα μη αναγνωρίζοντάς τον μέσα σε μία διαστρεβλωμένη εκδοχή του εαυτού τους. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται η ταύτισή τους με κάτι αμαρτωλό και επικίνδυνο, ώστε να συμμορφωθούν στον προγενέστερο, ακίνδυνο ρόλο τους.

---

<sup>230</sup> Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, Bruce Fink (μτφρ), Νέα Υόρκη 2006, σσ.75-76.

<sup>231</sup> Stephen Escritt, *Αρ Νουβό*, Ιωάννα Βετσοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2000, σ.87.

### 4.3 ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Η γυναίκα δεν γεννιέται, αλλά γίνεται, πρέσβευε η γαλλίδα φεμινίστρια φιλόσοφος του δεύτερου κύματος φεμινισμού, Simone de Beauvoir. Ο άνδρας αποτέλεσε την βάση θεμελίωσης του ανθρωπίνου Εγώ. Αυτό καθίσταται εμφανές ακόμα και γλωσσικά, καθώς στην ελληνική γλώσσα υπάρχει η διάκριση των λέξεων άνδρας-γυναίκα-άνθρωπος, ωστόσο σε πολλές άλλες γλώσσες παρατηρείται ταυτοσημία του άνδρα και του ανθρώπου. Για παράδειγμα, στα αγγλικά η λέξη man σημαίνει άνδρας, αλλά και άνθρωπος, αντί της λέξης human, στα γαλλικά η λέξη homme σημαίνει άνδρας, και άνθρωπος. Η γυναίκα είναι η αποτύπωση σε αρνητικό της έννοιας του ανθρώπου, είναι ο Άλλος, είναι η ετερότητα σε ένα κόσμο φαλλοκεντρικό, ή εν προκειμένω «φαλλογοκεντρικό». Ο όρος φαλλοκεντρισμός δημιουργήθηκε το 1927 από τον νευρολόγο και φίλο του Freud, Ernest Jones, για να περιγράψει τον κεντρικό ρόλο που κατέχει ο φαλλός, ως σύμβολο της πατριαρχίας στο κόσμο του Συμβολικού, γύρω από τον οποίο κινούνται και καθορίζονται τα υπόλοιπα. Ο όρος φαλλογοκεντρισμός είναι νεολογισμός του γάλλου φιλοσόφου Jacques Derrida (1930-2004), που προέρχεται από την ένωση των λέξεων φαλλοκεντρικός και λογοκεντρικός, με το δεύτερο να δηλώνει την σημαίνουσα αξία της γλώσσας στον πολιτισμό. Ο όρος φαλλογοκεντρικός δηλώνει την επιβολή των ανδρικών θελήσεων, ακόμα και στο επίπεδο της γλώσσας.

Τον όψιμο 19<sup>ο</sup> αιώνα επιχειρήθηκε η αλλαγή αυτής της παγιωμένης κατάστασης, με αποτέλεσμα να ξεσπάσει ένα κύμα μισογυνισμού απέναντι στις Νέες Γυναίκες. Πράγματι, το fin de siècle συνιστά το άκρον άωτον του μισογυνισμού, με πολλούς καλλιτέχνες να εκφράζονται δημοσίως εναντίον τους. Ο Edvard Munch δεν είχε καλές σχέσεις με τις γυναίκες, γι' αυτό και όλες του οι σχέσεις απέτυχαν, ενώ ποτέ δεν παντρεύτηκε, διότι πίστευε ότι ο άνδρας που ζει με μία γυναίκα σκοτώνει κάτι από τον εαυτό του.<sup>232</sup> Ήταν επηρεασμένος άλλωστε από τις μισογυνιστικές ιδέες του φιλοσόφου Arthur Schopenhauer (1788-1860) και του Friedrich Nietzsche, με το *Τάδε έφη Ζαρατούστρας* (1883-85) να είναι ένα από τα αγαπημένα του αναγνώσματα, στο οποίο υπάρχει η φράση «Πηγαίνεις σε γυναίκες; Μην ξεχνάς το μαστίγιο».<sup>233</sup> Φίλος του ήταν ο σουηδός λογοτέχνης August Strindberg (1849-1912), που από όλα

<sup>232</sup> Josef Paul Hodin, *Edvard Munch*, Λονδίνο 1972, σ.90.

<sup>233</sup> Friedrich Nietzsche, *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρας. Ένα βιβλίο για όλους και για κανέναν*, Άρης Δικταίος (μτφρ), Αθήνα 1958, σ.57.

τα κακά, την γυναίκα έβλεπε ως το χειρότερο.<sup>234</sup> Αντιστοίχως, ο Gustave Moreau, ένας καλλιτέχνης που επίσης ήταν ενάντιος του γάμου, θεωρούσε καταστροφική την σύνδεση γυναίκας και τέχνης. Ήταν μία κοινώς αποδεκτή άποψη μεταξύ και των υπολοίπων ζωγράφων, ότι η γυναίκα αποτελούσε απειλή, κίνδυνο, επομένως απέφευγαν τον γάμο και τις μακροχρόνιες σχέσεις. Ο μισογυνισμός του fin de siècle έγινε εντονότερος, όσο οι γυναίκες διεκδικούσαν περισσότερα, και επομένως απειλούνταν η δύναμη της ανδρικής τάξης των πραγμάτων. Η ανδρική δύναμη είναι ελέω Θεού, δεν χρειάζεται καμία νομιμοποίηση, καμία έγκριση, διότι θεωρείται απολύτως φυσιολογική,<sup>235</sup> ενώ η νεοαποκτηθείσα γυναικεία δύναμη στερείται νομιμοποίησης. Η δύναμη των γυναικών έπρεπε να εξαλειφθεί, ώστε να επικρατήσει η προηγούμενη πατριαρχική ισορροπία. Οι άνδρες καλλιτέχνες δημιούργησαν συγκεκριμένες εικόνες γυναικών, με τις οποίες αφενός, όπως προαναφέρθηκε, ξόρκισαν τους φόβους τους, αφετέρου κάλεσαν τις πραγματικές γυναίκες να ταυτιστούν μαζί τους, και έτσι να εξουδετερώσουν την απειλή.

Ο τρόπος με τον οποίο επιχειρείται η αποσιώπηση του γυναικείου ζητήματος είναι μέσα από μία φετιχιστική εικόνα θηλυκότητας. Κατ' αρχάς, οι έννοιες θηλυκότητα-αρρενωπότητα είναι κατασκευασμένες από την φαλλοκρατική εξουσία, με σκοπό να υποβληθούν οι άνθρωποι σε συγκεκριμένους κοινωνικούς ρόλους και συμπεριφορές. Και ενώ στην περίπτωση του βιολογικού φύλου υπάρχει ένας έμφυλος δυϊσμός, στην περίπτωση του κοινωνικού φύλου τα πράγματα είναι πιο συγκεχυμένα, καθώς δεν σημαίνει απαραίτητα ότι υπάρχει ή πρέπει να υπάρχει πλήρης αντιστοιχία βιολογικού και κοινωνικού φύλου, ή σύνδεση της θηλυκότητας με το βιολογικό φύλο της γυναίκας και αρρενωπότητας με το βιολογικό φύλο του άνδρα. Οι θεωρίες για την θηλυκότητα και την αρρενωπότητα είναι τρείς. Πρώτα εμφανίστηκε η βιολογική/ντετερμινιστική άποψη που ακολουθεί την βιολογική διάκριση άνδρα-γυναίκας. Η επόμενη είναι η θεωρία κοινωνικής μάθησης, που είναι πιο συμπεριφοριστική, βασίζεται στην ιδέα ότι οι δύο παραπάνω έννοιες συγκροτούνται με βάση την επανάληψη συγκεκριμένων πράξεων και τύπων συμπεριφοράς. Η τρίτη, η γνωστική-αναπτυξιακή, πιστεύει ότι η θηλυκότητα και η αρρενωπότητα αναπτύσσονται μέσα από διαδικασίες επικοινωνίας ανάμεσα στις εμπειρίες μας από

<sup>234</sup> Patrick Bade, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Λονδίνο 1979, σ.24.

<sup>235</sup> Pierre Bourdieu, *Η ανδρική κυριαρχία*, Έφη Γιαννοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2007, σ.43.

τον κόσμο και την αναδυόμενη ικανότητά μας για εννοιολογική σκέψη.<sup>236</sup> Οι φεμινίστριες, που τάσσονται με την τρίτη θεώρηση, βλέπουν τα δύο φύλα, όχι ως προκαθορισμένες έννοιες, αλλά εν εξελίξει. Η γαλλίδα φεμινίστρια φιλόσοφος Luce Irigaray (γεν.1930) δεν βλέπει ένα γυναικείο φύλο, αλλά πολλά,<sup>237</sup> όσες και οι ανδρικές κατασκευές και φαντασιώσεις της. Οι πρώτες φεμινίστριες, αναχρονιστικά χρησιμοποιώντας τον όρο, κατάφεραν αυτό που αναφέρει ο τίτλος ενός βιβλίου της σημαντικής φιλοσόφου του τρίτου κύματος φεμινισμού, της Judith Butler (γεν. 1956), *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (1990). Επεδίωξαν την ανατροπή της ταυτότητας που τους είχε δοθεί ως εσαεί κτήμα τους. Ως απάντηση σε αυτό, στην ρευστότητα του γυναικείου είναι, οι καλλιτέχνες του Συμβολισμού επέβαλαν έναν τύπο γυναίκας, της μοιραίας γυναίκας, διότι μέσα από σταθερές, παγιωμένες εικόνες εντυπώνεται η έννοια του φύλου. «Η εντύπωση του φύλου παράγεται μέσω του στιλιζαρίσματος του σώματος και, κατά συνέπεια, πρέπει να κατανοείται ως ο πεζός τρόπος με τον οποίον σωματικές χειρονομίες, κινήσεις και ύψη ποικίλων ειδών συγκροτούν την ψευδαίσθηση ενός σταθερού έμφυλου ρόλου», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Butler.<sup>238</sup> Η μοιραία γυναίκα επομένως είναι ένας τρόπος επαναφοράς της γυναίκας στον παγιωμένο ρόλο της. Μέσα από μία έντονα σεξουαλική απεικόνισή της, που καταλήγει να γίνει περισσότερο πηγή φόβου, παρά ερωτικού γοήτρου, η γυναίκα θεατής αφενός αφομοιώνει τον ρόλο της ως σεξουαλικό αντικείμενο, αντί πολιτικού υποκειμένου, αφετέρου δυσχεραίνεται από τον γυναικείο δυναμισμό που βλέπει, επιστρέφοντας στην προηγούμενη παθητικότητα. Πολλές γυναίκες της εποχής προτιμούσαν τον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο, έναντι του νέου ρόλου. Η Marie-Reine Guindorf (1812-1837) ομολογούσε ότι η γυναίκα δεν πρέπει να βγει έξω από τον κύκλο που έχει χαραχτεί, όταν είχαν ήδη ξεσπάσει αντιδράσεις γυναικών, ενώ το οξύμωρο είναι ότι την ίδια εποχή ένας άνδρας, ο φιλόσοφος William Thompson (1775-1883), δημοσίευσε το 1825 την «Εκκκληση του μισού ανθρώπινου είδους, των γυναικών, εναντίον της αξίωσης του άλλου μισού, των ανδρών, να τις κρατούν σε πολιτική και επομένως σε δημόσια και ιδιωτική δουλεία», υπερασπιζόμενος το γυναικείο φύλο.

<sup>236</sup> Myra MacDonald, *Representing Women: Myths of femininity in the popular media*, Λονδίνο 2004, σ.16.

<sup>237</sup> Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Catherine Porter (μτφρ), Νέα Υόρκη 1985, σ.23.

<sup>238</sup> Judith Butler, *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, Γιώργος Καράμπελας (μτφρ), Αθήνα 2009, σ.182.

Ο τρόπος με τον οποίον απάντησε το ανδρικό φύλο στην γυναικεία αντίδραση είναι μέσω του πολιτισμού. Ο μαρξιστής φιλόσοφος Louis Althusser (1918-1990) όρισε την ιδεολογία ως ένα σύστημα αναπαραστάσεων, εικόνων, ιδεών. Η ιδεολογία είναι μία διαδικασία κατά την οποία το άτομο διαμορφώνεται ως υποκείμενο μέσα από ένα ασυνείδητο δίκτυο αναπαραστασιακών συστημάτων, που ονομάζονται Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους (IMK).<sup>239</sup> Τα υποκείμενα στα οποία εν τέλει συγκροτούνται οι άνθρωποι είναι εικόνες προς ταύτιση, που διαδίδονται μέσα από τους Ιδεολογικούς Μηχανισμούς, όπως είναι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης στην σύγχρονη εποχή, ή ένας πίνακας, ένα λογοτεχνικό βιβλίο, μία εφημερίδα εκείνη την εποχή. Το φαλλοκρατικό κράτος, επομένως, με τους ιδεολογικούς του μηχανισμούς συγκροτεί την αυτοεικόνα του ανθρώπου. Ο ιταλός μαρξιστής φιλόσοφος Antonio Gramsci (1891-1937) πρότεινε μία θεώρηση μέσα από την μελέτη της πολιτικής σκέψης του Machiavelli, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η ηγεμονία στηρίζεται στην συναίνεση και ότι η αστική τάξη που κατέχει την εξουσία δύναται να διατηρήσει την εξουσία της στις μάζες, χωρίς την χρήση βίας, αλλά με διάφορα μέσα, όπως είναι τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης ή το εκπαιδευτικό σύστημα. Έτσι, η άρχουσα κοινωνική τάξη διατηρεί την εξουσία της χωρίς βίαιες συγκρούσεις και καταναγκασμό, αλλά μέσα από μία φαινομενική συναίνεση.<sup>240</sup> Το πατριαρχικό κράτος, συνεπώς, μέσω της τέχνης στοχεύει στην κανονικοποίηση ενός τύπου γυναίκας, που όσο μοιάζει ανεξάρτητος, τόσο υποταγμένος στο ανδρικό σκοποφιλικό βλέμμα είναι. Το κράτος δεν χρησιμοποίησε την βία για να το πετύχει, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις πορειών σουφραζετών αντέδρασε βίαια για την καταστολή τους, χρησιμοποίησε όμως την συμβολική βία. Συμβολική βία είναι εκείνη που οδηγεί σε αυτοϋποτίμηση και αυτοεξευτελισμό, δημιουργεί την εικόνα για τον άνθρωπο που υπόκειται την συμβολική βία του ελαττωματικού, του απωθητικού. Η συμβολική βία, όπως και στην ηγεμονία του Gramsci, εγκαθίσταται δια της συναινέσεως, υιοθετώντας την εικόνα που άλλοι κατασκεύασαν για εκείνον, και μέσω αυτής πλέον αντικρίζει τον εαυτό του.<sup>241</sup> Η Νέα Γυναίκα, δια της συμβολικής βίας, καλείται να συναινέσει με μία εικόνα θηλυκότητας που το μόνο που είναι άξια να κάνει είναι να στέκεται σεξουαλικά απέναντι από έναν άνδρα και να τον προκαλεί. «Οι γυναίκες είναι διακοσμητικό φύλο. Ποτέ δεν έχουν κάτι να πουν, αλλά το λένε πάντοτε

<sup>239</sup> Louis Althusser, *Θέσεις (1964-1975)*, Ξενοφών Γιαταγάνας (μτφρ), Αθήνα 1999, σσ.78-79.

<sup>240</sup> Antonio Gramsci, *Για τον Μακιαβέλη, για την πολιτική και για το σύγχρονο κράτος*, Αθήνα χ.χ., σσ.14-15, 181.

<sup>241</sup> Bourdieu, ό.π., σσ.81-82.

χαριτωμένα. Οι γυναίκες ενσαρκώνουν το θρίαμβο της ύλης επί του πνεύματος»,  
όπως χαρακτηριστικά λέει ο ουαλδικός λόρδος Χένρυ.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> Oscar Wilde, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκραίν*, Δημήτρης Γ. Κικίζας (μτφρ), Αθήνα 2000, σ.71.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5<sup>ο</sup>: Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 20<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

Το κίνημα του Συμβολισμού μπορεί θεωρητικά να εκπνέει τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, με την άφιξη των κινημάτων του Μοντερνισμού, εντούτοις άφησε το αποτύπωμά του σε πολλά μεταγενέστερα κινήματα, μεταξύ άλλων στον Εξπρεσιονισμό, τον Σουρεαλισμό, την Pittura Metafisica (=μεταφυσική ζωγραφική), την γαλάζια και ροζ περίοδο του Pablo Picasso (1881-1973). Ζωγράφοι όπως ο Picasso, ο Salvador Dali (1904-1989), ο René Magritte (1898-1967), ο Paul Delvaux (1897-1994), ο Max Ernst (1891-1976), ο Giorgio de Chirico (1888-1978), ακόμα και ο πρώιμος Piet Mondrian (1872-1944) χρωστούν πολλά στον Συμβολισμό, από τον οποίον εμπνεύστηκαν ή έστω και υποσυνείδητα επηρεάστηκαν. Ιδίως ο Σουρεαλισμός έχει πολλά κοινά σημεία, όπως η αναζήτηση του εσωτερικού κόσμου, ο υποκειμενισμός, ο ονειρικός κόσμος, η επιστροφή στο παρελθόν, αν και ο Συμβολισμός διακρίνεται από τον μεσαιωνισμό, ενώ ο Σουρεαλισμός από τον κλασικισμό. Παράλληλα με όλα αυτά, και στα δύο κινήματα υπάρχει η ίδια λεπτομέρεια στην γραμμή, στο σχέδιο, η οποία συνυπάρχει με την φυγή σε έναν άλλο κόσμο. Το ίδιο ενώνει τον Συμβολισμό με την Μεταφυσική Ζωγραφική του de Chirico, ενώ με τον Picasso, τον Ernst ή τον Mondrian, όπως στο τρίπτυχό του *Εξέλιξη* (εικ.64), τους συνδέει η συμβολική χρήση του χρώματος. Ακόμα και στον Kandinsky, ως μαθητή του συμβολιστή Stuck, παρατηρείται η ίδια υπαινικτική συμβολιστική διάθεση, με τα γεωμετρικά μοτίβα πλέον να αρθρώνουν την δική τους συμβολιστική γλώσσα. Όπως έχει ήδη σχολιαστεί, η έννοια του συμβόλου είναι ταυτόσημη με την έννοια της τέχνης, και γι' αυτό σε κάθε ιστορική περίοδο, σε κάθε κίνημα παρατηρούνται ποικίλοι συμβολισμοί.

Το θέμα της μοιραίας γυναίκας που έφεραν στο προσκήνιο και ανέδειξαν οι Συμβολιστές ζωγράφοι και ποιητές επιβίωσε στις εικαστικές τέχνες του 20ού αιώνα. Ο ολλανδός ζωγράφος του φωβισμού Kees van Dongen (1877-1968) απεικόνισε πολλές φορές γυναίκες στα έργα του. Το 1905 φιλοτέχνησε τον πίνακα *Femme Fatale* (εικ.65) στο οποίο μία γυναίκα που μοιάζει με πόρνη από τα φανταχτερά της ρούχα, το υπερβολικό μακιγιάζ και την απογύμνωση του ενός μαστού, πουλάει τον εαυτό της στον θεατή, ενώ κοιτάει με απελπιστική ανία, οπτικοποιώντας τον αφορισμό του Wilde ότι «λίγα ρούχα και πολύ μακιγιάζ είναι δείγμα απελπισίας σε μία γυναίκα».

Στον Σουρεαλισμό, αν και παρατηρούνται πολλές ομοιότητες με τον Συμβολισμό, ωστόσο στο πρότυπο γυναίκας φαίνεται να επιστρέφουν στην εικόνα του αιώνιου θηλυκού αντί της μοιραίας γυναίκας. Γι' αυτό, ο Σουρεαλισμός κατακρίθηκε πολλές φορές από την φεμινιστική κριτική, διότι αν και υπήρξε ένα ρηξικέλευθο κίνημα, με διάθεση ανατροπής της υφιστάμενης κατάστασης, τόσο καλλιτεχνικά, όσο και κοινωνικοπολιτικά, υποστηρίζοντας για παράδειγμα την Σοβιετική Ένωση και τον κομμουνισμό, έστω και έμμεσα πολλές φορές, το μόνο που δεν επεχείρησαν να αλλάξουν είναι την πατριαρχική, φαλλοκρατική δομή της κοινωνίας. Είναι εμφανές από τις λιγοστές γυναίκες που ανήκαν στον Σουρεαλισμό αλλά και από τον τρόπο απεικόνισής τους. Οι γυναίκες του Magritte ή του Delvaux αναπαράγουν την εικόνα του αιώνιου θηλυκού, της αειθαλούς ομορφιάς, που ποτέ δεν ξεφτίζει, όσο υπάρχει ένας άνδρας να απολαμβάνει την εικόνα της. Με αγαλματώδη σώματα και μία εξιδανικευμένη ομορφιά, οι γυναίκες στέκουν βωβές, απόλυτα υποταγμένες και ανίκανες να προκαλέσουν οποιοδήποτε φόβο στο ανδρικό ασυνείδητο. Άλλωστε, ο μισογυνισμός του fin de siècle παρέμεινε ή και γιγαντώθηκε κατά τον 20ό αιώνα, όσο οι γυναίκες διεκδικούσαν περισσότερη δύναμη, με αποκορύφωμα το κίνημα του Φουτουρισμού, που στο μανιφέστο του δηλώνεται ευκρινώς το μίσος των Φουτουριστών απέναντι στο γυναικείο φύλο.

Αυτό που αλλάζει τον 20ό αιώνα είναι το φύλο των καλλιτεχνών που ασχολούνται με τις μοιραίες γυναίκες. Αντί των ανδρών, ολοένα και περισσότερες γυναίκες επανέρχονται στην προγονική εικόνα θηλυκότητας. Αυτή η έμφυλη αλλαγή οφείλεται στην επιστροφή πολλών ανδρών καλλιτεχνών στο μοτίβο της εξιδανικευμένης γυναίκας, με αποτέλεσμα γυναίκες καλλιτέχνιδες να αναπαράγουν ένα μοτίβο, το οποίο μπορεί να χρησιμοποιήθηκε νομιμοποιητικά της ανδρικής κυριαρχίας, και ως μέσο χειραγώγησης του γυναικείου κοινού, που μέσα από τις *femmes fatales* φοβήθηκε τις Νέες Γυναίκες, ωστόσο ταυτόχρονα αποπνέει περισσότερο δυναμισμό και μεγαλύτερη απειλή για την φαλλοκεντρική κοινωνία. Κατ' εξοχήν παράδειγμα γυναίκας ζωγράφου αποτελεί η πολωνή σταρ του Μεσοπολέμου Tamara de Lempicka (1898-1980). Επηρεασμένη από τον κυβισμό και τις κινηματογραφικές αφίσες, η ζωγράφος ασχολήθηκε σχεδόν αποκλειστικά με μοιραία όμορφες γυναίκες (εικ.66). Έντονα ερωτικές, φιλήδονες, συχνά σε ερωτικές περιπτώξεις, οι περισσότεροι γυναικείοι τύποι της Lempicka δημιουργήθηκαν για να ικανοποιήσουν ανδρικές φαντασιώσεις, παρά για να ανατρέψουν την εικόνα της γυναίκας. Με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσαν να πωληθούν πολύ πιο εύκολα, δεδομένου ότι οι πίνακες

γυναικών δεν είναι τόσο ευπώλητοι όσο των ανδρών. Είναι γνωστή η δίψα της για δημοσιότητα, φήμη και χρήματα, και οι πίνακές της με γυμνές λάγνες γυναίκες ή δυναμικές γυναίκες που στέκουν στο αυτοκίνητο θα έβρισκαν εύκολα αγοραστές. Παρόλα αυτά, οι γυναίκες της διακατέχονται από κάτι διαφορούμενο που κάνει τον θεατή να αναρωτιέται αν πρόκειται για ένα πειθήνιο κατοικίδιο ή για ένα άγριο τέρας.<sup>243</sup> Η θηλυκότητα των μορφών της Lempicka απέπνεε κάτι από τις vamp του βωβού κινηματογράφου. Στην αντίπερα όχθη βρίσκεται η ριζοσπαστική τέχνη της γερμανίδας ντανταϊστριάς Hannah Hoch (1889-1978), που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το κολάζ κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Στην σειρά με κολάζ *Από ένα Εθνογραφικό Μουσείο* (1930), η καλλιτέχνιδα συνέδεσε ετερόκλητες εικόνες θηλυκότητας, όπως κομμάτια από αρχαία αγάλματα ή αφρικάνικα τοτέμ με εικόνες σύγχρονων γυναικών, με σκοπό να αναδείξει την έννοια της θηλυκότητας οποιασδήποτε εποχής ως ανδρική κατασκευή, προτείνοντας έναν νέο τύπο νέας γυναίκας, που είναι ταυτόχρονα Εαυτός και Άλλος,<sup>244</sup> όπως στα έργα της *Η γλυκιά* (εικ.67) και *Παράξενη Ομορφιά* (εικ.68).

Ο όρος vamp χρησιμοποιήθηκε τον 20ό αιώνα αντί του όρου femme fatale, κυρίως για κινηματογραφικές ηρωίδες, που έχουν ωστόσο τα ίδια χαρακτηριστικά με τις μοιραίες γυναίκες. Η λέξη είναι συντομογραφία της αγγλικής λέξης vampire (=βαμπίρ), κάτι που δείχνει την πίστη που επικρατούσε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα περί αιμοδιψών γυναικών. Οι vamps εμφανίστηκαν στον βωβό κινηματογράφο τις δεκαετίες 1910 και 1920. Η αποθέωση όμως της κινηματογραφικής femme fatale συντελείται την δεκαετία του 1940 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950, κυρίως σε φιλμ νουάρ, ταινίες δηλαδή μυστηρίου. Σε αυτές τις ταινίες πρωταγωνιστούσε συνήθως κάποιος λιγομίλητος άνδρας, ο οποίος προσπαθούσε να επιλύσει την υπόθεση που τον βασάνιζε, αλλά γνώριζε μία πολύ όμορφη γυναίκα, η οποία τον οδηγούσε στην καταστροφή. Στο τέλος, είτε εκείνη σκοτωνόταν, ως μία ηθική τιμωρία των πράξεών της, είτε την έσωζε το καλό πρότυπο άνδρα. Ο λόγος που τέτοιου είδους γυναίκες ήρθαν στην επικαιρότητα, με το μοτίβο της μοιραίας γυναίκας να γιγαντώνεται στην μαζική κουλτούρα, μέσω του κινηματογράφου, σχετίζεται με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Κατά την διάρκεια του πολέμου, οι πιο πολλοί παραγωγικοί άνδρες στάλθηκαν στον πόλεμο, με αποτέλεσμα η κοινωνία να

<sup>243</sup> Gilles Néret, *Ταμάρα ντε Λέμπιτσκο, 1898-1980*, Αλίκη Φιλίππου (μτφρ), Αθήνα 2005, σ.8.

<sup>244</sup> Maud Lavin, «Hannah Höch. From an Ethnographic Museum», *Grand Street*, No.58 (Φθινόπωρο 1996), σ.128.

έρθει στα χέρια των γυναικών. Μέχρι τότε είχαν τον έλεγχο του σπιτιού, αλλά πλέον είχαν τον έλεγχο όλης της κοινωνίας, καθώς έπρεπε να δουλέψουν για να συντηρήσουν την οικογένεια, αλλά και για να συντηρηθούν οι επιχειρήσεις, ελλείψει άλλου δυναμικού.<sup>245</sup> Οι δύο τύποι ταινιών που κυκλοφορούσαν τότε, όταν δηλαδή τέλειωσε ο πόλεμος και οι στρατιώτες επέστρεφαν, ήταν είτε «γυναικείες ταινίες», ταινίες δηλαδή ρομαντικές, με το μοτίβο της πιστής συζύγου που βρίσκεται συνεχώς στο σπίτι, είτε φιλμ νουάρ, που έδειχναν δυναμικές γυναίκες, όπως είχαν αναγκαστεί να γίνουν, ελλείψει του συζύγου, πατέρα, αδερφού, αλλά και επικίνδυνες, θέλοντας να υποβάλουν το μήνυμα ότι πλέον, εφόσον επέστρεφαν οι άνδρες από τα μέτωπα, όφειλαν να επιστρέψουν στον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο. Από το *The Maltese Falcon* (1941) μέχρι την *Gilda* (1946) και το *Double Indemnity* (1944), οι γυναικείοι χαρακτήρες έχουν την αίσθηση μίας μοιραίας ομορφιάς, ενός αδιευκρίνιστου μυστηρίου, αναπαριστώντας την ανασφάλεια των ανδρών της εποχής, αφενός για την θέση και τον ρόλο της γυναίκας έπειτα από τον πόλεμο, αφετέρου για την γενικότερη μετάλλαξη της μεταπολεμικής κοινωνίας.<sup>246</sup> Έπειτα όμως από μία δεκαετία περίπου δυναμικών, ανεξάρτητων γυναικών, ο κινηματογράφος πρότεινε ένα άλλο γυναικείο πρότυπο, της «χαζής ξανθιάς», το οποίο παρατηρήθηκε τις δεκαετίες 1950 και 1960. Τις δεκαετίες 1970 μέχρι 1990 επέστρεψε το νουάρ, με τις λεγόμενες ταινίες νέο-νουάρ, όπου εκτός από τα στερεότυπα της σκοτεινής ομιχλώδους ατμόσφαιρας, του σιωπηλού άνδρα-ντετέκτιβ, επανεμφανίζεται η *femme fatale*, όπως στο *Body Heat* (1981), *Basic Instinct* (1992) και πολλές ακόμα. Την ίδια περίοδο, εμφανίζονται αναπαραστάσεις γυναικών σαν τέρατα ή βαμπίρ, και πολλές φορές με λεσβιακές τάσεις, που ανακαλεί τις απόψεις των ανθρώπων του *fin de siècle* για τις Νέες Γυναίκες. Ακόμα και στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, η εικόνα της μοιραίας γυναίκας στην τέχνη του κινηματογράφου δεν έχει εκλείψει, όπως στο *Mulholland Drive* (2001), την καλύτερη ταινία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, σύμφωνα με το BBC, ενώ η *femme fatale* έχει πλέον μεταβληθεί στο μοτίβο της μεταφεμινιστικής Wonder Woman, μίας υπεργυναίκας, ικανής για τα πάντα, στα πλαίσια της επαναφοράς των φεμινιστικών προτάξεων, ιδίως την δεκαετία του 2010, που εφόσον είναι ικανή, είναι και επικίνδυνη για την ανδρική κυριαρχία. Την ίδια περίπου περίοδο με τις μοιραίες γυναίκες των φιλμ νουάρ, υπάρχουν και στην μουσική παραδείγματα τραγουδιών με επίκεντρο εκείνες,

<sup>245</sup> Jack Boozer, «The Lethal *Femme Fatale* in the Noir Tradition», *Journal of Film and Video*, Vol.51, No.3/4, (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1999-2000), σσ.20-21.

<sup>246</sup> Ο.π., σ.20.

όπως το *Ich bin ein Vamp* του ρώσου συνθέτη Mischa Spoliansky (1898-1985). Στο εν λόγω τραγούδι οι στίχοι αναφέρονται σε μία σύγχρονη γυναίκα που θυμίζει διάφορες θρυλικές βαμπ, καθώς χορεύει σαν την Σαλώμη, θυμίζει την Ζαν ντ' Αρκ, ενώ αναφέρεται στην ζωώδη φύση της.

Στον μεταμοντερνισμό, τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, η *femme fatale* αξιοποιήθηκε και από εικαστικούς, ζωγράφους, φωτογράφους. Ένα σύγχρονο παράδειγμα είναι η αμερικανίδα καλλιτέχνιδα Kate Hush, η οποία σε έργα της με την χρήση του νέον, όπως στην *Σύνθεση* (εικ.69), εμπνεόμενη από τα νέο-νουάρ, επαναλαμβάνει το μοτίβο της επικίνδυνα σεξουαλικά απελευθερωμένης γυναίκας, που δεν διστάζει να σκοτώσει τον άνδρα-θύμα της. Παράλληλα, εμφανίζονται έργα που μιμούνται συγκεκριμένες μοιραίες γυναίκες του Συμβολισμού, όπως η φωτογράφιση της ηθοποιού και μοντέλου Nastassja Kinski (γεν.1961) από τον φωτογράφο Richard Avedon (1923-2004) το 1981 (εικ.70), όπου χρησιμοποιήθηκε ως βάση η *Αμαρτία* του Stuck, σε μία αναστροφή του κατακόρυφου άξονα. Πρόκειται για μία φωτογραφία που με την σειρά της επηρέασε δεκάδες άλλες φωτογραφήσεις ηθοποιών και μοντέλων τις επόμενες δεκαετίες, αγνοώντας πιθανόν την αρχική επιρροή.

Η *Ιουδίθ I* του Klimt έχει δώσει και αυτή έμπνευση, όπως στην περίπτωση της αυστριακής εικαστικού Tina Blondell (γεν.1953), η οποία δημιούργησε την δική της, εξίσου στιλιζαρισμένη εκδοχή της Ιουδίθ με τον καυστικό τίτλο *Θα σε κάνω κοντότερο κατά ένα κεφάλι (Ιουδίθ I)* του 1999 (εικ.71). Ο τίτλος είναι φράση της βασίλισσας Ελισάβετ I, μίας δυναμικής γυναίκας που είχε εξουσία σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο τον ύστερο 16<sup>ο</sup> αιώνα, και έτσι η καλλιτέχνιδα ήθελε να οπλίσει την Ιουδίθ με την δύναμη της βασίλισσας, καθώς σε αντίθεση με τον Klimt που ήθελε να ζωγραφίσει μία αποπλανητική Ιουδίθ, η Blondell ήθελε να αναπαραστήσει την εκτελέστρια Ιουδίθ. Εκτός της Ιουδίθ, έχει απεικονίσει την Μήδεια, αλλά και την Εύα, με επιρροές από την *Αμαρτία* του Stuck σε οριζόντιο άξονα. Στο έργο της *Ένας βολικός μύθος I και II* (εικ.72 A,B) η Εύα του Stuck έχει ξαπλώσει παρατημένη από τους αιώνες δαιμονοποίησής της μέσα από έναν βολικό για τους άνδρες μύθο.

Παράλληλα, ο μύθος της μοιραίας γυναίκας βρήκε πρόσφορο έδαφος σε κόμικς, αλλά και κινούμενα σχέδια και παραμύθια, όπου η κακιά πολλές φορές είναι μία πολύ όμορφη γυναίκα, που θέλει να καταστρέψει κάποιον άνδρα, και αφού διαπράξει το κακό μπορεί να μετατραπεί σε άσχημη, γριά μάγισσα ως τιμωρία των πράξεών της.

Το ενδιαφέρον για εκείνες φαίνεται και από την διοργάνωση θεματικών εκθέσεων, όπως στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης (Μάρτιος 2018) με προβολές ταινιών με ηρωίδες *femme fatales*, από το *Dishonored* (1931) μέχρι το *A girl walks home alone at night* (2014). Στο Gemeentemuseum της Χάγης η έκθεση «Femmes Fatales» (Νοέμβριος 2018-Μάρτιος 2019) δεν αφορά πράγματι τις μοιραίες γυναίκες, αλλά είναι μία έκθεση μόδας, με ρούχα μόνο γυναικών σχεδιαστριών, παρόλα αυτά επέλεξαν τον συγκεκριμένο τίτλο για να προσδιορίσουν μία γυναικοκρατούμενη έκθεση. Το 2017 η έκθεση του ποπ αρτ καλλιτέχνη Russell Young (γεν.1959) στην Νέα Υόρκη, στην Taglialatella Gallery ονομάστηκε «Femme Fatale» (Φεβρουάριος-Μάρτιος 2017), καθώς είχε ποπ αρτ έργα με πρόσωπα γνωστών γυναικών. Το 2016 είχε διοργανωθεί στο Σαν Φρανσίσκο, στην γκαλερί Modern Eden, η ομαδική έκθεση «Femme to Femme Fatale. The Feminine in Contemporary Art». Το 2009 είχε πραγματοποιηθεί η έκθεση «Femme Fatale: The Female Criminal» (Μάρτιος 2009-Απρίλιος 2010) στο Sydney Living Museums εξερευνώντας περιπτώσεις γυναικών εγκληματιών. Την ίδια χρονιά η έκθεση «She is a Femme Fatale» (Νοέμβριος 2009-Ιανουάριος 2010) καταπιανόταν με έργα γυναικών καλλιτεχνών του 20ού αιώνα. Πολλές ακόμα εκθέσεις φέρουν το ίδιο όνομα.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> Ενδεικτικά ορισμένες ακόμα εκθέσεις: «Femme Fatale» ομαδική έκθεση γυναικών στο Hidden Springs Ale Works στην Φλόριντα (5/1-16/2/2018), «Femme Fatale» του Jonathan Reiner στην γκαλερί Hang-Up στο ανατολικό Λονδίνο (2/12/2016-29/1/2017), «Femme Fatale: Deconstructing the Politics of Sexuality» ομαδική έκθεση γυναικών στο African Artists' Foundation στο Λάγος (9-15/5/2014), «Femme Fatale» ομαδική έκθεση γυναικών στην γκαλερί Holly Johnson στο Ντάλας του Τέξας (13/6-15/8/2009).

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το ανδρικό φύλο φαίνεται πως υπήρξε μοιραίο για το αντίπαλο δέος, το γυναικείο, καθώς ήδη από τους πρώτους ιστορικούς χρόνους μέχρι και τα νεότερα χρόνια ευθύνεται εν πολλοίς για την καταπίεση και την καθυπόταξη των γυναικών, σύμφωνα με την φεμινιστική ανάγνωση που ακολουθήθηκε στην παρούσα διπλωματική εργασία. Η γυναίκα καθίσταται συνώνυμη με την υποχώρηση στις ανδρικές επιθυμίες, με την συγκατάβαση και την παθητικότητα. Αντιθέτως, ο άνδρας κράτησε για τον εαυτό του το ρόλο του ενεργητικού στοιχείου της κοινωνίας. Η γυναίκα αρκέστηκε στην οικιακή δραστηριότητα, μη συμμετέχοντας στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα. Εκείνες που δεν ακολούθησαν το κοινωνικό φύλο της γυναίκας, που δεν υπηρέτησαν τις αρχές της θηλυκότητας, όπως τις έπλασε ο άνδρας, αντιμετωπίστηκαν ως επικίνδυνα φαντάσματα ενός πλέον νεκρού, αν υπήρξε ποτέ, μητριαρχικού κόσμου.

Οι μάγισσες δεν ήταν τίποτα περισσότερο από δαιμονοποιημένες γυναίκες, που δεν συμβάδιζαν με τις επικρατούσες αρχές της εποχής. Οι «απόγονοι» των μαγισσών επέστρεψαν την δεκαετία του 1970 για να διεκδικήσουν ό,τι οι «μητέρες» τους είχαν χάσει. Το σύνθημα εκείνης της εποχής που βροντοφώναζαν οι φεμινίστριες «Tremate. Tremate, le streghe son tornate», δηλαδή «τρέμετε, τρέμετε, οι μάγισσες επέστρεψαν», αντανακλά την ανάγκη των σύγχρονων γυναικών να δικαιώσουν τις αδικώς κατηγορούμενες προγόνους τους, και ταυτόχρονα, με την αξιοποίηση μίας ανδρικής κατασκευής της γυναικείας ύπαρξης, δηλαδή της μάγισσας, να προκαλέσουν την ταραχή που ήθελαν στην πατριαρχία.

Η πρώτη πολύ μεγάλη αμφισβήτηση της πατριαρχίας και της υπεροχής του ανδρικού φύλου συνέβη στο fin de siècle, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν συνειδητοποίησαν ότι ενώ ο κόσμος γινόταν συνεχώς δημοκρατικότερος, με την παραχώρηση δικαιωμάτων, την σταδιακή κατάργηση της δουλείας, το δικαίωμα ψήφου στο μεγαλύτερο μέρος του ανδρικού πληθυσμού, εκείνες αγνοούνταν επιδεικτικά. Οι διεκδικήσεις που είχαν ξεκινήσει από τον ύστερο 18<sup>ο</sup> αιώνα και η ιδέα της σημαίνουσας αξίας του ανθρώπου, με την οποία όπλισε τον σύγχρονο άνθρωπο ο Διαφωτισμός, παρακίνησε την νέα γενιά γυναικών στις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα να απαιτήσουν όσα έπρεπε να έχουν. Η μοντέρνα γυναίκα τόλμησε να βγει εκτός της εστίας, σε μια προσπάθεια αναζήτησης του εαυτού της, έπειτα από τόσους αιώνες που ο γυναικείος εαυτός ήταν μία ατελής, υποδεέστερη εκδοχή του ανδρικού.

Η οπτική απόδοσή της, ο λογοτεχνικός και εικαστικός εαυτός της, απείχε εξίσου πολύ από την αληθινή εικόνα, τον θηλυκό εαυτό, με αποτέλεσμα σαν Ιανός να βρίσκεται σε μία μάχη ανάμεσα στο είναι και το δημιουργημένο φαίνεσθαι, την αλλοτριωμένη εκδοχή του είναι. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η ανάγκη της κοινωνίας, και των καλλιτεχνών ως μέλη αυτής, να καθυποτάξουν το «ασθενές φύλο», ως είθισται να αποκαλείται από το τότε εύρωστο οικονομικά και κοινωνικοπολιτικά φύλο, με την επιβολή ενός προδιαγεγραμμένου κοινωνικού φύλου, είναι εντονότερη. Οφείλεται εν πολλοίς στην εμφάνιση της Νέας Γυναίκας, της κάθε πρώιμης φεμινίστριας που διεκδικούσε τα δικαιώματά της. Η Νέα Γυναίκα, δηλαδή η κάθε μοντέρνα γυναίκα που είχε το θάρρος να βγει έξω από τον «κύκλο με την κιμωλία», και να χαράζει τον δικό της δρόμο, λοιδορήθηκε, κάτι που συνεχίστηκε και στα νεότερα χρόνια με μελετητές να στερούν από την Νέα Γυναίκα την ιδιότητα της αλήθειας, τοποθετώντάς την στην σφαίρα του λογοτεχνικού και δημοσιογραφικού μυθεύματος. Αναμφίβολα, ο τρόπος που παρουσιάστηκε μέσα από τις εφημερίδες ή μέσα από τα μυθιστορήματα ανδρών και γυναικών συγγραφέων δεν ανταποκρίνεται στην αληθινή γυναίκα της υστεροβικτωριανής Αγγλίας, της Belle Époque της Γαλλίας, ή της Αψβουργικής Αυστρίας, εντούτοις δείχνει πώς περίπου ήταν και πώς θα ήθελαν να είχαν καταφέρει να είναι, σε έναν αιώνα που ταυτίστηκε με την επιθυμία για πρόοδο, εκτός της προόδου στις έμφυλες σχέσεις.

Πρόκειται για την ίδια περίοδο που εκτός της θέλησης για ανατροπή της ισχύουσας αλληλεπίδρασης των δύο πάγια στερεωμένων φύλων, παρατηρείται η αμφισβήτηση των εννοιών αρρενωπότητα-θηλυκότητα, με την ρευστοποίηση των συνόρων ανάμεσα σε αυτούς τους δύο φαινομενικά αντικρουόμενους τόπους, που στην ουσία συνυπάρχουν και συνδιαλέγονται. Αυτή η συνειδητοποίηση της συνύπαρξης έδωσε για πρώτη φορά οπτική ταυτότητα στην έννοια της ανδρόγυνης μορφής ή του ερμαφρόδιτου. Από την πλατωνική ιδέα της ύπαρξης ανδρόγυνων πλασμάτων που οι θεοί τους χώρισαν, ώστε να μην είναι τέλει, και έτσι να αναζητούν εις το διηνεκές το άλλο τους μισό, που θα τους οδηγήσει στην πλήρωση, φθάσαμε στην έννοια του intersex, του μεσοφυλικού ατόμου στην εποχή της μετανεωτερικότητας, με ενδιάμεσο σταθμό την λογοτεχνία και την τέχνη του Ρομαντισμού και του Συμβολισμού, που καλλιέργησε το έδαφος για την ανάδειξη του ανδρόγυνου ανθρώπου. Από την *Σεραφίτα* του Balzac και τον/την *Ορλάνδο* της Woolf, στις φαλλικές γυναίκες και τους ευνουχισμένους άνδρες του Beardsley και τα μετέωρα άτομα ανάμεσα στην αρρενωπότητα και θηλυκότητα του Wilde, για πρώτη φορά υπήρξε μία ριζική

αποδόμηση των προαιώνιων δύο φύλων. Αυτή όμως η αναστάτωση στις έμφυλες ισορροπίες οδήγησε σε έναν ακραίο μισογυνισμό, που γινόταν όλο και πιο έντονος όσο οι γυναίκες κατάφερναν να πετυχαίνουν τους σκοπούς τους. Στα μάτια πολλών ανθρώπων του fin de siècle αυτό που συνέβη ήταν μία αντιμετάθεση ρόλων και χαρακτηριστικών, με τις γυναίκες να έχουν γίνει αρρενωπές, και τους άνδρες να έχουν εκθηλυνθεί. Σε συνδυασμό με την πεποίθηση ότι οι γυναίκες ήταν απειλή για τους άνδρες και τον θεσμό της οικογένειας, λόγω της ακμάζουσας σύφιλης, της πορνείας, αλλά και της επιλογής τους πλέον να χωρίζουν ή να κάνουν έκτρωση, διαρρηγνύοντας την οικογένεια, και υποβιβάζοντας την έννοια της μητρότητας, καλλιεργήθηκε η εντύπωση της γυναίκας-τέρατος, της γυναίκας-απειλής. Η νέα ανάγνωση μίας τερατώδους θηλυκότητας οδήγησε στην δημιουργία ενός νέου στερεοτύπου, της μοιραίας γυναίκας.

Η μοιραία γυναίκα ή *femme fatale* υπήρξε καρπός του μισογυνισμού, της νέας δαιμονοποίησης των γυναικών, αλλά και της αυξανόμενης μελέτης της γυναικειάς σεξουαλικότητας. Η γυναικεία σεξουαλικότητα αντιμετωπίστηκε ως κάτι ιδιαίτερο και ξεχωριστό σε σχέση με την ανδρική, ωστόσο μέσα από την ανδρική ματιά θεωρήθηκε ως εγγενώς παθητική, μαζοχιστική, άρα υποτελής στις ανδρικές επιθυμίες. Η εικόνα της μοιραίας γυναίκας αξιοποίησε τις μελέτες και προέβαλε ένα ον έντονα σεξουαλικό, όχι όμως μαζοχιστικό αλλά σαδιστικό, που αρέσκεται ηδονικά να προξενεί πόνο, ακόμα και θάνατο στο άλλο φύλο. Με αυτόν τον τρόπο, με την υπερσεξουαλικοποίηση των γυναικών, θεωρήθηκαν όντα με κατώτερα ένστικτα, που δεν έχουν καμία σχέση με την ευφυΐα και την πνευματικότητα των ανδρών, αλλά με τα πάθη και τα ζωώδη ένστικτα. Επιπλέον, αντιμετωπίστηκαν ως κόρες τις Εύας, της Σαλώμης, της Ιουδίθ, της Δαλιδά, της Μήδειας και όλων όσων προξένησαν πόνο με τις πράξεις τους ή κατεύθυναν έναν άνδρα προς την καταστροφή του. Οι Συμβολιστές, ζωγράφοι που ενδιαφέρθηκαν για τον εσωτερικό κόσμο, τον υποκειμενισμό, αλλά και τον μυστικισμό και την θρησκεία, αξιοποίησαν το νέο εικαστικό σύμβολο, γέννημα του Ρομαντισμού, το οποίο ο Συμβολισμός ανέθρεψε και παρέδωσε στην μαζική κουλτούρα του 20ού αιώνα. Ζωγράφοι, όπως ο Munch, ο Moreau, ο Mossa ή ο Rops, εξέφρασαν την αποστροφή τους προς το γυναικείο φύλο, ανέδειξαν τον σατανικό εαυτό του και φιλοτέχνησαν μερικές στερεοτυπικές εικόνες της νέας, θανάσιμης γυναικειάς σεξουαλικότητας. Άλλοι ζωγράφοι, όπως ο Klimt, ή ο Stuck, μπορεί να μην είχαν απαραίτητα τις ίδιες μισογυνιστικές απόψεις, όμως επανέλαβαν τον τύπο γυναίκας που είχε δημιουργηθεί, περνώντας στο συλλογικό

ασυνείδητο ως η κατεξοχήν εικόνα της Νέας Γυναίκας. Τέλος, υπάρχουν και ζωγράφοι, όπως ο Beardsley, που χρησιμοποίησαν ειρωνικά τον τύπο της μοιραίας γυναίκας. Οι δικές του γυναίκες, είτε είναι η Σαλώμη, είτε η Λυσιστράτη, είτε η Ιζόλδη, σατιρίζουν τον ανδρικό φόβο ευνουχισμού, σε μία εποχή που ο Freud έχει αρχίσει τις δικές του μελέτες επί του θέματος. Οι φαλλικές γυναίκες του Beardsley, οι ανδρόγυνες μορφές του, και οι ανίκανοι άνδρες του, δεν γίνονται με στόχο να κατηγορήσουν την νέα εποχή, τις μοντέρνες γυναίκες και τους μοντέρνους άνδρες, όπως έκανε το περιοδικό *Punch*, αλλά να καυτηριάσουν και να γελοιοποιήσουν τις συντηρητικές αντιδράσεις προς την αλλαγή. Ο Beardsley μεγάλωσε σε μια οικογένεια με ισχυρό θηλυκό πρότυπο τη μητέρα του, οπότε επανέλαβε εικαστικά τον συγκεκριμένο τύπο της δυναμικής γυναίκας, με την ανάμειξη γκροτέσκων και σατυρικών χαρακτηριστικών.

Οι Συμβολιστές εμπνεύστηκαν για την δημιουργία μοιραίων γυναικών κυρίως από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα και την Βίβλο. Οι επικρατέστεροι τύποι *femmes fatales* ήταν η Σαλώμη και η Ιουδίθ, δύο γυναίκες που ευθύνονται για τον αποκεφαλισμό ανδρών τον οποίον κατάφεραν χάρη στη σαγήνη και στην ομορφιά τους. Επίσης, πολύ συχνά αναπαρίσταται η Εύα ως η πρώτη γυναίκα που οδήγησε στον όλεθρο έναν άνδρα συμπαρασύροντας όλο το ανθρώπινο είδος που από τότε επιδιώκει να επιστρέψει στον χαμένο παράδεισο. Η Κλεοπάτρα και η Μήδεια επιλέγονται συχνά ως πρότυπα μοιραίας γυναίκας, ίσως συχνότερα στην λογοτεχνία και στην ποίηση από ότι στις εικαστικές τέχνες, ενώ η έννοια του θανάτου απέκτησε θηλυκά χαρακτηριστικά. Από ωραίος νέος, αδελφός του Ύπνου, μετατράπηκε σε σκελετό στον Μεσαίωνα για να επανέλθει εικαστικά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ως άλλοτε θελκτική, άλλοτε αποκρουστική γυναίκα. Σπανιότερα συναντώνται η Αθηνά και η Παναγία, δύο πολύ σημαντικές φυσιογνωμίες του παγανισμού και του χριστιανισμού αντιστοίχως. Εξίσου σπάνια συναντά κανείς έργα τέχνης με μοιραίες γυναίκες χωρίς συγκεκριμένη ταυτότητα, προκειμένου να ταυτιστεί με αυτές κάθε σύγχρονη γυναίκα. Εντούτοις, προτιμώνται γνωστές προσωπικότητες οι οποίες τις περισσότερες φορές εκσυγχρονίζονται προκειμένου πιο εύκολα να αποτελέσουν αντικείμενο ταύτισης και έτσι ο ιδεολογικός μηχανισμός, όπως τον όριζε ο Althusser, να δράσει.

Η μοιραία γυναίκα ξεκίνησε ως ένας έμμεσος τρόπος επαναφοράς της γυναίκας στην πρότερη θέση της, μέσω της συμβολικής βίας που υπέστη. Το φαλλοκρατικό καλλιτεχνικό σκηνικό παγίωσε μία συγκεκριμένη εικόνα, έναν ιδεολογικό μηχανισμό συγκρότησης μίας εκ προοιμίου ενοχοποιημένης γυναικείας ταυτότητας. Το ίδιο

συνέβη κατά τον 20ό αιώνα, όταν σε αστυνομικά μυθιστορήματα και φιλμ νουάρ, που βασίστηκαν στα πρώτα, κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, η *femme fatale* αναδείχθηκε με σκοπό να επιστρέψουν οι γυναίκες στον παραδοσιακό τους ρόλο. Αυτό δείχνει πως η μοιραία γυναίκα, απεικόνιση του ανδρικού αρχέγονου φόβου ευνουχισμού, αντανακλά εν γένει τον φόβο μίας κοινωνίας για την αλλαγή, είτε έμφυλη εν προκειμένω, είτε οποιασδήποτε μορφής. Δεν είναι τυχαίος και ο ανατολίτικος τύπος μοιραίας γυναίκας, στον οποίο ο έμφυλος φόβος συνδιαλέγεται με τον φόβο προς τους ανθρώπους της Ανατολής σε μία εποχή αμφισβήτησης της αποικιοκρατίας.

Η γυναίκα από Άλλος, μεταβλήθηκε σε τερατόμορφο και θνησιγενή Άλλο, ικανό να καταστρέψει μία ολόκληρη κοινωνία. Αυτός ο ανδρικός φόβος έπρεπε να περάσει και στο γυναικείο κοινό, να τρομάξει με την ίδια την εικόνα του, και έτσι να καθυποταχτεί ευκολότερα, χωρίς βίαιες συγκρούσεις, όπως έγινε σε κάποιες διαμαρτυρίες Σουφραζετών, αλλά μέσα από την δύναμη της εικόνας. Μία εικόνα που αποσκοπεί στην δημιουργία συναισθημάτων απέχθειας και δυσφορίας απέναντι στο ίδιο τους το φύλο. Η Νέα Γυναίκα δεν γέννησε την μοιραία γυναίκα, αλλά η μοιραία γυναίκα γέννησε τον φόβο της Νέας Γυναίκας για τον εαυτό της, ή ορθότερα για το *simulacrum* της.<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> Επίτηδες χρησιμοποιείται ο λατινικός όρος, αντί της ελληνικής μετάφρασης ομοίωμα, διότι η αρχική σημασία της λέξης, που εμφανίστηκε τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, και ήταν ομοίωμα, μίμηση, μέσα από ένα άγαλμα, ή πίνακα, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα διευρύνθηκε και σήμαινε την εικόνα που μιμείται ένα αρχικό αντικείμενο, ή πρόσωπο, έχοντας χάσει τις ιδιότητες του πρωτότυπου. Η μοιραία γυναίκα επομένως, δεν είναι ομοίωμα της πραγματικής, αλλά *simulacrum* της.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Α. ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ

Adler Laura-Lécosse Élisa, *Dangerous Women, The Perils of Muses and Femmes Fatales*, David Radzinowicz (μτφρ), Παρίσι 2009.

Allen Virginia M., *The Femme Fatale. Erotic Icon*, Νέα Υόρκη 1983.

Althusser Louis, *Θέσεις (1964-1975)*, Ξενοφών Γιαταγάνας (μτφρ), Αθήνα 1999.

Anderson Bonnie S.- Zinsser Judith P., *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*, Vol.1, Νέα Υόρκη 2000.

Των ιδίων, *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*, Vol.2, Νέα Υόρκη 2000.

Armiraglio Federica, *Κλιμτ*, Δήμητρα Παπαβασιλείου (μτφρ), Αθήνα 2006.

Bade Patrick, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Λονδίνο 1979.

Bakhtin Mikhail, *Rabelais and his world*, Helene Iswolsky (μτφρ), Μασαχουσέτη 1968.

Bamberger Joan, «The Myth of Matriarcy: Why Men Rule in Primitive Society» στο Louise Lamphere, Michelle Zimbalist Rosaldo (επιμ.), *Women, Culture and Society*, Στάνφορντ 1974.

Baudelaire Charles, *Τα Άνθη του Κακού*, τ.1, Δέσπω Καρούσου (μτφρ), Αθήνα 1990.

Beauvoir Simone de, *Le Deuxième Sexe I*, Παρίσι 1949.

Της ίδιας, *Το δεύτερο φύλο*, Τζένη Κωνσταντίνου (μτφρ), Αθήνα 2009.

Beckson Karl, *Aesthetes and Decadents of the 1890s. An Anthology of British Poetry and Prose*, Σικάγο 1981.

Behringer Wolfgang, *Witches and witch-hunts. A Global History*, Κέιμπριτζ 2004.

Berger John, *Η εικόνα και το βλέμμα. Βασισμένο στην τηλεοπτική σειρά του BBC με τον Τζον Μπέργκερ*, Ειρήνη Σταματοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2011.

Bischoff Ulrich, *Εντβαρντ Μουνκ: 1863-1944*, Παναγιώτα Ψαθά (μτφρ), Αθήνα 2004.

Boozer Jack, «The Lethal *Femme Fatale* in the Noir Tradition», *Journal of Film and Video*, Vol.51, No.3/4, (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1999-2000).

Bourdieu Pierre, *Η ανδρική κυριαρχία*, Έφη Γιαννοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2007.

Breuer Josef - Freud Sigmund, *Μελέτες για την υστερία*, Δανάη Παναγιωτοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2018.

Briggs Asa, Snowman Daniel, «Introduction», στο Asa Briggs, Daniel Snowman (επιμ.), *Fins de siècle: How Centuries End, 1400-2000*, New Haven 1996.

Brine Kevin R., «The Judith Project», στο Kevin R. Brine, Elena Ciletti, Henrike Lähnemann (επιμ.), *The Sword of Judith*, Κέιμπριτζ 2010.

Brophy Brigit, *Black and White. A Portrait of Aubrey Beardsley*, Λονδίνο 1968.

Burns E. M., *Ευρωπαϊκή Ιστορία. Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, Τάσος Δαρβέρης (μτφρ), Θεσσαλονίκη 2006.

Butler Judith, *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, Γιώργος Καραμπελας (μτφρ), Αθήνα 2009.

Cady Stanton Elizabeth, *The Woman's Bible*, χ.τ. χ.χ.

Caird Mona, «Marriage», στο Mona Caird, *The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Woman*, Λονδίνο 1897.

Calinescu Matei, *Πέντε όψεις της νεωτερικότητας: Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμή, Κιτς, Μεταμοντερνισμός*, Ανδρέας Παππάς (μτφρ), Αθήνα 2011.

Chadwick Charles, *Συμβολισμός. Η γλώσσα της κριτικής*, Στέλλα Αλεξοπούλου (μτφρ), Αθήνα 1978.

Ciletti Elena - Lähnemann Henrike, «Judith in the Christian tradition», στο Kevin R. Brine, Elena Ciletti, Henrike Lähnemann (επιμ.), *The Sword of Judith*, Κέιμπριτζ 2010.

Cohen Simona, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Λέιντεν 2008.

Collins Tracy J.R., «Athletic Fashion, “Punch” and the Creation of the New Woman», *Victorian Periodicals Review*, Vol.43, No.3, Φθινόπωρο 2010.

Cooke Peter, «Symbolism, Decadence and Gustave Moreau», *The Burlington Magazine*, Vol. 151, No. 1274, French Art in the Nineteenth Century (Μάιος 2009).

Crackanthorpe Hubert, «Reticence in Literature. Some Roundabout Remarks», *The Yellow Book*, No.2, 1894.

Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Λονδίνο 1993.

Denisoff Dennis, «Decadence and Aestheticism», στο Gail Marshall (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Κέιμπριτζ 2007.

Donohue Joseph, «Distance, Death and Desire in *Salome*», στο Peter Raby (επιμ.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Κέιμπριτζ 1997.

*Επιστολαί του Νικόλαου Γύζη*, Γεώργιου Δροσίνη, Λάμπρου Γ. Κορομηλά (επιμ.), Αθήνα 1953.

*Edvard Munch. The Modern Life of the Soul*, Kynaston McShine (επιμ.), Νέα Υόρκη 2006.

Efthimiadis-Keith Helen, «Judith, Feminist Ethics and Feminist Biblical/Old Testament Interpretation», *Journal of Theology for Southern Africa*, 138, Νοέμβριος 2010.

Elliot Bridget, *Aubrey Beardsley. Sixty Selected Drawings*, Λονδίνο 1967.

Ellis Havelock, *Studies in the Psychology of Sex*, Vol.2 *Sexual Inversion*, Φιλαδέλφεια 1907.

Emery Elizabeth, Morowitz Laura, *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Farnham 2003.

Escritt Stephen, *Αρ Νουβό*, Ιωάννα Βετσοπούλου (μτφρ), Αθήνα 2000.

Fahr-Becker Gabrielle, *Art Nouveau*, Paul Aston, Ruth Chitty, Karen Williams (μτφρ), Κολωνία 1997.

Faxneld Per, *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*, Οξφόρδη 2017.

Feinberg Larry J., «Gustave Moreau and the Italian Renaissance», στο Geneviève Lacambre (επιμ.), *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*, Σικάγο 1999.

Finney Gail, «Ibsen and Feminism», στο James McFarlane (επιμ.) *The Cambridge Companion to Ibsen*, Κέιμπριτζ 1994.

Freud Sigmund, «The taboo of virginity», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XI, James Strachey (μτφρ.), Λονδίνο 1910.

Του ίδιου, «Fetishism», στο James Strachey (επιμ.), *The Standard Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XXI, Λονδίνο 2001.

Του ίδιου, *Τρεις μελέτες για την σεξουαλική θεωρία*, Βασίλης Πατσογιάννης (μτφρ), Αθήνα 2014.

Του ίδιου, *Η γυναικεία σεξουαλικότητα*, Νίκη Μυλωνά (μτφρ), Αθήνα 2018.

Zack Edith, *Poweful Women, Threatened Men. The Femme Fatale Myth*, χ.τ. 2013.

Gagnier Regenia, «Wilde and the Victorians», στο Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Κέιμπριτζ 1997.

Garb Tamar, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, Λονδίνο 1998.

Gerhardus Maly και Dietfried, *Symbolism and Art Nouveau. Sense of impending Crisis, Refinement of sensibility, and life reborn in beauty*, Οξφόρδη 1978.

Gertner Zatlin Linda, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics*, Οξφόρδη 1990.

Godineau Dominique, «Daughters of Liberty and Revolutionary Citizens», στο Geneviève Fraisse-Michelle Perrot, *A History of Women in the West, IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Κέιμπριτζ 1993.

Gramsci Antonio, *Για τον Μακιαβέλη, για την πολιτική και για το σύγχρονο κράτος*, Αθήνα χ.χ.

Grand Sarah, «The New Aspect of the Woman Question», *The North America Review*, Vol. 158, No. 448, Μάρτιος 1894.

Greger Christopher K., *Aestheticism and the Femme Fatale*, Καλιφόρνια 2018.

Heisler Jr. Wayne, «Reconciling the “Three Graceful Hellenic Sisters”. Wagner, Dance, and Song-Ballets Set to Richard Strauss’s Vier letzte Lieder», στο David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger, Anthony J. Steinhoff (επιμ.), *The Total Work of Art. Foundations, Articulations, Inspirations*, Νέα Υόρκη 2016.

Herscher Georges, *Aubrey Beardsley*, Παρίσι 1976.

Hobsbawm E. J., *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών, 1875-1914*, Κωστούλα Σκλαβενίτη (μτφρ), Αθήνα 2012.

Hodin Josef Paul, *Edvard Munch*, Λονδίνο 1972.

Hope Dearhamer Savannah, «Exploring the Suppressed Territory of the Third Reich World: Judith in the Twentieth Century», *Midwest Journal of Undergraduate Research*, Issue 6 (2016).

Humphry Mrs., *Manners for Women*, Λονδίνο 1897.

Hurley Kelly, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration*, Κέιμπριτζ 1996.

Huston Nancy, «Η Μητέρα του Πολέμου: Μητέρες και Ήρωες», στο Susan Rubin Suleiman (επιμ.), *Το Γυναικείο Σώμα στον Δυτικό Πολιτισμό. Σύγχρονες Προσεγγίσεις*, Εύη Βογιατζάκη (μτφρ), Αθήνα 2008

Irigaray Luce, *This Sex Which is Not One*, Catherine Porter (μτφρ), Νέα Υόρκη 1985.

Jackson Holbrook, *The Eighteen-Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, Λονδίνο 1922.

Jankélévitch Vladimir, «La Decadence», *Revue de Metaphysique et de Morale*, 55, No.4 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1950).

Jung Carl G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Richard Francis Carrington Hull (μτφρ), Λονδίνο 1991.

Καλλιγά Μαρίνου, Νικόλαος Γύζης. *Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1981.

Kaplan Robert Elliot, *Forgotten Crisis, The Fin-de-Siecle Crisis of democracy in France*, Οξφόρδη 1995.

Klapisch-Zuber Christiane, «Including Women», στο Christiane Klapisch-Zuber (επιμ.), *A History of Women in the West, Vol.II: Silences of the Middle Ages*, Κέιμπριτζ 1992.

Kultermann Udo, «The “Dance of the Seven Veils”. Salome and Erotic Culture around 1900», *Artibus et Historiae*, Vol.127, No.53 (2006).

Λένιν Βλαντιμίρ Ίλιτς, «Ο ιμπεριαλισμός ανώτατο στάδιο του καπιταλισμού», στο *Άπαντα Λένιν*, τόμος 27, Αθήνα 1988.

Lacambre Geneviève, «Gustave Moreau et l’ aquarelle», στο Geneviève Lacambre, Peter Cooke, Luisa Capodiekki (επιμ.), *Gustave Moreau: Les aquarelles*, Παρίσι 1998.

Της ίδιας, «Gustave Moreau and Exoticism», στο Geneviève Lacambre (επιμ.), *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*, Σικάγο 1999.

Της ίδιας, «Dossier: Oedipus and the Sphinx», στο Genevieve Lacambre (επιμ.), *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*, Σικάγο 1999.

Lacan Jacques, *Écrits: The First Complete Edition in English*, Bruce Fink (μτφρ), Νέα Υόρκη 2006.

Laqueur Thomas, *Κατασκευάζοντας το φύλο. Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόυντ*, Πελαγία Μαρκέτου (μτφρ), Αθήνα 2003.

Lavin Maud, «Hannah Höch. From an Ethnographic Museum», *Grand Street*, No.58 (Φθινόπωρο 1996).

Ledger Sally, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester 1997.

Της ίδιας, «The New Woman and feminist fictions», στο Gail Marshall (επιμ.), *The Cambridge Companion to the fin de siècle*, Κέμπριτζ 2007.

Lévêque Jean Jacque, *Les Années de la Belle Epoque: 1890-1914*, Παρίσι 1991.

Lucie-Smith Edward, *Symbolist Art*, Λονδίνο 1972.

Μισιρλή Νέλλης, *Νικόλαος Γύζης*, Αθήνα 1995.

MacDonald Myra, *Representing Women: Myths of femininity in the popular media*, Λονδίνο 2004.

Mathieu Pierre-Louis, *Gustave Moreau, sa vie, son oeuvre*, Παρίσι 1976.

Του ίδιου, *La Generation Symboliste, 1870-1910*, Γενεύη 1990.

Menon Elizabeth K., *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Σικάγο 2006.

Messer Thomas M., *Edvard Munch*, Νέα Υόρκη 1985.

Michaud Stephane, «Artistic and Literary Idolatries», Arthur Goldhammer (μτφρ), στο Geneviève Fraisse-Michelle Perrot, *A History of Women in the West, IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Κέμπριτζ 1993.

Mill John Stuart, *Για την Υποτέλεια των Γυναικών*, Φώτης Τερζάκης (μτφρ), Αθήνα 2013.

Morton Marsha, «The Nature of Man: Max Klinger and Darwinism», *Source: Notes in the History of Art*, Vol.11, No.3/4, Άνοιξη/Καλοκαίρι 1992.

Mulvey Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», στο John Caughie, Annette Kuhn (επιμ.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, Λονδίνο 1992.

Ντουνιά Χριστίνας, «Εκδοχές της Σαλώμης. Από το Ευρωπαϊκό Πνεύμα της Παρακμής στην Νεοελληνική Λογοτεχνία», στο Ζ.Ι. Σιαφλέκης (επιμ.), *Γραφές της Μνήμης. Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία*, Αθήνα 2011.

Néret Gilles, *Γκούσταφ Κλιμτ, 1862-1918*, Φωτεινή Γιοβάνογλου (μτφρ), Αθήνα 2004.

Του ίδιου, *Ταμάρα ντε Λέμπιτσκα, 1898-1980*, Αλίκη Φιλίππου (μτφρ), Αθήνα 2005.

Nietzsche Friedrich, *Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα. Ένα βιβλίο για όλους και για κανέναν*, Άρης Δικταίος (μτφρ), Αθήνα 1958.

Nordau Max, *Degeneration*, Νέα Υόρκη 1895.

Paladilhe Jean Pierre, Jose, *Gustave Moreau*, Παρίσι 1971.

Panofsky Erwin, *Μελέτες εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*, Ανδρέας Παππάς (μτφρ), Αθήνα 1991.

Parker Rozsika- Pollock Griselda, *Old Mistresses Women Art and Ideology*, Λονδίνο 1981.

Perrot Michelle, «Stepping out», Arthur Goldhammer (μτφρ), στο Geneviève Fraisse-Michelle Perrot,, *A History of Women in the West, IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Κέμπριτζ 1993.

Peters Renate, «The Metamorphoses of Judith in Literature and Art: War by other means», στο Aranzazu Usandizaga, Andrew Monnickendam (επιμ.), *Dressing up for War: Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*, Άμστερνταμ 2001.

Praz Mario, *The Romantic Agony*, Angus Davidson (μτφρ), Λονδίνο 1951.

Prelinger Elizabeth, *After the Scream. The Late Paintings of Edvard Munch*, New Haven 2002.

*Punch*, 21 Δεκεμβρίου 1895.

Pykett Lyn, *The "Improper Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Λονδίνο 1992.

Της ίδιας, «Introduction», στο Lyn Pykett (επιμ.), *Reading fin de siècle fictions*, Λονδίνο 1996.

Quincey Thomas de, «The Theban Sphinx», στο Thomas de Quincey, *The Caesars Essenes and Other Papers*, vol.9, Εδιμβούργο 1862.

Ροΐδη Εμμανουήλ, *Τρείς μεσαιωνικές μελέτες*, Αθήνα 2018.

Richardson Angelique - Willis Chris, «Introduction», στο Angelique Richardson-Chris Willis (επιμ.), *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, Λονδίνο 2002.

Roper Lyndal, *The Witch in the Western Imagination*, Λονδίνο 2012.

Rosenblum Robert, «L' art en 1900: aurore ou crépuscule?» στο Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Ann Dumas (επιμ.), *1900: La Belle Epoque de l' Art*, Παρίσι 2000.

Rothschild Bruce M., «History of Syphilis», *Clinical infectious diseases: an official publication of the Infectious Diseases Society of America*, τχ.40 (15 Μαΐου 2005).

Rousselle Aline, «Body Politics in Ancient Rome», στο Pauline Schmitt Pantel (επιμ.), *A History of Women in the West, Vol.I: From Ancient Goddesses to Christian Saint*, Arthur Goldhammer (μτφρ), Κέιμπριτζ 1992.

Rowbotham Sheila, *Στο περιθώριο της ιστορίας. 300 χρόνια γυναικείας καταπίεσης και αγώνων*, Ελένη Βαρίκα (μτφρ), Αθήνα 1984.

Sailer Anton, *Franz von Stuck: ein lebensmarchen*, Μόναχο 1969.

Schaffer Talia, «"Nothing But Foolscap and Ink": Inventing the New Woman», στο Angelique Richardson-Chris Willis (επιμ.), *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, Λονδίνο 2002.

Schorske Carl E., *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Νέα Υόρκη 1981.

Schreiner Olive, «The Woman Question», *The Cosmopolitan, A Monthly Illustrated Magazine*, Vol.XXVIII, Νοέμβριος 1899.

Shapiro Ann-Louise, *Breaking the codes: female criminality in fin-de-siècle Paris*, Στάνφορντ 1996.

Showalter Elaine, «Syphilis, Sexuality, and the Fiction of the Fin de Siècle», στο Lyn Pykett (επιμ.), *Reading fin de siècle fictions*, Λονδίνο 1996.

Stardust Lady, *Γυναίκες στην πυρά. Το κυνήγι μαγισσών στην Ευρώπη, οι περιφράξεις και η άνοδος του καπιταλισμού*, Αθήνα 2010.

Stevens Mary Anne, «Symbolism-A French Monopoly», στο Andrew Wilton, Robert Upstone (επιμ.), *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain, 1860-1910*, Λονδίνο 1997.

Symons Arthur, «The Decadent Movement in Literature», *Harper's New Monthly Magazine*, Νοέμβριος 1893.

Του ίδιου, *The Symbolist Movement in Literature*, Νέα Υόρκη 1919.

Tolstoy Leo, *Τι είναι Τέχνη*, Βασίλης Τομανάς (μτφρ), Αθήνα 2009.

Travitz Bimer Barbara Susan, *Edvard's Munch Fatal Women: A Critical Approach*, Τέξας 1985.

Tseëlon Efrat, *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, Λονδίνο 1995.

Vecchio Silvana, «The Good Wife», Clarissa Botsford (μτφρ), στο Christiane Klapisch-Zuber (επιμ.), *A History of Women in the West, Vol.II: Silences of the Middle Ages*, Κέιμπριτζ 1992.

Vienne 1900. *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka*, Serge Lemoine (επιμ.), Παρίσι 2005.

Walkowitz Judith R., «Dangerous Sexualities», στο Geneviève Fraisse-Michelle Perrot,, *A History of Women in the West, IV. Emerging Feminism from Revolution to World War*, Κέιμπριτζ 1993.

Wilson Simon, *Beardsley*, Λονδίνο 1976.

Winock Michel, *La Belle Epoque: la France de 1900 a 1914*, Παρίσι 2003.

Wolf Norbert, *Symbolism*, Κολωνία 2016.

Wollstonecraft Mary, *Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας*, Θάνος Καραγιαννόπουλος (μτφρ), Αθήνα 2018.

## Β. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Borges Jorge-Luis, *Το βιβλίο των φανταστικών όντων*, Γιώργος Βέης (μτφρ), Αθήνα 2016.

Egerton George, «The Spell of the White Elf», στο George Egerton (επιμ.), *Keynotes*, Κέιμπριτζ 1893.

Heine Heinrich, *Book of Songs*, Charles G. Leland (μτφρ), Φιλαδέλφεια 1861.

Milton John, *Paradise Lost: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*, Νέα Υόρκη 1993.

Sacher-Masoch Leopold von, *Η Αφροδίτη με τη γούνα*, Αθήνα 2009.

Wilde Oscar, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκραίν*, Δημήτρης Γ. Κικίζας (μτφρ), Αθήνα 2000.

Του ίδιου, *Σαλώμη, Μονόπρακτη Τραγωδία*, Χαρά Σύρου-Θανάσης Τριαρίδης (μτφρ), Αθήνα 2016.

Woolf Virginia, *Ένα δικό σου δωμάτιο*, Μίνα Δαλαμάγκα (μτφρ), Αθήνα 2005.

## Γ. ΠΗΓΕΣ

Γαληνού Κλαυδίου, *Άπαντα*, τόμος 4, Λειψία 1822.

*Η Παλαιά Διαθήκη κατά τους Εβδομήκοντα*, έκδοση Ε΄, Αθήνα 1965.

*Κατά Λουκά.*

*Κατά Μάρκον.*

*Κατά Ματθαίον.*

*Παλαιά Διαθήκη: Γένεσις.*

*Πλάτωνα, Τίμαιος.*

*Πλάτωνα, Φίληβος, Μανώλης Ανδρόνικος (μτφρ), Αθήνα 1990.*

*Patrologia Latina 29.*

*Τερτυλλιανού, De Carne Christi.*

*Φίλων του Αλεξανδρέως, Philo Volume 1, F.H. Colson, G.H. Whitaker (μτφρ), Λονδίνο 1981.*

*Φλάβιου Ιώσηπου, Ιουδαϊκή Αρχαιολογία.*

## Δ. ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

<https://www.poetica.fr/poeme-793/guillaume-apollinaire-zone/> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

<http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

[https://www.ebooksgratuits.com/html/gautier\\_mademoiselle\\_maupin.html?bcsi\\_scan\\_D99544420D78AF92=0&bcsi\\_scan\\_filename=gautier\\_mademoiselle\\_maupin.html](https://www.ebooksgratuits.com/html/gautier_mademoiselle_maupin.html?bcsi_scan_D99544420D78AF92=0&bcsi_scan_filename=gautier_mademoiselle_maupin.html) (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

<http://davidsbuendler.freehostia.com/troll6.htm> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

<http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/gustave-moreau.htm> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

<https://crimescandalspectacle.academic.wlu.edu/welcome/nineteen-century-perceptions-of-hysteria/background-on-hysteria/> (τελευταία επίσκεψη: 7/1/2019).

## EYPETHPIO ONOMATΩN

### A

Αισχύλος: σ.51.

Αριστοφάνης: σ.108.

Albers, Josef: σ.62.

Allen, Grant: σ.36.

Althusser, Louis: σ.113-114, 126.

Anguisola, Sofonisba: σ.31.

Apollinaire, Guillaume: σ. 24-25, 71.

Aubigny, Julie de: σ.43.

Aurier, Albert: σ.40.

Avedon, Richard: σ.121.

### B

Βολταίρος: σ.27.

Βοργία, Λουκρητία: σ.51.

Bachofen, Johann Jacob: σ.14-15.

Bakhtin, Mikhail: σ.82.

Balzac, Honoré de: σ.33, 55, 124.

Bamberger, Joan: σ.15.

Baxandall, Michael: σ.9.

Barry, William Francis: σ.36.

Baudelaire, Charles: σ.39, 41, 49-50, 65, 74, 94.

Bearsdsley, Aubrey: σ.44-45, 50, 65, 71-72, 74-78, 107-108, 124, 126.

Beauvoir, Simon de: σ.29, 84, 86, 111.

Berchère, Narcisse: σ.73.

Bernhardt, Sarah: σ.76.

Bizet, Georges: σ.50.

Blake, William: σ.41, 43, 75.

Blondell, Tina: σ.121.

Böcklin, Arnold: σ.62.

Bois, Jules: σ.56.

Bonheur, Rosa: σ.47.

Borges, Jorge-Luis: σ.54.

Botticelli, Sandro: σ.75, 85.

Bracquemond, Marie: σ.47.

Brahms, Johannes: σ.57.

Breuer, Josef: σ.105.

Brontë, Αδελφές: σ.31.

Buonarroti, Michelangelo: σ., 54, 85.

Burne-Jones, Edward: σ.75.

Butler, Judith: σ.113.

## Γ

Γαληνός: σ.29.

Γύζης, Νικόλαος: σ.19, 87-89.

## C

Caird, Mona: σ.35, 37.

Cameron, Lovett: σ.36.

Caravaggio: σ.70, 85.

Cassatt, Mary: σ.47.

Charcot, Jean-Martin: σ.106.

Chateaubriand, Francois-René: σ.49.

Chicago, Judy: σ.31.

Chirico, Giorgio de: σ.117.

Chopin, Frédéric: σ.76.

Clark, Kenneth: σ.63.

Cocteau, Jean: σ.76.

Cranach ο πρεσβύτερος, Lucas: σ.70.

Crosse, Victoria: σ.36.

## Δ

Δαρβίνος, Κάρολος: σ.57.

Δημητρακόπουλος, Πολύβιος: σ.71.

Δουμάς ο υιός, Αλέξανδρος: σ.51, 76, 104.

## D

Dali, Salvador: σ.117.

Delacroix, Eugene: σ.72, 74, 88.

Delvaux, Paul: σ.117-118.

Denis, Maurice: σ.43.

Derrida, Jacques: σ.111.

Dietrich, Marlene: σ.90.

Dongen, Kees van: σ.117.

Du Camp, Maxime: σ.73.

Dürer, Albrecht: σ.75, 101.

Duval, Jeanne: σ.50.

## **E**

Egerton, George: σ.25.

Eliot, George: σ.31.

Ellis, Havelock: σ.103, 106-107.

Ensor, James: σ.98.

Ernst, Max: σ.117.

Eyck, Jan van: σ.40.

## **F**

Flaubert, Gustave: σ.71, 73.

Fontana, Lavinia: σ.31.

Foucault, Michel: σ.14.

Fracastoro, Girolamo: σ.101.

Freud, Sigmund: σ.13, 28, 41, 86, 105-108, 111, 126.

Friedrich, Caspar David: σ.41.

Fromentin, Eugène: σ.73.

Fuseli, Henry: σ.41.

## **Z**

Zola, Émile: σ.51, 102.

## **G**

Gauguin, Paul: σ.40, 61.

Gautier, Théophile: σ.43, 49, 88, 96.

Gentileschi, Artemisia: σ.85.

Goethe, Johann Wolfgang von: σ.48.

Gozzoli, Benozzo: σ.70.

Göttner-Abendroth Heide: σ.14.

Gouges, Olympe de: σ.32-33.

Goya, Francisco: σ.41, 52, 57.

Gramsci, Antonio: σ.114.

Grand, Sarah: σ.34-35.

Grundy, Sydney: σ.36.

Guindorf, Marie-Reine: σ.113.

## **H**

Ηρόδοτος: σ.93.

Ηρόφιλος: σ.29.

Haller, Albrecht von: σ.29.

Hammurabi: σ.17.

Hebbel, Friedrich: σ.86.

Heine, Heinrich: σ.70, 74, 96.

Hepworth Dixon, Ella: σ.35.

Herriman, William H.: σ.96.

Hobsbawm, Eric: σ.21.

Hoch, Hannah: σ.119.

Houssaye, Arsène: σ.55.

Hush, Kate: σ.121.

Huysmans, Joris-Karl: σ.44, 64, 72.

## **I**

Ibsen, Henrik: σ.27, 36, 102.

Ingres, Jean-Auguste Dominique: σ.94-95.

Irigaray, Luce: σ.113.

## **J**

Jackson, Holbrook: σ.26.

James, Henry: σ.36, 106.

Jones, Ernest: σ.111.

Jouvenot, F. de: σ.25.

Jung, Carl: σ.109.

## **K**

Καβάφης, Κωνσταντίνος Π.: σ.71, 96.

Κολόμβος, Χριστόφορος: σ.101.

Kandinsky, Wassily: σ.62, 76, 117.

Kauffman, Angelica: σ.47.

Keats, John: σ.49.

Khnopff, Fernand: σ.95, 97-98.

Kinski, Nastassja: σ.121.

Klee, Paul: σ.62, 76.

Klimt, Gustav: σ.56, 62, 87, 89-91, 121, 125.

Klinger, Max: σ.56-58.

Krafft-Ebing, Richard von: σ.106, 108.

Kramer, Heinrich: σ.17.

## Λ

Λένιν, Βλαντιμίρ Ίλιτς: σ.22.

Λούθηρος, Μαρτίνος: σ.84.

Λούτζι, Μοντίνο ντε: σ.29.

Λύτρας, Νικηφόρος: σ.87-88.

## L

Lacan, Jacques: σ.13, 109-110.

Lane, John: σ.44, 77.

Lempicka, Tamara de: σ.118-119.

Leskov, Nikolai: σ.70.

Levinck, Anne: σ.104.

Lewis, Matthew: σ.48-49.

Liebermann, Max: σ.61.

Lippi, Filippo: σ.70.

Lombroso, Cesare: σ.28.

Lotti, Antonio: σ.85.

Lumière, Auguste και Louis: σ.28.

## **M**

Μοντεσκιέ: σ.27.

Machiavelli, Niccolò: σ.114.

Maeterlinck, Maurice: σ.44, 74.

Maffei, Francesco: σ.90.

Magritte, Rene: σ.117-118.

Malczewski, Jacek: σ.101.

Mallarmé, Stéphane: σ.39, 65, 71.

Manet, Edouard: σ.52, 81.

Mantegna, Andrea: σ.85.

Marcère, Emile de: σ.24.

Masaccio: σ.54.

Memling, Hans: σ.40.

Menzel, Adolph: σ.57.

Mérimée, Prosper: σ.50.

Metastasio, Pietro: σ.84.

Micard, H.: σ.25.

Michelet, Jules: σ.34.

Mill, John Stuart: σ.33.

Milton, John: σ.55, 79.

Mozart, Wolfgang Amadeus: σ.86.

Mondrian, Piet: σ.76, 117.

Moreau, Gustave: σ.64-65, 72-74, 76, 95-96, 98, 108, 112, 125.

Moréas, Jean (Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος): σ.39-40.

Morgan-Dockrell, Mrs: σ.35.

Morisot, Berthe: σ.47.

Morris, William: σ.75.

Mossa, Gustav-Adolf: σ.56, 64-66, 72, 78-80, 87, 89, 125.

Mudocci, Eva: σ.80-81.

Munch, Edvard: σ.19, 56, 58-61, 64, 72, 80-81, 95-97, 108, 111, 125.

Munch, Peter Andreas: σ.59.

Munte, Lina: σ.77.

## **N**

Νάζος, Νικόλαος: σ.87-88.

Nietzsche, Friedrich: σ.111.

Nightingale, Florence: σ.32.

Nordau, Max: σ.28.

## **O**

Ouida: σ.34.

## **Π**

Πανσανίας: σ.93.

Πλάτωνας: σ.26, 40, 105.

Πλούταρχος: σ.99.

## **P**

Panicale, Masolino da: σ.54, 70.

Panofsky, Erwin: σ.40.

Péladan, Joséphin: σ.45, 98.

Pelletier, Madeleine: σ.101.

Picasso, Pablo: σ.76, 117.

Pizan, Christin de: σ.31.

Piloty, Karl von: σ.87.

Poe, Edgar Allan: σ.41.

Polidori, John William: σ.97.

Przybyszewski, Stanislaw: σ.60-61, 64.

Puvis de Chavannes, Pierre: σ.75.

## **P**

Ροβεσπιέρος: σ.32.

Ροΐδης, Εμμανουήλ: σ.18.

## **R**

Reni, Guido: σ.70.

Rimbaud, Arthur: σ.39.

Robbia, Giovanni della: σ.54.

Rops, Félicien: σ.66, 98, 101, 125.

Rosenblum, Robert: σ.25.

Rossetti, Dante Gabriel: σ.49.

Rubens, Peter Paul: σ.58.

Ruel, Paul Durand: σ.96.

Runge, Philipp Otto: σ.41.

## Σ

Σαντ, Μαρκήσιος ντε: σ.41, 90.

Σαπφώ: σ.102.

Σοφοκλής: σ.93.

Στεφανόπολι, Ιωάννα: σ.33.

## S

Sacher-Masoch, Leopold von: σ.87, 90, 108.

Sand, George: σ.31-32.

Scarlatti, Alessandro: σ.85.

Schiele, Egon : σ.15.

Schopenhauer, Arthur: σ.111.

Shakespeare, William: σ.17, 31, 39.

Shaw, George Bernard: σ.36.

Shelley, Mary: σ.31, 47.

Shelley, Percy: σ.31.

Shreiner, Olive: σ.35, 37.

Spoliansky, Mischa: σ.121.

Sprenger, James: σ.17.

Stoker, Bram: σ.78.

Stone, Merlin: σ.14.

Strauss, Richard: σ.71.

Strindberg, August: σ.111.

Stuck, Franz von: σ.56, 61-64, 72, 81-82, 87, 91, 95-97, 108, 117, 121, 125.

Symons, Arthur: σ.43.

Swedenborg, Emanuel: σ.40.

Swinburne, Algernon Charles: σ.43.

## **T**

Thompson, William: σ.113.

Thoresen, Magdalen: σ.36.

Thoresen, Suzannah: σ.36.

Tolstoy, Leo: σ.41.

Toulouse-Lautrec, Henri de: σ.76.

Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius: σ.42.

Twain, Mark: σ.75.

## **Y**

Yeats, William: σ.44.

Young, Russell: σ.122.

## **V**

Vecellio, Tiziano: σ.52, 57, 70, 86.

Verdi, Giuseppe: σ.51.

Verlaine, Paul: σ.27, 39, 44.

Vesalius, Andreas: σ.29.

Vigny, Alfred de: σ.39.

Villiers de l' Isle-Adam, Auguste: σ.55.

Vivaldi, Antonio: σ.85.

## Φ

Φίλων ο Αλεξανδρεύς: σ.30.

## W

Wagner, Richard: σ.42, 76.

Warner, Charles Dudley: σ.75.

Wells, H.G.: σ.95.

Weyden, Rogier van der: σ.40.

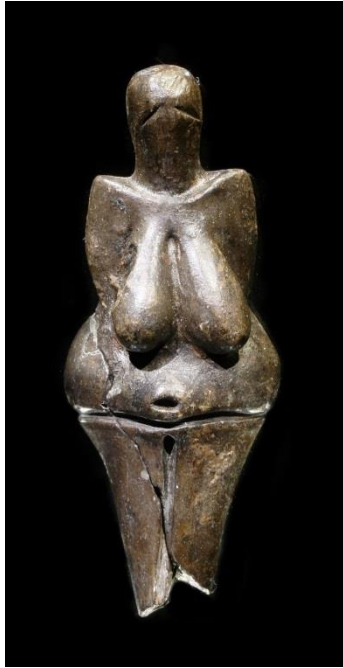
Wilde, Oscar: σ.14, 25-26, 36, 44, 50, 71, 74-77, 81, 88, 94, 107, 117, 124.

Wollstonecraft, Mary: σ.33.

Woolf, Virginia: σ.31, 35, 124.



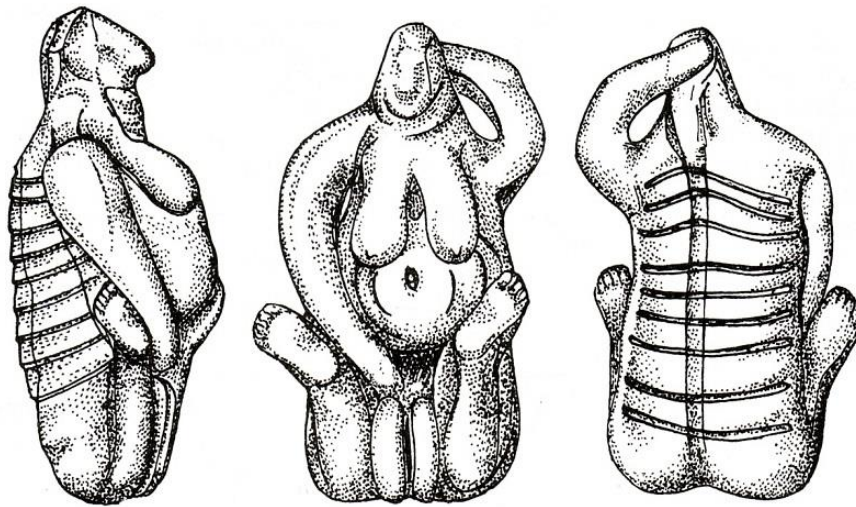
## ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ.1: *Αφροδίτη του Dolni Vestonice*, 29.000-25.000 π.Χ., πηλός, 11,1 x 4,3 εκ., Brno, Μουσείο Μοραβίας.



Εικ.2: *Αφροδίτη του Brassemprouy*, 25.000 π.Χ., δόντι μαμούθ, Yvelines, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



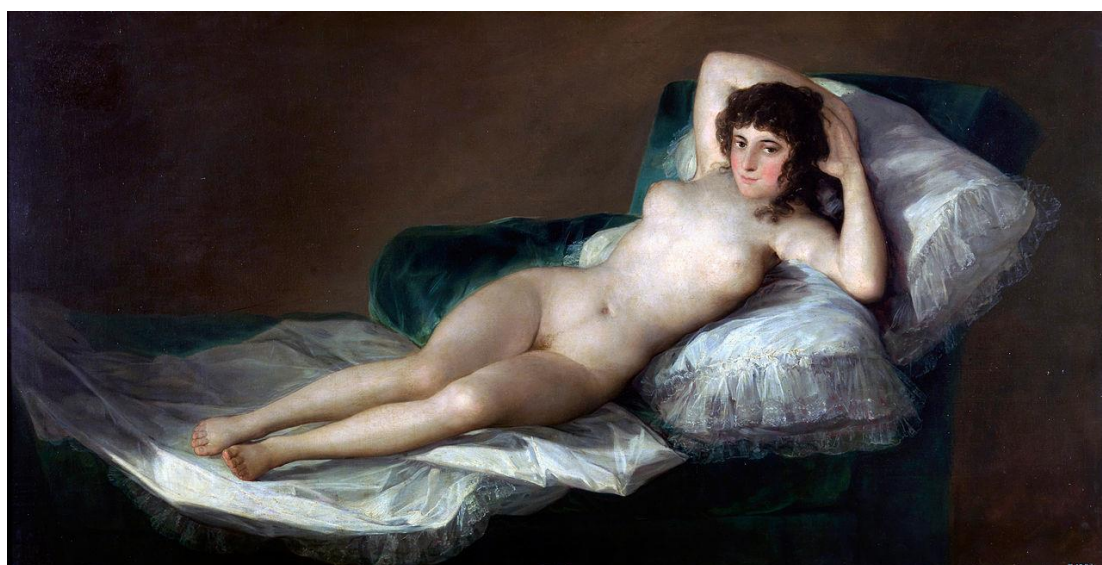
Εικ.3: Η γυναίκα που αυνανίζεται, σχέδιο ειδωλίου από την Μάλτα του 4.000 με 3.000 π.Χ.



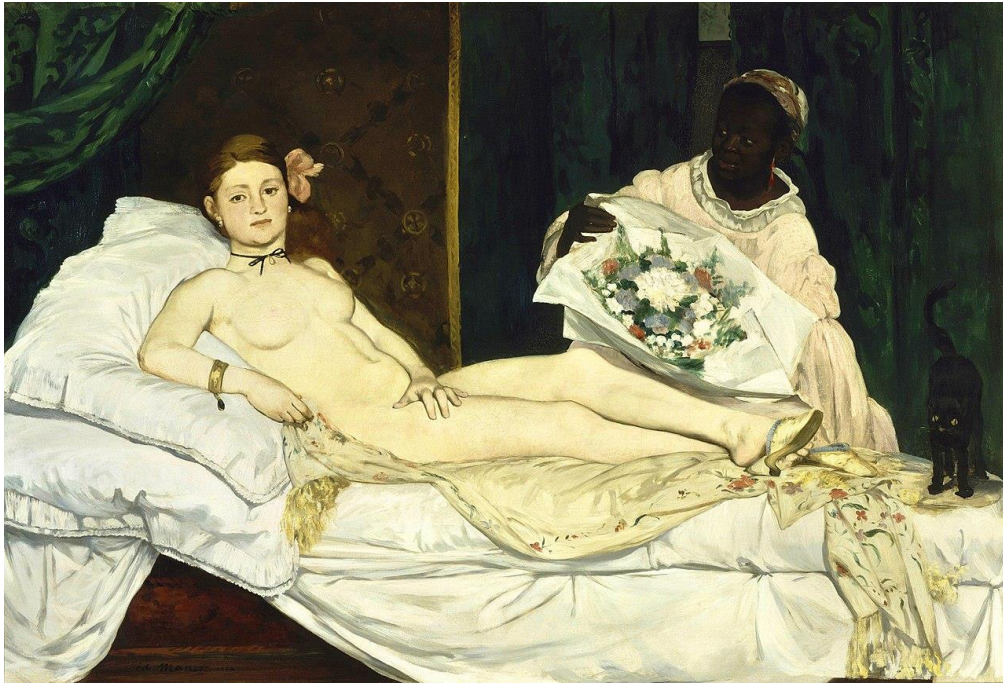
Εικ.4: Σχέδιο από το περιοδικό *Punch or London Charivari* της 8<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1894.



Εικ.5: Tiziano, *Η Αφροδίτη του Urbino*, 1534, ελαιογραφία σε καμβά, 119 x 165 εκ., Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi.



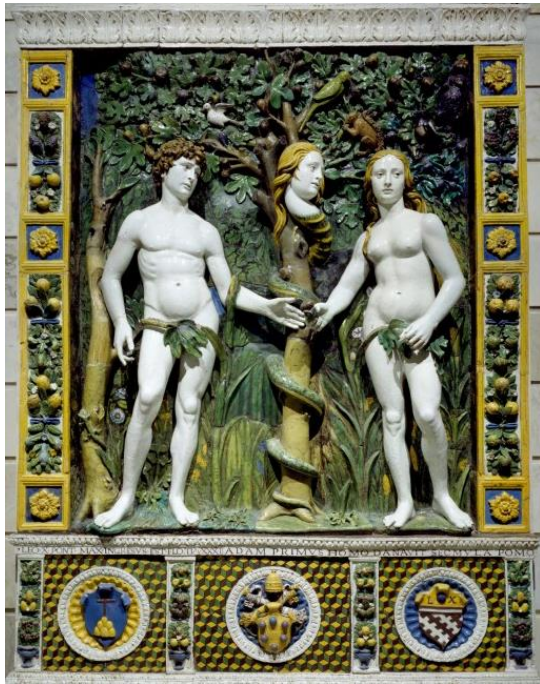
Εικ.6: Francisco Goya, *Η γυμνή Μάχα*, 1797-1800, ελαιογραφία σε καμβά, 97 x 190 εκ., Μαδρίτη, Museo del Prado.



Εικ.7: Edouard Manet, *Ολυμπία*, 1863, ελαιογραφία σε καμβά, 130 x 190 εκ., Παρίσι, Musée d'Orsay.



Εικ.8: Masolino da Panicale, *Αδάμ και Εύα*, 1425, νωπογραφία, 208 x 88 εκ., Φλωρεντία, Santa Maria del Carmine, Capella Brancacci.



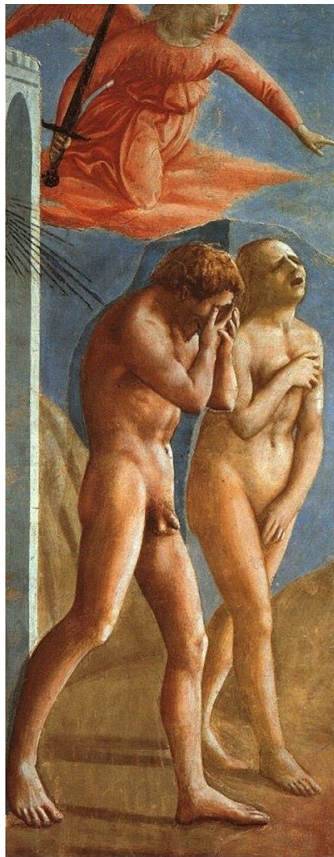
Εικ.9: Giovanni della Robbia, *Αδάμ και Εύα*, 1515, εφυαλωμένη τερακότα, 279,5 x 212 εκ., Βαλτιμόρη, Walters Art Museum.



Εικ.10: Michelangelo, *Ο Πειρασμός του Ανθρώπου*, 1512, νωπογραφία, Βατικανό, Capella Sistina.



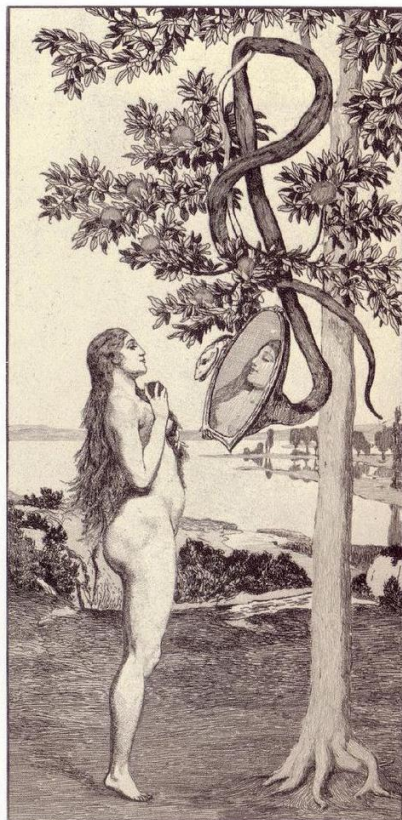
Εικ.11: Michelangelo, *Η Πτώση του Ανθρώπου*, 1512, νωπογραφία, Βατικανό, Capella Sistina.



Εικ.12: Masaccio, *Η έξοδος από τον κήπο της Εδέμ*, 1425-27, νωπογραφία, 208 x 88 εκ., Φλωρεντία, Santa Maria del Carmine, Capella Brancacci.



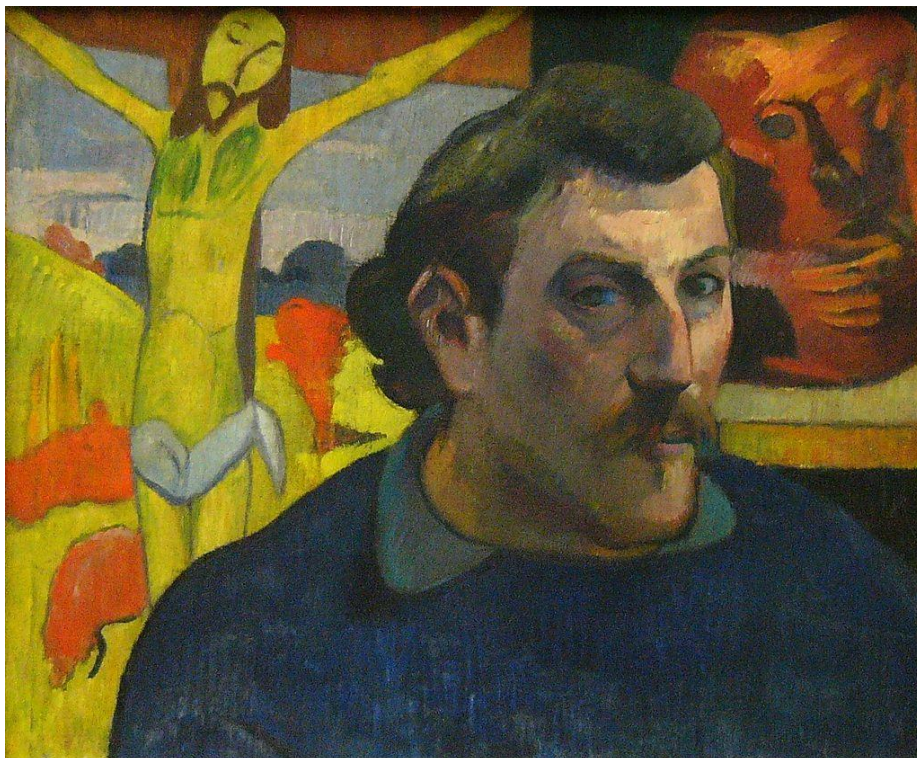
Εικ.13: Max Klinger, *Δαρβινική Θεωρία*, 1875, μολύβι και μελάνι, Βερολίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικ.14: Max Klinger, *Το φίδι* από την συλλογή *Η Εύα και το μέλλον*, 1880, τονική οξυγραφία.



Εικ.15: Edvard Munch, *Ζήλεια*, 1895, ελαιογραφία σε καμβά, 66,8 x 100 εκ., Bergen, Συλλογή Rasmus Meyer.



Εικ.16: Paul Gauguin, *Αυτοπροσωπογραφία με τον κίτρινο Χριστό*, 1890-91, ελαιογραφία σε καμβά, 38 x 46 εκ., Παρίσι, Musée d'Orsay.



Εικ.17: Franz von Stuck, *Φιληδονία*, 1891, ελαιογραφία σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή.



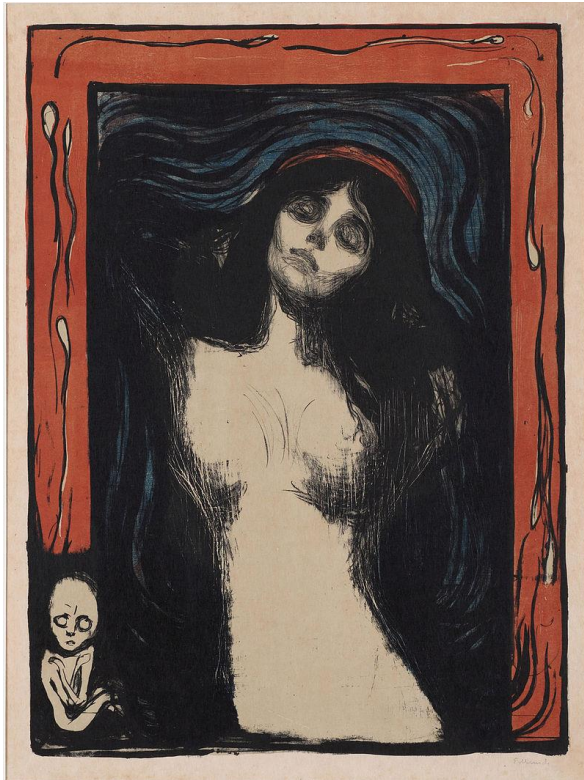
Εικ.18: Franz von Stuck, *Αμαρτία*, 1893, ελαιογραφία σε καμβά, 94,5 x 59,6 εκ., Βερολίνο, Νέα Πινακοθήκη.



Εικ.19: Franz von Stuck, *Ο Αδάμ και η Εύα φεύγουν από τον Παράδεισο*, 1891, Παρίσι, Musée d'Orsay.



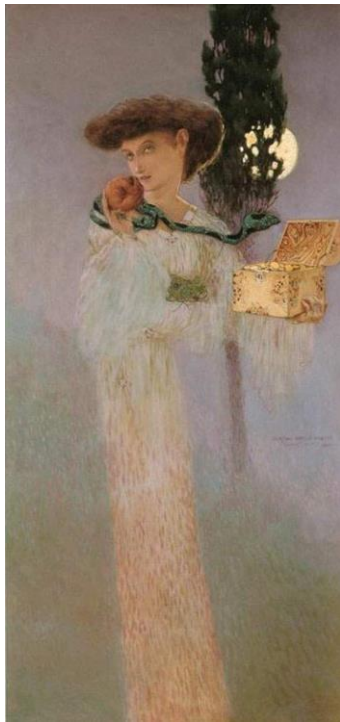
Εικ.20: Franz von Stuck, *Αδάμ και Εύα*, περ.1920, αυγό σε ξύλο, 98 x 93,7 εκ., Φραγκφούρτη, Μουσείο Städel.



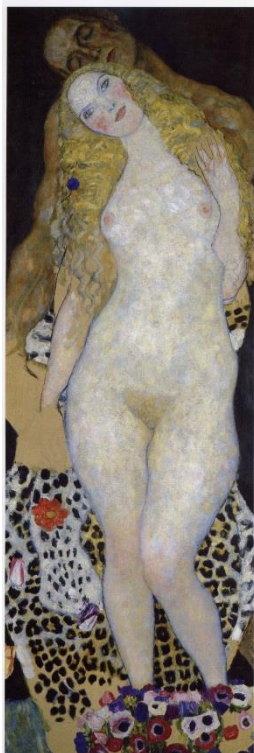
Εικ.21: Edvard Munch, *Παναγία*, 1895, έγχρωμη λιθογραφία, 60,5 x 44,4 εκ., Kurashiki, Μουσείο Τέχνης Ohara.



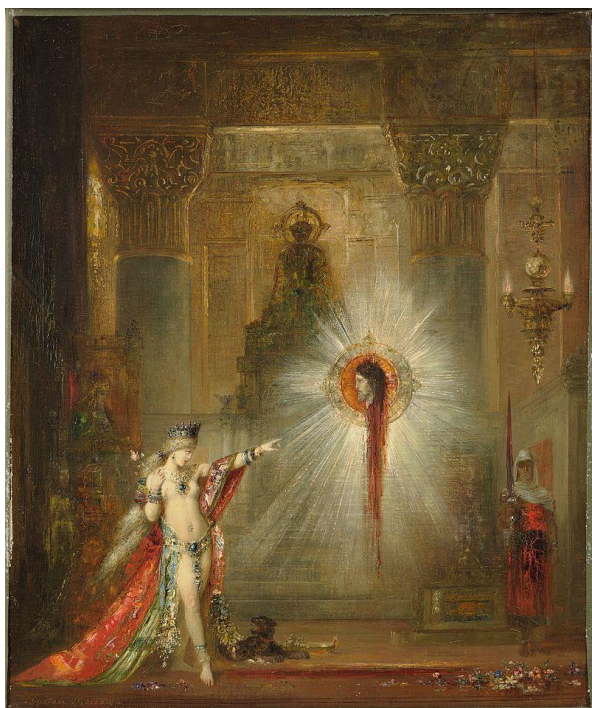
Εικ.22: Gustav Adolph Mossa, *Εκείνη (Elle)*, 1905, ελαιογραφία σε καμβά, 80 x 63 εκ., Νίκαια, Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικ.23: Gustav Adolph Mossa, *Εύα-Πανδώρα*, 1907, ελαιογραφία σε καμβά, 101 x 50 εκ., Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών Βελγίου.



Εικ.24: Gustav Klimt, *Αδάμ και Εύα*, 1917-18, ελαιογραφία σε καμβά, 173 x 60 εκ., Βιέννη, Αυστριακή Πινακοθήκη Μπελβεντέρε.



Εικ.25: Gustave Moreau, *Η Εμφάνιση*, 1876/77, ελαιογραφία σε καμβά, 55,9 x 46,7 εκ., Κέμπριτζ, Μουσείο Fogg.



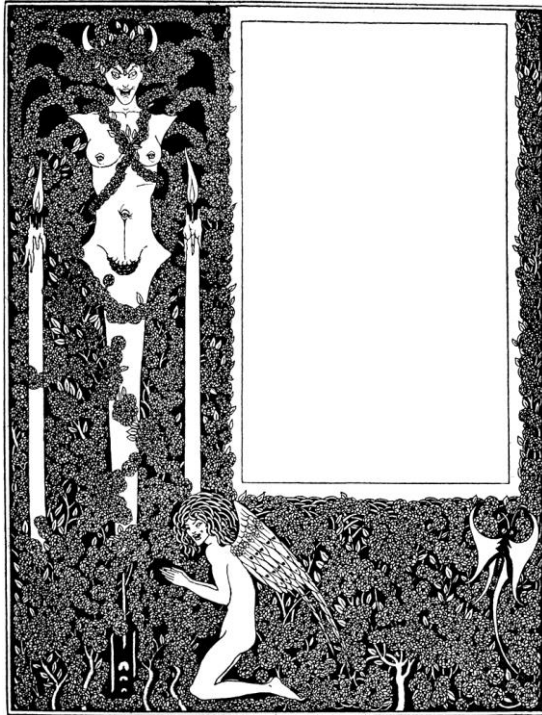
Εικ.26: Gustave Moreau, *Η Εμφάνιση*, 1876, υδατογραφία, 106 x 72 εκ., Παρίσι, Musée d'Orsay.



Εικ.27: Gustave Moreau, *Η Σαλώμη που χορεύει μπροστά στον Ηρώδη*, 1876, ελαιογραφία σε καμβά, 143,5 x 104,3 εκ., Λος Άντζελες, Μουσείο Hammer.



Εικ.28: Gustave Moreau, *Η Σαλώμη στον κήπο*, 1878, υδατογραφία, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ.29: Aubrey Beardsley, Εικόνα εξωφύλλου της αγγλικής έκδοσης της *Σαλώμης* του Oscar Wilde το 1894.



Εικ.30: Aubrey Beardsley, *Η φούστα Peacock*, 1893, μολύβι και μελάνι, 17,8 x 12,7 εκ., η δεύτερη εικόνα στην αγγλική έκδοση της *Σαλώμης* του Oscar Wilde το 1894.



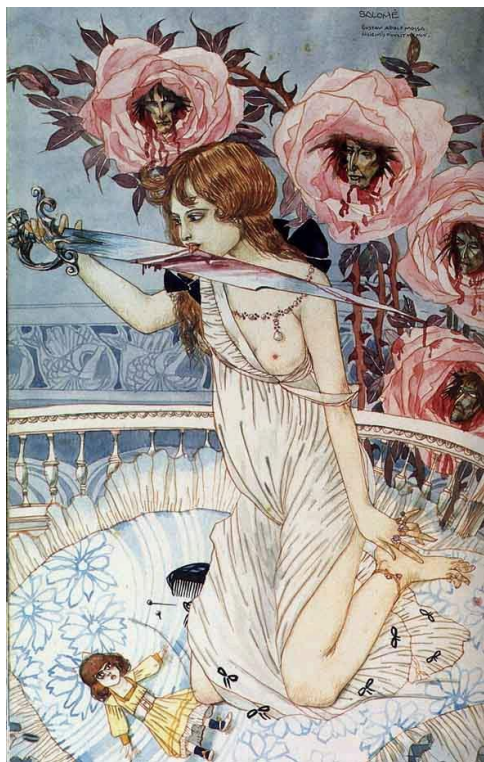
Εικ.31: Aubrey Beardsley, *Ο χορός του στομαχιού*, 1893, μολύβι και μελάνι, η έβδομη εικόνα στην αγγλική έκδοση της *Σαλώμης* του Oscar Wilde το 1894.



Εικ.32: Aubrey Beardsley, *Η ανταμοιβή της χορεύτριας*, 1893, μολύβι και μελάνι, η ένατη εικόνα στην αγγλική έκδοση της *Σαλώμης* του Oscar Wilde το 1894.



Εικ.33: Aubrey Beardsley, *Η κορύφωση*, 1893, μολύβι και μελάνι, η δέκατη εικόνα στην αγγλική έκδοση της *Σαλώμης* του Oscar Wilde το 1894.



Εικ.34: Gustav Adolph Mossa, *Σαλώμη: Η γεύση του αίματος*, 1904, υδατογραφία, Νίκαια, Ιδιωτική Συλλογή.



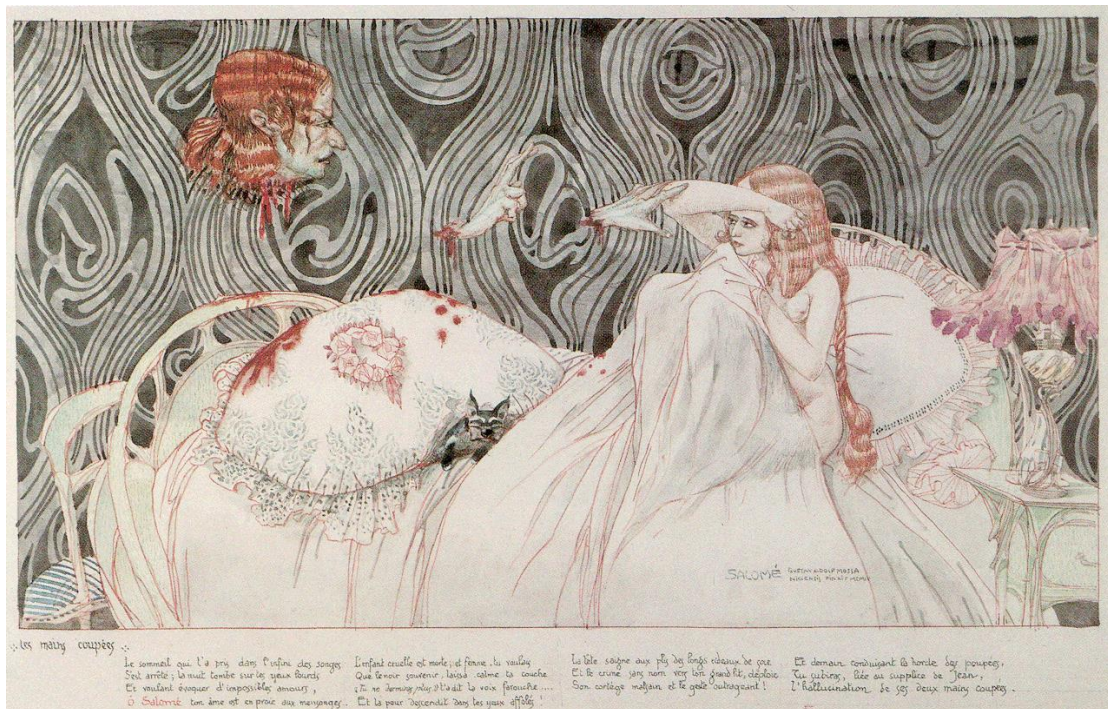
Εικ.35: Gustav Adolph Mossa, *Η ειρωνεία της Σαλώμης*, 1905, υδατογραφία και μαύρο μολύβι σε χαρτί.



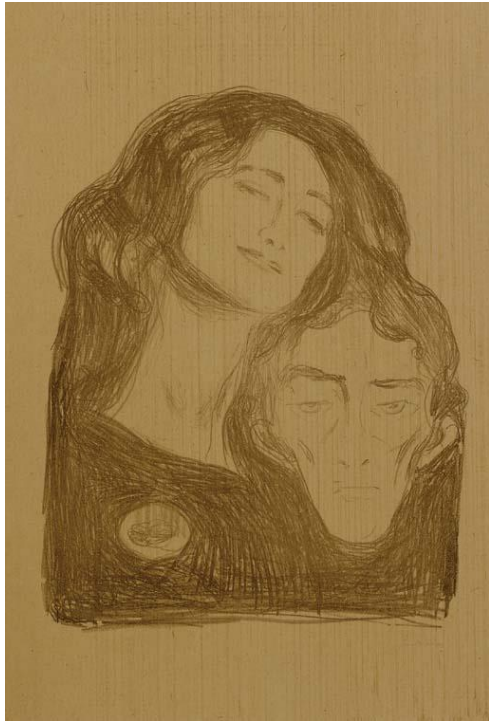
Εικ.36: Gustav Adolph Mossa, *Η Σαλώμη με το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή*, 1906, Νίκαια, Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικ.37: Gustav Adolph Mossa, *Σαλώμη*, 1908.



Εικ.38: Gustav Adolph Mossa, *Σαλώμη*, 1917.



Εικ.39: Edvard Munch, *Σαλώμη*, 1903, λιθογραφία, 39,3 x 31,4 εκ.



Εικ.40: Franz von Stuck, *Σαλώμη*, 1906, ελαιογραφία σε καμβά, 115,5 x 62,5 εκ., Μόναχο, Lenbachhaus.



Εικ.41: Franz von Stuck, *Σαλώμη*, 1906, ελαιογραφία σε καμβά, 45,7 x 24,7 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ.42: Caravaggio, *Η Ιουδίθ αποκεφαλίζει τον Ολοφέρνη*, 1598-1600, ελαιογραφία σε καμβά, 145 x 195 εκ., Ρώμη, Εθνική Πινακοθήκη Αρχαίας Τέχνης, Palazzo Barberini.



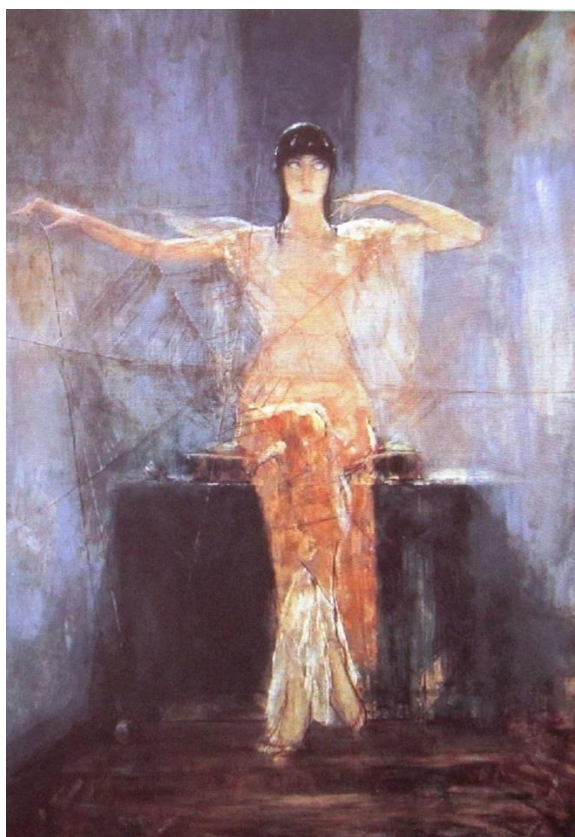
Εικ.43: Artemisia Gentileschi, *Η Ιουδίθ αποκεφαλίζει τον Ολοφέρνη*, 1612-13, ελαιογραφία σε καμβά, 158,8 x 125,5 εκ., Νάπολη, Εθνικό Μουσείο Capodimonte.



Εικ.44: Νικόλαου Γύζη, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1869, ελαιογραφία σε καμβά, 93 x 72 εκ., Συλλογή Εθνικής Τράπεζας Ελλάδος.



Εικ.45: Νικόλαου Γύζη, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1869, ελαιογραφία σε καμβά, 35 x 26 εκ., Θεσσαλονίκη, Συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης.



Εικ.46: Νικόλαου Γύζη, *Η Αράχνη*, 1884, ελαιογραφία σε ξύλο, 71 x 51,5 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.



Εικ.47: Νικόλαου Γύζη, *Αφίσα για τα τσιγάρα Παπαστάθη*, 84,5 x 58,5 εκ., Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ.48: Gustav Adolf Mossa, *Ιουδίθ*, 1904, υδατογραφία, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 36 x 19 εκ.



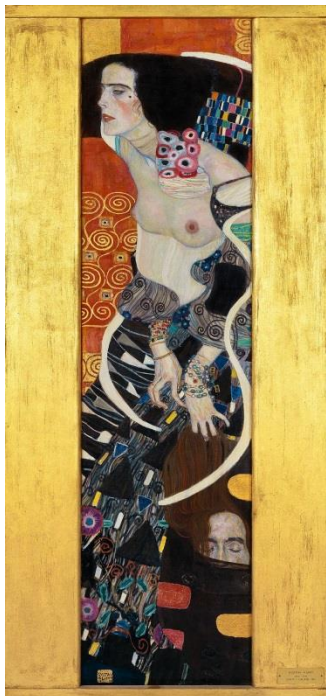
Εικ.49: Gustav Adolf Mossa, *Ιουδίθ*, 1906.



Εικ.50: Gustav Klimt, *Παλλάς Αθηνά*, 1898, ελαιογραφία σε καμβά, 75 x 75 εκ., Βιέννη, Ιστορικό Μουσείο της πόλης της Βιέννης.



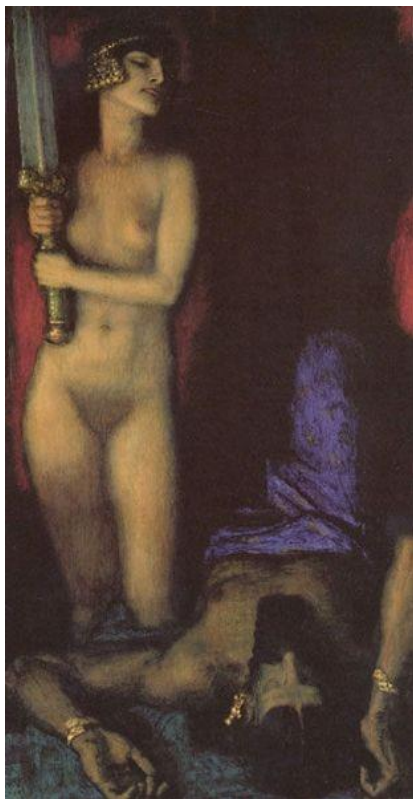
Εικ.51: Gustav Klimt, *Ιουδίθ I*, 1901, ελαιογραφία σε καμβά, 84 x 42 εκ., Βιέννη, Αυστριακή Πινακοθήκη Μπελβεντέρε.



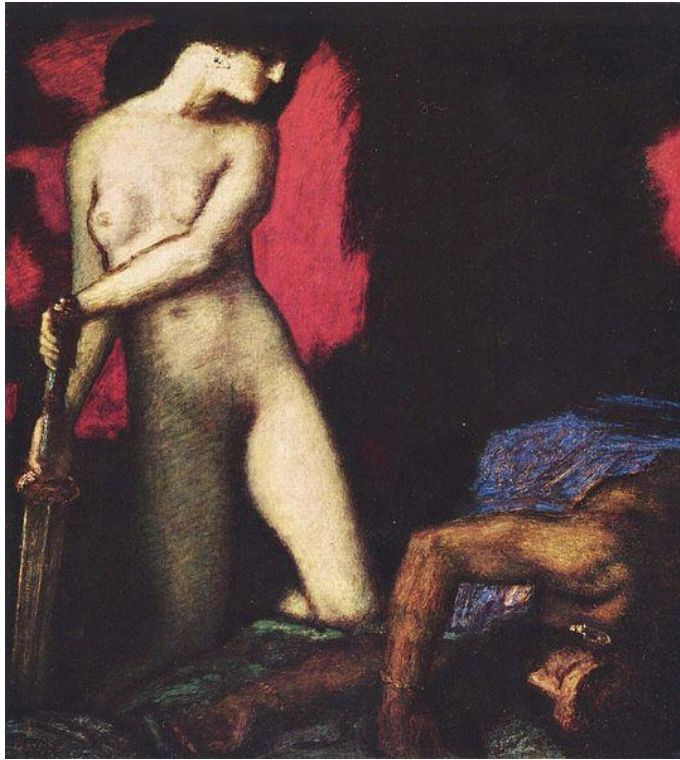
Εικ.52: Gustav Klimt, *Ιουδίθ II (Σαλώμη)*, 1909, ελαιογραφία σε καμβά, 178 x 46 εκ., Βενετία, Διεθνής Πινακοθήκη Μοντέρνας Τέχνης-Ca' Pesaro.



Εικ.53: Gustav Klimt, *Προσωπογραφία της Adele Bloch-Bauer I*, 1907, ελαιογραφία, ασήμι και χρυσός σε καμβά, 138 x 138 εκ., Νέα Υόρκη, Neue Galerie.



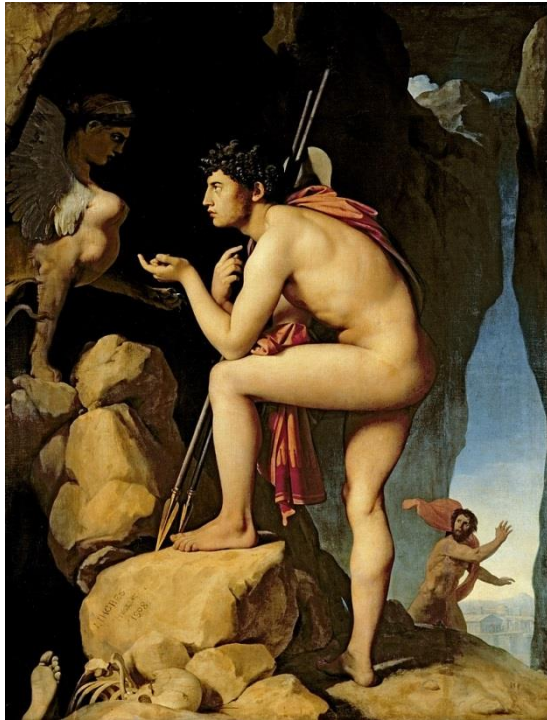
Εικ.54: Franz von Stuck, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1926, ελαιογραφία σε καμβά, 83 x 157 εκ., Schwerin, Κρατικό Μουσείο Schwerin.



Εικ.55: Franz von Stuck, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1927, ελαιογραφία σε καμβά, 61 x 91,4 εκ., Μόναχο, Συλλογή Otto Heilmann.



Εικ.56: Gustave Moreau, *Οιδίποδας και Σφίγγα*, 1864, ελαιογραφία σε καμβά, 206 x 105 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



Εικ.57: Jean Auguste Dominique Ingres, *Οιδίποδας και Σφίγγα*, 1808-27, ελαιογραφία σε καμβά, 189 x 144 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.



Εικ.58: Edvard Munch, *Γυναίκα σε τρία στάδια ή Σφίγγα* 1894, ελαιογραφία σε καμβά, 164 x 250 εκ., Bergen, Συλλογή Rasmus Meyer.



Εικ.59: Franz von Stuck, *Το φιλί της Σφίγγας*, 1895, ελαιογραφία σε καμβά, 160 x 144 εκ., Βουδαπέστη, Μουσείο Καλών Τεχνών.



Εικ.60: Franz von Stuck, *Σφίγγα*, 1904, ελαιογραφία σε καμβά, 83 x 157 εκ., Darmstadt, Κρατικό Μουσείο Έσσης.



Εικ.61: Fernard Khnopff, *Τα Χάδια ή Σφίγγα*, 1896, ελαιογραφία σε καμβά, 50 x 150 εκ., Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.



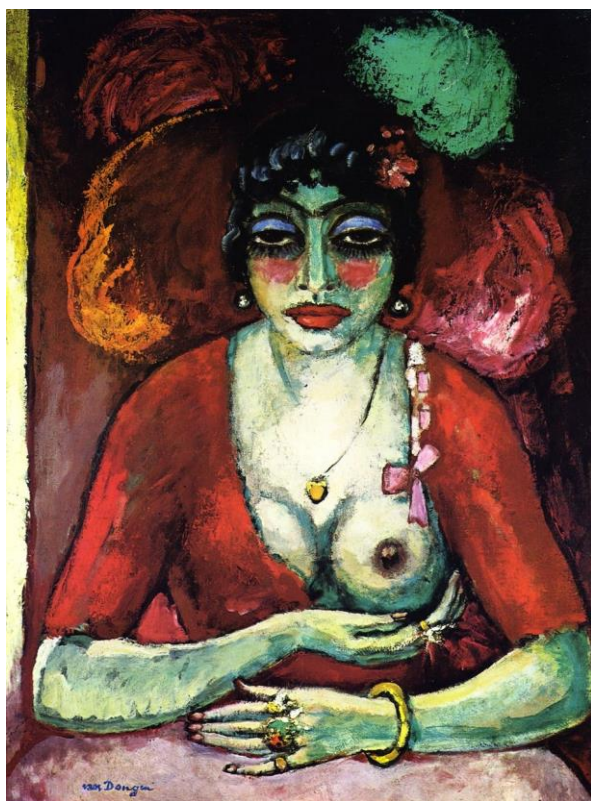
Εικ.62: Felicien Rops, *Mors Syphilitica*, 1908, βελονογραφία-γραμμική οξυγραφία, 22,4 x 15,2 εκ., Namur, Μουσείο Felicien Rops.



Εικ.63: Jacek Malczewski, *Θάνατος*, 1898/99, ελαιογραφία σε καμβά, 45 x 57,5 εκ., Βαρσοβία, Εθνικό Μουσείο.



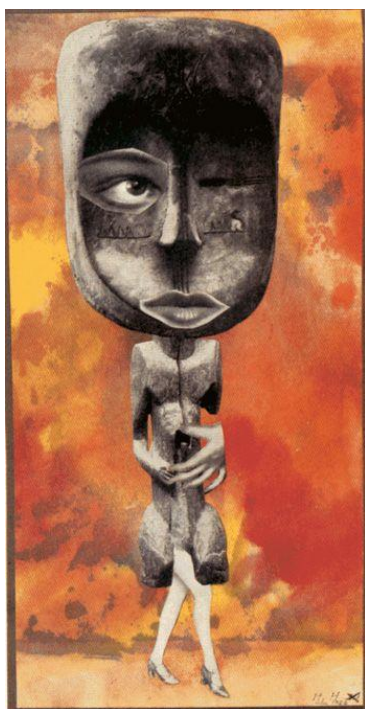
Εικ.64: Piet Mondrian, *Εξέλιξη*, 1910-11, ελαιογραφία σε καμβά, κεντρικό τμήμα: 183 x 87,5 εκ., πλευρικά τμήματα: 178 x 85 εκ./το καθένα, Χάγη, Δημοτικό Μουσείο.



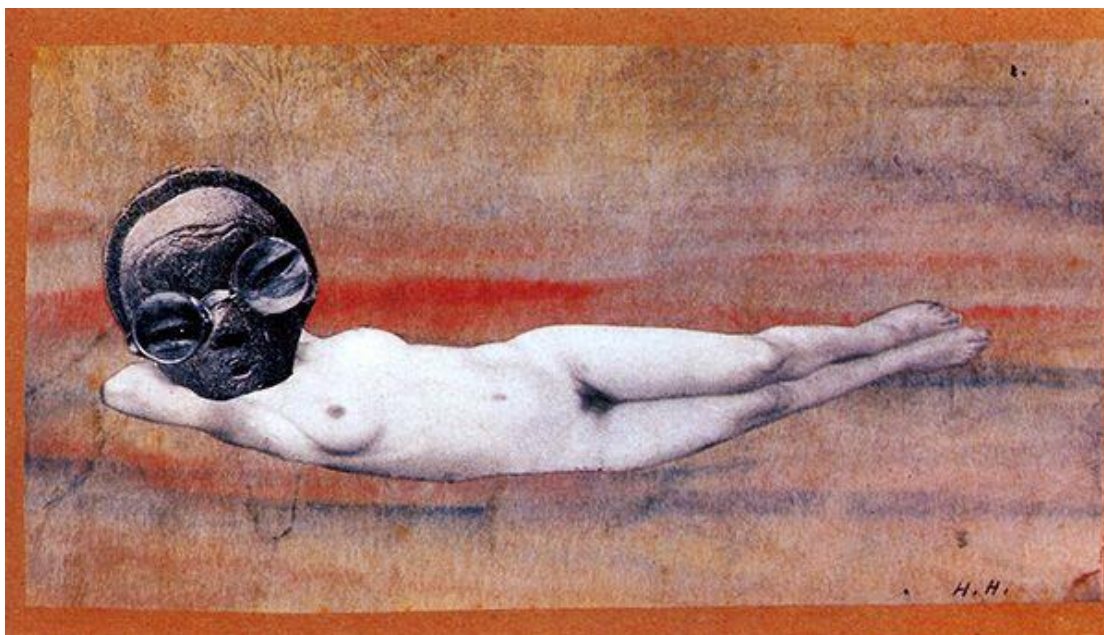
Εικ.65: Kees van Dongen, *Femme Fatale*, 1905, ελαιογραφία σε καμβά, 82 x 61 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



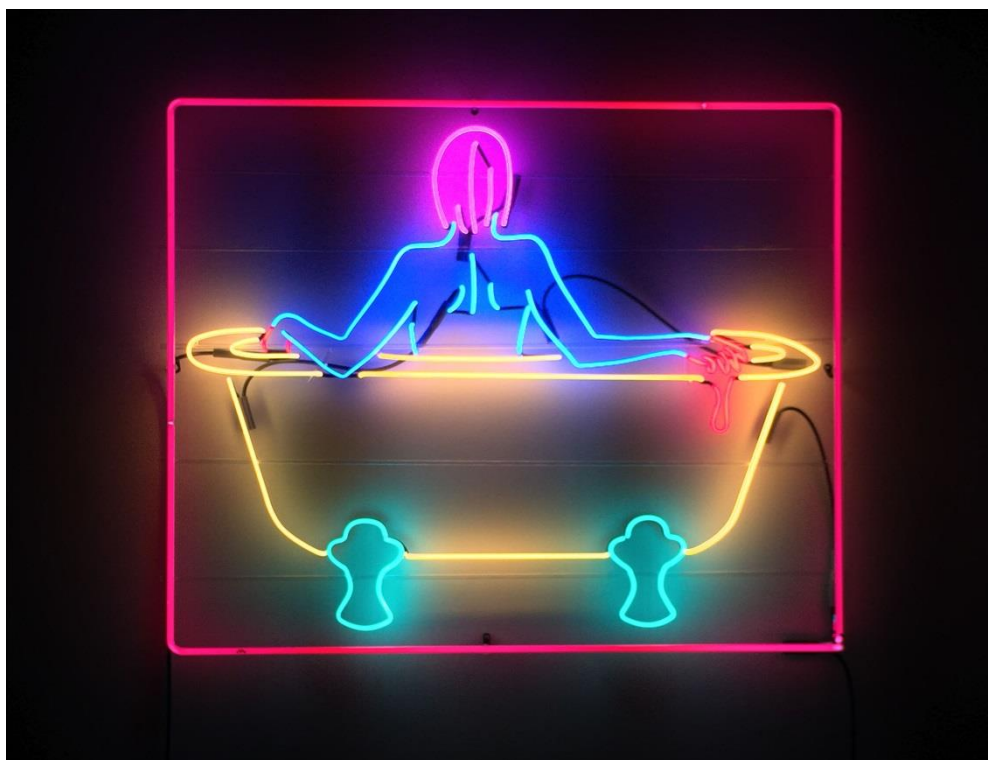
Εικ.66: Tamara de Lempicka, *Αυτοπροσωπογραφία (Η Ταμάρα σε πράσινη Μπουγκάτι)*, 1925, ελαιογραφία σε ξύλο, 35 x 26 εκ., Ιδιωτική Συλλογή.



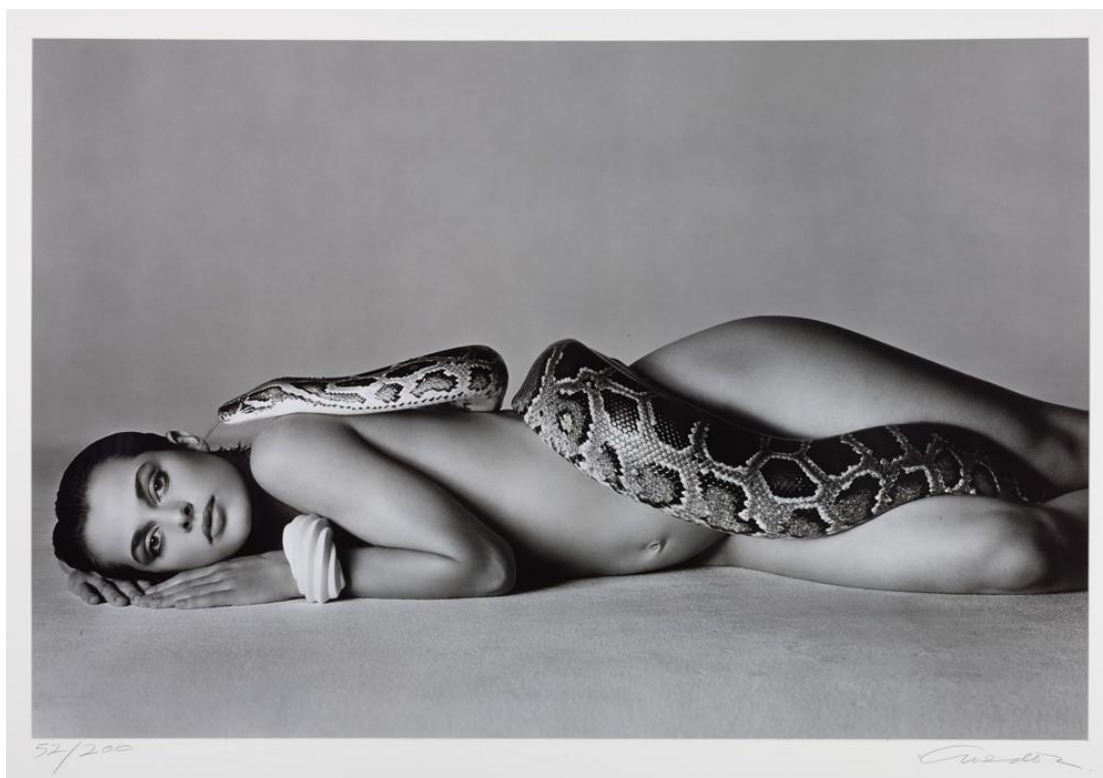
Εικ.67: Hannah Höch, *Η γλυκιά*, από την συλλογή *Από ένα Εθνογραφικό Μουσείο*, π.1926, κολάζ με υδατογραφία, 30 x 15,5 εκ.



Εικ.68: Hannah Höch, *Παράξενη Ομορφιά*, από την συλλογή *Από ένα Εθνογραφικό Μουσείο*, π.1929, κολάζ με υδατογραφία.



Εικ.69: Kate Hush, *Σύνθεση*.



Εικ.70: Φωτογραφία του Richard Avedon με μοντέλο την Nastassja Kinski για το περιοδικό Vogue στις 14 Ιουνίου 1981.



Εικ.71: Tina Blondell, *Θα σε κάνω κοντότερο κατά ένα κεφάλι (Ιουδίθ Ι)*, 1999, υδατογραφία και ακρυλικά χρώματα, Μινεσότα, Minneapolis Institute of Arts.



Εικ.72 A,B: Tina Blondell, *Ένας βολικός μύθος Ι και ΙΙ*, 2007.