O Anthony Frederick Augustus Sandys (1829-1904) γεννήθηκε στην κομητεία του Norfolk, με την οποία έμεινε στενά συνδεδεμένος δια βίου. Οι βασικοί παραγγελιοδότες του ήταν εξέχοντα πρόσωπα της περιοχής, οι πίνακες του παρουσιάζονταν τακτικά σε τοπικές εκθέσεις, ενώ οι κατάλογοι της Βασιλικής Ακαδημίας αναφέρουν το Thorpe ως τόπο μόνιμης κατοικίας του από το 1858 ως το 1864[[1]](#footnote-1). Για τον λόγο αυτό, το όνομα του συνδέθηκε αρχικά με την Σχολή του Norwich και ορισμένα μέλη της δεύτερης γενιάς της, όπως ο John Sell Cotman (1782-1842) και ο John Berney Crome (1794-1842). O Sandys ωστόσο ήταν πολύ νέος για να συνεργαστεί ουσιαστικά ακόμη και με τους επιγόνους της ομάδας και ελάχιστα προσανατολισμένος προς την τοπικιστική τοπιογραφία που αποτελούσε το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της.[[2]](#footnote-2) Συνδετικοί κρίκοι ανάμεσα τους θεωρούνται η φοίτηση στην τοπική ακαδημία, η εμμονή στην ρεαλιστική λεπτομέρεια και η εξάρτηση από φιλότεχνους όπως ο Αιδεσιμότατος James Bulwer (1794-1879) από το Αylsham.[[3]](#footnote-3) Παρά τους κινδύνους που κρύβει ο παρακάτω χαρακτηρισμός, είναι σαφώς ορθότερο να εντάξουμε τον Sandys στην ομάδα των Άγγλων ζωγράφων που μεσολαβεί ανάμεσα στους Προραφαηλίτες και τον ώριμο Αισθητισμό και να εξετάσουμε κατά πόσο τα σχετικά με την έρευνα μας μυθολογικά έργα του προσέφεραν κάτι ιδιαίτερο στην κληρονομιά του κύκλου του Rossetti.[[4]](#footnote-4)

Η σχέση του Sandys με τον ιταλικής καταγωγής ζωγράφο-ποιητή δεν ήταν βέβαια πάντα ομαλή και υπήρξαν στιγμές που κι οι δύο πλευρές επέδειξαν ζηλόφθονο ανταγωνισμό. Ενδεικτικά, η μεταξύ τους σχέση ξεκίνησε μέσω ενός χαρακτικού που σατίριζε την ιδρυτική τριανδρία της Προ-Ραφαηλιτικής Αδελφότητας (Millais, Holman Hunt, Rossetti) και ένα αμφιλεγόμενο προϊόν της.[[5]](#footnote-5) Τα εμφανή προβλήματα των αναλογιών, οι σκληρές εκφράσεις των προσώπων και το σκοτεινό επίπεδο που εισάγει το τεράστιο άλογο στο πρώτο πλάνο δεν ήταν μάλλον τα μόνα στοιχεία που προκάλεσαν ενόχληση. Πάνω από όλα, η μονολιθική προσήλωση σε μεσαιωνικές πηγές δεν επέτρεψε στους ζωγράφους αυτούς να ασχοληθούν με σύγχρονα προβλήματα. Ο Sandys, παρά την συντηρητικότερη τεχνοτροπία, επεδίωξε μια ψυχογραφική προσέγγιση των βασικών μορφών που οδηγεί σε εύστοχους κοινωνιολογικούς υπαινιγμούς μέσω της σύνδεσης των μύθων και των θρύλων με το προσωπικό του βίωμα.[[6]](#footnote-6) Το χαρακτηριστικό αυτό άρεσε στον Rossetti, ο οποίος τον προσέγγισε μετά την επιτυχία της καρικατούρας του και τον κολάκεψε με την πληθωρική φιλία του. Για όσον καιρό ο συνήθως βραδυκίνητος και απασχολημένος με πρακτικά ζητήματα Sandys συντάχθηκε με τον Rossetti δέχτηκε να ζήσει στην σκιά του και εκείνος δεν προβληματίστηκε από αυτό που αργότερα κατήγγειλε ως μιμητισμό της δικής του δουλειάς. Οι ενστάσεις του συνέπεσαν με την ολοκλήρωση της αμφιλεγόμενης *Μήδειας* (εικ.28)[[7]](#footnote-7) και την δημοσιότητα που έλαβε, εξαιτίας της απόσυρσης από την επίσημη έκθεση του 1868 και της θριαμβευτικής παρουσίας της την επόμενη χρονιά.[[8]](#footnote-8)

Οι κατηγορίες του Rossetti βρήκαν έρεισμα σε αρκετούς παραδοσιακούς μελετητές της Βικτωριανής τέχνης, που αναγνωρίζουν την τεχνική αρτιότητα των πινάκων του Sandys αλλά θεωρούν ότι στερούνται «τον πυρήνα του εξατομικευμένου και πρωτότυπου οράματος που θα περιμέναμε από έναν μεγάλο καλλιτέχνη»[[9]](#footnote-9). Σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι να αποδείξει ότι η δήλωση αυτή δεν ευσταθεί, τουλάχιστον όσον αφορά την *Μήδεια*, που ήταν πράγματι μια από τις πιο επιδραστικές μυθολογικές συνθέσεις της Βικτωριανής εποχής.[[10]](#footnote-10) Πιο συγκεκριμένα, θα υποστηριχθεί ότι, παρά την φαινομενικά κατώτερη μόρφωση του, ο Sandys δεν στηρίχθηκε μόνο στον Rossetti όσον αφορά την προσέγγιση του προς τον μύθο. Αντιθέτως, επέλεξε μια ιδιαίτερη οπτική που του επέτρεψε να αποκαλύψει την ψυχολογική και κοινωνική διάσταση του θέματος μέσω διακειμενικών συνομιλιών με πολλά ζωγραφικά και λογοτεχνικά έργα. Η εμμονή στην σχεδιαστική αρτιότητα, η διακοσμητικότητα και η πληθώρα των παραπληρωματικών στοιχείων εξυπηρετούν ακριβώς αυτόν τον σκοπό και δεν λειτουργούν μόνο ως συνδέσεις με τις εφαρμοσμένες τέχνες.[[11]](#footnote-11) Αντιθέτως, η αλληλεπίδραση μεταξύ του ζωγραφικού και του σχεδιαστικού-χαρακτικού του έργου είναι σημαντική όσον αφορά την υποβολή κρυμμένων νοημάτων, όπως αποδεικνύεται με την αντιπαραβολή της *Μήδειας* με την *Δανάη* (εικ. 29)[[12]](#footnote-12). Ο Sandys ήταν ενεργό και ελεύθερα σκεπτόμενο μέλος του κύκλου του Rossetti, που ανταποκρινόταν αυθόρμητα στις θεωρητικές προκλήσεις που αναφύονταν από τα κείμενα των Morris και Swinburne και τους πίνακες του Burne-Jones, με τους οποίους η σχέση του ήταν αυθύπαρκτη. Παράλληλα, οι σημαντικότεροι πίνακες του Sandys υποδηλώνουν ενημέρωση για τις νεότερες εξελίξεις στον τομέα των παραστατικών τεχνών, καθώς και αμοιβαία εκτίμηση με μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας. Συνήθως δεν περιορίζεται από την επίσημη ερμηνεία κλασσικών κειμένων, αλλά διερευνά την σημασία διαχρονικών εικονογραφικών σχημάτων που συνδέθηκαν με το θέμα. Ιδιαίτερα, η ταύτιση της Μήδειας με το φίλτρο -και όχι με το σπαθί- είναι αξιομνημόνευτη, καθώς αναφέρεται στην αρχετυπική δυναμική της γυναικείας φύσης (ερωτικά θέλγητρα, έμμηνος ρύση, γέννα) αντί για την καταστροφική εκτροπή της προς την ανδρική σφαίρα της βίας. Γι’ αυτούς τους λόγους, αξίζει να δούμε τον πίνακα του Sandys ως ένα ξεχωριστό εικαστικό εγχείρημα που θίγει κρίσιμα κοινωνικά (διαμάχη περί νομιμοποίησης του διαζυγίου, εξασφάλισης των δικαιωμάτων των γυναικών, των παιδιών και των μειονοτήτων) και αισθητικά προβλήματα (αυτονομία της μορφής εντός του πλαίσιο της ακαδημαϊκής τέχνης).[[13]](#footnote-13)

**Η *Μήδεια*, η μυθική παράδοση και η τέχνη του Rossetti**

Ο πίνακας του Sandys ασχολείται με μια πολύ ιδιαίτερη μυθική ηρωίδα, την Μήδεια, κόρη του βασιλιά της Κολχίδας Αιήτη και της Ωκεανίδας Ιδυίας. Ο Αιήτης ήταν αδελφός της Κίρκης, επίσης προικισμένος με μαγικές δυνάμεις, που επωφελήθηκε από την εναέρια διαφυγή των τέκνων του Αθάμαντα και της Νεφέλης από την Βοιωτία. Συγκεκριμένα, ο επιζών Φρίξος θυσίασε στον Δία τον ιερό κριό με τον οποίο φυγαδεύτηκε και προσέφερε την χρυσή προβιά στον Αιήτη, ως αντάλλαγμα για την προστασία που του προσέφερε. Το χρυσόμαλλο δέρας θεωρήθηκε έμβλημα της θεϊκής εύνοιας και φυλασσόταν από ακοίμητο δράκοντα. Ήταν το περιζήτητο έπαθλο της Αργοναυτικής Εκστρατείας, που θα επέτρεπε την επιστροφή του νόμιμου διαδόχου Ιάσωνα στον θρόνο της Ιωλκού και την απομάκρυνση του σφετεριστή Πελία. Η επιχείρηση αυτή, που συμβολίζει τον δεύτερο ελληνικό αποικισμό στον Εύξεινο Πόντο (8ος-6ος αι. π.Χ), έφερε τον Ιάσωνα κοντά στην μάγισσα κόρη του βασιλιά, την Μήδεια, την βασική σύμβουλο αλλά και ανταγωνίστρια του. Αφού τον βοήθησε να περάσει τις δοκιμασίες που επέβαλε ο πατέρας της (όργωμα χωραφιού με φλεγοβόλα βόδια και σπορά με δόντια δράκοντα απ’ όπου αναφύονταν γίγαντες), η Μήδεια προκάλεσε με τα φίλτρα της την αρπαγή του δέρατος και την επιστροφή των Αργοναυτών στην πατρίδα, ενώ δεν δίστασε να σκοτώσει και να διαμελίσει τον αδελφό της, προκειμένου να αναχαιτίσει την πατρική καταδίωξη. Μετά από πολλές περιπέτειες , ο Ιάσων και η Μήδεια έφτασαν στην Ιωλκό και προκάλεσαν με μαγική απάτη την σφαγή του Πελία από τις ίδιες του τις κόρες. Μια δεκαετία όμως μετά την μετοίκηση τους στην Κόρινθο, ο Ιάσων εγκατέλειψε την σύζυγο του για χάρη της κόρης του Κρέοντα, Γλαύκης (ή Κρέουσας). Τότε η εκδίκηση της Μήδειας ήταν τρομερή. Η νέα σύντροφος του και ο πατέρας της κάηκαν από τον δηλητηριασμένο χιτώνα που προσέφερε ως γαμήλιο δώρο και τα παιδιά σφαγιάστηκαν. Στο τέλος, η μάγισσα διέφυγε στην Αθήνα με το άρμα του παππού της, θεού Ήλιου.[[14]](#footnote-14)

H συνηθέστερη ερμηνεία του πίνακα στηρίζεται στην σύνδεση του με την δολοφονία της κόρης του Κρέοντα και συγκεκριμένα με την προετοιμασία του φλεγόμενου χιτώνα. Από αυτή την άποψη, υπάρχουν αναλογίες με προγενέστερο πίνακα του Sandys που απεικονίζει την Ελεονώρα της Ακουϊτανίας (1122-1204), που μετά τον χωρισμό της από τον Λουδοβίκο Ζ’ της Γαλλίας (1120-1180) παντρεύτηκε τον επιρρεπή σε εξωσυζυγικές περιπέτειες Ερρίκο Β’ της Αγγλίας (1133-1189) και ενεπλάκη σε πλεκτάνες ζηλόφθονου ανταγωνισμού με τις ερωμένες του (εικ. 30)[[15]](#footnote-15). Οι αναλογίες αυτές συνοψίζονται στην συνοφρυωμένη ομορφιά της μελαχροινής βασίλισσας με τα έντονα χαρακτηριστικά, το κύπελλο με το δηλητήριο και το κόκκινο νήμα στα χέρια, που την οδήγησε στην κυριότερη και ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα για τον Rossetti αντίζηλο της[[16]](#footnote-16). Οι πίνακες αυτοί λοιπόν παρουσιάζουν δύο διαφορετικές όψεις της ίδιας ιστορίας (μεταφορά του ηρωικού ρόλου από την σύζυγο στην ερωμένη), δυο ιδιαίτερες γυναίκες που αντιπροσωπεύουν διαφορετικούς πολιτισμούς και κοινωνικές τάξεις και μάχονταν για την εύνοια ενός χαρισματικού κι άστατου βασιλιά, που θυμίζει τον Ιάσωνα. Επίσης, οι διαφορές ανάμεσα στους δύο πίνακες (σχεδόν ολόσωμη μορφή, αποδοσμένη με σχεδιαστική ακρίβεια και με μια μικρή, αλλά καθοριστική απόσταση από τον θεατή έναντι πορτραίτου τύπου προτομής, με έντονη πληθωρικότητα, ασφυκτική προώθηση στο πρώτο πλάνο και έμφαση στην αγγλο-σαξωνική φυσιογνωμία), αποδεικνύουν ότι η συνεργασία των δημιουργών τους υπήρξε ισότιμη. Άλλωστε, ο Sandys πιθανότατα προηγήθηκε ως προς την επικέντρωση στην συγκεκριμένη ιστορία και συνειδητά επέλεξε να ασχοληθεί με την μορφή εκείνη που ενσαρκώνει την κατάρρευση των γυναικείων ελπίδων στον γάμο και την τυφλή εκδίκηση. Η επιλογή αυτή φαίνεται ξεκάθαρα μετά την σύγκριση της σύνθεσης του Sandys με αυτή του Arthur Hughes (1832-1915) που ενέπνευσε και τους δύο[[17]](#footnote-17).

Είναι σημαντικό να δούμε ότι τα κυριότερα έργα στα οποία βασίστηκε η κατηγορία του Rossetti περί μιμητισμού του Sandys ακολουθούν τον φυσιογνωμικό και ψυχολογικό τύπο της *Ροζαμούνθης*. Ενδεικτικά δείγματα αποτελούν η *Ελένη*[[18]](#footnote-18)και η *Λίλιθ* (εικ.31)[[19]](#footnote-19), όπου παρουσιάζονται ως μοιραίες γυναίκες. Ωστόσο, η καταστροφική δύναμη των θρυλικών αυτών μορφών δεν ενεργοποιείται για να τιμωρήσει μια ανδρική πράξη κακομεταχείρισης ή απιστίας, αλλά απορρέει εν πολλοίς από έντονη τάση ανεξαρτησίας και μια θεϊκή απόφαση αλλαγής του status quo (διαδοχή της πρωτόγονης μητριαρχίας από την ελληνο-ρωμαϊκή και ιουδαϊκή πατριαρχία). Η δεύτερη ηρωίδα του Rossetti ήταν βέβαια μια ισχυρή και ικανότατη στην εξαπάτηση μάγισσα, όπως η Μήδεια και η Κίρκη, ωστόσο απομακρύνθηκε από το πλευρό του συντρόφου της Αδάμ εξαιτίας της προσωπικής της φιλοδοξίας. Τεχνοτροπικά και συμβολικά, υπάρχουν πράγματι σε αυτή την περίπτωση υπολογίσιμες ομοιότητες με την *Μήδεια*, όπως το λευκό φόρεμα, η προβολή των σκέψεων-αναμνήσεων της πρωταγωνίστριαςστο πίσω μέρος του πίνακα (βλ. καθρέφτης), το κόκκινο νήμα της ζωής και του θανάτου (ως κορδέλα στον καρπό), τον κύκλος ως σύμβολο της μοίρας και της αέναης ανανέωσης (ως λευκό στεφάνι), ο αβαθής και φορτωμένος με εμβληματικά αντικείμενα χώρος. Αντί για την τελετουργική παρασκευή του θανάσιμου φίλτρου, η Λίλιθ ασχολείται με την περιποίηση της πλούσιας κώμης της, συμβόλου της αχαλίνωτης σεξουαλικότητας μέσω της οποίας παγιδεύει τα θύματα της[[20]](#footnote-20). Κατά τον Goëthe[[21]](#footnote-21), απόσπασμα από την ποίηση του οποίου αναγράφεται στο πλαίσιο, τα μαλλιά της Λίλιθ όταν τυλιχθούν γύρω από τον λαιμό ενός άνδρα επιφέρουν αιώνια αιχμαλωσία. Από την άλλη, η καμπυλόγραμμη σιλουέτα και τα ξανθά μαλλιά της Αlexa Wilding (1847-1884) που πόζαρε για το συγκεκριμένο έργο, η απεικόνιση σε προφίλ, η εσωστρεφής έκφραση και η χρωματική ρευστότητα διαφοροποιεί την εντύπωση μας για την συγκεκριμένη μάγισσα από αυτήν που προκαλεί η σκοτεινή μορφή της Μήδειας. Τέλος, η νοητή αντίθεση της Λίλιθ με την *Σίβυλλα[[22]](#footnote-22)*αποδεικνύει ότι η εικαστική μυθολογία του Rossetti διακρίνεται από μια πολικότητα την οποία ο Sandys υπερβαίνει. Το υπό συζήτηση έργο συνδυάζει στοιχεία από τη νεανική παραγωγή του ζωγράφου με τις εντυπώσεις του από την συνεργασία με τον Rossetti, με τρόπο που δεν αιτιολογεί τον υποτιμητικό χαρακτηρισμό του ως απλού μιμητή.[[23]](#footnote-23)

Περιοριστική εξάρτηση του Sandys από τον Rossetti μπορούμε να διακρίνουμε μόνο σε ελάχισταέργα, όπως η *Μαρία Μαγδαληνή*[[24]](#footnote-24) και η *Βίβιαν* (εικ. 32)[[25]](#footnote-25). Το πρώτο από αυτά δεν είναι τυπικό της ώριμης παραγωγής του καλλιτέχνη, ούτε σχετικός με την προσέγγιση του στον μύθο της Μήδειας. Στον δεύτερο ωστόσο τα πράγματα αλλάζουν. Πρωτίστως, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται πάλι μια ισχυρή γυναίκα με υπερφυσικές δυνάμεις, γνωστή για τον περιορισμό του μάγου Μέρλιν σ’ έναν σφραγισμένο τάφο ή γυάλινο πύργο. Πρόκειται για θεότητα των υδάτων, ανάλογη με την Κελτική Conventina και την Ελληνο-ρωμαϊκή Μνημοσύνη, που ανέθρεψε τον Lancelot και φύλασσε το πανίσχυρο Excalibur. Η δράση της στους Αρθούρειους θρύλους ήταν αμφιλεγόμενη, αφού προστάτεψε τον βασιλιά από τις επιθέσεις του Άκκολων και της Μοργκάνα, αλλά του στέρησε την πολύτιμη βοήθεια του Μέρλιν. Κατά κάποιον τρόπο, διεκδίκησε δυναμικά την θέση της επίσημης μάγισσας του Αρθούρου, δίνοντας πρωτο-φεμινιστική χροιά στο μεσαιωνικό έπος. Η αντισυμβατική παρέμβαση της οδήγησε στην οριστική απομάκρυνση του βασιλιά από το Άβαλον και την επιστροφή της δύναμης του στις χθόνιες θεότητες. Η Βίβιαν ή Νιμούε, όπως ήταν το αρχικό της όνομα, μπορεί να θεωρηθεί παράλληλο της Λίλιθ και της Μήδειας. Κατά τον 19ο αι. αντιπροσώπευε την έξυπνη, φιλόδοξη, μορφωμένη, εξωτική γυναίκα που παρασύρει τους άνδρες ηγέτες σε μια σχέση απολύτως ανταγωνιστική και καταστροφική.[[26]](#footnote-26)

Για τη *Βίβιαν,* της οποίας οι δυνάμεις ενισχύονταν από την ασυνήθιστη ομορφιά της, χρησιμοποιήθηκε ως μοντέλο το ίδιο πρόσωπο με αυτό της Μήδειας, δηλαδή η Keomi Gray (1841-1914), την οποία ο Sandys γνώρισε σε καταυλισμό Ρομά του Norfolk στα 1862. Μετά από την απομάκρυνση του από την σύζυγό του Georgiana Creed (από την οποία δεν πήρε ποτέ διαζύγιο), ο ζωγράφος σύναψε δεσμό με το μοντέλο του και απέκτησαν μαζί δυο κόρες (γενν. 1863, 1867) και δυο γιους (γενν. 1865, 1868). Η Keomi πόζαρε και για συνεργάτες του, κυρίως τον Rossetti, σε πίνακες με ευδιάκριτα εξωτικά στοιχεία[[27]](#footnote-27).Ωστόσο, μόνο στους πίνακες του Sandys δίνεται έμφαση στην πνευματική της ανωτερότητα αλλά και την εμμονή της να ρυθμίζει την ζωή των οικείων της. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω τεχνικών και θεματικών επιλογών του καλλιτέχνη, καθώς και της μελετημένης παράταξης συμβόλων με διφορούμενη σημασία[[28]](#footnote-28). Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται η μορφή στις προαναφερθείσες περιπτώσεις φανερώνει ότι η δουλειά των Rossetti και Sandys παρουσίαζε μεν ομοιότητες, αλλά οι κοινοί τύποι που χρησιμοποιήσαν λαμβάνουν διαφορετικό τόνο. Τέτοιες εκλεκτικές συγγένειες ήταν συνήθεις μεταξύ των μελών της γενιάς του 1860, εφόσον η ακαδημαϊκή μανία για θεματική και συνθετική πρωτοτυπία είχε δώσει την θέση της στο ενδιαφέρον για την ειδική ψυχογραφική εντύπωση. Επίσης, οι νεωτεριστές καλλιτέχνες της εποχής καταλάβαιναν ότι η μεταφορά ενός μοτίβου από το ένα εικαστικό σύνολο στο άλλο επιφέρει αναπόφευκτα νοηματικές αλλαγές, ενώ διαφοροποιείται τελικά και το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα.[[29]](#footnote-29)

 Η αυτο-παρουσίαση του Rossetti ως ενός ανώτερου από τους συνομηλίκους του δημιουργού που εκφράζει τις ανησυχίες του εξίσου ικανοποιητικά μέσω ζωγραφικών και ποιητικών πειραμάτων αποδεικνύεται ανακριβής. Πρώτα απ’ όλα η συνάρτηση του με την Ιταλική παράδοση είναι εξίσου, αν όχι περισσότερο στενή, από ότι αυτή του Leighton με την κλασσική τέχνη ή του Sandys με τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό. Με άλλα λόγια είναι ευκολότερο στην δική του περίπτωση να μιλήσουμε για συγκεκριμένα πρότυπα, ενώ στον Sandys δεν διακρίνεται παρά έμμεση αναφορά στην μακρά αλυσίδα των Βρετανών προσωπογράφων της περιόδου 1750-1850. Φυσικά, η Βρετανική Σχολή είχε ενσωματώσει αρκετά στοιχεία της βορειο-ιταλικής τέχνης μέσω καθοριστικών για την εξέλιξη της ενδιάμεσων, όπως ο Hans Ηolbein (1497-1543), ο Oratio (1563-1630) και η Artemisia Gentileschi (1593-1653) και ο Anthony van Dyck (1599-1641). Το αποτύπωμα αυτών των προδρόμων διακρίνεται στην δουλειά του Sandys, χωρίς να ακυρώνει την ιδιαιτερότητα της, μια ιδιαιτερότητα απλώς λιγότερο κραυγαλέα από αυτήν του Rossetti και περισσότερο συμβατή με την διαχρονική εθνική νόρμα. Για να συλλάβει κανείς την ουσία των πινάκων του δεν είναι ανάγκη να ανατρέξει στα άπαντα του Δάντη, του Πετράρχη και του Βοκκάκιου ή να γνωρίζει σε βάθος τη νεότερη ποίηση. Μια σχετική εξοικείωση με την μυθολογία είναι αρκετή, καθώς το ενδιαφέρον μετακινείται προς μια ψυχολογική ανάλυση των πρωταγωνιστών διαμέσου του συμβολισμού των χρωμάτων, της φυσιογνωμίας και των παραπληρωματικών στοιχείων.

Ο Sandys δεν ασχολείται με την αναζήτηση της απόλυτης γυναικείας ομορφιάς, που ταλαντεύεται, όπως η πριγκίπισσα Αλατιέλ ανάμεσα στην αχαλίνωτη σεξουαλικότητα και την παρθενική αγνότητα, την ανώτατη τιμή και την απόλυτη κατάπτωση[[30]](#footnote-30). Το λογοπαίγνιο ανάμεσα στις λέξεις *queen* (βασίλισσα) και *quean* (πόρνη) είναι άμεσα συνδεδεμένο στην αγγλική λογοτεχνία και τέχνη με την Βενετσιάνικη μανία της δεκαετίας του 1860. Η Βενετία ταυτιζόταν με μια πλούσια, πληθωρική και πλανεύτρα γυναίκα, εξοικειωμένη με το σώμα της και αφιερωμένη στην φροντίδα και την επίδειξη του. Αυτό εξηγεί την σύνδεση της με την θεά Αφροδίτη, που ενισχύεται από την κοινή τους θαλάσσια προέλευση και την πληθώρα των αντισυμβατικών απεικονίσεων της θεάς που φιλοτεχνήθηκαν εκεί. Η σχέση της Βενετίας με την Αφροδίτη λειτουργεί εξισορροπητικά στην εξάρτηση της από την Παναγία, ξεπερνά την απλή γλωσσολογική παρομοίωση (Venus-Venice) και φτάνει σε μοντέρνα μετάπλαση του νεοπλατωνικού ιδανικού που εξυγιαίνει την επίσης ομόριζη έννοια της ματαιοδοξίας (vanitas-vanity). Αυτό νοηματικό πλέγμα ιντριγκάρει αλλά δεν περιορίζει τον Sandys, που περιορίζει το στοιχείο της ερωτικής έντασης και εμμένει στην αλληλεπίδραση του καλού και του κακού, του φωτός και του σκότους. [[31]](#footnote-31)

Η ερωτική ματαιοδοξία εκπροσωπείται από τους πλέον Βενετσιάνικους πίνακες του Rossetti των οποίων η ατμόσφαιρα δεν σχετίζεται άμεσα με το εξεταζόμενο έργο του Sandys. Συνθέσεις όπως η *Bocca Bocciata*[[32]](#footnote-32) και η *Μοna Vanna* (εικ. 33)[[33]](#footnote-33), που αρχικά ονομαζόταν *Βενετσιάνικη Αφροδίτη*, αντιπροσωπεύουν το μοντέρνο ανάλογο της Πανδήμου θεάς, όπως μορφοποιήθηκε από τον Tiziano[[34]](#footnote-34). Η εικόνα αυτή της Αφροδίτης με την βαρύτιμη ενδυμασία μιας αρχόντισσας φέρνει στο μυαλό μας την ιδιάζουσα αντίληψη για το κάλλος και την αρετή στην Βενετία αλλά και την συμβολή του γάμου και της προίκας στην ισχυροποίηση και τον αριθμητικό περιορισμό της τάξης των πατρικίων. Αυτό δείχνει λογικό αν θυμηθούμε ότι ο σχετικός πίνακας του Tiziano φιλοτεχνήθηκε επ’ ευκαιρία του γάμου του Niccolò Aurelio (1463-1538), ισχυρού γραμματέα του Συμβουλίου των Δέκα. Ο πατέρας της νύφης Bertuccio Βagarotto (-1511), καθηγητής της νομικής στο Παναπιστήμιο της Πάδοβα και σύμβουλος του Πάπα Ιούλιου Β’ (1443-1513), εκτελέστηκε ως προδότης κατά την διάρκεια του πολέμου με την Λίγκα του Cambrais (1508-1516). Μετά θάνατον, ωστόσο, αποδείχθηκε η αθωότητα του και η πολιτική ηγεσία επέστρεψε στην Laura την προίκα της και την αποκατέστησε την τιμή της μέσω του γάμου της με τον Aurelio. H ορφανή και χήρα νεαρή είχε συνεπώς την αξιοζήλευτη για τα μέτρα της εποχής ευκαιρία να αποφύγει την μοναστική ζωή και να χαρεί τα αποτελέσματα της συγχώνευσης δύο μεγάλων οικογενειών. Η έμφαση στην πληθωρική ομορφιά και την υλική ευμάρεια συνδέει τους Βρετανούς ζωγράφους με την Βενετσιάνικη παράδοση, αλλά η δουλειά του Sandys ειδικά πλησιάζει πολύ τις ιδιωτικές προσωπογραφίες του Tiziano[[35]](#footnote-35), ενώ αυτή του Rossetti μιμείται πρωτίστως τον Palma Vecchio[[36]](#footnote-36). Παράλληλα, ο Sandys προβάλλει μέσω της ζωγραφικής του μια θεώρηση της ζωής εγγύτερη με αυτήν του Βενετσιάνικου νεοπλατωνισμού και δεν διασπά την σύνδεση ιδιωτικού κι δημόσιου βίου, αρετής και αμαρτίας. Τα παραπάνω δεικνύουν ότι η *Μήδεια* του Sandys προήλθε από την ενδελεχή μελέτη αντικλασσικών μορφών τέχνης του παρελθόντος και την μετατροπή του βιώματος σε αισθητικό αξίωμα με τρόπο που κλονίζει τα εθνικά, θρησκευτικά και κοινωνικά στερεότυπα. Παράλληλα, αμφισβητεί την εικαστική ξενομανία και τη νωχελική απραξία των ηρωίδων του Rossetti και εισάγει πολύσημες λεπτομέρειες που αποκαλύπτουν την ιδιότυπη πρωτοτυπία της διακειμενικότητας στην Βικτωριανή ζωγραφική[[37]](#footnote-37).

**H συμβολική του Sandys και οι σχέσεις με τους λοιπούς εκπροσώπους της μεταβατικής περιόδου**

Η προσπάθεια να καταδείξουμε την μοναδικότητα της *Μήδειας* οφείλει να στηριχθεί σε μια εμπεριστατωμένη οπτική ανάλυση που λαμβάνει υπόψη της τόσο τις στιλιστικές όσο και τις εικονογραφικές επιλογές του καλλιτέχνη. Έτσι έρχονται στο φως στοιχεία σχετικώς παραμελημένα, όπως το ενδιαφέρον για την Βυζαντινή τέχνη της Ιταλίας[[38]](#footnote-38) και οι συγκρίσεις της Άπω Ανατολής με τον δυτικό μεσαίωνα[[39]](#footnote-39). Παράλληλα, οι παρατηρήσεις μας σχετικά με την εικαστική προσέγγιση του Sandys θα συνδυαστούν με ευρήματα άλλων κλάδων, όπως η ενδυνάμωση της θέσης της πριγκίπισσας της Κολχίδας στην λογοτεχνία της εποχής. Αυτά τα στοιχεία ισχυροποιούν το επιχείρημα περί αυτόνομης πορείας του Sandys. H ενασχόληση με την χαρακτική για βιοποριστικούς λόγους δεν περιόρισε τους αισθητικούς του ορίζοντες ή την ζωγραφική του δεινότητα, ενώ υποδηλώνει στενή σχέση με τους Morris και Burne-Jones, για τους οποίους ο συγκεκριμένος μύθος είχε μεγάλη σημασία. Το χαρακτικό έργο του Sandys και η διαλεκτική του σχέση με τα κείμενα που εικονογραφεί μαρτυρούν πολλά για την δόμηση των πινάκων του. Για παράδειγμα, η απόδοση της *Δανάης* με το στοχαστικό βλέμμα και την διφορούμενη σχέση ανάμεσα στο υφαντό και τον καθρέφτη συμβάλλει στην κατανόηση του ψυχολογικού και χρονικού πλέγματος στην Μήδεια, σε συνάρτηση πάντα με την *Κίρκη* του Waterhouse[[40]](#footnote-40). Επιπροσθέτως, οι αισθησιακές καμπύλες της φυλακισμένης πριγκίπισσας μας βοηθούν να κατανοήσουμε ορισμένα στοιχεία που επηρεάζουν έμμεσα και την τεχνοτροπία και την σημασιολογία του στον υπό συζήτηση πίνακα, όπως τον θαυμασμό του για τα ελληνιστικά γλυπτά της Αφροδίτης[[41]](#footnote-41) και την ζωγραφική μετάπλαση τους από τον Leighton[[42]](#footnote-42).

Στο πρώτο πλάνο του πίνακα, λοιπόν, δεσπόζει η μορφή της Μήδειας, δοσμένη από την μέση και πάνω σε μετωπική στάση. Το γεγονός ότι καλύπτει τα τρία τέταρτα του καμβά μαρτυρά την επίδραση του Rossetti, αλλά η έμφαση στην πληθωρική σάρκα και τα δυτικά χαρακτηριστικά (ανοιχτόχρωμα μαλλιά και μάτια) απουσιάζουν.[[43]](#footnote-43) Πρόκειται για γυναίκα με ανδρόγυνο σωματότυπο και φυσιογνωμία, τα επιμέρους χαρακτηριστικά της οποίας (μακρύ και γωνιώδες πρόσωπο, προτεταμένο και τετράγωνο πηγούνι, μακριά, λεπτή και ίσια μύτη, διπλή πτυχή βλεφάρου, πυκνά και σμιχτά φρύδια) υποδηλώνουν μια προσωπικότητα ισχυρή, με αποφασιστικότητα, αντοχή και μαχητική διάθεση, που συνδυάζεται όμως με κτητικότητα και τάση αυτοκαταστροφής. Τα πλούσια και ατίθασα μαλλιά της έχουν το μαύρο χρώμα του κορακιού, το ίδιο και τα διαπεραστικά της μάτια, που φανερώνουν την μαγική της ισχύ και την ανηλεή αντίδραση της σε οποιαδήποτε προσπάθεια υπονόμευσης[[44]](#footnote-44). Η χλωμάδα του προσώπου παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας συναισθηματικής φόρτισης που δυσχέραινε την αιμάτωση του εγκεφάλου, αλλά θα μπορούσε να θεωρηθεί κι ως αποτύπωμα της ψυχικής μεταβολής στον χρωματικό τόνο του δέρματος[[45]](#footnote-45). Ο φυσιογνωμικός τύπος αυτός συνδέεται σαφώς με το ζώδιο του Σκορπιού και την ταλάντευση του ανάμεσα στην παγερή αναστολή και την επικίνδυνη ενεργοποίηση των συναισθημάτων. Το σχήμα του σκορπιού, ως ζώου και αστερισμού, θυμίζει μια παραλλαγή του γράμματος Μ, από το οποίο ξεκινά τόσο το όνομα της προδομένης πριγκίπισσας όσο και η λέξεις «μαγεία» (magic) και «φόνος» (murder) που χαρακτηρίζουν τις κύριες δράσεις της στην συγκεκριμένη παράσταση. Η ενεργοποίηση και απενεργοποίηση της ενασχόλησης της Μήδειας με την φονική μαύρη μαγεία σχετίζεται με τον γάμο της με τον Ιάσονα, ο οποίος την χρησιμοποίησε προς όφελος του και ύστερα την απόδιωξε ως μίασμα. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε στην πολύπλοκη σχέση της σκοτεινής μορφής της πριγκίπισσας με την συμβολική του λευκού ενδύματος που φοριέται επίσης από την φόνισσα *Λίλιθ*. Ως το πιο συνηθισμένο χρώμα του νυφικού φορέματος, το λευκό γίνεται αντιληπτό ως το σύμβολο της αγνότητας/απομόνωσης της νέας γυναίκας και της ετεροκαθοριζόμενης θέσης της στην κοινωνία. Η γυναίκα αποδέχεται τον αναγκαστικό περιορισμό στην ιδιωτική σφαίρα των γαμήλιων και μητρικών καθηκόντων, προκειμένου να της επιτραπεί η μερική έστω έκφραση των σεξουαλικών της ορμών και να αποφευχθεί η κοινωνική απομόνωση. Συνεπώς το λευκό ένδυμα της Μήδειας συμβολίζει την προσπάθεια εξαγνισμού μέσω του γάμου, την αυτοαναιρετική επιθυμία να ενταχθεί σε ένα σύστημα που την εκμεταλλεύεται και την μετά την απώλεια της πίστης στροφή των αρχέγονων δυνάμεων της εναντίον του συζύγου-πατριάρχη, που θυμίζει την επιχειρηματολογία των φεμινιστριών κατά την Βικτωριανή εποχή[[46]](#footnote-46).

Από την άλλη, το λευκό θεωρούνταν πρωτίστως πένθιμο χρώμα στην Ανατολή και σε ορισμένα μεσαιωνικά βασίλεια της Νότιας Ευρώπης (Ισπανία, Σικελία). Στην παρούσα περίπτωση, ο συνδυασμός του λευκού ρούχου με την κερωμένη επιδερμίδα και το απόκοσμο βλέμμα εκφράζει το πένθος της Μήδειας για την απώλεια της αθωότητας και του τμήματος εκείνου της ψυχής της που νεκρώθηκε μαζί με τον γάμο της. Η λύτρωση της από τον πόνο και την ταπείνωση μπορεί να έρθει από δύο τυπικές για τις κακοποιημένες γυναίκες επιλογές που συνδέονται με το λευκό, την παραφροσύνη και την ιερουργία. Με το αγκάλιασμα του συμπαντικού φωτός και την πρόκληση της οραματικής χαύνωσης, το λευκό κεντρικό σύνολο υπενθυμίζει την παράνοια της μυθικής ηρωίδας και θυμίζει τον απάνθρωπο εγκλεισμό των πασχόντων από ψυχική ασθένεια σε άχρωμους, ερμητικά μονωμένους χώρους[[47]](#footnote-47). Στο σημείο αυτό ας θυμηθούμε την έντονη εντύπωση που προκάλεσαν η *Οφηλία* και το *Λευκό Κορίτσι[[48]](#footnote-48)* και τις αναφορές των κριτικών στις πιθανότητες υπνοβασίας και μετά θάνατον επιστροφής ως φάντασμα όσων υπέστησαν ανάλογα τραύματα (π.χ. κακοποίηση, βιασμός)[[49]](#footnote-49). Ωστόσο, η οι Βικτωριανοί στοχαστές τόνιζαν σε ανάλογες περιπτώσεις την σημασία της αφιέρωσης στον Θεό ως μέσο ψυχικής θεραπείας του θύματος αλλά και του θύτη. Μπορούμε, συνεπώς, να υποθέσουμε ότι η Μήδεια, όπως την φαντάστηκε ο Sandys, παρά τη σύγχυση, μετάνιωσε για τους φόνους του αδελφού της και του Πελία και ανέλαβε ξανά τον ρόλο της ιέρειας της Εκάτης για να τιμωρήσει τον αυτουργό των εγκλημάτων της και να αποδοθεί δικαιοσύνη[[50]](#footnote-50).

Η αντίληψη για την Μήδεια ως μια βασίλισσα με ασυνήθιστα ενεργή συμμετοχή στα κοινά κι αμφιλεγόμενη φήμη σχετίζεται επίσης με φυσιογνωμικές και τυπολογικές αναλογίες ανάμεσα στον πίνακα του Sandys και την Θεοδώρα Α’ του Βυζαντίου (περ. 500-548) όπως εικονίζεται στο ψηφιδωτό της Ραβέννας (εικ. 34)[[51]](#footnote-51). Η περίεργη ιστορία της αυτοκράτειρας κινούσε το ενδιαφέρον των πολιτών, που έβλεπαν σ’ αυτήν μια ελπίδα αναρρίχησης σε ανώτερα αξιώματα και νόμιμης συμμετοχής στην εξουσία. Όμως σύμφωνα με τις πηγές, η Θεοδώρα στήριζε την πρακτική της συγκεντρωτικής διακυβέρνησης και προτεραιότητα της ήταν υπεράσπιση των συμφερόντων του συζύγου της. Κατά την Στάση του Νίκα (532 μ.Χ.), έπεισε τον Ιουστινιανό να παραμείνει στην Πόλη, χρησιμοποίησε τις γνωριμίες της για να διευκολύνει την διάσπαση των στασιαστών και επέμεινε στην εξόντωση παντός υπευθύνου, ακόμη και των ανιψιών του πρώην αυτοκράτορα Αναστάσιου, Υπάτιου και Πομπήιου. Σε αντίθεση με τις άλλες προκατόχους της, δεν ανέλαβε πολιτικές αρμοδιότητες έμμεσα, λόγω αδυναμίας του ηγεμόνα, αλλά υπήρξε επίσημη σύμβουλος και κατά περιόδους (π.χ. επιδημία πανώλης του 540) ενεργή αντιβασιλέας. Η ικανότητα της στους ελιγμούς αποδεικνύεται, μεταξύ άλλων, από την έξυπνη στήριξη των ανατολικών επαρχιών και του μονοφυσιτισμού, όχι τόσο εξαιτίας προσωπικής προτίμησης όσο λόγω μιας καλά σχεδιασμένης στρατηγικής κατευνασμού των πνευμάτων σε μια περιοχή που θεωρούνταν από πολλούς ως η καρδιά της αυτοκρατορίας. Η τακτική χρηματοδότησης μονοφυσιτικών μονών οδήγησε μεταξύ άλλων στην απομάκρυνση της αίρεσης από τα μεγάλα κέντρα, με τρόπο που δεν προκαλούσε την αντίδραση αλλά την ευγνωμοσύνη των άμεσα ενδιαφερόμενων προς τον αυτοκράτορα. Το ψηφιδωτό της Ραβέννας παρουσιάζει την Θεοδώρα χλωμή εξαιτίας της ασθένειας (πιθανόν καρκίνος) που την οδήγησε, ένα χρόνο μετά, στον τάφο, ωστόσο τα μεγάλα μαύρα μάτια της καθρεφτίζουν την ανεξάντλητη δύναμη της θέλησης της και την ισχυρή επιρροή της πάνω στον τυπικά ανώτερο αλλά πρακτικά ισότιμο σύζυγό της.[[52]](#footnote-52)

Την εποχή που ο Sandys ζωγράφιζε την αρκετά ανάλογη σε καταγωγή, εμφάνιση και ταπεραμέντο *Μήδεια*, η εικόνα που είχαν για την Θεοδώρα οι πλείστοι Ευρωπαίοι ήταν μάλλον αρνητική. Αυτό γίνεται πιο κατανοητό αν αναλογισθούμε αφενός την σύγκρουση των πρακτικών της αυτοκράτειρας με την συμβατική χριστιανική ηθική και αφετέρου την σαφή υποτίμηση του Βυζαντίου έναντι του φυλετικά και αισθητικά ανώτερου κλασσικού πολιτισμού. Ακόμη και κατά το τρίτο τέταρτο του 19ου αι., οπότε ήλθε στο προσκήνιο μέσω του θεατρικού του Victorien Sardou (1831-1908) και του βιβλίου του Charles Diehl (1859-1944), η Θεοδώρα εκπροσωπούσε την ιδέα του «πεπτωκότος και επικίνδυνου άλλου», που επιβάλλεται μέσω της αχαλίνωτης σεξουαλικότητας, της μηχανορραφίας/μαγείας και της βίας. Και στις δύο πλευρές της Μάγχης, η εικόνα της Θεοδώρας ταυτίστηκε με την διάσημη για την ισχυρή προσωπικότητα και τον έκλυτο βίο της Sarah Bernhardt (1844-1923), που την υποδύθηκε επιτυχώς στα 1884. Συμπτωματικά ή μη, η ίδια ηθοποιός ανέλαβε αργότερα και τον ρόλο της Μήδειας στο ανέβασμα του έργου του Catulle Mendès (1841-1909), ενώ πολλοί την θεωρούσαν ιδανική και για τον ρόλο της Σαλώμης στην τραγωδία του Oscar Wilde (1854-1901) που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Comédie Parisienne στα 1896. Για την ακρίβεια, οι πρώτες πρόβες για την παρουσίαση του έργου στο Λονδίνο που τελικά διακόπηκαν λόγω της λογοκρισίας, είχαν λάβει χώρα με την Bernhardt ως πρωταγωνίστρια Οι τρεις αυτές ηρωίδες (Θεοδώρα, Μήδεια, Σαλώμη) εκπροσωπούν τον αμφιλεγόμενο τύπο της χειραφετημένης γυναίκας που χρησιμοποιεί τα σεξουαλικά της θέλγητρα για να αρπάξει την εξουσία από τους παραδοσιακούς άρρενες κατόχους της, ανατρέποντας την κοινωνική ισορροπία. Σταδιακά, συμβολίζουν και την αδίστακτη ορμή των πρώτων μοντερνιστών, που αμφισβητούν όλα τα προϋπάρχοντα ιδανικά, συντασσόμενοι με περιθωριακές και θεωρητικά απειλητικές ομάδες (π.χ. σοσιαλιστές, ομοφυλόφιλοι, άθεοι, ξένοι).

Από την άλλη, το ψηφιδωτό της Ραβέννας και η ευρύτερη καλλιτεχνική κατηγορία στην οποία εντάσσεται (Βυζαντινή τέχνη της Ιταλίας) ήταν ήδη αρκούντως αποδεκτά την εποχή του Sandys. Ήδη από το τέλος του 19ου αι. το Βυζάντιο τραβούσε την προσοχή των προοδευτικών διανοούμενων ως εξωτική και αξιοπρόσεκτη για την μορφική απλοποίηση της μετάπλαση της κλασικής παράδοσης. Σύμφωνα με τον William Butler Yeats (1865-1939), η εικαστική παραγωγή του Βυζαντίου αποτελεί «μια ευρεία ουτοπική ενότητα που συνδυάζει αρμονικά το πνευματικό με το γήινο στοιχείο»[[53]](#footnote-53). Για αντίστοιχους λόγους, ο Gustav Klimt (1862-1918) ενσωματώνει μοτίβα από τα μωσαϊκά του Αγίου Βιταλίου στα πορτραίτα των ώριμων χρόνων του[[54]](#footnote-54) και ο Wassily Kandinsky (1866-1944) τα χρησιμοποιεί ως παράδειγμα μοντερνιστικής σκέψης κατά τον μεσαίωνα[[55]](#footnote-55). Για τον Sandys, ιδιαίτερη βαρύτητα πρέπει να είχε η άποψη των ηγετών του Arts and Crafts Movement περί συγκλίσεων ανάμεσα στην βυζαντινή και την γοτθική τέχνη, ιδίως στην Ραβέννα. Η πολυπολιτισμική αυτή πόλη υπήρξε πρωτεύουσα της δυτικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας από το 402 ως το 478, και, αφού βρέθηκε για 65 χρόνια στα χέρια των Οστρογότθων, επανήλθε σε Βυζαντινή κυριαρχία στα 540. Η βασιλική του Αγίου Βιταλίου θεμελιώθηκε από τον φιλοβυζαντινό επίσκοπο Εκκλήσιο στα 526 και ολοκληρώθηκε θριαμβευτικά γύρω στα 540 για να υμνήσει το αυτοκρατορικό επίτευγμα της κατάκτησης της πόλης. O Burne-Jones μελέτησε τον εσωτερικό της διάκοσμο αρχικά μέσω σχεδίων και στην συνέχεια με προσωπική επίσκεψη στην πόλη στα 1873, δέκα χρόνια μετά το ταξίδι του στην Βενετία και το Torcello, όπου είχε εντυπωσιασθεί από τα ψηφιδωτά του ναού της Αναλήψεως (11ος αι.). Περισσότερο όμως από οποιονδήποτε άλλον, η βυζαντινή παράδοση της Ραβέννας επηρέασε τον Morris, που αναφέρεται σε αυτήν πολλές φορές στα θεωρητικά του κείμενα[[56]](#footnote-56).

Κατά τον Morris λοιπόν, η ενασχόληση με την τέχνη του Βυζαντίου συμβάλλει στην αμφισβήτηση των αισθητικών κανόνων της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, που έπληξαν τις εφαρμοσμένες τέχνες και τις αξίες που συνδέονται με αυτές, όπως η κοινωνική συνοχή και η λαϊκή συμμετοχή στην διαμόρφωση της επίσημης αισθητικής. Ο απλός άνθρωπος στο Βυζάντιο δεν ήταν αποκομμένος από το έργο τέχνης, αφενός γιατί συμμετείχε ενεργά στην παραγωγή του και αφετέρου λόγω της σύνδεσης της τελευταίας με την καθημερινή ζωή και το θρησκευτικό συναίσθημα. Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με την μορφική απλότητα και εκφραστική δύναμη των σωζόμενων έργων, εξηγούν γιατί ο Morris και οι συνεργάτες του έβλεπαν την Βυζαντινή τέχνη ως μια πνοή φρεσκάδας και απεξάρτησης από την «αρχαία Ρωμαϊκή φυλακή»[[57]](#footnote-57). Ειδικά ο ψηφιδωτός διάκοσμος των εκκλησιών, με την «εκπληκτική λεπτότητα» του αποτελούσε την «κορωνίδα της [απόλυτης] ομορφιάς εντός αυτών των σοβαρών κτιρίων» και γοήτευε άμεσα τόσο τις αισθήσεις όσο και το πνεύμα. Η επιτυχία του στηρίχθηκε στην πρακτική εμπλοκή και το ένστικτο των απλών τεχνιτών που, παρά την «βαρβαρότητα» της καταγωγής τους, κατακτούν την αισθητική και ηθική τελειότητα και συμβάλλουν στην ουσιαστική κοινωνική ισορροπία[[58]](#footnote-58). Η τέχνη της Ραβέννας, εξαιτίας και των στενών σχέσεων με τον γοτθικό πολιτισμό, αποτελούσε «οργανική» μορφή δημιουργίας, καθώς συνδύαζε το θεωρητικό σχέδιο και την πρακτική κατασκευή, την καινοτομία και την παράδοση, την βούληση του πάτρωνα και του τεχνίτη, ενώ απαιτούσε την συνεργασία όλων των συμβαλλόμενων μέσα σε πνεύμα αλληλοσεβασμού και ταπεινότητας[[59]](#footnote-59). Η οικονομική θεωρία πάνω στην οποία ο Morris στήριζε τις παρατηρήσεις αυτές είχε φυσικά καλύτερη εφαρμογή κατά την εποχή του Διεθνούς Γοτθικού Ρυθμού στην Αγγλία και την Γαλλία. Ωστόσο, μια προσεκτική ματιά στα κείμενα του αποκαλύπτει ότι η Βυζαντινή τέχνη της Ιταλίας ήταν γι’ αυτόν μια ανώτερη μορφή δημιουργίας, λόγω της απαλλαγής της από το στίγμα του αυλικού εκλεκτικισμού[[60]](#footnote-60).

Εφόσον ο Morris επηρέασε τόσο τον Sandys σχετικά με την επιλογή των εικαστικών προτύπων για την *Mήδεια*, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι του πέρασε και αρκετές ιδέες σχετικά με την προσωπικότητα και την μυθική λειτουργία της πριγκίπισσας της Κολχίδας. Στα 1867 εκδόθηκε αυτόνομα το αφηγηματικό του ποίημα *Η ζωή και ο θάνατος του Ιάσονα* αφού πρώτα είχε δουλευτεί ως μέρος του *Επίγειου Παραδείσου*[[61]](#footnote-61)*.* Η απήχηση που βρήκε στο κοινό ήταν μεγάλη, καθώς συνδύαζε την γλωσσική φροντίδα με την ψυχογραφική δύναμη και τον κλασικό μύθο με τη νέο-γοτθική του ερμηνεία. Ο κατ’ όνομα κεντρικός ήρωας είναι εγκλωβισμένος ανάμεσα σε δύο αντικρουόμενες επιλογές, δηλ. την ήρεμη, προστατευμένη ζωή προς την οποία τον κατηύθυνε ο πατέρας του Αίσων και την φιλοδοξία για αξιώματα, ερωτικές περιπέτειες, περιπλανήσεις και εδαφικές κατακτήσεις που του εμφύσησε η Ήρα. Η δεύτερη επιλογή οδήγησε τελικά στην τραγική κορύφωση της πορείας του, όμως η μοναχική παιδική του ηλικία τον προίκισε με μια αίσθηση ανασφάλειας και αστάθειας ασυνήθιστη για τους περισσότερους μαχητές ήρωες, καθώς και διαίσθηση του επερχόμενου κινδύνου που δεν μπορεί να αντιμετωπίσει. Στο τέλος της αφήγησης γίνεται αντιληπτή η μετάνοια του για την εκμετάλλευση και τον παραγκωνισμό της συζύγου του, όπως και για τις καταστροφές που η ατυχής σύζευξη τους προκάλεσε στις ζωές των οικείων τους. Από την άλλη, η Μήδεια, παρά τα αναγνωρίσιμα «βαρβαρικά» γνωρίσματα, παρουσιάζεται ως μια ιδιαίτερα δοτική και ευάλωτη προσωπικότητα που συντρίβεται από την καταστροφική χρήση των δυνάμεων της προς όφελος των ισχυρών ανδρών της ζωής της και τελικά οδηγείται στην τρέλα. Σε αντίθεση με τον Απολλώνιο τον Ρόδιο, που υπήρξε η κυριότερη πηγή του, ο Morris μεταθέτει την ευθύνη της δολοφονίας του Αβσύθου και του Πελία στον Ιάσονα. Για τα εγκλήματα αυτά, η Μήδεια ζητά εξιλέωση και ακολουθεί τις οδηγίες της Κίρκης για τις πρέπουσες πράξεις εξαγνισμού. Η απόφαση για τον χωρισμό του μοιραίου ζεύγους πάρθηκε, κατά τον Μοrris, κατόπιν έντονων πιέσεων του Κρέοντα και μιας προσχεδιασμένης συνάντησης με την Γλαύκη/Κρέουσα όπου μάλλον υπήρξε μαγική επέμβαση. H θανάτωση των τέκνων αναφέρεται ελάχιστα και υπαινικτικά, ενώ ως αφανής θύτης παρουσιάζεται ο πατέρας που διατάραξε την πνευματική ισορροπία της Μήδειας και δημιούργησε βάσιμους φόβους για την ασφάλεια τους μετά την απομάκρυνση από την μητρική φροντίδα. Με λίγα λόγια, η Μήδεια του Morris σκοτώνει η ίδια τα παιδιά της για να μην κακοποιηθούν ή θανατωθούν από τους συγγενείς της μητριάς τους κι έναν πατέρα που δεν σεβάστηκε τις υπεράνθρωπες θυσίες της μητέρας του για την προστασία και την ευημερία του.

Ο Morris επίσης αποδίδει μια μικρή, αλλά καθοριστική παρέμβαση στην Κίρκη, μέσω της οποίας η ηθική ευθύνη της Mήδειας ελαχιστοποιείται. Πρώτα απ’ όλα, η Κίρκη ως μάντισσα γνώριζε ανέκαθεν όσα επρόκειτο να ζήσει η ανιψιά της στο πλευρό του Ιάσωνα αλλά δεν τα αποκαλύπτει γιατί θεωρεί μάταιη την αντίθεση στην θεία βούληση. Η προτροπή «φύγε, φύγε» που επαναλαμβάνει δεν φαίνεται να κρύβει την προτροπή προσωρινής έστω απομάκρυνσης από τις επερχόμενες καταστροφές, αλλά και μια μύχεια ελπίδα εθελούσιας διάλυσης της σχέσης. Η ενδεχόμενη συνάρτηση της προφητείας της Κίρκης με τα σύμβολα του πίνακα και την ασαφή σχέση των δύο επιπέδων είναι ένα ζήτημα που θα συζητηθεί παρακάτω. Προς το παρόν, χρειάζεται μόνο να καταλάβουμε ότι η Μήδεια του Morris και του Sandys δεν έχει καμία σχέση με το απεχθές στερεότυπο της αιμοσταγούς παιδοκτόνου που αναπαρήγαγε η ρομαντική ζωγραφική και η εκ νέου εμπλοκή της με την μαύρη μαγεία είναι ένας τρόπος προστασίας από την ψυχολογική βία του ναρκισσιστή Ιάσωνα. Η εκτροπή της οφείλεται στην τραυματική απώλεια της σύνδεσης τους στην Κολχίδα, την οποία εκείνος άφησε πίσω του «ως μια [ντροπιαστική] ιστορία που συνέβη σε κάποιον άλλον στο απώτερο παρελθόν»[[62]](#footnote-62).

Η μεταστροφή της Μήδειας είναι ακριβώς αντίστροφη από εκείνη που βίωσε η Κίρκη μετά την έλευση του Oδυσσέα στην Αίαια. Εκεί η επιθετική άρνηση της υποτιμητικής ανδρικής επικυριαρχίας μετατρέπεται σε σεβαστική αφοσίωση σε έναν χαρισματικά ισότιμο ηγέτη. Αντίστοιχη είναι και η σχέση ανάμεσα στον πίνακα του Sandys και αυτόν του Burne-Jones, που δουλευόταν σχεδόν ταυτόχρονα στο ίδιο, στενά συνδεδεμένο με την σκέψη του Μorris περιβάλλον. Η ενεργητική συμμετοχή του Sandys στον κύκλο αυτόν ήταν λογικό να θορυβήσει τον Rossetti, που είδε την εικαστική του πρωτοκαθεδρία να απειλείται. Συνεπώς, στην διατάραξη των σχέσεων τους μπορεί να αποδοθεί η διακοπή της ενασχόλησης του Sandys με την ζωγραφική, αλλά και η υιοθέτηση μιας νέας πορείας στην οποία η χαρακτική γραφίδα επιτρέπει μια πιο αυτόνομη κι ενδεχομένως πιο πιστή προσέγγιση των αισθητικών ιδανικών του Morris[[63]](#footnote-63).

**Aποκρυπτογραφώντας την εικόνα: σχέσεις αντικειμένων και επιπέδων**

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα γνωρίσματα της *Μήδειας* του Sandys είναι το γεγονός ότι δίνει μια εντύπωση συνθετικής απλότητας και σαφήνειας που προσελκύει το βλέμμα του θεατή, αλλά δεν επιτρέπει τελικά την διείσδυση στα βαθύτερα νοήματα της. Το στοιχείο αυτό αντικατοπτρίζει τόσο την προσωπικότητα του δημιουργού, που μας ξεγελά με μια φαινομενική έλλειψη αντιθέσεων, όσο και αυτήν της μυθικής ηρωίδας, που δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι τι ακριβώς σκέπτεται και πράττει. Σε πρώτη φάση, καταλαβαίνουμε ότι παρουσιάζει την Μήδεια εν ώρα ενασχόλησης με απόκρυφες (και άρα απροσπέλαστες στους αμύητους) πρακτικές, που απαιτούν την ακριβή τήρηση ενός πολύπλοκου τελετουργικού. Ο συνδυασμός της περιγραφικής ακρίβειας με την λειτουργική ασάφεια έμμεσα χαρακτηρίζει την εικαστική δημιουργία ως μαγική πράξη. Ταυτόχρονα, παραπέμπει σε αριστουργήματα της Φλαμανδικής Σχολής με περίπλοκους συμβολισμούς που φυλάσσονταν στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, όπως το *Ζεύγος Arnolfini*[[64]](#footnote-64) και οι *Πρεσβευτές*[[65]](#footnote-65). Συνεπώς, «ο Sandys εδώ εξευγενίζει και τονίζει την […] προ-ραφαηλιτική τεχνοτροπία […] και μέσω αυτής αναφέρεται και μέσω αυτής αναφέρεται και στο τεχνοτροπικό της πρότυπο, την Πρώιμη Αναγέννηση του Βορρά». Η αίσθηση μυστηρίου του πίνακα ξεκινά από την δυσκολία σύνδεσης των πολλαπλών λεπτομερειών σε ένα κατανοητό πλέγμα και επιτείνεται από την εναλλαγή ανάμεσα στην προοπτική συνέπεια και ανατροπή. Τέλος, το υποβλητικό φως που αντανακλάται στο χρυσό φόντο και στα μεταλλικά αντικείμενα του πρώτου πλάνου διασπά την προσοχή στο σύνολο και δυσχεραίνει την αναγνωσιμότητα του πίνακα[[66]](#footnote-66).

Παρόλα αυτά, καταλαβαίνουμε ότι στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης λαμβάνει χώρα μια μαγική δραστηριότητα που θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ως τελετουργία αίματος, σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε για τις πρωτόγονες θρησκείες. Ορισμένα αντικείμενα, όπως το αγαλματίδιο από μπλε φαγεντιανή στα αριστερά, αποκαλύπτουν την Αιγυπτιακή καταγωγή της πρακτικής και τον χθόνιο χαρακτήρα της. Φαίνεται ότι το δεν πρόκειται για απεικόνιση του Όσιρι ή την ανάμειξη του με στοιχεία ζωόμορφου θεού που συνδέεται με την ταρίχευση και την μεταθανάτια ζωή (πχ. Άνουβις). Παρότι τα χαρακτηριστικά του είναι αλλοιωμένα και κανένας χαρακτηρισμός δεν είναι δυνατόν να επαληθευτεί, πιθανότατα πρόκειται για τον Σεθ, τον δολοφόνο αδελφό του Όσιρι που αντιπροσώπευε το χάος και το σκότος. Κατά την ύστερη αρχαιότητα, τέτοια αγαλματίδια χρησιμοποιούνταν σε συμβολικές πράξεις εναντίον των εχθρών της νόμιμης και ηθικής τάξης (π.χ. εχθροί των Φαραώ ή του ιερατείου). Αυτά τα χαραγμένα με το όνομα του ταραχοποιού ομοιώματα σπάζονταν, καίγονταν και θάβονταν με σκοπό την μεταβίβαση αρνητικής ενέργειας[[67]](#footnote-67). Τα λόγια που έπρεπε να συνοδεύουν κάθε φορά την όλη διαδικασία αναγράφονταν σε τελετουργικά χειρόγραφα, σαν κι αυτό που παρουσιάζεται ακριβώς δίπλα, εντός του μαγικού κύκλου που ορίζεται από κόκκινο νήμα. Στο κέντρο του βρίσκεται ένα μαγκάλι, ως σύμβολο της φωτιάς, που ζεσταίνει, δίνει ζωή αλλά και καταστρέφει. Μας φέρνει στο νου την θέρμη της ζωής και της αγάπης, αλλά και τα βασανιστήρια της Κόλασης, στα οποία σύντομα θα υποβληθούν ο άπιστος σύζυγος και οι συνεργοί του. Όταν αποκατασταθεί η δικαιοσύνη, ο κύκλος της μοιραίας σχέσης θα κλείσει και θα επέλθει η λύτρωση, η εξιλέωση και η αναγέννηση. Παράλληλα, η καταστροφή της οικογενειακής και ατομικής ισορροπίας κατά κάποιες εκδοχές του μύθου αποτρέπει οριστικά την εισβολή τρίτου προσώπου στον οικογενειακό κύκλο του Ιάσωνα, αλλά και ακυρώνει την ικανότητα του να λειτουργήσει αποτελεσματικά χωρίς την Μήδεια[[68]](#footnote-68).

Εντός του συμβολικού κύκλου του αίματος, διακρίνονται ορισμένα αντικείμενα με φανερή μεταφυσική σημασία αλλά κάπως απροσδιόριστη λειτουργία. Για παράδειγμα, πάνω στον πάπυρο και στα φύλλα της μπελαντόνας βρίσκονται δύο βάτραχοι που ζευγαρώνουν. Τα βατράχια λατρεύονταν από τους λαούς της Μεσογείου ως αγγελιαφόροι της Μητέρας-Θεάς και ειδικά της Hequet της Αιγύπτου (κατά μία εκδοχή προδρόμου της Εκάτης). Η Hequet είχε ενεργό συμμετοχή στην προσπάθεια επαναφοράς του Όσιρι στην ζωή και την μαγική γέννηση του Ώρου. Πάνω απ’ όλα, ως θεά της γονιμότητας, της αποδίδεται η ετήσια πλημμύρα του Νείλου, από την οποία προέκυπταν πλούσιες σοδειές. Ωστόσο, το κύμα των αμφιβίων που κατέκλυζε την στεριά κατά την περίοδο αυτή σταδιακά συνδέθηκε με την επέλαση σκοτεινών δαιμόνων, που επιφέρουν συχνά παραμορφώσεις και καταστροφές[[69]](#footnote-69). Ο συνδυασμός τους με την εξαιρετικά τοξική μπελαντόνα (άτροπος ή ευθάλεια), την οποία φημολογείται ότι χρησιμοποίησαν οι σύζυγοι των Οκταβιανού Αύγουστου και Κλαύδιου για δόλιες δολοφονίες, δημιουργεί την εντύπωση εστίασης της τελετουργίας στην ανατροπή των σχεδίων του Ιάσωνα για ερωτική αρμονία και απογόνους με τη νέα σύζυγο. Αξιοσημείωτο είναι το μεσαιωνικής προέλευσης όνομα του φυτού και η σύνδεση του με την τέχνη της αποπλάνησης, καθώς με την μορφή οφθαλμικών σταγόνων προκαλεί διαστολή της κόρης και υπνωτιστικό βλέμμα[[70]](#footnote-70). Από την στιγμή που η κόρη του Κρέοντα χρησιμοποίησε τέτοια τεχνάσματα στην προσπάθεια της να κατακτήσει τον Ιάσωνα, θα έπρεπε να περιμένει την επίφοβη ενεργοποίηση της ίδιας γυναικείας μαγείας από την ισχυρή Μήδεια, η οποία, παρά τις κατηγορίες, είχε κερδίσει τον Ιάσωνα μόνο με την προσωπική της γοητεία. Τέλος, η λογική πιθανότητα παραγκώνισης ή θανάτωσης των υιών της Μήδειας μετά την απόκτηση νέων νόμιμων τέκνων μοιάζει να δικαιολογεί την φαινομενικά αφύσικη πράξη της, στην οποία θα μπορούσε να παραπέμπει ο σκελετός του σελαχιού στο κέντρο του κύκλου. Με το ισχυρό του δηλητήριο και κυρίως την ευκολία με την οποία ξεσκίζει τα θύματα του, το σελάχι συνδέεται με τον Κάτω Κόσμο και τις σκοτεινές προσφορές αίματος στην Μητέρα-Θεά. Στην περίπτωση μας, η αθέτηση των όρκων από τον Ιάσωνα οδήγησε στην διάλυση της υπάρχουσας και της μελλοντικής οικογένειας του, καθώς στην πρωτόγονη κλίμακα αξιών της Μήδειας η αυτοκαταστροφή είναι προτιμότερη από τον ατιμωτικό θάνατο[[71]](#footnote-71).

Τα αντικείμενα με τα οποία κλείνει ο μαγικός κύκλος βρίσκονται στην αριστερή πλευρά, που παραδοσιακά συνδέεται με την γυναικεία φύση και την θεοποίηση της μέσω της παγανιστικής λατρείας της θάλασσας και του φεγγαριού. Πρόκειται για ένα ευμέγεθες κοχύλι γεμάτο κόκκινο υγρό (κρασί ή αίμα) και για ένα ζωόμορφο κωνικό ρυτό που το εκχέει τελετουργικά στην φωτιά. Το κοχύλι, ως σύμβολο της Μητέρας-Θεάς, χρησιμοποιείται κατά κανόνα στην μαγεία ως μέσο επικοινωνίας με το υπερπέραν. Η σπονδή μπορεί να ερμηνευθεί ως θυσία του μητρικού ρόλου της Μήδειας με σκοπό την ακύρωση της ανάλογης ιδιότητας της Γλαύκης. Η έμμηνος ρύση των γυναικών θεωρούνταν ταυτόχρονα ως επαγωγικό φίλτρο και ως δηλητήριο, ως μέσο της ύψιστης δημιουργίας και της απόλυτης καταστροφής μιας δυνητικής νέας ζωής. Το στοιχείο αυτό μας θυμίζει την διττή λειτουργία της Μήδειας στο ποίημα του Morris ως τρυφερή μητέρα και αδίστακτη παιδοκτόνος. Παράλληλα, ο ήχος που παράγεται από το κοχύλι θυμίζει τον κοχλασμό του αίματος στις φλέβες και μπορεί να θρέψει τις επόμενες γενιές με την σοφία των προηγούμενων ή να τις πνίξει με τις αμαρτίες τους. Η γέννηση παιδιών, το σώμα των οποίων μπορεί να παρομοιαστεί με κοχύλι, ενώνει τις ζωτικές δυνάμεις και ιδιότητες δύο οικογενειών, ανεξαρτήτως του βαθμού συμβατότητας τους. Η ένωση αυτή αποδεικνύεται μοιραία στην περίπτωση του Ιάσωνα και της Μήδειας που διέπραξαν από κοινού πολλές ανθρωποθυσίες, ο απόηχος των οποίων μεταφέρεται ως χρέος αίματος στα παιδιά τους, σύμφωνα με το αρχαίο δίκαιο τόσο των μητριαρχικών όσο και των πατριαρχικών κοινωνιών, στις οποίες η έννοια της ανεξάρτητης ατομικότητας δεν υφίσταται[[72]](#footnote-72).

Μήπως όμως υπάρχει κι άλλος τρόπος ερμηνείας της μαγικής νεκρής φύσης; Mήπως τελικά η διάταξη της αναφέρεται στην πρότερη προσπάθεια κατάκτησης του Ιάσωνα και στα μέσα που η Μήδεια χρησιμοποίησε για να την επιτύχει; Κατά μια άποψη, η σύνθεση στηρίζεται στο παιχνίδι των χρονικών και αιτιολογικών σχέσεων ανάμεσα στο τραπέζι και το χρυσό παραπέτο. Σαφέστατα, τα σύμβολα του τελευταίου σχετίζονται με την ζωή στην Κολχίδα και την ανατροπή των ισορροπιών της από τους Αργοναύτες, όπως υποδηλώνει η παρουσία του ελληνικού πλοίου και της χρυσής προβιάς. Κάτι αντίστοιχο ισχύει και για τα πτηνά στον ορίζοντα, δηλ. τους δύο γερανούς και τη νυχτερίδα που πετά δίπλα στο ολόγιομο φεγγάρι. Και τα δύο αυτά είδη έχουν τόσο θετική όσο και αρνητική σημασία, αναλόγως του πολιτιστικού πλαισίου στο οποίο επιλέγουμε να τα εντάξουμε. Για παράδειγμα, στον δυτικό κόσμο οι γερανοί συμβολίζουν την πίστη, την αφοσίωση και την σοφία ενώ η νυχτερίδα τον θάνατο. Αντίστροφα, στην ανατολή οι γερανοί παραπέμπουν σε προδοσία, ενώ η νυχτερίδα σε σοφία και διορατικότητα. Πρόκειται για πλάσματα με παραδοσιακό ρόλο ψυχοπομπού που αντιπροσωπεύουν τις δύο αντίρροπες πλευρές της ζωής και της δράσης της Μήδειας (συντροφική-μοναχική, ελληνική-εξωτική) και η ηθική ουσία τους παραμένει σχετική, όπως και στο κείμενο του Morris[[73]](#footnote-73).

Από την άλλη, η ουσία της προσωπικότητας της πριγκίπισσας παραμένει αναλλοίωτη και αντιπροσωπεύεται από τον δράκο που διακρίνεται ακριβώς πίσω της, μυθικό ζώο που επίσης αξιολογούνταν διαφορετικά στον δυτικό μεσαίωνα και την ανατολική αρχαιότητα. Και στις δύο περιπτώσεις ο δράκος λειτουργεί ως φύλακας πολύτιμων ή ιερών αντικειμένων που συνδέονται με χθόνιες θεότητες και υπηρετεί πρόσωπα με ανώτερες δυνάμεις και θέσεις, εκπροσωπώντας ταυτόχρονα και τις δύο πλευρές της δαιμονικής τους διάστασης. Ιδιαίτερα στην Ανατολή οι δράκοι συνδέονται με την βασιλική εξουσία και την προστασία της, εξ ου και χρήση τους ως μεταφορείς της Μήδειας στο Άργος μετά την κορύφωση του δράματος. Το κρίσιμο ερώτημα είναι βέβαια αν η Μήδεια να ενεργοποιήσει στο έπακρο τις δρακόντειες ιδιότητες της στην αρχή ή στο τέλος της σχέσης της με τον Ιάσωνα, δηλαδή κατά την τελική φάση της εγκατάλειψης και της εκδίκησης ή την στιγμή που, με αφορμή την υπαινικτική προφητεία της Κίρκης, διαισθάνεται τις σκιές του θανάτου να θολώνουν τη νεόκοπη ευτυχία της και προσπαθεί να της ξορκίσει. Στον συγκεκριμένο πίνακα του Sandys έρχεται άραγε αντιμέτωπη με τις αναμνήσεις της πριν εξοντώσει την αντίζηλο της ή, βρισκόμενη ακόμη στην αρχή, διαισθάνεται ότι ο γάμος της αναπόφευκτα θα συνθλιβεί στο τέλος από το βάρος των αποτρόπαιων αποστολών που αναγκάζεται να αναλάβει για χάρη του συζύγου της; Οι πιθανότητες αυτές παραμένουν σκοπίμως ανοιχτές από τον Sandys έτσι ώστε ο θεατής να καλείται διαρκώς να αναθεωρήσει τις σκέψεις και τα συμπεράσματα του, ακολουθώντας την αφηγηματική και ψυχογραφική γραμμή του William Morris. Όπως και στην περίπτωση του πόθου της Δανάης, αντιλαμβανόμαστε ότι δεν είναι τόσο σημαντική η ακριβής χρονική τοποθέτηση της μαγικής δραστηριότητας της Μήδειας, όσο η κατανόηση ότι η ενεργοποίηση της συνδέεται με την εξάρτηση της από τον Ιάσωνα και τις ναρκισσιστικές του απαιτήσεις, που καταστρατηγούν τους γραπτούς και άγραφους ηθικούς νόμους και μετατρέπουν την συζυγική σχέση σε μέσο άκοπης κοινωνικής ανόδου. Ως περιφερειακό και υπό αίρεση μέλος της πατριαρχικής κοινωνίας των Αχαιών, η Μήδεια επωμίζεται ευθύνες που ουσιαστικά δεν τις ανήκουν και, εξαιτίας των εκμεταλλεύσιμων εξωτικών δυνάμεων της εξοστρακίζεται ως ο ανεπιθύμητος κι επίφοβος «άλλος»[[74]](#footnote-74).

**Η Μήδεια και η αντιμετώπιση των «βαρβάρων» στην Βρετανία του 19ου αι.**

Καθώς στρέφουμε την προσοχή μας στο χρυσό παραπέτο πίσω από την Μήδεια, αντιλαμβανόμαστε ότι η θεωρούμενη ως νοηματικά απλή σύνθεση του Sandys θίγει κρίσιμα για την εποχή πολιτιστικά και διοικητικά ζητήματα. Καταρχάς, αξίζει να αναφερθούμε στην Βικτωριανή μανία για την τέχνη της Άπω Ανατολής, που απλώνεται σε πολλά φιλότεχνα σαλόνια των ανώτερων τάξεων και κορυφώνεται με την δημόσια παρουσίαση χρηστικών και διακοσμητικών αντικειμένων από την περιοχή αυτή στις Διεθνείς Εκθέσεις του Λονδίνου (1862) και του Παρισιού (1867). Η πρώτη συλλογή Κινέζικης και Ιαπωνικής τέχνης που έφτασε στο Λονδίνο ήταν αυτή του Nathan Dunn (1782-1844), επιχειρηματία από το Salem του New Jersey, μετά από σύντομη παραμονή στο μουσείο της Φιλαδέλφειας. Η συλλογή εκτέθηκε στο Βρετανικό Μουσείο για εννέα χρόνια (1842-1851) και μετά δημοπρατήθηκε, καθιστώντας έτσι τα νέα καλλιτεχνικά ερεθίσματα προσιτά σε ένα προνομιούχο από πλευράς μόρφωσης, αλλά όχι αποκλειστικά αριστοκρατικό κοινό. Αξιοσημείωτη είναι επίσης και η προσφορά του Rutherford Alcock (1809-1887), Βρετανού επιτετραμμένου στην Ιαπωνία (1858-1864) και την Κίνα (1865-1869). Αυτός επιμελήθηκε την επίσημη Ιαπωνική πτέρυγα στην Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου, όπου συμπεριλήφθηκε και η πλούσια προσωπική του συλλογή, με εκατοντάδες ξυλόγλυπτα, πορσελάνες της Yokohama, κεραμικά από την Osaka, υφάσματα, χάλκινα αντικείμενα και αρκετά δείγματα καλαθοπλεχτικής. Δημοφιλέστατες ήταν επίσης οι πραγματείες του, που προώθησαν σταδιακά το σύνθετο Άγγλο-ιαπωνικό στυλ στις εφαρμοσμένες τέχνες. Συνεχιστής του υπήρξε ο William Anderson (1843-1900), εξέχον μέλος της Βρετανικής Αποστολής και ιδρυτής της Ιατρικής Σχολής του Ναυτικού στο Tokyo κατά την δεκαετία του 1870. Μαζί με τους Arthur Morrison (1863-1945) και Christopher Dresser (1834-1954), oι προαναφερθέντες έθεσαν τις βάσεις για την επιστημονική μελέτη του υλικού πολιτισμού της Άπω Ανατολής, χωρίς ωστόσο να φθάσουν σε ικανοποιητικό επίπεδο ταξινόμησης και να αμφισβητήσουν δυναμικά τις περιοριστικές απόψεις σχετικά με την αισθητική του αξία. Στην πλειοψηφία τους, οι Βρετανοί θεωρούσαν ότι η Κίνα και η Ιαπωνία, παρά την αξιόλογη διακοσμητική τους παράδοση παρέμεναν σε νηπιακό στάδιο και ο πολιτισμός τους ήταν ανάλογος μόνο με αυτόν του μεσαίωνα. Η εντύπωση αυτή συνάδει με το γεγονός ότι αντιμετώπιζαν τις χώρες αυτές ως πεδίο εμπορικής εκμετάλλευσης και επεδίωκαν τον τερματισμό της απομόνωσης τους για ωφελιμιστικούς λόγους. Οι αρχικά καλές σχέσεις με την Κίνα διαταράχθηκαν από τους λεγόμενους πολέμους του οπίου (1839-1842, 1856-1860), ωστόσο τελικά επιτεύχθηκε το άνοιγμα μεγάλων λιμανιών όπως η Σαγκάη και η μετατροπή του Hong Kong σε Βρετανική κτήση (1841). Όσον αφορά την Ιαπωνία, που παρέμεινε απρόσιτη για τους δυτικούς ως το 1853, αξιοσημείωτες είναι οι συνθήκες (1854, 1858) που προωθήθηκαν από τους Sir James Stirling (1791-1865) και James Bruce, 8ο Λόρδο Elgin (1811-1863), οι μεταρρυθμίσεις στον τρόπο ζωής και εκπαίδευσης των αρνητικά διακείμενων προς την Δύση Σαμουράι και η ανατροπή της μοναρχίας στα τέλη της δεκαετίας του 1860. Σταδιακά, η Ιαπωνία ενσωμάτωσε στην πολιτική, στρατιωτική και διοικητική της οργάνωση αρκετά δυτικά στοιχεία, χωρίς όμως αυτό να βελτιώσει ιδιαίτερα την διεθνή εικόνα της.[[75]](#footnote-75).

Κατά κανόνα, οι Βρετανοί είχαν την τάση να υποτιμούν τους λαούς της Ανατολής και θεωρούσαν την προσκόλληση στην λαϊκή τέχνη και παράδοση ως απόδειξη πολιτιστικής ανωριμότητας. Παρότι ο οριενταλισμός ως τάση έχει συνδεθεί με την μελέτη των ηθών, των εθίμων, του φυσικού και του υλικού περιβάλλοντος της Αφρικής και της Μέσης Ανατολής, ετυμολογικά και ουσιαστικά αντιπροσωπεύει και την ευρωπαϊκή εικόνα της Κίνας και της Ιαπωνίας. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η εμμονή των οριενταλιστών στο «τοπικό χρώμα» τυποποιεί τις ξένες χώρες ως πολιτιστικά στατικές και υποανάπτυκτες, προσφέροντας έτσι την απόλυτη δικαιολογία για την κατάκτηση τους και την μετατροπή των φυσικών και βιοτεχνικών προϊόντων τους σε σπάνια καταναλωτικά αγαθά. Η συνεχιζόμενη επικράτηση των δυτικών τρόπων σκέψης δημιουργεί μια ψευδή, φαντασιακή εικόνα για την Άπω Ανατολή ως την κοιτίδα μιας εύθραυστης εξωτικής ομορφιάς που καθίσταται απρόσιτη λόγω φυσικών καταστροφών και μιας έμφυτης, ζωώδους επιθετικότητας των ντόπιων προς κάθε ξένο στοιχείο. Ο τρόπος αναφοράς, μέσω του τύπου και των περιηγητικών εκδόσεων, στις χώρες αυτές θυμίζει τις ανάλογες παρουσιάσεις της Ινδίας και του Εύξεινου Πόντου, στις διεθνείς διαμάχες για τον έλεγχο του οποίου είχε εμπλακεί λίγο πριν η Βρετανία (Κριμαϊκός Πόλεμος, 1853-1856). Από την άλλη, εξίσου ρατσιστική είναι ενίοτε και η στάση της Ανατολής προς την Δύση, με αποτέλεσμα να δυσκολεύει διπλά η επικοινωνία μεταξύ των δύο πολιτισμών, Είναι πιθανόν, συνεπώς, ο Sandys να συνέδεσε, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, τον πίνακα του με θέματα αποικιακής πολιτικής και εθνικής προκατάληψης που τον απασχόλησαν ως πολίτη αλλά και ως ιδιώτη[[76]](#footnote-76).

Πιο συγκεκριμένα, η εικόνα της Μήδειας που παρουσιάζεται στο εν λόγω έργο, καθορίζεται σημαντικά από την αναγνώριση της ταυτότητας και της προσωπικής ιστορίας του μοντέλου. Ακόμη και τα πιο αποκομμένα από τους κύκλους της πρωτοπορίας μέλη της Βρετανικής Ακαδημίας αντιλαμβάνονταν ότι είχαν να κάνουν με μια προσωπογραφικού τύπου σύζευξη της νοητής εικόνας του καλλιτέχνη για την μυθική ηρωίδα και της εμπειρίας του από την στενή σχέση του με την γυναίκα που πόζαρε. Επρόκειτο, όπως είπαμε και πριν, για την Keomi Gray, που γεννήθηκε στο Cambridgeshire από εκχριστιανισμένους Ρομά γονείς και ήταν μητέρα των τεσσάρων πρώτων παιδιών του Sandys (Ethel, Frederick Cyril, Μadeleine Mabel και Ηerbert). Στα 1868 με 1869, ο δεσμός τους διαλύθηκε και ο ζωγράφος πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του με την ηθοποιό Μary Emma Jones (1845-1920), γνωστή στους θεατρικούς κύκλους ως Miss Clive, με την οποία απέκτησε δέκα ή δώδεκα παιδιά. Η Keomi, από την άλλη, παντρεύτηκε στα 1875 τον αρκετά νεότερο και ομοεθνή της έμπορο αλόγων Charles Stewart Bonnet (1853-1925), με τον οποίο απέκτησε άλλες τρεις κόρες. Για όσον καιρό κινήθηκε στους εικαστικούς κύκλους του Λονδίνου, είχε την φήμη της ήρεμης και αφοσιωμένης στον σύντροφο της γυναίκας, με ιδιοσυγκρασιακές εξάρσεις και πιθανές μεταφυσικές δυνάμεις. Σε επιστολή του Rossetti προς τον έμπορο και πλαστογράφο έργων τέχνης Charles Augustus Howell (1840-1890) τον Ιούλιο του 1873 αναφέρεται ως έχουσα τηλεπαθητικές ικανότητες, ικανή να μετακινεί αντικείμενα με το βλέμμα της και να πετρώσει ένα κοράκι προς τέρψη των συνδαιτημόνων της. Η μία κόρη ή ανιψιά της (Mabel Gray) ήταν διάσημη μελλοντολόγος, ενώ όλη η οικογένεια επέστρεψε στην νομαδική ζωή στα τέλη της δεκαετίας του 1860, χάνοντας ουσιαστικά επαφή με τον Sandys και τους οικείους του[[77]](#footnote-77).

H Keomi εκπροσωπεί μια ιδιαίτερη κοινωνική και φυλετική ομάδα που συζητήθηκε πολύ κατά την Βικτωριανή εποχή, ως σύμβολο των τελευταίων κοιτίδων της παλιάς Αγγλίας που αντιστέκονταν στην εκβιομηχάνιση και την αστυφιλία ή ως συνώνυμο της ζωής εκτός των συμβατικών ορίων της χριστιανικής ηθικής. Μετά τα μέσα του 19ου αι., πλήθαιναν οι αναφορές στους τσιγγάνους σε λογοτεχνικά κείμενα, από περιφερειακές λεπτομέρειες στα μυθιστορήματα των Jane Austen (1775-1817)[[78]](#footnote-78) και Charlotte Brontë (1816-1855)[[79]](#footnote-79) ως και πρωταρχικό θέμα στην *Ισπ*α*νίδα Τσιγγάνα*[[80]](#footnote-80)και τον *Daniel Deronda*[[81]](#footnote-81). Στα κείμενα αυτά διακρίνεται μια ισχυρή σύνδεση τσιγγάνικης και γυναικείας ταυτότητας στην συνείδηση του κοινού, που εκμεταλλεύτηκαν δεόντως οι προαναφερθείσες συγγραφείς για να εκφράσουν τις απόψεις τους σχετικά με τις συνθήκες ζωής των πιο απελευθερωμένων εκπροσώπων του φύλου τους. Αυτό συνέβη σε πρώτο επίπεδο γιατί οι γυναίκες των Ρομά έρχονταν συχνότερα σε επαφή με τον έξω κόσμο μέσω του εμπορίου και της μαντείας, ενώ οι άνδρες τυπικά περιορίζονταν σε εργαστήρια, όπου κατασκεύαζαν ή διόρθωναν μεταλλικά αντικείμενα, ή σε μάντρες εκτροφής αλόγων. Από την άλλη πλευρά, η συγκεκριμένη φυλή τοποθετείται στην ιδιωτική σφαίρα δράσης όχι τόσο λόγω του «γυναικείου» δημοσίου προσώπου της όσο γιατί δεν έχει τις προϋποθέσεις συμμετοχής στα κοινά. Ο χώρος αυτός ωστόσο, παρά την περιθωριακή του θέση, εκτιμούνταν από τις σουφραζέτες, τους ομοφυλόφιλους και τους εκπροσώπους του Αισθητισμού ως πολύτιμο καταφύγιο από την ασφυκτική καθημερινότητα μιας καθωσπρέπει οικογένειας στις πόλεις μιας ιμπεριαλιστικής αυτοκρατορίας. Ως τα 1850, οι πληθυσμοί που κατέληξαν στην Βρετανία ύστερα από μια μακρά περιπλάνηση σε Ινδία, Αίγυπτο, Βαλκάνια, Ισπανία και Γαλλία ενσάρκωναν το ρομαντικό ιδανικό της χωρίς περιορισμούς ζωής στην σφαίρα της αγνής φύσης. Αυτό αποδεικνύεται κι από το ποίημα *O τσιγγάνος επιστήμων*[[82]](#footnote-82), που προέτρεπε τους νέους να εισέλθουν στον άχρονο και πλήρη από αρχέγονη γνώση κόσμο των περιπλανώμενων. Αργότερα, δόθηκε έμφαση στην ανωριμότητα του συλλογικού χαρακτήρα των Ρομά που ωθούσε θεωρητικά προς την ακαθαρσία, την βία, την κλοπή, την εξαπάτηση, την ερωτική ακολασία και την μαγεία[[83]](#footnote-83).

Την εποχή αυτή που ο Sandys δούλευε πάνω στη *Μήδεια*, η έλλειψη μόνιμου τόπου κατοικίας, σταθερής εργασίας και ακίνητης περιουσίας άρχισε να θεωρείται ως απόδειξη της επικίνδυνης για την εθνική συνοχή καταπάτησης των κυρίαρχων αξιών της αστικής τάξης (πατρίδα, θρησκεία, οικογένεια). Οι Ρομά ειδικά ταυτίστηκαν με τον αμαρτωλό «άλλο» της Βικτωριανής κοινωνίας, και δη αυτόν που βρίσκεται εγγύτερα από τον άποικο ή τον Εβραίο, και γι’ αυτό μπορεί κατά βούληση να παρασύρει ή να σωθεί. Πρόκειται για έναν οικείο αλλά δύσκολα αφομοιώσιμο τύπο ανθρώπου, που ξεχωρίζει για το σκούρο δέρμα και το «μαύρο αίμα» του και συνδέεται με αποτρόπαιες πράξεις όπως η διακίνηση ναρκωτικών ουσιών, οι βιασμοί και οι αρπαγές παιδιών. Οι λέξεις που χρησιμοποιούνταν για την ομαδοποίηση τους (band, bandits) ήταν οι ίδιες με αυτές που αποδίδονταν στους επιδρομείς ή τους ληστές, με καταστροφικά για την φήμη τους αποτελέσματα. Ο πιθανός αντίλογος τους δεν ακούγονταν, καθώς επρόκειτο για ένα με δύο τοις εκατό του πληθυσμού, συνήθως αναλφάβητο. Συνεπώς, οι διαθέσιμες μαρτυρίες για την ζωή τους προέρχονταν κατά κανόνα είτε από οπαδούς του ρομαντισμού, που έβλεπαν στους νομάδες την χαμένη ουσία του «ευγενούς βαρβάρου», είτε από φιλάνθρωπους ιερείς που στόχευαν στον πέρα από την τυπική βάπτιση προσηλυτισμό ως μέσο εξάλειψης της ετερότητας. Ταυτόχρονα, από το 1822 και μετά μια σειρά διατάξεων δυσχέραινε την ζωή τους, απαγορεύοντας την ελεύθερη κατασκήνωση, περιορίζοντας τους Ρομά σε περιφραγμένες εκτάσεις εκτός των κατοικημένων περιοχών και απαγορεύοντας την επ’ αμοιβή ανάμειξη τους σε απόκρυφες πρακτικές (π.χ. μαντεία, μαγεία) Οι ομάδες αυτές θεωρήθηκαν ως βασικό εμπόδιο στην αύξηση της καλλιεργήσιμης γης και της ατομικής ιδιοκτησίας, αφού ήταν οι πρώτοι που επωφελούνταν από την διατήρηση των κοινοτικών γαιών και των τελευταίων υπολειμμάτων του φεουδαρχικού συστήματος. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την επίμονη άρνηση τους για την σχολική εκπαίδευση και την γαμήλια ένωση, τους μετέτρεπε σε βασικό εχθρό της Βικτωριανής κοινωνίας. Η συνδεσιμότητα τους με την μυθική Μήδεια ξεκίνησε από γλωσσολογικές μελέτες που τους απέδιδαν κοινό τόπο καταγωγής, ενώ η εξωτική φυσιογνωμία, ο ερωτισμός, το απόκοσμο βλέμμα και η αλλόκοτη συμπεριφορά του μοντέλου του Sandys την επιβεβαίωναν[[84]](#footnote-84).

Ορισμένοι σύγχρονοι ιστορικοί επισημαίνουν την ύπαρξη κοινών σημείων ανάμεσα στον τρόπο αντιμετώπισης των τσιγγάνων και των κατοίκων της Άπω Ανατολής από την Βικτωριανή κοινωνία. Στην περίπτωση της Ιαπωνίας, οι αρνητικές συγκρίσεις αφορούσαν δύο ομάδες ανθρώπων που διαφοροποιούνταν από τους ταχύτατα προσαρμοζόμενους προς τα δυτικά πρότυπα αυτοκρατορικούς κύκλους, του; Έτα Μπουρακούμιν και τους Σαμουράι. Οι πρώτοι ήταν μέλη μιας υποβαθμισμένης κάστας χωρικών που ζούσε από στιγματισμένα, λόγω της σχέσης τους με το αίμα και τον θάνατο, επαγγέλματα, όπως δήμιοι, νεκροθάφτες, χασάπηδες και βυρσοδέψες. Οι δεύτεροι αποτελούσαν την παραδοσιακά υψηλή τάξη της στρατιωτικής αριστοκρατίας, που ταλαντευόταν ανάμεσα στην εποικοδομητική προς την κεντρική εξουσία χρήση βίας και τις αποσχιστικές τάσεις, που αναφύονταν από την κατοχή γης και την επικέντρωση της εκπαίδευσης τους στην ατομικότητα και το αίσθημα τιμής. Οι σαμουράι προκαλούσαν φόβο σε αυτούς με τους οποίους συναλλάσσονταν για διάφορους λόγους: στον απλό πολίτη εξαιτίας της νόμιμης δυνατότητας εκτέλεσης για θέματα ευθιξίας, στον αυτοκράτορα για την πιθανότητα αποστασίας και ανατροπής και στους ξένους για τις ένοπλες επιθέσεις εναντίον τους, που αυξήθηκαν δραματικά στα μέσα του αιώνα. Επιπλέον, η σχέση τους με τις συζύγους και τα παιδιά τους ακολουθούσαν αυστηρούς νόμους επιβολής της πειθαρχίας, ενώ δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις θανάτωσης, προς αποφυγή της απιστίας και της ταπεινωτικής για τον πατριάρχη μετάβασης σε άλλη οικογένεια εξαιτίας δεύτερου γάμου. Οι Σαμουράι που έχαναν την θέση και την περιουσία τους λόγω ανάρμοστης προς τον αυτοκράτορα και τον επίσημο κώδικα τιμής συμπεριφορά ενίοτε μετατρέπονταν σε Έτα Μπουρακούμιν, εξαιτίας της αδυναμίας προσαρμογής στην ζωή ενός απλού καλλιεργητή. Εμφανώς, η οικογένεια της Μήδειας είχε στην Κολχίδα πολλά κοινά με τους επίλεκτους Ιάπωνες πολεμιστές, όμως η φυγή της στην Δύση μαζί με τον Ιάσωνα την μετέτρεψε σε μιαρό παρία, τόσο για τους συμπατριώτες της όσο και για τους γηγενείς κατοίκους της νέας της πατρίδας. Το ίδιο συνέβη και σε αξιωματούχους της Άπω Ανατολής που βρέθηκαν στο Λονδίνο από τα τέλη του 19ου αι. ως και τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο, είτε ως εκπρόσωποι της πατρίδας τους είτε ως μετανάστες που αδυνατούσαν να αφήσουν πίσω το αιματηρό παρελθόν τους. Οι άνθρωποι αυτοί τύγχαναν αντιμετώπισης ανάλογης με αυτής των Εβραίων και των τσιγγάνων και θεωρούνταν γοητευτικοί πιθανοί κατάσκοποι, δολοφόνοι ή τρομοκράτες[[85]](#footnote-85).

Ο πίνακας του Sandys, συνεπώς, φέρνει στο προσκήνιο τους υπαρκτούς φόβους των Άγγλων της Βικτωριανής για την επικίνδυνα διεκδικητική και εγωιστική, κατά την άποψη τους, φύση των προ-υπαρχόντων αλλά και των νεοφερμένων «άλλων» στην ιμπεριαλιστική τους κοινωνία και γι’ αυτό κρατούν τις αποστάσεις μετατρέποντας τους σε μυθικά όντα και τοποθετώντας τις ρίζες της ιδιαίτερης κουλτούρας τους σ’ ένα μακρινό και εχθρικό προς την μοντέρνα ζωή παρελθόν, το οποίο στην καλύτερη περίπτωση παρατηρούν όπως ένα άγριο ζώο πίσω από τα κάγκελα ενός ζωολογικού κήπου. Επιπλέον, το γεγονός ότι οι φυλετικές ομάδες που υφίστανται τους προαναφερθέντες περιφρονητικούς αποκλεισμούς ταυτίζονται με το γυναικείο φύλο δίνει στην εικαστική ρητορική ένα ιδιαίτερο κοινωνικό τόνο, τον οποίο θα εξετάσουμε αμέσως παρακάτω.

**Η σύνθεση του Sandys και η επανεκτίμηση της γυναικείας κατάστασης**

Στα τέλη της δεκαετίας του 1860, όταν η *Μήδεια* διεκδικούσε επιτυχώς την προσοχή των φιλοτέχνων του Λονδίνου, γίνονταν πολλές συζητήσεις σχετικά με τις υποχρεώσεις και τα δικαιώματα των γυναικών μέσα στον γάμο, καθώς και τον αντίκτυπο τους στην φυσική και ψυχική υγεία των παιδιών που προέρχονταν από αυτόν. Μέχρι και μια δεκαετία νωρίτερα δεν υπήρχε άλλη δυνατότητα νόμιμου τερματισμού ενός γάμου εκτός από την ειδική άδεια του κοινοβούλιο, που θεωρούσε το διαζύγιο ως τιμωρία μιας ανίκανης, στείρας ή μοιχαλίδας συζύγου ή ως μέσο εξασφάλισης νόμιμων απογόνων για τον άνδρα. Οι τελευταίοι παρέμεναν και μετά τον χωρισμό υπό τον αποκλειστικό έλεγχο του πατέρα, που μπορούσε να εμποδίσει τις επαφές με την μητέρα. Η πρώην σύζυγος δεν δικαιούνταν χρηματικό βοήθημα, ενώ έχανε την προίκα και τα όποια εισοδήματα είχε από κληρονομιά ή μισθωτή εργασία κατά την διάρκεια του έγγαμου βίου. Μετά το 1839, ήταν πλέον δυνατόν για την διαζευγμένη μητέρα να παραμείνει κοντά στα παιδιά της ως τα επτά τους χρόνια και να τα επισκέπτεται τακτικά μέχρι τα δώδεκα. Τα διατάγματα περί γυναικείας ιδιοκτησίας (1870, 1882) απάλειψαν μέρος της αδικίας, καθώς παραχωρούσαν το δικαίωμα αυτόνομης περιουσίας και φυσικά αύξαναν πολύ τις πιθανότητες των γυναικών να κρατήσουν τα παιδιά τους σε περίπτωση χωρισμού (διάταγμα περί συζυγικών υποθέσεων 1857). Οι αλλαγές αυτές αποδίδονται εν μέρει στους αγώνες δυναμικών γυναικών όπως η Caroline Norton (1808-1877), ωστόσο συντελέστηκαν στο πλαίσιο των αυξημένων προβληματισμών της κοινωνίας για την ευημερία των ανήλικων τέκνων[[86]](#footnote-86). Κορωνίδα της προσπάθειας αυτής ήταν το διάταγμα περί προστασίας της παιδικής ζωής (1872), σύμφωνα με το οποίο όλοι οι φροντιστές βρεφών και νηπίων υποχρεούνταν να δηλωθούν στις αρχές και να υφίστανται τον τακτικό έλεγχο τους. Σκοπός του διατάγματος ήταν να αντιμετωπιστεί το έντονο πρόβλημα των παιδικών θανάτων, ο αριθμός των οποίων έφτανε τους 300 κατά την πενταετία 1855-1860. Η μητρική ευθύνη τις περισσότερες φορές ήταν υπαρκτή, και αφορούσε την πρακτική της λήψης αλκοόλ και ναρκωτικών ουσιών είτε άμεσα μέσω του θηλασμού είτε ως μέσο τεχνητού εφησυχασμού στις λεγόμενες παιδικές φάρμες, δηλαδή στα σπίτια των μεγαλύτερων γυναικών που αναλάμβαναν επί πληρωμή τα παιδιά των εργαζόμενων ή/και ανύπαντρων μητέρων. Μέρος της συμφωνίας αποτελούσε η εκ των προτέρων αποδοχή από την μητέρα της πιθανότητας θανάτου του βρέφους λόγω των περιορισμένων δυνατοτήτων των φροντιστών, ένα ενδεχόμενο βολικό και ίσως επιθυμητό και για όσες δεν είχαν την πρέπουσα υποστήριξη. Στις πλείστες περιπτώσεις, η νομοθεσία επέρριπτε ευθύνες και στον πατέρα του ανήλικου τέκνου, ιδίως στην καθόλου ασυνήθιστη περίπτωση εκβιασμού και ψυχικής κατάρρευσης της μητέρας λόγω εγκατάλειψης (1,730 καταγεγραμμένες περιπτώσεις βίαιων θανάτων βρεφών στα 1864, εκ των οποίων οι 192 χαρακτηρίστηκαν ως εν ψυχρώ φόνοι).

Στα 1858, η δίκη της υπηρέτριας Mary Newell από το Reading για τον εθελούσιο πνιγμό του τριών μηνών γιου της δεν επεδίωκε τόσο την διασταύρωση της ομολογίας της, όσο την διερεύνηση των λόγων που οδήγησαν μια κατά τα φαινόμενα στοργική νέα μητέρα σε ένα τόσο ακραίο έγκλημα. Παρά τον αποτροπιασμό της, η Βικτωριανή κοινωνία αύξανε σταδιακά την επιείκεια και την κατανόηση της ακόμη και για μοιραίες παρεκτροπές τέτοιου τύπου, καθώς αναγνώριζε σε μεγάλο βαθμό την αρνητική συμβολή της σκληρότητας του άνδρα συντρόφου, πατέρα και εργοδότη. Όσο οι γυναίκες, πρωτίστως αλλά όχι μόνο της εργατικής τάξης, έπεφταν θύματα εκφοβισμού, ενδοοικογενειακής και εργασιακής βίας, σεξουαλικής κακοποίησης, οικονομικής εκμετάλλευσης και κοινωνικού αποκλεισμού σε περίπτωση απόκτησης τέκνου ή άλλης κοινοποίησης της εκτός γάμου σεξουαλικής τους δραστηριότητας, θα ήταν άδικο να μην αναγνωρίσουμε τα αρνητικά αποτελέσματα αυτών των συμπεριφορών στην ψυχική τους ισορροπία. Η υπαρκτή και άμεση απειλή του αργού θανάτου από ασιτίας εξαιτίας της έλλειψης οικονομικής υποστήριξης και της αδυναμίας διασφάλισης επαρκούς για την επιβίωση των ίδιων και των βρεφών τους εργασίας οδηγούσε αρκετές ανύπαντρες ή εγκαταλελειμμένες γυναίκες στην τρέλα, στα πλαίσια της οποίας ο φόνος φάνταζε ως η μόνη φιλάνθρωπη λύση. Με αυτό το σκεπτικό, κατά το δεύτερο μισό του 19ου αι. μειώθηκαν οι εκτελέσεις θηλέων παιδοκτόνων και αντικαταστάθηκαν, τρόπον τινά, από εγκλεισμούς σε ψυχιατρείο η/και παράλληλη παραπομπή αρρένων συγγενών στην δικαιοσύνη. Καθώς οι σύγχρονες Μήδειες λάμβαναν οίκτο κι άφεση αμαρτιών, η μυθική ηρωϊδα μεταμορφωνόταν από επικίνδυνο θύτη σε σύμβολο του υστερικού θύματος, του οποίου η καταστροφική για την κοινωνική ισορροπία εκτροπή από τους φυσικούς νόμους ήταν εξηγήσιμη και θεραπεύσιμη με την προϋπόθεση της συλλογικής συμμόρφωσης με τα γνήσια χριστιανικά ιδεώδη. Σημαντικό ήταν να γίνει αντιληπτή η ανάγκη επιστροφής της γυναίκας στην ηγεσία της οικιακής σφαίρας, που όφειλε να λειτουργεί ως αντίποδας του δημόσιου πλαισίου μιας βιομηχανικής κοινωνίας και των αγοραίων νόμων του. Η οικογένεια και η μητέρα έπρεπε, κατά την Βικτωριανή ηθική, να κρατούν απόσταση ασφαλείας από τον εγωισμό, την αλλοτριωμένη λατρεία της ατομικότητα, την απελευθερωμένη σεξουαλικότητα και τα οικονομικά/καταναλωτικά ενδιαφέροντα. Στον βαθμό που οι γυναικείες παρεκτροπές δεν οφείλονταν σε συνειδητή και συνεχή αντιστροφή των παραπάνω αρχών, η συγχώρεση και η επαναφορά στην φυσική λειτουργία της ανατροφής των παιδιών ήταν πλέον εφικτή και συνιστάται[[87]](#footnote-87).

Έχοντας ο ίδιος στο ιστορικό του δύο διαλυμένες συζυγίες -εκ των οποίων η λιγότερο συμβατική δεύτερη μπορούσε να εξηγηθεί από την ανάγκη απόκτησης απογόνων- και μία συνεχιζόμενη παράνομη συμβίωση από την οποία προέκυψαν τέκνα, ο Sandys επεδείκνυε έντονη ευαισθησία στα συγκεκριμένα θέματα. Παρότι δεν απαρνήθηκε το δικαίωμα στην πολυγαμία που παραχωρούσε η εποχή στους άνδρες, ανέλαβε υπεύθυνα τα οικονομικά βάρη που συνόδευαν τον πατρικό του ρόλο, ενώ παράλληλα σεβόταν την ισχυρή προσωπικότητα και την αυτόνομη δραστηριότητα στις συντρόφους του. Tο στοιχείο αυτό τον διαφοροποιεί ριζικά από τον Rossetti, του οποίου η στάση απέναντι στις σημαντικές γυναίκες της ζωής και της τέχνης του στερούνταν σταθερότητας, ρεαλισμού και αισθήματος ευθύνης. Η θέρμη των συναισθημάτων του τελευταίου, ο ακραίος ιδεαλισμός, η ακόρεστη ανάγκη να αγαπήσει και να αγαπηθεί περισσότερο από κάθε άλλον, η φιλοδοξία να κυριαρχήσει ολοκληρωτικά στην ζωή των οικείων του και να τους αναγκάσει να αποδεχθούν τους φανταστικούς ρόλους που είχε αυθαίρετα ορίσει γι’ αυτούς ήταν χαρακτηριστικά που ουδέποτε μοιράστηκε με τον κατά βάση γήινο Sandys. Περισσότερο από όλα τα άλλα μέλη του ευρύτερου κύκλου του, ο Rossetti ενσάρκωνε τον μετα-ρομαντικό τύπο του μποέμ καλλιτέχνη, που είναι «υπερβολικά σύνθετος, υπερβολικά οραματικός, υπερβολικά έξυπνος κι υπερβολικά γεμάτος αντιθέσεις», χωρίς ωστόσο να αποκτήσει ποτέ τον σημασιολογικό πλούτο του Baudelaire, με τον οποίο μοιραζόταν, εκτός από το ποιητικό ταλέντο, μια ανεξέλεγκτη κι αυτοκαταστροφική ροπή προς τις απαγορευμένες απολαύσεις.

Η απώλεια του εαυτού μέσα από το αλκοόλ ευθύνεται, εν πολλοίς, για την αδυναμία του Rossetti να ταυτιστεί με τις ηρωίδες του και να αφηγηθεί ζωγραφικά την ιστορία από την δική τους κυρίως σκοπιά. Μολονότι ο καλλιτέχνης περηφανευόταν για το μεσογειακό αποτύπωμα της ψυχικής του ιδιοσυγκρασίας, δεν συμφιλιώθηκε ποτέ με την ευάλωτη ουσία της, που οι κριτικοί εύστοχα χαρακτήρισαν ως γυναικεία. Η προσπάθεια να χειραγωγήσει τις ευαισθησίες του, να τις απομακρύνει από το προσκήνιο και να τις φέρνει πάλι πίσω κατά βούληση όπως και τις πολυάριθμες μούσες του, ενέτεινε την φανερά Αγγλική εξάρτηση του από το αλκοόλ και του στέρησε εν ευθέτω χρόνω την πολύτιμη φιλία ανδρών όπως ο Morris και ο Sandys. Εκείνοι μπορούσαν, όντας εκ γενετής εξοικειωμένοι με τον τραχύ ανδρισμό της υπαίθρου και τις επιβιώσεις της αρχέγονης κελτο-σαξωνικής παράδοσης, να νικήσουν τον φόβο της απώλειας δύναμης μέσω της εξίσωσης με τους γυναικείους χαρακτήρες των πινάκων τους και να αναζητήσουν στην υπερβατική αυτή συνάντηση το διαχρονικό ελιξίριο του νεοπλατωνικού ανδρογυνισμού. Αντί να αποφεύγουν την μαγική δύναμη χαρακτήρων όπως η Μήδεια, εμβαθύνουν σε αυτήν προκειμένου να αξιοποιήσουν όλα τα πιθανά σημεία της σύνθετης προσωπικότητας τους για να εμπλουτίσουν τον τρόπο θεώρησης της ισχυρής και απελευθερωμένης γυναίκας. Ακολουθώντας τα νέα λογοτεχνικά πρότυπα, ο τύπος αυτός συνενώνει την αποστροφή προς την γενική αποσταθεροποίηση που επιφέρει η αχαλίνωτη σεξουαλικότητα και τον σεβασμό για την ροπή αυτής της δύναμης προς την εξάλειψη της κάθε μορφής αδικίας[[88]](#footnote-88). Κατά τον Walter Benjamin, μια τέτοια συνάντηση με το παρελθόν -που ενσωματώνει στον αρχαίο μύθο στοιχεία μεσαιωνικής κι εξωτικής τέχνης, όπως και σύγχρονης κοινωνιολογίας- είναι ένα σοκ που μπορεί «να αποκαλύψει δια της ανατίναξης την συνέχεια της πολιτιστικής ιστορίας», ακυρώνοντας την ένταξη της σε απλουστευτικά, αυταρχικά μοντέλα αρετής και αμαρτίας[[89]](#footnote-89).

1. Allen Staley, *The New Painting of the 1860s. Between the Pre-Raphaelites and the Aesthetic Movement.* Λονδίνο: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2011, σελ. 71. [↑](#footnote-ref-1)
2. William Talbot, “A Victorian Portrait by Frederick Sandys”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67 (1980), σελ. 300. [↑](#footnote-ref-2)
3. Betty Elzea, *Frederick Sandys, 1829-1904: a catalogue raisonné.* Norwich: Norfolk Museums and Archaeological Service, 2001, σελ. 7. [↑](#footnote-ref-3)
4. Staley, 2011, σελ. 1-14. [↑](#footnote-ref-4)
5. Frederick Sandys, *Εφιάλτης,* 1857, τσιγκογραφία σε χαρτί, 34x 48.9 εκ., British Museum, Λονδίνο, ως απάντηση στον πίνακα του William Holman Hunt *‘Ένα Όνειρο του Παραδείσου*. *Ο Sir Isumbras στο Φράγμα* (1857, 171.5 x 125.5 εκ, Lady Lever Gallery, Λίβερπουλ). [↑](#footnote-ref-5)
6. Percy Bate, “The Late Frederick Sandys. A Retrospective”, *The Studio* 33 (1904), σελ. 3-17. [↑](#footnote-ref-6)
7. Frederick Sandys, *Μήδεια,* 1863-1868, ελαιογραφία σε καμβά, 61.2 x 45.6 εκ, Birmingham Museum and Art Gallery, Μπέρμινχαμ. [↑](#footnote-ref-7)
8. Elizabeth Prettejohn, “Medea, Frederick Sandys and the Aesthetic Movement” σε Ηeike Bertel-Anne Simon (επιμ.), *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21rst century.* Λονδίνο: Modern Humanities Research Association-Routledge, 2010, σελ. 95-96. [↑](#footnote-ref-8)
9. Staley, 2011, σελ. 71. [↑](#footnote-ref-9)
10. Prettejohn, 2010, σελ. 95. [↑](#footnote-ref-10)
11. Elzea, 2001, σελ. 78. [↑](#footnote-ref-11)
12. Frederick Sandys, *H Δανάη στην Σιδερόφρακτη Κάμαρα,* 1867, ξυλογραφία σε χαρτί, 19 x 7.2 εκ., Museum of Fine Arts, Βοστώνη. [↑](#footnote-ref-12)
13. Prettejohn, 2010, σελ. 108. [↑](#footnote-ref-13)
14. Διόδωρος Σικελιώτης, 4.40-58. Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά,* 3.9.47-972, Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, 7, 1-424. Ευρυπίδης, *Μήδεια*, passim. [↑](#footnote-ref-14)
15. Frederick Sandys, *Βασίλισσα Ελεονώρα,* 1858, ελαιογραφία σε καμβά, 40.6 x 30.5 εκ., Εθνικό Μουσείο Ουαλίας, Kάρντιφ. [↑](#footnote-ref-15)
16. Dante Gabriel Rossetti, *Η Ωραία Ροζαμούνθη,* 1861, ελαιογραφία σε καμβά, 51.9 x 41.7 εκ., Εθνικό Μουσείο Ουαλίας, Κάρντιφ. [↑](#footnote-ref-16)
17. Αrthur Hughes, *H Ξανθιά Ροζαμούνθη,* 1854, ελαιογραφία σε ξύλο, 40.3 x 30.5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη της Βικτώρια, Μελβούρνη. [↑](#footnote-ref-17)
18. Dante Gabriel Rossetti, *Η Ελένη της Τροίας,* 1863, ελαιογραφία σε καμβά, 51 x 71 εκ., Kunsthalle, Αμβούργο. [↑](#footnote-ref-18)
19. Dante Gabriel Rossetti, *Λαίδη Λίλιθ,* 1866-1868, ελαιογραφία σε καμβά, 96.5 x 85.1 εκ., Delaware Art Museum*,* Ουάσινγκτον. [↑](#footnote-ref-19)
20. Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). A Catalogue Raisonné*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 1971, σελ. 116. Frederick Stephens, *Dante Gabriel Rossetti*. Λονδίνο: Seeley, 1899, sel. 66-69. David Bentley, “Dante Gabriel Rossetti’s ‘Lady Lilith’, ‘Sibylla Palmifera’: ‘Body’s Beauty’ and ‘Soul’s Beauty’”, *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 13 (2001), σελ. 63-74. [↑](#footnote-ref-20)
21. David Luke (επιμ.), *Johann Wolfgang Goëthe, Faust, part I* [1829]. Oξφόρδη: Oxford University Press, 1987, σελ. 156. Virginia Allen, “ ‘One Strangling Golden Hair’: Dante Gabriel Rossetti’s Lady Lilith”, *Art Bulletim* 66 (1984), σελ. 285. [↑](#footnote-ref-21)
22. Frederick Sandys, *Sibylla Palmifera,* ελαιογραφία σε καμβά,1865-1870, 98.4 x 85 εκ., Lady Lever Gallery, Λίβερπουλ. [↑](#footnote-ref-22)
23. Βentley, 2004, σελ. 67. [↑](#footnote-ref-23)
24. Frederick Sandys, *Μαρία Μαγδαληνή*, περ. 1859, ελαιογραφία σε ξύλο, 34 x 28 εκ., City Art Gallery, Μάντσεστερ. [↑](#footnote-ref-24)
25. Frederick Sandys, *Bίβιαν,* 1863, ελαιογραφία σε καμβά, 64 x 52.5 εκ., City Art Gallery, Μάντσεστερ. [↑](#footnote-ref-25)
26. Anne Bechelet, “From Niniane to Nimue: Demonizing the Lady of the Lake” σε Bonnie Wheeler-Fiona Tolhurst (επιμ.), *On Arthurian Women. Essays in Memory of Maureen Fries.* Dallas, TX: Scriptorium Press, 2001, σελ. 89-101. Βeverly Taylor, “Revamping Vivien: Re-Inventing Myth as Victorian Icon” σε Debra Mancroft (επιμ.), *King Arthur’s Modern Return*. Λονδίνο: Routledge, 2014, σελ. 72-75. [↑](#footnote-ref-26)
27. Dante Gabriel Rossetti, *Aγαπημένη (Η Νύφη)*, 1865-1866, ελαιογραφία σε καμβά, 82.5 x 76.2 εκ., Tate Gallery, Λονδίνο. [↑](#footnote-ref-27)
28. Prettejohn, 2010, σελ. 102. [↑](#footnote-ref-28)
29. Ό.π., σελ. 114-116. [↑](#footnote-ref-29)
30. Βοκκάκιος, *Δεκαήμερο,* 2.7. [↑](#footnote-ref-30)
31. Malcolm Bull, *Mirror of the Gods.* Oξφόρδη: Oxford University Press, 2005, σελ. 220. Manfred Pfister-Barbara Schaff (επιμ.), *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice.* Λονδίνο: Rodopi, 2012, σελ. 156-157, 20-25. [↑](#footnote-ref-31)
32. Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Bocciata,* 1859, ελαιογραφία σε ξύλο. 32.1 x 27 εκ., Museum of Fine Arts, Βοστώνη. [↑](#footnote-ref-32)
33. Dante Gabriel Rossetti, *Mona Vanna,* 1866, ελαιογραφία σε καμβά, 88.9 x 86 εκ., Tate Gallery, Λονδίνο. [↑](#footnote-ref-33)
34. Tiziano, *Ιερός και Βέβηλος Έρως,* 1514, ελαιογραφία σε καμβά, 118 x 279 εκ., Galleria Borghese, Ρώμη. Βλ. επίσης Έρβιν Πανόφσκι, *Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Αναγέννηση.*[1939](μτφρ. Α, Παππάς). Αθήνα: Νεφέλη, 1994, σελ. 138. [↑](#footnote-ref-34)
35. Τiziano, *Πορτραίτο της Λαβίνια,*1560-1565, ελαιογραφία σε καμβά, 117 x 92 εκ., Gemäldegalerie, Δρέσδη.  [↑](#footnote-ref-35)
36. Palma Vecchio, *Νέα με Μπλε Φόρεμα,* 1512-1514, ελαιογραφία σε καμβά, 63.5 x 51 εκ., Kunstmuseum, Βιέννη. [↑](#footnote-ref-36)
37. Πανόφσκυ, 1994, σελ. 148. [↑](#footnote-ref-37)
38. James Barry Bullen, *The revival of the art and architecture of the Byzantine Emprire*. Λονδίνο: Phaidon, 2013, σελ. 7, 118. 176. [↑](#footnote-ref-38)
39. John Mackenzie, *Τhe Victorian Vision. Inventing New Britain.* Nέα Υόρκη: Henry Abrahams, 2001, σελ. 210, 329-342. [↑](#footnote-ref-39)
40. Prettejohn, 2010, 95-98. [↑](#footnote-ref-40)
41. Πραξιτέλης, *Αφροδίτη της Κνίδου,* 4ος αιώνας π.Χ. μάρμαρο, Συλλογή Ludovisi, Palazzo Altemps, Ρώμη. [↑](#footnote-ref-41)
42. Frederick Leighton, *H Αφροδίτη Ξεντύνεται για το Λουτρό,* περ. 1890, 203 x 91 εκ., ιδιωτική συλλογή και *Το Λουτρό της Ψυχής,* 1890, 189.2 x 62.2 εκ., Tate Gallery, Λονδίνο. Επίσης, βλ. Elzea, 2010, σελ. 100. [↑](#footnote-ref-42)
43. Brian Donelly, *Reading Dante Gabriel Rossetti: the Painter as a Poet.* Λονδίνο: Routledge, 2016, σελ. 91 [↑](#footnote-ref-43)
44. Sharrona Pearl, *About Faces. Physiognomy in Nineteenth-Century Britain.* Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 2010, σελ. 84-106. [↑](#footnote-ref-44)
45. L. R. Chavati, *Secrets of Occult Science.* Λονδίνο: Sterling, 1990, σελ. 19. [↑](#footnote-ref-45)
46. Τ. Winnifrith, *Fallen Women in the Nineteenth Century Novel.* Λονδίνο: Springer, 1993, σελ. 109-113. [↑](#footnote-ref-46)
47. Catherine Spooner, *Fashioning Gothic Bodies.* Mάντσεστερ: Μanchester University Press, 2004, σελ. 46-47. [↑](#footnote-ref-47)
48. James Abbott McNeil Whistler, *Λευκό Κορίτσι-Συμφωνία σε Λευκό Ι,* 1862, ελαιογραφία σε καμβά, 213 x 107.9 εκ., National Gallery of Art, Ουάσινγκτον. [↑](#footnote-ref-48)
49. Prettejohn, 2008, σελ. 164-166. [↑](#footnote-ref-49)
50. Fritz Graf, “Medea the Enchantress from Afar Remarks on a Well-Known Myth” σε James Clauss-Sarah Iles Johnston (επιμ.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art.* Princeton: Princeton University Press, 1997, σελ. 39. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Προσωπογραφία της Θεοδώρας Ι και της ακολουθίας της,* περ. 547, 264 x 368 εκ., ψηφιδωτό, Ναός Αγίου Βιταλίου, Ραβέννα. [↑](#footnote-ref-51)
52. Rose Marie Hagen-Rainer Hagen, *What Great Paintings Say*, τ. 2. Λονδίνο-Κολωνία: Taschen, 2003, σελ. 17-22. [↑](#footnote-ref-52)
53. Przemyslaw Marciniak-Don Smithe, *The Reception of Byzantium in European Culture Since 1500*. Λονδίνο: Taylor and Francis, 2017, σελ. 233-234. [↑](#footnote-ref-53)
54. Gustav Klimt, *Προσωπογραφία της Adele Bloch Bauer,* 1903-1907, ελαιογραφία, ασήμι και χρυσό σε καμβά, 138 x 138 εκ., Neue Galerie, Νέα Υόρκη. [↑](#footnote-ref-54)
55. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei,* Μόναχο: χ, 1912, σελ. 16-17. Robert Nelson, “Modernism’s Byzantium, Byzantium’s Modernism” σε Roland Betancourt-Maria Taroutina (επιμ.), *Byzantine Modernism. The Byzantium as a Method in Modernity.* Leiden: Brill, 2015, σελ. 15. [↑](#footnote-ref-55)
56. Elizabeth Bergmann Loizeau, *Yeats and the Visual Arts.* Nέα Υόρκη: Syracuse University Press, 2013, σελ. 133. Fiona McCarthy, *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne Jones and the Victorian Imagination.* Βοστώνη: Harvard University Press, 2012, σελ. 249, 353-357, 394. [↑](#footnote-ref-56)
57. William Morris, *Collected Works.* Λονδίνο: Longmans, 1912, τομ. 22, σελ. 160, 208, 307-308, 388-390. [↑](#footnote-ref-57)
58. Ο.π., σελ. 77-78, 109. [↑](#footnote-ref-58)
59. O.π., σελ. 206-210. [↑](#footnote-ref-59)
60. ΜcAlindon, 1967, σελ. 312. [↑](#footnote-ref-60)
61. William Morris, *The Life and Death of Jason. A Poem* [1867]. Λονδίνο: Βell and Dalby, 1868. [↑](#footnote-ref-61)
62. Morris, 1912, σελ. 38, 224. [↑](#footnote-ref-62)
63. Le Roy Phillips (επιμ.)., *Ηenry* *James. Views and Reviews.* Βοστώνη: Bell Publishing Company, 1908, σελ. 62-82. [↑](#footnote-ref-63)
64. Jan van Eyck, *Ζεύγος Arnolfini,* 1434, ελαιογραφία σε ξύλο, 82.2 x 60 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Λο*ν*δίνο. [↑](#footnote-ref-64)
65. Hans Holbein o Νεώτερος, *Οι Πρεσβευτές,* 1533, ελαιογραφία σε ξύλο, 207 x 209.5 εκ., Eθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο. [↑](#footnote-ref-65)
66. Prettejohn, 2010, σελ. 101. [↑](#footnote-ref-66)
67. Olaf Ernst Kaper, “The Statue of Penbast: On the Cult of Seth in the Dakhlah Oasis” σε Jacobus van Dijk (επιμ.). *Εssays on Ancient Egypt in Honour of Herman Te Velde. Egyptological Memoirs 1.* Groningen: Styx Publications, 1997, σελ. 231-241. [↑](#footnote-ref-67)
68. Ian Hodder (επιμ.), *The Archaeology of Contextual Meanings.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987, σελ. 6. [↑](#footnote-ref-68)
69. Werness, 2006, σελ. 190. [↑](#footnote-ref-69)
70. Μarcel Cleene-Marie Claire Lejeune, *Compedium of Symbolic and Ritual Plants: Herbs.* Γάνδη: Mens & Cultuur Uitgeveers, 2002, σελ. 374. [↑](#footnote-ref-70)
71. Werness, 2006, σελ. 340. [↑](#footnote-ref-71)
72. Mircea Eliade, *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism* [1952] (μτφρ. Philip Mairet). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991, σελ. 125-134. [↑](#footnote-ref-72)
73. Prettejohn, 2010, σελ. 107. Werness, 2006, σελ. 30, 114. Ferguson, 1959, σελ. 14. Becker, 2000, σελ. 35. [↑](#footnote-ref-73)
74. Prettejohn, 2010, σελ. 114—117. James Clauss-Sarah Iles Johnston (επιμ.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art.* Princeton: Princeton University Press, 1997, σελ. 8. [↑](#footnote-ref-74)
75. John Clark (επιμ.), *Japanese-British exchanges in art, 1850-1920: papers and research materials.* Καμπέρα: Australian National University, 1989. Tomolo Sato, *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930.* Lund: Humphries, 1991, σελ. 7-22, 79-91. [↑](#footnote-ref-75)
76. Edward Said, *Orientalism* [1979]. Νέα Υόρκη: Random House, 1994, σελ. 49-73. Ιbn Warraq, *Defining the West: A Critique of Edward Said’s Orientalism.* Λονδίνο: Prometheus Books, 2007, σελ. 259-265. Riley Quinn, *An Analysis of Edward Said’s Orientalism.* Λονδίνο: Routledge, 2017, σελ. 56-72. [↑](#footnote-ref-76)
77. William Fredeman (επιμ.), *The Correspondence of Dante Gabriel R*o*ssetti. The Last Decade, 1873-1882. I. 1873-1874.* Λονδίνο: Τhe Modern Humanities Research Association, 2006, σελ. 221. [↑](#footnote-ref-77)
78. Richard Cronin-Dorothy McMillan (επιμ.), *Τhe Cambridge Edition of the Works of Jane Austen. Emma* [1816]. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. [↑](#footnote-ref-78)
79. Charlotte Brontë, *Jane Eyre* [1847]. Virginia: Wilder Publications, 2008. [↑](#footnote-ref-79)
80. George Eliot, “The Spanish Gypsy” [1864-1868] σε Alfred Miles (επιμ.), *Women Poets of the Nineteenth Century. Joanna Baille to Katharine Tynan.* Λονδίνο: Routledge, 1904, σελ. 38ff. [↑](#footnote-ref-80)
81. Graham Handley (επιμ.), *George Eliot. Daniel Deronda* [1876]. Oξφόρδη: Oxford University Press, 1999. [↑](#footnote-ref-81)
82. Μatthew Arnold, “The Scholar Gypsy” [1853] σε Kenneth Allott-Miriam Allott (επιμ.), *The Poems of Matthew Arnold.* Λονδίνο: Longman, 1979, σελ. 355-358. [↑](#footnote-ref-82)
83. Jodie Matthews, *Reading the Victorian Gypsy* (διδακτορική διατριβή). Cardiff: Cardiff University, 2008, σελ. 1-30, 229-236. [↑](#footnote-ref-83)
84. George Behlmer, “The Gypsy Problem in Victorian England”, *Victorian Studies 28* (1985), pp.231-253. David Cressy, *Gypsies: An English History.* Oξφόρδη: Oxford University Press, 2018, σελ. 35-140. [↑](#footnote-ref-84)
85. Mark Morris, “ Passing: Paradoxes of Alterity in *Broken Commandment*” σε Rachael Hutchinson-Mark Williams (επιμ.), *Representing the Other in Modern Japanese Literature.* Λονδίνο: Routledge, 2007, σελ. 127-144. Gerard Groehmer, “The Creation of the Edo Outcast Order”, *Journal of Japanese Studies* 27 (2001), σελ. 1-39. Stephen Turnbull, *Samurai, The* *Story of Japan’s Great Warriors.* Λονδίνο: Pre-Publishing, 2004. Keiko Itoh, *The Japanese Community in Pre-War Britain. From Integration to Disintegration.* Λονδίνο: Routledge, 2001, [↑](#footnote-ref-85)
86. Gail Savage, “The Operation of the 1857 Divorce Act, 1860-1910. A Research Note”, *Journal of Social History* 16 (1983), σελ. 103-142. Μary Lyndon Shanley, *Feminism, Marriage and Law in Victorian England.* Princeton: Princeton University Press, 1993, σελ. 22-44. Vlasta Vtanjes, “English Cosmopolitanism and/as Nationalism: The Great Exhibition, the Mid-Victorian Divorce Law Reform and Brontë’s ‘Villette’”, *Journal of British Studies* 47 (2008), σελ. 324-334. [↑](#footnote-ref-86)
87. Lucia Zedner, *Women, Crime and Custody in Victorian England.* Οξφόρδη: Clarendon Press, 1991, σελ. 51-93. Lionel Rose, *Massacre of the Innocents in Great Britain 1800-1939. Infanticide in Great Britain, 1800-1939.* Λονδίνο: Routledge, 2016, σελ. 1-120. Nicola Goc, *Women, Infanticide and Press, 1822-1922: News Narratives in England and Australia.* Λονδίνο: Routledge, 2016, σελ. 1-98. [↑](#footnote-ref-87)
88. Τracey Olverson, *Women Writers and the Dark Side of Late Victorian Hellenism.* Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 2010, σελ. 27-42. [↑](#footnote-ref-88)
89. Walter Benjamin, “On the Concept of History” σε Howard Eiland-Michael Jennings (επιμ.), *Selected Writings, 1938-1910.* Cambridge, MA: Harvard University Press, σελ. 396. [↑](#footnote-ref-89)