

Σύγκριση

Τόμ. 32 (2023)



Σοφία Λασκαρίδου: από την εικόνα
(αυτο)πορταίτο στον λόγο (αυτο)αφήγηση

Βαρβάρα Ρούσσου

Copyright © 2023, Βαρβάρα Ρούσσου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ρούσσου Β. (2023). Σοφία Λασκαρίδου: από την εικόνα (αυτο)πορταίτο στον λόγο (αυτο)αφήγηση. *Σύγκριση*, 32, 93–106. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/35802>

ΒΑΡΒΑΡΑ ΡΟΥΣΣΟΥ

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Σοφία Λασκαρίδου: Από την εικόνα (αυτο)πορτρέτο στον λόγο (αυτο)αφήγηση

Το παρόν κείμενο θέτει ζητήματα για το είδος της συνάφειας μεταξύ ημερολογιακού λόγου και ζωγραφικής στον άξονα ενός και του αυτού γυναικείου υποκειμένου που παράγει και τα δύο. Η ημερολογιακή αυθιστόρηση (λόγος) και η εικόνα (γυναικεία πορτρέτα) διαλέγονται παράγοντας ερωτήματα για τη σύγκλιση ή την απόκλιση τους, επομένως, για τη σχέση λόγου-εικόνας και τον τρόπο οργάνωσής της από το υποκείμενο-παραγωγό.¹

Η λεκτική κατασκευή του έμφυλου εαυτού προέρχεται από τις ημερολογιακού τύπου αφηγήσεις (στο εξής Ημερολόγια) της ζωγράφου Σοφίας Λασκαρίδου που εκδόθηκαν σε δύο μέρη το 1955 (*Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες*) και το 1960 (*Από το Ημερολόγιό μου. Συμπλήρωμα*). Αν «η αυτοβιογραφία βρίσκεται πράγματι οπουδήποτε κανείς θέλει να τη βρει», τότε σε ποιο βαθμό η Λασκαρίδου αυτοεικονίζεται, πέρα από τα Ημερολόγια, και στο εικαστικό της έργο, στα πορτρέτα της, ώστε αυτά να είναι δυνατό να θεωρηθούν και αυτοεικόνες της; Με δεδομένο, μάλιστα, ότι, όπως έως τώρα γνωρίζω, δεν είναι γνωστό κάποιο αυτοπορτρέτο της, απουσία που μπορεί να νοηματοδοτηθεί ποικιλότητα (Calle-Gruber – Cixous 177). Οι γυναικείες προσωπογραφίες της (εικόνα) μεταφέρουν στοιχεία της ίδιας, τουλάχιστον όπως αυτά εκτίθενται στις αναμνήσεις της (λόγος), ή απλώς αποτελούν απεικονίσεις των προσώπων, δεδομένου, μάλιστα, ότι ορισμένες αποτέλεσαν παραγγελίες, επιβάλλοντας, πιθανόν, τον τρόπο παραγωγής; Συνοψίζοντας το ερώτημα: σε ποιο βαθμό ο συγκροτούμενος, μέσω της ιδιόρρυθμης ημερολογιακής γραφής, εαυτός συνάπτεται και πώς με τα γυναικεία πορτρέτα;

Όπως έχει υποστηριχτεί, τα Ημερολόγια φαίνεται ότι γράφτηκαν αργότερα από τα συμβάντα που αφηγούνται, ίσως λίγο καιρό πριν εκδοθούν (Γραμματικοπούλου). Πρόκειται για αναμνήσεις, «θύμησες» όπως τα επιγράφει η ίδια. Η διαφοροποίηση που προκύπτει στον τρόπο καταγραφής των αναμνήσεων ανάμεσα στην πρώτη περίοδο –της παραμονής στο Μόναχο (1908-1910)– και τη δεύτερη –την εποχή του Παρισιού (1910 και εξής)–, αλλά και η μείξη περιστατικών, π.χ. ταξίδια, που συνέβησαν σε άλλη περίοδο αναμειγνύονται με επεισόδια άλλης εποχής, οδηγούν στο συμπέρασμα είτε της επεξεργασίας ημερολογίων που προϋπήρχαν είτε της σταδιακής συγγραφής και επαναθεώρησής τους μετά από χρόνια, οπότε, με την εξασθένηση της μνήμης, φαίνεται λογικός ο παραπάνω συμφυρμός. Το πρώτο μέρος, του 1955, αφηγείται, συγκεκριμένα, αποσπασματικά επεισόδια από την ευρωπαϊκή φάση της Λασκαρίδου. Ορθά έχει επισημανθεί ότι ο βασικός άξονας των καταγραφών είναι κυρίως ο/οι τόπος/οι (Γραμματικοπούλου 44).² Ο τίτλος κάθε ενότητας/καταγραφής αναφέρεται είτε

¹ Για τη σχέση λογοτεχνίας-ζωγραφικής, την έννοια της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης, τις μεθοδολογικές προσεγγίσεις και μια «ιστορική» προσέγγιση στη σχέση ζωγραφικής-λογοτεχνίας, βασισμένη στην προτεινόμενη μεθοδολογία βλ.: Αγγελάτος. Για λόγους έκτασης της εργασίας παραλείπω οποιαδήποτε αναφορά σε θεωρητικά ζητήματα για την ημερολογιακή γραφή και ιδίως τη γυναικεία.

² Ιδιαίτερη σημασία έχει και η επισήμανση ότι στα Ημερολόγια σπανίζουν αναφορές σε σημαντικά ιστορικά γεγονότα.

στο αφηγούμενο επεισόδιο («Έμπνευση», «Απογοήτευση», «Απάχηδες»), ενίοτε και με αναφορά στον τόπο («Ελβετία Άλπεις»), είτε, λιγότερο, στην εποχή/γιορτή του χρόνου («Χειμώνας», «Άνοιξις», «Πρωτομαγιά», «Χριστούγεννα»). Οι περιστασιακές αυτές αναμνήσεις της νεότητας συγκροτούν σταδιακά τη γυναίκα και ταυτόχρονα τη ζωγράφο. Ωστόσο, έχει ιδιαίτερη σημασία η σχέση του υποκειμένου με τον τόπο επειδή τοποθετείται πάντοτε στο πλαίσιο των σπουδών στη ζωγραφική. Το δεύτερο μέρος (1960), μόλις 36 σελίδων, επικεντρώνεται στη σχέση της Λασκαρίδου με τον Περικλή Γιαννόπουλο. Ο γενικός τίτλος και των δύο τόμων (*Από το Ημερολόγιό μου*) δηλώνει ρητά τη μερικότητα αυτών των αναμνήσεων. Ποια στοιχεία επέλεξε να αποσιωπήσει η Λασκαρίδου και γιατί δεν μπορούμε να το γνωρίζουμε.³

Η έμφαση, γενικά, στο πρώτο μέρος δίνεται στον νεωτερικό αστικό δυτικό αλλά, κυρίως, καλλιτεχνικό (μποέμ) τρόπο ζωής στην Ευρώπη –Μόναχο, Παρίσι αλλά και άλλα μέρη–, στις αρχές του 20ού αιώνα, όπου για τις νεαρές γυναίκες συνυπάρχουν κυρίαρχοι κώδικες κοινωνικής συμπεριφοράς και ελευθερίες της νεολαίας, ιδίως των καλλιτεχνών. Ο αστικός χώρος (πόλη, αυτοκίνητα, νυχτερινή ζωή και διασκεδάσεις), η επαφή με νέους/νέες διαφορετικών εθνικοτήτων, στη βάση κυρίως της τέχνης, συγκρίνονται με τη ζωή στη μικρή Αθήνα, όπως και οι στάσεις και συμπεριφορές, ιδίως των Γερμανών, με αντίστοιχες ελληνικές. Το ίδιο ισχύει και για το φυσικό περιβάλλον, τα τοπία και το φως που αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την υπαίθρια ζωγραφική την οποία από νωρίς καλλιεργεί η Λασκαρίδου.

Τρία στοιχεία έχουν ιδιαίτερη σημασία για το θέμα μας και καθοδηγούν προς μια συμπληρωματική λειτουργία του λόγου στην εικόνα, όπου σε κάποιες περιπτώσεις μπορούμε να ανιχνεύσουμε την πρόκριση της εικόνας έναντι του λόγου.

Πρώτο στοιχείο είναι ο δημόσιος αυτοχαρακτηρισμός «καλλιτέχνης-ζωγράφος» με τον οποίο η Λασκαρίδου επιγράφει, στο εξώφυλλο, τα Ημερολόγια. Η αυτοαναγνώριση αυτή, αν και δηλώνεται σε προχωρημένη ηλικία (το 1955), εντούτοις καλύπτει ολόκληρη τη ζωή και την υπόσταση της Λασκαρίδου και αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται και προβάλλει δημόσια τον εαυτό της. Πρωτίστως, δηλώνεται ρητά η αναγωγή αφηγήτριας-πρωταγωνίστριας στο πρόσωπο της συγγραφέως, ταυτίζοντας το υποκείμενο συγγραφής με το αντικείμενο. Κυρίως, όμως, η αναγραφή στο εξώφυλλο της κύριας ιδιότητας της Λασκαρίδου ως ζωγράφου υπονοεί τον διαχωρισμό ανάμεσα στην εικαστική πλευρά της ως κύρια και δημόσια και τη συγγραφική ως ερασιτεχνική και ιδιωτική, που έπεται στη δημόσια έκθεση όχι μόνο χρονικά αλλά και ως συγκροτησιακό/ταυτοτικό στοιχείο. Και αυτό διότι τα προσωπικά βιώματα, οι νεανικές περιπέτειες στην Ευρώπη, αρθρώνονται ουσιαστικά γύρω από τη ζωγραφική και τα περιστατικά λαμβάνουν χώρα στο ευρύτερο πλαίσιο της καλλιτεχνικής της διαμόρφωσης: σπουδές, ταξίδια για αισθητική παιδεία, εικαστική εκπαίδευση αποτελούν τα στοιχεία που οικοδομούν την καλλιτέχνη (θα μπορούσε, υπό άλλους ειδολογικούς όρους να θεωρηθεί ένα είδος γυναικείου *Künstlerroman*), αποκαλύπτοντας παράλληλα και τον τρόπο συγκρότησης του γυναικείου υποκειμένου.

³ Η Γραμματικοπούλου αλλά και άλλες/οι μελετήτριες/ές έχουν ελέγξει το αρχείο Λασκαρίδου, βλ.: Γραμματικοπούλου 25, 60· σύμφωνα με μαρτυρίες, η Λασκαρίδου κατέστρεψε μεγάλο μέρος των ημερολογιακών σημειώσεών της, οπότε δεν γνωρίζουμε συνολικά το περιεχόμενο των αναφορών της.

Δεύτερο στοιχείο αποτελεί η διάνθιση των αφηγούμενων αναμνήσεων με περιγραφές. Αφήγηση και περιγραφές συνιστούν οπτικές εμπειρίες που λειτουργούν ως εικαστικά ερεθίσματα. Η αίσθηση αυτή μεταφέρεται στον αναγνώστη έμμεσα ανατρέχοντας σε καταλόγους έργων της Λασκαρίδου στην περίοδο των σπουδών της και άμεσα από τις ίδιες τις εικόνες, καθώς η ζωγράφος ενσωματώνει εικοσιπέντε φωτογραφίες έργων της που, πιθανότατα, προηγούνται (ή ορισμένες είναι σύγχρονες) της συγγραφής και που εικονοποιούν αυτές τις οπτικές εμπειρίες. Οι περιεχόμενοι δηλαδή πίνακες αποτελούν συμπύκνωση του περιγραφόμενου βιώματος. Για παράδειγμα, το *Καφέ Οντεόν* εικονοποιεί μερικώς τη συνάντηση της ζωγράφου με έλληνες συμφοιτητές στο ομώνυμο καφέ (Λασκαρίδου, *Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες* 77-82). Όμοια, το *Άλπεις. Τα αιώνια χιόνια στη λίμνη Oeschinensee* έχει ως ερέθισμα το περιγραφόμενο ταξίδι στις Άλπεις (Λασκαρίδου, *Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες* 232-255, 283). Εξάλλου, οι τίτλοι των κεφαλαίων αποτελούν και τίτλους σχετικών πινάκων (π.χ. *Χειμώνας, Μια Αποκρηάτικη νύχτα*). Καθώς τα Ημερολόγια αποτελούνται από επεισόδια η Λασκαρίδου ως συγγραφέας αιχμαλωτίζει στιγμιότυπα της ζωής της, λειτουργώντας στο πεδίο της γραφής ως ζωγράφος που αιχμαλωτίζει την κορυφαία στιγμή. Αυτός ο τρόπος άρθρωσης λόγου-εικόνας και η συνεχής υπενθύμιση, διάσπαρτη στις αφηγήσεις, για τη σημασία του ωραίου μεταβάλλουν την ημερολογιακή γραφή της Λασκαρίδου σε διαμόρφωση της αισθητικής ταυτότητας, σε ένα είδος «αισθητικής της ύπαρξης», δηλαδή μια εναλλακτική θεώρηση της ηθικής, όχι ως κανονιστικής του ιδιωτικού και δημόσιου βίου αλλά ως αναζήτησης του ωραίου που διαμορφώνει την αισθητική ταυτότητα και το ύφος.⁴

Το τρίτο στοιχείο δημιουργείται από τη συνύπαρξη λόγου και εικόνας όπως περιγράφηκε παραπάνω. Είναι η ενδιαφέρουσα ταλάντωση ανάμεσα στις έννοιες αναγνώστης-θεατής με άξονα τον χρόνο: η έκθεση στο δημόσιο βλέμμα των εικαστικών έργων της Λασκαρίδου προηγείται χρονικά της δημόσιας έκθεσης/έκδοσης του ημερολογίου της. Ο ήδη θεατής των πινάκων της ως αναγνώστης των Ημερολογίων βλέπει το έργο της υπό άλλη οπτική, διεισδύοντας δηλαδή στο παρελθοντικό εκείνο τμήμα του ιδιωτικού χώρου της. Ταυτόχρονα, ο αναγνώστης που εκκινεί από τον λόγο των Ημερολογίων, δηλαδή από το παρελθόν, εξαιτίας των περιγραφών και κυρίως των περιεχόμενων εικόνων σχεδόν επιβάλλεται να γίνει θεατής.

Έτσι, αιτιολογείται πιθανότατα η σκοπιμότητα έκδοσης των Ημερολογίων, ιδίως το 1955, ενώ το γυναικείο υποκείμενο-συγγραφέας απέχει από το γυναικείο υποκείμενο-πρωταγωνίστρια.⁵ Η Λασκαρίδου εκλαμβάνει τον ημερολογιακό λόγο ως στρατηγική μιας συμπληρωματικής ερμηνείας ή/και ύστερης αιτιολόγησης της ζωγραφικής της. Το 1955, όταν η ζωγραφική της περιόδου είναι τελείως διαφορετική από εκείνην που υπηρέτησε, η αυθιστόρηση εκθέτει, με νοσταλγική βέβαια, ίσως και εξιδανικευτική, διάθεση, τη χρονική συνθήκη παραγωγής των έργων της σχεδόν ως επιδίωξη επαναφοράς των ζωγραφικών αρχών εκείνης της εποχής. Ήδη από τη δεκαετία του '30, έχει μειωθεί η εικαστική παραγωγή της και το 1952 για την αναδρομική της έκθεση γράφονται ελάχιστα,

⁴ Η έννοια παραπέμπει γενικά στη φουκωική θεωρία.

⁵ Η έκδοση του δεύτερου μέρους, που αφορά στη σχέση Λασκαρίδου-Γιαννόπουλου, αιτιολογείται ως επετειακή έκδοση, αφού υπάρχει η προμετωπίδα: «Αφιερώνεται σαν ευλαβικό μνημόσυνο για τα πενήντα χρόνια από την αυτοκτονία του Περικλή Γιαννόπουλου 8 Απριλίου 1910-1960».

μάλιστα κάποια από αυτά αναφέρονται στον παρωχημένο καλλιτεχνικά κώδικά της (Γραμματικοπούλου 42). Με τα Ημερολόγια του 1955, λοιπόν, δεν δημιουργείται μόνο μια σύνδεση ψυχολογικού-πραγματικού χρόνου, μια βεβαίωση της ιστορικότητας του προσώπου με την ιδιότητα της ζωγράφου, αλλά μέσω του λόγου, μια παγίωση του εικαστικού έργου στην ιστορικότητά του και μια απόπειρα επαναφοράς του στο παρόν με όρους, όμως, του παρελθόντος. Όπως σημειώνει ο Blanchot: «Το Ημερολόγιο επισημαίνει πως αυτός που γράφει δεν είναι πλέον ικανός ν' ανήκει στο χρόνο με την κανονική σταθερότητα της δράσης, με την κοινότητα της εργασίας και του επαγγέλματος,[...] δε θέλει όμως να χάσει και το χρόνο...» (36-37).

Από την άλλη, με την έκδοση του 1955 αλλά, κυρίως, του 1960, όπου εκτίθενται ατομικά βιώματα με έντονο συναισθηματισμό, παρά αναμνήσεις καλλιτεχνικής «μποεμίας», ο γραπτός αυτοβιογραφικού χαρακτήρα λόγος του προσώπου έρχεται να προστεθεί στα διάφορα βιογραφικά αφηγήματα γύρω από τη Λασκαρίδου, που επισκιάζουν το έργο της, μεταφέροντας την προσοχή από το έργο-εικόνα στον προφορικό λόγο-φήμες και το πρόσωπο-καλλιτέχνητα.⁶ Έτσι, η Λασκαρίδου ενισχύει εν μέρει τον αστικό θρύλο σχετικά με τη ριζοσπαστική στάση της και την ελεύθερη ζωή της, συμβάλλοντας στην κατασκευή μιας εικόνας βασισμένης όχι μόνο στο έργο της αλλά, μάλλον, περισσότερο στον λόγο των άλλων, τον οποίον επιχειρεί να επαληθεύσει με τον δικό της.

Ωστόσο, κάθε διαπίστωση για τον ημερολογιακό λόγο της Λασκαρίδου, ως τρόπο διαμόρφωσης του εαυτού, συνδυαστικά με το έργο της, παραμένει ελλιπής, εάν δεν ληφθεί υπόψη το έμφυλο στοιχείο.

Καθώς η “ημερολογιακή” Λασκαρίδου, του πρώτου κυρίως μέρους, κινείται στο χρονικό πλαίσιο από την τελευταία δεκαετία του 19ου και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, είναι σκόπιμο να αναφερθούν στοιχεία για το νεωτερικό γυναικείο πρότυπο, τη «Νέα Γυναίκα». Ο όρος εμφανίζεται στην Αγγλία (1894 και εξής) και γρήγορα, 1896, εισάγεται και στην Ελλάδα.⁷ Το γυναικείο αυτό μοντέλο προβάλλει την αυτοδύναμη, δυναμική, ελεύθερη, κυρίως εργαζόμενη εκτός οίκου γυναίκα που διεκδικεί απόλυτη ισοτιμία με τον άντρα. Εξελληνισμένος στο όνομα (Νέα Γυνή) και προσαρμοσμένος στην ελληνική κοινωνία ο όρος υιοθετείται από την Παρρέν το 1899 και λίγο αργότερα (1907), θα αποτελέσει τον τίτλο της θεατρικής διασκευής του μυθιστορημάτος της *Η Χειραφετημένη* (1899-1900). Η Παρρέν τόσο στο μυθιστόρημά της όσο και στη θεατρική διασκευή του (που ανέβηκε το 1907 με τη Μαρίκα Κοτοπούλη στον κύριο ρόλο της «Νέας Γυναίκας» ζωγράφου Μαρίας Μύρτου) δημιουργεί έναν ανεξάρτητο χαρακτήρα που αντλεί στοιχεία από τη Σοφία Λασκαρίδου (Ρούσσου 119). Ωστόσο, η Νέα Γυναίκα της Παρρέν υποτάσσεται στο ιερό μητρικό καθήκον, θυσιάζεται για χάρη του παιδιού της, είναι μια εθνική μητέρα που εμφορείται από περήφανο πατριωτισμό. Πρόκειται, όπως έχει παρατηρηθεί, για έναν οριακά νέο τύπο γυναίκας ανάμεσα στον παλαιό, ευθυγραμμισμένο με την εθνοκανονικότητα, και στον νεοπαγή, που ακόμη διστάζει να αποτινάξει απολύτως τον πατριαρχικό ζυγό παρά τον βαθμό αυτοδιάθεσης που έχει.

Σε ποιο βαθμό, συνεπώς, στα ημερολόγια της η αφηγηματική φωνή προβάλλει την πρωταγωνίστρια νεαρή ζωγράφο ως «Νέα Γυναίκα» και αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως τέτοια; Σημειωτέον ότι τα Ημερολόγια δημοσιεύονται το

⁶ Βλ. σχετικά με τις φήμες αυτές: Γραμματικοπούλου 42-45.

⁷ Βλ. για περισσότερα στοιχεία: Ρούσσου.

1955, έναν χρόνο πριν την πρώτη γυναικεία ψήφο (1956) και μετά την απόφαση γι' αυτήν (1952), σε μια εποχή που το πρότυπο της Νέας Γυναίκας είναι παρελθόν. Στη βάση των παραπάνω, το ερώτημα: πόσο η Λασκαρίδου, ελλείψει αυτοπορτρέτου, έμμεσα εικονοποιεί τον εαυτό της ζωγραφίζοντας άλλες γυναίκες, επαναδιατυπώνεται με την προσθήκη του κατά πόσον σε αυτές (επομένως, πιθανόν, και στον εαυτό της) αποδίδει γνωρίσματα της Νέας Γυναίκας.

Στις αφηγήσεις των Ημερολογίων, οι συμβάσεις που διέπουν το γυναικείο φύλο άλλοτε λειτουργούν κανονιστικά επιβάλλοντας στη νεαρή ζωγράφο συμπεριφορές εναρμονισμένες με τους κανόνες για το φύλο της, άλλοτε γίνονται αφορμή για υπέρβαση των περιορισμών, γεγονός που παράγει την αντισυμβατική συμπεριφορά της, όπως την παράκαμψη απαγορεύσεων για το φύλο της αναφορικά με την κίνηση στον δημόσιο χώρο.

Στα επεισόδια του πρώτου ιδίως διαστήματος, στο Μόναχο, προβάλλεται συχνά η ανασφάλεια από την έλλειψη αντρικής προστασίας και ο φόβος μιας ευάλωτης νέας. Τα περιστατικά στην πανσιόν (η επιδιωκόμενη από άντρες επίθεση, ο φόβος όταν επιστρέφει μόνη τις νυχτερινές ώρες), η αντιμετώπιση των κάθε είδους δυσκολιών, αποτελούν το πλαίσιο που αναδεικνύει αφενός τις αγωνίες και τα εμπόδια μιας νέας ανυπεράσπιστης/μόνης γυναίκας, αφετέρου το δικό της θάρρος ως μια μορφή ασυνήθιστου δυναμισμού και ελευθερίας. Ωστόσο, η απαραίτητη αντρική προστασία καθιστά τη γυναίκα εξαρτώμενη, παρά την αυτοπεποίθησή της που οδηγεί στην ενεργητική δράση ενάντια σε κανόνες. Στη φράση «Δύσκολη η θέσι μιας γυναίκας μόνης μέσα στα λογίων λογίων θηρία!» (Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες 93) υπονοούνται η απειρία, η αδυναμία και η παθητικότητα, τα κύρια γνωρίσματα της παλαιάς γυναίκας, σε αντίθεση με τον δυναμισμό και την ενεργητικότητα με τα οποία επιδιώκει να επενδύσει την αυτοεικόνα της η Λασκαρίδου.

Στοιχεία της αστικής αγωγής και καταγωγής της –η ομιλία, η συμπεριφορά στη βάση ηθικού πλαισίου και σαβουάρ βιβρ, το επιμελημένο/πλούσιο ντύσιμο, οι συναναστροφές, η καθημερινότητα ολόκληρη– επιβάλλουν όρια που συχνά την εγκλωβίζουν στο πλαίσιο της αστικής κοσμιότητας. Οι περιορισμοί αυτοί αποδίδονται στην αγωγή: «Αχ! η ανατροφή, η αξιοπρέπεια, ο πολιτισμός, αυτός ο κορσές της ψυχής, το στενό παπούτσι της καρδιάς, το μονόκλ του νου» (Λασκαρίδου, Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες 190), και: «Η ανατροφή μου με τις οικογενειακές παραδόσεις, της ευγένειας, της καλοσύνης, της αγάπης του πλησίον» (93). Επιπλέον, ο βαθμός χειραφέτησης έχει προδιαγεγραμμένο κοινωνικά όριο: «Δεν άρεσε του Πατέρα μου να εξασκήσω τη ζωγραφική ως επάγγελμα. Εκείνη την εποχή στην κοινωνική μας θέση δεν ταίριαζε τέτοια χειραφέτησι» (Λασκαρίδου, Από το Ημερολόγιό μου. Συμπλήρωμα 22).

Από την άλλη, η τάση αντίθεσης της ζωγράφου στα στερεότυπα έχει διπλή βάση: αρχικά την τόλμη του χαρακτήρα της:

Ήμουν απόλυτα ελεύθερη. Μεγάλωσα με την απέχθεια του ψεύδους και της υποκρισίας. Είχα πάντα το θάρρος και την ευθύνη των πράξεών μου. Αλλά ο ιδιόρρυθμος χαρακτήρας μου, ήταν αδύνατο να συμμορφωθεί με τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής εκείνης, ώστε δεν ήταν δυνατόν να μην παρεξηγηθεί ο τρόπος ζωής μου. (Από το Ημερολόγιό μου. Συμπλήρωμα 12)

Παράλληλα, η πλέον δυναμική και τολμηρά αντισυμβατική στάση, ιδίως στον δημόσιο χώρο, συνδέεται με την κατανόηση του έμφυλου καλλιτεχνικού εαυτού και δηλώνεται emphaticά: «Εμένα μ' εφώναζαν 'η αναρχική' γιατί το έργο μου ξεχώριζε από τ' άλλα» (Λασκαρίδου, *Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες* 173). Επεισόδια όπως η «Φαντασμαγορία», όπου η έκσταση από το όπιο συνάπτεται με την αυτοπροσωπογραφία, ή οι «Απάχηδες», όπου περιγράφονται η διείδυση σε έναν ανδροκρατούμενο επικίνδυνο χώρο και η «εισβολή» του Απάχη ως μοντέλου στο εργαστήριο, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Το επεισόδιο εκδίκησης στην κακοποιητική συμπεριφορά του διεστραμμένου καθηγητή προς τα γυναικεία μοντέλα ταυτίζει καταφανώς τη Λασκαρίδου με τη Νέα Γυναίκα. Η έντονη και συνειδητοποιημένη αντίδραση, που αποτολμά η νεαρή ζωγράφος, πραγματώνεται εξ ονόματος του καταπιεσμένου –και εν προκειμένω κακοποιημένου– φύλου της: «Αισθανόμουν εκείνη τη στιγμή ότι θα κινδύνευα και τη ζωή μου ακόμη για να εκδικηθώ και σώσω όλο το απροστάτευτο γυναικείο φύλο» (*Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες* 180).

Συνυπολογίζοντας στα παραπάνω και άλλα περιστατικά από τα Ημερολόγια του 1955 και του 1960, όπως τη σχέση με τον Γιαννόπουλο, τη ζωγραφική στο ύπαιθρο στην Ελλάδα με την προστασία του ρεβόλβερ («Τακτοποιώντας το ρεβόλβερ στο συρτάρι, συλλογίζομαι στην Ελλάδα, που τη γύρισα ολόκληρη ζωγραφίζοντας, δεν μου χρειάστηκε παρά μόνον για διασκέδασι της σκοποβολής»: Λασκαρίδου, *Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες* 19) φαίνεται να σκιαγραφείται μια ελεύθερη Νέα Γυναίκα. Η φράση «η super-γυναίκα με τη super-θέλησι, έπαθε τη σούπερ νοσταλγία» (163) αποδίδει την αυτοαποτίμηση για τις υπερβάσεις αλλά και το βάρος της νοσταλγίας –επομένως, το βάρος όλων των στοιχείων παρελθοντικής αγωγής της. Έτσι, συνολικά από τη στάση και τη δράση της ζωγράφου στα Ημερολόγια αναγνωρίζει κανείς τη ρήση της Παρρέν για την *Χειραφετημένη* της: «εικόνας γυναικών ελευθέρων, αλλ' εναρέτων, ισχυρών ενεργητικών, γυναικών εν μια λέξει υπερόχων, αίτινες [...] θα μετέβαλαν τας περί των γυναικών γνωστάς πλέον αρχάς και ιδέας» («Αι Ελληνίδες» 1-3).⁸ Η εικόνα, λοιπόν, που κατασκευάζεται στα Ημερολόγια φαίνεται να προσεγγίζει το παρρηνικό πρότυπο (ήπια χειραφεσία) της Νέας Γυναίκας, όπως το βλέπει να εγκαθιδρύεται και όπως είδαμε να το δηλώνει η Παρρέν ως στόχο στα μυθιστορήματά της.

Μπορούμε να αναγνωρίσουμε στα Ημερολόγια έναν διφωνικό λόγο: απ' τη μια στο πλαίσιο της ελευθερίας που παρέχει η καλλιτεχνική (μποέμ) ζωή προβάλλεται η αντίδραση στις πατριαρχικές ρυθμιστικές παραδοχές για το φύλο ως πράξεις που υπερβαίνουν τα όρια του φύλου, τα στοιχεία δηλαδή της Νέας Γυναίκας, από την άλλη, ο ηγεμονικός κυρίαρχος λόγος εμφανίζεται ως υποταγή σε κανόνες συμπεριφοράς, ως αναστολές, προϊόν κανονιστικής αγωγής μιας αστής γυναίκας, διατηρώντας στοιχεία από το πρότυπο της παλαιάς γυναίκας. Παράγεται, έτσι, μια εικόνα του εξελληνισμένου παρρηνικού προτύπου της Νέας Γυναίκας. Συνεπώς, η διφωνία προέρχεται από την παραπάνω συγκρουσιακή συγκρότηση του γυναικείου εαυτού. Η αφηγηματική φωνή φαίνεται να έχει επίγνωση της έντασης που δημιουργείται ανάμεσα στις σχεδόν έμφυτες επαναστατικές τάσεις του χαρακτήρα της και την πειθαρχική εσωτερικευμένη στάση της. Πρόκειται δηλαδή για μια ταλάντευση του αυτοδιηγητικού εγώ ανάμεσα στην

⁸ Επίσης, «Η αρχή της χειραφετήσεως ας σημειωθή, με δράσιν αβράν, σεμνήν, μεμετρημένην»: [Παρρέν, Κ.], «Αι Ελληνίδες» 2.

εμπειρία της ρευστής υπό σχηματισμό υποκειμενικότητας, που αφηγούνται τα Ημερολόγια, και στην αδιαπραγμάτευτη, σταθερή ταυτότητα, που επιβάλλουν λόγοι και κοινωνικοί κανόνες. Αυτή η ταλάντευση κάποιες φορές αναδύεται ρητά, όπως στο απόσπασμα: «Είμαι ντεμοντέ. [...] Πρέπει κι εγώ να γίνω εγώστρια, να φέρομαι σαν άνδρας, να καπνίζω, να κάθομαι με το ένα γόνατο επάνω στο άλλο, να χειρονομώ, να φωνάζω [...]» (Λασκαρίδου, *Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες* 93).

Στη βάση του παραπάνω πλαισίου, όπου παρακολουθήσαμε τον λόγο για το πρόσωπο και τον λόγο για την εικόνα, θα περάσουμε στην ίδια την εικόνα, τους πίνακες με θέμα γυναίκες.

Η επιρροή της Λασκαρίδου από τον ιμπρεσιονισμό, αλλά και στοιχεία της σχολής του Μονάχου την οδηγήσαν σταδιακά μακριά από την πρωτοπορία της εποχής που, εντούτοις, τη γνώρισε στο Παρίσι (*Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες* 174-176). Αν και η έμφαση στο φως και το χρώμα κυριαρχεί, και ενώ, αρχικά, η τέχνη της είχε θεωρηθεί πρωτότυπη, με προσωπικό ύφος και «αναρχική», όπως είχε αυτοχαρακτηριστεί, «στα πρώτα δέκα χρόνια της καριέρας της», στο επόμενο διάστημα, μετά την επιστροφή της και τη μόνιμη εγκατάσταση στην Ελλάδα, φαίνεται να εντάσσεται, σταδιακά, από την κριτική σε συντηρητικούς πλέον κύκλους (Γραμματικοπούλου 36-38 και Γκότση 293-297).

Στις γυναικείες αναπαραστάσεις της Λασκαρίδου διακρίνονται τρεις κύκλοι: η γυναίκα στο σπίτι, στο πλαίσιο ενός «ladyhood», δηλαδή της ταυτότητας της γυναίκας ως κυρίας (καλλωπισμός, οικιακή εργασία, γυναικεία «κοινότητα»/ομοκοινωνικότητα, μητέρα/μητρότητα), η γυμνή γυναίκα, συνήθως, σε εσωτερικό χώρο ή χωρίς απόδοση του χώρου, και η καλλιτέχνης.

Γενικά, οι απεικονίσεις γυναικών στο εσωτερικό του σπιτιού και σε ιδιωτικές στιγμές δεν ήταν ασυνήθιστο θέμα των καλλιτεχνών τόσο των παλαιότερων όσο και της εποχής (Γκότση 75). Εξάλλου η ιδιωτική σφαίρα, του οικιακού, αποτελούσε πάντοτε τον κατεξοχήν γυναικείο χώρο.

Η Λασκαρίδου ακολουθεί ένα συμβατικό πρότυπο απεικόνισης, κοινό κώδικα της εποχής και σε άλλους ζωγράφους. Πρόκειται, κυρίως, για αστές (πολύ λίγες είναι οι απεικονίσεις γυναικών της υπαίθρου) κομψές, κατά κανόνα χωρίς βλεμματική επαφή με τον θεατή, με ύφος εσωστρεφές, ρεμβαστικό και ονειροπόλο, συνήθως σε επίπεδο ασαφές φόντο ή εσωτερικό οικιών και σχεδόν πάντοτε καθιστές. Αν και απέχουν από τις εξιδανικευμένες ή αλληγορικές γυναικείες μορφές του παρελθόντος, είναι μάλλον μελαγχολικές, ενώ η συχνή στάση με το ακουμπισμένο χέρι στην καρέκλα μπορεί να εκληφθεί ως διάθεση παραίτησης. Ποζάρουν συγκρατημένα, χωρίς διάθεση δραστηριότητας, με βαρύτερα ενδύματα και, λιγότερο, με πιο μοντέρνα. Σε πρώτη ανάγνωση ό,τι αποπνέουν οι πίνακες αυτοί είναι το «ladyhood», η επιτελεστικά καθιδρυμένη ιδιότητα της γυναίκας ως κυρίας, εγκαθιδρυμένη από λόγους, τονισμένη και από τον ενδυματολογικό κώδικα που επισημαίνει την κοινωνική τάξη. Πρόκειται για την ίδια κοινωνική τάξη στην οποία κινήθηκε και η Λασκαρίδου και που μέρος της καθημερινότητάς της αναγνωρίζουμε στα Ημερολόγια.

Η ζωγραφική ενός πορτρέτου μπορεί να συσχετιστεί με την αφήγηση εκείνη που επιδιώκει να αποδώσει συναισθήματα, σκέψεις και συμπεριφορές αλλά και πολιτισμικές αναφορές για εικονιζόμενο πρόσωπο, πέρα από την πιστή

απόδοση των χαρακτηριστικών του.⁹ Η Λασκαρίδου επιδιώκει να συλλάβει στο βλέμμα και την έκφραση τον ψυχισμό της στιγμής ως συμπύκνωση της ψυχολογίας των γυναικών αυτών. Η επαφή με τις φροϋδικές θεωρίες, για τη γνώση των οποίων υπάρχει αναφορά στα Ημερολόγια, ίσως να επηρεάζει την τάση αυτή, χωρίς να σημαίνει ότι αποτελεί ίδιον της τέχνης μόνον της Λασκαρίδου, αφού στα τέλη του 19ου αιώνα υπάρχει πλέον η «προσωπογράφηση των γυναικών ως υποκειμένων με ψυχολογικό βάθος».¹⁰ *Η Κυρία με το μοναρέ* (π. 1912-14), *Η Κυρία με το γαλάζιο φόρεμα* (π. 1914-16), *Η Μελαχρινή – Το μοντέλο* (π. 1911-13), *Η κυρία με τα γκριζα* (π. 1912-13), *Η Κυρία με το λευκό λουλούδι* (π. 1911-13) και *Η κυρία Emie Gromié* (1915) αποτελούν παραδείγματα τέτοιων έργων.¹¹

Ωστόσο, σε δεύτερη ανάγνωση η αστική αυτή θηλυκότητα εσωτερικού χώρου μπορεί να αποκτήσει άλλη διάσταση: το γυναικείο βλέμμα της ζωγράφου συναντά το χαμηλωμένο βλέμμα των απεικονιζόμενων γυναικών ως είδος διαμαρτυρίας, ως έμμεση υπονόμηση στο αντρικό βλέμμα, καθώς δεν ποζάρουν ως αντικείμενα ομορφιάς/επιθυμίας για τον άντρα αλλά ως σκεπτόμενα και μάλλον δυσφορούντα υποκείμενα. Εντοπίζεται, έτσι, η ίδια διφωνία που επισημάνθηκε και στα Ημερολόγια αλλά αντίστροφα: στους πίνακες, στο καλλιτεχνικό δηλαδή παράγωγο (εικόνα), κυριαρχεί λιγότερο το νέο γυναικείο πρότυπο, ενώ στα Ημερολόγια, στο πάρεργο, στον λόγο, αναδύεται περισσότερο η δυναμική της Νέας Γυναίκας. Χαρακτηριστικά διαφαίνεται η διφωνία στο έργο *La belle époque* (π. 1910-15), όπου επιχειρείται η απόδοση του πνεύματος απελευθέρωσης. Το ελαφρότατο μειδίαμα και η στάση του σώματος αφήνουν περιθώριο αισιοδοξίας και δυναμισμού στην εικονιζόμενη της οποίας, όμως, το βαρύ καπέλο, η κόμμωση και το σκούρο φόρεμα, παρά το άνοιγμα στο στήθος, παραπέμπουν σε κάπως παλαιότερη εποχή.

Οι οφθαλμοφανείς αποδόσεις της Νέας Γυναίκας από την ομότεχνο και φίλη της Λασκαρίδου, την Φλωρά-Καραβία, αποδεικνύουν τη διαφορά στον βαθμό τόλμης. Παράδειγμα το έργο της *Νέα Γυναίκα*, όπου η περισσότερο δυναμική, αν και στοχαστική, γυναίκα τοποθετείται στον δημόσιο αστικό χώρο (καφέ, ζαχαροπλαστείο, μπαρ) εναρμονισμένη με τη μοντέρνα εποχή.¹² Ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο η σύγχρονή τους κριτική τις παραλληλίζει: «το ισχυρόν τάλαντον της δεσποινίδος Φλωρά ανδρικότατον και γεμάτον ζωήν παρά το λεπτόν και αβρόν της δεσποινίδος Λασκαρίδου συμπληρώνουν το εν το άλλον» (Σ.Ε.).¹³ Όμοια, διαφέρουν της ίδιας *Η Κυβέλη* και η *Αυτοπροσωπογραφία* ενώ η *Αμαζών* της Κλεονίκης Ασπριώτη, κατά την Παρρέν, ενσαρκώνει «το σφρίγος και την ισχύν της κόρης του Νέου Κόσμου», το μοντέλο της Νέας Γυναίκας («Η Καλ-

⁹ «modern portraiture (and self-portraiture in particular) has been from its beginning, a most sophisticated genre of lifewriting» (Brockmeier 255).

¹⁰ «...μόλις στη δεκαετία του 1890, με την εμφάνιση των συζητήσεων γύρω από την νέα γυναίκα, εμφανίστηκε μια νέα αντίληψη προσωπογράφησης των γυναικών ως υποκειμένων με ψυχολογικό βάθος. Ενώ οι άντρες αποδίδονταν και πρωτύτερα με βάση τον εσωτερικό τους κόσμο και το χαρακτήρα τους, οι γυναίκες απεικονίζονταν ως διακοσμητικές επιφάνειες...» (Bridget – Wallace 190).

¹¹ Τους πίνακες αντλώ από καταλόγους της Εθνικής Πινακοθήκης και της έκθεσης «Θάλεια Φλωρά-Καραβία & Σοφία Λασκαρίδου 113 χρόνια μετά», ενώ τις χρονολογίες όπως και τις κριτικές για τους πίνακες από τον κατάλογο της μεταπτυχιακής εργασίας της Χρ. Γραμματικοπούλου· βλ. Γραμματικοπούλου.

¹² Η Γκότση σχολιάζει το έργο ως «θετική εικαστική εκδοχή της σύγχρονης γυναίκας» όπου «πραγματισμός και ιδεαλισμός συνδυάζονται» (98).

¹³ Για σχόλια στον συσχετισμό βλ. Γκότση 302.

λιτεχνική μας Έκθεσις» 8). Στο επίπεδο της απελευθέρωσης του βλέμματος, της στάσης και του αποδιδόμενου ψυχισμού φτάνει η Λασκαρίδου μάλλον αργά. Στον πίνακα *Καθιστή γυναίκα* (δεκαετία του '20), η γυναικεία μορφή φορά μοντέρνα ρούχα, ακουμπά και πάλι στην καρέκλα το χέρι, αλλά με περήφανα όρθιο το κεφάλι και καθαρό το βλέμμα προς τον θεατή αποπνέει αυτοπεποίθηση και δυναμισμό.¹⁴

Μια σειρά έργων απεικονίζουν γυναικείες δραστηριότητες στο σπίτι. Πρόκειται για εργασίες των οποίων η αφήγηση απουσιάζει από τα καλλιτεχνικά, κατ' ουσίαν, Ημερολόγια, παραπέμποντας στο ακριβώς αντίθετο από αυτό που ενσαρκώνει η ζωγράφος των Ημερολογίων. Το έργο *Στο καλλωπιστήριο* (π. 1911), είναι μια τυπικά αστική σκηνή με διαχωρισμένους στερεοτυπικά ρόλους: πριν την έξοδο ο σύζυγος ντυμένος επίσημα περιμένει καρτερικά τη σύζυγο, που καλλωπίζεται στον καθρέφτη (παραπέμπει στις αντίστοιχες περιγραφές του καλλωπισμού της ζωγράφου στα Ημερολόγια), ενώ η υπηρέτρια –μέλος κοινωνικής ομάδας νέων γυναικών που κινεί το ενδιαφέρον στον τύπο και την τέχνη της εποχής– είναι έτοιμη να ακολουθήσει διαταγές.

Η άλλη πλευρά του αστικού σπιτιού, η οικιακή εργασία ως καθήκον, ακόμη και των αστών γυναικών, αποδίδεται στα: *Νυχτέρι, Στην πρωινή εργασία* (π. 1913-16), *Η χαρά της μάνας* (π. 1908-9) και *Η μελέτη* (π. 1911-15). Αυτά δημιουργούνται σε μια περίοδο όπου η έννοια της μητρότητας συνάπτεται με εθνικά στοιχεία, στη βάση του μεγαλοϊδεατισμού, και η μητέρα είναι η τροφός του έθνους. Η μητρότητα θεωρείται υπέρτατο γυναικείο χρέος και, στο πλαίσιο αυτό, στηρίζεται η σχετική αναβάθμιση της θέσης της γυναίκας στην Ελλάδα, ενώ, όπως είδαμε, αποτελεί συνιστώσα και της παρρενικής αντίληψης περί Νέας Γυναίκας.

Με τις διαχωρισμένες έμφυλα σφαίρες συνδέεται ο καθαρά αστικός πίνακας *Τσάι στη βεράντα* (π. 1911-15) αλλά και *Τα νέα της γειτόνισσας – Το μυστικό* (π. 1914). Σε μια εποχή, όπου το φεμινιστικό/γυναικείο κίνημα αρχίζει να γίνεται μαζικότερο με την ισότητα στην εκπαίδευση και την είσοδο γυναικών στην εργασία ή/και πολιτικοποιείται με τη διεκδίκηση ψήφου, η Λασκαρίδου απεικονίζει την περίκλειστη γυναικεία σφαίρα του οικιακού, σχεδόν καθησυχάζοντας με την παρουσίαση αυτή την ανησυχία μερίδας των Ελλήνων για τη διάταξη της κοινωνικής γαλήνης και οικιακής ισορροπίας με τη δυναμική πλέον έξοδο των γυναικών στον δημόσιο χώρο. Στα Ημερολόγια, το σπίτι, η οικογένεια και ο γυναικείος ιδιωτικός χώρος δεν υπάρχουν, ενώ κυριαρχεί η δράση στον δημόσιο χώρο και ο μόνος ιδιωτικός χώρος είναι το εργαστήριο.

Οι πίνακες που απεικονίζουν τη σχέση γυναικών με την τέχνη αφορούν στη μουσική και τον χορό. Στο *Προ της συναυλίας*, η επαγγελματίας μουσικός με αρχαιοπρεπές ένδυμα ετοιμάζει το βιολί της, συγκεντρωμένη σε αυτό σε έναν απογυμνωμένο χώρο. Η *Μπαλαρίνα*, επίσης επαγγελματίας, αυτοσυγκεντρώνεται πριν τον χορό της ή ξεκουράζεται μετά απ' αυτόν. Αντίθετα με τις επαγγελματίες καλλιτέχνιδες, το *Μουσικές αναμνήσεις* (π. 1909) παρουσιάζει τη γυναίκα στο πιάνο σε οικιακό σκηνικό, παραπέμποντας στις ερασιτεχνικές μουσικές γνώσεις των αστών γυναικών.

¹⁴ Ο πίνακας είναι ζωγραφισμένος στην πίσω όψη άλλου (Γραμματικοπούλου 256). Βλ. και Pollock 51· για την Pollock αυτό το ευθύ βλέμμα σημαίνει τη διεκδίκηση εξουσίας, από την οποία γενικά οι γυναίκες ήταν αποκλεισμένες.

Τα γυναικεία γυμνά της Λασκαρίδου ακολουθούν τα πρότυπα της εποχής, ουσιαστικά εκπροσωπώντας το αντρικό βλέμμα στο γυναικείο σώμα.¹⁵ Το αντρικό βλέμμα, ως κυρίαρχο, συμβάλλει στη διατήρηση της έμφυλης διαφοράς και, κυρίως, στην αντιμετώπιση του γυναικείου σώματος ως αντικειμένου επιθυμίας, ενώ αυτό το ίδιο το βλέμμα γίνεται η «φυσική» διαδικασία θέασης ενός έργου (Berger). Τα σώματα στους πίνακες της Λασκαρίδου εκπέμπουν συγκρατημένο, σχεδόν ακούσιο αισθησιασμό ως συστολή απέναντι στο αντρικό βλέμμα που εισβάλλει στον ιδιωτικό χώρο, όπως στο *Πρωινή τουαλέτα* (π. 1912), με το σκεπασμένο κάτω μέρος του σώματος και το χαμηλωμένο κεφάλι. Έτσι, η σωματικότητα όσο και η σεξουαλικότητα είναι συμβατικές.

Αντίστοιχα, ο πίνακας *Ζευγάρι και ερωτιδείς* (με τίτλο αντλημένο από το κείμενο) που περιλαμβάνεται στα Ημερολόγια του 1960, εικονοποιώντας το ερωτικό απόγευμα του ζεύγους Γιαννόπουλου-Λασκαρίδου, αν και προβάλλει τον σαρκικό έρωτα, τον εξιδανικεύει, τοποθετώντας τον στο μυθολογικό πλαίσιο, στερώντας δηλαδή την ίδια την έννοια της «ρεαλιστικής» σωματικότητας (29). Η ίδια εξιδανίκευση ισχύει για την εικόνα-πίνακα της Γοργόνας με τίτλο *Η πανώρια Γοργόνα* (Λασκαρίδου *Από το Ημερολόγιό μου. Συμπλήρωμα* 21). Με αυτόν τον τρόπο, η πνευματικότητα αλλά και ο υπαινικτικός ερωτισμός της εικόνας συγκλίνουν με τον σαφή, πλην και πάλι υπαινικτικό, διάχυτο ερωτισμό του λόγου/κειμένου. Στα Ημερολόγια του 1960, η λέξη «ηδονή» αποδίδεται στη σωματική διάσταση του έρωτα ενώ οι αναφορές στη σαρκική επαφή, που απαντούν, είναι έμμεσες αλλά σαφείς: «...αλλά δεν μπορώ πια να κρατώ το ωραίο σου κορμί στα χέρια μου μόνον με την υπερτάτη ηδονή της ψυχής μου. [...] Μ' αυτές τις λιχουδιές ξεγελούμε τον Έρωτα τόσον καιρό τώρα. [...] Η Αφροδίτη ζητεί την θυσία της» (17).

Το ερωτικό στοιχείο αποδίδεται υπαινικτικά, αν και σπάνια και στα Ημερολόγια του 1955, με κορύφωση στο κεφάλαιο «Το μονελάκι», όπου σωματικότητα και επιθυμία αποδίδονται στο νεαρό μοντέλο του τίτλου ενώ η ζωγράφος σκιαγραφείται αθώα και αποστασιοποιημένη, παρότι η αφήγηση ενέχει τόνο αισθησιασμού και ερωτισμού: «πέρασα το χέρι μου στην παχουλή πλατίτσα της όπως χαϊδεύει κανείς μια γατούλα. Η άσπρη πλατίτσα ανατρίχιασε...» (189). Το κεφάλαιο συνοδεύεται από αντίστοιχο πίνακα, όχι όμως γυμνό, όπου ο αισθησιασμός αποτυπώνεται ως διαφορούμενος ακκισμός: χαριτωμένα και παιχνιδιάρικα σύμφωνα με την όλη λεκτική απόδοση του επεισοδίου (Λασκαρίδου, *Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησες* 191).

Ορισμένα παραδείγματα γυναικείων γυμνών παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το πρώτο μάς αφορά περισσότερο καθώς αποδίδει με λέξεις τη στιγμή γένεσης του έργου, ωστόσο δεν έχουμε το ίδιο το έργο αλλά πιθανή απήχηση των στιγμών σε διαφορετικά, μεταγενέστερα έργα. Το δεύτερο, αντίστροφα, μάς παραδίδεται ως πίνακας χωρίς λόγο. Ωστόσο, η συνεξέταση των δύο αποκαλύπτει στοιχεία για την υλικότητα της γυναικείας σωματικότητας ως βασικό στοιχείο του εαυτού.

Η πρώτη περίπτωση αφορά στο κεφάλαιο «Φαντασμαγορία» των Ημερολογίων, στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί. Η Λασκαρίδου αφηγείται μια ξεχωριστή νύχτα (μια φαντασμαγορία), στην οποία έχει προσκληθεί από τον συμ-

¹⁵ Παραλείπω την εξέταση των σπουδών στο γυναικείο γυμνό, επειδή ανάγονται κυρίως στα χρόνια μαθητείας της Λασκαρίδου, για λόγους οικονομίας αλλά και επειδή δεν συνεισφέρουν ουσιαστικά στην εργασία αυτή και δεν αποτέλεσαν έργα που εκτέθηκαν.

φοιτητή της Έρικ, όπου αναζητείται μια ιδιαίτερα αντισυμβατική για τη νεαρή ζωγράφο μποέμικη ηδονή (χρήση οπίου):

Τίναξα το κεφάλι και τα μαλλιά σκέπασαν την αγαλματένια πλάτη σαν μαύρος μανδύας [...]. Ναι τώρα είναι τέλεια η εικόνα μέσα στον καθρέφτη. Ως τη μέση ανέβαινε το φως σε χίλιες αποχρώσεις. Το παρθενικό στήθος άσπριζε, φεγγοβολούσε, το κεφάλι γυρτό χανόταν μέσα στον μαβή καπνό. [...] Τα πόδια στην γη και τη σκέψη ψηλά στ' άφθαστα ιδανικά, «λέει ο Έρικ», τι θαυμάσιος πίνακας θα γινόταν αυτός και ο τίτλος του έργου είναι έτοιμος. Ηδονή. [...] –Έρικ, δε βαστώ θέλω να ζωγραφίσω. Κύτταζα σαν υπνωτισμένη στον καθρέφτη, να εντυπωθή στη μνήμη μου η εικόνα, η σύνθεση, όλα είναι τέλεια. –Πάει η γυναίκα, πάει, γεννήθηκε η καλλιτέχνιδα, φώναξε απελπισμένος ο Έρικ, [...] Σηκώθηκα, έτρεξα μέσα στο ατελιέ κι άρχισα να ζωγραφίζω μ' αφάνταστη έμπνευση. Γυρίζω στο δωμάτιο της ηδονής. Μερικές λεπτομέρειες μου διαφεύγουν. Ξαναπαίρνω την πόζα μου. Παρατηρώ πάλι στον καθρέφτη και τρέχω πίσω στο έργο μου. Τελειώσα. Έγινε απροσδόκητα πρωτότυπο και ωραίο. Είμαι ευχαριστημένη, βάζω και την υπογραφή μου. (Από το *Ημερολόγιό μου*. *Θύμησες* 135-136)

Θα μπορούσαμε να κάνουμε, εν μέρει, λόγο για το παράδειγμα της παροντικότητας κατά Αγγελάτο.¹⁶ Το καλλιτεχνικό έργο (τάδε) αποδίδεται μέσω της δυναμικής ανάδυσής του. Η καλλιτεχνική μορφοποίηση του σώματος εκλαμβάνεται ως ακαριαίο πέρασμα, ο χρόνος γίνεται νοητός ως ένα ακαριαίο σημείο, ενώ η παροντική ανάδυση του καλλιτεχνικού έργου (τάδε) ως κίνηση στροβίλου. Η συνείδηση του γυναικείου σώματος, του ενσώματου εγώ (της ενσώματης συνείδησης) και η συνείδηση της καλλιτεχνικής ιδιότητας του έμφυλου υποκειμένου συναιρούνται. Ωστόσο, έρχονται έως εμάς δια του λόγου ως συνάντηση ζωγράφου-γυμνής γυναίκας. Κάποιες μνήμες αυτής της βραδιάς φαίνεται να διοχετεύονται στους πίνακες *Εμπρός στο τζάκι* (π. 1913-14) και ιδίως, λόγω της παρουσίας του καθρέφτη, στο *Εμπρός στον καθρέπτην* (1911), έργο το οποίο μπορεί να συσχετιστεί με την αυτοαφήγηση και την αυτοεικόνηση ως τρόπους έμφυλης αυτοσυνείδησης (Tamboukou).

Η δεύτερη περίπτωση αφορά στο *Γυναικείο γυμνό* (π. 1908-15), για το οποίο δεν έχουμε μαρτυρία αλλά διαφεύγει από τις συνήθεις απεικονίσεις της Λασκαρίδου.¹⁷ Η καθιστή γυμνή γυναίκα, σε απροσδιόριστο γκρι φόντο, με τα χέρια πίσω από την καρέκλα, σχεδόν σαν δεμένη, με το βλέμμα χαμηλωμένο, σε ένδειξη μελαγχολίας και παραίτησης, δεν έχει σφριγηλό ή λεπτό και αισθησιακό σώμα αλλά κάπως βαρύ ώστε δεν αποπνέει ερωτισμό. Ένα τέτοιο έργο αποτελεί τη «διατάραξη» του αντρικού βλέμματος καθώς δεν πρόκειται για τη γυναίκα-αντικείμενο πόθου αλλά, επαναπροσδιορίζοντας την έννοια του γυναικείου γυ-

¹⁶ Για τη θεωρητική ανάλυση του παραδείγματος της παροντικότητας (τάδε) βλ.: Αγγελάτος 463-466. Ακόμα, στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου, η παροντικότητα καταδεικνύεται και μέσω της εφαρμογής στο έργο του Balzac, *Ανθρώπινη Κωμωδία*, και στο εμβληματικό *Άγνωστο Αριστούργημα*, βλ.: 512-575.

¹⁷ Υπάρχει και το *Γυμνό σε καρέκλα* (π. 1905-10) αλλά με εντελώς διαφορετική στάση (η πίσω πλευρά του σώματος) και αποτελεί σχέδιο με κάρβουνο της περιόδου μαθητείας.

μνού και της σωματικότητας, για την εικόνα-σύμβολο της αιχμάλωτης γυναίκας μέσης ηλικίας, χωρίς κοινωνική τάξη, αφού τα ενδύματα δεν την προσδιορίζουν.

Τελικά, η απεικόνιση γυναικών στο έργο της Λασκαρίδου έχει περισσότερο συμβατικό χαρακτήρα, εναρμονίζεται με τα σύγχρονά της εικαστικά πρότυπα, επιζητώντας πιθανόν την αποδοχή, ενώ, πολύ λιγότερο, αναπαριστά τη γεμάτη αυτοπεποίθηση και ελεύθερη Νέα Γυναίκα, επεκτείνοντας τη διφωνία των Ημερολογίων και παίρνοντας απόσταση από οποιαδήποτε τέτοια ρητή εικαστική θεματοποίηση. Στη βάση αυτή, η απουσία αυτοπορτρέτου θα μπορούσε να εκληφθεί ότι μόνο μερικώς υποκαθίσταται από τις προσωπογραφίες των αστών γυναικών: η Λασκαρίδου δεν είναι η γυναίκα του ιδιωτικού χώρου, όπως αυτές που απεικονίζει, αλλά δεν έχει εντελώς αποτινάξει την κυρίαρχη πατριαρχική κουλτούρα. Αξίζει, ωστόσο, να αναρωτηθούμε πόσο το γυναικείο βλέμμα της ζωγράφου, αποτυπώνοντας τη μελαγχολία και την παραίτηση των γυναικών ή ακόμη και τον συνεσταλμένο αισθησιασμό, επιδιώκει την αντίθεση στο αντρικό, φυσικοποιημένο ως θέαση βλέμμα, ως είδος υπόρρητης αντίστασης ή ακόμη και ως υπαινικτική δήλωση δυσαρέσκειας στο κανονιστικό πατριαρχικό αστικό πλαίσιο (Pollock 41). Γι' αυτό θα μπορούσαμε να εκλάβουμε ως περισσότερο αντιπροσωπευτικά της θέσης της ορισμένα από τα γυμνά που εξετάστηκαν και να θεωρήσουμε εκφάνσεις ήπιας υπονόμησης στοιχεία των καθιστών γυναικών που σχολιάστηκαν.

Όμως, η συμβατικότητα των πορτρέτων και, παράλληλα, η απόπειρα τονισμού της αντισυμβατικής και πάντα καλλιτεχνικής στάσης της αφηγηματικής φωνής θεωρούμε ότι δημιουργούν μια ρευστή γυναικεία υποκειμενικότητα, που δεν παραμένει στο ένα ή στο άλλο άκρο, επικυρώνοντας, έτσι, τη συμπαρουσία έμφυλων συμβάσεων και των υπονομεύσεων τους στον γυναικείο λόγο και στο γυναικείο εικαστικό έργο αλλά και τη δυσκολία των γυναικών να αποτινάξουν εσωτερικευμένες πατριαρχικές καταβολές.

Βιβλιογραφία

- Αγγελάτος, Δημήτρης. *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*. Gutenberg, 2017.
- Berger, John. *Η εικόνα και το βλέμμα*, μετάφραση Ζαν Κονταράτος. Οδυσσέας, 1986.
- Blanchot, Maurice. *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μετάφραση Δημήτρης Δημητριάδης. Εξάντας, 1994.
- Bridget, Elliot-Wallace, Jo-Ann. *Women Artists and Writers, Modernist (Im)positionings*. Routledge, 1994.
- Brockmeier, Jens. "From the end to the beginning." *Narrative and Identity Studies in Autobiography, Self and Culture*, edited by Jens Brockmeier – Donal Carbaugh. John Benjamins Publishing Company, 2001, pp. 247-280.
- Calle-Gruber, Mireille – Cixous, Hélène. *Hélène Cixous, Rootprints Memory and Life Writing*. Routledge, 1997.
- Γκότση, Χαρίκλεια-Γλαύκη. *Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα)*. 2002, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, διδακτορική διατριβή.
- Γραμματικοπούλου, Χριστίνα. *Η Ζωγράφος Σοφία Λασκαρίδου (1876-1965)*. 2007, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, μεταπτυχιακή εργασία.
- Λασκαρίδου, Σοφία. *Από το Ημερολόγιό μου. Θύμησης και στοχασμοί*. Τυπογραφείον Φρίξου Μπούκουρη, 1955.
- Λασκαρίδου, Σοφία. *Από το Ημερολόγιό μου. Συμπλήρωμα. Μια αγάπη μεγάλη*. 1960.
- [Παρρέν, Κ.]. «Αι Ελληνίδες εις τας επιστήμας, τας τέχνας και τα γράμματα.» *Εφημερίς των Κυριών*, τ. 629, 16 Ιουλίου 1900, σ. 1-3.
- [Παρρέν, Κ.]. «Η Καλλιτεχνική μας Έκθεσις.» *Εφημερίς των Κυριών*, τ. 720, 12 Οκτωβρίου 1902, 8.
- Ρούσσου, Βαρβάρα. «Η Νέα Γυναίκα της Καλλιρρόης Παρρέν: το θεατρικό πρότυπο της Ελληνίδας Νέας Γυναίκας στην αρχή του 20ού αιώνα.» *Ηρωίδες*, επιμέλεια Ράνια Ζωίδου. Συρτάρι, 2020, σ. 107-138.
- Σ.Ε. [=Στέφανος Ξενόπουλος;]. «Καλλιτεχνική έκθεσις.» *Εστία*, 25 Απριλίου 1906, σ. 1, [https://digitallib.parliament.gr/display_doc.asp?item=43240&seg=\[ανακτήθηκε 5/8/2022\]](https://digitallib.parliament.gr/display_doc.asp?item=43240&seg=[ανακτήθηκε 5/8/2022]).
- Pollock, Griselda. "Beholding Art History: Vision, Place and Power." *Vision and Textuality*, edited by Stephen Melville – Bill Readings. Duke University Press, 1995, pp. 38-66.
- Tamboukou, Maria. "Leaving the Self: Nomadic passages in the memoir of a woman artist." *Australian Feminist Studies*, vol. 24 (61), 2011, pp. 307-324.

Summary

Barbara Roussou

Sofia Laskaridou: From the image (self)portrait to the speech (self)narrative

The announcement raises questions about the kind of relationship between diary speech and painting that come from the same female subject. It is about the painter Sofia Laskaridou, who published part of her diaries in 1955 and 1960. In this context, the presentation, always having the inter-artistic dialogue as a central issue, deals with the relevance of autobiographical speech of the diaries and visual works/paintings with an emphasis on female portraits: to what extent does the painter's self as presented in the Diaries converge with the depiction of female figures that can also be considered self-portraits? How is the female (artistic) self-formed/fabricated verbally and visually in the specific social contexts?