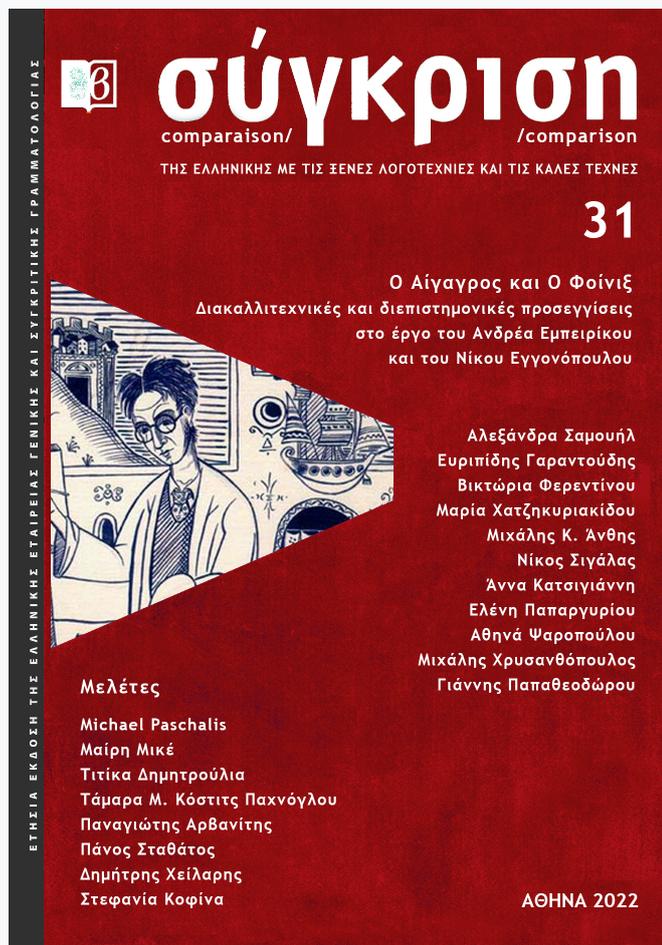


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 31 (2022)



ΜΙΧΑΛΗΣ Κ. ΑΝΘΗΣ, Κώδικες έμφυλης αναπαράστασης στο εικαστικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Διακειμενική προσέγγιση

Μιχάλης Κ. Άνθης

doi: [10.12681/comparison.31273](https://doi.org/10.12681/comparison.31273)

Copyright © 2022, Μιχάλης Κ. Άνθης



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Άνθης Μ. Κ. (2022). ΜΙΧΑΛΗΣ Κ. ΑΝΘΗΣ, Κώδικες έμφυλης αναπαράστασης στο εικαστικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Διακειμενική προσέγγιση. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 31, 51–62.
<https://doi.org/10.12681/comparison.31273>

ΜΙΧΑΛΗΣ Κ. ΑΝΘΗΣ

Δρ. Φιλολογίας

**Κώδικες έμφυλης αναπαράστασης στο εικαστικό έργο
του Νίκου Εγγονόπουλου. Διακειμενική προσέγγιση**

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελεί η διερεύνηση νέων σηματοδοτήσεων που προκύπτουν από τη διακειμενική συγκρότηση της αφήγησης στο εικαστικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου και δεν έχουν έως τώρα μελετηθεί. Τα παραδείγματα που θα παρουσιαστούν διακρίνονται για το πλούσιο διακειμενικό τους φορτίο και την πολυεπίπεδη θεματική τους συγκρότηση, πτυχή της οποίας αποτελεί η αναπαράσταση έμφυλων κωδίκων, μέσα από μια οπτική ανατρεπτική και κοινωνικά καταγγελτική. Ο υπερρεαλιστής Εγγονόπουλος εισέρχεται στον χώρο της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και επιλέγει μυθολογικά σχήματα που τον ενδιαφέρουν αισθητικά, βιωματικά και ιδεολογικά δημιουργώντας ένα δυναμικό πεδίο συναρτήσεων με το σύνολο του εικαστικού του έργου. Ένα μυθολογικό σχήμα που κεντρίζει τη φαντασία του είναι η κυρίαρχη στους ελληνικούς μύθους έννοια της μεταμόρφωσης. Επειδή ως διαδικασία εμπειρείχε το στοιχείο του παράδοξου ή του θαυμαστού, κέντρισε στα νεότερα χρόνια το ενδιαφέρον πολλών καλλιτεχνικών ρευμάτων και ιδιαίτερα του υπερρεαλισμού. Έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε ότι ένα μεγάλο μέρος των εικαστικών έργων του Εγγονόπουλου, που πραγματεύονται μυθολογικά θέματα, προέρχεται από λογοτεχνικές αφηγήσεις μυθικών μεταμορφώσεων, κυρίως στην εκδοχή που παρέδωσε ο ρωμαίος ποιητής Οβίδιος.

Από τον κύκλο των *Μεταμορφώσεων* προέρχεται ο πίνακας που έχει ως θέμα του τον μύθο της Ιώς. Σύμφωνα με τη μυθική παράδοση η όμορφη Ιώ ήταν κόρη του Ίναχου, ποτάμιου θεού του Άργους. Όπως αφηγείται ο Οβίδιος (*Met. I*, στ. 568-750),¹ οι περιπέτειές της ξεκίνησαν τη στιγμή που έπεσε θύμα βιασμού από τον Δία, μια μέρα που την είδε να επιστρέφει από τον ποταμό του πατέρα της. Ο Δίας για να αποφύγει την οργή της Ήρας πρόλαβε και μεταμόρφωσε την κόρη σε αγελάδα, την οποία όμως η Ήρα (που κατάλαβε τι είχε συμβεί), ζήτησε ως δώρο από τον Δία. Αυτός μην μπορώντας να αρνηθεί, ικανοποίησε την επιθυμία της και τότε η Ήρα έδωσε εντολή στον πανόπτη Άργο να τη φυλάει δέσμοια σε ένα άλσος κοντά στις Μυκήνες και να την παρακολουθεί διαρκώς με τα εκατό μάτια με τα οποία ήταν ζωσμένο το κεφάλι του. Την Ιώ απελευθέρωσε ο Ερμής με εντολή του Δία, αφού πρώτα έκοψε το κεφάλι του Άργου με την άρπη του. Μετά τον φόνο του Άργου η εκδικητική Ήρα έστειλε στην Ιώ μια βοϊδόμυγα, η οποία την έτρεψε σε μανιακή φυγή. Από τότε η Ιώ περιπλανήθηκε σε όλο τον κόσμο, μέχρι που έφτασε στην Αίγυπτο, όπου ξαναπήρε την ανθρώπινη μορφή της και σύμφωνα με τον Οβίδιο (*Met. I*, στ. 746-747) ταυτίστηκε με την αιγυπτιακή θεότητα Ίσιδα. Σε πολλές ζωομορφικές παραστάσεις η αιγυπτιακή θεότητα απεικονιζόταν με ανθρώπινο σώμα και κεφαλή αγελάδας.

* Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην κυρία Ερριέττη Εγγονοπούλου για την παραχώρηση του φωτογραφικού υλικού που παρουσιάζεται εδώ από το προσωπικό της αρχείο.

¹ P. Ovidii Nasonis, *Metamorphoses*, εκδ. William S. Anderson, Δημ. Ν. Παπαδήμας, Αθήνα 1982, σ. 20-25.



Ιώ, 1942

Στο έργο με τίτλο «Ιώ» (1942) η μυθική ηρωίδα παριστάνεται όρθια σε αγροτικό τοπίο (λιβάδι), ντυμένη με πράσινο πολύπτυχο χιτώνα. Η πλούσια κόμη, τα κέρατα στο κεφάλι και οι βοοειδείς οφθαλμοί (καλλίκερως και βοώπις Ιώ) αλλά και το σώμα της με το καφέ χρώμα και τους διάσπαρτους λευκούς επιχρωματισμούς λειτουργούν ως σημαίνοντα της μυθικής αφήγησης. Κυρίαρχο αφηγηματικό κώδικα στον πίνακα αποτελεί το ελαφρώς γερμένο κεφάλι της κόρης προς έναν καθρέφτη που κρατά με το αριστερό της χέρι. Ο Εγγονόπουλος, όπως και ο Οβίδιος, προσεγγίζει τον μύθο μέσα από την οπτική της αλληγορικής μεταμόρφωσης. Το κοίταγμα στον καθρέφτη και η λυπημένη της όψη (σαν να προσπαθεί να αποφύγει τον ίδιο της τον εαυτό) παραπέμπουν διακειμενικά στους στίχους με τους οποίους ο Οβίδιος (στ. 639-641) αφηγείται τη σκηνή όπου η βοόμορφη Ιώ βλέπει την εικόνα της να καθρεφτίζεται στα νερά του ποταμού Ίναχου: «Στου Ίναχου την ακροποταμιά, εκεί που κάποτε χαιρόταν το παιχνίδι, / ήρθε μια μέρα – κι είδε στο νερό τα κέρατα που νιόβγαλτα φυτρώναν. / Ξιπάστηκε, δεν άντεξε να δει κι έφυγε να μη βλέπει αυτό που ήταν»²

² Θεόδωρος Δ. Παπαγγελής, *Σώματα που άλλαξαν τη θωριά τους. Διαδρομές στις Μεταμορφώσεις του Οβίδιου*, Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 86.

(*pertinuit seque exsternata refugit*, στ. 640).³ Αυτή είναι και η αιτία της ξέφρενης περιπλάνησης της μεταμορφωμένης Ιώς. Στον Οβίδιο το κοίταγμα της κόρης στον ποταμό (στον Εγγονόπουλο το κοίταγμα στον καθρέφτη) και η φύτευση των κεράτων ενεργοποιούν όλο τον μηχανισμό της αλληγορίας. Το δρεπανοειδές σχήμα των κεράτων προσδίδει σεληνιακή υπόσταση στη μεταμορφωμένη Ιώ, αφού στην αρχαιότητα η θεά Σελήνη απεικονιζόταν πάντα ως κερασφόρος και συμβόλιζε τη γονιμότητα, τη θηλυκή αρχή της δημιουργίας του Κόσμου. Στους αρχαίους Έλληνες, επίσης, η κερασφόρος Σελήνη συμβόλιζε την απόκρυφη, σκοτεινή πλευρά του Σύμπαντος, το σημείο δηλαδή που μένει άφατο ή σκοτεινό για τον άνθρωπο. Για την ψυχανάλυση και τους υπερρεαλιστές άφατο και σκοτεινό είναι το ασυνείδητο.

Η κερασφόρος Ιώ στον πίνακα του Εγγονόπουλου, μέσα από τις οβιδικές της καταβολές, ενσωματώνει συμβολισμούς ερωτικούς, κοινωνικούς (έμφυλη βία), αισθητικούς και ψυχαναλυτικούς. Πρόσθετες αφηγηματικές λεπτομέρειες στον πίνακα είναι το ζωγραφισμένο σκεύος με τα φρούτα δίπλα στην Ιώ και πίσω από αυτό σπόνδυλος-απότμημα από κίονα ιωνικού ρυθμού. Στα αριστερά της μυθικής κόρης βλέπουμε καρφωμένη στο έδαφος πινακίδα-σημαία με κόκκινο και άσπρο ζατριοειδές σχέδιο (χιουμοριστικός υπαινιγμός της μανιακής φυγής), ενώ στο έδαφος είναι ριγμένη μικρή πινακίδα οδικής αρίθμησης με τον αριθμό «28», ο οποίος πιθανόν να υποδηλώνει μεταφορικά την έμμηνη περιοδικότητα ρύθμισης της γονιμότητας. Πίσω από την Ιώ από τη δεξιά της πλευρά διακρίνεται υψηλό και λεπτό δέντρο με πυκνό φύλλωμα, υπαινιγμός μάλλον της συστάδας των δέντρων όπου ο Δίας παγίδευσε την Ιώ και «της παρθενιάς της πήρε το καμάρι» (στ. 599-600).⁴ Στο βάθος του πίνακα διακρίνεται η πρόσοψη ναού ιωνικού ρυθμού με τέσσερις πρόσθιους κίονες. Ο μύθος της Ιώς στο έργο του Εγγονόπουλου, εκτός από τους έμφυλους συμβολισμούς του, συμπυκνώνει βασικά αιτούμενα του υπερρεαλισμού και κυρίως τη στροφή προς το παράδοξο, το ανοίκειο, προς τις ανεξερεύνητες πρωτογενείς δυνάμεις του ασυνείδητου.

* * *

Από τον κύκλο των *Μεταμορφώσεων*, επίσης, ο Εγγονόπουλος επιλέγει και ζωγραφίζει τη μορφή του Νέστορα, βασισμένος σε ένα από τα πλέον γνωστά χωρία της ομηρικής αφήγησης, διαμεσολαβημένο όμως από την ποιητική γραφή του Οβίδιου. Στον πίνακα με τίτλο «Ο Νέστωρ» (1958) η παράσταση βασίζεται στην ιλιαδική σκηνή, που παρουσιάζει τον σοφό και γηραιό βασιλιά της Πύλου να αφηγείται τα πολεμικά του κατορθώματα σε ομήγυρη πολεμιστών. Ο ομηρικός Νέστωρ εικονίζεται καθισμένος σε τετράγωνο βάθρο μπροστά από κτίριο κοντά σε αμμώδη ακτή, ενώ στο δεξί του χέρι κρατάει βακτηρία. Μπροστά του βρίσκονται τρεις πολεμιστές, όρθιοι, γυμνοί, με ρωμαλέα σώματα. Πίσω από τον Νέστορα στέκεται όρθιος, γυμνός πολεμιστής με ρωμαλέο και αυτός σώμα, κρατώντας στο δεξί του χέρι υψηλό δόρυ, ενώ στο κεφάλι του φοράει περικεφαλαία η οποία καλύπτει όλο το πρόσωπό του.

³ P. Ovidii Nasonis, *Metamorphoses*, ό.π., σ. 22.

⁴ Παπαγγελής, ό.π., σ. 84.



Ο Νέστωρ, 1958

Το ερώτημα είναι: γιατί ο Εγγονόπουλος επιλέγει και ζωγραφίζει τον Νέστορα; Πρόκειται μήπως για στερεοτυπική αναπαραγωγή ενός μυθικού αρχετύπου (ο σοφός και συνετός γέρον που παίρνει συχνά τον λόγο και συμβουλεύει τους νεότερους πολεμιστές) ή μήπως ο Εγγονόπουλος είχε στο μυαλό του κάτι περισσότερο, κάτι που υπερέβαινε τα συμβατικά δεδομένα της μυθικής αφήγησης; Κατά τη γνώμη μου, τόσο στην ποίηση όσο και στη ζωγραφική του Εγγονόπουλου το προφανές δεν μπορεί να αποτελέσει επαρκές τεκμήριο ερμηνείας. Ο υπερρεαλιστής Εγγονόπουλος γοητεύεται από το παράδοξο, το θαυμαστό, το αλλόκοτο, όλα εκείνα τα στοιχεία που βρίσκονται στον πυρήνα των μυθολογικών μεταμορφώσεων της αρχαίας παράδοσης. Σε μία λοιπόν από τις ομηρικές αφηγήσεις του γέροντα βασιλιά της Πύλου (*Ιλιάδα*, α, στ. 260-268), στη σκηνή της σύγκρουσης Αχιλλέα και Αγαμέμνονα, ο Νέστορας κατονομάζει μια σειρά από ήρωες (τον Πειρίθου, τον Πολύφημο, τον Εξάδιο, τον Δρύαντα, τον Καινέα, τον Θησέα), με τους οποίους πολέμησε στο παρελθόν και οι οποίοι κατά τη γνώμη του ήταν πολύ πιο ένδοξοι και πιο δυνατοί από τους δυο αντιμαχόμενους αρχηγούς.

Μεταξύ των ηρώων που παραθέτει ο Νέστορας συγκαταλέγεται και ο Καινέας. Αυτή είναι η μοναδική μνεία του ονόματος στον Όμηρο. Η ιστορία, όμως, του Καινέα έχει όλα τα χαρακτηριστικά του παράδοξου, του ανορθολογικού και είναι η ιστορία της μεταμόρφωσης μιας γυναίκας σε άνδρα, της Καινίδας που έγινε Καινέας. Η Καινίς ήταν μια όμορφη κοπέλα από τη Μαγνησία, κόρη του Έλατου και της Ιππείας, η οποία αρνήθηκε τον έρωτα πολλών ανδρών, μεταξύ αυτών και του Ποσειδώνα. Ο Ποσειδώνας όμως τη βίασε και τότε εκείνη του ζήτησε ως αντάλλαγμα να ορκιστεί πως θα της κάνει δώρο ό,τι του ζητήσει. Ο ερωτευμένος Ποσειδώνας δέχτηκε και εκείνη του ζήτησε να τη μεταμορφώσει

σε άνδρα άτρωτο από φονικό όπλο, για να να μην ζει μες στην ντροπή και να μην ξαναπάθει στη ζωή της κάτι παρόμοιο. Ο θεός δεσμευμένος από τον όρκο που έδωσε, της έκανε τη χάρη και τη μεταμόρφωσε σε άνδρα, τον Καινέα. Στις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, κατά τη γνωστή από τα ομηρικά έπη συνήθειά του να αφηγείται «κλέα ανδρών», ο γέρων βασιλιάς παίρνει τον λόγο στην ομήγυρη των πολεμιστών και αρχίζει να αφηγείται την ιστορία του Καινέα, έτσι όπως την είχε ζήσει ο ίδιος πολεμώντας στο πλευρό του στη μάχη των Λαπιθών εναντίον των Κενταύρων (*Met.* XII, στ. 168-209).⁵

Στη μάχη, λοιπόν, αφηγείται ο Οβίδιος, ο άτρωτος Καινέας πολεμούσε με απaráμιλλη δύναμη, χωρίς να μπορούν οι Κένταυροι με τα βέλη τους να τον σκοτώσουν. Τότε ο αρχηγός τους, ο Μώνυχος, για να εξυψώσει το ηθικό των συντρόφων του, μιλάει με τον πιο περιφρονητικό τρόπο για τον Λαπίθη ήρωα κάνοντας λόγο για την «ημιάρρενα» φύση του, ενώ παράλληλα τους δείχνει και τον τρόπο εξόντωσής του. Παραθέτουμε το απόσπασμα από τη μετάφραση στη λόγια βυζαντινή γλώσσα του Μάξιμου Πλανούδη: «Έξ ὧν ὁ ὑπερμεγέθης Μώνυχος, Φεῦ τῆς αἰσχύνης! ἀνέκραγεν· εἰ δῆμος ὄλος ἐνὸς ἠττώμεθα καὶ μόλις ἀνδρός, εἰ καὶ ἀνὴρ οὗτος ἐστίν· [...] ἡμεῖς δ' ὑφ' ἡμιάρρενος ἐχθροῦ καταπολεμούμεθα. Λίθους δὴ οὖν καὶ δοκοὺς καὶ ὄλα τούτῳ ὄρη ἐπικυλίσατε, καὶ τὴν ἰταμωτάτην ψυχὴν καταράξατε λόχμης ἐπιβληθείσης» (στ. 499-508).⁶ Αμέσως το μαινόμενο πλήθος των Κενταύρων συσσωρεύει πάνω στον Καινέα κορμούς δέντρων και βράχους μέχρι που αυτός βυθίζεται στη γη. Τη στιγμή που ο Καινέας ξεψυχάει καταπλακωμένος από τους βράχους και τους κορμούς, μέσα από τον σωρό πετάγεται ένα άσπρο πουλί που αρχίζει να πετάει στον ουρανό. Αυτή είναι η κατά τον Οβίδιο θαυμαστή ιστορία μιας γυναίκας που αρνήθηκε τον έρωτα πολλών ανδρών, που διεκδίκησε τα δικαιώματά της (κυρίως το να διαθέσει το σώμα της όπως εκείνη επιθυμούσε), που έπεσε θύμα βιασμού από έναν άνδρα θεό, που μεταμορφώθηκε σε άνδρα για να πάρει εκδίκηση, αλλά δεν κατόρθωσε, έστω και μέσα από τη μεταμόρφωσή της, να γλιτώσει από τη βαρβαρότητα και την απαξίωση του κυρίαρχου ανδρικού φύλου. Ο Οβίδιος δεν αφηγείται απλώς την ιστορία μιας μεταμόρφωσης, αλλά μέσα από τη δική του οπτική επικρίνει το αρχαϊκό ηρωικό ιδεώδες, το κατεξοχήν ανδροκρατικό, αυτό που πρόβαλε ως πρότυπο τους ομηρικούς ήρωες: «τους γνήσιους άρρενες πολεμιστές, που διψούν για επικράτηση στο πεδίο της μάχης, και περιφρονούν το αντίθετο φύλο ως απόλεμο και δειλό...».⁷

Το 1930 ο Πάμπλο Πικάσο εικονογραφεί τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, από τις οποίες ξεχωρίζει εκείνη με θέμα «Διηγήσεις του Νέστορα από τον Τρωικό Πόλεμο» (οξυγραφία σε χαλκό). Στο έργο παριστάνεται ο γέροντας Νέστορας με λίγα μαλλιά και πυκνή γενειάδα καθισμένος πάνω σε βράχο να μιλάει σε ομήγυρη πολεμιστών, ενώ κρατάει με το δεξί του χέρι βακτηρία. Μπροστά του βρίσκονται καθισμένοι δύο άρρενες πολεμιστές με γένια και προσηλωμένο το βλέμμα στον γέροντα αφηγητή. Πίσω από τον Νέστορα στέκεται όρθιος ένας τρίτος

⁵ P. Ovidii Nasonis, *Metamorphoses*, ό.π., σ. 283-285.

⁶ Μανόλης Παπαθωμόπουλος, Ισαβέλλα Τσαβαρή (εκδ.), *Όβιδίου Περι μεταμορφώσεων ὁ μετῆνεγκεν ἐκ τῆς Λατίνων φωνῆς εἰς τὴν Ἑλλάδα Μάξιμος μοναχὸς ὁ Πλανούδης*, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Εκδόσεων έργων Ελλήνων Συγγραφέων, Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2002, σ. 455-456.

⁷ Χρυσάνθη Τσίτσιου-Χελιδόνη, «Λιγὺς αγορητῆς, εχέφρων ἥρωες. Η πρόσληψη του ομηρικού Νέστορα στις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου», *Έρανος. Από τα Πρακτικά του Θ' Συνεδρίου για την Οδύσεια*, 2-7 Σεπτεμβρίου 2000, Κέντρο Οδυσσειακών Σπουδών, Ιθάκη 2001, σ. 468.

πολεμιστής, νέος, αγένειος, ευθυτενής, ημίγυμνος, που συμμετέχει στην αφηγηματική δράση σε δεύτερο όμως επίπεδο.⁸



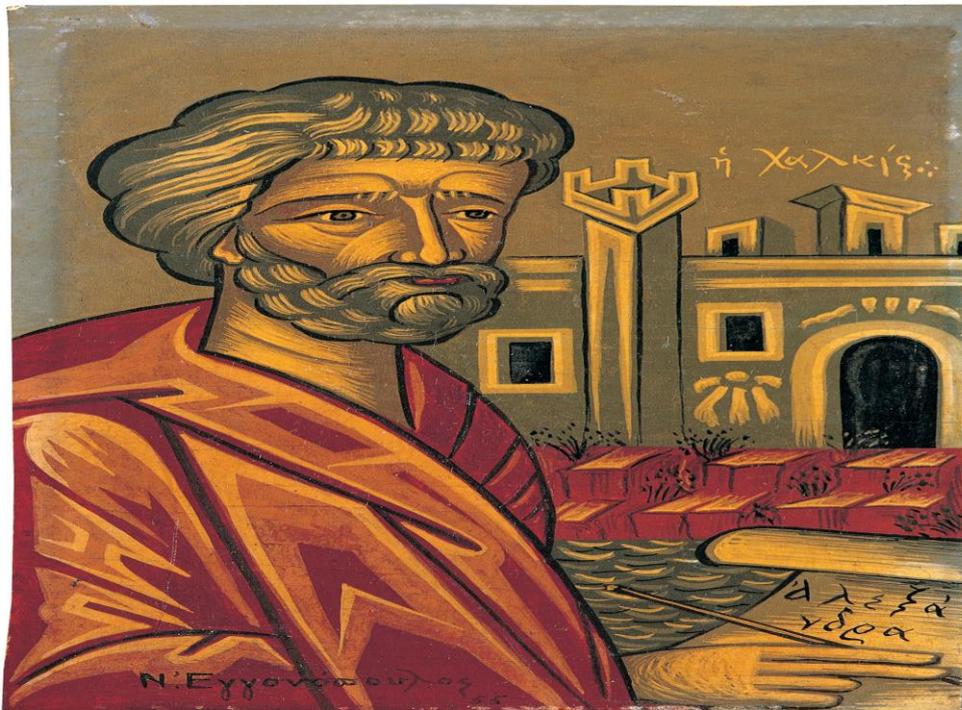
Picasso, Διηγήσεις του Νέστορα από τον Τρωικό Πόλεμο, 1930

Ο Εγγονόπουλος θα είχε ανατρέξει στην εικονογράφηση του Πικάσο για τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου και την έκδοση του βιβλίου από τις εκδόσεις «Skira» στη Λωζάνη το 1931. Στην ανάγνωσή του κατάλαβε ότι ο Πικάσο δεν ενδιαφερόταν τόσο για τη στερεοτυπική επανεγγραφή της ιλιαδικής σκηνής, αλλά περισσότερο για τη μεταμόρφωση της Καινίδας, που έγινε Καινέας, όπως την παρουσιάζει διεξοδικά ο Οβίδιος. Ο νεαρός και αγένειος άνδρας πίσω από τον Νέστορα στο έργο του Πικάσο και ο ρωμαλέος άνδρας με την περικεφαλαία στο έργο του Εγγονόπουλου υπαινίσσονται τον μεταμορφωμένο Καινέα. Ο μύθος του Καινέα στο έργο των δύο ζωγράφων συνιστά μια προσπάθεια αποδόμησης του έμφυλου στερεότυπου και αναγνώρισης του δικαιώματος κάθε ατόμου στον αυτοπροσδιορισμό, στην αποδοχή ακόμη και της αμφίφυλης ταυτότητάς του. Επιπλέον η προσέγγισή τους προσδίδει καινούργιο περιεχόμενο στην εννοιολόγηση του ηρωισμού.

⁸ Βλ. την έκδοση: *Ο Πικάσο και η Μεσόγειος*, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1983, σ. 239.

* * *

Το θέμα της έμφυλης αναπαράστασης, μέσα από τα συγκρουσιακά ιδεολογικά και κοινωνικά του συμφραζόμενα, απασχολεί τον Εγγονόπουλο σε αρκετούς πίνακές του. Πολυεπίπεδος θεματικά είναι ο πίνακας με τίτλο «Χαλκίς» (1955), τον οποίο ο Εγγονόπουλος ζωγραφίζει με βυζαντινίζουσα τεχνοτροπία. Στον πίνακα εικονίζεται γενειοφόρος άνδρας με γκριζα μαλλιά, που φορά ερυθρωπό χιτώνα με γεωμετρικές φωτοσκιάσεις. Το δεξί του χέρι φαίνεται να προβάλλει στο ύψος του καρπού κρατώντας γραφίδα ή μολύβι και να γράφει πάνω σε ειλητάριο το όνομα «Άλεξάνδρα». Τα χαρακτηριστικά του προσώπου, το βλέμμα με την αίσθηση στοχαστικότητας, η στάση του σώματος και η χειρονομιακή κίνηση παραπέμπουν σε γραμματικό της ύστερης αρχαιότητας ή σε αποστολική μορφή της χριστιανικής εικονογραφικής παράδοσης. Οι έντονες αντιθέσεις φωτεινών και σκιασμένων τμημάτων στο πρόσωπο και στα μαλλιά προσδιορίζουν με αδρό τρόπο τη διάπλαση της μορφής ως προς την ηλικία, τον χαρακτήρα ή την επαγγελματική της ιδιότητα. Στο προοπτικό βάθος του πίνακα ξεχωρίζει η σχηματοποιημένη προβλήτα της άλλης πλευράς, μια διάταξη από δυάδες πέτρινων όγκων (δόμων), διαμορφωμένων από ορθογώνιους τόρμους (λαξευτές προεξοχές), παρόμοιους με εκείνους που χρησιμοποιούσαν από την αρχαιότητα μέχρι τα βυζαντινά χρόνια για την κατασκευή λιμανιών. Στο βάθος διακρίνεται κτιριακό συγκρότημα, στη δεξιά πλευρά του οποίου παρατηρείται υψηλή καμπυλόσχημη είσοδος (πύλη), δύο παράθυρα, επιτοίχια σχέδια και μικρά δώματα επί της σκεπής. Όλα τα δομικά στοιχεία δίνουν στην κατασκευή μια διάσταση οχυρωματική, η οποία στη βυζαντινή τέχνη παραπέμπει σε απεικόνιση πόλεως. Πάνω από το συγκρότημα είναι γραμμένες οι λέξεις «ή Χαλκίς», με τις οποίες ο Εγγονόπουλος τιτλοφορεί και τον πίνακα.



Χαλκίς, 1955

Οι δύο αναγνωστικοί κώδικες (ο πρώτος το τοπωνύμιο «ή Χαλκίς» και ο δεύτερος το όνομα «Άλεξάνδρα») που αναγράφονται στον πίνακα λειτουργούν ως πληροφοριακοί δείκτες της εικαστικής αφήγησης. Λαμβάνοντας υπόψη την εγνωσμένη αρχαιογνωσία του Εγγονόπουλου θα λέγαμε ότι με τη μορφή που εικονίζει στον πίνακα και το όνομα που αναγράφει στο ειλητάριο, αναφέρεται στον Λυκόφρονα, τραγικό ποιητή της ελληνιστικής εποχής (έζησε στην Αλεξάνδρεια της εποχής των Πτολεμαίων) καταγόμενο από τη Χαλκίδα και στο έργο του «Άλεξάνδρα». Στο βυζαντινό λεξικό της Σούδας, στο λήμμα που αναφέρεται στον Λυκόφρονα σημειώνονται τα εξής: «(827) Λυκόφρων, Χαλκιδεύς από Εύβοίας, ... γραμματικὸς καὶ ποιητὴς τραγωδιῶν, ἔστι γοῦν εἷς τῶν ἑπτὰ οἴτινες Πλειὰς ὠνομάσθησαν...ἔγραψε καὶ τὴν καλουμένην Ἀλεξάνδραν, τὸ σκοτεινὸν ποίημα».⁹

Ὡς «σκοτεινὸν ποίημα» χαρακτηρίστηκε, λοιπόν, ἀπὸ μεταγενέστερους σχολιαστὲς ἡ «Ἀλεξάνδρα» τοῦ Λυκόφρονα. Ὡς κειμενικὸ εἶδος ἀνήκει στὸν τραγικὸ μονόλογο με πολλές ὁμως γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ καινοτομίες, κυρίως ἀφηγηματικές, που ἀποτελοῦν, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, πρῶιμη ἔκφανση τοῦ μοντέρνου στὴ λογοτεχνικὴ ἀφήγηση. Ἡ ἀινιγματικότητά του, γράφει ὁ βυζαντινὸς λόγιος Ἰσαάκιος Τζέτζης στὰ Σχόλιά του, οφείλεται στὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα: «ὡς καὶ τὸ διὰ τί λέγεται Λυκόφρων; διὰ τὸ ἀινιγματωδῶς καὶ πανούργως λέγειν· καὶ γὰρ οἱ λύκοι πανοῦργοι».¹⁰ Ὁ ἴδιος ὁ Λυκόφρων φανερώνει ἐξαρχῆς τὸν ἀινιγματικὸ χαρακτήρα τοῦ κειμένου μέσα ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ υπηρέτη, ὁ ὁποῖος συμβουλεύει τὸν Πρίαμο νὰ πορευθεῖ με τὸ συνετὸ μυαλό του στους δύσφατους δρόμους τῶν ἀινιγμάτων τῆς Κασσάνδρας ξετυλίγοντας τὸ νῆμα τους («διοίχνει δυσφάτους ἀινιγμάτων οἶμας τυλίσσων»).¹¹ Ἐνα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι τὸ ὄνομα «Ἀλεξάνδρα» με τὸ ὁποῖο παρουσιάζεται στὸ κείμενο ἡ Κασσάνδρα, ἡ κόρη τοῦ Πριάμου καὶ τῆς Ἐκάβης. Ὁ Λυκόφρων ἐπιλέγει τὸ ὄνομα με κριτήριον τὴν ἐτυμολογία τοῦ (ἀλέξω=ἀπωθῶ, ἀποκρούω+ἀνήρ), δηλαδή «Ἀλεξάνδρα» ἦταν αὐτὴ που ἀπωθούσε τους ἀνδρες, ἀν λάβουμε ὑπόψη μας τὸν μῦθο γιὰ τὸ πὼς ἡ Κασσάνδρα ἀπέκρουσε τὸν ἐρωτευμένο Ἀπόλλωνα (*Ἀγαμέμνων*, στ. 1206) ἢ τὸν μῦθο γιὰ τὸ πὼς ἀρνήθηκε τὸν ἐρωτὰ τοῦ Αἴαντα τοῦ Λοκροῦ καὶ τὸν ἐπακόλουθο βιασμό της. Ἡ βασικὴ ὁμως αἰτιολόγηση τῆς σκοτεινότητος τοῦ κειμένου συνδέεται με τὸ πρόσωπο τῆς μεγάλης ἀπούσας καὶ τὴν ἐννοια τοῦ προφητικοῦ λόγου, ἡ ὁποία στὰ ἀρχαία κείμενα ἀλλά καὶ στους χρησμούς εἶχε ὡς εἰδοποιὸ γνῶρισμα τὴν ποιητικὴτητα καὶ τὸν παραληρηματικὸ λόγο.¹² Σὲ ἐπίπεδο ἀφήγησης ἡ πιο σημαντικὴ καινοτομία εἶναι ἡ ἐξῆς: Ἀπὸ τὰ τρία πρόσωπα, που ἐμπλέκονται στὴν ἀφήγηση (Ἀλεξάνδρα, Πρίαμος, υπηρέτης-φρουρός), μόνο τὸ

⁹ Λήμμα *Λυκόφρων*, Λ 827, Σούδα, Λεξικόν, ἐκδ. Α. Adler, *Suidae Lexicon*, Leipzig 1933 (ανατ. Stuttgart 1967), τόμ. 1.III. 299.10-17.

¹⁰ *Εἰς τὸν Λυκόφρονα Σχόλια Ἰσαακίου Γραμματικοῦ τοῦ Τζέτζου*, ἐκδ. E. Scheer, *Lycophronis Alexandra*, τόμ. II, Scholia continens, Βερολίνο 1908 (ανατ. Βερολίνο 1958), σ. 7. Στὴν ποίηση τοῦ Εγγονόπουλου συχνὴ εἶναι ἡ ταύτιση τοῦ υποκειμένου με «λύκο» ἢ με «λυκάνθρωπο», ἡ ὁποία περιγράφεται ὡς σύνολο συμπεριφορῶν με στοιχεῖο ὁμοιότητος τὴ μοναχικότητα ἢ τὴ θέση τοῦ μοναχικοῦ ἀτόμου μέσα σὲ ἕνα ἐχθρικό περιβάλλον, π.χ. τὸ ποίημα «Παράδοσις» ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Μην ομιλεῖτε εἰς τὸν ὁδηγόν*, τὸ ποίημα «Τὰ κλειδοκύμβαλα τῆς σιωπῆς» ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη συλλογὴ, καὶ τὰ ποιήματα «Ἡ πείρα» καὶ «Τίμων ὁ Αθηναῖος» ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Στὴν κοιλάδα με τους ροδῶνες*.

¹¹ Λυκόφρωνος, *Ἀλεξάνδρα*, Ἀρχαῖο κείμενο - Εἰσαγωγή André Hurst, Μετάφραση - Σημειώσεις Φανὴ Παιδῆ, Στιγμὴ, Ἀθήνα 2004, σ. 75-76. Βλ. ἐπίσης: *Εἰς τὸν Λυκόφρονα Σχόλια Ἰσαακίου Γραμματικοῦ τοῦ Τζέτζου*, ὁ.π., σ. 13.

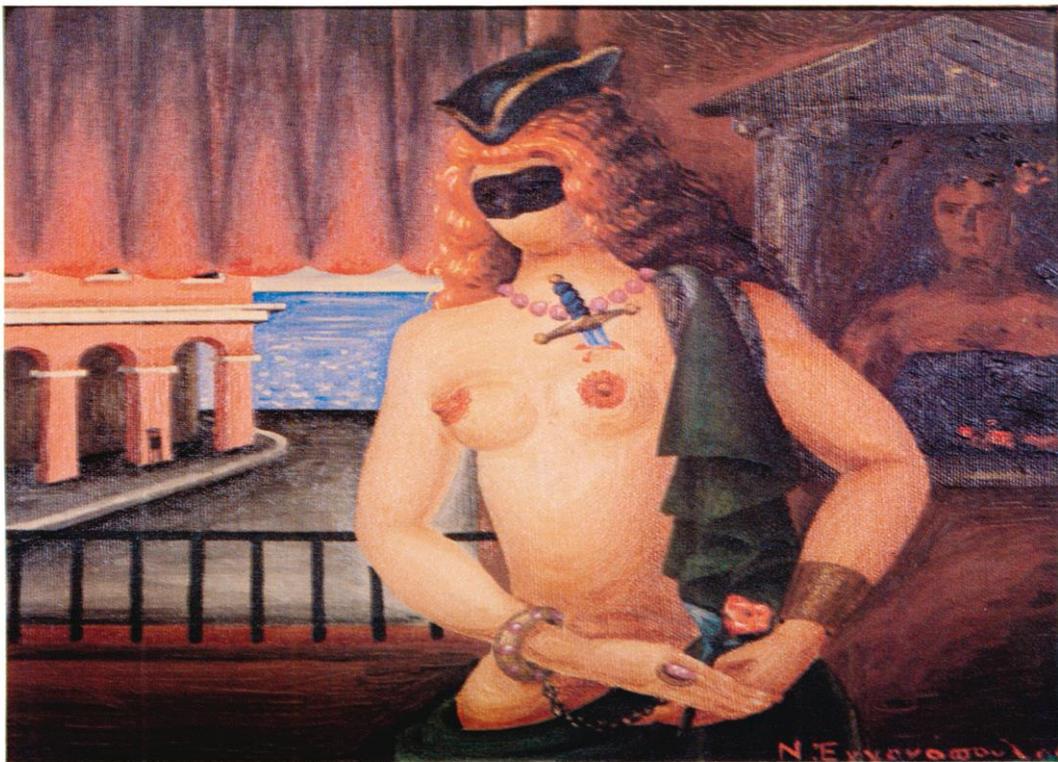
¹² Λυκόφρωνος, *Ἀλεξάνδρα*, ὁ.π., σ. 1-21.

ένα παίρνει τον λόγο, ο υπηρέτης, που δίνει αναφορά στον Πρίαμο για τα όσα άκουσε να λέει η Κασσάνδρα-Αλεξάνδρα. Το κύριο πρόσωπο (Κασσάνδρα) είναι απόν αλλά τα λόγια του εκφέρονται αυτούσια από τον υπηρέτη σε ευθύ λόγο σαν να μιλάει η ίδια (ως Αλεξάνδρα) προς τον βασιλιά. Μπορεί ο Λυκόφρων ασυνείδητα να μίλησε για το πρόβλημα της διπλής ταυτότητας και να εισήλθε στα χωράφια της ψυχανάλυσης πολύ πριν τον καιρό της.

Αυτό που κατά τη γνώμη μου γοητεύει τον Εγγονόπουλο, πέρα από το ενδιαφέρον του για τα πάθη της ηρωίδας, είναι η ιδιαιτερότητα της γραφής, αυτό που πρεσβεύει το κείμενο ως περιεχόμενο, ως γλώσσα και ως αφηγηματικό είδος. Ο λεξιλογικός του πλούτος, η αινιγματικότητα του λόγου, οι δυσαρμονικές εικόνες, η σκοτεινότητα ως φαινομενική απουσία νοήματος, ο συνειρμικός και ο παραληρηματικός λόγος της ηρωίδας λειτούργησαν ως κριτήρια επιλογής και εικαστικής απόδοσης του θέματος από τον ποιητή και ζωγράφο Νίκο Εγγονόπουλο.

* * *

Στον λογοτεχνικό κανόνα του Εγγονόπουλου ο Σολωμός κατατάσσεται πρώτος στον πίνακα των ποιητών που θαύμαζε και εκτιμούσε.¹³ Η μορφή του Σολωμού ακολουθεί, όχι ως σκιά, αλλά ως ζωντανή παρουσία τη σκέψη του υπερρεαλιστή ποιητή και τροφοδοτεί διαρκώς το ποιητικό και εικαστικό του σύμπαν.



La Fanciulla di Zante, 1952

¹³ Νίκου Εγγονόπουλου, «Για τον Διονύσιο Σολωμό», *Πεζά Κείμενα*, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1987, σ. 64-66.

Το 1952 ο Εγγονόπουλος ζωγραφίζει το έργο «La Fanciulla di Zante», το οποίο περιλαμβάνεται στα έργα με τα οποία συμμετείχε το 1954 στην 27η Μπιενάλε της Βενετίας με τίτλο στα γαλλικά «La fille de Zante, L'Empoisonnée» (Το κορίτσι της Ζάκυνθος, Η Φαρμακωμένη). Η εικονογραφική δομή του πίνακα συγκροτείται σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο, το εσωτερικό, παριστάνεται γυναικεία μορφή, σχεδόν γυμνή από τη μέση και πάνω, να στέκεται όρθια στο εσωτερικό ενός δωματίου. Έχει κόκκινα πλούσια μαλλιά, ενώ στην κορυφή του κεφαλιού της φέρει μικρό και περίεργου σχήματος καπέλο. Το καρναβαλικό στοιχείο της μαύρης μάσκας στο ύψος των ματιών αποτελεί για τους υπερρεαλιστές μέσον ιλαρής, σαρκαστικής απόδοσης του τραγικού. Οι τονισμένες χρωματικά λεπτομέρειες του στήθους σε συνδυασμό με τη γυμνότητα του σώματος αποπνέουν έντονο και ταυτόχρονα επιθετικό ερωτισμό. Ιδιαίτερης σημασίας αφηγηματικούς κώδικες αποτελούν το ξιφίδιο που είναι καρφωμένο πάνω από το αριστερό στήθος της γυναίκας, ακριβώς στην καρδιά ως σημαίνον αυτοχειρίας, το κόκκινο τριαντάφυλλο που κρατάει στο δεξί της χέρι και τα ψέλια (βραχιόλια) με τη μικρή αλυσίδα που φοράει στα δυο της χέρια. Πίσω ακριβώς από τη γυμνή γυναίκα διακρίνεται το πορτρέτο μιας όμορφης γυναίκας ζωγραφισμένο ρεαλιστικά. Το πορτρέτο είναι τοποθετημένο σε μνημειακή κατασκευή με αετωματική επίστεψη και πλευρικό κίονα, που παραπέμπει σε χριστιανικό εικονοστάσι ή αναθηματική στήλη της αρχαιότητας. Στο δεύτερο επίπεδο προβάλλεται ο εξωτερικός χώρος, έτσι όπως φαίνεται από το ανοικτό παράθυρο του μπαλκονιού με θέα προς τον παραλιακό δρόμο της Ζακύνθου.

Ο πίνακας διαθέτει τους δικούς του αναγνωστικούς κώδικες που είναι άμεσα αντιληπτοί από τον θεατή. Ο τίτλος και ο υπότιτλος «La Fanciulla di Zante», «La fille de Zante, L'Empoisonnée» (Το κορίτσι της Ζάκυνθος, Η Φαρμακωμένη) μας επιτρέπουν να αναζητήσουμε τη θεματική του πρόσληψη στο περιβάλλον της σολωμικής ποίησης. Στο corpus των ποιημάτων του Σολωμού περιλαμβάνεται το ποίημα «Φαρμακωμένη» του 1826 μαζί με το αποσπασματικό ποίημα «Η Φαρμακωμένη στον Άδη» του 1833. Από τα ιταλικά ποιήματα και πεζά της τελευταίας δεκαετίας (1847-1857) θεματικά συναφές είναι και το σχεδίασμα (frammenti) με τίτλο «L'anvelenata» («Η Φαρμακωμένη») του 1850. Όπως είναι γνωστό, το θέμα της «Φαρμακωμένης» ο Σολωμός το εμπνεύστηκε με αφορμή την αυτοκτονία της αγαπημένης του φίλης, της Μαρίας Παπαγεωργοπούλου, η οποία δεν άντεξε τον κατατρεγμό και τις κατηγορίες των συμπατριωτών της για παράνομη ερωτική σχέση που συνήψε. Στο ποίημα (1826) ο Σολωμός επικρίνει τους συμπατριώτες του για τη σκληρότητα που επέδειξαν προς τη νεκρή κοπέλα: «Το κορμί σου εκεί μέσα στον τάφο / το στολίζει σεμνή παρθενιά. / Του κακού σ' αδικούσεν ο κόσμος / και σου φώναζε λόγια κακά».¹⁴ Η «Φαρμακωμένη» είναι μια γυναίκα που βίωσε με τον πιο τραγικό τρόπο τον συντηρητισμό της επτανησιακής κοινωνίας και το ποίημα εκτός από προσωπικό, συναισθηματικό έχει για τον Σολωμό και κοινωνικό, καταγγελτικό χαρακτήρα. Ο Ερατοσθένης Καψωμένος παρατηρεί ότι η «Φαρμακωμένη στον Άδη» εκφράζει απλά την πικρή διαμαρτυρία για τους κοινωνικούς φραγμούς στην ολοκλήρωση της ατομικής ευδαιμονίας.¹⁵

¹⁴ Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα*, Τόμος πρώτος, *Ποιήματα*, Επιμέλεια - Σημειώσεις Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1993, σ. 139-141.

¹⁵ Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου. Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, Εστία, Αθήνα 1992, σ. 329.

Η υπερρεαλιστική εικόνα της γυναίκας με τον «επιθετικό» ερωτισμό της, ένα ανατρεπτικό alter ego της Φαρμακωμένης του Σολωμού, αποτελεί σύμβολο μιας ηθικής σαρωτικά επαναστατικής, ριζικά αντίθετης από την ηθική της εγκαρτέρησης και της υποταγής που αναπαράγουν οι πατριαρχικές δομές εξουσίας. Στους ζωγραφικούς κώδικες του Εγγονόπουλου ενσωματώνονται και ιδεολογικοί που αντανakλούν μια ριζοσπαστική κοσμοαντίληψη και θέαση της ζωής. Η απουσία, για παράδειγμα, μορφικών χαρακτηριστικών με τη χρωματική παρέμβαση της μάσκας, μπορεί να αποτελεί τυπολογικό γνώρισμα μιας υπερρεαλίζουσας εικονοπλασίας, στον πίνακα όμως επιτελεί έναν πιο σύνθετο ρόλο, καθώς μετατρέπει το πρόσωπο σε φορέα αρνητικών ψυχολογικών καταστάσεων και ανατρεπτικών κοινωνικών μηνυμάτων. Τα βραχιόλια σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, αποβάλλουν τον διακοσμητικό τους ρόλο και μετατρέπονται σε σύμβολα κοινωνικής δέσμευσης και υποταγής. Ξεχωριστή, όμως, θέση στον χώρο των συμβόλων της εικαστικής αφήγησης καταλαμβάνει το τριαντάφυλλο. Για τη γυμνή γυναικεία μορφή το τριαντάφυλλο που κρατάει στο δεξί της χέρι θα μπορούσε να συνδεθεί με τους στίχους από το αποσπασματικό ποίημα «Η Φαρμακωμένη στον Άδη» του Σολωμού: «Εκοιτούσανε τα χέρια / Και το μέτωπο της νιας / Όπου ετρέμαν τα λουλούδια / Τα λαμπρά της παρθενιάς».¹⁶ Για τη γυναίκα στο δεύτερο επίπεδο, που εικονίζεται ρεαλιστικά στον «πίνακα μέσα στον πίνακα», το τριαντάφυλλο που φέρει στα μαλλιά της συνδέεται με τους στίχους από το ιταλικό σχέδιασμα «L'avvelenata» («Η Φαρμακωμένη») του Σολωμού: «Parlando quindi della belta della fanciulla diceva che Aprile le porse un fiore e disse: Il più bel fiore al più virgineo crine». Και στη μετάφραση του Λίνου Πολίτη: «Μιλώντας ύστερα για την ομορφιά της κόρης έλεγε πως ο Απρίλης τής πρόσφερε ένα λουλούδι κι είπε: Το πιο όμορφο λουλούδι για την πιο παρθενική κόμη».¹⁷ Ο τελευταίος στίχος του αποσπάσματος, «Lungo amore bevea pieno di morte» («ρουφούσε ατέλειωτον έρωτα γεμάτο θάνατο»), γνήσιο απόσταγμα μιας ρομαντικής αισθητικής, εικονοποιεί ποιητικά την πράξη της αυτοχειρίας της ζακυνθινής κόρης, αισθητικά όμως καθορίζει το πλαίσιο της εικαστικής αφήγησης στον πίνακα του Εγγονόπουλου.

Οι πίνακες που παρουσιάσαμε εκτός από το εύρος της αναγνωστικής παιδείας του Εγγονόπουλου αποκαλύπτουν και τον πολυεπίπεδα δομημένο εικαστικό του λόγο. Η εικαστική του ματιά σε όλες τις περιπτώσεις είναι βαθιά αναλυτική, κρυπτικά σαρκαστική, κοινωνικά καταγγελτική, ανατρεπτική των κυρίαρχων στερεοτύπων και των παραδεδομένων νοσηματοδοτήσεων της έμφυλης υπόστασης των ηρωίδων του.

¹⁶ Διονυσίου Σολωμού, *ό.π.*, σ. 153.

¹⁷ Διονυσίου Σολωμού, *Απαντα*, Τόμος δεύτερος, *Παράρτημα Ιταλικά (Ποιήματα και Πεζά)*, Μετάφραση Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, Αθήνα 1991, σ. 108-109.

Summary

Michalis K. Anthis

Decoding gender representations in some paintings of Nikos Engonopoulos. An intertextual approach

This paper approaches the narrative codes Nikos Engonopoulos used to present, in some of his paintings, the theme of gender representation with the conflicting extensions at an ideological and social level. His surrealist view is potentially a form of denouncement and subversion of dominant stereotypes and traditional meanings of the gender roles of his heroes or heroines. The paintings, which are selectively presented in this paper, reveal Engonopoulos's consistency towards the ethical, ideological, and social principles and ideals of surrealism as well as his sensitivity toward issues related to gender relations. A starting point originating from ancient Greek mythology that stimulates his imagination is the concept of metamorphosis which is dominant in Greek myths. From the cycle of Ovid's *Metamorphoses*, Engonopoulos selects two myths and creates his surrealist narrative. The first painting is entitled "Io" (1942) and the second is "Nestor" (1958). Horned "Io" (Selene) in Engonopoulos's painting, through its Ovidian origins, incorporates amatory, social (gender violence), aesthetic and psychoanalytic symbolism. Engonopoulos also chooses and paints in the second painting the figure of Nestor mediated, however, by the poetic writing of Ovid. In reality, Engonopoulos tells the story of Caeneus, originally a woman named Caenis, which has all the characteristics of paradox, and irrationality, and is the story of the transformation of a woman into a man. The visual narrative through which Engonopoulos deconstructs gender stereotypes is analyzed in two more of his works. The first bears the misleading title "Chalkis" (1955). In this painting, Engonopoulos depicts Lykophron, a poet from Chalkis but in reality, he is talking about his work entitled "Alexandra" (Kassandra), a poem with cryptic references. Based on relevant allusions to the latest Greek literature, the codes of gender representation are finally identified in Engonopoulos's work entitled "La fanciulla di Zante" (1952), which is a reference to the lyrical poem "He Pharmakomeni" by Dionysios Solomos. Conclusively, the paintings analyzed in this paper, in addition to the scope of Engonopoulos's reading literacy, also reveal his multi-layered visual discourse.