

ΕΠΤΑ
ΗΜΕΡΕΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 7 ΙΟΥΛΙΟΥ 2002



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ
ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Σουρεαλισμός και ρήξη

Της Πέγκυ Κουνενάκη

Ενα Κύμα Ονείρων

Τον Γιάννη Μπόλη

Μια «ονειρική επανάσταση» ερήμην του Φρόντ

Της Νίκης Λοϊζίδη

Ερωτισμός, ψυχανάλυση και Εμπειρικός

Τον Μάνου Στεφανίδη

Εμπειρικός – Εγγονόπουλος: Μια ιστορική φιλία

Της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου

Νίκος Εγγονόπουλος: ποιητής και ζωγράφος

Της Μάρθας-Ελλης Χριστοφόγλου

Ελληνες εικαστικοί εκπρόσωποι

Τον Γιάννη Μπόλη

Λογοτεχνία: Μοντερνικότητα και επιφύλαξη

Τον Άρη Μαραγκόπουλου

Σουρεαλιστικά στοιχεία στη δραματουργία του Β. Ζιώγα

Της Ματίνας Καλλάκη

Η υποδοχή του ελληνικού υπερρεαλισμού

Τον Σωτήρη Τριβιζά

Το περιοδικό «Υπερρεαλισμός Α΄»

Τον Αλέξανδρου Αργυρίου

Εξώφυλλο

«Οι Μάσκες» του Τζόρτζιο ντε Κίρικο,
(λάδι σε μουσαμά, 1973). Ίδρυμα
Giorgio και Isa de Chiriko, Ρώμη.

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ



Σουρεαλισμός και ρήξη

ΤΙ ΣΗΜΑΙΝΕΙ αυτόματη γραφή; Μπορούν τα όνειρα να παίξουν ρόλο στην απελευθέρωση του ανθρώπου; Η ελευθερία του ανθρώπου μπορεί να είναι ταυτόσημη με την ελευθερία της φαντασίας; Πόσο καθορίζεται η ζωή από το τυχαίο; Μπορούν οι λέξεις να είναι «δημιουργοί ενέργειας»; Η ελευθερία του ατόμου συμπίπτει και με την απελευθέρωση της γλώσσας; Αυτά είναι μερικά μόνο από τα βασικά ερωτήματα που έθεταν οι σουρεαλιστές, λίγο μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, που είχε φέρει τα πάνω κάτω. Οι επιζησάντες νέοι ζητούσαν επεργόντως την αλλαγή του υπάρχοντος κόσμου. Οι απώλειες του πολέμου αλλά και οι αλλαγές των κοινωνικών συνθηκών τους οδήγησαν σε επαναστατικές διαδικασίες που ξεκίνησαν από γαλλικούς ποιητικούς κύκλους και εξαπλώθηκαν σταδιακά στην υπόλοιπη Ευρώπη, τις ΗΠΑ αλλά και την Ελλάδα. Η προτεραιότητα δινόταν πια στον άνθρωπο και τη φαντασία του. Πρώτο αιτούμενο των σουρεαλιστών ήταν η απελευθέρωση του ατόμου, η αποκάλυψή του ως ολότητα, η εναντίωση σε κάθε είδους μιλιταρισμό αλλά και στην αναπτυσσόμενη (τότε) τεχνοκρατία.

As πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Ο σουρεαλισμός είναι ένα πρωτοποριακό κίνημα που ουσιαστικά «εγκαταστάθηκε» το 1924 στη Γαλλία –μετά την διάσπαση του κινήματος Νταντά– με το «Μανιφέστο» του Αντρέ Μπρετόν. Είχε να κάνει κυρίως με τη λογοτεχνία και λιγότερο με την τέχνη, αν και ολόκληρο το κίνημα στήριξε τη φήμη του στα έργα κάποιων ζωγράφων και γλυπτών, όπως οι Σαλβαντόρ Νταλί, Μαξ Ερνστ, Χουάν Μιρό, Πικάσο κ.ά. Στο χώρο της λογοτεχνίας οι κυριότεροι εκπρόσωποι ήταν ο Αντρέ Μπρετόν, ο Πολ Ελύαρ, ο Απολινέρ κ.ά., αλλά και η δεκαετηράχρονη τότε Ελληνίδα Ζιζέλ Πράσινος που τα εφηβικά της κείμενα θεωρήθηκαν πρότυπα αυτόματης γραφής.

Οι πίνακες των σουρεαλιστών μπορούν να καταταγούν σε δύο βασικές κατηγορίες: Η πρώτη αντιστοιχεί περίπου σε ό,τι ο Νταλί ονόμαζε «ονειρικά αντικείμενα ζωγραφισμένα με το χέρι» και χρησιμοποιεί συμβατικές τεχνικές για να αποδώσει φανταστικές εικόνες, όπως οι αινιγματικές πλατείες του Ντε Κίρικο. Η δεύτερη, αντίθετα, κατηγορία, χαρακτηρίζεται από την επινόηση νέων τεχνικών. Και στις δύο περιπτώσεις στόχος του σουρεαλιστών ήταν να αναμίξουν το λογικό με το άλογο και, χρησιμοποιώντας τα όνειρα, το στοιχείο του τυχαίου, κι έναν πέρα από κάθε αισθητική ή ηθική μέριμνα αυτοματισμό, να δημιουργήσουν μια νέα πραγματικότητα, μιαν υπερ-πραγματικότητα. Ανάλογους στόχους άλλωστε είχαν και τα έργα των σουρεαλιστών ποιητών όπως οι Ελιάρ, Αραγκόν, Κρεβέλ κ.ά. ή οι κινηματογραφικές ταινίες που είχε δημιουργήσει ο Μπουνιουέλ με τον Νταλί, «Ένας ανδραλουσιανός σκύλος» και «Η εποχή του χρυσού».

Κύριος φορέας έκφρασης και προβολής των σουρεαλιστικών ιδεών και έργων ήταν τα διάφορα περιοδικά. Η «Σουρεαλιστική Επανάσταση» εκδιδόταν στο Παρίσι από τον Δεκέμβριο του 1924 από τους Μπρετόν, Ελύαρ και Αραγκόν. Στα δώδεκα συνολικά τεύχη που κυκλοφόρησε –σταμάτησε το 1929– φιλοξένησε συνεργασίες των Ντεσνός, ντε Κίρικο, Μαν Ρέι, Μαξ Ερνστ, Πικάσο και Μασόν. «Ο σουρεαλισμός στην επιτυχία της επανάστασης» εκδιδόταν επίσης στο Παρίσι από το 1930–33 (κυκλοφόρησαν συνολικά έξι τεύχη) οπότε και παραχώρησε τη θέση του στην με έντονες τάσεις εκλεκτικισμού επιθεώρηση «Μινώταυρος» που εξέδιδε ο Έλληνας κριτικός και ιστορικός τέχνης Κριστιάν Ζερβός, ο γνωστός Τεριάντ, το οποίο, επίσης, έκλεισε το 1939. Αλλά αξιόλογα σουρεαλιστικά περιοδικά που εκδιδόταν εκτός

Γαλλίας ήταν το «Διεθνές Σουρεαλιστικό Δελτίο» στο Βέλγιο (1935–1940), το «Δελτίο του Λονδίνου» (1938–1940) και τα «Αποψη» (1949–'47) και «VVV» (1942–'44) στη Νέα Υόρκη. Αργότερα και εντελώς ανεπίκαιρα, εκδόθηκε στην Ελλάδα από τον Νάνο Βαλαωρίτη το περιοδικό «Πάλι» (1963–'67), εις ανάμνησιν ίσως αλλά και με αρκετές επιρροές από ένα κίνημα που σε ευρωπαϊκή κλίμακα είχε πια πεθάνει.

Η μεγάλη άνθηση του σουρεαλισμού συμπίπτει κυρίως με τη δεκαετία του '30. Στην περίοδο όμως του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου πολλοί Γάλλοι σουρεαλιστές αναγκάζονται να φύγουν στις Ηνωμένες Πολιτείες (Μ. Ερνστ, Α. Μπρετόν, Α. Μασόν), ασκώντας με το έργο και τις ιδέες τους απελευθερωτική και ζωγόνα επίδραση στην αμερικανική τέχνη.

Αν και υπήρξαν κάποιες όψιμες σουρεαλιστικές δραστηριότητες στο Παρίσι και μετά το 1945, ο κάθε καλλιτέχνης πια ακολούθησε μια σχετικά ανεξάρτητη πορεία εξέλιξης. Ο όρος «σουρεαλιστικό» που επινόησε ο Απολινέρ το 1917 για να περιγράψει τη θεατρική παρωδία του «Οι μαστοί του Τειρεσία», χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα ορισμένες φορές κατ' επέκταση και σε συσχέτισμό με τις φανταστικές, τρομακτικές ή και αλλόκοτες συχνά εικόνες που ανιχνεύονται στην τέχνη οποιασδήποτε εποχής.

Αν και ο σουρεαλισμός ήταν η ώσμωση του φανταστικού με το πραγματικό, ήταν ταυτόχρονα και κίνημα αντικομφορμιστικό, που έθετε στο επίκεντρό του τον άνθρωπο και την ελευθερία του. Απαιτούσε την αποκάλυψη του ανθρώπου ως ολότητα, ικανή να συλλάβει τον εαυτό της σαν τέτοια μια δεδομένη στιγμή. Κίνημα εμπνευσμένο και κριτικό, ενέπλεξε κάθε λογής απόψεις, συνειδητές ή και συγκεχυμένες, η πρόθεσή του όμως ήταν ξεκάθαρη: αναζητούσε έναν τύπο ανθρώπινης ύπαρξης που δεν είχε τίποτε το «δοσμένο», το προπαρασκευασμένο, ακριβώς αντίθετο, δηλαδή, με πρότυπα που επικρατούν σήμερα. Αναζητούσε το απόλυτο γεγονός διά μέσω του οποίου ο άνθρωπος μπορούσε να εκδηλώσει όλες τις δυνατότητές του, ακόμη και να τις ξεπεράσει.

Στην Ελλάδα όπως αναφέρουν στο αφιέρωμα και οι ειδικοί, το σουρεαλιστικό κίνημα είχε την αντιστοιχία του κυρίως στη δεκαετία του '30. Κι αυτό είχε να κάνει κυρίως με τον Ανδρέα Εμπειρίκο που γνώρισε τους σουρεαλιστές το 1929 στο Παρίσι. «Προσωπικώς είχα ιδιαίτερη επικοινωνία και σύνδεσμο ειδικά με τον Μπρετόν. Στην Πίλας Μπλανς συναντώμεθα και συζητούσαμε για την υπερρεαλιστική κίνηση, για τις απόψεις της ομάδας, για την εξάπλωσή της, για τα μέσα απελευθέρωσης του καθενός από μας και του ανθρώπου γενικώς από την κοινωνική ψευτιά και την αδικία. Συζητούσαμε για τον Χέγκελ, τον Μαρξ, τον Εγκελς, τον Φρόιντ», αναφέρει ο ίδιος σε μια συνέντευξή του. Στην Ελλάδα, όμως, ο σουρεαλισμός μετονομάστηκε σε υπερρεαλισμό, όχι μόνο από τον ίδιο τον Εμπειρίκο αλλά και από νεότερους, γεγονός που μπερδεύει πολύ τα πράγματα. Διότι, υπερρεαλισμός είναι κίνημα που άνθισε στη δεκαετία του '70 στη Δυτική Ευρώπη και τις ΗΠΑ, με κύριο χαρακτηριστικό του την τάση προς μια ακραία, απόλυτη αληθοφάνεια. Οι δικαιολογίες που προβάλλονται γι' αυτήν τη μετονομασία είναι διττές: αφ' ενός η μεταφραστική απόδοση από τα γαλλικά και αφ' ετέρου η προσπάθεια ανεξαρτητοποίησης από το αντίστοιχο γαλλικό κίνημα και ο πλήρης εξελληνισμός του.

Σήμερα που ο διάλογος για τον σουρεαλισμό έχει και πάλι ανοίξει σε διεθνές επίπεδο, ας ξανασκύσουμε σ' αυτό το πραγματικά επαναστατικό κίνημα, που στόχευε σε μιαν άλλη θεώρηση του κόσμου.

Πέγκυ Κουνενάκη

◀ «Τρεις χορευτές» του Πάμπλο Πικάσο, 1925 (φωτ.: Χέρμπερτ Ριντ, «Ιστορίες Μοντέρνας Ζωγραφικής», εκδ. «Υποδομή», 1978).

Ένα Κύμα Ονείρων



▲ «Προμήνεμα Εμφυλίων Πολέμων», τον Σαλβα-
ντόρ Νταλί, 1936. Ο Νταλί έδωσε στα έργα του το
ονειρικό με το ειρωνικό και το μεταφορικό με το
σαρκαστικό (φωτ.: Χέρμπερτ Ριντ, «Ιστορία της
Μοντέρνας Ζωγραφικής», εκδ. «Υποδομή», 1978).

Τον ΓΙΑΝΝΗ ΜΠΌΛΗ

Δρος Ιστορικού Τέχνης

Ο ΙΑΝΤΡΕ ΜΠΡΕΤΟΝ, Λουί Αρα-
γκόν και Φίλιπ Σουπώ, το
1919, ίδρυσαν το περιοδικό
«Littérature», το οποίο γρήγορα, κάτω
από τη διεύθυνση του Μπρετόν, διέ-

κοψε τους δεσμούς του με το κίνημα
του ντανταϊσμού. Οι ποιητές, πεζο-
γράφοι και καλλιτέχνες που συνδέθη-
καν μ' αυτό, μέσα σε μία κατάσταση
παροξυσμού, πειραματίστηκαν με τε-
χνικές όπως η «αυτόματη γραφή»,
καλλιέργησαν εμπειρίες, όπως η
ύπνωση, αφηγήθηκαν και κατέγρα-
ψαν τα όνειρά τους, δημιουργώντας
εκείνες τις προϋποθέσεις που οδήγη-

σαν στην εμφάνιση του σουρεαλισμού. Το 1924 είναι η επίσημη χρονιά γέννησης του κινήματος – ο Μπρετόν δημοσίευσε το «Σουρεαλιστικό Μανιφέστο», με εμφανείς τις επιρροές της θεωρίας του Φρόιντ, στο οποίο πρόβαλλε την αξία του ψυχικού αυτοματισμού και διακήρυττε την πίστη του στη «μελλοντική συγχώνευση των δύο κατ’ επίφασιν τόσο αντιφατικών καταστάσεων, του ονείρου και της πραγματικότητας, σ’ ένα είδος απόλυτης πραγματικότητας». Αυτή την υπερ – πραγματικότητα εννοούσαν οι σουρεαλιστές στη συνέχεια, όταν αναφέρονταν στο «θαυμαστό». Την ίδια χρονιά ξεκίνησε η λειτουργία του «Γραφείου Σουρεαλιστικών Ερευνών» και η έκδοση της «Σουρεαλιστικής Επανάστασης», επίσημου οργάνου του κινήματος.

Ο αυτοματισμός, το όνειρο, το «αντικειμενικά τυχαίο» και το ασυνείδητο αποτέλεσαν θεμελιώδους σημασίας στοιχεία στο ξεκίνημα του σουρεαλισμού, που, περισσότερο από λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα, φιλοδοξούσε να είναι στάση και τρόπος ζωής, ψυχική κατάσταση, έκφραση μίας φιλοσοφικής και επιστημονικής αναζήτησης. Στην πραγματικότητα, ως ένα αυστηρά δομημένο σύστημα, βασισμένο στη λογική και τη συνείδηση, οι σουρεαλιστές αντιπαρέθεταν την πρόκληση και την ενεργοποίηση της φαντασίας, την προσπάθεια χαρτογράφησης αγνώστων, ανεξερεύνητων και σκοτεινών περιοχών, την αποκάλυψη της ποιητικής του ονείρου, την απελευθέρωση του ασυνείδητου.

Με ανατρεπτική διάθεση καταδίκάζαν κάθε μορφή τέχνης και έκφρασης που αντανakλούσε τον ορθολογισμό του δυτικού χριστιανικού πολιτισμού, την ηθική, τους θεσμούς και τους κανόνες της αστικής κοινωνίας που είχε οδηγήσει στη φρίκη του Α’ Παγκοσμίου Πολέμου. Αποζητούσαν την πλήρη αποδέσμευση του πνεύματος, την αποκατάσταση του ενιαίου της ανθρώπινης ύπαρξης, την εξέγερση ενάντια σε κάθε μορφή εξουσίας και καταπίεσης, μία «νέα διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου», ένα νέο ανθρωπισμό, στηριζόμενο στην ελευθερία, τον έρωτα και την ποίηση. Μέσα σ’ ένα τέτοιο πλαίσιο τα ενδιαφέροντα, οι αναφορές και οι μελέτες των σουρεαλιστών εκτείνονταν από την τέχνη των παιδιών, των ψυχικά αρρώστων και των πρωτογόνων ως τη μαγεία, τον μυστικισμό και τον κόσμο της Ανατολής, ενώ εξέχουσα θέση στις αναζητήσεις τους κατείχε η σεξουαλικότητα και η ερωτική συμπεριφορά.

Η «διαρκής επανάσταση»

Από την πρώτη στιγμή της ίδρυσής του ο σουρεαλισμός αυτοανακηρύχτηκε επαναστατικός, προωθώντας την ιδέα της εγκαθίδρυσης μιας «διαρκούς επανάστασης», που θα άλλαζε τη ζωή

και τον κόσμο. Το θέμα της κοινωνικής και πολιτικής δράσης διαδραμάτιζε καθοριστικό ρόλο στην πορεία του κινήματος και οι πολιτικές επιλογές των σουρεαλιστών γνώρισαν πολλές διακυμάνσεις (μυδενισμός, αναρχισμός, κομμουνισμός, σταλινισμός, τροτσικισμός ανάμεσα σε άλλες). Το 1930 ο Μπρετόν δημοσίευσε το «Δεύτερο Σουρεαλιστικό Μανιφέστο» και ξεκίνησε η έκδοση της επιθεώρησης «Ο Σουρεαλισμός στην Υπηρεσία της Επανάστασης».

Η τέχνη, και ειδικότερα η ζωγραφική, ήταν το καταλληλότερο ίσως μέσο να αποκαλυφθούν και να παρουσιαστούν με εικόνες οι βαθύτερες περιοχές του ασυνείδητου. Παρόλο που ο σουρεαλισμός ξεκίνησε κατά βάση ως λογοτεχνικό κίνημα, γρήγορα καθιερώθηκε και συνδέθηκε στη συνείδηση του κοινού με τις εικαστικές τέχνες. Ποτέ, ωστόσο, δεν υπήρξε ένα ενιαίο σουρεαλιστικό ύφος (όπως σε άλλα κινήματα, για παράδειγμα στον κυβισμό), αλλά ο κάθε καλλιτέχνης δημιούργησε ένα αυστηρά προσωπικό και χαρακτηριστικά αναγνωρίσιμο έργο, πέρα από τις οποιεσδήποτε επιρροές. Ο σουρεαλισμός, άλλωστε, πάνω απ’ όλα ήταν μια συνάντηση «μοναδικών και ανεπανάληπτων προσώπων». Αμεση επίδραση άσκησε το έργο των Φράνσις Πικαμπιά, Μαρ-

σέλ Ντυσάν, Πάουλ Κλέε και Πάμπλο Πικάσο –ο οποίος θεωρήθηκε ο κορυφαίος πρωτεργάτης του σουρεαλισμού– ενώ η μεταφυσική ζωγραφική του Τζόρτζιο Ντε Κίρικο στάθηκε αποκαλυπτική και καθοριστική. Ο Μπρετόν ανέλαβε την προβολή και την υπεράσπιση του εικαστικού σουρεαλισμού σε μία σειρά δοκιμών με τίτλο «Ο σουρεαλισμός και η ζωγραφική», που αποτέλεσε το σημείο αναφοράς του κινήματος σχετικά με την τέχνη αυτή.

Η σουρεαλιστική ζωγραφική περιλαμβάνει δύο βασικές κατευθύνσεις, όχι με αυστηρότητα οριοθετημένες, αφού πολύ συχνά στο έργο του ίδιου δημιουργού εμφανίζονται και οι δύο. Η πρώτη κυριάρχησε την «ηρωική περίοδο» του κινήματος (1924 – 1929) και συνιστούσε ένα πιο αφηρημένο ύφος, στηριζόμενο σε μεγάλο βαθμό στην τεχνική της «αυτόματης γραφής» που χρησιμοποιούσαν οι σουρεαλιστές ποιητές για την έρευνα των δυνάμεων του ασυνείδητου και ήταν ο πυρήνας του πρώτου μανιφέστου του Μπρετόν. Αρκετοί ζωγράφοι επιδίωξαν να επεξεργαστούν το εικαστικό της ισοδύναμο. Τα «αυτόματα» καλλιγραφικά σχέδια και οι πίνακες φτιαγμένοι με άμμο του Αντρέ Μασόν, έργα του Χάινς Αρπ και Χουάν Μιρό, οι φωτογραφικοί πειραματισμοί του Μαν Ραίυ, τα φροτάζ και γκρατάζ του Μαξ Ερνστ, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. Παρόλο που τα έργα αυτά έχουν κάποιες από τις ιδιότητες μιας «αυτόματης» τεχνικής, είναι φανερό ότι η τελική εικόνα, σε μεγαλύτε-

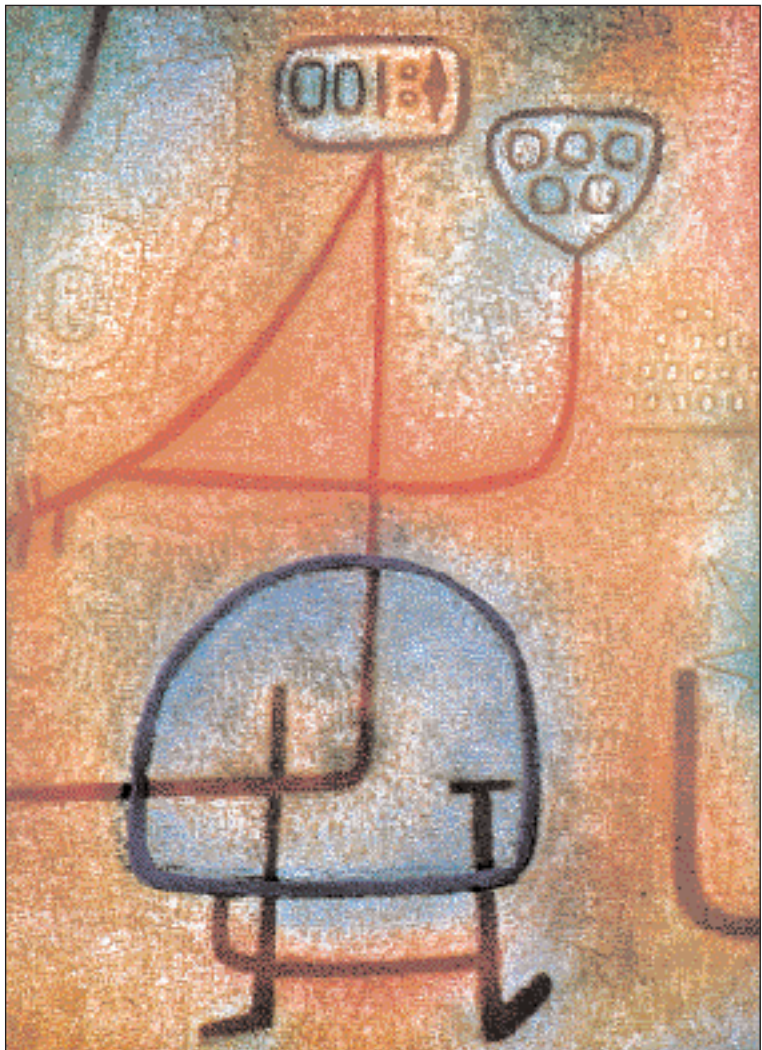
ρο ή μικρότερο βαθμό, έχει δεχτεί περαιτέρω επεξεργασία. Σε καμία περίπτωση, επίσης, δεν πρόκειται για μη παραστατικές συνθέσεις, αφού και στις πιο αφηρημένες απ’ αυτές κάποιο θέμα υποδηλώνεται έστω και υπαινικτικά.

Οι πρωτεργάτες

Ο Μαξ Ερνστ στάθηκε ο μεγάλος πρωτοπόρος του σουρεαλισμού, δίνοντας ένα έργο πολύμορφο και πολυσήμαντο, τομή στην τέχνη του 20ού αιώνα. Στις συνθέσεις του το αρχέγονο συναντάει το φυσικό, ο οραματισμός τη φαντασία, οι εμμονές το όνειρο. Μέσα από μία διαρκή ενεργοποίηση και ερεθισμό της φαντασίας επιδιώκει την αποκάλυψη της βαθύτερης σημασίας

poésie), στόχο και φιλοδοξία των περισσότερων σουρεαλιστών ζωγράφων.

Η σχεδιαστική και η χρωματική ακρίβεια και καθαρότητα στην απόδοση των μορφών και των λεπτομερειών, ένας σχεδόν ακαδημαϊκός τρόπος, σηματοδοτεί τη δεύτερη κατεύθυνση της σουρεαλιστικής ζωγραφικής, που συχνά χαρακτηρίζεται από τους μελετητές ως ιλουζιονιστικός ή νατουραλιστικός σουρεαλισμός. Οι δημιουργοί υιοθετούν ένα ρεαλιστικό ύφος, σχεδόν φωτογραφικό. Χρησιμοποιούν υλικό από την πραγματικότητα –μορφές και αντικείμενα που παρουσιάζονται αποξενωμένα από το φυσικό περιβάλλον και τη λειτουργία τους– αλλά και εξωπραγματικές, απροσδιόριστες επινοημένες μορφές. Η αποστροφή



▲ «Η ωραία κηποιρός» του Πολ Κλέε, 1939 (φωτ.: Χέρμπερτ Ριντ, «Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής», εκδ. «Υποδομή», 1978).

των μορφών που αναδύονται από το ασυνείδητο, ενώ ιδιαίτερα ευρηματικός και καινοτόμος στάθηκε στον τομέα της τεχνικής. Ο Χουάν Μιρό κατέχει μία εξίσου σημαντική θέση στην τέχνη του σουρεαλισμού. Στα έργα του οι μορφές του φυσικού κόσμου μετασχηματίζονται σε αφηρημένα βιόμορφα μοτίβα, αποκαλύπτουν σταδιακά ένα νέο κόσμο εικόνων, προτείνουν μία επανεμφάνιση του ορατού κόσμου, όπου η παιδική φαντασία, ο αυτοματισμός, η μαγική – ονειρική ατμόσφαιρα, αλλά και μία βαθύτερη ψυχολογική παράμετρος συνθέτουν μία ποιητική ζωγραφική (peinture –



▲ Η λογοτεχνική ομάδα των σουρεαλιστών το 1922: Αντρέ Μπρετόν, Πολ Ελιάρ, Τριστάν Τζαρα και Μπενζαμίν Περέ. Συνεργάζονταν όλοι στην εφημερίδα «Litterature», όπου κατέγραφαν κυρίως τις απόψεις τους για τη γλώσσα (φωτ.: Αντρέ Μπρετόν, «Μανιφέστα του σουρεαλισμού», εκδ. «Δωδώνη» 1972).

του Γάλλου συμβολιστή ποιητή του 19ου αιώνα Λωτρεαμόν για το τι θεωρούσε ομορφιά («τη συμπτωματική συνάντηση μιας ομπρέλας με μία ραπτομηχανή πάνω σ' ένα τραπέζι ανατομίας») αποτέλεσε πρότυπο για τους σουρεαλιστές. Το στοιχείο της έκπληξης ήταν πρωταρχικής σημασίας για την υπέρβαση της πραγματικότητας και την κατάργηση της λογικής. Απροσδόκητοι συνδυασμοί, απίθανοι συσχετισμοί, παραμορφώσεις και μεταμορφώσεις, ανατροπές των λογικών σχέσεων, αντιφατικές καταστάσεις, συνειρμοί και ασάφειες οπτικοποιούν το ασυνείδητο, αποδίδουν την αντιρεαλιστική ατμόσφαιρα του ονείρου, αναδεικνύουν το παράδοξο και το φανταστικό του περιεχομένου της εικόνας. Το συνολικό αποτέλεσμα εντείνεται στον μέγιστο βαθμό από τη συνειδητή χρήση παραδοσιακών μορφών και τεχνικών.

Ο Υβ Ταγκύ ζωγραφίζει παγωμένα, άχρονα και αχανή τοπία με παράξενα μορφώματα και απολιθώματα, σε ευθεία αντιστοιχία με μία εσωτερική πραγματικότητα, ο Πώλ Ντελβώ γυναικείες φιγούρες μέσα σε ονειρικούς, σιωπηλούς και έντονα σκηνογραφικούς χώρους, ο Ρενέ Μαγκρίτ επικεντρώνεται στην ανατροπή του οικείου, στο διφορούμενο, στις επαμφοτερίζουσες σχέσεις λόγου και εικόνας, φυσικής και ζωγραφικής πραγματικότητας. Η δημιουργία του Σαλβαντόρ Νταλί, συνδυασμός μιας εκπληκτικής τεχνικής δεξιότητας και μιας παραληρηματικής εικονοπλασίας συνθέτει μία απόλυτα προσωπική μυθολογία, όπου ο καταπιεσμένος ερωτισμός, οι ενοχές και οι φροϋδικές αναφορές συναντούν την παραισθητική, την αναρχία και την υπερβολή, η μεγαλοφυΐα την εκκεντρικότητα. Η «παρανοϊκό – κριτική» του μέθοδος, θεωρία που πρότεινε για την κατανόηση δύο ή περισσότερων πραγματικοτήτων, αποτέλεσε σημείο καμπής για την τέχνη του σουρεαλισμού.

Στη δεκαετία του 1930 στο κίνημα εντάχθηκαν, ανάμεσα σε άλλους καλλιτέχνες, και οι Αλμπέρτο Τζακομέτι, Βίκτωρ Μπράουνερ, Χανς Μπέλμερ, Οσκαρ Ντομίνγκεζ, Κουρτ Σέλιγκμαν και Ρομπέρτο Μάτα. Η παραγωγή επίσης αντικειμένων αποτέλεσε την ίδια δεκαετία μία ακόμη γόνιμη και ενδιαφέρουσα δραστηριότητα των σουρεαλιστών. Τα «σουρεαλιστικά αντικείμενα» ήταν τρισδιάστατα κολάζ, συναρμογές συνήθως τυχαίων καθημερινών αντικειμένων, επιλεγμένων από τους καλλιτέχνες, όχι για την αισθητική τους αξία, αλλά για την ποιητική σημασία που τους απέδιδαν ή για τα ψυχικά ερεθίσματα που τους δημιουργούσαν.

Εξάπλωση στον κόσμο

Ο σουρεαλισμός ήταν ίσως το πιο οργανωμένο κίνημα του 20ού αιώνα με καθορισμένο πρόγραμμα και στόχους που πρόσφεραν τη δυνατότητα μιας περισσότερο συνεκτικής και οργανωμένης δράσης. Η συλλογικότητα πρόβα-

λε ως βασική προϋπόθεση συνοχής της ομάδας. Στην πορεία όμως ξέσπασαν έντονες εσωτερικές κρίσεις, αμφισβητήσεις και διαφωνίες, σχετικά με το περιεχόμενο των αναζητήσεων και των επιλογών. Αποχωρήσεις, διαγραφές και σχίσματα προκάλλουσαν εντάσεις και έντονες διαμάχες, ενώ προσχωρήσεις νέων μελών έφερναν την ανανέωση και δημιουργούσαν νέες προοπτικές. Ο Μπρετόν, μέχρι τον θάνατό του (1966), διατήρησε για τον εαυτό του τον ρόλο του «ηγέτη», του «πάπα» του σουρεαλισμού.

Παρόλο που το ιστορικό κέντρο παρέμεινε στο Παρίσι, γρήγορα ο σουρεαλισμός έγινε ένα διεθνές κίνημα. Σουρεαλιστικές ομάδες δημιουργήθηκαν, περιοδικά, βιβλία και μελέτες άρχισαν να εκδίδονται, γκαλερί να ανοίγουν και εκδηλώσεις να πραγματοποιούνται από την Ευρώπη ως την Ιαπωνία, από την Αίγυπτο ως τη Βόρεια και τη Νότια Αμερική. Στη Διεθνή Σουρεαλιστική Έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1938 συμμετείχαν 14 χώρες και 70

καλλιτέχνες εξέθεσαν πίνακες, γλυπτά, σχέδια σουρεαλιστικά αντικείμενα, βιβλία και φωτογραφίες. Η διασπορά του σουρεαλισμού εντάθηκε με το ξέσπασμα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, κατακτώντας μία παγκόσμια σφαίρα επιρροής, διατηρώντας ακμαίες τις ιδέες, τη φιλοσοφία και το πνεύμα του και ζωντανή την επιρροή του ως σήμερα. Χωρίς να παραβλέπονται οι πραγματικές διαστάσεις, η έκταση του όρου και η ευρύτητα των αναζητήσεών του, θα πρέπει να τονιστεί ότι, ειδικότερα στον εικαστικό τομέα, ο σουρεαλισμός ήταν ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό κίνημα του μεσοπολέμου στην ευρωπαϊκή τέχνη. Η κληρονομιά του υπήρξε συμπαγής, μοναδική και ανεπανάληπτη, η επίδρασή του τεράστια και αναγνωρίσιμη σε όλα σχεδόν τα κινήματα και τις τάσεις της τέχνης μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Ο τίτλος «Ενα Κύμα Ονείρων» προέρχεται από το ομότιτλο βιβλίο του Λουί Αραγκόν «Une vague de rêves» του 1924.



▼ Από αριστερά οι Αντρέ Μπρετόν, Νιέγκο Ριβέρα, Λέον Τρότσκι και Ζακλίν Μπρετόν, στο Μεξικό, το 1938. Στη συνάντηση αυτή ο μεν Τρότσκι σκιαγράφει τους δρόμους της επανάστασης και ο Μπρετόν τον εξέθεσε τη θεωρία του σουρεαλισμού. Απ' όλα όσα άκουσε ο Τρότσκι επέκρινε το «αντικειμενικά τυχαίο», γιατί θεωρούσε ότι «κρατάει ένα παράθυρο ανοιχτό στο υπερπέραν». Συμφώνησαν απόλυτα για την κοινωνική αποστολή του καλλιτέχνη και από κοινού με τον Ριβέρα συνέταξαν το μανιφέστο «Για μια ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη» (φωτ.: Αντρέ Μπρετόν, «Μανιφέστα του σουρεαλισμού», εκδ. «Δωδώνη» 1972).

Μια «ονειρική επανάσταση» ερήμην του Φρόιντ



◀ Μια συνάντηση ομαδικής έκφρασης ονείρων σε εγρήγορση στο «Οίκημα Σουρεαλιστικών Ερευνών» το 1924. Από αριστερά προς δεξιά οι: Μαξ Μορίς, Ροζέ Βιυράλ, Ζ. Αντρέ Μπουναφάρ, Αντρέ Μπρετόν, Πολ Ελιάρ, Πιερ Ναβίλ, Τζ. ντε Κίρικο, Φιλίπ Σονπό, Ρομπέρ Ντενός, Ζακ Μπαρόν και Σιμόν Μπρετόν.

Της **ΝΪΚΗΣ ΛΟΪΖΙΔΗ**

Καθηγήτριας Ιστορίας της Τέχνης
στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΣΤΙΣ 13 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ του 1932 ο Σίγκμουντ Φρόιντ έστειλε στον Αντρέ Μπρετόν την πρώτη από τις τρεις «εσπευσμένες» επιστολές του, από τις οποίες, οι δύο πρώτες (με ημερομηνία 13 και 14 Δεκεμβρίου), είχαν γραφτεί σε διάστημα μόνο λίγων

ωρών. «Να είστε βέβαιος» έγραφε ο Φρόιντ από το μικρό ιατρείο του στη Βιέννη «ότι θα διαβάσω με τη δέουσα προσοχή το συνοπτικό βιβλίο σας *Τα συγκοινωνούντα Δοχεία*, στο οποίο η ερμηνεία των ονείρων φαίνεται να παίζει έναν ρόλο ιδιαίτερα σημαντικό. Αν και δεν έχω προχωρήσει αρκετά την ανάγνωσή μου, σπεύδω να σας γράψω διότι διαβάζοντας, σκόνταψα σε μια από τις «αυθαιρεσίες» σας, για την οποία αδυνατώ να δώσω εύκολα μια κάποια εξήγηση...». Το περιεχόμε-

νο της «αυθαιρεσίας» του Αντρέ Μπρετόν στην οποία σπεύδει να απαντήσει με ευθυμία ο καθηγητής Σ. Φρόιντ, είναι αρκετά εξειδικευμένο και δεν νομίζω ότι ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον αναγνώστη. Πρόκειται για μια κοινωνικά ευπρεπή ανταλλαγή πυρών –μια επιστημονική ας πούμε διένεξη μεταξύ κυρίων– σχετικά με τις πρώτες θεωρίες που διατυπώθηκαν (γύρω στα τέλη του 19ου αιώνα) από τον Σέρνερ και τον Βόλκελτ με αντικείμενο τον ερωτικό συμβολισμό που συνήθως

υποκρύπτει το λανθάνον περιεχόμενο των ονείρων. Αντίθετα, αυτό που παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον είναι η έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των δύο ανδρών και πολύ περισσότερο, η έλλειψη κατανόησης των επαναστατικών στόχων που ο καθένας τους έχει θέσει σε σχέση με τα όνειρα και την πιθανή ή δυνατή ερμηνεία τους.

Η άρνηση του Φρόιντ

Αυτό, εξάλλου, φαίνεται ξεκάθαρα



◀ **Ο Μαξ Ερνστ αξιοποίησε τις ψευχαναλυτικές γνώσεις του στα έργα του, χωρίς να μετατρέπει τον πίνακα σε εικοινοποιημένο κώδικα φροϊδικών συμβόλων. Στη φωτογραφία, έργο του με τίτλο «Το γύνωμα της νύφης» (1940, Λάδι, Βενετία, Συλλογή Peggy Guggenheim).**



▶ **Η ηρωίδα της νουβέλας του Βίλχελμ Πένσεν «Grandiva», σε έργο του Αντρέ Μασόν, 1939, Λάδι (ιδιωτική συλλογή). Η λογοτεχνική αυτή ηρωίδα λειτούργησε ως «μεγάλη μούσα» τον κινήματος των σουρεαλιστών.**

στην τρίτη επιστολή του Φρόιντ (με χρονολογία 26 Δεκεμβρίου 1932) η οποία δημοσιεύτηκε από τον Μπρετόν στο 5ο τεύχος της επιθεώρησης «Σουρεαλιστική Επανάσταση» μαζί με τις δύο προηγούμενες: «[...] Και τώρα θα σας κάνω μια εξομολόγηση την οποία θα πρέπει να αντιμετωπίσετε με επιείκεια! Αν και δέχομαι τόσο πολλές μαρτυρίες του ενδιαφέροντος που εσείς και οι φίλοι σας τρέφετε για τις έρευνές μου, εγώ ο ίδιος δεν είμαι σε θέση να κατανοήσω τι είναι ο σουρεαλισμός και πού στοχεύει. Ως αδαής γύρω από τα προβλήματα της τέχνης, ίσως και να μην διαθέτω τα απαραίτητα εφόδια για να τον καταλάβω». Οπως εύστοχα σημειώνει ο Ζαν Σταρομπίνσκι στο δοκίμιό του *La Relation Critique* (Η κριτική Σχέση, 1970), ο Φρόιντ δεν εκφράζει εδώ την αμηχανία του γιατί αισθάνεται αδαής σχετικά με τα προβλήματα της τέχνης, αλλά γιατί φαίνεται να πιστεύει ότι ο Μπρετόν και οι οπαδοί του τον έχουν λίγο έως πολύ παρανοήσει. Βέβαια, ως επιστήμονας με καλή κοινωνική αγωγή αναλαμβάνει μόνος του την ευθύνη αυτής της παρεξήγησης και δηλώνει ανοικτά στον αρχηγό του κινήματος ότι από τον σουρεαλισμό και τις θεωρίες του, δεν έχει καταλάβει σχεδόν τίποτα. Κορύφωση αυτής της προβληματικής επικοινωνίας ανάμεσα στον Μπρετόν και τον Φρόιντ, αποτελεί η κατοπινή (1937) άρνηση του δεύτερου να συμβάλει στην έκδοση μιας «ανθολογίας των ονείρων» προβάλλοντας τη δικαιολογία ότι «το φανερό περιεχόμενο της ονειρικής διαδικα-

σίας –αυτό ακριβώς που γοητεύει και συναρπάζει τους ποιητές– έχει πολύ λίγη σημασία για τον ίδιο».

Ωστόσο, έναν χρόνο αργότερα (20 Ιουλίου του 1938), ύστερα από μια συνάντηση που είχε με τον Σαλβαντόρ Νταλί στο Λονδίνο, έγραφε στον φίλο του και γνωστό συγγραφέα Στέφαν Τσβάιχ : «[...] Είναι αλήθεια ότι έως τώρα θεωρούσα τους σουρεαλιστές –οι οποίοι ερήμην μου με έχουν προ πολλού ανακηρύξει ως άγιο πάτρωνά τους– ως αυθεντικούς παράφρονες (κατά τα 95% τουλάχιστον, όπως ας πούμε, το καθαρό οινόπνευμα). Ομως, αυτός ο νεαρός Ισπανός με το βλέμμα του άδολου φανατικού και την αναμφισβήτητη τεχνική του μαεστρία, με έχει αναγκάσει να αναθεωρήσω τη γνώμη μου. Θα ήταν πράγματι πολύ ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς αναλυτικά τη δημιουργία ενός πίνακα αυτής της κατηγορίας. Από την κριτική όμως άποψη θα πρέπει να επισημανθεί το γεγονός ότι η έννοια και σημασία της καλλιτεχνικής πράξης, δεν είναι δυνατόν να ισχύει, όταν η ποσοτική σχέση ανάμεσα σ' αυτό που ονομάζουμε υλικό του ασυνειδήτου και στην προσυνειδητή διεργασία του, δεν φαίνονται να έχουν σαφή διαχωριστική γραμμή. Στην περίπτωση αυτή έτσι κι αλλιώς δημιουργού-

νται σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα...».

Αντίθετες απόψεις

Χωρίς αμφιβολία ο σουρεαλισμός, υποδύμενος συνειδητά μηχανισμούς έκφρασης του ασυνειδήτου, δεν ήταν δυνατό παρά να δώσει στον Φρόιντ την εντύπωση ενός κινήματος παρα-

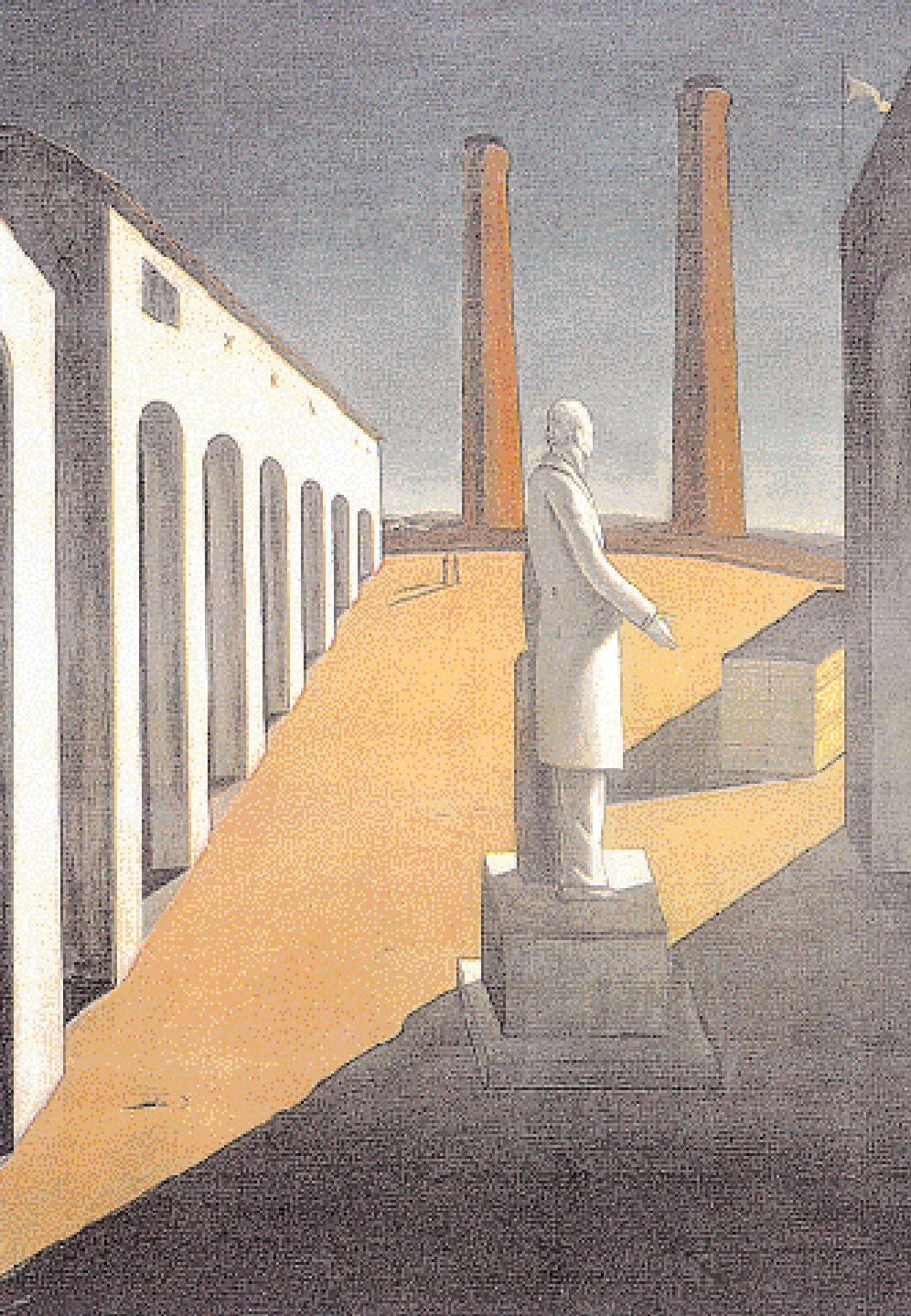
φρόνων ή έστω, αναξιοπαθούντων φρετιστών, κατεχομένων από έμμοιες ιδέες και παραψυχολογικές προλήψεις. Αυτές ακριβώς οι προκλήσεις ή «αυθαιρέσιες» των σουρεαλιστών υπέβαλαν στον Φρόιντ μια στάση επιφυλακτικότητας, την οποία και προσπάθησε να καλύψει

με το αναληθές άλλοθι της «άγνοιας» γύρω από τα προβλήματα της τέχνης. Από την άλλη μεριά οι σουρεαλιστές και ιδιαίτερα ο Αντρέ Μπρετόν –ως ηγέτης και θεωρητικός του κινήματος– αντιμετώπιζαν με αρκετή δυσφορία τον αυστηρό επιστημονικό θετικισμό που χαρακτήριζε τη φροϊδική ερμηνεία των ονείρων. Με λίγα λόγια τα όνειρα, ένα στοιχείο της ψυχικής ζωής του ανθρώπου που ήταν κοινού και θεμελιώδους ενδιαφέροντος και για τις δύο πλευρές, αντιμετωπιζόταν τελικά μέσα από εκ διαμέτρου αντίθετες θεωρήσεις: για την ψυχανάλυση το όνειρο – και κυρίως το λανθάνον πε-

ριεχόμενό του– είναι ένα είδος συμβολικής μεταμφίσεως των απωθημένων επιθυμιών και επομένως ένα σημαντικό μέσον για τη διάγνωση και θεραπεία των νευρώσεων. Για τους σουρεαλιστές, η καλλιέργεια του ονείρου και της ονειρικής κατάστασης, δεν ήταν μόνο ο μοναδικός αυθεντικός τρόπος ζωής και δημιουργίας, αλλά και ένα αποτελεσματικό μέσον υπονόμησης του ψευδο-ορθολογισμού και του φαρισαϊσμού της ηγετικής αστικής τάξης.

Η αιτία λοιπόν αυτής της διαφοροποίησης δεν θα πρέπει να αναζητηθεί ούτε στην υποτιθέμενη «άγνοια» του Φρόιντ ούτε στην αδυναμία των σουρεαλιστών να κατανοήσουν θεμελιώδεις θέσεις της φροϊδικής ανάλυσης, αλλά στην άρνησή τους να δεχθούν ως «παθολογικό» ό,τι ακριβώς τους γοήτευε και τους ενέπνεε. Στην ουσία, η αναφορά του Μπρετόν και των ποιητών του κινήματος στην ονειρική διαδικασία είχε πολύ περισσότερη σχέση με τη σκέψη του Νίτσε, παρά με τον Φρόιντ. Η αντιπάθεια που έτρεφε ο Μπρετόν για τον Γερμανό φιλόσοφο δεν στάθηκε εξάλλου ικανή να αναιρέσει το γεγονός ότι η σουρεαλιστική αντίληψη του ονείρου, έχει βαθιές ρίζες στον ύστερο ρομαντισμό και στα νεανικά κυρίως κείμενα του συγγραφέα του *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*. Σύμφωνα με τον Νίτσε το όνειρο, το οποίο αποτελεί τον προθάλαμο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχει πολύ περισσότερη σημασία για τον άνθρωπο από το κομμάτι της ζωής του όπου ο ίδιος βρίσκεται σε κατάσταση

Η άρνηση των σουρεαλιστών να δεχθούν ως «παθολογικό» ό,τι τους γοήτευε και τους ενέπνεε



▲ «Το Αίνιγμα μιας μέρας», τον Τζόρτζιο ντε Κίρικο, 1914, λάδι. Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.

εγρήγορης. Η ζωή που βιώνουμε λοιπόν ξύπνιοι, μόνο φαινομενικά μοιάζει να έχει περισσότερο νόημα, βάρος και αξία— στην ουσία συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Θα υπενθυμίσω βέβαια εδώ, ότι και για τους σουρεαλιστές το όνειρο, η κατάσταση της ημιεγρήγορης, ακόμα και η ύπνωση, αποτελούσαν μέγιστες και αδιαμφισβήτητες αισθητικές αξίες.

Θα ήταν λοιπόν σφάλμα να καταφύγουμε και πάλι στην επανάληψη γνωστών στερεότυπων και να ταυτίσουμε με αφηρημένες γενικότητες και μάλλον αβασάνιστα, τον σουρεαλισμό με τη φροϋδική θεωρία των ονείρων, αφήνοντας έτσι ακάλυπτο, το εξαιρετικά ενδιαφέρον πρόβλημα των εγγενών αντιθέσεων και διαφορών τους. Στην ουσία, ο σουρεαλισμός, ως αντιπροσωπευτική έκφραση επαναστατικού καλλιτεχνικού κινήματος των αρχών του 20ού αιώνα, διαμόρφωσε τις θεωρητικές του βάσεις μέσα από τη σύγκλιση πολλών και συχνά ετερόκλητων αισθητικών ρευμάτων. Οι θέσεις του κινήματος απέναντι στο όνειρο και στην «κυρίαρχη» ερωτική επι-

θυμία αποτελούν ένα αμάλγαμα επιδράσεων από τον Φρόιντ αλλά και από τον «Θείο» μαρκήσιο Ντε Σαντ, από τον Νίτσε και τους ρομαντικούς, από τον Σαρκό και τη γαλλική ψυχιατρική παράδοση, ενώ δεν θα πρέπει να θεωρηθούν αμελητέες και οι επιδόσεις των οπαδών του κινήματος στον χώρο της μαντείας και της παραψυχολογίας. Η περίφημη «αυτοματική» μέθοδος η οποία αποτέλεσε τον θεμέλιο λίθο της σουρεαλιστικής δημιουργίας, συνιστά μια τολμηρή όσο και συζητήσιμη επαναξιολόγηση «απελευθερωτικών» ψυχικών μηχανισμών, οι οποίοι είχαν χαρακτηριστεί ως νοσηροί ή επικίνδυνοι, τόσο από τους Γάλλους νευροφυσιολόγους όσο και από τον ίδιο τον Φρόιντ. As μην ξεχνάμε εξάλλου ότι οι σουρεαλιστές, εκτός από τις ανορθολογικές μεθόδους δημιουργίας που επέλεξαν, διαμόρφωσαν και ένα ρεπερτόριο κοινωνικά απόκληρων ηρώων, κυρίως ηρώιδων, τις οποίες ανακήρυξαν ως ιερά σύμβολα του κινήματός τους (βλ. υπόθεση της Violette Nozières, Germaine Berton, αδελφές Léa και Christine Papin).

Τα «θεσπέσια εγκλήματα»

Το κοινό χαρακτηριστικό ανάμεσα σ' αυτές τις γυναίκες σύμβολα —που είχαν συγκλονίσει τη γαλλική κοινή γνώμη τη χρονιά του 1933— ήταν ότι είχαν διαπράξει «θεσπέσια εγκλήματα». Ιδιαίτερα οι αδελφές Papin —οι οποίες είχαν δολοφονήσει άγρια την κυρία και την κόρη του σπιτιού όπου εργάζονταν ως υπηρέτριες— ανακηρύχθηκαν από τον ίδιο τον Μπρετόν ως «φόνισσες που ενσάρκωναν υποδειγματικά την ιδανική ένωση ανάμεσα στον Μαρξ (γιατί δολοφόνησαν τα αφεντικά τους) και τον Φρόιντ (γιατί η φύση του εγκλήματός τους πρόδιδε κλασικά συμπτώματα υστερίας). Αλλά και ο Πολ Ελύάρ, σε ένα μικρό κείμενο που αφιέρωσε (μαζί με τον Μπενζαμέν Περé στις αδελφές Papin — το οποίο δημοσιεύτηκε στην επιθεώρηση «Σουρεαλιστική Επανάσταση» — χαρακτηρίζει την Léa και την Christine «μορφές που ξεπήδησαν θριαμβευτριες, από κάποιο άσμα του Μαλντορόρ». Όπως είναι γνωστό, στο 3ο τεύχος της σουρεαλιστικής επιθεώρησης «Minotaure» (Μινώταυρος) που εξέδιδε ο Αλμπέρ Σκιρά, ο νεαρός τότε ψυχίατρος Ζακ Λακάν, φίλος και συνεργάτης των σουρεαλιστών, ανέλυσε την περίπτωση των δύο αδελφών χαρακτηρίζοντας την πράξη τους ως τυπικό «έγκλημα παράνοιας».

Ποιες ήταν όμως οι επιπτώσεις όλων αυτών των μεθόδων και θεωριών στις δημιουργίες των καλλιτεχνών που ακολούθησαν το κίνημα; Δεν αναφέρομαι φυσικά στην αυτοματική μέθοδο, η οποία είχε μόνο θεωρητική (ιδεολογική) αξία, αλλά στις παραστατικές απεικονίσεις ονειρικών ή φαντασιωσικών καταστάσεων όπου ενσωματώνονται φροϋδικά σύμβολα. Η αλήθεια είναι ότι αρκετοί καλλιτέχνες ανάμεσα στους οποίους θα τοποθετούσα τον Σαλβαντόρ Νταλί και την παρανοϊκή-κριτική του μέθοδο, επιδίδονται σε μια ρητορική μίμηση μηχανισμών απελευθέρωσης του ασυνειδήτου, η οποία έχει ως αποτέλεσμα να φτωχαίνει η σύνθεση σε αυθεντική ονειρική ατμόσφαιρα και μαγεία. Θα πρέπει ο σουρεαλιστής δημιουργός να είναι χαρισματικός όσο και ο Μαξ Ερνστ για να μπορεί να αξιοποιεί τις ψυχαναλυτικές του γνώσεις χωρίς να μετατρέπει τον πίνακα σε εικονοποιημένο κώδικα φροϋδικών συμβόλων. Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο —φανατικός αναγνώστης του Νίτσε και του Σοπενχάουερ, αλλά αδαής σχετικά με την ψυχαναλυτική θεωρία— καλλιέργησε μια βαθιά ποιητική ατμόσφαιρα αδιατάρακτων σιωπής και απόλυτης άπνοιας η οποία, είτε το θέλουμε είτε όχι, μας βυθίζει σε «μνήμες αρχαϊκών πολιτισμών χαμένες στα βάθη του ασυνειδήτου».

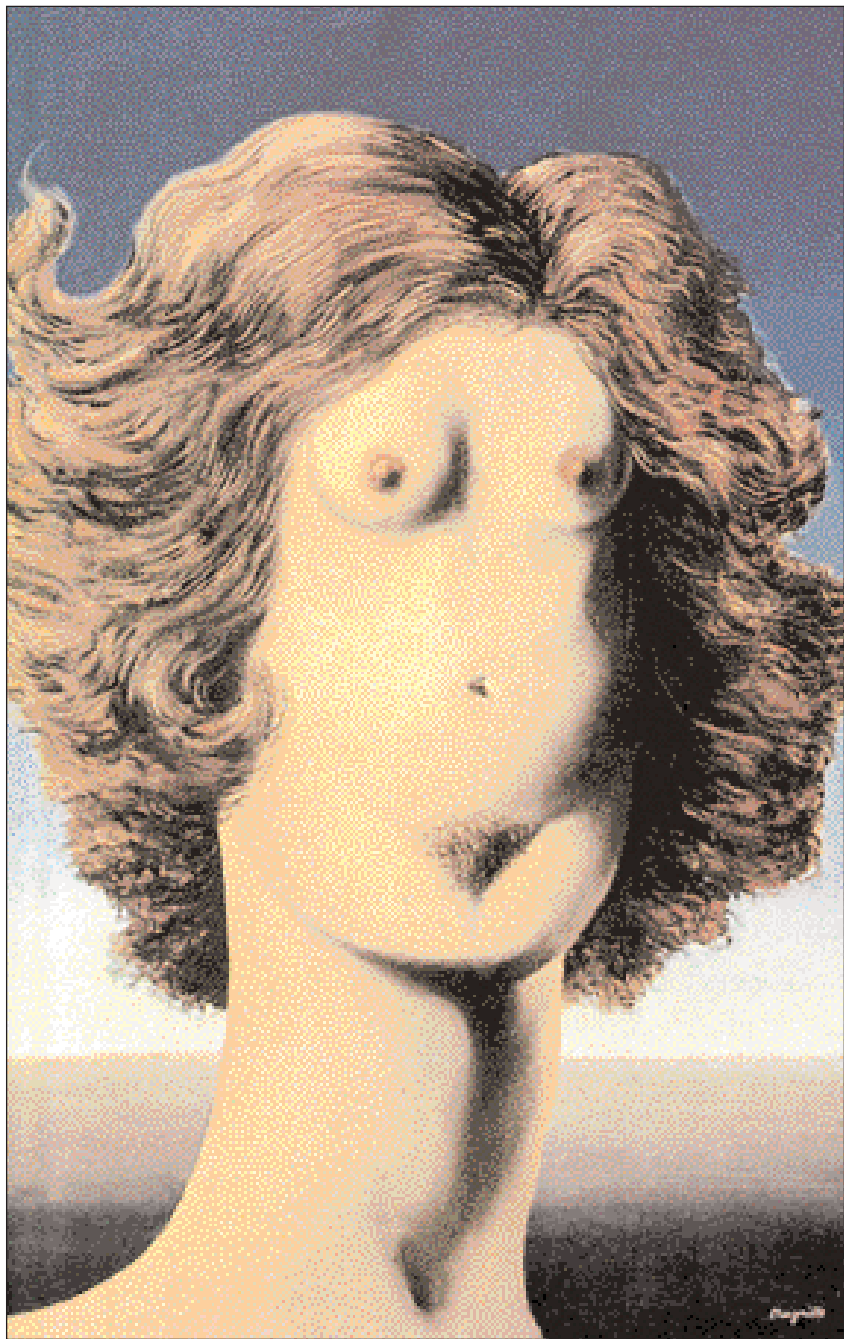
Η γοντεία της Grandiva

Πιστεύω ότι τελικά η ευτυχέστερη σύμπραξη των σουρεαλιστών με τον Φρόιντ, επιτεύχθηκε με τη «μεσολάβηση» της πλασματικής μορφής της *Grandiva*. Πρόκειται για την ηρώίδα μιας νουβέλας του Βίλχεμ Γιένσεν που εκδόθηκε το 1903 και αναλύθηκε με ιδιαίτερη επιτυχία από τον Φρόιντ το

1907, ενώ τρεις περίπου δεκαετίες αργότερα, λειτούργησε ως «μεγάλη μούσα» του κινήματος. Το κεντρικό επεισόδιο της φανταστικής αφήγησης του Γιένσεν εκτυλίσσεται στα ερείπια της Πομπηίας, όπου ο νεαρός αρχαιολόγος Νόρμπερτ Χάλοντ, αναζητεί το πλασματικό αντικείμενο του έρωτά του: μια αρχαία ανάγλυφη γυναικεία μορφή που όπως πιστεύει, χάθηκε τις στιγμές της καταστροφής της πόλης. Εκεί ο ήρωας παραδίδεται σε ένα παραλήρημα διπλής μετοίκησης μέσα στον χώρο και στον χρόνο: η ζωντανή πραγματικότητα απωθημένη στο ασυνείδητο του νεαρού νευρωτικού αρχαιολόγου μετατρέπεται σε όνειρο και αρχαία μνήμη, ενώ η μνήμη του παρελθόντος, λειτουργεί ως ζωντανή και παρούσα πραγματικότητα. Αυτή η ξαφνική και βίαιη διασταύρωση παρόντος-παρελθόντος ενσαρκώνεται στο πρόσωπο μιας νεαρής γειτόνισσας του αρχαιολόγου, της Zoë Bertgang, την οποία ο ίδιος, μέσα στο παραλήρημά του εκλαμβάνει ως τη μορφή της αρχαίας *Grandiva*. Ο συνετός χειρισμός του παραλήρηματος του αρχαιολόγου από τη νεαρή γειτόνισά του —που κατά σύμπτωση βρίσκεται κι αυτή στην Πομπηία— έχει ως ευτυχές αποτέλεσμα την τελική επανασύνδεσή του με τη πραγματικό, αλλά βαθιά απωθημένο αντικείμενο τον έρωτά του, δηλαδή την ίδια την Zoë (Ζωή) Bertgang..

Η παραλλαγή της *Grandiva* που ζωγράφησε ο Αντρέ Μασόν το 1939, συνθέτει μια αλληγορία του ανθρώπινου πεπρωμένου στην οποία η ερωτική επιθυμία, ο πόλεμος και ο θάνατος, παίζουν ένα κυρίαρχο και αποκαλυπτικό ρόλο. Το σώμα αυτής της σουρεαλιστικής *Grandiva* που αξίζει να τονιστεί ότι φιλοτεχνήθηκε παραμονές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, είναι ξαπλωμένο πάνω σ' ένα κομματιασμένο επικλινές βάθρο. Τα μέλη της αποτελούν μια μάζα κρεουργημένης σάρκας η οποία εμπλέκεται με θραύσματα πολιτισμικής μνήμης, ενώ ξεχωριστή θέση κατέχει —στο πρώτο πλάνο— ένα οδοντωτό κοχύλι, μια *vagina dentata*, σύμβολο της σκοτεινής και ακαταμάχητης δύναμης της γυναικείας φύσης. Στο βάθος της σύνθεσης απεικονίζεται ο φαλλικός Βεζούβιος σε έκρηξη, συμπληρώνοντας έτσι τον αμφισχημισμό (ηδονή/ θάνατος) της ερωτικής πράξης. Σε μια σχεδιαστική παραλλαγή της *Grandiva* που φιλοτεχνήθηκε από τον Νταλί το 1932, μια γυναικεία μορφή που μιμείται το χαριτωμένο βάδισμα της αρχαίας ανάγλυφης φιγούρας, στοχάζεται στο μέσον ενός ερμητικού τοπίου σπαρμένου με απολιθώματα, κρατώντας στο χέρι ένα κρανίο. Είναι η στιγμή όπου ο μοντέρνος άνθρωπος αποκομμένος από τον πολιτισμό που ο ίδιος δημιούργησε, ανακαλεί μνήμες από το παρελθόν του. Πρόκειται για στιγμές κρίσης (*Malaise dans la Civilisation* - «Ασθένειες του Πολιτισμού»), όπου ο θάνατος μια από τις δύο «ακαταμάχητες δυνάμεις» —σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του Φρόιντ— μοιάζει προσωρινά να κερδίζει τη μάχη με τον Έρωτα, αυτήν την «άλλη» αντίπαλη δύναμη, που τόσο ύμνησαν οι ποιητές και οι καλλιτέχνες του σουρεαλιστικού κινήματος.

Ερωτισμός, ψυχανάλυση και Εμπειρικός



▲ «Βιασμός» του Ρενέ Μαγκρίτ, 1934, λάδι σε καμβά. Ο μεγάλος σουρρεαλιστής ζωγράφος, χρησιμοποιώντας το γυναικείο κεφάλι αλλά και το σώμα, εκφράζει αλληγορικά και μάλλον περιπαικτικά τον βιασμό κάθε πραγματικότητας (Τέξας, Menil Foundation).

Τον ΜΑΝΟΥ ΣΤΕΦΑΝΪΔΗ

Επιμελητή Εθνικής Πινακοθήκης

«...Το 1912 εμφανίστηκε ένα γυμνό που κατέβαινε τις σκάλες με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο: η τέχνη και ο «αντικειμενικός», εμπειρικά αντιληπτός κόσμος έπαιρναν πια δρόμους διαφορετικούς... Η παλιά επιστήμη της έκφρα-

σης, η βασισμένη στην ανατομία, τη φυσιολογία και την παρατήρηση της φύσης είχε φτάσει στο τέλος της...».

Το γυμνό στο οποίο αναφέρεται πιο πάνω ο Πίτερ Φούλερ, είναι, βέβαια, η πασιγνώστη πρώτη κυβιστική σύνθεση του Μαρσέλ Ντισάν, ενός δημιουργού που έμελλε να επηρεάσει την τέχνη –και



▲ Ο Ανδρέας Εμπειρικός με τη δεύτερη σύζυγό του Βιβίκα Ζήση. Την παντρεύεται το 1947, έχοντας αρχίσει να γράφει τον «Μεγάλο Ανατολικό» ήδη από το 1945. Την ίδια εποχή τπώνεται εκτός εμπορίου, από το περιοδικό «Τετράδιο», το «Ρωμέλος και Ρώμος ή άνθρωποι εν πλω εις μητρικήν αγκάλην», ως δώρο του Αντώνη Βουοβούκη για τον γάμο του.

**Η Διεθνής Εκθεση
Σουρρεαλισμού του
1960 και οι επιρρο-
ές της στον ποιητή**

τη σκέψη— του 20ού αιώνα, σχεδόν τόσο καθοριστικά όσο και ο Πικάσο. Το 1959-’60 ο ίδιος ο Ντισάν και ο Ανρέ Μπρετόν «αμφότεροι εις τα δυσμάς του βίου των» οργανώνουν την «Exposition Internationale du Surréalisme» («Διεθνής έκθεση Σουρεαλισμού») στην γκαλερί Daniel Cordier του Παρισιού με συνεργάτες τον Ζοζέ Πιέρ, τη Μερέ Οπενχάιμ και τον Οκτάβιο Παζ. Η όλη εκδήλωση αποτελεί μια επιβλητική επιτομή του σουρεαλιστικού εγχειρήματος με διεξοδικές αναφορές στην αυτόματη γραφή και εικονοποιία, στις υποσυνείδητες και ασυνείδητες απαρχές της δημιουργίας, τον φρενιτισμό, τον ερωτισμό, την ψυχανάλυση κ.ά. Ο προκλητικός κατάλογος, ο οποίος βρίσκεται επιμέρους αφιερωμάτων (όπως π.χ. το «Δίλημμα του Ανδρόγυνου» ή η «Διαθήκη του Μαρκόσιου Ντε Σαντ» με ολόκληρη σκηνογραφία οπτικοποιημένων αναφορών από τον Ζαν Μπενί και τον Μπρετόν κ.ο.κ.), καταλήγει σ’ ένα γαργαλιστικό Λεξικό Ερωτισμού, όπου όροι της ψυχανάλυσης ή της ιατρικής συμφύρονται με τον δόκτορα Τζέκιλ και τον κ. Χάιντ, τον Φρόιντ, την Ελοίζα και τον Αβελάρδο, την Λολίτα του Ναμπόκοφ (1956), τους αδελφούς Μαρξ ή τον Οσκαρ Πανίτσα, τον Γερμανό ποιητή (1853-1912) ο οποίος έγραψε το περίφημο βιβλίο «Η Αιωμος Σύλληψις των Παπών», το 1893 κ.λπ.

Υπενθυμίζεται ότι η πρώτη έκθεση του διεθνούς Σουρεαλισμού παρουσιάστηκε το 1935 στην Κοπεγχάγη, η δεύτερη το 1936 στο Λονδίνο, η τρίτη το 1938 στο Παρίσι, η τέταρτη στην πόλη του Μεξικού το 1940, η πέμπτη στη Νέα Υόρκη το 1942, η έκτη—όπως και η παρούσα όγδοη και τελευταία—στο Παρίσι το 1947 και η έβδομη στην Πράγα το 1948.

Αντιλαμβάνεται κανείς, πως ενώ οι πρώτες εκθέσεις είναι αρκετά πυκνές, ανάμεσα στην έβδομη του 1948 και την όγδοη του 1959-’60 μεσολαβούν δώδεκα χρόνια. Δείγμα προφανώς και των αντικειμενικών δυσκολιών που αντιμετωπίζει για το κίνημα λόγω των νέων συνθηκών αλλά και λόγω της βιολογικής κόπωσης των πρωταγωνιστών του. Θέμα της τελευταίας αυτής εκδήλωσης είναι ο «Ερωτισμός», ο οποίος, όπως διαβάζουμε στον πρόλογο του Μπρετόν—που εικονογραφείται από τη γνωστή σχεδιογλυπτική αυτοπροσωπογραφία του Ντισάν: With my Tongue in my Cheek, του 1959—εμφιλοχωρεί στη βαθύτερη συνείδηση του ανθρώπου!

Επίσης, μεταξύ των άλλων εκθεμάτων - εκπλήξεων, ο Χανς Μπέλμερ παρουσιάζει διεξοδικά τον άγνωστο ζωγράφο, τον «προφήτη του Βερολίνου» κατά τον Edouard Roditi, τον Friedrich Schröder Sonnenstern, έναν καλλιτέχνη με έντονα λαϊκά και ψυχασικά στοιχεία. Επίσης, ο Vincent Bounoure γράφει για την «Επίνοια» (Pour Epinoia), ενώ παντού αναφέρεται λατρευτικά ο Γκιγιόμ Απολιναίρ, νεαρός ήδη από το 1918, ο μυθικός εισηγητής του όρου Surrealiste (σουρεαλιστής). (Το 1917 ο Απολιναίρ αποκάλεσε «σουρεαλιστικό δράμα» το έργο του «Les Mamelles de Tirésias» («Οι Μαστοί του Τηρεσία»)).

Μια τελευταία τώρα παρατήρηση, στην οποία οφείλω να επανέλθω αναλυτικότερα εν ευθέτω χρόνω: Ο Απολιναίρ έγραψε μια μεγάλη σειρά πορνορομάντζων για λόγους βιοπορισμού, αλλά και αρκετά προκλητικά πεζά όπως π.χ. «L’ Enchanteur pourrisant», («Ο διαφθορέας γόνος») κ.λπ. Επίσης, ο ίδιος προλογίζει τη σειρά «Les Maîtres de l’ Amour» («Οι Μαστόροι του Ερωτα») με πρώτο τον Ντε Σαντ.

Απολιναίρ - Εμπειρικός

Αν, τώρα, συγκρίνει κανείς τον τρόπο αφήγησης, τις λεπτομέρειες των ερωτικών συννευρέσεων και το γενικότερο ύφος του Απολιναίρ με πολλές από τις σελίδες του «Μεγάλου Ανατολικού», θα διαπιστώσει εντυπωσιακές ομοιότητες. Είναι επίσης εντυπωσιακές οι ομοιότητες των κειμένων που έγραψε ο Εμπειρικός ως ψυχαναλητής πάλι με το κυρίαρχο αφηγηματικό στυλ του «Μεγάλου Ανατολικού». Όπως για παράδειγμα η «Περίπτωσης ιδεοψυχαναγκαστικής νευρώσεως με πρόωρες εκσπερματώσεις» (Εκδόσεις Αγρα, 2001, μετάφραση Αλόν Σιδέρν, σελ. 52-54 κα.).

Ο Εμπειρικός βρισκόταν στο Παρίσι τα κρίσιμα χρόνια 1926-1931, όπου και συνδέθηκε με τα κείμενα του Μπρετόν, τον Λαφόρν, ενώ βέβαια, γνώριζε τα κείμενα του Απολιναίρ, τα οποία και όπως φαίνεται τον «απελευθέρωσαν», επηρεάζοντας καθοριστικά την αισθητική του.

«Οκτάνα θα πη παντού και πάντα εν ηδονή ζωή», θα γράψει στις 20/8/ 1965 ο υπερρεαλιστής Έλληνας ποιητής, αναμνησκόμενος την ευφάνταστη οχιά του Απολιναίρ.

Ο Απολιναίρ θα χρησιμοποιήσει μια γλώσσα πεποιομένη, ποζάτη και σοβαροφανώς μεγαλοαστική—κάτι σαν την ταξική χρήση της καθαρεύουσας στα καθ’ ημάς—για να περιγράψει με ασυνήθη ελευθεριότητα λεπτομέρειες

► «Ο κήπος των Ηδονών» του Ιερώνυμου Μπος είναι μια πανηγυριστική απάντηση στο Civitas Dei («Πολιεία του Θεού») του Ιερού Αυγουστίνου και ένα προαπεικάσμα του «Μεγάλου Ανατολικού» του δικού μας Ανδρέα Εμπειρικού.





της σεξουαλικής επαφής. Στις «11.000 Βίτσες» οι ερωτικές εικόνες μπορούν να παραλληλιστούν εύκολα με μερικές, ψυχαναλυτικές, σελίδες του «Μεγάλου Ανατολικού» (1964-’65 περιοδ. ΠΑΛΙ): «...Ήταν ανέκαθεν φοβερός οφθαλμοπόρνος. Του άρεσε να παρατηρεί τις σεξουαλικές επαφές των ανθρώπων παντού όπου του δινόταν η ευκαιρία, στα ξενοδοχεία, στους οίκους ανοχής, καθώς επίσης και τις σεξουαλικές πράξεις των ζώων».

«...Την στιγμή εκείνην, αυτός, που υπό άλλας συνθήκας ήτο απαλώτατα δεσποτικός, και θερμότατα τρυφερός πσθάνετο τώρα τον εαυτόν του αλληλέγγυσον με τον έξαλλον μαρκήσιον ποιητήν, που εβάπτισε διά παντός με το όνομά του, τας πράξεις και τα αισθήματα της αιμοσταγούς ή μη αιμοσταγούς αλγολαγνείας... Ω, ας είχε ένα καμτσίκι, να μαστιγώση μέχρι αίματος, ανοικτηρμόνως, το ερωτευμένον ζεύγος που ηδονίζετο μπροστά του! Ω, ας είχε μίαν λαβίδα πεπυρακτωμένην, διά να συνθλίψη τελείως δι’ αυτής τους ταλαντευόμενους όρχεις του εραστού και τα χείλη του αιδοίου της ασπαιρούσης κόρης του! Ω, ας είχε μίαν ακρώς ακονισμένην μάχαιραν, δια να αποκόψη, σύρριζα, κατά την στιγμήν του ύστατου κραδασμού, το παλλόμενον εντός του κόλπου της θυγατρός του το ωραίον πέος του Γκονζάλεθ, και, ας μπορούσε βυθίζων κατόπιν την ιδίαν μάχαιραν στα στήθη της Καρλόττας, χωρίς να την σκοτώση, να της είπη, καγχάζων, ενώ εκείνη θα εκραύγαζε γοερά από τον πόνον: «Κράτα τον τώρα όσο σου αρέσει, πόρνη!».

Απελευθέρωση της επιθυμίας

Από τον Ντε Σαντ τον ποιητή - μαρκήσιο, ως τον Απολιναιρ τον μαρκήσιο - ποιητή με τα καμτσίκια και τις βέργες, η απόσταση για την εμπειρική εμπνευση δεν είναι μεγάλη. Ανάλογης περιγραφικής έντασης είναι και τα κείμενα που αναφέρονται στον αυνανισμό και την πρόωρη εκσπερμάτωση και που δημοσιεύονται γαλλικά και ελληνικά στον προειρημένο τόμο των εκδόσεων «Αγρα».

Το συμπέρασμα είναι ένα και απορρέει αβίαστα: Ο Εμπειρικός καθίσταται μέσω της ελευθερίας της γλώσσας ο προφήτης της ελευθερίας του έρωτα και της απελευθερωμένης επιθυμίας. Ολο του το έργο είναι μια σπαρακτική επίκληση για να ανοιχτεί το «σφραγισμένο κουτί» και να απελευθερωθεί ο κάτοχός του από τις συμβάσεις και τις προκαταλήψεις.

Είτε ως ψυχαναλυτής που καταδύεται στον πυρήνα του ασυνείδητου είτε ως ποιητής που διατρύπα το κουκούλι της γλώσσας ο Εμπειρικός –και με τα δύο εργαλεία του– αναφωνεί: «Ο μέγας Παν δεν πέθανε! Ο μέγας Παν δεν πεθαίνει! ». Είναι, τέλος, απόλυτα ενδεικτική των προθέσεών του η αξιοποίηση της συγκεκριμένης καθαρευουσας, διότι αφ’ ενός του εξασφαλίζει «επιστημονικό» άλλοθι και αντικειμενικότητα και αφετέρου του επιτρέπει να περιγράψει τον «ασπαιρόντα έρωτα» μ’ έναν τρόπο σχεδόν κλινικό. Και μια σύμπτωση γονιευτική: Η Τέιτ Μόντερν Γκάλερι του Λονδίνου από τις 20 Σεπτεμβρίου 2001 έως την 1η Ιανουαρίου 2002 φιλοξένησε την έκθε-

ση «Surrealism: The Unbound Kit (θα μπορούσε να μεταφραστεί : «Σουρεαλισμός: Το λυμένο δέμα)». Η επιμελήτρια της Bridget McKenzie παρουσιάζει την έκθεση σαν ένα κέλυφος στο οποίο η επιθυμία ενεργοποιεί τη γνώση. Στα δεκατρία θεματικά δωμάτια ανακάλυπτε κανείς μεταξύ άλλων και τα εξής: The imprint of Disires (Το αποτύπωμα των επιθυμιών), The accommodations of Desire (Οι διευθετήσεις των επιθυμιών), Erotic Objects (Ερωτικά αντικείμενα), Eros (Ερωτας) κ.ά. Πολλοί από τους εκθέτοντες ή τους ανθολογούμενους ανήκουν –ή θα μπορούσαν να ανήκουν– στους Μπεάτους, στους Αγίους της μη Συμμορφώσεως, όπως τους καταγράφει στο συναξάρι του ο Εμπειρικός. Και ο ίδιος, όμως, μετέχει έστω και έμμεσα σ’ αυτήν την έκθεση, είτε μέσα από τους πίνακες του Ντε Κίρικο, του Μασόν και του Τανγκί, είτε στους αφορισμούς του Μπρετόν και του Φρόιντ. Ή, γιατί όχι, στην πασιγνωστή φράση του πονεμένου Αντονέν Αρτώ: «Ο σουρεαλισμός δεν είναι στυλ· είναι η κραυγή του πνεύματος για να ξαναβρεί τις απαρχές του».

Θα ‘θελα να προσθέσω επίσης, ότι με την ευκαιρία της έκθεσης αυτής, η οποία από τον Φεβρουάριο του 2002 μεταφέρθηκε στο Μετροπόλιταν της Νέας Υόρκης, κυκλοφόρησε μεγάλος κατάλογος με τίτλο «Surrealism: Desire Unbound» (Υπερρεαλισμός: Η επιθυμία απελευθερωμένη) με επιμελήτρια την Jennifer Mundy. Είναι γνωστό βέβαια, ότι η έννοια «επιθυμία» διαδραματίζει βαρύνοντα ρόλο στον σουρεαλισμό. Υπό την επιρροή της φροϋδικής θέσης, σύμφωνα με την οποία τα σεξουαλικά ένστικτα πρωταγωνιστούν στη διάπλαση της ψυχής, οι σουρεαλιστές είδαν την επιθυμία σαν το μονοπάτι που οδηγεί στην αυτογνωσία. Η ίδια εμπλέκεται σε κάθε σκέψη ή ενέργεια του υποκειμένου, κάθε δράση και αντίδραση. Εμφιλοχωρεί στην υψηλή αποπνευματώση όσο και στην κτηνώδη λαγνεία. Πάνω απ’ όλα η επιθυμία αποτελεί την κεφαλοπγή του έρωτα. Και ως τέτοια στοιχειώνει στις εμπνεύσεις των σουρεαλιστών. Πρέπει, εδώ, να υπογραμμιστεί ότι είναι η πρώτη φορά που εκθεσιακά και θεωρητικά αντιμετωπίζεται η επιθυμία μέσα από ένα τέτοιο σκεπτικό, πράγμα που πείθει ότι ο πανερωτισμός του Ανδρέα Εμπειρικού δικαιώνεται πλήρως. 

Βιβλιογραφία:

Ο κατάλογος της έκθεσης «Exposition Internationale du Surréalisme» (1959-’60), Paris, Galerie Daniel Cordier.

Guy Saunier, «Ανδρέας Εμπειρικός, Μυθολογία και Ποιητική», Αγρα, Αθήνα, 2001.

Πήτερ Φούλερ, «Τέχνη και Ψυχανάλυση», μετ. Ηρώ Κανακάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

Πάμπλο Πικάσο, «Τα τέσσερα κοριτσάκια», θεατρικό έργο σε έξι πράξεις, μετ. Ανδρέας Εμπειρικός, Αγρα, 2001.

Σωτήρης Τριβιζάς, «Το σουρεαλιστικό σκάνδαλο», εκδ. «Καστανιώτης, 1996.



▲ Ο Ανδρέας Εμπειρίκος σε νεανική ηλικία. «Η ποίησις είναι ανάπτυξη στίλβοντος ποδηλάτου. Μέσα της όλοι μεγαλώνουμε. Οι δρόμοι είναι λευκοί. Τ' άνθη μιλούν. Από τα πέταλά τους αναδύονται συχνά μικρούτοικες παιδίσκες. Η εκδρομή αυτή δεν έχει τέλος». (Φωτ. Μάτση Χατζηλαζάρου). Από το φελλάδιο «Άνευ ορίων, άνευ όρων – Ανδρέας Εμπειρίκος 2001». Έκδοση ΕΚΕΒΙ.

Εμπειρίκος

Μια ιστορία

Της **ΦΡΑΓΚΙΣΚΗΣ ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ**

Καθηγήτριας Νεοελληνικής
Φιλολογίας στο ΑΠΘ

Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ και ο Νίκος Εγγονόπουλος υπήρξαν οι δυο μεγάλες φυσιογνωμίες του ελληνικού υπερρεαλισμού. Ο πρώτος ήταν ο εισηγητής του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα και ο δεύτερος, με την ποίηση και τη ζωγραφική του, έδωσε ένα έργο στο οποίο αναγνωρίζουμε τις βασικές αρχές του επαναστατικού αυτού κινήματος στην πιο

ευτυχή τους πραγμάτωση. Ο Ανδρέας Εμπειρίκος (1901-1975) γεννήθηκε στη Βραϊλα της Ρουμανίας, γόνος μεγάλης οικογένειας εφοπλιστών καταγόμενων από την Ανδρο, μεγάλωσε στην Αθήνα και εκεί άρχισε σπουδές φιλολογίας. Συνέχισε τις σπουδές του στη Λωζάννη με αντικείμενο αυτήν τη φορά, σχετικό με τις επιχειρήσεις του πατέρα του, και μετά στο Λονδίνο, όπου σπούδασε φιλολογία και φιλοσοφία. Όμως, το 1925 πήγε στο Παρίσι κι εκεί έκανε μια μεγάλη στροφή, πρώτα προς την ψυχανάλυση και έπειτα προς τον υπερρεαλισμό. Μια καθοριστική χρονιά στη ζωή του, αλλά και στην

πνευματική ζωή του τόπου μας γενικότερα, ήταν το 1935, χρονιά που ο Εμπειρίκος δημοσίευσε την πρώτη υπερρεαλιστική ποιητική συλλογή του «Υψικάμινος», ενώ την ίδια χρονιά άρχισε να ασκεί την ψυχανάλυση. Το 1951 σταμάτησε την ψυχαναλυτική του εργασία και έφυγε στο Παρίσι. Γύρισε στην Ελλάδα ξανά το 1953 και μέχρι τον θάνατό του έζησε ανάμεσα στην Αθήνα και στην Ανδρο. Ένα από τα βασικότερα έργα του, το πολύτομο μυθιστόρημα «Ο Μέγας Ανατολικός» δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό του. (Βλ. βιογραφικά του στο λεύκωμα «Άνευ ορίων, άνευ όρων Ανδρέας Εμπειρίκος», 2001, έκδοση υπουργείου Πολιτισμού, ΕΚΕΒΙ, από τον Ιάκωβο Βούρτση).

Το 1935 ο Εμπειρίκος προσπάθησε να κάνει γνωστό τον υπερρεαλισμό στην Αθήνα με μια διάλεξη και επίσης γνωρίστηκε με διάφορους ανθρώπους της τέχνης, καθώς και νέους ποιητές, όπως ο Οδυσσέας Ελύτης και ο Νικόλαος Κάλας. Την ίδια εποχή γνωρίστηκε και με τον Νίκο Εγγονόπουλο, ο οποίος ήταν τότε περίπου 26 χρονών και σπούδαζε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών κοντά στον Παρθένη, ενώ παράλληλα θήτευε και στον Κόντογλου.

Ο Νίκος Εγγονόπουλος γεννήθηκε το 1910 στην Αθήνα. Καταγόταν από παλιά αθηναϊκή οικογένεια με ρίζες στην Κωνσταντινούπολη, στην Υδρα και στην Ηπειρο. Μεγάλωσε στην Αθήνα και από τα δέκα μέχρι τα δεκαοκτώ του φοίτησε σε λύκειο στο Παρίσι. Το 1928 επέστρεψε στην Ελλάδα. Αναγκάστηκε να εργαστεί σε δημόσια υπηρεσία για βιοπορισμό, ενώ παράλληλα άρχισε σπουδές ζωγραφικής. Το

► Ο Ανδρέας Εμπειρίκος, στη Βρετανία, αρχές της δεκαετίας του '50. Αρχισε στην Αθήνα σπουδές φιλολογίας, συνέχισε στη Λωζάννη με αντικείμενο σχετικό με τις επιχειρήσεις του πατέρα του και μετά στο Λονδίνο, όπου σπούδασε φιλολογία και φιλοσοφία. Το 1925 πήγε στο Παρίσι και εκεί έκανε τη μεγάλη στροφή: πρώτα προς την ψυχανάλυση και μετά στον υπερρεαλισμό.



Εγγονόπουλος: μια μεγάλη φιλία



1938 παρουσίασε πίνακές του και δημοσίευσε τα πρώτα του ποιήματα στο περιοδικό «Κύκλος» και την πρώτη ποιητική του συλλογή «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν». Χάρη σε ενέργειες του Δ. Πικιώνη αποσπάστηκε στην αρχιτεκτονική σχολή του Μετσόβιου και εκεί διδάξε Ιστορία Τέχνης ως βοηθός και από το 1956 ως επιμελητής. Τέλος, τον Ιανουάριο του 1967 έγινε καθηγητής Ιστορίας Τέχνης στην έδρα της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Μετσόβιου. Ο Νίκος Εγγονόπουλος εκπροσώπησε την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1954, αλλά απέφευγε να εκθέσει έργα του στην Αθήνα, και η πρώτη ατομική του έκθεση έγινε το 1963. Το 1979 τιμήθηκε με το πρώτο κρατικό βραβείο ποίησης. (Για λεπτομερή βιογραφικά βλ. αφιέρωμα στο περ. «Χάρτης» 25-26, 1988).

Μια μεγάλη φιλία

Η φιλία των δύο ανδρών κράτησε μέχρι το τέλος της ζωής τους. Τα πρώτα χρόνια οι συναντήσεις τους ήταν τακτικότερες, στο σπίτι του Εμπειρικού. Μανιώδεις αναγνώστες και οι δύο, διάβαζαν μαζί και δώριζαν ο ένας στον άλλο βιβλία. Στη βιβλιοθήκη του Ανδρέα Εμπειρικού υπάρχει ένα σπανιότατο αντίτυπο της «Αλιπασσιάδας» του Χατζή Σεχρέτ και τα ποιήματα του Villon, δώρα, μεταξύ άλλων, του Νίκου Εγγονόπουλου. Το 1944 ο Εμπειρικός έκρυψε στο σπίτι του για μεγάλο διάστημα τον Εγγονόπουλο, όταν τον τελευταίο τον ειδοποίησε ο μακρινός συγγενής του Αγγελος Εβερτ, ότι υπάρχει κίνδυνος να τον συλλάβουν οι Γερμανοί. Τα επόμενα χρόνια οι συ-

ναντήσεις τους αραιώσαν, χωρίς όμως ποτέ να μειωθεί η φιλία τους.

Τα ονόματα των δύο ποιητών πολύ συχνά βρέθηκαν το ένα πλάι στο άλλο, στις στήλες της λογοτεχνικής κριτικής, πολύ περισσότερο από ό,τι άλλων ποιητών, και μάλιστα, την περίοδο της πρώτης τους εμφάνισης, στα τέλη της δεκαετίας του '30, η γειτνίαση αυτή είχε εντελώς αρνητικό χαρακτήρα και είχε αποκλειστικό στόχο τη διαπόμπευση. Χαρακτηριστικά είναι όσα είπε ο Νίκος Εγγονόπουλος για την περίοδο αυτή σε συνέντευξη:

«Όταν το 1939 εκδηλώθηκα στη ζωγραφική και στην ποίηση υπερρεαλιστικά, δημιουργήθηκε σκάνδαλο και γενική κατακραυγή. Δεν μπορώ να πω πως δεν με έθιξαν βαθύτατα. Η βίαιη κακομεταχείριση που μου έγινε ήταν σκληρή και άδικη. Ενας φιλολογικός συνεργάτης εφημερίδας έγραψε: “Εγγονόπουλε, πάψε να βασανίζεσαι και να μας βασανίζεις”. Τα έργα μου τα έβαζαν μόνο γι’ αστεία στα περιοδικά. Τώρα τα βάζουν στα σοβαρά. Με χλεύαζαν στις επιθεωρήσεις. Ενα Σάββατο βράδυ ο Εμπειρικός μου λέει: “Έλα να πάμε σε μια επιθεώρηση”. Πήγαμε κάπου στην πλατεία Βάθης, στο Περόκε, νομίζω. Επί σκηνής ήταν δύο τελείως καραφλοί —ξέρετε το πε-

ρίφημο που είχε πει ο Εμπειρικός: “Τα μαλλιά της κεφαλής μου είναι γεγονός τετελεσμένον...” —οι οποίοι αντιήλθασσαν ασυναρτησίες. Τον ένα τον έλεγαν Δισεγγονόπουλο και τον άλλο Μπιρμπιρίκο!...» (συνέντευξη στο «Νίκος Εγγονόπουλος, Και οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...», εκδ. Υψίλον 2000, σ. 91). Σήμερα, σχεδόν εβδομήντα χρόνια μετά τη σημάδια εκείνη χρονιά για τη ζωή της ελληνικής ποίησης, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η γνωριμία των δύο σημαντικών αυτών ανθρώπων είχε τα στοιχεία εκείνα που θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε σε κάθε ειλικρινή φιλία ανάμεσα σε καλλιτέχνες: ενθάρρυνση, γόνιμος διάλογος, συμπάρσταση, πνευματική επικοινωνία.

Ομως, εδώ ίσχυσε και κάτι περισσότερο. Βρέθηκαν και οι δυο ενταγμένοι σε μια προσπάθεια επαναστατικοποίησης της τέχνης στην Ελλάδα, που εκφραζόταν μέσα από τις βασικές αρχές του υπερρεαλισμού, του σημαντικού γαλλικού πρωτοποριακού κινήματος που ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1924 από τον Αντρέ Μπρετόν. Ο Ανδρέας Εμπειρικός βρήκε στον υπερρεαλισμό μια θεωρία και μια πρακτική για την τέχνη που αντιστοιχούσε στους προβληματισμούς και τις αναζητήσεις του της

▲ Φωτογραφία του νεαρού Νίκου Εγγονόπουλου. Όταν επέστρεψε το 1928 στην Ελλάδα, αναγκάστηκε να εργαστεί σε δημόσια υπηρεσία για βιοπορισμό, ενώ παράλληλα άρχισε σπουδές ζωγραφικής. Το 1938 παρουσίασε πίνακές του και δημοσίευσε τα πρώτα ποιήματά του στο περιοδικό «Κύκλος» και την πρώτη ποιητική συλλογή του «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν».



► Από αριστερά: Οδυσσεάς Ελύτης, Ανδρέας Εμπειρικός και Νίκος Εγγονόπουλος με την ευκαιρία της ηχογράφησης σε δίσκους της σειράς «Οι ποιητές διαβάζουν το έργο τους», τον Νοέμβριο του 1964. Είναι ίσως η μοναδική φωτογραφία των δύο ανδρών μαζί, οι οποίοι, όχι μόνο υπήρξαν από τους κυριότερους εκπροσώπους του σουρεαλισμού στην Ελλάδα, αλλά και υπερασπίστηκαν ο ένας τον άλλον, με θέρμη, όταν η πλειονότητα ήταν εναντίον τους. (Από το αρχείο των Εκδόσεων «Αγρα»).



◀ «Ο προπάππος Περραιβός, κρατώντας στο χέρι τον την κεφαλή του Ρήγα Φεραίου», τον Ν. Εγγονόπουλον, Λάδι σε μονοαμά, 1966. «Θα μιλήσω μόνο ως θαυμαστής του Νικολάου Εγγονόπουλου τον μέγαλον ημών ποιητού και ζωγράφου, για να τον πλέξω το εγκώμιον και για να τον ανταποδώσω με προβολές ονναιοθηματικής υφής τις βαθύτατα συγκλονιστικές συγκινήσεις που μου δίνει πάντοτε η ποίησίς του...», δήλωνε ο Ανδρέας Εμπειρικός για τον φίλο του.



▶ ▶ Στην αριστερή φωτογραφία ο Ανδρέας Εμπειρικός (δεξιά) με τον συγγραφέα Φρονά Γουτιμάν (περ. 1926). Δεξιά, φωτογραφία τον Ρενέ Λαφόργκ, ιδρυτικού μέλους και πρώτον προέδρον της νεοσύστατης τότε «Ψυχαναλυτικής Εταιρείας Παρισίων», με ιδιόχειρη αφιέρωση στον Ανδρέα Εμπειρικό (Από το αφιέρωμα του ΕΚΕΒΙ «Άνευ ορίων, άνευ όρων – Ανδρέας Εμπειρικός 2001».



εποχής εκείνης, που κυρίως είχαν σχέση με την ψυχαναλυτική θεωρία και την έκφραση του ασυνειδήτου.

Ο νεότερός του κατά δέκα χρόνια Εγγονόπουλος, ο οποίος γνώρισε τον υπερρεαλισμό χάρη στον Εμπειρικό, βρήκε επίσης στις αρχές του υπερρεαλισμού μια νέα διάσταση στην τέχνη που του έδινε περισσότερη ελευθερία έκφρασης, όπως έχει εξηγήσει διεξοδικά («Ποιήματα», τ. Α, εκδ. Ικαρος, σ. 145). Είναι χαρακτηριστικό ότι και οι δυο φίλοι δεν έπαψαν ποτέ να επικαλούνται τον υπερρεαλισμό, κυρίως ως κινητήρια δύναμη, στο ξεκίνημά τους. Η σχέση τους με τον υπερρεαλισμό τους επέτρεψε βασικά να βρουν ένα στήριγμα, όχι τόσο για να διαφοροποιηθούν από τις γενικότερες τάσεις της νεωτερικής ποίησης, αλλά από την τρέχουσα τότε αντίληψη για την τέχνη. Τους ενδιέφερε ρητά ο υπερρεαλισμός ως επαναστατική θεωρία όχι μόνο περί τέχνης, αλλά και ζωής, αφού έβλεπαν την τέχνη ως μέσο για τη διερεύνηση του ασυνειδήτου, και άρα ως μέσο απελευθέρωσης και ολοκλήρωσης της προσωπικότητας.

Τέχνη και ψυχανάλυση

Το ποιητικό όραμα του Εμπειρικού, πολύ διαφορετικό από των άλλων συγχρόνων του, ήταν να μεταγγίσει την ποίηση στη ζωή και τη ζωή στην ποίηση, όπως έγραψε στο κείμενο-μανιφέστο «Άμωρ-Άμωρ» (1939). Ήθελε μέσω της τέχνης και της διεισδύσης στο ασυνείδητο να πραγματώσει έναν ενιαίο εαυτό, ικανό να διερευνά τους ορίζοντες της επιθυμίας, του ονείρου και του ασυνειδήτου, έναν πραγματωμένο, ολοκληρωμένο εαυτό, ικανό να απολαμβάνει και να συμμετέχει σε ό,τι έχει σχέση με την αγάπη, αλλά προπάντων έναν εαυτό παρηγορημένο, λιγότερο φοβισμένο. Σ' αυτό το πρόγραμμα ενέτασσε τον τέχνη και την ψυχανάλυση. Δεν τον ενδιέφερε να είναι μόνο ένας συγγραφέας αρίστων ποιημάτων, σύμφωνα με κάποια αισθητικά κριτήρια. Την ίδια θεραπευτική πλευρά της τέχνης ενστερνίστηκε και ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο οποίος κατ' εξοχήν διακήρυσσε ότι η τέχνη πρέπει να παρηγορεί.

Η φιλία τους έχει αποτυπωθεί στα

κείμενα που έγραψαν ο ένας για τον άλλο. Ο Νίκος Εγγονόπουλος έχει αναφερθεί πολλές φορές στον Ανδρέα Εμπειρικό, στα σχόλια των ποιητικών του συλλογών, σε ένα ιστορικό κείμενο-διάλεξη για το έργο του στη μεγάλη ατομική του έκθεση το 1963 στο ΑΤΙ και σε διάφορες συνεντεύξεις του, δημοσιευμένες στο βιβλίο «Και οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά», εκδ. Υψίλον, 2000. Επίσης αναφέρεται ρητά στη σχέση αυτή σε ένα ποίημα, με τίτλο «Ο Βελισσάριος», δημοσιευμένο στην τελευταία ποιητική συλλογή του «Στην κοιλάδα με τους ροδώνες» (1978). Από την πλευρά του ο Ανδρέας Εμπειρικός έγραψε ένα θρυλικό κείμενο για τον Εγγονόπουλο, με τίτλο «Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου», το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Τετράδιο», αρ. 3 (1945). Γράφει, μεταξύ άλλων: «Θα μιλήσω μόνο ως θαυμαστής του Νικολάου Εγγονοπούλου, του μεγάλου ημών ποιητού και ζωγράφου, για να του πλέξω το εγκώμιον και για να του ανταποδώσω με προβολές ονναιοθηματικής υφής τις βαθύτατα συγκλονιστικές συγκινήσεις που μου δίδει πάντοτε η ποίησίς του. (...)» «Και να που στεκόμαστε εμβρόντητοι και καθηλωμένοι. Το γίνεσθαι συνυπάρχει με το τετελεσμένον. Και το τετελεσμένον εξακολουθεί να γεννά το γίνεσθαι το άτερμον, κατά τρόπον, που επιταχύνει τον σφυγμόν εκάστου ανθρώπου ευαισθητού. Πώς κατορθώνει ο Εγγονόπουλος να κάμνι αυτό το θαύμα; Θαρρώ πως μόνον ο ψυχοαναλυτής και ο υπερρεαλιστής είναι εις θέσιν να το εννοήσουν και να το εξηγήσουν (...)» «Στρέφομαι λοιπόν προς τον ποιητήν και λέγω: «Νικόλαε Εγγονόπουλε, η ώρα της δόξης σου έφθασε προ πολλού και είναι στραβοί ή κακόπιστοι όσοι ακόμη δεν το βλέπουν. «Πόσο μικροί και τιποτένιοι δίπλα σου, όσοι με σάλιο ξεφυλλίζουνε τα εγχειρίδια, τους οδηγούς και τας ποικιλονύμους θεωρίας, για να βρουν όπλα κι επιχει-

ρήματα για να σε πολεμήσουν...».

Από την πλευρά του ο Εγγονόπουλος μίλησε με αυτά τα λόγια για τον Εμπειρικό και για τον υπερρεαλισμό: «Παρήγορο φαινόμενο, μαζί με τον κομμουνισμό, αλλά δεν άλλαξαν τον άνθρωπο. Οι υπερρεαλιστές είναι αυτοί που συγκέντρωσαν τα στοιχεία της ανησυχίας που υπήρχαν στον δυτικό πολιτισμό και τα κατέγραψαν στο πρώτο μανιφέστο του υπερρεαλισμού, κρατώντας την εμπειρία αυτών των λίγων που είχαν δει σωστά τα πράγματα, όπως ο Νοβάλις, ο ποιητής Χαϊντερλιν, ο Λοτρεαμόν, ο Μποντλέρ (...).

Εγώ θα είχα απογοητευθεί γρήγορα, αν δεν είχα την ευτυχία να συναντήσω τον Ανδρέα Εμπειρικό. Εκείνα τα χρόνια η λεγόμενη γενιά του '30 προσπαθούσε να επιβληθεί με όλα τα μέσα – αντίθετα ο

Εμπειρικός ήταν ένας άνθρωπος ελεύθερος. Μαζί δώσαμε τις σωστές διαστάσεις του υπερρεαλισμού... Ο υπερρεαλισμός είναι μια μέθοδος σκέψης που, αν τη δεχθείς, πρέπει να υποφέρεις και να ψάξεις – είναι η βαθύτερη συνείδηση της ασυναρτησίας της ζωής, γιατί η ζωή είναι ασυνάρτητη και τίποτα άλλο. Όλα τα κηρύγματα που υπόσχονται την ευτυχία, είναι ντροπής πράγματα!...» (Σπύρος Βέργος, «Η Καθημερινή», 24.7.1977). Αλλού, σε συνέντευξη του το 1976 στην Βεατρίκη Σπηλιάδη λέει: «Ήταν καταπληκτικό μέσο σ' αυτήν την έρημο του '30 να έχει βρεθεί ένας άνθρωπος τόσο ευαισθητός, τόσο καλός. Αλλά όπως κάθε άνθρωπος που φέρεται με ευγένεια και καλωσύνη στους άλλους, ο Εμπειρικός εξέφραζε τη δική του ζεστή προσωπικότητα. Ελεγα σε κάθε ευκαιρία ότι είμαστε φίλοι με τον Εμπειρικό, τι έχουμε να μοιράσουμε; Κι εκείνος έφερνε την αντίρρησή του: «Πώς; Μα έχουμε να μοιράσουμε τη φιλία μας...»» («Και οι άγγελοι...», σ. 99).

Ο Εγγονόπουλος αναγνώριζε στον Εμπειρικό την αρετή και το ήθος του δημιουργού, και δεν έπαψε να τον μνημονεύει μέχρι το τέλος της ζωής

του: «Πάντοτε με έθελξαν και με γοήτευσαν και με παρηγόρησαν στη ζωή (να η αποστολή της ποιήσεως!) τα υπέροχα έργα του [Εμπειρικού]. Τα ποιήματά του, καθώς και όλα του τα γραπτά είναι προϊόντα μιας μεγάλης φαντασίας, ενός πάρα πολύ πλούσιου πνευματικού και ψυχικού κόσμου, μιας άψογης όσο και βαθιάς γνώσης του ωραίου και του καλού. («Και οι άγγελοι...», σ. 127).

Στην τελευταία του συνέντευξη, είπε: «Α, προ ημερών, διάβασα και μια ιστορία του υπερρεαλισμού! Και θαύμασα πάλι τον Ανδρέα Εμπειρικό. Σκεφτόμουν πως είναι ένας ακόμα κρίκος στην αλυσίδα των Ελλήνων που ό,τι έκαναν ήταν τέλειο. Παπαδιαμάντης, Σολωμός, Παρθένης, Κορνάρος, Κόντογλου, Χορτάτσος, Εμπειρικός... Ευτύχησα να γνωρίσω και να διδάσκομαι από τρεις απ' αυτούς: τον Παρθένη, τον Κόντογλου και τον Εμπειρικό...» (ό.π., σ. 173). Όμως τα παραπάνω εξέφρασε και σε ένα ποίημα, με τίτλο «Ο Βελισσάριος»:

...έτσι

στους τελευταίους ακριβώς χρόνους της φθίνουσας περιόδου «του '30»

αναμεσής

στους φιλόδοξους με τ' ακαθόριστα σχέδια

τους άγρια λυσσαγμένους —παρ' όλο το ισχνότατο των εφοδίων τους—

για μίαν όσο μπορούσαν πλατύτερη επικράτηση

τους άγουρους —σαλιάρηδες— διακονιάρους και κλέφτες της δόξας ξεκίνησε νεώτατος ο Βελισσάριος παρέα με τον Ανδρέα τον Εμπειρικό να δημιουργήση και να ζήση.

Η φιλία των δύο μεγάλων μας ποιητών ήταν αναμφισβήτητη παραδειγματική και διδακτική, αλλά επίσης μας ανακαλεί την πραγματικότητα του ελληνικού υπερρεαλισμού, που ήταν τότε, στη δεκαετία του '30, υπερρεαλισμός των τριών ή τεσσάρων ποιητών, του ενός ζωγράφου, του ενός φωτογράφου, υπερρεαλισμός χωρίς κίνημα και κινητοποίηση, χωρίς καν ένα περιοδικό. Αυτός ο φτωχός υπερρεαλισμός αποδείχθηκε όμως στις μέρες μας μια από τις πιο πλούσιες σε σημασία, πιο σημαντικές και γοητευτικές σελίδες της λογοτεχνικής ιστορίας μας. ✎

Νίκος Εγγονόπουλος

Της ΜΑΡΘΑΣ - ΕΛΛΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΛΟΥ

Δρος Ιστορικού Τέχνης

ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟ, όπως για κάθε ενδιαφέρουσα περίπτωση Έλληνα καλλιτέχνη, όταν μάλιστα αυτός, επιπλέον, σχετίζεται με την κατ' εξοχήν καθοριστική γενιά που σφράγισε τη φυσιογνωμία της νεοελληνικής κουλτούρας, το φυσικότερο είναι να μελετάται το έργο του σύμφωνα με τους κανόνες των τεχνοϊστορικών προσεγγίσεων, ώστε να αναδειχθεί η όποια ειδική σημασία μπορεί να έχει στην πορεία των εξελίξεων του πολιτισμού αυτής της χώρας. Εδώ, οι ασχολούμενοι με την ποίηση και οι ασχολούμενοι με τη ζωγραφική έχουν τον λόγο. Αναγνώστες, θεατές και μελετητές των δύο κλάδων, με θαυμασμό ή κριτική διάθεση, ακόμα και με πάθος, διατυπώνουν δικαιωματικά τις απόψεις τους για τον ποιητή και τον ζωγράφο. Μαζί ή ξεχωριστά. Συνήθως μιλάμε για τον ζωγράφο, με μικρές αναφορές στον ποιητή, ή ακριβώς το αντίθετο. Διότι η ειδικότητα του ειδικού κρατάει το πάνω χέρι, αφήνοντας αναγκαστικά στη σκιά τον ιδιόμορφο μηχανισμό («ψυχικό μηχανισμό», θα τον έλεγαν οι κλασικοί σουρεαλιστές) που διέπει το σύνολο των δραστηριοτήτων του καλλιτέχνη, ακόμα και των μη καλλιτεχνικών.

Ωστόσο, όλοι όσοι ασχολήθηκαν με τον Νίκο Εγγονόπουλο, μηδενός εξαιρουμένου, έχουν συνείδηση αυτού του κερματισμού, νιώθουν το ατελές της κάθε επιμέρους προσέγγισης. Το ουσιαστικότερο μέρος των αναλύσεων που έχουν έως τώρα δημοσιευθεί (τουλάχιστον όσων γνωρίζω) βρίσκεται στα κενά του λόγου, σε ό,τι παραλείπεται, σε αδιάλυτες ή ελάχιστα δηλωμένες απορίες, στο εσωτερικό των πτυχών που απλώνει με εμφανή γενναιοδωρία το έργο του στο μάτι, κρύβοντας την άλλη όψη του υφάσματος.

Δεν είναι καθόλου απαραίτητο να χαλάσει αυτή η παράδοση. Ας διατηρεί ο καλλιτέχνης το μυστήριο της ενότητάς του, και εμείς τη γοητεία αυτού του μυστηρίου. Το πρόβλημα, εξάλλου, δεν ήταν ποτέ η διπλή ιδιότητα του Εγγονόπουλου, αλλά η ενιαία πρόσληψη των δύο τρόπων έκφρασης από τον αναγνώστη ή και θεατή. Καλό ακούγεται, ως ευσεβής πόθος, αλλά



▲ Το κλασικό πορτρέτο του Νίκου Εγγονόπουλου, ο οποίος συνήθιζε να λέει: «Στον υπερρεαλισμό δεν προσχώρησα ποτέ. Τον υπερρεαλισμό τον είχα μέσα μου, όπως είχα μέσα μου το πάθος της ζωγραφικής από την εποχή που γεννήθηκα...».

μάλλον άσχετο με τον ίδιο τον καλλιτέχνη.

Η παρακάτω σύντομη παρουσίαση, με την περιορισμένη έκταση που επιβάλλει ο χώρος, δεν θα μπορούσε να αποτελεί ολοκληρωμένη μονογραφική αναφορά στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. Μόνο να θυμίσει, και να τιμήσει ένα σημαντικό πνευματικό άνθρωπο, με αφορμή τον πρωταγωνιστικό του ρόλο στη γέννηση και την καθιέρωση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα.

Ποιητής και ζωγράφος

Η ζωντανή παρουσία του Εγγονόπουλου στον χώρο της ελληνικής πνευματικής ζωής ξεκινάει κατά τη δεκαετία

του 1930 και διαρκεί μέχρι τον θάνατό του, το 1985. Εζησε και δημιούργησε μέσα στις δίνες του 20ού αιώνα, τον καιρό που οι δεκαετίες μετρούσαν βα-

ριά τις εξελικτικές φάσεις της νεοελληνικής ιστορίας. Ανήκει αναμφίβολα σε εκείνους που διαμόρφωσαν την πολιτισμική φυσιογνωμία της νεότερης Ελλάδας.

Είχε γεννηθεί στην Αθήνα το 1907 (ή 1910). Τόσο ο ίδιος όσο και οι βιογράφοι του αγαπούν τις αναφορές στην καταγωγή της οικογενείας του, από Κωνσταντινούπολη, Β. Ηπειρο, Υδρα... Για την εποχή εκείνη, οι ρίζες σήμαιναν περισσότερα απ' όσο σήμερα.

Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκόσμιου Πολέμου έζησε στην Κωνσταντινούπολη, και μετά στο Παρίσι (1923-

1927), πριν επιστρέψει στην Ελλάδα. Με τη διαμονή του στη Γαλλία αρχίζει η περίοδος της μαθητείας του, η οποία θα ολοκληρωθεί στην Αθήνα με σπουδές στη ζωγραφική, από το 1932, στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με τον Παρθένη, και στο εργαστήρι του Φώτη Κόντογλου. Αυτό σημαίνει ότι, την έγκαιρη εξοικείωση με τα γαλλικά γράμματα, στοιχείο σχεδόν υποχρεωτικό για έναν Έλληνα διανοούμενο του '30, συμπληρώνει η στενή επαφή με τα διδάγματα της εδω μεσοπολεμικής γενιάς. Η εικόνα που δίνει ο Εγγονόπουλος, μέσω των κειμένων του, για τους καλλιτέχνες (του λόγου ή του χρωστήρα) που τον δίδαξαν, τον επηρέασαν ή τον ενέπνευσαν, δείχνει πόσο η σχέση του μαζί τους ήταν αποτελεσματική, όχι απλώς ευτυχών συμπτώσεων, αλλά και δικών του επιλογών. Αν συγκεντρώσουμε τα ονόματα των ηρώων της τέχνης, στους οποίους αποδίδει τις περισσότερες τιμές, βρίσκουμε τον Σολωμό και τον Χέλντερλιν δίπλα στον Τουρκαλβανό συγγραφέα της «Αλπασιάδας» Χατζή-Σεχρέτ, τον πολυσυλλεκτικό Παρθένη με τους υπέρμαχους της βυζαντινής και λαϊκής τέχνης (όχι μόνο Κόντογλου και Ευγγόπουλο, αλλά και Πικιώνη, τον κύκλο της Χατζημικαήλ, και άλλους κορυφαίους της λεγόμενης Ελληνικότητας της γενιάς του '30), και βέβαια τον «μεγάλο Βολιώτη» Ντε Κίρικο που επηρέασε όσο κανείς άλλος τη ζωγραφική του, φυσικά τον Εμπειρίκο... και δεκάδες ακόμα που δεν είναι δυνατό να αναφερθούν εδώ. Ενα ψηφιδωτό με σοφή προσωπική σύνθεση, που εικονογραφεί το προνόμιο των καλλιτεχνών, να διαλέγουν τα μέλη της πνευματικής τους οικογένειας.

Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η περίοδος της μαθητείας του λήγει το 1938, μια και τότε κυκλοφορεί η πρώτη του ποιητική συλλογή «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» από τις εκδόσεις «Κύκλος», και συμμετέχει με έργα του σε έκθεση του συλλόγου «Ελληνική Λαϊκή Τέχνη» στην αίθουσα Στρατηγούπουλου. Τον επόμενο χρόνο εκδόθηκε η δεύτερη ποιητική συλλογή, «Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής» από τις εκδόσεις «Ιππαλεκτρυών» και παρουσιάστηκε η πρώτη του ατομική έκθεση, στο σπίτι του Νίκου Καλαμάρη (Ν. Κάλας), στην Αθήνα. Εν τω μεταξύ η ενασχόλησή του με εικονογραφήσεις λευκωμάτων ή βιβλίων, καθώς και

Πρωταγωνιστικός ο ρόλος του στη γέννηση και καθιέρωση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα

Ποιητής και ζωγράφος



▲ «Ο Ερμής εν αναμονή», τον Ν. Εγγονόπουλον, λάδι σε μονοπά, 1939. Ζωγραφική με ζωντανή την ιστορική μνήμη, εκφράζει σε μεγάλο βαθμό τον πολνεπίπεδο συγκρητισμό των πιο διαφορετικών πολιτισμών που έζησε ο ελληνικός χώρος.



◀ **«Ορφέας και Ευρυδίκη», του Νίκου Εγγονόπουλου, λάδι σε μονοπά, 1977. Αντλώντας έμπνευση από την ελληνική μυθολογία, ο καλλιτέχνης (πιστός στο πνεύμα του Μπρετόν) ζωγράφισε προτεταμένα γυναικεία κορμιά σε ερωτική έξαρση, ανδρικά με διάπλαση αγαλμάτων και με υπερτονισμένα τα βασικά χρώματα της σάρκας να συνυπάρχουν με υπερρεαλιστικά σύμβολα.**

ελληνικό χώρο, τη γνυσιότερη εκδοχή μιας «υπερρεαλιστικής θεώρησης των πραγμάτων και ερμηνείας του κόσμου μέσα από μια βαθυστόχαστη σκέψη» είναι βαθύτατα εδραιωμένη μέχρι σήμερα.

Εικόνες και σύμβολα ελληνικά

Η αναγνώριση δικαιώνει την ποιοτική αξία ενός έργου και ανοίγει τον δρόμο στη νηφάλια κριτική αποτίμηση της ιστορικής του σημασίας. Καθώς παρέρχεται η ηρωική εποχή των μαχητικών αντεγκλήσεων, τα σχόλια επικεντρώνονται σε θέματα ουσίας, όπως, για παράδειγμα: πόσο ριζοσπαστική μπορεί να θεωρηθεί μια πρωτοπορία που «επιστρέφει στις ρίζες»; Διότι δεχόμαστε ότι η σημαντικότερη ίσως ιδιομορφία των Ελλήνων υπερρεαλιστών ήταν η συμβολή τους στην όψιμη καθιέρωση του μοντερνισμού, με τον τρόπο που αυτό συντελέστηκε στην Ελλάδα, δηλαδή με μια ταυτόχρονη στροφή σε αξίες της παράδοσης, όσο και αν αυτό μοιάζει παράλογο με τα ευρωπαϊκά μέτρα. Το σουρεαλιστικό παράλογο, από την άλλη πλευρά, ως δικαίωμα ή υποχρέωση του καλλιτέχνη να υπερασπίζεται την απόλυτη ελευθερία της ατομικής έκφρασης, λειτούργησε επαναστατικά καταλύοντας κάποια οχυρά του νεοελληνικού συντηρητισμού. Παράλληλα, όμως, η τοπική «υπερρεαλιστική» εκδοχή κράτησε αποστάσεις από το εγωκεντρικό παραλήρημα, επέλεξε να προβάλλει συλλογικότερα βιώματα, με εικόνες και σύμβολα ελληνικά, και προπάντων να τιμήσει τον ελληνικό λόγο. Κατά πόσον αυτό πραγματώνει ή υπονομεύει την ανατρεπτική πρόθεση του μοντερνισμού, είναι ένα θέμα για ατέρμονες συζητήσεις, που δεν θα απαντηθεί εύκολα.

Το γεγονός παραμένει ότι η ποιητική γλώσσα και η ζωγραφική γλώσσα του Εγγονόπουλου φτιάχνουν εικόνες με λέξεις ή με εικαστικές μορφές, που όσο και αν ξενίζουν ακόμα τον αμύητο, μας είναι κατά βάθος οικείες. Πολύ περισσότερο τώρα, αφού η παλιά ριζοσπαστική τους λειτουργία έχει εκπληρώσει τον προορισμό της, χωρίς αυτό να αφαιρεί το ζωογόνο αίσθημα εφνηβικής τόλμης που αποπνέουν. Το κέρδος, τελικά, για τον παραλήπτη ενός έργου, είναι η ομορφιά και η ένταση της εικόνας, το ταξίδεμα, η παραμυθία, και ό,τι πολύτιμο πηγάζει από την ευαισθησία του καλλιτέχνη, για να ποτίσει την ψυχή του θεατή.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Τα χρονολογικά στοιχεία για τη ζωή και το έργο του Εγγονόπουλου αντλήθηκαν από το «Χρονολόγιο» του Ιακ. Βούρση («Η Καθημερινή», Επτά Ημέρες, Αφιέρωμα στον Εγγονόπουλο, 25 Μαΐου 1997). Συμπληρωματική βιβλιογραφία στο ίδιο αφιέρωμα και στα «Χάρτες», τχ 25/26, (Αφιέρωμα Ν. Εγγονόπουλος), Νοέμβριος 1988, Ν. Λοΐζιδη, «Ο Υπερρεαλισμός στη Νεοελληνική Τέχνη - Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου», Αθήνα 1984 και στην πρόσφατη έκδοση «Νίκος Εγγονόπουλος ο Βυζαντινός», με κείμενα των Ν. Ζία και Α. Δεληβοριά, Αθήνα 2001.

με θεατρικά σκηνικά και κοστούμια ήταν τακτική (όπως θα είναι και στο μέλλον). Έτσι, πριν επιστρατευθεί για το αλβανικό μέτωπο, το 1941, ο Εγγονόπουλος είχε διαμορφώσει τα μορφικά και ηθικά χαρακτηριστικά της τέχνης του, ως ποιητής και ως ζωγράφος. Ήταν ήδη ένας επώνυμος υπερρεαλιστής, με ό,τι αυτό σήμαινε εκείνη την εποχή στην Ελλάδα. Το έργο του είχε αντιμετωπιστεί με την αναμενόμενη απορριπτική διάθεση από τους συντηρητικούς κύκλους και με λοιδορίες εκ μέρους του απροετοίμαστου κοινού. Σήμερα θα το λέγαμε «αντιδιαφήμιση». Για τότε, ήταν πηγή απογοήτευσης, αλλά όχι αποθάρρυνσης, ευτυχώς.

Οι ταλαιπωρίες του πολέμου και της Κατοχής κάθε άλλο παρά ανέκοψαν τη δημιουργική του πορεία. Σε αυτήν την εποχή ανήκει το δημοφιλέστερο ποίημα που έγραψε: «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα» (Ίκαρος, 1944). Τα επόμενα χρόνια (μέχρι το 1957), εκδόθηκαν πέντε ακόμη συλλογές, οι οποίες θα περιληφθούν αργότερα στον δεύτερο τόμο των Ποιημάτων του (εκδ. Ίκαρος, 1977).

Εκτός από τη συμμετοχή του στην καλλιτεχνική ομάδα «Αρμός» από το 1949, το σημαντικότερο γεγονός για την εικαστική του καριέρα, μεταπολεμικά, είναι βεβαίως η 27η Μπιενάλε της Βενετίας, το 1954, όπου εκπροσώπησε μόνος την ελληνική τέχνη, με 72 έργα. Τη μεγάλη αυτή καταξίωση του ζωγράφου θα ακολουθήσει σε λίγα χρόνια ένα Πρώτο Βραβείο Ποίησης του υπουργείου Παιδείας (1958), ώστε να καταξιωθεί επίσημα και ο ποιητής. Επιπλέον, το 1956 μονιμοποιείται η θέση του στο Πολυτεχνείο (όπου εργαζόταν ήδη από το 1944, με απόσπαση από το υπουργείο Δημοσίων Εργων). Διορίζεται αρχικά επιμελητής και, από το 1967, καθηγητής στην έδρα Ελεύθερου Σχεδίου. Θα αποχωρήσει το 1973 λόγω ορίου ηλικίας, και το 1976 θα εκλεγεί ομότιμος καθηγητής. Το Πολυτεχνείο υπήρξε ο χώρος της επαγγελματικής του δραστηριότητας, όπως ο ίδιος το έθετε. Δήλωνε άραγε έτσι την ουδέτερη ιδιότητα του βιοποριζόμενου δημοσίου υπαλλήλου ή εκείνην, την υψηλή, του δασκάλου των εικαστικών τεχνών; Από μαρτυρίες μαθητών του έχουμε δικαίωμα να

συμπεράνουμε ότι κάθε άλλο παρά συμβατική ήταν η διδασκαλία του – και δύσκολα θα φανταζόταν κανείς τον Εγγονόπουλο να κάνει κάτι συμβατικό. Εξίσου δύσκολο όμως φαίνεται, με τα στοιχεία που διαθέτουμε, να καθορίσουμε επακριβώς τη θέση που είχε στη ζωή του ποιητή αυτή η μακρόχρονη θητεία σε ένα ανώτατο εκπαιδευτικό ίδρυμα.

Η αναγνώριση του Εγγονόπουλου επικυρώνεται με τιμητικές διακρίσεις μέσα στις δεκαετίες του 1960 και '70: Χρυσούς Σταυρούς του Γεωργίου Α' (1966), Σταυρούς του Ταξιάρχου του Φοίνικος (1971), Πρώτο Κρατικό Βραβείο Ποίησης (1979, για δεύτερη φορά). Η υποδοχή των ατομικών του εκθέσεων αυτής της εποχής, και των νέων ποιημάτων («Στην Κοιλιάδα με τους Ροδώνες», εκδ. Ίκαρος 1978), σε τίποτε δεν θυμίζει τις ανώριμες προπολεμικές αντιδράσεις του κοινού. Κατά κανόνα το έργο του, ζωγραφικό και ποιητικό, κερδίζει πλήρη αποδοχή και ανεπιφύλακτο θαυμασμό, ακόμα και τον σεβασμό όσων διατηρούν αντίθετες αισθητικές απόψεις. Η πεποίθηση ότι ο Εγγονόπουλος εκπροσωπεί, για τον

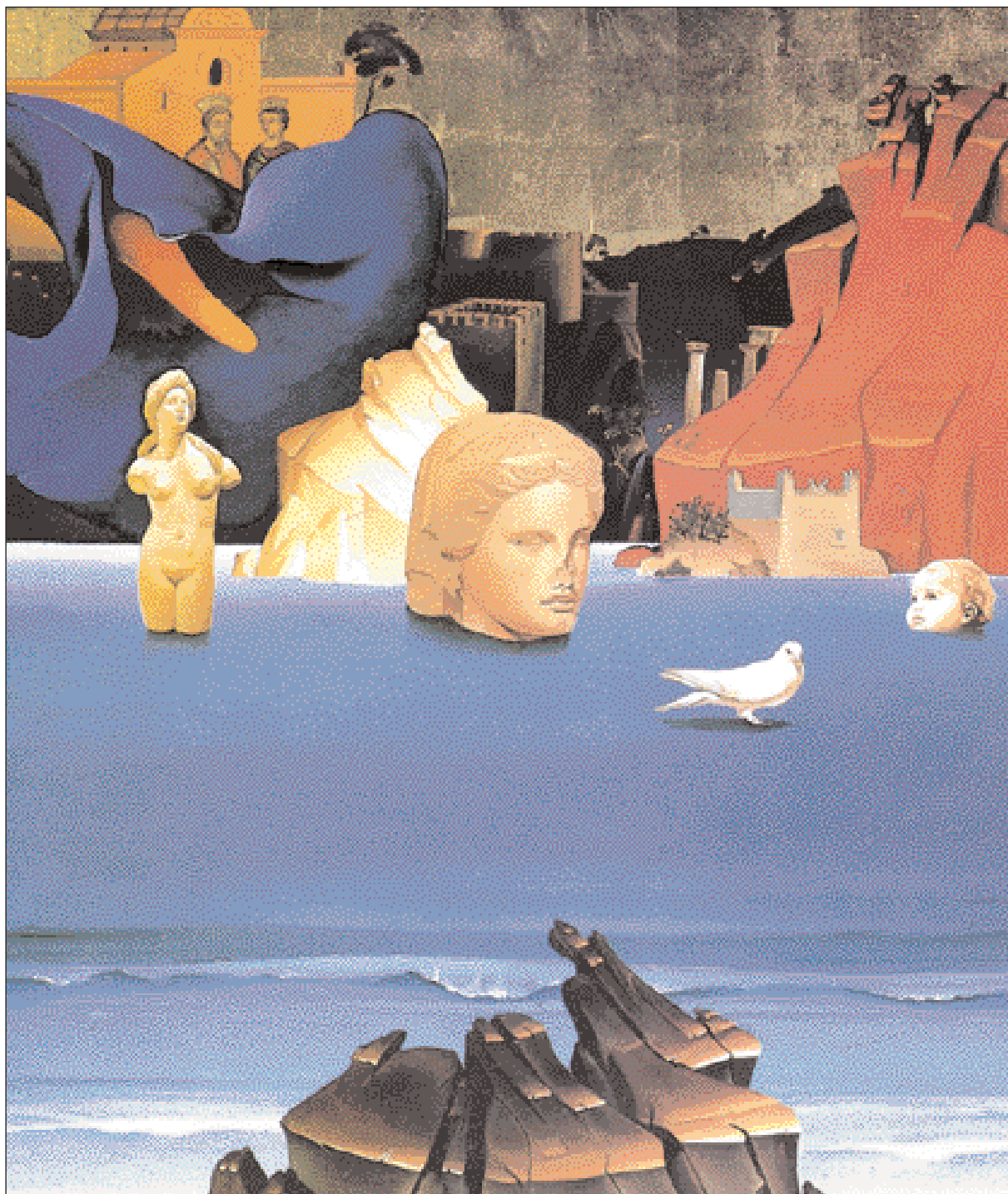
Ελληνες εικαστικοί εκπρόσωποι

Τον **ΓΙΑΝΝΗ ΜΠΟΛΗ**

Δρος Ιστορικού Τέχνης

Η **ΑΡΓΟΠΟΡΗΜΕΝΗ** και σχετικά «εξασθενημένη» παρουσία του σουρεαλισμού στον ελληνικό χώρο έχει αποδοθεί από τους μελετητές τόσο στις όχι ιδιαίτερα ευνοϊκές κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες της ελληνικής κοινωνίας την περίοδο του Μεσοπολέμου, όσο και στην κατάσταση και την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στον χώρο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών. Μόνο στα μέσα της δεκαετίας του 1930 καταγράφεται η πρώτη σχετικά οργανωμένη σουρεαλιστική κίνηση.

Το 1935 υπήρξε μια ιδιαίτερα σημαντική χρονιά. Ο Νικόλαος Εμπειρικός έδωσε διάλεξη με θέμα «Υπερρεαλισμός, μια νέα ποιητική σχολή» και λίγο αργότερα τυπώθηκε η «Υψικάμινος», στην οποία συγκέντρωνε τα «πρώτα υπερρεαλιστικά γραπτά» του, συλλογή που θεωρήθηκε «βιβλίο σκανδαλώδες, γραμμένο από έναν παράφρονα». Ο Εμπειρικός είχε ζήσει, τα χρόνια 1926 -1931 στο Παρίσι, όπου ασχολήθηκε με την ψυχανάλυση, συνδέθηκε με τον Αντρέ Μπρετόν και τον κύκλο των σουρεαλιστών και μυήθηκε



▲ «Χωρίς τίτλο», λάδι σε ξέλο, τον Γιώργον Δέρπανα. Ο καλλιτέχνης, μετά το 1965, εντάσσει στη ζωγραφική του μια αιγυπτιακή αλχημεία μορφών και συμβόλων.



▲ «Χωρίς ίππο», λάδι σε ξέλο, τον Θόδωρον Πανταλέοντα. Ο καλλιτέχνης επεξεργάζεται και αναπλάθει τον χώρο του ονείρου και τον ασυνείδητο, ανασύροντας στη ζωγραφική επιφάνεια υποβλητικές εικόνες ενός άγνωστου κόσμου.

στην τεχνική της αυτόματης γραφής τους. Η πρωτοποριακή γραφή της «Υψικαμίνου» προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και η κριτική κινήθηκε από την ειρωνεία και τον χλευασμό ως την αμνηχανία και την επιφυλακτικότητα. Την ίδια περίοδο, ο Οδυσσέας Ελύτης δημοσιεύει τα πρώτα ποιήματά του, μεταφράζει Πωλ Ελύάρ και συνδέεται με τον Εμπειρικό, ενώ ο Νίκος Καλαμάρης (Νικήτας Ράντος ή Κάλας) επιδεικνύει μια ιδιαίτερα σουρεαλιστική τόλμη. Από την επίσημη εμφάνιση του σουρεαλισμού το 1924 στο Παρίσι, οι αναφορές που γίνονται και τα κείμενα που δημοσιεύονται στον ελληνικό Τύπο αποτυπώνουν τις περισσότερες φορές την άγνοια και τη σύγχυση των συντακτών τους, μέσα σε μια ατμόσφαιρα σκληρής πολεμικής και απόρριψης.

Εξάιρεση αποτελεί η μικρή μελέτη του Δημήτρη Μεντζέλου «Ο Υπερρεαλισμός και οι τάσεις του» (1931), όπου ευσύνοπτα παρουσιάζονταν τα κυρίαρχα στοιχεία του κινήματος. Το 1936 οι Εμπειρικός, Ελύτης και Καλαμάρης σχεδιάζουν την έκδοση ενός τριμηνιαίου περιοδικού «Ο Θίασος» («με καθαρά φροϊδικές και υπερρεαλιστικές τάσεις»), που τελικά δεν πραγματοποιήθηκε, ενώ ο Εμπειρικός σε συνέντευξή του στον Κ. Μπαστιά στην «Καθημερινή» μίλησε «Διά τον σουρεαλισμόν εις την τέχνην και την ζωήν».

Οι πρώτες αντιδράσεις

Την ίδια χρονιά ο Εμπειρικός διοργάνωσε στο διαμέρισμά του έκθεση («επίδειξη») σουρεαλιστικών έργων, στην οποία παρουσιάστηκαν πίνακες των Μαξ Ερνστ, Υβ Ταγκί, Οσκαρ Ντομίνγκεζ, Βίκτορ Μπράουνερ, φωτογραφικά κολάζ του Ελύτη, φωτογραφίες και βιβλία σουρεαλιστών, ανάμεσά τους και τα μανιφέστα του Μπρετόν. Το 1938 κυκλοφορεί το συλλογικό τεύχος «Υπερ(ρ)εαλισμός Α'», μια σειρά σουρεαλιστικών κειμένων, στην οποία συνεργάζονται όλοι εκείνοι που συνδέονται και επηρεάζονται από τον σουρεαλισμό στον ελληνικό χώρο, χωρίς, ωστόσο, να κατορθώνουν να εμφανιστούν ως μια οργανωμένη κίνηση ή ομάδα. Την ίδια χρονιά ο Νίκος Εγγονόπουλος δημοσιεύει την ποιητική του συλλογή «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν», για να ακολουθήσει την επόμενη (1939) μια δεύτερη, «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής», καθώς και η διοργάνωση της πρώτης έκθεσης ζωγραφικής του, που προκάλεσε πραγματικό σκάνδαλο σε κοινό και κριτικούς. Οι αντιδράσεις απέναντι στον σουρεαλισμό εξακολουθούσαν να είναι στην πλειοψηφία τους σκληρές και απορριπτικές.

Ο Εγγονόπουλος είναι ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του σουρεαλισμού στη νεοελληνική τέχνη. Ο ίδιος τόνιζε ότι «γεννήθηκε» σουρεαλιστής, χαρακτηρίζοντας τον εαυτό του σουρεαλιστή πριν από την εμφάνιση του σουρεαλισμού και παραμένοντας σουρεαλιστής ως το τέλος της πορείας του. Η μαθητεία του κοντά στον Παρθένη και τον Κόντογλου, η μελέτη της μεταβυζαντινής κυρίως τέχνης, η επίδραση του Εμπειρικού, η μεταφυσική

ζωγραφική του Τζόρτζιο ντε Κίρικο και η επαφή του με τον σουρεαλισμό, αποτέλεσαν γι' αυτόν τα γόνιμα μαθήματα και διαμόρφωσαν καθοριστικά τα πλαίσια δημιουργίας των έργων του. Η ζωγραφική του είναι καθαρά ανθρωποκεντρική. Μέσα σε θεατρικούς χώρους κυριαρχούν ανθρωπινες μορφές, τις περισσότερες φορές γυμνές ή ντυμένες με κοστούμια, με παραμορφώσεις, έντονη πλαστικότητα, χωρίς χαρακτηριστικά στο πρόσωπο. Καθαρές φόρμες, σχεδιαστική σαφήνεια, ισορροπημένη σύνθεση, αντινατουραλισμός στην απόδοση του χώρου και των μορφών, αλλά και στη χρήση των χρωμάτων στην πιο λαμπρή τους καθαρότητα, αποτελούν βασικά πλαστικά στοιχεία των έργων του, εμπνευσμένων κυρίως από την αρχαία ελληνική μυθολογία, από τη σύγχρονη ελληνική ιστορία, από βιβλικές παραβολές, από την έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, από τον χώρο του θεάτρου, της ποίησης και της λογοτεχνίας. Η υπονόμηση των λογικών συμβάσεων, η τολμηρή και ευρηματική σύζευξη ετερόκλητων και παράταιρων αντικειμένων και μορφών, η συμβολική λειτουργία των εικόνων, το ερωτικό στοιχείο, η διαβρωτική / ανατρεπτική αίσθηση του χιούμορ χαρακτηρίζουν το σύνολο της δουλειάς του.

Ο Εγγονόπουλος ποτέ δεν οδηγήθηκε σε μια πλήρη υιοθέτηση των αρχών του διεθνούς σουρεαλισμού. Η στάση του υπήρξε πάντα επιλεκτική. Μέσα από τη ζωγραφική του, η οποία αναπτύσσεται σε ευθεία αντιστοιχία με την ποίησή του, κατόρθωσε να δώσει μια απόλυτα σύγχρονη και προσωπική μυθολογία, μια εμβληματική εικονοποιία, επιδίωξε να καταγράψει τη σχέση του με το παρελθόν, την παράδοση, το σύνολο του ελληνικού πολιτισμού, να μεταπλάσει μέσα από μια ποιητική, μελαγχολική, σαρκαστική/ παρωδιακή και αρκετές φορές δραματική ή ηρωική αντίληψη τους μύθους και την ιστορία του, σε μια αδιάσπαστη ενότητα και συνέχεια, σε ένα διαχρονικό πρίσμα. Το όραμά του είναι ταυτόχρονα οικουμενικό και βαθιά ελληνικό, η πορεία του υπήρξε μοναχική, η περίπτωση του μοναδική. Παρά τις βίαιες αντιδράσεις που συνάντησε στην υποδοχή του έργου του, η καθιέρωση και η αναγνώριση ήρθε σταδιακά (το 1954 εκπροσώπησε επίσημα την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Βενετίας), οι εικόνες του είναι από τις πιο αναγνωρίσιμες στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης.

Πρόδρομοι του σουρεαλισμού

Ως πρόδρομοι του σουρεαλισμού έχουν θεωρηθεί δημιουργοί όπως ο Γεράσιμος Στέρης (1898 -1987) και ο Γιώργος Γουναρόπουλος (1889 - 1977). Παρ' όλο που στη ζωγραφική τους εμφανίζονται στοιχεία που φανερώνουν



▲ «Ηρακλής 2000» του Αλέξανδρου Ιωσή, χρωματιστά μολύβια. Ο καλλιτέχνης επιβάλλει μια προσωπική μυθολογία, όπου ο αισθητισμός σναντά τη μοναξιά και τον θάνατο, η ηδονή τον εφιάλη, ο συνδυασμός λυρισμού, σκληρότητας και δραματικής έντασης σηματοδοτούν τη δημιουργία του.

συνδέσεις και κάποιες επιρροές από τον σουρεαλισμό, οι αναζητήσεις και η προβληματική τους αναπτύσσεται σε τελείως διαφορετική κατεύθυνση και πλαίσιο. Η Σελέστ Πολυχρονιάδη (1904-1985) και ο Γιώργος Βακαλό

(1902-1991) είναι δύο ζωγράφοι που στο έργο τους, ανάμεσα στις άλλες επιρροές, διαφαίνεται κυρίως η γόνιμη αφομοίωση και αξιοποίηση σουρεαλιστικών τύπων. Η παραμονή και οι σπουδές της Πολυχρονιάδης

στο Παρίσι τη δεκαετία του 1930 και στην Αμερική μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στάθηκαν καθοριστικές για την εξέλιξη της καλλιτεχνικής της πορείας. Στη ζωγραφική της, μετά το 1945, κυριαρχούν εξωπραγματικά θέματα, που παραπέμπουν σε εικόνες ενός φανταστικού σύμπαντος, σε πλανητικά τοπία, σε διαστημικές ή μυθολογικές μορφές, αφηρημένες και αλληγορικές συνθέσεις, αρχετυπικά σύμβολα, παράξενα μορφώματα που θυμίζουν απολιθώματα ή τοτέμ, φανταστικές μηχανικές κατασκευές και απροσδιόριστα όντα.

Ο Βακαλό έζησε στο Παρίσι την «ηρωική» περίοδο του σουρεαλιστι-

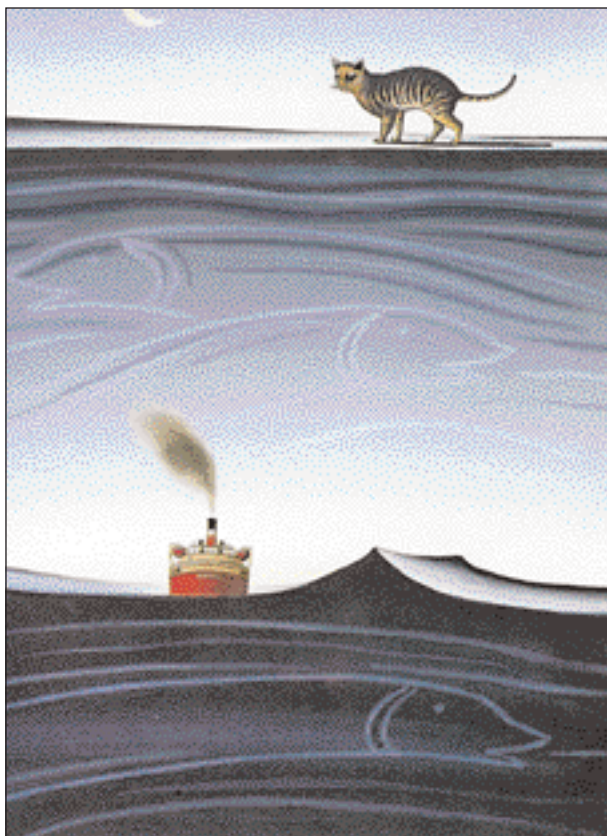
κού κινήματος. Η ζωγραφική του με θέματα, ανάμεσα σε άλλα, τοπία, φυτά, πουλιά, φανταστικά όντα, βυθούς θαλασσών ή αφηρημένες συνθέσεις κινείται στο πλαίσιο ενός ιδιότυπου ποιητικού σουρεαλισμού. Οι α-λογικοί συνδυασμοί, η εξωπραγματική ατμόσφαιρα και η ονειρική διάσταση του χώρου, τα εκφραστικά, λαμπερά χρώματα, ο λυρισμός, τα διακοσμητικά και συμβολικά στοιχεία και η μαγεία της αφήγησης συνθέτουν ένα έργο πολύμορφο, απόλυτα προσωπικό και βιωματικό.

Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει να γίνει και στην εικαστική δημιουργία του Οδυσσέα Ελύτη, ιδιαίτερα στα κολάζ που δημιούργησε μετά το 1967. Ο ίδιος θεωρούσε την ποίηση και τη ζωγραφική δύο «φαινόμενα απολύτως συνυφασμένα». Οι εικόνες της ποίησής του μεταφέρονται σε κολάζ, όπου συνταιριάζονται αρμονικά, με ονειρική και ερωτική διάθεση, στοιχεία, μορφές και μοτίβα του ελληνικού χώρου, γυναικείες φιγούρες, γυμνά, άγγελοι, βυζαντινές εικόνες, αρχαιοελληνικά αγάλματα, θαλασσινά τοπία, κτίρια κ. ά., μέσα σε μια μαγική σουρεαλιστική ατμόσφαιρα.

Αρκετοί Έλληνες ζωγράφοι μεταπολεμικά υιοθέτησαν τον σουρεαλισμό σε κάποια φάση της δημιουργίας τους, εμπλουτίζοντάς τον με τις μορφές τους, ενώ στο έργο άλλων εμφανείς εί-



▲ «Η Σοφία των τεσσάρων Μαϊών και εγώ», του Αλκη Γκίνη, λάδι, 1993. Η ζωγραφική του έχει τον χαρακτήρα μιας συμβολικής αποκάλυψης, μιας εσωτερικής αναζήτησης και αποτυπώνει την υπαρξιακή αγωνία και μοναξιά του ανθρώπου.



▲ «Πέρασμα» του Δημήτρη Γέρον. Θάλασσες και καράβια, ζώα, φυτά, φεγγάρια, πουλιά, ηφαίστεια που εκρήγνυνται και ανθόσπαρτα λιβάδια, και άλλες εικόνες / σύμβολα εντάσσονται ο καλλιτέχνης στα έργα του για να δημιουργήσει τον δικό του εξωπραγματικό κόσμο.

ναι οι σουρεαλιστικές επιρροές σε μεγαλύτερο ή σε πιο συγκρατημένο και συντηρητικό βαθμό. Φυσικά, σουρεαλιστικά στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε στο έργο πολλών ακόμα δημιουργών, αν ως προϋπόθεση θεωρήσουμε απλώς και μόνο τη συμβολιστική γραφή, το αλληγορικό και φανταστικό περιεχόμενο των συνθέσεων, την απόδοση μιας ονειρικής-ποιητικής ατμόσφαιρας. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι σε ζωγράφους που εντοπίζονται συνδέσεις με τον σουρεαλισμό ή χαρακτηρίζονται ως σουρεαλιστές, αυτοί ποτέ δεν προσχώρησαν σε μια αμιγή εφαρμογή των αρχών του, ούτε αφομοίωσαν αυτές με τρόπο επιφανειακό. Στο έργο τους υπάρχουν όχι μόνο στοιχεία δανεισμένα από το κίνημα του σουρεαλισμού, αλλά τα στοιχεία αυτά συνυπάρχουν και συνδυάζονται γόνιμα με άλλα που προέρχονται από την αρχαία ελληνική τέχνη και μυθολογία, τη βυζαντινή τέχνη, το λαϊκό πολιτισμό καθώς επίσης και από τη σύγχρονη τους πραγματικότητα, από προσωπικές εμπειρίες και βιώματα.

Οι Έλληνες καλλιτέχνες

Ζωγράφοι όπως οι Αλκης Γκίνης, Γιώργος Δέρπαπας, Αλέξανδρος Ισαρής, Θόδωρος Πανταλέων και Δημήτρης Γέρος κινούνται στο ίδιο πλαίσιο, ενώ στο έργο τους χαρακτηριστικές είναι οι επιρροές από μεγάλους δασκάλους του σουρεαλισμού, όπως οι Νταλί, Μαγκρίτ και Ερνστ.

Το υποσυνείδητο, το όνειρο, το βιωματικό και το παράλογο παίζουν αποφασιστικό ρόλο στη ζωγραφική του Αλκη Γκίνη (1933), που ενέχει τον χαρακτήρα μιας συμβολικής αποκάλυψης, μιας εσωτερικής αναζήτησης και αποτυπώνει την υπαρξιακή αγωνία και μοναξιά του ανθρώπου, αποπνέει το τραγικό αίσθημα της ζωής και του θανάτου. Ανθρώπινες φιγούρες και πορτρέτα μέσα σε εξωπραγματικά τοπία, γυμνά, ακρωτηριασμένα και παραμορφωμένα σώματα, φανταστικά ζώα και μορφές δημιουργούν πολλές φορές την αίσθηση ενός τρομακτικού εφιάλτη ή ενός ανεξίτηλου αινίγματος, που εντείνεται από τους απροσδόκτους συνδυασμούς, τους συμβολικούς τύπους, τον αντινατουραλισμό του χρώματος και του χώρου, τη σχεδιαστική ακρίβεια.

Ο Γιώργος Δέρπαπας (1937) δημιουργεί στη ζωγραφική του, ιδιαίτερα μετά το 1965, μια αινιγματική αλχημεία μορφών και συμβόλων. Υπερβολικά τολμηροί και παράδοχοι συνδυασμοί, φανταστικά τέρατα που συμπλέκονται με ανθρώπινα σώματα, επίμονες ανατομικές αναλύσεις και παραμορφώσεις, σχεδιαστική οξύτητα, βεριστική περιγραφή και χρωματική καθαρότητα κυριαρχούν στις συνθέσεις του, που υποβάλλουν την αίσθηση της ανησυχίας, του φόβου και του άγνωστου ή διακρίνονται για τον μυστικισμό, την πολυσημία, το αποκαλυπτικό τους περιεχόμενο. Στην εξέλιξη της δουλειάς του ζωγραφίζει συνθέσεις, όπου μέσα σε μια υποβλητική ατμόσφαιρα, συνδυάζονται με ευρηματικό τρόπο μοτίβα και τύποι από την αρχαία και βυζαντινή τέχνη, εικόνες από

τον ελληνικό χώρο και τοπία με συμβολικά θέματα.

Στη ζωγραφική του Αλέξανδρου Ισαρή (1941) παρουσιάζεται η εικόνα ενός κόσμου με δύσμορφες και τερατόμορφες φιγούρες, αναγεννησιακές μορφές και διαμελισμένα, παραμορφωμένα και ακέφαλα σώματα, που συμπλέκονται ασφυκτικά μεταξύ τους. Το έργο του χαρακτηρίζει το ακριβές και λεπτομερειακό σχέδιο, οι αρμονικοί χρωματικοί συνδυασμοί, η αισθητική και η αντίληψη του κολάζ και οι διαρκείς παραπομπές σε αναγεννησιακά κυρίως έργα. Η επιβολή μιας προσωπικής μυθολογίας, όπου ο αισθησιασμός συναντά τη μοναξιά και τον θάνατο, η ηδονή του εφιάλτη, ο συνδυασμός λυρισμού, σκληρότητας και δραματικής έντασης, τα εσωτερικά τοπία της χίμαιρας, η διάχυτη μελαγχολία και η υπαρξιακή αγωνία σηματοδοτούν τη δημιουργία του, προσφέροντας ένα έργο ανοικτό σε πολλαπλές ερμηνείες και συμβολικές προεκτάσεις.

Ο Θόδωρος Πανταλέων (1945) εξερευνά, επεξεργάζεται και αναπλάθει τον χώρο του ονείρου και του ασυνείδητου, ανασύροντας στη ζωγραφική επιφάνεια υποβλητικές εικόνες ενός άγνωστου κόσμου, που διακρίνεται για τον αμφίσημο και οραματικό του χαρακτήρα και όπου το εφιαλτικό συννοικεί με το ηδονικό, το δαιμονικό με το αγγελικό, το ιερό με το βέβηλο: σε ελλειπτικά, σιωπηλά και άχρονα τοπία, σε ποιητικούς - ονειρικούς χώρους, παρουσιάζονται με μνημειακή αντίληψη, άψογη σχεδίαση και χρωματική καθαρότητα, απροσδιόριστες οργανικές μορφές, βιόμορφοι σχηματισμοί, τερατόμορφα όντα, πουλιά και γυναικείες φιγούρες, οι οποίες κυριαρχούν σε πολλές συνθέσεις σαν λατρευτικά είδωλα, μέσα σε μια αρχέγονη παγανιστική ατμόσφαιρα. Παραμορφώσεις, μεταμορφώσεις και ανατροπές των λογικών σχέσεων εντείνουν το αινιγματικό περιεχόμενο, το μυστήριο, το στοιχείο της έκπληξης, ενώ σημαντικό ρόλο στα έργα του παίζει ο αισθησιασμός, το ερωτικό στοιχείο και οι συμβολικοί τύποι.

Στη ζωγραφική του Δημήτρη Γέρον (1948) μορφές και αντικείμενα αποξενώνονται από το οικείο περιβάλλον και τις λειτουργίες τους. Μήλα, παράξενα δέντρα, φυτά και δάση, φεγγάρια, ζώα και πουλιά, θάλασσες και καράβια, σηματοδότες, ηφαίστεια που εκρήγνυνται και ανθόσπαρτα λιβάδια, πολύχρωμα ζέπελιν και σχηματοποιημένα δάκρυα που πετούν ή κολυμπούν, συγκροτούν το βασικό λεξιλόγιο εικόνων - συμβόλων του. Οι μορφές προβάλλουν σε τοπία που καταλήγουν σε μακρινές οροσειρές και απέραντους ουρανούς, μέσα σε μια ατμόσφαιρα απόκοσμης ηρεμίας και άχρονης γαλήνης. Οι μεταμορφώσεις, οι ανατροπές, οι παράξενοι συνδυασμοί, η παραποίηση των μεγεθών, η διείσδυση της φύσης σε τμήματα του αστικού τοπίου, η συμπλοκή διαφορετικών επιπέδων, τα ανοίγματα και οι τομές που αποκαλύπτουν νέες εικόνες, τα στοιχεία του απρόοπτου, της έκπληξης και του φανταστικού, προκαλούν τη λογική, εικονογραφούν το αίνιγμα, το μυστήριο και το παράδοξο.

► Ο Ανδρέας Εμπειρίκος (αριστερά) με τον Νάνο Βαλαωρίτη (επικεφαλής του περιοδικού «Πάλι») σε ένα καφενείο του Συντάγματος. Το περιοδικό «Πάλι» ήταν το σημείο συνειρήσεως κάποιων μοντερνιστών συγγραφέων (η φωτογραφία παραχωρήθηκε από τις Εκδόσεις «Αγγρα»).



Λογοτεχνία: Μοντερνικότητα και επιφύλαξη

Τον **ΑΡΗ ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ**

Συγγραφέα

Είμαστε τα ζωντανά του γλυτωμού
σε ξένες θετικότητες.
κι ανύπαρχτο περνάει το διάστημα
απ' την υγεία ως την αρρώστια.

Θ. Ντόρρος, Στου Γλυτωμού το Χάζι, 1930.

ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ η νεωτερικότητα στη λογοτεχνία δεν έτυχε της καλύτερης υποδοχής. Ακόμα και σήμερα που η ιστορική της εμφάνιση και εδραίωση στους συγγραφείς του 20ού αιώνα αποτελεί πλέον μέρος του κλασικού κανόνα, κοινώς απο-

δεκτή σε όλο τον υπόλοιπο κόσμο ως η δεσπίζουσα λογοτεχνική παρακαταθήκη αυτού του αιώνα, στη χώρα μας αντιμετωπίζεται είτε με τις επιφυλάξεις του αγνωστικιστή είτε με την καχυποψία του ευκαιριακού αναγνώστη.

Η ειρωνεία του πράγματος είναι ότι στην Ελλάδα υπάρχει μια μακρά παράδοση προνεωτερικότητας και ένας αυτόχθον μοντερνισμός, ο οποίος, αν και ουδέποτε ακολούθησε κατά γράμμα τα εις Εσπερίαν συμβαίνοντα (και γιατί άλλωστε;), δεν έπαψε να είναι απολύτως (και εγκαίρως) ενήμερος γι' αυτά. Ο αυτόχθον αυτός μοντερνισμός έχει, ως γνωστόν, την προνεωτερική του αφετηρία στον Σολωμό (της *Γυναίκας της Ζάκυνθος*) και στον Κάλβο, καθώς και στους μείζονες πεζογράφους Παπαδιαμάντη, Βιζυινό, Ροΐδη, Μητσάκη, συγγραφείς οι οποίοι ανέπτυξαν το έργο τους στο μεταίχμιο δύο αιώνων. Η συ-

νέχειά του ανιχνεύεται σε διαφορετικές εκλεκτικές τάσεις και συγγραφείς (π.χ. Βουτυράς, Θεοτόκης, Ροδοκανάκης, Χατζόπουλος, Πολίτης κ.ά.) για να φθάσει έως τη γενιά του '30 που, πρώτη αυτή, αναγνωρίζει τη συγγένειά της με το ιστορικό κίνημα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού.

Είναι στην περίοδο του Μεσοπολέμου, περίοδο μοναδικής γονιμότητας της ελληνικής κοινωνίας σε όλους τους τομείς, που εμφανίζονται οι πρώτες υπερρεαλιστικές τάσεις. Ο υπερρεαλισμός, εγκλωβίστηκε, από την αρχή του κιόλας, στη μέγγενη της ίδιας συντηρητικής ιδεολογίας και μυθολογίας, στην οποία παραμένει έως σήμερα εγκλωβισμένος και ο μοντερνισμός. Η συντηρητική μικροαστική κοινωνία και η πλειονότητα των κριτικών της, σταθερά διχασμένοι στην εμφύλια διαμάχη του δεξιού εθνισμού και της λόγιας γλώσσας από τη μια, του



▲ Ο Νίκος Γκάτσος θεωρείτο από τους πρώτους ποιητές που επηρεάστηκαν και ονοματίστηκαν στον υπερρεαλισμό. Ωστόσο, τυπικά, ούτε η μοντερνιστική «Αμοργός» του εντάσσεται στο συγκεκριμένο κίνημα.

αριστερού λαϊκισμού και της δημοτικής από την άλλη, καθόρισαν το ασφυκτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έγινε η πρόσληψη του μοντερνισμού στη νεοελληνική κοινωνία. Αμφότερες οι πλευρές δεξιώθηκαν τα έργα τέχνης με τα μυωπικά ματογυάλια των ιδεολογημάτων τους, θέτοντας έτσι, αυτομάτως, σε δεύτερη μοίρα τη λογοτεχνικότητά τους. Αυτή η κοινωνικά και πολιτισμικά διασπασμένη και ταυτοχρόνως βασανισμένη κοινωνία ήταν φυσικό να βρίσκει καταφύγιο σε μια λογοτεχνία που παρουσιαζόταν στιβαρή, ακέραια, αληθοφανής, που έπειθε για την αρχή, τη μέση και το τέλος των πραγμάτων, μια λογοτεχνία που δεν αμφισβητούσε την αναπαραστατική δύναμη της γραφής ως αληθοφανούς καθρέφτη που αντανακλά τη μία και ενιαία ιστορική πραγματικότητα... Ο ρεαλισμός του ευρωπαϊκού 19ου αιώνα μέσα από ποικίλες εντόπιες παραφυάδες και αποφύσεις (ηθογραφικές, αστικές, σοσιαλίζουσες κ.λπ.) αποτέλεσε έκτοτε για τη μικροαστική Ελλάδα των αναγνωστών, σε όλο το μάκρος του 20ού αιώνα μια πραγματικότητα τόσο ισχυρή, τόσο αδιαπραγμάτευτη όσο, ας πούμε, η έννοια του έθνους ή της Ορθοδοξίας.

Πρωτοπορία και περιθώριο

Στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου ορισμένοι κοσμοπολίτες συγγραφείς

ήταν σε θέση να συνειδητοποιήσουν τον πολυπρισματικό, αν όχι θρυμματισμένο καθρέφτη της εποχής τους· αυτό και μόνο το θέμα, υπαγόρευε, ακριβώς όπως και στους Ευρωπαίους συναδέλφους τους, νέους τρόπους (κατα)γραφής των πραγμάτων. Γι' αυτούς τους συγγραφείς, η λογοτεχνικότητα, οι τρόποι του γράφειν, αποκτούσαν εξ ανάγκης πρωτεύουσα σημασία· οπότε η κυρίαρχη κοινωνική - λογοτεχνική συνθήκη που θεοποιούσε την ευθύγραμμη ρεαλιστική ιστορία, τον αφηγηματικό ομοιοκατάληκτο στίχο, ισοδυναμούσε γι' αυτούς με διπλή φυλακή.

Γίνεται επομένως κατανοητό ότι σ' αυτό το σύνθετο πλαίσιο ο νεοέλληνας συγγραφέας του Μεσοπολέμου που αναπτύσσει μοντερνικές τάσεις οποιουδήποτε ύφους, από τον απλό ελεύθερο στίχο έως την υπερρεαλιστική «κραυγή», το επιχειρεί πρωτίστως για να «ελευθερώσει» τη δημιουργικότητά του από τα δεσμά της αληθοφάνειας· για να αρθρώσει με δυο λόγια τη δική του ποιητική φωνή έναντι μιας διαλυμένης πραγματικότητας, που ωστόσο, η περιρρέουσα ατμόσφαιρα επέμενε υποκριτικά να την παριστάνει ως αρραγή και ενιαία. Η ευρωπαϊκή επιρροή, όση κι αν υπήρξε η δραστηριότητα της σ' αυτό το εγχείρημα, δεν θα μπορούσε να αναπτυχθεί έξω από το γόνιμο έδαφος αυτής της εντόπιας συγκυρίας.

Στην Ελλάδα η λεγόμενη προνεωτερικότητα ουδέποτε έγινε αντιληπτή με τη σαφή έννοια που αυτό συνέβη στην Αγγλία του Ελιοτ, την Ιρλανδία του Τζόις, τη Γαλλία του Μπρετόν. Επομένως, εξ ορισμού η σχέση του Έλληνα μοντερνικού με το αντίστοιχο ευρωπαϊκό κίνημα παρέμεινε πάντα σχέση εξαιρετικά εκλεκτική και, θα τολμούσα να ειπώ, «ανάπηρη» – εφόσον ο Έλληνας συγγραφέας όχι μόνον δεν αντιλαμβάνεται τον εαυτό του σε μια διαλεκτική συνέχεια προς τους εντόπιους προγόνους (με ελάχιστες φωτεινές εξαιρέσεις, όπως π.χ. ο Σεφέρης, ο Γκάτσος, ο Εμπειρικός ή ο Πεντζίκης) αλλά, εντελώς παράδοξα, τον θεωρεί καινοτόμο ως εκ παρθενογενέσεως! Η θεώρηση αυτή παρέσυρε και σοβαρούς κριτικούς στην ίδια κατεύθυνση – δυστυχώς οι επιπτώσεις της διαρκούν ακόμα.

Το «μοντέρνο» και ο σουρεαλισμός

Ουσιαστικά αυτή η αφελής στάση ενσάρκωνε τη θεμελιώδη παρανόηση που τροφοδότησε άκρως αρνητικά την πρόσληψη του μοντερνισμού στην Ελλάδα: ότι δηλαδή ο μοντερνισμός είναι ένα κίνημα που εφόσον διαρρηγνύει τις παλιές φόρμες, διαρρηγνύει αυτομάτως κάθε σχέση και με το νόημα, την παράδοση, τους προγόνους, τη μνήμη, την ιστορία κ.λπ. Με τον ίδιο τρόπο που στη ζωγραφική ο αφελής όρος «αφηρημένο» ισοπέδωσε κάθε εγχείρημα κατανόησης των νέων εικαστικών αναζητήσεων, στη λογοτεχνία ο όρος «μοντέρνο» και, ακόμα χειρότερα, ο όρος «σουρεαλισμός» κατάντησε να σημαίνει, στα όρια του τραγελαφικού, την απόλυτη ρήξη με



► Ο Ε. Χ. Γοντάς (αριστερά) με τον Δ. Π. Παπαδίτσα, στην Αθήνα τον 1959. Ήταν από τους πρώτους ποιητές που είχαν θεωρηθεί υπερρεαλιστές, αν και ο όρος δεν μπορεί να προσδιορίσει το ποιητικό τους έργο.

ό,τι ο αναγνώστης αναγνωρίζει ως πολλαπλή επικοινωνία με το κείμενο.

Αν μάλιστα ο ελληνικός μοντερνισμός κατάφερε να τύχει κάποιας «ειδικής μεταχείρισης» στο συντηρητικό αναγνωστικό σώμα, κυρίως λόγω του τεκμηριωμένου κύρους δημιουργών, όπως ο Σεφέρης, ο ελληνικός υπερρεαλισμός έγινε πολύ εύκολα, όπως μπορούμε να φανταστούμε σ' αυτές τις πραγματικά δεινές συνθήκες, ο αποδιοπομπαίος τράγος του δεξιού και του αριστερού αγνωστικισμού. Αυτή η ιστορία είναι πολύ γνωστή για να την επαναλάβουμε. Η σκληρή όμως αυτή συνθήκη καθόρισε τόσο τα περιορισμένα όρια ανάπτυξης του όσο και την εμβέλεια της γραφής του. Οι Έλληνες υπερρεαλιστές επωμίστηκαν αφενός τον δύσκολο ρόλο του «αιρετικού πρωτοπόρου» σε σχέση με μια ενήμερη ελίτ, αφετέρου, ως προς τη μεγάλη πλειονότητα, τον ρόλο του περιθωριακού συγγραφέα, που δεν έχει καμία επαφή με το ευρύ κοινό. Το έργο τους ουδέποτε διαβάστηκε ως αυτό που το ίδιο πρότεινε. Παρέμεινε εγκλωβισμένο στη διττή αυτή σαγήνη της πρωτοπορίας και του περιθωρίου. Η κυριότερη συνέπεια: οι υπερρεαλιστές σπανίως είχαν την τύχη να έχουν διάλογο επί ίσοις όροις με την κριτική. Αυτό με τη σειρά του δεν επέτρεψε να διαμορφωθεί μια σαφής και, κατά το δυνατόν, ευανάγνωστη κριτική άποψη για την υπερρεαλιστική γλώσσα, τη μορφή, το ύφος αλλά και (γιατί όχι;) για το περιεχόμενό της.

Υπερρεαλιστικές φωνές

Περνώντας μέσα από αυτές τις συμπληγάδες ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα δεν μπόρεσε να καταγραφεί ούτε ως «κίνημα» ούτε ως «ομάδα» ούτε ως κοινή δημιουργική πορεία. Ακόμα και στις λίγες περιπτώσεις που κάποιοι δημιουργοί δοκίμασαν να συσπειρωθούν σε κάποια περιοδικά (π.χ. η όψιμη περίπτωση του περιοδικού «Πάλι» –1963-1967) το εγχείρημα πολύ δύσκολα θα οριζόταν «συλλογικό» (δες Νάνου Βαλαωρίτη: *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, Καστανιώτης 1997). Εδώ εξάλλου δεν υπάρχουν τα πολιτικά και κοινωνικά οράματα με τον στρατευμένο χαρακτήρα του γαλλικού κινήματος. Εδώ οι εκφράσεις περιορίζονται στη λογοτεχνία και ελάχιστα στον εικαστικό χώρο – και ούτε φυσικά υπήρξε η προγενέστερη εμπειρία ενός Νταντά ούτε και έγινε αντιληπτή η συμμετοχή στον υπερρεαλισμό ως σύνθετο καλλιτεχνικό/πολιτικό κ.λπ. δρώμενο.

Για όλους αυτούς τους λόγους στην Ελλάδα κρίνεται προτιμότερο να μιλάμε για «υπερρεαλιστικές φωνές». Ο Αναστάσιος Δρίβας (1899-1942), ο Ανδρέας Εμπειρικός της *Υψικαμίνου*, ο Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985), ο Δημήτρης Παπαδίστας (1922-1987), η Μαντλή Αραβαντινού (1926-1998), η Μάτση Χατζηλαζάρου (1914-1987), ο Μίλτος Σαχτούρης (1919-), ο Νάνος Βαλαωρίτης (1921-), ο Εκτωρ Κακναβάτος (1920-), ο Ε. Χ. Γονατάς (1924-), θεωρούνται εν γένει υπερρεαλιστές – με την πολύ απλή έννοια ότι το επίθετο «υπερρεαλιστής» προσδιορίζει σε επαρκή βαθμό (;) τον ορίζοντα του λο-

► *Εμπειρική του μοντερνισμού η Μέλπω Αξιώτη, συνέβαλε με το έργο της στην ανανέωση της νεοελληνικής μυθιστορηματικής παράδοσης. Χειρίστηκε με επιδεξιότητα τη νεωτεριστική τεχνική του «εσωτερικού μονολόγου» και άντλησε το θεματικό υλικό της από τις παιδικές και εφηβικές της μνήμες.*



γοτεχνικού τους έργου. Ο ύστερος όμως Εμπειρικός δεν είναι με τίποτε υπερρεαλιστής (βλ. άρθρο του γράφοντος στο «Βήμα της Κυριακής», 23/12/01: «Ο μοντερνιστής... Ανατολικός»)· ούτε ο Νίκος Γκάτσος (1911-1992) της τυπικά μοντερνιστικής *Αμοργού*· ούτε καν ο οιονεί «στρατευμένος» Νίκολας Κάλας (1907-1988), που τα –υπό έκδοση– «γαλλικά» του ποιήματα της εποχής των *Foyers d' Incendie* αποδεικνύουν του λόγου το αληθές· ούτε ακόμα οι «εμπειρικοί του μοντερνισμού», πεζογράφοι Γιάννης Σκαρίμπας (1897-1984), Γιάννης Μπεράτης (1904-1968), Μέλπω Αξιώτη (1905-1973), ή ο «γήινος σαλός» Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης (1909-1993)· ούτε φυσικά ο πολυσυζητημένος Οδυσσέας Ελύτης. Ακόμα και ο διάττων αστήρ Θεόδωρος Ντόρρος (ο οποίος ειθίσται να κατατάσσεται πρώτος υπερρεαλιστής τη ιστορική τάξει – το γνωστό του βιβλίο εκδόθηκε στα 1930/31) έχει προ πολλού καταδειχθεί (1981) ότι είναι τέκνο του αυτόχθονος μοντερνισμού (βλ. Νάσου Βαγενά *Η Ειρωνική*

Γλώσσα, σ. 63-89, Στιγμή 1998). Εξάλλου, στίχους συγγενείς στο ύφος του Δρίβα, της Χατζηλαζάρου ή ακόμα και του Σαχτούρη, διαβάζουμε σήμερα σε πολλούς νεότερους ποιητές που κάθε άλλο παρά θα κολακεύονταν αν τους κατατάσσαμε στους υπερρεαλιστές.

Οι παραπάνω θέσεις δεν είναι αυθαίρετες. Ο καθένας από τους παραπάνω σημαντικούς δημιουργούς διασταυρώθηκε γόνιμα σε κάποια φάση του έργου του με τον υπερρεαλισμό (διασταυρώθηκαν κι ένα σωρό άλλοι έως τις ημέρες μας) και με εκλεκτικό τρόπο,

μέσα από ζυμώσεις που δεν απόρρεαν αποκλειστικά από αυτήν τη μονόδρομη σχέση, διαμόρφωσε στην πορεία του χρόνου την *προσωπική του νεωτερική φωνή* – αυτή που θα ήταν άδικο αν τη χαρακτηρίζαμε «υπερρεαλιστική». Άδικο με την έννοια ότι θα παραγνωρίζαμε τον εμφιατικό *προσωπικό* της νεωτερικό χαρακτήρα. Σήμερα, άλλωστε, «τεχνικές» του υπερρεαλισμού, όπως και όλου του μοντερνισμού, έχουν καταχωρηθεί σε ένα κοινό ταμειυτήριο απ' όπου αντλούν οι

πάντες αδιαφορώντας (με την καλή έννοια...) για τους πρώτους διδάξαντες.

Ανοικτή συζήτηση

Ωστόσο, ο εγκλωβισμός σε μια μυθολογία συνεχών παραναγνώσεων δεν έχει επιτρέψει ακόμα και σήμερα μια ψυχραιμη αποτίμηση της συνεισφοράς των υπερρεαλιστών μας στην νεοελληνική λογοτεχνία. Υπάρχει γενικότερο έλλειμμα εφαρμογής της θεωρίας και των γνώσεών μας για τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό με συγκεκριμένο τρόπο επάνω στην ελληνική περίπτωση. Σε βαθμό που, αν δεν υπήρχαν τα δύο μοντερνικά Νόμπελ, η συζήτηση για τον μοντερνισμό θα γινόταν ακόμα με όρους επαρχιακής διαπόμπευσης και σκαιοτήτας. Απέναντι στον πανίσχυρο κανόνα του Ελληνικού Καθρέφτη (ηθογραφία, λαϊκισμός, αληθοφάνεια, άγνοια θεμελιωδών εννοιών ως προς τον μοντερνισμό κ.λπ.) η κριτική για τον ελληνικό μοντερνισμό εξακολουθεί να τηρεί μια περίεργα επιφυλακτική στάση που ακόμα συντηρεί τις παραναγνώσεις και τα ιδεολογήματα του παρελθόντος – με άμεση συνέπεια την καθήλωση της ελληνικής λογοτεχνίας στα παραλογότερα χνικά σtereότυπα του ευπώλητου συρμού. ❧

Σουρεαλιστικά στοιχεία στη

Της **ΜΑΤΙΝΑΣ ΚΑΛΤΑΚΗ**

Θεατρολόγος

Η **ΑΝΑΦΟΡΑ** στη δραματογραφία του Βασίλη Ζιώγα (1935-2001), την ξαφνική και πρόωρη απώλεια του οποίου πένθησε πρόσφατα το ελληνικό θέατρο, σε ένα έντυπο για τον ελληνικό υπερρεαλισμό δεν είναι αυτονόητη. Απαιτεί διευκρινίσεις, γιατί το κίνημα του υπερρεαλισμού δεν απέδωσε σημαντικούς καρπούς στον χώρο του θεάτρου. Τι έχει μείνει, άλλωστε, στην ιστορία του θεάτρου από τον υπερρεαλισμό; Τα έργα των προδρόμων, ο «Βασιλιάς Ιμπί» (1896) του Ζαρρϋ (1873-1907), το «Ονειρόδραμα» (1902) του Στρίντμπεργκ (1849-1912) και όσα από τα έργα έγραψε τα τελευταία χρόνια της ζωής του στα οποία υιοθέτησε «δομές ονείρου», το ανατρεπτικό δράμα «Οι μαστοί του Τειρεσία» του Απολινέρ, στον πρόλογο του οποίου μάλιστα πρωτοεμφανίζεται στο θέατρο, το 1917, ο νεολογισμός «υπερρεαλισμός». Μετά τη δημοσίευση του Μανιφέστου του Υπερρεαλισμού, το «Βικτόρ ή Τα παιδιά στην εξουσία» (1928) του Βιτράκ (1899-1952) είναι το έργο που έχει καθιερωθεί να αντιμετωπίζεται ως γνήσιο θεατρικό τέκνο του σουρεαλιστικού κινήματος. Υπερρεαλιστικά στοιχεία εντοπίζονται ακόμη και στα θεατρικά έργα

των Πολωνών Βιτκιέβιτς (1885-1939) και Γκόμπροβιτς (1904-1969).

Υπάρχουν μ' άλλα λόγια συγγραφείς, στο έργο των οποίων είναι ευδιάκριτες επιρροές από τον υπερρεαλισμό, αλλά υπερρεαλιστικό θέατρο δεν υπάρχει - πόσο μάλλον που τις παρακαταθήκες των υπερρεαλιστών οικειοποιήθηκαν κατά τη διαμόρφωση του ιδιαίτερου κώδικά τους, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οι συγγραφείς του λεγομένου Θεάτρου του Παραλόγου. Στο ελληνικό θέατρο επιρροές από τα αιτούμενα του υπερρεαλισμού εντοπίζονται σε έργα του Στρατή Καρρά, της Λούλας Αναγνωστάκη, του Γιώργου Σκούρτη κ.ά., και σε μεγαλύτερο βαθμό στα έργα του Βασίλη Ζιώγα αλλά, όπως σημειώνει ο Β. Πούκνερ¹ «...με την ευρεία έννοια όμως, της ονειρικής λογικής του υποσυνείδητου, της ελεύθερης αλληλουχίας ποιητικών εικόνων και συμβόλων, της αποδόμησης των δομών επιφανείας, για να φανερωθούν οι δομές βάθους».

Ποικιλία στη φόρμα

Συγγραφέας ιδιαίτερος και πολυγραφότατος, ο Βασίλης Ζιώγας κινήθηκε με ευχέρεια σε διαφορετικές δραματουργικές φόρμες, ασχολούμενος με είδη τόσο διαφορετικά όσο η αρχαία ελληνική τραγωδία (στα έργα του «Φιλοκτήτης», «Οι Κάφροι», «Μήδεια») και έργα που θυμίζουν το παράλογο

θέατρο του Ιονέσκο (όπως τα νεανικά μονόπρακτά του², το «Προξενιό της Αντιγόνης» και οι «Γάμοι»).

Διαπραγματεύτηκε μια ποικιλία θεμάτων, από το ιστορικό «Μπουκάλι» (όπου κεντρικοί ήρωες είναι τρεις λιμοκτονούντες έγκλειστοι στο πολιορκούμενο Μεσολόγγι του 1825) έως το παράξενο «Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες» (εδώ ο ήρωας του Θερβάντες ολοκληρώνει την ανδρική φύση του δημιουργώντας την ιδανική γυναίκα, τη Δουλτσινέα του, την οποία νυμφεύεται σ' ένα γάμο που ανακτά όλο το μεγαλείο του Μυστηρίου³ και «Τα εφτά κουτιά της Πανδώρας» (στο οποίο ο συγγραφέας διαλέγεται με επτά γυναικείους θεατρικούς ρόλους μέσω της ηθοποιού ηρωίδας του για να μιλήσει για τη σχέση άνδρα- γυναικας, θέμα βασικό στη δραματοουργία του, στην αρμονική ένωση των οποίων βλέπει τη σωτηρία του ανθρωπίνου όντος). Καθένα από τα έργα του, εκ των οποίων πολλά έχουν εκδοθεί, αλλά αρκετά παραμένουν ακόμη ανέκδοτα, γίνεται αφορμή για μια σύνθεση υλικών, συχνά διαφορετικής ποιότητας, ακόμη κι όταν ο ορισμένος από τον συγγραφέα δραματικός χώρος και χρόνος σε πρώτη ματιά φαίνεται να περιορίζει την ιστορία σε περιβάλλοντα τυπικής ηθογραφίας. Ετσι, για παράδειγμα, οι φοροϋδικών αναφορών «Χρωματιστές Γυναίκες» είναι ίσως το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου που ξεφεύγει από το ηθογραφικό περιβάλλον των σκηνικών οδηγιών έχοντας ποιότητες και ελευθερίες μιας σύγχρονης τραγωδίας. Στον «Φιλοκτήτη», πάλι, ο Ζιώγας παντρεύει τον αρχαιοελληνικό μύθο με τις «μυθικές» μορφές των στυλιτών της χριστιανικής Ορθοδοξίας. Ένα τρίτο δείγμα δίνουν οι «Κάφροι», μια κωμική επαναδιαπραγμάτευση της ευριπίδειας «Ελένης», όπου ο Χορός των Κάφρων τραγουδάει: «Είμαστε κομματισμένοι/ σουπερσυνδικαλισμένοι/ ποδοσφαιρομεθυσμένοι/ και μπουζουκοπλανταγμένοι. Πολυφάγοι, κοπροφάγοι/ φοροφάγοι, ψυχοφάγοι/ εμπρηστές και δενδροφάγοι/ γλιτσεροί οικοπεδοφάγοι». Η παράθεση των επιθετικών προσδιορισμών, εκτός της αιρετικής, κωμικής σύνθεσης των λέξεων, σαφώς αναφέρεται (σε) και σατιρίζει χαρακτηριστικά των σημερινών Ελλήνων. Το θέμα του συγγραφέα εντέλει μοιάζει να είναι ο ίδιος ο Μύθος στις διαφορετικές μορφές του, είτε σαν κληρονομημένη μνήμη που υλοποιείται μέσα από γραπτά μνημεία (π.χ. αρχαίες ελληνικές τραγωδίες) και προφορικές παραδόσεις (π.χ. παραμύθια) είτε σαν υπερβάσεις των ανθρώπων όπως αυτές εκδηλώνονται μέσα από συγκεκριμένες επιλογές τους (στυλίτες, αγωνιστές του Μεσολογγίου).

Μοναχική περίπτωση

Αυτή η ελευθερία στη μίξη των δρα-

▼ **Ο Κώστας Καστανάς** –Θεοκλόμενος– **πλαισιωμένος από τον χορό των «Κάφρων», στην παράσταση του θιάσου «Οντοπία», 1992.** «Ελληναράδες» όλοι **τους της σύγχρονης Ελλάδας, αποτελούν τον χορό των «Κάφρων» στο ομώνυμο έργο του Βασίλη Ζιώγα, που δεν είναι άλλο από μια παιγνιώδη παρωδία της «Ελένης» του Ευριπίδη.**



Δραματουργία του Β. Ζιώγα

ματικών υλικών που χαρακτηρίζει τα έργα του Ζιώγα είναι που καθιστά τη σκηνική ερμηνεία των έργων του υπόθεση κάθε φορά ανοικτή σε διαφορετικές αναγνώσεις. Εγκείται στην επάρκεια του σκηνοθέτη να δει και να επιλέξει σε ποιο πιθανώς από τα πολλά-πλά επίπεδα ανάπτυξης θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον του. Η «πολυπλοκότητα» της θεατρικής γραφής του Βασίλη Ζιώγα, εκτός από την πολυγλωσσία του συγγραφέα, μαρτυράει την τόλμη του να γράφει θέατρο που απαιτεί την ενεργό συμμετοχή του θεατή, δύσκολο για το ευρύ κοινό. Επιπλέον εξηγεί γιατί ο Ζιώγας είναι «μοναδική και μοναχική περίπτωση στη μεταπολεμική δραματουργία»⁴, καταλαμβάνοντας μία επιλεκτική θέση στην περιφέρεια της δεσπόζουσας ηθογραφικής μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας.

Το γεγονός ότι σπούδασε θεατρολογία στη Βιέννη τη δεκαετία του '50, όπου και παρουσιάστηκαν κάποια από τα πρώτα έργα του, εξηγεί σε μεγάλο βαθμό γιατί ξέφυγε από τον κλειστό ορίζοντα, περιεχομένου και μορφής, πολλών θεατρικών συγγραφέων της γενιάς του. Εκεί κοινωνεί το εικονοκλαστικό πνεύμα του πρωτοποριακού λογοτεχνικού κύκλου της «Ομάδας της Βιέννης»⁵ χωρίς να χάνει τη δική του, ελληνική ταυτότητα και οπτική. Κατορθώνει να γράφει ένα θέατρο βαθιά ελληνικό και μαζί παγκόσμιο, γιατί δεν μιμήθηκε αλλά δημιούργησε το δικό του δραματικό σύμπαν. Σε μια απόπειρα, σίγουρα σχηματική, κωδικοποίησης των κυρίαρχων χαρακτηριστικών του δραματικού έργου του, τα κύρια σημεία είναι:

Η εντελής θεωρία του συγγραφέα για τον Μύθο, προβολές της οποίας αποτελούν πολλά έργα του, κυρίως της ωριμότητάς του. «Ο Μύθος σαν έννοια και σαν φυσικό γεγονός δεν είναι του κόσμου τούτου. Ή τουλάχιστον δεν ζει στον πλανήτη αυτόν όπως τον ξέρουμε και όπως μας παρουσιάζεται σε συνθήκες δυϊσμού. Δεν έχει θετικό και αρνητικό, δεν έχει θηλυκό και αρσενικό, δεν έχει καλό και κακό. Αλλά έχει αυτό το άλλο που παράγεται μετά τη συνένωση των αντιθέσεων, όπου όλα συνυπάρχουν στην τελική τους μορφή, εφόσον ο κόσμος είναι πεπερασμένος, ή στη σπερματική τους μορφή εφόσον ο κόσμος είναι εν τω γίγνεσθαι» γράφει ο ίδιος⁶.

Η ποιητικότητα του θεάτρου του, που αποδεσμεύει τις ιστορίες του από αιτιοκρατικούς καταναγκασμούς και επιτρέπει την ελεύθερη σύνδεση των επιμέρους επεισοδίων με τρόπο που ανακαλεί, κυρίως στα πρώτα έργα του, υπερρεαλιστικές μεθόδους. Συχνά δίνεται η εντύπωση ότι η σκηνική πράξη δεν είναι παρά ένα ζωντάνεμα ονείρου, για την ακρίβεια ενός εφιάλτη, «μια άρτια δηλ. αντίστιξη ονείρου και πραγματικότητας που εγκαθιστά ο Ζιώγας τόσο στη γλώσσα όσο και στις

αιφνίδιες μορφολογικές του μεταμορφώσεις»⁷, καθώς οι τόποι και οι ατμόσφαιρες των έργων του, ενίοτε και τα πρόσωπα που φέρνει στη σκηνή, είναι συχνά μακάβρια γκροτέσκ.

Διείσδυση στα ένστικτα

Με τον υπερρεαλισμό συνδέεται το θέατρο του Ζιώγα και ως προς τις «βαθύτερες διεισδύσεις στον κόσμο των ένστικτων και των βιολογικών δομών»⁸ και τις αναφορές του στις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόιντ -κυρίως σχετικά με την καθοριστική δύναμη της σεξουαλικότητας στις ενδοοικογενειακές σχέσεις. Εντονη φαίνεται ακόμη η σχέση του Ζιώγα με την αναλυτική ψυχολογία του «μεταφροϋδικού» Καρλ Γιουνγκ και δη με τη «θεωρία των αρχετύπων» του, μέσα από τη χρήση συμβόλων, αρχετυπικών μοτιέλων, παραμυθικών μοτιβών, άλλων στοιχείων της λαϊκής παράδοσης και της μεταφοράς επί σκηνής κεφαλαίων από το μακρινό και ξεχασμένο παρελθόν του ανθρώπου, όπως η ανθρωποφαγία και ο κανιβαλισμός, ο τοτεμισμός και οι τελετουργικές θυσίες, η νεκροφιλία (δείτε τα «Εστιάτοριο Humanismus», «Οι Μπριζόλες», «Το προξενείο της Αντιγόνης»).

Πολλάκις σε έργα του Ζιώγα συμβαίνει η επιστροφή στη μήτρα (ο Γιουνγκ, και πάλι, είχε διακρίνει το αρχέτυπο της «μεγάλης μητέρας», της μητέρας Γης), στην απόλυτη αρμονία της ένωσης του ανθρώπου με τη φύση). Στους «Γάμους», φερ' ειπείν, η ανθρώπινη κοινωνία λειτουργεί σαν ντεκόρ, σαν τόπος μετάστασης, καθώς η ανθρώπινη ύπαρξη έλκεται ασυγκράτητη στην ένωσή της με τη Φύση, ως μέρος του Σύμπαντος. Στην προοπτική αυτή δεν είναι ο θάνατος το αντίθετο της ζωής, αλλά η πλήρωση, η ολοκλήρωση της ανθρώπινης ύπαρξης. Αξίζει να μελετηθεί επισταμένως η εξέλιξη αυτής της «εμμονής» του Ζιώγα από τα πρώτα έως τα τελευταία έργα του.

Παρά τον εφιαλτικό κόσμο πολλών έργων του ο Ζιώγας προσβλέπει στη συνάντηση, στη συμφιλίωση είτε με τον Άλλον είτε με τη Φύση. Αυτή του η πίστη προσδίδει στο θέατρό του, το βαθιά διαποτισμένο από τις μεταφυσικές αγωνίες του συγγραφέα, μία σαφώς αισιόδοξη διάσταση.

Θα μπορούσε να αναφερθεί κανείς και σε άλλα σημεία που χαρακτηρίζουν τη δραματουργία του Βασίλη Ζιώγα, μεταξύ άλλων στη διαλεκτική σχέση του με τους Μύθους, τους οποίους ανατρέπει (π.χ. στους «Κάφρους») ή μεταπλάθει (στον «Φιλοκτήτη», στη «Μήδεια»), στοιχείο αντίστασης στη γοητεία που ασκεί στη γραφή του το σαφώς «απομυθοποιητικό» Θέατρο του Παραλόγου, στη χρήση της αλληγορίας, ιδίως όταν τίθεται στην υπηρεσία της κοινωνικής σάτιρας (καταδι-



▲ Με έντονα στοιχεία του παράλογου το «Προξενείο της Αντιγόνης», τον Βασίλη Ζιώγα, αγαπήθηκε πολύ από το θεατρικό κοινό. Σκηνή από το έργο με τους: Γιώργο Μοσχίδη (αριστερά), Μαρία Φωκά, Σπύρο Κωνσταντόπουλο, το 1960 με την «Δωδέκατη Αυλαία», στο θέατρο «Αλφα».

κη του μικροαστισμού, των κοινωνικών συμβάσεων, των μηχανισμών εξουσίας) ή και στις «μυστικιστικές παραλλαγές της σκέψης και της επιστήμης»⁹, με άλλα λόγια στον τρόπο που ο συγγραφέας γονιμοποιεί το θέατρό του με ιδέες από τον χώρο της φιλοσοφίας και της φυσικής επιστήμης. Αλλά το παρόν κείμενο δεν μπορεί να καλύψει θέματα που οφείλει να αντιμετωπίσει μια θεατρολογική μονογραφία. Έτσι κι αλλιώς, το έργο του Βασίλη Ζιώγα απασχολεί ήδη (σε επίπεδο μεταπτυχιακών εργασιών) και θα απασχολήσει και στο μέλλον όσους ενδιαφέρονται για τη μεταπολεμική ελληνική δραματουργία. Μακάρι ανάλογο ενδιαφέρον να εκδηλώσουν και οι «πρακτικοί» της τέχνης του θεάτρου, ώστε να δούμε επί σκηνής όσα έργα του σημαντικού συγγραφέα δεν έχουν παρουσιαστεί ποτέ επί σκηνής. 🌸

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Β. Πούχνερ, «Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκδοτα», εκδ. Καστανιώτη, 1995.
2. Β. Ζιώγα «Εννέα Μονόπρακτα», εκδ. Ερμής, 1996.

3. «Γάμος· χαρά των αριθμών και του συνόλου. Αρχή της δημιουργίας και του τέλους. Πόθος του όντος και κατάληξη. Είναι αρχικό και ορθόλογο. Δύναμη απαστράπτουσα στον πυρήνα ... Συνένωση των δύο υπερκειμένων. Συναίνεση της διπλής αρχής. Της δύναμης και της οδού. Της τόλμης και της φρόνησης. Συμβολικά στην Ελευσίνα χώρα τελείται», Β. Ζιώγα «Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες», εκδ. Ερμής, 1996.

4. Πλ. Μαυρομούστακος, από το πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Β. Ζιώγα «Χρωματιστές γυναικες», Θίασος Άρτος, Φεβρουάριος 1996.

5. Σχετικά στο «Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκδοτα», ό.π., σ.σ. 424-427.

6. «Ο αρχαίος μύθος ως διαχρονικός κώδικας ήθους» (ομιλία του Β. Ζιώγα στο Διεθνές Συνέδριο για το Αρχαίο Δράμα στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο των Δελφών, Ιούλιος 1990), στο «Φιλοκτήτης», εκδ. Ερμής, 1990.

7. Γ. Βαζβέρη, «Η κρίση του Θεάτρου, Β'», Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1991.

8. Κ. Γεωργουσόπουλος, λήμμα «Βασίλης Ζιώγας», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκδοτική Αθηνών, 1990.

9. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου «Κανόνες και εξαιρέσεις», εκδ. Ελληνικά Γράμματα, 2000.

Η υποδοχή του ελληνικού υπερρεαλισμού

Τον ΣΩΤΗΡΗ ΤΡΙΒΙΖΑ

Ποιητή

Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα πυροδότησε στον χώρο των ελληνικών γραμμάτων μια έκρυθμη κατάσταση, η οποία χαρακτηρίζεται από οξυτάτες αντιδράσεις, οι οποίες εκδηλώθηκαν από διάφορες πλευρές. Ο πνευματικός κόσμος και η κριτική επιχείρησαν να αναχαιτίσουν την εισβολή του υπερρεαλισμού στη χώρα μας, διατυπώνοντας μια σειρά από επιχειρήματα, τα οποία συνοψίζονται ως εξής: ο υπερρεαλισμός είναι ήδη ξεπερασμένο αισθητικό κίνημα, που μεταφυτευθήκε καθυστερημένα στην Ελλάδα χωρίς να ευνοείται από τις ιδιαίτερες συνθήκες της ελληνικής πραγματικότητας· η υπερρεαλιστική τεχντροπία της «αυτόματης γραφής» καταλύει τον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης, αφού αποκλείει κάθε νοητική ή συναισθηματική επικοινωνία με τον αναγνώστη· οι εγχώριοι εκπρόσωποι του υπερρεαλισμού μιμούνται ανεπιτυχώς την ξένη κίνηση και τα έργα τους είναι λογικές κατασκευές που παρουσιάζονται ηθελημένα ως παράλογες εκφάνσεις του υποσυνειδήτου.

Στις παραπάνω αιτιάσεις οι Έλληνες υπερρεαλιστές, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, φάνηκαν απρόθυμοι να απαντήσουν. Την ίδια απροθυμία έδειξαν εξάλλου, προκειμένου να προετοιμάσουν το έδαφος για την εμφάνισή τους στον εκ παραδόσεως συντηρητικό λογοτεχνικό μας χώρο παράγοντας ή μεταφράζοντας θεωρητικό έργο. Υποβαθμίστηκε, έτσι, το ύφος και το ήθος της συζήτησης, αφού το θέμα πέρασε στα χέρια των κάθε λογής δημοσιογράφων και ευθυμογράφων, οι οποίοι πίστεψαν ότι ανακάλυψαν στο πρόσωπο των υπερρεαλιστών το εξηλαστήριο θύμα και την ευάλωτη πλευρά του μοντερνισμού. Σε όλα αυτά θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και τη δικαιολογημένη δυσπιστία του αναγνωστικού κοινού, που έβλεπε από τη μια στιγμή στην άλλη να ανατρέπονται εκ βάθρων οι παραδοσιακές αντιλήψεις για την ποίηση. Η επίθεση που εξαπο-

λύθηκε εναντίον του κινήματος υπήρξε πρωτοφανής και υπερέβη τα όρια μιας συνήθους φιλολογικής διαμάχης.

Οι πρώτες πληροφορίες για το υπερρεαλιστικό κίνημα φτάνουν στη χώρα μας σχετικά νωρίς και περιορίζονται σε ορισμένα άρθρα δημοσιογραφικού ενδιαφέροντος και ενημερωτικού χαρακτήρα. Ανάμεσα στα κείμενα αυτά ξεχωρίζει η μελέτη του Δ. Χ. Μεντζέλου «Ο Υπερρεαλισμός κι οι τάσεις του», η οποία δημοσιεύεται στο περιοδικό «Λόγος» το 1931, και η οποία αποτελεί το πρώτο εμπεριστατωμένο κείμενο για τον υπερρεαλισμό που δημοσιεύεται στη χώρα μας. Κοντά στη μελέτη του Μεντζέλου θα πρέπει να προσμετρήσουμε και τα θεωρητικά κείμενα του Νίκου Καλαμάρη, που δημοσιεύονται στις αρχές της δεκαετίας του '30 στα περιοδικά της ελληνικής Αριστεράς και πυροδοτούν ιδεολογικές συγκρούσεις στους κόλπους των

προοδευτικών διανοουμένων. Όμως, η ελληνική Αριστερά, στα χρόνια που προηγήθηκαν της μεταξικής δικτατορίας, όταν ακόμα μπορούσε να λάβει μέρος στην πολιτική και πολιτιστική ζωή του τόπου, αρνήθηκε να προσεταρτισθεί τα μοντερνιστικά κινήματα αντιπαραθέτοντας, με κάποια απλοϊκή επιμονή, τη δική της «αγωνιστική» και «προλεταριακή» αισθητική.

Η «Υψικάμινος» πυροδοτεί αντιδράσεις

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η έκδοση της «Υψικάμινου» του Ανδρέα Εμπειρίκου τον Μάρτιο του 1935 έπεσε στους φιλολογικούς κύκλους της πρωτεύουσας ως κεραυνός εν αιθρία. Ο θόρυβος που ξεσηκώθηκε γύρω από το βιβλίο δεν έχει προηγούμενο στα χρονικά της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Την πρώτη έκπληξη διαδέχτηκε η πολεμική, που γρήγορα παραχώρησε τη θέση της στο λίβελο. Ανθρωποι

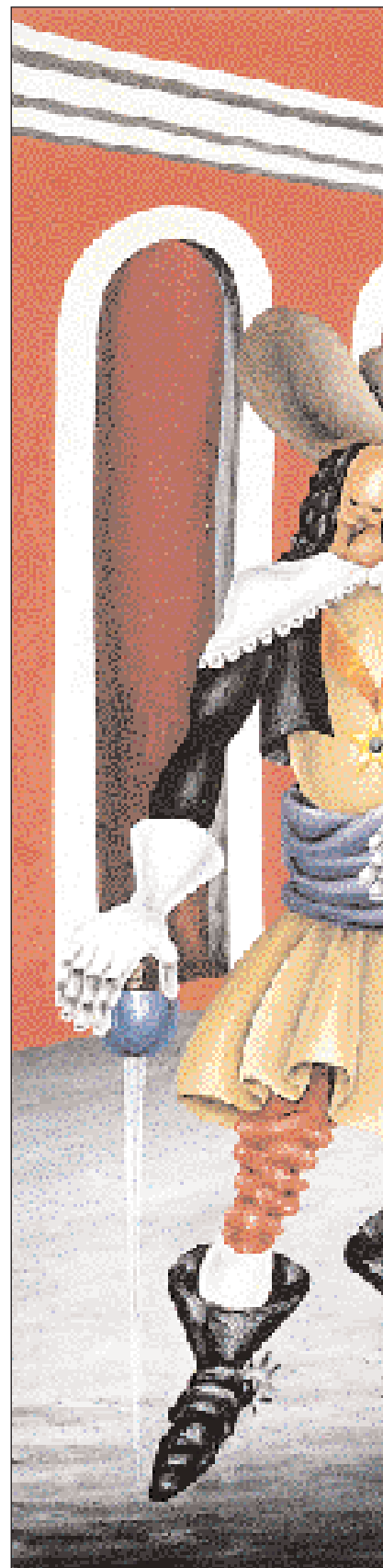
κάθε κοινωνικής τάξης και παιδείας, από τυχαίραστους δημοσιογράφους μέχρι επιφανείς λογίους της εποχής, βάλθηκαν να λοιδορούν και να προπηλακίζουν το κίνημα. Η άγνοια των βασικών θέσεων του υπερρεαλισμού από πλευράς των επικριτών του απέκλεισε το ενδεχόμενο να κινηθεί ο διάλογος σε υψηλό θεωρητικό επίπεδο, με αποτέλεσμα το κύριο όπλο των αντιπάλων του κινήματος να γίνει ο αστεϊσμός και το χυδαίο ευφρολόγημα. Χαρακτηριστικό όλων αυτών των κειμένων που ασχολούνται με το βιβλίο του Εμπειρίκου, και που κάποτε φέρουν τις υπογραφές γνωστών ονομάτων της ελληνικής λογοτεχνίας, όπως ο Μυριβήλης ή ο Ουράνης, είναι η σύγχυση και η καχυποψία. Αφού μάλιστα λείπει ο αντίλογος, ο λόγος που επιχειρούν να αρθρώσουν τα κείμενα αυτά κατακυλάει σε απίστευτα χαμηλό επίπεδο, μεταχειριζόμενος ύβρεις,

χλευασμούς, ακόμα και χυδαιολογίες. Ταυτόχρονα, εγκαθιδρύεται και ένα είδος σατιρικής ποίησης που παρωδεί την γραφή της «Υψικάμινου» με στόχο τη γελοιοποίηση του βιβλίου. Το είδος θα γνωρίσει εξαιρετική άνθηση τα επόμενα χρόνια, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο ίδιος ο Εμπει-

ρίκος συνοψίζει γλαφυρά το κλίμα της εποχής σε συνέντευξη που παραχώρησε πολλά χρόνια αργότερα στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου: «Η «Υψικάμινος» εθεωρήθη βιβλίο σκανδαλώδες, γραμμένο από έναν παράφρονα. Ανεφέροντο φράσεις από ανθρώπους οι οποίοι ήθελαν να εμπαίζουν ή να χλευάσουν τον γράψαντα. Η κακοήθεια ήτο συχνοτάτη...».

Οι επιθέσεις αυτές υποχρεώνουν τον Ελύτη να περάσει στον χώρο της μαχόμενης αρθρογραφίας. Με ένα κείμενο που φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο «Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας» και δημοσιεύεται στα «Νέα Γράμματα» την άνοιξη του 1938, καθώς και με τη συζήτηση που ανοίγει το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς με τον Γιώργο Θεο-

Η κριτική κινήθηκε από την ειρωνεία και τον χλευασμό ως την αμνηχανία και την επιφυλακτικότητα



τοκά από τις στήλες των «Νεοελληνικών Γραμμάτων», ο Ελύτης αναλαμβάνει την υπεράσπιση του κινήματος, μολονότι φροντίζει εγκαίρως να διευκρινίσει ότι βρίσκεται κοντά στον υπερρεαλισμό χωρίς να είναι υπερρεαλιστής. Τα κείμενα του Ελύτη διευκολύνουν την πλευρά εκείνη της ελληνικής κριτικής που είχε υποδεχτεί ευνοϊκά τις πρώτες καταθέσεις του ποιητή στη διατύπωση μιας εφεκτικής στάσης. Έτσι, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος κηρύσσει τη «συμφιλίωση με τον σουρρεαλισμό», επιχειρώντας, ωστόσο, τη διάκριση ανάμεσα σ' έναν ορθόδοξο, δογματικό υπερρεαλισμό που επιμένει στη χρήση της αυτόματης



◀ «Από τον Καϊοούρμπο στον Χάση» (θεατρικό) του Νίκου Εγγονόπουλου, λάδι σε μονοπά, 1981. «Όταν το 1939 εκδηλώθηκα στη ζωγραφική και στην ποίηση υπερρεαλιστικά, δημιουργήθηκε σκάνδαλο και γενική κατακραυγή. Δεν μπορώ να πω πως με έθιξαν βαθύτατα. Η βίαιη κακομεταχείριση που μου έγινε ήταν σκληρή και άδικη... Τα έργα μου τα έβαζαν μόνο γι' αστεία στα περιοδικά. Με χλεύαζαν στις επιθεωρήσεις...». Λόγια του Ν. Εγγονόπουλου που δείχνουν και το κλίμα της εποχής.

ριακο» και ο αποκριάτικος «Φανός των Συντακτών», βρίθουν χλευαστικών αναφορών στην ποίηση του Εγγονόπουλου, ο δε ποιητής αντιμετωπίζεται ως παράφρων. Μια εφημερίδα, μάλιστα, η «Βραδυνή», θα επιχειρήσει να ερμηνεύσει το φαινόμενο απευθυνόμενη σε γνωστό ψυχίατρο της εποχής. Ακόμα και οι νηφάλιες φωνές που ακούστηκαν δεν ήταν λιγότερο καταδικαστικές. Αλλά η σιωπή της κριτικής, η αδιαφορία του πνευματικού κόσμου, οι λοιδορίες των παραφιλολογικών κύκλων δεν στάθηκαν ικανές να κάμψουν το φρόνημα του ποιητή. Έτσι, το φθινόπωρο του 1939 τυπώνεται «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής».

Η υποδοχή και αυτού του δεύτερου βιβλίου ακολούθησε την πεπατημένη. Η «Εστία» αναδημοσιεύει και σχολιάζει χλευαστικά ολόκληρα ποιήματα του βιβλίου, ενώ ο θεατρικός και λογοτεχνικός κριτικός Μιχαήλ Ροδάς αναρωτιέται από τις στίλές του «Ελευθέρου Βήματος» μήπως ο ποιητής είναι... φαρσέρ. Ο Αιμ. Χουρμούζιος, τέλος, αποφασίζοντας να λύσει τη σιωπή του, δημοσιεύει στην «Καθημερινή» ένα αμήχανο κριτικό σημείωμα όπου παραδέχεται ότι «ανάμεσα στον ηελημένο κυκεώνα των λέξεων... κομμάτια εντυπώσεων δίδονται με τον πιο ανάλαφρο και χαριτωμένο τρόπο». Ωστόσο, το τελικό συμπέρασμα αναπαράγει τους κοινούς τόπους που έχει ήδη διατυπώσει η κριτική σχετικά με τον υπερρεαλισμό κατά τη διάρκεια των προηγούμενων χρόνων.

Λογοτεχνική φάρσα

Ομως, η κορυφαία αντίδραση στην εμφάνιση του ελληνικού υπερρεαλισμού έμελλε να γραφεί τον Οκτώβριο του 1940. Τότε κυκλοφορεί μια μικρή ποιητική συλλογή με τίτλο «Έδρεψε τα όστρακα των διθυράμβων», που υπογράφεται από τη «σουρρεαλιστρια ποιήτρια» Ταυρία Σοφένκου. Η συλλογή περιλαμβάνει δεκατρία ποιήματα τα οποία μιμούνται, επιτυχώς οφείλουμε να αναγνωρίσουμε, την γραφή της «Υψικαμίνου». Για να μην υπάρχει, μάλιστα, και η παραμικρή αμφιβολία, ως μότο της συλλογής επιλέγονται δυο στίχοι του Ανδρέα Εμπειρικού. Η

έκδοση του βιβλίου προκάλεσε σωρεία αντιδράσεων, αφού ερμηνεύθηκε ως μια δυναμική επανεμφάνιση του ελληνικού υπερρεαλισμού. Δεκάδες επικριτικά και σατιρικά σημειώματα είδαν το φως στον ημερήσιο Τύπο αμέσως, έπειτα από την κυκλοφορία του βιβλίου. Μέχρι που ο καλύτερα πληροφορημένος Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος ανέλαβε να αποκαταστήσει τα πράγματα και να αποκαλύψει αυτήν την πρωτότυπη λογοτεχνική φάρσα: «Μα είναι καιρός πια να σταματήσουν τα αστεία... Η Ταυρία Σοφένκου δεν είναι παρά η κ. Σοφία Κενταύρου (Οικονομίδη), που τραγουδεί τόνσον ωραία και που γράφει τόσο λογικές και τόσο καλά πληροφορημένες μουσικοκριτικές. Και «Τα όστρακα των διθυράμβων» δεν αποτελούν παρά μια πραγματικά πετυχημένη παρωδία του συρρεαλισμού, που ήρθε στην ώρα της, για να ταραξή κάπως τα λογοτεχνικά μας νερά».

Η συζήτηση για την εμφάνιση του ελληνικού υπερρεαλισμού δεν περιορίστηκε βεβαίως στις στίλές των εφημερίδων και των περιοδικών. Στηριγμένοι στις πληροφορίες που παραθέτουν τα κείμενα της εποχής μπορούμε ασφαλώς να υποθέσουμε πως υπήρξε αγαπημένο θέμα και ανεξάντλητη πηγή κεφαλιού σε όλα τα φιλολογικά σαλόνια. Έπειτα πέρασε στο θέατρο και, κάπως αργότερα, στον κινηματογράφο. Πολλά νούμερα της προπολεμικής επιθεώρησης (από τα οποία, δυστυχώς, ελάχιστα σώζονται σήμερα) είχαν στόχο τον υπερρεαλισμό και τους εκπροσώπους του, ενώ, ένας από τους τύπους που διαμορφώνουν οι φαρσοκωμωδίες του λεγόμενου εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου είναι ο τύπος του ποιητή που περιφέρεται απαγγέλλοντας ασυναρτησίες. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, που παρέσυρε στη δίνη του και την Ελλάδα, ήρθε να αμβλύνει όλες αυτές τις αντιθέσεις, καθώς φιλολογικές διαμάχες τέτοιου είδους θα πρέπει να έμοιαζαν περιττές πολυτέλειες. Η αντίδραση όμως στον υπερρεαλισμό συνεχίστηκε και στη μεταπολεμική περίοδο και χρειάστηκε να περάσουν πολλά χρόνια για τη φιλογική καταξίωση του κινήματος και την αποκατάσταση των δημιουργών του.

γραφής και έναν υπερρεαλισμό «καλής ποιότητας» που κάνει σαφείς παραχωρήσεις στο έλλογο στοιχείο.

Στο στόχαστρο ο Εγγονόπουλος

Το καλοκαίρι του 1938, κι ενώ η συζήτηση για την εμφάνιση του ελληνικού υπερρεαλισμού βρίσκεται στο αποκορύφωμά της, με την ποιητική συλλογή «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» παρουσιάζεται ο Νίκος Εγγονόπουλος. Αυτήν τη φορά οι αντιδράσεις ξεπέρασαν, κατά τη διατύπωση του ποιητή, «και τις προβλέψεις της πιο τολμηρής φαντα-

σίας». Η επίσημη κριτική αγνόησε το βιβλίο. Δεν συνέβη όμως το ίδιο και με τους διάφορους παραφιλολογικούς κύκλους, οι οποίοι πίστεψαν πως βρήκαν στο πρόσωπο και το έργο του Εγγονόπουλου την αχίλλειο πτέρνα του υπερρεαλισμού. Η κατακραυγή που ακολούθησε την έκδοση του βιβλίου υπήρξε πρωτοφανής, ξεπερνώντας ακόμα και τον θόρυβο που σημειώθηκε μετά την έκδοση της «Υψικαμίνου». Αν ο Εμπειρικός διασώθηκε κάπως λόγω της κοινωνικής και οικονομικής του επιφάνειας, ο Εγγονόπουλος παραδόθηκε ανυπεράσπιστος στη χλεύη των επικριτών του. Τα λαϊκά περιοδικά, όπως το εβδομαδιαίο «Σαββατοκύ-

Το περιοδικό «Υπερεαλισμός Α΄»



◀ *Έργο του Antoine Mayol (Αντώνη Μαλλιάρκη), που έζησε και πέθανε ως μποέμ, σαν γνήσιο παιδί της Μεσογείου, με μίαν αγάπη για την περιπέτεια και μίαν ασίγηστη ποιητική διάθεση για την αληθινή ζωή των πραγμάτων.*

Τον **ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ**

Ιστορικού - Κριτικού Λογοτεχνίας

ΑΡΧΕΣ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ του 1938 κυκλοφορεί από τον εκδοτικό οίκο «Γκοβόστη» ο τόμος *Υπερεαλισμός: Α΄*, με φωτογραφία του Μπρετόν από τον διάσημο φωτογράφο Man Ray και στην πρώτη σελίδα του κειμένου, κάτω από τον τίτλο «Ο ορισμός του υπερρεαλισμού», παρατίθενται ορισμένα σημεία από το *Μανιφέστο του υπερρεαλισμού* του Μπρετόν. Επρόκειτο για ένα βιβλίο με μεταφράσεις κειμένων ξένων υπερρεαλιστών που σκόπευε να δείξει το εύρος του κινήματος. Συγκεκριμένα: ποιήματα του André Breton μετέφραζε ο Ανδρέας Εμπειρικός, του René Crevel ο ζωγράφος Ορέστης Κανέλλης, του Salvador Dali ο Δημήτρης Καραπάνος, του Paul Éluard ο Οδυσσέας Ελύτης, του Georges Hugnet και του Guy Rosey ο Θάλης Ρητορίδης, του Benjamin Péret και της Gisèle Prassinos ο Νίκος Καλαμάρης και του Tristan Tzara ο Νίκος Εγγονόπουλος.

Το ότι η άτυπη ομάδα των Ελλήνων υπερρεαλιστών διάλεξε έναν οίκο γνωστό για τις προοδευτικές

και αριστερές του εκδόσεις, τον «Γκοβόστη», δεν ήταν βέβαια τυχαίο, αν θυμηθούμε τις κάποτε στενές σχέσεις των Γάλλων υπερρεαλιστών με το πολιτικό κίνημα της Αριστεράς. Η απορία γιατί, μεσούσης της δικτατορίας του 1936, επιτρέπεται να κυκλοφορεί ένα ανατρεπτικό έντυπο είναι άστοχη για τους παρακάτω ισχυρούς λόγους: Μπορεί να μην ξέρομε σε πόσα αντίτυπα κυκλοφόρησε ο *Υπερεαλισμός Α΄*, γνωρίζομε όμως ότι τα ανάτυπα του Ελύτη κυκλοφορούν σε 50 αντίτυπα εκτός εμπορίου, του Καλαμάρη το *Συμβόλαιο με τους δαίμονες* σε 30 αντίτυπα επίσης εκτός εμπορίου, η *Υψικάμινος* του Εμπειρικού σε 50 αντίτυπα εκτός εμπορίου και 150 στο εμπόριο (που αγοράστηκαν από περιέργεια λόγω του θορύβου της διάλεξής του), το *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* του Εγγονόπουλου σε 200 αντίτυπα, και συγκριτικά (αν και η διάζευξη δεν ήταν προφανής) του Σεφέρη η *Στροφή* σε 200 αντίτυπα, η *Στέρνα* σε 50 εκτός εμπορίου και το *Μυθιστόρημα* σε 150 αριθμημένα αντίτυπα. Χωρίς να φανεί παράξενο στον σημερινό ενημερωμένο αναγνώστη, ο υπερρεαλισμός και ο μοντερνισμός σε κοινωνικές μετρήσεις αποτελούσαν *περιθωριακά* φαινόμενα. Συνεπώς, ένα καθεστώς που θέλει να απευθύνεται στις πλά-

τιές μάζες και ασκεί λογοκρισία στον Τύπο και στα βιβλία (έχει απαγορεύσει όλα τα «αριστερά» βιβλία και επίσης, όπως ξέρομε, την αναγραφή των ονομάτων του Βάρναλη και του Καρβούνη στις εφημερίδες που γράφουν) ποιος ο λόγος να ασχολείται (κάνοντας τον άγριο) με περιθωριακά φαινόμενα;

Να σημειωθεί ακόμη, για να καταδειχθεί η αντίληψη των λογοκριτών, ότι η συμπεριφορά τους απέναντι σε ένα περιοδικό που τυπώνεται σε 500 αντίτυπα («Τα νέα Γράμματα») ήταν ανάλογη: αδιαφορούσαν. Αντίθετα, σε ένα εβδομαδιαίο περιοδικό μεγάλου σχήματος που η κυκλοφορία του έφτασε τελικά στις οκτώ χιλιάδες φύλλα —«Νεοελληνικά Γράμματα» (προφανώς δεν πρόκειται για ένα περιθωριακό έντυπο)— η πίεση της λογοκρισίας ήταν μεγάλη και έφτασε στο σημείο να απαγορεύσει την κυκλοφορία ενός τεύχους και έκτοτε —ως αντίποινα— την αναγραφή του ονόματος του διευθυντή.

Να υποθέσουμε ότι λίγο αργότερα, το 1940, τα πράγματα έχουν ελαφρώς μεταβληθεί και πως η πολιτική που άσκησαν «Τα Νέα Γράμματα» είχε δώσει καρπούς, γεγονός που συνεπάγεται την ελαφρά μετατόπιση της προσοχής του αναγνωστικού κοινού; Ετσι, του Σεφέρη το *Τετράδιο γυμνασμάτων* (Μάρτιος 1940), τυπώνεται σε 356 αντίτυπα, το *Ημερολόγιο καταστρώματος* (Απρίλιος 1940) σε 317 αντίτυπα και τα *Ποιήματα* (Μάιος 1940) σε 525. Η συγκεντρωτική έκδοση του Ελύτη *Προσανατολισμοί* (τέλος Δεκεμβρίου του 1939) κυκλοφορεί σε 100 αντίτυπα εκτός εμπορίου και 200 για το εμπόριο. Βέβαια, το ότι ο Σεφέρης αυτολογοκρίνεται μη περιλαμβάνοντας στο *Ημερολόγιο καταστρώματος* το ποίημα «Τελευταία μέρα», όπως αναφέραμε προηγουμένως, μπορεί απλώς να οφείλεται στο ότι κατείχε υπεύθυνη θέση και ο ίδιος θεωρούσε επίμεμπτο, ηθικά, να την υπονομεύσει. 

ΣΗΜΕΙΩΣΗ «ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΩΝ»:

Απόσπασμα από το πρόσφατο δίτομο έργο του Αλέξανδρου Αργυρίου «Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας» — και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940), εκδ. «Καστανιώτης».