

ΒΛΕΠΩ ΟΝΕΙΡΑ ΜΕΣΑ ΣΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ

Μαριλένα Καρρά
Ιστορικός της Τέχνης

Η φράση αυτή του βέλγου συγγραφέα Maurice Maeterlinck μάς εισάγει σε μια περιοχή όπου η εσωτερικότητα των πραγμάτων, η «δεύτερη ταυτότητά» τους, που παραμένει αθέατη, κρυμμένη πίσω από την κοινότητα, συνήθη σχέση που έχουμε με τα αντικείμενα και τις καταστάσεις στο πλαίσιο της καθημερινής πραγματικότητας, μοιάζει να είναι το κυρίαρχο στοιχείο. Η περιοχή του ονείρου είναι μια μαγεμένη περιοχή, όχι με την έννοια ότι προσφέρει κάποια ευτυχία ή αγαλλίαση, αλλά με την έννοια ότι είναι εφοδιασμένη με κάποια μαγεία, η οποία, στο πλαίσιο του εξωπραγματικού ή της υπέρβασης του πραγματικού, μας καταλαμβάνει και μας ανυψώνει πάνω από την πραγματικότητα. Αυτό συμβαίνει μέσα από την ανησυχία, την αινιγματικότητα, την αγωνία που προκαλεί στο όνειρο η συμπάρθεση οικειών αντικειμένων μέσα σε ανοίκεια πλαίσια, με αποτέλεσμα οι καταστάσεις που τελικά προκύπτουν να συνιστούν παρέκκλιση από την πραγματικότητα. Η αίσθηση του παράλογου που αποκομίζουμε από το όνειρο οφείλεται αφενός στο ότι συγκρατούμε στη μνήμη μας μόνο μερικά αποσπάσματα από τα όνειρα που βλέπουμε, τα οποία επιχειρούμε να συνταιριάξουμε μεταξύ τους, με αποτέλεσμα το όνειρο να καταλήγει να γίνει μια ανατομία νεκρών μελών, όπως λέει ο Gaston Bachelard· και αφετέρου στο ότι προσπαθούμε να αναφερθούμε σε αυτό με όρους που αφορούν στην πραγματικότητα. Ο άνθρωπος, όταν ξυπνήσει, επιχειρεί να εκλογικεύσει τα όνειρά του, χρησιμοποιώντας έννοιες της καθημερινής ζωής. Θυμάται αόριστα ορισμένες εικόνες από τις ονειρικές καταστάσεις που έζη-

Νίκος Εγγονόπουλος,
Σύνθεση, 1949.
Λόδι σε μουσαμά, 90 x 72 εκ.,
Θεσσαλονίκη,
Δημοτική Πινακοθήκη.



σε στη διάρκεια του ύπνου του και στην προσπάθειά του να τις εκφράσει στη γλώσσα της εκτός ύπνου ζωής, τις παραμορφώνει, επειδή δυσκολεύεται να κατανοήσει ότι το όνειρο στην καθαρή του μορφή μάς ανοίγει τον κόσμο της υλικής και δυναμικής φαντασίας και μας απομακρύνει από τη μορφοπλαστική φαντασία. Το όνειρο είναι στην ουσία ένα φαινόμενο οπτικής και λεκτικής ανάπαυλας. Υπό αυτές τις συνθήκες, η προσθήκη οποιασδήποτε φόρμας, όσο φυσική και αν φαίνεται, κινδυνεύει να αποκρύψει την ονειρική πραγματικότητα, κινδυνεύει να διαστρεβλώσει την ονειρική ζωή.

Η αναγκαστικά περιορισμένη έκταση αυτού του κειμένου μάς υποχρεώνει να εμμείνουμε σε δύο περιπτώσεις εικαστικών κινήματων του 20ού αιώνα, όπου η αναφορά στο όνειρο αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο, όσον αφορά τόσο την ίδια την καλλιτεχνική πράξη και εμπειρία όσο και την ερμηνευτική διαδικασία.

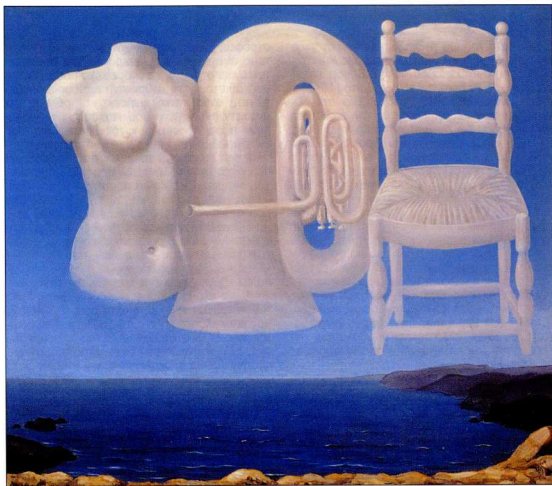
Στην τέχνη, λοιπόν, το όνειρο έχει άμεσα συνδεθεί με δύο κυρίως κινήματα, τη μεταφυσική ζωγραφική και το σουρεαλισμό.

Στην περίπτωση της μεταφυσικής ζωγραφικής, και ιδίως του βασικού εκπροσώπου της Giorgio de Chirico, η αναφορά στο όνειρο αφορούσε στον κόσμο που ο ζωγράφος παρουσίαζε στα έργα του. Έναν κόσμο όπου η φαινομενική όψη της τέχνης υπαινίσσεται το μυστήριο της αλήθειας, το οποίο δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε με άλλο τρόπο εκτός από αυτή τη φαινομενικότητα. Πρόκειται για έναν μυστηριώδη, αινιγματικό κόσμο, γεμάτο ερωτηματικά και μυστικά, που ο θεατής έχει την εντύπωση ότι βλέπει ή επισκέπτεται για πρώτη φορά. «σαν να καιτάζει μέσα από το παραθύρο ενός ονείρου», όπως έγραφε ο σχολαστής Georges Ribemont-Dessaignes, ζωγράφος και ο ίδιος, το 1926. Η εντύπωση αυτή πηγάζει από τη χρήση του φωτός, η οποία δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που μοιάζει να ακινητοποιεί τα αντικείμενα, τα πρόσωπα, τις καταστάσεις, την εσωτερική ζωή του τοπίου σε ένα στεγανό πλαίσιο που μοιάζει με στιγμιαία αποτύπωση μιας σκηνής ονείρου. Ενόσ ονείρου, του οποίου αγνοούμε το πριν και το μετά, και όπου μας διαφεύγει η δράση. Το ανησυχτικό σε αυτήν την περίπτωση προκύπτει από την εκκρεμότητα, από την αναμονή να υπάρξει λύση του «δραματος», να συμβεί κάτι, και αυτό το κάτι δεν συμβαίνει ποτέ στις μεταφυσικές εικόνες. Τη λύση θα τη δώσει μόνον η ερμηνευτική προσέγγιση αυτών των εικόνων, όπως ακριβώς γίνεται και στην περίπτωση των αποσπασματικών ονειρικών εικόνων που αμυδρά θυμόμαστε όταν ξυπνήσουμε, και οι οποίες, αποκομμένες καθώς είναι από τη δράση τους, και κατ'επέκταση από τη λογική της φυσικής εξέλιξης τους μέσα στο όνειρο, φαντάζουν ανεξήγητες και γι' αυτό παράλογες.

Το θέμα του παραλόγου το συναντούμε στη σκέψη και στα λόγια του ίδιου του De Chirico, όταν διατείνεται ότι η έμπνευση ενός έργου, η σύλληψη ενός πίνακα θα έπρεπε να είναι κάτι που να μην έχει από μόνο του νόημα ούτε θέμα και που, τελικά, να μη σημαίνει τίποτε από την άποψη της ανθρωπίνης λογικής. Ή όταν υποστηρίζει ότι «εμείς οι ζωγράφοι, δεν είμαστε οι πρώτοι που είχαμε την ιδέα να απαρηγόνησε τη λογική έννοια στην τέχνη, εφόσον αυτή απελευθερώθηκε από τους ποιητές και τους σύγχρονους φιλοσόφους, όπως ο Νίτσε και ο Σοπενχάουερ, που πρώτοι διδάξαν το βαθύ νόημα που έχει ο παραλογισμός της ζωής, καθώς και το πώς αυτός ο παραλογισμός μπορούσε να μεταφραστεί σε τέχνη» (από το κείμενο του De Chirico, με τίτλο *Nous métaphysiciens* [Εμείς, οι μεταφυσικοί], 1919). Έτσι λοιπόν, οι εικόνες του καλλιτέχνη, οι οποίες συνταιριάζουν απλά, καθημερινά αντικείμενα που δεν έχουν, όμως, λογική σχέση μεταξύ τους και βρίσκονται απομακρυσμένα από το φυσικό τους περιβάλλον και απομονωμένα από το πραγματικό τους πλαίσιο, δεν κάνουν άλλο από το να αποτελούν μια αναφορά στην παραδοξότητα και στον παραλογισμό. Η καθημερινή πραγματικότητα προσεγγίζεται με έναν τρόπο ώστε να αφαιρεθεί από αυτήν το πέπλο, με το οποίο τη θάλυνει η χρηστική σχέση με τα πράγματα, προκειμένου να απο-

Giorgio de Chirico,
Το όνειρο του Τυβίου, 1917.
Αδάς σε καθρέ, 58,5 x 48 εκ.,
Trustees Edward James
Foundation, Chichester.





René Magritte.
Ο σπειλητικός χρόνος, 1928.
Λάδι σε καμβά, 54 x 73 εκ.,
Συλλογή R. Penrose,
Λονδίνο.

καλυφθεί το ποιητικό και μεταφυσικό δυναμικό της, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο όνειρο, όπου καθημερινές σκηνές ή καταστάσεις «σκηνοθετούνται» σε ένα άλλο πλαίσιο, εκτός του πραγματικού, προκειμένου να φέρουν στην επιφάνεια φόβους, επιθυμίες... Και όπως ο Bachelard ζητάει από τον αναγνώστη-θεατή να υπερβεί τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα σε κάτι που βλέπει πραγματικά και στο δράμα-όνειρο και να βιώσει όχι μόνον αυτές τις εναλλασσόμενες καταστάσεις, αλλά να τις συνδυάσει στο πλαίσιο μιας αμφισβήτησης, όπου καταλαβαίνει κανείς ότι η πραγματικότητα είναι μια δυνατότητα ονείρου και ότι το όνειρο είναι μια πραγματικότητα, το ίδιο μας προκαλούν να κάνουμε και οι εικόνες του De Chirico.

Ο Max Morise, στο άρθρο του με τίτλο «Τα μαγεμένα μάτια» που δημοσιεύεται στο πρώτο τεύχος της επιθεώρησης *La Révolution surréaliste*, στις 15 Δεκεμβρίου 1924, παρομοιάζει τη ζωγραφική του Giorgio de Chirico με την αφήγηση ενός ονείρου, στο οποίο παρεμβάινει η συνειδητή, και γράφει: «[...] ένας πίνακας του De Chirico δεν μπορεί να θεωρηθεί περισσότερο σουρεαλιστικός, απ' ό,τι η αφήγηση ενός ονείρου». Η ζωγραφική του κυριότερου εκπροσώπου της μεταφυσικής ζωγραφικής συναντά, λοιπόν, το σουρεαλισμό μέσα από το όνειρο, αλλά και αντιδραστηλείται από αυτόν λόγω της παρέμβασης μιας συνειδητής που αντιβαίνει στην αυτόματη γραφή των σουρεαλιστών.

Ένα από τα βασικά σημεία αναφοράς του σουρεαλισμού υπήρξε, όπως είναι γνωστό, η περίφημη φράση του Lautréamont, από το έκτο

Άσμα του Μαιντορόρ: «Είμαι όμορφος [...] όπως η τυχαία συνάντηση μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας πάνω σε ένα ανατομικό τραπέζι», με την οποία χαρακτηρίζει έναν από τους ήρωές του, και η οποία δεν είναι η μοναδική παρομοίωση που συνδυάζει με παράδοξο τρόπο αντικείμενα άσχετα μεταξύ τους (έναν από τους μελετητές του έργου του Lautréamont, ο Pierre Capretz, υποστηρίζει ότι ο αλλόκοτος συνδυασμός αυτών των διαφορετικών αντικειμένων προκύπτει από την παρουσία τους στη διαφημιστική σελίδα κάποιας εφημερίδας). Από την πλευρά των σουρεαλιστών, ο Max Ernst σχολιάζει ως εξής την παραπάνω φράση: «Μια έτοιμη πραγματικότητα, της οποίας ο απλοϊκός προορισμός μοιάζει να είναι αμετάκλητα καθορισμένος (μία ομπρέλα), όταν βρεθεί ξαφνικά ενώπιον μιας άλλης, πολύ μακρινής και εξίσου απόλυτης πραγματικότητας (μία ραπτομηχανή) σε έναν τόπο όπου και οι δύο πρέπει να νιώθουν έξω από το φυσικό τους περιβάλλον (πάνω σε ένα ανατομικό τραπέζι), θα ξεφύγει, εξαιτίας αυτού ακριβώς του γεγονότος, από τον απλοϊκό προορισμό της και από την ταυτότητά της. Μέσα από την παρεκτροπή μιας σχετικής προς αυτήν πραγματικότητας, θα περάσει από την πλοσμητική απόλυτη κατάσταση της σε μια νέα, αληθινή και ποιητική απόλυτη κατάσταση, και έτσι η ομπρέλα και η ραπτομηχανή θα κάνουν έρωτα». Από την άλλη πλευρά, ο σουρεαλισμός ανοίγει διάπλατα τις πόρτες του στα άμεσα δεδομένα του αυσενείητου και στον ψυχικό αυτοματισμό (André Breton, *Μανιφέστο του σουρεαλισμού*, 1924). Όμως, δεν ακολούθησαν όλοι οι σουρεα-

λιστες κατά γράμμα τη διαδικασία που στηρίζεται τόσο στην έννοια του τυχαίου όσο και στην έννοια του αυτισμού. Η όη ο Breton, εικός περίπου χρόνια μετά την εξαγγελία του Μανιφέστου, μάλει το 1945, στο βιβλίο του *Le surréalisme et la peinture*, για την υιοθέτηση μιας μεθόδου όχι αυτοματικής, αλλά, αντίθετα, απόλυτα ενσυνείδητης, η οποία φαίνεται να συγκλίνει με τη διαδικασία που ακολούθησε ο Magritte, για παράδειγμα. Ο ίδιος εξάλλου διευκρινίζει ότι τα έργα που ζωγράφισε από το 1926 έως το 1936 υπήρξαν αποτέλεσμα της συστηματικής αναζήτησης ενός συγκλονιστικού αποτελέσματος, το οποίο επιτυγχάνεται μέσα από τη σκηνοθεσία αντικειμένων, απομακρυσμένων από το φυσικό τους περιβάλλον, και προσδίδει στον πραγματικό κόσμο, από τον οποίον εν τούτοις διαστέλλεται αυτά τα αντικείμενα, ένα ποιητικό νόημα που προκύπτει μέσα από μια εντελώς φυσική ανταλλαγή. Οι εικόνες, λοιπόν, που προκύπτουν δεν αποτελούν έναν τυχαίο συγκερασμό πραγμάτων, αλλά μάλλον υποδηλώνουν την παρέμβαση του καλλιτέχνη, ο οποίος προκαλεί τις ενώσεις...

Η παρουσία του μη αναγνωρίσιμου, του μη εξηγησιμού λογικά, του εξωπραγματικού, του αφηρηστικού, του ανιωματικού, του παράλογου, που απορρέει από αυτές τις ηθελμένα παράδοξες και απρόσμενες ενώσεις, είναι εκείνη που προκαλεί το συσχετισμό των σουρεαλιστικών εικόνων με το όνειρο. Μέσα από αυτές τις εικόνες μαθαίνουμε να κινούμε και τον πλέον ενσυνείδητο να ονειρεύεται και ταυτόχρονα μαθαίνουμε να αφηρησίζουμε την πιο αναπάντεχη και επισιοδιακή ονειροπόληση. Και αυτό συμβαίνει μέσα από ένα «μάτι που βρίσκεται σε άγρια κατάσταση» (Breton) και παράγει εικόνες καθάρεις και διεσπτικές, οι οποίες προκαλούν, όμως, σύγχυση και αμηχανία. Οι σουρεαλιστές ανακάλυψαν ή δημιούργησαν ένα κλίμα που οι λέξεις μπορούν να υπαίχθουν, αλλά ποτέ να προσδιοριστούν, όπως συμβαίνει και με το όνειρο, που κάθε λεκτική προσέγγιση το αποδυναμώνει και το νοθεύει. Πολλάπλά κλίματα μπορούν να προκύψουν από τις σουρεαλιστικές εικόνες, ανάλογα με τις παραλλαγές του ατόμου, τα οποία είναι, όμως, παραπλήσια και επανεμφανίζονται μέσα στη στεγανότητα του ονείρου. Εδώ, όπως και στο όνειρο, η ανησυχία προκαλείται από τις ψυχολογικές διατάσεις που παίρνουν τα πράγματα ή που εμείς προσδίδουμε στα πράγματα. Αν υποστεί δηλαδή ότι ο τρόπος προσέγγισης και ερμηνείας των έργων αυτών είναι η χρήσιμη ορισμένων «κλειδιών», αυτά δεν θα έπρεπε να είναι καθορισμένα σε απόλυτο βαθμό, αλλά να λειτουργούν απλώς ως παραδείγματα συνειρημένων ιδεών. Οι ιδέες αυτές μπορούν να προκύψουν χάρη στα συγκεκριμένα έργα, αλλά δεν πρέπει να αποτελούν παρά σημάδι μιας νοητικής δραστηριότητας, η οποία αφήνει ανέπαφες και αμετάπειστες τις εικόνες που τις προκαλέσαν.

Δεν θα μπορούσαμε να κλείσουμε αυτό το κείμενο χωρίς να κάνουμε μία σύντομη αναφορά στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου, το οποίο αποτελεί επιτομή των αναζητήσεων και των κατακτήσεων τόσο της μεταφυσικής ζωγραφικής όσο και του σουρεαλισμού. Οι εσω-

στρεφείς χώροι του, που χάνουν τους οριζώντες τους, συστέλλονται και οριζοθετούνται από αρχιτεκτονικά στοιχεία, τα ανδρείκελα που ερωτικά υποκαθίστουν την ανθρώπινη παρουσία, υιοθετώντας ανθρώπινες κινήσεις και ρόλους, τα ανοίκεια αντικείμενα που περισσότερο προκαλούν παρά προσκαλούν τον θεατή, ανησυχούν ένα παράθυρο σε μια καθημερινότητα ανισοηχητική, πολυπλήρη και τολημη, που παραμένει στο χώρο ενός αλόκατου, απατηλού, παράλογου ονείρου. Εικόνες όπως αυτές που μας δίνει ο ίδιος μέσα από το έργο του, τόσο το εικαστικό όσο και το ποιητικό, όταν γράφει, για παράδειγμα «*Χάνομαι/μέσα σε/οικονομικές σημплиές/που κρύφονται/ βαθιά/ ραποτομηχάνες/και ψαροαλι/τριναίτου μλουίν/σα δουλοδία*» (από το ποίημα «*Κλειδοκύμβαλα της σιωπής*»), ή «*Από την άρ-παί/δωμ/βγήκαν/είνα κατόπι του άλλου/ένα πούλι/μία πλάκα πρόσωπο σαρού/είνα σίδερο του σιδερώματος...*» (από το ποίημα «*Τελ-Αβίβ*»), μας αποκαλύπτουν ότι όπως ο ζωγράφος ποιητής, που δήλωνε ότι είχε μέσα του το σουρεαλισμό, έβλεπε όνειρα μέσα στα μάτια του, όνειρα προσηπτικά και αποκαλυπτικά, και έμπαινε μέσα τους όπως μπαίνει κανείς μέσα σε ένα κοχύλι.

Όπως η άλλως οι εικόνες που προκύπτουν από την προσφγή ή την αναφορά στο όνειρο είτε είναι διαγέρες της μεταφυσικής ζωγραφικής είτε του σουρεαλισμού, σήμερες χώρες και οι δύο του υλοισιμού-αισθητικού κόσμου μας, είναι φορείς του εσθασμού προς την ατομικότητα, αφού επιχειρούν να αποκαλύψουν διαφορετικές σχέσεις, πέρα από τις συνήεις, άμεσα στον κόσμο και στο άτομο. Είναι επίσης φορείς του εσθασμού προς την «άλλη» ταυτότητα των πραγμάτων, προς τη δεύτερη, ποιητική και μυστηριώδη, φύση του, και προβάλλουν μία ύστατη αντίσταση της εικόνας εναντίον των μαζικών στερεοτύπων.

I Am Seeing Dreams in My Eyes

Mariena Karra

In the art of the 20th century the dream is directly related with mainly two representational movements: metaphysical painting and surrealism. In both cases the reference to the dream is a fundamental element, both for the artistic act and experience and for the interpretational process. In the metaphysical painting, and in the oeuvre of its most important artist, Giorgio de Chirico, in particular, the reference to the dream is mysterious in the world represented in his paintings: a mysterious and enigmatic world, full of questions and secrets, that the spectator has the impression that he is seeing or "visiting" for the first time, "as if it is viewed through the window of a dream".

Everyday reality in the metaphysical pictures is approached by removing the veil, or the utilitarian dimension of things, that is blurring its poetic and metaphysical potential, like the dream: everyday scenes and situations are "directed" in another framework, beyond reality, in the case of surrealism, the feeling of the non-recognisable, the unexplained reasonably the unreal, which derives from the intentionally paradoxical and unexpected unions of objects, removed from their physical environment, correlates the surrealist with the oniric pictures. And this happens through an "eye in fierce crisis", which produces clear and penetrating pictures that cause confusion and surprise. These two artistic movements are epitomized in modern Greek art in the oeuvre of Nikos Engonopoulos, whose pictures, both in word and painting, reveal that the painter-poet was indeed seeing dreams in his eyes ...

Βιβλιογραφία

- Dacheland Gaston, *Le poétique de la rêverie*, PUF, Παρίσι 1966 (1960).
 Bachelard Gaston, *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Παρίσι 1907 (1944).
 Bachelard Gaston, *Le droit de rêver*, PUF, Παρίσι 1968 (1970).
 Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Née Yvon, 1949.
 Ducasse Isidore, comte de Lautrémont, *Oeuvres complètes. Les chants de Malédor*, Gallimard, Παρίσι, 1961 (1973).
 Gabilik Suzi, Magritte, Thames and Hudson, Νόβωο 1970.
 Roberts-Jones Philippe, *Magritte. Poète visible*, Belgique, art du temps / études et monographies, Βρυξέλλες 1972.
 Rubin William, Schimied Wieland, Clair Jean, Giorgio de Chirico, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art moderne, Παρίσι 1983 (κατάλογο).
 Waldberg Paul, René Magritte, André de Roche, Ερμύλων 1966.