

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 2 | Μάρτιος 2022

Το μητρικό τερατώδες σώμα στο θεατρικό παράδειγμα του Δ. Δημητριάδη (*Τόκος*) και το εικαστικό παράδειγμα του Ε. Schiele

ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ ΓΑΡΕΦΑΛΑΚΗ

Σελ. 35-55

<https://doi.org/10.26247/erofili.2829>

Βιβλιογραφική αναφορά

Γαρεφαλάκη, Κλεοπάτρα. “Το μητρικό τερατώδες σώμα στο
θεατρικό παράδειγμα του Δ. Δημητριάδη (*Τόκος*) και το εικαστικό
παράδειγμα του Ε. Schiele.” *Ερωφίλη* 2 (Μάρτιος 2022): 35-55.
<https://doi.org/10.26247/erofili.2829>.

Το μητρικό τερατώδες σώμα στο θεατρικό παράδειγμα του Δ. Δημητριάδη (*Τόκος*) και το εικαστικό παράδειγμα του E. Schiele

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η σκιαγράφηση των όψεων της μητρικής ετερότητας, συγκεκριμένα μέσα από το πρίσμα της τερατώδους σωματικής αναπαράστασης που λαμβάνει η μητρική φιγούρα στο θεατρικό έργο *Τόκος* (2010)¹ του Δ. Δημητριάδη, σε συνάρτηση με το εικαστικό παράδειγμα του E. Schiele.² Θεωρούμε ότι η συγκεκριμένη αντιβολή του λόγου και της εικόνας συμβάλλει στην επαρκέστερη ανάδειξη της τερατώδους αναπαράστασης, η οποία στιγματίζει το γυναικείο σώμα εγγράφοντας πάνω του την έμφυλη διαφορά. Βέβαια, η σύνδεση του γυναικείου σώματος με το μiasματικό, το τερατώδες, το ζωώδες, το παράλυτο, το Άλλο, φέρει μια μεγάλη παράδοση που σχετίζεται με τα πεδία της Ιστορίας, της Φιλοσοφίας, της Τέχνης και της Ιατρικής.

Ανατρέχοντας το πεδίο της δυτικής φιλοσοφίας εν συνόλω, θα παρατηρήσουμε πως η δυτική σκέψη συγκροτείται από διπολικές αντιθέσεις, οι οποίες βασίζονται στην ιδωμένη αρνητικά διαφορά.³ Η αποδεκτή νόρμα του δυτικού πολιτισμού έβρισκε την πληρότητά της στην ανδρική κατηγορία του ετεροφυλόφιλου, υγιούς, λευκού, μεσοαστού άνδρα, ενώ οποιαδήποτε άλλη κατηγορία αποτέλεσε τον ξένο-Άλλο. Όλες αυτές οι αντιθέσεις εγγράφονταν στα εκάστοτε αποκλίνοντα σώματα. Επομένως, η γυναίκα, όντας μία από τις αποκλίνουσες νόρμες, συχνά αναπαραστάθηκε σε αρκετά καλλιτεχνικά, επιστημονικά, κ.λπ. πεδία ως τερατώδης είτε σε σχέση με τη μητρική της ιδιότητα, είτε ως προς τη σεξουαλικότητά της. Στα προς μελέτη παραδείγματα, το γυναικείο σώμα αναπαρίσταται τερατώδες και “ανησυχητικό” σε σχέση με τη μητρική ιδιότητά του. Πρόκειται για ένα σώμα αμφίρροπο που αποτελεί αντικείμενο έλξης και απώθησης ταυτόχρονα.

Ξεκινώντας από τη βαρύτητα του λόγου –εν προκειμένω του θεατρικού– περνάμε στην εικόνα, η οποία έχει τον ρόλο της ερμηνευτικής υποστήριξης. Πρόκειται, επομένως, για μια πρόταση *διακαλλιτεχνικής* ερμηνείας, που στοχεύει στην ανάδειξη της αναπαράστασης των σωματικών και οργανικών σημείων του τερατώδους γυναικείου σώματος, τα οποία έχουν

¹ Δημητριάδης (2010).

² Ο E. Schiele ήταν μία από τις πρωτοπόρες μορφές του αυστριακού εξπρεσιονισμού στις αρχές του 20^{ου} αι. Για τη ζωή και το έργο του βλ. παραδειγματικά: Selsdon–J. Zwingerburger (2011).

³ Για μια σύντομη εισαγωγή στο ζήτημα της έμφυλης διαφοράς μέσα στα φεμινιστικά συμφραζόμενα βλ.: Αθανασίου (2006) 53-65.

επιφορτιστεί με τις σημασίες της έμφυλης *διαφοράς*. Σαφώς και οι δύο τέχνες αξιοποιούν διαφορετικά μέσα για την παραπάνω ανάδειξη, αλλά σημείο επαφής ανάμεσα στις δύο αποτελεί ο έντονα εικονοποιητικός λόγος του θεατρικού έργου ως προς την αναπαράσταση του παραχοποιού, σχεδόν εφιαλτικού, γυναικείου και τερατώδους σώματος, που συγκρίνεται με τους πίνακες του E. Schiele, τον οποίο επίσης απασχόλησε η ίδια θεματική. Οι πίνακες που έχουμε επιλέξει είναι οι εξής: *Mother and Child* ή *Madonna* (1908), *The Dead Mother I*, (1910), *The Blind Mother* και *The Young Mother* (1914).⁴

Ως προς τα μεθοδολογικά εργαλεία, αξιοποιείται από τον χώρο της Ψυχανάλυσης η έννοια της *αποκειμενοποίησης* [*abjection*]⁵ κατά την Kristeva, δηλαδή η διαδικασία μέσω της οποίας κάθε άτομο υποκειμενοποιείται και καταφέρνει με αυτόν τον τρόπο να εισαχθεί στο *στάδιο του καθρέφτη* και στη συνέχεια στο *συμβολικό* με την αποδοχή της γλώσσας και των κανόνων της.⁶ Πιο συγκεκριμένα, οι πρώτοι μήνες ζωής του βρέφους αντιστοιχούν στο στάδιο που συνδέεται με τη *Χώρα*,⁷ δηλαδή την πρωταρχική μήτρα του ασυνειδήτου, τον χώρο στον οποίον κυριαρχούν τα ορμέμφυτα, ενώ η διάκριση του υποκειμένου/αντικειμένου αλλά και του νοήματος ευρύτερα παύουν να υπάρχουν. Η πρώτη *αποκειμενοποίηση* που πραγματοποιεί το άτομο, είναι αυτή η απομάκρυνση από τη *Χώρα* και το μητρικό σώμα, η οποία του προσφέρει την αναγνώρισή του ως υποκειμένου και την ένταξή του στη σφαίρα του κοινωνικού.

Η *αποκειμενοποίηση* επανέρχεται συνεχώς και κυριαρχεί στη συνείδηση του ατόμου σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, παραμένοντας στην περιφέρεια της αντίληψης, ενώ συνδέεται με τον βαθύτερο φόβο της επιστροφής στη *Χώρα* μέσα από την διάλυση των ορίων του εαυτού και της καταστροφής του νοήματος. Τα πράγματα που μπορεί να μας προκαλέσουν τρόμο ή δυσφορία –αντιδράσεις της *αποκειμενοποίησης*– είναι τα πτώματα, το αίμα, τα ούρα, τα περιττώματα, η έντονη μυρωδιά του ιδρώτα και της αποσύνθεσης, οι ανοιχτές πληγές ή τα εγκλήματα, γιατί όλα αυτά είναι που απειλούν τα προσωπικά μας όρια σε σχέση με αυτό που αποτελούν, τον ξένο Άλλο, και βρίσκονται σε μία μεταιχμιακή κατάσταση.⁸ Η *αποκειμενοποίηση* είναι αποκρουστική και ελκυστική ταυτόχρονα και τα όρια του εαυτού

⁴ Βλ. Παράρτημα σσ. 17-9.

⁵ Στα ελληνικά ο όρος είναι μεταφρασμένος από την Αθανασίου (2007) 97-135 και από εκείνην τον αντλούμε, όπως αντίστοιχα και τον όρο *abject*, που μεταφράζεται ως το *αποκείμενο* (βλ. παρακάτω). Βλ. για την ανάλυση του όρου από την J. Kristeva (1982) 1-31 και από τους μελετητές Becker-Leckrone (2005) 19-42 και McAfee (2004) 45-59.

⁶ Η Kristeva βασίζεται στη φροϋδική και κυρίως λακανική ψυχανάλυση όσον αφορά στα στάδια ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης και, επιδιώκοντας να ξεφύγει από τον φαλλογοκεντρισμό των προηγούμενων, εισάγει τη σχέση του υποκειμένου με το μητρικό σώμα. Βλ. Αθανασίου (2007) 101-106. Τα στάδια της λακανικής ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης δεν μας απασχολούν περαιτέρω στην παρούσα μελέτη, ωστόσο βλ. πολύ ενδεικτικά για μια σύγκριση των σταδίων στη φροϋδική, λακανική και κριστεβική θεωρία Felluga (2015) 244-50.

⁷ Για την έννοια της *Χώρας* βλ. Kristeva (1982) 14-5 και Kearney (2006) 397-405.

⁸ Kristeva (1982) 5.

απειλούνται και διατηρούνται παράλληλα, διότι η *αποκειμενοποίηση* μπορεί να τα καταστρέψει, ενώ ο φόβος που προκύπτει κρατά σε εγρήγορση το υποκείμενο. Ο όρος, λοιπόν, αξιοποιείται για να καταδείξουμε τον φόβο και την απόθεση μπροστά στο μητρικό σώμα, το οποίο αναπαρίσταται μέσα από όλα τα στοιχεία που προκαλούν και οδηγούν στην *αποκειμενοποίηση* του ανδρικού υποκειμένου, το οποίο καταβάλλεται από τον υποσυνείδητο φόβο ακύρωσης της υποκειμενικότητάς του. Οι εικαστικοί πίνακες θα λειτουργήσουν, επίσης, στην ίδια κατεύθυνση. Όπως θα δούμε και παρακάτω, ο κόσμος του *Τόκου* είναι φαινομενικά μόνο ανδροκρατούμενος, ενώ στην πραγματικότητα γίνεται μία συνεχόμενη προσπάθεια οριοθέτησης, περιορισμού και καθυπόταξης του γυναικείου σώματος από την πλευρά των ανδρών.

Τέλος, αξιοποιείται και το πεδίο της Ιστορίας της Λογοτεχνίας, καθώς τα έργα και οι πίνακες που επιλέγονται δεν μπορούν να αναγνωστούν εκτός του ιστορικού και πολιτισμικού τους πλαισίου. Επιπλέον, για την ανάλυση των εικαστικών πινάκων αξιοποιείται το σημειολογικό θεωρητικό σχήμα του L. Marin,⁹ ενώ πρέπει να σημειώσουμε ότι η σύγκριση που γίνεται ανάμεσα στο λογοτεχνικό και εικαστικό παράδειγμα, αντλείται από το πεδίο της Συγκριτικής Ποιητικής,¹⁰ και πρόκειται για μια *σύγκριση κατ' αναλογία*.¹¹

1. Τα σώματα της ετερότητας: το μητρικό-τερατώδες σώμα

Το γυναικείο σώμα αποτελεί ένα διττά αμφιλεγόμενο πεδίο έλξης και απόθεσης, το οποίο αναπαρίσταται κατά ανάλογους τρόπους στον χώρο της τέχνης. Ο διπλός ρόλος του γυναικείου σώματος κείται ανάμεσα στο φρικτό και το θαυμαστό, το ιερό και το βέβηλο. Πιο συγκεκριμένα, τόσο στον λογοτεχνικό όσο και στον εικαστικό χώρο το γυναικείο σώμα έχει αποτελέσει αντικείμενο λατρείας, ωστόσο με μία τάση ωραιοποίησης και εξιδανίκευσης που εξωραΐζει την ανεπιθύμητη ύλη του γυναικείου σώματος και της γυναικείας σεξουαλικότητας, ώστε να μπορεί να ρυθμιστεί και να περιοριστεί.¹² Έτσι, μέσα από το μεγάλο ιστορικό άνυσμα της τέχνης, η γυναίκα μετατράπηκε σε αντικείμενο χάριν του ανδρικού βλέμματος και του ανδρικού λόγου.¹³ Στην περίπτωση αυτή το γυναικείο σώμα ελκύει χάρη στη σεξουαλικότητά του και στο γεγονός ότι αποτελεί αντικείμενο πόθου.

⁹ Marin (1984) 55-90. Για την εφαρμογή του θεωρητικού σχήματος ως προς την ανάγνωση των πινάκων βλ. παρακάτω.

¹⁰ Για την έννοια της Συγκριτικής Ποιητικής βλ.: Πολίτου-Μαρμαρινού (1989) 29-38.

¹¹ Για τη σύγκριση ως τρόπο ανάλυσης και μελέτης της λογοτεχνίας βλ.: Αγγελάτος (2004) 45-54.

¹² Βλ.: Nead (1992) 5-33, Ushher (2006) 2-3.

¹³ Για τη μετατροπή του γυναικείου σώματος ως αντικείμενου για τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία βλ. ενδεικτικά: Berger (1972) 45-64, Gajewski (2015), Suleiman (2008) 87-121.

Στον *Τόκο* οι άρρενες χαρακτήρες, που παρουσιάζονται ως η κεφαλή της οικογένειας, προσπαθούν να περιορίσουν και να ελέγξουν τα γυναικεία σώματα, ενώ παράλληλα παρουσιάζονται να φθονούν τις γυναικείες ιδιότητες, όπως η μητρότητα και η εγκυμοσύνη (βλ. παρακάτω, Κεφάλαιο 2). Ως προς την προσπάθεια ελέγχου και επιβολής του γυναικείου σώματος από τα άρρενα υποκείμενα, αναφέρουμε παραδειγματικά τον Χρυσάφη, ο οποίος εκδίδει τη σύζυγό του, Νάρα (95-96), αλλά και τη σεξουαλική αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος, το οποίο αποτελεί κτήμα του άνδρα-κατακτητή.¹⁴ Αυτή η προσπάθεια συνεχούς περιορισμού και οριοθέτησης των γυναικείων σωμάτων από τους άρρενες χαρακτήρες, αν και κορυφώνεται με τη δήλωση μιας διάθεσης που θυμίζει ανθρωποφαγία από μέρους των ανδρών,¹⁵ τελικά ακυρώνεται με την αποκάλυψη της σαθρότητας των ανθρώπινων σχέσεων (95 και εξής) αλλά και της ίδιας της πατριαρχικής κοινωνίας.

Αντίστοιχα, το γυναικείο σώμα γίνεται αντικείμενο παρατήρησης και απόδοσης του ανδρικού βλέμματος, λειτουργώντας ως ένα *αποκείμενο* [*abject*],¹⁶ το οποίο φαίνεται να φέρει πάνω του τα σημεία της έμφυλης διαφοροποίησης, τα οποία χαρακτηρίστηκαν ως «τόποι κινδύνου ή εξάντλησης» σηματοδοτώντας τη «θηλυκή υπερβολή».¹⁷ Πιο συγκεκριμένα, τα σημεία αυτά είναι οι «εκκρίσεις και τα υγρά, όπως το γάλα, η βλέννα, το αίμα, τα δάκρυα»,¹⁸ όσα δηλαδή συνδέθηκαν με όλες τις σωματικές διαδικασίες και καταστάσεις, τις οποίες μετέρχεται το γυναικείο σώμα στη διάρκεια της ζωής του (εμμηνόρροια, εγκυμοσύνη, εμμηνόπαυση) και οι οποίες το μεταβάλλουν ή και διαρρηγνύουν τα όριά του. Εφόσον, η μεταβλητότητα του γυναικείου σώματος κορυφώνεται κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, αυτή αποτελεί και τη βασικότερη όψη της ετερότητας του γυναικείου σώματος. Το γυναικείο σώμα θεωρήθηκε εγγενώς απρόβλεπτο, διαρρέον και ταραχοποιό,¹⁹ εφόσον διαρρηγνύει την ολότητα του εαυτού και επιφέρει την κρίση ανάμεσα στον εαυτό και τον Άλλον, δηλαδή το έμβρυο. Το γυναικείο σώμα που εγκυμονεί είναι τερατώδες εξαιτίας του πλεονάσματός του,

¹⁴ Βλ. τα λόγια του Χρυσάφη στο Δημητριάδης (2010: 69): «Την έχεις από τόσο δα κορίτσι / την έχεις εκπαιδεύσει ξέρει όλα τα τερτίπια / δικιά σου μέσα έξω/ είναι το πράμα σου το γραμμάτιο σου/ κι εκείνοι το μυαλό τους πώς να σου την κλέψουν / κι όχι μόνο να την γαμούν οι ίδιοι/ να την πλασάρουν και σ' άλλους».

¹⁵ Στον Δημητριάδη (2010: 108), τα λόγια του Χρυσάφη επιβεβαιώνουν την ανούσια προσπάθεια των ανδρών να επιβληθούν στις γυναίκες, εφόσον εκείνες έχουν το πάνω χέρι τελικά ό,τι και να γίνει: «ΧΡΥΣΑΦΗΣ: Όσο πιο κοντά ζεις με μια γυναίκα, όσο βαθιά κι αν/ μπαίνεις μέσα της, ακόμα και αν έχεις φάει τα έντερα/ της, κι αν έχεις ρουφήξει όλα τα υγρά της και την έχεις/ αδειάσει ως τον πάτο [...] Άντρας ίσον όργανο της γυναίκας».

¹⁶ Προκαλεί την *αποκειμενοποίηση* και κλονίζει τα όρια του συμβολικού ως μια απειλητική ασάφεια στη συγκρότηση του εαυτού. Κατά την Kristeva (1982: 7-8), το *αποκείμενο* «είναι πάνω απ' όλα ασάφεια. Ούτε υποκείμενο ούτε αντικείμενο, ούτε μέσα στο σώμα ούτε έξω από αυτό, το *αποκείμενο* είναι η τρομακτική και μολυσματική “ύλη εκτός τόπου”, αυτό που πρέπει να αποκηρυχθεί και να απομακρυνθεί με βδελυγμία έξω από τα όρια της συμβολικής τάξης [...]».

¹⁷ Ushher (2006) 3-4.

¹⁸ Hanson (2015) 87, Shildrick (2002) 31, Douglas (1984) 122, Kristeva (1982) 69-71.

¹⁹ Price-Shildrick (1999) 2.

υπερβαίνει δηλαδή τις καθιερωμένες σωματικές νόρμες και παραβιάζει τα αποδεκτά σωματικά όρια. Για όλους τους παραπάνω λόγους θεωρήθηκε ως ένα σώμα ανοιχτό, ως προς τα όριά του με το εξωτερικό και εσωτερικό του περιβάλλον.²⁰ Οι παραπάνω διαστάσεις, που εγγράφηκαν στο γυναικείο σώμα, αποτέλεσαν τους λόγους της αναπαράστασής του ως τερατώδους.²¹

Η εικόνα του μητρικού κορμιού στη διάρκεια της γέννας (79-82) είναι διαρθρωμένη σε τρία επίπεδα ή αποτελείται, θα λέγαμε, από τρεις διαφορετικές εικόνες-μέρη που συγκροτούν το όλον του σώματος. Μορφολογικά, ο λόγος των θεατρικών κειμένων του συγγραφέα θυμίζει τη δομή ποιητικών στίχων, επιτείνοντας, έτσι, την εικονοποιητική διάσταση των όσων αναφέρονται.²² Όπως αναφέραμε παραπάνω, τα στοιχεία που είναι μεταιχμιακά κατά τον τοκετό, καθώς διαρρηγνύουν τα εσωτερικά και εξωτερικά όρια του σώματος, είναι ο πόνος, το αίμα, τα υγρά του αμνιακού σάκου, ο πλακούντας, κ.λπ. Η σύγκλιση των στοιχείων αυτών, όπως για παράδειγμα το αίμα, τα διάφορα υγρά, κ.λπ. μετατρέπουν το μητρικό σώμα σε πηγή φόβου, δυσφορίας και όλων των αρνητικών συναισθημάτων που η Kristeva θέτει ως μηχανισμούς αντίδρασης στην *αποκειμενοποίηση*.²³ Στην περίπτωση αυτή, ο μηχανισμός άμυνας του Πετρή είναι η φυγή του από το δωμάτιο τοκετού (80-82).

Στο θεατρικό κείμενο κάποια από τα στοιχεία αυτά είναι που προκαλούν την ταραχή και τη φρίκη της *αποκειμενοποίησης* στον Πετρή. Πιο συγκεκριμένα, η «πλημμύρα από αίμα» (1^ο επίπεδο), η «Τέσσα με την κοιλιά ανοιγμένη» (2^ο επίπεδο) και τέλος «ένα κρέας μες τα αίματα και να κλαίει δεμένο μ' ένα-σύρμα» (3^ο επίπεδο), το έμβρυο που εξέρχεται από το γυναικείο σώμα κατά τα στάδια της γέννας (80).²⁴ Το αίμα κατέχει κεντρικό ρόλο στην παρούσα σκηνή καθώς εξέρχεται από το γυναικείο σώμα και, συγκεκριμένα, την κοιλιά (σαφώς σχετιζόμενη με την εγκυμοσύνη), κατακλύζοντας τον χώρο. Η «ανοιγμένη κοιλιά» επιτείνει την ένταση της σκηνής, καθώς δεν αποτελεί μια συνηθισμένη εικόνα σχετική με τον τοκετό,

²⁰ Σύμφωνα με τον Neumann (1974: 39), το γυναικείο σώμα ως δοχείο και όριο ανάμεσα σε μια εσωτερική και εξωτερική κατάσταση αποτελεί ιδέα που ανταποκρίνεται ως η «βασική και κυρίαρχη εμπειρία της ανθρωπότητας για το Θηλυκό». Και ο Bakhtin (2017: 368-9) με την ανάλυσή του στο έργο του Ραμπελαί έχει συνδέσει το γκροτέσκο σώμα, δηλαδή το σώμα που ποτέ δεν είναι «ολοκληρωμένο, περατωμένο» με την κατάσταση του ανοιχτού σώματος και όλα τα βασικά γεγονότα στη ζωή του σώματος, ανάμεσά τους η εγκυμοσύνη και ο τοκετός, να λαμβάνουν χώρα «στα όρια του σώματος και του κόσμου». Η εσωτερική και εξωτερική αναπαράσταση του σώματος γίνεται αισθητή με την παρουσίαση διάφορων οργάνων ή με τα σύμβολά τους.

²¹ Βλ. για τη μεταιχμιακή διάσταση του *τέρατος* Shildrick (2002), 1, και για την ετυμολογική σημασία της λέξης Braidotti (2014) 348 και 352-4, Cohen (1996) 4. Η σημασία της λέξης δηλώνει τον ανάμεικτο, ενδιάμεσο, διττό χαρακτήρα του, καθώς η ετυμολογική αρχαία ρίζα της λέξης σημαίνει το φρικτό και το θαυμαστό εν ταυτώ, αυτό που τοποθετείται ανάμεσα στο ιερό και το βέβηλο, αλλά και στη λατινική γλώσσα η ρίζα της λέξης (monster/monstrum) συνδέεται με ποικίλες σημασίες, όπως το αντικείμενο δημόσιας επίδειξης, την οπτική εμφάνιση ενός είδος διαταραχής, την προειδοποίηση κ.ά.

²² Όπως αναφέρει και η Κ. Εξάρχου (2010: 82 και 84) «η αφηγηματική φόρμα του θεάτρου του Δημητριάδη είναι εμποτισμένη από την ποίηση [...]» ενώ αλλού τον αναφέρει Ποιητή.

²³ Kristeva (1982) 2-4 και 6.

²⁴ Η παραπομπή στο κείμενο του Δημητριάδη (2010) θα γίνεται με την παράθεση των σελίδων εντός παρενθέσεων μετά την παράθεση των αποσπασμάτων.

αντίθετα τονίζεται, εφόσον έχει αποκοπεί από το υπόλοιπο σώμα, ενώ η μετοχή «ανοιγμένη» που το προσδιορίζει, μετατρέπει το σώμα σε ένα είδος σφαγίου, ένα σώμα-ανοιχτή πληγή. Το έμβρυο έχει μετατραπεί σε ένα κομμάτι κρέας, ενώ η μοναδική έμψυχη ανθρώπινη ιδιότητα που φέρει είναι αυτή του κλάματος.

Η κυριαρχία του κόκκινου χρώματος αφενός παραπέμπει στην έντονη αιμορραγία και το απόβλητο αίμα, αφετέρου αποτελεί το στοιχείο που συνδέει τη μητέρα με το έμβρυο, κάνοντάς τους να μοιάζουν με μία οντότητα. Σύμφωνα με την Kristeva, τα εμμηνοειδή μiasματικά αντικείμενα,²⁵ όπως το αίμα της περιόδου ή στην περίπτωση αυτή το αίμα που χάνεται κατά τον τοκετό, που παραπέμπει στο πρώτο, είναι αυτά που απειλούν την ταυτότητα εκ των έσω και «ανήκουν στη δικαιοδοσία του μητρικού και/ή του γυναικείου».²⁶ Το απόβλητο γυναικείο αίμα, λοιπόν, είναι αυτό που σηματοδοτεί τη διαφορά των φύλων και στο σημείο αυτό συνδεδεμένο με τη μητρική ιδιότητα λειτουργεί ως στοιχείο *αποκειμενοποίησης* στην ανδρική φαντασία. Βέβαια, η παρουσίαση της τερατώδους μητρικής μορφής στο φαντασιακό επίπεδο του άρρενος χαρακτήρα κατά τη διάρκεια του τοκετού συνδέεται και με τον βαθύτερο φόβο για την αρχέγονη μητέρα ή την κριστεβική *Χώρα* και κατ' επέκταση με τον φόβο για την τεκνοποιητική εξουσία της γυναίκας.

Ένα σώμα κατακρεουργημένο, λοιπόν, από το οποίο εξάγεται ένα κομμάτι κατακόκκινο κρέας. Τα όρια των δύο σωμάτων εξαλείφονται, δεν αποτελούν δύο οντότητες, αλλά μία, η οποία συνδέεται όχι κατά τρόπο φυσικό με τον πλακούντα, αλλά με ένα «σύρμα», υλικό το οποίο κατέχει όγκο. Έτσι, το εκτρωματικό αυτό ενιαίο σώμα, που αποτελείται από το μητρικό και το εμβρυακό αντίστοιχα, κερδίζει την υλική του διάσταση και ζητάει να ιδωθεί διά του λόγου και όχι απλώς να διαβαστεί.²⁷ Μέσω της εικόνας αυτής στη φαντασία του Πετρή τα όρια του εαυτού εξαλείφονται και προκαλούν τον φόβο της *αποκειμενοποίησης*, δηλαδή τον φόβο της εξάλειψης των ορίων του εαυτού του. Αυτός ο φόβος, ως μηχανισμός άμυνας,²⁸ είναι που οδηγεί τον Πετρή σε φυγή την κρίσιμη στιγμή του τοκετού, ενώ επιστρέφοντας δεν βιώνει το θαύμα της γέννησης του παιδιού του κατά τρόπο ιδανικό-αντιθέτως, διαπιστώνει ότι η απωθητική εικόνα της φαντασίας του έχει γίνει πραγματική.

²⁵ Τα μiasματικά αντικείμενα κατά την Kristeva (Αθανασίου, 2006: 360-78) διακρίνονται στα περιττωματικά και στα εμμηνοειδή, τα οποία αποτελούν στοιχεία του σώματος μεταιχμιακά και μιανρά, ενώ παράλληλα και τα δύο συνδέονται με το γυναικείο και κατ' αντιστοιχία με το μητρικό.

²⁶ Αθανασίου (2006) 374.

²⁷ Αγγελάτος (2017) 23-7.

²⁸ Βλ. το παράδειγμα της Kristeva (1982: 3-4) σχετικά με την αντίδραση του έμβριου υποκειμένου, όταν έρχεται σε επαφή με ανοικειωτικά ερεθίσματα, όπως για παράδειγμα τα φαγητά που το υποκείμενο απεχθάνεται, ή τη θέαση ενός νεκρού σώματος. Το αποτέλεσμα σε αυτές τις περιπτώσεις είναι η αίσθηση *αποκειμενοποίησης*.

Καθώς επιστρέφει ο πατέρας στο χειρουργείο, αντικρίζει το εξής θέαμα: μητέρα και έμβρυο έχουν μετατραπεί σε έναν όγκο, σχεδόν αδιαχώριστο («ΠΙΕΤΡΗΣ: Την βρήκα με το μωρό βαλμένο πάνω της», σ. 82). Το πρόσωπο της μητέρας είναι πανομοιότυπο με εκείνο του εμβρύου, και τα δύο εκτρωματικά και τερατώδη («Το πρόσωπό σου ήταν όπως του μωρού/ Μες στον ιδρώτα/ όλο κοκκινίλες δεν ήταν το δικό σου πρόσωπο», σ. 82). Μητέρα και έμβρυο παρουσιάζονται ως τέρατα που αποτελούν μια ογκηρή ενοποιημένη οντότητα (βαλμένο πάνω της), καθώς τα όρια του εαυτού τους έχουν διασαλευθεί. Ο ιδρώτας και οι κοκκινίλες αποτελούν στοιχεία που, κατά την Kristeva, διασαλεύουν τα όρια του Εαυτού και του Άλλου προκαλώντας την *αποκειμενοποίηση*, ενώ παράλληλα ως προς το σώμα τα μεταιχμιακά σε δύο υποστάσεις υγρά (εντός–εκτός, υγρά–αέρια κ.λπ.) ορίζουν το σώμα που εγκυμονεί ως ανοιχτό–κλειστό εν ταυτώ, ένα σώμα, επίσης, δισυπόστατο και μεταιχμιακό.

Τα όρια της υποκειμενοποίησης ανάμεσα στη μητέρα και το έμβρυο διασαλεύονται κατά αντίστοιχο τρόπο στον πίνακα του Schiele, *Madonna* ή αλλιώς *Mother and Child* (1908). Ο E. Schiele δημιούργησε μια σειρά πορτρέτων με μητέρες και παιδιά. Σύμφωνα με τη σημειολογική θεωρητική πρόταση του L. Marin σε σχέση με την ανάγνωση ενός πίνακα, ο τελευταίος αντιμετωπίζεται ως «ένα παραστατικό κείμενο και ένα σύστημα ανάγνωσης [...] μια διαδρομή του βλέμματος».²⁹ Έτσι, το βλέμμα αποκωδικοποιεί τον πίνακα, ενώ τον διατρέχει, σε επιμέρους σημεία αρχικά, είτε ως όλον στη συνέχεια και αυτό ίσως είναι το πιο απαιτητικό πρόβλημα, το γεγονός δηλαδή «πως η ενότητα της όρασης θα διαρθρωθεί και θα τεμαχιστεί από τη διαδρομή της ανάγνωσης χωρίς να πάψει να είναι ενιαία».³⁰ Αντικαθιστώντας το ζωγραφικό σύστημα με τη γλώσσα, ώστε να μπορέσει το πρώτο «να αρθρωθεί και να δομηθεί σε σημαίνον σύνολο», ο L. Marin αναφέρει ότι στοιχεία εκτός του πίνακα, όπως ο τίτλος ή το θέμα, παραπέμπουν σε ένα «κείμενο-αντικείμενο αναφοράς που η ανάλυσή του μέσα στον πίνακα επιτρέπει σ' αυτόν να διαρθρωθεί».³¹

Οι τίτλοι όλων των πινάκων προς εξέταση παραπέμπουν στη θεματική της μητρότητας, με τρόπο που αναιρεί και προβληματίζει ως προς την παράδοση της ζωγραφικής.³² Ειδικότερα, ο τίτλος του συγκεκριμένου πίνακα, *Madonna and child*, αναιρεί τις αρχικές προσδοκίες των θεατών, καθώς συνδέεται με τη θρησκευτική παράδοση, εφόσον ο τίτλος δεν προϊδεάζει απλώς

²⁹ Marin (1984) 58.

³⁰ Marin (1984) 59.

³¹ Marin (1984) 64.

³² Βλ. Alvarez Gonzalez (2010) για μια γρήγορη ανασκόπηση σε εικαστικούς πίνακες με θέμα τη μητρότητα.

για την αναπαράσταση μιας οποιασδήποτε μητέρας, αλλά της Παναγίας.³³ Ωστόσο, με μια πρώτη ανάγνωση του πίνακα η αρχική προσδοκία μας ακυρώνεται.

Το σώμα της μητέρας παρουσιάζεται ως ένας ενιαίος χρωματικός κόκκινος όγκος, χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά· το μόνο που διακρίνεται είναι τα χέρια τα οποία ασφυκτικά πλαισιώνουν το κεφάλι του μωρού, αποκόπτοντας το έτσι από το υπόλοιπο σώμα, και το τρομακτικό μητρικό βλέμμα που είναι σχεδόν μεταφυσικό–δαιμονικό.³⁴ Η αναλογία, λοιπόν, ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά μεγέθη έγκειται στην «πλημμύρα από αίμα» (80) του *Τόκου*. Το κόκκινο αίμα λειτουργεί ως στοιχείο *αποκειμενοποίησης* για το βλέμμα που προσλαμβάνει τον πίνακα και αναγιγνώσκει το λογοτεχνικό κείμενο. Στον συγκεκριμένο πίνακα η μητέρα έχει στρέψει το βλέμμα της απειλητικά προς τον θεατή και φαίνεται να έχει απειλητική διάθεση. Στο θεατρικό παράδειγμα, η Τέσσα καθ' όλη τη διάρκεια φαίνεται αρνητικά κείμενη προς το παιδί της, φτάνοντας στην αποκάλυψη της παιδοκτονίας από την ίδια.³⁵ Όταν της φέρνουν να κρατήσει το παιδί της για πρώτη φορά, τα μάτια της «αγριεμένα» (82) κοιτούσαν τον Πετρή. Αντίστοιχα, το παιδί στον πίνακα, σε κόκκινους και λευκούς χρωματικούς τόνους, αποτελεί συνέχεια της μητρικής οντότητας ή μέρος της.³⁶ Τα όρια του εαυτού κάθε μορφής είναι διασαλευμένα, με τη μία να εισχωρεί στην άλλη, όπως τα πρόσωπα μητέρας–παιδιού στον *Τόκο*. Η έκφραση έκπληξης του παιδιού συμπληρώνει την απειλητική διάθεση της μητέρας· το παιδί μοιάζει να προσπαθεί να ξεφύγει από την καταδυναστευτική μητρική δύναμη,³⁷ θυμίζοντας την επίμονη άρνηση του σταδίου της κριστεβικής *Χώρας*, ώστε να αποκτηθεί η υποκειμενικότητα.

³³ Η σημασία της λέξης Madonna στο Cambridge Dictionary είναι: 1. η μητέρα του Χριστού, 2. η αναπαράσταση της Παναγίας σε κάποιο καλλιτεχνικό έργο. Βλ. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/madonna> [ανακτήθηκε: 26/02/2021].

³⁴ Η δαιμονοποίηση του θηλυκού είναι συχνή στη λογοτεχνική παράδοση μέσα από την παρουσίαση της γυναίκας ως μάγισσας αλλά και στις σύγχρονες ταινίες τρόμου. Βλ. Creed (1993) 273-310.

³⁵ Όταν η Τέσσα ρωτήθηκε για τα συναισθήματά της μετά τη γέννα, εκείνη απαντά πως νιώθει «[σ]κοτωμένη» (72), αλλά και στη διάρκεια του τοκετού τα συναισθήματά της είναι αρνητικά, νιώθει φρίκη και θυμό και καταλήγει στο ότι καλύτερα να μην φτάνει καμιά γυναίκα να γεννάει σε περίπτωση που πρέπει να γίνεται έτσι (79–82)· ενώ, η ομολογία της παιδοκτονίας γίνεται με τον πιο φυσικό τρόπο (112-5). Οι ερωτήσεις και οι χαρακτηρισμοί από τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους επαναφέρουν την αναίρεση του ιδανικού προτύπου μητέρας («ΧΡΥΣΑΦΗΣ: Δεν κοίταζες το νεογέννητο; [...] Δεν είσαι μάνα;» - 112, «X.: ΔΡΑΚΟΥ ΓΕΝΝΑ», 114 [αναφερόμενος στην Τέσσα]).

³⁶ Πβ. και τους πίνακες *Young Mother* και *Blind Mother* (1914) κατά αντιστοιχία με την αναπαράσταση του εμβρύου της Τέσσα, που βρίσκεται «βαλμένο πάνω της» (82). Και στις δύο περιπτώσεις τα όρια του Εαυτού καταστρατηγούνται, ενώ το ενιαίο σώμα αποκτά όγκο.

³⁷ Για την ανάγνωση της μητρικής φιγούρας ως πηγής θανάτου παρά στοργής και την προσπάθεια αποχωρισμού από τη μητέρα–δυνάστη στους πίνακες E. Schiele βλ. Gourguechon (2009) χ.σ.

2. Η μητ(έ)ρα ως πηγή ζωής και θανάτου

Οι αντιλήψεις για τον διττό ρόλο του γυναικείου σώματος εντοπίζονται ήδη στους αρχαίους και πρωτόγονους πολιτισμούς. Το σώμα αυτό αποτελεί πηγή ζωής και θανάτου, για αυτό και η πιο δεδομένη απεικόνισή του είναι το δοχείο.³⁸ Στον *Τόκο*, ο ουρανός, όπως παρατηρείται από τον Μέρλο, τον δολοφόνο των εγκύων, καθώς σκοτεινιάζει γίνεται «όλο και πιο κοίλος / Μια καμπύλη / Μια κοιλιά / Μας κλείνει όλους μέσα του/ Ένας θόλος / Ο τοκετός της νύχτας/ Ως το πρωί θα μας έχει γεννήσει» (σ. 54). Ο κόσμος στον *Τόκο*, λειτουργεί ως δοχείο-θόλος, που παραπέμπει στην κοιλιά («κοίλος», «μια κοιλιά») και ετοιμάζεται ως το πρωί να γεννήσει τη νέα αρχή, ενώ το τίμημα των ανθρώπων, που τόσο καιρό διαπράττουν αδικίες ο ένας εις βάρος του άλλου, θα πληρωθεί. Ο Μέρλος έρχεται ως άλλος «θεόσταλτος Άγγελος», ο οποίος θα μεταφέρει το μήνυμα της κοσμικής τιμωρίας εις βάρος των ανθρώπων και που στο τέλος θα την επιτελέσει, εφόσον χτυπάει το «κακό» στη ρίζα του και τελειώνει την ίδια τη ζωή, τις εγκύους (βλ. «ΜΕΡΛΟΣ», σ. 66-7, 76-7, 121-22).

Το θηλυκό σώμα και κατ' επέκταση η γυναίκα, ήταν επιφορτισμένη με την αντιφατική σχέση ζωής-θανάτου, ήδη από τα πρωτόγονα χρόνια, ενώ αυτή η συνύπαρξη διαφορούμενων νοημάτων συνεχίζει να υπάρχει τόσο στο πρόσωπο των γυναικών, όσο και γύρω από τις διαφορετικές ιδιότητες και χαρακτηριστικά τους (π.χ. εμμηνόρροια, μητρότητα). Το μητρικό σώμα συνεχίζει να αποτελεί τόπο καταγωγής της ζωής και σημείο εισόδου στη θνητότητα και άρα στο θάνατο. Επειδή, λοιπόν, το μητρικό σώμα αποτελεί το μεταίχμιο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, εισάγοντας τον άνθρωπο ταυτόχρονα σε αυτές τις καταστάσεις, αποτελεί το *αποκείμενο*, δηλαδή το αντικείμενο αυτό που καταπατά και παραβιάζει τα όρια ανάμεσα στις αναγνωρίσιμες νόρμες (π.χ. το μητρικό σώμα μπορεί να είναι ιερό και βέβηλο ταυτόχρονα).³⁹ «Ο καθορισμός του γόνιμου σώματος ως τερατώδους και οι σχετικές ρυθμιστικές πρακτικές έχουν επίσης ιδωθεί ως αντανάκλαση του φθόνου σχετικά με την αναπαραγωγική δύναμη των γυναικών»,⁴⁰ της δυνατότητάς της να προσφέρει ζωή. Οι άντρες βιώνουν «τον φθόνο της εγκυμοσύνης, της ανατροφής των παιδιών, της μητρότητας, όπως και τον φθόνο του στήθους και τη διαδικασία του θηλασμού».⁴¹ Ακριβώς, ο ανδρικός αυτός φθόνος για την εγκυμοσύνη, κυρίως, εκφράζεται πέραν της αναπαράστασης του γόνιμου μητρικού σώματος ως τερατώδους και με τη συνεχή επανάληψη των γλωσσικών και εκφραστικών λογοπαιγνίων γύρω από το θέμα της εγκυμοσύνης με δέκτες, όμως, τους ανδρικούς χαρακτήρες του έργου.

³⁸ Neumann (1974) 39-54.

³⁹ Braidotti (2014) 362.

⁴⁰ Ushher (2006) 7. Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

⁴¹ Horney (1972) 60-1.

Αναφέρουμε ενδεικτικά τη συζήτηση της Κλείτα και του Ζήση την ώρα του φαγητού: «Κ: Σιγά / θα πνιγείς / Σαν έγκυος κάνεις, Ζ: Αυτό δυστυχώς δεν θα το ζήσω ποτέ, ΜΕΡΛΟΣ: Τίποτα πιο εύκολο / Αρκεί να το θέλεις [...]» (σ. 55-6). Σε άλλο σημείο, η Ποπλίνα αναφέρεται στο γεγονός ότι ο γιος της ύστερα από κάθε γέννα της συζύγου του έτρωγε πολύ και πάχαινε «[σ]αν σ' ενδιαφέρουσα» ή «σαν ετοιμόγεννος», συγκρίνοντας την κοιλιά του με αυτή της εγκύου γυναίκας του (σ. 58-9)· η αναφορά του Πετρή στον Μέρλο, ότι τον «ξέρ[ει] σαν να τον γέννησ[ε]» (σ. 62). Μέσα από τον λόγο του Χρυσάφη, παρουσιάζεται η άποψή του περί υπέρσχυσης του γυναικείου φύλου έναντι του ανδρικού: «Όσο πιο κοντά ζεις με μια γυναίκα, όσο βαθιά κι αν / μπαίνεις μέσα της, ακόμα και αν έχεις φάει τα έντερα / της, κι αν έχεις ρουφήξει όλα τα υγρά της και την έχεις / αδειάσει ως τον πάτο, όσο πιο πολλά βρίσκεις τόσο / λιγότερα μαθαίνεις [...] αυτές μας βάζουν κάτω,/ αυτές μας πηδάνε, ώσπου έρχεται μια ωραία πρωία, [...] και αντιλαμβάνεσαι ότι η/ προσπάθεια ήταν εκ των προτέρων καταδικασμένη [...] Άντρας ίσον όργανο της γυναίκας [...]» (σ. 108). Η γυναίκα παρουσιάζεται ως μια μορφή οριακά ευνουχιστική, παρά τις όποιες προσπάθειες του εκάστοτε άνδρα. Αυτή η συνεχής πάλη ανάμεσα στα δύο φύλα στον *Τόκο* επανέρχεται, όπως θα δούμε παρακάτω. Μόνο φαινομενικά το ανδρικό υποκείμενο υπερτερεί του γυναικείου.

Ο Ζήσης αποβλέπει στην ύπαρξη μόνο του ανδρικού φύλου με την προϋπόθεση ότι ορισμένοι άνδρες θα τεκνοποιούν και έτσι θα επέλθει η πλήρης απαλλαγή από το γυναικείο φύλο («Κάποιος συνάδελφος [...] μου είπε μια μέρα κάτι που μ'/ έκανε στην αρχή να γελάσω αλλά και να θυμώσω/ μάλιστα, γέλασα και μαζί θύμωσα πολύ, μετά όμως/ όταν έμεινα μόνος κι ήρθε ξανά στο μυαλό μου ε-/ κείνο που μου είπε, η αλήθεια είναι ότι δεν είχε φύγει/ ούτε στιγμή απ' το μυαλό δεν μου έκανε την ίδια δυσάρεστη εντύπωση, απεναντίας, βρήκα πολύ/ σωστή τη σκέψη του, δεν ξέρω ακόμη γιατί, πολύ/ ευφάνταστη, μπορώ να σου πω και δίκαιη, σε τέτοιο/ μάλιστα σημείο ώστε κατέληξα στο συμπέρασμα ότι/ κρίμα που δεν είχε γίνει έτσι απ' την αρχή, ίσως να/ ήταν πολύ καλύτερα τα πράγματα, που ξέρεις, ίσως/ αυτή να ήταν η ιδανική επιλογή, αν υποθέσουμε ότι/ ετέθη τέτοιο ζήτημα. Άκου τι μου είπε: θα έπρεπε/ να υπάρχει μόνο το ανδρικό φύλο, μόνο, απλώς καποι-/οι άντρες, ας πούμε, οι μισοί θα γεννιούνται με το χάρισμα/ να τεκνοποιούν οπότε δεν θα υπάρχει πρό-/βλημα. Σύμφωνα με τον συνάδελφο, έχουμε κι/ άλλους σαν αυτόν στο τμήμα, όχι μόνο δεν θα είχα-/με πια ανάγκη τις γυναίκες αλλά θα είχαμε απαλ-/λαχτεί απ' αυτές. [...]», σ. 95-6). Εδώ, συγκεκριμένα, η συγκατάβαση του Ζήση στις ιδέες αυτές, προερχόμενες από έναν συνάδελφό του, αποκαλύπτουν το μέγεθος του φθόνου για την εγκυμοσύνη και τη μητρότητα από τον ανδρικό

πληθυσμό. Σε όλο το έργο⁴² υπάρχει αυτή η αναίρεση των βιολογικών ορίων σε σχέση με τη διαδικασία της εγκυμοσύνης, καθώς τα ανδρικά υποκείμενα φθονούν και διεκδικούν τις ιδιότητες του γυναικείου φύλου, όπως η μητρότητα. Στο τέλος του έργου οι ήρωες, που αρχικά καταδίκάζαν ρητά τα εγκλήματα του άγνωστου δολοφόνου των εγκύων γυναικών καταλήγουν και οι ίδιοι να διαπράττουν αντίστοιχες δολοφονίες· ο Ζήσης δολοφονεί τη γυναίκα του, αφού μάθει ότι ήταν έγκυος από τον Πετρή, ενώ ο Πετρή και ο Χρυσάφης παρακολουθούν αμέτοχα το έγκλημα (σ. 125-26).

Ο φθόνος της εγκυμοσύνης και κατ' επέκταση της μητρότητας επιβεβαιώνουν τη μητρική φύση ως πηγή ζωής. Οι γυναίκες είναι οι μοναδικές προνομιούχες της μητρικής ιδιότητας, που αποτελεί και το βασικότερο σημείο της έμφυλης διαφοράς. Στο πρόσωπο της Τέσσα το μητρικό και γυναικείο συμβολοποιούνται στον μέγιστο βαθμό. Όταν εμφανίζεται με το νεκρό μωρό στην αγκαλιά της, η Κλείτα απευθύνεται στο πρόσωπό της με ένα είδος θρησκευτικού εγκωμίου. Οι χαρακτηρισμοί «βρεφοκρατούσα/ γλυκοφιλούσα κεχαριτωμένη/ ζωοδόχος ευαγγελίστρια παντάνασσα/ παμμακάριστος περίβλεπτος γοργοεπήκοος/ μεγαλόχαρη οδηγήτρια πανάχραντη» (σ. 106) σαφώς παραπέμπουν στο πρόσωπο της Θεοτόκου με το οποίο η Τέσσα ταυτίζεται. Σύμφωνα με την Kristeva, η Θεομήτωρ είναι μητέρα–σύζυγος και παράλληλα κόρη του Χριστού, ενσαρκώνοντας όλους τους ρόλους που μπορεί να λάβει μια γυναίκα.⁴³ Η Τέσσα στο σημείο αυτό λατρεύεται ως το απόλυτο και εξιδανικευμένο σύμβολο θηλυκότητας, καθώς είναι μητέρα–σύζυγος και κόρη. Ωστόσο, σταδιακά το σχήμα αυτό θα ανατραπεί, εφόσον σκοτώνει το παιδί της, απατάει τον Πετρή και τον αφήνει, ενώ παράλληλα είναι θετό παιδί και όχι το πραγματικό του Χρυσάφης και της Νάρα. Όλοι οι κοινωνικοί ρόλοι που έχει επωμιστεί ανατρέπονται με τη “χείριστη” κατάληξή τους (καλή μητέρα–σύζυγος–κόρη).

Η Τέσσα αντιτίθεται στο εξιδανικευμένο πρότυπο της μητρότητας.⁴⁴ Ακόμα και η πράξη της παιδοκτονίας, που ίσως θεωρείται και η πιο αντικοινωνική, δεν υποκινείται από

⁴² Βλ. παραδειγματικά σ. 53-4, η αναφορά του Μερλού στον «κούλο ουρανό», που μοιάζει να εγκυμονεί μέσα του τους ήρωες και «ως το πρωί θα [τους] έχει γεννήσει», η λαιμαργία του Ζήση που θυμίζει την κατάσταση που βιώνει μια έγκυος γυναίκα κατά την εγκυμοσύνη της και το σχόλιο της Κλείτας προς αυτόν «Σαν έγκυος κάνεις» (σ. 56). Η λαιμαργία του Στελάκη – γιου της Ποπλίνας – μετά από κάθε εγκυμοσύνη της συζύγου του και η αύξηση βάρους που τον έκαναν «σαν σ' ενδιαφέρουσα» (βλ. «Σύγκριναν τις κοιλιές τους με τη Βάσω/ όταν ήταν στις μέρες της/ και η δικιά του ήταν μεγαλύτερη/ Ναι κι αυτός σαν ετοιμόγεννος», σ. 58-9).

⁴³ Kristeva (2012) 316-349.

⁴⁴ Στο σημείο αυτό αναφέρουμε την εμβληματική μορφή της Μήδειας του Ευριπίδη, η οποία, σύμφωνα με τη Γκασούκα (2011: 228-256), αποτέλεσε «[...]–έστω και “ακούσια”–μια γυναικεία μορφή ακραία ανατρεπτική, εντελώς αντίθετη με τις σιωπηλές, αποκλεισμένες και υποταγμένες γυναίκες του καιρού του και της πόλης του [του Ευριπίδη].» Μέσα από τη γραφή του Ευριπίδη δημιουργείται ένας “γυναικείος” λόγος, εκφερόμενος από έναν άνδρα, ο οποίος είναι « [...] αποκαλυπτικός και σε επίπεδο περιεχομένου και αξιών (υπονομευτικός και ανατρεπτικός όσων θεωρούνται “αυτονόητα” και “απαραβίαστα”) και σε επίπεδο διαδικασίας, που αν δεν καταργεί το έμφυλο όριο το θέτει πάντως σε δοκιμασία». Η ηρωίδα «προτάσσει τη γυναικεία της φύση και

προσωπικά κίνητρα, αλλά ουσιαστικά «στην εικόνα και στη λατρεία της εικόνας [της μητρότητας] εναντιώνεται».⁴⁵ Η στάση του Μέρλου και της Τέσσα συνταράσσει κυρίως, γιατί μας υπενθυμίζει ότι ακόμα και η μητρότητα είναι μια κατασκευή, μια κοινωνική σύμβαση, «ένα καθεστώς [...] [που] δεν είναι δεδομένο ούτε νομιμοποιείται και μόνο από τη συγκίνηση που εμπνέει η εικόνα της βρεφικής αθωότητας».⁴⁶ Η Τέσσα παρουσιάζεται να έχει αρνητικά συναισθήματα, όπως απέχθεια, άρνηση, οργή και μίσος είτε για το μωρό, είτε για τον Πετρή, είτε για τον τρόπο που συμβαίνει η διαιώνιση του είδους, σε μια κοινωνία διεφθαρμένη.

Όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά στην παρέα, η απάντηση που δίνει όταν τη ρωτούν πώς νιώθει μετά την εγκυμοσύνη είναι «Σκοτωμένη» (σ. 72). Δείχνει έντονη αδιαφορία προς το μωρό, όταν, για παράδειγμα, τη ρωτούν σε ποιον μοιάζει («Τ.: Ιδέα Δεν έχω... Ούτε που με νοιάζει», σ. 79), ξεχνάει την ύπαρξη του παιδιού της (σ. 92). Όταν παίρνει το παιδί αγκαλιά για πρώτη φορά είναι ανέκφραστη· χαρακτηριστική η ερώτηση του Χρυσάφη προς εκείνη «Δεν είσαι μάνα;». Εκδηλώνει την υπέρμετρη λατρεία της για τον δολοφόνο των εγκύων (σ. 86-7). Ενώπιον των καλεσμένων ομολογεί απαθώς τη διαδικασία της παιδοκτονίας («Το έπνιξα [...] Του βούλωσα το στόμα έτσι», σ. 112-13). Η Τέσσα, επίσης, αναφέρεται στο παιδί της ως ερμαφρόδιτο τέρας (« ΠΕΤΡΗΣ: Τι ήταν [αγόρι ή κορίτσι], ΤΕΣ.: Και τα δύο [...] Γεννήθηκε με δόντια, ΧΡΥΣΑΦΗΣ: Τέρας βγήκε;», σ. 115).

Όλα τα παραπάνω, συμβάλλουν στη συμβολοποίηση της Τέσσα ως πηγής θανάτου, όχι απλώς του παιδιού της αλλά και της κοινωνίας, καθώς το πρώτο αποτελεί όλα τα αρνητικά σημειώματα της κοινωνίας στην οποία θα αναγκαστεί να μεγαλώσει. Η αναπαραγωγή και η διαιώνιση του Πετρή και της Τέσσα έχουν γίνει τελείως συμβατικά, καθώς ο Πετρής χρειάζεται μια καλή εικόνα οικογενειάρχη (βλ. ενδεικτικά « [...] Τι με νοιάζουν εμένα τα νοικοκυριά, το παιχνίδι μου παίζω, σιγά μην σκάσω αν δεν πολλαπλασιαστεί το είδος, χέστηκα. [...] βρήκα την βιτρίνα ...», σ. 99–100, «ΤΙ ΣΚΑΤΑ ΘΑ ΕΙΜΑΙ ΕΓΩ ΤΩΡΑ», σ. 176, αναφωνεί όταν αποκαλύπτεται η δολοφονία του παιδιού του).

Η Κονδυλάκη αναφέρει πως το έργο αυτό αποτελεί μια αλληγορία, το υπαρξιακό περιεχόμενο της οποίας συναντά το πολιτικό. Πιο συγκεκριμένα, «όσο συνεχίζουν να έρχονται νέα παιδιά στον κόσμο μηχανικά, αστόχαστα κι ακατέργαστα, θα γίνονται και τα ίδια φορείς ενός συστήματος που βασίζεται στην υποκρισία. Ένα τέτοιο σύστημα [...] απομυζά τη ζωή, τη

διεκδικεί την υποκειμενικότητά της [...]» σε μία εποχή κατά την οποία η γυναίκα ανήκει στην ιδιωτική σφαίρα του οίκου, ενώ οι ρόλοι της ως καλής συζύγου και μητέρας αμφισβητούνται. Η Μήδεια «[...] προσωποποιεί [...] τη σκοτεινή μήτρα, που φυλάγει το μυστικό της ζωής και του θανάτου». Κατά αντίστοιχο τρόπο, θα δούμε ότι η Τέσσα αποδομεί τους παραδοσιακούς γυναικείους ρόλους και παράλληλα, μέσω της παιδοκτονίας, θέτει ερωτήματα σχετικά με τη διαιώνιση της σαθρής πατριαρχικής κοινωνίας.

⁴⁵ Κονδυλάκη (2010) 176.

⁴⁶ Κονδυλάκη (2010) 176.

νοθεύει, την εξαντλεί».⁴⁷ Για αυτό, άλλωστε, στο τέλος αυτοί που σώζονται από την καταστροφή του κόσμου είναι οι δύο δολοφόνοι, που ανυψώνονται στον ουρανό θριαμβικά. Μέσα από αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα η παιδοκτονία μοιάζει να αποτελεί τη λύτρωση – και όχι ένα ειδικό και αποτρόπαιο έγκλημα – του εμβρύου από την υποκριτική και διεφθαρμένη κοινωνία, της οποίας μικρογραφία αποτελεί ο κρυφός κόσμος των ηρώων.

Επιστρέφοντας στο ζήτημα του συμβολισμού της μητέρας ως πηγής ζωής και θανάτου, θεωρούμε ότι ο χαρακτήρας της Τέσσα ανταποκρίνεται σε αυτόν. Αντίστοιχη, λοιπόν, με την παρούσα κειμενική εκδοχή της μητέρας είναι η εικαστική εκδοχή της μητέρας στους πίνακες του Schiele. Συγκεκριμένα, εδώ θα ασχοληθούμε με τον πίνακα, *The Dead Mother I*, (1910).

Σύμφωνα με το σημειολογικό σύστημα του Marin, στον πίνακα, *Dead Mother I*, η μορφή της μητέρας προσδιορίζεται «αφηγηματικά» ως νεκρή μέσω του τίτλου σε πρώτο επίπεδο, ενώ σε δεύτερο παρατηρώντας με το βλέμμα τον πίνακα διακρίνουμε τα στοιχεία εκείνα ή τις «υπομονάδες» της μητρικής μορφής που επιβεβαιώνουν τη λειτουργία των σημαινόντων της θεατρικής αφήγησης ως σημαινομένων στην εικαστική απεικόνιση.

Το πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε και συνάδει με τον τίτλο του πίνακα είναι τα σκούρα χρώματα που κυριαρχούν στο μεγαλύτερο μέρος του (μαύρο, γκρι και εκρού). Η μορφή της μητέρας, σε δεύτερο οπτικό επίπεδο, κρύβεται πίσω από το έμβρυο, το οποίο εμπεριέχεται σε μια μαύρη προστατευτική μήτρα. Το πρόσωπό της και το χέρι της που υποβαστάζει το κουβούκλιο συνέχουν το σκηνικό, σαν η ίδια να αποτελεί τον συνεκτικό κρίκο του πίνακα. Οι αποχρώσεις του δέρματός της θυμίζουν ένα δέρμα άρρωστο, νεκρό, σε αποσύνθεση ή ένα δέρμα ήδη γερασμένο. Γενικότερα, το κλίμα της αποσύνθεσης επιτείνεται από το μαύρο φόντο του πίνακα, το οποίο είναι και το χρώμα του κουβούκλιου που περικλείει το μωρό. Οι περισσότεροι πίνακες του Schiele με θεματική τη μητρότητα αποδίδουν με αυτόν τον αντιθετικό τρόπο τα στάδια της ζωής, της αποσύνθεσης και του θανάτου. Το μητρικό σώμα, που παρουσιάζεται σε μια κατάσταση αποσύνθεσης, αλλά παράλληλα να αγκαλιάζει το εμβρυακό σώμα, που είναι τοποθετημένο μέσα σε ένα είδος μήτρας, φέρει ακριβώς τη σημασία του *αποκείμενου* της Kristeva· μεταίχμακό-αποτελώντας την είσοδο στο κόσμο της ζωής, αλλά παράλληλα και της θνητότητας-λατρεύεται και απωθείται. Όλα τα μορφικά χαρακτηριστικά των αναπαριστάμενων μορφών αυτοαναιρούνται ή είναι δισυπόστατα, η μητέρα είναι νεκρή αλλά ταυτόχρονα προσφέρει τη ζωή και τον θάνατο στο έμβρυο, καθώς το τελευταίο απεικονίζεται στην εμβρυακή στάση εντός της μήτρας, αλλά παράλληλα οι χρωματικές

⁴⁷ Κονδυλάκη (2010) 176.

επιλογές του σώματός του παραπέμπουν σε ένα σώμα σαβανωμένο, «εμπεριέχοντας από τη στιγμή της γέννησής του τον οϊωνό του θανάτου».⁴⁸

Η μήτρα που περιβάλλει το μωρό, ενώ είναι αυτή που παρέχει τη ζωή και την προστατεύει, εξεικονίζεται με μαύρο χρώμα, το οποίο παραπέμπει στην αποσύνθεση και τον θάνατο. Επομένως, και η μήτρα έχει μια δυσπρόστατη σημασιολογία-το έμβρυο από τη στιγμή που εισέρχεται στη ζωή ταυτόχρονα εισέρχεται σε έναν εν δυνάμει θάνατο. Η μητέρα και η μήτρα της, άρα κατ' επέκταση το μητρικό σώμα, αποτελεί τον δίαυλο μέσω του οποίου το άλλο σώμα θα περάσει στην κατάσταση ζωής και θανάτου. Στον *Τόκο* η μητρική φιγούρα επιφέρει η ίδια τον θάνατο ως πράξη εναντίωσης στον υποκριτικό και διεφθαρμένο σύγχρονο τρόπο ζωής. Η θεματική της μητρότητας και της ανατροφής των παιδιών σε μια κοινωνία παραλυμένη από την ανηθικότητα τίθεται υπό αμφισβήτηση μέσα από το «αντί-στροφοστερητικό»⁴⁹ στοιχείο της καλλιτεχνικής ματιάς του Δ. Δημητριάδη. Με άλλα λόγια, οι θεματικές αυτές παρουσιάζονται μέσα από την παρέκκλιση ή τη διαστροφή των κανόνων και των στερεότυπων. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η μητρότητα στο συγκεκριμένο έργο είναι «η αντιστροφή μιας κατεστημένης κατάστασης»,⁵⁰ δηλαδή της ίδιας της μητρότητας.

Συμπερασματικά, το μητρικό σώμα σε συνδυασμό με το τερατώδες, αξιοποιήθηκαν μέσα στο ιστορικό άνυσμα του δυτικού πολιτισμού, ως αναπαράσταση της ετερότητας και της διαφοράς, η οποία αρνητικά κείμενη εγγράφηκε στα απόβλητα και έτερα σώματα. Ως αποτέλεσμα, στη βάση του δυτικού πολιτισμού δομήθηκε ένα βαθιά ριζωμένο φαλλογονοκεντρικό σύστημα, το οποίο τροφοδοτεί και τροφοδοτείται από τα δίπολα των αντιθέσεων της διαφοράς. Στο πλαίσιο αυτό, η γυναίκα, όπως και άλλες κατηγορίες ετερότητας, αδυνατούσαν να αποκτήσουν την υποκειμενικότητά τους, καθώς η αποδεκτή νόρμα –συνήθως η ανδρική– έβρισκε τρόπους καταπίεσης και ελέγχου του σώματος.

Στον *Τόκο*, λοιπόν, η αντρική κυριαρχία υποβάλλει το γυναικείο σώμα συνεχώς σε μια διαδικασία περιορισμού και ελέγχου, προσπαθώντας έτσι να καλύψει την πραγματική αδυναμία της στην εξασφάλιση της ομαλής λειτουργίας της κοινωνίας. Κάτω από το πέπλο της φαινομενικά ευτυχισμένης ζωής των οικογενειών βρίσκεται η σαθρότητα των διαπροσωπικών σχέσεων αλλά και ολόκληρης της κοινωνίας. Οι απόψεις των αρρένων ηρώων περί του φθόνου της μητρότητας και οι εκμυστηρεύσεις των ιδεών τους περί της κυριαρχίας των γυναικών έναντι του ανδρικού φύλου, αποκαλύπτουν τη μόνιμη απειλή που αισθάνεται το ανδρικό φύλο.

Η απειλή αυτή κορυφώνεται, όταν το ανδρικό υποκείμενο αντικρύζει το μητρικό

⁴⁸ Selsdon, E.-Zwingerberger, J. (2011) 83.

⁴⁹ Εξάρχου (2016) 27.

⁵⁰ Κονδυλάκη (2010) 135-6.

γυναικείο σώμα στη διάρκεια του τοκετού. Το σώμα, αποτελούμενο από τα μiasματικά και διαρρέοντα στοιχεία του, λειτουργεί ως *αποκείμενο*, απειλεί τα όρια του ανδρικού εαυτού και τρέπει τον ήρωα σε φυγή. Με αντίστοιχο τρόπο, το γυναικείο σώμα εικαστικά αποδίδεται και αναπαρίσταται από τα σημεία που είναι επιφορτισμένα με τις αρνητικές σημασίες της έμφυλης *διαφοράς*. Ο ζωγράφος συνδυάζει τις όψεις της μητέρας ως πηγής ζωής και παράλληλα αποσύνθεσης και θανάτου. Στα μητρικά σώματα του Schiele εγγράφονται όλες οι αντιφατικές σημασίες που καθιστούν το σώμα αυτό *αποκείμενο*, ένα σώμα παράλληλα απωθητικό και ελκυστικό, ιερό και μiasματικό.

Ο *Τόκος* αποτελεί μια σύγχρονη αλληγορία, η οποία κλυδωνίζει τα στερεότυπα γύρω από το ζήτημα των ορίων της μητρότητας, υπενθυμίζοντάς μας ότι όλα αποτελούν κοινωνικές και πολιτισμικές κατασκευές, ακόμα και η υπερβολική γυναικεία λατρεία προς τα βρέφη— που στο έργο αγγίζει τα όρια της γυναικείας ανθρωποφαγικής διακωμώδησης. Η επιτέλεση του απεχθούς εγκλήματος της παιδοκτονίας από την ίδια τη μητέρα δεν αποτελεί απλά μια πράξη που σοκάρει, αντίθετα εναντιώνεται στα καθιερωμένα κοινωνικά στερεότυπα αλλά και στην ακατάσχετη και άκριτη ανατροφή των παιδιών, τα οποία τελικά διαιωνίζουν το διεφθαρμένο φορτίο “αξιών” με το οποίο ανατρέφονται.

E.K.Π.Α.

email.: kleagrflk@hotmail.com

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

Δημητριάδης, Δ. (2010), *Τόκος*, Αθήνα: Η Νέα Σκηνή.

Δευτερογενής

Alvarez Gonzalez, M. (2015), *The Art of Motherhood*, USA: Getty Publications.

Bakhtin, M. (2017), *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (μτφρ.: Πινακούλας, Γ.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Becker – Leckrone, M. (2005), «The Subject, the Abject and Psychoanalysis», in *Julia Kristeva and Literary Theory*, New York: Palgrave Macmilan, pp. 19-42.

Berger, J. (1979), *Ways of Seeing*, London: Penguin Books.

Cohen, J. J. (1996), *Monster Theory. Reading Culture*, London: University of Minnesota Press.

Creed, B. (1993), *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Oxford: Routledge.

Douglas M. (1984), *Purity and Danger· an analysis of concepts of pollution and taboo*, New York: Routledge.

Felluga D.-F. (2015), *Critical Theory. The Key Concepts*, Οξφόρδη: Routledge, pp. 244-50.

Gajewski, C. (2015), «A Brief History of Women in Art», *Tate*, <https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/women-in-art/history-of-women-in-art/a/a-brief-history-of-women-in-art> [ανακτήθηκε: 26/4/2020].

Gourguechon, P. L. (2009), «The Dead Mother Series of Egon Schiele: psychoanalytic use of an artist's image», *Hektoen International 2*, <https://hekint.org/2017/01/24/the-dead-mother-series-of-egon-schiele-psychoanalytic-use-of-an-artists-image/> [ανακτήθηκε: 23/1/2022].

Hanson, C. (2015), «Maternal Body», in Hillman, D. – Maude, H. (ed.), *The Cambridge Companion To The Body In Literature*, New York: Cambridge University Press, pp. 87-100.

Horney, K. (1972), *Feminine Psychology*, London – New York: W.W. Norton & Company.

Kearney, R. (2006), *Θεοί και Τέρατα*, (μτφρ.: Κουφάκης, Ν.), Αθήνα: Ίνδικτος.

Kristeva, J. (1980), *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (1982), *Powers of Horror· an Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (2012), *Ιστορίες Αγάπης*, (μτφρ.: Μπέτζελος, Τ.), Αθήνα: Κέδρος.

Marin, L. (1984), «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», *Σπείρα 1*: 55-90.

- McAfee, N. (2004), «Abjection», in *Julia Kristeva*, London – New York: Routledge, pp. 45-59.
- Nash, M. (2012), *Making 'Postmodern' Mothers Pregnant Embodiment, Baby Bumps and Body Image*, United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Nayar, P.K. (2014), *Posthumanism*, Cambridge: Polity Press.
- Nead, L. (1992), *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge.
- Neumann, E. (1974²), *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*, (transl.: Manheim R.), Princeton: Princeton University Press [1st edit.: 1955].
- Price, J. – Shildrick, M. (1999), «Openings on the body: A critical introduction», στο Price, J. – Shildrick, M. (eds.) *Feminist Theory and The Body: the Reader*, New York: Routledge.
- Selsdon, E. - Zwingerberger, J. (2011), *Egon Schiele*, New York: Parkstone International.
- Shildrick, M. (2002), *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London: Sage.
- Suleiman, S.R. (2008), «(Επαν)εγγράφοντας το σώμα: η πολιτική και η ποιητική του γυναικείου ερωτισμού» στο Suleiman, S.R. (επιμ.), *Το γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό: Σύγχρονες προσεγγίσεις*, (μτφρ.: Βογιατζάκη, Ε.), Αθήνα: Σαββάλας, σσ. 87-121.
- Usher, J. M. (2006), *Managing The Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*, New York: Routledge.
- Young, I. M. (1984), «Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation», *The Journal of Medicine and Philosophy: A Forum for Bioethics and Philosophy of Medicine* 9: 45–62.
- Αγγελάτος, Δ. (2004), «Σύγκριση και Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση* 15: 45-54.
- Αγγελάτος, Δ. (2017), *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Αθανασίου, Α. (2006), «Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το “δεύτερο κύμα”» στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Μαρκέτου, Π. (μετ.), Αθήνα: Νήσος, σσ. 53-65.
- Αθανασίου, Α. (2007), «Αναζητώντας τη “Σημειωτική Χώρα”: ετερότητα, αποστροφή και ο τρόμος του εκ-τοπισμένου αντικειμένου» στο *Ζωή στο Όριο: δοκίμια για το σώμα, το φύλο, τη βιοπολιτική*, Αθήνα: Εκκρεμές, σσ. 97-135.
- Γκασούκα, Μ. (2011), «Όψεις θηλυκότητας και “γυναικείος λόγος” σε ανδρικές αναπαραστάσεις: Η “Μήδεια” του Ευριπίδη και η “Φόνισσα” του Παπαδιαμάντη» στο Γραμματάς, Θ. – Παπαδόπουλος Γ. (επιμ.), *Τραγικό και Τραγωδία στην Εποχή της Παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα: Διάδραση, σσ. 228-256.
- Εξάρχου, Κ. (2016), *Δημήτρης Δημητριάδης: το θέατρο του ανθρωπισμού*, Αθήνα: Σοκόλη.

Κονδυλάκη, Δ. (2010), «Η διάσταση του χάους. Δημήτρης Δημητριάδης – Λευτέρης Βογιατζής. Μία συζήτηση για τον “Τόκο”», στο Δημήτρης, Δ., *Τόκος*, Αθήνα: Η Νέα Σκηνή, σσ. 133-51.

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1989), «Συγκριτική Ποιητική», *Σύγκριση* 1: 29-38.

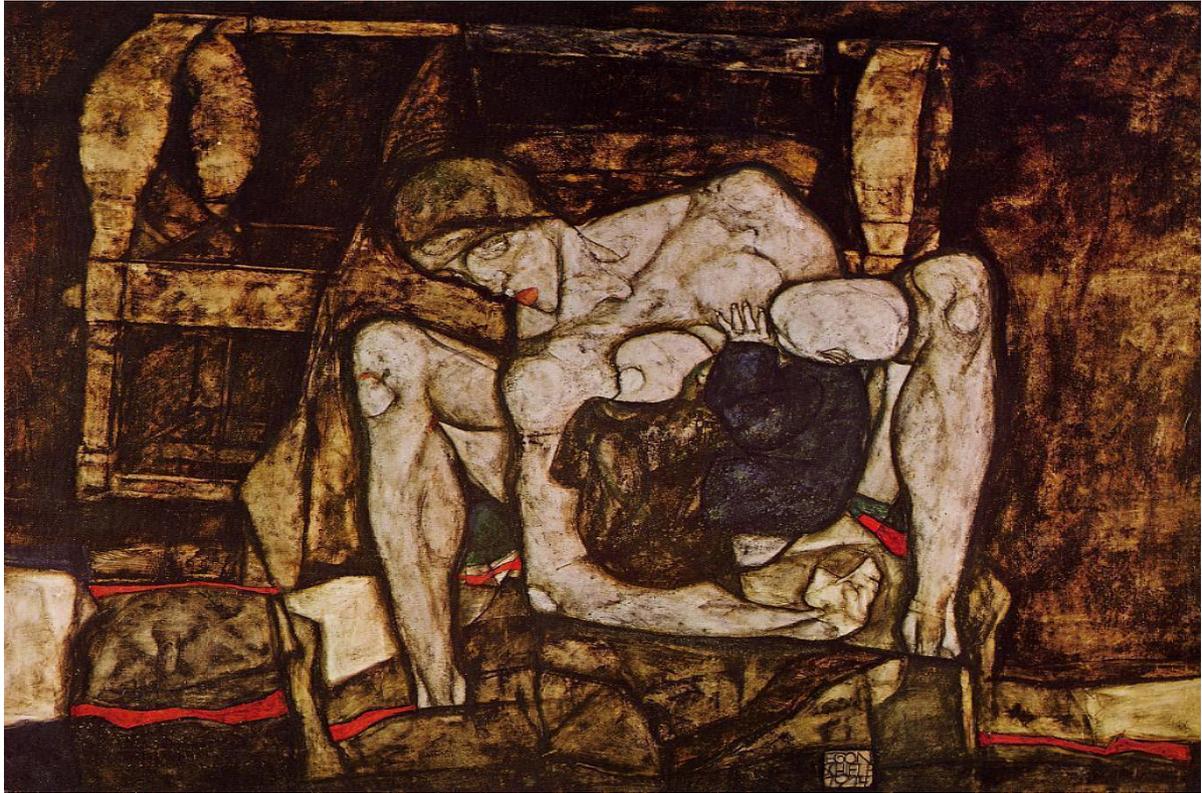
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



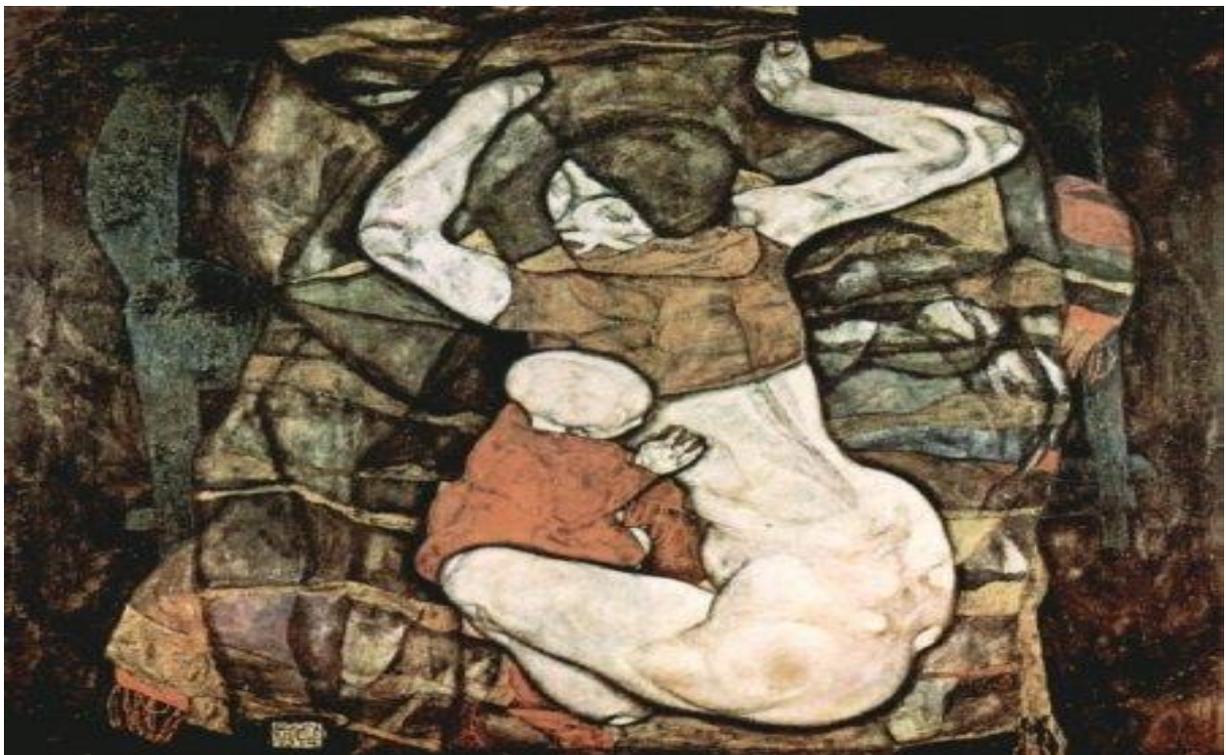
Εικ. 1: Schiele, E., *Mother and Child (Madonna)*, (1908), 60 x 43.5, λάδι σε καμβά, Βιέννη, Αυστρία.



Εικ. 2: Schiele, E., *The Dead Mother I*, (1910), 257 x 320, μολύβι και λάδι σε ξύλο, Ιδιωτική Συλλογή, Leopold Museum, Αυστρία.



Ек. 3: Schiele, E., *Blind Mother*, 1914, Oil on canvas, 99.5 x 120.4 cm, Leopold Collection, Leopold Museum, Vienna.



Ек. 4: Schiele, E., *Young Mother*, 1914, Oil on canvas, 100 x 120 cm, Private collection, Vienna.