

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 2 | Μάρτιος 2022

Υπερρεαλιστικά και εξπρεσιονιστικά ζωγραφικά αποτυπώματα στη μεταμοντέρνα δραματογραφία: Το παράδειγμα του έργου *Περιποιητής φυτών* του Παύλου Μάτεσι

ΕΦΗ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Σελ. 8-34

<https://doi.org/10.26247/erofili.2827>

Βιβλιογραφική αναφορά

Σωτηροπούλου, Εφη. “Υπερρεαλιστικά και εξπρεσιονιστικά ζωγραφικά αποτυπώματα στη μεταμοντέρνα δραματογραφία: Το παράδειγμα του έργου *Περιποιητής φυτών* του Παύλου Μάτεσι.” *Ερωφίλη* 2 (Μάρτιος 2022): 8-34.
<https://doi.org/10.26247/erofili.2827>.

Έφη Σωτηροπούλου

Υπερρεαλιστικά και εξπρεσιονιστικά ζωγραφικά αποτυπώματα στη μεταμοντέρνα δραματογραφία: το παράδειγμα του έργου *Περιποιητής φυτῶν* του Παύλου Μάτεσι

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η ανάδειξη της λειτουργικότητας που προσλαμβάνουν τα αλληπάλληλα οπτικά ερεθίσματα στο *Περιποιητής φυτῶν* (1989) του Παύλου Μάτεσι ως αναπόσπαστη πτυχή της νοηματοδότησής του.¹ Αυτές οι εικαστικής τάξεως, όπως θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί, συνιστώσες του κειμένου, οι οποίες υποδεικνύουν μία όψη της αλληλοτροφοδοτικής διαδικασίας που αναπτύσσεται μεταξύ διαφορετικών καλλιτεχνικών ιδιωμάτων, εκτείνονται από την περιγραφή του χώρου και της σκηνικής οργάνωσης έως τις τεχνικές (ανα)παράστασης² των μορφών που εμφανίζονται στο δραματικό κείμενο, ενώ τεχνοτροπικά ανάγονται, όπως εξίσου θα υποστηριχθεί, στις αισθητικές κατακτήσεις αφενός του υπερρεαλισμού, αφετέρου του εξπρεσιονισμού. Έτσι, όντας στον πυρήνα της ποιητικής του έργου, συνθέτουν ένα κράμα υπερρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών ζωγραφικών ανακλήσεων, ο εντοπισμός των οποίων διανοίγει σημαίνουσες προοπτικές κατά την ανάλυση και ερμηνεία του.

Μέσα από το πρίσμα της υπαγωγής του κειμένου στη χρονική περίοδο ανάδυσης του μεταμοντέρνου θεάτρου και της αναγνώρισης των ευκρινών οφειλών του στην «ειδολογική επανάσταση»³ του αποκαλούμενου θεάτρου του παραλόγου, συντίθεται το απαραίτητο νομιμοποιητικό πλαίσιο για τον προσδιορισμό των υπερρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών του παραμέτρων ως τέτοιων καθώς και για τον αναλογικό συσχετισμό τους με συγκεκριμένα καλλιτεχνικά παραδείγματα των ρευμάτων της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα. Τα τελευταία, έχοντας συντελέσει στην καλλιέργεια της συστηματικής ρήξης με τις ρεαλιστικές συμβάσεις και στη μετατόπιση της καλλιτεχνικής παρατήρησης από τον εξωτερικό στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, ορίζονται ως το καταγωγικό σημείο της δραματικής έκφρασης αυτού του είδους.⁴

¹ Η παραστασιακή κριτική, δίχως να προσδιορίζει τη συνάφεια αυτών των οπτικών ερεθισμάτων με τη ζωγραφική των ρευμάτων της πρωτοπορίας, η οποία αποτελεί και τον συστατικό πυρήνα της προκείμενης υπόθεσης εργασίας, είχε εντούτοις υπαινιχθεί σε ένα πρωτοβάθμιο επίπεδο την κεντρική ερμηνευτική σημασία που αυτά ενέχουν, παρατηρώντας πως «η φύση του έργου, για να αποδοθεί σωστά, εξαρτάται κατά πολύ από τον τρόπο της σκηνικής του παρουσίασης»: Λιγνάδης (1989: 21). Την ισχύ των εικονοποιητικών παραμέτρων του κειμένου έναντι των εκφερόμενων λόγων έχει επισημάνει και η πρόσφατη έρευνα: «[...] τα μηνύματα είναι αποδιαρθρωμένα σε ποιητικά σπαράγματα και σε γοητευτικές εικόνες, καθώς ο πάλαι ποτέ κραταιός και ενιαίος λόγος, ο αθροιστικός λόγος των γραμμικών συνταγμάτων όχι μόνο δεν μπορεί πλέον να συσσωρευτεί νοήματα και να εγγραφή αξίες, αλλά αποδεικνύεται ότι δεν είναι παρά μια μεγαλειώδης αυταπάτη»: Πεφάνης (2015) 597.

² Για την έννοια της (ανα)παράστασης, βλ.: Αγγελάτος (2017) 21-56, και πιο ειδικά 36-41.

³ Γραμματάς (2002) 208.

⁴ Bennett (2015) 12-4.

Θεωρώντας δημιουργικά αφομοιωμένες τις υπερρεαλιστικές και εξπρεσιονιστικές αισθητικές επιταγές στο *Περιποιητής φυτῶν*,⁵ θα επιχειρηθεί η ανάδειξη των εντοπιζόμενων σημείων σύγκλισης με αντίστοιχες εικαστικές πραγματώσεις. Η μελέτη εστιάζει σε δύο διακριτούς άξονες: (α) στην επισήμανση οργανωτικών τεχνικών που επιστρατεύονται στο κείμενο ανακαλώντας ευθέως την υπερρεαλιστική ζωγραφική και (β) στην εξέταση της λογοτεχνικής (ανα)παράστασης των περιγραφόμενων μορφών, οι οποίες διαπιστώνεται πως αρθρώνονται ομόλογα με κομβικές αισθητικές επιλογές ζωγραφικών έργων του εξπρεσιονισμού.

Προτού ακολουθήσει η ειδικότερη πραγμάτευση, κρίνεται απαραίτητη μία μεθοδολογική αποσαφήνιση: στο λογοτεχνικό γένος του θεάτρου η διάσταση της οπτικής διευθέτησης τίθεται εκ προοιμίου στο επίκεντρο. Οι οργανωτικές αρχές του ορίζουν ένα κέντρο προσανατολισμού (*Orientierungszentrum*)⁶ για τον *άορατο θεατή* (*unsichtbare Zuschauer*)⁷ που υφίσταται κατά την ανάγνωση του κειμένου, το οποίο κέντρο διαμορφώνεται μέσα από τις σκηνικές οδηγίες, το δευτερεύον δηλαδή κείμενο (*Nebentext*),⁸ κρίσιμο για την επιχειρηματολογία που θα παρουσιαστεί στη συνέχεια.⁹ Λαμβάνοντας υπόψη και αυτό το δεδομένο, που οριοθετεί εν προκειμένω ευκρινέστερα το πεδίο των εικαστικών συσχετισμών, η προσέγγιση κινείται στη διακαλλιτεχνική οδό της επισήμανσης συστοιχιών μεταξύ κειμένου και εικαστικών έργων, ούτως ώστε να οικοδομηθεί «μία γέφυρα μεταξύ οργανικά συναφών αλλά φυσικά διαχωρισμένων πεδίων της ανθρώπινης δημιουργικότητας».¹⁰

1.1. Η οργάνωση του χώρου και ο πολλαπλά διαστρωματωμένος σκηνικός εγκιβωτισμός: αναλογικοί παραλληλισμοί με το εικαστικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου

Το έργο *Περιποιητής φυτῶν* εντάσσεται σχηματικά σε μία συγγραφική περίοδο του Π. Μάτεσι κατά την οποία σημειώνεται η υποχώρηση του κοινωνικοπολιτικού σχολιασμού και η

⁵ Σημαίνουσα για τα ζητήματα που θίγει η παρούσα μελέτη είναι η «αλλαγή προοπτικής» στη νεοελληνική δραματουργία κατά την περίοδο 1980-1995, η οποία συνίσταται στην «τάση μετατόπισης από τη ρεαλιστική καταγραφή στην ενδοσκοπική προσέγγιση και σε νέες, αυτοτελείς μορφές εξπρεσιονιστικής και υπερρεαλιστικής γραφής»: Πεφάνης (2001) 234.

⁶ Ingarden (1965) 245.

⁷ Ο (ανα)παριστάμενος κόσμος προορίζεται να *ιδωθεί*, ούτως ώστε η ανάγνωση του δραματικού κειμένου να προϋποθέτει από μόνη της έναν καθορισμένο και ιδιαίτερο τρόπο αντίληψής του, βλ.: Ingarden (1965) 246.

⁸ Ingarden (1965) 221-2, 337-43 και 403 κ.ε.

⁹ Για τη σταδιακή απίσχναση της σημασίας του πρωτεύοντος κειμένου (*Haupttext*) έναντι του δευτερεύοντος στο θέατρο του 20ού αιώνα καθώς και την επικράτηση του τελευταίου ως άξονα νοηματοδότησης στο θέατρο του παραλόγου, βλ.: Γαλάνη (2016) 158-209.

¹⁰ Remak (1961) 10. Όπου εντάσσονται νεοελληνικά μεταφράσματα, ενώ η παραπομπή γίνεται σε ξενόγλωσση πηγή, η μετάφραση είναι δική μου.

επικράτηση του εξωλογικού και του μεταφυσικού.¹¹ Προσιδιάζοντας στους ήρωες του ευρωπαϊκού θεάτρου του παραλόγου, τα πρόσωπα του *Περιποιητής φυτών* σκιαγραφούνται ως «όντα απογοητευμένα, [...] με ψυχολογικά κενά και υπαρξιακά άγχη», τα οποία «βιώνουν τα προσωπικά τους αδιέξοδα»,¹² που εκδιπλώνονται σταδιακά, ενώ συμπλέκονται με το διάχυτο μαύρο χιούμορ,¹³ ώστε να υποβάλλεται διαρκώς η «αίσθηση της μεταφυσικής αγωνίας για το παράλογο της ανθρώπινης συνθήκης».¹⁴ Τόσο οι καταστάσεις και οι διάλογοι που συνυφαίνουν την πλοκή όσο και οι χαρακτήρες ορίζονται από μία αδιάκοπη και συνάμα παράδοξη αναζήτηση του νοήματος της ανθρώπινης ύπαρξης, που αποτυπώνεται καταρχήν μέσα από τις εικαστικές τροχιές που οριοθετούν το πλαίσιο δράσης τους.¹⁵

Η διαρρύθμιση αυτού του πλαισίου στρέφει την προσοχή στην οργάνωση του χώρου, που αποτελεί βασικό δομικό άξονα του έργου, εφόσον αυτός λειτουργεί ως ένα περιβάλλον *πλασματικό*, το οποίο έγκειται στη *μοναχική συγκρότηση* μίας *μετατοπισμένης* συνείδησης,¹⁶ ούτως ώστε η δυναμικότητά του να ανακλύπει από την ενεργό συμπλοκή του με τις δράσεις και τον ψυχισμό των προσώπων.¹⁷ Συγκεκριμένα, όπως θα προκύψει από την εξέταση που

¹¹ Βλ.: Πεφάνης (2001) 202-5 και Πούχγερ (2003) 26. Και οι δύο μελετητές τοποθετούν τον εγκαινιασμό αυτής της περιόδου περί το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980 και εντάσσουν το *Περιποιητής φυτών* σε αυτήν. Τόσο ο Γ. Πεφάνης (2001: 205), ο οποίος κρίνει πως στα έργα της εν λόγω χρονικής φάσης το στοιχείο του παραλόγου «υποσκελίζ[εται] από έναν λαϊκό υπερρεαλισμό», που «εκβάλλει στο δέλτα του μεταφυσικού βιώματος», όσο και ο Β. Πούχγερ (2003: 26), που προτείνει τον όρο «υπερλογικό» παρά «παρά-λογο», προκειμένου να «αποδ[ώσει] καλύτερα τον τρόπο της μυστικιστικής δέσης των φαινομένων», υποδεικνύουν τη μετάβαση σε μία συγγραφική φάση κατά την οποία επιχειρείται ολοένα και πιο δραστικά η ώθηση εκτός της επικράτειας της λογικής, εγχείρημα το οποίο, όπως θα επιχειρηθεί να αποδειχθεί στη συνέχεια, στο συγκεκριμένο κείμενο επιτυγχάνει η λειτουργικότητα των υπερρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών ζωγραφικών τεχνικών και συστατικών στοιχείων.

¹² Γραμματάς (2002) 207.

¹³ Το μαύρο χιούμορ εδώ νοούμενο στη βάση της λειτουργίας του στην υπερρεαλιστική αισθητική αντίληψη ως «συνέπεια[ς] ενός αλύπητου αυτοσαρκασμού που εξωθείται ως τα όρια του παράλογου»: Λοϊζίδη (2010) 41. Για τη θέση του χιούμορ τόσο στο έργο του Π. Μάτεσι εν γένει όσο και στο *Περιποιητής φυτών* ειδικά, βλ. περαιτέρω την υποσ. 101.

¹⁴ Esslin (1961) xix.

¹⁵ Στην ιστορία του θεατρικού λογοτεχνικού γένους έχουν υπάρξει περιπτώσεις που δηλώνεται ρητά η ευθεία επίδραση της εικαστικής τέχνης κατά τη σύνθεση του δραματικού κειμένου. Ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο *Fröken Julie* (1888) του August Strindberg, που εκκινεί επίσης από μία ενδελεχή περιγραφή του σκηνικού χώρου, για την οποία ο συγγραφέας αναφέρει: «As for the scenery, I have borrowed the asymmetry and cropped framing of impressionist painting, and believe I have thereby succeeded in strengthening the illusion»: Strindberg (2007) 70. Στην ίδια κατεύθυνση, αλλά και επιπλέον σε τεχνοτροπικά συμφοραζόμενα που βρίσκονται πολύ εγγύτερα στο έργο του Π. Μάτεσι, αξίζει να σημειωθεί η «οπτική αισθητική» του Samuel Beckett (*Carville*: 2018), η οποία έγκειται στο αφηρημένο πεδίο της *πλαστικής εικόνας*, όπου ωθούνταν προς μετασχηματισμό καθετί απαρτιζόμενο από λέξεις ως απόρροια της οργανικής συνύπαρξης γλώσσας, ζωγραφικής και κίνησης (29). Η υλική υπόσταση που προσλαμβάνει η γλώσσα μέσω της συνταύτισης λόγου και θέασης ως θεωρητική αντίληψη (35) εφαρμόζεται παραδειγματικά κατά τον σχολιασμό της τραγωδίας *Andromaque* (1667) του J. Racine από τον S. Beckett με άξονα τα αλληπάλληλα οπτικά ερεθίσματα, τις *οπτικές εικόνες*, που παρεμβάλλουν την *πλαστικότητα* μεταξύ αφηρημένης έννοιας και εξαγωγής νοήματος (41-7). Προκύπτει, κατά συνέπεια, η διαπίστωση της καίριας σημασίας της –εικαστικά οργανωμένης– *λογοποιημένης εικόνας* στο δραματικό κείμενο ως νοηματοδοτικού φορέα. Τα κείμενα του ίδιου του S. Beckett αποκωδικοποιούνται, εφόσον η αντίληψή του περί ποιητικής αναχθεί ακριβώς στη θέαση ενός ζωγραφικού πίνακα (244).

¹⁶ Merleau-Ponty (2016) 570-1.

¹⁷ Η συγκεκριμένη οργάνωση του σκηνικού χώρου και η επιμελημένη λογοτεχνική απόδοσή της υποδεικνύουν τη δυναμική ανάμειξή του στην πλοκή. Όπως επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης (2001: 328 και 331 αντίστοιχα), «[...] το

έπεται, ο τρόπος διάταξής του αντανακλάται στη συνθήκη του παραλόγου που τείνει στο υπερβατικό, μέσα από το πρίσμα της οποίας οι χαρακτήρες αντιλαμβάνονται τον κόσμο και αλληλεπιδρούν με αυτόν.

Επιπλέον, η μέριμνα για την περιγραφική απόδοση των λεπτομερειών του χωρικού πλαισίου επιτρέπει τον προσδιορισμό της ορισμένης εικαστικής διάστασής του· η λεκτική ακρίβεια που την αναδεικνύει υποστυλώνεται από τους προσεκτικά δοσμένους στις σκηνικές οδηγίες δείκτες¹⁸ καθώς και από την επαναφορά υλικών και χρωματικών ποιοτήτων («*ῥφασμα [...] λουλουδιστό (κρετόν) φτηνό*», «*πάτωμα [...] σκεπασμένο μέ μουσαμά, ὄχι μονόχρωμο*», «*θάλασσα [...] ἀπό σκοῦρο πλαστικό*», «*θάλασσα-νάυλον*»).¹⁹ Σε αυτήν τη βάση, η ιχνηλάτηση της συνάφειας με τη ζωγραφική εκκινεί ήδη από την ποιοτική σύσταση του δαπέδου αυτής της περιβαλλόμενης από πλαστική θάλασσα «σκηνής» ως «*σκεπασμένο[υ] μέ μουσαμά, ὄχι μονόχρωμο[υ]*». Υπαισθάνεται έτσι ένας αρχικός υπαινιγμός²⁰ στην εικαστική διάσταση του τοπίου: αφενός ο μουσαμάς ως συνήθης ζωγραφική επιφάνεια, αφετέρου η άρνηση της μονοχρωμίας είναι δυνατόν να ιδωθούν ως ένα πρωτοβάθμιο πεδίο στρατηγικά θεματοποιημένων διακαλλιτεχνικών αναφορών.²¹

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η αξιοποίηση της τεχνικής του «*θεάτρου εν θεάτρῳ*»²² και η επιλογή ενός χώρου “ανοιχτού” από παντού ως σκηνικού ωθούν τον ερμηνευτικό μας προβληματισμό στην άρθρωση της σκηνογραφίας, κατά την οποία, όπως παρατηρείται, συγκροτούνται σημαίνουσες αναλογίες με τον τρόπο άρθρωσης των επιμέρους δομικών στοιχείων στα υπερρεαλιστικά εικαστικά έργα του Νίκου Εγγονόπουλου, όπου συχνά

τοπίο είναι το βάθος της σκηνικής δράσης και η προέκταση της ανθρώπινης ύπαρξης στη διαπλοκή της με άλλες υπάρξεις», το οποίο κάθε άλλο παρά διακοσμητικό ρόλο έχει, εφόσον «[...] συμπεκνώνει και οπτικοποιεί τα νοήματα των έργων». Ομοια λειτουργεί το τοπίο του *Περιποιητής φυτῶν*.

¹⁸ Οι τοπικοί προσδιορισμοί και η ρυθμιστική περιγραφικότητα των σκηνικών οδηγιών, γνωρίσματα της εγγενούς παραστατικής δυναμικότητας του θεατρικού γένους, διευκολύνουν τον εντοπισμό της συνάφειας του περιγραφόμενου χώρου με υπερρεαλιστικά εικαστικά ερεθίσματα.

¹⁹ Μάτεσις (1997) 9-10.

²⁰ Η διεξοδικότητα των σκηνικών οδηγιών στα έργα του Π. Μάτεσις υποδηλώνει τη νοηματοδοτική δυναμική τους ως προς το σύνολο του κειμένου: «[...] παρά το πολυσύνθετο και το αμφίσημο της γραφής του Μάτεσις, το έργο του απέχει πολύ από το να είναι «ανοιχτό» σε πληθώρα ερμηνειών. Μία απόδειξη συνιστά η προσεκτική, ακριβής και άκρως αναλυτική περιγραφή της «όψης» [...], η εξαιρετικά λεπτομερής αποτύπωση των εικόνων του, οπτικών αλλά και ακουστικών. Έτσι, η εμμονή στην ακρίβεια και τον αυστηρό σχεδιασμό της μορφής οδηγεί συχνά τον Μάτεσις σε εκτενέστατες σκηνικές οδηγίες [...]: Μπουσιοπούλου (2015) 574.

²¹ Ο Π. Μάτεσις (2013: 2) επισημαίνει ρητά την «εκτροπή στη μορφή του θεατρικού μας γίνεσθαι» και την παρεπόμενη «αλλαγή της γεωμετρίας της μορφής», ενώ υποδεικνύει την επίδραση της ζωγραφικής στους τεχνολογικούς μετασχηματισμούς της σύγχρονης θεατρικής παραγωγής, αναφέροντας πως η «φωτογραφική πιστότητα εγκαταλείπεται ως περιττή, έρχεται στη σκηνή η ζωγραφική πιστότητα».

²² Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σε άλλα έργα του συγγραφέα, «εδῶ το θέατρο δεν θεματοποιείται απλῶς, αλλά βρίσκεται επί σκηνης: ένα πατάρι παραθαλάσσιο, το «Θέατρο των Φύλων», μινιατούρα πραγματικής σκηνης [...]»: Πούχγερ (2003) 105.

θεματοποιείται ένα θεατρικό προσκήνιο,²³ ενώ επανεμφανίζονται σκηνικά που όχι μόνον δείχνουν να μην “κλείνουν” από πουθενά, αλλά και κατασκευάζονται –αναλογικά, επισημαίνουμε και πάλι, προς την περίπτωση του *Περιποιητής φυτών*²⁴ και τηρουμένων των δεδομένων των δύο καλλιτεχνικών ιδιωμάτων– βάσει της τεχνικής του «πίνακα μέσα στον πίνακα», προς υπόδειξη της οποίας λειτουργεί κάθε είδους “άνοιγμα”, ούτως ώστε να είναι εφικτό να γίνει λόγος σε αμφοτέρως τις περιπτώσεις για ένα «θεατρικ[ό] σκηνικ[ό] [...] (που) επιτρέπει στον χώρο να ανοίξει επ’ άπειρον προς τα μέσα».²⁵

Από αυτήν τη διευθέτηση προκύπτουν «τοπία βάθους ως εστίες φωτός»,²⁶ τα οποία ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις λειτουργούν ψευδαισθητικά, κλονίζοντας τις «οπτικές βεβαιότητες»²⁷ όσο και τα γνωσιακά δεδομένα του αναγνώστη και του θεατή αντίστοιχα, εφόσον διασαλεύεται πλήρως ο ορίζοντας της ετερότητας μεταξύ πραγματικότητας και ψεύδους.²⁸ Συνεπώς, η ίδια η εντύπωση ενός προσδιορισμένου βάθους, στην καλλιέργεια της οποίας συμπράττει και στα δύο καλλιτεχνικά παραδείγματα η μορφοποίηση του δαπέδου, αποδεικνύεται απατηλή: τόσο η σκεπασμένη με πολύχρωμο μουσαμά σκηνή, η οποία περιβάλλεται από μία “θάλασσα”, που έχει παραχωρήσει τη θέση της σε σκούρο πλαστικό, όσο

²³ «Οι πίνακες του Εγγονόπουλου μπορεί να ειπωθούν σαν σκηνές από αλλόκοτα θεατρικά δρώμενα»: Κονταράτος (2010) 100. Ο μελετητής επισημαίνει περαιτέρω την έντονη θεατρικότητα του χώρου (2010: 100-1), όπου «όλα τα στοιχεία έρχονται σε πρώτο πλάνο», ενώ παράλληλα παρατηρούνται «μεταμφιέσεις που αμφισβητούν τους κοινωνικούς ρόλους και αποσταθεροποιούν τις ιστορικές και πολιτισμικές ταυτότητες, καθώς τις χαρακτηρίζει μια έντονα ειρωνική και απομυθοποιητική διάσταση». Περί αυτού πρόκειται, όπως υποστηρίζεται, και όταν παρακολουθούμε στο *Περιποιητής φυτών* την ενδυμασία των δύο πρωταγωνιστών με μεγαλοπρεπή θεατρικά ρούχα: «*Αρχίζει μιά ιεροτελεστία ενδύσεως. Αντίθετα προς τὰ εὐτελή λόγια καὶ αἰσθήματά τους, τὰ ενδύματά εἶναι πολυτελή, σὰν του γιαιπωνέζικου θεάτρου [...]. Στὰ παρακάτω θὰ φέρουν καὶ θὰ φορέσουν ροῦχα, καθόρνους, μάσκες [...]. Θὰ γίνουν δυσκίνητοι, ἐπίσημοι, ὀγκώδεις. Οἱ μάσκες θὰ εἶναι μὲ χερούλι, καὶ θὰ τίς κρατοῦν ἔτσι ὥστε ν’ ἀφήνουν ἀκάλυπτο τὸ πρόσωπο ἀπὸ φρύδια καὶ κάτω καὶ θὰ στέκουν -οἱ μάσκες- σὰν ἐπίσημο στέγαστρο πάνω ἀπὸ τὰ ἀσήμαντα πρόσωπά τους»»: Μάτεσις (1997) 31.*

²⁴ Μεθοδολογικά γίνεται λόγος αποκλειστικά για διακαλλιτεχνικές αναλογίες, εφόσον δεν υπάρχει ιστορικά διαπιστωμένη σχέση επίδρασης μεταξύ των δύο δημιουργών.

²⁵ Καφέτση (1988) 34. Σε μία αντίστοιχη τεχνική ἐγκείται αυτό που αποκαλείται στην προκειμένη εργασία «διαστρωματωμένος εγκιβωτισμός του χώρου». Σταδιακά, δηλαδή, και με την καθοριστικής σημασίας σύμπραξη του φωτός αναδεικνύεται η δυναμικότητα της άπειρης προς τα μέσα διάνοιας, ένα σαφές στοιχείο μεταφυσικού, ή ακόμα και μία συνιστώσα της υπερρεαλιστικής *υπερπραγματικότητας*: «*Φωτίζεται ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ τὸ βάθος τοῦ σκηνικοῦ χώρου. Τώρα ἀνακαλύπτουμε μιά δεύτερη σκηνή: εἶναι πανομοιότυπη αὐτῆς πού ζέρουμε, τῆς μικρῆς «σκηνῆς», σὰν νὰ τὴν ἀγκαλιάζει»*, και στο τέλος: «*Ὁ Περιποιητής φυτῶν ἀνεβαίνει στή «σκηνή» μὲ τὸ σακί του. Ἐνῶ τὸ ἀνοίγει καὶ βγάζει ἀπὸ μέσα ἓνα ἀντικείμενο, συμπληρώνει τὴν ἀφήγησή του. Τὸ ἀντικείμενο πού ἔκρυβε εἶναι ἓνα ὁμοίωμα, μικρογραφία, σπιτιοῦ [...]. Τὰ φῶτα ἔχουν χαμηλώσει πολὺ. Τότε φωτίζεται πάλι τὸ πίσω σκηνικό, ἡ μεγάλη σκηνή. Σὰν νὰ κρατεῖ τὴ μικρὴ σκηνή στήν ἀγκαλιά της»*: Μάτεσις (1997) 67 και 114 αντίστοιχα. Ο φωτισμός εν προκειμένω λειτουργεί ως μηχανισμός αντίληψης, στον οποίο ἐγκείται η δυνατότητα επεξεργασίας του κόσμου, ως αυτό δηλαδή που «οδηγεί το βλέμμα [...] και [...] κάνει να δ[ούμε] το αντικείμενο, ἀρα, κατά μία ἔννοια, ζέρει και βλέπει το αντικείμενο»: Merleau-Ponty (2016) 523.

²⁶ Καφέτση (1988) 34. Βλ. και τις επισημάνσεις για τη λειτουργία του φωτός σε συνάρτηση με την αποκάλυψη των εγκιβωτισμένων σκηνικών στρωμάτων του *Περιποιητής φυτῶν* στην αμέσως παραπάνω υποσημείωση.

²⁷ Καφέτση (1988) 36.

²⁸ Ὅπως σημειώνει η Καφέτση για τα «σκηνογραφικά παράδοξα» του Ν. Εγγονόπουλου (1988: 36), «το ερώτημα που τίθεται στον θεατή είναι αν ο μικρότερος πίνακας που εμπεριέχεται στον κυρίως πίνακα είναι περισσότερο ή λιγότερο πραγματικός από αυτόν που τον περιέχει». Αυτή η διαρρύθμιση του χώρου υιοθετείται και στο *Περιποιητής φυτῶν*, συγκροτώντας ένα πεδίο αντίστοιχων ψευδαισθητικών εντυπώσεων.

και το δεσπόζον σε πίνακες του Ν. Εγγονόπουλου σκηνικό σανίδωμα²⁹ λειτουργούν ως «μέσ[α] για την υποβολή ενός παράδοξου προοπτικού βάθους»,³⁰ το οποίο διαπιστώνεται και στις δύο περιπτώσεις ως ψευδαισθητικό.³¹

Αυτού του είδους η διαχείριση του χώρου οριοθετεί ένα αυτόνομο, εσωστρεφές σύμπαν, το οποίο διέπεται από «κώδικες [...] που όχι μόνο ρυθμίζουν τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας του, αλλά και συνιστούν όρους γενετικής τής παραγωγής και της σημασίας του».³² Οι εννοιολογικές δομές που διασφαλίζουν τη συνοχή τόσο του (ανα)παριστάμενου κόσμου στο *Περιποιητής φυτῶν* όσο και εκείνου της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής του Ν. Εγγονόπουλου εγγράφονται στην οργάνωση του χώρου και αντανακλώνονται με τη σειρά τους σε αυτήν.³³ Επίσης, σε μικροσκοπικό επίπεδο, παρουσιάζει ενδιαφέρον η παρατήρηση ορισμένων συστατικών στοιχείων που αρθρώνονται κατ' *αναλογία* και στα δύο καλλιτεχνικά παραδείγματα, όπως η προαναφερθείσα θεματοποίηση ενός κατεξοχήν “ανοιχτού” χώρου, μέσα από τον οποίο επιπλέον προβάλλει παράδοξα το μοτίβο της ταύτισης σκηνής και οικίας, υποστυλώνοντας ένα ευρύτερο «εικονογραφικό πρόγραμμα», που λειτουργεί «[ε]ρχ[όμενος] σε πλήρη αντίθεση με κάθε μορφή ιδεαλισμού».³⁴

Στο λογοτεχνικό κείμενο διαπιστώνεται ήδη εξαρχής, προτού φανερωθεί διαμέσου των διαλόγων των δύο κεντρικών προσώπων, ότι πάνω στη σκηνή βρίσκονται «*άντικείμενα πού*

²⁹ Η υιοθέτηση αυτής της τεχνικής σχεδιασμού του εδάφους διακρίνεται στη ζωγραφική παραγωγή του Ν. Εγγονόπουλου ήδη κατά τις δεκαετίες του 1930 (πβ. το έργο *Ποιητής και Μούσα* του 1938) και του 1940 [*Το παραμύθι του λιονταριού* (1943-1944), *Ο κνηγός την αυγή* (1947), *Ο Hölderlin στο Νέο Φάληρο* (1947), *Ο αφέντης της Καρύταινας* (1949)], ενώ πυκνώνει σημαντικά κατά τις δεκαετίες του 1950 [βλ.: *Χαλκίς – Κουρασμένοι ήρωες* (1951), *Ο όρκος (των Φιλικών)* (1952), *Σύνθεσις με τον Ερμή* (1954), [*Ερμής και ήρωας*] (1954), *Ο Οδυσσεύς αφηγείται εις τον Όμηρον* (1957), *Γάμος* (1957), *Ο Ηρακλής* (1959), *Σύνθεσις* (1955-1960)], του 1960 [βλ.: *Θησεύς και Μινώταυρος* (1961), *Ο ποιητής Μαβίλης* (1961), *Σύνθεσις με τον πατέρα* (1963), *Ο ποιητής στην Καβάλα* (1964), *Εκεί* (1968), *Σύνθεση* (1967), *Ορφεύς* (1968)] και του 1970 [βλ.: *Ο ζωγράφος και το μοντέλο του* (1970), *Πλήθων ο Γεμιστός* (1971), [*Σύνθεση*] (1971), *Ο ακονιστής* (1971), *Ο Ήφαιστος* (1971), *Ο Ήφαιστος* (1972), *Ο ποιητής στην Ύδρα* (1973), *Το βαποράκι* (1976), *Το βαποράκι* (1977), *Ο κουκλοποιός* (1977)].

³⁰ Σφέτκου (2011) 79.

³¹ Αυτή η προοπτική του *αβαθούς* επιτονίζεται περαιτέρω στο *Περιποιητής φυτῶν* μέσω της υπόδειξης της τεχνητής φύσης της θάλασσας: «*Καμία προσπάθεια ν' άποκρυβεί πώς ή θάλασσα είναι «σάν άληθινή». Τό αντίθετο, θά έλεγα*»: Μάτεσις (1997) 10. Αντίστοιχα αποκαλύπτεται η ψευδαίσθηση του βάθους και στους πίνακες του Ν. Εγγονόπουλου, όταν, όπως επισημαίνει η Λοϊζίδη (1984: 134), «η συχνή ύπαρξη του τοίχου ή ενός τείχους με πυργίσκους ή πύλες κόβει απότομα την προοπτική άρθρωση της σύνθεσης [...]». Η τεχνική αυτή ωθεί στην αποδέσμευση του *ψευδαισθητικού φαινομένου*, που εδώ συγκροτείται στη βάση της καλλιτεχνικά αναδιατεταγμένης ορίζουσας του έργου τέχνης, από τις εμπειρικές δομές αντίληψης του *αντικειμενικού είναι*: Merleau-Ponty (2016) 563.

³² Περπινιώτη-Αγκαζίρ (2007) 29.

³³ Όπως ο χώρος στο *Περιποιητής φυτῶν* δεν μπορεί να θεωρηθεί “εξωστρεφής” υπό την έννοια της σύστασης αναγνωρίσιμων διαύλων επικοινωνίας με τον αναγνώστη/θεατή, ομοίως στο υπερρεαλιστικό ζωγραφικό έργο του Ν. Εγγονόπουλου –ιδίως αυτό της διετίας 1938-1939– ο χώρος διακρίνεται από αινιγματικότητα και δομείται στη βάση «επιμέρους αλληλοδιεισδύο[ντων] –ανοικτ[ών] και κλειστ[ών]– κιβωτιόσημ[ων] χώρ[ων]–πλα[ίσ]ιων, όπου επιτελούνται οι πρωτεύουσες και οι δευτερεύουσες πράξεις, δημιουργώντας αυξημένες αναγνωστικές δυσχέρειες»: Περπινιώτη-Αγκαζίρ (2007) 31.

³⁴ Κονταράτος (2010) 96. Στην ίδια κατεύθυνση βρίσκεται η παρατήρηση της Λοϊζίδη (1984: 107) για τη συνένωση του εσωτερικού χώρου με τον εξωτερικό ως μία τεχνική «εξάρθρωση[ς] των δομών του ουμανιστικού χώρου», τυπικό υφολογικό στοιχείο της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής.

φανερώνουν πώς αυτή χρησιμοποιείται και για κατοικία: κρεβάτι, γκαζιέρα, λεκάνη τσίγκινη πλυσίματος, μία κρεμασμένη βρύση, πιατοθήκη».³⁵ Μία αντίστοιχη συνθήκη συναντάται και σε έργα του Ν. Εγγονόπουλου, όπως, για παράδειγμα, στο *Ομηρικό με τον ήρωα* (1938),³⁶ μία σύνθεση της πρώτης υπερρεαλιστικής φάσης του,³⁷ όπου εκεί, μεταξύ των θεατρικά διευθετημένων μορφών, διακρίνονται δύο αναλογικά ρολόγια (ένα στο έδαφος και ένα στο χέρι της γυναικείας φιγούρας, που υποδεικνύουν ακριβώς την ίδια χρονική στιγμή), ένα πιάτο με φρούτα, ένας κύβος που φέρει κανάτες λειτουργώντας σαν τραπέζι, και βαθύτερα τοποθετημένη μία καρέκλα. Σε αυτόν τον πίνακα εντοπίζεται και ένα ακόμη προσφιλές³⁸ στον ζωγράφο συστατικό, η εν μέρει αποτύπωση της πολυχρωμίας του δαπέδου, που θα μπορούσε να ιδωθεί εξίσου από κοινού με ό,τι προαναφέρθηκε για την παράμετρο αυτήν του σκηνικού χώρου του *Περιποιητής φυτῶν*.

Αντίστοιχη είναι η άρθρωση των δομικών στοιχείων στον πίνακα *Nico hora ruit* (1939),³⁹ όπου, αν και δεν επανέρχεται το μοτίβο της θεατρικής σκηνής, εντούτοις ενέχει αξία η προοπτική πρόταξη αντικειμένων (καθρέφτης, τηλέφωνο, φωτιστικό) που επιτρέπουν την ταύτιση του “ανοιχτού” αυτού χωρικού πλαισίου με έναν ιδιαίτερο, οικιακό χώρο, ενώ παράλληλα απαντά και μία δεύτερη κεντρική και σημαίνουσα για την κατεύθυνση της προσέγγισής μας διάσταση: το κρεβάτι, όπου κείται η μία από τις δύο φιγούρες, περιβάλλεται από θάλασσα. Τα ψάρια που κολυμπούν εντός της έχουν παρασταθεί με ένα σχήμα ηθελημένα αφύσικο (και κατ’ αντίστιξη προς ό,τι συμβαίνει σε άλλους πίνακες της ίδιας περιόδου του ζωγράφου),⁴⁰ υποβάλλοντας την αίσθηση του τεχνητού που δεν επιδιώκει να προσχωρήσει στην εμπειρική πραγματικότητα, που απαρνείται να διεκδικήσει μία διαφορετική υπόσταση από αυτήν τη «σάν ἀληθινή».⁴¹

³⁵ Μάτεσις (1997) 9.

³⁶ Βλ. Εικ. 1 στο Παράρτημα. Τα στοιχεία ταυτοποίησης των έργων του Ν. Εγγονόπουλου αντλούνται από τον αναλυτικό κατάλογο που έχει συντάξει η Κ. Περπινιώτη-Αγκαζίρ (2007: 389-522).

³⁷ Λοϊζίδη (1984) 52.

³⁸ Στο έργο του Ν. Εγγονόπουλου, την κεντρική στο κάδρο πολυχρωμία του εδάφους εξυπηρετεί η υιοθέτηση του προτύπου της ολικής ή μερικής διαμόρφωσής του βάσει μίας σκακιστικής διάταξης, με διαγώνια τοποθετημένα ομοιόχρωμα τετράγωνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικές τέτοιες περιπτώσεις, ώστε να αναδειχθεί η τακτική επαναφορά της τεχνικής αυτής καθώς και η διαχρονία της, αρχής γενομένης από το τέλος της δεκαετίας του 1930: *Θεϊκό ζεύγος* (1938), *Φιλόσοφος* (1938), [*La Mode Grecque*, II] (1938), *Valse nobile et sentimentale* (1939), *Ποιητής και Μούσα* (1939), *Ο ποιητής κι η μούσα του* (1940), *Commedia dell' arte* (1953), *Ο Ερμής και ο ποιητής* (1955), *Έλευσις* (1956), *Η επιστροφή του Οδυσσέως* (1957), *Ποιητής και μούσα / Ορφεύς και Ευρυδίκη* (1958), *Μεσογειακή Μούσα* (1958), *Ο πολεμιστής* (1960), *Ο χαρταετός* (1950-1960), *Ο ζωγράφος και το μοντέλο του* (1960), *Ο προπάππος ο Σμιτ* (1966), *Η νέα Γαλάτεια* (1968), *Σύνθεσις με τον χαφιέ* (1973), *Υδραίοι* (1973), [*Παίκτες*] (1982).

³⁹ Βλ. Εικ. 2 στο Παράρτημα.

⁴⁰ Σε πίνακες όπως, λ.χ., *Ο Ερμής εν αναμονή* (1939) ή *Ο φωνογράφος στο ακρογιάλι* (1939-1940).

⁴¹ Βλ. και το παράθεμα στην υποσ. 31.

Στο ίδιο έργο απαντά ένα ακόμη συστατικό στοιχείο, το οποίο επανέρχεται τόσο σε άλλες συνθέσεις του ζωγράφου⁴² όσο και στο υπό εξέταση δραματικό κείμενο: η ταινία με την ένδειξη «ΕΝΟΙΚΙΑ[ΖΕΤΑΙ]», η οποία θα μπορούσε αναλογικά να παραβληθεί –ιδίως ως προς την ευκρινή θέση που καταλαμβάνει στον πίνακα– με τις ταμπέλες που εμφανίζονται στο *Περιποιητής φυτῶν*. Η πρώτη από αυτές, που περιγράφεται ως «έμφανής», τίθεται πάνω από την αυλαία και φέρει την επιγραφή «Θέατρον τῶν φίλων»,⁴³ ενώ λίγο αργότερα η δράση εκκινεί από την τοποθέτηση μίας τρίποδης ταμπέλας, που θα ενημέρωνε το κοινό για την επικείμενη παράσταση. Μάλιστα ο προβληματισμός συνεχίζεται με την προτροπή του Φρίξου να τη «στρέψ[ουν] [...] πρὸς τὸ ἄπειρο»,⁴⁴ συγκροτώντας έτσι έναν παραλληλισμό με την τροπή που έχει λάβει η αντίστοιχη στο *Nico hora ruit*, εκτεινόμενη στο προοπτικό βάθος του πίνακα και υποδεικνύοντας το όριό του. Το μοτίβο επανεμφανίζεται στο δεύτερο μέρος του έργου, όταν ο Φρίξος ανακαλύπτει μία ακόμη κρυμμένη ταμπέλα, η οποία δηλώνει πως «ΠΩΛΕΙΤΑΙ ΘΕΑΤΡΟΝ ΜΕ ΛΟΥΤΡΟΚΑΜΠΙΝΕ».⁴⁵ τόσο στο δραματικό κείμενο όσο και στους πίνακες του Ν. Εγγονόπουλου οι σημάνσεις αυτές λειτουργούν ως ένα στοιχείο που εισβάλλει στην αχρονία του σκηνικού, επιβάλλοντας την παρουσία του σε αυτήν κατά τη σύσταση μίας γέφυρας επικοινωνίας με μία εκτός τέχνης πραγματολογική συνθήκη αγοραπωλησίας, που «μοιάζει να προειδοποιεί [...] για [...] κίνδυνο»,⁴⁶ ο οποίος στο λογοτεχνικό παράδειγμα συνίσταται αδιαμφισβήτητα στο ενδεχόμενο απομάκρυνσης ή και παντελούς αποκοπής από τα συμφραζόμενα του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος.⁴⁷

1.2. Η διακαλλιτεχνική αξιοποίηση της υπερρεαλιστικής τεχνικής του collage⁴⁸

Το πλαίσιο ειδικών αναφορών που συντίθεται λειτουργεί συμπλεκτικά για τα δύο παραπάνω καλλιτεχνικά παραδείγματα, υποδεικνύοντας τις υπερρεαλιστικές εικαστικές καταβολές της χωροθετικής διάταξης του *Περιποιητής φυτῶν*. Επιχειρώντας την περαιτέρω ανάδειξη της

⁴² Πβ. *Το πνεύμα της μοναξιάς* (1939), *Ο ποιητής και η μούσα του* (1940).

⁴³ Μάτεσις (1997) 9.

⁴⁴ Μάτεσις (1997) 21.

⁴⁵ Μάτεσις (1997) 84. Η αναλογία εδώ ενισχύεται και σε λεκτικό επίπεδο (πβ.: «ΕΝΟΙΚΙΑ[ΖΕΤΑΙ]» - «ΠΩΛΕΙΤΑΙ [...]»).

⁴⁶ Λοϊζίδη (1984) 80.

⁴⁷ «[...] Τήν ταμπέλα τήν προορίζω γιά τὸ ΑΠΩΤΑΤΟ μέλλον. Ἐάν τὸ μέλλον μας ἀποδειχτεῖ ἄδειο [...] Εἶπα σέ δέκα χρόνια, ἐάν δέν προσέλθει Κοινό, τότε...»: Μάτεσις (1997) 84.

⁴⁸ Κεντρικό ζητούμενο και επίτευγμα των υπερρεαλιστικών collage είναι η οπτικοποίηση των νέων σχέσεων που δημιουργούνται κατά τη σύγκλιση αλλογενών πραγματικοτήτων: «Το εξωτερικό αντικείμενο είχε διακόψει τις σχέσεις του με το συνηθισμένο του πεδίο, τα συστατικά του μέρη είχαν κατά κάποιο τρόπο χειραφετηθεί από το ίδιο το αντικείμενο, έτσι ώστε να διατηρούν σχέσεις ολοκληρωτικά καινούργιες με άλλα στοιχεία, που ξέφευγαν από την αρχή της πραγματικότητας αλλά χωρίς αυτό να έχει σοβαρές συνέπειες στο πεδίο του πραγματικού (ανατροπή της έννοιας της σχέσεως)»: Breton (1981) 110. Σε αυτήν τη βάση εντοπίζονται, αναλύονται και ερμηνεύονται όψεις της υπό συζήτηση εικαστικής τεχνικής στο *Περιποιητής φυτῶν*.

συμπόρευσης του σκηνικού χώρου με τις αισθητικές αρχές του υπερρεαλισμού, θα σχολιαστεί η αφηγηματική αξιοποίηση της τεχνικής του collage, στη βάση της οποίας επιτυγχάνεται η ανάδυση νέων οντολογικών συνάψεων.

Το collage ως εικαστική τεχνική, η οποία στα θεατρικά κείμενα υιοθετήθηκε κατ'αντιστοιχία προς το montage, που εγκαινίασε ο κινηματογράφος,⁴⁹ συντελεί στην «αποδόμηση της επιφανειακής δομής του χώρου και του χρόνου [...] μέσω της ελεύθερης αλληλουχίας ποιητικών εικόνων, η οποία υπακούει στην ονειρική λογική του ασυνειδήτου».⁵⁰ Από αυτήν τη συμπαράταξη οπτικών ερεθισμάτων, η οποία, όπως ακριβώς λειτουργεί στα υπερρεαλιστικά έργα τέχνης, έτσι απαντά, όπως θα φανεί στη συνέχεια, και στο *Περιποιητής φυτών*, δίχως δηλαδή να υποτάσσεται σε καμία συμβατική τάξη πραγμάτων, παράγονται νέες σχέσεις υψηλής συγκινησιακής δύναμης για το υπερρεαλιστικά δομημένο έργο τέχνης. Η ενεργοποίηση αυτής της κατεξοχήν ζωγραφικής διάστασης βρίσκεται στον πυρήνα της σύστασης του υπό μελέτη κειμένου.⁵¹

Πιο αναλυτικά, στον σκηνικό χώρο (ανα)παρίσταται μία πληθώρα ετεροτήτων, όπως υποδείχθηκε και παραπάνω, η συμβατική οντολογική υπόσταση των οποίων έχει ανατραπεί (πβ. τη «θάλασσα-νάυλον»). Παράλληλα, μέσα σε αυτήν τη χωροχρονική αδιαφάνεια⁵² συμπαρατίθενται σταδιακά αλλεπάλληλες μορφές και αντικείμενα, παράταιρα μεταξύ τους, που αποσταθεροποιούν τις ορθολογικές οπτικές προσδοκίες του αποδέκτη (αναγνώστη/θεατή): οι στολισμένες με ογκώδη ενδύματα, κοθόρνους και μάσκες φιγούρες των δύο ηθοποιών,⁵³ το πτώμα ενός Αρχαγγέλου, το οποίο στέκεται επιπλέοντας στην τεχνητή θάλασσα, το γυναικείο γύψινο άγαλμα φυσικού μεγέθους, που φέρει επί σκηνής ο Περιποιητής φυτών, επιμέρους αντικείμενα, όπως οι ταμπέλες με τις επιγραφές, η ομπρέλα, η καραμπίνα, οικιακά σκεύη, ή ακόμη και το «φεγγάρι-αύλαία», που κατέρχεται και ανέρχεται κατ' εντολή, καθετί εκ των

⁴⁹ Βλ.: Πεφάνης (2001) 105-8.

⁵⁰ Πεφάνης (2001) 109.

⁵¹ Στα κείμενα του Π. Μάτεσι επιστρατεύεται συχνά η τεχνική του collage, ώστε να «κατ[α]λ[ύ]σ[ει] τ[ις] λογικ[ές] σχέσε[εις] μεταξύ των προσώπων». Ο Γ. Πεφάνης (2001: 115) αναφέρει τη χαρακτηριστική περίπτωση του έργου *Καθαίρεση*, όπου «[...] όλα τα παράδοξα αντικείμενα που βλέπαμε από την αρχή (πολυβόλα, μαστίγια, γιαταγάνια), εμπλουτίζονται [...] με καινούργια: μεγάλα ψαλίδια, πελώρια ξυράφια που κόβουν ομφάλιους λώρους», ενώ παράλληλα το σκηνικό υποτάσσεται σε μία «εκτεταμένη χρήση ετερογενών ήχων».

⁵² Εξίσου αποκομμένος από την εμπειρική τάξη πραγμάτων και αδιευκρίνιστος με τον γεωγραφικό προσδιορισμό είναι και ο χρονικός: «Άτυχως, ζοῦμε μόνιμα σ' ένα μεταίχμιο ήλιοβασιλέματος. Δίχως νά ἔχει προηγηθεῖ μεσημέρι. Καί πού δε λέει νά προχωρήσει τουλάχιστον πρὸς νύχτα!»: Μάτεσις (1997) 84. Ως προς αυτήν την παράμετρο, βλ. και το εξής ερμηνευτικό σχόλιο της Μπουσισιπούλου (2015: 588): «[...] η παρουσία ενός χρόνου χωρίς σταθερές, διαρκώς “ανεπίκαιρο” εν σχέσει με τους ήρωες που τον συλλαμβάνουν μόνο εν τη κινήσει του, από το παρελθόν στο παρόν, από το όνειρο στην εγρήγορση, από τον μύθο στην ιστορία, αποτυπώνει την τραγικότητα του σύγχρονου προσώπου: κληρονόμος και διάδοχος των μυθών του παρελθόντος, αναζητά τη δική του “μυθολογία” στον κατ' εξοχήν αφιλόξενο προς την “έκσταση” και το “ύψος” κόσμο του παρόντος».

⁵³ Η παράδοξη συνθήκη εδώ επιτείνεται από τη «χτυπητή αντίθεση» των ενδυμάτων των ηθοποιών «με τους ίδιους και τη «σκηνή» τους», που επισημαίνει ο Β. Πούχγερ (2003: 110).

οποίων θα άρμοζε σε αλλογενείς ή και καθόλα εξωπραγματικές καταστάσεις, οι οποίες διασταυρώνονται «σε ένα μέρος όπου (όλα) πρέπει να αισθάνονται μετατοπισμένα».⁵⁴

Οργανικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί το ζευγάρι που χορεύει άηχα μπροστά στα κύματα. Εμφανίζεται έξαφνα στο τέλος του πρώτου και του δεύτερου μέρους, επιφορτίζοντας το σκηνικό όχι τόσο λόγω του τρόμου που προκαλεί στον Περιποιητή φυτών κατά τη δεύτερη προσέλευσή του όσο λόγω της ομαλούς εναρμόνισής του εντός του “κάδρου” παρά την παραδοξότητά του. Η παρουσία του δεν φέρει λειτουργική αξία για την προώθηση της δράσης,⁵⁵ παρά μόνον υπογραμμίζει αισθητά τη συνειδητή επιλογή του συγγραφέα να δημιουργήσει διαμέσου του θεατρικού κειμένου συνθέσεις καταστάσεων που λειτουργούν εν είδει ενός υπερρεαλιστικού collage.

Το σύνολο αυτών των ετερόκλητων στοιχείων επικαλύπτεται από μία σωρεία ήχων, καθιστώντας ακόμη πιο αξιοπρόσεκτη την άηχη⁵⁶ ανάδυση του χορευτικού ζευγαριού· κραυγές που επιζητούν βοήθεια, κουδουνίσματα τηλεφώνου που σίγουρα «δέ βγαίν[ουν] από τή συσκευή, ίσως κατέρχ[ον]ται από τόν ούρανό»,⁵⁷ «καμπάνες, κανονιές, ήχοι πολέμου»,⁵⁸ «γέλια-ήχοι, σάν από μηχανήμα»,⁵⁹ που προκαλούνται από τις τρεις Μορφές, ακούγονται κλιμακωτά και διαχέονται στη σκηνή, περιζώνοντας τους χαρακτήρες.

⁵⁴ Ernst (1968) 427.

⁵⁵ Ακόμη και αν εκληφθεί ως συμβολισμός και ερμηνευθεί προς μία τέτοια κατεύθυνση, παραμένει ένα στοιχείο του οποίου η ένταξη στο κείμενο εμπίπτει στην εικαστική αντίληψη που οριοθετεί την οργάνωσή του και την οποία με τη σειρά του υπογραμμίζει, βλ. και την παρατήρηση του Β. Πούχνερ (2003: 129) αναφορικά με το ότι η εξίσωση των συμβολισμών στο έργο καθίσταται μη συνεκτική, ώστε το βάρος να πέφτει μάλλον «[σ]το ελεύθερο παιχνίδι των εικόνων του Μάτεσι», το οποίο «αποφεύγει να προχωρήσει σε ερμηνεύσιμους συνδυασμούς και να οργανώσει μονοδιάστατα σημασιολογικά συστήματα». Τον ίδιο στόχο υπηρετεί και η έμφαση στις χρωματικές ποιότητες από κοινού με την επιμονή στην απόδοση των όγκων που ορίζουν οι μορφές αυτές: «Καθενός τό κεφάλι είναι καλυμμένο μέ ένα ώραϊο γυαλιστερό μώβ ύφασμα, πού δένει στό λαιμό καί άνεμίζει σάν κασκόλ» και «Τό χορευτικό ζεύγος βγάξει άπ' τό κεφάλι τά μώβ καλύμματα. Τώρα βλέπουμε πώς τά μαλλιά τους, ίδια καί τών δύο, είναι μακριά ως τόν λαιμό, ίσια, άσπρόγκριζα, καί σκεπάζουν ΚΑΙ τά πρόσωπά τους»: Μάτεσις (1997) 68 και 105 αντίστοιχα. Θα ήταν, προφανώς, εφικτό να διαπιστωθεί άμεσα η κατ' αναλογία ομοιότητα του προκειμένου εικαστικού ερεθίσματος με τον υπερρεαλιστικό πίνακα *Les Amants* (1928) του René Magritte (βλ. Εικ. 3 στο Παράρτημα), όπου κυρίαρχο συστατικό στοιχείο αποτελεί ακριβώς η απόκρυψη των προσώπων των μορφών ενός ζευγαριού με λευκό ύφασμα.

⁵⁶ Η λειτουργία του ήχου παράγει παρεμφερή αποτελέσματα με τη λειτουργία του φωτός στο έργο, οδηγώντας σε αλλεπάλληλες ψευδαισθήσεις και θέτοντας σε οδυνηρή δοκιμασία τον εμπειρισμό των ανθρώπινων αισθήσεων, πβ. όλες τις λάθος εικασίες των προσώπων σχετικά με την πηγή των εκάστοτε ήχων (όπως του τηλεφώνου, των πολεμικών ιαχών κ.λπ.), αλλά και το παιχνίδι μεταξύ καταστάσεων, που, ενώ η συμβατική λογική υπαγορεύει πως συνοδεύονται από κάποιο ακουστικό ερέθισμα, εντούτοις αυτό ανατρέπεται· χαρακτηριστικά μνημονεύεται η σκηνή με τα σιωπηρά χειροκροτήματα των τριών Μορφών [*χειροκροτούν άηχα, δίχως ν' άγγίζουν τίς παλάμες τους*]: Μάτεσις (1997) 92], ανακαλώντας την άηχη ανάδυση του χορευτικού ζευγαριού, άξονας ο οποίος θα μπορούσε ενδεχομένως να οδηγήσει και σε έναν ερμηνευτικό συσχετισμό τους.

⁵⁷ Μάτεσις (1997) 23.

⁵⁸ Μάτεσις (1997) 40.

⁵⁹ Μάτεσις (1997) 89.

1.3. Η ανατρεπτική πραγμάτευση της μυθολογίας ως τόπος των διακαλλιτεχνικών εκφάνσεων του υπερρεαλισμού: ο ψυχοπομπός Ερμής στο *Περιποιητής φυτῶν*

Ένα θεματικό μοτίβο που επανέρχεται στις εικαστικές αλλά και στις λογοτεχνικές πραγματώσεις του υπερρεαλισμού είναι αυτό της ανατρεπτικής αξιοποίησης του μυθολογικού υλικού.⁶⁰ Η ανάκληση ενός οικείου μυθικού σημείου αναφοράς, το οποίο θα λειτουργήσει ως εύφορο έδαφος για την πρόκληση των αντικειμενικών δομών επεξεργασίας του κόσμου, εκπροσωπείται στο κείμενο μέσω της φιγούρας του Ερμή ως κοινού πολίτη, ο οποίος εμφανίζεται «καθισμένος μέσα στη βάρκα (να) διεκπεραιώνει καθημερινό ύπαλληλικό καθήκον».⁶¹ Η απομυθοποιητική τάση⁶² ή, ακόμη καλύτερα, «η επιβίωση [...] της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας [...] ως στοιχεί[ο] του παράλογου και του ανορθολογικού»⁶³ συνίσταται καταρχήν στον προσδιορισμό της φύσης τού –γνωστού από τη μυθολογία– καθήκοντος ως «τίποτα επίσημο[υ] ή «μοιρα[ί]ο[υ]»»,⁶⁴ δεδομένο που συμπλέει με τον ευρύτερο προβληματισμό της σπουδαιότητας του θανάτου, που θεματοποιείται στο κείμενο.

Η προσοχή εδώ συγκεντρώνεται στην ίδια την επισφράγιση του έργου μέσα από έναν τόπο της ζωγραφικής καταρχήν παραγωγής του υπερρεαλισμού. Ειδικά ως προς το κείμενο, η μυθική φιγούρα του Ερμή ανατρέπεται μέσα από το στοιχείο του παραλόγου, στο οποίο ανάγεται τόσο η ένταξή του στη δράση όσο και οι όροι με τους οποίους αυτή στοιχειοθετείται, και λειτουργεί υποδεικνύοντας τη θεματική της ασημαντότητας του τέλους της ανθρώπινης ζωής⁶⁵ εν συγκρίσει με την ποσοτική και ποιοτική καταπονητική βαρύτητα της διαρκούς υπαρξιακής αγωνίας και αναζήτησης.

⁶⁰ Οι αφηγηματικές τροπικότητες (Yatromanolakis: 2012) που προσπόριζε το αρχαιοελληνικό υπόβαθρο, με όλη τη δημιουργική ισχύ που ενείχαν (ανατροπή ορθολογικών σχημάτων σκέψης, κατίσχυση της φαντασίας, θεματοποίηση ενστίκτων και επιθυμιών, απαλλαγή από συνεκτική σύλληψη του κόσμου), κατέστη κύρια τροφοδοτική μήτρα των κινημάτων της πρωτοπορίας (3-4). Μέσα από μυθογενετικές διαδικασίες, που επιστράτευαν τόσο οι υπερρεαλιστές ζωγράφοι όσο και οι συγγραφείς, τα προ-κλασικά αφηγηματικά παραδείγματα αξιοποιήθηκαν προς απόδοση ανανεωμένων μυθικών δομών (7). Ο Yatromanolakis συσχετίζει τη βασιζόμενη στα αρχαιοελληνικά σχήματα μυθοπλασία της πρωτοπορίας με μία *κοινωνιοαισθητική της καταστροφής*, στον πυρήνα της οποίας έγκειται η απόβλεψη να διερευνηθούν οι μετασχηματισμοί του ανθρώπινου ψυχισμού και των ανθρώπινων αναγκών, σε μία εποχή κατά την οποία προκαλούνταν κλιμακούμενα οι ορθολογικές δομές της νεωτερικότητας (6-7). Όλα αυτά σε συνάρτηση και με τη γενικότερη, “υπερτεχνοτροπικής” ισχύος για τη νεοελληνική λογοτεχνία παρατήρηση της Ελένης Πολίτου-Μαρμαρινού (2015: 32) πως «[ο]ι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι αξιοποιούνται [...] από τους Νεοέλληνες λογοτέχνες [...] ως προϊόν ώσμωσης [...] μιας πολύπλοκης σειράς ετεροτήτων».

⁶¹ Μάτεσις (1997) 105.

⁶² Δείγμα της ίδιας τάσης παιγνιώδους προσγείωσης της μυθολογίας στη συγχρονία του πρωτοποριακού έργου τέχνης συνιστά και το σχόλιο του Φρίξου προς τον Κωνσταντίνο μετά την εκτέλεση του Αρχαγγέλου: «[...] Έσύ κάτσε στην άκρη σου, κι εκεί μαντάρα θά μου τό κάνεις – είσαι ικανός νά ψαρέψεις καμιά γοργόνα... καί ν’ αλλάξεις τήν πορεία τής μυθολογίας...»: Μάτεσις (1997) 53.

⁶³ Λοϊζίδη (1984) 52.

⁶⁴ Μάτεσις (1997) 105.

⁶⁵ Η στιγμή του θανάτου, που προβάλλει είτε ως μία απλή γεωγραφική μετάβαση, που οφείλει με νηφαλιότητα να γίνει αποδεκτή, είτε ακόμη και ως απελευθέρωση, σηματοδοτώντας, όπως παρατηρεί ο Γ. Πεφάνης (2001: 310), «μία αναγκαία συνθήκη της ίδιας της ζωής στην πιο εξαιρετική στιγμή της», βρίσκεται στο επίκεντρο του

Είναι, λοιπόν, μέσα από αυτό το μοτίβο που επέρχεται η κλιμάκωση του έργου, καθότι όχι μόνον καθίσταται το ίδιο η αφορμή για τη δραστική προσγείωση του καλλιτεχνικού προσωπείου των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων κατά την αποκάλυψη των πραγματικών τους ονομάτων, αλλά επιπλέον σηματοδοτεί την τελική και κορυφαία πλάνη των δύο ματαιοπονούντων –όσο και ταγμένων στη φιλοδοξία τους– ηθοποιών. Πράγματι, η έλευση του Ερμή εκλαμβάνεται αφενός ως επιβεβαίωση της εμβέλειας της φήμης τους («Μά... έχουμε γίνει γνωστοί και έκει κάτω; [...] Έκει πέρα; Κωνστάντιε; Ξεπεράσαμε τά σύνορα τῆς χώρας. Τῆς γῆς!»),⁶⁶ αφετέρου ως αρχή της πραγματικής καταξίωσής τους (πβ. την αντίδραση του Φρίξου, όταν ο αστυνόμος-Ερμής τούς φωτογραφίζει για το αρχείο: «(περιχαρής) Ἡ πρώτη μας φωτογράφιση!»),⁶⁷ εκ των οποίων αμφοτέρως κωμικοτραγικά εκτρέπονται.

Η κεντρικότερη εκτροπή ωστόσο σημειώνεται κατά την *ανοικειωτικής τάξεως*⁶⁸ μετατόπιση από την ορθολογική θεώρηση του θανάτου ως ανέκκλητου και μοιραίου στην ισοπεδωτική και επίμονη άρνηση να του αναγνωριστεί οποιαδήποτε διάσταση τραγικότητας, με απώτερο στόχο να προταχθεί η δυσφορία του βιώματος ενός κόσμου άκεντρου και βαθύτατα μοναχικού. Αυτήν την παράμετρο συμπυκνώνει δραστικά ο κλαυσίγελος που προκύπτει από το αίτημα δανείου από τον Ερμή για τον απαιτούμενο οβολό, καθώς ομολογουμένως είχαν βρεθεί απροετοίμαστοι κλαυσίγελος που επιτείνεται όταν ο Κωνστάντιος θέτει το ερώτημα του προορισμού: «Τουλάχιστον, θά πάμε Παράδεισο; [...] / ΕΡΜΗΣ: «“Παράδεισο”; Μά, ΕΔΩ ἦταν ὁ παράδεισος»,⁶⁹ μία απάντηση που εντός των συμφραζομένων του κειμένου ηχεί εξόχως ειρωνικά, δεδομένης της αναντιστοιχίας με τη διάστικτη από αγωνία και ταραχή επίγεια ζωή των χαρακτήρων.

Σε συνέχεια των παραπάνω, ο τελικός υπαινιγμός του Φρίξου, αναφερόμενος στη μοίρα του θανάτου, ότι δηλαδή «[ὄ]πάρχουν καί πιό... βίαια πράγματα»,⁷⁰ προδίδει ακριβώς αυτήν την παράμετρο και θίγει το ερώτημα της προτιμητέας συνθήκης μεταξύ τρέχουσας υπαρξιακής αγωνίας και δυνάμει λυτρωτικής απελευθέρωσης, εκ των οποίων ωστόσο η δεύτερη, όπως προκύπτει, καταλήγει να επιστρέφει ασφυκτικά στην πρώτη. Κορυφώνεται έτσι ο ίδιος ο

κειμένου. Για τη δεύτερη εκδοχή, πβ. και τη φράση της Α' Μορφής μετά την πυρπόληση του ασύλου: «Πάμε. Τώρα, μᾶς ἔχουν γιά νεκρούς, ἀπανθρακωμένους. Εἴμαστε ἐλεύθεροι»: Μάτεσις (1997) 101. Στην ίδια γραμμή βρίσκεται και η τελευταία φράση του πατέρα του Περιποιητή φυτών, αφού είχε περάσει σειρά ετών καταδυναστευόμενος από τον άγνωστο που είχε εισχωρήσει στο σπίτι τους, εγκαθιστάμενος έκτοτε εκεί και αναγκάζοντας τα μέλη της οικογένειας να ζουν καθημερινά υπό τη σκιά της παρουσίας του: «Προτοῦ ξενυχήσει μᾶς κοίταξε μέ σημασία καί εἶπε «ἐπιτέλους»! [...] Καί μετά ξεψύχησε μέ μανία»: Μάτεσις (1997) 105.

⁶⁶ Μάτεσις (1997) 106.

⁶⁷ Μάτεσις (1997) 108.

⁶⁸ Για τις διαδικασίες της ανοικειώσης και της αντιστροφής στο δραματικό σύμπαν του Π. Μάτεσι, σύμφωνα με τη σχηματοποίηση του Γ. Πεφάνη (2005: 150-2), βλ. παρακάτω την υποσ. 102.

⁶⁹ Μάτεσις (1997) 111.

⁷⁰ Μάτεσις (1997) 113.

μεταμοντέρνος προβληματισμός, ο οποίος εκτείνεται δυσπόστατα: από τη μείξη διαφορετικών θρησκευτικών παραδόσεων (πβ. τον Ερμή ως εκπρόσωπο της αρχαιοελληνικής λατρείας και τον Παράδεισο ως εμβληματικό σημείο αναφοράς του χριστιανισμού) έως την ανατροπή και των δύο εντός των συμφραζομένων τους, αναδεικνύοντας την ανεπάρκεια κάθε ολοποιητικού αφηγήματος ως προς την εκλογίκευση ή και το εκ των υστέρων αντιστάθμισμα ενός άκεντρα βιωμένου κόσμου.⁷¹

2. Η οπτική εμβέλεια των (ανα)παριστάμενων μορφών και η αναγωγή τους σε τεχνικές της ζωγραφικής του εξπρεσιονισμού

Η ιδιαίτερη συνύπαρξη υπερρεαλιστικών και εξπρεσιονιστικών παραμέτρων υπηρετείται από την αισθητική του μεταμοντέρνου δράματος και παράλληλα την υπηρετεί, δημιουργώντας τις συνθήκες ανάδυσης και επικράτησης μίας αποδεσμευμένης από τις ορθολογικές αντιληπτικές δομές πραγματικότητας. Αυτές οι καλλιτεχνικές επιλογές, επεξεργασμένες εδώ με τρόπο που αντιστοιχεί σε ζωγραφικές τεχνικές των ρευμάτων της πρωτοπορίας, καθίστανται λειτουργικές κατά την απόδοση της ανακύπτουσας από το αδιάκοπο υπαρξιακό αδιέξοδο ψυχικής αναταραχής, που αποτελεί κεντρικό θεματικό άξονα του έργου *Περιποιητής φυτών*. Στο σημείο αυτό, θα εξεταστούν οι ορισμένοι όροι στοιχειοθέτησης των φιγούρων του νεκρού Αρχαγγέλου, των τριών Μορφών και των τριών Θεοτήτων, στις οποίες έγκειται, όπως θα υποστηριχθεί, το ανάπτυγμα της εξπρεσιονιστικής έντασης.

Καταρχάς, η βίαιη κάθοδος του πτώματος του Αρχαγγέλου από τον ουρανό στη «σκηνή» με έναν «βαρύ, σχεδόν χυδαίο, γδοῦπο»⁷² προσφέρει σημαντικά στην εικαστική διευθέτηση αυτού του ετερόκλητου περιβάλλοντος. Το γεγονός ότι δεν συντείνει στην προώθηση της πλοκής, παρά μόνον συμπληρώνει “διακοσμητικά” το τοπίο,⁷³ ενισχύει την αναγωγή της ένταξής του στο έργο σε μία διάσταση πέραν της δραματικής, η οποία όμως συμπλέκεται άρρηκτα με αυτήν. Η ανίχνευση της οργάνωσης του δραματικού κειμένου κατά τρόπο ομόλογο με τη ζωγραφική επιτρέπει να διαφανεί ακριβώς η λειτουργικότητα του

⁷¹ Για μία κατατοπιστική μονογραφία επί των καλλιτεχνικών εκφάνσεων του μεταμοντέρνου, μεταξύ των οποίων η πρακτική της μείξης, η απόρριψη ενοποιητικών συστημάτων, στα οποία υπάγονται και οι επιμέρους θρησκείες, και η θεματοποίηση του άκεντρου και του αβέβαιου της ανθρώπινης ύπαρξης, βλ.: Hutcheon (1988).

⁷² Μάτεσις (1997) 51. Ενδιαφέρων είναι εδώ και ο προσδιορισμός του εκκωφαντικού της πτώσης, ιδίως σε συνάφεια με ό,τι έχει παρατηρηθεί παραπάνω για την προσεκτική αξιοποίηση του ήχου (βλ. ειδικότερα την υποσ. 56).

⁷³ Λόγω αυτού παρατηρεί ο Β. Πούγχερ (2003: 116-7) πως η παρουσία του στο έργο είναι μονάχα διακοσμητική. Βέβαια, παρά τη μηδενική συμβολή του στην εξέλιξη του έργου, λειτουργεί καιρία, επιτείνοντας την υπό πραγμάτευση εικαστική διάσταση, μέσω της οποίας αποδίδονται οι λεπτές αποχρώσεις της ατμόσφαιρας, εφόσον η ανατρεπτική παραδοξότητά της αντικατοπτρίζει καθοριστικά τον ίδιο τον ψυχισμό των ηρώων.

Αρχαγγέλου, η ισχύς της οποίας συμπυκνώνεται στη συγκεκριμένη οπτική εμβέλεια που η μορφή αυτή ορίζει.

Η εξπρεσιονιστική ένταση απορρέει καταρχήν από τους χρωματικούς τόνους που καταλαμβάνουν τη σκηνή κατά την προσγγείωσή του («[...] *τό σῶμα πάνινο τριῶν διαστάσεων, τό πρόσωπο σάν πορσελάνινης κούκλας μέ τεράστια φωσφορίζοντα μάτια. Τά φτερά, ἑξαισίων χρωμάτων ἀπό λευκό, ἀποχρώσεις χαλαζόπετρας καί μολόχας*»),⁷⁴ ενώ απογειώνεται με την αποκάλυψη του προσώπου («[...] *μία βαθιά, κόκκινη τρύπα στή μέση τοῦ μετώπου του. Ἔχει τρέξει αἷμα [...]*»).⁷⁵ Η σύμμειξη τόνων του φωτεινού μπλε και του μοβ από κοινού με το δεσπόζον λευκό καθώς και η κεντρική τοποθέτηση του μικρότερου αλλά δραστικού κόκκινου στίγματος, το οποίο συνδηλώνει εν προκειμένω την αποκοπή από τη μακαριότητα της ουράνιας ζωής και την ακούσια έκπτωση σε ένα στερημένο από κάθε ηθική καταξίωση και μεγαλοπρέπεια παρόν, συγκροτούν μία χρωματική δυναμική στην οποία επαφίεται η ενεργοποίηση της διαδικασίας σχηματισμού αυτής της –καθ’ όλα στατικής πλέον– μορφής.⁷⁶

Με άλλα λόγια, τα χρώματα, συνιστώντας το μοναδικό σημείο που συνεχίζει να ακτινοβολεί μετά την έκπτωση και τον θάνατο, αυτονομούνται από τη μορφή, ώστε όχι τόσο να σχηματίζονται στην επιφάνειά της, αλλά μάλλον να τη μορφοποιούν πλέον τα ίδια. Αυτή η διαδικασία λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο μίας συμβολικής γλώσσας, η οποία μέσα από τον διάυλο των χρωματικών ποιοτήτων αποτυπώνει μία κοσμική συνθήκη,⁷⁷ που εσωτερικεύεται από τους ήρωες και εκφράζει παράλληλα την ένταση της ψυχικής τους φόρτισης. Ως εκ τούτου η βίαιη οπτικά και ακουστικά ἔλευση του νεκρού Αρχαγγέλου στο σκηνικό πλαίσιο λειτουργεί σε ένα επίπεδο πέραν της προώθησης οποιασδήποτε (εξωτερικής τουλάχιστον) δράσης, εντούτοις εξίσου δραστικό ως προς την οργάνωση και νοηματοδότηση του κειμένου. Αλληλεπιδρά ενεργά, με όλη την εξπρεσιονιστική φόρτιση από την οποία διακατέχεται, με τις ευρύτερες θεματικές και αισθητικές αναζητήσεις του, υποδεικνύοντας ερμηνευτικά επίκεντρα, όπως την παραδοξότητα, τη μεταφυσική αγωνία και το υπαρξιακό αδιέξοδο.

Η εξπρεσιονιστική παράμετρος, που υπεισέρχεται με το οπτικό ερέθισμα του Αρχαγγέλου, εντείνεται κατά την απόδοση των τριών Μορφών. Οι τελευταίες, οι οποίες ταυτίζονται με τα “φυτά” που κηδεμόνευε ο Περιποιητής, στερούνται όχι μόνον ατομικών ταυτοτικών χαρακτηριστικών αλλά και επιμέρους ἔμφυλων σημείων, ενώ διακρίνονται σχηματικά από ονόματα-γράμματα: Α’, Β’ και Γ’. Το ειδικό ενδιαφέρον εμπίπτει αφενός στην

⁷⁴ Μάτεσις (1997) 51.

⁷⁵ Μάτεσις (1997) 51-2.

⁷⁶ Vogt (1980) 54.

⁷⁷ Bassie (2008) 93.

απόδοση της όψης τους ως παραμορφωμένης, αφετέρου στη διαμόρφωση ενός *τριπτύχου*, απαρτιζόμενου από διακριτές μορφές, που εντούτοις είναι ως να αποτελούν εκφάνσεις του ίδιου τριπλά διασπασμένου σχήματος.⁷⁸

Πράγματι, τα πρόσωπα των Μορφών που τίθενται στα άκρα (Α' και Γ') διαπιστώνεται πως μοιάζουν με μάσκες.⁷⁹ και μάλιστα μάσκες παραμορφωμένες, καθότι παρουσιάζουν μία αλλοιωμένη εκδοχή της ανθρώπινης όψης: *«Δέν θά ἔχουν ὅλα τὰ χαρακτηριστικά τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου, κάτι θά λείπει, μάτια ἢ μύτη. Ἡ, μπορεῖ στή μία, τὰ μάτια νά βρίσκονται χαμηλότερα ἀπό τήν κανονική θέση τους, ἐκατέρωθεν τοῦ στόματος»*.⁸⁰ Το επίκεντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει η Β' Μορφή, το πρόσωπο της οποίας αποκρύπτεται παντελώς από μακριά και βαριά κάλυπτρα, επιτρέποντας να διαφανεί μονάχα *«μιά σχισμάδα στή μέση, ἔτσι πού νά μπορεῖ νά μιλάει ὁ ἠθοποιός, νά διαφαίνεται μόνο μία κάθετη ἄσπρη γραμμή ἀπό τό πρόσωπό του (ἢ «της»)»*.⁸¹

Την εντύπωση ότι οι τρεις αυτές Μορφές συνιστούν πτυχές μίας τριμερούς σύνθεσης, απαρτιζόμενης από διαφορετικές προβολές του ίδιου σχήματος, ενισχύει το γεγονός ότι τα ενδύματά τους είναι πανομοιότυπα: *«τό ροῦχο τους μοιάζει μέ καφέ ξεθωριασμένο ράσο, ἀπό χοντρό ὕφασμα»*.⁸² Ἐτσι, το γενικό σχέδιο αυτής της οργάνωσης στηρίζεται στην αναλογία μεταξύ ομοιόμορφων πόλων, που πλαισιώνουν έναν κεντρικό καμβά, τόσο διακρίνοντας όσο και συμπληρώνοντάς τον, και συνέχονται περαιτέρω από τη χρωματική ομοιότητα,⁸³ λειτουργώντας αντίστοιχα με την οριοθέτηση των εξπρεσιονιστικών τριπτύχων που φιλοτέχνησε ο Francis Bacon συστηματικά, ξεκινώντας από το έτος 1944, και τα οποία κυριάρχησαν στην εικαστική του παραγωγή από τη δεκαετία του 1960 κι εξής.⁸⁴

⁷⁸ Αξίζει να παρατηρηθεί πως μόνον στην περίπτωση των τριών Μορφών (όπως και του Αρχαγγέλου και των τριών Θεοτήτων, που θα σχολιαστούν παρακάτω, και κατ' αντίστιξη προς ό,τι συμβαίνει με τους τρεις κεντρικούς ανδρικούς χαρακτήρες) αποδίδεται εναργώς η σύνθεση των χαρακτηριστικών του προσώπου. Αυτό εξηγείται, εφόσον ληφθεί υπόψη ο τρόπος με τον οποίο το δευτερεύον κείμενο εστιάζει επίμονα στις πτυχές εκείνες που καθίστανται το όχημα αποτύπωσης του εξπρεσιονιστικού ερεθίσματος, ώστε να υποδεικνύεται έτσι και η ανάγκη στροφής της ερμηνευτικής προσοχής σε αυτό έναντι του πρωτεύοντος.

⁷⁹ Η μάσκα ως μοτίβο επανέρχεται τακτικά στην εξπρεσιονιστική ζωγραφική, πβ. τα χαρακτηριστικά παραδείγματα των έργων του James Ensor (1860-1949) και του Emil Nolde (1867-1956).

⁸⁰ Μάτεσις (1997) 90.

⁸¹ Μάτεσις (1997) 90.

⁸² Μάτεσις (1997) 90.

⁸³ Η χρωματική ομοιότητα, που αξιοποιείται ως συνεκτικός αρμός, διακρίνει τα τρίπτυχα του F. Bacon, παραχωρώντας την κυριαρχία των ορθολογικών συμβάσεων καθ' ολοκληρία σε «ένα μοναδικό συναίσθημα που ενώνει τις φιγούρες»: Ficacci (2003) 13. Στο *Περιποιητής φυτών* αυτό το συναίσθημα συνίσταται στην αδιάκοπη οντολογική αγωνία, που αποτυπώνεται κατά πρώτον μέσα από τον τρόπο κειμενικής (ανα)παράστασης των μορφών και εν συνεχεία μέσα από τους λόγους που αυτές αρθρώνουν.

⁸⁴ «The triptych arrangement that Bacon uses so often both in his major compositions and in his portrait studies [...] has a particular stability: a centre supported by wings. With the portraits, it holds a promise of inclusiveness»: Ades – Forge (1985) 31. Βλ. μία ενδεικτική τρίπτυχη σύνθεση του ζωγράφου στην Εικ. 4 στο Παράρτημα.

Οι τρεις Μορφές συγκοινωνούν με την εξπρεσιονιστική καταρχήν εικονογραφία του F. Bacon σε πολλαπλά επίπεδα. Η ελλειπτικότητα και η αποδιάρθρωση των χαρακτηριστικών του ανθρώπινου προσώπου, ειδοποιά στοιχεία της ποιητικής του, που επέδρασαν καθοριστικά και σε εξπρεσιονιστές ζωγράφους που σχετίστηκαν μαζί του,⁸⁵ λειτουργούν προς αποτύπωση μίας καλλιτεχνικά αναδιατεταγμένης «καταγραφής της εμφάνισης», που αναδύεται ως γεγονός⁸⁶ και στην οποία ενέχεται όλη η οδύνη της απώλειας. Η όψη αυτή συναρτάται με την ένταξη των φασματικών Μορφών στο *Περιποιητής φυτῶν*· η παρουσία τους εν είδει «καταραμέν[ων] συνειδήσε[ων], που περιφέρονται σαν άρρωστο παραλήρημα»,⁸⁷ διηθημένη μέσα από την παράμετρο του εξωλογικού, αποδίδει με τη μέγιστη εκφραστική τραγικότητα –σημείο της οποίας καθίσταται πρωτίστως η δόμηση των ίδιων των φιγούρων–, τη ματαιότητα και την παγίδευση της ανθρώπινης συνθήκης. Σταδιακά, δηλαδή, και μέσα από μονολόγους, που στρέφονται αναδρομικά στο παρελθόν, οι Μορφές αποκαλύπτουν την πρότερη, ανθρώπινη κατάστασή τους, η οποία όμως ξεκίνησε ολοένα να φθίνει· ο παραγκωνισμός από τον κοινωνικό κόσμο μέσω της άρνησης της αναγνώρισης της ύπαρξής τους κατέληξε στην ισόβια καταδίκη τους σε ανώνυμα⁸⁸ και άμορφα φασματικά όντα.⁸⁹

⁸⁵ Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την περίπτωση του Frank Auerbach· οι παραμορφωμένες ως προς την όψη μορφές που σχηματίζονται στους πίνακές του μπορούν να συσχετιστούν κατ' *επίδραση* με αυτούς του F. Bacon και, στην κατεύθυνση που ακολουθεί η παρούσα μελέτη, μπορούν να συσχετιστούν επιπλέον κατ' *αναλογία* με τις τρεις Μορφές του *Περιποιητής φυτῶν* ως προς τη ζωγραφική, εξπρεσιονιστική δόμησή τους. Ο διακαλλιτεχνικός συσχετισμός με το έργο του F. Auerbach φέρει περαιτέρω ενδιαφέρον στον άξονα της θεώρησης των τριών Μορφών ως μίας *στιγμιαίας* έκφανσης του συνόλου των προηγούμενων σταδίων ύπαρξής τους, όπως ακριβώς παρατηρεί ο M. Podro (1985: 284) ότι συμβαίνει με τα πορτρέτα των έργων χαρακτηριστικής του καλλιτέχνη (βλ. παραδειγματικά και την Εικ. 5 στο Παράρτημα): «[...] the prints contrast with the first paintings because the continued presence of the earlier phase is not completely fused with the later one. It was the possibility of retaining the earlier image and re-working without effacing it which, he wrote, was the attraction of the process». Μέσα από αυτού του είδους την ερμηνευτική σκοπιά, τα παραμορφωμένα ανθρώπινα χαρακτηριστικά των τριών Μορφών δύνανται να ερμηνευθούν ως ένα κατάλοιπο της πρότερης ανθρώπινης σύστασης, αναφομοίωτο στη νέα φασματική φύση τους.

⁸⁶ Bacon και Sylvester (1975) 40-1.

⁸⁷ Πεφάνης (2001) 211.

⁸⁸ Η ισοπεδωτική στέρηση του ονόματος, που συμπυκνώνεται στους λόγους της Α' Μορφής [«Κάποτε είχα ένα όνομα. Δέ θυμάμαι πῶς τό λέγαν τ' ὄνομά μου. Τό ὄνομα εἶναι περιουσία. Μοῦ τό ἔκαναν κατάσχεση [...] Τώρα μέ φωνάζουν «ἐσύ ἐκεῖ»»: Μάτεσις (1997) 96], συμπληρώνεται από την απώλεια της εξωτερικής ταυτότητας (όψη), απώλεια η οποία ἐγκείται στην κοινωνική περιθωροποίηση, επιφέροντας βαρύτατο αντίκτυπο στην ανθρώπινη ὑπαρξη [«Τό σημερινό μου πρόσωπο δέν τό γνωρίζω... διότι δέν τό ἔχω ξεσκεπάσει ποτέ. Από τότε»: Μάτεσις (1997) 100], οὕτως ὥστε να φασματοποιείται, καταδικαζόμενη στο να απομείνει μονάχα μία σκιά αυτού που κάποτε ὑπήρξε [Α' ΜΟΡΦΗ: [...] «Μάσκες!» / Γ' ΜΟΡΦΗ: Μά δέν φορᾶμε μάσκες [...]: Μάτεσις (1997) 100].

⁸⁹ Ερμηνευτικές προοπτικές για τις Μορφές Α', Β' και Γ' διανοίγει περαιτέρω το εξής σημείο της ερμηνείας του Gilles Deleuze (2003: 153) για τις εξπρεσιονιστικές μορφές του F. Bacon: «[...] the appearance itself refers only to figuration. The Figures seem to be monsters only from the viewpoint of a lingering figuration, but they cease to be so as soon as they are considered "figurally," because they then reveal the most natural of poses, in accordance with the everyday task that occupies them and the momentary forces that are confronting them». Ενισχυτική ως προς την εφαρμογή που έχει αυτό στις Μορφές του έργου, καθιστώντας λειτουργική και τη θεώρησή τους μέσα από ένα τέτοιο πρίσμα, είναι η απρόσμενη αποκάλυψή τους ως ανθρώπινων όντων· υποχωρούσαν μεν σταδιακά τα χαρακτηριστικά τους, ωστόσο δεν είχαν χάσει τα πλέον ανθρώπινα γνωρίσματα της νόησης και παραγωγής

Η φασματική φύση των Μορφών ενισχύει την εξπρεσιονιστική δυναμικότητα που τις διακατέχει, καθώς κατακλύζουν τη σκηνή και οδηγούν αρχικά τους παρόντες χαρακτήρες σε ένα σημείο μεταιχμιακό, μεταξύ δηλαδή δέους και φρίκης, ως απόρροια του αλλόκοτου όσο και απροσδιόριστου χαρακτήρα αυτού του «ζοφερ[ού] φαιν[ο]μ[έ]ν[ου]». ⁹⁰ Επιπλέον, εκτός από τη φόρτιση που προκύπτει από την παραμόρφωση της όψης, οι κραυγές των Μορφών, που αποτυπώνουν τον φυσικό πόνο και κυρίως την πνευματική ταραχή που βιώνουν ⁹¹ σε όλο το εξουθενωτικό μέγεθός της, η αργή κίνησή τους στον χώρο καθώς και ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται πως «έλλοχεύουν, λυπημένες, μοιραίες» ⁹² ενισχύουν περαιτέρω τον διακαλλιτεχνικό συσχετισμό. Πράγματι, οι θεματικές που εκπροσωπούν οι Μορφές τις φέρουν εγγύτατα σε εκείνες που αρθρώνονται σε πίνακες του F. Bacon, εφόσον «συμπλέκουν το εφιαλτικό, το ανθρωπομορφικό και το αστείο και κινούνται μεταξύ μεγαλοστομίας και σαρκασμού, αθλιότητας και τρόμου». ⁹³ Το εξπρεσιονιστικό στοιχείο, συστατικός αρμός του έργου, ανακλύπτει κατά τη δόμησή τους με άξονα αυτές ακριβώς τις παραμέτρους.

Οι σταδιακά οξυνόμενες εξπρεσιονιστικές πτυχές κλιμακώνονται με την τελική, απρόσμενη εμφάνιση των τριών Θεοτήτων. Η ίδια η σύστασή τους ως υβριδίων, ως μεικτών μορφών, που ρέπουν μεταξύ της φυσιολογίας ενός ζωικού και ενός ανθρώπινου οργανισμού, ⁹⁴ αποτελεί στον πυρήνα της μία αισθητική επιλογή που υιοθετήθηκε κατά κόρον στη ζωγραφική του υπερρεαλισμού. ⁹⁵ Ωστόσο, ως κυρίαρχη αναδεικνύεται η εξπρεσιονιστική διάστασή τους, η οποία εναπόκειται στην αφηγηματική ενεργοποίηση της τεχνικής του *chiaroscuro*, της διαφοράς μεταξύ φωτός και σκιάς, άσπρου και μαύρου. ⁹⁶ Πέραν της υβριδικής φύσης, αυτό στο οποίο εμμένει emphaticά η περιγραφή καθ' όλη την έκταση των σκηνικών οδηγιών είναι ακριβώς η οπτική ένταση που τίθεται ως απόρροια της εν λόγω αντίθεσης.

λόγου, όπως υποκρίνονταν, παρά μόνον η εξωτερική υπόστασή τους προσαρμοζόταν σταδιακά στην καθημερινότητα και τις εσωτερικές «στιγμαϊαίες δυνάμεις με τις οποίες έρχονταν αντιμέτωπα».

⁹⁰ Πεφάνης (2013) 199.

⁹¹ Whitfield (2006) 644.

⁹² Μάτεσις (1997) 92.

⁹³ Domino (1997) 61.

⁹⁴ Για τη συμβολική διάσταση των τριών αυτών Θεοτήτων ο Β. Πούχγκερ (2003: 131) παρατηρεί πως «στην τελευταία εικόνα προβάλλονται ζωόμορφες θεότητες, που γυρίζουν την εξέλιξη της μεταφυσικής προς τα πίσω, στις αρχές της θρησκείας, στα τότε».

⁹⁵ Grén (2017) 115.

⁹⁶ Η μέθοδος αυτή αξιοποιήθηκε λειτουργικά στη γραφική τέχνη των εξπρεσιονιστικών ξυλόγλυπτων, όπου πηγή της εικαστικής έντασης κατέστη η αντίθεση λευκού και μαύρου: Vogt (1980) 31-44. Η προκείμενη αντίθεση και το πεδίο έντασης που έχει τη δύναμη να συγκροτήσει προσλαμβάνει κομβική αξία για την καλλιτεχνική έκφραση, βλ. και: Buchheim (1960) 27: «The extreme contrasts of black and white appeal to the probing character of German artists who, almost without exception, struggle for individual expression in emotion-charged fields of tension which are the result of incompatible objectives. The irrational, the mystical, the transcendental, surge up powerfully in the sphere of such contrasts».

Η σκηνική πάλη για την επικράτηση μίας εκ των δύο χρωματικών ποιοτήτων επισημαίνεται από την αλληλοδιαδοχή τους: τη δυναμική του αρχικού σκοταδιού («*Τά φῶτα ἔχουν χαμηλώσει πολύ*»)⁹⁷ εκτοπίζει η κυριαρχία του διογκωμένου άσπρου μέρους των ματιών των μορφών, η οποία υπογραμμίζεται δύο φορές («*Τά κεφάλια τους [...] μέ τεράστια μάτια λοζά, πού τό άσπράδι τους εἶναι έντονότατο [...] τά μάτια τῶν Θεοτήτων τεράστια, τό άσπράδι κυριαρχεῖ*»)⁹⁸ ως το μοναδικό διακριτό στοιχείο εντός του περιρρέοντος σκοταδιού («*Τά λοιπά σέ σκοτάδι*»)⁹⁹. Η επισφράγιση των σκηνικών οδηγιών με την υπόδειξη «*Σκοτάδι*» ωθεί περαιτέρω στη συγκρότηση του εξπρεσιονιστικού πλέγματος, που πηγάζει από την εναλλαγή των φωτεινών και των σκούρων τόνων επί σκηνής ή, σαφέστερα, από την εν ταυτώ παρουσία τους, καθώς η αντίθεση που συγκροτούν συμπυκνώνει αινιγματικά και συνάμα δραστικά τη συναισθηματικά φορτισμένη διάσταση του παραλόγου και του υπερβατικού.

Με βάση όσα έχουν υποστηριχθεί έως τώρα, φανερώνεται ένας συστηματικά καλλιεργούμενος διάλογος με τη ζωγραφική τόσο του υπερρεαλισμού όσο και του εξπρεσιονισμού, η ανίχνευση του οποίου ενέχει ερμηνευτική αξία για την προσέγγιση του κειμένου. Τα εικαστικά διευθετημένα οπτικά ερεθίσματα φέρουν το βάρος της αποτύπωσης των κεντρικών θεματικών συνιστωσών του, ενώ παράλληλα επιτυγχάνουν την απόσπαση αυτού του εσωστρεφούς αλλά γεμάτου από εκρηκτική ένταση σύμπαντος από τις ορθολογικές δομές του εμπειρικού κόσμου και διαμορφώνουν τις συνθήκες για «τον θρυμματισμό του κελύφους της εξωτερικής ψευδοπραγματικότητας», ώστε να κινηθεί ο προβληματισμός στην αναζήτηση του «πραγματικού πυρήνα της ύπαρξης».¹⁰⁰

Μέσα από την αδιάκοπη και μάταιη αναμονή, την καταβύθιση στον φόβο τόσο του θανάτου όσο και της ζωής, την αγωνία για καλλιτεχνική καταξίωση ως ελπίδα έπαλξης ενάντια στην οριστικότητα του τέλους της ύπαρξης, τη διάσπαση κάθε ηθικού κέντρου από κοινού με την ορίζουσα της ταυτότητας και των συμβατικών τρόπων λειτουργίας του ανθρώπου στο περιβάλλον του, δεδομένα που συμπλέκονται αδιάρρηκτα τόσο με το «προοπτικό χιούμορ»¹⁰¹ του συγγραφέα όσο και με τον «τελετουργικό χαρακτήρα» του κειμένου,¹⁰² ο κόσμος του

⁹⁷ Μάτεσις (1997) 114.

⁹⁸ Μάτεσις (1997) 114.

⁹⁹ Μάτεσις (1997) 114.

¹⁰⁰ Vogt (1980) 26.

¹⁰¹ Τον προκείμενο όρο χρησιμοποιεί ο Γ. Βαρβέρης (1984: 39), για να σχηματοποιήσει μία, όπως παρατηρεί, κεντρική παράμετρο των έργων του Π. Μάτεσι, που συνίσταται σε έναν «οξύτατο κριτικό ρεαλισμό», ο οποίος περνά «μέσα απ' τον υπερρεαλιστικό σαρκασμό». Η λειτουργικότητα αυτού του «προοπτικού χιούμορ» ανάγεται στη «δι[ά]βρ[ωση] τη[ς] αρχική[ς] πιστότητα[ς] της εικόνας», ώστε «με μια λειτουργική κακοπιστία (να) την αποδίδει τερατική, για να υποδηλώσει, ανάλογα, την ατομική, κοινωνική ή ιστορική εξάρθρωση».

¹⁰² Κατά τον Γ. Πεφάνη (2005: 150-2), στο δραματικό σύμπαν του Π. Μάτεσι είναι θεμελιώδης μία τελετουργική διάσταση, που συγκροτείται στη βάση των δύο διαδικασιών της ανοικείωσης και της αντιστροφής: «Κατά τις δύο διαδικασίες της ανοικείωσης και της αντιστροφής των μεγεθών, τα πρόσωπα του Μάτεσι δεν εκπλήσσονται

Περιποιητής φυτών αποδεσμεύεται από ρεαλιστικές αξιώσεις (ει μη μόνον τη βεβαιότητα της λήξης της επίγειας ύπαρξης),¹⁰³ ούτως ώστε να «προσφέρ[ει] νέες οπτικές γωνίες για την κριτική προσέγγιση και την κατανόηση του πραγματικού».¹⁰⁴

Αυτές οι νέες οπτικές γωνίες αναπηδούν από τα εικαστικά ερεθίσματα, τα οποία εισχωρούν στρατηγικά στο έργο, αποδίδοντας εσωτερικές και εξωτερικές καταστάσεις, που υπερβαίνουν τους λόγους των χαρακτήρων και συμπληρώνουν δραστικά το τοπίο του υπαρξιακού άγχους. Το «εφιαλικό και αγχωτικό στοιχείο που προκαλείται στη συνείδηση των δρώντων»¹⁰⁵ υποστασιοποιείται κατά την προβολή του πάνω στα φαινομενικά ασύνδετα και αφ' εαυτών ανεξήγητα, καθότι εξωπραγματικά, μεγέθη που προκύπτουν. Μέσω του διακαλλιτεχνικού συσχετισμού, επιτυγχάνεται ο προσδιορισμός της θέσης και της βαρύτητας της παρουσίας τους και –κυρίως– ο “φωτισμός” της λειτουργικότητάς τους (κατ' αναλογία προς τις τεχνικές που υιοθέτησε η ζωγραφική των ρευμάτων της πρωτοπορίας).

Έτσι, μέσα από τον υπερρεαλιστικό τρόπο διαρρύθμισης του χώρου (σκηνή μέσα στη σκηνή, ψευδαισθήσεις βάθους, που προκύπτουν από την ορισμένη τοπογραφία σε συνάρτηση με το φως, κατάλυση της διάκρισης εξωτερικού και εσωτερικού, συνύπαρξη αλλογενών καταστάσεων) αποδίδονται τα θεμελιακά συστατικά του έργου, με αποτέλεσμα ο χώρος να καθίσταται φορέας νοήματος μέσω της οπτικοποίησής του (βλ. και υποσ. 17). Παράλληλα, τα ίδια συμπυκνώνονται σε μορφές αρθρωμένες έτσι ώστε να ανακαλούν τεχνικές που αξιοποίησαν εκπρόσωποι της εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής (δυναμικές χρωματικές συμμείξεις, φασματικές μορφές εν είδει *τριπτύχων*, που εγκλείουν το μέγεθος της εκφραστικής τραγικότητας, θεματοποίηση της αντίθεσης λευκού και μαύρου).

Οι λόγοι που εκφέρονται επιφορτίζονται καθοριστικά με την οπτική ένταση που τα εικαστικά ερεθίσματα παράγουν. Η παρουσία των τελευταίων καθίσταται μοχλός κλιμακωτής πρόταξης της συνειδητοποίησης πως όχι μόνον οι τρεις φασματικές Μορφές αλλά όλοι οι χαρακτήρες βιώνουν μία αναπόδραστη συνθήκη, όντας ανεξαιρέτως «θύματα ύψηλων ψυχικών άνακατατάξεων».¹⁰⁶ Με τον ψυχικό παλμό που ορίζουν συνιστούν έναν αντικατοπτρισμό του εσωτερικού κόσμου των προσώπων, όπως υποδεικνύεται τόσο από τις αντιδράσεις και τα

μπροστά στα ακραία φαινόμενα της ζωής, ούτε ακόμα όταν αντιμετωπίζουν τα πρωταρχικά ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης: τα αντιμετωπίζουν σχεδόν ως καθημερινά περιστατικά ή ως φυσικά φαινόμενα [...] Αντιθέτως, έκπληξη και αμηχανία τους προκαλούν πράγματα τετριμμένα και ανιαρά».

¹⁰³ «Ένας αόριστος πόλεμος πάντων κατά πάντων, κάποια αόριστα πτώματα που ταξιδεύουν, ένας αόριστος πύργος με ανθρωποειδή φυτά που εξαπολύονται ως χορικά τραγικής καρικατούρας, μια αόριστη άπλεκτη πλοκή που συμβαίνει παντού και πουθενά, ένα αόριστο έργο που υφαίνει την αοριστία του με θεατρική τέχνη και ποίηση. Σ' αυτή την παραλογική αοριστία το μόνο οριστικό είναι η σιγουριά του θανάτου»: Λιγνάδης (1989: 21). Μάλιστα ο Γ. Πεφάνης (2015: 598) διακρίνει τον θάνατο ως «κυρίαρχη ιδέα» του έργου.

¹⁰⁴ Πεφάνης (2001) 338.

¹⁰⁵ Γραμματάς (2002) 404.

¹⁰⁶ Μάτεσις (1997) 80.

συναισθήματά τους όσο και από τις τμηματικές και διακεκομμένες αναδρομικές αφηγήσεις στο παρελθόν τους.

Με άλλα λόγια, το κείμενο στρέφεται συστηματικά γύρω από την αποτύπωση της εσωτερικής συνθήκης ανθρώπων που, συνιστώντας ευαίσθητους δέκτες της εξωτερικής απορρύθμισης του περιβάλλοντός τους, «έχουν ύποστει [...] σεισμούς»,¹⁰⁷ ώστε να μετατοπίζονται σε μία σφαίρα πέραν της επιρροής της συμβατικής λογικής, να έχει «[ἀ]λλ[ά]ξε[ι] ή ψυχική τους ἀρχιτεκτονική»,¹⁰⁸ αμβλύνοντας στην αντίληψή τους τα όρια μεταξύ αλήθειας και ψεύδους, ρεαλιστικού και υπερβατικού (παράμετρος που αποτυπώνεται μέσω της υιοθέτησης υπερρεαλιστικών ζωγραφικών τεχνικών), και απολήγοντας στη σταδιακή εκτόνωση ενός καταπιγμένου συναισθήματος απόγνωσης και αγωνίας (αντανακλώμενου στις εξπρεσιονιστικά δομημένες μορφές).

Παράλληλα, η αδιάλειπτα υφιστάμενη συνθήκη του παραλόγου στρέφει την κορύφωση της εκτόνωσης αυτής ορισμένως στη διάστικτη από μαύρο χιούμορ κωμική υπερβολή και ορισμένως στη συνειδητοποίηση μίας αφόρητης ήττας, που οδηγεί στην παράδοση και στην απάθεια, λειτουργώντας εν συνόλω αλληγορικά ως «μια ελεγεία πάνω στη δεινότητα των ανθρωπίνων». ¹⁰⁹ Η καλλιτεχνική μορφοποίηση της τελευταίας και η πρόσδοση υψηλότερων βαθμών πυκνότητας σε αυτόν τον «σκηνικ[ό] στοχασμ[ό]»¹¹⁰ διανοίγεται πέραν των συνιστωσών του δραματικού κειμένου και της παραστατικής δυναμικής του, διεκδικώντας με αυτόν τον τρόπο ενεργά τη σύμπραξη ζωγραφικών τεχνικών.

E.K.Π.Α.

email.: efsotiropoulou@gmail.com

¹⁰⁷ Μάτεσις (1997) 80.

¹⁰⁸ Μάτεσις (1997) 80.

¹⁰⁹ Σε κριτική του αναφορικά με το *Περιποιητής φυτῶν*, ο Κ. Γεωργουσόπουλος (1989: 27) συμπυκνώνει εύστοχα: «Σ' έναν έρημο τόπο, εξόριστοι, έστω αυτοεξόριστοι, περιβαλλόμενοι από το θέατρο της ιστορίας, περικυκλωμένοι από τοπία θανάτου, από κραυγές πνιγομένων προσπαθούν να υψώσουν το όραμα της προσωπικής τους ουτοπίας. Με άλλα ονόματα, αμνήμονες, ιδεολογικά περιτετμημένοι, ψευτοαλαζόνες, μνησικάκοι, αθώοι στη μοναξιά τους, φτωχοδιάβολοι, καταφεύγουν στην πανάρχαια τέχνη της θεατρικότητας για να παρηγορήσουν την αηδία του ζην και το φόβο του θανάτου». Και συνεχίζει: «Η αλληγορία του Μάτεσι είναι μια ελεγεία πάνω στη δεινότητα των ανθρωπίνων, ένα ειρωνικό και χλευαστικό σχόλιο για το αδιέξοδο του υπάρχειν και ένα πένθιμο εμβατήριο που χορεύεται και ως βαλς εζιτασιόν».

¹¹⁰ Πεφάνης (2015) 599.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

- Breton, A. (1981), *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική (1925-1926· 1941)*, (μτφρ.: Κουμανούδης, Σ. Ν.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Ernst, M. (1968), «What is the mechanism of Collage?», in Chipp, H. B. (ed.), *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, United States of America: University of California Press, p. 427.
- Strindberg, A. (2007), *Strindberg on Drama and Theatre*, (μτφρ. – επιμ.: Törnqvist, E. – Steene, B.), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sylvester, D. – Bacon, F. (1975), *Francis Bacon*, New York: Pantheon Books.
- Μάτεσις, Π. (1997²), *Περιποιητής φωτῶν*, Αθήνα: Καστανιώτης [1^η έκδ.: Κέδρος, 1989].
- Μάτεσις, Π. (27/1/2013), «Αυτή είναι η απολογία μου», στο *Το Βήμα: Βιβλία*, σσ. 1-2.

Δευτερογενής

- Ades, D. – Forge, A. (1985), *Francis Bacon*, London: The Trustees of the Tate Gallery and Thames and Hudson Ltd.
- Bassie, A. (2008), *Expressionism*, New York: Parkstone Press International.
- Bennett, M. Y. (2015), *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Buchheim, L. G. (1960), *The Graphic Art of German Expressionism*, New York: Universe Books.
- Carville, C. (2018), *Samuel Beckett and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, G. (2003³), *The Logic of Sensation*, (transl.: Smith, D. W.), London – New York: Continuum [1st edit: 1981, Éditions de la Différence].
- Domino, C. (1997), *Francis Bacon. Painter of a dark vision*, New York: Harry N. Abrams.
- Esslin, M. (1961), *The Theatre of the Absurd*, New York: Anchor Books.

- Ficacci, L. (2003), *Bacon*, Köln: Taschen.
- Grén, R. (2017), *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art*, New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London: Routledge.
- Ingarden, R. (1965), *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Merleau-Ponty, M. (2016), *Φαινομενολογία της αντίληψης*, (μτφρ.: Καψαμπέλη, Κ.), Αθήνα: Νήσος.
- Podro, M. (1985), «Auerbach as Printmaker», *Print Quarterly* 2: 283-96.
- Remak, H. H. H. (1961), «Comparative Literature. Its Definition and Function», in Stalknecht, N. P. – Horst, F. (ed.), *Comparative Literature. Method and Perspectives*, Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 3-37.
- Vogt, P. (1980), *Expressionism: German painting, 1905-1920*, (transl.: Vivis, A. – Wolf, R. E.), New York: Harry N. Abrams.
- Whitfield, S. (2006), «Bacon; Hirst. London», *The Burlington Magazine* 1242: 643-5.
- Yatromanolakis, D. (2012), *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Cambridge – Massachusetts – London: Harvard Department of the Classics.
- Αγγελάτος, Δ. (2017), *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Βαρβέρης, Γ. (1984), «15 σχόλια για το θέατρο του Παύλου Μάτεσι», *Διαβάζω* 89: 39-42.
- Γαλάνη, Μ. Χ. (2016), *Οι σκηνικές ενδείξεις από το αρχαίο δράμα έως σήμερα*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (28/03/1989), «Ο βίος ως φενάκη», *Τα Νέα*, σ. 27.
- Γραμματάς, Θ. (2002), *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, τ. Α', Αθήνα: Εξάντας.
- Καφέτση, Α. (1988), «Σκηνογραφικά παράδοξα του Ν. Εγγονόπουλου», *Χάρτης* 25-26: 32-49.

- Κονταράτος, Γ. (2010), «Το εικαστικό θέατρο του Νίκου Εγγονόπουλου. “Θερμή απόλαυση μιας ζωντανής κληρονομιάς”», στο *Νίκος Εγγονόπουλος: Ο ζωγράφος και ο ποιητής. Πρακτικά Συνεδρίου Εθνικού Κέντρου Βιβλίου – Μουσείο Μπενάκη (Παρασκευή 23 & Σάββατο 24 Νοεμβρίου 2007)*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σσ. 93-104.
- Λιγνάδης, Τ. (02/04/1989), «Μία παράσταση στην εγκόσμια νέκυια. “Περιποιητής φυτών” του Π. Μάτεσι στο Εθνικό Θέατρο», *Η Καθημερινή*, σ. 21.
- Λοϊζίδη, Ν. (1984), *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Λοϊζίδη, Ν. (2010), «Το χιούμορ ως μηχανισμός υπέρβασης της “έξαλλης ελληνολατρίας” του Νίκου Εγγονόπουλου», στο *Νίκος Εγγονόπουλος: Ο ζωγράφος και ο ποιητής. Πρακτικά Συνεδρίου Εθνικού Κέντρου Βιβλίου – Μουσείο Μπενάκη (Παρασκευή 23 & Σάββατο 24 Νοεμβρίου 2007)*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σσ. 41-6.
- Μπουσιοπούλου, Θ. (2015), «Μορφές γλωσσικής ειρωνείας στο δραματικό σύμπαν του Π. Μάτεσι», *Νέα Εστία* 1866: 571-92.
- Περπινιώτη-Αγκαζίρ, Κ. (2007), *Νίκος Εγγονόπουλος. Ο ζωγραφικός του κόσμος / Nikos Engonopoulos. Son univers pictural*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Πεφάνης, Γ. (2001), *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Πεφάνης, Γ. (2005), «Μορφές και τοπία της ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», στο *Κείμενα και Νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Αθήνα: Σοκόλη, σσ. 141-52.
- Πεφάνης, Γ. (2015), «Φιλοσοφικοί τόποι στον *Περιποιητή φυτών*», *Νέα Εστία* 1866: 596-600.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2015²), *Συγκριτική Φιλολογία. Από τη θεωρία στην πράξη*, Αθήνα: Gutenberg [1^η έκδ.: Ελληνικά Γράμματα, 2009].
- Πούχγερ, Β. (2003), *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό Δοκίμιο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σφέτκου, Σ. (2011), *Ο ρόλος των αρχιτεκτονικών θεμάτων στην ελληνική σουρεαλιστική ζωγραφική*, Μεταπτυχιακή διατριβή, Α.Π.Θ.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



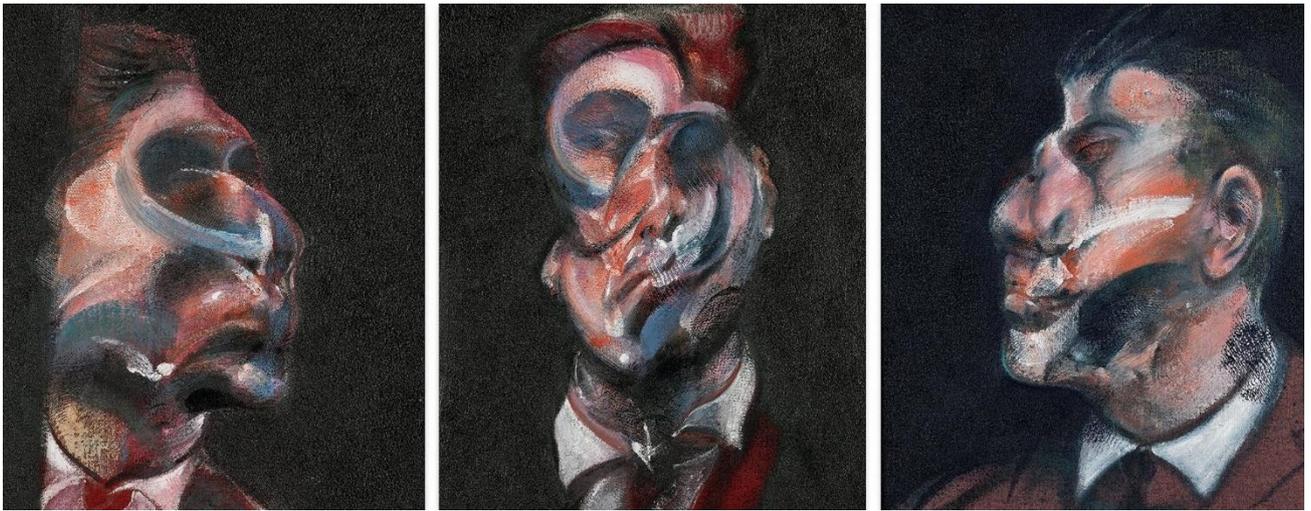
Εικ. 1: Ν. Εγγονόπουλος, *Ομηρικό με τον ήρωα* (1938), λάδι σε μουσαμά (130,5 x 125 εκ.), ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 2: Ν. Εγγονόπουλος, *Nico hora ruit* (1939), λάδι σε μουσαμά (120 x 100 εκ.), ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 3: R. Magritte, *Les Amants* (1928),
λάδι σε καμβά (54 x 73,4 εκ.), ΜοΜΑ – Νέα Υόρκη.



Εικ. 4: F. Bacon, *Three Studies of George Dyer* (1966),
λάδι σε καμβά (35,5 x 30.5 εκ.), ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 5: F. Auerbach, *Michael*, from *Seven Portraits* (1989-1990),
χαρακτική σε χαρτί (17,8 x 14,7 εκ.), Tate Gallery – Λονδίνο.