



«Σχολή Ανθρωπιστικών
Επιστημών»

«ΚΟΙΝΟ ΔΙΑΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

«Λογοτεχνία τρόμου και μυστηρίου: Φεμινιστικές προσεγγίσεις της
femme fatale στο έργο των Gillian Flynn και Stieg Larsson.»

Χρυσάνθη Τσολάκη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Άρτεμις Μιχαηλίδου

Πάτρα, Φεβρουάριος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



«Λογοτεχνία τρόμου και μυστηρίου: Φεμινιστικές προσεγγίσεις της
femme fatale στο έργο των Gillian Flynn και Stieg Larsson.»

Χρυσάνθη Τσολάκη

Επιτροπή Κρίσης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Άρτεμις Μιχαηλίδου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αγγλικής
Γλώσσας και Φιλολογίας

Σχολή Ευελπίδων

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Ολυμπία Αντωνιάδου

Καθηγήτρια-Σύμβουλος

ΕΑΠ

Πάτρα, Φεβρουάριος 2024

«Ευχαριστώ εξαιρετικά την επιβλέπουσα μου Άρτεμις Μιχαηλίδου για την υπομονή της και την βοήθεια που μου πρόσφερε κατά τη διάρκεια της συγγραφής και έπειτα. Την φίλη μου, Αφροδίτη Λύτρα για την βοήθεια της στην τελική επιμέλεια, και τον αδερφό μου Δημήτρη που ξεμπέρδεψε τα κεφάλαια της εργασίας. Δεν ευχαριστώ τις γάτες μου, αλλά τις αγαπώ όπως και αν έχει, γιατί δεν με αφήσαν σε ησυχία και μου έφαγαν τις σημειώσεις. »

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία, έγινε μια προσπάθεια να εφαρμοστεί η φεμινιστική θεωρία σε συνάφεια με το στερεότυπο της *Femme Fatale*, όπως εμφανίζεται στην λογοτεχνία τρόμου και μυστηρίου. Για τους λόγους αυτούς έγινε μια αναδρομή στην ιστορία του φεμινιστικού κινήματος και της εξέλιξης της φεμινιστικής θεωρίας. Στη συνέχεια, παρατίθενται κάποια παραδείγματα από την εμφάνιση λογοτεχνικών χαρακτήρων που φέρουν κοινά χαρακτηριστικά με την *Femme Fatale*, όπως η Βαμπ, πριν και κατά τη διάρκεια του ρεύματος της γοτθικής λογοτεχνίας. Εξετάζεται το ρεύμα της «σκληρής» αστυνομικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας νουάρ, που είναι η «γενέτειρα» του στερεότυπου της μοιραίας γυναίκας, όπως υπάρχει και μέχρι σήμερα. Παράλληλα, γίνεται μια απόπειρα να καταγραφεί η επιρροή του δευτέρου ρεύματος του φεμινισμού σε σχέση με την φεμινιστική αστυνομική λογοτεχνία νουάρ και τις αλλαγές που έφερε τόσο στην εκπροσώπηση των γυναικών στο κείμενο, όσο και στην εμφάνιση γυναικών συγγραφέων. Καταγράφονται κάποια από τα κοινά στοιχεία που παρουσιάζονται σε κάθε ρεύμα όσον αφορά την *Femme Fatale*, τον τρόπο που παρουσιάζεται, τα κίνητρα και την κατάληξή της. Γίνεται μια προσπάθεια εφαρμογής της φεμινιστικής θεωρίας στα πρόσωπα των Λίσμπετ Σαλάντερ, από την τριλογία *Millenium* του Στιγκ Λάρσον, και στις Άμα Κρέλιν και Έμι Νταν από τα βιβλία της Τζίλιαν Φλιν, *Αιχμηρά Αντικείμενα* και *το Κορίτσι που Εξαφανίστηκε*. Η εστίαση γίνεται στο πώς χρησιμοποιούν την εξωτερική τους εικόνα και το πώς η εικόνα αυτή προσλαμβάνεται από τους άλλους, ούτως ώστε να επιτευχθεί η αντιστροφή των δυνάμεων εξουσίας του φύλου. Τέλος, παρουσιάζεται ένα διήγημα που μιμείται, όσο μπορεί, τη γραφή του Στιγκ Λάρσον, τοποθετώντας την Λίσμπετ Σαλάντερ στον ελλαδικό χώρο.

Λέξεις – Κλειδιά

Φεμινιστική θεωρία, λογοτεχνία τρόμου, λογοτεχνία μυστηρίου, *femme fatale*

«Thriller and crime fiction: A feminist theory analysis of the “femme fatale” in the work of Stieg Larsson and Gillian Flynn»

«Chrysanthi Tsolaki»

Abstract

In this thesis, an attempt has been made to apply feminist theory in relation to the stereotype of the *Femme Fatale* as it appears in horror and mystery literature. For these reasons, a review was made of the history of the feminist movement and the evolution of feminist theory. Following are some examples of the appearance of literary characters that share characteristics with the *Femme Fatale*, such as the Vamp, before and during the wave of Gothic literature. The genre of "hard" detective fiction and noir literature is examined, which is the "birthplace" of the *femme fatale* stereotype, as it still exists today. Additionally, an attempt is made to record the influence of the second wave of feminism in relation to the feminist detective noir literature and the changes it brought both to the representation of women in the text, and to the appearance of female writers. The thesis lists some of the commonalities presented in each wave regarding the *Femme Fatale*, how she is presented, her motivations, and her ending, and attempts to apply feminist theory to the characters of Lisbeth Salander, from Stieg Larsson's Millennium trilogy, and to Amma Crellin and Amy Dunne from Gillian Flynn's books, *Sharp Objects* and *Gone Girl*. The focus is on how they use their external image and how that image is perceived by others, in order to achieve a reversal of gender power. Finally, a short story is presented that imitates, as much as it can, the writing of Stieg Larsson, placing Lisbeth Salander in the Greek space.

Keywords

Feminist theory, thriller, mystery, *femme fatale*

Περιεχόμενα

Περίληψη	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	vii
1. Φεμινιστική Θεωρία	1
1.1 Το Πρώτο Κύμα του Φεμινισμού (19ος- Αρχές 20ου αιώνα).....	1
1.2 Το Δεύτερο Κύμα του Φεμινισμού (1960-1980).....	4
1.2.1 Γυναικεία λογοτεχνική παράδοση	7
1.2.2 Γυναικεία Γραφή και φεμινιστική λογοτεχνική κριτική	8
1.3 Το Τρίτο Κύμα του Φεμινισμού	12
1.3.1 Riviere, Lacan και η Μασκαράτα	14
2 Ιστορία Femme Fatale.....	16
2.1 Γοτθικό μυθιστόρημα.....	16
2.2 Σκληρό αστυνομικό μυθιστόρημα (hard-boiled, roman noir).....	18
2.3 Νέο νουάρ, φεμινιστική αστυνομική λογοτεχνία και σήμερα.....	21
3 Βιβλία: Τριλογία Millenium, Αιχμηρά Αντικείμενα, Το Κορίτσι που Εξαφανίστηκε.....	23
3.1 Βιογραφία Στιγκ Λαρσον	23
3.2 Σύνοψη Βιβλίων.....	27
3.2.1 Κορίτσι με το Τατουάζ.....	27
3.2.2 Το Κορίτσι που Έπαιξε με τη Φωτιά.....	29
3.2.3 Το Κορίτσι στη Φωλιά της Σφίγγας.....	31
3.3 Κριτική Ανάγνωση: Λίσμπητ Σαλάντερ.....	32
3.4 Τζίλιαν Φλιν: Σύντομη εισαγωγή στη ζωή και το έργο της	36
3.5 Αιχμηρά Αντικείμενα: Σύνοψη	38
3.6 Κριτική Ανάγνωση: Άμα Κρέλιν	39
3.7 Το Κορίτσι που Εξαφανίστηκε: Σύνοψη.....	43
3.8 Κριτική Ανάγνωση: Έμι Νταν	44
4 Συμπεράσματα.....	48
Δημιουργικό μέρος: Εισαγωγή.....	51
Το Χρυσό Κλειδί	52
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	70

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Φεμινιστική Θεωρία

Η παρούσα εργασία χρησιμοποιεί την φεμινιστική θεωρία για την κριτική ανάλυση της εικόνας της *femme fatale* στη λογοτεχνία. Για αυτό το λόγο γίνεται μια χρονολογική περίληψη των θεωριών που συνέβαλαν στη φεμινιστική ερμηνευτική προσέγγιση, στην παραγωγή φεμινιστικής λογοτεχνίας και στην αναζήτηση του "γυναικείου λόγου". Το κίνημα του φεμινισμού, κατά κοινή παραδοχή, χωρίζεται σε τρία κύματα, αν και προσφάτως έχει διατυπωθεί η ιδέα ότι πλέον κινούμαστε στο τέταρτο.¹ Θεωρείται ότι η σύγχρονη φεμινιστική λογοτεχνική κριτική είναι απότοκος του δεύτερου κύματος του φεμινισμού κατά τη δεκαετία του 1960, είχε όμως κληρονομιά παλιότερα κείμενα γραπτά που είχαν αναλύσει την κοινωνική ανισότητα των δύο φύλων και την ανάγκη της γυναικείας έκφρασης: τα πλέον θεμελιώδη κείμενα αυτής της κατηγορίας είναι αυτά της Μαίρης Γουόλστονκραφτ² (*Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας*), Βιρτζίνιας Γούλφ³ (*Ένα Δικό σου Δωμάτιο*), και Σιμόν ντε Μποβουάρ⁴ (*Το Δεύτερο Φύλο*). Με αφορμή αυτό θα γίνει μια σύνοψη των πολιτικών και κοινωνικών κινημάτων του πρώτου κύματος, σε σχέση με το πώς το κύμα αυτό επηρεάστηκε από τα συμβάντα του 18ου αιώνα.

1.1 Το Πρώτο Κύμα του Φεμινισμού (19ος- Αρχές 20ου αιώνα)

Το κίνημα του φεμινισμού πιστεύει στην ισότητα των δύο φύλων και διεκδικεί τα ίδια δικαιώματα, νομικά και κοινωνικά, για τους άντρες και τις γυναίκες. Αν και η επίσημη έναρξη του κινήματος έγινε τον 19ο αιώνα με την λέξη "φεμινισμός" να χρησιμοποιείται προς το τέλος του αιώνα για να περιγράψει το σύνολο των ιδεών και των κοινωνικών

¹ Από το 2012 και μετά οι ιδέες του τέταρτου κύματος εστιάζονται στον κοινωνικό ακτιβισμό, ειδικά μέσω του διαδικτύου, για την εξάλειψη της κουλτούρας του βιασμού και της βίας κατά των γυναικών. Η εμφάνιση του συνδέεται και με το κίνημα του "me too".

<https://tomov.gr/2018/01/12/to-tetarto-kyma-feminismoy/> όπως ανακτήθηκε : 23/01/224

² Πρώτη έκδοση: 1792. Έκδοση στα ελληνικά: Γουόλστονκραφτ Μ., (2018), *Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας*, (Θ. Καραγιαννόπουλος, μεταφρ.), Αθήνα: Οξύ

³ Πρώτη έκδοση: 1929. Έκδοση στα ελληνικά: Γούλφ. Β., (2021), *Ένα δικό σου δωμάτιο*, (Σ. Γεροδήμου, μεταφρ.), Αθήνα: Ερατώ

⁴ Πρώτη έκδοση: 1949. Έκδοση στα ελληνικά: Μποβουάρ ντε Σ., (2009), *Το Δεύτερο Φύλο*, (Τ. Κωνσταντίνου, μεταφρ.), Αθήνα: Μεταίχμιο

αγώνων που στοχεύουν στην καθιέρωση ίσων πολιτικών, νομικών και κοινωνικών δικαιωμάτων, οι ρίζες του είναι παλιότερες.⁵

Ο 18ος αιώνας είναι συνδεδεμένος με τη μεγάλη πρόοδο στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα, έγιναν δύο επαναστάσεις (Αμερικανική 1776, Γαλλική 1789) και ξεκίνησε μια τρίτη (Βιομηχανική 1760-1860) και το κίνημα για την κατάργηση της δουλείας. Κυριαρχούσε το ρεύμα του Διαφωτισμού. Ο Διαφωτισμός αντιτάχθηκε στην μοναρχία και την εξουσία της Εκκλησίας και επιδίωκε την ατομική ελευθερία και την ανεξιθρησκία. Η προοδευτικότητα των διανοητών του όμως δεν επεκτείνεται προς τις γυναίκες, τις περιορίζει στην σφαίρα του ιδιωτικού, ενώ ο άντρας κινείται στη δημόσια. Τις θεωρεί ευαίσθητες και συναισθηματικές, οπότε ανίκανες να πάρουν μέρος στον ορθό λόγο, στη λογική και κριτική σκέψη (Lettow, 2017, σσ. 94-105). Φιλόσοφοι του Διαφωτισμού πίστευαν ότι η γυναίκα θα πρέπει να περιοριστεί στο να κάνει την εμφάνιση της ευχάριστη ή να συνεχίσει να αφιερώνει την ύπαρξή της στον σύζυγο της. Δεν είχαν όμως όλοι τον ίδιο τρόπο σκέψης, και ήδη είχαν κάνει την εμφάνιση τους οι πρώτες φωνές για να δοθούν περισσότερα δικαιώματα στις γυναίκες (Eckert, 2022).

Επηρεασμένη από τον ορθό λόγο του Διαφωτισμού, η Μαίρη Γουόλστονκραφτ (Mary Wollstonecraft) γράφει το βιβλίο της *Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας* (Γουόλστονκραφτ, 2018). Η Γουόλστονκραφτ ζητάει το ίσο δικαίωμα των γυναικών στην εκπαίδευση, ώστε να μπορούν να προσφέρουν στην κοινωνία, θίγει το θέμα της έμφυλης ταυτότητας, και ασκεί κριτική στον *Χαμένο Παράδεισο* του Μίλτον. Η κριτική της θίγει τον τρόπο παρουσίασης της Εύας, ως ρηχής και εξαρτώμενης από τον Αδάμ, διερευνά τον τρόπο που παρουσιάζεται η γυναίκα σε κείμενο γραμμένο από άντρα, κάτι με το οποίο θα ασχοληθεί και η φεμινιστική κριτική μετέπειτα (Σηφάκη, 2015, σ. 14). Στρέφεται κατά των Burke και Rousseau, που είχαν μιλήσει για ένα αντιθετικό δίπολο μεταξύ γυναικείας και αντρικής φύσης, με την παθητικότητα και αδυναμία σαν γυναικεία χαρακτηριστικά. Σε αυτό το σημείο θέτει σε αντιπαράβολή την ενεργητικότητα και δύναμη που προσδίδει στην φύση του άνδρα, ο Jean-Jacques Rousseau, συγκριτικά με το πως η γυναίκα θα «πρέπει» να φαίνεται αρεστή στον άντρα και η εκπαίδευση της να περιορίζεται σε αυτό (Δαλακούρα, 2015, σ. 14). Υπήρξε πολυγραφότατη συγγραφέας διαφορετικών ειδών κειμένων, τόσο

⁵ Η Γαλλίδα συγγραφέας και ποιήτρια Christine de Pizzan, για παράδειγμα, ήδη από τον 15ο αιώνα είχε δειλά ξεκινήσει τη συζήτηση για τη θέση των γυναικών της εποχής της.
Σηφάκη, Ε., (2015). *Σπουδές φύλου και λογοτεχνία*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

λογοτεχνικών όσο και δοκιμιακών, και επηρέασε με τις ιδέες της το φεμινιστικό κίνημα (Σηφάκη, 2015, σ. 14).

Το πρώτο κύμα του φεμινισμού (19ος - αρχές 20ου αιώνα), όπως ονομάστηκε αργότερα,⁶ οργανώνεται σε κίνημα με το πρώτο συνέδριο για τα δικαιώματα των γυναικών το 1948 στο Seneca Falls, στις ΗΠΑ. Θα ακολουθήσει το Ηνωμένο Βασίλειο με τις "σουφραζέτες", οι οποίες διαδήλωναν για το δικαίωμα στην ψήφο και συχνά έρχονταν σε σύγκρουση με την αστυνομία, καταλήγοντας στα κρατητήρια. Κύρια αιτήματα του πρώτου κύματος ήταν το δικαίωμα στην ψήφο, στο διαζύγιο, στην προσωπική περιουσία και στην εκπαίδευση. Στις ΗΠΑ περιλαμβάνει και μαύρες φεμινίστριες και συνδέεται με τον αγώνα κατά της δουλείας, αν και συχνά λευκές και μαύρες φεμινίστριες δεν είχαν τις ίδιες προτεραιότητες. Στην βικτωριανή Βρετανία αναδύεται και η μορφή της «Νέας γυναίκας» (New Woman), όρος που καθιερώθηκε από την Σάρα Γκράντ (Sarah Grand), το 1894. Οι λογοτεχνικές δημιουργίες των Νέων Γυναικών έχουν να κάνουν με την καταπίεση των γυναικών μέσω του θεσμού του γάμου και με την επιθυμία για ανεξαρτησία (Diniejko, 2011). Μιλούσαν πιο ελεύθερα για το σεξ, και ειδικά μέσα στα πλαίσια του γάμου. Στη Βρετανία, το αγωνιστικό κομμάτι του πρώτου κύματος είχε πτωτική πορεία μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, αφού το δικαίωμα στην ψήφο αποκτήθηκε.

⁶ Η Martha Weinman Lear, το 1968, δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο "The Second Wave Feminism" στους New York Times. Με την επιτυχία του άρθρου αυτού, η έννοια του φεμινιστικού κύματος καθιερώθηκε στο κοινό και επικράτησε η χρήση του συγκεκριμένου όρου.

<https://www.vox.com/2018/3/20/16955588/feminism-waves-explained-first-second-third-fourth>

1.2 Το Δεύτερο Κύμα του Φεμινισμού (1960-1980)

Το δεύτερο κύμα του φεμινισμού είναι περισσότερο συνδεδεμένο με τις ιδέες του ριζοσπαστικού⁷ φεμινισμού και τις φιλοσοφικές θεωρίες του μαρξισμού και του υπαρξισμού. Το φεμινιστικό κίνημα στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ εστίασε εκ νέου στον αγώνα για τα εργασιακά δικαιώματα και την ίση αμοιβή, τονίζοντας επίσης το δικαίωμα στην άμβλωση και θίγοντας ευρύτερα ζητήματα αναπαραγωγής και προστασίας από την ενδοοικογενειακή βία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Knellwolf, οι γυναίκες «όμως ανακάλυψαν πως τα αιτήματά τους περιφρονούνταν απροκάλυπτα και πως την ώρα που οι συνάδελφοί τους συζητούσαν για ριζοσπαστική πολιτική αυτές έπλεναν τα πιάτα» (Knellwolf, 2010, σ. 285), παρόλο που πολλές είχαν ενεργή συμμετοχή στα σοσιαλιστικά κινήματα της εποχής. Παράλληλα δραστηριοποιούνται κινήματα όπως το αντιπολεμικό και το αντιρατσιστικό. Το *Feminine Mystique* (1963) της Αμερικανίδας Betty Friedan (2010) τόνισε την ανάγκη για πλήρη πολιτική και νομική ισότητα μεταξύ ανδρών και γυναικών, και θεωρείται ότι πυροδότησε το δεύτερο κύμα του φεμινισμού.⁸

Αυτήν την εποχή ξεκινά και η ιστορία της φεμινιστικής λογοτεχνικής κριτικής. Έγινε αντιληπτή η σημασία της εικόνας για τη γυναίκα που προωθούσε η υπάρχουσα λογοτεχνία, στην οποία συνέβαλλαν κυρίως άντρες συγγραφείς, και θεωρήθηκε σημαντικό για την φεμινιστική κριτική να θίξει την αυθεντία και τη συνοχή της. Από το έργο της Μαίρη

⁷ Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός πρεσβεύει ότι η καταπίεση των γυναικών είναι η πιο θεμελιώδης και καθολική μορφή κυριαρχίας σε όλο τον κόσμο· κατά συνέπεια, οι γυναίκες όλου του κόσμου καλούνται να ενωθούν και να επαναστατήσουν ενάντια στην ανδρική εξουσία. Ένα από τα συνθήματα που κυριαρχούν είναι το κάλεσμα για «γυναικεία αδελφότητα», ενώ στον ακαδημαϊκό χώρο αναπτύσσεται αντίστοιχη ερευνητική δραστηριότητα για την ανακάλυψη ιστορικών γυναικείων αδελφοτήτων. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός αναπτύσσει τις θεωρητικές του επεξεργασίες γύρω από την κεντρική έννοια της «πατριαρχίας», η οποία σημαίνει τόσο την ανδρική εξουσία και κυριαρχία μέσα στην οικογένεια, όσο και την ανδρική εξουσία μέσα στην κοινωνία γενικά και την αντίστοιχη υποταγή των γυναικών: «Οι γυναίκες είναι μια καταπιεσμένη τάξη. Η καταπίεσή μας είναι συνολική και επηρεάζει κάθε πλευρά της ζωής μας. Μας χρησιμοποιούν σαν σεξουαλικά αντικείμενα, αναπαραγωγικές μηχανές, οικιακές βοηθούς και φτηνά εργατικά χέρια. Μας θεωρούν κατώτερα πλάσματα, που ο μόνος τους σκοπός είναι η εξυπηρέτηση της ζωής των ανδρών» [από το μανιφέστο των Redstockings (1969) στο Bryson, [2005, σ. 258]. Καθώς βασική θέση αυτής της θεωρίας είναι ότι στην πατριαρχική κοινωνία οι διαφορετικές δομές συνδέονται (π.χ. η δομή της οικογένειας με τη δομή της δημόσιας διοίκησης, της εκπαίδευσης, της εκκλησίας, την οργάνωση των επαγγελματικών χώρων, τα συνδικάτα, κ.λπ.), κάθε πράξη στην ιδιωτική ζωή και σφαίρα, στις προσωπικές, σεξουαλικές και οικογενειακές σχέσεις, έχει πολιτική διάσταση. Έτσι προκύπτει ένα ακόμη βασικό σύνθημα της εποχής, «το προσωπικό είναι πολιτικό» (Σηφάκη, 2015, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνίας*, σ. 59).

⁸ Μήτση, Ε., «Φύλο και λογοτεχνία»

http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1

Γουόλστονκραφτ (2018), με την κριτική της για τον *Χαμένο Παράδεισο* του Μίλτον⁹, στους μύθους για τη γυναίκα που εξετάζει η ντε Μποβουάρ(2009) και στην Βιρτζίνια Γούλφ με τον *Φάρο*¹⁰, και το βικτωριανό ιδανικό που περιγράφει, της γυναίκας- συζύγου, και το *Ένα δικό σου Δωμάτιο*¹¹. Η αναπαράσταση των γυναικών στη λογοτεχνία θεωρείται από τους πιο καθοριστικούς τρόπους κοινωνικοποίησης, αφού προσφέρει τα μοντέλα για τους διάφορους ρόλους που θα πρέπει να υποδυθούν οι γυναίκες, αλλά και οι άντρες, ώστε να είναι αποδεκτοί. Ξεκινάει η κριτική ανάγνωση της λογοτεχνίας με σκοπό την ανάλυση των «εικόνων γυναικών», για να καταδείξει τον ρόλο της λογοτεχνίας ως μέσο αναπαραγωγής και αμφισβήτησης πατριαρχικών εικόνων για τη γυναίκα, κυρίως μέσω της ανάδειξης αφενός στερεοτυπικών γυναικείων αναπαραστάσεων και αφετέρου, της περιθωριοποίησης των γυναικείων χαρακτήρων (Παπαρούση & Κιοσσές, 2023). Για το φεμινιστικό κίνημα, η φεμινιστική κριτική είναι ένα από τα καλύτερα εργαλεία¹² του για να επηρεάσει την καθημερινή συμπεριφορά. Η φεμινιστική κριτική φέρνει στο φως τους μηχανισμούς της πατριαρχίας, την πολιτισμική νοοτροπία των ανδρών που επιτρέπει να συνεχίζεται η ανισότητα μεταξύ των φύλων.

Η Kate Millet (2016) στο *Sexual Politics* (1969) υποστηρίζει ότι «το σεξ έχει μια συχνά παραμελημένη πολιτική πτυχή» (Millet, 1969, xiii), υπογραμμίζοντας έτσι τη σημασία της σεξουαλικότητας. Ξαναδιαβάζει κείμενα μεγάλων ανδρών συγγραφέων και εντοπίζει πώς περιγράφεται η δομή της εξουσίας στις ερωτικές σχέσεις. Επιπρόσθετα επισημαίνει ότι η χρήση «πατριαρχικών» λέξεων υποβιβάζει και, εν τέλει, υποτάσσει τη γυναίκα. Ονομάζει τον Φρόιντ ως πρωταρχική πηγή των πατριαρχικών συμπεριφορών στις οποίες πρέπει να εναντιωθούν οι φεμινίστριες.

⁹ Πρώτη έκδοση: 1667. Στα ελληνικά: Μίλτον, Τζ., (2016), *Ο Χαμένος Παράδεισος*, (Ε. ΚΑΛΚΑΝΗ, μεταφρ.), Αθήνα: Δαμιανός

¹⁰ Πρώτη έκδοση: 1927. Στα ελληνικά: Γούλφ, Β., (1995), *Στον Φάρο*, (Α. ΜΠΕΡΛΗΣ, μεταφρ.), Αθήνα: ύψιλον/βιβλία

¹¹ Η Γούλφ εξετάζει τη σχέση των γυναικών με την λογοτεχνία, το πώς παρουσιάζονται στην γραφή των αντρών, τις ελάχιστες γυναίκες συγγραφείς της εποχής και την έλλειψη τους από την ιστοριογραφία. Καταδεικνύει το πώς η φτώχεια και η κοινωνική θέση των γυναικών, τις αποτρέπει από το να αποκτήσουν το δικό τους δωμάτιο, χώρο που θα μπορούν να ασχοληθούν ελεύθερα με το διάβασμα και τη συγγραφή. Το πώς αιώνες προκαταλήψεων, κοινωνικών, εκπαιδευτικών και οικονομικών έχουν περιορίσει την δημιουργικότητα τους. Προτρέπει τις γυναίκες να συνεχίσουν την συμμετοχή τους στην εκπαίδευση, την λογοτεχνική παραγωγή και να βρουν το δικό τους ύφος, αν και τα μέσα που τους δίδονται από την ιστορία είναι ανδροκεντρικά.

Γούλφ, Β., (2021), *Ένα δικό σου δωμάτιο*, (Σ. Γεροδήμου, μεταφρ.), Αθήνα: Ερατώ

¹² Είχε κιάλας κληρονομήσει κάποια χρήσιμα εργαλεία όπως *Διεκδίκηση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας* της Μαίρη Γουόλστονκραφτ, τα κείμενα της Βιρτζίνια Γούλφ, και το *Δεύτερο Φύλο* της Μποβουάρ.

Ενώ η Millet μέσα στο βιβλίο της *Sexual Politics* (1969) κατέκρινε την επιρροή του Φρόνιτ, η Juliet Mitchell (2000) στο *Psychoanalysis and Feminism* (1974) τον υποστήριξε. Επανέρχεται στο «Γυναίκα δεν γεννιέσαι, γίνεσαι» της ντε Μποβουάρ (που θεωρεί ότι προωθεί το βιβλίο της Millet), δηλαδή στον κοινωνικό καθορισμό του φύλου (gender) σε σχέση με το βιολογικό φύλο (sex). Η Mitchell θεωρεί επίσης ότι η γυναικεία σεξουαλικότητα και η ετεροφυλοφιλία δεν υπάρχουν εξαρχής, αλλά διαμορφώνονται από τις πρώιμες εμπειρίες και προσαρμογές. Ο Φρόνιτ στις *Τρεις Μελέτες*¹³ του για τη θεωρία της σεξουαλικότητας δείχνει το πώς συμβαίνει αυτό. Ακόμη, η έννοια του φθόνου του πέους, κατά την Mitchell, μπορεί να ερμηνευτεί και σαν φθόνος του εμβλήματος κοινωνικής εξουσίας που αντιπροσωπεύει. Είναι ένα δείγμα του πώς ορισμένες φεμινίστριες υπερασπίστηκαν την ψυχανάλυση.

Μολονότι γράφτηκε πριν από την «έναρξη» του δεύτερου κύματος του φεμινισμού το *Δεύτερο Φύλο* (1949) της Σιμόν ντε Μποβουάρ (2009) είναι ένα έργο σταθμός για την ανάπτυξη της φεμινιστικής θεωρίας. Η Μποβουάρ μέσα από το πρίσμα του Σαρτρικού υπαρξισμού επιχειρεί μια διερεύνηση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας, μέσα από τα δεδομένα της βιολογίας, της ψυχανάλυσης και ιστορικού υλισμού. Εισάγει τη θέση ότι «γυναίκα δεν γεννιέσαι, γίνεσαι», προσεγγίζοντας έτσι το φύλο ως κοινωνική κατασκευή. Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το φύλο δεν εξαρτάται από τον βιολογικό προσδιορισμό, αλλά είναι αποτέλεσμα των κοινωνικών, ιστορικών και πολιτιστικών συνθηκών (Μποβουάρ, 2009). Αυτή η ιδέα επηρέασε την φεμινιστική και την queer θεωρία του 20ου αιώνα.

Η ντε Μποβουάρ διατυπώνει ακόμη τη θεωρία της γυναίκας ως «Άλλο», σαν εργαλείο της καταπίεσής της. Θεωρεί ότι η ταυτότητα της γυναίκας, για την κοινωνία της εποχής και τα δεδομένα της, είναι το αρνητικό σε σχέση με τη θετική ή ουδέτερη ταυτότητα του άνδρα. Διαφορετικά, μιλώντας πιο απλοϊκά, η γυναίκα δεν είναι ο άνδρας, σε αντίθεση με τον άντρα που απλά «είναι». Ο άνδρας είναι το «υποκείμενο», το απόλυτο, έχει κρατήσει για εκείνον τη θέση του «εαυτού», ενώ η γυναίκα είναι το «αντικείμενο», το «Άλλο», δεν έχει ουσιαστική υπόσταση, καθορίζεται από την προβολή πάνω της του μύθου του «αιωνίου

¹³ Πρώτη έκδοση: 1905. Στα ελληνικά: Φρόνιτ, Ζ., (2014), Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία, (Β. ΠΑΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ, μεταφρ.), Αθήνα: Πλέθρον

θηλυκού». Στο παρακάτω απόσπασμα παρατίθενται τα ίδια τα λόγια της ντε Μποβουάρ, που εξηγούν εύστοχα τις κεντρικές ιδέες του βιβλίου:

«Δεν γεννιόμαστε γυναίκες, γινόμαστε. Καμιά βιολογική, ψυχική ή οικονομική μοίρα δεν καθορίζει τη μορφή που παίρνει στους κόλπους της κοινωνίας το θηλυκού γένους ανθρώπινο ον: αυτό το μεταξύ αρσενικού και ευνούχου πλάσμα, που χαρακτηρίζουμε θηλυκό, διαμορφώνεται από το σύνολο του πολιτισμού. Μόνο η παρέμβαση των άλλων μπορεί να καθιερώσει ένα άτομο ως Άλλο» (Μποβουάρ, 2009, σ. 357).

Η θεωρία της Μποβουάρ μπορεί να βοηθήσει την ανάλυση της *femme fatale*, από την τοποθέτηση της ως «Άλλο», απέναντι π.χ. στον σκληροτράχηλο ντέντεκτιβ, αλλά και πώς η κοινωνική της ταυτότητα επηρεάζεται από την κοινωνία της εποχής, μετατρέπεται σε «Άλλο» και τοποθετείται απέναντι στην «αποδεκτή» γυναίκα.

Η Τόριλ Μόι σε συνέχεια του «γυναίκα δεν γεννιέσαι, γίνεσαι», κάνει τον διαχωρισμό μεταξύ των ορών «φεμινιστικό», «θήλυ», και «θηλυκό», το πρώτο είναι μια «πολιτική θέση», το δεύτερο ένα «ζήτημα βιολογίας» και το τρίτο «ένα σύνολο πολιτισμικά προσδιορισμένων χαρακτηριστικών» (Barry, 2013, σ. 150).

Το δεύτερο κύμα συνομιλεί, κατά κάποιο τρόπο, και με τη μαρξιστική κριτική που χρησιμοποιεί την μαρξιστική θεωρία για να διερευνήσει το πώς οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται η λογοτεχνία επηρεάζουν τόσο την λογοτεχνική παραγωγή και κατανάλωση, όσο και την ιδεολογία του κειμένου. Η κοινωνική τάξη του συγγραφέα επηρεάζει τη γραφή του.

1.2.1 Γυναικεία λογοτεχνική παράδοση

Πέρα από τη συνέχιση της κριτικής της ανδροκρατούμενης λογοτεχνίας, που ταυτίζει την υψηλή αισθητική και τις «πανανθρώπινες», «διαχρονικές» αξίες με την παραδοσιακή ανδρική προοπτική, η φεμινιστική κριτική αναζητά χαμένα ή αποσιωπημένα τεκμήρια της γυναικείας εμπειρίας. Η επίδραση των γυναικείων σπουδών ήταν τεράστια, καθώς αμφισβήτησαν τον δυτικό λογοτεχνικό κανόνα και άλλαξαν την εικόνα της ιστορίας της δυτικής λογοτεχνίας. Έφεραν στο φως μεγάλο αριθμό κειμένων γυναικών συγγραφέων, πολλά από τα οποία επέστρεψαν στα ράφια των βιβλιοπωλείων (Σηφάκη, 2015, σ. 63).

Η αποδέσμευση από τα υπάρχοντα μοντέλα κριτικής και η ανάγκη να κατασκευαστεί ένας νέος γυναικείος κανόνας που να αφορά και τη γυναικεία γραφή χαρακτηρίστηκε επίσης επιτακτική. Σημαντικό ρόλο ως προς αυτό έπαιξε το έργο της Elaine Showalter, που περιέγραψε την αλλαγή στα τέλη της δεκαετίας του 1970 ως μια μετακίνηση της προσοχής από τα «ανδροκείμενα», («androtexts»), στα «γυναικοκείμενα», (βιβλία γραμμένα από γυναίκες, «gynotexts»), εισάγοντας την φόρμουλα του ορού «γυνοκριτική» για την μελέτη τους. Τα θέματα της γυνοκριτικής είναι, όπως λέει, «η ιστορία, τα στυλ, τα θέματα, τα είδη και οι δομές των κειμένων που γράφονται από γυναίκες. Η ψυχοδυναμική της γυναικείας δημιουργικότητας. Η διαδρομή της ατομικής ή συλλογικής γυναικείας καριέρας. Και η εξέλιξη ή οι νόμοι της γυναικείας παράδοσης» (Showalter, 1981, σσ. 179-205). Η Showalter με την γυνοκριτική προσπάθησε να κατασκευάσει ένα γυναικείο πλαίσιο για την ανάλυση της γυναικείας λογοτεχνίας (Showalter, 1981, σσ. 184-185).

1.2.2 Γυναικεία Γραφή και φεμινιστική λογοτεχνική κριτική

Η Showalter χωρίζει την ιστορία της γυναικείας γραφής σε τρεις φάσεις: Μια γυναικεία φάση (1840-1880), στην οποία οι γυναίκες συγγραφείς μιμούνταν κυρίως κυρίαρχες ανδρικές καλλιτεχνικές νόρμες και αισθητικά πρότυπα. Μια φεμινιστική φάση (1880-1920), κατά την οποία οι γυναίκες συγγραφείς ανέπτυξαν ριζοσπαστικές και συχνά αυτονομιστικές θέσεις. Και τέλος μια θηλυκή φάση (1920- και εξής), η οποία επικεντρώνεται στη γυναικεία γραφή και εμπειρία (Barry, 2013, σ. 152).

Η φεμινιστική κριτική της λογοτεχνίας χωρίζεται σε δύο σχολές, την "αγγλοαμερικανική" και τη "γαλλική". Βασική εκπρόσωπος της αμερικανικής σχολής θεωρείται η Elaine Showalter που προαναφέρθηκε. Γενικά, οι Αμερικανίδες φεμινίστριες ήταν πιο επιφυλακτικές σε σχέση με τη χρήση της κριτικής θεωρίας και προτίμησαν περισσότερο την φιλελεύθερη ανθρωπιστική προσέγγιση, αν και έδειξαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τα ιστορικά δεδομένα και το μη λογοτεχνικό υλικό για την κατανόηση του λογοτεχνικού κειμένου. Οι Αγγλίδες επηρεάζονται περισσότερο από την σοσιαλιστική θεωρία του φεμινισμού και τον πολιτισμικό υλισμό (Barry, 2013).

Η γαλλική σχολή είναι πιο θεωρητική¹⁴, καθώς οι εκπρόσωποί της επηρεάζονται από τις ιδέες των μεταδομιστών, του Foucault, του Derrida, και την μεταδομιστική θεώρηση της φρουϊδικής ψυχαναλυτικής θεωρίας από τον Lacan. Στη γαλλική σχολή εντάσσονται οι Hélène Cixous, η Luce Irigaray, η Βουλγάρα Julia Kristeva και η Simone de Beauvoir. Χρησιμοποιούν όρους όπως «jouissance», για να δηλώσουν τη γυναικεία σεξουαλική ευχαρίστηση που διαταράσσει τη φαλλοκρατική συμβολική τάξη [symbolic order].¹⁵

Μεγάλο ζήτημα για τη φεμινιστική κριτική της λογοτεχνίας είναι το θέμα της γλώσσας. Υπάρχει μια εγγενώς γυναικεία γλώσσα; Η Γούλφ, επί παραδείγματι, δήλωσε ότι η χρήση της γλώσσας σχετίζεται με το φύλο, και ότι αν μια γυναίκα προσπαθεί να γράψει ένα έργο δεν βρίσκει «καμία κοινή φράση έτοιμη για να τη χρησιμοποιήσει», αποτελεί γεγονός που αναγκάζει τις γυναίκες να χρησιμοποιήσουν την πρόζα, η οποία είναι προσαρμοσμένη στον ανδρικό λόγο (Γούλφ, 2021). Η Dale Spender στο βιβλίο της *Man Made Language* (1980) υποστήριξε ότι η γλώσσα είναι «ανδρική», έχει δηλαδή πολλά στοιχεία που λειτουργούν σαν όργανο της έκφρασης της πατριαρχίας.¹⁶

Η Cixous¹⁷ εισήγαγε τον όρο «écriture feminine», την «γυναικεία γραφή», και τον όρισε στο δοκίμιο της *Το Γέλιο της Μέδουσας* (2018), (*La Rire de la Méduse*), σε μια προσπάθεια να αποδομηθούν (χρήση της θεωρίας της αποδόμησης του Derrida) τα ιεραρχικά δίπολα¹⁸ όπως Άντρας/Γυναίκα, Πατέρας/Μητέρα, Μέρα/Νύχτα κλπ, τα οποία δομούν το φαλλοκεντρικό Συμβολικό.

Ο Ντερντά υποστήριξε ότι στη δυτική σκέψη το σύνολο συγκροτείται από ιεραρχικές δυαδικές αντιθέσεις, με το ένα μέρος της αντίθεσης να είναι προνομιούχο έναντι του άλλου.

Ο προνομιούχος ορός προωθεί το είναι, την ταυτότητα κατά κάποιο τρόπο, και ο δεύτερος

¹⁴ Και έχει κατακριθεί για αυτό ειδικά από τις μαύρες φεμινίστριες και τον μεταφεμινισμό.

¹⁵ Για τις κριτικούς Hélène Cixous και Luce Irigaray, ο όρος ηδονή καλύπτει και τη σεξουαλική [sexual] και την κειμενική [textual] απόλαυση. Η Irigaray (1985) μιλά για μια «υστερική» ηδονή, η Cixous θεωρεί τη γυναικεία ηδονή υλική και πνευματική, ενώ η Kristeva (1980) μιλά για απώλεια της «μητρικής» ηδονής της γυναίκας που καταπιέζεται από τη φαλλική εξουσία. Από το e-lexiko fylopedia, στο λήμμα: «ηδονή», από: Φοιτητική ομάδα Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Λεξικογραφίας, όπως ανακτήθηκε 22/01/2024, από: <http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%97%CE%B4%CE%BF%CE%BD%CE%AE>

¹⁶ Αυτή η άποψη ότι η γλώσσα είναι κατασκευασμένη από άντρες αμφισβητήθηκε μέσα στον φεμινισμό από τις Σάντρα Γκίλμπερτ και Σούζαν Γκουμπάρ, στο άρθρο τους «Γλωσσολογία της σεξουαλικότητας: Φύλλο, γλώσσα σεξουαλικότητα» (Barry, 2013, Γνωριμία με την θεωρία, σ. 156).

¹⁷ Η Cixous δεν δήλωνε φεμινίστρια η ίδια.

¹⁸ Περιορίζουν τη γυναίκα "στον ιεραρχικά κατώτερο πόλο της αντιθετικής σχέσης άνδρα/γυναίκα, βρίσκεται πάντα στην υποστηρικτική ή παθητική θέση ενός "σκαλοπατιού" ή "υποδοχέα" για την παραγωγικότητα του ανδρικού υποκειμένου (Σηφάκη, 2015, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνίας*, σ. 88)

την έλλειψη αυτής (Μπαλτάς, 1999, σ. 20). Πίστευε ότι οι λέξεις δεν έχουν καθορισμένο σημείο αναφοράς και ότι όλα τα γραπτά κείμενα αντιφάσκουν μεταξύ τους, ότι οι απαντήσεις βρίσκονται μέσα στις ίδιες τις ερωτήσεις και ότι η αποδόμηση αντιστέκεται στην τυραννία της εύκολης απάντησης. Ο Ντερντά ήταν γνωστός για την αντίδρασή του απέναντι στην παραδοσιακή τάξη και σκέψη. Πρότασε τη σπουδαιότητα της γραφής έναντι του λόγου, του περιθωρίου και όχι της κύριας σελίδας, της υποκειμενικότητας έναντι της αντικειμενικότητας. Απορρίπτει τις προηγούμενες θέσεις των δομιστών, οι οποίοι υποστήριζαν την ύπαρξη της σχέσης μεταξύ γλώσσας και νοήματος και μεταξύ κειμένου και αντικειμενικής πραγματικότητας. Η αποδόμηση περισσότερο επικεντρώνεται στην ασάφεια και στην αντίφαση στο νόημα. Η αποδόμηση του κειμένου είναι η προσεκτική ανάγνωση του, με στόχο να εντοπιστούν αυτές οι αντιθέσεις, οι οποίες δείχνουν ότι το έργο δεν ένα ενιαίο σύνολο, αλλά αποτέλεσμα αυτών των δίπολων. Επίσης, φιλοδοξεί να αποκαλύψει τα πολλαπλά επίπεδα νοήματος στη γλώσσα (Tnxs Team, 2023).

Η Irigaray προτείνει και αυτή, όπως και η Cixous, τη γυναικεία γραφή σαν απάντηση στον φαλλοκεντρισμό.¹⁹ Προτείνει στρατηγικές όπως τον Μιμητισμό (*mimique*). Μέσω του μιμητισμού ο φαλλοκεντρισμός τίθεται σε αμφισβήτηση εκ των έσω, μέσα από μία παιγνιώδη επανάληψη του φαλλοκεντρικού λόγου. Η εν λόγω στρατηγική, τον διαταράσσει και τον εξαναγκάζει να παραδεχτεί τις συνέπειες της δικής του λογικής. Εισάγει, ακόμη, σαν στρατηγική και το «ομιλείν γυναίκα» (*parler femme*), τη χρήση μίας νέας γλώσσας της οποίας η «σύνταξη» και οι αναπαραστατικοί μηχανισμοί θα θεμελιώνονται στην υλικότητα του σώματος, στη γλώσσα και στο χειρονομιακό κώδικα του γυναικείου σώματος. Τέλος, εντάσσει στο «ομιλείν γυναίκα», τη γλώσσα της γυναικείας οδύνης (κλάμα, κραυγές πόνου), αλλά και το γέλιο ως προ-γλωσσικές εκφράσεις του σώματος (Παπαρούση & Κιοσσές, 2023, σ.137-138).

Χρησιμοποιώντας τις έννοιες «συμβολικό» (από τον Λακάν), και «σημειωτικό», η Kristeva, προσδιορίζει δύο διαφορετικές πλευρές της γλώσσας. Η συμβολική πλευρά της γλώσσας

¹⁹ Στον όρο αυτό συναντώνται η φεμινιστική κριτική ενάντια στην πατριαρχία και η αποδομιστική κριτική της γλώσσας, καθώς συνδυάζει τις έννοιες του φαλλοκεντρισμού και του λογοκεντρισμού [logocentrism], οι οποίες αποδίδονται στον Lacan και τον Derrida αντίστοιχα. Ο φαλλοκεντρισμός αναφέρεται σε οποιονδήποτε λόγο [discourse] αποσκοπεί στην κυριαρχία του φαλλού [phallus] ως συμβόλου εξουσίας και αυθεντίας. Από το e-lexiko fylopedia, στο λήμμα: «Φαλλο(λο)γοκεντρισμός», από: Φοιτητική ομάδα Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Λεξικογραφίας, όπως ανακτήθηκε: 22/01/2024 [http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%BF\(%CE%BB%CE%BF\)%CE%B3%CE%BF%CE%BA%CE%B5%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82](http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%BF(%CE%BB%CE%BF)%CE%B3%CE%BF%CE%BA%CE%B5%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82)

έχει σχέση με τον πατέρα, την τάξη, την εξουσία, την καταπίεση και τον έλεγχο. Η σημειωτική περιγράφει έναν χαλαρότερο τρόπο σύνδεσης εννοιών, είναι το γλωσσικό ασυνείδητο, η γλώσσα της ποίησης και της λογοτεχνίας. Προσπαθεί με αυτές τις έννοιες να αποσαφηνίσει την πορεία του ανθρώπου από βρέφος σε ομιλούν υποκείμενο (Barry, 2013)

Η γυναικεία γραφή κατακρίθηκε ως ουσιοκρατική²⁰, ότι δηλαδή υποστηρίζει τον βιολογικό προσδιορισμό του κοινωνικού φύλου, σε αντίθεση με τις θεωρίες της κοινωνικής κατασκευής του φύλου (gender), και ότι αφήνει την χρήση της «λογικής» γλώσσας αποκλειστικά στους άντρες.

²⁰ Πρόκειται για την αντίληψη ότι η σεξουαλικότητα [sexuality] και το κοινωνικό φύλο καθορίζονται από βασικά βιολογικά και ψυχολογικά χαρακτηριστικά του ατόμου. Ο όρος ουσιοκρατία στη φεμινιστική θεωρία από τη μια θεωρείται ως βιολογικός ή σωματικός ντετερμινισμός και από την άλλη ως άρνηση της πιθανότητας ιστορικών αλλαγών. Οι φεμινιστές/τριες διαφωνούν με την ουσιοκρατία, γιατί τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στη γυναίκα έχουν να κάνουν με βιολογικά χαρακτηριστικά, άποψη η οποία αντικρούει με την περίφημη ρήση της η Simone de Beauvoir: «Δεν γεννιέσαι γυναίκα, γίνεσαι». Από το e-lexiko fylopedia, στο λήμμα: «Ουσιοκρατία», από: Φοιτητική ομάδα Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Λεξικογραφίας όπως ανακτήθηκε 28/01/2024, από <http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%9F%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BF%CE%BA%CF%81%CE%B1%CF%84%CE%AF%CE%B1>

1.3 Το Τρίτο Κύμα του Φεμινισμού

Ονομάζεται και μεταφεμινισμός. Το τρίτο κύμα άσκησε κριτική στις θεωρίες του δεύτερου κύματος γιατί θεώρησε ότι αφορούσαν κυρίως λευκές, ετεροφυλόφιλες γυναίκες της αστικής τάξης. Η σφοδρότερη κριτική ήρθε από το ρεύμα της φεμινιστικής λογοτεχνικής κριτικής των μαύρων γυναικών. Έκαναν την εμφάνιση τους καινούργια ρεύματα όπως ο οικοφεμινισμός [ecofeminism] και ο κυβερνοφεμινισμός [cyberfeminism].²¹ Το 1990 ξεχώρισε και το ρεύμα των Λεσβιών, Γκέι και Queer,²² το οποίο συνδέεται με τον φεμινισμό μέσω της ανάπτυξης των σπουδών φύλου.

Ο μεταφεμινισμός επηρεάστηκε από τη μεταδομιστική θεωρία και την αποδόμηση. Η γλώσσα αντιμετωπίζεται σαν προϊόν κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών και δεν προσφέρει μια απόλυτη κατανόηση του κόσμου. Αντίστοιχα, η πραγματικότητα διαμορφώνεται μέσω της γλώσσας και του πολιτισμού, οπότε είναι αδύνατο να κατανοηθεί εκτός αυτών. Το φύλο λοιπόν κατασκευάζεται και αυτό μέσα στη σημασιοδοτική χρήση της γλώσσας. Οι θεωρητικοί του μεταδομιστικού φεμινισμού μελετούν πως αυτό συμβάλει στο να συνεχίσουν οι έμφυλες διακρίσεις στον λόγο, και να συνεχιστεί η μεταφορά στερεοτύπων.

Τη φεμινιστική σκέψη απασχολεί πλέον το «πώς οι έμφυλες σχέσεις εξουσίας, συγκροτούνται, αναπαράγονται και αμφισβητούνται» (Weedon, 1987, σ. vii), και γίνεται προσπάθεια να ερευνηθεί μέσω της γλώσσας, της υποκειμενικότητας, της κοινωνικής οργάνωσης και της εξουσίας. Μέσω του μεταμοντερνισμού και του μεταδομισμού αμφισβητεί την έννοια της γυναίκας ως ενιαίας κατηγορίας, το ένα μέρος του διπόλου άντρας/γυναίκα. Λαμβάνεται υπόψη η ταυτότητα της, η φυλή, η εθνικότητα, η αναπηρία, η

²¹ Ο κυβερνοφεμινισμός [cyberfeminism] στοχεύει στην ανατροπή των πατριαρχικών εικόνων του Διαδικτύου και στη διαμόρφωση μιας διαδικτυακής φεμινιστικής πολιτικής ενώ ο οικοφεμινισμός [ecofeminism] εστιάζει στο συνεκτικό δεσμό μεταξύ της καταπίεσης της γυναίκας και αυτής της φύσης. Στο λήμμα: «Φύλο και λογοτεχνία», όπως ανακτήθηκε. 28/01/2024, από:

http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1

²² Στα τέλη του 20ου και στις αρχές του 21ου αιώνα ένα ακόμη σημαντικό κίνημα που αμφισβήτησε τις παραδοσιακές αναγνώσεις της λογοτεχνίας δίνοντας έμφαση στο φύλο και ιδιαίτερα στη σεξουαλικότητα είναι η queer θεωρία. Συνυφασμένη με τη φεμινιστική θεωρία, η queer θεωρία συνδέει το κοινωνικό φύλο με τη σεξουαλικότητα και εξετάζει πως αυτή διαμορφώνει την πολιτική της ταυτότητας [identity politics] (Hall 2006:102). Στο λήμμα: «Φύλο και λογοτεχνία», όπως ανακτήθηκε. 28/01/2024, από:

http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1

σεξουαλικότητα, το πώς το φύλο συνδέεται με άλλες κοινωνικές ανισότητες, έχοντας σκοπό την αποκάλυψη διαπλεκόμενων μηχανισμών εξουσίας που δεν είχαν αναγνωριστεί προηγουμένως «προκειμένου να ανασυσταθεί ο κόσμος με λιγότερο καταπιεστικούς τρόπους» (Davies et al., 2006, σ. 89). Επανεξετάζεται, ακόμη, η διάκριση κοινωνικού φύλου / βιολογικού φύλου. Αρχίζει να δίνεται περισσότερο βάρος από τις γυναικείες σπουδές στις σπουδές φύλου, που αναλύουν τα ιστορικά, κοινωνικά, και πολιτισμικά δρώμενα που οδηγούν στον σχηματισμό του φύλου.

Η Judith Butler εξηγεί την ιδέα της επιτελεστικότητας του φύλου, στο *Αναταραχή Φύλου* (2009) (*Gender Troubles*). Συμφωνεί με τη θέση της Beauvoir, "γυναίκα δεν γεννιέσαι, γίνεσαι", και υποστηρίζει ότι το κοινωνικό φύλο (gender) είναι μια κατασκευή στηριζόμενη σε κοινωνικές και πολιτισμικές επιρροές. Η ταυτότητα του φύλου (gender identity) ορίζεται από την αντίληψη του ατόμου, και η έκφρασή της γίνεται μέσα από μηχανισμούς όπως το ντύσιμο και ο τρόπος ομιλίας. Το κοινωνικό φύλο δεν είναι φυσικό ή σταθερό. Το φύλο είναι πράξη, μια αναπαράσταση και αναβίωση ενός συνόλου κοινωνικά κατεστημένων νοημάτων ή, με άλλους όρους, μια επαναλαμβανόμενη επιτέλεση, μια παρωδιακή ή μιμητική επανάληψη προτύπων. Η Butler θεωρεί ότι μέσω αυτών των διαδικασιών διακρίνεται η διάκριση σε άντρας/γυναίκα και η ετεροσεξουαλικότητα. Η αναταραχή προκύπτει με δράσεις όπως το cross-dressing (όταν κάποιος άντρας ντύνεται σαν γυναίκες), πρακτική που αμφισβητεί την επικρατούσα διάκριση αρσενικού και θηλυκού, και μέσω αυτής την ετεροφυλική εξουσία. Η διάκριση του φύλου σε βιολογικό και κοινωνικό μοιάζει να προϋποθέτει μια γενίκευση του σώματος, που υπάρχει πριν την απόκτηση της έμφυλης σημασίας του. Το βιολογικό φύλο μοιάζει να είναι και αυτό μια κοινωνική κατασκευή, το μέρος ενός αντιθετικού δίπολου, δημιουργήματος των κανόνων μιας ιδεολογίας του κοινωνικού φύλου, που χρησιμοποιεί πολιτισμικούς, κοινωνικούς και επιστημονικούς λόγους για να συμβάλει στη φυσικοποίησή του (Butler, 2009, σσ. 169-183).

Θεωρεί ακόμη ότι η ιδέα μια αυθεντικής ή πρωταρχικής ταυτότητας φύλου μπορεί να διακωμωδηθεί στη πρακτική της παρενδυσίας (του drag), καθώς και στο στυλιζάρισμα των butch/ femme ταυτοτήτων. Εισάγει, δηλαδή, την έννοια της παρωδίας της κοινωνικής ταυτότητας του φύλου. Οι προαναφερθείσες πρακτικές μιμούνται, κατά την Μπάτλερ, τον μύθο της αυθεντικότητας του φύλου, αντί το νόημα του πρωτότυπου (Butler, 2009, σσ. 178-181).

Τέλος, αναγνωρίζεται η «διατομεακότητα» (intersectionality),²³ η ιδέα ότι τα συστήματα καταπίεσης και οι μορφές διακρίσεων αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, οπότε δεν μπορεί να εξεταστούν μονόπλευρα.

1.3.1 Riviere, Lacan και η Μασκαράτα

Στην *Αναταραχή φύλου* η Μπάτλερ κάνει αναφορά στην έννοια της «μασκαράτας» όπως ορίστηκε από την Ριβιέρ (1929) στο έργο της *Womanliness as a Masquerade*. Η Ριβιέρ ήταν ψυχαναλύτρια και μεταφράστρια του έργου του Φρόιντ από τα γερμανικά στα αγγλικά. Στο προαναφερθέν κείμενο της προσπάθησε να αποδείξει ότι γυναίκες που επιδιώκουν για τον εαυτό τους ανδρικά χαρακτηριστικά, μερικές φορές τοποθετούν μια μάσκα θηλυκότητας για να αποτρέψουν το φόβο που αισθάνονται για τους άνδρες, καθώς και τα αντίποινα που περιμένουν πως θα ακολουθήσουν. Εξέτασε έναν ιδιαίτερο τύπο μιας διανοούμενης γυναίκας,²⁴ μιας γυναίκας που εργαζόταν σε επαγγέλματα που συνδέονταν με έναν ανδροπρεπή γυναικείο τύπο. Υιοθετούσαν κάποια αντρικά χαρακτηριστικά, ειδικά όταν απευθύνονταν σε κυρίως αντρικό κοινό. Όταν η έξυπνη γυναίκα λαμβάνει τη θέση του υποκειμένου, αντί του αντικειμένου, νιώθει την ανάγκη να ισορροπήσει αυτό το κλέψιμο του ανδρισμού μέσα από υπερβολικές εκφράσεις γυναικείου φλερτ. Ακόμη, απορρίπτει την ύπαρξη ουσιαστικού διαχωρισμού μεταξύ της αυθεντικής θηλυκότητας (womanliness) και της μασκαράτας, και αναρωτιέται για την ουσιαστική φύση της πλήρως ανεπτυγμένης θηλυκότητας (femininity). Χρησιμοποιεί την θεωρία του Φρόιντ, για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα και την στοματική φάση (oral- biting phase) για να την συνδέσει με την ανάπτυξη της γυναικείας λίμπιντο, και της «θηλυκής γυναίκας» (womanly woman), με τον σαδισμό. Θεωρεί ότι αυτού του είδους η γυναίκα «σκοτώνει» την μητέρα, με αποτέλεσμα τον αποκλεισμό της από την απόλαυση (αυτού που είχε η μητέρα), και πρέπει να εκβιάσει από τον πατέρα οτιδήποτε μπορούσε να αποκτήσει (Riviere, 1929). Στο αρχικό κείμενο η

²³ «Χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τη νομικό και φεμινίστρια Kimberlé Crenshaw το 1989, όταν αυτή συνειδητοποίησε –βλέποντας πως οι έγχρωμες γυναίκες αποτελούν αντικείμενο διακρίσεων όχι μόνο εξαιτίας της φυλετικής τους προέλευσης, αλλά και εξαιτίας του φύλου τους». όπως αναφέρεται σε Παπαρούση, Μ., & Κιοσσές, Σ. (2023), *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. σ. 142

²⁴ Συμπεριέλαβε στην ανάλυση και τον ομοφυλόφιλο άντρα.

Ριβιέρ μιλάει για την επιθυμία του ευνουχισμού, για την οποία επιθυμία η Μπάτλερ αναφέρει ότι «προϋποθέτει την πρωτοκαθεδρία της επιθετικότητας έναντι της σεξουαλικότητας, την επιθυμία να ευνουχίσει και να πάρει την θέση του ανδρικού υποκείμενου...» (Butler, 2009, σ. 84).

Ο Λακάν ασχολήθηκε με το θέμα της γυναίκειας απόλαυσης και πρότεινε τον ορισμό της γυναίκειας σεξουαλικότητας ως μασκαράτας, γιατί ορίζεται από ένα αντρικό σύμβολο. «Ο Lacan το 1972-1973 και στο Σεμινάριο *Encore*, θέτει το παράδοξο της γυναίκας που δεν υπάρχει ως όλη: «Η Γυναίκα δεν υπάρχει». Η γυναίκα ως μη-όλη, μέσα στην φαλλική λειτουργία, περιστρέφεται γύρω από το «να είναι ο φαλλός», δηλαδή εκείνο που λείπει από τον Άλλο, να γίνει εκείνο που δεν έχει, το αίτιο της επιθυμίας του. Σύμφωνα με τον Λακάν, η «μασκαράτα» εμποδίζει κάθε άμεση επαφή. Η φαλλική απόλαυση δεν υπερβαίνει το υποκείμενο. Η «Άλλη» απόλαυση καθιστά την γυναίκα έναν Άλλο απόλυτο, πλήρη, αλλά γι' αυτή την απόλαυση το ασυνείδητο δεν γνωρίζει τίποτα (Γρίβα, 2011).

Η Mery Ann Doanne χρησιμοποίησε την έννοια της μασκαράτας στο έργο της *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (1991) στα κεφάλαια «Το φιλμ και η Μασκαράτα»²⁵ και «Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator» (Doanne, 1988). Συνοπτικά, και σχετικά με το θέμα της παρούσας διπλωματικής, στο κεφάλαιο «το φιλμ και η μασκαράτα» αναφέρεται στο γιατί μια γυναίκα θα ήθελε να δείξει την θηλυκότητα της σε υπερβολή, να φέρει σε πρώτο πλάνο τη μασκαράτα. Το γεγονός ότι μια γυναίκα μπορεί να χρησιμοποιήσει το κορμί της για να πέτυχει τον σκοπό της σημαίνει πολλά, όχι γιατί ένας άντρας δεν μπορεί να το κάνει, αλλά γιατί δεν χρειάζεται. Δηλώνει ότι αυτός ο τύπος της μασκαράτας που εκφράζεται σαν περίσσειμα θηλυκότητας ταιριάζει στον τύπο της *femme fatale*. Αν και η θεωρία της μασκαράτας ξεκινάει από το πεδίο της ψυχανάλυσης, η χρήση της, κατά την Doanne, μπορεί να προσφέρει ενδιαφέρον στην ανάλυση της *femme fatale*.

²⁵ <http://archive.eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/SEAB132/3.%20Doane.PDF>
Όπως ανακτήθηκε: 30/01/2024

2 Ιστορία Femme Fatale

Η έννοια της μοιραίας, επικίνδυνης γυναίκας υπάρχει από τα χρόνια της αρχαιότητας. Σε γραπτά κείμενα θα μπορούσε κάποιος να υποδείξει την Κίρκη, την Κλυταιμνήστρα, ή τη Μήδεια, από την αρχαία ελληνική τραγωδία Αργότερα εμφανίζεται στην ρομαντική ποίηση με την Geraldine²⁶ του Κόλεριτζ και την *Belle Dame sans Merci* (1819) του Τζον Κητς.

2.1 Γοτθικό μυθιστόρημα

Στη «γοτθική λογοτεχνία», με τα επιβλητικά της κάστρα, τα σκοτεινά δάση, το στοίχειωμα από το παρελθόν και το υπερφυσικό, η εμφάνισή της γίνεται πιο συχνή. Η Ματίλδη από τον κακόφημο *Καλόγερο*²⁷ του Λουίς, η Λαΐδη Όντλει²⁸, η Εστέλλα από τις *Μεγάλες Προσδοκίες*²⁹ του Ντίκενς, η *Νανά*³⁰ του νατουραλιστή Εμίλ Ζολά, η θεατρική *Σαλώμη*³¹ του Όσκαρ Ουάιλντ είναι κάποιες από τις πρώτες επικίνδυνες γυναίκες στα γραπτά κείμενα. Σύμφωνα με την ανάγνωση της Barrow(2010) πάνω στη δουλειά της Hedgcock η φαινομενικά πρόσφερε μια διαφυγή στις γυναίκες του 19ου αιώνα, από το δίπολο «άγγελος στο σπίτι» και «έκπτωτη γυναίκα». Σημειώνει την μασκαράτα σαν απαραίτητη για την εικόνα της *femme fatale*. Μπορεί να είναι έκπτωτη γυναίκα που μασκαρεύεται ως άγγελος του σπιτιού. Η μασκαράτα ακόμη της επιτρέπει να ξεπεράσει τα όρια των τάξεων.

Στο τέλος του αιώνα, με το «fin de siècle», εμφανίζεται και η γυναίκα βρικόλακας, όπως η Καρμίλα³² του Σέρινταν λε Φανού, η Λούση Γουένστρερα³³ και οι νύφες του Δράκουλα.³⁴ Εκφράζουν την ερωτική τους γοητεία, είναι «θανατηφόρες» και αρνούνται τα καθιερωμένα ήθη και τις αρχές του χριστιανισμού. Ο *Δράκουλας* θα αποτελέσει τη βάση για την εξέλιξη του μύθου των βρικόλακων και η Καρμίλα για τον λεσβιακό βρικόλακα και τη θηλυκή

²⁶ Από το ημιτελές ποίημα του *Christabel* (1797).

²⁷ Αρτο, Α., (1981), *Ο Καλόγερος* (του Λιούις), (Α. Ζήρας, μεταφρ.), Αθήνα: Αιγόκερως

²⁸ Braddon, M. E., (2019), *Το Μυστικό της Λαΐδης Όντλει*, (Ε. ΦΡΥΔΑ, μεταφρ.), Αθήνα: Εξάντας

²⁹ Ντίκενς, Τς., (2013), *Μεγάλες Προσδοκίες*, (Α. Σταμπουλοπούλου, μεταφρ.), Αθήνα: Πόλις

³⁰ Ζολά, Ε. (2005), *Νανά*, (Μ. Παγουλάτου, μεταφρ.), Αθήνα: Νάρκισσος

³¹ Ουάιλντ, Ο., (2016), *Σαλώμη*, (Χ. Σύρου, Θ. Τριαρίδης, μεταφραφή), Αθήνα: Gutenberg

³² Φανού λε, Σ., (2015), *Καρμίλα*, (Τ. Καρακωτσόγλου, μεταφρ.), Αθήνα: Καρακωτσόγλου

³³ Από τον *Δράκουλα* του Στόκερ. Και οι νύφες του Δράκουλα επιτελούν παρόμοια λειτουργία.

Στόκερ, Μπ., (2009), *Δράκουλας*, (Α. Καπόν, μεταφρ.), Αθήνα: Στοχαστής

³⁴ Εκείνη την εποχή γνώριζε άνθιση στη Βρετανία το κίνημα των νέων γυναικών, οι γυναίκες βρικόλακες του Δράκουλα θεωρούνται η απάντηση του Στόκερ.

εκδοχή του «τέρατος». Μετέπειτα γοθτικές φαμ φατάλ είναι η Ρεβέκκα της Δάφνη Ντι Μωριέ (2009), και η Κλώντια³⁵ της Αν Ράις.

Ανά την εποχή έχουμε σημαντικές διαφορές στο πώς παρουσιάζονται τα θέματα που κτίζονται γύρω από την *Femme Fatale*: Στο γοθτικό μυθιστόρημα και τους βρικόλακες, επί παραδείγματι, υπάρχει ο φόβος της μεταμόρφωσης της γυναίκας σε τέρας — είτε αυτό ανήκει στο πεδίο του φανταστικού, όπως οι βρικόλακες και οι μάγισσες, είτε πράττει με το τρόπο που η πατριαρχική κοινωνία θεωρεί μη αποδεκτό. Ο Cohen(1996) γράφοντας το «*Monster Theory*» δήλωνε ότι το «σώμα του τέρατος είναι ένα "πολιτισμικό" σώμα»,³⁶ γεννιέται σε συγκεκριμένες στιγμές της κουλτούρας για να ενσωματώσει τους φόβους, τις επιθυμίες, τα άγχη, και τις φαντασιώσεις. Αυτό συμβαίνει στη Λούση, την Καρμίλα, την Ματίλδη³⁷ – στις φαμ φατάλ προ του 20ου αιώνα. Οι δυο πρώτες μεταμορφώνονται σε βρικόλακες, και η Ματίλδη, ενώ στην αρχή παρουσιάζεται σαν αγόρι, αποκαλύπτεται σαν γυναίκα, και στη συνέχεια γίνεται μάγισσα. Ο βρικόλακας³⁸, στη θηλυκή του μορφή στο μυθιστόρημα θα μπορούσε κάποιος να πει ότι εκφράζει το άγχος για την άρνηση της μητρότητας και την ελεύθερη σεξουαλική έκφραση. Αυτό, συμπυκνώνεται στην δράση της Λούση στο *Δράκουλα* όταν έρχεται αντιμέτωπη με τον Βαν Χέλσινγκ, και τους τρεις άνδρες που της είχαν κάνει πρόταση γάμου, στο μαυσωλείο (Στόκερ, 2009, σ. 199). Αφού σκοτώσει το παιδί με το οποίο τρεφόταν, καλεί τον μνηστήρα της στην αγκαλιά της. Ενώ ο *Δράκουλας* του Στόκερ έχει κάποια φεμινιστικά στοιχεία, στον χαρακτήρα της Μίνα και στο σεβασμό που δείχνουν οι άντρες στο μυαλό της, μένει σε ένα ιδεατό γυναίκας που δεν ξεφεύγει από το κοινωνικά αναμενόμενο της βικτωριανής εποχής, μητρική, ταπεινή και πιστή σύζυγος (Senf, 1982, σσ. 33-49).

³⁵ Από τα *Vampire Chronicles*, εμφανίζεται στη Ραις, Α. (2011), *Συνέντευξη με έναν Βρικόλακα*, (Ε. ΠΑΙΔΟΥΣΗ, μεταφρ.), Αθήνα: Anubis

³⁶ Στην φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου ο βρικόλακας σαν τέρας, αναλύεται στο έργο της Creed, *The Monstrous-Feminine*. Εξετάζει το είδος τρόμου στον κινηματογράφο, και το πως τα τέρατα γένους θηλυκού πετυχαίνουν τον τρόμο μέσω των αναπαραγωγικών λειτουργιών του γυναικείου σώματος ή μητριαρχικών στοιχείων. Στο έργο της η βρικόλακας είναι ένα είδος «αρχαϊκής μητέρας» και το θύμα της είναι το «παιδί» της.

Creed, B., (1993), *The monstrous- Feminine*, London: Routledge

³⁷ Από τον *Καλόγερο* του Λουίς . Είναι η μάγισσα .

³⁸ Στο *Δράκουλα* του Στόκερ, ενώ το κύριο τέρας της ιστορίας είναι ο βρικόλακας, η Λούση παρομοιάζεται και με τη Μέδουσα. Η παρομοίωση αυτή προσφέρει ενδιαφέρον ερμηνευτικά. Η τιμωρία της είναι κατά κάποιον τρόπο άδικη, γιατί όπως η Μέδουσα, που τιμωρήθηκε από την Αθηνά για τον βιασμό της από τον Ποσειδώνα στον ναό της, η Λούση δεν επέλεξε να γίνει βρικόλακας. Εδώ, ο κόμης Δράκουλας είναι το "χέρι της πατριαρχίας", που ενώ οδηγεί τη γυναίκα σε αποκλίνουσα συμπεριφορά, εκείνη εντέλει δέχεται την τιμωρία

2.2 Σκληρό αστυνομικό μυθιστόρημα (*hard-boiled, roman noir*)

Η φαινομενικά καθιερώθηκε σαν «απαραίτητος» χαρακτήρας στην ιστορία με την εμφάνιση του «σκληρού»³⁹ αστυνομικού διηγήματος, στις ΗΠΑ, προς το τέλος της δεκαετίας του 1920. Η επιτυχία της μεγάλωσε με τη μεταφορά των αντίστοιχων βιβλίων στον κινηματογράφο, που άγγιξαν ακόμη μεγαλύτερο κοινό. Το κοινωνικό κλίμα που δημιούργησε αυτό το είδος λογοτεχνίας ήταν ο Μεσοπόλεμος και η Ποτοαπαγόρευση (1920-1933). Υπήρξαν δραματικές αλλαγές⁴⁰ στην κοινωνία, στην οικονομία και στην πολιτική. Υπήρξε μεγάλη οικονομική αύξηση (μαζί με την διακίνηση παράνομου αλκοόλ λόγω της Ποτοαπαγόρευσης) έφερε αύξηση της εγκληματικότητας, στο οργανωμένο έγκλημα και στην διαφθορά. Η αδυναμία της αστυνομίας να διαχειριστεί την κατάσταση και να περιορίσει το έγκλημα και η αντίστοιχη ανησυχία των πολιτών, οδήγησε στην δημιουργία του αντί-ηρωικού, «σκληροτράχηλου ντεντέκτιβ» στα έργα του των Ντάσιελ Χάμετ, Ραίημοντ Τσάντλερ, Τζέιμς Μ. Κέιν και άλλων, τα οποία έβγαιναν σε συνέχειες στα "pulp" περιοδικά της εποχής. Ο Ντάσιελ Χάμετ με το διήγημα του *Fly Paper*, το 1929, στο περιοδικό «Black Mask», έθεσε τη βάση. Η έκδοση του διηγήματος συνέπεσε και με το «Κραχ» του αμερικάνικου χρηματιστηρίου, το 1929.

Υποκατηγορία του σκληρού αστυνομικού είναι το νουάρ, με κύρια διαφορά την ηθική του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα.⁴¹ Ενώ στο «σκληρό» οι ήρωες θα επιλέξουν συνήθως το σωστό, στο νουάρ μπορεί να είναι θύματα ή θύτες. Η *Femme Fatale* εμφανίζεται σαν

³⁹ «Hard-boiled crime fiction, σαν είδος ορίζεται ως «σκληρό», χωρίς συναισθηματισμούς, που έφερε νέο ύφος ρεαλισμού και νατουραλισμού στην Αμερικανική λογοτεχνία. Χρησιμοποιεί σκηνές γραφικού σεξ και βίας, ρεαλιστικά και "βρώμικα" αστικά τοπία, και γρήγορο, κοφτό διάλογο με «αργκό». Όπως ανακτήθηκε 20/12/2023, από: <https://www.britannica.com/art/hard-boiled-fiction>

⁴⁰ Εκείνη τη περίοδο το φεμινιστικό κίνημα αποδυναμώθηκε μετά το 1920, με την 19η τροπολογία του Συντάγματος και το δικαίωμα στη ψήφο. Με το κίνημα των "flappers" και την βοήθεια των θεωριών του Φρόιντ, η γυναίκα ήταν πιο απελευθερωμένη. Επίσης, μετά τον Α' παγκόσμιο, οι γυναίκες συμμετείχαν ενεργά στην εργασία. Το 1920 δημιουργήθηκε από το Υπουργείο Εργασίας των ΗΠΑ, το αντίστοιχο τμήμα για γυναίκες, για να υποστηρίξει τις εργαζόμενες.

⁴¹ Ο Andrew Pepper, στο δοκίμιο του, για το *The Cambridge Companion to American Crime Fiction* περιγράφει τον θεματικό άξονα της λογοτεχνίας νουάρ ως τις διαβρωτικές συνέπειες των συνέπειες του χρίματος, τον παραλογισμό και ανούσιο της ύπαρξης, το άγχος για τον ανδρισμό και την γραφειοκρατικοποίηση της δημόσιας ζωής μια γοητεία με το γκροτέσκο και φλερτ και απόρριψη της ψυχανάλυσης του Φρόιντ. όπως ανακτήθηκε 20/12/2023, από: <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-american-crime-fiction/26D4B75E11F810A58E20D28E174CD779>

αντιηρωίδα ή σαν την «κακιά» (villainess) της ιστορίας. Η λειτουργία της είναι αντιθετική στον σκληροτράχηλο ντεντέκτιβ: η Pitukoná (2012) στο άρθρο της «Clash of Desires: Detective vs. Femme Fatale», το λέει σαν σύγκρουση επιθυμιών. Η ερωτική επιθυμία του ντεντέκτιβ και η επιθυμία του για δικαιοσύνη συγκρούονται με την αντίστοιχη ερωτική επιθυμία της φαμ φατάλ και την επιθυμία της για ανεξαρτησία, χρήμα και καλύτερη ζωή. Μόνο με την αντίσταση του ντετέκτιβ στη γοητεία της και με τη συνακόλουθη καταδίκη της φαμ φατάλ θα επιβεβαιωθεί η ανδρική του κυριαρχία. Η Place (1980) γράφει για τη φαμ φατάλ ότι ο μύθος της δυνατής, σεξουαλικά επιθετικής γυναίκας πρώτα της επιτρέπει να εκφράσει ερωτικά την επικίνδυνη δύναμη της και της τρομακτικές επιπτώσεις της, και μετά την καταστρέφει, εκφράζοντας έτσι τα καταπιεσμένα άγχη για την γυναικεία απειλή στην ανδρική κυριαρχία. Στο σκληρό αστυνομικό μυθιστόρημα το πιο κλασσικό παράδειγμα για το πως φέρεται μια *femme fatale* είναι η Μπριζίτ Ο' Σόνεσου από το *Γεράκι της Μάλτας* (Χάμετ, 1981). Το ψέμα, η απληστία, η αποπλάνηση και η τιμωρία είναι πολύ συχνά μοτίβα που περιστοιχίζουν τη μοιραία γυναίκα. Σχεδόν πάντα ψεύδεται, στην αρχή εμφανίζεται ως δεσποινίς Γούντερλι, μια απελπισμένη νεαρή που θέλει βοήθεια να βρει και να ελευθερώσει την αδερφή της και καταλήγει με τον σκοτωμό του συνεργάτη του Σαμ Σπέιντ. Αργότερα θα τον αποπλανήσει, για να της είναι πιο εύκολο να τον χειριστεί. Δεν ξέρει πλέον ποτέ λέει ψέματα και πότε αλήθεια. Θέλει το γεράκι της Μάλτας για τον εαυτό της. Αν και οι δύο τους μοιράζονται κοινά, από άποψη γοητείας και ευφυΐας, δεν έχουν τον ίδιο κώδικα ηθικής. Έτσι, η φαμ φατάλ οδηγείται από τον ντεντέκτιβ στη φυλακή. Ένα κοινό θέμα σε πολλά σκληρά αστυνομικά είναι η απόρριψη της πρόκλησης της φαμ φατάλ, πριν το τέλος. Της αρνούνται το καλύτερο της όπλο σε μια προσπάθεια να απομακρύνουν και τα τελευταία ίχνη της απειλής της.

Αν έμπαιναν, συνοπτικά, όλα τα βασικά χαρακτηριστικά που συνήθως έχει μια *femme fatale* σε λίστα, και για χρήση σαν μετρό σύγκρισης σχετικά με την εξέλιξη του χαρακτήρα, θα ήταν κάπως έτσι:⁴²

- Ελκυστική εμφάνιση και γοητεία
- Ευφυΐα, πειθώ και ικανότητα να χειρίζεται τους άλλους

⁴² «The Femme Fatale», (2023), <https://www.mysteryandsuspense.com/the-femme-fatale/> όπως ανακτήθηκε 31/01/2024

- Περίπλοκος χαρακτήρας, με βάθος
- Συναισθηματική αδιαφορία
- Μυστήριο και αμφισημία
- Προκαλεί συγκρούσεις και χάος

Η Μπριζίτ Ο' Σόνεσου κατέχει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά.

Άλλη θεματική είναι εκείνη του γάμου. Η φαμ φατάλ παντρεύεται ή για τα λεφτά, ή για την κοινωνική εξέλιξη, ή γιατί έχει κάποιο συμφέρον — όχι για να ζήσει την ζωή της ευτυχισμένης συζύγου. Συνήθως, αν είναι παντρεμένη βαριέται και ψάχνει να βρει διέξοδο. Κλασικά βιβλία που έχουν να κάνουν με την φαμ φατάλ στο γάμο είναι το *Ο Ταχυδρόμος θα Χτυπήσει Δύο Φορές* και το *Διπλή Αποζημίωση*⁴³ του Κέιν. Και στα δύο η *femme fatale* προσπαθεί να ξεφύγει από το γάμο βάζοντας τον εραστή της να σκοτώσει τον άντρα της .

Η φαμ φατάλ ως άγγελος εκδίκησης ακούγεται αρκετά μεταμοντέρνο, αλλά πρωτοεμφανίστηκε στο *Η Νύφη Φορούσε Μαύρα*⁴⁴ του Cornell Woolrich. Το συγκεκριμένο βιβλίο θεωρείται από τα πρώτα της λογοτεχνίας νουάρ, και τα προαναφερθέντα του Κέιν (στο κομμάτι για το γάμο), έχουν αρκετά στοιχεία. Ο ηθικά γκρίζος πρωταγωνιστικός χαρακτήρας, η διάβρωση από το χρήμα, η αίσθηση ματαιότητας. Παίρνει εκδίκηση για την δολοφονία του συζύγου, ο οποίος προβλήθηκε μπροστά από την εκκλησία, όταν έβγαιναν νεόνυμφοι. Το θέμα της εκδίκησης κάνει και αργότερα την εμφάνιση του στην αστυνομική λογοτεχνία. Στα έργα που εξετάζονται στη στην συνέχεια της εργασίας, οι φαμ φατάλ υποκινούνται σε αρκετό βαθμό από την ανάγκη για εκδίκηση. Η διαφορά με το βιβλίο του

⁴³ Πρώτη έκδοση: 1934. Στα ελληνικά: Κέιν Μ. Τζ., (1982), *Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ*, (Μ. Ρήγος, μεταφρ.), Θεσσαλονίκη: Μπαρμπούνακης
Πρώτη έκδοση σαν διήγημα στο *Three of a Kind* (1943). Στα ελληνικά: Κέιν Μ. Τζ., (2014), *ΕΞΑΨΗ*, (Α. Γαλέος, μεταφρ.), Αθήνα: Αιγόκερος

⁴⁴ «Αυτή η γυναίκα ήταν μυστηριώδης. Είχε την ικανότητα να εμφανίζεται με διάφορα πρόσωπα. Άλλοτε σαν μια θερμή ξανθιά, άλλοτε σαν μια απλή μελαχρινή κι άλλοτε σαν μια εκθαμβωτική κοκκινομάλλα, ή ακόμα σαν μια χαριτωμένη διευθύντρια. Πάντως, ήταν γεγονός πως όπου έκανε την εμφάνιση της ένας απλός, κοινός άντρας θα έβρισκε έναν βίαιο και οδυνηρό θάνατο...» από την περίληψη του βιβλίου.
Πρώτη έκδοση: 1940. Στα ελληνικά: Woolrich, C., (1987), *Η νύφη φορούσε μαύρα*, Αθήνα: Λιβάνης.

Woolrich είναι ότι ενώ η «νύφη» εκδικείται για το σύζυγο της, η Λίσμπετ και η Έμι, εκδικούνται για τον εαυτό τους.

2.3 Νέο νουάρ, φεμινιστική αστυνομική λογοτεχνία και σήμερα

Το πρώτο μισό του αιώνα οι συγγραφείς του είδους είναι σχεδόν αποκλειστικά άντρες, με εξαιρέσεις την Βέρα Κασπάρι και την Ντόροθι Μπ. Χιουζ.

Με το δεύτερο κύμα του φεμινισμού, τον ριζοσπαστικό φεμινισμό και την ευρύτερη αποδοχή της φεμινιστικής θεωρίας της λογοτεχνίας, άλλαξε το κλίμα. Υπήρξε μια σχετική απελευθέρωση της γυναίκας από τους παραδοσιακούς ρόλους της μητέρας και της νοικοκυράς. Με την είσοδο στην εργασία, είχε πλέον το μέσο να βγάζει τα δικά της χρήματα, χωρίς να χρειάζεται κάποιον άντρα. Εμφανίζονται περισσότερες γυναίκες συγγραφείς αστυνομικής λογοτεχνίας, όπως η P.D.James. Ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1980, στη θέση του άντρα πρωταγωνιστή βλέπουμε γυναίκες ντεντέκτιβ που είναι «νέες, ανεξάρτητες, εφευρετικές», και κυρίως «προσφέρουν εναλλακτικές στο επιθετικό αντρικό (macho) πρωτότυπο που παραδοσιακά πατρωνάριζε τις γυναίκες» (Willet, 1992). Στη φεμινιστική αστυνομική λογοτεχνία, συχνά εμφανίζεται το θέμα της δουλειάς και της άνισης αντιμετώπισης στον εργασιακό χώρο, στο συνήθως ανδροκρατούμενο περιβάλλον. Εκεί οι γυναίκες αποτελούν το κέντρο της διήγησης, οι γυναίκες είναι πολύπλοκες και πολυδιάστατες. Και σε περιπτώσεις όπως η Wilson στο *Murder in the Collective* (1984), αλλάζουν και τρόπο γραφής, απορρίπτοντας τον γρήγορο ρυθμό προς χάρη της ανάλυσης χαρακτήρων και την διερεύνηση των σχέσεων (Willet, 1992).

Οι νέες φαμ φατάλ κινούνται σε επαγγελματικούς χώρους που πριν ήταν απλησίαστοι. Μπορεί να είναι γιατροί ή διευθύντριες. Γνωστές συγγραφείς του είδους οι Sue Crafton, Sarah Patresky και Amanda Cross.

Παράλληλα γράφονται και neo-noir, μια αναβίωση του παλιού νουάρ. Τίθονται θέματα intersexuality. Στο *Ο Διάβολος με το Γαλαζιο Φόρεμα* του Γουόλτερ Μόσλυ η φαμ φατάλ περνάει για λευκή αλλά είναι διφυλετική (biracial). Ο αφηγητής χάνει το ενδιαφέρον του για εκείνη όταν το μαθαίνει, περισσότερο από όταν μαθαίνει το παρελθόν της. Η άρνηση της δεν είναι μια άρνηση της σεξουαλικότητας της, όπως στο σκληρό αστυνομικό, αλλά της φυλής της. Το συγκεκριμένο βιβλίο, ενώ εκδόθηκε το 1990, τοποθετεί τη δράση στο Λος

Αντζέλες του 1948, λίγο περίεργη εποχή για έναν μαύρο βετεράνο του πολέμου όπως είναι ο Τζυ Ρόουλινς (Μόσλυ, 2006). Η τέχνη αντικατοπτρίζει την εποχή της. Το σκληρό αστυνομικό ήταν ένα είδος λαοφίλης σε μια πιο σκοτεινή εποχή των ΗΠΑ, και έδινε την ευκαιρία στον μοναχικό ηρώα να σταθεί απέναντι στη διαφθορά και να βγει σχετικά ηθικά ακέραιος. Αυτή η αντίσταση δεν υπήρχε λόγος να είναι μόνο λευκή εμπειρία, ή μόνο ετερόφυλη. Έτσι και η φαμ φατάλ δεν χρειάζεται να προσπαθεί να ξεπεράσει μόνο το όριο του φύλου της ή της κοινωνικής, οικονομικής θέσης της. Είναι επιθυμίες που βρίσκουν αντίκτυπο σε κάθε εποχή, οπου υπάρχουν άνθρωποι που θέλουν να τα βάλουν με το κατεστημένο.

Σαν είδος το νουάρ έχει εξαπλωθεί πλέον σε όλο το κόσμο, σκανδιναβικό ή μεσογειακό νουάρ, sci-fi ή με βρικόλακες. Η φιγούρα της φαμ φατάλ γοητεύει τον κόσμο των κόμικ ως Catwoman από το Batman, στους πίνακες ζωγραφικής, στον κινηματογράφο και στη τηλεόραση, στη μουσική.

Στην σύγχρονη λογοτεχνία συγγραφείς όπως η Τζίλιαν Φλιν, η Πόλα Χόκινς, η Μέγκαν Άμποτ, δημιουργούν βιβλία μυστηρίου που συνδυάζουν τους κλασικούς κανόνες του νουάρ με τον φεμινισμό, και επικίνδυνες γυναίκες που μπορεί να μην είναι ακριβώς φεμινίστριες, κάποιες, αλλά δεν περιορίζονται μόνο σαν το ερωτικό ενδιαφέρον του άνδρα. Η *femme fatale* δεν χρειάζεται να είναι κρυφά καλή, ή να γίνει σύζυγος κάποιου, για να αποφύγει την τιμωρία. Μπορεί να είναι εγκληματίας, μπορεί να είναι εκδικητική, και μπορεί να είναι και πρωταγωνίστρια. Όπως στα βιβλία που θα αναλυθούν παρακάτω. Φαίνεται η αλλαγή στην αντιμετώπιση της επικίνδυνης γυναίκας. Δεν είναι συμπληρωματικός χαρακτήρας στην αφήγηση κάποιου αλλού. Η «τριλογία Millenium» δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει χωρίς το «κορίτσι». Το στερεότυπο της μοιραίας γυναίκας υπήρχε από την αρχαιότητα και θα συνεχίσει να υπάρχει και να μεταλλάσσεται μαζί με τις κοινωνικές συνθήκες.

3 Βιβλία: Τριλογία Millenium, Αιχμηρά Αντικείμενα, Το Κορίτσι που Εξαφανίστηκε

3.1 Βιογραφία Στιγκ Λαρσον

Ο Στιγκ Λάρσον (Karl Stig-Erland "Stieg" Larsson) γεννήθηκε στις 15 Αυγούστου 1954 στο Σκελεφτεχάμν της βόρειας Σουηδίας. Ήταν συγγραφέας, οικονομικός αναλυτής, δημοσιογράφος και αρχισυντάκτης του σουηδικού πολιτικού περιοδικού *Expo*. Έτυχε διεθνούς φήμης και αναγνώρισης μετά την έκδοση της «τριλογίας MILLENNIUM», δυστυχώς μετά το θάνατο του, το 2004, από καρδιακή προσβολή. «Η τριλογία MILLENNIUM» αποτέλεσε παγκόσμιο εκδοτικό φαινόμενο, αφού οι πωλήσεις έχουν ξεπεράσει τα 100 εκατομμύρια αντίτυπα, τα δικαιώματα έχουν πουληθεί σε περισσότερες από 50 χώρες και έχουν γυριστεί αντίστοιχες κινηματογραφικές ταινίες.⁴⁵ Έχουν γίνει και κόμικς⁴⁶ (graphic novel), τα οποία κυκλοφορούν και στα ελληνικά.

Ο Λάρσον πέρασε τα παιδικά του χρόνια, μέχρι τα 9 του έτη, με τους παππούδες του, στη βόρεια Σουηδία, καθώς οι γονείς του δούλευαν μακριά. Επηρεάστηκε από τις αντιφασιστικές αντιλήψεις του παππού του, και άρχισε να ενδιαφέρεται για τον κόσμο της ριζοσπαστικής αριστεράς (Cunningham, 2024). Μετά τον θάνατο του παππού του, μετακόμισε στη Στοκχόλμη για να μείνει με τους γονείς του. Στην ηλικία των 12, οι γονείς του, του έκαναν δώρο μια γραφομηχανή στα γενέθλια του. Ξεκίνησε να γράφει, και στα εφηβικά του χρόνια εξέδιδε διάφορα φανζίν, κυρίως επιστημονική φαντασία.

Μετά την θητεία του στο στρατό, ο Λάρσον συμμετείχε σε πορείες για το Βιετνάμ, έγινε μέλος της Λίγκας των Κομμουνιστών Εργατών, το μετέπειτα Σοσιαλιστικό Κόμμα, και εξέδιδε την εφημερίδα τους, τροτσκικών επιρροών, «Fjärde Internationalen» («4η Διεθνής»). Το 1977 κι ενώ εργαζόταν ως φωτογράφος βρέθηκε στην επαναστατημένη Ερυθραία, που διεκδικούσε την ανεξαρτησία της από την Αιθιοπία κι εκπαίδευε τις γυναίκες του απελευθερωτικού στρατού στη χρήση όλμων. Την ίδια χρονιά, επέστρεψε στην Σουηδία και άρχισε να εργάζεται σαν σχεδιαστής γραφικών στο Tidningarnas Telegrambyrå (TT), ένα πρακτορείο ειδήσεων, στο οποίο θα μείνει για 22 χρόνια, δουλεύοντας παράλληλα σαν

⁴⁵ <https://www.psichogios.gr/el/stigk-larson>

⁴⁶ Runberg and Holms, (2014), *Millenium 1*, (MANIA X. μεταφρ.), Αθήνα: Ψυχογιός
Το πρώτο τεύχος της τριλογίας. Ακολούθησαν δυο ακόμη. Το κάθε τεύχος αντιστοιχεί, στο περιεχόμενο, και σε ένα από τα βιβλία της «τριλογίας Millenium».

δημοσιογράφος. Ο Λάρσον σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του υπήρξε πολέμιος του φασισμού⁴⁷ και το 1995, σαν απάντηση στην εξάπλωση νεοναζιστικών ιδεών, δημιούργησε το ίδρυμα Exro, με σκοπό «την καταπολέμηση της ακροδεξιάς και του ρατσισμού στα σχολεία» κι έγινε ο εκδότης του περιοδικού του ιδρύματος «Exro». Άρχισε τότε να δέχεται συχνά και απειλές για τη ζωή του. Παράλληλα, εργαζόταν ως δημοσιογράφος σε άλλα έντυπα, δημοσιεύοντας έρευνες για τον ακροδεξιό εξτρεμισμό.⁴⁸ Πριν από το θάνατό του το 2004, ερευνούσε την υπόθεση της δολοφονίας του πρωθυπουργού Όλαφ Πάλμε, ένα από τα μεγαλύτερα μυστήρια της Σουηδίας.⁴⁹ Ένας μάχιμος, όχι τόσο μεγάλος σε ηλικία δημοσιογράφος, που πεθαίνει λίγο πριν την αποκάλυψη ενός μεγάλου μυστηρίου είναι κάτι που θυμίζει αστυνομικό μυθιστόρημα, και κατά συνέπεια προκάλεσε φήμες ότι ο θάνατός του δεν ήταν από φυσικά αίτια. Αποδείχτηκαν αναληθείς.

Ο Λάρσον άρχισε να γράφει λογοτεχνικά κείμενα το 2001, για επιπλέον εισόδημα. Επηρεασμένος από την αστυνομική λογοτεχνία συγγραφέων όπως η Elizabeth George και η Sara Paretsky, ξεκινάει τον σχεδιασμό μια σειράς δέκα τομών, με πρωταγωνιστές τον ατιμασμένο δημοσιογράφο Μίκαελ Μπλούμκβιστ (που θεωρείται και alter ego του συγγραφέα), και την αντισυμβατική χάκερ Λίσμπετ Σαλάντερ. Έχοντας ολοκληρώσει τα δύο πρώτα βιβλία κλείνει συμφωνία με έναν εκδότη, το 2003, και αργότερα ολοκληρώνει και το τρίτο μέρος. Αλλά δεν προλαβαίνει να τελειώσει όλη τη σειρά, λόγω θανάτου. Τα βιβλία γνωρίζουν εξαιρετική επιτυχία και παίρνουν βραβεία τόσο στη Σουηδία, όσο και διεθνώς. Το 2008, με το *Κορίτσι με το Τατουάζ* ήταν ο δεύτερος πιο εμπορικός συγγραφέας μυθοπλασίας στον κόσμο. Έχουν εκδοθεί άλλα δυο βιβλία της σειράς, με συγγραφέα τον David Lagercrantz, που βασίστηκε πάνω στις σημειώσεις που είχε αφήσει ο Λάρσον.

Ο Λάρσον επηρεάστηκε τόσο από τη δημοσιογραφική του καριέρα, όσο και από ένα γεγονός που έλαβε χώρα το 1969, όταν ήταν 15 χρόνων, στη Βόρεια Σουηδία.

⁴⁷ Το 2018, βγαίνει στις αίθουσες το ντοκιμαντέρ «Mannen som lekte med elden» (Ο Άνθρωπος που έπαιζε με τη φωτιά), σουηδικής παραγωγής και με σκηνοθέτη τον Χένρι Γκέοργκσον, που περιλαμβάνει και μια από τις τελευταίες συνεντεύξεις του Λάρσον, και μιλάει για την ζωή του, και τον αγώνα του κατά της ανόδου της εξτρεμιστικής αριστεράς. Από: <https://www.lifo.gr/blogs/almanac/stieg-larsson-o-anthropos-poy-epaize-me-ti-fotia> (10/01/2024)

⁴⁸ <https://www.sansimera.gr/biographies/2488>

⁴⁹ «Στα μέσα της δεκαετίας του 1980, και λίγες μέρες πριν τον θάνατό του, είχε στείλει στην αστυνομία 15 κούτες που περιείχαν έγγραφα τα οποία συνέδεαν την υπόθεση αυτή με τον Σουηδό Μπέρτιλ Βέντιν, πρώην αξιωματικό του στρατού ο οποίος είχε επαφές με τις μυστικές υπηρεσίες της Νότιας Αφρικής.» <https://www.kathimerini.gr/culture/books/755657/ti-dolofonia-toy-palme-ereynoyse-gia-chronia-o-stigk-larson/> (10/01/2024)

Σύμφωνα με τον Κούρντο Μπάκσι, που ήταν φίλος του, ο Λάρσον είδε να συμβαίνει μπροστά του ο βιασμός μιας δεκαπεντάχρονης έφηβης από τρεις φίλους του, και δεν έκανε κάτι για να το σταματήσει. Αυτό τον σημάδεψε. Αργότερα ζήτησε συγγνώμη από τη κοπέλα, που λεγόταν Λίσμπετ, αλλά δεν έγινε δεκτή (Πιμπλής, 2010). Έτσι με τα βιβλία του θέλησε να στραφεί εναντίον των εγκλημάτων κατά των γυναικών. Η Εύα Γκάμπριελσον, η επί τριάντα χρόνια, σύντροφός του, με την οποία δεν παντρεύτηκε ποτέ, γιατί φοβόταν ότι η δουλειά του θα την έβαζε σε κίνδυνο, στο βιβλίο της για τη ζωή της με τον Λάρσον υποστηρίζει ότι ήταν φεμινιστής (Gabrielsson, 2011).

Η γραφή του Λάρσον έχει μεγάλες περιγραφές, τοπίων και δράσεων, καθώς επιμονή στην λεπτομέρεια, ενώ δεν φαίνεται να ακολουθεί τόσο τον κανόνα του να δείχνει αντί να λέει.⁵⁰ Συνήθως η δράση συμβαίνει στο παρόν, με πολλές αναφορές στο παρελθόν, για να φανούν οι αρχές της κάθε υπόθεσης, και περιλαμβάνει και κάποια κεφάλαια που είναι καθαρά παρελθοντικά. Δημιουργεί περίπλοκες σχετικά σχέσεις γύρω από τους χαρακτήρες του (η σχέση του Μπλούμκβιστ με την Μπέργκερ, της Σαλάντερ με τον πατέρα της και το σύστημα γενικότερα). Ο συγγραφέας θέλει να αποτυπώσει το πώς συνδέονται όλα τα φαινόμενα, πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά, εγκληματικά, με την σύγχρονη σουηδική κοινωνία, και εμμέσως τη διεργασία που συμβαίνει για να φτάσουν εντέλει στα μάτια του κοινού.

Ο Στιγκ Λάρσον με την Λίσμπετ Σαλάντερ πέτυχε να εισάγει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στη δημοφιλή, κρίνοντας από τις πωλήσεις των βιβλίων του, λογοτεχνία. Η Σαλάντερ είναι *femme fatale*, (ανεξάρτητη, δεν μοιράζεται εύκολα τα μυστικά της, μπορεί να χρησιμοποιήσει το ψέμα, την μεταμφίεση, την σεξουαλικότητα της, είναι εκδικητική και μπορεί να αποβεί μοιραία για αυτούς που θεωρεί ότι αξίζουν την εκδίκηση της), αλλά δεν αρκείται στο στερεότυπο. Αν και αντιηρώίδα (έχει μια τάση προς τη βία και την παρανομία), είναι πρωταγωνιστικός χαρακτήρας. Σημαντικό είναι ότι σε ένα είδος δημοφιλούς λογοτεχνίας, η Σαλάντερ ανήκει σε μια «ενναλακτική» κουλτούρα.⁵¹ Δεν είναι συνηθισμένο μια «γκοθού» ή «πανκ» να μπαίνει στο πρωταγωνιστικό δίδυμο, αν

⁵⁰ Περιγράφει σχεδόν τη κάθε δραστηριότητα των ηρώων του. Αυτό κάνει τα βιβλία του να έχουν αργό ρυθμό: στο *Κορίτσι που έπαιξε με τη φωτιά*, παραδείγματος χάρη, οι βασικοί χαρακτήρες συναντήθηκαν στα μισά του βιβλίου, και εκεί ξεκίνησε να υπάρχει η περισσότερη δράση που θα περίμενε κάποιος σε ένα αστυνομικό.

⁵¹ Από το ντύσιμο της, τα τατουάζ της, και τις επιλογές σε μουσική και συντροφιά.

όλο το έργο δεν ανήκει σε αυτή την αισθητική.⁵² Ο συγγραφέας δεν θέλει να την τιμωρήσει, σε αντίθεση με τις «κλασικές» *femme fatale*. Γίνεται μια προσπάθεια να ενταχθεί στα πλαίσια της «κανονικής» κοινωνίας, στο τρίτο βιβλίο της τριλογίας, με την ανάκτηση των δικαιωμάτων της και την παύση της κηδεμονίας. Το παρελθόν της και η επιμονή της να μην παραμείνει θύμα των καταστάσεων, την κάνει συμπαθή προς τους αναγνώστες. Είναι ένας χαρακτήρας που θυμίζει, ακόμη, ηρωίδες δράσης, όπως η Λάρα Κροφτ των βιντεοπαιχνιδιών Tomb Raider, με τις ικανότητές που διαθέτει, πολεμικές τέχνες, χειρισμό όπλων κλπ, είναι όμως πιο ευάλωτη και δεν διαθέτει τα προνόμια, την κοινωνική τάξη και την εκπαίδευση που έχουν πολλές από εκείνες. Η Λάρα Κροφτ για παράδειγμα κατάγεται από αριστοκρατική οικογένεια.⁵³ Έχει αρκετά στοιχεία φεμινισμού τρίτου κύματος, δεν εμπιστεύεται τα καθιερωμένα ιδρύματα, αλλά δεν εντάσσεται και σε κάποιο οργανωμένο κίνημα, προτιμά να δρα μόνη της.⁵⁴

⁵² Η Μορτίσια Ανταμς της Οικογένειας Ανταμς ή ο Έρικ Ντρεϊβεν απο το Κοράκι είναι γοθτικής αισθητικής χαρακτήρες αλλά αυτό συμπίπτει με το σύνολο της αισθητικής του οπτικοακουστικού έργου στο οποίο πρωταγωνιστούν.

⁵³ https://tombraider.fandom.com/wiki/Lara_Croft#Early_Life όπως ανακτήθηκε : 28/01/2024

⁵⁴ «Like many postmodern feminists, she distrusts established institutions, recognizing that they are for the most part still run by men for men. Salander does not fight corruption and misogyny as part of any feminist movement, but as a lone fighter against men who hate women. »
Lorber J., (2011), «The Gender Ambiguity of Lisbeth Salander: Third-Wave Feminist Hero? »

3.2 Σύνοψη Βιβλίων

Στην αρχή κάθε ξεχωριστής ενότητας των βιβλίων, ο Λάρσον παραθέτει κάποιο απόσπασμα: στο πρώτο βιβλίο αφορούν τη βία κατά των γυναικών, στο δεύτερο τα μαθηματικά και στο τρίτο γυναίκες πολεμίστριες. Τα θέματα που απασχολούν τα βιβλία είναι η βία, και ειδικά η βία κατά των γυναικών, ο μισογυνισμός και η διαφθορά των κοινωνικών και πολιτικών μηχανισμών. Ακολουθεί μια πορεία κατά την οποία οι εχθροί που πρέπει να αντιμετωπιστούν είναι όλο και μεγαλύτεροι: στο πρώτο βιβλίο οι αντίπαλοι είναι κάποιοι ισχυροί άντρες, στο δεύτερο είναι ολόκληρο κύκλωμα και στο τρίτο ο κρατικός μηχανισμός. Το κάθε βιβλίο ξεπερνάει τις 600 σελίδες. Η σύνοψη εστιάζεται κυρίως στις δράσεις των δύο βασικών ηρώων, Μίκαελ Μπλούμκβιστ και Λίσμπετ Σαλάντερ, για λόγους οικονομίας.

3.2.1 Κορίτσι με το Τατουάζ

Το *Κορίτσι με το Τατουάζ* εκδόθηκε στα σουηδικά το 2005, και μεταφράστηκε στα αγγλικά το 2008. Στα Ελληνικά κυκλοφόρησε το 2009 (Λάρσον, Το Κορίτσι με το Τατουάζ, 2009). Ο αρχικός του τίτλος στα σουηδικά μεταφράζεται ως «οι άντρες που μισούσαν τις γυναίκες». Μετονομάστηκε *the Girl with the Dragon Tattoo*. Το βιβλίο εξελίσσεται μάλλον το 2001. Η αφήγηση είναι στο τρίτο πρόσωπο, προσφέροντας μια εκ βάθους ματιά στις σκέψεις των χαρακτήρων. Το βιβλίο ξεκινάει στη Στοκχόλμη της Σουηδίας και μόλις έχει τελειώσει η δίκη του δημοσιογράφου Μίκαελ, «Κάλε», Μπλούμκβιστ, στην οποία καταδικάστηκε για συκοφαντική δυσφήμιση⁵⁵ του επιχειρηματία Βένερστρομ. Αποφασίζει, παρά την διαφωνία της αρχισυντάκτριας, φίλης και περιστασιακής ερωμένης του, Έρικα Μπέργκερ, να παραιτηθεί από τη θέση στο πολιτικό περιοδικό Millennium, του οποίου είναι ιδρυτικό μέλος.

Η συμπρωταγωνίστρια, η Λίσμπετ Σαλάντερ, είναι μια αντισυμβατική εικοσιτετράχρονη, με πανκ/γκοθ εμφάνιση, γεμάτη τατουάζ και πέρσινγκ, που δουλεύει σαν ερευνήτρια στην Μίλτον Σεκιούριτι. Η Σαλάντερ είναι εξαιρετικά ικανή χάκερ (με το ψευδώνυμο "Σφίγγα"). Εμπλέκεται στην υπόθεση όταν της ζητείται να κάνει έρευνα για Μίκαελ Μπλούμκβιστ από

⁵⁵ Ήταν η τελική εξέλιξη μιας παγίδας, στην οποία πιάστηκε, για να αμφισβητηθεί η εγκυρότητά του και να σταμάτησε να ασχολείται με το συγκεκριμένο θέμα.

τον Φρούντε, έναν δικηγόρο, του οποίου ο πελάτης, Χένρικ Βάνιερ, επιθυμεί να προσλάβει τον δημοσιογράφο για μια απόρρητη έρευνα. Τα αποτελέσματα ικανοποιούν τον δικηγόρο. Ο Μπλούμκβιστ αποφασίζει να δεχτεί την πρόταση του Βάνιερ να ερευνήσει τον φόνο της ανιψιάς του, Χάριετ, το 1966, κάτω από το πρόσχημα ότι γράφει βιβλίο. Για να τον πείσει, ο Βάνιερ του υπόσχεται να του δώσει πληροφορίες που μπορούν να καταδικάσουν τον Βένερστρομ. Η οικογένεια Βάνιερ φαίνεται να έχει πολλά μυστικά, καθώς και παρελθόν αντισημιτισμού. Ο Μπλούμκβιστ αποφασίζει να μείνει στην περιοχή και ξεκινάει την έρευνά του, προσπαθώντας να αποκρυπτογραφήσει τι σημαίνουν τα ονόματα και οι ημερομηνίες που είχε γράψει η Χάριετ στο σημειωματάριο της. Γνωρίζει και τα άλλα μέλη της οικογένειας Βάνιερ.

Για τη Σαλάντερ η ζωή παίρνει μια άσκημη τροπή. Η νεαρή βρίσκεται κάτω από καθεστώς κρατικής κηδεμονίας, γιατί το δικαστήριο δεν την θεώρησε ικανή να φροντίζει τον εαυτό της. Ο παλιός της κηδεμόνας έπαθε εγκεφαλικό και είναι σε κώμα. Ο καινούργιος κηδεμόνας της, ο Νιλς Μπιούρμαν, την απειλεί, ελέγχει τα χρήματά της, και την αναγκάζει να του κάνει στοματικό έρωτα. Τη θεωρεί εύκολο θύμα που δεν μπορεί να μιλήσει και αμφισβητεί τις διανοητικές της ικανότητες. Η Σαλάντερ αποφασίζει να βιντεοσκοπήσει την επόμενη συνάντησή τους για να τον εκβιάσει. Εκείνος, όμως, τη βιάζει ανελέητα. Η Σαλάντερ κρατάει το βίντεο και σκέφτεται πώς να πάρει εκδίκηση. Κάνει τατουάζ μια γιρλάντα στον αστράγαλό της για υπενθύμιση. Αποφασίζει ότι δεν συμφέρει να τον σκοτώσει αλλά να τον ελέγξει. Έτσι, μια βδομάδα αργότερα, θα επισκεφτεί το σπίτι του, όπου θα τον δέσει με χειροπέδες στο κρεβάτι, θα τον βασανίσει και θα του κάνει ένα τατουάζ στη κοιλιά, που λέει «είμαι ένα σαδιστικό γουρούνι, κάθαρμα και βιαστής» (Λάρσον, 2012, σ. 306). Του δείχνει το βίντεο με τον καταγεγραμμένο βιασμό της, και τον απειλεί ότι αν δεν της δώσει πρόσβαση στα χρήματά της και δεν άρει το καθεστώς κηδεμονίας, θα τον καταστρέψει. Εκείνος συμφωνεί.

Η Λίσμπετ με τον Μπλούμκβιστ συναντιούνται και αρχίζουν να συνεργάζονται. Στο σπίτι που ζει ο Μπλούμκβιστ, κοντά στους Βάνιερ, ανακαλύπτουν ότι οι σημειώσεις της Χάριετ αφορούν μια σειρά φόνων γυναικών που συνεχίζονται μέχρι «σήμερα». Η Σαλάντερ πιστεύει ότι αυτές οι γυναίκες δολοφονήθηκαν από άντρες που, κατά τη γνώμη της, μισούν τις γυναίκες. Έρχονται πιο κοντά κατά τη διάρκεια της έρευνας. Ενώ η Σαλάντερ ερευνά αλλού, ο Μπλούμκβιστ διαπιστώνει ότι ο δολοφόνος είναι ο αδερφός της Χάριετ, ο Μάρτιν. Τον συναντά και εκείνος τον φυλακίζει στο υπόγειο του. Ο Μάρτιν παραδέχεται ότι εκείνος

και ο πατέρας του, όταν ήταν ζωντανός, είναι υπεύθυνοι για τους φόνους, και ότι προσπάθησαν να πείσουν την Χάριετ να συμμετάσχει. Είναι η οικογενειακή τους παράδοση.

Υποστηρίζει όμως ότι δεν έχει σχέση με την δολοφονία της. Η Σαλάντερ τους βρίσκει και βγάζει εκτός μάχης τον Μάρτιν με ένα μπαστούνι του γκολφ. Ο Μάρτιν δραπετεύει και εντέλει πεθαίνει χτυπώντας με το αμάξι του σε ένα φορτηγό, ενώ τον καταδίωκε η Λίσμπετ. Αποφασίζουν να μην μιλήσουν για τους φόνους στην αστυνομία.

Ο Μπλούμκβιστ φτάνει στο συμπέρασμα ότι η Χάριετ ζει. Την βρίσκει στην Αυστραλία, μαθαίνει το δικό της κομμάτι της ιστορίας, για τον κακοποιητικό πατέρα της, τον βιασμό της από εκείνον, και πώς τον σκότωσε και διέφυγε στο εξωτερικό. Η Χάριετ επιστρέφει και συναντιέται με τον Χένρικ. Αν και τα στοιχεία που έδωσε ο Χένρικ στον Μπλούμκβιστ δεν ήταν καθόλου χρήσιμα, η ανορθόδοξη έρευνα της Σαλάντερ είναι. Ο Μπλούμκβιστ γράφει το αποκαλυπτικό του άρθρο για την υπόθεση Βένερστρομ, αποκαλύπτοντας όλη τη διαφθορά και τις οικονομικές μηχανορραφίες στις οποίες εμπλέκεται. Αποκαθιστά έτσι την υπόληψή του, μαζί με του «Millennium». Η Σαλάντερ μεταμφιέζεται σε Μόνικα Σόουλς, μια κομψή της περσόνα, και αφαιρεί τα χρήματα από τους «ανεπίσημους» λογαριασμούς του Βένερστρομ.

3.2.2 Το Κορίτσι που Έπαιξε με τη Φωτιά

Το *Κορίτσι που Έπαιξε με τη Φωτιά* εκδόθηκε πρώτη φορά το 2006, και στην Ελλάδα το 2009 (Λάρσον, Το Κορίτσι που Έπαιξε με τη Φωτιά, 2009). Είναι το δεύτερο μέρος της «τριλογίας Millennium». Ενώ στο πρώτο βιβλίο πρωταγωνιστούσε ο Μίκαελ Μπλούμκβιστ, το δεύτερο επικεντρώνει το βλέμμα του κυρίως στη Λίσμπετ Σαλάντερ.

Στη Σουηδία ο Μπλούμκβιστ συνεχίζει τη ζωή του, και μερικές φορές αναρωτιέται γιατί η Λίσμπετ δεν απαντάει στα τηλεφωνήματά του. Παράλληλα, το «Millennium» ετοιμάζει μια αποκαλυπτική έρευνα για ένα κύκλωμα πορνείας που φέρνει γυναίκες από την ανατολική Ευρώπη. Είναι ανακατεμένοι σε αυτό υψηλά ιστάμενα πρόσωπα, κρατικοί λειτουργοί, δικηγόροι κλπ.

Η Λίσμπετ Σαλάντερ παραθερίζει στη Γρενάδα. Εκεί περνάει τον χρόνο της λύνοντας προβλήματα μαθηματικών, έχοντας ερωτική σχέση με έναν δεκαεξάχρονο και παρατηρώντας την συμπεριφορά του συζύγου από το ζευγάρι στο διπλανό δωμάτιο. Έχει

κάνει αυξητική στήθους και είναι πολύ ευχαριστημένη με το αποτέλεσμα.⁵⁶ Με την επιστροφή της στη Σουηδία, η Σαλάντερ αποφασίζει να κάνει αλλαγές: να αγοράσει ένα μεγάλο διαμέρισμα και να είναι πιο καλή με τους φίλους της.

Αυτό αλλάζει όμως γιατί ξαφνικά βρίσκεται μπλεγμένη σε μια προσπάθεια αποσιώπησης του παρελθόντος, από τον Ζαλατσένκο, τον πατέρα της. Παράλληλα κατηγορείται για τον φόνο ενός νεαρού ζευγαριού⁵⁷ και βρίσκεται κυνηγημένη από την αστυνομία. Οι μαρτυρίες του πρώην ψυχιάτρου της και του κηδεμόνα της, Μπιούρμαν, κάνουν την κατάσταση χειρότερη για εκείνη. Ο Μπλούμκβιστ, μαζί με την Έρικα Μπέργκερ και την υπόλοιπη ομάδα του «Millennium», προσπαθούν να αποκαλύψουν την αλήθεια. Ο "Τομέας", το κομμάτι της Σουηδικής Εθνικής Άμυνας που κάλυπτε τον Ζαλατσένκο, καλεί τον αστυνομικό που χειρίζεται την υπόθεση για να ζητήσει τη συνεργασία του. Εκείνος δέχεται, και γιατί θεωρεί την Σάλαντερ δολοφόνο, και για ανέλθει στο σώμα.

Μαθαίνουμε περισσότερα στοιχεία για το παρελθόν της. Το πώς ο πατέρας της, ο Ζαλατσένκο χτυπούσε τη μητέρα της (ο λόγος που η μητέρα είχε εγκεφαλικά τραύματα), και εκείνη με την δίδυμη αδελφή της δεν μπορούσαν να κάνουν τίποτα. Μαθαίνουμε έτσι γιατί δεν εμπιστεύεται την αστυνομία, αφού ο πατέρας της προστατευόταν από τον «Τομέα», τα μέλη του οποίου θεωρούσαν πιο σημαντικό να κρατήσουν την αποστασία ενός Ρώσου πράκτορα μυστική και να τον χρησιμοποιήσουν, από το να υπερασπιστούν τα δικαιώματα μια γυναίκας. Η Λίσμπετ του έβαλε φωτιά⁵⁸ σε μια προσπάθεια να προστατέψει τη μητέρα της, και γι' αυτό την έκλεισαν σε ψυχιατρείο. Επειδή ήταν οργισμένη με το σύστημα,⁵⁹ δεν συνεργάστηκε με την αστυνομία, τους γιατρούς, ή το δικαστήριο, κι έτσι τέθηκε υπό καθεστώς κηδεμονίας.

Το τελευταίο μέρος είναι γεμάτο με βία. Ο δολοφόνος και ετεροθαλής αδερφός της Σαλάντερ, Νίντερμαν, απαγάγει τη φίλη της τη Μίμι, η οποία καταφέρνει να γλυτώσει με τη βοήθεια ενός μποξέρ. Η Λίσμπετ, που ακόμη καταζητείται για φόνο, συγκρούεται με μια

⁵⁶ Αφαίρεσε και το τατουάζ της σφίγγας από το λαμό της, γιατί θεωρούσε ότι την έκανε εύκολο το να τη θυμούνται. Όταν ένας τυφώνας χτυπάει το νησί, η Σαλάντερ αφήνει τον προαναφερθέντα σύζυγο από το διπλανό δωμάτιο αναίσθητο στην παραλία, αφού κακοποιούσε τη γυναίκα του και πήγε να τη σκοτώσει. Βρίσκεται νεκρός μετά τον τυφώνα.

⁵⁷ Που συνεργάζονταν με το «Millennium», για την αποκάλυψη του κυκλώματος εμπορίας σαρκός.

⁵⁸ Στο προοίμιο είναι ένα νεαρό κορίτσι, δεμένο σε ένα κρεβάτι νοσοκομείου. Για να απασχολήσει το μυαλό της σκέφτεται την αγαπημένη της ανάμνηση, να ρίχνει βενζίνη και να βάζει φωτιά σε έναν άντρα.

⁵⁹ Ο ψυχίατρος που την παρακολουθεί αρχικά, ο Τελεμποριάν, βάσισε τις διαγνώσεις του στην άρνηση συνεργασίας της. Βγαίνει στην επιφάνεια στη συνέχεια ότι συνεργαζόταν με τον "τομέα", που ήθελε να κρατήσει την Λίσμπετ σιωπηλή, και ότι ήταν παιδεραστής που απολάμβανε να τη βασανίζει.

συμμορία νεοναζί μηχανόβιων, οι οποίοι δουλεύουν για τον Ζαλασένκο και εμπλέκονται στο κύκλωμα εμπορίας γυναικών. Τους εξουδετερώνει, πράγμα που κάνει την αστυνομία να απορήσει, γιατί είναι εξαιρετικά μικροκαμωμένη. Στη συνέχεια η Λίσμπετ βρίσκει τον πατέρα της, Ζαλατσένκο, που είναι σε ένα κτήμα, μαζί με τον Νίντερμαν. Στην πρώτη σύγκρουση τη θάβουν ζωντανή. Καταφέρνει να βγει, και θα προσπαθήσει να σκοτώσει τον Ζαλατσένκο ξανά, πριν να έρθει η αστυνομία. Ο Μπλούμκβιστ έρχεται και αυτός, αφού είχε βρει τα ίδια ίχνη, και φωνάζει ασθενοφόρο για τη Σαλάντερ που έχει πυροβοληθεί στο κεφάλι.

3.2.3 Το Κορίτσι στη Φωλιά της Σφίγγας

Αγγλικός τίτλος: *The Girl Who Kicked the Hornet's Nest*. Πρώτη έκδοση το 2007, και εκδόθηκε στα ελληνικά το 2010 (Λάρσον, Το Κορίτσι στη φωλιά της Σφίγγας, 2012). Συνεχίζει από το προηγούμενο βιβλίο. Η Λίσμπετ Σαλάντερ νοσηλεύεται στο νοσοκομείο, βαριά τραυματισμένη. Έγινε χειρουργείο για να βγάλουν τη σφαίρα από το κεφάλι της, και αναρρώνει. Ο πατέρας της, Ζαλασένκο, νοσηλεύεται και αυτός στο ίδιο νοσοκομείο, μετά την προσπάθεια της Λίσμπετ να τον σκοτώσει με τσεκούρι. Και οι δύο είναι κάτω από αστυνομική επιτήρηση. Ενώ ο Μίκαελ Μπλούμκβιστ και όλοι όσοι θέλουν να βοηθήσουν τη Σαλάντερ μαζεύουν στοιχεία, ο «Τομέας⁶⁰» αποφασίζει ότι πρέπει να κλείσει τους λογαριασμούς του: αυτοί οι λογαριασμοί είναι η Σαλάντερ, ο Μπλούμκβιστ, ο Ζαλασένκο, και ο Νίντερμαν. Ο Μπλούμκβιστ ζητάει τη βοήθεια του πρώην αφεντικού της Σαλάντερ, Αρμάνσκι, για την προστασία τη δική του και των γύρω του. Παράλληλα πείθει την αδερφή του και δικηγόρο, Αννίκα Τζιανίνι, να αναλάβει την υπόθεση της Σαλάντερ. Ένα πρώην μέλος του τομέα, που πάσχει από καρκίνο, σκοτώνει τον Ζαλασένκο στο νοσοκομείο και αυτοκτονεί: αποτυγχάνει ωστόσο να σκοτώσει και τη Λίσμπετ, χάρη στη γρήγορη σκέψη της Τζιανίνι. Η Λίσμπετ, με τη βοήθεια των φίλων της, έχει πρόσβαση σε φορητό υπολογιστή και στο ίντερνετ και γράφει την ιστορία της.

Η δικαιοσύνη έχει αντιληφθεί τις δραστηριότητες, τωρινές και προηγούμενες, του Τομέα και αρχίζει να ερευνά. Καλούν και τον Μπλούμκβιστ, που σκοπεύει να γράψει ένα άρθρο για όλο αυτό, για να βοηθήσει παράλληλα και τη δίκη της Σαλάντερ, αφού η κοινή γνώμη εξακολουθεί να την κρίνει πολύ αρνητικά. Ο πρώην ψυχίατρός της Τελεμποριάν έχει βάλει

⁶⁰ Που μέχρι τώρα προστάτευε τον Ζαλατσένκο.

και εκείνος το χέρι του. Σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας βλέπουμε το πώς η υπόσχεση της δύναμης και ανέλιξης συμβάλλει πρωτίστως στη διαφθορά και στην όχι τόσο ορθή κρίση κάποιων λειτουργών του συστήματος.

Η δίκη ξεκινάει και, στην αρχή, το κλίμα προδιαγράφεται κακό για τη Σαλάντερ. Και η ίδια δεν βοηθάει, καθώς αποφασίζει να εμφανιστεί με όλη την πανκ/γκοθ πανοπλία της. Με τη δημοσίευση του άρθρου από το «Millennium» και τα στοιχεία που κατάφεραν να βρουν τόσο η ίδια, όσο και «οι φίλοι» της, στο τέλος αθώνεται. Ο Τελεμποριάν συλλαμβάνεται για κατοχή παιδικού πορνογραφικού υλικού, όπως συλλαμβάνονται και τα υπόλοιπα μέλη του «Τομέα». Ξεκινάει παράλληλα η διαδικασία να βγει η Λίσμπετ από το καθεστώς κηδεμονίας, αφού έγινε προφανές ότι ειπώθηκαν πολλά ψεύδη για να συνεχίσει να είναι υπό την παρακολούθηση του «Τομέα».

3.3 Κριτική Ανάγνωση: Λίσμπετ Σαλάντερ

Η ιστορία της τριλογίας θα μπορούσε κατά ένα τρόπο να θεωρηθεί μια ιστορία ενηλικίωσης της ηρωίδας. Στο πρώτο βιβλίο είναι το κορίτσι: κάποια από τα νομικά της δικαιώματα της έχουν αφαιρεθεί, αφού είναι υπό καθεστώς κηδεμονίας. Είναι απομονωμένη και χωρίς πολλούς συμμάχους. Στο δεύτερο βιβλίο έχει πολλά χρήματα, ζει τη ζωή της και χαίρεται το σώμα της μετά την πλαστική στήθους.⁶¹ Φυσικά αντιμετωπίζει και τον εφιάλτη των παιδικών της χρόνων, τον πατέρα της. Στο τρίτο βιβλίο, παρά τη δύσκολη κατάστασή της, έχει άτομα δίπλα της να τη βοηθήσουν, και πετυχαίνει τελικά να αρθεί η κρατική κηδεμονία. Στα 27 της η Λίσμπετ Σαλάντερ μπορεί πλέον να θεωρηθεί γυναίκα και, σιγά σιγά, βρίσκει την ταυτότητα της. Η Σαλάντερ θεωρείται *femme fatale*. Από το δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου βιβλίου της τριλογίας ο Αρμάνσκι περιγράφει μια μη συμβατικά όμορφη κοπέλα που του προκαλεί ερωτική έλξη (Λάρσον, Το Κορίτσι με το Τατουάζ, 2009, σσ. 49-56). Όπως λέει και η Μίμη, πάνω απ' όλα είναι σεξουαλική: της αρέσει το σεξ και δεν την νοιάζει το φύλο (Λάρσον, Το Κορίτσι που Έπαιζε με τη Φωτιά, 2009, σ. 141). Δεν είναι η τυπική φαν φατάλ του νουάρ. Το σεξ είναι μόνο μέσο ευχαρίστησης για εκείνη. Όπως

⁶¹ Το μικρό στήθος της την ενοχλούσε, γιατί μαζί με το σύνολο της εμφάνισής της, την έκανε να μοιάζει με έφηβη.

σημειώνει ο Straayer, η *femme fatale* απαντάει στην αδικία λόγω φύλου με σεξουαλική χειραγώγηση. Αλλά ενώ η κλασική φαμ φατάλ ποθούσε περισσότερο τα χρήματα παρά την σεξουαλική ικανοποίηση, η φαμ φατάλ του neo-noir θέλει και το σεξ και τα χρήματα (Straayer, 1998, σ. 7). Φυσικά δεν είναι αυτό το μόνο χαρακτηριστικό της: είναι απίστευτα ικανή χάκερ, πολύ έξυπνη, μπορεί να παλέψει και να τα βγάλει πέρα μόνη της, να καταστρώσει σχέδια και να τα πετύχει. Είναι ανεξάρτητη. Η ανάγκη της να πάρει εκδίκηση, όταν την έχουν βλάψει, είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της προσωπικότητά της.

Η εμφάνισή της είναι κάτι που αλλάζει ανάλογα με τον σκοπό της: τη βλέπουμε να υποδύεται τρεις διαφορετικούς χαρακτήρες κατά τη διάρκεια των βιβλίων, την Σόουλς, την Νεσσερ,⁶² και τέλος την «αυθεντική» εκδοχή της στο δικαστήριο.⁶³ Εδώ μπορεί να λειτουργήσει σαν εξήγηση η θεωρία της κοινωνικής κατασκευής του φύλου (gender) και της επιτελεστικότητας της Butler. Ακόμη η τελική εμφάνιση της στο δικαστήριο αποτελεί μια παρωδία της προηγούμενης εμφάνισης της. Στην ουσία παρωδεί τον ίδιο της τον εαυτό, σύμφωνα και με αυτά που έγραψε η Μπάτλερ στο βιβλίο της, για την λειτουργία του drag (Butler, 2009, pp. 178-181).

Σύμφωνα με την Judith Lorber (2011) στο άρθρο της «The Gender Ambiguity of Lisbeth Salander: Third-Wave Feminist Hero» αυτό είναι κομμάτι της ασάφειας του κοινωνικού της φύλου (gender ambiguity). Παρουσιάζεται τόσο σαν ανδρόγυνη, λόγω της εμφάνισης, όσο και αμφισεξουαλική. Η Λίσμπετ Σαλάντερ αρνείται να αφήσει εύκολα ανθρώπους να τη γνωρίσουν, ωστόσο εκείνη ξέρει πώς λειτουργούν τα μάτια των άλλων κι έτσι, μέσα από τα προσώπια της διαχειρίζεται και, εν μέρει, ελέγχει, την εντύπωση που δίνει στους άλλους. Δεν είναι τυχαίο που στο Κορίτσι που Έπαιζε με τη Φωτιά, όταν πηγαίνει στο μεσίτη, ντυμένη με «φθαρμένο, μαύρο τζιν παντελόνι, μπότες και το μαύρο δερμάτινο σακάκι της» (Λάρσον, Το Κορίτσι που Έπαιζε με τη Φωτιά, 2009, σ. 88), εκείνος την περνάει για ανήλικη και της δείχνει την έξοδο, ενώ ο χαρακτήρας της Μόνικα Σόουλς, «ντυμένη με μαύρες μπότες, μαύρο καλσόν, εκρού φούστα και μπλούζα, ένα σακάκι που της έφτανε μέχρι τη μέση και μερέ. Όλα πανάκριβα» (Λάρσον, Το Κορίτσι με το Τατουάζ, 2009, σ. 629) είχε μπει ανεμπόδιστα σε πανάκριβα ξενοδοχεία και τράπεζες.

Η Λίσμπετ Σαλάντερ καταφέρνει να επιβιώνει σε μια πατριαρχική κοινωνία που επηρεάζεται από τον μισογυνισμό. Μετά τον πρώτο εξαναγκασμό σε σεξουαλικές πράξεις

⁶² Στο Κορίτσι με το Τατουάζ και στο Κορίτσι που Έπαιζε με τη Φωτιά

⁶³ Στο Κορίτσι στη Φωλιά της Σφίγγας

από τον Μπιούρμαν, η Λίσμπετ σκέφτεται ότι δεν «ήξερε ούτε μια κοπέλα που να μην έχει εξαναγκαστεί τουλάχιστον μία φορά σε κάποια μορφή παροχής σεξουαλικών υπηρεσιών. Οι περισσότεροι βιασμοί γίνονταν από φίλους μεγαλύτερης ηλικίας, που δρούσαν έτσι ώστε να περνάει το δικό τους» (Λάρσον, Το Κορίτσι με το Τατουάζ, 2009, σ. 267). Για τη Σαλάντερ η παράβαση στα σώματα των γυναικών είναι συνηθισμένη, πράγμα που προσπαθεί να διαχειριστεί ψυχραιμα, χωρίς ωστόσο να το αποδέχεται. Ο Μπιούρμαν, από την άλλη πλευρά, όχι μόνο παραβαίνει τον νόμο, αλλά έχει εξουσία πάνω της από το δικαστήριο, σαν κηδεμόνας της. Η ισορροπία δύναμης είναι τραγικά εναντίον της Λίσμπετ. Σε μια προσπάθεια να επανακτήσει τη δύναμή της, τον βασανίζει με τα ίδια του τα εργαλεία, και χρησιμοποιεί το βίντεο του βιασμού της σαν υλικό εκβιασμού.

Έχουμε εδώ λοιπόν μια αντιστροφή ρόλων: η Λίσμπετ έχει αναγνωρίσει το πώς τη βλέπει ο κόσμος, και το χρησιμοποιεί. Είναι ένα δείγμα *sexual politics* της Millet, όπως και ο τρόπος που σκέφτεται ο Μπιούρμαν για αυτή, «περίμενε να χαμηλώσει το βλέμμα της σε ένδειξη υποταγής...» (Λάρσον, Το Κορίτσι με το Τατουάζ, 2009, σ. 261). Η Millet στην αρχή του βιβλίου της εξετάζει δυο σκηνές σεξ, γραμμένες από άντρες, που και στις δυο ο άντρας ταπεινώνει, χτυπάει και επιτίθεται στην γυναίκα. Σύμφωνα με τη Millet αυτού του είδους οι σκηνές έχουν «πολιτικό» υποτόνο. Με το να τιμωρούν την γυναίκα για τη σεξουαλικότητα της επιβάλλουν ξανά τους κανόνες της πατριαρχίας. Ο Μπιούρμαν ρωτάει επίμονα τη Λίσμπετ για το αν έχει φίλο και τι κάνει ερωτικά, την θεωρεί αρκετά απελευθερωμένη σεξουαλικά, αφού είναι σημειωμένο και στον φάκελο της. Η σκηνή αυτή θυμίζει την δουλειά της Millet. Η Σαλάντερ όντως είναι σε κατώτερη θέση οικονομικά και κοινωνικά από τον δικηγόρο, όπως γράφει και η Miller οι γυναίκες συχνά έχουν μικρότερη οικονομική δύναμη από τους άντρες και μικρότερο εισόδημα. Είναι ένας από τους τρόπους που η πατριαρχία κρατάει τη γυναίκα υπό έλεγχο. Και ο Μπιούρμαν χρησιμοποιεί την ανάγκη της Λίσμπετ για χρήματα, ώστε να την εκμεταλλευτεί σεξουαλικά. Το σεξ σαν μέσο υποταγής της γυναίκας συναντάται σε όλα τα βιβλία της τριλογίας – από τη βία που δέχτηκε η μητέρα της Σαλάντερ, μέχρι τα θύματα του κυκλώματος εμπορίας σάρκας.

Βλέπουμε την Σαλάντερ να διαχειρίζεται την βία με αρκετή ψυχραιμία, και με εντυπωσιακά αποτελέσματα. Τόσο εντυπωσιακά που στο μετέπειτα της σύγκρουσης με τους μηχανόβιους ο Μπουμπλάσκι αναρωτιέται: «...Είναι τελείως παράλογο. Ο Μάγκε Λούντιν και ο Σόνι Νιέμινεν είναι αφάνταστα βίαιοι... Η Σαλάντερ είναι μικρόσωμη και πολύ αδύνατη. Δεν

καταλαβαίνω πως τα κατάφερε και τους έδειρε...» (Λάρσον, Το Κορίτσι που Έπαιξε με τη Φωτιά, 2009, σ. 600).

Η Σαλάντερ παρουσιάζεται συχνά σαν «Άλλο». Ζει στην άκρη της κοινωνίας, και πάνω της προβάλλονται οι φαντασιώσεις των αντρών, σαν μια αναπαράσταση του ύφους των παλιών νουάρ. Για τον Μπιούρμαν ήταν ένα εύκολο θύμα, για τον νεαρό Τζόρτζ Μπλαντ ήταν η γυναίκα «που του δίδασκε μαθηματικά και έρωτα» (Λάρσον, Το Κορίτσι που Έπαιξε με τη Φωτιά, 2009, σ. 40), για τις εφημερίδες ήταν σατανίστρια λεσβία κ.α. Σε αντίθεση, δεν χρειάζεται συχνά στα βιβλία να αναρωτηθεί κάποιος πώς βλέπουν τον Μίκαελ Μπλούμκβιστ, καθώς, παρά τις κατά καιρούς «σκιές» εναντίον του για τις ανορθόδοξες μεθόδους του, παραμένει ο έντιμος και αδιάφθορος ανεξάρτητος δημοσιογράφος.

Η Λίσμπετ Σαλάντερ βρίσκεται με το μέρος των καλών στο έργο του Λάρσον, και αυτό αποτελεί μια ανατροπή του τυπικού στερεοτύπου που ήθελε την *femme fatale* ανταγωνιστικό χαρακτήρα απέναντι στον ήρωα. Στο έργο της Φλιν, όπως θα αναλυθεί παρακάτω, οι επικίνδυνες γυναίκες (ή επικινδυνά κορίτσια...) παραμένουν στον ρόλο του «κακού» της ιστορίας. Αλλά, όπως και στη Λίσμπετ, η δράση τους δικαιολογείται, ως ένα σημείο. Παρουσιάζονται οι συνθήκες που τις ωθούν να δράσουν πέρα από το πλαίσιο του νόμου. Ο τρόπος που έχει γράψει τις ηρωίδες της η Φλιν είναι διαφορετικός από του Λάρσον. Προέρχονται και οι δυο από πλούσιες οικογένειες και είναι προνομιούχες. Η «θηλυκότητα» που εκφράζουν, με το να ντύνονται και να φέρονται με τρόπο που είναι πιο «παραδοσιακά» θηλυκός, ενώ η Λίσμπετ είναι πιο ανδρόγυνη φιγούρα. Η ένδυση της «θηλυκότητας» είναι κάτι καθημερινό για εκείνες, αντίθετα με τη Λίσμπετ που την ντύνεται, πιο έντονα, όταν τη χρησιμοποιεί.

3.4 Τζίλιαν Φλιν: Σύντομη εισαγωγή στη ζωή και το έργο της

Η Τζίλιαν Φλιν (Gillian Flynn) γεννήθηκε στο Κάνσας του Μιζούρι, στις ΗΠΑ, στις 24 Φεβρουαρίου του 1971. Είναι συγγραφέας, σεναριογράφος και παραγωγός.

Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο του Κάνσας, όπου αποφοίτησε το 1994 με πτυχίο στην Αγγλική Φιλολογία και στη Δημοσιογραφία. Δούλεψε δύο χρόνια σε περιοδικό του Λος Άντζελες. Ακολούθησε ένα μεταπτυχιακό Δημοσιογραφίας, από το Medill School of Journalism, στο Northwestern University, το 1997. Η καριέρα της ξεκίνησε από την ερευνητική δημοσιογραφία, κατάλαβε, όμως, ότι δεν ήταν κατάλληλη για το είδος. Εργάστηκε σαν ανεξάρτητη δημοσιογράφος για ένα διάστημα, και αργότερα προσλήφθηκε σαν μόνιμο προσωπικό στο περιοδικό News Weekly. Για το τελευταίο έστειλε συχνά ανταποκρίσεις από τα γυρίσματα κινηματογραφικών ταινιών, και έτσι κατέληξε να ασχολείται αποκλειστικά με την κριτική τηλεόρασης. Όταν απολύθηκε λόγω περικοπών, το 2008, ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη συγγραφή (Pallardy, 2024). Το πρώτο της βιβλίο, *Αιχμηρά Αντικείμενα* (*Sharp Objects*),⁶⁴ εκδόθηκε το 2006. Δημιούργησε τεράστια αίσθηση διεθνώς και χάρισε στη συγγραφέα του τα βραβεία CWA Ian Fleming Steel Dagger και CWA New Blood Dagger. Το δεύτερο μυθιστόρημά της, *Σκοτεινός Τόπος* (*Dark Places*), εκδόθηκε το 2009, γνώρισε τεράστια επιτυχία και μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο. Το 2012 κυκλοφόρησε το μυθιστόρημά της *Το Κορίτσι που Εξαφανίστηκε* (*Gone Girl*),⁶⁵ που παραμένει το πιο γνωστό της έως σήμερα, και μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο σε σενάριο της ίδιας της συγγραφέως και σε σκηνοθεσία του David Fincher. Η ταινία απέσπασε το βραβείο Critics' Choice Movie στην κατηγορία Καλύτερου Διασκευασμένου Σεναρίου και ήταν υποψήφια για τα βραβεία Writers Guild of America και BAFTA στην ίδια κατηγορία. Η συγγραφέας ήταν επίσης σεναριογράφος και παραγωγός της μίνι σειράς του HBO που βασίστηκε στα *Αιχμηρά Αντικείμενα*. Τα βιβλία της, τα οποία συνήθως λαμβάνουν χώρα στο Μιζούρι των ΗΠΑ, έχουν μεταφραστεί σε τουλάχιστον 40 γλώσσες.⁶⁶ Έχει δουλέψει σε άλλες δύο σειρές έως σήμερα. Το τέταρτο βιβλίο της, *The Grownup* (2015), δεν έχει μεταφραστεί στα Ελληνικά.

⁶⁴ Ελληνική έκδοση: Φλιν, Τ., (2008), *Αιχμηρά Αντικείμενα*, (Γ. Αρβανίτη, μεταφρ.), Αθήνα: Μεταίχμιο

⁶⁵ Ελληνική έκδοση: Φλιν, Τ., (2012), *Το Κορίτσι που Εξαφανίστηκε*, (Β. Τζανακάκη, μεταφρ.), Αθήνα: Μεταίχμιο

⁶⁶ <https://www.metaixmio.gr/el/author/gillian-flynn> όπως ανακτήθηκε 17/01/2024.

Σε συνέντευξή της στον Oliver Burkeman της *Guardian*, το 2013, απάντησε στις κατηγορίες για αντιφεμινισμό των βιβλίων της δηλώνοντας: "Για μένα φεμινισμός δεν είναι το να λες συνθήματα για τη δύναμη που κρύβει κάθε γυναίκα και να την ενθαρρύνεις να γίνει το καλύτερο που μπορεί. Για μένα φεμινισμός είναι η ικανότητα να δέχεσαι ότι οι γυναίκες μπορούν να είναι και κακές. Δεν είναι μόνο γλυκούλες και γεμάτες φροντίδα για τους γύρω τους. Μπορούν να είναι και εγωίστριες, αναισθητες, πραγματικά κακές, δεν με πειράζει.»⁶⁷ Και είναι αυτή η αντίφαση που κάνει την δουλειά της Φλιν τόσο ενδιαφέρουσα. Οι ηρωίδες μπορεί να είναι κακές, αλλά είναι συναρπαστικές και ταυτόχρονα προσφέρουν αρκετό υλικό προς μελέτη για το πως διαμορφώθηκαν. Όπως τις γράφει η Φλιν η κακία τους δεν είναι ακριβώς έμφυτη, έχουν σημάδια, μεν, που τις ξεχωρίζουν από έναν χαρακτήρα που είναι προδιατεθειμένος προς το καλό (η Καμίλ θα μπορούσε να θεωρηθεί τέτοιος χαρακτήρας) αλλά δημιουργούνται από τις συνθήκες που τις περιέβαλλαν. Τόσο η Άμα όσο και η Έιμι, θα μπορούσαν υπό διαφορετικές συνθήκες, ίσως να είκαζε κάποιος, να μην εκδηλώσουν τα στοιχεία που τις κάνουν «κακές» της ιστορίας. Κράτησαν σε μεγάλο βαθμό την «καλή εικόνα» τους πριν να αποκαλυφθούν τα γεγονότα. Αν η γυναίκα επιθυμεί να σταματήσει να είναι το Άλλο, γιατί να μην μπορεί να πάρει και τα «κακά» χαρακτηριστικά; Αν μπορεί να γίνει ότι θέλει, γιατί να μην γίνει εγκληματίας; Η *femme fatale* έφερε από την αρχή της πορείας αρνητικούς χαρακτηρισμούς, και συνδέονταν με το έγκλημα, αυτό δεν είναι πρωτότυπο. Η Φλιν τις βγάζει όμως από τα στενά όρια του στερεοτύπου, Η Έιμι παντρεύτηκε γιατί το ήθελε, της άρεσε ο Νίκ, και αποφασίζει να επιστρέψει στον γάμο της και να γίνει μητέρα. Κάνει μια κυκλική διαδρομή ενώ ανακαλύπτει περισσότερα στοιχεία για το μέχρι που είναι διατεθειμένη να φτάσει. Δεν την εξιλεώνει ο γάμος, ούτε προσπαθεί να σκοτώσει τον σύζυγο της.

⁶⁷ Η μετάφραση της συνέντευξης στο: <https://www.protothema.gr/stories/article/308507/tzilian-flin-to-kako-koritsi-tis-nouar-logotehnias-alonei-to-holigoud/> όπως ανακτήθηκε: 17/02/2024

Αρχικό άρθρο: <https://www.theguardian.com/books/2013/may/01/gillian-flynn-best-seller-gone-girl-misogyny> όπως ανακτήθηκε: 17/01/2024

3.5 Αιχμηρά Αντικείμενα: Σύνοψη

Το βιβλίο εστιάζει στο τραύμα δύο γενεών γυναικών και, συγκεκριμένα, στη σχέση της Αντόρα Κρέλιν με τις κόρες της. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα ψυχολογικά τραύματα της Καμίλ, της μεγαλύτερης δηλαδή κόρης, και στο πώς περιμένει η κοινωνία να φέρονται οι γυναίκες. Το πλαίσιο της ιστορίας είναι η συχνά αποπνικτική ατμόσφαιρα της αμερικανικής επαρχίας, καθώς και το μυστήριο των δολοφονιών. Ανήκει στην κατηγορία μυστηρίου / ψυχολογικού θρίλερ.

Στο Γουίντ Γκαπ του Μιζούρι ένα νεαρό κορίτσι βρίσκεται δολοφονημένο. Έναν χρόνο αργότερα ένα άλλο κορίτσι, η Νάταλι Κιν, εξαφανίζεται. Η δημοσιογράφος Καμίλ Πρίκερ, η πρώτη κόρη της ονομαστής Αντόρα Κρέλιν, δεν έχει αφήσει πίσω της τα τραύματα που της προκάλεσε το Γουίντ Γκαπ, ο τόπος καταγωγής της. Καλείται να τα αντιμετωπίσει όταν ο αρχισυντάκτης της εφημερίδας που δουλεύει της αναθέτει να καλύψει την υπόθεση. Το δεύτερο πρωινό της στην πόλη ανακαλύπτεται το πτώμα του αγνοούμενου κοριτσιού. Όπως και στον προηγούμενο φόνο, της έβγαλαν τα δόντια με τανάλια. Όλη η πόλη είναι αναστατωμένη. Η Καμίλ επιστρέφει στο πατρικό της. Η μητέρα της, η Αντόρα Κρέλιν, πάσχει από σύνδρομο Μινχάουζεν δια αντιπροσώπου (κάτι που αρχίζει να γίνεται εμφανές όσο η πλοκή κλιμακώνεται), και δείχνει αγάπη στις κόρες της μόνο όταν την αφήνουν να τις φροντίσει. Η Αντόρα είναι πολύ πλούσια, καθώς είναι η ιδιοκτήτρια της μεγαλύτερης φάρμας γουρουνιών της περιοχής. Στο σπίτι κατοικούν επίσης η Άμα, η δεκατριάχρονη ετεροθαλής αδερφή της Καμίλ, και ο Άλαν, πατριός της Καμίλ και πατέρας της Άμα. Στην αφήγηση παρεμβάλλονται συχνά οι αναμνήσεις της Καμίλ για τη νεκρή αδερφή της Μάριαν. Η Καμίλ κάνει συχνά κατάχρηση αλκοόλ, αλλά ταυτόχρονα κάνει καλά τη δουλειά της σαν δημοσιογράφος και μιλάει με όλον τον κόσμο που μπορεί να ξέρει κάτι – με τους γονείς του πρώτου δολοφονημένου κοριτσιού, τους αστυνομικούς⁶⁸, τον αδερφό του δεύτερου θύματος⁶⁹, με παλιούς φίλους, με ένα αγοράκι που λέει ότι την Νάταλι την πήρε «η γυναίκα με τα λευκά»,⁷⁰ κ.α. Ανακαλύπτει σταδιακά τη βία που κρύβεται κάτω από την επιφάνεια της ήσυχης πόλης. Όσο η Καμίλ παραμένει στο Γουίντ Καπ η ψυχική της υγεία επιδεινώνεται, και έχει την τάση να χαράζει λέξεις στο δέρμα της. Μαθαίνει επίσης για την υποκρισία της μικρής της αδερφής, της Άμα, η οποία υποκρίνεται την κούκλα, για χάρη της

⁶⁸ Και φλερτάρει με τον Ρίτσαρντ Γουίλις, τον ντετέκτιβ από το Κάνσας Σίτι.

⁶⁹ Τον Τζον Κιν, που όλοι πιστεύουν ότι σκότωσε το τελευταίο θύμα.

⁷⁰ Τοπικός θρύλος.

μητέρας τους, ενώ παράλληλα είναι το πιο δημοφιλές κορίτσι στο σχολείο και επιβάλλει τη δύναμή της, μαζί με τις τρεις φίλες της, με βίαιο τρόπο. Η Άμα είναι ακόμη σεξουαλική, παίρνει ναρκωτικά και πίνει υπερβολικά. Μετά από ένα βράδυ με αλκοόλ και ναρκωτικά, η Καμίλ και η Άμα είναι στη φροντίδα της μητέρας τους. Η Καμίλ αρχίζει να έχει υποψίες ότι η Αντόρα τις αρρωσταίνει επίτηδες και ότι δολοφόνησε τα κορίτσια. Ανακαλύπτει ότι η μητέρα της ευθύνεται για τον θάνατο της Μάριαν. Η αστυνομία την υποπτευόταν εξ αρχής και την συλλαμβάνουν για τους τρεις φόνους – της κόρης της Μάριαν και των δύο κοριτσιών που βρέθηκαν δολοφονημένα. Η Καμίλ υιοθετεί την Άμα μετά τη σύλληψη της μητέρας της, και μετά από έναν ακόμη φόνο, η Καμίλ βρίσκει τα δόντια των κοριτσιών στο κουκλόσπιτο της μικρής της αδερφής. Η Άμα καταδικάζεται τελικά για τρεις φόνους και κλείνεται σε ίδρυμα, με την Καμίλ να καταρρέει ψυχολογικά.

3.6 Κριτική Ανάγνωση: Άμα Κρέλιν

Η Άμα, η *femme fatale* του βιβλίου (ή καλύτερα η *fille fatale*, αφού είναι μόλις δεκατριών χρονών), είναι ένας περίπλοκος χαρακτήρας. Είναι κόρη της πλουσιότερης γυναίκας της περιοχής. Η οικογένειά της είναι αξιοσέβαστη. Είναι πολύ όμορφη, λευκή και ξανθιά. Οι γονείς της της δίνουν ό,τι επιθυμεί από υλικά αγαθά. Είναι πολύ έξυπνη για την ηλικία της και θα μπορούσε να πηδήξει τάξεις. Είναι ένα παιδί που θέλει την αγάπη της μητέρας του, αλλά είναι και μια υπέρμετρα σεξουαλική δολοφόνος. Είναι επίσης βίαιη και παράλληλα γλυκιά. Το σύνολο της ταυτότητάς της διακρίνεται από αντιφάσεις, κάτι πολύ λογικό τόσο για την εφηβεία, όσο και για τη μητέρα από την οποία προέρχεται. Η Αντόρα, η μητέρα της, είναι η ενσάρκωση της ιδέας της θηλυκότητας (ευγενική, πάντα ντυμένη με απαλά χρώματα, προσέχει τις κόρες, κλπ.), και ταυτόχρονα ελέγχει την έκφραση της θηλυκότητας (*feminine*) στις κόρες της, δηλητηριάζοντάς της για να μπορεί να τις φροντίσει και να τις αγαπά. Η Άμα δεν θα υπήρχε χωρίς την Αντόρα, ωστόσο αποτελεί ένα επικίνδυνο παράδειγμα για το τί μπορεί να δημιουργήσει η πατριαρχική απαίτηση για τη θηλυκότητα. Για παράδειγμα, η Showalter (1985) στο *The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980* κάνει μια έρευνα και ανάλυση για το πώς αντιμετωπίστηκε η υστερία, και η «τρελά», από την βικτωριανή εποχή μέχρι σήμερα. Θεωρεί ότι αυτού του είδους η ασθένεια επηρέαζε, και επηρεάζει,⁷¹ κυρίως γυναίκες και είχε να κάνει με τις απαιτήσεις

⁷¹ σύμφωνα με στατιστικά στοιχεία που παραθέτει

και την εικόνα που πρόβαλε η κοινωνία στις γυναίκες και την «σωστή» γυναίκα συμπεριφορά.⁷² Συνδέει ακόμη την έννοια της τρέλας με την θηλυκότητα. Πιθανολογεί για την χρήση της υστερίας σαν κάποιο είδος υποσυνείδητης φεμινιστικής αντίδρασης στις πατριαρχικές αξίες του 19ου αιώνα.⁷³ Αν και η Αντόρα δεν πάσχει από υστερία, θα μπορούσε ,όμως, να μπει στην ίδια κατηγορία, καθώς η ψυχολογική της ασθένεια έχει να κάνει με τις κοινωνικές προσδοκίες της θηλυκότητας. Μπορεί και να είναι μια έκφραση της καταπιεσμένης οργής της. Και στρέφεται εναντίων των κοριτσιών της, ταυτόχρονα της μελλοντικής γενιάς, από την οποία έχει απαιτήσεις, και το «σύμβολο» της μητρότητας της. Αυτή την καταπιεσμένη οργή έχει κληροδοτήσει και στα παιδιά της. Στην Άμα εκδηλώνεται με πιο επιθετικό τρόπο, που φτάνει στον φόνο, απέναντι σε κορίτσια που είναι αγοροκόριτσα, και δεν τηρούν τα πρότυπα που έθεσε η μητέρα της. Στην Καμίλ στρέφεται εναντίον του ιδίου της του σώματος.

Πώς, όμως, η Άμα δημιουργεί το κοινωνικό της φύλο (gender) και το εκφράζει; Για τη μητέρα της προσπαθεί να είναι η ιδανική κόρη: παγιδευμένη μέσα στις απαιτήσεις της Αντόρα που τη ντύνει με φορέματα και φιόγκους και την αρρωσταίνει για να δείξει πόσο καλή μητέρα είναι. Για την Άμα η αγάπη πονάει, αλλά αυτός ο πόνος τη φέρνει πιο κοντά στη μητέρα της, και σαν ανταμοιβή ζητάει την αποκλειστική της προσοχή. Για το "ευρύτερο κοινό", τους νεαρούς κατοίκους της πόλης, η Άμα είναι το επιθυμητό κορίτσι, στην κορυφή της κοινωνικής αλυσίδας: όπως παρατηρεί η Καμίλ: «Τα κοτσιδάκια των Άλπεων είχαν εξαφανιστεί, μαζί με τα ρούχα που φορούσε στο χοιροτροφείο... Τώρα φορούσε εφαρμοστό μπλουζάκι και μίνι φούστα που έφτανε τρεις πόντους κάτω από τον καβάλο της.» (Φλιν, 2006, σ. 172). Το ντύσιμο συνδέεται στενά με την ταυτότητα, και τα ρούχα της Άμα στο συγκεκριμένο απόσπασμα υποδηλώνουν τη μετάβασή της από απλό κορίτσι της αμερικανικής επαρχίας σε μοιραία φαν φατάλ που ξέρει πώς να στρέφει όλα τα βλέμματα πάνω της.

Η Τζόαν Ριβιέρ έχει διατυπώσει την έννοια της «μασκαράτας» (διαφορετικής από του Λακάν): όταν η έξυπνη γυναίκα λαμβάνει τη θέση του υποκειμένου, αντί του αντικειμένου,

⁷² «There have always been those who argued that women's high rate of mental disorder is a product of their social situation, both their confining roles as daughters, wives, and mothers and their mistreatment by a male-dominated and possibly misogynistic psychiatric profession. » (βλ. Showalter, 1985, σ. 3).

⁷³ «It is certainly possible to see hysteria within the specific historical framework of the nineteenth century as an unconscious form of feminist protest, the counterpart of the attack on patriarchal values carried out by the women's movement of the time. » (βλ. Showalter, 1985, σ. 5).

νώθει την ανάγκη να ισορροπήσει αυτό το κλέψιμο του αντρισμού μέσα από υπερβολικές εκφράσεις γυναικείου φλερτ (Riviere, 1929). Αυτή η μασκαράτα⁷⁴ είναι ένα από τα κύρια γνωρίσματα των φαμ φατάλ, και το πώς απειλούν το πατριαρχικό σύστημα.

Η Άμα ανατρέπει, λοιπόν, τους ρόλους των φύλων (gender). Ο Μπομπ Νας, πατέρας του πρώτου θύματος της Άμα υποστηρίζει στα αρχικά κεφάλαια: «Εξακολουθώ να πιστεύω ότι [ο δολοφόνος] ήταν άντρας. Αδύνατον να φανταστώ μια γυναίκα να κάνει όλα αυτά...» (Φλιν, 2006, σ. 143). Όμως, σε αντίθεση με την Αντόρα που προτιμάει το δηλητήριο, ένα «γυναικείο μέσο φόνου», η Άμα στραγγαλίζει τα θύματά της και τους βγάζει τα δόντια με τανάλια, ασκώντας δηλαδή το είδος της βίας που συνήθως συνδέεται με τους άντρες. Χρησιμοποιεί τα χέρια της χωρίς να έχει ενδοιασμούς. Άλλο στοιχείο για την ανατροπή των κοινωνικών ρόλων από την Άμα είναι η επιθετικότητα της σεξουαλικότητας της. Όπως το θέτει η Καμίλ: «Η σεξουαλική προσφορά της Άμα ήταν μια μορφή επιθετικότητας... όλα αυτά σημάδευαν σαν όπλο. Κάνε μου ότι θέλω εγώ. Μπορεί και να μου αρέσεις.» (Φλιν, 2006, σ. 228). Πίνει, παίρνει ναρκωτικά, βασανίζει όποιον δεν συμπαθεί και χρησιμοποιεί την κοινωνική της επιρροή. Το alter ego της, η όχι «κούκλα» της Αντόρα, έχει χαρακτηριστικά που συνήθως κοινωνικοποιούνται στους άντρες.⁷⁵

Σύμφωνα με το *Δεύτερο Φύλο* της Μποβουάρ, στο κεφάλαιο με τίτλο «διάπλαση», τα νεαρά κορίτσια, δέκα-δώδεκα χρονών, είναι "αγοροκόριτσα". Λόγω όμως της απαγόρευσης να δράσουν σαν αγόρια και να εξωτερικεύσουν την ενέργεια τους πλήττουν. Για να

⁷⁴ Ο Νικόλαος Μοσχόπουλος (Ψυχίατρος – Ψυχαναλυτής, Διδάκτωρ Ιατρικής Α.Π.Θ.), στην ανάρτηση του «Συναντήσεις υποκειμένων και μάσκες», κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση για τη μασκαράτα, και το πως λειτουργεί στις σχέσεις:

«Όπως είδαμε λοιπόν, στις σχέσεις μεταξύ υποκειμένων, είτε πρόκειται για άμεσα σεξουαλικές είτε όχι, κυρίαρχο ρόλο παίζουν οι μάσκες, τα επιφαινόμενα. Η μασκαράτα, αυτό το πάρτι μασκέ είναι ο μόνος τρόπος σχέσης με τους άλλους. Ενώ έχει έναν χαρακτήρα ψεύδους και εξαπάτησης, μπορεί να κινητοποιεί την επιθυμία και να προκαλεί την αγάπη, κάτι απαραίτητο, ζωτικό θα λέγαμε. Από την άλλη μεριά οι μάσκες, που έχουν τόσο συμβολική όσο και φανταστική διάσταση, αποτελούν τμήματα της αλήθειας των υποκειμένων, παρότι η μία μπορεί να είναι ασυμβίβαστη λογικά με την άλλη. Σε τελική ανάλυση, είναι ως ένα βαθμό τόσο η εμφάνιση όσο και η αλήθεια ταυτόχρονα. Έχουν επίπτωση στο πραγματικό, διαφοροποιούνται όμως σαφώς από αυτό, ο πυρήνας του οποίου παραμένει ανεπηρέαστος σε κάποιο βαθμό από την ψυχαναλυτική διαδικασία. Αυτός ο πυρήνας λοιπόν βρίσκεται κάτω από τις μάσκες που κρύβουμε και με τον οποίο καλούμαστε να πορευτούμε μετά το τέλος της ανάλυσης.» Το οποίο ταιριάζει και με την χρήση της για την ανάλυση των φαμ φατάλ, που χρησιμοποιούν τη μασκαράτα σαν εργαλείο. Όπως ανακτήθηκε: 29/01/2024, από:

<https://psychoanalyst.gr/synantiseis-ypokeimenon-kai-maskes/>

⁷⁵ Σύμφωνα με τη θεωρία για τις «εικόνες γυναικών», δηλαδή ότι οι αναπαραστάσεις προσδοκιών για το κοινωνικό φύλο, μέσω της λογοτεχνίας, της τηλεόρασης, του κινηματογράφου κλπ., βοηθούν γυναίκες και άντρες να εντοπίσουν τα χαρακτηριστικά των ρόλων που πρέπει να υποδυθούν για να είναι κοινωνικά αποδεκτοί και επιθυμητοί.

αντισταθμίσουν αυτό το συναίσθημα κατωτερότητας, ονειροπολούν ενώ, επειδή δεν μπορούν να δράσουν, μιλάνε ακατάπαυστα μπερδεύοντας σοβαρές συζητήσεις, κλαίνε κ.α. (Μποβουάρ, 2009, σσ. 389- 390). Σε μια άλλη αντίθεση με τα κοινωνικά προσδοκώμενα του φύλου της (gender), η Άμα, όταν βαριέται, εκτονώνεται κάνοντας κακό στους άλλους (Φλιν, 2006, σ. 273). Η φυλάκιση της Άμα στο τέλος του βιβλίου καθρεφτίζει την κλασική κατάληξη των φαμ φατάλ.

Συμπερασματικά, στα Αιχμηρά Αντικείμενα βλέπουμε το πώς ο χαρακτήρας της Άμα μέσα από τον τρόπο που διαμορφώνει το κοινωνικό του φύλο και τη λειτουργία της μασκαράτας, ανατρέπει τα πατριαρχικά πρότυπα και τους κλασικούς ρόλους των φύλων. Είναι μια ενδιαφέρουσα σκιαγράφιση το πως οι περιορισμοί της κοινωνικής εικόνας της θηλυκότητας, δημιουργούν ένα «φονικό» κορίτσι. Σε αντίθεση από την Λίσμπετ Σαλάντερ, και την Έιμι Νταν, τα κίνητρα της Άμα δεν ήταν τόσο «χειροπιαστά». Δεν αντέδρασε εκδικητικά προς την σωματική βία που της ασκήθηκε, όπως η Λίσμπετ, ούτε στην απιστία όπως η Έιμι. Η βία προς την Άμα ήταν ψυχολογική, κυρίως, και αργή όπως το δηλητήριο που χρησιμοποιούσε η Αντόρα. Η Φλιν κατάφερε να ανατρέψει τις εντυπώσεις, δίνοντας στοιχεία κατά τη διάρκεια της ιστορίας, τόσο ως προς το ποια είναι η δολοφόνος, και για το τι είδους φρίκη είναι ικανό να προκαλέσει ένα κορίτσι, όσο και στους γυναίκειους χαρακτήρες και στη σχέση τους.

3.7 Το Κορίτσι που εξαφανίστηκε: Σύνοψη

Το βιβλίο ανήκει στην κατηγορία των θρίλερ και μυστηρίου και χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος ο αναγνώστης διαβάζει για την εξαφάνιση της Έμι Έλιοτ Νταν. Η οπτική της αφήγησης εναλλάσσεται ανά κεφάλαιο. Αρχικά, ο Νίκ Νταν αφηγείται την ιστορία της εξαφάνισης της γυναίκας του. Η Έμι Νταν εξαφανίζεται την μέρα της πέμπτης επετείου του γάμου τους, από το σπίτι τους, στο Βόρειο Κάρθριτζ του Μιζούρι. Στον χώρο υπάρχουν σημάδια πάλης, τα οποία και προσπαθεί να αξιολογήσει η αστυνομία.

Στη συνέχεια παρακολουθούμε τις καταχωρήσεις του ημερολογίου της Έμι: η Έμι μιλάει για την γνωριμία της με τον Νικ, για το πώς ερωτεύτηκαν και έγιναν ζευγάρι, για τη ζωή στην Νέα Υόρκη, τη δουλειά τους ως συγγραφείς,⁷⁶ τον γάμο τους και την φθορά του. Μαθαίνουμε ότι οι γονείς της Έμι έγραφαν μια σειρά παιδικών βιβλίων με ηρωίδα την *Εκπληκτική Έμι*, βασισμένη πάνω στην πραγματική τους κόρη. Τα βιβλία ήταν εξαιρετικά δημοφιλή, και η Έμι μεγαλώνοντας ήταν σε συνεχή σύγκριση με την ηρωίδα των βιβλίων. Όταν έχασαν και οι δυο τη δουλειά τους λόγω της οικονομικής κρίσης του 2008, ο Νίκ αποφάσισε να γυρίσουν στη γενέτειρά του. Η μητέρα του είχε καρκίνο και ο πατέρας του Αλτσχάιμερ. Εκεί η Έμι είναι νοικοκυρά, και όχι χαρούμενη γι' αυτό, και ο Νίκ ανοίγει ένα μπαρ με την αδερφή του, ενώ παράλληλα διδάσκει δημοσιογραφία σε τοπικό Πανεπιστήμιο.

Οι αφηγήσεις των δύο συζύγων συγκρούονται: η εικόνα που δίνει ο Νίκ για την Έμι είναι μιας αντικοινωνικής, χειριστικής τελειομανούς, ενώ, στο ημερολόγιο της, η Έμι τον περιγράφει σαν επιθετικό και απειλητικό, και δείχνει να φοβάται για τη ζωή της. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Έμι δεν ήθελε να γίνει μητέρα, παρόλο που ξεκίνησαν τη σχετική διαδικασία, και έτσι είναι περίεργο που η γειτόνισσα ισχυρίζεται ότι η Έμι, όταν εξαφανίστηκε, ήταν ήδη έγκυος. Η αστυνομία, στο μεταξύ, πιστεύει ότι ο Νίκ ευθύνεται για την εξαφάνιση της γυναίκας του και σταδιακά η υπόθεση τραβάει την προσοχή του τύπου. Στα δεύτερο μέρος, αποκαλύπτεται ότι η Έμι είναι ζωντανή και ότι είχε οργανώσει την εξαφάνισή της σαν εκδίκηση για την παραμέληση και την απιστία του Νίκ (με μια εικοσιτετράχρονη φοιτήτριά του). Η Έμι σχεδίαζε επί ένα χρόνο την εξαφάνισή της και την αυτοκτονία της προκειμένου να παγιδεύσει τον άντρα της για φόνο. Είναι επιμελής, αποφασιστική και πολύ θυμωμένη. Ο Νίκ σταδιακά καταλαβαίνει την παγίδα που του

⁷⁶ Ο Νικ έγραφε κριτικές για σειρές και ταινίες και η Έμι τεστ προσωπικότητας.

έστησε η γυναίκα του: μιλάει με παλιούς φίλους και συντρόφους της Έιμι, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η Έιμι μπορεί να γίνει πολύ επικίνδυνη για όποιον δεν συμπαθεί. Σε μια ανατροπή του μέχρι τότε επιτυχημένου σχεδίου της, η Έιμι πέφτει θύμα ληστείας στο απομονωμένο μοτέλ που κρυβόταν. Μένει χωρίς χρήματα και αναγκάζεται να ζητήσει τη βοήθεια του πρώην φίλου της, Ντέσι Κόλινγκς. Εκείνος της προσφέρει καταφύγιο, κάνοντάς την όμως να νιώθει παγιδευμένη. Στο μεταξύ, ο Νίκ προσλαμβάνει έναν δικηγόρο ειδικευμένο σε περιπτώσεις αντρών που κατηγορούνται για το φόνο της γυναίκας τους. Σε μια προσπάθεια να αλλάξει η κοινή γνώμη, δίνει συνέντευξη στην τηλεόραση ζητώντας από την Έιμι να γυρίσει πίσω. Είναι έτοιμος να υποκριθεί τον τέλειο σύζυγο και να παραδεχτεί τα λάθη του. Η Έιμι βλέπει τη συνέντευξη και αποφασίζει να γυρίσει στον Νίκ, αφού είναι έτοιμος να παίξει και αυτός τον ρόλο του στο τέλειο ζευγάρι. Δημιουργεί στοιχεία που να στηρίζουν την ιστορία της φυλάκισής της από τον Ντέσι, τον αποπλανεί και τον σκοτώνει. Στο τρίτο μέρος, η Έιμι επιστρέφει στο σπίτι. Ισχυρίζεται ότι την είχε απαγάγει και την κρατούσε φυλακισμένη ο Ντέσι. Ο Νίκ, και κάποιοι ακόμη, ξέρουν ότι λέει ψέματα, αλλά δεν μπορούν να το αποδείξουν. Ο Νίκ υποχρεώνεται να συνεχίσει τη ζωή του μαζί της. Φοβάται ότι θα του κάνει κακό, ξεκινά όμως να γράφει ένα βιβλίο για να αποκαλύψει τα ψέματά της. Όταν η Έιμι καταλαβαίνει ότι ο άντρας της γράφει ένα τέτοιο βιβλίο, μένει έγκυος, χρησιμοποιώντας το κατεψυγμένο σπέρμα του, για να τον αναγκάσει να μείνει μαζί της.

3.8 Κριτική Ανάγνωση: Έιμι Νταν

Η Έιμι Έλλιοτ Νταν είναι η τέλεια εικόνα του αμερικανικού κοριτσιού. Είναι εξαιρετικά όμορφη, λεπτή, ξανθιά και λευκή. Επιφανειακά τουλάχιστον, είναι έξυπνη, αστεία, και κοινωνική. Οι γονείς της μετά την επιτυχία των βιβλίων της Απίστευτης Έιμι, ήταν οικονομικά πετυχημένοι. Η Έιμι μεγάλωσε με όλα αυτά που της πρόσφερε η κοινωνική της θέση και η φήμη των γονιών της. Είναι μορφωμένη, με μια δουλειά της αρεσκείας της και έναν καλό γάμο. Όλα αυτά ισχύουν ώσπου να μετακομίσει το ζευγάρι στο Μιζούρι και οι συνθήκες να κάνουν τη μάσκα της να πέσει.

Η Έιμι έχει διαμορφώσει τον εαυτό της σε «Άλλο» για χάρη του συζύγου της. Ο ευφρέστατος μονόλογός της για το «κουλ κορίτσι» (Φλιν, 2012, σσ. 309-311) δείχνει το πώς δημιούργησε το μοντέλο γυναίκας που πίστευε ότι ήθελε ο Νίκ. Η Έιμι έχει οξυδερκή

γνώση του πώς λειτουργεί η πατριαρχία και η κατασκευή έμφυλων προτύπων, και τη χρησιμοποιεί ποικιλοτρόπως για να αναδημιουργήσει την ταυτότητά της σύμφωνα με τις συνθήκες που απαιτεί η περίσταση. Όταν, άθελά της, ο Νίκ την κάνει να αναλάβει το ρόλο της «Μέτριας Χαζής Γυναίκας Παντρεμένης με έναν Μέτριο Κωλάνθρωπο» (Φλιν, 2012, σ. 325), η Έιμι επαναστατεί. Η Έιμι, κατά κάποιο τρόπο, ήταν τελειώς κάτω από τον έλεγχο του Νίκ, αφού ήταν σε μια πόλη μακριά από τον κοινωνικό της περίγυρο και δεν δούλευε, ενώ είχε δώσει τα χρήματά της στον Νικ για να ανοίξει το μπαρ που διατηρεί με την αδερφή του. Όπως μας λέει στο ημερολόγιό της όταν φεύγουν από το Μπρούκλιν: «Υποσχέθηκε να με φροντίζει όμως εγώ φοβάμαι. Νιώθω ότι θα γίνει κάτι κακό, κάτι πολύ κακό και ακόμη χειρότερο. Δεν νιώθω γυναίκα του. Δεν νιώθω καν άνθρωπος.»(Φλιν, 2012, σ. 148). Βλέπουμε, μ' άλλα λόγια, ένα είδος μισογυνιστικής τιμωρίας για την προηγούμενη επιτυχία της ζωής της Έιμι σε σχέση με του Νίκ.⁷⁷ Δέχεται να μειώσει τον εαυτό της για να πάρει κάτι που θέλει, δεν δέχεται όμως τη μείωση από τον σύντροφό της και την προδοσία της απιστίας. Και εδώ όπως λένε στην ανάλυση τους «From Enchantress to Murderess: The Portrayal of Amy Dunne as "Femme Fatale" in Gillian Flynn's *Gone Girl*» οι Resti και Soelistyari (2016), η Έιμι μεταμορφώνεται από το θύμα του άντρα⁷⁸ της σε φαμ φατάλ. Στην έρευνα τους προσπαθούν να συνδέσουν την Έιμι σαν φαμ φατάλ με την φεμινιστική κριτική, χρησιμοποιώντας τις ιδέες που ανέπτυξε η Σιμόν ντε Μποβουάρ στο *Δεύτερο Φύλο*, και να δείξουν αν το βιβλίο και η *femme fatale* του λειτουργούν υπέρ του φεμινισμού ή της πατριαρχίας. Εξετάζουν την συνεχή κοινωνική απαίτηση κάτω από την οποία βρισκόταν η Έιμι σε σχέση με τον ρόλο του φύλου της, και τα στερεότυπα που απορρέουν από αυτά. Όπως το ότι είναι αρνητικό για μια γυναίκα να είναι που έξυπνη, ή να σκέφτεται πολύ, και την "κοινωνική υποχρέωση" μιας γυναίκας να παντρευτεί. Το πως είναι το «Άλλο» και το πως παλεύει να το ανατρέψει, και πως αυτό είναι ο ρόλος της φαμ φατάλ να αμφισβητήσει την πατριαρχική εξουσία. Και την διαμάχη με τον Νικ για το αν η δική του ερμηνεία του ρολού είναι η σωστή. Την εγκληματική δράση της Έιμι και την τιμωρία της σαν επαναφορά της πατριαρχίας Τον ρόλο του γάμου και της μητρότητας σύμφωνα με το κείμενο της

⁷⁷ Αν και όλη η ημερολογιακή αφήγηση αποτελεί ένα κατασκευάσμα από την Έιμι, στηρίζεται ανά σημεία σε πραγματικά γεγονότα μεν, δεν αποτελεί την ακριβή αλήθεια της Έιμι όπως αποκαλύπτεται από την αφήγηση της στο δεύτερο μέρος του βιβλίου. Ενώ στην πρώτη ανάγνωση, ο αναγνώστης θα θεωρήσει, λογικά, τα γραφόμενα της Έιμι ως αληθινά, βοηθάει και η ημερολογιακή γραφή σε αυτό, στην συνέχεια αυτό θα ανατραπεί.

⁷⁸ «Πήρε κομμάτια του εαυτού μου με μπλαζέ κινήσεις: την ανεξαρτησία μου, την περηφάνια μου, την αυτοπεποίθησή μου. Εγώ έδινα και αυτός έπαιρνε κι έπαιρνε...μέχρι που πέρασα στην ανυπαρξία.» Φλιν, *Το Κορίτσι που Εξαφανίστηκε*, 2012, σ. 332

Μποβουάρ, και το σημαίνει αυτό για την περσόνα της Έμι σαν φαμ φατάλ. Καταλήγουν στο ότι μολονότι η Έμι συμφωνεί με τον ορισμό της μοιραίας γυναίκας, επειδή απορρίπτει τους έμφυλους ρόλους, το «Άλλο» και την πατριαρχία, δεν προωθεί, όμως, την γυναίκεια ενδυνάμωση, κυρίως λόγω της επιστροφής στον γάμο. Θεωρούν την παρουσίαση της *femme fatale* στο συγκεκριμένο κείμενο μισογυνιστική, αντί-φεμινιστική και υπέρ της πατριαρχίας (Resti, Soelistyari, 2016).

Η Φλιν χρησιμοποιεί την Έμι για να ανατρέψει τις προσδοκίες των αναγνωστών, βάζοντάς την να κατασκευάσει τον χαρακτήρα της στο πρώτο μέρος του ημερολογίου, για να αποδειχτεί αργότερα ότι δεν ήταν αλήθεια. Αυτό είναι μια ενδιαφέρουσα παραβολή με παλιότερα κείμενα όπως το *Ρεβέκκα*⁷⁹ της Ντε Μωριέ και το *Λώρα*⁸⁰ της Κασπάρι, που παρουσίαζαν σε μεγάλο μέρος την γυναίκα μέσα από αντρικές αφηγήσεις. Έχει το κοινό με την Λώρα ότι η Έμι είναι ζωντανή και στο δεύτερο μέρος της αφήγησης μπορεί ο αναγνώστης να δει την «αληθινή εικόνα» της, και πόσο διαφορετική είναι σε σχέση με την αφήγηση από τα μάτια άλλων. Η Λώρα είναι περισσότερο μια γυναίκα επαγγελματίας που δεν διστάζει να διεκδικήσει όπως μπορεί την επιτυχία της στη δουλειά, και λιγότερο φαμ φατάλ. Σε σχέση με τη Ρεβέκκα έχουν κάποια κοινά, και οι δυο απορρίπτουν κάποιες κοινωνικές προσδοκίες, της καλής συζύγου, κυρίως. Η Έμι όταν αποφασίζει να πάρει εκδίκηση, και η Ρεβέκκα κατά τη διάρκεια του γάμου της. Μοιράζονται ακόμη τη ψεύτικη εγκυμοσύνη και την αρνητική περιγραφή από τους συζύγους τους. Ίσως, όμως, η Έμι στο συγκεκριμένο έργο να έχει περισσότερο κοινά με τον χήρο και δολοφόνο της Ρεβέκκα, τον

⁷⁹ «Όταν η ανώνυμη ηρωίδα παντρεύεται το γοητευτικό Μάξιμ ντε Γουίντερ κι έρχεται να ζήσει στον πύργο του, το Μάντερλεϊ, βρίσκεται παγιδευμένη σε μια ζοφερή ατμόσφαιρα, όπου πλανιέται η ανάμνηση της μυστηριώδους πρώτης συζύγου». «Μια ιστορία δουλεμένη πάνω στον κλασικό καμβά: ντροπαλή και αφελής νεαρή παντρεύεται έναν σχεδόν άγνωστο γοητευτικό ευγενή και εγκαθίσταται στην έπαυλή του. Θα μπορούσε να είναι μυθιστόρημα των αδελφών Μπροντέ – και πράγματι, οι κριτικοί έχουν βρει πολλά κοινά με την *Τζέιν Εϊρ*, αλλά η du Maurier πηγαίνει λίγο παρακάτω την πλοκή, αφού την έπαυλη και τη ζωή της νιόπαντρης ηρωίδας στοιχειώνει η πρώτη σύζυγος του ντε Γουίντερ, η Ρεβέκκα. Η πιστή οικονόμος της Ρεβέκκας, η κυρία Ντάνβερς, λατρεύει τη νεκρή κυρία της, η οποία σκοτώθηκε σε ατύχημα, και δεν παύει να τονίζει στην ηρωίδα πόσο υστερεί και πόσο ασήμαντη είναι σε σχέση με τη νεκρή. Αλλά η Ρεβέκκα σκοτώθηκε πράγματι σε ατύχημα; Στα τελευταία κεφάλαια του βιβλίου τα πάντα ανατρέπονται.»

Περίληψη από την Χίλντα Παπαδημήτριου, (2020) στο «13 κλασικά αστυνομικά μυθιστορήματα για τις μέρες του «εγκλεισμού»», Όπως ανακτήθηκε 30/01/2024, από: <https://bookpress.gr/stiles/protaseis/11439-deka-syn-dyo-astynomika-mythistorimata-gia-tis-meres-tou-egkleismou-hilda>

Μωριέ ντε, Δ. (2009), *Ρεβέκκα*, (Ε. Στεφανοπούλου, μεταφρ.), Αθήνα: Καστανιώτης

⁸⁰Μια γυναίκα βρίσκεται δολοφονημένη, μέσα στο διαμέρισμα της, στην Νέα Υόρκη. Ο ερευνητής που αναλαμβάνει την υπόθεση, συνομιλεί με τους άντρες της ζωής της και προσπαθεί να αναδημιουργήσει το πορτρέτο της. Είναι όμως στα αλήθεια νεκρή η Λώρα; Caspary, V., (2013), *Laura*, U.K. : Vintage publishing

Μαζίμ ντε Γουίντερ. Τιμωρεί και εκείνος την απιστία με θάνατο. Βέβαια εκείνος σκότωσε τη γυναίκα του, ενώ η Έιμι ήθελε ο άντρας της να κατηγορηθεί για τον φόνο της. Και οι δυο στρέφουν την αφήγηση (όταν αφηγούνται σε τρίτους) προς όφελος τους. Ήταν η Ρεβέκκα όντως αυτό που παρουσιάστηκε μέσα από τα μάτια αυτών που την γνώρισαν; Άξιζε η Ρεβέκκα να πεθάνει για τις εξωσυζυγικές της περιπέτειες; Θα ήταν διαφορετική η ιστορία αν δεν ήταν γυναίκα;

Η Έιμι είναι ψυχοπαθής, όπως σταδιακά ανακαλύπτουμε, αλλά είναι ικανή να δημιουργήσει κοινωνικούς δεσμούς, με τελικό σκοπό να τους εκμεταλλευτεί. Στην γειτόνισσά της παίζει τον ρόλο της καλής γειτόνισσας, της εγκύου, και του θύματος του άντρα της. Παίζει ρόλους σε όλη της τη ζωή, από την *Απίθανη Έιμι*, οπότε αναλαμβάνει τον ρόλο του να εκδικηθεί την γυναίκα που θεωρεί ότι κατέστρεψε ο Νίκ. Δεν φαίνεται να έχει τόσο σταθερά χαρακτηριστικά του "εγώ". Η Έιμι έχει την ανάγκη του ελέγχου. Προσπαθεί να ασκήσει αυτόν τον έλεγχο μέσω των δολοπλοκιών της. Εδώ βλέπουμε ακόμη πως η ικανότητά της να δημιουργεί χαρακτήρες χρησιμεύει για να ελέγξει την κατάσταση. Το ψέμα και η υποκρισία είναι κλασσικά εργαλεία για μια φαμ φατάλ. Η φαμ φατάλ χαρακτηρίζεται από μυστήριο, όπως δηλώνει η Doanne (1991, σ. 1) δεν είναι ποτέ αυτό που μοιάζει ότι είναι, αλλά μεταμορφώνει την απειλή της γυναίκας σε μυστικό, σε κάτι που πρέπει να αποκαλυφθεί. Κατά την ίδια αναλογία, «πολλοί νομίζουν ότι ξέρουν [την Έιμι] επειδή διάβαζαν τα βιβλία μικροί.» (Φλιν, 2012, σ. 132).

Σε αντίθεση με τις άλλες ηρωίδες που αναλύονται, η Έιμι φαίνεται να είναι η εκπλήρωση των χειρότερων φόβων των αντρών, καταδεικνύοντας το τι μπορούν να κάνουν οι γυναίκες χωρίς να πάρουν αντρικά χαρακτηριστικά. Όπως και η Αντόρα, ωστόσο, χρησιμοποιεί μέσα που χαρακτηρίζονται θηλυκά. Είναι ένα παράδειγμα επιτελεστικότητας του φύλου, αλλά σε σημείο παρωδίας (Butler, 2009), και υποδύεται αυτό που περιμένουν οι άντρες από ένα ιδανικό θηλυκό. Κινείται με άνεση ανάμεσα στην καλή σύζυγο του ημερολογίου και την κακοποιημένη σύζυγο που χρειάζεται βοήθεια από τον Ντέσι. Η Έιμι καταφέρνει να ανατρέψει το παιχνίδι των δυνάμεων απέναντι στον μισογυνισμό του άντρα της και στον έλεγχο του Ντέσι. Βλέπουμε ότι στο τέλος του βιβλίου ο Νίκ είναι εκείνος που την φοβάται πλέον. Η ανατροπή των ρόλων των φύλων εδώ δεν γίνεται με το να αναλάβει τον ρόλο του άντρα, αλλά με το να αναλάβει πλέον τον ρόλο του "υποκειμένου". Η Έιμι χρησιμοποιεί το σεξ σαν εργαλείο, τόσο για να υποστηρίξει τον ρόλο του «Κουλ Κοριτσιού» όσο και σαν εργαλείο φόνου.

4 Συμπεράσματα

Έγινε μια προσπάθεια φανεί το πώς η επιτελεστική λειτουργία του κοινωνικού φύλου της Judith Butler, η θεωρία της «μασκαράτας» της Ριβιέρ, καθώς και η θεωρία της Μποβούαρ για την κοινωνική κατασκευή του φύλου μπορούν να συνδυαστούν για να δείξουν το πώς οι τρεις λογοτεχνικές φαινομενολογίες ανατρέπουν κάποια από τα παραδοσιακά στερεότυπα των φαινομενολογιών, καθώς και την εικόνα που έχουν οι γύρω τους για το κοινωνικό τους φύλο. Στην περίπτωση της Σαλάντερ η ανδρόγυνη εμφάνιση της, δεν συνάδει με το πρότυπο της φαινομενολογίας που την θέλει σαν μασκαράτα της θηλυκότητας. Τόσο η Λίσμπετ όσο και η Άμα χρησιμοποιούν τη βία με τρόπο που δεν είναι αναμενόμενος από γυναίκα. (Στην Λίσμπετ αναφέρεται στο δεύτερο βιβλίο της τριλογίας στη σύγκρουση της με την συμμορία των μηχανόβιων, και το πως το εκλαμβάνουν οι γύρω και στην Άμα στην αρχική σιγουριά ότι δεν θα μπορούσε να κάνει το έγκλημα γυναικά).

Διαπιστώθηκε ότι στις περιπτώσεις της Λίσμπετ Σαλάντερ και της Άμα Κρέλιν, κάποια από τα πρότυπα που υιοθετούνται φέρουν χαρακτηριστικά που θεωρούνται «αντρικά», ενώ στην περίπτωση της Έιμι Νταν, στο μεγαλύτερο ποσοστό η δράση της εκφράζει θηλυκότητα (femininity).

Και οι τρεις χρησιμοποιούν την μασκαράτα για να πέτυχουν αυτό που θέλουν, όπως και την επιτελεστική λειτουργία του φύλου. Δημιουργούν νέες κοινωνικές ταυτότητες ανάλογα με τις απαιτήσεις, και υπερβάλουν στη χρήση κάποιων χαρακτηριστικών για να χειριστούν την εικόνα που δίνουν στους γύρω τους. Η Έιμι αναπροσαρμόζει την εικόνα της για τον Ντέσι, όπως είχε κάνει παλιότερα για τον Νίκ, η Άμα για την μητέρα της, υποδύεται την κούκλα, το κοριτσάκι με υπερβολή, και στη Σαλάντερ έχουμε αρκετές μεταμφιέσεις, με τελική παρωδία την εικόνα της στη δίκη της.

Και οι τρεις ηρωίδες αντιστέκονται στην πατριαρχική δομή της κοινωνίας που ζουν. Για τη Λίσμπετ Σαλάντερ η αντίσταση αυτή παίρνει μορφή τόσο σε προσωπικό επίπεδο, όσο και σε κοινωνικό και νομικό, ενώ στην περίπτωση της Έιμι Νταν εκφράζεται κυρίως από τα κοινωνικά προσδοκώμενα. Στην περίπτωση της Άμα, αντιθέτως, ο πατριαρχικός έλεγχος εκδηλώνεται από την εικόνα της θηλυκότητας που προβάλλει η Αντόρα. Και οι τρεις μπορούν να θεωρηθούν θύματα, η Λίσμπετ του πατέρα της (αφού για την προστασία εκείνου έδρασε ο «Τομέας» και προσπάθησε να την αποσιωπήσει), η Άμα της μητέρας της και η Έιμι του συζύγου της (αλλά και τον γονιών της λόγω της *Υπέροχης Έιμι*). Η Έιμι και

η Λίσμπετ αποφασίζουν να πατήσουν στα χνάρια των *femme fatale* και να πάρουν εκδίκηση, ενώ η Άμα εκδηλώνεται διαφορετικά, ξεσπά το θυμό της προς τρίτους.

Η Σαλάντερ και η Νταν πετυχαίνουν τον σκοπό τους, ενώ η Κρέλιν φυλακίζεται. Έτσι έχουμε την εκπλήρωση του κλασικού προτύπου τιμωρίας της φαμ φατάλ.

Β. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Δημιουργικό μέρος: Εισαγωγή

Έχει γίνει μια προσπάθεια να γραφτεί μια ιστορία εμπνευσμένη από το *Κορίτσι με το Τατουάζ*(2009) του Στιγκ Λάρσον. Η ιδέα προέκυψε από το τι θα γινόταν αν η Λίσμπετ Σαλάντερ προσπαθούσε να επιλύσει ένα παλιό έγκλημα στη βόρεια Ελλάδα. Ο χαρακτήρας της Σαλάντερ χρησιμοποιείται γιατί παρουσίαζε ενδιαφέρον σαν άσκηση σκέψης, το πώς θα αντιμετωπιζόταν ένας τέτοιος ενναλακτικός, εμφανισιακά, χαρακτήρας στην Ελλάδα. Σε σχέση με τις δύο άλλες *femme fatale*, την Έιμι και την Άμα, που αναλύθηκαν στην κριτική ανάγνωση, η Λίσμπετ είναι και η ίδια ερευνήτρια, και σε θέματα που αφορούν την βία κατά των γυναικών ή ανθρώπους για τους οποίους νοιάζεται, είναι με το μέρος των «καλών». Η Σαλάντερ λειτουργεί σαν εισαγωγή και συνδεδετικός κρίκος της αφήγησης. Πώς θα ήταν η ζωή της δέκα, περίπου, χρόνια μετά τα γεγονότα του *Κοριτσιού στη Φωλιά της Σφίγγας*(2012); Πως θα μπορούσε να έρθει στην Ελλάδα, και για ποιο λόγο θα βρισκόταν μπλεγμένη σε ένα έγκλημα εδώ; Πως λύνεται το πρόβλημα της γλώσσας; Αυτά ήταν μερικά από τα ερωτήματα που απασχόλησαν τη συγγραφή. Διατηρήθηκε όσο το δυνατόν η προσωπικότητα της Σαλάντερ, και η ικανότητα της να χειραγωγεί την εικόνα της, ανάλογα με το τι θέλει να πετύχει, σύμφωνα και με τη θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου, της Μπάτλερ, και της μασκαράτας, της Ρίβιερ. Έγινε προσπάθεια να ακολουθηθεί η φεμινιστική θεωρία της λογοτεχνίας και η γραφή του Λάρσον, αλλά με έναν χιουμοριστικό τρόπο, που εστίασε αρκετά στην περιγραφή. Ειδικά στην περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης. Τέθηκαν κάποια ζητήματα όπως η θέση της γυναίκας στον εργασιακό χώρο,⁸¹ και η προσαρμογή στα αποδεκτά κοινωνικά πρότυπα. Ακόμη, στην εικόνα και στην αντιμετώπιση των ομοφυλόφιλων, η απαξίωση και ως ένα σημείο η δικαιολόγηση της βίας εναντίον τους, κάτι που υπάρχει και στα βιβλία του Λάρσον. Το διήγημα εξελίσσεται στη Θεσσαλονίκη και σε ένα φανταστικό χωριό της βορείου Ελλάδας, προς τον Έβρο.

⁸¹ Και συγκεκριμένα της γυναίκας αστυνομικού, στον εργασιακό χώρο, θέμα που απασχόλησε και την φεμινιστική αστυνομική λογοτεχνία, και στο τρίτο βιβλίο της «τριλογίας Millennium» τον Λάρσον, όταν η Έρικα Μπέργκερ δέχεται να δουλέψει σε ένα συντηρητικό έντυπο.

Το Χρυσό Κλειδί

Σεπτέμβριος, Ελλάδα.

Η Μαρίνα ξύπνησε απότομα από τον ύπνο της. Είχε πάλι εφιάλτες. Δεν σταματούσαν ποτέ αυτοί οι εφιάλτες. Κοίταξε την ώρα και είδε ότι πλησιάζει οχτώ. Έπρεπε να ετοιμαστεί για το σχολείο που δούλευε.

Ξημέρωσε και η Λίσμπετ Σαλάντερ σηκώθηκε, έβαλε το παλιό, μαύρο τζιν και ένα μαύρο μπλουζάκι, πήρε το σακίδιο της, με το λάπτοπ της, και κατέβηκε στην ρεσεψιόν του ξενοδοχείου. Ένα μικρό δωμάτιο με έναν γκισέ, από παλιό ξύλο. Είχε το κουτί με τα κλειδιά κρεμασμένο στον τοίχο πίσω από το γκισέ. Η Λίσμπετ αναρωτήθηκε πώς και δεν φοβούνται μήπως τα κλέψει κανένας. Όχι ότι υπάρχει λόγος να φοβούνται. Τα δωμάτια ήταν τόσο άδεια, που έμοιαζαν εγκαταλειμμένα. Δεν ήταν κανένας στη ρεσεψιόν. Κοίταξε γύρω και αναρωτήθηκε αν πρέπει απλά να φύγει. Είχε πληρώσει τη διαμονή της.

Εκείνη τη στιγμή, βγήκε από την πόρτα του γραφείου ο ξενοδόχος, ένας άντρας με λιπαρό δέρμα, αραιά μαλλιά, μούσι και κοιλιά που θα περίμενες να γεννήσει δίδυμα. Κοίταξε τη Λίσμπετ από τα μαλλιά ως τα νύχια, το βλέμμα του εστίασε στην κορυφή του στήθους της. Η Λίσμπετ ένιωσε την ανάγκη να τον χτυπήσει, αλλά έπρεπε να συγκρατηθεί, δεν έπρεπε να μπλέξει με την αστυνομία. Της μίλησε σε σπασμένα Αγγλικά.

"Φεύγεις, όμορφη;" χαμογελούσε. Πλησίασε τον γκισέ της ρεσεψιόν και μπήκε από πίσω. Η Λίσμπετ ξαφνιάστηκε που χωρούσε.

"Ναι. Ήρθα να αφήσω το κλειδί". Πλησίασε στον γκισέ και ακούμπησε το κλειδί πάνω στο ξύλο.

"Καλό καλό. Κακό που δεν μένεις και άλλο." Συνέχισε να την κοιτάει. Η Λίσμπετ αποφάσισε ότι δεν υπάρχει νόημα να παρατείνει την παραμονή της σε αυτό το αχούρι. Τράβηξε το σακίδιό της στους ώμους της και βγήκε στο δρόμο. Το ξενοδοχείο ήταν σε έναν απόμερο δρόμο. Μια μεγάλη ταμπέλα, που το βράδυ φώτιζε με νέον φώτα, υπήρχε πάνω από την είσοδο. Έλεγε με αγγλικούς χαρακτήρες "Zouberi". Ήταν ξεκάθαρα ξενοδοχείο για εφήμερες ερωτικές συναντήσεις.

Δεν υπήρχε περίπτωση να έμενε σε αυτό αν δεν της το είχε ζητήσει ο Βίκτωρ. Της είχε πει ότι θα την συναντούσε εκεί εχθές. Για να της εξηγήσει και σε τι χρειάζονται τη βοήθεια της. Αλλά δεν ήρθε ποτέ και δεν απαντούσε πουθενά. Είχε συναντήσει τον Βίκτωρ πριν από πέντε χρόνια. Όταν σπούδαζε για το μεταπτυχιακό του στο πανεπιστήμιο KTH Royal Institute of Technology, στη Στοκχόλμη. Σπούδαζε μηχανική και επιστήμη των υπολογιστών, οπότε βρήκαν αμέσως κοινά θέματα. Ήταν, τότε, ένα αγόρι 24, χρόνων, που είχε έρθει πριν έναν χρόνο στη Σουηδία. Περνούσε τον περισσότερο χρόνο του στο Πανεπιστήμιο, γιατί μελετούσε συνέχεια, και δεν ήξερε τόσο καλά τη γλώσσα ακόμη. Συναντήθηκαν σε ένα μπαρ που έπαιζε πανκ και μέταλ μουσική. Το "Χέβι", με το πρωτότυπο όνομά του, είχε φανεί αστέιο στη Λίσμπετ Σαλάντερ και στη Μίμι, που έψαχναν κάπου να πιούν. Το προηγούμενο στέκι τους είχε κλείσει. Ο Βίκτωρ καθόταν σε μια γωνιά, φανερά εξαντλημένος, και δεν έδειχνε τόση σημασία για το τι γινόταν γύρω του. Ήταν ένα ψηλό παιδί, με σγουρά σκούρα μαλλιά και ακόμη πιο σκούρα μάτια. Άκουγε μόνο τη μουσική και κουνούσε το κεφάλι του, και μαζί με αυτό κουνιόντουσαν και οι μπούκλες του. Της είχε φανεί ενδιαφέρον το πόσο απομονωμένος ήταν και τον πλησίασε. Εξαρχής της είπε ότι ήταν ομοφυλόφιλος. Όταν τον ρώτησε γιατί πίνει με μια γυναίκα αντί να ψάξει κάτι άλλο, εκείνος είχε ανασηκώσει τους ώμους του, και είπε ότι του φάνηκε συμπαθητική. Περίεργος άνθρωπος... Μετά το πρώτο ποτό είχε αρχίσει να μιλάει για τις σπουδές του, και οι παρατηρήσεις της Λίσμπετ τον έκαναν χαρούμενο. Είχε βρει κάποιον να τον καταλαβαίνει. "Ξέρεις, δεν περίμενα ότι θα γνωρίζεις τόσα πολλά. Που σπούδασες;" την είχε ρωτήσει, και όταν του είπε πουθενά, εκεί σοκαρίστηκε αληθινά. Από τότε πού και πού μιλούσαν, αντάλλασσαν μέηλ, με διάφορα τεχνολογικά θέματα, και πάντα σεβόταν τον χώρο της. Έτσι, όταν της ζήτησε να έρθει να τον δει στο χωριό του, την Ευελπιστούπολη, στην Ελλάδα, δεν το σκέφτηκε πολύ. Ήταν μια ευκαιρία να δει και το τοπίο. Πήγε πρώτα όμως στη Μύκονο, από περιέργεια. Όταν ήρθε η ώρα να φύγει ήταν ανακουφισμένη.

Η Ελευθερία Νικολάου ήξερε ότι θα ήταν μια κακή μέρα. Από την πρώτη στιγμή που είδε τη χαρούμενη φάτσα του συνεργάτη της, Βασίλη, Μπίλυ, Γιαννάτου. Ήταν μικρότερος κατά πέντε χρόνια, στον έκτο χρόνο του στο σώμα. Η Ελευθερία πλησίαζε τα τριάντα πέντε, ήταν παντρεμένη και είχε ένα γιο, τον Μανώλη, με τον άντρα της. Η προηγούμενη υποψία της επιβεβαιώθηκε όταν πήγε στο κυλικείο να πάρει καφέ, και βρήκε τον Μπίλυ να μιλάει με άλλους αστυνομικούς της βάρδιας. "Δεν μπορείς να πιστέψεις τη φάτσα του! Μόνο που

δεν τσίριζε. Τον άλλον τον έκαναν τουλούμι στο ξύλο..." Η Ελευθερία δεν ήθελε να ακούσει περισσότερα από τα κακεντρεχή τους σχόλια. Αποφάσισε να πάρει τον καφέ της στο γραφείο και να ξεκινήσει τη δουλειά της. Έπρεπε να τελειώσει με τις αναφορές των προηγούμενων ημερών, κυρίως μικρά αδικήματα, κλοπές οχημάτων, ένας-δύο τσακωμοί, μια επίθεση από άγνωστους, κάποια περιστατικά ενδοοικογενειακής βίας. Αυτή ήταν η πραγματικότητα της μικρής τους πόλης, σκέφτηκε.

Ο δρόμος έξω από το ξενοδοχείο έδινε την εντύπωση ότι ήταν βρώμικος. Δεν υπήρχε σχεδόν καθόλου κόσμος, αλλά οι φωνές της κίνησης ακούγονταν από τους δίπλα δρόμους. Η Λίσμπετ κατευθύνθηκε προς τον κεντρικό δρόμο για να πάρει λεωφορείο. Είχε σκοπό να πάει στον σταθμό των τραινών και να πάρει το πρώτο τρένο για Θεσσαλονίκη. Και μετά ίσως να έφευγε πίσω στη Σουηδία. Το λεωφορείο δεν είχε πολύ κόσμο και μετά από δεκαπέντε λεπτά ήταν στον σταθμό των τρένων. Κοίταξε τα δρομολόγια και είδε ότι είχε ακόμη μία ώρα μπροστά της. Το επόμενο για Θεσσαλονίκη έφευγε στις εννιά. Πήρε έναν καφέ και έκατσε σε ένα τραπεζάκι. Υπήρχε δωρεάν ασύρματο δίκτυο. Συνδέθηκε με το κινητό και τσέκαρε αν υπήρχε κάτι νέο. Είδε ότι έχει έρθει στα μέλη της ένα μήνυμα του Βίκτωρα.

"Δεν μπορούσα να έρθω. Με παρακολουθούν. Ο Αλέξης είναι στο νοσοκομείο. Φύγε από την Ευελπιστούπολη. Θα προσπαθήσω να τους αποφύγω και θα σε βρω. Ψάξε για το "χρυσό κλειδί"."

Είχε και κάποια αρχεία στο μήνυμα. Τα κατέβασε στο κινητό της. Σηκώθηκε από το τραπέζι και πήγε να βγάλει εισιτήριο. Θα είχε όσο χρόνο χρειαζόταν να τα μελετήσει στο τρένο.

Έφτασε στη Θεσσαλονίκη το μεσημέρι. Το ταξίδι δεν είχε κάποιο απρόοπτο. Τα αρχεία περιείχαν εικόνες από παλιά κτίρια, και διάφορους αριθμούς. Είχε δοκιμάσει κάμποσες μαθηματικές θεωρίες, αλλά τίποτα δεν έβγαζε νόημα. Έψαξε και τα στοιχεία των φωτογραφιών. Ούτε αυτό της έδωσε κάποιο αποτέλεσμα.

Αποφάσισε να βρει ένα κανονικό ξενοδοχείο αυτή τη φορά, και να τα κοιτάξει στο λάπτοπ της. Οι οδηγοί ταξί στην πιάτσα φόρτωναν κόσμο ώσπου να γεμίσει το ταξί. Είχε ρίξει μια ματιά στο διαδίκτυο και ήταν αρκετά κοντά στο κέντρο της πόλης.

Αποφάσισε να περιπλανηθεί λίγο πριν αποφασίσει τι να κάνει. Το σακίδιό της δεν ζύγιζε πολύ. Κοίταξε τις πολυκατοικίες. Δεν της θύμιζαν καθόλου τις φωτογραφίες.

Ο Αλέξης, ένας νεαρός τριαντάχρονος, ξάπλωνε στο κρεβάτι του νοσοκομείου του Διδυμοτείχου. Στα διπλανά κρεβάτια του χειρουργικού ήταν δύο άντρες από τροχαίο. Κοιμόντουσαν και οι δυο. Το πρόσωπό του ήταν μελανιασμένο, ένα μάτι του κλειστό. Το αριστερό του χέρι ήταν δεμένο με επίδεσμο. Το κεφάλι του ήταν στραμμένο προς την πόρτα. Ήξερε ότι στο διάδρομο έξω, ο σύντροφός του, ο Βίκτωρ, μιλούσε με την αστυνομία. Προσπάθησε να σηκωθεί, αλλά ο πόνος από τα πλευρά του δεν τον άφηνε. Απογοητευμένος, έπιασε το κινητό. Έστειλε μήνυμα στη μητέρα του να έρθει. Δεν ήταν η πρώτη φορά που τον χτυπούσαν στο δρόμο. Η βία και τα πειράγματα ήταν αναμενόμενα όταν είσαι ομοφυλόφιλος στην ελληνική κοινωνία. Θυμόταν τη βαριά φωνή του άντρα: "Σταμάτα τις ερωτήσεις. Κατάλαβες;" Δεν ήθελε να σταματήσει. Ήξερε ότι κάτι περίεργο συμβαίνει. Ίσως ήταν το πρόσωπο της Μαρίνας, τόσα χρόνια πριν, που τον στοίχειωνε. Ίσως να έφταιγε το ένστικτό του ως μοντέρ, αλλά ο ρυθμός της ιστορίας δεν του κολλούσε. Η μετάβαση μεταξύ των πλάνων ήταν απότομη.

Ο Βίκτωρας άνοιξε την πόρτα και μπήκε στο δωμάτιο, διακόπτοντας τις σκέψεις του. "Εφυγαν;" ο Βίκτωρ ένευσε καταφατικά. Έκατσε δίπλα από το κρεβάτι του. "Νομίζω ότι πρέπει να σταματήσουμε. Δεν θέλω να συμβεί κάτι χειρότερο." Ο Αλέξης κοίταξε τον αγαπημένο του, είχε μαύρους κύκλους γύρω από τα μάτια του. Του έπιασε το χέρι. "Τι είπαν;" τον ρώτησε. " Ε τι περιμένεις να πουν; Ρώτησαν τριγύρω. Μάλλον είναι κάποιοι ακραίοι δεξιόί... Τα γνωστά."

"Το ξέρεις ότι δεν είναι. Σε λίγο θα έρθει η μητέρα μου. Θέλω να πας να βρεις τη φίλη σου να μας βοηθήσει." Ο Βίκτωρ ήταν σκεπτικός. Είχε ξεκινήσει σαν μια διασκεδαστική ασχολία, δεν ήταν δουλειά τους.

"Είναι ζήτημα τιμής κατά κάποιο τρόπο", είπε ο Αλέξης και άρχισε να γελάει. Τον πονούσαν τα πλευρά του αλλά το είχε ανάγκη. Ο Βίκτωρας, ο παιδικός του φίλος, που είχε πάει στην άλλη άκρη της Ευρώπης για να τον αποφύγει, γιατί δεν μπορούσε ποτέ να του πει "όχι", συμφώνησε. Θα πήγαινε Θεσσαλονίκη να βρει την Σαλάντερ.

Η Ελευθερία καθόταν στο αμάξι της, στο πάρκινγκ του νοσοκομείου. Η επιστροφή στην Ευελπιστούπολη από το Διδυμότειχο θα έπαιρνε κάμποση ώρα. Περίμενε τον Μπίλυ να τελειώσει το τσιγάρο του. Το κάπνισμα απαγορευόταν αυστηρά στο αυτοκίνητό της. Είχαν μιλήσει με τους νεαρούς. Ο ψηλός, ο Βίκτωρας, τους είχε πει κάτι για μια ιστορία δεκαπέντε χρόνια πριν. Ο Μπίλυ μόνο που δεν άρχισε να τον κοροϊδεύει. Αλλά εκείνη διαισθάνθηκε ότι κάτι υπήρχε. Δεν θυμόταν καλά, ήταν στη σχολή της Αστυνομίας στην Αθήνα όταν έγινε. Έπρεπε να πάει στο τμήμα, να δει τον φάκελο. Ο Μπίλυ γύρισε και έλεγε κάτι για φαντασιόπληκτες αδερφές, drama queens, γάμους και τα συναφή. Σταμάτησε να τον ακούει και συγκεντρώθηκε στην οδήγηση.

Η Λίσμπετ πέρασε τη μέρα της στο δρόμο. Δεν είδε κάποιο αξιοθέατο, αλλά εντόπισε ένα ξενοδοχείο που φαινόταν ευχάριστο και είχε άδειο δωμάτιο. Τώρα καθόταν στο κρεβάτι, μόλις είχε βγει από το ντουζ, τυλιγμένη στην πετσέτα της. Θαύμασε για λίγο την εικόνα της στο καθρέφτη. Τα χρόνια ήταν καλά μαζί της.

Παρόλο που πλησίαζε τα σαράντα δεν έμοιαζε μεγαλύτερη από εικοσιπεντάρα. Ο Μπλούμκβιστ της είχε στείλει να ρωτήσει τι κάνει. Του απάντησε περιληπτικά.

Είχε και ένα μέηλ από τον διαχειριστή των οικονομικών της. Της έδινε τα νούμερα και λεπτομέρειες για την περιουσία της. Ήταν πλούσια, τα χρήματα του Βένερστρομ θα την συντηρούσαν μια ζωή. Δεν συνεργαζόταν πλέον με τη Μίλτον Σεκιούριτι. Μόνο αν την είχαν πραγματικά ανάγκη και ο Αρμάνσκι της το ζητούσε σαν προσωπική χάρη. Τώρα είχε τη δική της εταιρία. Ασχολούνταν με δημιουργία ιστοσελίδων, τεχνική υποστήριξη και

τέτοια. Είχε προσλάβει δύο κοπέλες για τη δουλειά. Μπορούσε να φύγει όποτε ήθελε. Η εταιρία ήταν για να υπάρχει το όνομά της στα χαρτιά, ότι κάνει κάτι.

Ο Βίκτωρ εμφανίστηκε την επόμενη μέρα. Το πρωί. Ήρθε στο ξενοδοχείο και ζήτησε να ανέβει στο δωμάτιό της. Ήταν πιο κουρασμένος από ότι τον θυμόταν και τα μαλλιά του ήταν κοντά.

"Συγγώρεσέ με Λίσμπετ για όλη αυτή την αναστάτωση. Δεν περίμενα ότι θα είναι τόσο επικίνδυνο." Της μίλησε στα σουηδικά ενώ καθόταν σε μια καρέκλα. Αυτό το δωμάτιο είχε και καθαρά σεντόνια, και τηλεόραση που δούλευε, και πίνακες κρεμασμένους στους τοίχους, και καρέκλες.

"Τι έγινε;" τον ρώτησε. Εκείνος απέστρεψε το βλέμμα προς το παράθυρο. Αναστέναξε και άρχισε να αφηγείται.

"Πριν μισό χρόνο, με τον Αλέξη, τον φίλο μου, αποφασίσαμε να δούμε αν μπορούμε αν μπορούμε να βρούμε "σπίτια οργίων", όπως τα λέμε εδώ. Ξέρεις, σπίτια που μαζευόταν η καλή κοινωνία της εποχής και το "διασκεδάζαν". .." Η Λίσμπετ αναρωτήθηκε πώς αυτό θα μπορούσε να επικίνδυνο. "Κοιτούσαμε στα άρθρα και πηγαίναμε όταν είχαμε χρόνο να τα δούμε από κοντά. Ήταν ένα μικρό χόμπι που αποκτήσαμε. Το πρόβλημα δημιουργήθηκε από μια ιστορία που μας είπε η μητέρα μου. Πριν από δεκαπέντε χρόνια, είχε γίνει ένας μεγάλος χαμός στο χωριό γιατί βγήκε στη φόρα ότι συμμετείχαν παιδιά. Κάποια ονόματα ειπώθηκαν, τα περισσότερα όχι. Τα κάλυψαν όσο μπορούσαν. Καταλαβαίνεις;" ρώτησε τη Λίσμπετ. Εκείνη του έγνεψε καταφατικά. "Το σκεφτήκαμε με τον Αλέξη, και αποφασίσαμε να ψάξουμε να βρούμε ποιοι ήταν μπλεγμένοι. Δεν ήταν πολύ καλή ιδέα από μεριάς μας." Σταμάτησε και την κοίταξε "Έχεις λίγο νερό;" Η Λίσμπετ σηκώθηκε και πήγε στο ψυγειακι, έβγαλε ένα μπουκαλάκι και του έδωσε. Εκείνος της έγνεψε ευχαριστώ. Τον παρατηρούσε ενώ εκείνος έπινε νερό. Πραγματικά ηλίθια ιδέα, σκέφτηκε, δεν ταιριάζει στον χαρακτήρα του.

"Ρωτήσαμε τριγύρω στην πόλη, πολλοί είχαν υποψίες, κάποιιοι δεν μας μίλησαν καθόλου, μπορεί να μην ήξεραν κάτι ή να μην τους άρεσαν οι φάτσες μας.

Συνεχίζαμε το χόμπι μας όταν σου έστειλα. Το "Ζούμπερι" ήταν γνωστό για αυτά, και έχω να σου πω κάποιες ενδιαφέρουσες ιστορίες, αν σε ενδιαφέρει, άλλη στιγμή. Τέλος πάντων, πριν από τρεις μέρες, μάλλον μας άκουσε κάποιος που δεν έπρεπε." Σηκώθηκε από την καρέκλα. Πήγε στην μπαλκονόπορτα και τράβηξε τις κουρτίνες να κλείσουν. "Με συγχωρείς, έχω αρχίσει να γίνομαι λίγο παρανοϊκός." Γέλασε και προσπάθησε να κρύψει το άγχος του. "Δεν έχω να σου πω πολλά μετά από αυτό. Κάποια περίεργα τηλεφωνήματα στο σπίτι. Μια αίσθηση ότι κάποιος μας παρακολουθεί στο δρόμο. Όταν ερχόμουν να σε βρω στο ξενοδοχείο, ξαφνικά, έχασα κάθε επαφή με τον Αλέξη. Κατάλαβα ότι με ακολουθούσε ένας μεγαλόσωμος άντρας. Δεν ήθελα να σε μπλέξω. Οπότε, πήγα στην αστυνομία."

"Ανόητος." Η Λίσμπετ σκέφτηκε, "Ποιος εμπιστεύεται την αστυνομία να βοηθήσει; όταν οι μπάσταρδοι είχαν προσπαθήσει ήδη μια φορά να το καλύψουν."

"Όταν έφτασα εκεί ο Αλέξης είχε βρεθεί χτυπημένος. Όποιος του επιτέθηκε του είπε ότι ρωτούσε πολλά. Η αστυνομία δεν το πήρε σοβαρά. Υπαινίχθηκαν μόνο ότι ενοχλήσαμε κάποιον γιατί είμαστε ανοιχτά γκέι. Τότε σου έστειλα και το μέηλ να φύγεις. Δεν είναι πολύ φιλικό με τους ξένους στο χωριό μου..." Η Λίσμπετ κατάλαβε ότι το χωριό ήταν μια κλασσική περίπτωση ομοφοβικών και ξενοφοβικών. Δεν την ένοιαζε, ήταν κάτι που υπήρχε παντού. "Όσα χρόνια και αν περάσουν παντού τα ίδια σκατά," σκέφτηκε.

Στο αστυνομικό τμήμα της Ευελπιστούπολης, η Ελευθερία κοιτούσε την οθόνη του υπολογιστή. Δεν ήξερε τι έφταιγε. Ήταν τόσο κακοί αυτοί που έκαναν το ψηφιακό αρχείο, ο υπαστυνόμος που ανέλαβε την υπόθεση βαρέθηκε να κάνει τη δουλειά του, ή δεν ήθελε να την κάνει; Έλειπαν πολλά. Δεν ήταν δουλειά της αστυνομίας να ασχολείται με σκάνδαλα, αλλά υπήρχαν τουλάχιστον δύο ανήλικα κορίτσια μπλεγμένα, ναρκωτικά και ένας εξαφανισμένος εικοσάχρονος, και αυτό το έκανε δουλειά τους. Μάζεψε τα μαλλιά της, και σηκώθηκε να βρει το φυσικό αρχείο.

"Τι θα κάνεις τώρα; Και τι είναι το "χρυσό κλειδί";" ρώτησε η Σαλάντερ. Ο Βίκτωρ αντέδρασε λες και τον διαπέρασε ηλεκτρικό ρεύμα. Όλο το σώμα του τραντάχτηκε. "Δεν ξέρω... Ένας από τους παππούδες του χωριού που ρωτήσαμε μας είπε ότι χρειαζόταν για να μπει στα σπίτια που γινόντουσαν τα όργια. Αλλά δεν ήξερε να μας πει τι είναι." Ο Βίκτωρ πέρασε την υπόλοιπη ώρα να της μιλάει για την έρευνά τους, πώς έφτασαν σε κάποια πιθανά σπίτια, αυτές ήταν οι φωτογραφίες. Είχαν ψάξει σε άρθρα της εποχής, αλλά για το περιστατικό στο χωριό δεν δημοσιεύτηκε σχεδόν τίποτα, πέρα από δύο τρία άρθρα στον "κίτρινο τύπο" της εποχής. Η Σαλάντερ ρώτησε για τους αριθμούς. "Για αυτό χρειάζεται ένα πρόγραμμα που θα σε βγάλει κατευθείαν στο υλικό. Το χρησιμοποιούμε με τον Αλέξη όταν θέλουμε να μπούμε στη βάση δεδομένων μας. Έτσι κανείς άλλος δεν έχει πρόσβαση εκτός αν του πούμε εμείς". Το πρόσωπο της Λίσμπετ έκρυβε την απογοήτευσή της. Περίμενε κάτι καλύτερο. Πιο ενδιαφέρον.

"Και τότε γιατί μου το έστειλες; Δεν έχω πρόσβαση στη βάση δεδομένων σας." Ο Βίκτωρ χαμογέλασε αμήχανα, είχε σκοπό να της στείλει και την πρόσβαση, αλλά από την αναστάτωση, δεν περιέλαβε το σύνδεσμο. Ο Αλέξης ήθελε να συνεχίσουν, και τον είχε στείλει να τη βρει. Ήξερε ότι ήταν καλή σε αυτά. Η Θεσσαλονίκη ήταν το επόμενο στοιχείο τους. Η γιαγιά Τασούλα, γνωστή κουτσομπόλα του χωριού, θυμόταν μια κοπελίτσα, που η οικογένειά της τα μάζεψε και έφυγε για Θεσσαλονίκη, μόλις βγήκε το θέμα στη φόρα. Είχε ακούσει για έναν δημοσιογράφο τότε που έψαχνε το θέμα. Βρήκαν το όνομά του σε ένα από τα άρθρα, Γεώργιος Παπαδημητρίου. Δεν πρόλαβαν να τον βρουν.

"Γιατί να ψάξεις να βρεις τα ονόματα, μόνο τα παιδιά αν υπήρχαν θα πάθουν κακό." Το ήξερε. "Εγώ δεν μεγάλωσα στο χωριό, πήγαινα μόνο τα καλοκαίρια, ο Αλέξης όμως έμενε εκεί. Δεν είπε κάτι αλλά καταλαβαίνω ότι μόλις το έμαθε έκανε κάποια σύνδεση. Γι' αυτό τον ενδιαφέρει τόσο."

Ο Βασίλης Γιαννάτος αναρωτιόταν τι σκάλιζε η Νικολάου. Από τότε που γύρισαν από το νοσοκομείο κάτι σκεφτόταν. Είχε εμπιστοσύνη στην κρίση της. Ήταν εξαιρετική αστυνομικός, και ήταν κρίμα που ήταν χαντακωμένη σε αυτό το μικρό μέρος. Δεν ήθελε να πάθει το ίδιο, οπότε περνούσε ένα μέρος της μέρας του να προσποιείται ότι συμφωνεί με τις απόψεις των γύρω. Όταν η Ελευθερία σηκώθηκε από το γραφείο της, πήγε και εκείνος και κοίταξε την οθόνη της. Πάντα άφηνε τον υπολογιστή της ανοιχτό. Ήταν το μόνο κακό της. Δεν του πήρε πολύ να καταλάβει τι έψαχνε. Η χθεσινή επίθεση. Μόλις είχαν τελειώσει με τις καταθέσεις και δεν φαινόταν να βγάζει πουθενά. Δεν υπήρχε ψυχή τέτοια ώρα τριγύρω. Όχι ότι γενικά υπήρχε. Δύο άτομα δούλευαν στο συγκεκριμένο γραφείο. Διάβασε την αναφορά. Το μάτι του έπεσε σε ένα από τα ονόματα. Το είχε ακούσει πριν δύο μέρες. Η Νικολάου γύρισε σκονισμένη από το αρχείο.

"Τι κάνεις εκεί;" τον ρώτησε απότομα. Όρθωσε το σώμα του, και της χαμογέλασε.

"Τίποτα, ήθελα να δω αν έχεις τελειώσει με την αναφορά από χθες. Πρέπει να σχολάσουμε σε λίγο." Τον κοίταξε καχύποπτα. Τον προσπέρασε και έκατσε στο γραφείο της, αφήνοντας τον φάκελο που κρατούσε. "Είναι έτοιμη." Του έγνεψε με το χέρι της να φύγει. Το πρόσωπό της ήταν στραμμένο στην οθόνη.

Ήταν φανερό ότι δεν ήθελε να ασχοληθεί μαζί του.

"Έχεις μια αράχνη στα μαλλιά", της είπε και γύρισε στη θέση του.

Η εφημερίδα που δούλευε ο Παπαδημητρίου είχε κλείσει. Δεν άντεξε την οικονομική κρίση. Ονομαζόταν "Δεύτερα Νέα", ήταν τοπική εφημερίδα της Θεσσαλονίκης, και το όνομα ήταν λογοπαίγνιο, γιατί η Θεσσαλονίκη είναι μεν η "συμπρωτεύουσα", αλλά οι κυρίως ειδήσεις αφορούν σχεδόν πάντα την Αθήνα. Μετά από διάφορα τηλεφωνήματα και λίγο ψάξιμο από τη Σαλάντερ στα αρχεία της εκδοτικής, βρήκαν ότι ο Παπαδημητρίου είχε σταματήσει το γράψιμο σε εφημερίδες και είχε ανοίξει ένα μπαρ, στο κέντρο της πόλης, το "Άλλοτε". Άνοιγε μετά τις έξι το απόγευμα.

Αφού έφαγαν κάτι στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, ο Βίκτωρας αποφάσισε να γυρίσει για λίγο στο σπίτι που μοιράζεται με τον Αλέξη, στην περιοχή του Ευόσμου. Είχε μιλήσει με τον Αλέξη νωρίτερα. Ανάρρωνε και τον φρόντιζε η μητέρα του. Η Λίσμπετ χρησιμοποιούσε έναν αυτόματο μεταφραστή, από τα Ελληνικά στα Αγγλικά για καταλαβαίνει τι διαβάζει, όσο γινόταν. Η γλώσσα είναι μεγάλο εμπόδιο. Δεν ήξερε τι περίμενε από εκείνη ο Βίκτωρ. Μάλλον ψυχολογική υποστήριξη, γιατί αλλιώς ήταν τελείως έξω από τα νερά της.

Είχε σχεδόν πέντε ώρες μπροστά της. Έβαλε το σκισμένο, μαύρο τζιν της, ένα μαύρο μπλουζάκι και τα αθλητικά της, και μετά από λίγο είχε φτάσει σε ένα κατάστημα γυναικείων ρούχων. Βγήκε από εκεί με δύο σακούλες στα χέρια της. Ακολούθησαν μαγαζιά με καλλυντικά και παπούτσια. Αφού είχε μαζέψει αυτά που χρειαζόταν, γύρισε στο ξενοδοχείο να ετοιμαστεί. Έβαλε ένα ανοιχτόχρωμο τζιν παντελόνι και ένα εκρού πουκάμισο. Είχε μανίκια μέχρι τους αγκώνες. Έκανε ακόμη διαβολεμένη ζέστη, αλλά ήθελε να κρύψει κάποια από τα τατουάζ της.

Βάφτηκε ελαφρά. Έκανε τα μαλλιά της αλογοουρά. Η αντανάκλασή της στον καθρέφτη του δωματίου την ικανοποίησε. Ακόμη και με τα σκουλαρίκια στο πρόσωπό της φαινόταν σαν μια κοπέλα της διπλανής πόρτας. Σκέφτηκε για λίγο να τα βγάλει, αλλά δεν της φάνηκε αναγκαίο τελικά. Δεν ήταν τόσο ασυνήθιστα όσο παλιότερα, και με καθημερινά ρούχα, σχεδόν κανείς δεν έδινε σημασία. Τελείωσε την μεταμφίεσή της με ένα ζευγάρι καφέ πέδιλα, με λίγο τακούνι, και μια μαύρη τσάντα στον ώμο. Στο δωμάτιο υπήρχε ένα χάος από σακούλες τώρα.

Η Μαρίνα γύρισε στο σπίτι της, στην Καλαμαριά. Είχε βγει μετά τη δουλειά για καφέ με τις συναδέλφους της. Κοίταξε το κινητό της που ήταν παρατημένο στο κομοδίνο. Είχε δέκα κλήσεις από τον πατέρα της. Δεν μιλούσαν συχνά. Μετά το θάνατο της μητέρας της, δέκα χρόνια πριν, ήταν σαν να σταμάτησαν να έχουν κάτι να πουν. Ίσως να μην την είχε συγχωρέσει ποτέ.

Έφτασαν στο μπαρ "Άλλοτε" στις εννιά το βράδυ. Έμοιαζε σαν να είχε βγει από άλλη εποχή. Είχε έναν περίεργο χρυσό πολυέλαιο πάνω από την είσοδο και μικρά φωτιστικά στους τοίχους. Στο βάθος είχε ένα τραπέζι του μπιλιάρδου, μάλλον διακοσμητικό, γιατί ο χώρος δεν ήταν αρκετός για να παίζει κάποιος. Λίγα ξύλινα τραπέζια, καρέκλες με δερμάτινα καθίσματα. Η μπάρα έπιανε τον περισσότερο χώρο. Στα ξύλινα σκαμπό κάθονταν δύο άντρες. Ο ένας μιλούσε με τον μπάρμαν, έναν κοντό άντρα με άσπρα μαλλιά. Ήταν σχεδόν άδειο. Λογικό για Πέμπτη βράδυ. Ένα τραπέζι με μια παρέα, που μάλλον μόλις είχε σχολάσει από τη δουλειά. Η σερβιτόρα μια ψηλή ξανθιά, μάλλον φοιτήτρια, φόρτωνε στον δίσκο της τα ποτά της παρέας. Μόλις μπήκαν με τον Βίκτωρα, τους κοίταξε, και μετά συνέχισε τη δουλειά της. Πλησίασαν στο μπαρ. "Καλησπέρα, είναι εδώ ο κύριος Παπαδημητρίου;" ρώτησε ο Βίκτωρας τον μπάρμαν. Έκανε λίγη ώρα να τους απαντήσει. Τους κοίταξε με ένα βλέμμα που έδειχνε ότι ήταν άνθρωπος που ήξερε να κρίνει τους άλλους.

"Δεν νομίζω ότι σας ξέρει. Έχετε κάποια δουλειά μαζί του;"

"Θέλουμε να τον ρωτήσουμε για κάτι." Όσο ο Βίκτωρ μιλούσε με τον μπάρμαν, η Λίσμπετ καθόταν και τους παρατηρούσε σιωπηλή. Δεν ήξερε τι έλεγαν. Ήξερε μόνο ότι ο άντρας πίσω από το μπαρ ήταν επιφυλακτικός.

"Τι είναι αυτό το κάτι; Είστε και οι δύο λίγο μεγαλύτεροι από τα παιδιά που προσλαμβάνουμε για σερβιτόρους..."

"Δεν ήρθαμε για αυτό, θέλουμε να ρωτήσουμε για ένα άρθρο που είχε γράψει στα "Δεύτερα Νέα". " Δεν υπήρχε λόγος να κρύψουν τον στόχο τους, αποφάσισε ο Βίκτωρας. Ο μπάρμαν γέλασε.

"Από ότι φαίνεται όλοι για τα παλιά μου άρθρα με ψάχνουν. Κάποιοι για να ρωτήσουν και για το φωτιστικό μου..."

"Είστε ο κύριος Παπαδημητρίου;"

"Είμαι. Είστε τυχεροί που με βρήκατε σήμερα. Τι θα πιείτε;" ο Βίκτωρ μετάφρασε τα λόγια του Παπαδημητρίου στη Λίσμπετ. Έκατσαν στο μπαρ και ο Παπαδημητρίου τους έβγαλε τα ποτά που ζήτησαν. Τους τα έδωσε και περίμενε να μιλήσουν. Ο Βίκτωρας του είπε για το σκάνδαλο πριν δεκαπέντε χρόνια, δεν του είπε για την επίθεση. Δεν ήξερε ακόμη αν μπορεί να τον εμπιστευτεί.

"Μάλιστα... Αγόρι μου ψάχνεις ψύλλους στα άχυρα. Αλήθεια το κορίτσι σου γιατί δεν μιλάει;" Ο Παπαδημητρίου ένιωθε το βλέμμα της κοπέλας να προσπαθεί να τον διαπεράσει. Αλλά δεν είχε βγάλει ούτε μια λέξη.

"Δεν μιλάει Ελληνικά."

"Α, ξένη είναι; Φαίνεται βέβαια. Αλλά γιατί δεν το λες τόση ώρα;" ο μπάρμαν γύρισε στην Λίσμπετ και της είπε στα Αγγλικά, με μια περίεργη προφορά: "Μιλάς Αγγλικά;" Όταν εκείνη του απάντησε, κούνησε το κεφάλι του χαμογελαστός.

"Δεν υπάρχουν πολλά να βρείτε. Ναι, ήταν και παιδιά στο σπίτι, το κουκούλωσαν γιατί τα πιτσιρίκια πουλούσαν ναρκωτικά. Με πρόσχημα ότι μια "κυρία" έκανε μαθήματα Αγγλικών σε δύο φιλενάδες, της έφερναν ναρκωτικά που διακινούσε το αγόρι της μιας. Αυτόν δεν τον έπιασαν, έφυγε εξωτερικό, μόλις κατάλαβε ότι έγινε στραβή." Η Λίσμπετ είχε πολλές αμφιβολίες για το αν έλεγε όλη την αλήθεια.

"Πώς έλεγαν τα παιδιά;" ρώτησε.

"Πάνε τόσα χρόνια..." Νόμιζαν ότι δεν θα βρουν τίποτα εδώ. "Αλλά είστε πολύ τυχεροί γιατί την είδα πριν μια βδομάδα." Σιώπησε. Η Λίσμπετ κατάλαβε ότι δεν ήθελε να ανακατέψει το κορίτσι. Όμως, έπρεπε να φτάσουν στο τέλος, αφού το ξεκίνησαν. Ο Βίκτωρ του είπε για την επίθεση στον Αλέξη, και γιατί έπρεπε να τη βρουν.

"Αν δεν ασχοληθείτε δεν σας ενοχλήσει κανένας, πιστεύω. Τέλος πάντων, αφού το ξεκινήσατε... Μαρίνα Πουκαμισά. Μένει κάπου στη Καλαμαριά. Δεν ξέρω παραπάνω." Τους γύρισε την πλάτη και ξεκίνησε να πλένει ποτήρια. Σηκώθηκαν να φύγουν.

"Αγόρι μου, να προσέχεις. Η κοπέλα δίπλα σου μοιάζει επικίνδυνη." Φώναξε ο Παπαδημητρίου στα Ελληνικά, πάνω από τον ώμο του.

Η Νικολάου ήταν έξω φρενών με τον Μπίλυ. Δεν ήξερε γιατί αποφάσισε να την αναστατώσει βραδιάτικα, ενώ έβλεπε τηλεόραση με την οικογένειά της. Την πήρε τηλέφωνο και της είπε ότι ήξερε ποιος είχε βάλει να δείρουν τον νεαρό. Αντώνης Πουκαμισάς. Είχε δει το όνομα στην αναφορά. Γιατί, δεν της το είπε στο τμήμα; Θα πήγαιναν να του μιλήσουν την επόμενη μέρα.

Η Σαλάντερ μετά από λίγο ψάξιμο με το λάπτοπ της ξετρύπωσε την Πουκαμισά. Αποφάσισε να παρακολουθήσει το σπίτι της. Έμενε να βρουν πως να την πλησιάσουν και να την κάνουν να μιλήσει. Ο Βίκτωρ είχε αποφασίσει να γυρίσει στην Ευελπιστούπολη, να δει τον Αλέξη που βγήκε από το νοσοκομείο. Η Λίσμπει φορούσε το ανοιχτόχρωμο τζιν της, μπλε μπλουζάκι, αθλητικά και καπέλο. Είχε βάλει μια μικρή κάμερα μπροστά από την πόρτα του διαμερίσματός της. Η εμβέλεια ήταν αρκετή ώστε να μπορεί να παρακολουθεί από μια κοντινή καφετέρια. Καθόταν εκεί και διάβαζε ήσυχη το βιβλίο των μαθηματικών της. Πού και πού κάποιος πήγαινε να της πιάσει κουβέντα. Τους έδωχνε χωρίς πολλά πολλά. Το μεσημέρι της πρώτης μέρας είδε πως έμοιαζε η Μαρίνα Πουκαμισά.

Είχε μια γλυκιά ομορφιά, καστανά μαλλιά, μισοπλεγμένα. Σταρένιο δέρμα, που φαινόταν ότι της άρεσε να περνάει χρόνο στον ήλιο. Δεν ήξερε πως να την πλησιάσει, χωρίς να την τρομάξει όμως.

"Είσαι σίγουρος πως μένει εδώ;" ρώτησε η Ελευθερία σταματώντας το αυτοκίνητο. Ένα παραμελημένο κτήμα φάνηκε στην άκρη του χωματόδρομου. Ο συνοδηγός της, ο Γιαννάτος, της είπε ότι είχε ρωτήσει τους φίλους του χθες. Είχε χρόνια να εμφανιστεί, μετά το σκάνδαλο, αλλά δεν είχε πουλήσει ποτέ το κτήμα. Γύρισε πριν μια βδομάδα, για να τακτοποιήσει τις εκκρεμότητες να το πουλήσει. Ο Καπετάνιος, ένας ξεχασμένος αστυνομικός, ένα βήμα πριν τη σύνταξη, είχε κρατήσει επικοινωνία μαζί του όλα αυτά τα χρόνια. Έτυχε να πίνει μαζί του ένα βράδυ και τους άκουσε να μιλάνε. Η Νικολάου απορούσε με τις παρέες του. Ο Μπίλυ δεν είχε κάτι να πει γι' αυτό. Είδαν έναν άντρα, περίπου πενήντα χρόνων, ψηλό και ρωμαλέο, να βγαίνει από την πόρτα του σπιτιού. Τους φώναζε τι θέλουν. Η Νικολάου από το αμάξι απάντησε:

"Είμαστε από την αστυνομία. Θέλουμε να σας κάνουμε κάποιες ερωτήσεις."

Ο Πουκαμισάς πλησίασε την πόρτα του φράκτη. Ήταν δεμένη με λουκέτο και δεν μπορούσαν να μπουν, αν δεν την άνοιγε.

"Θα πάρει ώρα; Να μιλήσουμε από εδώ;"

"Δεν θα πάρει ώρα. Είναι καλύτερα να μας αφήσεις να μπούμε όμως." Ο Μπίλυ προχώρησε προς το μέρος του. Ο Πουκαμισάς ανέκφραστος άνοιξε το λουκέτο, του γύρισε την πλάτη, και άρχισε να πηγαίνει προς το σπίτι. Τον ακολούθησαν. Μπαίνοντας μέσα, πνίγηκαν από τη σκόνη.

"Καθάριζα" είπε ο Πουκαμισάς. Είχε σταθεί στη μέση του δωματίου και τους κοιτούσε να φτερνίζονται. Έβγαλε ένα πακέτο χαρτομάντιλα και τους έδωσε. Η συνομιλία δεν κράτησε πολύ ώρα όντως. Δεν ήξερε τίποτα, είχε μόλις έρθει. Η κόρη του παλιά είχε μπλέξει με κακές παρέες και μόλις το έμαθε την πήρε και έφυγε από την Ευελπιστούπολη. Δεν είχαν καμμία σχέση με τα όργια. Δεν ήξεραν πού πήγε το αγόρι. Δεν τους έλεγε κάτι παραπάνω από αυτά που ήδη γνώριζαν. Η Νικολάου παραξενεύτηκε βλέποντας την αυλή.

"Γιατί σκάβετε;"

"Η κόρη μου είχε θάψει το κουτί των αναμνήσεων της. Θέλω να το πάρω μαζί μου." Τους αποχαιρέτησε.

Ήταν η τρίτη μέρα που περνούσε η Λίσμπετ Σαλάντερ κοντά στον σπίτι της Μαρίνας Πουκαμισά. Και ήξερε ήδη κάτι. Κάποιος ακολουθούσε την κοπέλα. Τον είχε δει να περιμένει μπροστά από το σπίτι της. Προσπάθησε να βρει ευκαιρία να μπει στο διαμέρισμά της, αλλά δεν τα κατάφερε, γιατί βγήκαν οι γείτονες και τον είδαν. Η Λίσμπετ παρακολουθούσε την κατάσταση μέσα από την κάμερα στην πόρτα της Μαρίνας. Ήταν ένας αδύνατος άντρας, χωρίς κάτι ιδιαίτερο στα χαρακτηριστικά του. Τον είδε να βγαίνει από την πολυκατοικία και να χάνεται στο πλήθος. Η μέρα περνούσε τρομακτικά αργά. Τελικά ο Αλέξης έδωσε τη λύση.

Αποφάσισε να πει στον Βίκτωρα γιατί επέμενε τόσο να την βρουν. Την ήξερε από το σχολείο. Ήταν φίλοι τότε, αλλά δεν ήξερε γιατί έφυγε. Έκανε την σύνδεση όταν άκουσε την ιστορία. Όταν η Σαλάντερ το έμαθε, αναρωτήθηκε τι πήγαινε στραβά με αυτούς τους δύο. Μάλλον γι' αυτό ήταν ζευγάρι. Έλεγαν ή δεν έλεγαν πράγματα, χωρίς να χρειάζεται. Πρώτα τα αρχεία στο μέγλ, τώρα αυτό. Η Σαλάντερ σκεφτόταν σοβαρά να τα παρατήρει και να γυρίσει στη Στοκχόλμη.

Η Μαρίνα έβγαλε το κινητό από το συρτάρι της στο γραφείο των καθηγητών. Είδε ότι είχε δύο κλήσεις από άγνωστο αριθμό. Ήταν περίεργα τα τηλεφωνήματα που λάμβανε αυτόν το καιρό. Ειδικά στο σπίτι το τηλέφωνό της χτυπούσε σε πολύ ακατάλληλες ώρες. Δεν το σήκωνε ποτέ. Αναρωτήθηκε αν πρέπει να καλέσει πίσω, για να δει τι είναι.

"Θα έρθεις για καφέ σήμερα;" τη ρώτησε η Νάντια, η νεαρή φιλόλογος. Έκαναν συχνά παρέα μετά το σχολείο.

"Όχι, σήμερα λέω να γυρίσω σπίτι." Εκείνη τη στιγμή χτύπησε το κινητό της. Πάλι άγνωστος αριθμός. Αποφάσισε να το σηκώσει.

Η Μαρίνα δεν θα γυρνούσε σπίτι της εκείνη τη μέρα. Η Σαλάντερ ήξερε ότι ο Αλέξης την είχε πάρει τηλέφωνο και της είχε πει τι συνέβη. Θα έμενε σε μια φίλη της από τη δουλειά για λίγο. Η Σαλάντερ σκέφτηκε να σταματήσει την παρακολούθησή της. Αλλά εκείνη τη στιγμή είδε τον τύπο που προσπάθησε να διαρρήξει το διαμέρισμά της Πουκαμισά να μπαίνει στην πολυκατοικία. Αποφάσισε να τον ακολουθήσει. Όταν έφτασε στην πόρτα του διαμερίσματος, είδε σημάδια γύρω από τη κλειδαριά. Κάποιος είχε μπει στο διαμέρισμα.

Αν καλούσε την αστυνομία θα προλάβαινε να φύγει ώσπου να φτάσουν. Αποφάσισε να πάρει την κατάσταση στα χέρια της.

Στο τμήμα της Ευελπιστούπολης, η Ελευθερία σκεφτόταν πόσο κακή ιδέα θα ήταν να ψάξει την αυλή του Πουκαμισά βράδυ. Ήταν σίγουρη ότι αυτό που είχε κρύψει η κόρη του, τους αφορούσε.

"Τι περισυλλογή είναι αυτή;" τη ρώτησε ο Μπίλυ. Την έκανε να απορεί αυτό τον καιρό. Είχε σταματήσει να κάνει ακραία σχόλια, και φαινόταν αφοσιωμένος στην δουλειά του. Ίσως να άξιζε να του μιλήσει.

"Σκεφτόμουν το κουτί που ξέθαψε ο Πουκαμισάς", του απάντησε. Ο Γιαννάτος, τότε, αποφάσισε να της πει κάτι που την έκανε να μείνει με το στόμα ανοιχτό.

"Κοίτα, δεν ξέρω πως θα το πάρεις, αλλά νομίζω ο Καπετάνιος είναι μπλεγμένος σε όλο αυτό."

"Τι εννοείς; Από πού και ως πού;"

"Τον ξέρω χρόνια. Είναι καθίκι. Πάντα ήταν, αλλά δεν έκανε τίποτα φιλόδοξο. Έχει άκρες από τον προηγούμενο διοικητή και δεν τον πειράζει κανένας." Σταμάτησε και φάνηκε διστακτικός να συνεχίσει. Στο τέλος το πήρε απόφαση. "Γι' αυτό έκανα παρέα μαζί του. Ήθελα να με βοηθήσει να φύγω από εδώ γρηγορότερα." Η Νικολάου τον κοίταξε. Ο Μπίλυ καθάρισε το λαιμό του και συνέχισε να μιλάει. "Όχι, ότι δεν είσαι καλή παρέα στη δουλειά... Τέλος πάντως, από όταν γύρισε ο Πουκαμισάς, ο Καπετάνιος φέρεται πιο άσχημα από ότι συνήθως. Με ρώτησε τις προάλλες τι ήμουν διατεθειμένος να κάνω για να πάρω προαγωγή."

"Τι του απάντησες;"

"Τη δουλειά μου. Αυτό θέλω να κάνω. Φάνηκε απογοητευμένος. Θέλω να τον ακολουθήσω σήμερα. Είναι η μέρα που τα πίνει στο μπαρ, αλλά μας είπε να μην τον περιμένουμε. Κάτι θα κάνει. Θα με βοηθήσεις;"

Η Νικολάου παρατήρησε το πρόσωπό του. Τα μάτια του τής έλεγαν ότι δεν έλεγε ψέματα. Αποφάσισε να το ρισκάρει.

"Θα σε βοηθήσω."

Η Σαλάντερ είδε τις σειρήνες των περιπολικών. Είχε αφήσει ένα ωραίο δώρο στους αστυνομικούς. Τον διαρρήκτη αναισθητο και δεμένο στο σαλόνι. Αποφάσισε ότι η δουλειά της εδώ είχε τελειώσει.

Το ίδιο βράδυ, η Νικολάου και ο Γιαννάτος βρήκαν τον Καπετάνιο πίσω από μια εκκλησία να ξεθάβει έναν σκελετό. Τον συνέλαβαν και τον πήγαν για ανάκριση. Αρνιόταν να πει οτιδήποτε. Την επόμενη μέρα μαθεύτηκε η διάρρηξη στο σπίτι της Μαρίνας Πουκαμισά. Ο διαρρήκτης είχε σχέση με έναν κύκλωμα λαθρεμπορίας ναρκωτικών. Λόγος γίνεται και για μια νεαρή που είχαν δει να μπαίνει στην πολυκατοικία, αλλά δεν έχουν βρεθεί ίχνη της. Ο πατέρας της Μαρίνας Πουκαμισά, όταν έμαθε τα νέα, έφερε στο αστυνομικό τμήμα Ευελπιστούπολης ένα σακίδιο που περιείχε μεγάλη ποσότητα ναρκωτικών. Το είχε κρύψει η κόρη του πριν δεκαπέντε χρόνια. Εκείνη δεν ήξερε ότι την είχε δει. Ο σκελετός αναγνωρίστηκε ως ο αγνοούμενος Σταύρος Θυμάρης. Ήταν εκείνος που εξαφανίστηκε το βράδυ της εφόδου στο "σπίτι των οργιών". Το σακίδιο με τα ναρκωτικά ήταν δικό του. Η Μαρίνα μίλησε στην αστυνομία Θεσσαλονίκης για τα όσα είχε δει, εκείνο το βράδυ, με αποτέλεσμα την καταδίκη του Γιάννη Καπετάνιου για δολοφονία και εμπόριο ναρκωτικών, και την επίθεση στον Αλέξη, όσο και του πρώην Διοικητή του Αστυνομικού Τμήματος Ευελπιστούπολης για συγκάλυψη.

Επίλογος

Ο Βίκτωρας, ο Αλέξης, και η Μαρίνα ήταν το σπίτι του Αλέξη στην Ευελπιστούπολη. Η Λίσμπη Σαλάντερ είχε φύγει από τη χώρα, την επόμενη μέρα από την σύλληψη του διαρρήκτη. Η Μαρίνα τους έλεγε την ιστορία εκείνης της βραδιάς:

"Δεν είχα τόσο σχέση, αλλά έκανα κάτι χαζό σαν παιδί. Με την φίλη μου την Άννα πού και πού πίναμε λίγο. Η κυρία που μας έκανε Αγγλικά στο σπίτι της, και αργότερα έγινε όλη η ιστορία, έπαιρνε εμπόρευμα από έναν νεαρό, τον Σταύρο, που έμενε σε κοντινή πόλη. Η Άννα τα έφτιαξε με τον Σταύρο. Εκείνο το βράδυ το έσκασα από το σπίτι για να τους βρω. Ο Σταύρος είχε μόλις δώσει τα ναρκωτικά στην Αγγλικού. Ο Καπετάνιος τον κάλυπτε, αλλά ήξερε ότι θα τον κυνηγούσαν και αποφάσισε να τον βγάλει από τη μέση, για να μην μιλήσει. Μας βρήκε όλους μαζί σε μια έρημη εκκλησία. Ο Σταύρος μόλις κατάλαβε ότι κινδυνεύουμε μας έδωσε το σακίδιο και μας είπε να κρυφτούμε. Είμασταν κρυμμένες πίσω από έναν θάμνο, και είδαμε τον Καπετάνιο να πυροβολεί τον Σταύρο. Μείναμε μέχρι να φύγει και μετά πήγαμε σπίτι μου και θάψαμε το σακίδιο στην αυλή του κτήματος. Ορκιστήκαμε να μην το πούμε πουθενά, γιατί φοβόμασταν ότι θα σκοτώσει και εμάς. Μόλις μας έψαξε η αστυνομία, για την υπόθεση του σπιτιού, και κατάλαβε ότι δεν είχαμε σχέση, ο πατέρας μου μας πήγε Θεσσαλονίκη. Δεν άντεχε τις φήμες ότι η κόρη του είχε μπλεχτεί σε αυτά. Ίσως φοβόταν και τον Καπετάνιο. Έχασα την επαφή μου με την Άννα, αλλά έμαθα ότι μερικά χρόνια αργότερα πέθανε από ναρκωτικά."

"Τι είναι το "χρυσό κλειδί";" ρώτησε ο Αλέξης. Η Μαρίνα την κοίταξε έκπληκτη. "Ήταν ένα αστείο που λέγαμε με την δασκάλα μας, πριν ξεκινήσουμε το μάθημα. Μας ρωτούσε αν ξέρουμε το χρυσό κλειδί και αν της λέγαμε μια ολόκληρη παράγραφο στα Αγγλικά μας έδινε γλυκά."

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνικά:

- Αρτό, Α., (1981), *Ο Καλόγερος* (του Λιούις), (Α.Ζήρας, μεταφρ.), Αθήνα: Αιγόκερως
- Αρχέτυπο- Μεταεκδοτική, (2007), *Βρικόλακες*, Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο- Μεταεκδοτική
- Barry, P. (2013), *Γνωριμία με τη θεωρία: μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, (Α. Νάτσινα, μεταφρ.), Αθήνα: Βιβλιόραμα
- Buttler, J., (2009), *Αναταραχή Φύλου*, (Γ. Καράμπελας, μεταφρ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Cixous, H., (2018), *Το Γέλιο της Μέδουσας*, (Γ. ΚΑΤΣΟΥΛΗ, Τ. ΚΟΥΝΤΟΥΡΗ-ΤΣΙΑΜΗ, Ε. ΣΠΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, μεταφρ.), Αθήνα: Τοποβόρος
- Γούλφ, Β., (2021), *Ένα δικό σου δωμάτιο*, (Σ. Γεροδήμου, μεταφρ.), Αθήνα: Ερατώ
- Γούλφ, Β., (1995), *Στον Φάρο*, (Α. ΜΠΕΡΛΗΣ, μεταφρ.), Αθήνα: ύψιλον/βιβλία
- Γουόλστονκραφτ Μ., (2018), *Η Αναγνώριση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας*, (Θ. Καραγιαννόπουλος, μεταφρ.), Αθήνα: Οξύ
- Δαλακούρα, Α., & Ζιώγου Καραστεργίου, Σ. (2015), «Η αναβίωση του γυναικείου ζητήματος (18ος-19ος αι.)», σ. 14, περιλαμβάνεται στο *Η εκπαίδευση των γυναικών - Οι γυναίκες στην εκπαίδευση*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.
- Δαλακούρα, Α., & Ζιώγου Καραστεργίου, Σ. (2015). *Η εκπαίδευση των γυναικών - Οι γυναίκες στην εκπαίδευση*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις
- [.https://hdl.handle.net/11419/2585](https://hdl.handle.net/11419/2585)
- Davies et al., 2006, σ. 89, όπως αναφέρεται σε Παπαρούση, Μ., & Κιοσσές, Σ. (2023). *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. σ. 139
- Gilbert, S., & Gubar, S., (1989) «Sexual linguistics: gender, language, sexuality», in C. Belsey – J. Moore (eds), *The feminist Reader*, London and New York: Blackwell στο Barry, P. (2013), *Γνωριμία με τη θεωρία: μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, (Α. Νάτσινα, μεταφρ.), Αθήνα: Βιβλιόραμα, σ. 156

- Knellwolf, C. (2010). Η ιστορία των φεμινιστικών γραμματολογικών σπουδών, σ. 285 Στο C. Knellwolf & C. Norris (Επιμ.), *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας* 9, (σσ. 279- 297). Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη
- Κέιν Μ. Τζ, (1982), *Ο Ταχυδρόμος Χτυπάει Πάντα Δυο Φορές*, (Μ. Ρήγος, μεταφρ.), Θεσσαλονίκη: Μπαρμπούνακης
- Κέιν Μ. Τζ., (2014), *Εξαψη*, (Α. Γαλέος. Μεταφρ.), Αθήνα: Αιγοκερος
- Λάρσον, Σ., (2012), *Το Κορίτσι με το Τατουάζ*, (Γ. Μαθόπουλος, μεταφρ.), Αθήνα: Ψυχογιός
- Λάρσον, Σ., (2009), *Το Κορίτσι που Έπαιζε με τη Φωτιά*, (Γ. Μαθόπουλος ,μεταφρ.), Αθήνα: Ψυχογιός
- Λάρσον, Σ., (2012), *Το Κορίτσι στη Φωλιά της Σφίγγας*, (Γ. Μαθόπουλος, μεταφρ.), Αθήνα: Ψυχογιός
- Μόσλυ, Γ., (2006), *Ο Διάβολος Με Το Γαλάζιο Φόρεμα*, (Γ.Ι. Μπαμπασάκης, μεταφρ.), Αθήνα: Πατάκης
- Μπαλτάς, Α., (1999), «Όλα τα έχει η Μαριορή μόνο ο Ντεριντά της λείπει», *στου ιδίου, Φιλοξενώντας τον Ζακ Ντεριντά... Στο περιθώριο επιστήμης και πολιτικής*, Αθήνα:Εκκρεμές, σ.20.
- Μποβουάρ ντε, Σ., (2009), *Το Δεύτερο Φύλο*, (Τ. Κωνσταντίνου, μεταφρ.), Αθήνα: Μεταίχμιο
- Μωριέ ντε, Δ. (2009) *Ρεβέκκα*, (Ε. Στεφανοπούλου, μεταφρ.), Αθήνα: Καστανιώτης
- Παπαρούση, Μ., & Κιοσσές, Σ. (2023). *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.
<https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-210> <http://hdl.handle.net/11419/9355>
- Σηφάκη, Ε. (2015). *Σπουδές φύλου και λογοτεχνία*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/572>
- Sprender, D., (1980), *Man Made the Language*, London: Routledge στο Barry, P. (2013), *Γνωριμία με τη θεωρία: μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, (Α. Νάτσινα, μεταφρ.), Αθήνα: Βιβλιόραμα, σ. 156.
- Στοκερ, Μπ., (2009), *Δράκουλας*, (Α. Καπόν, μεταφρ.), Αθήνα: Στοχαστής

- Φλιν, Τ., (2008), *Αιχμηρά Αντικείμενα*, (Γ. Αρβανίτη, μεταφρ.), Αθήνα: Μεταίχμιο
- Φλιν, Τ., (2012), *Το Κορίτσι που Εξαφανίστηκε*, (Β. Τζανακάκη, μεταφρ.), Αθήνα: Μεταίχμιο
- Φρόνιτ, Ζ., (2014), *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*, (Β. ΠΑΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ, μεταφρ.), Αθήνα: Πλέθρον
- Woolrich, C., (1987), *Η νύφη φορούσε μαύρα*, Αθήνα: Λιβανης
- Χαμετ, Ντ., (1981), *Το Γεράκι της Μάλτας*, (Τ. Λιβανίδης, μεταφρ), Αθήνα: Μπογιάτη

Ξενόγλωσσα:

- Caspary, V., (2013), *Laura*, U.K.: Vintage publishing
- Cohen, J. J. (1996). «Monster Culture (Seven Theses)». In J. J. Cohen (Ed.), *Monster Theory: Reading Culture* (NED-New edition, pp. 3–25). University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.cttsq4d.4>
- Creed, B., (1993), *The monstrous- Feminine*, London: Routledge, pdf
- Doanne, M. A., (1991), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge
- Gabrielsson Eva, (2011.), «*There are things I want you to know*» about Stieg Larsson and me, Seven Stories Press, pdf.
- Lettow, S., (2017), «Feminism and the enlightenment», σσ. 94-105, περιλαμβάνεται στο *The Routledge Companion to Feminist Philosophy*, New York: Routledge
- Millet, K., (2016), *Sexual Politics*, New York: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS
- Mitchell, J., (2000), *Psychoanalysis and feminism with a new introduction*, London: Penguin
- Nickerson, C. R. (Ed.). (2010). *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riviere, J., «Womanliness as a Masquerade» (1929) στο Grigg, R., (1999) *Female Sexuality*, London: Routledge

Showalter, E., (1981), *Feminism Criticism in the Wilderness*, Critical Inquiry 8. 2, σσ. 179-205: 184-185

Showalter, E., (1985), *The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980*, New York: Pantheon Books, pdf

Straayer, C., «Femme Fatale or Lesbian Femme: Bound by Sexual Difference» pp. 151-163 in *Women in Film Noir*, (1998), Kaplan E.A. ed., London: Palgrave Macmillan p. 7 pdf.

Διαδίκτυο:

Αποδόμηση, όπως ανακτήθηκε 29/01/202, από: <https://athens.indymedia.org/post/1362856/>

Barrow, R., (2010), «The Femme Fatale in Victorian Literature», όπως ανακτήθηκε: 31/01/2024, από: https://nines.org/exhibits/Femme_Fatale_in_Victorian_Lit?page=1,

Βιογραφία Λάρσον, όπως ανακτήθηκε 17/01/2024, από:
<http://https://www.sansimera.gr/biographies/2488>

Βιογραφία Φλιν: http://https://www.metaxmio.gr/el/author/gillian-flynn_όπως_ανακτήθηκε_17/01/2024.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2023, May 5). hard-boiled fiction. Encyclopedia Britannica, όπως ανακτήθηκε: 29/01/2024, από: <https://www.britannica.com/art/hard-boiled-fiction>

Bronfen, E. (2004). «Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire». *New Literary History*, 35(1), 103–116. όπως ανακτήθηκε: 31/01/2024, από:
http://www.jstor.org/stable/20057823_ανακτήθηκε_29/01/2024

Burkeman, O., συνέντευξη Τζίλιαν Φλιν στη Guardian, η μετάφραση της συνέντευξης στο: <https://www.protothema.gr/stories/article/308507/tzilian-flin-to-kako-koritsi-tis-nouar-logotehnias-alonei-to-holigoud/>, όπως ανακτήθηκε: 17/02/2024

Αρχικό άρθρο: <https://www.theguardian.com/books/2013/may/01/gillian-flynn-bestseller-gone-girl-misogyny>, όπως ανακτήθηκε: 17/02/2024

Γρίβα, Σ., (2011) «Οι γυναίκες και η απόλαυση», Κατέλ- τεύχος 2

Όπως ανακτήθηκε 30/01/2024, από: <https://champlacanianathenes.net/dimosiefseis/kartel-gr/oi-gynaikes-kai-i-apolafsi-kartel-tefchos-2/>

Cunningham, J. M. (2024, January 12). Stieg Larsson. Encyclopedia Britannica, όπως ανακτήθηκε: 17/02/2024, από: <https://www.britannica.com/biography/Stieg-Larsson>

Doane, M. A. (1988). «Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator». *Discourse*, 11(1), 42–54. Όπως ανακτήθηκε 30/01/2024, από: <http://www.jstor.org/stable/41389107>

Doane, M. A., «Το φιλμ και η Μασκαράτα». Όπως ανακτήθηκε 30/01/2024, από: <http://archive.eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/SEAB132/3.%20Doane.PDF>

Dr Diniejko A, «The New Woman Fiction», όπως ανακτήθηκε: 29/01/2024 από: <http://https://www.victorianweb.org/gender/diniejko1.html>,

Eckert K.B., (2022), «1700-1850 The Enlightenment and Women», όπως ανακτήθηκε 23/01/2024, από: <https://www.remedialherstory.com/22-1700-1850-enlightenment.html#/>

Grady C., (2018), «The waves of feminism, and why people keep fighting over them», explained», όπως ανακτήθηκε: 23/01/2024, από: <https://www.vox.com/2018/3/20/16955588/feminism-waves-explained-first-second-third-fourth>,

Willett, R., (1992), «Hard-Boiled Detective Fiction», BAAS Pamphlet No. 23 (First Published 1992), όπως ανακτήθηκε: 29/01/2024, από: <https://baas.ac.uk/baas-archive/2010/05/ralph-willett-hard-boiled-detective-fiction/>

Resti, S. A, Soelistyari, T. D., (2016), «From Enchantress to Murderess: The Portrayal of Amy Dunne as “Femme Fatale” in Gillian Flynn’s *Gone Girl*», όπως ανακτήθηκε 10/11/2023, από: <https://journal.unair.ac.id/download-fullpapers-allusion35afbc259ffull.pdf>,

Lorber J., (2011), «The Gender Ambiguity of Lisbeth Salander: Third-Wave Feminist Hero?», όπως ανακτήθηκε 29/01/2024, από:

https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-gender-ambiguity-of-lisbeth-salander-third-wave-feminist-hero/#:~:text=Salander%20as%20a%20Third%2DWave%20Feminist%20Hero&text=Like%20many%20postmodern%20feminists%2C%20she,against%20men%20who%20hate%20women.

Μοσχόπουλος, Ν., «Συναντήσεις υποκειμένων και μάσκες», όπως ανακτήθηκε 29/01/2024, από: <https://psychoanalyst.gr/synantiseis-ypokeimenon-kai-maskes/>,

Pallardy, R. (2024, February 20). Gillian Flynn. Encyclopedia Britannica, όπως ανακτήθηκε 17/01/2024, από: <https://www.britannica.com/biography/Gillian-Flynn>

Παπαδημήτριου Χ., (2020) στο «13 κλασικά αστυνομικά μυθιστορήματα για τις μέρες του «εγκλεισμού»». Όπως ανακτήθηκε 30/01/2024, από:

<https://bookpress.gr/stiles/protaseis/11439-deka-syn-dyo-astynomika-mythistorimata-gia-tis-meres-tou-egkleismou-hilda>

Place, J., «Women in film noir», in *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan (London: BFI, 1980) όπως αναφέρεται στο Bronfen, E. (2004). «Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire. *New Literary History*», 35(1), 103–116. Όπως ανακτήθηκε: 23/01/2024, από: <http://www.jstor.org/stable/20057823>

Πιμπλής, Μ., (2010), «Το βίαιο μυστικό που γέννησε μπεστ σέλερ», όπως ανακτήθηκε 17/01/2024, από: <https://www.tanea.gr/2010/08/10/lifearts/culture/to-biaio-ystiko-poy-gennise-pest-seler/>

Pituková, V., (2012), «Clash of Desires: Detective vs. Femme Fatale», *Journal of Arts and Humanities (JAH)*, Volume -1, No.-1. Όπως ανακτήθηκε: 23/01/2024, από: <https://theartsjournal.org/index.php/site/article/view/3/3>,

Senf, C. A. (1982). “Dracula”: Stoker’s Response to the New Woman. *Victorian Studies*, 26(1), 33–49. Όπως ανακτήθηκε 29/01/2024, από: <http://www.jstor.org/stable/3827492>

Σιατερλή Β., «Για το τέταρτο κύμα φεμινισμού», όπως ανακτήθηκε: 23/01/2024, από: <https://tomov.gr/2018/01/12/to-tetarto-kyma-feminismoy/>

Στάβερης, Σ., (8/10/2020), «Stieg Larsson, "Ο Άνθρωπος που έπαιξε με τη φωτιά"», όπως ανακτήθηκε 17/01/2024, από: <https://www.lifo.gr/blogs/almanac/stieg-larsson-o-anthropos-poy-epaize-me-ti-fotia>

The Femme Fatale, (2023), <https://www.mysteryandsuspense.com/the-femme-fatale/> όπως ανακτ. 31/01/2024

[Tvxs Team](#), (2023), «Ζακ Ντεριντά / Ο φιλόσοφος της αποδόμησης», όπως ανακτήθηκε 29/01/2024, από: <https://tvxs.gr/istoria/san-simera-istoria/jacque-derrida-o-akatanoitos-tis-filosofias/>

Μήτση, Ε., από το e-lexiko fylopedia, στο λήμμα: «Φύλο και λογοτεχνία», όπως ανακτήθηκε 29/01/2024, από:

http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1

Φοιτητική ομάδα Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Λεξικογραφίας, από το e-lexiko fylopedia, στο λήμμα: «ηδονή», όπως ανακτήθηκε 22/01/2024, από: <http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%97%CE%B4%CE%BF%CE%BD%CE%A>
[E](#)

Φοιτητική ομάδα Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Λεξικογραφίας, από το e-lexiko fylopedia στο λήμμα: «Ουσιοκρατία», όπως ανακτήθηκε 29/01/2024, από: <http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%9F%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BF%CE%BA%CF%81%CE%B1%CF%84%CE%AF%CE%B1>

Φοιτητική ομάδα Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Λεξικογραφίας, από το e-lexiko fylopedia στο λήμμα: «Φαλλο(λο)γοκεντρισμός», όπως ανακτήθηκε 22/01/2024, από: [http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%BF\(%CE%BB%CE%BF\)%CE%B3%CE%BF%CE%BA%CE%B5%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82](http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%BF(%CE%BB%CE%BF)%CE%B3%CE%BF%CE%BA%CE%B5%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82)

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.