

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2010-2011

Δ ι π λ ω μ α τ ι κ ή Ε ρ γ α σ ί α

Η έννοια της εικόνας
στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου

Επιβλέπον Καθηγητής
Δημήτρης Πολυχρονάκης

Μεταπτυχιακός Φοιτητής
Μαρίνα Παντερή

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μέσα σε μια εποχή που αναζητούσε την έξοδο από τα κοινωνικά και ατομικά προβλήματα, γεννήθηκε στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα το κίνημα του σουρεαλισμού στη Γαλλία. Μία ομάδα νέων με επαναστατικές διαθέσεις αναζητούσε διέξοδο μέσα από την ανατρεπτική έκφραση. Το κίνημα αναθεώρησε τις παραδοσιακές απόψεις περί τέχνης, τόσο στο πεδίο της λογοτεχνίας, όσο και στο πεδίο της ζωγραφικής. Κέντρο αυτής της ριζοσπαστικής προσπάθειας ήταν η πόλη του Παρισιού, που αποτελούσε πνευματικό κέντρο της εποχής. Το αίσθημα της κοινής γνώμης ήταν η εχθρότητα απέναντι στο πολιτικό σύστημα, που είχε διαψεύσει τις φιλοδοξίες όσων πίστεψαν σε αυτό. Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος καθόρισε την πορεία του κινήματος, αφού έδωσε ώθηση στους νέους καλλιτέχνες να εκφράσουν τον αποτροπιασμό τους και να παρακινήσουν την κοινωνία σε ένα άμεσο ξεσηκωμό.

Η κατάσταση αυτή επικρατούσε όμως μόνο στη Γαλλία. Τα πράγματα στον ελληνικό χώρο ήταν εντελώς διαφορετικά. Η λογοτεχνική παραγωγή βρισκόταν σε στενά πλαίσια και προωθούσε την ιδέα επαναπροσδιορισμού της ελληνικής ταυτότητας. Ο σουρεαλισμός γνώρισε σφοδρές αντιδράσεις κατά τη μεταλαμπάδευσή του στην Ελλάδα και λίγοι λογοτέχνες και κριτικοί ήταν σε θέση να αναγνωρίσουν τις νέες προοπτικές, που φιλοδοξούσε να ανοίξει για τα ελληνικά γράμματα. Στο στόχαστρο βρέθηκαν οι έλληνες υπερρεαλιστές καλλιτέχνες, από τον Ελύτη, ως τον Εμπειρικό και τον Εγγονόπουλο, που ευαγγελίζονταν να βγάλουν από το αδιέξοδο την τελματωμένη ελληνική ποιητική έκφραση.

Σε αυτά τα πλαίσια εντάσσεται και το θέμα της παρούσας εργασίας. Μελετάται η περίπτωση του υπερρεαλιστή ποιητή Ανδρέα Εμπειρικού και η έννοια της «εικόνας» στην ποίηση του. Στην εισαγωγή αναλύονται τα βασικά γνωρίσματα του υπερρεαλιστικού κινήματος. Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στην μετάβαση του υπερρεαλισμού στη δεύτερη φάση του και στη διαμόρφωση της έννοιας της εικόνας στη μοντέρνα ποίηση. Στην ενότητα αυτή γίνεται προσπάθεια προσέγγισης της νέας αυτής αντίληψης «περί εικόνας». Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται λόγος για την υποδοχή του κινήματος του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα και την εμφάνιση του Εμπειρικού στα ελληνικά γράμματα κάτω από τις επιταγές του. Αναπτύσσεται επίσης η άποψη του ποιητή για την εικόνα, όπως προκύπτει από τα έργα του, που μπορούν να αναδείξουν τη θεωρητική του στάση πάνω στα ζητήματα της τέχνης. Στο τελευταίο κεφάλαιο ανθολογούνται κείμενα και ποιήματα από τις συλλογές του *Ενδοχώρα*¹ και *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*², όπου γίνεται προσπάθεια αναζήτησης συγκεκριμένων παραδειγμάτων σχετικά με την παραγωγή εικόνων στα ποιήματα του Εμπειρικού.

¹ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, Αθήνα 2003.

² Α. Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Αθήνα 2004.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο υπερρεαλισμός υπήρξε από τη αρχή του ένα κίνημα ιδεών για τη ζωή και την τέχνη. Γεννημένος από τις στάχτες του Νταντά και πλαισιωμένος από ικανούς ηγέτες, όπως ο Αντρέ Μπρετόν, κατάφερε να αφυπνίσει την «κοιμωμένη» Ευρώπη στα χρόνια που ακολούθησαν τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Καθοριστικός παράγοντας για τη γέννηση του κινήματος αυτού υπήρξε η εμπειρία του πολέμου, που αηδίασε κυριολεκτικά τους εικοσάχρονους τότε διανοούμενους της εποχής, οι οποίοι βίωσαν τις συνέπειες του και τις μετέπειτα διαμειύσεις του.

Η γέννηση όμως και η εξέλιξη του υπερρεαλισμού δεν έγινε από τη μια μέρα στην άλλη και καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό και από το «ξέσπασμα» του Νταντά τα προηγούμενα χρόνια. Ποια υπήρξε όμως ευθύς εξαρχής η αιτία αυτού του «ξεσπάσματος»; Σε ένα βαθμό οφείλεται στο τέλμα στο οποίο είχε υποπέσει η έννοια του αστικού πολιτισμού στην Ευρώπη αλλά και στο παράλληλο αδιέξοδο στο οποίο είχε καταλήξει κάθε εκδήλωση αυτού του πολιτισμού. Έτσι λοιπόν «η ποίηση δεν μπορούσε να συνεχίσει άλλο το γουργουρητό της».³

Μέσα λοιπόν σε αυτές τις αδιέξοδες συνθήκες γεννήθηκε στη Ζυρίχη το Νταντά κάπου στα 1915. Η ηγετική φυσιογνωμία του Τριστάν Τζαρά προώθησε τις ιδέες του κινήματος, που βρήκε υποστηρικτές σε όλη την Ευρώπη. Στόχος του Νταντά ήταν να απελευθερώσει τον καλλιτέχνη από το παρελθόν, ενώ παράλληλα να προκαλέσει την ορθοδοξία, το γούστο, τα κοινωνικά ήθη και τις ηθικές αρχές.⁴ Οι απαντήσεις των ντανταϊστών σε βασικά ζητήματα ποιητικής είναι προκλητικές και κυνικές, σχεδόν μηδενιστικές σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, ώστε συχνά να θεωρούνται αναρχικές. Επρόκειτο σαφώς για ένα ανατρεπτικό κίνημα, το οποίο δε δίσταζε να αμφιβάλει για τα πάντα ακόμη και για τον ίδιο το σκοπό του. «Οι γνήσιοι νταντά είναι εναντίον του νταντά. Ηγέτης του νταντά είναι όλος ο κόσμος», δημοσίευε το δελτίο Dada του Φεβρουαρίου του 1920, που εκδίδεται στο Παρίσι με την άφιξη του Τζαρά εκεί. Μέσα από αυτές τις απόψεις γίνεται εύκολα κατανοητό πως οι ντανταϊστές ήθελαν να δείξουν ξεκάθαρα την αντίληψη τους για την κοινωνία. Ο Λουί Αραγκον στο μανιφέστό τους συμπληρώνει: « Τέρμα στους ζωγράφους, τέρμα στους λογοτέχνες, τέρμα στους μουσικούς, τέρμα στους γλύπτες, τέρμα στις θρησκείες, τέρμα στους δημοκράτες, τέρμα στους βασιλόφρονες, τέρμα στους ιμπεριαλιστές, τέρμα στους αναρχικούς, τέρμα στους σοσιαλιστές, τέρμα στους μπολσεβίκους, τέρμα στους πολιτικούς, τέρμα στους προλετάριους, τέρμα στους στρατούς, τέρμα στις αστυνομίες, τέρμα στα κόμματα, φτάνουν επιτέλους οι ηλιθιότητες, δε θέλουμε πια τίποτα, τίποτα, τίποτα, ΤΙΠΟΤΑ, ΤΙΠΟΤΑ, ΤΙΠΟΤΑ. Έτσι ελπίζουμε πως το καινούριο, που θα είναι ίδιο με αυτό που δε θέλουμε πια, θα φανεί λιγότερο σάπιο, λιγότερο άμεσα ΓΚΡΟΤΕΣΚΟ.»⁵

³ M. Nadeau, *Ιστορία του σουρρεαλισμού*, μετάφραση Αλεξ. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα 1978, σ. 19.

⁴ CWE Bigsby, *Νταντά και σουρρεαλισμός*, μετάφραση Ελένη Μοσχονά, Αθήνα 1975, σ. 83.

⁵ M. Nadeau, *ό.π.* σ. 40.

Μέσα από αυτές τις εκδηλώσεις ο ντανταϊσμός έγινε συνώνυμο του μηδενισμού και του αρνητισμού. Στο έργο των ντανταϊστών αντανακλάται η κρίση των κοινωνικών και καλλιτεχνικών αξιών. Έτσι το μανιφέστο του κινήματος προκηρύσσει ακριβώς αυτό το «τίποτα» που επαναλαμβάνει ο Άραγκον. Το κίνημα θα βρει την έκφρασή του μέσα από την ανορθολογική τέχνη, που θα στηρίζεται στο ακατανόητο και το παράλογο. Στόχος του καλλιτέχνη δεν είναι πλέον να γίνει αποδεκτός και κατανοητός από το κοινό αλλά να προκαλέσει και να εκπλήξει απροσδόκητα, να δημιουργήσει διαφωνίες και σκάνδαλο μέσω της τέχνης του.

Στον κύκλο των ντανταϊστών εντάσσονται από νωρίς προσωπικότητες όπως ο Μπρετόν, ο Ελυάρ και ο Πικαμπιά, που θα στηρίζουν την επαναστατική αυτή κίνηση μεταλαμπαδεύοντας τις ιδέες του κινήματος στο Παρίσι. Ένθερμοι οπαδοί του νέου κινήματος θα ακολουθήσουν τον Τζαρά στις αμφισβητήσεις του. Μέχρι ενός σημείου όμως. Ο Πικαμπιά είναι ο πρώτος που θα αντιληφθεί το αδιέξοδο της στείρας εξέγερσης του Νταντά. Παρόλο που υπήρξε ένθερμος οπαδός του και ιδιαίτερα ανατρεπτικός στο έργο του, αντιλαμβάνεται πως το «τίποτα» που προτείνει το κίνημα δεν αποτελεί πρόταση. Σε μικρό διάστημα ακολουθεί και ο Μπρετόν, ο οποίος αισθάνεται πως μόνο η επανάσταση του νταντά δεν αρκεί. Αυτό που χρειάζεται η τέχνη στη δεδομένη στιγμή είναι πιο αποτελεσματικά μέσα και όχι αναρχικές εκδηλώσεις. Το ζήτημα για τον Μπρετόν είναι πιο ουσιαστικό. Η αναποφασιστικότητα του νταντά να προτείνει καινοτόμα πράγματα στην τέχνη, κάνει τον Μπρετόν να θεωρεί πως « το Μανιφέστο του Νταντά 1918 φαινόταν ότι ανοίγει όλες τις πόρτες, αλλά ανακαλύπτουμε ότι οι πόρτες οδηγούν σ' ένα διάδρομο που κάνει κύκλο.»⁶

Ο φαύλος αυτός κύκλος, όπως τον περιγράφει ο Μπρετόν, έπρεπε να βρει διέξοδο άμεσα. Το χρέος αυτό θα το αναλάβει προσωπικά ο ίδιος με «συμμάχους» τον Λουί Άραγκον, τον Πωλ Ελυάρ, τον Φιλίπ Σουπώ, τον Πικαμπιά, τον Πικάσο, τον Περέ και άλλους καλλιτέχνες. Πάνω στην ίδια «αγανακτισμένη» ,θα λέγαμε, βάση του νταντά η νέα αυτή ομάδα αναζητά λύσεις πάνω στα ζητήματα της έκφρασης. Η εκτόνωση για την πτώση του αστικού πολιτισμού είχε έρθει και τώρα επικρατούσε η ψυχραιμία προκειμένου να ανοίξει ένας νέος δρόμος στο ζήτημα της τέχνης. Μέσα σε όλο αυτό το αρνητικό κοινωνικό κλίμα το νέο κίνημα έπρεπε να βρει τρόπο να δείξει μια πιο αισιόδοξη πλευρά της τέχνης. Κρατώντας από το νταντά την αισθητική της πρόκλησης και την σύζευξη των ετερόκλητων στοιχείων, το νέο καλλιτεχνικό κίνημα προσπαθούσε να συστηματοποιήσει τις μεθόδους του, να κρατήσει ότι χρειάζεται από την παράδοση και να «ανακαλύψει» νέους δρόμους μακριά από μηδενισμούς και ακρότητες.

Με απώτερο στόχο την καθαρή έκφραση στο επίπεδο της τέχνης ο Μπρετόν θα εκδώσει στα 1924 το «Μανιφέστο του Σουρεαλισμού».⁷ Στο κείμενο αυτό καθορίζει τις απόψεις του για την τέχνη, επιλέγει τους προδρόμους του νέου κινήματος και «υιοθετεί» τη λέξη «σουρεαλισμός» από τον Guillaume Apollinaire. Στο πρόσωπο του Απολλιναίρ έβλεπε έναν άνθρωπο του πνεύματος, που κατόρθωσε

⁶ Bigsby, ό.π. σ. 80.

⁷ A. Breton, *ΜΑΝΙΦΕΣΤΑ ΤΟΥ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΥ*, μετάφραση Ελένη Μοσχονά, Αθήνα- Γιάννινα 1983.

να αντιληφθεί την καθαρή έκφραση και να την ορίσει με την έννοια «σουρεαλισμός».⁸ Έτσι ο Μπρετόν ορίζει μια και καλή τον σουρεαλισμό, ως εξής:

« ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, όνομα αρσ. Αυτοματισμός ψυχικός καθαρός με τον οποίο προτίθεται κανείς να εκφράσει είτε προφορικά είτε γραπτά, είτε με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης, με την απουσία κάθε ελέγχου απ' τη λογική , έξω από κάθε προκατάληψη αισθητική ή ηθική.»

«ΕΓΚΥΚΛ. Φιλοσ. Ο σουρεαλισμός στηρίζεται στην πίστη στην ανώτερη πραγματικότητα ορισμένων τύπων συσχετισμών αγνοημένων ως τώρα, στην παντοδυναμία του ονείρου, στο αδιάφορο παιχνίδι της σκέψης. Τείνει να καταλύσει οριστικά όλους τους άλλους ψυχικούς μηχανισμούς και να υποκατασταθεί στη θέση τους στη λύση των κυριότερων προβλημάτων της ζωής. Έκαναν χρήση απόλυτου σουρεαλισμού οι κ.κ. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, Vitrac.»⁹

Οι σουρεαλιστές προώθησαν τη φαντασία σε κινητήρια δύναμη της έκφρασης, προσπάθησαν να αποδεσμεύσουν τη γλώσσα και να καθιερώσουν το υποσυνείδητο. Στην προσπάθεια τους αυτή αναζήτησαν στέρεες βάσεις για να στηρίξουν και να καθορίσουν τις νέες τους κατευθύνσεις. Οι πρωτεργάτες του σουρεαλισμού στρέφουν το βλέμμα τους στην εξερεύνηση παραμελημένων έως τότε περιοχών, όπως το υποσυνείδητο, το όνειρο, τις παραισθητικές καταστάσεις και αναζητούν ένα τρόπο να γεφυρώσουν το χάσμα ανάμεσα στη συνειδητή πρόσληψη της πραγματικότητας και τον κόσμο του ονείρου. Η νέα μέθοδος της «αυτόματης γραφής» που ο Μπρετόν περιγράφει αναλυτικά στο πρώτο μανιφέστο, ήταν πρωτοπορία του κινήματος, που θέλησε να δώσει επιστημονική βαρύτητα στο νέο εγχείρημα. Βασιζόμενοι στο «νέο κόσμο», που έφερε στο φως η ψυχανάλυση και ο Σίγκμουντ Φρόιντ, προσπάθησαν να αποδώσουν στην έννοια της ποιητικής έμπνευσης πειραματικό χαρακτήρα.

Πέρα όμως από τις ανατρεπτικές προθέσεις του ο σουρεαλισμός δεν κατεδάφισε ολοκληρωτικά τους δεσμούς του με την παράδοση, αφού επέλεξε προσεχτικά τους «προδρόμους» του. Ο Μπρετόν αναφέρει στο πρώτο μανιφέστο τις απόψεις του σχετικά με την τέχνη κρατώντας την θεωρία του Hegel σχετικά με την ελευθερία και τη συμφιλίωση των αντιθέτων, αποσιωπώντας όσα στοιχεία δεν μπορούσαν να ταιριάζουν στην νέα ιδεολογία. Αυτό το έκαναν σχεδόν με όλους όσους θεωρούνταν ηχηρά ονόματα της λογοτεχνίας, όπως τον Μαλλαρμέ και τον Μπωντλαίρ, στους οποίους αναγνώρισαν την ποιότητα στην έκφραση αλλά αρνήθηκαν να δεχθούν τις λυρικές τους εκφάνσεις στην ποίηση. Το έργο του Νερβάλ άσκησε ιδιαίτερη γοητεία και στον ίδιο τον Μπρετόν, ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει «ότι ο Νερβάλ κατείχε σε θαυμαστό σημείο το πνεύμα το οποίο κηρύσσουμε»¹⁰. Όπως και να έχει, οι σουρεαλιστές επιλέγουν προσεχτικά τους δεσμούς που θα κρατήσουν με το παρελθόν. Κρατούν από το ρομαντισμό τα σκοτεινά του στοιχεία, την ενασχόληση των συγγραφέων με το όνειρο, την ύπνωση, την τρέλα

⁸ Guillaume Apollinaire, *Οι μαστοί του Τειρεσία*, Αθήνα 2006.

⁹ A. Breton, ό.π. σ. 29.

¹⁰ *Αυτόθι*, σ. 28.

και τη ποιητική μέσα από τον συγκερασμό ετερόκλητων μεταξύ τους στοιχείων. Ο ρόλος της φαντασίας στο ρομαντισμό ήταν καθοριστικός, όπως ακριβώς και στο κίνημα του σουρεαλισμού, όμως τώρα στο νέο ξεκίνημα η φαντασία αποκτά απελευθερωτικό χαρακτήρα. Παράλληλα απομακρύνονται από την έννοια που είχε προσδώσει ο ρομαντισμός στον καλλιτέχνη. Μπορεί η αλήθεια της τέχνης να βρίσκεται μέσα στο άτομο, όμως αυτό δεν το καθιστά αυθεντία, όπως υποστήριζαν οι ρομαντικοί, αλλά βρίσκεται κρυμμένο στα σκοτάδια του υποσυνείδητου, που οι ίδιοι επιθυμούν να ανακαλύψουν. Στους γερμανούς ρομαντικούς οι σουρεαλιστές βλέπουν αυτούς που άνοιξαν τον δρόμο για το παράξενο και το απροσδόκητο και με ευχαρίστηση αποδέχονται την πρόκληση να τον ακολουθήσουν.¹¹

Πλάι στις ρομαντικές τους καταβολές οι σουρεαλιστές αναζητούν ένα πρότυπο που θα στηρίξει τα μεταφυσικά τους ενδιαφέροντα. Την ενασχόληση με τον αποκρυφισμό, τα δαιμόνια, τη μαγεία, τη λαϊκή παράδοση, τη μυθολογία και τα ήθη των άγριων φυλών, οι σουρεαλιστές τα ανασύρουν από τον 18^ο αιώνα και συγκεκριμένα από τα μαύρα μυθιστορήματα (roman noir). Στον κόσμο αυτών οι σουρεαλιστές βλέπουν την επαναστατική διάθεση και την πηγαία έκφραση. Στο κέντρο όλων αυτών και ο Μαρκήσιος ντε Σαντ, ο οποίος αποτελεί για τους σουρεαλιστές το συγκλονιστικότερο πρότυπο. Η εμμονή του στην απόλαυση και ιδιαίτερα στην σεξουαλική, η περιφρόνησή του για τις αξίες και το όραμά του για τον άνθρωπο φέρνουν τον ντε Σαντ πολύ κοντά στην σουρεαλιστική άποψη για το άτομο.¹² Παράλληλα οι σουρεαλιστές διακηρύσσουν την ανάγκη να «αποκρυφοποιήσουν» το κίνημα και αναζητούν στη μαγική και αλχημιστική σκέψη τις μεθόδους με τις οποίες θα το κάνουν. Ο ίδιος ο Μπρετόν αναφέρει στο δεύτερο μανιφέστο « ΖΗΤΩ ΤΗΝ ΒΑΘΕΙΑ, ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΚΡΥΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΥ.»¹³ Στρέφουν το βλέμμα στην μαντική, στην αστρολογία, μελετούν κείμενα και αναζητούν να εξερευνήσουν απροσπέλαστες περιοχές, όπου υπάρχουν ενδείξεις ότι κρύβεται το αρχέγονο ανθρώπινο ένστικτο. Θεωρούν ότι με τον τρόπο αυτό έρχονται πιο κοντά στην ανθρώπινη φύση, ότι «πλησιάζουν» την πραγματικότητα. Για τους σουρεαλιστές το «μεταφυσικό» δεν νοείται ως αντίποδας της πραγματικότητας αλλά άγνωστη πτυχή της, που περιμένει να ανακαλυφθεί. Μέσα από τη μελέτη του χώρου αυτού θα προκύψει η συμφιλίωσή του με την πραγματικότητα και θα ενταχθεί και ο μεταφυσικός αυτός κόσμος εκεί όπου ουσιαστικά ανήκει.¹⁴



Έχοντας εδραιώσει την αισθητική τους σε «κρυφές» πηγές έμπνευσης οι σουρεαλιστές αποκηρύττουν οτιδήποτε αντανακλά μια ορθολογική θεώρηση του κόσμου. Αποτάσσονται το αρχαίο ελληνικό πνεύμα και τον Διαφωτισμό για να

¹¹ P. Waldberg, *Σουρεαλισμός*, μετάφραση Αλεξ. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα 1982, σ. 27.

¹² M. Nadeau, ό.π. σ. 50.

¹³ A. Breton, ό.π. σ. 115.

¹⁴ Π. Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα 1997, σ. 212.

κρατήσουν μονάχα την Κρητική και Μυκηναϊκή περίοδο και την μετέπειτα αρχαϊκή. Εκτιμούν ιδιαίτερα την τέχνη της προ-κολομβιανής Αμερικής, της «Μαύρης Ηπείρου», της Ωκεανίας, των Ινδιάνων και των Εσκιμώων. Είναι τόσο έντονη η απέχθεια τους, ώστε φτάνουν στο σημείο να δημοσιεύουν έναν «νέο» παγκόσμιο σουρεαλιστικό χάρτη.¹⁵ Στον χάρτη αυτό σημειώνουν μονάχα το Παρίσι και την Κωνσταντινούπολη, ενώ την Ευρώπη την αποτελούν η Γερμανία, η Αυστροουγγαρία και μια υπερμεγέθης Ρωσία που καλύπτει τη μισή Ασία. Το υπόλοιπο κομμάτι το καταλαμβάνει η Κίνα, η Ινδία και το Αφγανιστάν. Μεγάλο τμήμα του «κόσμου» καταλαμβάνουν τα νησιά του Ειρηνικού, ενώ από την Αμερική απουσιάζουν οι Ηνωμένες Πολιτείες και αναπαριστάται μία τεράστια Αλάσκα πλάι στο Λαμπραντόρ και το Μεξικό. Η νότια Αμερική εμφανίζεται σχετικά μικρή και καταλαμβάνεται από ένα μόνο κράτος το Περού. Με λίγα λόγια το σουρεαλιστικό ιδεώδες αμφισβητεί τον δυτικό πολιτισμό, απαρνείται την τέχνη του, τον αφαιρεί εντελώς από τον κόσμο σαν μην υπήρξε ποτέ και στρέφεται σε πιο πρωτόγονες μορφές.¹⁶

Από τον κοντινό τους συμβολισμό οι σουρεαλιστές δεν θέλουν να κρατήσουν τίποτα. Θεωρούν ότι αποτελεί αξιοθρήνητη σχολή και αρκούνται στο να τους αναγνωρίσουν την επισημοποίηση της απελευθέρωσης του στίχου. Όσον αφορά το ρεαλισμό η στάση τους είναι καθαρά εχθρική αφού, όπως αναφέρει ο Μπρετόν, πρόκειται για τον «εχθρό κάθε πνευματικής και ηθικής ανάτασης». Το μυθιστόρημα κατηγορείται ως «κενή» μορφή έργου αποτελούμενη από αδιάφορους χαρακτήρες και αμέτρητες εξονυχιστικές περιττές περιγραφές. Γιατί οι χαρακτήρες των μυθιστορημάτων δεν έχουν βιώσει την τρέλα, την αληθινή τρέλα του ανθρώπου, που ζει το όνειρο και αφήνεται σε αυτό.¹⁷

1. Τα κύρια γνωρίσματα του υπερρεαλισμού

Σημαντικός παράγοντας για την διαφοροποίηση του σουρεαλισμού από τα υπόλοιπα λογοτεχνικά κινήματα του εικοστού αιώνα υπήρξε η χρήση της αυτοματικής μεθόδου. Η καινοτόμα αυτή μέθοδος κατάφερε να δώσει στους σουρεαλιστές τη σύζευξη μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας που αναζητούσαν για να εκφραστούν. Ο Μπρετόν στο μανιφέστό του οραματίζεται τη σύζευξη του ονείρου και της πραγματικότητας σε ένα στάδιο «απόλυτης πραγματικότητας» ή αλλιώς υπερπραγματικότητας (suprealite). Την έκφραση αυτής της ένωσης την στοχάζεται στο πεδίο της λογοτεχνίας. Περιγράφει λοιπόν την παράδοσή του στην διαδικασία αυτή με μία προσωπική του εμπειρία. Αναφέρεται στη παράδοξη φράση που «χτύπαγε στο τζάμι» και του προκάλεσε έκπληξη, αφού δεν σχετιζόταν με τα όσα σκεφτόταν την στιγμή εκείνη δεδομένου ότι ετοιμαζόταν να κοιμηθεί. «Υπάρχει ένας άνθρωπος κομμένος στα δύο απ' το παράθυρο» ήταν η φράση που έπαιρνε μορφή μπροστά στα μάτια του και αισθανόταν ότι δεν μπορούσε να απαλλαγεί από την εικόνα αυτή. Τη στιγμή εκείνη και πριν προλάβει να επέμβει η λογική για να την απορρίψει ο Μπρετόν τη κατέγραψε, ενώ στη θέση της έρχονταν κι άλλες εικόνες και

¹⁵ P. Waldberg, ό.π. σ. 27.

¹⁶ *Αυτόθι*, σ. 27-28.

¹⁷ M. Nadeau, ό.π. σ. 73.

φράσεις τέτοιες, που προκαλούσαν ακριβώς την ίδια εντύπωση στον ίδιο.¹⁸ Με τον τρόπο αυτό γεννήθηκε η «αυτόματη γραφή». Ένας γρήγορος μονόλογος που στερείται κριτικής και παραλείψεων ταυτόχρονα, με τέτοια ακρίβεια, ώστε να θεωρείται «μιλημένη σκέψη». Για το λόγο αυτό και παραθέτει στο μανιφέστό του τα «μυστικά της μαγικής σουρεαλιστικής τέχνης». Πιο συγκεκριμένα προτρέπει τους αναγνώστες του να ασχοληθούν με την αυτόματη γραφή, περνώντας σε μια πολύ παθητική και δεκτική στάση προκειμένου να είναι σε θέση να δεχτούν εύκολα τα ερεθίσματα από το υποσυνείδητο. Στη συνέχεια θα πρέπει να καταγράψουν ακριβώς αυτούς τους ήχους, χωρίς να μπουν στη διαδικασία να ελέγξουν το κείμενο τους. Ο Μπρετόν υποστηρίζει πως « η πρώτη φράση θα έρθει τελείως μόνη, αφού αληθεύει πως κάθε δευτερόλεπτο υπάρχει στη συνειδητή σκέψη μας μια παράξενη φράση που δεν επιδιώκει παρά να εξωτερικευθεί.»¹⁹ Αυτό οδήγησε τον Μπρετόν στο συμπέρασμα, ότι τα έργα των σουρεαλιστών πρέπει να προκύπτουν από την αβίαστη ακρόαση των ήχων αυτών του υποσυνείδητου χωρίς περαιτέρω επεξεργασία. Ο Άρακον περιγράφει τις στιγμές αυτές ως την αποκάλυψη μιας κρυφής δύναμης που απελευθέρωσε εικόνες και εξομολογήσεις χωρίς κανένα έλεγχο και τις έφερε στο φως.²⁰

Το αυτόματο μήνυμα ταυτίζεται με το ίδιο το κίνημα του σουρεαλισμού, αφού θεωρείται αναγκαίο για την καθαρή έκφραση και ταυτόχρονα «μάχεται» την παραδοσιακή αντίληψη για την καλλιτεχνική αυθεντία. Ο σουρεαλισμός προσπαθεί με λίγα λόγια να συνταιριάζει στην έννοια της υπερ-πραγματικότητας τα αντιθετικά ζεύγη συνειδητό- υποσυνείδητο, εγρήγορση- όνειρο, πραγματικότητα- μύθος και να υπερβεί την αντιφατικότητα τους ανασυνθέτοντάς τα σε στοιχεία αλληλένδετα και αλληλοεξαρτώμενα μεταξύ τους.²¹ Το αυτοματικό μήνυμα προέκυπτε από τον λεκτικό μετασχηματισμό των εμπειριών που προκύπτουν από το όνειρο. Ο λεκτικός αυτός μετασχηματισμός έκρινε απαραίτητη την απόλυτη παθητικότητα του υποκειμένου προκειμένου να αναδυθεί η εικόνα από τον χώρο του υποσυνείδητου εντελώς «αυτόματα». Η διαδικασία αυτή μοιάζει απλή όμως επρόκειτο για εξαιρετικά σύνθετη εργασία που απαιτούσε την κατάργηση των αισθητικών κανόνων και την έλλειψη κάθε συνειδητής προσπάθειας από την πλευρά του καλλιτέχνη.²² Με τον τρόπο αυτό προέκυπτε στο αυτοματικό κείμενο η ταύτιση της σκέψης με το λόγο που διακήρυττε ο Μπρετόν στο πρώτο μανιφέστο.²³

Στόχος των αυτοματικών κειμένων ήταν να αποτυπώσουν σε γραπτό λόγο τον ψυχισμό του υποκειμένου έτσι ώστε να ανιχνευτούν οι λειτουργίες της σκέψης του. Το προϊόν αυτής της λειτουργίας είναι ένα κείμενο χωρίς νόημα, που δεν επιδέχεται

¹⁸ M. Nadeau, ό.π. σ. 24-25.

¹⁹ A. Breton, ό.π. σ. 33.

²⁰ M. Nadeau, ό.π. σ. 65.

²¹ Π. Βουτουρή, ό.π. σ. 37.

²² Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από την νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός. Συγκριτική ανάλυση Ελλήνων και Γάλλων Υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1989, σ. 24.

²³ A. Breton, ό.π. σ. 26.

ερμηνείας με τις παραδοσιακές μεθόδους. Ο αναγνώστης βρίσκεται αμήχανος μπροστά στο αυτοματικό έργο, αφού η πρόσληψή του σε πρώτο επίπεδο μοιάζει τουλάχιστον ανέφικτη.²⁴ Σκοπός τους είναι να οπτικοποιήσουν τη φαντασίωση του καλλιτέχνη και να καταργήσουν οποιαδήποτε σχέση αναπτύσσεται μεταξύ φαντασιακού και πραγματικού. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η προσωπικότητα του υποκειμένου έστω και αν το κείμενο μοιάζει εκ πρώτης όψεως παράλογο. Τα αυτοματικά κείμενα κατόρθωσαν να άρουν την άποψη περί «καλλιτεχνικής αυθεντίας» γεγονός που μετέτρεψε τη συγκεκριμένη μέθοδο σε εργαλείο στα χέρια οποιουδήποτε επιθυμούσε να εκφραστεί, χωρίς να κρίνεται απαραίτητη η παρουσία ταλέντου. Το νόημα των κειμένων αυτών έγκειται ακριβώς στο ζήτημα «να απαλλαγεί ο άνθρωπος από τον φόβο που τον έκανε να σταματά κάθε φορά σ' ότι κακομαθημένος, ονόμαζε αντιαισθητικό, ανήθικο, παράλογο, επικίνδυνο»²⁵ Ο Ελύτης περιγράφει το νόημα της χρήσης της αυτόματης γραφής στο δοκίμιό του λέγοντας πως ο λόγος προπορεύτηκε μέσα από την αυτόματη γραφή γιατί αποδεσμεύτηκε από τον υπολογισμό και έφερε ξανά στο φως τη φαντασία.²⁶

Ακόμη όμως κι αν ο σουρεαλισμός έφερνε πρωτοποριακές μορφές έκφρασης στην τέχνη χρειαζόταν ως βάση μια επιστημονική θεωρία. Η καινοτομία του κινήματος έγκειται ακριβώς σε αυτή την προσπάθεια να ενώσει δύο κόσμους, αυτόν των θετικών επιστημών με αυτόν της τέχνης, όταν φαινομενικά μοιάζουν εκ διαμέτρου αντίθετοι. Γενικότερα όμως από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα υπάρχει η τάση να αναζητούν τα καλλιτεχνικά κινήματα επιστημονική βάση και να φέρουν ένα τέτοιου είδους υπόβαθρο, όπως για παράδειγμα ο φουτουρισμός και ο κυβισμός. Οι ανακαλύψεις του Φρόιντ προσέφεραν στον σουρεαλισμό το επιστημονικό υπόβαθρο που αναζητούσε. Αρχικά γιατί επρόκειτο για μια εντελώς νέα θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης και γιατί ταυτόχρονα τα συμπεράσματα αυτά ήταν εξαιρετικά ανατρεπτικά και ριζοσπαστικά για την ίδια την κοινωνία της εποχής. Η αξιοποίηση του έργου του Φρόιντ από τους σουρεαλιστές έγινε σε τέτοιο βαθμό, ώστε το κίνημα να ταυτίζεται με τις θεωρίες της ψυχανάλυσης. Η θεωρία περί ονείρων οδήγησε τους υπερρεαλιστές στον χώρο αυτό αποκαλύπτοντας το απροσδόκητο, την αμφισημία των συμβόλων και την λειτουργία του υποσυνείδητου. Μέσα από τα συμπεράσματα της ψυχανάλυσης προκύπτει πως τα ένστικτα εμφανίζονται σε αντιθετικά ζεύγη στον ανθρώπινο ψυχισμό, συνειδητό-υποσυνείδητο, ένστικτο της ζωής- ένστικτο του θανάτου κ.ο.κ. Ο σουρεαλισμός αναδεικνύει την παντοδυναμία της επιθυμίας μέσα από την πραγμάτωσή της στο καλλιτεχνικό έργο. Ο ίδιος ο Μπρετόν θεωρεί ότι μέσα από τις ανακαλύψεις του Φρόιντ « η φαντασία βρίσκεται ίσως στο σημείο να ξαναπάρει τα δικαιώματά της».²⁷ Εστιάζει στις κρυφές δυνάμεις που αναδύονται από το υποσυνείδητο και προβάλλουν το πιο αξιόλογο μέρος της ψυχικής δραστηριότητας. Το όνειρο γίνεται για τους σουρεαλιστές κεντρομόλος δύναμη, εντάσσεται απόλυτα στην πεποίθησή τους για κατάργηση του λογικού ελέγχου, αφού θεωρείται ως «καθαρή» πραγματικότητα εξίσου σημαντική με τη συνειδητή.

²⁴ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, ό.π. σ. 45.

²⁵ Οδ. Ελύτης, « Τέχνη- Τύχη- Τόλμη», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987, σ. 107.

²⁶ *Αυτόθι*, σ. 107 .

²⁷ Α. Breton, ό.π. σ. 14.

Αρχικά υπογραμμίζει πως το όνειρο φέρει ίχνη οργάνωσης και πως διαθέτει την ορμή, ώστε να διαθέτει συνέχειες κάθε νύχτα. Παράλληλα το όνειρο είναι σε θέση να εντάσσει τη συνειδητή πραγματικότητα και να δίνει λύσεις σε αυτά που στη πραγματικότητα μοιάζουν άλυτα. Ο κόσμος του ονείρου είναι ένας κόσμος χωρίς λογική και συνέπειες, όπου αφήνονται ελεύθερες όλες οι επιθυμίες μακριά από τη δέσμευση της κριτικής. Συνεχίζοντας ο Μπρετόν συμπληρώνει πως στην κατάσταση της εγρήγορσης αποκαλύπτονται τα μυστικά του ψυχισμού μας κι ότι η λειτουργία αυτή δεν υπακούει στις υποδείξεις που θα έκανε η λογική στη συνειδητή πραγματικότητα. Οι εντυπώσεις αυτές είναι καθαρές και μένουν μακριά από τον υποκειμενισμό του λογικού. Μέσα από το όνειρο το ανθρώπινο πνεύμα ικανοποιείται, βρίσκει την ανεκτίμητη ευτυχία έτσι ώστε το άτομο να οδηγείται ουσιαστικά στην πνευματική αφύπνιση, αφού αφήνεται να καθοδηγηθεί μέσα από την ονειρική διαδικασία σε «μυστηριακά μονοπάτια» που δεν επιδέχονται αναβολής.²⁸

Οι θεωρίες του Φρόιντ καθόρισαν πως ο χώρος του υποσυνείδητου είναι εξίσου πραγματικός όσο και ο αντικειμενικά πραγματικός κόσμος. Πάνω σε αυτή τη βάση ο Μπρετόν διατυπώνει την θεωρία του περί υπερπραγματικότητας.²⁹ Η έννοια της υπερπραγματικότητας όμως δεν αντιδιαστέλλεται την έννοια του πραγματικού κόσμου αλλά ορίζεται από τη συνύπαρξη συνειδητού και ασύνειδου κόσμου σε μία απόλυτη ταύτιση. Ο Ελύτης ορίζει αυτή την κατάσταση ως εξής: « απλά, γήινα, ανθρώπινα, είναι τα ίδια πράγματα, οι ίδιες πράξεις που παρουσιάζονται σε μια δεύτερη κατάσταση πιο αληθινή από την πρώτη, μια κατάσταση που για να την ξεχωρίσουμε θα 'πρεπε να την ονομάσουμε υπερπραγματική».³⁰ Ο ίδιος ο ηγέτης του γαλλικού κινήματος έθεσε το ζήτημα σε στέρεες βάσεις υποστηρίζοντας πως πρέπει να προκληθεί η ρήξη μεταξύ του «κρυφού» κόσμου του υποσυνείδητου και της συνειδητής πραγματικότητας. Με τον τρόπο αυτό θα έρθουν στο φως όλα όσα βρίσκονται κρυμμένα στο σκοτεινό χώρο της ψυχής και βρίσκονται εκεί ακριβώς γιατί πρέπει να ανακαλυφθούν. Το αποτέλεσμα της ρήξης αυτής θα είναι η ένωση ή καλύτερα η ταύτιση των δύο κόσμων στην έννοια της υπερπραγματικότητας όπου «θα μπορούσε να περιέχεται η ίδια η πραγματικότητα και δεν θα ήταν ούτε ανώτερη απ' αυτήν ούτε εξωτερική.»³¹

Στο σημείο αυτό εμπλέκεται ο σουρεαλιστής καλλιτέχνης, ο οποίος οφείλει εφεξής να λειτουργεί ως φορέας, ασκώντας τη φαντασία και τη μνήμη του. Ο σουρεαλιστής ποιητής δεν χρειάζεται να έχει ταλέντο. Οι ίδιοι οι σουρεαλιστές υποστήριξαν πως δεν υπάρχει η έννοια του ταλέντου. Ο καθένας είναι σε θέση να γίνει ποιητής εφόσον υπακούσει στους ήχους του υποσυνείδητου.³² Η έμπνευση προκύπτει από την ικανότητα αισθητοποίησης των ασυνείδητων μηνυμάτων σε γλώσσα, στην παρουσίαση των ήχων αυτών κατά τη στιγμή της γέννησής τους. Το ποίημα δημιουργείται και ο ποιητής «παρακολουθεί» το γίνεσθαι. Στο σημείο αυτό ο σουρεαλιστής διαφέρει από τον παραδοσιακό καλλιτέχνη, γιατί δεν αναζητά τον

²⁸ A. Breton, ό.π. 15-17.

²⁹ *Αυτόθι*, σ. 18.

³⁰ Οδ. Ελύτης, ό.π. σ. 94.

³¹ A. Breton, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μετάφραση Στ. Κουμανούδης, Αθήνα 1981, σ. 84.

³² M. Nadeau, ό.π. σ. 75.

κατάλληλο τρόπο για να εκφράσει τα συναισθήματα του. Παράλληλα όμως απομακρύνεται και από την παραδοσιακή ποιητική, όπου η έμπνευση εκφράζει υποκειμενικά την συνειδητή άποψη του ποιητή. Το σουρεαλιστικό έργο στερείται λογικής σχέσης με τον πραγματικό κόσμο και προκύπτει, δεν αποτελεί έργο προετοιμασίας. Δεν υπακούει σε κάποια μανιέρα, ούτε σε κάποιο συγκεκριμένο μηχανισμό, ο οποίος χειρίζεται τη γλώσσα και τα μέσα της. Η ευθύνη για το ποιητικό αποτέλεσμα δεν βαραίνει τον καλλιτέχνη, γιατί πρόκειται για υπερπραγματικό προϊόν, έργο δηλαδή από την ταύτιση του υποσυνείδητου και του συνειδητού κόσμου, όπως ακριβώς τα όνειρα.³³ Ο ρόλος της ποίησης γίνεται έτσι πιο δυναμικός, το ποίημα αυτονομείται και θεωρείται ως αποτέλεσμα «της σύμπτωσης μιας εξωτερικής πραγματικότητας με μια σκοπιμότητα εσωτερική».³⁴ Το έργο δομείται ακριβώς σε αυτή τη συνάντηση του «αντικειμενικά τυχαίου» με το «θαυμαστό» και ο ποιητής γίνεται μάρτυρας της συνάντησης αυτής, που θεωρείται αποκαλυπτική. Στην προσπάθεια του να προσδιορίσει ποιο ακριβώς είναι το αποτέλεσμα αυτής της ένωσης αναζητά τα λόγια για να αποδώσει την «απροσδιόριστη ουσία» που μορφώνεται μέσα του.³⁵ Στο σημείο αυτό ο ποιητής αναλαμβάνει την υποχρέωση να μεταφέρει μέσω της έκφρασής του αυτή την αλήθεια, που πολλοί δεν θα κατανοήσουν, όμως εκείνος θα γνωρίζει πως κατόρθωσε να ενώσει την εσωτερική του πραγματικότητα με την εξωτερική σε ένα υπερπραγματικό επίπεδο.³⁶

³³ Α. Εμπειρικός, *ΠΕΡΙ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΥ. Η ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ 1935*, Εισαγωγή- Επιμέλεια Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα 2009, σ. 72-74.

³⁴ Π. Βουτουρής, ό.π. σ. 45.

³⁵ Οδ. Ελύτης, ό.π. σ. 94.

³⁶ *Αυτόθι*, σ. 104 .

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η έννοια της εικόνας στην ποίηση και η χρήση της μεταφοράς. Η υπερρεαλιστική εικόνα και η μορφοποίησή της.

1. Η έννοια της εικόνας στην ποίηση και η χρήση της μεταφοράς.

Η δημιουργία μιας ποιητικής εικόνας συνεπάγεται την χρήση των κατάλληλων τρόπων μεταβίβασης του νοήματος, των κατάλληλων σχημάτων λόγου δηλαδή, που θα «μεταφέρουν» την ουσία των όρων μέσω της γλώσσας και θα διαμορφώσουν την εικόνα στον αναγνώστη. Για το λόγο αυτό και η εικονοποιία στηρίζεται άμεσα στην χρήση της μεταφοράς και της παρομοίωσης τουλάχιστον όσον αφορά τον ποιητικό λόγο.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η χρήση της γλώσσας όφειλε να είναι διαφορετική ανάλογα με το σκοπό τον οποίο εξυπηρετεί. Για το λόγο αυτό διαχωρίζει τις γλωσσικές τεχνικές σε τρεις κατηγορίες, τη «λογική», τη «ρητορική» και την «ποιητική». Κάθε μία από αυτές απαιτεί διαφορετικό χειρισμό της γλώσσας, γιατί ακριβώς σκοπεύουν σε διαφορετικό στόχο. Για τον ίδιο, η ποίηση είναι *μίμησις* και ορίζεται ως καλλιτεχνική δημιουργία, που απεικονίζει την πραγματικότητα, χωρίς όμως να αίρει την ιδιότητά της ως τέχνη. Με αυτή την έννοια η ποίηση θεωρείται μιμητική τέχνη, που διαφέρει από τις υπόλοιπες, αφού δεν αποβλέπει σε λειτουργικούς σκοπούς.³⁷ Ο Αριστοτέλης αναλύει τη φιλοσοφία του σχετικά με την χρήση της γλώσσας στην «Ποιητική» και συγκεκριμένα στα κεφάλαια 21-25 δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην χρήση της μεταφοράς.

Ο Αριστοτέλης ορίζει την μεταφορά στην «Ποιητική» του ως «απόδοσις εις πράγμα τι ονόματος ανήκοντος εις άλλο πράγμα, ή από του γένους εις εν είδος ή από του είδους εις το γένος ή από ενός είδους εις άλλο είδος ή κατ' αναλογίαν.»³⁸ Με την κατηγοριοποίηση αυτή ο Αριστοτέλης δίνει τις πιθανές μεταφορές που μπορεί να προκύψουν κατά την διαδικασία της προσπάθειας μεταβίβασης του νοήματος από μία έννοια σε μια άλλη. Η αναλογική μεταφορά ίσως είναι η πιο σύνθετη μορφή κατά την οποία το νόημα γίνεται αντιληπτό σε σύνδεση με την κυριολεκτική έννοια, γεγονός που την καθιστά πιο ελκυστική.³⁹ Η δομή της αναλογικής μεταφοράς απαρτίζεται από τέσσερις όρους, όπου ο αναφέρει κανείς τον δεύτερο αντί για τον τέταρτο ή τον δεύτερο αντί του τέταρτου. Πιο συγκεκριμένα ο Αριστοτέλης παραθέτει το παράδειγμα με τα γηρατειά και τη νύχτα. Τα γηρατειά λειτουργούν για την ανθρώπινη ζωή ακριβώς όπως η νύχτα διαδέχεται το τέλος της ημέρας. Έτσι μπορεί κανείς να συνδέσει νοηματικά τα γηρατειά με την νύχτα της ζωής με αποτέλεσμα να προκύπτει η μεταφορά «το γήρας είναι η εσπέρα του βίου». Ο τρόπος με τον οποίο όμως θα γίνει χρήση της μεταφοράς από τον ποιητή είναι πολύ συγκεκριμένος. Στόχος είναι πάντα για τον Αριστοτέλη η διαύγεια του νοήματος, όμως η διανοητική διεργασία που απαιτείται από τον αναγνώστη προκειμένου να συλλάβει τις ομοιότητες εκείνες ανάμεσα στην καθημερινή γλώσσα και την γλώσσα της

³⁷ Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, 1140a9.

³⁸ Αριστοτέλους *Ποιητική*, 1457b.

³⁹ T. Hawkes, *Η Μεταφορά*, Αθήνα 1978, σ. 17.

μεταφοράς, είναι ακριβώς εκείνο το στοιχείο που καθιστά την μεταφορά γοητευτική στην ποιητική γλώσσα.⁴⁰ Για το λόγο αυτό θα πρέπει να διατηρούνται τα κριτήρια της χρήσης της γλώσσας, γιατί η μεταφορά είναι καλή για την ποίηση, όχι όμως και για την καθημερινή γλώσσα, όπου στόχος είναι η σαφήνεια.⁴¹

Με τον τρόπο αυτό ο Αριστοτέλης παρουσιάζει τη μεταφορά ως μία μαθησιακή διαδικασία, αφού ο ακροατής εντυπωσιάζεται από την ιδέα της σύζευξης της καθημερινής έννοιας με μία έννοια εντελώς απρόοπτη. Σε αυτό το επίπεδο, τον ποιητικό χώρο και μόνο, οι εντυπώσεις που διασπούν την διαφάνεια της γλώσσας είναι αποδεκτές, γιατί ακριβώς είναι δημιουργικές.⁴² Όσον αφορά την παρομοίωση, ο Αριστοτέλης κάνει τη διάκριση στην «Ρητορική» του εξηγώντας ωστόσο ότι πρόκειται για πολύ συγγενικές έννοιες. «Και η παρομοίωση είναι, στην ουσία, μεταφορά: η διαφορά της από την μεταφορά είναι μικρή. Η παρομοίωση μπορεί να χρησιμοποιείται και στον πεζό λόγο, σπάνια όμως, επειδή έχει έναν χαρακτήρα ποιητικό.»⁴³ Η ένσταση του Αριστοτέλη λοιπόν δεν είναι ως προς τη χρήση των διαφόρων σχημάτων λόγου αλλά σε σχέση με τον σκοπό που εξυπηρετούν και κατά πόσο οι διάφοροι συνδυασμοί επηρεάζουν τελικά τη λειτουργία της γλώσσας.

Ακόμη κι αν η μεταφορά αποσκοπούσε σε διακοσμητική λειτουργία μέσα στον ποιητικό λόγο, ο Κικέρωνας έβλεπε στην μεταφορά την επίτευξη εντυπώσεων μέσα στην ομιλία. Η μεταφορά «δίνει φως», σύμφωνα με την άποψη του, στα σημεία εκείνα της γλώσσας που χρειάζεται να αναδειχτούν. Έτσι γίνονται πιο ζωντανές πιο λαμπερές οι εικόνες που αντικατοπτρίζονται.⁴⁴ Παρόλα αυτά η χρήση της πρέπει να γίνεται με σύνεση, γιατί οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στους όρους είναι αναγκαίο να είναι αρμονικές και όχι καινοτόμες. Την αντίληψη αυτή υποστηρίζουν ο Οράτιος και ο Λογγίνος προσπαθώντας να οριοθετήσουν την χρήση της μεταφοράς σε στενά όρια απλά και μόνο για την ανάδειξη του ποιητικού ύφους.⁴⁵

Κατά τον μεσαίωνα και συγκεκριμένα από τον δέκατο έκτο ως και τον δέκατο όγδοο αιώνα η αντίληψη για την εικονοποιία στα κείμενα ήταν εντελώς διαφορετική. Η χρήση της μεταφοράς ως σχήμα λόγου εντασσόταν στα ερμηνευτικά πλαίσια του κειμένου, που γινόταν σε εκείνη την περίοδο με θρησκευτικά κριτήρια. Πιο συγκεκριμένα η μεταφορά δεν αποσκοπούσε στην γλωσσική πραγμάτωση της προσωπικής εμπειρίας του ποιητή, αφού ο ποιητής ήταν τμήμα του κόσμου και της χριστιανικής κοινωνίας. Έτσι η μεταφορά οφείλει να γίνεται κοινά αποδεκτή και να εξυπηρετεί τον σκοπό του ποιητή, δηλαδή να αποκαλύπτει το «νόημα του Θεού». Για την κοινωνία του μεσαίωνα σε κάθε βιβλίο αποτυπώνεται ο κόσμος που έπλασε ο Θεός, για αυτό το λόγο και επιδέχεται ερμηνείας, αφού σαφώς εννοούνται περισσότερα από όσα αναφέρονται.⁴⁶ Ένα βήμα παραπέρα γίνεται με τον ραμισμό,

⁴⁰ T. Hawkes, *Η Μεταφορά*, Αθήνα 1978, σ. 19.

⁴¹ Αριστοτέλους, *Ρητορική*, 1406b.

⁴² Αριστοτέλους, *Ποιητική*, 1459a.

⁴³ Αριστοτέλους, *Ρητορική*, 1407a.

⁴⁴ T. Hawkes, *ό.π.* σ. 23.

⁴⁵ *Αυτόθι*, σ. 24.

⁴⁶ *Αυτόθι*, σ. 30-31.

όσον αφορά το θέμα της ποίησης και την χρήση της μεταφοράς σε αυτήν. Ο φιλόσοφος Peter Ramus (1515-1572) αναθεώρησε τις τομές του Αριστοτέλη σχετικά με τη ρητορική και ταξινόμησε τα απαραίτητα μέσα μιας επιτυχημένης ομιλίας σε «Διαλεκτική» και «Ρητορική». Για τον ραμισμό η ποίηση εντάσσεται στα πλαίσια της λογικής, γι' αυτό και δεν είναι απαραίτητο να διαχωρίζονται οι μεταφορές που χρησιμοποιούνται στον ποιητικό και το ρητορικό λόγο. Οι μεταφορές χρησιμοποιούνται ως επιχειρήματα, γιατί είναι προτάσεις που βάζουν σε λειτουργία τη σκέψη άρα αφορούν το πεδίο της λογικής⁴⁷

Φτάνοντας στον δέκατο ένατο αιώνα το κίνημα του Ρομαντισμού εντάσσει στην συζήτηση «περί ποίησης» τα ζητήματα της εικόνας και κατ' επέκταση την χρήση των σχημάτων λόγου. Οι ρομαντικοί στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό στην συμβολή της Φαντασίας για τη δημιουργία εικόνων, που θεωρούν ότι στέκεται ισάξια πλάι στην αξία του Λόγου, και τις ορθολογικές απόψεις των προηγούμενων αιώνων. Ο Shelley περιγράφει επακριβώς την άποψη αυτή ορίζοντας πως « ο Λόγος σέβεται τις διαφορές και η Φαντασία τις ομοιότητες των πραγμάτων» και πως «η ποίηση μπορεί να οριστεί ως έκφραση της Φαντασίας».⁴⁸ Στα πλαίσια αυτά η Φαντασία παρουσιάζεται από τους ρομαντικούς ως δύναμη, που μπορεί να ενοποιήσει τα αντικείμενα, να αναπτύξει σχέσεις μεταξύ τους και να διατηρήσει ανάμεσά τους ισχυρούς νοηματικούς συνδέσμους. Το εργαλείο αυτής της σύζευξης είναι για τους ρομαντικούς η μεταφορά, που θα γίνει ο κυρίαρχος τρόπος γλωσσικής αποτύπωσης της ρομαντικής ποιητικής Φαντασίας.

Ο Coleridge ανέπτυξε σε μεγάλο βαθμό την χρησιμότητα της Φαντασίας για την απεικόνιση της πραγματικότητας και του κόσμου και τοποθέτησε τον ρομαντικό ποιητή στο κέντρο αυτής της διαδικασίας. Ο ίδιος τόνιζε την ετυμολογική συγγένεια μεταξύ Φαντασίας (imagination) και εικόνας (image) καταλήγοντας πως η χρήση της μεταφοράς είναι τελικά αυτή που συνδέει τις δύο έννοιες. Με λίγα λόγια η μεταφορά διαμορφώνει γλωσσικά την εικόνα που πηγάζει άμεσα από την Φαντασία του ποιητή. Έτσι η μεταφορά γίνεται σύμφωνα με τον Coleridge « Φαντασία εν δράσει».⁴⁹

Η πραγματικότητα μπορεί να γίνεται αντιληπτή από το νου, όμως ουσιαστικά η πρόσληψη του κόσμου μορφοποιείται δημιουργικά μέσα στο άτομο μέσω της Φαντασίας. Στην κατάσταση αυτή η Φαντασία είναι το όργανο εκείνο που εξισορροπεί και συμφιλιώνει τα αντίθετα, ενώνει τις έννοιες και αίρει τις όποιες διαφορές. Ο εξωτερικός κόσμος γίνεται με την χρήση της μεταφοράς «εικόνα», αναπαριστάται δηλαδή, αλλά όχι αντικειμενικά, μα με κριτήριο την υποκειμενική πρόσληψη του ποιητή, που πηγάζει από τις εσωτερικές του αναγκαιότητες. Η ρομαντική εικόνα δομείται ακριβώς επάνω σε αυτή τη σύζευξη μεταξύ λόγου και φαντασίας, μεταξύ φαντασιακού και πραγματικού, μεταξύ επιθυμίας και εξωτερικής πραγματικότητας.⁵⁰ Η μεταφορά που προκύπτει κατά την μέθοδο του Coleridge είναι ασύμβατη με τη λογική, αφού στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη σύζευξη αντιθετικών εννοιών. Η ισορροπία ελέγχεται από τον ποιητή, αφού μέσω του λόγου του δίνει στην

⁴⁷ T. Hawkes, ό.π. σ. 37-39.

⁴⁸ *Αυτόθι*, σ. 58.

⁴⁹ *Αυτόθι*, σ. 66.

⁵⁰ Π. Βουτουρή, ό.π. σ. 27-28.

ρομαντική εικόνα πολυάριθμα νοηματικά επίπεδα, που αντιμάχονται τις ορθολογικές αναλύσεις.⁵¹

Ο Coleridge δε σταματά όμως σε αυτό το επίπεδο. Προχωρά σε μία περαιτέρω ανάλυση της έννοιας της Φαντασίας και διακρίνει δύο εκδοχές, αυτή της Πρωτεύουσας Φαντασίας, που λειτουργεί μέσα στον πραγματικό κόσμο και σε αυτή που ονομάζει Δευτερεύουσα, γιατί επεξεργάζεται όσα αφομοιώνει από τον κόσμο και επιβάλλεται πάνω σε αυτά. Η γλώσσα επεμβαίνει σε αυτό το σημείο για να διαμορφώσει ακριβώς αυτές τις εικόνες που η Φαντασία συνέλαβε και εντυπώνει στο κείμενο μέσω της μεταφοράς. Την δευτερεύουσα αυτή Φαντασία ο Coleridge την ορίζει ως «Φαντασίωση».⁵² Η Φαντασίωση, σαφώς κατώτερη από την Φαντασία, είναι εκείνη που κατορθώνει να ενώσει αντιθετικά σύνολα λέξεων και να παράγει εικόνες, που δεν χαιρούν νοηματικής αλληλουχίας, αλλά αντικατοπτρίζουν την άμεση καταγραφή των ομοιοτήτων ανάμεσα στις έννοιες, τουλάχιστον όπως τις αντιλαμβάνεται κατά την δημιουργική παραγωγή ο ποιητής.⁵³ Το επιχείρημά του εδραιώνεται στο γεγονός, ότι οι μεταφορές που προκύπτουν από την Φαντασία είναι εντελώς διαφορετικές από εκείνες της φαντασίωσης, αφού μέσω της δεύτερης οι σύνδεσμοι μεταξύ των εννοιών αν και φαινομενικά ανίσχυροι, δίνουν στην παραγόμενη εικόνα μια αίσθηση ενότητας.⁵⁴

Για να γίνει κατανοητή όμως η εικόνα χρειάζεται κατά τον Coleridge και τον αναγνώστη. Η συμμετοχή του είναι καθοριστική για να θεωρηθεί επιτυχημένη η μεταφορά σε τέτοιο επίπεδο μάλιστα, ώστε εκείνος να είναι σε θέση να ολοκληρώσει το νόημα της. Με τον τρόπο αυτό η μεταφορά και κατ' επέκταση και η εικόνα αποκτούν ζωή και φέρουν νόημα, που εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την ανταπόκριση και την αποδοχή του δέκτη. Οι εικόνες αυτές αντικατοπτρίζουν σαφώς σε ένα βαθμό την πραγματικότητα αλλά έχουν μορφοποιηθεί μέσω της αλληλεπίδρασης με αυτήν, ώστε τελικά να αποτελούν προϊόντα της Φαντασίας που «επιβάλλονται» στην πραγματικότητα.⁵⁵

Πολλές από τις θεωρίες του Coleridge σχετικά με την λειτουργία της φαντασίας και της πραγματικότητας έδωσαν ώθηση στην κριτική του εικοστού αιώνα, ώστε να διατυπωθούν νέες απόψεις σχετικά με την ανθρώπινη σκέψη, τη γνώση και τη γλώσσα. Ανάμεσα σε αυτές σημαντικές θεωρούνται αυτές του Richards ο οποίος ξεκινά από το θεώρημα ότι οι έννοιες είναι σχετικές και ότι αποκτούν νόημα μέσα στην πραγματικότητα την οποία διαμορφώνονται. Η γλώσσα αυτονομείται κατά αυτόν τον τρόπο, ώστε να σχηματοποιεί την πραγματικότητα στα δικά της πλαίσια. Η «μεταβίβαση», όπως την ονομάζει ο Richards, στοχεύει στο να αναδείξει την γλώσσα σε κυρίαρχη δύναμη, που είναι στη βάση της μεταφορική. Η μεταφορά μετασχηματίζεται έτσι σε μια «διαφορετική» λειτουργία της γλώσσας, που δεν στοχεύει στην απλή κατασκευή εικόνων και μόνο, αλλά συνυπάρχει μέσα στο σύστημά της, ως αναπόσπαστο τμήμα της.⁵⁶ Η αποφυγή της μεταφοράς κατά τη

⁵¹ T. Hawkes, ό.π. σ. 71.

⁵² T. Hawkes, ό.π. σ. 72.

⁵³ Meyer Howard Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, μετάφραση Άρης Μπερλής, Αθήνα 2001, σ. 317.

⁵⁴ T. Hawkes, ό.π. σ. 72-75.

⁵⁵ *Αυτόθι*, σ. 83.

⁵⁶ *Αυτόθι*, σ. 91.

χρήση της γλώσσας θεωρείται για τον ίδιο μάταιη, αφού «Στην απλούστερη διατύπωση, όταν χρησιμοποιούμε μια μεταφορά έχουμε δύο σκέψεις για διαφορετικά πράγματα που δραστηριοποιούνται μαζί και υποστηρίζονται από μία μοναδική λέξη ή φράση, που η έννοια της είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης τους.»⁵⁷ Το «κλειδί» στην θεωρία του Richards είναι ακριβώς αυτή η αλληλεπίδραση ανάμεσα στη γλώσσα και στην πραγματικότητα στην οποία αναφέρεται. Η μεταφορά γεφυρώνει το χάσμα που υπάρχει μεταξύ τους με ένα τέτοιο τρόπο, ώστε η παρουσία της να κρίνεται απαραίτητη για να «σταθεί» είτε το ένα είτε το άλλο σκέλος. Ο ρόλος της ποίησης σε αυτό το επίπεδο είναι να διατηρεί ζωντανή αυτή τη σχέση ανάμεσα σε κείμενο και αναγνώστη, ώστε ο δέκτης να μην αφομοιώνει πλήρως τα νοήματα της μεταφοράς και στο τέλος να τα θεωρεί δεδομένα, αλλά να βρίσκεται συνεχώς σε εγρήγορση και να αναζητά την νέα «έννοια» που μεταβιβάζει η γνωστή του εικόνα.

Στο θέμα της χρήσης της μεταφοράς και της διαμόρφωσης εικόνων μέσω αυτής στον ποιητικό λόγο καθοριστική υπήρξε και η συμβολή των διαφόρων γλωσσολογικών προσεγγίσεων, που αναπτύχθηκαν κατά τον εικοστό αιώνα. Ανάμεσα σε αυτές κυρίαρχη άποψη είναι ότι το σύστημα της γλώσσας είναι κοινό για ποιητή και αναγνώστη, που μιλούν την ίδια γλώσσα. Το εμπόδιο που αντιμετωπίζει ο αναγνώστης έγκειται στην δυσκολία αντίληψης μιας «ποιητικής γλώσσας», που στηρίζεται σθεναρά στη μεταφορά. Για τους γλωσσολόγους η έννοια της «λογοτεχνικής γλώσσας» είναι πολύπλευρη αλλά αυτό δεν την αποσπά από το γλωσσικό σύστημα. Η μεταφορά στηρίζεται στην παρέκκλιση του νοήματος από την καθιερωμένη έννοια και θέτει τον «στόχο» προς τον οποίο πρέπει να κινηθεί ο αναγνώστης. Αντίθετα η παρομοίωση χρησιμοποιεί τις έννοιες με την κυριολεκτική τους έννοια, ώστε να φαίνεται εξ αρχής προκαθορισμένο το αποτέλεσμα το οποίο θα εξάγει ο δέκτης. Κατά την χρήση της μεταφοράς αυτό που απαιτείται είναι να διατηρείται το στοιχείο της παρέκκλισης σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην ενσωματώνεται στο φόντο και να διατηρούν ζωντανές τις έννοιες με καινούριους λεκτικούς συνδυασμούς. Για να επιτευχθεί αυτό, κρίνεται αναγκαίο τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται για την «κατασκευή» της μεταφοράς να έχουν μεγάλο βαθμό αντίθεσης μεταξύ τους, ώστε η μεταφορά να προβάλλεται σε «πρώτο πλάνο» μέσα στην εικόνα που διαμορφώνει και να μην ενσωματώνεται στο φόντο της.⁵⁸

Συμπερασματικά η μεταφορά αποτελεί το κυρίαρχο σχήμα λόγου στον ποιητικό λόγο, αφού θεωρείται πως μορφοποιεί σε γλώσσα τις έννοιες που επιθυμεί να μεταβιβάσει ο ποιητής. Ο τρόπος με τον οποίο αντικατοπτριζόταν στη γλώσσα η πραγματικότητα άλλαζε ανά περιόδους με σημαντικό σταθμό τη ρομαντική άποψη περί κυριαρχίας της φαντασίας στην πραγματικότητα και χρήση της μεταφοράς για γλωσσική αποτύπωση των προϊόντων εικόνων. Στόχος είναι να διατηρεί η μεταφορά την ισχύ της σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην γίνεται αφομοίωση των ετερόκλητων στοιχείων που την απαρτίζουν αλλά συνεχώς να προβάλλεται σε πρώτο πλάνο και να κρατά τον δέκτη σε εγρήγορση.

⁵⁷ *Αυτόθι*, σ. 92-94.

⁵⁸ T. Hawkes, *ό.π.* σ. 112-113.

2. Η υπερρεαλιστική εικόνα και η μορφοποίησή της

Το υπερρεαλιστικό κίνημα δεν στόχευε απλά στην ανανέωση της ποιητικής έκφρασης αλλά προωθούσε μια ατομική και κοινωνική «απελευθέρωση» από τα δεσμά της λογικής. Στόχος ήταν η δημιουργία της υπερπραγματικότητας, όπως την αναφέρει ο Μπρετόν στο πρώτο του μανιφέστο, σε μια προσπάθεια μεταμόρφωσης του κόσμου. Το κίνητρο των υπερρεαλιστών ήταν να ορίσουν τον κόσμο και την πραγματικότητα με νέα δεδομένα, που πηγάζουν από την «ανακάλυψη» των σκοτεινών πηγών του υποσυνείδητου και να στοιχειοθετήσουν μια νέα κατάσταση μέσα από την σύνθεση του παράδοξου με την ίδια την συνειδητή πραγματικότητα.

Στην προσπάθεια να εντάξουν τον κόσμο του ονείρου και του υποσυνείδητου σε νέα γλωσσικά σχήματα οι υπερρεαλιστές αναζήτησαν μία μέθοδο γλωσσικής αποτύπωσης των εμπειριών αυτών, με όσο γίνεται μεγαλύτερη ακρίβεια. Στα πλαίσια αυτά, που λάμβαναν συχνά πειραματικό χαρακτήρα, και αναφερόμαστε φυσικά στις διαδικασίες της ύπνωσης και της αυτόματης γραφής που διακηρύσσουν ο Μπρετόν και οι ομοϊδεάτες του, προσπάθησαν να «ανιχνεύσουν» πώς λειτουργεί ο ανθρώπινος νους κάτω από την επιρροή μιας παρανοϊκής κατάστασης και να αποτυπώσουν τα αποτελέσματα πάνω στο καλλιτεχνικό έργο. Το υπερρεαλιστικό έργο δομείται ακριβώς πάνω σε αυτή την αλληλεπίδραση της συνειδητής πρόσληψης του κόσμου και της ασυνείδητης επιθυμίας που προκύπτει κατά τη διαδικασία. Ο Μπρετόν αναφέρει σχετικά «αρνούμαι μ' όλη μου τη δύναμη τις προσπάθειες που, στη ζωγραφική και στο γράψιμο, θα μπορούσαν να έχουν σαν άμεση συνέπεια να αφαιρέσουν τη σκέψη της ζωής, όπως και να τοποθετήσουν τη ζωή κάτω από την αιγίδα της σκέψεως. Ό,τι κρύβουμε δεν αξίζει ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο απ' αυτό που βρίσκομε. Κι αυτό που κρύβουμε, απ' αυτό που επιτρέπομε στους άλλους να βρουν. Μια ρήξη, όταν την διαπιστώσαμε καθώς πρέπει και την υποστούμε, μια μοναδική ρήξη βεβαιώνει μαζί και την αρχή και το τέλος μας.»⁵⁹ Η θεωρία του Φρόνιτ για το όνειρο έδωσε στους υπερρεαλιστές μια δυναμική να προχωρήσουν και να εντάξουν στα έργα τους τη σύζευξη ετερόκλητων μεταξύ τους στοιχείων με βάση την επιστημονική θεώρηση. Μέσω της μελέτης των ονείρων αναθεωρούσαν και την άποψή τους για την πραγματικότητα, αφού αν τα σύμβολα βρίσκονται στον χώρο του ονείρου για να αντικατοπτρίσουν την πραγματικότητα, όπως υποστηρίζει ο Φρόνιτ, οι υπερρεαλιστές θεωρούν ότι οι εικόνες των ονείρων είναι «γυμνές πραγματικότητες», που μεταφέρουν την αλήθεια γι' αυτό και πρέπει να έρθουν στην επιφάνεια.⁶⁰

Ο ίδιος ο Μπρετόν αναφέρει στο μανιφέστό του « Από την κατά κάποιο τρόπο τυχαία προσέγγιση δύο όρων ξεπήδησε ένα ιδιαίτερο φως, φως της εικόνας, στο οποίο δειχνόμαστε απέραντα αισθαντικοί. Η αξία της εικόνας εξαρτάται από την ομορφιά της «αστραπής», που προκύπτει». ⁶¹ Αυτό που θέλει να πει ο Μπρετόν είναι ότι η εικόνα για να θεωρηθεί επιτυχημένη πρέπει να στηρίζεται στο απρόοπτο. Πρέπει να προκαλεί την έκπληξη, να βάζει σε σκέψη τον αναγνώστη σχετικά με το νόημά της. Αν είναι εύκολο να καταλάβει κανείς τι εννοεί, τότε δεν παράγεται «σπινθήρας», όπως τονίζει ο ίδιος, οπότε η εικόνα δεν εκπληρώνει τον σκοπό της. «Σκέπτομαι μόνο

⁵⁹ A. Breton, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μετάφραση Στ. Κουμανούδης, Αθήνα 1981, σ. 84.

⁶⁰ A. Balakian, *Surrealism, the road to the absolute*, London 1959, σ. 131-133.

⁶¹ A. Breton, *ΜΑΝΙΦΕΣΤΑ ΤΟΥ ΣΟΥΠΡΕΑΛΙΣΜΟΥ*, ό.π. σ. 40-41.

ότι η ιδιοφυΐα δεν κερδίζει τίποτα σαν ακολουθεί αυτούς τους βατούς δρόμους ή αυτά τα σκολιά δρομολόγια. Τέτοιοι γρίφοι είναι για μένα τουλάχιστον άχρηστοι» τονίζει ο Μπρετόν στο έργο του *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική* απαξιώνοντας τις τεχνητές και εύληπτες νοηματικά εικόνες.⁶²

Πώς όμως πρέπει να χειριστούν τη γλώσσα για προκληθεί αυτός ο «σπινθήρας»; Οι απόψεις του κινήματος για την χρήση της γλώσσας ήταν ριζοσπαστικές, αφού ήθελαν να ξεφύγουν από οτιδήποτε μπορούσε να «δεσμεύσει» την ποιητική έκφραση σε στενά πλαίσια. Έτσι η εικόνα δεν είναι πια μια «κατασκευή», όπως στον ρομαντισμό ή τον συμβολισμό, αλλά είναι αυθύπαρκτη και ανασύρεται από τον χώρο του υποσυνείδητου, ενώνοντας ανατρεπτικά τα αντικείμενα που την αποτελούν.⁶³ Σκόπευαν λοιπόν σε μία νέα θεώρηση των ίδιων των αντικειμένων μέσα από την γλωσσική τους αποτύπωση, γεγονός που θα έδινε στα αντικείμενα αυτά περαιτέρω ιδιότητες μέσα στο λόγο, ιδιότητες που στην συνειδητή πραγματικότητα δεν κατείχαν. Τα αντικείμενα αποκτούν νέο ρόλο μέσα στην υπερρεαλιστική εικόνα, οι σχέσεις μεταξύ τους ανατρέπονται, αφού βάση πλέον αποτελεί η αντίφαση και η δημιουργία ενός απρόσμενου συσχετισμού.⁶⁴ Η ποίηση γίνεται με τον τρόπο αυτό μια συνεχής παραγωγή εικόνων και ξεφεύγει από την απλή μετάδοση προσωπικών συναισθημάτων. Οι ιδέες δεν διαθέτουν πια καμία δυναμική στην ποίηση, αφού η έκπληξη που προκαλεί μια απροσδόκητη εικόνα είναι σαφώς μεγαλύτερη. Έτσι η εικόνα «προκύπτει», εμφανίζεται στον ποιητή κατά τη δημιουργία της και εκείνος οφείλει να την αποτυπώσει γλωσσικά χωρίς να επέμβει στο περιεχόμενο της. Η λειτουργία αυτή χρειάζεται στο επόμενο στάδιο και τη συμμετοχή του αναγνώστη για να ολοκληρωθεί, αφού η εικόνα που σε πρώτο επίπεδο μοιάζει παράλογη, ουσιαστικά επιτρέπει στον αναγνώστη να κάνει ελεύθερα τους δικούς του συνειρμούς και να βρει το «μήνυμα» που μεταβιβάζει.⁶⁵

Το λεξιλόγιο το οποίο χρησιμοποιούν οι υπερρεαλιστές λειτουργεί ως ερέθισμα για τη δημιουργία της εικόνας και όχι ως εργαλείο για την κατασκευή της. Έτσι η γλώσσα τροφοδοτεί αυτή την παραισθησιακή κατάσταση και μορφώνει στο υποσυνείδητο του ποιητή την εικόνα, την οποία αποτυπώνει, όπως ακριβώς ο ζωγράφος πάνω σε έναν καμβά.⁶⁶ Στόχος τους είναι να δώσουν στις λέξεις μια νέα δυναμική, να επαναπροσδιορίσουν τη σημασία τους και να μελετήσουν τις επιδράσεις των νέων γλωσσικών συνόλων πάνω στον δέκτη. Όσο μεγαλύτερος είναι ο βαθμός αυθαιρεσίας μεταξύ των στοιχείων που ενώνονται για να παράγουν την εικόνα, τόσο μεγαλύτερη θα είναι η έκπληξη που θα προκύψει από την αντίφαση, πράγμα που είναι και το ζητούμενο.⁶⁷ Παράλληλα γίνεται προσπάθεια αποφυγής του καθιερωμένου ποιητικού λεξιλογίου, ενώ την ίδια στιγμή δίνεται αξία στις λέξεις εκείνες που η σημασία τους είτε έχει ξεχαστεί, είτε χρειάζεται ανασηματοδότηση.

⁶² A. Breton, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, ό.π. σ. 15.

⁶³ Π. Βουτουρή, ό.π. σ. 49.

⁶⁴ A. Balakian, ό.π. σ. 149.

⁶⁵ *Αυτόθι*, ό.π. σ. 143.

⁶⁶ K. Grant, *Surrealism and the visual arts. Theory and reception*, New York 2005, σ. 95

⁶⁷ A. Breton, *ΜΑΝΙΦΕΣΤΑ ΤΟΥ ΣΟΥΠΡΕΑΛΙΣΜΟΥ*, ό.π. σ. 41-42.

Απαραίτητη κρίνεται επίσης η δόμηση της ποιητικής εικόνας πάνω σε νέες λεκτικές σχέσεις, αφού πρώτα αποβληθούν οι παραδοσιακές γλωσσικές νόρμες. Με απλά λόγια η υπερρεαλιστική εικόνα καταγράφει τις απρόσμενες συνδέσεις των λέξεων που λαμβάνουν χώρα στο υποσυνείδητο και με τον τρόπο αυτό δομείται το υπερρεαλιστικό ποίημα.⁶⁸

Για να δημιουργήσουν μία επιτυχημένη υπερρεαλιστική εικόνα οι ποιητές χρησιμοποιούν τη μεταφορά. Η υπερρεαλιστική μεταφορά δομείται πάνω στη δύναμη της σκέψης του ποιητή σε συνδυασμό με την ασυνείδητη εμπειρία και κατέχεται από βάθος και πυκνότητα νοήματος.⁶⁹ Η απρόσμενη σύνδεση των λέξεων διαμορφώνει μια «νέα» μεταφορά, που θα αποτελέσει το κυρίαρχο μέσο για την υπερρεαλιστική ποιητική έκφραση. Η μεταφορά αυτή δεν στηρίζεται στην αναλογική σχέση των εννοιών αλλά παράγεται από την απόκλιση και την αντίφαση των στοιχείων που την απαρτίζουν.⁷⁰ Πρόκειται για μία ανατρεπτική μεταφορά που δημιουργεί μια παράδοξη εικόνα και αποτελείται από στοιχεία που δεν έχουν καμία λογική σχέση μεταξύ τους. Σταδιακά η μεταφορά ανανεώνεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι αντιθέσεις μεταξύ των εννοιών να γίνονται ανεπαίσθητες και το «σαν» που χρειάζεται στον αναγνώστη για να αναπτύξει τον μεταφορικό συλλογισμό να εξαφανίζεται με αποτέλεσμα οι δύο έννοιες που φέρει η εικόνα να ταυτίζονται.⁷¹ Το «σαν» της παρομοίωσης, που θεωρείται μορφή μεταφοράς, δίνει άμεσα στον αναγνώστη το μήνυμα, ότι το λεκτικό σύνολο που το ακολουθεί, δεν φέρει κυριολεκτικό νόημα, οπότε η έννοια του απροσδόκητου, που αναζητούν οι υπερρεαλιστές, ελαχιστοποιείται. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι υπερρεαλιστές δεν χρησιμοποιούν την παρομοίωση αλλά όταν το κάνουν συνήθως γίνεται με περιπαιχτική διάθεση.

Υπάρχουν πολλά είδη εικόνων που μπορούν να παραχθούν με αυτή τη διαδικασία. Κατά κύριο λόγο οι εικόνες βασίζονται στις αντιφάσεις, στην ανατροπή, στην παραίτηση, στο γέλιο και στην σοβαροφάνεια. Έτσι το υπερρεαλιστικό έργο δομείται με αντίστροφη φορά. Ξεκινά από τη λέξη, δημιουργείται η μεταφορά και στη συνέχεια προκύπτει η εικόνα. Μέσα από συνειδητές και ασυνείδητες διαδικασίες παραθέτονται οι εικόνες αυτές η μία πλάι στην άλλη και ολοκληρώνεται το νόημα. Τίθεται όμως σε αυτό το σημείο το ερώτημα. Πόσο επιτυχημένη είναι αυτή η παράθεση των εικόνων; Με λίγα λόγια πόσο καλά στηρίζεται η συντακτική δομή του ποιήματος; Φυσικά σε πρώτο επίπεδο η ασάφεια οδηγεί τον αναγνώστη στην παρανόηση. Παρόλο που οι υπερρεαλιστές λειτουργούν αποδεσμευμένοι από τον ρυθμό και τη γραμματική το αποτέλεσμα των έργων τους υπακούει στους βασικούς κανόνες σύνταξης. Η ροή του λόγου έχει γραμματική και συντακτική συνοχή αλλά υπολείπεται λογικής ακολουθίας. Δεν επηρεάζεται η σύνταξη αλλά το περιεχόμενο και η μορφή. Έτσι κάθε λέξη αυτονομείται και δεν εξαρτάται από ότι προηγείται ή έπεται. Αποκτά αυταξία. Στόχος τους είναι να κάνουν τις σωστές επιλογές λέξεων, ώστε οι μεταφορές τους να δημιουργούν εικόνες που δεν χρειάζονται περαιτέρω μορφική επεξεργασία. Εξάλλου οι ίδιοι πιστεύουν πάρα πολύ στις δυνατότητες της γλώσσας και στους συνδυασμούς που μπορούν να προκύψουν από την χρήση της και

⁶⁸ A. Balakian, ό.π., σ. 146.

⁶⁹ A. Balakian, ό.π., σ. 137.

⁷⁰ *Αυτόθι*, σ. 147.

⁷¹ *Αυτόθι*, σ. 164.

θεωρούν πως μπορεί να αποτελέσει μέσο εξωτερίκευσης της γνήσιας υπερρεαλιστικής σκέψης.⁷²

Η διάθεση για αποτύπωση του παράλογου στην υπερρεαλιστική εικόνα βρήκε έκφραση στην πιο ακραία μορφή της στο έργο του Σαλβαντόρ Νταλί. Ο Νταλί προσπάθησε να εκφράσει μέσω των εικόνων του τη βιωμένη παράνοια του καλλιτέχνη, την αχαλίνωτη διάθεση δηλαδή του ανθρώπινου νου να συνταιριάζει αντικείμενα και να δημιουργεί σχέσεις προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι καλλιτεχνικές του ανησυχίες. Σύμφωνα με την άποψη του για να πλησιάσει κανείς την έννοια της πραγματικότητας θα πρέπει να μεταβεί στο επίπεδο της έκστασης, της «ζωικής κατάστασης» δηλαδή, που « αγγίζει τα όρια του πόθου, της ηδονής, της αγωνίας» έως ότου κάθε σκέψη και ιδέα να μεταβάλλεται αισθητά.⁷³ Στην κατάσταση αυτή προκύπτουν διάφορες αναθεωρήσεις, όπως το αηδιαστικό να γίνεται επιθυμητό, το άσκημο να μοιάζει όμορφο και μέσω της έκστασης προκύπτουν διάφορες εικόνες διαστροφής. Οι ίδιες οι εικόνες όμως μπορούν να προκαλέσουν με τη σειρά τους την έκσταση, αφού προκαλούν τον πόθο στο άτομο να αφηθεί σε μια κατάσταση που το παρασύρει. Ο νέος αυτός κόσμος των εικόνων είναι ολότελα άγνωστος στον καλλιτέχνη και απέραντος αλλά παράλληλα πολύ γοητευτικός. Γι' αυτό και πιστεύει πως «η έκσταση είναι εκείνη η κατ' εξοχήν διανοητική και κριτική κατάσταση που η απίθανη, υστερική, μοντέρνα σουρεαλιστική και φαινομενική σύγχρονη σκέψη, επιδιώκει να συνεχίσει- αναζητώντας εικόνες ικανές να μας εκστασιάσουν.»⁷⁴

Πιστός στις θέσεις του περί εικόνας ο Νταλί ανακηρύσσει την έμπνευση στην ισχυρότερη έκρηξη που προκύπτει στον καλλιτέχνη τη στιγμή του αχαλίνωτου πάθους.⁷⁵ Η έννοια της παράνοιας που ασπάζεται ο Νταλί είναι η μέθοδος με τη οποία μπορεί κανείς να επιβάλλει την ιδέα στην πραγματικότητα δίνοντας ωστόσο πολλές διαστάσεις στην ιδέα αυτή. Έτσι η εικόνα σύμφωνα με τον ίδιο οφείλει να συνταιριάζει τα αντικείμενα χωρίς όρια έτσι ώστε η αντίθεση τους να είναι ορατή στον δέκτη⁷⁶. Οι απόψεις του σαφώς ιδιαίτερα προκλητικές στοχεύουν στην υλοποίηση του παράλογου, που ενυπάρχει στο υποσυνείδητο και στην τελική αποτύπωσή του σε εικόνα εύληπτη για τον καθένα. Παρόλα αυτά ο ίδιος στα έργα του χρησιμοποιεί αντικείμενα γνωστά αναθεωρώντας όμως την χρήση τους προκειμένου να αναδείξει την παρανοϊκή καταβολή των έργων αυτών. Οι εικόνες αυτές καταλήγουν να φέρουν πολλαπλά νοήματα, να μπερδεύουν τον θεατή, που προσπαθεί να αναγνωρίσει μέσα στο σύμπλεγμα των αντικειμένων τη λειτουργία του καθενός. Ακριβώς αυτός ήταν και ο στόχος του ίδιου του Νταλί: να κερδίσει το βλέμμα του θεατή του, να αποδώσει το αντικείμενο σε παράλογες διαστάσεις και να προβάλλει μία άλλη απρόσμενη πτυχή του.

Μέσα από το έργο του Νταλί διαπιστώνεται μια νέα ώθηση στην δημιουργία της υπερρεαλιστικής εικόνας. Η έννοια του υπερρεαλιστικού αντικειμένου έρχεται στο

⁷² K. Grant, ό.π. σ. 92.

⁷³ S. Dali, *Παρανοϊκο- κριτική*, μετάφραση Άρης Σφακιανάκης, γλωσσική επιμέλεια Αλέξης Ζήρας, Αθήνα 1987, σ. 81.

⁷⁴ *Αυτόθι*, σ. 82.

⁷⁵ *Αυτόθι*, σ. 86.

⁷⁶ A. Balakian, ό.π. σ. 192.

προσκήνιο και αποκτά κεντρική θέση. Οι υπερρεαλιστές θεωρούν σε αυτή τη φάση ότι το όραμα που προκαλεί στον καλλιτέχνη ένα αντικείμενο είναι πολύ πιο ισχυρό από το ίδιο το αντικείμενο.⁷⁷ Η εικόνα στην ουσία γίνεται περισσότερη διάφανη, σχεδόν ανεικονική. Δεν αναπαριστά πια την χρηστικότητα του αντικειμένου αλλά χειραφετεί το αντικείμενο από την χρηστικότητά του. Ο καλλιτέχνης ωθείται στο να παρουσιάσει στο έργο του τη λανθάνουσα χρήση ή σημασία του αντικειμένου. Τα αντικείμενα που επιλέγονται από τους υπερρεαλιστές είναι κατά βάση καθημερινά, που οι ίδιοι προσπαθούν να τα εντάξουν σε ένα πιο μυστηριακό περιβάλλον και να τα αποσύρουν από τον αντικειμενικό τους ρόλο, όπου σύμφωνα με τους ίδιους χάνουν την πραγματική τους διάσταση. Στόχος του καλλιτέχνη γίνεται λοιπόν να εντάξει το αντικείμενο στην πραγματικότητα του έργου του, την υπερρεαλιστική πάντα, όπου αυτό θα αποκαλύψει νέες λειτουργίες και σχέσεις με τα άλλα αντικείμενα.⁷⁸

Επιτυχημένη εικόνα για τους υπερρεαλιστές είναι αυτή που προκαλεί διέγερση. Είναι αυτή που θα κατορθώσει να συνταιριάζει την εξωτερική συνειδητή πραγματικότητα με την εσωτερική επιθυμία. Είναι η εικόνα εκείνη που θα επιτύχει να αποτυπώσει το όραμα του καλλιτέχνη, όποιο κι αν είναι αυτό, ακόμη κι αν είναι άμορφο. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να φανούν μέσω των εικόνων οι πολλαπλές σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων, που δεν υπακούουν απόλυτα σε κάποια λογική αλληλουχία, αλλά τοποθετούνται τυχαία και ενώνονται από αυτό που ο Νταλί χαρακτήρισε ως «τρίτο μάτι».⁷⁹ Έτσι ο νους δεν γίνεται ο μόνος δέκτης αλλά το υποσυνείδητο είναι εκείνο που προσλαμβάνει και ελέγχει τη διπλή λειτουργία του αντικειμένου.

⁷⁷ *Αυτόθι*, ό.π.σ. 171.

⁷⁸ A. Balakian, ό.π. σ. 172.

⁷⁹ *Αυτόθι*, ό.π. σ.191.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ : Η υποδοχή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα και η εμφάνιση του Ανδρέα Εμπειρικού στα ελληνικά γράμματα.

Το γαλλικό σουρεαλιστικό κίνημα κατόρθωσε να προκαλέσει αίσθηση στην κοινωνία της εποχής μέσα σε ένα πρόσφορο περιβάλλον για να δεχτεί τις ανατρεπτικές προτάσεις του. Η μεταφύτευση όμως του κινήματος στην Ελλάδα χρειάστηκε μεγαλύτερη προσπάθεια από την απλή μετάφραση της λέξης «σουρεαλισμός» σε «υπερρεαλισμός». Η Λοϊζίδη επισημαίνει πως «το πνευματικό κλίμα του ελληνικού μεσοπολέμου δεν ήταν ακόμη κατάλληλο για μια δραστηριότητα τόσο ρηξικέλευθη και καταλυτική απέναντι στην παράδοση» και ο Ανδρέας Εμπειρικός ανέλαβε το χρέος να «εξηγήσει» τις περίεργες αυτές προτάσεις ενός κινήματος που έφτανε από τη Γαλλία.⁸⁰

«Όταν το υπερρεαλιστικό κύμα φτάνει στην Ελλάδα, φτάνει ακρωτηριασμένο, μόνο σαν ατομική επανάσταση, απελευθέρωση των υποσυνείδητων δυνάμεων, επιβολή του ονείρου, ενώ το πρόγραμμα της κοινωνικής επανάστασης μένει στο σκοτάδι.» Με τον τρόπο αυτό περιγράφει τη μεταφύτευση του γαλλικού υπερρεαλισμού στον ελληνικό χώρο ο Mario Vitti.⁸¹ Η επίδραση του γαλλικού υπερρεαλισμού υπήρξε ταχύτατη σε άλλες χώρες ακόμη και σε ανατολικές, όπως για παράδειγμα η Σερβία, όταν την ίδια στιγμή στην Ελλάδα το λογοτεχνικό σύστημα είχε τελματώσει.

Ο γαλλικός υπερρεαλισμός προωθούσε μια πνευματική και ηθική επανάσταση και ανακατάταξη, όμως στην περίπτωση του ελληνικού ομολόγου του, η «επανάσταση» αυτή θα παρέμενε μονάχα στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αφού απείχε σε μεγάλο βαθμό από τις πολιτικές διαστάσεις που έλαβε το κίνημα στη γενέτειρά του.⁸² Το νέο κίνημα αναζητούσε τρόπο, ώστε να ανασύρει από το αδιέξοδο την ποιητική έκφραση και να αποδεσμεύσει τη λογοτεχνία από τα δεσμά που την ταλάνιζαν για χρόνια. Η καθυστερημένη λοιπόν άφιξη του κινήματος στην Ελλάδα του μεσοπολέμου βρήκε μια κοινωνία ανέτοιμη να ακούσει για νέες διεξόδους. Παρόλο που το αντίστοιχο γαλλικό κίνημα αποτελούσε την έκφραση μιας διπλής επανάστασης, κοινωνικής και ατομικής και στόχευε στην απελευθέρωση του ανθρώπινου πνεύματος σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο, η κοινωνική κατάσταση της Ελλάδας στα χρόνια του μεσοπολέμου δεν ήταν πρόσφορη για τόσο ριζοσπαστικές λύσεις.

Αν αναζητήσει κανείς τους λόγους για τους οποίους ο υπερρεαλισμός δεν βρήκε πρόσφορο έδαφος στον ελληνικό χώρο θα πρέπει να στρέψει τον βλέμμα του στις κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Ο μεσοπόλεμος για την ελληνική κοινωνία ήταν μια «αμήχανη» περίοδος κατά τη διάρκεια της οποίας γινόταν προσπάθεια να ξεπεραστεί το δράμα της μικρασιατικής καταστροφής και ταυτόχρονα να

⁸⁰ Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα 1984, σ. 14.

⁸¹ Μ. Vitti, *Η Γενιά του τριάντα*, Αθήνα 1982, σ. 125.

⁸² Αλέξ. Αργυρίου, «Ο ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος;», *Διαβάζω*, τ. 120 Ιούνιος 1985, σ. 33-37.

μορφοποιηθεί το όραμα ενός καλύτερου μέλλοντος. Κύριος ανασταλτικός παράγοντας αποτέλεσε και η δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου από τον Μεταξά, που περιόρισε τη λογοτεχνική έκφραση ενώ ταυτόχρονα η αριστερά του τόπου μένει προσηλωμένη σε δικές της ρεαλιστικές αντιλήψεις. Την ίδια στιγμή το γαλλικό κίνημα αντιμετωπίζει τα δικά του προβλήματα μετά την προσχώρηση του στο Κομμουνιστικό κόμμα, με αναταραχές και διαγραφές μελών, γεγονός που δείχνει την ιδεολογική κρίση που επικρατεί τόσο στο εσωτερικό του κινήματος, όσο και στον ευρωπαϊκό φιλελευθερισμό γενικότερα.

Δεν πρόκειται όμως απλά για ένα ζήτημα μη έγκαιρης ενημέρωσης ή απλά λανθασμένης χρονικής επιλογής. Στον ελληνικό χώρο ιδιαίτερα κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα επικρατεί η ανάγκη επαναπροσδιορισμού του ελληνικού πνεύματος και επιστροφής στην ελληνική παράδοση. Το διάστημα που το γαλλικό κίνημα χαράσσει νέους δρόμους τα ελληνικά γράμματα βρίσκονται εγκλωβισμένα σε μια μάλλον φτωχή καλλιτεχνική και λογοτεχνική δραστηριότητα. Το λογοτεχνικό αυτό τέλμα περιγράφει πολύ εύστοχα ο Ελύτης στο δοκίμιο του «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα» όπου και αναφέρει «Η Τέχνη μοιάζει ξαφνικά σα να βρίσκεται μπροστά σ' ένα φοβερό αδιέξοδο. Οι στιγμές αυτές συμπίπτουνε συνήθως και με ανάλογα κοινωνικά φαινόμενα: φαυλότητα πολιτική, ασημαντολογία κριτική, κατάπτωση ηθική και- προ πάντων αυτό- γενική ανικανότητα προσαρμογής στις ανθρώπινες ανάγκες».⁸³ Κατά το ίδιο διάστημα επικρατεί ένας συντηρητισμός όσον αφορά την κριτική και ο αυστηρός ακαδημαϊσμός των περισσοτέρων δε δίνει περιθώρια ενημέρωσης των νέων μεθόδων, πόσο μάλλον για αφομοίωση και επίδραση καινοτόμων προτύπων.

Ένας ακόμη σημαντικός παράγοντας τον οποίο επισημαίνει η Λοϊζίδη στην μελέτη της για τον υπερρεαλισμό είναι η καθοριστική συμβολή του νταντά, που έδωσε στο γαλλικό υπερρεαλισμό την ώθηση που χρειαζόταν. «Η έλλειψη της ντανταϊστικής προπαιδείας, τόσο στο πνεύμα όσο και στην τεχνική, στέρησε στους έλληνες καλλιτέχνες από μια άμεση επαφή με τη βαθύτερη δημιουργία της υπερρεαλιστικής δημιουργίας.»⁸⁴ Αυτό που προσπαθεί να διευκρινίσει η Λοϊζίδη είναι ότι οι έλληνες καλλιτέχνες δεν είχαν αποδεχτεί την αισθητική της πρόκλησης και την σύζευξη των ετερόκλητων στοιχείων, που κληρονόμησε ο υπερρεαλισμός από το νταντά, κάτι που στο ομόλογο γαλλικό κίνημα είχε ήδη γίνει σε ένα βαθμό αποδεκτό. Το ίδιο ζήτημα είχε ήδη θίξει ο Ελύτης στο δοκίμιο του «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη».⁸⁵ Θεωρεί και εκείνος ότι η ανατροπή των καθιερωμένων πραγμάτων που είχε επέλθει στη Γαλλία από το ξέσπασμα του νταντά υπήρξε καθοριστική για την μετέπειτα εξέλιξη του υπερρεαλιστικού κινήματος και ότι κάτι ανάλογο θα ήταν αναζωογονητικό στα νεοελληνικά γράμματα. Πιο συγκεκριμένα τονίζει «Πολλές φορές αναλογιστήκαμε την ευεργετική αναστάτωση που θα 'φερνε μια περίοδος Dada μέσα στην καλλιγραφική μετριότητα των νεοελληνικών γραμμάτων.»⁸⁶ Συνεχίζοντας

⁸³ Οδ. Ελύτης, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987, σ.361.

⁸⁴ Ν. Λοϊζίδη, ό.π. σ. 15.

⁸⁵ Οδ. Ελύτης, «Τέχνη- Τύχη- Τόλμη», σ. 93-119.

⁸⁶ *Αυτόθι*, σ. 98.

ο Ελύτης στο δοκίμιο του «Ποιητική νοημοσύνη» αναλύει το συγκεκριμένο όρο θεωρώντας τον, ως ικανότητα του ατόμου να μπορεί να διακρίνει την πραγματική ουσία της ποιητικής έκφρασης. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια θεωρεί ότι η ποιητική νοημοσύνη «μπορεί να λείπει από τους παντογνώστες κι ωστόσο να κατοικεί μέσα στον πιο απλό άνθρωπο» και συνεχίζει λέγοντας πως «εκείνοι που κάνουν τόσο πάταγο γύρω από τα κλασικά κείμενα στέκουν ανήμποροι μπροστά στα σημερινά, επειδή η λογική τους πανοπλία δεν έχει τρόπο να επιδειχτεί και να λειτουργήσει». ⁸⁷ Στα λόγια του Ελύτη γίνεται ευδιάκριτη η αδυναμία των ελληνικών γραμμάτων να δεχτούν κάτι τόσο νέο και ριζοσπαστικό, γιατί απλά είναι πολύ ισχυροί ακόμη οι δεσμοί με τα κλασικά κείμενα και αυτό οδηγεί την κριτική στο συντηρητισμό. Θα επανέλθει δύο χρόνια αργότερα στο «Απολογισμός και νέο ξεκίνημα» για να προσπαθήσει μία ακόμη φορά να δείξει πως δεν χρειάζεται μονάχα η σοβαρότητα και η καλή πίστη «μα χρειάζεται κι η ανεξάρτητη σκέψη κι η ενημέρωση κι ακόμη η δίψα της αλλαγής» προκειμένου να γίνει ένα νέο ξεκίνημα. Κι αυτό γιατί τα σωστά συμπεράσματα πρέπει να βγουν από το πρίσμα «του κόσμου του μελλοντικού που έρχεται κι όχι ενός κόσμου καταδικασμένου που χάνεται και σβήνει». ⁸⁸

Οι πρώτες αναφορές στο γαλλικό κίνημα γίνονται σχετικά νωρίς στα ελληνικά γράμματα, όμως κανένα δημοσίευμα δεν είναι σαφές σχετικά με τον υπερρεαλισμό. Στα 1931 η μελέτη του Δ.Χ. Μεντζέλου δημοσιεύεται στο περιοδικό *Λόγος* με τίτλο «Ο υπερρεαλισμός και οι τάσεις του». Το άρθρο αυτό αποτελεί το πρώτο εμπειριστατωμένο κείμενο σχετικά με τον υπερρεαλισμό και περιλαμβάνει συνοπτικές αλλά σαφείς πληροφορίες. ⁸⁹ Τη συνέχεια κάνει ένα χρόνο αργότερα στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι* ο Νίκος Καλαμάρης, γνωστός στην ποίηση με το ψευδώνυμο Νικήτας Ράντος. Στην προσπάθειά του να διασαφηνίσει τη σχέση ανάμεσα στην προλεταριακή τέχνη και το ρεαλισμό ο Καλαμάρης δημοσιεύει πως «ο ρεαλισμός καταστρέφει το σύμβολο, την καλλιτεχνική εξιδανίκευση, τη φυγή» και θεωρεί πως βρίσκει «πάρα πολύ ενδιαφέρον σε ορισμένες καλλιτεχνικές προσπάθειες των εκπροσωπιονιστών και των υπερρεαλιστών». Η ριζοσπαστική ιδέα που προσπάθησε να μεταφυτεύσει ο Καλαμάρης είχε να κάνει με την ουσία του υπερρεαλιστικού κινήματος και συγκεκριμένα με την παρουσία ενός κοινωνικού αιτήματος για άμεση αλλαγή της κατάστασης. Η ελληνική αριστερά έσπευσε να «αμυνθεί» διακηρύσσοντας πως η γνήσια προλεταριακή τέχνη γίνεται από προλετάριους, πρέπει να είναι γνήσια κομματική και στρατευμένη και πως μόνο ο ρεαλισμός μπορεί να αποδώσει στο έργο τέχνης μηνύματα εύκολα κατανοητά από τις μάζες. ⁹⁰ Ο Νίκος Καλαμάρης θα συνεχίσει ως το 1933 να αρθρογραφεί στο περιοδικό αναζητώντας το συμβιβασμό της αριστεράς και του υπερρεαλισμού σύμφωνα με το γαλλικό πρότυπο. Η σύζευξη αυτή δεν ευοδώθηκε όμως.

Η πρώτη οργανωμένη διάλεξη για τον υπερρεαλισμό δόθηκε το Σάββατο 25 Ιανουαρίου του 1935 στη Λέσχη καλλιτεχνών στην Αθήνα. Κεντρικός ομιλητής δεν ήταν άλλος από τον Ανδρέα Εμπειρίκο, που θα μιλούσε στο κοινό «Περί σουρεαλισμού». Η αντιμετώπιση του κοινού ήταν ιδιαίτερα επικριτική αφού όπως

⁸⁷ Οδ. Ελύτης, «Ποιητική Νοημοσύνη», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987 σ.345.

⁸⁸ Οδ. Ελύτης, «Απολογισμός και νέο ξεκίνημα», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987, σ. 383.

⁸⁹ Σ. Τριβιζάς, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο*, Αθήνα 1996, σ. 16.

⁹⁰ *Αυτόθι*, σ.19.

ομολογεί ο ίδιος ο ποιητής σε μια μεταγενέστερη συνέντευξή του « ήρθαν γύρω στα εκατόν πενήντα με διακόσια άτομα. Ολίγοι όμως κατάλαβαν, οι περισσότεροι ήταν εναντίον. Ο Κατσίμαπαλης τότε ήτο κατά, ο Καραντώνης επιφυλακτικός. Το ογδόντα τοις εκατό του κοινού δυσμενέστατον.»⁹¹ Δύο μήνες αργότερα, τον Μάρτιο της ίδιας χρονιάς, ο Εμπειρικός εκδίδει την *Υψικάμινο*. Παρόλο που είχαν γίνει κάποιες προσπάθειες προκειμένου να προετοιμαστεί η αυστηρή ελληνική κριτική για τον υπερρεαλισμό, η συλλογή προκάλεσε ισχυρές αντιδράσεις στους κύκλους της διανοήσης. Το βιβλίο αντιμετωπίστηκε ως «γραφική παραδοξότητα» και προκάλεσε περιπαιχτικά σχόλια κατά του συγγραφέα.⁹² Από τον ίδιο μήνα κιόλας οι *Νέοι Πρωτοπόροι* θα ξεκινήσουν μια σειρά από δημοσιεύσεις με σατυρικό χαρακτήρα για τη συλλογή.⁹³ Η κατάσταση αυτή θα συνεχιστεί για πολύ καιρό και ούτε η ίδια η πρόθεση του ποιητή μπορεί πλέον να διασώσει το έργο από τη χλεύη και τη σάτιρα της κριτικής. Μερικά χρόνια αργότερα ο ίδιος ο ποιητής θα εκμυστηρευτεί « Η *Υψικάμινο* ...εθεωρήθη βιβλίο σκανδαλώδες, γραμμένο από ένα παράφρονα. Αναφέροντο φράσεις από ανθρώπους οι οποίοι ήθελαν να εμπαΐζουν ή να χλευάσουν τον γράψαντα. Η κακοήθεια ήτο συχνότατη.»⁹⁴

Για ποιο λόγο όμως εκδηλώθηκε με τόσο μένος η αντίδραση αυτή; Ποιες ήταν οι αντιρρήσεις της κριτικής σχετικά με το έργο; Καταρχήν οι ενστάσεις της κριτικής έχουν να κάνουν ακριβώς με την εφαρμογή των υπερρεαλιστικών θέσεων στα ποιήματα της *Υψικάμινο*. Ο Μυλωνογιάννης σε άρθρο του στο περιοδικό *Εργασία* σχετικά με τον υπερρεαλισμό και τους εκπροσώπους του αναγνωρίζει σε πρώτο επίπεδο την ανάγκη αναζωογόνησης της «μαραμμένης μεσοπολεμικής λογοτεχνίας» και θεωρεί πως ο υπερρεαλισμός μπορεί να δώσει αυτή την ευκαιρία. Παρόλα αυτά θεωρεί και εκείνος ότι τα κείμενα του Εμπειρικού φέρουν την ακραία εφαρμογή των θέσεων του κινήματος. Ο Μυλωνογιάννης προσπαθεί να εξηγήσει πως ο υπερρεαλισμός μπορεί να είναι μία λύση στο αδιέξοδο της λογοτεχνίας, όμως οι ακρότητες δεν βοηθούν, γιατί το κοινό δεν είναι καλλιεργημένο προς αυτή την κατεύθυνση. Για να «ριζοβολήσει και να αποδώσει καρπούς ο υπερρεαλισμός», τονίζει ο ίδιος, «θα πρέπει να μείνει μακριά από τις ακρότητες.»⁹⁵

Ένα θέμα που επίσης απασχόλησε την κριτική και δικαιολογημένα, όπως φάνηκε, ήταν η απουσία θεωρητικών κειμένων σχετικά με το κίνημα. Πέρα από τις διάφορες ασαφείς δημοσιεύσεις που έρχονταν στο φως κατά διαστήματα στον ελληνικό τύπο, η μόνη οργανωμένη προσπάθεια παρουσίασης των θέσεων του υπερρεαλισμού ήταν η διάλεξη του Εμπειρικού δύο μήνες πριν από την έκδοση της *Υψικάμινο*. Το θέμα αυτό το έθεσε ο Κλέων Παράσχος στην *Νέα Εστία* στο σχετικό άρθρο του για την κριτική του στις συλλογές *Οι κλειψύδρες του Αγνώστου- Σποράδες* του Οδυσσέα Ελύτη. Ο Παράσχος υπογραμμίζει στο κείμενο του «ας μου επιτραπεί

⁹¹ Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, «Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό», *Ηριδανός* 4, Αθήνα, Μάρτιος 1967, , σελ.16.

⁹² Σ. Τριβιζάς, ό.π. σ. 34.

⁹³ *Αυτόθι.*, σ.35.

⁹⁴ Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, ό.π. σ.. 13-15.

⁹⁵ Γ. Μ. Μυλωνογιάννης, « Ο Υπερρεαλισμός και οι εκπρόσωποί του», *Εργασία*, 396 (1 Αυγούστου 1937), 738.

να εκφράσω μία απορία: δημοσιεύονται εδώ κι εκεί, κάθε μέρα, ποιήματα υπερρεαλιστικά, ξένα κι ελληνικά, τυπώνονται ιδιαίτερα φυλλάδια με υπερρεαλιστικά αποκλειστικά κείμενα, δίνονται απαντήσεις, αρκετά βίαιες, σε όσους, μιλώντας για τον υπερρεαλισμό, τολμούν να διατυπώσουν επιφυλάξεις ή και να τον αρνηθούν. Ακόμα, ωστόσο, δεν είδα να δημοσιεύεται πουθενά, έστω και μεταφρασμένη από ξένη γλώσσα, καμιά θεωρητική απολογία του υπερρεαλισμού, άξια λόγου. Και όμως, μερικοί από τους έλληνες υπερρεαλιστές, και τη μόρφωση που χρειάζεται έχουν, και το κριτικό πνεύμα, για να 'γραφαν αυτή την απολογία, για να μας έλεγαν τη γενεαλογία του υπερρεαλισμού, τις σχέσεις του με όλα τα ρεύματα,-φιλοσοφικά, ιδεολογικά, καλλιτεχνικά-, του καιρού μας, τις ως τώρα πραγματοποιήσεις και τις δυνατότητες του.»⁹⁶ Όσα διατυπώνει ο Παράσχος αποτελούσαν σαφώς μια πραγματικότητα, όμως η ανυπαρξία θεωρητικών κειμένων οφείλεται σε ένα βαθμό και στην απουσία μιας οργανωμένης υπερρεαλιστικής ομάδας στον ελληνικό χώρο. Την ίδια στιγμή ήταν πολύ δύσκολη η υποστήριξη των γαλλικών υπερρεαλιστικών ιδεών από τους έλληνες ποιητές, γιατί οι ίδιοι είχαν απωθήσει τις ιδέες αυτές. Το ζήτημα ήταν να προσαρμόσουν στις δικές τους ανάγκες τις νέες αυτές ιδέες και να διαμορφώσουν έναν «ελληνικό» υπερρεαλισμό. Η προσπάθεια έγινε σε ένα βαθμό από τον Ελύτη, ο οποίος προσπάθησε να στηρίξει τη μεταφύτευση του κινήματος στην Ελλάδα, δηλώνοντας παράλληλα πως δεν είναι υπερρεαλιστής. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την περαιτέρω σύγχυση του κοινού σχετικά με τον υπερρεαλισμό.⁹⁷

Μέσα σε αυτό το κλίμα της σύγχυσης εκείνο που αρχικά βρέθηκε στο στόχαστρο της κριτικής ήταν η χρήση της αυτοματικής μεθόδου. Η συλλογή του Εμπειρικού ήταν βασισμένη στην αυτόματη γραφή γεγονός που θεωρήθηκε ως ακρότητα, όπως προαναφέρθηκε. Η ταύτιση βέβαια της αυτόματης γραφής με τον ίδιο τον υπερρεαλισμό δεν ήταν τυχαία. Ο ίδιος ο Εμπειρικός στη διάλεξη του «Περί σουρεαλισμού» διακήρυττε πως η αυτόματη γραφή είναι το μόνο αξιόπιστο μέσο για να ξεπεραστεί το αδιέξοδο του παρελθόντος. Πιο συγκεκριμένα ο Εμπειρικός περιγράφει το σουρεαλιστικό ποίημα ως το ίδιο το περιεχόμενο του ονείρου έτσι ώστε η αυτόματη γραφή να γίνεται το «μέσον της αμέσου εξωτερικεύσης του εσωτερικού μας γίνεσθαι, μέσο που αντιστοιχεί, τι λέγω, που είναι ο ίδιος ο μηχανισμός, η ίδια η λειτουργία του ονείρου».⁹⁸ Ο Εμπειρικός έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στη σύζευξη ονείρου και πραγματικότητας στη διάλεξη του και αυτό ήταν ιδιαίτερα εμφανές στην *Υγικάμινο*. Για το λόγο αυτό και η συλλογή αποτέλεσε το πρώτο υπερρεαλιστικό πρότυπο για τα ελληνικά δεδομένα. Η οξύτατη κριτική που δέχτηκε είχε να κάνει ακριβώς με το ότι εισήγαγε στοιχεία εντελώς νεωτερικά στην ελληνική λογοτεχνία, στοιχεία που ξεπερνούσαν τις προσδοκίες του ελληνικού κοινού.⁹⁹

Ένα άλλο ζήτημα που προκάλεσε εντύπωση κατά την έκδοση της συλλογής ήταν η χρήση της καθαρεύουσας από τον ποιητή. Σε μια εποχή που αναζητούσε διεξόδους από την παραδοσιακή ποίηση η χρήση της καθαρεύουσας προκαλούσε

⁹⁶ Κλ. Παράσχος, « Οδυσσέα Ελύτη: Οι Κλεψύδρες του Αγνώστου- Σποράδες», *Νέα Εστία*, 280 (15 Αυγούστου 1938) 1144-1146.

⁹⁷ Π. Βουτουρή, ό.π., σ.74.

⁹⁸ Α. Εμπειρικός, *ΠΕΡΙ ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ. Η ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ 1935*, ό.π. σ. 73.

⁹⁹ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σ. 15-16.

αντιδράσεις. Ο Αργυρίου θεωρεί πως η επιλογή του Εμπειρικού έχει να κάνει με τις ρομαντικές καταβολές του υπερρεαλισμού και ότι για το λόγο αυτό η γλώσσα του Εμπειρικού θυμίζει την αθηναϊκή ρομαντική σχολή.¹⁰⁰ Αυτό όμως δεν θα ταίριαζε στις ριζοσπαστικές ιδέες του κινήματος. Πιθανότατα η χρήση της καθαρεύουσας να έχει να κάνει με την προώθηση του νοήματος του ποιήματος, επειδή ακριβώς πρόκειται για ένα λεξιλόγιο που δεν έχει φθαρεί. Η γλώσσα του είναι ένα σύμπλεγμα δημοτικής και καθαρεύουσας, που εντάσσει στο ποίημα τα στοιχεία εκείνα που θα προκαλέσουν την έκπληξη στον αναγνώστη, ενώ παράλληλα θα μορφοποιήσουν το όραμα του ποιητή.¹⁰¹ Θεωρούσε άλλωστε, πως οι λέξεις είναι ελεύθερες και ικανές να ενώσουν τα πιο αντιθετικά στοιχεία και να συμφιλιώσουν με το περιεχόμενο τους το πραγματικό με το φανταστικό και το λογικό με το παράλογο.¹⁰² Ο ίδιος ξεκαθαρίζει την θέση του και υπερασπίζεται την «ελληνική» του, «Εγώ επαιδεύθην στην καθαρεύουσα. Τα εκφραστικά μου μέσα στη δημοτική ήσαν ακαδημαϊκά, ψευτικά, τα 'μαθα. Έγραφα ως δημοτικιστής, ώσπου έφτασα στον υπερρεαλισμό [...] η δημοτική ήταν η λαλιά του τόπου μου, την άκουα, αλλά η παιδεία μου έγινε εξ' ολοκλήρου στην καθαρεύουσα [...] Αλίμονο αν εγώ στεκόμουν να διορθώσω επί το δημοτικότερον μια φράση. Καταστροφή. [...] Αυτά που λέτε τα μιλώ [...] , δεν ψάχνω [...], μιλώ αυθορμήτως, σαν Έλληνα που είμαι [...]. Μένω πιστός απλώς εις τον προσωπικόν μου τρόπον εκφράσεως. Όπως μιλώ, γράφω.»¹⁰³ Γίνεται λοιπόν κατανοητό ότι η γλώσσα του Εμπειρικού αποτελεί προϊόν ελεύθερης και ασυνείδητης διεργασίας και εξυπηρετεί την αυτοματική διαδικασία που τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια ακολουθεί ο ποιητής.

Παρόλο που η κριτική ήταν ιδιαίτερα κακόβουλη απέναντι στον υπερρεαλισμό ο Εμπειρικός πίστευε πολύ στη διάδοση του κινήματος και στην ανανέωση που θα έφερνε αυτό στα ελληνικά γράμματα. Μερικά χρόνια αργότερα το 1939 θα αναφέρει σχετικά με την κριτική εκείνης της εποχής «την εποχή εκείνη, πολλοί κριτικοί emίλησαν και έγραψαν χλευαστικώς περί του βιβλίου αυτού και του κινήματος που αντιπροσώπευε. Σήμερα μερικοί εξ' αυτών, ερωτοτροπούν με τους υπερρεαλιστάς, μιλώντας για κάποιον «καλώς εννοούμενον» – ποιος νάσαι τάχα ; - υπερρεαλισμό, τον οποίο θέλουν κωμικώτατα να αξιολογήσουν οι ίδιοι, ενώ προ ολίγου ακόμη, διέδιδαν ότι ο υπερρεαλισμός απέθανε και ετάφη. Βεβαίως διατηρούν πολλές επιφυλάξεις πολύ χαρακτηριστικές της λιποψυχίας των, για όσα ακριβώς αποτελούν την σπονδυλική στήλη και την ουσία της θεωρίας, και δείχνουν – τουλάχιστον οι περισσότεροι- πως ή δεν κατάλαβαν τίποτε, ή, τότε, ότι αποβλέπουν στην αποκατάστασι του κλονισθέντος κύρους των, ενώπιον του κοινού και των νέων ποιητών, των οποίων το ενδιαφέρον για τον υπερρεαλισμό αυξάνει κάθε μέρα. Προφανώς τηρούν την στάσι αυτή, για να μη μείνουν έξω από ένα χορό που δεν ηγάπησαν ποτέ αληθινά, και που ποτέ δεν είχαν το θάρρος, σαν ουραγοί που είναι, να σύρουν, όταν ο κόσμος εμαίνεται κατά των όσων θέλουν, οι κύριοι αυτοί να μας παραστήσουν σήμερα, ως πράγματα που έτυχαν μέχρι τινός (...αν είσθε φρόνιμα παιδιά, θα σας βάλουμε ένα καλούτσικο βαθμό, στην εφημερίδα μας ή στο περιοδικό

¹⁰⁰ Αλ. Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1983, σ. 103.

¹⁰¹ Ε. Κακναβάτος, « Η άλλη όχθη του αντικειμένου» *Διαβάζω*, τ. 40, Μάρτιος 1981, σ. 60.

¹⁰² Δ. Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Εμπειρικού*, Αθήνα 1999, σ. 172.

¹⁰³ Α. Εμπειρικός, «Συζήτηση στη Θεσ/νίκη», *Χάρτης*, τ. 17-18 Νοέμβριος 1985, σ. 638-639.

μας) της ιδικής των εγκρίσεως, τώρα που ο κόσμος, έστω και αμυδρά, αρχίζει να καταλαβαίνει.»¹⁰⁴

¹⁰⁴ Α. Εμπειρικός , «Αμούρ- Αμούρ» *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Αθήνα 2004 σ. 15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Ο Ανδρέας Εμπειρικός και ο Υπερρεαλισμός. Η εμπειρική εικόνα και θεωρητικά ζητήματα περί τέχνης.

Στόχος του Εμπειρικού ήταν να εκφράσει μέσω του έργου του την ένστασή του σχετικά με την τυραννία της γλώσσας. Οι υπερρεαλιστές αναζητούσαν την πρώτη ύλη της γλώσσας και την προβολή της στο έργο τους. Όταν αντιλήφθηκαν ότι η λύση δεν ήταν το διαρκές κυνήγι μιας πιο «πρωτόγονης» έκφρασης, αφού πλέον είχαν ορίσει τον τόπο από όπου θα αντλούσαν τα γλωσσικά τους στοιχεία, η μέθοδος της αυτόματης γραφής δεν κρινόταν πια αναγκαία. Ο Μπρετόν στα 1929 δημοσιεύει το δεύτερο μανιφέστο του και αναφέρει « Για τον σουρεαλισμό αυτό που είχε σημασία ήταν να πεισθούμε ότι είχαμε αγγίξει την *πρώτη ύλη* της γλώσσας(στην αλχημιστική έννοια): ύστερα απ' αυτό ξέραμε, από πού να την πιάσουμε και είναι αυτονόητο ότι δεν θα παρούσαζε ενδιαφέρον να την αναπαραγάγουμε μέχρι κορεσμού. Αυτό για όσους εκπλήττονται που τόσο γρήγορα εγκαταλείφθηκε από μας η *πρακτική* της αυτόματης γραφής.»¹⁰⁵

Αυτά γράφονται στην Γαλλία το 1929 την ίδια στιγμή που ο Εμπειρικός βρίσκει την προσωπική του έκφραση μέσα από την αυτόματη γραφή. Ανακαλύπτει σε αυτή τη μέθοδο τις παράδοξες γλωσσικές κατασκευές, τους πολλαπλούς συνειρμούς και την απροσδόκητη ένωση του πραγματικού και της επιθυμίας σε γλώσσα. Ωστόσο και ο ίδιος θα ακολουθήσει τους γάλλους ομολόγους του στην εγκατάλειψη της συγκεκριμένης μεθόδου μετά τα κείμενα της *Υψικαμίνου*. Θα αναζητήσει μια οργανωμένη ποιητική έκφραση, όσον αφορά το ρυθμό και τη μορφή και θα κρατήσει από τον αυτοματισμό τα πιο χρήσιμα «προϊόντα» του, την σύνδεση των ετερόκλητων στοιχείων αλλά μέσα σε πλαίσια ενοποίησης πλέον.¹⁰⁶ Ο Ελύτης περιγράφει την επιλογή του Εμπειρικού να διατηρήσει κάποια στοιχεία του αυτοματισμού ως εξής, «Τον αυτοματισμό δεν τον εφαρμόζει τόσο για ν' αφηθεί στη ροή του υποσυνείδητου όσο για να θέσει υπό αμφισβήτηση θεμελιακούς νόμους της λειτουργίας μας και [...] να ευρεθεί κάτοχος κειμένων όπου, όχι μόνο οι λέξεις και το νοηματικό τους περιεχόμενο αλλά και η σύνταξη τους και η απώτερη σημασία τους, να παρουσιάζουν μίαν απόκλιση από την συμβατική ομιλία. Βάζοντας σε ίση μοίρα λογικά και παράλογα, σημαντικά και ασήμαντα, δημοτικίζοντα και καθαρεύοντα, εξαλείφει τις διακρίσεις που ανέκαθεν στηρίζανε την Ελληνο-δυτική διάνοηση, προκαλώντας το επαναστατικό μας ένστικτο σε μια διέγερση που σκοπεύει πέραν από τον τομέα των κοινωνικοπολιτικών επιδιώξεων ν' αγκαλιάσει, στο σύνολο της ψυχοσωματικής του οντότητας, τον άνθρωπο.»¹⁰⁷ Ο ίδιος ο Εμπειρικός δηλώνει στο «Αμούρ - Αμούρ», εισαγωγικό κείμενο της συλλογής *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, πως αφοσιώθηκε στην αυτόματη γραφή «γράφοντας πυρετωδώς και με αληθινό πάθος νεοφώτιστου»¹⁰⁸ Η συγγραφή του κειμένου χρονολογείται στα 1939 περίπου και δείχνει τη ζέση με την οποία ο ποιητής ασπάζεται τη μέθοδο. Η *Ενδοχώρα* ωστόσο, που ακολουθεί στα 1945

¹⁰⁵ A. Breton, *ΜΑΝΙΦΕΣΤΑ ΤΟΥ ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ*, ό.π. σ. 149-151.

¹⁰⁶ Δ. Αναγνωστοπούλου, ό.π. σ. 39-40.

¹⁰⁷ Οδ. Ελύτης, *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, Αθήνα 1980, σ. 35.

¹⁰⁸ Α. Εμπειρικός, «Αμούρ- Αμούρ», ό.π. σ. 14.

δεν διακρίνεται από καθαρό αυτοματισμό αλλά διατηρούνται κάποια στοιχεία, τα οποία τελικά θα αποτελέσουν και βασική ποιητική του Εμπειρικού.

Ο ίδιος θα δηλώσει κάποια χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα το 1973 σε συζήτηση στην Θεσσαλονίκη, «δεν μπορώ να περιορισθώ μόνον στην αυτόματη γραφή, διότι θέλω, και δεν είμαι ο μόνος πλέον, ο οποίος απεμακρύνθη από την αποκλειστικήν χρήσιν της αυτομάτου γραφής, είμεθα πολλοί. Αλλά τούτο δεν σημαίνει ότι έχω απαρνηθεί την αυτόματην γραφήν, δηλαδή τον καθαυτό υπερρεαλιστικόν τρόπον του εκφράζεσθαι. Αλλά τα μετέπειτα, πέραν μιας ημερομηνίας έργα μου, δεν είναι πλέον υπερρεαλιστικά εν τη εννοία της εφαρμογής, της πιστής εφαρμογής της υπερρεαλιστικής γραφής, του υπερρεαλιστικού αυτοματισμού. Εντούτοις αν προσέξετε θα δείτε ότι εις το υπέδαφος των ποιημάτων μου υπάρχει μία απορρόφησης, η οποία τείνει πλέον, όχι μόνον δια του αυτοματισμού, αλλά και δια της ελεγχόμενης όμως – όχι λογικής- συνεπειάς κατά τρόπον που να είναι, να επιτρέπει συνεννόησιν με τους άλλους χρήσις της γλώσσας.»¹⁰⁹ Με τον τρόπο αυτό ο ίδιος ο ποιητής διαχωρίζει την ποιητική παραγωγή του σε δύο στάδια. Σε αυτό που έμεινε πιστός στην αυτόματη γραφή και σε αυτό που επεδίωκε τη «συνεννόηση με τους άλλους» με μια πιο ελεγχόμενη χρήση της γλώσσας. Στα πλαίσια αυτά οργανώνεται και μια νέα αντίληψη περί εικόνας στο έργο του, που θα δώσει ποικίλα παραδείγματα στις μετέπειτα συλλογές του.

Η μετάβαση του Εμπειρικού από τον αυτοματισμό στον «εικονισμό» ακολουθεί την πορεία του ομόλογου γαλλικού κινήματος. Ο αυτοματισμός δεν είναι πλέον σκοπός για τους υπερρεαλιστές αλλά μέσο με το οποίο θα παράγουν εξαιρετικές εικόνες.¹¹⁰ Το ίδιο πράγμα αναζητά και ο Εμπειρικός ο οποίος αντιλαμβάνεται τον κόσμο ως συνύπαρξη του ονειρικού και του πραγματικού. Η αντίληψη αυτή δεν έχει να κάνει με την αναπαράσταση της πραγματικότητας αλλά μέσα από πολύπλευρες μεταμορφώσεις της τέχνης να την «μεταφέρει» στον ποιητικό λόγο. Η διαδικασία αυτή γίνεται μέσα από το όραμα, που ανασυνθέτει τον χώρο του πραγματικού και παρουσιάζεται ως «γίγνεσθαι» στην ποίηση.¹¹¹

Η ποιητική εικόνα του Εμπειρικού προκύπτει από το αντικειμενικά «τυχαίο», από το απρόσμενο. Η αναπαράσταση της πραγματικότητας που επιδιώκεται, εδράζεται στις αντιθέσεις και στην έκπληξη που διαμορφώνουν τις εικόνες. Έτσι το αντικειμενικό συμβάν συναντά το «θαυμαστό» και μέσα από την φυσική και ταυτόχρονα εσωτερική αναγκαιότητα προκύπτει μια παράδοξη εικόνα, ώστε τελικά οι δύο έννοιες να θεωρούνται ταυτόσημες.¹¹² Το άτομο συνδέεται μέσα από το αντικειμενικά τυχαίο με το περιβάλλον του με μία σχέση αιτιότητας. Αναζητά τις συμπτώσεις εκείνες, που θα αναδείξουν την εξάρτηση του από τον πραγματικό του κόσμο και την ταυτόχρονη προσπάθειά του να υπερβεί την εξάρτηση αυτή μέσω της εσωτερικής και ασυνείδητης του επιθυμίας. Έτσι το υποκείμενο γίνεται πιο

¹⁰⁹ Α. Εμπειρικός, «Συζήτηση στη Θεσ/νίκη», ό.π. σ. 635.

¹¹⁰ Α. Balakian, ό.π. σ. 146.

¹¹¹ Δ. Αναγνωστοπούλου, ό.π. σ.37.

¹¹² Π. Βουτουρής, ό.π. σ.45-46.

αντικειμενικό όσον αφορά την πρόσληψη της εξωτερικής πραγματικότητας και φτάνει πιο κοντά στην υπερπραγματικότητα.¹¹³

Η εικόνα του Εμπειρικού ουσιαστικά αντικαθιστά την πραγματικότητα σε τέτοιο βαθμό, ώστε μοιάζει να την εξαυλώνει. Το αντικείμενο χάνει την υπόσταση του, βγαίνει από το περιβάλλον του και απελευθερώνεται. Διασπάται η σύνδεση του με τον κόσμο και επαναπροσδιορίζεται. Η εικόνα λειτουργεί με τον τρόπο αυτό ως φορέας διάλυσης της πραγματικότητας και αναπροσαρμόζει το αντικείμενο σε έναν υπερπραγματικό χώρο. Μπορεί σε ένα βαθμό να παραπέμπει στον χώρο του φαντασιακού αλλά εντάσσει το «καθαρό αντικείμενο», όπως το χαρακτηρίζει ο Ελύτης.¹¹⁴ Προκύπτει έτσι μία νέα προοπτική. Μέσω της εικόνας να διευρυνθούν τα όρια της πραγματικότητας και να συνδεθεί η εξωτερική με την εσωτερική πραγματικότητα επιτυχημένα. Ο Εμπειρικός στηρίζεται απόλυτα σε αυτή την σύζευξη μέσω της ανατροπής, μέσω της επαφής ετερόκλητων στοιχείων.

Ο ρόλος του αναγνώστη είναι καθοριστικός σε αυτό το σημείο. Η συμμετοχή του έγκειται σε επίπεδο μαντικό, αφού δεν είναι σε θέση να κατανοήσει την εικόνα με τη λογική, μια και αυτή στηρίζεται τόσο στο έλλογο όσο και στο παράλογο. Ο Bouchard τονίζει πως «πολλά παραδείγματα υπερρεαλιστικής γραφής φωτίζονται με νέο φως, αν ο αναγνώστης κάνει την προσπάθεια να μην σκοντάφτει στην απλή καταδήλωση των όρων, να προχωράει πέρα από την πληθυντική τους συνέμφαση, για να διαβλέπει την αναπαραστατική ολογραφία των ποιημάτων με τη συμβολική τους διάσταση.»¹¹⁵ Το κείμενο κοινωνεί με τις παράλογες κατά τα άλλα εικόνες του ένα μήνυμα ισχυρό στον δέκτη, που συγκλονίζεται από την έκπληξη και παρακολουθεί τις συνεχείς μεταμορφώσεις της εικόνας αναζητώντας συνεχώς νέους συνειρμούς.

Το κείμενο που εκθέτει την ποιητική κοσμοθεωρία του Εμπειρικού είναι το «Αμούρ - Αμούρ», που αποτελεί το προλογικό κείμενο της συλλογής *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, που εκδόθηκε το 1960.¹¹⁶ Το κείμενο χρονολογείται, όπως προαναφέρθηκε στα 1939 και χαρακτηρίζεται από την κριτική ως υβριδικό. Έχει έντονο δοκιμιακό χαρακτήρα αλλά και γνωρίσματα αυτοβιογραφίας. Παρόλα αυτά πρόκειται για σημαντικό δείγμα, προκειμένου να αντιληφθεί ο αναγνώστης σε ένα βαθμό τις θεωρητικές αναζητήσεις του ποιητή αλλά και την ποιητική του γενικότερα. Ο Γιατρομανωλάκης διαιρεί το κείμενο σε τρία μέρη στα πρότυπα του ρητορικού λόγου και θεωρεί πως το πρώτο μέρος είναι η *περιγραφή*, όπου ο ποιητής παραθέτει τις ιδέες του, στην *διήγηση ή αφήγηση*, που περιγράφει σκηνές από τα παιδικά του χρόνια και στην *αναφώνηση ή προτροπή*, όπου ο ποιητής μέσω της παραινετικής κραυγής του προσπαθεί να πείσει τον αναγνώστη για τα λεγόμενα του.¹¹⁷

¹¹³ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, ό.π. σ. 121.

¹¹⁴ Οδ. Ελύτης, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα», ό.π., σ. 372.

¹¹⁵ J. Bouchard, *Με τον Ανδρέα Εμπειρικό παρά δήμον ονείρων*, Αθήνα 2001, σ. 30.

¹¹⁶ Α. Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Αθήνα 2004.

¹¹⁷ Γ. Γιατρομανωλάκης, *ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα 1983, σ. 20-21.

Το έναυσμα του κειμένου είναι το θέαμα ενός καταρράχτη, που αντίκρισε ο ποιητής σε μια εκδρομή του στην Ελβετία. Η εντύπωση που του προκάλεσε η ορμητικότητα του νερού είναι η κύρια θεματική του κειμένου, γιατί πάνω σε αυτή την εικόνα θα στηριχτεί προκειμένου να αναλύσει τις απόψεις του για την ποίηση. Το κείμενο ξεκινά ως εξής:

Κάποτε, προ πολλών ετών, σε μια εκδρομή που έκανα στην Ελβετία, σταμάτησα για να θαυμάσω ένα μεγάλο καταρράκτη, που κυλούσε ορμητικά επάνω από γρανιτώδεις βράχους, μέσα σε πλούσια βλάστησι. Την εποχή εκείνη, που μπορώ να την ονομάσω περίοδο εντατικών αναζητήσεων, ωθούμενος από μία εσωτερική ανάγκη σχεδόν οργανική, προσπαθούσα να βρω, με τα ποιήματα που έγραφα τότε, έναν αμεσώτερο και πληρέστερο τρόπο εκφράσεως. Το θέαμα του καταρράκτου μού εγέννησε αιφνιδίως μια ιδέα. Καθώς έβλεπα τα νερά να πέφτουν από ψηλά και να εξακολουθούν γάργαρα τον δρόμο τους, σκέφθηκα πόσον ενδιαφέρον θα ήτο, αν μπορούσα να χρησιμοποιήσω και στις σφαίρες της ποιητικής δημιουργίας, το ίδιο προτσές που καθιστά το κύλισμα, ή την πτώσι των υδάτων, μια τόσο πλούσια, γοητευτική και αναμφισβήτητη πραγματικότητα, αντί να περιγράψω αυτό το κύλισμα, ή κάποιο άλλο φαινόμενο ή γεγονός, ή κάποιο αίσθημα, ή μια ιδέα, επί τη βάσει σχεδίου ή τύπου, εκ των προτέρων καθωρισμένου.

Ήθελα, δηλαδή, να συμπεριλάβω στα ποιήματά μου, όλα τα στοιχεία που στην καθιερωμένη ποίηση, θεληματικά ή άθελά μας, αποκλείονται, ή μας ξεφεύγουν. Και ήθελα να τα συμπεριλάβω κατά τέτοιον τρόπο, ώστε ένα ποίημα να μην αποτελείται απλώς, από ένα ή περισσότερα υποκειμενικά ή αντικειμενικά θέματα λογικώς καθωρισμένα και αναπτυσσόμενα μόνον εντός συνειδητών ορίων, μα να αποτελείται από οποιαδήποτε στοιχεία που θα παρουσιάζοντο μέσα στην ροή του γίνεσθαι του, ανεξάρτητα από κάθε συμβατική ή τυποποιημένη αισθητική, ηθική, ή λογική κατασκευή.[...]»¹¹⁸

Από την αρχή κιάλας του κειμένου ο Εμπειρικός καταδεικνύει την πρόθεση του να διαμορφώσει μια «ρέουσα» ποίηση. Μια ποίηση δηλαδή που δεν θα περιγράφει τη ροή αλλά θα ρέει η ίδια σαν ποτάμι. Θα είναι απελευθερωμένη, θα βρίσκεται σε μία συνεχή κίνηση. Δεν πρόκειται όμως για μία άμορφη κίνηση αλλά για μια ροή μέσα σε πλαίσια ακριβώς, όπως το ποτάμι μοιάζει στατικό αλλά συνεχώς κινείται. Η εικόνα του καταρράχτη γεννά στον ποιητή την ανάγκη να εντάξει το «κύλισμα» αυτό του νερού στην ποιητική του δημιουργία. Να διαμορφώσει δηλαδή την ποίηση του πάνω σε αυτή τη βάση, την δυναμική, τη χειμαρρώδη. Και η ανάγκη αυτή είναι επιτακτική για τον ίδιο, είναι σχεδόν «οργανική», όπως αναφέρει, γι' αυτό και αναζητά μια άμεση λύση. Στην αναζήτησή του αυτή θεωρεί πως η ποίηση του πρέπει να είναι εκρηκτική, να αποτυπώνει την κίνηση, να είναι ανατρεπτική. Έτσι προκύπτει το «ποίημα- γεγονός».

*Εν τοιαύτη περιπτώσει, συλλογιζόμενον, θα είχαμε ένα ποίημα δυναμικό και ολοκληρωτικό, ένα ποίημα αυτούσιο, ένα ποίημα γεγονός, στη θέσι μιας αλληλουχίας στατικών περιγραφών ωρισμένων γεγονότων, ή συναισθημάτων περιγραφομένων διά της άλφα ή βήτα τεχνολογίας[...]*¹¹⁹

¹¹⁸ Α. Εμπειρικός, «Αμούρ- Αμούρ» ό.π. σ. 9-10.

¹¹⁹ *Αυτόθι*, σ. 10.

Ο Εμπειρικός αναζητά να ταυτίσει το γίνεσθαι της πραγματικότητας με το ποιητικό γίνεσθαι. Να αποσυνθέσει την πραγματικότητα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ταυτιστεί το ποίημα με το ίδιο το γεγονός της αποσύνθεσης αυτής. Το ποίημα-γεγονός απελευθερώνεται με αυτόν τον τρόπο από κάθε δεσμευτικότητα, που προτάσσει η όποια λογοτεχνική τεχνοτροπία και αποκτά αυτοτέλεια. Το κείμενο αυτό θα έχει τη δική του δυναμική, θα κινείται νοητά και θα μεταβάλλεται συνεχώς. Ο υπερρεαλισμός έδωσε στον Εμπειρικό την ώθηση που αναζητούσε για να βρει τον τρόπο της προσωπικής του έκφρασης.

Ποιος ξέρει, ίσως να έμαχνα ακόμη μέχρι σήμερα, αν η συγκλονιστική για μένα επαφή με τον υπερρεαλισμό, δε μου άνοιγε τα μάτια.

Από την ημέρα εκείνη, μπορώ να πω, πως μονομιάς σχεδόν, διέκρινα πού βρισκόταν ο δρόμος και ρίχθηκα με ενθουσιασμό, με αληθινή αγαλλίασι, στο ρεύμα του ιστορικού κινήματος. Είχα ακούσει το κάλεσμά του και το δέχθηκα. Είχα ακούσει την φωνή του, την φωνή εκείνη, που τόσο σωστά είπε ο Μπρετόν, στο πρώτο του μανιφέστο, πως εξακολουθεί να ψάλλη, και στις παραμονές του θανάτου, και επάνω από τις καταγίδες. Με όσα είπα πάρα πάνω, δεν εννοώ πως οι προσωπικές μου υπερρεαλιστικές θεωρίες ήσαν εντελώς όμοιες ή ταυτόσημες με το περιεχόμενο του υπερρεαλισμού, ούτε πρόκειται να ποζάρω, εδώ, ως πρόδρομός του. Βεβαίως, οι θεωρίες αυτές, παρουσιάζουν μία συγγένεια με τις υπερρεαλιστικές, αλλ' εν τω συνόλω, ο υπερρεαλισμός ξεπερνά τις αρχικές μου επιδιώξεις, και, επί πλέον, μας δίδει τα μέσα μιας πρακτικής εφαρμογής του περιεχομένου του, ανοίγοντας ορίζοντες ακόμη μεγαλειότερους, από εκείνους που έβλεπα εγώ στις προσωπικές μου δοξασίες[...] Και έτσι, ένας νέος κόσμος ανοίχθηκε μπροστά μου, σαν ξαφνικό λουλούδισμα θαυμάτων ανεξαντλήτων. Ένας κόσμος γύρω μου και εντός μου, ατελείωτος και ακαταμέτρητος, ένας κόσμος αλήθεια μαγευτικός, του οποίου ο υπερρεαλισμός μας έδωσε μια για πάντα τα ολοφάνερα κλειδιά.¹²⁰

Οι δηλώσεις του Εμπειρικού σε αυτό το σημείο δείχνουν την ανάγκη του να παρουσιάσει τον υπερρεαλισμό σαν κάτι που προκύπτει, που δεν το επιλέγεις, που έρχεται και σε βρίσκει. Ο Εμπειρικός διαμόρφωσε τον «προσωπικό» του υπερρεαλισμό. Μέχρι τότε, όποια προσπάθεια κι αν έκανε στο πεδίο της ποίησης, ήταν ελλιπής. Πάντα κάτι έμοιαζε να λείπει μέχρι που συνάντησε τον υπερρεαλισμό και «αναγνώρισε» αυτό που ήδη κατείχε στον χώρο του δικού του υποσυνείδητου. Το ίδιο πράγμα μπορεί να συμβεί σε όποιον ακούσει το κάλεσμα και ο Εμπειρικός το διακηρύττει ήδη από το 1935, όταν προσπαθεί να παρουσιάσει τον υπερρεαλισμό στο ελληνικό κοινό. «Και η νέα αυτή ποίηση είναι πια στη διάθεση όποιου επιθυμεί να την γράψει, και όποιου επιθυμεί να την κάμει, με όλη την κυριολεξία της λέξεως αυτής, φτάνει ο ποιητής να μην[...] ντραπεί την ενδόμυχή του αλήθεια, φτάνει να μην κωφεύσει στην σουρεαλιστική φωνή που πάντοτε αντηχεί εντός μας,[...].¹²¹

Η ποίηση που ευαγγελίζεται ο Εμπειρικός ενυπάρχει στο «Αμούρ – Αμούρ». Με ένασμα τη θέα του καταρράχτη ο ποιητής πλάθει μια σειρά από ποιητικές εικόνες που καταλαμβάνονται από τη συνεχή ροή του λόγου και των υδάτων παράλληλα. Οι εικόνες μεταμορφώνονται συνεχώς. Στον αφρό των νερών βλέπει

¹²⁰ Α. Εμπειρικός, «Αμούρ- Αμούρ» ό.π. σ. 11-13.

¹²¹ Α. Εμπειρικός, ΠΕΡΙ ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ. Η ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ 1935, ό.π. σ. 75-76.

«αφροντυμένες μπαλαρίνες»¹²² Στις εικόνες αυτές καταργείται η λογική, χάνεται ο χρόνος και ο χώρος, γίνονται όλα ρευστά. Ταξιδεύουν τον ποιητή στον χωροχρόνο, τον γυρίζουν πίσω στο παρελθόν, του δίνουν τη δυνατότητα να ξαναζήσει τις στιγμές εκείνες, που μοιάζουν με όνειρο εγκλωβισμένο στον χώρο του υποσυνείδητου. Το υλικό των εικόνων αυτών είναι συναισθήματα, οράματα, αναμνήσεις και φυσικά τα παιδικά χρόνια του ποιητή. Καταργώντας τον χρόνο, παρελθόν και παρόν συμπλέκονται στις εικόνες του κειμένου.

*Ιδού πως χύνεται στις αποθήκες το σιτάρι. Ιδού πως συσσωρεύονται τα οράματα και οι αναμνήσεις.*¹²³

Τα γεγονότα συσσωρεύονται μέσα στις εικόνες. Δεν υπακούν σε χρονική ή λογική ακολουθία. Γίνονται ανεξάρτητα και απελευθερώνονται. Για αυτό και ο ποιητής προτρέπει *Ιδού!* Αυτό που είναι εμπρός στα μάτια του είναι τόσο αληθινό, όσο αυτά που βλέπουμε στην πραγματικότητα, ακόμη κι αν μοιάζει κάπως παράδοξο. Η ίδια η εικόνα γίνεται εικόνα- γεγονός και αποτελεί σύμφωνα με τον Εμπειρικό την πιο πρόσφορη μορφή τέχνης. Όσα γεγονότα σημάδεψαν τη ζωή του παίρνουν μορφή μπροστά στα μάτια του, εμφανίζονται ξαφνικά, γίνονται εικόνες και ακολουθούν η μία την άλλη,

*όπως θα ήσαν, αίφνης, μέσα σε ένα λεύκωμα, τα αντίτυπα μιας σειράς φωτογραφιών χρονολογικά ταξινομημένα.*¹²⁴

Στο σημείο αυτό ο ποιητής προθυμοποιείται να εξηγήσει πως προκύπτει η διάρθρωση αυτή εικόνων και γεγονότων και πως δομούνται οι ποιητικές του κατασκευές.

*Οι εικόνες αυτές κινούνται, επικοινωνούν αναμεταξύ των και συναγελάζονται. Έχουν ένα *modus vivendi* και ένα *status quo* δικό των. Καμιά δεν περιορίζεται απολύτως, μέσα σε πλαίσια αυστηρώς καθωρισμένα. Οι σχέσεις των δεν προσδιορίζονται από ένα συνειδητό μηχανισμό. Έχουν μια αυτονομία, της οποίας η διάρθρωσις δεν ρυθμίζεται από μια επιβολή θεληματική, μα από μίαν αυτόματη και ασυνείδητη προωθητική ενέργεια, που ξεφεύγει από τον έλεγχο της συνειδητής πλευράς της προσωπικότητας, όπως συμβαίνει κατά τας προ της πλήρους εγρηγόρσεως στιγμάς της αφυπνίσεως, κατά τας στιγμάς της μέθης του ύπνου, ή, ακόμη καλλίτερα, όπως συμβαίνει στα όνειρα. Μία εικόν μπορεί κάλλιστα να συνυπάρχη με μίαν άλλην, μπορεί να αποτυπώνεται, ή να επικάθεται επάνω σε μια προηγουμένη, ή επομένη, χωρίς να την εξαλείφει, ή, μπορεί να δέχεται επάνω στην επιφάνειά της, μια νέα εικόνα, χωρίς να εξαφανίζεται η ίδια, όπως συμβαίνει και στις επιτυώσεις των φωτογραφιών ή των κινηματογραφικών ταινιών.*¹²⁵

Αυτόνομες εικόνες λοιπόν. Καμιά επέμβαση δεν μπορεί να τις ελέγξει και να τις υποτάξει. Είναι κομμάτια που είχαν απωθηθεί, με την ψυχαναλυτική έννοια του όρου, στο υποσυνείδητο και τώρα ανασύρονται στην επιφάνεια χωρίς συγκεκριμένη οργάνωση. Έτσι η μία ακολουθεί ατέρμονα την άλλη, χωρίς να επικαλύπτει καμιά την προηγούμενη. Ισοδύναμες εικόνες από τον χώρο του υποσυνείδητου που «διεκδικούν» τη θέση τους στη συνείδηση. Η ποίηση ταυτίζεται στη δομή με το

¹²² Α. Εμπειρικός, «Αμούρ- Αμούρ» ό.π. σ. 16.

¹²³ Α. Εμπειρικός, «Αμούρ- Αμούρ» ό.π. σ. 19.

¹²⁴ *Αυτόθι*, σ. 20.

¹²⁵ *Αυτόθι*, σ. 21.

όνειρο, όπου όλα είναι πιθανά και αποδεκτά. Κι όμως, όπως το όνειρο φέρει ίχνη οργάνωσης σύμφωνα με τον Μπρετόν, έτσι και τα άμορφα αυτά στοιχεία του υποσυνείδητου υπακούουν σε μια θεματική.

Οι εικόνες αυτές, μπορούν βεβαίως να έχουν ένα λογικό ή μη λογικό ειρμό, που να αποτελεί, τρόπον τινά, ένα θέμα. Όμως, σε αυτό το θέμα, δεν αποκλείεται να παρεισφρήση και κάποιος άλλος ειρμός συσχετίσεως, που εκ πρώτης όψεως, να φαίνεται ξένο, ή παράσιτο στοιχείο, ενώ κατά βάθος είναι σχετικό. Κατ'αυτόν τον τρόπο, μπορεί να προκύψει ένα αμάλγαμα δύο ή περισσότερων εικόνων, που να αποτελεί μια νέα σύνθεση, ανάλογη με εκείνη που θα παρουσίαζε μία εικόν θεατρικού έργου, εις την οποίαν θα εισήρχετο και θα ελάμβανε μέρος οργανικών εις την εκτυλισσομένη δράσι, ένα πρόσωπο άλλου θεατρικού έργου, ή ένα άλλως πως ξένο πρόσωπο, π.χ. ο Οθέλλος στην σκηνή της δολοφονίας του Καίσαρος, ή εγώ στην σκηνή του μπαλκονιού, εις τον Ρωμαίο και την Ιουλιέττα. Τούτο δεν συμβαίνει συχνά εις την υπό τον έλεγχο της λογικής διατελούσα ποίησι ή τέχνη, συμβαίνει όμως συνεχώς, μέσα στα συναισθήματα, στα όνειρα, και στις φαντασιώσεις μας. Και θα συμβαίη τούτο πάντοτε, όχι προς ζημίαν, όπως νομίζουν πολλοί, αλλά προς μέγιστον πλουτισμόν και όφελος της ποιήσεως και των τεχνών, κάθε φορά που ένας ποιητής ή καλλιτέχνης, θα δέχεται να χρησιμοποιήση ό,τι κατά βάθος αποτελεί αυτό τούτο το γίνεσθαι και την υπόστασι, όχι μόνο της ποιήσεως, μα και της ζωής εν γένει.

Η νέα σύνθεση που δημιουργείται στον ποιητικό χώρο είναι προϊόν της αλληλοεπίδρασης των εικόνων αυτών. Ο «ά-λογος» λόγος που παράγεται υπόκειται σε μια θεματική, σε μια οργάνωση φαινομενικά παράλογη αλλά στο βάθος καίρια. Ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα στοιχεία δεν είναι εμφανής, αλλά υπάρχει στον χώρο του υποσυνείδητου, που μόρφωσε τις εικόνες αυτές. Η διαδικασία αυτή είναι τόσο σημαντική, που ο Εμπειρικός θεωρεί πως αποτελεί την ουσία όχι μόνο της ποίησης αλλά και της ίδιας της ζωής. Η αντίληψη της πραγματικότητας μπορεί να γίνει μόνο μέσα από την παράδοση στον χώρο του υποσυνείδητου, γιατί εκεί το πνεύμα απελευθερώνεται και προσλαμβάνει την αυθεντική ουσία του κόσμου που τον περιβάλλει. Ο ποιητής όμως είναι ιδιαίτερα προσεχτικός στη διατύπωσή του σχετικά με την χρήση του ονείρου. Το όνειρο δεν αποτελεί το υλικό των ποιημάτων αλλά η διαδικασία του ονείρου μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέθοδος για να συντεθούν οι εικόνες της πραγματικότητας. Το υλικό του είναι οι ίδιες οι εικόνες-γεγονότα, αυτές που προβάλλονται μπροστά του αδέσμευτες από κάθε εμπόδιο, όπως ακριβώς στα όνειρα.

Το ποίημα- γεγονός που αναφέρει ο ποιητής στο κείμενο του παρακολουθεί τις εικόνες αυτές κατά τη συνεχή μεταλλαγή τους. Παρατηρεί το αντικείμενο, που αφαιρείται από την πραγματική του διάσταση, απελευθερώνεται και δημιουργεί νέες σχέσεις.

Και ιδού που μία φράσις γίνεται κορβέττα και με ούριον άνεμον αρμενίζει, καθώς νεφέλη που την προωθεί μαϊστράλι ή τραμουντάνα. Μία ανταύγεια ηχεί, μία σταγόνα πλημμυρίζει και μία φωνή ανθεί. Ένα παιδί στέκει ορθό σε ζέφωτο άλσους σιωπηλού και ακαριαίως μεγαλώνει μπροστά σε μια γυναίκα. Ένα φουστάνι γίνεται σέλας φωτεινό. Μία φωτογραφία ζει, έχει ολόκληρη δική της δράσι, συνυφασμένη με την ζωή του θεατή, όπως ένα φλουρί, ένα κρύσταλλο, ή ένα γάντι. Ιδού και μία εφημερίς, που γίνεται δάσος μυροβόλον, ή και υψίπεδον με χιονοσκεπείς κορδιλιέρες. Η ποίησις μεταγγίζεται στη ζωή και η ζωή στην ποίησι. Η συμμετοχή μας σε οιονδήποτε

*φαινόμενο ή γεγονός, δεν αποκλείεται πια καθόλου. Ένα συναίσθημα, μία παρόρμησις, μία λέξις, μπορούν να γίνουν χειροπιαστές οντότητες, στιλπνά αντικείμενα με ζωή παλλόμενη και μορφή δική τους.*¹²⁶

Η παραπάνω εικόνα αντικατοπτρίζει την θεωρία του Εμπειρικού σχετικά με την ποίηση. Όλα μπορούν να χάσουν την υπόσταση και την λειτουργία τους και να αποκτήσουν μία νέα μέσα στον κόσμο της ποίησης. Με τον τρόπο αυτό η ποίηση και η ζωή συνυπάρχουν, συμβαδίζουν και αλληλοσυμπληρώνονται. Στόχος της εικονοποιητικής τεχνικής του Εμπειρικού είναι να ενώσει αναλογικά την αντικειμενική παράσταση, που προβάλλει η εξωτερική πραγματικότητα με το φαντασιακό. Στην προσπάθειά του αυτή στηρίζεται στην αντίθεση. Στην προβολή δηλαδή αντιθετικών όρων από τον φυσικό και μεταφυσικό κόσμο. Η εικόνα δομείται στην αρχή αυτής της δυαδικής αντίθεσης, που αποτελεί θεμελιώδη παράγοντα για τη δημιουργία σημασίας, όπως τονίζει και ο Βουτουρής.¹²⁷

Οι διακηρύξεις αυτές του Εμπειρικού σχετικά με την εικόνα και το ποίημα-γεγονός έρχονται πολύ κοντά στην έννοια που είχε ο Νταλί για την εικόνα. Την αναπαράσταση δηλαδή του κόσμου μέσα από το παράλογο, μέσα από την μεταβολή της λειτουργίας του αντικειμένου και της ένταξής του σε νέα πλαίσια. Ο Νταλί θεωρούσε πως «Είναι δυνατό να έχουμε μια διπλή εικόνα, δηλαδή την αναπαράσταση ενός αντικειμένου που, χωρίς την παραμικρή υλική ή ανατομική τροποποίηση, είναι ταυτόχρονα και η αναπαράσταση ενός άλλου διαφορετικού αντικειμένου[...] Η διπλή εικόνα[...] μπορεί να προεκταθεί για να εμφανιστεί μια τρίτη εικόνα[...] και πάει λέγοντας.»¹²⁸ Ο Εμπειρικός μοιάζει να ορίζει με τους ίδιους όρους, όπως και ο Νταλί, την θεωρία του περί εικόνας. Την ισχυροποιεί, την απελευθερώνει και την δυναμώνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε να την ανεξαρτητοποιεί τελικά.

Για να το κάνει αυτό χρησιμοποιεί την παρομοίωση και τη μεταφορά. Για να αποδοθεί επιτυχημένα η αντίθεση στην εικόνα του Εμπειρικού γίνεται χρήση της μεταφοράς, που αναδεικνύει σε μεγάλο βαθμό την πολυσημία των λέξεων. Με τον τρόπο αυτό μια εικόνα μοιάζει αρχικά κυριολεκτική αλλά συνήθως κρύβει μια δευτερογενή μεταφορική σημασία. Η μεταφορά κυριαρχεί στο έργο του ποιητή από την *Υψικάμινο* αλλά και στις επόμενες συλλογές του. Αναπαράγει εικόνες μέσα από τη σύνδεση συμβόλων και στοιχείων, που πάντα δημιουργούν στον αναγνώστη ένα ερωτηματικό σχετικά με το νόημα που φέρουν. Ο συνειρμοί έχουν απελευθερωθεί σε τέτοιο βαθμό στον υπερρεαλισμό, ώστε οι εικόνες να είναι δύσληπτες στον αναγνώστη. Λειτουργούν με τέτοιο τρόπο σαν να μην υπήρχε καν συνειρμός ευθύς εξαρχής, σαν να ήταν αναμενόμενο το παράδοξο. Το ίδιο ισχύει και με την παρομοίωση, που σαν σχήμα λόγου είναι εξαιρετικά ισχυρό, αφού ισοδυναμεί της έννοιες κρατώντας τις ωστόσο διαχωρισμένες. Το ένα αντικείμενο μπορεί να είναι «σαν» το άλλο αλλά ποτέ δεν είναι ακριβώς το ίδιο. Σταδιακά η παρουσία του «σαν» αρχίζει να εκλείπει από την ποίηση του Εμπειρικού. Το σοκ που προκαλείται από την άμεση παράθεση των αντικειμένων είναι πολύ πιο ισχυρό από αυτό της παρομοίωσης. Αυτό σε ένα βαθμό αποτελεί χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης γενικότερα και όχι απλά του Εμπειρικού έργου. Ο Ελύτης υποστηρίζει ένθερμα αυτή την επιλογή,

¹²⁶ Α. Εμπειρικός, «Αμούρ- Αμούρ» ό.π. σ. 13.

¹²⁷ Π. Βουτουρής, ό.π. σ. 99.

¹²⁸ Α. Breton, *Η πολιτική θέση του σουρρεαλισμού*, μετάφραση Γιόλα Γεωργαντζή- Ν.Μπαλής, Αθήνα 1980, σ. 146-146.

«Οι έννοιες της φυλακής και των κάθε λογής δεσμών έχουν ξεπεραστεί. Το κάθε τι οντοποιείται, άρα υπάρχει. Η αλήθεια λέγεται γρήγορα και μόλις ειπωθεί *υπάρχει*. Κι ο ποιητής, καταργώντας τον έμμεσο δρόμο της παρομοίωσης (ετούτο *σαν* εκείνο) εκφράζεται απευθείας (ετούτο *είναι* εκείνο).»¹²⁹

¹²⁹ Οδ. Ελύτης, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα», ό.π. σ.372.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Οι εικόνες του Εμπειρικού. Ανθολόγηση και μελέτη κειμένων από την *Ενδοχώρα* ως τα *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*

Η *Ενδοχώρα* αποτελεί τη δεύτερη ποιητική συλλογή του Ανδρέα Εμπειρικού· κυκλοφορεί το 1945, δέκα χρόνια, δηλαδή, μετά από την *Υψικάμινο* και περιλαμβάνει ποιήματα γραμμένα από το 1934 έως και το 1937. Η υποδοχή της συλλογής ήταν πολύ ευνοϊκότερη, αφού ο ποιητής εμφανίζεται πιο οργανωμένος όσον αφορά τα νοήματά του και οι γλωσσικές του επιλογές μοιάζουν «λογικότερες», σύμφωνα με τη σύγχρονη κριτική.¹³⁰ Ο Γιατρομανωλάκης ωστόσο εστιάζει και σε άλλα ζητήματα, που κάνουν την συλλογή αυτή να ξεχωρίζει από την *Υψικάμινο*. Συγκεκριμένα τονίζει πως «η ευφροσύνη των ποιημάτων της *Ενδοχώρας* γεννάται από τη διάταξη του υλικού, από τον ερωτικό τόνο τους, από την ευφάνταστη αλλά όχι ασύμβατη μίξη των λεκτικών στοιχείων, από τον περιορισμό των θυλάκων της λόγιας γλώσσας και τον ευδιάκριτο μουσικό ειρμό των ποιημάτων.»¹³¹ Στη συλλογή αυτή ο ποιητής παραχωρεί δυναμικό ρόλο στην εικόνα έναντι της απρόσμενης λέξης, που κυριαρχούσε στα έργα της προηγούμενης περιόδου. Η *Ενδοχώρα* βρίθεται από εικόνες, που αποτελούν τον κεντρικό πυρήνα του ποιήματος, διατηρούν τη συνοχή του νοήματος και αποδίδουν τη δημιουργικότητα, που μπορεί να προκύψει μέσα από την υπερρεαλιστική ποίηση. Έτσι οι λέξεις που έμοιαζαν να βρίσκονται διάσπαρτες μέσα στο έργο χωρίς λογική αλληλουχία, τώρα εντάσσονται σε δυναμικές φράσεις προς όφελος του συνειρμού και δομούν το ποίημα με καθαρές, «αδαμάντινες» εικόνες, όπως τις χαρακτηρίζει ο Γιατρομανωλάκης.¹³²

Τα *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* είναι η αμέσως επόμενη συλλογή που εκδίδει ο ποιητής το 1960. Τα ποιήματα που περιλαμβάνονται εκεί ανήκουν στην περίοδο 1936-1946 σύμφωνα με τις δημοσιεύσεις ορισμένων στο περιοδικό *Νέα Γράμματα*.¹³³ Η συλλογή θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική για τον μελετητή του έργου του Εμπειρικού, γιατί σε αυτήν αναδεικνύονται πολλά γνωρίσματα της ποιητικής του, που θα καθορίσουν το μετέπειτα έργο του. Το προλογικό κείμενο «Αμούρ-Αμούρ», όπως προαναφέρθηκε, δίνει το στίγμα του ποιητή σχετικά με την ποίηση, τον υπερρεαλισμό και τον κόσμο γενικότερα. Εκτός όμως από το κείμενο αυτό τα έργα που περιλαμβάνονται στα *Γραπτά* είναι ιδιαίτερα σημαντικά για να παρακολουθήσει κανείς την σταδιακή πορεία του ποιητή από τον ποιητικό στον πεζό λόγο. Η τάση του Εμπειρικού να εκφραστεί μέσα από ένα μονοθεματικό αφηγηματικό κείμενο ξεκινά με τη συλλογή αυτή και θα αποτελέσει βασικό χαρακτηριστικό της λογοτεχνικής του παραγωγής. Ο ίδιος ο τίτλος της συλλογής παραπέμπει άμεσα τον αναγνώστη να αναζητήσει το «προσωπικό» βίωμα του ποιητή μέσα στα έργα του και να αντιληφθεί παράλληλα την «μυθολογία» του. Τα *Γραπτά* έχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα και πέρα από το «Αμούρ- Αμούρ», που το υποκείμενο ταυτίζεται άμεσα με τον ποιητή, στα υπόλοιπα έργα ο ίδιος εξακολουθεί να υπάρχει πίσω από προσωπεία, συνήθως μυθικά. Η ενασχόληση του Εμπειρικού με το μύθο και συγκεκριμένα με την ελληνική μυθολογία ανάγεται από κάποιους ως πρόθεση να προσδώσει στο έργο του μία «ελληνικότητα» αλλά παράλληλα να αξιοποιήσει την ψυχαναλυτική του θητεία μέσα

¹³⁰ Γ. Γιατρομανωλάκης, ό.π. σ. 77.

¹³¹ *Αυτόθι*, σ. 80.

¹³² *Αυτόθι*, σ. 88.

¹³³ *Αυτόθι*, σ. 114.

από τις θεωρίες του Φρόιντ.¹³⁴ Όπως και να έχει η επιλογή του Εμπειρικού έχει σίγουρα να κάνει με την πίστη του σε μια απελευθερωμένη αλλά παράλληλα και ενοποιητική γραφή.

Οι δύο συλλογές εκτός από την εξέλιξη του εμπειρικού έργου δίνουν και σημαντικά δείγματα για την περαιτέρω μελέτη της εικόνας στο έργο του ποιητή. Εκφράζουν την προσπάθειά του να προωθήσει την έννοια του «ποιήματος-γεγονότος», που προαναγγέλλει στο «Αμούρ- Αμούρ». Κατά την διαδικασία αυτή ο ποιητής κινείται γύρω από κάποια θέματα, που αποτελούν τη βασική κοσμοθεωρία του. Ο έρωτας, η γυναίκα, η επιθυμία και η έλευση ενός νέου κόσμου μακριά από κοινωνικούς καταναγκασμούς αποδίδονται και στις δύο συλλογές. Έτσι ο ποιητής διακηρύσσει την ερωτική αλλά παράλληλα και ατομική απελευθέρωση, ως τη μόνη διέξοδο για την παγκόσμια κοινωνική απελευθέρωση.

1. Το ζήτημα του έρωτα στην *Ενδοχώρα* και τα *Γραπτά*.

Ο έρωτας είναι άμεσα συνδεδεμένος με το έργο του Εμπειρικού. Πρόκειται για έννοια, που κυριαρχεί τόσο στον ανθρώπινο ψυχισμό, όσο και στον κόσμο γενικότερα. Αποτελεί την κυρίαρχη δύναμη, που έχει τη δυνατότητα να κατακλύζει και να καταλαμβάνει τα πάντα. Ο ίδιος ο ποιητής δεν αντιλαμβάνεται τον έρωτα με τη μεταφυσική του έννοια αλλά ενσωματώνει μέσα του όλες τις εκφράσεις, την γυναίκα, τον ερωτισμό, την επιθυμία, τη διέγερση, τη σεξουαλική πράξη και την καθιστά κεντρομόλο δύναμη της ανθρώπινης ύπαρξης.

Για την ποίηση του Εμπειρικού ο έρωτας αποτελεί ουσία συνεκτική. Η προσπάθειά του έγκειται ακριβώς στο σημείο εκείνο, που η γλώσσα μεταμορφώνει, θα λέγαμε, τον ερωτισμό, την επιθυμία και τη διέγερση σε λόγο δημιουργικό, ζωντανό και ποιητικό. Βασικό εφόδιο στις αντιλήψεις του ποιητή σχετικά με τον έρωτα υπήρξε η θητεία του στην ψυχανάλυση. Η ενασχόλησή του Εμπειρικού με την ψυχανάλυση ξεκίνησε την περίοδο των σπουδών του στη Γαλλία, κατά την οποία συνδέθηκε με τον Ρενέ Λαφόργκ, έναν από τους ιδρυτές της γαλλικής ψυχανάλυσης. Στην συνέχεια επιστρέφοντας στην Ελλάδα εργάστηκε ως ψυχαναλυτής από το 1935 μέχρι το 1950 και υπήρξε εισηγητής της φροϋδικής θεωρίας στον ελληνικό χώρο.¹³⁵

Για τον ίδιο, ο υπερρεαλισμός και η ψυχανάλυση είναι άμεσα συνδεδεμένα, όπως ακριβώς και στο ομόλογο γαλλικό κίνημα. Η θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης του Φρόιντ με βάση τη σεξουαλικότητα καθόρισε την προσωπικότητα αλλά και την ποιητική του Εμπειρικού. Η έννοια της libido γίνεται καθοριστική, η επιθυμία και ηδονή διαπερνούν και διαμορφώνουν το ποιητικό του έργο σε μεγάλο βαθμό και ευαγγελίζονται ένα άτομο απελευθερωμένο από τις σεξουαλικές δεσμεύσεις, που του προτάσσει το υπερεγώ. Στόχος του Εμπειρικού είναι να διακηρύξει μέσα από τα έργα του την ατομική απελευθέρωση στο ζήτημα του έρωτα και να αναδείξει την απελευθέρωση αυτή σε ζήτημα κοινωνικό. Πρόκειται δηλαδή για ένα προσωπικό όραμα ενός ανθρώπου, που φαντάζεται έναν κόσμο μακριά από τις συμβάσεις και τις

¹³⁴Γ. Γιατρομανωλάκης, ό.π. σ. 111.

¹³⁵Δ. Αναγνωστοπούλου, ό.π. σ. 63.

απαιτήσεις του υπερεγώ, που καταπιέζουν το άτομο σε τόσο μεγάλο βαθμό, ώστε να του προκαλούν νευρώσεις.

Στα πλαίσια αυτά η παρόρμηση και το πάθος αποτελούν έναν τρόπο για να ξαναβρεί το υποκείμενο τη χαμένη συνοχή του.¹³⁶ Να αναζητήσει τα στοιχεία εκείνα που είχε απωθήσει στο υποσυνείδητο και να τα ανασύρει στην επιφάνεια, να τα απελευθερώσει. Πάνω σε αυτή τη βάση δομείται και η ποίηση του Εμπειρικού. Στην έννοια της απελευθέρωσης, ατομικής και κοινωνικής, που έρχεται όμως πάντα μέσα από τον έρωτα και την ηδονή. Έτσι οι σχέσεις που περιγράφει στα έργα του ο Εμπειρικός είναι σχέσεις με πρωταγωνιστή το αντικείμενο της επιθυμίας, τη γυναίκα. Ο έρωτας περιγράφεται ως γεγονός αδιάκοπο, που συνεχώς μεταβάλλεται και εμφανίζεται μέσα από όλες τις πιθανές εκδοχές του. Πάντοτε όμως μέσα στο διαρκές αυτό ερωτικό «ταξίδι» (ο όρος σε εισαγωγικά γιατί θα αναλυθεί στη συνέχεια), οι εμπλεκόμενοι χαίρονται την περιπέτεια, ανακαλύπτουν μέσα από τον έρωτα τον ίδιο τον εαυτό τους, γεύονται την ηδονή και μεταμορφώνονται μέσα από την εκπλήρωση της επιθυμίας.

Οι ήρωες του Εμπειρικού βρίσκονται διαρκώς στην διαδικασία εκπλήρωσης της επιθυμίας τους. Μιας επιθυμίας που δεν αναβάλλεται, που καθορίζει τον ίδιο τον ήρωα, που στερείται λογικής και εξαρτάται απόλυτα από την ανταπόκριση του άλλου. Αυτός ο «άλλος» ή μάλλον η έλλειψή του είναι αυτό που γεννά την επιθυμία ευθύς εξαρχής.¹³⁷ Ο έρωτας γίνεται έτσι μια υπόθεση συμπλήρωσης του κενού, που δημιουργεί μέσα μας η απουσία του άλλου. Η περιπέτεια του έρωτα έχει να κάνει με την συνεχή προσπάθεια να κατακτήσουμε τον «άλλο», που όμως μένει πάντα άπιαστος και συνεχώς μεταμορφώνεται. Έτσι ξεκινά πάντα μια νέα ερωτική περιπέτεια. Αυτό όμως μετράει για τον ποιητή, να βρισκόμαστε στη διαρκή κατάσταση της επιθυμίας, της αναζήτησης και της εκπλήρωσης των βαθύτερων ενστίκτων μας κατά τη διάρκεια της περιπέτειας. Πρόκειται λοιπόν για μια διαδικασία, που λειτουργεί ακριβώς όπως το σχήμα της σπείρας. Εκεί ακριβώς που τελειώνει εκεί ακριβώς αρχίζει ξανά και ανανεώνεται. Το ζήτημα του έρωτα, ως θεματική αλλά και ως κοσμοθεωρία τελικά, διατρέχει το έργο του Εμπειρικού και βρίσκει την ποιητική του έκφραση μέσα από τις εξάισιες εικόνες της *Ενδοχώρας* και των *Γραπτών*. Πιο συγκεκριμένα:

ΤΟ ΡΗΜΑ ΑΓΝΑΝΤΕΥΩ

Τούτη η αιθρία με το σύννεφο που πλέχει στον αέρα

Είναι γαλάζιος πλους μιας κάτασπρης φρεγάδας

Ιστάμενος ακουμπιστός στην κουπαστή κοιτάζω

Και βλέπω τα θηράματα των λογισμών μου

¹³⁶ Δ. Αναγνωστοπούλου, ό.π. σ. 97.

¹³⁷ *Αυτόθι*, σ. 100.

Δελφίνια που αναδύονται κ' εισδύουν μεσ' στο κύμα

Πεδιάδες ακρογιάλια και βουνά

Και μια ξανθή νεάνιδα που στέκει στο πλευρό μου

Μεσ' στις οποίας τα γαλήνια μάτια βλέπω

Το μέλλον της ολόκληρο και το παρόν μου .¹³⁸

Το συγκεκριμένο ποίημα βρίσκεται στην πρώτη ενότητα της *Ενδοχώρας*, που τιτλοφορείται *Τα κάστρα του ανέμου* και γράφεται στα 1934. Αναπτύσσεται μέσα από τη σύζευξη μιας σειράς εικόνων, που τοποθετούνται σε μια λογική χρονική ακολουθία. Το «εγώ» του ποιήματος, πιθανότατα ο ίδιος ο ποιητής, κάνει μια αναδρομή στο παρελθόν και αναζητά σε αυτό όσα σκέφτεται. Προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του με τον κόσμο μέσα από το παρελθόν. Ταξιδεύει με τη σκέψη σε όσα μοιάζουν λησμονημένα ενόσω βρίσκεται στην κουραστή ενός πλοίου. Σε ένα ταξίδι βρίσκεται λοιπόν ο ήρωας. Σε ένα ταξίδι συνεχούς αναζήτησης και ανανέωσης. Πλάι του βρίσκεται μια «νεάνιδα», που τον συντροφεύει, που σχεδόν τον καθοδηγεί. Στα δικά της μάτια ο ποιητής βλέπει το μέλλον της και το παρόν του.

Πρόκειται λοιπόν για ένα ερωτικό ταξίδι. Για μια περιπέτεια που ξεκινά μέσα από την αναπόληση. Η γυναίκα βρίσκεται στο κέντρο αυτής της περιπέτειας και καθορίζει την πορεία. Ίσως πρόκειται για το ίδιο ταξίδι που θα αναφέρει αργότερα ο ποιητής στο «Αμούρ-Αμούρ».¹³⁹ Από τις αναμνήσεις τις παιδικής ηλικίας γεννιούνται οι εικόνες αυτές. Το ταξίδι, η κατάσπρη φρεγάδα, οι θαλάσσιες εικόνες με τα δελφίνια και οι πεδιάδες, τα ακρογιάλια και τα βουνά. Η μία εικόνα έρχεται μετά από την άλλη και όλες μαζί άρρηκτα συνδεδεμένες δημιουργούν την εντύπωση ότι το ποίημα «αφηγείται» μια διαδρομή. Μια διαδρομή άχρονη όμως, χωρίς να είναι βέβαιη η αφετηρία της αλλά και ο προορισμός της. Ο ποιητής αφήνεται στην αίσθηση της αιθρίας, που τον κάνει να ταξιδεύει και μέσα από τον πλού αντιλαμβάνεται πως το παρόν του, εξαρτάται από αυτή τη γυναίκα, που στέκεται πλάι του. Στη γυναίκα αυτή ο ποιητής βλέπει τον ίδιο τον εαυτό του. Βλέπει μέσα στα μάτια της αυτό που αναζητά, την ύπαρξη του. Η ερωτική επιθυμία είναι αυτή που τον τοποθετεί στον χρόνο και στον χώρο. Ο ίδιος ορίζεται μέσα από το βλέμμα της γυναίκας και δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς αυτό. Γι' αυτό το λόγο και βλέπει μόνο το παρόν του ο ποιητής, όχι και το μέλλον του. Όσο κοιτάζει τη γυναίκα θα έχει ύπαρξη, τίποτα όμως δεν βεβαιώνει το μέλλον.

Στα πλαίσια αυτά η γυναίκα τίθεται στο κέντρο της ποιητικής δημιουργίας. Καθορίζει με τη γοητεία της την πορεία του κόσμου. Δεν πρόκειται λοιπόν για έναν απλό παθητικό δέκτη. Το αντίθετο μάλιστα. Η γυναίκα διαθέτει πρωταγωνιστικό ρόλο στην ποίηση του Εμπειρικού και αναζητά κι εκείνη τρόπο να απολαύσει το ερωτικό κάλεσμα του άντρα, που συνεχώς την πολιορκεί. Η ίδια η έννοια του έρωτα καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την γυναίκα. αποκτά υπόσταση από τη γυναικεία

¹³⁸ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, Αθήνα 2003, σ. 23.

¹³⁹ Α. Εμπειρικός, «Αμούρ- Αμούρ» ό.π. σ. 19.

φύση. Η γυναίκα έτσι βρίσκεται παντού, ξεπερνά τα φυσικά της όρια και ταυτίζεται με την επιθυμία. Και όπως κάθε επιθυμία έτσι και η γυναίκα είναι άπιαστη, είναι ακαθόριστη, εμφανίζεται και εξαφανίζεται, είναι αόρατη και ορατή.

ΡΙΠΗ

*Σαράντα χρόνια και σαράντα πέντε μέρες
Πριν ανοιχθούν οι κάμποι και οργωθούν
Πριν αναβρύνουν εκ βαθέων οι σποράδες
Κ' οι κοραλλένιες συμπληγάδες των νησιών
Πριν γίνει μάτι η συσπείρωσις του σκότους
Κι αλλάζουν λέπια τα θαλάσσια ζωντανά
Βγήκες ορθή σχεδόν γυμνή κ' απροκαλύπτως
Εντός αφάνταστης στιγμής που μας γελούσε
Μικρή παιδίσκη καθώς ύδωρ μιας πηγής.¹⁴⁰*

Η γυναίκα αυτή, η «παιδίσκη» όπως αναφέρει ο ποιητής, εμφανίστηκε ακριβώς τη στιγμή που όλα άλλαζαν, που όλα μεταμορφώνονταν. Την στιγμή ακριβώς που ο κόσμος ήταν έτοιμος να κατακλυσθεί από σκοτάδι. Το πυκνό αυτό σκοτάδι θα έπαιρνε τη θέση του φωτός, θα ανέτρεπε την ισορροπία του κόσμου. Τότε εμφανίστηκε η γυναίκα. Εμφανίστηκε ως σωτήρια παρουσία, όπως ακριβώς το «ύδωρ μιας πηγής». Το βασικό συστατικό της ζωής, το νερό, παρομοιάζεται εδώ εύστοχα με την αναπάντεχη και λυτρωτική εμφάνιση της παιδίσκης. Η παρομοίωση εξυπηρετεί τη σημασία που επιθυμεί να προσδώσει ο ποιητής στη γυναικεία παρουσία, μέσα από το σύμβολο του νερού που συχνά είναι «θηλυκά» σημασιοδοτημένο στην ποίηση του Εμπειρικού.¹⁴¹ Είναι τόσο απαραίτητη η γυναικεία συμμετοχή στην πορεία του κόσμου, είναι τόσο αναγκαία, που διαφορετικά ο κόσμος θα βυθιστεί στο σκοτάδι. Η αινιγματική παιδίσκη του ποιήματος αναπαριστά τη γυναικεία φύση στο σύνολό της. Δεν καθορίζεται ο χρόνος και ο τόπος της παρουσίας της, γιατί δεν έχει συγκεκριμένο χρόνο και χώρο. Είναι δια-χρονική. Πάντα αφήνει όμως το στίγμα της μέσα στην κινητικότητα που την διακατέχει. Έρχεται και φεύγει, είναι γοητευτική και άπιαστη, όμως ο ποιητής προσπαθεί να μας δώσει τη εντύπωση που του προκαλεί μέσα από εικόνες. Για τον ίδιο εξάλλου « Η δράσι της γυναίκας είναι στίλβουσα»¹⁴²

¹⁴⁰ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 20.

¹⁴¹ G. Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός. Μυθολογία και ποιητική*, Αθήνα 2001, σ. 15.

¹⁴² Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 13.

Ο Εμπειρικός όμως δεν σταματά στην έννοια της επιθυμίας. Οι ήρωες του αναζητούν την κατάκτηση της γυναίκας, επιθυμούν και πολιορκούν την γυναίκα, που τελικά αφήνεται στην ηδονή της ερωτικής πράξης. Οι εικόνες που προκύπτουν για την περιγραφή του οργανικού αυτού έρωτα είναι πολλαπλές τόσο στην *Ενδοχώρα* όσο και στα *Γραπτά*. Τις εικόνες αυτές τις αναπαράγει συχνά στην ποιητική του παραγωγή ενώ παράλληλα χρησιμοποιεί σύμβολα, που παραπέμπουν στην ερωτική πράξη. Η εμμονή του ποιητή σχετικά με τη σεξουαλική διαδικασία οφείλεται στην θεωρία του ότι ο έρωτας είναι ένστικτο και εξωτερικεύει την ανάγκη του ατόμου για ηδονή. Η αντίστοιχη φροϋδική θεωρία παραλληλίζει την ανάγκη για ικανοποίηση του πόθου με την ικανοποίηση που επιφέρει ο κορεσμός της πείνας. Για τον ποιητή λοιπόν ο έρωτας είναι πρωταρχικής σημασίας. Στις συλλογές αυτές ο Εμπειρικός επιλέγει να σκηνοθετεί τα ποιήματα του με ερωτικά σύμβολα και υπαινιγμούς, που ο αναγνώστης πρέπει να αποκρυπτογραφήσει. Στην παραγωγή των έργων αυτών στηρίζεται κατά βάση στην χρήση της μεταφοράς και της παρομοίωσης ενώ η καταδήλωση θα προκύψει στις επόμενες συλλογές (*Αργώ*, *Οκτάνα*. *Μέγας Ανατολικός*). Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το ποίημα *ΑΦΡΟΣ*.

ΑΦΡΟΣ

Είναι οι πόθοι μιναρέδες στυλωμένοι

Λάμψεις του μουεζίνη στην κορφή τους

Φωτοβολίδες των κραυγών της οικουμένης

Πυγολαμπίδες σε συρτάρια κορασίδων

Που κατοικούν σε ακρογιαλιές μέσα σ' επαύλεις

Και τρέχουν με ποδήλατα σε κήπους

Άλλες γυμνές άλλες ημίγυμνες κι άλλες φορώντας

Φορέματα με φραμπαλάδες και μποτίνια

Που στίλβουν την ημέρα και την νύχτα

Όπως τα στήθη τους την ώρα που βουτάνε

Μες' στον αφρό της θάλασσας.¹⁴³

Το συγκεκριμένο ποίημα αποτυπώνει τον αχαλίνωτο ερωτισμό του Εμπειρικού. Ξεκινά με την εικόνα «στυλωμένων μιναρέδων» που ορίζουν σύμφωνα με τον ποιητή τους «πόθους». Ο μιναρές αποτελεί στην ποίηση του Εμπειρικού φαλλικό σύμβολο και παραπέμπει στην στύση. Η μεταφορά εξυπηρετεί στο σημείο αυτό την απόδοση της ερωτικής επιθυμίας. Οι άνδρες είναι πάντα έτοιμοι στην ποίηση του Εμπειρικού για τη σεξουαλική πράξη, βρίσκονται διαρκώς σε διέγερση

¹⁴³ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 21.

για να παράγουν «φωτοβολίδες», που θα ξεσηκώσουν τις «κραυγές της οικουμένης». Η ερωτική πράξη περιγράφεται απλά και έμμεσα μέσω των μεταφορών που χρησιμοποιεί ο ποιητής. Δέκτες είναι πάντα κάποιες «κορασίδες», που φυλάνε τις δικές τους «πυγολαμπίδες» στα συρτάρια τους και περιμένουν «άλλες γυμνές και άλλες ημίγυμνες» να βυθιστούν μέσα στον «αφρό της θάλασσας». Έτσι ο ερεθισμός, η παρόρμηση και η ίδια η οργανική διαδικασία περιγράφονται μέσα από συγκαλυμμένες εικόνες. Για τον ίδιο ο κόσμος συντηρείται μέσα από την ικανοποίηση του ερωτικού ενστίκτου και του πάθους. «Η εκφόρτωση έχει πρωταρχική και αναπαλλοτρίωτη σημασία για τον ίδιο».¹⁴⁴

Τα σύμβολα αυτά παρουσιάζονται σε μεγάλο βαθμό και παραπέμπουν πάντα στην σεξουαλική πράξη. Ο Εμπειρικός αντλεί τα σύμβολά του από τον χώρο του υποσυνείδητου, αφού συχνά παρουσιάζει τη στύση με την ανύψωση, με την πτήση έμψυχων ή άψυχων αντικειμένων και τα γυναικεία γεννητικά όργανα με εισόδους, όπως πόρτες και παράθυρα, ή με αντικείμενα που περιβάλλουν έναν χώρο ή είναι ικανά να λειτουργήσουν ως δοχεία. Επηρεασμένος σαφώς από τις φροϋδικές θεωρίες σχετικά με τα όνειρα, ο Εμπειρικός αξιοποιεί σε μεγάλο βαθμό και το υγρό στοιχείο. Το γάλα συμβολίζει συνήθως το σπέρμα παραπέμποντας στην γενεσιουργή ιδιότητά του, παράλληλα όμως και ως μητρική ουσία. Το νερό συνήθως είναι γένους «αρσενικού»¹⁴⁵ αλλά υπάρχουν και περιπτώσεις που το υγρό στοιχείο, η θάλασσα για παράδειγμα, παραπέμπει στο θηλυκό.¹⁴⁶ Χαρακτηριστικό δείγμα του ερωτικού λόγου του ποιητή είναι και το ποίημα *Η ΚΟΡΗ*.

Η ΚΟΡΗ

Το σπίτι βρίθει από χαρά

Καθώς λαγήνι πλήρες γάλακτος στον ήλιο

Ένα κορίτσι στο παράθυρο κρυφά

Δίνει τα στήθη της στα περιστέρια.

Γιομάτα σφύζουν τα βυζιά

Και στέκουν όρθιες οι ρώγες

Τα πιπιλίζουν τα πουλιά

Κι αίφνης το γάλα ξεχειλίζει.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Αρ. Νικολαΐδης, «Η οργανική Ιδεολογία του Εμπειρικού και η ποίηση του», *Χάρτης*, τ. 17-18 Νοέμβριος 1985, σ. 581.

¹⁴⁵ G. Saunier, ό.π. σ. 13.

¹⁴⁶ , Π. Βουτουρή, ό.π. σ. 180.

¹⁴⁷ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 36.

Στο έργο αυτό είναι εμφανής από την αρχή η παρουσία συμβόλων που παραπέμπουν στην κατάσταση της επιθυμίας. Το σπίτι και το λαγήνι συμβολίζουν τα γυναικεία γεννητικά όργανα και οι δύο πρώτοι στίχοι δείχνουν ότι η γυναίκα είναι έτοιμη να δεχθεί τη χαρά της ηδονής. Οι επόμενοι στίχοι περιγράφουν τη μετάβαση στην κατάσταση της επαφής. Το κορίτσι δίνει το στήθος της στα περιστέρια και οι ρώγες της γεμίζουν με γάλα που «αίφνης» ξεχειλίζει. Το χρονικό αυτό επίρρημα παραπέμπει στη στιγμή της εκσπερμάτισης, που όπως αναφέρθηκε είναι καθοριστική για τον ποιητή.

Τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο ποιητής είναι εύληπτα από τον αναγνώστη, αν αντιληφθεί το συσχετισμό τους με τη φροϋδική θεωρία. Σύμφωνα με τον Φρόντ στη βρεφική ηλικία το παιδί διανύει το ναρκιστικό στάδιο. Στο στάδιο αυτό ικανοποιείται ερωτικά με το ίδιο του το σώμα και διακρίνεται σε δύο υποστάδια, το στοματικό και το πρωκτικό. Μέσα από την ικανοποίηση βασικών λειτουργιών του οργανισμού, το άτομο αντλεί απόλαυση. Προκύπτει με τον τρόπο αυτό ένας λανθάνοντας ερωτισμός, μια σεξουαλικότητα. Στη νηπιακή και τη μικρή προσχολική ηλικία κυριαρχεί το φαλλικό στάδιο. Στη φάση αυτή το άτομο αρχίζει να ανακαλύπτει τα γεννητικά του όργανα και να διακατέχεται από σεξουαλική έλξη για το γονέα του αντίθετου φύλου. Έτσι δημιουργείται το λεγόμενο οιδιπόδειο σύμπλεγμα στα αγόρια και το σύμπλεγμα της Ηλέκτρας στα κορίτσια. Στο τέλος της προσχολικής ηλικίας γίνεται ταύτιση με το γονέα του ίδιου φύλου και αρχίζει η περίοδος της λανθάνουσας σεξουαλικότητας κατά την οποία κυριαρχούν τα ομόφυλα ενδιαφέροντα. Η περίοδος αυτή θα διακοπεί με την εμφάνιση της εφηβείας και την εγκαθίδρυση των ετερόφυλων σχέσεων. Σύμφωνα με τον Φρόντ, όλες οι εκδηλώσεις της παιδικής σεξουαλικότητας που εμφανίζονται στα διάφορα στάδια αποτελούν αληθινή μορφή ερωτισμού που προέρχεται από την ικανοποίηση της βιολογικής ορμής.¹⁴⁸

Ο Εμπειρικός γνώριζε τη φροϋδική θεωρία οπότε σε ένα βαθμό, όχι απόλυτα, υπάρχουν στο έργο του ψήγματα της ψυχανάλυσης. Ο ποιητής προσπαθεί να αποδώσει στο έργο του την ανθρώπινη ζωτικότητα, την ενέργεια που εγκλείεται μέσα στο άτομο και επιλέγει τα σύμβολα εκείνα που στον ανθρώπινο ψυχισμό ταυτίζονται με την ηδονή, όπως είναι το γυναικείο στήθος, όργανο ικανοποίησης μιας βιοτικής λειτουργίας αλλά παράλληλα και μέσο απόλαυσης. Με ανάλογο τρόπο δομεί ο Εμπειρικός και το «Φως Παραθύρου» που περιλαμβάνεται στα *Γραπτά*.¹⁴⁹ Το έργο περιλαμβάνεται στην πρώτη ενότητα της συλλογής, που φέρει τον τίτλο «Μυθιστορίες». Τα κείμενα αυτά έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό «τον άκρατον ερωτισμό, τον λυρικοεπικό τόνο και τη ρομαντική διάθεση», σύμφωνα τουλάχιστον με τον Γιατρομανωλάκη, και πλησιάζουν πολύ το ερωτικό περιεχομένου περιπετειώδες ρομάντζο των ελληνιστικών χρόνων, το ερωτικό ιπποτικό μυθιστόρημα των βυζαντινών και τις παραλογές της δημοτικής ποίησης.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ι. Ν. Παρασκευόπουλος, *Εξελικτική ψυχολογία. Η ψυχική ζωή από τη σύλληψη ως την ενηλικίωση*, τ. Α', Αθήνα 1985, σ. 49-52.

¹⁴⁹ Α. Εμπειρικός, «Φως Παραθύρου», *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Αθήνα 2004, σ. 61.

¹⁵⁰ Γ. Γιατρομανωλάκης, *ό.π.* σ. 110.

Το κείμενο ξεκινά με της περιγραφή του φωτός, που μπαίνει από το ανοιχτό παράθυρο και φωτίζει το πρόσωπο της νεαρής κοπέλας που στέκεται και παρατηρεί έξω. Το σύνολο λοιπόν μεταξύ του φωτός και της κοπέλας είναι το παράθυρο. Ο χώρος οριοθετείται με αυτόν τον τρόπο. Ο ποιητής συνεχίζει

Η άνοιξις εθριάμβευε, και, ανά πάσαν στιγμήν, καθίστατο πιο έκδηλος η παρουσία και η καταίσχυσις της, εις τρόπον ώστε το θέρος να αναγγέλλεται ως επερχόμενον ήδη, με φοράν όχι μόνον σταθεράν, μα και ραγδαίαν.

Η άνοιξη στο έργο του Εμπειρικού ταυτίζεται με την επιθυμία. Είναι η προαναγγελία της ερωτικής επαφής. Αντίστοιχα το καλοκαίρι εκφράζει το πάθος και την ηδονή της σεξουαλικής πράξης. Δηλώνει την κατάκτηση του ερωτικού αντικειμένου και την εκπλήρωση του πόθου. Το φως που μπαίνει στο δωμάτιο αρχίζει να γίνεται πιο έντονο όσο προχωρά η αφήγηση. Γίνεται εκτυφλωτικό, σβήνει τα περιγράμματα των αντικειμένων, δημιουργεί μια ονειρική ατμόσφαιρα.

Ο ρόλος του φωτός ήτο τόσον σημαίνων, ώστε το συμβατικόν περίγραμμα των αντικειμένων, να υποχωρεί, να αμυδρούται, ή και να εξαφανίζεται, και, αντ' αυτού, να εκχειλίζει με χίλιους παλμούς η μορφή των, να οντοποιείται και δια των χρωμάτων ο όγκος των, καθοριζομένης ούτως ειπείν, συνεχώς, της συμμετοχής ενός εκάστου αντικειμένου εις της φύσιν, δι' αμοιβαίας εναλλαγής ή και συμπαρουσίας, διαφοροποιήσεων και συσχετίσεων των χρωμάτων, εις ολόκληρον το οπτικό πεδίων[...]

Το περιβάλλον έχει αρχίσει να μεταβάλλεται σύμφωνα με τις επιταγές της ερωτικής επιθυμίας. Η ατμόσφαιρα ρευστοποιείται, η πραγματικότητα αλλοιώνεται, όλα καθορίζονται από το εκτυφλωτικό φως, που ετοιμάζεται να εισβάλλει μέσω του παραθύρου στο δωμάτιο της νεαρής γυναίκας. Πράγματι το φως εισδύει στο δωμάτιο και ο ποιητής εστιάζει στο γεγονός ότι ο κλειστός χώρος του δωματίου έχει τώρα κατακλυσθεί από το λαμπερό φως.

[...] η εντύπωσις της ανοίξεως καθίστατο ολονέν πιο αισθητή και εντός του δωματίου, όπου το διάχυτον φως επέτρεπε τώρα το διαρκές παιχνίδισμα των χρωμάτων. Η συγγένεια ή μάλλον η ταυτότης της εντεύθεν με την εκείθεν του ανοιχτού παραθύρου ατμοσφαίρας, μετέτρεπε τον άλλοτε κλειστόν χώρον, εις ένα είδος παραρτήματος της υπαίθρου, αφού το φως, το ρέον εντός του δωματίου, ητο το ίδιον, πλήρες παλμών, πλήρες αρωμάτων [...]

Το φως έχει επιβάλλει την παρουσία του. Έχει καταλάβει τον χώρο και έχει φέρει την άνοιξη μέσα στο σκοτεινό μέχρι τότε δωμάτιο. Εξωτερικός και εσωτερικός

χώρος γίνονται ένα μέσω της ταύτισης που κάνει ο ποιητής. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον η κοπέλα πλησιάζει στο παράθυρο και δέχεται πάνω της το εκτυφλωτικό φως. Οι ερωτικές συνδηλώσεις του ποιητή γίνονται στο σημείο αυτό ευδιάκριτες.

Ο ποιητής περιγράφει στη συνέχεια το φόρεμα της κοπέλας που «εμβαπτίζομένη» παρατηρεί από το παράθυρο. Το ερωτικό μέσο μεταβιβάζεται από το παράθυρο, που ως τώρα λειτουργούσε ως άνοιγμα για την διείσδυση της άνοιξης στον δωμάτιο, στο φόρεμα που είναι φτιαγμένο από λευκή, διάφανη μουσελίνα και χαϊδεύει ολόκληρο το κορμί της. Όσο περισσότερο αισθάνεται η κοπέλα το φως στο σώμα της τόσο περισσότερο μεγαλώνει η ερωτική της επιθυμία.

Τα μέλη του εδονούντο υπό την θωπείαν, όπως τα χρώματα μέσα στο φως, και παρ' όλον ότι τα εκάλυπτε το φόρεμα, διεφάνοντο υπό τας πτυχάς του, ιδίως οι σφύζοντες εν τη σφαιρικότητι των μαστοί, οι οποίοι έμοιαζαν να ευρίσκονται εις τα πρόθυρα διαρρήξεως του υφάσματος, εν τη επιθυμία των να ελευθερωθούν ακόμη και από τον ελαφρότατον κλοιόν της αφρώδους εσθήτος.

Στο σημείο αυτό η κοπέλα παρουσιάζεται με όλες τις λεπτομέρειες από τον ποιητή. Τα πυρόξανθα μαλλιά της, τα λεπτά της δάκτυλα, το μαντίλι που κρατούσε στο χέρι της και κουνιόταν από την ανοιξιτιάτικη αύρα, συμπληρώνουν την ερωτική ατμόσφαιρα που κυριαρχεί. Η κίνηση του φορέματος και του μαντιλιού από τον άνεμο παρομοιάζονται από τον ποιητή με τη ροή του νερού μέσα σε στιλπνή χοάνη. Και οι ερωτικές συνδηλώσεις συνεχίζονται περιγράφοντας τα κατακόκκινα ανοιχτά χείλη της νεαρής γυναίκας και την αναπνοή της. Η γυναίκα μοιάζει να έχει απορροφηθεί από το περιβάλλον, να έχει ενσωματωθεί στην ερωτική ατμόσφαιρα.

Η έκφρασις όσο και η στάσις της νεανίδος, έδειχναν ότι ήτο εντελώς συναυτισμένη με την εποχήν του έτους. Τα μάτια της ήταν γλαυκά[...]. Και η άνοιξις συνέχιζε, υπό τα όμματα της νεανίδος, την εν είδει χυμώδους πλυμμυρίδος επέκτασιν και άνοδον της, εξελισσόμενη και επεκτεινόμενη, κατά τρόπον ανάλογον, και υπό την επιδερμίδα της κόρης- προσδίδουσα εις αυτήν έκπαγλον λάμψιν και χρώματα εναρμονιζόμενα με τα άνθη και τας οπώρας του κήπου.[...].

Η επιδερμίδα της γυναίκας παρομοιάζεται με τα άνθη του κήπου. Όπως ακριβώς η άνοιξη «κατακτά» τη φύση και την ανανεώνει και τη γονιμοποιεί, έτσι ακριβώς επηρεάζει και τη νεαρή γυναίκα. Τα συναισθήματά της τώρα ποικίλουν.

Εκυμαίνοντο, όπως και το μαντίλι της, όπως και η φούστα της, όπως και η κόμη της- όπως εκυμάνετο και η ίδια, οσάκις περιστρέφετο μέσα σε δίνην βαλλισμού, ή οσάκις ανεπαύετο υπτία, κατόπιν κολυμβήσεως, επάνω εις επιφάνειαν θαλάσσης ελαφρά τεταραγμένης.

Οι λεκτικές επιλογές του ποιητή αποδίδουν τη στιγμή της ερωτικής επαφής με ένα τρόπο παραστατικό. Η εικόνα της γυναίκας που απολαμβάνει την ερωτική διαδικασία είναι ολοζώντανη. Η άνοιξη έχει εισδύσει ραγδαία, έχει κατακτήσει την κοπέλα και το δωμάτιο και οι εικόνες του ποιητή έχουν αναπαραστήσει τις στιγμές εκείνες με κάθε λεπτομέρεια. Η χρήση του παραστατικού δεν είναι τυχαία, αφού ο ποιητής θέλει να δείξει την αργή και σταδιακή κατάκτηση της γυναίκας, να εκφράσει την ανυπομονησία της επιθυμίας και την συνακόλουθη ηδονή.

[...] Η άνοιξις συνεπλήρωνε την κατάκτηση της, και το φως καθίστατο ολονέν θερμότερον. [...] ο ίδιος, ο παμπάλαιος, αρχικός πόθος, που είχε γνωρίσει και εις την τρυφερωτέραν της ηλικίαν, και ως κορασίς και ως παιδίσκη, την συνεκλόνηζε τώρα βαθύτερα και επετάχυνε τους παλμούς της καρδιάς της τόσον, ώστε να αντικτυπούν και εις την μήτραν της οι απανωτές δονήσεις[...]

Η κόρη αφήνεται τώρα πια στην ηδονή. Κάθε φραγμός πέφτει και ξεπερνιούνται τα όρια. Η γυναίκα αισθάνεται τις δονήσεις της κατάκτησης, όχι μόνο στην καρδιά της αλλά και στη μήτρα της. Ο Εμπειρικός με αυτή την εικόνα προσδοκεί να αποτυπώσει τη γυναίκα σε όλες της τις διαστάσεις. Η νεάνιδα είναι ερωμένη, είναι μια γυναίκα που απολαμβάνει τον έρωτα, είναι όμως και φορέας ζωής. Η μητέρα στη φροϋδική θεωρία αποτελεί το πρώτο ερωτικό αντικείμενο, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τον ανθρώπινο ψυχισμό, γιατί τη στιγμή που το ανακαλύπτουμε την ίδια στιγμή το αποχωριζόμαστε κιόλας. Τη θέση της μητέρας στον ψυχισμό του άνδρα έρχεται να υποκαταστήσει η ερωμένη.

Την παρουσιάζει να διαθέτει μέσα της τον πόθο από όταν ήταν παιδί, να περιμένει την στιγμή που θα γευτεί τον αισθησιασμό χωρίς όρια. Σε καμία περίπτωση όμως παθητικά. Η γυναίκα αυτή επιτρέπει την εισβολή. Στέκεται εκεί και δέχεται την σταδιακή κατάκτηση της. Συναινεί στην ερωτική πράξη και συμμετέχει. Και ο χρόνος για ακόμη μια φορά χάνει το νόημα του. Το χθες γίνεται σήμερα και το σήμερα αύριο κι όλα μοιάζουν να βρίσκονται σε συνεχή τροχιά.

Η αναπνοή της νεάνιδος κατέστη βραχυτέρα. Οι ρώθωνες της επάλλοντο και το στήθος της εξωγκούτο, ωσάν να επρόκειτο να εκσπάση σε λυγμούς. Ως ήταν δυνατόν να γίνη από τώρα, η σήμερον «αύριον».

Η νεαρή γυναίκα ανυπομονεί. Βρίσκεται σε παραλήρημα και εμπλέκεται και η ίδια στο παιχνίδι της φύσης. Αναζητά ένα ξέσπασμα, ένα γρήγορο τέλος σε αυτό που μοιάζει ότι περίμενε χρόνια. Και ο νυμφίος θα καταφτάσει.

[...] -Ιδού! Ο νυμφίος έρχεται-και έπειτα ησθάνθη να εκμηδενίζεται ο νους της, και να πίπτη εντός μιας γαλανής αβύσσου, ενώ εις το κενόν του νοός της ηκούοντο

καμπάνες... Ιδού ο νυμφίος έρχεται λοιπόν... και η νεανίς σωριάστηκε στο δάπεδο, μέσα στα κύματα και στους αφρούς της διαφανούς εσθήτος[...]

Η κατάκτηση συντελέστηκε. Η νεαρή γυναίκα βίωσε την εμπειρία της κορύφωσης και την ακόλουθη ηρεμία μετά την εκσπερμάτιση. Ο ποιητής την παρουσιάζει στα όρια της λιποθυμίας, αδύναμη αλλά ευχαριστημένη να βυθίζεται στους «αφρούς» της ηδονής. Το ποίημα τελειώνει με την κατάκτηση και του δωματίου από την άνοιξη. Το μοτίβο του παραθύρου επανέρχεται και ο ποιητής χρησιμοποιώντας το σχήμα του κύκλου κλείνει την αφήγηση. Το «θέρος» έχει πια φτάσει τόσο στον χώρο όσο και στην ίδια την γυναίκα.

Το έργο αυτό αποτυπώνει την εικονοποιητική δεξιότητα του Εμπειρικού. Το θέμα οργανώνεται γύρω από ένα κεντρικό πυρήνα, που είναι φυσικά η ερωτική επιθυμία και η εκπλήρωσή της και αποδίδεται με εκφραστική καθαρότητα από τον ποιητή. Οι εικόνες διαμορφώνονται μέσα από προσεκτική χρήση λέξεων και αποτυπώνουν την κάθε στιγμή με ξεχωριστή δυναμική.

Η έννοια της ταύτισης παίζει σημαντικό ρόλο στην ποίηση του Εμπειρικού. Στο «Φως παραθύρου» η εισβολή της άνοιξης στο δωμάτιο ταυτίζεται με την ερωτική επαφή. Η σύγχρονη ψυχανάλυση ορίζει την ταύτιση ως τη διαδικασία εκείνη σύμφωνα με την οποία είτε ένα πρόσωπο εκτείνει την ταυτότητά του μέσα σε κάποιο άλλο, ή δανείζεται την ταυτότητα του από κάποιο άλλο, ή συγχέει την ταυτότητά του με την ταυτότητα κάποιου άλλου.¹⁵¹ Οι θεωρίες αυτές έχουν ως αφετηρία σαφώς τη θητεία του ποιητή στην ψυχανάλυση. Όμως για τον ίδιο η ψυχανάλυση ήταν ένας τρόπος για να αντιληφθεί τον κόσμο και τις ανθρώπινες σχέσεις και επηρεάζει το λογοτεχνικό του έργο μόνο σε αυτό το βαθμό. Ο ίδιος άλλωστε αναφέρει στο «Αμούρ- Αμούρ»: «Εδώ πρέπει να πω, πως με βοήθησαν πολύ στην ταχεία κατανόηση και αφομοίωση του υπερρεαλισμού, αφ' ενός οι ψυχοαναλυτικές μου γνώσεις, και αφ' ετέρου η φιλοσοφία του Εγγέλου»¹⁵² Στηριζόμενος σε αυτές τις θεωρίες ο Εμπειρικός γράφει ένα ακόμη έργο, το «Ρωμύλος και Ρώμος ή Άνθρωποι εν πλω εις μητρικήν αγκάλην».¹⁵³ Το έργο εντάσσεται στην ίδια ενότητα με το «Φως Παραθύρου» και αναδεικνύει για μια ακόμη φορά μια άλλη διάσταση της προσωπικότητας του ποιητή.

Το έργο ξεκινάει με την περιγραφή ενός θαλάσσιου καλοκαιρινού ταξιδιού. Από την αρχή κιόλας ο ποιητής οριοθετεί τον χρόνο και τον χώρο του και «προδίδει» θα λέγαμε μέσω των συμβόλων του την ερωτική περιπέτεια που θα παρουσιάσει. Η πρώτη εικόνα είναι μια γυναίκα στο κατάστρωμα που βυζαίνει το βρέφος της. Στο ίδιο σκηνικό τοποθετείται και ένας άντρας που παρακολουθεί τη γυναίκα και το πέλαγος. Στο σημείο αυτό ο ποιητής παρουσιάζει εικόνες από τη φύση και ταυτίζει για μια ακόμη φορά τη φύση με την ερωτική επιθυμία.

¹⁵¹ Γ. Γιατρομανωλάκης, ό.π. σ. 124.

¹⁵² Α. Εμπειρικός, «Αμούρ- Αμούρ», ό.π. σ. 14.

¹⁵³ Α. Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Αθήνα 2004.

[...] Δελφίνια στιλπνά βυθίζονται και αναδύονται από το ύδωρ. Το ατμόπλοιο λικνίζεται στο κύμα. Το βρέφος λικνίζεται στην μητρική αγκάλην. Ο επιβάτης παρατηρεί την μάνα και το βρέφος, και κάποτε αδημονεί, και κάποτε εφησυχάζει.

Ο ορίζων ανέρχεται. Ο ορίζων κατέρχεται[...] Ο ήλιος λάμπει. Η μάνα ρεμβάζει.[...]

Οι εικόνες γίνονται φορείς ερωτικών συνδηλώσεων. Τα δελφίνια αποτελούν στην ποίηση του Εμπειρικού φαλλικό σύμβολο, ενώ το ατμόπλοιο ταυτίζεται συχνά με τη γυναίκα. Ο ορίζοντας που ανεβαίνει και κατεβαίνει προσομοιάζει στο σημείο αυτό την ερωτική πράξη. Ο επιβάτης βρίσκεται σε κατάσταση ερωτικής επιθυμίας. Αισθάνεται ότι η ίδια η φύση τον προκαλεί, τον προτρέπει να ακούσει το ερωτικό κάλεσμα. Στο σημείο αυτό το «τυχαίο», με την υπερρεαλιστική έννοια, θα δώσει ώθηση στην δράση.

[...] Αίφνης το βρέφος αρχίζει να ουρλιάζει και η μητέρα του (γυνή δολιχοκέφαλος) το σηκώνει, του ομιλεί, δεν μπορεί να το ησυχάση.

Ο επιβάτης παρατηρεί τη νέα γυναίκα και το βρέφος, και μια ελπίς γεννιέται στην καρδιά του... Υπάρχουν μαστοί σαν πορτοκάλια. Υπάρχουν μαστοί που μοιάζουν με αχλάδια. Υπάρχουν μαστοί που μοιάζουν με ελπίδες.

Οι συνεχείς παρομοιώσεις του γυναικείου στήθους φιλοδοξούν στο να αναδείξουν ποιος είναι ο στόχος του επιβάτη. Το γυναικείο στήθος είναι το αντικείμενο του πόθου του. Αισθάνεται πως τώρα κάθε εμπόδιο έχει ξεπεραστεί και μπορεί να προχωρήσει προς το μέρος της γυναίκας και να εκπληρώσει τη επιθυμία του.

[...] Τέλος η μάνα του το αποφασίζει. Βγάζει γοργά το ένα της βυζί, και δίνει τη ρώγα του εις το παιδί της. το βρέφος, με άμετρη λαχτάρα το αρπάζει, και με ηδονή το πιπιλίζει.

Ο επιβάτης στέκει απότομα στα πόδια του.

[...] Σιγά σιγά ο επιβάτης πλησιάζει από πίσω. Έπειτα σκύβει, μονομιάζ, επάνω απ' τη γυναίκα, και βγάζει το άλλο της βυζί. Μια αναφώνησης ηχεί. Κανένας δεν ακούει. Ο επιβάτης σκύβει πιο πολύ, και παίρνει στο στόμα του την άλλη ρώγα. Δευτέρα αναφώνησης ηχεί. Μα ο επιβάτης εξακολουθεί.

Η απρόσμενη αυτή εξέλιξη δεν μοιάζει καθόλου απρόσμενη αν σκεφτεί κανείς τη λειτουργία του γυναικείου στήθους στον ανθρώπινο ψυχισμό. Το βρέφος αντλεί ικανοποίηση από το θηλασμό, γιατί κορώνει με τη διαδικασία αυτή το αίσθημα της πείνας. Αντίστοιχα και ο άντρας θέλει να καλύψει την δική του επιθυμία, την ερωτική. Οι αναφωνήσεις της γυναίκας δεν πρέπει να θεωρηθούν ως αντίσταση, παρά περισσότερο ως έκκληση γιατί ο ποιητής προσθέτει.

[...] Άλλη διαμαρτυρία δεν ακούεται. Γιατί να ακουσθή; Ο ήλιος λάμπει. Τα δελφίνια σκιρτούν. Υγρόν ψιμύθιον αφρού αναπηδά από το κύμα[...]

Τρεις άνθρωποι τέρπονται. Κανένας δεν τους βλέπει.

Η μάνα αφήνεται και αναστενάζει.

Ο έρωτας είναι γλυκός.

Η ζωή ωραία.

Το έργο τελειώνει με την παράδοση και των τριών ηρώων στην χαρά της απόλαυσης. Η φύση συμμετέχει στην ερωτική διαδικασία με τον καυτό ήλιο, τα δελφίνια που σκιρτούν και τους αφρούς που εμφανίζονται ξαφνικά στο θαλάσσιο κύμα. Η ολοκλήρωση επήλθε και αφήνει και τους τρεις ευχαριστημένους και παραδομένους στη μαγεία της στιγμής. Κανείς δεν βρίσκεται εκεί για να κρίνει, κανένα εμπόδιο δεν μπορεί να σταματήσει την ηδονή και τον έρωτα. Κι ο Εμπειρικός συμπληρώνει

Αντί επιλόγου

Το ίδιο βράδυ η νεαρά γυνή, δέχθηκε στην καμπίνα της τον άγνωστον επιβάτη. Οσάκις ξυπνούσε το παιδί, το έπαιρνε στην αγκαλιά της. Ο άνδρας όμως δεν έφευγε. Γιατί να φύγει; Στην ηδονή υπάρχουν πολλά στάσεις. Ο έρωτας είναι γλυκός. Η ζωή ωραία.

Ο επιβάτης θεωρεί ότι δεν υπάρχει λόγος να φύγει. Αισθάνεται ότι δεν κάνει κάτι κακό, απλά απολαμβάνει τον έρωτα. Στο μυαλό του δεν υπάρχουν κοινωνικές απαιτήσεις και ηθικά εμπόδια. Κυρίαρχη έννοια στη ζωή είναι για αυτόν ο έρωτας, είναι η ουσία της ζωής, που την κάνει να μοιάζει ωραία. Πίσω λοιπόν από αυτόν τον ανώνυμο επιβάτη μπορεί ο αναγνώστης να διακρίνει το ίδιο τον ποιητή. Ο ήρωας φέρει την ίδια την κοσμοθεωρία του Εμπειρικού και το όραμά του για έναν κόσμο απαλλαγμένο από κοινωνικές καταπιέσεις και απελευθερωμένο ερωτικά. Ο επιβάτης μετατρέπεται έτσι σε περσόνα καθολική, με οικουμενικό χαρακτήρα. Οποιοσδήποτε μπορεί να πάρει τη θέση του και να διεκδικήσει το δικαίωμα του στην ηδονή και τον έρωτα.

Στο έργο του Εμπειρικού πέρα από τον έρωτα και την σεξουαλική του έκφραση υπάρχει και ο έρωτας ως συναίσθημα, ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στους ανθρώπους. Εντοπίζονται ποιήματα, που προωθούν τη βαθιά υπαρξιακή φύση του έρωτα, την ανάγκη του ατόμου για επικοινωνία και συντροφικότητα. Σε αυτές τις διαστάσεις οι εικόνες που προκύπτουν είναι πραγματικά καλοδουλεμένες από τον ποιητή και δίνουν στον βασικό πυρήνα του έργου του μια άλλη εκδοχή, που κατά βάθος όμως πλησιάζει με αυτή που παρουσιάστηκε στα προηγούμενα κείμενα. Ο έρωτας του Εμπειρικού δεν είναι μονόπλευρος. Είναι δύναμη που αναζωογονεί, που απελευθερώνει, που καθοδηγεί το άτομο, όχι μόνο στο ένστικτο και στο πάθος αλλά και στο πνευματικό επίπεδο. Είναι πηγή έμπνευσης και δημιουργίας και παίρνει διάφορες μορφές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ποίημα «Η ηλικία των

φυτών» από την *Ενδοχώρα*, που αποτελεί τμήμα της ενότητας που αφιερώνει ο ποιητής στον Αντρέ Μπρετόν και τιτλοφορείται «Οι σπόνδυλοι της Πολιτείας»

Η ΗΛΙΚΙΑ ΤΩΝ ΦΥΤΩΝ

*Πάντοτε μέσα στα φώτα της υψηλής εντάσεως
Πάντοτε μέσα στα χειμερινά λουλούδια της επαύλεως
Υποβώσκουσα σαν βάμμα της αυγής
Έρχεσαι να καθήσης στο τραπέζι της ελευθερίας
Χωρίς τα στενάχωρα τείχη των καταυλισμών
Μ' ένα φιλί στο στόμα
Μ' ένα διαμάντι στο λαιμό
Με μια σιταρήρθα στις πτυχές των ελπίδων σου που
είναι και δικές μου ελπίδες.
Με το σουραύλι του μεγάλου μας ταξιδιού έκδηλο
Επάνω στο τραπέζι με τα λουλούδια της ανοίξεως
Ανοίγοντας την καρδιά σου για να πης ότι με βεβαιότητα
προμένω ν' αντηχήση
Μια μέρα σαν σήμερα στα σταυροδρόμια
Κύκλοι στην επιφάνεια των πόθων σου
Μέσα στους κύκλους των δικών μου πόθων
Παντοτινή διέλευσις κάτω από τα σύρματα του τηλέγραφου
Τα χελιδόνια που κάθονται στα σύρματα
Και τα δελφίνια που σκιρτούν στη χλόη του περάσματος μας
Είναι μέσα στη φύσι των πραγμάτων σαν τα όνειρα
Που βλέπουμε με ανοιγμένα ή κλειστά τα μάτια μας
Μπροστά στη λίμνη που καθρεφτίζεται στα μάτια σου
Μπροστά στα μάτια σου που καθρεφτίζονται μεσ' στα δικά μου.¹⁵⁴*

¹⁵⁴ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 77.

Το ποίημα αυτό εστιάζει στην βαθύτερη έννοια του έρωτα και μεταδίδει στον αναγνώστη μέσα από μια σειρά εικόνων τα μηνύματα εκείνα με τα οποία ο ποιητής οραματιζόταν τον κόσμο. Έξω από τον χρόνο και τον χώρο, με καλοκαίρι ή χειμώνα πάντα ο ένας περιμένει τον άλλο. Με αυτή την εικόνα ξεκινά το ποίημα. Ο ποιητής μοιάζει να μιλά χαμηλόφωνα και να καλωσορίζει την αγαπημένη του στο «τραπέζι της ελευθερίας», που βρίσκεται μακριά από τα αδιάκριτα και κριτικά βλέμματα μακριά από «τα στενάχωρα τείχη των καταυλισμών». Την παρατηρεί να φτάνει μια αυγή κρατώντας πάντα ένα φιλί για εκείνον. Αυτό είναι που μετράει για τον ίδιο. Η ελευθερία να οραματίζονται ένα κοινό και απελευθερωμένο μέλλον. Σε αυτό ταυτίζεται ο ποιητής με την αγαπημένη του και θέτει τις ελπίδες του πλάι στις δικές της.

Μαζί θα ξεκινήσουν την ερωτική περιπέτεια, το μεγάλο ερωτικό τους ταξίδι. Θα δεθούν με έναν τρόπο απρόσμενο, θα ταυτίσουν και θα γευτούν το πόθο τους. Θα ζήσουν τον έρωτα σε όλο του το μεγαλείο, σε όλες του τις εκφάνσεις. Θα βιώσουν μια ονειρική εμπειρία. Θα ανακαλύψουν δηλαδή την αλήθεια, που βρίσκεται μέσα στο όνειρο. Την αλήθεια που βγαίνει τώρα στην επιφάνεια και γίνεται συνειδητή και υπάρχει. Για τον ποιητή υπάρχει η αλήθεια του έρωτα με μάτια κλειστά και ανοιχτά. Υπάρχει μέσα στα μάτια της αγαπημένης του, υπάρχει γιατί τη βλέπει εκεί.

Με τον τρόπο αυτό, ο Εμπειρικός θέτει τον έρωτα στο κέντρο της ποίησης του αλλά και του κόσμου γενικότερα. Ανασυνθέτει την πραγματικότητα με νέους όρους, με προσωπικά οράματα για ένα μέλλον μακριά από κάθε καταπίεση. Οι εικόνες του μπαίνουν στο κέντρο της ποιητικής του, ορίζουν και καθορίζουν την δομή των έργων του και παραδίδουν στον αναγνώστη ποιήματα καθαρής έκφρασης.

2. Το ζήτημα του ταξιδιού και η έλευση του νέου κόσμου στην *Ενδοχώρα* και στα *Γραπτά*

Το έργο του Εμπειρικού βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο μοτίβο του ταξιδιού. Το ταξίδι στην ποίησή του είναι άχρονο. Κατευθύνεται τόσο προς το παρελθόν, όσο και προς το μέλλον. Είναι το μέσο για να γνωρίσει το άτομο τις πιο βαθιές πτυχές του υποσυνείδητου, να τις κατανοήσει και να τις φέρει στην επιφάνεια. Με τον τρόπο αυτό, όλα εκείνα που βρίσκονται βαθιά θαμμένα μέσα του, έρχονται στο φως και καθορίζουν την μετέπειτα πορεία του.

Συνήθως πρόκειται για θαλάσσιο ταξίδι και έχει χαρακτήρα ερωτικό. Στις εικόνες του κυριαρχεί το υπερωκεάνιο, το μεγάλο αυτό πλοίο, που αντέχει σε κάθε φουρτούνα και μεταφέρει τους επιβάτες σε μια νέα γη. Το ταξίδι όμως μπορεί να γίνει και με αεροπλάνο ή αερόστατο. Ο Εμπειρικός αγαπά τα ιπτάμενα αντικείμενα που παραπέμπουν στην ερωτική επιθυμία και δημιουργεί εικόνες μέσα από την αντίθεση του υψηλού με το χαμηλό, που αναπαριστά την ερωτική πράξη.

Πέρα όμως από τον ερωτικό λόγο, το υπερωκεάνιο ταυτίζεται συχνά στην ποίηση του Εμπειρικού με την ίδια την ποίηση. Η ετυμολογική συγγένεια του υπερ-ωκεάνιου με τον υπερ- ρεαλισμό, δίνουν την ευκαιρία στον ποιητή να

αποδώσει μέσα από εικόνες την άποψη του για την ποιητική και το ίδιο το κίνημα. Τα σύμβολα κυριαρχούν στα ποιήματα αυτά και οι επάλληλες εικόνες που τα δομούν, στηρίζονται κατά βάση στο μεταφορικό λόγο. Από την *Ενδοχώρα* « Ο Ψίθυρος του τηλεβόα» είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ταξιδιού στο έργο του ποιητή.

Ο ΨΙΘΥΡΟΣ ΤΟΥ ΤΗΛΕΒΟΑ

*Η τροχαλία που μας ανεβάζει είναι φιλντισένια
Το φως παίζει με τους σπάγγους της
Λυσίκομος η θάλασσα πλέει στον αφρό της
Τα πετράδια που φορεί στα δάχτυλά της είναι πολύχρωμα
Και στάζουν ένα –ένα μέσ’ στα κύματα
Που παίρνουν προς στιγμήν τα χρώματα των πετραδιών που πέφτουν
Στην τροχιά του λευκού υπερωκεανίου
Στη γέφυρά του στοιβάζουν χιόνι από σταβέντο
Από την άλλη πλευρά οι ναύτες συσσωρεύουνε σαπφείρους
Κι αναρριπίζουν οι θερμασταί με φτερά φασιανών τις φωτιές στο στόκολο
Το υπερωκεάνιον αυτό έχει τριάντα βάρκες
Είναι γιομάτες από πληθυσμούς μιας κοραλένιας χερσονήσου
Οι κάτοικοι της κάθε βάρκας κρατούν ένα κουπί
Και παρουσιάζουν ένα σύνολο αρμονικά μυστηριώδες
Όπου υπερσχύει το γυναικείο φύλο
Το υπερωκεάνιον αυτό έχει τριάντα θηριοδαμαστάς
Και ένα μικρό ιππόδρομο όπου τρέχουν ιπάρια με ραβδώσεις
Και συγκρίνουν τις ραβδώσεις τους με τις ραβδώσεις των ζεμπρών
Το υπερωκεάνιον αυτό πορεύεται πέντε- έξη χρόνια
Το υπερωκεάνιον αυτό είναι το βήμα ενός ξανθού ποντοπόρου
Που βρίσκεται τώρα στην ακμή της ηλικίας του.
Οι πόλεμοι τον έχουν αφήσει άτρωτο
Οι πόλεμοι τον έκαναν να τους μισήσει*

Στα χέρια του κρατά ένα φιαλίδιον

Γιομάτο λάδι της μηχανής.¹⁵⁵

Η προετοιμασία του ταξιδιού με το υπερωκεάνιο γίνεται κιόλας στους πρώτους στίχους. Το σκηνικό οριοθετείται χωρικά και η θάλασσα παίρνει ξανά το ρόλο της στο ποίημα. Η προετοιμασία μοιάζει δύσκολη εργασία και επίπονη. Το μεγάλο πλοίο ετοιμάζεται για ένα μακρινό ταξίδι. Οι επιβάτες είναι μέσα σε βάρκες και κρατούν από ένα κουπί, αποτελούν ένα σύνολο οργανωμένο και ταυτόχρονα μυστηριώδες. Ποιοι είναι αυτοί οι επιβάτες της «κοραλένιας χερσονήσου» δεν μπορούμε να διακρίνουμε ακόμη. Στην πλειοψηφία τους όμως είναι γυναίκες. Το ταξίδι του υπερωκεάνιου διαρκεί πέντε με έξι χρόνια και είναι ο χώρος ενός «ξανθού ποντοπόρου». Ενός ποντοπόρου δυνατού, που βγήκε άτρωτος από τους πολέμους και κρατά στο χέρι του μια φιάλη με λάδι μηχανής.

Αν και το ποίημα μοιάζει αινιγματικό στην αρχή, το τέλος είναι αυτό που δίνει ερμηνευτική διέξοδο στον αναγνώστη. Το μεγάλο ταξίδι του υπερωκεάνιου δεν είναι άλλο από την ίδια την πορεία της ποίησης. Το ποίημα ανήκει στην ενότητα «Οι σπόνδυλοι της πολιτείας», που γράφονται στα 1935. Ο Εμπειρικός μιλά στο ποίημα αυτό για το ταξίδι του υπερρεαλισμού. Ο «ξανθός ποντοπόρος», που έχει ως βήμα του το υπερωκεάνιο δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον ποιητή και εδώ και «πέντε- έξι χρόνια» είναι επιβάτης του πλοίου. Ακολουθεί την πορεία του και βρίσκεται τώρα στην κατάλληλη ηλικία, μακριά από τους πολέμους, που τόσο μισεί, για να μεταφέρει το μήνυμα. Το υπερωκεάνιο γίνεται το μέσο με το οποίο θα ακουστεί η νέα έννοια της ποίησης, η υπερρεαλιστική. Το μόνο που χρειάζεται ο ποιητής ενόσω βρίσκεται στο ταξίδι είναι μια φιάλη από λάδι μηχανής. Έτσι θα είναι βέβαιος πως ότι κι αν συμβεί στο υπερωκεάνιο, όποια εμπόδια κι αν αντιμετωπίσει, θα καταφέρει να συνεχίσει το ταξίδι του και να φτάσει στον προορισμό του.

Μαζί του όμως φέρει και άλλους επιβάτες. Αυτούς που βρίσκονται μέσα στις βάρκες και κρατούν ένα κουπί. Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για όσους είναι διατεθειμένοι να ακούσουν το υπερρεαλιστικό κάλεσμα και να «συμπλεύσουν» με τον ποιητή. Είναι όλοι όσοι ετοιμάζονται να μνηθούν στον υπερρεαλιστικό τρόπο έκφρασης. Το γεγονός ότι κρατούν κουπί, δείχνει ότι η μύηση αυτή δεν θα είναι μια εύκολη διαδικασία. Το ερώτημα είναι γιατί στο πλήθος των επιβατών του πλοίου υπερισχύουν οι γυναίκες. Πέρα από το γεγονός ότι η γυναίκα διαθέτει κυρίαρχη θέση στην ψυχαναλυτική θεωρία, την οποία ο υπερρεαλισμός χρησιμοποίησε ιδιαίτερα στη διαμόρφωση του κινήματος, ίσως θα πρέπει να αναζητηθεί ο λόγος στην ίδια την θεωρία του ποιητή. Η γυναίκα είναι πηγή ζωής σύμφωνα με τον Εμπειρικό, είναι αυτή που θα μεταφέρει το νέο μήνυμα και πάνω της θα στηριχτεί η απελευθέρωση του ανθρώπινου νου. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι το υπερρεαλιστικό κίνημα προωθούσε την ιδέα μιας κοινωνικής ανατροπής. Η γυναίκα έρχεται με τον τρόπο αυτό στο προσκήνιο, λαμβάνει εξέχουσα θέση, δεν «κρύβεται» πίσω από μικροαστικές αντιλήψεις και διακηρύσσει πρώτη το μήνυμα του υπερρεαλισμού για έναν νέο κόσμο.

¹⁵⁵ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 69.

Η καθέλκυση του νέου κόσμου εκφράζεται ήδη από την εποχή της Ενδοχώρας και διακηρύσσεται σθεναρά μέσα στα έργα που εντάσσονται στη συλλογή. Η εμμονή του Εμπειρικού σχετικά με την αντίθεση του παλιού κόσμου με τον νέο γίνεται μέσα από εικόνες, που στηρίζονται ακριβώς σε αυτή την αντίθεση. Είναι σημαντική η χρήση του λεξιλογίου, που κάνει ο ποιητής προκειμένου να διαχωρίσει τους δύο «κόσμους» και να ταυτίσει, για μια ακόμη φορά, τον παλιό με το κακό και το θλιβερό και τον νέο με το καλό και το χαρμόσυνο. Η ποιητική αυτή μέθοδος έχει ως αποτέλεσμα την τελική επικράτηση του νέου κόσμου, την διαμόρφωση δηλαδή της υπερπραγματικότητας, που ευαγγελίζεται ο ποιητής. Στο ταξίδι αυτό από το παλιό στο καινούριο υπάρχει πάλι το υπερωκεάνιο και ο «ξανθός ποντοπόρος».

ΣΤΡΟΦΕΣ ΣΤΡΟΦΑΛΩΝ

Ω υπερωκεάνειον τραγουδάς και πλέχεις

Άσπρο στο σώμα σου και κίτρινο στις τσιμινιέρες

Διότι βαρέθηκες τα βρωμερά νερά των αγκυροβολίων

Εσύ που αγάπησες τις μακρινές σποράδες

Εσύ που σήκωσες τα πιο ψηλά μπαϊράκια

Εσύ που πλέχεις ξέθαρρα στις πιο επικίνδυνες σπηλιάδες

Χαίρε που αφέθηκες να γοητευθής απ' τις σειρήνες

Χαίρε που δεν φοβήθηκες ποτέ τις συμπληγάδες.¹⁵⁶

Το ποίημα είναι ένας ύμνος στο υπερωκεάνιο, που ξεκινά το μακρινό του ταξίδι, γιατί κουράστηκε να βρίσκεται αραγμένο στο λιμάνι. Δεν είναι αυτός ο σκοπός του. Ο σκοπός του είναι να βρίσκεται στα κύματα, να πλέει ακατάπανστα, να αφήνεται στο τραγούδι των «σειρήνων» χωρίς σκέψη. Ο ποιητής επιδοκιμάζει το ταξίδι του, γιατί παρά τα εμπόδια και τις «συμπληγάδες» το υπερωκεάνιο ξεκινά το δύσκολο ταξίδι για να βρει στο τέλος του το νέο κόσμο. Όπως και στα προηγούμενα έτσι και στο «Στροφές Στροφάλων» το ερωτικό ταξίδι με το υπερωκεάνιο ταυτίζεται με την πορεία του ίδιου του υπερρεαλιστικού κινήματος. Ο ποιητής είναι παρών και σε αυτό το ταξίδι.

Κ' είμαι σε μια καμπίνα σου όπως εσύ μέσ' στην καρδιά μου.

Το τεχνολογικό αυτό θαύμα μετατρέπεται στο έργο του ποιητή, ως το μόνο μέσο, που μπορεί να ανασύρει τον κόσμο από ότι τον δεσμεύει και να τον

¹⁵⁶ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 10.

οδηγήσει σε μια νέα πατρίδα. Η φράση που επαναλαμβάνεται σαν επωδός δείχνει ακριβώς την πίστη του ποιητή, πως η νέα αυτή διαδικασία θα είναι νικηφόρα.

*Φωνές εδώ και φάλαινες στο πέρασμά σου πάρα κάτω
Από τα ύφαλά σου αντλούνε τα παιδιά την μακαριότητα
Από το πρόσωπό σου την ομοιότητα με σένα
Και μοιάζεις με αυτούς που εσύ κ' εγώ γνωρίζουμε
Αφού γνωρίζουμε τι θα πη φάλαινα
Και πώς ιχνηλατούν οι αλιείς τα ψάρια.*

Ο ποιητής συμπορεύεται με το υπερωκεάνιο. Γίνεται ένα με αυτό και βλέπει ότι συναντά κατά τη διάρκεια του πλου. Οι φάλαινες ταυτίζονται στο έργο του Εμπειρικού με τη γυναίκα, θεωρούνται σύμβολα της θηλυκής παρουσίας. Ο ίδιος γνωρίζει τη φύση της γυναίκας, την αναζητά, όπως ακριβώς οι αλιείς τα ψάρια. Ποτέ δεν είναι ο μόνος επιβάτης. Πάντα η γυναίκα, ορατή συχνά αλλά αόρατη ακόμη συχνότερα είναι πλάι του, τού δείχνει την πορεία.

*Θαρρώ πως τα ταξείδια μας συμπίπτουν
Νομίζω πως σου μοιάζω και μου μοιάζεις
Οι κύκλοι μας ανήκουνε στην οικουμένη
Πρόγονοι εμείς των γενεών που εκκολάπτονται ακόμη
Πλέχουμε προχωρούμε δίχως τύψεις
Κλωστήρια κ' εργοστάσια εμείς
Πεδιάδες και πελάγη κ' εντευκτήρια
Όπου συνέρχονται με τις νεάνιδες τα παλληκάρια
Κ' έπειτα γράφουνε στον ουρανό τις λέξεις
Αρμαλα Πόρανα και Βέλμα.*

Υπερωκεάνιο και ποιητής έχουν γίνει πια ένα. Έχουν το ίδιο ταξίδι, την ίδια πορεία, τον ίδιο στόχο. Εφάπτονται ομόκεντρα, εμπλέκονται ο ένας μέσα στον άλλο κι όμως το ταξίδι τους ανήκει στην οικουμένη. Γιατί αναγνωρίζει ο ποιητής πως απλά κάνει την αρχή. Θα δείξει το δρόμο και το υπερωκεάνιο θα τον διασχίσει. Είναι «πρόγονοι των γενεών που εκκολάπτονται ακόμη». Είναι εκείνοι

που θα προετοιμάσουν το δρόμο, όπως ακριβώς τα «κλωστήρια και τα εργοστάσια» και θα απελευθερώσουν τους ανθρώπους από κάθε εμπόδιο προκειμένου να γευτούν την ηδονή και τον έρωτα. Οι λέξεις που γράφονται στον ουρανό εκδηλώνουν τον ενθουσιασμό του ποιητή για το βαπόρι αυτό, που θα φιλοξενήσει τον ερωτικό λόγο του και θα τον διαδώσει στην οικουμένη.¹⁵⁷

*Ω υπερωκεάνειον τραγουδάς και πλέχεις
Αχούν οι φόρμιγγες της άπλετης χαράς μας
Με τα σφυρίγματα του ανέμου πρύμα-πλώρα
Με τα πουλιά στα σύρματα των καταρτιών
[...]Κυνηγητές εμείς της γοητείας των ονείρων
Του προορισμού που πάει και πάει μα δεν στέκει
Όπως δεν στέκουν τα χαράματα
Όπως δεν στέκουν και τα ρίγη
Όπως δεν στέκουν και τα κύματα
Όπως δεν στέκουν κ' οι αφροί των βαποριών
Μήτε και τα τραγούδια μας για τις γυναίκες που αγαπάμε.*

Το ποίημα τελειώνει με το άκουσμα από τις φόρμιγγες. Διαλαλεί ο ποιητής τη χαρά του για την έλευση του νέου κόσμου. Το ταξίδι όμως δεν τελειώνει, είναι συνεχές. Γιατί οι επιβάτες του υπερωκεάνιου είναι «κυνηγητές της γοητείας των ονείρων». Τον προορισμό δεν τον φτάνουν ποτέ γιατί δεν είναι σταθερός. Η ποίηση βρίσκεται εν κινήσει, γιατί τίποτα και στον κόσμο του ονείρου δεν είναι σταθερό. Όλα μεταβάλλονται και αλλάζουν και όλα βρίσκονται σε διαρκή κίνηση.

Ο Εμπειρικός αποδίδει στο σημείο αυτό το όραμά του για μια ποίηση «ρέουσα», που θα αναφέρει αργότερα στο «Αμούρ- Αμούρ». Δεν υπάρχει τίποτα στατικό στο νέο κόσμο. Όλα έρχονται και φεύγουν, όλα μεταβάλλονται και κρατούν ως μόνη σταθερά τον έρωτα. Το ταξίδι είναι αέναο, το υπερωκεάνιο πορεύεται στους αιώνες και έχει για επιβάτη, όποιον θέλει να αφεθεί στον ερωτικό αυτό πλου.

Η έλευση του νέου κόσμου παρουσιάζεται στο εμπειρικό έργο και με το σύμβολο της πόλης. Οραματίζεται την δόμηση μιας καινούρια πόλης που στέκει ισχυρή απέναντι σε κάθε πιθανό κατακτητή. Συχνά η πόλη αυτή συμβολίζει την διακήρυξη και την αποδοχή του υπερρεαλιστικού κινήματος, έργο που είχε επωμιστεί

¹⁵⁷Σωκράτης Τιτούρης, «Αναγραμματισμοί στα ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρικού», *Πόρφυρας*, τ. 127, Απρίλιος 2008, σελ. 18.

προσωπικά ο ποιητής. Το θέμα αυτό πραγματεύεται και το ποίημα «Ράμφος ή η Νίκη του υπερρεαλισμού»

ΡΑΜΦΟΣ Η ΝΙΚΗ ΤΟΥ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

*Η πόλις εδραιώθηκε και στέκει
Μέσα στη δόξα της καθώς καθρέφτης του καιρού της
Οι μυναρέδες της λογχίζουνε και δρέπουν
Τα σύννεφα της ηδονής.*

*Η πόλις σκόρπισε τα δώρα της στο νάμα
Μιας εποχής που δεν μαραίνεται στον χρόνο
Μιας εποχής τρανής γαλανομάτας
Με ελιές της Καλαμάτας στα μαλλιά της.¹⁵⁸*

Το ποίημα ήδη από τον τίτλο υποδηλώνει το περιεχόμενο του. Το έργο περιλαμβάνεται στην ενότητα «Η τρυφερότης των μαστών» που περιλαμβάνει ποιήματα γραμμένα το 1934. Προφανώς λοιπόν το έργο αναφέρεται στο όραμα του ποιητή να αναγνωριστεί μελλοντικά το ανατρεπτικό κίνημα του υπερρεαλισμού. Σκοπός του είναι να γνωστοποιήσει ή μάλλον να διαδώσει την έννοια της υπερρεαλιστικής έκφρασης και να μεταβάλλει τον κόσμο στο επίπεδο της υπερπραγματικότητας, που ευαγγελίζεται το κίνημα. Το ποίημα ξεκινά με το σύμβολο της πόλης, που «εδραιώθηκε και στέκει». Η πόλη σαφώς ταυτίζεται με τον ίδιο τον υπερρεαλισμό και ο ποιητής φαντάζεται την πόλη αυτή να ευημερεί μέσα στη δόξα, αντανακλώντας τις ιδέες της στον κόσμο. Για τον ίδιο ο υπερρεαλισμός θα υπερισχύσει. Θα λάβει τις διαστάσεις θριάμβου, όπως ακριβώς η πόλη αυτή που εκτείνεται από τη γη ως τον ουρανό.¹⁵⁹ Η παρομοίωση του καθρέφτη εξυπηρετεί ακριβώς αυτό το σκοπό, να αντιληφθεί ο κόσμος την ίδια την έννοια του υπερρεαλισμού ως φιλοσοφία και να την υιοθετήσει στον τρόπο ζωής του. Η πόλη με τον τρόπο αυτό δίνει τα «δώρα της», τους καρπούς της έκφρασής της δηλαδή, στο «νάμα». Το υγρό στοιχείο είναι και πάλι παρόν αυτή τη φορά με την έννοια του εξαγνισμού. Όποιος «βαπτίζεται» στο νερό του υπερρεαλισμού μένει αλώβητος από τον χρόνο. «Δεν μαραίνεται» ισχυρίζεται ο ποιητής, γιατί η νέα εποχή θα είναι η

¹⁵⁸ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 50.

¹⁵⁹ Ρ. Ζαμάρου, «Πόλη και Πολιτική στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Χάρτης*, τ. 17-18 Νοέμβριος 1985, σ.709.

στιγμή που όλα θα αλλάξουν και θα απελευθερωθούν. Θα είναι η στιγμή, που κάποια μέρα θα έρθει και θα εξαφανίσει κάθε υπόνοια από τον ανθρώπινο νου και θα τον οδηγήσει στην πνευματική ανανέωση. Με τον τρόπο αυτό ο θρίαμβος της εδραίωσης της πόλης θα εξαπλωθεί σε όλα τα στάδια της ζωής.

Η ποίηση σε αυτόν τον νέο κόσμο θα είναι ρέουσα, όπως την φαντάζεται ο ποιητής. Θα είναι μια ποίηση αέναη, συνεχώς κινούμενη, που θα αντλήσει από το υποσυνείδητο οτιδήποτε κρατά φυλαγμένο και θα το ανασύρει στην επιφάνεια, θα το κάνει υπαρκτό. Με τον τρόπο αυτό η ποίηση θα παρακολουθεί το υποσυνείδητο και θα εκφράζει με λόγια το «γίνεσθαι» του, την ατέρμονη διαδικασία κατά την οποία ανόμοια στοιχεία εμπλέκονται μεταξύ τους με ταχύτητα ασύλληπτη για το νου κι όμως άρρηκτα συνδεδεμένα. Για τον Εμπειρικό

Η ποίηση είναι ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου.

Μέσα της όλοι μεγαλώνουμε. Οι δρόμοι είναι λευκοί.

Τ' άνθη μιλούν. Από τα πέταλά τους αναδύονται συχνά μικρούτσικες παιδίσκες

Η εκδρομή αυτή δεν έχει τέλος.¹⁶⁰

Μέσα από αυτό το «τηλεγραφικό», θα έλεγε κανείς, μήνυμα ο ποιητής ορίζει την δική του αντίληψη για την ποίηση. Μια σειρά από εικόνες παρατεταγμένες η μία δίπλα στην άλλη καθορίζουν την έννοια της ποίησης με έναν απροσδόκητο τρόπο. Η προσπάθεια του Εμπειρικού έγκειται στο να διευρύνει το περιεχόμενο της ποίησης και όχι να δώσει έναν ακριβή περιορισμό, που θα την περιχαρακώνει σε στενά πλαίσια. Ο ποιητής προτείνει να δούμε την ποίηση ως εκδρομή, ως ένα ατέλειωτο ταξίδι με ποδήλατο. Παράδοξο αρχικά αλλά σε δεύτερο χρόνο προσέχοντας κανείς την λέξη «ανάπτυξι» διαπιστώνει ότι πρόκειται για μία ακόμη εκδοχή. Ο Εμπειρικός αναπτύσσει με την περίεργη μεταφορά του τις δυνατότητες της ποίησης. Ο καθένας μπορεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του και να ωριμάσει μέσα από αυτήν. Το θέμα είναι να ακολουθήσει κανείς αυτή την ατέλειωτη εκδρομή.

3. Τόπος Τοπείου: το απόγειο του εικονισμού στο έργο του Εμπειρικού.

Το κείμενο που αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό την δύναμη της εικόνας στην ποίηση του Εμπειρικού είναι το «Τόπος Τοπείου», που θεωρείται ότι συνδέεται άμεσα με το «Αμούρ – Αμούρ», αφού γράφονται την ίδια χρονιά και περιλαμβάνονται στην ίδια συλλογή.¹⁶¹ Πέρα όμως από την χρονική ταύτιση των δύο κειμένων, φαίνεται ότι το έργο αυτό αποτυπώνει ακριβώς όσα πρεσβεύει ο ποιητής μέσα από το «Αμούρ- Αμούρ». Το «Τόπος Τοπείου» είναι γραμμένο σε πρόζα, όπως τα περισσότερα έργα του Εμπειρικού σε αυτή την περίοδο. Ο ποιητής στρέφεται στον

¹⁶⁰ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 107.

¹⁶¹ Α. Εμπειρικός «Τόπος τοπείου», *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Αθήνα 2004, σ. 53.

πεζό λόγο ακόμη περισσότερο για να «αναπτύξει» θα λέγαμε αυτό το «προτσές» που όρισε στο «Αμούρ- Αμούρ». Η μορφή αυτή δεν αναιρεί την ποιητικότητα του κειμένου, αφού οι υπερρεαλιστές θεωρούν ότι η συνεχής ροή του λόγου από το υποσυνείδητο εκφράζεται καλύτερα σε πρόζα παρά στα στενά πλαίσια του στίχου. Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως κατάλοιπο της εποχής της αυτόματης γραφής, που κατά την περίοδο αυτή, όπως επισημάναμε, εγκαταλείπεται.

Το έργο κινείται από την περιγραφή στην αφήγηση και τα όρια γίνονται πολύ δυσδιάκριτα. Πρόκειται όμως για ένα πολύ δυναμικό κείμενο που «απογειώνει» θα λέγαμε τον εικονισμό του Εμπειρικού. Το έργο ξεκινά με μια αναλυτική περιγραφή ενός βραχώδους τοπίου. Ο ποιητής εστιάζει στις πτυχώσεις του εδάφους, στο χρώμα, στα χρώματα, στα δέντρα και μέσα από συνεχείς παρομοιώσεις και μεταφορές παρουσιάζει το τοπίο με ερωτικές συνδηλώσεις.

[...] λόφοι ορθούνται σαν σφικτοί μαστοί, άλλοι δε παρουσιάζουν μια παχουλή προπέτεια σφύζοντος εφηβαίου[...]

Η παρουσίαση του τοπίου εκτείνεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο ποιητής δεν χρειάζεται πια την παρομοίωση και περνά στην μεταφορά, τοποθετώντας την μία εικόνα πλάι στην άλλη εξισώνοντας τα αντικείμενα και θεωρώντάς τα τελικά ένα. Αυτό όπως πάντα συμβαίνει στιγμιαία, προκύπτει στον ποιητή, χωρίς να το επιδιώκει.

[...]μπορεί να νομίση κανείς, ότι βλέπει σε μια ριπή οφθαλμού, όχι μόνο το διαρκές και συγκεκριμένο θέαμα του τοπίου, μα και μια φευγαλέα και αόριστη εικόνα χορευτριάς, με πλατύ και βαθύπτυχο φουστάνι, του οποίου ο ποδόγυρος διαγράφει ένα κυματιστό περίγραμμα πτυχώσεων, σε λικνιζόμενο ρυθμικά στρόβιλο περιστροφών χορού. Ή ακόμη μπορεί να νομίση κανείς, ότι αντικρύζει κύματα βαθύκολπα, κύματα που δεν σκάνε, μα που αποτελούν λείες, άνευ αφρού καμπυλωτές διογκώσεις και βαθουλώματα αλλεπάλληλα, σε μιαν αλληλουχία, όπου το υγρόν στοιχείον έγινε στερεά, σαν τμήμα πελάγους πολύχρωμα αποκρυσταλλωμένου, σε στιγμὴν γαληνεύσεως της θαλάσσης κατόπιν ισχυράς τρικυμίας.[...]

Το απόσπασμα αυτό αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η εξωτερική πραγματικότητα ενώνεται με την εσωτερική επιθυμία και προκύπτει η έννοια της υπερπραγματικότητας, που προωθεί ο υπερρεαλισμός. Το τοπίο παρομοιάζεται ρητά με το φουστάνι και τη θάλασσα, οι έννοιες ταυτίζονται και εξισώνονται έτσι ώστε τελικά να μην είναι ευδιάκριτο ποιο στοιχείο είναι πραγματικό και ποιο όχι. Οι δύο εικόνες αλληλεπικαλύπτονται και διαμορφώνουν μια νέα, που περιλαμβάνει και τις δύο, όσο παράδοξο κι αν μοιάζει αυτό. Για την ένωση αυτή δεν χρειάζεται χρόνος, όλα γίνονται «σε ριπή οφθαλμού». Έτσι καταργείται η έννοια του χρόνου σε πρώτο επίπεδο και αποκαλύπτεται ένα άλλο τοπίο στα μάτια του ποιητή.

[...] Άπλετον φως καταυγάζει τους θυσάνους του φυλλώματος, αλλά με δυσκολίαν εισδύει εις την εσωτερική πυκνότητά του,[...] η άμιλλα μεταξύ του ανοιχτού και του σκοτεινού πρασίνου είναι τόσο οξεία, που όχι μόνον βλέπομε τη διάστασι των χρωμάτων, αλλά αισθανόμαστε εν τω άμα, και τη θαλπωρή του ηλίου, και τη δροσιά της σκιάς. Και ενώ, εις την εξωτερικήν επιφάνεια του δένδρου, μέλπει και ενίοτε κραυγάζει το φως, σε παγλάζουσαν έξαρσιν έρωτος πασιφανούς, εις τα βάθη του φυλλώματος συσπειρούται η σκιά, σιωπηλή συλλέκτρια μυστικών και απορρήτων.[...]

Ο ποιητής παρατηρεί ένα δέντρο και το παιχνίδι του φωτός στις πτυχώσεις του φυλλώματος του. Το αντιθετικό ζεύγος φως- σκοτάδι είναι πολύ συνηθισμένο στην ποίηση του Εμπειρικού και παρουσιάζεται πάντα ως νικηφόρα επέλαση του φωτός επάνω στο σκοτάδι. Το φως του Εμπειρικού είναι πάντα δυνατό, διάχυτο, είναι λαμπρό και ελπιδοφόρο. Είναι ένα φως, που δηλώνει την έλευση του νέου κόσμου, καταδικάζοντας για πάντα στο σκοτάδι τον παλιό. Στο σημείο αυτό ο ποιητής προσπαθεί να αναδείξει με την έννοια του φωτός την επικράτηση της νέας πραγματικότητας, της υπερπραγματικής, έναντι στην καταπιεσμένη και σκοταδιστική εξωτερική πραγματικότητα. Για να περιγράψει ακόμη καλύτερα την διαδικασία αυτή εξισώνει τις δύο πραγματικότητες.

[...] Και ιδού που η ενατένισις της εξωτερικής επιφανείας του φυλλώματος, ισοδυναμεί με συμμετοχήν μας εις αναπέτασιν σημαίας, εις έκρηξιν αλαλαγμού χαράς, ή εις αιφνίδιαν αναπήδησιν, εκ βαθέων, ορμητικής πηγής, κάθε φορά που το παιχνίδισμα του ήλιου επί των φύλλων, απλώνει, απανωτές μαρμαρυγές φωτός. Και ιδού που η διείσδυσις του βλέμματος εις την σκιάν της εσωτερικής, της βελουδένιας πυκνότητας του φυλλώματος, ισοδυναμεί με συμμετοχην μας εις διείσδυσιν εντός σπηλαίου γιομάτου σταλακτίκτες, εντός λαβυρίνθου εναγωνίου εξομολογήσεως, ή εντός καθεδρικού ναού, όπου αντηχεί το θρόισμα των προσευχών και ακούονται οι στεναγμοί ανθρώπων τεθλιμμένων.[...]

Όλες αυτές οι «ισοδυναμίες» που μας παρουσιάζει ο ποιητής αντικαθιστούν στην ουσία το σχήμα της παρομοίωσης. Ο Εμπειρικός προσπαθεί να μας δείξει πως αυτό που βλέπουμε δεν είναι η μόνη διάσταση του βλέμματος μας. Υπάρχει ένα δεύτερο επίπεδο, στο οποίο μπορούμε να δούμε τα αντικείμενα, που βρίσκονται στο οπτικό μας πεδίο με έναν άλλο τρόπο. Ενυπάρχει δηλαδή στη ματιά μας ένα δεύτερο βλέμμα, που αντιλαμβάνεται το μεταφυσικό και αποκαλύπτει τις κρυμμένες διαστάσεις των αντικειμένων. Με τον τρόπο αυτό βλέπουμε αυτό που επιθυμούμε να δούμε στα αντικείμενα. Ο ερωτικός λόγος του Εμπειρικού είναι και σε αυτό το κείμενο παρόν, αφού οι εικόνες παραπέμπουν στην έννοια της επιθυμίας, που είναι καθοριστική στην ποιητική του. Πραγματικά η επόμενη εικόνα πιστοποιεί το συλλογισμό.

[...] Εντός αυτού του διπλού κλίματος, που εκπορεύεται από το δένδρο, και το περιβάλλει, θα μπορούσε κάλλιστα, ν' αναπνεύσει μια νεανίς, βαίνουσα

ανεπιφυλάκτως, εν τη ελευθέρα αποδοχή του αισθήματος της, προς συνάντησιν φλογερού μνηστήρος, καθώς και μία μοιχαλίσ, οδεύουσα αγχωδώς και με χίλιες προφυλάξεις, προς συνάντησιν αμφιταλαντευόμενου εραστού, εν πνεύματι ενοχής και φόβου.[...]

Ο ποιητής συνεχίζει τις αλλεπάλληλες εικόνες του και διαμορφώνει ένα κείμενο, που στηρίζεται αποκλειστικά στη ρητορική της παρομοίωσης. Το έργο καταλήγει σε ένα ποίημα, που κάποιος ποιητής έγραψε «εμβαπτιζόμενος εις το συναίσθημα» που του γέννησε το θέαμα του συγκεκριμένου τοπίου. Με τον τρόπο αυτό το περιγραφόμενο τοπίο μετατρέπεται σε τοπίο-λόγο. Το στοιχείο αυτό αποτελεί τμήμα της ιδεολογίας του ποιητή. Η επίδραση μεταξύ ανθρώπου και φύσης είναι συνεχής και αμφίδρομη. Στόχος του ποιητή είναι να δείξει πως τα πάντα ανήκουν σε ένα ενιαίο σύνολο. Άνθρωποι, ζώα, φυτά ενοποιούνται στην ποίηση του. Ως γνήσιος υπερρεαλιστής ο Εμπειρικός καταλύει τα στεγανά ανάμεσα στις έννοιες και συνενώνει τα αντίθετα μεταξύ τους στοιχεία. Στη διαδικασία αυτή άνθρωπος και φύση αναπτύσσονται μέσα από μία διαλεκτική σχέση και εξαρτώνται άμεσα ο ένας από τον άλλο.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από τη συνοπτική μελέτη του έργου του Εμπειρικού συμπεραίνει κανείς ότι η ποιητική τροχιά του διανύει μία εξέλιξη μέσα στον χρόνο. Ξεκινώντας από την αυτόματη γραφή, ως παθιασμένος υπερρεαλιστής, διαμορφώνει την ποιητική του με κυρίαρχο μοτίβο την εικόνα. Θεματικά μένει πάντοτε προσανατολισμένος στην έννοια της επιθυμίας και στον έρωτα γενικότερα. Ο ποιητής λειτουργεί στο έργο του ως προφήτης, ως ιερούργος. Κατέχεται ολοκληρωτικά από τον έρωτα και μέσα από αυτή τη δοκιμασία προσπαθεί να οδηγήσει τον αναγνώστη του στην αποκάλυψη, στην ψυχική κάθαρση και τελικά σε ένα είδος αναγέννησης. Στόχος του είναι να διαμορφώσει μια νέα πραγματικότητα, που θα αποτελείται από την συγχώνευση όσων μας περιβάλλουν και όσων επιθυμούμε. Ο Γιατρομανωλάκης χαρακτηρίζει την συγχώνευση αυτή «ελεύθερη», αφού προκύπτει από την ακούσια ένωση ετερόκλητων στοιχείων και καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από το θαυμαστό και το τυχαίο.¹⁶² Τη διαδικασία αυτή θέτει στο κέντρο της ποιητικής του ο Εμπειρικός και την εξεικονίζει μέσα στα έργα του.

Οι εμπειρικές εικόνες στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό στο μεταφορικό λόγο. Αντλούν το υλικό τους από τα θέματα του έρωτα, της απελευθέρωσης και της έλευσης του νέου κόσμου και τα εικονοποιούν ακολουθώντας τη διαδικασία που υπαγορεύει το όνειρο. Τον ποιητή τον ενδιαφέρει η σύνθεση, ο αγώνας για τη διεκδίκηση της σωστής λέξης που θα στερεώσει το σύνολο, η πύκνωση του νοήματος, οι πολλαπλές όψεις μιας απλοποιημένης μορφής, που διατηρεί ωστόσο το σημασιολογικό της βάρος. Δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς τα κρυμμένα σύμβολα που βρίσκονται διάσπαρτα μέσα στα ποιήματά του, αρκεί να μην προσκολλάται στην κυριολεκτική καταδήλωση των όρων και να εστιάζει στην συμβολική τους διάσταση.

Για τον ίδιο τον Εμπειρικό η ποίηση είναι μια διαδικασία στην οποία αφοσιώνεται και παραδίνεσαι. Είναι γενεσιουργός διαδικασία και φέρνει στο φως την επιθυμία. Αναπλάθει την πραγματικότητα και την καθιστά κυρίαρχη. Για τον ίδιο η πραγματικότητα βρίσκεται πιο μακριά από αυτά που μπορεί να αντιληφθεί η ανθρώπινη συνείδηση. Βρίσκεται σε όσα μπορεί να συλλάβει η φαντασία. Ο ανθρώπινος ψυχισμός παράγει τις εικόνες αυτές της πραγματικότητας και τις καθιστά αυθεντικές, αφού το άτομο αναγνωρίζει σε αυτές τον ίδιο τον εαυτό του. Αντίθετα στην έννοια της εξωτερικής πραγματικότητας η ανθρώπινη συνείδηση αλλοτριώνεται. Αναγνωρίζει μονάχα όσα βλέπει και «μαθαίνει» ουσιαστικά να τα δέχεται ως οικεία, όμως στην ουσία είναι κατά βάση ξένα, αφού η πραγματικότητα προϋπήρχε της ανθρώπινης συνείδησης. Ο Εμπειρικός προτείνει λοιπόν να επανακαθορίσουμε την πραγματικότητα και να επιτρέψουμε στη συνείδηση να βρει τον «εαυτό» της μέσα από εικόνες που προέρχονται από το υποσυνείδητο. Μπορεί η απόσταση που πρέπει να διανυθεί από την επιθυμία και την απεικόνιση της στην πραγματικότητα να είναι μεγάλη, αλλά ο ποιητής γνωρίζει πως το «ταξίδι» αυτό αξίζει τον κόπο.

¹⁶² Γ. Γιατρομανωλάκης, « Αποκάλυψη και Αναγέννηση στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Χάρτης*, τ. 17-18 Νοέμβριος 1985, σ. 650.

*Είναι τα βλέφαρά μου διάφανες αυλαίες.
Όταν τ' ανοίγω βλέπω εμπρός μου ότι κι αν τύχει.
Όταν τα κλείνω βλέπω μπροστά μου ότι ποθώ.¹⁶³*

¹⁶³ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π. σ. 56.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία:

1. Δ. Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Εμπειρικού*, Αθήνα 1999.
2. Αλ. Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1983.
3. Αριστοτέλους, *Ποιητική*, μετάφραση Λυπουρλής Δημήτριος, Αθήνα 2002.
4. Αριστοτέλους, *Ρητορική*, μετάφραση Λυπουρλής Δημήτριος, Αθήνα 2002.
5. Π. Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα 1997.
6. Γ. Γιατρομανωλάκης, *ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα 1983.
7. Οδ. Ελύτης, *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, Αθήνα 1980.
8. Α. Εμπειρικός, *ΠΕΡΙ ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ. Η ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ 1935*, Εισαγωγή-Επιμέλεια Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα 2009.
9. Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα 1984.
10. Ι. Ν. Παρασκευόπουλος, *Εξελικτική ψυχολογία. Η ψυχική ζωή από τη σύλληψη ως την ενηλικίωση*, τ. Α', Αθήνα 1985.
11. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από την νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός. Συγκριτική ανάλυση Ελλήνων και Γάλλων Υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1989.
12. Σ. Τριβιζάς, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο*, Αθήνα 1996.
13. Meyer Howard Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, μετάφραση Άρης Μπερλής, Αθήνα 2001.
14. Ph. Audoin, *Οι σουρρεαλιστές*, μετάφραση Δημ. Δημούλης, Βασ. Παπαϊκονόμου, επιμέλεια Μπάμπης Γεωργαντίδης, Αθήνα 1990.
15. C.W.E Bigsby, *Νταντά και σουρρεαλισμός*, μετάφραση Ελένη Μοσχονά, Αθήνα 1975.
16. Α. Breton, *ΜΑΝΙΦΕΣΤΑ ΤΟΥ ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ*, μετάφραση Ελένη Μοσχονά, Αθήνα- Γιάννινα 1983.
17. Α. Breton, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μετάφραση Στ. Κουμανούδης, Αθήνα 1981.
18. J. Bouchard, *Με τον Ανδρέα Εμπειρικό παρά δήμον ονείρων*, Αθήνα 2001.

19. S. Dali, *Παρανοϊκο- κριτική*, μετάφραση Άρης Σφακιανάκης, γλωσσική επιμέλεια Αλέξης Ζήρας, Αθήνα 1987.
20. T. Hawkes, *Η Μεταφορά*, Αθήνα 1978.
21. M. Nadeau, *Ιστορία του σουρρεαλισμού*, μετάφραση Αλεξ. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα 1978.
22. M. Vitti, *Η Γενιά του τριάντα*, Αθήνα 1982.
23. G. Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός. Μυθολογία και ποιητική*, Αθήνα 2001.
24. P. Waldberg, *Σουρρεαλισμός*, μετάφραση Αλεξ. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα 1982.

Ξένη Βιβλιογραφία:

1. A. Balakian, *Surrealism, the road to the absolute*, London 1959.
2. K. Grant, *Surrealism and the visual arts. Theory and reception*, New York 2005.
3. B. Vickers, *In defence of rhetoric*, Oxford 1988.

Άρθρα περιοδικών:

1. Αλέξ. Αργυρίου, «Ο ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος;», *Διαβάζω*, τ. 120 Ιούνιος 1985.
2. Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και Αναγέννηση στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Χάρτης*, τ. 17-18 Νοέμβριος 1985.
3. Α. Εμπειρικός, «Συζήτηση στη Θεσ/νίκη», *Χάρτης*, τ. 17-18 Νοέμβριος 1985.
4. Οδ. Ελύτης, «Τέχνη- Τύχη- Τόλμη», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987.
5. Οδ. Ελύτης, «Ένα γράμμα γύρω από τον Υπερρεαλισμό», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987.
6. Οδ. Ελύτης, «Ποιητική Νοημοσύνη», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987.
7. Οδ. Ελύτης, «Απολογισμός και νέο ξεκίνημα», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987.
8. Οδ. Ελύτης, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1987.
9. Ρ. Ζαμάρου, «Πόλη και Πολιτική στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Χάρτης*, τ. 17-18 Νοέμβριος 1985.
10. Ε. Κακναβάτος, «Η άλλη όχθη του αντικειμένου» *Διαβάζω*, τ. 40, Μάρτιος 1981.

11. Αρ. Νικολαΐδης, «Η οργανωτική Ιδεολογία του Εμπειρικού και η ποίηση του», *Χάρτης*, τ. 17-18 Νοέμβριος 1985.
12. Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, «Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό», *Ηριδανός 4*, Αθήνα, Μάρτιος 1967.

Συλλογές

1. Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, Αθήνα 2003.
2. Α. Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Αθήνα 2004.