

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 6 | Απρίλιος 2026

Κάτω άπ' τόν ίσκιό τοῦ βουνοῦ:
Σουρεαλιστικές αναζητήσεις στη
χοροθεατρική μεταγραφή
του δραματικού μονολόγου του
Γιάννη Ρίτσου

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΗΚΟΥ

Σελ. 9–55

<https://doi.org/10.26247/erofili.2865>

Βιβλιογραφική αναφορά

Κήκου, Κατερίνα. «Κάτω άπ' τόν ίσκιό τοῦ βουνοῦ: Σουρεαλιστικές αναζητήσεις στη χοροθεατρική μεταγραφή του δραματικού μονολόγου του Γιάννη Ρίτσου.» *Ερωφίλη* 6 (Απρίλιος 2026): 9–55. <https://doi.org/10.26247/erofili.2865>.

Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ:
Σουρεαλιστικές αναζητήσεις
στη χοροθεατρική μεταγραφή του
δραματικού μονολόγου του Γιάννη Ρίτσου

Κατερίνα Κήκου

Υποψήφια διδάκτωρ ΕΚΠΑ (Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών
Σπουδών), kikoukaterina@gmail.com

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη εξετάζει τη σκηνική μεταγραφή του ποιητικού μονολόγου *Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ* του Γιάννη Ρίτσου μέσα από τη χοροθεατρική δημιουργία του Ντανιέλ Λομμέλ, εστιάζοντας στις σουρεαλιστικές εικαστικές και χορογραφικές αναζητήσεις που ενεργοποιούνται στη σκηνική πράξη, καθώς ο χορογράφος επανερμηνεύει το έργο υπό το φως του σουρεαλισμού. Στόχος είναι η συνεξέταση ποίησης και χορού υπό ένα διακαλλιτεχνικό πρίσμα, με σκοπό την ανάδειξη των σημείων συνάντησης δύο φαινομενικά ετερογενών μορφών τέχνης: του ποιητικού λόγου και της χορογραφικής σύνθεσης. Η εργασία εντάσσεται σε μια ευρύτερη προσπάθεια προσέγγισης της νεοελληνικής ποίησης ως βάσης για σκηνική δημιουργία, καθώς ο Λομμέλ υπήρξε μοναδική περίπτωση χορογράφου που εργάστηκε συστηματικά με το έργο πολλών Νεοελλήνων ποιητών. Η γνωριμία του με τον Ρίτσο, ο οποίος μάλιστα είχε δημόσια υποκλιθεί σε παλαιότερη παράσταση του Λομμέλ, προσδίδει στη χορογραφική προσέγγιση ιδιαίτερη αυθεντικότητα. Με εργαλείο τη σημειωτική ανάλυση και ειδικότερα την παραδειγματική προσέγγιση του Γκρεϊμάς, η μελέτη επιχειρεί να ανιχνεύσει κοινούς εκφραστικούς κώδικες ανάμεσα στην ποιητική γραφή και την κίνηση, αναδεικνύοντας τη χοροθεατρική πράξη ως δημιουργικό χώρο μεταγραφής της νεοελληνικής ποιητικής παράδοσης.

Λέξεις κλειδιά: *Νεοελληνική ποίηση, χοροθέατρο, ζωγραφική, σουρεαλισμός, διακαλλιτεχνικότητα.*

Εισαγωγή

Ερευνητικό ζητούμενο του άρθρου που μελετά την παράσταση *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* είναι η συνεξέταση, υπό ένα ενιαίο πρίσμα, δύο διαφορετικών τεχνών, της ποίησης και του χορού, και συγκεκριμένα η μελέτη των τρόπων έκφρασης της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου μέσα στη χορογραφική δημιουργία του Ντανιέλ Λομμέλ.¹ Η πρωτοτυπία αυτής της μελέτης έγκειται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά διερευνάται η δυνατότητα η ποιητική τέχνη του Ρίτσου να εκφραστεί με τα μέσα μιας διαφορετικής μορφής τέχνης, αυτής του χορού, καθώς και το πώς τα εκφραστικά μέσα της γραπτής τέχνης του συνεκβάλλουν στη ρευστή κίνηση μιας χορογραφίας. Επιπροσθέτως, η ιστορική και καλλιτεχνική σύνδεση του Λομμέλ με τη νεοελληνική ποίηση και τον ίδιο τον Ρίτσο προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στο άρθρο. Η μελέτη της εμπράγματης σύνθεσης λεκτικών ερεθισμάτων στη χορογραφική δημιουργία μιας παράστασης απαιτεί και προϋποθέτει τη χρήση κοινών αξόνων και συμβατών μεταξύ τους μεθοδολογικών εργαλείων. Συγκεκριμένα, είναι αναγκαία η εξεύ-

1. Ο Βελγογάλλος χορογράφος Ντανιέλ Λομμέλ (Daniel Lommel, 1943-), ένας από τους γνωστότερους χορευτές του περασμένου αιώνα και πρώτος χορευτής, επί σειρά ετών, των «Μπαλέτων του 20ού αιώνα» του Μωρίς Μπεζάρ, έρχεται στην Ελλάδα το 1980, όπου σχηματίζει την ομάδα *Αέναον Χοροθέατρο*, η οποία αποτελεί τη μακροβιότερη νεοκλασική χορευτική ομάδα της χώρας, αφήνοντας ισχυρό καλλιτεχνικό αποτύπωμα. Το 1982 εντάσσει την ομάδα του στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, δημιουργώντας, έτσι, την πρώτη κρατική χορευτική σκηνή στη Θεσσαλονίκη.

ρεση κοινῶν κωδίκων οι οποίοι απαντώνται και συντίθενται δημιουργικά μέσα στην καλλιτεχνική δημιουργία, καθιστώντας δυνατή τη σημασιολογική ανταποκρισιμότητα ανάμεσα στους ποιητικούς τρόπους έκφρασης και τη χορογραφική πράξη. Η ποίηση αποτελεί μια μορφή γλώσσας που εκφράζεται με λεκτικά σημεία, ομοίως, η χορογραφία μια γλώσσα με οπτικά σημεία. Υπό αυτή την έννοια, συνιστούν και οι δύο αντικείμενο σημειωτικής εξέτασης.² Ως καταλληλότερη μέθοδος για τη μελέτη των κοινῶν κωδίκων που ενεργοποιούνται μεταξύ των δύο τεχνῶν, προκρίνεται η κατά Γκρεϊμάς παραδειγματική ανάλυση.

Ο σημειολόγος Αλγκιρντά Ζυλιέν Γκρεϊμάς ανέπτυξε μια θεωρία βασισμένη στο μοντέλο της αφηγηματικής δομής και των σημασιολογικῶν αξόνων, η οποία εφαρμόζεται στη μελέτη των διακαλλιτεχνικῶν σχέσεων.³ Η μεθοδολογία της διακαλλιτεχνικότητας κατά Γκρεϊμάς αφορά την ανάλυση σχέσεων μεταξύ διαφορετικῶν μορφῶν τέχνης, ὅπως λογοτεχνία, εικαστικά, μουσική, θέατρο κ.λπ., και την αλληλεπίδρασή τους σε σημειολογικό και εννοιολογικό επίπεδο.

Ο Γκρεϊμάς σε ἄρθρο του υποστηρίζει ὅτι δεν υπάρχει μόνο «σημειωτική της γλώσσας», οὔτε και «σημειωτική του φυσικοῦ κόσμου» (*sémiotique du monde naturel*).⁴ Η ιδέα αυτή επιτρέπει την οικοδόμηση

2. «Οι εἰκόνες καθ' εαυτές δεν ἔχουν αντικειμενική σημασία, ἀλλὰ την αποκτούν σε σχέση με το σύστημα σημείων στο οποίο ἀνήκουν». Μαρία Κανελλοπούλου, *Ὀψεις της Δυτικῆς τέχνης στο πρώτο μισό του 20οῦ αἰῶνα* (Αθήνα: Παπαζήσης, 2003), 15.

3. Ο σημειολόγος και γλωσσολόγος Αλγκιρντά Ζυλιέν Γκρεϊμάς (Algirdas Julien Greimas, 1917-1992), ἔφερε μια επιστημονική-δομική προσέγγιση στη σημειολογία, ἐπηρεάζοντας τη σύγχρονη σημειωτική και τη θεωρία της ἀφηγησης. Η προσέγγισή του χρησιμοποιείται στην ανάλυση λογοτεχνίας, διαφήμισης, κινηματογράφου και μύθων.

4. Στο πλαίσιο της σημειωτικῆς του Γκρεϊμάς, ο χορός θεωρεῖται πράξη χειρονομιῶν (*praxis gestuelle*) και ἀναλύεται ως σύστημα σημασιογένεσης ὅπου διακρίνονται τρεις μορφές: ο ἀρχαϊκός χορός, που λειτουργεῖ ως πρακτικὴ μετασχηματισμοῦ (*faire transformateur*) χωρίς πρόθεση ἐπικοινωνίας· το μπα-

της συνοχής ενός έργου «λαμβάνοντας υπ' όψιν τη διαφορότητα των πιθανών εκδηλώσεων – γλωσσικών, κειμενικών, αλλά επίσης σχηματολογικών– μιας μόνης σημασιολογικής αναπαράστασης»,⁵ όπου, στο πλαίσιο μιας θεωρίας του λόγου, με τη διάρθρωση «των δύο μακροσημειωτικών, της γλώσσας και του φυσικού κόσμου», το ζήτημα της αναφοράς οδηγείται «σ' ένα πρόβλημα διασημειωτικότητας».⁶ Οι λόγοι, δυνητικά αναρίθμητοι, τείνουν να διαμορφωθούν σε τάξεις (θρησκευτικός, λογοτεχνικός, επιστημονικός, φιλοσοφικός, καλλιτεχνικός), οι οποίες εκφράζουν τον τρόπο αντίληψης της διϋποκειμενικής επικοινωνίας και της συγκρότησης του κόσμου από το υποκείμενο. Βρίσκονται σε σχέσεις σημασιολογικής αντιστοιχίας, «είτε αυτές εξαρτώνται από τη διαφραστική δομή είτε είναι τοπικά προσαρμοσμένες από μια ομοιότητα, μια ζεύξη, έναν παραλληλισμό, απαρίθμηση»,⁷ καθώς, σύμφωνα με τον Γκρεϊμάς, «κάθε σημειωτική δεν είναι παρά ένα δίκτυο σχέσεων»,⁸ όπου εμφανίζεται μια πολλότητα δυνατοτήτων συνδυασμού και οργάνωσης σε μια σημασιολογική ολότητα.

λέτο, που αποτελεί πρακτική επικοινωνίας (*faire communiquer*) με στόχο την εξωτερίκευση νοήματος· και ο λαογραφικός χορός, ενδιάμεση μορφή που συνδυάζει επικοινωνία και μυθικό *faire*. Η διάκριση αυτή υποδηλώνει ένα σημειωτικό τετραγωνικό σχήμα λειτουργιών, όπου το σώμα υπερβαίνει τον απλό επικοινωνιακό ρόλο και λειτουργεί ως μηχανισμός παραγωγής νοήματος, ενσωματώνοντας τόσο την εσωτερική μεταμόρφωση όσο και την κοινωνική και μυθική διάσταση των πρακτικών (Algirdas Julien Greimas, «Conditions d'une sémiotique du monde naturel», *Langages* 3, τχ. 10 (Ιούνιος 1968): 3-35. <<https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2546>>, [Προσπελάστηκε: 25 Νοεμβρίου 2025]).

5. Jacques Geninasca, «Σημειωτική» στο *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: Μέθοδοι του κειμένου*, επιμ. Maurice Delcroix και Fernand Hallyn, μτφρ. Ιωάννης Ν. Βασιλαράκης (Αθήνα: Gutenberg, 2000), 64.

6. Στο ίδιο, 65.

7. Στο ίδιο, 74.

8. Στο ίδιο, 75.

Αναλυτικότερα, ο Γκρεϊμάς σε ἄρθρο του υποστηρίζει ὅτι το οπτικό, ὡς ταυτόχρονα «φυσικό» καὶ «κατασκευασμένο», καθίσταται προσπελάσιμο στο λεκτικό μέσω της σημειωτικής πράξης.⁹ Ἡ εικόνα αποκτᾶ σημασία, γιατί ο αναγνώστης εκτελεῖ μια διαδικασία μετατροπῆς των εικαστικών μορφῶν σε σημασίες.¹⁰ Ἡ ζωγραφική, ὡς σύστημα μορφῶν ἐκφρασης, καὶ το λεκτικό, ὡς σύστημα μορφῶν περιεχομένου, αλληλεπιδροῦν διακαλλιτεχνικά μέσω κοινῶν σημασιακῶν πράξεων (*actes sémiotiques*)¹¹ ὅπου ο παρατηρητῆς ἐπιλέγει οπτικά γνωρίσματα, τα συγκροτεῖ σε *signifiant* καὶ τα ἀντιστοιχιζοῦν σε *signifié*, παράγοντας ἀντικείμενα–σημεῖα (*objets–signes*) που συνιστοῦν ενεργητικὴ σημειωτικὴ διεργασία.¹² Ἐτσι, ἡ ζωγραφική γίνεται μορφή κειμένου σημαίνοντος, καὶ κατ' ἐπέκτασιν, ἡ ἀνάγνωση της εικόνας συνδέεται δομικά με τὴν ἀνάγνωση ποιητικοῦ ἢ ἀφηγηματικοῦ κειμένου. Οἱ δύο τομεῖς, πλαστικό καὶ λεκτικό, ἀνήκουν σε ἓνα κοινὸ σημειωτικὸ σύμπαν καθὼς καὶ οἱ δύο οργανῶνονται μέσω κατηγοριῶν, ἐφαρμόζουν το τετράγωνο της σημειωτικῆς,¹³ συγκροτοῦν μορφές συνεκτικότητας καὶ παράγουν λόγο (*discours*). Ο Γκρεϊμάς τονίζει ὅτι ἡ διακαλλιτεχνικότητα συνίσταται σε μεταφορὰ σημασιακῆς δομῆς, δηλαδή ἀλλάζει το μέσο χωρὶς να μεταβάλλεται ἡ υποκείμενη σημειωτικὴ λογική, το τετράγωνο, οἱ πλαστικὲς κατηγορίες καὶ οἱ εικονικὲς μορφές μεταφέρονται ἀπὸ ἓνα σύστημα σε ἄλλο.¹⁴

Ἐν προκειμένῳ, ἡ ἐφαρμογὴ της μεθόδου ἐπιτελεῖται μέσω του ἐντοπισμοῦ καὶ της ἀνάλυσης των σημασιολογικῶν δομῶν που

9. Algirdas Julien Greimas, «Figurative Semiotics and the Plastic Arts», μτφρ. Frank H. Collins καὶ Paul J. Perron, *New Literary History* 20, τχ. 3 (Ἀνοιξη, 1989): 627-49.

10. Στο ἴδιο, 629-30.

11. Ὅλες οἱ μεταφράσεις ὄρων ἀνήκουν στη γράφουσα.

12. Στο ἴδιο, 632-33.

13. Αναλύεται σε ἐπόμενο κεφάλαιο.

14. Στο ἴδιο, 635.

ενυπάρχουν στο ποίημα και των “αφηγηματικών στρατηγικών” της χορογραφίας, επιχειρώντας τη διάνοιξη ενός πεδίου αμοιβαίας ανταποκρισιμότητας ανάμεσα στις δύο μορφές τέχνης.¹⁵ Συγκεκριμένα, αναλύεται η μεταφορά των σημασιολογικών δομών του ποιητικού έργου στη χορογραφία μέσα από τη μελέτη των σκηνογραφικών και ενδυματολογικών στοιχείων, του φωτισμού, την επιλογή συγκεκριμένων σωματικών σχημάτων εκ μέρους του χορογράφου,¹⁶ τη δυναμική της κίνησης των χορευτών κ.λπ. Για παράδειγμα, μελετάται το κατά πόσο και με ποιο τρόπο ο χορογράφος μπορεί να ενσωματώνει τις εγγεγραμμένες στο ποιητικό κείμενο αντιθέσεις στις κινήσεις των χορευτών, στη χωροθέτηση των σωμάτων ή στον σκηνικό φωτισμό, ενώ η χρησιμοποίηση του κατά Γκρεϊμάς αφηγηματικού σχήματος

15. Αναλυτικότερα, η εφαρμογή της μεθοδολογίας μπορεί να πραγματοποιηθεί αρχικά με την ανάλυση των σημασιολογικών αξόνων που δομούν το ποιητικό έργο –επί παραδείγματι, με τον εντοπισμό των βασικών εννοιών και δυαδικών αντιθέσεων, όπως αρμονία/δυσαρμονία, φως/σκοτάδι, τάξη/χάος, κ.λπ. –, καθώς, επίσης, των θεματικών, χρωματικών, συνθετικών και μορφολογικών επιλογών του ποιητή, λ.χ. η χρήση της φόρμας και του χρώματος, η διάταξη των αντικειμένων και η άρθρωση των μεταξύ τους σχέσεων. Για μια εκτενέστερη πληροφόρηση περί της μεθοδολογίας του Γκρεϊμάς στη διακαλλιτεχνικότητα ποίησης–ζωγραφικής, βλ. Πανταζής Μάντζιος, *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές* (Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2013), 79-95. <<http://hdl.handle.net/10442/hedi/37754>>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025]).

16. «Η μιμητική χειρονομία είναι απλώς ένα απόθεμα χειρονομιακών σημείων, τα οποία έχουν, στο επίπεδο του περιεχομένου, τις διαστάσεις των ταξημάτων (*semenes*) και, στο επίπεδο της έκφρασης, τις διαστάσεις των μορφημάτων (*figures*). Η μιμητική χειρονομία, ακόμη κι όταν συνοδεύει την ομιλία, δεν αποτελεί απλή εικονογράφηση αυτής [...]. Αντιθέτως, η μιμητική χειρονομία αντιστοιχεί σε μετατόπιση από μια οπτική σημειωτική σε μια άλλη» (Algirdas Julien Greimas, «Toward a semiotics of the natural world», μτφρ. Paul J. Perron και Frank H. Collins στο *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Μινεάπολη: University of Minnesota Press, 1987), 36).

συμβάλλει στην ἀνάλυση τῆς δομῆς τῆς χορογραφίας, ἐπισημαίνοντας τὸν σκοπὸ τῆς, τὸν κεντρικὸ θεματικὸ τῆς ἀξόνα καὶ τὸ ἐρώτημα ἢ τὰ ἐρωτήματα ποὺ ἐγείρει. Συνεκτατικὰ, ἐξετάζονται ἡ ἐπιτέλεση τοῦ θέματος μέσω ἐπιλεγμένων κινησιολογικῶν μοτίβων, τῆς μουσικῆς ἢ καὶ τῶν σκηνογραφικῶν ἐπιλογῶν τοῦ χορογράφου καὶ τέλος, ἡ ἀναγνώριση, τὸ πῶς, δηλαδὴ, ἀποτυπώνεται στὴν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ τὸ νόημα τῆς παράστασης σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὸ ποιητικὸ ἔργο. Ἡ ἀνάλυση τῶν κινήτικῶν μοτίβων (patterns) ποὺ μετέρχεται ὁ χορογράφος εἶναι ἐξόχως σημαντικὴ, καθὼς δύνανται ἐξ αὐτῆς νὰ προκύψουν οἱ συστοιχίσεις τῆς χορογραφικῆς μεταφορᾶς καὶ τῶν σημασιολογικῶν τῆς ἀξόνων στὸ σῶμα τῶν χορευτῶν καὶ στὴν κίνηση. Κάθε κίνηση ἢ χορευτικὸ σχῆμα υποβάλλονται σὲ μιὰ σημειωτικὴ ἀνάλυση, ἀναλυόμενα ὡς σημεία–φορεῖς ἐνὸς συγκεκριμένου νοήματος, ἀνάλογου μὲ τὸ ἐνδιάθετο νόημα τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Τέλος, ἐξετάζεται ἡ ἀνταποκρισιμότητα μεταξύ χορογραφίας καὶ ποιητικοῦ ἔργου σὲ ἐπίπεδο αἰσθητικῆς ἐμπειρίας, διερευνώντας πῶς ἡ αἴσθηση ποὺ προκαλεῖ ἡ χορογραφία στὸν θεατῆ ἐνδέχεται νὰ παραπέμπει στὴν αἴσθηση, τὴν ὁποία τὸ ποίημα προκαλεῖ στὸν ἀναγνώστη ἢ στὸν ἀκροατῆ του. Συμπερασματικὰ, ἡ μεθοδολογία τοῦ Γρεϊμάς μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δούμε τὶς διακαλλιτεχνικὲς σχέσεις ὡς δομές ποὺ ἀλληλοσυμπληρώνονται καὶ μεταμορφώνονται.

Στὴν παράσταση αὐτή, ὁ Λομμέλ ἐπιτελεῖ μιὰ μεταστοιχείωση τῆς ποιητικῆς πρακτικῆς τοῦ Ρίτσου στὸ πλαίσιο τῆς δικῆς του χορογραφικῆς ἐκφράσεως, μὲ ἄλλα λόγια, προβαίνει σὲ μιὰ μεταφύτευση ἢ συνύφανση τῶν ὀπτικῶν θεμάτων τοῦ ποιητῆ στὴ χορογραφικὴ σύνθεση, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ εἰς βάθος συνομιλία μὲ τὴν υποκείμενη αἰσθητικὴ φιλοσοφία του. Ἡ συνύφανση αὐτὴ συντελεῖται, ἀφενός, μέσω τῆς ἀποσπασματικῆς ἐγγραφῆς συγκεκριμένων παραστατικῶν μοτίβων τοῦ ποιήματος στὴ χορογραφικὴ σύνθεση καὶ, αφετέρου, μέσω τῆς διαδικασίας τῆς δημιουργικῆς μετάπλασης. Ὁ χορογράφος,

ως ενεργός ερμηνευτής του συγκεκριμένου έργου,¹⁷ όχι μόνο αναδεικνύει και προβάλλει βασικές παραστατικές μήτρες του ποιητικού κόσμου του Ρίτσου, αλλά προχωρά δημιουργικά στον εμπλουτισμό αυτών μέσα από μία προσωπική χορογραφική γλώσσα με έντονες σουρεαλιστικές εικαστικές αναζητήσεις όπου οι δεσπόμενες θεματικές, τα μοτίβα και οι έννοιες του ποιητικού σύμπαντος του Ρίτσου μεταπλάθονται προς την κατεύθυνση μιας σουρεαλιστικά προσανατολισμένης χορογραφικής εικαστικότητας, αποδεσμεύοντας, έτσι, μ' έναν δραστικότερο τρόπο, το ενδιάθετο εικονοπλαστικό τους φορτίο. Παρά το γεγονός ότι ο εν λόγω δραματικός μονόλογος του Ρίτσου απέχει από έντονα σουρεαλιστικές εικόνες ή υπερρεαλιστικό ύφος, ο χορογράφος πετυχαίνει να αναδείξει τις λανθάνουσες ανατρεπτικές και αντισυμβατικές διαστάσεις της εικονοποιίας του ποιητή, χρησιμοποιώντας ως ισομορφικό πλαίσιο εικαστικούς κώδικες του υπερρεαλισμού. Ειδικότερα, επισημαίνονται χορογραφικά στοιχεία της παράστασης παρμένα από εικαστικά μοτίβα σημαντικών σουρεαλιστών ζωγράφων όπως οι Ρενέ Μαγκρίτ, Μαξ Ερνστ, Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, Σαλβαδόρ Νταλί, Πωλ Ντελβώ, Υβ Ντανγκύ. Προτού, όμως, μελετηθούν οι νοηματικές ισοδυναμίες μεταξύ του δραματικού μονολόγου και της χοροθεατρικής του μεταφοράς, κρίνεται αναγκαίο να προηγηθεί μία σύντομη αναφορά στη σύνδεση του ποιητικού λόγου εν γένει με τη χορογραφική επιτέλεση.

17. Umberto Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, (Μιλάνο: Bompiani, 1962), 349: «Το έργο δεν ολοκληρώνεται εκεί που το σταματά ο δημιουργός, αλλά διαμορφώνεται και εμπλουτίζεται διαρκώς με τη σύμπραξη του αποδέκτη-συνδημιουργού του».

Ποίηση-χορογραφία.

Χορογραφίες του Λομμέλ βασισμένες στη Νεοελληνική Ποίηση

Πρώτος ο ποιητής Στεφάν Μαλαρμέ το 1897 αποφαινεται ότι η σωματική γραφή του χορού (*écriture corporelle*), με την κομψότητα, τη δυναμική και την οικονομία της μορφής του, καθιστά τον χορό ένα μέσο έκφρασης που αποτελεί μια εναλλακτική μορφή επικοινωνίας από αυτήν του γραπτού κειμένου, η οποία ταιριάζει στην ποίηση. Τις απόψεις του για τη σχέση μεταξύ χορού και λογοτεχνίας¹⁸ ενστερνίζονται κι άλλοι συμβολιστές ποιητές.¹⁹ Παρατηρείται λοιπόν μια στροφή των λογοτεχνών εκείνης της εποχής «στην ενσωμάτωση της φυσικής κίνησης στο ίδιο υλικό της γλώσσας».²⁰ Στο ίδιο πνεύμα ο Πωλ Βαλερύ θα

18. «Η χορεύτρια δεν είναι μια γυναίκα που χορεύει [...], αλλά μια μεταφορά [...] και ότι χορεύει, υποδηλώνοντας, μέσω του θαύματος των συντομεύσεων ή των παρορμήσεων, με μια σωματική γραφή αυτό που θα απαιτούσε παραγράφους σε πεζό λόγο, τόσο διαλογικές όσο και περιγραφικές, για να εκφραστεί, στη γραφή» (Stéphane Mallarmé, «Ballets» στο *Divagations* (Παρίσι: Eugène Fasquelle, 1897), 173).

19. Susan Jones, *Literature, Modernism, and Dance*, (Οξφόρδη: Oxford University Press, 2013), 1, 13, 14: «Η αμοιβαία σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και χορού αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά αλλά λιγότερο μελετημένα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού. Η κλίμακα της αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο μορφών τέχνης [...] ήταν αξιοσημείωτη, με το πιο διάσημο παράδειγμα να απεικονίζεται από τα Ρωσικά Μπαλέτα του Serge Diaghilev, μια ομάδα που προσέλκυε συγγραφείς στις παραστάσεις χορού κατά πλήθη»· «Ευρωπαίοι συγγραφείς, ζωγράφοι και συνθέτες, συμπεριλαμβανομένων των Paul-Marie Verlaine, Paul Valéry, Jules Laforgue, αναγνωρίζουν στη μορφή του χορευτή έναν υποβλητικό συμβολιστικό τροπισμό».

20. Paul Valéry, *Collected Works of Paul Valéry*, επιμ. και μτφρ. Jackson Matthews (Πρίνστον: Princeton University Press, 1956-1975), 7.

γράψει: «Ένα ποίημα είναι πράξη, γιατί κατά τη στιγμή της απαγγελίας του (εκτέλεση), όπως ο χορός, έχει ως στόχο να δημιουργήσει μια κατάσταση».²¹

Η Σούζαν Τζόουνς υποστηρίζει ότι η ποίηση και ο χορός χαρακτηρίζονται από μια βαθιά ρυθμική διάσταση η οποία τα συνδέει,²² καθιστώντας τα ικανά να διαμορφώσουν ένα κοινό αισθητικό τοπίο. Η συνέργειά τους δύναται να δημιουργήσει έναν πολύσημο ποιητικό-κινησιολογικό διάλογο, όπου η κίνηση και η λέξη εκχέουν, η καθεμιά, το δικό τους σημασιολογικό και εκφραστικό απόθεμα. Έτσι, ο χορός μπορεί να ζωντανέψει τον ποιητικό λόγο, καθιστώντας ορατό ό,τι δηλείται από τη λέξη, και, αντιστρόφως, οι διάφορες ποιητικές μορφές μπορούν να προσφέρουν δομές συνοχής στον χορό.²³

Η Λώρενς Λούπε υποστηρίζει ότι ποίηση και χορός αποτελούν «γλώσσες» που υπερβαίνουν τις καθιδρυμένες λειτουργίες της γλώσσας ως συστήματος,²⁴ καθώς, όπως διατείνεται, ο χορός είναι «σωμα-

21. Paul Valéry, *Η Φιλοσοφία του Χορού*, μτφρ. Παναγιώτης Σ. Παπαδόπουλος (Αθήνα: Principia, 2020), 37.

22. Η Susan Jones είναι καθηγήτρια αγγλικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. Το 2013, σε σειρά έργων και άρθρων, ανέλυσε πώς χορός και ποίηση συνδέονται με βάση τον ρυθμικό και εκφραστικό χαρακτήρα τους, πώς η τέχνη του χορού μπορεί να εκφράσει ποιητικές ποιότητες και πώς οι ιδέες και τα συναισθήματα μπορούν να εκφραστούν, παράλληλα, διάμεσου της κίνησης και του λόγου.

23. Βλ. σχετικά Ric Allsopp, «Something Else: On Latency & Composition» στο *Inventing Futures*, επιμ. Konstantina Georgelou και João da Silva (Άρνεμ: ArtEZ Press, 2013), 23-32.

24. Παρατηρεί η Laurence Louppe στο «Pourquoi une poétique de la danse?», εναρκτήριο κεφάλαιο του βιβλίου της *Poétique de la danse contemporain* (Βρυξέλλες: Contredanse, 2007), 7: «Η χορογραφία, ως όρος, εκ προοιμίου συμπλέκει μια ιδέα εγγραφής και μια ιδέα κίνησης, και ενέχει, a priori, μια ποιητική διάσταση. Συνακόλουθα, είναι αυταπόδεικτος ο δεσμός μεταξύ μιας ποιητικής του χορού και μιας ποιητικής της γραφής, καθ' όσον ο χορός εγγράφεται ή "επιτελείται" ταυτόχρονα στον χορευτή και στον παρατηρητή μιας χορογραφίας».

τική γραφή» (ορολογία που παραπέμπει στην ελληνική προέλευση της λέξης χορογραφία) που συμπυκνώνει μια σχέση μεταξύ «υπόδειξης» και έκφρασης. Μια άλλη δυνατότητα διασύνδεσης γραφής και χορού ως ποιητικών πρακτικών προσφέρει η έννοια της «écriture» –εγγραφή του σώματος στη γραφή– όπως αναπτύσσει η Σάλι Γκάρντνερ στο *Poetics of Contemporary Dance*.²⁵ Γενικότερα, τόσο η ποίηση²⁶ όσο και ο χορός,²⁷ δύο διαφορετικές τέχνες μπορούν να λειτουργούν υπερβαίνοντας τις λειτουργίες της γλώσσας και του λόγου, ανοίγοντας δυνατότητες συνοχής και συγκίνησης.

Η σύζευξη χορού και ποίησης πραγματοποιείται σε πολλές χορογραφίες του Λομμέλ, αρχής γενομένης με τη χορογραφία *Το Μεθυσμένο Καράβι ή Αρθούρος Ρεμπώ* το 1980 στην Αθήνα,²⁸ γεγονός που επισημαίνεται και από τον τύπο της εποχής. Μάλιστα, ο υπό μελέτη καλλιτέχνης αποτελεί μοναδική περίπτωση ξένου χορογράφου που παρουσίασε περισσότερες από δώδεκα χορογραφίες στην ελληνική θεατρική σκηνή βασισμένες σε ποιητικά έργα, εκ των οποίων οχτώ με αναφορά στην ποίηση των: Κ.Π. Καβάφη, Γιώργου Σεφέρη, Γιώργου Σαραντάρη, Οδυσσέα Ελύτη και Γιάννη Ρίτσου. Το 1982 χορογραφεί το *Νυφιάτικο Τραγούδι* (ποιητικό δράμα του Νότη Περγιάλη) για το ΚΘΒΕ, ενώ το 1983 για το ίδιο θέατρο χορογραφεί το έργο *Μπαλλετομανία Β'*, με αναφορές σε κείμενα του ποιητή Γιάννη Ρίτσου. Τη χειμερινή περίοδο του ΚΘΒΕ 1983-1984, χορογραφεί το έργο *Γιώργος Σεφέρης ή μια Φλό-*

25. Sally Gardner, «Introduction» στο Laurence Louppe, *Poetics of Contemporary Dance*, μτφρ. Maria Paula Hartenstein (Άλτον: Dance Books, 2009), xvi-xvii.

26. «“Η ποίηση”, γράφει ο Σεφέρης, “είναι ένα είδος χορού”». Νάσος Βαγενάς, *Ο Ποιητής και ο Χορευτής* (Αθήνα: Κέδρος, 1979), 19.

27. Ο Λομμέλ θεωρεί τον χορό «μια ολοκληρωμένη γλώσσα του σώματος», Ντανιέλ Λομμέλ, *Αέναον Χοροθέατρο 1981-2011* (Αθήνα: Θυμέλη, 2010), 81.

28. Μίρκα Δημητριάδη Ψαροπούλου, «*Το μεθυσμένο καράβι ή Αρθούρος Ρεμπώ*, στο θέατρο Ρεξ» *Ελευθεροτυπία*, 22 Μαΐου 1981: «Το κύριο χαρακτηριστικό της αναζήτησης του Λομμέλ είναι αναμφισβήτητα το στοιχείο της ποίησης».

για που *Θυμάται Σωστά*. Αμέσως μετά, ο Λομμέλ χορογραφεί το έργο *Κήρες* (μεταφορά του ποιήματος «Οί γερόντισσες κ' ή θάλασσα» του Πάννη Ρίτσου) και το καλοκαίρι του 1984 ο Λομμέλ παρουσιάζει το έργο *Οι Καιροί της Άνοιξης*, αναφορά στην ποίηση του Γιώργου Σαραντάρη. Το 1987 χορογραφεί το έργο *Ρωμιοσύνη*, βασισμένο σε ποιήματα του ποιητή Γιάννη Ρίτσου για τη σκηνή του ΚΘΒΕ,²⁹ (στη χορογραφία περιλαμβάνονται οκτώ μελοποιημένα ποιήματα του ποιητή).³⁰ Το 2001, στη γαλλική πόλη Μπουρζ, παρουσιάζεται η χορογραφία *Η Ομιλητική της Ρήξης*, βασισμένη πάλι σε νεοελληνικά ποιητικά κείμενα και συγκεκριμένα εμπνευσμένη από τα *Ανοιχτά Χαρτιά* του Οδυσσέα Ελύτη. Τέλος, στη διακαλλιτεχνική εργογραφία του Λομμέλ με αναφορές σε Έλληνες ποιητές, εντάσσεται η χορογραφία *Μ... όπως Μητρόπουλος*, με απαγγελία ποιημάτων του Κ.Π. Καβάφη το 2011. Η επιτυχία του εγχειρήματος της καλλιτεχνικής σύζευξης ποίησης και χορού δεν παραμένει μόνο στην σκηνή του ΚΘΒΕ και των άλλων θεατρικών σκηνών της συμπρωτεύουσας και αργότερα της Αθήνας, αλλά ταξιδεύει σε διάφορα θέατρα ανά την επικράτεια, με στόχο να φέρει την ελληνική ποίηση και τον χορό σε απομονωμένα σημεία της ελληνικής επαρχίας. Επιπροσθέτως, ξεπερνώντας τα ελληνικά σύνορα, μέσω των παραστάσεων αυτών, ο χορογράφος συστήνει τη νεότερη ελληνική ποίηση στο κοινό του εξωτερικού (παραστάσεις σε θέατρα της Γαλλίας, του Βελγίου, της Αιγύπτου, κ.ά.).

Η παράσταση *Κάτω απ' τον ίσκιο του Βουνού*, μεταφορά του

29. Χάρις Λίβας, «Dance for Thessaloniki», *Athens News Agency*, 1 Ιουλίου 1987: «Τα ποιήματα της Ρωμιοσύνης, σε μουσική του Μίκη Θεοδωράκη και τραγούδι του Γρηγόρη Μπιθικώτση, είναι πολύ γνωστά στο κοινό. Να τα μεταφέρει κανείς σε χορό χωρίς να πέσει στην κοινοτοπία δεν είναι εύκολη υπόθεση, αλλά ο Λομμέλ τα κατάφερε».

30. Για την αναλυτική καταγραφή όλων των χορογραφιών του Λομμέλ στο ΚΘΒΕ τη δεκαετία του '80, βλ. Χρήστος Σουγιουλτζής, *35 χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος 1961-1996*. (Αθήνα: Ήβος, 1999), 275-330.

ομώνυμου ποιήματος του Γιάννη Ρίτσου, αποτελεί ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα διακαλλιτεχνικά έργα του Λομμέλ στο οποίο «επιτυγχάνεται στον μέγιστο βαθμό η σύζευξη πολλών τεχνών, κυρίως όμως το πάντρεμα της ποίησης με το χορό».³¹ Το 1988, με τη συμβουλή του Μίνου Βολανάκη, τότε διευθυντή του ΚΘΒΕ, ο χορογράφος διαβάζει τα μονόπρακτα της *Τέταρτης Διάστασης* και συλλαμβάνει την ιδέα,³² προσδιορισμένη ποιητικά και από τον ίδιο τον Ρίτσο, της χορογραφικής απόδοσης της ιστορίας των Ατρείδων. Πρόκειται για τη χορογραφία *Κάτω απ' τον ἴσκιο του βουνοῦ*,³³ ἔργο που πρωτοπαρουσιάζεται το 1989 (Αθήνα, θέατρο Κάβα).³⁴ Η παράσταση ταξιδεύει σε πολλές πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού (Γαλλία και Βέλγιο) επί 25 χρόνια, αποτελώντας τη μακροβιότερη χορογραφία του. Στις εγχώριες παραστάσεις

31. Ντανιέλ Λομμέλ, συνέντευξη στη γράφουσα, Ιούνιος 2025.

32. Παρατηρεί η Αμπατζόγλου: «Στα μακροσκελή ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, ο χειμαρρώδης μακροπερίοδος λόγος επιτρέπει να αναδυθούν διαφορετικοί χρονικοί αναβαθμοί που προκύπτουν διαμέσου των μνημονικών ανακλήσεων των ποιητικών υποκειμένων και οι οποίοι συνθέτουν ετερόκλητες εικονοποιήσεις σωματών» (Αννα Αμπατζόγλου. *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους: Μια διακαλλιτεχνική ερμηνευτική προσέγγιση*. (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2024), 33).

33. Ντανιέλ Λομμέλ, «Προβολή του ελληνικού πολιτισμού στο εξωτερικό», *Νίκη*, 24 Μαΐου 2003. Για την ίδια παράσταση εντοπίζονται πολλές και εκτενείς δημοσιεύσεις όπως του Σταύρου Ξηνταρά στην *Απογευματινή* (26 Μαρτίου 2004), της Βάνας Παπαδοπούλου στη *Ραδιοτηλεόραση* (3 Μαΐου 2003), της Δώρας Αδαμαντίδου στην *Απογευματινή* (6 Μαΐου 2003), κ.ά.

34. Το Φθινόπωρο του ίδιου έτους (1989), ο Βολανάκης θα συζητήσει με τον Ρίτσο στη σκηνή του Θεάτρου Κάβα. «Το κείμενο της συζήτησης, απομαγνητοφωνημένο από τον Μίνωα Βολανάκη είναι αναρτημένο σε ιστοσελίδα» (Παρασκευή-Νεκταρία Σημαντώνη. «*Εύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια*»: όψεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση της γενιάς του 1930: Σεφέρης-Ελύτης-Ρίτσος-Κάλας-Εμπειρικός-Εγγονόπουλος. (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2023), 360).

πρωταγωνιστεί ως κύριο ομιλούν πρόσωπο η ηθοποιός Μίνα Χειμώνα, ενώ στις παραστάσεις του εξωτερικού, τον ίδιο ρόλο της Ηλέκτρας ερμηνεύει η ηθοποιός Ελβίρα Μπαρτζώκα στα γαλλικά (γαλλική μετάφραση του ποιήματος από τον χορογράφο),³⁵ πλαισιωμένη από τρεις χορεύτριες, μία εκ των οποίων παριστά το βουβό πρόσωπο της Νένας σε ορισμένες εικόνες, και με τη συμμετοχή του ίδιου του χορογράφου ως συμβολικό ή αλληγορικό στοιχείο.

*Ο σουρεαλισμός στη ζωγραφική
και οι αισθητικές του επιδράσεις στο καλλιτεχνικό έργο
του Λομμέλ*

Κατά την ανάπτυξη της έρευνας, στοιχεία του εικαστικού κόσμου των σουρεαλιστών ζωγράφων εντοπίστηκαν μεταπλασμένα στη χορογραφία του Λομμέλ. Ο χορογράφος μεταφέρει οπτικά σημεία κυρίως από τους πίνακες του σουρεαλιστή Ρενέ Μαγκρίτ.³⁶ Επιπρόσθετα χρησιμο-

35. Ντανιέλ Λομμέλ, «Τέταρτη διάσταση – Κάτω από τον ίσκιο του βουνού στο Σύγχρονο Θέατρο της Αθήνας», *Ριζοσπάστης*, 11 Μαΐου 2003: «Το έργο αυτό αποκαλύπτει ένα κράμα νεοτερισμού και αρχαϊσμού, εκφρασμένο σε μια γλώσσα ποιητική, γεμάτη μεγαλοψυχία και πολιτισμό, που είναι ο σπόρος της πολύβουης και πολύχρωμης ελληνικής γης. Στα μονόπρακτα αυτά, ο Ρίτσος, αϊδός των σύγχρονων εποχών, αφηγείται τη διαειωτισμένη ιστορία του λαού του».

36. Τα οπτικά σημεία που εντοπίζονται αφορούν τους παρακάτω πίνακες: René Magritte, *Les Amants I* (Οι Εραστές I), 1928, λάδι σε καμβά, Museum of Modern Art (MoMA), Νέα Υόρκη· René Magritte, *La Trahison des images* (Η Προδοσία των Εικόνων), 1929, λάδι σε καμβά, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Λος Άντζελες· René Magritte, *La Condition humaine* (Η Ανθρώπινη Κατάσταση), 1933, λάδι σε καμβά, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον· René Magritte, *Le Temps déguisé* (Μεταμφιεσμένος Χρόνος), 1938, λάδι

ποιεῖ μιαν ευρεία γκάμα μοτίβων και ἄλλων σουρεαλιστῶν ζωγράφων ὡπως ο Νταλί, ο Ντε Κίρικο, ο Ντελβῶ, κ.ά. που αναλύονται σε ἐπόμενο κεφάλαιο.³⁷ Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρεῖται μια συνοπτική ἐπισκόπηση του κινήματος του σουρεαλισμοῦ, με στόχο την ἀποσαφήνιση των βασικῶν ἀρχῶν και αισθητικῶν του προϋποθέσεων και μια χαρτογράφηση των ιδεολογικῶν και αισθητικῶν συντεταγμένων του.

Μεγαλωμένος στο Βέλγιο και στο Παρίσι, κοιτίδες του σουρεαλιστικῶ κινήματος και σε ἓνα οικογενειακό περιβάλλον ἐντονης εικαστικῆς και καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας,³⁸ το οποίο καθόρισε σε ουσιαστικό βαθμό την αισθητική του πρόσληψη και καλλιτεχνική του ταυτότητα, ο Λομμέλ γνώρισε ἤδη ἀπό νεαρή ἡλικία σημαντικούς σουρεαλιστές ζωγράφους. Η ἐκπαίδευσή του υπήρξε πολυδιάστατη, συνδυάζοντας σπουδές χοροῦ, μουσικῆς (θεωρία και ἱστορία μουσικῆς) και ζωγραφικῆς στην Ἀνώτατη Σχολή Καλῶν Τεχνῶν της Λιέγης, ὅπου

σε καμβά, ἰδιωτική συλλογή· René Magritte, *Le Fils de l'homme* (Ο Υἱός του Ἀνθρώπου), 1946, λάδι σε καμβά, ἰδιωτική συλλογή· René Magritte, *Les Valeurs personnelles* (Προσωπικές Αξίες), 1952, λάδι σε καμβά, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), Σαν Φρανσίσκο· René Magritte, *Les Merveilles de la nature* (Θαύματα της Φύσης), 1953, λάδι σε καμβά, ἰδιωτική συλλογή· René Magritte, *L'Homme au chapeau melon* (Ἄνδρας με καπέλο μπόουλερ), 1964, λάδι σε καμβά, ἰδιωτική συλλογή.

37. Η συνεξέταση βασίζεται στην παραβολή ἐπιλεγμένων στίχων του ποιήματος με ἀντίστοιχα χορογραφικά και εικαστικά μοτίβα της παράστασης, χωρίς να επιχειρεῖται πλήρης ἐρμηνεία του χοροθεατρικῶ ἔργου στο σύνολό του.

38. Ο πατέρας του υπήρξε ζωγράφος, ἐνῶ η μητέρα του, βαθιά ἐπηρεασμένη ἀπό τον Ἀντονέν Ἀρτώ, τον οποίο γνώρισε κατὰ τη νοσηλεία της σε κλινική της γαλλικῆς πόλης Ροντέζ, το 1943, ἀσχολήθηκε με την *Art Brut*, ἀκολουθώντας τα πρότυπα του Jean Dubuffet. «Ο Γάλλος ζωγράφος και γλύπτης Jean Dubuffet (1901-1985) ταξίδεψε στην Ἐλβετία ἀναζητώντας ἔργα ζωγραφικῆς ἀπό ἐγκλειστους ψυχιατρικῶν ἰδρυμάτων. Τα ἔργα αυτά ἀπείχαν ἀπό τα καθιερωμένα αισθητικά πρότυπα. Στην τέχνη του περιθωρίου, ο Ντυμπυφέ διέκρινε μιαν αὐθεντική δημιουργική παρόρμηση, ἰκανή να παράγει σημαντικά ἔργα τέχνης» (Madeline Lommel, *L'Aracine et L'Art Brut* (Λιλ: G. Michon, 2004), 19).

έγινε δεκτός στα εφηβικά του χρόνια ως «εξαιρετικό ταλέντο».³⁹ Παρόμοια, η επαγγελματική του δραστηριότητα υπήρξε εξίσου πολυσχιδής, περιλαμβάνοντας τη χορογραφία, τη σκηνογραφία, την ενδυματολογία, καθώς και τη δημιουργία εικαστικών έργων.⁴⁰ Λόγω αυτού του καλλιτεχνικού και πολιτισμικού υποβάθρου, κυρίως όμως λόγω της στενής του σχέσης με τον Βέλγο σουρεαλιστή ζωγράφο Ρενέ Μαγκρίτ, η εικαστική του παραγωγή φέρει εμφανή τα ίχνη του σουρεαλιστικού κινήματος, κάτι που αντανακλάται και στο χορογραφικό του έργο. Πράγματι, η λειτουργία του εικαστικού σουρεαλιστικού πεδίου της εποχής, οι δυναμικές έξεις των εμπλεκομένων, οι μεταξύ τους σχέσεις, καθώς και οι μηχανισμοί συνοχής που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή του, εξηγούν την προτίμηση του Λομμέλ για το συγκεκριμένο πεδίο.

Το καλλιτεχνικό κίνημα του «σουρεαλισμού» –η πατρότητα του όρου ανήκει στον Γκιγιώμ Απολλιναίρ (το 1917)– εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και αναπτύσσεται κυρίως την περίοδο του Μεσοπολέμου (πρωτευόντως στη Γαλλία), με κεντρική φυσιογνωμία τον Αντρέ Μπρετόν,⁴¹ ο οποίος θεωρεί την εικόνα ως «το πηδάλιο του

39. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Χορός και Θέατρο, Από την Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες* (Αθήνα: Έφεσος, 2004), 234: «Σε ηλικία εννέα χρονών άρχισε μαθήματα ζωγραφικής και σχεδίου και από στα δεκατρία του χρόνια φοίτησε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Λιέγης».

40. Οι εικαστικές δημιουργίες του Λομμέλ παρουσιάστηκαν σε ατομικές εκθέσεις, τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα. «Από το 1974 έως το 1979, [ο Λομμέλ] εκθέτει το εικαστικό του έργο στις Βρυξέλλες, ενώ το 1984 οργανώθηκε στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας έκθεση με μακέτες σκηνικών και κοστούμιών από τις παραστάσεις του». (Στο ίδιο, 240).

41. Φεντερίκο Πολέτι και Μάρκο Μενεγκούτσο, *Ιστορία της Τέχνης: 20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, τόμ. Χ, μτφρ. Αθηνά Λαζάρου, Χριστίνα Ρίτσου, Φωτεινή Ζούπινα και Ναταλία Δάσκα (Αθήνα: Τόπος, 2008), 67. Στο Μανιφέστο του, το 1924, ο Μπρετόν ορίζει τον σουρεαλισμό ως «καθαρό ψυχικό αυτοματισμό» που προτίθεται να εκφράσει την πραγματική λειτουργία της σκέψης «χωρίς

πνεύματος»⁴² και πρωτεργάτες σημαντικούς συγγραφείς και καλλιτέχνες, ὅπως οἱ Πωλ Ελυάρ, Λουί Αραγκόν, Ρομπέρ Ντεσνός, Μπεντζαμίν Περέ, Ρενέ Κρεβέλ, Μαξ Ερνστ, Μαν Ρέι, κ.ά. Ὡς μετεξέλιξη του κινήματος Νταντά, παρότι πιο σύνθετος και διαφοροποιημένος ὅσον αφορά τους στόχους, συνιστά μια σφοδρή αντίδραση και διαμαρτυρία εναντίον των αξιών του δυτικού πολιτισμοῦ και της ιδεολογικής και πολιτικής κυριαρχίας της αστικής τάξης με έντονα εξεγερσιακά και επαναστατικά χαρακτηριστικά, καλώντας σε επανάσταση για την ατομική και κοινωνική απελευθέρωση. Ὡς μέθοδο προτείνει τον καθαρὸ ψυχικό αυτοματισμὸ, μέσω του οποίου καθίσταται δυνατή η απελευθέρωση της φαντασίας και η εξάρθρωση της λογοκρατικής καθήλωσης της σκέψης, φέρνοντας στην επιφάνεια τις ασύνειδες ζωτικές δυνάμεις της ψυχικής ζωής, που μπορούν, συνδεδόμενες με το πρόταγμα της πολιτικής αλλαγής της κοινωνίας, να μεταμορφώσουν τη ζωή και τον κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό, δίνει ἔμφαση στο ονειρικό και στο φαντασιακό στοιχείο, πέρα από κάθε λογικό ή ηθικό ἔλεγχο, ως τους παραγνωρισμένους τόπους μιας βαθύτερης πνευματικής και υπαρξιακής αλήθειας, ὅπου μπορούν να ενσαρκωθούν, αμφίπλευρα, η επιθυμία για ἕναν πραγματικά ελεύθερο κόσμο και η πραγματικότητα της ίδιας της ελευθερίας.

Οἱ τεχνικές που χρησιμοποιοῦν οἱ σουρεαλιστές ζωγράφοι εἶναι: η αλλοίωση μεγέθους και κλίμακας, η παραμόρφωση διαστάσεων, η αμφισημία και οἱ αντιφάσεις με πολλαπλά επίπεδα συμβολισμῶν για ποικίλες ερμηνείες, ο εμπαιγμὸς των αντιλήψεων χρησιμοποιώντας οπτικές

κανένα λογικό ἔλεγχο, πέρα από κάθε αισθητική και ηθική ανησυχία». Στη ζωγραφική αυτός ο αυτοματισμὸς μπορεί να λάβει δύο κατευθύνσεις, μία «καλλιγραφική», και μία «βεριστική». Η τελευταία περιγράφει αναλυτικά ονειρικές σκηνές και εκφράσεις του παραλόγου και ακολουθεῖται κυρίως από τους ζωγράφους Νταλί, και Μαγκρίτ.

42. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρεαλισμοῦ*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά (Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1983), 41.

ψευδαισθήσεις και αντιθέσεις, «η ενσωμάτωση πραγματικότητας και πλάνης που θέτουν υπό αμφισβήτηση τις βεβαιότητες του παρατηρητή ωθώντας τον να στοχαστεί σχετικά με τον τρόπο αντίληψης»,⁴³ η ταυτόχρονη συνύπαρξη στη σύνθεση συγκρουόμενων ή παραμορφωμένων στοιχείων, τα επαναλαμβανόμενα σύμβολα της Φύσης (έμβια και άψυχα), η σύγχυση πραγματικότητας και πλάνης, οι σύμμεικτες μορφές (π.χ. δενδράνθρωπος, άνθρωπος-ψάρι), η συνύπαρξη έμψυχης και άψυχης ύλης, τα τρομακτικά «συντρίμμια και απολιθώματα»,⁴⁴ ο τρόπος ντυσίματος (σήμα κατατεθέν του εύπορου μικροαστού στο πρώτο μισό του περασμένου αιώνα)⁴⁵ και, τέλος, η ένταξη ανόμοιων στοιχείων που προκαλούν «βραχυκυκλώματα στη λογική»,⁴⁶ με άλλα λόγια η τοποθέτηση οικείων αντικειμένων όπως μήλα, καπέλα, πίπες και παράθυρα σε παράδοξες καταστάσεις και περιβάλλοντα.

Καταλυτική υπήρξε η κριτική λειτουργία των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα, στην εμπροσθοφυλακή των οποίων βρίσκεται ο σουρεαλισμός, απέναντι στην απεριόριστη διαδικασία εξαστισμού των κοινωνιών, στην καθυπόταξη του ατόμου στις ανεξέλεγκτες δομές του μηχανοποιημένου καπιταλιστικού πολιτισμού και την αποσύνθεση της ανθρώπινης επικοινωνίας από την επιβολή ενός ηγεμονικού μοντέλου τεχνοκρατούμενης σκέψης. Όμως, το σημαντικότερο που συνεισφέρουν αυτά τα κινήματα είναι η αμείλικτη κριτική μιας απόλυτης ψευδο-ορθολογικής εξουσίας που εξορίζει ως ανοίκειο ή ξένο ό,τι δεν εμπίπτει ή δεν προσαρμόζεται στα δικά της σχήματα παι-

43. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, 68.

44. Στο ίδιο, 36.

45. Νίκος Χειλάς, «Ρενέ Μαγκρίτ: Το Μυστήριο της πραγματικότητας», *Το Βήμα*, 7 Φεβρουαρίου 2012, <<https://www.tovima.gr/2012/02/07/culture/rene-magkrit-to-mystirio-tis-pragmatikotitas/>>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].

46. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός (Αθήνα: Πλέθρον, 1980), 122.

σίωσης του κόσμου. Ενός, με άλλα λόγια, καθολικοποιητικού λόγου και συστήματος εξουσίας που επιβάλλεται σαν μια αναπόδραστη δύναμη στο υπάρχον, ὅτι ο Μιχαήλ Μπαχτίν ονομάζει «αυταρχικό-εξωτερικό λόγο» με μια δύναμη αυθαίρετης επιβολής.⁴⁷ Συμφυής με αυτόν τον εξουσιαστικό ορθολογισμό είναι ο αχαλίνωτος εξουσιαστικός παραλογισμός της εποχής μας, που εκδηλώνεται σε όλες τις μορφές της καθημερινότητας του ανθρώπινου βίου.

Απέναντι σε αυτήν τη συνθήκη, η σουρεαλιστική τέχνη υψώνει, ὅπως προαναφέρθηκε, μια φωνή διαμαρτυρίας και εξέγερσης. Μέσω της φαντασίας και του ασυνείδητου, εκτρέπει την ἤδη παραμορφωμένη από τις υπερβολές του εξουσιαστικού τεχνοκρατικού λόγου πραγματικότητα, εφευρίσκει ακόμη περισσότερο ανοίκεια καλλιτεχνικά διαβήματα προς χρήσιν, συντάσσει ακόμη πιο απρόβλεπτους κώδικες συστράτευσης σε ανήκουστες δημιουργικές εκφράσεις, επιχειρεί να καταστήσει γόνιμο το καθρέφτισμα και τον σχολιασμό του αλλοτριωτικού υπάρχοντος και ρεαλιστική τη δείξη αλλά και απόπειρα μιας ενδυνάμει υπέρβασής του.

Σύνοψη του έργου και σημειωτική ανάλυση της παράστασης βάσει του μοντέλου Γκρεϊμάς

Ο Ρίτσος γράφει έναν πολύστιχο εσωτερικό μονόλογο, όπου «με έντονους ζωγραφικούς ὄρους χωρικοποιείται ο χρόνος στο ποίημα»,⁴⁸ ο οποίος περιγράφει την υπαρξιακή μοναξιά ενός ανθρώπου σ' ένα απομονωμένο περιβάλλον, κάτω από τον ἴσκιο του ενός βουνού που συμβολίζει το βάρος της ιστορίας, αλλά και την αδυσώπητη λειτουρ-

47. Στο ίδιο.

48. Αμπατζόγλου, *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους*, 311.

γία της μνήμης. Το έργο, ένα ποιητικό κείμενο δραματικής μορφής,⁴⁹ γραμμένο στα 1961, περιλαμβάνεται στη συλλογή *Τέταρτη Διάσταση*, έναν κύκλο ποιητικών μονολόγων βασισμένων σε μυθικά πρόσωπα, η οποία δημοσιεύθηκε πρώτη φορά το 1972. Η ηρωίδα, μια ανύπανδρη γυναίκα 70 χρονών, μιλά και απευθύνεται στην τροφό της, η ηλικία της οποίας μπορεί να κυμαίνεται από 100 έως 200 ετών («Μοιάζει με μιὰ ταριχευμένη αιωνιότητα» όπως την περιγράφει ο Ρίτσος) για το παρελθόν και τις αναμνήσεις της, σε μια βαθιά εσωτερική ενδοσκόπηση, όπου η προσωπική και συλλογική ιστορία συναντώνται και διαπλέκονται αμοιβαία. Ένα ταξίδι στους μαιάνδρους της μνήμης όπου ξετυλίγεται το νήμα της ιστορίας, αρθρωμένο στις υπαρξιακές και πολιτικές του συμπλέξεις. Το έργο μεταφέρει τον μύθο των Ατρείδων στη νεότερη εποχή, στη μορφή μιας σύγχρονης Ηλέκτρας, η ζωή της οποίας αποτυπώνει τις διαστάσεις μιας σύγχρονης ιστορικής τραγωδίας, σ' έναν κόσμο που διαρκώς αλλάζει, αποστειρώνοντας τις κληροδοτημένες μήτρες νοήματος.

Ο χορογράφος παρουσιάζει στη σκηνή ένα συμβολικό έργο που δεν ακολουθεί τη δομή της κλασικής γραμμικής αφήγησης, αλλά ανασυνθέτει τη σχέση παρελθόντος και παρόντος, φανταστικού και ρεαλιστικού. Η δράση εκδιπλώνεται μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, με διαφορούμενη χρονική και χωρική κατεύθυνση, έως ότου, αλλάζοντας χωροχρονικά περιβάλλοντα, ο μονόλογος της Ηλέκτρας να συναντά την οδυνηρή κύκλωσή της από την αναπόδραστη έλευση του θανάτου. Παράλληλα προς το αναπόφευκτο της δραματικής κατάληξης, η παράσταση σκιαγραφεί το ψυχολογικό πορτραίτο της ηρωίδας που ζει απομονωμένη σε έναν διαβρωτικό χώρο, εισδύοντας στον εσωτερικό

49. Πάννης Ρίτσος, *Ποιήματα 1958 – 1967*, επιμ. Άλκης Αγγέλου (Αθήνα: Κέδρος, 1989), 36. Ο ίδιος ο Ρίτσος κατατάσσει τα έργα αυτά «στην ποιητική του παραγωγή», επισημαίνοντας ότι «πρόκειται για ποιήματα με δραματικό χαρακτήρα».

της κόσμο, αποικισμένο από τις αξίες μιας ξεπεσμένης κοινωνίας, διαβλέποντας, ταυτόχρονα, την υπαρξιακή συντριβή της. Ο Λομμέλ, προσεγγίζοντας το λογοτεχνικό κείμενο του Ρίτσου υπό το πρόσημο του σουρεαλισμού, αναζητά τους κοινούς προβληματισμούς του ποιητή με το σουρεαλιστικό κίνημα.

Σύμφωνα με τη «σημειωτική του φυσικού κόσμου» του Γκρεϊμάς,⁵⁰ η χορογραφία αντιμετωπίζεται ως σύνθετο διασημειωτικό πεδίο, όπου τρεις μακροσημειωτικές τάξεις – η γλωσσική, η εικονική και η σωματική – συνδιαμορφώνουν μια ενιαία σημασιακή αναπαράσταση. Η επιφανειακή δομή αναλύει τα σημεία του χορού (κινήσεις, χώρο, φωτισμό, ρυθμό και αντικείμενα) ως μορφή έκφρασης. Η βαθιά σημασιολογική δομή οργανώνει τα στοιχεία γύρω από θεμελιώδεις αντιθέσεις, όπως Ζωή–Θάνατος, Ελευθερία–Εγκλεισμός και Μνήμη–Λήθη. Η διασημειωτική διάθρωση καταδεικνύει τη διασύνδεση με τη γλωσσική και την εικονική τάξη, όπου η σημασία αναδύεται από τη συνάντηση των τριών σημειωτικών συστημάτων. Η χορογραφία του Λομμέλ ενσαρκώνει την ίδια αφηγηματική λογική που υπάρχει στο κείμενο του Ρίτσου,⁵¹ ενώ για τη διακαλλιτεχνική, κατά Γκρεϊμάς, ανάλυση της παράστασης ακολουθούνται έξι διαδοχικές βαθμίδες: ισοτοπίες, σημασιολογική άρθρωση (θέσεις και αντιθέσεις), σημασιολογικό τετράγωνο, αφηγηματικοί μετασχηματισμοί, ισομορφισμοί, και τελική διασύνδεση νοημάτων.

Κατά το πρώτο στάδιο, εντοπίζονται οι ισοτοπίες,⁵² δηλαδή τα

50. Greimas, «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», 627-49.

51. Η προσέγγιση διαμέσου της μεθόδου Γκρεϊμάς αφορά χορογραφίες του αφηγηματικού–προθεσιακού χορού. Για τον προθεσιακό χορό βλ. Ροζέ Γκαρβαντύ, *Ο Χορός στη ζωή* (Αθήνα: Ηριδανός, 1980), 208.

52. «Ισοτοπίες είναι πλεοναστικά σύνολα σημασιακών κατηγοριών, σταθερές ταξινομητικές βάσεις που αποκαλύπτουν την προτεραιότητα κάποιων σημασιακών περιοχών και καθιστούν δυνατή την ομοιόμορφη ανάγνωση του κειμένου» (Πανταζής Μάντζιος, *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές* (Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2013), 79).

επαναλαμβανόμενα σημασιακά πεδία που συγκροτούν τη συνοχή του έργου. Στο συγκεκριμένο υλικό δύο κύριες ιστοπίες οργανώνουν τον κόσμο της Ηλέκτρας: η ιστοτοπία Μνήμης–Παρελθόντος–Παρόντος, με εκδηλώσεις όπως οι αναμνήσεις, τα μυθικά πρόσωπα και ο εγκλωβισμός σε χρονικά ίχνη, και η ιστοτοπία Παρακμής–Θανάτου–Αποσύνθεσης, η οποία εκφέρεται μέσω της φθοράς του σώματος, της σιωπής και των ερειπωμένων χωρικών δεικτών. Ανάμεσά τους λειτουργούν ιστοπίες ονείρου και ιστορικής μνήμης, που μεσολαβούν τη μετάβαση μεταξύ βιωμένου και φαντασιακού χρόνου. Η χορογραφία και η σκηνοθεσία του Λομμέλ μετασχηματίζουν αυτά τα λεκτικά πεδία σε κινησιολογικά και εικαστικά ανάλογα, καθιστώντας τις ιστοπίες αρχιτεκτονική του χώρου και του σώματος.

Στο στάδιο της σημασιολογικής άρθρωσης απομονώνονται οι αξιακοί πόλοι και οι κατηγορηματικές αντιθέσεις που οργανώνουν τις σημασιακές μονάδες, κυρίως Ζωής–Θανάτου και Μνήμης–Λήθης. Η θέση κάθε πόλου σε σχέση με τους άλλους αναδεικνύει τις θεμελιώδεις αντιθέσεις,⁵³ όπου η ένταση ανάμεσα σε Ζωή και Θάνατο ή Μνήμη και Λήθη συγκροτεί την αφηγηματική δομή. Στη χορογραφία του Λομμέλ, όπως και στο κείμενο του Ρίτσου, οι αντιθέσεις αυτές δεν οδηγούν σε λύτρωση αλλά σε υπαρξιακή μόνωση, όπου το υποκείμενο αποσυντίθεται μέσω της μνήμης. Η διαδρομή από τη Μνήμη στην Αναβίωση μετά στον Πόνο και τέλος στη Φθορά, αναδεικνύει το παράδοξο της συνειδησης, όπου η ανάμνηση επαναφέρει τη φθορά του παρελθόντος στο παρόν.

Στο τρίτο στάδιο, το σημασιολογικό τετράγωνο αποτυπώνει διαλεκτικά τις σχέσεις μεταξύ των αξιακών πόλων και τις ενδιάμεσες καταστάσεις.⁵⁴ Στο έργο μας η Ζωή εμφανίζεται ως παρελθοντική επιμονή,

53. «Η αρχή της δυαδικής αντίθεσης είναι η στοιχειώδης δομή της σημασιοδοτικής δραστηριότητας του ανθρώπου», σύμφωνα με τον Γκρεϊμάς, βλ. στο ίδιο, 79.

54. Algirdas Julien Greimas και Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Παρίσι: Hachette, 1979), 34-38.

προσβάσιμη μόνο μέσω της ανάμνησης, ο Θάνατος συγκροτεί το παρόν ως κυρίαρχη πραγματικότητα, η Μνήμη λειτουργεί ως παραλλαγή ζωής και η Λήθη εκφράζει την πλήρη κατάρρευση της συνείδησης. Στην ενδιάμεση περιοχή των αντιφάσεων εγκαθίσταται η Ηλέκτρα, η οποία ζει μέσα στον θάνατο χάρη στη μνήμη.

Ακολουθούν οι αφηγηματικοί μετασχηματισμοί,⁵⁵ όπου παρακολουθείται η πορεία του υποκειμένου μέσα από καταστάσεις ύπαρξης. Ο πρώτος μετασχηματισμός είναι η ενεργοποίηση της μνήμης, που λειτουργεί ως μηχανισμός ανασύστασης ταυτότητας. Ο δεύτερος μετασχηματισμός εκφέρεται ως αναδίπλωση και αναγνώριση της φθοράς, όπου η ύπαρξη διολισθαίνει προς τη μη-ύπαρξη. Ο τρίτος μετασχηματισμός είναι η απόσβεση, όπου η ακινησία, η σιωπή και το πάγωμα του χρόνου συνενώνουν τη ζωή με τον θάνατο σ' ένα ενιαίο σημασιολογικό σημείο. Στο επόμενο κεφάλαιο διερευνώνται οι κινήσεις και άλλα σκηνοθετικά εργαλεία τα οποία μετέρχεται ο χορογράφος ώστε να αποδώσει τον παραπάνω μετασχηματισμό (πτώση από τη νοσταλγία στη σήψη και από το παρελθόν στη σιωπή) σκηνικά.⁵⁶

Στο πέμπτο στάδιο αναδεικνύονται οι ισομορφισμοί,⁵⁷ δηλαδή οι μορφικές και δομικές αντιστοιχίες μεταξύ διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων. Έκδηλη είναι στη χορογραφία του Λομμέλ η αντίληψη του Γκρεϊμάς για τον ισομορφισμό, καθώς, όπως στο κείμενο του Ρίτσου, ο εσωτερικός μονόλογος, οι αναδρομές και ο εγκλωβισμός συγκροτούν μια λεκτική μορφή της φθοράς, παρόμοιες μορφικές αντιστοιχίσεις

55. Greimas, «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», 240-42.

56. Επί παραδείγματι οι ρευστές κινήσεις που μετασχηματίζονται σε κοφτές, εκφράζουν το σπάσιμο της συνέχειας του χρόνου και αποτελούν οπτική-κινησιολογική μετάφραση της γκρεϊμασιανής μεταβατικότητας.

57. «Βάση των μεθοδολογικών προτάσεων του Γκρεϊμάς αποτελεί η διχοτομία του επιπέδου έκφρασης και του επιπέδου του περιεχομένου, η αμοιβαία συνάρτηση των οποίων ορίζεται ως ισομορφισμός» (Πανατζής Μάντζιος, *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές*, 79).

εντοπίζονται και στη χορογραφία (μορφικές αντιστοιχίσεις μεταξύ διαφορετικών σημασιολογικών δομών και επιπέδων). Η παράσταση, όπως το κείμενο ή ένα ζωγραφικό σημειωτικό σύστημα, εννοείται ως μια σημασιολογική ολότητα η οποία περιλαμβάνει όλους τους νοηματικούς συσχετισμούς ανάμεσα σε διαφορετικά σημασιολογικά πεδία, κατά «τη στιγμή της σημείωσης μεταξύ της μορφής του περιεχομένου και της μορφής της έκφρασης».⁵⁸ Ο Λομμέλ, όπως θα μελετηθεί στο επόμενο κεφάλαιο, χρησιμοποιεί εκτενώς το ισομορφικό παιχνίδι, αξιοποιώντας μια σημασιολογική διάσταση κυρίαρχη ήδη μέσα στο εικαστικό έργο των σουρεαλιστών, συμφύροντας διαφορετικές εκδοχικές εκφάνσεις νοήματος σε ευρύτερες σημασιολογικές δομές. Στη χορογραφία του Λομμέλ τα σώματα που καταρρέουν, οι παύσεις και ο ρευστός χρόνος αρθρώνουν την ίδια σημασιακή τάξη σε σωματικό επίπεδο με τη σουρεαλιστική εικόνα, όπου τα παραμορφωμένα τοπία, τα «έμψυχα» αντικείμενα και η τήξη του χρόνου λειτουργούν ως εικονικά ισοδύναμα αυτής της δομής. Το κοινό σημασιολογικό υπόστρωμα είναι ότι το παρόν απορροφάται από το παρελθόν και η ζωή διαβρώνεται από τον χρόνο.

Τέλος, στη συνολική διασύνδεση νοημάτων, συγκλίνουν όλες οι προηγούμενες βαθμίδες. Η μνήμη λειτουργεί ως μηχανισμός αυτό-ακύρωσης της ύπαρξης: επιχειρεί να διασώσει τη ζωή, αλλά επαναφέροντας τη φθορά του παρελθόντος καταλήγει να επιβεβαιώνει τον θάνατο. Η χορευτική πραγμάτωση του Λομμέλ, μέσω της σουρεαλιστικής αισθητικής, μετατρέπει αυτό το σημασιολογικό σχήμα σε οπτικο-σωματική αποσύνθεση, όπου τα αντικείμενα (καρέκλα, τραπέζι, ένδυμα, σκιώδεις υποχώροι) λειτουργούν ως στοιχεία ενός μη γλωσσικού σημειωτικού συστήματος. Κάνουν, έτσι, ορατό ότι «το νόημα υπάρχει μόνο μέσα στην αντίθεση ζωής και θανάτου

58. Geninasca, «Σημειωτική», 62.

και η μνήμη είναι το πεδίο όπου οι δύο αυτές δυνάμεις συνυπάρχουν και αλληλοεξουδετερώνονται». ⁵⁹

*Η αξιοποίηση σουρεαλιστικών ζωγραφικών μοτίβων
στη σκηνική μεταγραφή του δραματικού μονολόγου
Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ του Γιάννη Ρίτσου*

Στο υπό μελέτη μπαλέτο, ο Λομμέλ επιτελεί μία μεταστοιχείωση της πρακτικής των σουρεαλιστών ζωγράφων στη χορογραφική απόδοση του ποιήματος *Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ*, ⁶⁰ με άλλα λόγια, μια μεταφύτευση ή συνύφανση των οπτικών θεμάτων του Ρίτσου στη χορογραφική σύνθεση υπό το φως υπερρεαλιστικών τεχνικών οπτικοποίησης. Η συνύφανση αυτή συντελείται μέσω της αποσπασματικής εγγραφής συγκεκριμένων παραστατικών μοτίβων του ποιητή στη χορογραφική σύνθεση και μέσω της διαδικασίας της δημιουργικής μετάπλασης.

Πολλά είναι τα μοτίβα που παρατηρούμε στις ομόλογες νοηματικές συζεύξεις μεταξύ εικονοποιητικών και χορογραφικών κωδίκων των δύο καλλιτεχνών, όπως η εικόνα της πετρωμένης ζωής, το θέμα του χρόνου, η ενεργός συνάρτηση και η ανταλλαγή του ανθρώπου με τον φυσικό νόμο κ.ά. Τα θέματα και τα μοτίβα του Ρίτσου τα οποία ο Λομμέλ μεταπλάθει τόσο χορογραφικά, όσο, επίσης, σκηνικά και ενδυματο-

59. Λομμέλ, συνέντευξη στη γράφουσα, Ιούνιος 2025.

60. Προς ενίσχυση της ερευνητικής τεκμηρίωσης, στο σώμα του κειμένου παρεμβάλλονται φράσεις από τον μονόλογο της Ηλέκτρας (εντός παρενθέσεων), όπως αυτές απαντώνται στο έργο *Κάτω άπ' τόν Ίσκιο τοῦ βουνοῦ* του Γιάννη Ρίτσου (Αθήνα: Κέδρος, 1982), και δηλώνονται μόνο με αριθμό σελίδας της εν λόγω έκδοσης, καθώς ο ποιητικός μονόλογος στερείται στιχαρίθμησης. Στο εξής και προς αποφυγή περιττών επαναλήψεων, δεν θα παρατίθενται διακριτές υποσημειώσεις με την ίδια βιβλιογραφική αναφορά που παραπέμπουν στην παραπάνω έκδοση.

λογικά, μελετώνται στη συνέχεια. Μικρότερη ανάλυση διενεργείται για τον φωτισμό και τον ήχο, ενώ η υποκριτική δεν αποτελεί πεδίο μελέτης του συγκεκριμένου άρθρου.

Τα σκηνικά της παράστασης αποτελούν τα μέσα που οικειοποιείται ο Λομμέλ από τους σουρεαλιστές ζωγράφους για να αποτυπώσει σκηνογραφικά και ακολούθως χορογραφικά τη ροή του χρόνου, τη φύση, το υπαρξιακό κενό και το ανθρώπινο ταξίδι μέσα στον χρόνο, “προτυπώνοντας” την έλευση της υπαρξιακής απώλειας και την αναπόφευκτη μοίρα της, θεματικές δηλαδή που απασχολούν τον Ρίτσο στον δραματικό μονόλογο. Ο χορογράφος αλλάζει την παραδοσιακή προοπτική για να δημιουργήσει μια αίσθηση παραμόρφωσης της πραγματικότητας. Με τη βοήθεια φωτισμών, αλλοιώνει τις διαστάσεις και την αίσθηση του χώρου μέσω της υπερβολικής μεγέθυνσης ή σμίκρυνσης των αντικειμένων, της αλλαγής των οπτικών γωνιών ή ακόμα και της πλήρους παραβίασης των κανόνων της οπτικής αντίληψης,⁶¹ ενώ, ως προς την παράταξη, την τοποθέτηση, δηλαδή, δύο ή περισσότερων σκηνικών αντικειμένων, προτάσσει την παράταξη ετερόκλητων στοιχείων σ’ ένα πλαίσιο χωρίς λογική σύνδεση. Τα παραπάνω αποτυπώνονται στη σκηνογραφική πράξη, όπου σημείο αναφοράς στη σουρεαλιστική πολυπλοκότητα είναι η αλλόκοτη χρήση της προοπτικής στο πίσω μέρος του σκηνικού χώρου με το διαφορούμενο βάθος, την επιπεδότητα και τις ασαφείς αναλογίες (διαφορετικές κλίμακες αναλογιών). Ο σκηνικός

61. Ως προς τη χορογραφική σύνθεση ο Λομμέλ στηρίχθηκε στις φαινομενολογικές αρχές της ανθρώπινης αισθητηριακής αντίληψης, οδηγώντας το μάτι να συνεχίσει και να συμπληρώσει τη μετέωρη κίνηση, ερμηνεύοντας και ολοκληρώνοντας τη λογική της παράστασής του (κινήσεις που ξαφνικά παγώνουν, μένουν δηλαδή στατικές, ώστε να τις συνεχίζει η αντίληψή μας ως κινήσεις). Ένα ακόμη χορογραφικό εύρημα είναι η εκμετάλλευση της δυναμικής αντίληψης του ματιού, που καθοδηγείται από τη δυναμική της σύνθεσης, π.χ. την παράταξη χορευτών στη σκηνή όπου το μάτι ακολουθεί τη γραμμή της παράταξης τους ως δυναμική μιας κίνησης.

χώρος μετατρέπεται, ἔτσι, σ' ἓνα διαφορούμενο *εκεί και όχι εκεί* (διφορούμενοι χώροι και χωρική ψευδαίσθηση).

Αναλυτικότερα, στη σκηνή τοποθετούνται σε πρόδηλη θέση σουρεαλιστικά μοτίβα ὅπως φεγγάρι, σύννεφο («μόνο ἓνα σύννεφο, κάποτε, τρυφερό, βιολετί, ἀρμένιζε μοναχικό», σ. 10), αστέρια («ὄσπου ν' ἀνάψουν τ' ἄστρα», σ. 11, «ἐλάχιστα ἀστέρια μουδιασμένα», σ. 13) κ.λπ. δια των οποίων ο χορογράφος προεικονίζει τη διακαλλιτεχνική σχέση της χορογραφίας με την υπόθεση του μονολόγου της Ηλέκτρας. Συγκεκριμένα, στην αριστερή πλευρά της σκηνης κρέμεται ἓνα μεγάλο ανοικτό παράθυρο, με θέα το μαύρο σκηνικό φόντο («αὐτὸ τὸ βουνὸ ὄρθιο μπροστὰ στὸ παράθυρο, κλείνοντας τὸ παράθυρο [...] Μ' ἓνα κομμάτι βράχο, φραγμένο τὸ παράθυρο», σ. 9), ἐνὼ στη δεξιά πλευρά, σε διαφορετικά υψομετρικά επίπεδα, κρέμονται ἓνα σύννεφο, αστέρια κι ἓνα φεγγάρι («μικρὴ ἀντιφεγγιά», σ. 10, «συναγμένα στὴ χάση τῆς σελήνης», σ. 18). Ἡ συγκεκριμένη σκηνογραφικὴ ἐπιλογή και ο φωτιστικός σχεδιασμός της, παραπέμπει στη σειρά πινάκων *Ἡ Αυτοκρατορία των Φώτων* του Ρενέ Μαγκρίτ, ἡ οποία ἀποδίδει, με τρόπο ἐξόχως παραστατικό, τὴν ἀτμόσφαιρα της παράστασης: ἓνα σπίτι τὴ νύχτα που φωτίζεται ἀπὸ μία μόνο λάμπα («ὁ λύχνος ἔσβησε μόνος του», σ. 36), ἐνὼ πέφτει ἀνω του ο ἴσκιος ἐνὸς πανύψηλου δέντρου.⁶² Στὸ βάθος του μαύρου σκηνικοῦ ὑπάρχει ἀκόμη ἓνα μεγάλο φεγγάρι με σύννεφα να περνούν μπροστὰ του μέσω προβολών, ἔτσι ὥστε ο σκοτεινὸς σκηνικὸς φωτισμὸς να παραπέμπει στο μυστήριο και στο φαντασιακό τῆς νύχτας. Τα ἐν λόγω ἀντικείμενα βρίσκονται σε παράταξη, ἐνὼ μπροστὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο, κοντὰ στο κοινὸ, ὑπάρχει ἓνα μεγάλο τραπέζι («Βλέπω κιάλας τὸ κρὺο νὰ κάθεται σὰν ἀφέντης στὸ δικό μου τραπέζι», σ. 35), ἓνας καθρέφτης («Ἐνα βράδι μ' εἶδε πὺ τὴν παρατηροῦσα μὲς ἀπ' τὸν καθρέφτη», σ. 18· «μὲς στὸν πλατὺ, μετάλλιο καθρέφτη», σ. 18)

62. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αἰώνας: Πρωτοπορίες*, 68.

και μία καρέκλα στην οποία πλησιάζει μόνο η Νένα («Νένα, μη σβήσεις ακόμη τὸ φῶς. Κάθησε λίγο μαζί μου», σ. 10). Ὅπως αναφέρει η Αμπατζόγλου: «Στην ποιητική του Ρίτσου τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης εν γένει εξέχουν ως δείκτες χωροποίησης του χρόνου, ως οπτικά μεγέθη στην επιφάνεια των οποίων εγγράφεται η φθοροποιός διάστασή του».⁶³ Εξάλλου ο Ρίτσος μεγεθύνει και συμβολοποιεί καθημερινά αντικείμενα ως φορείς συναισθημάτων.

Το σκηνικό αντικείμενο της καρέκλας βρίσκεται σε κεντρικό σημείο της σκηνής και, καθώς παραμένει διαρκῶς ἄδεια, συμβολίζει το γεγονός της ανθρώπινης απουσίας και την υπαρξιακή ἀπώλεια.⁶⁴ Ἰδωμένο ἀπὸ την οπτική του σουρεαλισμοῦ, το αντικείμενο της καρέκλας⁶⁵ λειτουργεί ως *hazard adjective* (τυχαίο αντικείμενο)⁶⁶ στο επίπεδο του οπτικά σημαίνοντος. Στη χορογραφία, με την τοποθέτηση ενός τυχαίου αντικειμένου, και συγκεκριμένα της ἀχρησιμοποίητης καρέκλας, στο κεντρικό μπροστινό σημείο της σκηνής, ο χορογράφος καθιστά ορατές τις ισομορφικές σχέσεις μεταξύ της οπτικής πραγματικότητας και της ψευδαίσθησης, δηλαδή τις σχέσεις ὅπου ἓνα σκηνικό αντικείμενο ἀναπαράγει δομικά σχήματα ἢ σημασιολογικές λειτουργίες που εμφανίζονται και στο ποιητικό σύμπαν. Ἀν, σύμφωνα με τον Γκρεϊμάς, η σημειωτική ἀναδεικνύει την πανταχού παρούσα πολλαπλότητα του νοήματος και θεμελιώνει μια αισθητική συνεχῶς σημασιοδότησης στην ἀνθρώ-

63. Αμπατζόγλου, *Απὸ τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους*, 508.

64. Για το σκηνικό αντικείμενο της καρέκλας και την στρατηγική χωροθέτησή του βλ. Allan Pease, *Η γλώσσα του σώματος*, μτφρ. Δημήτρης Ευαγγελόπουλος (Αθήνα: Ἐσοπτρον, 1991), 191.

65. Επί παραδείγματι στον πίνακα του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, *Ἐπιπλα σε κοιλάδα*, 1927 και του Ρενέ Μαγκρίτ, *Το μαγεμένο βασίλειο*, 1953.

66. Μέσω του *hazard adjective*, οι σουρεαλιστές χρησιμοποιούν το στοιχείο της τυχαιότητας συνδυάζοντας ἀπρόσμενα, ἀσύνδετα αντικείμενα, λ.χ. ἀνθρώπινα σώματα που μετατρέπονται σε πέτρες.

πινη δραστηριότητα,⁶⁷ τότε η κενή καρέκλα ὅπως τη χρησιμοποιεῖ ο Λομμέλ ως ἰσομορφικό σκηνικό ἀνάλογο των σουρεαλιστικῶν ἔργων, μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ ταυτόχρονα ως σύμβολο τόσο τῆς παρουσίας ὅσο καὶ τῆς ἀπουσίας, ἀναπαράγοντας στο ἐπίπεδο τῆς σκηνικῆς πράξης τὰ ἴδια ποιητικά μοτίβα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ρίτσου που ὁ χορογράφος μεταπλάθει στη χορογραφία.

Παρόμοια ἀντικείμενα εἶναι τὸ μεγάλο τραπέζι, ὁ καθρέφτης, μία μικρὴ φωτεινὴ πηγὴ σα λάμπα («ὅταν σβῆγαν τὶς λυχνίες [...] ἀσημένιο καντηλέρι», σ. 10· «τότε ν' ἀνάψεις τὶς λάμπες», σ. 11), ἓνα κόκκινο κουβάρι νήματος με τὸ ὁποῖο παίζει ἡ βουβὴ παρουσία τῆς Νένας.⁶⁸ Τέλος, ἓνας ξύλινος καλόγερος με κρεμασμένα παλιά φθαρμένα ρούχα, παραπέμπει στα «μυστηριώδη ἀνδρεῖκελα (ἀπλοποιημένη μορφή ἀνθρώπινης φιγούρας) κατασκευασμένα ἀπὸ εξαρτήματα ξυλουργικῆς [...] που συνεισφέρουν στὴν αὐξηση τῆς αἰσθησης τῆς ἀποξένωσης καὶ μεταφέρουν μία αἰσθησιμὴ μελαγχολίας, νοσταλγίας καὶ μοναξιάς»,⁶⁹ ἓνα τυπικὸ θέμα τοῦ ζωγράφου Τζιόρτζιο ντε Κίρικο (π.χ. *Ἡ Νοσταλγία τοῦ ποιητῆ*, 1914) καὶ ἀντιστοιχεῖ στους στίχους τοῦ Ρίτσου: «τὸν στήσαν, σκελετό, πάνω στὸ θρόνο του – εἶχαν στεριώσει μὲ σύρματα τὰ ὀστά του καὶ εἶχαν ντύσει μ' ἓνα μανδύα» (σ. 21). Ὁ σκηνικός χώρος με τὰ φθαρμένα ρούχα καὶ ἐπιπλα που περιτριγυρίζουν τὴν Ἡλέκτρα, εἶναι μία ἐκδοχὴ ἀποσύνθεσης καὶ ἀλλοίωσης–παραίτησης τῆς ἠρωίδας ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς. Ἡ ἐνσωμάτωση ὅλων αὐτῶν των φορτισμένων με συμβολικὸ

67. François Provenzano, «L'argument littéraire dans *Sémantique structurale*: Usages rhétoriques de la sémiotique émergente», *Semen* 32 (2011): 73-89, <<https://doi.org/10.4000/semen.9360>>.

68. Πρὶν τὸ τέλος τῆς χορογραφίας, ἡ Νένα τυλίγει τὴν ἀνδρική φιγούρα με τὸ κόκκινο κουβάρι. Εἶναι μία ἀλληγορικὴ μετάπλαση τοῦ Λομμέλ που συμβολίζει τὸ ἀνασπόμετρο καὶ δεσμευτικὸ πεπρωμένο τῆς παρηκμασμένης οἰκίας των Ἀτρεϊδῶν. Ἡ εἰκόνα παραπέμπει στὸν πίνακα τοῦ Μαξ Ἐρνστ, *Ζωόμορφο ζευγάρι*, 1933.

69. Πολέτι καὶ Μενεγκούτσο, *20ός αἰώνας: Πρωτοπορίες*, 142.

χαρακτήρα αντικειμένων στη σκηνική επιτέλεση, αποτελεί τη σύνδεση της χορογραφικής πράξης με το τοπίο του μονολόγου του Ρίτσου.

Ένα άλλο εικονοπλαστικό στοιχείο που χρησιμοποιεί ο Λομμέλ στη χορογραφία είναι η άψυχη φύση και η σύνδεσή της με την ανθρώπινη κατάσταση («τὸ σπίτι ν' ἀνασάνει», σ. 9). Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που το κεφάλι μιας χορεύτριας ρολάρει κατά μήκος των δύο ανοιχτών χεριών μιας άλλης, από τη δεξιά παλάμη της προς την αριστερή και αντίστροφα, σαν πέτρινη σφαίρα («ποὺ σὲ χρησιμοποιοῦν αὐθαίρετα γιὰ κοίτη τους σὰ νᾶσουν πέτρα» σ. 15, «πελασγικές πέτρες, [...] συντριμμένες κολῶνες [...] ἀνάμεσα στὰ μάρμαρα»⁷⁰ σ. 36), ή αυγό («ὅταν μιὰ μέρα κύλησε ἕνα αὐγὸ τους» σ. 34) Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο χορογράφος επιτυγχάνει, με αυτό τον τρόπο, την παραπλάνηση των οπτικών μας βεβαιιοτήτων, αναδεικνύοντας ένα άλλο γνώρισμα του σουρεαλισμού: την αμφίσημη παραστατική απεικόνιση – καθώς το κεφάλι της χορεύτριας ρολάρει σαν άψυχη πέτρινη σφαίρα⁷¹ κατά μήκος των χεριών της άλλης χορεύτριας, η ίδια καθίσταται η «ενσάρκωση» ενός άψυχου αντικειμένου που μπορεί να είναι πέτρα ή απολίθωμα κρανίου. Μια χορογραφική σύνθεση που εισάγει τον κίνδυνο της διαταραχής της συνήθους αντίληψης, προκαλώντας τον θεατή να ανατρέψει τους συμβατικούς τρόπους αντίληψης μέσα από τους οποίους προσλαμβάνει τον κόσμο, συνδηλώνοντας, ταυτόχρονα, την ανθρώπινη απολίθωση. Κατά παρόμοιο τρόπο, ο σουρεαλιστής ζωγράφος Τανγκύ «επινοεί αυτό που ο Αργκάν θα ορίσει αργότερα ως

70. Εικόνες που παραπέμπουν σε πίνακες του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο (π.χ., *Ο τροβαδούρος*, 1922).

71. «Το κεφάλι μετασχηματίζεται σε μια πέτρα που ορίζει ως μη αναπαραστάσιμο ένα είδος ζωντανού θανάτου, μια αιώνια φθορά ως κάτι λιγότερο απ' τον φυσικό θάνατο» (Αμπατζόγλου, *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους*, 314).

«αντί-φύση»:⁷² «Παράξενα ορυκτά συγκρίματα, μεγαλόλιθοι, πετρώδεις μάζες σε εποχές μακρινού παρελθόντος, απολιθώματα – οι μοναχικές παρουσίες αντιπροσωπεύονται από λείψανα μιας οργανικής ζωής που έσβησε προ αμνημονεύτου χρόνου»,⁷³ προκαλώντας αντιφατικές εντυπώσεις στον θεατή καθώς συγχέονται η έμψυχη και η άψυχη ύλη. Επί παραδείγματι τα έργα του Τανγκύ: *Συνάντηση Παραλλήλων*, 1935, *Ο ήλιος στην κοσμηματοθήκη*, 1937, κ.ά.

Οι ενδυμασίες των ερμηνευτών λειτουργούν ως σύμβολο του αστικού κοινωνικού πλαισίου και της αστικής ταυτότητας της μεταπολεμικής περιόδου, κυρίως, όμως, ως στοιχείο απόκρυψης, που αποτελεί επίσης κύριο σουρεαλιστικό γνώρισμα (η ερμηνεύτρια της γαλλικής παράστασης φορά λευκό πλατύγυρο καπέλο που αποκρύπτει το πρόσωπό της, όπως στον πίνακα του Ρενέ Μαγκρίτ *La Grande Guerre Façades*, 1964, ενώ ο άνδρας φορά καμπαρντίνα και καπέλο μπόουλερ, όπως στον πίνακα *L'homme au Chapeau Melon*, 1964, του ίδιου ζωγράφου, αποκρύπτοντας κι αυτός τα δικά του χαρακτηριστικά).⁷⁴ Η απόκρυψη του προσώπου, που σύμφωνα με τον χορογράφο αποδίδει την «αλλοτρίωση και την απώλεια της προσωπικής ταυτότητας της Ηλέκτρας με συνέπεια τον αφανισμό του εαυτού της»,⁷⁵ είναι ένα ακόμη τυπολογικό γνώρισμα της σουρεαλιστικής εικονοπλασίας. Ωστόσο, το στοιχείο της απόκρυψης επιτυγχάνεται, κυρίως, μέσω του φωτισμού, ο οποίος λειτουργεί ως μέσο ανάδειξης του μυστηρίου και της εμπειρίας του αθέατου. Η σκόπιμη απόκρυψη του ορατού προκαλεί το κοινό να διερωτηθεί τι κρύβεται πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων, οδηγώντας στην

72. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, 120.

73. Στο ίδιο, 121.

74. René Magritte, *La Grande Guerre: La Façade*, περ. 1928, ελαιογραφία σε καμβά, Musée Magritte, Βρυξέλλες· René Magritte, *L'homme au chapeau melon*, (Άνδρας με καπέλο μπόουλερ), περ. 1964, ελαιογραφία σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.

75. Λομμέλ, συνέντευξη στη γράφουσα. Ιούνιος 2025.

αναζήτηση της βαθύτερης σημασίας τους. Διακρίνεται εδώ, η επίμονη προσπάθεια του Λομμέλ να αποδώσει ενδυματολογικά και φωτιστικά αυτή την ιδέα της απόκρυψης και της ανάκλησης του μυστηρίου (ιδιαίτερο εικαστικό γνώρισμα του σουρεαλιστή ζωγράφου Ρενέ Μαγκρίτ). Επίσης, το λευκό («τὸ ἐπίσημο, ἄσπρο φόρεμά μου πὸν προορίζονταν γιὰ ταπεινοὺς ὑμέναιους» σ. 34) μακρὺ φόρεμα της Ηλέκτρας ἀπὸ το ὁποῖο κρέμονται κομμάτια υφάσματος, εἶναι εμπνευσμένο ἀπὸ τον πίνακα του Σαλβαδόρ Νταλί *Τρεις νεαρές σουρεαλίστριες που κρατοῦν στην αγκαλιά τους τα δέρματα μιας ορχήστρας*, 1936.

Ο χρωμοσυμβολισμός στην παράσταση *Κάτω ἀπ' τον ἴσκιο του βουνού* βασίζεται στη δυαδική ἀντίθεση του ἄσπρου-μαύρου και ἀποτελεῖ το καθοριστικὸ συστατικὸ της χορογραφικῆς εικονοποιίας του Λομμέλ, ὁ ὁποῖος αξιοποιεῖ τη σημειωτικὴ λειτουργία των δύο ἀντίθετων χρωμάτων. Η σημειωτικὴ λειτουργία και οὖν κώδικες που ἀπορρέουν ἀπὸ αὐτὸ το χρωματικὸ δίπολο ὁδηγοῦν σε συμβολικὲς σημάσεις, τις ὁποῖες αξιοποιεῖ ὁ χορογράφος ὄχι μόνον ενδυματολογικὰ, ἀλλὰ και σκηνογραφικὰ, ὥστε να δημιουργήσῃ συναισθηματικὴ ἔνταση και φόρτιση. Το ἄσπρο («ἄσπρο κερί» σ. 13, «ἄσπρο νερό» σ. 19, «ἄσπρα, μαραμμένα μαλλιά», «ἄσπρης ἀράχνης» σ. 20, «ἄσπρους κύκλους» σ. 18), και οὖν ἀποδόσεις του παραπέμπουν συχνὰ σε θετικὲς ιδέες και ἀξίες: της ἀθωότητος, της ἀγνότητος, της χαράς, της εἰρήνης, της φωτεινότητος,⁷⁶ ἐνῶ οὖν συμβολικὲς σημάσεις του μαύρου («μαύρη τρύπα» σ. 27, «μὲ τὰ μαλλιά της χυμένα μαῦρο ποτάμι στὸ χῶμα» σ. 28, «δίχτυ μαῦρο», «βέρα [...] κατὰμαυρη» σ. 30, «μαῦρα τόξα» σ. 31) ταυτίζονται συνειρμικὰ με ἀρνητικὰ⁷⁷ φορτία: τη δυστυχία, το πένθος, τον θάνατο

76. Massimo Peri, «Τὰ χρώματα της ὁμορφιάς», στο *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και ἀποκλίσεις στη λογοτεχνία, Πρακτικὰ Α' Διεθνούς Συνεδρίου. Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ἰουνίου-2 Ἰουλίου 2000* (Κέντρο Κρητικῆς Λογοτεχνίας: 2001), 57-58, 349.

77. Για τις σημασίες και τις θετικὲς/ἀρνητικὲς συνδηλώσεις (λεξικὲς συνάψεις) του λευκοῦ και του μαύρου χρώματος στην Νεοελληνικὴ γλῶσσα, βλ. Δήμητρα Σερα-

και την τραγικότητά του, τον φόβο, το μυστήριο κ.λπ.⁷⁸ Ο χορογράφος επικεντρώνεται αποκλειστικά στη συνύπαρξη αυτών των δύο διαμετρικά αντίθετων χρωμάτων που συνδηλώνουν τη ζωή και τον θάνατο, καθώς θέλει να προκαλέσει «την ανάλογη ψυχική δόνηση στους θεατές, ώστε να συνειδητοποιήσουν ότι η αποχρωματισμένη σύγχρονη ζωή αποτελεί έναν ζωντανό θάνατο».⁷⁹ Έτσι, η αρχή της αντίθεσης,⁸⁰ ορίζεται στο σημασιακό επίπεδο, ένα χορογραφικό σύμπαν που παραπέμπει στην τραγικότητα της ζωής.

Πέραν του χρωμοσυμβολισμού όπου ο Λομμέλ χρησιμοποιεί τη διπολικότητα άσπρου-μαύρου, το σουρεαλιστικό γνώρισμα της αντίθεσης χρησιμοποιείται και στον ήχο (Ηλέκτρα ομιλούν πρόσωπο και Νένα βουβό πρόσωπο), κυρίως όμως στη χρήση πόζας-κίνησης. Πιο συγκεκριμένα, η παραπάνω αντιθετική σχέση ακινησίας-κίνησης επικουρείται εικονολογικά με τη χρήση ενός ευρύτερου πλέγματος οπτικών σημείων και βηματολογικών συνθέσεων, μετατρέποντας τη ζωγραφική των σουρεαλιστών σε σημασιολογικό τελεστή της χορογραφίας. Επί παραδείγματι, σε σημείο της χορογραφίας, παρατηρούμε τη συνανάγνωση δύο αντίθετων οπτικών καταστάσεων που προβάλλονται ταυτόχρονα στη σκηνή, του άχρονου κόσμου και της ζωντανής πραγματικότητας, ένα ακόμη σουρεαλιστικό εικαστικό γνώρισμα της συγχώνευσης των αντιθέτων στον ίδιο ζωγραφικό πίνακα. Στη συγκεκριμένη

κιάτη, «Σημασιολογική ανάλυση των χρωματικών όρων άσπρος/λευκός και μαύρος στη Νέα Ελληνική» στο *14ο Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Γλωσσολογίας*, 5-8 Σεπτεμβρίου 2019 (Πανεπιστήμιο Πατρών: 2021), 1153-60.

78. Βλέπε σχετικά: *Ηλεκτρονικό Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής, Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη*, <https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].

79. Λομμέλ, συνέντευξη στη γράφουσα, Ιούνιος 2025.

80. Για την αναγκαία διάκριση στο σημασιακό επίπεδο των αντιθέσεων (άσπρου-μαύρου), βλ. Algirdas Julien Greimas, *Δομική σημασιολογία: Αναζήτηση μεθόδου*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης (Αθήνα: Πατάκη, 2005), 44.

εικόνα, η σκηνή χωρίζεται με τη βοήθεια του φωτισμού σε δύο ισοδύναμους χώρους,⁸¹ όπου στον φωτεινό σκηνικό χώρο βρίσκονται όλοι οι ερμηνευτές σφιχτά –σχεδόν ασφυκτικά– συγκεντρωμένοι («Νιώθω τότε την κυριαρχία του πελώριου βουνοῦ πάνω στη μοίρα μας [...] δὲν ἀφήνει τὸ σπίτι ν' ἀνασάνει», σ. 9), ενώ ο άλλος, ἀδειος και σκοτεινός χώρος («δὲν ἔχω πιά πού νὰ μείνω, χάνω τὸν ὀρισμένο χῶρο, τὸν σχεδὸν δικό μου» σ. 9, «τὸ ὑπόλοιπο σπίτι φαίνεται ἀκατοίκητο», σ. 9), το κέντρο του οποίου καταλαμβάνεται ἀπὸ τον μεγάλο ὄγκο του τραπεζιῦ ἔχοντας δίπλα του μία ἀκίνητη–βουβή ἀνδρική φιγούρα που συμβολίζει τον πετρωμένο χρόνο ἢ τη σιγή μέσα στον χρόνο.⁸² Η εικόνα της ζωῆς με την ἐν κινήσει ζωὴ της ομάδας–κόσμου στον μισό σκηνικό χώρο μετασχηματίζεται σε φυγή, ἀνάμνηση («ταριχευμένη αἰωνιότητα», σ. 9), σιωπὴ και ἀπουσία ζωῆς («ἡ ὑπέροχη ἀκίνησις τοῦ θανάτου», σ. 21) στον ἄλλο μισό σκοτεινὸ σκηνικό χώρο. Η ἀντιπαράθεση αὐτὴ ἀνάμεσα στον ρέοντα και τον ἀκίνητοποιημένο χρόνο⁸³ λειτουργεῖ ως τυπολογικὴ σταθερὰ της σουρεαλιστικῆς χρονικότητας, στη βάση μιας δομικῆς σύζευξης ετερογενῶν ὄρων. Μέσω αὐτῆς της διπλῆς χρονικῆς ἀρθρώσεως, ο χορογράφος ἀναπαριστᾷ την ἀπολίθωση, το κενὸ μνήμης κι ἀκόμη παραπέρα την ἐπιλεκτικὴ μνήμη των ἀνθρωπίνων υπάρξεων, υπογραμμίζοντας τον ἐκλωβισμό τους σε ἀποσπασματικά και παγωμένα ἴχνη μνήμης. Ὑποδηλώνεται ἔτσι η προοδευτικὴ ἐκμηδένιση του εαυτοῦ, μια διαδικασία φθοράς ὅπου το υποκείμενο καθλώνεται ὑπὸ το βάρος της Ἱστορικῆς Μνήμης. Η τελευταία λειτουργεῖ ως μηχανι-

81. Ὅπως στον πίνακα του Μαγκρίτ, *Η φωνὴ της σιωπῆς*, 1928.

82. Προσεγγίζοντας το υπαρκτὸ «κενὸ» του Δημόκριτου και ὄχι το πλατωνικὸ «τίποτα», βλ. σχετικὰ: Κατερίνα Κήκου, *Η ἀτομικὴ θεωρία του Δημόκριτου και η διάδοσή της στη Δύση ἕως τον 17ο αἰώνα* (Διπλωματικὴ ἐργασία, Πανεπιστήμιο Πατρῶν, 2012), 15.

83. Πᾶ τον ἀκίνητοποιημένο χρόνο και «Το Αἶνιγμα της ὼρας», βλ. Νίκη Λοϊζιδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστικὴ ἐπανάσταση* (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), 26-29.

σμός ακαμψίας μέσα στον οποίο η ανθρώπινη ύπαρξη παγιδεύεται και απονεκρώνεται.

Αντιθετικά δίπολα, επίσης, παρατηρούμε και στην εναλλαγή κυκλικών χορευτικών συνθέσεων με ρευστές κινήσεις που δίνουν τη θέση τους σε ευθείες παρατάξεις των χορευτριών με κινήσεις δωρικές και κάθεται («σὰ νὰ ξεκουράζονται σ' ἕναν κλεισμένον, τέλειο κύκλο» σ. 17, «ἔμπαινε ὁ ἕνας κύκλος μὲς τὸν ἄλλον ὥσπου σμίγαν κ' ἔπιαναν ὄλο τὸν κύκλο τοῦ νεροῦ» σ. 18).

Σε ἄλλη σκηνή μία χορεύτρια στο κέντρο του σκηνικού χώρου στηρίζεται στα μετατάρσια (*demi-pointe*) του ενός ποδιού της, ενώ ο ἄνδρας ερμηνευτής υποβαστάζει το τεντωμένο χέρι της και κινείται με σταθερά βήματα σε ρυθμό δευτερολεπτοδείκτη, κυκλικά και δεξιόστροφα γύρω της, στρίβοντάς την ταυτόχρονα (*promenade pas de deux* σε *attitude* μπρος-πλάι-πίσω),⁸⁴ σχηματίζοντας, ἔτσι, ἕνα τεράστιο Ἀνθρώπινο Ρολόι («τὸ ρολοῖ – μιὰ σιωπηλὴ ὁμοιομορφία, πλούσια καὶ διάφορη» σ. 25, «Κι ὁ χρόνος... προεκτεινόταν ἀπέραντος [...] διέσχισε τὸ χρόνο, καταργοῦσε τὸ χρόνο» σ. 25) ὅπως τα αινιγματικά ρολόγια του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο ἢ τα διάσημα ρευστά ρολόγια του Σαλβαδόρ Νταλί,⁸⁵ «σύμβολα του χρόνου που χάνεται και της αποσύνθεσης».⁸⁶ Το σχηματισμένο ἀπὸ τα σώματα των δύο καλλιτεχνῶν Ρολοῖ συμβολίζει την ἔννοια του ἀνθρώπινου χρόνου στην εφημερότητά του, ἀνακαλώντας, εικονολογικά, ἔννοιες και θέματα του ποιήματος. Στη χορογραφικὴ αὐτὴ σύνθεση, ως ὑπόδειγμα ολοκληρωμένης συνάρθρωσης

84. *Promenade pas de deux* με *developpe attitude devant, derriere, fouetté* σε *attitude derriere* και *promenade*, βλ. Mackie Joyce, *Basic Ballet: The Steps Defined* (Λονδίνο: Penguin Books, 1980), 111.

85. Ο οντολογικός προβληματισμός του Νταλί πάνω στην αναζήτηση της τέταρτης διάστασης (χωροχρόνος), προβάλλεται στη σύνθεσή του: *Στην αναζήτηση της τέταρτης διάστασης*, 1927.

86. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, 12.

λεκτικού και οπτικού υλικού, καθίσταται αναγνώσιμη η συσχέτιση της υποκειμενικής υπόστασης της Ηλέκτρας με τη μνήμη και το βιωμένο παρελθόν της. Σε ένα επόμενο αναλυτικό επίπεδο, εντός των ενδοκειμενικών (ή ενδοεικονικών) συμφραζομένων, ο χορογράφος διαπραγματεύεται την προβολή της ανθρώπινης ύπαρξης μπροστά στη χρονική απεραντοσύνη σε αντιδιαστολή με τον πεπερασμένο χρόνο της.⁸⁷

Προς το τέλος του έργου, το αργό επί τόπου βάδην όλης της ομάδας, σφιχτά συγκεντρωμένης στο μπροστινό μέρος της σκηνής, μας μεταφέρει στην πορεία της ζωής μέσα στον χρόνο.

[Τὸ καλοκαίρι πάλι,
Ἐκαιγε ἀκέραιο τὸ βουνὸ σὰν καμίνι
[...]
Κεῖνο τὸ καλοκαίρι
εἶταν βαρὺ –τὸ πιὸ ἀνυπόφορο τῆς ζωῆς μου–
τρομερές ζέστες, [...]
Κεῖνο τὸ καλοκαίρι πύρωνα τὰ κοσμήματα
στὸ λαϊμὸ καὶ στὰ χέρια· [...] (σ. 30)

Το περπάτημα της ομάδας γίνεται με δυσκολία και επιβράδυνση (βαρὺ περπάτημα), τα σώματα είναι ανίκανα να μετακινηθούν, τα γόνατα λυγίζουν – το ὕψος μικραίνει (ο χορογράφος μέσω της αργής διολίσθησης, προεικονίζει την τελική κατάρρευση). Οι χορεύτριες, αν και διατηρούν τη συλλογικότητα της ομάδας, δείχνουν αποξενωμένες. Ακολουθεί η πτώση τους στο έδαφος («ἔτρεξε, σκόνταψε πάνω στὸ φέρετρό της, πὸν εἶταν τοποθετημένο ἀριστερὰ στὴν πόρτα, ἔπεσε κ' ἔμεινε ἐκεῖ.» σ. 36) και έτσι αποτυπώνεται ο αναπόφευκτος θάνατος («τὴν τύλιξαν μ' ἕναν

87. Το μοτίβο του ανθρώπινου ρολογιού είναι επαναλαμβανόμενο θέμα του Λοιμέλ στις χορογραφίες του, με την καταλυτική επίδραση του χρόνου να αποτελεί την κυρίαρχη προβληματική του χορογράφου, όπως επίσης κυριαρχεί και στο σουρεαλιστικό εικαστικό πεδίο.

πορφυρό, λιωμένον τάπητα καὶ τὴν ἔρριξαν σ' ἕναν πρόχειρο τάφο»⁸⁸ σ. 36) που εἶναι ἡ οὐσία τῆς ἀνθρώπινης συνθήκης σύμφωνα με τὸν χορογράφο, ὁ ὁποῖος ἀποδίδει χορογραφικὰ τὴ νομοτελειακὴ πορεία τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸ οντολογικὸ κενό, μεταπλάθοντας σκηνικὰ τὴν κατάρρευση τῆς σύγχρονης αλλοτριωμένης τεχνοκρατούμενης κοινωνίας, που καταγγέλλεται πολλακίς ἀπὸ τὸ σουρεαλιστικὸ κίνημα, ἀλλὰ καὶ τὸν ποιητὴ.

Ἐνα παράδοξο χορογραφικὸ παράδειγμα εἶναι ἡ μετατόπιση τῆς κίνησης τῶν δύο χορευτριῶν, που ἀπὸ ἀνθρώπινη γίνεται ἐρπετοειδής, καθὼς σέρνονται με τὴ βοήθεια μόνο τῶν χεριῶν τους («Ἐνα μικρὸ ἐρπετό στὸν τοῖχο σάλευε ἀργὰ», σ. 25). Ἡ κίνηση παραπέμπει σὲ αὐτὴν τοῦ φιδιού, ἐνὸς ἐρπετοῦ που συμβολίζει τὴν ἀναγέννηση κάθε χρόνο μέσα ἀπὸ τὸν «θάνατο» τοῦ δέρματός του. Ἐπιχειρεῖται ἕνας ἐμπαιγμός τοῦ θεατῆ⁸⁹ με τὴν τροποποίηση κλασικῶν κανόνων κίνησης, ὅπως στους ὁμολογους, γιὰ παράδειγμα, πίνακες σουρεαλιστῶν ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι τροποποιοῦν τους ὀπτικοὺς κανόνες τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς. Με τὴ συγκεκριμένη ἐρπετοειδῆ κίνηση, υπενθυμίζεται ἀπὸ τὸν χορογράφο τὸ υπέδαφος τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ, υπονομεύοντας τὴν καθεστηκία πολιτισμικὴ τάξη.⁹⁰ Ἀποδίδεται ἔτσι, με παράδοξο τρόπο (τὸ παράδοξο ἀποτελεῖ σουρεαλιστικὸ γνῶρισμα), ἡ σύγχρονη πραγματικότητα. Ἐπιπλέον, ἡ ἐρπετοειδὴς κίνηση μεταφορικοποιεῖ

88. Ἡ συγκεκριμένη φράση λειτουργεῖ ὡς σκηνικὴ σημεῖωση τοῦ Ρίτσου, υποδεικνύοντας τὴ δραματικὴ ἐξέλιξη ἐκτὸς μονολόγου.

89. Ὁ χορογράφος ἐμπαιζει τὴν ἀντίληψη τοῦ κοινού, γιατί ἄλλοτε καταλαβαίνει καὶ ἄλλοτε τελείως ἀπροειδοποίητα δὲν καταλαβαίνει τίποτα, κρατώντας ἔτσι τοὺς θεατὲς σὲ μιὰ ἀγωνία που ἐνεργοποιεῖ τὴν ἐνδοσκόπηση καὶ ἀποβάλλει τὸν παθητικὸ τρόπο θέασης, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀμφισβητεῖ τὴν κυριαρχία τῆς γλώσσας, ἀναδεικνύοντας μιὰ σωματικὴ γλώσσα πέρα ἀπὸ τὴν κυριαρχία τοῦ λογοκεντρισμοῦ, με ἐμφάση στὴν ἐκφραση τῆς κίνησης καὶ τοῦ σώματος.

90. Φρέντυ Ντεκρέ, *Ἡ τελετουργία στὸ θέατρο τοῦ Θεόδωρου Τερζόπουλου*, μτφρ. Πάννης Σιδέρης (Ἀθήνα: Ἄγρα, 2016), 326.

την παθητικότητα της ζωής, παρουσιάζοντας τα πρόσωπα ως υποχείρια ισχυρότερων δυνάμεων που υπονομεύουν πρωταρχικές λειτουργίες τους, όπως την κίνηση σε όρθια στάση.

Το σύμβολο των δενδρανθρώπων, ένα επίσης σύνηθες ζωγραφικό εύρημα των σουρεαλιστών (όπως του Μαξ Ερνστ *Το μεγάλο δάσος* 1927, *Ο Ελέφαντας της Κελέβης* 1921, *Η πόλη ολόκληρη* 1935, του Πωλ Ντελβώ *Η αυγή* 1937, του Ρενέ Μαγκρίτ *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* 1945),⁹¹ συνιστά ένα άλλο σημαντικό αναφορικό σημείο στη χορογραφία, καθώς ο συμβολισμός της φύσης αποτελεί και βασικό τυπολογικό χαρακτηριστικό της ποιητικής εικονοπλασίας του Ρίτσου («φύτευες άλλοτε δέντρα, γεύσουν τούς καρπούς, [...] πώς είναι ένα δέντρο γυμνό, σ' ένα πρωινό χειμωνιάτικο, με τὰ κλαδιά του άπλωμένα στο γκριζό σαν τις στεγνές, γδαρμένες φλέβες του κόσμου, έρημες», σ. 32· «οί παγωμένες ρίζες τών δέντρων αδιάφορα μπλεγμένες με τὰ μαλλιά τών νεκρών», σ. 34). Στην παράσταση αποδίδεται με τον σχηματισμό ενός ανθρώπινου δένδρου από τρεις χορεύτριες στο κέντρο της σκηνής, σα να αγκαλιάζουν την Ηλέκτρα. Εύστοχα περιγράφει η Αμπατζόγλου την κατάσταση της Ηλέκτρας: «Τό δένδρο και το δάσος [...] την διασχίζουν, διεκδικούν την κατάλυση των σωματικών ορίων της».⁹² Τα ενωμένα σώματα των χορευτριών οπτικοποιούν τον κορμό ενός δένδρου και τα χέρια τους σε διαφορετικές κατευθύνσεις παριστάνουν τα κλαδιά του, υποδηλώνοντας τη διαπίδυση φύσης-ανθρώπου («είχα ένωθει με τὸ ξύλο, με τὸ δέντρο, με τὸ δάσος· στα γόνατά μου

91. Max Ernst, *La Forêt* (Le Grand Forêt), 1927, ελαιογραφία σε καμβά, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη· Max Ernst, *L'Éléphant Célébes*, 1921, ελαιογραφία σε καμβά, Tate Modern, Λονδίνο· Max Ernst, *La Ville entière*, 1935–36, ελαιογραφία σε καμβά, Kunstmuseum Basel· Paul Delvaux, *L'Aurore*, 1937, ελαιογραφία σε καμβά, Musée d'Ixelles, Βρυξέλλες· René Magritte, *Alice au pays des merveilles*, 1945, ελαιογραφία σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.

92. Αμπατζόγλου, *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους*, 231.

φυτρώνανε κιάλας μικρά φύλλα καὶ μίσχοι [...] σὰν ἐκεῖνες τὶς γυναῖκες ποὺ οἱ θεοὶ ἀπὸ εὐνοια τὶς μετέβαλαν σὲ δέντρα», σ. 25). Ἡ χορογραφικὴ αὐτὴ μορφή του Δενδρανθρώπου, μίας σύμμεκτης εικόνας που προβάλλει τὴ σύντηξη φύσης καὶ ἀνθρώπου, δηλαδὴ δύο ετερογενῶν στοιχείων με κοινὲς λειτουργίες, ἀποτελεῖ μίαν ἐξόχως ἀντισυμβατικὴ ἐπιπόνηση. Ὁ Λομμέλ ἀναφέρεται στὴν ἐναρμόνιση ἐτερόκλητων στοιχείων τῆς φύσης, που παρατηροῦμε στους πίνακες τῶν σουρεαλιστῶν,⁹³ ὅπου ὁ ζωγράφος, στὴν προσπάθειά του νὰ ἐκφράσει τὴν ἀνάγκη συναίρεσης φύσης-ἀνθρώπου, προσδίδει σὲ ζωντανούς οργανισμούς ὅπως τὰ δένδρα, κοινὲς με τὸ ἀνθρώπινο εἶδος λειτουργίες, συμπεριφορὲς καὶ ιδιότητες. Ἡ ἀλληλοσύνδεση φύσης καὶ ἀνθρώπου σὲ ἰσοδύναμες ἀναλογίες, θέμα που δεσπάζει στὸν σουρεαλισμό, ἀποτελεῖ καίρια πηγὴ ἀντίληψης υλικού, ἐκδηλώνοντας καὶ τὴ στάση του ἴδιου του Λομμέλ γιὰ τὸν κόσμον γενικότερα, μίαν ἀντίληψη που ἀντιτίθεται στὴν ἐπικρατοῦσα ἀποψη περὶ ὑπεροχῆς του ἀνθρώπινου εἴδους ἐναντὶ τῶν φυσικῶν οργανισμῶν.

Ὁ οὐρανός («Ἄπ' τῆ γῆ στὸν οὐρανὸ ἢ ἀντίστροφα;», σ. 23) εἶναι ἓνα ἄλλο στοιχεῖο τῆς ὑπέργειας περιοχῆς που εἰκονοποιεῖ ὁ Ρίτσος με τὸν στίχο «εἶδα τὶς χῆνες νὰ ὑψώνονται μεμιάς στὸν οὐρανὸ [...] οἱ χῆνες ποὺ ἀναλήφθηκαν» (σ. 20). Τὸ στοιχεῖο αὐτό, που γιὰ τὸν χορογράφο συμβολίζει τὴν ἐλευθερία, κεντρικὸ ζητούμενο στὸν Ρίτσο, ἐνσωματώνεται ἀλληγορικὰ στὴ χορογραφία, με τὶς χορεύτριες νὰ ἐκτείνουν τὰ χέρια τους σαν ἀπλωμένες φτερούγες πτηνοῦ, συμβόλου ἐλευθερίας, που πετᾶ πάνω ἀπὸ τὸ κοσμικὸ ἔδαφος, κουμπώνουν δε με τὰ πίσω τους σκηνικὰ ἀντικείμενα (σύννεφο, φεγγάρι). Ἀποτελεῖ μίαν ἀκόμη ὀπτικὴ

93. Ἐπὶ παραδείγματι, ὁ Ρενέ Μαγκρίτ ζωγραφίζει δένδρα με ἀνθρώπινα χαρακτηριστικά (*Alice in Wonderland*, 1945) ἢ φιγούρες με ἰσοδύναμες ἀναλογίες ἀνθρώπου καὶ ψαριοῦ (*Les Merveilles de la Nature*, 1953 καὶ *L'Invention collective*, 1934). Παρόμοια ὁ Σαλβαδόρ Νταλί στὸ ἔργο του *The Tree*, 1934.

συνταύτιση με την εικονοπλασία των σουρεαλιστών ζωγράφων,⁹⁴ τονίζοντας την ανάγκη αποκατάστασης της σχέσης ανθρώπου και υπέρ-γειας φύσης, καθώς και την έννοια της ελευθερίας και ισοτιμίας που πρέπει να την διαπερνά («Κάθε φορά που γυρνούν τὰ χελιδόνια», σ. 31, «κάποιο μυστηριακό πουλί που πέρασε ψηλά στη νύχτα», σ. 33).

Όμως οι ρευστές και απλωτές κινήσεις των χορευτριών στη συνέχεια διακόπτονται από ξαφνικά-στακάτα παγώματα ή κινήσεις χωρίς σχήμα («τους είχε κόψει τις άκρες τῶν φτερῶν νὰ μὴ μποροῦν νὰ πετάξουν [...] οἱ χῆνες του ἐπιστρέψανε σὲ λίγο – ἢ μήπως δὲν ἔφυγαν καθόλου;», σ. 20.) κατά τη διάρκεια μουσικῶν παύσεων, αποδίδοντας χορογραφικά την εικόνα της πτώσης του πτηνού και της βαριάς ατμόσφαιρας που επικρατεί στο σπίτι-κλουβί. Σε αντιδιαστολή με τις γραμμές της κλασικής φόρμας χορού (της αρμονίας και του κάλλους) που είχαν οι χορεύτριες στην προηγούμενη εικόνα, η οποία παρέπεμπε σε έργα μπαλέτου όπως η *Λίμνη των Κύκνων* ή *Ο Θάνατος του Κύκνου* (όπως ο σουρεαλιστής Πωλ Ντελβώ που στα έργα του «εισάγει κλασικίζουσες λεπτομέρειες [...] για να δημιουργήσει αυθόρμητες κινήσεις σε βάθος και θέα ανοικτή προς το άπειρο»)⁹⁵ οι κινήσεις τώρα αποδίδονται ανοίκεια, όπως παραποιημένο εκφράζεται το κοσμικό σύμπαν στο σουρεαλιστικό κίνημα. Οι στάσεις και οι κινήσεις τους, που προς το τέλος γίνονται απεγνωσμένα χτυπήματα πουλιών έγκλειστα σε στενό σιδερένιο κλουβί, μας μεταφέρουν στην έγκλειστη Ηλέκτρα⁹⁶ ενός κλειστοφοβικού διαμερίσματος, ως συνέπεια της παθογένειας της αστυφιλίας της μεταπολεμικής κοινωνίας, προβάλλοντας την αναπότρεπτη ανθρώπινη αποξένωση τόσο από τη φύση, όσο κι από τους άλλους ανθρώπους («σπιτίσιο πουλί [...] ωστόσο γερνάει κι αυτό και μαδάει [...] τὰ καναρίνια (πᾶνε κι αὐτά)», σ. 33). Επιπροσθέτως,

94. Αγαπημένο θέμα του Ρενέ Μαγκρίτ, όπως ο πίνακας με τίτλο *L'oiseau de ciel*, 1965.

95. Πολέτι και Μενεγκούτσο, *20ός αιώνας: Πρωτοπορίες*, 23.

96. Στο σημείο αυτό, ο ψυχολογικός κατακερματισμός της Ηλέκτρας αποδίδεται χορογραφικά μέσω ασυνεχών και αποσπασματικών κινήσεων.

οι κατακερματισμένες κινήσεις τους (κοφτές ή ασχημάτιστες και τα κινητικά παγώματα), σε αντίθεση με τις προηγούμενες όλο χάρη και γαλήνη μπαλετικές κινήσεις τους, καταδεικνύουν χορογραφικά την παραμόρφωση του οπτικού σημαίνοντος.⁹⁷ Δηλαδή, τις κλασικές κινήσεις ακολουθούν οι άμορφες κινήσεις παιγιδευμένου πουλιού για να ξαναδώσουν τη θέση τους σε κλασικές πάλι κινήσεις, κ.ο.κ. Οι δύο αυτές κινησιολογικές αναλογίες συμβολίζουν την αντιπαράθεση ελευθερίας και σκλαβιάς ως κεντρικού χαρακτηριστικού της κρίσης του σύγχρονου πολιτισμού. Η ανωτέρω κρίση αξιών και η κοινωνική αλλοτρίωση (αλλοτρίωση του ανθρώπου στον σύγχρονο, τεχνικά κυριαρχούμενο, κόσμο, που οδηγεί στην αποσύζευξή του από τις ζωτικές δυνάμεις της φύσης) που μεταγράφονται χορογραφικά, αποτελούν κοινούς-συνδετικούς παραδειγματικούς κώδικες τής υπό μελέτη χορογραφίας με τις κοινωνικές αναζητήσεις του ποιήματος του Ρίτσου αλλά και του σουρεαλιστικού κινήματος ευρύτερα.⁹⁸

97. Με τη μέθοδο ανατροπής της καθεστηκίας αντίληψης περί μιας ενιαίας υφολογικής χορογραφίας.

98. Το παραπάνω χορογραφικό χαρακτηριστικό της κατάλυσης των κλασικών κινήσεων και της επαναφοράς τους, αργότερα, σε ανανεωμένη μορφή, αποτελεί συναφές γνώρισμα της σουρεαλιστικής τέχνης. Η χρήση και ακολούθως η κατάλυση των αρχών του χωροπλαστικού κώδικα που εφαρμόζει ο σουρεαλισμός αποκτούν ομόλογες εκφράσεις στη χορογραφία, καθώς ο Λομμέλ, ενώ χρησιμοποιεί απaráλλακτα τις κλασικές χορευτικές αρχές και τους κανόνες του κλασικού μπαλέτου, σε ορισμένα σημεία επιδιώκει την απρόσμενη κατάλυση αυτού του κώδικα για να χρησιμοποιήσει τον προσωπικό του τρόπο χορογραφικής άρθρωσης· σαν να αδιαφορεί ο χορογράφος για τη χορευτική φόρμα όταν θεωρεί απαραίτητο ότι αυτή πρέπει να δώσει τη θέση της στην ελεύθερη κίνηση που εκφράζει μια εσωτερική ψυχική κατάσταση. Η διασάλευση της κλασικής τάξης της χορογραφίας είναι μία ακόμα αναφορά του Λομμέλ στο σουρεαλιστικό κίνημα καθώς με αυτόν τον τρόπο παρωδεί τόσο τη σταθερή διάταξη των κλασικών χορευτικών κανόνων, όσο και την ορθολογική ερμηνεία τους.

Συμπέρασμα

Η εικονοποιητική αντίληψη και πρακτική της γραφής παρομοιάζεται με ποιητικό χορό ή χορευτική ποίηση, σύμφωνα με τον Πωλ Βαλερύ: «Το να απαγγέλλεις ποίηση είναι σαν να επιτελείς έναν λεκτικό χορό».⁹⁹ Η εικονιστική γραφή του δραματικού μονολόγου του Ρίτσου, δηλαδή η άρθρωση επάλληλων εικόνων, και η ανάγνωσή της, φέρνουν αυτά τα φαντασιακά πλέγματα των εικόνων σε έναν κινησιολογικό τρόπο ανάπτυξης, μια διαδρομή του βλέμματος του αναγνώστη πάνω σε κινήσεις. Αυτά τα πλέγματα εικόνων αποτελούν τον άξονα πάνω στον οποίο δομούνται οι κινησιολογικές συνθέσεις του Λομμέλ. Για τον χορογράφο, οι κινήσεις συνιστούν επιπλέον πρώτες ύλες ισότιμες με τις λέξεις, δημιουργώντας μιαν άλλη διάσταση και επιτελώντας μία ποιητική χορογραφία χάρη στην παραστασιμότητα των ποιημάτων, στην κινητική αίσθηση, στα χρώματα, στους ήχους, στα ενδύματα, στους φωτισμούς, στα σχήματα και στους συνδυασμούς αυτών.

Μια γενική αρχή του σουρεαλισμού είναι η κατάργηση των ορίων ανάμεσα στις τέχνες, έτσι ώστε να λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία και να επιτυγχάνεται το φαινόμενο της ολικής έκφρασης στην τέχνη.¹⁰⁰ Η αρχή αυτή υλοποιείται στο υπό εξέταση έργο, όπου η μελέτη του αναδεικνύει τη διακαλλιτεχνική σχέση μεταξύ χορογραφικής δημιουργίας, ποίησης και ζωγραφικής. Παρατηρούμε ότι θεμελιακά στοιχεία της εικονοποιίας των σουρεαλιστών ζωγράφων αξιοποιούνται διεξοδικά ή μεταπλάθονται από τον χορογράφο. Ο Λομμέλ οικειοποιείται τους

99. Paul Valéry, *Selected Writings* (Νέα Υόρκη: New Directions, 1986), 324.

100. Βλέπε σχετικά: Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, 83.

ζωγραφικούς τρόπους έκφρασης των σουρεαλιστών, κυρίως το χαρακτηριστικό τέχνασμα της «ψευδαίσθησης», του «αντίθετου», του «τυχαίου», του «διφορούμενου» χώρου και χρόνου, τα οποία πραγματώνει μέσω της συνύπαρξης αντιτιθέμενων χώρων και χρωμάτων, ετερόκλητων συζεύξεων ή παρατάξεων σκηνικών αντικειμένων και παράδοξων κινησιολογικών συνθέσεων εντός της σκηνικής πράξης, ώστε να ερμηνεύσει το έργο του Ρίτσου με τις δυνατότητες αναπαράστασης και υλικότητας που του παρέχει το οικείο του μέσο της χορογραφίας. Δεν πρόκειται τόσο για την παρουσίαση της προσωπικής του κοσμοθεωρίας μέσω της ποιητικής του Ρίτσου, αλλά για μια ερμηνευτική προσέγγιση του δραματικού μονολόγου με τα μέσα της διακαλλιτεχνικής πρακτικής. Η σουρεαλιστική ζωγραφική μεταπλάθεται χορογραφικά σε μια παράθεση ασύμβατων ή αντιφατικών κινήσεων, τόσο σε μορφικό όσο και σε σημασιακό επίπεδο, με έναν σουρεαλιστικό κώδικα σύζευξης των αντιθέτων που εμπαιζει τις οπτικές μας βεβαιότητες. Η ανάμειξη έμβιων όντων και ανόργανων υλικών, εκφράζει έναν κόσμο που καθορίζεται από την ισότιμη συνύπαρξη διαφορετικών στοιχείων. Μέσα από αυτούς τους «παράδοξους» συσχετισμούς, ο χορογράφος γίνεται φορέας και αναμεταδότης των συναισθημάτων, της ιδεολογίας και της ψυχολογικής αναζήτησης του ποιητή. Η σουρεαλιστική χορογραφική ανασύνθεση του Λομμέλ λειτουργεί ως παράλληλο σημασιολογικό σύμπαν, που μοιράζεται με το κείμενο του Ρίτσου τον ίδιο βαθύ άξονα αξιών, το ίδιο νόημα: το ανθρώπινο υποκείμενο, εγκλωβισμένο στη μνήμη, οδηγείται στην παρακμή κάτω από το ίχνος του ιστορικού και υπαρξιακού βουνού.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

- Λομμέλ, Ντανιέλ. *Αέναον Χοροθέατρο 1981-2011*. Αθήνα: Θυμέλη, 2010.
- Ρίτσος, Γιάννης. *Κάτω απ' τόν ἴσκιο τοῦ βουνοῦ*. Αθήνα: Κέδρος, 1982¹⁶.
- . *Ποιήματα 1958 – 1967*. Επιμ. Άλκης Αγγέλου. Αθήνα: Κέδρος, 1989.
- Valéry, Paul. *Collected Works of Paul Valéry*. Επιμ.-μτφρ. Jackson Matthews. Πρίνστον: Princeton University Press, 1956-1975.
- . *Selected Writings*. Νέα Υόρκη: New Directions, 1986.

Δευτερογενής

- Αμπατζόγλου, Άννα. *Από τον Ποιητικό και Εικαστικό Ρίτσο στους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές Ζωγράφους: Μια διακαλλιτεχνική ερμηνευτική προσέγγιση*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2024. <<http://hdl.handle.net/10442/hedi/56226>>, [Προσπελάστηκε: 24 Νοεμβρίου 2025].
- Allsopp, Ric. «Something Else: On Latency & Composition». Στο *Inventing Futures*. Επιμ. Konstantina Georgelou και João da Silva, 23–32. Άρνεμ: ArtEZ Press, 2013.
- Βαγενάς, Νάσος. *Ο Ποιητής και ο Χορευτής*. Αθήνα: Κέδρος, 1979.
- Breton, André. *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*. Εισαγ.-Μτφρ. Ελένη Μοσχονά. Αθήνα & Γιάννινα: Δωδώνη, 1983.
- Γκαρωντύ, Ροζέ. *Ο Χορός στη ζωή*. Αθήνα: Ηριδανός, 1980.
- Δημητριάδη Ψαροπούλου, Μίρκα. «Το Μεθυσμένο Καράβι ή Αρθούρος Ρεμπώ, στο θέατρο Ρεξ», *Ελευθεροτυπία*, 22 Μαΐου 1981.
- Eco, Umberto. *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Μιλάνο: Bompiani, 1962.

- Gardner, Sally. «Introduction». Στο Laurence Loupe. *Poetics of Contemporary Dance*, xiii–xxii. Μτφρ. Maria Paula Hartenstein, xiii–xxii. Ἄλτον: Dance Books, 2009.
- Geninasca, Jacques. «Σημειωτική». Στο *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: Μέθοδοι του κειμένου*. Επιμ. Maurice Delcroix και Fernand Hallyn, Μτφρ. Ιωάννης Ν. Βασιλαράκης. Αθήνα: Gutenberg, 2000.
- Greimas, Algirdas Julien. «Conditions d'une sémiotique du monde naturel». *Langages* 3, τχ. 10 (Ιούνιος 1968): 3-35. <<https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2546>>, [Προσπελάστηκε: 25 Νοεμβρίου 2025].
- . *Δομική σημασιολογία: Αναζήτηση μεθόδου*. Μτφρ. Γιάννης Παρίσης. Αθήνα: Πατάκης, 2005.
- . «Figurative Semiotics and the Plastic Arts». Μτφρ. Frank H. Collins και Paul J. Perron. *New Literary History* 20 (Άνοιξη 1989), 627-49.
- Greimas, Algirdas Julien και Joseph Courtés. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Παρίσι: Hachette, 1979.
- Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη). *Ηλεκτρονικό Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. <https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].
- Jones, Susan. *Literature, Modernism, and Dance*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2013.
- Κανελλοπούλου, Μαρία. *Όψεις της δυτικής τέχνης στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2003.
- Κήκου, Κατερίνα. *Η ατομική θεωρία του Δημόκριτου και η διάδοσή της στη Δύση έως τον 17ο αιώνα*. Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2012.
- Λίβας, Χάρις. «Dance for Thessaloniki». *Athens News Agency*, 1 Ιουλίου 1987.
- Λοϊζίδη, Νίκη. *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*. Αθήνα: Νεφέλη, 1987.

Λομμέλ, Ν. Συνέντευξη στη γράφουσα. Ιούνιος 2025.

———. «Προβολή του ελληνικού πολιτισμού στο εξωτερικό». *Νίκη*, 24 Μαΐου 2003.

———. «Τέταρτη διάσταση - Κάτω από τον ίσκιο του βουνού στο Σύγχρονο Θέατρο της Αθήνα». *Ριζοσπάστης*, 11 Μαΐου 2003.

Lommel, Madeline. *L'Aracine et L'Art Brut*. Λιλ: G. Michon, 2004.

Loupe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Βρυξέλλες: Contredanse, 2007.

Mackie, Joyce. *Basic Ballet: The Steps Defined*. Λονδίνο: Penguin Books, 1980.

Mallarmé, Stéphane. «Ballets». Στο *Divagations*, 171-78. Παρίσι: Eugène Fasquelle, 1897.

Μάντζιος, Άκης. *Η μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση και η ζωγραφική*. Αθήνα: Πεδίο, 2023.

Μάντζιος, Πανταζής. *Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2013. <<http://hdl.handle.net/10442/hedi/37754>>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].

Mirsky, Dmitry Sergeevich. *Ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη και Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής, 1977.

Μπαχτίν, Μιχαήλ. *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*. Μτφρ. Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον, 1980.

Ντεκρέ, Φρέντυ. *Η τελετουργία στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Μτφρ. Γιάννης Σιδέρης. Αθήνα: Άγρα, 2016.

Pease, Allan. *Η γλώσσα του σώματος*. Μτφρ. Δημήτρης Ευαγγελόπουλος. Αθήνα: Έσοπτρον, 1991.

Peri, Massimo. «Τα χρώματα της ομορφιάς». Στο *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*. Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου. Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιουνίου-2 Ιουλίου 2000. Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας: 2001.

- Poletti, Federico, και Marco Meneguzzo, *20ός αἰώνας: Πρωτοπορίες. Ἱστορία της τέχνης*, τόμ. X και XI. Μτφρ. Αθηνά Λαζάρου, Χριστίνα Ρίτσου, Φωτεινή Ζούπινα, και Ναταλία Δάσκα. Αθήνα: Τόπος, 2008.
- Provenzano, François. «L' argument littéraire dans *Sémantique structurale*: Usages rhétoriques de la sémiotique émergente». *Semen* 32 (2011): 73–89. <<https://doi.org/10.4000/semen.9360>>.
- Σερακιώτη, Δήμητρα. «Σημασιολογική ανάλυση των χρωματικών ὀρων άσπρος/λευκός και μαύρος στη Νέα Ελληνική». Στο *14ο Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Γλωσσολογίας*, Πανεπιστήμιο Πατρών: 2021. 1153–60.
- Σημαντώνη, Παρασκευή-Νεκταρία. “Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο κεφάλι στα χέρια”: Όψεις της υλικής αρχαιότητας στην ποίηση της γενιάς του 1930: Σεφέρης-Ελύτης-Ρίτσος-Κάλας-Εμπειρικός-Εγγονόπουλος. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2023. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/54077>, [Προσπελάστηκε: 24 Νοεμβρίου 2025].
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, 1988.
- Σουγιουλτζής, Χρήστος. *35 χρόνια Κρατικών Θέατρον Βορείου Ελλάδος 1961-1996*. Αθήνα: Ήβος, 1999.
- Valéry, Paul. *Η φιλοσοφία του χορού*. Μτφρ. Παναγιώτης Σ. Παπαδόπουλος, Αθήνα: Principia, 2020.
- Φεσσά, Ελένη Εμμανουήλ. *Χορός και Θέατρο. Από την Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες*. Αθήνα: Έφεσος, 2004.
- Χειλάς, Νίκος. «Ρενέ Μαγκκρίτ: Το Μυστήριο της πραγματικότητας». *Το Βήμα*, 7 Φεβρουαρίου 2012. <<https://www.tovima.gr/2012/02/07/culture/rene-magkrit-to-mystirio-tis-pragmatikotitas/>>, [Προσπελάστηκε: 25 Αυγούστου 2025].