

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΤΜΗΜΑ: ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ & Μ.Μ.Ε.
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

17
546

«Σαλώμη»:

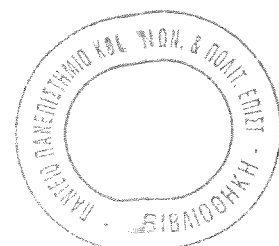
Πρωτογενείς και δευτερογενείς αναπαραστάσεις στην τέχνη
Από την όπερα του Στράους στη νάϊφ ζωγραφική της Σοφίας
Καλογεροπούλου

Ντόρα Βυζοβίτου
Α.Μ. 6205 Μ 011

Επιβλέποντες:

Θανάσης Αλεξανδρίδης – Φωτεινή Τσαλίκογλου

ΑΘΗΝΑ 2008





"Σαλώμη" του Ριχάρδου Στράους.
("Salome", Richard Strauss). 0.30X0.24

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	4
1. Αποκεφαλισμός, Τέχνη και Αναπαράσταση.....	7
2. Ο αποκεφαλισμός του Ιωάννη και ο χορός της Σαλώμης.	
2.1. Ο αποκεφαλισμός ως τιμωρία.....	14
2.2. Η γυναίκα ως θύτης - Η μοιραία γυναίκα.....	16
2.3. Εικονογραφικές αναπαραστάσεις της Σαλώμης: Από τη θρησκευτική στην κοσμική τέχνη.....	18
3. Μουσική και ζωγραφική – Σχέσεις και αναλογίες.....	28
3.1. Η Οπερα Σαλώμη του Richard Strauss.....	35
3.2. Η σύνοψη του έργου.....	41
4. Η απεικόνιση της Σαλώμης στη ναΐφ ζωγραφική της Σοφίας Καλογεροπούλου.....	44
4.1. Η εξέλιξη της ναΐφ ζωγραφικής.....	44
4.1.1. Χαρακτηριστικά της ναΐφ ζωγραφικής.....	44
4.1.2. Η ανάπτυξη της ναΐφ ζωγραφικής.....	46
4.1.3. Θέματα στη ναΐφ ζωγραφική.....	47
α. Το τοπίο.....	47
β. Βιβλικά θέματα.....	49
γ. Το φανταστικό.....	50
δ. Η ανθρώπινη μορφή.....	50
4.2. Μικρογραφική ζωγραφική και φαντασία στο έργο της Καλογεροπούλου.....	51
4.3. Η Οπερα Σαλώμη στη ζωγραφική της Καλογεροπούλου Παραλλαγές σε ένα θέμα.....	53
Βιβλιογραφία.....	56
Παραρτήματα	
1. Εικόνων.....	60
2. Συνέντευξη με τη ζωγράφο.....	80

Εισαγωγή

« ... Γιατί, αλήθεια μας γοητεύει ο μύθος της Σαλώμης; Η Σαλώμη είναι μία ανησυχητικά οικεία παρουσία. Γι' αυτό και σαγηνεύει. Μέσα από την ακρότητα, μέσα από το καταστροφικό της πάθος, αναμοχλεύει απαγορευμένες επιθυμίες. Ενορμήσεις που ελλοχεύουν στα τρίςβαθα του ψυχισμού. Ο Freud, με κρυφή νοσταλγία, υποστήριξε ότι οι καλλιτέχνες με την αισθαντικότητα και τη δημιουργική φαντασία είναι οι προφήτες της γνώσης. Συλλαμβάνουν πολύ πριν τον επιστήμονα τη φύση των πραγμάτων. Το κείμενο του Oscar Wilde αλλά και η δραματοποιημένη μουσική του Strauss κατάφεραν να προσφέρουν εκτός από μία αισθητική απόλαυση, μια θεμελιώδη γνώση του ανθρώπινου ψυχισμού: την ενόρμηση του θανάτου, η Σαλώμη, ο 'άγγελος του θανάτου που φτεροκοπά', αποκαλύπτει θεμελιώδη μυστικά του ανθρώπινου ψυχισμού: την ενόρμηση του θανάτου που κατακλύζει τον ψυχισμό αποζητώντας την καταστροφή όχι μόνο του άλλου αλλά και του ίδιου του εαυτού.

... Η Σαλώμη είναι η εμβληματική φιγούρα του αδύνατου πάθους, της καταβροχθιστικής επιθυμίας. Το πάθος της κατοχής, η ασίγαστη επιθυμία του άλλου, η ανάγκη να παραδοθεί ο άλλος άνευ ορίων, άνευ όρων, η αναζήτηση του σκοτεινού σημείου μηδέν των πάντων. Να τι ενσαρκώνει ο μύθος της Σαλώμης. ... » Φωτεινή Τσαλίκογλου ¹

Η εργασία αυτή ολοκληρώνει, τυπικά, τις σπουδές στην ψυχολογία μέσω, το αντικείμενο του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών των τμημάτων ψυχολογίας και μέσω μαζικής επικοινωνίας του Παντείου. Στο πρόγραμμα αυτό, ασχοληθήκαμε με τα νέα μέσα επικοινωνίας, με τις πολιτισμικές προεκτάσεις των καταναλωτικών συνηθειών που υποδεικνύουν τη σημερινή μας σχέση με τα μέσα αυτά, με την ηθική τους, την παράδοσή τους, την εμπορική και την κοινωνική τους διάσταση, την τέχνη και την τέχνη τους, την

¹ Το κείμενο «Σαλώμη» περιλαμβάνεται στο βιβλίο της Φωτεινής Τσαλίκογλου Ψυχολογία της καθημερινής ζωής. Η κουλτούρα του εφήμερου, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σ. 273

ψυχολογία που παρουσιάζουν ή αντανακλούν ή και που διαμορφώνουν ακόμα, και άλλα πολλά. Ίσως, όμως, τίποτα δεν υπήρξε πιο σαφές για το περιεχόμενο του τίτλου των σπουδών από τη σύνδεση της τέχνης και της ψυχολογίας στα πλαίσια του προγράμματος που παρακολουθήσαμε.

Μοιρασμένα στο ίδιο εξάμηνο, τα μαθήματα για το σώμα στην τέχνη και εκείνα για την ψυχολογία, με τις εκτενείς αναφορές στη βαρύτητα του ίχνους και της διαμόρφωσης της ίδιας εικόνας για τον εαυτό, κατέδειξαν κάτι πολύ περισσότερο από το πώς η αυτογνωσία κινείται σε έναν απόλυτο κύκλο ανάμεσα στις προσωπικές αναπαραστάσεις του ατόμου στην ψυχανάλυση και την τέχνη ή τους τρόπους με τους οποίους το ένα μετασχηματίζεται στο άλλο. Κατέδειξαν τη σημασία της τέχνης ως μέσου μαζικής επικοινωνίας, του μόνου για χιλιάδες χρόνια. Οι εικαστικές αναπαραστάσεις, από τα σπήλαια μέχρι τις ψηφιακές παρεμβάσεις του σήμερα, με τις αναπόφευκτες αφαιρετικές τους μεθόδους, υπήρξαν το μόνο πεδίο όπου, με κοινούς κώδικες και αίσθηση συνέχειας και προόδου, μπορούσε ο άνθρωπος να αποτυπώσει και να μεταφέρει την ψυχολογία του. Ήδη, λοιπόν, βλέπουμε πως, αν κάποιος θέλει να μιλήσει για την ψυχολογία των μέσων θα πρέπει οπωσδήποτε να μιλήσει και για την τέχνη.

Η παράλληλη αναφορά στην παρόρμηση του θανάτου αφενός και της λίμπιντο αφετέρου και η αποτύπωση της στην τέχνη ήταν από τα θέματα στα οποία συχνά αναφερθήκαμε στα πλαίσια του μαθήματος του επιβλέποντα την εργασία καθηγητή.

Συνταιριάζοντας την γοητεία που μου ασκεί προσωπικά ο μύθος της μοιραίας γυναίκας και της σχέσης – κατάχρησης εξουσίας, του θεατρικού έργου του Οσκαρ Ουάιλντ, της όπερας του Στράους και τους αγαπημένους πίνακες με θέμα τη Σαλώμη της Καλογεροπούλου προσπάθησα στα πλαίσια της διπλωματικής μου εργασίας να διερευνήσω την αποτύπωση – απεικόνιση της αρχετυπικής αυτής γυναικείας μορφής στην ιστορία της τέχνης.

Ευχαριστώ από την καρδιά μου για τα εφόδια και τις προμήθειες αυτής της απολαυστικής περιπλάνησης την Ολγα Μετσαφού, επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης, πολύτιμη φίλη και δασκάλα, τον Νίκο Πετρόπουλο, σκηνογράφο και σκηνοθέτη, που μου έμαθε «να ακούω και να βλέπω» τη

συγκεκριμένη όπερα, το Γιώργο Αρχόντα, κοινωνιολόγο – επικοινωνιολόγο, για όλες του τις γνώσεις που με γενναιοδωρία μου «διέθεσε» όλον αυτόν τον καιρό, τη Δώρα Δραγανίγου, πολιτικό επιστήμονα για όλα, τον Αλέξανδρο Μουρντουντακ που ήταν η αφορμή και η αιτία και αυτής της αγάπης στα πλαίσια της τέχνης, και τη Σοφία Καλογεροπούλου για όλα αυτά που ανταλάσσουμε με λόγια και σιωπές.

1. Αποκεφαλισμός, Τέχνη και Αναπαράσταση

Κάθε όνειρο είναι εκπλήρωση μιας επιθυμίας. Αυτό το αξίωμα συνιστά το θεμελιώδη λίθο της Ερμηνείας των Ονείρων² του Φρόυντ, του έργου στο οποίο ο πατέρας της ψυχανάλυσης εισήγαγε την έννοια του Εγώ και περιέγραψε τη θεωρία του Ασυνειδήτου, της σκοτεινής μηχανής που κινητοποιεί αδιόρατα κάθε ψυχική διεργασία. Κάθε όνειρο είναι εκπλήρωση μιας επιθυμίας που, για να εκπληρωθεί, πρέπει να μεταμφιεστεί. Να μεταφραστεί σε μια άλλη γλώσσα που θα της επιτρέψει ταυτόχρονα να παρακάμψει τους αυστηρούς φύλακες της αυτολογοκρισίας και να αποφορτίσει αποτελεσματικά την πίεση της ενέργειας που συσσωρεύει η μη εκπλήρωσή της.

Ο Φρόυντ είδε το όνειρο ως ένα σύστημα σημείων. Ως ένα παιχνίδι μεταφορών και μετωνυμιών που, μολονότι δεν αντιστοιχούν πάντα με γραμμικό τρόπο προς ένα συγκεκριμένο και σαφώς προσδιορισμένο σημαίνόμενο, επιτρέπουν πάντως μια κάποια αντιστοίχιση ακριβώς γιατί ο ρόλος τους είναι να παρέχουν διά της αντιστοίχισης αυτής μια παροχέτευση της λιβιδινικής ορμής.

Ως τέκνο του περιούσιου λαού της Παλαιάς Διαθήκης, έστω και κοσμικό, ο Φρόυντ, είδε τη ψυχή ως ένα γλωσσικό σύστημα. Η αναλογία είναι εντυπωσιακή: Οι Εβραίοι μελετητές της Πεντατεύχου – ένας από τους πυλώνες, μαζί με την ελληνική γραμματολογία και κυρίως τον Πλάτωνα, των σύγχρονων θεωριών προσέγγισης του κειμένου – πίστευαν ότι το νόημα των ιερών κειμένων είναι ταυτόχρονα ένα και απειροδιάστατο. Γι' αυτό και απέδιδαν πρωταρχική σημασία στην ανάδειξη, καθ' οποιονδήποτε τρόπο, μιας ερμηνευτικής κλείδας και την οικοδόμηση γύρω από αυτής ενός εσωτερικά συνεπούς, συνεκτικού συστήματος αντιστοιχήσεων. Εφόσον όλα τα νοήματα είναι πιθανά, εφόσον κάθε σημαίνον είναι ανοιχτό, τότε η κάθε μη εσωτερικά αντιφατική ερμηνευτική μήτρα παράγει δυνητικά έγκυρα – ή έγκυρα

² Σ. Φρόυντ, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1995

δυνητικά - αποτελέσματα. Το άπειρο νόημα είναι υπαρκτή αλλά απρόσιτη αλήθεια, είναι απερινόητο· η μόνη εφικτή λύση είναι ο ερμηνευτής να επιλέξει – ή να αφεθεί να τον επιλέξει – μια κεντρική έννοια περί της οποίας θα παράγει το δικό του αληθές, έγκυρο, αυτοαναφορικό και αναγκαστικά αποσπασματικό νόημα.

Ο Φρόντ, ταυτόχρονα επικυρώνοντας την ερμηνευτική που του κληροδότησε η καταγωγή του και επαναστατώντας εναντίον της – ή, ίσως καλύτερα, επικυρώνοντας *ακριβώς διότι* επαναστάτησε, επέλεξε, τουλάχιστον μέχρι το ώριμο *Πέρα από την αρχή της ηδονής* ως μια τέτοια έννοια – κλείδα τη λίμπιντο, την επιθυμία, τον έρωτα. Και ως συνεπής και ταυτόχρονα ριζοσπάστης καβαλιστής αγωνίστηκε μέχρι το τέλος της ζωής του για δύο κομβικούς στόχους: πρώτον, γύρω από την έννοια αυτή να δομήσει ένα ερμηνευτικό σύστημα συνεκτικό, συνεπές και απυρόβλητο, ακόμη και αν αυτό συνεπάγεται αναπόδραστα την αυτοαναφορικότητα. Δεύτερον, να πολεμήσει σθεναρά για να καταρρίψει ως άκυρη κάθε εναλλακτική ερμηνευτική· ίσως γιατί εντέλει αυτός είναι ο μόνος δρόμος προς την επίτευξη της συνεκτικότητας – αυτοαναφορικότητας.

Η σχεδόν γραφική διαμάχη του με τους αξιόλογους μαθητές του που προσπάθησαν να δώσουν νέες κατευθύνσεις στο έργο του (και εδώ τα ονόματα των Γιουγκ και Άντλερ έρχονται σχεδόν ως αυτόματοι συνειρμοί), αλλά και η προσεκτικότερη μαεστρία του στη διατύπωση των ευαίσθητων σημείων της θεωρίας του, που μολαταύτα αποκαλύπτουν στον εμβριθή αναγνώστη τις κρίσιμες *lacunae* τα θολά σημεία δηλ. του έργου του ίσως ξενίζουν - πρέπει να ξενίζουν! - τους θεράποντες των υπολοίπων πεδίων της γνώσης.

Όμως το μεγαλοφυές στη σκέψη του Φρόντ είναι πως αυτή ακριβώς η συμπεριφορά του εμπίπτει στο πεδίο του ερμηνευτικού του σχήματος. Το αρχικά ακατανόητο στην συμπεριφορά του είναι που επικυρώνει το αρχικά εξεζητημένο στη θεωρία του. Ο Φρόντ αποδόμησε το οιδιπόδειο σύμπλεγμα που για πρώτη φορά στην *Ερμηνεία* διατυπώνει με το να καταστήσει αδύνατη την επιτέλεσή του ως προς τον ίδιο. Ο πατέρας της Ψυχανάλυσης κλείνοντας

τον ουροβορικό κύκλο της αυτοαναφορικότητας, αυτο-αποκεφαλίζεται και γι' αυτό αποθεώνεται.

Κάθε όνειρο είναι λοιπόν εκπλήρωση επιθυμίας. Τι άλλο όμως πέρα από εκπλήρωση επιθυμίας είναι και ένα έργο τέχνης, όταν μάλιστα ο ίδιος ο Φρόνυτ τόσο στην *Ερμηνεία* όσο και σε άλλα έργα του (όπως στο *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση* ή το *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*) αντιμετωπίζει τη γλώσσα του ονείρου και τη γλώσσα της τέχνης ως όψεις του ίδιου νομίσματος, ως αμοιβαία συστήματα *μεταφοράς* όπου η κυριολεξία αποτελεί θέμα αξιωματικής επιλογής; Και ποιο θα μπορούσε να είναι πλέον ευεπίφορο αντικείμενο για την κατάδειξη αυτής της εσαεί αντανάκλαστικής σχέσης από ένα θέμα κατ' εξοχήν συμβολικό, καταφανώς δηλαδή *μεταφορικό*, αυτό του αποκεφαλισμού στις καλλιτεχνικές αποδόσεις του μύθου της Σαλώμης;

Στο πλαίσιο της παρούσης εργασίας, δεν μας απασχολεί τόσο η αντιστοίχιση του συμβόλου του αποκεφαλισμού με κάποιο συγκεκριμένο σημαινόμενο. Κι αυτό για δύο λόγους:

Ο πρώτος είναι ότι ένα τέτοιο εγχείρημα ασφαλώς υπερβαίνει τα ενδιαφέροντα του μαθήματος στο πλαίσιο του οποίου συντάσσεται το παρόν. Βεβαίως, σε πρώτο επίπεδο, μπορεί κανείς να υποστηρίξει βάσιμα ότι ο αποκεφαλισμός στην τέχνη εκφράζει, όπως και ο ίδιος ο Φρόνυτ διακηρύσσει, μια κάποια επαναστατική, βίαιη αντίδραση απέναντι σε μια καθεστηκυία εξουσία.

Στον μύθο του Περσέα φερ' ειπείν, ο αποκεφαλισμός της Μέδουσας ερμηνεύεται από τον Κερένυι³, όσο και από την καθηγήτρια του Παντείου Λίτσα Τσοκανή πιο πρόσφατα⁴, ως πράξη συμβολικής επικύρωσης της επαναστατικής ανατροπής της συναισθηματοκρατικής μητριαρχίας από την ορθολογική πατριαρχία· την κυριαρχία του Λόγου επί του Α-λόγου και την

³ Κ. Κερένυι, *Η μυθολογία των αρχαίων Ελλήνων*, εκδ. Εστία Αθήνα 1998

⁴ Χ. Τσοκανή, *Η Κρανγή της Μέδουσας: Από τον μύθο στη Μουσική*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006

αρμονική υποταγή του δεύτερου στο πρώτο που χαρακτηρίζει έκτοτε το δυτικό πολιτισμό, τουλάχιστον ως διακηρυγμένο πρόταγμα.

Ο μύθος της Ιουδήθ και του Ολοφέρνη και της Δαλιδάς και του Σαμψών εκφράζουν ακριβώς το αντίστροφο: την ριζοσπαστική αντίθεση ενός λαού που εναποθέτει τη μοίρα του στον Ένα Θεό, προς τον απειλητικό, αρρενωπό ορθολογισμό που είχε ως φορέα τον πολυθεϊσμό.

Και στην περίπτωση της Σαλώμης και του Ιωάννη του Βαπτιστή, την τελική επικράτηση του Θεού Λόγου που ξεκινά από τον αντίρροπο προς το Λόγο μονοθεϊσμό και τον ολοκληρώνει, μέσω ακριβώς της θυσίας που αποκαθίσταται, όπως φανερώνει αφενός η εικονογραφική απεικόνιση της εύρεσης της Τιμίας Κεφαλής του Ιωάννη του Βαπτιστή (όπου ο αποκεφαλισθείς εμφανίζεται με δύο κεφάλια και φτερά αγγέλου) και αφετέρου η Ανάσταση του Κυρίου.

Επαναστατική ρήξη με τον ορθολογισμό εκφράζει η Σαλώμη του Όσκαρ Γουάιλντ και του Ρίχαρντ Στράους. Ο αποκεφαλισμός είναι εδώ η επικύρωση της νίκης του αισθαντικού, ανατολικού ρομαντισμού έναντι του αυστηρού, λογοκριτικού δυτικοευρωπαϊκού Διαφωτισμού.

Όπως επίσης επαναστατική ρήξη με το πατρικό πρότυπο εκφράζει και η Σαλώμη της Σοφίας Καλογεροπούλου. Ρήξη προς μια οικογένεια που δεν επέτρεψε στην καλλιτέχνίδα να ακολουθήσει τις παρορμήσεις της, οδηγώντας την, σε συνδυασμό με το αυστηρό της σχολείο, σε σπουδές νομικής. Ρήξη προς την καταπίεση μιας επιθυμίας τόσο έντονης που οδήγησε σε νευρική ανορεξία και χρειάστηκε τη διαμεσολάβηση ενδιάμεσων γλωσσών για να εκφραστεί (Σαλώμη στην τέχνη της Σοφίας Καλογεροπούλου < Σαλώμη στην όπερα του Ρίχαρντ Στράους < Μύθος αποκεφαλισμού). Μιας επιθυμίας τόσο βαθιά ριζωμένης που η καταπίεσή της οδήγησε στην καταφυγή σε παιγνιώδη και παιδικότροπα εκφραστικά μέσα: ναίφ και ως ύφος, παραμυθική θεματολογία, έντονα παιδικά χρώματα.

Οποιαδήποτε όμως περαιτέρω προσπάθεια ερμηνείας του αποκεφαλισμού θα ήταν όχι απλώς αυθαίρετη αλλά και ερασιτεχνική και γι' αυτό καλό είναι να αποφευχθεί. Άλλωστε ο δεύτερος λόγος γι' αυτό, είναι πώς υπάρχουν τα εννοιολογικά εργαλεία που την καθιστούν μη αναγκαία. Ο αποκεφαλισμός εκφράζει σαφώς μια επιθυμία. Αυτό είναι αναντίρρητο. Όμως αυτή η επιθυμία μπορεί να ιδωθεί προτού *προβληθεί* καν στον πρώτο στόχο της. Οι Ντελέζ και Γκατταρί⁵ αντιμετωπίζουν κάθε καθαυτό επιθυμία ως την αντικειμενότροπη παροχέτευση μιας πρωτογενούς επιθυμητικής ροής. Αυτός ο εύλογος, όσο και αυτονόητος αναγωγικός – ανάγωγος τρουισμός είναι ιδιαίτερα χρήσιμος στο πλαίσιο αυτής της εργασίας.

Η επιθυμία λοιπόν που οδηγεί στην ανάγκη της έκφρασης αντιμετωπίζεται ως πρωτογενές δεδομένο. Στόχος είναι να εντοπιστούν, μέσα από την παράθεση των *τρόπων* κάθε εκφραστικού συστήματος / τέχνης, οι τεχνικές που αφ' ενός επιτρέπουν την αναπαραστασιμότητα και αφετέρου παράγουν δευτερογενές, αλλά όχι βεβαίως λιγότερο σημαντικό, νόημα.

Επανερχόμαστε λοιπόν στον Φρόντ και την *Ερμηνεία* και συγκεκριμένα στις εργασίες του ονείρου που μεθοδικά προσδιορίζει. Η συμπύκνωση και η προβολή έχουν να κάνουν με την κατασκευή – ο Γιουγκ θα έλεγε ίσως *αρχετυπικό ενθουσιασμό* – και τη χρήση του συμβόλου. Η φροντίδα για αναπαραστασιμότητα αφορά την επιλογή των δευτερογενών, πλην όμως δομικών στοιχείων, της εκάστοτε συγκεκριμένης γλώσσας της τέχνης για την παραγωγή μιας περιεκτικής αφήγησης. Η δευτερογενής επεξεργασία αφορά την απόδοση συμπληρωματικού νοήματος στο παραχθέν σύστημα σημείων. Και σε όλα αυτά, ας προσθέσουμε την τριτογενή επεξεργασία της γλώσσας της κριτικής και της ερμηνείας, που επιχειρεί ταυτόχρονα να ανακαλύψει και να κατασκευάσει, να διιδεί και να καθρεφτιστεί στο *κείμενο* του έργου τέχνης. Αν μη τι άλλο, θα έλεγε ο Φρόντ, για να εκφράσει μέσω αυτού του παρακαμπτηρίου της λογοκρισίας του συνειδητού, τις δικές της επιθυμίες που ζητούν διέξοδο.

⁵ Ζ. Ντελέζ, Φ. Γκατταρί, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: ο αντι-οιδίπους*, εκδ Ράππα, Αθήνα 1981

Ταυτόχρονα λοιπόν συστήματα μεταφοράς και συνεκδοχής είναι, ή μπορεί να είναι – και γι' αυτό ακριβώς είναι – οι αναπαραστάσεις στην Τέχνη. Η κεντρική επιθυμία που τις γεννά μπορεί να είναι εμφανής στην έκφασή της, λιγότερο ή περισσότερο, όπως καταφανέστατα είναι στην περίπτωση του αποκεφαλισμού του Ιωάννη στο επεισόδιο της Σαλώμης. Η ανακάλυψη ή ο θετικός ορισμός της πρωταρχικής αντικειμενότροπης επιθυμίας είναι θέμα σκοπιάς. Είναι όπως ο ίδιος ο Φρόυντ παραδέχεται, οι επαγωγές που, σε ένα καλό δομημένο σύστημα, συνεχώς επικυρώνουν την αυτοαναφορική, και γι' αυτό απλώς και μόνο σημαίνουσα, αλήθεια.

Στις σελίδες που ακολουθούν δίνεται έμφαση στην εκφραστική γλώσσα, τα εργαλεία της και τους περιορισμούς που θέτει. Στους τρόπους με τους οποίους εξυπηρετεί την επιτέλεση της πραγμάτωσης της επιθυμίας, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους επιτρέπει την παρείσφρηση δευτερογενών επιθυμιών. Δίνεται έμφαση στην εργασία της αναπαραστασιμότητας σε σχέση με τη μεταφορά του νοήματος από τη μία γλώσσα στην άλλη και με τα επίπεδα στα οποία αυτή η γλώσσα λειτουργεί: το προσωπικό, συνειδητό και ασυνειδητό για τον καλλιτέχνη, αλλά και τον κριτικό του· το κοινωνικό για το *zeitgeist*, το κοινό και την κοινωνία εν συνόλω. Το πλαίσιο μέσα στο οποίο ξεδιπλώνεται ή δημιουργείται το νόημα είναι εξίσου σημαντικό με το ίδιο το νόημα. Ο Marshall McLuhan⁶ παρερμηνεύεται τις περισσότερες φορές που παρατίθεται ο διαβόητος αφορισμός του «το μέσο είναι το μήνυμα». Εν προκειμένω όμως, όχι. Συγκεκριμένα θα μας απασχολήσει

Τόσο ο Γιουγκ⁷, όσο και οι μαθητές του Erich von Neumann⁸ και Marie-Louise von Franz⁹, με αφορμή κυρίως το μύθο του Έρωτα και της Ψυχής όπως αυτός καταγράφεται στο εξαιρετικά σημαντικό ρωμαϊκό μυθιστόρημα *Ο χρυσός όνος ή Οι μεταμορφώσεις* του Απουληίου συμπεραίνουν ότι ο αποκεφαλισμός, όταν μάλιστα αφορά πρόσωπα του αντίθετου φύλου, συμβολίζει την αποτυχία της ενσωμάτωσης της συμπληρωματικής ασυνειδήτης προσωπικότητας: της

⁶ Μ. ΜακΛούαν, *Media: Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, εκδ. Κάβος, Αθήνα 1990

⁷ Πχ στο C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, εκδ. Routledge, London 1993

⁸ E.v. Neumann, *Amor and Psyche: The Psychic Development of the Feminine*, Princeton University Press, Princeton 1971

⁹ M-L v. Franz, *The Golden Ass of Apuleius: The Liberation of the Feminine in Man*, εκδ. Shambala, Boston and London 1992

anima για τους άνδρες, του *animus* για τις γυναίκες. Καταδεικνύει την αποτυχία της ψυχικής ολοκλήρωσης.

2. Ο ΑΠΟΚΕΦΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΙ Ο ΧΟΡΟΣ ΤΗΣ ΣΑΛΩΜΗΣ

2.1. Ο αποκεφαλισμός ως τιμωρία.

Ο αποκεφαλισμός, ως μορφή εκτέλεσης, διαφοροποιείται από τα άλλα είδη θανατικής τιμωρίας, εξαιτίας του συμβολισμού που εμπεριέχεται τόσο στο ίδιο το γεγονός όσο και στην τελετουργική διαδικασία. Η ιστορία του αποκεφαλισμού ενός εχθρού - άνδρας καρατομεί άλλον άνδρα, γυναίκα ή ζώο, ή γυναίκα καρατομεί άνδρα ή άλλη γυναίκα - εντοπίζεται σε όλες τις μυθολογίες παγκοσμίως, ενώ καταγράφονται πάμπολλες εκτελέσεις διά αποκεφαλισμού στην Ιστορία ανατολικών και δυτικών κοινωνιών.¹⁰

Το πρωταρχικό εικονογραφικό πρότυπο αποκεφαλισμού στην Ιστορία της Τέχνης στη Δύση, προέρχεται από την Ελληνική Μυθολογία και αναφέρεται στην ιστορία του Περσέα, νόθου γιου του Δία και της θνητής Δανάης, που αποκεφάλισε τη Μέδουσα για να αναγνωρισθεί ως ενήλικος. Στον μύθο αυτό υπάρχουν όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία που εμφανίζονται στους σχετικούς μύθους και τις ανάλογες απεικονίσεις: το αποκεφαλισμένο σώμα, το αποκομμένο κεφάλι, ο αποκεφαλιστής και το όργανο του αποκεφαλισμού. Καταρχήν υπάρχει ο εχθρός που πρέπει να οδηγηθεί στον θάνατο με αποκεφαλισμό και όχι κάποιο άλλο είδος εκτέλεσης. Ο συμβολισμός της αποκοπής της κεφαλής είναι ζωτικής σημασίας στη λογική του αποκεφαλισμού. Τόσο στις ανατολικές όσο και στις δυτικές κοινωνίες, το κεφάλι θεωρείτο το σημείο στο οποίο εστιάζονται η δύναμη, η ζωή και η ψυχή. Καθώς είναι το σημείο του ανθρώπινου σώματος στο οποίο εδράζονται η όραση, η ομιλία, η ακοή, η σκέψη αλλά και η δυνατότητα λήψης τροφής, το κεφάλι ερμηνευόταν ως η πηγή της ζωής. Καθώς πολλές από αυτές τις κοινωνίες εξασκούσαν είτε τελετουργικές θυσίες είτε πόλεμο, ήταν

¹⁰ *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art.* Helene E. Roberts (ed.). V.1,2. FD Publishers: Chicago, London, 1998. Βλ. λήμμα, *Beheading/Decapitation*, σ. 119-122

εξοικειωμένες με τις οπτικές ομοιότητες μεταξύ μυαλού και σπέρματος και πίστευαν ότι η αντρική εκσπερμάτωση απελευθερώνει υγρό προερχόμενο από το μυαλό. Αυτή η σημαντική σύνδεση μεταξύ του κεφαλιού και του ανδρικού σεξουαλικού οργάνου υποδηλώνει την ψυχολογική σχέση μεταξύ του αποκεφαλισμού και του ευνουχισμού και την απόδοση της δύναμης της ζωής στο κεφάλι. Ακόμα, πολλοί κλασικοί δυτικοί πολιτισμοί θεωρούσαν ότι το κεφάλι ήταν το σημείο της ψυχής και των ανθρώπινων συναισθημάτων. Καθώς τα μαλλιά -ένα οικουμενικό σύμβολο της ενέργειας και της δύναμης- ήταν μέρος του κεφαλιού, η συμβολική σημασία του γίνεται ακόμη πιο εμφανής. Για τον λόγο αυτό, ο αποκεφαλισμός ενός εχθρού ήταν κάτι περισσότερο από την απλή εξόντωσή του. Η καρατόμηση επέτρεπε στον αποκεφαλιστή, όπως ο Περσέας, να ελέγχει το αποκομμένο κεφάλι, το οποίο υποδήλωνε τη ζωτικότητα, την παραγωγική δύναμη, την ψυχή, το όραμα και τον λόγο του αποκεφαλισμένου πια ατόμου.

Ο αποκεφαλιστής είναι συνήθως ένα νέο άτομο (άνδρας ή γυναίκα), στην αρχή ενός πραγματικού ή συμβολικού σταδίου της ζωής του. Συνήθως ο εντοπισμός, η καρατόμηση και η επίδειξη του αποκομμένου κεφαλιού είναι μέρος της εισαγωγής του αποκεφαλιστή σε νέα φάση στη ζωή του. Συνήθως ο εκτελεστής απεικονίζεται να καρατομεί τον εχθρό, κρατώντας το όργανο του θανάτου, σπαθί ή λόγχη, με το δεξί χέρι και το πρόσφατα αποκομμένο κεφάλι με το αριστερό. Το δεξί χέρι υποδηλώνει δύναμη, δικαιοσύνη, σύνεση, τον ήλιο και επομένως το αρσενικό, ενώ το αριστερό χέρι συμβολίζει την παθητικότητα, το συναίσθημα, τον παραλογισμό, το φεγγάρι και άρα το θηλυκό. Το αποκομμένο κεφάλι -πηγή ενέργειας, δύναμης και σοφίας για τον αποθανόντα- μπορεί μόνο του να γίνει ένα γεμάτο δύναμη σύμβολο για τον αποκεφαλιστή ή τους ανθρώπους του.

Το κεφάλι του Ορφέα ανήκει σε μια άλλη κατηγορία αποκομμένων κεφαλών, καθώς δεν ήταν ένας εχθρός που σκοτώθηκε από κάποιον ήρωα ή ηρωίδα αλλά το θύμα μιας άδικης τιμωρίας. Γι' αυτό και το κεφάλι του μεταμορφώθηκε από τον Απόλλωνα σε πηγή προφητειών και σοφίας. Αυτή η παραλλαγή των αποκομμένων κεφαλών ως πηγή προφητειών και σοφίας είναι σημαντικό στοιχείο για τον συμβολισμό του κρανίου στη μετέπειτα Χριστιανική τέχνη

καθώς σηματοδοτεί τον διαλογισμό, τη μετάνοια και την παροδικότητα της ανθρώπινης ζωής.

2.2. Η γυναίκα ως θύτης - Η μοιραία γυναίκα.

Ο αποκεφαλισμός οφείλεται συχνά στις ενέργειες μιας μοιραίας γυναίκας, μιας *femme fatale*. Η Ελληνική Μυθολογία αναφέρει ως μοιραία γυναίκα την Πανδώρα, που άνοιξε το κουτί το οποίο της είχαν εμπιστευθεί και απελευθερώθηκαν οι δαίμονες της σεξουαλικότητας. Η Βίβλος θεωρεί ότι η πρώτη μοιραία γυναίκα ήταν η Εύα που αποτέλεσε την αιτία για την απώλεια του Παραδείσου. Μία θεωρία εντοπίζει τη μοιραία γυναίκα στην Παλαιολιθική εποχή, με την προσωποποίησή της ως διαφθοράς και αντίδρασης στη δύναμη της Μεγάλης Μητέρας. Αυτή η θεία δύναμη της μητριαρχικής κοινωνίας, που προηγείται χρονικά της πατριαρχικής υπεροχής του Ιουδαϊσμού και της κλασικής εποχής, προκάλεσε την επιθυμία να ορίσει την παντοδύναμη γυναίκα ως κακιά και θανατηφόρα.¹¹

Υπάρχουν οι γυναίκες που είναι πραγματικά μοιραίες και εκείνες που φαίνεται ότι είναι μοιραίες. Στις πρώτες ανήκουν μυθολογικά όντα όπως η Σφίγγα, οι Σειρήνες, η Μέδουσα και η Γοργό, βιβλικές μορφές όπως η Δαλιδά, η Σαλώμη και η Ιουδήθ, ιστορικές όπως η Λουκρητία Βοργία και λογοτεχνικές όπως La Belle Dame Sans Merci και η Morgan le Fay. Στις δεύτερες ανήκουν οι ξεμυαλίστρες, όπως η Γουίνεβερ, η Αφροδίτη ή οι οδαλίσκες. Γυναίκες που συχνά χαρακτηρίζονται ως μοιραίες είναι στην πραγματικότητα απλώς "παρακινήτριες"-μούσες, όπως η Βεατρίκη του Δάντη, η Περσεφόνη, σύζυγος του Πλούτωνα στον κάτω κόσμο, και η θρυλική Ελένη της Τροίας.

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι σε κάποιες περιπτώσεις οι άνδρες προβάλλουν τις δικές τους επιθυμίες σε γυναίκες που τότε μετατρέπονται σε ξεμυαλίστρες

¹¹ *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*. Helene E. Roberts (ed.). V.1,2. FD Publishers: Chicago, London, 1998. Βλ. λήμμα, *Fatal Woman/Femme Fatale*, σ. 317-318

για να προβληθούν τα λάγνα ανδρικά συναισθήματα. Μία ακόμα ερμηνεία της μοιραίας γυναίκας είναι αυτή που δίνει ο Καρλ Γιούνγκ, ο οποίος την βλέπει ως προσωποποίηση όλων των θηλυκών ψυχολογικών τάσεων στο υποσυνείδητο ενός άνδρα: μία εκπροσώπηση της ψυχής συνειδητά καταπιεσμένη από τους άνδρες. Αυτό φαίνεται να οδήγησε στην πολιτιστική καταπίεση των γυναικών, με τη μοιραία γυναίκα να αντιπροσωπεύει τους φόβους του άνδρα για τη δύναμή της και περισσότερο μία προβολή στο θηλυκό παρά ένας καθρέφτης της αυθεντικότητάς της.

Η Σαλώμη αποτελεί μια από τις ενσαρκώσεις του τύπου της μοιραίας γυναίκας -*femme fatale*, που μας έχει κληροδοτήσει η βιβλική παράδοση. Σε άμεση σύνδεση με την αρχετυπική μορφή της *αμαρτωλής* Εύας και στον αντίποδα της *ηθικής* Ιουδήθ, η Σαλώμη αντιπροσωπεύει την απόλυτα σκοτεινή πλευρά της γυναικείας φύσης. Οι καταστροφικές συνέπειες της ακαταμάχητης θηλυκής γοητείας βρίσκουν στον σαγηνευτικό χορό της κόρης της Ηρωδιάδας, την ακραία έκφρασή τους, μέσα από την χειραγωγή του Ηρώδη και τον αποκεφαλισμό τελικά του Ιωάννη.¹² Η πρωταρχική σχέση μεταξύ αυτών των διαφορετικών ιστοριών αποκεφαλισμού ως πρωτόγονου κατάλοιπου των κυνηγών κεφαλών, ως πέρασμα στην ενηλικίωση ή τον γάμο και ο συμβολισμός του κεφαλιού ως κέντρου της γενεσιουργού δύναμης, της σοφίας και της ψυχής, είναι εμφανής καθώς η νεαρή κόρη χορεύει, άλλος ένας συμβολισμός σεξουαλικής μύησης, και λαμβάνει ως έπαθλο το κεφάλι ενός άνδρα σε πιατέλα. Στην τέχνη όμως του τέλους του 19^{ου} αιώνα η αντίθεση μεταξύ της ιστορίας της Ιουδήθ και του Ολοφέρνη αφενός και της Σαλώμης και του Ιωάννη του Βαπτιστή αφετέρου οδηγεί στη συγχώνευση των δύο γυναικών αποκεφαλιστών σε ένα μόνο πρότυπο, εκείνο της μοιραίας γυναίκας, όπως απεικονίζονται στη *Judith II / Salome* του Klimt.¹³ Για τον

¹² *1900 Art at the Crossroads*. Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Anne Dumas. Harry N. Abrams: N.Y. 2000, σ. 26-53, 130

¹³ *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*. Helene E. Roberts (ed.). V.1,2. FD Publishers: Chicago, London, 1998. Βλ. λήμμα, *Beheading/Decapitation*, σ. 121.

Klimt η Ιουδήθ δεν κάνει τίποτε λιγότερο από ό, τι η Σαλώμη. Χρησιμοποιεί τα θέλγητρά της για να οδηγήσει στον όλεθρο τον άνδρα-θύμα, παρά τον ιερό σκοπό της που ήταν η σωτηρία της πατρίδας της.

2.3. Εικονογραφικές αναπαραστάσεις της Σαλώμης: Από τη θρησκευτική στην κοσμική τέχνη.

Εικονογραφικά, το επεισόδιο της Σαλώμης αποτέλεσε πρόκληση για την κατά καιρούς εικαστική παραγωγή, καθώς προσέφερε την ευκαιρία για την απόδοση μιας εξωτικής, ανατολίτικης σκηνής, μέσα στο πλαίσιο της βιβλικής αφήγησης, σύμφωνα με την οποία η Σαλώμη συμβολίζει την ανεξέλεγκτη γυναικεία λαγνεία και τη μοχθηρή φύση της γυναίκας, που επιδιώκει να καταστρέψει τον άνδρα. Η απεικόνιση του χορού της Σαλώμης ποικίλει ανάλογα με τη μόδα κάθε εποχής. Η Σαλώμη, στις παλαιότερες παραστάσεις, χορεύει όρθια με κινήσεις των γοφών, ενώ από τον 12^ο αιώνα απεικονίζεται όπως οι ακροβάτιδες του Μεσαίωνα, που ισορροπούν στα χέρια, το σώμα τελείως γερμένο προς τα πίσω, με τρόπο που ο αυχένας να αγγίζει τις φτέρνες. Αυτός ο ακροβατικός χορός, συχνός στα δείπνα του Μεσαίωνα, καθιερώθηκε και στα Μυστήρια ως χορός της Σαλώμης. Αργότερα η Σαλώμη εκτελεί τον χορό των σπαθιών και ακόμα αργότερα χορεύει à la morisque, ένα είδος ξέφρενου και αισθησιακού ταγκό, δανεισμένο από τους Μαυριτανούς της Ισπανίας. Στην Αναγέννηση και εξής, ο ακροβατικός χορός αντικαθίσταται από ένα χορό χαρακτήρα, με περισσότερο προσωπική προσέγγιση, ενώ το 19^ο αιώνα πριν ο συμβολισμός δώσει την ιδιαίτερη ερμηνεία στο θέμα της Σαλώμης, ο χορός της προσεγγίζεται μέσα από το πνεύμα του οριενταλισμού της εποχής.¹⁴

Η πιο πρώιμη αναπαράσταση του δείπνου του Ηρώδη και του αποκεφαλισμού του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή απεικονίζεται σ' ένα χειρόγραφο με απόσπασμα του Ευαγγελίου του Αγίου Ματθαίου, το οποίο

¹⁴ Louis Réau, *Iconographie de L' Art Chrétien*, Presses Universitaires de France, 1956, τ. 2.1, σ. 453-454

βρέθηκε στην Σινώπη, μία αρχαία ελληνική αποικία στην Μαύρη θάλασσα (εικ. 1). Το χειρόγραφο είναι γραμμένο με χρυσά γράμματα και ζωγραφισμένο με έντονα χρώματα, σε πορφυρή περγαμηνή και χρονολογείται τον 6^{ου} αιώνα. Στα αριστερά, απεικονίζεται ο Ηρώδης με τους φιλοξενούμενούς του καθισμένος κατά τον ρωμαϊκό τρόπο. Με το χέρι του δείχνει προς την Σαλώμη, η οποία δέχεται το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή σε έναν δίσκο. Στα δεξιά βρίσκεται η φυλακή, όπου δύο μαθητές βλέπουν με φρίκη το αποκεφαλισμένο σώμα του Ιωάννη. Η στέγη έχει πολύ βολικά απομακρυνθεί για να φαίνεται η σκηνή που διαδραματίζεται μέσα. Η κίνηση και η αφηγηματική ποιότητα της εικονογράφησης θυμίζει αρχαία τέχνη, αλλά η επίπεδη αντίληψη των μορφών και του χώρου, τα μεγάλα κεφάλια και το έντονο βλέμμα, τα διαδήματα, τα πλούσια ενδύματα και τα έντονα χρώματα είναι χαρακτηριστικά της πρώιμης Βυζαντινής τέχνης.¹⁵

Τα γεγονότα του περιβάλλουν τον θάνατο του Ιωάννη του Βαπτιστή ερμηνεύονται με έναν πιο άγριο και βίαιο τρόπο στα θρησκευτικά γλυπτά της Ρωμανικής περιόδου. Χαρακτηριστικό δείγμα είναι ο μπρούτζινος κίονας στον καθεδρικό της Hildesheim, με παραστάσεις γλυπτικής σε μακριά σπειροειδή ζώνη. Μεταξύ των βιβλικών επεισοδίων που έχουν φιλοτεχνηθεί είναι αρκετές σκηνές από την ζωή του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, με πλέον χαρακτηριστική εκείνη που δείχνει την Σαλώμη να χορεύει μπροστά στον Ηρώδη, με τους μουσικούς αριστερά και έναν υπηρέτη να φτάνει από δεξιά με το κεφάλι του αγίου (εικ. 2). Ο καλλιτέχνης, για να εκφράσει την έντονα φορτισμένη σκηνή και να προκαλέσει τον αποτροπιασμό, τη φρίκη, την αηδία, καταφεύγει στην παραμόρφωση της φόρμας και την αλλοίωση των χαρακτηριστικών. Αν και πασχίζει προς μια τρισδιάστατη έκφραση, η γραμμική κληρονομιά του γλύπτη από χειρόγραφες εικονογραφήσεις της Καρολίγγειας εποχής είναι εμφανής στον τρόπο που χειρίζεται τις πτυχώσεις

¹⁵ Nanette B. Rodney, "Salome", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, τ. 11, No 7, σ. 190-200

των υφασμάτων και την σπειροειδή γραμμή του εδάφους. Τα μεγάλα κεφάλια με τα προεξέχοντα μάτια είναι υπολείμματα της Βυζαντινής επίδρασης.¹⁶

Πιο σκληρή, αλλά το ίδιο ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση της ίδια σκηνής στις μπρούτζινες πόρτες της εκκλησίας του San Zeno στη Βερόνα του 11^{ου} αιώνα (εικ. 3). Σε αντίθεση με τις συμπαγείς πόρτες της Hildesheim, αυτές αποτελούνται από σειρά από μπρούτζινες πλάκες καρφωμένες σε ξύλο. Αν και κοσμούν μία εκκλησία στην Ιταλία, πιστεύεται ότι είναι γερμανικής κατασκευής. Η μεσαία από τις τρεις, απεικονίζει τον χορό της Σαλώμης. Στο πρώτο πλάνο η Σαλώμη εκτελεί μία φιγούρα εκτινάζοντας το σώμα της προς τα πίσω, όπως ακριβώς οι ακροβάτιδες. Στα δεξιά ο άνθρωπος που μεταφέρει το κεφάλι κινείται προς την επόμενη εικόνα για να το δείξει στην Ηρωδιάδα.¹⁷

Ο καθεδρικός ναός του Αγίου Μάρκου στην Βενετία περιέχει μια θαυμάσια σειρά από βυζαντινά μωσαϊκά. Μεταγενέστερος είναι ο μωσαϊκός διάκοσμος του βαπτιστηρίου, φιλοτεχνημένος στα μέσα του 14^{ου} αιώνα, με σκηνές από τη ζωή και το πάθος του Ιωάννη του Βαπτιστή. Στα αριστερά, η ευλύγιστη Σαλώμη, ντυμένη με ένα εφαρμοστό, πολύ όμορφο φόρεμα, χορεύει με το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη ήδη κομμένο (εικ. 4). Το αφηγηματικό στοιχείο και η κίνηση στη σκηνή υποδηλώνουν την μεταγενέστερη εποχή του, αλλά είναι ακόμα παρόντα το χρυσό φόντο και τα πλούσια χρώματα, οι επίσημες πόζες και η μεγάλη κλίμακα των μορφών που είναι χαρακτηριστικά της Βυζαντινής εκκλησιαστικής διακόσμησης.¹⁸

Κατά τον Μεσαίωνα και στην αρχή της Αναγέννησης η ιστορία της Σαλώμη συνήθως εμφανίζεται μέσα στις απεικονίσεις της ζωής του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, η οποία, μαζί με τις ιστορίες του Χριστού και της Παναγίας, είναι από τα πιο δημοφιλή θρησκευτικά θέματα. Ο Giotto περιέλαβε την ιστορία στα φρέσκο της Santa Croce στη Φλωρεντία και ο Pietro Lorenzetti ζωγράφισε μία

¹⁶ ό.π. σημ. 14, σ. 191

¹⁷ ό.π. σημ. 14, σ. 191

¹⁸ ό.π. σημ. 14, σ. 191. Επίσης βλ. J.B. Bullen, *Byzantium rediscovered*, Phaidon, 2004, σ. 99

παρόμοια σκηνή στους τοίχους μίας άλλης εκκλησίας στη Σιένα (εικ. 5). Και στις δυο περιπτώσεις, διαφορετικά επεισόδια της ιστορίας εμφανίζονται σε μία σύνθεση, με πρόσωπα που φέρουν σύγχρονα κουστούμια σε πόζες εποχής.¹⁹

Επίσης με ένα μοντέρνο φόρεμα κυρίας της αυλής της Γαλλίας του 15^{ου} αιώνα απεικονίζεται η Σαλώμη σε έναν καθεδρικό ναό στην Amiens (εικ. 6). Βόρεια του χορού στον καθεδρικό της Amiens είναι τέσσερις σκηνές από τη ζωή του Αγίου Ιωάννη. Τμήμα του κεφαλιού του λέγεται ότι σταυροφόροι φέρανε στην Amiens ως σκηνώμα το 1206. Φιλοτεχνημένο με την νεότερη γοτθική τεχνοτροπία, στις σκηνές εμφανίζονται κομψές φιγούρες έντονα λαξευμένες σε ανάλογο φόντο. Οι πόζες και οι χειρονομίες είναι επιτηδευμένες και οι λεπτομέρειες στα κοστούμια και στο περιβάλλον χαρακτηρίζονται από μια έμφαση στο ρεαλισμό, η οποία σταδιακά διείσδυσε στην γαλλική τέχνη τον 15^ο αιώνα. Τα επεισόδια πλαισιώνονται από περίπλοκες, αψιδωτές καμάρες. Οι σκηνές αρχικά δείχνουν στα δεξιά τη φυλάκιση των Αγίου Ιωάννη που φορά δέρματα ζώων. Στη συνέχεια εμφανίζεται ο χορός της Σαλώμης, ο αποκεφαλισμός και η παρουσίαση του κεφαλιού στην Ηρωδιάδα, με την Σαλώμη να λιποθυμά θεατρικά στα χέρια ενός υπηρέτη.²⁰

Στην Ιταλία κατά την περίοδο αυτή οι γνωστές θρησκευτικές ιστορίες εξιστορούνται με έναν ήσυχο, αντικειμενικό τρόπο, εντελώς διαφορετικό από τον ζωντανό ρεαλισμό του νεότερου γοτθικού στιλ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα έργα «Ο αποκεφαλισμός, το Δείπνο του Ηρώδη, Ηρωδιάς και Σαλώμη» του Lorenzo Monaco και του Benozzo Gozzoli (1421-1497) «Το δείπνο του Ηρώδη και ο Αποκεφαλισμός του Ιωάννη». Και στα δύο έργα τα εικονιζόμενα πρόσωπα είναι μορφές της καθημερινότητας των ζωγράφων, ενώ η διηγηματική αφήγηση τονίζεται με την ένταξη των σκηνών

¹⁹ ό.π. σημ. 14, σ. 192

²⁰ ό.π. σημ. 14, σ. 193. Βλ. επίσης Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500*, Published by Penguin Books, 1966, σ. 189

σε παρατακτικά επίπεδα που ορίζουν οι αρχιτεκτονικές κατασκευές.²¹ Ο Donatello ο οποίος με την σύνθεση του ρεαλισμού της Φλωρεντίας και του ιδεώδους, το οποίο δανείσθηκε από την ρωμαϊκή αρχαιότητα, δημιούργησε μία φόρμουλα αναγεννησιακής γλυπτικής, απεικονίζει μία πολύ ωραία γιορτή του Ηρώδη μεταξύ των μπρούτζινων αναγλύφων που διακοσμούν μια κολυμβήθρα στη Σιένα²². Όμως, πρόθεση του δημιουργού δεν ήταν να πετύχει μια διαυγή και ευχάριστη σύνθεση. Σκοπός του ήταν μάλλον να δώσει την εντύπωση μιας μεγάλης, ξαφνικής αναταραχής. Οι μορφές του είναι τραχιές και γωνιώδεις στις κινήσεις τους. Οι χειρονομίες τους είναι βίαιες, και δεν γίνεται καμιά προσπάθεια να απαλυνθεί η φρίκη του περιστατικού. Στα μάτια των συγχρόνων, η σκηνή θα έμοιαζε ασυνήθιστα ζωντανή. Ο νεότερος σύγχρονος Mino da Fiesole φιλοτέχνησε μία πνευματικά αν και αρκετά αρχαϊκή εκδοχή του θέματος στον μαρμάρινο άμβωνα του καθεδρικού στο Prato (εικ. 7). Η γιορτή του Mino εμφανίζεται σε ένα κλασικό αναγεννησιακό σκηνικό με χαμογελαστές φιγούρες και ευτραφείς μουσικούς, ενώ ο Άγιος Ιωάννης κοιτά από ένα παράθυρο στο φόντο.²³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα του πόσο δημοφιλές ήταν το θέμα, αποδεικνύεται και από την ύπαρξη μιας τοιχογραφίας σε ένα παρεκκλήσι του ίδιου καθεδρικού ναού που αναπαριστά την γιορτή του Ηρώδη, φιλοτεχνημένο από το Fra Filippo Lippi περίπου του 1464.

Τον ίδιο πλούτο παραστάσεων του θέματος του αποκεφαλισμού του Ιωάννη και του χορού της Σαλώμης που βρίσκουμε στις λατινικές χώρες, συναντούμε τόσο στις Κάτω Χώρες όσο και στη Γερμανία. Ο Hans Memling, γεννημένος στη Γερμανία αλλά εκπαιδευμένος με την φλαμανδική παράδοση του Rogier van der Weyden, περιέλαβε την ιστορία της Σαλώμης στον αριστερή πτέρυγα

²¹ Federico Zeri, "Investigations into the Early Period of Lorenzo Monaco", *The Burlington Magazine*, τ.106, no 741 (Dec.1964, σ. 554-558 και Miklos Boskovits and David Alan Brown, *Italian Paintings of the fifteenth Century*, The Collections of the National Gallery of Art-Systematic Catalogue, National Gallery of Art, Washington, Distributed by Oxford University Press, New York and Oxford, 2003, σ.346-347

²² Frederic Hartt, *Italian Renaissance Art, Painting, Sculpture, Architecture*, Thames & Hudson, 2001, σ. 180-183

²³ ό.π. σημ. 14, σ. 193

μίας μεγάλης Αγίας Τράπεζας η οποία τώρα βρίσκεται στο νοσοκομείο του Saint John στη Bruges, την πόλη όπου κυρίως δούλεψε (εικ.8). Η Σαλώμη, την οποία ο Memling συλλαμβάνει ως τον ιδανικό τύπο γυναίκας, ο οποίος εξελίσσεται στην Παναγία, βοηθά στον φρικιαστικό αποκεφαλισμό με μία γλυκύτητα και μία σεμνότητα καθόλου ταιριαστή με το θέμα. Η σκηνή της γιορτής απεικονίζεται μέσα από μία αψίδα του παλατιού με έναν τηλεσκοπικό τρόπο που συχνά χρησιμοποιείται από τους Φλαμανδούς καλλιτέχνες από την εποχή του van Eycks.²⁴

Μία έντονα διαφορετική απεικόνιση της ιστορίας είναι ζωγραφισμένη από τον Albrecht Durer, ο οποίος αμέσως μόλις γύρισε από το δεύτερο ταξίδι του στην Ιταλία το 1511, φιλοτέχνησε την Σαλώμη να παίρνει το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή (εικ.9). Η παραμονή του στη Βενετία ανέπτυξε το ενδιαφέρον του για εικονογραφική εφαρμογή, κάτι που φαίνεται στον τρόπο που οι φωτεινές και οι σκοτεινές επιφάνειες αντιπαρατίθενται. Το αποτέλεσμα είναι ένας πλούτος στον τόνο πολύ διαφορετικός από την εύθραυστη, γραμμική ποιότητα των νεότερων του ξυλογράφων και χαρακτών. Ο Durer επέλεξε να απεικονίσει μόνο μία πολύ δραματική στιγμή της ιστορίας: η Σαλώμη, σωριασμένη και με μία έκφραση πόνου, μισοσηκώνεται από το φτωχό γεύμα για να λάβει την ανταμοιβή της, την οποία ο Ηρώδης σκέφτεται με μεγάλη δυσθυμία.²⁵

Κατά την διάρκεια την ώριμης Αναγέννησης και μετά, το θέμα της Σαλώμης και του αποκεφαλισμού του Ιωάννη του Βαπτιστή προσέφερε σε πολλούς καλλιτέχνες την ευκαιρία να σχεδιάσουν ένα ωραίο νέο κορίτσι με ένα άψυχο κεφάλι. Ο Andrea Solaria, ένας ζωγράφος από το Μιλάνο του οποίου η δουλειά ακολουθεί στενά αυτή του Leonardo, φιλοτέχνησε το θέμα αρκετές φορές. Σε έναν πίνακα η νεαρή πριγκίπισσα, πλούσια ντυμένη με μία διακοσμημένη με πετράδια εσθήτα, κοιτά κάτω σεμνά ενώ κρατά το πιάτο μέσα στο οποίο το χέρι του εκτελεστή θα ρίξει το κεφάλι του αγίου (εικ.10). Σε έναν πίνακα του Titian, το θέμα απογυμνώνεται από τη μακάβρια άποψή του και απλά προσφέρει μία κομψή πόζα στο μοντέλο του ζωγράφου, το οποίο

²⁴ Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, *Memling*, 1909, σ. 143

²⁵ ό.π. σημ. 14, σ. 194

είναι η κόρη του Lavinia (εικ. 11).²⁶ Στο έργο του Caravaggio η Σαλώμη απεικονίζεται να αποστρέφεται το κομμένο κεφάλι του Αγίου Ιωάννη και μάλλον δείχνει να βιάζεται να ξεφύγει από την αποτρόπαια πράξη. Η γριά υπηρέτρια πίσω της σφίγγει τα χέρια της σε μια χειρονομία τρόμου και συμπόνιας.²⁷

Τα θρησκευτικά θέματα δεν ήταν δημοφιλή στην προτεσταντική Ολλανδία του 17^{ου} αιώνα, αλλά όλως περιέργως, αυτό το μικρό έθνος πλούσιων αστών έδωσε τον πιο βαθυστόχαστο και δημιουργικό θρησκευτικό ζωγράφο του αιώνα. Ο Rembrandt έκανε μία γκραβούρα του αποκεφαλισμένου Ιωάννη του Βαπτιστή και η σκηνή της γιορτής ζωγραφίστηκε από έναν από τους μαθητές του, τον Ferdinand Bol (εικ. 12). Η Σαλώμη του Bol είναι ιδιαίτερα διασκεδαστική. Αποδομένη ως μία αφράτη Δανή κοπέλα, χοροπηδά χαρούμενα μπροστά από τον ευγνώμονα Ηρώδη. Ο γέρος βασιλιάς μοιάζει με τα ανατολίτικα καθισμένα μοντέλα του Rembrandt, καθώς φορά παλτό με γούνινο τελείωμα και έντονο δαμασκηνί τουρμπάνι παρόμοιο με τα αντικείμενα στο στούντιο που τόσο συχνά ο δάσκαλος χρησιμοποιούσε για να αυξήσει το ενδιαφέρον στην υφή των πορτρέτων του.²⁸

Η έλλειψη εικονογραφήσεων με θέμα την Σαλώμη κατά τον 18^ο αιώνα δεν εκπλήσσει: τίποτα δεν ήταν πιο απόμακρο από το ιδιότροπο, ηδονιστικό πνεύμα της αριστοκρατικής τέχνης των καλλιτεχνών αυτής της περιόδου. Κατά τον 19^ο αιώνα όμως το θέμα επανεμφανίζεται σε μια πλούσια σειρά απεικονίσεων. Ποια γυναίκα της ιστορίας ή του μύθου έχει τα περισσότερα προσόντα για το ρόλο της femme fatale; Αυτό το καινούργιο γυναικείο πρότυπο, το οποίο δημιουργήθηκε από τη φαντασία των Ρομαντικών, εκδηλώθηκε από πρόσωπα όπως η Ελένη της Τροίας, η Κλεοπάτρα, η Salammbo και η Κάρμεν. Βρήκε όπως την πιο παθιασμένη ενσάρκωση στην

²⁶ Katharine Baetjer, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, σ. 154. Miguel Falomir, *Tiziano*, Museo Nacional del Prado, 2003, σ. 155

²⁷ *The Age of Caravaggio*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Electa International, 1985, σ. 335-337

²⁸ ό.π. σημ. 14, σ. 197

Σαλώμη. Οι Ρομαντικοί ανακάλυψαν τον τρόπο ως πηγή ομορφιάς. Η στενή σχέση της ευχαρίστησης και του πόνου που διαποτίζει την καλλιτεχνική έκφραση του 19^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα στα γραπτά του διαβόητου Μαρκήσιου Ντε Σαντ, του οποίου η επίδραση στη λογοτεχνία του Ρομαντισμού και του Συμβολισμού δεν μπορεί να αγνοηθεί. Κανένας ζωγράφος δεν αποτελεί καλύτερο παράδειγμα για την προτίμηση αυτής της περιόδου στην "ακόλαστη, αιματοβαμμένη Ανατολή" ως ένα καλλιτεχνικό σκηνικό όπου συνδέονται εξωτικά η ομορφιά και ο θάνατος, από τον Delacroix (εικ.13).²⁹ Τα περισσότερα από τα θέματα του Delacroix, είτε ιστορικά, είτε λογοτεχνικά είτε του ζωικού βασιλείου, ενσαρκώνουν το σκληρό δράμα του θανάτου και της καταστροφής. Ο θάνατος του Ιωάννη του Βαπτιστή είναι ανάμεσα στα τραγικά επεισόδια που ολοκληρώνουν τον διάκοσμο στο ταβάνι του Palais Bourbon στο Παρίσι.

Το ομώνυμο έργο του Georges Rochegrosse αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της ηρωίδας να χορεύει μπροστά στον Ηρώδη. Ο επιφανειακός ερωτισμός της εισβάλλει στην λαϊκή προτίμηση κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα (εικ.14). Η σκηνή αυτή εμφανίζεται σε ένα διάδρομο με κίονες που μοιάζει με ρωμαϊκό λουτρό. Τα μουσικά όργανα, η άρπα, το λαγούτο και το σείστρο προέρχονται από αρχαίες αιγυπτιακές πηγές. Οι εύσωμοι Ρωμαίοι και οι Ιουδαίοι αρχηγοί είναι ντυμένοι με αυτό που ο καλλιτέχνης θεωρούσε ότι φορούσαν τον 1^ο αιώνα στην ρωμαϊκή Γαλιλαία. Το κεντρικό θέμα είναι η ίδια η χορεύτρια. Φορώντας αποκαλυπτικό παντελόνι, μία διάφανη φούστα και κάλυμμα στο κεφάλι στο στιλ της Κλεοπάτρας και φορτωμένη με βραχιόλια, αδιάφορα μυρίζει ένα μπουμπούκι λωτού, καθώς το κοινό περιμένει να συνεχίσει αυτό που σίγουρα είναι «ένας χορός της κοιλιάς».³⁰

Η περίοδος κατά την οποία το επεισόδιο της Σαλώμης υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές ήταν αναμφισβήτητο το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Το κλίμα του *fin-de-siècle* και η *Αισθητική του Κακού*, που αναπτύχθηκε εκείνη την περίοδο, είχε

²⁹ ό.π. σημ. 14, σ. 197

³⁰ ό.π. σημ. 14, σ. 198

ως επακόλουθο την αναβίωση και ιδιαίτερη διάδοση του τύπου της *femme fatale* τόσο στην εικαστική, όσο και στη λογοτεχνική παραγωγή. Η μορφή της κυριευμένης από πάθος και ερωτισμό Σαλώμης, στοίχειωνε κυριολεκτικά τις ανδρικές συνειδήσεις και απειλούσε τις καθιερωμένες οικογενειακές αξίες της συντηρητικής αστικής τάξης.³¹

Στην ζωγραφική, ο συμβολισμός υιοθέτησε τον θρύλο της Σαλώμης για να δώσει ορισμένα από τα χαρακτηριστικότερα έργα του. Ο Gustave Moreau, διαπραγματεύθηκε το θέμα σε τουλάχιστον τρεις πίνακες, τους οποίους μάλιστα εκθείαζε ο J. K. Huysmans στην περίφημη νουβέλα της εποχής, *A Rebours*. Ο Moreau προσφέρει, μια πρωτότυπη και ευφάνταστη άποψη στη σύνθεση «Η οπτασία» (εικ.15). Η ιδέα στην γυναικείας γοητείας, εκφράζεται για τον ιδιόρρυθμο αυτό καλλιτέχνη, μέσα από την απεικόνιση της μοιραίας αδηφάγας γυναίκας ή της άσπλαχνης παρθένας, αμφιβόλου σεξουαλικότητας, πρόξενος παθών και θανάτου. Για μερικούς η Σαλώμη του στο έργο «Η οπτασία» είναι το αποτέλεσμα μιας παράφορης φαντασίας απωθημένων σεξουαλικών επιθυμιών, για άλλους μια έντονη διαμαρτυρία, μια πρόκληση στην υποκρισία μιας άκαμπτης, ψευδούς ηθικής.³²

Εκτός από τον Moreau, την Σαλώμη, ανάμεσα σε άλλους, απεικόνισαν ο Puvis de Chavannes (1870), ο Henri Regnault (1870), ο Franz Stuck (1906) και ο Gustav Klimt (1907-09).³³ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, στην περίπτωση του θρύλου της Σαλώμης, παρουσιάζει η απήχηση που γνώρισε συνολικά στην πνευματική παραγωγή της περιόδου. Εκτός από τα αναρίθμητα ζωγραφικά έργα, το θέμα απασχόλησε τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνική παραγωγή, εγκαινιάζοντας, μάλιστα, έναν πρωτοφανή διάλογο ανάμεσά τους. Αναφέρθηκε ήδη η εγκωμιαστική κριτική του Huysmans για την *Σαλώμη* του Moreau, σε ένα από τα δημοφιλέστερα αναγνώσματα της εποχής. *Ηρωδιάς* (*Hérodiade*) υπήρξε επίσης ο τίτλος γνωστού ποιήματος του Mallarmé (1871),

³¹ *Ιστορία της Ομορφιάς*, Ουμπέρτο Έκο (επιμ.). Καστανιώτη: Αθήνα 2004, σ. 329-330

³² Pierre Cabanne, *L' Art du XIXe siècle*, Somogy 1989, σ. 181-182. Βλ. επίσης J.B. Bullen, *Byzantium rediscovered*, Phaidon, 2004, σ. 99

³³ *Art nouveau 1890-1914*, Paul Greenhalgh, (επιμ.), V&A. Publications, Λονδίνο 2000, σ.88

ενός σονέτου του Théodore de Banville (1874), αλλά και έργου του Gustave Flaubert (1877). Ωστόσο, σταθμό στις αποδόσεις του επεισοδίου της Σαλώμης αποτελεί το κείμενο του Oscar Wilde, γραμμένο το 1891 σε γαλλική γλώσσα. Το παραπάνω θεωρείται ότι υπήρξε βασικό σημείο αναφοράς για όλες τις μεταγενέστερες λογοτεχνικές, αλλά και μουσικές μεταφράσεις και παραλλαγές του θρύλου. Το μονόπρακτο του Wilde εικονογραφούσαν έργα του Aubrey Beardsley (εικ. 16), τα οποία θεωρείται ότι φιλοτεχνήθηκαν σε άμεση σχέση με το πρωτότυπο κείμενο.³⁴ Η παραπάνω σχέση μάλιστα έχει γίνει αντικείμενο συγκριτικής μελέτης ανάμεσα σε ζωγραφική και λογοτεχνική παραγωγή. Η εικονογράφηση του Beardsley συνδέεται πολλές φορές και με τη γνωστότερη, μουσική μετάφραση του θρύλου, με την ομώνυμη όπερα (μουσικό δράμα) του Richard Strauss (1905).³⁵

³⁴ ό.π. σημ. 14, σ. 199

³⁵ Νεότερη έρευνα έχει αποδείξει ότι ο Strauss δεν βασίστηκε στο πρωτότυπο κείμενο του Wilde για την σύνθεση του libretto της Σαλώμης, αλλά σε κάποια από τις γερμανικές μεταφράσεις, πιθανότατα της ποιήτριας Hedwig Lachmann (1903). Αν αληθεύει η παραπάνω διαπίστωση, τότε θα πρέπει να επαναπροσδιορισθεί και η σχέση της μουσικής σύνθεσης με την εικονογράφηση του Beardsley. Οι εκδόσεις της Lachmann δεν συνοδεύονταν από έργα του άγγλου χαρακτή, αλλά είχαν συνυφασθεί με τον εικονογραφικό κύκλο του Marcus Behmer. Αν και οι αναφορές του Behmer στον Beardsley είναι αναπόφευκτες, πρόκειται στην ουσία για έναν διαφορετικό κύκλο που πρέπει να διαχωρίζεται σε απόπειρες συγκριτικής μελέτης. (Chapple, Norma. *Re- envisioning Salome. The Salomes of Hedwig Lachmann, Marcus Behmer and Richard Strauss*. MA Thesis, University of Waterloo, Ontario, 2006).

3. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ - ΣΧΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ.

Η συσχέτιση και αλληλεπίδραση μεταξύ των εικαστικών τεχνών και της μουσικής ανιχνεύεται από την εποχή που μαρτυρείται η ύπαρξη της ζωγραφικής, της μουσικής αλλά και κάθε μορφής καλλιτεχνικής έκφρασης. Ανατρέχοντας στη φιλοσοφία των αρχαίων πολιτισμών, διαπιστώνεται ότι από τότε, υπήρχε μια τάση σύζευξης των διαφορετικών τεχνών, ως μέσον για την ενιαία αντίληψη του κόσμου και τη νομοτέλεια που τον διέπει. Ο συνδυασμός ήχου, χρώματος, οπτικών ερεθισμάτων, ακόμη και οσμών στις θρησκευτικές τελετές και δοξασίες των αρχαίων Ινδών, Ελλήνων ή Κινέζων έχουν εκ των υστέρων ερμηνευθεί, ως η πρωϊμότερη έκφραση της *ένωσης των τεχνών*.³⁶ Η επιστράτευση όλων των αισθήσεων, ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη συμφιλίωση με τις αρχέγονες ανθρώπινες υπαρξιακές αγωνίες, που εκφράστηκαν από τα προϊστορικά ακόμη χρόνια, αποτελεί τη σπερματική έκφραση ενός φαινομένου που θα συμπορεύεται με την ανθρώπινη πολιτισμική εξέλιξη, λαμβάνοντας κάθε φορά διαφορετικές διαστάσεις κατά την πραγμάτωσή του.

Αν και η ανίχνευση των σχέσεων μεταξύ των διαφορετικών καλλιτεχνικών ειδών χρονολογείται από την αυγή του ανθρώπινου πολιτισμού, η επιστημονική ενασχόληση και έρευνα στράφηκε συστηματικά προς την κατεύθυνση αυτή μόλις στις αρχές του προηγούμενου αιώνα. Τότε παρατηρήθηκε η έκδοση βασικών μελετών γύρω από την αλληλεπίδραση μουσικής και ζωγραφικής, αλλά και η διοργάνωση σχετικών εκθέσεων που προσέφεραν ένα πρώτο υλικό για περαιτέρω έρευνα.³⁷

³⁶ Βλ. Alexaki, Eugenia. 'Wechselbeziehungen von Bild und Klang in der Kunstpraxis alter Zivilisationen', in *Sehen, Hören, Erleben. Multimediale Kunsttendenzen seit 1945 am Beispiel drei griechischer Künstler der Diaspora. Takis, Iannis Xenakis, Anestis Logothetis*. Dissertation, Freien Universität Berlin, 1996 σ. 47-54. (στο εξής Alexaki, 1996), όπου αναλύονται διεξοδικότερα οι τάσεις σύζευξης ζωγραφικής και μουσικής στους αρχαίους πολιτισμούς και παρατίθεται η σχετική βιβλιογραφία.

³⁷ Για μια αντιπροσωπευτική παράθεση της βιβλιογραφίας πάνω στο ζήτημα, τουλάχιστον μέχρι το 1996, βλ. Alexaki, 1996 σ. 186-193. Ας τονισθεί στο σημείο αυτό ότι η διατριβή της Ιστορικού Τέχνης, Ε. Αλεξάκη, αποτελεί τη μόνη, απ' όσο γνωρίζουμε, συστηματική έρευνα για τις σχέσεις μουσικής και ζωγραφικής, που έχει διεξαχθεί από έλληνα επιστήμονα.

Σε γενικές γραμμές, διακρίνονται τρεις τρόποι προσέγγισης των συσχετισμών μεταξύ των δυο καλλιτεχνικών ειδών.³⁸ Ωστόσο, προτού παρατεθούν, θεωρείται απαραίτητη μια σύντομη αναφορά στην κοινή ορολογία, που συναντάται. Το γεγονός ότι όροι όπως «τόνος», «απόχρωση-χρωματισμός» και «ρυθμός» χρησιμοποιούνται για να προσδιορίσουν και να περιγράψουν χαρακτηριστικά, τόσο ενός μουσικού, όσο και ενός ζωγραφικού έργου, έχει κατά καιρούς προσφέρει ευρύ πεδίο συγκριτικής μελέτης των δυο τεχνών.³⁹ Ο παραπάνω προβληματισμός σχετίζεται συνήθως με την *πατρότητα* των όρων από τη μουσική ή τη ζωγραφική, καθώς και με την ανίχνευση της πρωταρχικής τους εφαρμογής. Ταυτόχρονα, όμως, η κοινή αυτή ορολογία, που ανάγεται στις περισσότερες περιπτώσεις στην αρχαιότητα, πιστοποιεί την ύπαρξη συγγένειας μεταξύ των δυο τεχνών.

Ένας από τους βασικούς άξονες μελέτης των αλληλεπιδράσεων ζωγραφικής και μουσικής σχετίζεται με την εικονογραφία και την απεικόνιση σε σχέδια και χαρακτικά ή πίνακες, μουσικών οργάνων, οργανοπαικτών και άλλων συναφών μουσικών σκηνών, που αποτελούν πολύτιμες μαρτυρίες για την ανασύσταση της θέσης που κατείχε η μουσική στην ιδιωτική και κοινωνική ζωή της εποχής από την οποία προέρχονται τα καλλιτεχνήματα. Επιπλέον, για περιόδους, για τις οποίες δεν σώζονται σχετικές γραπτές πηγές, ή ακόμα περισσότερο, λείψανα της σύγχρονης μουσικής πρακτικής και δραστηριότητας, οι προερχόμενες από τη ζωγραφική πληροφορίες αναδεικνύονται πολύτιμες, ακόμα και για τομείς όπως η οργανογνωσία.⁴⁰ Η θέαση, λοιπόν, της σχέσης μεταξύ των δυο τεχνών, μέσω της απεικόνισης της μουσικής σε δημιουργίες της εικαστικής δημιουργίας, έχει αποδειχθεί ιδιαίτερα επωφελής για τις περιόδους από την αρχαιότητα έως το Μπαρόκ, οπότε και κορυφώνεται η σχετική εικαστική παραγωγή. Η διαπίστωση αυτή δικαιολογεί σε μεγάλο βαθμό το ότι οι περισσότερες εικαστικές εκθέσεις με αναφορά στις

³⁸ Alexaki, 1996 σ. 24-39.

³⁹ Αναλυτικότερα για την διαφοροποίηση και ταύτιση των όρων στην μουσική και ζωγραφική αντίστοιχα βλ. 'Musique et Peinture' in Sabatier, François. *Miroirs de la Musique. La Musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XIXe-XXe Siècles*. T. I, Paris: 1995, σ. 20 (στο εξής Sabatier).

⁴⁰ Αναφέρονται ενδεικτικά τα παραδείγματα του *Αρπιστή* και του *Αυλητή της Κέρου*, τα μαρμάρινα ειδώλια της Πρωτοκυκλαδικής II (2800-2300 π.Χ), τα οποία αν και δεν αποτελούν ζωγραφικά έργα, δίνουν το στίγμα για του είδους την ερμηνευτική προσέγγιση στην οποία αναφερόμαστε.

σχέσεις μουσικής και ζωγραφικής αποτελούνται κατά κύριο λόγο από έργα της Ωριμης Αναγέννησης και του Μπαρόκ, τα οποία ερμηνεύονται πρωταρχικά με βάση το εικονογραφικό σχήμα.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο προσέγγισης, οι συσχετισμοί μεταξύ των δύο τεχνών εξετάζονται υπό το πρίσμα της «συνέπειας» τους σε κυρίαρχα ιδεολογικά, λογοτεχνικά ή επιστημονικά ρεύματα της εκάστοτε εποχής. Παρατηρείται, δηλαδή, ότι ήδη από την περίοδο της Αναγέννησης, ανιχνεύονται συλλογικές τάσεις, οι οποίες εκφράζονται ταυτόχρονα σε διαφορετικά καλλιτεχνικά πεδία και που, υπό αυτήν την έννοια οδηγούν προς μια ενιαία θεώρηση των τεχνών. Ο τρόπος, για παράδειγμα, που η ευαισθησία του ουμανιστικού πνεύματος της Αναγέννησης ανιχνεύεται τόσο στα έργα του da Vinci όσο και στις μουσικές συνθέσεις του Josquin de Prés,⁴¹ οι αναλογίες, αργότερα, μεταξύ μανιεριστών και μαδριγαλιστών, μεταξύ του αισθήματος υπεροχής και χλιδής που αποπνέουν η τέχνη του Tintoretto και του Gabrieli στην Βενετία του 16^{ου} αιώνα, μεταξύ του εξπρεσιονιστικού ιδιώματος του Caravaggio και του Monteverdi, ή της μπαρόκ αντίληψης του Frescobaldi και του Bernini, οδήγησε τους μελετητές σε αυτήν την ερμηνευτική προσέγγιση. Κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα οι συσχετισμοί αυτοί γίνονται ολοένα και περισσότερο σαφείς και αναγνωρίσιμοι, όπως για παράδειγμα μέσα από την ποιητικότητα του Friedrich και της σύγχρονης γερμανικής μουσικής, τη ρομαντική θρησκευτικότητα του Beethoven ή του Delacroix, τον οριενταλισμό μιας ομάδας δημιουργών από τον Félicien David έως τον Delacroix, ή μέσα από τον «ισπανισμό» του Manet ή του Bizet. Η παράθεση παρόμοιων περιπτώσεων συνεχίζεται, φυσικά, και στον 20^ο αιώνα με τη διεύρυνση συνεχώς των επιρροών στη μουσική και τη ζωγραφική των εξελίξεων στα διαφορετικά επιστημονικά πεδία, ώστε να γίνεται πλέον λόγος για σχέσεις μεταξύ του πνευματικού κλίματος της Βιέννης των αρχών του αιώνα με του Klimt και του Mahler ή μεταξύ των θεωριών του Freud και της τέχνης του Picasso και του Stravinsky.

⁴¹ Sabatier σ. 21-22, απ' όπου και όλα τα παραδείγματα που αναφέρονται στην συνέχεια.

Η απαίτηση για πραγματική «σύγκλιση» μεταξύ ζωγραφικής και μουσικής βρίσκεται στο επίκεντρο των αναζητήσεων μιας μεγάλης μερίδας ερευνητών και σχετίζεται, τόσο με κοινά δομικά στοιχεία⁴² των δυο καλλιτεχνικών ειδών, όσο και με θεωρητικά ερωτήματα. Η πορεία προς την ιδεατή σύζευξη των τεχνών έχει πολύ συνοπτικά αποδοθεί από τον Sabatier με τα εξής: "*Μέσα από αυτή την εξέλιξη διαπιστώνεται η ύπαρξη ενός είδους περιδίνησης, που θα μπορούσε να συμμετάσχει σε μια σχετικά πολυδιάστατη και "αρμονική" τέχνη από την εποχή ήδη της Αναγέννησης, για να οδηγηθούμε με αυτήν, και σίγουρα με μεγαλύτερη εξατομίκευση από την απομίμηση της όμορφης φύσης, σε εκείνη των θεωρητικών του 18^{ου} αιώνα και για να καταλήξουμε και πάλι σε μια πιο σύνθετη τάξη με προοδευτική χειραφέτηση από τον συμβολισμό, την απεικόνιση ενός εσωτέρου σύμπαντος, με την ελεύθερη απεικόνιση του εξωτερικού, με την πνευματικότητα της αφαίρεσης*".⁴³

Για να κατανοηθεί καλύτερα το πέρασμα προς την αφαίρεση, ως έκφραση της απόλυτης σύζευξης μουσικής και ζωγραφικής, κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη αναφορά στην *συναισθησία* (*synaesthesia*, *synesthésie*), έναν όρο κλειδί. Η αντίληψη της *συναισθησίας*, ανάγεται στην διδασκαλία του Αριστοτέλη (*De anima* II, 6[418a]; III, 1[425a-b]), γνώρισε, όμως, ιδιαίτερη διάδοση τον 19^ο αιώνα, οπότε και συνδέθηκε με το κίνημα του συμβολισμού. Αναφέρεται στο φαινόμενο της ταυτόχρονης, με περισσότερες από μια αισθήσεις, πρόσληψης ενός ερεθίσματος.⁴⁴ Αν και αφορά τη λειτουργία και των πέντε αισθήσεων, η *συναισθησία*, κατέληξε να ταυτίζεται από τον 19^ο αιώνα με τις σχέσεις όρασης και ακοής, ή αλλιώς ζωγραφικής και μουσικής. Όροι όπως *coloured hearing* ή *audition colorée*, δημιουργήθηκαν τότε για να περιγράψουν την πρόσληψη ερεθισμάτων, σύμφωνα με τις νέες αρχές. Ο γάλλος ποιητής Arthur Rimbaud και ο ρώσος συνθέτης Aleksander Skriabin έδωσαν ορισμένα από τα χαρακτηριστικότερα έργα προς αυτή την

⁴² Adorno, Theodor W. 'Music and Culture: On Some relationships between Music and Painting'. *Musical Quarterly*, 79(1) σ. 66-79, όπου εξετάζονται κυρίως οι σχέσεις ανάμεσα στον χρόνο και τον χώρο ως βασικά δομικά στοιχεία των μουσικών και ζωγραφικών έργων, βλ. επίσης Alexaki, 1996 σ. 31-38.

⁴³ ό.π σ. 23-24

⁴⁴ *Encyclopedia of Aesthetics*. Michael Kelly (ed.). V. 4, Oxford University Press, 1998 348-351 (βλ. λήμμα SYNAESTHESIA) και Alexaki, 1996 σ. 26-31.

κατεύθυνση, ενώ αναπτύχθηκαν τότε πολλές σχετικές θεωρητικές απόψεις,⁴⁵ ακόμα και κατασκευές οργάνων μέτρησης των αναλογιών ήχων και χρωμάτων. Η πιο γνωστή είναι ίσως το *clavessin oculaire*, του γάλλου Ιησουΐτη Louis-Bertrand Castel, που ολοκληρώθηκε μεταξύ του 1725 και του 1755 και απασχόλησε έκτοτε έντονα όλες τις σχετικές συζητήσεις.

Η αρχή της συναισθησίας επηρέασε, χωρίς αμφιβολία και τον Wassily Kandinsky, στις αναζητήσεις του γύρω από τη σχέση μουσικής-ζωγραφικής. Στο δοκίμιο που εξέδωσε το 1912 με τίτλο, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, ο ρώσος ζωγράφος παραθέτει τις απόψεις του γύρω από τις αντιστοιχίες των χρωμάτων με συγκεκριμένα μουσικά όργανα και τον ήχο που παράγουν.⁴⁶ Η ολοκληρωτική στροφή του τελευταίου σε αφηρημένες μορφές έκφρασης και φυσικά η κατασκευή του πρώτου αφηρημένου πίνακα, το 1910, θεωρούνται ότι έγιναν υπό την επήρεια των παραπάνω σκέψεων.⁴⁷

Η επιρροή της μουσικής είναι φανερή σε όλα σχεδόν τα κινήματα και τους ζωγράφους του μοντερνισμού, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα το κίνημα του φουτουρισμού⁴⁸ και τους ζωγράφους Marc Chagall και Paul Klee.⁴⁹ Η λεγόμενη *φουτουριστική μουσική* και οι *φουτουριστικές βραδιές* αποτελούν μια διαφορετική προσέγγιση της ιδέας του *Gesamtkunstwerk*, ενώ στο ιδίωμα ζωγράφων, όπως ο Chagall και ο Klee ανιχνεύεται η «παράδοση» όλων των προηγούμενων αναζητήσεων στις σχέσεις μουσικής-ζωγραφικής, αλλά και η προσωπική τους φιλοσοφία και συμβολή σε αυτές.

Σε άμεση σύνδεση με τα παραπάνω και με αφορμή το έργο ορισμένων δημιουργών των αρχών του 20^{ου}, κυρίως, αιώνα θα έπρεπε να γίνει αναφορά στον τρόπο με τον οποίο η διττή μουσική και ζωγραφική παιδεία επηρεάζει ενίοτε το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Η έκφραση, ως αποτέλεσμα της

⁴⁵ για παράδειγμα βλ. Immanuel Kant, *Κριτική του Κριτικού Λόγου*, κεφ. 14, 51.

⁴⁶ Kandinsky, Wassily. *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*. Αθήνα, 1981 και Αλεξάνη, Ευγενία. «Ο Kandinsky και η Μουσική». *Η Καθημερινή*, Επταήμερο Μουσική και Εικαστικά, 27/2/2005.

⁴⁷ Μια αναφορά πρέπει να γίνει στον Βιεννέζο συνθέτη Arnold Schoenberg, με τον οποίο ο Kandinsky διατηρούσε στενές σχέσεις και από τον οποίο επηρεάστηκε ως προς τις απόψεις του γύρω από την μουσική.

⁴⁸ Μαχαίρα, Ελένη. «Φουτουριστική Μουσική». *Αρχαιολογία*, 14 (Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1985) σ. 59-62.

⁴⁹ Duchting, Hajo. *Paul Klee. Painting Music*. Pegasus: 2004.

ασυνείδητης αλληλεπίδρασης των δυο εικαστικών τεχνών, φαίνεται πως καθόρισε το ιδίωμα μιας σειράς από αντιπροσώπους του μοντερνισμού, διαπίστωση που προσφέρει αυτόματα και ένα διαφορετικό επίπεδο ερμηνείας του έργου τους. Οι μουσικές γνώσεις του Van Gogh, του Kandinsky ή του Chagall, για παράδειγμα, παρουσιάζονται ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη ροπή τους προς τη δημιουργία «μουσικών πινάκων» και τις αναζητήσεις τους προς παρόμοιες κατευθύνσεις.⁵⁰ Η όσμωση που συντελείται στον ψυχισμό των καλλιτεχνών αυτών, όσο δυσανάγνωστη και περίπλοκη κι αν προβάλλει, σηματοδοτείται κατεξοχήν από το ιδιαίτερο, κάθε φορά, πνευματικό τους υπόβαθρο για να καθρεφτιστεί τελικά στα παραγόμενα έργα τέχνης.

Οι τομές που επέφεραν στην κοινωνία και την τέχνη του β' μισού του 20^{ου} αιώνα οι δυο παγκόσμιοι πόλεμοι, είχαν ως συνέπεια την ανάπτυξη καινούριων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως τα κινητικά γλυπτά, τα περιβάλλοντα, τα happenings, τις performance, γενικά την τέχνη των πολυμέσων.⁵¹ Κι αν σύμφωνα με την αρχή της *Συναισθησίας*, ή τους πίνακες του Kandinsky, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με την ιδέα της ένωσης της μουσικής με τις εικαστικές τέχνες, στις παραπάνω περιπτώσεις την βιώνει ως άμεση καλλιτεχνική εμπειρία. Σε αυτές ίσως βρίσκει τελικά και την αντικειμενική πραγμάτωσή του το αίτημα αιώνων για τη σύζευξη των διαφορετικών καλλιτεχνικών ειδών, τη σύζευξη ήχου και εικόνας, μουσικής και ζωγραφικής.⁵²

⁵⁰ Ενδεικτικά βλ. *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*. Marsha L. Morton and Peter L. Schmunck (ed.). New York, 2000 σ. 184-185.

⁵¹ Για την προβληματικότητα του όρου 'multimediale Kunst' και την απόδοση του στα ελληνικά βλ. Alexaki, 1996 σ. 65-68

⁵² Alexaki, 1996 σ. 34-38.

ΜΟΥΣΙΚΗ	ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
φωνία	Συνδυασμός Χρωμάτων
ια συμφωνία	Αρχικά Χρώματα
ικότητα	Αφαίρεση
ματισμός	Πρισματικές διαβαθμίσεις των χρωμάτων
θεση	Οργάνωση του καμβά (Kandinsky)
φωνία και ασυμφωνία	Ανοιχτό – σκούρο
μιαίο δυνάμωμα ήχου (κρεσέντο)	Πυκνότητα γραμμών
ς του οποίου ο τόνος μεταβάλλεται συνεχώς γώντας από όλα τα ύψη	Τροχιά
ονία (γενικά)	Ομοίως
ονία (επιστήμη της μουσικής)	Κάθετη ανάγνωση των δεδομένων (χρώματα, σχέδια κλπ)
σχεδιασμός	Ζωγραφική ή σχέδιο γρήγορης ή ενστικτώδης εκτέλεσης (βλέπε Kandinsky)
που διαδέχονται ο ένας τον άλλο χωρίς διακοπή (στάτο)	Ομοίως
υδία	Γραμμές, αραβουργήματα, σχέδιο
σημα και ρυθμική οργάνωση	Επανάληψη κατακόρυφων
χρωση (ποικιλία έντασης)	Διαφορετικοί βαθμοί του ίδιου χρώματος
οχήστρωση	Χρωματισμός
ιφωνία	Υπέρθεση από την αντιπαράθεση ή τη διαφάνεια των γραμμών, των φορμών ή των σχεδίων
εση για έγχορδα	Μονόχρωμα σχέδιο ή αποτέλεσμα
ορη εκτέλεση του ήχου ώστε να ακούγεται ομοιος και χωριστός από τον επόμενο (στακάτο)	Τεμαχισμός
ωνία	Ζωγραφική (σε αντίθεση από το σχέδιο ή τη γκραβούρα, σε άσπρο – μαύρο)
re	Χρώμα
ς	Χρώμα σε σχέση με την αξία και την πυκνότητά του
μοί ή κλίμακες	Παλέτα, εντύπωση παραχθείσα από ένα σύνολο χρωματισμών
η	Καφές και μουντές αποχρώσεις
l	Ζωντανές και φωτεινές αποχρώσεις
κτηρισμός	Μονογράφιση
λλαγές	Συνέχεια ενός ίδιου αντικειμένου, τοποθεσίας ή σκηνικού

3.1. Η ΟΠΕΡΑ ΣΑΛΩΜΗ ΤΟΥ RICHARD STRAUSS

Ανά τους αιώνες, ελάχιστες γυναικείες μορφές έχουν διεγείρει τόσο τη φαντασία των καλλιτεχνών, όσο η πριγκίπισσα της Γαλιλαίας Σαλώμη, η έφηβη θυγατέρα της Ηρωδιάδας που, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των Ευαγγελίων, ανάγκασε με τον χορό της τον Ηρώδη τον Τετράρχη, να της προσφέρει «το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή, πάνω σ' έναν δίσκο». Η Σαλώμη ενέπνευσε μια εκπληκτική σειρά ζωγραφικών απεικονίσεων: από τον Τζιότο (*Η Γιορτή του Ηρώδη*) μέχρι τον Μαζολίνο, τον Μπεάτο Αντζέλικο, τον Γκιρλαντάιο και τον Περουτζίνο και, κατά την Αναγέννηση, από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, τον Τιτσιάνο, τον Αντρέα ντελ Σάρτο, τον Τιντορέτο και τον Βερονέζε, κι ένα σπουδαίο αντίγραφο από τον μπαρόκ Ρούμπενς, μέχρι τους καλλιτέχνες της Αρτ Νουβό Μορώ και Κλιμτ. Το ίδιο πολυάριθμες είναι και οι λογοτεχνικές αναπαραστάσεις κατά τη ρομαντική εποχή, ξεκινώντας από το επείσοδιο *Atta Troll* του Χάινε (1841). Αργότερα, την ίδια μορφή οικειοποιούνται επιφανείς Γάλλοι συγγραφείς, όπως ο Γκοτιέ, ο Φλομπέρ («*Ηρωδιάδα*», από τις *Τρεις Ιστορίες* του 1877), ο Τζ. Κ. Ίσμανς (1884), ο Λαβόργκ (μία από τις *Moralites legendaires* του 1886, που τείνει προς ένα δυσοίωνο γκροτέσκο), ο Ζαν Λορέν (*Το πράσινο δάσος*, του 1883), ο Γκιγιώμ Απολιναίρ (1892), ο Αντουάν Σαμπατιέ (*Το φιλί της Ζαν*, του 1894), ο Στεφάν Μαλλαρμέ (*Οι γάμοι της Ηρωδιάδας* του 1898, τρία ανολοκλήρωτα επείσοδια). Όλα αυτά τα κείμενα υποκύπτουν στη γοητεία της Ανατολής και συχνά παρουσιάζουν τη Σαλώμη ως αθώα νεαρά που άγεται και φέρεται από τη στυγνή μητέρα της Ηρωδιάδα. Συχνότερα, όμως, επικεντρώνονται πάνω στα θέματα της λαγνείας, της αιμομιξίας, της φρίκης και του αίματος. Έτσι, η Πριγκίπισσα της Γαλιλαίας γίνεται η ενσάρκωση της γυναίκας-θύτριάς και η παρομοίωση της απώλειας.

Το ότι ένας αισθητής, σνομπ συγγραφέας όπως ο Άγγλος Όσκαρ Ουάιλντ, έχοντας ήδη προκαλέσει λογοτεχνικό και ευρύτερο σκάνδαλο με *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι*, θα ενεπνεόταν από την ιστορία της Σαλώμης φαίνεται εκ των υστέρων ως φυσικό αποτέλεσμα. Άλλωστε η ρομαντική λογοτεχνική δημοκρατία του 19^{ου} αιώνα, ιδίως η γαλλική και η αγγλική, βρίθει από αιμομιξίες, βεβηλώσεις, σαδομαζοχισμούς, σεξουαλικές διαστροφές κάθε

είδους, ενώ φαίνεται ότι πολλοί συγγραφείς του δεύτερου μισού του αιώνα δεν σκέφτονται να δώσουν στο κοινό, ιδίως στις θυγατέρες της ακμάζουσας αστικής τάξης της εξουσίας, τίποτε άλλο εκτός από τρομακτικές ιστορίες, σε μια ανήκουστη κορύφωση, ίσως για να δώσουν ζωή στις, συγκαλυμμένες από τη μακάρια σκηνή της βιομηχανικής κοινωνίας, αισθήσεις τους, προσφέροντας μια υποβλητική φυγή προς έναν κόσμο έρωτα και φρίκης, προς μια Ανατολή μυθική και μυστηριώδη, μακριά από την κοινοτοπία της καθημερινότητας. Η *Σαλώμη*⁵³ του Ουάιλντ είναι, στο πλαίσιο αυτό, ένα ρομαντικό μονόπρακτο σε πρόζα, εμπνευσμένο από τους πίνακες του Γκουσταύ Μορώ, γραμμένο στη γαλλική γλώσσα. Το κείμενο κυκλοφόρησε στο Λονδίνο και το Παρίσι το 1893. Ο Ουάιλντ αρχικά προόριζε τη *Σαλώμη* για τη ντίβα Σάρα Μπερνάρ, η οποία όμως δεν ανέβασε το έργο στη σκηνή. Η πρώτη παρουσίασή του έγινε έξω από την Αγγλία, στο Θέατρο της Όπερας στο Παρίσι, το 1896, και αποτέλεσε σκάνδαλο, που συγκλόνισε όλη την Ευρώπη. Στον απόηχο αυτού του γεγονότος, στην Ιταλία, μια πασίγνωστη ηθοποιός, η Λύντα Μπορέλι, θέλησε αμέσως να δοκιμαστεί στον τρομακτικό ρόλο της Σαλώμης.

Το 1903, ο Ρίχαρντ Στράους παρακολούθησε μια παράσταση του δράματος του Ουάιλντ, στο Θέατρο Piccolo του Μαξ Ρέινχαρντ, στο Βερολίνο. Βγαίνοντας, αναφώνησε προφητικά, λόγω της συγκίνησής του: «Αυτό το κείμενο, ουρλιάζει για μουσική!» Ο νεαρός Βιεννέζος ποιητής Άντον Λίντνερ, που του είχε ήδη δώσει το κείμενο για ένα Lied, προσφέρθηκε να αποδώσει σε λιμπρέτο το κείμενο του Ουάιλντ. Από κείνη τη στιγμή και μετά [αν και μπαίνοντας στη λογική της Λογοτεχνίας-Όπερας, σύμφωνα με το μοντέλο του *Πελέας και Μελίσσανθη*, του λογοτεχνικού έργου, δηλαδή, που μελοποιείται στην αρχική του μορφή, χωρίς να μετατραπεί σε λιμπρέτο, Σ.τ.Ε.], δεν ήταν δύσκολο να καθαριστεί το κείμενο από τα λογοτεχνικά του στολίδια, μέχρι να γίνει πραγματικά ένα ωραίο «λιμπρέτο»⁵⁴. Ωστόσο, παραμένει ουσιαστικά πιστός στις αρχικές προθέσεις του Όσκαρ Ουάιλντ.

⁵³ Μετά τον Όσκαρ Ουάιλντ, υπενθυμίζουμε τον Αλεξάντερ Μπλοκ και τον πορτογάλλο Ευγένιο ντε Κάστρο.

⁵⁴ ΣΤΡΑΟΥΣ, *Αναμνήσεις από τις πρώτες παραστάσεις...*, όπως επάνω, σελ. 129.

Η σύνθεση της *Σαλώμης* ολοκληρώθηκε το Σεπτέμβριο του 1904, ενώ η ενορχήστρωση ολοκληρώθηκε στις 20 Ιουνίου 1905. Η πρεμιέρα στη Δρέσδη, στις 9 Δεκεμβρίου, υπό τη διεύθυνση του Ernst von Shuch, ήταν πραγματικά ένας θρίαμβος με τριάντα οχτώ *encore*, μια επιτυχία πολύ ανώτερη από αυτή του δράματος, με διθυραμβικές κριτικές, παρά τις αρχικές επιφυλάξεις. Παρουσιάστηκε άμεσα σε όλα τα σπουδαία θέατρα της Ευρώπης, εκτός από την Αυστρο-Ουγγρική Αυτοκρατορία, όπου η αντίσταση του αυστηρού καθολικισμού ανέστειλε την εκτέλεση της *Σαλώμης* στη Βιέννη, μέχρι τον Οκτώβριο του 1918. Στην Ιταλία αντίθετα, το έργο έγινε δεκτό με ενθουσιασμό, με δύο σχεδόν ταυτόχρονες εκτελέσεις, στις 22 και στις 26 Δεκεμβρίου του 1906, στο Ρέτζιο του Τορίνο και στη Σκάλα του Μιλάνου, με διευθυντή ορχήστρας αντίστοιχα τον ίδιο τον Στράους και τον Τοσκανίνι. Από εκείνο το σημείο και μετά, η *Σαλώμη* έγινε το πιο αγαπημένο και πιο συχνά παρουσιασμένο έργο του Στράους στον κόσμο, ως ένα έργο «μέρος του πολιτισμού μας: ένα έργο που έχει γίνει πλέον κλασικό, καθαρό»⁵⁵, ένα «έργο επιτυχημένα επαναστατικό». Μέχρι το 1947, ο Τόμας Μαν στο έργο του *Δόκτωρ Φάουστους*, όπου εκφράζει την κοινωνική κριτική του Αντόρνο, αναγνωρίζει για τον Στράους μέσω του πρωταγωνιστή του: «Τι πανέξυπνος παίκτης! Πετυχημένος επαναστάτης, ριψοκίνδυνος και βολικός. Ποτέ η πρωτοπορία και η βεβαιότητα για την επιτυχία δεν συνενώθηκαν με μεγαλύτερη σιγουριά. Δεν λείπουν οι επιθέσεις και οι παραφωνίες, κι έπειτα, εκείνη η καλοσυνάτη υποχωρητικότητα που τον ειρηνεύει με τον Θεό και του δίνει να καταλάβει ότι, κατά βάθος, το πράγμα, δεν είναι και πολύ σοβαρό... Τι σκοπευτής, όμως! Τι σκοπευτής!»⁵⁶

Ο Στράους αναμφίβολα βασίστηκε σε μια καλή εμπορική διαίσθηση. Ο ίδιος ο Κάιζερ Γουλιέλμος του 2^{ου}, σχετικά με την απόφαση του Στράους να καταπιαστεί με αυτό το καταραμένο θέμα σχολίασε πως «με αυτό το έργο θα έκανε τρομακτική ζημιά στον εαυτό του». Όμως τα καταραμένα, παρακμιακά θέματα εξέφραζαν το *zeitgeist* της εποχής.

⁵⁵ Λ. Νταλαπικόλα, «Σελίδες Ημερολογίου (1930)», στο *Λέξεις και μουσική*, σελ. 194-195.

⁵⁶ Τ. Μαν, *Δόκτωρ Φάουστους*, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1992, σελ. 194.

Βεβαίως, το μέχρι τότε έργο του Στράους λίγο σχέση έχει με την παρακμιακή επιτήδευση του σνομπι Ουάιλντ και τις σχεδόν υστερικές εκφραστικές ακρότητες της Σαλώμης του τελευταίου. Όμως φαίνεται ότι κάτω από την τευτονική του γραμμικότητα, ο Στράους είδε στη Σαλώμη την αφορμή όχι μόνο να δοκιμάσει να εκφράσει τους ήχους και τα χρώματα της Ανατολής, αλλά και τις πλέον σκοτεινές ερωτικές διαστροφές του ίδιου και της κοινωνίας της εποχής του *fin de siècle*. Για τον Στράους η μετακίνηση από την ιπποτική, μεσαιωνική ή οικογενειακή θεματολογία που χαρακτήριζε τη γερμανική όπερα της εποχής, στην ανατολική παρακμή και το φρίκη είναι ένα στοίχημα τόσο μουσικολογικό και σπερατικό, όσο και ψυχολογικό.

Πράγματι, ο Στράους δέχεται την πρόκληση, με την αυτοπεποίθηση ότι θα αναδειχθεί θριαμβευτής. Χρησιμοποιεί τη γιγαντιαία ορχήστρα των πάνω από 100 μελών για να εκφράσει ένα μεγάλο εύρος εκφραστικών τρόπων και υπαινιγμών. Αποδίδει πράγματι από τα χρυσά σκουλαρίκια που περιγράφονται ως καμπανίτσες ως την κατάβαση της τονικότητας όταν η Σαλώμη μιλάει για «τάφο» και για «θάνατο» και τη σαρκαστική φασαρία που συνοδεύει την είσοδο των Εβραίων και τη θεολογική συζήτησή τους, έκφραση ενός διαδεδομένου τότε γερμανικού αντισημιτισμού· περιγράφει μουσικά ένα λάγνο μπλέξιμο παθών χωρίς ανταπόκριση. Του διοικητή Νάραμποθ για τη Σαλώμη, της νεαρής κοπέλας για τον Ιωάννη, του Ηρώδη για τη Σαλώμη. Ίσως και το ομοφυλόφιλο πάθος του νεαρού Ακολούθου για τον Νάραμποθ.

Στην αρχική σκηνή κυριαρχεί η προφανής αντίθεση: Πίσω από τον Προφήτη, ο οποίος αναγγέλλει επίσημα, εκτός σκηνής, με ένα απλό και συγκινημένο διατονικό άσμα την έλευση ενός «ανθρώπου πιο ισχυρού από εμέ, του οποίου δεν είμαι άξιος να δέσω τα κορδόνια των σανδαλιών του», υπάρχει, σαν πλαίσιο, μια φασαρία που υπαινίσσεται τον βάρβαρο και αισθησιακό χαρακτήρα της γιορτής που λαμβάνει χώρα στο παλάτι. Στη δεύτερη σκηνή, εμφανίζεται η Σαλώμη συνοδευόμενη από ένα νοσηρό επαναλαμβανόμενο μουσικό μοτίβο με τα λόγια «*Wie süss ist hier die Luft*» (Πόσο γλυκός είναι εδώ ο αέρας), που μπορούμε να αποκαλέσουμε θέμα «της επιθυμίας» και αποτελεί καθ' όλη τη διάρκεια της όπερας, το σύμβολο της δύναμης σαγήνης της γυναίκας, μέχρι το ξέσπασμα στο φινάλε, του «Χορού των Επτά

Πέπλων». Όταν η Σαλώμη πλησιάζει το χάσμα στο οποίο βρίσκεται φυλακισμένος ο Ηρώδης μурμουρίζει ανατριχιάζοντας «Wie Schwarz es da drunten ist!» (Πόσο σκοτεινά είναι εκεί κάτω)· ασκώντας τη σαγήνη της, πείθει το φύλακα Νάραμποθ να της ανοίξει τη φυλακή· το άσμα του Προφήτη γίνεται ακόμα πιο τρομερό («Ο Υιός του Ανθρώπου πλησιάζει», και τέλος, ένα σπουδαίο ιντερλούδιο συνοδεύει την έξοδο του Ιωάννη από τη δεξαμενή, μια εμφάνιση που έχει τη γοητεία και την αργή επισημότητα ενός ιερού γεγονότος.

Ύστερα από αυτές τις ορχηστρικές σελίδες, η τρίτη σκηνή φέρνει βίαια αντιμέτωπους τον Ιωάννη και τη Σαλώμη: από τη μια πλευρά η γυναίκα που περιγράφει με μεγάλη φαντασία τη λευκή σάρκα του άνδρα, τα κορακίσια του μαλλιά και, έρμαιο μιας ερωτικής έξαρσης, το κόκκινο στόμα που θέλει να φιλήσει με κάθε κόστος. Από την άλλη, ο νέος που απορρίπτει την αισθησιακή προσφορά και, όλο και περισσότερο χωμένος στο ρόλο του προφήτη, συνεχίζει να μιλά για τον Υιό του Ανθρώπου («Είναι ωραίος όσο κι εσύ;» τον ρωτάει διεστραμμένα η Σαλώμη) απεικονίζοντάς τον πάνω στα νερά της θάλασσας της Γαλιλαίας με τους μαθητές του. Η λαγνεία της εφήβου Σαλώμης παρουσιάζεται ασυγκράτητη. Ο Ιωάννης αντιστέκεται στην επιμονή της νεαρής, την καταριέται και επιστρέφει ξανά στη φυλακή/ καταφύγιο της δεξαμενής.

Στην τέταρτη σκηνή ο Ηρώδης, ως το αισθαντικό alter ego του εξιδανικευμένου Ιωάννη αναζητά τη Σαλώμη που έχει βγει από το παλάτι και, έρμαιο της επιθυμίας για τη θετή του κόρη τις κάνει προσφορές για να υποκείψει στο πάθος του: να πει κρασί, να φάει φρούτα, να καθίσει δίπλα του στον θρόνο. Ακολουθούν τρία ήσσονα επεισόδια που λειτουργούν ως δραματουργική ανακούφιση και αφορμή επίδειξης της συνθετικής τέχνης του Στράους. Όταν όμως ο Ηρώδης προφέρει την έσχατη πρόσκληση στην Σαλώμη «Tanz for mich, Salome», η εκφραστικότητα κορυφώνεται με τον πασίγνωστο «Χορό των Επτά Πέπλων», ένα ντοκουμέντο εκπληκτικού «μοντερνισμού», με τη βάρβαρη του έννοια, του Στράους.

Με δεξιοτεχνία, ο Στράους συνδέει αδιαχώριστα τα εκφραστικά μέσα με το δραματουργικό περιεχόμενο. Το όνομα του Ιωάννη τονίζεται με άπειρους

τρόπους, η λέξη *kussen* (φιλάω) αποτελεί το επαναλαμβανόμενο κλειδί όλης της σκηνής του φινάλε· η αξίωση της Σαλώμης «Gib mir den Kopf des Jokanaan» (Δώσ' μου το κεφάλι του Ιωάννη), που επαναλαμβάνει, απαθής, ιδεοληπτικά, ξανά και ξανά στον Ηρώδη που ήλπιζε ότι η εκπλήρωση της επιθυμίας θα ερχόταν χωρίς ανταλλάγματα: είναι ίσως η στιγμή όπου ο βερμπαλισμός του Ουάιλντ, αποκτά – χάρη στη μουσική – μια ισχυρή λειτουργία: ορίζει την αντίστιξη ενός αδύναμου και εύθραυστου άρχοντα από τη μια και τη σκληρή αποφασιστικότητα της νεαρής κοπέλας από την άλλη. Τίποτα όμως δεν μπορεί να διαβρώσει τις προδοτικές ορχηστρικές τρίλιες και το ερωτηματικό μοτίβο που υπαινίσσεται την ξαφνική επιθυμία της Σαλώμης, τη στιγμή κατά την οποία ο Ηρώδης έδωσε επίσημο όρκο να της δώσει ό,τι επιθυμεί, σε αντάλλαγμα του χορού της. Το πνεύμα της Σαλώμης είναι αμετακίνητο, η ίδια απεικονίζεται παραληρηματικά σταθερή. Η πρωταγωνίστρια, σκύβει πάνω από τη δεξαμενή για να ακούσει όσα συμβαίνουν, την ένταση που δημιουργεί η σιωπή και η οργή με την οποία ξεσπάει εκείνη επειδή ο δήμιος καθυστερεί πάρα πολύ. Και τέλος, το μεγάλο σόλο της Σαλώμης, με το κεφάλι πάνω στον αργυρό δίσκο: η νίκη της επιθυμίας επί του «υποκειμένου» - στην ουσία αντικειμένου και φορέα της. Η ανατολική, βάρβαρη αποπροσωποποίηση που είναι και το ζητούμενο κάθε επιθυμίας που σέβεται τον εαυτό της πάνω από οποιονδήποτε άλλον. όλα τα θέματα που ακουστήκαν προηγουμένως, φτάνουν σε μια ένταση γεμάτη παροξυσμό· ένα τρομακτικό και ταυτόχρονα σαγηνευτικό ερωτικό άσμα, όπου το φρικιαστικό σκηνικό στοιχείο, μοιάζει σχεδόν να υποχωρεί, ενώ η Σαλώμη θυμίζει αγριεμένη θυγατέρα της Ιζόλδης, που πεθαίνει δίπλα στο αντικείμενο του πόθου της. Η εκπλήρωση της επιθυμίας έρχεται με κόστος. Και το κόστος που πληρώνει η Σαλώμη είναι η απώλεια της συμπάθειάς μας. Η συμπάθεια που – αναστέλλοντας το καθήκον μιας ηθικής κρίσης – μπορούμε να νιώσουμε γι' αυτή τη γυναίκα που εντός της κρύβεται κάτι το παιδιάστικα πεισματάρικο, γι' αυτή την γεμάτη καπρίτσια κυρία του τέλους του αιώνα, που θέλει με κάθε κόστος, επειδή είναι πλουσιότερη και πιο ισχυρή, τον άντρα που την απορρίπτει, δεν μπορεί να κρατήσει παρά μια στιγμή. Ανάμεσα στο ξέσπασμα μιας μεγάλης και πλούσιας ορχήστρας, η έκστασή της παίρνει τη χροιά ενός μακάβριου οργασμού, και η μοναδική δυνατή απάντηση είναι το ουρλιαχτό-διαταγή του Ηρώδη "Man tote dieses Weib!" (Σκοτώστε αυτή τη

γυναίκα). Ο Ηρώδης διατάζει τη εξάλειψη της επιθυμίας, ζητά με αγωνία να ταυτιστεί με τον Ιωάννη, το θυσιασμένο alter ego του. Όμως αυτό είναι πλέον αδύνατο. Η επιθυμία έχει ήδη εκπληρωθεί και έχει εισπράξει ανεπιστρεπτί τα οφειλόμενα. Και δεύτερον, η επιθυμία δεν καταπνίγεται μέσα από την εκπλήρωση μιας άλλης επιθυμίας. Η λίμπιντο ως γυναικεία, πολύτροπη και πολύμορφη ορμή, όπως ο χορός των πέπλων φανερώνει αποκρύπτοντας, έχει πλέον κυριαρχήσει απόλυτα. Η jouissance⁵⁷ του Ηρώδη/Ιωάννη που μπορούσε να ταυτόχρονα να καταφάσκει και να αρνείται την επιθυμία πλέον έχει καταστραφεί.

3.2. Η ΣΥΝΟΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Το φρούριο της Μαχαιρούντα στην Περαία, ανατολικά της Νεκράς Θάλασσας που χρησιμοποιεί ο Ηρώδης Αντύπας, Τετράρχης της Ιουδαίας, ως δεύτερη κατοικία του είναι ο τόπος στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία. Μία ζεστή νύχτα, με την πανσέληνο να δεσπόζει στον ουρανό, ο Ηρώδης παραθέτει δείπνο. Ο αρχηγός τη φρουράς του Ναραβώθ στον εξώστη του παλατιού, αδημονεί να θαυμάσει την όμορφη προγονή του Ηρώδη Σαλώμη, αγνοώντας τις επικλήσεις του ακολούθου της μητέρας της Ηρωδιάδας. Οι δύο στρατιώτες εκφράζονται απαξιωτικά για τους Ιουδαίους και την τις ατέρμονες θρησκευτικές διαφωνίες. Τη νύχτα σχίζει η φωνή του φυλακισμένου σε μία στέρνα προφήτη Γιοκανάαν (Ιωάννη Βαπτιστή), ο οποίος προφητεύει την έλευση του Ιησού και μάλιστα κατά της διαφθοράς του παλατιού και ιδιαίτερα της Ηρωδιάδας.

Η Σαλώμη βγαίνοντας από την αίθουσα του δείπνου εντυπωσιάζεται από τα λόγια του και καταλαμβάνεται από την ακατανίκητη επιθυμία να τον γνωρίσει. Όταν οι φρουροί της αρνούνται πιέζει τον Ναραβώθ, εκμεταλλευόμενη τον κρυφό έρωτα που γνωρίζει ότι τρέφει για εκείνη και υποσχόμενη ότι θα τον περιβάλλει με τη συμπάθειά της. Ο Ναραβώθ υποκύπτει και διατάζει να βγάλουν το Γιοαχάαν από το κελί του.

Μόλις βγαίνει ο προφήτης συνεχίζει να εξαπολύει μύδρους κατά του Ηρώδη και της άνομης σχέσης του με την Ολυμπιάδα την οποία παντρεύτηκε ενώ ο

⁵⁷ Ζ. Λακάν (μτφ. Ζ-Α Μιλλέρ), *Το Σεμινάριο του Ζακ Λακάν*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1982

αδελφός του και πρώτος σύζυγός της ζούσε ακόμα. Επιτίθεται σφόδρα και κατά της ίδιας της Ολυμπιάδας για την ακολασία της. Τα λόγια αλλά κυρίως η όψη του Γιοαχάν τρομάζουν τη Σαλώμη ενώ συγχρόνως της γεννούν μία νοσηρή ερωτική επιθυμία. Εκείνος την απωθεί και της προτείνει να μετανοήσει ενώ ο Ναραβώθ προσπαθεί να τη μεταπείσει και τελικά προδομένος και απελπισμένος αυτοκτονεί μπροστά της, γεγονός που την αφήνει αδιάφορη. Βρισκόμενη σε ερωτικό παραλήρημα, συνεχίζει τις προσπάθειές της να τον προσελκύσει ερωτικά. Ο προφήτης την καταριέται και την καλεί να μετανοήσει και να ζητήσει συγχώρεση από τον Θεάνθρωπο. Η απάντησή της είναι να εμμείνει λέγοντας χαρακτηριστικά «Θα το φιλήσω το στόμα σου Γιοαχάν».

Ο Ηρώδης με την Ηρωδιάδα και την ακολουθία του βγαίνουν στον εξώστη. Μέσα σε τρομαχτικές παραισθήσεις απειλητικών φτερουγισμάτων αναζητά τη Σαλώμη. Η Ηρωδιάδα τον χλευάζει για τις φοβίες του που εντείνονται καταλυτικά από το αίμα του αρχηγού της φρουράς του που κείται στο πάτωμα. Ο Τετράρχης διατάσσει να απομακρυνθεί το πτώμα και προσκαλεί την Σαλώμη να πιεί κρασί και να φάει φρούτα μαζί του. Η πριγκίπισσα αρνείται. Ο φυλακισμένος προφήτης καταφέρεται κατά της Ολυμπιάδας που εξοργισμένη απαιτεί να τον σταματήσουν. Ο Ηρώδης δεν προβαίνει σε καμιά διαταγή απαγόρευσης κυριευμένος από τον φόβο που του προξενεί τόσο ο προφήτης όσο και ο Μεσσίας του οποίου την έλευση αναγγέλλει. Η ακολουθία του ξεκινά μία θεολογική συζήτηση που φουντώνει τη θεοφοβική στάση του Ηρώδη.

Ο Γιοαχάν συνεχίζει να καταγγέλλει τις ανομίες και τη διεφθαρμένη συμπεριφορά της Ηρωδιάδας. Ο Ηρώδης αγνοεί για μία ακόμα φορά την απαίτηση της συζύγου του για την τιμωρία του κριτή της και ζητά από τη Σαλώμη να διασκεδάσει εκείνον και τους προσκεκλημένους του με έναν χορό. Για να την πείσει της υπόσχεται οτιδήποτε ζητήσει, ακόμα και το μισό του βασίλειο. Η πριγκίπισσα, αν και αρχικά αρνείται, χορεύει για χάρη του τον χορό των επτά πέπλων. Η σελήνη βάφεται κόκκινη προαναγγέλλοντας την καταστροφή που πλησιάζει. Ως ανταμοιβή για τον εκπληκτικό χορό της, η πριγκίπισσα ζητά το κεφάλι του Ιωάννη σε ασημένιο δίσκο. Η Ολυμπιάδα

συμφωνεί με την απαίτηση της κόρης της, Ο Ηρώδης προσπαθεί να την μεταπείσει υποσχόμενος όλο και πιο μεγάλα δώρα. Υποκύπτει όμως τελικά στον εκβιασμό της προγονής του όταν εκείνη του θυμίζει τη δημόσια δέσμευσή του να της ικανοποιήσει οποιαδήποτε επιθυμία. Ο δήμιος κατευθύνεται στη στέρνα – κελί για να πράξει το καθήκον του. Μετά από ανατριχιαστική σιωπή εμφανίζεται κρατώντας το δίσκο με το κεφάλι του προφήτη. Η Σαλώμη αρπάζει το μακάβριο τρόπαιό της φλεγόμενη από πόθο. Η θανάτωση του προφήτη ήταν ο μοναδικός τρόπος να αποκτήσει τον άνδρα που επιθυμούσε. Ένα σύννεφο καλύπτει το ολόγιομο φεγγάρι. Η Σαλώμη αποτυπώνει τον πυρετό του πάθους της σε ένα παραληρηματικό τραγούδι που καταλήγει σε ένα φλογερό φιλί στο στόμα του νεκρού ερωτικού της αντικειμένου.

Μπροστά στην μακάβρια και αποκρουστική της στάση ο Τετράρχης απομακρύνεται και διατάζει το θάνατό της. Η νεαρή πριγκίπισσα λουσμένη στις έντονες αχτίνες της Σελήνης συνθλίβεται από τις ασπίδες της φρουράς του Ηρώδη.

4. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΣΑΛΩΜΗΣ ΣΤΗ ΝΑΪΦ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ.

Για την πληρέστερη κατανόηση του έργου της Καλογεροπούλου ακολουθεί μία παρουσίαση των εκφραστικών τρόπων της ναΐφ ζωγραφικής, του κινήματος στο οποίο κατατάσσεται η ζωγράφος.

4.1. Η εξέλιξη της ναΐφ ζωγραφικής.

4.1.1. Χαρακτηριστικά της ναΐφ ζωγραφικής

Ο όρος "ναΐφ ζωγραφική" διατυπώθηκε για πρώτη φορά στη Γαλλία κατά τον 18^ο αιώνα, σε αντίθεση προς την αυλική τεχνοτροπία του ροκοκό, και ταυτίστηκε με τις έννοιες αγνός, άδολος, αθώος. Η λέξη ναΐφ προέρχεται από τη λατινική *nativus* που σημαίνει εκ γενετής φυσικός, αυθόρμητος.⁵⁸ Η ναΐφ ζωγραφική δεν αποτελεί μια συγκεκριμένη τεχνοτροπία και γι' αυτό ενώ τα έργα των ναΐφ ζωγράφων έχουν πολλά κοινά στοιχεία, υπάρχουν κάποια άλλα τόσο διαφορετικά ώστε να φαίνεται ότι μετατρέπουν κάποιους ναΐφ ζωγράφους σε καλλιτέχνες υψηλής τέχνης. Παρόλο που ο ακριβής ορισμός της ναΐφ ζωγραφικής δεν είναι εύκολος, καθώς η διαχωριστική γραμμή, αν και εύκαμπτη, παραμένει ασαφής, ωστόσο υπάρχουν ορισμένα χαρακτηριστικά που μπορούν να βοηθήσουν τη διατύπωσή του⁵⁹:

- Ο ναΐφ ζωγράφος είναι ένας αυτοδίδακτος καλλιτέχνης που έχει αναπτύξει ένα προσωπικό εκφραστικό και στυλιστικό αλφάβητο, χωρίς να ακολουθεί καθιερωμένους και τυπικούς αισθητικούς κανόνες. Αυτό δεν σημαίνει ότι στη ζωγραφική ενός "εκπαιδευμένου" ζωγράφου δεν είναι δυνατόν να αναγνωρισθούν ναΐφ στοιχεία. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Marc Chagall, στο έργο του οποίου κυριαρχεί περισσότερο η πηγαία εσωτερική ποιητική δύναμη παρά οι κανόνες της εικονογραφικής

⁵⁸ Grohowskiak, Thomas, *Ζωγράφοι ναΐφ-85 έργα 31 καλλιτεχνών από την Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1978, σ. 4.

⁵⁹ Jakovsky, Anatole, *Naive Painting*, εκδ. Phaidon-Oxford, 1979, σ. 5-7.

λογικής.⁶⁰ Το θέμα της μαθητείας των ναϊφ ζωγράφων αποτελεί θεμελιώδη διαφορά μεταξύ αυτών και των εκπροσώπων της λαϊκής τέχνης, οι οποίοι ακολουθούν συγκεκριμένους κανόνες που μεταφέρονται από τη μια γενιά στην άλλη.

- Κάθε πραγματικός ναϊφ ζωγράφος έχει το δικό του όραμα για τον κόσμο, το οποίο κατά έναν μυστηριώδη τρόπο είναι για κάθε έναν μοναδικό. Γι' αυτό και η ναϊφ ζωγραφική δεν διδάσκεται και ούτε θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει Σχολή Ναϊφ Ζωγραφικής. Το όραμα κάθε ναϊφ ζωγράφου, προσωπικό και απαιτητικό, συγχέεται με την ανάγκη του να το εκφράσει, μια ανάγκη τόσο δυνατή που τον υποτάσσει εξ ολοκλήρου, πιέζοντάς τον να το συνειδητοποιήσει

και να το εξωτερικεύσει. Ο Le Douanier Rousseau είχε πει: "Δεν είμαι εγώ που ζωγραφίζω, είναι αυτό το πράγμα στην άκρη του χεριού μου"⁶¹.

- Ο ναϊφ ζωγράφος πρέπει να διαθέτει ταλέντο και να μην συγχέεται με τους ερασιτέχνες καλλιτέχνες οι οποίοι έχουν τη ζωγραφική ως πάρεργο, ή με τους λεγόμενους «ζωγράφους της Κυριακής» οι οποίοι ζωγραφίζουν απλά για ψυχαγωγία. Οι ναϊφ πίνακες, που δεν εμφανίζουν πραγματική ποιότητα ή που βασίζονται στην παράδοση της τέχνης όλων των εποχών, των σιλι και των σχολών, με προκαθορισμένες μεθόδους και κανόνες, μπορεί στην καλύτερη περίπτωση να θεωρηθούν απλώς αδέξιοι.
- Η ναϊφ ζωγραφική δεν ανήκει στο παρελθόν ούτε στο παρόν, είναι διαχρονική. Θα μπορούσε ίσως να λεχθεί ότι οι ναϊφ ζωγράφοι είναι πάντα σε αναζήτηση του "χαμένου παραδείσου". Οι πίνακές τους είναι μεταμόρφωση όλων αυτών που η ζωή τους έχει κλέψει, μία προσπάθεια δημιουργίας ενός "ξανακερδισμένου παραδείσου".
- Οι δρόμοι που οδηγούν στις ναϊφ δημιουργίες είναι εντελώς διαφορετικοί. Η ιδιομορφία κάθε χώρας, ή η παρουσία ή απουσία μιας παλιάς λαϊκής

⁶⁰ Από τους περισσότερους μελετητές του έργου του Marc Chagall, έχει επισημανθεί ένας τρόπος ναϊφ έκφρασης όχι μόνο στη ζωγραφική του αλλά και στις άλλες μορφές τέχνης με τις οποίες ασχολήθηκε. Βλ. σχετικά: Όταν ο Σαγκάλ έμαθε να πετάει. Από την Εικόνα στην Πρωτοπορία, κατάλογος έκθεσης,, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 75-85, 87, 109-110. Επίσης στο Bohm-Duchen, Monica, *Chagall*, εκδ. Phaidon,, Λονδίνο, 1998, σ. 4 κ.α.

⁶¹ Bihalji-Merin, Oto, *Modern primitives, Naive painting from the late seventeenth century until the present day*, εκδ. Thames and Hudson-London, σ. 59-60

κουλτούρας, προσφέρουν στον καλλιτέχνη μια αίσθηση που εκφράζεται με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Είναι αυτά τα στοιχεία που κάνουν τους ναΐφ ζωγράφους που προέρχονται από διαφορετικές χώρες, διαφορετικούς⁶².

4.1.2. Η ανάπτυξη της ναΐφ ζωγραφικής.

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η αντίδραση κατά της εκβιομηχάνισης έδωσε νέα ώθηση στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η εμφάνιση του προβληματισμού σχετικά με τον καινούργιο κόσμο και τη θέση του ανθρώπου μέσα σ' αυτόν, οδήγησε πολλούς δημιουργούς να εκφράσουν ποικίλα συναισθήματα, θυμού ή δυστυχίας και άλλους να τραγουδήσουν τις ψευδαισθήσεις τους ή τις χιμαιρικές φαντασιώσεις τους. Όταν η βιομηχανική ανάπτυξη έφτασε στην ακμή της και ο άνθρωπος ήλθε αντιμέτωπος με την καταστροφή που ο ίδιος είχε προκαλέσει, και οδηγήθηκε αναπόφευκτα στην απομυθοποίησή της, η ναΐφ ζωγραφική, ως αντίδοτο, άνθισε, αγαπήθηκε και αναγνωρίστηκε. Οι ναΐφ ζωγράφοι, αντλώντας την ικανότητα επιβίωσής τους από το κυνήγι της δικής τους αλήθειας, σε αντιδιαστολή με τη ρευστή καθημερινή πραγματικότητα, έδωσαν το όραμα του από καιρό χαμένου παράδεισου, του κήπου της Εδέμ, μία κατάσταση ευτυχίας μέσα από τη ζωγραφική. Η δύναμη αυτή είναι ταυτόχρονα η γοητεία της ναΐφ ζωγραφικής, που μπορεί να εξηγηθεί μόνο με το γεγονός ότι αυτές οι εικόνες φιλοτεχνήθηκαν με "τα μάτια της ψυχής". Σε αυτούς τους δύσκολους και σκληρούς, ταυτόχρονα όμως θαυμάσιους, καιρούς των καθημερινών προβλημάτων και του αβέβαιου μέλλοντος, οι φωτεινοί πίνακες της ναΐφ ζωγραφικής αποτελούν μια μοναδική θεραπεία⁶³.

Η Εδέμ που απεικονίζεται στους πίνακες των ναΐφ δεν είναι κάτι απόμακρο και αφηρημένο αλλά περισσότερο η πατρίδα του ζωγράφου, το χωριό του, και σε

⁶² Στη μελέτη του Anatole Jakovsky, *Naive Painting*, εκδ. Phaidon-Oxford, 1979, σ. 7, 25, 29, γίνεται εκτενής αναφορά στους ναΐφ ζωγράφους διαφόρων εθνικοτήτων και στις συνθήκες που συνετέλεσαν στην εμφάνισή τους.

⁶³ Ο Thomas Grohowskiak, στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης *Ζωγράφοι ναΐφ-85 έργα 31 καλλιτεχνών από την Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας*, στην Εθνική Πινακοθήκη, το 1978, αναλύει τους λόγους της ευρείας διάδοσης της ναΐφ τέχνης στην εποχή μας.

μικρότερο βαθμό, ο παράδεισος που ονειρεύεται. Ένας παράδεισος που προκύπτει από το τώρα και το εδώ, αλλά μεταμορφωμένος και επηρεασμένος από την αγνότητα του φανταστικού. Μοιάζει σαν ολόκληρος ο κόσμος να είναι ένας κήπος, τον οποίο εξερευνά ο ζωγράφος με παιδικό ενθουσιασμό, επιζητώντας να βρεθεί μία μέρα η πύλη του παραδείσου, που ωστόσο δύσκολα θα μπορούσε να είναι ο παράδεισος αυτός πιο όμορφος από τον κόσμο που ο ίδιος ζωγραφίζει. Στους ναΐφ πίνακες συνδυάζεται η δεξιότεχνική ακρίβεια με την αίσθηση των φυσικών μορφών. Οι εικόνες δεν είναι μια απλή συλλογή προσεκτικά δουλεμένων, ξεχωριστών κομματιών, αλλά συνθέτουν μία ρυθμική και ποιητική ενότητα η οποία προέρχεται από την αρτιότητα του οράματός τους. Τα λουλούδια μοιάζουν με πύργους, σύμβολα ανάπτυξης και γονιμότητας, τα χωράφια, οι λόφοι και τα δάση, σαν να ξεπηδούν από παιδικά παραμύθια, τα τοπία και οι δρόμοι είναι συνθέσεις από απαλά, ισορροπημένα χρώματα, τα ζώα τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνεται ότι αποτελούν μέρος της ολότητας της φύσης μαζί με τους ανθρώπους.

Δεν είναι τυχαίο ότι η σύγχρονη ναΐφ ζωγραφική, η οποία παρέχει ένα είδος πειραματικής οικολογίας διάφορων εικαστικών δυνατοτήτων σε μεταβαλλόμενες συνθήκες, εμφανίστηκε την ίδια περίοδο με την pop τέχνη, με την απόπειρά της να επαναπροσδιορίσει τον ορατό κόσμο. Αυτά τα δύο κινήματα, ναΐφ και pop, προσπαθούν να ανακαλύψουν μία εικόνα της πραγματικότητας που έχει παραμορφωθεί από τον κυβισμό και έχει καταργηθεί από την αφηρημένη τέχνη. Με διαφορετικούς τρόπους οι ναΐφ και οι pop καλλιτέχνες προσπαθούν να διασώσουν ό,τι μπορούν⁶⁴.

4.1.3. Θέματα στη ναΐφ ζωγραφική

α. Το τοπίο

Ο ναΐφ καλλιτέχνης αντιμετωπίζει το τοπίο ως μία ενότητα της φύσης την οποία προσπαθεί να αποδώσει στον περιορισμένο χώρο του πίνακα. Χειρώνакτες ή αγρότες ναΐφ καλλιτέχνες αλλά και περιπλανώμενοι ζωγράφοι

⁶⁴ Jakovsky, Anatole, *Naive Painting*, εκδ. Phaidon-Oxford, 1979, σ. 31-32

όπως ο Le Douanier Rousseau και οι μαθητές του, δημιούργησαν τοπία πλημμυρισμένα από την πληρότητα της φύσης, όπου ο εργάτης της γης κατέχει μια σημαντική θέση. Οι ναΐφ ζωγράφοι που ασχολούνται με την ύπαιθρο, δεν την αντιμετωπίζουν ως κάτι χαμένο και απόμακρο αλλά ως κάτι δεδομένο και στενά συνδεδεμένο με την ύπαρξή τους και την καθημερινή τους επιβίωση. Ζωγραφίζουν το σκηνικό της καθημερινής, παραγωγικής τους ημέρας το οποίο συνδέεται με τη διαδικασία της συγκομιδής και τα αγροτικά έθιμα. Ζωγραφίζουν με την ένταση και την επίγνωση όχι αυτών που απλά εξυμνούν τη φύση, αλλά εκείνων που ζουν μαζί της, που συνυπάρχουν μ' αυτήν. Συνδυάζουν μια ακριβή παρατήρηση της πραγματικότητας με τη δυσνόητη και υποσυνείδητη γνώση του θαύματος που συντελείται από τη σπορά μέχρι τη συγκομιδή.

Συνήθως, οι ναΐφ ζωγράφοι απεικονίζουν ρεαλιστικά τα θέματά τους. Παρατηρούνται, όμως, και περιπτώσεις όπου ο ζωγράφος φεύγοντας από το χωριό του και περιπλανώμενος στην πόλη, παίρνει μαζί του την εικόνα της ιδιαίτερης πατρίδας του την οποία, υποσυνείδητα, μετατρέπει σε ένα εξιδανικευμένο τοπίο. Η επιθυμία πολλών ζωγράφων να κάνουν τη ζωή πιο χαρούμενη και γιορτινή, αλλά και η νοσταλγία για τον τόπο τους, τους οδηγεί στην υιοθέτηση διακοσμητικών μοτίβων που φέρουν τοπικά χαρακτηριστικά. Τα διακοσμητικά αυτά μοτίβα επαναπροσδιορίζουν την αρχική ανάγκη του ναΐφ ζωγράφου για διακόσμηση, συγχρόνως όμως αποτελούν λαογραφικές μαρτυρίες διαφόρων περιοχών.

Παράλληλα, ναΐφ ζωγράφοι, κάτοικοι των αστικών κέντρων από χρόνια, που τον κόσμο τους δεν στοιχειώνουν οι μνήμες κάποιου χαμένου παραδείσου, αλλά η σκληρή πραγματικότητα της καθημερινής επιβίωσης και των καταστροφών που προκλήθηκαν από πολέμους και εξεγέρσεις, οδηγούνται και αυτοί στο κυνήγι ενός δικού τους, ολότελα προσωπικού οράματος σε μια προσπάθεια να ξεφύγουν από τη μιζέρια που τους περιβάλλει και να αντλήσουν δύναμη για μια ειρηνική, ευημερούσα ζωή. Η ευμάρεια και η ανάπτυξη, όνειρα της καθημερινότητάς τους άπιαστα, γίνονται έστω και για

λίγο πραγματικότητα, καθώς απεικονίζονται σε έργα που εξυμνούν μια ακμάζουσα, ανεπτυγμένη αστική κοινωνία, που εξασφαλίζει άνεση και πολιτισμό στην καθημερινή διαβίωση⁶⁵.

β. Β ι β λ ι κ ά θ έ μ α τ α

Για πολλά χρόνια τα έργα τέχνης δεν αποτελούσαν αντικείμενο έκφρασης των προσωπικών προβληματισμών του καλλιτέχνη, αλλά περισσότερο δημόσια απεικόνιση της θρησκευτικής πίστης και των εθίμων των συγχρόνων του. Ένα θέμα που έχει σημαδέψει τους μύθους πολλών λαών, και που διασώθηκε αρχικά με τον προφορικό λόγο και στη συνέχεια με τον γραπτό, είναι ο κατακλυσμός που εμφανίζεται με αναρίθμητες παραλλαγές και σε πολιτισμούς εντελώς διαφορετικούς και απομακρυσμένους τόσο χρονικά όσο και χωρικά. Σε ορισμένες ναΐφ δημιουργίες απεικονίζεται η φρίκη της καταστροφής, η αίσθηση της οποίας, όμως, απαλύνεται από την τάξη και τον ρυθμό του σχεδίου, τα φωτεινά λαμπερά χρώματα και τελικά την καθαρή πρόθεση του καλλιτέχνη να καταδείξει την αποδοχή του θελήματος του Θεού. Σε άλλες όμως περιπτώσεις, ίσως και τις περισσότερες, δίνεται η αίσθηση ότι ο συγκεκριμένος μύθος της Βίβλου χρησιμοποιείται για να διατυπωθούν ορισμένα σχόλια για τις περίεργες και κωμικές περιπέτειες του πληρώματος της κιβωτού και των ζώων. Οι χαρακτήρες σε αυτόν τον πλασμένο από τη φαντασία κόσμο είναι ζωγραφισμένοι με τη ζωντάνια και τον ενθουσιασμό ενός παιδιού, που επιτρέπει ακόμη και σε αυτά που φαίνονται μικρά και καθημερινά, να αποκτούν μυθική και θαυματουργική χροιά.

Και άλλα όμως θέματα από τη Βίβλο, όπως η Κλίμακα του Ιακώβ ή η Σαλώμη, συναντώνται στο έργο κάποιων ναΐφ καλλιτεχνών. Η Κλίμακα του Ιακώβ εντάσσεται στη θεματογραφία τους ως ένα φωτεινό όραμα, γεμάτο υποσχέσεις και ζωή, ένα ταξίδι σε άγνωστες, ανεξερεύνητες περιοχές. Περισσότερο πολύπλοκο παρουσιάζεται το θέμα της Σαλώμης, το οποίο

⁶⁵ Για το αγροτικό και αστικό τοπίο στη ναΐφ ζωγραφική βλ. σχετικά στο Bihalji-Merin, Oto, *Modern primitives, Naive painting from the late seventeenth century until the present day*, εκδ. Thames and Hudson-London, σ. 195-202

γενικά στην τέχνη έχει αποκτήσει μια ιδιαίτερη ερμηνεία, κυρίως στο τέλος του 19^{ου} αιώνα με τον συμβολισμό⁶⁶.

γ. Το φανταστικό

Η μαγεία και τα θαύματα επιζούν στην ψυχή του ναΐφ καλλιτέχνη ακόμα και σήμερα, εποχή της μεγάλης τεχνολογικής ανάπτυξης. Στη συλλογική μνήμη, όπως αυτή εκφράζεται από τη ναΐφ ζωγραφική, υπάρχουν καταπιεσμένοι και αποκλεισμένοι από τον ορθολογισμό της επιστήμης άγιοι και μάρτυρες της θρησκείας, έκπτωτοι άγγελοι και νικημένα πνεύματα, δαίμονες, φαντάσματα, σάτυροι, νεράιδες. Τα μυστήρια που περιστοιχίζουν τον άνθρωπο οδηγούν στην απεικόνιση ενός μαγικού κόσμου, ο οποίος πλάθεται με τη συνύπαρξη πραγματικών και φανταστικών όντων, συγχέοντας την αλήθεια με το όνειρο, την πραγματικότητα με την ουτοπία⁶⁷.

δ. Η ανθρώπινη μορφή

Η ανακάλυψη της φωτογραφικής μηχανής και η εμφάνιση της computer art δεν απέκλεισαν, βέβαια, την καλλιτεχνική εξέλιξη αλλά οπωσδήποτε άλλαξαν την κατεύθυνσή της. Οι καλλιτέχνες και το φιλότεχνο κοινό κουρασμένοι από τα μαζικά προϊόντα και τον σύγχρονο πολιτισμό βρήκαν καταφύγιο στην τέχνη των πρωτόγονων και των ναΐφ. Αφού υπήρξαν μάρτυρες τεμαχισμού και καταστροφής της ανθρώπινης μορφής ανακάλυψαν στις ναΐφ δημιουργίες τη χαμένη ακεραιότητα του σώματος. Ελευθερωμένοι από τους κανόνες και το επίσημο στιλ των σύγχρονων εικονοκλαστών, οι ναΐφ ζωγράφοι είναι ικανοί να αποδώσουν ακέραια την ταλαιπωρημένη ανθρώπινη μορφή. Τα έργα τους, που είναι περισσότερο προσωποποίηση των φαντασιώσεών τους, έδωσαν απάντηση σε όσους ζητούσαν κάτι καινούργιο χωρίς την παρέμβαση της διάλυσης ή της αυστηρής απεικόνισης της μορφής⁶⁸.

⁶⁶ Οι μελετητές της ναΐφ ζωγραφικής αναλύουν διεξοδικά τη συχνή εμφάνιση θεμάτων της Βίβλου στα έργα των ναΐφ καλλιτεχνών. Βλ. σχετικά: Bihalji-Merin, Oto, *Modern primitives, Naive painting from the late seventeenth century until the present day*, εκδ. Thames and Hudson-London, σ. 237-241.

⁶⁷ Bihalji-Merin, Oto, *Modern primitives, Naive painting from the late seventeenth century until the present day*, εκδ. Thames and Hudson-London, σ. 237.

⁶⁸ Bihalji-Merin, Oto, *Modern primitives, Naive painting from the late seventeenth century until the present day*, εκδ. Thames and Hudson-London, σ. 220.

4.2. Μικρογραφική ζωγραφική και φαντασία στο έργο της Καλογεροπούλου

Στους πίνακές της, η Σοφία Καλογεροπούλου μεταφέρει στη δυσδιάστατη επιφάνεια του πίνακα, δίχως προοπτική και σκιάς, τα γεγονότα. Στη χαρτογραφική απεικόνιση του χώρου, χωρίς αξιωματική διαφοροποίηση προσώπων και αντικειμένων βασιλεύει ένας ρυθμός όπου οι παραστατικές απαιτήσεις επικοινωνούν με τις διακοσμητικές επιδιώξεις, καθιστώντας τον πίνακα ένα ατέλειωτο κίνημα. Ομάδες προσώπων, εικόνες της φύσης, ποικίλα μοτίβα σε μια αναπαράσταση που κυριαρχείται από τη φαντασία, εκφράζουν έναν κόσμο στον οποίο οι σκηνές περνούν από το επίπεδο της εικόνας που βλέπουμε στο επίπεδο της εικόνας που βιώνουμε. Επιθυμώντας έντονα να διηγηθεί, φθάνει στο βάθος της φαντασίας, όπου ορθολογισμοί και κανόνες ανατρέπονται, καθώς μικρογραφώντας νιώθει ότι κατέχει καλύτερα τον κόσμο.⁶⁹ Στον άξονα μιας φιλοσοφίας που δέχεται τη φαντασία ως βασική ικανότητα, μπορούμε να πούμε όπως ο Σοπενχάουερ : «Ο κόσμος είναι η φαντασία μου». Και ο σύγχρονος φιλόσοφος Gaston Bachelard συμπληρώνοντας τη ρήση του Σοπενχάουερ, παρατηρεί: Κατέχω καλύτερα τον κόσμο όσο πιο ικανός είμαι να τον μικρογραφώ.⁷⁰ Στη μικρογραφία οι αξίες συμπυκνώνονται, εμπλουτίζονται. Ξεπερνώντας τη λογική ζούμε το μεγάλο που εμπεριέχεται στο μικρό. Η φαντασία δεν θέλει να φθάσει σε ένα διάγραμμα που συνοψίζει γνώσεις, αλλά αναζητά προφάσεις για να πολλαπλασιάσει τις εικόνες, μεγεθύνοντας την αξία της καθεμιάς. Έτσι, καθώς βυθιζόμαστε στην κάθε εικόνα, οδηγούμαστε στην ονειροπόληση. Και η Καλογεροπούλου μας οδηγεί στην πρόκληση να συνεχίσουμε αυτή την ονειροπόληση που η ίδια δημιούργησε. Αρνούμενη την απόλυτη εικόνα που ολοκληρώνεται στον εαυτό της καθώς η δημιουργία της διέπεται από επιστημονικούς αισθητικούς κανόνες, δίδει διέξοδο στο όνειρο που μπορεί να προσθέσει και άλλες εικόνες, και ακόμη περισσότερες, που πολλαπλασιάζονται, περνώντας τα όρια του καμβά, εκεί που η δημιουργική φαντασία της Καλογεροπούλου μπορεί να οδηγήσει την ονειροπόληση.

⁶⁹ Για τη φαντασία που μικρογραφεί βλ. αναλυτικά στο Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, εκδ. Χατζηνικολή, 1982, σ. 174 - 207

⁷⁰ ό.π. σημ. 69, σ.176

Η ερμηνεία του κόσμου μέσα από τη μικρογραφική γραφή που οδηγείται από τη φαντασία, αποκτά μια ιδιαίτερη διάσταση στην απεικόνιση ενός εσωτερικού κλειστού κόσμου, στον οποίο μπορούμε να μπούμε μόνο δρασκελίζοντας το κατώφλι του παραλογισμού. Ο Ιωνάς, στο ομώνυμο έργο της, ευτυχισμένος μέσα στον κλειστό, μικρό του χώρο, βολεύεται σ' αυτόν, ανακαλύπτοντας μια εσωτερική ομορφιά, καθώς βιώνει τη γλυκιά θαλπωρή του. Η Καλογεροπούλου, απελευθερωμένη από το λογικό νόημα του θέματος και τις υποχρεώσεις της αναλογίας και των διαστάσεων, φθάνει στο βάθος της φαντασίας μέσα από μια μικρογραφική έκφραση που καταφεύγει στα παιδικά παιχνίδια, στα μικρά χαρτονένια σπίτια-μινιατούρες, στα οποία τα παιδιά βιώνουν μια πραγματικότητα που αδιαφορεί για το μέγεθος, τις πραγματικές διαστάσεις, ταυτίζοντας το μικρό με το μεγάλο. Με το μεγεθυντικό βλέμμα του παιδιού, η Καλογεροπούλου ζει την αλήθεια του παιχνιδιού, την ευδαιμονία της κατάκτησης της μεγαλοσύνης, μετατρέποντας τη γνώση σε φαντασία και όνειρο.⁷¹

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ζωγραφικής της Καλογεροπούλου είναι η πληρότητα και ενότητα μορφής και περιεχομένου. Κανένας εικαστικός χειρισμός, καμία τεχνική λεπτομέρεια δεν είναι έξω από την ενοποιητική αυτή λειτουργία, μια διαδικασία που τη φέρνει κοντά στη βυζαντινή, μεταβυζαντινή και λαϊκή ζωγραφική, αλλά και κοντά στην εικαστική αντίληψη του παιδιού.⁷² Με μια αβίαστη και αυθόρμητη γραφή, που δεν παρασύρεται από τα φαινόμενα που προκαλούν οι νόμοι της οπτικής, ούτε ενδιαφέρεται για το αισθησιοκρατικό αποτέλεσμα, η ζωγράφος παριστά κάθε κομμάτι του πίνακα με τη δική του αυτόνομη αξία, τη δική του οντότητα, καθώς εικονίζεται ισότιμα σε όλα τα μέρη του πίνακα. Τα οπτικά φαινόμενα, που για αιώνες, από την Αναγέννηση και μετά, προσδιόριζαν το αισθητικό αποτέλεσμα, οδηγώντας την τέχνη στη μίμηση, αναιρούνται. Στο έργο της δεν υπάρχουν φωτοσκιάσεις, αλλοιωμένα περιγράμματα, εναλλαγές των χρωματικών εντάσεων, προοπτική του βάθους, στοιχεία που διαφοροποιούν τις σχέσεις των πραγμάτων στο

⁷¹ ό.π. σημ. 69, σ.175

⁷² Για την εικαστική αντίληψη του παιδιού σε σχέση με τη δισδιάστατη ζωγραφική, βλ. π. Σταμάτη Σκλήρη, *Εν εσόπτρῳ, Εικονολογικά μελετήματα*, εκδ. Γρηγόρη, 1992, σ. 33 - 51

χώρο, πάντα σε εξάρτηση από τη φωτεινή πηγή. Συλλαμβάνει τον κόσμο ως ολοκληρωμένη ενότητα, ως ενότητα των μερών μεταξύ τους, χωρίς διασπάσεις και διλήμματα, όπως ακριβώς το παιδί που έχει πάντα μια συνολική θεώρηση του κόσμου. Η θέα των αθέατων πραγμάτων είναι φυσική, τίποτε δεν κρύβεται πίσω από κάτι άλλο, τίποτε δεν είναι μέσα στη σκιά, το καθένα είναι ζωγραφισμένο ολόκληρο, μπροστά στα μάτια του θεατή. Αυτή η συμπαντική αντίληψη του χώρου, χωρίς ανάδειξη μεγεθών ανάλογα με την αξία τους ή την απόσταση από τον παρατηρητή, αναιρεί συγχρόνως τον χρόνο, καθώς δεν υπάρχει κάτι πρώτο και κάτι άλλο δεύτερο. Η ιεράρχηση που επιβάλλεται από τις αποστάσεις και καθορίζει τη χρονική διαδοχή, άρα τη μεταβλητότητα ή την προσωρινότητα, ελλείπει.

4.3. Η όπερα Σαλώμη στη ζωγραφική της Καλογεροπούλου:

Παραλλαγές σε ένα θέμα

Εκατό χρόνια αργότερα, αυτή η όπερα του Richard Strauss και συγκεκριμένα *Ο χορός της Σαλώμης* θα απασχολήσει τη Σοφία Καλογεροπούλου. Ζωγράφος με σπουδές στη μουσική και καριέρα ως σολίστ στην Κρατική Όπερα της Βιέννης, βιώνει αυτό το μουσικό δράμα μέσα από την εμπειρία της στο λυρικό θέατρο, στον ίδιο τόπο που το ανέδειξε. Στις τρεις παραλλαγές που φιλοτέχνησε το 2001, το 2003 και το 2004 παρουσιάζει όχι μόνο το θέμα και τα βασικά πρόσωπα της βιβλικής αφήγησης, τη Σαλώμη να χορεύει μέσα στα πέπλα της, τον Ηρώδη και την Ηρωδιάδα, το κεφάλι του Ιωάννου του Προδρόμου, τους συνδαιτυμόνες, αλλά και όλη την εικόνα του χώρου του θεάτρου, τη σκηνή και τους μουσικούς. Σε κάθε μεταγενέστερο έργο μετά το πρώτο του 2001 (εικ.17), η σύνθεση εμπλουτίζεται. Το 2003 προστίθεται ο διευθυντής της ορχήστρας στο πόντιουμ, θεωρεί με θεατές και πολύ περισσότεροι μουσικοί, το κεφάλι του Ιωάννη του Προδρόμου να πετάγεται με ελατήριο μέσα από ένα κουτί-παιχνίδι (εικ.18). Στη σύνθεση του 2004, η σκηνή διαδραματίζεται στον ίδιο παραδεισένιο χώρο που συναντάμε σε όλο το έργο της (εικ.19). Η βαθιά παιδεία και η γνώση της σχετικά με την παράδοση τόσο του λυρικού θεάτρου όσο και της εικαστικής παραγωγής, της δίνει τη δυνατότητα να εκφραστεί μέσα από ένα πλούτο εικόνων που

συνθέτουν έναν κόσμο οικουμενικό. Με άνεση χειρίζεται μορφές και σύμβολα διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης, διαφορετικών χρονικών περιόδων. Οι θεατές στα θεωρεία είναι ενδεδυμένοι με ρούχα «εποχής», ο Ηρώδης και η Ηρωδιάδα θυμίζουν άρχοντες της Μέσης Ανατολής, ενώ οι μουσικοί με ενδυμασίες ανατολίτικες –περσικές ή ινδικές– παίζουν μια μεγάλη ποικιλία οργάνων, τόσο παραδοσιακών όσο και μιας σύγχρονης κλασικής ορχήστρας. Σκηνικά παραπέμπουν σε βυζαντινά αρχιτεκτονήματα, μοτίβα από την εκκλησιαστική παράδοση, όπως η μορφή κάτω δεξιά, στο έργο *Σαλώμη* 2003, που παίζει άρπα, θυμίζουν την εικονογραφία του Ψαλτηρίου με τον Δαβίδ μουσικό,⁷³ σύμβολα που παρεμβάλλονται παντού, ανάγουν τόσο σε ιδέες όσο και σε χαρακτηρισμούς προσώπων. Παντού παγώνια, λιοντάρια, ύαινες, εξωτικά πουλιά, όλα γνωστά από τη χριστιανική εικονογραφία, που στο έργο της Καλογεροπούλου αποκτούν μια νέα ερμηνεία, αφού η πολύπλευρη γνώση της φιλοσοφίας διαφόρων λαών, ιδιαίτερα των ανατολικών, της δίνει τη δυνατότητα να μετατρέπει τον παράδεισό της σε ερμηνεία σκέψεων, προθέσεων, συναισθημάτων που αγγίζει τα όρια του συμβολισμού και της αλληγορίας. Το λιοντάρι σύμβολο δύναμης, μεγαλοπρέπειας, βασιλικής ρίζας συνοδεύει τον Ηρώδη, ύαινες στην αγκαλιά της Ηρωδιάδας συμβολίζουν τον ύπουλο και επιθετικό της χαρακτήρα, ενώ τα παγώνια με τις ανοικτές ουρές τους, που παρεμβάλλονται παντού μπορεί να είναι σύμβολα της αιωνιότητας κατά την χριστιανική εικονογραφία –αναφορά ίσως στην αγιοποίηση του Ιωάννη– μπορεί όμως να είναι και η αλληγορική παρουσία της ωραιοπάθειας, της υπεροψίας, της ερωτικής επιθυμίας, κατά την ινδική φιλοσοφία.⁷⁴

Και στο κέντρο όλου αυτού του κόσμου, του μικρού και μεγάλου, η Σαλώμη, τυλιγμένη στα πέπλα της χορεύει, χωρίς να γίνεται σαφές ποιον θέλει να σαγηνεύσει. Είναι προφανές ότι η αφήγηση του επεισοδίου της Βίβλου, όπως επικράτησε για αιώνες στη δυτική ζωγραφική και η εμβληματική μορφή της *femme fatale* του τέλους του 19^{ου} αιώνα, έχει μετατραπεί στο έργο της Καλογεροπούλου σε μια εικονογράφηση ενός συμπαντικού κόσμου όπου

⁷³ ό. π. σημ.13, σ. 256

⁷⁴ . J.C.Cooper, *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1978

μύθος, ιστορία, σύμβολα, μέσα από την εμπειρία του λυρικού θεάτρου, δημιουργούν μια νέα εικόνα. Η ευρύτητα της παιδείας της, αν δεν ακυρώνει τον χαρακτηρισμό «ναΐφ» για τη ζωγραφική της, σίγουρα μαρτυρά μια συνειδητή επιλογή έκφρασης. Οι τρεις παραλλαγές του έργου *Σαλώμη* συμπυκνώνουν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά στοιχεία της ζωγραφικής της: μικρογραφική-διακοσμητική διάθεση, αυθόρμητη γραφή, η αλήθεια μέσα από τη φαντασία του παιχνιδιού.

Βιβλιογραφία

- Bachelard, Gaston. Η ποιητική του χώρου. Αθήνα, εκδόσεις Χατζηνικολή, 1982
- Batta, Andras (αρχισυντάκτης). Οπερα: Συνθέτες, έργα, ερμηνευτές. Αθήνα, Ελευθερουδάκης, c2006
- Bowlt, John E. Το κρυφό χάρισμα της όρασης. Ο Vasilii Kandinsky και τα αποκρυφιστικά δόγματα. Στον κατάλογο «Πρωτοπορία. Αριστουργήματα της Συλλογής Κωστάκη», Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2001
- Bihalji-Merin, Oto. Modern Primitives. Naïve Painting from the late Seventeenth century until the present Day. London, Thames and Hudson, 1978
- Cardinal, Roger. Naïve art: Introduction. Στο: The dictionary of Art. Vol.22. 1996
- Chapple, Norma. Re- envisioning Salome. The Salomes of Hedwig Lachmann, Marcus Behmer and Richard Strauss: MA Thesis. Ontario, University of Waterloo, 2006.
- Ντελέζ Ζ., Γκατταρί Φ. .Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: ο αντι-Οιδίππους. Αθήνα, εκδόσεις Ράππα, 1981
- Eco, Umberto (επ.). Ιστορία της Ομορφιάς. Αθήνα, Καστανιώτη, 2004. Σελ.: 329-330
- Eco, Umberto (επ.). Ιστορία της Ασχήμιας. Αθήνα, Καστανιώτη, 2007.
- Franz M-L v., The Golden Ass of Apuleius: The Liberation of the Feminine in Man. Boston and London, Shambala, 1992
- Φρόυντ, Σιγμουντ. Η Ερμηνεία των Ονείρων. Αθήνα, Επίκουρος, 1995
- Φρόυντ, Σιγμουντ. Τέχνη και ψυχανάλυση. Αθήνα, εκδόσεις Κοροντζή, 2006
- Φρόυντ, Σίγμουντ. Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία. Αθήνα, Επίκουρος, 1994.

- Fuller, Peter. Τέχνη και Ψυχανάλυση. Μετάφραση Ηρώ Κανακάκη. Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 1988
- Huizinga, Johan. Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens). Αθήνα, Γνώση, 1989.
- Jakovsky, Anatole. Naive Painting. Oxford, Phaidon
- Jung, C.G. Psychology and Alchemy. London, Routledge, 1993
- Kennedy, Michael. Το Μουσικό Λεξικό της Οξφόρδης. Επιμέλεια Τάκη Καλογερόπουλου. 3 τόμοι. Αθήνα, εκδόσεις Γιαλλελή, c1993;
- Κ. Κερένυϊ, Η μυθολογία των αρχαίων Ελλήνων. Αθήνα, Εστία, 1998
- Lane, Jim. Painting Music, στο site www.humanitiesweb.org
- Laplanche Jean et Pontalis J.-B. Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης. 5^η έκδ. Αθήνα, Κέδρος, c1986.
- ΜακΛούαν Μ. Media: Οι προεκτάσεις του ανθρώπου. Αθήνα, Κάλβος, 1990
- Μπρέννερ, Τσαρλς. Στοιχειώδες εγχειρίδιο ψυχανάλυσης. Αθήνα, Πατάκης, 2001
- Neumann E.v. Amor and Psyche: The Psychic Development of the Feminine. Princeton, Princeton University Press, 1971
- Picasso, Pablo. Σκέψεις για την τέχνη. Αθήνα, Printa, 2002
- Orsetti, Cesare. Richard Strauss. Palermo, L'Epos, 2004.
- Roberts, Helene E. (ed.). Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art. V.1,2.: Chicago, London, FD Publishers, 1998. Βλ. λήμματα: Beheading/Decapitation, Dance/Dancers/Dancing, Fatal Woman/Femme Fatale, Hair/Haircutting, Naked/Nude, Nightmare, Sin/Sinning.
- Rosenblum Robert, Stevens Maryanne, Dumas Anne. 1900: Art at the Crossroads. New York, Harry N. Abrams, 2000. Σελ.: 26-53, 130
- Sabatier, Francois. Miroirs de la musique. La musique et se correspondances avec la literature se les beaux-arts. 2 vol. Paris, Librairie Artheme Fayard, c1995, 1998
- Schickedanz, Hans-Joachim. Femme Fatale. Ein Mythos Wird Entblättert. Harenberg, 1983.

- Βερναρδάκης, Μάνος. Η Ηρωδιάδα, οι κόρες της, η Σαλώμη του Οσκαρ Ουάιλντ και εμείς. Στο πρόγραμμα της παράστασης Σαλώμη του Richard Strauss με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Κολωνίας και αρχιμουσικό τον Markus Stenz, που παρουσιάσθηκε στο Μέγαρο Μουσικής το Φεβρουάριο του 2007. σελ.: 7-21
- Δοντάς, Νίκος Α. «Τι όμορφη που είναι η πριγκίπισσα Σαλώμη απόψε!». Στο πρόγραμμα της παράστασης Σαλώμη του Ρίχαρντ Στράους που παρουσιάσθηκε από την Εθνική Λυρική Σκηνή το 1997 στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών.
- Δοξιάδης, Απόστολος. Η αφήγηση ως γνώση και η περίπτωση της βιογραφίας. Στο: www.apostolosdoxiadis.com
- Λυδάκης, Στέλιος. Έλληνες Ναϊφ Ζωγράφοι. Αθήνα, εκδόσεις Μέλισσα, 2002.
- Σκλήρης, π. Σταμάτης. Εν Εσόπτρω: Εικονολογικά μελετήματα. Αθήνα, Εκδόσεις Γρηγόρη, 1992
- Tamvaki, Angela. L'art naïf grec. Στο: La Cite et les naïfs/par Gilles Mermet
- Τζαβάρας, Θανάσης. Ο ψυχαναλυτής: Ικέτης στο ναό της τέχνης. Στα πρακτικά του συμποσίου «Όψεις της Δημιουργικότητας», Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα, Μέτσοβο 2-3 Οκτωβρίου 2005
- Τσαλίκोगλου, Φωτεινή. Ψυχολογία της καθημερινής ζωής: Η κουλτούρα του εφήμερου. Αθήνα, Καστανιώτης, 1999.
- Τσαρούχης, Γιάννης. Μάτην ωνείδισαν την ψυχή μου. 2^η έκδ. Αθήνα, Καστανιώτης, 1993
- Τσοκανή Χ. Η Κραυγή της Μέδουσας: Από τον μύθο στη Μουσική. Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2006
- Η «Σαλώμη» του Richard Strauss: Ρόλος και ερμηνεία. Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος – Λίλιαν Βουδούρη. Στο: www.mmb.org.gr

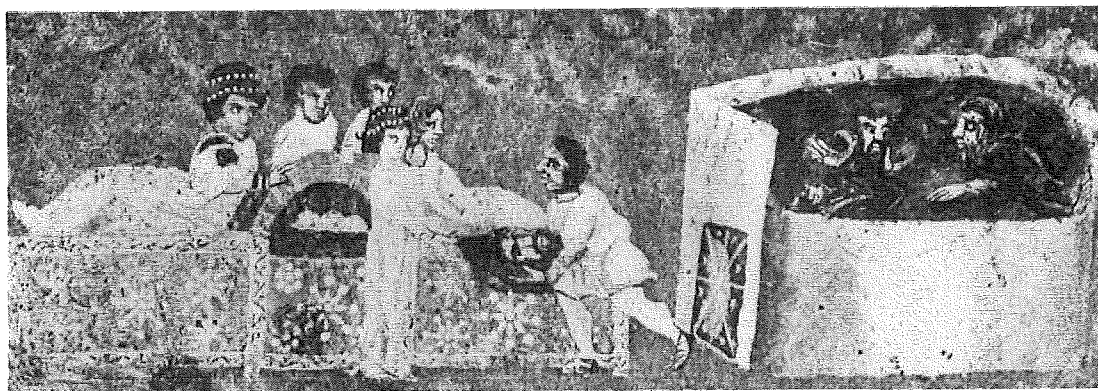
Κατάλογοι εκθέσεων

- Καλογεροπούλου, Το φάσμα της Οπερας. Αθήνα, Ζουμπουλάκη, Μάιος 2002.
- Καλογεροπούλου. Phantom of the Opera. Εισαγωγικά σημειώματα Στέλιος Λυδάκης, Νίκος Μπακουνάκης. Λευκωσία, C. K. Art Gallery, Μάιος 2005.
- Sophia, Paint Me an Opera. Tel Aviv, Gallery of International Art, 18.3.2004 – 16.4.2004

Προγράμματα της Οπερας Σαλώμης

- Strauss R. Salome. Αθήνα, Εθνική Λυρική Σκηνή, [1997]. Από την παράσταση που έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 1997 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών.
- Strauss Richard. Σαλώμη . Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής. 2006-2007. Με την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Κολωνίας – Gurzenich, υπό τη διεύθυνση του Marcus Stenz σε συναυλιακή παράσταση.
- Strauss Richard. Σαλώμη. Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής, 1998-1999. Με την Philharmonia Orchestra υπό τη διεύθυνση του Michael Schonwandt σε σκηνική τοποθέτηση, σκηνικά και κοστούμια του Νίκου Πετρόπουλου.
- Strauss Richard. Salome. Θεσσαλονίκη, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, 2007. Με τη Συμφωνική Ορχήστρα Δήμου Θεσσαλονίκης υπό τη μουσική διεύθυνση του Νίκου Αθηναίου σε σκηνοθεσία, σκηνικά, κοστούμια, φωτισμούς του Νίκου Πετρόπουλου.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: ΕΙΚΟΝΕΣ



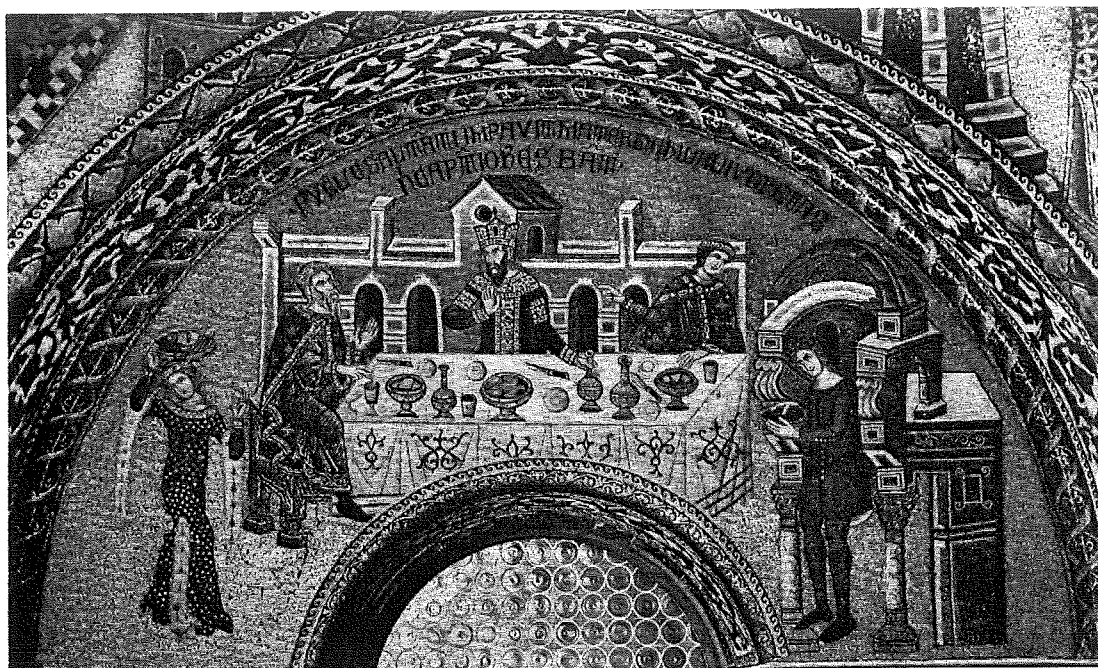
1. Λεπτομέρεια του Κώδικα Sinopensis, Ελληνικός, 6^{ος} αιώνας, Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι.



2. Η Σαλώμη χορεύει στο γεύμα του Ηρώδη. Σκηνή από τον κίονα του Ιερέα Bernward, καθεδρικός του Hildesheim.



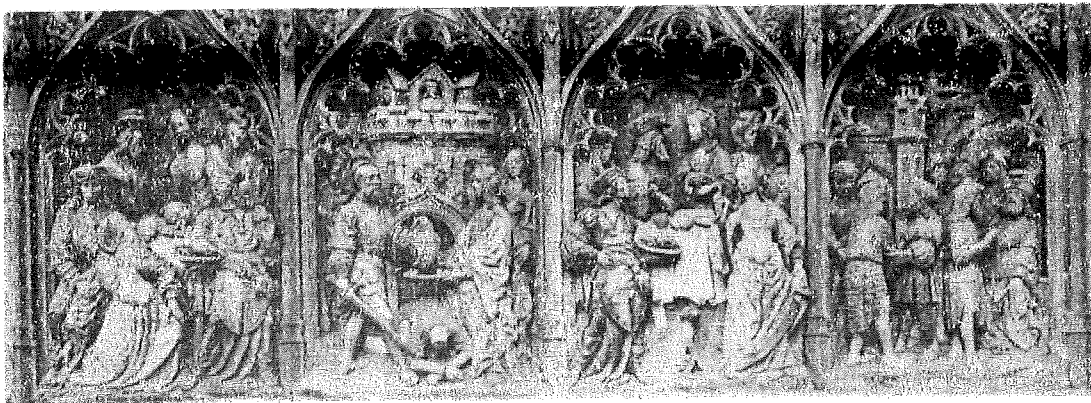
3. Χάλκινη επένδυση από την πόρτα της εκκλησίας του Αγίου Ζήνωνα, Βερόνα, 11^{ος} αιώνας.



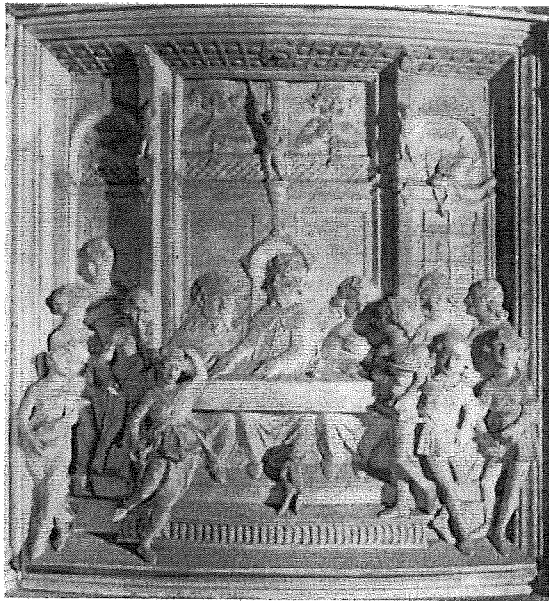
4. Μωσαϊκό στο Βαπτιστήριο του καθεδρικού του Αγίου Μάρκου, Βενετία, 14^{ος} αιώνας



5. Λεπτομέρεια από το γεύμα του Ηρώδη, σε τοιχογραφία του Πιέτρο Λορεντζέτι, στην εκκλησία της Serui di Maria, Σιέννα, 14^{ος} αιώνας



6. Σκηνές από τον βίο του Ιωάννη του Βαπτιστή. Ανάγλυφα στον καθεδρικό του Amiens, Γαλλία, 15^{ος} αιώνας.



7. Γεύμα του Ηρώδη, από έναν άμβωνα του *Mino da Fiesole* (1431-1484).
Καθεδρικός του Πράτο.



9. Χαρακτικό του *Albrecht Diirer*, που απεικονίζει την Σαλώμη να παρουσιάζει το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή, 1511. Κληροδότημα Dick, 1931



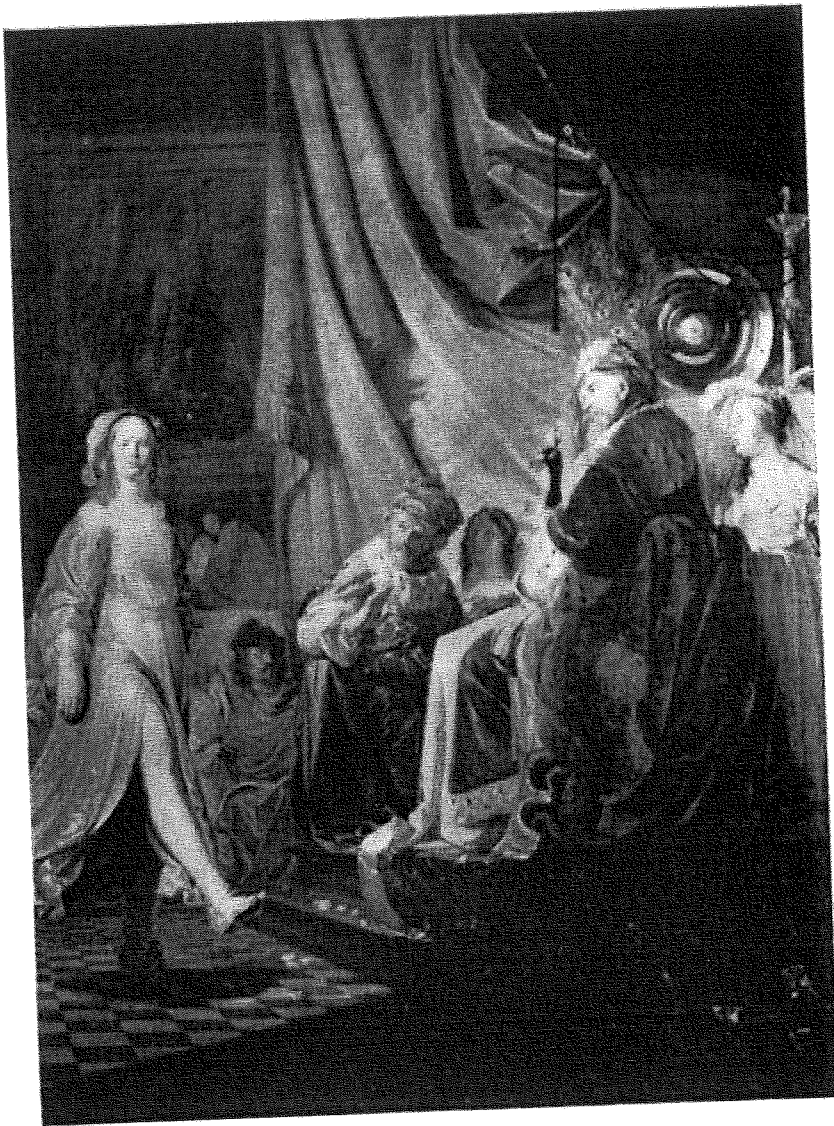
8. Λεπτομέρεια τέμπλου του Χανς Μέμλινγκ, 1479. Βρίσκεται στο νοσοκομείο του Αγίου Ιωάννη στη Bruges.



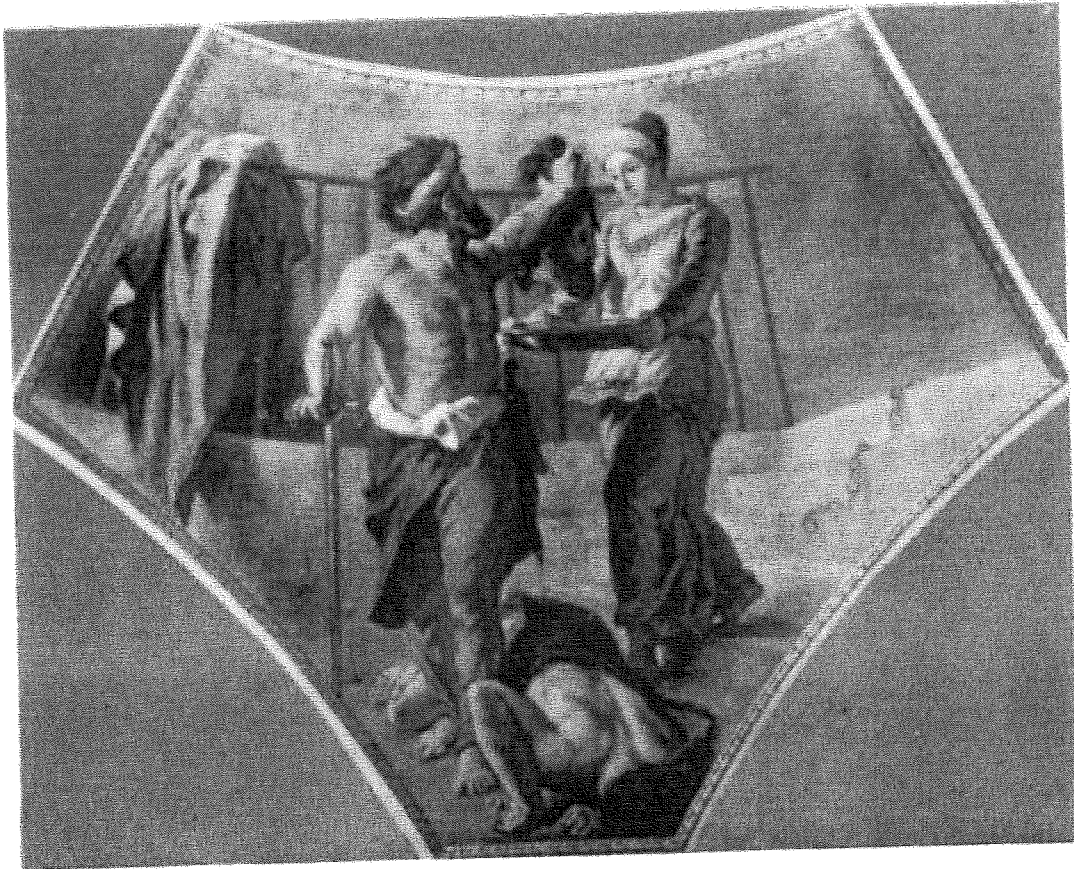
10. Η Σαλώμη με το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή. Δωρεά του *Michael Friedsum, 1931*. Από τον Αντρέα Σολάριο (περίπου 1460-1524)



11. Η Σαλώμη με το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, του Τισιανού (περίπου 1477-1576). Πράδο, Μαδρίτη.



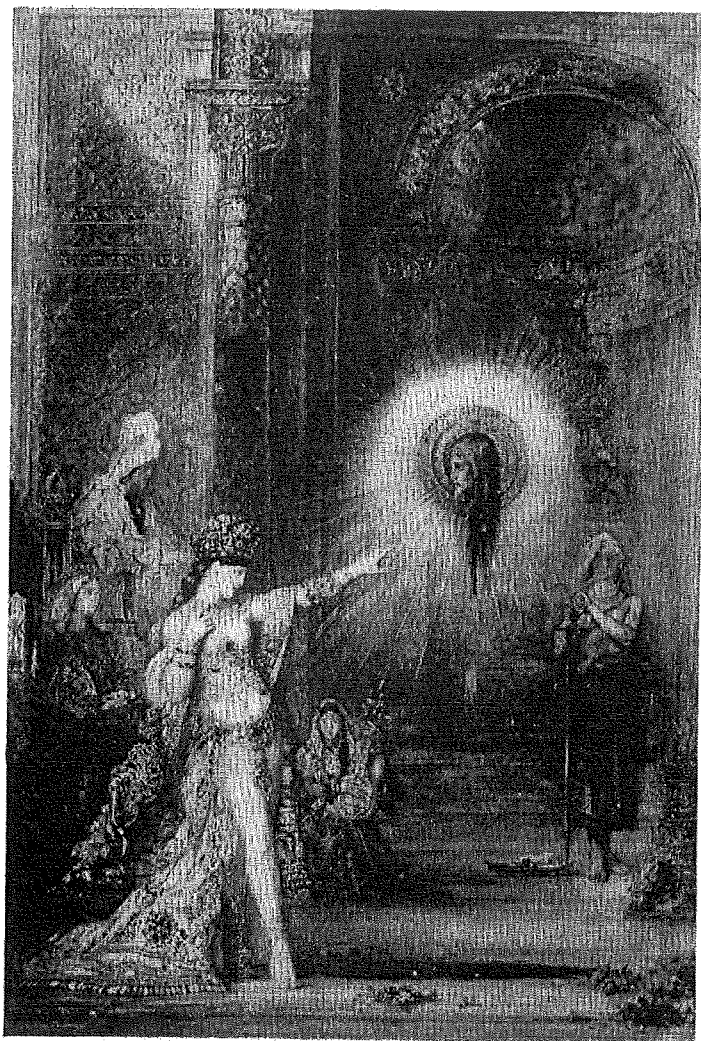
12. Η Σαλώμη χορεύει μπροστά στον Ηρώδη, του Φέρντιναντ Μπόλ, (1616-1690). *Rijks Museum*, Άμστερνταμ



13. Ο Θάνατος του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, από τον Ντελακρουά (1796-1863). Palais Bourbon, Paris



14. Η Σαλώμη χορεύει μπροστά στον Ηρώδη, Georges Rochegrosse (b. 1859). Ιδιωτική συλλογή.



15. Η Εμφάνιση, υδατογραφία του Gustave Moreau (1826-1898). Λούβρο



16. Η επιβράβευση της χορεύτριας, του Aubrey Beardsley. Εικονογράφηση για το έργο του Όσκαρ Γουάιλντ «Σαλώμη», 1894.



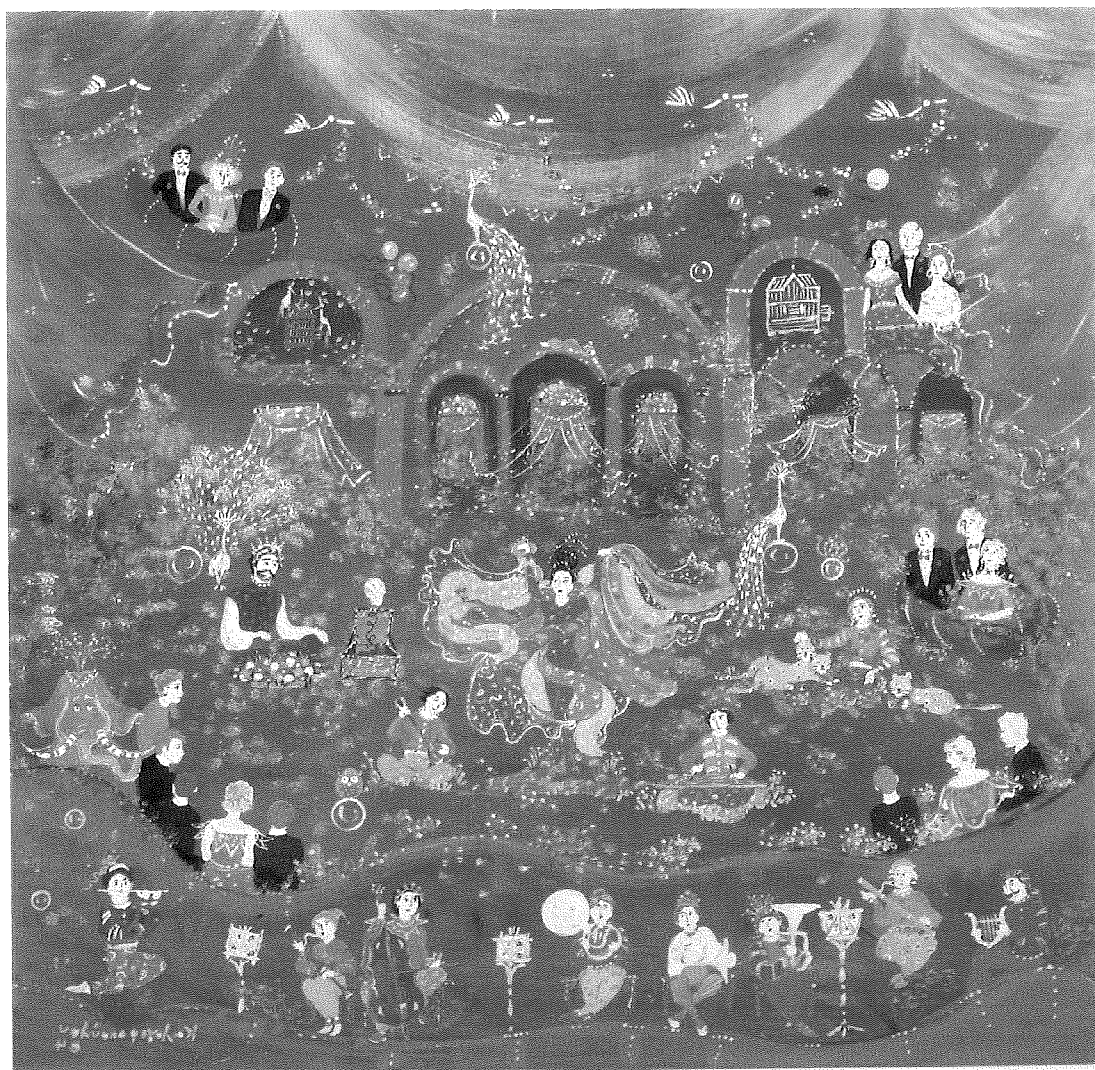
"Χορός των 7 πέπλων" από τη "Σαλώμη" του Ριχάρδου Στράους.
"Dance of the Seven Veils" ("Salome", Richard Strauss). 0.60X0.60

17. «Χορός των 7 πέπλων» από τη «Σαλώμη» του Ριχάρδου Στράους στην έκθεση με τίτλο «Το φάσμα της Οπερας» που πραγματοποιήθηκε το Μάιο του 2002 στη Γκαλερί Ζουμπουλάκη στην Αθήνα



Salome, 2003, Acrylic on board, 85 x 110
85 x 110, γλ, ακρίλικο, 2003, סלומה

18. Salome, 2003, Acrylic on board, 85 x 110 από την έκθεση Sophia, Paint Me an Opera που πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 2004 στη Gallery of International Naïve Art στο Tel Aviv του Ισραήλ.



19. «Σαλώμη», Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judea
("Salome") από την έκθεση Phantom of the Opera που
πραγματοποιήθηκε στην C. K. ART GALLERY το Μάιο του 2005 στη
Λευκωσία της Κύπρου.



19^α. Λεπτομέρεια του προηγούμενου έργου.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Συνέντευξη με τη ζωγράφο Σοφία Καλογεροπούλου.

Ερωτήσεις:

- Το οικογενειακό, σχολικό και κοινωνικό σου περιβάλλον έπαιξε ρόλο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής σου προσωπικότητας; Η οικογένειά σου ήταν φιλόμουση, αγαπούσε τις τέχνες; Ασχολιόταν κάποιο άλλο μέλος της με την καλλιτεχνία;

Πολλοί απ' την οικογένειά μου τραγουδούσαν, άλλοι ζωγράφιζαν. Οι περισσότεροι όμως ήταν φιλότεχνοι.

- Ποιές είναι οι πρώτες σου παιδικές μνήμες; Έχει κάποια από αυτές σχέση με την τέχνη; Σε έχει οδηγήσει κάποια από αυτές σε αυτά που κάνεις σήμερα;

Κάποιο απόγευμα, όταν ήμουν πέντε ετών, ζωγράφιζα ανεβαίνοντας σε καρέκλα έναν μακρύ διάδρομο με τεράστιες ανθρώπινες φιγούρες, γιατί φοβόμουν μόνη στο σπίτι...

- Τι είδους δραστηριότητες ενθάρρυναν οι δικοί σου; Προς τα που σε κατεύθυναν; Σε σταμάτησαν από κάτι, σε ώθησαν σε κάτι άλλο;

Σαν τους περισσότερους μεταπολεμικούς γονείς η ενθάρρυνση ήταν προς την επιστήμη και μάλιστα τη νομική (γιατί ήταν ο πατέρας μου νομικός). Απ' την άλλη, με σταμάτησαν από το μπαλέτο, κάτι που μου κόστισε.

- Έχεις ασχοληθεί με πάρα πολλά πράγματα (μουσική, ζωγραφική, νομική). Αυτό είναι αποτέλεσμα ενός πολυσυλλεκτικού περιβάλλοντος ή αντίδραση στο ακριβώς αντίθετο;

Αυτό υποθέτω πως εκφράζει ανησυχίες μαζί και συνθήκες (άλλοτε θετικές κι άλλοτε αρνητικές).

- Ποιά από όλες σου τις δραστηριότητες πιστεύεις ότι σε εξέφραζε περισσότερο;

Εκτός από τη μαγειρική όλα τ' άλλα με εκφράζουν υπό προϋποθέσεις!

- Η ζωγραφική ήρθε στη ζωή σου εις αναπλήρωσιν μίας άλλης μορφής έκφρασης ή ήταν κάτι που περίμενε πότε θα αξιωθεί τον περισσότερο από τον χρόνο σου;

Να σημειωθεί ότι σταμάτησα τη μουσική λόγω υγείας (νευρικής ανορεξίας).

- Μεταφέρεις μία τέχνη μέσα σε μία άλλη; Σε ποιά αισθάνεσαι ότι «υπάρχεις» περισσότερο;

Αισθάνομαι ότι «υπάρχω» στη μουσική. Ακόμα λεω αναλόγιο το καβαλέτο...

- Η όπερα βρίσκεται στη ζωγραφική σου: Αυτό δηλώνει καθολικότητα έκφρασης και ιδεών, ανάγκη δική σου να μεταφέρεις χαρακτηριστικά σου στις δραστηριότητές σου ή κάτι άλλο;

Ασφαλώς και βρίσκεται. Άλλωστε όπερα ίσον φωνή χωρίς μικρόφωνα (χι...χι..χι...) ίσον ζωή, σκηνή και πάλι πίσω.

- Από την κατεξοχήν επιστήμη της Νομικής, στη λειτουργία της ερμηνεύτριας, του οργάνου, και από εκεί στη ζωγραφική. Αισθάνεσαι να απομακρύνεσαι από την πεποίθηση ή τη σιγουριά της γνώσης προκειμένου να δημιουργήσεις και πόσο αυτόνομη, τελικά αισθάνεσαι ως δημιουργός;

Η ουσία είναι παντού η ίδια. Τα κανάλια έκφρασης αλλάζουν.

- Ποιοι ζωγράφοι ή άλλοι καλλιτέχνες σε έχουν επηρεάσει με τη ζωή και το έργο τους;

Από μουσική και ζωγραφική, Maria Malibran, Maria Callas, Giotto, Reynolds, Θεόφιλος, Chagall και ιαπωνική χαρακτηριστική του 17^{ου} αιώνα.

- Πιστεύεις στο ταλέντο; Τι σημαίνει για σένα ταλέντο;

Πιστεύω στο ταλέντο, αλλά όχι στη σπανιότητά του.

- Πόσο αυτόνομη λειτουργία είναι η δημιουργικότητα;

Εντελώς εξαρτημένη

- Ποια είναι τα καύσιμά σου στην τέχνη;

Ο έρωτας, ο θάνατος και η γοητεία του μυστηρίου.

- Πως ανακάλυψες την υπογραφή σου εικαστικά; Πως οδηγήθηκες εκφραστικά στη ναίφ ζωγραφική;

Από μια δασκάλα στο Γυμνάσιο, που δεν της άρεσαν τα «μεγαλίστικα» σχέδιά μου.

- Είχες ασχοληθεί και με άλλα είδη εικαστικής έκφρασης (αφηρημένη, νατουραλιστική κ.α.);

Σαν φιλότεχνη, μετά μανίας...

- Σε όλα σου τα έργα υπάρχει αφθονία χρώματος. Το χρώμα λειτουργεί σαν αφηγηματική μέθοδος στη ζωγραφική σου; Ποια είναι η σχέση σου με το χρώμα και υπάρχει κάποιο που είναι το αγαπημένο σου;

Το χρώμα σε μένα είναι μια τεχνική προοπτικής. Το αγαπημένο μου χρώμα είναι μια κουρελού με χρώματα!

- Ποιός είναι ο τρόπος που οργανώνεις το χάος της καλλιτεχνικής δημιουργίας; Είσαι μεθοδική;

Όχι. Με διασκεδάζει η τυχαιότητα του χάους.

- Ο Μπρακ έλεγε πως στη ζωγραφική αυτό που μετράει είναι η πρόθεση. Αυτό που θέλουμε να κάνουμε και όχι αυτό που κάνουμε. Ποιά είναι η πρόθεσή σου στη ζωγραφική; Προθέσεις μου είναι τόσο ο εξορκισμός των φόβων μου όσο και η επικοινωνία.

- Αντλείς τα θέματα σου από προσωπικά βιώματα και εμπειρίες;

Αποκλειστικά και μόνο. Τα θέματα είναι το περιτύλιγμα.

- Προσαρμόζεις τον εαυτό σου για να χωρέσει στα θέματά σου ή το αντίστροφο;

Η προσαρμοστικότητα, στη μεν ζωή αναγκαία, είναι για την τέχνη απεχθής κατάσταση.

- Πως επιλέγεις, πως κάνεις το ξεσκαρτάρισμα ανάμεσα στις χιλιάδες ιστορίες που μπορεί να υπάρχουν μέσα στο μυαλό σου; Οι πίνακές σου εντάσσονται σε θεματικές ενότητες, σε κύκλους;

Ανάλογα με το συναίσθημα, που βέβαια συχνά αντλεί από τα γεγονότα.

- Συνήθως ξεκινάς από την ιστορία; Ξέρεις που θα καταλήξεις; Μετράει το «θέλω» του καλλιτέχνη ή ο πίνακας γίνεται κάτι διαφορετικό από την αρχική ιδέα;

Η εικόνα υπάρχει για καιρό στο μυαλό μου. Μετά «κάνω περίπατο» μέσα στο πίνακα. Το «θέλω» ασφαλώς και μετράει, αλλά πιο πολύ μετράει το υποσυνείδητο και το ασυνείδητο.

- Έχεις σπουδάσει, δουλέψει και ζήσει στο εξωτερικό. Αισθάνεσαι περισσότερο διεθνής ή ελληνίδα; Τι είναι ελληνικό; Τι σημαίνει ελληνικότητα για σένα;

Αισθάνομαι Ελληνίδα και μόνο. «Ελληνικότητα» για μένα σημαίνει «φως και μέτρο».

- Έχουμε την ρύπανση του νερού, τη ρύπανση της ατμόσφαιρας, την ηχορύπανση και την οπτική ρύπανση (κτήρια, νέες πλατείες, δημόσιοι χώροι, ταμπέλες, διαφημίσεις). Ευαισθητοποιείσαι στα θέματα αυτά; Αισθάνεσαι ενεργός πολίτης; Πως εκφράζονται αυτές σου οι ανησυχίες στο έργο σου;

Θα το ήθελα, παρότι συχνά αισθάνομαι ότι ούτε αυτό περνάει από το χέρι μου. Έτσι η σχετική ευαισθητοποίησή μου εκφράζεται, υποθέτω, στη θεματολογία και στη διάθεση να φτιάχνω κόσμους (που θα ήθελα να ζω μέσα τους) ή και σε «φιλοσάτιρα»...

- Ποιές είναι οι μάχες σου μέσα από την τέχνη σου; (ευαίσθητη σε θέματα οικολογικά, περιβαλλοντικά, ψυχικής υγείας, νευρικής ανορεξίας κ.α.);

Μάχομαι για όλα τα αναφερόμενα στην ερώτηση, γιατί όλα τους με έχουν ζορίσει.

- Στα θέματά σου που έχουν κυρίως σχέση με όπερα ζωγραφίζεις σα να σκηνογραφείς. Λειτουργείς εικαστικά με μουσική αντίληψη του χώρου. Ποιά είναι η σχέση της ζωγραφικής σου με τη μουσική;

Επί του θέματος με εκφράζει η «πυθαγόρεια θεωρία», γιατί, όπως ήδη ανέφερα, η ουσία είναι ίδια, τα κανάλια διαφέρουν.

- Ο Πικάσσο έλεγε ότι «η υπογραφή είναι συνήθως μία μουτζούρα που αποσπά το μάτι από τη σύνθεση. Είναι επίσης και ένα αντίο». Παρατηρώντας τους πίνακες σου βλέπουμε ότι άλλοτε η υπογραφή σου εντάσσεται κατά κάποιον τρόπο στον πίνακα κι άλλοτε είναι απλή. Τι σημαίνει η υπογραφή για σένα;

Άχρηστο στοιχείο. Υπογραφή είναι το ύφος της ζωγραφικής καθενός.

- Υπάρχει θρησκευτικό αίσθημα στη ζωγραφική σου και πως εκφράζεται;

Αν το ορίζαμε ως «μεταφυσικό» ίσως...

- Έχεις φτιάξει το δικό σου εορτολόγιο; Ποιοί είναι οι άγιοί σου, οι ήρωές σου;

Αυτοί που νοιάστηκαν και λίγο για τον διπλανό τους. Ο Γκάντι ας πούμε. Κι όσοι ακόμα δεν κατάφεραν, αλλά πάλεψαν.

- Εκφράζεσαι εύκολα γενικώς ή οι καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης σου είναι πιο εύκολες από την ίδια την εξωτερίκευση συναισθημάτων;

Νομίζω πως ναι.

- Θα μπορούσες να εκφρασθείς επαρκώς μέσα από την καλλιτεχνική σου μόνο δραστηριότητα;

Όχι βέβαια! Είμαι «του καφενείου», «της ταβέρνας», «της παρέας» και της Λευκάδας....

- Πως αισθάνεσαι τη σχέση σου με τον εαυτό σου; Έχεις έναν εαυτό ή πολλούς; Ο εαυτός σου είναι ο εφευρέτης σου στην πραγματικότητα; Εσύ είσαι κάποιος άλλος; Ποιά είναι η πραγματικότητά σου;

Η «σκοτεινή πλευρά της σελήνης», όπως όλων μας υποθέτω.

- Ο Freud έλεγε ότι το αντίθετο του παιχνιδιού δεν είναι η σοβαρότητα, αλλά η πραγματικότητα. Η πραγματικότητα είναι σοβαρή κατάσταση; Τι την κάνει σοβαρή;

Το παιχνίδι είναι η πραγματικότητα και το χιούμορ την κάνει ανθρώπινη.

- Ο δρόμος είναι το ταξίδι. Έχεις διανύσει πολλούς δρόμους που σε έβγαλαν σε αδιέξοδα, σε κατσάβραχα, σε ειδυλλιακά τοπία, σε σύννεφα και ουρανούς, σε πόλεις, σε άλλους ανθρώπους. Κόβεις δρόμο τώρα πια; Τι προσπαθείς να αποφύγεις;

Αντιθέτως. Παλιά ήταν που έκοβα δρόμο. Τώρα βιώνω το κάθε μέτρο της διαδρομής.

- Ζεις από τη ζωγραφική και τους πίνακές σου ή αυτοί ζουν από σένα; (βιοπορισμός)

Δεν ζω, αλλά «ευ ζω» από τους πίνακές μου, όμως προσπαθώ να το αποσυνδέω από τη ζωγραφική.

- Ζωγραφίζεις μόνο όταν το έχει ανάγκη η ψυχή σου ή και κατά παραγγελία; Όταν αυτό συμβαίνει τα «πειράξεις» τα έργα σου;

Ζωγραφίζω μόνο όταν το έχει ανάγκη η ψυχή μου, που το έχει πάντα!

- Ποιά είναι η σχέση σου με τα έργα σου αφού ολοκληρωθούν, ακόμα και αφού πουληθούν; Έχεις αισθανθεί ποτέ την ανάγκη να διορθώσεις ή να συμπληρώσεις έναν πίνακά σου που βλέπεις κρεμασμένο σε ιδιωτικό ή δημόσιο χώρο;

Νιώθω τους πίνακές μου ως μέσα επικοινωνίας-σχέσης με τους άλλους. Όταν ολοκληρώσω έναν πίνακα δεν επεμβαίνω πια. Περιορίζομαι όμως στην κριτική του.

- Στη ζωγραφική δεν υπάρχουν λόγια. Σε βοήθησε αυτό να εκφράσεις αισθήματα, αισθήσεις, σκέψεις, αγωνίες, μικρές μοναξιές και μαύρες τρύπες του μυαλού και της ψυχής;

Εντελώς όμως.

- Ο Πικάσσο έλεγε ότι η τέχνη είναι ένα ψέμα που λέει την αλήθεια. Στους πίνακες σου σε ένα πρώτο επίπεδο διαβάζουμε μια αναιρετική χαρά, μία ελαφράδα που διατρέχει και τα πιο πεσιμιστικά θεματικά πεδίο. Μελετώντας τους όμως μας διαπερνά μία μελαγχολία. Είσαι στο βάθος μελαγχολικός καλλιτέχνης;

Είμαι μελαγχολικός άνθρωπος.

- Έχεις κάνει μία έκθεση αφιερωμένη στην ψυχανάλυση με τίτλο «Ψυχαναλιμά: 1001 συνεδρίες». Έχεις ασχοληθεί με την ψυχανάλυση; Έχεις ψυχαναλυθεί η ίδια;

Δεν έχω ψυχαναλυθεί παρά μόνο ζωγραφίζοντας, αλλά έχω κάνει για χρόνια υποστηρικτική ψυχοθεραπεία.

- Χρησιμοποιείς την τέχνη ως μέσο «αυτοθεραπείας»;

Όπως όλοι υποθέτω...

- Πολλοί ζωγράφοι τοποθετούν τον εαυτό τους κρυμμένους μέσα στα έργα τους. Τοποθετείς τον εαυτό σου στους πίνακές σου; Και σε τι ρόλο;

Φιδάκια, αερόστατα, χήνες, κλπ είναι όλα αυτοπροσωπογραφικά.

- Υπάρχουν διαφορές στην προσέγγισή σου με ένα θέμα μες στο χρόνο;

Βεβαίως, γι αυτό και συχνά επανέρχομαι.

- «Στη σύγχρονη εποχή, το να τελειώνεις κάτι μοιάζει να είναι ο κύριος στόχος όλων. Στη φύση αντίθετα, το να τελειώνεις σημαίνει να πεθαίνεις» Ετσούρο Σότοο στα Νέα 24.08.07 στήλη Πρόσωπα του Γιώργου Αγγελόπουλου με τίτλο «τα μυστικά της πέτρας» σελ. 62. Ο Πικάσσο έλεγε «το να ολοκληρώνεις ένα έργο σημαίνει για το ζωγράφο και για το γλύπτη, κάτι ιδιαίτερα εξοργιστικό: Σημαίνει να του δώσεις τη χαριστική βολή! Για μένα, κάθε πίνακας είναι μία σπουδή. Λέω μέσα μου: κάποια μέρα θα τον τελειώσω, θα κάνω κάτι το ολοκληρωμένο. Μόλις όμως πάω να τον ολοκληρώσω, ο πίνακας μετατρέπεται σ' έναν άλλο πίνακα, και νομίζω ότι θα τον ξανακάνω από την αρχή. ... Αν υπήρχε μόνο μία αλήθεια, δεν θα ήταν δυνατόν να ζωγραφίσουμε εκατό πίνακες πάνω στο ίδιο θέμα.» Η Pina Bausch απαντούσε όταν την ρωτούσαν γιατί επαναλάμβανε τις παραστάσεις της μετά από καιρό ότι «δεν επαναλαμβάνω, απλώς προσπαθώ ξανά». Η «Σαλώμη» είναι ένα θέμα στο οποίο επανέρχεσαι συχνά. Γιατί αυτή η εμμονή; Είναι μυθολογική, μουσική, ψυχολογική; Τι είναι η «Σαλώμη» για σένα;

Για μένα δεν είναι η ολοκλήρωση ενός έργου η χαριστική βολή. Το ίδιο έργο είναι η σφαίρα που διεκδικεί την ανεξαρτησία της. Όσο για τη «Σαλώμη» του Όσκαρ Γουάιλντ εκφράζει το παιχνίδι με τον έρωτα και τη ζωή, «επί ποινή θανάτου».

- Έχεις μελετήσει την όπερα Σαλώμη; Την έχεις τραγουδήσει ποτέ σε κοινό;

Όταν βρισκόμουν στο χώρο του κλασσικού τραγουδιού, μια από τις όπερες που γνώριζα όλους τους ρόλους ήταν η «Σαλώμη» του Ρίχαρντ Στράους (μεταφορά στη μελοδραματική σκηνή του Γουάιλντ). Να σημειώσω επίσης ότι τραγουδώντας τον τελικό μονόλογο αυτής της Όπερας (schlussgesang) έγινα το 1976 δεκτή στην Κρατική Όπερα της Βιέννης.

- Πως επιλέγεις τα στοιχεία που μπαίνουν κάθε φορά στον πίνακα; Πως εξελίσσεται η Σαλώμη ως θέμα στον καλλιτεχνικό σου χρόνο;

«Εκμεταλλεύομαι» το τυχαίο, τους ήρωες που αντιπροσωπεύουν ιδιότητες-καταστάσεις και το παιχνίδι ανάμεσά τους. Στο «τυχαίο» εντάσσεται και η καθημερινότητα. Αν π.χ. πίνω τσάι, θα υπάρχει στον πίνακα μια τσαγιέρα!

- Τι σημαίνει για σένα αφηγούμαι; Τι είναι η αφήγηση στην τέχνη;

«Παρηγοριά στον άρρωστο, όσο να βγει η ψυχή του».

