

## Σύγκριση

Τόμ. 32 (2023)



Στη σκηνή του εγκλήματος: Ιουδήθ και Ολοφέρνης

Μάρθα Βασιλειάδη

Copyright © 2023, Μάρθα Βασιλειάδη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Βασιλειάδη Μ. (2023). Στη σκηνή του εγκλήματος: Ιουδήθ και Ολοφέρνης. *Σύγκριση*, 32, 250–270. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sygkrisi/article/view/35242>

Στη σκηνή του εγκλήματος: Ιουδήθ και Ολοφέρνης

Do you happen to know anything about Judith yourself, except that she cut off Holofernes' head; and has been made the high light of about a million of vile pictures ever since, in which the painters thought they could surely attract the public to the double show of an execution, and a pretty woman, – especially with the added pleasure of hinting at previously ignoble sin?

John Ruskin, *Mornings in Florence*, 1875, σ. 65-66

Το ότι η ελληνική λογοτεχνία διαχειρίζεται ένα κλειστό δίκτυο μυθολογιών και συμβολικών διευθετήσεων για να εξάρει άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο ένα είδος ελληνοκεντρισμού αποτελεί παγιωμένη αντίληψη της κριτικής. Και είναι σχεδόν αυτονόητο ότι η γραμματειακή μνήμη επιλέγει συστηματικά από τη χριστιανική παράδοση μόνον τον λυρισμό και την οικειότητα της Καινής Διαθήκης, εξορίζοντας τις αιμοσταγείς τοιχογραφίες της Παλαιάς στα αζήτητα δάνεια της κληρονομιάς της Δύσης.

Αν περιοριστούμε δε στις θεολογικές αναπαραστάσεις του γυναικείου, θα διαπιστώσουμε ότι, σε αντίθεση με τη Δύση, το εθνικό φαντασιακό τροφοδοτείται από τις στερεοτυπικές απεικονίσεις της Μαρίας Μαγδαληνής ή της Παναγίας, απεικονίσεις που ταυτίζονται με την εξαγνιστική όψη της θηλότητας, είτε σχετίζονται με τη μητρότητα (Παρθένος Μαρία), είτε με έναν ανεπίδοτο έρωτα-συγχώρεση (Μαγδαληνή).<sup>1</sup> Από την Παναγία του Βάρναλη και τις Μαγδαληνές του μεσοπολέμου<sup>2</sup> ως την κατακερματισμένη θλίψη των γυναικείων εκδοχών της «αμαρτίας» της μεταπολεμικής γυναικείας ποίησης (Ζ. Καρέλλη, Κ. Αγγελάκη-Ρουκ, Αθ. Παπαδάκη), η πρόσληψη των ιερών γυναικείων προσώπων σπάνια ταυτίζεται με εφιαλτικές φαντασιώσεις ευνουχισμού και αυτοκαταστροφής.

Αυτό που κατακτά μαζικά τη Δύση και ξεσπά με όρους λογοτεχνικής επιδημίας κυρίως στα τέλη του 19ου αιώνα, η αναπαράσταση δηλαδή της γυναίκας ως απειλής με βάση το μυθικό πρότυπο της Σαλώμης ή της Λιλίθ<sup>3</sup> ή της Ιουδήθ,

<sup>1</sup> Για την εικόνα της Μαγδαληνής στη νεοελληνική γραμματεία, βλ. Δημ. Κουκουλομάτης, *Η Μαρία Μαγδαληνή στη λογοτεχνία*, Ηράκλειο, Ψυχοτεχνική, 1989. Βλ. επίσης, Κίρκη Κεφαλέα, *Μή μου άπτου! Η εικόνα της Μαγδαληνής στη νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2004 και Μαρία Ιατρού, *Η εποχή των ισχνών αγελάδων του Ντίνου Χριστιανόπουλου. Ανίχνευση διακευμένων σχέσεων*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1996, σ. 35-39 και 61-63.

<sup>2</sup> Η Κίρκη Κεφαλέα, *ό.π.*, σ. 65 παρατηρεί ότι «η σύγκλιση των ποιημάτων για τη Μαγδαληνή παρατηρείται μετά το 1916 και φαίνεται να έχει την αιτία της στη δημοσίευση το έτος αυτό της μετάφρασης στα ελληνικά του θεατρικού δράματος του Maurice Maeterlinck, *Μαρία η Μαγδαληνή*, σε μετάφραση Νικόλαου Ποριώτη». Σύμφωνα με τη μελετήτρια, *ό.π.*, σ. 115, «εκείνο που είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτο στην απεικόνιση της Μαγδαληνής από τους Έλληνες ποιητές δεν είναι τόσο ο χρωματισμός της με τις αποχρώσεις του δυτικού της μύθου, όσο ο εμπλουτισμός αυτού του χρωματισμού με επιπλέον χρώματα και τόνους που φτάνουν έως και την εκδοχή μιας Μαγδαληνής η οποία δεν είναι καθόλου διατεθειμένη να απαρνηθεί τον αμαρτωλό της βίο».

<sup>3</sup> Η γνωστότερη Λιλίθ στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας ανήκει στον Σικελιανό αλλά όπως σημειώνει ο ίδιος στον «Πρόλογο» στα ποιητικά *Άπαντά* του η Λιλίθ «άγια πρωτοεικόνα, / αρχέτυπο του πάθους μου μεγάλο» «δεν παραπέμπει στο προπατορικό ζεύγος της Παλαιάς Διαθήκης (εκείνο δηλαδή του Αδάμ και της ισότιμής του, ανυπάκουης Λιλίθ) αλλά αφορά τη θηλότητα, η οποία ανατέλλει από τα βάθη της προοντολογικής αβύσσου, ως μια δύναμη απόλυτα κι

δεν αποτυπώνεται στην ελληνική λογοτεχνία παρά μόνο σποραδικά και χωρίς, ίσως, να αφήσει ανεξίτηλα ίχνη. Το ελληνικό αναγνωστικό κοινό προσκολλημένο σε ένα γυναικείο ηρωικό πρότυπο που μάχεται για ελληνικά εθνικά ιδανικά,<sup>4</sup> αρνείται να πολιτογραφήσει τις δυτικές προέλευσης ηρωίδες οι οποίες συνδέονται άμεσα, αν και κεκαλυμμένα, με τον λόγο περί ερωτικής επιθυμίας.

Αντίθετα, στο ευρύτερο φάσμα της ευρωπαϊκής τέχνης (στη ζωγραφική αλλά και τη μουσική) και μέσα σε μια διάχυτα ανδροκρατική γλώσσα, ο λόγος αυτός αναπαριστά και καταγράφει μια αυτόνομη γυναικεία δυναμική η οποία θέτει σε κίνδυνο (σε θανάσιμο κίνδυνο) την ανδρική υπόσταση: στην περίπτωση της Ιουδήθ μια γυναίκα αποκεφαλίζει έναν άνδρα και στην περίπτωση της Σαλώμης ένας άνδρας αποκεφαλίζεται γιατί το επιθυμεί και γιατί το προστάζει μια γυναίκα. Από τους συγγενείς αυτούς μύθους μικρής βιωσιμότητας στον ελληνικό χώρο, η Σαλώμη φαίνεται να επιζεί χάρη στο γνωστό και οικείο σενάριο της ΚΔ<sup>5</sup> αλλά και κυρίως χάρη στη δημοφιλή εκδοχή του Oscar Wilde η οποία μεταφράζεται εγκαίρως στην Ελλάδα και δημιουργεί ένα ευεργετικό για την πρόσληψή της σκάνδαλο.<sup>6</sup> Τι γίνεται όμως με τη φωνική, την ηρωική Ιουδήθ;

Θυμίζω συνοπτικά την ιστορία της. Με όρους που παραπέμπουν σε ιπποτικές μυθιστορίες με δράκους ή στη μοντέρνα ορολογία μοιάζουν με τα ψευδοϊστορικά σενάρια δημοφιλών ιστορικοφανών τηλεοπτικών σειρών, η εβραία ηρωίδα της Π.Δ. Ιουδήθ έζησε στην Παλαιστίνη τον 4ο αι. π.Χ., κατά την εποχή των Κριτών. Κόρη από αρχοντική γενιά, πριν σώσει την πατρίδα της από την πολιορκία των Ασσυρίων δοξάστηκε για την αγνότητα της, καθώς παρέμεινε για πάντα πιστή στον νεκρό άνδρα της Μανασσή. Όταν ο ασύριος ηγεμόνας Ολοφέρνης, στρατηγός του Ναβουχοδονόσορα, απειλούσε το βασίλειο του Ιούδα και πολιορκούσε την πόλη Βεθούλη, η Ιουδήθ, η πανέμορφη χήρα βάζει σε εφαρμογή ένα τολμηρό και ριψοκίνδυνο σχέδιο. Απεκδύεται τα ενδύματα του πένθους, βγαίνει από τα τείχη της πόλης και πηγαίνει με δόλο στο στρατόπεδο του Ολοφέρνη ο οποίος υποκύπτει αφελώς στη γοητεία της, μεθά και αποκεφαλίζεται μέσα στο

---

ουσιαστικά ερωτική συγχρόνως και θρησκευτική [...]». Βλ. Αθηνά Βογιατζόγλου, «Σχόλια στην ποίηση και την ποιητική του Σικελιανού», *Χάρτης*, τχ. 40, Απρίλιος 2022,

<https://www.hartismag.gr/hartis-40/afierwma/skholia-stin-poiisi-kai-tin-poiitiki-toi-sikelianoy>.

<sup>4</sup> Βλ. Ruth Macrides, "As Byzantine Then as It Is Today: Pope Joan and Roidis's Greece", στο *Byzantium and the Modern Greek Identity*, David Ricks & Paul Magdalino (επιμ.), Aldershot, Ashgate, 1998, σ. 86. Πρβλ. Δημ. Τζιόβας, «Εθνικό φαντασιακό, συλλογική ταυτότητα και ατομικισμός», *Ο άλλος εαυτός*, Αθήνα, Πόλις, 2007, σ. 79.

<sup>5</sup> Για τον μύθο της Σαλώμης, βλ. Νάτια Χαραλαμπίδου, «Μια εξερεύνηση γύρω από το φεγγάρι στις Έξι νύχτες στην Ακρόπολη. Μια περίπτωση διακειμενικότητας», στο *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη*, Αγία Νάπα 14-16 Απριλίου, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας Κύπρου, Παύλος Παρασκευάς, Αχ. Χατζηστυλλής (επιμ.), 1988, σ. 79-147 και Χριστίνα Ντουσιά, «Εκδοχές της Σαλώμης», στο *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*, Ζαχ. Σιαφλέκης (επιμ.), Αθήνα, Gutenberg, 2011, σ. 200-219. Είναι ενδιαφέρον ότι ενώ ποιήματα με θέμα τη Σαλώμη γράφονται και από γυναίκες, βλ. Μαρία Νικολοπούλου, «Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)», στο *Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών: Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο*, Κ.Α. Δημάδης (επιμ.), Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, τόμος Δ', σ. 59-72, με την Ιουδήθ ασχολούνται μόνον άνδρες λογοτέχνες.

<sup>6</sup> Βλ. ενδεικτικά Emmanuel Vernadakis, "An Outline of Oscar Wilde's Reception in Greece", *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Oxford, 2008, hal-03382731. Βλ. επίσης Ioanna Papageorgiou, "Oscar Wilde's Salome on the the Stage in Athens (1908-1925)", *The Wildean: A Journal of Oscar Wilde Studies*, τχ. 36 (2010) σ. 77-97.

παραλήρημα της μέθης και του ερωτικού πάθους. Η Ιουδήθ με τρόποιο το κομμένο κεφάλι επιστρέφει στην πόλη της, εμπυχώνει τους Εβραίους, σώζει τον λαό της και οι βάρβαροι τρέπονται σε φυγή.<sup>7</sup>

Στον μυθικό καμβά αναγνωρίζει κανείς τα χαρακτηριστικά της «ισχυρής αφήγησης» του Barthes. «Το τέλος ανταποκρίνεται στην αρχή (υπάρχει το ταξίδι έξω από τα τείχη) και ανάμεσα στα δύο υπάρχει μια ηθική και αισθησιακή συγκίνηση (η αποπλάνηση του Ολοφέρνη)».<sup>8</sup> Στις αλλεπάλληλες διαστρωματώσεις του μύθου και όσο απομακρυνόμαστε από το αυστηρά θρησκευτικό-πατριωτικό πλαίσιο, ο ιστορικός μύθος της Ιουδήθ παύει να συνδέεται με τη θέληση του Θεού και τη σωτηρία της πατρίδας και ταυτίζεται, όπως και ο μύθος της Σαλώμης, με τη φαντασιωτική αναπαράσταση του θανάτου και της επιθυμίας.

Στις ποικίλες επανεγγραφές του μύθου δεσπόζουν φυσικά και ανά τους αιώνες οι εικαστικές αναπαραστάσεις της Ιουδήθ: «η διαθέσιμη δομή της αφήγησης»<sup>9</sup> (la structure disponible) παράγει λογοτεχνικά κείμενα που εξαρτώνται αναπόδραστα από την αναπαραστατική δύναμη των εικόνων. Στο πλαίσιο αυτό μιας «εικονολογικής» ανάλυσης, θα επιχειρήσω να μελετήσω τις βραχύβιες εμφανίσεις της Ιουδήθ στην ελληνική λογοτεχνία.

Σε ένα από τα έργα της νεότητάς του με τίτλο «Ιουδήθ και Ολοφέρνης»,<sup>10</sup> ο Νικόλαος Γύζης, φοιτητής ακόμα στην περίφημη σχολή του Μονάχου του Piloty,<sup>11</sup> επανεξετάζει τον μύθο ακολουθώντας το παράδειγμα του Horace Vernet

<sup>7</sup> Βλ. Κ.Ι. Φριλίγγου, *Κοιλέθ, Εκλογή από τη βιβλική λογοτεχνία*, Τόμος Β', Αθήνα, Παπαδημητρίου, 1951, σ. 184: «Αν και στην αφήγηση, το Βιβλικό αυτό κομμάτι, δε φτάνει το βιβλίο της Εστέρ, το ξεπερνά όμως στον ηρωισμό και στην ιστορικότητα [...] Μας δίνει την πραγματική ηρωίδα γυναίκα του λαού της, που στην τραγικότερη στιγμή της φυλής της και στη φωτιά της μάχης απάνω, σηκώνεται σεμνή, άγνωστη κι αδοκίμαστη ως εκείνη την ώρα και γλιστρά γοργή και σιωπηλή σαν τη λευτεριά [...] και με το δικό του σπαθί στο χέρι μπαίνει άνοπλη, αποκεφαλίζοντάς τον, μέσα στην ψυχή και την ιστορία του έθνους της [...] Το βιβλίο της Ιουδήθ λείπει από τον ΕΚ. και βρίσκεται μονάχα στους Ο'. Ανήκει στα δευτεροκανονικά ή αναγνωσκόμμενα και πρωτογράφηκε εβραϊκά κατά το Β' π.Χ. αιώνα». Πρβλ. Jean-Marc Vercruyse (éd.), *Le Livre de Judith (Graphè 23)*, Arras, Artois, Presse Université, 2014, σ. 8: « La Bible hébraïque n'inclut pas le *Livre de Judith* dans son canon alors que la Septante le fait figurer en bonne place. De fait, le texte est aujourd'hui classé parmi les « apocryphes » dans la Bible protestante (Luther le qualifia de « fiction religieuse ») et parmi les « deutero-canoniques » dans les Bibles catholiques et orthodoxes, alors que les écrits de Qumran ne le connaissent pas. On peut s'interroger sur les raisons de cette exclusion de la liste officielle des livres reçus par le judaïsme. L'absence est d'autant plus surprenante pour un récit dont l'héroïne porte un nom emblématique et où le Dieu d'Israël est magnifié. De même, les Pères de l'Église n'ont rédigé ni commentaire suivi, ni une homélie complète sur le *Livre de Judith*. Le personnage n'est cité que de manière allusive et fugace, à l'image de l'unique nuit que Jérôme nous dit avoir réservée à sa traduction de l'ouvrage en latin dans la future Vulgate ».

<sup>8</sup> Roland Barthes, « Deux femmes », *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 1995, σ. 1052.

<sup>9</sup> Roland Barthes, « Deux femmes », *ό.π.*, σ. 1052: « le récit fort, cette belle histoire [...], est aussi une structure disponible. [...] Je veux dire que d'œuvre en œuvre, les articulations du récit, les « événements » restent les mêmes (Judith, héroïne juive, sort de la ville assiégée, se rend auprès du général ennemi, le séduit, le décapite et s'en retourne au camp des Hébreux), mais les déterminations psychologiques des personnages peuvent changer du tout au tout ».

<sup>10</sup> Νικόλαος Γύζης, *Ιουδήθ και Ολοφέρνης*, λάδι σε μουσαμά, 1869, Συλλογή Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδας και ελαιογραφικά σχέδια, 1869, Εθνική Πινακοθήκη. Ας σημειωθεί ότι με το έργο αυτό ο Γύζης κερδίζει το Α' βραβείο της Ακαδημίας.

<sup>11</sup> Βλ. Νέλλη Μισριλή, *Γύζης*, Αθήνα, Αδάμ, 1996, σ. 31: «Την εποχή της άφιξης του Γύζη στη βαυαρική πρωτεύουσα φημισμένος δάσκαλος ήταν ο Karl von Piloty (1826-1886) [...] Η Σχολή του δέσποσε από το 1860 έως το 1890 και έγινε ο φορέας της ιδεολογίας του Gründerzeit, που έθετε τον άνθρωπο κύριο πόλο και κυρίαρχη δύναμη στο προσκήνιο. Στην ιστορική ζωγραφική του Piloty [...] η προβολή της προσωπικότητας μέσα στη σύνθεση, η σκηνική παρουσία και ο τονισμός της

(1829).<sup>12</sup> Αντιγράφοντας τον Vernet, ο έλληνας ζωγράφος αποφεύγει με δεξιοτεχνία να εστιάσει στη μακάβρια σκηνή του κομμένου κεφαλιού και φιλοτεχνεί το πορτρέτο ενός ρομαντικού ήρωα. Ακίνητοποιημένοι στη στιγμή λίγο πριν το έγκλημα, οι δύο πρωταγωνιστές προβάλλονται σε κόκκινες φωτοσκιάσεις και ανατολίτικο διάκοσμο (τα στολίδια του κρεβατιού, το μωβ φύλλα, τα περίτεχνα κοσμήματα του Ολοφέρνη).

Η Ιουδήθ σχεδόν αμήχανη με τον ώμο γυμνό και το σπαθί στην πιο σκοτεινή γωνία του πίνακα, αντικρίζει με τρόμο στο βλέμμα το θύμα της, το οποίο παραδομένο σε γαλήνιο ύπνο, μοιάζει ανήξερο και αθώο. Ο Ολοφέρνης ηττημένος εξαρχής, εύθραυστος στη μακάβρια ακινησία του σώματός του, ποζάρει ως αυτοκτόνος ο οποίος, αφού δοκίμασε τον απαγορευμένο καρπό της επιθυμίας του, συμμετέχει άθελά του σε ένα παιχνίδι με τον θάνατο. Αποκτώντας θηλυκά χαρακτηριστικά, ο άνδρας/δυνάστης παραδομένος και αφελής, υποτάσσεται στη μοίρα του.

Στην αναπαράσταση αυτή του Γύζη η γυναίκα πολεμιστής στέκεται στο περιθώριο και η βιαιότητα της τελικής πράξης φαίνεται να εξασθενεί, σαν να θέλει ο ζωγράφος να τονίσει όχι τον ηρωισμό μιας γυναίκας ως ηθικού παράγοντα που βρίσκει το σθένος να διαπράξει ένα έγκλημα (ένα «ανδρικό» έγκλημα ανδρείας και όχι πάθους) για να αποκατασταθεί η πολιτική τάξη, αλλά την ιστορία ενός αθώου, παγιδευμένου τυχαία σε μια μη αναγνωρίσιμη συνωμοσία.

Στο ίδιο πνεύμα της θρησκευτικής θεματολογίας ένας άλλος κορυφαίος έλληνας ζωγράφος του τέλους του 19ου αιώνα, ο Νικόλαος Κουνελάκης θα απεικονίσει το 1865 το έγκλημα της Ιουδήθ.<sup>13</sup> Στη δική του εκδοχή, η κεντρική ηρωίδα στρέφει ήρεμη το πρόσωπό της στο κοινό τη στιγμή που τοποθετεί το άψυχο κεφάλι του Ολοφέρνη σε έναν περίτεχνο σάκο. Η πράξη του εγκλήματος έχει ήδη συντελεστεί και ο ζωγράφος απαθανατίζει τη σκηνή χωρίς ιδιαίτερα οριενταλιστικά στοιχεία ή αποτροπιαστικές λεπτομέρειες, εξισώνοντάς τη με μια οικιακή καθημερινότητα στην οποία συμμετέχει η υπηρέτρια και πρωταγωνιστεί η κυρία της. Ανακυκλώνοντας το μοτίβο του αποκεφαλισμού ο Κουνελάκης περιορίζει τον άνδρα ήρωα στην κομμένη κεφαλή επαναλαμβάνοντας τον διαδεδομένο συμβολισμό της εποχής του γύρω από την παραφορά της γυναικείας εκδίκησης.

Με την ιστορία της Ιουδήθ θα καταπιαστεί και η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα δοκιμάζοντας μια αντιγραφή από τις αναπαραστάσεις της Ιουδήθ της Αρτεμισίας Τζεντιλέσκι του 1615. Πρόκειται για μια σκηνή λιγότερο διάσημη από εκείνην του στυγερού εγκλήματος για την οποία εικάζεται ότι στο πρόσωπο του

---

υλικότητας των πραγμάτων ήταν κοινός στόχος, ενώ ο χώρος του έργου διαμορφωνόταν με σκηνική διάθεση».

<sup>12</sup> Horace Vernet, « Judith et Holopherne », 1830. Γνωστός από τις απεικονίσεις μαχών, ο Vernet επικρίθηκε σφοδρά στην εποχή του και ιδιαίτερα για τα οριενταλιστικά βιβλικά του έργα από τον κύκλο του Baudelaire. Βλ. χαρακτηριστικά το σχόλιο του Baudelaire, *Salon de 1845* (II, 469-470): « Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, une irritation de l'épiderme français ». Σύμφωνα με τη Λία Γυιόκα ο Γύζης χρησιμοποιεί «ως άμεσο συνθετικό-αφηγηματικό πρότυπο τον πίνακα του Τιντορέττο στο Πράδο (Jacopo Tintoretto, *Ιουδήθ και Ολοφέρνης*, λάδι σε καμβά, π. 1577, Μαδρίτη, Μουσείο του Πράδο)». Βλ. Λία Γυιόκα, «Εικόνες δούλων και υπηρετών σε νεοελληνικά έργα», στο *Υπηρέτριες και Υπηρέτες. Ιστορικά υποκείμενα και καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις στον ελληνόφωνο χώρο (19ος-21ος αιώνας)*, Παν. Μήνη, Κωνστ. Γεωργιάδη, Ι. Πιπινιά, Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), Αθήνα, 2020, σ. 151-156.

<sup>13</sup> Νικόλαος Κουνελάκης, *Ιουδήθ και Ολοφέρνης*, λάδι σε μουσαμά, π. 1865, Εθνική Πινακοθήκη.

Ολοφέρνη η ζωγράφος απεικονίζει το πρόσωπο του βιαστή της και αυτό που αποτυπώνεται στη σκηνή του αποκεφαλισμού είναι η απόδοση δικαιοσύνης και η γυναικεία αλληλεγγύη. Η ελληνίδα ζωγράφος διαλέγει αντί της βίας και της μακαβριότητας μια καθαρά γυναικεία σκηνή που αφαιρεί τον άνδρα πρωταγωνιστή από τη σκηνοθεσία.

Στην αχρονολόγητη σπουδή της Αλταμούρα,<sup>14</sup> το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα καταλαμβάνει η φιγούρα της υπηρέτριας, η οποία με γυρισμένη την πλάτη στο κοινό κρατά σε πανέρι το κομμένο κεφάλι του Ολοφέρνη,<sup>15</sup> ενώ η Ιουδήθ με το ξίφος επ' ώμου μοιάζει να αφουγκράζεται έναν μακρινό ήχο. Όπως επισημαίνει η Δώρα Μαρκάτου, η Ελένη Αλταμούρα εμπνέεται από τη βιβλική ηρωίδα της Αρτεμισίας και την αντιγράφει, είτε γιατί ταυτίζει το πεπρωμένο της με εκείνο της ιταλίδας ζωγράφου «αφού, όπως εκείνη, είχε τολμήσει πράγματα έξω από τις δυνατότητες των γυναικών της εποχής της», είτε γιατί «η Ιουδήθ ως ένας ιδανικός “ανδρόγυνος” τύπος, λειτουργεί ως ένα σημαντικό πρότυπο αυτοσυνειδησίας και αυτοπροσδιορισμού»<sup>16</sup> για την Ελένη που έδρασε σαν άντρας και έζησε σαν γυναίκα.

Φαίνεται έτσι πως στη μορφή της Ιουδήθ, στις εικαστικές αλλά και στις ποιητικές αναπαραστάσεις της, όπως θα δούμε, το τέλος του αιώνα αναζητά επίμονα μια ακόμη όψη της απειλητικής θηλότητας, έναν ακόμη μύθο που πραγματεύεται ερωτικές φαντασιώσεις και παιδικά τραύματα: «η ελευθερώτρια Ιουδήθ, αδιάλλακτη στην πάλη της με τον Ασσύριο στρατηγό, κερδίζει όλη τη δόξα την οποία το ασυνείδητο οφείλει στην παντοδύναμη μητέρα»,<sup>17</sup> σημειώνει η Julia Kristeva αξιοποιώντας την αρχική ερμηνεία του Φρόντ. Πρώτος εκείνος άλλωστε θα συνδέσει τον μύθο της Ιουδήθ με το ταμπού της παρθενίας ερμηνεύοντας την αποφασιστικότητα και την τόλμη της ως το αρχέτυπο της εχθρότητας του θηλυκού απέναντι στον άνδρα: «η Ιουδήθ είναι η γυναίκα που ευνουχίζει τον άνδρα που την διακόρευσε».<sup>18</sup> Μια τέτοια πλοκή με ισχυρούς συμβολισμούς και τολμηρές εικόνες είναι επόμενο, εκτός από τις εικαστικές της τύχες, να πυροδοτήσει και την ποιητική έμπνευση. Ακόμη και αν στην Ελλάδα δεν γνωρίζει μεγάλη απήχηση, το πέρασμα της βιβλικής ηρωίδας από την ελληνική ποίηση παρουσιάζει ενδιαφέρον.

Αν προσπεράσουμε τον αντιποιητικό 18ο αιώνα και την ηρωική Ιουδήθ

<sup>14</sup> Βλ. Δώρα Μαρκάτου, «Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της» στο *Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία, Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης 2-4.11.2007*, Μάρθα Ιωαννίδου (επιμ.), Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2009, σ. 366: «[το έργο] ως αντίγραφο πρέπει να είναι έργο της φλωρεντινής περιόδου της ζωγράφου και είναι αποτέλεσμα της πρακτικής της να αντιγράφει συστηματικά έργα παλαιότερων δασκάλων. [...] Πότε ακριβώς αντέγραψε το ιταλικό έργο η Ελένη, πριν ή μετά τον χωρισμό της με τον Σαβέριο [πριν ή μετά το 1856];».

<sup>15</sup> Για τη σημασία της υπηρέτριας στις εικαστικές απεικονίσεις της Ιουδήθ, βλ. Λία Γυιόκα, *ό.π.*, σ. 139-165. Σχετικά με τον πίνακα του Γύζη, η Γυιόκα (*ό.π.*, σ. 154-155) σημειώνει ότι «στο έργο του ζωγράφου από το Σκλαβοχώρι της Τήνου απουσιάζει [...] η μορφή της υπηρέτριας της Ιουδήθ. Ειδικά μάλιστα στα σκίτσα η υπηρέτρια μοιάζει να έχει αφαιρεθεί χειρουργικά από τη σκηνή. Το γεγονός αυτό [...] μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η αφαίρεση δεν αποτέλεσε συνθετική ή άλλη αισθητική λύση του ζωγράφου αλλά σχετίζεται με τη σημασία της ιδιότητας της υπηρέτριας».

<sup>16</sup> Βλ. Δώρα Μαρκάτου, *ό.π.*, σ. 367.

<sup>17</sup> Julia Kristeva, *Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation*, Paris, Fayard et Éditions de la Martinière, 2013, σ. 77.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, «Το ταμπού της παρθενίας», *Συμβολή στην ψυχολογία της ερωτικής ζωής*, μτφρ. Παν. Παπαδόπουλος, Αθήνα, Principia, σ. 57. Στο κείμενο αυτό ο Φρόντ αναλύει την παραλλαγή του μύθου της Ιουδήθ από το γνωστό θεατρικό έργο του Friedrich Hebbel, *Judith*, 1840.

του Καισάριου Δαπόντε<sup>19</sup> και εστιάσουμε στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού,<sup>20</sup> την εποχή, δηλαδή, που αρέσκεται εμμονικά στο να διαχωρίζει το σώμα από το κεφάλι, στις μεταρομαντικές ποιητικές αναπαραστάσεις της Ιουδήθ μπορούμε συστηματικά να ανιχνεύσουμε τη φαντασιωτική αναπαράσταση της ερωτικής επιθυμίας. Η σκηνή του εγκλήματος τη στιγμή της κορύφωσης της επιθυμίας, η παράδοση ηδονή στο όνομα της σωτηρίας της πατρίδας, το αίμα και οι χρωματικές εκρήξεις του κόκκινου αποτελούν μερικά από τα σταθερά μοτίβα των εκδοχών του μύθου.

Έτσι, στο ποίημα του Κωνσταντίνου Μάνου, του δημοφιλούς λογίου και ολιγογράφου ποιητή,<sup>21</sup> η Ιουδήθ στο γύρισμα του αιώνα συντηρεί την αίγλη του μύθου της και με όπλο της τη σαγήνη παρασύρει τον Ολοφέρνη σε μία παγίδα θανάτου. Δημοσιευμένο στο περιοδικό *Εστία* τον Μάρτιο του 1892, το ποίημα εξιστορεί σε δεκαπέντε στροφές και σε στρωτή δημοτική τη γνωστή ιστορία επινοώντας, όμως, ένα καινούργιο θεατρικό στοιχείο στην αφήγηση: ένας ανίδεος θεατής αντικρίζοντας το αποτρόπαιο θέαμα προσπαθεί να αναγνωρίσει την ταυτότητα του θύματος. Όταν αποκαλύπτεται η ταυτότητα αλλά και η ιδιότητα του πανίσχυρου στρατηγού, το ποίημα μετατρέπεται σε πρωτοπρόσωπο ερωτικό θρήνο του Ολοφέρνη.

Τρόμος και φρίκη! Αχνό λυχνάρι,  
Τ' είναι τ' ακέφαλο κορμί;  
Ποιος το κεφάλι του έχει πάρει;  
Ποιος την υστερνή πνοή;

Πορφύρα κ' αίμα εδώ στο στρώμα  
Σμίξανε πάλι αδερφικά,  
Και της σκηνής το μαύρο χώμα  
Αίματα κόκκινα ρουφά

Πάλι το κόκκινο λουλούδι  
Του κρίματος ανθίζει εδώ·

<sup>19</sup> Καισάριος Δαπόντες, «Ιουδήθ», *Καθρέπτης γυναικῶν: ἐν ᾧ φαίνονται γραφικῶς αἱ ἐν τῇ παλαιᾷ γραφῇ περιεχόμεναι σποράδην ἱστορίαι κακῶν τε καὶ καλῶν γυναικῶν*, τόμ. Β', Λειψία, Breitkopf (?), 1766, σ. 303. Βλ. Τάσος Καπλάνης, «Οι γυναίκες μέσα στον Καθρέπτη: Ο φιλογύνης Δαπόντες (1713-1784) και η μισογυνική παράδοση του Μεσαίωνα», *Σύγκριση*, τόμ. 12, Ιανουάριος 2017, σ. 48-70.

<sup>20</sup> Βλ. και τις αναφορές στην Ιουδήθ στα ποιήματα «Το μέγα όνειρο» από την *Ασάλευτη Ζωή* (1896) και «Το καλάμι» από τους *Δειλούς και σκληρούς στίχους* (1928) του Κωστή Παλαμά.

<sup>21</sup> Ο Κωνσταντίνος Μάνος (Αθήνα 1869 - Λαγκαδάς 1913) ήταν εξέχουσα προσωπικότητα της εποχής: με σπουδές στη Λειψία, τη Χαϊδελβέργη και την Οξφόρδη υπήρξε επιδραστικός λόγιος με εθνική δράση: πρωτοστάτησε στην Κρητική Επανάσταση αλλά και στους Βαλκανικούς Πολέμους και έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων. Δημοσίευσε μια μόνον ποιητική συλλογή με τίτλο *Λόγια της Καρδιάς* (Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1890), η οποία τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο στον Φιλαδέλφειο διαγωνισμό. Βρήκε τραγικό θάνατο σε ηλικία 44 χρονών, όταν το αεροπλάνο του συνετρίβη στον Λαγκαδά κατά τη διάρκεια πτήσης σε βουλγαρικό στρατόπεδο. Βλ. το σημείωμα του Μιλτιάδη Μαλακάση στο οποίο εξαιρείται η ανδρεία και ο πατριωτισμός του, «Κωνσταντίνος Μάνος», *Ποικίλη Στοά*, τχ. 1, Δεκέμβριος 1912, σ. 521-524: «Ως καλλιτέχνης πρέπει να υπερηφανεύηται δια τον θάνατον της Ιουδήθ και την Ξαστεριά, ποιήματα τα οποία τον θέτουν εις την πρώτην γραμμήν μεταξύ των συγχρόνων του συναδέλφων. [...] Ποιητής κατά βάθος και πατριώτης. [...] Είναι πάντοτε ο άνθρωπος της δράσεως και του εμπρός, ψυχή δια την οποίαν ο Νίτσε θα ήνοιγε πάντοτε το πάνθεον των ισχυρών, των δικαιουμένων να ζήσωσι και των κατισχυόντων».

Και νιώθω σιγανό τραγούδι,  
Ένα τραγούδι μυστικό.

Και μια κρυφή φωνή που λέει  
Χίλια παράπονα πικρά,  
Π' αναστενάζει και που κλαίει  
Και μου ταραάζει την καρδιά.

Αίμα! εσύ θα μαρτυρήσης  
Τ' είναι τ' ακέφαλο κορμί·  
Τον πόνο σου θα τραγουδήσης  
Στο διψασμένο μου τ' αυτί.

Τον υπερήφανο Ολοφέρνη  
Βλέπεις ακέφαλον εδώ·  
Μύριους λαούς μαζί του σέρνει  
Που τότε λένε στρατηγό.

Τα έθνη πέσανε μπροστά του,  
Τόνη προσκύνησαν παντού·  
Τα χέρια κάθε δυνατού  
Αγγίσανε τα γόνατά του,

Μα ήρθε και στάθηκε εδώ πέρα –  
Αλί! κι' αλί! και τρισαλί! –  
Γυναίκα ωραία σαν την ημέρα  
Και δροσερή σαν την αυγή.

Είχε χαμόγελο στο στόμα  
Τα μάτια της τα φλογερά  
Σαν κάτι μούταζαν ακόμα,  
Όπου δεν μούδειχνε η θωριά.<sup>22</sup>

Η Ιουδήθ, σχεδόν απύσχα από το κάδρο, παραχωρεί τον λόγο στο ομιλούν «αίμα», το οποίο με τρόπο παραμυθικό προδίδει το όνομα του ακέφαλου νεκρού. Επιμένοντας στο έμφυλο σενάριο και στη χαμένη ρώμη του Ολοφέρνη, ο Μάνος επιλέγει να κρατήσει από την οριενταλιστική βιβλική σκηνογραφία την πολεμική μεγαλοπρέπεια του αρχηγού των Ασσυρίων, ακριβώς για να την αντιπαραθέσει στην αδυναμία του να αντισταθεί στην ομορφιά της Ιουδήθ. Αποσιωπώντας πλήρως τον πατριωτισμό της πράξης της Ιουδήθ,<sup>23</sup> ο ποιητής κατασκευάζει κατά τα δυτικά πρότυπο έναν ανίσχυρο ρομαντικό ήρωα παραδομένο αμαχητί στη γυναίκεία σαγήνη.

<sup>22</sup> Κωνσταντίνος Μάνος, «Ιουδήθ», *Εστία*, τχ. 31, Ιανουάριος-Ιούνιος 1892, σ. 74.

<sup>23</sup> Ας σημειωθεί ότι στην εκδοχή του Καισάριου Δαπόντε η πράξη της Ιουδήθ επιβραβεύεται ως ηθική, επειδή συνδέεται με τη σωτηρία της πατρίδας της, *ό.π.*, σ. 277-278: «Τῆς εἶπε δὲ ὁ πρῶτος τους, εἶσαι εὐλογημένη / Ἀπ' ὄλαις ταῖς γυναῖκαῖς γῆς, σὺ πλέον τιμημένη. / Καὶ νὰ σὲ κάμη ὁ θεὸς εἰς δόξαν αἰώνιαν, / Καὶ νὰ σὲ δώσῃ ἀγαθὰ, καὶ πᾶσαν εὐτυχίαν. / Ὅτι δὲν ἐλυπήθηκες αὐτὴν σου τὴν ζωὴν σου. / Γιὰ τὸ πτωχὸν τὸ γένος μας, καὶ διὰ τὴν φυλὴν σου».



Η φλόγα μ' άναψε και καίω·  
Μαύρη κατάρα! συφορά!  
Τη ζηλευτή ζωή δεν κλαίω,  
Μηδέ τα νιάτα τα χρυσά.

Μόν' κλαίω τον κόσμο πώς θ' αφήσω,  
Μες στο σκοτάδι θα χαθώ,  
Δίχως τη λάβρα μου να σβύσω  
Στης ηδονής τον ωκεανό.[...]

Για την αγάπη της πεθαίνω·  
Ας ζήση ευτυχισμένη αυτή  
Και τ' όνομά της δοξασμένο –  
Αχ! μ' έφαγεν η μαύρη γη!

Στην απλοϊκή, πρωτοεπίπεδη διαχείριση του μύθου διακρίνει κανείς εύκολα το βασικό ερωτικό σενάριο που απαντάται και σε άλλες βιβλικές ιστορίες, όπως π.χ. αυτήν του Σαμσών και της Δαλιδά κ.ά. Όπως εξηγεί η Mieke Bal, στην πατριαρχική κοινωνία της Βίβλου στην οποία απευθύνονται αρχικά, οι μύθοι αυτοί «ενσαρκώνουν τον φόβο. Τον φόβο για τις γυναίκες, τον φόβο της έλξης και της σαγήνης, τον φόβο της μιαιρότητας που συνδέεται με το γυναικείο [...] τον φόβο της μύησης, της πρώτης φοράς, της συναισθηματικής εγκατάλειψης, της υπερβολικής εξάρτησης».<sup>24</sup> Αντλώντας υλικό από την ΠΔ, ο Κωνσταντίνος Μάνος εξασκείται σε ένα γνωστό μοτίβο αναπαράγοντας κοινούς τόπους και προβλέψιμες αναγνωστικές προσδοκίες: οι έντονες αντιθέσεις (αρσενικό-θηλυκό, κόκκινο-μαύρο) παραπέμπουν σε παρνασσιστικού ύφους άσκηση μαθητείας που ιδιοποιείται το μυθικό σενάριο χωρίς να έχει την πρόθεση κάποιας πρωτοτυπίας.<sup>25</sup>

Σχεδόν σαράντα χρόνια μετά από τον πίνακα του Γύζη, ο ελάχιστων αισθαντικός ποιητής Πλάτων Ροδοκανάκης το 1908 θα δημοσιεύσει ένα πεζό ποίημα με τίτλο «Ιουδήθ και Ολοφέρνης» στο γ' μέρος (Αμέθυστοι) της πρώτης του ποιητικής συλλογής με τίτλο *De Profundis*, ένα έργο το οποίο τον καθιερώνει ως έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της ελληνικής παρακμής.<sup>26</sup>

Γραμμένα σε μια «μεταλλική και απαστράπτουσα καθαρεύουσα»<sup>27</sup> κατά

<sup>24</sup> Βλ. Mieke Bal, *Femmes imaginaires. L'ancien testament au risque d'une narratologie critique*, Utrecht-Paris, HES Publishers, 1986, σ. 125-126.

<sup>25</sup> Ο Κωνσταντίνος Μάνος έχει δημοσιεύσει και ένα ακόμη ποίημα βιβλικής έμπνευσης την ίδια χρονιά με την «Ιουδήθ». Πρόκειται για την «Κόρη του Ιεφθάε», *Εστία*, τχ. 29, Ιανουάριος-Ιούνιος 1892, σ. 46. Στην αφήγηση αυτή που εμφανίζει πολλά κοινά σημεία με τον μύθο της Ιφιγένειας, ο γενναίος Ιεφθάε θυσιάζει τη μοναχοκόρη του ως αντάλλαγμα για τη νίκη του εναντίον των Αμμωνιτών. Είναι ενδιαφέρον ότι η βιβλική αυτή ηρωίδα προσδιορίζεται μόνον ως «κόρη» και παραμένει ανώνυμη στην αρχική αφήγηση. Για τη γραμματολογική της τύχη, βλ. αντίστοιχα Καισάριος Δαπόντες, *Η θυσία του Ιεφθάε και ιστορία Σωσάννης*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ιστός, 1993.

<sup>26</sup> Βλ. Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, σ. 405-459 και Λένα Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012, σ. 355-415.

<sup>27</sup> Στη διθυραμβική του κριτική για το «Το βυσσινί τριαντάφυλλο» του Ροδοκανάκη, ο Κωστής Παλαμάς (*Ο Νουμάς*, τχ. 331, 15 Φεβρουαρίου 1909, σ. 1) εξηγεί το πέραςμα από την καθαρεύουσα στη δημοτική: «Και σημειώστε πως τα *De Profundis* είναι γραμμένα στην καθαρεύουσα. Ροδοξημέρωμα ενός ποιητή και ηλιόγευμα μιας γερόντισσας σαν την καθαρεύουσα. Γιατί ο κ. Ροδοκανάκης σα νέος νους στοχαστικός, μολοντί άρχισε τόσο καλά με τη γλώσσα που τον έμαθε το

τον Παλαμά, «ένα είδος καλλιτεχνικού κινηματογράφου που παρουσιάζει γοργά και τρεμουλιαστά, πλούσιες εικονίτσες από τα βάθη των αιώνων και τους βυθούς της ψυχής»,<sup>28</sup> τα περισσότερα ποιήματα της συλλογής εμπνέονται από τη μυθολογία ή την ιστορία. Παραπέμπουν σε ένα αρχετυπικό υποσυνείδητο, ανασύροντας χιμαιρικές αναπαραστάσεις οι οποίες δηλώνουν αφενός τις ιδεοληπτικές εμμονές του αισθητισμού και αφετέρου λειτουργούν καλειδοσκοπικά προοιωνίζοντας την ποιητική αίσθηση του υπερρεαλισμού.<sup>29</sup>

*Και ἐπάταξεν εἰς τὸν τράχηλον αὐτοῦ δις ἐν τῇ ἰσχύι αὐτῆς, καὶ ἀφεῖλε τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ ἀπ’ αὐτοῦ.*

Γυμνοὶ καὶ οἱ δύο, ὠραῖοι καὶ νέοι, ὑπὸ τὴν ροδίνην τοῦ κωνωπέου ὀμίχλην μὲ τὴν χρυσοῦν παρυφήν. Ὁ ἐλέφας τῆς κλίνης ὠχρίᾳ πρὸ τοῦ λυχνίτου τῶν μηρῶν της, ἐπὶ τῶν ἠδυπαθῶν κυρτώσεων τῶν ὀποίων ὁ Σατράπης σφαδάζει μεθύων. Βραδέως ἀνεγείρει τὴν βοστρυχώδη κεφαλὴν του. Δύο χρυσοὶ κρίκοι ὑποφώσκουσιν εἰς τὰ ἄκρα τῶν ὠτων. Κύπτει μὲ βάρος τὸ μελιχρῶδες τοῦ πρόσωπον καὶ προσπαθεῖ νὰ διανοίξῃ τοὺς ἡμισβέστους μαύρους ὀφθαλμούς. Ἄλλ’ ἐκεῖνοι ἀνθίστανται καὶ προσηλοῦνται νυσταλέοι ἐπὶ τοῦ συνεσταλμένου στόματος τῆς Ἰουδήθ, ἧς τὰ χεῖλη, τοξοειδῆ, ὑγρὰ καὶ καταπόρφυρα, ὁμοιάζουν καταπληκτικῶς – πρὸς μικροσκοπικὸν αἰμόφυρτον φάσγανον.<sup>30</sup>

Από τη βία του ιερού κειμένου, ο εικοσιπεντάχρονος Ροδοκανάκης στο πρωτόλειό του, κρατάει μόνο εκείνες τις σκηνοθετικές λεπτομέρειες που φωτίζουν τη δράση, το σχήμα και τη μορφή των σωμάτων. Εξοβελίζοντας την κεντρική σκηνή του αποκεφαλισμού στο μότο του κειμένου, ο ποιητής αποκαθιστά μέσα στον χρόνο την ερωτική σκηνή πριν το έγκλημα ερμηνεύοντας ελεύθερα τον λακωνισμό του αντίστοιχου σημείου της ΠΔ.<sup>31</sup> Το «κωνωπέιον», μόνη σαφής ανάμνηση της προέλευσής του, υποβιβάζεται από σημαντική σκηνοθετική λεπτομέρεια του αρχικού μύθου (η Ιουδήθ υπογράφει τον ιερό φόνο σκίζοντας με βία το «κωνωπέιον» και πετώντας το ακέφαλο σώμα «από της στρωμνής») σε αόριστο κινηματογραφικό πλάνο.

Με την αποσιώπηση και εδώ της θρησκευτικής, της ηρωικής ταυτότητας, η Ιουδήθ του Ροδοκανάκη απεκδύεται την κοινωνική της κατασκευή ως χήρας και ως παρθένου που θυσιάζει στον βωμό της πατρίδας την παρθενία της. Η Ιουδήθ εδώ δεν είναι παρά ένα στόμα που σιωπά και του οποίου μόνο το κόκκινο χρώμα παραπέμπει στο «ωραίο έγκλημα». Ο Ολοφέρνης, με τη σειρά του, όπως

σκολειό, είδε πως η τέχνη του δεν μπορεί να τραβήξει μπροστά παρά με τη γλώσσα της τέχνης. Και με όλες του τις αριστοκρατικές αγάπες, βαπτίστηκε στα νερά της δημοτικής».

<sup>28</sup> Ο.π..

<sup>29</sup> Βλ. Πλ. Ροδοκανάκης, *De Profundis (επιλογή)*, επιμ. Νάσου Βαγενά, Αθήνα, Στιγμή, σ. 66: «Το έντονο αισθησιακό του όραμα, όπως καταγράφεται με μια αλληλουχία τολμηρών εικόνων [...] η αναζήτηση της εμπειρίας, των ορίων και της απόλυτης ελευθερίας, η ισχυρή αντιρρεαλιστική του διάθεση συνεκβάλλουν στην έκφραση πολλών κομματιών του *De Profundis* δίνοντάς μας μια γεύση παραπλήσια μ’ εκείνη των ποιημάτων του Εμπειρικού».

<sup>30</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Ιουδήθ και Ολοφέρνης», *De Profundis*, ό.π., σ. 37.

<sup>31</sup> Ιουδήθ 12, 16: «καὶ ἐσαλεύθη ἡ ψυχὴ αὐτοῦ, καὶ ἦν κατεπίθυμος σφόδρα τοῦ συγγενέσθαι μετ’ αὐτῆς».

στις ζωγραφικές αναπαραστάσεις του Γύζη και του Vernet,<sup>32</sup> πληρώνει την άλογη επιθυμία του και μεθυσμένος από ερωτική πλήρωση εγκαταλείπεται στη μακαριότητα του ύπνου.

Πρόκειται για την ενορχήστρωση μιας σαφέστατα ερωτικής σκηνής, στην οποία ο συγγραφέας ως καλός μαθητής του βιβλικού ρεαλισμού (και ως άξιος απόφοιτος της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης) στέκεται ευλαβικά σε κάθε διακοσμική λεπτομέρεια γράφοντας σαν να ζωγραφίζει.<sup>33</sup> Όπως τονίζει ο Αθανασόπουλος, στον Ροδοκανάκη «η αφήγηση γίνεται περιγραφή. Η ιστορία ξετυλίγεται μέσω της περιγραφής με όρους μετωνυμικούς: δεν αναπτύσσεται μέσα στο χρόνο ως κυριολεξία (νατουραλιστική) ή σαν μεταφορά (ρομαντική), αλλά σαν μετωνυμία (αισθητιστική). Ό,τι επομένως, αναγνωρίζεται ως περιγραφή, είναι αφήγηση που λειτουργεί σαν μία ακολουθία μετωνυμιών, σαν μία μετωνυμία εν χρόνω».<sup>34</sup> Αναπτύσσοντας έτσι σε αργή κίνηση κάθε χειρονομία και κάθε παραμικρή κίνηση του πρωταγωνιστή του («σφαδάζει μεθύων», «άνεγείρει την κεφαλήν», «κύπτει με βάρος τὸ μελιχρῶδες πρόσωπον»), ο Ροδοκανάκης μετατοπίζει επιδέξια τον φωτισμό από τον θύτη στο θύμα εστιάζοντας στην αισθησιακή παραφορά, κάτι που ιδωμένο με άλλον τρόπο δεν θα ήταν ίσως ανεκτό από την αναγνωστική ηθική της εποχής.

Ισότιμοι στην ομορφιά της νιότης τους («Γυμνοὶ καὶ οἱ δύο, ὠραῖοι καὶ νέοι»), οι ἥρωες συμμετέχουν σε έναν ακήρυχτο πόλεμο, αυτόν που χωρίζει τα δύο φύλα, αφού η γυναίκα αποτελεί τον καταστατικό Άλλο του άνδρα και ο άνδρας τον καταστατικό Άλλο της γυναίκας. Η ομηρική λέξη «φάσανον» ή «σφάσανον»,<sup>35</sup> παράγωγο του «σφαγή», δεν επιλέγεται τυχαία: παραπέμπει στο στόμα της Ιουδήθ και αναφέρεται με έναν απροσδόκητο τρόπο στη φανταστική απεικόνιση της ίδιας της σφαγής που πρόκειται να ακολουθήσει και αποτελεί προβολή του κομβικού μηχανισμού επιπόνησης της ερωτικής πράξης. Σε αυτή τη φαντασίωση όπου το αιμοστάσσον στόμα της γυναίκας κυριαρχεί, όπως παρατηρεί ο Jean de Palacio, «κάθε ερωτική πράξη (και πρωτίστως το φιλί), αποτελεί μια διαδικασία κατάκτησης του άνδρα από τη γυναίκα, [ένα είδος «έμφυλης ταύτισης»] μέσα από ένα σύνολο μετωνυμιών όπου κυριαρχούν οι εικόνες κατάποσης, αφομοίωσης, εισρόφησης».<sup>36</sup>

Εισάγοντας έτσι το μοτίβο της συνουσίας και του τραύματος, που αποτελούν πράξεις σωματικής διαπερατότητας και στις δύο περιπτώσεις, ο Ροδοκανάκης ακολουθεί πιστά τον κοινό τόπο έτσι όπως αυτός επικράτησε στο τέλος του

<sup>32</sup> Όπως σημειώνει ο Ευγένιος Μαθιόπουλος (*Η τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005, σ. 392) ο Ροδοκανάκης ήταν εξοικειωμένος με την ιστορία τέχνης και ειδικά με το έργο του Γύζη: «[...] “ο συνειδητός αυτός ωραιολάτρης”, παραπέμπει στα έργα του Γύζη. “Οι ελπίδες της αριστοκρατικής φυλής τραβιώνται από πάνω μου, ίδια φαντάσματα[...] Σα νάσαν αδερφές της Δόξας των Ψαρών του Γκύζη είχαν όλες τη φριχτή περπατησιά της”».

<sup>33</sup> Βλ. *ό.π.*, σ. 384, «η βάση της κοινοτοπίας ότι ο συγγραφέας ζωγραφίζει ή ο ποιητής σμιλεύει, βρισκόταν στην κοινή πεποίθηση ότι η ζωγραφική και η γλυπτική, συνιστούσαν αναπαραστατικές απεικονίσεις της ορατής πραγματικότητας. [...] Σε μία φράση από το *De Profundis*, ο Πλ. Ροδοκανάκης γράφει: “Εἷς ἕξ ἡμέρας ἐζωγράφησε τὸν κόσμον ὁ Ἰεχωβά”. Ο Θεός δεν δημιούργησε, δεν έπλασε, αλλά ζωγράφησε τον κόσμο!».

<sup>34</sup> Πλάτων Ροδοκανάκης, *Αφηγήματα*, επιμ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 2010, σ. 18.

<sup>35</sup> H.G. Liddell, R. Scott, H.S. Jones, R. McKenzie κ.ά., *A Greek-English Lexicon*, 9η έκδοση (with a Revised Supplement) (Oxford 1996), s.v. φάσανον.

<sup>36</sup> Βλ. Jean de Palacio, « La féminité dévorante. Sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente », *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, σ. 53-74: 57.

αιώνα:<sup>37</sup> ο αποκεφαλισμός αποτελεί, μεταξύ άλλων, το συμβολικό υποκατάστατο του ευνουχισμού, και η διαρκής γοητεία που ασκεί ως λογοτεχνικό μοτίβο δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα ακόμη προσωπείο του θανάτου για τον άνδρα συγγραφέα.

Στην περίπτωση της Ιουδήθ, θα μπορούσαμε να πούμε, σύμφωνα με τη λακανική ανάγνωση, ότι όντως εδώ «η γυναίκα που επιθυμεί ανδρισμό φορά μια μάσκα θηλυκότητας».<sup>38</sup> Έτσι, πίσω από τη στρατηγική της μασκαράτας της εκτεταμένης αφήγησης στο κείμενο της ΠΔ στην οποία παραπέμπει –υπαινικτικά μόνον– το πεζό ποίημα του Ροδοκανάκη, η ηρωίδα μεταμορφώνεται τελετουργικά από τεθλιμμένη χήρα σε θελκτική γυναίκα.<sup>39</sup> Με τελετουργικές κινήσεις αποκηρύσσει τον πενθούντα, ανέραστο εαυτό της, κρύβοντας κάτω από τη μάσκα της γυναικείας φιλαρέσκειας την επιθυμία της να συντρίψει τον άνδρα τύραννο. Με τον τρόπο αυτό, η Ιουδήθ, διαδραματίζοντας πλήρως τον ρόλο της ως γυναίκας που τηρεί πιστά τις δεσμεύσεις του φύλου της, πετυχαίνει μεν τον στόχο της μέσω της στρατηγικής της σαγήνης, αλλά και εξισώνεται με το άλλο φύλο σκοτώνοντας ανδρικά με ξίφος, με το «αιμόφυρτον φάσγανον».

Φονική και ανυποχώρητη, η Ιουδήθ στον καθρέφτη των γραμματολογικών της εκδοχών αντικατοπτρίζει την πρωτόγονη γυναικεία δύναμη που ξυπνά τα ερωτικά ένστικτα και διασαλεύει τη λογική. Άλλωστε, στην αρχική αφήγηση της ΠΔ, αυτό που διαφοροποιεί τους κεντρικούς ήρωες είναι ο τρόπος με τον οποίον δρουν ως ηθικά υποκείμενα: η Ιουδήθ εφευρίσκει και υπερτονίζει τον γυναικείο της εαυτό για να εκπληρώσει μια ηθική πράξη ανδρείας, ενώ ο Ολοφέρνης επικεντρώνεται στην κατάκτηση και τον κορεσμό της επιθυμίας. Από τη μεριά της Ιουδήθ, η ερωτική πράξη μετατρέπεται σε μια ηθική πρακτική και σχετίζεται με το βάρος της κοινωνικής ευθύνης που αναλαμβάνει απέναντι στον λαό της, ενώ ο Ολοφέρνης ακυρωμένος στη βασική του ιδιότητα του στρατηλάτη γίνεται αβοήθητος, παθητικός, ευάλωτος: «[...] έξεστη ή καρδιά Όλοφέρνου έπ' αυτήν και έσαλεύθη ή ψυχή αυτού και ήν κατεπίθυμος σφόδρα τοῦ συγγενέσθαι μετ' αυτής και έτήρει καιρόν τοῦ άπατήσαι αυτήν άφ' ής ήμέρας είδεν αυτήν»,<sup>40</sup> εξηγεί το ιερό κείμενο τονίζοντας με τη χρήση του ρήματος «σαλεύομαι» την ισχυρή αισθησιακή συγκίνηση που προοικονομεί το τέλος του Ολοφέρνη.

Σε αυτό το πλαίσιο όπου ο κεντρικός ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με τον

<sup>37</sup> Εκτός από τον αποκεφαλισμό του Ολοφέρνη, ο Ροδοκανάκης στο *De Profundis* ανατρέχει υπαινικτικά στον αποκεφαλισμό της Μαρίας Στιούαρτ και της Μαρίας-Αντουανέττας αποδεικνύοντας έτσι τη βαθιά του συγγένεια με τα μοτίβα της παρακμής και την εμμονή της με την *damnatio carpitis*. Βλ. «Μαρία-Στουάρτα», *De Profundis*, ό.π., σ. 28-29 και «Μαρία-Αντουανέττα», *De Profundis*, ό.π., σ. 46-47.

<sup>38</sup> Για τη χρήση του όρου «μασκαράτα» και τα παράγωγά του από τον Λακάν στη φεμινιστική κριτική, βλ. Judith Butler, *Αναταραχή Φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, Μτφ. Γιώργος Καράμπελας, εισαγ.-επιμ. Βενετία Κάντσα, Επίμετρο Αθηνά Αθανασίου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2009, σ. 76-81.

<sup>39</sup> Ιουδήθ. 10, 3-5: «και περιείλατο τόν σάκκον, όν ένεδεδύκει, και έξεδύσατο τά ιμάτια τής χηρέυσεως αυτής και περιεκλύσατο τό σώμα ύδατι και έχρίσατο μύρω παχεϊ και διέταξε τās τρίχας τής κεφαλής αυτής και έπέθετο μίτραν έπ' αυτής και ένεδύσατο τά ιμάτια τής εύφροσύνης αυτής, έν οίς έστολιζετο έν ταίς ήμέραις τής ζωής τοῦ άνδρός αυτής Μανασσή, και έλαβε σανδάλια εις τούς πόδας αυτής και περιέθετο τούς χλιδώνας και τά ψέλλια και τούς δακτυλίους και τά ένώτια και πάντα τόν κόσμον αυτής και έκαλλωπίσατο σφόδρα εις άπάτησιν όφθαλμών άνδρών, όσοι άν ίδωσιν αυτήν. Και έδωκε τή άβρα αυτής άσκοπυτίνην οίνου και καψάκην έλαίου και πήραν έπλήρωσεν άλφίτων και παλάθης και άρτων καθαρών και περιεδίπλωσε πάντα τά άγγεϊα αυτής και έπέθηκεν έπ' αυτή».

<sup>40</sup> Ό.π., 12, 6.

ίδιο του τον εαυτό, τις έξεις του και τις αδυναμίες του και αυτοσυγκροτείται ως υποκείμενο, ο Καζαντζάκης στη βυζαντινή τραγωδία του για τον Νικηφόρο Φωκά, χρησιμοποιεί την ιστορία της Ιουδήθ ως μια προφητεία θανάτου. Η εβραία ηρωίδα εμφανίζεται στο κείμενο ως διακειμενική αναφορά τη στιγμή που η Θεοφανώ ετοιμάζεται να εκτελέσει το σχέδιό της δολοφονίας του Νικηφόρου και ζητά από τον αρχιευνούχο Μιχαήλ να της διαβάσει το σχετικό χωρίο. Όπως ακριβώς στην ιερή αφήγηση η Ιουδήθ, πριν προβεί στον αποκεφαλισμό του Ολοφέρνη, προσεύχεται στον Κύριο να της δώσει δύναμη «επί τα έργα των χειρών της»,<sup>41</sup> έτσι και η Θεοφανώ επιζητά «ν' ακούσει μια γερή ψυχή αδερφή!»<sup>42</sup> και επικαλείται την Ιουδήθ, σαν να προσεύχεται να τη συντρέξει στο ανόσιό της έργο.

«Αδελφή» στην κατασκευή του γυναικείου εαυτού, η Ιουδήθ υποδεικνύει τον τρόπο και διδάσκει με την τελετουργία της ομορφιάς την αντιστροφή της ανδρικής εξουσίας. «Η γυναίκα έχει το απαράγραπτο δικαίωμα, και μάλιστα εκπληρώνει ένα είδος χρέους όταν προσπαθεί να φανεί μαγική και εξωπραγματική. [...] Δεν πειράζει αν η απάτη και το τέχνασμα είναι γνωστά»,<sup>43</sup> στοχάζεται ο Baudelaire στο αφοριστικό του *Εγκώμιο του Μακιγιάζ*. Αυτή η διαδικασία της μεταμφίεσης στον πιο απατηλό και άρα στον πιο γυναικείο της εαυτό συνδέει αυτόματα την ηρωίδα με το αρχέτυπο της πόρνης και μεταγγίζεται από τη βιβλική αφήγηση στην παραλλαγή του Καζαντζάκη.

Της χήρας γδύθηκε τα μαύρα χρώματα  
και ντύθηκε πορφύρα και λινά,  
πιτήδεια λούζει το λαμπρό κορμί με αρώματα,  
τις ρόδινες πατούσες βάφει με κινά  
και το φιλντίσι νύχι  
τα μυγδαλάτα μάτια μεγαλώνει με σουρμά  
και πάει να τον συντύχει.  
Κι ως να τη δει θολώθη το μυαλό του  
απ' το μικρό σαντάλι  
των ροδαστράγαλων ποδιών  
και την ψυχή του ετάραξαν τα νιολοιζόμενα κάλλη...»<sup>44</sup>

Επιβραδύνοντας την εξέλιξη της πλοκής σε μια κορύφωση της δραματικότητας, ο Καζαντζάκης παίζει με την ποιητική της παράφρασης ακολουθώντας πιστά τα επεισόδια του κειμένου και προβάλλοντας σε ένα σκοτεινό φόντο τη νοερή ταύτιση των πρωταγωνιστών: η Θεοφανώ-Ιουδήθ θα θανατώσει τον Νικηφόρο-Ολοφέρνη με το ίδιο όπλο: τη συμβολική κυριαρχία του πάθους.

Μα ο Κύριός μου ο Θεός μου τον εσύντριψε

<sup>41</sup> Πριν την τελική σκηνή του αποκεφαλισμού, η Ιουδήθ προσεύχεται με ιδιαίτερη ένταση δύο φορές. Ιουδίθ 13, 4-6: «Κύριε ὁ Θεὸς πάσης δυνάμεως, ἐπίβλεψον ἐν τῇ ὥρᾳ ταύτῃ ἐπὶ τὰ ἔργα τῶν χειρῶν μου εἰς ὕψωμα Ἱερουσαλήμ· τι νῦν καιρὸς ἀντιλαβέσθαι τῆς κληρονομίας σου καὶ ποιῆσαι τὸ ἐπιτήδευμά μου εἰς θραῦμα ἐχθρῶν, οἱ ἐπ' ἀνένεστησαν ἡμῖν» και Ιουδ. 13, 7: «κραταίωσόν με, ὁ Θεὸς Ἰσραὴλ, ἐν τῇ ἡμέρᾳ ταύτῃ».

<sup>42</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο. Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα. Χριστός. Ιουλιανός ο Παραβάτης. Νικηφόρος Φωκάς. Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, Αθήνα, Εκδόσεις Ελένη Καζαντζάκη, 1970, σ. 445.

<sup>43</sup> Charles Baudelaire, *Εγκώμιο του Μακιγιάζ*, μτφρ. Μαργαρίτα Καραπάνου, Αθήνα, Άγρα, 2009, σ. 11-12.

<sup>44</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Νικηφόρος Φωκάς*, ό.π., σ. 448.

μ' ένα χεράκι θηλυκό·  
 τι δεν τον έσφαξαν το βασιλιά τους παλικάρια,  
 μήτε γιγάντοι τον γκρεμίσαν κάτω απ' το φαρί·  
 μα το γλυκό  
 κορμάκι της Ιουδήθ, της θυγατέρας Μεραρί,  
 με του προσώπου της τη χάρη  
 τα συλλοϊκά του κίνησε να πάρει!<sup>45</sup>

Ο θάνατος από «ένα χεράκι θηλυκό» φαντάζει λιγότερο ηρωικός, λιγότερο λαμπρός, λιγότερο ανδρείος. Ο Νικηφόρος θα πεθάνει νικημένος όχι από το σπαθί ενός ισότιμου εχθρού του αλλά από τον γυναικείο, ταπεινό δόλο της Θεοφανώς, όπως και ο ασσύριος στρατηλάτης θα υποκύψει «μεθύων» στις χάρες της Ιουδήθ. Για τον Καζαντζάκη των αρχών του αιώνα (το έργο γράφεται το 1915 με τον αρχικό τίτλο *Θεοφανώ*, αλλά εκδίδεται το 1927 με τον τίτλο *Νικηφόρος Φωκάς*), η στερεοτυπική αναπαράσταση του γυναικείου εξαρτάται από φοβικές, τιμωρητικές προβολές της ανδρικής επιθυμίας και απαντάται συχνά στις πεζογραφικές του δοκιμές, από το σαδιστικό *Όφισ και κρίνο* μέχρι τις *Σπασμένες Ψυχές*. Ωστόσο, η θριαμβευτική αναγνωστική είσοδος της Ιουδήθ ως σκηνικού ευρήματος στην τελευταία σκηνή της τραγωδίας του Νικηφόρου Φωκά,<sup>46</sup> έτσι όπως αποσιωπάται η σκηνή του αποκεφαλισμού και εναλλάσσονται απρόβλεπτα οι θεατρικές φωνές (ο ευνούχος «αναγνώθει τη Γραφή», η Θεοφανώ ακούει ενώ ο Νικηφόρος «προβαίνει ξαφνικά») ανακυκλώνει την ίδια θεματική της ιεράρχησης των φύλων.

Συνώνυμο του κινδύνου, της αμαρτίας και του έρωτα, η Ιουδήθ του μεσοπολέμου<sup>47</sup> δεν κρατάει από την αρχική αφήγηση ούτε την πατριωτική ορμή, ούτε

<sup>45</sup> *Ο.π.*, σ. 447.

<sup>46</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι στο θεατρικό έργο του Περικλή Κοροβέση η αφήγηση της βιβλικής ιστορίας από την ίδια την Ιουδήθ-πρωταγωνίστρια λειτουργεί ως σημείο κορύφωσης της πλοκής. Βλ. Περικλή Κοροβέση, *Επιχείρηση Ιουδήθ*, Αθήνα, Γνώση, 1991, σ. 63-64: «θα πρέπει να σου πω μια ιστορία τρελής καύλας. [...] Άκου την ιστορία. Στα παλιά τα χρόνια, στα μέρη της Παλαιστίνης, η πιο όμορφη γυναίκα του Ισραήλ, είχε χηρέψει. Μίζερη κοινωνία, με νόμους και γραφές, παπάδες και ιερατεία που τον έρωτα τον είχαν κάνει αμαρτία. Λες και ο αληθινός Θεός ήταν μπανιστριτζής και δεν είχε άλλη δουλειά να κάνει από το να βλέπει τι γίνεται σε κάθε κρεβατοκάμαρα. Και το κορμί της Ιουδήθ, έτσι τη λέγανε κι αυτήν, έλιωνε από τον πυρετό του έρωτα. Τις νύχτες με φεγγάρια, έβγαине αλλοπαρμένη και έκοβε κλαδιά από την ακακία της αυλής της και δερνόταν μέχρι που το σταράτο καθαρό δέρμα της γέμιζε πληγές. Πίστευε, πως τιμωρώντας το κορμί της, θα γλίτωνε από τους καημούς του έρωτα. Αλλά γινόταν χειρότερα. Ο έρωτάς της είχε ερωτευθεί τον έρωτά της και δεν υπήρχε άντρας να' ρθει και να τη λεηλατήσει. Μέχρι που έφτασαν τα μαντάτα, και όλη η Ιουδαία έπεσε σε πανικό. Ο Ολοφέρνης, ο φοβερός στρατηγός που στο διάβα του έκαιγε τις σοδειές, γκρέμιζε τα ιερά και καταργούσε τα σύνορα ήταν προ των Πυλών. Και η πολιορκία κρατούσε, το νερό είχε τελειώσει και τα τρόφιμα λιγοστά. Τα νήπια άρχιζαν να πεθαίνουν και δεν άργησαν να γεμίσουν οι πλατείες και οι δρόμοι με νεκρούς της πείνας. Κι αυτή είδε στον Ολοφέρνη τον άντρα της και τον ελευθερωτή. Βγάζει από το μπαούλο της τα νυφικά της, στολίζεται, μυραίνεται, βάφει τα νύχια της και λύνει τα μαλλιά της. Και το μαύρο μετάξι σκέπασε όλη την πλάτη της και έφτασε μέχρι τη μέση της. Είχε πανσέληνο, φεύγει κρυφά και φτάνει στο εχθρικό στρατόπεδο. Οι φαντάροι τα χάνουν από την ομορφιά της και κάνουν πέρασμα. Και φτάνει στη σκηνή του Ολοφέρνη. Και μόλις τη βλέπει ο πολέμαρχος ανοίγει την αγκαλιά του, που ήταν τόσο μεγάλη που σκέπασε όλο τον ορίζοντα. Και σ' αυτό τον ορίζοντα χάθηκε για πάντα η Ιουδήθ. Κλείστηκαν στη σκηνή και ο έρωτας τράνταξε τη γη περισσότερο από τον πόλεμο. Έτσι, στρατηγέ μου».

<sup>47</sup> Μία από τις μεσοπολεμικές Ιουδήθ βρίσκεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Σπύρου Α. Ποταμιάνου, εκδότη του περιοδικού *Ελλάς* (1907-1915). Βλ. Σπύρος Α. Ποταμιάνου, *Ιουδήθ*, Αθήνα, Αριστείδης Γαλανός, 1929. Σε άλλο τόνο, βλ. και το μεσοπολεμικό λίμερικ του Πωλ Νορ πάνω στο ίδιο θέμα με τίτλο «Αχ, όλο φέρνει!»:

«Σε λατρεύω, το κορμί σου, τα κάλλη σου,

την άσπιλη αγνότητα της χηρείας της. Αντίθετα, αυτό που αποτυπώνεται στο συλλογικό φαντασιακό, έτσι όπως φαίνεται μέσα από τις αλληπάλληλες διαστρωματώσεις, εικαστικές και λογοτεχνικές, του μύθου είναι το αρχέτυπο της γυναίκας που χρησιμοποιεί τον έρωτα ως θανάσιμο όπλο.

Αυτός ο αρχετυπικός, διχαστικός χαρακτήρας του γυναικείου φαίνεται να ενεργοποιεί τις κυκλικές αναφορές στον μύθο της Ιουδήθ στο έργο του Νίκου Καββαδία με έναν διαφορετικό τρόπο. Στο θεμελιακό ποίημα «Γυναίκα» από την τελευταία του συλλογή *Τραβέρσο* και στο τρίτο μέρος της *Βάρδιας* φαίνεται να δομείται η πιο νεωτερική ταυτότητα της βιβλικής ηρωίδας. Στο ποίημα, η Ιουδήθ, άπιαστη και κρυπτική ως ένα από τα πολλά πρόσωπα της γυναικείας φύσης ταλαντεύεται ανάμεσα στο δίπολο της αγιότητας (Μαρία) και του άγριου, φονικού ερωτισμού (Γιουδήθ):

Χόρεψε πάνω στο φτερό του καρχαρία.  
Παίξε στον άνεμο τη γλώσσα σου και πέρνα.  
Αλλού σε λέγανε Γιουδήθ, εδώ Μαρία.  
Το φίδι σκίζεται στο βράχο με τη σμέρνα. [...]

Πράσινο. Αφρός, θαλασσινό βαθύ και βυσσινί.  
Γυμνή. Μονάχα ένα χρυσό στη μέση σου ζωστήρι.  
Τα μάτια σου τα χώριζαν επτά Ισημερινοί  
μες στου Giorgone το αργαστήρι. [...]

Βαμμένη. Να σε φέγγει φως αρρωστημένο.  
Διψάς χρυσάφι. Πάρε, ψάξε, μέτρα.  
Εδώ κοντά σου, χρόνια ασάλευτος να μένω  
ως να μου γίνεις Μοίρα, Θάνατος και Πέτρα.<sup>48</sup>

Έρμαιο μιας ζωγραφικής, επίμονα χρωματισμένης απεικόνισης («πράσινο, θαλασσινό βαθύ, βυσσινί»)<sup>49</sup> η Ιουδήθ αναγνωρίζεται εδώ από το τέχνασμα του μακιγιάζ, τη γύμνια και το προκλητικό της κάλεσμα. Ανατρέχοντας όμως στην προτελευταία στροφή στον αναγεννησιακό ζωγράφο Giorgone, ο ποιητής προτάσσει έναντι του ερωτισμού το μοτίβο της αγιότητας και παραπέμπει στις αναπαραστάσεις εκείνες της εβραίας ηρωίδας που διαβάζουν αλλιώς τον μύθο: όχι σαν τον μύθο του απειλητικού, καταστροφικού θήλεος αλλά σαν «την δυνατό-

---

τα μεριά σου, τους γλουτούς σου, τ' αφάλι σου  
και τα στήθια σου τ' αφοροπλασμένα!  
Τι ζητάς, Ιουδίθ μου, από μένα;»  
«Ολοφέρνη μου γλυκέ! Το κεφάλι σου!»

Βλ. [https://www.sarantakos.com/kibwtos/pwlnor\\_limericks.html](https://www.sarantakos.com/kibwtos/pwlnor_limericks.html) και Άγγελος Βογάσαρης, *Παλ Νορ (Νίκος Νικολαΐδης), ο σατιρικός, ο λυρικός, ο θεατρικός, ο αντιστασιακός*, Δωδώνη 1985, σ. 193-205.

<sup>48</sup> Νίκος Καββαδίας, «Γυναίκα», *Τραβέρσο*, Αθήνα, Άγρα, 1975<sup>1</sup>, 1990, σ. 15.

<sup>49</sup> Για την ερμηνεία του ποιήματος, βλ. Αντώνης Πετρίδης, «Σύντομο υπόμνημα στο ποίημα “Γυναίκα” του Νίκου Καββαδία»,

[https://antonispetrides.wordpress.com/2015/08/04/kavvadias\\_gynaika\\_ii/](https://antonispetrides.wordpress.com/2015/08/04/kavvadias_gynaika_ii/).

Για τη λειτουργία των χρωμάτων, βλ. επίσης Μαίρη Μικέ, *Η Βάρδια του Νίκου Καββαδία. Εικονογραφήσεις και μεταμορφώσεις*, Αθήνα, Άγρα, σ. 55-74.

τερη, την αγνότερη, λαμπρότερη έκφανση υψηλού πάθους της ακραίας γυναικείας φύσης». <sup>50</sup> Όντως στην παραλλαγή του Giorgone, η Ιουδήθ με χαμηλωμένο βλέμμα, με αγγελική έκφραση ακουμπά απαλά στο ξίφος και το άψυχο κεφάλι του Ολοφέρνη αποδιώχνοντας κάθε ερωτική συνδήλωση. <sup>51</sup> Με τον τρόπο αυτό, ο Καββαδίας μπλέκει τα διακειμενικά δίκτυα και επιστρέφει στο δικό του γνώριμο μυθολογικό τοπίο: ανάμεσα στις ιερές μορφές της μάνας και της αδελφής και τη φθαρτότητα της πόρνης, η γυναίκα αλλάζει διαρκώς πρόσωπα και προσωπεία ώσπου να γίνει «Μοίρα, Θάνατος και Πέτρα».

Όστόσο, ακόμη κι αν η μεταπολεμική Ιουδήθ του Καββαδία κρατάει κάτι από την αναγεννησιακή της συστολή, η στερεοτυπική κατασκευή της γυναίκας-πόρνης, σταθερό μοτίβο στο έργο του ποιητή, υπερισχύει και επανέρχεται στις φευγαλέες αναφορές του βιβλικού μύθου. Όπως σημειώνει ο Αντώνης Πετρίδης, «η “Γυναίκα” αποτελεί ποιητική ανάπλαση της αφήγησης της Ιουδήθ στη *Βάρδια*» <sup>52</sup> και φωτογραφίζει μια νεαρή η οποία συντροφεύει τον αφηγητή στα ταξίδια του. <sup>53</sup> Σε έναν παραληρηματικό διάλογο με την πραγματική/φανταστική Ιουδήθ ο πρωταγωνιστής μαθαίνει το παρελθόν της. Η Εβραιοπούλα που ξαπλώνει γυμνή μαζί του και τον παρακαλεί να την αγαπήσει έχει ζήσει τη θηριωδία των Ναζί και του την αφηγείται.

Η πόρτα λύγισε στις κοντακιές. Ήμουν δώδεκα χρονών. Δεν πρόφτασα να χτενίσω τα μαλλιά μου τα κόκκινα. Ήτανε δώδεκα, με μαύρους σταυρούς στο μπράτσο. Μεθυσμένοι. Τότε... Μπρος στη μάνα μου, μπροστά στο Γιεχού που προσεύχονταν με τα μάτια κλεισμένα. <sup>54</sup>

Ενώ ταυτίζεται με το μυθικό της πρότυπο μέσα από έναν καταιγισμό εικόνων και εικαστικών παραπομπών, η Ιουδήθ της έκτης βάρδιας ανακτά και διεκδικεί την εβραϊκότητά της. Δεν πρόκειται για μια γυναίκα-πόρνη αλλά για μια κατακερματισμένη ύπαρξη που αναζητά μέσα από την εφήμερη ερωτική επαφή ένα είδος συμφιλίωσης με το βιασμένο της σώμα. Υποψιασμένος ο αφηγητής της το αρνείται με διάφορες προφάσεις και ο κωδικοποιημένος διάλογος ανάμεσα σε σπαράγγ-

<sup>50</sup> John Ruskin, *Mornings in Florence*, Kent, G. Allen, 1875, σ. 67: «There is somewhat more to be thought of and pictured in Judith, than painters have mostly found it in them to show you; [...] but the mightiest, purest, brightest type of high passion in severe womanhood offered to our human memory». Για τις αναγεννησιακές αναπαραστάσεις της Ιουδήθ, βλ. Elena Ciletti, «Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith», *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Marilyn Migiel και Juliana Schiesari (επιμ.), Ithaca, NY, and London, Cornell University Press, 1991, σ. 35-70.

<sup>51</sup> Giorgone, *Judith*, 1504, λάδι σε καμβά, Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη. Ο Giorgone αναφέρεται ακόμη μια φορά στη *Βάρδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ. 152-153: «Giorgone di Castelfranco... Εγώ που σου γδυνα τα μοντέλα. Ο νάνος από την Καλαβρία... Βρες μου το πράσινο... Δος μου την τίντα...».

<sup>52</sup> Αντώνης Πετρίδης, *ό.π.*,

[https://antonispetrides.wordpress.com/2015/08/03/kavvadias\\_gynaika/](https://antonispetrides.wordpress.com/2015/08/03/kavvadias_gynaika/).

<sup>53</sup> Βλ. Guy (Michel) Saunier, «*Ετούτο το κορμί το τόσο αμαρτωλό...*». Έρευνα στον μυθικό κόσμο του Νίκου Καββαδία, Αθήνα, Άγρα, 2004, σ. 170: «Η Ιουδήθ είναι Εβραία από το Gomel, πόλη της Λευκορωσίας. Μικρή, έχει βιαστεί από ναζήδες στρατιώτες και έκτοτε δεν έχει ξανακάνει έρωτα. Μετά τον πόλεμο μετανάστευσε μαζί με πολλούς άλλους Εβραίους στην Τασμανία, ταξιδεύοντας μ' ένα ποστάλι όπου υπηρετούσε ο Νίκος. Το επεισόδιο, το οποίο θυμάται ο Νίκος στη *Βάρδια*, δραμαματίζεται κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού».

<sup>54</sup> Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, *ό.π.*, σ. 121.



ματα εικόνων που παραπέμπουν θολά στο αρχικό απόκρυφο κείμενο προσαρμόζει τον μύθο στο βίωμα:<sup>55</sup>

Ιουδήθ! [...] Φορούσες τη νύχτα. Το πορφυρό φόρεμά σου σερνόταν κουρέλι στα πόδια σου, τα λιανά σου πόδια με τα πέδιλα των Φοινίκων. Το κλώτσησες και χάθηκε στο πράσινο κρουζέτο, πίσω από τη βάρκα. Σαλεύει μονάχα του ματιού σου το πράσινο.

–Φόρεσε το ρούχο σου. Σκεπάσου. Παρακαλώ σε φόρεσέ το.

–Το παίρνει ο μουσώνας. Δε βλέπεις;

–Είσαι σα γυμνή λεπίδα κινέζικη.

–Θέλω τη θήκη μου.

Ιουδήθ!... Όλα τα πράματα έχουν τη δική τους μυρωδιά. Οι άνθρωποι δεν έχουν. Την κλέβουν από τα πράματα. Τα κόκκινα μαλλιά σου μυρίζουν σαν το αμπάρι της Πίντα, όταν γύριζε από το πρώτο ταξίδι. Στενοί δρόμοι του Γκέττο... Streets are not safe at night. Avoid all saloons. Chagall: Ο Αρχираβίνος.<sup>56</sup>

Μπορεί τα σύμβολα και τα μυθικά σχήματα να ξαναζωντανεύουν (η Ιουδήθ «με τα πέδιλα των Φοινίκων», με το «πορφυρό φόρεμα», τα κόκκινα μαλλιά, του «ματιού το πράσινο»), αλλά έτσι όπως συνδέονται με τη μεταπολεμική συνθήκη αποποιούνται τις νεορομαντικές τους καταβολές και εγγράφονται σε μια καινούργια πραγματικότητα. Ούτε η Ιουδήθ, ούτε ο Ολοφέρνης-αφηγητής του Καββαδία υπακούουν πιστά στις συμβάσεις του μύθου: θύτης και θύμα η ηρωίδα αυτοτιμωρείται μετά τον βιασμό της σε μια ερωτική αποχή (χηρεία), ενώ ο αφηγητής αντιστέκεται χωρίς επιτυχία στον πόθο.<sup>57</sup> Η ζοφερή ατμόσφαιρα των γκέτο και η συνειρμική αναφορά στον Αρχираβίνο του Chagall<sup>58</sup> τονίζει το στοιχείο της εβραϊκότητας.

Στο τέλος, εκλιπαρώντας την ερωτική πλήρωση, η Ιουδήθ περιχαρακωμένη στην ετερότητά της, θα διεκδικήσει την ταύτισή της με τον άλλο, αρσενικό της εαυτό. Εδώ επιστρέφοντας στην τεχνική της μεταμφίεσης, το ένδυμα και το γυμνό αντικατοπτρίζουν σπασμωδικά τη συμπλοκή της αλήθειας και της τέχνης: η Ιουδήθ κουβαλά το στίγμα της φυλής της, όπως ο αφηγητής κουβαλά το δικό του ανεπούλωτο σύνδρομο ενοχής.

<sup>55</sup> Ο ποιητής αναφέρει την Ιουδήθ και στις επιστολές του προς την αδελφή του. Βλ. Νίκος Καββαδίας, *Γράμματα στην αδελφή του Τζένια και στην Έλγκα*, Αθήνα, Άγρα, 2011, σ. 61 αλλά κυρίως σ. 82: «Η κάμαρά μου βουίζει. Ιουδήθ... είσαι δίπλα μου κι έχω ξεχάσει το πράσινο των ματιών σου. Τα κόκκινα μαλλιά με πειράζουν. Χθες τη νύχτα σ' αγάπησα για μιαν ώρα. Τώρα φύγε. Πάρε μαζί και τη μυρωδιά της φυλής σου. [...] Ιουδήθ... μην αγγίζεις τα γράμματα. Νυστάζω μια δύσκολη βάρδια τη νύχτα. Η Έλγκα... Ανόητη Ζένια που φοβάσαι το οπάλιο. Σύρε στο διάολο, Ιουδήθ...». Βλ. επίσης, στο ίδιο, σ. 84: «Κρυμμένος πίσω από μια βάρκα είδα την Ιουδήθ να χάνεται στο μωράγιο χωρίς να γυρίσει να δει το καράβι. Άλλοτε Ruth, Εσθήρ σ' έν' άλλο ταξίδι, Μαρκά...». Ευχαριστώ τη Μαρία Ρώτα για την πολύτιμη υπενθύμιση.

<sup>56</sup> Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, ό.π., σ. 120.

<sup>57</sup> Πρβλ. Guy Saunier, ό.π., σ. 172: «Η εμφάνιση του ονόματος Ιουδήθ, μαζί με τη θέση του επεισοδίου σε σχέση με τ' άλλα, [...] δηλαδή μέσα σε δομικό σχήμα βασισμένο πάνω στο θέμα του θανάτου, ή μάλλον του φόνου σε σχέση με τον έρωτα, υποδεικνύει την ανάγκη να λάβει υπόψη του ο αναγνώστης την συμβολική σημασία του ονόματος. [...] Από το όνομά της και τη θέση της μέσα στο έργο, η Ιουδήθ υπονοεί τον θάνατο –τον συμβολικό αφανισμό έστω– του Νίκου, κι ας ηδονίζεται εκείνος με την παράβαση του απαγορευμένου».

<sup>58</sup> Marc Chagall, *On dit ; The Rabbi*, ελαιογραφία, 1912.

–Θέλω να φορέσω το δικό σου πετσί. Να κλέψω κι εγώ κάτι από σένα.

–Κάνε όπως θέλεις. Ό,τι βρεις, κλέψε. Δείξε μου το μονάχα...

Κι έγινε έτσι, όπως τότε, όταν χάιδεψα ένα γυμνό του Pascin μπροστά σε τρεις φύλακες του Μουσείου, χωρίς να με δούνε.<sup>59</sup>

Η αναφορά στο γυμνό του αυτοκτόνου βουλγαροεβραίου ζωγράφου Pascin<sup>60</sup> θα ενσωματωθεί αιφνιδιαστικά στο κείμενο για να εντάξει τον συλλογικό μύθο ή τα σπαράγματά του στο ατομικό παράδειγμα. Η ωμότητα και η ναρκισσιστική νωχέλεια της Ιουδήθ του Pascin που ξαπλώνει κατάκοπη μετά το έγκλημα και η παθητική παραίτηση του αφηγηματικού υποκειμένου της *Βάρδιας* θα ενωθούν σε ένα μωσαϊκό εικόνων που διαρκώς συντίθεται κι αποσυντίθεται, όπως ακριβώς και ο μύθος που το καθορίζει. Δεμένη με την προϋπάρχουσα εικονογραφία της ηρωίδα του Καββαδία εκτός από την αισθητιστική φαντασίωση της ετερότητας του γυναικείου ενεργοποιεί αθόρυβα το τραύμα της νεωτερικότητας και του εβραϊσμού.<sup>61</sup> Ερωτική, επικίνδυνη αλλά πιο πολύ Εβραία, η μεταπολεμική Ιουδήθ της *Βάρδιας* αποκτά άλλα χαρακτηριστικά. Από το θανατοφιλικό αρχικό σενάριο της Βίβλου στη μετά το Άουσβιτς εποχή οι βασικοί πρωταγωνιστές δεν αναμετριοούνται πια με την εκδίκηση, τον έρωτα ή τη σωτηρία της πατρίδας· παγιδευμένοι ανάμεσα στο παράλογο της ιστορίας και το κενό της ίδιας τους της ύπαρξης καθρεφτίζουν στον μύθο που διαμελίζει τα σώματα από την κεφαλή την απομάγευση της ερωτικής επιθυμίας, της κάθε επιθυμίας.

Ο μύθος της Ιουδήθ θα μπορούσε να διαβαστεί με πολλούς τρόπους: σαν μία απεικόνιση σχέσεων εξουσίας και σεξουαλικότητας από τη στιγμή που φέρνει αντιμέτωπους έναν πολιτικό δυνάστη και μια γυναίκα που αποκτά επωνυμία και υπόσταση όχι μέσω της κοινωνικής της ταυτότητας (της άσπιλης χηρείας της) αλλά μέσω της σεξουαλικής διακριτότητας των σωματικών ορίων της. Αν επιστρέψουμε στις εσωτερικές δομές του ιερού κειμένου και διαβάσουμε τον μύθο σύμφωνα με τις φεμινιστικές θεωρίες, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι η ιστορική αφήγηση περιέχει εν σπέρματι ένα ζήτημα φύλου: πέρα από τη σταθερή ει-

<sup>59</sup> Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, ό.π., σ. 122.

<sup>60</sup> Jules Pascin, *Judith and Holofernes*, χαλκογραφία, 1922.

<sup>61</sup> Ας σημειωθεί ότι η Ιουδήθ απαντάται και στον Ανδρέα Εμπειρικό σε παρόμοια συμφραζόμενα: Πρόκειται για μια εβραία ασθενή του η οποία στο «αυτοαναλυτικό» κείμενο το οποίο κάνει μνεία στη βιβλική ηρωίδα κληρονομεί τον μύθο του ονόματός της. Βλ. Ανδρέας Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, επιμ.-πρόλ.-επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα, 2018, σ. 21: «Ποιος ξέρει. Ίσως αν ήκουε την ομιωγή του σφαζομένου Ολοφέρνη· ίσως να ήκουε την κλαγγή απειραρίθμων γυαλικών διηνεκώς κρημιζομένων· ίσως να ήκουε ψίθυρον περιπαθή ανδρός σφοδρά ερωτευμένου [...] Ποιος ξέρει, ποιος ξέρει, Ιουδήθ! [...]». Βλ. σχετικά τον σχολισμό του Γ. Γιατρομανωλάκη, στο ίδιο, σ. 257-258: «Η μορφή της Ιουδήθ των “Τεκταινομένων” συνδέεται με επτά, υποθετικά πρόσωπα και συμβά-ντα [...] Αναφερόμενος ο Εμπειρικός στο όνομα και την ιστορία της δικής του Ιουδήθ, προβάλλει, χωρίς αμφιβολία, τους ηρωισμούς αλλά και τα πάθη του εβραϊκού λαού, ενήμερος όπως είναι για όσα σχετικά συμβαίνουν στην Ευρώπη». Βλ. στο ίδιο, υποσημ. 1, σ. 257: «Ο Λ. Εμπειρικός υποστη-ρίζει στην αδημοσίευτη μελέτη “Küh-i-nür” ότι “η κλαγγή απειραρίθμων γυαλικών διηνεκώς κρημιζομένων” που “ίσως ήκουε η Ιουδήθ, παραπέμπει στη Νύχτα των Κρυστάλλων της 9ης-10ης Νοεμβρίου 1938, στο τεραστίας βίας πογκρόμ εναντίον των Εβραίων της Γερμανίας”». Βλ. επίσης, Αθηνά Ψαροπούλου, “...Ένας νέος κόσμος ανοίχθηκε μπροστά μου”. *Η επιφάνεια στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη, 2023, σ. 217-219. Ευχαριστώ την Ιωάννα Ναούμ για την επισήμανση.

κονοποιία του φόβου του ευνουχισμού και του θανάτου, στην οθόνη της φαντασίωσης, ο ακέφαλος Ολοφέρνης απαρνιέται την κανονικότητα της ανδρικής του υπόστασης, ενώ η Ιουδήθ μέσα από την ηγεμονία του θηλυκού της σώματος βιωμένου ως φορέα ελευθερίας διεκδικεί έναν νέο τρόπο έμφυλης ύπαρξης. Υπονομεύοντας έτσι τον έμφυλο διπολισμό και μέσα από το αφηγηματικό μοντέλο της θυματοποίησης του άνδρα, το μυθικό αρχέτυπο θέτει ένα ζήτημα ταυτότητας τόσο για τον Ολοφέρνη, όσο και για την Ιουδήθ: ποιος είναι τελικά άνδρας και ποιος γυναίκα;

Στη συντηρητική ελληνική λογοτεχνία, όμως, που παρακολουθεί χωρίς ανάσα το κοινωνικό σχέδιο των φόνων της Φραγκογιαννούς, ο μύθος της εγκληματικής, καταστροφικής γυναίκας θα συνδεθεί αποκλειστικά με έναν περιθωριακό ασθμαίνοντα λόγο περί νοσηρού ερωτισμού που δεν εκφράζει ή δεν τολμά να εκφράσει το συλλογικό φαντασιακό. Η Ιουδήθ αλλά και η Σαλώμη, η Κάρμεν ή η Jeanne d'Arc, είδωλα μιας σκοτεινής ετερότητας, εξαρτημένα απόλυτα από τις εικαστικές τους τύχες, θα ξεθωριάσουν ως γενόσημα ενός γυναικείου παραβατικού ηρωισμού που δύσκολα ευδοκίμει στο ελληνικό έδαφος.



Artemisia Gentileschi, *Η Ιουδήθ και η υπηρέτριά της*, π. 1615, ελαιογραφία, Uffizi, Φλωρεντία.





Giorgione, *Ιουδήθ*, π. 1504, ελαιογραφία, Hermitage, Saint-Petersbourg.

## Résumé

**Martha Vasileiadi**

### **Le mythe de Judith et Holopherne dans la littérature néohellénique**

Depuis le récit faussement historique de la Bible qui met en scène la décapitation d'Holopherne par Judith et célèbre le triomphe du peuple juif, le mythe de la belle guerrière fait naître, à travers les siècles, une littérature et une production artistique d'une extraordinaire richesse. Or, dans le monde néohellénique, Judith, plutôt séductrice froide que héroïne vertueuse, apparaît sporadiquement dans des récits poétiques du début du XX siècle (Pl. Rodokanakis, Const. Manos, N. Kazantzakis) qui misent surtout sur la féconde dualité du personnage. Explorant le destin littéraire grec de Judith, on s'interroge sur les multiples facettes du fantasme du féminin et de la généalogie du désir.