

ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΑΡΣΕΝΙΟΥ

Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ
ΤΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ:
ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΤΑΒΑΣΗ
ΣΤΗ ΝΕΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

(ΠΕΝΤΕ ΔΟΚΙΜΙΑ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ: Ο ΦΑΡΟΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ	
ΕΝ ΠΙΑΝΤΙ ΚΑΙΡΩ	9
Ο ΝΕΟΣ ΤΟΠΟΣ ΤΟΥ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ:	
ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΔΟΜΗΣΗ	
ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ	13
ΟΙ ΧΡΟΝΟΙ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ: Η ΧΩΡΙΚΗ ΜΟΙΡΑ	
ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΣΤΗΝ ΑΝΕΓΕΡΣΗ ΤΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ	37
Οι προοπτικές του χρόνου	38
Η έννοια του χρόνου από το μοντερνισμό και εντεύθεν	41
Από το χρόνο στο χώρο	48
Η γλωσσική δημιουργία της Ουτοπίας	55
Η αλληγορία	64
Η ΔΥΣΧΕΡΕΙΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΟΥ ΚΑΙ Η ΠΡΟΚΛΗΣΗ	
ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ: ΓΙΑ ΜΙΑ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ	
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ	75
Σύμβολο και αλληγορία: η ρητορική βάση μίας αντιπαλότητας	76
Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η επανάκαμψη της αλληγορίας . . .	82
ΕΣ-ΕΣ-ΕΣ-(Ω)ΤΕΡ(ΙΚΗ) ΡΩΣΣΙΑ: ΑΙΣΘΗΣΗ, ΜΝΗΜΗ	
ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΣΕ ΜΙΑ ΑΝΑΠΛΑΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ	95
«ΤΩΡΑ ΠΟΥ ΦΤΑΣΑΜΕ ΕΔΩ»: Ο ΟΥΤΟΠΙΚΟΣ ΧΩΡΟΧΡΟΝΟΣ	
ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ	111
ΠΙΝΑΚΑΣ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	131

ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ:
Ο ΦΑΡΟΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΚΑΙΡΩ

ΌΤΑΝ ΕΜΦΑΝΙΣΤΗΚΑΝ οι υπερρεαλιστές και μάλιστα ο Ανδρέας Εμπειρικός μέσα στην δεκαετία του 1930 τα πράγματα έδειχναν ότι θα αργούσε πολύ ο καιρός τους, θα περνούσε πολύς χρόνος μέχρι οι αναγνώστες τους να μυηθούν όχι μόνο στην γραφή, αλλά και στο όραμα της απελευθέρωσης από τα δεσμά της πραγματικότητας που οι υπερρεαλιστές ευαγγελίζονταν. Έχουμε αρχίσει πλέον να μιλάμε για τον καιρό του Εμπειρικού, καθώς σταδιακά φωτίζονται πλευρές του έργου του που πριν κάποια χρόνια ήταν αποθαφρυντικά σκοτεινές. Κι ένα ερώτημα που αμέσως προκύπτει είναι γιατί επανερχόμαστε στον υπερρεαλισμό και μάλιστα σε κείμενα που γράφτηκαν αρκετά ή πολύ αργότερα από την έναρξή του; Μήπως η πραγματικότητα είναι πολύ σκοτεινή και οι καιροί πολύ δύσκολοι για να αποδεχτούμε την πραγματικότητά μας; Ή μήπως, τα κείμενα του Εμπειρικού βρίσκονται πολύ κοντύτερα στη σημερινή πραγματικότητα, κατά την οποία η αλήθεια της ψυχής είναι διαφανέστερη και αμεσότερη από τις καθημερινές της απεικονίσεις;

Ο χρόνος του Εμπειρικού είναι το παρόν, ένα παρόν ηθικά επαναληπτικό και οραματικά μελλοντολογικό, ένα σήμερα που ενέχει το νοσταλγικό χθες και το δημιουργικό αύριο. Ο καιρός του Ανδρέα Εμπειρικού, εκτός από την καιρική κατάσταση μέσα στην οποία αναπτύσσει το όραμά του (τη δική του αιθρία ή κακοκαιρία, ορατότητα, ατμοσφαιρική πίεση και ξαφνικές μεταβολές), αναφέρεται και στον κατάλληλο χρόνο (στη θέση του Εμπειρικού στην παράδοση και τις θέσεις του για την ιστορία), στο χρόνο ως φιλοσοφική έννοια, αλλά και στον κειμενικό χρόνο (στο γραμματικό και υφολογικό χρόνο της γραφής του). Ο καιρός του Εμπειρικού αναφέρεται όμως και στον τόπο που καθορίζεται από την ιστορία, στην προϊστορία και το μέλλον του, στη γεωγραφία των περιηγήσεών του, αλλά και στην διαμόρφωση της μελλοντικής πολιτείας του. Ο χρό-

νος, λοιπόν, ο τόπος, και ο τρόπος που μεταξύ τους συμπλέκονται, ίσως φωτίσουν τη στροφή μας στον υπερρεαλισμό σήμερα.

Στη μελέτη αυτή επιχειρώ να εξετάσω το έργο του Ανδρέα Εμπειρικού κάτω από δύο προοπτικές. Με σκοπό, καταρχήν, τη διερεύνηση των χρονικών σχέσεων του κειμένου με όρους ρητορικής και, επιπλέον, την απόδοση σε λογοτεχνικά πλαίσια της έννοιας της χρονικότητας ως εμπειρίας βίωσης και φιλοσοφικής περιγραφής του χρόνου. Η χρονικότητα αποκτά κεντρική θέση στην ανάπτυξη των προτάσεων του Ανδρέα Εμπειρικού για το μέλλον της πρωτοπορίας μέσα από το όραμα της ουτοπίας του. Η οραματική και ευαγγελική υπόσχεση για την πραγμάτωση της πρωτοπορίας στο μέλλον, σε συνδυασμό με τη θυσία των εκπροσώπων της για τις μελλοντικές γενιές, αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά των πρωτοποριών. Εάν πράγματι μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι τα κείμενα του Εμπειρικού ανήκουν σε μία νεοπρωτοποριακή διάσταση κριτικής απόστασης, αποτίμησης και γονιμοποίησης της «ορθόδοξης» πρωτοπορίας¹, τότε οι αντιλήψεις του ποιητή γύρω από το χρόνο, και το χώρο δημιουργούν μία ολοκληρωμένη πρόταση για το μέλλον των πρωτοποριών. Από τη μία πλευρά, ο χρόνος βιώνεται ως ιστορία, εμπειρία και ουτοπία και, από την άλλη, ο χώρος αντιμετωπίζεται ως εξυψούμενη συρρίκνωση, ενδοχώρα, αυτοδύναμη προβολή του εαυτού στη γεωγραφία και, τελικά, ενσωματωμένη στο προσωπικό σύμπαν και συγχρόνως ανεξάρτητη συλλογική πατρίδα.

Οι πολιτείες του ελληνικού υπερρεαλισμού, που απηχούν όχι μόνο έναν μετα-ρομαντικό ουτοπικό οραματισμό, αλλά και τα ανανεωμένα οράματα της νέας Αριστεράς μετά του 1960, είναι τόποι πραγματικοί όσον αφορά τη γραφή και τα σχήματά της: δεν αποτελούν ανέφικτα σχέδια, μα πραγματοποιούνται εντός του κειμένου

1. Στο επιλογικό μέρος του βιβλίου μου *Νοσταλγοί και Πλαστοργοί: έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία* (Τυπωθήτω-Παραφρονάλια, 2003) με τίτλο «Υπερρεαλισμός και νέα πρωτοπορία: προτάσεις για την ελληνική περίπτωση» (σ.405-415) παρουσιάζεται η άποψη ότι ο ελληνικός υπερρεαλισμός έχει νεοπρωτοποριακό χαρακτήρα.

ακολουθώντας μία μακρά παράδοση αποκαλυπτική, μυστικιστική, αλλά και πολιτική. Αυτή την παράδοση ανιχνεύει το πρώτο κεφάλαιο. Επιπλέον, η διερεύνηση της βίωσης του χρόνου, αλλά και της απόδοσής του, αποτελεί ένα από τα κεντρικά θέματα της γραφής του Εμπειρικού: τα πολλαπλά επίπεδα των κειμένων του και ο προβληματισμός πάνω στην έννοια του τέλους (τόσο της χρονικότητας όσο και του ίδιου του χρόνου) όπως αποδίδεται σε αυτά αποτελούν τους βασικούς άξονες του δευτέρου κεφαλαίου.

Ο Εμπειρικός έχει πλήρη επίγνωση της ένταξης του έργου του σε μία όψιμη φάση των πρωτοποριακών κινήματων, κατά την οποία ο υπερρεαλισμός συγκεντρώνει τις δυνάμεις του και ανανεώνει το πρόσωπό του. Μέσω της αφήγησης, αλλά και της ανανεωμένης χρήσης και λειτουργίας της εικόνας και των τροπών, η γραφή του Εμπειρικού προσφέρει μία πρόταση προετοιμασίας του υπερρεαλιστικού πεδίου για νέους αγώνες. Κυρίως η χρήση της αλληγορίας ως τρόπου γραφής και ανάγνωσης θα απασχολήσει ιδιαίτερα μέρος του δευτέρου και ολόκληρο το τρίτο κεφάλαιο. Οι αλληγορικές σχέσεις που αναπτύσσονται στο έργο του Εμπειρικού αφορούν τόσο τις αφηγηματικές προθέσεις του, όσο και την ίδια τη γλώσσα ακόμη και στις πιο ακραίες της στιγμές. Εξάλλου, η προτίμηση της αλληγορίας έναντι του συμβόλου δηλώνει την επιλογή από τον ποιητή να υπερβεί το μοντερνισμό ανοίγοντας νέους δρόμους στον πρωτοποριακό λόγο. Τα δύο τελευταία κεφάλαια επιχειρούν αναγνώσεις συγκεκριμένων κειμένων. Τα τέταρτο αναζητά τη σχέση του Εμπειρικού με την ιστορία μέσα από τη διαδικασία ανάπλασης των χρονικών επιπέδων του ποιήματος *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*, και το πέμπτο ανιχνεύει τη διαμόρφωση του νέου τόπου της εμπειρικής γραφής μέσα από την ανάπλαση της γεωγραφίας του αγαπημένου νησιού, της Άνδρου.

Πατί, όμως, χρειαζόμαστε σήμερα τους τόπους του Εμπειρικού; Σήμερα, που ο τίτλος *Υφικάμινος* ενέχει τη νοσταλγική ενατένιση στη χαμένη αισιοδοξία της βιομηχανικής ανάπτυξης, ο Εμπειρικός μας προσφέρει τα εσωτερικά του τοπία που μας διασώζουν. Πλέον, μπορούμε να μεταφέρουμε το ενδιαφέρον για αλλαγή του κόσμου

στην ανάγνωση, αλλάζοντας ως αναγνώστες τον κόσμο, αναδιοργανώνοντας τη σκέψη και της ευαισθησία μας και έτσι «ξαναγράφοντας» τα κείμενα, σε μία αναδιάρθρωση της υπερρεαλιστικής δράσης. Ο Εμπειρικός αποτελεί σημαντικό κρίκο μίας μεγάλης παράδοσης συγγραφέων που δεν εσωτερικεύουν τη δημόσια προοπτική τους. Έχοντας ενσωματώσει, εκτός από τη δεδομένη πρωτοποριακή του παράδοση, μία πληθώρα κειμένων, –από το κρητικό θέατρο και την επτανησιακή ποίηση στον Κάλβο, το Σολωμό, το Βάρναλη, το Δραγούμη, τον Παλαμά, το Σικελιανό, τους παρνασσιακούς και διονυσιακούς των αρχών του αιώνα, έως τον Αγγλικό ρομαντισμό και τον αμερικανικό νεορομαντισμό– η γραφή του Εμπειρικού περιγράφει μία αντι-αστική πρωτοπορία με διαχρονικό χαρακτήρα. ουτοπικό περιεχόμενο, ψυχαναλυτικό προορισμό, διεθνιστικό προβληματισμό, χιούμορ και γλωσσική επινοητικότητα.

Επανερχόμαστε στον υπερρεαλισμό όχι τόσο γιατί ζητούμε καταφύγιο, αλλά γιατί επιδιώκουμε την επανερμηνεία της θέσης μας στη φύση και στην ιστορία. Οι υπερρεαλιστικές μεταφορές δε μας ενώνουν με τα πράγματα, αλλά φανερώνουν τις αλήθειες μας για αυτά. Η πολυστρωματική αίσθηση του τόπου στον υπερρεαλισμό αποκαθιστά το περιβάλλον, κάνοντας τον οικουμενικό χώρο τόπο μας. Η δυναμική επέκταση του χρόνου, εξάλλου, αναδιαμορφώνει την ιστορική μας αντίληψη αλλά και την υποκειμενική μας αίσθηση του κόσμου.

ΝΕΟΣ ΤΟΠΟΣ ΤΟΥ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ: ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΔΟΜΗΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ¹

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ, όπως άρχισε να διαγράφεται στον ορίζοντα της δεκαετίας του 1960, είχε τις αντανάκλασεις του και στην ελληνική λογοτεχνία. Μεταπολεμικά η πρωτοπορία, που πάντοτε αντιμετωπιζόταν στην Ελλάδα με προκατάληψη, θεωρήθηκε φαινόμενο ανώριμης αναβίωσης του μεσοπολεμικού της αντιστοίχου. Δεν έλειπαν, όμως, οι συνθήκες και οι θεωρητικοί προβληματισμοί που αναπτύσσονταν σε πείσμα των εξαγγελιών για το τέλος της πρωτοπορίας, όπως η εμφάνιση νέων πρωτοποριακών κινημάτων και ο συσχετισμός τους με προοδευτικά πολιτικά ρεύματα. Θεωρητικά, αυτές οι συνθήκες αντιπροσωπεύουν το δυνητικό χαρακτήρα της τελικής, «αγωνιακής» φάσης της πρωτοπορίας, η οποία προσφέρει το έδαφος για την ανάπτυξη ουτοπικών σχεδίων.² Στα πλαίσια του ελληνικού υπερρεαλισμού, οι δύο εκπρόσωποί του, ο Ανδρέας Εμπειρικός και ο Νίκος Εγγονόπουλος διεύρυναν κριτικά τις αναζητήσεις τους με τη διαμόρφωση μέσω των λογοτεχνικών τους κειμένων ουτοπικών συστημάτων με χαρακτηριστικά καλλιτεχνικής και πολιτικής αλληγορίας που αποσκοπούσαν στην υπέρβαση της κρίσης της πρωτοπορίας.³ Η ανάλυση αυτών των

1. Μία πρώτη μορφή του κειμένου έχει δημοσιευτεί στο περιοδικό *Πλανόδιον*, Τόμος Ζ', αρ. 29, Ιούνιος 1999, σ.50-65.

2. Για τον ορισμό της «αγωνιακής» στιγμής της πρωτοπορίας, βλ. παρακάτω, σ.16.

3. Η απουσία του Νικολάου Κάλας από αυτή την αναζήτηση των υπερρεαλιστικών πολιτειών είναι κρίσιμη. Παρότι ο ποιητής δεν απέδωσε στα κείμενά του με ευκρίνεια το όραμα μίας ανύπαρκτης πόλης, ωστόσο, το έργο του έχει μία συμβολικά γεωγραφική υπόσταση, καθώς η υπερρεαλιστική του δράση σχετίζεται με τη γλωσσική και θεωρητική απόδοση της μετα-ρομαντικής φυγής στο Νέο Κόσμο και των ποιητικών επιστροφών του στον Παλιό. Η πολιτεία του Κάλας στο ποιητικό του έργο μόλις πρόσφατα έχει αρχίσει να ερευνείται και να ερμηνεύεται. Μία πρώτη προσπάθεια, από πλευράς κυρίως καταγραφής των τόπων στο έργο του Κάλας, έγινε από τον Δημήτρη Αδαμίδη στη μεταπτυχιακή του εργασία με τίτλο

συστημάτων θα αναδεικνυε παραδειγματικά τα σημεία εκείνα των πρωτοποριών που ανασκευάζουν την εγκυρότητα της μνημειοποίησης της πρωτοπορίας και σχετίζονται με την εξέλιξη των πρωτοποριακών μορφών στο μέλλον.

Ο εικοστός αιώνας τελείωσε με θριαμβολογίες για τον αυταπόδεικτο πλέον μηδενισμό των αντι-ουμανιστικών λογοτεχνικών και πολιτιστικών θεωριών όπως ο αποδομισμός και η επιβιώσασα πρωτοπορία. Θεωρητικοί που, ήδη από την εποχή του συμβολισμού, ανέδειξαν τη λογοτεχνικότητα και πολυφωνία ως κριτήριο αξίας και ηρωοποιήθηκαν λόγω της δημοκρατικότητας και σεμνότητας με την οποία αντιμετώπισαν ως κριτικοί, και κάποτε ίσως ως δημιουργοί, το λογοτεχνικό φαινόμενο, έχουν προαχθεί υπεράνω των μηχανιστικών πρωτοποριακών μανιφέστων και των εσωστρεφών και συχνά αυτοκαταναλωτικών αποδομητικών αναγνώσεων του δυτικού πολιτισμού. Κι ενώ, από τη μία πλευρά, πειραματισμοί και ενδογλωσσικές ασκήσεις λέγεται πως παραπαίουν και, σύμφωνα με τους υπέρμαχους της αφηγηματικής εκφραστικότητας, συγκολλούν τα τελευταία σπασμένα κομμάτια του γυάλινου πύργου της πρωτοπορίας, η εποχή των λογοτεχνικών αυτοκρατοριών, αλλά και κάθε αναπαράστασης τους, φαίνεται να έχει περάσει οριστικά.

Όσο όμως ανακουφιστική ή ενοχοποιητική και να είναι η ψευδαίσθηση του τέλους μιας εποχής και της αρχής μιας άλλης, η αναζήτηση των όρων με τους οποίους αντιμετωπίζεται τουλάχιστον

«Η πόλη και τα τοπωνύμια στην ποίηση του Νικολάου Κάλας», (Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Τομέας ΜΝΕΣ, Τμήμα Φιλολογίας ΦΛΣ - Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1993). Πιο πρόσφατα, η Effie Rentzou στο άρθρο της "Stranger in the City: Self and Urban Space in the Work of Nicolas Calas" (*Journal of Modern Greek Studies* τομ.26, τευχ.2, Οκτ.2008, σ.283-309) παρουσιάζει την εσωστρέφεια της Αθήνας και την πολυπρισματικότητα της Νέας Υόρκης ως τους δύο τόπους που καθορίζουν την ταυτότητα του Κάλας ως μετανάστη. Στο κείμενό της η Rentzou προβάλλει με συστηματικές αναγνώσεις της ποίησής του Κάλας την ιδιαιτερότητα του φαντασιακού τόπου στη συνείδηση ενός πρωτοποριακού ποιητή που αποφασίζει να εγκαταλείψει το εθνικό, επαναφευρισκοντας το εγώ του στην υβριδική, θεαματική και μεταβατική ταυτότητα του αξένου».

η λογοτεχνική πρωτοπορία σήμερα από τους ουμανιστές κριτικούς της θα φώτιζε όχι τόσο την επιβιώσή της όσο την αλλαγή του χαρακτήρα της σε νέες συνθήκες. Όταν στα τέλη της δεκαετίας του 1960 η πρωτοπορία άρχισε να θεωρητικοποιείται και να κατασκευάζεται ο ιστορικός της χαρακτήρας, ήταν αναπόφευκτες και οι διαβεβαιώσεις για το θάνατο της.⁴ Από την άλλη πλευρά, άρχισε ξανά, μετά από μία μακρά περίοδο αλληπάλληλων ρήξεων και συγκλίσεων προς ακραίες πολιτικές ιδεολογίες, νέα φάση πολιτικοποίησης της πρωτοπορίας, αυτή τη φορά σε αισθητικό επίπεδο. Έτσι λοιπόν, σε μια εποχή που χαρακτηριστικά ενίσχυε ριζοσπαστικές ιδεολογίες και πολλαπλασίαζε τα κέντρα εκφοράς πολιτικού λόγου, υπέρμαχοι της πρωτοπορίας σε Ευρώπη και Αμερική έσπευσαν να την αντιδιαστείλουν προς τις συντηρητικές πλευρές ενός θεσμοποιημένου πλέον μοντερνισμού.⁵

Παράλληλη ή άμεσα συνδεδεμένη με τη ριζοσπαστικοποίηση της πρωτοπορίας ήταν και η διαμόρφωση, από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, των όρων για την εξάπλωση της Νέας Αριστεράς: η ακαμψία και εσωστρέφεια με την οποία αντιμετωπίστηκαν από την παραδοσιακή Αριστερά πολιτισμικά ζητήματα που αντανάκλούσαν και τη

4. Παρόλη την άνθιση νέων πρωτοποριακών κινήματων στη δεκαετία του 1960, η πειραματική τέχνη κατηγορήθηκε για την αφομοίωσή της από την «πολιτιστική βιομηχανία». Εξετάζοντας τις πρωτοποριακές εξελίξεις στη μεταπολεμική εποχή ο Peter Bürger, για παράδειγμα, υποστήριξε στη *Θεωρία της Πρωτοπορίας* ότι ο όρος «πρωτοπορία» και οι σύγχρονες εφαρμογές του ήταν ζητήματα κατ' εξοχήν ιδεολογικά καθώς η πειραματική τέχνη εμπορευματοποιήθηκε από τη διεθνή αστική τάξη και τη μετάδοσή της από τα ΜΜΕ (*Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, Manchester University Press, University of Minnesota Press, 1984, σ. 57). Αντίστοιχες θέσεις με λιγότερο ή περισσότερο πεσιμιστική βάση εξέφρασαν οι Christopher Butler (*After the Wake. An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, Oxford, Clarendon Press, 1980) και Fredric Jameson ("Periodizing the 1960s", στον τόμο *The 1960s without Apologies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, σ.178-209).

5. Σύμφωνα με τον Andreas Huyssen (*After the Great Divide; Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Basingstoke, Macmillan, 1988, σ.60) ο θεσμοποιημένος μοντερνισμός αφομοιώθηκε από τη συντηρητική ιδεολογία του 1950 και συχνά υποστήριξε την πολιτιστική και πολιτική προπαγάνδα του Ψυχρού Πολέμου.

δυστοκία της σε θέματα άλλα από αυτά της ψυχροπολεμικής περιόδου, καθώς και η σταδιακή αλλοίωση των συνθηκών πάνω στις όποιες βασίστηκαν οι μαρξιστικές επαγγελίες (το προλεταριάτο και η προλεταριακή τέχνη) έστρεψαν το ενδιαφέρον της Αριστεράς προς νέα μορφώματα που υπερέβαιναν προγενέστερους κοινωνικούς και ιδεολογικούς διαχωρισμούς και έφερναν στην επιφάνεια εθνικές και αισθητικές διαφοροποιήσεις. Η Νέα Αριστερά στην αναζήτηση νέων πεδίων ανάπτυξης των οραμάτων της, συνδέθηκε με κινήματα όπως αυτά των Λεττριστών και της Καταστασιακής Διεθνούς καθώς και με άλλες τάσεις της νέας πρωτοπορίας σε Ευρώπη και Αμερική.

Όλες αυτές οι νέες μορφές τέχνης αναγνωρίζουν την καταγωγή τους από τις ιστορικές πρωτοπορίες των αρχών του 20ου αιώνα χωρίς να διστάζουν να ασκούν αυστηρή κριτική σε όποιες τάσεις ελιτισμού ή απομονωτισμού διέκριναν τα κινήματα του παρελθόντος καθώς και στους θυελλώδεις δεσμούς τους με την παραδοσιακή Αριστερά. Ενδεικτικό παράδειγμα του ανταγωνισμού αυτού μεταξύ ιστορικής και νέας πρωτοπορίας είναι και οι σχέσεις αγάπης και μίσους μεταξύ του περιοδικού *Tel Quel*, που εμφανίστηκε το 1960 και έθεσε τις βάσεις του κριτικού νεοαριστερού ενδιαφέροντος της γαλλικής διανοήσης για την πρωτοπορία, και του αρχηγού της υπερρεαλιστικής ομάδας André Breton.

Οι απολογισμοί αυτοί της νέας πρωτοπορίας όπως αναπτύχθηκαν στη δεκαετία του 1960 συμπίπτουν με την κατά Renato Poggioli «αγωνιακή» φάση της πρωτοπορίας.⁶ Σύμφωνα με τον Poggioli, η «αγωνιακή» στιγμή της πρωτοπορίας είναι η τελευταία φάση του πρωτοποριακού κύκλου –που περιλαμβάνει τον ακτιβισμό, τον ανταγωνισμό και το μηδενισμό– και αναφέρεται στην ανασύνταξη όλων των τεχνικών και ιδεολογικών δυνατοτήτων που είχαν ανακλύψει στις προηγούμενες φάσεις. Η «αγωνιακή» στιγμή της πρωτοπορίας αναγνωρίζει το τέλος του πρωτοποριακού κύκλου με μία

6. Στο βιβλίο του *Η θεωρία της πρωτοπορίας (The Theory of the Avant-Garde)*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, σ.25).

φουτουριστική γενναιότητα που δεν αφήνει περιθώρια για ηττοπάθεια, αλλά κληροδοτεί τα αποτελέσματα των παρελθόντων πειραμάτων στις επόμενες γενιές.

Κάτω από τις ίδιες συνθήκες αναγνώρισης της ενηλικίωσης των πάντα ημιτελών λογοτεχνικών πειραμάτων, θεωρητικοί της Νέας Αριστεράς όπως οι εκπρόσωποι της σχολής της Φρανκφούρτης και ο Ernst Bloch αναζήτησαν τα σημεία της μαρξιστικής αισθητικής στα οποία οι αναγγελίες για το τέλος της τέχνης συμπεριλάμβαναν δυνατότητες για τη συνέχισή της. Ξεκινώντας ήδη από τις επαγγελίες του Τρότσκι για την ιδανική συμπλήρωση των πολιτιστικών κενών της μεταεπαναστατικής κομμουνιστικής κοινωνίας από τα ουτοπικά πειράματα του φουτουρισμού, ο μαρξισμός είχε ήδη εμπλακεί στην περιπετειώδη σχέση του με την καλλιτεχνική ουτοπία. Η δυνατότητα της τέχνης να υπερβεί τη χεγκελιανή της θνητότητα αναλύεται παραδειγματικά από τον Adorno στην *Αισθητική Θεωρία*. Η τέχνη θα διαφύγει της βαρβαρότητας μόνο αν λάβει υπόψη της τα έτερα, αντίθετα και ανόμοια σημεία της, το σπέρμα που εμπεριέχεται στην ουσία της και εντέλει διαλεκτικά θα την υπερβεί. Αυτή η ετερότητα, αρνητικότητα και αναντιστοιχία της τέχνης με την πραγματικότητα χαρακτηρίζει την πολιτική ουτοπία, η οποία αποτελεί την άλλη όψη της πολιτικής θεωρίας της καθεστηκυίας τάξης, εφόσον συμπεριλαμβάνεται στην ιδεολογία της έστω και ως μέσω αυτής εκπεφρασμένο, παρότι ανεκπλήρωτο, όνειρο.⁷

Μεταξύ των περισσότερο ή λιγότερο ιδεαλιστικών ουτοπικών θεωριών, που αναδείχτηκαν μέσα από τη μαρξιστική κριτική της νεωτερικότητας, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ουτοπική αισθητική του Ernst Bloch. Για τον Bloch η τέχνη κατέχει μία μεταφυσική ποιότητα, μία μελλοντική ομορφιά που δεν έχει ακόμη δημιουργηθεί, αλλά ενέχεται στα υλικά της διαδικασίας παραγωγής της. Η ομορφιά διεκδικεί μερίδιο της αλήθειας εφόσον είναι προ-

7. Τις θεωρητικές περιπέτειες της πολιτικής ουτοπίας αναπτύσσει ο Δημήτριος Μαρκής στο δοκίμιο «Περί πολιτικής Ουτοπίας», περ. *Ουτοπία* 17 Σεπτέμβριος - Οκτώβριος, 1995, σ.53.

ληπτική και βασίζεται στην (μη-ακόμη-πραγματοποιημένη) ποιότητα του αντικειμένου. Εμπιρεύοντας «μη-ακόμη-συνειδητή» γνώση, η τέχνη αποτελεί προϊόν της ουτοπικής συνείδησης του ανθρώπου, και προσφέρει την πρόβλεψη της πιθανής της επιτυχίας. Αυτή η προ-εμφάνιση των μελλοντικών καλλιτεχνικών μορφών αποφεύγει την αισθητική εξιδανίκευση, προβάλλοντας τον πειραματικό χαρακτήρα της τέχνης, αλλά και τις αντικειμενικές και υλικές δυνατότητες τελειοποίησης και ισχυροποίησης της.

Με βάση αυτές τις αρχές, ο Bloch προτείνει αντί του κοινωνικού ρεαλισμού έναν διαδικαστικό ρεαλισμό με ουτοπικό και αντικειμενικά αποσπασματικό χαρακτήρα, εφόσον ο κόσμος δεν μπορεί να αναπαρασταθεί παρά με έναν διακοπτόμενο και ανοικτό τρόπο. Ενισχύεται έτσι το όραμα ενός μαρξισμού που υπερβαίνει τον ιστορικισμό και κληρονομεί τον πολιτισμό του παρελθόντος, επαληθεύοντας τα ατελή του στοιχεία και ανακαλύπτοντας το ρεαλισμό στις μη ρεαλιστικές του μορφές. Τοποθετώντας την αισθητική του σε μία ουτοπική προοπτική, ο μαρξισμός του Bloch προσλαμβάνει ολόκληρο το φάσμα της πολιτιστικής του κληρονομιάς, από την πρωτόγονη έως τη μη δυτική τέχνη. Η προνομιακή θέση που ο Bloch έδωσε στη φαντασία διαπότισε την αισθητική του με συμπάθεια έναντι πρωτοποριακών κινημάτων όπως ο ρωσικός φορμαλισμός, ο υπερρεαλισμός, ο κονστρουκτιβισμός, το Νταντά, και ο εξπρεσιονισμός.

Αναγνωρίζοντας τις δυνατότητες της «αγωνιακής» στιγμής της πρωτοπορίας, όπως παρουσιάστηκαν από τον Roggioli και αναπτύχθηκαν από ουτοπικά προγράμματα νεομαρξιστικής αισθητικής, ο Paul Mann παρουσίασε κριτικά τις θεωρίες για το τέλος της πρωτοπορίας στο βιβλίο του με τον ειρωνικά αμφίσημο τίτλο *The Theory-Death of the Avant-Garde*.⁸ Ο θάνατος της πρωτοπορίας συμπύπτει για τον Mann με την ολοκλήρωση της αναπαράστασής της και την εξάντληση των δυνατοτήτων της, δηλαδή την ιστορικοποίηση των πρωτοποριακών κινημάτων και πειραμάτων. Του-

8. Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana, Indiana University Press, 1991.

ναντίον, το πρωτοποριακό έργο αποτελεί μία διακοπή, ένα ίχνος της πορείας του προς ένα επόμενο. Η πρωτοπορία υπερβαίνει τις οριοθετήσεις κάθε πολιτισμού, ενσωματώνει τις ίδιες τις υπερβολές της αφήνοντας πάντοτε περιθώρια ανωμαλιών που δεν μπορούν να εξομαλυνθούν, και ενέχει δυνάμεις δράσης που υπερβαίνουν τους οικονομικούς ή διαλεκτικούς κώδικες και συνεπώς δεν εμπορευματοποιούνται ούτε εξαρτώνται από τις αντίστοιχες τους δυνάμεις αδράνειας.

Αυτές οι δυνατότητες της πρωτοπορίας που θέτουν τα θεμέλια της πρωτοποριακής ουτοπίας εκδηλώθηκαν, όπως προαναφέραμε, στην κατεχοχήν δεκαετία της επανάκαμψης των ουτοπικών ενδιαφερόντων μεταπολεμικά, τη δεκαετία του 1960. Οι ουτοπικές εφορμήσεις που άρχισαν να θεμελιώνονται στη δεκαετία αυτή έστρεψαν τους παραδοσιακά πολιτικούς προβληματισμούς προς κινήματα που έθεσαν τους δικούς τους όρους αντιμετώπισης θεσμών όπως, μεταξύ άλλων, η κοινότητα, η φύση, το κράτος, ο καπιταλισμός, ο σοσιαλισμός, η εθνικότητα, η φυλή και το φύλο. Οι προβληματισμοί των μικροπολιτικών αυτών κινήματων, όπως παρουσιάστηκαν περιεκτικά στα συνθήματα του Μάη του 1968, επικεντρώθηκαν στην απελευθέρωση από τα ψυχροπολεμικά πολιτικά δεδομένα. Ο άνθρωπος θα έπρεπε να απολαμβάνει ελεύθερα τη χαρά της ζωής πειραματιζόμενος πάνω στις ψυχικές, εγκεφαλικές και λιμπιντινικές του δυνατότητες. Μέσα στα πλαίσια του απελευθερωτικού αυτού ευδαιμονισμού, το σώμα εντάχθηκε σε μια νέα, φαντασιακή σύλληψη του χώρου και του τοπίου, η οποία απέκτησε πρωτοπολιτικές και ουτοπικές διαστάσεις. Έτσι σηματοδοτήθηκε, σύμφωνα με τον Fredric Jameson, το πέρασμα από το μοντερνισμό στο μεταμοντερνισμό, και η έναρξη μίας νέας αντίληψης για το πολιτικό.⁹

Η μετάβαση από το μοντερνισμό προς μία νεο-πρωτοποριακή ή μεταμοντέρνα κατάσταση εντοπίζεται στις τέχνες με την επανεμφάνιση της αλληγορίας και την αποδυνάμωση της σημασίας του

9. Στο *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, σ.154-180

συμβόλου. Η αλληγορική ερμηνεία του έργου τέχνης, καθώς κι αυτή του κόσμου από το έργο τέχνης, δηλώνει μία νέα ευαισθησία απέναντι στις ρήξεις και στις ασυνέχειες, στην ετερογένεια, τη διαφορά, τα κενά και την κοινωνική διαφοροποίηση, εφόσον ενσωματώνει την πεποίθηση αδυνατότητας της στατικής και μη διαλεκτικής σήμανσης. Οι ιστορίες που λέγονται μετά το μοντερνισμό, από τις απλοϊκότερες έως τις πιο περίπλοκες, επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες, αφού λειτουργούν σε διαρκώς αυξανόμενα σημασιολογικά επίπεδα πέραν της κυριολεξίας.

Χαρακτηριστικά, στην περίπτωση της ουτοπίας το φαντασιακό παρελθόν των προηγούμενων δεκαετιών μετατρέπεται σε ουτοπικό μέλλον όταν αποτελεί μέρος νέων πρωτοποριακών προγραμμάτων ή ενισχύει μνήμες ουτοπικών πρωτοποριακών στιγμών όπως ο ντανταϊστικός αρνητισμός ή η υπερρεαλιστική μαγεία. Η επανάκαμψη του αποκρυφισμού κίνησε το ενδιαφέρον του νέου κύματος υπερρεαλιστών που επέστρεψαν στη Γαλλία από τις Η.Π.Α. στις δεκαετίες του '40 και '50 και, αναζητώντας διέξοδο από τις καταστροφικές αγριότητες του πολέμου, ανανέωσαν τους δεσμούς τους με το μυστικισμό και την αλχημεία ιδρύοντας το εντευκτήριο *Ερμητικό Άστρο* και το περιοδικό *Médium*. Τα νέα, αποκρυφιστικά ενδιαφέροντα του μεταπολεμικού υπερρεαλισμού, ο ουτοπικός χαρακτήρας των νέων πρωτοποριακών προγραμμάτων που βασίστηκαν σε ποιητικές αλληγορίες απελευθέρωσης του ανθρώπου ως υποκειμένου και μέλους της κοινωνίας, αλλά και η ωρίμανση των δυνατοτήτων της ιστορικής πρωτοπορίας δημιούργησαν νέες βάσεις και στην ελληνική πρωτοπορία που έγιναν έκδηλες στη δεκαετία του 1960. Οι δύο βασικοί εκπρόσωποι του ελληνικού υπερρεαλισμού, ο Νίκος Εγγονόπουλος και ο Ανδρέας Εμπειρίκος, με τα όψιμα κείμενά τους ανανέωσαν το πρόσωπο της μεταπολεμικής ελληνικής πρωτοπορίας.

Φαίνεται ότι η ιστορικοποίηση της ελληνικής πρωτοπορίας από τους περισσότερους κριτικούς της δε λαμβάνει υπόψη της την ανάδειξη των δυνατοτήτων της ιστορικής πρωτοπορίας στις μεταπολεμικές δεκαετίες, κατά τις οποίες οι πρωτοποριακές εκδηλώσεις όχι μόνο δεν ήταν λείψανα ενός τετελεσμένου αισθητικού φαινομέ-

νου, αλλά ανέδειξαν σε περισσότερα επίπεδα και επέκτειναν με επαναστατικό και κριτικό τρόπο τους προβληματισμούς των ιστορικών πρωτοποριών και ιδίως του υπερρεαλισμού. Σημαντική στιγμή της μεταπολεμικής περιπέτειας του ελληνικού υπερρεαλισμού είναι η παρουσίαση στο πρωτοποριακό λογοτεχνικό περιοδικό *Πάλι* (1964-1967) νέων αδημοσίευτων κειμένων του Νίκου Εγγονόπουλου και του Ανδρέα Εμπειρίκου. Ο πρώτος δημοσίευσε στο *Πάλι* δώδεκα ποιήματα που αργότερα περιλήφθηκαν στη συλλογή του *Η Κοιλιά με τους Ροδάκες* (1978). Από αυτά τα «τρία ποιήματα για το θάνατο τριών ποιητών»¹⁰ είναι γραμμένα στη μνήμη νεκρών πρωτοπόρων δημιουργών: του υπερρεαλιστή Benjamin Peret, του ιδρυτή του ντανταϊσμού Tristan Tzara, του προδρόμου του εξπρεσιονισμού Georg Trakl, και του ζωγράφου Θεόφιλου. Η εμπειρία του θανάτου, όπως καταγράφεται στα ποιήματα αυτά του Εγγονόπουλου, είναι ενδεικτική μιας εποχής κατά την οποία το κίνημα του υπερρεαλισμού έχει δώσει ώριμους καρπούς, ενώ οι βασικοί του εκπρόσωποι εγκαταλείπουν ένας ένας τη ζωή.¹¹ Το αίτημα, όμως, για συνέχεια είναι ιδιαίτερος επείγον.

Η αναζήτηση του υπερρεαλιστικού παραδείσου, όπως εκφράζεται γενικότερα στα κείμενα του Εγγονόπουλου, πραγματώνεται κατ' αρχήν στην περιγραφή της φανταστικής Σινώπης, μιας πόλης που συνδυάζει τις πιο ακραίες αντιθέσεις: τη Νότιο Αμερική και τη Μικρά Ασία, την επανάσταση και την αποτυχία της, το όνειρο και τον εφιάλτη, τον έρωτα και το θάνατο, το μαρτύριο και την ανάσταση, την καταστροφή και την αθανασία. Η πόλη αυτή είναι απρόσιτη στους κοινούς θνητούς γιατί τους επιφυλάσσει τους πιο απρόσμενους κινδύνους. Συμπληρωματική με τη Σινώπη των συννέφων είναι και η πόλη στο ποίημα «Το νησί με τη δοξασμένη

10. *Πάλι*, τεύχος 2-3, σ.2-5.

11. Ο Benjamin Peret, βασικό μέλος της γαλλικής υπερρεαλιστικής ομάδας, πέθανε άπορος το 1959, τρία χρόνια μετά την έκδοση της *Αυθλολογίας της Υψηλής Αγάπης*. Ο Tristan Tzara πέθανε το 1963. Το περιοδικό *La Brèche* (1960-1966) σηματοδότησε τις τελευταίες μέρες των αρχηγικών φυσιογνωμιών του υπερρεαλισμού. Ο Breton πέθανε το 1965, οι Arp και Brauner το 1966 και ο Duchamp το 1968.

πολιτεία». ¹² Η πόλη Νύδριζα, νούζα, νούσιζα του νησιού, που είναι ένα με το σώμα του ποιητή, συνδέεται με τις τρεις ποιητικές πατρίδες Ύδρα, Λευκάδα, και Άνδρο· η συνύπαρξή τους αποτελεί παρακομπή στην ποιητική ταυτότητα του υπερρεαλιστή ποιητή, και δημιουργεί μία ακόμη φανταστική πόλη.

Απόκοσμος και άφαντος, ο παράδεισος του υπερρεαλισμού δεν προσφέρει ακόμη διέξοδο στη σταδιακή συρρίκνωση των δυνατοτήτων του κινήματος και στην προσαρμογή των αρχών του σε νέες συνθήκες. Απόμακρος ακόμη από το κοινό το 1939, ο υπερρεαλισμός του Εγγονόπουλου φαίνεται να δοκιμάζει τις δυνάμεις του, να προβληματίζεται για την ερμητικότητα και δυσκολία του σε αντίθεση με τις εξαγγελίες του για πανανθρώπινη απελευθέρωση, να εξατομικεύει τον πρώιμο οικουμενισμό του, και να αναμιγνύει τα πλέον ασύμβατα υλικά για να παράγει το πιο φωτεινό γλωσσικό του μέταλλο.

Το όραμα της Σινώπης εξελίσσεται στην ποιητική πρόζα «Η Πόλις του Φωτός» ¹³. Πρόκειται για μία φανταστική πόλη μεταθανάτιου παραδείσου, [ο τόπος της μυστικής συνάντησης των νεκρών με τους ζωντανούς πρωτοπόρους], όπου δεν έχουν θέση οι στεναχώριες και οι πίκρες της ζωής. Εκεί λαμβάνουν χώρα αποχωρήσεις, μεταβολές, μεταμορφώσεις, και υπερβάσεις του δεδομένου και πραγματικού. Στην «άλλη μεριά», την «περιοχή των φαντασμάτων και των κρουνών» ¹⁴, ο κίνδυνος της τέχνης νικάει το θάνατο, ο λύκος απελευθερώνεται και γεμίζει αγάπη για τους ανθρώπους, ενώ νεκροί και ζωντανοί ζουν αρμονικά σε μία ελληνοπρεπή επαρχία της

12. Το ποίημα δημοσιεύεται για πρώτη φορά στο αφιέρωμα του περ. *Η λέξη* στον ποιητή (τ.179, Γενάρης - Μάρτης 2004, σ.3) χωρίς εκδοτικά σχόλια. Η μορφή του ποιήματος μας οδηγεί στην αρχική υπόθεση -που μένει να επιβεβαιωθεί- ότι είναι σύγχρονο με τα ποιήματα των *Κλειδοκυμβάλων της σιωπής* (1939).

13. Στο *Πάλι* τεύχος 6, Δεκέμβριος 1966, σ.4-14, τώρα στην *Κοιλάδα με τους ροδάνες*, με έξι έγχρωμους πίνακες και ένα σχέδιο, Ίκαρος, 1978, 1987, 1992, σ.73-74.

14. Βλ. «Ικεσία», περ. *Πάλι*, ό.π., σ.7, τώρα στην *Κοιλάδα με τους ροδάνες*, ό.π., σ.25.

διασποράς. ¹⁵ Η ωραία και ελληνική πόλη δεν έχει ονειρικό και υπερουράνιο χαρακτήρα, δεν περιορίζεται στον ελληνιστικό πολιτισμό, ούτε επιφυλάσσει στους κατοίκους της τη δοκιμασία του θανάτου και της ανάστασης. Βρίσκεται έξω από τον αστικό χώρο, η αρχιτεκτονική της αποδίδει τις αδιαδοχικές εποχές της ιστορίας του έθνους» και ο πληθυσμός της αποτελείται από ζωντανούς και νεκρούς, έλληνες και ξένους πρωτοπόρους, που συγκατοικούν αρμονικά. ¹⁶ Αυτή η μεταφυσική αλλά τόσο οικεία ουτοπία του Εγγονόπουλου κάνει την εμφάνιση της επανειλημμένα στην *Κοιλάδα με τους Ροδάνες*, έναν τόπο με αρμονικά ροδόδεντρα, απαλές ψυχές με τρώπους, καλοσύνη, ευγένεια, ηρεμία και αγάπη, πού προσφέρει θεραπεία σε όσους υπέστησαν την αγωνία της δημιουργίας. Εκεί, στην «άλλη πατρίδα» (τη Βενετία, τη Βιέννη, το Βόλο, τη Θεσσαλονίκη, την Πόλη, την Πρέβεζα, ή το Τελ-Αβίβ) βρίσκεται η νοσταλγική γη της ποιητικής επαγγελίας, όπου επιφυλάσσονται στους ποιητές μετά από πάθη - βάσανα, εκμετάλλευση, ανισότητα, παρακμή - η ανάληψη και η αθανασία.

Στο ομώνυμο τελευταίο ποίημα της *Κοιλάδας με τους ροδάνες*

15. Σύμφωνα με την Έλλη Φιλοκύπρου («Οκτάνα, Σινώπη, Αμοργός: τρεις άρατοι τόποι όπου το ρήμα κρυσταλλώθηκε και φέγγει», περ. *Ελληνικά* 44, τ. 2, 1994, σ.399-422) η Σινώπη, που εμφανίζεται στο ποίημα «Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών» (*Τα Κλειδοκύμβάλα της Σιωπής* 1939) είναι μια οικουμενική ελληνική πόλη πού φιλοξενεί αλλά και καταστρέφει τον ποιητικό λόγο προδίδοντας τον. Φτιαγμένη από πυρκαγιές, υδάτινη και μεταλλική, παράγει το ελιξίριο της ποίησης. Ο Εγγονόπουλος καθιστά την ποίηση («εσώστροφη») επικοινωνία και αυτοεξορία. Την καβαρκική και οικουμενική διάσταση της «πόλεως» παρουσιάζει η Ρένα Ζαμάρου στο βιβλίο της *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος: Επίσκεψη τόπων και προσώπων*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σ.20-23.

16. Τόσο το όνομα όσο και οι αρχές οργάνωσης της Πόλεως του Φωτός απηχούν το σύστημα της «Πολιτείας του Ηλίου» του Campanella (*F.Thomae Campanellae Appendix Politicae, Civitas Solis, Idea Reipublicae Philosophicae*), μιας ουτοπίας με μυστικιστική βάση, πού γράφτηκε το 1602 και δημοσιεύτηκε το 1623. Με αρχηγό της τον Ήλιο και αξιωματούχος της τη Δύναμη, τη Σοφία και την Αγάπη, η ουτοπία αυτή απηχεί το σχηματικό και αλληγορικό χαρακτήρα των αφηγήσεων περί πρωτόγωνων, αταξικών κοινωνιών.

με τον αινιγματικό τίτλο «Παράφρασις»¹⁷ (σ.163-164), η κοιλάδα των ροδώνων είναι για τον ποιητή η μόνη παρηγοριά και θεόσταλη σωτήρια λύση του γρίφου της ζωής ύστερα από μία μακρά μυητική διαδρομή. Αυτή η παρ' ολίγον άφατη πρόταση διαφυγής του Εγγονόπουλου εμφανίζεται ως η τελευταία φράση του βιβλίου του και η ερμηνεία της δεν έπεται, αλλά προηγείται και προσφέρεται κατά τη διάρκεια της συλλογής. Το ουτοπικό καταφύγιο των ποιητών μέσα στην ιστορία είναι αντίστοιχο με τον αλχημιστικό *Ροδώνα των Φιλοσόφων*¹⁸, τον τόπο πραγμάτωσης του μεγάλου θαύματος: της μετατροπής των στοιχειωδών μετάλλων, μετά από μία διαδικασία διαρκών μεταλλαγών των αρχικών υλικών τους, σε φιλοσοφική λίθο ή χρυσό άνθος.¹⁹

Αν θεωρήσουμε την κοιλάδα των ροδώνων ως μία αλληγορία σύνθεσης του ελιξιρίου της ζωής και διατήρησης της αθανασίας της υπερρεαλιστικής παραγωγής, αντιλαμβανόμαστε τη μέγιστη

17. Ίσως από το *parafere* ή *parapher*, που σημαίνει βάζω τη μονογραφή μου σε έγγραφο, υπογράφο. Η ελληνική εκδοχή της λέξης επίσης απηχεί ειρωνικά την «παραφασία» (βραδυγλωσσία) και την «παραφασάδα» (ελάττωμα στο ύφασμα).

18. Σύμφωνα με τον C.G.Jung (*Psychology and Alchemy*, London, Routledge, 1953, 2η εκδ. 1968, ανατυπ. 1993, σ.118, 174), ο Ροδώνας των φιλοσόφων (*Rosarium Philosophorum* των μέσων του 16ου αιώνα) συμβόλιζε για τους αλχημιστές τον τόπο παραγωγής του λίθου της σοφίας, το σημείο πραγματοποίησης του «μεγάλου έργου». Αντίστοιχο με το Ροδώνα είναι το σύμβολο του Ερμή του μονογενούς, δηλαδή του υδραργύρου, του μονίμου ύδατος του θανάτου και της ανάστασης που ενσωματώνει τη φωτιά. Ο Ερμής συμβολίζει τη μεταλλαγή, τη μετατροπή και την ενότητα, ολόκληρη τη διαδικασία παραγωγής του «έργου» από την αρχή έως το τέλος του, από το α στο ω' είναι το ίδιο το ασυνείδητο, που δημιουργεί τους μύθους. Ο Ροδώνας είναι μια εσωτερική εικόνα μαντάλα που καταστρώνει η δημιουργική φαντασία με σκοπό να αμυνθεί έναντι στη βεβήλωση της ψυχικής ισορροπίας. Αυτή η αρμονική και συμμετρική ψυχική εικόνα χρησιμοποιήθηκε από τους αλχημιστές του Μεσαίωνα ως δηλωτική της μυστικιστικής σημασίας της αλχημικής διαδικασίας.

19. Κατά τον C.G.Jung (ό.π., σ.77-78) το χρυσό άνθος είναι η αντανάκλαση του ήλιου στη γη, η μήτρα, η μητέρα του Ήλιου. Εξάλλου, το επταπέταλο ρόδο αποτελεί σύμβολο των πλανητών και της αλχημικής διαδικασίας.

σημασία της συλλογής αυτής του Νίκου Εγγονόπουλου. Ο ποιητής ξεπερνάει την κρίση του έργου του σε ένα ερημητήριο όπου αντηχούν η ιστορία και το παρόν του υπερρεαλισμού. Μέσα στα άνθη της γλώσσας του, τα λογοπαίγνια, τα ανέκδοτα, τα σχήματα, τις μεταφορές, αλλά και μέσω αυτών δημιουργεί το φάρμακο (και φαρμάκι) της υπερρεαλιστικής του ποίησης. Η γλώσσα των ρόδων είναι σεξουαλική και ευφημιστική, τραυματική και θεραπευτική.²⁰ Τα άνθη και οι δέσμες τους δε καλλωπίζουν μόνο τον άσχημο κόσμο των μωροφιλόδοξων, των ηθικολόγων, των ανόητων και των «φιλήσυχων αστών», αλλά και θεραπεύουν την παρακμή αυτού του κόσμου παραπέμποντας στο σώμα ως ερωτική περιοχή²¹ και παρουσιάζοντας το δικό τους αισθητικό άλλοθι στα μέγιστα καλλιτεχνικά και ηθικά διλήμματα με τη διαζευκτική φυλλομέτρησή τους.²² Τα ρόδα του λόγου δεν αποδίδουν συμβολικά αλλά δημιουργούν με μαγικό τρόπο την υπερρεαλιστική εικόνα.²³

20. Κατά τον Geoffrey H. Hartman (*Saving the Text: Literature/ Derrida/ Philosophy*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981, σ.43), τα άνθη της γλώσσας εγκλείουν την αθωότητα και την αμαρτία. Οι λέξεις τραυματίζουν και θεραπεύουν. Στη γλώσσα των λουλουδιών που χρησιμοποιεί η σαιεπηρική Οφηλία ονοματίζονται άνθη με μαγικές ή ιαματικές ιδιότητες που αναφέρονται στην παράνοιά της (ό.π., σ.122). Τα άνθη του λόγου, εκτός από σχήματα ή μεταφορές που χαρακτηρίζουν τη λογοτεχνία και τη διαχωρίζουν από τα άλλα είδη του λόγου, είναι και «άνθη του κακού»: υπάρχουν όχι για να ομορφύνουν τη γλώσσα αλλά για να καλύψουν την έλλειψη της (όπως, για παράδειγμα, στην παιδική γλώσσα που χρησιμοποιεί συνθηματικά στην έξαρση της απελπισίας του ο Βασιλιάς Αηρ). Εξάλλου, ο διπλός τρόπος ονοματισμού των λουλουδιών (επιστημονικός και κοινός) και η ανακάλυψη του ερωτικού τους συμβολισμού επέφεραν ένα τραύμα στη γλώσσα που η ισχύς του λειτούργησε και θεραπευτικά.

21. Βλ. το ποίημα «Άνθη», στην *Κοιλάδα με τους Ροδώνες*, (ό.π., σ.43).

22. Βλ. το ποίημα «Το γλωσσάριον των Ανθέων» της συλλογής *Έλευσις* (1948) που τώρα περιέχεται στα *Ποιήματα* (Τόμος Β, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία, σ.140-141).

23. Ήδη το 1929 ο Georges Bataille στο βραχύβιο αλλά κρίσιμο για τις πρωτοποριακές εξελιξεις περιοδικό του *Documents* και σε ένα κείμενό του με τίτλο «Η γλώσσα των ανθέων» "*Le langage des fleurs*", (*Documents* 3, Ιούνιος 1929, σ.160-68, τώρα στο *Œuvres complètes*, τόμος 1, εκδ. Denis Hollier, Paris, Galli-

Η υπερρεαλιστική δράση του Εγγονόπουλου ακολουθεί το σχέδιο μίας αλληγορικής ουτοπίας, που βασίζεται στη δημιουργική και παρηγορητική δύναμη της μνήμης. Η πικρία και αμυντική στάση του υπερρεαλισμού έναντι στους επικριτές του²⁴ οδηγεί στην «αλχημική» ανακύκλωση των δυνάμεων του και όχι στην απώλεια τους.²⁵ Έτσι ο υπερρεαλισμός «αναπροσαρμόζεται»²⁶ και ο πρωτοπόρος ποιητής, εφόσον δεν έχει χάσει τη μαχητικότητα του, με νοσταλγία συλλέγει ασυνήθιστα, ασύμβατα και ίσως μακάβρια υπερρεαλιστικά αντικείμενα αφιερωμένα στη μνήμη των παλιών αλλά και των νέων υπερρεαλιστών. Το γλέντι του υπερρεαλισμού καλύπτει την ιστορία όχι μόνο του παρελθόντος αλλά και του παρόντος του και διαρκεί «μέχρι τη στιγμή που θα τέλειωναν τα πάντα», μία στιγμή υποθετική και φανταστική, παρότι δυνητική. Μέχρι την εποχή της τελειωτικής εξάντλησης των δυνάμεών τους, οι υπερρεαλιστές συσπειρώνονται στην πολιτεία τους δημιουργώντας μία κοινότητα αθανάτων, ένα γκέτο πρωτοπόρων, που αντιμετωπίζουν τις ίδιες συνθήκες αποκλεισμού με άλλες κοινότητες μη προνομιούχων οι όποιες ανθούν και εκφέρουν πολιτικό λόγο από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα.

Η διαφοροποίηση των πόλεων (και πολιτειών) των δύο υπερρεαλιστών δεν μπορεί να αγνοηθεί. Η Ρένα Ζαμάρου υποστηρίζει ότι

mard, 1970, σ.173-78) αναζητά τον τρόπο με τον οποίο μπορεί η φύση να έχει διαμορφώσει την ανθρώπινη σκέψη. Οι απόψεις του Bataille για τη γλώσσα των λουλουδιών προέρχονται από μία παράδοση δύο τουλάχιστον αιώνων με ρίζες στο μυστικισμό, στον οριενταλισμό του 18ου αιώνα αλλά και στους πολιτικούς οραματισμούς του Charles Fourier που δημιουργεί πίνακες οσμών και χρωμάτων ως μέρη διαμόρφωσης του συστήματος των φαλαγγών.

24. Ενδεικτικό παράδειγμα το ποίημα «Εις Κωνσταντίνον Μπακάαν» της Κοιλιάδας με τους Ροδώνες (ό.π., σ.113-114), όπου προβάλλεται η διαρκής, έστω και νοητική, δημιουργία της υπερρεαλιστικής ποίησης, που υπάρχει, αλλά δεν προσφέρεται σε ένα αδιάφορο κοινό.

25. Η ιδέα της ενσωμάτωσης του θανάτου και της ζωής στο έργο του ποιητή αναπτύσσεται χαρακτηριστικά στο ποίημα «Ο υπερρεαλισμός της ατέρμονης ζωής», στην Κοιλιάδα με τους Ροδώνες (ό.π., σ.50).

26. Βλ. το ποίημα «Αναπροσαρμογή», στην Κοιλιάδα με τους Ροδώνες (ό.π., σ.149).

«για τον Εμπειρικό η πόλη αποτελεί ένα χώρο συγκεκριμένο τον οποίο ο ποιητής επιθυμεί να μεταβάλει σύμφωνα με τα ποιητικά και πολιτικά του οράματα». Από την άλλη, ο Εγγονόπουλος «δε διαπνέεται από κοσμοσωτήριες και μεσσιανικές απόψεις ούτε ενδιαφέρεται για την ίδρυση μιας νέας πόλεως» και τελικά «φαίνεται να επιζητεί μία πόλη για δική του χρήση». ²⁷ Αν η αντίθεση ανοιχτού πολιτικού και κλειστού ποιητικού λόγου του Εμπειρικού και του Εγγονόπουλου αντίστοιχα, με το σχηματικό της χαρακτήρα, αποκτά κάποια χρησιμότητα, αυτή σχετίζεται με τις διαφορετικές εκδοχές υπερρεαλιστικού ρομαντισμού που η ποιητική του καθενός προβάλλει. ²⁸ Η εξύψωση και αποπνευμάτωση των τόπων του Εγγονόπουλου αποδίδει τη σημασία της φαντασίας στη διαδικασία ποιητικοποίησης του παρόντος, η οποία παίρνει στο έργο του το ρόλο καταφυγής, ενώ, από την άλλη πλευρά, οι ουτοπικές προοπτικές της μελλοντικής πολιτείας που διαγράφονται από τον Εμπειρικό προβάλλουν στο μέλλον την πραγματοποίησή τους. Η νεωτερι-

27. Στο κείμενό της «Πρώτα σχόλια στη Σινώπη-Νεφελοκοκκυγία», περ. Χάρτης 25/26, Χρόνος Πέμπτος, Αθήνα, Νοέμβριος 1988, σ.50. Ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης επεκτείνει αυτή την παρατήρηση περιγράφοντας εμπνευσμένα τον μετασχηματισμό των «τόπων τοπίου» του Εμπειρικού: «[...] η Κριμαία, η Άνδρος, το Μπογατί, η Νίκαια ή η Λαζάνη, μετασχηματίζονται σε τόπους-μη τόπους, σε τόπους-ουτοπίες. Σε αυτούς τους ιδεώδεις τόπους ο ίδιος δε φαίνεται να διαμένει για πολύ. Εκδιώκεται συνεχώς, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, αλλά συνεχώς επιστρέφει από άλλους δρόμους. Αυτή η επιστροφή, που γίνεται τελικά νόστος και υμνολογία των χαμένων τόπων, φαίνεται στις επιστολές του, και όταν περιγράφει την απώλεια της ελληνικής Ανατολής και όταν περιγράφει τους χαμένους πατρικούς και μητρικούς τόπους. Υπό αυτή την έννοια, ο Εμπειρικός είναι ίσως ο περισσότερο “ανέστιος” Νεοέλληνας ποιητής». (στο Ανδρέας Εμπειρικός, *Γράμματα στον πατέρα, τον αδελφό του Μαράκη και την μητέρα [1921-1935]*, εισαγωγή και φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, εκδόσεις Άγρα, 2009, σ.59.

28. Ο Γιάννης Δάλλας διατυπώνει με εύστοχες παρατηρήσεις τη διαφοροποίηση «ανοιχτού» και «κλειστού» στην ποιητική των δύο υπερρεαλιστών στο «Εμπειρικός - Εγγονόπουλος: η διάσταση μια ‘ανοιχτής’ και μιας ‘κλειστής’ ποιητικής», περ. *Η λέξη*, ό.π., σ.24-33.

κότητα του Εγγονόπουλου ως καταφυγή στο νεώτερο ελληνισμό και στις διαδικασίες διαμόρφωσης της ιδιαίτερης ταυτότητάς του μπορεί έτσι να αντιπαρατεθεί προς μία περισσότερο ρεαλιστική εκδοχή της μελλοντικότητας όπως αποδίδεται στα κείμενα του Εμπειρικού, πάντα μέσω των πολλαπλών αφηγηματικών του σχημάτων.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός δημοσίευσε την *Αργώ ή Πλους* αεροστάτου καθώς και απόσπασμα από το *Μεγάλο Ανατολικό* στο περιοδικό *Πάλι* μεταξύ του 1964 και 1966.²⁹ Πολλά από τα πιο προκλητικά σημεία των κειμένων του στη δημοσίευση αυτή αυτολογοκρίθηκαν, αφού ο ίδιος δεν θεωρούσε ακόμη κατάλληλη την εποχή για τη δημοσίευσή τους.³⁰ Ακριβώς επάνω σε αυτή την αναμονή έλευσης του πληρώματος του χρόνου βασίστηκε και η ουτοπική φιλοσοφία του ποιητή. Ακόμη και τα ποιήματα του Εμπειρικού που δημοσιεύτηκαν στο *Πάλι* (τεύχος 5, σ.2-8) και εντάχθηκαν αργότερα στη συλλογή του *Αι γεναιαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθές*³¹ προωθούν αυτή τη φιλοσοφία. Στην εποχή ενός παρηκμασμένου πολιτισμού, ενώ οι «πτωχοί άνθρωποι» μεταναστεύουν και η πρόοδος είναι φαινομενική, ο οραματιστής υπερρεαλιστής ποιητής, ανυστερόβουλος και ανιδιοτελής, εκφέρει τον αποκαλυπτικό λόγο «φροντίζοντας για τα μελλούμενα του κόσμου» είναι ο δριμύς «ρήτωρ της μεταρρυθμίσεως», που θα αλλάξει το αποθαρρυντικό παρόν δημιουργώντας μια υπερπόντια ουτοπία. Η αποκαλυπτική ρητορική του Εμπειρικού από το πρώτο ακόμη βιβλίο του συμβάλλει χαρακτηριστικά στην επινόηση, μέσω του ποιητικού λόγου, μιας ουτοπικής πολιτείας.³²

Στην *Υψικάμινο* (1935) η πόλη σχεδιάζεται και οι οραματιστές

29. Το πρώτο κείμενο δημοσιεύτηκε σε συνέχειες από το 1964 έως το 1965 (τεύχος 1, σ.8-18, τεύχος 2-3, σ.7-19 και τεύχος 4, σ.29-37), ενώ το δεύτερο στο τεύχος 6, σ.15-21.

30. Όπως είχε δηλώσει στην *Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου* στη συνέντευξη του με τίτλο «Μάχομαι για την απελευθέρωση του έρωτα» (περ. *Ηριδανός* 4, 1976, σ.14).

31. Εκδόσεις Άγρα, 1984.

32. Η Έλλη Φιλοκύπρου (ό.π., σ.407) αναλύει τη διαδικασία δημιουργίας της

της προφητεύουν τον απόλυτο θρίαμβό της. Στο *Ισπαχάν*, την πρωτεύουσα ενός νέου πλανητικού κόσμου, ο θάνατος δεν αρκεί για να ανακόψει την κυριαρχία του έρωτα και της ελευθερίας· το παρελθόν και το παρόν της ανθρωπότητας υπάρχει όχι καθαυτό (ως ιστορία ή εμπειρία) αλλά μόνο ως μέρος ενός μέλλοντος που αποτελεί την δικαίωση και την πραγμάτωση όλων των οικοδομικών σχεδίων που κατατέθηκαν και κατατίθενται στην ιστορία της ανθρωπίνης ουτοπίας. Η *Ενδοχώρα* (1945), το επόμενο ποιητικό βιβλίο του Εμπειρικού, συγκεντρώνει τις προϋποθέσεις κατασκευής της ουτοπικής πόλης. Το σχέδιό της αποτελεί προβολή της υποσυνείδητης οραματικής γεωγραφίας του δημιουργού της και η εκπλήρωση του θα επιφέρει μία σημαντική νίκη του υπερρεαλισμού.

Όταν ονοματίζεται μια, η ουτοπική πολιτεία Οικτάνα παρουσιάζεται από τον Εμπειρικό στην ομώνυμη συλλογή με ένα μανιφέστο. Αυτή η Νέα Πόλις, θα δημιουργηθεί στην καρδιά των ανθρώπων με πίστη, θέληση και ανάγκη, και θα πρωτεύει μεταξύ όλων των πόλεων της ηνωμένης Οικουμένης, του Νέου Κόσμου, του οποίου η παλιά πρωτεύουσα, αν υπάρχει, θα αποτελεί δείγμα μόνο μιας ελεεινής και αποφράδος εποχής. Ο Αρμαγεδδών, το ολοκαύτωμα του παλαιού κόσμου, θα επέλθει για να δώσει λύση στην κρίση του έως τότε πολιτισμού. Η άρση αυτή της κρίσης θα φέρει την υπέρβαση των τεχνοκρατικών, θεωρητικών και φιλοσοφικών δογμάτων και των πολιτικών ιδεολογιών, προκαλώντας την άνθιση των δέντρων της Εδέμ μέσα στις ψυχές των ανθρώπων. Η άνθιση αυτή είναι συμβολικά αντίστοιχη της πνευματικής ανάπτυξης του ανθρώπου, που, ύστερα από μία μακρά διαδικασία εξάσκησης, δημιουργεί το δικό του, συμπαντικής εμβέλειας και τελειότητας, μικρόκοσμο.³³

ουτοπικής πόλης του Εμπειρικού ως «αμφίδρομη σχέση του ποιητικού λόγου με τον κόσμο» με αποτέλεσμα τη νίκη του υπερρεαλισμού.

33. Ο Jung θεωρεί το δέντρο ως φυσικό αρχετυπικό σύμβολο της πνευματικής ανάπτυξης του ανθρώπου (ό.π., σ.255). Σύμφωνα με τον Mark Haefner (*A Dictionary of Alchemy: From Maria Prophetissa to Isaac Newton*, Aquarian, Harpercollins Publishers, 1991, σ.51) στη χριστιανική Καθβαλά της Αναγέννησης, που δημιούργησε ένα προφητικό όραμα παγκόσμιας ειρήνης και σύγκλισης των

Για να αντιληφθεί κανείς την πραγματική σημασία της Οκτάνας πρέπει να διανύσει μία πορεία διαλογισμού. Η Οκτάνα θα είναι η προβολή του εσωτερικού κόσμου του διαλογιζόμενου και θα επέλθει ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας παρόμοιας με γιογικό μάντρα. Αυτό είναι φανερό στον απόλυτο συμφυρμό ύλης και πνεύματος που επαγγέλλεται η λέξη Οκτάνα με την επαναληπτική εκφορά της, καθώς και στη σημασία του αριθμού οκτώ για τον καθορισμό του ετυμολογικού νοήματός της.³⁴ Ως αποτέλεσμα αυτής της επίπονης διαδικασίας διαλογισμού δημιουργείται η ένωση της ψυχής με το σώμα, το μέγα υπερρεαλιστικό έργο.³⁵ Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, η Οκτάνα είναι το Γιάνγκ, η δημιουργική αρσενική δύναμη, και ενσωματώνει την αρχή της εντελέχειας, αφού «αυτό που είναι αδύνατον να γίνη αμέσως το κάνει εν τέλει δυνατόν, ακόμη και την χίμαιραν, ακόμη και την ουτοπία, ίσως μια μέρα και την αθανασία του σώματος, όχι μονάχα της ψυχής».³⁶

Ο έρωτας, η ποίηση, η ενόραση και η παιδικότητα δοξάζονται στην Οκτάνα και ταυτίζονται μαζί της. Η Οκτάνα ορίζεται ως το

θηρηκείων, συναντούμε το δόγμα του δέντρου. Αυτό το συμβολικό δέντρο, που ενέχει κέντρα ισχύος και ενέργειας, μπορεί να συγκριθεί με το σύστημα των τσάγκρας από την Ινδική γιόγκα. Ο άνθρωπος είναι ένας μικρόκοσμος και το δέντρο αποτελεί διάγραμμα του εσωτερικού του πνευματικού κόσμου όπως και του σύμπαντος. Τα κέντρα του καρβαλιστικού δέντρου συνδέουν το μικρόκοσμο με τους πλανήτες και μπορούν εύκολα να αλχημική χρήση.

34. Προσθέτοντας στην ανάλυση των αναγραμματισμών «του ποιητικού περιβάλλοντος της λέξης Οκτάνα» που επιχειρεί ο Γιώργος Κεχαγιόγλου («Ο Ανδρέας Εμπειρικός ως προφήτης της όγδοης ημέρας ή περί αναγραμματισμών», περ. *Πορφύρας* 74, Ιούλιος - Σεπτέμβρης 1995, σ.231-236), θα λέγαμε ότι οι λέξεις του Εμπειρικού παραπέμπουν σε μάντρας, μία εκδοχή που μπορεί να επεκταθεί και στην ερμηνεία της επαναληπτικής εκφοράς της λέξης Οκτάνα.

35. Ως τέτοιο έργο παρουσιάζονται και τα Άρμαλα, («Άρμαλα ή Είσαγωγή σε μία πόλη», περ. *Χάρτης* 17/18, 1985, σ.538), που, ενώ φαίνεται να αναφέρονται σε συγκεκριμένη πόλη, στην Αθήνα, έχουν αρκετά καινά χαρακτηριστικά με την Οκτάνα, καθώς, ενδεικτικά, μοιάζουν με πολύτιμο λίθο ή ακόμη και με αμέγα έργον αντικαθημαϊκώς ποιητικών». Βλ. και σ.62, σημ. 41.

36. Οκτάνα, Ίκαρος εκδοτική εταιρία, 1980, σ.77.

αποτέλεσμα της αρχετυπικής ένωσης του Αδάμ, που ζούσε απολύτως αρμονικά με τη φύση και το περιβάλλον του, με την Εύα ως αναπόσπαστο μέρος του.³⁷ Οκτάνα σημαίνει ενότητα πνεύματος και ύλης, επαφή με τα αρχέτυπα της ζωής, ελευθερία, διαπολιτισμική συνύπαρξη των ανθρώπων, και άρνησή τους να συμμορφωθούν συμμετέχοντας στη βιαιότητα του παλιού κόσμου, με το τέλος του οποίου η ψυχή θα ενωθεί με το πρώτο της σώμα αποκτώντας αιώνια ρώμη.³⁸ Οι πληθυσμοί που θα κατοικήσουν την Οκτάνα θα αποτελούνται από απελευθερωμένους ανθρώπους και σκαπανείς ενός νέου πολιτισμού. Τέτοιους ο Εμπειρικός περιγράφει τους «Μπεάτους», τους τελευταίους μιας λίστας πρωτοπόρων που φέρουν ψάλλοντας το πυρ της δημιουργίας, και αναγεννώνται μέσα από τις φλόγες του παλαιού κόσμου.³⁹ Μεταξύ των εφήβων ψαλτών του Νέου Κόσμου συγκαταλέγονται ο Whittman, ο Έγγελος, ο Κίρκεγκαρντ, ο Freud, ο Μαρξ, ο Λένιν, ο Κροπότκιν, ο Μπακούιν, αλλά και ο Νίτσε, ο Μωάμεθ και ο Ιησούς Χριστός. Η προσχώρηση των ηγετικών αυτών πνευματικών φυσιογνωμιών στους «Μπεάτους» δηλώνει τη βαρύτητα που έχει για τον ποιητή ο οραματικός και επαναστατικός τους λόγος πολλές φορές σε αντιδιαστολή με την εφαρμογή των πολιτικών, φιλοσοφικών ή θρησκευτικών τους συστημάτων.⁴⁰ Στην Αργώ

37. Πρόκειται για το αλχημιστικό conjunctio που παριστάνεται συμβολικά με το γάμο του Αδάμ και της Εύας, του βασιλιά και της βασίλισσας, του ουρανού και της γης, και σημαίνει τη βασική χημική ένωση χρυσού και υδραργύρου.

38. Η διαδικασία διαμόρφωσης της Οκτάνας είναι αντίστοιχη με την αρχή δημιουργίας του αλχημιστικού λίθου (Jung, ό.π., σ.374-375).

39. Οκτάνα, ό.π., σ.36-38.

40. Η επιλογή του Εμπειρικού να εντάξει τους προσωπικούς του ήρωες στην ομάδα των Μπήτνικς φαίνεται να έχει υποκινηθεί και από τον ευρύτερα πολιτικό χαρακτήρα του κινήματός τους. Οι Αμερικανοί Beats αντιπαρέθεσαν τη ριζοσπαστική πολιτική, τον εξωτισμό και το μυστικισμό στο συντηρητισμό, τη θρησκοληψία, και το σκεπτικισμό του συμβατικού δυτικού πολιτισμού των ψυχροπολεμικών χρόνων. Προκαλώντας το πολιτιστικό και ακαδημαϊκό κατεστημένο, ανέωσαν την παραδοσιακή πολιτική σκηνή προσφέροντάς της έναν τόνο εορταστικό και ειρηνικά τελετουργικό ή απλώς —όπως στην περίπτωση της Νέας Αριστεράς— προπαγανδίζοντας μία δημοκρατία κοινής συμμετοχής.

ή Πλου Αεροστάτου τα χαρακτηριστικά της ουτοπικής πολιτείας φέρει το μεγάλο αερόστατο, οι επιβάτες του οποίου είναι οι «νοσταλγοί και πλαστουργοί του μέλλοντός των»⁴¹, οι ήρωες του υποσυνειδήτου και των παθών που πρέπει να γρηγορούν για να μην πέσουν θύματα των σοφιστειών της λογικής.

Ο Μέγας Ανατολικός είναι ένα αντίστοιχο σκάφος που ταξιδεύει από την Αγγλία προς τη Νέα Υόρκη, το Νέο Κόσμο, τη Γη της Επαγγελίας⁴², κομίζοντας «εξ Ανατολών (πάντοτε εξ Ανατολών) τον ίδιον πάντοτε παμπάλαιον, αρχέτυπον, αιώνιον σπόρον, μιας νέας ιστορικής, μιας νέας καθολικής, μιας νέας, εν τω μέλλοντι λαμπράς και ενδόξου συγκομιδής».⁴³ Όταν το υπερωκεάνιο προσεγγίζει το έδαφος της νέας ηπείρου, η λέξη «Αμερική», που εκφωνείται δοξαστικά από όλους τους επιβάτες του υπερωκεανίου, αναγγέλλει την έλευσή του σε έναν τόπο οικουμενικότερο από την αμερικανική ήπειρο. Ο τόπος αυτός εγκυβόρει την οραματική γη που περιγράφεται λεπτομερώς στο 61ο κεφάλαιο του Μεγάλου Ανατολικού.⁴⁴

Στην Παγκόσμια αυτή Συμπολιτεία με πρόεδρο τον Walt Whitman η ελευθερία θα απορρέει όχι από την πολιτική ή τη φιλοσοφία αλλά από τον έρωτα και την ηδονή. Ο χριστιανισμός θα έχει καταργηθεί και θα ισχύει επίσημα η θρησκεία του Πανός. Ο πολιτισμός θα είναι ατομικιστικός και δεν θα υπάρχει δυνατότητα συσσώρευσης κεφαλαίων γιατί το μέταλλο κατασκευής του νομίσματος της Συμπολιτείας θα χάνει την αξία του με το χρόνο. Ο γάμος θα έχει σχεδόν καταργηθεί και θα είναι ελεύθερη η συμβίωση του κάθε πολίτη με οσουδήποτε και οποιουδήποτε φύλου συντρόφους επιθυμεί, ενώ ο ελεύθερος έρωτας θα δεσπόζει παντού και αυτόν ως βάση θα έχει η εκπαίδευση των παιδιών. Η αντισύλληψη και η έκτρωση θα ενθαρρύνονται. Θα έχει σημειωθεί τεράστια πρόοδος στις επιστήμες και στην εξάλειψη των ασθενειών. Ο χρόνος θα

41. Ύψιλον, 1980, σ.8.

42. Μέγας Ανατολικός, τόμος 8, Άγρα, 1995, σ.202.

43. Ό.π., σ.216.

44. Ό.π., τόμος 5, σ.157-190.

μοιράζεται σε περιόδους εργασίας και αργίας στις αντίστοιχα κατανεμημένες περιοχές της Ύψηλου, τις «Περιοχές Προόδου» και τις «Περιοχές Παραδείσου». Σε τέτοιες περιοχές θα διαφρούνται όλες οι χώρες, όπως και η Ελλάδα, που θα έχει ξαναβρεί τα ιστορικά της σύνορα. Η άφιξη του Ανατολικού, που ως μέγας φαλλός της Ευρώπης φέρει μέσα του το σπέρμα μιας νέας επιστημονικής, αισθητικής και ηθικής στάσης σε έναν Νέο Κόσμο, αποτελεί κι αυτή μια αλληγορία της έναρξης της ουτοπίας όπως την οραματίστηκε ο Εμπειρικός: μιας ουτοπίας που ανάγεται διαρκώς στο μέλλον αφού «δεν υπάρχει ακόμη εις τον κόσμο ένα ντοκ αρκετά μεγάλο για να μας δεχτεί»... «θα έλθει όμως μια ευλογημένη μέρα που θα υπάρξει!»⁴⁵.

Μεγάλο μέρος του ουτοπικού χάρτη του Εμπειρικού καταλαμβάνει η Ρωσία, η Εδέμ της παιδικής του ηλικίας. Το ποίημα Ές-Ές Ές-Έρ Ρωσία,⁴⁶ που γράφτηκε σε ταξίδι του Εμπειρικού στην πρώην Σοβιετική Ένωση το 1962, αποτελεί, σύμφωνα με τον Γιατρομανωλάκη, ένα «ευφυές και προσεκτικό συνάμα πολιτικό σχόλιο μιας κρίσιμης εποχής παρωχημένης πλέον».⁴⁷ Όπως φαίνεται από τον τίτλο του ποιήματος, ο Εμπειρικός εισάγει μια διαλεκτική (Ές-Ές-Ές-Έρ και Ρωσία, παρόν και παρελθόν, πόλεμος και ειρήνη) αποχωρίζοντας τη Σοβιετική Ένωση από την άμεση σύνδεσή της με το μαχητικό κομμουνισμό και προωθώντας την αμφίδρομη σχέση των πολιτικών της συστημάτων. Ενσωματώνοντας τις φάσεις της Ιστορίας της σε μια ευφορική συγχρονία, η Ές-Ές-Ές-Έρ-Ρωσία του Εμπειρικού υπερβαίνει το αριστοκρατικό παρελθόν και το

45. Ό.π., τόμος 8, σ.227-228.

46. Ές-Ές-Ές-Έρ Ρωσία, Αθήνα, Άγρα, 1995.

47. Ό.π., σ.7. Πράγματι, το 1961 χτίζεται το τείχος του Βερολίνου και ξεκινά η μετασταλινική εποχή με τον Κρούτσεφ. Με το 20ο Συνέδριο της Σοβιετικής Ένωσης αρχίζει να προβάλλεται θεωρητικά το ενδεχόμενο ειρηνικής διάβασης από τον καπιταλισμό στο σοσιαλισμό καθώς διαγραφόταν η πεποίθηση ότι ο πόλεμος μπορεί να αποφευχθεί και με κοινοβουλευτικές διαδικασίες και η πλειοψηφία του προλεταριάτου να δημιουργήσει μια «δημοκρατία ολόκληρου του λαού».

κομμουνιστικό παρόν της για ένα ουτοπικό μέλλον που συνδυάζει την επανάσταση με την ειρήνη.⁴⁸ Σχεδιάζοντας τις αρχές που θα διέπουν την ουτοπία του, ο ποιητής με σαμανικές ιδιότητες και μαντικές ικανότητες προετοιμάζει την άφιξη προς το Νέο Κόσμο και την πρωτεύουσά του Οκτάνα, την τελική πραγμάτωση του οράματος του ανθρώπου. Εκεί, θετικισμοί και ακραίες ιδεολογίες καταλύονται και τη θέση τους παίρνουν η εξίσωση και εξύψωση πνεύματος και σώματος. Η Οκτάνα, που καθρεφτίζει τον ιερό μικρόκοσμο του ανθρώπου, κατοικείται από απελευθερωμένους επαναστάτες και άρχεται από ποιητές και προφήτες, είναι μια απόλυτα ειρηνική, προνοητική και μεταφυσικά ολοκληρωμένη αρχετυπική κοινωνία.⁴⁹

Η ουτοπική πόλη του μεταπολεμικού ελληνικού υπερρεαλισμού, που η μακέτα της έχει εκτεθεί στις λογοτεχνικές προθήκες της δεκαετίας του 1960, συμπίπτει με την «αγωνιακή» στιγμή της ελληνικής πρωτοπορίας, στιγμή μνήμης και μελλοντικών σχεδίων.

48. Σχετικά με την ιστορική προοπτική του Εμπειρικού όπως αυτή προκύπτει μέσα από το ποίημα, βλ. επίσης το αντίστοιχο κεφάλαιο, σ. 95 κ.ε.

49. Στο υπό έκδοσιν επίμετρο στα «Τεκταινώμενα» (τμήματα των δύο εκδόχων του κειμένου δημοσιευμένα στα «Πρόσωπα 21ας αιώνας», τ.64, 27 Μαΐου 200 της εφ. *Τα Νέα* σ. 20-21, επιμ. αφιερ. Μιρέλα Χαρτουλάρη, και στο περ. Αντί τ.731, 9 Φεβρουαρίου 2001, αφιερ. «Ανδρέας Εμπειρικός 1901-1975», επιμ. Γ. Γιατρομανωλάκης, σ.17) ο Λεωνίδα Εμπειρικός παρουσιάζει το εν λόγω κείμενο του Ανδρέα Εμπειρικού ως συμπληρωματικό της *Οκτάνας*: «Είναι με αυτόν τον τρόπο, ένα κείμενο αυτοαναλυτικό – στη γραμμή των αυτοαναλυτικών κειμένων του Μπρετόν – καθώς και ένα κείμενο θέσης, ένα είδος πολιτικού και προσωπικού διακηρυκτικού κειμένου». Το κείμενο, αρχικά γραμμένο για τα *Γραπτά*, ο ποιητής επεξεργάστηκε κατόπιν για την *Οκτάνα*, με προσθήκες που μαρτυρούν τις ιστορικές διαφοροποιήσεις και τον αντίκτυπό τους επί των πολιτικών πεποιθήσεων του Εμπειρικού. Όπως αποδεικνύεται με λεπτομερή και πειστικά επιχειρήματα από το Λεωνίδα Εμπειρικό, η προπολεμική θέση του 1939 για την ικαλώς εννοουμένη ελευθερία του ατόμου, που τείνει προς τον ελευθεριακό Ιντιβιντουαλισμό με τη συνειδητή επανόγκτηση της πλήρους ανεξαρτησίας του, μετατρέπεται το '60 σε ένα αντι-αποικιοκρατικό διεθνιστικό όραμα. Ευχαριστώ τον Λεωνίδα Εμπειρικό που μου εμπιστεύτηκε το ουσιαστικά διαφωτιστικό αυτό κείμενό του.

Η Πόλη του Φωτός του Εγγονόπουλου, μία αλληγορική ή υπερρεαλιστικά ολοκληρωμένη ουτοπία που ακολουθεί την παράδοση των μεγάλων επαναστατικών ουτοπιών από την Πολιτεία του Ήλιου έως το ρομαντικό όραμα του Bloch, κατοικείται από μία κοινότητα πρωτοπόρων ποιητών πού, σαν λατινοαμερικάνοι επαναστάτες, προκαλούν, σοκάρουν και αντιστρατεύονται τους «Νεο-Βαβυλώνιους» κριτικούς τους. Η λιμπιντινική ουτοπία του Εμπειρικού, το «έτερο» μέρος της υπαρκτής πολιτικής αριστεράς, σχεδιάζεται, οικοδομείται και «επανδρώνεται» από επαναστάτες «Μπεάτους» που δίνουν οικουμενικές διαστάσεις στην περιθωριακή κοινότητα των πρωτοπόρων καλλιτεχνών. Ο αλληγορικός χαρακτήρας αυτής της πόλης έγκειται στην αναγωγή της ιστορίας της σε ένα μακρινό και ευτυχές μέλλον, αλλά κυρίως στα αρχετυπικά σύμβολα της μεταστοιχείωσης και ανακίνωσης των αρχικών «οικοδομικών» της υλικών.

Η πολιτεία αυτή των ελλήνων υπερρεαλιστών συνδέεται αισθητικά με την πολιτική ουτοπία θέτοντας με τρόπο ποιητικό τις αρχές μιας επαναστατικής κοινωνικής συνείδησης επηρεασμένης από τους πολιτιστικούς προβληματισμούς της Νέας Αριστεράς της εποχής της. Επαγγελλόμενοι έναν δυνάμει (και «υπέρ»)ρεαλισμό, ο Εγγονόπουλος και ο Εμπειρικός πραγματοποιούν λογοτεχνικά τις υποσχέσεις της ιστορικής πρωτοπορίας –του προπολεμικού, πειραματιζόμενου ελληνικού υπερρεαλισμού– και, αντιλαμβανόμενοι το τέλος της αθωότητας των πρωτοποριών, αναγεννούν τις δημιουργικές δυνατότητές τους· μέσω της πολιτικής ουτοπίας αποκολλώνται από ένα αποθαρρυντικό ρεαλιστικό ή τυπικά μοντερνιστικό παρόν δίνοντας χαρακτήρα αποκεντρωτικό, διαφοροποιητικό και αταξικό σε μια ασφυκτική πολιτική και λογοτεχνική πραγματικότητα. Η μελλοντική πόλη του υπερρεαλισμού οικοδομείται με την ενσωμάτωση και υπέρβαση του παρελθόντος και με τη σύνδεση της φουτουριστικής σοσιαλιστικής ουτοπίας με πρωτόγονες κοινοκτημονικές μνήμες.

Και στις δύο περιπτώσεις, οι πρωτοπόροι δημιουργοί καταστρώνουν μια υπεργεωγραφία προσεγγίζοντας το όραμα της υπέρβασης των συνόρων· η ουτοπία τους είναι ένα μη πραγματοποιημένο

ακόμη σχέδιο που ευυπάρχει δυνάμει στην πρωτοπορία, της οποίας οι ιστορικοποιημένες στιγμές σημαίνουν λιγότερα από όσα υπόσχεται το ανολοκλήρωτο των πειραμάτων της και το υπόλειμμα των ιδεολογιών της. Οι ουτοπικές τάσεις του 1960 έθεσαν τις βάσεις για μια νέα προσέγγιση των πρωτοποριών, που υπερέβαινε γεωγραφικά και ερμηνευτικά όρια. Πέρα από το μεταφυσικό φόβο της αναβίωσης μιας τάσης που, για την παραδοσιακή ελληνική κριτική, είχε εκπνεύσει πριν ακόμη δημιουργηθεί, αυτό που προκαλεί σήμερα στους ουμανιστές κριτικούς του το όψιμο έργο των δύο ελλήνων υπερρεαλιστών είναι η αμηχανία για το πλεονάσμα των μη κανονικοποιημένων στιγμών της πρωτοπορίας όπως αυτό ακόμη μεγαλώνει και δεν μπορεί πλέον να περικλειστεί σε οικονομικούς ή διαλεκτικούς κώδικες. Μία πλευρά αυτού του πλεονάσματος διακρίνεται στους τρόπους που η λογοτεχνία παρουσιάζει τις σχέσεις της με το χρόνο (ως καθαρή κατηγορία, εμπειρία, παράδοση και ιστορία). Αυτές τις σχέσεις θα δοκιμάσουμε να διερευνήσουμε στα κεφάλαια που ακολουθούν.

ΟΙ ΧΡΟΝΟΙ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ: Η ΧΩΡΙΚΗ ΜΟΙΡΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΣΤΗΝ ΑΝΕΓΕΡΣΗ ΤΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

Ο ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ της λογοτεχνίας γύρω από την έννοια του χρόνου θεωρείται πλέον ιστορικός, καθώς ανάγεται σε εποχές κατά τις οποίες ο μοντερνισμός δοκίμαζε τις δυνατότητές του απόδοσης της ατομικής εμπειρίας. Σταδιακά το φιλοσοφικό ενδιαφέρον για το χρόνο έδωσε τη θέση του σε ειδικότερα ζητήματα μελέτης του κειμενικού χρόνου ή εξέλειπε τελείως για να αντικατασταθεί από νέα ενδιαφέροντα πάνω σε ζητήματα τάξης, φυλής, τόπου, ή φύλου. Στις μέρες μας το θέμα του χρόνου θα φαινόταν για πολλούς μελετητές της λογοτεχνίας πολύ αφηρημένο, τεχνητό, φιλοσοφικό και φορμαλιστικό, για να ανακινήσει νέες προσπάθειες διερεύνησής του.

Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ότι τόσο ο δομισμός όσο και η συγκριτική προσέγγιση της λογοτεχνίας προσέφεραν πολλά στον τρόπο χειρισμού του χρόνου από τα λογοτεχνικά κείμενα. Οι γενικευτικές και αφαιρετικές –δηλαδή περιγραφικές του συστήματος– τάσεις αναζήτησης των χρονικών σχέσεων εντός του κειμένου θεωρήθηκαν θεμελιώδεις και κάποτε επαρκείς για τη λογοτεχνική περιγραφή των χρονικών εμπειριών. Μία τέτοια συγκέντρωση του ενδιαφέροντος φαίνεται, πάντως, να στερεί από ορισμένα κείμενα που επικεντρώνονται στην έννοια του χρόνου τα φιλοσοφικά τους ερείσματα. Μηχανοποιώντας τόσο τις φυσικές όσο και τις μεταφυσικές και τις φαινομενολογικές αντιλήψεις γύρω από το χρόνο που προβάλλονται μέσα από τα κείμενα αυτά, μία ανάγνωση που δεν προχωρά στη συνολική διερεύνηση της χρονικής τους θέσης αποδυναμώνει ακόμη και τη μορφολογική πλευρά του μηνύματός τους.

Το έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου, που μελετήθηκε αρκετά, όχι όμως ακόμη επαρκώς προς αυτή την κατεύθυνση, έχει μία τέτοια μοίρα. Θεωρώντας δεδομένη τη σύγκλιση των χρονολογικών κατηγοριών μέσα σε αυτό, οι περισσότερες αναγνώσεις του τείνουν να παρακάμψουν το γεγονός ότι ζητήματα χρόνου βρίσκονται στο επίκεντρο της εξέλιξής του. Η μετάβαση του Εμπειρίκου από τα πρώ-

τα αυτοματικά του κείμενα προς τα μεταγενέστερα αφηγηματικά, η οποία αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα θεωρητικά ζητήματα του έργου του¹, μπορεί να φωτιστεί και από τη διερεύνηση της ενσωμάτωσης διαφορετικών, εξελικτικά μεταλλασσόμενων αντιλήψεων για το χρόνο όσο τα κείμενα του Εμπειρικού περνούν από τον υπερρεαλισμό σε νεώτερες πρωτοποριακές αντιλήψεις. Κινούμενοι προς μία τέτοια διερεύνηση θα ήταν αναγκαίο, καταρχήν, να επιστημονούμε συνοπτικά τις βασικές χρονικές προοπτικές του μοντερνισμού, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους αυτές διαφοροποιήθηκαν στο πέρασμά τους στο μεταμοντερνισμό.

ΟΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Ο Peter Osborne στο βιβλίο του *Η πολιτική του χρόνου*² παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο ο μοντερνισμός και η πρωτοπορία αντιμετώπισαν τις διαφορετικές εκδοχές του χρόνου. Σύμφωνα με τον Osborne³, διακρίνουμε φιλοσοφικά τρεις βασικές προοπτικές που συνδέονται με τρία διαφορετικά είδη χρόνου. Την αντικειμενική ή κοσμολογική προοπτική (που ασχολείται με το χρόνο της φύσης), την υποκειμενική, βιωμένη ή φαινομενολογική προοπτική (που αναφέρεται στη διάρκεια ή στην ατομική συνείδηση του χρόνου) και τη διυποκειμενική ή κοινωνική προοπτική (που σχετίζεται με μία ιστο-

1. Τον τρόπο με τον οποίο η πολλαπλότητα των ειδών και κάποτε η συμπλοκή τους στο έργο του Εμπειρικού συγκλίνει με την εξέλιξη του λογοτεχνικού του οράματος υπερβαίνοντας συχνά την προσπάθεια περιχαράκωσης και ταξινόμησης τους αναπτύσσει η Σοφία Βούλγαρη στο κείμενό της «Ποιητής και/ή πεζογράφος: Ο Ανδρέας Εμπειρικός και τα διλήμματα της κριτικής», περ. *Αντί*, Περίοδος Β', τ.731, Παρασκευή 9 Φεβρουαρίου 2001, σ.32-39.

2. *The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde*, London, Verso, 1995.

3. Η ανάπτυξη των κεντρικών επιχειρημάτων του ανωτέρω βιβλίου του Osborne αποδίδεται συνοπτικά στο κείμενό του «The Politics of Time» που δημοσιεύεται ως τρίτο κεφάλαιο στον τόμο με τίτλο *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present*, και εκδότες τους Roger Luckhurst και Peter Marks, Longman Studies in Twentieth Century Literature, New York, 1999, σ.36-49.

ρική πολλαπλότητα μορφών της συνείδησης του χρόνου οι οποίες συνολικά συνιστούν το χρόνο της ιστορίας ή «ιστορικό χρόνο»⁴.

Η πρώτη, αριστοτελική, προοπτική προκύπτει από τα *Φυσικά* του Αριστοτέλη (βιβλίο IV) κατά τον οποίο ο χρόνος ορίζεται ως «ο αριθμός των κινήσεων σε σχέση με το πριν και το μετά». Τα βασικά χαρακτηριστικά της κοσμολογικής προοπτικής είναι η αναγωγή του χρόνου στην κίνηση (ως αποτέλεσμα της σημασίας της αστρονομίας στη διαμόρφωση της ελληνικής σκέψης) και μία εικόνα του χρόνου ως αέναης διαδοχής πανομοιότυπων στιγμών διαιρεμένων σε πριν και μετά, προγενέστερο και μεταγενέστερο. Η δεύτερη προοπτική, που ξεκίνησε από τον Αυγουστίνο, προσδίδει μία νέα έννοια στο ζήτημα του παρόντος, το οποίο εμπεριέχει και τις τρεις εκδοχές του χρόνου. Έτσι, το παρελθόν και το μέλλον δε διαφοροποιούνται από την απουσία τους σε αντίθεση με την παρουσία της συνείδησης, αλλά από τη μορφή της παρουσίας τους ως αντικείμενα μνήμης και προσμονής.

Σε μεταγενέστερη εξέλιξη αυτής της προοπτικής, το παρόν είναι τρίπτυχο, καθώς αποτελείται από το παρόν παρελθόν, το παρόν παρόν και το παρόν μέλλον. Το παρόν παρόν (κατά τους Bergson και Husserl) δεν είναι μία στιγμή, αλλά ένα εκτεταμένο επιμηκυνόμενο παρόν που πρέπει να συγκρατήσει στοιχεία του πρόσφατου παρελθόντος, εάν είναι δυνατό να υπάρχει ένα συνεχές της εμπειρίας.⁵ Το

4. Ό.π., σ.40.

5. Στις *Διαλέξεις για τη Φαινομενολογία της εσωτερικής συνείδησης του χρόνου* (1928) ο Husserl προσδιορίζει τη συνείδηση ως πρωτογενή χρόνο. Η συγκράτηση (παρελθόν) και η πρόληψη (μέλλον) συνδυάζονται για να δημιουργήσουν το «ζωντανό ορίζοντα του τώρα» (σ.45) καθώς κάθε πρωτογενής εντύπωση «έχει την προληπτική αναγωγική της αύρα» (σ.111), επιβεβαιώνοντας ότι «η στιγμή του τώρα... έχει [πάντοτε] για τη συνείδηση μία χρονική παρυφή» (σ.37). Το ακριβές τώρα είναι, λοιπόν, ένα ιδανικό όριο που δεν μπορεί να δοθεί ή να αντιμετωπιστεί φαινομενολογικά και αυτή η περιγραφή του τώρα ως ιδανικής αφαιρεσης εφαρμόζεται εξίσου στην πρωτογενή εντύπωση, της οποίας αποτελεί το συσχετισμό: «Στην ιδανική αίσθηση... η σύλληψη (εντύπωση) θα ήταν η φάση της συνείδησης που συνιστά το καθαρό τώρα... Αλλά το τώρα είναι ακριβώς μόνο

βιωμένο παρόν έχει διάρκεια και κλείνει μέσα του συγκεκριμένες προσδοκίες για το μέλλον. Τα προβαλλόμενα μέλλοντα αποκτούν κεντρικό ρόλο στην υπαρξιακή δομή κάθε παρούσας στιγμής. Για το Heidegger πιο σημαντική είναι η πρόβλεψη του θανάτου ως ο μεταφυσικός ορίζοντας κάθε ανθρώπινης χρονικότητας, έτσι ώστε η ανθρώπινη ύπαρξη ουσιαστικά καθορίζεται από το Είναι-προς-το-Θάνατο. Ο χρόνος είναι το αποτέλεσμα μίας διαρκούς διαδικασίας χρονικοποίησης, μέρος της δρώσας (αυτό)παραγωγής ενός συγκεκριμένου είδους Είναι, και όχι μία απλή, δεδομένη μορφή. Κατά το Heidegger δεν υπάρχει φυσικός χρόνος, καθώς όλος ο χρόνος ανήκει ουσιαστικά στο Είναι.

Η τρίτη προοπτική του χρόνου είναι η κοινωνική του σύνθεση μέσω της πάλης για τους αντικρουόμενους ρυθμούς ορισμού της κοινωνικής πρακτικής ή η αντικειμενικοποίηση των υποκειμενικών, φαινομενολογικών μορφών του χρόνου σε συλλογικές, θεσμοποιημένες μορφές. Η προοπτική αυτή απηχεί τις πιο πρόσφατες εξελίξεις ορισμού του χρόνου ως θεσμικά καθορισμένης κατηγορίας (που περιλαμβάνει τον αποικιοποιημένο και παγκοσμιοποιημένο κόσμο). Σε αυτήν εντάσσεται η ιστοριογραφία της ιστορικής συνείδησης (ιστορικές αναφορές για εμφάνιση ποικίλων ιστορικών προοπτικών) και η σημασιολογία του ιστορικού χρόνου. Ο ιστορικός χρόνος περιλαμβάνει την έκταση του παρόντος σε διάρκεια με διαφορετικούς τρόπους, που υπερβαίνουν τη μνήμη των ζωντανών για να συμπεριλάβουν την κοινότητα των νεκρών μέσω της παράδοσης, καθώς και την αναμονή ποικίλων εσχάτων της ιστορίας, της Ημέρας της Κρίσης, της Δευτέρας Παρουσίας, της επικράτησης μίας νέας αταξικής κοινωνίας κ.λπ.⁶ Εάν η αναμονή του τέλους της ιστορίας συνιστά μέρος της κοινωνικής προοπτικής του χρόνου, τότε η έκφραση πέν-

ένα ιδανικό όριο, κάτι αφηρημένο, που δεν μπορεί να είναι τίποτε παρά ο εαυτός του» (σ.42). Οι παραπομπές γίνονται στην αγγλική μετάφραση *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, μεταφρ. J.S. Churchill, επιμ. Martin Heidegger, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1964.

6. Osborne, ό.π., σ.42.

θους για τον κόσμο που πρόκειται να χαθεί, το ενδιαφέρον για τους χαμένους κόσμους και η καλλιέργεια της αποκαλυπτικής φαντασίας αποτελούν τρόπους αναίρεσης των καταπιεστικών της κοινωνίας και του ατόμου δυνάμεων, μίας αναίρεσης που ενισχύεται συχνά και με την επέκταση της μνήμης στην κοινότητα των νεκρών.

Οι τρεις διαφορετικές χρονικές προοπτικές σηματοδοτούν, η καθεμιά με τους τρόπο της, τις κρίσιμότερες στιγμές εξέλιξης των καλλιτεχνικών μορφών, χωρίς αυτό να σημαίνει, απλουστευτικά, ότι η καθεμιά αντιπροσωπεύει διαφορετικά χρονολογικά στάδια μέσα στην ιστορία. Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ότι η διερεύνηση της χρονικότητας από τη φαινομενολογία επέδρασε ουσιαστικά στη διαμόρφωση της γραφής του μοντερνισμού. Η μετάβαση, άλλωστε, από την κυκλικότητα του παραδοσιακού χρόνου στη γραμμικότητα της νεωτερικότητας σηματοδότησε τη χρονικότητα του μοντερνισμού. Με την έννοια αυτή, το ύφος του μοντερνισμού εξαρτάται από την ακρίβεια και τη χρονική συγγένεια υποκειμένου και αντικειμένου που είναι ανοιχτά στη φαινομενολογία.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ ΚΑΙ ΕΝΤΕΥΘΕΝ

Ό,τι ονομάζουμε χρόνο μέσα στα πλαίσια του μοντερνισμού δεν είναι παρά μία διαδικασία κατά την οποία ενοποιούνται οι τρεις διαφορετικές χρονικές αναγωγές (ή εκστάσεις⁷), το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, μέσω των οποίων η ανθρώπινη ύπαρξη υφίσταται ως κάτι «έξω από τον εαυτό της», και συνεπώς, ανοιχτό στην ιστορία. Πρόκειται για τον εξιδανικευμένο ορίζοντα της «διαμορφωτικής πράξης»⁸, μίας από φαινομενολογική αναγκαιότητα χρονικής δια-

7. Βλ. και παρακάτω, σ.70.

8. Ο Paul Ricoeur, στο βιβλίο του *Χρόνος και αφήγηση (Time and Narrative*, τομ. 3., μεταφρ. Kathleen Blamey και David Pellauel, Chicago, University of Chicago Press, 1988, σ.66.) προτείνει την έννοια της «διαμορφωτικής πράξης» που καθιστά δυνατή την εμπειρία του χρόνου και της αφήγησης. Η πράξη αυτή

δικασίας που λειτουργεί μόνο με αποκλεισμούς του χρονικού ορίζοντα αναγκαίους για να αποκτήσουν τα γεγονότα σημασία. Ο χρόνος, έτσι, νοηματοδοτείται υιοθετώντας τη δομή μιας αφήγησης, η οποία συνιστά τη σημαίνουσα ενοποίηση των χρονικών σχέσεων.

Από τον Αυγουστίνo στον Eliot και από τον Benjamin στο Levinas διαμορφώνεται σταδιακά μία φιλοσοφία της ταυτότητας του υποκειμένου που συνδυάζει χαρακτηριστικά μεταφυσικά και κοινωνικά, κοσμικά και μη, ιστορικά και ανιστορικά, τα οποία συγκλίνουν στην αμφισβήτηση της ύπαρξης του παρόντος καθαυτού. Το κενό αυτής της ασαφούς πλέον ύπαρξης έρχεται να καλύψει η ιστορία, με αξιώσεις μυθοπλασίας ή αλήθειας. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Thomas Docherty: «Η λειτουργία της ιστορίας με αυτούς τους όρους είναι να στηρίζει την ψευδαίσθηση ή τη μυθοπλασία του εγώ, ενός εγώ που έχει απειληθεί από τη χρονικότητα την ίδια ήδη τη στιγμή του Διαφωτισμού, όταν ο Hume στράφηκε εναντίον κάθε φιλοσοφίας βασισμένης στη θεμελιώδη αρχή μίας σταθερής ταυτότητας».⁹

Η αφηγηματικότητα του μοντερνισμού, με την έμφαση που δίνει στο φαινομενολογικό χρόνο, παρέχει τη θέση της, κατά την έλευση πλέον του μεταμοντερνισμού, στην τρίτη προοπτική της ανικειμενικοποίησης του χρόνου. Ο μεταμοντερνισμός, όπως αντανακλάται στη σκέψη του Lyotard, του Baudrillard, του Virilio, ή του Deleuze, ενδιαφέρεται, σύμφωνα με τον Docherty,¹⁰ μόνο για τη διατήρηση της πιθανότητας (της Μπεργισονικής διάρκειας), του πρόωρου ή αναχρονιστικού όπως αυτό εισάγεται στις σχέσεις ισχύος που παράγονται μέσω της φαινομενολογίας και της αποδόμησής της. Ο αναχρονισμός στην προοπτική του μεταμοντερνισμού αντιστοιχεί στην έννοια που ο Emmanuel Levinas καλεί «διαχρονία». Για το

συνιστά την ενοποιητική σύλληψη, το χρονικό σύνολο όλων των επεισοδίων μίας ιστορίας συνδέοντας την παραγωγική φαντασία διαμόρφωσης της πλοκής με το επεισοδιακό συνεχές.

9. Στο κείμενο του «Now, here, this» του τόμου *Literature and the Contemporary*, ό.π., σ.57.

10. Στο βιβλίο του *After Theory: PostModernism/Postmarxism*, London, Routledge 1990, σ.9-10.

Levinas ο χρόνος είναι ο τρόπος σύνθεσης των εμπειριών μας και της ύπαρξης γενικά, ο οποίος συνιστά εκδήλωση της οντολογίας που προκύπτει από τις γνωσιακές προσπάθειές μας να καταστήσουμε τα φαινόμενα κατανοητά. Η διαχρονία είναι ο τρόπος κατά τον οποίο αρχικά συναντάμε άλλα πρόσωπα, η ηθική αρχή της διαβλητότητας, του ανοίγματος προς τον άλλο, η μετακίνηση μέσω του χρόνου από το χρόνο του εγώ στο χρόνο του άλλου. Όλες οι χρονικές τροπικότητες πηγάζουν από αυτή τη ριζική ασυνέχεια μεταξύ των ανθρώπων. Πρόκειται για τη μη-σύμπτωση, την ίδια την στέρηση: ένας τρόπος «να ομολογείσαι» προγενέστερος κάθε πράξης συνείδησης και σε μεγαλύτερο βάθος από τη συνείδηση.¹¹ Παράλληλα, ο Levinas θέτει και την έννοια της «αχρονίας» καθώς, απαντώντας στη χρονική κυριαρχία του μοντέρνου, επιστρέφει στο Bergson, ο οποίος συλλαμβάνει την ουσία του ψυχισμού σε αλλαγή, σε ένα διαρκές πέρασμα στον άλλον που δεν σταματά σε καμία ταυτότητα, προβάλλοντας το χρόνο ως αρχετυπική αλλαγή και όχι ως κινητή εικόνα της ακίνητης αιωνιότητας.

Αυτή η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη χρονικότητα του υποκειμένου προς μία χρονική εμπειρία που υπερβαίνει το υποκείμενο για να συμπεριλάβει νέες προοπτικές συλλογικών, εικονικών, οικονομικών ή γενικότερα υλικών βιωμάτων είναι χαρακτηριστική στις προτάσεις της εποχής του μεταμοντερνισμού. Ενδεικτικά, για τον Michel Serres, η γραμμικότητα του χρόνου δεν είναι παρά πεδίο ανταγωνισμού. Μπορούμε αντί για αυτή να προτιμήσουμε τον «τοπολογικό χρόνο», που βασίζεται στην εγγύτητα και στη ρήξη και όχι στη σταθερότητα της μετρικής γεωμετρίας, που τσαλακώνεται και γίνεται κουβάρι με τα αναπόφευκτα αποτελέσματα αυτής της μετατροπής. Για τον Bruno Latour, εξάλλου, ο σταθερός, γραμμικός χρόνος της νεωτερικής έννοιας της προόδου δίνει τη θέση του σε μία μικτή χρονικότητα, κατά την οποία ο χρόνος κινείται σαν σπείρα

11. Τις απόψεις του για το χρόνο και την κριτική του φαινομενολογικού εγώ ο Levinas αναπτύσσει στο βιβλίο του *Ο Χρόνος και ο Άλλος (Time and the Other)*, μεταφρ. Richard A. Cohen, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1987).

και οι πράξεις μας γίνονται πολυχρονικές, καθώς στοιχεία απομακρυσμένα του παρελθόντος ή του μέλλοντος μπορούν σε περίπτωση σπειροειδούς χρονικότητας να πλησιάσουν το ένα το άλλο απροσδόκητα και ανατρεπτικά.¹² Επιπλέον, η Julia Kristeva στο «Χρόνο των γυναικών» προσπαθεί να φανταστεί ένα διαφορετικό χρόνο σύγκλισης ανάμεσα στον άπληστο χρόνο του μοντερνισμού και στους επαναληπτικούς ή μνημειακούς χρόνους του σώματος, της μητρότητας και του μύθου.¹³

Η μετάβαση στο νέο μη γραμμικό χρόνο του μεταμοντερνισμού συνδέεται από τον Fredric Jameson με τη διαφοροποίηση των παγκόσμιων πολιτικών δυνάμεων σε σχέση με την εποχή του μοντερνισμού. Η αποικιοκρατία δίνει πλέον τη θέση της στην παγκοσμιοποίηση, και η ταυτοχρονία της άμεσης πληροφορίας υπερβαίνει το χώρο που συντηρούσε τη διαφοροποίηση μητρόπολης και αποικίας. Σχολιάζοντας τη μορφολογική αλλαγή που έχει προκαλέσει στην τέχνη αυτή η μετάβαση, ο Jameson γράφει:

«Αυτή η νέα διαφάνεια του μεταμοντέρνου κόσμου (που καταφεύγει στις νέες τεχνικές παραμόρφωσης μέσω της καταπίεσης της ιστορίας και του χρόνου) εξηγεί επίσης και τη μετάβαση από τις αφαιρετικές μορφές του μοντερνισμού σε πιο δημοφιλή και αναπαραστατικά είδη γραφής, τέχνης και μουσικής στο μεταμοντερνισμό: μία επιστροφή στο ρεαλισμό και την εικονοποιία. Πρόκειται βέβαια για το ρεαλισμό της εικόνας, παρά του αντικειμένου και έχει να κάνει με τη μετατροπή της εικόνας σε λογότυπο παρά με την κατάκτηση νέων ρεαλιστικών και αναπαραστατικών μορφών. Είναι ο ρεαλισμός της εικόνας, της κοινωνίας του θεάματος.»¹⁴

12. Τα σημαντικότερα σημεία της συζήτησης μεταξύ του Serres και του Latour σχετικά με το χρόνο είναι συγκεντρωμένα στον τόμο Michel Serres and Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture and Time*, μεταφρ. Roxanne Lapidus, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

13. Αναφέρομαι στο δοκίμιό της "Women's Time", στο *The Feminist Reader, Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, επιμ. Catherine Belsey και Jane Moore, Macmillan, 1989, σ.197-217.

14. Όλες οι αναφορές στον Fredric Jameson γίνονται με βάση το κείμενό του

Οι μορφολογικές αφαιρέσεις της μοντερνιστικής περιόδου (που αντιστοιχούσαν στη διαλεκτική της αξίας των μονοπωλιακών σταδίων του καπιταλισμού) τώρα διαφοροποιούνται από τις λιγότερο απτές αφαιρέσεις της εικόνας ή του λογότυπου που λειτουργούν με μία αυτονομία αντίστοιχη με αυτή των αξιών του χρηματιστηριακού κεφαλαίου. Η στροφή προς τη νέα μεταμοντέρνα εικονοποιία εγκαινιάζει τη διάκριση ανάμεσα στο αντικείμενο και την έκφρασή του από τη μία, και στο αντικείμενο που η έκφρασή του έχει γίνει ένα άλλο, αυτοδύναμο αντικείμενο από την άλλη. Η αλλαγή που έχει επιφέρει αυτή η νέα αφαίρεση στη ζωή μας μπορεί, σύμφωνα με το Jameson, να αποδοθεί με όρους χρονικότητας (παρά θεωρίας της εικόνας). Η δυναμική του χρηματιστηρίου διαφοροποιείται από τους παλαιότερους κυκλικούς ρυθμούς του καπιταλισμού, που καθορίζονται από εξάρσεις και εκρήξεις, συσσωρεύσεις απογραφής, ρευστοποιήσεις και άλλες οικείες διαδικασίες, οι οποίες αποδίδουν την εντύπωση μιας πολιτικής εναλλαγής Αριστεράς και Δεξιάς, δυναμισμού και συντηρητισμού ή αντίδρασης. Στα πλαίσια της νέας μεταμοντέρνας δυναμικής, αντιμετωπίζουμε μία συρρίκνωση χρόνου: μία νέα παγκόσμια «μικροχρονικότητα» συνοδεύει και συμπυκνώνει τους ρυθμούς του περιοδικού «κέρδους» και ενισχύεται σε περιόδους κρίσης και αβεβαιότητας.

Αυτοί οι νέοι ρυθμοί μεταφέρονται και στην πολιτιστική παραγωγή. Το ιστορικό παρελθόν έχει ελαχιστοποιηθεί, γεγονός που οφείλεται και στην εξάντληση του υλικού γεγονότων και πληροφοριών από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Από την άλλη πλευρά, η μελλοντικότητα ρευστοποιείται, καθώς επικρατεί μία αυξανόμενη σύγχυση για το μέλλον του καπιταλισμού, η εμπιστοσύνη στην τεχνολογική πρόοδο διακόπτεται από σενάρια αναπόφευκτης καταστροφής, ενώ διαπιστώνεται η αδυναμία διαμόρφωσης ουτοπιών. Το «τέλος της χρονικότητας» είναι μία κατάσταση που αντιμετωπίζει ο μεταμοντερνισμός, η οποία χαρακτηρίζεται ως δραματική και ανησυχητική

"The End of Temporality" στο περιοδικό *Critical Inquiry*, Καλοκαίρι 2003, Τόμος 29, τ. 4, σ.695-718. Εδώ, σ.701.

συρρίκνωση του υπαρξιακού χρόνου και ως ελάττωσή του στο παρόν, εφόσον εξαλείφονται το παρελθόν και το μέλλον που το καθορίζουν. Ενώ σε άλλες εποχές η ύπαρξη γινόταν ζωή ή Μοίρα όταν τελείωνε ή ολοκληρωνόταν, εφόσον το τέλος προσέδιδε είτε την ποιότητα στην ποσότητα της ζωής (Αρχαιότητα), είτε την ευτυχία (Χριστιανισμός), στις μέρες μας βρισκόμαστε ενώπιον μίας υπαρξιστικής χρονικής φυλάκισης στο παρόν. Ίσως η κλασική προοπτική του θανάτου έχει συνδυαστεί με τη βία, ενώ οι απόψεις μας για αυτόν καθορίζονται πλέον από τη σύγχρονη Αμερικάνικη απόκριση και εξυγιάνσή του. Ο υπαρξισμός του μοντερνισμού –μία αίσθηση μοναδικής υποκειμενικότητας και παρουσίας στο παρόν– αποτελεί το σημείο εκκίνησης της «αναγωγής στο παρόν» του μεταμοντερνισμού.

Δίνοντας ως παράδειγμα μία ταινία δράσης, ο Jameson προσδιορίζει τις αρχές αυτής της αναγωγής στο παρόν όπως διαγράφονται στην τέχνη. Το μεταμοντερνιστικό έργο διαθέτει ανεξάρτητους μηχανισμούς ελέγχου του χρόνου, ενώ ο χώρος προσδιορίζεται ως κλειστή, αποκλεισμένη και ολοκληρωμένη ενότητα που λειτουργεί ως αλληγορία του ανθρώπινου σώματος. Πρόκειται για μία εκδοχή του τρόπου με τον οποίο δοκιμάζεται να αποδοθεί φαινομενολογικά η «αναγωγή στο σώμα», μία απόδοση αδύνατη φιλοσοφικά (όπως αποδείχτηκε τόσο από τον Hegel όσο και από τον Derrida). Οι διασκορπισμένες αλληγορικές αισθήσεις, και η συσσώρευση ενδιάμεσων ανάμεσα στη δράση και στη διάνοια, θέτουν διαρκώς προσκόμματα στην αναγωγή στο απόλυτο παρόν του σώματος. Το υποκείμενο είναι όσο ασυνεχές είναι και το αντικείμενο (ως αλληγορικό σώμα) και η αμεσότητα δε συλλαμβάνεται από την αντίληψη περισσότερο απ' όσο από τη σωματικότητα. Υπό τους περιορισμούς αυτών των στενών και απίθανων ορίων, η αισθητική αξία κάθε προβλήματος μορφής βρίσκεται στην ανεύρεση μη αναμενόμενης λύσης στην άσκηση γνησιότητας και αρτιότητας.

Από τη μοντερνιστική εμπειρία κατά την οποία όλοι οι χρόνοι συγκεντρώνονται μέσω της αφήγησης, περνούμε, λοιπόν, στο χρόνο του μεταμοντερνισμού, ο οποίος καθορίζεται από μία σειρά προθεμάτων που τον διασκορπίζουν και τον καθιστούν ασύλληπτο: προ-

μετά-, δια-, α-. Έτσι, από τη συσσώρευση μεταβαίνουμε στη στέριση, εν τέλει στη συρρίκνωση του χρόνου σε ένα νέο, σωματικό παρόν, που αφομοιώνει τους μηχανισμούς της ιστορίας και διαμορφώνει τους δικούς του νόμους ιστορικότητας. Στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού ο χρόνος έχει πολλαπλές νοηματοδοτήσεις αλλά και χρήσεις. Οι εποχές στις οποίες αναφέρονται τα κείμενά του κλείνουν μέσα τους την αχρονία της αρχαιότητας, τη χρονικότητα του μοντερνισμού, την εσχατολογία της αποκάλυψης, τη διαχρονία και πολυχρονία του μεταμοντερνισμού, αλλά και την παροντικότητα του τέλους του χρόνου. Τα κείμενα του Εμπειρικού αποδίδουν εποχές τεχνολογικής άνθισης που αναδεικνύουν τη δυνατότητα μελλοντικών θαυμάτων, αλλά και εποχές που εμπεριέχουν την ανατροπή του παρόντος, ως αντανακλάσεις του ουτοπικού μέλλοντος και της ουτοπικής πολιτείας. Έχοντας κερδίσει πολλά από την εξοικείωσή του με τη χρονική εμπειρία του μοντερνισμού και του υπερρεαλισμού, ο Εμπειρικός αναφέρεται στις πιο σημαντικές για αυτόν ιστορικές περιόδους ως ασυνείδητες σημάνσεις περισσότερο, παρά ως αναμνήσεις, αλλά και ως συνειδητές υπομνήσεις περισσότερο παρά ως προσωπικά βιώματα. Πρόκειται για ένα εσωτερικευμένο παρελθόν που ιδιωτικοποιεί τη συλλογική βίωση της ιστορίας, ενώ, συγχρόνως προσδίδει αντικειμενική υπόσταση στον ιδιωτικό βίο.¹⁵

Όσον αφορά την αχρονία, στην οποία καταφεύγει κάποτε η γραφή του Εμπειρικού, αυτή προβάλλεται τόσο από τον υπερρεαλισμό, όσο και από την ψυχανάλυση, καθώς η σχέση του υπερρεαλισμού με το χρόνο καθορίζεται από την επαφή του κινήματος με τις διαδικασίες απόδοσης του ασυνειδήτου μέσω της τέχνης. Η «αχρονία» αποτελεί, σύμφωνα με την ψυχανάλυση, μία από τις αναλογίες του μύθου με το όνειρο. Στο *Μύθο της αιώνιας επιστροφής* ο Mircea Eliade

15. Στα επόμενα κεφάλαια θα παρουσιαστεί μέσα από αναγνώσεις ο τρόπος αυτής της σύγκλισης υποκειμενικού και αντικειμενικού αναφορικά με τη χρονική εμπειρία. Η διαφοροποίηση Παλαιού και Νέου Κόσμου, ως μισητού και επιθυμητού αντίστοιχα, παρότι αρχικά χρήσιμη, δεν είναι αρκετή για την απόδοση της χρονικής εμπειρίας στο έργο του ποιητή.

μελετά τον τρόπο με τον οποίο «ο αρχαϊκός άνθρωπος ανέχεται την ιστορία με δυσκολία και προσπαθεί περιοδικά να την καταργήσει».¹⁶ Με τους όρους του Φρόυντ θα μιλούσαμε για μία επιστροφή στο χρονικό σχήμα του ονείρου. Με σκοπό ο πρωτόγονος άνθρωπος να μείνει στον παράδεισο των αρχετύπων (αυτό τον άχρονο κόσμο) προσπαθεί περιοδικά, μέσω τελετουργιών εξορκισμού, να απαλλάσσεται από την αίσθηση της «αμαρτίας». Σε μία τέτοια προοπτική εντάσσονται οι στιγμές διακοπής του χρόνου και εξαγγελίας της μελλοντικής και μόνιμης παγίωσής του. Το ταξίδι της αιωνιότητας παρατείνεται, λοιπόν, με σύμβολα και χώρους, ποιητικούς και πραγματικούς ή φανταστικούς, με την εξέλιξη των εικόνων, τη χρήση μεγάλων αλληγοριών με σκοπό την ενοποίηση τόπου και χρόνου, και τη δημιουργία μίας νέας εκτεταμένης χρονικότητας.

ΑΠΟ ΤΟ ΧΡΟΝΟ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

Η μοντερνιστική ενοποίηση του χρόνου, όπως έως τώρα αναπτύχθηκε, αποκτά μέσω της τεχνολογίας μία ενδιαφέρουσα χωρική μοίρα. Ο μοντερνισμός σταματά την ιστορία, στη γραμμική της αποτύπωση, και την ξαναγράφει, προβάλλοντας μία σειρά από φαινομενικά οικουμενικές αλήθειες που υπερβαίνουν την ιστορική αλλαγή και την πολιτιστική διαφοροποίηση. Στην πραγματικότητα, η χρονική εμπειρία που ο μοντερνισμός ανέδειξε απηχεί το χρόνο της ιμπεριαλιστικής και αποικιοκρατικής συνείδησης και εξορίας. Συμβεβλημένη με τη νέα έννοια του χρόνου είναι και η αίσθηση της συνύπαρξης επαρχίας και αστικού κέντρου, αποικίας και μητρόπολης, λόγω της σύμπτυξης της χρονικής διάρκειας προσέγγι-

16. Στο βιβλίο του *The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History*, (μεταφρ. Willard R. Trask, Princeton University Press, ανατύπ., 1971) ο Mircea Eliade διερευνά την ψυχολογία του χρόνου όπως αποκαλύπτεται από την προοπτική με την οποία αντιμετωπίζουν την ιστορία οι πρώιμοι πολιτισμοί. Παρότι αναγνωρίζει ότι η επιστροφή στο «αρχαϊκό» δεν είναι πλέον δυνατή, ο Eliade επιμένει στην ανάγκη κατανόησης αυτής της άποψης με σκοπό τον εμπλουτισμό της σύγχρονης φαντασίας γύρω από την εμπειρία της ανθρωπινότητας.

σής τους. Σταδιακά οι αλλαγές στη χρονική εμπειρία του μοντερνισμού επιφέρουν αλλαγές στη συνείδηση του χώρου. Ο συρρικνωμένος χρονικά χώρος που κατασκευάζει η τεχνολογία, τα νέα μεταφορικά μέσα, αλλά και οι νέες καλλιτεχνικές εμπειρίες του αυτοματισμού και της ταυτοχρονίας δημιουργεί νέες πιθανότητες ενότητας.

Ο Raymond Williams παρουσιάζει τις θετικές πλευρές της μοντερνιστικής μητροπολιτικής εμπειρίας. Η πόλη ως τόπος φωτός και γνώσης, δύναμης και μεγαλείου, εκτός από τις νέες δυνατότητες ζωής και σύλληψης του κόσμου, πρόβαλε την έμφαση στη ζωτικότητα, την ποικιλία και την κινητικότητα.¹⁷ Συγχρόνως, η αστική εμπειρία ενέπνευσε την αποδοχή της μοντερνιστικότητας, στις τεχνολογικές και μηχανικές της μορφές αλλά και στις επαφές της με ιδέες κοινωνικής και πολιτικής επανάστασης. Η πόλη, έτσι, κατέστη συμβολικά ένας τόπος νέων σχέσεων που αναπτύχθηκαν και εκτός από το μητροπολιτικό ή εθνικό χώρο για να συμπεριλάβουν σταδιακά έως το τέλος του αιώνα ολόκληρο τον κόσμο, σε μία Ευρώπη ιεραρχημένης και άνισης ανάπτυξης.

Σε καλλιτεχνικά συμφραζόμενα, η τεχνολογία, συμπεριλαμβανοντας τη μηχανή και την ταχύτητα, συμπλέκεται νοηματικά με τον υλισμό και την αθεΐα, και εξελίσσεται σε έννοια αντίπαλη του ιστορικού ή διαλεκτικού, καθώς και του τεχνοκρατικού πολιτισμού, ενώ συγχρόνως αντιτίθεται στην πνευματικότητα, τη μεταφυσική ή τον ιδεαλισμό, αλλά και την οργάνικότητα.¹⁸ Ο αντιθετικός χαρακτήρας της βιομηχανικής κατασκευής του μέλλοντος έφτασε στο απόγειό του με το φουτουρισμό. Η φουτουριστική έννοια της απόδοσης, προόδου, και κατάκτησης του χρόνου ενσωματώνει την τεχνολογική ανάπτυξη με αισιοδοξία για την ενίσχυση της ανθρώπινης δύναμης σε μία εποχή αποδυνάμωσης της συμβολικής βαρύτητας

17. Βλ. Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, London, Verso, 1989, σ.43.

18. Ο Raymond Williams στο βιβλίο του *Keywords, a Vocabulary of Culture and Society*, (Fontana Press, 1983, σ.202) προσδίδει τις νοηματοδοτήσεις της λέξης «μηχανικός» σε κοινωνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα.

των μνημείων. Στο βιβλίο της για τις κατακτήσεις του φουτουρισμού, η Marjorie Perloff παρουσιάζει τον Πύργο του Άιφελ των αρχών του 20ου αιώνα ως έμβλημα φουτουριστικής αισθητικής.¹⁹ Ο πύργος υψωνόταν ως «Γφικάμιнос», ως καμινάδα εργοστασίου και φαινόταν τερατώδης σε όσους έμεναν πιστοί στις αρχές της αγνότητας της κατεστημένης αισθητικής του τέλους του αιώνα.

Η εμβληματική παρουσία του πύργου συνδέθηκε με την πρωτοπορία ως την πρώτη τάση που αναζήτησε την επίλυση του διλήμματος ανάμεσα στο υψηλό και στο ταπεινό, στον ελεφάντινο πύργο και στο θαυμαστό κατασκευάσμα του Άιφελ. Ο βραχύβιος διεθνισμός της περιόδου, η πίστη στους μαθηματικούς υπολογισμούς ως καθοριστικούς των μελλοντικών γεγονότων, η συγκέντρωση στις καλλιτεχνικές δυνατότητες της επιστημονικής και της τεχνολογικής ανακάλυψης δημιούργησαν τον πύργο ως έναν τόπο συλλογής όλων των τρόπων της μεταφοράς: την κατάκτηση του αιώνα με τη συνδρομή του σίδηρου, τη διεκδίκηση του χώρου και του χρόνου και τη δύναμη της καθαρής τεχνολογίας που κυβερνάται από αισθητικούς κανόνες. Η κενότητα του κάθετου αυτού χώρου ως σημαίνοντος, που αποτελεί πρόκληση για κάθε αποκρυπτογράφηση, συνδυάζεται μέσα του με μία ένταση εθνισμού και διεθνισμού, τόσο χαρακτηριστική για την πρωτοποριακή εμπειρία. Με τον πύργο του Άιφελ ως σύμβολο της νέας αισθητικής συνδέονται τρεις μύθοι δύναμης: ο μύθος του σίδηρου που αντανακλά τη θριαμβευτική κυριαρχία του ανθρώπου στη φύση, ο απελευθερωτικός και ερωτικός μύθος της πτήσης και της εξύψωσης, και ο μύθος της ανοικτής μορφής.²⁰

Ο κάθετος και συγκεντρωτικός χώρος του μοντερνισμού κυριαρχεί και στη λογοτεχνική φαντασία του Εμπειρικού ήδη από τα πρώτα του κείμενα, συνδυάζοντας τους επιταχυνόμενους ρυθμούς των νέων μέσων μεταφοράς με μία νέα πρόταση ορισμού της λογοτεχνικής δημιουργίας. Συγχρόνως, η επαφή του Εμπειρικού με την

19. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986, σ.201.

20. Ο.π., σ.212.

τεχνολογία σχετίζεται με την ανάγκη μόνιμης αναφοράς στην περίοδο των αρχών του μοντερνισμού και της εμπειρίας της μητρόπολης. Στις δύο πρώτες συλλογές του, οι περισσότερες μηχανές που εμφανίζονται έχουν να κάνουν είτε με την ανοικτή και ερωτική μορφή του εξυψωμένου οικοδομήματος, είτε με την ταχύτητα που καταλύει τη χωρική απόσταση είτε με τη μεταφορική (βιο)μηχανική παραγωγή της (γ)ραφής: καπνοδόχος, υφικάμιнос, αστεροσκοπείο, ανελκυστήρ, ρουκέτα, αεροπλάνα, φορτηγό βαπόρι, ατμόπλοιο, κλίππερ, υπερωκεάνιο, αμαξοστοιχία, ατμομηχανή, τραίνα, συρμός, εξπρές, ταχεία, μετρό, λαντώ, τροχοφόρα, λεωφορεία, φορτηγά, και τα λοιπά τροχοφόρα του «Δρόμου», ελαιοτριβεία, λατομεία, χαλυβουργεία, θεριζοαλωνιστικές μηχανές, έλικες, μηχανικά παιχνίδια, τροχαλίες, ηλεκτροπυξίδα, κλωστήριο, ραπτομηχανή.

Χαρακτηριστικά, ο ορισμός της ποίησης ως «αναπτύξεως στίλβοντος ποδηλάτου», που υπενθυμίζει τη μόνιμη αντιπαράθεση του υπερρεαλισμού προς το συμβολισμό²¹, διατηρεί τις μοντερνιστικές βάσεις του καθορισμού του χωροχρόνου, και δημιουργεί μία νέα φιγούρα συμβολικής απόδοσης του ποιητή, που συνδυάζει τη μηχανή με την ταχύτητα και τη δημιουργία του κειμένου. Το ενοποιημένο σώμα ποδηλάτου-ποδηλάτη γίνεται ένα σύμβολο μοντέρνο και αρχαϊκό, εσωτερικό και εξωτερικό, ενώ ο μοντερνιστικός αγώνας της ποδηλασίας ανάγει το ποδήλατο σε έμβλημα της ποίησης στην εποχή του μηχανικού πολιτισμού μέσα από το συνδυασμό αλληγορικής «αναπτύξεως» και μετωνυμικής ποδηλασίας.²²

21. Για τη σύνδεση του ορισμού του Εμπειρικού με τη διαμάχη Βαλερύ - Μπρετόν βλ. Αγορή Γκρέκου, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα από το Σολωμό ως το Σεφέρη: 1833-1933*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000, σ.50.

22. Ο Νάνος Βαλαωρίτης στην «αποδομητική» ανάλυση του κειμένου «Γα κείμενα» με τίτλο «Η περίπτωση του Ανδρέα Εμπειρικού» (περ. *Δέλεαρ*, περ. Β', τευχ.3, Ιούνιος 2001, σ.38) συνδέει τη χρήση του ποδηλάτου από τον Εμπειρικού με το αφήγημα του Alfred Jarry «Ο Υπεραρσενικός», στο οποίο το ποδήλατο καθίσταται σχήμα λόγου με ποιητική λειτουργία. Για την αλληγορία των διαδρομών ως μέσο απόδοσης της λογοτεχνικής χρονικότητας, βλ. παρακάτω, σ. 72. Για το συγκεκριμένο κείμενο βλ. σ.89.

Η χωροχρονική ελάττωση των αποστάσεων ως έμβλημα της νεωτερικότητας, εκτός από το συμβολισμό της σύγκλισης παρελθόντος και παρόντος, διατυπώνει στο έργο του Εμπειρικού και μία πρόταση εκσυγχρονισμού και συνύπαρξης αγροτικού και αστικού τοπίου, η οποία κάποτε είναι αποτέλεσμα τραυματικών βιωμάτων σχετικών με την αδυναμία πραγμάτωσης αυτού του εκσυγχρονισμού. Οι ευδαιμονικές διαδρομές από την Αθήνα στο Μπογιάτι και η τραυματική πεζοπορία του ποιητή από την ομηρία του στα Κρώρα μέσω των γραμμών του Λαρισσαϊκού πίσω στην Αθήνα, αποτελούν δύο περιστάσεις αναγνώρισης με απογοήτευση της δυσχέρειας αναίρεσης των εγγενών διαφορών ανάμεσα στην παιδική αθωότητα και την ενοχική ενηλικίωση, μετωνυμικά τοποθετημένων στο χωριό και στην πόλη αναγνώρισης των δυσκολιών πραγμάτωσης της μοντερνικότητας στην Ελλάδα.

Αναπαράγοντας στα μεταγενέστερα έργα του αυτές τις ιστορικές και μυθικές εποχές, με βάση πάντοτε τις αρχές και τους στόχους της ψυχανάλυσης, ο Εμπειρικός επαναφέρει τον απονευρωμένο ενθουσιασμό της πρωτοπορίας για τη τεχνολογία. Τα σημεία όπου η αχρονία διασπάται και η παροντικότητα εκκρεμεί, είναι οι στιγμές κατά τις οποίες ο χρόνος κερματίζεται, αίρεται και πληθαίνει με σκοπό να αναδείξει μία νέα υπερατομική χρονικότητα. Ενδεικτική είναι η διαπραγμάτευση αυτής της πολυπρισματικής χρονικής διάστασης κυρίως στα κείμενα της *Οκτάνας*²³, όπου η ίδια η συντήρηση της γραφής που αργεί να φτάσει στο τέλος της – με τις συσσωρευμένες παρατακτικές δευτερεύουσες προτάσεις – αναπαριστά την εμπειρία της χρονικής καθυστέρησης ή της πρωιμότητας. Εδώ παρουσιάζονται τα ανεκτέλεστα έργα και το μυστήριο της ύπαρξης που μέσα τους κλείνουν («Η σιωπή»), το μπερζονικό συνεχές του «Ευφράτη», το ανύπαρκτο τέρμα των «Εποχών», ή ο σταματημένος χρόνος του θαύματος («Η πόρτα»). Χαρακτηριστικό της νέας αυτής διάστασης του χρόνου είναι το κείμενο του φωτογράφου Εμπειρικού «Ο φωτοφράκτης», στο οποίο αποδίδεται λογοτεχνικά ο έλεγχος

23. Αναφέρομαι στην έκδοση του Ίκαρου, 1980.

της χρονικής διάρκειας. Το κείμενο καταγράφει τη μηχανική σύλληψη του χρόνου και το άπλωμά του, το άνοιγμά του σε κύματα ομόκεντρα και τη μετατροπή του σε «πολυκύμαντον χορόν ωρών»:

Ένας φακός με απίστευτον φωτοφράκτη αρπάζει την πιο γοργή στιγμή και την απλώνει στην επιφάνεια μιας πλάκας λείας, ευαισθησίας εξαισίας. Και τώρα που άνοιξε και έκλεισε ο φωτοφράκτης σαν μάτι αδέκαστο και συνελήφθη ο χρόνος, ο ρεμβασμός αυξάνει την ζωή και δίδει στην κάθε εικόνα την κίνησι και την ευελιξία που φέρνει από τα βάθη μιας πηγής (της ιδικής του) ζεστό το πιο κρυφό της νόημα. Και ιδού που μεταλλάσσει πλήρως την εικόνα: από μια στατική στιγμή (ας πούμε καρφωμένη) την μετατρέπει σε πολυκύμαντον χορόν ωρών και πλαστικών σωμάτων ευρυθμίας, σε οντοποίησιν απτήν και ασπαίρουσαν παντός οράματος, πάσης επιθυμίας. (σ.29)

Η επέκταση του χρόνου μέσω της τεχνητής επέμβασης στην όραση του χρονικού παρόντος ως συστατικού δημιουργίας της τέχνης και της ποίησης αποτελεί μία από τις καίριες προτάσεις διάρρηξης του γραμμικού συνεχούς και χωρικοποίησης του χρόνου. Οι κύκλοι των οριζόντων που ανοίγουν, οι δείκτες του πραιντού που κινούνται «ανέλπιστα» γρήγορα, η μετακίνηση στην επιφάνεια του χώρου (και όχι σε μία διάσταση), η εσωτερική κινητικότητα της εικόνας που «οντοποιείται» κλείνοντας μέσα της την πραγματοποίηση των επιθυμιών στο μέλλον, συνιστούν ποικίλες προτάσεις εικονοποίησης της ανατροπής της χρονικής συνέχειας. Η νέα χρονική σύλληψη παρουσιάζεται ως «λυόμενη κόμη», που «παρέχει τη δυνατότητα να δεθεί εκ νέου» σε «δέσεις και λύσεις μελλοντικές» («Ο κόρυμβος», σ.30-31). Επιπλέον, η δομή του κόσμου, που δεν εμπίπτει στις επιστημονικές και ορθολογικές αρχές, αποτελεί «την κατά ποικίλα διαστήματα προσωρινήν όψιν μιας αείποτε εκτυλισσομένης εντελεχείας, μιας αείποτε πολλαπλασιαζομένης διαθρώσεως και επικοινωνίας, ενός αείποτε τελουμένου μυστηρίου, που άλλοι το ονομάζουν Κόσμον, άλλοι Χάος, ή Αρμονίαν και άλλοι Θεού σοφίαν» («Οι αθάνατοι», σ.35). Σε αυτή τη δυναμική επέκταση του

χρόνου η ατομικότητα παραβάλλεται με το θάνατο και το καταστροφικό τέλος, αφού όλοι μαζί, φυτά, ζώα και άνθρωποι «εντός και πέραν του ατομικού, παρά τον θάνατον, εις αιώνα τον άπαντα υπάρχουντες ακιμάζομεν». Όπως θα φανεί και αργότερα²⁴, η αντιστοιχία αυτή θανάτου και ατομικότητας αποτελεί τη μία μόνο, μεταφορική πλευρά, της προσέγγισης του θανάτου από τον Εμπειρικό. Η παρεμβολή του θανάτου ως μοναδικής αντίστασης στην πραγμάτωση της ενότητας των τριών χρονικών στιγμών διαχωρίζει τη λήθη του παρελθόντος από τη σοφία του παρόντος, συντηρώντας τη διάκριση αντικειμένου και απόδοσής του, εικόνας και μηνύματός της.

Θα τολμούσαμε να παρατηρήσουμε ότι στη διάρκεια της εξέλιξης του έργου του Εμπειρικού πραγματοποιήθηκε η μετάθεση του ενδιαφέροντος από το μοντερνιστικό χρόνο (αυτοματισμός, συγχρονικότητα) στο χώρο, ή, μάλλον, η επέμβαση της μοντερνιστικής χρονικής εμπειρίας επί της χωρικής αναπαράστασης. Η συρρίκνωση και τεχνολογική ενδυνάμωση του χώρου μέσω της ταχύτητας και της εξύψωσης, η γραπτή – με την επέμβαση του μύθου και του ασυνειδήτου – απόδοση της διάρρηξης του χρονικού γραμμικού συνεχούς, η τάση δημιουργίας όχι μόνο της εικόνας αλλά και της κοσμικής δομής που θα έφερε το νόημα της «εκτυλισσόμενης εντελεχείας» του επιμηκυνόμενου χρόνου, είναι οι βασικοί τρόποι χωρικοποίησης της χρονικής εμπειρίας στο έργο του Εμπειρικού. Το ενδιαφέρον του Εμπειρικού για το χώρο είναι, εξάλλου, ενδεικτικό στις αποδόσεις της ιδανικής πολιτείας, η οποία από διανοητικό μόρφωμα (Οκτάνα), συσκευή πτήσης (Αργώ) και κήτος (άσπρη Φάλαινα που κλείνει μέσα της τους χρόνους και τα φύλα) αποκτά συγκεκριμένο χαρακτήρα στο *Μεγάλο Ανατολικό*. Η βαρύτητα από την ταχύτητα της μετακίνησης διοχετεύεται έτσι στο μέσο της μεταφοράς, που συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά της «αναγωγής στο σώμα», όπως τα προσδιόρισε ο Fredric Jameson στα έργα του μεταμοντερνισμού.²⁵ Ο «Μέγας Ανατολικός» ως πλοίο και σύμβολο

24. Βλ. σ.79-82.

25. Βλ. σ.46-47.

είναι ο κλειστός, επικίνδυνος χώρος της σωματικότητας και του αενάου παρόντος στον οποίο η ενότητα της διάνοιας διασπάται από την επαναλαμβανόμενη ερωτική δράση, ενώ η καθολική συνουσία διακόπτεται από τις συμβάσεις της αφηγηματικότητας. Η αφηγηματική φωνή είναι ασυνεχής όσο και η μετάδοση των ενοποιητικών ερωτικών συνευρέσεων. Συγχρόνως, ως κορυφαίο κατασκευάσμα που συνδυάζει τα χαρακτηριστικά όλων των άλλων μεταφορικών μέσων του Εμπειρικού, ο «Μέγας Ανατολικός» συγκεντρώνει στοιχεία δυναμικότητας, κορύφωσης και ανοικτής μορφής, όπως κάθε σύμβολο μηχανικής μοντερνιστικής κατασκευής.

Η ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

Η ουτοπία ως δράμα του εμπειρικού αφηγηματικού λόγου²⁶ συμπλέκει τη δημιουργία της όχι μόνο με την κοινωνική χρονική προοπτική και τη χωρική απόδοση του «τέλους» της χρονικότητας, αλλά και με την ιστορία των πειραματισμών στη χρήση της λογοτεχνικής γλώσσας. Λέμε συχνά πως γράφοντας για τον κόσμο τον αρνούμαστε. Βάζουμε μία λέξη πάνω σε ένα πράγμα αγνοώντας την περίπλοκη διαρκή εδραίωσή του. Στον υπερρεαλισμό η λέξη αναβαπτίζεται γιατί συντάσσεται σε αναπάντεχα συμφραζόμενα ώστε ο αναγνώστης να υποχρεωθεί σε μία αέναη διερεύνησή της, όσο το επιτρέπει η απελευθερωτική του ενέργεια και η δίνη των ερμηνευτικών του φαντασιώσεων. Όσον αφορά τη σχέση του υπερρεαλισμού με τον κόσμο, φαίνεται ότι στα υπερρεαλιστικά κείμενα συνυπάρχουν ο καθημερινός κόσμος και το εσωτερικό σύμπαν. Εικόνες της παιδικής ηλικίας και του ασυνειδήτου, που προβάλλονται τολμηρά και ασύνδετα αποσπασμένες από τα οικεία συμφραζόμενα, αίρονται ενώπιον της καταθλιπτικής καθημερινότητας. Στον υπερρεαλισμό περνούμε από τις «ανθρώπινες» μεταφορές που αφορούν φυσικά φαινόμενα, όπως αυτές που αποδίδουν τις ανθρωποκεντρι-

26. Σχετικά με τη σύνδεση του πολιτικού οράματος του Εμπειρικού με το ρομαντικό απόσπασμα και το πεζό ποίημα, βλ. Σοφία Βούλγαρη, ό.π., σ.37-38.

κές τάσεις του ρομαντισμού, του συμβολισμού και του μοντερνισμού (π.χ. η γυναίκα ως ρόδο) σε φυσικές μεταφορές που αφορούν ανθρώπινα φαινόμενα (π.χ. το ρόδο ως γυναίκα). Με τον τρόπο αυτό το ανθρώπινο στοιχείο δεν παίρνει προτεραιότητα έναντι της φύσης, αλλά συνενώνεται με αυτή.

Η ποίηση του Ανδρέα Εμπειρικού συμβάλλει στη γλωσσική σύλληψη της φυσικής πραγματικότητας, καθώς στη σύνθεση της λέξης του Εμπειρικού μπορούμε να ανακαλύψουμε τον τρόπο σύστασης του πράγματος, ακριβώς επειδή διαφαίνονται οι πηγές του, οι εννοιολογικές του διαστρωματώσεις. Οι στιγμές που οι λέξεις ανασταίνονται σε όλη την επαναστατικά φορμαλιστική λαμπρότητά τους σηματοδοτούν τους σταθμούς γλωσσικής αναζήτησης των πρωτοποριών. Από τις ρομαντικές επικλητικές εξάρσεις και τους συρταρωτούς νεολογισμούς των λογοτεχνοποιημένων γλωσσικών παιγνίων έως τις πριμιτιβιστικές («νεολεξίες») ²⁷ και τη συμβολιστική αυτοδυναμία των καθαρών ήχων και μορφών, η εκτροπή των λογοτεχνικών σημαινομένων από τα σημαίνοντά τους καθόρισε τις ακμαίες φάσεις λήξης των παραδόσεων και προκλητικών πειραμάτων για την έναρξη νέων τρόπων. Οι ακραίες αυτές και συχνά απορριπτέες λόγω της σκανδαλώδους α-σημασίας τους εκδοχές γλωσσικής αυτοδυναμίας, είτε πρόκειται για ποιητική καθαρότητα είτε -στον ανταγωνιστικό της αντίποδα- για α-νόητες ή αποσπασματικές εκφορές πρωτοποριακών οξύνσεων, προβάλλουν την έμφαση της γλωσσικής επικοινωνίας στο μέσον της με σκοπό την απόλυτη απελευθέρωση αυτής, του εκφορέα και του αποδέκτη της.

Στη γραφή του Εμπειρικού οι μαγικές αυτές και «σπερματικές» λέξεις ακολουθούν μία ανοδική πορεία προβολής της δημιουργικής ώθησης, που παράγεται παρηχητικά με την υγρότητα και ρευστότητά τους. Ο ερωτισμός τους συνδέεται με τον υπερρεαλιστικό αυτοματισμό και τη σύγκλιση των λεκτικών αντιθέτων. Αυτές οι

27. Πρόκειται, σύμφωνα με τον Γ. Μπαμπινιώτη, για την τεχνική της παρεκφοράς όπως αποδίδεται από τον Αριστοτέλη Νικολαΐδη (*Γλωσσολογία και λογοτεχνία: από την τεχνική στην τέχνη του λόγου*, Αθήνα 1984, σ.120).

απροσδόκητες και χωρίς λογική επεξεργασία αναφωνήσεις ²⁸, είναι οι «πίδακες» των υπερρεαλιστικών κειμένων που συντελούν στη δημιουργία του ποιήματος γεγονός. Η γλωσσική τόλμη των κειμένων του Εμπειρικού προσδιορίζει την αυτοματική και κριτική ιδιαιτερότητα των λεκτικών του πειραματισμών. Η γλωσσική επινοητικότητα του συνδέθηκε κυρίως με το υπερρεαλιστικό και επαναστατικό του όραμα, δεν τονίστηκε όμως αρκετά η πειραματική και αυτοδύναμη πρωτότυπη ποιότητά της: ο τρόπος της συγκλίνει -χωρίς να ταυτίζεται- με μία παράδοση υφολογικών αναζητήσεων που, στα ελληνικά δεδομένα, περιλαμβάνει το λεττριστικό αισθητισμό του νεοσυμβολισμού, τον «αντιλεκτικό» εμπρεσιονισμό του Άξιον Έστί, τις λογοτεχνικές εκδοχές «παρεκφοράς» -συμφυρμού υπαριτών γλωσσικών στοιχείων για τη δημιουργία νεόκοπων άλλων- πολλαπλές στις εκφάνσεις τους, καθώς και τα νεολεκτικά, υπερλεξιστικά και συγκεκριμένα κείμενα ²⁹.

Οι γλωσσικοί πειραματισμοί του Εμπειρικού παραπέμπουν είτε στη δαιμονική, βαβαλιστική δύναμη της γλώσσας, είτε στη σημαίνουσα εκστατικότητα του ρυθμού της, αποδεσμευμένου από κάθε σημαινόμενο, είτε, στην κάποτε φαλλική αλλά πάντοτε αυτόνομη ωραιότητά της, ή, τελικά, στην κοσμογονική και θεϊκή της υπόσταση. Οι ακραίες γλωσσικές στιγμές των εμπειρικών κειμένων αποδίδουν την αντικειμενικά τυχαία συνάντηση γλωσσικών μορφών αρχαιόπρεπων και νεότερων, σε σύζευξη προφορικότητας και κειμενικότητας, με ένα ετυμολογικό αυτοσχεδιασμό που φέρει στην επιφάνεια τη λαυθάνουσα επιθυμία. Οι λέξεις συμπλέκονται με άλλα μέρη του λόγου, συγγέουν τις φωνές και τις διαθέσεις τους και αποκτούν ευελιξία. Απροσδόκητοι αναγραμματισμοί και έμμε-

28. Σε ανέκδοτο λήμμα του προσωπικού του λεξικού, ο ίδιος ο Ανδρέας Εμπειρικός ορίζει ως «Αυθαιρετολεξία» τους νεολογισμούς που δημιουργεί αυθόρμητα και πηγαία. Ευχαριστώ το Λεωνίδα Εμπειρικό για την ευκαιρία γνώσης του λήμματος αυτού.

29. Σχετικά με το νεολεκτισμό, τον υπερλεξισμό και τη συγκεκριμένη ποίηση, βλ. Ελισάβετ Αρσενίου, *Νοσταλγοί και Πλαστουγοί*, ό.π., σ.335, 321, και 339 αντίστοιχα.

σες αναφορές σε άλλες λέξεις καταργούν την παγιωμένη σημασία των γλωσσικών μερών, που ρευστοποιείται όσο η γραφή εξελίσσεται: τελικά καταλαμβάνουν μία περιοχή πολυγλωσσίας, ενώ η κυριότητα των ονομάτων, η ελληνική γλώσσα και η φωνή διευρύνονται. Η γλώσσα έτσι «ανίσταται» και αποκτά μία πολυεδρική αδιαφάνεια, η οποία, εμπλεκόμενη σε μία ισχυρή και μελωδική φωνητικότητα, εκμεταλλεύεται το δυναμικό της.

Οι μη αναγνωρίσιμες λέξεις, τα αταύτιστα ονόματα και επιφωνήματα, μεταξύ άλλων γλωσσικών εκφάνσεων της εμπειρικής γραφής, ανακαλούν το «ζαούμ» (*zaum'*) του Αλεξέι Κρουτσόνικ, μία ποιητική γραφή με επινοημένες λέξεις πέραν ή εκτός λογικής ή κατανόησης, η ακαθόριστη σημασία του οποίου βασιζόταν στην υπαινικτικότητα των ηχητικών και ριζικών μορφωμάτων. Αλλάζοντας τη θέση των γλωσσικών μονάδων, από τα φωνήματα έως τις συντακτικές δομές, του «ζαούμ» δημιουργεί ένα κείμενο που δεν μπορεί να αποκωδικοποιηθεί από την ονοματοποιία ή την ψυχοπαθολογία. Κυρίως όμως παραπέμπει στο βαλκανικό πρωτογονισμό του Βελιμίρ Χλέμπνικωφ, του οποίου η νεολογική ισχύς ήταν περισσότερο σημαίνουσα ετυμολογικά, ηχητικά, τροπικά, ρυθμικά και συντακτικά. Πλησίον των φουτουριστικών αυτών εκδηλώσεων βρίσκεται και η γραφή του Michel Leiris, έκφραση ερωτικά υπερρεαλιστική, που συνδέει τον ιστορική πρωτοπορία με τις νεώτερες ψυχαναλυτικές της συγκλίσεις.³⁰

Δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι τόσο οι ακραίες εμπειρικές γλωσσικές μορφές όσο και το «ζαούμ» των Κρουτσόνικ και Leiris προβάλλουν την αναζήτηση από τους ποιητές των δυνατοτήτων της προσωπικής τους έκφρασης. Χαρακτηριστικό αυτής είναι το κάτωθι απόσπασμα του *Γλωσσαρίου* του Leiris που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Σουρρεαλιστική Επανάσταση* το 1925: «Ανατέμνοντας τις λέξεις που μας αρέσουν, χωρίς να μπορούμε στον κόπο της συμμόρφωσης είτε

30. Περισσότερες λεπτομέρειες για την «δια-λογική» (transrational) ποίηση που έχει ως βάση το ρωσικό φουτουρισμό, βλ. το κείμενο του Gerald Janeczek «From Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism», στο δικτυακό τόπο www.thing.net/~grist/1&d/kruch/1krucht1.htm.

με τις ετυμολογίες τους είτε με τις αποδεκτές τους σημασίες, ανακαλύπτουμε τις πιο κρυφές τους ποιότητες και τις μυστικές διακλαδώσεις που μεταδίδονται μέσω της ολότητας της γλώσσας, διοχετευόμενες από συμπλοκές ήχων, μορφών και ιδεών. Τότε η γλώσσα μεταλλάσσεται σε χρησμό και αποκτούμε το νήμα (όσο λεπτό κι αν είναι) που θα μας καθοδηγήσει στη Βαβέλ του μυαλού μας».³¹

Η θεωρητική θέση που περιβάλλει τις γλωσσικές αναζητήσεις του Ανδρέα Εμπειρικού δεν υπονοεί ένα συγκεκριμένο θέμα ή αντικείμενο, αλλά, μέσα από τις απρόσμενες λεξιλογικές και ηχητικές συνθέσεις της, αναδεικνύει μία απελευθερωτική του συγγραφικού ασυνειδήτου συνάντηση, την οποία η υπερρεαλιστική ροπή προς τη γλωσσική απελευθέρωση πάντα υπονοεί. Οι αυθόρμητες και γλωσσικά επινοητικές πλευρές της εμπειρικής γραφής ανατρέπουν τη δύναμη αναφορικότητας του υπερρεαλιστικού κειμένου, ασκούν κριτική στην αυθεντία του ρεαλιστικού λόγου, και αναδεικνύουν τη γοητευτικά ηχητική και αυτοματική του επίδραση στον αναγνώστη.³²

Ως λέξεις ενδεικτικές, μεταξύ των πολλών άλλων που κρύβουν μέσα τους τα πολλαπλά τους ίχνη αξίζει να αναφέρουμε την «Οκτάνα» (που τόσο έχει σχολιαστεί) όσο και τη «Φάλαινα», που πλέει διαφανής μέσα στο πυκνό γλωσσικό της περιβάλλον: «Άνασσα... Άσπρη Φάλαινα... ρήγισσα... πάσης φωτεινής επιφανείας... Άσπρη Αφρόεσσα Αφροδίτη... Παφλάζουσα... Αναδυομένη... Άνασσα»³³. Όπως η Οκτάνα κλείνει μέσα της την ενότητα και κοσμική ισορροπία, έτσι και η Φάλαινα ενσωματώνει την έσχατη ερωτική και αποκαλυπτική στιγμή. Επιπλέον, οι μεταλλάξεις

31. Michel Leiris «Glossary: My Glosses' Ossuary» (1925), δημοσιευμένο στο βιβλίο του *Brisées* (1966), μετ. από τα γαλλικά Lydia Davis, San Francisco: North Point, 1989, σ. 3-4.

32. Όπως θα φανεί παρακάτω, η αναφορικότητα των ακραίων στιγμών της γλώσσας του Εμπειρικού δεν καταργείται, αλλά μεταβιβάζεται στη μετατροπή των λέξεών τους σε αντικείμενα που στο σύνολό τους λειτουργούν αλληγορικά (βλ. σ.65-67.)

33. Στο κείμενο «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου φαροδείκτου» στην *Οκτάνα*, ό.π., σ.40.

των όντων δεν είναι μόνο γλωσσικές, αλλά και μορφικές, ή μάλλον οπτικές. Η γυναίκα γίνεται πόρπη, λαίμαξ δεινοσαύρου ή φυτίλι και συναντάται σε τόσο απίθανους αντιρραλιστικούς χώρους όσο το συρτάρι του ποιητή,³⁴ ο οποίος μας δωρίζει κινητικούς μηχανισμούς φύσης σε γυάλινες σφαίρες εύκολα μετακινούμενες σε οποιοδήποτε περιβάλλον. Οι γαίες αυτές είναι προϊόντα γλωσσικοποίησης και σωματοποίησης της φύσης που συμπλέκεται με την πραγματικότητα ως ανθρώπινη κατασκευή.

Οι έως τώρα διαπραγματεύσεις της ουτοπικής χώρας του Εμπειρικού την εμφανίζουν ως αποτέλεσμα σταδιακής εσωτερικεύσης των εξωτερικών τόπων, η οποία όμως συνδυάζεται με τη ρεαλιστική αφήγηση. Η τοπογραφία στο έργο του Εμπειρικού είναι, σύμφωνα με τον Αναστάση Βιστανίτη, «προϊόν ανάκλησης και συσώρευσης και όχι ακολουθίας».³⁵ Ο ποιητής δε μεταβαίνει, αλλά ενσωματώνει στο παρόν εκείνο που βρίσκεται μακριά και στο χώρο και στο χρόνο, δηλαδή το επέκεινα. Στο μόνιμο παρόν συγκεντρώνονται όλοι όχι μόνο οι χρόνοι αλλά και οι τόποι, καθώς μέσα σε μια λάμψη παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια μας η εικόνα ενός λογοτεχνικού χάρτη. Για τον Ιάκωβο Βούρτση, στην *Υψικάμινο* ο ποιητής απεικονίζει γραφικά το ποίημα-γεγονός. Το «τοπίο», αόριστο και ελλειπτικό, υποσημαίνεται, υποδηλώνεται, αφού μας δίνονται μόνο σημεία του. Στην «περιφέρεια» βρίσκεται πάντα ο δρόμος και η πολιτεία, όπου κυριαρχούν η υγρασία και το φως. Στην *Ενδοχώρα* οι τόποι ονομάζονται και διευρύνονται και κυριαρχεί η πιο διαυγής περιγραφή του θαλασσινού φωτεινού τοπίου. Το «Αμούρ-Αμούρ» των *Γραπτών*, που γράφεται την ίδια εποχή, παρουσιάζει μιμητική αρμονία, δηλαδή συμφωνία του ρυθμού της ποιητικής φωνής με το όνομα του τόπου, την ουσία των πραγμάτων. Εδώ περνάμε από το πεδίο των παιδικών αναμνήσεων, όπου κυριαρχεί θερμότητα και εφορία, στην «πανελεύ-

34. Χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις των κειμένων «Πικραγάθι», «Φως επί φάλαινας» και «Αντί φλυτζανίου» μεταξύ άλλων της *Υψικάμινο*.

35. «Τοπογραφικά στον Εμπειρικό», περ. *Διαβάζω* 421, Σεπτέμβριος 2001, Το θέμα του μήνα: Ανδρέας Εμπειρικός (1901-1975): Εκατό χρόνια από τη γέννησή του, σ.104.

θερη ήπειρο της υποκειμενικής ενδοχώρας του ποιητή».³⁶ Ο τόπος γίνεται φανταστικός, αλλά αποκτά στοιχεία από ρεαλιστικά τοπία, γίνεται «τόπος τοπίου» και τόπος κειμένου. Έτσι, από το ύψος στο βάθος, πάντα σε κάθετο άξονα, διαμορφώνεται η προσωπική λογοτεχνική Άνδρος του ποιητή.³⁷ Σύμφωνα με τη Ρένα Ζαμάρου, από την *Υψικάμινο* ήδη παρατηρείται μία βαθμιαία μετατόπιση από τον εξωτερικό, αστικό χώρο σε ένα εσωτερικό περιβάλλον. Φαίνεται ότι ο ποιητής εγκαταλείπει ένα οιονεί παραδεισένιο φυσικό τοπίο για έναν αφύσικο, κατασκευασμένο τόπο, καθώς σταδιακά αρχίζει να διαμορφώνεται το θέμα της Παγκόσμιας Πολιτείας.³⁸

Στην *Υψικάμινο* εμφανίζεται το μοτίβο της δυστυχημένης πολιτείας που καταλύεται από φυσικές καταστροφές θέτοντάς μας εντός του μέλλοντός μας: τη θέση της παλιάς παίρνει μία νέα πόλη, τη φθορά ακολουθεί η ευφορία, καθώς η φύση και το σώμα αποκτούν προτεραιότητα. Στην ακμή του νέου κόσμου πραγματοποιείται «η συμπλοκή του τοπίου με την πόλη, των σωμάτων με τα λουλούδια».³⁹ Στην *Ενδοχώρα* ο υπερρεαλισμός έχει επικρατήσει σε ένα αποδεκτό αστικό περιβάλλον και πρόκειται να διαρκέσει στο μέλλον. Στο «Ράμφος ή η νίκη του υπερρεαλισμού» η νίκη προσωποποιείται καθώς η καινούργια «αμάραντη» εποχή ενσαρκώνεται στο σώμα μιας νέας γυναίκας, της Σήμερα, άχρονης και μεγάλης, μίας αναγεννησιακής φιγούρας που συνδυάζει την αθωότητα με την εκζητηση. Αυτή η μετάδοση ζωής στη φύση και τον κόσμο, ακόμη και στον ίδιο το χρόνο, εμπλέκεται στο ενοποιητικό όραμα του Εμπειρικού, ένα όραμα επιστροφής στην αλληγορία ύστερα από την αποδυναμωσή της από το μεταφορικό λόγο.

36. «Τόπος Τοπίου», ό.π., σ.102-103.

37. Σχετικά με την κειμενική προοπτική της «Άνδρου» αυτής, βλ. το τελευταίο κεφάλαιο, σ. 111 κ.ε.

38. Η Ζαμάρου παρουσιάζει τις διαβαθμίσεις τοπογραφικής διαμόρφωσης στο έργο του Εμπειρικού στο κείμενό της «Χάρτης αμέριμνος και αποκαλυπτικός: τόποι και πόλεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», ό.π., σ.107-118. Συνοπτικά παρουσιάζω τις θέσεις της στη συνέχεια.

39. Ό.π., σ.108.

Είναι μακριά η παράδοση όχι μόνο της προσωποποίησης των εννοιών που καθορίζουν την ανθρώπινη εμπειρία της φύσης, του κόσμου και του χρόνου, αλλά και αυτή των αλληγορικών αφηγήσεων που βασίζονται σε τέτοιες προσωποποιήσεις. Δε λείπουν, μάλιστα, οι αφηγήσεις που συνδέουν την πορεία της ανθρώπινης ζωής με την αναζήτηση της ιδανικής πολιτείας. Οι Μεσαιωνικοί διανοητές, για παράδειγμα, είδαν την ανθρωπότητα ως ένα προσκυνητή ανάμεσα σε δύο πόλεις και τη ζωή ως προσκύνημα από την πόλη κάτω στην πόλη άνω. Σχηματικά, και σε πλαίσια μεταφορικού λόγου, η πόλη θεωρείται ως ένα από τα σύμβολα της «μητέρας» στη διπλή της έκφραση, της προστάτιδας και της ελεγκτού. Η μητέρα υπάρχει μόνο σε αλληλεξάρτηση με τη συνείδηση και διαθέτει μία αρχετυπική ιδιότητα: είναι η πρώτη μορφή μέσω της οποίας το άτομο αποκτά την εμπειρία του ασυνειδήτου· είναι συγχρόνως δημιουργική και καταστροφική γιατί, ενώ αποτελεί την πηγή όλων των ενστίκτων και όλων των αρχετύπων, αν υπερσχύσει το ασυνείδητο, μπορεί να καταστρέψει τα παιδιά της. Η πόλη ως κειμενική τροπή συγκλίνει με το γυναικείο πρότυπο, καθώς περιέχει τους κατοίκους της, όπως η μητέρα περιλαμβάνει δυνάμει, ιδανικά ή κυριολεκτικά, τα παιδιά μέσα της.⁴⁰ Φορώντας ενδύματα από τείχη, οι θηλυκές πόλεις περιγράφονται στη Βίβλο ως άνθρωποι. Η πόλη άνω (Ιερουσαλήμ) γεννάται μέσω του Πνεύματος, η πόλη κάτω μέσω της Σάρκας, αλλά και οι δύο είναι γυναίκες και μητέρες, ειδικά στην Αποκάλυψη. Η Πόλη του Εμπειρικού σωματοποιείται για να αποδώσει τον μητρικό τόπο αποχώρησης και επιστροφής στην ηθική, νοητική και ερωτική του πραγματικότητα. Το διαμάντι των Αρμάλων συγκεντρώνει τον ισόρροπο, πολύπλευρο και μονολιθικό συμβολισμό του μητρικού χώρου για να διαμορφώσει την ουτοπική πολιτεία.⁴¹

40. Οι Jean Chevalier και Alain Gheerbrant στο λεξικό *The Penguin Dictionary of Symbols*, (μεταφρ. από τα γαλλικά John Buchana-Brown, σ.204) εντάσσουν την ερμηνεία της πόλης ως μητέρας σε σύγχρονα ψυχαναλυτικά συμπραζόμενα.

41. Δεν είναι ίσως τυχαία η φωνητική αντιστοιχία του ονόματος «Άρμαλα» με την ουτοπική πολιτεία «Αρμάτα». Πρόκειται για τον τόπο ενός μυθιστορηματικού φαντασίας με τον ίδιο τίτλο και έτος έκδοσης το 1817 του δημοφιλούς Σκώτου

Η ουτοπία του Εμπειρικού είναι η επαναδημιουργία του παραδείσου μέσα σε ένα πραγματικό μέλλον. Στην προοπτική αυτή, η ανάμνηση του παρελθόντος χρησιμεύει ως όπλο για τη χωρική και χρονική αναζήτηση του παραδείσου, στοχεύοντας στη δημιουργία στο μέλλον μιας Νέας Ιερουσαλήμ. Η εμπειρία μιας απώλειας μέσα στο παρόν, η νοσταλγία για ό,τι έχει απολεσθεί, τοποθετημένη σε ένα μακρινό παρελθόν, και η αναζήτηση αυτού που έχει απολεσθεί μέσα στο παρόν ή στο μέλλον είναι τα κύρια συστατικά στοιχεία της κοσμοαντίληψης του ρομαντικού αντικαπιταλισμού που αντανακλάται στο έργο του Εμπειρικού.⁴² Υπερρεαλιστική μεταφορικότητα, γλωσσικό ζαούμ που αντικειμενικοποιεί τη λέξη, ρεαλιστική εσωτερίκευση των τόπων, αλληγορική αφηγηματικότητα της ρομαντικής ουτοπικής αναζήτησης αποτελούν του άξονες διαμόρφωσης της ουτοπικής πολιτείας.

δικηγόρου λάρδου Erskine. Το κείμενο ξεκινά με τη σύνθη αφήγηση του θαλάσσιου ταξιδιού σε μακρινές χώρες, καθώς ο ήρωας αποπλέει από τη Νέα Υόρκη με το πλοίο «Κολούμπια» και προορισμό την Κίνα. Μία, επίσης κοινή στις φανταστικές αφηγήσεις της εποχής, καταιγίδα, παρασύρει το σκάφος και το οδηγεί σε ένα στενό κανάλι, το οποίο, ως ομφάλιος λώρος, συνδέει τη Γη με τον άγνωστο έως τότε δορυφορικό πλανήτη Αρμάτα. Βλ. σχετικά I.F. Clarke, *The Pattern of Expectation 1644-2001*, Book Club Associates London, Anchor Press, Ltd., 1979, σ.120.

42. Οι Michael Löwy και Robert Sayre στο βιβλίο τους *Romanticism against the Tide of Modernity* (Catherine Porter Duke University Press, Durham/London, 2001, σ.21-22) υποστηρίζουν ότι η ρομαντική κριτική στον καπιταλισμό συνδέεται με την εμπειρία της απώλειας. Το ρομαντικό όραμα αντιμετωπίζει με πόνο μία αίσθηση αλλοτρίωσης των ανθρώπινων αξιών που βιώνεται ως εξορία, ως εμπόδιο που η πραγματική ζωή τοποθετεί στο δρόμο της ψυχής προς τη μητρική γη. Το παρελθόν ως αντικείμενο της νοσταλγίας μπορεί να είναι μυθολογικό ή θρυλικό, όπως στις αναφορές στην Εδέμ, στη Χρυσή Εποχή, ή στην Ατλαντίδα, ή, ακόμη και μία προσωπική μυθική πολιτεία. Χαρακτηριστικά αναφέρουν την εισαγωγή στον *Miltona* του William Blake, όπου ο ποιητής υπόσχεται να εμπλακεί σε ένα πνευματικό αγώνα που δε θα τελειώσει αν δε χτιστεί η Νέα Ιερουσαλήμ στη γη της Αγγλίας (σ.24).

Η ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ⁴³

Έχει ήδη αρχίσει να διαφαίνεται ότι η αφηγηματικότητα των κειμένων του Εμπειρικού οφείλει πολλά στη σχέση του υπερρεαλισμού με την αλληγορία. Σύμφωνα με τον Angus Fletcher, η υπερρεαλιστική τέχνη υπερβαίνει τον ρεαλισμό γιατί οι εικόνες της είναι απομονωμένες, με την έννοια ότι έχουν σπάσει τα δεσμά τους με τον υπόλοιπο κόσμο βίαια ή έμμεσα.⁴⁴ Μπορεί κανείς να διαπιστώσει την εξέλιξη του υπερρεαλισμού από τη φανταστική τέχνη πρωιμότερων περιόδων, όπου το θεματικό μήνυμα πρωτοστατούσε πάντα αποκτώντας αιγιματικά συμπραζόμενα, στον ερμητισμό και το μυστικισμό. Όπως στη ζωγραφική, έτσι και στην ποίηση του υπερρεαλισμού αποδίδεται η ελεύθερη συσώρευση των αντικειμένων, που καθιστά το κείμενο και μαζί τις χωρικές σχέσεις που αναπτύσσονται σε αυτό χρονικά ασυνεχές. Στον κεντρικό άξονα του κειμένου υπάρχει ένας γρίφος, που συνιστά ένα έγγλωσσο, υπερρεαλιστικό κολάζ, με κρυμμένο το νόημά του αποσπασματικά κάτω από την επιφάνεια των εικόνων.

Αυτός ο γρίφος δημιουργεί την αιγιματική αλληγορία του υπερρεαλισμού, η οποία βρίσκει την ερμηνεία της μέσω της ελλειπτικής μορφής και της αποσπασματικής εικονοποιίας.⁴⁵ Η αλληγορική εικονοποιία πρέπει να είναι παραστατική, γιατί η ασυνεχής φύση της δεν επιτρέπει μία φυσική αίσθηση του κόσμου, στην αναπαράσταση του οποίου υπάρχει προοπτική. Ένας αλληγορικός

43. Εδώ επιχειρείται η ανάγνωση του ρόλου της αλληγορίας ως παραδοσιακής τροπής στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού. Σχετικά με την αλληγορική εμπειρία του χρόνου στη διαμόρφωση της λογοτεχνικής παράδοσης στην οποία εντάσσονται τα κείμενα του Εμπειρικού βλ. το επόμενο κεφάλαιο, σ.75 κ.ε.

44. Στο βιβλίο του *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*, (Cornell University Press, Ithaca and London, 1964, σ.100-108), ο Fletcher παρουσιάζει, μεταξύ άλλων, την απομόνωση των αντικειμένων ως ίδιον της υπερρεαλιστικής αλληγορίας.

45. Χαρακτηριστικά, ένα από τα πιο δημοφιλή υπερρεαλιστικά αινίγματα είναι ο ορισμός από το Lautréamont του μαύρου χιούμορ ως η τυχαία συνάντηση μίας γραφομηχανής και μίας ομπρέλας σε ένα χειρουργικό τραπέζι.

κόσμος μας δίνει τα αντικείμενά του όλα στη γραμμή, όλα με την αλήθειά τους, το απαράλλαχτο σχήμα και τη μορφή τους. Έτσι και η εικονοποιία του υπερρεαλισμού, με χαρακτήρα μετωνυμικό και συνεκδοχικό, παρουσιάζει τα «ευρεθέντα αντικείμενα» της. Το αποτέλεσμα είναι να δημιουργούνται φραγμοί ανάμεσα στις εικόνες, ώστε να έρχεται στην επιφάνεια μία αποσπασματική έκφραση με τη μορφή κωδικοποιημένου μηνύματος που πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί.⁴⁶ Στο έργο του Εμπειρικού πρόσωπα και πράγματα εμπλέκονται στη διαδικασία των θαυμαστών αποκαλύψεων, των μυστηριωδών εμφανίσεων –και εξαφανίσεων–, των ανοικτών προορισμών και άφατων ολοκληρώσεων, αλλά και των σημαίνοντων τοποθετήσεων σε αλληγορικές αφηγήσεις που το νόημά τους πρόκειται να αποκαλυφθεί. Η στιγμή έλευσης του τέλους της αφήγησης, που αποδίδεται μετωνυμικά από την ελλιμένιση στο Νέο Κόσμο και τη ρητορική εξαγγελία της υπόσχεσης αποκατάστασης, προσδίδει συσσωρευτικά νόημα στις έως τότε περιγραφές και μικρότερες μονάδες αφήγησης που κλείνουν μέσα τους την εξαγγελία με όλους τους τρόπους.

Η αποκάλυψη της υπερρεαλιστικής αλληγορίας πραγματοποιείται όταν γίνεται κατανοητό ότι τα συστατικά της στοιχεία (όπως και ο ίδιος ο δημιουργός τους) βρίσκουν καταφύγιο ενώπιον της γραμμικότητας του χρόνου σε έναν κόσμο με τον οποίο στην πραγματικότητα δεν έχουν καμία φυσική επαφή.⁴⁷ Η αλληγορία υπάρχει

46. Σε αντιστοιχία με αυτή την ιδιαιτερότητα του υπερρεαλισμού βρίσκεται και η εξής παρατήρηση του Paul de Man σχετικά με το ρεαλισμό της μεσαιωνικής τέχνης: «Ο ρεαλισμός που μας ελκύει στις λεπτομέρειες της μεσαιωνικής τέχνης είναι μία καλλιγραφία παρά μία μίμηση, μία τεχνική επιπόνηση που διαβεβαιώνει ότι τα εμβλήματα θα αποδοθούν και θα αποκωδικοποιηθούν σωστά και όχι μία έκκληση στις παγανιστικές απολαύσεις της μίμησης... Η δυσκολία της αλληγορίας είναι ότι αυτή η εμφαντική καθαρότητα της αναπαράστασης δεν τοποθετείται στην υπηρεσία ενός πράγματος που μπορεί να αναπαρασταθεί.» («Pascal's Allegory of Persuasion»), στο βιβλίο του *Aesthetic Ideology*, επιμ. Andrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, ό.π., σ.51).

47. Ο Fletcher συνοψίζει έτσι τις ψυχαναλυτικές αναλογίες της αλληγορικής

αποκλειστικά μέσα σε έναν ιδανικό χρόνο, που συγκλίνει με τις χρονικές συνιστώσες του έργου του Εμπειρικού, όπως προβλήθηκαν παραπάνω.⁴⁸ Ενδεικτικές της μετωνυμικής εικονοποίησης της αλληγορίας σε ένα μη φυσικό χωροχρόνο είναι οι περιπτώσεις εικονοποίησης της γλώσσας, οπτικής, δηλαδή, ανάδειξης του σημαίνοντος των λέξεων. Στις περιπτώσεις αυτές οι λέξεις παίρνουν τη θέση αντικειμένων, είναι αναπαραστατικά υλικά αντικείμενα που αποκτούν βαρύτητα εξαιτίας της ιδιαίτερης ποιότητας του σημαίνοντος παρά του σημασιολογικού τους.⁴⁹ Επιπλέον, δε σχετίζονται μεταξύ τους σημασιολογικά, αλλά είναι νοηματικά ανεξάρτητες και αποκομμένες αφού χρησιμοποιούνται ως αντικείμενα, παρά ως μέρη του λόγου του κειμένου.

Χαρακτηριστικά, στο κείμενο «Αι λέξεις»,⁵⁰ οι λέξεις που πρωταγωνιστούν στο κείμενο αποτελούν προϊόντα σωματικής έκφρασης: ως εκδηλώσεις ενθουσιωδών και εντατικών συναισθημάτων, υποστασιοποιούνται σε ένα κολάζ χρησμών που αποκτούν σημασία μέσα από την επίλυση του γρίφου τους. Ο μυστικός και τελετουργικός χαρακτήρας της διαδοχής των λέξεων-χρησμών, ελεύθερα συσσω-

διαδικασίας με βάση της εμμονή και τον ψυχαναγκασμό. Τα αλληγορικά κείμενα πηγάζουν, με μία ψυχαναλυτική προοπτική, από μία εσωτερική σύγκρουση ψυχαναγκαστικού χαρακτήρα που αναδεικνύει τα βασικά της χαρακτηριστικά: τη δαιμονική μεσολάβηση (ο δημιουργός τους πιστεύει στην κατοχή του από δαιμονική παρουσία), την κοσμική εικονοποίηση (θεωρεί ότι τα μετωνυμικά σημεία - απομονωμένα το ένα από το άλλο - περιέχουν τα προβλήματά του) τη μαγική αιτιακότητα (εμπλέκεται στα μάγια, τη «μαγεία των ονομάτων», τους χρησμούς και τη μοίρα), την τελετουργική πράξη (εκτελεί ψυχαναγκαστικές τελετουργίες), και την αμφίσημη θεματική δομή (στρέφεται γύρω από τις επιθυμίες του υποφέροντας με μέγιστους πειρασμούς) (ό.π., 301). Αυτές οι τέσσερις πλευρές της αλληγορικής διαδικασίας θα μπορούσαν να φωτίσουν κάποιες από τις ειδολογικές και υπολογικές επιλογές στο έργο του Εμπειρικού που έγιναν με επίγνωση των ψυχαναλυτικών βάσεων τους. Βέβαια, μία τέτοια αναζήτηση θα απαιτούσε ειδική εξοικείωση με τη γλώσσα της ψυχανάλυσης και αποτελεί ανοιχτό πεδίο έρευνας.

48. Βλ. κυρίως σ.46-48.

49. Βλ. σ.59, σημ. 32.

50. Οκτάνα, ό.π., σ.9.

ρευμένων, απομονωμένων, ελλειπτικών, χρονικά ασυνεχών, τοποθετημένων σε έναν ιδανικό χωροχρόνο, συντάσσει μία αλληγορία που απευθύνεται σε ποιητές χρησιμοποιώντας ως αντικείμενα στο χώρο το ίδιο το υλικό τηςποίησης, δηλαδή τις λέξεις. Έτσι οι λέξεις δε σημαίνουν αυτό που αρχικά εννοούν, αλλά, μέσω του περιβάλλοντός τους, της ηχητικής τους συμπαράθεσης και της όψης τους, αποκτούν και μία δεύτερη σημασία, η οποία συνυπάρχει με την πρώτη.

Τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που αποκτούν οι «λέξεις» στο κείμενο αυτό του Εμπειρικού απηχούν τον τρόπο διαμόρφωσης της γλώσσας των ονείρων. Στην «Ερμηνεία των ονείρων» ο Freud επαναληπτικά ισχυρίζεται ότι δεν υπάρχει πρωτότυπη γλώσσα στα όνειρα, αλλά οτιδήποτε λέγεται ή ακούγεται εντός τους προκύπτει από κάτι που έχει λεχθεί ή ακουστεί στη ζωή. Η διαδικασία των ονείρων δε δημιουργεί λόγο. Η διαφορά είναι ότι ο λόγος που προκύπτει από την εγρήγορση αποτελεί το αρχικό υλικό των λόγων των ονείρων το οποίο μεταλλάσσεται και αποσπάται από τα συμπραζόμενά του. Σε αυτή τη διαδικασία τα κομμένα κομμάτια είτε ενσωματώνονται είτε απορρίπτονται, και συχνά τοποθετούνται σε νέα σειρά, έτσι ώστε αυτό που φαίνεται ομοιογενές να αποτελείται συχνά από περισσότερα αποσπάσματα. Αυτή η νέα εκδοχή προσδίδει στις λέξεις του ονείρου νέα σημασία, διαφορετική από αυτή που φέρουν στη ζωή της εγρήγορσης.⁵¹ Ουσιαστικό ρόλο στη νέα σημασία της ονειρικής γλώσσας παίζει όχι μόνο η φωνητική της όψη, αλλά και η εικονική, ιερογλυφική και ιδεογραφική της υπόσταση. Για παράδειγμα, ένα φύλλο μπορεί να δηλώνει το φύλλο του δέντρου αλλά και ομοφωνικά τη φιλία. Βέβαια, πρέπει να είμαστε προσεκτικοί με τις υπεραπλουστεύσεις, αφού το ασυνείδητο χρησιμοποιεί τη γλώσσα μεταφορικά, ως σύστημα οπτικά διαμορφωμένο και

51. Ο Mikko Keskinen στη μελέτη του "Hearing voices in Dreams: Freud's Tossing and Turning with Speech and Writing", (περ. PSYART, An Online Journal for the Psychological Study of the Arts, στο δικτυακό τόπο http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/2002_keskinen01.shtml, σ.1) παρουσιάζει και συζητά διαφορετικά τις απόψεις του Freud για τη γλώσσα των ονείρων.

κοινό σε περισσότερους από έναν πολιτισμούς.⁵² Η συνηθισμένη διαδικασία διαμόρφωσης της γλώσσας του ονείρου είναι η εξής: συνήθως εμφανίζεται ένα ένστικτο με τη μορφή ενός «αντιπροσώπου», που παρουσιάζει τις λέξεις του ονείρου. Κατόπιν, η σκέψη του ονείρου αποκτά μία μορφή παρόμοια με «εικονιστική αναπαράσταση». Εντέλει, οι μηχανισμοί της ονειρικής αντικατάστασης και της ενστικτώδους αναπαράστασης συνδέονται με το επίπεδο της φαντασίας ή των εικόνων, παρά με το λόγο ή τη γραφή.

Ενδεικτικό παράδειγμα της ονειρικής γλώσσας, μιας γλώσσας που ο ψυχαναλυτής Εμπειρικός μπορεί να αναπαριστά, είναι ο τρόπος σύνταξης της αινιγματικής φράσης στο κείμενο «Οι χαρταετοί» (1960).⁵³ Αν πάρουμε τη φράση «ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ», που πετά χρωματιστή πάνω από τα αεροπλάνα με την οξύτητα των γωνιών της και τα ανοίγματα των φωνηέντων της, θα διαπιστώσουμε πως κρύβει μέσα της όχι μόνο μία ενθουσιώδη και οργασμική κραυγή, αλλά, ίσως, και την έλευση σκοτεινών και αρνητικών σκέψεων. Η φράση, πίσω από τη θετική της ευχή, αλλά και τις υπόλοιπες ερωτικές (καλάμι, καλούμπα), επικλητικές και συγγραφικές της όψεις (καλαμάρι), συμπεριλαμβάνει την καταστροφή και τον αφανισμό (calamité) και ίσως και τη νοσταλγία των συντρόφων εν όπλοις, πραγματικών, ιδανικών και πατρικών (Κάλας, συνεχίζοντας στο Νάνο, αλλά και στον «λέοντα» «Λέονα» (και «Λεων[ίδα]») Τολστόϊ και Τρότσκι),⁵⁴ που φλογίζονται («όλα τυ[ρ]») ως «παιδες εν καμίω»). Η φράση ακολουθεί κλείνοντας μέσα της το λόγο (λέω) και το όνειρο (όνειρ), αλλά και κατοπτρικά την άνοση (ονα/άνο), δηλαδή και την πτώση, και, επιπλέον, ένα (alone) και όλα, τον άνδρα (le) και

52. Ό.π., σ.4

53. *Οκτάνα*, ό.π., σ.26.

54. Η παρουσία του Νικολάου Κάλα στη φράση ενισχύεται και από την τελευταία συλλαβή ΠΥ, που παραπέμπει τόσο στις *Εστίες Πυρκαγιάς* όσο και, μάλιστα, στο πρόσφατα δημοσιευμένο ποίημα του Κάλας το αφιερωμένο στον Εμπειρικό με τίτλο «Μαύρες φλόγες» (1935-1936) («Ένα ποίημα για τον Ανδρέα Εμπειρικό», επιμ. Ιάκωβου Βούρτση, περ. *Αντί*, περίοδος Β, τ.731, Παρασκευή 9 Φεβρουαρίου 2001, σ.21-23).

τη γυναίκα (la), την άρνηση (no) και την αποδοχή (vai). Επιπλέον το αυτοερωτικό «onanisme» συνυπάρχει με το *pie, pis, pee*, αλλά και με το «*au pis aller*» και «*de mal en pis*» συνθέτοντας τον έρωτα με την έλευση του κινδύνου και του κακού. Ο τόπος καλλιέργειας του κινδύνου μπορεί να αφορά τόσο τον ψυχισμό του Εμπειρικού, όσο και, κυρίως, μία αίσθηση απομόνωσης που προκαλεί τη φυγή των συντρόφων και η εμφάνιση οικών σκισματισμού. Μία τέτοια πολλαπλώς αναγνώσιμη φράση και βέβαια αναγνωρίσιμη από τους μυημένους στην ψυχανάλυση και τον υπερρεαλισμό ποιητές, όχι μόνο προσδίδει αλληγορικό ενδιαφέρον στις αινιγματικές «λέξεις» (και *lexis*) του Εμπειρικού, αλλά αποδυναμώνει τα επιχειρήματα για κρυπτικότητα και μοναχικότητα του οράματός του.⁵⁵

Η εικονικότητα της ονειρικής γλώσσας αποτελεί μία από τις εκδοχές διοχέτευσης των ρομαντικών κοσμοκατασκευαστικών οραμάτων στις αλληγορικές δυνατότητες του λογοτεχνικού λόγου. Ένας άλλος δρόμος μέσω του οποίου καταλήγουμε στο σχήμα της αλληγορίας είναι η συμπλοκή του χρόνου με το χώρο στη δημιουργία της ιδανικής πολιτείας. Μία τέτοια αλληλεξάρτηση του κατηγοριών του χρόνου και του χώρου, όπως ήδη έχει παρουσιαστεί,⁵⁶ μπορεί περαιτέρω να διερευνηθεί μέσα στα πλαίσια του τρόπου με τον οποίο η λογοτεχνία αναπαριστά την υποκειμενική εμπειρία του βιωμένου χρόνου. Ο J.Hillis Miller στο κείμενό του «Ο χρόνος στη λογοτεχνία»⁵⁷ αναγνωρίζει ως το βασικό πρόβλημα, όπως τέθηκε από το Heidegger ήδη από το 1927, το γεγονός ότι οι λέξεις και τα

55. Αναλύοντας το ρόλο των ακατανόητων λέξεων στο έργο του Εμπειρικού, ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης γράφει: «Κατασκευάζει έναν λόγο όχι απαραίτητα καταληπτό, δηλαδή αντικοινωνικό, και χρήσιμο μονάχα για τις προσωπικές του ανάγκες [...]». Η αναγνώριση του απραγματοποίητου του υπερρεαλισμού και η εσωτερίκηση του υπερρεαλιστικού οράματος που υπονοείται εδώ δεν αναδεικνύει αρκετά τη συλλογικότητα και συντροφικότητα του λογοτεχνικού οράματος του Εμπειρικού.

56. Βλ. σ.48-55.

57. Στο αφιέρωμα «Time in Literature», περ. *Deadalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Άνοιξη 2003, σ.86-97.

σχήματα λόγου που αναπαριστούν τη χρονικότητα είναι στις δυτικές γλώσσες κυρίως χωρικά. Έτσι, ο χρόνος, μετατρεπόμενος σε χώρο, ξεφεύγει από την άμεση αναπαράσταση και επιστρέφει πίσω σε μία αφαίρεση. Ο Heidegger διαμορφώνει τις «εκστάσεις» του χρόνου και ορίζει τη χρονικότητα του Είναι ως κίνηση προς το μέλλον με σκοπό την επιστροφή στο παρελθόν. Δεδομένης της ανοικτής ακόμη απάντησης στο ερώτημα της σύλληψης του χρόνου, τα ισχυρότερα σχήματα λόγου, όπως αποδεικνύεται, χρησιμοποιούν την ίδια τη γλώσσα ως μορφή χρονικότητας.

Οι κριτικές αναλύσεις της χρονικότητας στη λογοτεχνία εντάσσονται, κατά το Hillis Miller, σε τρεις κατηγορίες, οι οποίες αντιστοιχούν στο τρίπτυχο που αποτελεί τη βάση της γλωσσικής διδασκαλίας του Μεσαίωνα: τη γραμματική, τη λογική και τη ρητορική. Οι γραμματικές διερευνήσεις, όπως του Gérard Genette τείνουν να συγκεντρώνονται στις δομές των χρόνων και στη χρήση εντός της λογοτεχνίας όρων που συνδέονται με χρονικές διαστάσεις: πριν, μετά, τώρα κλπ. Οι λογικές διερευνήσεις, όπως το *Χρόνος και Αφήγηση* του Ricoeur, επικεντρώνονται κυρίως σε θεματικές αναπαραστάσεις της χρονικής εμπειρίας στη λογοτεχνία, εκλαμβάνοντας κυριολεκτικά τη γλώσσα αυτών των αναπαραστάσεων. Οι ρητορικές ερμηνείες της χρονικότητας στη λογοτεχνία αφορούν τους τρόπους με τους οποίους η μεταφορική γλώσσα χρησιμοποιείται για να αναπαραστήσει αυτή την άπιαστη έννοια, την ανθρώπινη χρονικότητα.

Το κλασικό δοκίμιο ρητορικής ερμηνείας είναι «Η ρητορική της χρονικότητας» (1969) του Paul de Man.⁵⁸ Σε αυτό ο de Man ορίζει την ειρωνεία και την αλληγορία ως τα τροπολογικά τεχνάσματα της γλώσσας που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να μεταδώσουν στον αναγνώστη μία ζωντανή αίσθηση του αινίγματος του χρόνου. Η αλληγορία σχηματοποιεί τη σχέση σημείου προς σημείο, όπως αντιδιαστέλλεται στη σχέση σημείου και πράγματος του συμβόλου.

58. Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", στο βιβλίο του *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2η εκδ., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

Για το Paul de Man⁵⁹, η λέξη «χρόνος» λειτουργεί ως τροπή (και στροφή) προς μία σημασιοδοτική λειτουργία χωρίς τη βεβαιότητα της ύπαρξης σημασίας. «Η λέξη [χρόνος] δε λειτουργεί ως σημείο ή όνομα, αλλά ως αγωγός, κατευθυντήριο κίνηση ορατή μόνο ως στροφή, καθώς ο στόχος προς τον οποίο στρέφεται παραμένει άγνωστος. Δηλαδή το σημείο έχει γίνει τροπή, μία σχέση υποκατάστασης που πρέπει να θέσει μία σημασία της οποίας η ύπαρξη δεν μπορεί να επαληθευτεί, η οποία όμως παρέχει στο σημείο μία αναπόφευκτη σημασιοδοτική λειτουργία.»⁶⁰

Ενώ ο de Man, ακολουθώντας τον Friedrich Schlegel, ορίζει την ειρωνεία ως «μόνιμη παράβαση», δηλαδή ως την εκκρεμότητα, στη διάρκεια του αφηγηματικού συνεχούς, της αφηγηματικής συνοχής και νοήματος, παρουσιάζει την αλληγορία ως την επέκταση των διαζεύξεων, που εκφράζονται στιγμιαία από την ειρωνεία, πάνω στον χρονικό άξονα μίας αφήγησης. Η ειρωνεία και ο χρόνος μπορούν να αποδοθούν μεταφορικά στη λογοτεχνία από την αλληγορία (με την έννοια του de Man), ακριβώς όπως το μηδέν στα μαθηματικά αναπαρίσταται από το ένα –δηλαδή λέγοντας ότι το μηδέν είναι ένα κάτι, ένας άδειος αριθμός.⁶¹ Ερμηνεύοντας τις θέσεις του de Man, ο Hillis Miller υποστηρίζει ότι κάθε αφήγηση είναι μία χωρικά διαταγμένη αλληγορία της χρονικότητας. Οι λέξεις στη σειρά, καθώς διαβάζονται, ακολουθούν η μία την άλλη πάνω στη σελίδα από την αρχή ως το τέλος σε μία κυριολεκτικά χωρική επίδειξη. Η υποβολή της χρονικότητας μέσω της χωρικής συνέ-

59. Κατά το Hillis Miller, ο de Man φαίνεται να απαντά στον Blaise Pascal των *Σκέψεων πάνω στη γεωμετρία εν γένει* (1657), κατά τον οποίο: «Όλοι οι άνθρωποι έχουν την ίδια ιδέα για την ουσία των πραγμάτων που είναι αδύνατο και άχρηστο να ορίσουμε (π.χ. χρόνος). Δεν είναι η φύση αυτών των πραγμάτων που δηλώνω ως γνωστά, αλλά απλώς, η σχέση ανάμεσα στο όνομα και στο πράγμα. Έτσι, ακούγοντας την έκφραση «χρόνος» όλοι στρέφουν (ή κατευθύνουν) το νου τους προς την ίδια κατηγορία (αντικείμενο)» (*Œuvres complètes*, εκδ. Louis Lafuma, Paris, Seuil, 1963, σ.350).

60. Βλ. «Pascal's Allegory of Persuasion», ό.π., σ. 65.

61. Βλ. και επόμενο κεφ., σ.80-82.

χειας των λέξεων στη σελίδα συχνά αποδίδεται, με τη σειρά της, από το έμβλημα των αφηγήσεων-διαδρομών που αναλαμβάνουν οι χαρακτήρες, η οποία κλείνει μέσα της μία διαρκή αναβολή άφιξης.

Άλλωστε, ένα μεγάλο μέρος της ιστορίας της αλληγορίας καταλαμβάνεται κυρίως από την ανάπτυξη του εκτενούς αφηγήματος με κεντρικά μοτίβα δράσης τη μάχη ή τις ατομικές συγκρούσεις, αντικειμενικό του σκοπό τη σωτηρία της ψυχής και κύριο πρότυπο αφήγησης το προσκύνημα ή η αναζήτηση.⁶² Η πραγματική και ιδανική «ανάπτυξις» του στίλβοντος ποδηλάτου αλλά και κάθε εμπειρικού ταξιδιού δεν απέχει πολύ από την έννοια αυτή της πορείας προς την ουράνια πόλη. Οι κοσμογονικές διαδρομές του Εμπειρικού ανταποκρίνονται στο χρόνο της δημιουργίας αποδίδοντάς τον σχηματικά. Έτσι, ο όρος «πρόοδος - πορεία» αποκτά επιπλέον διανοητική σημασία, καθώς δεν κινείται ο ήρωας (παρότι η περσόνα του συγγραφέα παίρνει τη μορφή εξερευνητή), αλλά ολόκληρος ο κόσμος που προχωρεί προς μία ιδανική ολοκλήρωση. Το αλληγορικό ταξίδι εδώ αφορά την εκ νέου ανακάλυψη του παραδείσου μέσα στο παρόν, αλλά και τη φυγή προς έναν τόπο (ψυχολογικό, μεταφορικό, ή λογοτεχνικό) που συντηρεί στο παρόν ένα περισσότερο πρωτόγονο παρελθόν.

Η πολυεπίπεδη και πυκνή νοηματοδότηση των αιγιματικών

62. Η αλληγορική πρόοδος (ανάπτυξη) μπορεί να γίνει κατανοητή με τη στενή έννοια της πορείας αναζήτησης. Η «Πορεία του Προσκυνητή από τον κόσμο αυτό προς εκείνο που θα έρθει», όπως ονομάστηκε το κατεξοχήν αφήγημα αλληγορικής ανάπτυξης του John Bunyan στο τέλος του 17ου αιώνα, αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα τέτοιων αφηγήσεων. Σε αυτού του τύπου τις μυητικές πορείες, υπάρχει η παράδοση υπόνοια ότι αφήνοντας την πατρίδα του ο ήρωας μπορεί να βρει μία δεύτερη, καλύτερη πατρίδα. Στην «Πορεία του Προσκυνητή» ο Χριστιανός αφήνει την πόλη της Καταστροφής, όπου κατοικεί, για να φτάσει στην πραγματική κατοικία όλων των πιστών, την Ουράνια Πόλη, αντίστοιχα όπως ο πατέρας του διένησε τη δική του πορεία σε μία νέα πατρίδα, την Αμερική. Κάποτε, έχοντας κάνει τη διαδρομή, ο ήρωας επιστρέφει στον αρχικό του τόπο τόσο αλλαγμένος, ώστε δεν μπορεί να κρατήσει την αρχική του θέση. Όσο η ιστορία κινεί τον ήρωα μακριά από το σπίτι του, τη φαντασία του συγγραφέα ενδυναμώνει η απελευθέρωσή του από την αληθοφάνεια.

φράσεων που αποκτούν υπόσταση αντικειμένων, η διαρκής αναβολή του τέλους των αφηγημάτων, η ποδηλατοδρομία της επιταχυνόμενης ανάπτυξης, η μετάδοση ζωής (ανθρωπομορφισμός και ζωοποίηση) στο χρόνο και στο χώρο, η επαναλαμβανόμενη και αναδιπλούμενη χρονικότητα μέσω των επαναληπτικών όσο και παραλλασόμενων ερωτικών αλλά και αφηγηματικών πράξεων, η διαρκής μεταβίβαση του λόγου από το υποκείμενο στο αντικείμενο και κάθε άλλη εκκρεμότητα στην περιγραφή της χρονικής γραμμικότητας συνιστούν τις τάσεις αλληγοροποίησης στο έργο του Εμπειρικού. Διεκδικώντας μία λιγότερο μηχανιστική και περισσότερο φιλοσοφική προσέγγιση του χρόνου, διαπιστώνουμε ότι η λογοτεχνική αναπαράσταση του χωροχρόνου είναι καθοριστική για τη διαμόρφωση μίας νέας άποψης για τη λογοτεχνία που υπερβαίνει την υποκειμενικότητα του μοντερνισμού και περνά σε έναν νέο ρεαλισμό με συγκεκριμένα μοντέλα χωρικής αναπαράστασης. Τα κείμενα του Εμπειρικού, βασιζόμενα σε μία αλληγορική γραμμικότητα του χρόνου και μία συμβολική συμπύκνωση του χώρου, δημιουργούν τα πλαίσια για μία γλωσσικά πειραματική και κοινωνικά επαναστατική λογοτεχνική δημιουργία που αποτελεί τη βάση της ελληνικής νέας πρωτοπορίας. Τι σημαίνει, όμως, η προτίμηση της αλληγορίας, και με ποιο τρόπο η επιλογή της αλληγορικής απόδοσης της εμπειρίας και του οράματος δεν είναι μόνο ρητορικού αλλά και στρατηγικού χαρακτήρα, αφού τοποθετείται, όπως θα φανεί στο επόμενο κεφάλαιο, υπέρ μίας παράδοσης πολιτικής εξαγγελίας;

Η ΔΥΣΧΕΡΕΙΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΟΥ ΚΑΙ Η ΠΡΟΚΛΗΣΗ
ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ: ΓΙΑ ΜΙΑ ΡΗΤΟΡΙΚΗ
ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

ΣΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ της ρητορικής, οι δύο εκδοχές λογοτεχνικής παράδοσης που σηματοδότησαν όχι μόνο ως εκφραστικές αλλά και ως πολιτικές επιλογές μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας και του εικοστού αιώνα είναι αυτές του συμβόλου και της αλληγορίας. Η εκδοχή του συμβόλου εξαγγέλλει την εμπιστοσύνη στη δύναμη της γλώσσας να αποδώσει αυτοστιγμεί την εμπειρία, και εκπροσωπείται στην ιστορία της λογοτεχνίας από τις προβληματικές πλευρές του ρομαντισμού, τον αισθητισμό, το νεοσυμβολισμό, έως και το μοντερνισμό. Η εκδοχή της αλληγορίας αναγνωρίζει το διαχωρισμό μεταξύ εμπειρίας και απόδοσής της, και, όταν αποκρυπτογραφείται, αναφέρεται στην εμπειρία χωρίς να την αναπαριστά γλωσσικά παρά μόνο περιγράφοντάς την.¹ Η αλληγορία έχει προτιμηθεί ρητορικά από την πολιτική και οραματική ποίηση, αλλά και από τη σατιρική παράδοση. Στον αιώνα που πέρασε ο συμβολισμός αντιπαρέθεσε την έμπνευση, το μυστήριο και την υποβλητικότητα στο διδακτισμό, τη διακήρυξη της προσποιητής ευαισθησίας και την αντικειμενική περιγραφή. Σύμφωνα με το Hans-George Gadamer, το ζήτημα της επιλογής του συμβόλου έναντι της αλληγορίας αποκτά στρατηγικό χαρακτήρα στη δημιουργική και κριτική διαμόρφωση της λογοτεχνικής παράδοσης.²

Το σύμβολο προτάθηκε της αλληγορίας λόγω της υπερίσχυσης της αισθητικής, αλλά και του αιτήματος για ολότητα και εξύψωση της υλικής υπόστασης του υποκειμένου και του κόσμου. Ενώ η αλληγορία αναφέρεται σε μία μόνο σημασία, το σύμβολο διατηρεί την

1. Στην παραδοσιακή εκδοχή της, η αλληγορία αφορά μία αφήγηση που λειτουργεί ως μεταμορφωμένη αναπαράσταση σημασιών διαφορετικών από αυτές που δηλώνονται. Η διπλή, κυριολεκτική και μεταφορική, σημασία της αλληγορίας υφίσταται χωρίς την πιθανότητα αμφισημίας.

2. Hans-Georges Gadamer, *Truth and Method*, μτφ. G.Barden και J.Cumming, New York: Seabury Press, 1975, σ.67.

υποκειμενικότητα της εμπειρίας όταν αυτή μεταφράζεται στη γλώσσα. Ο κόσμος του συμβόλου δε διαμορφώνει μία επικράτεια πολλαπλών απομονωμένων σημασιών, αλλά μία περιοχή σύγκλισης των πολλών σε μία ολοκληρωμένη, μοναδική, συμπαντική σημασία. Το σύμβολο είναι αδιάκοπα υποβλητικό, υποδηλωτικό και υπαινισσόμενο, εφόσον καθιερώνει μία ενότητα ανάμεσα στην αναπαράστατική και στη σημασιολογική λειτουργία της γλώσσας. Από την άλλη πλευρά, η αλληγορία είναι ολοκληρωμένη εφόσον καθοριστεί η σημασία της, εμφανίζεται να συντηρεί μία λογική και δογματική σχέση με τη σημασία, και αποδίδει τη μεταφυσική απόσταση ανάμεσα στον κόσμο του ανθρώπου και στο λόγο του Θεού.³

ΣΥΜΒΟΛΟ ΚΑΙ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ:

Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΒΑΣΗ ΜΙΑΣ ΑΝΤΙΠΑΛΟΤΗΤΑΣ

Ο Paul de Man παραθέτει τις πιο κρίσιμες στιγμές στη διαδικασία επικράτησης του συμβόλου έναντι της αλληγορίας. Κυρίαρχη θέση σε αυτή τη διαδικασία αποκτά η άποψη του S.T. Coleridge για τη διαφοροποίηση αλληγορίας και συμβόλου.⁴ Το σύμβολο, σύμφωνα με τον Coleridge, αναπτύσσεται οργανικά και παίρνει μέρος στο αντικείμενο που αναπαριστά: δημιουργείται από τη φαντασία, προ-

3. Ο Paul de Man ανέπτυξε τη δική του ερμηνευτική του ρομαντισμού θεωρία προβάλλοντας τον τρόπο με τον οποίο τα κείμενα του ρομαντισμού αναιρούν τη χρήση του συμβόλου μέσω αλληγορικών στρατηγικών ("The Rhetoric of Temporality", στο βιβλίο του *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2η εκδ., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, σ.188). Στο εξαιρετικά σημαντικό για τη ρητορική του ρομαντισμού βιβλίο του, ο de Man συζητά την αποδυνάμωση του συμβόλου σε σχέση με τις αλληγορικές του εκτροπές και αντιμετωπίζει τη χρονολογική ασυμβατότητα του σημείου αναφορικά με τη σημασία του ως φαινόμενο ενδογλωσσικό, κατά το οποίο ένα σημείο έλκει ένα σημαίνόμενο, χωρίς όμως ποτέ να μπορεί να συμπέσει με αυτό.

4. Ο.π., σ.191-197. Η πηγή του de Man όπως παρατίθεται είναι: S.T. Coleridge, *Essays and Lectures on Shakespeare and some other Old Poets and Dramatists*, London, Everyman, 1907.

σθέτει νέες αλήθειες στο αντικείμενο, και προηγείται της συνειδητής διαμόρφωσης της ιδέας. Η συμβολική έκφραση, που υπερβαίνει τα δεδομένα αναζητώντας την αλήθεια τους, είναι ασυνείδητη. Έτσι, η υλική σύλληψη του αντικειμένου και η συμβολική του σημασία είναι συνεχείς όπως το μέρος είναι συνεχές με το όλο. Η αλληγορία, από την άλλη πλευρά, αποτελεί για τον Coleridge μία τεχνητή εφεύρεση και δεν έχει φυσική σχέση με το σημαίνόμενο. Πρόκειται για ένα σχήμα που σημασιοδοτεί αυθαίρετα και τεχνητά, παράγεται από τη φαντασιοπληξία και δεν προσθέτει ποτέ νέες αλήθειες. Εφόσον καλλωπίζει τις σκέψεις που έχουν ήδη διαμορφωθεί, έπεται πάντα της ιδέας και εκφράζεται συνειδητά. Η αλληγορία αφήνει το δεδομένο να μιλήσει για αυτό που είναι λιγότερο δεδομένο και πλαστό. Έτσι, εμφανίζεται ως μία αφαίρεση καθαρά τεχνητή, της οποίας η αρχική σημασία είναι πιο κενή και από την αλληγορική της αναπαράσταση.

Το σύμβολο προτάθηκε της αλληγορίας λόγω της ανάπτυξης της αισθητικής, που αρνείται να διαχωρίσει την εμπειρία από την αναπαράστασή της. Ο κόσμος δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως αποσπασματικός, αλλά ως ολοκληρωμένος, μοναδικός και οικουμενικός. Αυτό το αίτημα για το άπειρο και την ολότητα συνιστά τη βάση της προβολής του συμβόλου έναντι της αλληγορίας, της τελευταίας νοούμενης ως συνόλου σημείων που αναφέρονται σε συγκεκριμένη σημασία και εξαντλούν τις δυνατότητες υποβλητικότητάς τους από τη στιγμή που αποκρυπτογραφούνται. Σύμβολο και αλληγορία αντιπαράτιθενται όπως η τέχνη στη μη-τέχνη: το πρώτο είναι ατέλειωτα υποβλητικό στην ακαθοριστία της σημασίας του, ενώ το δεύτερο, όταν φτάνουμε στη σημασία του, έχει διατρέξει την πορεία του. Επάνω στην προτεραιότητα του συμβόλου βασίζονται οι σύγχρονες γαλλικές και αγγλικές σπουδές της ρομαντικής και μεταρομαντικής περιόδου. Το σύμβολο στο ρομαντισμό κατέχει μια ημιδιαφάνεια, περνάει από το ατομικό στο ειδικό, το γενικό και το οικουμενικό, από το χρονικό στο παντοτινό: πλέον η υλική του υπόσταση πνευματικοποιείται μέσω του ρομαντικού συσχετισμού φύσης και ανθρώπου.

Στον κόσμο του συμβόλου η εικόνα θα ήταν πιθανό να συμπέσει με την ουσία, καθώς και η ουσία και η αναπαράστασή της δε διαφέρουν στη σύστασή τους, παρά μόνο στην έκτασή τους. Σύμφωνα με τον Paul de Man, η σχέση εικόνας και ουσίας είναι αυτή της ταυτοχρονίας, που, στην πραγματικότητα, είναι τοπική στην υφή της, και στην οποία η παρέμβαση του χρόνου είναι απλώς θέμα συνάφειας. Η επικράτηση της αλληγορίας πάντα σχετίζεται με την αποκάλυψη της αυθεντικά χρονικής μοίρας ενός υποκειμένου που έχει αναζητήσει καταφύγιο ενάπιον της επίδρασης του χρόνου σε έναν φυσικό κόσμο με τον οποίο στην πραγματικότητα δεν έχει καμία ομοιότητα. Στον κόσμο της αλληγορίας ο χρόνος αποτελεί καθοριστική κατηγορία.⁵ Παραμένει αναγκαστικό, αν πρόκειται να υπάρχει αλληγορία, το αλληγορικό σημείο να αναφέρεται σε άλλο σημείο που προηγείται αυτού. Η σημασία που προκύπτει από το αλληγορικό σημείο συνίσταται μόνο στην επανάληψη (βιωμένη αφοσίωση που εμπίπτει στην περιοχή του ηθικού καθήκοντος)⁶ ενός προηγούμενου σημείου με το οποίο δεν μπορεί ποτέ να συγκλίνει, καθώς η καθαρή προτεραιότητα αποτελεί μέρος της ουσίας του

5. Σύμφωνα με τον Walter Benjamin, που αναπτύσσει στις *Πηγές της γερμανικής τραγωδίας* (1928) τη διαφοροποίηση μεταξύ συμβόλου και αλληγορίας, η ρομαντική άποψη για το σύμβολο τείνει να συσκοτίζει την ανατρεπτική επίδραση του χρόνου σε κάθε προσπάθεια σύγκλισης ενός εφήμερου αντικειμένου με μία αιώνια ιδέα. Αυτή η επίδραση αναπτύσσεται στην αλληγορία που αναδεικνύει τη φύση όχι στο αμπουμπούκι και στο άνθος, αλλά στην παρακμή της, αφήνοντας αλληγορικά αποσπάσματα ενός επιθυμητού κόσμου. Βλ. επίσης σ.107, σημ. 15.

6. Η έννοια της επανάληψης χρησιμοποιείται με τη σημασία που της αποδίδει ο Søren Kierkegaard. Στο ψευδώνυμο έργο του με τίτλο *Επανάληψη* 1843, ο Kierkegaard παρουσιάζει μία φιλοσοφική αφήγηση, την αλληγορογραφία ενός νεαρού ερωτευμένου άνδρα που δεν μπορεί να ολοκληρώσει τη σχέση του με γάμο γιατί αυτή η θέση εμπίπτει στην περιοχή του ηθικού καθήκοντος. Αυτό θα απαιτούσε μία αφοσίωση στο άλλο πρόσωπο, δηλαδή, μία επανάληψη. Σε αντιπαράθεση με την επανάληψη βρίσκεται η ανάμνηση, που εμπίπτει στην κατηγορία του αισθητικού. Τότε μόνο ο άνδρας μπορεί να αγαπήσει αφού εγκαταλείψει, και τότε μόνο ποιητικά.

προηγούμενου σημείου, έγκειται στην ουσία του προηγούμενου σημείου⁷.

Ο Paul de Man δίνει ως δείγμα «αλληγορικής» ποίησης ένα από τα ποιήματα του Wordsworth για τη Lucy Gray:

Ύπνος το πνεύμα μου σφράγισε¹
 Δεν είχα ανθρώπινους φόβους:
 Φαινόταν σαν πράγμα ανίκανο να 'νιωθε
 Την αφή από γήινους χρόνους.
 Κίνηση τώρα δεν έχει, ούτ' ορμή⁵
 Ακρό ούτε βλέμμα να λάχει·
 Ημερ'νή την παρέσυρε της γης η ροή,
 Τα δέντρα, οι πέτρες κι οι βράχοι.⁸

Αναζητώντας σε αυτές τις στροφές την αλληγορία, θα βρίσκαμε ότι το «πράγμα», που θα αντιστοιχούσε αλληγορικά στην αίσθηση της αιωνιότητας ή στη λήθη του θανάτου, έχασε τη δεύτερη σημασία του και παρέμεινε μία γυμνή τροπή, εγκαταλειμμένη στο φυ-

7. Paul de Man ό.π., σ.207.

8. Πρόκειται για το ποίημα που ακολουθεί:

A slumber did my spirit seal;
 I had no human fears:
 She seemed a thing that could not feel
 The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
 She neither hears nor sees;
 Rolled round in earth's diurnal course,
 With rocks, and stones, and trees.

(1799)

(William Wordsworth, *The Complete Poetical Works*, London, Macmillan and Co., 1888, στο δικτυακό τόπο Bartleby.com, 1999). Στη συνέχεια αποδίδω την επεξεργασία του ποιήματος πάνω στην οποία βασίζεται η επιχειρηματολογία του de Man (ό.π., σ.223-225).

σικό κόσμο, της οποίας το νόημα χάθηκε με την απύουσα, αλλά υπαρκτή, παρεμβολή του θανάτου. Υπάρχουν, καταρχήν, δύο επίπεδα συνείδησης, το παρελθόν μυστικοποιημένο, «σε λάθος», δηλαδή σε ζωτικό ψεύδος, και το παρόν, το απομυστικοποιημένο τώρα του ποιήματος. Μέσω μίας ασυνείδητης διαδικασίας, του «ύπνου», τα δύο επίπεδα διαχωρίζονται από μία ριζική ασυνέχεια ενός θανάτου απρόσωπου, αφού η ταυτότητα του ανώνυμου θηλυκού αντικείμενου δεν κοινοποιείται. Το αντικείμενο (το «πράγμα»), από χαρωπό στο παρελθόν γίνεται καθαρό αντικείμενο χωρίς ζωή, περνώντας στο αιώνιο παρόν. Έτσι, με τον τρόπο του Wordsworth, μία παιγνιώδης επίκληση («πράγμα») γίνεται κυριολεκτική, παραπέμποντας στη σκοτεινή και απομυθοποιητική δύναμη του θανάτου, που κάνει το παρελθόν να φαίνεται σαν μία πτήση στη μη-αυθεντικότητα της λήθης. Ενώ θα φαινόταν ότι οι στίχοι 3 και 4 είναι ειρωνικοί, ο ομιλητής, που υπάρχει στο «τώρα», βρίσκεται στο στάδιο της σοφίας, απρόσβλητος ακόμη και από την ειρωνεία: η απο-μυστικοποίησή του προβάλλεται ως χρονική διαδικασία: πρώτα υπήρχε το «λάθος», κατόπιν συνέβη ο θάνατος και τώρα επήλθε η ενόραση της ανθρώπινης πραγματικότητας. Η διαφορά του τότε από το τώρα εξαπλώνεται στη χρονικότητα του ποιήματος, που είναι αποκλειστικά εμπλεγμένη με τη γλώσσα του και δε συμπίπτει με την πραγματική εμπειρία. Το «τώρα» του ποιήματος δεν είναι ένα πραγματικό τώρα, δηλαδή η στιγμή του θανάτου, αλλά βρίσκεται κρυμμένο στον κενό χώρο ανάμεσα στις στροφές. Στην τάση αυτή της γλώσσας προς την αφήγηση, στην εξάπλωση πάνω στον άξονα του φανταστικού χρόνου, επανεμφανίζεται η θεμελιώδης δομή της αλληγορίας, για να δώσει διάρκεια σε αυτό που είναι ταυτόχρονο μέσα στο υποκείμενο. Αν η πρώτη στροφή αντιστοιχεί στη δυνατότητα της αλληγορίας να αποδώσει τον ιδανικό, κόσμο ταύτισης υποκειμένου και Θεού, η δεύτερη αποκαλύπτει την καθαρά σχηματική πλευρά της αλληγορίας και τη μοίρα της πάντοτε να ανάγεται στο ιδανικό, χωρίς να το αποδίδει. Το ποίημα αναπαριστά την αλληγορικότητα του ποιητικού λόγου που αναφέρεται στη μόνιμη και καταδικασμένη αναζήτηση του ιδανικού.

Ενώ το σύμβολο προβάλλει την πιθανότητα της ταυτότητας ή της ταύτισης, η αλληγορία καθορίζει εξ αρχής την απόσταση σε σχέση με την ίδια της την πηγή και, αρνούμενη τη νοσταλγία και επιθυμία να συγκλίνει με αυτή, εγκαθιδρύει τη γλώσσα της στο κενό της χρονικής αυτής διαφοράς. Έτσι αποτρέπει τον εαυτό να ταυτιστεί απατηλά με τον μη-εαυτό, το υποκείμενο να ταυτιστεί με το αντικείμενο, που τώρα πλήρως, παρότι επίπονα, αναγνωρίζεται ως αντικείμενο. Ο χρόνος της εξάπλωσης του κειμένου παρεμβάλλεται πάντα ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο, αποτρέποντας την ταύτισή τους, που θα ήταν πάντα η ιδανική, και σε πείσμα του θανάτου, μοίρα της συμβολιστικής ταυτοχρονίας. Και ενώ η αλληγορική ποιότητα του κειμένου βασίζεται στις χρονικές σχέσεις που υπάρχουν μέσα σε ένα σύστημα αλληγορικών σημείων, η ειρωνεία είναι το αντίστροφο, καθώς εμφανίζεται ως μία στιγμιαία διαδικασία που λαμβάνει χώρα γρήγορα, ξαφνικά, σε μία μόνο στιγμή. Στην αλληγορία η διαφορά βρίσκεται στο αντικείμενο. Εφόσον στην ειρωνεία η διαφορά βρίσκεται στο υποκείμενο, ο ειρωνικός λόγος είναι πλησιέστερος στην πραγματική εμπειρία, βιωμένη ως διαδοχή απομονωμένων στιγμών τις οποίες ζει ένα διαιρεμένο υποκείμενο. Η ειρωνεία έχει συγχρονική δομή, ενώ η αλληγορία εμφανίζεται ως συνεχής τροπή, ικανή να παράγει διάρκεια ως ψευδαίσθηση μίας συνέχειας που γνωρίζει πως είναι ψευδαίσθηση. Η διαλεκτική των δύο τρόπων (ειρωνείας και αλληγορίας), καθώς και το παιχνίδι μεταξύ δύο διαφορετικών μορφών μυστικοποιημένης γλώσσας (της συμβολικής και της αλληγορικής), δημιουργούν μόνιμες εντάσεις στο πεδίο της λογοτεχνικής ιστορίας.

Έχοντας υποστεί τον καθοριστικό διαχωρισμό ανάμεσα στο μυστικοποιημένο παρελθόν και το απομυστικοποιημένο παρόν με την παρεμβολή μίας κρίσιμης αναστολής, ρήξης ή θανάτου, ο χρόνος της αλληγορίας διαιρείται, με μία παρακμιακή αισθητική, στον αιώνιο και τον επίκαιρο, ενώ η απο-μυστικοποίηση προβάλλεται ως χρονική διαδικασία που λαμβάνει χώρα εντός της γλώσσας του ποιήματος, και όχι στην πραγματική εμπειρία. Εδώ ανιχνεύεται η δομή της αλληγορίας στην τάση της γλώσσας προς την αφήγηση, και εντο-

πίζεται η σχέση της αλληγορίας με τη μετάθεση ή μεταβίβαση της ψυχαναλυτικής ερμηνείας. Στην αλληγορία το αντικείμενο μεταλλάσσεται αποκλειστικά μέσα στον ιδανικό χρόνο, που δεν είναι ποτέ εδώ και τώρα, αλλά πάντα παρελθόν και ανεξάντλητο μέλλον.

Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ ΚΑΙ Η ΕΠΑΝΑΚΑΜΨΗ ΤΗΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΣ

Οι κρίσιμες στιγμές ασυνέχειας της ελληνικής λογοτεχνικής ιστορίας απέδωσαν την εκικρεμότητα στην επιλογή μεταξύ συμβόλου και αλληγορίας: το πέρασμα από την αλληγορία στο σύμβολο έχει χαρακτηρίσει μία από τις κρίσιμότερες, το μοντερνισμό. Ενδεικτική για τη μετάβαση στο μοντερνισμό, η περίπτωση του Κ.Γ.Καρυωτάκη χαρακτηρίζεται από την αντιδιαστολή συμβόλου και αλληγορίας, καθώς ο ποιητής εμπλέκεται σε έναν αγώνα υπέρβασης του συμβόλου αλλά και απόκρουσης της αλληγορίας, σε μία προσπάθεια άρσης του κινδύνου επανάκαμψης της παραδοσιακής ποίησης. Η συνεχής αντιδιαστολή ανάμεσα στο «τραγούδι» και τη «σιγή», τα λόγια και την ουσία, τη μεταφορά και τη μετωνυμία, τη νίκη και την ήττα καταγράφεται στην ποίηση του Καρυωτάκη όπου τα «σύμβολα αναλλοίωτα ρόδα» αντιπαραβάλλονται στην «ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος». Αντί να σταθεροποιηθεί στη μεταφορά του συμβολισμού, στην αναπαραστατικότητα μέσω της γλώσσας, η ποίηση του Καρυωτάκη κλίνει προς την αλληγορικότητα του (πολιτικού ανθρώπου), την αναπαραστατικότητα μέσω των πραγμάτων, το σκοτάδι, την ανυπαρξία και τη φαντασία.⁹ Η ιδιάζουσα

9. Η ρήξη ανάμεσα στον «αληθινό άνθρωπο» και τον «πολιτικό άνθρωπο» αποτέλεσε κεντρικό σημείο των αντιπαραθέσεων της νεωτερικότητας. Ο Μαρξ στο «Περί του εβραϊκού προβλήματος» (1844) γράφει ότι η αστική κοινωνία παράγει μία διάκριση ανάμεσα στον ατομικό και στον πολιτικό κόσμο. Ο άνθρωπος της αστικής κοινωνίας θεωρείται «αληθινός άνθρωπος» που διακρίνεται από τον πολίτη, γιατί είναι άνθρωπος στην ατομική και άμεση ύπαρξή του. Ενώ ο «πολιτικός άνθρωπος» είναι αφηρημένος, τεχνητός, αλληγορικός, νομικός, ηθικός άνθρωπος. Η αναγωγή της πολιτικής ζωής σε αλληγορία αρχίζει να γίνεται

αυτή αλληγορικότητα ενσωματώνεται στην εικόνα των ανδρικών, την αφαιρετικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας, και την απονεύρωση των συναισθημάτων που προ πολλού έχασαν το έδαφος της επικράτειάς τους, παραχωρώντας τη θέση τους στις αισθήσεις.¹⁰ Η ασθένεια του Καρυωτάκη δεν προέρχεται μόνο από τη σκοτεινά ανθηρή όψη της ωχράς σπειροχαίτης, αλλά σχετίζεται εξίσου δραματικά και με τη συνειδητοποίηση της αδυναμίας των λέξεων να φέρουν πλέον όχι μόνο το βάρος των πραγμάτων, αλλά και αυτό της αποδυνάμωσης της συμβολικής έκφρασης.

Ο Καρυωτάκης φοβάται μία αναδίπλωση, μία επιστροφή στην αλληγορία, που, για τους συμβολιστικά κατευθυνόμενους υπέρμαχους της ποιητικής νεωτερικότητας, είναι ταυτισμένη με την παλιά ποίηση, ή, το χειρότερο, τη μη-ποίηση. Η κίνηση της ποιητικής του Καρυωτάκη προς την αλληγοροποίηση, που συνδέεται με μία υπέρβαση του υποκειμενικού, συγκλίνει με τη μετάβαση από την αναπαραστατικότητα (που τότε ταυτιζόταν με τους ποιητικούς στόχους) στην μη-αναπαραστατικότητα. Η μετάβαση αυτή δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, αλλά τη διαδικασία της κατέγραψε ο Καρυωτάκης στην ποίησή του. Στην περίπτωση, λοιπόν, του Καρυωτάκη αναγνωρίζεται η εξουθένωση της συμβολιστικής έκφρασης (η απουσία «αγνής ποίησης»), όπως εκφράστηκε από την κριτική του Δημαρά¹¹), ενώ ο σατιρικός του λόγος αναπλάθει την επιθυμία του για

αναπόφευκτη οδηγώντας πίσω σε μεταφυσικές υπερβάσεις. Μόνο όταν ο αληθινός άνθρωπος απορροφά πίσω στον εαυτό του τον αφηρημένο πολίτη και έχει αναγνωρίσει και οργανώσει τις «δικές του δυνάμεις» ως κοινωνικές δυνάμεις, και, συνεπώς, δε διαχωρίζει πλέον την κοινωνική δύναμη από τον εαυτό του με τη μορφή της πολιτικής δύναμης, μόνο τότε η ανθρώπινη χειραφέτηση μπορεί να επιτευχθεί (www.marxists.org/archive/marx/works/1844/jewish-question).

10. Κ.Γ.Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ.Π.Σαββίδης, Εστία: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1995, σ.89. Στο ποίημα «Ανδρείκελα» η «βαθιά λύπη στο σώμα» και ο «πραγματικός πόνος» παρουσιάζονται ως οι μοναδικές ενδείξεις της ύπαρξής του ποιητικού υποκειμένου, που αρχίζει να αποδυναμώνεται ενώπιον του ίδιου του κειμένου.

11. Ό.π., σ.221.

αφήγηση της μεγάλης απόστασης ανάμεσα στα σημεία και στη σημασία τους. Ο Καρυωτάκης αντιλαμβάνεται ότι οι ποιητές μείνανε «σύμβολα καιρών που πάνω τους βαραίνουν»¹², ενώ πλέον υπολείπεται η πληροφορία για τις συγκινήσεις παρά η αίσθησή τους. Μία τέτοια συναίσθηση είναι πολύ οδυνηρή για να αποδοθεί από μία καινούρια αλληγορική αφήγηση, κάτι που επιδιώχθηκε από τον Καρυωτάκη και συγχρόνως αποκηρύχθηκε.

Εμπλεγμένος στο διαλεκτικό παιχνίδι ανάμεσα στη γλωσσική μυστικοποίηση του συμβόλου και στη χρονική αμηχανία της αλληγορίας, ο Ανδρέας Εμπειρικός επιχειρεί, επιλέγοντας ένα δρόμο διαφορετικό εκείνου του Σεφέρη¹³, να καλύψει το έδαφος που ο Καρυωτάκης δεν πρόλαβε να κατακτήσει, αυτό της προβολής στο ασυνείδητο μιας αυθεντικά χρονικής μοίρας, της αλληγορικής. Στα πλαίσια αυτής της αντιπαλότητας συμβόλου και αλληγορίας, η περίπτωση του Εμπειρικού αποκτά σημασία μέσω του υπερρεαλιστικού του οράματος για την απελευθέρωση της γλώσσας και της ερωτικής πολιτείας. Έτσι, ενώ διατηρεί την επιθυμία για αυτονόμηση του λογοτεχνικού κειμένου, ο Εμπειρικός υιοθετεί την αλληγορική γραφή, ζητώντας να συνδέσει τον αρχετυπικό με τον εσχολογικό χρόνο.

Έχει επισημανθεί, μάλλον περιφερειακά και σποραδικά, και πάντοτε σε σχέση με το ουτοπικό του όραμα, η αλληγορική ρητορική λειτουργία κειμένων του Εμπειρικού. Πράγματι, μέσω της αλληγορίας οι χρονικές διαστάσεις αποκτούν ιδιαίτερο νόημα στα κείμενά

12. Πρόκειται για το τετράστιχο [Σύμβολα...] των «Ελεγείων», στην έκδοση της Εστίας, ό.π., σ.73, που αναφέρεται στην αποθάρρυνση της ελπίδας του συμβολισμού για σύγκλιση των σημαινόντων με τα σημαινόμενά τους μέσα στη γλώσσα: «Σύμβολα εμείνανε καιρών που απάνω μας βαραίνουν, / άλυτοι γρίφοι που μιλούν μονάχα στον εαυτό τους, / τάφοι που πάντα με ανοιχτή χρονολογία προσμένουν, / γράμματα που δεν έφτασαν ποτέ στον προορισμό τους.»

13. Στα κείμενα του Σεφέρη η ίδια η ιστορία ή η μυθολογία προσφέρει το αφηγηματικό πλαίσιο που απαλλάσσει από την ανάγκη αναζήτησης του αλληγορικού μύθου. Η χρήση του συμβόλου επεκτείνεται στη σεφερική ποίηση, καθώς η υπαινικτικότητά του γίνεται αμφισημική.

του: το ΧΘΕΣ, που σημαίνει «χαμένες εποχές όπου τα θαυμάσια είχαν τη δυνατότητα να πραγματοποιηθούν», αναφέρεται στη μυστικοποίηση που αποκλύπτεται στο παρόν μέσω του επερχόμενου μέλλοντος, το ΣΗΜΕΡΟΝ, που χρησιμοποιείται σε «διακηρύξεις ή περιγραφές καταστάσεων», απομυστικοποιεί το αντικείμενο, προβάλλοντάς το στο μέλλον στην πλέον αποκαλυπτική του ποιότητα, και το ΑΥΡΙΟΝ που «αποτελεί προέκταση του παρελθόντος και παρόντος, είναι ο εσχολογικός ευαγγελικός χρόνος ή μέρος του ενιαίου χρόνου και χώρου», συνίσταται στην αναδίπλωση του παρελθόντος.¹⁴ Έτσι, εξαρτώμενο από το παρελθόν και το μέλλον, το παρόν δεν είναι πραγματικό, αλλά βρίσκεται στο κενό ανάμεσα στο χθες και το αύριο. Το μοναδικό γεγονός που διακρίνει τις τρεις χρονολογικές διαιρέσεις (στιγμές) είναι η ασυνέχεια και ο θάνατος, η φυσική φθορά της ζωής. Επιπλέον, η επιβρύδωση της αφηγηματικότητας στη σύγκλιση των τριών χρονικών στιγμών συμπλέκει την αλληγορική ροπή του Εμπειρικού με την ψυχαναλυτική του προοπτική. Όσο το παρόν παρατείνεται, η μεταβίβαση της αρχικής επιθυμίας καθίσταται χρονικά εξαπλούμενη, σηματοδοτώντας το ηθικά επαναληπτικό -σε βάρος του αισθητικά αναμνηστικού- μοτίβο του προηγούμενου σημείου. Αυτά είναι τα δεδομένα της αλληγορίας, η χρονική της υπόσταση· πρόκειται για μια τάση προς αφήγηση, για μία εξάπλωση εκείνου που είναι παρόν στο υποκείμενο επί του άξονα του φανταστικού χρόνου. Θα μπορούσαμε να παρακολουθήσουμε την πραγματοποίηση αυτής της εξάπλωσης σε ενδεικτικά κείμενα.

Στην *Υψικάμνο* επικρατεί ακόμη η αίσθηση της δυσχέρειας του συμβόλου, της αποδυνάμωσης, δηλαδή, της συμβολιστικής έκφρασης. Χαρακτηριστικά στο «Φως επί Φάλαϊνας»¹⁵ η γυναίκα ως σύμβολο μεταβάλλεται μέσα στο χρόνο. Ενώ στο παρελθόν ήταν «το πλέξιμο των λαϊμών δυο δεινοσαύρων», σταδιακά γίνεται πιο

14. Ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης αποδίδει καίρια το περιεχόμενο που αποκτούν οι χρονολογικοί προσδιορισμοί στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού, στη σελίδα 136 της μελέτης του *Ανδρέας Εμπειρικός, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Κέδρος, Αθήνα 1983.

15. Ανδρέας Εμπειρικός, *Υψικάμνος*, Εκδόσεις Άγρα, 1980, σ.16.

ρευστή και μικρή, έως στο παρόν «η γυναίκα της εποχής μας» να «μοιάζει με χάσμα θρυαλλίδος». Η δυσχέρεια αυτή στον προσδιορισμό του γυναικείου συμβόλου συνίσταται στη χρονική μετάθεση που επιτρέπει την αλληλουχία συμβολιστικών (δηλαδή τοπικά ταυτιστικών) παρομοιαστικών υποκαταστάσεων: «Ἐκτοτε άλλαξαν οι καιροί και άλλαξε σχήμα και η γυναίκα». Από την αρχική μορφή της, μετά από μία μακρά παρελθοντική διαδικασία, ακόμη και η μεταλλαγή της αποδίδεται παροντικά: «αλλάζουν», «μοιάζει». Το μέλλον του συμβόλου θα παραμείνει εκκρεμές, καθώς το χάσμα της θρυαλλίδος θα σβήσει με το φως της φλόγας που η θρυαλλίς θα φέρει αυτοαναλωνόμενη. Η παρούσα, λοιπόν, στιγμική διαμόρφωση της γυναίκας ως σχήματος αναβάλλεται, καθώς στη χρονική της ολοκλήρωση παρεισφύει η αφηγηματικότητα της παρομοίωσης της, αλλά και αυτοαναίρεση της σχηματοποίησής της.

Στο κείμενο «Χρόνος»¹⁶ παρουσιάζεται αντίστοιχα ο μεταφορικός λόγος της συμπύκνωσης του χρόνου σε αφηγηματική διαδοχή. Το παρόν τείνει να ταυτιστεί με έναν εκθηλυμένο «ανοιχτό» χρόνο που δρα αντιθετικά σε σχέση με το σκοτεινό παρελθόν και συνιστά την «ώρα που σηκώνονται οι θρύλοι των σκοτεινότερων πόλεων». Αυτή είναι η ώρα της συνειδητοποίησης ότι το καθαρό αντικείμενο του παρόντος δεν υφίσταται, αφού παρεμβάλλεται μία αναλωτική στοματική πράξη του θηριώδους χρόνου που διαβαίνει θορυβωδώς τρώγοντας ως «οδοντοστοιχία» το παρόν. Η χρονική μετάλλαξη καθιστά το παρόν απόλυτα ακαθόριστο, «κάτι από κατιτί άλλο», και εξαρτητικά προσδιοριζόμενο από το ακαθόριστο χρονικά προηγούμενό του. Στην προσπάθεια να διαμορφωθεί μεταφορικά, το παρόν χάνεται μέσα από την ασαφή εικόνα του υπολείμματος του θανάτου, της σποδού, της στάχτης δηλαδή από την καύση νεκρού, που περιέχει ακόμη αναμμένα κάρβουνα: «Η νύχτα συνεπήρε τα υπόλοιπα κλωνάρια και η ρίζα του δέντρου έμεινε σποδός».

Το κείμενο «Κορυδαλλοί σφαζόμενοι μελιχίως»¹⁷ παρουσιάζε-

16. Ό.π., σ.17.

17. Ό.π., σ.40.

ται ως πολιτική αλληγορία. Το παρελθόν εμφανίζεται κεκαλυμμένο από τα «ράσα», το παρόν ως χρόνος στέρησης και θανάτου, και το μέλλον ως χρόνος υπόσχεσης της ανατολής του διαμαντιού και έλευσης μιας μέρας ευτυχίας. Η αλληγορία πραγματοποιείται από την πυκνότητα και έκταση του μεταφορικού λόγου. Η αλληγορική μορφή της «νέας γυναικός», που αποκτά ρομαντικά τη σημασία της εθνικής απελευθέρωσης, συμπλέκεται με την αμεσότερα εμπειρική έννοια της ερωτικής απελευθέρωσης. Η αφήγηση της επανάστασης, που έχει πολλαπλώς προσαρτηθεί στις λογοτεχνικές ή πολιτικές διαπραγματεύσεις, συμπεριλαμβάνει μία μελλοντική χροιά, ανάγοντας τη σημασία του παρελθόντος στο μέλλον. Ο κόσμος στον οποίο ζητά καταφύγιο το υποκείμενο μεταβαίνει από την παρελθοντική στη μελλοντική του χρονικότητα. Η πεπτωκόσα μοιχαλίσ μετά την επανάσταση έχασε τους τίτλους της. Στη θέση τους προσέθεσαν «φτερά φασιανών εκεί που άλλοτε οι ερασταί της ελάτρευαν τα μάτια της». Το άψυχο αντικειμενικοποιημένο σώμα της γυναίκας υφίσταται μία καθοριστική μεταλλαγή με την επέμβαση ενός ξένου στοιχείου του φαίνεσθαι, του εξωτερικού καλλωπισμού, των ψευδών αξιωμάτων, της αισθητικής, που αποκλείει τις διόδους για την είσοδο στην ουσία, «τα μάτια». Το παρόν δε μας αφήνει απλώς σε εκκρεμότητα, όπως συνέβαινε με τα προηγούμενα κείμενα, όπου δεν υπήρχαν μελλοντικές εξαγγελίες, αλλά συμπληρώνεται με μία μελλοντική επανάκαμψη: «θα έλθει όμως μία μέρα ευτυχίας κατά την οποίαν θα ανατείλη το διαμάντι...».

Στον «Τόπο τοπείου»¹⁸ των *Γραπτών* εκτίθεται ο τόπος του συμβόλου. Η διαρκής προσπάθεια για ταύτιση του ερωτικού σώματος με το τοπίο, που αποτελεί μία ρομαντικής εικονήσεως και υπερρεαλιστικής υπόστασης διαδικασία, αποκαλύπτει με αμηχανία το ρητορικό της σχήμα, απογυμνώνοντάς το. Οι μεταφορικές εικόνες διαδέχονται η μία την άλλη, καθώς «σε μία ριπή οφθαλμού» μία «αόριστη εικόνα χορεύτριας» δίνει τη θέση της σε «κύματα βαθύ-

18. Ανδρέας Εμπειρικός, *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Εκδόσεις Άγρα, 1980, σ.53-59.

κολπα» και στην εντύπωση κατευνασμού μιας καταγίδας, την οποία διαδέχεται μία «σφριγηλή και δονούμενη αιθρία». Η σχηματική σύμπτωση των εικόνων τονίζεται με έμφαση. Η αιθρία, που «συμπύπτει εντελώς με την αιθρίαν της παρομοιώσεως», «είναι τόσον διαυγής που αντηχεί σαν ήχος καθαρής καμπάνας». Όμως, η χωρική ταύτιση του συμβόλου, αυτή της «συμπτώσεως», δεν μπορεί να πραγματωθεί, εφόσον η στιγμή της προβάλλεται ως σχήμα, με το «σαν» να παίρνει το χαρακτήρα της εικόνας της ταύτισης. Ο ρητορικός «τόπος» καθ'αυτός σχηματοποιεί παραπλανητικά την εικονικότητα του τοπίου, μην επιτρέποντάς το να οπτικοποιηθεί πλήρως, καθώς η περιγραφή του τοπίου ανακόπτεται και τελειωτικά από το γραπτό κείμενο, που παρατίθεται σε εισαγωγικά, και του οποίου η υπόσταση υλικοποιείται για να αποτελέσει «αναπόσπαστο μέρος του».

Στο «Φως παραθύρου»¹⁹ με μία επιταχυντική εξέλιξη του χρόνου, το φως καθιστά τα αντικείμενα δια της «οντοποίησης» της μορφής και του όγκου τους «ανύπαρκα ενώ υπήρχαν». Το οπτικό μέρος του κειμένου αποκτά χαρακτηριστικά αντίστοιχα με το χρονικό του μέρος, ενώ οι χρονικές, χρωματικές και οπτικές διαβαθμίσεις αίρονται: η ταχύτητα της εκκλάιψης των μπουμπουκιών σε λουλούδια ανάγεται σε φυσιολογική αλλά «εκτάκτως ταχεία» λειτουργία «της οποίας η φυσικότης παρουσιάζετο ως φαινόμενον ορατόν και δια γυμνού οφθαλμού ακόμη». Με αυτές τις συνθήκες μέσω του αρχικού πόθου, και της οντοποίησής του στο σώμα της νεάνιδος, «το 'χθες' είχε γίνει λοιπόν 'σήμερα' και το 'σήμερα' θα γινόταν συντόμως ένα 'αύριο', δηλαδή εν επί το πλέον 'σήμερα'! Και τούτο για πάντα, επ' άπειρον, όπως διασταυρούνται και συμπλέκονται συνεχώς τα χρώματα του καλειδοσκοπίου, όπως γυρίζει ακαταπαύστως, ατελεύτητα, ένας κοχλίας ατέρμων!» (66-67). Η σύγκλιση όλων των χρόνων και η άρση τους περνά μέσα από την αντικειμενικοποίηση της γυναικείας παρουσίας «εις το μεταίχμιον ακριβώς της λιποθυμίας». Όπως την αντιλαμβάνεται ο αφηγητής,

19. Ό.π., σ.61-68.

η γυναίκα γίνεται κι αυτή «ανύπαρκτη ενώ υπήρχε», συγλίνει με το χρόνο και το χώρο, αφομοιώνεται από αυτόν. Η επαναληπτικότητα της επιθυμίας, η μετάλλαξη όλων σε όλα και η παρατεταμένη διάρκεια της μερικής αναμονής, ανατρέπει τη σημασιодότηση της αλληγορικής υπόστασης της γυναίκας. Το παρόν εικονώνεται με τη χρονική του επέκταση «για πάντα επ' άπειρον» μεταλλασσόμενο σε έναν διαρκή, ατέρμονα, υπερβατικό χρόνο. Η μεσσιανική αναγγελία της πραγμάτωσης της επιθυμίας έγκειται στην υπόσχεση της έλευσης του τέλους του χρόνου, του οποίου η φυσική κυκλικότητα δεν αποτελεί παρά ένα μεταφορικό προανάκρουσμα. Μία αντίστοιχη λειτουργία του άπειρου χρόνου εντοπίζεται και στα «Πούπουλα της ευδαιμονίας»²⁰ της Ψυκαμίνου, όπου το παρόν χαρακτηρίζεται από θρησκευτική, ιδεολογική και πολιτική παρακμή, ενώ αποκτά σημασία από την αναδίπλωσή του στο μέλλον.

Στα «Κείμενα»²¹, επίσης των Γραπτών, εισάγεται αμεσότερα η παρεμβολή του θανάτου. Ο υπερρεαλιστής ποδηλάτης-ποιητής, που συνδυάζει ποιητική λειτουργία και πολιτική πράξη, είναι ο εμψυχωτής της απεγνωσμένης άμυνας. Εκείνος αναπτύσσει ποδηλατώντας τη δράση του με «σταθερή περιστροφή», «ασθενάρη σιωπή» και «απειράριθμες διελεύσεις», ενώ με το θάνατό του ανοίγει το δρόμο για μία λογοτεχνική άνθιση, το νέο ποδηλατοδρόμιο. Η υπερρεαλιστική γραφή δεν εξαντλεί με το θάνατό της τις δυνατότητές της, αλλά το πρωτοποριακό έργο αποτελεί μία διακοπή, ένα ίχνος του προς το επόμενο, το ίδιο καθίσταται η τάση του προς το μέλλον. Η πρωτοπορία, άλλωστε, υπερβαίνει τις οριοθετήσεις κάθε πολιτισμού, ενσωματώνει τις υπερβολές της, αφήνοντας πάντοτε περιθώρια ανωμαλιών που δεν μπορούν να εξομαλυνθούν, ενέχει δυνάμεις δράσης που υπερβαίνουν τους εγκαθιδρυμένους κώδικες του κάθε πολιτισμού. Ο θάνατος του πρώτου ποδηλάτη είναι αυτός που οδηγεί στη μελλοντική πόλη. Το σύμβολο του ποδηλάτη και η σημασία του διαχωρίζονται

20. Ανδρέας Εμπειρικός, *Ψυκαμίνος*, ό.π., σ.52.

21. Ανδρέας Εμπειρικός, *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, ό.π., σ. 47-51. Βλ. και σ.51.

από τη στιγμή της ανάλωσης αυτού και της πόλης που ανήκει στο παρελθόν και αναδεικνύει τη θυσία τους σε σχέση με το μέλλον.

Στα «Ρήματα»²² της *Οκτάνας* αναπτύσσεται επιπλέον η αλληγορία της πρωτοπορίας όσο οι «εκριζωταί» αναλαμβάνουν το έργο του ποδηλάτη. Στο κείμενο αυτό η κυριολεξία η ίδια αποκτά αλληγορικό χαρακτήρα. Τα ρήματα και τα επίθετα αλληγοριοποιούνται, καθώς τα κείμενα ξεκινά με το μετωνυμικό σημαίνόμενο της αλληγορίας («τα ρήματα») παρά με το σημαίνον της («οι εκριζωταί»), που μεταλλάσσεται συνεχώς. Όσα σημαίνοντα ακολουθούν («παιδιά της συμμορφώσεως», «θεμελιωταί») προσαρμόζονται σε αυτά τα αρχικά σημαίνόμενα χωρίς να ταυτίζονται μαζί τους, γιατί η σημασία τους βρίσκεται στα πρώην «εύφορα εδάφη» και «νυν τέματα», στο ανύπαρκτο εντός κειμένου παρελθόν και στην παρούσα ανυπαρξία συμβολικής δραστηριότητας της γλώσσας. Παρουσιάζεται έτσι η αδυναμία άμεσης αναπαράστασης, μέσω της γλώσσας, της αρχικής ενοποιητικής παραδείσιας εμπειρίας και επιλέγεται η αφηγηματικότητα της αλληγορίας για να δραματοποιηθεί η κίνηση από το σχήμα στην πραγμάτωσή του, από το σύμβολο στην εσχολογική υποστασιοποίησή του.

Στο κείμενο «Όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες»²³ ο Εμπειρικός οικειοποιείται το πρόσωπο του Καρυωτάκη, σχολιάζοντας το κρυμμένο του όραμα. Ο Καρυωτάκης έγραψε στο μεταίχμιο μεταξύ των τριών χρονικών υποδιαίρεσεων, ένα μεταίχμιο που σηματοδοτείται από την παρουσία του θανάτου, της παρακμής, δηλαδή μιας λαμπρής μοίρας συναφούς με το συμβολισμό από τη μία πλευρά και το μοντερνισμό από την άλλη. Η συμβολιστική μεταφυσική της γλώσσας του Καρυωτάκη εκφράζει το υψηλό ύψος που αποδίδει δύναμη αιωνιότητας στο γλωσσικό σημείο («σύμβολα ζωής υπερτέρας/ρόδα αναλλοίωτα μετουσιωμένα»). Η αποδοχή της παρακμής του ύψους αυτού συνιστά την καλύτερη στιγμή της συμβολής του Καρυωτάκη στην επισήμανση του ποιητικού αδιεξόδου, όπως αυτή κατα-

22. Ανδρέας Εμπειρικός, *Οκτάνα*, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία, 1980, σ.19.

23. Ο.π., σ.62-66.

γράφεται στο «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο»²⁴. Ανάμεσα στην αδυναμία δημιουργίας «ταπεινής τέχνης χωρίς ύψος» και στη συμβολιστική τέχνη, ο ποιητής διαρρηγνύει την «οριζόντια γραφή», την κατασκευή αιώνων ιδεών μέσω της γλώσσας, και διαμορφώνει ένα «κατακόρυφο» εμβατηριακό αφήγημα της αδυναμίας του να προωθηθεί σε μοντερνιστικά σχήματα. Το στεφάνι του ποιητή είναι πλέον πολύ επικίνδυνο για να χρησιμοποιηθεί ως έπαθλο ποιητικότητας στον Καρυωτάκη, αφού ο συμβολισμός το έχει καπηλευτεί χάνοντας κάθε πρωτοτυπία, και ο μοντερνισμός, το απλό και υψηλό μαζί, δεν μπορεί ακόμη να δημιουργηθεί: το σατιρικό του αφήγημα του υψηλού ταβανιού, ενώ αναπτύσσεται, αναιρείται με την τρίτη και τέταρτη στροφή και κυρίως με την κυριολεκτική παρένθεση που αναδεικνύει τις ρεαλιστικές στιγμές του έργου του και τείνει να προσδιορίσει επακριβώς το «τώρα», ταυτίζοντάς το με την έννοια του θανάτου. Η αλληγορία αναδεικνύει το ζωτικό της ψεύδος όταν η σχηματικότητα της αποκαλύπτεται στο κεντρικό μέρος του ποιήματος, αλλά σε παρένθεση. Ανοίγοντας ένα διάλογο με το «Εμβατήριο», ο Εμπειρικός εντοπίζει τους χρόνους του Καρυωτάκη στον ενδομήτριο παρελθοντικό και στον αιώνιο του θανάτου χρόνο της «υπαρξης εν τη ανυπαρξία» που ταυτίζει με το «μηδέν». Έτσι, αναδεικνύεται η αλληγορική αναστολή της πρωτοποριακότητας του Καρυωτάκη και αποδίδεται η αδυναμία του και ο δισταγμός του να εκφράσει τα οράματά του σε μία μοιραία αίσθηση ντροπής («και πίστευε ότι ποτέ δεν θα μπορούσε...»), αφού «από τρίχα μόλις» δεν «έψαλε τους οργανισμούς της γης και όλους τους έρωτας των άστρων».

Αντίστοιχα, «Εις την οδόν των Φιλελλήνων»²⁵ εμφανίζεται ξανά ο θάνατος ως μέσο ανατροπής του παρόντος. Σε μία διαδρομή γεμάτη αφηγηματικότητα, «τα πάντα ήταν εναργή, ... όμως, συγχρόνως, σχεδόν εξαϋλούντο». Σε ένα παρόν που αποκτά υπόσταση μόνο σε σχέση με το μέλλον, το φως του ήλιου ως καταλύτης της «αυτομανίας» προσδίδει στα αντικείμενα και στα πρόσωπα μία ασά-

24. Κ.Γ.Καρυωτάκης, ό.π., σ.113.

25. Ανδρέας Εμπειρικός, *Οκτάνα*, ό.π., σ.10-11.

φεια και εκκρεμότητα, δημιουργώντας περιβάλλον αναμονής. Στο «Φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας» (1966)²⁶ η «πανηγυρική ημέρα», που ομοιάζει με την τελευταία ημέρα του κόσμου, αποτελεί το τελευταίο σύνορο του παρόντος σε σχέση με το μέλλον, που συνδέεται με την έλευση ενός, αντίστοιχου με τον καρυωτακικό κισσοστεφή, «νέου αιώνα». Η τελευταία αυτή ημέρα μας προκαλεί να ξαναδιαβάσουμε την «Τελευταία μέρα» (1939) του Γιώργου Σεφέρη από το *Ημερολόγιο καταστρώματος Β*. Ο Σεφέρης μέσω της ιστορίας θρηνεί το θάνατο και το τέλος, όχι ως αναστολή της νέας ζωής, αλλά ως συμβολική περιγραφή του ιστορικού αδιεξόδου που γίνεται υπαρξιακό. Η επέμβαση του φωτός υπάρχει και εδώ, αλλά ενός φωτός που το ίδιο ενσωματώνει με την τεχνητή του φύση, συμβολιστικά, το αδιέξοδο του μελλοντικού χρόνου. Όταν το φυσικό φως σταδιακά αποδυναμώνεται, μπορούμε να δημιουργούμε τεχνητές εστίες φωτισμού αντικαθιστώντας το.²⁷ Εκεί βρίσκεται και η ψευδαίσθηση της ταυτοχρονίας της εμπειρίας του τέλους. Αυτή η εμπειρία συνίσταται από στιγμές ανάμνησης που την επαναφέρουν και τη μνημονεύουν, ώστε να βιωθεί ξανά, συμβολοποιώντας το μειούμενο φυσικό φως ως έλευση του τέλους. Στον Εμπειρικό το φως παραμένει προκλητικά φυσικό, ή μάλλον μεταφυσικά εκπεμπόμενο από το θριαμβευτικό τέλος, η παροντικότητα του οποίου χάνεται στην καταλυτική του μελλοντικότητα. Το «σήμερα», λοιπόν, δεν είναι «σήμερα», με την απόλυτη και καθαρή έννοιά του, αλλά με την επαναληπτική ηθική του έννοια: δεν ταυτίζεται με τη

26. Ανδρέα Εμπειρικού, *Αι γενεαί πάσαι ή η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, Εκδόσεις Άγρα, 1984, σ.129-131.

27. Αναφέρομαι στους δύο τελευταίους στίχους του ποιήματος «Η τελευταία μέρα» του Γιώργου Σεφέρη, *Ποιήματα*, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία, 1998, σ.172: «Βαρέθηκα το δειλινό, πάμε στο σπίτι μας/ πάμε στο σπίτι μας ν' ανάψουμε το φως». Η Νόρα Αναγνωστάκη αποδίδει το θαύμα της «εναργούς διόρασης μελλοντικών πραγμάτων» ως φαινόμενο με «θυμαστή πραγματική προέλευση», και μάλιστα αυτή της «ιστορικής μνήμης των ποιητών». Η ιστορική μνήμη «είναι μια γνώση που εκτείνεται απ' το βαθύ παρελθόν ως το βαθύ μέλλον» (*Για το Σεφέρη*, τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της στροφής, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 237).

σημασία του, αλλά την ανάγει στις δύο διαφορετικές χρονικές του στιγμές, το χθες και το αύριο, αυτοκαταργούμενο, εφόσον το χθες δεν μπορεί να σημειωθεί αναμνηστικά, αισθητικά, αλλά ασυνείδητα, ενώ το αύριο αναπτύσσεται μόνον οραματικά.

Στα ενδεικτικά αυτά κείμενα που συζητήθηκαν είναι δυνατό να ανιχνευθεί η σταδιακή υπέρβαση από τον Εμπειρικό της δυσχέρειας του συμβόλου: από την υπόνοια μόνον της εσχατολογικής του επανεμφάνισης, περνούμε στη διασπορά του μέσα στο χρόνο και στην αναβολή της τοποθέτησής του στο χώρο μέσω της απογύμνωσης της ρητορικής του υπόστασης, των διακοπών στη μορφοποίησή του και των αφηγήσεων διαφοροποίησής του από τις δύο κεντρικές οδούς της λογοτεχνικής παράδοσης, τη συμβολιστική και τη μοντερνιστική. Ενώ αναγνωρίζεται η ποιητική αυτοδυναμία της γλώσσας, προβάλλεται συνειδητά η εκφραστική ισχύς ενός διαφορετικού δρόμου, ή μάλλον παράδρομου, της ελληνικής λογοτεχνίας, αυτού της αλληγορικής λύσης στο ερώτημα της ενοποίησης εφήμερου αντικειμένου και αιώνιας ιδέας. Πολιτικό και φυσικό, ανθρώπινο και θεϊκό μπορούν να συνδεθούν απεμπλεκόμενα από τη μεταφυσική της γλώσσας ή της ιστορίας σε έναν τόπο ειλικρινέστερα σχηματικό, αυτό της υπερρεαλιστικής γραφής.

Άλλωστε, η επανεμφάνιση της αλληγορίας και η αποδυνάμωση της σημασίας του συμβόλου σηματοδοτούν τη μετάβαση από το μοντερνισμό στη νεο-πρωτοποριακή κατάσταση. Η αλληγορική ερμηνεία του έργου τέχνης, καθώς και η ερμηνεία του κόσμου από το έργο τέχνης, δηλώνουν μία νέα ευαισθησία στις ρήξεις και στις ασυνέχειες, στην ετερογένεια, στη διαφορά, στα κενά και την κοινωνική διαφοροποίηση, εφόσον ενσωματώνουν την πεποιθήση αδυνατότητας μονόπλευρης σήμανσης και διαλύουν με την ουτοπική τους προοπτική την αμηχανία για το πλεόνασμα των μη κανονικοποιημένων στιγμών της πρωτοπορίας. Η λειτουργία της αλληγορίας προσδίδει επιπλέον νόημα στις πολιτικές διαστάσεις του έργου του Εμπειρικού, που αφορούν τόσο τη σχέση του με την ιστορία όσο και το δημιουργικό οραματισμό της ουτοπικής «πατρίδας» του, όπως θα δοκιμάσουμε να διαφανεί στα κεφάλαια που ακολουθούν.

ΕΣ-ΕΣ-ΕΣ-(ΩΤ)ΕΡ(ΙΚΗ) ΡΩΣΣΙΑ: ΑΙΣΘΗΣΗ, ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΣΕ ΜΙΑ ΑΝΑΠΛΑΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ¹

ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΟΡΑΜΑ του Ανδρέα Εμπειρικού έχει συζητηθεί αρκετά μέσα σε πλαίσια που έχουν τεθεί ήδη από την εποχή της εμφάνισης του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα. Η επιχειρηματολογία περί ανυπαρξίας πολιτικής δράσης των υπερρεαλιστών έδωσε τη θέση της σε σκοτεινότερες και από τον ίδιο τον αποκλεισμό τοποθετήσεις ενδεικτικές της τήρησης αναγκαίας απόστασης από τους χρονίως ασθενούντας και φορείς του ιού της πρωτοποριακότητας, απόστασης που παρέμενε η ίδια και κατά τη διάρκεια της διερεύνησης του έργου τους. Κείμενα του Ανδρέα Εμπειρικού που σταδιακά έρχονται στο φως εμπλουτίζουν το έδαφος του προβληματισμού γύρω από τη σχέση του ποιητικού του λόγου με την ιστορία. Η ιστορική προοπτική στα κείμενα του Εμπειρικού, που συνδέεται με την πολιτική του στάση, ανάγεται σε εποχές κατά τις οποίες ο ρομαντικός δημιουργός έπρεπε να εισάγει τη φαντασία στην καλλιτεχνική σύλληψη της ιστορίας. Το ρομαντικό όραμα της ιστορίας επεκτείνεται από το δραστικό υπερρεαλιστικό αίτημα άρσης κάθε έννοιας αστικής προόδου και αντικατάστασης της ιστορίας από το μύθο.

Ένα από τα κείμενα του Εμπειρικού που θέτουν ουσιαστικά το ζήτημα της σχέσης της ποιητικής του με τον ιστορικό χρόνο είναι το *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*². Το ποίημα υπερβαίνει τη λυρική ταξιδιωτική περιγραφή και συμπλέκει προσωπικές αναπολήσεις με ιστορικές αναπλάσεις. Το κεφάλαιο των αναμνήσεων παραμένει περίπου ανεξάντλητο και δεν προβάλλεται με αναλήψεις, αλλά με ολοζώντανες ανακλήσεις και νοσταλγικούς ρεμβασμούς που προκαλούν αγαλλίαση. Ο ποιητής δεν αναφέρεται μονάχα στο μεγαλείο της Ρωσίας και δεν ενθυμείται αποκλειστικά και μόνο προσωπικά του βιώματα, αλλά επεκτείνεται σε ιστορικά περιστατικά, ενσωματώνοντας

1. Μία πρώτη μορφή του κειμένου δημοσιεύτηκε στο περ. *Ουτοπία*, Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, σ.101-107.

2. Ανδρέα Εμπειρικού *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*, Επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Εκδόσεις Άγρα, 1995.

στο κείμενό του «ό,τι τον συγκινεί». Η ενσωμάτωση αυτή της Ρωσίας έχει βιογραφικά δεδομένες βάσεις, καθώς η μητέρα του, κατά το ήμισυ ρωσίδα, μύησε τον Εμπειρικό στο ρωσικό πολιτισμό και τη γλώσσα, ενώ μέχρι το 1914 ο ποιητής επισκεπτόταν συχνά τη Ρωσία.

Η ιδεολογική σύγκλιση με ή απόκλιση του Εμπειρικού από το σοβιετικό καθεστώς στην περίοδο της επίσκεψής του στη Μόσχα, το 1962, προβάλλεται μάλλον αμφιθυμικά. Την εποχή εκείνη ο ποιητής αντιμετωπίζει θετικά τον υπαρκτό σοσιαλισμό και κυρίως σε θέματα κοινωνικής πρόνοιας, και ως ρωσόφιλος,³ χάριν της προσωπικής σχέσης του με τη Ρωσία, αλλά και λόγω της αποσταλινοποίησης, του τολστοϊκού παρελθόντος του, και της επαφής του με τους έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες που συνάντησε στο ταξίδι του στη Μόσχα,⁴ η συγκρατημένη του διάθεση έχει να κάνει με το

3. Σε συνέντευξή του στον Τάσο Γουδέλη με τίτλο «Θυμάμαι έναν άνθρωπο αφάνταστα στοργικό» (*Το δέντρο*, τ.110, Κεκλοκαίρι 2000, σ.20), ο Λεωνίδας Εμπειρικός αναφέρει: «Στη δεκαετία του '60 [ο Ανδρέας Εμπειρικός] ξαναβρήκε το πρόσωπο της Αριστεράς μέσα από το Νιού Λέφτ, της αγγλοσαξονικής και αμερικάνικης εκδοχής της σχετικής ιδεολογίας. Είχε ένα αίσθημα δικαιοσύνης απέναντι στον υπαρκτό σοσιαλισμό. Όταν το '63 πήγε στην τότε Σοβιετική Ένωση με τον Ελύτη και το Θεοδοκά, επίσημα προσκεκλημένος, εντυπωσιάστηκε από ορισμένα θέματα κοινωνικής πρόνοιας και ελευθερίας ηθών, αλλά ένιωσε απέχθεια για το αστυνομικό κράτος.» και συνεχίζει: 24: «Όσοι θεωρούν τη συνείδηση του πατέρα μου απολιτική και ανιστορική κάνουν λάθος. Στο μέχρι τώρα δημοσιευμένο έργο του, δε φαίνεται επαρκώς, μετά από δική του επιλογή, ο τρόπος με τον οποίο ετοποθετείτο μέσα στην Ιστορία. Δεν υπήρξε ποτέ αντιευρωπαϊστής, ήταν ρωσόφιλος, φίλος των βολκανικών λαών και της Τουρκίας.» Βέβαια, η έκδοση, έκτοτε, σημαντικών κειμένων, όπως το ημερολόγιο του συγκεκριμένου ταξιδιού του Ανδρέα Εμπειρικού (*Ταξίδι στη Ρωσία: Ημερολόγιο και φωτογραφίες* Δεκ. 1962, Εκδ. Άγρα, 2001) φωτίζουν επιπλέον τις πολιτικές πλευρές της γραφής του.

4. Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, στο μελέτημά του «Ολοκληρωτισμοί, υπαρκτός τεχνοκρατικός 'σοσιαλισμός' και οι ποιητικές απαντήσεις του 'φιλήθδονου σοσιαλιστή' Α.Εμπειρικού» αποδίδει την αμφιθυμία του Εμπειρικού και τη διάθεση σύγκλισης των δύο περιόδων της ιστορίας της Ρωσίας ως εξής: «Ίσως εδώ έπαιξαν μεγάλο ρόλο, εκτός από τις αναζωπυρωμένες παιδικές-κριμαϊκές και νεανικές-τολστοϊκές αναμνήσεις και αγάπες του, η ατμόσφαιρα μερικής αποσταλινοποίησης της εποχής του Χρυστάφ και η (αδιόρατη, πάντως, μέσα στο

αστυνομικό κράτος, τις σκληρές αναμνήσεις του εμφυλίου και την τροτσικιστική του κατεύθυνση, και προβάλλεται κυρίως κειμενικά. Αυτή η ιδιάζουσα αμφιθυμική στάση του Εμπειρικού απέναντι στη Ρωσία, όπως υποδηλώνεται στον ίδιο τον τίτλο του ποιήματος, μπορεί να ανιχνευτεί στον τρόπο με τον οποίο διαθρώνονται οι χρονικές σχέσεις εντός του κειμένου.

Η αλυσίδα της αφήγησης συγκρατείται με παρομοιώσεις που λειτουργούν μεταφορικά: ο τόπος, η επί-σκειψη και τα ιστορικά περιστατικά αποτελούν τα σημαίνοντα στάδια μία σειράς μεταφορών σχετικών με την αλληγορική σύγκλιση και αναβολή της υποκειμενικής χρονικής εμπειρίας. Αυτές οι μεταφορές αφορούν την επίσκεψη στη Ρωσία, το ποτάμι, το θάνατο και την ιστορία. Η πρόσκληση του ποιητή στη Μόσχα προκαλεί και τη δεξιάση του στο χώρο της παιδικής μνήμης. Η εξυψωτική στάση του, αντίστοιχη με την υπερύψωση των κτιρίων, προκαλεί μεταφορικά την αξίωση μίας ανοδικής εξέλιξης του ποιητικού λόγου.

Το στοιχείο του ποταμού, που ενθαρρύνει την αναβίωση των αναμνήσεων του παρελθόντος, επανέρχεται μετά το κείμενο ποιητικής «Αmour - Αmour», που προτάσσεται αντί προλόγου στα *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία*. Ο ποιητής φέρνοντας στη μνήμη του τον ποταμό «Αmour», που διασχίζει τη Ρωσία και άλλες μακρινές χώρες, μεταφέρεται στην αγαπημένη πατρίδα των παιδικών του χρόνων. Μπροστά στα μάτια του παρουσιάζονται εικόνες από τα κτήματα των θείων του και το χωριό Τσόργκου, αντίστοιχες με αυτές που αναπτύσσονται στο ποίημα της ρωσικής επίσκεψης.⁵ Η παρομοίωση της μνήμης με τα νερά του Μόσκοβα συνιστά την πρώτη ερμηνευτική δοκιμή του ιστορικού χρόνου:

κείμενο) επιρροή ελλήνων πολιτικών προσφύγων που γνώρισε στη Μόσχα (ανάμεσα στους οποίους και οι Γιώργος Σεβαστίκογλου, Ζωρζ Σαρρή)» (*Ομπρέλα*, τ.55, Δεκέμβριος 2001-Φεβρουάριος 2002, σ.15-16).

5. Ενδεικτική είναι η αντιστοιχία των σελίδων 22-29 του «Αmour-Αmour» (*Γραπτά ή προσωπική μυθολογία (1936-1946)*, Άγρα Δεκέμβριος 1980, 9-29) με το *ΕΣ-ΕΣ-ΕΣ-ΕΣ Ρωσσία* από άποψη γεωγραφικής εικονοποίησης αλλά και ποιητικής, σε σημείο ώστε το δεύτερο ποίημα να αποκτή διακειμενικότητα.

Και όπως κυλούσε ο Μόσκιος κάτω από τους πάγους
 τα νερά του/.../
 έτσι κυλούσε η μνήμη μου βαθειά μες στην ψυχή μου
 Κάτω από τα εφήμερα τα γεγονότα
 Τα παιδικά και νεανικά μου χρόνια
 Τα παραδείσια χρόνια
 Τα χρόνια της Εδέμ.

Τα νερά του ποταμού αναφέρονται στην παιδική μνήμη, ενώ οι πάγοι στα εφήμερα γεγονότα. Η ροϊκότητα της παιδικής μνήμης παραπέμπει σε ένα παρελθόν μεταφυσικό πριν από το χρόνο, ενώ η στατικότητα των εφήμερων γεγονότων προσδιορίζει ένα παρόν ακινητοποιημένου, παγωμένου χρόνου. Η αναλογία νερών και πάγου προκαλεί την επανάκληση του παρελθόντος στο παρόν, και, αντίστοιχα, την αναζήτηση χαρακτηριστικών ρυθς στη στάση.

Το παρόν ανακαλεί το σύνολο των προσωπικής και ιστορικής υφής παρελθόντων γεγονότων μέσω της σύγκλισης αίσθησης και μνήμης:

Και ήταν ως να συνέβαιναν τα πάντα πάλι τώρα
 Διότι όπως κι η αίσθησις και η μνήμη είναι ποτάμι
 Είναι μεγάλος ποταμός
 Που όλα να ενώνει, όλα τα δένει στη ροή του
 Σε αδιάπτωτη συνέχεια
 Σε αδιάπτωτη αλληλουχία
 Απ' την πηγή στην εκβολή.

Η αίσθηση και η μνήμη προβάλλονται ως μέσα ανατροπής των χρονικών διαβαθμίσεων του παρελθόντος και του παρόντος, μία λειτουργία που μεταφορικά είχε αποδοθεί στο ποτάμι. Πρόκειται για την επαναληπτική ανάκληση και όχι την ανάμνηση των παρελθόντων γεγονότων, που παρουσιάζεται σε αντιστοιχία με τη στιγμή του θανάτου. Ο θάνατος τώρα επωμίζεται τις λειτουργίες της μεταφοράς, όταν

Ολόκληρη βλέπουμε προς τα πίσω τη ζωή μας
 Σαν όραμα μονοκόμματο να ξετυλίγεται προς την πηγή
 Σε μια προσπάθεια απεγνωσμένη
 Να ξαναζήσουμε Θεέ μου
 Απ' την αρχή.

Η έσχατη στιγμή πραγματώνει την ενοποίηση του χρόνου. Η παρομοίωση του θανάτου ανάγει το σημείο της επαφής του ποιητή με τη Ρωσία σε σημείο έκρηξης στην ιστορία, σε άνοιγμα μιας από τις πύλες της μεσσιανικής έλευσης.

Με τον αντιστιχτικό παραλληλισμό των δύο κρίσιμων ενοτήτων της ρωσικής ιστορίας, της αυτοκρατορικής και της σοβιετικής, παρελθόν και παρόν προσεγγίζονται σε μία τάση προσωπικής ενοποίησης τους. Το παρελθόν της Ρωσίας αναπτύσσεται μέσω αναφορών στην καλλιτεχνική και ιστορική μνήμη. Οι στιγμές στάσης του οραματιστή ποιητή, δηλαδή ανακοπής της περιγητικής πορείας του στα παρόν της Ρωσίας, αποδίδουν τους παράγοντες που ευνοούν τη δημιουργική του διαδικασία:

Αφήνοντας ελεύθερη τη μνήμη
 Σε άλλες στιγμές τη φαντασία
 Και σε άλλες σε μια πλήρη επιμειξία
 Τις δυο μαζί.

Η αίσθηση, η μνήμη και η φαντασία, που αντιστοιχούν στις τρεις χρονικές διαστάσεις, το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον αντίστοιχα, αποτελούν τις τρεις πλευρές της οραματικής ποίησης του Εμπειρικού και, σε μια παράλληλη ή συγκλίνουσα συνύπαρξη, προσδιορίζουν το χαρακτήρα της ποιητικής του πρότασης. Με τις τρεις αυτές εκδοχές της ποιητικής πράξης, τα συγκεκριμένα ιστορικά περιστατικά ενώνονται στο παρόν του βιώματος.

Τα ίδια τα γεγονότα της ιστορίας προβάλλονται στο παρόν μέσω της μνημειακότητάς τους. «Στου Πάρκου το Πανόραμα/ Με ανδρείκελα κρυσταλλωμένα» παρουσιάζονται οι ναυτικές πομπές του Νι-

κολάου Β' και οι Κριμαϊκές μάχες. Ξεκινώντας από την πτώση της Σεβαστούπολης, που επέφερε την τελική ήττα της Ρωσίας, και κινούμενος σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, ο λυρικός αφηγητής συνδέει το λιμάνι της Σεβαστούπολης με την άφιξη της αυλής του Νικολάου Β', τελευταίου τσάρου της Ρωσίας πριν την Οκτωβριανή επανάσταση. Η δεσποτική υπόσταση και οι πολεμικές φροντίδες του Νικολάου, που ασχολείται σχεδόν αποκλειστικά με τον πόλεμο ενισχύοντας τη λαμπρότητα των ναυτικών του δυνάμεων, παραβάλλεται συσσωρευτικά με τις τελευταίες ηρωικές στιγμές της Ρωσικής δύναμης πριν από τη σταδιακή αποδυνάμωσή της.

Οι έσχατοι ρωσικοί θρίαμβοι πραγματοποιούνται στη διάρκεια του Κριμαϊκού πολέμου, μίας σύγκρουσης που συσχετίζεται με την ορθόδοξη ταυτότητα της Ρωσίας, την αντιπαλότητα της προς την Οθωμανική αυτοκρατορία, και τη ρήξη της με τη δυτική Ευρώπη. Ο αφηγητής φαίνεται να παρατηρεί τα κρίσιμα επεισόδια του πολέμου μέσα από τα μάτια (ή μάλλον το τηλεσκόπιο) του ναυάρχου Ναχίμοφ, που, ως διοικητής μοίρας του στόλου της Μαύρης Θάλασσας, απέκλεισε και κατέστρεψε τις δυνάμεις του τουρκικού στόλου στη Σινώπη. Η θαρραλέα και ορμητική μορφή του Ναχίμοφ, που συνδέθηκε με την αποτελεσματική αναμόρφωση της πολεμικής ναυτικής τέχνης της Ρωσίας, συνέβαλλε στην οργάνωση της άμυνας της Σεβαστούπολης, στη διάρκεια της οποίας ο ναύαρχος τραυματίστηκε και πέθανε· το βλέμμα του ναυάρχου κατευθύνει προς στη μνημειακή αναπαράσταση των μαχών στην Μπαλακλάβα και στο Ίνκερμαν.⁶

6. Πρόκειται για τις μάχες στην Μπαλακλάβα (25 Οκτωβρίου) και στο Ίνκερμαν (5 Νοεμβρίου), με τις οποίες ο Μενσικόφ προσπάθησε μάταια να διασπάσει τις συμμαχικές γραμμές, χωρίς όμως να κατορθώσει να καθυστερήσει τις εργασίες προετοιμασίας της πολιορκίας από τους αγγλογάλλους κατά τη διάρκεια του χειμώνα 1854-1855. Στη μάχη της Μπαλακλάβα μεταξύ ρωσικών στρατευμάτων του στρατηγού Λιπράντι και των αγγλο-γαλλο-τουρκικών στρατευμάτων που συμμετείχαν στην πολιορκία της Σεβαστούπολης, κατά τη διάρκεια της αποτυχημένης ρωσικής επίθεσης έγινε η θρυλική έξοδος της Ταξιαρχίας Ελαφρού Ιππικού του Λόρδου Κάρντιγκαν και η έφοδος των κυνηγών της Αφρικής του στρατηγού ντ' Αλονβίλ. Σχετικά με τον πόλεμο της Κριμαίας και τις ηγετικές

Ο στρατάρχης του βρετανικού στρατού Λόρδος Ράγκλαν, που παρουσιάζεται σε αντιπαράβολή προς τον Ναχίμοφ, αποτελεί για την ιστορία του Κριμαϊκού πολέμου μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα.⁷ Ηρωικός ρώσος και διστακτικός άγγλος, τιμημένος από την ιστορία ο πρώτος, δυσφημισμένος ο δεύτερος, συνυπάρχουν στο ίδιο πηγαίο συνεχές που επιφέρει, παρόλη την ιστορική ήττα της Ρωσίας, την επικράτησή της στην ψυχή του ποιητή. Η υπερίσχυση αυτή της Ρωσίας έχει συναισθηματικό και πολιτιστικό χαρακτήρα. Ενώ η ιστορία αποκτά μία αρρενωπή συμβολικότητα, η ηρωική υπόσταση της ρωσικής γης προβάλλει τη θηλυκή της νίκη επί του θανάτου.

Πάνω στο ιστορικό συνεχές που παρουσιάζεται εικονογραφικά, προβάλλεται η γονιμότητα της γης, η οποία, σωματοποιημένη, αποκτά νεανικά θηλυκή τρυφερότητα. Το σώμα της ρωσικής γης παραβάλλεται με τη Ρωσία, που, «Αειθαλής και Απέθαντη», καλύπτει με την αιώνια και αναγεννώμενη ποιότητά της την εσωτερικότητα της ψυχής. Η άρση του παρελθοντικού χρόνου από την αέναη παροντικότητα της φύσης προσδίδει στη Ρωσία ιδανικές διαστάσεις, που της προσφέρουν χαρακτηριστικά σχεδόν ανθρωπομορφικής αλληγορικής απόδοσης μίας απόλυτης ιδέας. Οι Κοζάκοι εκπροσωπούν το σφρίγος της Ρωσίας και τις ιδιότητες της γης της: είναι οι ανυπότακτοι ακρίτες των συνόρων, που για αιώνες ενίσχυσαν

φυσιογνωμίες σε αυτόν βλ. Robert B. Edgerton, *Death or Glory: the Legacy of the Crimean War*, Westview Press, 1999. Στο μεγαλύτερο μέρος τους οι ιστορικές πληροφορίες αντλούνται από το παραπάνω βιβλίο.

7. Ο Ράγκλαν ανέλαβε την ηγεσία εκστρατευτικού σώματος, το οποίο κατευθύνθηκε μέσω Τουρκίας στην Κριμαία, όπου αποβιβάστηκε στις 14 Σεπτεμβρίου μαζί με γαλλικές και τουρκικές δυνάμεις. Μια διαφορούμενη διαταγή του Ράγκλαν στη μάχη της Μπαλακλάβα οδήγησε στην καταστροφική έφοδο της «Ελαφράς Ταξιαρχίας» του έβδομου κόμη του Κόρντιγκαν. Ο Ράγκλαν αναγκάστηκε να αντιμετωπίσει μια κρίσιμη κατάσταση χωρίς να διαθέτει πείρα στην αρχιστρατηγία, με αποτέλεσμα να κατηγορηθεί, άδικα ίσως, για την καθήλωση των συμμαχικών στρατευμάτων, που υπέφεραν από ελλείψεις εφοδίων και καταλυμάτων ολόκληρο τον χειμώνα του 1854-1855. Σοβαρά άρρωστος, επιχείρησε να πολιορκήσει ξανά την Σεβαστούπολη την άνοιξη, υπέστη όμως νέα ήττα των δυνάμεών του στις 18 Ιουνίου 1855 και στη συνέχεια πέθανε.

την πολεμική μηχανή της χώρας, συμμετέχοντας καιρία μεταξύ πολλών πολέμων και στον Κριμαϊκό. Προσωπική και ιστορική μνήμη του παρελθόντος, που γίνεται επιπλέον αίσθηση και φαντασία όταν συνδυαστεί με το παρόν και το μέλλον αντίστοιχα, συνενώνονται σε μία συνάφεια που αποδίδει τον τρόπο γραφής του Εμπειρικού.

Το συντριβάνι της μνήμης «ξάφνου» παραβάλλει τη ρωσική γη με το έδαφος των κτημάτων του «θείου [του Δημήτρη] προσδίδοντας της μία μνημονική παροντικότητα. Η ακοή, η όσφρηση και η όραση αναπαράγουν, με την προβολή της αίσθησης έναντι της μνήμης, την ισχύ του γεωγραφικά πλησιέστερου παρόντος, μεταβιβάζοντας σε αυτό το προσωπικά απόμακρο ιστορικό παρελθόν. Η νεανική προσχώρηση του Εμπειρικού στον τολστοϊσμό, που συγκλίνει με την αντίστασή του στην πατρική εξουσία⁸, τον μεταφέρει πλησιέστερα σε έναν τόπο βιολογικά μητρικό, δηλαδή σωματικά και πνευματικά γόνιμο:

Έχοντας αίμα ρωσικό στο ελληνικό μου αίμα
Με αυτό τον τρόπο έκανα την είσοδό μου
Στις επικράτειες του πνεύματος ως νέος.

Η πρόταση του τολστοϊσμού, ενός δηλαδή «αληθινού χριστιανισμού», που συμπεριλαμβάνει «τον έρωτα και ό,τι την ποιήσιν ποιεί», ενισχύει τις νεοαριστερές και τροτσκιστικές ιδεολογικές συγκλίσεις του ποιητή κατά την περίοδο γραφής του ποιήματος.⁹

8. Στο πρώτο δοκίμιο του βιβλίου του με τίτλο *Πλους και κατάπλους του «Μεγάλου Ανατολικού»* (Εκδόσεις Άγρα 1995), ο Σάββας Μιχαήλ αναπαράγει εμπνευσμένα τις ψυχαναλυτικές και πολιτικές προεκτάσεις αυτής της αντίστασης.

9. Ο Λεωνίδας Εμπειρικός, (ό.π., σ.16) παρατηρεί σε σχέση με την περίοδο τολστοϊσμού του πατέρα του: «Σε ηλικία 17 χρονών περίπου ήταν Τολστοϊστής. Όταν πια είχε παραιτηθεί από την επιχείρηση του πατέρα του, πήγαινε με τα πόδια στο Μπογιάτι και όργωνε με τους αρβανίτες χωρικούς στο πατρικό τσιφλίκι. Ήταν η πρώτη του εξέγερση εναντίον του παππού μου). Αναφορικά με τις συνάφειες της εμπειρικής ουτοπίας με τη Νέα Αριστερά, βλ. και σ.6.

Η περσόνα του Λέοντα Νικολάγιεβιτς Τολστόι μέσα στην αντιφατικότητα της αποδίδει τον ιδιάζοντα χαρακτήρα του πολιτικού και αισθητικού οράματος του Εμπειρικού. Ο ατομισμός και αισθησιασμός, από τη μία πλευρά, και η πουριτανική του έλξη για το χριστιανισμό, από την άλλη, προσέδωσαν μία ρίζοσπαστικότητα στο προσωπικό όραμα του Τολστόι, που υπερέβη τη λογοτεχνική του έκφραση και προσέγγισε τον ηθικό στοχασμό. Ο γνήσιος ηρωισμός του φυσικού ανθρώπου έναντι της επιτήδευσης και διαφθοράς του πολιτικού ανθρώπου, που υποστήριξε ο Τολστόι στα *Αφηγήματα της Σεβαστούπολης* και στους *Κοζάκους*, κατέστησαν τον Εμπειρικό οπαδό των τολστοϊκών απόψεων, αλλά και αρνητή τους όσον αφορά την απόρριψη της ερωτικής επιθυμίας και το κήρυγμα της ταπεινότητας.

Η κίνηση των αφηγήσεων του Εμπειρικού ακολουθεί τον περιηγητικό του ρυθμό: «Καθώς διέσχίζα.../ Ή όπως καθόμουν» ενσωματώνοντας επιβραδυντικά ποικίλες χρονικές ή εικονικές ενότητες, ο αφηγηματικός του ρυθμός κινείται με φυσικές αντιστοιχίες και ρυθμικές ωθήσεις πάνω στη συμβολική γλώσσα. Οι ωθήσεις αυτές έχουν αντιθετική ποιότητα και αντιστοιχούν στην ευρύτερη αντιπαράθεση ανάμεσα στο ιστορικό και το προσωπικό, τη μνήμη και την ψυχή, το παρελθόν και το παρόν, τη γραφή και τον ύμνο. Η παρελθοντική ιδιότητα αναπαράγεται από το παρόν τεχνητά, παρομοιαζόμενη με τις αναλήψεις της κινηματογραφικής γλώσσας: ο ιστορικός χρόνος παύει να είναι αφηγούμενος χρόνος και γίνεται εικονικά, και έτσι συμβολικά, ορατός:

Λοιπόν δεν περιγράφω απλώς μα βλέπω
Όπως στο σινεμά όταν πίσω γυρίζει ο χρόνος
Έτσι και τώρα βλέπω.

Το παρελθόν έτσι μεταβιβάζεται στο παρόν, όπως φανερώνεται και από την ίδια την περιγραφή της ποιητικής διαδικασίας:

Και όπως συχνά συμβαίνει
Πράξεις ανύπαρκτες ή και υπαρκτές

Προσωπικές ή ξένες
 Να τις ενσωματώνουν οι ποιηταί στα ποιήματά των
 Ως πράγματα ή βιώματα ιδικά των
 Έτσι και εγώ σε τούτο το ποίημά μου
 Ενσωματώνω
 Ό,τι με συγκινεί (παρόν ή μέλλον)
 Ως βιώμά μου.

Η ενσωμάτωση των εξωτερικών γεγονότων στην υποκειμενική εμπειρία, και η αφομοίωσή τους από την εσωτερική ζωή του υποκειμένου ως προϋποθέσεις ποιητικής δημιουργίας αποτελούν αρχές μίας αισθητικής με αναμφίβολα ρομαντική καταγωγή.¹⁰

Η χώρα της Ρωσίας, που αποκτά τον ουτοπικό χαρακτήρα της καθώς παραβάλλεται με την εδεμική Άνδρο, αποτελεί την υποκειμενική προβολή της υπαρκτικής γεωγραφικής και πολιτικής αυτοκρατορίας ή ενώσεως. Η ύπαρξή της μεταβιβάζεται στο συγγραφικό παρόν και ανάγεται σε ένα αλληγορικό μέλλον συνιστώμενο από εκείνα τα κομμάτια της ιστορικής της παρουσίας που επιτρέπουν τη νικηφόρα της μεταλλαγή σε οραματικό τόπο αναφοράς. Μετά τους κριμαϊκούς πολέμους ένας κρίσιμος σταθμός στην περιγραφή αυτού του τόπου είναι η μάχη του Μποροτίνι.¹¹ Συνδέ-

10. Η εν-νόηση του κόσμου ως διαδικασία παρομοίωσης του εγώ και εν τέλει ως εννοματική εν-νόηση του εαυτού, όπως αναπτύχθηκε από το Fichte συνιστά τη βάση διαμόρφωσης του ρομαντικού υποκειμένου. Το ρομαντικό εγώ, ως κέντρο της υλικής και πνευματικής ζωής, καθιστά τον εξωτερικό κόσμο απλή, υποκειμενική του προβολή. Μέσω της φαντασίας του ρομαντικού υποκειμένου, το καλλιτέχνημα ανάγεται σε καθαυτό δημιούργημα και δε φέρει τη σφραγίδα του αληθοφανούς. Άλλωστε, η ίδια η φύση δεν αποτελεί στατικό πλαίσιο της ποιητικής δημιουργίας, αλλά ζωτικά διαλογικό της μέρος. Η φαντασία είναι για τον Coleridge της *Biographia Literaria (or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions)*. Vol. I. London: Rest Fenner, 23, Paternoster Row, 1817, κεφάλαιο XIV «εκείνη η συνθετική και μαγική δύναμη» που δημιουργεί την ποίηση, ενώ για το Novalis αναπαριστά το πνεύμα, τον εσωτερικό κόσμο στην ολότητά του.

11. Η μάχη έγινε στις 17-9-1812, ανάμεσα στο στρατό του Ναπολέοντα, που προέλαυνε, και τις ρωσικές δυνάμεις, που διοικούσε ο μονόφθαλμος Κουτούζωφ.

οντας το μακρινό με το πιο πρόσφατο παρελθόν, ο λυρικός αφηγητής μεταφέρεται στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, στο Στάλιγκραντ και στο Βερολίνο.¹² Προς το τέλος του ποιήματός του, ο Εμπειρικός επιστρέφει για άλλη μια φορά στον Λέονα Τολστόι και στο μεγάλο μυθιστόρημά του *Πόλεμος και Ειρήνη*, χαρακτηρίζοντάς το ως «θείο βιβλίο». Ο ποιητής καταλήγει σε στίχους του παλαιότερου ποιήματός του «Δεν λησμονώ ποτέ τον Λέονα Τολστόι, τον πρώτο δάσκαλό μου»¹³, αναδεικνύοντας το σύμβολο της Ειρήνης σε αντιπαραβολή προς τους πολέμους που σημάδεψαν την παγκόσμια ιστορία και άλλαξαν την ιστορική πορεία των εθνών.

Με τα αλληπάλληλα προσωπεία που υιοθετεί, του Ναχίμωφ, του Τολστόι, ή του Κουτούζωφ, ο ομιλητής του ποιήματος διεκδικεί πίσω τη Ρωσία μέσω των μεταλλαγών του προσωπικού του χρόνου. Το παρελθόν αφορά τις παιδικές μνήμες στα πλαίσια της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή, αλλά και την ιστορία στις προσωπικές της διαμορφώσεις. Οι δύο αυτές πλευρές του παρελθόντος α-

Οι απώλειες και των δύο πλευρών ήταν τεράστιες. Η μάχη για το οχυρό Σεβαραντίνο, που καθόρισε ολόκληρη την επιχείρηση, έφερε σχεδόν ισόπαλους τους δύο αντιπάλους, προβάλλοντας την επιθετικότητα των γάλλων και την αμυντική νίκη των ρώσων.

12. Τα γερμανικά στρατεύματα τον Ιούνιο του 1941 εισβάλλουν στη Σοβιετική Ένωση και, παρά την ενεργητική αντίσταση των Σοβιετικών δυνάμεων, μέσα σε λίγες εβδομάδες φτάνουν στις πύλες του Λένινγκραντ και της Μόσχας. Στο Στάλιγκραντ γίνεται η μεγάλη μάχη του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου, διάρκειας 140 ημερών, που καταλήγει στην ήττα των γερμανών, οι οποίοι με τις σφοδρές αντεπιθέσεις των ρώσων καταλήγουν να περικυκλωθούν και να εξαναγκαστούν σε παράδοση στις 3 Φεβρουαρίου του 1943. Η νίκη των ρώσων στο Στάλιγκραντ αποτέλεσε αποφασιστική και κρίσιμη καμπή στην πορεία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά τη νίκη αυτή, ο Στάλιν άρχισε τις αντεπιθέσεις που οδήγησαν το ρωσικό στρατό ως το Βερολίνο.

13. Το ποίημα ανήκει ως πέμπτο μέρος της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι ή η σήμερα* (ως αίθριο ανήκει με τίτλο «Φωνές και υδατοπτώσεις»), το οποίο, σύμφωνα με τον επιμελητή της έκδοσης Γιώργη Γιατρομανωλάκη, έχει γραφεί στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1940. Οι τρεις τελευταίοι στίχοι του ποιήματος παραλλάσσονται στην επανεγγραφή τους και μειώνονται σε δύο, στους οποίους η λέξη Αγάπη αντικαθίσταται από τη λέξη Ειρήνη.

ποκτούν ροϊκότητα και μεταφυσική σημασία. Το παρελθόν σταδιακά ανάγεται από αναμνηστικό αντικείμενο σε ασυνείδητη σήμανση, καθώς η στροφή σε αυτό θέτει σε εκκρεμότητα τους νόμους της αληθοφάνειας και διασπείρει την αυτοδυναμία του σε επεισόδια και αποσπάσματα εν τη γενέσει τους. Το παρόν, από την άλλη πλευρά, που σχετίζεται με την επίσκεψη του ποιητή στη Μόσχα και την ανοδική εξέλιξη του λόγου του, προβάλλεται στις κρισιμότερες στιγμές ακινητοποιημένο και αποδίδει το εφήμερο και επιφανειακό της αίσθησης έναντι του αιωνίου και βαθέως της μνήμης. Η σημασία του παρόντος ανάγεται στη μνημειακότητα του παρελθόντος και στο οραματικό μέλλον. Πρόκειται για τον ηθικά επαναληπτικό και ψυχαναλυτικό τόπο, το συμβολικό και πατρικό, που ενσωματώνει τα σημεία παρεμβολών σε αφηγήσεις προόδου. Το χρονικό αυτό παρόν βλέπει και αισθάνεται το παρελθόν, και οραματίζεται το μέλλον μέσω της ποίησης και του ταξιδιού.

Και οι δύο εκδοχές φανταστικής επαναδημιουργίας ή ανακάλυψης του παραδείσου που περιλαμβάνονται στο ποίημα του Εμπειρικού, η ποιητικοποίηση και η φυγή, συνδέονται με ουτοπικές πολιτικές προτάσεις ρομαντικού αντικαπιταλισμού και αποκτούν έτσι επιπλέον βαρύτητα.¹⁴ Αιώνιο και εφήμερο, επιφάνεια και βάθος, μνήμη και αίσθηση, ανταλλάσσουν την ισχύ τους μέσω της μεταφοράς του ποταμού. Τη μεταφορά του Μόσχοβα διευρύνει λειτουργικά η τροπή του θανάτου, που αναφέρεται στην έσχατη στιγμή ενοποίησης

14. Σύμφωνα με τους R.Sayre και M. Löwy (*Μορφές ρομαντικού αντικαπιταλισμού*, Εισαγωγή – μετάφραση Στέφανο Ροζάνη, Έρασμος, Ρομαντισμός 4, 1991, σ.35) «μία ενδιαιρούσα τάση του ρομαντισμού επιχειρεί να επαναδημιουργήσει τον παράδεισο στο παρόν πάνω στο πεδίο της φαντασίας, ποιητικοποιώντας ή αισθητικοποιώντας το παρόν.» Πρόκειται για μία ουτοπική προβολή πραγματωμένη στο παρόν μέσω της φαντασίας, που επιφέρει την εξύψωση της οικείας πραγματικότητας. Μια δεύτερη τάση εμμένει στην εκ νέου ανακάλυψη του παραδείσου μέσω στο παρόν, αλλά πάνω στο επίπεδο του πραγματικού. Η τάση αυτή αφορά τη φυγή προς εξωτικές χώρες, έξω από το φράγμα της καπιταλιστικής πραγματικότητας, προς έναν τόπο που συντηρεί ένα περισσότερο πρωτόγονο παρελθόν μέσα στο παρόν.

του χρόνου, στην «έκρηξη της ιστορίας», όπως ορίζεται από τον Walter Benjamin.¹⁵ Ο χρόνος της ιστορίας αποκτά διαστάσεις πληρότητας όταν μεταφέρεται στο παρόν. Έτσι η ιστορία ορίζεται ως ο χρόνος που γεμίζει από την παρουσία του τώρα και του εδώ. Η στιγμή της αποκαλυπτικής ευτυχίας δε βρίσκεται στο μέλλον, αλλά στο παρελθόν, που πρέπει να απολυτρωθεί στην πληρότητά του, να προσφέρει πρόσβαση στην κάθε του στιγμή. Το παρελθόν δεν ανάγεται γραμμικά σε μία παραδοσιακή βίωση της ιστορίας, αλλά εμφανίζεται μόνο αποσπασματικά, κλάμπει για μια στιγμή και δεν φαίνεται ξανά». Έτσι, στη θέση της αλυσιδας γεγονότων εμφανίζεται μία μοναδική έκρηξη, που η καταγραφή της συμπίπτει με την επανάσταση. Ο τόπος της ιστορίας δεν είναι ο ομογενής ή άδειος χρόνος, αλλά ο χρόνος που γεμίζει από την παρουσία του τώρα και του εδώ.

Ο ουτοπική αυτή ιδιότητα της ιστορίας, που πληρώνεται από το παρόν, αναφέρεται σε ένα μελλοντικό κοινωνικό μόρφωμα πέραν της ανθρώπινης θέσμισης του ιστορικού γίνεσθαι. Σύμφωνα με τον Theodor Adorno, η μελλοντική αυτή κατάσταση αποδίδεται από την τέχνη, που προσφέρει μόνο υπόνοιες και νύξεις της απόλυτης λύτρωσης, καθώς και κριτικό λόγο πάνω στις ελλείψεις της παρούσης πραγματικότητας, αναδεικνύοντας την άνθιση του συγκεκριμένου, την εσωτερική του αναγνώριση. Οι «αστερισμοί» που αποδίδουν την πραγματικότητα του συγκεκριμένου, συνιστούν το χώρο της αισθητι-

15. Στο πολυσυζητημένο δοκίμιό του για τη βιβλική και ποιητική επανάκαμψη της ιστορίας με τίτλο "Theses on the Philosophy of History" (*Illuminations, Essays and Reflections*, έκδοση και εισαγωγή της Hannah Arendt, μεταφρ. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 1968, 252-264), ο Walter Benjamin υποστηρίζει ότι κάθε χρονική στιγμή είναι η πύλη μέσω της οποίας μπορεί να εισέλθει ο Μεσσίας. Μία απολυτρωμένη ανθρωπότητα αποκτά την πληρότητα του παρελθόντος της, μπορεί να έχει πρόσβαση σε όλες τις στιγμές του παρελθόντος, καθιεμά από τις οποίες αποτελεί αναφορά στην τάξη της Ημέρας, στην Ημέρα της Κρίσης. Επανάσταση είναι το διαλεκτικό άλμα στον ανοικτό αέρα της ιστορίας, η έκρηξη του συνεχούς της ιστορίας· αυτή είναι το σημάδι της μεσαιωνικής στάσης του γεγονότος, μία επαναστατική ευκαιρία στη μάχη για το καταπιεσμένο παρελθόν, η εκτίναξη μιας συγκεκριμένης εποχής από την ομοιογενή πορεία της ιστορίας.

κής πραγμάτωσης του οραματικού. Στο χώρο αυτό πραγματοποιείται η αλληγορικά αναβλητική ανατροπή των στεγανών χρονικών βαθμίδων από το έργο τέχνης.¹⁶ Η διασπορά της συμβολικής έκφρασης στο χρόνο, η απογύμνωση της ρητορικής της υπόστασης και οι διακοπές μορφοποίησής της παραπέμπουν στην αλληγορική λύση στο ερώτημα της σύγκλισης εφήμερου και αιώνιου, πολιτικού και φυσικού.

Η αντιστοίχιση αυτοκρατορικού παρελθόντος και σοβιετικού μέλλοντος υποβάλλεται σε διαρκή αναβολή, όταν παρελθόν και παρόν ανάγονται στο μέλλον, καθώς εισάγεται στις κρίσιμες στιγμές η φαντασία σε επιμειξία με τη μνήμη. Η νεωτερική λειτουργικότητα της φαντασίας έγκειται όχι τόσο στην απόσβεση της μνήμης όσο στη διάκριση των στοιχείων του παρελθόντος που έχουν χαρακτηριστικά προοδευτικό έναντι αυτών που αποτελούν ασήμαντα για την εξέλιξη θραύσματα της ιστορίας. Η φαντασία στην επιλεκτική της αποσπασματικότητα συμβάλλει στη διαμόρφωση τριών στιγμών: τη στιγμή της αχρονίας που διαιώνίζει τη Ρωσία ως εδεμικό, παραδείσιο παρελθόν, τη στιγμή του οραματικού παρελθόντος, και τη στιγμή των ρεμβασμών του μέλλοντος που δημιουργείται στον προ-

16. Στο βιβλίο του *Sources of the Self, The Making of Modern Identity* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, σ.478) ο Charles Taylor προβάλλει τη σχέση του Adorno με τον Benjamin στη διαμόρφωση του συγκεκριμένου μέσω του έργου τέχνης. Για τον Adorno η τέχνη αντιπροσωπεύει έναν τύπο «λογικής» και «σύνθεσης» που διαφέρει από τη λογική της «αυτοποιητικής» σκέψης. Το έργο είναι το κύριο μέσο μιας μη-πραγματοποιημένης γνώσης, το υπόδειγμα για τη μη-καταπιεστική ενσωμάτωση των συστατικών στοιχείων σε μία ολότητα, η αφηρημένη άρνηση των ιστορικά υπαρκτών μορφών ορθολογικότητας, μια ουτοπική προοπτική. Μέσα σε αυτή την προοπτική γίνεται αντιληπτή η προτίμηση του Benjamin για την αλληγορία έναντι του συμβόλου. Πρόκειται για την αντιστροφή τη κεντρικής τάξης του ρομαντισμού. Το σύμβολο ήταν το όχημα μιας υψηλότερης τέχνης από την αλληγορία γιατί παρουσίασε κάτι που δεν ήταν προσεγγίσιμο με άλλον τρόπο· ήταν αξεχώριστο από αυτό που αποκάλυπτε. Το δόγμα της ομοούσιας ποιότητας συμβόλου και σημασίας έκανε τον Benjamin να στραφεί στο μοντέλο της αλληγορίας, εφόσον η αλληγορία διατηρεί το χαρακτηριστικά της γλώσσας ως σημείου αναγνωρίζοντας την απόσταση, την ετερότητα, ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαίνόμενο. Βλ. και σ.77, σημ. 5.

οδευτικό χρόνο από τη σταδιακή κίνηση του οραματικού παρελθόντος. Το μέλλον αναπτύσσεται και αυτό οραματικά. Πρόκειται για ένα ουτοπικό χρόνο μέσω του παρελθόντος, κατά τον οποίο θα δημιουργηθεί η πολιτεία της Ειρήνης, ένας συμβολικός τόπος γέννησης του μεγάλου ποιητή, χωρίς φιορίνι, με παιχνίδια παιδιών, με θετικές αφηγήσεις της ιστορίας, με ενορμήσεις και ξέσπασμα αγκαλιάσεως, με φως και νίκη του πολέμου.

Παρελθόν και παρόν δεν μπορούν να ενοποιηθούν αν δεν προσδιοριστούν στο μέλλον από έναν αλληγορικό ουτοπισμό επαγγελλόμενο την επαναδημιουργία του παραδείσου μέσα σε ένα πραγματικό μέλλον. Στην προοπτική αυτή η ανάμνηση του παρελθόντος χρησιμεύει ως όπλο στον αγώνα για το μέλλον, μία αναζήτηση που στοχεύει στη δημιουργία μιας Νέας Ιερουσαλήμ.¹⁷ Το παρελθόν δεν μπορεί να αναπαραχθεί συμβολικά στο παρόν, παρά να παραπέμπει στις διηνεκές στιγμές της μελλοντικής του πραγμάτωσης. Το παρόν, αντίστροφα, δεν μπορεί να αναπαραχθεί στο παρελθόν, λόγω των πολιτικών αλλαγών της Ρωσίας και των ιδεολογικών μεταπτώσεων του ποιητή, αφού ο παρελθών τολστοϊσμός του αναζητά τη μελλοντική του αναμόρφωση. Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί το συμβολικό μέσω των ηρωικών - πατρικών μορφών της ιστορίας για να μιλήσει για το αλληγορικό ως περιγραφή της μητρικής χώρας.¹⁸ Οι ακατάληπτες

17. Οι R.Sayre και M. Löwy (ό.π. σ.73) αναπτύσσουν τα κύρια συστατικά στοιχεία της κοσμοαντίληψης του ρομαντικού αντικαπιταλισμού ως: «την εμπειρία μιας απώλειας μέσα στο καπιταλιστικό παρόν, τη νοσταλγία για ό,τι έχει απολεσθεί, τοποθετημένη σε ένα προ-καπιταλιστικό παρελθόν, και την αναζήτηση αυτού που έχει απολεσθεί μέσα στο παρόν ή στο μέλλον». Και συνεχίζουν: «οι ρομαντικοί συγγραφείς που συνδέονται με αυτό το ρεύμα δημιουργούν φαντασιακά πρότυπα για μια σοσιαλιστική εναλλακτική λύση στο βιομηχανικό/αστικό πολιτισμό, χρησιμοποιώντας ως σημεία αναφοράς ορισμένα κοινωνικά υποδείγματα και ορισμένες προ-καπιταλιστικές ηθικές ή θρησκευτικές αξίες. Η κριτική την οποία ασκούν στον καπιταλισμό δε μορφοποιείται εν ονόματι μιας κοινωνικής τάξης -το προλεταριάτο- αλλά εν ονόματι της ανθρωπότητας ως συνόλου, και απευθύνεται σε όλους τους ανθρώπους καλής θελήσεως». Βλ. και σ.63, σημ. 42.

18. Ο Σάββας Μιχαήλ στο δοκίμιό του «Η εμπειρία του Ιερού στον Ανδρέα Εμπειρικό» (*Μορφές του Μεσσιανικού*, Εκδόσεις Άγρα, 1999, σ.156) παρουσιάζει

στιγμές της έξαρσης είναι αυτές της μητρικής (ρωσικής) γλώσσας και λογοτεχνικής παράδοσης που προτείνονται ενώπιον της επιλογής μεταξύ πατρικού πολέμου και μητρικής ειρήνης. Οι στιγμές αυτές της σωσσυριανής «συγχρονίας», που ανάγονται σε ένα ιδανικό σημείο «πέρα από την επιμονή των σημείων», παραπέμπουν στο Αληθές ως ουτοπικό. Οι αφηγήσεις και οι τροπές του ποιήματος δημιουργούν το εικονικό πλαίσιο της εμπειρικής «χώρας».¹⁹

Το σύμβολο της Ρωσίας αναβάλλεται στη μορφοποίησή του, αφού δεν του επιτρέπεται η αναπαραγωγή του στο παρόν· αποκτά τελικά την υπόσταση του αποκαλυπτικού «ανοικτού βιβλίου» που αλληγορικά υψώνεται στον εικαστικό ουρανό της Ρωσίας, η οποία μετατρέπεται πια στο συμβολικό υπόβαθρο της αλληγορίας της Ειρήνης ως μελλοντικής ουτοπίας. Η υπόσταση της ουτοπίας της Ειρήνης θα προβληθεί με την ανατροπή της διαλεκτικής της σχέσης με το πόλεμο, όπως προτείνεται στην τελευταία στροφική ενότητα. Έναντι της διαλεκτικής ενότητας πολέμου και ειρήνης αναρτάται η απόλυτη Ειρήνη ως ουτοπία, όπως αυτή δημιουργείται από ένα έργο που αναβάλλει την αλήθεια του εγκαθιδρύοντας με τη λογοτεχνική του τα χαμένα όρια της χρονικής διαβάθμισης, το ψεύδος του ιστορικού συνεχούς και την αβεβαιότητα μονομερούς επίλυσης ενός από τα μεγαλύτερα διλήμματα του τελευταίου αιώνα.

ζει τη «νέα Εδέμ» του Εμπερίκου ως «συνάμα και την επιστροφή στην παλιά, την πρώτη, τη μητρική αγάλη και τη βρεφική παραδείσια γαλουχία».

19. Η Julia Kristeva στο *La Revolution du langage poetique*, Paris, Seuil, 1974, σ.44, συμπεραίνει ότι η «χώρα» δεν είναι ούτε σημείο ούτε θέση, ούτε μοντέλο ούτε αντίγραφο, αλλά «έναν κινητικός μηχανισμός που συνίσταται από κινήσεις και τις εφήμερες στάσεις τους [...], προϋπάρχει της σχηματοποίησης και δέχεται αναλογίες μόνο με το φωνητικό και κινητικό ρυθμό». Από τη στιγμή που το υποκείμενο εντάσσεται στη συμβολική τάξη και στην οιδιπόδεια φάση, όπου ο διχασμός έχει συντελεστεί, η «χώρα» θα έχει επιτυχώς καταπιεστεί και μπορεί να εκληφθεί μόνο ως ωθητική πίεση πάνω στη συμβολική γλώσσα, ως αντιφάσεις, ελλιπής σημασία, ανατροπές, σιωπές και απουσίες στη συμβολική γλώσσα. Η «χώρα» είναι μία ρυθμική ώθηση παρά μία νέα γλώσσα. Συνιστά, με άλλα λόγια, τις στερογενείς και διασπαστικές διαστάσεις της γλώσσας.

«ΤΩΡΑ ΠΟΥ ΦΤΑΣΑΜΕ ΕΔΩ»: Ο ΟΥΤΟΠΙΚΟΣ ΧΩΡΟΧΡΟΝΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

Η «ΡΩΣΣΙΑ» αποτελεί τη μία πλευρά της «χώρας» του Ανδρέα Εμπερίκου ως τόπου παραγωγής ενός λόγου που θα αναπλάσει την ιστορία μέσω της προσωπικής μυθολογίας, αλλά και της γραφής. Η λύση του προβλήματος του πολέμου ή της ειρήνης, όπως υπερβαίνεται με βάση τη συμπαράταξη σοβιετικού και αυτοκρατορικού, βρίσκεται στην αλληγορία της εξαγγελίας που αποδίδεται με τη σύμβαση του «ανοικτού βιβλίου». Η έτερη λογοτεχνική πατρίδα του Εμπερίκου, η Άνδρος, αποτελεί την άλλη πλευρά της «χώρας» του ποιητή, καθώς μεταβιβάζει σε υπαρκτά γεωγραφικά πλαίσια τις χρονικές συνιστώσες του έργου του, εικονοποιώντας τις χωρικά. Η Άνδρος δεν αποτελεί για τον ποιητή μόνον έναν τόπο που σωματοποιείται και συγχρόνως αποκτά ουτοπικό χαρακτήρα, όπως διαπιστώσαμε για τους άλλους τόπους του έργου του Εμπερίκου, αλλά η όψιμη επιστροφή του σε αυτή μαρτυρεί μία τροποποίηση των ενδιαφερόντων του σε περισσότερο οπτικά απτές διαστάσεις.

Οι ποιητικές επισκέψεις του Ανδρέα Εμπερίκου στην Άνδρο κυρίως αποδίδονται από τα ποιήματα των «Προσθηκών» του βιβλίου *Αι γενεαί πάσαι ή η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, ποιήματα γραμμένα σε μία εποχή (από το 1953 έως το 1965) που σηματοδοτεί την επιστροφή του Ανδρέα Εμπερίκου στην Ελλάδα, αλλά και από το πεζό κείμενο με τον τίτλο «Άνδρος – Υδρούσα». Ο Εμπερίκος από το 1951 διακόπτει την ψυχαναλυτική πρακτική και από τότε αρχίζει να ασχολείται ιδιαίτερα με τη φωτογραφία. Από το 1947 ως το 1950 ο ποιητής μένει στη Χώρα, από το 1953-56 στο Μπατσί, το 1957 η οικογένεια διαμένει στην Αθήνα και την επόμενη χρονιά (1958) πρωτοφέρνουν τον ενός έτους γιο τους Λεωνίδα στο νησί.

Θα ξεκινήσουμε με τα ποιήματα «Η άφιξις» και «Άνδρος», γραμμένα στο Κόρθι με διαφορά μίας ημέρας το Μάιο του 1955. Το Μάιο εκείνο που γράφτηκαν τα ποιήματα ο Ανδρέας Εμπερίκος

πέρασε έναν από τους πιο ευτυχείς μήνες στη ζωή του, στο μικρό αυτό λιμάνι μακριά από την Χώρα, τηρώντας απόσταση από την άμεση συναισθηματική σύνδεσή του με αυτή και την καταπιεστική παγιωμένη ιεραρχία της.¹ Στο Κόρθι δεν υπήρχε οδική πρόσβαση, αλλά κατέληγε εκεί, για να βρεθεί κατόπιν στη Χώρα, καράβι της άγονης γραμμής που ξεκινούσε από τον Πειραιά. Το πλοίο έφτανε, έδενε «αρόδο», όχι κατευθείαν στην ακτή, και έρχονταν βάρκες να πάρουν τους επιβάτες.

Στα ποιήματα αυτά ο Ανδρέας Εμπειρικός πραγματοποιεί μία στερεογραφική αναπαράσταση της Άνδρου με γραμμές κάθετες και οριζόντιες: έτσι διαγράφει μία πορεία ωθητικών δυνάμεων που κινούνται προς την ποθητή στιγμή και την ατόφια εποχή, το παρόν της μελλοντικής άφιξης («της ποθητής στιγμής την παρουσία»). Και τα δύο πρώτα ποιήματα των «Προσθηκών», η «Άφιξις» και η «Άνδρος», παρουσιάζουν ένα εξυψωμένο τοπίο θολό από το φως και δύσκολο να συλληφθεί από την όραση. Στην «Άφιξη» το τοπίο διατρέχεται από νοητές και κινητικές γραμμές κάθετες, πλάγιες, ευθείες, και καμπύλες σωματοποιημένες ως εικόνα ή αποτέλεσμα ανθρώπινων κινήσεων («ο δρόμος άσπρη κιμωλία/ Οι ανεμόμυλοι τα μπράτσα των τεντώνουν»).

Σε διαρκή κίνηση επιστροφής στο νησί, πτήσης προς τον ήλιο και φυγής προς τον πυθμένα, ο ομιλητής συγκεντρώνει όλες τις τροχιές σε μία γραμμή που προσδιορίζεται από τους δύο ήλιους, τον φυσικό και τον ενορατικά σωματικό, που πέφτουν κάθετα και ενώνονται:

1. Περί της περιόδου αυτής, αλλά και περί των ποιημάτων «Άφιξις» και «Άνδρος» ως ενδεικτικών της ιδιαίτερης σχέσης ταύτισης του ποιητή με τη φύση στην περίοδο της συλλογής *Η σήμερον ως αύριον και ως χτες*, βλ. το κείμενο του Λεωνίδα Εμπειρικού «Η Άνδρος στη βιογραφία και την προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού ή από το προσωπικό στο οικουμενικό» (στο *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού*, κείμενα Γιάννης Σταθάτος, Δημήτριος Ι. Πολέμης, Λεωνίδας Α. Εμπειρικός, επιμ. τόμου Σταύρος Πετσόπουλος, εκδ. Άγρα / Καίριοις Βιβλιοθήκη, 2004, σ.35-63) που φωτίζει όχι μόνο τις βιογραφικές αλλά και τις ψυχικές και αισθητικές διαστάσεις τις Άνδρου στη ζωή του Ανδρέα Εμπειρικού.

Η κάθετη ώρα είναι η μεσημβρία.

Αχνίζει στον ήλιο η πολιτεία

[...]

Μία μπαρούμα πέφτει στα νερά

Και αναταράζει την άμμο του πυθμένος.

Όμως πριν διαλυθεί η θαμπάδα του πυθμένος

Τεντώνεται πολύ

Και το χονδρό σκοινί

Δένεται χορδή που πάλλεται

Από τα κρηπιδώματα

Έως μέσα-μέσα στο ηλιακόν μου πλέγμα.

(Η άφιξις)

Το σκοινί του караβιού που φτάνει στο λιμάνι ξεκινά από το ίδιο το ηλιακό πλέγμα του ποιητή, το κέντρο ελέγχου των εσωτερικών του οργάνων, την πηγή κάθε επιθυμίας. Δεν είναι τυχαίο ότι στην ινδική θεώρηση το ηλιακό πλέγμα λέγεται Μανικπούρα, που σημαίνει «χώρα του λαμπερού κοσμήματος», και η λειτουργία του είναι επιθετική: να κατακτά και να μετασχηματίζει άλλα πράγματα σε μέρη του εαυτού του.

Η σημασία της επιστροφής στην Άνδρο αποκτά τόση ελευθερία και τόση πυκνότητα καθώς ανάγεται σε διαρκώς μετακινούμενα και μετασχηματιζόμενα δυσπρόσιτα υψηλά και βαθιά οράματα, ώστε να παραμένει πάντοτε ελλιπώς πλήρης. Έτσι, ο τόπος της Άνδρου παρουσιάζεται ως άπειρος χρόνος και άπιαστη Ιδέα, διαμορφούμενος από τις «σπαργώσες ώσεις» της πορείας έλευσης του ποιητή στην αντανάκλαση της δικής του «χώρας του λαμπερού κοσμήματος». Η αντανάκλαση στο όνομα της Άνδρου αυτή χώρα συγκλίνει με τη «σημειωτική χώρα»² της Julia Kristeva. Η σημειωτική χώρα είναι το παλλόμενο και σφύζον ρεύμα ενέργειας μέσω του οποίου βιώνεται

2. Julia Kristeva, *La Revolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, σ.25. Για τον ορισμό της «χώρας» βλ. και σ.110, σημ. 19.

και από τα σημάδια και τη ροή του οποίου προκύπτει η διαδικασία στην οποία το υποκείμενο γεμίζει το σημείο με σημασία. Πρόκειται για μία διαδικασία ασυνείδητη, στην οποία το σημείο συναρτάται με ψυχοσωματικές κινήσεις ή με αλληλουχίες μεταφορών και μετωνυμιών. Η σημειωτική έγκλιση συγγενεύει με τις εμπειρίες της άμεσης σημασίας και δε βασίζεται σε πολιτιστικά διαμεσολαβημένες κατηγορίες. Ο ρυθμός, το τέμπο, ο τόνος, η δυναμική της γλώσσας συνεισφέρουν στη σημασία μέσω των σωματικών εμπειριών. Η αδιάκοπη ροή ωθήσεων που πραγματοποιείται στο σημειωτικό συσσωρεύεται στη «χώρα», που έτσι συμβολοποιείται.³

Αυτή η γεωγραφικής υποστάσεως σημειωτική «χώρα» είναι για τον ποιητή η Άνδρος. Πρόκειται για μία δυναμική, για έναν κινητικό μηχανισμό προσβολής κάθε συμβολικής ιεράρχησης, μία σωματική και ρυθμική πίεση σημασιοδότησης της επιστροφής του ποιητή στο πατρικό νησί.

Έρχομαι.

Οι αισθήσεις μου σπαργώσαι ώσεις

Καμιά κλειψύδρα δεν μπορεί

Στη νήσον αυτή να εξαντλήση

Την άμμο της πιο μικρής ακόμη ακρογιαλιάς

Κανένα μέτρο να μετρήση

Το διάφανο μπλάβο βάθος

Που έχουν εδώ τα κρεμαστά νερά,

3. Η σχέση της επιστροφής του Εμπειρικού στην Άνδρο με την αποδοχή της σημασίας του πατέρα του στη ζωή του και την απόφαση συντήρησης της μνήμης του είναι δεδομένη. Ο Λεωνίδας Εμπειρικός στο κείμενό του «Η Άνδρος στη βιογραφία και την προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού ή από το προσωπικό στο οικουμενικό» (ό.π., σ.35-63) παρουσιάζει την Άνδρο όχι μόνο ως τόπο του πατέρα αλλά και της μητέρας (48-49). Χαρακτηριστικά: «Το νησί όμως πια [το 72] δεν είναι μόνο τόπος του πατέρα, αλλά και τόπος της μητέρας. Η συνείδηση αυτή πλαταίνει μέσα στην αντίληψη της Άνδρου, που αντέστρεψε την έννοια της πατρικής γης σε μητρική γη, αναιρώντας την επιθετικότητα που ενυπάρχει στην έννοια της πατρίδας μέσω της γλυκύτητας και της πραότητας του μητρικού στοιχείου.» (51-52)

Κανέν' άλλο νησί δεν μπορεί να δώσει

Για την ψυχή και τις αισθήσεις

Στον κόσμο τούτο βιος

Πιο ζεϊδωρο και πλούσιο.

(Άνδρος)

Αν, μάλιστα, αναλογιστούμε τις παρηχητικές δυνάμεις της, που αναδεικνύει η αδιαμεσολάβητη και ασυνείδητη σημασιοδότησή της από τον ποιητή, η Άνδρος κλείνει μέσα της τη δράση (να δρω), γίνεται «δρώσα», αλλά και «άρδην», γίνεται «ρούσα», πορφυρή, συνδυάζοντας τη δράση, τη συλλογικότητα και την επαναληπτικότητα.⁴ Στον τόπο αυτόν οδηγούν οι αποκομμένες στροφικές εικόνες που απλώνονται στο πιο εκτεταμένο ποίημα για την Άνδρο, το «Άνδρος - Υδρούσα», που είναι το τελευταίο των τεσσάρων κειμένων για το νησί. Ας ξεκινήσουμε, όμως, με το πεζό κείμενο με τίτλο «Άνδρος - Υδρούσα» του 1958 που δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό του περιοδικού *Χάρτης*⁵ και αποτελεί ένα από τα πρώτα κείμενα που εγκαινιάζουν την *Οκτάνα*.

Κρατώ στο χέρι μου ένα κοχύλι και λέγω μέσα μου Άνδρος - Υδρούσα. [...] Κρατώ στο χέρι μου ένα κοχύλι και βλέπω ολόκληρη την έκταση της νήσου (663).

Στο κείμενο αυτό η φωνή και η όραση περνά μέσα από τις διόδους ενός κοχυλιού. Το κοχύλι συμβολίζει τη γονιμότητα, και σχετίζεται με το γυναικείο ερωτισμό (ένας συσχετισμός που μυθολογικά προβάλλεται με τη γέννηση της Αφροδίτης). Το κοχύλι κλείνει μέσα του το διπλό συμβολισμό του ερωτικού και γονιμοποιού, ενώ συγχρόνως αποτελεί σύμβολο του κάτω κόσμου, αφού η γονιμότητά του προκύπτει από το θάνατο των προηγούμενων όντων που ενοίκησαν μέσα του. Στα όνειρα το κοχύλι αποτελεί έκφραση της λίμπιντο. Η

4. Σχετικά με τη γλωσσική επινοητικότητα του Εμπειρικού με βάση τη μακρά παράδοση των πρωτοποριακών πειραματισμών, βλ. σ.55-57.

5. Τεύχος 17/18, του Νοεμβρίου 1985, σ.663-667.

μήτρα με την όψη της οποίας μεταφορικά συγκλίνει είναι η κοιλία, η σπηλιά του θησαυρού.⁶

Από το κοχύλι βγαίνει η εσωτερική φωνή (ακρόαμα) («λέω μέσα μου Άνδρος») αλλά και η όραση (όραμα) («βλέπω ολόκληρη την έκταση»). Κατά τον Gilles Deleuze στο βιβλίο του *Κριτική και Κλινική* (1993), υπάρχουν τρεις πλευρές της λογοτεχνίας: η καταστροφή της μητρικής γλώσσας, η επινόηση μιας νέας γλώσσας εντός της γλώσσας μέσω της σύνταξης, και η δημιουργία «Οραμάτων και Ακροαμάτων» που δεν ανήκουν πια στη γλώσσα. Ο στόχος της λογοτεχνίας είναι το πέρασμα της ζωής από τη γλώσσα που συνιστά τις Ιδέες στις «δυνάμεις που εκτείνονται στο χώρο ακολουθώντας κατευθύνσεις κινήσεων». Η δημιουργία «Οραμάτων και Ακροαμάτων» που δεν ανήκουν στην ίδια τη γλώσσα, αλλά προβάλλονται από αυτήν, είναι οι τρόποι κατά τους οποίους οι λογοτέχνες επινοούν νέες πιθανότητες για τη ζωή.⁷ Τα Οράματα και Ακροάματα είναι «οι Ιδέες που ο συγγραφέας βλέπει και ακούει»· δε βρίσκονται έξω από τη γλώσσα, αλλά είναι το εξωτερικό της γλώσσας. Δεν πρόκειται για φαντασιώσεις, αλλά για πραγματικές Ιδέες που ο συγγραφέας βλέπει και ακούει στις ρωγμές της γλώσσας, στα κενά της γλώσσας· ούτε πρόκειται για διακοπές της διαδικασίας γραφής, αλλά για στάσεις που αποτελούν μέρος της, σαν μία αιωνιότητα που μπορεί να αποκαλυφθεί μόνο στο γίνεσθαι, ένα τοπίο που εμφανίζεται μόνο εν κινήσει. Στο «Άνδρος – Υδρούσα» περνάμε από το ακρόαμα στο όραμα, από το ‘λέω’ στο ‘βλέπω’. Η δυναμική αυτής της μετακίνησης ξεκινά από το φορέα των Ο-

6. Για την ανάλυση του συμβόλου του κοχυλιού βλ. Jean Chevalier Alain Gheerbrant στο λεξικό *The Penguin Dictionary of Symbols*, μεταφρ. από τα γαλλικά John Buchana-Brown, σ.871-872.

7. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993, σ.66. Ήδη ο Σάββας Μιχαήλ στο αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρίκο του *Πρόσωπα 21ος αιώνας* διερευνώντας «Τι εκόμισε εις την τέχνη» (σ.32) ο ποιητής, αναφέρεται στη σχέση του έργου του Εμπειρίκου με τη φιλοσοφία του Deleuze, προβάλλοντας την αντιστοιχία του «Μεγάλου Ανατολικού» με την «επιθυμητική μηχανή» των Deleuze και Quattari και επισημαίνοντας τα κοινά στοιχεία αλλά και τις διαφορές τους.

ραμάτων και των Ακροαμάτων, το κοχύλι, «που περιέχει όλα τα προηγούμενα και όλα τα επόμενα».

Η γένεση της όρασης, τα στάδια της έλευσης του ορατού, καθώς το αόρατο φως περνά από τις ηλιακές ομίχλες (πλέγματα) στα έγχρωμα περιγράμματα, παρουσιάζεται σταδιακά με το ελικοειδές, κοχλιοειδές ξεδίπλωμα του κειμένου. Για να αναπτύξει την έννοια της δημιουργίας των Οραμάτων ο Deleuze αναφέρεται στο Goethe και στο βιβλίο του *Farbenlehre*⁸. Στο βιβλίο αυτό ο Goethe υποστηρίζει ότι το φως καθαυτό είναι αόρατο και ότι το ορατό παράγεται μόνο μέσα από την αλληλεπίδραση φωτός και σκιάς, διαφανούς και αδιαφανούς. Πράγματι, στο δικό μας κείμενο το φως δε λούει την Άνδρο όπως τη γη της Αττικής, προδιαγράφοντας εξαρχής την υπόσταση των αντικειμένων, αλλά προκύπτει σταδιακά για να δημιουργήσει την αλληλεπίδρασή του με τη σκιά:

Η γη της Αττικής είναι χαρίεσσα. Όλα τα κτίσματά της λούονται στο φως και μοιάζουν εξ αποστάσεως με ζάρια, όχι ριγμένα, μα τοποθετημένα εις το λεκανοπέδιον και εις τους λόφους από χέρι αρχιτέκτονος βαλμένα σε προδιαγεγραμμένες θέσεις. Αι προεξοχαί της γης, ο Ύμητός, η Πάρνης, το Πεντελικόν, της Ακροπόλεως ο βράχος, υψώνονται εν ευρυθμία. Όμως σταις Στραπουργιές, στο Κόρθι και στο Κάστρο, οι σχιστόλιθοι της νήσου Άνδρου ανά παν βήμα φανερώνονται και προεξέχουν ως αγκωνάρια ακλόνητα, βαλμένα εκεί όχι από χέρι ανθρώπου ή έστω καλλιτέχνου, μα από τα χέρια του Δημιουργού (663).

8. Πρόκειται για τη *Θεωρία των Χρωμάτων*, που εκδόθηκε το 1810 και αποτελεί συστηματική προσπάθεια του Goethe να αποδείξει εσφαλμένη τη θεωρία του Νεύτωνα, υποστηρίζοντας πως η ομοιογένεια και αδιαίρετη ουσία του φωτός δε θα ερμηνευτεί ποτέ με καμία θεωρία περί μορίων. Το έργο αυτό προκάλεσε αρκετή αναστάτωση στους αναγνώστες των κειμένων του Goethe, γεγονός που οφείλεται ίσως στην καλλιτεχνική παρά την καθαρά επιστημονική, προοπτική του συγγραφέα. Είναι ενδιαφέρον να τονιστεί ότι ο Hegel στη φυσική του φιλοσοφία χρησιμοποίησε τη θεωρία των χρωμάτων του Goethe στην αναζήτηση ιδεών ή λογικών διαδικασιών στα φυσικά φαινόμενα.

Μπορεί ο αφηγητής Εμπειρικός να μην τοποθετεί εκεί ο ίδιος ως άνθρωπος ή ως καλλιτέχνης, όπως λέει, τους σχιστόλιθους της γης της Άνδρου, αλλά τους φανεράνει ανά παν βήμα ως ακλόνητα «αγκωνάρια». Οι τροχιές της πορείας που διανύει στη γη της Άνδρου ο λόγος του αφηγητή είναι εικονικά στοιχεία που εξάγονται από το πραγματικό (και όχι από το φανταστικό), συγχρόνως όμως είναι και εσωτερικά στοιχεία του κειμένου που επιβάλλονται στο πραγματικό. Είναι ως εάν εικονικοί δρόμοι διασυνδέονται με τον πραγματικό, που λαμβάνει από αυτούς νέα ίχνη, νέες τροχιές. Οι δρόμοι αυτοί προκύπτουν από τα Οράματα και τα Ακροάματα του κειμένου.

Ο Goethe στο προαναφερθέν βιβλίο του παρουσιάζει τρία στάδια στη γένεση του ορατού: καταρχήν το αόρατο, καθαρό, εκτυφλωτικό φως, κατόπιν, τη θολή αδιάκριτη ατμόσφαιρα μαύρου άσπρου και τέλος τα χρώματα και τα περιγράμματα των συγκεκριμένων μορφών καθώς το λευκό γίνεται κίτρινο, το μαύρο μπλε, το κίτρινο και το μπλε φτάνουν στη μεγαλύτερη έντασή τους με το μοβ. Για τον Goethe το φως προκύπτει από φαινόμενα στιγμιαίας κίνησης και ταχύτητας, δυνάμεις που έχουν πραγματική, υλική υπόσταση, ακόμη κι αν παραμένουν αόρατες και καθίστανται ορατές μέσω μιας πυκνούμενης μίξης διαφορετικών βαθμών σκιάς.⁹ Οι δυνάμεις αυτές, που αντιστοιχούν με τις Ιδέες, έχουν άμεσα πολιτικές συνέπειες. Σύμφωνα με τον Deleuze, «η εξέγερση, η επανάσταση, είναι φως γιατί είναι χώρος, (είναι ζήτημα ανάπτυξης στο χώρο, ανοίγματος στον περισσότερο δυνατό χώρο) και γιατί είναι Ιδέα (η βάση της είναι το κήρυγμα, η προφητική προφορά της αφηρημένης έννοιας της επανάστασης)».¹⁰ Το εξωτερικό τοπίο αποδίδει το εσωτερικό όραμα καθώς προβάλλεται στον εξωτερικό κόσμο, ο οποίος έτσι γίνεται ορατός, εκφράζοντας το βαθύ πόθο προβολής στα πράγ-

9. Ο Ronald Bogue στο βιβλίο του *Deleuze on Literature*, Routledge, New York and London, 2003, σ.166-167, συνοψίζει τη θεωρία των χρωμάτων του Goethe όπως τη χρησιμοποιεί ο Deleuze στην ανάλυση του κειμένου του D.H.Lawrence *Seven Pillars of Wisdom*.

10. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993, σ.144.

ματα, στην πραγματικότητα, στο μέλλον και στον ίδιο τον ουρανό μιας εικόνας του εαυτού του και των άλλων αρκετά ισχυρής ώστε να ζει τη δική της ζωή.¹¹ Στο κείμενό μας:

Οι βράχοι αυτοί -φαιλοί, ασημένιοι, πράσινοι- συγχροτούν παντού μιαν άλλη αρμονία. Σπιθίζουν δε με αποκαλυπτικές μαρμαρυγές και δίνουν την αίσθησιν μιας εντελεχείας, που μετατρέπει την καθημερινή//ζωή εις «είναι» και «είμαι» μύθου, μύθου ενσαρκωμένου και γυμνού σαν σώμα ενός εφηβικού θεού στην άμμο μιας παλαιστρας. Ο νεανίας αυτός, αυτός ο εφηβικός θεός (σώμα εκ ψυχής και ψυχή εκ σώματος) είναι ο θεός της νήσου. Είναι απλός και δυνατός κι ωραίος, και ως εκ τούτου, δίκαιος, γαλήνιος και πράος. Έχει μάτια απιστεύτως φωτεινά εις το γαλάζιο βάθος των οποίων καθρεπτίζεται το όραμα μιας θεσπέσιας ζωής, μίας ζωής που ανήκει σε όσους είναι άξιοι να την δουν, σε όσους είναι άξιοι να τη συλλάβουν, να τη ζήσουν (663).

Περνάμε λοιπόν από τις αποκαλυπτικές μαρμαρυγές με τις οποίες σπιθίζουν τα αγκωνάρια στην αίσθηση της εντελέχειας που προσδίδουν στη μετατροπή της καθημερινότητας σε «είναι» και «είμαι» μύθου σαν σώμα του εφηβικού θεού της νήσου (έναν θεό που συγκεντρώνει χαρακτηριστικά του προστάτη θεού του νησιού Διόνυσου και του χθόνιου και ψυχοπαμπού «Ερμή της Άνδρου»). Το ίδιο το υπέδαφος κλείνει μέσα του τη μορφωτική ενέργεια για την πρόσληψη της τέλει και πραγματικής μορφής. Το ορατό φως είναι σαν τον θεό του νησιού, που μέσα στα γαλάζια μάτια του καθρεπτίζεται το ιδεατό όραμα μιας θεσπέσιας ζωής. Η Ιδέα αυτή γίνεται ορατή μέσω του φωτός: έτσι επεκτείνεται στο χώρο, καθώς βασίζεται στις ορατότητές του: επιπλέον, είναι φαινόμενο στιγμιαίας κίνησης και ταχύτητας, δύναμη που έχει πραγματική υπόσταση ακόμη κι αν παραμένει αόρατη και εκδηλώνεται στην όραση μόνο μέσω της συμπύκνωσης των διαβαθμίσεων της σκιάς: είναι φως, προϋποθέ-

11. Ό.π., σ.146.

τει το άνοιγμα του χώρου, αποτελεί την προφητική έκφραση της αφηρημένης έννοιας της εξέγερσης.

Η εικόνα αυτή αναπαράγεται και στις υπόλοιπες παραγράφους του κειμένου. Η μετάβαση από το άορατο στο ορατό πραγματοποιείται και στη δεύτερη οραματική παράγραφο, με την οποία περνάμε από το λευκό στο κυανό και το ερυθρό, δηλαδή, σύμφωνα με το Goethe, στη γένεση του ορατού από το άορατο:

Λευκαί ανταύγειαι απαλαί εις το μεταίχιμιον της γης και του ουρανού θόλου, αναγγέλλουν ως επικειμένην, ως επί θύραις ήδη ευρισκομένην την Ανατολήν. Και ιδού που από την κυανήν, πυκνήν λαγνεϊάν του πελάγους, ως αιφνιδία ερυθρά σπορά περικαλλής, περιφλεγής και αδιάβλητος ο ήλιος (663).

Οι κύκλοι του κοχυλιού, οι καλλιδρομες σπείρες και οι έλικες, ενεργοποιούν γραμμές που με τους ελιγμούς τους φανερώνουν τις τευτονικές ώσεις και τους κυματισμούς του υπεδάφους που αναδεικνύονται όπως στους πίνακες του όρους St. Victoire του Cezanne ή στους ουράνιους στροβίλους των όψιμων τοπίων του Van Gogh. Πρόκειται για γραμμές που κάνουν τις άορατες δυνάμεις ορατές. Αυτές οι δυνάμεις δεν είναι απλώς δυνάμεις φωτός, αλλά και δυνάμεις αποκάλυψης του μέλλοντος, γιατί οι εικόνες των τοπίων επικοινωνούν με τις μυθώδεις εικόνες των ανθρώπων που θα έρθουν.¹²

Οι γραμμές και τα διαγράμματα που προκύπτουν σταδιακά αρχίζουν να δένουν πλέον εμφανώς τα Οράματα με τα Ακροάματα. Όταν ο Deleuze αναφέρεται στα «ακροάματα» δεν μιλά μόνο για τους γλωσσικούς ήχους που χρησιμοποιούνται (ρυθμό, μέτρο, παρηχήσεις), αλλά και για μία εντατική χρήση της γλώσσας που μπορεί να επιδράσει άμεσα σε φωνηματικά και συντακτικά στοιχεία και να προκαλέσει ένα γλωσσικό τραύλισμα. Επιπλέον, σε ορισμένες μορφές ακροαμάτων μπορεί να αφηθεί ανέγγιχτη η μορφή

12. Σχετικά με την προβολή της εικόνας του εαυτού στο μέλλον μέσω της γραφής και της ιστορίας, ο Deleuze αναφέρεται στο Genet, βλ. παρακάτω, σ.126.

της έκφρασης, και να αναδειχτεί η μορφή του περιεχομένου, μία ατμοσφαιρική ποιότητα, ένα περιβάλλον που λειτουργεί ως μαέστρος των λέξεων και συγκεντρώνει το τρέμισμα, το μουρμούρισμα, το βιμπράτο, που κάνει το αποτέλεσμα να αντηχεί πάνω στις λέξεις. Στην περίπτωση του κειμένου μας οι παρηχήσεις των τοπωνυμίων («Λάμυρα, Αποίκια, Μένητες Μπατσί, Άρνη, Αηδόνια, Καπαριά, Κατακαλαίοι, Κοχύλου») συνηχούν με τα ονόματα φυτών («ο πλάτανος, η κυπάρισσος, η λεμονιά, το λάινα, η ροδοδάφνη»), τη βοή των φτερουγισμάτων των περιστερών, και τη μετατροπή της εσωτερικής φωνής σε εξωτερικό «ακρόαμα» υμνητικό: «Και τώρα λέγω 'Ωσαννά', και λέγω τώρα 'Νόστιμον 'Ημαρ' και τέλος προσθέτω εκ βαθέων, 'Εδώ η ψυχή μου δέχτηκε να αναπαυθώ λιγάκι...'.¹³ Το «ακρόαμα» αυτό στο τέλος του κειμένου αποκτά ένταση κραυγής και αυξάνει την τονικότητά του συνδυαζόμενο με τα «βοερά πτερά μεγάλων αρχάγγελων»: «Αίφνης από τα σπλάχνα μου ανέρχεται μία φωνή και μέσα σε φως απόλυτον κραυγάζω: "Ανδρος - Υδρούσα, Χαίρε!"»

Οι Deleuze και Guattari στα *Χίλια Πλάτω*¹⁴ αναζητούν τις γραμμές που διασχίζουν τα λογοτεχνικά έργα και ανιχνεύουν τον τρόπο

13. Ο Λεωνίδας Εμπειρικός ό.π., αναφέρεται στην «ποιητική της εκφοράς των ονομάτων» (énonciation) ως μία από τις σημαντικότερες διαστάσεις «της τελετουργίας της Άνδρου - η οποία αποτελούσε τον βιωμένο τύπο μίας ευρύτερης τελετουργίας που αντιστοιχούσε στην εξύμνηση όλων των τόπων και των ανθρώπων του κόσμου.». Ο ποιητής, σύμφωνα με αυτή την τελετουργία, «για κάθε τόπο, για κάθε άνθρωπο, για κάθε χωριό, αντικρίζοντας το ή αναφερόμενος σε αυτό, εξέφερε το όνομά του, μαζί με το επώνυμο, το παρατσούκλι, και τις ιδιότητες που χαρακτηρίζουν όσο καλύτερα γίνεται τον τόπο ή τον άνθρωπο, επιδιώκοντας να περιληφθεί μέσα στο όνομα αυτό η βαθύτερη έννοια του κάθε αντικειμένου» (σ. 56). Σε αυτήν της ποιητική ο Λεωνίδας Εμπειρικός εντάσσει τόσο την προσπάθεια συγγραφής της *Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειας* του ποιητή όσο και τη φωτογραφική αισθητική του (σ.57). Δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε εδώ την παρουσία στο νου του Εμπειρικού της πλατωνικής «μεθέξεως» ως μετοχής των αισθητών πραγμάτων στις αντίστοιχες ιδέες, αλλά και μία εγελιακή αντίληψη για τη δέσμευση του πράγματος καθ'εαυτού από την ύλη.

14. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, II, Paris: Minuit, 1980, σ.247.

με τον οποίο μπορούμε να δούμε τον κόσμο μέσα από αυτές. Οι γραμμές είναι δυναμικές και αφαιρετικές. Διαρκώς κινούμενες, μπορεί να αφήνουν καθυστερημένα σημάδια, αλλά είναι τροχιές, πορείες κίνησης και γίνεσθαι, άλλες προβλέψιμες και άλλες εκκεντρικές, ακανόνιστες, όπως η γραμμή διαφυγής, ένα ζωντανό μη οργανικό ζικζάκ που περνά ανάμεσα στα πράγματα. Μπορούν να νοηθούν ως κινούμενες από την εκκίνηση προς την άφιξη, αλλά το δυναμικό πέρασμα της γραμμής βρίσκεται πάντα ανάμεσα σε δύο σημεία. Οι γραμμές είναι αφηρημένες γιατί δεν αναφέρονται στα περιγράμματα των σταθερών πραγμάτων, αλλά στα ίχνη των τροχιών, των ρών τους. Να γράφω σημαίνει να διατρέχω, να παραμιλώ, να αφήνω το καθορισμένο μονοπάτι, να προδίδω, να γίνομαι, και κυρίως να εντοπίζω τη γραμμή της φυγής, που είναι η γραμμή της δημιουργίας και του «πειραματισμού-ζωής»¹⁵.

Αν προσπαθήσουμε να φανταστούμε το στερεόγραμμα που προκύπτει από το συνδυασμό των γραμμών του κειμένου, θα δούμε ότι ξεκινά μία ελικοειδής γραμμή κοχυλιού που συγκλίνει με τις μαρμαρυγές του εδάφους, τη γραμμή ανόδου του ήλιου αλλά και των αγγέλων-περιστεριών, τις γραμμές που ενώνουν τα ονοματιζόμενα γεωγραφικά σημεία της Άνδρου δημιουργώντας ένα οξύ σχήμα ιπτάμενης σαίτας, τις νοητές γραμμές που καλύπτουν προστατευτικά το νησί και προκύπτουν από το φως του φάρου και τη σκέπη της Παναχράντου, τις γραμμές των δρόμων προς την «αιγιαλίτιδα ζώνη» και προς «τα υψηλά μέρη της νήσου», τις γραμμές εκκίνησης και κατάπλευσης των σκαφών, τη γραμμή της κίνησης του αφηγητή και τέλος τη γραμμή ανόδου της τελικής κραυγής του, που συγκλίνει με τη γραμμή καθόδου στο βάθος του βλέμματος του θεού του νησιού, όπου εικονίζεται ο ιδεατός κόσμος.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό αυτού του σχήματος είναι η κινητικότητα των πλευρών του: πρόκειται για γραμμές κινήσεως αντικειμένων, φωτός και ήχων μέσα στο χώρο και στο χρόνο, που δη-

15. Βλ. Gilles Deleuze και Claire Parnet, *Dialogues*, Paris: Flammarion, 1977, σ.59.

μιουργούν ένα εξωτερικό τοπίο το οποίο αποδίδει ένα εσωτερικό όραμα.¹⁶ Η Άνδρος ως τόπος που διατρέχεται από ήχους, εικόνες και τροχιές προβάλλει ένα εσωτερικό τοπίο στον εξωτερικό κόσμο, ώστε αυτό να γίνει ορατό. Έτσι εκφράζεται ο βαθύς πόθος προβολής στα πράγματα, στην πραγματικότητα, στο μέλλον και στον ίδιο τον ουρανό μίας κρυσταλλικής εικόνας του ποιητή και των άλλων αρκετά ισχυρής, ώστε να ζει τη δική της ζωή.

Ο κρύσταλλος αυτός συγκλίνει με τους «κρυστάλλους του ασυνειδήτου» όπως περιγράφεται από το Deleuze στο βιβλίο του *Κινητική και Κριτική*.¹⁷ Μέσω αυτών των κρυστάλλων, που συνδέουν

16. Στο λήμμα «Άνδρος» της *Προσωπικής Εγκαταλειπούμενης* του ποιητή παρουσιάζεται η επιπλέον σημασία που δίνει ο Εμπειρικός στο τοπίο της Άνδρου:

Βεβαίως και αλλού με εγοήτευσαν και με συνεκίνησαν εις την ζωήν μου ποικίλαι άλλαι φυσικαί καλλοναί, αλλά εδώ, εις την νήσον αυτήν, ησθάνθην αμεσώτερα και βαθύτερα και δια πρώτην φοράν την ποίησιν που περιέχει και αναδίδει ένα τοπίον και, επίσης ότι, ένα τοπίον ημπορεί να σημαίνει κάτι επιπλέον απ' ό,τι παρουσιάζει αντικειμενικώς η φυσική του συγκρότησις – τουτέστι, ότι δύναται να ανταποκρίνεται και εις καθαρώς υποκειμενικούς όρους, εις συναισθήματα, εις εσωτερικάς αλήθειαις.

(Δημήτριος Ι. Πολέμης, «Η μυθικός γοητευτική για μας πατρίς μας: σχόλιο στην πατριδολατρία του Εμπειρικού» στο *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού*, ό.π., σ.27). Από το ενδιαφέρον αυτό του ποιητή για την Άνδρο δεν μπορεί να αποσυνδεθεί και η σχέση του με τη φωτογραφία, η οποία ξεκίνησε το 1919, ανανεώθηκε το '50, και κορυφώθηκε μεταξύ '53 και '56 με φωτογραφικό αντικείμενο κυρίως την Άνδρο.

17. *Critique et clinique*, ό.π., σ.83. Δεν είναι τυχαία η αντιστοιχία του κρυστάλλου ή φιλοσοφικής λίθου των αλχημιστών με τον υπερρεαλισμό. Στο Δεύτερο Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού (1930) ο André Breton προσδιόρισε τη λίθο ως μέσο απελευθέρωσης της φαντασίας «δια της μακράς και απέραντα λογικής ανατροπής των αισθήσεων». Η φιλοσοφική λίθος, που έχει ψυχολογική και δημιουργική σημασία συνδεδεμένη με την αναγέννηση, την αφύπνιση του ασυνειδήτου, και την πνευματική μεταμόρφωση, παρουσιάζεται σε πολλά υπερρεαλιστικά έργα. Ενδιαφέρον προς αυτή την κατεύθυνση παρουσιάζει το κείμενο του S. Lee Hager «Surrealism, Alchemy, and the Northern Renaissance» (<http://www.esuchico.edu/art/con->

“εικονικές” με πραγματικές εικόνες, οι τροχιές της λίμπιντο γίνονται ορατές. Ο κρύσταλλος διπλασιάζει το πραγματικό, όπως η αντανάκλαση διπλασιάζει το πραγματικό αντικείμενο, διαιρεί και χωρίζει τα δύο και τα ενώνει σε μία μοναδική εικόνα με πολλές όψεις· κάθε παρόν έχει την εικονική στιγμή του, αλλά στην κανονική εμπειρία η στιγμή αυτή είναι αόρατη· για να γίνει ορατή πρέπει να αποσυνδέσεις το παρόν, να το εξάγεις από το πραγματικό, και να το θέσεις σε σχέση με το πραγματικό, ακολουθώντας ένα κύκλωμα στο οποίο καθένas από τους δύο όρους αναζητά τον άλλον και ανταλλάσσεται με τον άλλον. Ένας χάρτης προσομοιώσεων που δημιουργείται από τη γραφή επιβάλλεται στον πραγματικό χάρτη, του οποίου τις διόδους τροποποιεί· διαδικασίες μεταμόρφωσης, ανύσματα που αποκτούν υπόσταση, δυνάμεις φωτός και θερμότητας, αποτελέσματα διέλευσης σωμάτων. Κάθε τοπίο διαθέτει το τοπίο της προσομοίωσής του. Επιπλέον, ο κρύσταλλος ανήκει και στο ίδιο το πραγματικό τοπίο, είναι αυτόνομη εικόνα.

Μέσω των λέξεων ο συγγραφέας εφευρίσκει ένα τοπίο, και στα όρια της γλώσσας αυτό υψώνεται ως μη γλωσσική εικόνα που ίπταται πάνω από τις λέξεις· σε αυτή την εικόνα αόρατες δυνάμεις γίνονται ορατές, δυνάμεις φωτός περνούν μέσω της ηλιακής ομίχλης σε χρώματα και περιγράμματα. Οι δυνάμεις αυτές δεν είναι όμως απλώς δυνάμεις φωτός, γιατί οι εικόνες του τοπίου επικοινωνούν με τις μυθώδεις εικόνες των ανθρώπων που θα έρθουν. Μέ-

trapposto/Contrapposto97/Pages/Leel.html). Ο «Αδάμας KO-I-NOP» των «Τεκταινομένων» (περ. Αντί, περίοδος Β' τ.731, σ.18), που «θα κοσμήι αντίστροφα και αμετακλήτως το διάστικτον από χίλια πετράδια διάδημα της ενιαίας ανθρωπότητος», αποκτά αντίστοιχες λειτουργίες που μας παραπέμπουν με τη σειρά τους εμμέσως και στο αξονικό σύστημα ενός κρυστάλλου με το οποίο μπορεί να συγκριθεί η δομή των αρχετύπων κατά τον Jung. «Το σύστημα αυτό, το οποίο προσχηματίζει την κρυσταλλική δομή στον αλμοποϊό (μητρικό υγρό), αν και δε διαθέτει τη δική του υλική ύπαρξη, εμφανίζεται στον τρόπο συγκέντρωσης των ιόντων και των μορίων... καθορίζοντας μόνο τη στερεομετρική δομή, όχι όμως τη συγκεκριμένη μορφή του ξεχωριστού κρυστάλλου». Βλ. Jolande Jacobi, *Βασικές αρχές της Ψυχολογίας του C.G. Jung*, εκδ. Γάμβλιχος, 1995.

σω της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, οι χαώδεις ορίζοντες διαποτίζονται από τις ηρωικές ενορμήσεις της συλλογικής εξέγερσης. Ο κρύσταλλος, λοιπόν, που δημιουργείται στο κείμενο «Άνδρος-Υδρούσα» καθιστά ορατό ένα εφευρημένο τοπίο, ανοίγοντας ένα κύκλωμα συσχετισμών του πραγματικού ταξιδιού με το ταξίδι της απελευθέρωσης. Κάθε πραγματική εικόνα αποκτά μέσα στο γίνεσθαι του κρυστάλλου την εικονική της υπόσταση. Είναι χαρακτηριστικός εδώ ο αντικατοπτρισμός του γιου του ποιητή στο θεό του νησιού: «Φέρνω στην Άνδρο το παιδί μου. Το όνομά του είναι Λεωνίδα. Είναι γερό και πράο» (665). Με τον τρόπο αυτό το χωροχρονικό παρόν προβάλλει τη διαφορετικά αόρατη εικονική του στιγμή. Πορείες φωτός, στεριάς και νερού, πορείες ανάμεσα στα κείμενα, σπειροειδείς καμπύλες και ευθείες, ύψους και βάθους, εντατικές και εκτεταμένες, διατρέχουν δυναμικά το χώρο της γραφής του κειμένου, αναζητώντας τη γραμμή διαφυγής, που πάντα κλείνει μέσα της την επιστροφή ως το αντίπαλο μέρος.

Η γραμμή της διαφυγής, της εξέγερσης, και του δημιουργικού πειραματισμού του ποιητή ξεκινά από το εσωτερικό, από το βάθος, και αναπτύσσεται ανοδικά προς τα έξω σε απόλυτο φως· είναι αυτή που οδηγεί σε ένα σημείο προς εξαφάνιση, η γραμμή που τείνει πέρα από τον ορίζοντα. Το να υπερβαίνεις τον ορίζοντα σημαίνει να εντοπίζεις μία γραμμή, να δημιουργείς ένα μονοπάτι (ίχνη πλοίου, ζώου, μίας στρατιάς) –να προχωράς σε ένα δρόμο που, συνεπώς, θα χαρτογραφηθεί με μία γραμμή. Αλλά η γραμμή της φυγής δηλώνει και την παράκαμψη, την έξοδο από το κεντρικό μονοπάτι. Είναι μία γραμμή χωρίς σημεία αρχής και τέλους: είναι καταρχήν το όραμα μιας «θεσπεσίας ζωής...» που οδηγεί σε έναν ουτοπικό κόσμο με χαρακτηριστικά μακρινού και δυσπρόσιτου παρελθόντος και μέλλοντος. Κατόπιν, πρόκειται για την προβολή της εικόνας του ποιητή στην ιστορία· όπως οι γραμμές στο έργο του Whitman, όπου το πολιτικό όραμα της συντροφικότητας και της ανοιχτής διαδρομής στο «επαναστατικό Αμερικάνικο όνειρο [...] συνιστούν το στοιχείο μέσω του οποίου, ή στα διαλείμματα του οποίου, ανερχόμαστε στα

μεγάλα και καλοζυγισμένα οράματα και ακροάματα της φύσης και της ιστορίας». ¹⁸

Τα άτομα και οι ομάδες δημιουργούν μία πληθώρα εικόνων τους, υιοθετούν στάσεις και πόζες, αναπτύσσουν χαρακτηριστικές εκφράσεις και κινήσεις, συνδυασμούς και ρυθμούς που τους προβάλλουν στον κόσμο. Το ενδιαφέρον του ανθρώπου για την Ιστορία, κατά τον Jean Genet ¹⁹, προέκυψε από αυτή την επιθυμία προβολής υπέροχων εικόνων στο μέλλον. Πρόκειται για τη «μυθώδη λειτουργία» της εφεύρεσης των ανθρώπων που θα έρθουν, τη δημιουργία μιας συλλογικής ταυτότητας, της επαναστατικής «ομάδας υπό διαμόρφωσιν». Έτσι, η υποκειμενική διάθεση, η δύναμη που προβάλλει εικόνες, είναι συγχρόνως πολιτική, ερωτική και καλλιτεχνική. Παρότι υποκειμενικές και εσωτερικές, οι εικόνες που προβάλλονται στην πραγματικότητα είναι απρόσωπες, και, αν αποδειχτούν επιτυχείς, αποκτούν αυτονομία. Η εικόνα αυτή της οραματικής θεσπέσιας ζωής διακρίνεται μέσα από τους αντανάκλαστικούς καθρέφτες του κρυστάλλου του κειμένου («Άνδρος - Υδρούσα»)· είναι μία εικόνα ορατή στους άξιους να τη δουν, να τη συλλάβουν, να τη ζήσουν· τέτοιοι είναι οι υμνητές, οι ταξιδευτές όπως ο Οδυσσεύς, και οι ποιητές, όπως ο Σικελιανός και ο Παπαδιαμάντης, και κυρίως όπως ο Εμπειρίκος.

Θα λέγαμε ότι ο χαιρετισμός της νήσου («Άνδρος - Υδρούσα, Χαίρε!») αποδίδει όχι μόνο μία άφιξη αλλά και μία εκκίνηση προς το όραμα της θεσπέσιας ζωής. Πρόκειται, επιπλέον, και για έναν αποχωρισμό από κάθε επιβεβλημένη τάξη, πολιτική, κοινωνική, θεσμική, αλλά και λογοτεχνική, που δε διακρίνεται ευθέως, όπως στις οξείες θεματικές νύξεις του ομότιτλου ποιήματος, αλλά προβάλλεται μέσα από έναν πιο ελεύθερο αυτοματισμό δομής. Τέτοιες κινήσεις και τέτοια οράματα αποδίδονται σε όλα τα ποιήματα της

18. *Critique et clinique*, ό.π., σ.80.

19. *Prisoner d'amour*, 1989, η παραπομπή γίνεται από την αγγλική μετάφραση *Prisoner of Love*, μτφ. Barbara Bray, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1992, σ.261.

ενότητας «Προσθήκαι» του βιβλίου *Αι γενεαί πάσαι ή η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, και βέβαια στο «Άνδρος - Υδρούσα» ²⁰.

Το έμμετρο αυτό κείμενο είναι πιο ιδιωτικό, γραμμένο μεταξύ 1964-1965. Στο ποίημα αυτό οι γραμμές όρασης, οι ίσκιοι και οι πορείες των «νεάνδρων», αλλά και οι τρίχες των μαλλιών των κοριτσιών εκλύουν μία ιπτάμενη πορεία γραφής που αναδεικνύει σταδιακά ένα αποκαλυπτικό Όραμα και Ακρόαμα. Η συνύπαρξη αρσενικού και θηλυκού στον ίδιο τίτλο αναπτύσσεται στη διάρκεια του κειμένου με γραμμές κάθετες και οριζόντιες:

Είμαι στην κορυφή και είμαι στις πεδιάδες
Είμαι ο νόστος και είμαι η σερμαγιά
Ο φλόκος μου φουσκώνει ακόμη τα πανιά και πλαταγίζει
Έχω γεμάτες τις τζέπες μου με βόλους
Με χρυσαφούς πλαισιώνω τις εικόνες. (18-22) ²¹

Η φωνή του ποιητή ενώνεται με τις συλλογικές θηλυκές και αρσενικές φωνές, ενώ η γραμμή του λόγου εικονοποιείται και γίνεται ορατή («Και βγήκαν απ' το στόμα μου τολύπες άσπρες/ [...] Εμπρός μου τρέχανε τα λόγια και πετούσαν», 50, 56). Λευκά ιπτάμενα σύμβολα ως φτερωτά άλογα εμφανίζονται σε μία αποκαλυπτική αναγεννησιακή σκηνή ²² πυκνή από τις γραμμές που χαράσσει ο λόγος στο ουράνιο στερέωμα. Η κορυφογραμμή Κουβάρας και Πετάλου κυριαρχεί στην καρποφορία και συγκλίνει με μία κινούμενη κατακτητική (πειρατική) τροχιά ανέμου (60-74).

Το κείμενο αποτελεί μία εικαστική πανδαισία κινούμενων δυνάμεων. Επιπλέον, κλείνει μέσα του και μία επιθετική μηχανή ερωτικής δράσης: «Η θάλασσα σουρώνει απ' τον αέρα/ τα νέφη τώρα ξεσχίζονται σαν τους χασέδες/ και από τις αιμασιές κατηφο-

20. Εκδ. Άγρα, 1984, Γ' ανατύπωση, σ.149-155.

21. Οι αριθμοί αναφέρονται σε στίχους.

22. Στο κείμενό του με τίτλο «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρίκο» ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης περιγράφει τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα του ποιήματος στο αφιέρωμα στον ποιητή του περ. *Χάρτης*, ό.π., σ.658-662.

ρίζαν οι νεροσυρμοί και διαλαλούσαν» (75-77). Οι σεισμικού τύπου δυνάμεις που σταδιακά εγείρονται από το λόγο κινώντας τις γραμμές των ορέων («Τότε υψώθηκε το Πέταλο ακόμη πιο ψηλά», 83) οδηγούνται προς τη στιγμή της έξαρσης που ακολουθεί τη λύση του ανιήγματος της σιωπής:

Ω κορυφή!

Εδώ οι προφήται σήκωσαν λαούς από τα σπίτια

Βάλαν φωτιά στα κτήματα

Βάλαν φωτιά στα πρόβατα (87-89)

Πρόκειται για την άρνηση της ιδιοκτησίας και της υποτέλειας, του σκοταδισμού (νύχτας) και της τιμωρίας (καμίνια). Αντ' αυτών προβάλλει η αιμάτινη θερμότητα και η καθαρτήρια έκσταση των νέων καιρών, της νέας εποχής. Συγχρόνως, νέες γραμμές προστίθενται: αυτές του αίματος στις φλέβες και οι κάθετες γραμμές των πιδάκων («με ωραίο αίμα κόκκινο σε κάθε θερμή καρδιά/ Με συντριβάνια που από βαθιά να ξεπηδούν», 99-100). Όλες οι γραμμές ξεσπούν και σκάζουν σε βεγγαλικά παίρνοντας ποικίλα σχήματα: ο οίστρος - πάνθηρας, το πουλάρι - κραυγή και Πήγασος. Η αποκάλυψη κορυφώνεται με το χαιρετισμό:

Χαίρε ιβίσκε κόκκινε!

Χαίρε μπουμπούκι πορφυρό που έμαθες ν' ανοίγεις!

Χαίρε ρομφαία πύρινη!

Χαίρε διαμάντι πορφυρό!

Χαίρε κοχύλι αμύθητο!

Χαίρε πλήρες αυγό της οικουμένης! (161-166)

Ολόκληρη η πορεία της αποκάλυψης είναι μία σταδιακή πράξη ανοιγματος της Άνδρου ως άνθους και σπαθιού, κοχυλιού αλλά και διαμαντιού, αυγού που κλείνει μέσα του άρρεν και θήλυ, τη σπορά μιας νέας οικουμένης ακάλυπτης και απαλλαγμένης από τα δεσμά, ακόμη κι αυτά του χρόνου και του χώρου. Η γραμμική διαφυγής

προσδιορίζεται κι εδώ με διπλή τροχιά εκκίνησης και επιστροφής. Το σημείο εκκίνησης αφορά το κοχύλι, την πένα και το λάρυγγα συγχρόνως, καθώς Αιροάματα και Οράματα συμπλέκονται: χλιμιντρίσματα, κραυγές μυριόστομες, φωνές, φτερουγίσματα, ανταλλαγές λόγων, δια-λαλιές νερών, γέλια, τιτιβίσματα, καμπάνες, κρωγμοί συνδέονται με τη σταδιακή μετατροπή του άραχτου σε ορατό. Από το λευκό θάμβος, τους ίσκιους και τις άσπρες τολίπες του λόγου, και μέσω του κίτρινου και του γαλάζιου (χρυσή χλόη, γαλάζια δέντρα) περνούμε στο κόκκινο της «ρούσας» Άνδρου. Ο ανδρόγυνος κόκκινος λόγος που περιβάλλει το νησί συνδέει την επιστροφή σε αυτό με τη διαφυγή από την υποκρισία, την ιεράρχηση, τις συμβάσεις, την σεμνοτυφία, την ωθητική πίεση πάνω στη συμβολική γλώσσα, με τη μορφή των αντιφάσεων, της ελλιπούς σημασίας, και των γραμμών ανατροπής κάθε δεσμευτικού σχήματος.

Ο χάρτης των προσομοιώσεων που υπερίπταται και περιλαμβάνει την Άνδρο, ως ένας διπλός χάρτης εκτεταμένων τροχιών και εντατικού γίγνεσθαι, προβάλλει στο μέλλον την εφεύρεση του πολιτικού φάσματος του ποιητή ως διαδικασία αποδέσμευσης από την ακινησία και ένωσης όλων όσων βρίσκονται σε κίνηση ή μπορούν να δημιουργήσουν κίνηση. Πρόκειται για τον κρύσταλλο των δυνάμεων που εκλύονται από τον έναν στους πολλούς και επιστρέφουν στον έναν, εικονοποιώντας τη συμβολή του Εμπειρικού στην Ιστορία.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

- | | |
|---|---|
| <p>Adorno, Theodor 17, 107
 Arp, Hans 21</p> <p>Batallie, Georges 25
 Benjamin, Walter 42, 78, 107
 Bergson, Henri 39
 Bloch, Ernst 17, 18, 35
 Bogue, Ronald 118
 Brauner, Victor 21
 Breton, André 16, 21, 123
 Bürger, Peter 15
 Bunyan, John 72</p> <p>Campanella, F.Th. 23
 Clarke, I.F. 63
 Coleridge S.T. 76, 77, 104</p> <p>De Man, Paul 65, 70, 71, 76, 78, 79
 Deleuze, Gilles 42, 116, 117, 118,
 120, 123 xxi Guattari 121 xxi Par-
 net 122,
 Derrida, Jacques 46
 Docherty, Thomas 42
 Duchamp, Marcel 21</p> <p>Edgerton, Robert B. 101
 Eliade, Mircea 47, 48</p> <p>Fletcher, Angus 64, 65
 Freud, Sigmund 48, 67</p> <p>Gadamer, Hans-Georg 75
 Genet, Jean 120, 126
 Genette, Gerard 70
 Goethe, J.W.V 117, 118, 120</p> | <p>Hartman Geoffrey H. 25
 Hegel, G.W.F. 46, 117
 Heidegger, Martin 40, 69, 70
 Hillis Miller J. 69, 79, 70, 71
 Husserl, Edmund 39
 Huyssen, Andreas 15</p> <p>Jacobi, Jolande 124
 Jameson, Fredric 19, 44, 45, 46, 54
 Janecek, Gerald 58
 Jung C.G. 24, 29, 124</p> <p>Keskinen, Mikko 67
 Kierkegaard, Søren 78
 Kristeva, Julia 44, 110, 113</p> <p>Latour, Bruno 43, 44
 Lautréamont, Comte de 64
 Leiris, Michel 58, 59
 Levinas, Emmanuel 42, 43
 Löwy, Michael xxi Sayre, Robert 63,
 106, 109</p> <p>Mann, Paul 18
 Marx, Karl 82</p> <p>Osborne, Peter 38, 40</p> <p>Peret, Benjamin 21
 Perloff, Marjorie 50
 Poggioli, Renato 16, 18</p> <p>Rentzou, Effie 14
 Ricoeur, Paul 41</p> |
|---|---|

- Schlegel, Friedrich 71
Serres, Michel 43, 44
- Taylor, Charles 108
Trakl, Georg 21
- Αδαμίδης, Δημήτρης 14
Αρσενίου, Ελισάβετ 10, 57
Αι γενεαί πάσαι ή η Σήμερον ως αύριον και ως χθες 28, 111, 127
«Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας» 92
«Φωνές και υδατοπτώσεις» 105
«Η άφιξις» 111, 112, 113
«Άνδρος» 111, 115
«Άνδρος Υδρούσσα» 111, 115, 116, 126
Άξιον Εστί 57
Αργώ ή πλους αεροστάτου 28, 31-32
Αριστοτέλης 39
Αυγουστίνος 39, 42
- Βαλαωρίτης, Νάνος 51
Βιστωνίτης, Αναστάσης 60
Βούρτσης, Ιάκωβος 60
Βούλγαρη, Σοφία 38, 55
- Γιατρομανωλάκης, Γιώργης 27, 69, 85, 105, 127
Γκρέκου, Αγορή 51
Γουδέλης Τάσος 96
- Γραπτά ή προσωπική μυθολογία* 60
«Αμούρ-Αμούρ» 60, 97
«Τόπος τοπείου» 61, 87
«Φως παραθύρου» 88
«Τα Κείμενα» 89
- Tzara, Tristan 21
- Whitman, Walt 32, 125
Williams, Raymond 49
Wordsworth, William 79, 80
- Δάλλας, Γιάννης 27
- Εγγονόπουλος, Νίκος 13, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 35
Ελεγεία και σάτιρες 84
«Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο» 91
Έλευσις 25
«Το γλωσσάριον των ανθέων» 25
Εμπειρίκος, Ανδρέας 9, 10, 11, 12, 13, 20, 21, 27, 28, 31, 34, 35, 37, 38, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 82, 84, 85, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 102, 103, 109, 111, 112, 118, 126, 129
Εμπειρίκος, Λεωνίδα 34, 57, 96, 102, 114, 121
Ενδοχώρα 29, 60, 61
«Ράμφορ ή η νίκη του υπερρεαλισμού» 61
Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία 11, 33, 95
- Ζαμάρου, Ρένα 23, 26, 61
- Η κοιλάδα με τους ροδιάνες* 21, 22, 23
«Αναπροσαρμογή» 26
«Άνθη» 25
«Εις Κωνσταντίνον Μπακέαν» 26

- «Η πόλις του φωτός» 22, 35
«Ικεσία» 22
«Ο υπερρεαλισμός της ατέρμονης ζωής» 26
«Η τελευταία μέρα» 92
- Θεόφιλος 21
- Κάλας, Νικόλας 13-14, 68
Καρουωτάκης, Κ.Γ. 82, 83, 84, 90, 91
Κεχαγιόγλου, Γιώργος 30, 96
Κρουτσόνι, Αλεξέι 58
- Μαρκής, Δημήτρης 17
Μέγας Ανατολικός 28, 32-33, 54, 55
Μιχαήλ, Σάββας 102, 109, 116
Μπαμπινιώτης, Γ. 56
- Οκτάνα* 30-31, 34, 52, 66
«Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι Άγιοι» 31, 35
«Η σιωπή» 52
«Η πόρτα» 52
«Ο φωτοφράκτης» 52
«Ο κόρυμβος» 53
«Οι αθάνατοι» 53
«Πυρός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» 59
«Αι λέξεις» 66
«Ρήματα» 90
«Όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες» 90
- «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» 91
- Πολέμης, Δημήτριος Ι. 123
- Σεφέρης, Γιώργος 84, 92
Σκαρπαλέζου, Ανδρομάχη 28
- Τα κλειδοκόμβια της σιωπής* 22, 23
«Η ζωή κι ο θάνατος των ποιητών» 23
«Τα τεκταινόμενα» 34
Τολστόι, Λέων Νικολάγιεβιτς 68, 103, 105
«Το νησί με τη δοξασμένη πολιτεία» 21-22
- Υφικάμινος 11, 28, 60, 61
«Πικραγκάθι» 60
«Φως επί φάλαινας» 60, 85
«Αντί φλυτζανίου» 60
«Χρόνος» 86
«Κορυδαλλοί σφαζόμενοι μελιχίως» 86
«Τα πούπουλα της ευδαιμονίας» 89
- Φιλοκόπρου, Έλλη 23, 28
- Χλέμπνικωφ, Βελιμίρ 58

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΑΡΣΕΝΙΟΥ
«Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ:
ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΣΤΗ ΝΕΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ»
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΣΤΟ «ΑΝΑΓΡΑΜΜΑ»
ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 2009
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
ΥΨΙΛΟΝ/ΒΙΒΛΙΑ

Κεντρική Διάθεση
Τζαβέλλα 15, Αθήνα 10681
τηλ.: 210-3838257, fax: 210-3840349
www.ypsilon.gr, e-mail: ybooks@otenet.gr

ISBN: 978-960-17-0268-1