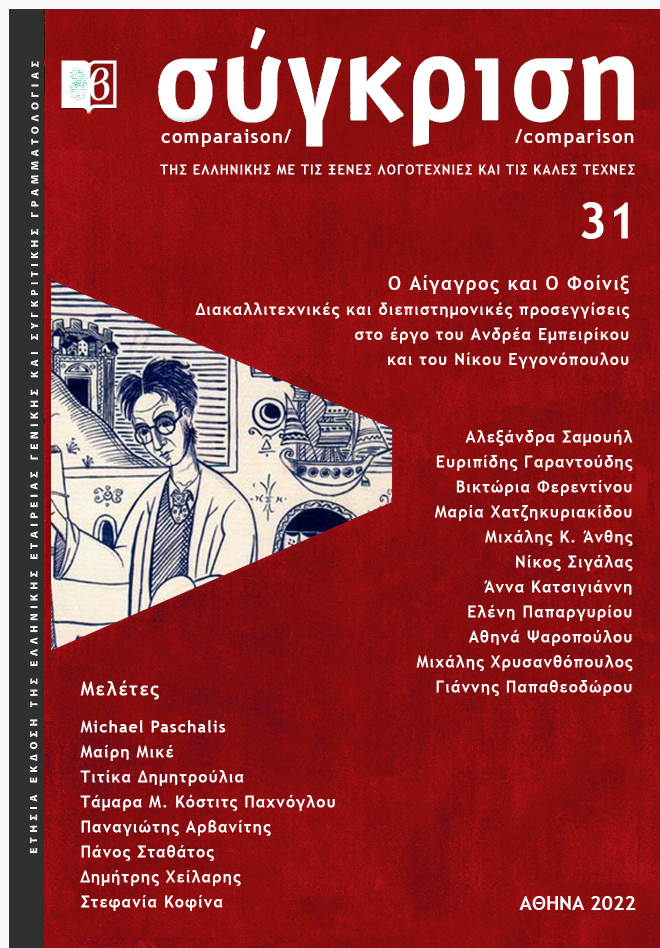


Σύγκριση

Τόμ. 31 (2022)



ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΦΕΡΕΝΤΙΝΟΥ, Τα συγκοινωνούντα δοχεία μιας υβριδικής ποιητικής: Ο μύθος ως διακαλλιτεχνική και διαπολιτισμική ώσμωση στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου

Βικτώρια Φερεντίνου

doi: [10.12681/comparison.31272](https://doi.org/10.12681/comparison.31272)

Copyright © 2022, Βικτώρια Φερεντίνου



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Φερεντίνου Β. (2022). ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΦΕΡΕΝΤΙΝΟΥ, Τα συγκοινωνούντα δοχεία μιας υβριδικής ποιητικής: Ο μύθος ως διακαλλιτεχνική και διαπολιτισμική ώσμωση στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. *Σύγκριση*, 31, 28–41. <https://doi.org/10.12681/comparison.31272>

ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΦΕΡΕΝΤΙΝΟΥ
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

**Τα συγκοινωνούντα δοχεία μιας υβριδικής ποιητικής:
Ο μύθος ως διακαλλιτεχνική και διαπολιτισμική ώσμωση
στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου**

Οι λέξεις είναι στοιχεία που τα ξομπλιάζω και τα
βάζω χρωματιστά το ένα πλάι στο άλλο...¹

Το 1938, έτος διεξαγωγής της «Διεθνούς Έκθεσης του Υπερρεαλισμού» στην Πινακοθήκη Beaux-Arts στο Παρίσι, ο ποιητής και ζωγράφος Νίκος Εγγονόπουλος φιλοτέχνησε την ακουαρέλα *Γέννησις του Ορφέως και Γένεσις του Μύθου*.



Εικόνα 1: Νίκος Εγγονόπουλος, *Γέννησις του Ορφέως και Γένεσις του Μύθου*, 1938, Σινική μελάνη και ακουαρέλα σε χαρτί, 22 X 15,7 εκ., Ιδιωτική Συλλογή. © Errietti Engonopoulou

Στο έργο απεικονίζεται ο γυμνός Ορφέας να ανέρχεται εις τους ουρανούς καθώς παίζει την κερασφόρα άρπα του, σύμβολο της συγχώνευσης του απολλώνιου και του διονυσιακού, ενώ ένας άγγελος-ερωτιδέας σαλπίζει το χαρμόσυνο νέο της γέννησης-ανάληψης του μυθικού μύστη-ποιητή. Μουσική, τέχνη και μύθος διαπλέκονται σε μια εικόνα που συγκεράζει κλασικιστικές και βυζαντινές αναφορές για να αποδώσει στο γεγονός της γέννησης μεσσιανικό χαρακτήρα. Η

¹ Νίκος Εγγονόπουλος, όπως παρατίθεται στο Νίκος Εγγονόπουλος, *Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά: Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, επιμ. Γ. Κεντρωτής, Ύψιλον, Αθήνα 1999, σ. 92.

απεικόνιση της γέννησης του νεαρού Ορφέα ως εμβληματικής της συγκρότησης του μύθου παραπέμπει στη μυθοπλαστική διαδικασία, όπως αυτή εννοιολογείται στην ανθολογία του ποιητή, ψυχαναλυτή και φωτογράφου Ανδρέα Εμπειρικού, *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία* (1936-1946). Γράφει ο Εμπειρικός: «Το γίνεσθαι του κάθε μύθου, είναι παιδί που μεγαλώνει».² Και στις δυο περιπτώσεις υποδηλώνεται η πρόσληψη του μύθου ως ζωντανού οργανισμού που υπόκειται στους νόμους της φθοράς και βρίσκεται υπό κατασκευή.

Τούτες οι προσλήψεις του μύθου μπορούν να κατανοηθούν στο πλαίσιο του εγχειρήματος των γάλλων υπερρεαλιστών να διαμορφώσουν μια νέα συλλογική μυθολογία που θα ανταποκρίνεται στις πολιτικές και κοινωνικές επιταγές του μεσοπολέμου. Η συλλογική μυθολογία χαρακτηρίστηκε από την οικειοποίηση πολιτισμικών κατηγοριών που είχαν θεωρηθεί αντιθετικές προς το πνεύμα του Διαφωτισμού, από την πρωτόγονη, προϊστορική και γοθτική τέχνη έως τη μαγεία, την αλχημεία και τις μυθολογικές παραδόσεις αρχαϊκών πολιτισμών ή εξωευρωπαϊκών λαών. Στο πλαίσιο τούτο, ο Αντρέ Μπρετόν επανόρισε τον υπερρεαλιστικό μύθο ως μια νέα διακαλλιτεχνική γλώσσα σε διαρκή ανασυγκρότηση που θα εκφράζει διαπολιτισμικά τα υπερρεαλιστικά αιτήματα για τη ριζική μεταμόρφωση του εαυτού και της κοινωνίας, προσφέροντας ένα εναλλακτικό, απελευθερωτικό όραμα για τον κόσμο, σε αντιδιαστολή με τις ομόχρονες ναζιστικές και φασιστικές ιδιοποιήσεις του μύθου.³

Στην Ελλάδα οι οικειοποιήσεις του κλασικού μύθου συνιστούσαν κύριο χαρακτηριστικό του ακαδημαϊκού και μοντερνιστικού κανόνα. Ωστόσο, για τους έλληνες υπερρεαλιστές, οι μεταμορφώσεις του μύθου έλαβαν διαφορετικές διαστάσεις καθώς εξίσωσαν την τέχνη με τον μύθο, σε μια διαλεκτική με το ιστορικό παρόν και μια δημιουργική ανασύνθεση μυθολογικών θεμάτων, υπό το πρίσμα της ανθρωπολογίας, της εθνογραφίας, της ιστορίας των θρησκειών και της ψυχανάλυσης. Αυτή η προσέγγιση δεν έχει επαρκώς ερευνηθεί καθώς οι επαναχρήσεις του μύθου από τον ελληνικό υπερρεαλισμό συχνά ερμηνεύθηκαν ως χαρακτηριστικές της ελληνοκεντρικής «Γενιάς του '30».⁴ Η πρόσφατη έρευνα έχει καταδείξει πως ο Εμπειρικός και ο Εγγονόπουλος συνδιαλέχθηκαν, έστω και έμμεσα, με εναλλακτικές επιστημολογίες, συμμετέχοντας στη γόνιμη επαναδιαπραγμάτευση του παρελθόντος.⁵ Η μελέτη αποσκοπεί να συμβάλει σε αυτή την

² Ανδρέας Εμπειρικός, «Μορφές Αιθρίας» στο Ανδρέας Εμπειρικός, *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία* (1936-1946), Άγρα, Αθήνα 1980, σ. 85.

³ Για τη συγκρότηση της υπερρεαλιστικής μυθολογίας βλ. Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1980, σ. 1-18· Celia Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred; Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Westview Press, Oxford 2002, σ. 57-70· Gavin Parkinson, *Futures of Surrealism: Myth, Science Fiction and Fantastic Art in France 1936-1969*, Yale University Press, New Haven and London 2015.

⁴ Για παράδειγμα βλ. Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα: Ζωγραφική και γλυπτική του 20ού αιώνα*, Εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 1999, σ. 126-129. Τόσο ο ελληνοκεντρισμός της μεσοπολεμικής λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής παραγωγής όσο και το ίδιο το φαινόμενο της «Γενιάς του '30» έχουν εξεταστεί αναλυτικά από την πρόσφατη έρευνα. Βλ. λ.χ. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του '30: Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011.

⁵ Βλ. ενδεικτικά Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 2012· Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Ένας Ανδανειός φουστανελοφόρος: Πρόσωπα και προσωπεία του Νίκου Εγγονόπουλου», στο Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*, Νεφέλη, Αθήνα 2018,

αναθεώρηση επανεξετάζοντας το έργο του Νίκου Εγγονόπουλου υπό το πρίσμα του μύθου, όπως τον επαναδιατύπωσε ο Αντρέ Μπρετόν από το 1935 και εξής, δηλαδή ως μια διακαλλιτεχνική και διαπολιτισμική σύζευξη. Ζωτικής σημασίας για την κατανόηση του έργου του ποιητή-ζωγράφου είναι η υπερρεαλιστική πρόσληψη της εικόνας, που αποσκοπεί στην κατάργηση των καλλιτεχνικών ειδών και τον διαπολιτισμικό διάλογο, συμβάλλοντας στη συγκρότηση ενός νέου καλλιτεχνικού και μυθικού παραδείγματος.

Στον υπερρεαλισμό, η εικόνα αποτελεί την κοινή βάση για τη δημιουργία ποίησης και ζωγραφικής μέσω της αντιπαράθεσης ετερόκλητων θεματικών μοτίβων τα οποία ενέχουν το στοιχείο της πρόκλησης. Είναι γνωστό ότι ο Μπρετόν επανεξέτασε την έννοια της εικόνας, αξιοποιώντας τη θεωρία του Πιερ Ρεβερντύ πως η εικόνα δεν μπορεί να προκύψει από μια σύγκριση αλλά από την προσέγγιση δύο ή λιγότερο μακρινών πραγματικοτήτων. Όσο περισσότερο οι σχέσεις των δύο «πλησιασμένων» πραγματικοτήτων θα είναι μακρινές κι ακριβείς, τόσο περισσότερο η εικόνα θα είναι έντονη – τόσο περισσότερο θα έχει δύναμη συγκινησιακή και πραγματικότητα ποιητική.⁶

Η πρόσληψη της έννοιας της εικόνας από τον Εγγονόπουλο θα μπορούσε να αντιπαρατεθεί τόσο με την μπρετονική θεώρηση όσο και με την ομόχρονη θεωρητικοποίησή της από τον Νικόλα Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς* (1938) και από τον Ανδρέα Εμπειρικό στο *Αμούρ-Αμούρ* (1936). Ο Κάλας υποστήριξε πως το ασυνείδητο συγκροτείται από ένα δίκτυο εικόνων οι οποίες συνιστούν τον ενδιάμεσο τόπο συνάντησης της επιθυμίας και της πραγματικότητας, του συμβόλου και της χρησιμότητας, της ποίησης και της πρόζας.⁷ Η πραγματικότητα προσφέρει την πρώτη ύλη για την ποιητική μετουσίωση της γλώσσας η οποία με τη σειρά της δύναται να μεταμορφώσει την πραγματικότητα σε ποίηση και να επιδράσει δραστικά στην κοινωνία μέσα από την αντικειμενοποίηση της επιθυμίας.⁸ Ο Εμπειρικός, με τη σειρά του, περιέγραψε τις «εικόνες» ως εναργείς, αυτόνομες, συνεχώς κινούμενες, αποσυνδεδεμένες από τους «συνειδητούς μηχανισμούς» των οποίων το τυχαίο αμάλγαμα «αποτελεί μια νέα σύνθεση, ανάλογη με εκείνη που θα παρουσίαζε μια εικόν θεατρικού έργου, εις την οποία θα εισήρχετο και θα ελάμβανε μέρος οργανικών εις την εκτυλισσόμενη δράσι, ένα πρόσωπο άλλου θεατρικού έργου [...]».⁹

Υπό τούτο το πρίσμα, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το έργο του Εγγονόπουλου συγκροτείται από ένα πλέγμα εικόνων που κάνουν την εμφάνισή τους τόσο με εικαστικά όσο και με ποιητικά σημεία. Την πρόθεσή του να συνδιαλεχθεί με τις έννοιες της ποίησης ως «σιωπώσας ζωγραφικής» και της ζωγραφικής ως «λαλούσας ποίησης»¹⁰ θα την εκφράσει το 1938 στους τίτλους που έδωσε

σ. 416-425· Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Νίκος Εγγονόπουλος: Ο μυστικός φοίνιξ», *Κονδυλοφόρος*, τ. 17, 2019, σ. 166-183.

⁶ Pierre Reverdy, όπως παρατίθεται στο Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989, σ. 35-36.

⁷ Νικόλας Κάλας, *Εστίες πυρκαγιάς*, Gutenberg, Αθήνα 1997, σ. 45-46.

⁸ *Ο.π.*, σ. 46-47.

⁹ Εμπειρικός, *Γραπτά, ό.π.*, σ. 20-21.

¹⁰ Η φράση αυτή που αναφέρεται στον παραλληλισμό ποίησης και ζωγραφικής διασώζεται από τον Πλούταρχο και αποδίδεται στον Σιμωνίδη τον Κείο. Αναπαράγεται από τον Οράτιο στην *Ποιητική τέχνη* του από όπου θα ασκήσει επίδραση στην αναγεννησιακή θεωρία της τέχνης. Βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Ο γελωτοποιός και η αλήθεια του: Η αθέατη πλευρά της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991, σ. 36-67.

αρχικά στις δυο πρώτες ποιητικές του συλλογές: Το *Μην Ομιλείτε εις τον Οδηγόν* έφερε τον υπότιτλο «ζωγραφική ποίησης», ενώ η δεύτερη συλλογή έφερε τον τίτλο *S04H2* (αναγραμματισμός του μοριακού τύπου του θειικού οξέος) και τον υπότιτλο «ζωγραφικά ποιήματα και ποιητική ζωγραφική» που αργότερα αντικαταστάθηκε από *Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής*.¹¹ Η εξομοίωση ζωγραφικής και ποίησης στο έργο του Εγγονόπουλου έχει σχολιαστεί από την κριτική,¹² αλλά δεν έχει αναλυθεί εκτενώς ο τρόπος που ο ποιητής-ζωγράφος επιχειρεί να καταργήσει τα όρια μεταξύ ειδών, παράγοντας ρηματικές και εικαστικές εικόνες που συνιστούν ένα αδιαίρετο σύνολο.

Ο τίτλος *S04H2* που αναφέρεται στο θειικό οξύ ή κοινώς βιτριόλι είναι διαφωτιστικός ως προς αυτό το ζήτημα. Έχει ορθά ερμηνευθεί τόσο από τον Δημήτρη Γιατρομανωλάκη όσο και από την Αλεξάνδρα Σαμουήλ ως αναφορά στην αλχημεία και τον ελευθεροτεκτονισμό καθώς παραπέμπει στο ακρωνύμιο V.I.T.R.I.O.L. στο οποίο εγγράφεται η έννοια του εσωτερικού εξαγνισμού.¹³ Πρόκειται για μια όχι τυχαία αναφορά στη χημική ουσία η οποία ήταν γνωστή από την ελληνιστική εποχή και εμφανίζεται στο έργο του αλχημιστή Ζώσιμου από την Πανόπολη καθώς και στους αλχημιστές του Μεσαίωνα.¹⁴ Η οικειοποίηση της αλχημιστικής παράδοσης ως περιθωριοποιημένου, εναντιωματικού λόγου μεστού ποιητικών δυνατοτήτων ήταν τόπος στον γαλλικό υπερρεαλισμό, ειδικά από το 1935 έως το 1958.¹⁵ Η σύγχρονη έρευνα έχει επανεκτιμήσει την επίδραση της αλχημείας στις ευρωπαϊκές υπερρεαλιστικές ομάδες αλλά δεν έχει ιδιαίτερα σταθεί στο παράδειγμα του ελληνικού υπερρεαλισμού, με εξαίρεση το έργο του Νάνου Βαλαωρίτη μεταπολεμικά.¹⁶ Όπως ορθά επισημαίνει η Σαμουήλ, ο Εγγονόπουλος συνδιαλέγεται με τον αποκρυφισμό, όπως γίνεται φανερό από τις αναφορές του στον Ερμή τον Τρισμέγιστο και τον τεκτονισμό στα ποιήματά του.¹⁷ Ωστόσο, η αναφορά του στον μοριακό τύπο του θειικού οξέος παρέχει το πιο ενδιαφέρον παράδειγμα.

Το ποίημα «Ρόδια» από *Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής* φέρει τον συγκεκριμένο υπότιτλο. Στο ποίημα γίνεται αναφορά στον κήπο με «τ' αμέτρητα παράθυρα» και τις «πρασινάδες» που «έφταναν κάτω κοντά στη θάλασσα» και την «κίτρινη αμμουδιά», όπου η χαρά της ζωής («τα πιο έμορφα μας τραγούδια») και

¹¹ Οι τίτλοι αυτοί αναγγέλλονται στην προτελευταία σελίδα του τόμου *Υπερ[ρ]εαλισμός Α'* που δημοσιεύτηκε το 1938 από τις εκδόσεις Γκοβόστη.

¹² Βλ. ενδεικτικά Νίκος Εγγονόπουλος/Nikos Engonopoulos, *Με τα χρώματα του λόγου και τον λόγο των χρωμάτων/With the Colours of the Word and the Word of Colours*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή - Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2017.

¹³ Yatromanolakis, *Greek Mythologies*, ό.π., σ. 165-166· Σαμουήλ, «Ένας Ανδανιεύς φουστανελοφόρος», ό.π., σ. 420.

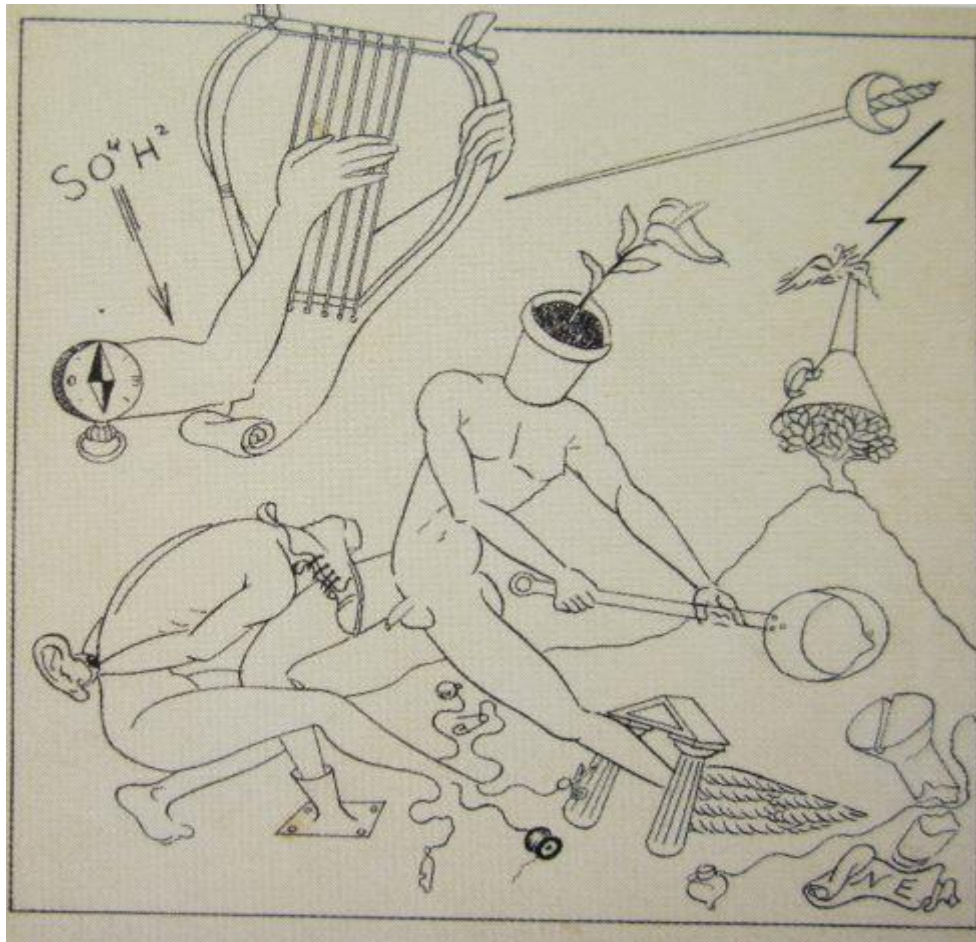
¹⁴ Βλ. Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, σ. 212.

¹⁵ Βλ. Tessel M. Bauduin, Victoria Ferentinou και Daniel Zamani (επιμ.), *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*, Routledge, London and New York 2017.

¹⁶ Βλ. Victoria Ferentinou, "Marie Wilson and Nanos Valaoritis in Conversation: Surrealism, Image-text, and Occult Aesthetics in *Terre de Diamant*", στο Tessel M. Bauduin και Henrik Johnsson (επιμ.), *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*, Palgrave Macmillan, Cham, Switzerland 2018, σ. 163-169· της ίδιας, "The Quest for the Marvellous: Pierre Mabilles' *Le Miroir du Merveilleux* (1940), Surrealism and Art Theory", στο Harri Veivo, Jean-Pierre Montier, Françoise Nicole, David Ayers, Benedict Hjartarson, Sascha Bru (επιμ.), *Beyond Given Knowledge: Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the Avant-gardes*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018, σ. 205-223.

¹⁷ Σαμουήλ, «Ένας Ανδανιεύς φουστανελοφόρος», ό.π., σ. 420-422.

η βία («μάς πετροβόλησαν / με πέτρες / και βότσαλα / χουφτιές») συνυπάρχουν.¹⁸ Το μοτίβο του κήπου των φιλοσόφων εμφανίζεται στις αλχημιστικές πηγές ως ο τόπος όπου διαλεκτικά αναμετρώνται οι αντινομίες και όπου η αποσύνθεση είναι αναγκαία για τη μεταστοιχείωση της πρώτης ύλης σε χρυσό ή τη φιλοσοφική λίθο.¹⁹ Γνωστή ως *putrefactio* (αποσύνθεση), η φάση τούτη του αλχημιστικού έργου εικονογραφείται στην εμβληματική τέχνη του 17ου αιώνα μέσα από εικόνες βίαιης αναμέτρησης μυθολογικών μορφών ή ζώων.²⁰ Αυτή η διαβρωτική λειτουργία του θεικού οξέος είναι κεντρική τόσο στο ποίημα όσο και στο ομότιτλο σχέδιο από σινική μελάνη πάνω σε χαρτί (1937).



Εικόνα 2: Νίκος Εγγονόπουλος, *SO4H2*, 1937, Σινική μελάνη σε χαρτί, 17 X 15,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή. © Errietti Engonopoulou

Στην άνω αριστερή γωνία του σχεδίου, βλέπουμε την ένδειξη του μοριακού τύπου του θεικού οξέος (SO_4H_2) κι ένα βέλος να υποδεικνύει ένα ζεύγος χεριών που παίζουν άρπα. Το κατώτερο τμήμα της άρπας μετατρέπεται σε ειλητάριο, σε μια σύντμηση μουσικής και ποίησης, ενώ από το ανώτερο τμήμα του δεξιού χεριού ξεπροβάλλει μια πυξίδα με ζατρικιοειδή βελόνα, σύμβολο της εξισορρόπησης των αντιθέτων. Στο πρώτο επίπεδο, απεικονίζεται η πάλη μεταξύ δυο ανδρικών μορφών που παρουσιάζονται ως θύμα και θύτης. Το θύμα στα α-

¹⁸ Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 2021, σ. 93-94.

¹⁹ Βλ. λ.χ. Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, ό.π., σ. 83-84.

²⁰ Για παραδείγματα βλ. Stanislas Klossowski De Rola, *The Golden Game; Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, Thames and Hudson, London 1997, *passim*.

ριστερά είναι γονατιστό και ακινητοποιημένο με τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα με ένα αυτί, ενώ το δεξί πέλμα ξηλώνεται απολήγοντας σε κλωστές και αντικείμενα ραπτικής (μασούρι, ψαλίδι, παραμάνα, βελόνα). Στα δεξιά, η επιτιθέμενη μορφή κραδαίνει ένα τηγανοειδές αντικείμενο με το οποίο είναι έτοιμη να φέρει σφοδρό χτύπημα στο θύμα. Και οι δυο μορφές έχουν αντικείμενα στη θέση της κεφαλής, ένα παπούτσι η πρώτη, μια γλάστρα με άνθος η δεύτερη, αναφορά στις υβριδικές μορφές του υπερρεαλισμού που έχουν απολέσει το κεφάλι τους και κατά συνέπεια τη λογική τους. Το αριστερό πόδι του θύτη, από το οποίο φυτρώνουν φτερά, διέρχεται μιας μικροσκοπικής αρχαιοελληνικής πύλης. Πρόκειται για μια διττή παραπομπή στην κλασική αρχαιότητα και τον αγγελιοφόρο των θεών Ερμή αλλά πιθανόν και τον Μερκούριο ή αλλιώς αλχημιστικό υδράργυρο, σε μια χιουμοριστική σύμπραξη της ελληνικής μυθολογίας και της αλχημείας. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε ένα άγονο τοπίο με μικρό ύψωμα, όπου φύεται ένα δέντρο, μοναδική ένδειξη βλάστησης. Το δέντρο καλύπτεται με ένα ανεστραμμένο χωνί, στο στόμιο του οποίου εικονίζεται ένα πτηνό, σε μια παράδοξη εικόνα που συγχωνεύει αναφορές τόσο στη μουσική όσο και στη γεφύρωση γης και ουρανού.

Αξιοποιώντας τη στρατηγική της συσσώρευσης άλογα τοποθετημένων αντικειμένων και την ανορθολογική διάρθρωση των επιπέδων, ο Εγγονόπουλος δημιούργησε μια εικόνα που περιστρέφεται γύρω από την έννοια της αντιπαράθεσης, της αποσύνθεσης και τελικά του θανάτου. Η κύρια σκηνή βίας παραπέμπει τόσο σε αναπαραστάσεις μυθικών ηρώων που κατατροπώνουν τους αντιπάλους τους στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία (βλ. εικόνα 3), όσο και σε αλχημιστικές εικόνες, όπου οι προσωποποιήσεις του Ήλιου και της Σελήνης σφαιγιάζουν με τα ρόπαλά τους τον αλχημιστικό δράκο (βλ. εικόνα 4).



Εικόνα 3: Ο Αχιλλέας σκοτώνει τη βασίλισσα των Αμαζόνων Πενθεσίλεια, αττικός μελανόμορφος αμφορέας, 535-530 π.Χ., Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο



Εικόνα 4: Η Άρτεμις και ο Απόλλων σφαγιάζουν τον Πύθωνα, Έμβλημα XXIV, Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, 1618

Ο θάνατος εδώ μπορεί να ιδωθεί ως ένα είδος εξαγνισμού και προεικόνιση της επικείμενης αναγέννησης μέσω της μεταστοιχείωσης που καθίσταται δυνατή χάρη στη μουσική (άρπα, χωνί, πουλί) και κατ' επέκταση την τέχνη. Ο τίτλος του ποιήματος εξομοιώνει εξάλλου τις έννοιες της ζωής και του θανάτου όταν τα «ρόδια», πανάρχαιο σύμβολο γονιμότητας, και το θεικό οξύ, σύμβολο διάβρωσης, εξισώνονται. Η φθορά παρουσιάζεται συνυφασμένη με τη δημιουργία της ποίησης («ή ποιήσις του δάσους', με κεχριμπάρια και τυφλούς αυλούς σα φεγγάρια») και στο ποίημα «Ένας Αυλός μέσ' στην Αυλή της Εκατόμβης», όπου κυριαρχεί η ατμόσφαιρα της απελπισίας την οποία μπορεί να απαλύνει μόνο «η αιολική άρπα της χαράς!». ²¹ Ο Εγγονόπουλος ρητά δηλώνει τον ριζοσπαστικό και μεταμορφωτικό ρόλο της τέχνης, υιοθετώντας το μοτίβο της άρπας που παρουσιάζεται συχνά στα εικαστικά έργα του ως το όργανο του Ορφέα, ο οποίος έχει ορθά ερμηνευθεί ως σύμβολο του προμηθεϊκού ποιητή-αναμορφωτή. ²²

Η δυνατότητα της μουσικής να επιδρά στην πραγματικότητα αναιρώντας τα όρια μεταξύ ονείρου και καθημερινότητας αποτυπώνεται γλαφυρά και σε μια χαμένη σήμερα ακουαρέλα καμωμένη το 1939, η οποία είχε συμπεριληφθεί στην πρώτη έκδοση της συλλογής *Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής*. ²³

²¹ Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 88-89.

²² Βλ. Συμεών Δεγερμεντζίδης, *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό*, Δημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο 2003.

²³ Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγραφικός του κόσμος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007, σ. 251, 419, αρ. 268.



Εικόνα 5: Άτιτλο, χαμένη ακουαρέλα, 1939, εικονογράφηση στην πρώτη έκδοση της ποιητικής συλλογής *Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής*, Αθήνα 1939

Το άτιτλο έργο παρουσιάζει ένα ανδρείκελο με υψηλό καπέλο και ξίφος να παίζει βιολί, ενώ μια υβριδική γυναικεία μορφή σταδιακά αποσυντίθεται. Η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα δωμάτιο με ξύλινο πάτωμα και ταπετσαρία στους τοίχους στο οποίο σταδιακά παρεισφρύνει το εξωτερικό περιβάλλον. Ο Εγγονόπουλος παραθέτει πολλά από τα σύμβολα του κατοπινού του έργου, όπως οι καουμπούκες μπότες και το πηλήκιο πάνω στην ξύλινη καρέκλα, συνήθως διακριτικά του ποιητή (βλέπε λ.χ. το *Μεταθανάτια Αυτοπροσωπογραφία του Ποιητή*, 1940), καθώς και η καπνοδόχος και τα ψάρια που κρέμονται νεκρά στην κορυφή του αποσυντιθέμενου τοίχου. Στο παράδειγμα αυτό, η μουσική γίνεται φορέας του ερωτικού πάθους, όπως γίνεται αντιληπτό από τα χείλη και τα ωειδή ανοίγματα που σχηματίζονται στον ξεφλουδισμένο τοίχο, παραπομπή στις ερωτογενείς ζώνες της γυναίκας. Σε μια ταύτιση μουσικής και έρωτα, όργανο του ποιητή γίνεται το «σαρκοβόρο / βιολί»,²⁴ όπως το αποκαλεί στο «Γυψ και Φρουρά», όπου παρομοιάζεται «ωσάν τα γυάλινα / τρυπάνια / μέσα στους / λε-

²⁴ Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 76.

πτούς / εγκεφάλους / των / ποιητών»,²⁵ δηλαδή σχολιάζεται η αποσαθρωτική του δράση.²⁶

Η διαπλοκή τέχνης και έρωτα αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε αρκετά ποιήματα των συλλογών *Μην Ομιλείτε εις τον Οδηγόν* και *Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής*. Για παράδειγμα, στο «Τελ-Αβίβ» το αντικείμενο του πόθου, η Ελεωνόρα, «έπαιζε άρπα / με τα ωραία / λευκά της / χέρια / από την άρπα / όμως / δεν ακουγότανε / ήχος κανείς» αφού «όλη η μουσική / ήτανε / μέσα / στα έμορφά της μάτια / ανάμεσα / στα πράσινά της τα μαλλιά».²⁷ Στο «Καράβι του Δάσους» ο ποιητής θέλει να αντικαταστήσει «τα ιερά σάβανα / της φωνής [του] / με την αγάπη / που έχει / μια μεταφυσική μουσική κόρη / για τις μαύρες ομπρέλες της βροχής», ώστε να μπορεί να αρθρώσει «τα φευγαλέα οράματα / της χαράς».²⁸ Και στις δυο περιπτώσεις η μουσική είναι σιωπηλή, ενώ η γυναίκα είτε ταυτίζεται με την ίδια την τέχνη, είτε μεσολαβεί για να καταστεί δυνατός ο ενοραματισμός. Στο ποίημα «Ο Μυστικός Ποιητής» «τα μυστικά τραγούδια / της νεκρής ορχήστρας / του / ποιητή»²⁹ σηματοδοτούν την εκπλήρωση των επιθυμιών του αφηγητή, με κίνδυνο όμως να χαθεί «μέσα στα μακριά / μαλλιά» της γυναίκας-μούσας που τον συνδέει με το ασυνείδητο και το όνειρο.³⁰ Ενώ «Στα Όρη της Μιουπόλεως», «ο δρόμος προς / την αγάπη» οδηγεί σε ένα σημείο όπου τα χρώματα μετασηματίζονται σε «λεπτές / μουσικές / άρπας / κινύρας / και / σείστρων / φυγής», σε μια εξίσωση ζωγραφικής και μουσικής.³¹



Εικόνα 6: Νίκος Εγγονόπουλος, *Vierge inviolable, métaphysique et surréaliste-sonore*, τέλος 1930, χαλκογραφία, 13 X 10,5 εκ., Ιδιωτική Συλλογή. © Errietti Engonopoulou

²⁵ Ό.π.

²⁶ Το βιολί εμφανίζεται ως το εκφραστικό μέσο του καλλιτέχνη/ποιητή σε ομόχρονα εικαστικά έργα, όπως το *Ποιητής και Μούσα* (1939) και *Δήλος* (1939).

²⁷ Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 21-22.

²⁸ Ό.π., σ. 34.

²⁹ Ό.π., σ. 59.

³⁰ Ό.π., σ. 58.

³¹ Ό.π., σ. 105.

Ο συσχετισμός ήχου και εικόνας αλλά και ο ρόλος της γυναίκας στην καλλιτεχνική διαδικασία εντοπίζεται και σε μια χαλκογραφία με τον τίτλο *Vierge inviolable, métaphysique et surréaliste-sonore*, φιλοτεχνημένη προς το τέλος της δεκαετίας του 1930. Η εξομοίωση της εικαστικής με την ακουστική εικόνα διαφαίνεται στον υπότιτλο του έργου: *sonore* (ήχος). Σε αυτό το παράδειγμα, βλέπουμε μια γυναικεία μορφή με μακρύ φουστάνι καθισμένη σε μια πολυθρόνα μέσα σε ένα δωμάτιο, όπου δεξιά ανοίγει ένα παράθυρο με θέα σε ένα αστικό τοπίο. Η «απαρβίαστη παρθένα», όπως την αποκαλεί ο ποιητής, παραπέμπει με τη χειρονομία της σε απεικονίσεις του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου σε περίκλειστο χώρο. Εδώ όμως ο εσωτερικός χώρος μετατρέπεται συμβολικά σε ένα εργαστήριο, όπου χάρακες και τρίγωνα κρεμασμένα στον τοίχο συνυπάρχουν με ένα μπουκάλι, μια κανάτα και μια υδρόγειο, αντικείμενα που απαντώνται σε προνεωτερικές εικόνες καλλιτεχνικών *studioli* αλλά και σε ομόχρονες παραστάσεις του εργαστηρίου των αλχημιστών. Η υδρόγειος, κατεξοχήν σύμβολο της γνώσης του υλικού κόσμου, εμφανίζεται και σε άλλα έργα του ποιητή, όπως το *Ποιητής και Μούσα* (1940), και πρόκειται για πιθανή αναφορά στην οικουμενικότητα της τέχνης.



Εικόνα 7: Ο αλχημιστής προσεύχεται στο εργαστήριό του, Heinrich Khunrath, *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, 1602

Η γυναίκα της παράστασης δεν έχει πρόσωπο αλλά στη θέση του κεφαλιού φέρει έναν δακτύλιο με οριζόντιο στέλεχος όπου είναι στερεωμένη η μαγνητική βελόνα μιας πυξίδας. Το αντικείμενο παραπέμπει τόσο σε εκκρεμές όσο και σε φωτοστέφανο, προσδίδοντας μια διττή ταυτότητα στη μορφή, τεχνολογική-μηχανική και μεταφυσική, σε μια διασταύρωση που βασίζεται στην αναλο-

γική σκέψη η οποία απηχεί τις ανταποκρίσεις μεταξύ μικρόκοσμου και μακρόκοσμου. Ο Εγγονόπουλος υπαινίσσεται την αναλογική σκέψη και στον τίτλο, χαρακτηρίζοντας την παρθένα ως υπερρεαλιστική και μεταφυσική, μια διττή αναφορά στον διάλογό του με τον υπερρεαλισμό και τη μεταφυσική ζωγραφική του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο. Ο τίτλος φαίνεται επίσης να ανταποκρίνεται στις ιδέες γύρω από τη γένεση της τέχνης, όπως εκφράζονται από τους Αντρέ Μπρετόν και Πωλ Ελύαρ στην *Άμωμο Σύλληψη* (1930). Το αυτοματικό αυτό κείμενο, προϊόν της συνεργασίας των δυο ποιητών, ξεκίνησε με σκοπό να αποδείξει ότι «το πνεύμα που έχει εκπαιδευθεί ποιητικά στον φυσιολογικό άνθρωπο, είναι ικανό να αναπαράγει σε γενικές γραμμές τις λεκτικές εκδηλώσεις τις πιο παράδοξες, τις πιο εκκεντρικές».³² Ειδικότερα, οι συγγραφείς επιχείρησαν να μιμηθούν παραληρηματικές καταστάσεις, εκφράζοντας λεκτικά τις ποικίλες μορφές παραφροσύνης (όπως διανοητική ανεπάρκεια, οξεία μανία, γενική παράλυση κ.ο.κ.), ώστε να παραβιάσουν τα μυστήρια της καλλιτεχνικής διεργασίας εν τη γενέσει της.

Η παραλληλία της δημιουργίας με μια παρθενογενετική διαδικασία, όπου ο ίδιος ο αυτοματισμός συνταυτίζεται με το άσπιλο σώμα της παρθένου που κυοφορεί, είναι κεντρική στον γαλλικό υπερρεαλισμό και διαφωτίζει κατά τη γνώμη μου το εγγονοπουλικό έργο.³³ Για παράδειγμα, δεν είναι τυχαίο ότι σε ποιήματα του Εγγονόπουλου η εικόνα της παρθένου εμφανίζεται ως σύμβολο μιας αυτοτελούς ζωογόνου δύναμης συνδεδεμένης με τη δημιουργία, π.χ. στα «Όρη της Μιουπόλεως» οι «άσπιλες» μήτρες των τρελών παρθένων έμεναν αγνές και μετά τη συνουσία, ενώ «ο άγνωστος άνθρωπος» στη σκοτεινή γωνιά του δωματίου, σύμβολο του ασυνειδήτου, υπενθυμίζει κάθε βράδυ «σα σύμβολο τρομερό» τη συμφιλίωση των αντιθέτων, όπως εκφράζεται μέσα από τα ζεύγη «πατήρ-μήτηρ» και «ανήρ-γυνή».³⁴ Η ιδέα της διαλεκτικής εναρμόνισης του θηλυκού και του αρσενικού ως αναγκαίας προϋπόθεσης για τη δημιουργία είναι αλχημιστικής προέλευσης και καταδεικνύει ακόμη μια φορά τον έμμεσο διάλογο του Εγγονόπουλου με τις ομόχρονες θεωρίες του γαλλικού υπερρεαλισμού.³⁵ Υπό τούτο το πρίσμα, η απαραβίαστη παρθένα του Εγγονόπουλου συγκεράζει όλες τις αντιθέσεις σε μια ανδρόγυνη σύνθεση (π.χ. είναι συνάμα παρθένος και μητέρα) και μπορεί να ιδωθεί ως σύμβολο είτε της ίδιας της μεταμορφωτικής δύναμης της υπερρεαλιστικής γραφής, που παράγεται παρά τη θέληση του ποιητή, είτε της γυναίκας-μούσας της οποίας ο άνδρας ποιητής οικειοποιείται τις αναπαραγωγικές δυνατότητες για να κυοφορήσει το δικό του έργο.

Το μοντέλο της αλχημείας, μιας υβριδικής παράδοσης στην οποία ενσωματώνονται στοιχεία επιστήμης, φιλοσοφίας και θρησκείας από το συγκρητιστικό πολιτισμικό περιβάλλον της ελληνιστικής Αιγύπτου, φαίνεται ως ένα σημείο να τροφοδοτεί το έργο του Εγγονόπουλου. Η αλχημεία ως ποιητικός τόπος παραπέμπει στην «αλχημεία του λόγου» του Αρθούρου Ρεμπώ την οποία αξιο-

³² André Breton και Paul Éluard, *Η Άμωμος Σύλληψις*, μτφρ. Στέφανος Ν. Κουμανούδης, Ύψιλον, Αθήνα 1984, σ. 23· Anna Balakian, *Surrealism. The Road to the Absolute*, Unwin books, London 1972, σ. 123-139.

³³ Βλ. σχετικά Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*. University of Nebraska Press, Lincoln 1996.

³⁴ Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 106-108.

³⁵ Για μια περιεκτική παρουσίαση του θέματος βλ. Βικτώρια Φερεντίνου, «Ανδρόγυνες ουτοπίες και σουρεαλισμός: Η αναζήτηση του ιδανικού έρωτα και η υπέρβασή του», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 111, Ιούνιος 2009, σ. 46-52.

ποίησαν οι υπερρεαλιστές στον μεσοπόλεμο και μεταπολεμικά,³⁶ και στην «αλχημεία της εικόνας», ή αλλιώς collage, όπως τη διατύπωσε θεωρητικά ο γερμανός υπερρεαλιστής Μαξ Ερνστ το 1948. Ο Ερνστ προσδιόρισε το collage ως «ένα αλχημιστικό προϊόν, δημιούργημα της απροσδόκητης συνάντησης δυο ή περισσότερων ετερογενών στοιχείων».³⁷ Περιέγραψε επίσης τον μηχανισμό του ως «την πλήρη μεταλλαγή, που ακολουθεί μια πράξη καθαρή όπως αυτή του έρωτα» και διακρίνεται από «το ζευγάρωμα δυο πραγματικοτήτων, φαινομενικά ασυμβίβαστων, σε ένα επίπεδο που φαινομενικά δεν συμφωνεί με αυτές».³⁸ Για τον Ερνστ, αυτή η σύζευξη αναπαράγει τη δομή των ονειρικών εικόνων, όπου χρόνος και χώρος έχουν στρεβλωθεί, οι λογικές αλληλουχίες μεταξύ αντικειμένων καταλυθεί και η ταυτότητά τους παραμεριστεί.

Η αλχημεία, όχι ως στατική άχρονη παράδοση, αλλά ως λόγος αναθεωρημένος μέσα από την ποιητική και πολιτική σκοπιά των υπερρεαλιστών έπαιξε σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση της εναλλακτικής τους πρότασης για την τέχνη, δηλαδή μέσα από την ανεύρεση του σύγχρονου μύθου της εποχής τους. Είναι αξιοσημείωτο ότι για τη δημιουργία αυτού του μύθου οι υπερρεαλιστές στράφηκαν στο περιθώριο του δυτικού, ορθολογιστικού και καπιταλιστικού πολιτισμού, αξιοποιώντας την ανατρεπτική δύναμη της πολιτισμικής ετερότητας, και η προ-νεωτερική, ψευδοεπιστημονική παράδοση της αλχημείας προσέφερε ένα έξοχο παράδειγμα. Ομοίως, ο Εγγονόπουλος επανεκτίμησε το παρελθόν μέσα από τη συναρμολόγηση του κλασικού παραδείγματος με αντικλασικιστικές, παρωδιακές ή ανορθολογικές εικόνες του ελληνικού αλλά κι άλλων πολιτισμών, ενώ φαίνεται εξοικειωμένος με την υπερρεαλιστική αναθεώρηση του αιγυπτιακού πολιτισμού και ειδικότερα την ανακατασκευή της αλχημιστικής παράδοσης ως επίκαιρου παραδείγματος.³⁹ Είναι ενδεικτικό πως για τον ποιητή «ένα αιγυπτιακό άγαλμα, ένας αρχαίος “κούρος”, μια χαλκογραφία του Ντύρρερ, ένα αφρικανικό είδωλο, μια εικόνα του Πικασσό, θα συγκινούν βαθιά, παντού και πάντοτε, τον άνθρωπο»,⁴⁰ αντηχώντας τις υπερρεαλιστικές γενεαλογίες, όπου έργα τέχνης διαφορετικής γεωγραφικής και χρονολογικής προέλευσης συγκροτούν ένα εναλλακτικό ποιητικό παράδειγμα. Εκτός όμως από τη συνέργεια διαφορετικών διαπολιτισμικών πεδίων είναι κυρίως η υπερρεαλιστική επανεγγραφή της αλχημείας ως τόπου αέναης μεταμόρφωσης, που πιστεύω πως επηρέασε τον Εγγονόπουλο στη διαμόρφωση της ποιητικής του. Η αντίληψη πως μέσω της αλχημιστικής διεργασίας τα όρια διαρρηγνύονται και οι διακρίσεις εκμηδενίζονται φαίνεται να επιδρά στην κατανόηση της τέχνης ως ποιητικής ζωγραφικής ή ζωγραφικής ποίησης, αφού νόημα έχουν μόνο οι εικόνες που

³⁶ Δεν είναι τυχαίο ότι η αλληγορική γλώσσα της αλχημείας ενέπνευσε τον Breton στο *Δεύτερο μανιφέστο* (1930) σε τέτοιο βαθμό που παραλληλίζει τους υπερρεαλιστές με τους αλχημιστές, υποστηρίζοντας πως ο υπερρεαλισμός αναζητεί τη φιλοσοφική λίθο που θα επιτρέψει στην ανθρώπινη φαντασία «να πάρει για τα πάντα μια εκθαμβωτική εκδίκηση». André Breton, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ελένης Μοσχονά, Εκδόσεις Δωδώνη, Γιάννινα 1983, σ. 112.

³⁷ Max Ernst, *Max Ernst: Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc. 1948 σ. 12, 16.

³⁸ *Ο.π.*, σ. 13.

³⁹ Βλ. Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός: Εκδοχές του υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Νεφέλη, Αθήνα 2009.

⁴⁰ Νίκος Εγγονόπουλος, «Η γνώμη του ζωγράφου κ. Ν. Εγγονόπουλου», *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τχ. 3, Ιανουάριος 1938, σ. 131.

ξεπηδούν ακούσια από το ασυνείδητο σε μια εικαστική και ρηματική διακειμενικότητα.

Επιστρέφοντας στο σύμβολο του θεϊκού οξέος, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Εγγονόπουλος αναφέρεται τόσο στον μεταμορφωτικό ρόλο της τέχνης, που συγχωνεύει ποικίλες παραδόσεις γονιμοποιώντας τις μέσα από την αναγκαία αποσάθρωση του παλαιού, όσο και στην αλχημεία του λόγου και της εικόνας, σε μια ώσμωση διακαλλιτεχνική υπό την αιγίδα του υπερρεαλισμού. Πώς όμως πραγματώνεται αυτή η αλχημιστική διάδραση ζωγραφικής και ποίησης; Αναμφισβήτητα, ενώ οι δυο τέχνες κάνουν χρήση διαφορετικών σημειολογικών συστημάτων, ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική στη δημιουργία των λεκτικών και εικαστικών εικόνων του, δηλαδή το collage στην ηπιότερη όμως εκδοχή του, όπου μοτίβα φαινομενικά άσχετα μεταξύ τους ενσωματώνονται αυθαίρετα στα ίδια συμφραζόμενα, επιχειρώντας η ποίηση να έχει λόγο εικονοπλαστικό και η ζωγραφική να οπτικοποιεί τα κειμενικά σύμβολα. Τόσο τα εικαστικά έργα όσο και τα ποιήματα είναι ανοικτά σε πολλαπλές ερμηνείες, στοιχειοθετούν ωστόσο μια αδιάσπαστη ενότητα και μπορούν να κατανοηθούν ενδοκειμενικά. Δεν τίθεται θέμα ομαλής μεταφοράς από το ένα μέσο στο άλλο. Οι δυο τέχνες συνομιλούν σαν συγκοινωνούντα δοχεία και εκκινούν από το ασυνείδητο, εμπλουτίζοντας με διαφορετικό τρόπο την ανασήμανση κοινών μοτίβων. Ο διάλογος αυτός μαρτυρεί την επιλογή του καλλιτέχνη να εκφράζεται και με τα δυο μέσα, και υποδεικνύει μια υβριδική ποιητική με την υπερρεαλιστική έννοια, δηλαδή μια διαπολιτισμική και διακαλλιτεχνική σύζευξη. Αυτή η ηθελμένη ώσμωση εντάσσει το έργο του Εγγονόπουλου στο υπερρεαλιστικό εγχείρημα αναμόρφωσης τόσο της τέχνης που συγχωνεύεται με τη ζωή, όσο και του ποιητικού υποκειμένου που αναλαμβάνει τον ρόλο του θεματοφύλακα, αναζητώντας έναν σύγχρονο μύθο που να εμφυσά την ελπίδα σε καιρούς δυστοπικούς. Γράφει ο ποιητής: «Η ζωή, ο Θάνατος / κι αναμεσίς / η Τέχνη (η ποίηση) / όπου καταξιώνει τη ζωή, / την διαιώνίζει, / και το θάνατο καταργεί».⁴¹

⁴¹ Νίκος Εγγονόπουλος, «Το μέτρον: ο άνθρωπος» στο Νίκος Εγγονόπουλος, *Με τα χρώματα του λόγου και τον λόγο των χρωμάτων*, ό.π., σ. 95.

Summary

Victoria Ferentinou

The Communicating Vessels of a Hybrid Poetics: Myth as Intermedial and Intercultural Osmosis in the Oeuvre of Nikos Engonopoulos

In 1938, the year of the International Exhibition of Surrealism at the Gallery Beaux-Arts in Paris, the poet and painter Nikos Engonopoulos created *Birth of Orpheus* and *Genesis of Myth*. The depiction of the birth of young Orpheus as emblematic of the construction of myth recalls the mythopoetic process as articulated in the anthology of the poet, psychoanalyst and photographer Andreas Embeirikos, *Writings or Personal Mythology* (1936-1946): "Each myth's becoming is a child who grows up." This reception of myth should be situated in the context of the French surrealists' endeavour to formulate a new collective mythology that would respond to the political and social environment of the interwar years. This collective mythology resorted to cultural topoi that were deemed counter-cultural, marginalised or anti-Enlightenment, ranging from primitive, prehistoric and Gothic art to magic, alchemy and mythological traditions of archaic or non-European cultures. In this framework, surrealist myth was reconfigured as a new poetic language in constant metamorphosis that could articulate through diverse media and cultural traditions the surrealist vision for the radical transformation of the world.

In Greece the appropriations of classical myth were central to the modernist canon. However, the Greek surrealists transformed myth in subversive ways initiating a dialogue with the present in the light of anthropology, ethnography, history of religions and psychoanalysis. Recent research has shown that Embeirikos and Engonopoulos conversed with French Surrealism and their colleagues' engagement with alternative epistemologies and comparative religion and mythology, participating to a fecund renegotiation of the past. This paper aims at contributing to the revision of the history of Surrealism in Greece by exploring the function of myth, both as intermedial language and discursive practice, in Engonopoulos's work. Most specifically, it purports to investigate the poetic anthologies *Do not Speak to the Driver* (1938) and *The Clavichords of Silence* (1939) alongside visual works he created at the end of the 1930s, such as the drawing *SO4H2* (1937), and the engraving *Vierge inviolable, métaphysique et surréaliste-sonore* (1930s). The subtitles given initially to the aforementioned anthologies allude to the comparison of the arts and the equation of poetry and painting in an alchemical fusion pursued by the historical avant-gardes and Surrealism. Engonopoulos's work and his experimentations with image-making should be revisited within this context and seen as a paradigm of the formulation of a new myth that sought to interweave the visual arts, poetry and alternative epistemologies into a revolutionary, hybrid form of expression that could effect the individual and society.