

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ «ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ» ΣΤΟ FIN-DE-SIECLE:
Η ΣΑΛΩΜΗ ΩΣ FEMME FATALE

Γεωργία Κωνσταντινίδου

Λεμεσός 2020

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ «ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ» ΣΤΟ FIN-DE-SIECLE:
Η ΣΑΛΩΜΗ ΩΣ FEMME FATALE

Γεωργία Κωνσταντινίδου

Λεμεσός 2020

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Γεωργία Κωνσταντινίδου, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου Αντώνη Δανό, για τη συνεχή υποστήριξη και τις πάντα εύστοχες και πολύτιμες συμβουλές του. Επίσης, τη Νίκη Λοϊζίδη και τη Μαίρη Ρούσσου-Σινκλαίρ που μου παρείχαν την έμπνευση γι' αυτή τη διατριβή. Θερμές ευχαριστίες οφείλω, επίσης, στη Θεοπίστη Στυλιανού Λάμπερτ και στον Νίκο Δασκαλοθανάση, για τις πολύτιμες γνώσεις που μοιράστηκαν μαζί μας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου Μιχάλη και Ανθή για τη στήριξη, την υπομονή και την απέραντη αγάπη τους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή εξετάζει την έννοια της *femme fatale*, έτσι όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά την περίοδο από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως και τις αρχές του 20^{ου}, καθώς και τη σχέση της έννοιας αυτής με τη βιβλική Σαλώμη. Διερευνώνται οι συνθήκες που οδήγησαν στη δημιουργία του μύθου της *femme fatale* στο γύρισμα του αιώνα και οι λόγοι για τους οποίους καλλιτέχνες της εποχής επέλεξαν να την ενσαρκώσουν στο πρόσωπο της Σαλώμης. Η πορεία της Σαλώμης ως η μοιραία γυναίκα του 19^{ου} αιώνα, εξετάζεται μέσα από έργα των Gustave Moreau, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Richard Strauss, Gustave Klimt, Max Oppenheimer, κ.ά.

ABSTRACT

This dissertation looks at the concept of the *femme fatale*, as it was formulated from the mid 19th to the early 20th century, and the relationship of this concept to the Biblical Salome. It examines the conditions that led to the creation of the legend of the *femme fatale* at the *fin-de-siècle*, and the reasons why artists of the time chose to embody her in Salome's face. The way Salome transformed into the fatal woman of the 19th century, is examined through works by, among others, Gustave Moreau, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Richard Strauss, Gustave Klimt and Max Oppenheimer.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Η Γυναίκα ως Femme Fatale.....	6
1.1 Οι Απαρχές.....	6
1.2 Εύα.....	11
1.2.1 Οι «Κόρες της Εύας».....	20
1.3 Οι Αλλαγές του 19 ^{ου} Αιώνα.....	22
1.3.1 Η Νέα Γυναίκα σε έναν Τεχνητό Παράδεισο.....	25
1.3.2 Η Πορνεία.....	35
1.3.3 Το Φεμινιστικό Κίνημα.....	38
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η Σαλώμη.....	44
2.1 Οι Βιβλικές Πηγές.....	44
2.2 Οι Αρχικές Απεικονίσεις.....	45
2.3 Η Εδραίωση της Σαλώμης ως Femme Fatale.....	48
2.3.1 Η Σαλώμη του Gustave Moreau.....	49
2.3.2 À Rebour.....	54
2.3.3 Oscar Wilde και Σαλώμη.....	57
2.3.4 «Σκεπάστε τη Σελήνη!».....	61
2.3.5 Η Εικονογράφηση του Aubrey Beardsley.....	64
2.3.6 Η Σαλώμη στην Όπερα του Richard Strauss.....	68
2.4 Οι Μεταγενέστερες Απεικονίσεις.....	73
2.4.1 Η Βιέννη στο Γύρισμα του Αιώνα.....	74
2.4.2 Η Σαλώμη του Gustave Klimt.....	77
2.4.3 Η Νεκροφιλική Σαλώμη του Max Oppenheimer.....	81
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	85
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	87

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Gustave Adolphe Mossa, *Elle*, 1905, λάδι σε καμβά, Musée des Beaux-Arts, Νίκαια.

Εικόνα 2. Peter Paul Rubens, *Samson and Delilah*, 1609-1910, λάδι σε ξύλο, 185 x 205 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.

Εικόνα 3. Félicien Rops, *À coeur perdu*, 1988, χαρακτηριστικό, 18.73 x 14.92 εκ. Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles.

Εικόνα 4. Albert Robida, *Le Monstre*, 1883, περιοδικό *La Caricature*. Bibliotheque Historique de la Ville de Paris, Παρίσι.

Εικόνα 5. Weiluc, *Le Frou-Frou no1*, 1900, περιοδικό *La Caricature*. Bibliothèque Nationale de France, Παρίσι.

Εικόνα 6. Édouard Manet, *The Café Concert*, 1878, λάδι σε καμβά, 58.10 x 47.3 x 9.52 εκ. Walters Art Museum, Βαλτιμόρη.

Εικόνα 7. Edgar Degas, *L' Apsinthe*, 1876, λάδι σε καμβά, 92 x 68.5 εκ. Musée d' Orsey, Παρίσι.

Εικόνα 8. Alphonse Mucha, *Job Cigarette 1*, 1897, λιθογραφία. Bibliothèque Nationale de France, Παρίσι.

Εικόνα 9. Henry Somm, *Snake Tale*, τέλη 19^{ου} αιώνα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 8.4 x 5.7 εκ.

Εικόνα 10. *Σαλώμη* (λεπτομέρεια), 1000, ανάγλυφο σε χαλκό. Στήλη του Bernward, Καθεδρικός του Hildesheim, Hildesheim.

Εικόνα 11. *Ο Χορός της Σαλώμης* (λεπτομέρεια), 13^{ος} αιώνας, ανάγλυφο σε γύψο. Καθεδρικός της Rouen, Rouen.

Εικόνα 12. Caravaggio, *Salome con la testa del Battista*, 1607, λάδι σε καμβά, 91.5 x 106.7 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.

Εικόνα 13. Gustave Moreau, *Salome Dancing Before Herod*, 1876, λάδι σε καμβά, 143.5 x 104.3 εκ. Hammer Museum, Los Angeles.

Εικόνα 14. Gustave Moreau, *L' Apparition*, 1876, υδατογραφία, 105.9 x 71.98 εκ. Musée d' Orsay, Παρίσι.

Εικόνα 15. Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, εξώφυλλο, 1884.

Εικόνα 16. *Joris-Karl Huysmans*, 1895, φωτογραφία.

Εικόνα 17. Napoleon Sarony, *Oscar Wilde*, 1882, φωτογραφία.

Εικόνα 18. Henri Regnault, *Salomé*, 1870, λάδι σε καμβά, 160 x 101 εκ. Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

- Εικόνα 19. *Oscar Wilde*, 1890, φωτογραφία, Collection Guillot de Saix, Παρίσι.
- Εικόνα 20. Aubrey Beardsley, *The Toilette of Salome*, 1893, μαύρο μελάνι σε χαρτί.
- Εικόνα 21. Aubrey Beardsley, *The Climax*, 1893, μαύρο μελάνι σε χαρτί.
- Εικόνα 22. Aubrey Beardsley, *Cul de Lampe*, 1893, μαύρο μελάνι σε χαρτί.
- Εικόνα 23. Max Tilke, Αφίσα για την Όπερα Σαλώμη, 1910.
- Εικόνα 24. Lovis Corinth, *Salome II*, 1900, λάδι σε καμβά, 127 x 147 εκ. Museum der Bildenden Künste Leipzig, Leipzig.
- Εικόνα 25. Foulsham και Banfield, *Maud Allan ως Σαλώμη με το κεφάλι του Βαπτιστή*, 1908, φωτογραφία.
- Εικόνα 26. Franz von Stuck, *Salome II*, 1906, λάδι σε καμβά, 115.5 x 62.5 εκ. Lenbachhaus, Μόναχο.
- Εικόνα 27. Gustave Klimt, *Judith II (Salome)*, 1909, λάδι σε καμβά, 178 x 46 εκ. International Gallery of Modern Art, Βενετία.
- Εικόνα 28. Gustave Klimt, *Judith I (Judith and the Head of Holofernes)*, 1901, λάδι σε καμβά, 84 x 42 εκ. Belvedere, Βιέννη.
- Εικόνα 29. Gustave Klimt, *Judith II (λεπτομέρεια)*, 1909, λάδι σε καμβά, 178 x 46 εκ. International Gallery of Modern Art, Βενετία.
- Εικόνα 30. Max Oppenheimer, *Salomé*, 1919, λάδι σε καμβά. Ιδιωτική συλλογή.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το 1909, ο Γάλλος Συμβολιστής Gustave Adolphe Mossa (1883-1971), ολοκληρώνει το έργο του *Elle* (εικ.1). «Εκείνη», γυμνή Αμαζόνα, κάθεται επάνω σε μια στοίβα από χιλιάδες αιματοβαμμένα, νεκρά, ανδρικά σώματα. Κρεμασμένο στο στήθος της ένα περιδέραιο, διακοσμημένο με ένα φυλαχτό, ένα στιλέτο και ένα πιστόλι. Τα χέρια της στολίζουν δαχτυλίδια με ανθρώπινες νεκροκεφαλές, ενώ μια μαύρη γάτα ξεπροβάλλει στο κενό ανάμεσα στα χέρια της, καλύπτοντας τα γεννητικά της όργανα. «Εκείνη», κοιτάει κατάματα τον θεατή, με βλέμμα σκοτεινό, μοιάζοντας σχεδόν να προσπαθεί να τον υπνωτίσει. Στο κεφάλι της, ένα στέμμα διακοσμημένο με μαύρα κοράκια και νεκροκεφαλές, πλαισιωμένο από ένα χρυσό φωτοστέφανο, στο οποίο αναγράφεται στα λατινικά η φράση: «Hoc volo sic jubeo, sit pro ratione voluntas» («Αυτό επιθυμώ, αυτό διατάζω. Άσε την θέληση μου να σταθεί στη θέση της λογικής»)¹.

Μ' αυτό το ανατριχιαστικά τρομαχτικό έργο, ο Mossa μας υπενθυμίζει έναν από τους ισχυρότερους μύθους που επικράτησαν γύρω από την έννοια της γυναίκας, κυρίως κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Αυτόν της άμεσης σχέσης της με την παρουσία του κακού. «Εκείνη» είναι η *femme fatale*, η μοιραία γυναίκα, ο χειρότερος φόβος των ανδρών και αυτή που θα κυριαρχήσει στο μυαλό των καλλιτεχνών της *Belle Époque*.² Και παρόλο που η *femme fatale* έχει πάρει πολλές μορφές και έχει ενσαρκωθεί με πολλούς τρόπους, την πιο γνωστή της, ίσως, μορφή θα παρουσιάσει 16 χρόνια νωρίτερα, ανάμεσα σε άλλους καλλιτέχνες, ο Oscar Wilde. Το 1893, ο Wilde γράφει στα γαλλικά το θεατρικό έργο *Salomé*, βασισμένο στη διάσημη ιστορία της Βίβλου. Σε μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική σκηνή, ο αιχμάλωτος Ιωάννης ο Βαπτιστής αντιστεκόμενος στα λόγια της πανέμορφης πριγκίπισσας που στέκεται μπροστά

¹ Elizabeth K. Menon, *Evil by Design. The Creation and the Marketing of the Femme Fatale* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006), 197.

² Η περίοδος από τη λήξη του Γαλλοπρωσικού Πολέμου το 1871 μέχρι και την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου το 1914.

του, μας θυμίζει πώς αυτή, η Σαλώμη, είναι η απόλυτη πηγή του κακού: «Βούλιαξε, κόρη της Βαβυλώνας. Το κακό σταλάχθηκε στον κόσμο από την άκρη της καμπύλης σου [...]».³

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως και την περίοδο λίγο πριν από το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, η ευρωπαϊκή τέχνη κυριαρχείται από εικόνες γυναικών που μαχαιρώνουν, αποκεφαλίζουν και προκαλούν ανείπωτο πόνο στους άνδρες. Πολλές από τις μορφές αυτές που αποτυπώνονται στον καμβά των καλλιτεχνών της εποχής, αντλούν έμπνευση από ένα γνωστό γυναικείο χαρακτήρα της Βίβλου, τη Σαλώμη. Κατά τον 19^ο αιώνα, η μυθική κόρη της Ηρωδιάδας, θα αποτελέσει έμπνευση για τους καλλιτέχνες στο γύρισμα του αιώνα και το όνομα της θα συνδεθεί με κάποια από τα σπουδαιότερα έργα τέχνης της εποχής. Συναρπαστική για τον καλλιτεχνικό κόσμο μέχρι και σήμερα, η Σαλώμη «εξελίσσεται σε έναν συνεχώς αναπτυσσόμενο χορό»⁴ και είναι πλέον αδύνατον κάποιος να καταλάβει τα πολλά πρόσωπα της, αν δεν αναγνωρίσει πρώτα τις διαφορετικές της αφηγήσεις και ερμηνείες. Η κόρη της Ηρωδιάδας στο απόσπασμα της Βίβλου, που χορεύει και ζητά το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή επί πίνακι, στερείται περιγραφής, κινήτρου, ακόμη και ονόματος. Όλα αυτά, θα τις τα παρέχουν οι καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα, μετατρέποντας την σε μια σατανική, διεστραμμένη και επικίνδυνη, μοιραία γυναίκα.⁵

Στην παρούσα διατριβή εξετάζω την έννοια της *femme fatale*, έτσι όπως διαμορφώθηκε κατά την περίοδο από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι και τις αρχές του 20^{ου}. Παράλληλα, μελετώ τις συνθήκες που οδήγησαν στη δημιουργία του μύθου της μοιραίας γυναίκας και τους λόγους για τους οποίους καλλιτέχνες της εποχής επέλεξαν να μετατρέψουν τον βιβλικό χαρακτήρα της Σαλώμης σε μια φονική και υστερική μορφή.

³ Joris-Karl Huysmans *Ανάστροφα*, μτφρ. Ρίτα Κολαίτη (Αθήνα: Εκδόσεις Στερέωμα, 2019), 77.

⁴ Carmen Trammell Skaggs, “Modernity’s Revision of the Dancing Daughter: The Salome Narrative of Wilde and Strauss”, *Collage Literature* 29.3 (2002), 125.

⁵ Στο ίδιο, 125.

Η διατριβή αποτελείται από δύο κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει την πορεία της γυναίκας ως *femme fatale*. Στο υποκεφάλαιο με τίτλο, Οι Απαρχές, μελετάω την ανάδυση της έννοιας της *femme fatale*, μέσα από το έργο των εκπροσώπων του Συμβολισμού και του Παρακμιακού Κινήματος. Στο γύρισμα του αιώνα, Συμβολιστές και Παρακμιακοί καλλιτέχνες αρχίζουν να στρέφονται σε θέματα αλληγορικά, αναζητώντας τις μυστικιστικές διαστάσεις της γυναικείας ύπαρξης. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο, με τίτλο Εύα, επιστρέφω πίσω στην ιστορία του προπατορικού αμαρτήματος, και εξετάζω τους λόγους για τους οποίους ο γυναικείος χαρακτήρας της Εύας, αποδόθηκε τόσο αρνητικά σε ένα κείμενο που αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα συγγράμματα του Χριστιανισμού. Πολλές μελέτες που εξετάζουν την εποχή και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες γράφτηκε η Βίβλος, αναφέρουν πώς στο κείμενο αποτυπώνεται τελικά μια καθαρά ανδροκεντρική ιδεολογία, που νομιμοποίησε τη γυναικεία υποταγή ανά τους αιώνες και παρουσίασε τη γυναίκα ως πηγή του κακού. Στην ενότητα, Οι Κόρες της Εύας, εξετάζω έναν πολύ δημοφιλή όρο που κυριάρχησε γύρω στον 19^ο αιώνα, σύμφωνα με τον οποίον, όλες οι γυναίκες, ανεξαρτήτου κοινωνικής τάξης ή καταγωγής, θεωρούνταν μεταφορικά *κόρες της Εύας*, και αναπόφευκτα κουβαλούσαν την ίδια ροπή προς την αμαρτία όπως και η μητέρα τους. Στην ουσία, ο όρος αυτός αποτέλεσε ένα ισχυρό όπλο στα χέρια των ανδρών για την παγίωση του πατριαρχικού καθεστώτος. Στο υποκεφάλαιο, Οι Αλλαγές του 19^{ου} Αιώνα, αναφέρομαι στην καινούργια εμμονή του επιστημονικού κόσμου για την πρωτόγονη και ζώδη καταγωγή του γυναικείου φύλου και την επικινδυνότητα της απέναντι στον άνδρα. Στη συνέχεια, θα εξετάσω τους λόγους για τους οποίους η περίοδος από το γύρισμα του αιώνα και μετά, προσέφερε πρόσφορο έδαφος για την αναγνώριση της σύγχρονης γυναίκας του Παρισιού ως μια καινούργια *femme fatale*. Η επέλαση της μόδας και η αυξανόμενη φρενίτιδα του καταναλωτισμού, η χρήση εξαρτησιογόνων ουσιών από τις γυναίκες, η εξάπλωση της πορνείας και η ραγδαία ανάπτυξη των φεμινιστικών κινημάτων στην

Ευρώπη, οδήγησαν στην ανάδυση της Νέας Γυναίκας, πιο απειλητικής και επικίνδυνης από ποτέ.

Το δεύτερο κεφάλαιο, αναφέρεται στη Σαλώμη, ως μορφή που θα κυριαρχήσει στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα και θα αποτελέσει το απόλυτο αρχέτυπο της *femme fatale*. Στο πρώτο υποκεφάλαιο, με τίτλο Οι Βιβλικές Πηγές, αναφέρομαι στην πραγματική Σαλώμη, η οποία έζησε γύρω στο 15 μ.Χ και υπήρξε σύζυγος του Τετράρχη της αρχαίας Παλαιστίνης. Στη συνέχεια, στις Αρχικές Απεικονίσεις, παρουσιάζω κάποιες από τις πρώιμες αποτυπώσεις της βιβλικής μορφής της Σαλώμης, πριν ακόμη μετατραπεί στην απόλυτη «μοιραία γυναίκα» από τους καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα. Στο τρίτο υποκεφάλαιο, Η Εδραίωση της Σαλώμης ως *Femme Fatale*, θα εξετάσω την πορεία της Σαλώμης ως μοιραίας γυναίκας στο γύρισμα του αιώνα, και πώς αυτή διαμορφώθηκε μέσα από τα ζωγραφικά έργα του Gustave Moreau και το λογοτεχνικό έργο του Joris-Karl Huysmans, όπως και σε έργα των Oscar Wilde, Aubrey Beardsley και Richard Strauss. Τέλος, στο τέταρτο υποκεφάλαιο, οι δύο τελευταίες ενότητες αφιερώνονται σε δύο βιεννέζους καλλιτέχνες, που λίγο πριν το τέλος της *Belle Époque* αποτύπωσαν τη Σαλώμη ως μια *femme fatale* με μια ακόμη πιο σκοτεινή πλευρά: τους Gustave Klimt και Max Oppenheimer.



Εικ.1: Gustave Adolphe Mossa, *Elle*, 1905, λάδι σε καμβά, Musée des Beaux-Arts, Νίκαια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η Γυναίκα ως *Femme Fatale*

*The most superior woman
is still infinitely inferior
to the most inferior man.*

Otto Weininger, 1903

1.1 Οι Απαρχές

[...] Και το μεδούλι ως βύζαξεν όλο απ' τα κόκκαλα μου,
και λαγγεμένος έστρεψα σ' εκείνην τη ματιά μου,
έσκυσα του έρωτα φιλί για να της δώσω, όταν
είδα ένα ον σιχαμερό, όλο πύο, που αναδευόταν!
Έκλεισα τα μάτια μου από τη σιχασιά μου,
μα όταν τα ξανάνοιξα μέσα στο φως, σιμά μου,
αντί για κείνο το τρανό νευρόσπαστο που σειόταν
και λες πως αίμα μέσα του πολύ προμηθευόταν,
κάτι ρημάδια σκελετού τρέμανε τιποτένια,
που τρίζανε στριγκά καθώς ανεμοδούρα, μόνα,
ή σαν ταμπέλα κρεμαστή σε βέργα σιδερένια
που την κουνούν οι αγέρηδες τις νύχτες του χειμώνα.⁶

Με το πιο πάνω απόσπασμα, από την ποιητική του συλλογή *Les Fleurs du Mal*, ο Charles Baudelaire θα αποτελέσει έμπνευση για τους ποιητές της γαλλικής Παρακμής, σε μια σκηνή όπου ένας αδύναμος άνδρας γίνεται το άβουλο θύμα μιας μοντέρνας *femme fatale*.⁷ Ο άνδρας

⁶ Σαρλ Μπωντλέρ, *Τα Άνθη του Κακού*, μτφτ. Γιώργης Σημηριώτης (Αθήνα: Εκδόσεις Γράμματα), 269.

⁷ Ήδη από την πρώτη κυκλοφορία του βιβλίου, ο Baudelaire έπασχε από σύφιλη, αρρώστια που κόλλησε από μια πόρνη, πιθανότατα την Jeanne Duval. Εκείνος φαίνεται πως δεν μπορούσε να ζήσει χωρίς αυτήν, παρότι οι φίλοι του αλλά και ο ίδιος, θεωρούσαν την Duval ως γυναίκα επικίνδυνη. Σύμφωνα με τον Baudelaire, «το περίεργο με τη γυναίκα – η προκαθορισμένη μοίρα της – είναι ότι είναι ταυτόχρονα η αμαρτία και η κόλαση που τιμωρεί». Menon, *Evil by Design*, 146. Πιθανότατα, λοιπόν, *Τα Άνθη του Κακού* να ήταν μια αναφορά στην πορνεία και τον τρόπο της ασθένειας που φέρει μαζί της. Δίνοντας έμφαση στην λέξη mal, και τοποθετώντας τη δίπλα από έναν αμφιλεγόμενο όρο όπως το λουλούδι, υπονοεί πως τα ποιήματα αναφέρονται στο κακό, ένα κακό που μπορεί να είναι ταυτόχρονα τόσο ελκυστικό όπως το καλό. Στο έργο, η μυρωδιά, ο θάνατος και η σήψη, αποτελούν επαναλαμβανόμενα στοιχεία, συνδεδεμένα με έννοιες όπως η έλξη και η αποστροφή. Στο ίδιο, 147-148.

αναζητά την ομορφιά και αντ' αυτού βρίσκει ασχήμια, ψάχνει την αγάπη αλλά βρίσκει θάνατο. Σ' αυτό το μεταφορικό ποίημα, η ιδανική γυναίκα είναι τελικά ένα αιμοδιψές πλάσμα, μια γυναίκα-βρικόλακας, έτοιμη να ρουφήξει και την τελευταία σταγόνα ζωής από το θύμα της. Αυτή η τρομαχτική εικόνα της επικίνδυνης, μοιραίας γυναίκας θα επαναληφθεί αρκετές φορές μέσα στη λογοτεχνική παραγωγή των ακολούθων του Παρακμιακού Κινήματος, από το 1850 μέχρι και το τέλος του αιώνα. Για τους Παρακμιακούς, η γυναίκα έχει χάσει τώρα την ιδιότητα που η φύση της όριζε, ενσαρκώνοντας, πλέον, όχι τη δημιουργικότητα, αλλά την καταστροφή. Μια νέα γυναικεία μορφή γεννιέται, μια μορφή βίαη, χαιρέκακη, ανίκανη να αγαπήσει. Ηρωίδες όπως η *Salammbô* του Gustave Flaubert και η *Sara* του Auguste Villiers de l'Isle-Adam, θα αποτελέσουν τις πρωταρχικές παρουσίες της γυναίκας ως μοιραία, υπηρετώντας, βέβαια, ως μεταβατικές μορφές από τη γυναίκα του Ρομαντισμού.⁸

Κοντά στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα, αρκετοί καλλιτέχνες, σε μια προσπάθεια να ξεφύγουν από τον υπερβολικά αντικειμενικό νατουραλισμό, στρέφονται τώρα προς το εσωτερικό και το φανταστικό, αποφεύγοντας την αντικειμενική απεικόνιση του κόσμου, και επιλέγοντας αλληγορικά θέματα, παρμένα από αρχαίους μύθους και θρύλους.⁹ Στο Συμβολιστικό Μανιφέστο του 1886, ο ποιητής Jean Moréas¹⁰ αναγνωρίζει τη σύνδεση του Συμβολισμού με τα έργα πρώιμων παρακμιακών συγγραφέων, όπως ο Baudelaire, ο Joris-Karl Huysmans και ο Théophile Gautier. Πράγματι, ο Συμβολισμός ήταν άμεσα συνυφασμένος με το Παρακμιακό Κίνημα, και τα δύο διαχωρίζονταν μεταξύ τους με πολύ λεπτές γραμμές.¹¹ Ένα από τα χαρακτηριστικά της τέχνης των Συμβολιστών, όπως και των Παρακμιακών, ήταν η

⁸ George Ross Ridge, "The 'Femme Fatale' in French Decadence", *The French Review* 34.4 (1961): 352-354.

⁹ Hugh Honour και John Fleming, *Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς (Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή, 1998), 622.

¹⁰ Ο Jean Moréas ήταν Έλληνας ποιητής και κριτικός τέχνης, γεννημένος το 1856 ως Ιωάννης Α. Παπαδιαμαντόπουλος.

¹¹ Jess Sully, "Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle Art and Early Cinema", στο *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, επιμ. Helen Hanson και Catherine O' Rawe (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 47.

ροπή προς τον μυστικισμό, και αυτό ακριβώς, σύμφωνα με την Jess Sully, ήταν που τους οδήγησε στην απεικόνιση μιας καινούργιας *femme fatale*. Η στροφή των καλλιτεχνών του Συμβολισμού στη μελέτη αρχαίων θρησκειών και παγανιστικών τελετών, ανέδειξε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις μυστικιστικές και πνευματικές διαστάσεις της γυναίκας ως ανεξάρτητης οντότητας. Σύμφωνα με τον Γάλλο ποιητή Jean Lorrain, οι Συμβολιστές αποτελούσαν μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών, άρρωστων με τον μυστικισμό, παθιασμένων για να ανακαλύψουν την επικίνδυνη αγάπη των νεκρών γυναικών του παρελθόντος, αναβιώνοντας τες με κάποιο τρόπο μέσα στο δικό τους παρόν.¹²

Έτσι, η *femme fatale* που απεικονίζεται από τους καλλιτέχνες στο γύρισμα του αιώνα, εκφράζει σύγχρονες ιδέες σχετικά με το φύλο και τη σεξουαλικότητα, ενώ παράλληλα υπογραμμίζει μια σχέση ερωτισμού και πνευματικότητας, σχέση που πιθανόν να μοιάζει – και να έμοιαζε ακόμη και τότε – παράδοξη. Και αυτό συμβαίνει, ακριβώς γιατί ο Χριστιανισμός ως θρησκεία και φιλοσοφία σήμαινε την υποταγή των φυσικών ορμών και των θεωρητικά «αμαρτωλών» επιθυμιών. Αυτό που συμπεραίνει η Sully, είναι πως, για τους Συμβολιστές, η σχέση του άνδρα-θύματος με τη *femme fatale*, υπονοούσε ότι μια τέτοια επαφή μπορούσε να προσφέρει τόσο ερωτική όσο και πνευματική αφύπνιση. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, ακόμη και ο θάνατος μετατρέπεται σε ένα απελευθερωτικό γεγονός και ίσως τελικά σε μια αλληγορία της εσωτερικής επιθυμίας του ίδιου του καλλιτέχνη να προσεγγίσει μια τέχνη πιο πνευματικά αγνή.¹³

Η *femme fatale* ως όρος, εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1860, στο *Les femmes: leur passé, leur présent, leur avenir*, της Γαλλίδας εκπαιδευτικού Joséphine de Marchef-Girard. Το πρώτο τμήμα του βιβλίου με τίτλο, *La Femme Fatale*, περιλαμβάνει ιστορίες διαφόρων θρησκειών για τη δημιουργία του κόσμου, και καταλήγει στο συμπέρασμα πώς, από την

¹² Peter Cook, “Symbolism, Decadence and Gustave Moreau”, *The Burlington Magazine* 151.1274 (2009), 315.

¹³ Sully, “Challenging the Stereotype”, 51.

αρχέγονη ακόμη εποχή, «η γυναίκα υπήρξε το μοιραίο φύλο, ο ενδιαμέσος ανάμεσα στην Ανθρωπότητα και στην αρχή του Κακού».¹⁴

Γυναικείες μορφές παρμένες είτε από αρχαίους μύθους, είτε από ιστορικά γεγονότα, όπως για παράδειγμα η Κλεοπάτρα, η Ελένη της Τροίας, η Μέδουσα, η Ιουδίθ, η Σαλώμη, η Δαλιδά και πολλές άλλες, αποτέλεσαν αρχέτυπα για τη *femme fatale* και παρείχαν έμπνευση και υλικό σε καλλιτέχνες της εποχής να ανακαλύψουν μέσα από αυτές τον απόλυτο τρόπο. Η καταστρεπτική δύναμη των γυναικών αυτών, αν και φαίνεται πως έφτασε στο αποκορύφωμα της περίπου στο τέλος του 19^{ου} αιώνα με αρχές του 20^{ου}, είχε δώσει το παρόν της και στην καλλιτεχνική παραγωγή προηγούμενων αιώνων, με λιγότερη φυσικά ένταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο Φλαμανδός Peter Paul Rubens, ο οποίος αποτύπωσε μια από τις γνωστότερες γυναικείες μορφές της Βίβλου, τη Δαλιδά. Σύμφωνα με τη Cheryl Exum, η οποία κάνει μια ενδιαφέρουσα μελέτη για τις πολιτισμικές αναπαραστάσεις γυναικών της Βίβλου, μία από τις πιο κοινές υποθέσεις που κάνει κάποιος για τη Δαλιδά, είναι πως επρόκειτο για μια πόρνη. Παρόλο που αυτό δεν αναφέρεται καθόλου στο βιβλικό κείμενο, η υπόθεση αυτή επικρατεί όχι μόνο στην κοινή γνώμη, αλλά και στην ακαδημαϊκή παραγωγή, και η δυτική τέχνη έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαίωνιση της υπόθεσης αυτής. Στο έργο του Rubens, *Samson and Delilah* (1609-1610) (εικ.2), ο Σαμψών ημίγυμνος και εμφανώς εξουθενωμένος κοιμάται επάνω στα πόδια της Δαλιδάς. Εκείνη παρουσιάζεται ως πόρνη, ξαπλωμένη πάνω σε ανάκατα σεντόνια, με το κόκκινο φόρεμα της και με τα στήθη της εκτεθειμένα στο βλέμμα του θεατή. Πίσω από την κεντρική σκηνή, ανάμεσα από τις σκούρες κουρτίνες, ένα άγαλμα της Αφροδίτης και του Έρωτα υποδηλώνει τον ερωτισμό του χώρου και τη λειτουργία του ως πορνείο. Η Δαλιδά του Rubens, είναι μια πρόμη *femme fatale* και αυτό συμβαίνει, ακριβώς γιατί παρουσιάζεται ως πόρνη. Σύμφωνα με την Exum, εάν μια γυναίκα είναι πόρνη, τότε έχουμε λιγότερο σεβασμό

¹⁴ Menon, *Evil by Design*, 20.



Εικ.2: Peter Paul Rubens, *Samson and Delilah*, 1609-1910, λάδι σε ξύλο, 185 x 205 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.

γι' αυτήν και κατά συνέπεια μπορούμε πολύ πιο εύκολα να της ρίξουμε την ευθύνη για την καταστροφή του άνδρα. Επιπρόσθετα, αυτό αποτελεί και έναν τρόπο να ελεγχθεί ο κίνδυνος, διότι μια γυναίκα που εκδίδεται κατέχει μια πολύ συγκεκριμένη και ξεκάθαρη θέση μέσα στην πατριαρχική δομή.¹⁵ Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που, γυναίκες με πολιτική επιρροή, όπως η Olympe de Gouges, η Manon Roland και η Marie-Antoinette, χαρακτηρίστηκαν, εκτός από

¹⁵ Cheryl J. Exum, *Plotted, Shot, and Painted. Cultural Representations of Biblical Women* (Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2012), 225-229.

μεσσαλίνες, λυσσασμένες, αιμοδιψείς στρίγγλες, και πόρνες.¹⁶ Η απειλή μιας γυναίκας που μπορούσε να εξαγοραστεί με χρήματα υπήρξε πάντοτε μικρότερη.

Κατά τον 19^ο αιώνα, ο μύθος της *femme fatale* παίρνει μια νέα μορφή ακριβώς γιατί την περίοδο εκείνη η νέα θέση της γυναίκας αρχίζει να προκαλεί αναταραχή στην αυστηρά πατριαρχική κοινωνική δομή.¹⁷ Επιστρέφοντας στην ιστορία του προπατορικού αμαρτήματος, η γυναικεία μορφή παρουσιάζεται συχνά ως φίδι ή ακόμη και ως ο σαγηνευτικός αντιπρόσωπος του Διαβόλου, έτοιμη να οδηγήσει το θύμα της στην αμαρτία. Μάλιστα, σε αρκετές περιπτώσεις, η γυναίκα παρουσιάζεται ως ένα πλάσμα με δύο πρόσωπα, διχασμένη ανάμεσα στο καλό και στο κακό, παίρνοντας τη μορφή της Θεάς, της παρθένας, της μάγισσας ή της ξεμυαλιστρας. Πλέον, η γυναίκα ως υπηρέτης και ακόλουθος του Διαβόλου εμφανίζεται κυρίως, με τη μορφή μυθολογικών και βιβλικών γυναικείων χαρακτήρων όπως η Μήδεια, η Μέδουσα, η Ιουδίθ και η Σαλώμη, η οποία και θα μας απασχολήσει στην παρούσα διατριβή.

1.2 Εύα

«Η Εύα και το Φίδι, δεν είναι αυτή η μισή ιστορία του κόσμου και της τέχνης;», θα αναρωτηθεί στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ο Γάλλος συμβολιστής και νοβελίστας Joséphin Péladan.¹⁸ Πράγματι, εάν υπάρχει μια γυναίκα άξια αναφοράς στη μελέτη για τις *femme fatales*, αυτή είναι η Εύα, η

¹⁶ Susan P. Conner, “Public Virtue and Public Women: Prostitution in Revolutionary Paris, 1793-1794”, *Eighteenth-Century Studies* 28.2 (1994-95), 223.

¹⁷ Valerie Steele, “Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-Siecle Paris”, *Fashion Theory* 8.3 (2004), 316.

¹⁸ Menon, *Evil by Design*, 27. Η φράση προέρχεται από μια αναφορά του Joséphin Péladan για το έργο του Βέλγου ζωγράφου και εικονογράφου Félicien Rops: «Κανένας δεν είχε ποτέ αποτυπώσει την Εύα και το φίδι όπως αυτός. Η Εύα και το Φίδι, δεν είναι αυτή η μισή ιστορία του κόσμου και της τέχνης;». Στο ίδιο, 27. Ο Rops, είχε αναλάβει να δημιουργήσει την προμετωπίδα για το βιβλίο του Péladan *Un Coeur Perdu*, η οποία θα είχε ως θέμα την ιστορία του προπατορικού αμαρτήματος. Το έργο που τελικά επιλέχθηκε, με τίτλο *Le Pêcheur Mortel*, παρουσίαζε την Εύα γυμνή, με το φίδι να τυλίγεται γύρω από το σώμα της, κρατώντας τη δεμένη επάνω στο δέντρο με τον απαγορευμένο καρπό. Η ουρά του φιδιού άγγιζε το στήθος της, ενώ το κεφάλι του, που ξεπρόβαλλε ανάμεσα στα πόδια της, έδειχνε προς τα γενετικά της όργανα. Την τελευταία στιγμή και λίγο πριν από την τελική εκτύπωση του βιβλίου, ο Rops ζήτησε από τον Péladan να αλλάξουν το έργο, φοβούμενος την κοινωνική κατακραυγή. Ο ίδιος είχε ήδη κατηγορηθεί αρκετές φορές για τη χρήση βλάσφημων και σατανικών θεμάτων στα έργα του. Τελικά, το έργο αναδιαμορφώθηκε, με το κεφάλι του φιδιού να στρέφεται τώρα προς το στήθος της Εύας (εικ. 3). Στο ίδιο, 25-27.

γυναίκα που επέφερε την πτώση του Ανθρώπου και η ιστορία της οποίας υπήρξε ζωτικής σημασίας για τη νομιμοποίηση της υποταγής της γυναίκας και της παρουσίας της ως σύμβολο του κακού. Για τον λόγο αυτό, υπήρξε και σημαντικό σημείο αναφοράς για τη σύγχρονη φεμινιστική βιβλιογραφία. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα, πολλοί μελετητές προσπάθησαν να αναγνώσουν το βιβλικό κείμενο όχι ως καθαρά σεξιστικό, αλλά ως ένα θρησκευτικό έργο θετικό απέναντι στη γυναικεία φύση. Παρόλα αυτά, πιο πρόσφατες μελέτες επικεντρώνονται περισσότερο στον ανδροκεντρισμό του κειμένου. Το συμπέρασμα είναι πως, μία καθαρά ανδροκεντρική κοινωνία κατάφερε να κωδικοποιήσει μία, επίσης, καθαρά ανδροκεντρική ιδεολογία και να την αποτυπώσει στη λογοτεχνική παραγωγή του, στο σημαντικότερο θρησκευτικό κείμενο του Χριστιανισμού.¹⁹

Την εποχή που γράφτηκε η Βίβλος, η κοινωνία του Ισραήλ κυριαρχείτο από μία ιδεολογία «τιμής και ντροπής», ιδεολογία που χαρακτήριζε, σύμφωνα με τη Yee A. Gale, ολόκληρη την περιοχή της Μεσογείου, ως μια πολιτισμική ετερότητα. Αναπόφευκτα, αποχρώσεις του ιδεολογικού αυτού μοτίβου «τιμής και ντροπής» που χαρακτήριζε την αρχαία κοινωνία του Ισραήλ, βρίσκουμε και μέσα στα ίδια τα βιβλικά κείμενα.²⁰ Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, είναι πως, σύμφωνα με τη Βίβλο, αυτοί που θα κουβαλούν για πάντα το στίγμα της ντροπής, εκτός από τους μεθύστακες, τους κλέφτες και τους αχάριστους υιούς, είναι οι ίδιες οι γυναίκες.²¹ Μάλιστα, στο κείμενο «Σοφία Σειράχ» σημειώνεται: «Ας είναι όποια κακία, όχι όμως η κακία της γυναίκας» (25:13), γιατί, «απ' της γυναίκας τον θυμό, θυμός χειρότερος δεν είναι» (25:15).²² Τα επικίνδυνα ελαττώματα και η

¹⁹ Yee A. Gale, *Poor Banished Children of Eve. Woman as Evil in the Hebrew Bible* (Minneapolis: Fortress Press, 2003), 68.

²⁰ Στο ίδιο, 40.

²¹ Στο ίδιο, 42.

²² Στο ίδιο, 50-51. Η «Σοφία Σειράχ» αποτελεί ένα από τα βιβλία που συμπεριλαμβάνονται στην Παλαιά Διαθήκη (στη συλλογή με τα ποιητικά-διδασκτικά βιβλία) και αποτελεί σύντμηση του πλήρους τίτλου «Σοφία Ιησού υιού Σειράχ». Το έργο είναι στην ουσία, μια συλλογή από συμβουλές και γνωμικά για την αντιμετώπιση των διαφόρων προβλημάτων της ζωής και την ανακάλυψη της σοφίας.

ροπή του γυναικείου φύλου προς το κακό, τονίζονται και μέσα σε άλλα κείμενα της ίδιας εποχής, όπως για παράδειγμα, στη «Διαθήκη του Ρουβήν», η οποία αναφέρει χαρακτηριστικά: «Γιατί οι γυναίκες είναι κακές, παιδιά μου, και λόγω της έλλειψης εξουσίας ή δύναμης επάνω στον Άνθρωπο, σχεδιάζουν κρυφά πώς θα τον έδεναν στον εαυτό τους μέσω της εμφάνισης τους. Και όποιοι δεν μπορούν να γοητευθούν από την εμφάνιση, κατακτούνται με στρατηγική [...]» (5:1-2).²³

Η Βίβλος είναι πράγματι γεμάτη με παραδείγματα δυναμικών και κακών γυναικών, που παρασύρουν, μαχαιρώνουν, αποκεφαλίζουν. Το ενδιαφέρον, είναι πως αυτές οι ιστορίες κακών γυναικών, όπως η Δαλιδά, η Ιουδίθ και η Σαλώμη, γράφτηκαν από τους άνδρες μιας κοινωνίας στην οποία η γυναίκα κάθε άλλο παρά δυναμική ήταν. Γιατί όμως οι γυναίκες μεταφράζονται από τη Βίβλο ως κακές; Σύμφωνα με ανθρωπολόγους που ασχολήθηκαν με τη δομή και την οργάνωση του Ισραήλ της αρχαιότητας, οι γυναίκες κατείχαν μια μάλλον κατώτερη θέση από τους άνδρες. Σε μια κοινωνία οργανωμένη σε Φυλές, που είχαν περισσότερο να κάνουν με οικογενειακούς δεσμούς αίματος, ο άνδρας κατείχε την πιο σημαντική και προνομιούχα θέση, ενώ η γυναίκα στερείτο τα βασικά της δικαιώματα. Ο σημαντικότερος ρόλος της ήταν να γίνει μητέρα και να προσφέρει στον άνδρα της (αρσενικά κυρίως) παιδιά. Ο άνδρας είχε την εξουσία απέναντι στη σύζυγο, τα μεγαλύτερα αδέρφια είχαν την εξουσία απέναντι στις αδελφές, είτε μικρότερες είτε μεγαλύτερες, ο γιός – μετά τον θάνατο του πατέρα – είχε την εξουσία απέναντι στη μητέρα.²⁴ Μάλιστα, η σεξουαλικότητα των γυναικών ήταν ίσως το σημαντικότερο πράγμα που θα έπρεπε να προστατευτεί, «διότι αποτελούσε, ακριβώς, την υλική βάση μιας ιδεολογίας τιμής και ντροπής, που νομιμοποιούσε την ανδρική κυριαρχία».²⁵ Εάν μια γυναίκα είναι

²³ Gale, *Poor Banished Children*, 51. Η «Διαθήκη του Ρουβήν» περιλαμβάνεται στο απόκρυφο βιβλίο *Διαθήκαι των 12 Πατριαρχών*. Τα απόκρυφα βιβλία αποτελούν κείμενα θρησκευτικού περιεχομένου που δεν έχουν συμπεριληφθεί στην Αγία Γραφή. Χρονολογείται γύρω στον 2^ο αιώνα π.Χ.

²⁴ Στο ίδιο, 37-38.

²⁵ Στο ίδιο, 39.

σεξουαλικά ντροπιασμένη, τότε αναπόφευκτα η ντροπή ακολουθεί τον σύζυγο, τον πατέρα, τον αδελφό ή τον γιό, διότι ο ίδιος απέτυχε στην υποχρέωση του να την προστατεύσει ή να την ελέγξει. Για τον λόγο αυτό, οι γυναίκες περιγράφονταν συχνά ως ο πιο αδύναμος κρίκος στη διατήρηση της ανδρικής τιμής: «Να φυλάς με αυστηρότητα την πεισματάρα κόρη σου, μήπως και μπροστά σ' όλους σε ντροπιάσει. Μήπως περίγελο σε κάνει των εχθρών σου και μες στην πολιτεία σε συζητούν και σε διασύρουν στο λαό» (42:11).²⁶

Η Gale, κάνει μια πολύ ενδιαφέρουσα αναφορά στην έρευνα της Lila Abu-Lughod, η οποία δανείζεται την ιδέα του Michel Foucault ότι, «όπου υπάρχει δύναμη, υπάρχει αντίσταση», και υποστηρίζει με τη σειρά της πώς «όπου υπάρχει αντίσταση, υπάρχει δύναμη».²⁷ Κατά συνέπεια, η αντίσταση, αντί να θεωρείται σημάδι αδυναμίας απέναντι στις κυρίαρχες δομές εξουσίας, θα έπρεπε, μάλλον, να γίνεται αντιληπτή ως ένας τρόπος να αναγνωρίζουμε την άσκηση δύναμης. Σύμφωνα με την Gale, οι γυναίκες της βιβλικής εποχής χρησιμοποιούσαν διάφορες στρατηγικές για να ασκήσουν δύναμη και επιρροή απέναντι στην ανδρική καταπίεση και εξουσία, απειλώντας στην ουσία να σπιλώσουν την τιμή του συζύγου, του πατέρα ή του αδελφού. Μπορούσαν να κουτσομπολέψουν τους συζύγους τους και να σπείρουν αρνητικές φήμες γι' αυτούς, να στρέψουν τα παιδιά τους εναντίων τους, να αρνηθούν να μαγειρέψουν ή να συμμετάσχουν σε οποιεσδήποτε οικιακές ή αγροτικές εργασίες, να αρνηθούν τη σεξουαλική επαφή, ακόμη και να επιδιώξουν σεξουαλική επαφή με άλλους άνδρες, ως μέσο εκδίκησης ή εκβιασμού. Επομένως, ενώ αναγνώριζαν την ανδρική εξουσία, οι γυναίκες μπορούσαν να την κατευθύνουν προς το δικό τους προσωπικό όφελος. Έτσι, και παρά την χαμηλή κοινωνική τους θέση, οι γυναίκες ήταν ικανές να ακολουθήσουν μια σειρά στρατηγικών, οι οποίες απειλούσαν τελικά να πλήξουν το status quo, χτυπώντας την καρδιά ενός κοινωνικού συστήματος καθαρά πατριαρχικού, του οποίου πολυτιμότερο στοιχείο ήταν η

²⁶ Gale, *Poor Banished Children*, 47. Η Gale παραθέτει το απόσπασμα από τη «Σοφία Σειράχ».

²⁷ Στο ίδιο, 49.

διατήρηση της τιμής του. Όλες αυτές οι στρατηγικές, μετατρέπουν τελικά τις έμφυλες σχέσεις της εποχής στην οποία γράφτηκε η Βίβλος, σε έναν αγώνα για εξουσία, ανάμεσα στην κυρίαρχη και στην υποδεέστερη ομάδα, με τις δραστηριότητες των γυναικών να αποτελούν πλέον κίνδυνο και να παίρνουν μια, μάλλον, πολιτική διάσταση.²⁸ Αργότερα, και με την άνοδο της μοναρχίας, ο διαχωρισμός των φύλων γίνεται ακόμη πιο έντονος και η ανδρική κυριαρχία εγκαθιδρύεται ακόμη πιο σταθερά.²⁹ Αυτές οι πολιτικές του φύλου θα αποτυπωθούν στην παραγωγή του λογοτεχνικού συμβολισμού της γυναίκας της Βίβλου, ως σύμβολο και ενσάρκωση του Κακού.³⁰

Θέματα εμπνευσμένα από τη βιβλική ιστορία του προπατορικού αμαρτήματος, έχουν απασχολήσει συχνά τον κόσμο της Τέχνης. Ήταν η αμαρτία που διέπραξε η Εύα, κόβοντας τον απαγορευμένο καρπό, δική της επιλογή; Ήταν πράγματι εκείνη η πρώτη *femme fatale* που επέφερε την Πτώση ολόκληρης της ανθρωπότητας; Ήταν εκείνη που έφερε τη μεγαλύτερη ευθύνη για την Πτώση, μεγαλύτερη ακόμη και από αυτήν του Αδάμ ή του Φιδιού; Αυτά τα ερωτήματα, θα κατακλίσουν το μυαλό και τη φαντασία καλλιτεχνών και λογοτεχνών του 19^{ου} αιώνα, και θα αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για την παραγωγή ενός τεράστιου αριθμού έργων, με πρωταγωνίστρια τη μοιραία γυναίκα της Βίβλου (εικ.3).³¹

²⁸ Gale, *Poor Banished Children*, 49-53.

²⁹ Στο ίδιο, 70. Κατά την προ-μοναρχική περίοδο, η κοινωνία του αρχαίου Ισραήλ ήταν οργανωμένη στις 12 Φυλές. Οι Φυλές αποτελούνταν από οικογένειες, με την κάθε οικογένεια να είναι από μόνη της ξεχωριστή κοινωνικοοικονομική μονάδα. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, οι γυναίκες, παρόλο που εξακολουθούσαν να είναι υποταγμένες, εν τούτης μπορούσαν να ασκήσουν σημαντική επιρροή στον άνδρα-αρχηγό της οικογένειας. Αργότερα, με την άνοδο της μοναρχίας, οι φυλές ενώνονται κάτω από ένα κοινό κράτος, με άνδρα βασιλιά και άνδρες κρατικούς και θρησκευτικούς αξιωματούχους και η γυναικεία επιρροή αρχίζει να υποχωρεί. Μόλις η εξουσία μεταφέρθηκε από τον νόμο της οικογένειας στο δημόσιο νόμο, οι γυναίκες είχαν πλέον λιγότερη επιρροή απέναντι σ' αυτούς που κρατούσαν τώρα τα ινιά της εξουσίας. Επιπλέον, δεδομένου ότι η δημόσια ιεραρχία του αρχαίου Ισραήλ αποτελείτο από άνδρες, η εξουσία απέναντι στο γυναικείο φύλο μετατοπίστηκε τώρα από την εξουσία ενός μόνο άνδρα – του αρχηγού της οικογένειας – στην εξουσία πολλών ανδρών. Στο ίδιο, 61-67.

³⁰ Στο ίδιο, 53.

³¹ Menon, *Evil by Design*, 17.



Εικ.3: Félicien Rops, *À coeur perdu*, 1988, χαρκτηκό, 18.73 x 14.92 εκ. Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles.

Ποια ήταν όμως η Εύα; Στη Βίβλο, η Εύα αναφέρεται στο απόσπασμα της Γένεσις. Σύμφωνα με τη βιβλική ιστορία, ο Θεός βάζει τον Αδάμ στον Κήπο της Εδέμ και παίρνοντας μία από τις πλευρές του φτιάχνει τη Γυναίκα.³² Αργότερα, η Γυναίκα, που παρασύρεται από το Φίδι, κόβει και δοκιμάζει τον απαγορευμένο καρπό. Αυτό που είναι πραγματικά ενδιαφέρον, είναι πως στο απόσπασμα της Γένεσις δεν φαίνεται να υπάρχει καμία υπόνοια για οποιαδήποτε προσπάθεια της Εύας να αποπλανήσει τον Αδάμ ή να τον οδηγήσει σκόπιμα προς την αμαρτία. Σύμφωνα με το κείμενο:

[...] Τότε το φίδι είπε στη γυναίκα: «Όχι βέβαια! Δεν θα πεθάνετε· ξέρει όμως ο Θεός ότι την ημέρα που θα φάτε απ' αυτό θα ανοιχτούν τα μάτια σας και θα γίνεται σαν θεοί, και θα γνωρίζεται το καλό και το κακό». Η γυναίκα είδε ότι οι καρποί του δέντρου ήταν εύγευστοι, ελκυστικοί και ξεσήκωναν την επιθυμία για την απόκτηση γνώσης. Πήρε, λοιπόν, από τους καρπούς του και έφαγε· έδωσε και στον άνδρα της που ήταν μαζί της, και έφαγε κι αυτός [...].

Γένεσις (3:4-6)

Ίσως το μόνο για το οποίο θα μπορούσε κάποιος να κατηγορήσει την Εύα είναι για την περιέργεια της να ανακαλύψει τη γνώση για την οποία της μιλάει το Φίδι. Επιπλέον, στο βιβλικό κείμενο δεν γίνεται καμία αναφορά στο Φίδι ως ενσάρκωση του Διαβόλου. Σύμφωνα με τη Menon, αυτές οι ερμηνείες, όπως τις γνωρίζουμε σήμερα, θα γίνουν χρόνια αργότερα από την ίδια την Εκκλησία. «Η κοινή θεώρηση της Εύας ως της *femme fatale* υπεύθυνης για την καταστροφή της ανθρωπότητας μέσω της φωνής και της σεξουαλικότητας της, δεν ήταν μια ιδέα που υπήρξε αυτή καθαυτή στο βιβλικό κείμενο. Εξελίχθηκε, αντίθετα, σταδιακά μέσα από τα γραπτά γνωστών θεολόγων».³³ Για παράδειγμα, ο Άγιος Αυγουστίνος, στο σύγγραμμα του *Η Πολιτεία του Θεού*, αναδιατυπώνει την ερμηνεία της Βίβλου, κατηγορώντας την Εύα ότι «δεν είχε τον ηθικό χαρακτήρα να διακρίνει τη μεταμφίεση του Διαβόλου». Από την άλλη, ο Τερτυλλιανός, εξ απολύει τα πυρά του απέναντι στις γυναίκες με την πιο σκληρή γλώσσα: «Δεν

³² Στο βιβλικό κείμενο η Εύα αναφέρεται ως Γυναίκα. Μετά τη διάπραξη της αμαρτίας, η Βίβλος αναφέρει πως ο Αδάμ ονόμασε τη γυναίκα του Εύα, που στα εβραϊκά σημαίνει ζωή, διότι αυτή θα ήταν η μητέρα της ανθρωπότητας. Γένεσις (3:20).

³³ Menon, *Evil by Design*, 18.

αντιλαμβάνεστε πώς η Εύα είστε εσείς; [...] είστε η πύλη του Διαβόλου, εσείς που βεβηλώσατε το μοιραίο Δένδρο, που προδώσατε για πρώτη φορά το Νόμο του Θεού, που μαλακώσατε με τις κολακευτικές σας λέξεις τον Άνδρα, επάνω στο οποίο ο Διάβολος δεν θα μπορούσε να επιβληθεί [...] Αξίζετε τον θάνατο!».³⁴

Ο *Χαμένος Παράδεισος* (1667) του John Milton, που εκδίδεται πρώτη φορά στη Γαλλία, κατά τις αρχές του 17^{ου} αιώνα, αποτέλεσε πηγή για τις πιο σύγχρονες ερμηνείες της ιστορίας του προπατορικού αμαρτήματος. Ο Milton, παρουσιάζει την Εύα ως μια γυναίκα με μια έμφυτη «πεινά», κάτι που την οδηγεί στη βρώση του απαγορευμένου καρπού. Ο ίδιος ο Διάβολος σαηνεύεται από την ομορφιά της, ενώ ο Αδάμ όταν μαθαίνει για την παράβαση της, σε μια ρομαντική ένδειξη αγάπης, αποφασίζει να δοκιμάσει κι εκείνος από τον καρπό, ώστε να υποφέρουν μαζί την τιμωρία του Θεού.³⁵

Αντίθετα με την Εύα, η Παρθένος Μαρία ενσάρκωνε τώρα την αντίθετη όψη, με πολλές απεικονίσεις να την παρουσιάζουν να συντρίβει το Φίδι. Αποτελούσε μια νέα Εύα, προορισμένη να εξαγνίσει την αμαρτία της πρώτης, μέσα από την παρθένο σύλληψη και γέννηση του Ιησού Χριστού. Σύμφωνα με τη Marina Warner, ήδη από τα πρωταρχικά στάδια της σύστασης της Χριστιανικής Εκκλησίας, η σεξουαλικότητα αποτελούσε θανάσιμο ελάττωμα. Αντίθετα, η παρθενία θεωρείτο το μέσο εξάλειψης του κακού. Μάλιστα, για τον Άγιο Ιερώνυμο η σύλληψη ενός παιδιού προϋποθέτει τη σεξουαλική επαφή, η οποία εμπεριέχει το αμάρτημα του πάθους. Έτσι, το παιδί, από τη στιγμή της σύλληψης «μολύνεται». Δεν είναι

³⁴ Marina Warner, *Alone of all her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 59. Οι θεολόγοι αυτοί, είχαν επηρεαστεί σημαντικά από τον χαρακτήρα της Λίλιθ, η οποία, σύμφωνα με την Ιουδαϊκή παράδοση, υπήρξε η πρώτη σύζυγος του Αδάμ, φτιαγμένη ως ίση με αυτόν, έως ότου τελικά εκδιώχθηκε για πάντα από τον παράδεισο. Σύμφωνα μάλιστα με κάποιες παραδόσεις, η Λίλιθ ήταν αυτή που ενθάρρυνε τον Διάβολο να δαλεάσει την Εύα. Menon, *Evil by Design*, 18-19.

³⁵ Menon, *Evil by Design*, 19.

άλλωστε τυχαίο, που ο Υιός του Θεού επιλέγει να γεννηθεί από μια παρθένο, εφόσον αυτός ήταν ο μοναδικός τρόπος να έρθει στον κόσμο χωρίς την αμαρτία που θα επέφερε η σύλληψη.³⁶

Η επικύρωση από τη Χριστιανική Εκκλησία της παρθενίας ως κάτι το ιερό, είχε ως αποτέλεσμα στη μάχη ανάμεσα στο πνεύμα και στη σάρκα, το γυναικείο φύλο να τοποθετηθεί στην πλευρά της σάρκας. Η κυοφορία και η γέννηση ενός παιδιού ήταν αποτέλεσμα της ειδικής λειτουργικότητας της γυναίκας, ενώ οι οδύνες του τοκετού αποτελούσαν την τιμωρία που δόθηκε από τον Θεό μετά την Πτώση. «Η Γυναίκα είναι μήτρα, και η μήτρα είναι το κακό».³⁷ Αυτή, λοιπόν, η προϋπάρχουσα διχοτομία ανάμεσα στην Εύα και την Παρθένο Μαρία, οδήγησε σε άλλα συγκρουσιακά μοτίβα, όπως η αρετή έναντι της φαυλότητας και η μητρότητα έναντι της πορνείας, κάτι που θα απασχολήσει αρκετά τον καλλιτεχνικό χώρο στον 19^ο αιώνα.³⁸

Σύμφωνα με την Dee Woellert, η Εύα, παρά το ότι αποτελούσε μια καθαρά θρησκευτική εικόνα, «είχε γενικευθεί και εκλαϊκευθεί, για να υποστηρίξει και να δικαιολογήσει στάσεις, θεσμούς, πρακτικές και προσδοκίες»,³⁹ και μέσω αυτής, δόθηκε ορισμός και νόημα στη γυναικεία φύση, στην εμφάνιση και στην υποταγή της. Η αμαρτία της Εύας καταδίκασε τις υπόλοιπες γενιές γυναικών να υπακούν στη βουλή του Άνδρα και η μοναδική εξιλέωση τους για το αμάρτημα αυτό, ήταν να φέρνουν στον κόσμο τα παιδιά τους με πόνο. Και καθώς η Εύα μετατρέπεται από μια απλή παρουσία σε μια σαγηνευτική *femme fatale*, υπάρχουν δύο στοιχεία για να κρατήσουμε: ήταν μια γυναίκα που κόβοντας τον απαγορευμένο καρπό βρήκε τη γνώση, αλλά τελικά οδήγησε τον Άνδρα στον χαμό του.⁴⁰

³⁶ Warner, *Alone of all her Sex*, 52.

³⁷ Στο ίδιο, 59.

³⁸ Menon, *Evil by Design*, 17.

³⁹ Στο ίδιο, 18.

⁴⁰ Στο ίδιο, 18.

1.2.1 Οι «Κόρες της Εύας»

Βασισμένος στην ιστορία του προπατορικού αμαρτήματος και στις μετέπειτα ερμηνείες της ιστορίας της Εύας, στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται ο ιδιαίτερα δημοφιλής όρος *κόρες της Εύας* ή στα γαλλικά *filles d' Eve*. Κατά μία έννοια, όλες οι γυναίκες ανεξαρτήτου καταγωγής και κοινωνικής τάξης, θεωρούνταν μεταφορικά *κόρες της Εύας*, άμεσα, δηλαδή, συνδεδεμένες με την πρώτη γυναίκα του κόσμου. Μάλιστα, η χρήση του όρου κατά το τέλος του αιώνα γινόταν, όχι τόσο ως μια απλή αναφορά στη βιβλική ιστορία, αλλά ως έμμεση υπογράμμιση της έννοιας του κακού που συνεπάγεται η γυναικεία παρουσία.⁴¹ Ο όρος *fille d' Eve* πρωτοεμφανίζεται στο δοκίμιο του Γάλλου συγγραφέα Honoré de Balzac, που θα εκδοθεί για πρώτη φορά το 1838 στην εφημερίδα *Le Siècle*, προτού πάρει την τελική μορφή βιβλίου, έναν χρόνο αργότερα. Σχεδόν είκοσι χρόνια μετά, οι P.S. Martin (ψευδώνυμο για τον Pierre Jules Hetzel) και Julien Larcher, θα αφιερώσουν το πρώτο μέρος του *Anthologie Satirique: Le mal que les poètes ont dit des femmes*, στις *κόρες της Εύας*. Στην ανθολογία αυτή, που περιλαμβάνει δοκίμια διαφόρων διανοούμενων της εποχής, γίνεται αναφορά στα θελκτικά αλλά και θανάσιμα χαρακτηριστικά, όχι μόνο του βιβλικού χαρακτήρα της Εύας, αλλά και όλων των γυναικών. Εκεί, ο ποιητής Alfred de Musset, θα τονίσει τη «θανάσιμη», όπως αναφέρει, δύναμη των γυναικών, ενώ ο Μολιέρος θα διακηρύξει με ιδιαίτερα καυστικό τόνο πως: «La meilleure est toujours en malices féconde; C' est un sexes engendré pour damner tout la monde».⁴²

Το ίδιο μοτίβο συνεχίζεται και κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, αλλά και στις αρχές του 20^{ου}, με πολλούς συγγραφείς να χρησιμοποιούν τον συσχετισμό της Εύας με τη σύγχρονη γυναίκα. Σε ένα χαρακτηριστικό του ποίημα με τίτλο *Les filles d' Eve* (1891), ο

⁴¹ Menon, *Evil by Design*, 17.

⁴² Στο ίδιο, 28-30. «Ακόμη και οι καλύτερες είναι γεμάτες από διαβολικά ξόρκια! Είναι ένα φύλο σχεδιασμένο να μας στείλει όλους στην Κόλαση».

συμβολιστής Jean Floux, περιγράφει το πώς οι γυναίκες με τα μακριά μαλλιά και τα απαλά χέρια που κυκλοφορούν κατά τη διάρκεια της ημέρας, μεταμορφώνονται τη νύχτα σε «ξεμυαλιστρες, με δηλητηριώδη, αλλά αλμυρά φιλιά και γαμψά νύχια».⁴³

Σύμφωνα με τη Menon, οι συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα, αντιλαμβάνονταν και παράλληλα επιστράτευαν τις αναφορές στην Εύα και στις «κόρες» της, φωτογραφίζοντας στην ουσία τις παριζιάνες γυναίκες της εποχής, οι οποίες θεωρούνταν απειλή, είτε λόγω της έντονης παρουσίας τους, της υπερβολικής σεξουαλικής δύναμης ή και της εμπλοκής τους στα φεμινιστικά κινήματα που άρχιζαν να συνταράσσουν τη χώρα.⁴⁴ Στην ουσία, οι *κόρες της Εύας* αποτελούσαν τώρα ένα ιδιαίτερα ισχυρό, λογοτεχνικό όπλο για την παγίωση του πατριαρχικού καθεστώτος. Αυτό που σιγά σιγά αρχίζει να συμβαίνει, είναι μια σταδιακή διαμόρφωση και σύμπλεξη της έννοιας του όρου *fille d' Eve* μαζί με την αμαρτία, που φαίνεται να ακολουθεί την Εύα της Βίβλου. Αποτέλεσμα αυτού, είναι τα δύο να καταστούν όροι συνώνυμοι και, τελικά, οι κόρες της Εύας να εμπερικλείουν τώρα στοιχεία που, σύμφωνα με τους άνδρες συγγραφείς και διανοούμενους της εποχής, χαρακτηρίζουν τις σύγχρονες, όμορφες γυναίκες του Παρισιού.⁴⁵

Υπάρχουν, μάλιστα, τρεις συγκεκριμένες κατηγορίες γυναικών που θα αποτελέσουν τις *filles d' Eve*, χωρίς βέβαια αυτό να αναιρεί την αντίληψη ότι όλες οι γυναίκες διαθέτουν τις θανάσιμες και επικίνδυνες ιδιότητες που χαρακτηρίζουν το φύλο τους. Οι *filles d' Eve* είναι, τελικά, οι μοντέρνες γυναίκες των υψηλότερων στρωμάτων της μεσαίας τάξης, οι φεμινίστριες και οι πόρνες, επικίνδυνες και θανάσιμες, συνδεδεμένες για πάντα με την «πραγματική» τους μητέρα. Οι πρώτες, θηλυκές και μοντέρνες, εθισμένες στον υλισμό, αναλώνονται να αγοράζουν οτιδήποτε απαιτεί η μόδα της εποχής, ξοδεύοντας ασταμάτητα τα χρήματα των

⁴³ Menon, *Evil by Design*, 35.

⁴⁴ Στο ίδιο, 31.

⁴⁵ Στο ίδιο, 37.

συζύγων τους. Οι δεύτερες, αναζητώντας ισότητα και ισονομία, αποτελούν καθαρή απειλή ενάντια στην πατριαρχική εξουσία. Τέλος, η τρίτη κατηγορία σπέρνει τον φόβο της υπογεννητικότητας και της σύφιλης. Και οι τρεις αυτές κατηγορίες γυναικών είχαν πλέον στρέψει αρκετή προσοχή επάνω τους, αποτελώντας άμεσο κίνδυνο για τους άνδρες της γαλλικής κοινωνίας.⁴⁶

1.3 Οι Αλλαγές του 19^{ου} Αιώνα

Στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα, ή αλλιώς *fin-de-siècle*, ο καλλιτεχνικός και επιστημονικός κόσμος αποκτά μια καινούργια εμμονή γύρω από τις φήμες για την «κτηνώδη» και «πρωτόγονη» καταγωγή της γυναίκας.⁴⁷ Η σταδιακή δυσφήμιση των γυναικών ως τίποτα περισσότερο από απλές μηχανές παραγωγής παιδιών, τόνισε ακόμη περισσότερο την υπερτίμηση του ανδρισμού και της ανδρικής ταυτότητας και την υποτιθέμενη «κατάρρα» που ακολουθεί τη γυναικεία φύση. Προωθούμενοι από τέτοιες αντιλήψεις, πολλοί από εκείνους που συγκαταλέγονται στους ήρωες της σύγχρονης επιστήμης, ενθαρρύνθηκαν να διατυπώσουν μερικές από τις πιο ολέθριες και ανθεκτικές φαντασιώσεις γύρω από το φύλο, τη φυλή και την κοινωνική τάξη, φαντασιώσεις που αργότερα συνέβαλαν και στη διαμόρφωση κάθε πτυχής της ζωής του 20^{ου} αιώνα. Πράγματι, στο γύρισμα του αιώνα, η ιατρική και η βιολογία έρχονται να αποδείξουν, πως η φύση έχει δώσει παρακαταθήκη στις γυναίκες ένα βασικό διαβολικό ένστικτο. Είναι θηρευτές, μάγισσες, καταστροφείς, και κάθε μία από αυτές είναι, επιστημονικά αποδεδειγμένα, προορισμένη να επιφέρει στον άνδρα το θάνατο και την καταστροφή.⁴⁸

Ακόμη και επιστήμες όπως η εντομολογία, έρχονται να προσθέσουν «αδιάψευστα» στοιχεία για την επικινδυνότητα του θηλυκού φύλου. Ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τις

⁴⁶ Menon, *Evil by Design*, 37.

⁴⁷ Bram Dijkstra, *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood* (New York: Alfred A. Knopf, 1996), 2.

⁴⁸ Menon, *Evil by Design*, 37.

αρχές του 20^{ου}, ανθρωπομορφικές απεικονίσεις από τελετουργίες ζευγαρώματος εντόμων και ζώων έγιναν αρκετά δημοφιλής, αποτελώντας πλέον υποδειγματικά παραδείγματα της αναπόφευκτης, τελικά, μάχης των φύλων. Ο Γάλλος ποιητής και λογοτέχνης Remy de Gourmont, θα κάνει την αρχή, υποστηρίζοντας πώς, η επιστημονική γνώση απέδειξε αμέτρητες φορές, ότι το αρσενικό εισέρχεται στον κόσμο του θηλυκού εξαιτίας του αναπαραγωγικού του ενστίκτου και εκεί μετατρέπεται, δυστυχώς, σε ένα άμοιρο θύμα. Ο Gourmont, χρησιμοποιώντας μελέτες βιολόγων κατάφερε, μάλιστα, να προσθέτει περισσότερο δράμα και συναίσθημα στις περιγραφές του, υπογραμμίζοντας συνεχώς την αναπαραγωγική θυσία του δύστυχου αρσενικού. Ανυποψίαστα αρσενικά έντομα παρασύρονται, απομυζούνται και κατασπαράζονται ζωντανά από τους θηλυκούς εκπροσώπους της φύσης. Η ίδια μοίρα θα περίμενε οποιονδήποτε άνδρα στις συναναστροφές του με το γυναικείο φύλο. Φυσιολάτρες του τέλους του 19^{ου} αιώνα έκαναν παρόμοιες περιγραφές.⁴⁹

Από την άλλη, γιατροί και σεξολόγοι ήταν πεπεισμένοι ότι η σεξουαλική επαφή κατέστρεφε τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Σύμφωνα με τον Αμερικανό γιατρό John Cowan, το πολυτιμότερο πράγμα σε έναν άνδρα, αυτό που τον έκανε άνδρα, ήταν η φαιά ουσία του, η πηγή της δύναμης του. Η φαιά ουσία, που βρισκόταν στο αίμα και σε μεγαλύτερες ποσότητες στο σπέρμα, εξασφάλιζε τη διατήρηση της ανθρώπινης εξέλιξης σε όλες τις μορφές. Ένας άνδρας που ακολουθούσε μια έκφυλη ζωή προκαλούσε την αποστράγγιση της φαιάς ουσίας του, και για να την αναπληρώσει απαιτείτο όλη η δύναμη του ανθρώπινου συστήματος του. Το αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Cowan, ήταν η αποδυνάμωση του νευρικού συστήματος, η εξασθένηση της αντανακλαστικής και αντιληπτικής ικανότητας, η αποδιοργάνωση του εγκεφαλικού ιστού και της μνήμης, ακόμη και η παράλυση. Η ψυχή καταστρεφόταν, οτιδήποτε ηθικό υποβαθμιζόταν.⁵⁰

⁴⁹ Dijkstra, *Evil Sisters*, 49-51.

⁵⁰ Στο ίδιο, 54.

Τον Μάιο του 1903, ο 23χρονος τότε Otto Weininger, δημοσιεύει στη Βιέννη μια μελέτη με τίτλο *Sex and Character (Geschlecht und Charakter)*, στην οποία υποστηρίζει πως ο ίδιος έχει κατασκευάσει ένα φιλοσοφικό σύστημα, πάνω στην απλή αρχή της σεξουαλικής διαφοροποίησης. Στην ουσία, το *Sex and Character* αποτελεί ένα από τα πιο κραυγαλέα παραδείγματα αντισημιτισμού και μισογυνισμού του 20^{ου} αιώνα. Αντλώντας στοιχεία από την ψυχολογία, τη φιλοσοφία, τη βιολογία, τον Χριστιανισμό, τη λογοτεχνία και τις θεωρίες του Immanuel Kant, ο Weininger αναπτύσσει μια εκτενή θεωρία για τη συναισθηματικά, ηθικά, λογικά και αισθητικά έκπτωτη γυναικεία φύση. Σύμφωνα με τον Misha Kavka, σε καμία από τις περίπου 500 σελίδες του έργου, ο Weininger δεν επιτρέπει στη γυναίκα οποιονδήποτε χαρακτηρισμό που να τις προσδίδει έστω και την ελάχιστη αξία.⁵¹ «[...] η εκτίμηση μου για τη Γυναίκα βυθίζεται όλο και χαμηλότερα», αναφέρει ο Weininger, «και είμαι υποχρεωμένος να της αρνηθώ οτιδήποτε υψηλό και ευγενές, σπουδαίο και όμορφο».⁵²

Από την άλλη, ο Αμερικανός συγγραφέας William J. Fielding, σε ένα φυλλάδιο που εκτυπώνει το 1927, με τον πομπώδη τίτλο, «Woman: The Eternal Primitive», τονίζει με αρκετά έντονο ύφος πως, κάτω από το «φαινομενικά αθώο δέρμα της κάθε γυναίκας, κρύβεται η πεινασμένη σάρκα της αμαρτίας».⁵³ Σύμφωνα με τον Fielding, εάν της δοθεί η ευκαιρία να ικανοποιήσει τη θεμελιώδη αυτή λαχτάρα που κρύβει η φύση της, τότε η γυναίκα μπορεί να εξαπολύσει ελεύθερο το διαβολικό ένστικτο που είναι βαθιά ριζωμένο στο πρωτόγονο μυαλό της.⁵⁴

«Επιστημονικές» ρητορικές σαν και αυτές, ενθάρρυναν το κοινό της εποχής να αντιμετωπίζει τη γυναικεία σεξουαλικότητα ως μια εκφυλιστική ασθένεια, που στόχο είχε να

⁵¹ Misha Kavka, “The ‘Alluring Abyss of Nothingness’: Misogyny and (Male) Hysteria in Otto Weininger”, *New German Critique* 66 (1995), 123-124.

⁵² Otto Weininger, *Sex and Character*, μτφρ. Ladislaus Löb, επιμ. Daniel Steuer και Laura Marcus (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005), 230.

⁵³ Dijkstra, *Evil Sisters*, 4.

⁵⁴ Weininger, *Sex and Character*, 230.

εξαντλήσει την ενέργεια του πολιτισμένου και ηθικού αρσενικού.⁵⁵ Στο γύρισμα του αιώνα, μόνο τα κατώτερα μυαλά θα αμφισβητούσαν τον πρώτο νόμο της Θεωρίας της Εξέλιξης. Ότι, δηλαδή, οι άνδρες ήταν οι κύριοι της δημιουργίας και οι γυναίκες ένα κατώτατο είδος, ένα άστατο, συναισθηματικό, αναπαραγωγικό εργαλείο της φύσης.⁵⁶ Σύμφωνα μάλιστα με τον Bram Dijkstra, οι θεμελιώδεις ανισότητες, οι οποίες καθιερώθηκαν στον εξελικτικό αγώνα για την επίτευξη την οικονομικής, και κατ' επέκταση πνευματικής κυριαρχίας, παρείχαν το αναφαίρετο δικαίωμα στον ισχυρότερο να κυριαρχήσει απέναντι στον αδύναμο, με οποιοδήποτε μέσο θα κρινόταν αναγκαίο.⁵⁷ Οι γυναίκες έπρεπε να ελεγχθούν, να αποικηθούν, να υποταχθούν, ακόμη και να εξαλειφθούν εάν δεν αποδέχονταν τον δευτερεύοντα ρόλο τους, μέσα σε ένα κόσμο φτιαγμένο από τους άνδρες, για τους άνδρες.

1.3.1 Η Νέα Γυναίκα σε έναν Τεχνητό Παράδεισο

Παρόλο που όπως είδαμε ο μύθος της μοιραίας γυναίκας έχει τις ρίζες του στη βιβλική ιστορία της Εύας, αποκτά μια νέα μορφή κυρίως προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, ακριβώς όταν η γυναικεία παρουσία αρχίζει να προκαλεί την έντονη ανδρική ανησυχία.⁵⁸ Πίσω από την εικόνα της ακαταμάχητης και ταυτόχρονα επικίνδυνης *femme fatale* κρύβεται τώρα η μορφή της Νέας Γυναίκας.

Κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, η οικονομική δομή του μεγαλύτερου μέρους της Ευρώπης αρχίζει να αλλάζει, κάτι που συμβαίνει ως επακόλουθο της Βιομηχανικής Επανάστασης. Η αλλαγή αυτή, θα επιτρέψει σε πολλά μέλη της μεσαίας αστικής τάξης να αποκτήσουν τον έλεγχο των πρώτων υλών και την πλειοψηφία των μέσων παραγωγής, με αποτέλεσμα αυτή να είναι πλέον η ισχυρότερη κοινωνική ομάδα. Ο κόσμος, όπως όλοι τον

⁵⁵ Weininger, *Sex and Character*, 230.

⁵⁶ Dijkstra, *Evil Sisters*, 26.

⁵⁷ Στο ίδιο, 25.

⁵⁸ Steele, "Femme Fatale", 316.

γνώριζαν αλλάζει, πλέον, με γοργούς ρυθμούς και η αριστοκρατία βλέπει – προς δική της απογοήτευση – την εξουσία να ξεφεύγει από τα χέρια της και να καταλήγει σ’ αυτούς που θεωρούσε ως τους «άξεστους εκπροσώπους της bourgeoisie».⁵⁹ Ολόκληρες περιουσίες γεννιούνταν ή χάνονταν μέσα σε μια νύχτα, και σ’ αυτό το παιχνίδι για τη διατήρηση της οικονομικής εξουσίας, οι γυναίκες θα αποτελέσουν για τους μεγαλοαστούς βιομηχάνους την κινητήρια δύναμη για τη συνεχόμενη άνοδο και ευημερία της καταναλωτικής βιομηχανίας.

Μέσα στην ολοένα και αυξανόμενη φρενίτιδα του καταναλωτισμού, η εξωτερική εμφάνιση των Παριζιάνων αλλάζει πιο γρήγορα από ποτέ, ενώ η επιρροή του Τύπου και των διαφημίσεων που παρουσιάζουν μοντέρνες γυναίκες ντυμένες με την τελευταία λέξη της μόδας, καταφέρνουν τελικά να τραβήξουν το ενδιαφέρον γυναικών όχι μόνο της υψηλής τάξης, αλλά και όλων των κοινωνικοοικονομικών στρωμάτων. Η λεπτή γραμμή που διαχώριζε τη *le monde* από την *demimonde*, δηλαδή την υψηλή κοινωνία από τον σκοτεινό κόσμο των *courtesans*,⁶⁰ αρχίζει τώρα να σβήνει, με τη *La Gazette de France*, να σχολιάζει καυστικά το 1865 πώς, «τα πάντα μας επιτρέπουν πλέον να μπερδεύουμε πράγματα, των οποίων την ύπαρξη δεν θα έπρεπε καν να γνωρίζουμε».⁶¹ Μέχρι τότε, το ρούχο λειτουργούσε, ανάμεσα σε άλλα, ως ένδειξη του κοινωνικού και ηθικού στάτους του ατόμου που το φοράει.⁶² Πλέον, κυρίες της υψηλής κοινωνίας και πόρνες αγόραζαν από τους ίδιους οίκους μόδας και φορούσαν τελικά τα ίδια ακριβώς ρούχα. Για παράδειγμα, όταν ο Édouard Manet παρουσίασε για πρώτη φορά τη *Νάνα*, ο μπλε κορσές θεωρείτο αξεσουάρ που θα χρησιμοποιούσε μόνο μια ακριβοπληρωμένη πόρνη, ενώ η σωστή και ενάρετη γυναίκα θα φορούσε μόνο λευκό, σατινένιο κορσέ, ποτέ

⁵⁹ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986), 353.

⁶⁰ Πόρνες. Κατά τον 19^ο αιώνα ο όρος χρησιμοποιείτο και για να περιγράψει γυναίκες με ισχυρή πολιτική επιρροή, με σκοπό να τις δυσφημίσει ή να τις υποτιμήσει.

⁶¹ Steele, “Femme Fatale”, 318.

⁶² Mariana Valverde, “The Love of Finery: Fashion and the Fallen Woman in Nineteenth-Century Social Discourse”, *Victorian Studies* 32.2 (1989), 172.

χρωματιστό. Στο γύρισμα του 20^{ου} αιώνα, η νέα μόδα απαιτούσε χρωματιστούς κορσέδες και στολισμένα με δαντέλα εσώρουχα για όλες.⁶³

Όπως προανέφερα, η επιρροή του Τύπου της εποχής ήταν τεράστια και σημαντική. Πολλά από τα πιο γνωστά γαλλικά περιοδικά και εφημερίδες, όπως τα *Le Journal Amusant*, *Le Monde Parisien*, *La Chronique Parisienne*, *Le Rire* και *Le Courrier Français*, αφιερώνουν εβδομαδιαίες στήλες για τις νέες τάσεις, ενώ κάποια από αυτά καταπιάνονται αποκλειστικά με τη μόδα. Είναι, μάλιστα, τέτοια η επίδραση του Τύπου στην εξάπλωση και διατήρηση της καταναλωτικής μανίας στην παριζιάνικη κοινωνία, που πολλές φορές αυτό αποτελεί για αρκετούς καλλιτέχνες υλικό για σάτιρα. Σε ένα χαρακτηριστικό του σκίτσο που θα δημοσιευθεί το 1879, στο *Le Journal Amusant*, με τίτλο *La première traîne*, ο Alfred Grévin διακωμωδεί τη σχέση μόδας και περιοδικών τονίζοντας πώς «οι εφημερίδες φτιάχνουν τη μόδα, και η μόδα τις εφημερίδες».⁶⁴ Το έργο παρουσιάζει μια μοντέρνα Παριζιάνα να κοιτάει τη μακριά ουρά του φορέματός της, η οποία σχηματίζεται από τα φύλλα εφημερίδων.

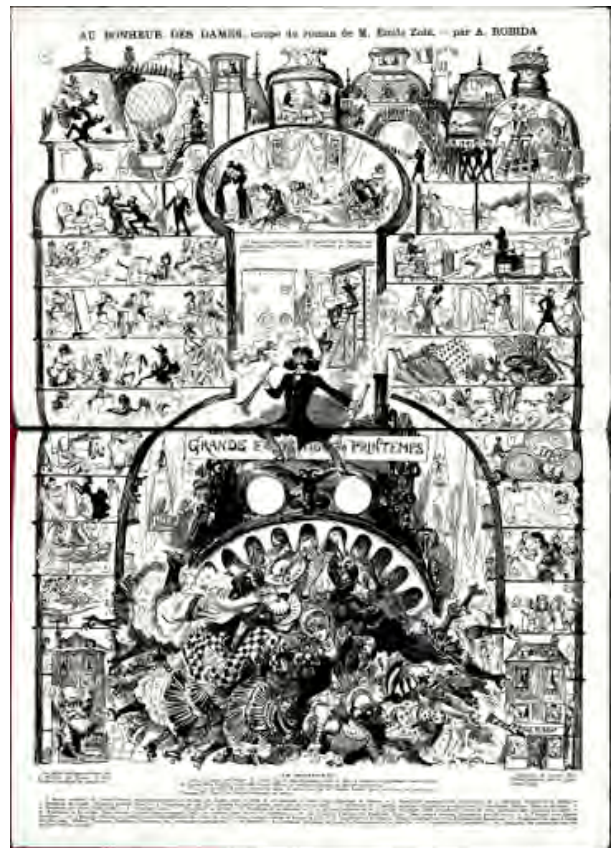
Εκτός από την ανάπτυξη του τύπου και την τεράστια επιρροή που αυτή είχε, ένας μεγάλος αριθμός μαγαζιών και εμπορικών κέντρων εξαπλώνεται την περίοδο αυτή στη γαλλική πρωτεύουσα. Περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο αστικό κέντρο, το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα καθίσταται πρωτεύουσα της μοντέρνας ζωής, της μοντέρνας τέχνης και της μοντέρνας γυναίκας, με το πολυκατάστημα να κατέχει κεντρική θέση στη ζωή των Παριζιάνων. Οι γυναίκες μπορούν τώρα ελεύθερα να επισκέπτονται τα μεγάλα καταστήματα μόδας και να αγοράζουν ασταμάτητα τα πανέμορφα ρούχα και αξεσουάρ που ο νέος βιομηχανικός παράδεισος τους προσφέρει. Παρόλα αυτά, για αρκετούς συγγραφείς της εποχής, η ραγδαία ανάπτυξη της βιομηχανίας της μόδας υπήρξε αγκάθι για την κοινωνική ηθική και ευημερία, με θύματα κυρίως – αλλά όχι πάντοτε – τις γυναίκες. Γνωστός για το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του

⁶³ Steele, “Femme Fatale”, 324.

⁶⁴ Menon, *Evil by Design*, 43.

σχετικά με τη νέα μόδα, ο Octave Uzanne, θα σημειώσει το 1910 πως η καταναλωτική μανία και η επιθυμία των γυναικών για οτιδήποτε πολύτιμο, είχε να κάνει με τα πρωτόγονα ένστικτα που χαρακτηρίζουν το γυναικείο φύλο. Από την άλλη, ο Émile Zola, στο *Au bonheur des dames* (1883), εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες περιορίζονται από την εικόνα που οι άλλοι έχουν γι' αυτές, τονίζει πως η συνεχής απόκτηση όλο και περισσότερων αγαθών, σφρηλατεί την προσωπική τους ταυτότητα. Το πολυκατάστημα για τον Zola, αποτελεί έναν χώρο αφιερωμένο στο κέρδος, γεμάτο παγίδες και πειρασμούς που εξυψώνει και ταυτόχρονα υποδουλώνει τις γυναίκες του Παρισιού.⁶⁵ Την ίδια χρονιά, ο Albert Robida θα συμπεριλάβει

στο περιοδικό *La Caricature* το *Le Monstre*, σκίτσο εμπνευσμένο από τις ιδέες του Zola (εικ.4). Η εικόνα, παρουσιάζει ένα πολυκατάστημα σαν μια μοντέρνα μηχανή που παρασύρει και κυριολεκτικά καταπίνει γυναίκες, ενθαρρύνοντας τελικά τη φιλαρέσκεια και τη ματαιοδοξία, υπονομεύοντας ακόμη και την έννοια της οικογένειας. Οι κίνδυνοι, όμως, για τις γυναίκες δεν σταματούσαν εδώ. Πολλοί θεωρητικοί, όπως για παράδειγμα ο Jean-Paul Nayrac, έφτασαν στο σημείο να αναφερθούν μέχρι και σε θέματα όπως η



Εικ.4: Albert Robida, *Le Monstre*, 1883, περιοδικό *La Caricature*. Bibliotheque Historique de la Ville de Paris, Παρίσι.

κλοπτομανία, η νευρασθένεια και η γυναικεία υστερία, προβλήματα που φαίνεται πως υποτροπιάζαν εξαιτίας της επιρροής της παρουσίας του πολυκαταστήματος.⁶⁶

⁶⁵ Menon, *Evil by Design*, 57.

⁶⁶ Στο ίδιο, 58-59.

Όλα αυτά, είχαν σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία της εικόνας μιας διαβολικής, αχόρταγης γυναίκας που κατασπαράζει οικονομικά τους άνδρες: «Πόσες περιουσίες σπαταλήσατε, σπίτια ερημώσατε και συζύγους οδηγήσατε στην καταστροφή;».⁶⁷

Η Valerie Steele, δανειζόμενη τα λόγια του Γάλλου κοινωνιολόγου και φιλοσόφου Jean Baudrillard, περιγράφει το φαινόμενο ως το αποτέλεσμα μιας προσπάθειας των γυναικών να παράξουν αξία μέσω της εξωτερίκευσης.⁶⁸ Αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι γυναίκες, κυρίως αυτές των μεσαίων τάξεων, παγιδευμένες στην κουλτούρα του γάμου και αποφασισμένες να διατηρήσουν αμείωτο το ενδιαφέρον των συζύγων τους, θεωρούν τώρα σκοπό της ζωής τους να ενισχύσουν τη θέση και την αξία τους, περιβάλλοντας τον εαυτό τους με τα πιο ακριβά αγαθά. «Έτσι, η γυναίκα, αφού αναλώθηκε στην αγορά του γάμου, και έπειτα εξάντλησε κάθε αξία της ως συζύγου, λόγω της έλλειψης σεβασμού και ελευθερίας, πήρε την εκδίκηση της με το να γίνει ένας αχόρταγος καταναλωτής».⁶⁹ Ανίκανη να διατηρήσει το δικό της εισόδημα, σπαταλά ασταμάτητα τα χρήματα του άνδρα και του πατέρα της, πλουτίζοντας παράλληλα την οικονομική βιομηχανία, της οποίας τελικά ηγούνται οι ίδιοι άνδρες που την κατηγορούν για κατάχρηση και σπατάλη. Κατά συνέπεια, και παρά την τεράστια κριτική που δέχθηκε η βιομηχανία της μόδας για την αρνητική της επιρροή, οι γυναίκες ήταν εκείνες στις οποίες θα καταλόγιζαν το μεγαλύτερο μερίδιο της ευθύνης, και θα κατέληγαν κατηγορούμενες από τους άνδρες που υποτίθεται ότι «κατέστρεψαν» στην προσπάθεια τους να ακολουθήσουν τις νέες τάσεις. Αυτές οι γυναίκες, που απομυζούν περιουσίες και φέρνουν τους άνδρες ένα βήμα πριν την καταστροφή θα αποτελέσουν το υλικό για την γέννηση μιας καινούργιας *femme fatale*.

Το 1900, το περιοδικό *Le Frou-Frou*, θα συνδέσει τη Νέα Γυναίκα του Παρισιού με τις εξαρτησιογόνες ουσίες που κατακλύζουν τη μητρόπολη της *Belle Époque*. Στο κέντρο του

⁶⁷ Dijkstra, *Idols of Perversity*, 355.

⁶⁸ Steele, "Femme Fatale", 319.

⁶⁹ Menon, *Evil by Design*, 58-59.



Εικ.5: Weiluc, *Le Frou-Frou* no1, 1900, περιοδικό *La Caricature*. Bibliothèque Nationale de France, Παρίσι.

εξωφύλλου, μια καθημένη γυναίκα κρατάει χαλαρά στο δεξί της χέρι ένα αναμμένο τσιγάρο, από τον καπνό του οποίου σχηματίζεται ο τίτλος του περιοδικού (εικ. 5). Το βλέμμα του θεατή επικεντρώνεται αμέσως στην ανασηκωμένη φούστα και στα εκτεθειμένα της πόδια, με το λευκό ύφασμα από το μεσοφόρι που τα περιβάλλει να ανοίγει διάπλατα σαν λουλούδι. Η εικόνα συνδέει με καταπληκτικό τρόπο το κάπνισμα με τον γυναικείο αισθησιασμό αλλά και τη μόδα. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, πως οι λέξεις *Frou-Frou*, αναφέρονται στο θρόισμα των υφασμάτων, από τα φορέματα των γυναικών που σέρνονταν στους δρόμους της πόλης. Σύμφωνα με αρκετούς επιστήμονες, αλλά και ποιητές της εποχής, οι γυναίκες ήταν πολύ πιο επιρρεπείς στο να υποκύψουν στην κατανάλωση καπνού ή αλκοόλ, εξαιτίας της ίδιας της μόδας. Το τσιγάρο έμοιαζε πλέον με ένα μοντέρνο αξεσουάρ, όπως θα ήταν για παράδειγμα ένα καπέλο ή ένα κόσμημα. Από την άλλη, ένα απεριτίφ ήταν πολύ πιο κομψό για μια γυναίκα απ' ότι ένα ποτήρι κρασί ή η μύρα, ενώ οι πολύ στενοί κορσέδες δυσκόλευαν σημαντικά την κατανάλωση μεγάλης ποσότητας υγρών, και επομένως ένα μικρό αλλά δυνατότερο ποτό ήταν η ιδανική λύση. Έτσι, λοιπόν, η ανερχόμενη βιομηχανία της υψηλής μόδας και οι επιδράσεις της καταναλωτικής κουλτούρας, αποτέλεσμα της έντονης μαζικής παραγωγής, οδηγούν στη διαμόρφωση μιας διαφορετικής, για τα μέχρι τότε δεδομένα, εικόνας για το κάπνισμα και την κατανάλωση αλκοόλ. Ενώ η μόδα αρχίζει ήδη να διαμορφώνει την εικόνα της μοιραίας γυναίκας που κυριαρχεί στη *Belle*

Époque, η χρήση ουσιών από τις γυναίκες έρχεται να μεγεθύνει ακόμη περισσότερο το αίσθημα του κινδύνου προς το ανδρικό φύλο.⁷⁰

Το πρώτο εργοστάσιο παραγωγής τσιγάρων ανοίγει στη Γαλλία το 1846, και μέχρι το 1876 επτά γαλλικά κατασκευαστήρια, εργοδοτούσαν περίπου 2,000,000 εργάτες, παράγοντας κάθε χρόνο, σχεδόν 400,000,000 τσιγάρα. Παρά την τεράστια ζήτηση, οι κακές επιδράσεις του καπνού στην υγεία ήταν ήδη γνωστές, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις το κάπνισμα συνδεόταν με την αύξηση της εγκληματικότητας, ακόμη και την τρέλα. Στην περίπτωση των γυναικών, μάλιστα, τα πράγματα γίνονταν ακόμη χειρότερα, αφού σύμφωνα με αρκετούς γιατρούς της εποχής το κάπνισμα στις γυναίκες προκαλούσε στειρώση, απώλεια εγκυμοσύνης και πρόωρους θανάτους σε βρέφη. Όλα αυτά μεγέθυναν ακόμη περισσότερο τον φόβο για την υπογεννητικότητα που ήδη μάστιζε τη χώρα.⁷¹

Περίπου στο δεύτερο μισό του αιώνα, η χρήση του καπνού αρχίζει να υιοθετείται από έναν πολύ μεγάλο αριθμό γυναικών, σε μια προσπάθεια αμφισβήτησης αυτού που μέχρι τότε θεωρείτο «φυσική» γυναικεία συμπεριφορά. Έως τότε, η χρήση καπνικών ειδών αποτελούσε γνώρισμα αρρενωπότητας και ανδρικής δύναμης. Ακόμη και ο Sigmund Freud είχε συνδέσει το κάπνισμα με την ανδρική σεξουαλικότητα. Μάλιστα, το τσιγάρο ή η πίπα ισοδυναμούσε πολλές φορές με το φαλλικό σύμβολο, υπονοώντας ακόμη και καταστάσεις όπως η εκσπερμάτωση.⁷²

Γυναίκες που καπνίζουν αποτέλεσαν έμπνευση για αρκετούς καλλιτέχνες, οι οποίοι προσπάθησαν να δώσουν μια μάλλον αρνητική εικόνα στην όλη συμπεριφορά, όπως είναι για παράδειγμα οι καταθλιπτικές και εξαντλημένες καπνίστριες που βλέπουμε στα έργα του

⁷⁰ Menon, *Evil by Design*, 77-78.

⁷¹ Στο ίδιο, 73.

⁷² Dolores Michell, “The ‘New Woman’ as Prometheus: Women Artists Depict Women Smoking”, *Woman’s Art Journal* 12.1 (1991), 3.

Vincent Van Gogh και του Édouard Manet (εικ.6). Χιουμοριστικές καρικατούρες γυναικών που καπνίζουν κρυφά στα υπνοδωμάτια τους, πολλές φορές σε κατάσταση κατάρρευσης μετά από την προσπάθεια να ικανοποιήσουν τον εαυτό τους σεξουαλικά, τονίζουν τώρα την ιδέα ότι η συμπεριφορά αυτή οδηγεί σε φυσική αλλά και ηθική καταστροφή. Γυναίκες που καπνίζουν εμφανίζονται και σε αρκετά λογοτεχνικά έργα. Ένα πολύ γνωστό παράδειγμα ήταν η *Νανά*. Σύμφωνα με τον Zola, σ' αυτήν οι άνδρες σπαταλούσαν όχι μόνο το σπέρμα τους αλλά και ολόκληρες περιουσίες. Στα χέρια της *Νανά* το τσιγάρο αποτελούσε σύμβολο ευνουχισμού, αλλά και οικειοποίησης της ανδρικής δύναμης.⁷³

Εκτός από το κάπνισμα, η κατανάλωση αλκοόλ από τις γυναίκες προκαλούσε, επίσης, την ανδρική ανησυχία. Πολύ δημοφιλές στην εποχή για τις γυναίκες ήταν το αφέντι,⁷⁴ ένα απεριτίφ με ιδιαίτερα υψηλή περιεκτικότητα σε αλκοόλ (εικ.7). Ιδιαίτερα μετά και τη χαρμόσυνη περίοδο της λήξης του Γαλλοπρωσικού πολέμου (1870-1871), το ποτό αυτό θα κατακτήσει τη γαλλική πρωτεύουσα και η κατανάλωση του θα αποτελεί καθημερινό φαινόμενο. Παρά τη μεγάλη δημοτικότητα του, το αφέντι είχε τρομερά αρνητικές επιπτώσεις στην υγεία, εξαιτίας των τοξικών ουσιών που περιέχονταν στα φυτά που χρησιμοποιούνταν για την παρασκευή του και κυρίως στη χημική ένωση της θυϊόνης. Η *dame verte* ή αλλιώς *πράσινη νεράιδα*, όπως ήταν γνωστό το ποτό λόγω του σμαραγδένιου χρώματος του, προκαλούσε συχνά ζαλάδες, πνευματική σύγχυση και παραισθήσεις, ενώ σταδιακά οδηγούσε τον χρήστη σε απομόνωση από τους άλλους, από την πραγματικότητα και από τον ίδιο του τον εαυτό. Εν τούτης, κάποιοι από τους πιο δημιουργικούς ανθρώπους της εποχής υπήρξαν

⁷³ Michell, "The New Woman", 4.

⁷⁴ Το αφέντι υπήρξε πολύ δημοφιλές προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, κυρίως στη Γαλλία. Τα γαλλικά στρατεύματα που πολεμούσαν στην Αλγερία το 1840, χρησιμοποιούσαν το εκχύλισμα του φυτού *Artemisia absinthium* (Αρτεμισία το αφίνθιο ή αφινθιά) ως πρόληψη για τον πυρετό της Ελονοσίας. Αργότερα, με την επιστροφή τους στη Γαλλία και αναζητώντας την ιδιαίτερη γεύση του εκχυλίσματος, άρχισαν να καταναλώνουν το αφέντι, το οποίο φτιαχγόταν από το φυτό *Artemisia absinthium* μαζί με ένα μίγμα μάραθου, γλυκάνισου και άλλων βοτάνων. Σταδιακά το ποτό έγινε δημοφιλές και στον υπόλοιπο γαλλικό πληθυσμό. Arnold Niels Wilfred, "Absinthe", *Scientific American* 260.6 (1989), 112-114.



Εικ.6: Édouard Manet, *The Café Concert*, 1878, λάδι σε καμβά, 58.10 x 47.3 x 9.52 εκ. Walters Art Museum, Βαλτιμόρη.

αφοσιωμένοι καταναλωτές αφεντιού, το οποίο λεγόταν ότι «προκαλούσε νέες απόψεις, διαφορετικές εμπειρίες και μοναδικά συναισθήματα» στον χρήστη.⁷⁵ Πολύ γνωστή ήταν η περίπτωση του Van Gogh, που εθισμένος στο αφέντι, το οποίο επηρέασε ακόμη περισσότερο την ήδη ταραγμένη ψυχική του κατάσταση, οδηγήθηκε τελικά στην αυτοκτονία.

Σύμφωνα με τη Menon, η επικίνδυνη φύση του πράσινου απεριτίφ ήταν αρνητικά συνυφασμένη με τη γυναίκα που το καταναλώνει. Σε μια εικονογράφηση του Paul Hadol για το *Le Monde Comique*, με τίτλο *L'araingnée du soir – cinq heures! Heure de l'absinthe. Penelope a tendu sa toile*, μια γυναίκα που πίνει αφέντι βρίσκεται καθισμένη στο κέντρο ενός ιστού, και σαν άλλη μαύρη χήρα περιμένει υπομονετικά το θύμα της. Είναι η ίδια η *femme fatale*, έτοιμη να παγιδεύσει και να κατασπαράξει τον επόμενο άνδρα που θα μπλεχτεί στον ιστό της.⁷⁶ Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, που αρκετές φορές η *dame verte* παρουσιάζεται στις εικονογραφήσεις με τη μορφή γυναίκας. Όλες οι επικίνδυνες ιδιότητες του αφεντιού συνδέονται με τις ιδιότητες της ίδιας, της *κόρης της Εύας*, που παρασύρει και καταστρέφει. Έτσι κι αλλιώς, σύμφωνα με τον θεατρικό συγγραφέα Henri Balesta, «οι γυναίκες καταναλώνουν με αξιοσημείωτη ευκολία οτιδήποτε καλό ή κακό που θα έχει βίαιες επιπτώσεις στην ιδιοσυγκρασία τους».⁷⁷

Κατά την τελευταία δεκαετία του αιώνα, το γυναικείο σώμα αρχίζει να χρησιμοποιείται όχι μόνο για την παραγωγή εικόνων που τόνιζαν την επικίνδυνη φύση της γυναίκας όταν αυτή συνεπάγεται και χρήση ουσιών, αλλά και για να διαφημίσουν και να προωθήσουν τα προϊόντα τους. Διαφημιστικά poster ποτών και τσιγάρων αρχίζουν να κατακλύζουν τη μητρόπολη, μέσα από πίνακες και εικονογραφήσεις σε γνωστά περιοδικά. Αυτός ο σύνθετος οπτικός διάλογος που δημιουργείται τώρα με τον παρατηρητή, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην παραδοσιακή

⁷⁵ Wilfred, "Absinthe", 112.

⁷⁶ Βλ. Menon, *Evil by Design*, 88.

⁷⁷ Στο ίδιο, 89.

σχέση της γυναικείας μορφής με τη φύση. Το αφέντι, το κρασί ή ο καπνός ήταν ουσίες προερχόμενες από φυσικά υλικά. Η γυναίκα, ως σύμβολο πραότητας και αγνότητας, αποτελούσε το καλύτερο μέσο διαφήμισης, παρουσιάζοντας τα προϊόντα αυτά ως απολύτως φυσικά και ασφαλή.⁷⁸ Από την άλλη, αυτές οι διαφημίσεις, γεμάτες σεξουαλικότητα και ερωτισμό, υπόσχονταν μάλλον πολύ περισσότερα από το προϊόν που διαφήμιζαν. Ημίγυμνες γυναίκες, συχνά χορεύτριες με λυμένα μαλλιά και τυλιγμένες στον καπνό του τσιγάρου, φλερτάρουν και επιδεικνύουν το σώμα τους μαζί με ένα ποτήρι αλκοόλ, φτάνοντας μάλιστα πολλές φορές ακόμη και σε οργασμό, όπως για παράδειγμα στη διαφήμιση του Alphonse Mucha για την *JOB* (εικ.8).

Η Νέα Γυναίκα είναι τώρα ένα πολύ σεξουαλικό ον, και γίνεται όλο και πιο επικίνδυνη, διότι η λεπτή γραμμή που μέχρι τότε τη διαχώριζε από την πόρνη ή την έκπτωτη γυναίκα αρχίζει πλέον να σβήνει. Πολλοί ήταν αυτοί που προειδοποιούσαν για τον κίνδυνο που διέτρεχε η κοινωνία όταν οι γυναίκες εκπέμπουν μικτά μηνύματα. Ήταν πλέον σχεδόν αδύνατον να ξεχωρίσεις την ηθική από την ανήθικη γυναίκα. Τα νέα, μοδάτα θηλυκά των μεσοαστικών τάξεων συμπεριφέρονταν πλέον όπως οι έκπτωτες, προκαλώντας τον φόβο ότι τέτοιες γυναίκες θα επιφέρουν τον εκφυλισμό της κοινωνίας και κατά συνέπεια τον εκφυλισμό των ανδρών.⁷⁹

1.3.2 Η Πορνεία

Μία συγκεκριμένη γυναικεία μορφή κυριαρχούσε στο βάθρο της λεγόμενης γυναικείας διαφθοράς του 19^{ου} αιώνα και αυτή ήταν η πόρνη. Ήταν εκείνη που κράτησε αμείωτη τη φαντασία των πιο χαρισματικών καλλιτεχνών της εποχής, από την *Ολυμπία* του Manet μέχρι τη *Νανά* του Zola. «Σαν μια κηλίδα στη φωτεινή επιφάνεια της φιλελεύθερης αστικής

⁷⁸ Menon, *Evil by Design*, 70.

⁷⁹ Michell, “The New Woman”, 5.



Εικ.7: Edgar Degas, *L' Absinthe*, 1876, λάδι σε καμβά, 92 x 68.5 εκ. Musée d' Orsay, Παρίσι.



Εικ.8: Alphonse Mucha, *Job Cigarette 1*, 1897, λιθογραφία. Bibliothèque Nationale de France, Παρίσι.

κουλτούρας, η πόρνη ήταν έτοιμη να εξαπλώσει ασθένεια και σύγχυση», θέτοντας τώρα τον κίνδυνο της πολιτισμικής και κοινωνικής αταξίας στην Ευρώπη του τέλους του 19^{ου} αιώνα.⁸⁰

Κυρίως από το δεύτερο μισό του αιώνα και μετά, η πορνεία άρχισε να εξαπλώνεται ραγδαία στα αστικά κέντρα όχι μόνο της Γαλλίας αλλά και άλλων ευρωπαϊκών χωρών. Πλέον, οι πόρνες αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής ζωής, με την παρουσία τους να είναι το λογικό αποτέλεσμα της κανονιστικής λειτουργίας του νόμου της προσφοράς και ζήτησης. Οι άνδρες των μεσαίων τάξεων, έχοντας στο σπίτι τις συζύγους τους, οι οποίες είχαν πλέον μετατραπεί σε καταναλωτικές μηχανές, εξαιτίας της επέλασης της μόδας, και οι οποίες

⁸⁰ Mary Louise Roberts, “Gender, Consumption, and Commodity Culture”, *The American Historical Review* 103.3 (1998), 817.

κάτω από την ομπρέλα της ηθικής και της αρετής, αρνούσαν συχνά τη σεξουαλική επαφή, αναγκάζονταν να ψάξουν την ευχαρίστηση που αναζητούσαν στους κακόφημους δρόμους της Μονμάρτης. Για τις γυναίκες των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, η πορνεία παρείχε μια λύση στο πρόβλημα της οικονομικής δυσχέρειας και της εξαθλίωσης. Με απλά λόγια, καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας, οι άνδρες ήταν πάντοτε πρόθυμοι να πληρώσουν περισσότερα για σεξουαλική ευχαρίστηση παρά για οποιαδήποτε άλλη μορφή εργασίας.⁸¹ Το ενδιαφέρον, εδώ, είναι πώς παρόλο που τα τεράστια αυτά ποσοστά της πορνείας ήταν αποτέλεσμα της φτώχειας, εν τούτοις, όσο περισσότερο τα ποσοστά ανέβαιναν, τόσο περισσότεροι οδηγούνταν στο πολύ βολικό συμπέρασμα πως κάτι βαθιά στη γυναικεία φύση ήταν απολύτως λάθος.⁸² Ο Dijkstra, παραπέμπει στον Weininger, σύμφωνα με τον οποίον, η τάση των γυναικών προς την πορνεία είναι τόσο οργανική, όσο και η ικανότητα τους να γίνονται μητέρες, και επομένως όταν η πλευρά αυτή ήταν πολύ ισχυρή για να εξημερωθεί, η γυναίκα θα κατέληγε στην εκπόρνευση.⁸³

Στο μυαλό των ανδρών του 19^{ου} αιώνα, η πόρνη αποτελούσε κίνδυνο. Λειτουργώντας κυρίως στους δρόμους και στα cabaret της Μονμάρτης, δεχόταν πελάτες από την υψηλή τάξη αλλά και από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Η ιδέα ότι η πόρνες είχαν την ευελιξία να λειτουργούν ανάμεσα στις λεπτές διαχωριστικές γραμμές της ταξικής ιεραρχίας, μεγάλωνε τον φόβο για κατάρρευση της κοινωνικής διχοτόμησης, ακόμη και για πολιτισμική καταστροφή. Από την άλλη, οι ασθένειες που μάλιστα τις πόρνες και κυρίως η σύφιλη, που προκαλούσε μέχρι και τον θάνατο, μεγιστοποιούσαν τον φόβο της μείωσης του πληθυσμού, κυρίως του ανδρικού.⁸⁴ Μάλιστα, το σώμα της πόρνης θεωρείτο μέσο επίθεσης αλλά και άμυνας, σχεδόν σαν μια θανάσιμη πολεμική μηχανή. Σύμφωνα με τον Γάλλο ποιητή Camille Mauclair

⁸¹ Conner, "Public Virtue", 222.

⁸² Dijkstra, *Idols of Perversity*, 355-356.

⁸³ Στο ίδιο, 357.

⁸⁴ Menon, *Evil by Design*, 95.

(ψευδώνυμο του Séverin Faust), η πόρνη πάντα θα θυμάται τον πρώτο άνδρα που της έκλεψε το όνειρο της παντοτινής αγάπης και το μίσος της γι' αυτόν, αλλά και για όλους τους άνδρες, θα μεγάλωνε μέρα με τη μέρα.⁸⁵ Σύντομα, η εικόνα της πόρνης θα μετατραπεί σε εφιάλτη για τον ανδρικό πληθυσμό.

1.3.3 Το Φεμινιστικό Κίνημα

Κατά το μεγαλύτερο μέρος της καταγεγραμμένης ιστορίας, η βασική πλευρά της υποταγής των γυναικών ήταν ο αποκλεισμός τους από τον δημόσιο διάλογο και η άρνηση των ατομικών και πολιτικών τους ελευθεριών. Ήδη από τις αρχές του 15^{ου} αιώνα, οι γυναίκες άρχισαν να συντάσσονται προς υπεράσπιση αυτών τους των δικαιωμάτων, με έναυσμα την έναρξη ενός δημοσίου διαλόγου για τη φύση των γυναικών και τον τρόπο που αυτές απεικονίζονται στη λογοτεχνία, γνωστού ως *Querelle des Femmes*.⁸⁶ Αργότερα, κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, ανιχνεύονται και οι πρώτες γραπτές διατυπώσεις της γυναικείας σκέψης, και στη Μεγάλη Βρετανία εξαπολύεται το πρώτο σοβαρό κύμα φεμινιστικής διαμαρτυρίας, με τη Mary Astell, να διατυπώνει την ριζοσπαστική για την εποχή της ιδέα, ότι γυναίκες και άνδρες κατέχουν εξίσου την ικανότητα του ορθού λόγου. Στον 18^ο αιώνα, η αμφισβήτηση της αυθεντίας και η έμφαση στην ορθολογικότητα, φτάνει στην πληρέστερη έκφραση της. Αναδύομενες μέσα από την Αμερικανική και τη Γαλλική Επανάσταση, οι φιλοσοφικές αντιπαραθέσεις για τη φύση της ελευθερίας και της ανθρώπινης ορθολογικότητας αποκτούν τώρα σαφή και συγκεκριμένη μορφή, πρώτα στην αμερικανική *Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας* (1776) και αργότερα στη γαλλική *Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη* (1789). Λίγο αργότερα, στη Μεγάλη Βρετανία, η Mary Wollstonecraft θα δημοσιεύσει το 1792 το έργο της *Υπεράσπιση των Δικαιωμάτων των Γυναικών*, απαντώντας και αντικρούοντας

⁸⁵ Menon, *Evil by Design*, 95-96.

⁸⁶ Valerie Bryson, *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία*, μτφρ. Ελεάννα Πανάγου (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005), 23.

ουσιαστικά τις μισογυνιστικές ιδέες του Jean Jacques Rousseau περί εκπαίδευσης, όπως τις είχε διατυπώσει το 1762 στον *Émile*.⁸⁷

Παρόλα αυτά, ο 19^{ος} αιώνας θα αποτελέσει σταθμό για την ανάδυση του φεμινιστικού κινήματος σε Ευρώπη και Αμερική. Το «γυναικείο ζήτημα» ή «γυναικείο ερώτημα»⁸⁸, έτσι όπως διαμορφώθηκε κατά τον 19^ο αιώνα, αποτελούσε ένα κράμα θεωριών και συζητήσεων σχετικά με τη φύση, την ικανότητα, τον ηθικό χαρακτήρα και την κοινωνική και πολιτική θέση των γυναικών στις ευρωπαϊκές κοινωνίες, οι οποίες αναδύθηκαν σταδιακά, κυρίως μέσα από εποχές μεγάλων αλλαγών, από τη Γαλλική Επανάσταση, στους Ναπολεόντειους Πολέμους, μέχρι και την εξάπλωση της βιομηχανοποίησης. Το «γυναικείο ερώτημα» συζητήθηκε έντονα και στο επίπεδο της καθημερινής ζωής, με τις γυναίκες τώρα να αναγνωρίζουν και να αμφισβητούν τους περιορισμούς και τα όρια που αφορούσαν στο δικαίωμα τους στην ιδιοκτησία, στο γάμο και στην εκπαίδευση, αρχίζοντας παράλληλα να διεκδικούν νέα δικαιώματα ως ενεργοί και ίσοι πολίτες.⁸⁹ Μάλιστα, σύμφωνα με την Kathleen Canning, σε κάποια χρονική στιγμή μέσα στον 19^ο αιώνα, κάθε έθνος και κάθε κοινωνική ομάδα είχε ασχοληθεί, είτε λίγο είτε πολύ, με το θέμα της γυναικείας υποταγής. Το ερώτημα που προκύπτει εδώ, είναι το γιατί το θέμα της έμφυλης διαστρωμάτωσης γίνεται ακόμη πιο έντονο κατά τον αιώνα αυτόν. Ο λόγος δεν είναι άλλος, από τις μεγάλες αλλαγές που παρατηρούνται στην Ευρώπη κατά τον 19^ο αιώνα, τις γεωγραφικές μεταβολές του αστικού τοπίου, την ίδρυση εθνών-κρατών και την επέκταση των αυτοκρατοριών, τη δημιουργία νέων κοινωνικών τάξεων,

⁸⁷ Bryson, *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία*, 30-39.

⁸⁸ Σύμφωνα με την Kathleen Canning, το «γυναικείο ερώτημα» αποτελούσε σχεδόν πάντοτε και ένα έμφυλο ερώτημα που αφορούσε τον σχεσιακό χαρακτήρα των δύο φύλων. Κατά περιόδους, το «γυναικείο ερώτημα» σήμανε και άλλες κρίσεις, όπως το πρόβλημα της υπογεννητικότητας, τη βιολογική και ηθική ακεραιότητα της οικογένειας, ακόμη και τον κίνδυνο της βιομηχανικής ανάπτυξης – σε αυτά τα θέματα οι γυναίκες παρουσιάζονταν πάντοτε ως οι πιο ευάλωτες, ορατές και παραβιάζουσες παρουσίες. Είναι, επιπλέον, σημαντικό να αναφερθεί, πως αποτέλεσε το έναυσμα για τη δημιουργία ενός οργανωμένου κοινωνικού γυναικείου κινήματος, το οποίο εξαπλώθηκε σταδιακά σε ολόκληρη την ευρωπαϊκή ήπειρο, κατά το τελευταίο τρίτο του 19^{ου} αιώνα. Kathleen Canning, “The Woman Question”, στο *A Companion to Nineteenth-Century Europe 1789-1914*, επιμ. Stefan Berger (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 193.

⁸⁹ Canning, “The Woman Question”, 193.

τη διαμόρφωση της «Νέας Γνώσης» και την εξάπλωση των ιδεών του εθνικισμού, του φιλελευθερισμού και του σοσιαλισμού. Όλες αυτές οι αλλαγές, επισήμαναν την ανάγκη για ανασυγκρότηση των παλαιότερων θεσμών, με την έμφυλη ιεραρχία να μην αποτελεί εξαίρεση. Έτσι, λοιπόν, το «γυναικείο ερώτημα», προκύπτει τώρα ως αναγκαίο επακόλουθο της αλλαγής που επιφέρει στην ευρωπαϊκή ήπειρο ο καινούργιος και μακρύς 19^{ος} αιώνας.⁹⁰

Η εξάπλωση του φεμινιστικού κινήματος στη Γαλλία ήταν έντονη. Προς το τέλος του αιώνα, το «γυναικείο ερώτημα» αρχίζει να απασχολεί εντονότερα τις γυναίκες της Γαλλίας, και αναδύεται πλέον στην πρώτη γραμμή του γαλλικού πολιτικού διαλόγου. Ήδη από το 1889, διοργανώνονται δύο μεγάλα γυναικεία συνέδρια στο Παρίσι, το Γαλλικό και Διεθνές Συνέδριο για τα Δικαιώματα των Γυναικών και το Συνέδριο για τους Γυναικείους Φορείς και Φιλανθρωπικά Ιδρύματα, που θα δώσουν τώρα το έναυσμα μιας νέας εποχής για τον αγώνα των γυναικών. Παράλληλα, φεμινιστικές εκδόσεις με έντονες πολιτικές αποχρώσεις κάνουν την εμφάνιση τους, όπως το *Journal des Femmes* και το *La Revue Féministe*. Συνολικά, περίπου 21 περιοδικά φεμινιστικού χαρακτήρα εκδόθηκαν στη Γαλλία, μέχρι και το τέλος του αιώνα. Αποκορύφωμα, η καθημερινή εφημερίδα *La Fronde*, που εκδίδεται για πρώτη φορά το 1897, από τη Marguerite Durand.⁹¹

Η ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος στη χώρα, και οι νέες ιδέες που επέφερε, αρχίζουν τώρα να προκαλούν μια έντονη ανδρική ανησυχία. Οι γυναίκες του Παρισιού αλλάζουν, αρχίζουν να αμφισβητούν την κατώτερη θέση που τους επέβαλε η κοινωνία και επαναστατούν απέναντι στην εξουσία του συζύγου, του πατέρα, της πατριαρχικά κοινωνικής δομής. Σε πολλές περιπτώσεις, λογοδοσμένες ή ακόμη και παντρεμένες γυναίκες αγνοούν τους κοινωνικούς περιορισμούς, υποβάλλοντας αιτήσεις διαζυγίου, απορρίπτοντας συνοικέσια και

⁹⁰ Canning, “The Woman Question”, 194.

⁹¹ Karen Offen, “Depopulation, Nationalism, and the Feminism in Fin-de-Siècle France”, *The American Historical Review* 89.3 (1984), 653-655.

αμφισβητώντας τα δικαιώματα των συζύγων τους στην επιμέλεια των παιδιών, στην περιουσία ή ακόμη και πάνω στα ίδια τα σώματα τους. Μείζον θέμα αποτέλεσε και το θέμα των λεσβιακών σχέσεων. Αρκετές γυναίκες «υπονομεύουν» τώρα την ιδέα της οικογένειας και του γάμου, μέσω της ιδιαίτερης οικειότητας και αγάπης για άτομα του ίδιου φύλου.⁹² Από την άλλη, ήδη από το δεύτερο μισό του αιώνα, σε Ολλανδία, Γαλλία και Βέλγιο, και αργότερα στην γερμανόφωνη Ευρώπη, το γυναικείο εργατικό δυναμικό αυξάνεται κατακόρυφα, και πολλές γυναίκες είναι πλέον ανεξάρτητοι μισθωτοί υπαλλήλοι. Το μέγεθος της απειλής από τη γυναικεία εργασία διαφαίνεται χαρακτηριστικά, στα γραπτά του γερμανού κοινωνιολόγου Ferdinand Tönnies. Σύμφωνα με τον Tönnies, η δυνατότητα για εργασία δεν παρείχε στη γυναίκα μόνο οικονομική ανεξαρτησία, αλλά της προσέδιδε την ικανότητα να αναπτύξει τη λογική της βούληση, κάτι που την καθιστούσε πλάσμα ενσυνείδητο και διαφωτισμένο. Από την άλλη, ο επίσης κοινωνιολόγος Lujo Brentano, υποστηρίζει πως όταν οι γυναίκες συσχετίζονται με εργασιακά συνδικάτα και λαμβάνουν μέρος σε απεργίες προς υπεράσπιση των συμφερόντων τους, ταυτόχρονα υπονομεύεται η «ηθική επιρροή τους» ενάντια στους άνδρες εργαζόμενους και αυτό, τελικά, οδηγεί σε «δηλητηρίαση» του θεσμού της οικογένειας αλλά και ολόκληρης της κοινωνίας.⁹³ Ανάμεσα σε όλη αυτή την ανασφάλεια που προκαλεί η νέα θέση της γυναίκας, έρχεται να προστεθεί και ο φόβος ότι η γυναικεία εργασία ευθύνεται για τα μεγάλα ποσοστά υπογεννητικότητας και βρεφικής θνησιμότητας που μάστιζαν τη χώρα. Το θέμα της υπογεννητικότητας, μάλιστα, ήταν πλέον θέμα πολιτικό, αφού θεωρητικά αποτελούσε απειλή για την αποδυνάμωση των αυτοκρατοριών της Ευρώπης, ακριβώς τη στιγμή που αυτές βρίσκονταν στο απόγειο της επεκτατικής τους πολιτικής.⁹⁴

⁹² Canning, “The Woman Question”, 202.

⁹³ Στο ίδιο, 204.

⁹⁴ Στο ίδιο, 205.

Μέχρι το τέλος του αιώνα, το φεμινιστικό κίνημα εξαπλώθηκε σχεδόν σε ολόκληρη την ευρωπαϊκή ήπειρο. Οι γυναίκες, έγιναν η επίμονη φωνή στη δημόσια σφαίρα του 19^{ου} αιώνα, εναντιώθηκαν στην κακομεταχείριση και κινητοποιήθηκαν για την ισότητα στο γάμο, στην ιδιοκτησία και στην εκπαίδευση, εξασφαλίζοντας για τον εαυτό τους μια θέση από την οποία κανείς πλέον δεν θα μπορούσε να τις εξοστρακίσει.⁹⁵

Ο 19^{ος} αιώνας παρείχε πρόσφορο έδαφος για την ανάδυση της *femme fatale*. Η ανάπτυξη της βιομηχανίας της μόδας οδηγεί στη γέννηση της Νέας Γυναίκας, η οποία μετατρέπεται σε μια μανιώδη καταναλώτρια που ξοδεύει ασταμάτητα τα χρήματα του άνδρα και του πατέρα της. Από την άλλη, η ανάδυση του φεμινιστικού κινήματος αρχίζει να υπονομεύει ουσιαστικά την πατριαρχική δομή της κοινωνίας, ενώ η ραγδαία εξάπλωση της πορνείας μεγεθύνει ακόμη περισσότερο τον φόβο για την υπογεννητικότητα, ακόμη και για τον θάνατο του ανδρικού πληθυσμού. Σε συνδυασμό με τις «επιστημονικές» θεωρίες περί κατωτερότητας της θηλυκής φύσης και της επικινδυνότητας της γυναικείας σεξουαλικότητας, η «κόρη της Εύας» ακολουθεί πιστά τα χνάρια της μητέρας της και έχει ως μοναδικό της στόχο να καταστρέψει τους άνδρες. Για τον 19^ο αιώνα, η γυναίκα είναι η προσωποποίηση του κακού, ο ίδιος ο «Διάβολος με φούστα, που παγιδεύει καρδιές και τις κρατά με λουρί» (εικ.9).⁹⁶ Οι καλλιτέχνες της εποχής θα απεικονίσουν τη νέα αυτή *femme fatale* με διάφορες μορφές, με πιο διάσημη, ίσως, αυτήν της Σαλώμης.

⁹⁵ Canning, “The Woman Question”, 207.

⁹⁶ Menon, *Evil by Design*, 239. Ο Richard Lesclide περιγράφοντας το έργο του Henry Somm, *La Parisienne* (1874), αναφέρει: «Η La Parisienne του Somm [...] είναι ο Διάβολος, αν κρίνουμε από την ουρά δράκου και τα θύματα που σκορπάζει γύρω της [...] αλλά αυτός είναι ο Διάβολος με φούστα, που παγιδεύει καρδιές και τις κρατά με λουρί». Στο *La Parisienne*, ο Somm παρουσιάζει μια μοντέρνα παριζιάνα από τη φούστα της οποίας ξεπροβάλλει η ουρά ενός φιδιού. Στο χέρι της κρατάει ένα σχοινί, στο οποίο είναι δεμένος ένας μικροσκοπικός άνδρας που αιωρείται μπροστά της, ενώ γύρω της βρίσκονται σκορπισμένα τα σώματα άλλων ανδρών. Από το 1870 μέχρι και το 1902, ο Somm είχε δημιουργήσει αρκετά έργα γυναικών με ουρές φιδιών. Στο ίδιο, 237-240.



Εικ.9: Henry Somm, *Snake Tale*, τέλη 19^{ου} αιώνα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 8.4 x 5.7 εκ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η Σαλώμη

*Herodias' daughters have returned again,
A sudden blast of dusty wind and after
Thunder of feet, tumult of images,
Their purpose in the labyrinth of the wind;*
W. B. Yeats, 1921

2.1 Οι Βιβλικές Πηγές

Η πραγματική Σαλώμη γεννήθηκε κάπου στο 15 μ.Χ. και ήταν σύζυγος του Φίλιππου, Τετράρχη της αρχαίας Παλαιστίνης. Μετά από λίγα μόλις χρόνια έγγαμου βίου, ο Φίλιππος πεθαίνει το 34 μ.Χ., και η Σαλώμη παντρεύεται τον βασιλιά της Μικράς Αρμενίας και αργότερα της Χαλκίδας, Αριστόβουλο.⁹⁷ Σ' εμάς, η Σαλώμη είναι γνωστή μέσα από τη χριστιανική παράδοση και τα Ευαγγέλια του Ματθαίου και του Μάρκου. Το ενδιαφέρον εδώ, είναι ότι και στις δύο αναφορές των Ευαγγελιστών, η γυναίκα που περιγράφεται να απαιτεί το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή επί πίνακι, αφού βέβαια πρώτα έχει χορέψει και ξεμουαλίσει τον βασιλιά Ηρώδη, αναφέρεται απλά ως «[...] η θυγατέρα της Ηρωδιάδας [...]» που «εχόρευσε χορόν άσεμνον και πολύ εξευτελισμένον [...]» (Κατά Μάρκον 6:15-22).

Πολύ αργότερα, γύρω στο 93 με 94 μ.Χ, ο ιστορικός Φλάβιος Ιώσηπος γράφει το έργο του, *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία*. Το ιστορικό αυτό έργο, περιέχει μια εκτενή περιγραφή για την οικογένεια του βασιλιά Ηρώδη και την ιστορία του Ιωάννη του Βαπτιστή, και για πρώτη φορά γίνεται αναφορά στην κόρη της Ηρωδιάδας ως Σαλώμη. Παρόλα αυτά, ο Φλάβιος δεν αναφέρεται πουθενά στη συμμετοχή της Σαλώμης ή οποιασδήποτε άλλης γυναίκας στον θάνατο του Προφήτη.⁹⁸ Μάλιστα, σύμφωνα με τη Rosina Neginsky, πολλοί μελετητές και ακαδημαϊκοί θα υποστηρίξουν αργότερα πως εφόσον τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα δεν

⁹⁷ Udo Kultermann, "The 'Dance of the Seven Veils'. Salome and the Erotic Culture around 1900", *Artibus et Historiae* 27.53 (2006), 188.

⁹⁸ Rosina Neginsky, *Salome: The Image of a Woman Who Never Was* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 8.

έχουν καμία σχέση με τη βιβλική εκδοχή, είναι μάλλον απίθανο η Σαλώμη να υπήρξε έτσι όπως τη γνωρίζουμε μέσα από τις Γραφές.⁹⁹ Παρόλα αυτά, η μάλλον μονότονη και ανιαρή ζωή της πραγματικής Σαλώμης, δεν φαίνεται να έφτασε ποτέ στ' αυτιά των ποιητών, συγγραφέων και καλλιτεχνών που για αιώνες αργότερα θα συνέχιζαν να εμπνέονται από τη βιβλική εικόνα μια αμφιλεγόμενης πριγκίπισσας.¹⁰⁰

2.2 Οι Αρχικές Απεικονίσεις

Πρώιμες απεικονίσεις της Σαλώμης, εντοπίζονται ήδη από τον 9^ο αιώνα μ.Χ., και συνήθως έχουν ως κεντρικό τους θέμα τον χορό της νεαρής πριγκίπισσας. Το ανάγλυφο από τη Στήλη του Bernward στο Hildesheim της Γερμανίας, που χρονολογείται στον 11^ο αιώνα μ.Χ., την απεικονίζει να χορεύει μπροστά στον Ηρώδη με τα χέρια ανοικτά και το πάνω μέρος του κορμιού της να γέρνει προς τα πίσω, σε μια ιδιαίτερα σαγηνευτική κίνηση (εικ.10). Παρομοίως, στον *Χορό της Σαλώμης*, στην πόρτα του Καθεδρικού της Rouen, η Σαλώμη χορεύει ισορροπώντας επάνω στα χέρια της, σαν ένας μεσαιωνικός ακροβάτης (εικ.11). Αργότερα, η Σαλώμη θα παίζει έναν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στη δουλειά του Caravaggio. Στο έργο του *Salome con la testa del Battista*, ο καλλιτέχνης δίνει μια μάλλον ανορθόδοξη ερμηνεία της σκηνής (εικ.12). Σύμφωνα με την Helen Langdon, ο Caravaggio «μετατρέπει την ιστορία μιας κοπέλας που τόσο εύκολα ζήτησε τον θάνατο κάποιου, σε έναν σοβαρό διαλογισμό για τη ματαιοδοξία της ζωής», και αγνοώντας την οποιαδήποτε ερωτική διάθεση, συνθέτει μια μάλλον μελαγχολική σκηνή.¹⁰¹

⁹⁹ Η Neginsky αναφέρει πως υπάρχουν ελάχιστες ιστορικές πηγές που ασχολούνται με την ιστορία της πριγκίπισσας Σαλώμης, και οι πληροφορίες που παρέχουν είναι μάλλον συγκρουόμενες. Τα γεγονότα, έτσι όπως περιγράφονται από τον Φλάβιο Ιώσηπο και τα γραπτά των Ευαγγελιστών Ματθαίου και Μάρκου έχουν σημαντικές αντιθέσεις, κυρίως σχετικά με τη χρονολογική τους πιστότητα. Από την άλλη, πολλοί μελετητές αμφισβητούν την πιθανότητα η Σαλώμη να βρισκόταν στη γιορτή που παρέθετε ο Ηρώδης στο παλάτι του, πόσο μάλλον να είχε χορέψει μπροστά του. Neginsky, *Salome*, 9-12.

¹⁰⁰ Neginsky, *Salome*, 9-12.

¹⁰¹ Kultermann, "Dance of the Seven Veils", 189. Εδώ η Kultermann παραθέτει το απόσπασμα από το βιβλίο της Helen Langdon, *Caravaggio. A Life* (London, 1998).

Θέματα σχετικά με τη βιβλική ιστορία της Σαλώμης αρχίζουν να γίνονται όλο και λιγότερο δημοφιλή κατά τον 18^ο αιώνα μέχρι και τα μέσα του 19^{ου}. Τότε είναι που η Σαλώμη θα πάρει μια εντελώς νέα μορφή στην τέχνη και τη λογοτεχνία της εποχής, μόνο για να ανανεωθεί και να ενσαρκώσει τον μεγαλύτερο ανδρικό φόβο. «Ήταν η μεταμόρφωση της περιόδου και η νέα στάση απέναντι στον πολιτισμό της Ανατολής – και την ίδια στιγμή – μια καινούργια συνειδητοποίηση της θηλυκής δύναμης».¹⁰²



Εκ.10: Σαλώμη (λεπτομέρεια), 1000, ανάγλυφο σε χαλκό, Στήλη του Bernward, Καθεδρικός του Hildesheim, Hildesheim.

¹⁰² Kultermann, “Dance of the Seven Veils”, 189.



Εικ.11: Ο Χορός της Σαλώμης (λεπτομέρεια), 13^{ος} αιώνας, ανάγλυφο σε γύψο, Καθεδρικός της Rouen, Rouen.



Εικ.12: Caravaggio, *Salome con la testa del Battista*, 1607, λάδι σε καμβά, 91.5 x 106.7 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.

2.3 Η Εδραίωση της Σαλώμης ως *Femme Fatale*

Παρόλο που η Σαλώμη εμφανίζεται αρκετά συχνά στην τέχνη πριν από τον 19^ο αιώνα, το όνομα της έχει συνδεθεί κυρίως με την περίοδο αυτή. Μάλιστα, κατά τον αιώνα αυτόν, έχουν απαριθμηθεί περίπου 2,789 γαλλικά ποιήματα γραμμένα για τη Σαλώμη, ενώ πολλοί από τους ζωγράφους της περιόδου είχαν αντλήσει έμπνευση για την απεικόνιση της, από τη λογοτεχνία και συγκεκριμένα από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Oscar Wilde.¹⁰³ Όπως ανέφερα και προηγουμένως, η περίοδος από τα μέσα του αιώνα και μετά, αποτελεί μια εποχή αλλαγών, μέσα από τις οποίες αναδύεται η καινούργια δύναμη της Νέας Γυναίκας, με ότι αυτό συνεπάγεται. Από την άλλη, οι καινούργιες διασυνδέσεις της ευρωπαϊκής ηπείρου με την «Ανατολή», θα παίξουν έναν ιδιαίτερα σημαντικό στην επιλογή βιβλικών γυναικών για την απεικόνιση της *femme fatale*. Η γοητεία για τις παραδόσεις της «Ανατολής», μετά και τις εκστρατείες του Ναπολέοντα στη Συρία και την Αίγυπτο, επηρέασε σημαντικά την ευρωπαϊκή κουλτούρα, συμπεριλαμβανομένης της μόδας και ενός νέου επιστημονικού ενδιαφέροντος, εστιασμένου στην εκ νέου ανακάλυψη του παρελθόντος.¹⁰⁴

Μία από τις σημαντικότερες συμβολές για τη στροφή της Ευρώπης προς το «ανατολίτικο» στοιχείο, υπήρξε το έργο του Γάλλου συγγραφέα Gustave Flaubert, ο οποίος γοητευμένος από τη μαγεία της «μυστηριώδους Ανατολής», ταξίδεψε στην Αίγυπτο και φρόντισε να γνωρίσει αρκετές εξωτικές γυναίκες. Στο *Salammbô* και στο *Ο Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου*, ο Flaubert ανοίγει νέες προοπτικές στη λογοτεχνική παραγωγή της Δύσης, η οποία από τη στιγμή εκείνη εγκαινιάζει μια καινούργια στάση απέναντι στη γυναικεία ψυχολογία. Μάλιστα, στην *Ηρωδιάδα*, του 1877, αφιερώνει αρκετές σελίδες για να περιγράψει τον αισθησιακό χορό της πριγκίπισσας Σαλώμης. Η περιγραφή του αυτή, αντανακλά, στην ουσία, τις προσωπικές του εμπειρίες από την Αίγυπτο και θα επηρεάσει σημαντικά ποιητές

¹⁰³ Brad Bucknell, "On 'Seeing' Salome", *ELH* 60.2 (1993), 503.

¹⁰⁴ Kultermann, "Dance of the Seven Veils", 190.

όπως ο Stéphane Mallarmé και ο Jules Laforgue. Ο τελευταίος, μάλιστα, θα παρουσιάσει για πρώτη φορά τη Σαλώμη να φιλά το κομμένο κεφάλι του Προφήτη,¹⁰⁵ σκηνή που θα δούμε να επαναλαμβάνει αργότερα και ο Wilde.¹⁰⁶

2.3.1 Η Σαλώμη του Gustave Moreau

Το 1876, ο Gustave Moreau θα εκθέσει στο Salon του Παρισιού, το έργο του *Salome Dancing Before Herod* (εικ.13), μπροστά σε ένα γοητευμένο αλλά και έκπληκτο κοινό. Ο Moreau έχει επιλέξει να επανερμηνεύσει ένα θέμα που μόλις είχε αρχίσει να επανέρχεται στην καλλιτεχνική σκηνή, από καλλιτέχνες όπως ο Puvis de Chavannes και ο Henri Regnault.¹⁰⁷ Αν και η Σαλώμη, ως θεματική, εμφανίζεται πολλές φορές στη δουλειά του, οι δύο πίνακες που θα ολοκληρώσει το 1876, *Salome Dancing Before Herod* και *L' Apparition* (εικ.14), αποτελούν ίσως τα σημαντικότερα έργα για τη μετέπειτα πορεία και εξέλιξη της βιβλικής πριγκίπισσας, στην απόλυτη ενσάρκωση της *femme fatale*.

Στο *Salome Dancing Before Herod*, η σκηνή του χορού διαδραματίζεται σε ένα εκπληκτικά μεγαλοπρεπές παλάτι. Στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης, η Σαλώμη χορεύει ντυμένη με περίτεχνα υφάσματα που ανεμίζουν γύρω της, ενώ το σώμα της καλύπτουν πολύτιμα κοσμήματα και πετράδια. Η ίδια μοιάζει σχεδόν να αιωρείται, καθώς χορεύει στις μύτες των ποδιών της, λουσιμένη σε ένα λευκό φως. Το ένα της χέρι είναι τεντωμένο μπροστά και με το άλλο ακουμπάει στο μέτωπο της ένα λευκό άνθος λωτού. Στο βάθος, ακριβώς στο κέντρο της σύνθεσης, ο βασιλιάς Ηρώδης καθισμένος σε έναν υπερυψωμένο θρόνο, παρακολουθεί τη

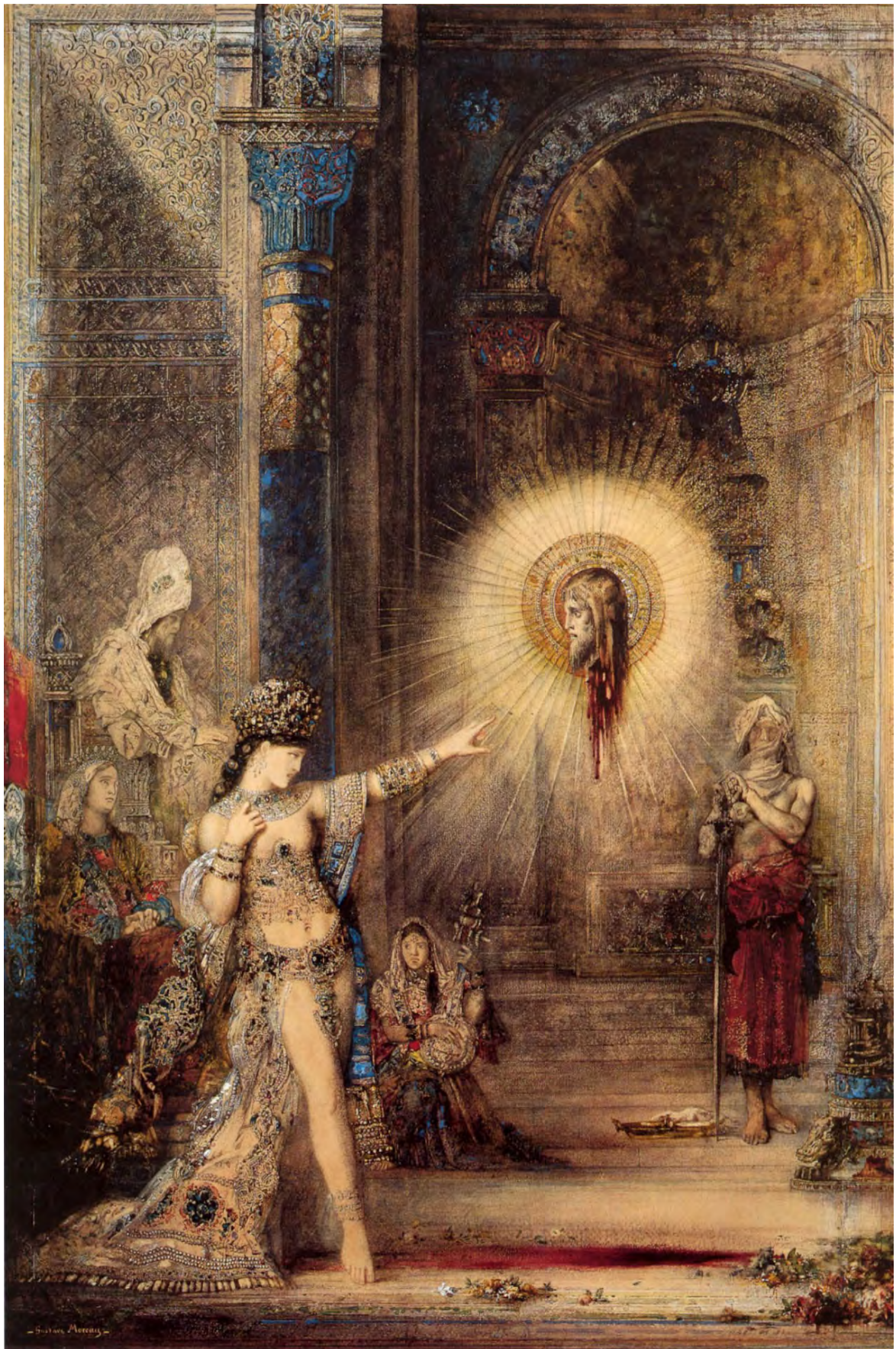
¹⁰⁵ Στο έργο του *Moralités Légendaires* (1887).

¹⁰⁶ Kultermann, “Dance of the Seven Veils”, 190-193.

¹⁰⁷ Peter Cooke, “Gustave Moreau’s ‘Salome’: The Poetics and Politics of History Painting”, *The Burlington Magazine* 149.1253 (2007), 528. Ο Cooke, σημειώνει πως η Σαλώμη βοήθησε τον Moreau να αποκαταστήσει και πάλι τη φήμη του ως ένας από τους πιο αυθεντικούς και ενδιαφέροντες εκπροσώπους της Ιστορικής Ζωγραφικής. Εν τούτοις, κατά τον 19^ο αιώνα, τα δύο του έργα *Salome Dancing Before Herod* και *L' Apparition*, απέκτησαν ιδιαίτερη φήμη όταν εμφανίστηκαν στις σελίδες του μυθιστορήματος *À Rebours* του Joris-Karl Huysmans, που εκδίδεται στο Παρίσι το 1884 και έγινε η αιτία ο Moreau να θεωρείται, λανθασμένα, από πολλούς ως ένας παρακαμιακός καλλιτέχνης. Kultermann, “Dance of the Seven Veils”, 190-193.



Εικ.13: Gustave Moreau, *Salome Dancing Before Herod*, 1876, λάδι σε καμβά, 143.5 x 104.3 εκ. Hammer Museum, Los Angeles.



Εικ.14: Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876, υδατογραφία, 105.9 x 71.98 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι.

Σαλώμη ακίνητος. Τα άχρωμα ρούχα του γίνονται ένα με το ωχρό χρώμα του προσώπου του, μοιάζοντας σχεδόν σαν νεκρός. Ανάμεσα στη Σαλώμη και στον Ηρώδη, ο εκτελεστής, σε στάση προσοχής και με το σπαθί του ανασηκωμένο, έχει το βλέμμα στραμμένο στην κόρη της Ηρωδιάδας. Στο βάθος, πίσω από τη νεαρή πριγκίπισσα, μια γυναίκα, πιθανότατα η ίδια η Ηρωδιάδα, μισοκρυμμένη ανάμεσα στις κολόνες του παλατιού, παρακολουθεί προσεκτικά τον χορό της Σαλώμης.

Από την άλλη, στο *L' Apparition*, η σκηνή φαίνεται πως διαδραματίζεται λίγο μετά τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη. Και πάλι σε πρώτο πλάνο η Σαλώμη, αυτή τη φορά ημίγυμνη, με το στήθος της ακάλυπτο. Το σώμα της στραμμένο προς τον θεατή, αναγκάζει το βλέμμα του παρατηρητή να την κοιτάξει, ενώ ο τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται επάνω της τα κοσμήματα στρέφει την προσοχή στο στήθος και στα γεννητικά της όργανα.¹⁰⁸ Το ματωμένο κεφάλι του Βαπτιστή, αιωρείται μπροστά της, λάμποντας μέσα σε ένα χρυσό δίσκο από αχτίδες φως. Οι δυο τους κοιτάζονται κατάματα και το φως από το φωτοστέφανο του Ιωάννη φωτίζει το σώμα της πριγκίπισσας, κάνοντας τα κοσμήματα που την καλύπτουν να λάμπουν. Η Σαλώμη έχει και πάλι το ένα χέρι τεντωμένο, αυτή τη φορά προς τον Ιωάννη, μοιάζοντας να θέλει να τον αγγίξει, ενώ με το άλλο ακουμπάει διστακτικά το στήθος της. Η ίδια μοιάζει σχεδόν τρομαγμένη από το όραμα που βλέπει μπροστά της. Στο βάθος, ο Ηρώδης, και πάλι καθισμένος στον υπερυψωμένο θρόνο του, αυτή τη φορά προς τα δεξιά του έργου. Με το βλέμμα του στραμμένο προς το πάτωμα δείχνει, και πάλι, σαν νεκρός. Καμία από τις υπόλοιπες μορφές της σύνθεσης δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται την παρουσία του Προφήτη ανάμεσα τους. Ακόμη και ο εκτελεστής του Ιωάννη, που στέκεται στα δεξιά, κοιτάει ανάμεσα από τον μανδύα του κατευθείαν στο γυμνό σώμα της Σαλώμης, αγνοώντας την οπτασία του Αγίου που προβάλλεται μπροστά του.

¹⁰⁸ Bucknell, "On 'Seeing' Salome", 513.

Οι κριτικοί της εποχής δεν άργησαν να αναγνωρίσουν την προσπάθεια του Moreau να συγκροτήσει μια σύνθεση εμπνευσμένη από ένα συνονθύλευμα αρχαίων πολιτισμών, χρησιμοποιώντας διακοσμητικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία αντλούμενα από μνημεία τόσο διαφορετικά μεταξύ τους. Μοτίβα από την εκκλησιαστική, ρωμαϊκή, αιγυπτιακή, ινδική και κινεζική τέχνη δεσπόζουν και στα δύο έργα, ενώ το υπέρλαμπρο παλάτι του Ηρώδη θυμίζει μνημεία όπως η Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη και η Μεθκίτα της Κόρδοβας στην Ισπανία.¹⁰⁹ Επιπρόσθετα, μια πιο προσεκτική ματιά στα δύο έργα και στις εικονογραφικές πηγές που χρησιμοποιεί ο Moreau, αποκαλύπτει μια συσσώρευση συμβόλων που συνδέουν τη Σαλώμη με την έννοια του πάθους και του κακού. Ο Peter Cooke, σημειώνει τις παρατηρήσεις του Pierre-Louis Mathieu για το πρώτο έργο του Moreau, *Salome Dancing Before Herod*. Σύμφωνα με τον Mathieu:

Το λευκό λουλούδι λωτού που κρατάει, είναι σύμβολο της σαρκικής ευχαρίστησης. Απέναντι της ένας μαύρος πάνθηρας, σύμβολο της σφοδρής επιθυμίας [...] η Ηρωδιάδα κρατάει στο χέρι της μια βεντάλια από φτερά παγωνιού, ακόμη ένα σύμβολο λαγνείας. Πάνω από τον θρόνο του Ηρώδη, δεσπόζει ένα άγαλμα της μεγάλης θεάς Νταϊάνας της Εφέσου, με τη διπλή σειρά από στήθη, μια εικόνα γονιμότητας. Είναι πλαισιωμένη από δύο αγάλματα του Ahriman, του Περσικού θεού του Κακού. Τέλος, στην αριστερή άκρη της σύνθεσης, μια μεγάλη ανάγλυφη παράσταση με την εικόνα μιας Σφίγγας, να κρατά στα νύχια της το σώμα ενός αρσενικού θύματος.¹¹⁰

Η εικονογράφηση της Σαλώμης του Moreau, είναι τελικά ιδιαίτερα περίπλοκη και πλούσια σε συμβολισμούς. Ο ίδιος, ανέφερε στις σημειώσεις του πως ήθελε να δημιουργήσει την εικόνα μιας γοητευτικής μάγισσας.¹¹¹ Στα μάτια του, η Σαλώμη ενσάρκωνε την επικίνδυνη δύναμη της μοιραίας γυναίκας. Οι ανδρικές φιγούρες στα δύο έργα, είναι πλέον παθητικοί και ανίκανοι μάρτυρες, μπροστά σε μία Σαλώμη που μετατρέπεται σιγά σιγά σε μια από τις πιο

¹⁰⁹ Cooke, "Gustave Moreau's 'Salome'", 529.

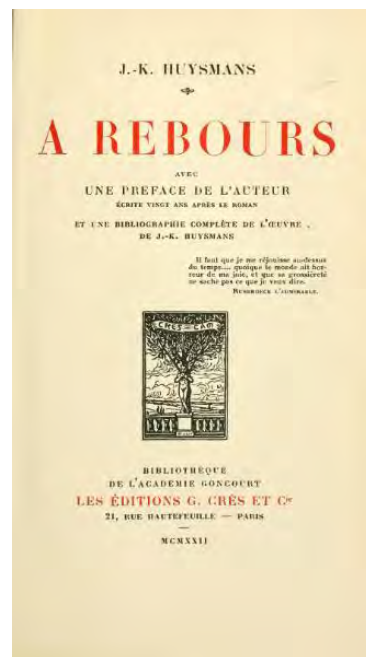
¹¹⁰ Στο ίδιο, 531.

¹¹¹ Στο ίδιο, 532.

αξιωματικότερες εικόνες της *femme fatale* στη Δυτική τέχνη.¹¹² Όλοι αυτοί οι συμβολισμοί και το μυστήριο που εξασφαλίζει ο Moreau στις δύο αυτές αποτυπώσεις της Σαλώμης, θα επηρεάσουν και θα εξάψουν τη φαντασία αρκετών καλλιτεχνών που θα παρουσιάσουν αργότερα τη βιβλική πριγκίπισσα ως τον απόλυτο εκπρόσωπο του Κακού.

2.3.2 *À Rebours*¹¹³

Τα δύο έργα του Moreau που αναλύθηκαν πιο πάνω, παρά την αξιοσημείωτη εικονογραφική και στιλιστική πρωτοτυπία τους, οφείλουν τη φήμη τους σε ένα λογοτεχνικό έργο, το *À Rebours* (1884)¹¹⁴ (εικ.15) του Γάλλου νοβελίστα Joris-Karl Huysmans (εικ.16). Την εποχή που δημοσιεύεται το έργο, ο Huysmans ήταν ήδη ένας πολύ γνωστός κριτικός τέχνης και αρκετοί καλλιτέχνες, όπως οι Odilon Redon και Stéphane Mallarmé, βρήκαν στο μυθιστόρημα του Huysmans έμπνευση για τη δική τους καλλιτεχνική παραγωγή.¹¹⁵ Ο ίδιος ο Huysmans θεωρούσε τον Moreau ως μια προσωπικότητα σχεδόν μυθική. Μάλιστα, στο *À Rebours*, αναφέρεται στον «αιώνια θλιμμένο καλλιτέχνη» ως έναν «μυστικιστή ειδωλολάτρη», που βρίσκεται κάπου απομακρυσμένος από τον κόσμο, «στοιχειωμένος από τα σύμβολα υπεράνθρωπων διαστροφών και ερώτων, θεϊκών ακολασιών που διαπράττονται δίχως ασωτία, δίχως ελπίδα».¹¹⁶



Εικ.15: Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, εξώφυλλο, 1884.

¹¹² Cooke, "Gustave Moreau's 'Salome'", 533-536.

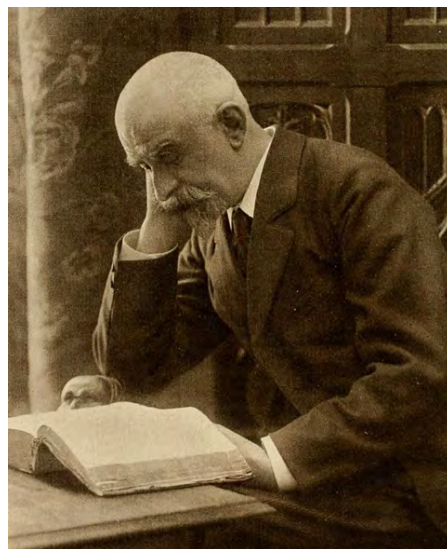
¹¹³ Δανείζομαι τον τίτλο του υποκεφαλαίου μου, από τον γαλλικό τίτλο του μυθιστορήματος του Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*.

¹¹⁴ Στη βιβλιογραφία το έργο αναφέρεται συχνά με τον αγγλικό του τίτλο *Against Nature*.

¹¹⁵ Gudrum Schubert, "Women and Symbolism: Imagery and Theory", *Oxford Art Journal* 3.1 (1980), 32.

¹¹⁶ Cooke, "Symbolism", 313.

Στο υπερβολικά λεπτομερές κείμενο που εκδίδει το 1884, ο Huysmans περιγράφει την ιστορία του Jean des Esseintes, ενός νεαρού γόνου μιας πλούσιας οικογένειας, ο οποίος αηδιασμένος από την κενότητα της ανθρώπινης κοινωνίας της εποχής του, αποφασίζει να αποσυρθεί σε μια απομονωμένη έπαυλη, λίγο έξω από το Παρίσι. Το έργο αποτελεί, στην ουσία, μια καταγραφή των αναμνήσεων και των γούστων του νευρωτικού πρωταγωνιστή στην τέχνη, τη λογοτεχνία, τη μουσική



Εικ.16: Joris-Karl Huysmans, 1895, φωτογραφία.

και τη θρησκεία. Αρκετές σελίδες αφιερώνονται στις περιγραφές του Esseintes για τη Σαλώμη του Moreau. Ο πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος, αγοράζει τα δύο έργα, *Salome Dancing before Herod* και *L' Apparition* και τα παρατηρεί με έντονο ενδιαφέρον κάθε βράδυ. Ξεκινώντας από το πρώτο έργο, και αφού εξετάζει προσεκτικά όλους τους συμμετέχοντες της σκηνής, ο Huysmans μας δίνει μια εξαιρετική περιγραφή του χορού της Σαλώμης, περιγραφή που θα συνοψίσει τον μισογυνισμό του συγγραφέα και θα καταστήσει τη μορφή της το αρχέτυπο της *femme fatale*:

[...] Δεν είναι πια μόνο η χορεύτρια που, με το αδιάντροπο λίκνισμα των γοφών της, εκμαιεύει μια κραυγή πόθου και λαγνείας από έναν γέροντα· που καταλύει την αποφασιστικότητα, δαμάζει τη βούληση ενός βασιλιά, με την ταλάντωση του στήθους της, τους κυματισμούς της κοιλιάς της, τα σκιρτήματα των λαγόνων της· γινόταν, κατά μια έννοια, η θεότητα της ακατάλυτης Λαγνείας, η θεά της αθάνατης Υστερίας, η καταραμένη Ομορφιά, η περιούσια μεταξύ όλων των άλλων εξαιτίας αυτού του καταληπτικού παροξυσμού που σκλήρυνε τη σάρκα της και πέτρωσε τους μυς της· το τερατώδες, απαθές, ανεύθυνο, παγερό Κτήνος, που, σαν την Ελένη της Αρχαιότητας, δηλητηριάζει όποιον την πλησιάσει, όποιον την κοιτάξει, όποιον την αγγίξει.¹¹⁷

Ο Brad Bucknell, παραπέμποντας στον Meltzer, αναφέρει πως αυτοί οι αναστοχασμοί του Esseintes για τα δύο έργα, είχαν ως στόχο να προκαλέσουν τον διαχωρισμό ανάμεσα στην

¹¹⁷ Huysmans, *Ανάστροφα*, 108-109.

τέχνη και στην ίδια τη ζωή, ανάμεσα στο άψυχο και το έμψυχο. Οι παρεμβολές ανάμεσα στους πίνακες που περιγράφει ο Huysmans, κατά κάποιον τρόπο τους αναδιαμορφώνουν, και μέσα από τις ονειροπολήσεις του πρωταγωνιστή, οι σκηνές επεκτείνονται πέρα από τα όρια της εικόνας και από αυτό που παριστάνουν.¹¹⁸ Σύμφωνα με τον Meltzer, παρόλο που οι περιγραφές για την κίνηση της Σαλώμης και την ένταση της στιγμής που κυριαρχεί στα δύο έργα, κανονικά θα αποτελούσαν μια προσπάθεια να της αποδοθεί ζωή, εν τούτοις αυτό που καταφέρει ο Huysmans είναι να της προσδώσει ένα είδος «αισθητικά κτηνώδους ποιότητας».¹¹⁹

Η γυναίκα που περιγράφεται από τον Esseintes είναι κάθε άλλο παρά ανθρώπινη. Καθώς παρατηρεί το δεύτερο έργο του Moreau, *L' Apparition*, ο ήρωας παίρνει με κάποιον τρόπο τη θέση του Ηρώδη, μένοντας όπως και ο «γέρον βασιλιάς» σαστισμένος και εξουθενωμένος από την παρουσία της πριγκίπισσας, στην οποία «η φρίκη της ανθρώπινης ύπαρξης» είναι τώρα πέρα για πέρα ξεκάθαρη.¹²⁰ Το βλέμμα του Ηρώδη, γίνεται το βλέμμα του Esseintes, γίνεται το βλέμμα του Huysmans και κατ' επέκταση το βλέμμα του αναγνώστη. Έτσι, η Σαλώμη μετατρέπεται σε μια μορφή αιώνια και αθάνατη, αφού αφαιρείται από το πλαίσιο ενός προκαθορισμένου χώρου και χρόνου.¹²¹ Η Σαλώμη που περιγράφεται στο *À Rebours*, είναι μια *femme fatale*, μια γυναίκα που σαγηνεύει με την κίνηση του κορμιού της, μοιάζοντας σχεδόν να έχει κάτι το δαιμονικό και το δηλητηριώδες επάνω της. Ο πρωταγωνιστής του Huysmans, καταλήγει τελικά στο συμπέρασμα πως η Σαλώμη μοιάζει να διαθέτει δύο αντίθετες πλευρές: το καλό και το κακό. Είναι, ταυτόχρονα, μια αθώα ερωμένη και μια γυναίκα χαμηλών ηθών.¹²²

Σε αυτή την ασυγκίνητη, άσπλαχνη φιγούρα, σε αυτό το αθώο και επικίνδυνο είδωλο [...] σε τούτη εδώ την εικόνα, ήταν πραγματικά μια πόρνη· υπάκουε στην αδυσώπητη και παθιασμένη γυναικεία ιδιοσυγκρασία της· ζούσε ξανά, πιο εκλεπτυσμένη και

¹¹⁸ Bucknell, "On 'Seeing' Salome", 508.

¹¹⁹ Στο ίδιο, 511.

¹²⁰ Huysmans, *Ανάστροφα*, 112.

¹²¹ Bucknell, "On 'Seeing' Salome", 512.

¹²² Kultermann, "Dance of the Seven Veils", 194.

βάρβαρη, πιο μυσαρή και εξαισία· αφύπνιζε πιο ζωντανά τις χαυνωμένες αισθήσεις του άνδρα, γοήτευε και δάμαζε με μεγαλύτερη σιγουριά τη βούληση του με τα θέληγτρα της, θέληγτρα μεγάλου αφροδίσιου άνθους που έχει βλαστήσει σε ανίερα φυτώρια, που έχει μεγαλώσει σε ασεβή θερμοκήπια.¹²³

2.3.3 Oscar Wilde και Σαλώμη



Εικ.17: Napoleon Sarony, *Oscar Wilde*, 1882, φωτογραφία.

Όταν ο Wilde (εικ.17) θα συγγράψει το θεατρικό του έργο *Salomé* (1891), ο ίδιος θα έχει ήδη γνωρίσει τη Σαλώμη μέσα από εκδοχές μεγάλων καλλιτεχνών όπως του Rubens, του Bernardino Luini και του Regnault (εικ.18).¹²⁴ Παρόλα αυτά, το 1902,

ο Enrique Gomez Carillo, στενός φίλος του

Oscar Wilde, θα περιγράψει σε ένα άρθρο του την ιδιαίτερη σχέση του συγγραφέα με τη Σαλώμη του Gustave Moreau. Σύμφωνα με τον Carillo, ο Wilde απέρριψε έντονα την εκδοχή της Σαλώμης του Regnault, αναφέροντας πως μοιάζει περισσότερο με μια κακόγουστη τσιγγάνα παρά με πριγκίπισσα.¹²⁵ Πράγματι, αυτοί οι πίνακες, ήταν ανεπαρκείς για τον Wilde. Η εβραία γυναίκα, με τα μαύρα μαλλιά που πόζαρε στο ατελιέ του Regnault, αποτυγχάνει τελείως να αποδώσει τη διεστραμμένη και δαιμονική σεξουαλικότητα που ο Wilde επιθυμούσε.¹²⁶ Από την άλλη, στα έργα του Moreau, ο Wilde έβρισκε τη μοναδική απεικόνιση της Σαλώμης που μπορούσε τελικά να αποδώσει τη γεμάτη ψυχή, «θεική κόρη της

¹²³ Huysmans, *Ανάστροφα*, 112.

¹²⁴ Η Carmen Trammell Skaggs, παραθέτει στις σημειώσεις της, τον βιογράφο του Oscar Wilde, Richard Ellmann. Σύμφωνα με τον Ellmann, ο Wilde σχεδίαζε τη συγγραφή της *Salomé*, ήδη από το 1890. Σε μια επίσκεψη του στον Λόρδο Francis Hope, ο Wilde παρατηρεί ένα ανάγλυφο της Σαλώμης, που την παρουσίαζε να χορεύει ισορροπώντας στα χέρια της. Στη θέα της εικόνας ο Wilde αναφώνησε: «La bella donna della mia mente», και τη στιγμή εκείνη πήρε την απόφαση να γράψει για τη Σαλώμη. Skaggs, “Modernity’s Revision”, 138.

¹²⁵ Sully, “Challenging the Stereotype”, 48-50.

¹²⁶ Elliot L. Gilbert, “‘Tumult of Images’: Wilde, Beardsley, and ‘Salome’”, *Victorian Studies* 26.2 (1983), 138.

Ηρωδιάδας».¹²⁷ Μια παθητική Σαλώμη δεν ήταν ικανοποιητική για αυτόν. Σύμφωνα με τον βιογράφο του, Richard Ellmann, ο Wilde παραπονιόταν για την υπερβολική υπακοή της βιβλικής φιγούρας, που παθητικά παραδίδει το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή στη μητέρα της. Αυτή η «ανεπάρκεια» στο κείμενο, δήλωσε ο ίδιος, είχε καταστήσει απαραίτητη τη μετατροπή της, με κάποιον τρόπο, «στο βασικό λουλούδι του διεστραμμένου κήπου».¹²⁸

Ο Gomez Carillo σημειώνει πως η σχέση του Wilde με τη μορφή της Σαλώμης ήταν σχέση, σχεδόν, εμμονική. Ο Wilde μιλούσε συνεχώς γι' αυτήν, ενώ συνήθιζε να κάθεται με τις ώρες μπροστά σε βιτρίνες, παρατηρώντας πετράδια και κοσμήματα, προσπαθώντας να φανταστεί το τέλειο κόσμημα που θα μπορούσε να στολίσει «το σώμα του ειδώλου του».¹²⁹ Σύμφωνα με τον Udo Kultermann, ο Wilde είχε τόσο πολύ ταυτιστεί με την ηρωίδα του, που όταν χρειάστηκε να την υπερασπιστεί, αναφώνησε: «Salome c' est moi!», αντιγράφοντας την απάντηση του Flaubert για τη δική του *Madame Bovary*.¹³⁰ Υπάρχει, μάλιστα, μια αξιοσημείωτη φωτογραφία βγαλμένη γύρω στα 1890 στο Παρίσι, με τον ίδιο τον Wilde να ποζάρει ως Σαλώμη. Φορώντας ανατολίτικο φόρεμα, στολισμένος με κοσμήματα και περούκα, βρίσκεται γονατιστός, με τα χέρια τεντωμένα προς ένα κομμένο κεφάλι, τοποθετημένο σε ένα δίσκο (εικ.19).¹³¹

Πράγματι, ο Wilde θα επιλέξει να αποδώσει τη δική του εκδοχή της Σαλώμης το 1891, με τη μορφή ενός θεατρικού έργου. Μαζί με την εικονογράφηση από τον Aubrey Beardsley και τη μουσική επένδυση του Richard Strauss, στην ομώνυμη όπερα του, έχουμε ένα από τα πιο σημαντικά έργα τέχνης του 19^{ου} αιώνα. Επηρεασμένος από τη δουλειά των Flaubert,

¹²⁷ Sully, “Challenging the Stereotype”, 48-50.

¹²⁸ Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (New York: Vintage Books, 1988), 1029.

¹²⁹ Gomez Carrillo, “How Oscar Wilde Dreamed of Salome”, στο *Oscar Wilde*, επιμ. E.H Mikhail (London: Palgrave Macmillan, 1979), 192-193.

¹³⁰ Kultermann, “Dance of the Seven Veils”, 194.

¹³¹ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle* (London: Virago Press, 1992), 156.

Mallarmé, Huysmans και άλλων, θα δώσει ένα εντελώς καινούργιο νόημα στη βιβλική Σαλώμη.¹³² Η Σαλώμη που χορεύει τον χορό των επτά πέπλων, έτσι όπως τη φανταζόμαστε σήμερα, αποτελεί, τελικά, προϊόν μιας μυθικής φιγούρας που αναγεννήθηκε στη φαντασία του Wilde και πήρε ζωή από τον Strauss και πολύ λίγη σχέση έχει με το νεαρό, ανώνυμο κορίτσι της Βίβλου.¹³³



Εικ.18: Henri Regnault, *Salomé*, 1870, λάδι σε καμβά, 160 x 101 εκ. Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

¹³² Kultermann, “Dance of the Seven Veils”, 195.

¹³³ Skaggs, “Modernity’s Revision”, 125.



Εικ.19: *Oscar Wilde*, 1890, φωτογραφία, Collection Guillot de Saix, Παρίσι.

2.3.4 «Σκεπάστε τη Σελήνη!»¹³⁴

«Στ' αλήθεια, πόσο όμορφη φέγγει απόψε η πριγκίπισσα Σαλώμη!», αναρωτιέται ο Νεαρός Σύριος στην εισαγωγική αυτή φράση του έργου.¹³⁵ Ως απάντηση, ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας φαίνεται να μιλάει για το φεγγάρι:

ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ ΤΗΣ ΗΡΩΔΙΑΔΑΣ: Δες τη Σελήνη. Δες πόσο παράξενη μοιάζει! Είναι σαν ίσκιος που σηκώνεται απ' το μνήμα. Σαν φάντασμα αρχαίας νεκρής. Θαρρείς να γυρεύει άλλου νεκρούς, να ανταμωθεί μαζί τους.

ΝΕΑΡΟΣ ΣΥΡΙΟΣ: Πόσο παράξενη! Σαν μικρή πριγκίπισσα που φορά ένα κίτρινο πέπλο. Τα πόδια της ασημένια. Σαν δύο λευκά περιστέρια. Θα 'λεγε κανείς πως χορεύει.¹³⁶

Παρόμοιοι διάλογοι, με το φεγγάρι να αποτελεί μια δυσσείωνη και επαναλαμβανόμενη παρουσία, συνεχίζονται και σε άλλα σημεία του έργου.¹³⁷ Και ενώ ο Νεαρός Σύριος και ο Ακόλουθος μιλάνε για δύο διαφορετικά πράγματα, ο τρόπος με τον οποίο ανταποκρίνονται ο ένας τον άλλον συντακτικά, καθώς και η επανάληψη της σύνταξης, των λέξεων και της προσομοίωσης, δείχνει πως αναφέρονται στην ίδια γυναίκα, χρησιμοποιώντας μεταφορικές περιγραφές της θηλυκής εικόνας. Ο Bucknell, υποστηρίζει πώς παραδοσιακά το φεγγάρι θεωρείτο σύμβολο θηλυκότητας. Επομένως, στον Wilde η γυναίκα και το φεγγάρι συγχέονται τώρα σε ένα σώμα. Η Σαλώμη είναι η Σελήνη και η Σελήνη είναι η Σαλώμη.¹³⁸

Και πράγματι, η νεαρή πριγκίπισσα είναι πάρα πολύ όμορφη, είναι όμως και πολύ επικίνδυνη, τόσο επικίνδυνη που «μοιάζει να τη φωτίζει ο ίδιος ο θάνατος». Το βλέμμα παίζει εδώ έναν πολύ σημαντικό ρόλο, και κυρίως το βλέμμα της ίδιας της ηρωίδας. Το κοίταγμα και

¹³⁴ Δανείζομαι τον τίτλο του υποκεφαλαίου μου από τη *Salomé* του Oscar Wilde. Στην τελευταία σκηνή του έργου, ο Ηρώδης απευθυνόμενος στους δούλους του φωνάζει: «Σβήστε τους πυρσούς. Σκεπάστε τη Σελήνη! Κρύψτε τ' άστρα!». Όσκαρ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, επιμ. Χαρά Σύρου και Θανάσης Τριαρίδης (Αθήνα: Gutenberg, 2016), 16. Στο έργο η Σελήνη συσχετίζεται συχνά με την ίδια τη Σαλώμη.

¹³⁵ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, 41.

¹³⁶ Στο ίδιο, 16.

¹³⁷ Skaggs, "Modernity's Revision", 129.

¹³⁸ Bucknell, "On 'Seeing' Salome", 515-516.

μόνο της Σαλώμης αποδεικνύεται δολοφονικό. Ο Νεαρός Σύριος, τρελά ερωτευμένος μαζί της, δεν μπορεί να πάρει το βλέμμα του από τη Σαλώμη: «Πάρε το βλέμμα σου απ' αυτήν. Δεν κάνει να ρουφηχτείς μέσα της. Θα γεννηθεί το κακό» τον προειδοποιεί επανειλημμένα ο Ακόλουθος της Ηρωδιάδας.¹³⁹ Παρόλα αυτά, το κακό πράγματι γεννιέται και ο ερωτευμένος νεαρός αυτοκτονεί, όταν αντιλαμβάνεται πως η αγαπημένη του επιλέγει να κοιτάξει τον Προφήτη Ιωάννη και όχι εκείνον. Τότε, ο Ακόλουθος ρίχνει το φταίξιμο στον εαυτό του, που δεν κατάφερε να κρύψει τον άτυχο νεαρό από το βλέμμα της Σαλώμης: «Αχ, γιατί δεν τον έκρυπα απ' τη Σελήνη; Αν τον είχα κρύψει σε μια σπηλιά, δεν θα τον είχε δει».¹⁴⁰ Ακόμη και ο ίδιος ο Ιωάννης, αρνείται να κοιτάξει τη Σαλώμη ή να την αφήσει να τον κοιτάξει εκείνη, λες και το βλέμμα της και μόνο μπορεί να του κάνει κακό: «Δεν θέλω να σε κοιτάζω. Τα μάτια σου είναι δυό τρύπες του Κενού. Κι έχουνε δόντια. Είσαι καταραμένη, Σαλώμη. Είσαι τα δόντια που σε τρώνε».¹⁴¹

Πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα, ο Wilde, χρησιμοποιεί την ιδέα του βλέμματος που κοιτάει το αντικείμενο του πόθου του, για να δημιουργήσει ένα μοτίβο σχέσεων πάθους, αντικειμενοποίησης και απόρριψης. Ο Νεαρός Σύριος πρώτος στρέφει το πάθος και το βλέμμα του στη Σαλώμη, η οποία τον αγνοεί ακόμη κι όταν εκείνος πεθαίνει. Στη συνέχεια, η Σαλώμη αντικειμενοποιείται από το βλέμμα του Ηρώδη, που την κοιτάει με πόθο και λαχτάρα. Και πάλι η Σαλώμη τον αγνοεί. Τελικά, η ίδια στρέφει το βλέμμα της στον Ιωάννη, παρόλο που αυτός την απορρίπτει.¹⁴²

ΣΑΛΩΜΗ: [...] Με το στόμα σου είμαι ερωτευμένη, Ιωάννη. Το στόμα σου είναι αιμάτινο άνθος πάνω σε φιλντισένιο πύργο [...] Δεν υπάρχει τίποτα στον κόσμο τόσο ματωμένο όσο το στόμα σου... Άφησε με να πάρω το στόμα σου.

¹³⁹ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, 51.

¹⁴⁰ Στο ίδιο, 85.

¹⁴¹ Στο ίδιο, 87.

¹⁴² Skaggs, "Modernity's Revision", 131.

ΙΩΑΝΝΗΣ: Είσαι γέννημα της Βαβυλώνας και τον Σοδόμων. Όταν με ζυγώσεις, το στόμα μου θα γίνει δέρμα.

ΣΑΛΩΜΗ: Θα το πάρω το στόμα σου, Ιωάννη. Θα το πάρω.¹⁴³

Η Σαλώμη, η τρομαχτική αυτή μορφή της ματωμένης Σελήνης, αρνείται να δεχτεί την απόρριψη του Προφήτη. Χορεύει τον χορό των επτά πέπλων και ως αντάλλαγμα ζητά από τον Ηρώδη το κεφάλι του Ιωάννη, επάνω σε ασημένιο δίσκο. Στην τελευταία σκηνή του έργου, η Σαλώμη μοιάζει σαν ένα τέρας που μόλις έχει σκοτώσει το θύμα της. Απευθύνεται στο κομμένο κεφάλι του Βαπτιστή λέγοντας:

Ω... Πήρα το στόμα σου, Ιωάννη... Μέχρι την άκρη της κόλασης και μέχρι το κέντρο του μυαλού μου... Το πήρα και μου γλύκανε το στόμα και μου πίκρανε τα σωθικά. Να 'ναι αυτή η γεύση του αίματος; Ή μήπως να 'ναι η γεύση της αγάπης; Λένε πως η αληθινή αγάπη είναι ολόπικρη. Τι σημασία όμως έχει; Τι σημασία έχει; Εγώ πήρα το στόμα σου Ιωάννη. Πήρα το στόμα σου μέχρι το τέλος [...].¹⁴⁴

Ο Wilde καταφέρνει να μετατρέψει τη γυναικεία ομορφιά, την απίστευτη ομορφιά της Σαλώμης, από κάτι που θα προκαλούσε θαυμασμό και έμπνευση σε ξεκάθαρο τρόμο. Η δική του Σαλώμη είναι μια γυναίκα που ξεχειλίζει από σεξουαλικότητα αλλά και ναρκισσισμό, κάτι που την κάνει ικανή να κυριαρχήσει απέναντι στο αρσενικό. Έτσι, μετατρέποντας την στην απόλυτη παρακματική φιγούρα, αυτήν της *femme fatale*, η νεαρή κόρη της Ηρωδιάδας που συναντάμε στις Γραφές, χάνει την αθωότητα της και παύει πλέον να αποτελεί ένα ευάλωτο παιδί. Η Carmen Trammell Skaggs, υποστηρίζει μια ενδιαφέρουσα θεωρία, σύμφωνα με την οποία ο τρόπος με τον οποίον ο Wilde αποτυπώνει τη γυναικεία ιδιοσυγκρασία, ίσως να οφείλεται στις δικές του προσωπικές απόψεις σχετικά με την ανικανότητα των γυναικών να ενσαρκώσουν την πραγματική ομορφιά. Για τον ίδιο, η ομορφιά είναι προνόμιο των ανδρών. Οι γυναίκες μπορούν να είναι μεγαλοπρεπείς, όταν ντύνονται με γούστο, αλλά ποτέ όμορφες,

¹⁴³ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, 79-83.

¹⁴⁴ Στο ίδιο, 169.

διότι η ομορφιά αποτελεί αντανάκλαση της ψυχής.¹⁴⁵ Και φυσικά πώς μπορεί η γυναικεία ψυχή να διαθέτει ομορφιά;

Τελικά, ο παρακμιακός συγγραφέας καταφέρνει να παρουσιάσει με μαεστρία το χάσμα των ανθρωπίνων συναισθημάτων, «τόσο των άγριων όσο και των ευγενών αξιών», που η ανθρωπότητα είναι ικανή να φτάσει, εξετάζοντας τις βαθιά ριζωμένες έμφυλες ιδεολογίες και τις σεξουαλικές διαστρεβλώσεις στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα.¹⁴⁶ Η παθητική κόρη της Ηρωδιάδας που γνωρίσαμε στη βιβλική ιστορία, μετατρέπεται τώρα σε μια κλασσική *femme fatale*, με διεφθαρμένες και διαβολικές προθέσεις. Γίνεται το σύμβολο της γυναίκας που δηλητηριάζει, καταστρέφει, ευνουχίζει τον άνδρα, άμεσα συνδεδεμένη με την έννοια του έρωτα και ταυτόχρονα του θανάτου. Στην ουσία, ο Wilde δίνει στη Σαλώμη νόημα, σκοπό, ψυχή και προσωπικότητα.¹⁴⁷

2.3.5 Η Εικονογράφηση του Aubrey Beardsley

Η Σαλώμη του Wilde, επρόκειτο να ανεβεί για πρώτη φορά στη θεατρική σκηνή του Λονδίνου, το 1892, με τη Sarah Bernhardt στον κεντρικό ρόλο. Τελικά, το έργο δεν έπαιξε ποτέ στην Αγγλία, αφού απαγορεύτηκε από τις Αρχές, εξαιτίας ενός παλαιού νόμου που δεν επέτρεπε την αναπαράσταση βιβλικών θεμάτων στο θέατρο. Τελικά, η παράσταση θα κάνει πρεμιέρα το 1896 στο Παρίσι, στο Théâtre-de-Oeuvre, σε σκηνοθεσία του Paul Serusier, με τη Lina Munte στον ρόλο της Σαλώμης.¹⁴⁸

Λίγα χρόνια πριν, το 1893 η *Salomé* μεταφράζεται και εκδίδεται στην αγγλική γλώσσα, σε ένα βιβλίο εικονογραφημένο από τον Aubrey Beardsley. Η εικονογράφηση του Beardsley,

¹⁴⁵ Skaggs, “Modernity’s Revision”, 127.

¹⁴⁶ Στο ίδιο, 125.

¹⁴⁷ Kultermann, “Dance of the Seven Veils”, 195.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, 195.

παρείχε ως επιπρόσθετο στοιχείο την οπτική αναπαράσταση της Σαλώμης, προκαλώντας έντονο ενδιαφέρον αλλά και αρκετές διαμάχες. Μάλιστα, ο ίδιος ο Wilde, φαίνεται πως δεν έμεινε καθόλου ευχαριστημένος από τη δουλειά του Beardsley. Παρόλο που σε ολόκληρη την εικονογράφηση εμπεριέχεται έντονα το στοιχείο της βίας και του θανάτου, πολλά από τα σχέδια της Σαλώμης ήταν μάλλον άσχετα ως προς το κείμενο. Για παράδειγμα, στο έργο δεν υπάρχει καμία σκηνή στην οποία η Σαλώμη να απολαμβάνει τη φροντίδα των μαλλιών



Εικ.20: Aubrey Beardsley, *The Toilette of Salome*, 1893, μαύρο μελάνι σε χαρτί.

της από κάποια υπηρέτρια, πόσο μάλλον σε ένα boudoir γεμάτο με γνωστά λογοτεχνικά έργα του 19^{ου} αιώνα (εικ.20).¹⁴⁹ Στην ουσία, τα σχέδια του Beardsley δεν ακολουθούσαν ακριβώς το γραπτό έργο του Wilde, αλλά αποτέλεσαν εικόνες που προσέθεταν στο νόημα του κειμένου, με νέα, καινοτόμα στοιχεία, αποτελώντας τελικά μια ισχυρή δήλωση του οράματος του ίδιου του συγγραφέα.¹⁵⁰

Ανάμεσα στις εικόνες που διακοσμούν την αγγλική έκδοση της *Salomé*, το *The Climax* (εικ.21) καθρεφτίζει με ακρίβεια την έννοια της τρομαχτικής *femme fatale*. Η Σαλώμη, γονατισμένη μπροστά από ένα λευκό ημικόκλιο, πιθανότατα το φεγγάρι, με τα τμήματα των μαλλιών της να «χορεύουν» σαν φίδια, κρατάει κοντά στο πρόσωπο της το κομμένο κεφάλι

¹⁴⁹ Gilbert, “Tumult of Images”, 136.

¹⁵⁰ Kultermann, “Dance of the Seven Veils”, 195.

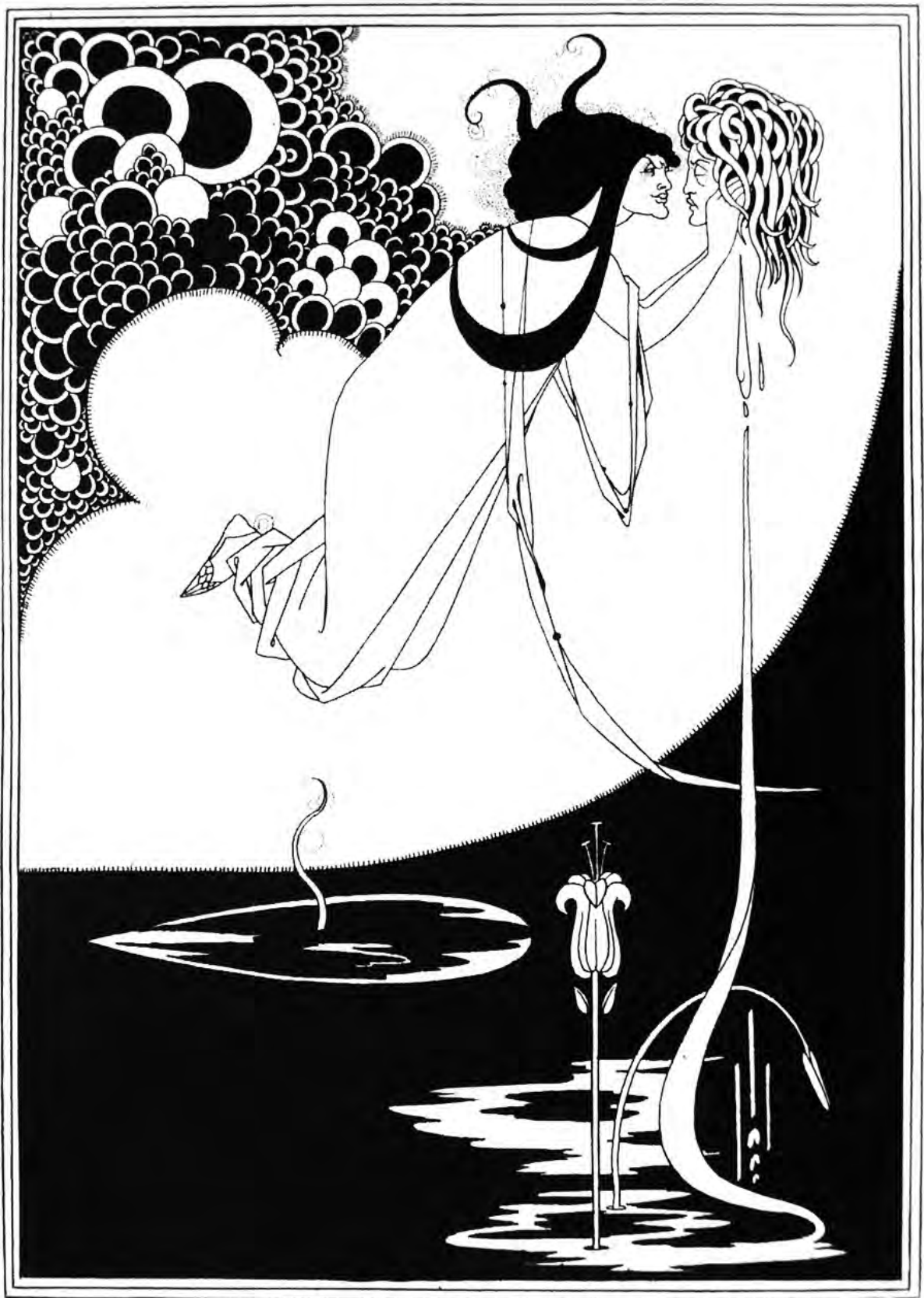
του Βαπτιστή. Τα μαλλιά του Ιωάννη μοιάζουν ακόμη περισσότερο με φίδια. Το σώμα της αιωρείται πάνω από μια μαύρη λίμνη, μέσα στην οποία στάζει το λευκό αίμα από το κομμένο κεφάλι. Στο σημείο όπου το αίμα αγγίζει το νερό, ένα λευκό κρίνο ξεπροβάλλει, ενώ η Σαλώμη κοιτάει με «πείνα» το κομμένο κεφάλι και τα νεκρά μάτια του θύματος της.¹⁵¹ Ο Beardsley, έχει αποτυπώσει την ηρωίδα του Wilde ως μια γυναίκα άγρια στην όψη, σχεδόν διαβολική, ενώ το κομμένο κεφάλι του Ιωάννη θυμίζει το κεφάλι της μυθικής Μέδουσας. Αν δεχθούμε την περίφημη θεωρία του Sigmund Freud για το κεφάλι της Μέδουσας ως εικόνα που ταυτόχρονα εκφράζει την ανδρική φρίκη μπροστά στα υποτιθέμενα ευνουχισμένα γυναικεία όργανα και παράλληλα μετριάζει τον τρόμο του άνδρα με την αφθονία των φαλλικών φιδιών, τότε αυτό που έχουμε στην εικόνα που μας δίνει ο Beardsley είναι μια αρσενική οικειοποίηση του πυρήνα της γυναικείας εξουσίας. «Το κομμένο κεφάλι, μετατρέπεται από μια εικόνα ευνουχισμού, σε μια εικόνα του πανίσχυρου σηματοδότη του νόμου, του πολιτισμού, της εξουσίας και της δύναμης, του ίδιου του φαλλού», που με το νεκρό του βλέμμα διαπερνά την καταραμένη *femme fatale*.¹⁵²

Το *Cul de Lampe* (εικ.22) είναι η τελευταία εικονογραφία που περιλαμβάνεται στο βιβλίο του Wilde. Ένας κλόουν με μάσκα και υπερμέγεθες κεφάλι, σαν φεγγάρι, και μια τρομαχτική μορφή σατύρου που μοιάζει με διάβολο, «θάβουν» το νεκρό σώμα της γυμνής Σαλώμης μέσα σε ένα περίτεχνο δοχείο πούδρας. Η υποτιθέμενη «σαρκοφάγος», διακοσμημένη με τριαντάφυλλα, έχει χαραγμένη επάνω της τη λέξη FIN. Μπροστά από τον σάτυρο βρίσκεται ένα τεράστιο πον πον. Η αρχέγονη ιστορία της Σαλώμης, μεταφέρεται τώρα στο *boudoir* της μοντέρνας Γαλλίδας, της Νέας Γυναίκας του Παρισιού.¹⁵³

¹⁵¹ Gilbert, “Tumult of Images”, 158-159.

¹⁵² Lawrence Kramer, “Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex”, *Cambridge University Opera Journal* 2.3 (1990), 277.

¹⁵³ Ewa Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques* (Evanston: Northwestern University Press, 1987), 273-238.



Εικ.21: Aubrey Beardsley, *The Climax*, 1893, μαύρο μελάνι σε χαρτί.



Εικ.22: Aubrey Beardsley, *Cul de Lampe*, 1893, μαύρο μελάνι σε χαρτί.

2.3.6 Η Σαλώμη στην Όπερα του Richard Strauss

Στον κόσμο της όπερας, ιστορίες γυναικών της Βίβλου δύσκολα αποτελούσαν κατάλληλα θέματα προς αναβίωση, αφού απαιτείτο μια αρκετά μεγάλη ψυχολογική περιπλοκότητα και ανάπτυξη των χαρακτήρων, ώστε να μπορεί να στηριχθεί η μεγάλη συναισθηματική ένταση της οπερατικής σκηνής. Οι χαρακτήρες θα έπρεπε να έχουν ένα σκοπό και ένα κίνητρο, στη Βίβλο όμως τα κίνητρα δεν υπήρχαν καν. Πουθενά στο βιβλικό κείμενο δεν αναφέρεται τι είναι αυτό που οδηγεί τη Δαλιδά να προδώσει τον Σαμψών, ούτε τη Σαλώμη να υπακούσει τόσο εύκολα στην επιθυμία της μητέρας της και να απαιτήσει το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή. Τελικά, η γυναίκα της Βίβλου θα βρει πρόσφορο έδαφος στην οπερατική σκηνή του 19^{ου} αιώνα, σε μια περίοδο όπου η *femme fatale* έχει αρχίσει να κυριαρχεί στα ανδρικά μυαλά και

χαρακτήρες, όπως η *Salomé* του Wilde, έχουν αποκτήσει προσωπικότητα και κίνητρο. Το ενδιαφέρον εδώ είναι πως, σύμφωνα με τις φεμινιστικές θεωρίες, υπήρχε ένας σχεδόν συστηματικός μισογυνισμός στην οπερατική σκηνή, με τη γυναίκα να παρουσιάζεται συχνά ως μια «ανωμαλία» μέσα σε ένα σύστημα φτιαγμένο με ανδρικούς όρους. Επομένως, η «ανωμαλία» αυτή, έπρεπε με κάποιον τρόπο να εξαλειφθεί. Έτσι, ο θάνατος μοιραίων και επικίνδυνων χαρακτήρων όπως η Δαλιδά και η Σαλώμη, ίσως να μην ήταν απλά κάτι αναπόφευκτο, αλλά μια ανάγκη που απαιτείτο από τις συμβάσεις του είδους.¹⁵⁴

Το 1902, ο Βιεννέζος ποιητής Anton Linder, θα παρουσιάσει στον Richard Strauss την ιδέα του για μια όπερα βασισμένη στην *Salomé* του Wilde. Τελικά, ο Strauss δεν βρίσκει καθόλου ενδιαφέρον το λιμπρέτο του Linder και αντ' αυτού στρέφεται στο αυθεντικό κείμενο, μεταφρασμένο τώρα στα Γερμανικά από τον Hedwig Lachmann, που τον αφήνει ενθουσιασμένο. Το αρχικό έργο, διέθετε όλα εκείνα τα στοιχεία που ο Strauss απαιτούσε για το χτίσιμο μιας όπερας.¹⁵⁵ Το 1906, ο Strauss θα ανεβάσει τη *Salomé* στην όπερα. Η πρεμιέρα έγινε στο Graz της Αυστρίας, και ανάμεσα στους θεατές ήταν οι Alban Berg, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg, Giacomo Puccini και ο νεαρός τότε Adolphe Hitler.¹⁵⁶ Ο Wilde, που είχε ήδη φύγει από τη ζωή τον Νοέμβριο του 1900, δεν θα κατάφερνε ποτέ να δει την αγαπημένη του Σαλώμη να παίρνει ζωή επάνω στην οπερατική σκηνή (εικ.23).

Ο Strauss θα κατάφερνε τώρα να φέρει τη Σαλώμη στην απόλυτη δόξα της. Κι ενώ ο Wilde είχε δώσει στην άλλοτε αθώα κόρη της Ηρωδιάδας κίνητρο και ταυτότητα, ο Strauss θα της έδινε φωνή και δύναμη, μέσω της κίνησης του κορμιού της. Μαζί, είχαν δημιουργήσει

¹⁵⁴ Peter McGrail, "Eroticism, Death and Redemption: The Operatic Construct of the Biblical Femme Fatale", *Biblical Interpretation* 15 (2007), 406-407.

¹⁵⁵ Skaggs, "Modernity's Revision", 133.

¹⁵⁶ Kultermann, "The 'Dance of the Seven Veils'", 197.



Εικ.23: Max Tilke, Αφίσα για την Όπερα Σαλώμη, 1910.

αυτό που ο Kultermann θα ονομάσει *Gesamtkunstwerk*.¹⁵⁷ Η βιβλική Σαλώμη είχε γίνει τώρα ένα έργο τέχνης γεμάτο λογοτεχνία, θέατρο και μουσική, που θα επαναπροσδιόριζε τη Νέα Γυναίκα του *fin-de-siècle*.¹⁵⁸ Η αχαλίνωτη σεξουαλικότητα, ο χορός, το φιλί στο ματωμένο στόμα του Προφήτη, και τελικά ο θάνατος, ζωντάνεψαν στην αυστριακή οπερατική σκηνή, αποκαλύπτοντας σε ένα σοκαρισμένο κοινό τη δύναμη της επικίνδυνης Νέας Γυναίκας, την ικανότητα της για κυριαρχία και την αναγκαστική μοίρα που την περιμένει, τον θάνατο.¹⁵⁹

Το 1903, και λίγο μετά τις πρώτες σκέψεις για να ανεβάσει το έργο στην όπερα, ο Strauss παρακολούθησε μια παράσταση της Σαλώμης του Wilde, στο Βερολίνο. Αυτή ήταν μόλις η τρίτη παραγωγή του θεατρικού από την ημέρα της πρεμιέρας του στο Παρίσι, και η δεύτερη που θα ανέβαινε στη Γερμανία. Το έργο γνώρισε από την αρχή τεράστια επιτυχία στη χώρα, και μέχρι το τέλος της παραγωγής περίπου 200 παραστάσεις θα ανέβαιναν στη γερμανική πρωτεύουσα. Φαινόταν πως το κοινό της Γερμανίας έβρισκε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, σε θέματα σχετικά με την ηθική και σεξουαλική παρακμή, τα απαγορευμένα πάθη, την επικίνδυνη θηλυκότητα. Η αλήθεια, όμως, δεν ήταν μόνο αυτή.¹⁶⁰

Στη *Σαλώμη*, ο Strauss βρήκε το υλικό που αναζητούσε για να αποκαταστήσει το «πραγματικό χρώμα του Οριενταλισμού», όπως το αποκαλούσε. Η Skaggs, παραθέτει τον Matthew Boyden, σύμφωνα με τον οποίον, ο Οριενταλισμός για τον Strauss σήμαινε μια συγκεκριμένη δήλωση της ανατολικοευρωπαϊκής εβραϊκότητας και όχι μια γενική νύξη στις κουλτούρες της Μέσης Ανατολής. Μάλιστα, πολλά μέλη των ανώτερων στρωμάτων της χώρας θεωρούσαν την εβραϊκότητα ανάλογη της ομοφυλοφιλίας, και ο Strauss μάλλον κατάφερε να

¹⁵⁷ Ο Kultermann αναφέρεται στο έργο του Wilde με τον γερμανικό όρο *Gesamtkunstwerk*, που μεταφράζεται ως «απλήρες έργο τέχνης», δηλαδή, ένα έργο που κάνει χρήση όλων ή των περισσότερων μορφών τέχνης. Kultermann, “The ‘Dance of the Seven Veils’”, 194.

¹⁵⁸ Skaggs, “Modernity’s Revision”, 133.

¹⁵⁹ McGrail, “Eroticism, Death and Redemption”, 411.

¹⁶⁰ Skaggs, “Modernity’s Revision”, 133.

φέρει στη γερμανική σκηνή και τα δύο: την Εβραία, «διστραμμένη» Σαλώμη από την μία και την ομοφυλοφιλία του Wilde από την άλλη. Πολλοί ήταν εκείνοι που απέδωσαν τη μεγάλη δημοτικότητα του έργου στη Γερμανία στην αντισημιτική κουλτούρα της. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η γερμανική αντισημιτική προπαγάνδα υποστήριζε, ανάμεσα σε άλλα, πως οι Εβραίοι ήταν εκ φύσεως επιρρεπείς στις ψυχικές ασθένειες, και η εβραϊκή φυλή χαρακτηριζόταν από τον εκφυλισμό, την υστερία και τη διαφθορά. Φυσικά, αρκετά μέλη της εβραϊκής κοινότητας της χώρας, στράφηκαν εναντίον του έργου και του συγγραφέα του, κατηγορώντας τον για υποτίμηση της εβραϊκής φυλής.¹⁶¹

Κατά τον 19^ο αιώνα, και ενώ τα έθνη άρχισαν να διαφοροποιούνται και να αποκτούν τη δική τους φυλετική ταυτότητα, οι Εβραίοι πήραν τη θέση του «αιώνια ξένου», αποτελώντας μια «έκφυλη» και επικίνδυνη φυλή. Την περίοδο αυτή, και ενώ ο αντισημιτισμός γινόταν όλο και πιο έντονος, η Εβραία γυναίκα αποτέλεσε το σημείο αναφοράς στις εθνικές ανησυχίες για τη φυλετική παρακμή. Γυναίκες εβραϊκής καταγωγής, θεωρούνταν σεξουαλικά διεφθαρμένες και επικίνδυνες για τον μέσο χριστιανό άνδρα.¹⁶² Ο Otto Weininger, στην περιβόητη μελέτη του, *Sex and Character* (1903), προχωρεί σε ένα μισογυνιστικό παραλήρημα για την ανάλυση της «έκπτωτης» γυναικείας φύσης. Σε ένα διαβόητο κεφάλαιο με τίτλο *Ιουδαϊσμός*, θα εφαρμόσει τον εκφυλισμό του γυναικείου φύλου σε ευρεία κλίμακα για να περιγράψει την εντέλει, «θηλυκή φύση» του Εβραίου.¹⁶³ Από την άλλη, ο Γάλλος δημοσιογράφος και συγγραφέας Edward Drumont, στο βιβλίο *La France Juive (Jewish France)* του 1886, θα υποστηρίξει πως οι Εβραίες γυναίκες δεν έχουν κανένα ιδανικό, ενώ η πορνεία που μάλιστα τη Γαλλία, είχε τις ρίζες της στην Εβραία γυναίκα, που στόχευε να ατιμάσει την αριστοκρατία

¹⁶¹ Skaggs, “Modernity’s Revision”, 134.

¹⁶² Johannes Hendrikus Burgers, “The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siecle Sexology and Racial Theory”, στο *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in European Fin de Siècle*, επιμ. Marja Härmänmaa και Christopher Nissen (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 170.

¹⁶³ Kavka, “The Alluring Abyss”, 124.

της χώρας. Παράλληλα, ο επίσης δημοσιογράφος Jacques de Biez, τονίζει πως η σεξουαλική τιμή για την Εβραία γυναίκα ήταν, μάλλον, ανύπαρκτη. Ανατρέχοντας στη Βίβλο, θα υποστηρίξει πως η Ιουδίθ δεν ήταν ποτέ παρθένα όταν αποκεφάλισε τον Ολοφέρνη, ενώ θα συμπληρώσει πως η ασυνείδητη συμπεριφορά των Εβραίων γυναικών, επιδεινώνεται από την επικινδυνότητα που έχουν επιδείξει ιστορικά, όπως ήταν για παράδειγμα η τάση τους να σκοτώνουν.¹⁶⁴

Σε ολόκληρο το κείμενο του Wilde, ο συγγραφέας υπενθυμίζει συνεχώς την καταγωγή της Σαλώμης ως «Πριγκίπισσα της Ιουδαίας».¹⁶⁵ Ο Ιωάννης την ονομάζει «κόρη των Σοδόμων» και «κόρη της Βαβυλώνας», συνδέοντας την άμεσα με δύο προ-χριστιανικές πόλεις, χαρακτηρισμένες από σεξουαλική διαφθορά.¹⁶⁶ Ακόμα και στην αρχική σκηνή, αυτοί που «ουρλιάζουν σαν λυσσασμένα σκυλιά» είναι φυσικά οι Εβραίοι, που «πάντα έτσι κάνουν. Λυσσάνε για τον Θεό τους».¹⁶⁷ Τελικά, η Σαλώμη, έτσι όπως διαμορφώθηκε στη λογοτεχνική παραγωγή του 19^{ου} αιώνα, δεν ήταν απλά μια *femme fatale*. Αντίθετα, ήταν μια Εβραία *femme fatale*, με μια αχόρταγη, διεστραμμένη σεξουαλικότητα, της οποίας οι υστερικές επιθυμίες οδήγησαν στη δολοφονία ενός αθώου χριστιανού προφήτη. Αποτελούσε τη συγχώνευση της διαφθοράς με την εβραϊκότητα, της γυναικειάς υστερίας με την αρρωστημένη σεξουαλική επιθυμία.¹⁶⁸

2.4 Οι Μεταγενέστερες Απεικονίσεις

Η *Salomé* του Wilde, με τις προσθήκες των Beardsley και Strauss, επηρέασαν σημαντικά τη μέχρι τότε καλλιτεχνική παραγωγή, αποτελώντας έμπνευση και για άλλους καλλιτέχνες να

¹⁶⁴ Burgers, “The Spectral Salome”, 170.

¹⁶⁵ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, 73.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, 77, 79.

¹⁶⁷ Στο ίδιο, 41, 43.

¹⁶⁸ Burgers, “The Spectral Salome”, 168.

αποτυπώσουν τη Σαλώμη ως μια νέα *femme fatale*, ακόμη πιο δαιμονική και θανατηφόρα. Το 1900, ο Γερμανός Lovis Corinth, θα παρουσιάσει τη Σαλώμη του σε μια σκηνή αρκετά πιο δραματική από προηγούμενες αναπαραστάσεις, επιλέγοντας τη στιγμή μετά τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη (εικ.24). Ένας υπηρέτης παρουσιάζει στην πριγκίπισσα το κομμένο κεφάλι του Βαπτιστή. Εκείνη σκύβει και το εξετάζει προσεκτικά, ενώ μοιάζει να ανοίγει το ένα μάτι του Ιωάννη, σαν να θέλει να τον αναγκάσει να αναγνωρίσει επιτέλους την ομορφιά της, έστω και στον θάνατο. Στα αριστερά της εικόνας, ο εκτελεστής, φανερά ικανοποιημένος μετά την εκτέλεση των καθηκόντων του, κοιτάει χαμογελώντας το νεκρό σώμα του Ιωάννη να μεταφέρεται μακριά. Το 1906, η χορεύτρια Maud Allan (εικ.25), θα ποζάρει για τον Γερμανό καλλιτέχνη Franz von Stuck, ο οποίος θα δημιουργήσει τρεις ζωγραφικές εκδοχές του χορού της Σαλώμης, φανερά εμπνευσμένος από τον Wilde. Στο *Salome II* (εικ.26), η Σαλώμη γελάει και χορεύει τον χορό των επτά πέπλων, με το επάνω μέρος του σώματος της γυμνό και διακοσμημένο μόνο με κοσμήματα. Στο βάθος της σύνθεσης, ένας έγχρωμος υπηρέτης μεταφέρει το κομμένο, γλωμό κεφάλι μέσα σε έναν δίσκο.¹⁶⁹

Την ίδια περίοδο, σε μία άλλη σημαντική ευρωπαϊκή μητρόπολη, δύο σπουδαίοι καλλιτέχνες θα αποτυπώσουν τη Σαλώμη ως την απόλυτη *femme fatale*, βίαιη, υστερική και επικίνδυνη: οι Gustave Klimt και Max Oppenheimer.

2.4.1 Η Βιέννη στο Γύρισμα του Αιώνα

Η Βιέννη στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα θα σηματοδοτούσε για την Αυστρία μια περίοδο έντονης βιομηχανικής ανάπτυξης. Κυρίαρχη οικονομική θέση έχει τώρα η μεσαία τάξη – οι έμποροι, οι τραπεζίτες και οι χρηματιστές. Είναι μια εποχή γνωστή για τις μεγάλες οικονομικές αλλαγές της, όπου ο καθένας μπορεί να αποκτήσει ή να χάσει την περιουσία του εν μια νυκτί. Η Βιέννη αποτελεί πλέον το αστικό κέντρο που θα προσελκύσει στους

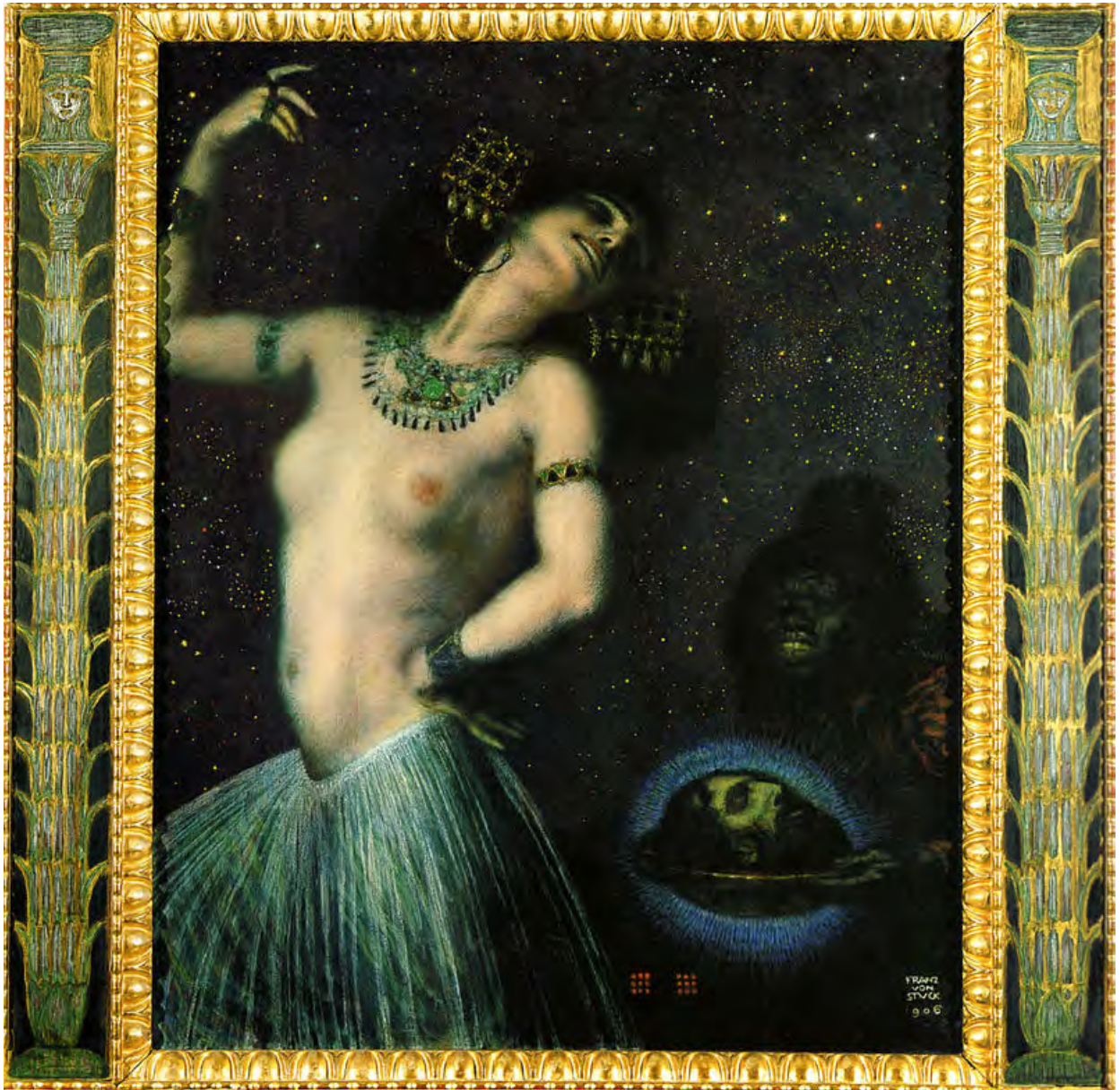
¹⁶⁹ Kultermann, “Dance of the Seven Veils”, 200.



Εικ.24: Lovis Corinth, *Salome II*, 1900, λάδι σε καμβά, 127 x 147 εκ. Museum der Bildenden Künste Leipzig, Leipzig.



Εικ.25: Foulsham και Banfield, *Maud Allan ως Σαλώμη με το κεφάλι του Βαπτιστή*, 1908, φωτογραφία.



Εικ.26: Franz von Stuck, *Salome II*, 1906, λάδι σε καμβά, 115.5 x 62.5 εκ. Lenbachhaus, Μόναχο.

κόλπους του χιλιάδες Τσέχους, Μαγιάρους και Σλοβένους. Η πόλη έχει αποκτήσει ήδη τα πρώτα ηλεκτρικά φώτα στην Kohlmarkt (1893), έχει δει την έλευση του τραμ (1894) και την κατασκευή του σιδηροδρομικού δικτύου. Είναι η εποχή της γραφομηχανής, του τηλεφώνου και του Zepplin, μια περίοδος συνεχούς προόδου και ανάπτυξης.¹⁷⁰ Ήδη στα 1900, η μητρόπολη της Αυστρίας θα αποτελούσε ένα ιδιόμορφο σύμπλεγμα των πλέον διαφορετικών

¹⁷⁰ Peter Vergo, *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries* (London: Phaidon Press Limited, 1993), 9.

και παράλληλα αλληλοεξαρτώμενων πολιτικών, κοινωνικών και πολιτιστικών εξελίξεων στο γύρισμα του αιώνα. Ήταν ο τόπος γέννησης μοντέρνων τάσεων και επιτευγμάτων, η πόλη των τελευταίων του Οίκου των Αψβούργων, ενός νεαρού ακόμη Hitler, και του Karl Lueger, του ανθρώπου που θα μετατρέψει τον αντισημιτισμό σε πολιτικό κίνημα.¹⁷¹

Την τέχνη και τη λογοτεχνία της Βιέννης απασχόλησε ιδιαίτερα αυτό που ο Freud ονομάζει «παρεξηγημένος ερωτισμός». Η γυναικεία σεξουαλικότητα θεωρείτο θέμα ταμπού, κάτι το καταστρεπτικό και επομένως επικίνδυνο. Η πορνεία, αν και άνθιζε στους δρόμους της πόλης, ήταν θέμα αυστηρά απαγορευμένο. Παράλληλα, τους επιστημονικούς κύκλους της Βιέννης απασχολούσαν θέματα όπως η υστερία και η σεξουαλική καταστολή.¹⁷² Καθώς οι γυναίκες της Βιέννης αρχίζουν να μπαίνουν στο εργατικό δυναμικό και να αποκτούν τα πρώτα τους δικαιώματα, ξεσπάει ένα κύμα συζητήσεων γύρω από το ποια θα έπρεπε να είναι η θέση τους. Επιπλέον, κατά το δεύτερο μισό του αιώνα, η Ευρώπη γνωρίζει τη γέννηση των φεμινιστικών κινημάτων σε Αγγλία, Γαλλία και Γερμανία. Οι άνδρες, τώρα, θα έπρεπε να βάλουν τη γυναίκα στη θέση της. Παρουσιάζοντας την ως παράλογη, ανήθικη και πονηρή, κατασκευάζουν ένα «τέρας» που πολύ εύκολα μπορεί να στραφεί εναντίον τους.¹⁷³

2.4.2 Η Σαλώμη του Gustave Klimt

Ο Klimt, υπήρξε ένας από του μεγαλύτερους και σπουδαιότερους συμβολιστές ζωγράφους. Μέλος της περίφημης *Secession*, ο Klimt έγινε σύντομα γνωστός για την ενασχόληση του με τη ζωγραφική του γυναικείου σώματος και τον διάχυτο ερωτισμό που εμπεριείχαν τα έργα του. Στα περίφημα γυναικεία πορτραίτα του, συνδυάζει με ιδιαίτερα ενδιαφέρον τρόπο την πιστή

¹⁷¹ Wolfgang Maderthaner, “Outcast Vienna 1900. The Politics of Transgression”, στο *Perspectives of Cultural Sciences on Urban Slum Areas and Their Inhabitants*, επιμ. Hans-Christian Petersen (Transcript Verlag, 2013), 121-122.

¹⁷² Vergo, *Art in Vienna*, 14.

¹⁷³ Nadine Sine, “Cases of Mistaken Identity: Salome and Jidith at the Turn of the Century”, *German Studies Review* 11.1 (1988), 22.

αντιγραφή των χαρακτηριστικών και τη χρήση περιέργων σχημάτων και μωσαϊκών για τη δημιουργία περίτεχνων ενδυμάτων.¹⁷⁴

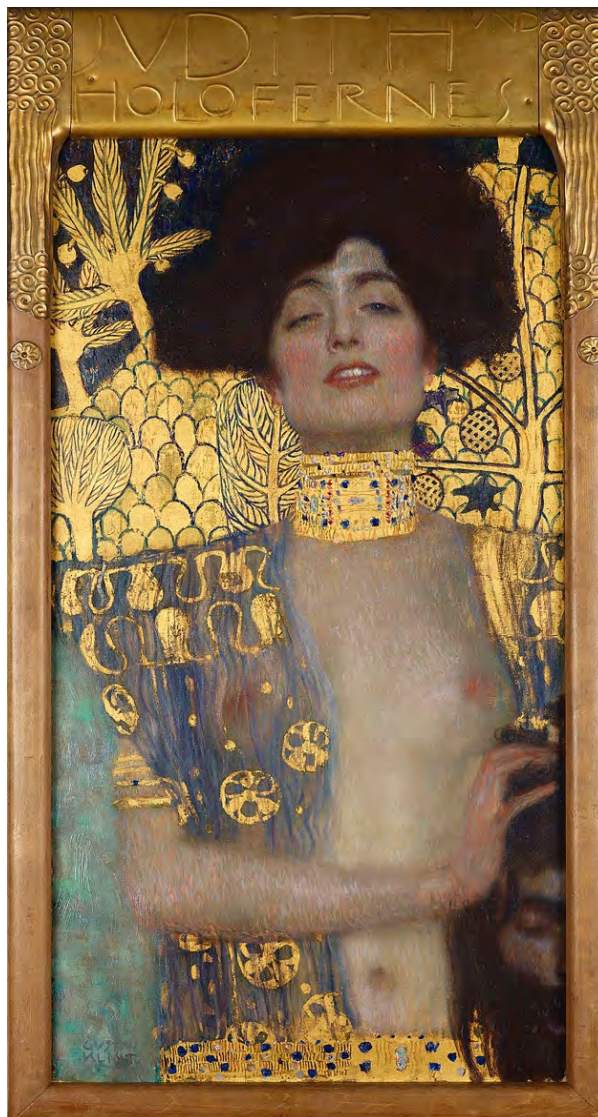
Μέσα σ' αυτό το γενικότερο κλίμα της εποχής, ο Klimt θα ζωγραφίσει το 1909 τη δική του εκδοχή της Σαλώμης. Επηρεασμένος ήδη από τους Flaubert, Beardsley και Wilde, ο Klimt φτιάχνει τώρα την απόλυτη *femme fatale*. Στον πίνακα *Judith II (Salome)* (εικ.27), η Σαλώμη στέκεται με το σώμα της ελαφρώς στραμμένο προς το πλάι. Το σώμα της αποτελεί το κεντρικό θέμα του έργου καταλαμβάνοντας, σχεδόν, ολόκληρο τον πίνακα, και αφήνει μόνο ένα μικρό χώρο στην δεξιά πλευρά για το κεφάλι του Ιωάννη. Μάλιστα, ο Klimt τοποθετεί το κεφάλι ανάμεσα στα περίτεχνα μοτίβα των ενδυμάτων που καλύπτουν τη Σαλώμη, ενώ απ' αυτό αφήνει να φανούν μόνο τα μάτια και τα μαλλιά. Με τον τρόπο αυτό, το κομμένο κεφάλι είναι σχεδόν αόρατο. Ο άνδρας στην περίπτωση αυτή, δεν αποτελεί απλά το θύμα του ευνουχισμού, αλλά έχει χάσει και την ίδια την ταυτότητα του. Είναι πλέον σχεδόν αόρατος, μπλεγμένος ανάμεσα στα περίτεχνα διακοσμητικά στοιχεία, σαν να είναι κι αυτός ένα μέρος της διακόσμησης. Ο Klimt ντύνει το σώμα της Σαλώμης με περίτεχνα υφάσματα, κεντημένα με πολύχρωμα γεωμετρικά σχήματα. Το επάνω μέρος του κορμιού της παραμένει γυμνό, με το στήθος της εκτεθειμένο στο βλέμμα του θεατή. Μοιάζει να προσδίδει αυτό ακριβώς που αντιπροσωπεύει η Σαλώμη: μια γυναίκα ξέχειλη από σεξουαλικότητα, άκρως επικίνδυνη εάν αυτή δεν ικανοποιηθεί. Αυτή η γυναίκα, όμως, δεν είναι απλά η κόρη της Ηρωδιάδας από τη βιβλική ιστορία, ούτε η μανιασμένη Σαλώμη του Wilde. Τα πολυτελή ρούχα που φοράει, τα πολύτιμα κοσμήματα στα χέρια της και το περίτεχνο φουλάρι που έχει περάσει στον λαιμό της, προδίδουν την καταγωγή της. Μοιάζει να είναι τελικά μια σύγχρονη γυναίκα, μια Βιεννέζα του 19^{ου} αιώνα, ίσως ακόμη και να ανήκει στα υψηλά κοινωνικά στρώματα. Είναι η Σαλώμη, η χορεύτρια, η πριγκίπισσα, η μοντέρνα, καθημερινή γυναίκα που αντιπροσωπεύει το ίδιο χαρακτηριστικό: είναι γεμάτη σεξουαλικότητα και αυτό γίνεται δολοφονικό.

¹⁷⁴ Jan Thomson, "The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau", *Art Journal* 31.2 (1971-72), 161.



Εκ.27: Gustave Klimt, *Judith II (Salome)*, 1909, λάδι σε καμβά, 178 x 46 εκ. International Gallery of Modern Art, Βενετία.

Το πρόσωπο της Σαλώμης του Klimt είναι αρκετά αινιγματικό. Ενώ στο έργο υπάρχει ο ερωτισμός, αυτό δεν είναι τόσο ξεκάθαρο στο βλέμμα της, σε αντίθεση με άλλα, παρόμοια έργα του Klimt, όπως για παράδειγμα η *Judith I* (*Judith and the Head of Holofernes*) (εικ.28). Το πρόσωπο της Σαλώμης μοιάζει περισσότερο να αποτελείται από ένα συνονθύλευμα έντασης, ψυχρότητας και οργασμικής ικανοποίησης, με το κενό της βλέμμα να στρέφεται μακριά από το δικό μας. Η Σαλώμη έχει κυριαρχήσει έναντι του άνδρα, τον έχει υποτάξει, τον έχει ευνουχίσει, έχει ικανοποιήσει την επιθυμία της και τώρα το απολαμβάνει.



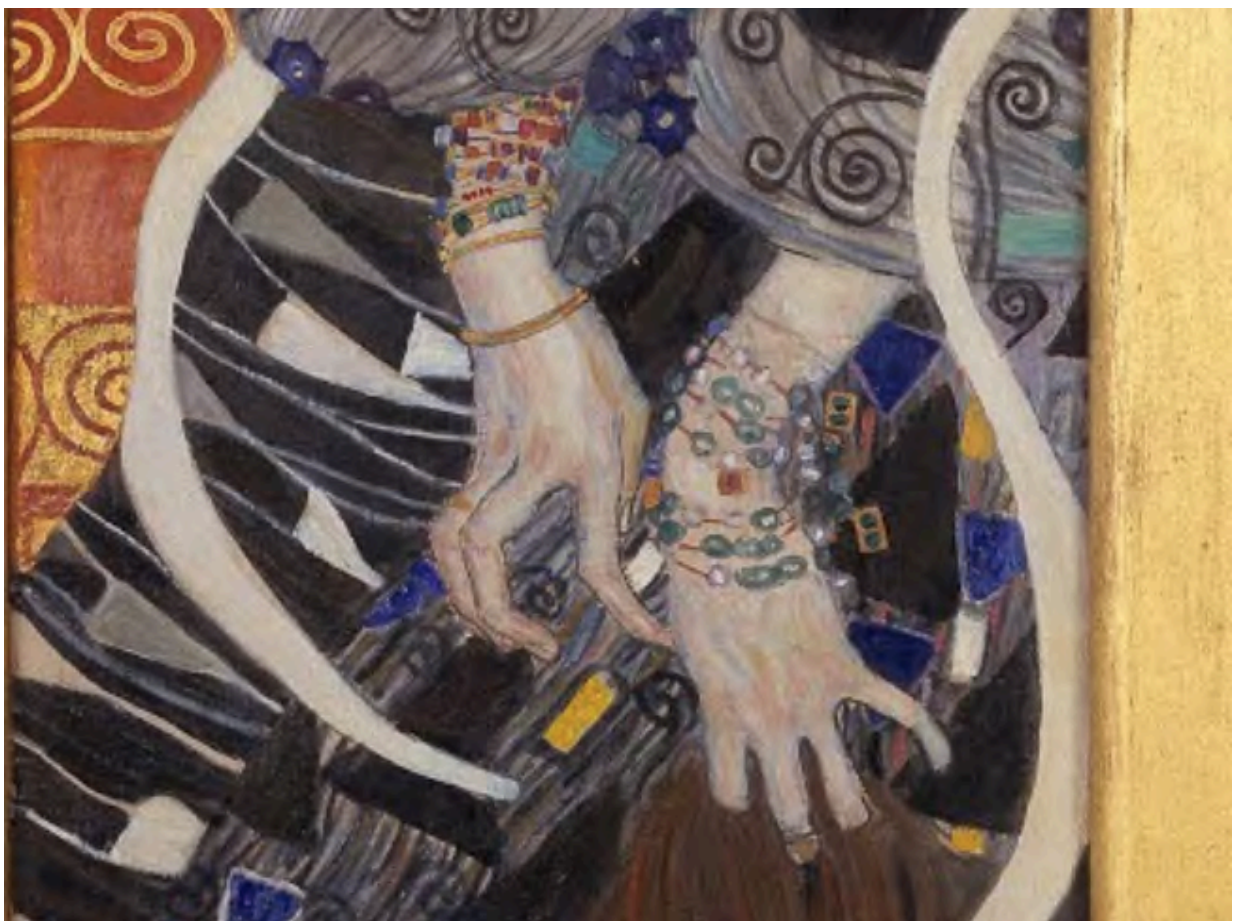
Εικ.28: Gustave Klimt, *Judith I* (*Judith and the Head of Holofernes*, 1901, λάδι σε καμβά, 84 x 42 εκ. Belvedere, Βιέννη.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία στο έργο είναι, πιστεύω, τα χέρια της Σαλώμης (εικ.29). Κι αυτό γιατί, ακριβώς εκεί, μοιάζει να κρύβεται όλη η ένταση και όλα τα συναισθήματα της γυναίκας αυτής. Τα χέρια της είναι σχεδόν σπασμωδικά, με το ένα να γαντζώνει με τις άκρες των δακτύλων τα μαλλιά του κομμένου κεφαλιού και το άλλο, σε μια νευρική κίνηση, να αιωρείται κάπου ανάμεσα στο κενό και στο φόρεμα της Σαλώμης. Τα τερατώδη χέρια της, μοιάζουν περισσότερο με γαμψά νύχια κάποιου αρπακτικού πουλιού που μόλις έχει σκοτώσει τη λεία του. Τα χέρια αυτά, είναι η ίδια η φύση της *femme fatale*, σχεδόν ο καθρέπτης του ψυχικού κόσμου της Σαλώμης.

Αποτυπώνουν όλη την ένταση, το μίσος, την υποτιθέμενη κακία της γυναίκας αυτής, που κυριευμένη από το αδάμαστο πάθος, της γίνεται ο καταστροφέας του άνδρα.

2.4.3 Η Νεκροφιλική Σαλώμη του Max Oppenheimer

Ο Max Oppenheimer υπήρξε, επίσης, μέλος του καλλιτεχνικού κόσμου της Βιέννης, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Επηρεάστηκε από διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα, κυρίως τον Φουτουρισμό, τον Κυβισμό και τον Εξπρεσιονισμό. Μαζί με τον, επίσης Αυστριακό, Egon Schiele, μοιράστηκαν το ίδιο στούντιο το 1910. Δύο χρόνια αργότερα, ο Oppenheimer θα μετακομίσει στο Βερολίνο, οπότε και αρχίζει να υπογράφει τα έργα του χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο MOPP. Αργότερα, το 1930, και αφού είχε ζήσει για κάποια χρόνια και στην Ελβετία, θα επιστρέψει πίσω στη Βιέννη. Όμως, η πόλη βρισκόταν ήδη σε ένα πολιτικά τεταμένο κλίμα. Το 1938, ο Oppenheimer, Εβραίος και ομοφυλόφιλος, εκδιώκεται από το Ναζιστικό Κόμμα,



Εικ.29: Gustave Klimt, *Judith II* (λεπτομέρεια), 1909, λάδι σε καμβά, 178 x 46 εκ. International Gallery of Modern Art, Βενετία.

ενώ όλα τα έργα του που βρίσκονταν σε μουσεία της Γερμανίας αφαιρούνται. Διωγμένος, θα βρει καταφύγιο στη Νέα Υόρκη, από την οποία δεν θα επιστρέψει ποτέ.¹⁷⁵

Το έργο του Oppenheimer *Salomé* (1919) (εικ.30), αποτελεί, ίσως, την πιο βίαιη απεικόνιση της Σαλώμης ως *femme fatale*. Η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα σκοτεινό χώρο, με σκούρους τόνους. Το, αυτή την φορά, ολόγυμνο σώμα της Σαλώμης καταλαμβάνει και πάλι ολόκληρο τον πίνακα. Το επάνω μέρος του κορμιού της είναι στραμμένο προς τον θεατή, αφήνοντας την εκτεθειμένη στο βλέμμα αυτού που την κοιτάει. Σε αντίθεση με τον σκοτεινό περίγυρο, το σώμα της έχει το χρώμα μιας χρυσαφιάς ώχρας, σαν να φωτίζεται από ένα γλωμό φως. Τα πόδια της ανοιγμένα, με έναν περίεργο σχεδόν τρόπο, και τα στήθη της στραμμένα προς εμάς. Επάνω στα λερωμένα από το αίμα σεντόνια, βρίσκεται το κομμένο κεφάλι του Ιωάννη. Η Σαλώμη με το ένα της χέρι αρπάζει το πρόσωπο του Προφήτη, ακριβώς στο σημείο του ανοικτού στόματος του. Η ένταση του χεριού της θυμίζει την ένταση των χεριών στην *Σαλώμη* του Klimt. Σαν κάποιο αρπακτικό πουλί που έχει μόλις σκοτώσει τη λεία του, μοιάζει να προσπαθεί να ξεσκίσει με τα νύχια της το δέρμα του Ιωάννη και να φθάσει στο στόμα του. Κάπου εδώ, ο Oppenheimer μας υπενθυμίζει τη Σαλώμη του Wilde: «Θα το πάρω το στόμα σου, Ιωάννη. Θα το πάρω».¹⁷⁶

Αυτή όμως η Σαλώμη, δεν φαίνεται να ικανοποιείται μόνο από τον θάνατο του θύματος της. Έχοντας τα πόδια της ανοιχτά, το κομμένο κεφάλι αγγίζει σχεδόν τα γυμνά γενετικά της όργανα. Εκείνη κοιτάει προς τα κάτω. Στο σκοτεινό της πρόσωπο σχηματίζεται ένα ελαφρύ χαμόγελο, ενώ τα μάτια της είναι κλειστά. Η Σαλώμη του Oppenheimer μοιάζει να βρίσκεται σε μία σχεδόν οργασμική κατάσταση. Σ' αυτήν την τόσο ακραία εικόνα ερωτισμού και βίας, η κόρη της Ηρωδιάδας προσπαθεί να ικανοποιηθεί ερωτικά. Αυτό που βλέπουμε είναι μια σκηνή Νεκροφιλίας.

¹⁷⁵ Heather Hess, "Max Oppenheimer (MOPP). American, born Austria 1885-1954", German Expressionism. Works from the Collection, https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-4073.html

¹⁷⁶ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, 87.

Στο έργο του Wilde, η Σαλώμη παίρνει το κομμένο κεφάλι του Βαπτιστή και σε μια τρομακτική σκηνή μονολογεί:

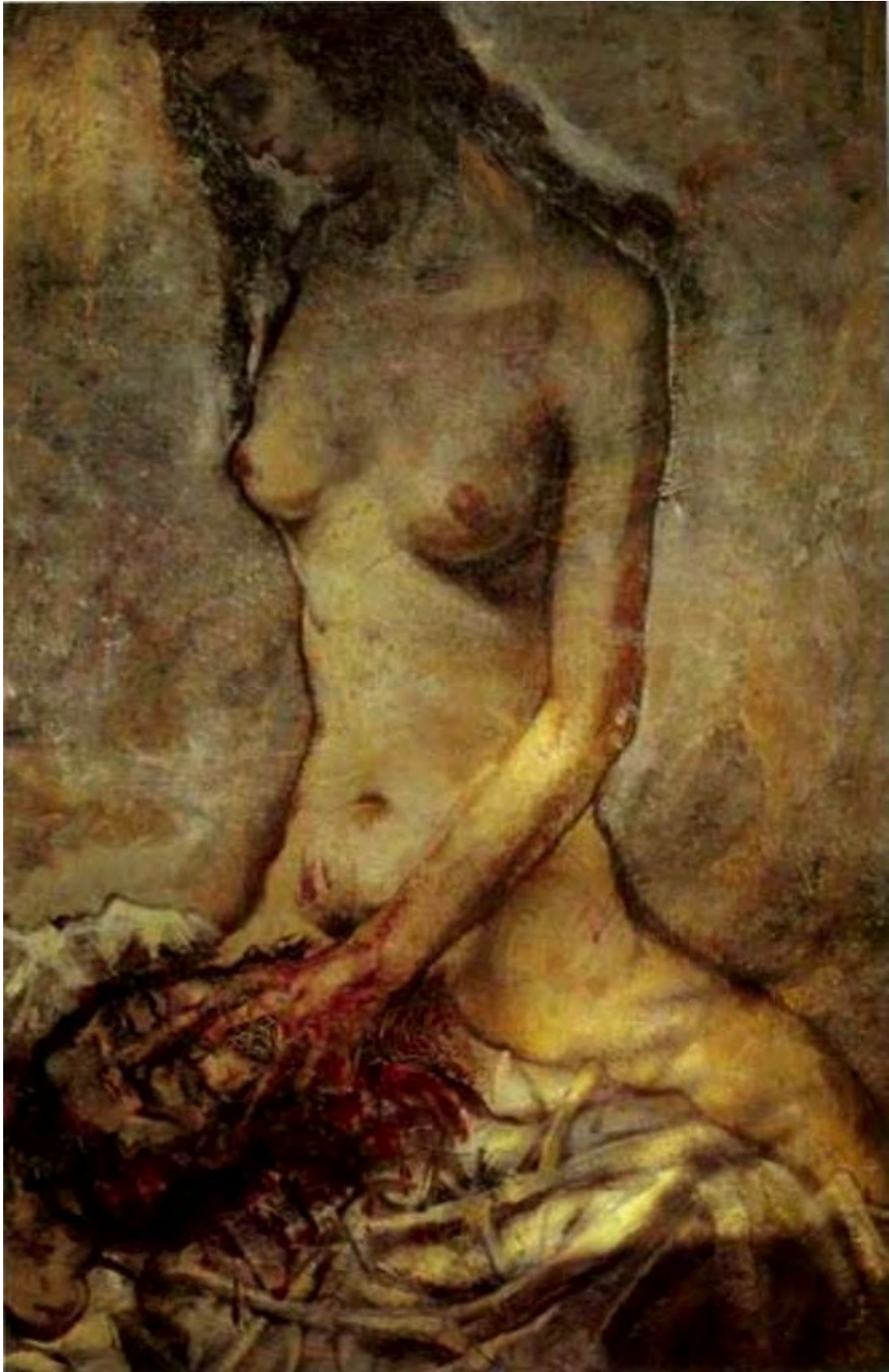
Ε λοιπόν, Ιωάννη, εγώ είμαι ακόμα ζωντανή ενώ εσύ είσαι νεκρός και το κεφάλι σου είναι δικό μου, στα χέρια μου. Μπορώ να το κάνω ότι θέλω [...] Θέλω να πιώ την λάμψη σου... Θέλω να κατασπαράξω το σώμα σου... Και μήτε το μαύρο κρασί μήτε τα αιμάτινα μήλα μπορούν να ξεγελάσουν τον τρελό πόθο μου [...] Ούτε τα πιο άγρια ποτάμια ούτε οι γαλήνιοι ωκεανοί μπορούν να σβήσουν το πάθος μου [...].¹⁷⁷

Είναι, λοιπόν, αυτή η Σαλώμη που τελικά κατασπαράζει το σώμα του Ιωάννη; Παρόλο που η Σαλώμη επαναλαμβάνει συνεχώς τον πόθο της για τον Προφήτη, ο Wilde κλείνει το έργο του με τη Σαλώμη να φιλάει τα χείλη του Ιωάννη και στη συνέχεια να δολοφονείται. Εδώ, βλέπουμε ότι ο Oppenheimer παίρνει την ιστορία ένα βήμα πάρα πέρα. Η Σαλώμη δεν ευχαριστείται μόνο με τη δολοφονία του θύματος της. Χρησιμοποιεί και εξευτελίζει το θύμα της, ικανοποιώντας τη δική της ακόρεστη σεξουαλικότητα.

Το ενδιαφέρον στο έργο του Oppenheimer, είναι πως η σκηνή δεν διαδραματίζεται στο παλάτι του Ηρώδη. Το κρεβάτι επάνω στο οποίο κάθεται η Σαλώμη και τα ανάκατα σεντόνια υπονοούν κάποιον ιδιωτικό χώρο, ίσως το δωμάτιο της πριγκίπισσας. Ο Beardsley στην εικονογράφηση του, είχε μεταφέρει τη Σαλώμη στο boudoir της μοντέρνας Παριζιάνας. Τώρα, ο Oppenheimer, μεταφέρει τη δική του Σαλώμη σε ένα υπνοδωμάτιο. Η Σαλώμη του Wilde, του Beardsley, του Klimt και του Oppenheimer, δεν είναι απλά η πριγκίπισσα που περιγράφεται στη Βίβλο, αλλά μια μοντέρνα γυναίκα, μια *fille d' Eve*. Αυτή η Σαλώμη, για τους καλλιτέχνες στο γύρισμα του 20^{ου} αιώνα, είναι αυτό που, συγκλονισμένος, ο ήρωας του Huysmans διαπιστώνει: «το τερατώδες, απαθές, ανεύθυνο, παγερό Κτήνος, που, σαν την Ελένη της Αρχαιότητας, δηλητηριάζει όποιον την πλησιάσει, όποιον την κοιτάξει, όποιον την αγγίζει».¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, 163, 165.

¹⁷⁸ Huysmans, *Ανάστροφα*, 108-109.



Εικ.30: Max Oppenheimer, *Salomé*, 1919, λάδι σε καμβά. Ιδιωτική συλλογή.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το *fin-de-siècle* ήταν γεμάτο από γυναίκες μοιραίες και επικίνδυνες. Ο καινούργιος ενεργός ρόλος που θα αποκτήσει η γυναίκα στο γύρισμα του αιώνα, θα εξασφαλίσει το πρόσφορο έδαφος για τη δημιουργία και τη διατήρηση του μύθου της *femme fatale*, καθ' όλη τη διάρκεια της *Belle Époque*. Οι οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές του 19^{ου} αιώνα, η εξάπλωση της βιομηχανίας της μόδας, η άνοδος της πορνείας και η ανάπτυξη των φεμινιστικών κινημάτων σε ολόκληρη την Ευρώπη, αποτελούσαν άμεσο κίνδυνο. Για τους άνδρες της εποχής, η άρνηση των γυναικών να συνεχίσουν να ασκούν τον ρόλο του υποταγμένου θεωρείτο, σχεδόν, προδοσία.¹⁷⁹ Μην μπορώντας πλέον να κυριαρχήσουν τις ζωές των γυναικών, πολλοί αρχίζουν τώρα να συνειδητοποιούν τον κίνδυνο της δικής τους απομάκρυνσης από τα κέντρα της οικονομικής και της κοινωνικής εξουσίας. Το αποτέλεσμα, ήταν μια προσπάθεια για παρουσίαση της γυναίκας ως την απόλυτη εκπρόσωπο του κακού. Η *femme fatale* είχε γεννηθεί μαζί με την Εύα και η αμαρτία του είδους της θα ακολουθούσε όλες τις γυναίκες του 19^{ου} αιώνα, παρά τις όποιες προσπάθειες για αλλαγή.

Η απόλυτη *femme fatale* του *fin-de-siècle* θα ενσαρκωθεί τελικά από μια βιβλική μορφή, τη Σαλώμη. Άλλωστε, η «αμαρτία» της γυναίκας έχει την αρχή της, στη Βίβλο. Η Σαλώμη υπήρξε ίσως η πιο διάσημη γυναίκα στο γύρισμα του αιώνα, και αποτέλεσε για αρκετούς καλλιτέχνες, το εμμονικό είδωλο που θα αντιπροσώπευε τον μεγαλύτερο εφιάλτη του άνδρα. Από τους πίνακες του Moreau, το λογοτεχνικό έργο του Huysmans, το θεατρικό αριστούργημα του Wilde και την οπερατική απεικόνιση του Strauss, και από εκεί στα έργα των Beardsley, Klimt και Oppenheimer, η κόρη της Ηρωδιάδας μεταμορφώνεται στην απόλυτη προσωποποίηση του κακού, αναγεννώντας συνεχώς τον μύθο της γυναίκας που παρασύρει, καταστρέφει, ευνουχίζει και επιφέρει στον άνδρα το θάνατο. Η Σαλώμη έχει αποκτήσει τώρα

¹⁷⁹ Dijkstra, *Idols of Perversity*, 394.

όνομα, κίνητρο και σκοπό. Στην ουσία, δεν είναι μια μορφή που επινοήθηκε, αλλά μια γυναίκα της οποίας η εικόνα και η σημασία, επαναπροσδιορίστηκε.¹⁸⁰ Δεν είναι απλά μια βιβλική μορφή. Είναι η κάθε γυναίκα, η Νέα Γυναίκα του Παρισιού και της Βιέννης, η γυναίκα που αρνείται να υποταχθεί και να υπακούσει στους κοινωνικούς φραγμούς ενός πατριαρχικού καθεστώτος, η γυναίκα που υπερασπίζεται το δικαίωμα της στον ελεύθερο λόγο, ακόμη και η Εβραία γυναίκα που για κάποιους θα έπρεπε να εξαλειφθεί.

Όλες αυτές οι εικόνες της *femme fatale* και, στην περίπτωση μας, της Σαλώμης ως *femme fatale*, αποτελούν στην ουσία μια χαρτογράφηση της μάχης των δύο φύλων. Είναι μια μάχη για κυριαρχία ανάμεσα στις γυναίκες που επιθυμούσαν την ισότητα και στους άνδρες που ήθελαν τις γυναίκες να παραμένουν κατώτερες. Τις περίπλοκες αυτές διαπραγματεύσεις ανάμεσα στον άνδρα και στη γυναίκα του *fin-de-siècle*, τις βλέπουμε μέσα από την πλούσια και περίπλοκη απεικόνιση των μοιραίων γυναικών, στην καλλιτεχνική παραγωγή από το δεύτερο μισό του 19^{ου} έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.¹⁸¹

¹⁸⁰ Dijkstra, *Idols of Perversity*, 57.

¹⁸¹ Menon, *Evil by Design*, 276.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Μπωντλέρ, Σαρλ (1861). *Τα Άνθη του Κακού*. Μτφρ. Γιώργης Σημηριώτης. Αθήνα: Εκδόσεις Γράμματα.
- Ουάιλντ, Όσκαρ (2016). *Σαλώμη*. Επιμ. Χαρά Σύρου και Θανάσης Τριαρίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Bryson, Valerie (2005). *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία*. Μτφρ. Ελεάννα Πανάγου. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005.
- Bucknell, Brad (1993). "On 'Seeing' Salome". *ELH* 60.2, σελ. 503-326.
- Burgers, Johannes Hendrikus (2014). "The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology and Racial Theory". *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in European Fin de Siècle*. Επιμ. Marja Härmänmaa και Christopher Nissen. New York: Palgrave Macmillan, σελ. 165-181
- Canning, Kathleen (2006). "The Woman Question". *A Companion to Nineteenth-Century Europe 1789-1914*. Επιμ. Stefan Berger. Oxford: Blackwell Publishing, σελ. 193-208.
- Carrillo, Gomez (1979). "How Oscar Wilde Dreamed of Salome". *Oscar Wilde*. Επιμ. Mikhail E. H. London: Palgrave Macmillan, σελ. 192-195.
- Conner, Susan P. (1994-95). "Public Virtue and Public Women: Prostitution in Revolutionary Paris, 1793-1794". *Eighteenth-Century Studies* 28.2, σελ. 221-240.
- Cooke, Peter (2007). "Gustave Moreau's 'Salome': The Poetics and Politics of History Painting". *The Burlington Magazine* 149.1253, σελ. 528-536.
- , (2009). "Symbolism, Decadence and Gustave Moreau". *The Burlington Magazine* 151.1274, σελ. 312-318.
- Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
- , (1996). *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred A. Knopf.
- Ellmann, Richard (1988). *Oscar Wilde*. New York: Vintage Books.
- Exum, Cheryl J. (2012). *Plotted, Shot, and Painted. Cultural Representations of Biblical Women*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press.
- Gale, A. Yee (2003). *Poor Banished Children of Eve. Woman as Evil in the Hebrew Bible*. Minneapolis: Fortress Press.
- Gilbert, Elliot L. (1983). "'Tumult of Images': Wilde, Beardsley, and 'Salome'". *Victorian Studies* 26.2, σελ. 133-159.

- Hess, Heather “Max Oppenheimer (MOPP). American, born Austria 1885-1954”. https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-4073.html
- Honour, Hugh και John Fleming (1998). *Ιστορία της Τέχνης*. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή.
- Huysmans, Joris-Karl (2019). *Ανάστροφα*. Μτφρ. Ρίτα Κολαΐτη. Αθήνα: Εκδόσεις Στερέωμα.
- Kavka, Misha (1995). “The ‘Alluring Abyss of Nothingness’: Misogyny and (Male) Hysteria in Otto Weininger”. *New German Critique* 66, σελ. 123-145.
- Kramer, Lawrence (1990). “Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex”. *Cambridge University Opera Journal* 2.3, σελ. 269-294.
- Kultermann, Udo (2006). “The ‘Dance of the Seven Veils’. Salome and the Erotic Culture around 1900”. *Artibus et Historiae* 27.53, σελ. 187-215.
- Kuryluk, Ewa (1987). *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*. Evanston: Northwestern University Press.
- Maderthaner, Wolfgang (2013). “Outcast Vienna 1900. The Politics of Transgression”. *Perspectives of Cultural Sciences on Urban Slum Areas and Their Inhabitants*. Επιμ. Hans-Christian Petersen. Transcript Verlag, σελ. 121-134.
- McGrail, Peter (2007). “Eroticism, Death and Redemption: The Operatic Construct of the Biblical Femme Fatale”. *Biblical Interpretation* 15, σελ. 405-427.
- Menon, Elizabeth K. (2006). *Evil by Design. The Creation and the Marketing of the Femme Fatale*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Michell, Dolores (1991). “The ‘New Woman’ as Prometheus: Women Artists Depict Women Smoking”. *Woman’s Art Journal* 12.1, σελ. 3-9.
- Neginsky, Rosina (2013). *Salome: The Image of a Woman Who Never Was*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Offen, Karen (1984). “Depopulation, Nationalism, and the Feminism in Fin-de-Siècle France”. *The American Historical Review* 89.3, σελ. 648-676.
- Ridge, George Ross (1961). “The ‘Femme Fatale’ in French Decadence”. *The French Review* 34.4, σελ. 352-360.
- Roberts, Mary Louise (1998). “Gender, Consumption, and Commodity Culture”. *The American Historical Review* 103.3, σελ. 817-844.
- Schubert, Gudrum (1980). “Women and Symbolism: Imagery and Theory”. *Oxford Art Journal* 3.1, σελ. 29-34.
- Showalter, Elaine (1992). *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle*. London: Virago Press.

- Sine, Nadine (1988). "Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century". *German Studies Review* 11.1, σελ. 9-29.
- Skaggs, Carmen Trammell (2002). "Modernity's Revision of the Dancing Daughter: The Salome Narrative of Wilde and Strauss". *Collage Literature* 29.3, σελ. 124-139.
- Steele, Valerie (2004). "Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-Siècle Paris". *Fashion Theory* 8.3, σελ. 315-328.
- Sully, Jess (2010). "Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle Art and Early Cinema". *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Επιμ. Helen Hanson και Catherine O' Rawe. Basingstoke: Palgrave Macmillan, σελ. 46-59.
- Thomson, Jan (1971-72). "The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau". *Art Journal* 31.2, σελ. 158-167.
- Valverde, Mariana (1989). "The Love of Finery: Fashion and the Fallen Woman in Nineteenth-Century Social Discourse". *Victorian Studies* 32.2, σελ. 168-188.
- Vergo, Peter (1993). *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries*. London: Phaidon Press Limited.
- Warner, Marina (2013). *Alone of all her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Oxford: Oxford University Press.
- Weininger, Otto (2005). *Sex and Character*. Μτφρ. Ladislaus Löb, επιμ. Daniel Steuer και Laura Marcus. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Wilfred, Niels Arnold (1989). "Absinthe". *Scientific American* 260.6, σελ. 112-117.