

Βαγγέλης Αθανασόπουλος

**«ΦΙΛΑ ΜΕ Μ' ΑΥΤΑ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΧΕΙΛΗ»:
Ο ΒΑΜΠΙΡΙΣΜΟΣ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗΣ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ**

Η Λογοτεχνία του Τρόμου και το σεξ

Η διάκριση ανάμεσα σε μια «υψηλή» και σε μια «λαϊκή» λογοτεχνία έχει πάψει να υφίσταται σε ό,τι αφορά στον προσδιορισμό του όρου «λογοτεχνία». Η αντίληψη της λογοτεχνίας ως του αποκορυφώματος του ανθρώπινου πολιτισμού συνεπάγεται ένα στένεμα του όρου που υπήρξε αποτέλεσμα μιας μετακίνησης από την υπερίσχυση περιγραφικών όρων σε όρους που εμφανίζονταν ως περιγραφικοί αλλά ήταν αξιολογικοί και οδήγησαν σε χαρακτηρισμούς και κωδικοποιήσεις όπως: δήθεν λογοτεχνία, υπολογοτεχνία, παραλογοτεχνία, μη-λογοτεχνία. Η διάκριση, όμως, ανάμεσα σε Υψηλή και σε Λαϊκή λογοτεχνία, πέρα από οποιαδήποτε αισθητική προκατάληψη, κρύβει και έναν πουριτανισμό που αναγνωρίζει στη λογοτεχνία μια λειτουργία που είχαν οι παραδοσιακές θρησκείες όσο βρίσκονταν στην ακμή τους. Η λειτουργία αυτή συνίσταται στην καλλιέργεια μιας υψηλής σοβαρότητας την οποία διδάχτηκαν μεταξύ τους οι λογοτέχνες και καθιέρωσαν πάνω στη βάση αυστηρών προδιαγραφών και ανάλογων κριτηρίων. Θεματοφύλακας αυτών των κριτηρίων έγινε η ιερή αδελφότητα των κριτικών, που προσπάθησαν να συστήσουν έναν Νέο Κανόνα που θα απέκλειε το λαϊκό, το χυδαίο, το κοινότοπο ή οποιοδήποτε άλλο αιρετικό λογοτεχνικό υλικό, στην περίπτωση κατά την οποία αυτό φαινόταν να γίνεται αποδεκτό από το ευρύ κοινό.

Ανάμεσα, όμως, σε αυτούς που συγκινούνται από τη Λαϊκή λογοτεχνία υπάρχουν πολλοί που ανταποκρίνονται θετικά και στην Υψηλή λογοτεχνία, υπάρχουν όμως και άλλοι που εκ πεποιθήσεως καταφεύγουν μόνο στην τελευταία. Τον λόγο πρέπει να αναζητήσουμε στο γεγονός πως η Λαϊκή λογοτεχνία αγγίζει κάποια επίπεδα ανταπόκρισης βαθύτερα και αρχαιότερα από εκείνα που διατηρούν διακρίσεις ανάμεσα στο διδακτικό και το απολαυστικό, το ωφέλιμο και το τερπνό, ή ανάμεσα στο Υψηλό και το Ταπεινό στη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα. Η παραπάνω διαπίστωση επιβεβαιώνεται με την εξέταση τριών ειδών ή υπο-γενών της Λαϊκής Λογοτεχνίας, απέναντι στα οποία

η επίσημη κριτική δείχνει περιφρόνηση ή και απέχθεια: τη Συναισθηματική Λογοτεχνία, τη Λογοτεχνία του Τρόμου και την Κλασική Πορνογραφία.

Από τα τρία είδη, η Λογοτεχνία του Τρόμου δίνει την εντύπωση πως αποτελεί τη μόνη λογοτεχνική φόρμα που μπορεί να υπερβεί και να αναιρέσει όλα τα συμβατικά όρια και σύνορα: όχι μόνο των φύλων και των γενών, αλλά ακόμη και τα εθνικά και τα ταξικά. Μια τέτοια λειτουργία θεωρητικά θα έπρεπε να έχουν οι διάφοροι τύποι της πορνογραφίας, αλλά αυτό δεν παρατηρείται στην πράξη, επειδή εκεί αναπαριστώνται φαντασιώσεις ανδρών, για παράδειγμα, και όχι γυναικών, ή απευθύνονται σε αναγνώστες ενός ορισμένου κοινωνικού ή μορφωτικού επιπέδου, ή, στην περίπτωση της εξειδικευμένης πορνογραφίας, απευθύνονται σε αναγνώστες με ιδιαίτερες σεξουαλικές αποκλίσεις.

Παρότι, όμως, η λογοτεχνία τρόμου έχει μια τέτοια αναιρετική λειτουργία των παραδοσιακών ορίων ή, αλλιώς, των ταμπού, υπήρξε πολύ επιφυλακτική έως και τη δεκαετία του 1970 απέναντι στο σεξ, και πιο συγκεκριμένα απέναντι στη ρεαλιστική απεικόνισή του. Σήμερα η σχετική εικόνα έχει ανατραπεί, σε σημείο που ένας από τους ικανότερους εκπροσώπους του είδους, ο Clive Barker, να δηλώνει πως στις δικές του ιστορίες τρόμου –ή σε εκείνες του Ramsey Campbell– οι νεκροί δεν γυρίζουν απλώς από τον τάφο τους, αλλά βγαίνουν από εκεί για να κάνουν σεξ.¹

Πολλά, ωστόσο, σημαντικά έργα που ανήκουν στη σχετική λογοτεχνική παράδοση δίνουν την εντύπωση πως αναπτύσσονται γύρω από μια κατάσταση καταπιεσμένης σεξουαλικότητας, η οποία είναι δυνατό να φτάσει στην έκφραση της απέχθειας για το ανθρώπινο σώμα. Η απέχθεια σε αυτές τις περιπτώσεις αποτελεί τη σκοτεινή –ή, για άλλους, τη φωτεινή– όψη μιας έντονης έλξης. Τη φοβία απέναντι στη σεξουαλικότητα υπηρετεί με τρόπο αφηγηματικά αποτελεσματικό και πολιτισμικά αντιπροσωπευτικό και ο *Δράκουλας* του Bram Stoker. Η φοβία του επικεντρώνεται στη γυναικεία σεξουαλικότητα –που έτσι ή αλλιώς ήταν ο φόβος και ο τρόμος των ανδρών–, αλλά και στην ομοφυλοφιλική σεξουαλικότητα.

Η ιδανική και η επίφοβη γυναίκα

Τις ανδρικές φοβίες απέναντι στη γυναικεία σεξουαλικότητα κατά

τον 19ο αιώνα αποκαλύπτει η τυπική εικόνα της ιδανικής γυναίκας, η οποία έχει πάρει σαφή μορφή στα μέσα του αιώνα.² Θεμελιώδες στοιχείο αυτής της εικόνας, από το οποίο απορρέουν άλλα βασικά χαρακτηριστικά, αποτελεί η περιστολή της τάσης της γυναίκας για φυσική άσκηση και απόλαυση λειτουργιών που έχουν σχέση με το φύλο της –με μόνη εξαίρεση τη μητρότητα που προβάλλεται ως η κύρια έως και αποκλειστική λειτουργία της γυναίκας.

Η αποδέσμευση των φυσικών τάσεων της γυναίκας θεωρείται εξαιρετικά επίφοβη για το σύστημα αξιών μιας κοινωνίας που χαρακτηρίζεται από ανδρικό σωβινισμό, και ένα από τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την αποτροπή αυτής της αποδέσμευσης είναι η ένταξη και τοποθέτηση της μητρότητας σε μια υψηλή θέση μέσα στην ανδροκεντρική κλίμακα αξιών. Πίσω από αυτή την τακτική κρύβεται η πεποίθηση πως τα μητρικά καθήκοντα αποτελούσαν το μόνο μέσο συγκράτησης και ανάσχεσης της φυσικής τάσης της γυναίκας προς το κακό. Έργο της γυναίκας έπρεπε να είναι η διαφύλαξη της οικογενειακής εστίας, η διατήρηση και προστασία μέσα σε αυτήν των ελασσόνων ηθικών αξιών, η περίθαλψη της ψυχής του άνδρα που γυρνά στο σπίτι μετά από τις κοινωνικές μάχες. Η διάδοση τέτοιων απόψεων διαμόρφωσε μια αντίληψη της ιδανικής γυναίκας, που ονομάστηκε «η λατρεία της γυναίκας ως οικιακής μοναχής».

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της εικόνας της ιδανικής γυναίκας ήταν εκείνο της σωματικής αδυναμίας που ήταν δυνατό να φτάνει στο σημείο της αναπηρίας. Για πολλούς η αδυναμία της συζύγου των έφτασε στο σημείο να αποτελεί –ενώπιον των ανθρώπων αλλά και του Θεού– ένδειξη της σωματικής και πνευματικής αγνότητάς της, ενώ η ασυνήθιστη σωματική ρώμη αλλά συχνά και η φυσιολογική σωματική υγεία μιας γυναίκας συσχετιζόταν με επικίνδυνες ανδρικές συμπεριφορές, και η υγιής εθεωρείτο πιθανό να είναι μια «αφύσικη» γυναίκα: οι επί της γης άγγελοι έπρεπε να είναι αδύναμοι, ασθενικοί, αναξιοπαθούντες και αβοήθητοι.

Στα λογοτεχνικά έργα της εποχής βλέπουμε πως η μόνη μοίρα των γυναικών χαρακτήρων είναι ή ο γάμος ή ο θάνατος. Ο γάμος παρουσιάζεται ως ο προορισμός τους, και κάθε προσπάθεια να ξεφύγουν από αυτόν ισοδυναμεί με τον εξοστρακισμό τους από την κοινωνία: οι γυναίκες που κινούνται έξω από τον χώρο τους ως συζύγων στιγματίζονται, ενώ οι παντρεμένες που προσπαθούσαν να έρθουν σε ενεργό επαφή με τον κόσμο θεωρούνταν ως «εγκαταλειμμένες». Πρώτη δυνατότητα στη μοίρα μιας γυναίκας είναι, επομένως, ο γάμος· αν όμως

η γυναίκα δεν έχει μια τέτοια «καλή» τύχη, τότε αυτό που της απομένει είναι η δεύτερη δυνατότητα: ο θάνατος.

Προς το τέλος, όμως, του 19ου αιώνα, οι ελπίδες των ανδρών να μετατρέψουν τη γυναίκα τη γήινη σε μια ιδανική γυναίκα, σε μια Εύα του κήπου της Εδέμ, πριν από την πτώση των πρωτοπλάστων, είχαν διαψευστεί. Με τον τρόπο αυτόν η δυιστική σκέψη του τέλους του 19ου αιώνα (του περιφήμου *fin de siècle*), παράλληλα με την εικόνα της ιδανικής γυναίκας έπλασε το αντίθετό της: τη μοιραία γυναίκα, τη *femme fatale*. Τυπικές εκδοχές του διπόλου είναι η παρθένος και η πόρνη, η αγία και η γυναίκα βρυκόλακας. Ο πρώτος πόλος αντιστοιχεί στη γυναίκα που ανήκει αποκλειστικά σε έναν άνδρα, ενώ ο δεύτερος σε εκείνη που αρνείται τα δικαιώματα ιδιοκτησίας του άνδρα, και κινείται πολυγαμικά με κίνητρο τη φυσική απόλαυση και κριτήριο την ικανοποίηση της ερωτικής επιθυμίας.³

Χαρακτηριστική είναι η αντίληψη του αμερικανού συγγραφέα ενός δημοφιλούς στο μεσοπόλεμο οδηγού για ευτυχημένο έγγαμο βίο.⁴ Σύμφωνα με αυτόν, μια σύζυγος που είναι ικανοποιημένη με περιστασιακές επαφές που δεν ξεπερνούν τη μία φορά στις δύο εβδομάδες, ή στις δέκα μέρες, είναι σχετικώς λογική στις απαιτήσεις της και πρέπει να θεωρηθεί κανονική (*normal*). Αντίθετα, η σύζυγος που είναι υπερσεξουαλική αποτελεί μεγάλο κίνδυνο για την υγεία ή και για τη ζωή του άνδρα της. Αυτήν, γράφει ο αμερικανός συγγραφέας, μπορούμε να την αποκαλούμε βρυκόλακα με την κυριολεκτική σημασία, επειδή όπως ο βρυκόλακας ρουφάει το αίμα των θυμάτων του την ώρα που αυτά κοιμούνται, έτσι και η γυναίκα βρυκόλακας απομυζά τη ζωή και εξαντλεί τη ζωτικότητα του αρσενικού συντρόφου της –ή θύματος.

Ο *Δράκουλας* του Bram Stoker αποτελεί σημαντική μαρτυρία της δυιστικής αντίληψης για τη γυναίκα. Από τη διπλή αντιθετική εικόνα της γυναίκας θα επιμείνω περισσότερο στο διαβολικό της μέρος, επειδή σε αυτό αποκαλύπτεται ο πόλεμος εναντίον της Νέας Γυναίκας η οποία αμφισβητεί το ανδρικό στερεότυπο της ιδανικής γυναίκας, διαψεύδοντας με τρόπο θεαματικό τις ανδρικές ελπίδες και απειλώντας ένα εφησυχαστικό σύστημα αξιών.

Το βαμπίρ της εκφυλιστικής πολυγαμίας

Στο μυθιστόρημα του Stoker συνδυάζονται τα στοιχεία του ανδρι-

κού οράματος για την εξελικτική δυνατότητα της γυναίκας, αλλά και οι αντίστοιχες φοβίες σχετικά με τις εκφυλιστικές τάσεις της. Ο συνδυασμός των δύο αντιλήψεων ή στάσεων απέναντι στη γυναίκα ίσως σήμερα δίνει την εντύπωση πως αντιστοιχεί στη δομή της φαντασίας του συγγραφέα ή πως στοιχειοθετεί τη συμβολική δομή του έργου. Αν, όμως, ο συνδυασμός αυτός εξεταστεί μέσα στο ιστορικό πλαίσιο των ιδεολογικών συμφραζομένων, γίνεται φανερό πως αυτό που σήμερα εμφανίζεται ως μια δυσιστική (έως και μανιχαϊστική) συμβολισμική οργάνωση του έργου, αποτελεί απλώς αναφορά σε κάτι που αποτελούσε για την εποχή εκείνη μια τρέχουσα αλήθεια.

Από την άποψη αυτή, το μυθιστόρημα του Stoker, παρά την έντονη παρουσία του υπερφυσικού, αποκτά μια διάσταση ρεαλιστική, εφόσον αναπαριστά με τρόπο φυσικό έως και αφελή τα περί γυναικών ιδεολογήματα της εποχής του.⁵ Την άποψη αυτή ενισχύει και το γεγονός πως ο συγγραφέας θέλει να δείχνει ενημερωμένος σχετικά με τις πιο σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις –αν και αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως ένα πραγματολογικό ή και ορθολογικό αντίβαρο στον μεταφυσικό χαρακτήρα του έργου. Ο Stoker δεν υπήρξε συγγραφέας ιδιαίτερης αφηγηματικής ικανότητας ή οξείας κοινωνικής αντίληψης, και αποτελούσε τυπικό δείγμα ενός μορφωμένου μέσου εκπροσώπου της μεσαίας τάξης. Αυτό, όμως, του έδωσε τη δυνατότητα να εκφράζει, με τρόπο συνεπή και με μια αφήγηση καθόλου επαγωγική αλλά σαφώς οπτικοποιημένη, την κυρίαρχη κοινωνική φαντασία, δημιουργώντας έτσι ένα έργο που επρόκειτο να αποτελέσει ένα βιβλίο αναφοράς για την αντιφεμινιστική ιδεολογία του ανατέλλοντος 20ού αιώνα.

Ο πρωταγωνιστής, βεβαίως, του μυθιστορήματος, που είναι και ο βασικός φορέας του κακού, είναι άνδρας, αλλά ο κόσμος μέσα στον οποίο δρα είναι ένας κόσμος γυναικών, ένας κόσμος μέσα στον οποίο μαίνεται η μάχη ανάμεσα στο αγγελικό και στο δαιμονικό, ανάμεσα στον «εκπολιτισμό» και στον αταβισμό της γυναίκας.⁶ Ο Δράκουλας εκπροσωπεί ένα ζώωδες παρελθόν· η διαμονή του στη μυστηριώδη ανατολική περιφέρεια της Ευρώπης επιβεβαιώνει αυτή τη σημασία. Αυτό γίνεται φανερό και από το ταξίδι του Τζόνathan Χάρκερ προς τα ανατολικά, το οποίο μέσα από πολλά στοιχεία αποδεικνύεται πως είναι ένα ταξίδι προς ένα σκοτεινό ανθρώπινο παρελθόν, όπου στον πρωτογονισμό των ανθρώπων αντιστοιχούσε ο απειλητικός χαρακτήρας του φυσικού περιβάλλοντος:

«Σε λίγο βρεθήκαμε περιστοιχισμένοι από δέντρα που κάθε τόσο έκλειναν σαν αψίδα πάνω από το δρόμο, ώσπου σχημάτιζαν ένα κανονικό τούνελ. Ύστερα είδα πάλι μεγάλους αγριωπούς βράχους που μας έκλειναν και από τις δύο μεριές. Παρότι ήμασταν προφυλαγμένοι, ο άνεμος ακουγόταν να σφυρίζει και να βογγά περνώντας μέσα από τους βράχους, και όσο τρέχαμε χτυπούσαν μεταξύ τους τα κλαδιά των δέντρων».

Τον πρωτογονικό χαρακτήρα συμπληρώνει και η φυσική παρουσία, και πιο συγκεκριμένα το πρόσωπο του Δράκουλα, το οποίο παραπέμπει στα χαρακτηριστικά ενός σάτυρου: φουσκωτά ρουθούνια, φρύδια τεράστια και σμιχτά, με πυκνές και σγουρές τρίχες, χείλη εντυπωσιακά κόκκινα, αυτιά μυτερά στην κορυφή, πηγούνι φαρδύ, χέρια φαρδιά και τραχιά, με κοντόχοντρα δάχτυλα και με τρίχες στη μέση της παλάμης.

Αυτός, λοιπόν, ο φορέας του κακού, αντιπροσωπεύει μια κατάσταση του ανθρώπου που ανήκει σε ένα μακρινό παρελθόν της ανθρωπίνης ιστορίας. Εκτός, όμως, από την πολιτισμική ηλικία του που είναι πολύ μεγάλη, και η βιολογική του ηλικία αριθμεί μερικούς αιώνες, αλλά κατορθώνει να διατηρείται στη ζωή και να αναζωογονείται τρεφόμενος από το αίμα νεαρών γυναικών: με τον τρόπο αυτόν ο συγγραφέας δηλώνει έμμεσα πως το ζωώδες παρελθόν εξακολουθεί να είναι ζωντανό μέσα στο αίμα των γυναικών! Όταν αυτός ο δαίμονας της αιμάτινης ακολασίας μετακομίζει στην Αγγλία, καταφεύγει και πάλι σε νεαρές γυναίκες, βάζοντας έτσι σε δοκιμασία την εξελικτική εικόνα της γυναίκας. Πραγματικά, κανένας άνδρας δεν υπάρχει ανάμεσα στα θύματα του βρυκόλακα, ούτε καν ο Χάρκερ που βρέθηκε τόσο πολύ κοντά του. Από την άποψη αυτή, ο Δράκουλας κατ' αρχάς εμφανίζεται να έχει ετεροφυλοφιλικές τάσεις, οι οποίες όμως, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, σε μια πιο προσεκτική εξέταση αποκαλύπτουν μια ομοφυλοφιλική φοβία που χαρακτήριζε τη βικτοριανή εποχή.

Οι δύο γυναίκες τις οποίες βάζει ως στόχο ο Δράκουλας, είναι η Λούσυ Γουέστερνα και η Μίνα Μάρεϋ. Από αυτές η πρώτη αντιπροσωπεύει τη διάψευση και η δεύτερη την επαλήθευση της ανδρικής εικόνας για την ιδανική γυναίκα. Η μοιραία κατάληξη της Λούσυ μετά τη συνάντησή της με τον βρυκόλακα, προετοιμάζεται από πολύ πριν μέσα από τη διακριτική παρουσίαση κάποιων εκφυλιστικών τάσεων που χαρακτηρίζουν τη Νέα γυναίκα: η διαδοχική –και μέσα σε μικρό

χρονικό διάστημα– γνωριμία της με τρεις άνδρες, τον Άρθουρ Χόλμγουντ, τον Τζον Σιούαρτ και τον Αμερικανό Κουίνσυ Μόρις, τους οποίους και ερωτεύεται! Σε μια –ομολογουμένως χαριτωμένη– έκφραση απορίας σχετικά με τα επικρατούντα ήθη, η Λούσυ οδηγείται από τον συγγραφέα σε μια ομολογία των πολυγαμικών, εκφυλιστικών ενστίκτων της, διερωτώμενη *«Γιατί δεν επιτρέπουν στα κορίτσια να παντρεύονται τρεις ή όσους θέλουν άντρες, και έτσι να γλυτώνουμε από όλες αυτές τις περιπλοκές»*. Αμέσως μετά παραδέχεται πως δεν πρέπει να λέει τέτοια πράγματα, επειδή αυτά είναι αιρετικά, αλλά έχει ήδη δείξει πως θα γίνει το πρώτο θύμα της εξ ανατολών προερχόμενης ακολασίας του αίματος.

Ο Stoker παρουσιάζει τη Λούσυ να πραγματοποιεί τους πολλούς γάμους της, αλλά σε συμβολικό επίπεδο. Αυτό συμβαίνει όταν, για να τη σώσει από το θάνατο στον οποίο την οδηγεί η ανικανοποίητη δίψα του κόμη, ο γιατρός Βαν Χέλσινγκ επιχειρεί μεταγγίσεις αίματος από τους τρεις άνδρες που αγαπά. Ο συγγραφέας δεν αφήνει αμφιβολίες για το γεγονός πως αυτές οι μεταγγίσεις ισοδυναμούν με μια σεξουαλική ένωση ανάμεσα στη Λούσυ και στους αιμοδότες. Πρώτος έρχεται –δικαιωματικά, μια και είναι ο επίσημος μνηστήρας– ο Άρθουρ: *«Είσαι ένας άντρας, και ακριβώς ένας άντρας είναι αυτό που χρειαζόμαστε»*, του λέει ο Βαν Χέλσινγκ, *«για να μεταφέρουμε από τις γεμάτες φλέβες του ενός στις άδειες φλέβες που λαχταρούν γι' αυτόν»*. Καθώς γινόταν η μετάγγιση, η ζωή ξαναγυρνούσε στα μάγουλα της Λούσυ, και το πρόσωπο του Άρθουρ γινόταν ωχρο από την αφαίμαξη, αλλά ταυτόχρονα έλαμπε από αφοσίωση. Μετά τη μετάγγιση, ο Άρθουρ είναι καταβεβλημένος, και ο γιατρός επιτρέπει στον γενναίο εραστή (brave lover) της Λούσυ να της δώσει ένα ακόμη φιλί (πριν από τη μετάγγιση τον είχε αφήσει να της δώσει το πρώτο).

Όταν ο βρυκόλακας θα πιει το αίμα του Άρθουρ μέσα από τις φλέβες της Λούσυ, ο γιατρός θα αναγκαστεί να ζητήσει το αίμα του άλλου αγαπημένου της, του Σιούαρτ. Και η δεύτερη συμβολική σεξουαλική ένωση πετυχαίνει, εφόσον η Λούσυ αναζωογονείται και ταυτόχρονα ο δότης δοκιμάζει την εκστατική εμπειρία της ροής του δικού του αίματος μέσα στις φλέβες της αγαπημένης του, δηλαδή δοκιμάζει την έκσταση του ικανοποιημένου εραστή: *«Κανείς άντρας δεν γνωρίζει, παρά μόνο από τη στιγμή που θα το ζήσει, τι σημαίνει να αισθάνεται το ίδιο του το αίμα να χύνεται στις φλέβες της γυναίκας που αγαπά»*. Ο γιατρός προσπαθεί να τον ηρεμήσει, ζητώντας από αυτόν να ορκιστεί πως δε θα αναφέρει τίποτα στον Άρθουρ, επειδή αυτό θα

τον έκανε να ζηλέψει.

Ο βρυκόλακας, όμως, εξαντλεί το αίμα και του δεύτερου εραστή. Πριν εμφανιστεί ο τρίτος αγαπημένος της για να δώσει και αυτός το αίμα του, η Λούσου χρειάζεται επειγόντως και νέο αίμα. Το κενό έρχεται να καλύψει ο Βαν Χέλσινγκ, τον οποίο η Λούσου, όπως μαθαίνουμε από το ημερολόγιό της, βλέποντας τις προσπάθειές του για να την κρατήσει στη ζωή, έχει αρχίσει να συμπαθεί: «Αγαπώ πραγματικά αυτόν τον αξιαγάπητο Δρ. Βαν Χέλσινγκ» («I quite love that dear Dr. Van Helsing»). Και σε αυτήν, λοιπόν, τη μετάγγιση μπορούμε να δούμε έναν καλυμμένο έμμεσο σεξουαλικό συμβολισμό.

Είναι πολύ χαρακτηριστικό το γεγονός πως όταν η Λούσου χρειάζεται και πάλι αίμα, μια και ο βρυκόλακας συνεχίζει τη δραστηριότητά του, ο γιατρός απελπίζεται, επειδή δεν ξέρει πλέον σε ποιον να καταφύγει για νέο αίμα. Δεν διαφεύγει της προσοχής του ότι υπάρχουν γύρω τους γυναίκες εύρωστες που θα μπορούσαν να δώσουν αίμα, αλλά παρότι η Λούσου βρίσκεται στα πρόθυρα του θανάτου, φαίνεται πως δεν είναι διατεθειμένος να ανατρέψει την ευπρέπεια του ετεροσεξουαλικού χαρακτήρα της μετάγγισης, τον οποίο έως εκείνη τη στιγμή είχε διατηρήσει με αυστηρότητα. Η δικαιολογία που επικαλείται είναι πολύ ισχυρή: «Φοβάμαι να εμπιστευτώ αυτές τις γυναίκες, ακόμη και στην περίπτωση που θα είχαν το θάρρος να δώσουν αίμα». Τότε ακριβώς εμφανίζεται ο Κουίνσυ Μόρις. Ο γιατρός ενθουσιάζεται: «Το αίμα ενός γενναίου άντρα είναι το καλύτερο πράγμα που χρειάζεται πάνω στη γη μια γυναίκα όταν βρίσκεται σε δύσκολη θέση. Και συ είσαι ένας άντρας, χωρίς αμφιβολία».

Με αυτή την τέταρτη μετάγγιση πραγματοποιείται –σε συμβολικό επίπεδο, με το αίμα σαν σύμβολο του σπέρματος– η ευχή της Λούσου για τόσους άντρες όσους μια κοπέλα θα ήθελε. Προς αυτόν τον συμβολισμό μάς κατευθύνει ο συγγραφέας με τη δήλωση που κάνει αργότερα ο Άρθουρ, ο οποίος χωρίς να γνωρίζει πως και οι φίλοι του είχαν μοιραστεί με αυτόν την εμπειρία της ικανοποίησης της ανάγκης της μνηστής του για «αίμα», λέει πως μετά την μετάγγιση αισθάνθηκε πως αυτός και η Λούσου είχαν παντρευτεί, και πως αυτή ήταν η γυναίκα του στα μάτια του Θεού. Η δήλωση αυτή κάνει τον Βαν Χέλσινγκ να παρατηρήσει πως, σε αυτή την περίπτωση, η γλυκιά κόρη είναι πολύγαμη, μια και έχει τέσσερις άνδρες!

Η τελετουργική θανάτωση της Νέας Γυναίκας

Η πολυγαμία αποτελεί το βασικό στοιχείο ταυτότητας της Λούσου ως Νέας Γυναίκας. Η ταυτότητα αυτή στη συνέχεια εξωθείται από τον συγγραφέα στα όρια ενός ζωώδους πρωτογονισμού: η Λούσου, έχοντας απορροφήσει το αίμα/σπέρμα τεσσάρων ανδρών, με τον θάνατό της μετατρέπεται σε μια φρικτή γυναίκα που την επιθυμία της για αίμα ικανοποιεί με μικρά παιδιά. Με τον τρόπο αυτόν, η απάρνηση της μητρότητας που προπαγανδιζόταν από τις εκπροσώπους των φεμινιστικών κινημάτων παρουσιάζεται από τον Stoker μέσα από μια φρικαλέα ανατροπή του φυσικού ρόλου της γυναίκας: η Λούση, αντί να παντρευτεί τον Άρθουρ, εκτρέπεται σε μια πολυγαμική δραστηριότητα, και αντί να αποκτήσει παιδιά, πίνει το αίμα μικρών παιδιών.

Η σκηνή της συνάντησης με τη Λούσου καθώς και της θανάτωσής της επαληθεύει και συνοψίζει τις παραπάνω εκτιμήσεις. Όταν οι τέσσερις «σύζυγοι» αποφασίζουν να καταστρέψουν το τέρας στο οποίου τη δημιουργία συνέβαλαν ενδίδοντας στον πόθο της για αίμα, βρίσκονται μπροστά σε ένα γυναικείο πλάσμα που αντί γλυκύτητας είχε μια άκαρδη σκληρότητα, η αγνότητά της είχε γίνει πρόστυχη λαγνεία, τα χείλη της ήταν κατακόκκινα από φρέσκο αίμα που έσταζε από το πηγούνι της, τα μάτια της ήταν εκείνα της Λούσου αλλά με έκφραση αμαρτωλή, με μια ακόλαστη λάμψη. Το πρόσωπό της συσπάστηκε από ένα ηδονικό χαμόγελο, και με μια αδιάφορη κίνηση πέταξε κάτω ένα μικρό παιδί με ανοιγμένο λαιμό που έως εκείνη τη στιγμή το έσφιγγε μανιασμένα στο στήθος της γρυλίζοντας σαν ζώο. Τα συναισθήματα των ανδρών της αλλάζουν: «Ό,τι απόμεινε από την αγάπη μου έγινε μίσος και αποστροφή. Αν χρειαζόταν να την σκοτώσω εκείνη τη στιγμή, θα το 'κανα με άγρια χαρά», γράφει ο Σιούαρτ στο ημερολόγιό του. Παρακάτω ο ίδιος γράφει: «Στην καρδιά μου, όμως, δεν υπήρχε πια αγάπη, παρά μόνο αηδία». Ο Άρθουρ, επίσης, τραβιέται και κρύβει το πρόσωπό του, όταν η Λούσου ράθυμα κι έκφυλα τον πλησιάζει με ανοιχτή αγκαλιά και λάγνο χαμόγελο.

Η τελευταία πράξη στο δράμα της διατάραξης και της αποκατάστασης της ανδρικής εικόνας της ιδανικής γυναίκας παίζεται με τη σκηνή της θανάτωσης της Λούσου. Οι τέσσερις ανοίγουν τον τάφο της και τη βρίσκουν ξαπλωμένη, με μυτερά δόντια, ματοβαμμένο αισθησιακό στόμα, μια σαρκική αλλά άψυχη υπόσταση. Ο Άρθουρ ακουμπά την αιχμή της μεγάλης σφήνας πάνω στην καρδιά της και με το σφυρί τη χτυπά με όλη του τη δύναμη:

«Το πλάσμα μες στο φέρετρο συσπάστηκε, κι από τ' ανοιχτά κόκκινα χείλη βγήκε μια φρικτή κραυγή που τους πάγωσε το αίμα. Το κορμί έτρεμε ολόκληρο, σφάδαζε και τινάζοταν σπασμωδικά. Τ' άσπρα μυτερά δόντια έσφισαν τόσο που έκοψαν τα χείλη και το στόμα σκεπάστηκε από κόκκινο αφρό. Ο Άρθουρ, όμως, δεν δέλιασε ούτε για μια στιγμή. Έμοιαζε με τη μορφή του Θωρ καθώς το χέρι του που δεν έτρεμε σηκωνόταν κι έπεφτε χώνοντας όλο και βαθύτερα τη λυτρωτική σφήνα, και το αίμα από την ξεσκισμένη καρδιά ξεχύλισε και χυνόταν παντού γύρω. Το πρόσωπό του είχε μαρμαρώσει κι έμοιαζε ν' ακτινοβολεί από το υψηλό καθήκον που το φώτιζε».

Ο Άρθουρ, διακορεύοντας την άπιστη καρδιά της μνηστής του, γίνεται ο εκτελεστής του βαμπίρ της εκφυλιστικής πολυγαμίας. Η πράξη αυτή αποτελεί την άσκηση ενός καθήκοντος που απορρέει από το δικαίωμα του άνδρα για καταστολή των ζωδών ορέξεων της γυναίκας. Γι' αυτό, όταν η τιμωρία ολοκληρώνεται και η ανδρική τάξη των πραγμάτων αποκαθίσταται, το πρόσωπό του φωτίζεται από μια χαρούμενη λάμψη. Αλλά και η Λούσυ, μετά την τελετουργική θανάτωσή της, μπαίνει ξανά κάτω από τον αδρικό έλεγχο και ξαναγυρνά στην κατάσταση της γλυκιάς και αγνής θηλυκότητας:

«Μέσα στο φέρετρο δεν κοιτόταν πια το φριχτό Πράγμα που τόσο είχαμε φοβηθεί και σιχαθεί ώστε το έργο της εξόντωσής του να θεωρείται προνόμιο για κείνον που θα επιφορτιζόταν μ' αυτό, αλλά η Λούσυ όπως την είχαμε δει στη ζωή της, με το πρόσωπο της ασύγκριτης γλυκύτητας και αγνότητας. Η αλήθεια είναι πως εκεί υπήρχαν, όπως τα είχαμε δει και όταν βρισκόταν στη ζωή, τα ίχνη της έγνοιας, του πόνου και της εξάντλησης. Ήταν όμως σημάδια που τ' αγαπούσαμε, επειδή φανέρωναν την αλήθεια της που ξέραμε. Ο καθένας ξεχωριστά και όλοι μαζί νιώσαμε πως η ιερή γαλήνη που απλωνόταν σαν τον ήλιο πάνω στο ρημαγμένο πρόσωπο και τη μορφή της δεν ήταν παρά ένας γήινος οϊωνός και σύμβολο της αιώνιας γαλήνης που επρόκειτο να βασιλέψει για πάντα».

Με την τελετουργική θανάτωση της Νέας Γυναίκας, η ανδρική δύναμη για την επιβολή (στις γυναίκες) της μονογαμίας μεταμορφώνει την πολυγαμική στρίγγλα σε ιδανικό πλάσμα της γυναικείας αρετής των μέσων του 19ου αιώνα: όχι στην παντρεμένη και μονογαμική γυναίκα (αφού αυτό δεν υπήρξε η επιλογή της Λούσυ), αλλά στη νεκρή

γυναίκα, που αποτελεί την εναλλακτική επιλογή της στην οποία, επίσης, δεν συμμορφώθηκε.

Η διάσωση της «εκπολιτισμένης» γυναίκας

Ο Stoker δεν αρκείται στην παραδειγματική τιμωρία της αρχαϊκής γυναίκας, αλλά παρουσιάζει στο μυθιστόρημά του πολύ παραστατικά –και λιγότερο συμβολικά– και την εξισορροπιστική εικόνα της «εκπολιτισμένης» γυναίκας που την εκπροσωπεί η Μίνα Μάρεϋ. Η Μίνα δεν αντιτίθεται στον προορισμό της ως συνειδητά μονογαμικής συζύγου του Τζόναθαν Χάρκερ, ενώ παράλληλα είναι η βολική, χρήσιμη και πρόθυμη προσωπική γραμματέας του. Αυτό δεν σημαίνει πως δεν είναι μοντέρνα, όχι μόνο σε ό,τι αφορά στις τεχνολογικές καινοτομίες και εφευρέσεις (είναι πολύ γρήγορη δακτυλογράφος και σπουδαία στενογράφος), αλλά και στις κοινωνικές αντιλήψεις: γνωρίζει τις απόψεις της Νέας Γυναίκας, αλλά αναφέρεται σε αυτές αστεειευόμενη. Στη ημερολόγιό της διαβάζουμε:

«Η Λούσυ κοιμάται. Ακούω την απαλή ανάσα της. Τα μάγουλά της είναι πιο ρόδινα απ' ό,τι συνήθως κι έχει τόσο γλυκιά όψη! Αν ο κ. Χόλμγουρντ την ερωτεύτηκε στο σαλόνι, αναρωτιέμαι τι θα 'λεγε αν την έβλεπε τώρα. Κάποιες από τις «Νέες Γυναίκες» συγγραφείς κάποια μέρα θα ρίξουν την ιδέα ότι στους άντρες και τις γυναίκες θα πρέπει να επιτρέπεται να βλέπουν ο ένας τον άλλον κοιμισμένο πριν κάνουν πρόταση ή πριν τη δεχτούν. Υποθέτω, όμως, πως η Νέα Γυναίκα δεν θα ανέχεται στο μέλλον να δέχεται, αλλά θα κάνει την πρόταση η ίδια. Και θα το κάνει πολύ καλά, επίσης! Είναι κι αυτό μια παρηγοριά».

Μπορεί η Μίνα να είναι ταπεινά χρήσιμη, να μη συμεριζεται τις υπερβολές των σύγχρονων αμαζόνων, να είναι η τέλεια νοσοκόμος που περιποιείται τον Χάρκερ όταν καταφέρνει να δραπετεύσει από τον πύργο του Δράκουλα και να γυρίσει στην Αγγλία, να είναι –όπως όλοι οι ανδρικοί χαρακτήρες του μυθιστορήματος ομολογούν– μια «υπέροχη γυναίκα», αλλά δεν παύει να είναι μια γυναίκα, μια κόρη της Εύας, και να διατηρεί, όπως η ίδια παραδέχεται, «κάτι από τη γεύση του αρχικού εκείνου μήλου που παραμένει ακόμη μέσα στο στόμα μας». Είναι, επομένως, και η Μίνα επιρρεπής στο αταβιστικό, ζωώδες

παρελθόν, δηλαδή ένα πιθανό θύμα του Δράκουλα που μπαίνει στο υπονοδωμάτιό της την ώρα που αυτή βρίσκεται με τον Χάρκερ.

«Το φως του φεγγαριού ήταν τόσο δυνατό, που το δωμάτιο φωτιζόταν κι έβλεπες καθαρά παρόλες τις βαριές κουρτίνες. Στο κρεβάτι που βρισκόταν δίπλα στο παράθυρο ήταν ξαπλωμένος ο Τζόνathan Χάρκερ. Το πρόσωπό του ήταν κατακόκκινο κι ανάσαινε βαριά σαν να είχε πέσει σε λήθαργο. Γονατισμένη στην άκρη του κρεβατιού η λευκοντυμένη μορφή της γυναίκας του. Δίπλα της στεκόταν ένας ψηλός, λεπτός, μαυροντυμένος άντρας. Το πρόσωπό του ήταν στραμμένο αλλού και δεν φαινόταν, αλλά καταλάβαμε αμέσως πως ήταν ο Κόμης. Είδαμε ακόμη και την ουλή στο μέτωπό του. Με το αριστερό του χέρι κρατούσε και τα δύο χέρια της κυρίας Χάρκερ, κρατώντας τεντωμένους τους βραχίονες. Με το δεξί την είχε αρπάξει από τον αυχένα πιέζοντας το πρόσωπό της πάνω στο στήθος του. Το άσπρο της νυχτικό ήταν γεμάτο αίματα κι ένα λεπτό ρυάκι αίμα κυλούσε πάνω στο γυμνό στήθος του άντρα που φαινόταν μέσα από το σκισμένο ρούχο. Η στάση των δύο είχε μια τρομερή ομοιότητα με εκείνη ενός παιδιού που σπρώχνει το μουςούδι ενός γατιού μέσα σ' ένα δοχείο με γάλα για να το αναγκάσει να πιει».

Στη συνέχεια η Μίνα περιγράφει στον Άρθουρ, τον Κουίνσυ και τον Βαν Χέλσινγκ, οι οποίοι μπήκαν στο δωμάτιο και απομάκρυναν τον βρυκόλακα, πως συνέβησαν όλα αυτά.

«Μ' ένα κοροϊδευτικό χαμόγελο έβαλε το' να του χέρι στον ώμο μου και κρατώντας με γερά, γύμνωσε με τον άλλο τον λαιμό μου, λέγοντας: «Πρώτα να ξεδιψάσω λίγο μετά από τόση κούραση. Κάτσε φρόνιμα. Δεν είναι άλλωστε ούτε η πρώτη ούτε η δεύτερη φορά που οι φλέβες σου ικανοποιούν τη δίψα μου»! Τα 'χασα εντελώς, και το περίεργο είναι πως δεν ένιωθα τη διάθεση να τον εμποδίσω. Είναι κι αυτό νομίζω ένα μέρος απ' την τρομερή κατάρα που βαραίνει τα θύματά του μόλις τ' αγγίξει. Και τότε, Θεέ μου, Θεέ μου, λυπήσου με! Ακούμπησε τα βρωμερά του χείλη στον λαιμό μου! [...] Άνοιξε το πουκάμισο και με τα μακριά κοφτερά νύχια του έσκισε μια φλέβα στο στήθος του. Μόλις άρχισε να τρέχει το αίμα μού 'πιασε με το ένα χέρι σφιχτά τους καρπούς και με τ' άλλο με άρπαξε από τον αυχένα και πίεσε το στόμα μου στην πληγή αναγκάζοντάς με να πω λίγο απ' το –Θεέ μου, Θεέ μου! Τι έχω κάνει για ν' αξίζω μια τέτοια

μοίρα, εγώ που σ' όλη μου τη ζωή προσπάθησα να βαδίζω στο δρόμο της σεμνότητας και της αρετής;»

Με αυτή τη σκηνή ο Stoker παραπέμπει σε μια διαδεδομένη στο τέλος του 19ου αιώνα πεποίθηση, πως όταν μια γυναίκα γευθεί αίμα, είναι έτοιμη να γευθεί και το γάλα της επιθυμίας, και ότι μια τέτοια γευστική εμπειρία μπορεί να μετατρέψει μιαν αθώα και άπειρη γυναίκα σε μιαν αχόρταγη νυμφομανή. Για να σώσουν τη Μίνα από αυτή την εξέλιξη,⁷ για να διασώσουν την «εκπολιτισμένη» σύγχρονη γυναίκα από αυτή την οπισθοδρόμηση, οι τέσσερις άνδρες αποφασίζουν να καταδιώξουν τον Δράκουλα έξω από την Αγγλία, να τον κάνουν να γυρίσει και πάλι στο παρελθόν από το οποίο προήλθε, και να μπορέσουν να τον εξολοθρεύσουν στον χρόνο και τον τόπο της καταγωγής του. Η επιχείρηση στέφεται με επιτυχία, και το πολυγαμικό βάμπιρ θανατώνεται με τον αρμόζοντα τρόπο και από το αρμόδιο πρόσωπο: από έναν δικαίως οργισμένο μονογαμικό σύζυγο.

Η λανθάνουσα ομοερωτική επιθυμία ως τερατώδης ετεροφυλοφιλική σεξουαλικότητα

Εκτός από την αρκετά φανερή, όπως έχουμε δείξει, φοβία της γυναικείας σεξουαλικότητας, στο μυθιστόρημα του Bram Stoker υπάρχει σε λανθάνουσα μορφή μια φοβία της ομοφυλοφιλικής σεξουαλικότητας.⁸ Αυτή η φοβία είναι δυνατό να εντοπιστεί σε σκηνές στις οποίες εμφανίζεται μια ρευστότητα των ρόλων που παραδοσιακά παίζει από το ένα μέρος το ανδρικό και από την άλλη το γυναικείο γένος. Κάτι τέτοιο συμβαίνει στο επεισόδιο με τον Χάρκερ και τις τρεις αισθησιακές βρυκολάκισσες. Εκεί ο Χάρκερ εμφανίζεται να αποβάλλει τη σεμνοτυφία του –της οποίας μια εκδήλωση έχουμε με το σχολίο του σχετικά με το φόρεμα της ξενοδόχας της Χρυσής Κορώνας, που έκρινε πως κολλούσε στο σώμα της σχεδόν άσεμνα. Αποβάλλει, λοιπόν, τη σεμνοτυφία του και αφήνεται στην έντονη αλλά και ανησυχητική γοητεία των τριών γυναικών.

«Είχαν άσπρα και αστραφτερά δόντια που γυάλιζαν σαν μαργαριτάρια πίσω απ' τα κόκκινα σαν ρουμπίνια αισθησιακά χείλη τους. Υπήρχε κάτι σ' αυτές που με έκανε να νιώθω αμήχανα, κάποιον πόθο, και ταυτόχρονα κάποιον θανάσιμο φόβο. Ένιωσα στην καρδιά

μου μια πρόστυχη, φλογερή επιθυμία να με φιλήσουν μ' εκείνα τα κόκκινα χείλη. Δεν θα 'πρεπε να τα γράφω αυτά. Ίσως κάποτε τα δει η Μίνα και πληγωθεί. Είναι όμως αλήθεια. Ψιθύρισαν κάτι μεταξύ τους και μετά γέλασαν κι οι τρεις, μ' ένα γέλιο μουσικό, μαλαματένιο, αλλά και τόσο σκληρό που δεν φαινόταν ο ήχος να βγαίνει από τρυφερά χείλη. [...] Η Ξανθιά κοπέλα κούνησε το κεφάλι της φιλάρεσκα κι άλλες δύο την παρακίνησαν. Η μια είπε, «Εμπρός! Είσαι πρώτη, και μετά εμείς. Είναι η σειρά σου ν' αρχίσεις». Η άλλη πρόσθεσε, «Είναι νέος και γερός, έχει φιλιά για όλες μας». Έμεινα σιωπηλός κοιτάζοντας κάτω απ' τα βλέφαρά μου με μια εναγώνια ηδονική αναμονή. Η Ξανθιά προχώρησε κι έσκυψε πάνω μου έως ότου ένιωσα την ανάσα της στο πρόσωπό μου. [...] Φοβόμουν ν' ανοίξω τα μάτια, αλλά έβλεπα τα πάντα πίσω απ' τις βλεφαρίδες. Η Ξανθιά κοπέλα γονάτισε κι έσκυψε πάνω μου με σατανικό τρόπο. Είχε μια λάγνα αισθησιακότητα που με γοήτευε αλλά ταυτόχρονα μου ήταν αποκρουστική, και καθώς τέντωσε τον λαιμό της έγλυψε τα χείλη της όπως τα ζώα και είδα στο φως της σελήνης τη λάμψη στα υγρά κόκκινα χείλη και την κόκκινη γλώσσα καθώς έγλυψε τα άσπρα μυτερά δόντια. Όλο και χαμηλότερα έσκυβε το κεφάλι της καθώς τα χείλη της κατέβηκαν κάτω από το στόμα μου και το πηγούνι και έδειχναν έτοιμα να κολλήσουν στον λαιμό μου. [...] Μπορούσα να νιώσω το απαλό, τρεμουλιαστό άγγιγμα των χειλιών πάνω στην υπερευαίσθητη επιδερμίδα του λαιμού μου, και τις σκληρές άκρες δυο μυτερών δοντιών μόλις να με αγγίζουν και να μένουν ακίνητα. Έκλεισα τα μάτια μου με ηδονική έκσταση και περίμενα –περίμενα, με την καρδιά μου να χτυπά δυνατά».

Την ίδια ηδονική έλξη αισθάνεται και ο ηλικιωμένος, ορθολογιστής επιστήμονας, ο γιατρός Βαν Χέλσινγκ που διατηρεί σε κάθε στιγμή τη λογική και τον αυτοέλεγχό του, και που χάρη σε αυτές τις ικανότητές του αναδεικνύεται στη δύναμη εκείνη που μπορεί να αναμετρηθεί με το Κακό. Ακόμη και αυτός, όμως, όταν ανοίγει τους τάφους στο κάστρο του Δράκουλα, με σκοπό να εξουδετερώσει τις ακολούθους του, εκστασιάζεται μπροστά στην αισθησιακή ομορφιά τους.

«Μια κοπέλα κοιμόταν τον ύπνο του βρυκόλακα, και ήταν τόσο ζωντανή και γεμάτη αισθησιακή ομορφιά ώστε ένιωσα ρίγος [...] Χωρίς αμφιβολία, τα παλιά χρόνια που συνέβαιναν τέτοια πράγματα, πολλοί άντρες που ξεκίνησαν το έργο της εξολόθρευσης των

βαμπίρ, ένιωσαν να τους προδίδει πρώτα η καρδιά τους και μετά το νευρικό τους σύστημα. Καθυστερούσαν λοιπόν κι ανέβαλαν συνεχώς έως ότου τους υπνώτιζε η ομορφιά και η γοητεία της έκφυλης νεκροζώντανης. Και μετά έμεναν και περίμεναν έως το ηλιοβασίλεμα που ξυπνούσε η βρυκολακισμένη. Τότε η υπέροχη γυναίκα άνοιγε τα όμορφα μάτια της και τους κοιτούσε ερωτικά. Τα ηδονικά της χείλη προσφέρονταν για ένα φιλί, κι ο άντρας ένιωθε τις δυνάμεις του να τον εγκαταλείπουν. Έτσι έπεφτε ένα ακόμη θύμα στα δίχτυα του Βρυκόλακα. [...] Δεν χωράει αμφιβολία πως υπάρχει κάποια γοητεία, μια και με συγκινεί ακόμη και η απλή παρουσία αυτού του πλάσματος που κείται σ' ένα μνήμα φαγωμένο από τα χρόνια και τη σκόνη των αιώνων, μ' όλη την αηδιαστική οσμή που έχουν οι κρύπτες του Κόμη. Ναι, συγκινήθηκα –εγώ, ο Βαν Χέλσινγκ, παρ' όλη μου την αποφασιστικότητα και τα κίνητρα που τρέφουν το μίσος μου– καθυστερούσα άπραγος από τη φοβερή συγκίνηση που παρέλυε τις αισθήσεις μου κι έπνιγε την ψυχή μου. [...] Ίσως έφταιγαν οι αυπνίες που με βασάνιζαν τελευταία, ίσως η πνιγερή ατμόσφαιρα, πάντως δεν άντεχα άλλο. Βυθιζόμουν σ' έναν ύπνο μ' ανοιχτά μάτια, σαν μαγεμένος από μια γλυκιά έλξη».

Σε αυτές τις δύο περιπτώσεις ο Stoker κατορθώνει να κατευθύνει την ιστορία του προς τη διερεύνηση των ορίων της εμπειρίας, του ψυχολογικού χάους, της ερήμου των συγκινήσεων, του ψυχικού τραύματος και του κενού που μπορεί να ανοίξει η φαντασία και η φαντασίωση. Παρουσιάζει δυο λειτουργικούς χαρακτήρες της Λογοτεχνίας του Τρόμου, οι οποίοι έχουν την ικανότητα να βιώσουν ταυτόχρονα τον πόθο και το μίσος –στη μορφή της συναίσθησης καθήκοντος– ο ένας (ο Βαν Χέλσινγκ), και τον πόθο και τον φόβο ο άλλος (ο Τζόνθαν Χάρκερ). Η πιθανή κατάληξη της ερωτικής επιθυμίας στην αυθυπέρβαση και την αυτοκαταστροφή δεν καθορίζει μόνο το ερωτικό πάθος γενικώς, αλλά και το σεξ ειδικότερα. Η «αρχή της ηδονής» και η παρόρμηση για θάνατο αποτελούν τις δύο όψεις της μιας και μοναδικής δύναμης της ζωής ή για τη ζωή. Στην παραπάνω αλληλοσυμπλήρωση ανταποκρίνεται η σταθερή σχέση ανάμεσα στη σεξουαλικότητα και στον πόνο, καθώς και οι ομοιότητες ανάμεσα στη φαινομενολογία του οργασμού και σε εκείνη του πόνου. Ο σπασμός αποτελεί μια στιγμιαία διείσδυση στην κατάσταση του θανάτου, μια διείσδυση που έχει τη δυνατότητα της επιστροφής ξανά στη ζωή μαζί με μια συγκεχυμένη ανάμνηση από τη στιγμιαία εμπειρία του ηδονικού αφανι-

σμού.

Τον θάνατο, όμως, συνεπάγεται η ερωτική επιθυμία και με το γεγονός ότι αυτή περιέχει ένα στοιχείο ωμότητας που εκδηλώνεται με την ανάγκη της αφομοίωσης του αντικειμένου του πόθου. Η στιγμή του σπασμού ισοδυναμεί με την τραυματική εμπειρία της δύναμης που σκοτώνει, με τη διαφορά ότι αυτή η δύναμη δεν σταματά στο σώμα, αλλά το διαπερνά και φεύγει χωρίς να το καταστρέψει. Αυτή η αφομοίωση, στο επίπεδο της αφηγηματικής αναπαράστασης της σεξουαλικής πράξης, αντιστοιχεί σε έναν διαμελισμό/διάλυση και έναν φόνο/καταστροφή του ασθενέστερου όρου από το δίπολο της ισχυρής ερωτικής παρόρμησης.

Απέναντι στην εμπειρία του ηδονικού αφανισμού οι δύο χαρακτήρες του Stoker αντιδρούν στην αρχή με τον ίδιο τρόπο, αλλά με διαφορετική κατάληξη ως προς την ανάληψη του αυτοελέγχου τους. Η σχετική διαφορά δικαιολογείται από τα στοιχεία που δίνονται από τον συγγραφέα σχετικά με την ηλικία και τη διανοητική συγκρότησή τους, αλλά σύμφωνα με την ανάγνωση που επιχειρούμε, η διαφορά πρέπει να παραπέμπει στη μεγαλύτερη δύναμη αντίστασης του Βαν Χέλσινγκ, η οποία αρμόζει περισσότερο στην παραδοσιακή εικόνα που έχει φτιάξει ο άνδρας για τον εαυτό του: ο Βαν Χέλσινγκ δεν αφήνεται στη διαπέρασή του από τις εκμαυλίστριες γυναίκες, αλλά αντιδρά και πραγματοποιεί και σε αυτές τη δική του διορθωτική διείσδυση.

Ο Βαν Χέλσινγκ, λοιπόν, κατορθώνει να συνέλθει και να ξεφύγει από τη γοητεία ακούγοντας από μακριά τον σιγανό θρήνο της Μίνας, και έτσι δεν αφήνεται στη διαπέρασή του από τα θηλυκά βαμπίρ, αλλά αντίθετα συνεχίζει το έργο της εξολόθρευσής τους με τον πατροπαράδοτο τρόπο της διείσδυσης της σφήνας. Στην προηγούμενη, όμως, σκηνή, εκείνη του Χάρκερ με τις τρεις βρυκολάκισσες, βλέπουμε τον αρσενικό Χάρκερ να βιώνει και να απολαμβάνει μια «θηλυκή» παθητικότητα, και να περιμένει μια ηδονική διείσδυση από μια γυναίκα της οποίας η δαιμονική φύση απεικονίζεται σαν μια δύναμη που διαπερνά. Μια λιποθυμική επιθυμία για συντριπτική διαπέραση, από το ένα μέρος, και μια έντονη αποστροφή, από το άλλο μέρος, για τη δαιμονική σεξουαλική δύναμη που είναι εξουσιοδοτημένη να ικανοποιεί αυτή την επιθυμία, συνθέτουν τη θεμελιώδη κινητήρια δράση και συγκίνηση στον *Δράκουλα*. Η αμφισημία που προκαλείται από το επικείμενο φιλί του βρυκόλακα βρίσκει την πιο αισθησιακή της αναπαράσταση στην εικόνα του στόματος του βρυκόλακα, η οποία αποτελεί μια κεντρική και επανερχόμενη εικόνα μέσα στο μυθιστόρημα.

Το στόμα αποτελεί την κύρια περιοχή της ερωτικής εμπειρίας στον Δράκουλα. Αυτό το στόμα λειτουργεί με δύο τρόπους ή σημασίες, διαφεύδοντας με τον τρόπο αυτόν τον εύκολο διαχωρισμό ανάμεσα στο θηλυκό και στο αρσενικό. Αυτό συμβαίνει επειδή στην αρχή δελεάζει με ένα υποσχόμενο στόμιο, με μια υπόσχεση πορφυρής απαλότητας, αλλά αντί ενός οργάνου που δείχνει έτοιμο να δεχτεί τη διείσδυση, αυτό το στόμα επιφυλάσσει μια έκπληξη: η μαλακή σάρκα κρύβει ένα σκληρό οστό, τα απαλά κόκκινα χείλια αποκαλύπτουν ένα οστό έτοιμο να διεισδύσει. Με τον τρόπο αυτόν, το στόμα του βρυκόλακα ανατρέπει τον διαχωρισμό για τον οποίο αγωνίζονται ο Βαν Χέλσινγκ και οι συνεργάτες του, δηλαδή τον διαχωρισμό ανάμεσα στις κατηγορίες εκείνες του γένους, οι οποίες αντιστοιχούν σε έναν διεισδύοντα από το ένα μέρος, και σε μια που δέχεται τη διείσδυση από το άλλο μέρος, ή, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Βαν Χέλσινγκ, στους «γενναίους άντρες» και τις «καλές γυναίκες». Δεν πρέπει, επίσης, να ξεχνάμε πως αυτό το δίσημο στόμα δεν ανήκει μόνο στον Δράκουλα αλλά και σε γυναίκες βρυκόλακες.

Ο μύθος του μυθιστορήματος αναπτύσσεται γύρω από μια σεξουαλική απειλή: την απειλή της ανατροπής των ρόλων ανάμεσα στους δύο παράγοντες της διείσδυσης. Φορέας ή σύμβολο της απειλής είναι το στόμα του βρυκόλακα. Η απειλή αυτή στοιχειοθετείται προοδευτικά, καλλιεργείται, αλλά ποτέ δεν εκδηλώνεται, μια και τελικά ο Δράκουλας δεν δαγκώνει, δεν διαπερνά, δεν στραγγίζει το αίμα και δεν διαφθείρει κάποιον άνδρα. Το πιο πιθανό θύμα υπήρξε ο Τζόνθαν Χάρκερ που φιλοξενήθηκε στο κάστρο του, επειδή το ενδιαφέρον που δείχνει γι' αυτόν ο Δράκουλας, όπως αφήνει ο συγγραφέας να εννοηθεί, είναι αμφίσημο.

«Καθώς ο Κόμης έσκυψε πάνω μου και με άγγιξαν τα χέρια του, ανατρίχιασα χωρίς να το θέλω. Ίσως μύριζε η αναπνοή του, πάντως μ' έπιασε μια φοβερή ναυτία που παρ' όλες τις προσπάθειές μου δεν μπορούσα να κρύψω. Ο Κόμης φαίνεται πως το πρόσεξε και τραβήχτηκε λίγο, και μ' ένα θλιμμένο χαμόγελο που έδειξε ακόμη περισσότερο τα προεξέχοντα δόντια του ξανακάθισε στην άλλη πλευρά του τζακιού».

Άλλο σχετικό τεκμήριο αποτελεί το κλείσιμο της σκηνής με τις τρεις βامπίρ, όπου ο Χάρκερ έχει αφεθεί στην υπνωτιστική λαγνεία της ξανθιάς, και ενώ εκείνη είναι έτοιμη να του δώσει το φιλί της, ει-

σβάλλει ο Δράκουλας φωνάζοντας οργισμένος: «*Πώς τολμάτε να τον αγγίζετε; Πώς τολμάτε να τον αντικρύζετε αφού σας το έχω απαγορεύσει; Έξω όλες σας! Ο άνθρωπος αυτός μου ανήκει! [...] Η ξανθιά κοπέλα, μ' ένα φιλάρεσκο και αναιδές γέλιο, γύρισε και του αντιμίλησε: «Εσύ δεν έχεις αγαπήσει ποτέ· ποτέ!» [...] Τότε ο Κόμης γύρισε και κοιτάζοντάς με προσεκτικά στο πρόσωπο είπε ψιθυριστά: «Μπορώ κι εγώ ν' αγαπήσω· το ξέρετε κι οι ίδιες από το παρελθόν».*

Άλλη σκηνή με ανάλογο περιεχόμενο είναι εκείνη της δήθεν απελευθέρωσης του Χάρκερ από τον Δράκουλα: «*Γυρίσαμε σιωπηλοί στη βιβλιοθήκη, και μετά από ένα-δύο λεπτά πήγα στο δωμάτιό μου. Η τελευταία φορά που είδα τον Κόμη ήταν τη στιγμή που μου έστειλε ένα φιλί με το χέρι του, με μια κόκκινη λάμψη στα μάτια κι ένα χαμόγελο που θα το ζήλευε κι ο Ιούδας*».

Η ανικανοποίητη επιθυμία του Δράκουλα για έναν άντρα μεταστρέφεται σε μια πιο κόσμια ετεροσεξουαλική επιθυμία, όταν αυτός φτάνει στην Αγγλία. Με τη διαφορά πως πρόκειται για μια τερατώδη ετεροφυλοφιλική σεξουαλικότητα. Από την άποψη αυτή, είναι δυνατό να υποθέσουμε πως η λανθάνουσα ομοερωτική επιθυμία παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα με τη μορφή μιας τερατώδους ετεροφυλοφιλικής σεξουαλικότητας, αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο και μιαν άλλη φοβία –εκτός από εκείνη της γυναικείας σεξουαλικότητας– που στοιχειώνει το μυθιστόρημα του Stoker: τη φοβία της ομοφυλοφιλικής σεξουαλικότητας που ενοχλούσε τη βικτοριανή κοινωνία.

Παρ' όλην όμως την αποτροπή της ικανοποίησης της ομοερωτικής επιθυμίας, αυτή δεν εξαλείφεται εντελώς μέσα στο μυθιστόρημα, αλλά εξακολουθεί να υφίσταται μετατοπισμένη και καλυμμένη: το αίμα που πίνει ο Δράκουλας από τη Λούσυ είναι το αίμα τεσσάρων ανδρών. Οι γυναίκες δεν είναι γι' αυτόν παρά ένα διάμεσο, ενώ ο απώτερος σκοπός του αναφέρεται στους άντρες. Όταν ο Δράκουλας ξεφεύγει από μια παγίδα που του είχαν στήσει ο Βαν Χέλσινγκ και οι σύντροφοί του, φεύγοντας γυρίζει οργισμένος και τους λέει: «*Τα κορίτσια σας που όλοι σας αγαπάτε είναι κιόλας δικά μου, και μέσω αυτών εσείς και άλλοι θα γίνετε δικοί μου*». Εδώ ο Δράκουλας κάνει φανερή τη διαδικασία της υποκατάστασης, μέσω της οποίας οι γυναίκες γίνονται όργανο για τη μεσολάβηση και μετατόπιση μιας πιο άμεσης επαφής ανάμεσα σε άνδρες.

Η υπονόμηση και η υπεράσπιση των δυισμών

Στην αναμέτρηση ανάμεσα στον Δράκουλα και στον Βαν Χέλσινγκ, ανάμεσα στην οπισθοδρόμηση και στην εξέλιξη, στην αρχαϊκή, βαμπιρική υπέρβαση των ορίων των γενών και στη μοντέρνα, ιατρική, επιστημονική αποκατάστασή τους, αυτό που εμφανίζεται μέσα στο μυθιστόρημα να επικρατεί είναι, βεβαίως, το δεύτερο. Η επικράτηση εκδηλώνεται με τρόπο σαφή στο επίπεδο της σεξουαλικής επικυριαρχίας. Έτσι, αντί ο Δράκουλας να κερδίσει, όπως καυχήθηκε, τις γυναίκες που ανήκουν στους άνδρες της ομάδας του Βαν Χέλσινγκ, ο τελευταίος κατορθώνει με τη διορθωτική διείσδυση της σφήνας του να πάρει πίσω τις γυναίκες του Δράκουλα. Η ανάκτηση των γυναικών του Δράκουλα από το σύστημα που εκπροσωπεί ο Βαν Χέλσινγκ επιτυγχάνεται, επιφυλάσσοντας ή, πιο σωστά, επιβάλλοντας σε αυτές τη δεύτερη από τις δύο μοίρες κάθε γυναίκας: όχι πλέον τον γάμο, αλλά τον θάνατο.

Η κυριότερη ιδιότητα με την οποία ο γιατρός νομιμοποιείται να αντιμετωπίσει τον Δράκουλα, είναι εκείνη του υπερασπιστή και εγγυητή των παραδοσιακών δυισμών πάνω στους οποίους στηρίζονται οι βασικές παράμετροι μιας κοινωνίας: η θρησκεία, η επιστήμη, η φιλοσοφία –αλλά ακόμη και η τέχνη, ένα δείγμα της οποίας θα μπορούσε να αποτελέσει, με αρκετή επιείκεια, και το μυθιστόρημα του Stoker. Ανάμεσα στους δυισμούς που υπονομεύει ο Δράκουλας είναι εκείνος της ζωής και του θανάτου: ο βρυκόλακας δεν είναι ούτε νεκρός αλλά ούτε και ζωντανός, και αυτό προκαλεί λειτουργικά προβλήματα σε μια κοινωνία: στον γιατρό, τον νομικό και τον ιερέα. Η αναίρεση των συνόρων ανάμεσα στους νεκρούς και τους ζωντανούς δυναμιτίζει θεμελιώδεις κοινωνικές λειτουργίες και, μοιραία, ιδεολογικές δομές.

Ο παραδοσιακός, όμως, δυισμός που κατ' εξοχήν υπονομεύεται από τον Δράκουλα είναι ο σεξουαλικός, δηλαδή η διάκριση του όντος πάνω στη βάση του γένους, και η διαίρεση των ανθρώπων σε αρσενικούς και σε θηλυκούς. Τα όρια της παραπάνω διάκρισης ο Δράκουλας συσκοτίζει με τους τρόπους που επισημάνθηκαν προηγουμένως. Βασική εικόνα της αναίρεσης των ορίων αποτελεί το στόμα του βρυκόλακα και το φιλί του, που ξυπνώντας αμφίσημες επιθυμίες διαψεύδει τη διάκριση ανάμεσα στο θηλυκό και στο αρσενικό.

Η θεμελιακή, όμως, διάκριση τελικώς αποκαθίσταται με τη φαλλική διορθωτική επέμβαση/διείσδυση που πραγματοποιείται στη Λούσυ,

ενώ θα την άξιζε ο ίδιος ο Δράκουλας. Είναι χαρακτηριστικό πως ο τρόπος με τον οποίο αποκαθίσταται ο απειλούμενος σεξουαλικός δυισμός, είναι εξαιρετικά βίαιος όταν εφαρμόζεται στη Λούσυ (με τη διείσδυση στο στήθος με μια σφήνα που ήταν δυόμισυ έως τρεις ίντσες χοντρή και μακριά τρία περίπου πόδια, με το σώμα της να σφαδάζει και το αίμα να ξεχειλίζει από την ξεσκισμένη καρδιά και να χύνεται παντού). Σε ό,τι αφορά, όμως, τον ίδιο τον Δράκουλα που προκάλεσε όλη αυτή την απειλητική για τη δυιστική κοινωνία κατάσταση, η εξολόθρευσή του πραγματοποιείται με σχεδόν ανώδυνο τρόπο: δέχεται δυο ταυτόχρονες μαχαιριές, μια στον λαιμό και μια στο στήθος, από τον Χάρκερ και τον Μόρις αντίστοιχα, και αμέσως το σώμα του διαλύεται σε σκόνη και εξαφανίζεται.

Είναι φανερό πως το μυθιστόρημα του Stoker θέλει να περάσει ένα μήνυμα που αφορά τις Νέες Γυναίκες, οι οποίες κατά τη γνώμη του δεν αποτελούν γνήσια εκδοχή της μοντέρνας γυναίκας, αλλά μια οπισθοδρόμηση προς εποχές και καταστάσεις που ανήκουν σε μια πρωτογονική φάση του ανθρώπου. Το μήνυμα αυτό απευθύνεται και προς τους άνδρες που θα μπορούσαν να σαγηνευθούν από τη γοητευτική ελευθεριότητα αυτών των γυναικών.

Από αυτή την άποψη το μυθιστόρημα υπηρετεί την ιδεολογία μιας πατριαρχικής κοινωνίας που αισθάνεται πως απειλείται. Παράλληλα, όμως, το μυθιστόρημα αποκαλύπτει ορισμένες θεμελιώδεις αγωνίες του τέλους της εποχής που εκπροσωπεί, δηλαδή της Βικτοριανής εποχής, αλλά και την αβεβαιότητα ενός πολιτισμού σε ό,τι αφορά στη ρευστότητα των ρόλων που διαδραματίζουν τα δύο διαφορετικά γένη. Αυτή η ρευστότητα στην εποχή μας έχει γίνει πια αποδεκτή, με αποτέλεσμα οι φαντασιώσεις του φρικτού και του τερατώδους να υπηρετούν άλλους σκοπούς και να παίρνουν άλλες μορφές –λιγότερο, ευτυχώς, διδακτικές, αλλά και λιγότερο, δυστυχώς, υποβλητικές.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Clive Barker, «Τα γυμνά οστά: Μια εισαγωγή», στο Ramsey Campbell, *Έρωτας και Θάνατος (Scared Stiff)*, Μετάφραση: Τάσος Νικογιάννης, Οξύ, Αθήνα 1998, σσ. 7-10.
2. Βλ. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1986, σσ. 3-24.
3. Βλ. στο ίδιο, σσ. 333-348.
4. Πρόκειται για το *Married Life and Happiness*, New York 1922, σ. 90, του William J. Robinson, διευθυντή του Τμήματος Αφροδισιολογίας και Δερματολογίας του νοσοκομείου του Bronx.
5. Για μια μαρξιστική ανάγνωση του *Δράκουλα* βλ. F. Moretti, «The dialectic of fear», *New Left Review* 136 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος), 1982, σσ. 81-83. Σύμφωνα με αυτή την ανάγνωση, το συγκεκριμένο έργο, όπως και όλη η λογοτεχνία τρόμου γενικώς, επιτελεί μια αρνητική λειτουργία παραμόρφωσης της πραγματικότητας, ενσωματώνοντας συγκεκριμένους υπαρκτούς φόβους και μετασχηματίζοντας αυτούς σε άλλους (ανύπαρκτους) φόβους, με σκοπό να απαλλάξει τους αναγνώστες του από την ανάγκη να αντιμετωπίσουν αυτό που θα μπορούσε να τους τρομάξει πραγματικά. Για περισσότερα δείγματα ανάγνωσης του *Δράκουλα*, βλ. Jean Marigny (επιμελήτης), *Dracula* (συλλογικός τόμος), Autrement, Paris 1992, σσ. 168.
6. Ο *Δράκουλας*, εκτός από μιαν αλληγορία του Ιρλανδού ηθοποιού Χένρυ Ίρβινγκ που ασκούσε στον συγγραφέα τέτοια γοητεία ώστε να έχει μια έντονη κυριαρχία πάνω του (σχετικά με αυτό, βλ. R. T. McNally και R. Florescu, *In Search of Dracula. A true history of Dracula and vampire legends*, κεφάλαιο VIII = «Ο Μπραμ Στόουκερ και ο Βρυκόλακας στο μυθιστόρημα και στον κινηματογράφο», μετφ. Δήμος Βεργής, στο Μπραμ Στόουκερ, *Δράκουλας*, μτφ. Ανέττα Καπόν, Στοχαστής, Αθήνα 1981, σσ. 386-389), θα μπορούσε να θεωρηθεί και σαν μια αλληγορία του ηθοποιού γενικότερα, μια και αυτός αποτελεί ένα πλάσμα που τρέφεται και ανανεώνεται από την ενέργεια του κάθε φορά νέου προσώπου που υποδύεται, ένα πλάσμα που δεν φοβάται αλλά εκμεταλλεύεται τη ρευστότητα των ορίων ανάμεσα στους ποικίλους δεισμούς, που αδρανεί με το φως της μέρας και «ζωντανεύει» όταν πέσει το σκοτάδι, για να υποδυθεί και να παίξει.
7. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο αναφέρεται στην αμοιβαία αιματοποσία του *Δράκουλα* και της Μίνας την επόμενη μέρα ο Βαν Χέλσινγκ. Μιλώντας για τον πρώτο λέει: «Ξεχνάς, είπτε σχεδόν χαμογελώντας, ότι χθες βράδυ το γλέντησε γερά και θα κοιμηθεί σήμερα ως αργά;».
8. Βλ. Elaine Showalter, *Speaking of Gender*, Routledge, New York & London, 1989, σσ. 216-234.

RÉSUMÉ

Vangelis Athanasopoulos,
«Embrasse-moi de ces lèvres rouges»

Le vampirisme en tant qu' expression d'énergie sexuelle

Vers la fin de 19ème siècle les espoirs des mâles d'alterer la femme terrestre en une femme idéale ont été repoussés. De cette manière la pensée dualiste de la fin du siècle parallèlement à l'image de la femme idéale a façonné son contraire, la femme fatale. Des cas typiques de ce concept bipolaire ce sont la femme vierge et la prostituée, la sainte et la femme vampire. Le premier rôle correspond à la femme qui appartient exclusivement à un homme tandis que l'autre correspond à celle qui denie les droits de propriété de l'homme et se comporte en polygame et dont la motivation est la jouissance physique et qui a pour critère la satisfaction du désir.

Dans le roman de Stoker ces deux éléments coexistent; la vision masculine en ce qui concerne les possibilités d'évolution des femmes, et encore plus les phobies concernant ses inclinations de dégénérescence. La combinaison de ces deux attitudes envers la femme aujourd'hui donne l'impression qu' elle correspond à la stucture de l'imagination de l'écrivain ou qu' elle compose la stucture symbolique de l'œuvre. Mais si l'on examine cette coexistence dans le cadre historique, il devient apparent que, ce qui apparaît aujourd'hui comme une stucturation dualiste de l'œuvre, consiste tout simplement une référence à une vérité courante pendant l'époque.