

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ • ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Η επιφάνεια στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο
του Ανδρέα Εμπειρικού

Αθηνά Ψαροπούλου

Διδακτορική Διατριβή

Ρέθυμνο 2020

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Δημήτρης Πολυχρονάκης (επιβλέπων), Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής
Φιλολογίας

Ιωάννης Δημητρακάκης, Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

Παναγιώτης Καγιαλής, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

στους γονείς μου

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	5
Εισαγωγή	6
Μέρος Πρώτο	12
Η λογοτεχνική επιφάνεια: από τον ρομαντισμό στον υπερρεαλισμό.....	12
Κεφάλαιο Πρώτο: Η λογοτεχνική επιφάνεια	13
1. Ορισμός και οριοθέτηση.....	13
2. Τα χαρακτηριστικά της επιφάνειας από τον μοντερνισμό στον ρομαντισμό και αντίστροφα: μια σύντομη επισκόπηση.....	18
3. Το ιστορικό υπόβαθρο της λογοτεχνικής επιφάνειας.....	30
4. Λογοτεχνική επιφάνεια: θεωρητική προσέγγιση.....	41
5. Κριτήρια και τυπολογία της λογοτεχνικής επιφάνειας.....	52
Κεφάλαιο Δεύτερο: Υπερρεαλισμός και ρομαντισμός-εκλεκτικές συγγένειες και αποκλίσεις	61
Μέρος Δεύτερο	82
Η τυπολογία της επιφάνειας στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Ανδρέα Εμπειρίκου.....	82
I. Επιφάνειες του Είναι	84
Κεφάλαιο Πρώτο: Άδηλες επιφάνειες	84
I.1.A.i Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από τη θέα μιας ή περισσότερων γυναικών.....	84
I.1.A.ii Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από τη θέα του φυσικού περιβάλλοντος	94
I.1.A.iii Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από αντικείμενα	144
I.1.A.iv Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από έργο τέχνης.....	151
I.1.A.v Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από λέξεις, φράσεις.....	158
I.1.A.vi Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από κάποιο συμβάν	164
I.1.A.vii Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από ψυχικό ερέθισμα	187
I.1.A.viii Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από συνδυασμό αισθητηριακών και ψυχικών ερεθισμάτων	210
I.1.B.i Επιφάνειες-όνειρα	220
I.1.B.ii Επιφάνειες-ρεμβασμοί.....	234

I.1.Γ. Επιφάνειες-μεταμορφώσεις	256
Κεφάλαιο Δεύτερο: Προληπτικές επιφάνειες	264
I.2.A. Αναδρομικές επιφάνειες.....	264
I.2.B. Επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος.....	269
Κεφάλαιο Τρίτο: Οραματικές επιφάνειες	295
Κεφάλαιο Τέταρτο: Προορατικές επιφάνειες	370
II. Πλαισιογενείς επιφάνειες	381
III. Επιφάνεια και μετα-επιφάνεια	396
IV. Συμπεράσματα	405
Μέρος Τρίτο	409
Η σημασία και η λειτουργία της επιφάνειας στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Ανδρέα Εμπειρικού	409
Κεφάλαιο Πρώτο: Ο έρωτας	410
Κεφάλαιο Δεύτερο: Το θαυμαστό (le merveilleux)	430
Κεφάλαιο Τρίτο: Το αντικειμενικό τυχαίο	436
Κεφάλαιο Τέταρτο: Το ποίημα-γεγονός	441
Κεφάλαιο Πέμπτο: Το όνειρο	445
Κεφάλαιο Έκτο: Ο μύθος	450
Κεφάλαιο Έβδομο: Το μαύρο χιούμορ και η παρανοϊκο-κριτική μέθοδος	458
Κεφάλαιο Όγδοο: Το υπερρεαλιστικό ωραίο-η «σπασμωδική ομορφιά»	465
Κεφάλαιο Ένατο: Το υπερρεαλιστικό υψηλό-η υπερπραγματικότητα	471
Συμπεράσματα	481
Βιβλιογραφία	488
English Summary	524

Πρόλογος

Ο αρχικός προβληματισμός από τον οποίο προέκυψε η παρούσα διδακτορική διατριβή αφορούσε αφενός στον εντοπισμό και την ερμηνεία της επιφάνειας στον ποιητικό λόγο των σημαντικότερων Ελλήνων υπερρεαλιστών και αφετέρου στη σύνδεσή της με το γνωστό από το έργο του André Breton υπερρεαλιστικό «ύψιστο σημείο» (point sublime). Στην πορεία, ωστόσο, της έρευνάς μου στράφηκα αποκλειστικά στο ποιητικό έργο του Ανδρέα Εμπειρικού, γιατί διαπίστωσα ότι η επιφάνεια έχει σε αυτό κυρίαρχο ρόλο και θα ήταν, επομένως, περισσότερο ενδιαφέρον να διερευνηθεί με ποιους τρόπους αυτή ενσωματώνεται στο εμπειρικό ποιητικό σύμπαν, ποια είναι η σημασία της και ποια η σχέση της με την υπερρεαλιστική ποιητική του δημιουργού της.

Ωστόσο, χωρίς τη συμβολή και τη στήριξη ορισμένων ανθρώπων δύσκολα θα είχε ολοκληρωθεί το εν λόγω εγχείρημα. Θα ήθελα, καταρχάς, να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα της παρούσας διατριβής, Δημήτρη Πολυχρονάκη, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε και για την πολύτιμη επιστημονική συνδρομή του καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησής της, αλλά και τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, Ιωάννη Δημητρακάκη, για την καθοριστική ηθική και επιστημονική του στήριξη από την αρχή μέχρι το τέλος της προσπάθειάς μου, και Παναγιώτη Καγιαλή, για τις καίριες υποδείξεις του.

Θερμές ευχαριστίες χρωστώ και στον κύριο Λεωνίδα Εμπειρικό για το πλούσιο υλικό (δυσεύρετα άρθρα, αδημοσίευτες μελέτες), την αμέριστη συμπαράσταση και τις πολύτιμες πληροφορίες που τόσο αφειδώλευτα μου προσέφερε. Η βοήθειά του υπήρξε πραγματικά ανεκτίμητη.

Ξεχωριστή είναι η οφειλή μου και στην ομότιμη καθηγήτρια Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού για τις ουσιαστικές συμβουλές και την άμεση ανταπόκρισή της σε ό,τι της ζήτησα ήδη από τα φοιτητικά μου χρόνια. Σημαντική ήταν για μένα και η αρωγή της καθηγήτριας Έλλης Φιλοκύπρου και του ιστορικού ερευνητή Νίκου Σιγάλα που μου εμπιστεύτηκαν υπό έκδοση μελέτες τους, όπως και του γιατρού και ιστορικού τέχνης Νίκου Παΐσιου που μου έδωσε δυσεύρετες δημοσιεύσεις κειμένων του Εμπειρικού· τους ευχαριστώ από καρδιάς.

Επίσης, είμαι ευγνώμων στον φίλο Pascal Faucher που διευκόλυνε την έρευνά μου, φέρνοντάς μου πάντα πρόθυμα από το Παρίσι όσα γαλλικά βιβλία του ζήτησα, καθώς και στην ψυχαναλύτρια Ελένη Τζαβάρα που δέχθηκε να συζητήσει μαζί μου, διευκρινίζοντάς μου βασικούς ψυχαναλυτικούς όρους. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω και στον ομότιμο καθηγητή Χριστόφορο Χαραλαμπίκη και στον φίλο Παύλο-Πέτρο Σωτηριάδη, αναπληρωτή καθηγητή στο Ε.Μ.Π., για την ενθάρρυνσή τους. Τέλος, ευχαριστώ ολόψυχα τους γονείς μου για τη γενναιοδωρία και την αγάπη τους.

Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας διδακτορικής έρευνας αφορά στην ερμηνεία της λογοτεχνικής «επιφάνειας» στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Ανδρέα Εμπειρικού (1901-1975). Με τον όρο «επιφάνεια» εννοούμε τη στιγμή εκείνη κατά την οποία το κειμενικό υποκείμενο –και μέσω αυτού και ο αναγνώστης– αποκτά ξαφνικά μια νέα, ενορατική αντίληψη της πραγματικότητας, συνοδευόμενη από την αίσθηση της υπέρβασης του χώρου και του χρόνου, της κατάλυσης των ορίων τους και της συμφιλίωσης των αντιθέτων.¹

Αν και υπάρχει πληθώρα άρθρων, με τα οποία προσεγγίζεται ο λογοτεχνικός αυτός τόπος στο ποιητικό ή πεζογραφικό έργο σημαντικών νεοελλήνων λογοτεχνών,² λείπουν οι συστηματικές και εκτενέστερες μελέτες για τη διεξοδική διερεύνηση της επιφάνειας στη νεότερη και σύγχρονη ελληνική ποίηση και πεζογραφία.³ Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να συμβάλει στο ερευνητικό αυτό ζητούμενο μέσω της μελέτης της λογοτεχνικής επιφάνειας στο ποιητικό έργο του εισηγητή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, Ανδρέα Εμπειρικού. Επιλέξαμε το εν λόγω έργο, γιατί η επιφάνεια λαμβάνει σε αυτό κυρίαρχη θέση, γεγονός που έχει βέβαια υπογραμμιστεί από τους μελετητές, χωρίς εντούτοις το θέμα να έχει παρουσιαστεί και ερμηνευθεί, μέχρι τώρα, εξαντλητικά σε όλες του τις διαστάσεις.⁴

Το corpus των κειμένων που θα μας απασχολήσει συμπεριλαμβάνει: α) τα ένστιχα και πεζά ποιήματα των συλλογών *Υψικάμινος* (1935),⁵ *Ενδοχώρα* (1945),⁶

¹ Η έννοια της λογοτεχνικής «επιφάνειας» παρουσιάζεται αναλυτικά, εντασσόμενη στο ιστορικό πλαίσιο της θρησκευτικής «επιφάνειας», στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους.

² Βλ. σχετικά την πρώτη και δεύτερη υποενότητα του πρώτου κεφαλαίου του πρώτου μέρους.

³ Εξαίρεση αποτελεί η διδακτορική διατριβή της Nektaria Klapaki, «Versions of the modern literary epiphany in twentieth-century Greek poetry: Cavafy, Sikelianos, Seferis, Embirikos», A thesis submitted to the University of London, King's College, London, Department of Byzantine and Modern Greek Studies, 2005, στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

⁴ Το ζήτημα παρουσιάζεται αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο (υποενότητα 2) του πρώτου μέρους.

⁵ Ανδρέας Εμπειρικός, *Υψικάμινος* [1935], Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1980. Από εδώ και στο εξής *Υψικάμινος*.

⁶ Εμπειρικός, *Ενδοχώρα* (1934-1937) [1945], Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1980. Από εδώ και στο εξής *Ενδοχώρα*.

που εκδόθηκαν ζώντος του ποιητή, και *Οκτάνα* (1980),⁷ *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες* (1984)⁸ και *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή* (2014),⁹ που εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του, β) τα ποιήματα «Η Άσπρη Φάλαινα»¹⁰ (1991) και *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία* (1995),¹¹ που δημοσιεύτηκαν αυτοτελώς και μεταθανάτια, γ) τα πεζόμορφα κείμενα ή ποιητικά αφηγήματα των συλλογών *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* (1960),¹² που εξέδωσε εν ζωή ο ποιητής, και *Οι κύκλοι του Ζωδιακού* (2018),¹³ που εκδόθηκε σαράντα τρία χρόνια μετά τον θάνατό του, περιλαμβάνοντας τα κείμενα που δεν είχαν τελικά ενσωματωθεί στην έκδοση του 1960, δ) το πεζό ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα»¹⁴ και το απόσπασμα από το «Χρονικό της ομηρίας»¹⁵ που δημοσιεύτηκαν από τον επιμελητή του μεγαλύτερου μέρους του εμπειρικού έργου, Γιώργη Γιατρομανωλάκη, ε) τα πεζά ποιήματα «5. Ο Ανδρέας Μπρετόν ή ο αστερόεις ουρανός»,¹⁶ «12. Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος»,¹⁷ που δημοσιεύτηκαν

⁷ Εμπειρικός, *Οκτάνα*, Αθήνα: Ίκαρος, 1980. Από εδώ και στο εξής *Οκτάνα*.

⁸ Εμπειρικός, *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες* (φιλολογική επιμέλεια Γιώργη Γιατρομανωλάκη), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1984. Από εδώ και στο εξής *Αι γενεαί πάσαι*.

⁹ Εμπειρικός, *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*, Εισαγωγή-Φιλολογική Επιμέλεια Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2014. Από εδώ και στο εξής *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*.

¹⁰ Εμπειρικός, «Η Άσπρη Φάλαινα (Παραλλαγαί στο μέγα θέμα του Moby Dick του Herman Melvil [sic])», *Συντέλεια*, 2-3, 1991, 34-49. Από εδώ και στο εξής «Η Άσπρη Φάλαινα».

¹¹ Εμπειρικός, *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*, επιμέλεια Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1995. Από εδώ και στο εξής *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*.

¹² Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* (1936-1946) [1960], Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1980. Από εδώ και στο εξής *Γραπτά*.

¹³ Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, επιμέλεια-προλογικό σημείωμα-επίμετρο Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2018. Από εδώ και στο εξής *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*.

¹⁴ Εμπειρικός, «Άνδρος-Υδρούσα», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 663-666.

¹⁵ Εμπειρικός, «Χρονικό της ομηρίας (απόσπασμα)», στο Γιώργη Γιατρομανωλάκη, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος στον Ανδρέα Εμπειρικό» στο «Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό με ανέκδοτα κείμενα και ανέκδοτες φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού», επιμέλεια Ευγενία Γραμματικοπούλου, *Ποιητική*, 17, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016, 159-174: 173-174.

¹⁶ Εμπειρικός, «5. Ο Ανδρέας Μπρετόν ή ο αστερόεις ουρανός», *Δέλεαρ*, Περίοδος Β΄, 3, Ιούνιος 2001, 6.

¹⁷ Εμπειρικός, «12. Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος», *Δέλεαρ*, Περίοδος Β΄, 3, Ιούνιος 2001, 7-10.

στο περιοδικό *Δέλεαρ* το 2001, και «Deauville»,¹⁸ που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ουτοπία* το 2002, όπως και το ένστιχο ποίημα «Ουρμαχάλ»¹⁹ και τέλος, στ) τα διηγήματα «Αργώ ή Πλους αεροστάτου», «Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης» και «Βεατρική ή Ο έρωτας του Buffalo Bill» που συναπαρτίζουν την τριλογία με τίτλο *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων* (2012).²⁰

Γίνεται, επομένως, φανερό ότι στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού θεωρούμε ότι περιλαμβάνονται τόσο τα ένστιχα και τα πεζά ποιήματά του όσο και τα ποιητικά του αφηγήματα αλλά και τα διηγήματά του, στα οποία άλλωστε ενυπάρχουν αρκετά ποιητικά στοιχεία, καθώς ο ίδιος επεδίωκε, όπως και όλοι οι υπερρεαλιστές, την κατάργηση των διαχωριστικών γραμμών μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας.²¹

Από την άλλη πλευρά, βέβαια, δεν εντάξαμε στο corpus των κειμένων που θα μελετήσουμε το οκτάτομο μυθιστόρημά του, τον *Μεγάλο Ανατολικό*, γιατί αυτό συνιστά ένα ξεχωριστό είδος κειμένου, στο οποίο η επιφάνεια θα έπρεπε να προσεγγιστεί με διαφορετικούς όρους (που συνδέονται με την αφήγηση, την πλοκή, τους χαρακτήρες, τις κορυφώσεις) και ενδεχομένως με διαφορετική μέθοδο (που θα συσχετίζεται και με τις αφηγηματολογικές θεωρίες) συγκριτικά με το υπόλοιπο ποιητικό έργο του. Η διερεύνηση της λογοτεχνικής επιφάνειας στον *Μεγάλο*

¹⁸ Εμπειρικός, «Deauville», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 23.

¹⁹ Εμπειρικός, «Ουρμαχάλ» (μεταγραφή Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 24.

²⁰ Εμπειρικός, *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων. Αργώ ή Πλους αεροστάτου. Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης. Βεατρική ή Ο έρωτας του Buffalo Bill* (εισαγωγή-επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2012. Από εδώ και στο εξής «Αργώ», «Ζεμφύρα» και «Βεατρική».

²¹ Οι υπερρεαλιστές μπορεί βέβαια να απορρίπτουν τα λογοτεχνικά γένη και είδη, επιδιώκοντας την υπέρβαση των κατηγοριών και την άρση των μεταξύ τους ορίων, όπως έκαναν και οι ρομαντικοί πριν από αυτούς, στην ουσία όμως διευρύνουν το πεδίο της λογοτεχνικότητας μέσω της «ποίησης» (poésie), στην οποία αποδίδουν τη σημασία της δημιουργίας που κατορθώνει να συγκεράσει την τέχνη με τη ζωή. Την άποψη αυτή έχει υποστηρίξει και τεκμηριώσει η Effie Rentzou, *Littérature malgré elle. Le Surréalisme et la transformation du littéraire. La France, la Grèce : confrontations*, Association des Amis de Pleine Marge, 2010, 140-151. Οι André Breton και Paul Éluard σημειώνουν χαρακτηριστικά το 1929 ότι «η ποίηση είναι το αντίθετο της λογοτεχνίας» (la poésie est le contraire de la littérature). Βλ. Breton et Éluard, «Notes sur la poésie», *La Révolution Surréaliste*, 12, 15 décembre 1929, 53. [Η μετάφραση των ξενόγλωσσων όρων και παραθεμάτων είναι δική μας, εκτός και αν δηλώνεται διαφορετικά].

Ανατολικό θα μπορούσε μάλλον να αποτελέσει το αντικείμενο μιας άλλης, αυτοτελούς μελέτης.

Για να ανιχνεύσουμε τον λογοτεχνικό αυτό τόπο στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού, ερμηνεύοντας παράλληλα τη σημασία και τη λειτουργία του θα χρησιμοποιήσουμε τα μεθοδολογικά εργαλεία που προτείνουν οι σύγχρονοι Άγγλοι και Αμερικανοί θεωρητικοί της επιφάνειας, οι οποίοι έχουν επακριβώς προσδιορίσει τα χαρακτηριστικά και τα κριτήριά της αλλά και τις ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις της. Παράλληλα όμως θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε την εμπειρική επιφάνεια και με ιστορικούς και διακειμενικούς όρους, συνδέοντάς την τόσο με τη θρησκευτική (αρχαιοελληνική και ιουδαιοχριστιανική) όσο και με την προγενέστερη αλλά και τη σύγχρονή της λογοτεχνική επιφάνεια, τη ρομαντική κυρίως αλλά και τη μοντερνιστική κατά δεύτερο λόγο,²² ώστε να αναδυθούν συνέχειες και ρήξεις, που ενοποιούν με ανατρεπτικό τρόπο το παλαιό με το νεότερο και το μοντέρνο. Επίσης, λαμβάνοντας υπόψη και την ψυχαναλυτική ιδιότητα του Εμπειρικού, θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε αν και πώς συσχετίζεται η επιφάνεια στο έργο του με ορισμένους θεμελιώδεις ψυχαναλυτικούς όρους, όπως η αρχή της απόλαυσης και η αρχή της πραγματικότητας, το ωκεάνιο αίσθημα, η αρχέγονη σκηνή, η ψυχαναλυτική ενσυναίσθηση και η ψυχαναλυτική ταύτιση, αλλά και με στοιχεία της «προσωπικής μυθολογίας» του, προκειμένου να φανεί αν κατέχει κυρίαρχο ρόλο στο ποιητικό του σύμπαν. Τέλος, θα επιδιώξουμε να εντάξουμε την εμπειρική επιφάνεια στο πλαίσιο της υπερρεαλιστικής ποιητικής, ώστε να συναγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα για το αν και κατά πόσο καθίσταται στο έργο του ένας υπερρεαλιστικός ποιητικός τρόπος.

Η παρούσα διατριβή χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος ορίζεται και οριοθετείται η έννοια της λογοτεχνικής επιφάνειας, ενώ παράλληλα τεκμηριώνεται η χρήση του όρου «επιφάνεια» αντί του ταυτόσημου «αποκαλυπτική στιγμή». Επίσης, παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά της επιφάνειας από τον μοντερνισμό στον ρομαντισμό και αντίστροφα και γίνεται μια σύντομη επισκόπηση, στην οποία συνδέεται η επιφάνεια του James Joyce με τη «στιγή» των Άγγλων και Γερμανών ρομαντικών ποιητών. Στη συνέχεια παρουσιάζεται το ιστορικό υπόβαθρο της λογοτεχνικής επιφάνειας, με αναφορές στην αρχαιοελληνική και στην εβραϊκή-χριστιανική παράδοση της θείας αποκάλυψης, και έπειτα προσεγγίζεται η έννοια

²² Σύντομη αναφορά θα γίνει και σε μια χαρακτηριστική επιφάνεια του Jack Kerouac, όταν θα αναλύσουμε το πεζό ποίημα «Beat, beat, beatitude and love and glory» που ανήκει στην *Οκτάνα*.

θεωρητικά, εντασσόμενη στο πνευματικό και κοινωνικό περιβάλλον που τη γέννησε. Ακολουθεί η παρουσίαση των κριτηρίων και της τυπολογίας της, όπως αυτά έχουν προσδιοριστεί από τους σύγχρονους θεωρητικούς της επιφάνειας, ενώ παράλληλα χρησιμοποιούμε και τρεις δικές μας τυπολογικές κατηγορίες, οι οποίες προέκυψαν από τη μελέτη του ποιητικού έργου του Εμπειρικού, και καταλήγουμε σε ένα τυπολογικό σχήμα, που αξιοποιείται στην πορεία στο δεύτερο μέρος. Το πρώτο μέρος κλείνει με την ένταξη της επιφάνειας στο πλαίσιο της συγγένειας που συνδέει τον υπερρεαλισμό με τον ρομαντισμό. Μέσα σε αυτό το πλέγμα θεωρούμε ότι η υπερρεαλιστική επιφάνεια συγγενεύει με την αντίστοιχη ρομαντική ή καλύτερα κατάγεται από αυτήν, έχοντας όμως ως επί το πλείστον τον δικό της ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται η τυπολογία της επιφάνειας στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Εμπειρικού, με σκοπό να απαντηθεί ένα διπλό ερώτημα: Ο συγκεκριμένος λογοτεχνικός τόπος λαμβάνει στο έργο του τόσο σημαντική θέση, ώστε να αποκτά τις διαστάσεις μιας κυρίαρχης ποιητικής, της ποιητικής της επιφάνειας; Αν επιβεβαιωθεί αυτό το ερευνητικό ερώτημα, τότε ποια είναι τα χαρακτηριστικά αυτής της ποιητικής; Με βάση το τυπολογικό σχήμα του πρώτου μέρους προσεγγίζονται ερμηνευτικά αρχικά οι «επιφάνειες του Είναι» («άδηλες επιφάνειες», «επιφάνειες-όνειρα», «επιφάνειες-ρεμβασμοί», «επιφάνειες-μεταμορφώσεις», «προληπτικές επιφάνειες» –στις οποίες εντάσσονται οι «αναδρομικές επιφάνειες» και οι «επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος»–, «οραματικές» και «προορατικές επιφάνειες») και στη συνέχεια οι «πλαισιογενείς επιφάνειες» που εντοπίσαμε στο εμπειρικό corpus. Το δεύτερο μέρος κλείνει με μια ειδική περίπτωση, την ερμηνεία μιας επιφάνειας και μετα-επιφάνειας, με την οποία ο Εμπειρικός δικαιώνει ποιητικά, με βάση τη δική του πρόσληψη, την εν δυνάμει οραματική ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη.

Το τρίτο μέρος αναφέρεται στη σημασία και λειτουργία της επιφάνειας στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού. Συγκεκριμένα, διερευνάται η σχέση της εμπειρικής επιφάνειας αφενός με ορισμένες έννοιες-κλειδιά της υπερρεαλιστικής δημιουργίας, τον έρωτα, το θαυμαστό, το αντικειμενικό τυχαίο, το ποίημα-γεγονός, το όνειρο, τον μύθο, το μαύρο χιούμορ, την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο του Dalí και αφετέρου με τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ίδιας της λογοτεχνικής επιφάνειας ως διυποκειμενικής εμπειρίας, το ωραίο και το υψηλό. Σκοπός αυτής της διερεύνησης είναι να φανεί αν και με ποιους τρόπους συνδέεται η επιφάνεια με την ίδια την

υπερρεαλιστική ποιητική του δημιουργού της και πώς λειτουργεί εντασόμενη σε ένα πολυποίκιλο υπερρεαλιστικό ποιητικό σύμπαν.

Μέρος Πρώτο

Η λογοτεχνική επιφάνεια: από τον ρομαντισμό στον υπερρεαλισμό

Κεφάλαιο Πρώτο

Η λογοτεχνική επιφάνεια

1. Ορισμός και οριοθέτηση

Η ποίηση που πριμοδοτείται σε περιόδους ανατροπής κάθε συμβατικότητας αλλά και πίστης στην ύπαρξη είτε ενός ανώτερου, ιδεατού κόσμου (ρομαντισμός, συμβολισμός) είτε ενός κόσμου πέραν του ορατού και αισθητού, ενός υπεραισθητού, υπερπραγματικού κόσμου, όπου ύλη και πνεύμα μπορούν να συγκερασθούν (υπερρεαλισμός), είναι κατά το μάλλον ή ήττον αποκαλυπτική μιας άγνωστης ή άλλης πραγματικότητας. Κοινό χαρακτηριστικό των εν λόγω περιόδων είναι η πεποίθηση ότι αυτή η άλλη πραγματικότητα μπορεί να αποκτήσει υπόσταση μέσω της ποίησης, απελευθερώνοντάς μας από τη συμβατική και ασφυκτική δομή των πραγμάτων. Έτσι, η επιφάνεια γίνεται ο προνομιακός λογοτεχνικός «τόπος», το πλεονεκτικό μέσο, για να εκφρασθεί η ίδια η ουσία αυτού του είδους της ποίησης.

Στην αγγλοαμερικανική κριτική, για να δηλωθεί ο λογοτεχνικός αυτός «τόπος», χρησιμοποιείται ο όρος «epiphany» («επιφάνεια»), που πρωτοσυναντάται στον Joyce, αλλά οι ρίζες του ανάγονται στους Άγγλους ρομαντικούς ποιητές του 19^{ου} αιώνα, στον Wordsworth, τον Blake, τον Keats.¹ Το 1989 ο εξέχων Καναδός φιλόσοφος

¹ Το 1957 ο Langbaum υποστήριξε ότι η «επιφάνεια» δεν ξεκινά στη λογοτεχνία με τον Joyce, αλλά είναι η ουσιώδης καινοτομία στις *Λυρικές Μπαλάντες* (*Lyrical Ballads*) του Wordsworth (βλ. Robert Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York: W. W. Norton & Company, 1963 [1^η έκδ. 1957], 46-47· του ίδιου, «The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature», *New Literary History*, XIV/2, 1983, 335-358 και στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 37-60· στο εξής οι παραπομπές θα αναφέρονται στη 2^η έκδοση του άρθρου). Την ίδια χρονιά, ο Frye περιγράφει την επιφάνεια ως μια αρχετυπική λογοτεχνική στιγμή, συνδέει την επιφάνεια του Joyce με την «αισθητική ή άχρονη στιγμή» και τη «στιγμή» (*der Augenblick*) της γερμανικής φιλοσοφίας και εισάγει τους όρους «αντι-επιφάνεια» («anti-epiphany»), «σημείο της επιφάνειας» («point of epiphany») και «δαιμονική επιφάνεια» («demonic epiphany»). Βλ. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays. With a Foreword by Harold Bloom*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, ¹⁵2000, 61, 203, 223 [1^η έκδ. 1957]· *Ανατομία της Κριτικής: Τέσσερα Δοκίμια*, επιμέλεια-μτφρ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, εισαγωγή Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Αθήνα: Gutenberg, 1996, όπου ο όρος «epiphany» μεταφράζεται ως «τα επιφάνεια». Επίσης, το 1968, στο βιβλίο του *A Study of English Romanticism* υπογραμμίζει τη συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα στις «στιγμές» της ρομαντικής ποίησης

Charles Taylor χρησιμοποίησε επίσης τον όρο «epiphany», για να δηλώσει ότι αυτό που παραμένει συνεχές στη σύλληψη της τέχνης και κυρίως της λογοτεχνίας από τη ρομαντική περίοδο μέχρι τις μέρες μας «είναι η αντίληψη ότι το έργο τέχνης απορρέει από –ή πραγματώνει– μίαν “επιφάνεια”». ² Έτσι, το έργο τέχνης νοείται ως τόπος «μιας φανέρωσης που μας φέρνει ενώπιον κάποιου πράγματος το οποίο είναι διαφορετικά απροσπέλαστο και το οποίο είναι υψίστης ηθικής ή πνευματικής σημασίας: μια φανέρωση, επί πλέον, η οποία συνάμα ορίζει ή αρτιώνει κάτι, την στιγμή που αποκαλύπτει». ³ Υπό αυτή την έννοια, η λογοτεχνία και ειδικά η ποίηση θεωρείται ως μια «δημιουργία που αποκαλύπτει ή ως μια αποκάλυψη η οποία εν ταυτώ ορίζει και αρτιώνει αυτό που δηλοποιεί». ⁴

Στη νεοελληνική λογοτεχνική κριτική χρησιμοποιούνται δύο διαφορετικοί όροι για τον λογοτεχνικό αυτό «τόπο». Αρχικά, όπως έχει επισημάνει η Nektaria Klaraki, ο Mario Vitti εισάγει τον όρο επιφάνεια με αντικείμενο την ποίηση του Σεφέρη. ⁵ Αναζητώντας τις ρίζες του στην αρχαιοελληνική έπιφάνεια, ο Vitti ορίζει τη σύγχρονη λογοτεχνική επιφάνεια ως μια «απροσδόκητη ψυχική διαδικασία, που σε στιγμή έντονης δυσφορίας, που προέρχεται από τη συνειδητοποίηση ενός αδιεξόδου,

και τις επιφάνειες της πεζογραφίας του Joyce. Βλ. Northrop Frye, *A Study of English Romanticism*, Brighton: The Harvester Press Ltd., 1983, 158 [1^η έκδ. 1968]. Η άποψη αυτή επικροτήθηκε και υιοθετήθηκε από πολλούς κριτικούς. Βλ. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York-London: W. W. Norton & Company, 1973, 375-399 και 411-427, Wim Tigges, «The Significance of Trivial Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies», στο Tigges (ed.), *ό.π.*, 11-35. Για μια αναλυτική και συστηματική παρουσίαση της αγγλόφωνης κυρίως βιβλιογραφίας βλ. Klaraki, *ό.π.*, 80-85, όπου όμως δεν τονίζεται η σημαντική συμβολή του Frye.

² Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge: Harvard University Press, 1989· *Πηγές του Εαυτού. Η Γένεση της Νεωτερικής Ταυτότητας*, μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός, Αθήνα: Ίνδικτος, 2007, 677 (οι παραπομπές θα αφορούν πάντα στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου). Η Klaraki, *ό.π.*, αν και παρουσιάζει εμπεριστατωμένα και εις βάθος την παράδοση της σύγχρονης λογοτεχνικής επιφάνειας και την πραγμάτευσή της από την αγγλοαμερικανική κριτική, δεν κάνει λόγο για τη συνεισφορά του Taylor στη μελέτη τόσο της σημασίας της για τη νεότερη λογοτεχνία όσο και της επίδρασης που αυτή άσκησε.

³ *Ο.π.*, 677.

⁴ *Ο.π.*

⁵ Mario Vitti, *Φθορά και Λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1978 και Νέα έκδοση, αναθεωρημένη, 1989. Βλ. Klaraki, *ό.π.*, 86-87.

μας αποκαλύπτει ανέλπιστα μια παράσταση που προσπαθεί να επαναφέρει τη χαμένη ισορροπία μας».⁶

Στη συνέχεια, ο Νάσος Βαγενάς χρησιμοποιεί πρώτος τον όρο «στιγμή της αποκάλυψης»/«αποκαλυπτική στιγμή» στη διατριβή του για την ποίηση –και πάλι– του Γιώργου Σεφέρη, υποστηρίζοντας ότι «είναι η στιγμή της ένωσης του χρονικού με το υπερχρονικό, η υπέρτατη στιγμή, που κατέχει μία περίοπτη θέση στη νεώτερη λογοτεχνία»,⁷ χαρακτηρίζοντάς τη «μυστικιστική εμπειρία»⁸ και παρουσιάζοντας μια σύντομη ιστορία της στη νεοελληνική ποίηση, που ξεκινά από τους ρομαντικούς Διονύσιο Σολωμό και Ανδρέα Κάλβο και καταλήγει στον υπερρεαλιστή Ανδρέα Εμπειρικό,⁹ με ενδιάμεσους σταθμούς τον Παλαμά, τον Σικελιανό, τον Παπατσώνη, τον Ελύτη και βέβαια τον Σεφέρη. Με αυτό τον τρόπο ο Βαγενάς ενέταξε, όπως έχει ήδη υπογραμμιστεί,¹⁰ τις «αποκαλυπτικές στιγμές» της νεότερης ελληνικής ποίησης στη λογοτεχνική παράδοση της νεότερης ευρωπαϊκής ποίησης, με τις αντίστοιχες αναφορές του στον Baudelaire, τον Yeats, τον Eliot και τον Ungaretti.

Αποφασίσαμε να υιοθετήσουμε, στο πλαίσιο της παρούσας διδακτορικής έρευνας, τον όρο επιφάνεια αντί του ταυτόσημου «αποκαλυπτική στιγμή», επειδή αυτός έχει, ως επί το πλείστον, καθιερωθεί στη διεθνή βιβλιογραφία,¹¹ χωρίς να

⁶ Mario Vitti, «“Επιφάνεια” και “νεκριομαντεία”»: βαθύτερες λειτουργίες της μυθολογίας στην ποίηση του Σεφέρη» στο Δημήτρης Δασκαλόπουλος (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996, 342-343.

⁷ Νάσος Βαγενάς, *Ο Ποιητής και ο Χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα: Κέδρος, 1979, 284.

⁸ *Ο.π.*

⁹ *Ο.π.*, 286-292.

¹⁰ Klaraki, *ό.π.*, 91.

¹¹ Εκτός από τους Langbaum, Frye, Abrams, Tiggas και Taylor που αναφέρθηκαν παραπάνω, τον όρο χρησιμοποιούν μεταξύ άλλων, στις πολύ σημαντικές τους μελέτες, και οι Morris Beja (*Epiphany in the Modern Novel*, London: Peter Owen, 1971), Ashton Nichols (*The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1987), Martin Bidney (*Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1997) και Sharon Kim (*Literary Epiphany in the Novel, 1850-1950: Constellations of the Soul*, New York: Palgrave Macmillan, 2012). Εναλλακτικά, υιοθετείται και ο όρος «epiphanic moment» ή «moment of epiphany», δηλαδή «στιγμή της επιφάνειας»: βλ. Günter Leypoldt, «Raymond Carver’s “Epiphanic Moments”», *Style*, 35, 3, 2001, 531-547 και Violla Hartfield-Mendez, *Woman and the Infinite: Epiphanic Moments in Pedro Salinas’s Art*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1996.

λείπουν βέβαια και ορισμένες εξαιρέσεις ή εναλλακτικές διατυπώσεις,¹² και έχει, εν μέρει, επικρατήσει και στην ελληνική, κυρίως στις πιο πρόσφατες μελέτες.¹³

¹² Συγκεκριμένα, ο James Roy King (*The Literary Moment as a Lens on Reality*, Columbia: University of Missouri Press, 1983) χρησιμοποιεί τον όρο «λογοτεχνική στιγμή», ενώ ο Paul Maltby (*The Visionary Moment: A Postmodern Critique*, State University of New York Press, 2002) προτιμά τον όρο «οραματική στιγμή», τον οποίο ταυτίζει με τη λογοτεχνική επιφάνεια. Επίσης, ο Nichols, *ό.π.*, εναλλάσσει τους όρους επιφάνεια και «λογοτεχνική στιγμή», χωρίς να φαίνεται ότι τους διαφοροποιεί. Για την ταύτιση, εξάλλου, των όρων «στιγμή» («Moment») και «επιφάνεια» («epiphany») που συνδέει τον Joyce με τους ρομαντικούς ποιητές, βλ. παρακάτω την υποενότητα 2.

¹³ Αναφέρουμε ενδεικτικά τους Νάνο Βαλαωρίτη (*Ανδρέας Εμπειρικός*, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1989, 9, όπου κάνει λόγο για την «επιφάνεια» στο «Εις την Οδόν των Φιλελλήνων» του Εμπειρικού, και *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και «Πάλι»: Με γράμματα των ποιητών γύρω απ' την έκδοση του «Πάλι»*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997, 33, όπου αναφέρεται στις «σικελιανικές και τζουσιανές “επιφάνειες”»), Γιώργο Κεχαγιόγλου («Η λεγόμενη “Σκιά του Ομήρου” και οι Σολωμικές “επιφάνειες ποιητών/επιφάνειες σε ποιητές”»: μερικές αναγνωστικές αντιδράσεις», *Ακτή*, 5, 1990, 32-47 και *Ακτή*, 6, 1990, 135-151), Δημήτρη Δημηρούλη («Ο φοβερός παφλασμός». *Κριτικό αφήγημα για τα «Τρία Κρυφά Ποιήματα» του Γ. Σεφέρη*, Πλέθρον, 1999, 227-232 και 235-237), Αθηνά Βογιατζόγλου (*Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του «Προλόγου στη Ζωή» του Σικελιανού*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, 91-92 και 173, όπου γίνεται λόγος για θεϊκή επιφάνεια), Ερατοσθένη Γ. Κατωμένο («Πολιτισμικοί κώδικες στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Πόρφυρας*, 101, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001, 317-325: 325), Νεκταρία Κλαπάκη («Ανδρος- Ύδρα- Κύπρος: η στιγμή της επιφάνειας και το ελληνικό νησί» στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων*, Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002, Τόμος Α', Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004, 469-486 και «Η ποιητική της “επιφάνειας” στο έργο του Νάσου Βαγενά», *Πόρφυρας*, 130, Ιανουάριος-Μάρτιος 2009, 468-482, όπου όμως χρησιμοποιεί εναλλακτικά και τον όρο «αποκαλυπτική στιγμή»), Έρη Σταυροπούλου («Ο τρόπος της μυθοπλασίας του χώρου: η “Αντίπαρος” του Νίκου Χουλιαρά» στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *ό.π.*, 705-716: 709), Αλεξάνδρα Σαμουήλ («Μεταμορφώσεις του Φωτόδεντρου. Η λειτουργία ενός συμβόλου στους Σολωμό, Παλαμά, Εμπειρικό και Ελύτη», *Ποίηση*, 21, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2003, 177-196: 185, 191, όπου όμως κάνει χρήση, στη σ. 196, και του αντίστοιχου όρου «αποκαλυπτική στιγμή»), Χριστίνα Ντουνιά («Walt Whitman: ένας ισχυρός πρόγονος του Ανδρέα Εμπειρικού», *Σύγκριση/Comparaison*, 15, 2004, 80-96: 80, 92) και Ρένα Ζαμάρου («Σολωμικές απηχήσεις στον ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο», *Νίκος Εγγονόπουλος ο ζωγράφος και ο ποιητής*, Πρακτικά Συνεδρίου, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου-Μουσείο Μπενάκη, 23 & 24 Νοεμβρίου 2007, Μουσείο Μπενάκη, Κτήριο Οδού Πειραιώς, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2010, 133-156: 152, όπου κάνει λόγο για την «επιφάνεια της φεγγαροντυμένης»). Αντίθετα, τον όρο «αποκαλυπτική στιγμή» ή «στιγμή αποκάλυψης» ή «αποκάλυψη» υιοθέτησαν εκτός από τον Βαγενά, ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης (*Ανδρέας Εμπειρικός. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα: Κέδρος, 1983, 149: «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 649-667 και

Εξάλλου, από τη στιγμή που θα υιοθετηθεί, έστω και μέχρι ενός σημείου, η ορολογία του Taylor για την τυπολογία της επιφάνειας στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Ανδρέα Εμπειρικού, κρίθηκε σκόπιμο να μην υπάρξει παρέκκλιση στη μετάφραση των πρωτότυπων όρων.¹⁴

Πρέπει να επισημανθεί ότι η μελέτη της επιφάνειας στο ποιητικό έργο του εισηγητή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα αποτελεί απλώς μια ψηφίδα στη διερεύνηση του σημαντικού αυτού λογοτεχνικού «τόπου», καθώς διαπλέκεται, από τη μία πλευρά, την ιστορική ή παρελθοντική, με τη θεία επιφάνεια ή θεοφάνεια και τη μυστικιστική εμπειρία της ένωσης με το θείο, την οποία και ανατρέπει, και από την άλλη πλευρά, τη συγχρονική, με την κοσμική ή λογοτεχνική επιφάνεια που απαντά σε ποιητικά και πεζά κείμενα νεότερων Ελλήνων αλλά και Ευρωπαίων και Αμερικανών λογοτεχνών (από τον ρομαντισμό ως τον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό), την

«Θεολογικός και πολιτικός λόγος στον Ανδρέα Εμπειρικό» στο «Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό με ανέκδοτα κείμενα και ανέκδοτες φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού», επιμ. Ευγενία Γραμματικοπούλου, *Ποιητική*, 17, Άνοιξη Καλοκαίρι 2016, 159-174), ο Γιώργος Κεχαγιόγλου («*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Ανδρέα Εμπειρικού: *Μια ανάγνωση*, επιμ. Άντεια Φραντζή, Αθήνα: Εκδόσεις «Πολύτυπο», 1984, 75), ο Νίκος Καλταμπάνος («Η στιγμή του αποκαλυπτικού ύψιστου στον “Κρητικό” του Σολωμού», *Σημειώσεις*, 31, Μάιος 1988, 15-34 και *Λόγου Χάριν*, 1, Άνοιξη 1990, 95-126), ο Παντελής Βουτουρής (*Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού. Η ηρωική, ερωτική και θρησκευτική όψη της ποίησής του*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1991, 148-163 και *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997, 211-230), η Αγορή Γκρέκου (*Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη (1833-1933)*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000, 257) και η Ελισάβετ Αρσενίου (*Η ρητορική της ουτοπίας. Μελέτες για τη μετάβαση στη νέα πρωτοπορία: Πέντε δοκίμια πάνω στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 2009, 59). Οι όροι «αποκαλυπτικά ποιήματα» και «αποκαλυπτική ποίηση» χρησιμοποιούνται αντίστοιχα από τον Δ. Ν. Μαρωνίτη (*Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και μαθήματα*, Αθήνα: Ερμής, 1984, 132-133) και την Έλλη Φιλοκύπρου, «Οκτάνα, Σινώπη, Αμοργός: Τρεις άορατοι τόποι “όπου το ρήμα κρουσταλλώθηκε και φέγγει”», *Ελληνικά*, 44, 1994, 399-422: 401. Είναι, επίσης, χαρακτηριστικό να αναφερθεί ότι, ενώ ο Beaton χρησιμοποιεί στην αγγλική γλώσσα τον όρο «eriphany», αναφερόμενος στο πεζό ποίημα του Εμπειρικού «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» (Roderick Beaton, «Beyond place and time: out of this world with Andreas Embirikos», *Journal of Mediterranean Studies*, 2, 2, 1992, 256-270: 260), στην ελληνική έκδοση του άρθρου του ο όρος έχει αποδοθεί, άστοχα κατά τη γνώμη μας, ως υπερφυσική εμπειρία (βλ. Beaton, «Εκτός τόπου και χρόνου: Ταξίδι με τον Ανδρέα Εμπειρικό», μτφρ. Ελένη Πιπίνη – Πόπη Νοτιά, στο *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, 433-464: 446).

¹⁴ Taylor, *ό.π.*, 677-796.

οποία εμπλουτίζει και τροφοδοτεί, συνιστώντας μέρος μιας ευρύτερης πολιτισμικής παράδοσης που συγκροτεί τη νεωτερική ταυτότητα.

2. Τα χαρακτηριστικά της επιφάνειας από τον μοντερνισμό στον ρομαντισμό και αντίστροφα: μια σύντομη επισκόπηση

Η σύγχρονη λογοτεχνική επιφάνεια πρωτοεμφανίστηκε, όπως αναφέρθηκε, στη μοντερνιστική πεζογραφία του 20^{ου} αιώνα, συγκεκριμένα στο πρωτόλειο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του James Joyce *Stephen Hero* (Στήβεν ο Ήρωας), που γράφτηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (1904-1906), εκδόθηκε όμως το 1944 μετά τον θάνατο του συγγραφέα του και συνιστά μια πρώιμη εκδοχή του μυθιστορήματος *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) (*Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία*). Ο ήρωας, Στήβεν Δαίδαλος, που αποτελεί προσωπείο του ίδιου του Joyce, αποκαλεί επιφάνεια την εμπειρία μιας ξαφνικής έλλαμψης ή πνευματικής φανέρωσης,¹⁵ που προκαλείται από κάποια φαινομενικά τετριμμένα ή ακόμα και αυθαίρετα αιτία, χάρη στην οποία, αυτός που βιώνει την επιφάνεια νιώθει ότι υπερβαίνει τον χρόνο και οδηγείται σε μια νέα, βαθύτερη επίγνωση του εαυτού του και του κόσμου. Τα διηγήματα και τα μυθιστορήματα του Joyce περιέχουν αρκετές επιφάνειες, καθώς ο συγγραφέας τους θεωρούσε την καταγραφή τους χρέος του πνευματικού ανθρώπου.¹⁶ Είναι όμως αλήθεια ότι ο Joyce χρησιμοποίησε τον όρο

¹⁵ Στην παρούσα διατριβή χρησιμοποιούμε τον όρο *έλλαμψη* αντί του ευρύτερα διαδεδομένου *έκλαμψη*, γιατί αυτός έχει τη μεταφορική σημασία του φωτισμού που μπορεί να προέλθει είτε από το θείο είτε από το ασύνειδο. Αντίθετα, *έκλαμψη* σημαίνει λάμψη, ακτινοβολία, λαμπρότητα και μεταφορικά αναλαμπή. Βλ. τα αντίστοιχα λήμματα στο Δ. Δημητράκου, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Αρχαίος Εκδοτικός Οίκος Δημητρίου Δημητράκου Α.Ε., 1954, φωτομηχανική ανατύπωση, Αθήνα: Πιρόγα Εκδόσεις, 2008, στο Γεωργίου Δ. Μπαμπινιώτη, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας Με Σχόλια για τη Σωστή Χρήση των Λέξεων*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, ⁴2012 και στο Ακαδημία Αθηνών, *Χρηστικό Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας*, Σύνταξη-Επιμέλεια Χριστόφορος Γ. Χαραλαμπίδης, Βασικοί Συνεργάτες Σταυρούλα Ζαφείρη, Αθηνά Ψαροπούλου, Ελένη Διαμαντή κ.ά., Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο, 2014, Β΄ Έκδοση, με προσθήκες και βελτιώσεις, Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., 2016.

¹⁶ «Πίστευε πως ήταν έργο του ανθρώπου των γραμμάτων να σημειώνει αυτές τις επιφάνειες με μεγάλη προσοχή, μιας και είναι από μόνες τους κατεξοχήν ακροσφαλείς και εύθραυστες στιγμές»: Τζέιμς Τζόυς, *Στήβεν ο Ήρωας*, προλεγόμενα Th. Spencer - J. J. Slocum - H. Cahoon, μτφρ. Μιχάλης Κοκολάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1995, 266. Ο Joyce στο έργο του *Eriphanies*, που

επιφάνεια, για να δηλώσει κάτι που οι ρομαντικοί ποιητές του 19^{ου} αιώνα Percy-Bysshe Shelley και William Wordsworth είχαν αποκαλέσει «στιγμή» («moment»)¹⁷. Ειδικότερα, ο Wordsworth ήδη από το 1799 περιγράφει στο ποίημά του *The Prelude* (*Το Πρελούδιο*) αυτές τις «στιγμές», τις οποίες αποκαλεί «spots of time» («στιγμές του χρόνου»). Όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της επιφάνειας του Joyce, όπως έχει επισημανθεί, είναι ήδη φανερά στις «στιγμές» του Wordsworth και του Shelley.¹⁸ Ανάλογες διαπιστώσεις έχουν γίνει και για αποσπάσματα των Άγγλων ρομαντικών Samuel Taylor Coleridge, John Keats,¹⁹ William Blake,²⁰ όπως και του Αμερικανού Ralph Waldo Emerson.²¹ Άρα, η λογοτεχνική επιφάνεια έχει ρομαντική αφετηρία και προέλευση. Ο Langbaum την έχει μάλιστα αποκαλέσει το «ρομαντικό υποκατάστατο της θρησκείας».²²

Τη σημασία της «στιγμής» (Moment, der Augenblick ή der Moment) στους Άγγλους ρομαντικούς ποιητές αλλά και στους Γερμανούς ρομαντικούς ποιητές και φιλοσόφους (στον Shelley και στον Wordsworth αλλά και στους Schelling, Hölderlin, Goethe, Novalis) έχει επισημάνει και ο Abrams, ορίζοντάς την ως μια «βαθύτατα

περιλαμβάνει σαράντα σύντομα πεζά κείμενα, κατέγραψε αρκετές τέτοιες στιγμές επιφάνειας (βλ. Τζέιμς Τζόυς, *Φανερώσεις*, μτφρ. Δημήτρης Χουλιάρáκης, Αθήνα: Το Ροδακίό, 1994).

¹⁷ Βλ. M. H. Abrams & Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms*, Cengage Learning, 2009, 114.

¹⁸ Tiggess, «The Significance ...», ό.π., 14-16. Ο Beja, ό.π., 33 αναφέρει ότι «δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο Joyce τοποθετεί στην κορυφή της αγγλικής λογοτεχνίας τον Wordsworth μαζί με τον Shakespeare και τον Shelley. Τα περισσότερα από τα πιο γνωστά ποιήματα του Wordsworth [...] εμπεριέχουν επιφάνειες». Ο Nichols, ό.π., 103-106, έχει δείξει τη στενή συνάφεια που υπάρχει ανάμεσα στη «στιγμή» του Shelley και την επιφάνεια του Joyce, συγκρίνοντας αρκετά αποσπάσματα από το *A Defence of Poetry* (1821) (*Υπεράσπιση της Ποίησης*) με αντίστοιχα από το *Stephen Hero* (*Στήβεν ο Ηρώας*).

¹⁹ Για την επιφάνεια στους Coleridge και Keats βλ. Frye, *A Study of English Romanticism*, ό.π., 125-165 και Nichols, ό.π., 80-93. Ο Langbaum, ό.π., 57, διαπιστώνει ότι σχεδόν όλα τα σονέτα του Keats εμπεριέχουν επιφάνεια.

²⁰ Tiggess, «The Significance ...», ό.π., 15· C. C. Barfoot, «“Milton silent came down my path”: The Epiphany of Blake’s Left Foot», στο Tiggess (ed.), ό.π., 61-84· Taylor, ό.π., 683.

²¹ Ειδικά για τον Emerson ο Langbaum, ό.π., 41, αναφέρει ότι πολύ πριν από τον Joyce, το 1838, είχε δώσει στον όρο επιφάνεια την ίδια ψυχολογική έννοια, δείχνοντας πως αυτή προκύπτει από κάποιο συνηθισμένο ή ακόμη και χυδαίο γεγονός. Βλ. επίσης, Tiggess, «The Significance...», ό.π., 16-18, Klaraki, ό.π., 65 και Κλαπάκη, «Η ποιητική της “επιφάνειας” ...», ό.π., 468.

²² Langbaum, ό.π., 59.

ουσιαστική εμπειρία κατά την οποία μια στιγμιαία συνειδητοποίηση ή ένα συνηθισμένο αντικείμενο ή γεγονός λάμπει ξαφνικά ως αποκάλυψη»,²³ συνδέοντάς τη με το momentum των *Εξομολογήσεων* του ιερού Αυγουστίνου και θεωρώντας ως βασικό της χαρακτηριστικό τον άχρονο χρόνο, τη διαπλοκή της αιωνιότητας με τον χρόνο.²⁴ Η έννοια άλλωστε της «στιγμής» ανάγεται, μέσω της νεοπλατωνικής επιρροής που δέχτηκε ο ιερός Αυγουστίνος, στο *ἐξαίφνης* του Πλάτωνα.²⁵ Αυτό συνιστά μια ιδιαιτερότητα, καθώς τοποθετείται μεταξύ κίνησης και ακινησίας, ύπαρξης και μη ύπαρξης και δεν ανήκει στον χρόνο. Είναι μια άχρονη ενότητα των αντιθέσεων, κάτι το ασυνεχές μέσα στην ακολουθία του χρόνου, αλλά κατά παράδοξο τρόπο αποτελεί την προϋπόθεση της συνέχειάς του, επειδή διασφαλίζει τη μετάβαση και συνδέεται με την όραση και τη γνώση.²⁶

Η επιφάνεια χαρακτηρίζει το έργο και του μεγαλύτερου Έλληνα ρομαντικού ποιητή, του γενάρχη της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας, του Διονυσίου Σολωμού. Είτε με τη μορφή οράματος (το όραμα της Έσχατης Κρίσης, της Φεγγαροντυμένης, του ανεκλάλητου ήχου στον *Κρητικό*) είτε με τη μορφή έλλαμψης (η αυτεπίγνωση που κερδίζεται τη στιγμή του θανάτου στον *Πόρφυρα*) η επιφάνεια γίνεται το μέσο της θέασης του απόλυτου, της γνώσης του μεταφυσικού, είτε αυτό σχετίζεται με το υψηλό (στον *Κρητικό*, στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*) είτε με το εφιαλτικό (στον *Λάμπρο*, στη *Γυναίκα της Ζάκυθος*) είτε και με τα δύο.²⁷ Θα ήταν σημαντικό να

²³ Abrams, *Natural Supernaturalism*, ό.π., 385.

²⁴ Ο.π., 385-390. Με αυτόν τον τρόπο, όπως υποστηρίζει ο Shelley, «ο ποιητής μετέχει του αιωνίου, του απείρου, του Ενός». Βλ. Μ. Η. Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως. Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*, μτφρ. Άρης Μπερλής, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, 2001, 244, απ' όπου και το παράθεμα.

²⁵ Πλάτωνος, *Παρμενίδης*, *Platonis opera*, τ. 2, J. Burnet (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1901, ανατ. 1967, 156d-e: «τὸ γὰρ ἐξαίφνης τοιόνδε τι ἔοικε σημαίνειν, [...] ἡ ἐξαίφνης αὕτη φύσις ἄτοπός τις ἐγκάθηται μεταξύ τῆς κινήσεώς τε καὶ στάσεως, ἐν χρόνῳ οὐδενὶ οὔσα, καὶ εἰς ταύτην δὴ καὶ ἐκ ταύτης τό τε κινούμενον μεταβάλλει ἐπὶ τὸ ἐστάναι καὶ τὸ ἐστὸς ἐπὶ τὸ κινεῖσθαι. [...] Καὶ τὸ ἐν δὴ, εἴπερ ἔστηκέ τε καὶ κινεῖται, μεταβάλλοι ἂν ἐφ' ἐκάτερα [...] μεταβάλλον δ' ἐξαίφνης μεταβάλλει, καὶ ὅτε μεταβάλλει, ἐν οὐδενὶ χρόνῳ ἂν εἴη, οὐδὲ κινεῖτ' ἂν τότε, οὐδ' ἂν σταίη».

²⁶ Πλάτωνος, *Πολιτεία*, *Platonis opera*, τ. 4, J. Burnet (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1902, ανατ. 1968, 515c-516e: «ὁπότε τις λυθείη καὶ ἀναγκάζοιτο ἐξαίφνης ἀνίστασθαί τε καὶ περιάγειν τὸν αὐχένα καὶ βαδίζειν καὶ πρὸς τὸ φῶς ἀναβλέπειν [...] εἰ πάλιν ὁ τοιοῦτος καταβάς εἰς τὸν αὐτὸν θᾶκον καθίζοιτο, ἄρ' οὐ σκότους <ἂν> ἀνάπλεως σχοίη τοὺς ὀφθαλμούς, ἐξαίφνης ἦκων ἐκ τοῦ ἡλίου;».

²⁷ Βαγενάς, ό.π., 286-287. Για μια αναλυτική παρουσίαση του θέματος βλ. Athéna Psaropoulou, «Moments de révélation dans l'œuvre grec de Dionysios Solomos», Mémoire de D.E.A.

διερευνηθεί η θέση και η λειτουργία της επιφάνειας στον επτανησιακό ρομαντισμό εν γένει, όπως και στον νεοκλασικιστικό ρομαντισμό του Ανδρέα Κάλβου.

Κατά τον ίδιο τρόπο η επιφάνεια ως στιγμή της ένωσης του χρονικού με το άχρονο ή το υπερχρονικό, ως στιγμή της αποκάλυψης ή/και της συμφιλίωσης των αντιθέτων εμφανίζεται, στην ποίηση, στον υπερβατικό υλισμό του Αμερικανού Walt Whitman,²⁸ στον πρώιμο μοντερνισμό του Γάλλου Charles Baudelaire,²⁹ στους δραματικούς μονολόγους του Άγγλου Robert Browning,³⁰ στις ονειροπολήσεις («trances») του βικτωριανού Alfred Tennyson,³¹ στον μεταβατικό μοντερνισμό του Ιρλανδού William Butler Yeats,³² στον μοντερνισμό των Αμερικανών Thomas Stern Eliot,³³ Ezra Pound,³⁴ Wallace Stevens³⁵ και του Ιταλού Giuseppe Ungaretti,³⁶ στην πρωτοποριακή ποίηση του Ισπανού Pedro Salinas,³⁷ στον μεταμοντέρνο λυρισμό του Ιρλανδού Seamus Heaney.³⁸

sous la direction de M. le professeur Guy Saunier, Université de Paris-Sorbonne Paris IV, Institut Néo-Hellénique, Octobre 1994 (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία).

²⁸ Βλ. Gene Bluestein, «The Emerson-Whitman Tradition and Transcendental Materialism», στο Tigges (ed.), *ό.π.*, 145-153.

²⁹ Βλ. Taylor, *ό.π.*, 705-709· Βαγενάς, *ό.π.*, 285.

³⁰ Για την «άπειρη στιγμή» («infinite moment») του Browning ως επιφάνεια κάνει λόγο ο Nichols, *ό.π.*, 107-122. Για την επιφάνεια στην ποίηση του Browning βλ. Robert Langbaum, «The Epiphanic Mode in Browning's Poetry», στο Howard Erskine-Hill & Richard A. McCabe (ed.), *Presenting Poetry: Composition, Publication, Reception. Essays in honour of Ian Jack*, Cambridge University Press, 1995, 163-177.

³¹ Βλ. Nichols, *ό.π.*, 144-166.

³² Βλ. *ό.π.*, 181-189· Philipp Wolf, «“The Lightning Flash”: Visionary Epiphanies, Suddenness and History in the Later Work of W. B. Yeats», στο Tigges (ed.), *ό.π.*, 177-193· Βαγενάς, *ό.π.*, 285.

³³ Βλ. Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», *ό.π.*, 58-60· Nichols, *ό.π.*, 190-198, Taylor, *ό.π.*, 748-750 και 771· Βαγενάς, *ό.π.*, 285-286· Δημηρούλης, *ό.π.*, 232-233.

³⁴ Peter Liebrechts, «“A little light ... To lead back to splendor”: Ezra Pound and Epiphany», στο Tigges (ed.), *ό.π.*, 233-260· Taylor, *ό.π.*, 748-750 και 764-771.

³⁵ Nichols, *ό.π.*, 29-30 και 198-204· Taylor, *ό.π.*, 795-796. Ο Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», *ό.π.*, 42, επισημαίνει ότι στον Stevens, όπως και σε άλλους μοντερνιστές, η επιφάνεια είναι μερικές φορές αρνητική, πρόκειται για ενόραση της αβύσσου.

³⁶ Βαγενάς, *ό.π.*, 286.

³⁷ Hartfield-Mendez, *ό.π.* Στη συγκεκριμένη μελέτη εξετάζεται η επιφάνεια όχι μόνο στο ποιητικό αλλά και στο πεζογραφικό έργο του Salinas.

³⁸ Ashton Nichols, «Cognitive and Pragmatic Linguistic Moments: Literary epiphany in Thomas Pynchon and Seamus Heaney», στο Tigges (ed.), *ό.π.*, 467-480.

Σε αυτή την απαρίθμηση πρέπει να προστεθούν και οι πεζογράφοι: η βικτωριανή Αγγλίδα George Eliot,³⁹ ο συμπατριώτης της Walter Pater με την «αισθητική στιγμή» του («aesthetic moment») και τις «παύσεις στον χρόνο» («pauses in time»),⁴⁰ οι Γάλλοι George Sand και Gustave Flaubert,⁴¹ οι Ρώσοι Λέων Τολστόι⁴² και Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι,⁴³ οι Ιρλανδοί George Moore⁴⁴ και Oscar Wilde,⁴⁵ ο Αμερικανός Henry James με τις «υψηλές στιγμές» του («sublime instants»),⁴⁶ ο Γάλλος Marcel Proust, στο έργο του οποίου *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* η επιφάνεια συντελείται μέσω της μνήμης,⁴⁷ ο Πολωνο-βρετανός Joseph Conrad με την «οραματική στιγμή» του («moment of vision»),⁴⁸ η Αγγλίδα Virginia Woolf με την «παγωμένη στιγμή» («frozen moment»),⁴⁹ η Νεοζηλανδή Katherine Mansfield,⁵⁰ οι Αμερικανοί Thomas Wolfe,⁵¹ William Faulkner,⁵² F. Scott Fitzgerald⁵³ και J. D.

³⁹ Tigges, «The Significance ...», ό.π., 18· Kim, ό.π., 67-86.

⁴⁰ Bidney, ό.π., 104-106. Για την επιφάνεια στον Pater, βλ. Beja, ό.π., 38-39 και John McGowan, «From Pater to Wilde to Joyce: Modernist Epiphany and the Soulful Self», *Texas Studies in Language and Literature*, 32/3, 1990, 417-445.

⁴¹ Martin Bidney, «Parrots, Pictures, Rays, Perfumes: Epiphanies in George Sand and Flaubert», *Studies in Short Fiction*, 22, 2, Spring 1985, 209-217.

⁴² Bidney, *Patterns ...*, ό.π., 129-133, 155-156, 164-166, 170-171.

⁴³ Ο Beja, ό.π., 40-43, καταγράφει επιφάνειες από τους *Δαιμονισμένους* και τον *Ηλίθιο*. Βλ. και Taylor, ό.π., 727-730.

⁴⁴ Tigges, «The Significance ...», ό.π., 25-26.

⁴⁵ Οι επιφάνειες του Wilde έχουν δεχτεί την επίδραση της αισθητικής στιγμής του Pater. Βλ. McGowan, ό.π.

⁴⁶ Beja, ό.π., 51-52.

⁴⁷ *Ο.π.*, 56-63· Taylor, ό.π., 748· ο Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 43, συνδέει τις «επιφάνειες της ανάμνησης» («epiphanies of recollection») του Proust με αυτές του Wordsworth.

⁴⁸ Beja, ό.π., 52-54.

⁴⁹ *Ο.π.*, 57 και 112-147. Βλ. και Kim, ό.π., 109-126.

⁵⁰ Kim, ό.π., 2.

⁵¹ Beja, ό.π., 148-181.

⁵² *Ο.π.*, 57 και 182-210. Βλ. και Kim, ό.π., 127-144.

⁵³ Ο Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 43, αναφέρει πως ο ίδιος «ο Fitzgerald θεωρούσε πως ό,τι τον συνδέει με τους Wolfe και Hemingway είναι η προσπάθειά τους “να ανακτήσουν την ακριβή αίσθηση μιας στιγμής στον χρόνο και στον χώρο” και πως η προσπάθεια αυτή σχετίζεται με “αυτό που ο Wordsworth επεδίωκε να κάνει”».

Salinger,⁵⁴ ο Γερμανός Thomas Mann,⁵⁵ οι Γάλλοι θεμελιωτές του «νέου μυθιστορήματος» Alain Robbe-Grillet⁵⁶ και Nathalie Sarraute,⁵⁷ ο Αργεντινός Jorge Luis Borges,⁵⁸ όπως και ο Ιρλανδός θεατρικός συγγραφέας Samuel Beckett,⁵⁹ χωρίς βέβαια να λησμονήσουμε τον εισηγητή του όρου της λογοτεχνικής επιφάνειας, τον James Joyce.⁶⁰

Στον νεοελληνικό μοντερνισμό το θέμα αυτό έχει εντοπιστεί στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη, του Άγγελου Σικελιανού και του Γιώργου Σεφέρη,⁶¹ ενώ έχει επισημανθεί ότι ενυπάρχει και στον ποιητικό συμβολισμό του Κωστή Παλαμά, στην ποίηση του Τάκη Παπατσώνη, του Οδυσσέα Ελύτη και του υπερρεαλιστή Ανδρέα Εμπειρικού.⁶² Η επιφάνεια χαρακτηρίζει επίσης το μοντερνιστικό μυθιστορηματικό

⁵⁴ Martin Bidney, «The Aestheticist Epiphanies of J. D. Salinger», *Style*, 34, 2000, 117-131.

⁵⁵ Ο Taylor, *ό.π.*, 739-740 και 775, προσδιορίζει ως αμφίσημες τις επιφάνειες του Mann στο *Μαγικό Βουνό* και στον *Θάνατο στην Βενετία*. Βλ. και Beja, *ό.π.*, 41-43, για την ερμηνεία των επιφανειών του Ντοστογιέφσκι από τον Mann.

⁵⁶ Beja, *ό.π.*, 220-221 και 223-229.

⁵⁷ *Ο.π.*, 219-223.

⁵⁸ King, *ό.π.*, 164-180.

⁵⁹ Οι επιφάνειες στον Beckett, όπως και στον Stevens, είναι συχνά αρνητικές, οδηγούν σε ένα αδιέξοδο. Βλ. Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», *ό.π.*, 42· Grazia Cerulli, «Theatres of Trope: White Epiphanies in Wallace Stevens and Samuel Beckett», στο Tigges (ed.), *ό.π.*, 309-332.

⁶⁰ Irene Hendry, «Joyce's Epiphanies», *Sewanee Review*, LIV, 1946, 449-467· Beja, *ό.π.*, 71-111· Tigges, «The Significance ...», *ό.π.*, 25· McGowan, *ό.π.*· Δημηρούλης, *ό.π.*, 232.

⁶¹ Για την επιφάνεια στον Καβάφη, τον Σικελιανό και τον Σεφέρη βλ. τη διατριβή της Klaraki, *ό.π.*, 96-253. Ειδικότερα, για τον Σεφέρη, βλ. Βαγενάς, *ό.π.*, 280-284, όπου χρησιμοποιείται, όπως έχει αναφερθεί, ο ταυτόσημος όρος «στιγμή της αποκάλυψης»· Vitti, «“Επιφάνεια” και “νεκρομαντεία” ...», *ό.π.*, 341-352· Δημηρούλης, *ό.π.*, 225-273· Κλαπάκη, «Άνδρος- Ύδρα- Κύπρος: ...», *ό.π.* Επίσης, για τον Σικελιανό βλ. Βαγενάς, *ό.π.*, 289-290.

⁶² Για τη «στιγμή της αποκάλυψης» στον Παλαμά, τον Παπατσώνη, τον Ελύτη και τον Εμπειρικό βλ. Βαγενάς, *ό.π.*, 288-292. Ειδικότερα, για την επιφάνεια στον Εμπειρικό βλ. Beaton, «Beyond ...», *ό.π.*, 260, Καψωμένος, *ό.π.*, 325, Κλαπάκη, «Άνδρος- Ύδρα- Κύπρος: ...», *ό.π.*, 481-485, Ντουνιά, *ό.π.* και Klaraki, *ό.π.*, 254-299. Για την «αποκάλυψη» στην εμπειρική ποίηση κάνουν λόγο και οι Κεχαγιόγλου, «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*», *ό.π.*, Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη ...», *ό.π.* και «Θεολογικός και πολιτικός λόγος...», *ό.π.*, Βουτουρή, *Εισαγωγή στην ποιητική*, *ό.π.*, 148-163 και *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 211-230 και Φιλοκύπρου, *ό.π.* Ο Γιάννης Η. Ιωάννου έχει μελετήσει την «ποιητική στιγμή» στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη, αποδίδοντας στον όρο αυτό παραπλήσια σημασία με εκείνη της επιφάνειας. Βλ. Ιωάννου, «Η αδικία της ιστορίας και η δικαίωση της ποιητικής

έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη.⁶³ Θα ήταν, επομένως, σημαντικό –και αποτελεί ερευνητικό ζητούμενο– να μελετηθεί η σημασία και η λειτουργία της στο έργο και άλλων νεότερων και σύγχρονων Ελλήνων ποιητών και πεζογράφων,⁶⁴ αλλά και στη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία του 20^{ου} αιώνα εν γένει.

Ο κατάλογος αυτός δεν είναι εξαντλητικός, δεν θα μπορούσε, άλλωστε, να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, καθώς η σύγχρονη έρευνα προσθέτει διαρκώς νέα δεδομένα.⁶⁵ Είναι όμως ενδεικτικός της ευρείας απήχησης του λογοτεχνικού αυτού «τόπου» τόσο στην ευρωπαϊκή όσο και στην αμερικανική ποίηση και πεζογραφία. Από τον ρομαντισμό και τον αισθητισμό μέχρι τον ρεαλισμό,⁶⁶ τον συμβολισμό και τον μοντερνισμό η επιφάνεια επανέρχεται διαρκώς, ως κρίκος μιας αδιάσπαστης αλυσίδας, για να αποκαλύψει το αθέατο ή το ιδεώδες και το απόλυτο μέσω των

στιγμής», *Ελύτης: Αφιέρωμα, Η λέξη*, 106, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1991, 929-943 και «Η ποιητική στιγμή: Από τους Γάλλους θεωρητικούς στον Οδυσσέα Ελύτη» στο *Οδυσσέας Ελύτης, Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο στην Κω, Εκδόσεις Γκοβόστη, 2000, 133-140. Τον όρο «στιγμή της ποίησης» χρησιμοποιεί και ο Κεχαγιόγλου, «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*», ό.π., 76, με την ίδια σημασία που έχει η επιφάνεια.

⁶³ Γιάννης Δημητρακάκης, «Η ποιητική της φανέρωσης στο μυθιστορηματικό έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη», στο Αστέριος Αργυρίου, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου (εκδ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση*. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998, τόμ. 1, Ελληνικά Γράμματα, 1999, 229-238. Στο συγκεκριμένο άρθρο ο όρος φανέρωση χρησιμοποιείται με την ίδια σημασία που αποδίδεται στην επιφάνεια.

⁶⁴ Προς αυτή την κατεύθυνση συμβάλλουν το άρθρο της Κλαπάκη, «Η ποιητική της “επιφάνειας”...», ό.π. και η εισήγηση της Τιτίκας Καραβία, «*Απέρχομαι εις την έρημον του επισκέψασθαι εμάντον: Το ταξίδι ως “επιφάνεια” εαυτού στον Στράτη Μυριβήλη*», στο Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*, Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2018, 148-157.

⁶⁵ Αναφέρουμε ενδεικτικά τη μελέτη της Kim, ό.π. Είναι, επίσης, χαρακτηριστικό ότι τα τελευταία χρόνια η διερεύνηση του σημαντικού αυτού θέματος έχει επεκταθεί και στον κινηματογράφο. Πρωτοποριακό στον τομέα αυτό είναι το άρθρο του Garrett Stewart, «*Kubrick’s Odyssey as Filmic Epiphany*», στο Tigges (ed.), ό.π., 401-419.

⁶⁶ Σύμφωνα με τον Taylor, ό.π., 697, «ζούμε περιβαλλόμενοι από την πραγματικότητα, αλλά δεν τη βλέπουμε, γιατί η όρασή μας διαμορφώνεται -και συσκοτίζεται- από τους παραπλανητικά παραμυθητικούς παραστατικούς τρόπους μας. Χρειάζεται μια καινούργια, σφοδρά απευδής απεικόνιση για να σχίσουμε το πέπλο». Ο ρεαλισμός «ενέχει μια άρση του πέπλου, μια αποκάλυψη του αληθινού προσώπου των πραγμάτων».

τετριμμένων όψεων της καθημερινής εμπειρίας. Χαρακτηρίζει το έργο εμβληματικών μορφών της παγκόσμιας λογοτεχνίας και συνδέεται άμεσα με τη φιλοσοφία, την ιστορία των ιδεών, την κοινωνική θεωρία, όπως και με τη σύσταση της νεωτερικής ταυτότητας.

Χαρακτηριστικά της γνωρίσματα, τόσο στον ρομαντισμό όσο και στον μοντερνισμό, είναι η στιγμιαία και ξαφνική φανέρωση όπως και η αμεσότητα της εμπειρίας. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για αιφνίδια πνευματική φανέρωση, έλλαμψη, αποκάλυψη. Η αποκάλυψη όμως αυτή δεν οφείλεται σε κάποια εξωτερική, θεϊκή δύναμη, αλλά μπορεί να προέρχεται από μια εσωτερική ισχυρή παρόρμηση ή επιθυμία, από το ίδιο το μυαλό, τη μνήμη ή το όνειρο, ή ακόμη να προκαλείται από ένα ψυχικό αδιέξοδο, έναν έντονο φόβο, αλλά και από κάτι εντελώς συνηθισμένο, όπως ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, ένα έργο τέχνης, ένα πρόσωπο, μια κουβέντα, έναν ήχο, μια χειρονομία. Δεν έχει σχέση με τη λογική, δεν προκύπτει ποτέ ορθολογιστικά από συγκεκριμένη δήλωση ή ορισμένο αποδεικτικό στοιχείο, αλλά υποβάλλεται εννοιακά και εκλαμβάνεται ως δώρο, ως μια «προνομιακή στιγμή» («privileged moment»).⁶⁷ Το ποιητικό ή εν γένει κειμενικό υποκείμενο που τη βιώνει δεν μένει ποτέ ανεπηρέαστο: οδηγείται σε μια βαθύτερη επίγνωση και αυτεπίγνωση, συνειδητοποιεί μιαν αλήθεια που πριν αγνοούσε, αποκτά θέαση του απόλυτου ή του υπερπραγματικού, απελευθερώνεται πνευματικά και ψυχικά, υπερβαίνει τον ίδιο του τον εαυτό και βλέπει πίσω από την επιφανειακή όψη την ίδια την ουσία των πραγμάτων. Νιώθει σαν να έχει ξαναγεννηθεί, σαν να έχει αντικατασταθεί ο παλιός του εαυτός από έναν άλλον νέο και αναγεννημένο.

Εξίσου όμως θεμελιώδης είναι και η ενεργός συμμετοχή του αναγνώστη. Με αυτόν τον τρόπο εμπλέκεται και εκείνος στη διαδικασία της επιφάνειας, η οποία παύει να έχει καθαρά υποκειμενικό χαρακτήρα και μεταβάλλεται σε μια διυποκειμενική εμπειρία που μοιράζεται ο ποιητής ή ο συγγραφέας με τον αναγνώστη του, με τη διαμεσολάβηση του κειμένου. Έτσι, η επιφάνεια διαγράφει έναν κύκλο, από τον κόσμο στο κείμενο και από το κείμενο πάλι πίσω στον κόσμο. Ή, για να δανειστούμε τη διατύπωση του Langbaum, «ο συγγραφέας δεν αφηγείται την ιστορία στον αναγνώστη, αλλά παίζει τον αναγνώστη σαν να ήταν μουσικό όργανο, κάνοντάς

⁶⁷ Tiggles, «The Significance ...», ό.π., 16.

τον να συν-κινηθεί μέσω μιας σειράς συνειρμών που θα παράγουν μέσα του την επιφάνεια». ⁶⁸

Τα τελευταία χρόνια αντικείμενο της λογοτεχνικής κριτικής αποτελεί η μελέτη της επιφάνειας στον μεταμοντερνισμό μέσα σ' ένα πλαίσιο διεπιστημονικής θεώρησης του θέματος, όπου εμπλέκεται η φιλοσοφία με τη λογοτεχνική και τη σύγχρονη κοινωνική θεωρία. Οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς, συνήθως, χρησιμοποιούν την επιφάνεια αρνητικά, ακολουθώντας την παράδοση του Beckett, για να δηλώσουν το αδιέξοδο σε ένα συγκεκριμένο που δίνει έμφαση στη σκοτεινότητα, τα εμπόδια και την ασυνέπεια. ⁶⁹ Γι' αυτούς η αναζήτηση της επιφάνειας είναι μάταιη, δεν έχει πνευματικό αλλά μόνο γλωσσικό-κειμενικό αντίκρισμα. Με αυτόν τον τρόπο υπονομεύουν τη μοντερνιστική, αλλά και τη ρομαντική, επιφάνεια που χρησιμοποιείται θετικά, για να φωτίσει, να λυτρώσει και να δώσει νέο νόημα στα πράγματα και στον κόσμο μέσω της συμφιλίωσης των αντιθέτων και της ολικής θέασης υλικού και άυλου, ορατού και αοράτου, συνειδητού και ασύνειδου.

Στόχος της παρούσας διδακτορικής μελέτης είναι να διερευνηθεί ο σημαντικός αυτός λογοτεχνικός «τόπος» στον ποιητικό λόγο μιας εμβληματικής μορφής του ελληνικού υπερρεαλισμού, του Ανδρέα Εμπειρικού, ώστε να προσδιοριστεί η τυπολογία, η σημασία και η λειτουργία της επιφάνειας στην ποίησή του και να ενταχθεί η συγκεκριμένη ποιητική της πραγμάτωση μέσα στην ευρύτερη λογοτεχνική παράδοση που ξεκινά από τον ρομαντισμό και φτάνει ως τον μοντερνισμό, συνιστώντας συστατικό στοιχείο του ίδιου του λογοτεχνικού φαινομένου, πέρα από είδη και γένη, οδηγώντας στη σύγκλιση της ποίησης με την πεζογραφία και το αντίστροφο.

⁶⁸ Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 48.

⁶⁹ Για την επιφάνεια στον μεταμοντερνισμό βλ. Martin Bidney, «Failed Verticals, Fatal Horizontals, Unreachable Circles of Light: Philip Larkin's Epiphanies», στο Tigges (ed.), ό.π., 354-374· Jay Losey, «“Demonic” Epiphanies: The Denial of Death in Larkin and Heaney», στο Tigges (ed.), ό.π., 375-400· Nichols, «Cognitive and Pragmatic Linguistic Moments: ...», ό.π.· Leypoldt, ό.π.· Sandra Humble Johnson, *The Space Between: Literary Epiphany in the Work of Annie Dillard*, Kent: The Kent State University Press, 1992. Βλ. σχετικά και Maurizio Ferraris, «The Aporia of the Instant in Derrida's Reading of Husserl», στο Heidrun Friese (ed.), *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*, Liverpool University Press, 2001, 33-51. Ο Maltby, ό.π., μελετά την «οραματική στιγμή», όρο που ταυτίζει με την επιφάνεια, στους Don DeLillo, Saul Below και Jack Kerouac μέσω μιας μεταμοντέρνας κριτικής ματιάς.

Είναι γεγονός ότι στο εμπειρικό λογοτεχνικό έργο το θέμα αυτό έχει εντοπιστεί και εν μέρει μελετηθεί, χωρίς όμως να έχει, κατά τη γνώμη μας, εξαντληθεί. Συγκεκριμένα, πρώτος ο Βαγενάς εντοπίζει τη «στιγμή της αποκάλυψης» στο πεζό ποίημα του Εμπειρικού «Εις την οδόν των Φιλελλήνων»⁷⁰ στο πλαίσιο της σύντομης παρουσίασης της εμφάνισής της στη νεότερη ελληνική ποίηση.⁷¹ Για «αποκάλυψη» και «μυητική διαδρομή» κάνει λόγο, αναφερόμενος στο ίδιο κείμενο, και ο Γιώργος Κεχαγιόγλου.⁷² Στη συνέχεια, ο Γ. Γιατρομανωλάκης αναφέρεται στο «θαύμα και την αποκάλυψη»⁷³ ως «ένα συνηθισμένο θέμα της ποίησης του Ανδρέα Εμπειρικού»,⁷⁴ παρουσιάζοντας επτά συνολικά κείμενα⁷⁵ και σημειώνοντας ότι το άρθρο του «δεν σκοπεύει να εξαντλήσει όλες εκείνες τις στιγμές της αναζήτησης και της αποκάλυψης που περιγράφει ο Εμπειρικός».⁷⁶ Ακολούθως, ο Παντελής Βουτουρής στη διδακτορική του διατριβή με θέμα την ποιητική του Εμπειρικού κάνει και αυτός λόγο για το θαύμα και την αποκάλυψη στην εμπειρική ποίηση,⁷⁷ τονίζοντας ότι «δεν πρέπει κατ' ανάγκη να εκληφθούν ως ενδείξεις μιας υποθετικής μεταφυσικής διάστασης του ποιητικού του λόγου».⁷⁸ Λίγο αργότερα ο Roderick Beaton υπογραμμίζει και αυτός με τη σειρά του την επιφάνεια στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων», συγκρίνοντάς την με αυτήν που περιγράφει ο Σικελιανός στο ποίημά του «Παν» (1915) και ο Σεφέρης στην «Εγκωμη» (1955).⁷⁹ Εν συνεχεία, η Έλλη Φιλοκύπρου επισημαίνει ότι «η εστίαση του ελληνικού Υπερρεαλισμού σε τόπους

⁷⁰ *Οκτάνα*, 10-11.

⁷¹ Βαγενάς, *ό.π.*, 286-292.

⁷² Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Από τις απλές μορφές της αφήγησης στην αφηγηματική λογοτεχνία. Μια ανάγνωση του ποιήματος *Εις την οδόν των Φιλελλήνων* του Ανδρέα Εμπειρικού», *Φιλολογος*, 29 (1982), 163-184 και 30 (1982), 228-253 και «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*», *ό.π.*, 75, 77.

⁷³ Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη ...», *ό.π.*, 649.

⁷⁴ *Ο.π.*

⁷⁵ Πρόκειται για τα: «Φως Παραθύρου», «Excelsior ή Το ρόδον του Ισπαχάν», «Νεοπτόλεμος Α' Βασιλεύς των Ελλήνων», «Εις την οδόν των Φιλελλήνων», «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου», «Η Μανταλένια» και «Άνδρος-Υδρούσα». Τα τρία πρώτα όπως και «Η Μανταλένια» προέρχονται από τα *Γραπτά*, το τέταρτο και το πέμπτο από την *Οκτάνα*, ενώ το πεζό ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα» εκδόθηκε για πρώτη φορά από τον Γ. Γιατρομανωλάκη στο εν λόγω άρθρο του. Η πρώτη του εκδοχή, το στιχουργημένο ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα», ανήκει στη συλλογή *Αι γενεαί πάσαι*.

⁷⁶ Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη ...», *ό.π.*, 649.

⁷⁷ Βουτουρής, *Εισαγωγή στην ποιητική*, *ό.π.*, 148-163 και *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 211-230.

⁷⁸ Βουτουρής, *Εισαγωγή στην ποιητική*, *ό.π.*, 148.

⁷⁹ Beaton, «Beyond place», *ό.π.*, 260 και «Εκτός τόπου και χρόνου», *ό.π.*, 446.

που ανήκουν στον ευρύτερο ελληνικό χώρο ή στον χώρο της ελληνικής ιστορίας και μυθολογίας μπορεί να ερευνηθεί όχι μόνο από την άποψη της ελληνικότητας του κινήματος, αλλά και από την άποψη της “αποκαλυπτικής” ποίησης ή της ποίησης που περιγράφει μια “μυητική διαδρομή”»,⁸⁰ εξετάζοντας τα κείμενα «Οχι Μπραζίλια μα Οκτάνα»⁸¹ του Εμπειρικού, «Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών»⁸² (1939) του Νίκου Εγγονόπουλου και την *Αμοργό* (1943) του Νίκου Γκάτσου. Έπειτα, ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος υποστηρίζει ότι και στην ποίηση του Εμπειρικού ανιχνεύεται «η χαρακτηριστικά νεοελληνική αντίληψη της φύσης ως περιοχής του μυστηρίου και του θαύματος [...], όπου η θεία Επιφάνεια αποτελεί καθημερινή εμπειρία».⁸³ Η Χριστίνα Ντουινιά, συγκρίνοντας το ποιητικό έργο του Εμπειρικού με αυτό του Whitman, αναφέρεται σε «ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα αυτού του φαινομένου [της επιφάνειας, το οποίο] υπάρχει στον πέμπτο τόμο του *Μεγάλου Ανατολικού*»,⁸⁴ δηλαδή στην οραματική εμφάνιση του Whitman στον Ιούλιο Βερν, που αποτελεί την περσόνα του ίδιου του Εμπειρικού. Η Nektaria Klaraki, στη διδακτορική της διατριβή με θέμα τις εκδοχές της σύγχρονης λογοτεχνικής επιφάνειας στην ποίηση του Καβάφη, του Σικελιανού, του Σεφέρη και του Εμπειρικού, παρουσιάζει συνοπτικά το θέμα αυτό σε αποσπάσματα από την *Υγικάμινο*, την *Ενδοχώρα* και την «Αργώ», για να σταθεί αναλυτικότερα σε έξι κείμενα του Εμπειρικού.⁸⁵ Πρόκειται για τα «Αμούρ-Αμούρ»,⁸⁶ «Άνδρος-Υδρούσα»,⁸⁷ «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου»,⁸⁸ «Του Αιγάργρου»,⁸⁹ «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» και «Ο βασιλιάς ο Κογκ».⁹⁰ Ο Νάνος Βαλαωρίτης αναφερόμενος στην «οραματική υπόσταση» της τριλογίας *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, υποστηρίζει ότι «το όραμα στον Εμπειρικό είναι αυτό που σε άλλους ποιητές έχει χαρακτηριστεί ως η τροπολογία της “επιφάνειας”» και

⁸⁰ Φιλοκύπρου, ό.π., 400-401.

⁸¹ *Οκτάνα*, 75-79.

⁸² Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, 1999, 95-97.

⁸³ Καψωμένος, ό.π., 325.

⁸⁴ Ντουινιά, ό.π., 80.

⁸⁵ Klaraki, ό.π., 254-299. Το άρθρο της «Άνδρος-Υδρα-Κύπρος: ...», ό.π. αποτελεί προδημοσίευση τμήματος της διδακτορικής της διατριβής.

⁸⁶ *Γραπτά*, 9-29.

⁸⁷ Βλ. [σημ. 75](#).

⁸⁸ *Οκτάνα*, 39-43.

⁸⁹ *Ο.π.*, 32-34.

⁹⁰ *Ο.π.*, 67-74.

πως τα έργα του «είναι μια διαρκής “επιφάνεια” του Έρωτα».⁹¹ Τέλος, ο Γιατρομανωλάκης, επανερχόμενος πρόσφατα στην έννοια της αποκάλυψης στο εμπειρικό έργο υποστηρίζει ότι «η θεολογικής φύσεως αποκαλυπτική πρακτική του Εμπειρικού εμφανίζεται –συνοπτικά– σε δύο τύπους [...]. Ο πρώτος τύπος εκφοράς αυτού του λόγου μπορεί να περιγραφεί ως “αποκαλυπτική έκσταση που καταλήγει σε στεντόρεια ρηματική εκφορά”. Ο δεύτερος θα μπορούσε να ονομασθεί “αποκαλυπτική ενόραση των μελλόντων να συμβούν που επίσης καταλήγει σε στεντόρεια ρηματική εκφορά”».⁹²

Εννέα από τους παραπάνω μελετητές, δηλαδή οι Βαγενάς, Κεχαγιόγλου, Γιατρομανωλάκης, Βουτουρή, Beaton, Φιλοκύπρου, Καψωμένος, Ντουνιά και Βαλαωρίτης, προσεγγίζουν συνοπτικά την αποκάλυψη ή επιφάνεια στο έργο του Εμπειρικού· εξάλλου, οι διατριβές των Βαγενά και Βουτουρή αλλά και οι μελέτες των Κεχαγιόγλου, Beaton, Φιλοκύπρου, Καψωμένου και Ντουνιά έχουν άλλη στόχευση, ενώ το σύντομο άρθρο του Βαλαωρίτη συνιστά ένα έναυσμα για έρευνα. Κατά τον ίδιο τρόπο, το πρώτο άρθρο του Γιατρομανωλάκη αποτελεί μια αρχική παρουσίαση του θέματος, χωρίς να το εξαντλεί, όπως άλλωστε επισημαίνει και ο ίδιος,⁹³ και το δεύτερο αποσκοπεί να κωδικοποιήσει τον πολιτικό οραματισμό του ποιητή, που προβάλλεται μέσω ενός εσχατολογικού-θεολογικού λόγου.

Η διδακτορική διατριβή της Klaraki αποτελεί σαφώς μια εκτενέστερη και αναλυτικότερη μελέτη του θέματος. Δεν προσεγγίζει όμως το εμπειρικό έργο στο σύνολό του, καθώς έχει βέβαια διαφορετικούς στόχους. Έτσι, η ερευνήτρια εστιάζει την προσοχή της στα συγκεκριμένα μόνο κείμενα που εξετάζει, ενδιαφερόμενη για τις όψεις της σύγχρονης λογοτεχνικής επιφάνειας, όπως αυτές έχουν προσδιοριστεί από την αγγλοσαξονική κριτική και παρουσιάζονται σε αυτά.

Η παρούσα έρευνα σκοπεύει να είναι συνθετική, παρουσιάζοντας την τυπολογία, τη σημασία και τη λειτουργία της επιφάνειας συνολικά στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού και καταλήγοντας σε συμπεράσματα αφενός για το κατά πόσο η επιφάνεια λαμβάνει σε αυτό τις διαστάσεις μιας κυρίαρχης ποιητικής και αφετέρου

⁹¹ Νάνος Βαλαωρίτης, «Η τροπολογία της “επιφάνειας”», *Ελευθεροτυπία*, 9 Φεβρουαρίου 2013. Με τη λέξη τροπολογία έχει ενδεχομένως αποδοθεί, λανθασμένα κατά τη γνώμη μας, ο αγγλικός ή γαλλικός όρος *mode* (*mode of epiphany*, *mode de l'épiphanie*) ή ο γαλλικός όρος *modalité* (*modalité de l'épiphanie*). Πιο σωστά θα έπρεπε να γίνει λόγος για τον «τρόπο της επιφάνειας».

⁹² Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος ...», ό.π., 160-161.

⁹³ Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη ...», ό.π., 649.

για το αν συνιστά έναν νέο ποιητικό υπερρεαλιστικό τρόπο που παρέχει πρόσβαση στην υπερπραγματικότητα.

Είναι, επίσης, σημαντικό να τονιστεί ότι, παρόλο που η επιφάνεια αποτελεί, όπως τονίζει ο Nichols, «έναν λογοτεχνικό κοινό τόπο και στην ποίηση και στην αφηγηματική πεζογραφία» της Ευρώπης και της Αμερικής,⁹⁴ δεν έχει συστηματικά μελετηθεί από τη σύγχρονη νεοελληνική κριτική ούτε για τη νεότερη ελληνική ποίηση ούτε, πολύ περισσότερο, για τη νεότερη ελληνική πεζογραφία του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, αν εξαιρέσουμε τις λίγες μελέτες που προαναφέρθηκαν. Ένα μικρό μόνο μέρος αυτού του κενού στοχεύει να καλύψει η παρούσα διδακτορική έρευνα και μάλιστα, αποκλειστικά, για το ποιητικό έργο του υπερρεαλιστή Α. Εμπειρικού.

3. Το ιστορικό υπόβαθρο της λογοτεχνικής επιφάνειας

Η λογοτεχνική επιφάνεια έχει αναμφίβολα τις ρίζες της, όπως έχει ήδη διαπιστωθεί από την κριτική, στην αρχαιοελληνική και την εβραϊκή-χριστιανική παράδοση της θείας αποκάλυψης.⁹⁵ Ορισμένα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα, όπως

⁹⁴ Nichols, «Cognitive and Pragmatic Linguistic Moments: ...», ό.π., 467. Το 1999, στο ίδιο άρθρο, ό.π., ο Nichols επισημαίνει επίσης ότι «η έννοια της λογοτεχνικής επιφάνειας έχει τύχει εκπληκτικά μικρής θεωρητικής προσοχής τα τελευταία χρόνια» (η έμφαση δική μου). Είναι γεγονός ότι είναι λίγες οι θεωρητικές μελέτες για τον σημαντικό και ευρύτατα διαδεδομένο λογοτεχνικό αυτό «τόπο». Στον τομέα αυτό, εξαιρετική είναι η συμβολή του Taylor (ό.π., 735-743), ο οποίος, ήδη από το 1989, υποστήριξε ότι η τέχνη που στηρίζεται στην επιφάνεια είναι μια αντίδραση στη σύγχρονη εμπορική, βιομηχανική, μαζική, ωφελμιστική και μηχανιστικά καθορισμένη κοινωνία. Επίσης, ο Karl Heinz Bohrer, *Suddenness: On the Mode of Aesthetic Appearance*, trans. Ruth Crowley, New York, Columbia University Press, 1994, 216, επεσήμανε ότι μετά τον Joyce το αιφνίδιο γίνεται «τρόπος εμφάνισης νοήματος» όχι μόνο στη σύγχρονη λογοτεχνία αλλά και στη σύγχρονη τέχνη και γενικότερα στη διανοητική εμπειρία. Από τη σκοπιά της φιλοσοφίας εξετάζει τη λογοτεχνική επιφάνεια και ο Thomas Wägenbaur, *The Moment: A History, Typology, and Theory of the Moment in Philosophy and Literatur[e]*, Bern, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993. Σημαντική, τέλος, είναι και η συλλογή άρθρων που εκδόθηκε το 2001 από τον Friese και εξετάζει το θέμα της «στιγμής» διεπιστημονικά, υπό το πρίσμα της κοινωνικής θεωρίας, της φιλοσοφίας, της λογοτεχνικής θεωρίας και της ιστορίας. Βλ. Friese (ed.), ό.π.

⁹⁵ Beja, ό.π., 24· Klaraki, ό.π., 31-58, όπου το ζήτημα παρουσιάζεται διεξοδικά με πλούσια βιβλιογραφία. Θα επαναλάβουμε κάποιες από τις πτυχές του (όπως το μεσημέρι, τη βουνοκορφή, τη σιγή), αλλά θα αναφερθούμε και σε ορισμένες νέες (όπως την τυφλότητα, την επίδειξη του αιδίου, τη

παρουσιάζονται στην ποίηση και την πεζογραφία του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, αποτελούν εξέλιξη διαφορετικών κειμενικών πρακτικών που σχετίζονται με την καταγραφή εμπειριών, οι οποίες ερμηνεύονται ως αποκάλυψη του υπερφυσικού ή του Θεού. Έτσι, η αρχαιοελληνική θεϊκή επιφάνεια ή η χριστιανική θεοφάνεια και οι χριστιανικές αποκαλυπτικές εμπειρίες θεωρούνται συχνά πρόγονοι της λογοτεχνικής επιφάνειας.

Ξεκινώντας από την ελληνορωμαϊκή και προχωρώντας στη συνέχεια στην ιουδαιοχριστιανική παράδοση, θα αναφερθούμε σε ορισμένα χαρακτηριστικά που μοιράζονται η θεϊκή επιφάνεια και οι αποκαλυπτικές εμπειρίες του χριστιανισμού με το σύγχρονο κοσμικό-λογοτεχνικό αντίστοιχό τους. Θα πρέπει να τονιστεί, εκ των προτέρων, ότι η παρουσίαση που θα ακολουθήσει δεν είναι ούτε αναλυτική ούτε διεξοδική, αλλά επικεντρώνεται στα γνωρίσματα εκείνα της θεϊκής επιφάνειας και της θείας αποκάλυψης που επανεμφανίζονται στην ποίηση του Α. Εμπειρικού, ώστε να φανεί η λανθάνουσα υπονομευτική σχέση που συνδέει την αρχαιοελληνική επιφάνεια και τις χριστιανικές αποκαλυπτικές εμπειρίες με τη λογοτεχνική επιφάνεια στο έργο του ποιητή και να εξαχθούν, στη συνέχεια, ασφαλή συμπεράσματα.

Το αρχαιοελληνικό ουσιαστικό *ἐπιφάνεια* δήλωνε αρχικά την «εμφάνιση» ή τη «φανέρωση», ενώ στη συνέχεια, ειδικότερα, τη «φανέρωση μιας θεότητας στα μάτια ενός ανθρώπου». Αντίστοιχα, το ρήμα *ἐπιφαίνω* σήμαινε «φανερώνω, φέρνω στο φως». *Ἐπιφανής θεός* ήταν αυτός που γινόταν ξαφνικά ορατός, που εμφανιζόταν αιφνιδίως, κυρίως για να βοηθήσει.⁹⁶ Η εμφάνισή του ήταν μια πλήρης, ακτινοβολούσα φως παρουσία, η οποία όμως κάποιες φορές ενείχε κινδύνους για τον άνθρωπο από τον οποίο γινόταν αντιληπτή. Ωστόσο, μια αρχαία θεότητα μπορούσε να παρουσιαστεί και μεταμορφωμένη, πράγμα σύνηθες στην αρχαιοελληνική μυθολογία και γραμματεία, παίρνοντας παραδείγματος χάρη τη μορφή φυσικού

μεταμόρφωση), που συνδέονται, όπως θα φανεί στη συνέχεια, με την επιφάνεια στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού.

⁹⁶ Για τη σημασία των λέξεων *ἐπιφάνεια*, *ἐπιφαίνω*, *ἐπιφανής* βλ. τα αντίστοιχα λήμματα στο *A Greek-English Lexicon*, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie and with the cooperation of many scholars, with a revised supplement, Oxford Clarendon Press, 1996. Γενικότερα, για τη θεϊκή επιφάνεια στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό βλ. Georgia Petridou, *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

φαινομένου ή πουλιού.⁹⁷ Μπορούσε, επίσης, να εμφανιστεί σε κάποιον θνητό κατά τη διάρκεια του ύπνου, υπό μορφή ονείρου («καθ' ὕπνον ἐπιφάνεια») ή όταν αυτός βρισκόταν σε μια κατάσταση μεταξύ εγρήγορσης και ύπνου, υπό μορφή οράματος.

Τα σημεία που οι θεοί έκαναν ορατή την παρουσία τους σε κάποιον άνθρωπο ποικίλλουν· συχνά όμως εμφανίζονταν στην κορυφή βουνού.⁹⁸ Ο χρόνος της θεϊκής επιφάνειας συνέπιπτε πολλές φορές με το μεσημέρι,⁹⁹ που ήταν για τους Έλληνες όπως και για τους Ρωμαίους ιερή στιγμή, η κατεξοχήν ώρα της ημέρας, κατά την οποία οι θεοί ή οι ημίθεοι ήταν πολύ πιθανό να εμφανιστούν μπροστά στα μάτια των θνητών. Η ώρα του μεσημεριού όμως, κυρίως το καλοκαίρι, όταν ο ήλιος βρίσκεται στο ζενίθ του, δεν έχει, διαχρονικά, μόνο θετικές συνδηλώσεις. Δεν συμβολίζει, δηλαδή, μόνο την πληρότητα της δύναμης και της ζωής, τη μέγιστη κοσμική ενέργεια, αλλά συνδέεται και με τον ιερό τρόπο και σηματοδοτεί μια στιγμή κρίσης, καθώς ο ήλιος που στέλνει κάθετα τις ακτίνες του στη γη, η υψηλή φωτεινότητα και η υπερβολική ζέστη, το καύμα ή το λιοπύρι του καλοκαιριού, προκαλούν κάποτε παραισθήσεις και συμπεριφορές που μπορεί να αποδειχθούν απειλητικές και καταστροφικές για την ανθρώπινη ζωή.¹⁰⁰ Η μεσημβρινή καλοκαιρινή θεϊκή επιφάνεια συνοδεύεται επιπλέον, στους αρχαίους συγγραφείς, από μια απόλυτη σιγή και τον διαπεραστικό ήχο των τζιτζικιών. Ο συνδυασμός του μεσημβρινού καύματος, της μεγάλης ηλιοφάνειας και του τερετίσματος των τζιτζικιών μπορεί να προκαλέσει

⁹⁷ Είναι χαρακτηριστικό ότι στην *Ιλιάδα*, Η, στ. 59 κ.ε., η Αθηνά και ο Απόλλωνας παίρνουν τη μορφή γυπαετών και παρακολουθούν τη μονομαχία Έκτορα και Αίαντα, με σκοπό να μην αφήσουν κανέναν από τους δύο ήρωες να κινδυνεύσει. Χαρακτηριστική είναι επίσης η μεταμόρφωση του Απόλλωνα σε γύπα, για να εκδικηθεί αλλά και να προστατεύσει συνάμα.

⁹⁸ Klapaki, ό.π., 37. Για τη σχέση των βουνοκορφών με την εμφάνιση κάποιου θεού βλ. Michael Clarke, «Gods and Mountains in Greek Myth and Poetry», στο Alan B. Lloyd (ed.), *What is a God? : Studies in the Nature of Greek Divinity*, London: Duckworth in Association with the Classical Press of Wales, 1997, 65-80.

⁹⁹ Για την επίδραση της μεσημβρινής θεϊκής επιφάνειας στην ιταλική λογοτεχνία βλ. Nicolas J. Perella, *Midday in Italian Literature: Variations on an Archetypal Theme*, Princeton: Princeton University Press, 1979. Εκτενέστερη σχετική βιβλιογραφία καταγράφεται από την Klapaki, ό.π., 42.

¹⁰⁰ Βλ. Perella, ό.π., 3-32. Ο Siehe Walter Sparr, «...Und es ward Licht. Über die Kulturelle Bedeutung einer absoluten Metapher», στο Walter Gebhard (Hrsg.), *Licht: Religiöse und literarische Gebrauchsformen*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1990, 77-98: 78, κάνει λόγο για το εκπληκτικό αλλά και επικίνδυνο φως της θεϊκής επιφάνειας στην ελληνορωμαϊκή και την ιουδαιοχριστιανική παράδοση.

μια αίσθηση αγωνίας ή σύγχυσης,¹⁰¹ σηματοδοτώντας οριακές σωματικές και ψυχικές καταστάσεις, ενδεχομένως επειδή το μεσημέρι, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη ώρα της ημέρας, σχετίζεται με την υποκειμενική προβολή της ανθρώπινης διάθεσης στη φύση. Η αμφισημία του μεσημεριανού ήλιου συνδέεται, επίσης, και με το γεγονός ότι το μεσημέρι είναι ένα σημείο διαχωρισμού και μετάβασης, μια στιγμή μετεωρισμού ή αβεβαιότητας ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, που μπορεί να προκαλέσει πανικό. Έτσι, γίνεται «η ώρα της αρνητικής, δαιμονικής δύναμης της φύσης».¹⁰²

Αρκετοί μύθοι, που μας είναι γνωστοί μέσω των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων συγγραφέων, συσχετίζουν το μεσημέρι με τον ερωτισμό και τη σεξουαλικότητα, κυρίως με το ανεξέλεγκτο σεξουαλικό ένστικτο.¹⁰³ Ο Perella παρατηρεί ότι η βιβλική αναφορά στον «μεσημβρινό δαίμονα» («*daemonem meridianum*») «συνδέεται εν μέρει με την ερωτική ενέργεια», ενώ η έννοια παραπέμπει και στον θεό Πάνα, ο οποίος θεωρείτο ότι επέβαλλε όχι μόνο την ακινησία του μεσημεριού ή το ερεθιστικό ερωτικό πάθος, αλλά και τον τρόμο, τον πανικό (το δείμα πανικόν, τον πανικόν φόβον).¹⁰⁴

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που πρέπει να τονιστεί είναι η απόλυτη σιγή του μεσημεριού, που αποτελεί ενιαίο σύνολο με το φως και τη ζέστη. Φως και σιωπή είναι αλληλένδετα, το ένα μετέχει της φύσης και της ουσίας του άλλου. «Δεν υπάρχει πραγματικό μεσημέρι χωρίς τη σιωπή».¹⁰⁵ Ο διαπεραστικός ήχος των τζιτζικιών δεν θεωρείται ότι διαταράσσει τη βαθιά μεσημβρινή σιγή. Αντίθετα, το τραγούδι τους γίνεται αντιληπτό ως μια όψη της σιωπής, αντιπροσωπεύει «την ένταση [...] που κατά παράδοξο τρόπο χαρακτηρίζει την ακινησία του μεσημεριού».¹⁰⁶ Η συνύπαρξη κίνησης και ακινησίας χαρακτηρίζει, επίσης, τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Ο Perella υποστηρίζει ότι αυτά τα δύο χαρακτηριστικά «απεικονίζουν τους δύο πόλους

¹⁰¹ Perella, *ό.π.*, 13.

¹⁰² *Ο.π.*, 6.

¹⁰³ Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα του μύθου του Ακταίονα, όπως καταγράφεται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, και του Τειρεσία, όπως μεταφέρεται από τον Καλλίμαχο. Επίσης, η σεξουαλική περιπέτεια του Οβίδιου με την Κορίνα όπως και η ιστορία του βιασμού της νύμφης Καλλιστώς λαμβάνουν χώρα στη ζέστη του μεσημεριού.

¹⁰⁴ Perella, *ό.π.*, 10.

¹⁰⁵ *Ο.π.*, 14.

¹⁰⁶ *Ο.π.*, 14.

της ευτυχίας».¹⁰⁷ Με την αδιάλειπτη κίνηση ο άνθρωπος προσπαθεί να ξεπεράσει τον φόβο του θανάτου, ενώ με το αντίθετό της, την πλήρη ακινησία, επιθυμεί μυστικά τον θάνατο, την επιστροφή στην αιώνια αρχή των πάντων. Με αυτόν τον τρόπο, το μεσημέρι, η ώρα της συνύπαρξης και του συγκερασμού των αντιθέτων, γίνεται χάρη στο απόλυτο φως του η κατεξοχήν ώρα της αποκάλυψης του μυστηρίου του σύμπαντος.

Με το μεσημέρι και τις αμφίσημες συνδηλώσεις του συνδέεται, όπως αναφέρθηκε, και ο Παν, μια από τις πιο αιγιματικές αρχαιοελληνικές θεότητες. Ο Παν ήταν κατά το ήμισυ ζώο και κατά το άλλο ήμισυ θεός, ο μόνος από τους θεούς που είχε αυτή τη διπλή υπόσταση. Αυτό το μοναδικό, παράδοξο χαρακτηριστικό αποτελεί και την ουσία της φύσης του. Όπως παρατηρεί η Patricia Merivale, ο Παν, αυτό το αρχετυπικό σεξουαλικό σύμβολο της σύγχρονης φαντασίας, εκπροσωπεί το όραμα μιας «οικουμενικής, υπερβατικής Φύσης στην οποία ο άνθρωπος θα έπρεπε να αναγνωρίσει ότι ανήκει».¹⁰⁸ Σύμφωνα με τον *Ορφικό Ύμνο* στον Πάνα, ο διφυής αυτός θεός είναι ο «γενέτωρ πάντων»,¹⁰⁹ ο πατέρας των πάντων, του ουρανού, της θάλασσας, της γης, της φωτιάς, ο ύψιστος κυβερνήτης ή η ψυχή του κόσμου.¹¹⁰ Το βασίλειό του στη Γη περιλαμβάνει τα βουνά, τις πεδιάδες, τα δάση, τα βοσκοτόπια της υπαίθρου, τα ποτάμια και τα ρυάκια. Έτσι, ο Πάνας εκπροσωπεί οτιδήποτε έρχεται σε αντίθεση με την πόλη και το αστικό περιβάλλον. Συμβολίζει τη βασική και θεμελιώδη δύναμη της φύσης και από τον 19^ο αιώνα και εξής το απαραίτητο αντιστάθμισμα στις δυνάμεις της βιομηχανοποίησης, του ορθολογισμού και των κοινωνικών συμβάσεων, τη βαθιά και ενστικτώδη, ζώοδη φύση του ανθρώπου.¹¹¹ Ο Πάνας ως σύμβολο της άλογης και ενστικτώδους δύναμης, που κρύβεται κάτω από την επιφάνεια της φαινομενικά ορθολογιστικής και συνειδητής ζωής του σύγχρονου

¹⁰⁷ *Ο.π.*, 15.

¹⁰⁸ Patricia Merivale, *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969, 228.

¹⁰⁹ «Πάνα καλῶ κρατερόν, νόμιον, κόσμοιο τὸ σύμπαν, / οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν ἰδὲ χθόνα παμβασίλειαν / καὶ πῦρ ἄθανατον· τάδε γὰρ μέλη ἐστὶ τὰ Πανός. [...] εὐσκοπε, θηρητήρ, Ἥχοῦς φίλε, σύγχορε νυμφῶν, / παντοφυής, γενέτωρ πάντων, πολυόνυμε δαῖμον, / κοσμοκράτωρ» *Orphica, Hymni, Orphic hymni*, 3rd edition, Ed. W. Quandt, Berlin: Weidmann, 1962, ανατ. 1973, Hymn 11, 1-11.

¹¹⁰ Βλ. και Merivale, *ό.π.*, 9.

¹¹¹ *Ο.π.*, 90.

ανθρώπου, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς νεότερους λογοτέχνες.¹¹² Δεν συμβολίζει όμως μόνο την τεράστια δύναμη του ασύνειδου 'προκαλώντας τον πανικό, προσφέρει τη δυνατότητα της μυστικής ένωσης του ανθρώπου με την ψυχή του κόσμου που ο ίδιος ο Πάνας εκπροσωπεί.

Ιδιαίτερη πτυχή της θεϊκής επιφάνειας στην αρχαιότητα αποτελεί και η θέαση μιας γυμνής θεότητας από κάποιον θνητό, ειδικά όταν η θεότητα είναι γυναικεία και ο θνητός είναι άνδρας. Η θέα μιας γυμνής θεάς ενείχε πολλούς κινδύνους για τους ανθρώπους, μπορούσε μάλιστα να αποτελέσει και θανάσιμη απειλή, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στους μύθους του Ακταίονα και του Τειρεσία που είδαν γυμνές, αντίστοιχα, την Άρτεμη και την Αθηνά. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ ο Ακταίονας κατασπαράχθηκε από τα ίδια του τα σκυλιά, για να τιμωρηθεί, ο Τειρεσίας που τυφλώθηκε από την Αθηνά απέκτησε, χάρη στη θεά, την προφητική ικανότητα. Η θέα δηλαδή της γυμνής θεότητας μπορεί να του στέρησε την υλική ανθρώπινη όραση, του χάρισε όμως την ενόραση, την υπερβατική θεϊκή όραση. Ο Τειρεσίας, βυθισμένος στο εκτυφλωτικό φως της θεϊκής επιφάνειας, κερδίζει την τυφλότητα που του ανοίγει τα μάτια μέσα στο σκοτάδι.

Πέρα όμως από τη θέαση της γυμνής θεότητας, η αποκάλυψη ή η επίδειξη, ειδικότερα, του αιδoίου είχε ουσιαστικό ρόλο και αποκτούσε ποικίλες σημασίες στην αρχαιοελληνική μυθολογία,¹¹³ καθώς ήταν μέρος μιας ιεροτελεστίας. Χαρακτηριστικοί είναι σε αυτή την περίπτωση οι μύθοι της Ήβης και της Βαυβούς.

Η Ήβη, κόρη του Δία και της Ήρας ή σύμφωνα με άλλη εκδοχή του μύθου μόνο της Ήρας, συμβολίζει τη θηλυκή εικόνα της αιώνιας νεότητας που βρίσκεται στην ακμή της. Η Ήβη αντικαταστάθηκε από τον Γανυμήδη, που είχε αμφισεξουαλικά χαρακτηριστικά, στη θέση του οινοχόου των θεών, όταν σε κάποια κίνησή της, τη στιγμή που ο Δίας απουσίαζε, αποκάλυψε άθελά της το αιδoίο της, κάτι που θεωρήθηκε ανάρμοστο και σκανδαλιστικό.

Η Βαυβώ στην προσπάθειά της να παρηγορήσει τη Δήμητρα που είχε πέσει σε βαθιά μελαγχολία, εξαιτίας της απώλειας της κόρης της Περσεφόνης, της επιδεικνύει το αιδoίο της. Εξάλλου, η ίδια η Βαυβώ αποτελούσε σε πολλές αναπαραστάσεις προσωποποίηση του αιδoίου. Ερμηνεύοντας τον συγκεκριμένο μύθο ο G. Devereux

¹¹² Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τους Keats, Shelley, Wordsworth, Emerson, Browning, Saki, E.M. Forster, D.H. Lawrence αλλά και τους Έλληνες Άγγελο Σικελιανό, Ανδρέα Εμπειρικό, Στράτη Μυριβήλη.

¹¹³ Βλ. Ζορζ Ντεβερέ, *Βαυβώ, το μυθικό αιδoίο*, μτφρ. Γιώργος Τόλιας, Αθήνα: Ολκός, 1989.

αναφέρει ότι η Δήμητρα υπερβαίνει το πένθος με το θέαμα του εκτεθειμένου αιδοίου: «η ικανότητα που είχε η χειρονομία της Βαυβούς να παρηγορεί τη Δήμητρα (υπενθυμίζοντάς της ότι οι αναπαραγωγικές λειτουργίες της παρέμεναν ανέπαφες) και ταυτόχρονα να κινητοποιεί τη λίμπιντο (η οποία την καθιστούσε σεξουαλικά διαθέσιμη, δηλαδή έτοιμη να ξαναμείνει έγκυος) είναι πολύσημη. Με δύο λόγια, μια νέα εγκυμοσύνη της Δήμητρας ήταν δυνατή μόνον εφόσον η θεά ανακτούσε πρώτα τη φυσιολογική σεξουαλική της δεκτικότητα».¹¹⁴ Έτσι, η επίδειξη του αιδοίου συνιστά φανέρωση αλλά και κινητοποίηση της ζωτικής ορμής, από την οποία πηγάζει η ίδια η ζωή ως αντίποδας του πένθους και του θανάτου.

Ένας άλλος σημαντικός τρόπος με τον οποίο ένας θεός εμφανιζόταν στους θνητούς, προκειμένου να πετύχει τις επιδιώξεις του, ήταν η μεταμόρφωση. Είναι γνωστές οι μεταμορφώσεις του Δία σε κύκνο ή σε χρυσή βροχή, για να σμίξει ερωτικά με τις θνητές που είχε ερωτευτεί, εν προκειμένω τη Λήδα και τη Δανάη. Οι μεταμορφωσιακοί μύθοι, κοινοί σε όλους τους πολιτισμούς, εμφανίζονται στα ομηρικά έπη, αλλά καταγράφονται συστηματικά από τον Οβίδιο στις *Μεταμορφώσεις* του, στα τελευταία χρόνια της προχριστιανικής εποχής. Όπως σημειώνει ο Θεόδωρος Παπαγγελής «οι *Μεταμορφώσεις* προβάλλουν μιαν αντι-ορθολογική, αντι-“επιστημονική” εικόνα του κόσμου. [...] Πίσω και κάτω από τα αισθητά του κόσμου δεν λειτουργούν επιστημονικά-ορθολογικά διαγνώσιμοι νόμοι και αρχές ‘το αντίθετο, ελλοχεύουν συνήθως τυχαία περιστατικά, ασύδοτες παρορμήσεις, αυθαίρετες θεϊκές παρεμβάσεις, ανθρώπινα πάθη και σατανικές συμπτώσεις. [...] Η μεταμόρφωση είναι το πιο εύγλωττο τεκμήριο της αντι-ορθολογικής οργάνωσης του κόσμου».¹¹⁵

Γενικά, στην αρχαιότητα η μυστική ένωση με το θείο μπορούσε να επιτευχθεί με τέσσερις τρόπους, όπως παρουσιάζονται από τον Πλάτωνα στον *Φαίδρο*.¹¹⁶ Πρόκειται για τα τέσσερα είδη «θείας» μανίας, την προφητική, την τελεστική ή τελετουργική, την ποιητική και την ερωτική.¹¹⁷ Προστάτης της προφητικής μανίας θεωρείται ο Απόλλωνας, που κάτεχε τα πρόσωπα τα οποία προφήτευαν, καθιστώντας τα «ένθεα, πλήρη θεοῦ». Στη δεύτερη περίπτωση οι κατεχόμενοι από τον θεό

¹¹⁴ Ο.π., 93.

¹¹⁵ Θεόδωρος Παπαγγελής, *Σώματα που άλλαξαν τη θωριά τους. Διαδρομές στις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου*, Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg, 2009, 23-25.

¹¹⁶ Πλάτωνος, *Φαίδρος*, 244 A-265 B.

¹¹⁷ Για μια διεξοδική ανάλυση του θέματος βλ. E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, μετάφραση και εισαγωγή Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Αθήνα: Μ. Καρδαμίτσα, ²1978, 69-96 και 184.

Διόνυσο ένιωθαν ότι τα φυσικά όρια του χώρου και του χρόνου καταλύονται, ενώ την ίδια στιγμή οι αισθήσεις τους οξύνονταν σε τέτοιο βαθμό, ώστε να είναι σε θέση να αντιληφθούν ακόμη και την πιο παραμικρή λεπτομέρεια, την οποία υπό φυσιολογικές συνθήκες θα αγνοούσαν. Όπως σημειώνει ο E. R. Dodds «ο Απόλλωνας υποσχόταν ασφάλεια, [...] ο Διόνυσος πρόσφερε ελευθερία [...], ήταν ένας θεός χαράς [...] και οι χαρές του ήταν προσιτές σ' όλους [...]. Είναι ο Λύσιος, “ο Ελευθερωτής” –αυτός που [...] σε βοηθά για ένα σύντομο διάστημα να πάψεις να 'σαι ο εαυτός σου, κι ως εκ τούτου σε απελευθερώνει. [...] Ο σκοπός της λατρείας του ήταν η έκστασις».¹¹⁸ Η τρίτη «θεία» μανία, η ποιητική, ήταν το χάρισμα των Μουσών και τη θεωρούσαν απολύτως αναγκαία για την παραγωγή της άριστης ποίησης. Πρόκειται για «το αίσθημα πως η δημιουργική σκέψη δεν είναι δουλειά του εγώ».¹¹⁹ Την ερωτική, τέλος, μανία, που είναι «πασῶν τῶν ἐνθουσιάσεων ἀρίστη»,¹²⁰ την εμπνέουν η Αφροδίτη και ο Έρως, δίνοντας στον ερωτευμένο άνθρωπο τη δυνατότητα «να φέρει κοντά τις δύο φύσεις του, δηλαδή τη θεία ψυχή και το χαλιναγωγημένο θηρίο. [...] Ο Έρωτας [...] καλύπτει ολόκληρη την έκταση της ανθρώπινης προσωπικότητας και δημιουργεί τη μοναδική εμπειρική γέφυρα μεταξύ του ανθρώπου, όπως είναι, και του ανθρώπου όπως μπορούσε να 'ναι».¹²¹ Κοινό στοιχείο και των τεσσάρων τύπων της «θείας» μανίας, που θεωρούνται «τά μέγιστα τῶν ἀγαθῶν»,¹²² είναι ότι παρέχονται σε κάποιον, χωρίς να το διαλέξει ο ίδιος, καθιστώντας τον ένθεο, γεγονός που σημαίνει ότι αυτός εγκαταλείπει τη συνειδητή του βούληση και γίνεται ένας παθητικός δέκτης της θείας ουσίας.

Κατά τον ίδιο τρόπο, στην ιουδαιοχριστιανική παράδοση ο προφήτης γίνεται παθητικός δέκτης του πνεύματος του Θεού. Κατά τη διάρκεια της αποκαλυπτικής εμπειρίας χάνει τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, βρίσκεται σε έκσταση, έξω δηλαδή από τον ίδιο του τον εαυτό, για να αποκαλύψει την αλήθεια του παντοδύναμου Θεού. Έτσι, η προφητεία του, το αποτέλεσμα της αποκαλυπτικής του εμπειρίας, δεν είναι δική του αλλά δοσμένη σε αυτόν από τον Θεό. Ο προφητικός

¹¹⁸ Ο.π., 78-79.

¹¹⁹ Ο.π., 83. Το ίδιο αίσθημα, προσθέτει ο Dodds, «είχε γίνει κτήμα πολλών μετέπειτα συγγραφέων», όπως του Goethe, του Lamartine και του Shelley.

¹²⁰ Πλάτωνος, *Φαῖδρος*, 249 E.

¹²¹ Dodds, *ό.π.*, 184.

¹²² Πλάτωνος, *Φαῖδρος*, 244 A.

λόγος, όπως καταγράφεται στην *Παλαιά* και κυρίως στην *Καινή Διαθήκη* με την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, είναι παρατακτικός με πολλά πολυσύνδετα σχήματα, όπου κυριαρχεί η επανάληψη του συνδέσμου ‘και’ και του επιρρήματος ‘ιδού’, αλλά και συνυποδηλωτικός με πληθώρα εικόνων, μεταφορών και συμβόλων και χαρακτηριστική την επανάληψη του αριθμού επτά. Οι αισθήσεις που κινητοποιούνται είναι κατά κύριο λόγο η όραση και η ακοή του προφήτη (είδον, ήκουσα), ο οποίος μεταδίδει τα λόγια του Θεού χωρίς τη μεσολάβηση της συνείδησής του, γνωρίζοντας όμως τη θεία τους προέλευση.

Παρόμοια χαρακτηριστικά έχει και η μεταστροφή που θεωρείται ότι προσφέρεται σε κάποιον από τον ίδιο τον Θεό. Χαρακτηριστικότερο είναι το παράδειγμα της μεταστροφής του Παύλου στον δρόμο προς τη Δαμασκό.¹²³ Ο Εβραίος Σαύλος, διώκτης του χριστιανισμού, είδε ξαφνικά, πλησιάζοντας στη Δαμασκό, ένα φως να αστράφτει γύρω του από τον ουρανό και άκουσε τη φωνή του Κυρίου.¹²⁴ Ο Παύλος-Σαύλος έπεσε στο έδαφος, ενώ όσοι τον συνόδευαν έμειναν εμβρόντητοι, γιατί άκουγαν τα λόγια του Χριστού, αλλά δεν μπορούσαν να Τον δουν. Όταν ο Παύλος σηκώθηκε από το έδαφος, είχε τυφλωθεί και οδηγήθηκε από τους συνοδούς του στη Δαμασκό, όπου έμεινε τρεις μέρες τυφλός, χωρίς να φάει ή να πει τίποτα. Ξαναβρήκε το φως του, όταν ο Ανανίας, μαθητής του Χριστού, ακούμπησε κατ’ εντολή Του, τα χέρια του στο κεφάλι του Παύλου, ο οποίος στη συνέχεια βαπτίστηκε και από στυγνός διώκτης έγινε ένθερμος κήρυκας του χριστιανισμού.

Τα χαρακτηριστικά στοιχεία της αποκαλυπτικής αυτής εμπειρίας είναι ότι ο Θεός έγινε αισθητός ως φως (κινητοποίηση της όρασης) και ως φωνή (κινητοποίηση της ακοής) και ότι το γεγονός αυτό συνέβη ξαφνικά, όχι μόνο από χρονική αλλά και από ψυχολογική και συνειδησιακή άποψη. Το αποτέλεσμα αυτής της εμπειρίας ήταν ότι μέσα σε μια στιγμή άλλαξαν τα πάντα στη ζωή του Παύλου και κατ’ επέκταση του περίγυρού του, με ριζικό τρόπο. Άλλαξαν οι απόψεις του για την πίστη, τους ανθρώπους, τον εαυτό του, τον κόσμο και τον Θεό. Ο Παύλος όταν ξαναβρήκε το φως του, ήταν σαν να ξαναγεννήθηκε, σαν να απέκτησε έναν νέο εαυτό παντελώς διαφορετικό από τον προηγούμενο.¹²⁵

¹²³ *Η Καινή Διαθήκη, Πράξεις Αποστόλων*, 9.1-20.

¹²⁴ «καὶ ἐξαίφνης περιήστραπεν αὐτὸν φῶς ἀπὸ τοῦ οὐρανοῦ, καὶ πεσὼν ἐπὶ τὴν γῆν ἤκουσε φωνὴν λέγουσαν αὐτῷ», *ό.π.*, 9.3-4.

¹²⁵ Βλ. Κλαράκι, *ό.π.*, 48-50, όπου παρατίθεται βιβλιογραφία για τη μεταστροφή του Παύλου και γενικότερα για τη θρησκευτική μεταστροφή και τις ποικίλες εκφάνσεις της θρησκευτικής εμπειρίας.

Ο Θεός αποκαλύφθηκε ως φως και κατά τη διάρκεια του θείου γεγονότος της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, όταν ο Ιησούς ανέβηκε μαζί με τον Πέτρο, τον Ιωάννη και τον Ιάκωβο στο όρος Θαβώρ. Εκεί μεταμορφώθηκε μπροστά τους λάμποντας ως ήλιος, ενώ ταυτόχρονα εμφανίστηκαν δεξιά και αριστερά Του οι προφήτες Μωυσής και Ηλίας. Ταυτόχρονα ακούστηκε η φωνή του Θεού που επιβεβαίωσε, όπως και κατά τη διάρκεια της Βάπτισης του Χριστού στον Ιορδάνη, τη θεϊκή Του φύση. Σκοπός της Μεταμορφώσεως ήταν η ψυχική ενίσχυση των μαθητών και η στερέωση της πίστης τους πριν από το εκούσιο Πάθος του Κυρίου και την Ανάστασή Του. Ο Κύριος φανερώθηκε στους μαθητές Του ως άκτιστο φως μέσα από το πανάχραντό Του Σώμα, ώστε να επιβεβαιώσει την προαιώνια Δόξα Του. Με αυτόν τον τρόπο η Θεία Μεταμόρφωση του Σωτήρος έγινε πηγή θεογνωσίας για τους μαθητές Του, οι οποίοι δεν θα μπορούσαν να δουν το φως της Μεταμορφώσεως, αν πρώτα δεν είχαν μεταμορφωθεί οι ίδιοι, αν δηλαδή οι αισθήσεις τους δεν είχαν μετατραπεί από σαρκικές σε πνευματικές.

Παρεμφερής με την εμπειρία των Αποστόλων και των προφητών είναι και αυτή των χριστιανών μυστικών, ειδικότερα των ορθόδοξων ησυχαστών που πορεύονται στην οδό της ενώσεως με τον Θεό ή της θέας του ακτίστου φωτός. Προϋπόθεση της αποκαλυπτικής αυτής εμπειρίας είναι ο ασκητισμός, η αυστηρή νηστεία, η αποκοπή από τις υλικές απολαύσεις, η κάθαρση από τους λογισμούς και η αδιάλειπτη νηπτική (ή νοερά ή καρδιακή) προσευχή που γίνεται εν πνεύματι, με όλες δηλαδή τις πνευματικές αισθήσεις κινητοποιημένες, και εν ονόματι του Χριστού. Έχοντας έτσι πετύχει την απόλυτη εξουθένωση του εγώ, την «νήψιν», οι μυστικοί οδηγούνται, με τη βοήθεια της θείας χάριτος, στην πλήρη ένωση με τον Θεό, επομένως στη θέωση.¹²⁶ Κατά τη διάρκεια της αποκαλυπτικής τους εμπειρίας, που είναι αιφνίδια και στιγμιαία, οι μυστικοί νιώθουν ότι χάνουν τα διακριτά όρια του εαυτού τους, ότι τα πάντα γίνονται ένα, ότι παύει δηλαδή να ισχύει ο φαινομενικός δυσμός υποκειμένου και αντικειμένου,¹²⁷ ψυχής και Θεού. Με τον τρόπο αυτό βιώνεται η έκσταση, η

¹²⁶ Βλ. F. C. Harnold, *Mysticism: A Study and an Anthology*, London: Penguin, 1970· Vladimir Lossky, *Η Μυστική Θεολογία της Ανατολικής Εκκλησίας*, μτφρ. Δέσποινα Πλευράκη-Καναβάκη, Θεσσαλονίκη, ⁶2007· Jean-Yves Leloup, *Écrits sur l'Ésychasme: Une Tradition Contemplative Oubliée*, Paris: Albin Michel, 1990.

¹²⁷ Από τη σκοπιά της ψυχανάλυσης, η μυστική αυτή εμπειρία μπορεί να συσχετιστεί με το «οκεάνιο αίσθημα», που περιγράφεται από τον Romain Rolland σε επιστολή του προς τον Freud ως «μια

έξοδος της ψυχής από τον αισθητό κόσμο και η συγχώνευσή της με τον Θεό. Επιπλέον, παύουν να έχουν συνείδηση του χώρου και του χρόνου. Για μια στιγμή υπερβαίνουν τον ιστορικό χωροχρόνο και καταλύουν τις συνήθεις χρονικές κατηγορίες του παρόντος, του παρελθόντος και του μέλλοντος, αντιλαμβανόμενοι τον χρόνο ως ένα αιώνιο διαρκές παρόν και τον χώρο ως άπειρο. Ο φαινομενικός κόσμος εξαφανίζεται και αντικαθίσταται από έναν ιδεατό, παραδείσιο χώρο που δεν γνωρίζει όρια.

Αποτέλεσμα της μυστικής αυτής εμπειρίας είναι η άμεση, βαθιά και απόλυτη γνώση, χωρίς τη μεσολάβηση της νόησης, η πνευματική έλλαμψη και η ενόραση, που χαρίζει στην ψυχή τη μακαριότητα. Επιπλέον, η ηθική τελείωση της ένωσης με τον Θεό οδηγεί αυτόν που τη βιώνει στην εν Χριστώ απάθεια, που αποτελεί και το τελικό στάδιο της νήψεως κατά το οποίο ο μυστικός εγχωρείται από το πνεύμα και τον λόγο του Θεού, υποτασσόμενος πλήρως στο θέλημά Του. Το μυστικό αυτό βίωμα, τέλος, είναι άρρητο, ανεκδιήγητο, δεν μπορεί να περιγραφεί και τελικά εκφράζεται μόνο μέσω της ιεράς σιγής.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η σιγή που συνοδεύει τη θεϊκή επιφάνεια ή προηγείται της εκδήλωσής της, προετοιμάζοντάς τη, αποτελεί σταθερό χαρακτηριστικό της που απαντάται σε πολλά ποιητικά κείμενα τόσο της αρχαιοελληνικής όσο και της χριστιανικής ορθόδοξης αλλά και της νεοελληνικής γραμματείας. Η σιγή που, όπως σημειώνει ο Ηρακλής Καλλέργης, «κατά κανόνα συνοδεύεται από το φόβο» και «συνυπάρχει με την έκπληξη και το θαυμασμό»,¹²⁸ δεν αφορά μόνο στους ανθρώπους αλλά και σε ολόκληρη τη φύση, επιδρώντας και στα έμψυχα και στα άψυχα. Η διαχρονική συσχέτιση του μοτίβου της σιγής με τη θεϊκή επιφάνεια εξηγείται από το γεγονός ότι «η σιγή είναι η βάση του μυστικισμού και θεωρείται ο ασφαλέστερος τρόπος προσέγγισης της απρόσιτης στον άνθρωπο θείας ουσίας».¹²⁹

Κλείνοντας την παρουσίαση της καταγωγής της νεότερης λογοτεχνικής επιφάνειας, θα αναφερθούμε στη θεολογική σημασία του όρου «έπιφάνεια». Αρχικά, δήλωνε την πρώτη ή τη δεύτερη εμφάνιση του Χριστού, δηλαδή τη Γέννησή Του ή τη Δευτέρα Παρουσία Του, ενώ στη συνέχεια την ίδια σημασία απέκτησε και η λέξη «τά

αυθόρμητη θρησκευτική αίσθηση του αιώνιου». Η εμπειρία αυτή, όπως σημειώνει ο Maltby, *ό.π.*, 64-65, έχει πολλά κοινά με το καντιανό υψηλό.

¹²⁸ Ηρακλής Καλλέργης, «Το μοτίβο της σιγής κατά τη θεία επιφάνεια στην ελληνική ποίηση», *Νέα Εστία*, 127, 1507, 15 Απριλίου 1990, 501.

¹²⁹ *Ο.π.*, 500.

επιφάνια»,¹³⁰ η οποία δήλωνε επιπλέον και τη βάπτισμα του Χριστού. Την πρώτη σημασία, αυτή της φανέρωσης δηλαδή του Χριστού στους τρεις Μάγους έχει διατηρήσει και ο αγγλικός όρος Epiphany, ενώ το αντίστοιχο γεγονός γιορτάζεται στη δυτική ρωμαιοκαθολική εκκλησία στις 6 Ιανουαρίου.¹³¹ Αυτή τη σημασία την είχε σίγουρα υπόψη του ο Joyce, την ανέτρεψε όμως, όταν δανείστηκε τον όρο επιφάνεια, για να του προσδώσει, τελικά, ένα μη θεολογικό, αλλά καθαρά κοσμικό, ψυχολογικό και αισθητικό περιεχόμενο, χρησιμοποιώντας τον για πρώτη φορά, σύμφωνα με τη μαρτυρία του βιογράφου του Richard Ellmann,¹³² μεταξύ 1900 και 1903 και καθιστώντας τον, εντέλει, έναν από τους πλέον σημαντικούς λογοτεχνικούς «τόπους» όχι μόνο του 20^{ου} αλλά και του 19^{ου} αιώνα.

Έτσι, τα χαρακτηριστικά στοιχεία των θεϊκών επιφανειών και των αποκαλυπτικών εμπειριών της αρχαιοελληνικής και της ιουδαιοχριστιανικής, αντίστοιχα, παράδοσης εισέρχονται στο εκκοσμικευμένο πλαίσιο της νεότερης λογοτεχνίας, επιζητώντας μέσω της ανατροπής την αδιάρρηκτη συνέχεια της πολιτισμικής μας ταυτότητας. Αυτού του είδους τη ρήξη αλλά και την υπόγεια ενότητα θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε και να ερμηνεύσουμε στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Α. Εμπειρικού.

4. Λογοτεχνική επιφάνεια: θεωρητική προσέγγιση

Προτού όμως περάσουμε στη διεξοδική παρουσίαση και ερμηνεία, είναι απαραίτητο να προσεγγιστεί το θέμα θεωρητικά και να διευκρινιστούν οι όροι που θα χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια. Η παραδοσιακή θεϊκή επιφάνεια, ως αποκάλυψη του

¹³⁰ Βλ. τα λήμματα «επιφάνεια» και «επιφάνια» στο Henry G. Liddell & Robert Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, μεταφρασθέν εκ της Αγγλικής εις την Ελληνικήν υπό Ξενοφώντος Π. Μόσχου, διά πολλών δε βυζαντινών ιδίως λέξεων και φράσεων πλουτισθέν και εκδοθέν επιστάσια Μιχαήλ Κωνσταντινίδου, τ. Π, Αθήναι: Εκδοτικός Οίκος Ι. Σιδέρης, χ.χ.

¹³¹ Στην ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία την ίδια μέρα γιορτάζονται τα Θεοφάνια, δηλαδή η φανέρωση του τριαδικού Θεού τη στιγμή της βάπτισμας του Ιησού στον Ιορδάνη ποταμό.

¹³² Richard Ellmann, *James Joyce, New and Revised Edition*, New York, Oxford, Toronto: Oxford University Press, 1982, 83 [*Τζέιμς Τζόυς*, επιμέλεια Άρης Μπερλής, μτφρ. Αθηνά Δημητριάδου, Αθήνα: Scripta, 2005]. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι κάποιες φορές ο Joyce χρησιμοποιεί το επίθετο «ευχαριστιακός», που έχει και αυτό θεολογική προέλευση και σημασία, για να προσδιορίσει τις επιφάνειές του.

μεταφυσικού ή του υπερφυσικού, που κειμενικά παρουσιάζεται με τη μορφή οράματος, παρέμεινε εντός του θρησκευτικού ή θεολογικού της πλαισίου ως τα τέλη περίπου του 18^{ου} αιώνα. Τότε γεννήθηκε ως ρομαντικός λογοτεχνικός «τόπος» η μη-θρησκευτική, κοσμική επιφάνεια στην ποίηση των Γερμανών και Άγγλων ρομαντικών. Η γένεσή της σχετίζεται άμεσα με τη ρήξη που συντελείται εκείνη την εποχή ενάντια στον ορθολογισμό, τη λογοκρατία του ντεϊσμού, την επιστήμη, τον ωφελιμισμό, την αντίληψη δηλαδή της ζωής και του κόσμου που εκπροσωπούσε ο Διαφωτισμός.¹³³ Η θρησκευτική πίστη έχει ήδη αρχίσει να χάνει την πρωτοκαθεδρία της, ενώ παράλληλα, τότε, «το αγαθό ανακαλύπτεται εν μέρει διαμέσου μιας στροφής προς τα μέσα»¹³⁴ και η συνείδηση ορίζεται ως ένα εσωτερικό συναίσθημα, καθώς «η ένδον φωνή των αληθινών συναισθημάτων ορίζει τι είναι το αγαθό».¹³⁵ Έτσι, η πηγή της ενότητας και της αρτιότητας δεν βρίσκεται πια στον Θεό, αλλά πρέπει «να ανακαλυφθεί εντός του εαυτού».¹³⁶

Όπως υποστηρίζει και ο Georges Poulet, «είναι το μεγαλείο του 18^{ου} αιώνα που συνέλαβε την πρώτη στιγμή της συνείδησης ως μια γεννώσα στιγμή, η οποία δημιουργεί όχι μόνο άλλες στιγμές αλλά και ένα εγώ που διαμορφώνεται διαμέσου και μέσω αυτών των στιγμών».¹³⁷ Επομένως, το ρομαντικό εγώ, από το οποίο προήλθε και το νεωτερικό εγώ –αν δεχτούμε την άποψη του Isaiah Berlin ότι ο ρομαντισμός είναι η «μεγαλύτερη στροφή που σημειώθηκε ποτέ στη συνείδηση της Δύσης και όλες οι άλλες στροφές που σημειώθηκαν κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα [...] δέχτηκαν βαθύτατη την επιρροή του»–,¹³⁸ διαμορφώθηκε όχι μόνο από την παρακμή της αυθεντίας της θρησκείας αλλά και από

¹³³ Ταυτόχρονα όμως ως εκκοσμίκευση η λογοτεχνική επιφάνεια συνιστά συνέχεια του πνεύματος του Διαφωτισμού.

¹³⁴ Taylor, *ό.π.*, 585.

¹³⁵ *Ο.π.*, 586.

¹³⁶ *Ο.π.*, 587. Ο Tigges, «The Significance...», *ό.π.*, 13-14, αναφερόμενος συγκεκριμένα στην πρώτη, κατά κοινή ομολογία, μη θρησκευτική επιφάνεια της αγγλικής λογοτεχνίας που βρίσκεται στο 12^ο κεφάλαιο του 2^{ου} τόμου του μυθιστορήματος *Tristram Shandy* (1759-67) του Laurence Sterne, θεωρεί ότι μια άλλη πιθανή πηγή της λογοτεχνικής επιφάνειας είναι η θεωρία του Locke για τον συνειρμό των ιδεών.

¹³⁷ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Agora, Collection dirigée par François Laurent, τ. 1, Paris: Librairie Plon, 1952, 30.

¹³⁸ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου, Αθήνα: Εκδόσεις Scripta, 2000, 28.

την αλλαγή στην αντίληψη του εαυτού και του χρόνου. Το υποκείμενο νοείται, πλέον, ως μία εσωτερική δύναμη που μπορεί να πραγματωθεί, «ένα ον ικανό να αρθρώνει εαυτό»¹³⁹ και όχι μια απρόσωπη φύση που τείνει προς την εντελέχειά της (σύμφωνα με την αριστοτελική αντίληψη), ενώ ταυτόχρονα ο χρόνος γίνεται αντιληπτός όχι αντικειμενικά, αλλά υποκειμενικά.

Η εκφρασιοκεντρική αυτή αντίληψη για τον άνθρωπο οδήγησε και σε μία νέα άποψη για την τέχνη, που έπαψε να αποτελεί μίμηση, σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα κι έγινε έκφραση, που διατυπώνει και διαμορφώνει-πραγματώνει αυτό που εκφράζει, αρτιώνοντάς το. Σύμφωνα με τη γνωστή μεταφορά του M. H. Abrams, η τέχνη, και κυρίως η ποίηση –και μάλιστα η λυρική– ως πηγαία έκφραση ή ξεχείλισμα του αισθήματος, από καθρέφτης (μίμηση) έγινε φως (έκφραση).¹⁴⁰ Προχωρώντας ένα ακόμη βήμα, η ρομαντική σύλληψη του ανθρώπου ως εσωτερικής δύναμης που επιδιώκει να εκφραστεί επεκτάθηκε και στη φύση, η οποία έγινε πλέον αντιληπτή ως πηγή που υπάρχει μέσα μας και μπορεί και αυτή να εκφραστεί μέσω της ποίησης και της τέχνης γενικότερα. Με αυτόν τον τρόπο, η θεωρία της τέχνης «αποκτά», κατά τη διατύπωση του C. Taylor, «κρίσιμα ανθρώπινη, ακόμη και κοσμική σημασία»,¹⁴¹ καθώς η πηγή δεν συνδέεται μόνο με τη φύση μέσα μας αλλά και «με το ευρύτερο ρεύμα της ζωής ή του Είναι»,¹⁴² το οποίο καλείται να εκφράσει ο καλλιτέχνης-δημιουργός. Επομένως, η ποιητική και γενικότερα η καλλιτεχνική δημιουργία γίνεται μια φανέρωση, αποκάλυψη του Είναι και ο ποιητής, όπως και ευρύτερα ο καλλιτέχνης, γίνεται, σύμφωνα με τον Herder, «ένας δημιουργός Θεός»¹⁴³ ή ένας μάντης, προφήτης, ιερέας που διαμεσολαβεί ανάμεσα σε αυτό το Είναι και τους ανθρώπους, αποκαλύπτοντάς το μέσω της δημιουργίας του και οδηγώντας τους έτσι στην αλήθεια και τη γνώση. Με αυτόν τον τρόπο, η ρομαντική ποίηση, όπως και η τέχνη, θεωρήθηκε από σύγχρονους μελετητές ως το υποκατάστατο της θρησκείας.¹⁴⁴

¹³⁹ Taylor, *ό.π.*, 608. Πρόκειται, σύμφωνα με την ορολογία του Καναδού στοχαστή, για την «εκφρασιοκεντρική εξατομίκευση που υπήρξε ένας από τους ακρογωνιαίους λίθους της νεωτερικής κουλτούρας» (*ό.π.*, 609).

¹⁴⁰ Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, *ό.π.*, 139-194.

¹⁴¹ Taylor, *ό.π.*, 611.

¹⁴² *Ο.π.*, 612.

¹⁴³ Παρατίθεται από τον Taylor, *ό.π.*, 612.

¹⁴⁴ Ο Taylor, *ό.π.*, 705, διαπιστώνει ότι «πρόκειται για μια τέχνη που συνδέεται στενά με την θρησκεία· ή ίσως που παίρνει η ίδια την θέση της θρησκείας». Βλ. και Langbaum, «The Eriphanic Mode in Wordsworth ...», *ό.π.*, 59. Αντίθετα, αλλά εντός του ίδιου πλαισίου, ο Thomas Ernest Hulme το 1910,

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο διαμορφώνεται η λογοτεχνική επιφάνεια, που έρχεται με ένα θρησκευτικό και θεολογικό υπόβαθρο αιώνων να αποτελέσει το προνομιακό μέσο έκφρασης της νέας αντίληψης για την ποίηση και την τέχνη, καθώς αυτή μέσω της δημιουργικής φαντασίας του ποιητή συνιστά την επιδιωκόμενη συνένωση του ποιείν και αποκαλύπτει το Είναι.

Στη διαμόρφωσή της όμως συνέδραμε αποφασιστικά, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, η νέα αντίληψη για τον χρόνο. Για αιώνες ο χρόνος, νοούμενος αντικειμενικά, θεωρείτο, σύμφωνα με την ιουδαιοχριστιανική αντίληψη, ως μία αδιάρρηκτη ευθύγραμμη πορεία διαδοχικών στιγμών που κινείται προοδευτικά προς το τέλος της Έσχατης Κρίσης. Αυτή η θεώρηση άλλαξε αρχικά, όπως τόνισε ο Georges Poulet, τον 17^ο αιώνα, όταν υποστηρίχθηκε για πρώτη φορά ότι η εμπειρία του σύγχρονου ανθρώπου συνδέεται με τη «στιγμή που μπορεί να είναι μια στιγμή έλλαμψης και πληρότητας»,¹⁴⁵ και ριζικά τον 18^ο αιώνα, όταν θεωρήθηκε ότι όχι ο Θεός, αλλά «τα συναισθήματα, οι αισθήσεις και οτιδήποτε κινητοποιεί τις αισθήσεις»¹⁴⁶ είναι οι μόνοι εγγυητές της συνέχειας πέρα από τα όρια του χρόνου, όταν δηλαδή ο χρόνος άρχισε να γίνεται αντιληπτός υποκειμενικά. «Με ψυχολογικούς όρους η έμφαση στο συνεχές του χρόνου αντικαταστάθηκε από την έμφαση στο στιγμιαίο της σύλληψης του χρόνου».¹⁴⁷ Η υποκειμενική αυτή εμπειρία καθίσταται εμπειρία του ρομαντικού υποκειμένου που δίνει στη στιγμή απεριόριστη διάρκεια.

Πρώτος ο M. H. Abrams και στη συνέχεια ο Ashton Nichols, στηριζόμενοι στη δυαδική έννοια του χρόνου, όπως διατυπώθηκε από τον Frank Kermode,¹⁴⁸

εκφράζοντας την εναντίωσή του στον ρομαντισμό, ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «ο Ρομαντισμός, και αυτός είναι ο καλύτερος ορισμός που μπορώ να του δώσω, είναι χαραμισμένη θρησκεία (spilt religion)». Βλ. το δοκίμιό του «Romanticism and Classicism», στο Patrick McGuinness (ed.), T. E. Hulme, *Selected Writings*, New York: Routledge, 2003, 68-83: 71. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt: Suhrkamp 1978, 139, θεωρεί ότι το μόνο κοινό που έχει η αισθητική θρησκεία του ρομαντισμού με την καθαρτό θρησκεία είναι το όνομα.

¹⁴⁵ Poulet, *ό.π.*, 20.

¹⁴⁶ *Ο.π.*, 25.

¹⁴⁷ Nichols, *The Poetics of Epiphany*, *ό.π.*, 22.

¹⁴⁸ Ο Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, with a New Epilogue, New York: Oxford University Press, 2000, 47-48, χρησιμοποιεί δύο θεολογικούς όρους, τον «χρόνο» (chronos) που οδηγεί γραμμικά στην Έσχατη Κρίση και τον «καιρό» (kairos) που είναι «μια στιγμή γεμάτη σημασία», για να περιγράψει αντίστοιχα τον γραμμικό χρόνο της εμπειρίας και τον μη γραμμικό χρόνο της συνείδησης ή της μνήμης, όπως γίνεται αντιληπτός από τον άνθρωπο στην

προσπάθησαν να ορίσουν τη ρομαντική και κατ' επέκταση τη σύγχρονη λογοτεχνική επιφάνεια με χρονικούς όρους,¹⁴⁹ θεωρώντας τη ως σύγκλιση του ευθύγραμμου χρόνου (chronological time), που ονομάζεται «χρόνος» (chronos) από τον Kermode, με τον φαντασιακό χρόνο (imaginative time),¹⁵⁰ που αποκαλείται «καιρός» (kairos) από τον Kermode. Άρα, στη λογοτεχνική επιφάνεια η στιγμή («χρόνος») ξεπερνά τα όριά της και τείνει προς την αιωνιότητα («καιρός») ή, αντίστροφα, η αίσθηση της αιωνιότητας συμπυκνώνεται σε μια στιγμή ή, με άλλα λόγια, ο φαντασιακός χρόνος υπερνικά τον ευθύγραμμο χρόνο και μαζί του την καθιερωμένη διακριτή συνείδηση του χώρου καθώς και τον συνακόλουθο φόβο της φθοράς και της διάσπασης του υποκειμένου, χάρη στη στιγμιαία πνευματική λύτρωση και ενότητα που προσφέρει σε αυτό το υποκείμενο (ποιητικό εγώ ή αφηγηματικό ήρωα, λογοτέχνη, αναγνώστη) η ίδια η λογοτεχνική επιφάνεια.

Στον 20ό αιώνα ο συγκεκριμένος λογοτεχνικός «τόπος» αποκτά, χάρη στον Joyce, ορισμένα επιπρόσθετα χαρακτηριστικά γνωρίσματα καθώς και το όνομα με το οποίο καθιερώθηκε στη σύγχρονη λογοτεχνική κριτική. Πέρα από το κοσμικό της περιεχόμενο, η λογοτεχνική επιφάνεια εμπλουτίζεται από την ερμηνευτική διαδικασία που ενώνει το υποκείμενο που την προσλαμβάνει με το ασήμαντο αντικείμενο που την πυροδοτεί. Μέσω αυτής της διαδικασίας δεν είναι μόνο ο συνήθης χωροχρόνος

ψυχολογική του υπόσταση και διάσταση. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Kermode αντιπαραθέτει τους δύο όρους, συνδέοντας τον πρώτο με το πέρασμα του χρόνου και τον δεύτερο με το πλήρωμα του χρόνου και τον ερχομό της Βασιλείας του Θεού, παραπέμποντας στο Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο, 1, 15: Πεπλήρωται ὁ καιρὸς καὶ ἤγγικεν ἡ βασιλεία τοῦ Θεοῦ.

¹⁴⁹ Abrams, *Natural Supernaturalism*, ὁ.π., 418. Ο Abrams κάνοντας λόγο για τη ρομαντική και μοντέρνα στιγμή, που όπως αναφέραμε ταυτίζεται με τη λογοτεχνική επιφάνεια, εξετάζει τη μακροχρόνια και πολύμορφη παρουσία της, αρχίζοντας από τους Άγγλους ρομαντικούς και φτάνοντας μέχρι τη γενιά των beat (ὁ.π., 385-427). Μετά τον Abrams και ο Beja κατηγοριοποίησε τις λογοτεχνικές επιφάνειες βασιζόμενος στο κριτήριο του χρόνου. Βλ. Beja, ὁ.π., 24-70, όπου αναφέρεται στο «παρόν των πραγμάτων του παρόντος» και στο «παρόν των πραγμάτων του παρελθόντος».

¹⁵⁰ Nichols, *The Poetics of Epiphany*, ὁ.π., 24. Παρόμοια, ο Gaston Bachelard, «Instant poétique et instant métaphysique» στο *Le droit de rêver*, Paris: Presses Universitaires de France, 1970, 224-232: 224-227, αναφέρεται στον κοινό οριζόντιο χρόνο και στον κάθετο ποιητικό χρόνο. Η ποιητική στιγμή, ανατρέποντας τις αντιθέσεις, εισχωρεί κάθετα στον οριζόντιο χρόνο και απελευθερώνει τον ποιητή και μέσω αυτού και τον αναγνώστη από την επιφανειακή δομή του οριζόντιου χρόνου. Έτσι, στη «σταθεροποιημένη ποιητική στιγμή» «ο χρόνος δεν κυλά πια αναβλύζει». Επομένως, «η ποίηση είναι», για τον Bachelard, «μια στιγμιαία μεταφυσική». Η λειτουργία της ποιητικής στιγμής του Bachelard και της λογοτεχνικής επιφάνειας είναι, κατά τη γνώμη μας, ταυτόσημες.

που αποκτά μια νέα, ανοίκεια διάσταση, αλλά και το κοινό αντικείμενο γίνεται λαμπερό, ακτινοβολεί, αποτελώντας το ιδεώδες της λογοτεχνικής και εν γένει της καλλιτεχνικής ομορφιάς. Ταυτόχρονα, μέσω της ίδιας διαδικασίας αποκαλύπτεται το νόημα, η βαθύτερη ουσία, η ψυχή του αντικειμένου που αποκωδικοποιείται από το υποκείμενο (αφηγητή, αναγνώστη), το οποίο προσλαμβάνει την επιφάνεια και με αυτόν τον τρόπο κατακτά την αλήθεια.¹⁵¹ Ο Joyce, όπως έχει υπογραμμισθεί και σχολιασθεί από την κριτική,¹⁵² χρησιμοποιεί τους όρους του Θωμά Ακινάτη,¹⁵³ για να προσδιορίσει τις αισθητικές αρχές ή τις προϋποθέσεις της ομορφιάς, με τις οποίες σχετίζεται άμεσα η λογοτεχνική επιφάνεια. Συγκεκριμένα, η αντίληψη της ομορφιάς ολοκληρώνεται σε τρεις φάσεις. Αρχικά, ο νους συλλαμβάνει την *integritas*, την ολότητα του αντικειμένου, στη συνέχεια την *consonantia*, δηλαδή τη συμμετρία, την αρμονία του ρυθμού και της δομής του και τέλος την *claritas*, τη διαύγεια, τη λάμψη του που ταυτίζεται με την *quidditas*, δηλαδή την ουσία, την ψυχή του.¹⁵⁴ Τη στιγμή που το αντικείμενο ακτινοβολεί το βαθύτερο Είναι του, το υποκείμενο που το παρατηρεί οδηγείται στην επιφάνεια, καλύτερα τη βιώνει. Άρα, η μοντερνιστική επιφάνεια του Joyce συνδέεται άμεσα με την τριμερή προοδευτική διαδικασία με την οποία ο νους αντιλαμβάνεται την ομορφιά,¹⁵⁵ αλλά και φτάνει στη γνώση, στην

¹⁵¹ «Να η στιγμή που ονομάζω επιφάνεια. Πρώτα συνειδητοποιούμε ότι το αντικείμενο είναι ένα ακέραιο πράγμα, ύστερα συνειδητοποιούμε πως είναι μια σύνθετη οργανωμένη κατασκευή, τω όντι ένα πράγμα· τέλος, όταν η σχέση των μερών του είναι άρτια, όταν τα μέρη έχουν προσαρμοστεί στο ιδανικό τους σημείο, συνειδητοποιούμε πως είναι αυτό το πράγμα που είναι. Η ψυχή του, η οντότητά του, ξεπετάγεται μπροστά μας απ' το εμφανισιακό του ένδυμα. Η ψυχή του πιο κοινού αντικειμένου, η δομή του οποίου προσαρμόστηκε κατ' αυτό τον τρόπο, μας φαίνεται να λαμποκοπά. Το αντικείμενο πραγματώνει την επιφάνειά του.» Τζόυς, *Στήβεν ο Ηρώας*, ό.π., 268-269.

¹⁵² Βλ. William T. Noon, *Joyce and Aquinas*, New Haven: Yale University Press, 1957, 60-62· Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux avec le concours de A. Boucourechliev, Paris: Éditions du Seuil, 1965, 194 κ.ε.· Nichols, *The Poetics of Epiphany*, ό.π., 10-12· Kim, ό.π., 32-39.

¹⁵³ «[...] ad pulcritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas. [...]: Τρία πράγματα είναι αναγκαία για την ομορφιά - ολότητα, αρμονία, λάμψη»: Τζέιμς Τζόυς, *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία*, εισαγωγή-μτφρ. Άρης Μπερλής, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2001, 361.

¹⁵⁴ «Claritas σημαίνει quidditas»: Τζόυς, *Στήβεν ο Ηρώας*, ό.π., 268.

¹⁵⁵ Η σύνδεση επιφάνειας και ομορφιάς πρωτοεμφανίζεται στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία. Ο Πλάτωνας (*Φαίδρος*, 250d, 7) ορίζει το κάλλος ως «έκφανέστατον», δηλαδή ως κάτι που φανερόνεται πλήρως. Για τη σχέση της πλατωνικής παράδοσης με τον χριστιανισμό αλλά και με τη φιλοσοφία του Heidegger πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα της σχέσης επιφάνειας και ομορφιάς βλ. Kim, ό.π., 33. Στο

πνευματική ολοκλήρωση. Θα πρέπει, επίσης, να προστεθεί ότι η ομορφιά που αποκαλύπτεται μέσω της επιφάνειας δεν εξαρτάται από τη μορφή του αντικειμένου, αλλά από την ίδια την ενέργεια της αντίληψης, καθώς κάθε αισθητό αντικείμενο είναι ωραίο, από τη στιγμή που γίνεται αντιληπτή η ουσία του. Με άλλα λόγια το επιφαινόμενο είναι ωραίο.

Ταυτόχρονα με την ομορφιά η λογοτεχνική επιφάνεια, ως πνευματική φανέρωση, προσφέρει και την ενορατική γνώση ή την αλήθεια,¹⁵⁶ καθώς χάρη σε αυτήν αποκαλύπτεται το Είναι, το αγαθό (στον ρομαντισμό) ή η *claritas* και η *quidditas* του αντικειμένου (στον μοντερνισμό του Joyce). Χαρίζει δηλαδή την πνευματική αναγέννηση, την αίσθηση της απώλειας κάθε προηγούμενου καταπιεστικού ή αδιέξοδου συναισθήματος και της απόκτησης ενός νέου αναγεννημένου και αρμονικού εαυτού. Απαραίτητη προϋπόθεση της αντίληψης της ομορφιάς και της πρόσβασης στην ενορατική γνώση είναι και στις δύο περιπτώσεις η αλληλουχία, η ενότητα ανάμεσα στο υποκείμενο που προσλαμβάνει την επιφάνεια, στο αντικείμενο ή στην εικόνα που παρατηρεί και στο ίδιο το επιφαινόμενο. Δηλαδή το υποκείμενο πρέπει να μετέχει της ουσίας του αντικειμένου, η οποία είναι τελικά το επιφαινόμενο. Διαφορετικά, η επιφάνεια δεν συντελείται ποτέ. «Η όρασή μας εισδύει στα μυστικά του φαίνεσθαι, όταν γνωρίζει πως βλέπει αυτό που η ίδια είναι [...]. Όπως το διατύπωσε επιγραμματικά ο Έμερσον: “Ό,τι είμαστε τούτο μόνο μπορούμε να δούμε”. Η στην αρνητική του εκδοχή: “Ό,τι δεν είμαστε, δεν μπορούμε να το δούμε”».¹⁵⁷ Υποκείμενο και αντικείμενο, νους και εικόνα, φως του πνεύματος και λάμψη της εικόνας/αντικειμένου ενώνονται τη στιγμή της επιφάνειας. Αποτέλεσμα αυτής της ένωσης είναι η πνευματική πλήρωση που χαρίζει η πρόσβαση στην

τρίτο μέρος θα δούμε πώς η επιφάνεια στον υπερρεαλιστικό λόγο του Εμπειρικού συνδέεται με τη «σπασμωδική ομορφιά» (*«beauté convulsive»*), όπως αυτή προσδιορίστηκε από τον André Breton, και θα κάνουμε τις απαραίτητες συγκρίσεις.

¹⁵⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Beja θεωρεί τον Arthur Schopenhauer ως τον φιλόσοφο της λογοτεχνικής επιφάνειας, καθώς αυτός υποστηρίζει ότι προσεγγίζουμε τα πράγματα πιο πολύ μέσω της ενόρασης παρά της γνώσης. Γι' αυτό, σύμφωνα με τη φιλοσοφική του θεώρηση, η τέχνη είναι πιο χρήσιμη από την επιστήμη στην προσπάθεια κατανόησης του κόσμου. Βλ. Beja, *ό.π.*, 30-32 και Tigges, «The Significance...», *ό.π.*, 14.

¹⁵⁷ Δημηρούλης, *ό.π.*, 258-259.

ομορφιά και στη γνώση.¹⁵⁸ Έτσι, ο Joyce, μέσω της επιφάνειας, χαρίζει στη λογοτεχνία κάτι από το μυστήριο της πίστης και, όπως αναφέρει ο Langbaum, καθιερώνει την τέχνη ως «αντι-θρησκεία».¹⁵⁹

Θα πρέπει, πάντως, να επισημανθεί ότι η σύνδεση λογοτεχνικής επιφάνειας και εννοιατικής γνώσης δεν γίνεται από όλους αποδεκτή. Ο Ashton Nichols υποστηρίζει ότι η επιφάνεια, ως ξαφνική και στιγμιαία αποκάλυψη, «δεν μεταβιβάζει τη γνώση· προκαλεί ένα συναίσθημα που σταδιακά γίνεται βεβαιότητα, πεποίθηση».¹⁶⁰ Άρα, με αυτόν τον τρόπο η επιφάνεια καταλήγει σε μια ξαφνική συνειδητοποίηση. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, είτε ως εννοιατική γνώση-αλήθεια είτε ως πεποίθηση-συνειδητοποίηση, η υποκειμενική εμπειρία της επιφάνειας είναι εξόχως σημαντική και κρίσιμη για το υποκείμενο που την προσλαμβάνει.

Από την άλλη πλευρά, ο Paul Maltby παρουσιάζει όλες τις παραδοχές της σύγχρονης κριτικής, ότι δηλαδή από τη στιγμή που η επιφάνεια δεν επιδιώκεται από το υποκείμενο, αλλά συμβαίνει ακούσια σε αυτό, αποτελώντας εσωτερική και ατομική εμπειρία, του μεταφέρει με αιφνίδιο τρόπο μια διαρκή, καθαρή, καθολική, εννοιατική γνώση, που διαθέτει μεταμορφωτική δύναμη, καθώς το χειραφετεί.¹⁶¹ Η γνώση αυτή επιδρά απευθείας στην ψυχή του, είναι υπερβατική, συνιστά τη φωνή της αλήθειας και επομένως είναι λυτρωτική. Έτσι, μέσω της λογοτεχνικής σύμβασης της επιφάνειας το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να αποδράσει από τον ζυγό της ιστορικής πραγματικότητας. Ο Maltby όμως θεωρεί ότι όλη αυτή η ιδεολογική λειτουργία της επιφάνειας σχετίζεται με συντηρητικά, ατομικιστικά μοντέλα θεώρησης της ανθρώπινης γνώσης και εξέλιξης, που αποκλείουν τους πολιτικούς και κοινωνικο-ιστορικούς παράγοντες επίδρασης. Επιπλέον, υποστηρίζει πως η ερμηνευτική αυτή προσέγγιση προωθεί τον μύθο της ύπαρξης μιας «ανώτερης

¹⁵⁸ Ο Joyce περιγράφει αυτή την πλήρωση ως «φωτεινή, σιωπηλή *στάση* της αισθητικής ηδονής, μια πνευματική κατάσταση που [...] ο Ιταλός φυσιολόγος Λουίτζι Γκαλβάνι, [...], αποκάλυψε σαγήνη της καρδιάς»: Τζόυς, *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία*, ό.π., 363.

¹⁵⁹ Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 39: «By way of epiphany [...] Joyce establishes art as a rival religion». Ακολουθώντας την ίδια ερμηνευτική γραμμή, η Κλαράκι, ό.π., 11, θεωρεί ότι η λογοτεχνική επιφάνεια στην ποίηση του Καβάφη, του Σικελιανού, του Σεφέρη και του Εμπειρικού χρησιμεύει ως το σύγχρονο, κοσμικό υποκατάστατο της θρησκείας.

¹⁶⁰ Nichols, *The Poetics of Epiphany*, ό.π., 79.

¹⁶¹ Maltby, ό.π., 120-122. Βέβαια, ο Maltby χρησιμοποιεί τον όρο οραματική στιγμή, τον οποίο ταυτίζει με τη λογοτεχνική επιφάνεια, αν και τον θεωρεί ευρύτερο, χωρίς όμως να πείθει απόλυτα για την επιλογή του.

γνώσης» που μπορεί να σώσει ή να μεταμορφώσει το άτομο, υποβαθμίζοντας ταυτόχρονα κοσμικές μορφές γνώσης που ασκούν πραγματική μεταμορφωτική επίδραση στον άνθρωπο.¹⁶² Το μοντέλο αυτό δεν ταιριάζει, κατά την άποψή του, στο μεταμοντέρνο πλαίσιο, καθώς δημιουργεί την αυταπάτη ενός ενοποιημένου, αυτόνομου ατομικιστικού εαυτού, που αποσυνδέει τη γνώση από τη δημόσια ζωή, εσωτερικεύοντάς τη. Η καθαρή, εννοιακή αυτή γνώση, που διαμεσολαβείται από τη λογοτεχνία, δεν διαθέτει, υποστηρίζει, χειραφετητική επίδραση, καθώς «αφήνει τον κόσμο, όπως ήδη είναι».¹⁶³ Κατά τη γνώμη μας, η ιδεολογική λειτουργία της επιφάνειας κάθε άλλο παρά συντηρητική μπορεί να εκληφθεί. Είναι γεγονός ότι συνδέεται με μια μορφή, λογοτεχνικά διαμεσολαβημένης, εννοιακής γνώσης. Η γνώση όμως αυτή έχει τη δύναμη να λειτουργήσει λυτρωτικά, απελευθερώνοντας τον άνθρωπο από τις διασπαστικές, αλλοτριωτικές δυνάμεις του σύγχρονου μηχανοποιημένου κόσμου. Αν αυτή η απελευθέρωση συντελεστεί σε ατομικό επίπεδο, αργά αλλά σταθερά θα συμβάλει στη βελτίωση του κόσμου.

Ένα άλλο, σημαντικό χαρακτηριστικό της λογοτεχνικής επιφάνειας είναι πως, από τη στιγμή που εξαρτάται από το αντικείμενο, την αίσθηση, την εικόνα ή το πλαίσιο που την πυροδοτεί, θεωρείται μάλλον «στατική και λυρική παρά δραματική».¹⁶⁴ Γι' αυτό άλλωστε πρωτοσυναντάται στη ρομαντική ποίηση και χαρακτηρίζει τη μοντερνιστική –με την ευρύτερη έννοια του όρου που περιλαμβάνει και τις πρωτοπορίες– λογοτεχνία του 20^{ου} αιώνα που προσδιορίζονται από τη λεγόμενη «χωρική μορφή» («spatial form»), σύμφωνα με την ορολογία του Joseph Frank.¹⁶⁵ Το νόημα δηλαδή, σε αυτού του είδους τη λογοτεχνία, δεν γίνεται αντιληπτό χρονικά, ως μια διαδοχική αλληλουχία λέξεων, που δίνουν δραματική χροιά στο κείμενο, αλλά χωρικά (άρα στατικά, λυρικά), ως ένα σύνολο αποσπασματικών ομάδων λέξεων, με εσωτερικές αναφορές, που πρέπει να συνυπάρξουν ταυτόχρονα και να κατανοηθούν ως ενιαίο όλο, σε μια στατική έλλαμψη ή αλλιώς σε μια

¹⁶² Ο.π., 5.

¹⁶³ Ο.π., 122.

¹⁶⁴ Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 46.

¹⁶⁵ Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature (1945)», *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991, 5-66. (Βλ. και την ελληνική μετάφραση της εν λόγω μελέτης: Frank, *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη*, μτφρ. Βιβή Ζωγράφου, Αθήνα: Καθρέφτης, 2000).

επιφάνεια.¹⁶⁶ Επομένως, ο λογοτεχνικός αυτός «τόπος» είναι άμεσα συνδεδεμένος με τα βασικότερα χαρακτηριστικά της ρομαντικής αλλά και της μοντέρνας ποίησης.

Η κυρίαρχη αυτή νεωτερική λογοτεχνική σύμβαση συνδέεται με την έννοια του υψηλού, καθώς η επιφάνεια, σύμφωνα με τη διατύπωση του Langbaum, προκαλεί ένα αποτέλεσμα που μπορεί να ονομαστεί το «σύγχρονο υψηλό».¹⁶⁷ Πρώτος σημαντικός θεωρητικός της έννοιας του ύψους είναι ο Λογγίνος, ο οποίος στην πραγματεία του *Περί ύψους* (1^{ος} αι. μ.Χ.) παραμέρισε τα συμβατικά όρια μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας, στην προσπάθειά του να ορίσει το υψηλό και να προσδιορίσει τη φύση του. Σύμφωνα λοιπόν με αυτόν, οι πηγές του υψηλού είναι «η ικανότητα να συλλαμβάνεις υψηλά διανοήματα», «το σφοδρό και εμπνευσμένο πάθος», «τα σχήματα λόγου», «η ρωμαλέα φρασεολογία-η γενναία φράσις», «η επιβλητική και εξυψωμένη σύνθεση». Ως «αναγκαία προϋπόθεση του ύψους» θεωρεί την επιλογή των πιο σημαντικών από τα ουσιώδη χαρακτηριστικά ενός θέματος και τη «συναρμογή του ενός με το άλλο σε ένα ενιαίο οργανικό σύνολο» και προσθέτει ότι «η επιλογή των βιαιότερων [συναισθημάτων] και η σύνθεσή τους σε ενιαίο σύνολο δημιουργ[ούν] το έξοχο καλλιτέχνημα».¹⁶⁸ Τελικά, για τον Λογγίνο «η ανώτερη ποιότητα ενός έργου αποδεικνύεται πως είναι η αντανάκλαση της ποιότητας του συγγραφέα του: “Το ύψος είναι η ηχώ μιας μεγάλης ψυχής”».¹⁶⁹ Το ενθουσιαστικό πάθος του Λογγίνου συνδέεται με την ένθεη μανία και τη θεία έμπνευση. Έτσι, για τον Λογγίνο το υψηλό είναι αποκαλυπτικό μιας υπερκόσμιας τάξης πραγμάτων και οδηγεί τους ακροατές στην έκσταση («οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ’ εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ», 1.4.1). Πολύ αργότερα, το 1757, ένας άλλος σημαντικός θεωρητικός της έννοιας του ύψους, ο Edmund Burke προσπάθησε να διαχωρίσει το υψηλό από το ωραίο και πρόσθεσε στις πηγές του υψηλού τον τρόμο, το δέος, την έκπληξη αλλά και κάθε δυνατό συναίσθημα.¹⁷⁰ Ο Burke συνέδεσε το υψηλό με τη δυσαρμονία, με την έκφραση ενός αισθήματος αντιφατικού. Στα τέλη του 18^{ου} αι., με τον ρομαντισμό η «ερμηνευτική του υψηλού», όπως σημειώνει ο Δημήτρης

¹⁶⁶ Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 47.

¹⁶⁷ Ό.π., 54.

¹⁶⁸ Λογγίνος, *Περί ύψους*, ερμηνευτική έκδοση Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1990, 2, 8.1, 10.1, 10.3.

¹⁶⁹ Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, ό.π., 145.

¹⁷⁰ Edmund Burke, *Περί του υψηλού και του ωραίου*, μτφρ. Χρήστος Γρηγορίου, επιμέλεια Νίκος Αυγελής, Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλη, 2016.

Πολυχρονάκης, θεμελιώνεται στη «ματαιώση της παραστατικής δύναμης της φαντασίας»¹⁷¹ να συλλάβει τα υψηλά διανοήματα ή τα δυνατά συναισθήματα. Πρόκειται στην ουσία για ένα παράδοξο, καθώς το υψηλό γεννιέται από την προσπάθεια διανοητικής σύλληψης και αισθητής αναπαράστασης αυτού που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί ή, με άλλα λόγια, από την «αμεσότητα του σημαινομένου και την αμετάδοτη σημασία του».¹⁷² Επομένως, η ικανοποίηση που προσφέρει το ρομαντικό υψηλό «μόνον αρνητικά μπορεί να αντληθεί μέσα από την οριακή αντιδιαστολή των γνωστικών δυνάμεων του λόγου και της αισθητικότητας ή, συνεκδοχικά, του νου και της φύσης, του υποκειμένου και του αντικειμένου, της ιδέας και της εποπτείας».¹⁷³ Τα παραδείγματα του έναστρου ουρανού του Καντ ή των θεόρατων κυμάτων του απέραντου ωκεανού είναι «χαρακτηριστικές εικόνες που διέπουν την ανεικονική λογική του υψηλού».¹⁷⁴

Η λογοτεχνική επιφάνεια συνδέεται με το υψηλό, καθώς προσπαθεί να αποκαλύψει και να αναπαραστήσει, έστω και στιγμιαία, ως μια προνομιακή στιγμή, το μη αναπαραστάσιμο, την ολότητα, μέσω του λόγου, της «εξυψωμένης σύνθεσης» της λογοτεχνίας. Πρόκειται, στην ουσία, για αυτό που ο Geoffrey Hartman αποκαλεί το «σύνδρομο της στιγμής» («spot syndrome»),¹⁷⁵ αφού η ενότητα που προσφέρει η λογοτεχνική στιγμή ή, αλλιώς, επιφάνεια δεν μπορεί να είναι ποτέ οριστική, παρά μόνο στιγμιαία, καθώς η τελική σύνδεση σημαίνοντος και σημαινομένου «θα οδηγούσε αναπόφευκτα σε απόσβεση τόσο της ποιητικής όσο και της ψυχολογικής υπόστασης»¹⁷⁶ του υποκειμένου, το οποίο αντιλαμβάνεται την ταυτότητά του μέσα από τη διαφορά, παρόλο που με τραγικό τρόπο αγωνίζεται για την ενότητα, την

¹⁷¹ Δημήτρης Πολυχρονάκης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά. Ερμηνευτική παρουσίαση του αισθητικού και του γλωσσικού του συστήματος*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, 153.

¹⁷² Καλταμπάνος, ό.π., 18 (και *Λόγου Χάριν*, ό.π., 98).

¹⁷³ *Ο.π.*, 25 (και *Λόγου Χάριν*, ό.π., 103).

¹⁷⁴ Πολυχρονάκης, ό.π., 153.

¹⁷⁵ Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry: 1787-1814*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1987, 122-123. Παρατίθεται και από τον Καλταμπάνο, ό.π., 31 (και *Λόγου Χάριν*, ό.π., 107).

¹⁷⁶ *Ο.π.*, 32 (και *Λόγου Χάριν*, ό.π., 107). Ο Καλταμπάνος παρουσιάζει με διεισδυτικό τρόπο όλη την προβληματική του καντιανού ύψιστου ή υψηλού, συνδέοντάς το με τη «στιγμή». Θα επανέλθουμε στο θέμα στη συνέχεια, για να εξετάσουμε πώς το υψηλό συνδέεται με την επιφάνεια στον υπερρεαλιστικό λόγο του Εμπειρικού.

ολότητα. Η λογοτεχνική επιφάνεια είναι, κατά τη γνώμη μας, η προσπάθεια στιγμιαίας λύσης της διαρκούς εκκρεμότητας της διαφοράς μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, σημειομένου και σημαίνοντος,¹⁷⁷ η οποία (προσπάθεια) ξεκινά από τον ποιητή, για να καταλήξει μέσω του ποιητικού εγώ στον αναγνώστη.

Συγκεφαλαιώνοντας, θα λέγαμε ότι η επιφάνεια είναι μια οριακή εμπειρία που ξεκινά από το γνωστό και το οικείο, για να καταλήξει μέσω του άγνωστου και ανοίκειου επιφαινόμενου στη βαθύτερη ένωση και συγχώνευσή τους. Μπορεί αρχικά να είναι υποκειμενική, αλλά διαμέσου της κειμενικής, λογοτεχνικής της υπόστασης, γίνεται διυποκειμενική και οικουμενική εμπειρία, ενώνοντας τη ζωή με την τέχνη, το βίωμα με τη λογοτεχνία, αλλά και αμφίδρομα την τέχνη με τη ζωή, τη λογοτεχνία με το βίωμα. Ταυτόχρονα αποτελεί κυρίαρχο λογοτεχνικό «τόπο» καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα με πολλαπλή λειτουργία, αφηγηματική, αισθητική, ρητορική, συνιστώντας χάρη στον εκστατικό της χαρακτήρα την κλιμάκωση και το αποκορύφωμα του κειμένου που την περιέχει. Αφηγηματικά μπορεί να εισαγάγει μια αναδρομή στο παρελθόν ή να λειτουργήσει ενοποιητικά, συνδέοντας τα διαφορετικά αφηγηματικά νήματα και αποκαλύπτοντας τον συνδετικό τους ιστό· αισθητικά απελευθερώνει το κείμενο από τη λογική του δομή, εισάγοντας το υπεραισθητό ή το υπερπραγματικό· ρητορικά οδηγεί στην κορύφωση και στην ενόραση του μη αναπαραστάσιμου.¹⁷⁸ Έτσι, η λογοτεχνική επιφάνεια, όπως το θέτει ο Ashton Nichols, «μεταδίδει πνευματική δύναμη μέσω της γλώσσας»¹⁷⁹ ή, με άλλα λόγια, γίνεται το μέσο με το οποίο η εμπειρία αποκτά το αληθινό της νόημα και η ζωή εξυψώνεται σε κάτι ουσιαστικά σημαντικό.

5. Κριτήρια και τυπολογία της λογοτεχνικής επιφάνειας

Συμπληρώνοντας τη συνοπτική αυτή θεωρητική προσέγγιση, θα αναφερθούμε σε ορισμένους όρους που έχουν καθιερωθεί από τους θεωρητικούς της λογοτεχνικής

¹⁷⁷ Ο Soren Kierkegaard σημείωνε το 1846 ότι «μόνο στιγμιαία είναι ικανό το άτομο να συνειδητοποιήσει υπαρξιακά την ενότητα του απείρου και του περατού που υπερβαίνει την ύπαρξη». Το χωρίο αυτό, που προέρχεται από το έργο του *Ολοκλήρωση ενός Μη Επιστημονικού Υστερόγραφου στα Φιλοσοφικά Ψιχία*, παρατίθεται από τον Tigges, «The Significance...», ό.π., 24.

¹⁷⁸ Πβ. Klaraki, ό.π., 28-29· βλ. στην υποενότητα 5 όσα λέγονται για τις «επιφάνειες του Είναι» και τις «πλαισιογενείς επιφάνειες».

¹⁷⁹ Nichols, *The Poetics of Epiphany*, ό.π., 33.

επιφάνειας και σχετίζονται με τα κριτήρια και την τυπολογία της, ώστε να διευκρινιστεί το περιεχόμενό τους, καθώς θα τους χρησιμοποιήσουμε στη συνέχεια.

Εκτός από τα κριτήρια του «στιγμιαίου» και του «αιφνίδιου», για τα οποία έχουμε ήδη κάνει λόγο, ο Langbaum πρόσθεσε στα κριτήρια της «ασυμβατότητας» και της «ασημαντότητας» του Beja και αυτά της «ψυχολογικής σύνδεσης» και του «κατακερματισμού ή του άλματος της επιφάνειας».¹⁸⁰ Η λογοτεχνική επιφάνεια διαρκεί μια στιγμή, αλλά έχει μόνιμη επίδραση στο υποκείμενο που τη βιώνει, προκαλείται από μια αιφνίδια αλλαγή στις εξωτερικές συνθήκες ή νοείται ως αιφνίδια έλλαμψη,¹⁸¹ είναι ασύμβατη, δυσανάλογη σε σπουδαιότητα, με το συνηθισμένο αντικείμενο ή το κοινό συμβάν που την πυροδοτεί, αποτελεί ψυχολογικό, υποκειμενικό φαινόμενο –σε αντίθεση με τη θρησκευτική, αντικειμενική εμπειρία της θεοφάνειας που συνιστά την καταγωγική της μήτρα–, το οποίο προκύπτει από μια αισθητή ή μη αισθητή εμπειρία, παροντική ή παρελθοντική, που ανακαλείται μέσω της μνήμης ή συνδέεται με το όνειρο. Τέλος, είναι ρηματικά, φραστικά αμετάδοτη, το κείμενο δηλαδή δεν μπορεί ποτέ να τη μεταδώσει εξ ολοκλήρου και χρειάζεται το αναγνωστικό «άλμα», για να οργανωθεί ψυχολογικά η λογικά κατακερματισμένη εκφορά της. Στην ουσία, δηλαδή, το τελευταίο κριτήριο του Langbaum είναι διπλό και ενδεχομένως δεν θα έπρεπε να παρουσιάζεται διαζευκτικά, καθώς αφορά από τη μια στον ρηματικά αμετάδοτο χαρακτήρα της και από την άλλη στον ρόλο του αναγνώστη που καλείται να προσλάβει με τη σειρά του την επιφάνεια και να συμπληρώσει εννοιακά το νόημά της, μέσω της δικής του στιγμιαίας έλλαμψης, ολοκληρώνοντας τη λογοτεχνική επικοινωνία με την καθοριστική του συμμετοχή. Θα λέγαμε, επομένως, κάνοντας χρήση των όρων της αναγνωστικής θεωρίας, ότι η λογοτεχνική επιφάνεια προϋποθέτει πάντα τον «υπονοούμενο αναγνώστη» του W. C. Booth, αυτόν που θεωρείται «ιδανικός ερμηνευτής»¹⁸² του κειμένου ή έστω τον

¹⁸⁰ Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 43-44.

¹⁸¹ «Όλα συμβαίνουν αιφνίδια», όπως επισημαίνει ο Δημηρούλης, ό.π., 228, «σε μια στιγμή ακινησίας και σιωπής: το άφατο, το άρητο, είναι κάτι που υπερβαίνει τον λόγο και συμπιέζει τον χρόνο. Η πιο υψηλή μορφή γνώσης παράγεται τελικά από τη μέγιστη φώτιση αυτών των ελάχιστων στιγμών που όμως δεν ανήκουν στην έλλογη διαδικασία».

¹⁸² Susan R. Suleiman, «Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism» στο Susan Rubin Suleiman & Inge Crosman (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 8 και 14. Άλλωστε για τον Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press, ²1983, 138, «η πιο

«αναμενόμενο αναγνώστη»,¹⁸³ αυτόν που έχει στο μυαλό του ο λογοτέχνης κατά τη διάρκεια της συγγραφής του έργου του.

Οι θεωρητικοί της επιφάνειας, στην προσπάθειά τους να κατηγοριοποιήσουν τα επιμέρους είδη της, έχουν προτείνει αρκετές διαφορετικές τυπολογίες.¹⁸⁴ Ο Taylor διέκρινε «δύο διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ένα έργο μπορεί να επιφέρει» την επιφάνεια. Ο πρώτος που δέσποσε στους ρομαντικούς αποκαλείται «επιφάνεια του Είναι»¹⁸⁵ («*epiphany of being*») ή «επιφάνεια διαφέγγειας»¹⁸⁶ («*epiphany of translucence*»). Εδώ το έργο απεικονίζει κάτι με τέτοιο τρόπο που «να μας δείχνει κάποια μεγαλύτερη πνευματική πραγματικότητα ή σημασία, η οποία διαυγάζει μέσα από αυτό».¹⁸⁷ Στόχος, επομένως, δεν είναι απλώς η απεικόνιση, αλλά η μετουσίωση μέσω της αναπαράστασης, η διαφέγγεια του αιώνιου στο έγχρονο, που πραγματώνει το ιδεώδες του συγκερασμού σκέψης και αισθητής της ενσάρκωσης με τη ρομαντική ιδέα του συμβόλου.¹⁸⁸ Ο δεύτερος, η «μεταίχμια ή πλαισιογενής επιφάνεια»¹⁸⁹ («*interspatial or framing epiphany*»), που δέσποσε στον 20ό αιώνα συνδέεται με το «αυτοτελές έργο». «Το έργο παραμένει ο τόπος της φανέρωσης και κάποιου πράγματος υπέρτατης σημασίας, αλλά είναι επίσης εντελώς αυτόνομο και αúταρκες»,¹⁹⁰ καθώς δεν είναι «πλέον σαφές τι απεικονίζει το έργο ή κατά πόσο καν απεικονίζει οτιδήποτε· ο τόπος της επιφάνειας έχει μετατοπισθεί προς τα ενδότερά του».¹⁹¹ Έτσι, ενώ στους ρομαντικούς η επιφάνεια συντελείται μέσω μιας περιγραφής ή μιας αναπαράστασης, «από τους συμβολιστές και πέρα υπήρξε μια ποίηση που κάνει κάτι να εμφανισθεί παρατάσσοντας εικόνες ή [...] να εξηγηθεί παρατάσσοντας

επιτυχημένη ανάγνωση είναι αυτή κατά την οποία οι δύο δημιουργημένοι εαυτοί, ο συγγραφέας και ο αναγνώστης, συμφωνούν σε απόλυτο βαθμό».

¹⁸³ Jeremy Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το Κείμενο: Μια Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1993, 199-201.

¹⁸⁴ Για μια λεπτομερή και διεξοδική παρουσίαση αυτών των τυπολογιών βλ. Tigges, «The Significance...», ό.π., 11-35 και Jiří Flajšar, *Epiphany in American Poetry*, Palacký University, Olomouc, 2003, 19-35.

¹⁸⁵ Taylor, ό.π., 678.

¹⁸⁶ Ό.π., 697.

¹⁸⁷ Ό.π., 677.

¹⁸⁸ Ό.π., 681.

¹⁸⁹ Ό.π., 771.

¹⁹⁰ Ό.π., 679.

¹⁹¹ Ό.π., 677-678.

λέξεις. Η επιφάνεια έρχεται μέσα από τα διάκενα των λέξεων ή των εικόνων, από το δυναμικό πεδίο που δημιουργούν μεταξύ τους». ¹⁹² Επομένως, τώρα αντί για μια «επιφάνεια του Είναι» έχουμε μια «επιφάνεια των μεταιχμίων» ¹⁹³ («*epiphany of interspaces*»), όπου δεν εκφράζεται και δεν ενσαρκώνεται πλέον το πνεύμα ή η ιδέα, αλλά συστήνεται «ένα είδος πλαισίου ή διαστήματος ή πεδίου εντός του οποίου μπορεί να υπάρξει επιφάνεια». ¹⁹⁴ Αυτού του είδους η επιφάνεια της μοντερνιστικής ποίησης του 20^{ού} αιώνα συνδέεται με την έννοια της «χωρικής μορφής» –επομένως και της στατικότητας και της λυρικότητας– που ο Joseph Frank θεώρησε χαρακτηριστική της μοντέρνας λογοτεχνίας. ¹⁹⁵

Ένας άλλος εξέχων θεωρητικός της λογοτεχνικής επιφάνειας, ο Ashton Nichols, προτείνει τη δική του τυπολογία, διακρίνοντας δύο βασικά είδη. Πρόκειται για την «άδηλη επιφάνεια» («*adelonic epiphany*») και την «προληπτική επιφάνεια» («*proleptic epiphany*»). ¹⁹⁶ Η πρώτη προκαλείται από μία άμεση και ισχυρή εμπειρία, ενώ η δεύτερη πυροδοτείται από τη μνήμη, την ανάμνηση του παρελθόντος.

Υποκατηγορίες της «άδηλης» είναι 1) η «επιφάνεια-όνειρο» και η «επιφάνεια-ρεμβασμός», που συνδέεται άμεσα με ένα όνειρο (η πρώτη) και μια ονειροπόληση/έναν ρεμβασμό (η δεύτερη), και 2) η επιφάνεια που προκαλείται ακαριαία από κάποιο κοινό, συνηθισμένο, καθημερινό αντικείμενο ή συμβάν. Σε αυτή τη δεύτερη υποκατηγορία της «άδηλης επιφάνειας» ο Wim Tigges προσθέτει

¹⁹² *Ο.π.*, 750. Οι τέχνες του 20^{ού} αιώνα αποκαλούνται γι' αυτόν τον λόγο από τον Roger Shattuck «τέχνες της παράταξης» σε αντίθεση με τις προγενέστερες «τέχνες της μετάβασης». *Ο.π.*, 751.

¹⁹³ *Ο.π.*, 768.

¹⁹⁴ *Ο.π.*, 770.

¹⁹⁵ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 165](#). Ο Taylor, *ό.π.*, 770-771, σημειώνει επίσης ότι ο Frank έχει συσχετίσει αυτό που εκείνος ονομάζει «πλαισιογενή επιφάνεια» με τη «χωροποίηση» του χρόνου, «η οποία αρνείται τη γραμμικότητα και συνάπτει εξαιρετικά απομακρυσμένες μεταξύ τους στιγμές είτε σε ένα άχρονο παρόν ή μέσω μυθικών αρχετύπων».

¹⁹⁶ Nichols, *The Poetics of Epiphany*, *ό.π.*, 74-75. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Nichols αντλεί την ορολογία του από τους επικούρειους όρους «*ἄδηλον*» και «*πρόληψις*». Ο Επίκουρος χρησιμοποίησε α) τον όρο «*ἄδηλον*», για να αναφερθεί σε στοιχεία της εμπειρίας που δεν μπορεί κάποιος να τα παρατηρήσει, παρόλο που επιβεβαιώνονται μέσω των εμπειρικών δεδομένων (σώματα μὲν γὰρ ὡς ἔστιν, αὐτὴ ἢ αἴσθησις ἐπὶ πάντων μαρτυρεῖ, καθ' ἣν ἀναγκαῖον τὸ ἄδηλον τῷ λογισμῷ τεκμαίρεσθαι, Epicurus, «*Epistula ad Herodotum*», *Epicuro. Opere*, 2nd edn., Ed. Arrighetti, G. Turin: Einaudi, 1973, 39.10) και β) τον όρο «*πρόληψις*» για να δηλώσει την εκ των προτέρων αντίληψη που προκαλείται από τις επαναλαμβανόμενες εμπειρίες, οι οποίες διατηρούνται μέσω της μνήμης (ἀνεφάνη μὴ ἀρμόττοντα εἰς τὴν πρόληψιν τὰ νομισθέντα δίκαια, Epicurus, «*Ratae sententiae*», *Epicuro. Opere*, *ό.π.*, 38.2).

πέντε υποείδη, διακρίνοντας στην ουσία τα αντικείμενα ή τα συμβάντα που μπορούν να την προξενήσουν.¹⁹⁷ Αρχικά, αναφέρει την επιφάνεια που συνδέεται με κάποιον τόπο ή τοπίο ή φυσικό περιβάλλον, έπειτα αυτήν που προκαλείται από τη συνάντηση με ένα ή περισσότερα πρόσωπα, συνήθως γυναίκες, στη συνέχεια αυτήν που πυροδοτείται από κάποιο αντικείμενο ή ζώο, ακολούθως τη «λεκτική επιφάνεια» που σχετίζεται με το άκουσμα ή το διάβασμα ακόμα και μιας μόνο φράσης ή λέξης και τέλος την «επιφάνεια της ύστατης στιγμής», που συνδέεται με την αυτοσυνειδησία της στιγμής του θανάτου. Σε αυτά τα πέντε υποείδη του Tiggles θα προσθέσουμε και ένα έκτο, την επιφάνεια που γεννιέται από κάποιο ψυχικό ερέθισμα, συνήθως τον έρωτα ή το συναισθηματικό αδιέξοδο ή τη μοναξιά, αφού το συνηθισμένο συμβάν που μπορεί να προκαλέσει αυτή την υποκατηγορία της «άδηλης επιφάνειας» δεν είναι αναγκαστικά μόνο εξωτερικό, αντικειμενικό αλλά και εσωτερικό, υποκειμενικό. Επίσης, στις δύο υποκατηγορίες της «άδηλης επιφάνειας» του Nichols θα προσθέσουμε και μία τρίτη την «επιφάνεια-μεταμόρφωση», στην οποία η φανέρωση ή η ενόραση μιας βαθύτερης ή ασύνειδης πραγματικότητας γίνεται μέσω μιας ή περισσότερων αλυσιδωτών νοερών, φαντασιακών μεταμορφώσεων κάποιου προσώπου. Θα πρέπει, τέλος, να επισημάνουμε ότι αποτέλεσμα, επιστέγασμα και αποκορύφωμα της «άδηλης επιφάνειας», ουσιώδες γνώρισμά της, είναι ορισμένες φορές η έλλαμψη, που εκφράζεται ως στιγμιαία συνειδητοποίηση και κατάκτηση της αλήθειας.

Η «προληπτική επιφάνεια» διακρίνεται και αυτή με τη σειρά της σε δύο υποκατηγορίες, την «αναδρομική επιφάνεια» («retrospective epiphany») και την «επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος» («epiphany of the past recaptured»)¹⁹⁸ Σύμφωνα με την πρώτη «ένα παρελθοντικό γεγονός που δεν είχε προξενήσει καμιά ιδιαίτερη εντύπωση, όταν συνέβη, προκαλεί μια ξαφνική αίσθηση πρωτόγνωρης επίγνωσης, όταν ανακαλείται μέσω της μνήμης κάποια μελλοντική στιγμή».¹⁹⁹ Η

¹⁹⁷ Tiggles, «The Significance...», ό.π., 27-30.

¹⁹⁸ Πρόκειται για την τυπολογία του Morris Beja, που πρώτος διέκρινε αυτές τις δύο υποκατηγορίες, χωρίς βέβαια να τις εντάσσει στην ευρύτερη κατηγορία της «προληπτικής επιφάνειας». Βλ. Beja, ό.π., 15. Ο Flajšar, ό.π., 34, προτείνει τη συγκεκριμένη ένταξη, συνθέτοντας στην ουσία την τυπολογία του Beja με αυτή του Nichols.

¹⁹⁹ Beja, ό.π., 15. Στην «αναδρομική επιφάνεια» συγκαταλέγεται και η εντύπωση του «déjà vu». Ο Nichols, *The Poetics of Epiphany*, ό.π., 74, δίνει στον όρο «προληπτική επιφάνεια» τη σημασία που ο Beja αποδίδει στην «αναδρομική επιφάνεια».

μνημονική ανάκληση σε αυτή την πρώτη περίπτωση μπορεί να είναι είτε εκούσια είτε ακούσια. Αντίθετα, στη δεύτερη δεν είναι ποτέ σκόπιμη, αλλά πάντα ακούσια. Έτσι, η ανάμνηση δεν αποκτά νέο νόημα, το σημαντικό όμως σε αυτή την περίπτωση είναι ότι το υποκείμενο που προσλαμβάνει την επιφάνεια αναβιώνει στιγμιαία το παρελθόν, ενώνοντας στο επίπεδο του ψυχολογικού, φαντασιακού χρόνου το παρόν με το παρελθόν. Με αυτόν τον τρόπο ο χρόνος γίνεται ρευστός, ενοποιείται και βιώνεται, ανεξάρτητα από την αντικειμενική υπόσταση των διαδοχικών του στιγμών, χάρη στη διάρκεια που του χαρίζει η επιφάνεια. Έτσι, ο Morris Beja κατευθύνοντας την προσοχή μας στον Γάλλο φιλόσοφο Henri Bergson, σύμφωνα με τον οποίο η εμπειρία του χρόνου στηρίζεται μάλλον στη διάρκεια (*durée*) παρά στο πέρασμα από τη μια στιγμή στην άλλη, συνδέει την «επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος»²⁰⁰ με την μπερζονική έννοια της διάρκειας του χρόνου.²⁰¹ Εκτός όμως από τον Bergson και ο Martin Heidegger εξεγέρθηκε εναντίον της άποψης του όψιμου 19^{ου} αιώνα που έβλεπε τον χρόνο ως μια σειρά διακριτών στιγμών και έδινε κυρίαρχη διάσταση στο παρόν. Για τον Heidegger ο χρόνος είναι «βιωμένος, οργανωμένος από μια αίσθηση του παρελθόντος ως πηγής μιας δεδομένης κατάστασης και του μέλλοντος ως αυτού που η ενέργειά μου πρέπει να συγκαθορίσει».²⁰² Ο «χρόνος των συμβάντων» αποκτά στο έργο του κεντρική σημασία. Αυτός ο χρόνος, ο βιωμένος, ρευστός, ψυχολογικός χρόνος του Bergson αλλά και του Heidegger είναι ο χρόνος της «επιφάνειας του αναβιωμένου παρελθόντος». Θα πρέπει, τέλος, να σημειωθεί ότι αυτό το είδος της «προληπτικής επιφάνειας» συνυπάρχει πολλές φορές με την «άδηλη επιφάνεια» που πυροδοτείται από ένα αντικείμενο ή αισθητικό ερέθισμα ή κάποιον τόπο άρρηκτα συνδεδεμένο με τη μνήμη του υποκειμένου, το οποίο την προσλαμβάνει.

Πριν κλείσουμε την παρουσίαση των κυριότερων τυπολογικών όρων της επιφάνειας, θα αναφερθούμε στην «οραματική επιφάνεια» («*visionary epiphany*»)

²⁰⁰ Αυτού του είδους η επιφάνεια θεωρείται χαρακτηριστική του Marcel Proust, αλλά όπως θα φανεί στην πορεία της εργασίας μας, εντοπίζεται και στην ποίηση του Α. Εμπειρικού. Ο Jacques Bouchard, *Με τον Ανδρέα Εμπειρικό παρά δήμον ονείρων: Δέκα κείμενα*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2001, 109-132, έχει ήδη επισημάνει τη σχέση των δύο μεγάλων λογοτεχνών, χωρίς όμως να αναφερθεί συγκεκριμένα στην επιφάνεια και τα είδη της. Αντίθετα, η Klaraki, ό.π., 260-264, συνδέει εύστοχα τις «προληπτικές επιφάνειες» του προγραμματικού κειμένου «Αμούρ-Αμούρ» του Εμπειρικού με αντίστοιχες του Proust.

²⁰¹ Beja, ό.π., 54-58.

²⁰² Taylor, ό.π., 747.

του Langbaum, στη «δαιμονική επιφάνεια» («demonic epiphany») του Frye και στην «προορατική επιφάνεια» (ο όρος είναι δικός μας). Στην πρώτη περίπτωση, παρόλο που δεν υπάρχει ενδο-κειμενικός παρατηρητής ή υποκείμενο, η εικόνα, το όραμα που δημιουργείται γίνεται τόσο έντονα αντιληπτό μέσω των αισθήσεων, ώστε να προκαλείται τελικά επιφάνεια,²⁰³ η οποία θα λέγαμε ότι αφορά αποκλειστικά τον λογοτέχνη και τον «υπονοούμενο» ή «αναμενόμενο αναγνώστη» του.²⁰⁴ Στη δεύτερη περίπτωση αυτό που φανερώνεται δεν είναι κάτι πνευματικά ανώτερο, ωραίο και υψηλό που οδηγεί στην ψυχική πληρότητα και τη λύτρωση, αλλά κάτι εφιαλτικό, η θέαση της αβύσσου, το όραμα της κόλασης, που έχει ως αποτέλεσμα την αποξένωση και την ψυχική αλλοτρίωση.²⁰⁵ Στην τρίτη περίπτωση, η επιφάνεια ταυτίζεται με την

²⁰³ Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 58. Ο Langbaum χρησιμοποιεί τον όρο αυτό, για να περιγράψει την επιφάνεια στο σονέτο του Yeats «Η Λήδα και ο Κύκνος». Θα δούμε ότι κάτι αντίστοιχο ισχύει, μεταξύ άλλων, και για το ποιητικό αφήγημα του Εμπειρικού «Φως παραθύρου» (*Γραπτά*, 61-68).

²⁰⁴ Αυτού του είδους την επιφάνεια που μεταδίδεται και στον αναγνώστη ο Tigges, «The Significance...», ό.π., 20, την αποκαλεί «αντικειμενική», αντιπαραβάλλοντάς τη στην «υποκειμενική επιφάνεια» που βιώνεται από τον αφηγηματικό ήρωα ή το ποιητικό υποκείμενο. Κατά τη γνώμη μας, ο διαχωρισμός αυτός δεν έχει νόημα, γιατί κάθε γνήσια λογοτεχνική επιφάνεια αποτελεί διυποκειμενική εμπειρία που αφορά και τον αναγνώστη.

²⁰⁵ Frye, *Anatomy of Criticism*, ό.π., 223, 238-239. Ο ίδιος όρος στον Losey, ό.π., 376, προσδιορίζει τη μεταμοντέρνα επιφάνεια που συνοδεύεται από αρνητικά συναισθήματα και αποκαλύπτει την εικόνα ενός ανούσιου, χαοτικού και απελπιστικά άδειου κόσμου. Στην αγγλοαμερικανική βιβλιογραφία οι όροι «δαιμονική» και «αρνητική επιφάνεια» («negative epiphany») συγχέονται. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Langbaum, «The Epiphanic Mode in Wordsworth ...», ό.π., 42, χρησιμοποιεί την «αρνητική επιφάνεια» με τη σημασία που ο Frye δίνει στη «δαιμονική». Κατά τη γνώμη μας όμως δεν ταυτίζονται. Πάντως, σε κάθε περίπτωση η «αρνητική», που προσδιορίζει, εν μέρει, τη μοντερνιστική και, πλήρως, τη μεταμοντέρνα επιφάνεια, κινείται προς την κατεύθυνση της αποκάλυψης της δυσπιστίας, της απώλειας και της ματαίωσης που διακρίνουν τον σύγχρονο κόσμο. Έτσι, ενώ ο Maltby θεωρεί ότι η λογοτεχνική επιφάνεια, που οδηγεί στην απόλυτη γνώση, είναι αταίριαστη με τον μεταμοντέρνο κόσμο, άλλοι σύγχρονοι κριτικοί της λογοτεχνίας βλέπουν σε ένα είδος επιφάνειας, δηλαδή στην «αρνητική λογοτεχνική επιφάνεια» του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα το μέσο, για να εκφραστεί η έλλειψη πίστης και εμπιστοσύνης στη γνώση και την ενότητα, που χαρακτηρίζει αυτόν τον ίδιο μεταμοντέρνο κόσμο. Βλ. Losey, ό.π., 399. Η επιφάνεια ως λογοτεχνικός «τόπος» χαρακτηριστικός της νεότερης και σύγχρονης λογοτεχνίας καθώς και της νεωτερικής κουλτούρας μπορεί να επιβιώσει και να εξελιχθεί στο μετα-νεωτερικό πλαίσιο του 21^{ου} αιώνα, δημιουργώντας ενότητες αλλά και προκαλώντας ρήξεις με το παρελθόν, αφού από τη μια συνιστά «έναν αυστηρά ανθρώπινο τρόπο απόδρασης από τα κοινά όρια της σκέψης» (Nichols, *The Poetics of Epiphany*, ό.π.,

ενόραση του έσχατου μέλλοντος, με ένα προφητικό όραμα που προοιωνίζεται μια ευτοπία και ευαγγελίζεται τον ερχομό ενός νέου, παραδείσιου και ταυτόχρονα υλικού, μη μεταφυσικού κόσμου. Αυτό που αποκαλύπτεται μέσω του ποιητικού υποκειμένου –το οποίο υιοθετεί το λεξιλόγιο και τις εκστατικές εκδηλώσεις των προφητών– στον αναγνώστη είναι το μεσσιανικό όραμα ενός ενοποιημένου κόσμου που θα προσφέρει τη λύτρωση στον άνθρωπο, αίροντας κάθε κακοδαιμονία και διχασμό.

Συνθέτοντας, τώρα, τις δύο βασικές τυπολογίες του Taylor και των Nichols-Beja-Tigges, αλλά και τους τυπολογικούς όρους του Frye, του Langbaum και τους δικούς μας, που θα χρησιμοποιήσουμε στην πορεία της εργασίας μας, είναι απαραίτητο να επισημάνουμε ότι οι «άδηλες», οι «προληπτικές» και οι «προορατικές επιφάνειες» εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία των «επιφανειών του Είναι ή της διαφέγγειας», γιατί η επιφάνεια που πυροδοτείται από μία άμεση και ισχυρή εμπειρία ή από τη μνήμη ή από το προφητικό χάρισμα ενός υποκειμένου, αναπαριστά και μετουσιώνει, φανερώνοντας κάτι, είτε την αληθινή πνευματική πραγματικότητα είτε το αδιάφθορο ανθρώπινο αίσθημα είτε τη συγχώνευση συνειδητού και ασύνειδου είτε τα μέλλοντα να συμβούν σύμφωνα με τους οραματισμούς αυτού του υποκειμένου. Το ίδιο βέβαια ισχύει και για τις «δαιμονικές επιφάνειες», που μπορεί να είναι είτε «άδηλες» είτε «προληπτικές», με τη διαφορά όμως ότι αυτό που αποκαλύπτουν είναι η αντεστραμμένη, διαστρεβλωμένη πλευρά του Είναι. Αντίθετα, οι «πλαισιογενείς επιφάνειες» δεν μπορεί να είναι ούτε «άδηλες» ούτε «προληπτικές», καθώς δεν προκαλούνται από την εμπειρία ή τη μνήμη ενός ενδο-κειμενικού υποκειμένου, δεν είναι περιγραφικές και αναπαραστατικές μιας αναμφισβήτητης πραγματικότητας, μιας «αναμφίσημα οριζόμενης ύλης»,²⁰⁶ για να τη μετουσιώσουν. Μέσα όμως από την παράταξη των λέξεων, των φράσεων και των εικόνων «συγκροτούν το πλαίσιο μιας ενόρασης»,²⁰⁷ για να επιφανεί, ενορατικά μέσω της κινητοποίησης της φαντασίας και των αισθήσεων του αναγνώστη, η βαθύτερη βιωματική ροή ή η αιφνίδια συγκίνηση που τις γέννησε.²⁰⁸ Τέλος, οι «οραματικές επιφάνειες» μπορούν

157) και από την άλλη αντικατοπτρίζει την ικανότητα της ανθρώπινης νόησης να μεταμορφώσει την εμπειρία της.

²⁰⁶ Taylor, *ό.π.*, 750.

²⁰⁷ *Ο.π.*, 764.

²⁰⁸ Ο Tigges, «The Significance ...», *ό.π.*, 20-21, δεν θεωρεί γνήσιες τις επιφάνειες που δεν εντάσσονται σε κάποιο ευρύτερο συγκεκριμένο και επομένως δεν πυροδοτούνται από την εμπειρία ή τη μνήμη ενός λογοτεχνικού υποκειμένου, με άλλα λόγια πιστεύει ότι η λογοτεχνική επιφάνεια πρέπει να

να ενταχθούν είτε στις «πλαισιογενείς» είτε στις «επιφάνειες του Είναι», ανάλογα με το αν δημιουργούνται από ένα δυναμικό πεδίο σκέψεων και εικόνων, στην πρώτη περίπτωση, ή αν προκαλούνται από την απεικόνιση και μετουσίωση ενός αναφερόμενου, στη δεύτερη. Σχηματικά, η τυπολογία που θα χρησιμοποιήσουμε στην πορεία της έρευνάς μας, για να μελετήσουμε την επιφάνεια στην ποίηση του Εμπειρικού, διαμορφώνεται ως εξής:

I. Επιφάνειες του Είναι

I.A. Άδηλες επιφάνειες

I.A.1. Επιφάνειες που πυροδοτούνται από

α) κάποιο οπτικό ή/και ακουστικό κυρίως ερέθισμα i) γυναίκα ii) τόπο, τοπίο, φυσικό περιβάλλον iii) αντικείμενο iv) έργο τέχνης v) λέξεις, φράσεις vi) συμβάν

β) κάποιο ψυχικό ερέθισμα, έρωτα, αδιέξοδο, μοναξιά

γ) συνδυασμό αισθητηριακών και ψυχικών ερεθισμάτων

I.A.2. Επιφάνειες-όνειρα, Επιφάνειες-ρεμβασμοί

I.A.3. Επιφάνειες-μεταμορφώσεις

I.B. Προληπτικές επιφάνειες

I.B.1. Αναδρομικές επιφάνειες

I.B.2. Επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος

I.Γ. Οραματικές επιφάνειες

I.Δ. Προορατικές επιφάνειες

II. Πλαισιογενείς επιφάνειες²⁰⁹

είναι είτε «άδηλη» είτε «προληπτική» και για να ισχυροποιήσει την άποψή του, παραθέτει αντίστοιχα χωρία από τους Beja και Nichols. Κατά τη γνώμη μας όμως οι «πλαισιογενείς επιφάνειες» του Taylor πληρούν τα κριτήρια που προαναφέρθηκαν, απλώς αφορούν αποκλειστικά στην ποίηση και αφαιρούν από το σχήμα της επιφάνειας το ποιητικό υποκείμενο, διατηρώντας τους δύο βασικούς όρους λειτουργίας της διυποκειμενικότητας του λογοτεχνικού αυτού «τόπου», δηλαδή τον ποιητή και τον αναγνώστη.

²⁰⁹ Από την τυπολογία αυτή απουσιάζουν οι «δαιμονικές επιφάνειες», που δεν τις συναντάμε στον ποιητικό λόγο του Εμπειρικού. Θα αναφερθούμε όμως σε αυτές στη συνέχεια, όταν θα γίνει λόγος για τις εκλεκτικές συγγένειες και αποκλίσεις υπερρεαλισμού και ρομαντισμού.

Κεφάλαιο Δεύτερο

Υπερρεαλισμός και ρομαντισμός: εκλεκτικές συγγένειες και αποκλίσεις

«Την στιγμή που στην Γαλλία οι δημόσιες αρχές ετοιμάζονται να πανηγυρίσουν με γιορτές τα εκατόχρονα του ρομαντισμού, υποστηρίζουμε, εμείς, ότι ο ρομαντισμός αυτός του οποίου επιθυμούμε, ιστορικά, να θεωρούμεθα η ουρά, αλλά σ' αυτή την περίπτωση η τόσο αρπαχτική ουρά, από την ίδια του την φύση ακόμη στα 1930 εδρεύει ολόκληρος στην άρνηση αυτών των εξουσιών και των πανηγυρισμών, ότι εκατό χρόνια ζωής γι' αυτόν είναι η νιότη, ότι αυτό που κακώς αποκλήθηκε ηρωική του εποχή δεν μπορεί πια να θεωρείται τίμια παρά κλαυθμυρισμός ενός πλάσματος που αρχίζει μόνο να κάνει διά μέσου μας την επιθυμία του γνωστή και που, αν δεχθεί κανείς πως ό,τι είχε γίνει αντικείμενο στοχασμού πριν απ' αυτό –“κλασικά”– ήταν το καλό, επιδιώκει αδιαμφισβήτητα κάθε κακό».

Αντρέ Μπρετόν, «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1930)», στο *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισαγωγή-μτφρ.-σχόλια Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Δωδώνη, 1972, 92.

«Ο Σουρρεαλισμός, που και αυτός συγγενεύει με τον ρομαντισμό ψυχολογικός, είναι μια θεωρία μη βασιζόμενη επί της απολύτου αρνήσεως, [...] επιδιώκων ένα συγκεκριμένο σκοπό δίδει και τα ανάλογα μέσα προς επίτευξίν του, κατά τρόπον απτόν έχοντας συνειδητοποιήσει το τι θέλει και έχοντας βρει τον τρόπο που χρειάζεται μια τέτοια ενέργεια».

Ανδρέας Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935*, (εισαγωγή-επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2009, 61.

Προτού διερευνήσουμε την τυπολογία, τη σημασία και τη λειτουργία της επιφάνειας στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Εμπειρικού, είναι αναγκαίο να εντάξουμε την κυρίαρχη αυτή νεωτερική λογοτεχνική σύμβαση εντός του πλαισίου του υπερρεαλισμού. Στη διεθνή βιβλιογραφία ο Charles Taylor, ο Karl Heinz Bohrer και η Celia Rabinovitch έχουν αναφερθεί στη λειτουργία του συγκεκριμένου λογοτεχνικού «τόπου» στον υπερρεαλισμό ή την έχουν μελετήσει σε υπερρεαλιστικά κείμενα. Συγκεκριμένα, ο Taylor, υποστηρίζοντας ότι η επιφάνεια, ως τρόπος αντίληψης και κατανόησης της τέχνης που «συμπεριλαμβάνει όχι μόνο μια αισθητική του έργου τέχνης, αλλά και μια άποψη συνάμα για την πνευματική σημασία του, καθώς και για την φύση και την κατάσταση του καλλιτέχνη», «διατρέχει σταθερά τον νεωτερικό κόσμο από την εποχή της ρομαντικής περιόδου»,²¹⁰ θεωρεί ότι ο υπερρεαλισμός μέσω της επιφάνειας «φιλοδοξούσε να μας ανοίξει στις βαθιές

²¹⁰ Taylor, *ό.π.*, 688.

ασυνείδητες δυνάμεις που βρίσκονται μέσα μας»²¹¹ και να πετύχει την «αμεσίτευτη ενότητα».²¹² Ταυτόχρονα, συνδέοντας τον υπερρεαλισμό με τον ρομαντισμό επισημαίνει ότι «η παλαιά ρομαντική φιλοδοξία να υπερνικηθεί ο κατακερματισμός, να καταρρεύσουν οι καταπιεστικοί φραγμοί μεταξύ ασυνείδητου και συνειδητού, άλογου και έλλογου, φαντασίας και νόησης, επανέρχεται», με τη διαφορά ότι τώρα στόχος δεν είναι «τόσο η σύνθεση στη διαφορά, όσο η συγχώνευση του χωρισμένου έλλογου εγώ στη βαθύτερη ροή».²¹³ Ο Bohrer μελετώντας την έννοια της «στιγμής» – που συνδέεται άμεσα, όπως έχουμε δείξει, με τη λογοτεχνική επιφάνεια– στη μοντερνιστική, με την ευρύτερη έννοια του όρου, λογοτεχνία, ειδικότερα στον Joyce, στη Woolf, στον Musil και στον Breton, επισημαίνει ότι η μοντερνιστική στιγμή στερείται μεταφυσικού αναφερόμενου.²¹⁴ Στην υπερρεαλιστική της εκδοχή, την οποία αποκαλεί «υπερπραγματική εμπειρία», διαπιστώνει ότι εξαρτάται από τον ίδιο της τον εαυτό και μόνο για τη σημασία της, καταργώντας κάθε μεταφυσικό σημείο αναφοράς.²¹⁵ Τέλος, η Rabinovitch συσχετίζει τις επιφάνειες του Joyce και του Proust με τις «μεταμορφώνουσες ακτίνες χάρης»²¹⁶ του Breton και ισχυρίζεται ότι η επιφάνεια, που βρίσκεται μεταξύ του κοσμικού και του ιερού, εκφράζει τη σύγχρονη εμπειρία του ιερού.²¹⁷ Ειδικά στον υπερρεαλισμό, «πυροδοτούμενη από την τύχη, διαυγάζει τις αιφνίδιες και ανοίκειες σχέσεις που προκαλούν την αίσθηση του υπερπραγματικού».²¹⁸

²¹¹ *Ο.π.*, 757.

²¹² *Ο.π.*, 760.

²¹³ *Ο.π.*, 757.

²¹⁴ Karl Heinz Bohrer, «Instants of Diminishing Representation: The Problem of Temporal Modalities» στο Friese (ed.), *ό.π.*, 113-134.

²¹⁵ *Ο.π.*, 121-123.

²¹⁶ «Θα επιβεβαιώσω μόνο την ακλόνητη εμπιστοσύνη μου στην αρχή μιας δραστηριότητας που δεν με διέψευσε ποτέ, που μου φαίνεται ότι αξίζει περισσότερο γενναιόδωρα, περισσότερο απόλυτα, περισσότερο τρελά παρά ποτέ την αφοσίωση κι αυτό γιατί είναι η μόνη που διαθέτει, έστω κι αν διαθέτει με μεγάλα κενά, τις μεταμορφώνουσες ακτίνες μιας χάρης που επιμένω να μη παραβάλω σε κανένα σημείο με την θεία χάρη»: Μπρετόν, «Πρόλογος στην επανέκδοση του *μανιφέστου* (1929)», στο *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, *ό.π.*, 5.

²¹⁷ Celia Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred. Power, Eros, and the Occult in Modern Art*, Icon Editions, Westview Press, 2002, 29-33.

²¹⁸ *Ο.π.*, 30.

Στην ελληνική βιβλιογραφία, παρόλο που η στιγμή της αποκάλυψης ή της επιφάνειας έχει εντοπιστεί στο έργο του Εμπειρικού, δεν έχει ενταχθεί στο ευρύτερο υπερρεαλιστικό πλαίσιο, στο οποίο αυτό ανήκει.²¹⁹ Θα επιχειρήσουμε, λοιπόν, να εξετάσουμε την επιφάνεια στον ποιητικό του λόγο, εκκινώντας από την παραδοχή της «ψυχολογικής συγγένειας» υπερρεαλισμού και ρομαντισμού, σύμφωνα με τη διατύπωσή του.²²⁰ Προς την ίδια άλλωστε κατεύθυνση κινείται και ένας άλλος σημαντικός εκπρόσωπος του ελληνικού υπερρεαλισμού, ο Νίκος Καλαμάρης, όταν γράφει το 1937: «Ο ρομαντισμός αντιστέκει στην πραγματικότητα. Ενώ ο κλασικισμός είναι μία στείρα προσπάθεια σύνθεσης των δύο βασικών αρχών της ζωής, της αρχής της πραγματικότητας και της αρχής της απόλαυσης. Στην τέχνη προς την απόλαυση! Προς την απόλαυση απ' το δρόμο του ονείρου!»²²¹ Και πάλι την ίδια χρονιά: «Ρομαντική στάση απέναντι του ρομαντισμού είναι σήμερα νοητή μόνο υπερρεαλιστικά»²²² και «τα πάθη των ρομαντικών τα επαναφέρουμε [οι υπερρεαλιστές] όχι όπως ήταν, αλλά όπως πρέπει σήμερα να είναι, δηλαδή σύμφωνα με τις σύγχρονες ανάγκες του ρομαντισμού».²²³ Το ίδιο πνεύμα εκφράζουν και τα

²¹⁹ Η εν λόγω βιβλιογραφία παρουσιάζεται αναλυτικά πιο πάνω, στην υποενότητα 2 του πρώτου κεφαλαίου.

²²⁰ Βλ., στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, τα παραθέματα-μότο από το «Δεύτερο Μανιφέστο» (1930) του Breton και από τη διάλεξη *Περί Σουρρεαλισμού* που έδωσε ο Εμπειρικός στο Ατελιέ, στη Λέσχη Καλλιτεχνών στην Αθήνα, στις 25 Ιανουαρίου του 1935, με την οποία θέλησε «να κάνει γνωστό και να εδραιώσει στην Ελλάδα το υπερρεαλιστικό κίνημα [...], να τοποθετήσει από το 1935 την Ελλάδα στον υπερρεαλιστικό χάρτη»: Γ. Γιατρομανωλάκης, «Εισαγωγή», στο Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού*, ό.π., 40.

²²¹ Νίκος Καλαμάρης, «Ευωδία φλόγας», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 37, 14 Αυγούστου 1937, στο Αλέξανδρος Αργυρίου, «Δύο ελλείποντα από την σύναξη, κείμενα του Νικόλα Κάλας», *Χάρτης*, 14, Ιανουάριος 1985, 176-178: 176. Θα πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι, ήδη το 1927, ο Άγγελος Σικελιανός αναφέρει στον *Δελφικό Λόγο* ότι ο υπερρεαλισμός είναι «ο ημίγριος ως προς την ουσία του ρομαντισμός των ημερών μας». Βλ. Σικελιανού, *Πεζός Λόγος Β΄. Δελφικά (1921-1951)*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα: Ίκαρος, 1980, 95.

²²² Νίκος Καλαμάρης, «Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του Ρομαντισμού», *Ο Κύκλος*, χρονιά Δ΄, 1, Δεκέμβριος 1937, 21-31, στο Νικόλας Κάλας, *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, θεώρηση-επιμέλεια Αλέξανδρος Αργυρίου, Αθήνα: Πλέθρον, 1982, 165-175: 167.

²²³ Ό.π., 167. Ο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι». *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2012, 223-224, επισημαίνει ότι ο Κάλας ενσωματώνει τον ρομαντισμό στην προβληματική του δικού του υπερρεαλιστικού παρόντος, διαβάζει τον ρομαντισμό μέσα από την εποχή του. Θα προσθέταμε ότι αυτό συμβαίνει, γιατί θεωρεί ότι ρομαντισμός και υπερρεαλισμός συγγενεύουν.

ακόλουθα σχόλια που έχουμε σταχυολογήσει από συνεντεύξεις του Νίκου Εγγονόπουλου: «Ο Εμπειρικός αυτά τα είχε καταλάβει. Μαζί με κείνον είχα κι εγώ το κουράγιο και δημιουργήσαμε τον ελληνικό υπερρεαλισμό, που 'ναι ο πραγματικός υπερρεαλισμός [...]. Ξαναφτάνουμε στον Σολωμό. [...] Δεν μπορούμε να φτάσουμε στον Σολωμό ξανακάνοντας Σολωμό. Μόνο διά του υπερρεαλισμού θα μπορούσαμε να το[ν] πλησιάσουμε και να σταθούμε παράλληλα».²²⁴ «Ο δικός μας ο Σολωμός είναι ο πρώτος μεγάλος υπερρεαλιστής, ο πρώτος που έκανε άνοιγμα προς το παράλογο και την τρέλα».²²⁵ «Οι Ευρωπαίοι, με τον Κάντιο, τους γερμανούς και άγγλους ρομαντικούς, τον Σολωμό, τον Μπωντλαίρ, τον Λωτρεαμόν, ζήτησαν να φθάσουν στην αλήθεια. [...] Και προχωρήσαμε και φτάσαμε στον υπερρεαλισμό...».²²⁶ Αλλά και ο Κ. Θ. Δημαράς σημείωνε το 1944: «Από όλα τα σύγχρονα ρεύματα εκείνο που έχει τη μεγαλύτερη συγγένεια με τον ρομαντισμό, άμεσος κληρονόμος του είναι φυσικά ο υπερρεαλισμός. [...] Από δω και πέρα για μια περίοδο της οποίας την έκταση δεν έχουμε τρόπο να μετρήσουμε η τέχνη θα είναι ουσιαστικά ρομαντική και υπερρεαλιστική. Ο υπερρεαλισμός δηλαδή και ρομαντισμός αποτελούν πια μια αναφαίρετη πρόσκτηση του νεώτερου κόσμου».²²⁷

²²⁴ Νίκος Εγγονόπουλος, *Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...*, *Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, επιμέλεια Γιώργος Κεντρωτής, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1999, 116. Πρόκειται για απόσπασμα από συνέντευξη που παραχωρήθηκε στον Γιώργο Λιάνη τον Μάρτιο του 1978.

²²⁵ *Ο.π.*, 149. Από συνέντευξη που δόθηκε στους Θανάση Νιάρχο και Αντώνη Φωστήρη τον Ιανουάριο του 1981.

²²⁶ *Ο.π.*, 171. Από συνέντευξη στον Θεοδωρή Μανίκα, που δημοσιεύτηκε στο *Βήμα της Κυριακής* στις 5 Νοεμβρίου 1995. Και στα τρία αποσπάσματα ο Εγγονόπουλος συνδέει τον μεγαλύτερο Έλληνα ρομαντικό ποιητή, τον Διονύσιο Σολωμό, με τον υπερρεαλισμό. Χρησιμοποιώντας τη διατύπωση του Χρυσανθόπουλου, *ό.π.*, 282, ο Σολωμός αποτελεί για τον Εγγονόπουλο τον «ρομαντικό πόλο της γενεαλογίας του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα». Ενδεικτικοί του θαυμασμού που έτρεφε ο Εγγονόπουλος για τον Σολωμό είναι και οι πίνακες του *Ο Σολωμός* (1950), *Ο ποιητής Σολωμός* (1950) και *Απ' τη μυστική ζωή του Σολωμού* (1966). Βλ. Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, *Νίκος Εγγονόπουλος ο ζωγραφικός του κόσμος*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2007, 268 και 435 (αρ. 386, 387, 388, 389), 351 και 496 (αρ. 901).

²²⁷ Κ. Θ. Δημαράς, «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα» [Απάντηση σε έρευνα], *Καλλιτεχνικά Νέα*, χρ. Α', φ. 35, 19 Φεβρουαρίου 1944, 2 και στο «Ελληνικός υπερρεαλισμός», *Ηριδανός*, 4, Φλεβάρης-Μάρτης, 1976, 107. Την ίδια, άλλωστε, χρονιά και ο Σικελιανός (στο «Πώς βλέπω τον Υπερρεαλισμό») κατανοεί το σύγχρονό του γαλλικό κίνημα «στην γραμμή του Γερμανικού Ρομαντισμού». Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο Άγγελος Σικελιανός και το Ρομαντικό πρίσμα αντίληψης του για τον Υπερρεαλισμό», στο E. Close, M. Tsianikas and G. Frazis (eds), *Greek Research in*

Σε τι συνίσταται αυτή η «ψυχολογική συγγένεια»; Ή τι οφείλει ο υπερρεαλισμός στον ρομαντισμό και σε τι διαφέρει από αυτόν; Ποιες είναι οι εκλεκτικές τους συγγένειες και αποκλίσεις; Μέσα σε αυτό το πλέγμα θα δούμε την υπερρεαλιστική επιφάνεια να συγγενεύει με την αντίστοιχη ρομαντική ή καλύτερα να κατάγεται από αυτήν,²²⁸ έχοντας όμως ως επί το πλείστον τον δικό της ιδιαίτερο χαρακτήρα, σε μια ροή συνεχειών και ρήξεων που εμπλουτίζουν και διευρύνουν όχι μόνο την ποίηση αλλά και τη λογοτεχνία γενικότερα. Παράλληλα, βέβαια, σε συγχρονικό επίπεδο, ο υπερρεαλισμός, ως κίνημα της πρωτοπορίας,²²⁹ εντάσσεται

Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003, Flinders University Department of Languages-Modern Greek, Adelaide, 2005, 531-548: 543.

²²⁸ Στο πλαίσιο βέβαια της παρούσας διδακτορικής έρευνας τα παραδείγματα θα αντληθούν αποκλειστικά από το ποιητικό έργο του Ανδρέα Εμπειρικού, όσον αφορά στον υπερρεαλισμό, και από το ελληνόγλωσσο ποιητικό έργο του Διονυσίου Σολωμού, ως προς τον ρομαντισμό.

²²⁹ Στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να διευκρινιστεί ότι ειδικότερα για τον ελληνικό υπερρεαλισμό έχουν διατυπωθεί αρκετές διαφορετικές απόψεις. Είτε υποστηρίζεται ότι ο ελληνικός υπερρεαλισμός ήταν «κοινωνικά ακρωτηριασμένος» και αδιάφορος για την πολιτική διάσταση του αντίστοιχου γαλλικού κινήματος (βλ. Mario Vitti, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση: 1930 με 1940», *Ο Πολίτης*, 1, 1976, 72-79) είτε ότι δεν υφίσταται ελληνική πρωτοπορία (βλ. Vassilis Lambropoulos, *Literature as National Institution: Studies in the Politics of Modern Greek Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1988, 152-153) είτε ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ελληνική πρωτοπορία αλλά για «πρωτοποριακά έργα» στη νεοελληνική ποίηση και ότι ο ελληνικός υπερρεαλισμός είναι συγγενής προς τον «αντιδραστικό μοντερνισμό» (βλ. Τάκης Καγιαλής, «Μοντερνισμός και πρωτοπορία: Η πολιτική ταυτότητα του “ελληνικού υπερρεαλισμού”», *Εντευκτήριο*, 39, καλοκαίρι-φθινόπωρο 1997, 62-78: 63-64) είτε ότι ο ελληνικός υπερρεαλισμός –όχι στο σύνολό του, αλλά συγκεκριμένα το έργο του Νίκου Γκάτσου και του Νίκου Εγγονόπουλου– εκλαμβάνεται ως μεταμοντέρνα απόκλιση της πρωτοπορίας (βλ. Νάνος Βαλαωρίτης, *Για μια Θεωρία της Γραφής Β΄: Κείμενα για τον Υπερρεαλισμό*, Αθήνα: Εκδόσεις Ηλέκτρα, 2006, 38 και 138 και πβ. του ίδιου, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και «Πάλι»*, ό.π., 66). Από την άλλη πλευρά, για την Rentzou, ό.π., 102-119, ο ελληνικός υπερρεαλισμός εγγράφεται τόσο στο πλαίσιο του διεθνούς υπερρεαλισμού όσο και σε αυτό της διεθνούς πρωτοπορίας, από τη στιγμή που αντιτάχθηκε στην καθιερωμένη παράδοση του δημοτικισμού, εισάγοντας στην εποχή της λογοτεχνικής κυριαρχίας του τελευταίου τη μεικτή γλώσσα με τη σύζευξη δημοτικής και καθαρεύουσας, εναντιώθηκε όχι μόνο στο κυρίαρχο λογοτεχνικό γούστο, ανατρέποντας τον ορίζοντα προσδοκιών της κριτικής της δεκαετίας 1935-1945, αλλά και στην κυρίαρχη ιδεολογία της ελληνικότητας, υπερβαίνοντας τη γλωσσική διχοτομία και ό,τι αυτή συνεπαγόταν σε επίπεδο φαντασιακό, αποκεντρώνοντας το ελληνικό και ενώνοντάς το με το αλλότριο, ενώ ταυτόχρονα είχε συνείδηση της ιδεολογικής, ιστορικής και επομένως πολιτικής διαφοροποίησής του. Θα πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι πρώτος ο Αλέξανδρος Αργυρίου, «Ο

στο ευρύτερο πεδίο του μοντερνισμού ή συνυπάρχει παράλληλα με αυτόν.²³⁰ Άρα, η υπερρεαλιστική επιφάνεια συγκλίνει και αποκλίνει και ως προς την αντίστοιχη μοντερνιστική.²³¹ Για το ζήτημα αυτό θα περιοριστούμε μόνο σε κάποιες γενικής φύσεως επισημάνσεις, θα επανέλθουμε όμως, όταν θα διερευνηθεί, στο τρίτο μέρος, η φύση του ωραίου στον υπερρεαλιστικό ποιητικό λόγο του Εμπειρικού.

Για να οριοθετήσουμε, λοιπόν, την «ψυχολογική συγγένεια» υπερρεαλισμού και ρομαντισμού, και για να είμαστε ακριβέστεροι πρώιμου ή πρώτου ρομαντισμού (Frühromantik),²³² θα ξεκινήσουμε από το γεγονός ότι και οι δύο γεννήθηκαν από την

ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος;», *Διαβάζω*, 120, 5.6.1985, 33-37: 37, υποστήριξε ότι οι Έλληνες υπερρεαλιστές «έδρασαν με το έργο τους προς την κατεύθυνση μιας ριζικής και ριζοσπαστικής απελευθέρωσης που [...] συνιστά μια άρνηση στο υπάρχον και στην κρατούσα ιδεολογία». Επίσης, ο Δημήτρης Τζιόβας συνέδεσε την εμφάνιση του ελληνικού υπερρεαλισμού με τη συζήτηση για την ελληνικότητα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου και έκανε λόγο για «ελληνικότητες» και όχι για μία ενιαία αντίληψη περί ελληνικότητας, χωρίς όμως να εστιάσει στο ζήτημα της ένταξής του στη διεθνή πρωτοπορία. Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσεύς, 2006, 113-138 και του ίδιου, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2011, 287. Τέλος, οι Μιχάλης Χρυσανθόπουλος και Νίκος Σιγάλας αναφέρονται στην προσπάθεια των Ελλήνων υπερρεαλιστών να θεμελιώσουν τον υπερρεαλισμό στην Ελλάδα ως κίνημα, κάνοντας λόγο ο πρώτος για την ανατρεπτική εκ μέρους τους «κατασκευή της παράδοσης» και ο δεύτερος για τη σχέση τους με την ψυχανάλυση, όπως εκδηλώνεται στη «μεταψυχολογική θεωρία» του Εμπειρικού και του Κάλας, και για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισαν την παρανοϊκή κριτική μέθοδο του Dali. Βλ. Χρυσανθόπουλος, *ό.π.* και Νίκος Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή Μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2012. Κατά τη γνώμη μας, συμφωνώντας τόσο με την επιχειρηματολογία της Rentzou όσο και των Χρυσανθόπουλου και Σιγάλα, ο ελληνικός υπερρεαλισμός εντάσσεται σαφώς τόσο στον διεθνή υπερρεαλισμό όσο και στη διεθνή πρωτοπορία, έστω κι αν οι προσπάθειες των Ελλήνων υπερρεαλιστών να τον θεμελιώσουν με όρους κινήματος δεν μπόρεσαν τελικά να ολοκληρωθούν.

²³⁰ Βλ. Καγιαλής, *ό.π.*, 62. Ο Βαλαωρίτης, *Για μια Θεωρία της Γραφής Β΄*, *ό.π.*, 161, θεωρεί τον υπερρεαλισμό «αίρεση του μοντερνισμού».

²³¹ Ενδεικτική ως προς αυτό το θέμα είναι η μελέτη του Bohrer, «Instant of Diminishing Representation», *ό.π.* Χρήσιμη θα ήταν και μια μελέτη που θα εξέταζε συγκριτικά τις επιφάνειες στο έργο του Εμπειρικού ή/και του Εγγονόπουλου με τις αντίστοιχες του Σεφέρη, του Παπατσώνη, του Ρίτσου ή άλλων ποιητών του μοντερνισμού, ώστε να συναχθούν ασφαλή συμπεράσματα.

²³² Πρόκειται για το πρώτο γερμανικό ρομαντικό ρεύμα (1798-1804), τον ρομαντισμό της Σχολής της Ιένας, που συστάθηκε γύρω από το περιοδικό *Athenäum*, είχε ως σημαντικότερους εκπροσώπους του τον Novalis, τους αδελφούς Schlegel και τον Schelling και συνιστά, σύμφωνα με τους Lacoue-

ίδια ανάγκη, την ανάγκη της εναντίωσης στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού, στην κυρίαρχη λογική, στο καρτεσιανό *cogito ergo sum*, στον θετικισμό, στο πνεύμα της εμπορευματοποίησης της καπιταλιστικής κοινωνίας, στον ρεαλισμό της βιομηχανοποίησης, στον κατακερματισμό του ανθρώπινου πνεύματος. Διακατέχονται και οι δύο «από την φλογερή –μερικές φορές απελπισμένη– επιδίωξη ενός *ζαναμαγέματος του κόσμου*»,²³³ δηλαδή επιχειρούν να αποκαταστήσουν τη χαμένη ενότητα του ανθρώπου, που αφανίστηκε στον σύγχρονο αστικό και βιομηχανικό κόσμο, μέσω της ποίησης, του έρωτα, του ονείρου, του μύθου, της εξέγερσης, της ουτοπίας. Ο ρομαντισμός, αρχικά, κι έπειτα ο υπερρεαλισμός, κατέδειξε «τις σκοτεινές δυνάμεις του ασυνειδήτου, το γεγονός ότι ο κλασικός τρόπος αντίληψης των ανθρώπων, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνονταν τους ανθρώπους οι επιστήμονες [...] δεν μπορούσαν να συλλάβουν τον άνθρωπο στην ολότητά του. Επισήμανε επίσης πως ορισμένες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης, οι εσώτερες πτυχές της ανθρώπινης ζωής πιο χαρακτηριστικά, είχαν σε τέτοιο σημείο αγνοηθεί, ώστε η όλη εικόνα να παραμορφωθεί κατά τον πλέον ανυπόφορο τρόπο».²³⁴ Ο υπερρεαλισμός, η «αρπαχτική ουρά» του ρομαντισμού,²³⁵ κατά την έκφραση του θεμελιωτή του André Breton, «εκπροσωπούσε την ανώτερη έκφραση του επαναστατικού ρομαντισμού του 20ού αιώνα».²³⁶ Για τους υπερρεαλιστές ο ρομαντισμός δεν ήταν μια λογοτεχνική σχολή, αλλά αποτελούσε μια συγκεκριμένη πνευματική κατάσταση, έναν τρόπο θέασης του κόσμου, ο οποίος εξακολουθούσε να υφίσταται και στην εποχή τους, διαμέσου του συμβολισμού και του εξπρεσιονισμού, ως ένα αδιάλειπτο συνεχές (*continuum*),²³⁷ στο οποίο εντάσσεται και ο ίδιος ο υπερρεαλισμός. Οι δύο

Labarthe και Nancy, «την πρώτη ομάδα της “πρωτοπορίας” στην ιστορία». Βλ. Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy, *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978, 17.

²³³ Μικαέλ Λεβύ, *Το άστρο του πρωινού. Υπερρεαλισμός και μαρξισμός*, επιμέλεια-πρόλογος Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, μτφρ. Θανάσης Παπαδόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ, 2004, 101.

²³⁴ Berlin, *ό.π.*, 215.

²³⁵ Βλ. το πρώτο παράθεμα-μότο στην αρχή της παρόντος κεφαλαίου.

²³⁶ Λεβύ, *ό.π.*, 39. Με τον όρο «επαναστατικός ρομαντισμός» ο Löwy εννοεί «το ευρύ ρεύμα πολιτιστικής διαμαρτυρίας ενάντια στον σύγχρονο καπιταλιστικό πολιτισμό, το οποίο εμπνέεται από ορισμένες αξίες του προκαπιταλιστικού παρελθόντος, αλλά το οποίο προσδοκά πριν απ’ όλα μία νέα επαναστατική ουτοπία –από τον Rousseau και τον Fourier μέχρι τους υπερρεαλιστές και τους καταστασιακούς». *Ό.π.*, 39-40.

²³⁷ Breton, «Perspective Cavalière» (1963), στο *Perspective Cavalière*, Paris: Gallimard, 1970, 227.

σημαντικοί πόλοι αυτού του τρόπου θέασης του κόσμου ήταν η εξέγερση του πνεύματος (η συμφιλίωση πραγματικότητας και φαντασίας ή συνειδητού και ασύνειδου) και η κοινωνική επανάσταση (η αναζήτηση της ουτοπίας).²³⁸ Στον υπερρεαλισμό, βέβαια, η πνευματική εξέγερση μολιάστηκε από τη φροϋδική θεωρία και την ψυχανάλυση, ενώ η κοινωνική επανάσταση από τον μαρξισμό, την ελευθεριακή ευαισθησία και στην περίπτωση του Εμπειρικού και από τον «ελευθεριακό αναρχισμό».²³⁹

Πιο συγκεκριμένα, ο υπερρεαλισμός συγγενεύει με τον πρώιμο ρομαντισμό της Ιένας ως προς την κυρίαρχη θέση που επιφυλάσσουν και οι δύο στον έρωτα και στη γυναίκα. Και στις δύο περιπτώσεις ο έρωτας, ως φυσικό πάθος και πνευματική έλξη, όπως και η γυναικεία μορφή λειτουργούν μνητικά, καταλύοντας τις κοινωνικές συμβάσεις και την αστική υποκρισία και οδηγώντας στην αποκάλυψη της απόλυτης αλήθειας (ρομαντισμός) ή στην απελευθέρωση του ασύνειδου και στη συμφιλίωσή του με το συνειδητό (υπερρεαλισμός). Επίσης, και οι δύο επιδιώκουν την κατάλυση των ειδολογικών διακρίσεων και την εισαγωγή της θεωρίας, της ποιητικής στη λογοτεχνία όπως και τη δημιουργία ενός απόλυτου, ολικού έργου, που συνδέει με αυτόν τον τρόπο την τέχνη με τη ζωή.²⁴⁰ Πάνω απ' όλα όμως υπερρεαλισμός και πρώιμος ρομαντισμός συγκλίνουν στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται την ποίηση-δημιουργία, ως αλληλεπίδραση υποκειμένου και αντικειμένου, πνεύματος και ύλης-κόσμου που πηγάζει από τη δημιουργική φαντασία του ποιητή-δημιουργού.²⁴¹ Βέβαια, στους υπερρεαλιστές η δημιουργική φαντασία φτάνει στην πιο ριζοσπαστική

²³⁸ Michael Löwy, *Morning Star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*, introduction by Donald LaCoss, Austin: University of Texas Press, 2009, 32-33.

²³⁹ Νίκος Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατριδών ή Η αναρχική γεωγραφία του Ανδρέα Εμπειρικού» στο *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος: Οι ιστορικές και κοινωνικές ρίζες*, Πρακτικά της Γ' Συνάντησης στη Μνήμη του Ανδρέα Εμπειρικού, Χώρα Άνδρου 17-18 Ιουλίου 2004, Αθήνα: Εταιρεία Ανδρίων Επιστημόνων, 2006, 54-129: 98.

²⁴⁰ Βλ. Lacoue-Labarthe & Nancy, *ό.π.*, 22, 112· Rentzou, *ό.π.*, 140-146. Η Rentzou υποστηρίζει πειστικά ότι το παράδοξο της αντι-λογοτεχνικής υπερρεαλιστικής λογοτεχνίας αίρεται με την επιθυμία του απόλυτου έργου που τη χαρακτηρίζει. Ο υπερρεαλισμός δηλαδή ενώνοντας ποίηση και πεζογραφία, το χυδαίο και το υψηλό, το λογοτεχνικό και το μη λογοτεχνικό, στην ουσία διευρύνει την έννοια της λογοτεχνικότητας και τις καθιερωμένες συμβάσεις. Έτσι, η ποίηση, με την έννοια της δημιουργίας, γίνεται το αντίδοτο της λογοτεχνίας, ενώνοντας εμπειρία και γλώσσα, μορφές και είδη, τέχνη και ζωή.

²⁴¹ Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press, 1993, 302.

της μορφή, οδηγώντας στην αποπραγματοποίηση (*déréalisation*), στην κατάρρευση του δεδομένου κόσμου.²⁴² Πάντως και για τους δύο, ο άνθρωπος είναι αυτός που φωτίζει τα πράγματα, το φως που διαυγάζει τα πάντα και η ποίηση είναι ένας τρόπος διαγραφής των ορίων και παραβίασης των κανόνων που θέτει η αιτιοκρατία, απελευθέρωσης από τα δεσμά του εξατομικευμένου εγώ. Ο Novalis, προσδιορίζοντας την ουσία της ρομαντικής ποίησης, σημειώνει: «Προσδίδοντας ένα υψηλό νόημα σε κάτι που είναι κοινό, μια μυστηριακή όψη στο τετριμμένο, στο γνωστό τη γοητεία του αγνώστου, το καθιστώ ρομαντικό».²⁴³ Αντίστοιχα, ο Breton τονίζει ότι ο υπερρεαλισμός αγωνίζεται για τη «συστηματική φωτοχυσία των κρυμμένων χώρων».²⁴⁴ Γι' αυτό άλλωστε και οι δύο χρησιμοποιούν το θαυμαστό (*le merveilleux*) και το όνειρο στην προσπάθειά τους αυτή. Στον ρομαντισμό βέβαια, για να περιγράψουμε τη διαφορά κάπως σχηματικά, το θαυμαστό γίνεται η πηγή μιας ποίησης που διεκδικεί τη βαθιά μεταφυσική γνώση –η οποία επιτρέπει την ένωση του εγώ και της φύσης, διεισδύοντας σε όλα τα μυστικά του κόσμου– και στοχεύει στην ηθική μεταμόρφωση του ανθρώπου, ενώ στον υπερρεαλισμό το θαυμαστό εκφράζει τα μυστικά του ασύνειδου, διεκδικώντας όχι τη μεταφυσική αλλά την εμπειρική (σωματική-πνευματική-ψυχική) γνώση και στοχεύοντας στην ψυχική απελευθέρωση του ανθρώπου.²⁴⁵ Κατά τον ίδιο τρόπο, το ρομαντικό όνειρο φανερώνει «τα μυστήρια του επέκεινα», ενώ το υπερρεαλιστικό «τα μυστήρια του εδώ ή τα μυστήρια του εντός».²⁴⁶ Ακόμη όμως και η θεμελιώδης για τον υπερρεαλισμό έννοια του ασύνειδου και η σύνδεσή του με το συνειδητό μέσω της τέχνης απαντά ήδη στον πρώιμο ρομαντισμό, συγκεκριμένα στον Schelling: «Η τέχνη είναι το μοναδικό και αιώνια αληθινό όργανο και συνάμα μαρτυρία της φιλοσοφίας, που συνεχώς και αδιαλείπτως μαρτυρεί αυτό που η φιλοσοφία δεν μπορεί να αναπαραστήσει εξωτερικά, ήτοι το ασύνειδο στην πράξη και την παραγωγή καθώς και την πρωταρχική ταυτότητά του με

²⁴² Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris: Flammarion, 1955, 111.

²⁴³ Βλ. *Το ρομαντικό απόσπασμα: Μια επιλογή κειμένων του πρώιμου ρομαντισμού*, επιλογή-μτφρ.-επιμέλεια Μάνος Περράκης, Αθήνα: Futura, 2003, 25. Επίσης, σε έναν άλλο του στοχασμό, που παρατίθεται από τον Behler, *ό.π.*, 182, αναφέρει ότι η ποίηση «αναπαριστά αυτό που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί, βλέπει το αθέατο, αισθάνεται αυτό που δεν μπορεί να γίνει αισθητό».

²⁴⁴ Μπρετόν, «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1930)», *ό.π.*, 77.

²⁴⁵ Alquié, *ό.π.*, 161-162.

²⁴⁶ Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris: Gallimard, 1974, 117.

το συνειδητό».²⁴⁷ Αλλά και η αιφνίδια σύνδεση των αντιθέτων, ως ποιητικός τρόπος που παράγει μια δυνατή λάμψη είναι κοινή και στους δύο. Όπως σημειώνει ο Πολυχρονάκης, «όλη η εκφραστική δύναμη της υπερρεαλιστικής εικόνας βρίσκεται στη λογική ασυμβατότητα των διαφορετικών πραγμάτων που συνδέει, καθώς όσο πιο μεγάλη είναι η απόσταση που τα χωρίζει τόσο πιο φαντασμαγορική θα είναι η στιγμή της ακαριαίας συνένωσής τους. Το προϊόν μιας τέτοιας βίαιης σύνδεσης των ασύνδετων θα είναι κάτι σαν την ηλεκτρική εκκένωση της αστραπής, αυτή η περίφημη “νύχτα των αστραπών” που επικαλείται ο Breton και εξαρτά “την αξία της εικόνας από την ομορφιά της αστραπής που προκύπτει”. [...] Όμως το ίδιο ακριβώς φαινόμενο της αστραπής είχε επικαλεστεί και ο Schlegel για να περιγράψει το αποτέλεσμα των χιουμοριστικών παραδοξολογιών, καθώς η στιγμιαία και δυνατή λάμψη τους είναι προϊόν της ακαριαίας σύνδεσης των αντιθέτων».²⁴⁸

Ωστόσο, οι διαφορές μεταξύ των δύο δεν περιορίζονται μόνο σε όσα έχουμε ήδη σημειώσει ή στις μεταγενέστερες ως προς τον ρομαντισμό επιρροές του υπερρεαλισμού ή στα διαφορετικά μέσα με τα οποία ο υπερρεαλισμός προσεγγίζει την ποίηση (αυτόματη γραφή, αντικειμενικό τυχαίο, ποίημα-γεγονός, παρανοϊκή κριτική) και στα οποία θα αναφερθούμε αναλυτικά στην πορεία. Τότε ο δεύτερος θα ήταν απλώς μια επανέκδοση του πρώτου. Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει. Ούτε η διαφορά τους έγκειται, όπως απλουστευτικά υποστηρίζει ο Michael Löwy, στο ότι οι ρομαντικοί προσπάθησαν «να ζανα-μαγέψουν τον κόσμο» μέσω της θρησκείας, ενώ οι υπερρεαλιστές μέσω της ποίησης.²⁴⁹ Και στους δύο η απόπειρα επαναμάγευσης του κόσμου γίνεται μέσω της ποίησης-δημιουργίας, με διαφορετικό όμως τρόπο.

Συγκεκριμένα, μεταξύ των ρομαντικών ήταν ευρέως διαδεδομένη, όπως διαπιστώνει ο Charles Taylor, «η ηθική θέαση». Αυτοί δηλαδή έβλεπαν τη φύση «ως μια μεγάλη πηγή αγαθότητας», «παρηγοριάς και δύναμης» και πίστευαν ότι πρέπει να

²⁴⁷ Schelling, *System des Transzendentalen Idealismus*, παρατίθεται από τον Πολυχρονάκη, *ό.π.*, 72. Ο Henri F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, London: Fontana Press, 1994 [1^η έκδ. Basic Books, 1970], 205, παρατηρεί ότι η έννοια του ασύνειδου είναι ρομαντική και επισημαίνει πως «δεν υπάρχει ούτε μία έννοια του Freud ή του Jung που να μην προέρχεται από τη φιλοσοφία της φύσης και την ιατρική του ρομαντισμού».

²⁴⁸ Δημήτρης Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής. Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2015, 203. Ο Πολυχρονάκης συνδέει επίσης το υπερρεαλιστικό μαύρο χιούμορ με το ρομαντικό γκροτέσκο, *ό.π.*, 205.

²⁴⁹ Λεβύ, *ό.π.*, 40.

αποκαταστήσουμε την επαφή με αυτό το ρεύμα της αγαθότητας «που διατρέχει τα πάντα και συνηχεί συνάμα εντός μας».²⁵⁰ «Μια μορφή επιφάνειας συνίστατο στην ανάδειξη της πνευματικής αγαθότητας, της πηγής ίασεως στον φυσικό κόσμο»,²⁵¹ από τον οποίο έχουμε αποξενωθεί. Στη φιλοσοφία της φύσης (Naturphilosophie) του Schelling η φύση είναι «ορατό Πνεύμα» και η πρόσβασή μας σε αυτό μας οδηγεί στην αυτοπραγμάτωση. Η ρομαντική τέχνη καλείται να αποκαλύψει αυτό το πνεύμα, να αποκαταστήσει την ενότητά μας με την πηγή του αγαθού, την ηθική πηγή που υπάρχει και μέσα μας. Οι μεγάλοι στοχαστές αυτής της περιόδου (Hegel, Schiller, Schelling αλλά και Coleridge) πίστευαν ότι ο άνθρωπος, έχοντας πρώτα πετύχει τη σύνθεση λόγου και επιθυμίας, ύστερα από μια αναγκαία ρήξη με τη φύση, στη συνέχεια θα επιστρέψει σε αυτή και θα συμφιλιωθεί μαζί της «για την επανεύρεση μιας ανώτερης ενότητας».²⁵² Έτσι, «ο κύριος σκοπός της τέχνης», για τον Schiller, «είναι η αναπαράσταση του υπεραισθητού»,²⁵³ της ανθρώπινης ηθικότητας, που έχει θεμελιωθεί στην υπερβατολογική ελευθερία, αφού όμως πρώτα έχει συμφιλιωθεί με τη φύση. Εισάγεται, επομένως, η ιδέα «μιας απρόσκοπτης επικοινωνίας της φύσης και του πνεύματος, του υποκειμενικού και του αντικειμενικού μέσω της καλλιτεχνικής έκφρασης και του αισθητικού βιώματος»,²⁵⁴ ώστε να επιτευχθεί η ιδεώδης ενότητα του ατομικού με το ολικό μέσα στις συνθήκες αναστοχασμού που προσδιορίζουν το ρομαντικό υποκείμενο.

Στους υπερρεαλιστές η «ηθική θέαση» δεν υφίσταται πλέον, η φύση δεν είναι το ορατό ηθικό πνεύμα ούτε η πηγή του αγαθού ως ανώτερης πνευματικής αλήθειας. Ο άνθρωπος δεν είναι ανάγκη να έρθει σε ρήξη μαζί της, για να συμφιλιωθεί στη συνέχεια με αυτήν. Σκοπός της τέχνης δεν είναι πλέον η αναπαράσταση της ανθρώπινης ηθικότητας ούτε υπάρχει ανάγκη επικοινωνίας φύσης και πνεύματος μέσω της τέχνης, προκειμένου να φανερωθεί η βαθύτερη ηθική πηγή που τα ενώνει. Κάθε έννοια μεταφυσικής, εξαύλωσης, εξιδανίκευσης, υπερβατολογικής ελευθερίας και άυλης πνευματικής υπόστασης έχει πια χαθεί. Ο υπερρεαλισμός, σύμφωνα με τον

²⁵⁰ Taylor, *ό.π.*, 694.

²⁵¹ *Ο.π.*, 695.

²⁵² *Ο.π.*, 695. Πρόκειται για τη λεγόμενη σπειροειδή θέαση των ρομαντικών, όπου η συμφιλίωση (Versöhnung), σημαντικός όρος στον Hegel, παίζει καθοριστικό ρόλο.

²⁵³ Από το δοκίμιο του Schiller με τον τίτλο *Περί του Παθητικού*. Παρατίθεται από τον Πολυχρονάκη, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά*, *ό.π.*, 1.

²⁵⁴ *Ο.π.*, 21.

ορισμό του «Μανιφέστου του Σουρρεαλισμού» του Breton, είναι «αυτοματισμός ψυχικός καθαρός με τον οποίο προτίθεται κανείς να εκφράσει είτε προφορικά είτε γραπτά, είτε με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης, με την απουσία κάθε ελέγχου απ' τη λογική, έξω από κάθε προκατάληψη αισθητική ή ηθική».²⁵⁵ Επομένως, κάθε έννοια ηθικής και γούστου τώρα απορρίπτεται και αυτό που επιδιώκεται είναι η κατάβαση στα βάθη του ενστίκτου –«η ιλιγγιώδης κάθοδος μέσα μας»–,²⁵⁶ η ενότητα με την ωμή, μη-ηθική φύση, η συνένωση έλλογου και άλογου εγώ, συνειδητού και ασύνειδου, όχι για να διαυγάσει το άυλο, ιδεατό και μεταφυσικό, μέσω της μετουσίωσής του, όπως συμβαίνει στον ρομαντισμό, αλλά για να φανερωθεί το υπερπραγματικό, η συγχώνευση δηλαδή ονείρου και πραγματικότητας.²⁵⁷ Αυτή η συγχώνευση που αποκαλύπτεται μέσω του έργου τέχνης επιβεβαιώνεται ως κάτι αγαθό, είναι «το αναποκάλυπτο κι ωστόσο αποκαλύψιμο μέρος του είναι μας, όπου κάθε ομορφιά, κάθε αγάπη, κάθε αρετή που μόλις και γνωρίζουμε διαυγάζει έντονα».²⁵⁸ Το «ύψιστο σημείο» («point sublime») του ανθρώπινου μυαλού στο οποίο αυτή η απόλυτη πραγματικότητα, η υπερπραγματικότητα, μπορεί να γεννηθεί είναι το σημείο όπου όλες οι αντιθέσεις συμφιλιώνονται, «στο οποίο ζωή και θάνατος, πραγματικό και φανταστικό, παρελθόν και μέλλον, ανακοινώσιμο και μη ανακοινώσιμο, υψηλό και χαμηλό, παύουν να εκλαμβάνονται ως αντιφατικά».²⁵⁹ Η εγγελιανή συμφιλίωση επανέρχεται όχι όμως στο ιδεαλιστικό επίπεδο της σύνθεσης λόγου και επιθυμίας, αλλά στο εμπειρικό επίπεδο της απτής πραγματικότητας, της συγχώνευσης του συνειδητού Εγώ με το ασύνειδο Αυτό (id), της πραγματικότητας με το όνειρο,²⁶⁰

²⁵⁵ Μπρετόν, «Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1924)», στο *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, ό.π., 29.

²⁵⁶ Μπρετόν, «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1930)», ό.π., 77.

²⁵⁷ «Πιστεύω στη μελλοντική λύση αυτών των δύο καταστάσεων, κατ' επίφαση τόσο αντιφατικών, που είναι το όνειρο και η πραγματικότητα, σ' ένα είδος απόλυτης πραγματικότητας (surréalité), υπερπραγματικότητας, αν μπορεί κανείς να πει κάτι τέτοιο»: Μπρετόν, «Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 17-18.

²⁵⁸ Breton, «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1930)», το χωρίο παρατίθεται από τον Taylor, σε μετάφραση Ξενοφώντος Κομνηνού, ό.π., 759.

²⁵⁹ Το παράθεμα προέρχεται από το «Δεύτερο Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού» του Breton, όπως παρατίθεται από τον C. W. E. Bigsby, *Νταντά και σουρρεαλισμός*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής (Η γλώσσα της Κριτικής 12), 1984, 58.

²⁶⁰ Bruce Baugh, *French Hegel. From Surrealism to Postmodernism*, New York and London: Routledge, 2003, 1.

καταλύοντας τη διαίρεση μεταξύ τέχνης και ζωής. Έτσι, η έμφαση του υπερρεαλισμού στο ασύνειδο θα συνιστούσε, από τη σκοπιά του ρομαντικού ιδεαλισμού, ανηθικότητα. Ο υπερρεαλισμός οραματιζόταν μια νέα απελευθερωμένη από τους συμβατικούς περιορισμούς και ανακαινισμένη ύπαρξη, υπερβαίνοντας αλλά ταυτόχρονα διευρύνοντας την αισθητική, συνιστώντας πάνω απ' όλα μια στάση ζωής.

Συγκεφαλαιώνοντας, ρομαντισμός και υπερρεαλισμός επιδιώκουν να άρουν τις αντιθέσεις και να φανερώσουν μέσω του έργου τέχνης την ιδεώδη ενότητα, ξαναμαγεύοντας τον κόσμο. Γι' αυτό και η επιφάνεια καθίσταται προνομιακό τους μέσο. Ενώ όμως στην πρώτη περίπτωση αποκαλύπτεται η ενότητα φυσικού και μεταφυσικού, διαφέγγει δηλαδή η ιδέα μέσω της ύλης, στη δεύτερη περίπτωση φανερώνεται η συγχώνευση συνειδητού και ασύνειδου, η πραγμάτωση του ονείρου μέσα στον υλικό κόσμο, αποκαλύπτεται δηλαδή η υπερπραγματικότητα. Όπως πολύ εύγλωττα και παραστατικά σημειώνει η Νέλλη Ανδρικοπούλου, παρουσιάζοντας τις συγγένειες και αποκλίσεις ρομαντισμού και υπερρεαλισμού, «το δέος που είχε νιώσει ο Καντ ατενίζοντας τον έναστρο ουρανό από πάνω του και τον ηθικό νόμο μέσα του, το ένιωσαν τώρα, με τον τρόπο τους, οι υπερρεαλιστές ανακαλύπτοντας τα βάθη του υποσυνείδητου που τους φανέρωνε η ψυχανάλυση».²⁶¹ Και στις δύο περιπτώσεις το αισθητικό απόλυτο είναι η ένωση εξωτερικής πραγματικότητας και εσωτερικού κόσμου, συγκεκριμένου και αφηρημένου, ύλης και πνεύματος μέσω της φαντασίας και της ψυχικής ενόρασης του ποιητή-δημιουργού. Ενώ όμως ο ρομαντισμός αρνείται το πεπερασμένο για χάρη ενός ιδεατού και μεταφυσικού απείρου που αποκαλύπτεται μέσα από τη φύση, ο υπερρεαλισμός αρνείται το πεπερασμένο, ή καλύτερα προκαλεί την κατάρρευση του δεδομένου κόσμου, «καθιστά ανοίκειο το αισθητό μέσω της συστηματικής αποδιάθρωσης όλων των αισθήσεων»,²⁶² για χάρη μιας νέας «μεταφυσικής», ενός νέου «μυστικού οράματος χωρίς θρησκευτικό συμβολισμό»,²⁶³ της υπερπραγματικότητας,²⁶⁴ που φανερώνεται εδώ και τώρα, μέσα στην

²⁶¹ Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Ποταμός, 2003, 32.

²⁶² André Breton, «Situation surréaliste de l'objet», στο *Position politique du surréalisme*, [Paris: Éditions du Sagittaire, 1935], Le Livre de Poche, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1971, 87-120: 99.

²⁶³ Anna Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, New York: E. P. Dutton & Co., 1970, 156.

²⁶⁴ Ο Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 202, θεωρεί πως «η έννοια της “υπερ-πραγματικότητας” διαδραματίζει στον υπερρεαλισμό ένα ρόλο αντίστοιχο με εκείνον του

πραγματικότητα,²⁶⁵ στην καθημερινότητα του αστικού πλαισίου και του δρόμου, στον συγκεκριμένο κόσμο.²⁶⁶ Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι ο ρομαντικός Διονύσιος Σολωμός χρησιμοποιεί την ίδια εικόνα με τον υπερρεαλιστή André Breton, έναν αιώνα βέβαια νωρίτερα από αυτόν, την εικόνα της αστραπής που φέγγει μέσα στο σκοτάδι, για να εκφράσει το απόλυτο. Ενώ όμως στο «Το όνειρο της Μαρίας» από τον *Λάμπρο* (1826) η εικόνα («Συχοφέγγει αστραπή, σχίζει το σκότος,/ Και της βροντής πολυβουίζει ο κρότος»),²⁶⁷ συνδέοντας ακαριαία τα αντίθετα (φως της αστραπής-σκοτάδι), αναπαριστά την εισδοχή του μεταφυσικού στο φυσικό, στο «Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού» η ίδια εικόνα («Είναι η πιο ωραία νύχτα, η νύχτα των αστραπών: η ημέρα δίπλα της, είναι νύχτα»),²⁶⁸ ενώνοντας και πάλι τα ίδια αντίθετα (νύχτα-φως της αστραπής), αναπαριστά την υπερρεαλιστική ατμόσφαιρα, τον σπινθήρα που προκύπτει από την προσέγγιση δύο μακρινών πραγματικοτήτων και από τον οποίο γεννιέται το υπερπραγματικό. Η ρομαντική «ιδεατή ολότητα του ηθικού νόμου»²⁶⁹ γίνεται τώρα η υπερρεαλιστική υπερπραγματική ολότητα, που «συμφιλιώνει *διαλεκτικά* [...] αντίληψη και αναπαράσταση».²⁷⁰ Και η μία όμως και η

Απολύτου στον ρομαντισμό, όπου το ζητούμενο είναι ο μετασχηματισμός της συνείδησης σε ένα πιο αυθεντικό επίπεδο από αυτό στο οποίο βρίσκεται».

²⁶⁵ Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι πρώτος ο Benjamin, το 1929 στο δοκίμιό του με τίτλο «Υπερρεαλισμός: το τελευταίο ενσταντανέ της ευρωπαϊκής διανόησης» («Der Surrealismus. Die letzte Momentanaufnahme der europaeischen Intelligenz»), κάνει λόγο για την «κοσμική έλλαμψη» του υπερρεαλισμού («illumination profane»). Ο Benjamin υποστηρίζει ότι την απολεσθείσα εμπειρία της έκστασης (Rausch) που χαρακτήριζε τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο στην αρχαιότητα, ο σύγχρονος άνθρωπος την ξαναβρίσκει, σε μια νέα, ανώτερη μορφή, στην υπερρεαλιστική «κοσμική έλλαμψη», που δεν έχει σχέση με τη θρησκευτική έκσταση ή τις εκστάσεις των ναρκωτικών, αλλά είναι «υλιστικής και ανθρωπολογικής έμπνευσης», «βρίσκεται τόσο στον ευγενή έρωτα όσο και στην αναρχική εξέγερση» και «συνίσταται κυρίως σε “μαγικές εμπειρίες επί των λέξεων”». Βλ. Walter Benjamin, «Υπερρεαλισμός: το τελευταίο ενσταντανέ της ευρωπαϊκής διανόησης» (μτφρ. Στέλλα Νικολούδη), *Ο Πολίτης*, 72, Μάιος-Ιούλιος 1986, 48-57 και Λεβύ, *ό.π.*, 99-100.

²⁶⁶ Όπως υποστηρίζει η Balakian, *ό.π.*, 93, «από τη στιγμή που ο μυστικισμός των υπερρεαλιστών δεν έβρισκε καταφύγιο στη θρησκεία, η υπέρβαση έπρεπε να συμβεί hic et nunc, εδώ και τώρα [...] μέσω της αποκάλυψης των άπειρων δυνατοτήτων μέσα στο πλαίσιο του συγκεκριμένου κόσμου».

²⁶⁷ Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα, Τόμος Πρώτος: Ποιήματα*, επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, Αθήνα: Ίκαρος, ⁵1986, 163.

²⁶⁸ Μπρετόν, «Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1924)», *ό.π.*, 41.

²⁶⁹ Πολυχρονάκης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά*, *ό.π.*, 145.

²⁷⁰ Breton, «Situation surréaliste de l'objet», *ό.π.*, 119.

άλλη δεν βρίσκονται στον φαινόμενο κόσμο, αλλά στον αισθητικό μετασχηματισμό του. Και τις δύο φορές το υποκείμενο (ποιητής, ποιητικό εγώ, αναγνώστης) βιώνει την επιφάνεια της ολότητας σε μια κατάσταση υψηλής έντασης, ως μια στιγμή θαύματος, σαν σε θρησκευτική έκσταση.²⁷¹ Αυτός είναι και για τους δύο ο σκοπός της τέχνης, που λυτρώνει τη ζωή. Αυτή την επικοινωνία οι ρομαντικοί την αποκαλούν «θρησκεία της τέχνης» και ο Breton «σπασμωδική ομορφιά» («beauté convulsive»)²⁷² Επομένως, και στον ρομαντισμό και στον υπερρεαλισμό η τέχνη ως φορέας αποκάλυψης της ολότητας προσλαμβάνει χαρακτηριστικά που παραδοσιακά ανήκαν στη θρησκεία. «Ο Schiller επεξεργαζόταν και συστηματοποιούσε θεωρητικά την ιδέα μιας “αισθητικής θρησκείας”»,²⁷³ όπου αποστολή του καλλιτέχνη ήταν να σβήσει την προσωπικότητά του στην απόλυτη ηθική αλήθεια, να αρθεί από το ατομικό στο καθολικό. Από την άλλη πλευρά, ο Breton αναφέρει ότι ο υπερρεαλισμός του χάρισε «τις μεταμορφώνουσες ακτίνες μιας χάρης», την οποία αντιπαραβάλλει με «την θεία χάρη».²⁷⁴ Και εδώ ο καλλιτέχνης σβήνει την ατομικότητά του, αλλά αυτή τη φορά στα βάθη του ασύνειδου, τα οποία εν τέλει διατρέχονται από την ίδια αρχή που συνέχει το σύμπαν, δημιουργώντας «ένα νέο μυστικισμό» σύμφωνα με τη διατύπωση της Anna Balakian.²⁷⁵

Έτσι, η ρομαντική όπως και η υπερρεαλιστική επιφάνεια, ανατρέποντας την παραδοσιακή θρησκευτική επιφάνεια, έρχονται να αποκαταστήσουν τη χαμένη ολότητα, να «ξανα-μαγέψουν» επομένως «τον κόσμο», με διαφορετικό τρόπο η κάθε μία, υποκαθιστώντας τη θρησκεία και ξαναβρίσκοντας το ιερό, ξεκινώντας από την ατομικότητα, για να καταλήξουν σε μια διαφορετικώς νοούμενη καθολικότητα. Το καινούργιο, το πρωτοποριακό χρησιμοποιεί κάθε φορά τα υλικά της παράδοσης, δημιουργώντας συνέχειες και προκαλώντας ρήξεις, αλλά συγκροτώντας τελικά, όπως έχει δείξει ο Taylor, σε μια αδιατάρακτη συνέχεια τη νεωτερική ταυτότητα.

²⁷¹ Ο Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 202, διαπιστώνει ότι «ο υπερρεαλισμός ενδύει την τέχνη με τους αποκαλυπτικούς τόνους του ρομαντισμού, θεωρώντας ότι η καλλιτεχνική αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν έχει καμία αξία, αν δεν είναι παράλληλα και μian αποκάλυψή της».

²⁷² Ανδρέας Μπρετόν, *Ο τρελός έρωας*, μτφρ. Στ. Ν. Κουμανούδης, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, ²1999, 14.

²⁷³ Πολυχρονάκης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά*, ό.π., 125.

²⁷⁴ Μπρετόν, «Πρόλογος στην επανέκδοση του μανιφέστου (1929)», ό.π., 5.

²⁷⁵ Anna Balakian, *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, New York University Press, ²1965.

Για να δούμε την κειμενική πραγμάτωση όσων αναφέρθηκαν, θα συγκρίνουμε δύο χαρακτηριστικές ρομαντικές επιφάνειες από το ελληνόγλωσσο έργο του Διονυσίου Σολωμού με δύο αντίστοιχες υπερρεαλιστικές, μία από τα *Γραπτά* και μία από την *Οκτάνα* του Ανδρέα Εμπειρικού. Συγκεκριμένα, θα συγκρίνουμε το *Επίγραμμα εις Φραγκίσκα Φραιζερ* (1849)²⁷⁶ του Σολωμού με το ποιητικό αφήγημα «Αφροδίτη» (*Γραπτά*, 95-97) του Εμπειρικού και τον *Πόρφυρα* (1849)²⁷⁷ με το πεζό ποίημα «Εις την οδόν των Φιλελλήνων».

Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για δύο «επιφάνειες του Είναι», ειδικότερα για «άδηλες επιφάνειες» που πυροδοτούνται από τη θέα μιας γυναίκας (στο ποίημα του Σολωμού) και του έναστρου ουρανού (στο κείμενο του Εμπειρικού). Ο Σολωμός, ρομαντικός ποιητής, αυτο-προσδιορίζεται ως «μικρός προφήτης» που βλέπει μια «Κορασιά»:

Μικρός προφήτης έριξε σε Κορασιά τα μάτια
Και στους κρυφούς του λογισμούς χαρά γιομάτους είπε:
«Κι' αν για τα πόδια σου, Καλή, κι' αν για την κεφαλή σου,
Κρίνους ο λίθος έβγανε, χρυσό στεφάν' ο ήλιος,
Δώρο δεν έχουνε για Σε και για το μέσα πλούτος.
Όμορφος κόσμος ηθικός αγγελικά πλασμένος!»

Η επιφάνεια που γεννά η μορφή της «στους κρυφούς του λογισμούς» είναι η ενόραση ενός κόσμου όμορφου και ηθικού, πλασμένου αγγελικά. Η ρομαντική επιφάνεια δεν περιγράφει το ορατό, αλλά αναπαριστά μέσω του φυσικού το μη αναπαραστάσιμο, ηθικό, αγγελικό, μεταφυσικό Είναι, γεννώντας διαμέσου της ποίησης το ωραίο και το υψηλό. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του ίδιου του Σολωμού: «Το ποίημα ας έχη ασώματη ψυχή, η οποία απορρέει από τον Θεό, και αφού σωματοποιηθή εις τα όργανα καιρού, τόπου, εθνικότητας, γλώσσας [...] τέλος επιστρέφει εις τον Θεόν». «Τοιοιουτρόπως η Μεταφυσική έγινε Φυσική»²⁷⁸ και η Φυσική πάλι Μεταφυσική. Ο ποιητής σε ρόλο θεϊκού διαμεσολαβητή θεάται το ηθικό, επειδή μετέχει σε αυτό ως μέρος της κτιστής τάξης, αίρεται από την ατομικότητα στην καθολικότητα, και το μεταφέρει μέσω της ποιητικής γλώσσας στον αναγνώστη, που με τη σειρά του οδηγείται ενορατικά στην «ηθική θέαση» και

²⁷⁶ Σολωμού, *ό.π.*, 260.

²⁷⁷ Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμέλεια-εισαγωγές Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα: στιγμή, 1994, 303-308.

²⁷⁸ Σολωμού, *Άπαντα*, *ό.π.*, 209.

μετέχει της «αισθητικής εμπειρίας της ιδεώδους ωραιότητας, η οποία συνθέτει στο εσωτερικό της την εμπειρία του ωραίου με την αντίστοιχη του υψηλού».²⁷⁹

Ο Εμπειρικός στην «Αφροδίτη» ξεκινά από τον αισθητό κόσμο –«Εκείνο το βράδυ, κοιτάζα τα άστρα και τους αστερισμούς»–, για να μπορέσει στη συνέχεια να τον αποδιάρθρωσει, να καταστήσει θαυμαστά ανοίκειο το ορατό, ενώνοντας τον εξωτερικό με τον εσωτερικό του κόσμο, το αισθητό με το νοητό και οδηγώντας το ορατό στην αποπραγματοποίηση (*déréalisation*):

Εγώ κοιτάζα τα άστρα και τους αστερισμούς, μα έβλεπα Εσένα ταυτοχρόνως. Ιδού ο Τοξότης, έλεγα, ιδού ο Αιγόκερως, ο Σείριος, ο Ωρίων. Αλλά, συγχρόνως, έβλεπα Εσένα. (95)

Μέσα όμως από την αποδιάρθρωση του αισθητού αναπαρίσταται το μη αναπαραστάσιμο ασύνειδο, το οποίο συμφιλώνεται με το συνειδητό, γεννώντας το υπερπραγματικό. Η αρχή της πραγματικότητας συγχωνεύεται με την αρχή της απόλαυσης και από την ένωσή τους γεννιέται η νέα απόλυτη πραγματικότητα, η υπερπραγματικότητα. Η υπερρεαλιστική επιφάνεια δεν φανερώνει πλέον μέσω της ποίησης, όπως η αντίστοιχη ρομαντική, το ηθικό, μεταφυσικό Είναι, αλλά τη θαυμαστή, υπερπραγματική ολότητα. Κάθε εμπειρικό στοιχείο χρησιμοποιείται, για να εκφραστεί ποιητικά αυτή η συγχωνευμένη ολότητα, στην οποία αίρονται όλες οι αντιθέσεις:

Τότε συνέβη ένα μεγάλο θαύμα. Έσβησαν όλα τα άστρα μονομιάς, και έμεινες μόνον Εσύ στον ουρανό μαζί μου, μέσα σε μιαν ανέσπερη ημέρα, στο πλευρό μου. Εγώ σε κοιτάζα αγαλλιών, και έλεγα και ξανάλεγα το όνομά σου.

Και Συ;

Εσύ, γλυκειά και Μεγαλόχαρη, μέσα στο χέρι σου, κρατούσες την καρδιά μου. (96-97).

Υποκείμενο και αντικείμενο της επιφάνειας, ύλη και πνεύμα, αναπαράσταση και αντίληψη ταυτίζονται μέσω της υπερρεαλιστικής φωνής.²⁸⁰

Μπορεί να μην είναι τώρα η «Μεταφυσική που γίνεται Φυσική», αλλά τα βάθη του ασύνειδου που συμφιλώνονται με τη συνειδητή αισθητή πραγματικότητα, πάντα μέσω της ποίησης, η ουσία όμως παραμένει εν πολλοίς η ίδια. Η γυναίκα ως προνομιακός φορέας της μύησης οδηγεί σε μια νέα θέαση των πραγμάτων. Η ποίηση διαηγάζει αυτό που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί και ο ποιητής, ως μνημένος, έχει τον διαμεσολαβητικό ρόλο, προφήτης στην πρώτη περίπτωση, απελευθερωτής της

²⁷⁹ Πολυχρονάκης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά*, ό.π., 40.

²⁸⁰ «... τη σουρρεαλιστική φωνή, αυτήν που συνεχίζει να κηρύττει την παραμονή του θανάτου και πάνω απ' τις θύελλες»: Μπρετόν, «Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 31.

ασύνειδης ροής στη δεύτερη, και οδηγεί τον αναγνώστη στην ένταση του ωραίου και του υψηλού. Η επιφάνεια και στις δύο περιπτώσεις, ως ψυχολογική, διαμεσολαβημένη, διυποκειμενική εμπειρία ένωσης υποκειμένου και αντικειμένου που καταλύει όλα τα χωροχρονικά όρια, οδηγεί στην ανάκτηση της χαμένης ολότητας, στην επαναμάγευση του κόσμου. Η διαφορά έγκειται στο ότι η ολότητα στον ρομαντισμό νοείται ως συμφιλίωση του αισθητού και του ηθικού-πνευματικού, ενώ στον υπερρεαλισμό ως συγχώνευση του συνειδητού και του ασύνειδου. Ρομαντική και υπερρεαλιστική επιφάνεια σχετίζονται άμεσα με το ιερό της παραδοσιακής θρησκευτικής επιφάνειας, από την οποία κατάγονται, αλλά και την οποία ανατρέπουν. Η ρομαντική επιφάνεια λειτουργεί ως υποκατάστατο της θρησκείας, από τη στιγμή που αποκαλύπτει το μεταφυσικό. Η υπερρεαλιστική, αλλάζοντας και διευρύνοντας προς τα εσώτερα βάθη τη ρομαντική πρόγονό της, λειτουργεί ως μέσο ενός νέου, κοσμικού μυστικισμού, του μυστικισμού του εντός, του εδώ και του τώρα.²⁸¹

Στον *Πόρφυρα* όπως και στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» έχουμε πάλι να κάνουμε με δύο «άδηλες επιφάνειες» που πυροδοτούνται, αυτή τη φορά, από κάποιο συμβάν, το οποίο σχετίζεται άμεσα ή έμμεσα με τον θάνατο, και καταλήγουν σε μια έλλαμψη του ποιητικού υποκειμένου, η οποία εκφράζεται ποιητικά με ευσύνοπτο, εύγλωττο και καίριο τρόπο, χαρίζοντας τη βαθύτερη γνώση και τη λύτρωση:

Άστραψε φως κι εγνώρισεν ο νιος τον εαυτό του.²⁸² (*Ο Πόρφυρας*)

²⁸¹ Ο όρος «νέος μυστικισμός» ή «μυστικισμός του εδώ και του τώρα» ανήκει στην Anna Balakian (βλ. παραπάνω, [σημ. 266](#) και [275](#)). Ταυτόχρονα, όμως, και ο Εμπειρικός, στη διάλεξη του 1935, *Περί Σουρρεαλισμού*, ό.π., 76, αναφέρει χαρακτηριστικά: «... για τον Σουρρεαλισμό που έφτασε πλέον τα όρια του μυστικισμού –αν δέχεστε μαζί μου πως ο απόλυτος συνταυτισμός με μιαν απόλυτη αρχή είναι το ίδιο πράγμα που κακώς το ονομάζουμε μυστικισμό μονάχα στα θρησκευτικά ζητήματα». Αλλά και στη συζήτησή του με διδάσκοντες και φοιτητές στο Σπουδαστήριο της Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας του ΑΠΘ στις 22.5.1973, τόνισε ότι το άνοιγμα που παρατηρείται στην *Οκτάνα* «φαίνεται μεταφυσικόν (...). Οδηγεί, σ' έναν κόσμο, (...) που *τείνουμε* να τον πιστεύσουμε ή να τον ερμηνεύσουμε ως μεταφυσικόν, ενώ είναι **χεροπιαστά, απτά, απτότατα** φυσικός. Αλλά με την *πλήρη* έννοια της λέξεως». Βλ. Εμπειρικός, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», *Χάρτης*, 17/18, 1985, 629-640: 634.

²⁸² Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, ό.π., 308.

Το φως αυτό χρειάζεται, μια μέρα για να γίνη μια δόξα κοινή, μια δόξα πανανθρώπινη, η δόξα των Ελλήνων, που πρώτοι, θαρρώ, αυτοί, στον κόσμο εδώ κάτω, έκαμαν οίστρο της ζωής τον φόβο του θανάτου.²⁸³ («Εις την οδόν των Φιλελλήνων»)

Συγκεκριμένα, στον *Πόρφυρα* ο νεαρός Άγγλος κολυμβητής, αφού πρώτα αντιληφθεί τη γεννώσα φύση (*natura naturans*), δηλαδή τη «μυστηριώδη γεννητική δύναμη πίσω από τις φυσικές εμφανίσεις»,²⁸⁴ και ενωθεί μαζί της μακριά από κάθε ανθρώπινη παρουσία («Κι η φύσις όλη του γελά και γένεται δική του./ [...] Νιος κόσμος όμορφος παντού χαράς και καλοσύνης.»),²⁸⁵ αυτονομείται από αυτήν μέσα στο θαλασσινό νερό, μέσα δηλαδή στη μήτρα της –στην οποία υπάγεται ως αισθητή ύπαρξη–, για να αντιμετωπίσει τον «τίγρη του πελάγου» που του επιτίθεται, κερδίζοντας έτσι την ύστατη στιγμή του θανάτου του την επιφάνεια-έλλαμψη της αυτογνωσίας του. Η ρομαντική επιφάνεια οδηγεί στην ενορατική απόλυτη γνώση, σε γ' ενικό πρόσωπο («άστραψε», «γνώρισε»), δικαιώνοντας τον άνθρωπο ως αυτόνομη πνευματική υπόσταση, που αποκτά πεθαίνοντας την ηθική του ελευθερία, νικώντας όλα τα εμπόδια και υπερβαίνοντας ηθικά τον ίδιο τον θάνατο εντός της φύσης.

Στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων»²⁸⁶ το ποιητικό υποκείμενο βαδίζει ένα καλοκαιρινό μεσημέρι, μέσα στο φως και τον καύσωνα του Ιουλίου και υπό τον ήχο των τζιτζικιών, στο κέντρο της Αθήνας, όπου βλέπει ξαφνικά στην κίνηση του δρόμου να περνά μια κηδεία, ενώ παράλληλα στα κατάμεστα από κόσμο διερχόμενα λεωφορεία αντιλαμβάνεται «τας συνήθεις εις παρομοίους χώρους επαφάς». Μέσα σε αυτό το απόλυτο φως το ποιητικό εγώ, σε α' ενικό πρόσωπο («τότε εγώ», «θαρρώ»), οδηγείται στην επιφάνεια-έλλαμψη,²⁸⁷ με την οποία καταλύεται ο φόβος του θανάτου χάρη στον έρωτα, ως πηγή της ζωής. Στην υπερρεαλιστική επιφάνεια το ποιητικό υποκείμενο αντιλαμβάνεται τη μυστηριώδη γεννώσα φύση (*natura naturans*), την πηγή της ζωής εντός του αστικού πλαισίου και μέσα στο πλήθος του κόσμου,

²⁸³ *Οκτάνα*, 11.

²⁸⁴ Πολυχρονάκης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά*, ό.π., 163.

²⁸⁵ Σολωμού, *Ποιήματα και Πεζά*, ό.π., 307.

²⁸⁶ Θα επανέλθουμε στο δεύτερο μέρος και στην «Αφροδίτη» και στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» (βλ. τις υποενότητες [I.1.A.ii, β](#) και [I.1.A.vi, α](#)), καθώς στην παρούσα φάση εστιάζουμε στη σύγκριση ρομαντικής και υπερρεαλιστικής επιφάνειας.

²⁸⁷ Αυτή εκφράζεται ποιητικά με ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο μέσα σε ένα πεζό συγκεκριμένο: «έκαμαν οίστρο της ζωής τον φόβο του θανάτου». Βλ. Κεχαγιόγλου, «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*», ό.π., 76-77.

ενώνεται μαζί της σε μια διαρκή κίνηση, καταλύοντας κάθε όριο χώρου και χρόνου, για να φτάσει τελικά στην έλλαμψη σε μια στιγμή ακινησίας. Δεν αυτονομείται από αυτήν την πηγή, αλλά αντίθετα χάρη σε κείνη, αφού πρόκειται για την ενοποιητική αρχή που διατρέχει τα πάντα, υπερβαίνει με από τρόπο τον φόβο του θανάτου και κερδίζει όχι πια την ηθική ελευθερία ως άυλη πνευματική υπόσταση, αλλά την ψυχική απελευθέρωση και τη λύτρωση ως πλήρης σωματική και πνευματική ύπαρξη, που συμφιλιώνει το συνειδητό με το ασύνειδο.

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση των εκλεκτικών συγγενειών και αποκλίσεων υπερρεαλισμού και ρομαντισμού στις οποίες εντάσσεται και η επιφάνεια, θα πρέπει να επισημανθεί ότι στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Εμπειρικού απουσιάζουν εντελώς οι «δαιμονικές επιφάνειες», που εντοπίζονται αντίθετα στον ρομαντικό λόγο του Σολωμού. Η διαφορά αυτή δεν είναι τυχαία· εξηγείται από τον δυισμό που καθορίζει το ιδεολογικό υπόβαθρο του ρομαντισμού, αλλά που είναι ολότελα ξένος στον υπερρεαλισμό. Στον ρομαντισμό η εμπειρική βούληση, που σχετίζεται με τις ορμές και τα ένστικτα, αντιτίθεται στην καθαρή βούληση, δηλαδή «στη φωνή της έλλογης συνείδησης από όπου πηγάζει ο ηθικός νόμος»,²⁸⁸ με άλλα λόγια η αισθητή όψη του ανθρώπου διακρίνεται από την πνευματική του υπόσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ρομαντικού ήρωα που αιχμαλωτίζεται στα ένστικτα και δεν αυτοπροσδιορίζεται έλλογα, ώστε να κατακτήσει την ηθική ελευθερία, είναι ο Λάμπρος. Γι' αυτόν τον λόγο το όραμά του στην εκκλησία, το απόγευμα του Πάσχα, είναι εφιαλτικό. Πρόκειται για τη «δαιμονική επιφάνεια» των τριών νεκρών του γιων που τον κυνηγούν και τον φιλούν στο στόμα μέσα στον ιερό ναό. Στον υπερρεαλισμό ο δυισμός αυτός είναι ανύπαρκτος, όπως και οι «δαιμονικές επιφάνειες» που πηγάζουν από αυτόν. Το υπερρεαλιστικό ζητούμενο είναι η σύνδεση εμπειρικής και πνευματικής ύπαρξης, η συμφιλίωση άλογης φύσης και έλλογης πνευματικότητας, με σκοπό να οδηγηθεί ο άνθρωπος σε μια εδεμική πληρότητα.

Σε επίπεδο διαχρονίας, η υπερρεαλιστική επιφάνεια εντάσσεται στο πλαίσιο της ρομαντικής γενεαλογίας του υπερρεαλισμού. Σε επίπεδο συγχρονίας, συνυπάρχει με τις επιφάνειες του μοντερνισμού, που είναι συνήθως «προληπτικές», «πλαισιογενείς» ή/και «αρνητικές». Σε γενικές γραμμές, καθώς χρειάζεται επισταμένη έρευνα που δεν εμπίπτει στους στόχους της παρούσας διατριβής, μπορεί να επισημανθεί ότι κοινό χαρακτηριστικό των επιφανειών υπερρεαλισμού και μοντερνισμού είναι η έλλειψη

²⁸⁸ Πολυχρονάκης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά*, ό.π., 11.

κάθε ηθικού ή μεταφυσικού αναφερόμενου. Ενώ όμως στον υπερρεαλισμό, όπως και στον ρομαντισμό, η επιφάνεια ξεκινά από το ατομικό, την αυτο-έκφραση, για να αρθεί στο υπερπραγματικό (στην πρώτη περίπτωση) ή στο υπεραισθητό, στο μεταφυσικό (στη δεύτερη), στον μοντερνισμό στοχεύει στην «ανάκτηση του βιώματος ή της ενδότητος».²⁸⁹ Απαραίτητη προϋπόθεση για αυτή την ανάκτηση είναι, σύμφωνα με τη διατύπωση του Taylor, η «απόδραση από την παραδοσιακή έννοια του μοναδιαίου εαυτού»²⁹⁰ και τους περιορισμούς του και το άνοιγμα στη βιωματική ροή, που συνδέεται με το μυθικό και το αρχετυπικό, αλλά ταυτόχρονα «περνάει αναπόδραστα μέσα από μία οξυμμένη επίγνωση του προσωπικού βιώματος».²⁹¹

Μετά την ολοκλήρωση της εννοιολογικής, ιστορικής και θεωρητικής προσέγγισης της λογοτεχνικής επιφάνειας και την ένταξή της στο πλαίσιο της «ψυχολογικής συγγένειας» υπερρεαλισμού και ρομαντισμού, θα παρουσιάσουμε στα επόμενα δύο μέρη την τυπολογία, τη σημασία και τη λειτουργία της στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Εμπειρικού.

²⁸⁹ Taylor, *ό.π.*, 743.

²⁹⁰ *Ο.π.*, 745.

²⁹¹ *Ο.π.*, 777. Ο Γιώργος Σεφέρης, για παράδειγμα, συμφύροντας τα βιώματα του παρελθόντος και του παρόντος, ανακτώντας τη βιωματική ροή, γράφει στο *Μυθιστόρημα*: «(...) κοιτάξαμε τα σπασμένα αγάλματα/ ξεχαστήκαμε και είπαμε πως δε χάνεται η ζωή τόσο/ εύκολα/ (...) πως όταν εμείς ορθοί στα πόδια μας πεθαίνουμε/ μέσα στην πέτρα αδελφωμένοι/ (...) οι παλαιοί νεκροί ξεφύγαν απ' τον κύκλο και αναστή-/ θηκαν/ και χαμογελάνε μέσα σε μια παράξενη ησυχία». Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, ⁹1974, 68.

Μέρος Δεύτερο

Η τυπολογία της επιφάνειας στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του

Ανδρέα Εμπειρικού

«Κάθε ποίημα αποτελεί μια αποκάλυψη¹ πραγμάτων που υπάρχουν και συμβαίνουν άθελά μας, αποτελεί το πνευματικό γίγνεσθαι μας στη στιγμή που γράφουμε. Κάθε ποίημα είναι σαν ιδεατό τρέξιμο από ρουμπινέττο του ασυνείδητου συνειρμού που υπάρχει σε πάσα στιγμή όπως το νερό μέσα στους σωλήνες των υδραγωγείων. Θα τρέχει δε ως τη στιγμή που κλείσουμε το ρουμπινέττο, δηλαδή ως τη στιγμή που θα βγούμε από την σουρρεαλιστική αφαίρεση και επιστρέψουμε στη συνειδητή μας κατάσταση».

Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού*, ό.π., 73-74.

«(...) το ποθητόν είναι Νέος Κόσμος ο οποίος αντανακλάται απλώς στο χαρτί ή στον ζωγραφικόν πίνακα. Είναι ο Νέος Κόσμος απ' τον οποίο φύγαμε και εκεί ίσως μια μέρα επανέλθουμε [...], όλοι μας. Υπερφηανεύομενοι συχνά, ίσως σε στιγμές μεγάλων κρίσεων, ίσως σε στιγμές παραληρήματος, ίσως σε στιγμές εξαιρετικής εξάρσεως ψυχικής, να βλέπουμε την εικόνα αυτού του κόσμου και να περνάει έπειτα το παραπέτασμα, η κουρτίνα, ο φωτοφράχτης· αλλά υπάρχει και τον είδαμε, αν τον είδαμε –τυχεροί όσοι τον είδαμε».

Εμπειρικός, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», ό.π., 636-637.

Έχει ήδη επισημανθεί από αρκετούς ερευνητές, όπως αναλυτικά παρουσιάστηκε στο πρώτο μέρος, η παρουσία της αποκάλυψης ή της επιφάνειας στο έργο του εισηγητή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, Ανδρέα Εμπειρικού. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η άποψη του Νίκου Σιγάλα, ο οποίος, αναλύοντας το κείμενο «Η έξοδος»,² που γράφτηκε από τον Εμπειρικό στις 17/3/1940, υποστηρίζει ότι «το

¹ Η αραίωση είναι δική μας.

² Εμπειρικός, «“Η έξοδος”, 17/3/1940» (επιμ. Ν. Σιγάλας), *Νέα Συντέλεια*, 11, Φθινόπωρο 2012-Χειμώνας 2013, 10-12 και *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 28-34. Το πεζό αυτό ανήκει στα παραλειπόμενα της συλλογής *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία*, η οποία αρχικά περιελάμβανε τριάντα τρία κείμενα και είχε τον τίτλο *Οι κύκλοι του Ζωδιακού* (βλ. *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 9). Το πρώτο μισό αυτού του κειμένου, με κάποιες αφαιρέσεις και προσθήκες, αυτονομείται από τον ποιητή το 1941 με τίτλο «Οι Ορίζοντες» ή «Απανταχού της Γης» ή «Οδοί και Ραψωδία» ή «Φαινομενολογία του Έρωτος» (πρόκειται για τέσσερις διαφορετικούς τίτλους που εναλλάσσονται σε δύο διαζευκτικά μέρη), με σκοπό να ενταχθεί στα *Γραπτά*, χωρίς όμως να συμπεριληφθεί τελικά στην έκδοση της συλλογής το 1960 (βλ. Εμπειρικός, «Οι Ορίζοντες», *Νέα Συντέλεια*, 1-2, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2004, 14-19 και *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 35-42· Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο», *Νέα Συντέλεια*, 1-2, ό.π., 20-22 και του ίδιου, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”» στο *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 225-319: 277-279). Αντίθετα, το δεύτερο μισό, με αρκετές προσθήκες, λίγες αφαιρέσεις και τίτλο «Μορφές αιθρίας», εντάχθηκε στην έκδοση της εν λόγω συλλογής [Αθήνα: Δίφρος, 1960].

δεύτερο μέρος της, αυτό που εξελίχθηκε στις “Μορφές αιθρίας” μάς δίνει τα κλειδιά ενός ποιητικού τρόπου, μιας “μεθόδου” που μοιάζει ο ποιητής αυτός να έχει εφαρμόσει κατά την παραγωγή μεγάλου μέρους του έργου του: της “ποιητικής του ρεμβασμού”». ³ «Η τεχνική αυτή έχει συχνά σαν αφετηρία της ένα αντικείμενο: μια εικόνα, ορατή ή φανταστική [...], ένα πίνακα ή μια φωτογραφία, ένα όνομα, μια λέξη, μια φράση, ένα στίχο ή ένα ιστορικό γεγονός. Από το αντικείμενο αυτό ξεκινά μια δέσμη συνειρμών που αναπτύσσονται κυκλικά διαπλεκόμενοι μεταξύ τους, παράγοντας νέα αντικείμενα, από τα οποία εκπηγάζουν άλλοι συνειρμοί, που ακολουθούν παράλληλες πορείες, επιστρέφοντας οι περισσότεροι στις αφετηρίες τους, το αντικείμενο από το οποίο ξεκίνησαν [...] και, πολλές φορές, ύστερα από αυτό, στο ίδιο το άτομο του συγγραφέα/υποκειμένου των συνειρμών». ⁴ «Με τον τρόπο αυτό το ποίημα γίνεται μια “φανέρωση”: φανέρωση της υποκειμενικότητας της υπερρεαλιστικής φαντασίας, που πηγάζει τόσο απ’ τη συνείδηση όσο και από το ασυνείδητο του ποιητή, πραγμάτωση της υποκειμενικότητας αυτής, μέσω της σχέσης της με τα αντικείμενα των ρεμβασμών του ποιητή, μέσω της απελευθέρωσής τους μέσα σε αυτήν». ⁵ Η «ποιητική του ρεμβασμού» αποτελεί, κατά τη γνώμη μας, μέρος μιας ευρύτερης ποιητικής, καθώς ο ρεμβασμός, ως ονειροπόληση, ως όνειρο εν εγρηγόρσει, εντάσσεται στις υποκατηγορίες της επιφάνειας. Ο όρος άλλωστε «φανέρωση» που χρησιμοποιεί ο Σιγάλας συνδέει τον ρεμβασμό με την επιφάνεια. Έτσι, θα ήταν ίσως πιο εύστοχο να γίνει λόγος για ποιητική της επιφάνειας, προκειμένου να ενταχθεί το έργο του Α. Εμπειρικού στην ευρύτερη ευρωπαϊκή και αμερικανική παράδοση της λογοτεχνικής επιφάνειας που ξεκινά από τον ρομαντισμό και φτάνει ως τον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό.

Σκοπός μας είναι να επιχειρηθεί η παρουσίαση της τυπολογίας της επιφάνειας, ώστε να φανεί ότι ο συγκεκριμένος λογοτεχνικός τόπος καταλαμβάνει στο έργο του Εμπειρικού τόσο σημαντική θέση που αποκτά τις διαστάσεις μιας κυρίαρχης ποιητικής. Για να επιτευχθεί ο σκοπός αυτός, θα χρησιμοποιήσουμε τους τυπολογικούς όρους των σύγχρονων θεωρητικών της λογοτεχνικής επιφάνειας, όπως προσδιορίστηκαν στο πρώτο μέρος.

³ Νίκος Σιγάλας, «“Η Έξοδος” ως “μέσον” της ποιητικής του Εμπειρικού και ως αλφαβητάρι της ποιητικής του ρεμβασμού», *Νέα Συντέλεια*, 11, Φθινόπωρο 2012-Χειμώνας 2013, 13-17: 14.

⁴ *Ο.π.*

⁵ *Ο.π.*, 15.

I. Επιφάνειες του Είναι

Κεφάλαιο Πρώτο: Άδηλες επιφάνειες

I.1.A.i Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από τη θεά μιας ή περισσότερων γυναικών

α) Μια κόρη στην ακρολιμνιά

Το πεζόμορφο κείμενο «Η επιστροφή του Οδυσσέως»,⁶ που εντάσσεται στην τελευταία ενότητα των *Γραπτών* με τίτλο «Πρόσωπα και έπη» και στο οποίο ενσωματώνονται κατά την πάγια τακτική του Εμπειρικού αυτούσιοι έμμετροι στίχοι,⁷ γράφτηκε στις 14 Μαρτίου του 1946.⁸ Πρόκειται για την ιστορία του καλοκάγαθου και ονειροπόλου Δανιήλ Κάρτερ, ο οποίος ζει ευτυχισμένος με τις γυναίκες του, ως γνήσιος μορμόνος,⁹ στη Salt Lake City ή Νέα Ιερουσαλήμ, σημερινή πρωτεύουσα της

⁶ *Γραπτά*, 195-202. Τα κείμενα, στα οποία ανιχνεύονται επιφάνειες, παρουσιάζονται σε κάθε υποενότητα με βάση την ημερομηνία της έκδοσής τους. Προηγούνται όσα εκδόθηκαν από τον ίδιο τον ποιητή και ακολουθούν, πάλι κατά χρονολογική σειρά, όσα εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του.

⁷ Π.χ., οι προτάσεις-αναφωνήσεις του Δανιήλ Κάρτερ «Ιερουσαλήμ! Ιερουσαλήμ! Ω αλμυρά μου πόλις!» και «Ιερουσαλήμ! Ιερουσαλήμ! Αγαπημένη πόλις!» (197, 199) είναι δύο ιαμβικοί δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι, με τομή στην όγδοη συλλαβή, δύο συνιζήσεις στο Ιε- της πρώτης και πέμπτης συλλαβής και μία χασμωδία στο Ω αλ- της έκτης και έβδομης συλλαβής του πρώτου στίχου. Για το ζήτημα της ενσωμάτωσης αυτούσιων στίχων σε πολλά πεζόμορφα κείμενα του Εμπειρικού βλ. και Jacques Vourtsis, «La poétique surréaliste : versification et figures rhétoriques. Le cas d'Andreas Embiricos et de Nikos Engonopoulos», Thèse de doctorat, Paris, 1989· Σοφία Βούλγαρη, «“Ποιητής και/ή πεζογράφος;” Ο Ανδρέας Εμπειρικός και τα διλήμματα της κριτικής», *Αντί*, Περίοδος Β', 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 32-39: 33-35. Ειδικότερα, για τη χρήση του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στίχου από τον Εμπειρικό βλ. Vassilios Letsios, *The ghost behind the arras: Transformations of the 'political verse' in twentieth-century Greek poetry*, Scholars' Press, 2013.

⁸ Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 237.

⁹ Η πολυγαμία των μορμόνων, σύμφωνη με τις παλαιές εβραϊκές πατριαρχικές συνήθειες, απαγορεύτηκε το 1890. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Εμπειρικός συμπεριλαμβάνει, στον *Μεγάλο Ανατολικό*, τον μορμονισμό σε μια μελλοντική θρησκεία (βλ. Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, τ. 5, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1990-1992, 162). Επίσης, ο Λέων Τολστόι, τον οποίο λάτρευε ως δάσκαλο, συμπαθούσε τους μορμόνους, όπως όλες τις θρησκευτικές μειονότητες που είχαν υποστεί διωγμούς, και θεωρούσε τον μορμονισμό ως την κατεξοχήν αμερικανική θρησκεία. Βλ. Leland A. Fetzer, «Tolstoy and Mormonism», *Dialogue: A Journal of Mormon Thought*, 6, 1 (Spring 1971), 13-30, προσβάσιμο στο [dialoguejournal](http://dialoguejournal.org)

πολιτείας της Γιούτα των Η.Π.Α., παραβιάζοντας τις καθιερωμένες κοινωνικές και ηθικές επιταγές και ακολουθώντας τα προσωπικά του ορμέμφυτα, εκριζώνοντας δηλαδή, με ψυχαναλυτικούς όρους, τις διαταγές του Υπερεγώ και υπηρετώντας τις ενορμήσεις του Αυτό (id). Αρνείται να εργαστεί, παρόλο που η οικογένειά του ζει σε συνθήκες έσχατης ένδειας και ο μορμονισμός επιτάσσει την αγάπη για την εργασία, και αρκείται στους ρεμβασμούς και οραματισμούς του. Όταν πιέζεται από την πρώτη του σύζυγο να δουλέψει, καταφεύγει στις όχθες της Αλμυρής Λίμνης, για να σκεφτεί τι πρέπει να κάνει:

Ο Δανιήλ, συλλογιζόμενος, κοίταζε αρχικώς ολόκληρο το τοπίον. Σε λίγο όμως το βλέμμα του καρφώθηκε στην κόρη που άρμεγε την αγελάδα.

Οι σκέψεις του Κάρτερ έγιναν τώρα ρεμβασμοί· οι ρεμβασμοί έγιναν οραματισμοί και οι οραματισμοί, εκστατικάί ενατενίσεις.

Θα μπορούσε να γίνει γεωργός. Θα μπορούσε να προσθέσει και τούτη την ωραία κόρη στη συλλογή των άλλων συζύγων του. Θα μπορούσε να γίνει σιγά-σιγά μεγαλογαιοκτήμων, συγχρόνως, απόστολος του Μορμονισμού εις όλον τον κόσμον, και, τέλος, θα μπορούσε να γίνει κάλλιστα και πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών... Διαιτί όχι; Μήπως και ο Αβραάμ Λίνκολν δεν ήτο και αυτός, κατ' αρχάς, ένας απλούστατος άνθρωπος;

Αλλά διαιτί έλεγε “θα μπορούσα να γίνω τούτο ή εκείνο”; Ήτο ήδη όλα αυτά. Η νεάνις που άρμεγε τις αγελάδες έγινε και αυτή γυναίκα του, σύζυγός του. Η ημέρα ήτο θεσπεσία. Οι αγροί ήσαν χλοεροί. Τα πάντα ήσαν χαρμόσινα. Ήτο μεγάλος ο Θεός και θαυμαστά τα έργα του!

“Ιερουσαλήμ! Ιερουσαλήμ! Αγαπημένη πόλις!” ανέκραξε με πάθος ο μορμόνος, ορθούμενος στα πόδια του. “Θα ’ρθουν νέοι καιροί! Θα ’ρθουν νέοι προφήται! Θα ’ρθω εγώ, ο Δανιήλ, να σε ανακηρύξω, ω Νέα Ιερουσαλήμ, πρωτεύουσα όλου του κόσμου, μες στην καρδιά της Ιούτα, στις όχθες της ωραίας λίμνης!”

Με αυτήν την επίκλησιν, ο πυρρόξανθος μορμόνος προχώρησε προς την νεάνιδα, που ακόμη άρμεγε τις αγελάδες. Ήτο πανίσχυρος και δοξασμένος. Ήτο πανίσχυρος και αναμορφωτής της Οικουμένης... (198-199)

Η όραση του Δανιήλ κινητοποιείται στην ακρολιμνιά –σε ένα οριακό δηλαδή σημείο όπου το γήινο και το υγρό στοιχείο ενώνονται και γίνονται προνομιακός τόπος της αποκάλυψης– από μια κόρη, την οποία και ερωτεύεται, κι έτσι πυροδοτείται η επιφάνεια. Κυριευμένος από την ομορφιά της και το ερωτικό ένστικτο –βασική ζωτική ορμή και ενοποιητική αρχή όλων των στοιχείων της φύσης, που διατρέχει το σύνολο του έργου του Εμπειρικού– ο Δανιήλ οραματίζεται το μέλλον του ως γεωργού, μεγαλογαιοκτήμονος, συζύγου της κόρης, απόστολου του μορμονισμού σε όλο τον κόσμο και προέδρου των Η.Π.Α., εκλαμβάνοντάς το ως ήδη παρόν και καταλύοντας τις συνήθειες χρονικές κατηγορίες του παρόντος, του παρελθόντος και

[ανακτήθηκε στις 7/5/2020]. Τα αισθήματα του Εμπειρικού για τον Τολστόι εκφράζονται απερίφραστα στο πεζό ποίημα «Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι Άγιοι» (Οκτάνα, 37), στα ποιήματα «Δεν λησμονώ ποτέ τον Λέοντα Τολστόι τον πρώτο δάσκαλό μου» (Αι γενεαί πάσαι, 105-106) και *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία* (στ. 112-124) και στο λήμμα «Τολστόη Λέων» της ανέκδοτης «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειάς» του. Βλ. Εμπειρικός, «Τολστόη Λέων (1818-1910)», επιμέλεια Άννα Προσιάνικοβα, *Οδός Πανός*, 164, 2014, 3-11.

του μέλλοντος. Ως άλλος προφήτης Δανιήλ της Παλαιάς Διαθήκης προφητεύει,¹⁰ κραυγάζοντας με πάθος, την έλευση των νέων καιρών και των νέων προφητών που θα ανακηρύξουν τη Νέα Ιερουσαλήμ πρωτεύουσα όλου του κόσμου και οραματίζεται τον εαυτό του ως μέγα εραστή και πανίσχυρο αναμορφωτή της οικουμένης.

Η επιφάνεια αυτή αλλάζει άρδην τη ζωή του και τον μεταμορφώνει από άπραγο ονειροπόλο, που τα αφήνει όλα στο θέλημα του Θεού,¹¹ σε αποφασιστικό άνδρα που όχι μόνο παίρνει τη δική του ζωή στα χέρια του, αλλά και δρα, για να αλλάξει τη ζωή και των άλλων ανθρώπων. Συγκεκριμένα, ο Δανιήλ ταυτίζεται, τώρα, με τον μυθολογικό ήρωα της *Οδύσσειας*, καθώς επιστρέφοντας στο σπίτι του και στις πέντε συζύγους του μαζί με την νεο-αποκτηθείσα έκτη –την ωραία κόρη που ερωτεύτηκε στην ακρολιμνιά και κατόρθωσε πράγματι να κατακτήσει, πραγματοποιώντας την εκστατική του ενατένιση–,¹² αποφασίζει να τιμωρήσει τους πέντε μνηστήρες που είχαν εγκατασταθεί σε αυτό, γκρεμίζοντάς τους από το παράθυρο «με μian ή δυο σφαίρας εις τους γλουτούς» (201), επειδή είχαν μετατρέψει τις πέντε πρώτες γυναίκες του σε «παλλακίδες» και τον ίδιο σε «κερατά» (200). Η μεταβολή του χαρακτήρα του εκπορεύεται και από τη δεύτερη άδηλη επιφάνεια του κειμένου, η οποία πυροδοτείται από το θέαμα της εκπόρνευσης των πέντε του πρώτων συζύγων. Έτσι, βλέποντας «αιφνιδίως» να λάμπει μπροστά στα μάτια του «η ωραία μορφή του αρχιμορμόνου Ιωσήφ Σμιθ», παίρνει θάρρος και καθίσταται «διά μιας άνθρωπος δράσεως» (201). Μετά την τιμωρία των μνηστήρων γίνεται «έμπορος αγρίων ίππων» (αντί για γεωργός και μεγαλογαιοκτήμονας), «δήμαρχος της Salt Lake City» (αντί για πρόεδρος των Η.Π.Α.) και συγγραφέας ενός ογκώδους βιβλίου με τίτλο «Η επιστροφή του Οδυσσέως ή Η δόξα των Μορμόνων» (201-202).

«Η επιστροφή του Οδυσσέως» του Εμπειρικού είναι ένα υπερρεαλιστικά ανατρεπτικό κείμενο από πολλές απόψεις. Καταρχάς, διαπλέκονται σε αυτό η πεζογραφία με την ποίηση, σύμφωνα με την υπερρεαλιστική πρακτική της συναίρεσης των ειδών. Είναι χαρακτηριστικό ότι σχεδόν όλες οι απαντήσεις, αναφωνήσεις, προφητείες του Δανιήλ Κάρτερ που καταγράφονται σε ευθύ λόγο αποτελούν έμμετρους στίχους. Εκτός από τα δύο παραδείγματα που ήδη αναφέρθηκαν, ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος είναι και η απάντηση του Δανιήλ στη

¹⁰ Στο πεζό ποίημα «Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι Άγιοι» (*Οκτάνα*, 36), ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί ως μότο το παράθεμα για τους τρεις παίδες εν καμίνω του προφήτη Δανιήλ.

¹¹ «Έχει ο Θεός, Έχει ο Θεός, για τους καλούς ανθρώπους» (196).

¹² Είναι χαρακτηριστικό ότι η πρώτη από αυτές ονομάζεται Πηνελόπη.

γυναίκα του «Έχει ο Θεός. Έχει ο Θεός για τους καλούς ανθρώπους», ιαμβικός δεκατρισύλλαβος η προφητεία «Θαρθούν νέοι καιροί! Θαρθούν νέοι προφήται!» και ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος η προφητεία «Θαρθώ εγώ, ο Δανιήλ, να σε ανακηρύξω». Έπειτα, συνδέονται σε αυτό ο αρχαιοελληνικός μύθος του Οδυσσέα, το ιουδαιοχριστιανικό αποκαλυπτικό-εσχατολογικό όραμα μιας νέας πόλεως, κοιτίδας μιας νέας αναμορφωμένης οικουμένης –θέμα που θα γίνει κυρίαρχο στην *Οκτάνα*–, η εκκλησιαστική γλώσσα και το ειρωνικό, χιουμοριστικό ύφος σε μια άρρηκτη ενότητα, με αποτέλεσμα να συμφιλώνονται κατά το υπερρεαλιστικό αίτημα τα αντίθετα. Διακρίνεται επίσης στο κείμενο το τρισδιάστατο ερωτικό, ηρωικό και θρησκευτικό σύστημα του Εμπειρικού,¹³ αφού ο Δανιήλ Κάρτερ είναι ταυτόχρονα ερωτικός κυνηγός, ηρωικός τιμωρός των μνηστήρων (ταυτιζόμενος με τον Οδυσσέα),¹⁴ αλλά και προφήτης-οραματιστής (ταυτιζόμενος με τον Δανιήλ) και πρωτοπόρος αναμορφωτής του κόσμου (γίνεται δήμαρχος και συγγραφέας, για να διαδώσει τον μορμονισμό). Και τα τρία όμως αυτά στοιχεία λειτουργούν τώρα, με σκοπό να ανατρέψουν κάθε παγιωμένη κοινωνική και ηθική ή θρησκευτική επιταγή: ο Δανιήλ ερωτεύεται και παντρεύεται έξι γυναίκες, τιμωρεί τους κοινωνικά επιτυχημένους –αλλά ουσιαστικά αλλοτριωμένους– μνηστήρες (δύο ζωέμπορους, έναν αργυραμοιβό, έναν διευθυντή κέντρου χαρτοπαιξίας και έναν χυδαίο δημεγέρτη) και είναι προφήτης και απόστολος μιας χριστιανικής αίρεσης, του μορμονισμού. Ο νέος Οδυσσέας-Δανιήλ αποκτά την ικανότητα δράσης του αρχαίου ήρωα και την προορατική ικανότητα του βιβλικού προφήτη, για να υπονομεύσει τελικά κάθε σύμβαση, αν όχι του δικού του πάντως σίγουρα του δικού μας κόσμου. Τέλος, το κείμενο έχει τη μορφή διδακτικής ιστορίας ή παραβολής, που ανατρέπει όμως τις

¹³ Βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, *Ανδρέας Εμπειρικός. “Αι λέξεις”. Μορφολογία του μύθου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1987, 19-25· Βουτουρής, *Εισαγωγή στην ποιητική*, ό.π. και *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π.

¹⁴ Η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου θεωρεί ορθά ότι ο Δανιήλ Κάρτερ «είναι το double του Οδυσσέα [...]. Συνδεόμενος με το αντίγραφο του-Οδυσσέα παρακειμενικά, μέσα από τον τίτλο του κειμένου και διακειμενικά, μέσα από αναφορές στη γυναικεία στάση της Πηνελόπης-συντρόφου και στους μνηστήρες, χωρίς να παύσει να είναι ο Άλλος, συναντά σιγά-σιγά στο τέλος της αφήγησης τον ίδιο τον συγγραφέα, του οποίου γίνεται το αντίγραφο, αφού ο Δανιήλ Κάρτερ γίνεται εν τέλει και συγγραφέας. Έτσι, μέσα σ’ αυτή την αφήγηση το Εγώ και ο Άλλος γίνονται ένα, μέσα σε μια “συνεχή επιστροφή του ίδιου”». Βλ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου & Θανάσης Τζαβάρας, *Ψυχαναλυτικές αναψηλαφήσεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, *Συνάψεις-1, Κοινός Τόπος Ψυχιατρικής, Νευροεπιστημών & Επιστημών του Ανθρώπου*, 2006, 21-22.

σταθερές του είδους αυτού. Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής μάς πληροφορεί ήδη από την πρώτη παράγραφο πως θα μας εξηγήσει ότι «η ραστώνη [...] είναι κάκιστον πράγμα, όχι για λόγους ηθικής, αλλά για λόγους βιολογικούς» (195). Για να το πετύχει, παρουσιάζει την ιστορία του Δανιήλ Κάρτερ. Ο ήρωας όμως κατόρθωσε να ξεπεράσει τη ραστώνη του, να γίνει άνθρωπος της δράσης, δήμαρχος της πρωτεύουσας των μορμόνων και συγγραφέας του μορμονισμού. Μήπως τελικά ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής υπονοεί ότι η ραστώνη οδήγησε τον Δανιήλ στην τρέλα ή στην παράνοια –αφού ταυτίζεται με τον Οδυσσέα και θεωρεί τον εαυτό του προφήτη–, αποδεικνύοντας έτσι ότι η τεμπελιά είναι κάκιση για λόγους βιολογικούς; Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι ένας ψαράς που βρίσκεται μαζί του στην ακρολιμνιά τον θεωρεί παράφρονα. Τι συμβαίνει, λοιπόν; Ο Εμπειρικός υπονομεύει την ίδια του τη διδακτική ιστορία ή παραβολή, κλείνοντας το μάτι στον αναγνώστη του και εισάγοντας στο κείμενό του το υπερρεαλιστικό χιούμορ, την αποθέωση δηλαδή του αμφιλεγόμενου, και την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο του Dalí,¹⁵ κατά την οποία η παρανοϊκή επιθυμία τροφοδοτείται από την πραγματικότητα, προκειμένου να αποκαλυφθεί.¹⁶ Ο ήρωάς του είναι τρελός, παρανοϊκός ή μέγας εραστής και αναμορφωτής του κόσμου, όπως διατρανώνει ο ίδιος; Παράνοια και λογική, προφητικό όραμα και πραγματικότητα τελικά ενώνονται κι αλληλο-τροφοδοτούνται: αυτό που θεωρείται τρελό από τους άλλους είναι ταυτόχρονα όχι μόνο λογικό και πραγματικό αλλά και σωτήριο για τον ήρωα, για τον ποιητή που ταυτίζεται μαζί του μέσω του τίτλου των έργων τους και ενδεχομένως για τους άλλους.¹⁷

¹⁵ Στο τρίτο μέρος θα παρουσιαστούν αναλυτικά το υπερρεαλιστικό μαύρο χιούμορ και η παρανοϊκο-κριτική μέθοδος του Dalí, ώστε να συνδεθούν με την επιφάνεια.

¹⁶ Ο Guy (Michel) Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός. Μυθολογία και Ποιητική. Δοκίμια*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2001, 34, σημειώνει χαρακτηριστικά: «Τα κείμενα “Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεύς των Ελλήνων” και “Η επιστροφή του Οδυσσέως” ανανεώνουν με εντυπωσιακή δυναμικότητα και αποτελεσματικότητα την κλασική υπερρεαλιστική αντίληψη του “κριτικού παρανοϊκού”, διατυπωμένη κάποτε από τον Dalí», τεκμηριώνοντας όμως την άποψή του μόνο για το πρώτο κείμενο.

¹⁷ Είναι ενδεικτικό ότι, με βάση τέσσερις φακέλους που βρέθηκαν στο αρχείο του ποιητή, «Η επιστροφή του Οδυσσέως» ανήκε αρχικά σε μια ενότητα της συλλογής *Οι κύκλοι του Ζωδιακού* που έφερε τον τίτλο «Μεταμορφώσεις» και στη συνέχεια σε μια άλλη που επιγραφόταν «Μετεμψυχώσεις» (βλ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 239-240). Και οι δύο τίτλοι υποδηλώνουν την ταύτιση του ήρωα με τον Οδυσσέα και τον Δανιήλ αλλά και κατ' επέκταση με το πρόσωπο του ίδιου του ποιητή. Και ο Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 479, θεωρεί ότι ο Δανιήλ Κάρτερ αποτελεί alter ego του Εμπειρικού.

Έτσι, σε αυτήν την ανατρεπτική, υπερρεαλιστική παραβολή οι δύο άδηλες επιφάνειες παίζουν κομβικό ρόλο, καθώς εισάγουν στην πραγματικότητα το όραμα και την προφητεία, την παράνοια του Δανιήλ που ευαγγελίζεται τη Νέα Ιερουσαλήμ ή Salt Lake City,¹⁸ την πρωτεύουσα της Γιούτα και των μορμόνων, ως πρωτεύουσα όλου του κόσμου και τον εαυτό του ως μέγα πρωτοπόρο απόστολο του μορμονισμού. Γίνονται προνομιακοί φορείς των επιθυμιών του ασύνειδου εντός της συνειδητής πραγματικότητας, της αρχής της απόλαυσης μέσα στην αρχή της πραγματικότητας, της τρέλας-παράνοιας μέσα στη λογική. Ενώνουν το συνειδητό με το ασύνειδο του ήρωα και τον οδηγούν σε αυτή τη διευρυμένη πραγματικότητα, που συναιρεί όλα τα αντίθετα, την υπερπραγματικότητα. Χάρη σε αυτές άλλωστε ο ήρωας ξεπερνά τα όριά του, τον ίδιο του τον εαυτό και γίνεται ποιητής-δημιουργός.

β) Μια κοπέλα στην αμμουδιά

Το κείμενο «Οι ορίζοντες ή Η φαινομενολογία του έρωτος»,¹⁹ που γράφεται το 1941, προερχόμενο με προσθήκες και αφαιρέσεις από το πεζό «Η έξοδος» της 17/3/1940, ανήκει στα παραλειπόμενα της συλλογής *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* (1936-1946) που εκδόθηκε το 1960. Η συλλογή αυτή ήταν αρχικά, σε αυτόγραφο τετράδιο που βρέθηκε στο αρχείο του ποιητή, χωρισμένη σε δύο ενότητες: η πρώτη επιγράφεται «Αντικείμενα Υποκειμένου» και περιλαμβάνει τα κείμενα ποιητικής και αυτοανάλυσης «Αμούρ-Αμούρ», «Τα τεκταινόμενα»²⁰ και «Our dominions beyond

¹⁸ Πρέπει να τονιστεί ότι τα δύο ονόματα της πόλης ενώνουν το εσχατολογικό όραμα (Νέα Ιερουσαλήμ) και την πραγματικότητα (Salt Lake City). Το ίδιο εξάλλου ισχύει και για το όνομα του ήρωα, Δανιήλ (: προφήτης) Κάρτερ (= καρτσέρης).

¹⁹ Εμπειρικός, «Οι Ορίζοντες», ό.π. και *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 35-42. Από εδώ και στο εξής οι παραπομπές θα γίνονται στη δεύτερη, πιο πρόσφατη έκδοση του κειμένου. Το διαζευκτικό μέρος «Η φαινομενολογία του έρωτος», που προστέθηκε στον τίτλο της δεύτερης δημοσίευσης του κειμένου από τον επιμελητή του, «παραπέμπει στο διάσημο σύγγραμμα του Hegel *Phänomenologie des Geistes* (1807) και κατ' επέκτασιν στο ομώνυμο φιλοσοφικό σύστημα που ιδρύθηκε στις αρχές του 20^{ου} αι. από τον Husserl»: βλ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 235 (σημ. 2), 278. Στο αυτόγραφο τετράδιο υπάρχουν τέσσερις εναλλακτικοί τίτλοι του κειμένου, οι οποίοι εναλλάσσονται σε δύο διαζευκτικά ζεύγη (βλ. και παραπάνω [σημ. 2](#)).

²⁰ Εμπειρικός, «Τα Τεκταινόμενα» (πρώτη εκδοχή, απόσπασμα), *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας* («Ανδρέας Εμπειρικός Παις εν τη καμίνω: Αφιέρωμα»), *Τα Νέα*, 64, 27 Μαΐου 2000, 20-21 και «Τα

the seas»,²¹ ενώ η δεύτερη έχει τον τίτλο «Υποκείμενα Αντικειμένων» και περιλαμβάνει τα κείμενα «Ο περιστερεών», «Η κορδέλλα», «Τα κείμενα», «Γήπεδον», «Τόπος τοπείου», «Οι ορίζοντες», «Μορφές αιθρίας» και «Αργώ ή Πλους αεροστάτου».²² Η κατάταξη όμως αυτή εγκαταλείφθηκε οριστικά από τον ποιητή. Επίσης, με βάση τρία αυτόγραφα τετράδια και τέσσερις φακέλους που βρέθηκαν στο αρχείο του Εμπερικού προκύπτει ότι υπάρχουν συνολικά εννέα πεζά κείμενα, ένα εκ των οποίων είναι και «Οι ορίζοντες ή Η φαινομενολογία του έρωτος», «τα οποία μαζί με τα γνωστά εικοσιτέσσερα κείμενα των *Γραπτών ή Προσωπικής μυθολογίας* συναποτελούσαν αρχικά μία συλλογή με τίτλο *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*».²³ «Οι ορίζοντες» εντάσσονταν επομένως, με βάση την αρχική κατάταξη, στην ίδια ενότητα με τα περισσότερα κείμενα που αργότερα περιελήφθησαν στο δεύτερο μέρος με τον τίτλο «Μυθιστορία» της οριστικής έκδοσης των *Γραπτών*. Πρόκειται, όπως σημειώνει ο επιμελητής του, «για ένα κείμενο “κομβικό”, μια “μήτρα” για πολλά μετέπειτα κείμενα του Εμπερικού». Μια από τις κυρίαρχες ιδέες που πρωτοεμφανίζεται σε αυτό «είναι η διάσταση ανάμεσα στη φύση και στο νόμο, [...] στο ένστικτο και στις καθιερωμένες ηθικές επιταγές».²⁴ Αρχίζει και τελειώνει με την ίδια θέση, διαγράφοντας κυκλικό σχήμα: «Είμεθα ακόμη επί της γης» (35, 41). Η

Τεκταινόμενα» (δεύτερη εκδοχή, απόσπασμα), *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 17-18 και *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 19-27 και 179-186 (ολοκληρωμένη δημοσίευση του κειμένου).

²¹ Εμπερικός, «Our Dominions Beyond the Seas ή Η βίωσις των στίχων», επιμέλεια Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ο Πολίτης*, 59, Δεκέμβριος 1998, 32-36 (αποσπασματική δημοσίευση) και «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι», σημείωμα Λ. Εμπερικός, επιμέλεια-υπομνηματισμός Γ. Γιατρομανωλάκης, *Σύγχρονα Θέματα*, 118-119, Ιούλιος-Δεκέμβριος 2012, 5-11 (αποσπασματική δημοσίευση) και «Πρώιμη και άτιτλη εκδοχή του “Our Dominions Beyond the Seas” από τα παραλειπόμενα των *Γραπτών*», *Ποιητική*, 17, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016, 101-111 (αποσπασματική δημοσίευση) και *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 45-95 και 189-192 (ολοκληρωμένη δημοσίευση του κειμένου).

²² Βλ. σχετικά Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο», *Νέα Συντέλεια*, ό.π., 20· Λεωνίδας Εμπερικός, «Σημείωμα για τα ανέκδοτα κείμενα του Ανδρέα Εμπερικού που δημοσιεύονται στο παρόν αφιέρωμα», *Ποιητική*, 17, ό.π., 91-93: 93· Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 237-238.

²³ *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 9. Είναι τα κείμενα: «Τα τεκταινόμενα», «Η έξοδος», «Οι ορίζοντες ή Η φαινομενολογία του έρωτος», «Απανταχού της γης», «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων», «Ανατολή», «Μήτρος Τραγανάς», «Der Sonderführer Nikolaus Schultz» και «Τζιάκομο Καζανόβα, ιππότης του έρωτος και του Seingalt».

²⁴ Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο», ό.π., 21.

θέση αυτή επαναλαμβάνεται επαυξημένη: «Ναι είμεθα ακόμη επί της γης και πορευόμαστε πεζή, καβάλλα, ή καθισμένοι, μα πάντοτε κινούμενοι προς τους ορίζοντες που μας καλούν και κάποτε θα μας ανήκουν» (35) και συσχετίζεται με μια δεύτερη επίσης επαναλαμβανόμενη: «Δεν υποτάσσουν πάντοτε οι νόμοι. Η φύσις των πραγμάτων διαφέρει από τα κελεύσματα της ηθικής» (36). Για να τεκμηριωθούν οι θέσεις αυτές, παρατίθενται «μερικά ομοειδή “παραδείγματα”». ²⁵ Ένα από αυτά τα παραδείγματα είναι και η άδηλη επιφάνεια που ακολουθεί:

Η θάλασσα, η θαλπωρή και η νηνεμία απλώνονται όπως το φως σε ολόκληρη την παραλία. Επάνω στην έρημη αμμουδιά μία νεάνις αυνανίζεται στον ήλιο, κι έτσι καθώς κινεί το χέρι της κάτω απ' το φόρεμά της παρατηρεί την θάλασσα και ενατενίζει με στεναγμούς ηδυπαθείας τον γαλανόν ορίζοντα εις το μεταίχμιον του ουρανού και της θαλάσσης. Μέσα στην άκρα σιωπή που απλώνεται στην αμμουδιά κι επάνω από την επιφάνεια των υδάτων οι στεναγμοί της νεάνιδος ακούονται τόσο καθαρά που δεν ηχούν μόνο στο αυτί μα γίνονται αισθητοί σχεδόν και ως πλάσματα ορατά στο μάτι – ως πίπποι μικροί γοργόπτεροι που περιίπτανται μες στην αιθρία, προσμένοντες να διαρραγούν τα σύννεφα του κορεσμού και του όμβρου.

Ίσως μέσα στον ρεμβασμό της ένα πεφτάστερο να ακινητή πριν βυθισθή φλεγόμενον σε παφλασμόν αβύσσου αφροέσσης. Ίσως μέσα στην σκέψη της η ρώγα ενός μαστού να ψαύη ακροθιγώς αλλ' επιμόνως την επιφάνεια μιας λίμνης βαθειά φωσφορίζουσας. Ίσως μες στο συναίσθημά της μια θάλασσα να ογκούται προς τα επάνω για να συγχωνευθή με σέλας υπερκείμενον, με σέλας ευαίσθητον και γαλακτώδες τόσον, όσο μια μέδουσα που σπαρταρά και συνεχώς φρνάται. (39-40)

Ο παντογνώστης αφηγητής-παρατηρητής των «παραδειγματικών σκηνών» του κειμένου βλέπει μια νεαρή κοπέλα να αυνανίζεται στην αμμουδιά, κάτω από τον ήλιο, μέσα στην άκρα σιωπή και την απόλυτη νηνεμία, και να ατενίζει ταυτόχρονα τον ορίζοντα, το μεταίχμιο δηλαδή του ουρανού και της θάλασσας. Όλο το σκηνικό της επικείμενης σεξουαλικής επιφάνειας έχει στηθεί. ²⁶ Έτσι, σε ένα τοπίο που συνδέει γη (αμμουδιά), θάλασσα (επιφάνεια των υδάτων) και ουρανό (ήλιος, φως), οι στεναγμοί της δεν γίνονται αντιληπτοί από τον αφηγητή-παρατηρητή μόνο ως ήχοι, αλλά μέσα σε ένα πλαίσιο συναισθησίας που ενώνει ακοή και όραση, παρουσιάζονται μπροστά του ως πλάσματα ορατά, ως νεογνά πτηνά που πετούν μέσα στην αιθρία, προσμένοντας τη βροχή, γνωρίζοντας δηλαδή την ατέρμονη εναλλαγή των καιρικών συνθηκών που συντελεί στην αρμονία της φύσης. Στη συνέχεια, η άδηλη επιφάνεια

²⁵ Ο.π., 22. Σύμφωνα με τον επιμελητή του κειμένου, αυτός είναι ο τρόπος τεχνικής κατασκευής των περισσότερο «λυρικών» πεζών ποιημάτων του Εμπειρικού (π.χ. «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα», «Πολλές φορές την νύκτα»), ενώ τα περισσότερο «δραματικά» πεζά ποιήματα ή πεζόμορφα κείμενά του (π.χ. «Εις την οδόν των Φιλελλήνων», «Οιδίπους Ρεξ») «αναπτύσσονται μέσα από την εξέλιξη-αφήγηση μιας ιστορίας» που παρουσιάζει με ενάργεια μια βασική ιδέα ή αλήθεια.

²⁶ Θα ήταν ενδιαφέρον να συγκριθεί η συγκεκριμένη επιφάνεια του Εμπειρικού με την περίφημη επιφάνεια στο τέλος του 4^{ου} κεφαλαίου του *Πορτραίτου του καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία* του Joyce, όπου και πάλι η επιφάνεια πυροδοτείται από τη θέα μιας νέας κοπέλας στην ακρογιαλιά.

του αφηγητή-παρατηρητή, που πυροδοτήθηκε από τη θέα της κοπέλας, ενώνεται με την επιφάνεια-ρεμβασμό της ίδιας της νεαρής. Με αυτόν τον τρόπο το υποκείμενο που βλέπει γίνεται ένα με το θεώμενο «αντικείμενο» και μέσω αυτού με όλη τη φύση. Στη διευρυμένη επιφάνεια θεατή και θεώμενου (παρατηρητή και κοπέλας) όλο το σύμπαν ενοποιείται μέσω της ερωτικής μανίας που συγκλονίζει την κόρη και διαχέεται παντού. Ένας μετεωρίτης ακινητοποιείται και στη συνέχεια βυθίζεται φλεγόμενος στον ωκεανό, ενώνοντας κοσμικά και γήινα στοιχεία. Η θάλασσα διογκώνεται προς τον ουρανό και συγχωνεύεται με γαλακτώδες σέλας, συνδέοντας υγρά και ουράνια στοιχεία, ενώ η ίδια η κοπέλα αγγίζει με τη ρώγα του μαστού της τον ουρανό που μοιάζει με τα νερά μιας λίμνης, η οποία φωσφορίζει.

Στο πεζό αυτό απόσπασμα αφθονούν τα ποιητικά στοιχεία. Η φράση «ένα πεφτάστερο να ακινητή πριν βυθισθή/ φλεγόμενον σε παφλασμόν αβύσσου αφροέσσης» απαρτίζεται από δύο ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους στίχους (με συνίζηση στο να α- του πρώτου στίχου), ενώ η παρήχηση του φ και του λ τονίζει την ένωση της φλόγας, που πέφτει από τον ουρανό, με τα νερά του ωκεανού, που αφρίζουν και παφλάζουν. Μέσα από τις συνεχείς αντιθέσεις (ακινητή-βυθισθή, φλεγόμενον-αφροέσσης, πεφτάστερο-παφλασμόν αβύσσου, ακροθιγώς-επιμόνως, επιφάνεια-βαθεία, θάλασσα-σέλας) τα πάντα τείνουν σε μια τελική συγχώνευση, στην άρση δηλαδή των αντιθετικών καταστάσεων και στην επικράτηση της οριστικής σύνθεσης.²⁷ Όλα αυτά τα ποιητικά στοιχεία υπογραμμίζουν το περιεχόμενο της συγκεκριμένης επιφάνειας, την αποκάλυψη δηλαδή του έρωτα που ως ενοποιητική αρχή συνέχει το σύμπαν, εκκινώντας από την κόρη που αυνανίζεται στην παραλία και τον παρατηρητή που τη βλέπει (μικρόκοσμος) και καταλήγοντας στα άστρα, το σέλας, τη θάλασσα και τους ωκεανούς που κινούνται προς την πλήρη τους ένωση (μακρόκοσμος). Ταυτόχρονα, συνειδητό και ασύνειδο, αισθήσεις, σκέψη, συναίσθημα και φαντασία τόσο του αφηγητή-ποιητή-παρατηρητή όσο και της κοπέλας ενώνονται σε μια άρρηκτη ενότητα, για να καταστεί αισθητή σε όλους –και στον αναγνώστη– η υπερπραγματικότητα μέσω του έρωτα. Πρόκειται στην ουσία για την κατάλυση του δυισμού υποκειμένου και αντικειμένου, για μια μυστική εμπειρία

²⁷ Όπως σημειώνει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 101, «στον υπερρεαλιστικό κώδικα η αντίθεση αποτελεί προϋπόθεση για τη σύνταξη της ποιητικής εικόνας. Η πλεοναστική συσσώρευση αντιθετικών όρων αποτελεί την κύρια έκφραση μιας διαλεκτικής σύλληψης του κόσμου, η οποία σκοπεύει στη συμφιλίωση των αντιθέτων».

ενώσεως με το παν,²⁸ χωρίς θεολογικά συμφραζόμενα, ή με ψυχαναλυτικούς όρους για το «ωκεάνιο αίσθημα»²⁹ που χαρίζει την αίσθηση της αιωνιότητας. Όπως εύστοχα διαπιστώνει ο Σιγάλας, με αφορμή τον *Μεγάλο Ανατολικό*, «το ωκεάνιο αυτό αίσθημα φαίνεται [...] να είναι για τον Εμπειρικό το αίσθημα που διέπει τον άνθρωπο στα μεγαλύτερά του βάθη και αναδύεται στον έρωτα, στην υψηλότερη έκφρασή του, ενώνοντάς τον με τον περιβάλλοντα κόσμο, διαποτίζοντάς τον με μια *αρχαϊκή* και εκστατική αίσθηση πληρότητας, μοναδικό και αναντικατάστατο θεμέλιο μιας μελλοντικής οικουμενικής αλληλεγγύης».³⁰ Χάρη στο «ωκεάνιο αίσθημα» η ερωτική εμπειρία συσχετίζεται με το βαθύτερο θρησκευτικό αίσθημα του ανθρώπου, καθώς κατά τη διάρκειά της το εγώ ενώνεται με το εσύ και τον κόσμο σε μια τέλεια πληρότητα, απελευθέρωση και αλληλεγγύη.³¹

Αυτή η κατίσχυση του έρωτα, βασικός στόχος της υπερρεαλιστικής επανάστασης ενάντια στις αξίες του δυτικού πολιτισμού, είναι άλλωστε και το τελικό συμπέρασμα των «Οριζόντων» του υπερρεαλιστή και ψυχαναλυτή Εμπειρικού. Μέσα από μια σειρά παραδειγμάτων-σκηνών της «φαινομενολογίας του έρωτα»,³² τα οποία αποδεικνύουν την ανυπακοή των ανθρώπων στους νόμους της ηθικής, γίνεται φανερό ότι «όπως την νύκτα, έτσι και την μέρα παντού και πάντοτε πασιφανώς και αναντιρρήτως ο έρωτας κυριαρχεί και παντοδύναμος δεσπόζει» (42). Όπως διαπιστώνουν οι Λεωνίδας Εμπειρικός και Νίκος Σιγάλας, «οι εκφάνσεις του έρωτα αντιστοιχούν στις διαφορετικές μορφές που παίρνει ο κοινωνικός δεσμός και η φαινομενολογία του έρωτα είναι η φαινομενολογία του κοινωνικού φαινομένου, πέραν των “νόμων” και των αρχαϊκών απαγορεύσεων (ταμπού). Η “φαινομενολογία του έρωτα” επιδιώκει αυτό που ο Εμπειρικός ονομάζει στο ημερολόγιο καθολική

²⁸ Θα δούμε στην πορεία της έρευνάς μας και άλλες τέτοιες επιφάνειες ενώσεως με το παν, που στην *Οκτάνα* κυρίως ευαγγελίζονται την έλευση μιας επίγειας Εδέμ.

²⁹ Βλ. τη [σημ. 127](#) του πρώτου μέρους.

³⁰ Νίκος Σιγάλας, «Το ωκεάνιο αίσθημα ή κάποιες υποθέσεις για τη ναυπηγική του *Μεγάλου Ανατολικού*», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 632-666: 634.

³¹ Ο Σιγάλας, ό.π., αναπτύσσει έξοχα το θέμα, κάνοντας λόγο, πρώτα, για τις απόψεις του Φρόντ και του ψυχαναλυτή Σάντορ Φερέντζι και τον τρόπο με τον οποίο αυτές επηρέασαν τον Εμπειρικό και παραθέτοντας, έπειτα, αρκετά αποσπάσματα από τον *Μεγάλο Ανατολικό*, που αποτελούν παραδείγματα της εκστατικής ένωσης του εγώ με το εσύ και τον περιβάλλοντα κόσμο χάρη στην ερωτική εμπειρία.

³² Η επιφάνεια που παρουσιάσαμε σχετίζεται με το παράδειγμα-φαινόμενο του αυνανισμού.

συμμετοχή στο “αρχέτυπο της ερωτικής συμπήξεως, βιώσεως, κι ενατενίσεως του κόσμου”».³³

Ι.1.Α.ii Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από τη θέα του φυσικού περιβάλλοντος

α) Το ποτάμι-ο καταρράκτης

Η άδηλη επιφάνεια που πυροδοτείται από τη θέα του φυσικού περιβάλλοντος είναι πολύ συχνή στο έργο του Εμπειρικού και έχει ποικίλες εκφάνσεις. Αφετηρία της διερεύνησής μας θα αποτελέσει το ποτάμι, λογοτεχνικός τόπος με μακραίωνη παράδοση, αλλά και ο καταρράκτης, που συνιστά εναλλακτική παρουσία του ποταμού. Αποτελούν είτε εναύσματα είτε αντικείμενα της εμπειρικής επιφάνειας. Θα μελετηθούν εν προκειμένω το προγραμματικό κείμενο «Αμούρ-Αμούρ» (1939) της συλλογής *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία*, το πεζό ποίημα «Ο Ευφράτης» που εντάσσεται στην *Οκτάνα* και το αφηγηματικό ποίημα *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία* που ανήκει στα κατάλοιπα του ποιητή. Συμπληρωματικά θα γίνουν αναφορές και σε άλλα κείμενα, για να αναδειχθεί η σημασία που έχει το ποτάμι, ως λογοτεχνικός τόπος, στο έργο του Εμπειρικού.

Το «Αμούρ-Αμούρ»,³⁴ που γράφεται στις 26.6.1939³⁵ και δημοσιεύεται το 1960 «Αντί Προλόγου» στη συλλογή *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία*, αφιερωμένο στη Βιβίκα [Ζήση], δεύτερη σύζυγο του ποιητή, αποτελεί, όπως έχει ήδη διαπιστωθεί από αρκετούς ερευνητές, ένα υβριδικό κείμενο-κλειδί,³⁶ καθοριστικής σημασίας για το σύνολο του έργου του Εμπειρικού. Πρόκειται για ένα κείμενο ποιητικής, λογοτεχνικό και θεωρητικό ταυτόχρονα, πεζό με ποιητικά στοιχεία,³⁷ με χαρακτήρα αφηγηματικό,

³³ Λ. Εμπειρικός & Ν. Σιγάλας, «Το ρευστό σχέδιο των *Γραπτών* και τα γεγονότα. Με αφορμή τα ανέκδοτα κείμενα του Ανδρέα Εμπειρικού που δημοσιεύονται στην *Ποιητική*», *Ποιητική*, 18, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2016, 145-165: 148.

³⁴ *Γραπτά*, 9-29.

³⁵ Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 235.

³⁶ Βλ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 15-43· Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 143-159· Rentzou, ό.π., 274-289.

³⁷ Π.χ. η περίοδος «Και ιδού που μία φράσις γίνεται κορβέττα / και με ούριον άνεμον αρμενίζει, / καθώς νεφέλη που την προωθει μαϊστράλι ή τραμουντάνα.» απαρτίζεται από έναν ιαμβικό 13σύλλαβο (με συνίζηση στο και ι- της πρώτης συλλαβής), έναν ιαμβικό 11σύλλαβο (με συνίζηση στο με ου- της

λυρικό, αυτοβιογραφικό και αυτοαναφορικό, που λειτουργεί παράλληλα ως μανιφέστο της ποιητικής του Εμπειρικού, πραγματώνοντας κειμενικά το ποίημα-γεγονός που παρουσιάζει σε θεωρητικό επίπεδο.

Ξεκινά με μια άδηλη επιφάνεια που πυροδοτείται από το θέαμα ενός καταρράκτη στην Ελβετία («Το θέαμα του καταρράκτου μου εγέννησε αιφνιδίως μια ιδέα», 9). Η πτώση των υδάτων οδηγεί «αιφνιδίως» το κειμενικό υποκείμενο σε μια επιφάνεια, που έχει τη μορφή έλλαμψης, στη σύλληψη δηλαδή της ποιητικής του θεωρίας, η οποία στοχεύει σε «ένα ποίημα δυναμικό και ολοκληρωτικό, ένα ποίημα αυτούσιο, ένα ποίημα γεγονός, στην θέσι μιας αλληλουχίας στατικών περιγραφών ωρισμένων γεγονότων» (10). Η έλλαμψη αυτή έχει ως αποτέλεσμα τη βελτίωση των ποιημάτων του, αλλά όχι την πλήρη ικανοποίησή του, όσον αφορά το ποιητικό αποτέλεσμα. Η ιδέα του καρποφορεί λυτρωτικά, μόνο όταν το κειμενικό υποκείμενο έρχεται σε επαφή με τον υπερρεαλισμό («ίσως να έψαχνα ακόμη μέχρι σήμερα, αν η συγκλονιστική για μένα επαφή με τον υπερρεαλισμό, δεν μου άνοιγε τα μάτια. Από την ημέρα εκείνη, μπορώ να πω, πως μονομιάς σχεδόν, διέκρινα πού βρισκόταν ο δρόμος και ρίχθηκα με ενθουσιασμό, με αληθινή αγαλλίασι, στο ρεύμα του ιστορικού κινήματος. Είχα ακούσει το κάλεσμά του και το δέχθηκα», 11). Επομένως, η άδηλη επιφάνεια του καταρράκτη αποκτά το πλήρες νόημά της και την ευεργετική της επίδραση, μόνο από τη στιγμή που το κειμενικό υποκείμενο ασπάζεται τις αρχές του υπερρεαλισμού. Μόνο τότε η έλλαμψη που του πρόσφερε το θέαμα της πτώσης των υδάτων του καταρράκτη, ενδυναμωμένη από το «άπλετο φως» του υπερρεαλισμού, τον οδήγησε στην ποιητική ωρίμανση: «Και έτσι, ένας νέος κόσμος ανοίχθηκε μπροστά μου, σαν ξαφνικό λουλούδισμα θαυμάτων ανεξαντλήτων» (12).³⁸

Η ανάμνηση του καταρράκτη της Ελβετίας γεννά στην πορεία, με αλυσιδωτό τρόπο, μια νέα αναδρομική, αυτή τη φορά, επιφάνεια για το κειμενικό υποκείμενο:³⁹

δεύτερης συλλαβής) και έναν ιαμβικό 17σύλλαβο στίχο (με συνιζήσεις στο μαϊ- και στο -λι ή της ενδέκατης και της δέκατης τρίτης συλλαβής αντίστοιχα).

³⁸ Η Κlapaki, ό.π., 258, υποστηρίζει ότι η επιφάνεια του καταρράκτη είναι αναδρομική (κάνει λόγο για «retrospective epiphanic moments»). Κατά τη γνώμη μας είναι άδηλη, γιατί η σημασία της, η έλλαμψη που προκάλεσε στο κειμενικό υποκείμενο, έγινε άμεσα αντιληπτή, άσχετα αν η ευεργετική της επίδραση ολοκληρώθηκε αργότερα, με την επιρροή του υπερρεαλισμού.

³⁹ Θα αναφερθούμε στην παρούσα ενότητα σε όλες τις επιφάνειες του «Αμούρ-Αμούρ», παρόλο που κατατάσσονται σε διαφορετικά είδη, για να μη χαθεί, με τον κατακερματισμό των επιφανειών του σε ξεχωριστές ενότητες, η συνοχή της ερμηνείας του σημαντικού αυτού κειμένου.

Μπορώ να πω, λοιπόν, ότι ο καταρράκτης, περί του οποίου μίλησα στην αρχή, δεν εσταμάτησε στην Ελβετία. Τα νερά του πέφτουν από μεγάλο ύψος, κυλούν και εξακολουθούν να ρέουν. Επάνω και μέσα στον αφρό των αλλεπαλλήλων πτώσεων, βλέπω να παίζουν μεγάλες και διάφανες σαν από κρύσταλλο σφαίρες, που τις κρατούν στα χέρια τους αφροντυμένες μπαλλερίνες. Τις βλέπω να παίζουν και να πηδούν και να συγκρούονται τότε παρασυρόμενες από τα ορμητικά νερά, και τότε ξεφεύγοντας και ανεβαίνοντας, [...]. Και τις βλέπω να ζαναπιάνονται απ' τα νερά και να χοροπηδούν πάλι στον αφρό, που άσπρος σαν γάλα, αγάλλεται στο κύλισμά του, ραντίζοντας τον θεατή και τα περίξ κλαριά, με τη δροσιά του υγρού ψιμυθίου που σκορπά, σαν σύννεφο ελαφράς βροχής, στην βοερή καταβαράθρωσί της, η πτώσις των υδάτων.

Και είναι η δόξα του καταρράκτη αυτού, η δόξα του Ρίο Μπογκότα. Και είναι η μαγεία του, η μαγεία του τριπλού άλματος της κοιλάδος Υοσεμίτα. Και είναι η γοητεία του, η γοητεία όλων των νεροσυρμών των Άλπεων, των Πυρρηναίων και των Απεννίνων. Η δε βοή του, είναι φωνή αγγέλου που πίπτει αεί και εσαεί εντός χασοτικής αβύσσου. Τα τσακισμένα του φτερά συγχέονται και συνυφαίνονται με τους αφρούς της πτώσεως, και ένας αετός ζυγιάζεται ψηλά και ακούει το ασώπαστο τραγούδι της βοής, που αχολογά παντοτεινά και λέει: "Αχά-αχά", καθώς ηχώ που αναπέμπεται από σπήλαια και βαραθρώδη βάθη.

Και έτσι, εκ του ύψους προς το βάθος, πέφτει και πέφτει το νερό κυλώντας την βροχή του, και ως πέφτει, σχηματίζεται μπροστά στον μελανό γρανίτη, μια σκάλα ατέρμων από αφρό, που χάνεται μεσ' στο γαλάζιο, επάνω. (16-17)

Ο καταρράκτης της Ελβετίας αποκτά χάρη στη νέα επιφάνεια οικουμενική διάσταση. Μέσω μιας σειράς υπερρεαλιστικών εικόνων, στις οποίες συνυφαίνεται το πραγματικό με το φανταστικό-θαυμαστό, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής βλέπει (το ρήμα επαναλαμβάνεται τρεις φορές) τους αφρούς του νερού ως κρυστάλλινες σφαίρες που τις κρατούν αφροντυμένες μπαλαρίνες. Οι κρυστάλλινες αυτές σφαίρες-μπαλαρίνες άλλοτε αναπηδούν, άλλοτε συγκρούονται και άλλοτε ανυψώνονται, για να ενωθούν ξανά με τον αφρό των αλλεπαλλήλων υδατοπτώσεων, που ραντίζουν με τη δροσιά τους το γειτονικό φυσικό περιβάλλον και τον θεατή που τις παρατηρεί.

Χάρη λοιπόν στην ανάμνηση που πυροδοτεί την αναδρομική επιφάνεια, ο ευθύγραμμος-αντικειμενικός χρόνος καταλύεται και το παρελθόν ενώνεται σε μια νέα άρρηκτη ενότητα με το παρόν αλλά και εν γένει με την αχρονία του φαντασιακού χρόνου, καθώς τα νερά του καταρράκτη ρέουν εξακολουθητικά. Επιπλέον, όλοι οι περιορισμοί του χώρου παύουν να υφίστανται και ο καταρράκτης της Ελβετίας επεκτείνεται στον Ρίο Μπογκότα, τον ποταμό που ορίζει τα δυτικά σύνορα της Σάντα Φε ντε Μπογκοτά στην Κολομβία, στην κοιλάδα Yosemite με τον τριπλό καταρράκτη της που βρίσκεται στην Καλιφόρνια των Η.Π.Α., και σε όλες τις νεροσυρμές των Άλπεων, των Πυρρηναίων και των Απεννίνων στην Ευρώπη. Έτσι, η δόξα, η μαγεία και η γοητεία (οι λέξεις επαναλαμβάνονται σε ένα τριπλό σχήμα επαναφοράς) του καταρράκτη της Ελβετίας επεκτείνονται στο υγρό στοιχείο, που διατρέχει όλο σχεδόν τον κόσμο, ενώ η βοή του τον συνδέει με μια υπερβατική αιωνιότητα («φωνή αγγέλου που πίπτει αεί και εσαεί», 17). Ο οικουμενικός και αιώνιος αυτός

καταρράκτης συνυφαίνεται με τον πεπτωκότα άγγελο, τον Εωσφόρο («τα τσακισμένα του φτερά συγχέονται και συνυφαίνονται με τους αφρούς της πτώσεως», 17), «την ύψιστη αλληγορική εικόνα της ανυπακοής»⁴⁰ που κληροδότησε ο ρομαντισμός στον υπερρεαλισμό. Έτσι, η αιώνια βοή του συνδέεται με την ίδια την έννοια της ανυπακοής και της εξέγερσης, που είναι για τους υπερρεαλιστές δημιουργός φωτός, καθώς οδηγεί στην απελευθέρωση του ανθρώπου. Τέλος, η αναδρομική αυτή επιφάνεια ολοκληρώνεται με την ένωση του ύψους και του βάθους, που επιτυγχάνεται με την πτώση του νερού του υπερπραγματικού αυτού καταρράκτη, η οποία δηλώνεται με έναν ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο: «πέφτει και πέφτει το νερό κυλώντας την βροντή του». Ο παρατονισμός της πρώτης συλλαβής σε συνδυασμό με την επανάληψη του ρήματος πέφτει τονίζουν την έννοια της πτώσεως, ενώ η συναισθησία στο δεύτερο ημιστίχιο ζωντανεύει οπτικά και ηχητικά την υδατόπτωση. Η πτώση όμως αυτή δημιουργεί στη συνέχειά της μια σκάλα από αφρό που δεν τελειώνει ποτέ, ενώνοντας κατ' αυτό τον τρόπο τον μελανό γρανίτη των βαραθρωδών βαθών του καταρράκτη με το γαλάζιο του ουρανού που περιβάλλει με το απέραντο ύψος του το τοπίο.

Στην υπερρεαλιστική αυτή επιφάνεια όλοι οι περιορισμοί της λογικής έχουν καταλυθεί και όλα τα αντίθετα έχουν συνυφανθεί. Αντικειμενικός χώρος και χρόνος δεν υφίστανται, αλλά αντικαθίστανται από έναν υπερτοπικό χώρο και έναν φανταστικό χρόνο, το πραγματικό και το συνειδητό ενώνονται με το φανταστικό, το θαυμαστό και το ασύνειδο, το γήινο συνδέεται με το υπερβατικό και το αιώνιο, το άπειρο βάθος με το απροσμέτρητο ύψος.⁴¹ Όλα συναιρούνται στο «ύψιστο σημείο» (point sublime) του ανθρώπινου μυαλού σε μια νέα σύνθεση, τη σύνθεση μιας διευρυμένης και απελευθερωτικής πραγματικότητας,⁴² της υπερπραγματικότητας που

⁴⁰ Λεβύ, *ό.π.*, 60.

⁴¹ Είναι αξιοσημείωτο ότι για τον Εμπειρικό η κατάκτηση του απείρου βάθους είναι απαραίτητη προϋπόθεση για τη σύλληψη του απείρου ύψους: «Μεταλλωρύχοι, ψυχοαναλυταί και ποιηταί της δράσεως και του λόγου, [...], εργάται απάντων των εγκάτων, σύντροφοι, συνοδοιπόροι, συνεργασταί και αδελφοί εν όπλοις, εργάται και ερευνηταί του απείρου βάθους, άνευ της κατακτήσεως του οποίου θα ήτο αδύνατον να συλλάβωμεν καν την έννοιαν του απείρου ύψους, σας απευθύνω, [...], εκ βάθους καρδιάς, ένθερμον και παλλόμενον χαιρετισμόν ευγνωμοσύνης και αλληλεγγύης». Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, τ. 6, *ό.π.*, 207-208.

⁴² Όπως αναφέρει ο Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, *ό.π.*, 18, «ό,τι είναι αξιοθαύμαστο μέσα στο φανταστικό, είναι ότι δεν υπάρχει πια φανταστικό: δεν υπάρχει παρά το πραγματικό».

μπορεί να αναπαρασταθεί και να μεταδοθεί στον αναγνώστη μέσω της λογοτεχνικής επιφάνειας.

Στη συνέχεια, ο καταρράκτης μεταμορφώνεται μέσω των ασύνειδων συνειρμών του κειμενικού αφηγητή-ποιητή και «μεταβάλλεται από ραγδαίο νερό, σε ρεύμα ανέμποδο», που ολοένα «φαρδαίνει» και «γαληνεύει» «στην ανοικτή του άπλα» (17), θυμίζοντάς του τον Δούναβη των παιδικών του χρόνων. Με αυτόν τον τρόπο, από την πρώτη (άδηλη) και τη δεύτερη (αναδρομική) σπερματική επιφάνεια του καταρράκτη πυροδοτείται αλυσιδωτά μια τρίτη, που οφείλεται στη μνήμη και αυτή τη φορά, με την οποία, το υποκείμενο που την προσλαμβάνει, αναβιώνει το παρελθόν του και ο χρόνος ρευστοποιείται («και ο χρόνος, ρευστός, τρέχει και φεύγει, μα δεν χάνεται», 18).⁴³ Έτσι, αντικειμενικός και φαντασιακός χρόνος ενώνονται, παρελθόν και παρόν γίνονται και πάλι ένα και ο ρευστός, ενοποιημένος χρόνος βιώνεται, ανεξάρτητα από την αντικειμενική υπόσταση των διαδοχικών του στιγμών, χάρη στη διάρκεια που του χαρίζει η επιφάνεια. Μέσα σε αυτόν τον ενοποιημένο χρόνο της επιφάνειας το κειμενικό υποκείμενο μεταφέρεται μ' ένα βαπόρι, μέσω του Δούναβη, στη Ρωσία, αρχικά στη Σεβαστούπολη και στη συνέχεια στο Τσόργκουν, όπου σε μια τέταρτη αλυσιδωτή επιφάνεια, η οποία είναι ταυτόχρονα άδηλη και προληπτική (συγκεκριμένα επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος), αφού προκαλείται χάρη σ' ένα ακουστικό ερέθισμα που κινητοποιεί τη μνήμη («όταν ακούω ποδοβολητό αλόγων», 22), το υποκείμενο βλέπει ξανά μπροστά του «τον μικρό ποταμό Τσόρναγια» (22), που είναι συνυφασμένος με καθοριστικές για τον ψυχισμό του αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας. Πρόκειται για τα πολεμικά και ερωτικά παιχνίδια των μικρών Τατάρων στις όχθες του εν λόγω ποταμού. Οι αναμνήσεις αυτές «ασυνειδήτως συναρμολογούνται» (26) με άλλες συναισθηματικές συσχετίσεις του κειμενικού υποκειμένου, μετατρέποντας τον μικρό ποταμό Τσόρναγια σε μεγάλο ποταμό που διασχίζει την «υποκειμενική» του «ενδοχώρα» (26), συγχωνεύοντας τα όρια της αντικειμενικής και της υποκειμενικής πραγματικότητας. Έτσι, πυροδοτείται η πέμπτη αλυσιδωτή, τελική, αναδρομική επιφάνεια του κειμένου που καταλήγει στο δράμα του Υπερσιβηρικού σιδηροδρόμου και του ποταμού Αμούρ:

Αίφνης ένας ήχος οξύς σαν διαπεραστική κραυγή ξεσχίζει τον αέρα. [...] Μία τολύπη σκάει στον ορίζοντα και ευθύς την ακολουθούν και άλλες πολλές, αμέτρητες [...]. Μία βοή υπόκωφη πλησιάζει και ένας γδούπος ακούεται σαν να διαβαίνει μια αγέλη από μαμούθ, ή από γιγαντιαία ελάφια του τεταρτογενούς. Έτσι περνά ο Υπερσιβηρικός, ο χαλύβδινος ρήγας της Ασίας.

⁴³ Σύμφωνα με την τυπολογία του Beja, *ό.π.*, 15, η «επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος» («epiphany of the past recaptured») οφείλεται σε μια ακούσια μνημονική ανάκληση.

Και ο Αμούρ εξακολουθεί να ρέει, ποτίζοντας όχι μόνο τις χώρες που διασχίζει, [...], μα και ολόκληρη την ενδοχώρα εις την οποίαν εισεχώρησε και που ένα μικρό της μόνον μέρος περιέχουν οι σελίδες τούτες.

Και είναι για μένα πάντοτε ο Αμούρ, ο ποταμός, ο Αμούρ ο Έρωσ. (28-29)

Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί το στοιχείο του νερού, και συγκεκριμένα του καταρράκτη αλλά κυρίως του ποταμού, το οποίο τόσο στην αρχαιοελληνική όσο και στην ιουδαιοχριστιανική σκέψη εμφορείται από κοσμολογική σημασία. Ο Πλωτίνος θεωρούσε τη δημιουργία απορροή, όπου το Εν και το Αγαθόν παρομοιάζονται με πηγή που ξεχειλίζει.⁴⁴ Κατά τον ίδιο τρόπο στην *Παλαιά Διαθήκη* (Γένεση, 1, 9-10) προβάλλεται η ιδέα ότι το νερό είναι η πηγή της ζωής. Στην *Καινή Διαθήκη* ο Χριστός βαφτίζεται στον Ιορδάνη ποταμό που αναστρέφει το ρεύμα του, οδηγώντας όχι πια στον θάνατο (Νεκρά Θάλασσα) αλλά στην αληθινή ζωή, ενώ ειδικότερα στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη (22, 1) ο ποταμός του ύδατος της ζωής, που λάμπει ως κρύσταλλος, πηγάζει από τον θρόνο του Θεού και του Αρνίου.

Παράλληλα, κοινό λογοτεχνικό τόπο αποτελεί και η σύνδεση της ποίησης με τον ποταμό ή την πηγή, που πρωτοεμφανίζεται, όπως σημειώνει ο Βουτουρής,⁴⁵ παραθέτοντας τον Κωστή Παλαμά, στον Καλλίμαχο, αλλά κυριαρχεί στη ρομαντική ποίηση, για να επανέλθει με τον υπερρεαλισμό. Για τους ρομαντικούς η ποιητική δημιουργία θεωρείται ανάλογη της συμπαντικής και ο ποιητής παρομοιάζεται με τον Θεό-δημιουργό. Ο ανώνυμος συγγραφέας του άρθρου με τον τίτλο «Το πραγματικό και το ιδεώδες κάλλος» που δημοσιεύτηκε στο *Blackwood's Magazine* το 1853, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η μεγαλοφυής Δημιουργία είναι μια διαστολή, μια εκροή της ψυχής [...] [Ο νους] συντήκει όλες τις ιδέες του κι αυτές σχηματίζουν ένα χρυσό ποτάμι που τρέχει χαρούμενο, χωρίς να υπολογίζει τίποτα...».⁴⁶ Έτσι, «το γνώριμο νεοπλατωνικό σχήμα της ψυχής ως πηγής ή ποταμού που ξεχειλίζει» συνδέεται στη ρομαντική ποίηση με τη διαδικασία της ποιητικής σύνθεσης.⁴⁷

⁴⁴ «Τὸ δὲ ὑπὲρ τὴν ζωὴν αἴτιον ζωῆς· οὐ γὰρ ἡ τῆς ζωῆς ἐνέργεια τὰ πάντα οὕσα πρώτη, ἀλλ' ὥσπερ προχυθεῖσα αὐτὴ οἶον ἐκ πηγῆς. Νόησον γὰρ πηγὴν ἀρχὴν ἄλλην οὐκ ἔχουσαν, δοῦσαν δὲ ποταμοῖς πᾶσαν αὐτὴν, οὐκ ἀναλωθεῖσαν τοῖς ποταμοῖς, ἀλλὰ μένουσαν αὐτὴν ἡσύχως». Plotinus, *Enneades*, *Ennead 3*, 8.10.2-7, "*Plotini opera*, 3 vol.", ed. P. Henry, H.-R. Schwyzer, Leiden: Brill, 1:1951; 2:1959; 3:1973. Βλ. και Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, ό.π., 117. Σύμφωνα μάλιστα με τη μαρτυρία του Λεωνίδα Εμπειρικού, ο ποιητής έτρεφε μεγάλη αγάπη για τον Πλωτίνο. Βλ. Δημήτρης Καλοκύρης, *Τα σύνεργα της πλοιαρχίας ήτοι η άλλη όχθη του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2013, 86.

⁴⁵ Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 145.

⁴⁶ Παρατίθεται από τον Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, ό.π., 253. Η υπογράμμιση είναι δική μας.

⁴⁷ *Ο.π.*, 122.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός αξιοποιεί και διευρύνει όλη αυτή την προγενέστερή του φιλοσοφική, θεολογική και λογοτεχνική παράδοση, για να παρουσιάσει θεωρητικά και προγραμματικά τη δική του υπερρεαλιστική ποιητική μέθοδο, πραγματώνοντάς την ταυτόχρονα λογοτεχνικά μέσω της επιφάνειας. Συγκεκριμένα, ξεκινώντας από την αρχική, σπερματική επιφάνεια του καταρράκτη, οδηγείται μέσω διαδοχικών επιφανειών που αναβιώνουν το ευτυχισμένο παρελθόν στην τελική, καθολική επιφάνεια του ποταμού Αμούρ. Ο Υπερσιβηρικός είναι μια εναλλακτική και ταυτόχρονα ακουστική εικόνα του ποταμού Αμούρ, μια παραλλαγή θα λέγαμε του ίδιου θέματος. Συνεκτικό στοιχείο όλων των επιφανειών που συναρμολογούνται ως κρίκοι μιας αλυσίδας είναι το «αρσενικό νερό»⁴⁸ και κυρίως, η πιο χαρακτηριστική του εικόνα, το ποτάμι. Ο καταρράκτης είναι η πρώτη, σπερματική εικόνα του ποταμού, είναι αυτός που συνυφαίνει, στην κάθετη διάσταση, βάθος και ύψος, για να μεταβληθεί τελικά σε ποτάμι που ενώνει, στην οριζόντια διάσταση, την πηγή με την εκβολή του. Ο Εμπειρικός συνενώνει στο ποτάμι την ποιητική δημιουργία με τον έρωτα, τη ζωτική ορμή που ενυπάρχει στη φύση ως δημιουργούσα και ενοποιητική αρχή.⁴⁹ Έτσι, συνθέτει την εξίσωση: ποταμός = ποιητική δημιουργία = έρωτας.⁵⁰ Από

⁴⁸ Saunier, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και το αρσενικό νερό», στο *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 11-26: 15, όπου σημειώνεται ότι στην ποίηση του Εμπειρικού «το υγρό στοιχείο στερείται κάθε θηλυκότητας, και παρουσιάζεται αντίθετα ως καθαρά αρσενική ουσία». Αξίζει να σημειωθεί ότι η φράση «αρσενικό νερό» εντοπίζεται και στην *Αναφορά στον Γκρέκο* του Νίκου Καζαντζάκη (Αθήνα: Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, ³1965, 46): «σφοδρή νεροποντή ξέσπασε, γίνηκε ο ουρανός νερό κι άδειασε απάνω στη γης, κι αυτή κακάριζε, άνοιγε και δέχονταν τ' αρσενικά νερά βαθιά στον κόρφο της».

⁴⁹ Ο ίδιος άλλωστε ο ποιητής, κάνοντας λόγο για τον υπερρεαλισμό, έχει τονίσει ότι «δεν πρόκειται περί σχολής. Πρόκειται περί διοχετεύσεως αυτής της ζωτικής ενεργείας η οποία είναι συνυφασμένη με την ποιητικήν ή, αν προτιμάτε, ανάποδα, η ποιητική με την ζωτικήν, η οποία καταλήγει εις έργα τα οποία δεν φιλοδοξούν δάφνες λογοτεχνικές αλλά, μόνον τον θρίαμβον του πνεύματος εν τη απολύτω εννοία της λέξεως». Εμπειρικός, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», ό.π., 632 (η αραίωση δική μας).

⁵⁰ Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 8, 16, υποστηρίζει ότι στο «Αμούρ-Αμούρ» «ο καταρράκτης πρώτα και κατόπιν ο ποταμός είναι τα σύμβολα της ζωής και της γραφής της ίδιας, όπως ρέει κι αλλάζει συνεχώς κι όμως μένει στην ίδια κοίτη με την κατεύθυνση πάντα προς τον ωκεανό. [...] Ο ποταμός είναι το σύμβολο του Έρωτα και της ζωτικής ενέργειας, που αναζωογονεί εδάφη και ανθρώπους». Επίσης, η Άννα Κατσιγιάννη, «Η μυθοποίηση της Ρωσίας και ο συγχρονισμός των τεχνών στο “Αμούρ-Αμούρ” του Ανδρέα Εμπειρικού», *Κονδυλοφόρος*, 17, 2019, 184-201: 188, επισημαίνει πως «ο καταρράκτης ως σύμβολο του ποιητικού, του ροϊκού ασύνειδου γίγνεσθαι συνδέει

το εξωτερικό ερέθισμα της άδηλης επιφάνειας του καταρράκτη της Ελβετίας ο αφηγητής-ποιητής οδηγείται στα εσωτερικά ερεθίσματα της μνήμης και της φαντασίας και στην επιφάνεια ενός υπερπραγματικού καταρράκτη, στην οποία συνυφαίνονται όλες οι αντιθέσεις. Στη συνέχεια, μέσω των ασύνειδων συνειρμών του ο καταρράκτης αυτός μεταμορφώνεται στα ποτάμια της παιδικής του ηλικίας, τον Δούναβη και τον Τσόρναγια· έτσι, χάρη στη μνήμη ο αφηγητής-ποιητής διαυγάζει το παρελθόν ως παρόν, για να φτάσει τελικά μέσω ενός διαρκούς ασύνειδου συνειρμικού γίγνεσθαι στην επιφάνεια του Υπερσιβηρικού και του ποταμού της Σιβηρίας Αμούρ που ενώνει την εξωτερική με την εσωτερική πραγματικότητα, το συνειδητό με το ασύνειδο, τις αισθήσεις και τη μνήμη με τη φαντασία και την ενόραση, το έγχρονο με το αιώνιο, τον αντικειμενικό με τον φαντασιακό χρόνο σε μια νέα διευρυμένη, καθολική πραγματικότητα, την υπερπραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, η τελική επιφάνεια του Αμούρ/Υπερσιβηρικού πραγματοποιεί το υπερρεαλιστικό όραμα και χαρίζει στο κειμενικό εγώ την ενότητα,⁵¹ στην ποίηση τη δημιουργία του ποιήματος-γεγονότος και στον αναγνώστη το βίωμα της υπερρεαλιστικής «σπασμωδικής ομορφιάς», η οποία συνδέει, όπως και ο ίδιος ο ποταμός Αμούρ, ύλη και πνεύμα, «αντίληψη και αναπαράσταση».⁵²

Στο πεζό ποίημα «Ο Ευφράτης»,⁵³ η άδηλη επιφάνεια του μυστικού Ευφράτη πυροδοτείται από το ψυχικό αδιέξοδο της πλήρους μοναξιάς και εισάγεται εμφατικά στο κείμενο με μίαν αντίθεση και την παρήχηση του υγρού συμφώνου λ, που

στο “Αμούρ-Αμούρ” την ποίηση με τον χορό [...]. Ο χορός και ο στροβιλισμός μας παραπέμπουν επίσης σε κινηματογραφικές τεχνικές, στην κίνηση εν τω γίγνεσθαι».

⁵¹ Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, όπως εύστοχα παρατηρεί η Rentzou, *ό.π.*, 283, ότι στην αναφώνηση «Αμούρ! Αμούρ!», με την οποία κλείνει το προλογικό αυτό κείμενο και αρχίζει η συλλογή των *Γραπτών*, ενώνονται στα ρωσικά, στα γαλλικά και στα ελληνικά, στις τρεις δηλαδή γλώσσες της εμπειρικής ενδοχώρας, ο ποταμός, ο έρωτας και η ποιητική δημιουργία.

⁵² *Ο.π.*, 295. Η Κατσιγιάννη, *ό.π.*, 196, υποστηρίζει πως «σε ό,τι αφορά στην τεχνική της συμπάρθεσης αντιτιθέμενων εικαστικά και εννοιολογικά στοιχείων και εικόνων, στο ίδιο κειμενικό περιβάλλον, θα μπορούσαμε, στο πλαίσιο της διακαλλιτεχνικής ανάγνωσης του έργου, να παρατηρήσουμε επιπλέον ότι στη σύνθεση του “Αμούρ-Αμούρ”, εκτός από τις τεχνικές της υπερρεαλιστικής γραφής, απηχείται και η τεχνική του σοβιετικού κινηματογράφου, του λεγόμενου διανοητικού ή ιδεολογικού montage».

⁵³ *Οκτάνα*, 8. Παρουσιάζουμε τη συγκεκριμένη επιφάνεια στην παρούσα υποενότητα, παρόλο που ανήκει στην κατηγορία των άδηλων επιφανειών που προκαλούνται από κάποιο εσωτερικό, ψυχικό ερέθισμα, για να μελετηθεί συνολικά το θέμα του ποταμού, είτε ως εναύσματος είτε ως αντικειμένου της επιφάνειας, στο έργο του Εμπερικού.

δημιουργεί ένα είδος επίκλησης: «Είναι αληθές ότι η πλήρης μοναξιά είναι βαρεία και ότι η έρημος είναι αυχμηρά και ταλανίζει. Αλλά, αλλά, ου μην αλλά (...) κανείς ιδρώς, καμία δίψα, δεν εξαντλούν τον μυστικόν Ευφράτην». Ο Ευφράτης είναι η τέταρτη διακλάδωση του ποταμού που σύμφωνα με τη Γένεση πηγάζει από την Εδέμ και ποτίζει τον παράδεισο⁵⁴ και γι' αυτό δεν «φαίνεται η πηγή του» και αποκαλείται μυστικός από τον Εμπειρικό.⁵⁵ Όπως και ο Αμούρ αποτελεί το ίδιο το επιφαινόμενο, με τη διαφορά ότι εδώ το λεξιλόγιο γίνεται ξεκάθαρα θεολογικό, καθώς ο Ευφράτης που «ποτίζει τα πάντα, πάντοτε»⁵⁶ παρομοιάζεται με το άκτιστο φως. Η ουσία όμως παραμένει η ίδια. Ο Ευφράτης ως κάτι «χεροπιαστ[ό], απτά, απτότατα φυσικ[ό]»⁵⁷ φανερώνει ταυτόχρονα το υλικό και το άυλο, το μικρό και το συμπαντικό, το έγχρονο και το άχρονο, ενώνοντας τις θρησκευτικές και μη παραδόσεις, καταλύοντας όλους τους χωροχρονικούς περιορισμούς και κάθε ψυχικό αδιέξοδο, συνιστώντας το σημαίνον της δημιουργούσας, ενοποιητικής αρχής που συνέχει «το εκστατικόν, το ανέσπερον, το μέγα παφλάζον Σύμπαν».

Στο πεζό ποίημα «Σαλιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού» (*Οκτάνα*, 86-91) που γράφτηκε σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου του ποιητή το 1959,⁵⁸ ο Εμπειρικός ερμηνεύει ποιητικά, όπως δηλώνει άλλωστε και ο υπότιτλος, τον πίνακα του Pablo Picasso «Οικογένεια Σαλιμπάγκων» (1905). Στο ποίημα αυτό θα αναφερθούμε αναλυτικά στην υποενότητα [I.1.A.iv](#), όταν θα διερευνήσουμε την επιφάνεια που πυροδοτείται από ένα έργο τέχνης. Τώρα, θα μας απασχολήσει μόνο η διπλή αναφορά του ποιητή στον Σηκουάνα. Αναγιγνώσκοντας εικαστικά τον πίνακα του Picasso, η προσοχή του εστιάζεται σε ένα από τα πρόσωπα του πίνακα, την Άννα, στο οποίο και απευθύνεται σε β' ενικό πρόσωπο: «αίφνης, εσύ, η Άννα, αφηρημένη, έχεις στα μάτια σου ακόμη και εν καιρώ ημέρας τα άστρα, και στην ψυχή σου το όραμα το αργοκύλιστο, το επίμονο, το μεγαλοπρεπές του Σηκουάνα» (86). Ο ποιητής, ταυτιζόμενος με την Άννα, θεάται το δικό της όραμα, το οποίο μεταφέρει στον

⁵⁴ Γένεσις, 2, 10-14: «ποταμός δὲ ἐκπορεύεται ἐξ Ἐδέμ ποτίζειν τὸν παράδεισον· ἐκεῖθεν ἀφορίζεται εἰς τέσσαρας ἀρχάς. ὄνομα τῷ ἐνὶ Φισῶν· [...] καὶ ὄνομα τῷ ποταμῷ τῷ δευτέρῳ Γεῶν· [...] καὶ ὁ ποταμὸς ὁ τρίτος Τίγρις· [...] ὁ δὲ ποταμὸς ὁ τέταρτος Εὐφράτης».

⁵⁵ Επίσης, στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, 16.12-13, ο Ευφράτης αποκαλείται μέγας ποταμός («ἐπὶ τὸν ποταμὸν τὸν μέγαν τὸν Εὐφράτην»).

⁵⁶ Η παρήχηση του 'π', του 'τ' και του 'α' υπογραμμίζει την έννοια του παντός και του αιώνιου.

⁵⁷ Εμπειρικός, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», ό.π., 634.

⁵⁸ Ο.π., 630.

αναγνώστη ως επιφάνεια που πυροδοτείται ακόμη και την ημέρα από τα άστρα και έχει ως αντικείμενο τον Σηκουάνα. Στο τέλος του κειμένου, η Άννα που εξυψώνεται ως κορυφαία, χαρακτηρίζεται «μύστις της εκστατικής ζωής και λάτρις της σιωπηλής ροής, της φανεράς και της κρυφής, του Σηκουάνα» (91). Ο Σηκουάνας, όπως και ο Αμούρ (και ο Υπερσιβηρικός) και ο Ευφράτης, γίνεται σύμβολο αυτής της ζωτικής ενέργειας που συνέχει την πλάση και όλα τα δημιουργήματά της και γίνεται ορατή είτε από τον ποιητή, που την αναγνωρίζει ως ενέργεια της ίδιας της ποιητικής δημιουργίας, είτε από το προσωπείο του, την «πάντοτε αινιγματική και ονειροπαρμένη» (91) Άννα της ομάδας των σαλτιμπάγκων, που την ενσαρκώνει κατά την τελετουργική ώρα του θεάματος στο τσίρκο.

Την ίδια σημασία έχει ολοφάνερα ο ποταμός και στο πεζό ποίημα «Ο βασιλιάς ο Κογκ» (*Οκτάνα*, 67-74) που γράφτηκε τον Αύγουστο του 1964. Σε μια πολλαπλή άδηλη επιφάνεια, που πυροδοτείται από τη θέα της αφίσας της κινηματογραφικής ταινίας King-Kong και το άκουσμα της νέγρικης τζαζ μουσικής (η επιφάνεια αυτή θα διερευνηθεί συνολικά στη συνέχεια στην υποενότητα [I.1.A.viii, β](#)), το κειμενικό υποκείμενο νιώθει να κυλά μέσα του, ενώνοντας τον εξωτερικό με τον εσωτερικό του κόσμο, «ως μέγας ποταμός, [...], ο εκ των σπηλαίων της Κτίσεως παντάναξ, ως άρχων του απολύτου “είναι”, ως ρήγας των ορμεμφύτων της ζωής, [...], σπαργών, παφλάζων και αλαλάζων, ο πλήρης του “id” ρυθμός» (70).

Στο *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία* που αποτελεί την αφηγηματική και λυρική ποιητική καταγραφή του ταξιδιού που πραγματοποίησαν στη Ρωσία τον Δεκέμβριο του 1962 ο Α. Εμπειρικός, ο Οδ. Ελύτης, ο Γ. Θεοτοκάς και ο γιατρός Σ. Σπηλιόπουλος ως προσκεκλημένοι του Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου,⁵⁹ ο ποταμός Μόσκοβας αποτελεί το οπτικό ερέθισμα που πυροδοτεί την ιστορική και βιογραφική μνήμη του ποιητή, προκαλώντας τις τέσσερις άδηλες επιφάνειες του ποιήματος,⁶⁰ με τις οποίες ενοποιείται και ρευστοποιείται ο αντικειμενικός, ο ιστορικός και ο φαντασιακός χρόνος:

⁵⁹ *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*, 7. Πρόκειται για μια ποιητική σύνθεση που απαρτίζεται από δεκαοκτώ άνισες στροφικές ενότητες, ενώ οι διακόσιοι τριάντα εννέα συνολικά στίχοι της είναι ανισοσύλλαβοι και ανισοτονικοί, με διάσπαρτες ομοιοκαταληξίες και κυρίαρχο τον ιαμβικό ρυθμό. Βλ. και Γιάννης Μότσιος, «Η ποιητική σύνθεση του Ανδρέα Εμπειρικού *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*», *Ελί-τροχος*, 13, Φθινόπωρο 1997, 92-97.

⁶⁰ Η δεύτερη από αυτές είναι ταυτόχρονα και προληπτική, συγκεκριμένα «επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος».

*Και όπως κυλούσε ο Μόσκοβας κάτω από τους πάγους τα / νερά του / [...] / Έτσι κυλούσε η
μνήμη μου βαθειά μες στην ψυχή μου / Κάτω από τα εφήμερα τα γεγονότα / [...] / Και ήταν ως να
συνέβαιναν τα πάντα πάλι τώρα / Διότι όπως κι η αίσθησις και η μνήμη είναι ποτάμι / Είναι
μεγάλος ποταμός / Που όλα τα ενώνει, όλα τα δένει στην ροή του / Σε αδιάπτωτη συνέχεια / Σε
αδιάπτωτη αλληλουχία / Απ' την πηγή στην εκβολή. (9-10)*

Έτσι, ο Μόσκοβας γίνεται η μετωνυμία του ασύνειδου συνειρμού που κυλά κάτω από τους πάγους, κάτω από τη στατική και παγωμένη συνείδηση, αποκαλύπτοντας την πνευματική ενδοχώρα του ποιητή: «Κάθε ποίημα», έγραφε ο Εμπειρικός στην περίφημη *Περί Σουρρεαλισμού* διάλεξη του 1935, παρουσιάζοντας θεωρητικά ό,τι στη συνέχεια πραγμάτωσε ποιητικά, «αποτελεί μίαν αποκάλυψη πραγμάτων που υπάρχουν και συμβαίνουν άθελά μας, αποτελεί το πνευματικό γίνεσθαι μας στη στιγμή που γράφουμε. Κάθε ποίημα είναι σαν ιδεατό τρέξιμο από ρουμπινέττο, του ασυνειδήτου συνειρμού που υπάρχει σε πάσα στιγμή όπως το νερό μέσα στους σωλήνες των υδραγωγείων».⁶¹

Στην πρώτη επιφάνεια που προκαλεί η κίνηση του Μόσκοβα, αποκαλύπτονται και συγχωνεύονται στιγμές από διαφορετικά ιστορικά γεγονότα, καθώς συνδέεται το λιμάνι της Σεβαστούπολης με τον τελευταίο τσάρο της Ρωσίας, Νικόλαο Β', αλλά και με τις μάχες του Κριμαϊκού πολέμου (1853-1856), όπου παρά την ιστορική ήττα, το σφρίγος της ρωσικής γης νικά τον θάνατο:⁶² «Και ήρχοντο τα οράματα / Και ανεπτύσσοντο οι ρεμβασμοί μου / Μπροστά μου η Σεβαστούπολις / Με το πλατύ λιμάνι» (11). Στη δεύτερη επιφάνεια αναβιώνει το ευτυχισμένο παρελθόν του ποιητή στο Τσόργκουν και στον ποταμό Τσόρναγια, όπως ακριβώς στο «Αμούρ-Αμούρ» («Και ξάφνου, να τα κτήματα / Του θείου μου Δημήτρη! / (Ω Τσόρναγια! Ω Τσόργκουν!)»), 12), ενώ στην τρίτη επιφάνεια η ιστορική του μνήμη προβάλλει ολοζώντανη, «όπως στο σινεμά» (15), τη μάχη του Μποροντινό (1812), υπό τον ήχο της Μασσαλιώτιδας, και τη μεγάλη πυρκαγιά που ακολούθησε και οδήγησε στην οπισθοχώρηση και την ταπείνωση την αήττητη στρατιά του Ναπολέοντα («Έτσι και τώρα βλέπω / Την μάχη του Μποροντινό και την φυγή της Βερεζίνα», 15). Στην τέταρτη και τελική επιφάνεια του ποιήματος ο Εμπειρικός, διαπλέκοντας τον πόλεμο της Ρωσίας κατά της στρατιάς του Ναπολέοντα με τον πόλεμο του λαού της ΕΣΣΔ κατά των ορδών του Χίτλερ και ενώνοντας το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον,

⁶¹ Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού*, ό.π., 73-74.

⁶² Για μια αναλυτική παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων σε σχέση με το ποίημα βλ. Αρσενίου, «ΕΣ-ΕΣ-ΕΣ-(ΩΤ)ΕΡ(ΙΚΗ) ΡΩΣΣΙΑ: Αίσθηση, Μνήμη και Φαντασία σε μια ανάπλαση της Ιστορίας» στο *Η ρητορική της ουτοπίας*, ό.π., 95-110: 99-102.

οραματίζεται να ανοίγει στον ουρανό πάνω από τη Ρωσία το θείο βιβλίο του Λέοντος Τολστόι *Πόλεμος και Ειρήνη* (στ. 200-223), αυτό που σηματοδοτεί το τέλος των πολέμων και την κατίσχυση του έρωτα και της ειρήνης, η οποία διαυγάζει ως «ξέφωτο προφητικό» στην εδεμική «Γιάσναγια Πολιάνα» (17).

Η επιφάνεια του ποταμού επανέρχεται και στο διήγημα, όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Εμπειρικός,⁶³ «Αργώ ή Πλους αεροστάτου»,⁶⁴ που ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1944 και δημοσιεύτηκε αρχικά μερικώς και λογοκριμένα από τον ίδιο τον ποιητή στο περιοδικό *Πάλι* το 1964 (στα τεύχη 1-4),⁶⁵ ενώ σε πλήρη μορφή και αυτοτελώς κυκλοφόρησε μετά τον θάνατό του το 1980.⁶⁶ Αποτελεί όμως το πρώτο μέρος της τριλογίας με τίτλο *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, που εκδόθηκε ολοκληρωμένη το 2012, και είναι αφιερωμένο στη δεύτερη σύζυγό του Βιβίκα [Ζήση]. Η πλοκή διαδραματίζεται στην Κολομβία του 1906. Ένα από τα κεντρικά πρόσωπα του κειμένου, ο ορθολογιστής και εγωιστής καθηγητής της ιστορίας στο πανεπιστήμιο της Σάντα Φε ντε Μπογκοτά ντον Πέντρο Ραμίρεθ, που αποκαλείται από τον ίδιο τον Εμπειρικό «αρνητικός ήρωας»,⁶⁷ βιώνει στο δεύτερο κεφάλαιο του διηγήματος μια άδηλη επιφάνεια, η οποία πυροδοτείται από τις τύψεις του για τη σκληρή μοίρα της νεκρής συζύγου του Ισαβέλλας, την οποία κατ' εξακολούθηση απατούσε, όσο ήταν ζωντανή. Αντικείμενό της, για άλλη μια φορά στο εμπειρικό έργο, είναι ένας τεράστιος ποταμός που, τώρα, συνυφαίνεται με τον θεό Πάνα:

Ο ντον Πέντρο Ραμίρεθ έβλεπε τώρα να κυλά μπροστά του ένας τεράστιος ποταμός, ένας ποταμός, εδώ μεν απρόσιτος εις την ναυσιπλοΐαν, από την κοχλάζουσαν ορμή των νεράν ή από την ύπαρξιν μεγάλων υδατοπτώσεων, αλλού δε γαλήνιος και προσιτός, ένας ποταμός, που σε άλλα σημεία ειλίσσετο κατά τρόπον πασιφανώς ηδυπαθή και νοχελή, σε κοίτην βαθειά, διασχίζουσαν ατέρμονες πεδιάδες και πραιρίες, ενώ σε άλλα σημεία ωρμούσε μεταξύ απορρώγων και κατακορύφων βράχων, ή δασωδών ορέων, ενίοτε κορυφουμένων εις αλληλουχίας πανύψηλων ηφαιστείων, εν μέσω βλαστήσεως τροπικής εκ πλατυφύλλων ή κωνοφόρων δένδρων

⁶³ Στο λήμμα «Αργώ ή Πλους Αεροστάτου» της ημιτελούς «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειάς» του. Βλ. «Το λεξικό του προσωπικού του Σύμπαντος», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, ό.π., 17.

⁶⁴ Εμπειρικός, *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, ό.π., 55-143. Οι παραπομπές στο εξής θα γίνονται σε αυτή την έκδοση.

⁶⁵ *Ο.π.*, 143. Στο λήμμα όμως «Αργώ ή Πλους Αεροστάτου» της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειάς» του σημειώνει: «το ετελείωσα κατά τον φοβερόν εκείνο Δεκέμβριο του 1944, ενώ ηκούοντο νυχθημερόν πυκνοί πυροβολισμοί και οι εκρήξεις των οδομαχιών στην αιματοκυλισμένη Αθήνα, λίγες ημέρες πριν με συλλάβουν, τελείως άδικα, ως όμηρο ή, μάλλον, ως απεδείχθη αργότερα, ως προγεγραμμένον άνθρωπο, οι άνδρες του Ε.Λ.Α.Σ.». Βλ. «Το λεξικό του προσωπικού του Σύμπαντος», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, ό.π., 17.

⁶⁶ Εμπειρικός, *Αργώ ή πλους αεροστάτου*, Αθήνα: Ύψιλον, 1980, με επιμέλεια του Δημήτρη Καλοκώρη.

⁶⁷ Εμπειρικός, «Σχέδιο Επιστολής», *Δέλεαρ*, 8, 2006, 9-14.

παμμεγίστων, κάτω από τα οποία τυλίσσονται και εκτυλίσσονται κόβραι και πύθωνες και βόαι και περπατούν βελούδινα, ή στέκονται ν' αφουγκραθούν, μέλαιναι πούμαι, ή γοργόσκριτοι ιαγουάροι, ενώ υπεράνω πετούν και διασχίζουν τον αέρα μυριόχρωμα βεγγαλικά πουλιών του παραδείσου. Και ενώ εις άλλα μεν σημεία του τεραστίου αυτού Αμαζονίου ή Μανταλένα ή Ζαμβέζη τα νερά κυλούν σε ευδαίμονα και αδιατάρακτον αλληλεγγύην με όλα τα στοιχεία, κυματίζοντα ελαφρά, ως πέπλος νεαράς ταξειδιωτίσης νεονύμφου επί γεφύρας γαμηλίου αμιοπλοίου, σε άλλα σημεία εχύνοντο μέσα σε ζοφεράν και πλήρη αιμοφύρτων οιωμών ατιμόσφαιραν βούωσης καταγίδος. Και ενώ το ύδωρ έρρεεν, έτσι ή αλλιώς, χαρμόσνον και διαυγές, ή σκοτεινόν και πλήρες πηκτής ιλύος, ανάλλαχτος πάντοτε και παντού, μέσα στις άπειρες εναλλαγές της φύσεως, διά μέσου της οποίας έρρεεν, σε όλες τις όχθες του και στις χαρούμενες και φωτεινές και στις στυγνές και ερεβώδεις, επάνω απ' όλα πρόβαλε με γέλια και με ιαχές, στέ μεν χλιμιντρίζοντας, στέ δε αλαλάζων, ο Μέγας Πάνας κορυβαντιών, με το μεγάλο πέος του παντοτεινά εν στόσει. (74-75)

Ο ντον Πέντρο, στην προσπάθειά του να αυτο-δικαιολογηθεί για τη συμπεριφορά του στην Ισαβέλλα, βλέπει τον εαυτό του ως έναν άνθρωπο που δεν θα μπορούσε να υποκριθεί και να παραμείνει πιστός στη σύζυγό του, καθώς έχει «τον Αμαζόνιο στο στήθος του» (73) και είναι προορισμένος να σπάει τα δεσμά. Η αυτοδικαίωση των ορμεμφύτων του, η νίκη θα λέγαμε του Αυτό (id) έναντι των διαταγών του Υπερεγώ, ή αλλιώς η κατίσχυση μέσα του της αρχής της απόλαυσης πυροδοτεί θριαμβευτικά μπροστά στα μάτια του την επιφάνεια ενός τεράστιου ποταμού. Πρόκειται για ένα ποτάμι που συζευγνύει όλες τις αντίθετες καταστάσεις της φύσης, αλλού είναι ορμητικό και απρόσιτο, πέφτοντας από κατακόρυφα και απόκρημνα βράχια ή δασώδη όρη με πλούσια χλωρίδα και πανίδα, ενώ αλλού είναι γαλήνιο και προσιτό, ηδυπαθές και νωχελικό, διασχίζοντας πεδιάδες και απέραντες εκτάσεις. Είναι ο Αμαζόνιος ή ο Μανταλένα, ο ποταμός της Κολομβίας, ή ο αφρικανικός Ζαμβέζης, που άλλοτε βρίσκεται σε πλήρη αρμονία και ενότητα με όλα τα φυσικά στοιχεία και άλλοτε ξεσπά ορμητικός και εχθρικός, προμηνύοντας κακούς οιωμούς. Είναι η ίδια η γονιμοποιός, ζωτική δύναμη, που με διάφορες μορφές φανερώνεται σε όλη τη φύση και ενσαρκώνεται από τον αρχαιοελληνικό θεό Πάνα, που παρετυμολογικά σχετίζεται με την έννοια του παντός και επιφάνεται μέσα από τον κοσμικό αυτό ποταμό, για να δηλώσει την κυρίαρχη παρουσία του όχι μόνο μέσα στον ψυχισμό του ντον Πέντρο αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο. Ο Πάνας αποκαλύπτεται μέσα από το κοσμικό στοιχείο του νερού, μέσα από το «αρσενικό νερό» της εμπειρικής ποιητικής κοσμολογίας, συνυφαίνοντας τη χαρά και το φως με την οδύνη και το σκοτάδι, ταυτιζόμενος με το αιώνιο και το καθολικό («ανάλλαχτος πάντοτε και παντού»), γελώντας για να διαψεύσει τον θρύλο του θανάτου του,⁶⁸

⁶⁸ Σύμφωνα με τον θρύλο, που μεταφέρεται από τον Πλούταρχο στο έργο του *Περί τῶν ἐκλειπομένων χρηστηρίων* και τοποθετείται στις πρώτες χριστιανικές δεκαετίες, μια φωνή καλούσε μέσα στη νύχτα τον Θαμόντα, τον πηδαλιούχο ενός πλοίου που βρισκόταν κοντά στους Παξούς, να αναγγείλει στον

επιβεβαιώνοντας την υβριδική του, ημι-ζωική και ημι-θεϊκή, φύση, κραυγάζοντας σε κατάσταση έξαλλου ενθουσιασμού και επιδεικνύοντας πάντα την αδιαμφισβήτητη και ακόρεστη σεξουαλική του ρώμη. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Πάνα προβάλλονται με δύο ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους στίχους («οτέ μεν χλιμιντρίζοντας, οτέ δε αλαλάζων» και «με το μεγάλο πέος του παντοτεινά εν στύσει»).

Η επιφάνεια αυτή του αρκαδικού θεού Πανός δεν είναι η μοναδική στο έργο του Εμπεϊρικού, μόνο στην «Αργώ» αποκαλύπτεται συνολικά δύο φορές.⁶⁹ Ειδικά όμως σε αυτή την πρώτη του επιφάνεια συνδέεται άμεσα και ολοφάνερα, ως επιφανιόμενο, με το ποτάμι.⁷⁰ Ο Πάνας ενσαρκώνει την αρσενική σεξουαλική ορμή αλλά και τις κυκλικές φυσικές εναλλαγές, τη ζωτική κοσμική δύναμη, την καθολική ψυχή του κόσμου, που «διέπει τον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο»,⁷¹ ενώνοντάς τους σε μια πλήρη ισορροπία και αρμονία. Εκπροσωπεί τον θρίαμβο του πόθου πάνω στις ηθικές επιταγές, την κατίσχυση της αρχής της απόλαυσης, της ερωτικής ενόρμησης που δεν μπορεί να κρυφτεί ούτε να καλυφθεί. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Constantin Makris, η μορφή του Πάνα προσελκύει τον Εμπεϊρικό, «επειδή ενσαρκώνει την ιδεατή αρμονία ανάμεσα στην αδιάρρηκτη φυσική και ψυχική διάσταση του ανθρώπου της προχριστιανικής εποχής, [...] που τοποθετείται στους αντίποδες του “σχίσματος” σώματος και ψυχής, το οποίο επιβλήθηκε από τον

κόσμο ότι ο μέγας Παν πέθανε («Πάν ο μέγας τέθνηκε»). Όταν ο Θαμούς πραγματοποίησε αυτό που του ζητήθηκε, ακούστηκε μέγας στεναγμός, προερχόμενος από όλα τα φυσικά στοιχεία. Ο θρύλος συμβολίζει, σύμφωνα με την πιο διαδεδομένη ερμηνεία του, το τέλος του ειδωλολατρικού αρχαίου κόσμου και την επικράτηση του χριστιανισμού, από τον οποίο ο Πάνας θεωρήθηκε δαιμονική μορφή. Τη φράση του Πλουτάρχου για τον θάνατο του Πάνα χρησιμοποιεί και ο Nietzsche στο έργο του *Η γέννηση της τραγωδίας* (1872), για να δηλώσει συμβολικά τον θάνατο της τραγωδίας και της ποίησης. Βλ. Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2008, 116.

⁶⁹ Συχνή είναι η επιφάνειά του και στον *Μεγάλο Ανατολικό*, όπου ένα από τα κεντρικά πρόσωπα, ο Άγγλος συνταγματάρχης Άλτζερνον Μπράντον Κλίφορντ, ταυτίζεται, στην αρχή του μυθιστορήματος, σε ένα όραμα του Ρώσου Σέργιου Ιβάνοβιτς, με τον ίδιο τον αρκαδικό θεό (ό.π., τ. 1, 20). Βλ. και τ. 5 (162-163), τ. 6 (190-191), τ. 7 (20-22), τ. 8 (142). Βλ. σχετικά Αγγελική Κουμανούδη, «Η διαδικασία της Αποκάλυψης και ο Θεός Παν στον *Μεγάλο Ανατολικό* του Α. Εμπεϊρικού», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 6, 1998/9, 152-168.

⁷⁰ Τη δεύτερη θα τη μελετήσουμε στην υποενότητα [I.1.A.vii.δ](#).

⁷¹ Κουμανούδη, ό.π., 159.

χριστιανισμό».⁷² Συνδέεται επίσης με τους στόχους της υπερρεαλιστικής επανάστασης για την απενοχοποίηση της επιθυμίας και την απελευθέρωση του έρωτα ενάντια σε κάθε κοινωνική ή ηθικοθρησκευτική απαγόρευση.⁷³ Ο Εμπειρικός βλέπει στη μορφή του Πάνα το σύμβολο αυτού του επιδιωκόμενου θριάμβου,⁷⁴ που θα οδηγήσει σε μια νέα εδεμική οικουμένη, ενώνοντας τον υπερρεαλισμό και την ψυχανάλυση με τη διονυσιακή ποίηση του Άγγελου Σικελιανού, αλλά και την ερωτική ποίηση του Κωστή Παλαμά, όπου φύση και έρωτας συνυπάρχουν σε μια αγαστή σχέση αρμονίας και συμπληρωματικότητας.⁷⁵

Δεν είναι τυχαίο ότι η επιφάνεια του αρκαδικού θεού Πάνα πυροδοτείται τη στιγμή της απενοχοποίησης του ντον Πέντρο Ραμίρεθ από τις κοινωνικές και ηθικοθρησκευτικές επιταγές του Υπερεγώ. Ούτε είναι τυχαίο ότι συνυφαίνεται με την επιφάνεια του ποταμού, που αναπαριστά την ίδια κοσμική, ζωτική δύναμη και ενέργεια, ως παρουσία του θεϊκού στοιχείου μέσα στο υλικό. Έτσι, σε αυτή τη διπλή άδηλη επιφάνεια, για άλλη μια φορά, το ασύνειδο, που είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις πρωταρχικές δυνάμεις της ζωής, εισέρχεται κυριαρχικά στο πεδίο του συνειδητού, οδηγώντας στην επικράτηση της υπερπραγματικότητας.

⁷² Constantin Makris, «Ivresse panique et utopie révolutionnaire dans la cité idéale future d'Andréas Embiricos. Résurrection païenne dans le combat des surréalistes pour la libération de l'amour» στο Astérios Argyriou (éd.), *Le sentiment religieux dans la littérature néo-grecque*, XVIe Colloque international des néo-hellénistes des Universités francophones, Strasbourg, 27-29 mai 1999, Colloques Langues' O, Université Marc Bloch-Strasbourg II, Faculté des langues vivantes, Département d'études néo-helléniques, Publication Langues' O, 2001, 355-374: 369.

⁷³ Ο ίδιος ο Εμπειρικός είχε πει στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, «Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό. Αθήνα, Μάρτης 1967», *Ηριδανός*, 4, Φλεβάρης-Μάρτης 1976, 13-15: 15, ότι μάχεται «διά μίαν απόλυτον ελευθερίαν της σκέψεως και της ζωής. Διά την απελευθέρωσιν του Έρωτα».

⁷⁴ Makris, *ό.π.*, 371. Ο Makris, βασιζόμενος στην εκδοχή του μύθου που αποδίδει την αφετηρία της μαντικής στον θεό Πάνα, υποστηρίζει ότι ο Εμπειρικός στηρίζει «τον προφητικό χαρακτήρα της επαναστατικής του ουτοπίας» σε αυτή τη διάσταση της θεϊκής δύναμης του Πάνα (*ό.π.*, 373-374).

⁷⁵ Ο Παντελής Βουτουρής (εισαγωγή, ανθολόγηση, σχόλια), *Ο ερωτικός Παλαμάς*, Αθήνα: Εκδόσεις Μελάни, 2018, 17, σημειώνει πως ο ερωτικός λόγος του Παλαμά θα μπορούσε, «τηρουμένων των αναλογιών, να συγκριθεί με τον ερωτικό λόγο του Α. Εμπειρικού». Είναι άλλωστε γνωστό ότι ο υπερρεαλιστής ποιητής είχε μαθητεύσει στην ποίηση του Παλαμά (βλ. *ό.π.*, 20: σημ. 2, όπου και συνοψίζονται τα δεδομένα που διαθέτουμε για τη σχέση του Εμπειρικού με τον Παλαμά). Για την επιρροή του Σικελιανού στον Εμπειρικό βλ. παρακάτω τη [σημ. 79](#).

Η επιφάνεια του ποταμού εντοπίζεται και στο διήγημα «Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης»,⁷⁶ που ολοκληρώθηκε από τον Εμπειρικό στις 15 Ιουνίου του 1945,⁷⁷ εκδόθηκε αυτοτελώς μετά τον θάνατό του το 1998 και αποτελεί το δεύτερο μέρος της τριλογίας *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*.⁷⁸ Το κείμενο, που είναι αφιερωμένο στον ζωγράφο Ορέστη Κανέλλη, φέρει ως προμετωπίδα δύο στίχους από την ποιητική σύνθεση *Μήτηρ Θεού* του Άγγελου Σικελιανού, συγκεκριμένα τους στ. 95-96 από το «Δεύτερο Άσμα» ελαφρώς παραλλαγμένους: «[Που] Ως [σ]την κορφή του δαμαλιού που η δύναμή του στρώνει / Ανάμεσα [στα] απ' τα κέρατα σγουρό μαλλί φυτρώνει».⁷⁹ Πρόκειται για την ιστορία της νεαρής θηριοδαμάστριας Ζεμφύρας που διαδραματίζεται στο Παρίσι του 1902 και την

⁷⁶ Εμπειρικός, *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, ό.π., 145-194. Οι παραπομπές στο εξής θα γίνονται σε αυτή την έκδοση.

⁷⁷ *Ο.π.*, 12 και 194.

⁷⁸ Εμπειρικός, *Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης*, επιμέλεια Γιώργη Γιατρομανωλάκη, «Ο Άτακτος Λαγός», αρ. 1, σειρά Β', Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1998.

⁷⁹ Έχει ήδη επισημανθεί από αρκετούς ερευνητές ο θαυμασμός του Εμπειρικού για την ποίηση του Σικελιανού, κυρίως για την εξύμνηση του έρωτα, τη διονυσιακή του έμπνευση και τη μύησή του στα μυστικά του κόσμου. Είναι γνωστό ότι στο πεζό ποίημα «Του Αιγάγρου» τον αποκαλεί μέγα ταγό Δελφικό και Αρχάγγελο, ότι τον συμπεριλαμβάνει στους Μπεάτους, ανάμεσα στον Freud, στον Αρίσταρχο και στον Καβάφη (βλ. *Οκτάνα*, 33, 37) και ότι γράφει γι' αυτόν το ποίημα «Μέθεξις ή ο Άγγελος Σικελιανός είναι δικός μας» (βλ. *Αι γενεαί πάσαι*, 107-108). Στη συγκεκριμένη προμετωπίδα της «Ζεμφύρας», ο Εμπειρικός προβάλλει από την αρχή, μέσα από την εικόνα του σικελιανικού δαμαλιού, που θυμίζει τον εμπειρικό Αίγαγρο και Πάνα-Ιησού Χριστό, την απόλυτη και απελευθερωτική δύναμη του ερωτικού ενστίκτου, της ζωτικής δύναμης που ενώνει τον άνθρωπο με τη φύση, λυτρώνοντάς τον και προσφέροντάς του την ευδαιμονία. Αυτή άλλωστε η ζωτική δύναμη αποτελεί το βασικό θέμα της «Ζεμφύρας». Για την επιρροή του Σικελιανού στον Εμπειρικό ή για τα κοινά σημεία της ποιητικής τους, βλ. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, «Άγγελος Σικελιανός-Ανδρέας Εμπειρικός: Υψιτενείς μεμουςωμένοι», *Αντί*, Περίοδος Β', 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 74-81· Νάνος Βαλαωρίτης, «Ανδρέας Εμπειρικός και Άγγελος Σικελιανός. Μια Εισαγωγή», *Ομπρέλα*, 54, Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 2001 και στο *Για μια Θεωρία της Γραφής Β'*, ό.π., 83-88· Αντρέας Κ. Φυλακτού, *Ο Εμπειρικός συνομιλεί με τον Σικελιανό: Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού*, Λευκωσία: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, 2012· Dimitrios Yatromanolakis, *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2012, 189-197.

αφηγείται ένας παντογνώστης ετεροδιηγητικός αφηγητής.⁸⁰ Σημαντική, όμως, μέσα στην αφήγηση είναι η οπτική γωνία ενός πλανόδιου ποιητή, που ήταν «άλλοτε χρυσοθήρας εν τη Βορείω Αμερική, με τετριμμένα ενδύματα και παλαιόν βελούδινο καπέλλο, αλλά και με λαιμοδέτην Cavalière, εν καλή καταστάσει, και εν μέγα γαρύφαλλον εις την κομβιοδόχην» (149). Χάρη στη δική του περιπλάνηση μέσα στο μητροπολιτικό αστικό περιβάλλον του Παρισιού, προβάλλει το αντικειμενικό τυχαίο της παρατήρησης της φωτογραφίας της θηριοδαμάστριας Ζεμφύρας και της επακόλουθης εισόδου του στο τσίρκο,⁸¹ για να παρακολουθήσει το δικό της νούμερο με τα λιοντάρια, που μετέτρεπε το τσίρκο «σε χώρον ιερόν, σε τόπον μεγίστου μυστηρίου» (178), εισάγοντας μέσα στην καθημερινότητα το μυστηριώδες και το θαυμαστό και συνδέοντας το ανίερο με το ιερό. Ο Dimitrios Yatromanolakis υποστηρίζει εύστοχα ότι ο πλανόδιος ποιητής είναι «ένας παραδειγματικός περιπλανώμενος (flâneur) που επενδύει τον χρόνο και την ενέργειά του σε τυχαίες συναντήσεις με ανθρώπους και σε αξιοσημείωτα γεγονότα».⁸² Πράγματι, ο πλανόδιος ποιητής έχει όλα τα χαρακτηριστικά του flâneur, όπως τα έχει προσδιορίσει ο Walter Benjamin: απολαμβάνει αμέριμος το θέαμα μέσα στο πλήθος, είναι ευκίνητος, δεν βιάζεται, του αρέσει να χασομερά («κρατούσε στο αριστερόν του χέρι το ωρολόγιόν του και μετρούσε πόσες ξανθές και πόσες μελαχρινές edιάβαιναν κατά λεπτόν ενώπιόν του, και μόλις παρήρχοντο [...], εσημείωνε την κάθε μια, σύμφωνα με την απόχρωσιν της κόμης της, σε ένα κυτίον σιγαρέττων», 150) και περιφέρεται ως ξένος στην παρισινή μητρόπολη («ο πλανόδιος ποιητής ησθάνετο τώρα να γεμίξη από υπερηφάνειαν που, καίτοι περιήρχετο και αυτός τα βουλεβάρτα και τα κέντρα των, ουδέποτε εθεωρήθη από τους συχνάζοντας σε αυτά, Παρισινούς και ξένους, ως

⁸⁰ Την ημερομηνία τη σημειώνει, κάτω από τον τίτλο, ο ίδιος ο Εμπειρικός στην πρώτη εκδοχή της «Ζεμφύρας», αλλά τη διαγράφει στη δεύτερη. Βλ. Εμπειρικός, *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, ό.π., 19.

⁸¹ Ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1989, 121-124, προσδιορίζοντας το αντικειμενικό τυχαίο, σημειώνει ότι αυτό οργανώνεται κειμενικά χάρη σε τρία στοιχεία, πρώτον, την πόλη, που συνδέεται με την περιπλάνηση και την υποκειμενική σημασιοδότηση του εξωτερικού χώρου, δεύτερον, τη γυναίκα, που δεν έχει όμως ρόλο οριστικό στην κειμενική απόδοση του αντικειμενικού τυχαίου και τρίτον, τον κόσμο. Το παράξενο και το απροσδόκητο οδηγούν σε «γεγονότα-γκρεμούς», συνδέοντας το άτομο με τον κόσμο και επαναρρυθμίζοντας τη σχέση τους. Στο αντικειμενικό τυχαίο θα επανέλθουμε στο τρίτο μέρος της παρούσας διατριβής.

⁸² Dimitrios Yatromanolakis, ό.π., 202.

άνθρωπος ιδικός των», 182), ενσαρκώνοντας «τον κενό χρόνο της νεωτερικότητας».⁸³ Το πρόσωπο του πλανόδιου ποιητή, με το οποίο ταυτίζεται έμμεσα ο ίδιος ο Εμπειρικός, είναι εμπνευσμένο από την περιπετειώδη ζωή και δράση του Σκωτσέζου ποιητή Robert W. Service (1874-1958), γνωστού ως βάρδου του Yukon, που έζησε ως μποέμ στο Παρίσι λίγο πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.⁸⁴

Ο πλανόδιος ποιητής, παρατηρώντας τη Ζεμφύρα και τα λιοντάρια της, βιώνει μια άδηλη και συγχρόνως προληπτική (του αναβιωμένου παρελθόντος) επιφάνεια που έχει ως αντικείμενο, για άλλη μια φορά στο έργο του Εμπειρικού, ένα ποτάμι, συγκεκριμένα τον Νιαγάρα:

Και καθώς παρητήρει έκθαμβος την Ζεμφύραν και τους λέοντάς της, ησθάνθη την καρδιά του να φουσκώνει από πόθον και θαυμασμόν διά την ωραίαν νεάνίδα και από νοσταλγίαν και λαχτάρα για ό,τι δεν σέρνεται και κλαυθυρίζει, μα για ό,τι σπαρταρά, οργά και εκσπερματίζει.

Ρίγος ισχυρόν διέτρεξε το σώμα του. Μεσ στην ψυχήν του ποιητού, από τεράστιον ύψος, κυλούσε και έπεφτε πάλι ο Νιαγάρας, όπως τον είχε ιδεί εις την νεότητά του, παρασύρων τα πάντα στο ορμητικόν του κύλισμα, και κατακλύζων την δονουμένην συναισθηματικότητά του, όπως ο ίμερος, όπως ο έρωτας, με τα βασιλικά νερά του. Ο πλανόδιος ποιητής τινάχθηκε, στάθηκε στα πόδια του και χωρίς να γνωρίζη τι ακριβώς ήθελε να πη, άνοιξε το στόμα του για να κραυγάση. (182-183)

Η επιφάνεια του Νιαγάρα, που συνδυάζει ποτάμι και καταρράκτη, πυροδοτείται από τη θέα της Ζεμφύρας και των λιονταριών, του δελεαστικού και θαυμαστού αντικειμένου του πόθου, που πρόσφερε στον πλανόδιο ποιητή το αντικειμενικό τυχαίο της περιπλάνησής του στην πόλη. Λίγο πριν βιώσει την επιφάνεια, το υποκείμενό της κατακλύζεται από έντονα συναισθήματα πόθου, θαυμασμού, νοσταλγίας και λαχτάρας για οτιδήποτε χαρακτηρίζεται, όπως και η Ζεμφύρα, από την ιμερική, ζωτική δύναμη που συνέχει τη φύση. Το σχήμα άρσης και θέσης (για ό,τι δεν-μα για ό,τι) σε συνδυασμό με την αντίθεση (σέρνεται-σπαρταρά), το ομοιοτέλετο (κλαυθυρίζει-εκσπερματίζει) και η κλιμάκωση (σπαρταρά, οργά και εκσπερματίζει) υπογραμμίζουν την κεφαλαιώδη σημασία αυτής της δύναμης. Αυτό που βιώνει δεν είναι όμως μόνο συναισθηματικό αλλά και σωματικό, καθώς ισχυρό ρίγος διατρέχει το σώμα του. Τότε ακριβώς, με τη βοήθεια και της μνήμης, γεννιέται στην ψυχή του η επιφάνεια του ποταμού Νιαγάρα με τους καταρράκτες του, που κυλά

⁸³ Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επίμετρο Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann, Susan Buck-Morss, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος, Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1994, 303.

⁸⁴ Ευχαριστώ τον κ. Λεωνίδα Εμπειρικό για την πολύτιμη αυτή μαρτυρία, την οποία γνωρίζει από τον ίδιο τον πατέρα του. Ο Α. Εμπειρικός ήταν θαυμαστής της ποίησης του R. W. Service και συνήθιζε να τη διαβάζει στον γιο του.

ορμητικά και πέφτει από τεράστιο ύψος, συναιρώντας και πάλι ύψος και βάθος. Η ενοποιητική αρχή του έρωτα που συνδέει τις αντίθετες δυνάμεις του κόσμου και αναπαριστάνεται με τα «αρσενικά νερά» του ποταμού-καταρράκτη, κατακλύζει ψυχή τε και σώματι τον πλανόδιο ποιητή, ο οποίος ετοιμάζεται να κραυγάσει, για να εκφράσει αυτή την ιερή και μυστική δύναμη που τον συγκλονίζει.⁸⁵ Δεν είναι τυχαίο ότι για άλλη μια φορά υποκείμενο της επιφάνειας είναι ένας ποιητής. Η κοσμική δύναμη του έρωτα δεν συνέχει μόνο την πλάση αλλά και την ποιητική δημιουργία. Στο ίδιο μάλιστα κείμενο, στο οποίο θα επανέλθουμε στην πορεία, για να διερευνήσουμε μιαν άλλη επιφάνεια, υποκείμενο της οποίας είναι η Ζεμφύρα, το λιοντάρι που παίζει καταλυτικό ρόλο στην ψυχική μεταμόρφωση της ηρωίδας ονομάζεται Ζαμβέζης. Πρόκειται για έναν από τους μεγαλύτερους σε μήκος ποταμούς της Αφρικής, γνωστός και για τους καταρράκτες της Βικτωρίας, τους οποίους σχηματίζει. Το όνομά του, σε μια από τις τοπικές διαλέκτους, σημαίνει «μεγάλος ποταμός ή κατεξοχήν ποταμός».⁸⁶ Ο Εμπειρικός, δίνοντας στο λιοντάρι το όνομα Ζαμβέζης,⁸⁷ θα λέγαμε ότι κυριολεκτεί: το λιοντάρι ως ενσάρκωση του κατεξοχήν ποταμού, δηλαδή της κατεξοχήν ζωτικής, ερωτικής δύναμης της φύσης απελευθερώνει, θριαμβεύοντας, και λυτρώνει, όπως θα δούμε, τη Ζεμφύρα.

Συνάγεται, λοιπόν, το συμπέρασμα ότι το ποτάμι, ως κυρίαρχη εικόνα του υγρού στοιχείου, είναι άρρηκτα συνδεδεμένο, στην εμπειρική ποίηση,⁸⁸ με τη

⁸⁵ Ο Dimitrios Yatromanolakis, *ό.π.*, 205, συνδέοντας την εικόνα του Νιαγάρα, όπως εμφανίζεται στη «Ζεμφύρα» με τον ποταμό Αμούρ, επισημαίνει ότι και στα δύο κείμενα το ποτάμι είναι το «έμβλημα της ενοποιητικής δύναμης του αισθητικού λόγου και της αρμονικής, ερωτικής σύνθεσης των κοσμικών αντιτιθέμενων δυνάμεων». Η επισήμανση όμως αυτή δεν αφορά, κατά τη γνώμη μας, μόνο τον Αμούρ και τον Νιαγάρα, αλλά και τον Ευφράτη και τον Μόσκοβα και τον Σηκούανα και γενικότερα κάθε ποτάμι ή καταρράκτη που εμφανίζεται μέσω της λογοτεχνικής επιφάνειας στο έργο του Εμπειρικού.

⁸⁶ Για την ετυμολογία του ονόματος Ζαμβέζης, βλ. το αντίστοιχο λήμμα στη [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Zambezi) [ανακτήθηκε στις 7/5/2020]. Στο ποίημα «Ράγκα-Παράγκα ή Όταν τα συνήθη λόγια δεν αρκούν» (*Αι γενεαί πάσαι*, 96) ο Εμπειρικός αποκαλεί τον ποταμό Ζαμβέζη «μέγαν».

⁸⁷ Είναι γνωστό το μεγάλο ενδιαφέρον του Εμπειρικού για τη γεωγραφία και τους χάρτες. Βλ. σχετικά Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων», *ό.π.* και Ευάγγελος Λιβιεράτος, «Χάρτης αμέριμνος των αποστάσεων η έλξις. Γεωγραφική και χαρτογραφική δοκιμή στον Εμπειρικό», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 119-123. Ο Λιβιεράτος (*ό.π.*, 122) επισημαίνει τη συχνή εμφάνιση του Ζαμβέζη στο έργο του ποιητή και προσθέτει ότι γι' αυτήν «πρέπει μάλλον να ζητήσουμε ερμηνείες από τους οικείους του και τους μελετητές του».

⁸⁸ Με την έννοια της δημιουργίας, πέρα από ειδολογικές κατατάξεις.

λογοτεχνική επιφάνεια.⁸⁹ Άλλοτε την πυροδοτεί, όπως ο Μόσκοβας ή ο καταρράκτης της Ελβετίας (που λειτουργεί ως παραλλαγή ενός ποταμού) και άλλοτε συνιστά το ίδιο το επιφαινόμενο, όπως ο υπερπραγματικός καταρράκτης (στο «Αμούρ-Αμούρ»), ο Αμούρ αλλά και ο Δούναβης, ο Τσόρναγια, ο Ευφράτης, ο Σηκούνας, ο Αμαζόνιος ή Μανταλένα ή Ζαμβέζης, ο Νιαγάρας. Στην πρώτη περίπτωση λειτουργεί μετωνυμικά ως εικόνα-αναπαράσταση της ροής του ασύνειδου συνειρμού που αποκαλύπτει το πνευματικό γίνεσθαι του ποιητή, ενώ στη δεύτερη αποτελεί την εικόνα-σημαίνον της ίδιας της κοσμικής, ζωτικής ενέργειας,⁹⁰ του «πλήρους του “id” ρυθμού», που συνέχει το σύμπαν.⁹¹ Εναλλακτική εικόνα του ποταμού αποτελεί ο Υπερσιβηρικός Σιδηρόδρομος, που συνιστά ως τεχνολογικό δημιούργημα ότι ο ποταμός συνιστά ως φυσικό στοιχείο. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Υπερσιβηρικός, στο ομότιτλο ποίημα της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*, αποκαλείται «βαρύγδουπος

⁸⁹ Θα ήταν σκόπιμο να διερευνηθεί, στη συγκεκριμένη κατεύθυνση, η ενδεχόμενη σχέση της εμπειρικής επιφάνειας με τις επιφάνειες σε ποιήματα του Walt Whitman που είναι, επίσης, άρρηκτα συνδεδεμένες με κάποιο ποτάμι, όπως συμβαίνει π.χ. στο «Crossing Brooklyn Ferry» (1856).

⁹⁰ Ο Κατωμένος, ό.π., 324, επισημαίνει ορθά ότι «το θεμέλιο της ποιητικής κοσμολογίας του Εμπειρικού είναι η αναγνώριση του Έρωτα ως καθολικής Κοσμικής ουσίας», δεν συσχετίζει όμως την κοσμική αυτή ουσία με το ποτάμι.

⁹¹ Το ποτάμι συζευγνύεται με τον έρωτα και στο ποίημα «Ο Ιορδάνης ή Αγάπη δίχως μίσος» (*Αι γενεαί πάσαι*, 117-118) και στο ποίημα που έγραψε ο Εμπειρικός στις 12.8.1945 προς τη μέλλουσα σύζυγό του Βιβίκα: «Ω Έρωτά μου Αμάραντε / Μισσούρι και Μισσισιπιτή / Ή του Βογότα τα νερά./ Ω Έρωτά μου Ανέσπερε / Ω Έρωτά μου Ασίγαστε / Σαν του Νιαγάρα τα νερά» (βλ. «Ποιήματα ενός ερωτευμένου», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, ό.π., 15) και στο διήγημα «Βεατρίκη ή Ο έρωτας του Buffalo Bill» («Ω Έρωτα, μεγάλε ποταμέ, Μισσούρι και Μισσισιπιτή, πώς πλημμυρίζεις την καρδιά μου!»), *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, 240) αλλά και στο μικρό πεζόμορφο κείμενο «Ορινόκο (1898)», που γράφτηκε στις 7.2.1941 και αποτελεί το πρώτο κείμενο της ανολοκλήρωτης σύνθεσης με τίτλο «Απανταχού της Γης» που ανήκει στους *Κύκλους του Ζωδιακού*, 43-44: 43. Ο Ορινόκο, όνομα του μεγάλου ποταμού της Ν. Αμερικής και του ήρωα του ομότιτλου κειμένου, εκπροσωπεί την ερωτική-ζωτική ενέργεια «στην πιο ακατέργαστη μορφή της», συνιστώντας μια «μεταμφίεση του ασυνειδήτου» (βλ. Νίκος Σιγάλας, «Οι Κύκλοι του Ζωδιακού μέσα στα Γραπτά», Άγρα, υπό έκδοση: ευχαριστώ θερμά τον κ. Σιγάλα που έθεσε ευγενικά στη διάθεσή μου τη μελέτη του· γενικά για τον «Ορινόκο», βλ. Α. Εμπειρικός & Ν. Σιγάλας, ό.π., 146, 150-155 και Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 280-283). Η μοναδική φορά που το ποτάμι συνδέεται με τον θάνατο βρίσκεται στο πεζό ποίημα «Ο Δρόμος» (23.1.1964), όπου οι μελλοθάνατοι αντικρίζουν μια πινακίδα, στην οποία αναγράφεται «Τέρμα εδώ. Ετοιμασθήτε. Ο ποταμός Αχέρων» (*Οκτάνα*, 17). Κι εδώ όμως ο μυθικός Αχέρωντας είναι το μεταίχμιο, ο ποταμός που οδηγεί από τη ζωτική δύναμη, –η οποία συμβολίζεται και πάλι από τα ποτάμια Γουαδακιβίρ, Αμούρ και Ζαμβέζη–, στον θάνατο.

Μεσσίας» και «γοργός αρχάγγελος διασυρίζων».⁹² Είναι η τεχνολογική, οπτικοακουστική εικόνα της καθολικής ερωτικής δύναμης, που μόνο αυτή μπορεί ως μεσσίας να λυτρώσει τον κόσμο, σύμφωνα με τις προσδοκίες του υπερρεαλισμού. Με τον ποταμό συνδέεται μία φορά, στην «Αργώ», και η επιφάνεια του αρκαδικού θεού Πάνα, επιβεβαιώνοντας τη σημασία και ενισχύοντας τη σπουδαιότητα του ποταμού ως λογοτεχνικού τύπου στο έργο του Εμπειρικού. Αυτή η ζωτική ενέργεια που διαδραματίζει τόσο σημαντικό ρόλο στην ποίηση του Εμπειρικού, μπορεί να συνδεθεί, κατά τη γνώμη μας, εκτός από τον «Έρωτα (Eros)» ή τις «ενορμήσεις της ζωής» του Φρόντ, και με την έννοια της «ζωτικής ορμής» (*élan vital*), όπως αναπτύχθηκε από τον Γάλλο φιλόσοφο Henri Bergson στο έργο του *L'évolution créatrice* (1907). Σύμφωνα με τον Bergson, η εξελικτική διαδικασία δεν είναι μηχανιστική, αλλά δημιουργική, καθώς βασίζεται στη «ζωτική ορμή», η οποία υπάρχει παντού στον κόσμο, είναι κοινή σε όλους τους ζωντανούς οργανισμούς, είτε ως ένστικτο είτε ως ευφυΐα, και εξηγεί τόσο τη δημιουργία τους όσο και τη δημιουργία νέων οργανισμών. Το ένστικτο ενυπάρχει σε κάθε ευφυές ον, κάνοντάς το να μετέχει της αρχικής «ζωτικής ορμής», η οποία μπορεί να συλληφθεί μόνο χάρη στην ενόραση (*intuition*).⁹³ Κατά τον ίδιο τρόπο, η ζωτική ενέργεια, άμεσα συνδεδεμένη με την ποιητική, γίνεται αισθητή και αντιληπτή στην εμπειρική ποίηση μέσω της επιφάνειας. Η ποιητική γραφή γίνεται δηλαδή μια πράξη ενόρασης και για τον ποιητή και για τον αναγνώστη του.

Ως αντικείμενο αυτής της επιφάνειας ο ποταμός (όπως και ο Υπερσιβηρικός ή ο Πάνας) εισάγει τη δύναμη του ασύνειδου στη συνειδητή πραγματικότητα και οδηγεί στην υπερρεαλιστική υπερπραγματικότητα, διευρύνοντας ταυτόχρονα τα όρια της αντίληψής μας, απελευθερώνοντάς μας από κάθε περιορισμό και χαρίζοντας χάρη στη διωποκειμενική εμπειρία της επιφάνειας τη χαμένη ενότητα ενός επαναμαγεμένου κόσμου. Και στις δύο όμως περιπτώσεις, είτε ως ροή του ασύνειδου είτε ως δημιουργούσα αρχή που δίνει ζωή στα πάντα, στο διηνεκές, ο ποταμός συνδέεται

⁹² *Αι γενεαί πάσαι*, 142.

⁹³ Ο Εμπειρικός, που είχε σπουδάσει φιλοσοφία και αγγλική φιλολογία στο King's College του Λονδίνου, γνώριζε καλά το έργο του Bergson, σύμφωνα με τη μαρτυρία του γιου του, Λεωνίδα Εμπειρικού. Η Κλαράκι, *ό.π.*, 283, συσχετίζει τη μορφή του Πάνα, ως συμβόλου της κοσμικής ζωτικής δύναμης και της λίμπιντο, με τη «ζωτική ορμή» του Bergson. Επίσης, ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 215: σημ. 303, ανιχνεύει το μπερζονικό «*élan vital*» στο πεζό ποίημα «Οι Αθάνατοι» (*Οκτάνα*, 35), συνδέοντάς το με την έμφαση που δίνει ο Ηράκλειτος στην αιώνια μεταμόρφωση.

με την ποιητική δημιουργία,⁹⁴ που αφορά τόσο την ποίηση όσο και την ίδια τη ζωή. Ζωτική και ποιητική ενέργεια είναι για τον Εμπειρικό ταυτόσημες.⁹⁵ Για αυτό άλλωστε και υποκείμενο της συγκεκριμένης επιφάνειας είναι είτε ο ίδιος ο ποιητής («Αμούρ-Αμούρ», «Ο Ευφράτης», *Ες-Ες-Ες Ρωσσία*) είτε κάποιο προσωπείο του («Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού») είτε κάποιος άλλος ποιητής («Ζεμφύρα»), με τον οποίο βέβαια ταυτίζεται ο ίδιος ο ποιητής. Μόνο στην «Αργώ» η διπλή επιφάνεια του ποταμού και του Πάνα δεν διαπλέκεται με την ποιητική δημιουργία, καθώς υποκείμενό της είναι ο «αρνητικός ήρωας» ντον Πέντρο. Θα δούμε, παρακάτω, πώς η λογοτεχνική επιφάνεια και η ποιητική δημιουργία συνδέονται με τον «θετικό ήρωα» Βλαδίμηρο Βιερχού.⁹⁶

Όπως σημειώνει ο Οδυσσέας Ελύτης, χάρη στον υπερρεαλισμό «η ποίηση, [...], δέχτηκε, [...], ν' αχτιδοβολήσει το διάχυτο εκείνο πνεύμα κατά τα συναισθηματικά κέντρα του κόσμου ολόκληρου. Κάθε στιγμή της έπρεπε να 'ναι κιόλας μια στιγμή της νέας πραγματικότητας: κάθε της αποτέλεσμα, το αποτέλεσμα μιας καινούριας, πιο τολμηρής, επέμβασης μέσα στον κόσμο».⁹⁷ Ένας από τους τρόπους με τους οποίους επεδίωξε να το πετύχει θα λέγαμε ότι είναι η επιφάνεια.

β) Ο έναστρος ουρανός

Το πεζόμορφο αφηγηματικό και λυρικό κείμενο «Αφροδίτη»⁹⁸ ανήκει στην τρίτη ενότητα των *Γραπτών*, που επιγράφεται «Τα γεγονότα και εγώ». Ο

⁹⁴ Με τη ροή του ασύνειδου και την ποιητική δημιουργία σχετίζεται ο ποταμός και στο πεζό ποίημα «Θρυλικόν ανάκλιτρον» (*Υψικάμινος*, 47) σε μια πλαισιογενή επιφάνεια που θα εξεταστεί στη συνέχεια. Με την ποίηση και τον κινηματογράφο συνδέεται ο ποταμός στο ποίημα «Κινηματογράφος ή Cinema ή Monies»: «Τα μυστικά του σινεμά/ Είναι σαν της ποιήσεως την μαγεία/ Είναι σαν ποταμός που ρέει» (*Αι γενεαί πάσαι*, 121). Βλ. και Κατσιγιάννη, ό.π., 193-196.

⁹⁵ Μάλλον, γι' αυτόν τον λόγο ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 161, εντοπίζει «πρόθεση συντονισμού και εξομοίωσης της σεξουαλικής πράξης με την αφηγηματική και τη γραμματική δομή του ποιήματος» στο εμπειρικό έργο. Θα λέγαμε, όμως, ότι πρόκειται όχι τόσο για τη σεξουαλική πράξη όσο γι' αυτή τη ζωτική ενέργεια που για τον Εμπειρικό είναι αλληλένδετη με την ποιητική δημιουργία.

⁹⁶ Εμπειρικός, «Σχέδιο επιστολής», ό.π.

⁹⁷ Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: Ίκαρος, 2000 [1^η: Αστερίας, 1974], 129.

⁹⁸ *Γραπτά*, 95-97. Γράφτηκε στις 8.3.1946, βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους "Κύκλους του Ζωδιακού"», ό.π., 237.

πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής κοιτάζει τον έναστρο ουρανό («τα άστρα και τους αστερισμούς», 95), γεγονός που πυροδοτεί την άδηλη επιφάνεια, με την οποία του αποκαλύπτεται μια γυναίκα «αγαπητή» (95), «γλυκειά και Μεγαλόχαρη» (97). Της απευθύνεται σε β' ενικό πρόσωπο («με κοίταζες Εσύ», «έβλεπα Εσένα»), αποδίδοντάς της αφενός θεϊκές ιδιότητες –το πρώτο γράμμα της προσωπικής αντωνυμίας, με την οποία την προσφωνεί, είναι πάντα κεφαλαίο– και προσδίδοντας αφετέρου στο κείμενό του τον χαρακτήρα ενός δραματικού μονολόγου.

Ο αφηγητής-ποιητής δηλώνει εξαρχής την αντίθεση ανάμεσα στην εξωτερική νύχτα του έναστρου ουρανού, που του θυμίζει τη σολωμική «γιομάτη θάματα, σπαρμένη μάγια» νύχτα,⁹⁹ και στην εσωτερική ημέρα που φώτιζε το πνεύμα και την ψυχή του: «Εκείνο το βράδυ, [...] Όμως, στο νου μου, ήτο ημέρα. [...] Και όμως, έξω είτανε νύχτα» (95). Μέσα στο φως της εσωτερικής αυτής ημέρας επιφάνεται μια γυναίκα «αγαπητή, ροδόχρους και απαλά ντυμένη» που τον κοιτάζει, αυξάνοντας με τη δύναμη του ονείρου της το εσωτερικό του φως. Υποκείμενο και αντικείμενο της επιφάνειας είναι άμεσα συνδεδεμένα μέσω της όρασης και του ονείρου. Ο αφηγητής-ποιητής βλέπει τα άστρα και τους αστερισμούς και συγχρόνως τη γυναίκα που αποκαλύπτεται μέσω της επιφάνειας, αλλά και η γυναίκα κοιτάζει τον ποιητή-αφηγητή, διαυγάζοντας τον νου του. Επιπλέον, επικοινωνούν μέσω του ασύνειδου, το οποίο πολλές φορές στο έργο του Εμπειρικού ενώνει τον άνθρωπο με τις πρωταρχικές κοσμικές δυνάμεις, καθώς το όνειρο της γυναίκας επιδρά άμεσα στο πνεύμα του αφηγητή-ποιητή, προσφέροντάς του κάτι που τον ξεπερνά, την εσωτερική του «ζωηρή φωτοχυσία» (95). Η κυρίαρχη ενόρμηση που τους συνδέει ως σταθερή δύναμη είναι, αρχικά, η σκοπική (το ένστικτο της θέασης). Όπως σημειώνει η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «το βλέμμα, [...], μέσα στην ενορμητική του

⁹⁹ Ο σολωμικός στίχος από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* ενσωματώνεται αυτούσιος στο εμπειρικό κείμενο (το πρώτο σολωμικό ημιστίχιο είναι ενσωματωμένο και στο ποίημα «Βρύσι και ελπής της διαθέσεως» της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*, 68). Έχουν ήδη επισημανθεί από τους ερευνητές οι διακειμενικές σχέσεις της «Αφροδίτης» με τη σολωμική (*Ο Κρητικός*) και τη σικελιανική («Στο έρμο χωράφι εκεί στη Σαλαμίνα», «Ύμνος στον Εωσφόρο το άστρο») ποίηση, αλλά και με το *Άσμα Ασμάτων* από την *Παλαιά Διαθήκη* (βλ. Διονύσης Στεργιούλας, «Διονύσιος Σολωμός – Ανδρέας Εμπειρικός μια ιστορία διακειμενικότητας», *Δυτικές Ινδίες*, 5, 2001, 38-40 και Φυλακτού, *ό.π.*, 147-157). Η Ελένη Ρουσοπούλου, «Η αναζήτηση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας στους ποιητές της γενιάς του '30. Έρευνα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», *Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2011*, 390-393, θεωρεί πως η «Αφροδίτη» του Εμπειρικού έχει περισσότερες ομοιότητες με «Το Όνειρο» του Σολωμού.

διακίνηση από το υποκείμενο στο αντικείμενο και τανάπαλιν, διαπερνά ταυτόχρονα αυτόν που βλέπει και αυτό(ν) που τον βλέπει». ¹⁰⁰ Με αυτόν τον τρόπο η σκοπική ενόρμηση αποκαλύπτει αυτό που δεν μπορεί, με τις δυνάμεις του συνειδητού, να ιδωθεί, φέρνοντας το ασύνειδο εντός του πραγματικού. Και, όπως χαρακτηριστικό στοιχείο της ενόρμησης είναι ο κυκλικός της χαρακτήρας, έτσι και κυρίαρχο γνώρισμα της γραφής του κειμένου είναι η λεγόμενη «κυκλική σύνθεση» («ring composition»), ¹⁰¹ την οποία θα συναντήσουμε και σε άλλα κείμενα του Εμπεϊρικού. Τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται συμμετρικά είναι α) ο αφηγητής-ποιητής που κοιτάζει ή μιλάει, α') οι αστερισμοί, Τοξότης, Αιγόκερως, Σείριος, Ωρίων, β) το Εσύ, η επιφανιόμενη γυναίκα, «αγαπητή, ροδόχρους και απαλά ντυμένη» ¹⁰² και β') η γυναίκα μαζί με τους αστερισμούς ως «αμάλαμα δύο [...] εικόνων, που [...] αποτελ[εί] μια νέα σύνθεσι». ¹⁰³ Παρατηρείται η ακόλουθη διαδοχή μοτίβων που διαμορφώνει την «κυκλική σύνθεση» του κειμένου:

¹⁰⁰ Αναγνωστοπούλου, «Ζεμφύρα ή των ενορμήσεων οι ώσεις», στο Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, *ό.π.*, 53-54.

¹⁰¹ Ο όρος «κυκλική σύνθεση» («ring composition») αναφέρεται σε μοτίβα που επαναλαμβάνονται σε ένα κείμενο, δημιουργώντας μια συμμετρία, έστω και αν αυτή δεν είναι απόλυτη. Χρησιμοποιήθηκε, αρχικά, για την αρχαιοελληνική κλασική γραμματεία, κυρίως τον Όμηρο και τον Ηρόδοτο, για να συνδεθεί, έπειτα, με την προφορική ποίηση, τη μεσαιωνική γραμματεία αλλά και με νεότερους λογοτέχνες, όπως ο Laurence Sterne. Βλ. Mary Douglas, *Thinking in Circles: An Essay on Ring Composition*, New Haven and London: Yale University Press, 2007. Ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 28 εντοπίζει αυτό το «αφηγηματικό σχήμα» στις «Μορφές αιθρίας» των *Γραπτών* (85-86).

¹⁰² Η επαναλαμβανόμενη αυτή φράση-μοτίβο αποτελεί έναν ιαμβικό 13σύλλαβο στίχο, με συνίζηση στην 8^η συλλαβή.

¹⁰³ Εμπεϊρικός, «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά*, 21. Πρόκειται για την τεχνική που θυμίζει τις «επιτυώσεις των φωτογραφιών ή των κινηματογραφικών ταινιών» (*ό.π.*), η οποία είναι ανάλογη με την τεχνική που συντελείται κατά την εργασία του ονειρού, όπως αυτή έχει προσδιοριστεί από τον Φρόντ. Πολύ εύστοχα ο Χρυσανθόπουλος επισημαίνει ότι «πρόκειται για μια ιδιαίτερα αποτελεσματική σύζευξη» της ονειρικής [θα προσθέταμε: της φωτογραφικής] και της λογοτεχνικής κατασκευής από τον Εμπεϊρικό (βλ. «Η “Προσωπική Μυθολογία” του Ανδρέα Εμπεϊρικού και η ψυχαναλυτική θεωρία στη λογοτεχνία», στον ιστότοπο του [Ινστιτούτου Ψυχικής Υγείας Παιδιών και Ενηλίκων](#), ανακτήθηκε στις 7/5/2020). Η Κατσιγιάννη, *ό.π.*, 190, προσθέτει καίρια πως «το αμάλαμα των αλληλοεπικαλυπτόμενων εικόνων» αντιστοιχεί και «στην κινηματογραφική τεχνική shot/reverse shot, όπου δύο ή περισσότερα πλάνα μοντάρονται μαζί, αλλά εναλλάσσουν πρόσωπα». Για τη συστηματική ενασχόληση του Εμπεϊρικού με την τέχνη της φωτογραφίας βλ. Εμπεϊρικός, *Ταξίδι στη Ρωσία. Ημερολόγιο και Φωτογραφίες, Δεκέμβριος 1962*, φιλολογική επιμ.-επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, ²2017· Γιάννης Σταθάτος (επιμ.), *Φωτοφράκτης. Οι*

α-β, α-β'-α'-β', β', α-α'-β', β, α-α'-β', β-α-α'-β, α-β, β-α. Καθεμιά από τις εννέα αυτές διαδοχές αναπτύσσεται σε ξεχωριστή παράγραφο του κειμένου, που αριθμεί συνολικά δέκα παραγράφους. Μόνο στη δεύτερη παράγραφο, στην οποία ενσωματώνεται ο σολωμικός στίχος, δεν υπάρχει διαδοχή μοτίβων. Η επανάληψη των μοτίβων οδηγεί σταδιακά, μέσα από την ολοκλήρωση της «κυκλικής σύνθεσης», στην κορύφωση της άδηλης επιφάνειας. Έτσι, από την 1^η παράγραφο (α-β), όπου ο αφηγητής-ποιητής κοιτάζει τα άστρα τη νύχτα, ενώ στο νου του αποκαλύπτεται η γυναίκα μέσα στο φως της ημέρας, περνάμε στη σύνθεση της 3^{ης} (α-β'-α'-β'), της 4^{ης} (β') και της 5^{ης} (α-α'-β') παραγράφου, όπου η ασύνειδη εικόνα της γυναίκας επιτυπώνεται στη συνειδητή εικόνα των άστρων, τα οποία ονοματίζονται με την επανάληψη του αποκαλυπτικού «ιδού» (στην 3^η και 5^η παράγραφο). Στην 6^η παράγραφο (β), η επιφάνεια της γυναίκας εδρεύει τώρα, μετά τον νου, στην καρδιά του αφηγητή-ποιητή, σε μια άπλετη φωτοχυσία και σε μια πλήρη ακινησία, καταλαμβάνοντας όλο του το είναι και κινητοποιώντας, μετά τη σκοπική του ενόρμηση, την επιθυμία της αφής («μου ερχόταν να σε βάλω να καθίσης στα γόνατά μου, με το ένα μου χέρι στα στήθη σου, και το άλλο κάτω από το φόρεμά σου, ανάμεσα στα σκέλη σου», 96). Στην 7^η παράγραφο (α-α'-β') επαναλαμβάνεται κυκλικά η σύνθεση της 5^{ης}, ενώ στην 8^η (β-α-α'-β) η επιφανόμενη γυναίκα είναι ξαπλωμένη (αντίθετα, στην 4^η παράγραφο ήταν όρθια και στην 6^η καθιστή), ο αέρας της ανεμίζει τα μαλλιά, εισάγοντας στην επιφάνεια εκτός από την όραση και την κιναισθησία, και ο αφηγητής-ποιητής την αγγίζει, ικανοποιώντας την επιθυμία του και επικοινωνεί μαζί της με τα μάτια, επομένως ψυχή τε και σώματι. Έτσι, τώρα η συνειδητή εικόνα των αστερισμών, που εξακολουθούν να ονοματίζονται με την επανάληψη του «ιδού», εξαφανίζεται και κυριαρχεί απόλυτα στον νου, στην καρδιά και στις αισθήσεις του αφηγητή-ποιητή η επιφάνεια της γυναίκας. Γι' αυτόν τον λόγο, στην 9^η παράγραφο (α-β), συμβαίνει το θαύμα, σβήνουν όλα τα άστρα του πραγματικού έναστρου ουρανού και πραγματοποιείται η καταστέρωση του αφηγητή-ποιητή με την επιφανόμενη γυναίκα στο πλευρό του. Εξακολουθεί πάντα να την κοιτάζει, αλλά τώρα η όρασή του είναι πλήρης από την αγαλλίαση του θαύματος. Δεν ονοματίζει πια τους αστερισμούς, αλλά επαναλαμβάνει μόνο το όνομά της. Η επιφάνειά της έχει κυριεύσει και τον λόγο του αφηγητή-ποιητή. Άρα, ως φυσικό

φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2001· Δημήτρης Καλοκύρης, «Ανδρέας Εμπειρικός, ο φωτογράφος», *Φωτογράφος*, 10, Ιούλιος-Αύγουστος 1991, 48-53.

επακόλουθο, στην 10^η και τελευταία παράγραφο (β-α) υποκείμενο και αντικείμενο της επιφάνειας έχουν γίνει ένα. Η γυναίκα, «γλυκειά και Μεγαλόχαρη», κρατά μέσα στο χέρι της την καρδιά του και για πρώτη φορά μέσα στο κείμενο το αντικείμενο της επιφάνειας, ως απόλυτος κυρίαρχος, προτάσσεται του υποκειμένου. Η «κυκλική σύνθεση» του κειμένου έχει ολοκληρωθεί και η συμμετρία των παραγράφων είναι φανερή: η 1^η αντιστοιχεί με την 9^η, η 3^η με την 8^η, η 4^η με την 6^η, η 5^η με την 7^η, ενώ η 10^η ως κατακλείδα συσχετίζεται και αυτή με την 1^η, σχηματίζοντας χιαστό σχήμα (α-β, β-α). Από την άλλη πλευρά, ο τίτλος αποκαλύπτει την ταυτότητα της επιφανόμενης γυναίκας. Πρόκειται για την Ουρανία και Πάνδημο Αφροδίτη, που είναι ταυτόχρονα Μεγαλόχαρη Παναγία σε μια γλώσσα ολοφάνερα ερωτική και θρησκευτική.¹⁰⁴

Η επιφάνειά της πυροδοτείται από τους αστερισμούς, –ενδεχομένως και από το νυχτερινό άστρο της Αφροδίτης, τον Αποσπερίτη, παρόλο που δεν κατονομάζεται, αλλά υπονοείται μέσω του τίτλου–, για να λάβει σταδιακά τη μορφή του «αιώνιου θήλεος», της ερωτικής Αφροδίτης¹⁰⁵ και της γλυκιάς Μεγαλόχαρης Παναγίας, που καταλαμβάνει τον νου, την καρδιά, τις αισθήσεις και τον λόγο του άνδρα-ποιητή, οδηγώντας τον στην αγαλλίαση του θαύματος της καταστέρωσης, άρα και της

¹⁰⁴ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 166, τονίζει ότι «ο θρησκευτικός συγκρητισμός είναι ουσιώδες συστατικό της εμπειρικής θεολογίας». Η Αφροδίτη συνδέεται με την Παναγία και στα πεζά ποιήματα «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» («Χαίρε, ω Παφλάζουσα, χაίρε, ω, χაίρε Αναδυομένη!») και «Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού» («η Άννα, υπεύτρια μαζί και μεγαλόχαρη, πάνδημος μαζί και ουρανία»), *Οκτάνα*, 40, 91 και στα ποιήματα «Ράγκα-Παράγκα ή Όταν τα συνήθη λόγια δεν αρκούν» («Όταν ανέρχεται απ' τους βυθούς ως Αναδυομένη/ Η Μεγαλόχαρη μέσα σε αφρούς φανερωμένη») και «Κλαριά του Παραδείσου» («Πλάσμα αθών και αγνόν όσον το γάλα/ Της πλατυτέρας Μυριάμ ή Αφροδίτης»), *Αι γενεαί πάσαι*, 96, 156. Τέλος, είναι αξιοσημείωτο ότι στο ποίημα «Αιχμαί της διαμάχης», *Αι γενεαί πάσαι*, 34, η Φανερωμένη, σταθερό επίθετο της Παναγίας, αποτελεί, σ' έναν παρόμοιο συγκρητισμό, επιφανή εκπρόσωπο του λεσβιακού έρωτα, καθώς συνδέεται με τη Σαπφώ («Και πράγματι όπως η Σαπφώ/ Και η Φανερωμένη κοιμόταν ή ξυπνούσε/ Μορφώνοντας τις νεάνιδες και λαγνουργώντας/ Πότε με αυτές και πότε με τον εαυτό της»).

¹⁰⁵ Ο Beaton, «Εκτός τόπου και χρόνου», ό.π., 438-439, θεωρεί ότι το εν λόγω κείμενο είναι «μια προσευχή στην αρχαία θεά της αγάπης, που έχει έντονα κοινά στοιχεία με τα ποιήματα άλλων ποιητών κατά τη διάρκεια του πολέμου, τα οποία προσβλέπουν στην αναγέννηση “της αγάπης” από το σκοτάδι και την καταστροφή». Συγκεκριμένα, αναφέρει το «Ursa Minor» του Τ. Κ. Παπατσώνη, την «Κίχλη» του Σεφέρη, με τα οποία «μοιράζεται μια “αποκάλυψη” της Αφροδίτης στο συγκεκριμένο πλαίσιο των αστερισμών», και το «Διώνυσος επί Λίκνω» του Σικελιανού.

ποιητικής καταξίωσης και αθανασίας, και προσδίδοντάς του τη θεϊκή, ερωτική της ουσία.¹⁰⁶ Πρόκειται για τον έρωτα προς την ιδανική, «ιεροποιημένη γυναίκα» του υπερρεαλισμού,¹⁰⁷ η οποία στο συγκεκριμένο κείμενο παρουσιάζεται μέσω μιας επιφάνειας, που συμφιλιώνει αρχικά το συνειδητό με το ασύνειδο (ταυτόχρονη θέαση των αστερισμών και της γυναίκας), για να οδηγήσει τελικά στην «ευδαιμονική στιγμή»,¹⁰⁸ στην πλήρη αποκάλυψη και κυριαρχία του ίδιου του έρωτα, που καταλαμβάνει ολοκληρωτικά τον άνδρα, αναγεννώντας τον σε μια νέα υπερπραγματική ολότητα,¹⁰⁹ σ' ένα ποίημα-γεγονός που πραγματώνει μορφικά, μέσω της «κυκλικής σύνθεσης», και αποκαλύπτει λυρικά, μέσω της επιφάνειας, ό,τι αφηγείται και δραματοποιεί.

γ) Το τοπίο

Στα υπερρεαλιστικά κείμενα, όπως επισημαίνει η Αναγνωστοπούλου, «ακόμη και όταν περιγράφεται ένας τόπος γνώριμος στον ποιητή και ενδεχομένως και στον αναγνώστη, η περιγραφή αφίσταται της έννοιας της αντικειμενικότητας, γιατί ο ποιητής βυθίζεται στο τοπίο όπως βυθίζεται στον τόπο του ασυνειδήτου για να ανελκύσει ψυχικά σημεία, πόθους, πάθη και αναμνήσεις».¹¹⁰ Αυτήν ακριβώς τη

¹⁰⁶ Με αυτόν τον τρόπο αιτιολογείται η ένταξη του κειμένου στην ενότητα «Τα γεγονότα και εγώ».

¹⁰⁷ Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο», *Σύγκριση / Comparaison*, 14, 2003, 118-127.

¹⁰⁸ Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτας*, ό.π., 114.

¹⁰⁹ Όπως σχολιάζει η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Πρόλογος Θανάσης Τζαβάρας, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 42005, 106-107, «Η γυναίκα [...] στενά δεμένη με το δίπολο επιθυμία-έρωτας, συνιστά τον κύριο άξονα του έργου του [Εμπειρικού]. [...] Μέσα στο ερωτικό γεγονός παραχωρεί στον άνδρα τη “μυστηριώδη της πλευρά”, το “θαύμα” της, που του λείπουν και τα έχει ανάγκη. [...] Ο έρωτας στην ποίηση του Εμπειρικού παίρνει το αποτύπωμα της γυναίκας, “γυναικοποιείται”. [...] Η γυναίκα καλεί τον άντρα να χαθεί μέσα στον έρωτα για να τη βρει, για να ανακαλύψει τελικά ο ίδιος τον εαυτό του».

¹¹⁰ Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Το νησί και η θάλασσα ως πολύσημοι ιδεολογικοί τόποι και ως παραστάσεις του ασυνειδήτου σε κείμενα Ελλήνων υπερρεαλιστών» στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων*, Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002, Τόμος Α', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 447-455: 447.

διάσταση του τοπίου θα μελετήσουμε μέσω της επιφάνειας στα λογοτεχνικά έργα που ακολουθούν.

Το πεζόμορφο κείμενο «Τόπος τοπείου» (*Γραπτά*, 53-59), δείγμα «του νέου», μετά την *Υψικάμινο* και την *Ενδοχώρα*, «πεζολογικού λυρισμού του Εμπειρικού», γράφτηκε τον Απρίλιο του 1939¹¹¹ και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά την άνοιξη του 1940 στο τεύχος 1 (νέα σειρά) του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*.¹¹² Στην έκδοση των *Γραπτών* εντάχθηκε στη δεύτερη ενότητα με τον τίτλο «Μυθιστορίες» και αφιερώθηκε στη Μάτση [Χατζηλαζάρου], πρώτη σύζυγο του ποιητή. Σε αυτό ο χρόνος είναι ρευστός, ενοποιημένος, ενώ το θέμα του αναπτύσσεται στον άξονα του χώρου, υλοποιώντας και πάλι την υπερρεαλιστική επιταγή του «Αμούρ-Αμούρ» για ένα ποίημα-γεγονός, «καθώς το κείμενο τείνει να μετουσιωθεί σε ό,τι ακριβώς περιγράφει».¹¹³ Το κείμενο γίνεται αναπόσπαστο μέρος του τοπίου και το τοπίο αναπόσπαστο μέρος του κειμένου, σε έναν «κύκλο ή μια ατέρμονη προοπτική».¹¹⁴

Η αιθρία εις την οποίαν εμβαπτίζεται ολόκληρο το τοπίον, συμπίπτει εντελώς με την αιθρίαν της παρομοιώσεως: είναι δε τόσον διαυγής, που αντηχεί σαν ήχος καθαρής καμπάνας, και δύο-τρία νέφη ελαφρότατα, που πλέχουν στο γαλανόν στερέωμα, λες και αυξάνουν το απύθμενόν της βάθος. (55)

Ο ετεροδιηγητικός αφηγητής της λυρικής, ποιητικής αυτής μυθιστορίας, βλέποντας και περιγράφοντας, στην πρώτη ενότητα του κειμένου, τις εναλλαγές των εκτάσεων και των χρωμάτων του τοπίου, βιώνει μίαν άδηλη επιφάνεια, στην οποία του αποκαλύπτονται μια χορεύτρια ή τα κύματα αποκρυσταλλωμένου πελάγους:

[...] προς στιγμήν, μπορεί να νομίση κανείς, ότι βλέπει σε μια ριπή οφθαλμού, όχι μόνο το διαρκές και συγκεκριμένο θέαμα του τοπείου, μα και μια φευγαλέα και αόριστη εικόνα χορευτριάς, με πλατύ και βαθύπτυχο φουστάνι, του οποίου ο ποδόγυρος διαγράφει ένα κυματιστό περίγραμμα πτυχώσεων, [...] ή, ακόμη, μπορεί να νομίση κανείς, ότι αντικρύζει κύματα βαθύκολπα, κύματα που δεν σκάνε, [...] όπου το υγρόν στοιχείον έγινε ύλη στερεά, σαν τμήμα πελάγους πολύχρωμα αποκρυσταλλωμένου, σε στιγμήν γαληνεύσεως θαλάσσης κατόπιν ισχυράς τρικυμίας. (54)

Είναι γεγονός ότι η φράση «μπορεί να νομίση κανείς», με την οποία εισάγονται και τα δύο σκέλη της επιφάνειας, μειώνει τη δραστηριότητά της, παρόλο που τα βασικά της χαρακτηριστικά ξεδιπλώνονται ολοφάνερα: είναι στιγμιαία («προς στιγμήν»), αιφνίδια («σε μια ριπή οφθαλμού»), το τοπίο που την πυροδοτεί είναι

¹¹¹ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 235.

¹¹² Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 114 και «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 241.

¹¹³ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 119. Στο ποίημα-γεγονός θα αναφερθούμε αναλυτικά στο τέταρτο κεφάλαιο του τρίτου μέρους.

¹¹⁴ *Ο.π.*, 119-120.

ασύμβατο με την ουσία της και, κυρίως, αποτελεί ψυχολογικό, υποκειμενικό φαινόμενο, άμεσα συνυφασμένο με τον θεατή του τοπίου. Ωστόσο, με το «μπορεί να νομίση κανείς» ο Εμπειρικός τονίζει την εισχώρηση του ασύνειδου με τις φαντασιακές του εικόνες στην επικράτεια του συνειδητού και την ταυτόχρονη συνυπαρξή τους.¹¹⁵ Κοινό σημείο της ασύνειδης και της συνειδητής πραγματικότητας είναι ο κυματισμός, η διαρκής εναλλαγή, που οδηγεί στη σύγκλιση και στη συμφιλίωση όλων των αντιθέσεων (διαρκές και συγκεκριμένο-φευγαλέα και αόριστη, τοπίο-χορευτριά, διογκώσεις-βαθουλώματα, υγρό στοιχείο-ύλη στερεά, πελάγους-αποκρυσταλλωμένου, γαληνεύσεως θαλάσσης-ισχυράς τρικυμίας). Η συνύπαρξη των αντίθετων καταστάσεων δεν χαρακτηρίζει μόνο την εξωτερική πραγματικότητα του τοπίου και την ασύνειδη υπόσταση του παρατηρητή-θεατή, αλλά και την ίδια την ερωτική ουσία τόσο του τοπίου όσο και του κειμένου που το περιγράφει («καθίσταται η γαλήνη μια σφριγηλή και δονουμένη αιθρία, καθώς ανάπαυλα εραστών ευρισκομένων μεταξύ δύο συμπράξεων», 55). Είναι χαρακτηριστική τόσο η ενσωμάτωση ποιητικών στοιχείων στον πεζό λόγο (π.χ. η φράση «μια φευγαλέα και αόριστη εικόνα χορευτριάς» αποτελεί ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο, με συνίζηση στην 4^η και 5^η συλλαβή) όσο και η συναισθησία (π.χ. «είναι δε τόσον διαυγής που αντηχεί).

Στη συνέχεια, στη δεύτερη ενότητα του κειμένου, η προσοχή του αφηγητή-παρατηρητή, κινούμενη από το γενικό-συνολικό στο μερικό-μοναδικό, εστιάζεται σε έναν «παράγοντα σημαντικόν του τοπίου», το μεγάλο και πυκνόφυλλο δέντρο. Η θέαση της αντίθεσης φωτός και σκιάς που συνυπάρχει στο δέντρο, ενώνοντας την εξωτερική του επιφάνεια και τα βαθύτερά του φυλλώματα, γεννά τη δεύτερη άδηλη επιφάνεια του κειμένου, που γίνεται αισθητή ως βίωμα ανείπωτης χαράς και μυστικού δέους. Η αποκαλυπτική φράση «και ιδού», παρμένη από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, που εισάγει τα δύο σκέλη της επιφάνειας, αισθητοποιεί και τονίζει την έντονη βιωματική εμπειρία:

Και ιδού που η ενατένισις της εξωτερικής επιφανείας του φυλλώματος, ισοδυναμεί με συμμετοχήν μας εις αναπέτασιν σημαίας, εις έκρηξιν αλαλαγμού χαράς, ή εις αιφνίδιαν αναπήδησιν, εκ βαθέων, ορμητικής πηγής, κάθε φορά που το παιχνίδισμα του ηλίου επί των φύλλων, απλώνει, απανωτές μαρμαρυγές φωτός. Και ιδού που η διείσδυσις του βλέμματος εις την σκιάν της εσωτερικής, της βελουδένιας πυκνότητος του φυλλώματος, ισοδυναμεί με συμμετοχήν μας εις διείσδυσιν εντός σπηλαίου γιομάτου σταλακτίτες, εντός λαβυρίνθου εναγωνίου εξομολογήσεως, ή εντός καθεδρικού ναού, όπου αντηχεί το θρόισμα των προσευχών και ακούονται οι στεναγμοί ανθρώπων τεθλιμμένων. (56-57)

¹¹⁵ Βλ. και Παντελής Βουτουρής, «“Τόπος τοπίου”»: Ο ποιητικός τόπος του Ανδρέα Εμπειρικού και το ελληνικό τοπίο», *Τετράμηνα*, 48, Άνοιξη 1992, 3217-3229: 3225.

Έτσι, στην τρίτη ενότητα του κειμένου, το τοπίο μεταμορφώνεται από μεσογειακό σε τροπικό, καταλύοντας τους περιορισμούς και τα όρια του χώρου, και ο αφηγητής-παρατηρητής που αποκαλείται τώρα εξερευνητής του τοπίου («προσωπείο του υπερρεαλιστή, ψυχαναλυτή ποιητή»),¹¹⁶ συμμετέχοντας πλήρως στο συναίσθημα που αυτό του γεννά, επιστρέφοντας πάλι από το μερικό στο γενικό, βιώνει την τελική άδηλη επιφάνεια του κειμένου, κατά την οποία γράφει ή λέει ένα ποίημα, ενσωματώνοντάς το στο κείμενο, «ως αναπόσπαστον μέρος του τοπίου» (58). Άρα, η θέα του μεταμορφωμένου, πραγματικού και συνάμα ονειρικού –επομένως υπερπραγματικού–, τροπικού τοπίου του φέρνει στη γραφίδα ή στη γλώσσα –δηλαδή του αποκαλύπτει, μέσω ασύνειδων συνειρμών και συσχετίσεων–, συνυφαίνοντας το πραγματικό με το ονειρικό, το ορατό στοιχείο με τη γραφή, τη ζωή με την τέχνη, το πεζό ποίημα που εγκιβωτίζεται μέσα στην αρχική λυρική μυθιστορία. Ο κύκλος που ανοίχτηκε στην αρχή με τη σύνδεση τοπίου κειμένου, τώρα κλείνει με το εγκιβωτισμένο ποίημα-τοπίο, που πραγματοποιεί τον υπερρεαλιστικό στόχο του ποιήματος-γεγονότος, καθιστώντας το όλο κείμενο μια λυρική υπερρεαλιστική μυθιστορία.

Οι τρεις άδηλες επιφάνειες του κειμένου συνιστούν διαδοχικά μια κορύφωση. Η αρχική συνύπαρξη συνειδητού και ασύνειδου μέσα σε μια ερωτική φύση γίνεται, στη συνέχεια, σύνθεση αντιθετικών συναισθημάτων-βιωμάτων στο πελώριο δέντρο, που αποτελεί «αρχέτυπο σύμβολο της γνώσης και μέτρο της ζωής και του θανάτου»,¹¹⁷ για να καταλήξει, στο τέλος, στην τελική συναίρεση της υπερπραγματικότητας, με την κατίσχυση ενός νέου κόσμου και ενός νέου λόγου, που είναι ίδιος με τον πρωταρχικό, την αρχική ενότητα από την οποία προήλθαμε.¹¹⁸

Το μονοπερίοδο πεζό ποίημα «Αι Λέξεις» (*Οκτάνα*, 9), που αφιερώνεται στον ποιητή και φίλο του Εμπειρικού Νάνο Βαλαωρίτη, γράφτηκε μάλλον το 1960 και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Σεπτέμβριο του 1963 στο πέμπτο τεύχος του περιοδικού *Εποχές*.¹¹⁹ Πρόκειται για ένα έξοχο ποίημα ποιητικής στο οποίο συζευγνύονται η προσωπική εμπειρία μιας «μυητικής διαδρομής» με τη «στοχαστική

¹¹⁶ *Ο.π.*, 3229.

¹¹⁷ Παντελής Βουτουρής, «Εις την σκιάν του πελώριου δένδρου», *Πλανόδιον*, 20, 1994, 463-465: 464.

¹¹⁸ Ο Βουτουρής, «“Τόπος τοπίου”», *ό.π.*, προτείνει μια πολύ ενδιαφέρουσα ερμηνεία, συνδέοντας το εν λόγω κείμενο με την προγενέστερη του Εμπειρικού λογοτεχνική παραγωγή, κυρίως την παπαδιαμαντική.

¹¹⁹ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 52.

περιγραφή» και διακρίνονται συνυφασμένες οι τρεις κυρίαρχες «ισοτοπίες» της ποίησης του Εμπειρικού, η «πολεμική-ηρωική», η «ερωτική-ηδονική» και η «δοξαστική-λειτουργική».¹²⁰ Στην εξαιρετική ερμηνευτική προσέγγιση του Κεχαγιόγλου θα προσθέσουμε μόνο πως το πεζό αυτό ποίημα αποτελεί μια άδηλη επιφάνεια, η οποία προκαλείται από τα αισθητηριακά ερεθίσματα –οπτικά, οσφρητικά αλλά και απτικά («αναπνέομεν την αύραν του Σαρωνικού, υπό το φίλιον φως και μέσα στα αρώματα της πεύκης»)– που γεννά στο ποιητικό υποκείμενο, κατά την επιστροφή του από το Παρίσι, το τοπίο του Σαρωνικού. Το κειμενικό υποκείμενο μιλά σε α΄ πληθυντικό πρόσωπο («επιστρέφομεν», «αναπνέομεν») εκ μέρους ενός συνόλου μάλλον ποιητών, με το οποίο φαίνεται ότι μοιράζεται τις ίδιες εμπειρίες και τα ίδια οράματα. Αντικείμενο της επιφάνειάς του αποτελούν οι λέξεις –όπως δηλώνει εμφατικά και ο τίτλος–, αρχαίες, βυζαντινές και νέες ελληνικές, γαλλικές και λατινικές, που φανερώνονται «αιφνιδίως» και ενώνουν τους μύθους (τους σημερινούς και τους προκατακλυσμιαίους), τις αισθήσεις της ακοής και της όρασης σε μια πλήρη συναισθησία («ως σάλπισμα πνευστών, ή ως ήχος παλμικός, κρουστός, τυμπάνων, υψώνονται πίδακες στιλπνοί, ωρισμένοι λέξεις, λέξεις-χρησμοί, λέξεις ενώσεως αψιδωτής και κορυφαίας [...] ως ξίφη που διασταυρούμενα ενούνται, ή ως κλαγγή αφίξεως ορμητικού μετρώ») αλλά και τα όρια του χρόνου («διά το παρόν και διά το μέλλον»). Την ενοποιητική αυτή διάσταση του κειμένου ενισχύουν, από άποψη μορφής, το μεικτό του είδος (πεζό με ποιητικά στοιχεία),¹²¹ η συντακτική του δόμηση (μία περίοδος που απαρτίζεται από δύο χρονικές και μία κύρια πρόταση, σύνθετη και επαυξημένη), η ρητορική του δομή (με τις επαναφορές και τις δυαδικές και τριαδικές σχέσεις των φράσεων, που βαίνουν κορυφούμενες),¹²² αλλά και η «ολοφραστική τεχνική» του.¹²³ Οι λέξεις «Ελελεύ», «Σε αγαπώ», «Δόξα εν υψίστοις», «Chardon-

¹²⁰ Κεχαγιόγλου, *Ανδρέας Εμπειρικός*. «Αι λέξεις», ό.π., 19.

¹²¹ Π.χ. η πρώτη χρονική πρόταση αποτελεί έναν ιαμβικό 17σύλλαβο στίχο.

¹²² Για τη συντακτική και ρητορική δομή του κειμένου βλ. Κεχαγιόγλου, *Ανδρέας Εμπειρικός*. «Αι λέξεις», ό.π., 14-15.

¹²³ Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 59, συνδέει την «ολοφραστική τεχνική», κατά την οποία «κομμάτια από άλλα αναγνώσματα, από διαφορετικά κείμενα σχηματίζουν ένα στεφάνι από άσχετα ή αλλοπρόσαλλα στοιχεία που κυριολεκτικώς συγχωνεύονται και τρόπον τινά συνουσιάζονται», με τα ποιήματα της *Υψικαμίνου*. Κατά τη γνώμη μας, η τεχνική αυτή που συμβολίζει «την πρωταρχική ενότητα με [...] τον κόσμο, τη φύση, πριν από τον χωρισμό, την πτώση», ό.π., 80, χαρακτηρίζει και ορισμένα από τα μονοπερίοδα πεζά ποιήματα της *Οκτάνα* (ακολουθούμε τη γραφή του ίδιου του Εμπειρικού, που θέλει τη λέξη Οκτάνα άκλιτη, βλ. *Οκτάνα*, 79 για το ίδιο θέμα βλ. και Γιώργος

Lagache», «Denfert-Rochereau», «Danton», «Odéon», «Vauban», και «Gloria, gloria in excelsis»¹²⁴ γίνονται φορείς της ποιητικής ενέργειας που είναι άμεσα συνδεδεμένη, όπως είδαμε, στην εμπειρική ποίηση με την κοσμική, ζωτική που συνέχει τη φύση και το σύμπαν. Οι πίδακες όπως και το μετρό, παραλλαγές του ποταμού-καταρράκτη και του υπερσιβηρικού σιδηροδρόμου αντίστοιχα, αλλά και ο ήχος των πνευστών και των τυμπάνων όπως και τα ξίφη, συνιστούν τα προνομιακά σύμβολά της. Έτσι, οι λέξεις, που επιφαίνονται στο ποιητικό υποκείμενο, στους ποιητές εν γένει αλλά και μέσω αυτών στους αναγνώστες, την αναπαριστούν και τη φανερώνουν με τρόπο θαυμαστό (*merveilleux*) μέσα στην ολική σύνθεση της υπερρεαλιστικής υπερπραγματικότητας.

Παρόμοια είναι η λειτουργία της άδηλης επιφάνειας και στο επίσης μονοπερίοδο πεζό ποίημα με τίτλο «Αρχάγγελος τον Σεπτέμβριον βοών μέσα στην πλάσι» (*Οκτάνα*, 23), το οποίο έχει παρεμφερή συντακτική και ρητορική δομή με το «Αι Λέξεις». Εδώ κυριαρχεί το, χαρακτηριστικό της εμπειρικής ποιητικής, συντακτικό σχήμα των δύο σύνθετων χρονικών προτάσεων (όταν..., όταν...) που ακολουθούνται από μια κύρια, η οποία εισάγεται με το χρονικό επίρρημα τότε. Όπως έχει επισημάνει ο Βουτουρής, «οι όροι του δυαδικού σχήματος “όταν”-“τότε”

Κεχαγιόγλου, «Ολοκληρωτισμοί, υπαρκτός τεχνοκρατικός “σοσιαλισμός” και οι ποιητικές απαντήσεις του “φιλήδονου σοσιαλιστή” Α. Εμπειρικού», *Ομπρέλα*, 55, Δεκέμβριος 2001-Φεβρουάριος 2002, 14-22: 21, σημ. 3).

¹²⁴ Για τη σημασία των λέξεων και τη σύνδεσή τους με τις τρεις προαναφερθείσες «ισοτοπίες», την ερωτική, την ηρωική και τη δοξαστική, βλ. Κεχαγιόγλου, *Ανδρέας Εμπειρικός. “Αι λέξεις”*, ό.π., 19-24. Αντίθετα, η Αρσενίου, *Η ρητορική της ουτοπίας*, ό.π., 66-67, υποστηρίζει ότι «οι λέξεις που πρωταγωνιστούν στο κείμενο αποτελούν προϊόντα σωματικής έκφρασης [...]. Ο μυστικός και τελετουργικός χαρακτήρας της διαδοχής των λέξεων-χρησμών, ελεύθερα συσσωρευμένων, 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 της ποίησης, 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». Ο D. Yatromanolakis, ό.π., 48-49, συνδέει τις διαφορετικές προελεύσεις λέξεις του πεζού αυτού ποιήματος με τη διαδικασία της μυθογένεσης, που παραμένει σταθερή μέσα στον χρόνο, λειτουργώντας και ως μηχανισμός της αισθητικής της πρωτοπορίας, και υποστηρίζει ότι «η μυθική σκέψη που ενώνει το παρελθόν με το παρόν της ανθρώπινης φαντασίας, είναι ικανή να ξεπεράσει όχι μόνο τα χρονικά αλλά και τα γεωγραφικά, γλωσσικά και πολιτισμικά όρια».

οροθετούν αντιστοίχως –στο έργο του Εμπειρικού– μια τυπική αρχική κατάσταση επιθυμίας ή αναμονής και την τελική στιγμή της αποκάλυψης». ¹²⁵ Έτσι, το Σεπτεμβριανό τοπίο, που ανθίσταται στην έλευση του χειμώνα, διατηρώντας παρά τις προσδοκίες τη σφύζουσα ζωή της καλοκαιρινής φύσης («όταν δεν έχει ακόμη βρέξει και είναι το άκουσμα των ήχων πιο αραιό και η γεύσις των ωρών και από του θέρους πιο πυκνή, όταν στους κήπους σκάνε τα ρόδια, και πάλλονται υψιτενεείς οι στήμονες των λουλουδιών, και σφύζουν στις πορφύρες των φλεγόμενοι οι ιβίσκου»), πυροδοτεί την επιφάνεια του Έρωτα, της κοσμικής, ζωτικής ενέργειας («τότε, [...] ο Έρωτας [...] βοά και λέγει»), που φέρνει την ψυχική αγαλλίαση και κινητοποιεί την όραση, την αφή και την ακοή του κάθε ανθρώπου που δέχεται την επίδρασή του, βοώντας και λέγοντας ένα πεντάστιχο ποίημα με ελευθερωμένο στίχο και χαλαρή ομοιοκαταληξία, με το οποίο διατρανώνεται η καθησυχαστική και απελευθερωτική για τη ζωή επενέργειά του σε κάθε εποχή και κάθε τόπο. Το ερωτικό και θρησκευτικό λεξιλόγιο του ποιήματος («ο Έρωτας, ο πιο ξανθός αρχάγγελος του Παραδείσου»), κοινό χαρακτηριστικό των κειμένων της *Οκτάνα*, υπογραμμίζει τον «νέο μυστικισμό» του υπερρεαλιστικού οράματος, που ευαγγελίζεται με μεσσιανικό τρόπο έναν κόσμο φαινομενικά μεταφυσικό, αλλά στην ουσία «απτότατα φυσικό», επίγεια εδεμικό, δηλαδή διευρυμένα πραγματικό, άρα υπερπραγματικό.

Το πεζό ποίημα «Μία χιονοστιβάς κρημνιζόμενη» (*Οκτάνα*, 46), που γράφτηκε στις 3.1.1942 και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά, ζώντος του ποιητή, τον Φεβρουάριο του 1972 στο τεύχος 3-4 του περιοδικού *Τραμ*, ¹²⁶ αποτελεί το «σύνθεμα» του «αναλύματος» ενός αυτόματου ποιήματος, που αποσπάστηκε από τη σπονδυλωτή αυτο-αναλυτική σύνθεση «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων», ¹²⁷ –η οποία ανήκει στα παραλειπόμενα των *Γραπτών*, δηλαδή στους *Κύκλους του Ζωδιακού*–, ¹²⁸ και εντάχθηκε ως αυτόνομο κείμενο στην *Οκτάνα*.

¹²⁵ Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 220.

¹²⁶ Καλοκύρης, *Τα σύνεργα της πλοιαρχίας*, ό.π., 24.

¹²⁷ Σε αυτό το έργο του ο Εμπειρικός, προεκτείνοντας το αίτημα του Breton να αναλύουν οι υπερρεαλιστές τα αυτόματα ποιήματά τους, προσθέτει στα «αναλύματα» των αυτόματων ποιημάτων του και μια τελική σύνθεση, (υπό την επιρροή της εγγελιανής διαλεκτικής), την οποία ονομάζει «σύνθεμα», ένα νέο δηλαδή πεζό ποίημα. Βλ. Λεωνίδας Εμπειρικός, ό.π., 92-93· του ίδιου, «*Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού: Δημοσιευμένα κείμενα και παραλειπόμενα*», *Ποιητική*, 17, ό.π., 146-158: 158· Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 285-293.

¹²⁸ Για το ποίημα, το «ανάλυμα» και το «σύνθεμά» του, βλ. *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 58-71.

Πρόκειται για ένα μονοπερίοδο, «ολοφραστικής τεχνικής», πεζό ποίημα, με σύνθετη συντακτική δομή, στην οποία πρωτοστατούν δύο δευτερεύουσες χρονικές («όταν ενώπιον, ή [όταν] τέρπεται») και τέσσερις κύριες προτάσεις, στις οποίες προστίθενται και άλλες επιμέρους δευτερεύουσες προτάσεις σε μια πολύπλοκη διαδοχική υπόταξη. Το τυπικό δυαδικό σχήμα «όταν-τότε», που σηματοδοτεί την επιφάνεια, θα λέγαμε ότι υπολανθάνει, καθώς το χρονικό επίρρημα εύκολα υπονοείται στην αρχή της πρώτης κύριας πρότασης του κειμένου ([τότε] όχι μόνον ηχεί η ηχώ). Ρητορικά κυριαρχούν οι επαναφορές («όταν ενώπιον μιας κρημνιζομένης χιονοστιβάδος», στην 1^η και 4^η γραμμή του κειμένου, «μιας κόρης, μιας κόρης», «τουτέστιν ο θεατής, τουτέστιν ο ορειβάτης») και οι αντιθέσεις (με σημαντικότερη την επιδοτική αντιθετική σύνδεση, «όχι μόνον ηχεί η ηχώ [...], μα αντηχεί») που συναρμολογούν ένα πλέγμα στοιχείων, με σκοπό να ολοκληρωθεί η σύνθεση και η τελική ενοποίηση των επιμέρους τμημάτων του κειμένου.

Η κρημνιζομένη χιονοστιβάδα, την οποία παρακολουθεί ένας θεατής ή ένας ορειβάτης, γεμάτος δέος ή ηδονή, να πέφτει από ψηλά σε ένα ψυχρό ορεινό τοπίο, γεννά μέσα του μιαν άδηλη επιφάνεια,¹²⁹ κινητοποιώντας όχι μόνο την όραση αλλά και την ακοή του, με την ηχώ της πτώσης της από φαράγγι σε φαράγγι και τη βοή που κάνει ο πάταγός της. Η παρήχηση του η και του χ («ηχεί η ηχώ») υπογραμμίζει εμφατικά αυτή την ηχώ, ενώ η παρήχηση του π και του τ («παρατείνει [...] του πατάγου») επιτείνει την αίσθηση του πάταγου. Έτσι, η ηχώ

αντηχεί και μέσα στα σπλάχνα του ορειβάτου κατά τοιούτον τρόπον, ώστε να υπάρχει δυνατότης να επεκταθή δια ποικίλων βιωμάτων η ζωή αυτού του ανθρώπου, από την ζώνην του βορρά προς μιαν διακεκαυμένην ζώνην, εις την οποίαν να ημπορή να αισθανθή αυτός πόσον πολύτιμη καθίσταται η ζέστη, η ζέστη που μέσα της το άτομον απορροφά όλα εκείνα τα στοιχεία, που κάποτε θα εξατμισθούν με την σειρά των, εν ώρα ανάγκης αντιστρόφου, εν ώρα που το άτομον επιθυμεί εκ νέου, αν όχι το ψύχος του βορρά, τουλάχιστον μιαν δροσεράν πνοήν ανέμου, μιαν ζείδωρον πνοήν εκ του πελάγους, που ν' ανεμίζει τα μαλλιά μιας κόρης, μιας κόρης, που ενώ θα σκύβη τον Απρίλη στον εξώστη, θα εύχεται να ιδή (στρέφουσα γρήγορα την κεφαλήν της προς τα οπίσω) να πλησιάζη αυτός - τουτέστιν ο θεατής, τουτέστιν ο ορειβάτης - και να την πιάνη από την μέσην, ως εραστής ή ως σύζυγός της.

¹²⁹ Είναι αλήθεια ότι από τη συγκεκριμένη επιφάνεια, όπως και από αυτή που θα διερευνήσουμε αμέσως μετά, λείπει το στιγμιαίο και το αιφνίδιο. Διαθέτει όμως τα άλλα τρία βασικά χαρακτηριστικά-κριτήρια που προσδιορίζουν τη λογοτεχνική επιφάνεια. Πρώτον, το τοπίο που την πυροδοτεί είναι ασύμβατο με την ουσία της και εντελώς ασήμαντο μπροστά στη σπουδαιότητά της, δεύτερον, αποτελεί καθαρά υποκειμενικό-ψυχολογικό φαινόμενο, που αφορά το υποκείμενο που τη βιώνει και τρίτον, χρειάζεται το αναγνωστικό «άλμα», για να οργανωθεί ψυχολογικά η λογικά κατακερματισμένη εκφορά της.

Το θέαμα της πτώσης της χιονοστιβάδας και η προκαλούμενη ηχώ επεκτείνεται από το εξωτερικό χιονισμένο ορεινό τοπίο στον ασύνειδο εσωτερικό ψυχισμό («στα σπλάχνα») του θεατή ή ορειβάτη, μέσω του δέους ή της ηδονής που αυτός βιώνει, διευρύνοντας τη ζωή του από το ψύχος του βορά στη ζέστη μιας διακεκαυμένης ζώνης. Και η ζέστη όμως θα εξατμισθεί νομοτελειακά με τη σειρά της από τη δροσιά μιας πελαγίσιας πνοής ανέμου, που θα ανεμίζει την άνοιξη τα μαλλιά μιας κόρης,¹³⁰ τη στιγμή που εκείνη θα εύχεται να την πλησιάσει ερωτικά ο εν λόγω θεατής ή ορειβάτης.¹³¹ Για άλλη μια φορά οι αντιθέσεις αίρονται (από τα ύψη των ορέων-προς το βάθος μιας χαράδρας, ζώνη του βορά-διακεκαυμένη ζώνη, ψύχος-ζέστη-ξειδωρος πνοή, θα σκύβη-να ιδή-στρέφουσα προς τα οπίσω-να πλησιάζη), για να συμφιλιωθεί η εξωτερική με την εσωτερική πραγματικότητα σε μια διαρκή σύνθεση και διεύρυνση, που καταλήγει στην κατίσχυση του έρωτα.¹³²

¹³⁰ Το ίδιο μοτίβο, που συνδέει την πτώση μιας χιονοστιβάδας με τη λάβα του κρατήρα ενός ηφαιστείου και την ερωτική έξαρση που προκαλεί η θέα μιας κοπέλας, υπάρχει, όπως εξάλλου αναφέρει στο «ανάλυμά» του και ο Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 61, και στις «Μορφές αιθρίας» των *Γραπτών* (83): «Αίφνης ανοίγει το παράθυρο και απ' την κοιλάδα έρχεται και δυναμώνει μία βοή χιονοστιβάδος, που πίπτει και καταραυλά σαν καταρράκτης. Μία ριπή παραμερίζει την κουρτίνα. Η Αλκμήνη στέκει ορθή μέσ' στο δωμάτιο. Οι Λάπωνες αναστενάζουν, κι ενώ πάλι δεσπόζει πλήρης η αιθρία, απέναντι, στην κορυφή του όρους, γεννιέται και πυργούται ένας κρατήρας». Πρόκειται στην ουσία για την ίδια επιφάνεια, με μία μόνο διαφορά: στην *Οκτάνα*, η επιφάνεια είναι άδηλη, αφού υπάρχει υποκειμένο που την προσλαμβάνει, ο θεατής ή ορειβάτης, ενώ στις «Μορφές αιθρίας» των *Γραπτών* είναι οραματική, λόγω της εξωτερικής οπτικής γωνίας που κυριαρχεί στο απόσπασμα και της έλλειψης κειμενικού υποκειμένου. Θα δούμε ότι η ίδια περίπου επιφάνεια εμφανίζεται με τη μορφή του ρεμβασμού και στο κείμενο «Η έξοδος» των *Κύκλων του Ζωδιακού* (βλ. την υποενότητα [I.1.B.ii.β](#)).

¹³¹ Ο ίδιος ο ποιητής συσχετίζει στο «ανάλυμά» του τη συγκεκριμένη ερωτική σκηνή με το «Φως παραθύρου» των *Γραπτών* (61-68). Βλ. *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 69-70.

¹³² Όπως άλλωστε σημειώνει ο ίδιος ο Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 59-60, στο «ανάλυμά» του: «Ένοιωθα [...] πως όχι μόνο στην γενικότητα της φύσεως την αντικειμενική, μα και μέσα σε κάθε άνθρωπο ξεχωριστά, μέσα στην υποκειμενική, την ψυχολογική του λειτουργία, υπάρχουν στοιχεία που απ' έξω μοιάζουν με ασυμβίβαστες αντινομίες και που ωστόσο, κατά βάθος, παρ' όλες τις συγκρούσεις των είναι στοιχεία συνθετικά, στοιχεία εκτάκτως πλαστικά που εν τέλει αλληλοσυμπληρώνονται και συγκροτούν την ψυχοβιολογική και φυσιολογική εκείνη συνοχή που από το μέγα χάος ως τους απλούστερους ρυθμούς (λέγω ρυθμούς αντί να λέγω νόμους) αποτελεί την φύσι, την φύσι την ολοκληρωτική, μέσα στην μυριοσύνθετη και τελικώς αρμονική οντότητά της. [...] Παρά την επιφανειακή αντίθεσι των δύο παραστάσεων (χειμώνας και θύελλα στην πρώτη, θέρος και αιθρία στη δεύτερη) η ουσία και στις δύο ήταν η ίδια, αφού και στα δύο φαινόμενα που απεικονίζαν αυτές οι

Η επιφάνεια μέσω της διεύρυνσης των ορίων του πραγματικού υπηρετεί το όραμα του νέου υπερρεαλιστικού κόσμου, ενώ ταυτόχρονα παρέχει τη δυνατότητα στον ποιητή να συλλάβει τις κυκλικές εναλλαγές (χειμώνας-θέρος-άνοιξη) και αλληλουχίες (ύψος-βάθος, όρη-χαράδρες-διακεκαυμένη ζώνη-πέλαγος, εξωτερικός κόσμος-εσωτερικός ψυχισμός) μέσα στο διαρκές τους γίνεσθαι, αναπαριστώντας και αποκαλύπτοντας τη θαυμαστή αυτή εμπειρία.¹³³ Με αυτόν τον τρόπο υπηρετούνται οι προγραμματικές υπερρεαλιστικές θέσεις του «Αμούρ-Αμούρ» και η επιφάνεια πραγματώνει το ποίημα-γεγονός, ενώνοντας την τέχνη με τη ζωή και αποτυπώνοντας την ίδια τη διαδικασία της εναλλαγής και της μεταμόρφωσης, που οδηγεί νομοτελειακά στην εκμηδένιση του ατομικού εγώ μέσω της πληρότητας που προσφέρει η ερωτική ένωση (όχι μόνο της κόρης με τον θεατή-ορειβάτη, αλλά και μέσω αυτών των δύο με τον κόσμο ως ολότητα). Η ρητορική δομή, με τις επαναφορές και τη συμφιλίωση των αντιθέσεων, και η «ολοφραστική τεχνική» του πεζού αυτού ποιήματος-«συνθέματος» τονίζουν, σε επίπεδο μορφής, την ενότητα του διαρκούς γίνεσθαι που παρουσιάζει η επιφάνεια, σε επίπεδο περιεχομένου.¹³⁴ Με αυτόν τον τρόπο, ο Εμπειρικός υλοποιεί την υπερρεαλιστική «σπασμωδική ομορφιά» και πραγματώνει την ερωτική, σπερματική του ποίηση.¹³⁵

παραστάσεις, υπήρχε η ίδια πριαπική έξαρση, η ίδια συθέμελη δόνηση, τα ίδια οργανικά στοιχεία που τείνουν και συγκλίνουν παντού και πάντοτε προς την παντάνασσα ηδονή του έρωτα».

¹³³ Όπως έχει επισημάνει ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 10, «αυτή η διαδοχική διακύμανση των εικόνων και εννοιών, στην γραφή του Εμπειρικού, τον διαφοροποιεί από κείνους που αρπάζονται από μια ιδεαλιστική θέαση του κόσμου και κρέμονται απ' αυτήν εξαρτημένοι από μια εγωκεντρική μόνο σκοπιά. Για τον Εμπειρικό, ακόμα και το άτομο που γράφει δεν είναι πιο σημαντικό από τις διακυμάνσεις του κόσμου».

¹³⁴ Η «ολοφραστική τεχνική» του «συνθέματος» αντιστοιχεί, κατά τη γνώμη μας, με τη «μεταφορική αλυσίδα» («*métaphore filée*») του αυτόματου ποιήματος. Όπως στα αυτοματικά κείμενα «η σκοτεινότητα αίρεται μόνο εάν κατανοηθεί η λειτουργία της εικόνας, στο πλαίσιο της “μεταφορικής αλυσίδας” στην οποία είναι ενταγμένη» (Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 122), έτσι και στο πεζό ποίημα, «σύνθεμα» ενός αυτόματου ποιήματος και του «αναλύματός» του, η «ολοφραστική τεχνική» ενταγμένη στο πλαίσιο μιας επιφάνειας αναδεικνύει ένα ενιαίο πλέγμα αλληλουχιών και συσχετίσεων, το οποίο στοχεύει να αποκαταστήσει. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι, επίσης, η άποψη του Βουτουρή, ό.π., 148, ότι η σύλληψη του ποιήματος-γεγονότος από τον Εμπειρικό «θα μπορούσε να συσχετισθεί και με την ιδέα του “ολοκληρωτικού έργου τέχνης” (*gesamtkunstwerk*) που διατύπωσε στα 1915 ο Χούγκο Μπαλ, επηρεασμένος από το έργο του Β. Καντίνσκυ».

¹³⁵ «Αφού μόνον ο έρωτας τον θάνατον νικά/ Θάνατι η ποίηση σπερματική/ Απόλυτα ερωτική/ Η δεν θα υπάρχη» στο «Μια ριζιά ζαριών δεν καταργεί ποτέ την τύχη», *Αι γενεαί πάσαι*, 99.

Το διακηρυκτικό ποίημα «Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου»¹³⁶ γράφτηκε στο Μπογιάτι, όπου υπήρχε οικογενειακό κτήμα (τσιφλίκι) κοντά στη σιδηροδρομική γραμμή Αθηνών-Λαρίσης, τον Σεπτέμβριο του 1933, όταν ο Εμπειρικός είχε ασπασθεί τα κομμουνιστικά ιδεώδη,¹³⁷ και δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα, μετά τον θάνατό του, πρώτα εκτός εμπορίου το 2009 και στη συνέχεια το 2014 ενταγμένο στη συλλογή *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*.¹³⁸ Απαρτίζεται από πέντε στροφικές ενότητες και 118 ανισοσύλλαβους στίχους, στους οποίους κυριαρχεί ο ιαμβικός ρυθμός, ενώ υπάρχουν διάσπαρτες κάποιες ζευγαρωτές ομοιοκαταληξίες. Ο ποιητής που βρίσκεται μέσα σ' ένα καμιόνι με καλάθια, το οποίο κατευθύνεται από το Μπογιάτι προς την Αθήνα, παρατηρεί κινούμενος το τοπίο. Μεταθέτοντας την κίνηση από το όχημα και τον εαυτό του σε αυτό, βλέπει το θέαμα ενός κινούμενου τοπίου, το οποίο πυροδοτεί μια άδηλη επιφάνεια:

*Ω συνειρμοί και συσχετίσεις!
Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου
Δρόμος κι αυτό κινούμενος του ασυνειδήτου μου προς την συνειδητή ζωή,
Αλληλουχία αυθόρμητη βλυσμάτων ορμεμφύτου
Οι συνειρμοί και συσχετίσεις
Ποίηση της ποίησης αυτούσια. (129)*

Πρόκειται για την επιφάνεια του ασύνειδου που κινείται προς τη συνειδητή ζωή, μέσω μιας αυθόρμητης αλληλουχίας συνειρμών και συσχετίσεων, συνιστώντας την κατεξοχήν ουσία της ίδιας της ποίησης. Είναι επομένως μια επιφάνεια ποιητικής.

Όλο το ποίημα, εξάλλου, αποτελεί εφαρμογή αυτής της άδηλης επιφάνειας, που καταλαμβάνει την τρίτη στροφική ενότητα, αποτελώντας το κέντρο και ταυτόχρονα το κλειδί του ποιήματος και τον «πυρήνα της ποιητικής του Εμπειρικού», που είχε διαμορφωθεί από την επιρροή της ψυχανάλυσης και του υπερρεαλισμού.¹³⁹ Έτσι,

¹³⁶ *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*, 127-131.

¹³⁷ Στη συνέντευξη που είχε παραχωρήσει ο Εμπειρικός στον Κ. Μπαστιά στις 30.3.1936 αναφέρει χαρακτηριστικά: «Κατ' αρχήν προσεχωρήσαμεν εις το κομμουνιστικόν κόμμα, αλλ' αποχωρήσαμεν». Βλ., *ό.π.*, 28.

¹³⁸ Εμπειρικός, «Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου», επίμετρο-επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, εκτός εμπορίου, 2009.

¹³⁹ Νίκος Σιγάλας, «Τι γαρ θαρρείς γιε μου; Ή Η συνάντηση του ποιητή Ανδρέα Εμπειρικού με τον ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο», *Ποιητική*, 17, *ό.π.*, 175-203: 189. Ο ίδιος άλλωστε ο ποιητής γράφει στα γαλλικά σε χωρίο που προτάσσεται του ποιήματος: «Παρακολουθούμε σήμερα την ανάδυση μιας νέας ποιήσεως της οποίας ο πατέρας, ο ποιητής Α. Λ. Εμπειρικός, απευθύνει χαιρετισμό, με ευγνωμοσύνη και θαυμασμό στις πηγές της έμπνευσης: στην ίδια του την υποκειμενική και

στην πρώτη στροφική ενότητα το κινούμενο τοπίο συσχετίζεται συνειρμικά με «ζωντανό τοπίο» του Γουναρόπουλου, ζωγράφου τον οποίο θαύμαζε ο ποιητής και «αποτέλεσε για τον ίδιο ένα υπόδειγμα ως προς τον τρόπο με τον οποίον μπαίνει σε τροχιά μια συνειρμική διαδικασία ονειρική, που ενώ έχει σαν πρωτότυπα υλικά τον πραγματικό χώρο και τις αναμνήσεις, τα υπερβαίνει οδεύοντας προς τον ορίζοντα ενός αισθησιακού κοσμικού οράματος».¹⁴⁰ Στη δεύτερη στροφική ενότητα το θέαμα του Μπογιατιού συνυφαίνεται μνημονικά με τα «ηδονικά κινήματα των γυναικών» και τον *Εραστή της Λαίδης Τσάτερλεϊ* του D. H. Lawrence, ενώ στην τέταρτη στροφική ενότητα η αλληλουχία των συνειρμών τον οδηγεί, αφενός, στην ανάμνηση της «αχανούς ρουμανικής πεδιάδας» και του Δούναβη της παιδικής του ηλικίας, που το 1939 θα παρουσιαστεί, όπως είδαμε, στις έξοχες επιφάνειες του «Αμούρ-Αμούρ»¹⁴¹ και, αφετέρου, στην εξύμνηση της ΕΣΣΔ, από την οποία «θα επεκταθή σε ολόκληρη την οικουμένη» η κομμουνιστική επανάσταση, όπως οι ηδονικοί παλμοί επεκτείνονται σε όλη τη φύση. Ερωτική και πολιτική απελευθέρωση παρουσιάζονται άμεσα συνυφασμένες. Το ποίημα κλείνει, στην πέμπτη στροφική ενότητα, με την επίκληση της αγαπημένης μητέρας ΕΣΣΔ.¹⁴²

Παρόλο που το «Θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου» είναι ποίημα χαρακτηριστικό μιας πρώιμης, μη τελειοποιημένης, ποιητικής, συνδέει την άδηλη

αντικειμενική ζωή, στην Ψυχανάλυση, στον Ιστορικό Ματεριαλισμό και τον Σουρρεαλισμό». Βλ. 1934. *Προϊστορία ή Καταγωγή*, 56.

¹⁴⁰ Σιγάλας, «Τι γαρ θαρρείς γιε μου;», ό.π., 191.

¹⁴¹ Είναι φανερή η σχέση της ποιητικής του Εμπειρικού με τους ασύνειδους συνειρμούς, όπως αναπτύσσεται, αρχικά, το 1933 στο «Θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου» και τελειοποιείται το 1939 στο «Αμούρ-Αμούρ». Μια αρχική επιφάνεια που πυροδοτείται από ένα κινούμενο τοπίο και έναν καταρράκτη, οδηγεί σε αλυσιδωτούς ασύνειδους συνειρμούς και αναμνήσεις (και σε αλυσιδωτές επιφάνειες στο «Αμούρ-Αμούρ»), ενώνοντας το ασύνειδο με το συνειδητό σε μια νέα ενότητα.

¹⁴² Ο Εμπειρικός θα εγκαταλείψει το αρχικό αυτό πολιτικό του όραμα μετά τις αλλαγές στις σχέσεις υπερρεαλιστικής και κομμουνιστικής επανάστασης και την τραυματική σύλληψη και ομηρία του από την πολιτοφυλακή του ΕΛΑΣ, την ΟΠΛΑ, τον Δεκέμβριο του 1944-Ιανουάριο του 1945. «Τη δεκαετία του '50 ο ποιητής συναντάται με τους ελευθεριακούς αναρχικούς διανοητές –με την αίρεση της μη βίας» (Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων», ό.π., 127). Θα παραμείνει όμως πιστός ως το τέλος της ζωής του στην «Ατομιστικά αναρχική και κατεξοχήν αντισυλλογική», όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος, επανάσταση του υπερρεαλισμού. Βλ. Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 200.

επιφάνεια με την «καλλονή του τυχαίου»¹⁴³ και του καθημερινού, με την ίδια τη θαυμαστή γοητεία της άσκοπης περιπλάνησης, που χαρακτηρίζουν πολλά μεταγενέστερα και σημαντικά κείμενα του Εμπειρικού, όπως τη «Ζεμφύρα» με τον πλανόδιο ποιητή της, αλλά και τα πεζά ποιήματα της *Οκτάνα* «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» και «Ο βασιλιάς ο Κογκ», που θα προσεγγίσουμε ερμηνευτικά σε επόμενη υποενότητα.

δ) Η νήσος Άνδρος

Είναι γνωστή και σχολιασμένη η σχέση θαυμασμού και λατρείας που είχε ο ποιητής με την ιδιαίτερη πατρίδα του την Άνδρο,¹⁴⁴ στην ουσία τον γενέθλιο τόπο του πατέρα του, καθώς ο ίδιος είχε γεννηθεί στην Βραΐλα της Ρουμανίας και μεγαλώσει στη Σύρο και στην Αθήνα. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

Η Άνδρος, από την πρώτη στιγμή που την αντίκρυσσα μου ενεποίησε εντύπωση αληθινού Παραδείσου. [...] Εδώ, εις την νήσον αυτήν, ησθάνθη αμεσώτερα και βαθύτερα και διά πρώτην φοράν την ποίησιν που περιέχει και αναδίδει ένα τοπίον και, επίσης, ότι, ένα τοπίον ημπορεί να σημαίνει κάτι επί πλέον απ' ό,τι παρουσιάζει αντικειμενικώς η φυσική του συγκρότησις –τουτέστι,

¹⁴³ Οδυσσεάς Ελύτης, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό» στο *Εν λευκώ*, Αθήνα: Ίκαρος, ⁵1999, 109-162: 127.

¹⁴⁴ Βλ. *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού*, κείμενα Γιάννης Σταθάτος, Δημήτριος Ι. Πολέμης, Λεωνίδας Α. Εμπειρικός, επιμ. τόμου Σταύρος Πετσόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, ²2009· Δημήτριος Ι. Πολέμης, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος» στο *Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού. Εκδηλώσεις στην Άνδρο (10-11.8.1985) για τα δέκα χρόνια από το θάνατό του*, Ύψιλον/βιβλία, 1987, 17-32· Ρένα Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμος και αποκαλυπτικός. Τόποι και πόλεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 107-118: 110-111· Ζντράβκα Μιχάιλοβα, «Η Άνδρος ως τόπος ουτοπίας στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού» στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων*, Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002, Τόμος Α', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 535-545· Ελισάβετ Αρσενίου, «“Τώρα που φτάσαμε εδώ”: ο ουτοπικός χωροχρόνος στην ποίηση της επιστροφής» στο *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος: Οι ιστορικές και κοινωνικές ρίζες*, Πρακτικά της Γ' Συνάντησης στη Μνήμη του Ανδρέα Εμπειρικού, Χώρα Άνδρου 17-18 Ιουλίου 2004, Αθήνα: Εταιρεία Ανδρίων Επιστημόνων, 2006, 164-176· Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων», ό.π., 117-129· Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Άνδρος και Γενιά του Τριάντα: το παράδειγμα του Ανδρέα Εμπειρικού» στο *Ευάνδρος. Τόμος εις μνήμην Δημητρίου Ι. Πολέμη*, Άνδρος, 2009, 363-377.

ότι δύναται να ανταποκρίνεται και εις καθαρώς υποκειμενικούς όρους, εις συναισθήματα, εις εσωτερικάς αληθείας. Εις την Άνδρον, τονίζω, μου συνέβη τούτο διά πρώτην φοράν.¹⁴⁵

Στα υπερρεαλιστικά κείμενα, όπως επισημαίνει, κατ' ανάλογο τρόπο με τον Εμπειρικό, η Αναγνωστοπούλου, «το θαλάσσιο ή νησιώτικο τοπίο διαθλώμενο στο σώμα του ποιητικού κειμένου διασταυρώνει την οικειότητα του γνωστού εξωτερικού τόπου, αλλά και την ανοικειότητα του ψυχικού τόπου, συμπληρώνοντας το ορατό από το όραμα, το ίδιο από το άλλο, το γνωστό από το άγνωστο. [...] Το νησί [στον Εμπειρικό] καλεί στην περιπλάνηση, στη δοξολογία των αισθήσεων, στην απομόνωση και την ανακάλυψη του νέου».¹⁴⁶

Στην ποιητική συλλογή του Εμπειρικού *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες* (1984), που θυμίζει μορφικά και θεματικά τα ποιήματα της *Ενδοχώρας* και εκδόθηκε μετά τον θάνατό του, παρόλο που ο ίδιος είχε συγκροτήσει τα ποιήματά της σε σώμα το 1971, δημοσιεύτηκαν στην τελευταία ενότητα που επιγράφεται «Προσθήκαι» τρία ποιήματα, τα οποία αντλούν το θέμα τους από τη νήσο Άνδρο. Στο πρώτο με τίτλο «Η άφιξις» (αρ. 74, σσ. 145-146) και στο τρίτο, «Άνδρος-Υδρούσα» (αρ. 76, σσ. 149-155), εμπεριέχονται στιγμές επιφάνειας.¹⁴⁷

«Η άφιξις» που γράφτηκε στο Κόρθι της Άνδρου στις 19.5.1955, με πλήρη τίτλο «Άνδρος ή άφιξις»,¹⁴⁸ είναι ένα πολυπερίοδο ποίημα έξι στροφικών ενοτήτων, στο οποίο κάθε στροφική ενότητα συνιστά και μία περίοδο. Από αυτές η 1^η, η 3^η και η 5^η είναι πεντάστιχες, η 2^η επτάστιχη, ενώ η 4^η και η 6^η εξάστιχες. Όλες απαρτίζονται από ανισοσύλλαβους και ανομοιοκατάληκτους στίχους, με επικρατέστερο τον ιαμβικό ρυθμό.

¹⁴⁵ *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού*, ό.π., 65. Πρόκειται για απόσπασμα από το ημιτελές λήμμα «Άνδρος» της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειας» του ποιητή.

¹⁴⁶ Αναγνωστοπούλου, «Το νησί και η θάλασσα», ό.π., 447, 450.

¹⁴⁷ Η Κλαπάκη έχει πολύ εύστοχα υποστηρίξει ότι η σύνδεση ενός νησιού με στιγμές επιφάνειας «μπορεί να γίνει πολύ καλύτερα κατανοητή αν ιδωθεί ως η κοσμική εκδοχή μιας μακρόχρονης θρησκευτικής παράδοσης, η οποία έχει ως κεντρικό σημείο αναφοράς αλλά και κατάληξης την Πάτμο, το νησί της Αποκάλυψης». Έχει, επίσης, ορθά επισημάνει ότι η κοσμική, λογοτεχνική αυτή εκδοχή υπονομεύει τη θρησκευτική αποκαλυπτική εμπειρία, βρισκόμενη μαζί της σε σχέση αντίστιξης. Όσον αφορά όμως τον Εμπειρικό αναφέρεται μόνο στο ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα» και στην πεζόμορφη εκδοχή του. Βλ. Κλαπάκη, «Άνδρος-Υδρα-Κύπρος», ό.π., 470-471, 483-484 και Κλαράκι, ό.π., 269-273.

¹⁴⁸ *Αι γενεαί πάσαι*, 171.

Το ποιητικό υποκείμενο φτάνει στην Άνδρο το μεσημέρι, την προνομιακή ώρα της επιφάνειας, τη στιγμή που ο ήλιος είναι κάθετος («Η κάθετη ώρα είναι μεσημβρία»). Αντικρίζει το νησιωτικό τοπίο από την κουπαστή του πλοίου και βιώνει ξαφνικά μian άδηλη και ταυτόχρονα προληπτική επιφάνεια,¹⁴⁹ καθώς βλέπει ολοζώντανες, σε ένα πλαίσιο αχρονικότητας, τις σκέψεις και τις αναμνήσεις του να τον πλησιάζουν από μακριά:

*Αχνίζει στον ήλιο η πολιτεία
Η θάλασσα ανεμίζει τον αφρό
Αιφνίδια περιστέρια γλάροι
Και χελιδόνια εδώ
Την ώρα που ακουμπώ στην κουπαστή και βλέπω
Από μακριά να πλησιάζουν σαν καράβια
Σκέψεις τρικάταρτες και αναμνήσεις. (145)*

Συνδέοντας ασύνειδα, κατά την πάγια τακτική του, το παρελθόν με το παρόν, τις σκέψεις και τις αναμνήσεις του με το εξωτερικό, ορατό τοπίο του νησιού σε μian ατέρμονη αλληλουχία, αναβιώνει, πρώτα αποσπασματικά («ένα κογχύλι, ένας φίλος, δύο βότσαλα»), μέσα σε ένα ρευστό χρόνο το παρελθόν του, κινητοποιώντας την όραση και την ακοή του, για να οδηγηθεί, στη συνέχεια, στην πλήρη φανέρωση «της ποθητής στιγμής», στην παρουσία της ακέριας αναβίωσης, που ταυτίζεται με την ερωτική ένωση και πληρότητα:

*Ένα κογχύλι, ένας φίλος, δύο βότσαλα
Και ανάμεσα λευκές φωνές-σπονδές
Μιας άμογης ευθείας ή καμπύλης
Όταν μέσα από χνούδι αναπηδά και φανερώνεται
Της ποθητής στιγμής η παρουσία. (145)*

Έτσι, γεννιέται ξανά στην ενότητα του φαντασιακού χρόνου της επιφάνειας η αναβίωση της ατόφιας εποχής της παιδικής ηλικίας, όπου τα πάντα ήταν θαυμαστά, χωρίς χωροχρονικές δεσμεύσεις. Συγκεκριμένα, ξεκλειδώνει η ροή του ασύνειδου («η πόρπη λύνεται») και ξεπροβάλλει οραματικά το πλοίο, ενδεχομένως του πατέρα του ποιητή,¹⁵⁰ που ρίχνει την άγκυρα στο λιμάνι, με το ολοζώντανο ακρόπρωρό του, τη

¹⁴⁹ Το πλοίο συνδέεται άμεσα στην εμπειρική ποίηση με την ονειροπόληση και τον ρεμβασμό. Βλ. π.χ. στην *Ενδοχώρα* «Το ρήμα αγναντεύω» (23) και «Δικλείς» (29), στα *Γραπτά* το «Αμούρ-Αμούρ» (19).

¹⁵⁰ Ο ίδιος αναφέρεται στην ιδιωτική θαλαμηγό του πατέρα του, Λεωνίδα Εμπειρικού, που έφερε το όνομα «Γόησσα»: «σκάφος θρυλικόν... Γόησσα αληθινή, γυναίκα-Γόησσα!». Βλ. Δημήτριος Ι. Πολέμης, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός βιογραφεί τον πατέρα του», *Πέταλον*, 5, 1990, 3-76: 54 (Η βιογραφία αυτή προέρχεται από λήμμα, αφιερωμένο στον πατέρα του, της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειας» του ποιητή).

γυμνόστηθη γοργόνα του («προβάλλει η πλώρη και η γοργόνα της/ λαχανιασμένη με στήθη ξέστηθη»). Πλοίο και γοργόνα της πλώρης ταυτίζονται, όπως και στη «Μανταλένια» των *Γραπτών*, και το πλοίο αποκτά θηλυκή, ερωτική υπόσταση και γίνεται ζωντανή οντότητα, διεγείροντας τη δύναμη των αισθήσεων και επομένως της ποιητικής δημιουργίας. Τέλος, το ζωντανό πλοίο συνδέεται μέσω της άγκυρας με την παροντική άφιξη του ποιητικού υποκειμένου στο νησί, η οποία σηματοδοτείται από το δέσιμο της μπαρούμας (= του σχοινιού) της λέμβου, που τον μεταφέρει στην ακτή, στα κρηπιδώματα του λιμανιού. Έτσι, το σχοινί που πάλλεται ως χορδή,¹⁵¹ σύμβολο των συναισθημάτων και της ανθρώπινης ψυχής, δένει όχι μόνο τη βάρκα αλλά και τον ίδιο τον ποιητή με τον αγαπημένο του νησιωτικό τόπο.¹⁵² Με αυτόν τον τρόπο, καταλύεται κάθε χωροχρονική αίσθηση και ενώνεται το εξωτερικό και πραγματικό με τον πιο μύχιο ψυχικό του κόσμο («από τα κρηπιδώματα/ έως μέσα-μέσα στο ηλιακόν μου πλέγμα») σε μια ατόφια συνύφανση ύλης και πνεύματος.¹⁵³ Για άλλη μια φορά,

¹⁵¹ Ο Εμπειρικός χαρακτηρίζει το ποιητικό υποκείμενο ως χορδή και στο πεζό ποίημα «Ο βασιλιάς ο Κογκ» (*Οκτάνα*, 73) και στο ποίημα «Η Άσπρη Φάλαινα» («Είμαι θαρρώ χορδή στον άνεμο/ Χορδή ευαίσθητη που αδιάκοπα δονείται,/ Όμως χορδή,/ Που χέρι άγνωστο και δυνατό την κρούει/ Ίσως το χέρι του Θεού/ Ίσως αυτό που μέσα μας συνείδησις δεν έγινε ακόμη», στ. 158-163. Βλ. «Η Άσπρη Φάλαινα», 40).

¹⁵² Είναι αξιοσημείωτο ότι η Άνδρος και το Τσόργκουν της Κριμαίας αποκαλούνται από τον ίδιο τον ποιητή, στο λήμμα «Άνδρος» της «Προσωπικής Εγκυκλοπαιδείας» του, παράδεισοι: «οσάκις θέλω να σκεφθώ έναν ζησμένον από εμέ τον ίδιον Παράδεισον, παρουσιάζονται αμέσως στον νου μου δύο συγκεκριμένα γεωγραφικά σημεία ολόκληρη η Άνδρος με τα εξαίσια ακρογάλια της, τα υψηλά βουνά και τους πυκνούς μπαξέδες της, και η Κριμαία, με το Τσόργκουν και τα περίξ αυτού αλησμόνητα τοπεία». Βλ. *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού*, ό.π., 27-28. Κατά τον ίδιο τρόπο και στο ποίημα *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσία*, 14, γράφει: «Δύο Εδέμ εγνώρισα στον βίον μου/ Άνδρος λέγεται η μια/ [...] Ρωσία λέγεται η άλλη».

¹⁵³ Η Αρσενίου, «Τώρα που φτάσαμε εδώ», ό.π., 165-166, υποστηρίζει πως «δεν είναι τυχαίο ότι στην ινδική θεώρηση το ηλιακό πλέγμα λέγεται Μανιπούρα που σημαίνει “χώρα του λαμπερού κοσμήματος” και η λειτουργία του είναι επιθετική: να κατακτά και να μετασχηματίζει άλλα πράγματα σε μέρη του εαυτού του. [...] 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 αντανακλώμενη στο όνομα της Άνδρου αυτή χώρα συγκλίνει με αυτό που η θεωρητικός και ψυχαναλύτρια Julia Kristeva ονομάζει “σημειωτική χώρα”. Η σημειωτική χώρα είναι το παλλόμενο και σφύζον ρεύμα ενέργειας μέσω του οποίου βιώνεται και από τα σημάδια και τη ροή του οποίου προκύπτει η διαδικασία στην οποία το υποκείμενο γεμίζει το σημείο με σημασία». Κατά τη γνώμη μας, το ηλιακό πλέγμα του ποιητή δεν αντανακλάται απλώς στο όνομα της Άνδρου, αλλά συνδέεται άρρηκτα μαζί της σε μια ατόφια ενότητα. Επίσης, η λειτουργία

μέσω της επιφάνειας επιδιώκεται να επιτευχθεί η υπερρεαλιστική σύζευξη ασύνειδης και συνειδητής πραγματικότητας στην υπερπραγματική τους ολότητα.¹⁵⁴

Το ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα» δεν φέρει χρονολογικό δείκτη, αλλά θεωρείται από τον επιμελητή της έκδοσης της συλλογής στην οποία ανήκει, Γ. Γιατρομανωλάκη, μεταγενέστερο του προηγούμενου. Η Αρσενίου σημειώνει ότι γράφτηκε μεταξύ 1964-1965.¹⁵⁵ «Πιθανότατα αποτελεί μια στιχουργημένη (και μάλιστα στιχαριθμημένη) ανάπτυξη ενός ομώνυμου πεζόμορφου ποιήματος που γράφεται στην Γλυφάδα τις 6/9/1958»,¹⁵⁶ το οποίο αφιερώνεται στον γιο του ποιητή Λεωνίδα και πρωτοδημοσιεύεται το 1985 στο περιοδικό *Χάρτης*.¹⁵⁷ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης έχει επισημάνει τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα του ένστιχου και του ομώνυμου πεζού ποιήματος, ερμηνεύοντας κυρίως το πρώτο,¹⁵⁸ ενώ η Κλαπάκη έχει προσεγγίσει, με διαφορετικό τρόπο, τις επιφάνειες τόσο του στιχουργημένου όσο και του ομότιτλου πεζού ποιήματος.¹⁵⁹

Το ένστιχο ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα» αποτελεί μια άδηλη αλυσιδωτή επιφάνεια που πυροδοτείται από το ίδιο το νησί («Δεν έχω ανάγκη πλέον να κρυφθώ/ Είμαι στην Άνδρο/ Με φέραν εδώ τα βήματά μου/ Επάνω από το πέλαγος με τα λευκά πουλιά»),¹⁶⁰ στο οποίο ο ποιητής έχει φτάσει με θαυμαστό τρόπο, γεγονός που «προσδιορίζει εξ αρχής τον εκστατικό» και αποκαλυπτικό «χαρακτήρα του

αυτού του πλέγματος δεν είναι επιθετική, αλλά συμφιλωτική, ενωτική. Η Άνδρος, επομένως, ως «σημειωτική χώρα» για τον Εμπειρικό, γίνεται το έναυσμα της επιφάνειας, που ενοποιεί την εξωτερική με την εσωτερική πραγματικότητα, χωρίς να χρειαστεί η δεύτερη να μετασχηματίσει την πρώτη, αφού στο πλαίσιο της επιφάνειας η μία συνιστά μέρος της άλλης.

¹⁵⁴ Η Ρουσοπούλου, ό.π., 267-271: 268 (σημ. 62), προτείνει μια διαφορετική ερμηνεία του ποιήματος και παραθέτει αρκετά παραδείγματα κειμένων του Εμπειρικού στα οποία η συνύπαρξη του πραγματικού με το φανταστικό συμβαίνει, όπως και στο «Η άφιξις», πάνω σε πλοίο. Π.χ. «Το ρήμα αγναντεύω», *Ενδοχώρα*, 23.

¹⁵⁵ Αρσενίου, «Τώρα που φτάσαμε εδώ», ό.π., 174.

¹⁵⁶ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση», ό.π., 658.

¹⁵⁷ Εμπειρικός, «Άνδρος-Υδρούσα», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 663-666. Το κείμενο εντάσσεται στο ανωτέρω άρθρο του επιμελητή του.

¹⁵⁸ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση», ό.π., 658-666.

¹⁵⁹ Κλαπάκη, «Άνδρος-Υδρα-Κύπρος», ό.π., 481-485 και Klaraki, ό.π., 267-273.

¹⁶⁰ Αντίθετα, η Klaraki, ό.π., 268, εντοπίζει την επιφάνεια στο τέλος του ποιήματος, στους στ. 167-179 και θεωρεί ότι πρόκειται για μια ερωτική επιφάνεια που προκαλείται από την παρουσία της γυμνόστηθης κοπέλας. Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, από την άλλη πλευρά, προσδίδει σε ολόκληρο το ποίημα τον χαρακτήρα της αποκάλυψης.

ποιήματος». ¹⁶¹ Ο ποιητής όρθιος πάνω από το νησί και πανταχού παρών («Είμαι στην κορυφή και είμαι στις πεδιάδες/ Είμαι ο νόστος και είμαι η σερμαγιά») εποπτεύει ως άλλος προφήτης την Άνδρο, την οποία αντιλαμβάνεται ως πηγή της ίδιας της ζωής, επομένως και της ποιητικής δημιουργίας, Άνδρο-Υδρούσα, ¹⁶² και αποκαλύπτει το οπτικό και ακουστικό όραμά του:

*Αίφνης όπως φουσκώνει και πυργούται ένα βουνό
Υψώθηκε η φωνή μου στον αέρα
Και άκουσα τα φτερουγίσματα των κοριτσιών
Επάνω από τ' αμπέλια και τους φράχτες. (150)*

Πρόκειται για έναν χορό από νέες και νεάνδρους του νησιού, τους οποίους ο ποιητής προτρέπει να αφεθούν ελεύθεροι στα κελεύσματα της ζωτικής ενέργειας του έρωτα (στ. 31-48).

Η επιφάνεια συνεχίζεται με το όραμα της ποιητικής δημιουργίας (στ. 49-59) που μετουσιώνεται στο ανδριώτικο τοπίο (στ. 60-85), κατακλύζοντας το φυσικό και ανθρώπινο περιβάλλον με την κοσμική ουσία του έρωτα: τους καρπούς, τα πουλιά, τα βουνά που διογκώνονται και υψώνονται, τα περιβόλια, τα σπίτια, τη θάλασσα, τον αέρα, τα νέφη, τα νερά, τις πέτρες, τις νεαρές και τους νεάνδρους που περιμένουν «ιμερικοί και μαγεμένοι» τους χρησμούς του ποιητή-προφήτη («άνοιξα εγώ το στόμα μου και είπα»), ¹⁶³ ο οποίος προτρέπει να μην καταλυθεί ποτέ η κυριαρχία του έρωτα, που θα σημάνει την έλευση των νέων εποχών (στ. 86-101). Ακολουθεί το ακουστικό όραμα (στ. 102-112) των αγοριών που διατρανώνουν την πίστη τους σε αυτή την κυριαρχία και υπόσχονται ότι θα γκρεμίσουν καθετί παλιό, ενοχικό και ακάθαρτο που την παρεμποδίζει. Τότε δοξάζεται ο οίστρος, η ζωτική ενέργεια, αυτής της γενιάς (στ. 113-166) που φανερώνεται οραματικά μπροστά στα μάτια του ποιητικού υποκειμένου ως λαμπρό πτερωτό πουλάρι, Πήγασος, και ακουστικά ως χαρούμενη αποκαλυπτική κραυγή, που μεταμορφώνει ευδαιμονικά, στιγμιαία και ακαριαία τον υλικό κόσμο («και τ' άλμπουρα των караβιών έγιναν κυπαρίσσια»), τους ανθρώπους («στα

¹⁶¹ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση», ό.π., 660.

¹⁶² Η Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμος και αποκαλυπτικός», ό.π., 111, επισημαίνει ότι «καθίσταται προφανής όχι μόνο η προσωποποίηση αλλά και η ερωτική, σωματική, θα λέγαμε, σχέση του ποιητή με την “εδεμική” Άνδρο. Για τους ήρωες του Εμπειρικού οι πατρίδες δεν είναι ηθικές έννοιες και σχήματα νοητικά, αλλά οργανικά οντότητες και ερωτικές πραγματικότητες».

¹⁶³ Ο στίχος μπορεί να συνδεθεί διακειμενικά με το πρώτο ημιστίχιο του ιβ' άσματος από «Τα Πάθη» του Άξιον Εστί του Ελύτη, που έχει επίσης προφητικό και αποκαλυπτικό χαρακτήρα: «Ανοίγω το στόμα μου * κι αναγαλλιάζει το πέλαγος». Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, Αθήνα: Ίκαρος, 2002, 169.

στόματα των αγοριών, των νεανίδων/ άνησαν γέλια γάργαρα κ' έλαμψαν ρουμπίνια») και τη φύση ολόκληρη («απ' άκρου εις άκρον ράγισαν εις τον βορράν οι πάγοι/ απ' άκρου εις άκρον έλιωσαν τ' αγκάθια της μεσημβρίας»). Το όραμα γίνεται πλέον δοξαστικό, καθώς όλη η πλάση πλαισιώνει και περιτριγυρίζει τον ποιητή-προφήτη της κατίσχυσης του έρωτα, ο οποίος δοξασμένος («μέσα στην τόσην αίγλη») βιώνει την πιο ανείπωτη αγαλλίαση, κραυγάζοντας μετουσιωμένος σε πτηνό (γλάρο) και ζώο (πώλο), ενωμένος, σε μια τέλεια μέθεξη,¹⁶⁴ με τη φύση και τη γονιμοποιό της δύναμη («και είχα το αίσθημα πως έσπαζαν στις χούφτες μου μέσα ρόδια»).¹⁶⁵ Τότε, ως επιστέγασμα και κορύφωση της επιφάνειας ξεπροβάλλει μέσα από τις νέες του νησιού «ως κορυφαία νύμφη/ Εύοσμη και πανέμορφη σαν άνθος λεμονιάς» μια κόρη που γυμνώνει τα στήθη της και με τα μάτια στραμμένα στον ουρανό απευθύνει χαιρετισμό στο νησί (στ. 161-166), που προσωποποιείται και ταυτίζεται δοξαστικά με την κοσμική, ερωτική, ζωτική ενέργεια, δηλαδή με την ίδια την πηγή της ζωής, ως «πλήρες αυγό της οικουμένης» και «Άνδρος-Υδρούσα».

Η αλυσιδωτή άδηλη επιφάνεια ολοκληρώνεται (στ. 167-179), επιστρέφοντας κυκλικά στο υποκειμένο της, τον ίδιο τον ποιητή που «γιομάτος σαν ξέχειλο λαγήνι», πλήρης από τη μέθεξή του με την ερωτική, δημιουργική πνοή, συνειδητοποιεί μονομιάς σε μια έλλαμψη την αλήθεια και δοξάζει με την τελική αποκαλυπτική του κραυγή την «Εύάνδρο Άνδρο στον αιώνα!».

Η Κλαπάκη έχει ήδη επισημάνει τη λεξιλογική και υφολογική σχέση του ποιήματος του Εμπειρικού με την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη καθώς και τις θρησκευτικές συνυποδηλώσεις ορισμένων λέξεων και φράσεων του.¹⁶⁶ Σκοπός του ποιητή όμως, κατά τη γνώμη μας, δεν είναι μόνο, όπως υποστηρίζει η Κλαπάκη, να υπονομεύσει

¹⁶⁴ Ο Φυλακτού, *ό.π.*, 25-35, έχει παρουσιάσει αναλυτικά την επίδραση που άσκησε στον Εμπειρικό η σικελιακή μέθεξη. Επίσης, οι Φράγκου-Κικίλια, *ό.π.*, 77, Klaraki, *ό.π.*, 270 και Φυλακτού, *ό.π.*, 179-180, έχουν επισημάνει τις επιρροές του συγκεκριμένου ποιήματος του Εμπειρικού από το «Θαλερό» του Σικελιανού. Βλ. και Κλαπάκη, «Άνδρος-Υδρα-Κύπρος», *ό.π.*, 485, όπου το ποίημα συσχετίζεται και με τη σεφερική «Εγκωμη». Τέλος, η Ρουσοπούλου, *ό.π.*, 298-302, θεωρεί ότι υπάρχουν αρκετές ομοιότητες ανάμεσα στα τρία ποιήματα για την Άνδρο της συλλογής του Εμπειρικού *Αι γενεαί πάσαι* και στον «Αλαφροΐσκιωτο» του Σικελιανού.

¹⁶⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι στη συγκεκριμένη στροφική ενότητα (στ. 147-151) εναλλάσσεται ο iamβικός (στ. 147-148) με τον τροχαϊκό (στ. 149-151) ρυθμό, για να τονιστεί και ρυθμικά αυτή η δύναμη που ενώνει τα πάντα.

¹⁶⁶ Κλαπάκη, «Άνδρος-Υδρα-Κύπρος», *ό.π.*, 484-485 και Klaraki, *ό.π.*, 269-271. Θα πρόσθετα και τους *Χαιρετισμούς* προς την Θεοτόκο, για τους στ. 161-166.

και να ανατρέψει τη θρησκευτική αποκαλυπτική παράδοση, στην οποία εντάσσεται και το νησί ως κατεξοχήν τόπος της αποκάλυψης, με μια σεξουαλικής φύσεως επιφάνεια. Στόχος του Εμπειρικού είναι, πέρα από την ανατροπή του παλαιού, ο ευαγγελισμός και η εγκαθίδρυση του νέου εδεμικού του κόσμου –που θεωρεί ότι είναι ίδιος με την αρχική κοσμογονία, την πηγή της έναρξης της ζωής από την οποία έχουμε προέλθει. Σε αυτήν τη νέα Εδέμ δεν θα υπάρχουν οι παλαιοί καταναγκασμοί, αλλά θα επικρατεί η πληρότητα της μέθεξης με τον κόσμο ως όλο, της ένωσης ύλης και πνεύματος, της επικράτησης της διευρυμένης πραγματικότητας. Γι' αυτό τον λόγο άλλωστε χρησιμοποιεί τον θεολογικό λόγο και το αποκαλυπτικό ύφος,¹⁶⁷ όπως και την κοσμική, λογοτεχνική επιφάνεια, γιατί επιδιώκει να χτίσει, μέσω της ποιήσής του, έναν νέο ευδαιμονικό και απελευθερωμένο κόσμο με τα υλικά του παλαιού, αυτά που συνδέονται άμεσα με τις ασύνειδες πηγές της ύπαρξης (δηλαδή το θρησκευτικό, το ερωτικό και το ηρωικό στοιχείο). Έτσι, καθιστά τη λογοτεχνική επιφάνεια το προνομιακό μέσο της επιδίωξής του, του «νέου μυστικισμού», καθιστώντας το ποίημά του απτή οντότητα, ποίημα-γεγονός, σύμφωνα με τις επιταγές του υπερρεαλισμού.

Το πεζό ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα»¹⁶⁸ αποτελεί επίσης μια άδηλη επιφάνεια που πυροδοτείται από το απτικό ερέθισμα ενός κοχυλιού και την ενδόμυχη διατύπωση της φράσης «Άνδρος-Υδρούσα»: «Κρατώ στο χέρι μου ένα κογγύλι και λέγω μέσα μου Άνδρος-Υδρούσα».¹⁶⁹ Το κοχύλι, το οποίο «περιέχει όλα τα

¹⁶⁷ Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός ως προφήτης της ογδός ημέρας, ή περί αναγραμματισμών», *Πόρφυρας*, 74, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1995, 231-236: 231-232, έχει εύστοχα παρατηρήσει ότι ο Εμπειρικός «αφενός συνεχίζει κατά ευθεία γραμμή, όχι τη γλωσσική, μα την “ιδεολογική” και “ρητορική” παράδοση του Παλαμά και του Σικελιανού, δηλαδή ποιητών-οραματιστών/προφητών της λογοτεχνίας μας, και αφετέρου επενδύει με βιβλική - θρησκευτική ορολογία τη λογοτεχνική υλοποίηση των ψυχαναλυτικών [θα πρόσθετα: και υπερρεαλιστικών] του πίστεων και πρακτικών».

¹⁶⁸ Το πεζό αυτό ποίημα του 1958 εγκαινιάζει, μαζί με το «Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού», τη συλλογή που αργότερα θα πάρει το όνομα *Οκτάνα*. Περιλαμβάνεται στις πρώτες εκδοχές της συλλογής ως το 1967, αλλά τελικά απαλείφεται από αυτήν, γιατί ενδεχομένως δεν συμβάδιζε με την πανανθρώπινη διάσταση που ο ποιητής ήθελε να της προσδώσει. Βλ. Λ. Α. Εμπειρικός, «Η Άνδρος στη βιογραφία και την προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού ή από το προσωπικό στο οικουμενικό» στο *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού*, ό.π., 35-64: 58-59.

¹⁶⁹ Είναι γεγονός ότι η διερεύνηση της συγκεκριμένης επιφάνειας θα έπρεπε να εντάσσεται σε επόμενη υποενοότητα, όπου θα γίνει λόγος για τις επιφάνειες που πυροδοτούνται από ένα αντικείμενο ή μια φράση. Επιλέξαμε όμως να την εντάξουμε στην παρούσα ενότητα, αφού αφενός το πεζό «Άνδρος-

προηγούμενα και όλα τα επόμενα» (664), είναι το σύμβολο των αρχετυπικών εννοιών του έρωτα, της γονιμότητας που σχετίζεται με το νερό αλλά και το θηλυκό στοιχείο, της ζωής που εμπεριέχει και τον θάνατο, καθώς οδηγεί αναπότρεπτα σε αυτόν, για να ξαναγίνει πάλι ζωή.¹⁷⁰ Έτσι, γίνεται σε συνδυασμό με το όνομα του νησιού –που παραπέμπει στο νερό ως πηγή ζωής– και τις μερικές ώσεις του ποιητή, το έναυσμα της επιφάνειας του ίδιου του νησιού σε όλη του την έκταση.¹⁷¹ Το υποκείμενο της επιφάνειας, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής, μεταφέρεται θαυματουργικά, εντός της ίδιας του της επιφάνειας, «στην κορυφή του υψηλότερου όρους» και έτσι έχει την πλήρη εποπτεία του νησιού, που αποκαλύπτεται («και ιδού που») ενώπιόν του την ώρα της ανατολής του ήλιου, στο μεταίχμιο ανάμεσα στη νύχτα και τη μέρα, το σκοτάδι και το φως, ενώνοντας ταυτόχρονα με τις λευκές και ερυθρές της ανταύγειες τη γη αλλά και το πέλαγος με τον ουρανό. Το μεταίχμιο σημείο του χρόνου (ανατολή) και του χώρου (κορυφή όρους) όπως και η επιλογή του λεξιλογίου σηματοδοτούν την ίδια την αποκάλυψη του νησιού ως όραμα και ακρόαμα:

Και ιδού που από την κυανήν, πυκνήν λαγνεϊάν του πελάγους, ως αιφνιδία ερυθρά σπορά περικαλλής, περιφλεγής και αδιάβλητος ο ήλιος. Μία βοή σεραφεική και εμπρός μου σηκώνεται και φτερουγίζει σμήνος λευκών περιστερών, μ' ένα πτερούγισμα αγλαών αγγέλων. Η νήσος εκτείνεται στα πόδια μου. (663-664)

Υδρούσα» συνδέεται άμεσα με το ομότιτλο ποίημα που μόλις εξετάσαμε και επειδή αφετέρου το αντικείμενο της εν λόγω επιφάνειας είναι η Άνδρος.

¹⁷⁰ Όπως επισημαίνει η Αρσενίου, «“Τώρα που φτάσαμε εδώ”», ό.π., 167, «το κοχύλι συμβολίζει τη γονιμότητα, σχετίζεται με το γυναικείο ερωτισμό [...], 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 μήτρα με την όψη της οποίας μεταφορικά συγκλίνει είναι η κοιλία, η σπηλιά του θησαυρού». Βλ. και Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982, 283-284.

¹⁷¹ Η επιφάνεια της Άνδρου στο συγκεκριμένο πεζό ποίημα μπορεί να συσχετιστεί με την επιφάνεια του ποταμού Τσόρναγια, στο Τσόργκουν της Κριμαίας, όπως πραγματώνεται λογοτεχνικά στο «Αμούρ-Αμούρ» αλλά και στο *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία* (βλ. παραπάνω, σσ. 98 και 104). Η Άνδρος και το Τσόργκουν είναι οι δύο βιωμένοι παράδεισοι της παιδικής ηλικίας του ποιητή (βλ. παραπάνω τη [σημ. 152](#)), που αναβιώνουν στο έργο του ως λογοτεχνικές επιφάνειες, προκειμένου να ξαναδεί, αλλά και να μεταδώσει στον αναγνώστη μέσω της γραφής, «την ζωντανή και ευδαιμονικήν εικόνα των, με την ιδιαίτερη εκείνη δύναμιν και ζωηρότητα που έχουν και διατηρούν πάντοτε στην συναισθηματικότητα του ανθρώπου, ακόμη και εις το γήρας του, τα σφριγηλά αρχέτυπα», όπως σημειώνει ο ίδιος στο λήμμα «Άνδρος» της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειάς» του. Βλ. *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρίκου*, ό.π., 28.

Η Άνδρος επιφαίνεται από τη μια της άκρη ως την άλλη, με όλη της τη γλωρίδα και την πανίδα, αλλά και τα φημισμένα δημιουργήματά της σε όλο τους το μεγαλείο, «τα ορθόπλωρα καράβια», τον μέγα της Φάσσας φάρο, τη Μονή της Παναχράντου. Από το αποκαλυπτικό «όραμα και ακρόαμα»¹⁷² ο αφηγητής-ποιητής,¹⁷³ ως υποκείμενο της επιφάνειας, περνά στον υμνητικό θεολογικό («Ωσαννά») και παρηγορητικό-ανακουφιστικό λογοτεχνικό λόγο («Νόστιμον Ἴμαρ» από την *Οδύσσεια*, «Εδώ η ψυχή μου δέχτηκε να αναπαυθώ λιγάκι» από το σικελιανικό «Θαλερό»¹⁷⁴), για να επικυρώσει τα έντονα συναισθήματα έξαρσης που του προκαλεί η ίδια η επιφάνεια του νησιού,¹⁷⁵ τα οποία ταυτίζει με το «ωκεάνιο αίσθημα» που βιώνει ο άνθρωπος, όταν ενώνεται απόλυτα και άρρηκτα με «την παντάνασσαν και την πανδέγμονα» φύση.

Με την επανάληψη της φράσης-επωδού «Κρατώ στο χέρι μου ένα κογχύλι»¹⁷⁶ η άδηλη επιφάνεια του νησιού συνεχίζεται, για να ενωθούν τώρα σε ένα νέο όραμα όλοι οι δρόμοι της Άνδρου, κυκλικοί και κάθετοι, με το ίδιο το φυσικό περιβάλλον, τις ακτές, τους ανέμους, τις κοιλάδες, τα όρη, τις κορυφές και τα νέφη. Αλλά και όλα αυτά τα φυσικά στοιχεία ενώνονται μεταξύ τους όπως και με το ανθρωπογεωγραφικό περιβάλλον του νησιού, τις πόλεις και τα βαπόρια με τα φορτία τους, κάτω από το άπλετο φως του ήλιου που καταναγάζει τα πάντα. Σε ένα από αυτά τα καράβια το υποκείμενο της επιφάνειας βλέπει τον ίδιο του τον εαυτό. Με αυτόν τον τρόπο, η

¹⁷² Η Αρσενίου, «“Τώρα που φτάσαμε εδώ”», ό.π., 167-168, συνδέει τα οράματα και ακροάματα του πεζόμορφου «Άνδρος-Υδρούσα» με τα κατά Gilles Deleuze, «στο βιβλίο του *Κριτική και Κλινική* (1993)», «“Οράματα και Ακροάματα” που δεν ανήκουν στην ίδια την γλώσσα, αλλά προβάλλονται από αυτήν». Επισημαίνει ότι «δεν πρόκειται για φαντασιώσεις, αλλά πραγματικές Ιδέες που ο συγγραφέας βλέπει και ακούει στις ρωγμές της γλώσσας, στα κενά της γλώσσας».

¹⁷³ Είναι χαρακτηριστικό ότι η φράση «και βλέπω ολόκληρη την έκτασιν της νήσου» αποτελεί έναν ιαμβικό 13σύλλαβο στίχο, με συνίτηση στην τρίτη συλλαβή.

¹⁷⁴ Πρόκειται για τους στ. 57-58 «εκεί η καρδιά μου δέχτηκε/ ν’ αναπαυτεί λιγάκι», τους οποίους ο Εμπειρικός παραθέτει μάλλον από μνήμης. Βλ. και Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση», ό.π., 664.

¹⁷⁵ Η Αρσενίου, «“Τώρα που φτάσαμε εδώ”», ό.π., 172, συνδέει την εικόνα της Άνδρου στο εν λόγω πεζό ποίημα με τους «κρυστάλλους του ασυνειδήτου», όπως περιγράφονται από τον Gilles Deleuze. «Μέσω αυτών των κρυστάλλων», σημειώνει, «που συνδέουν “εικονικές” με πραγματικές εικόνες, οι τροχιές της λίμπιντο γίνονται ορατές».

¹⁷⁶ Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση», ό.π., 666 και Κλαπάκη, «Άνδρος-Ύδρα-Κύπρος», ό.π., 481.

επιφάνεια κορυφώνεται και ολοκληρώνεται,¹⁷⁷ επιστρέφοντας στο υποκείμενό της («είμαι ταξιδευτής και επιστροφεύς», 665), διαγράφοντας έναν κύκλο, ο οποίος μορφικά δηλώνεται με την «κυκλική σύνθεση» (ring composition) που σηματοδοτείται από την επανάληψη της φράσης-επωδού «Κρατώ στο χέρι μου ένα κογχύλι». Τώρα, το ταξίδι της επιστροφής, το νόστιμον ήμαρ, που επιτυγχάνεται μέσω της επιφάνειας, εμπεριέχει και ένα στοιχείο μύησης. Ο αφηγητής-ποιητής φέρνει στην Άνδρο τον γιο του, που είναι γερός και πράος, για να τον μύσει στις αξίες, των οποίων φορέας είναι το ίδιο το νησί, στο «όραμα μιας θεσπεσίας ζωής, μιας ζωής που ανήκει σε όσους είναι άξιοι να την δουν, σε όσους είναι άξιοι να την συλλάβουν, να την ζήσουν» (663). Τη ζωή αυτή, μέσω της οποίας το καθημερινό ταυτίζεται με το αιώνιο και η ύλη με το πνεύμα σε μια πλήρη και διαρκή εντελέχεια, όπου το παρελθόν ενώνεται με το παρόν και το μέλλον, ενσαρκώνει και αναπαριστά «ο θεός της νήσου»,¹⁷⁸ «ο εφηβικός θεός (σώμα εκ ψυχής και ψυχή εκ σώματος)»,¹⁷⁹ το «“είναι” και “είμαι” μύθου». Έτσι, με την πραγμάτωση αυτής της αρμονικής ολότητας και την επιφάνεια της προσωποποιημένης Άνδρου ως μιας αέριας υπερπραγματικότητας, το θαυμαστό, σε μια πλήρη ευωχία της φύσης και των αισθήσεων, και η επακόλουθη συναισθηματική αγαλλίαση του υποκειμένου της επιφάνειας κορυφώνονται:

Η ημέρα είναι πανηγυρική. Ο ήλιος λάμπει. Ο αήρ μυρίζει από ανθούς πορτοκαλιάς και λεμονιάς. Το πέλαγος φρική. Κορναλλοί διασχίζουν τον αιθέρα. Η νήσος αγάλλεται. Η καρδιά μου σκιρτά. Εις την ψυχήν μου τρίζουν και ηχούν βοερά πτερά μεγάλων αρχαγγέλων. (665)

Άμεσο αποτέλεσμα και επιστέγασμα της ευφορίας που προσφέρει η πλήρης ένωση των πάντων μέσω της επιφάνειας είναι η αιφνίδια μετατροπή της ενδόμυχης φωνής

¹⁷⁷ Η Klaraki, ό.π., 271-273, από την άλλη πλευρά, υποστηρίζει ότι στο πεζό ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα» υπάρχουν δύο στιγμές επιφάνειας: Η πρώτη προκαλείται από το κοχύλι και την επανάληψη της φράσης-επωδού και είναι το πανοραμικό όραμα του νησιού, το οποίο η ερευνήτρια συσχετίζει με την Πάτμο της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη και τον επίγειο παράδεισο του «Θαλερού» του Σικελιανού, ενώ η δεύτερη, κατά την άποψή της, πυροδοτείται από το αίσθημα της απόλυτης ένωσης του κειμενικού υποκειμένου με το φυσικό περιβάλλον του νησιού και είναι το καταληκτικό όραμα, το οποίο ανοίγει με τα πλοία που βλέπει ο ποιητής επιστρέφοντας στην Άνδρο και κλείνει με τη δοξαστική αναφώνηση που απευθύνει στο νησί.

¹⁷⁸ Η Αρσενίου, «“Τώρα που φτάσαμε εδώ”», ό.π., 173, συσχετίζει τον θεό του νησιού με τον γιο του ποιητή, καθώς και οι δύο χαρακτηρίζονται πράοι. Αντίθετα, η Klaraki, ό.π., 271, θεωρεί ότι αυτός έχει κοινά χαρακτηριστικά με τον Ιησού Χριστό, αφού είναι «δίκαιος, γαλήνιος και πράος» (663).

¹⁷⁹ Ο Πολέμης, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος», ό.π., 32: σημ. 34, έχει συνδέσει τον εφηβικό αυτό θεό με τον Ερμή της Άνδρου.

του αφηγητή-ποιητή σε αποκαλυπτική κραυγή: «Άνδρος-Υδρούσα, Χαίρε!». ¹⁸⁰ Το αποκαλυπτικό όραμα και ακρόαμα ενοποιούνται μέσω του χαιρετισμού της ολοζώντανης, απτής αλλά και υπερπραγματικής Άνδρου και η «κυκλική σύνθεση» του πεζού ποιήματος ολοκληρώνεται. ¹⁸¹

Στην ποιητική του Εμπειρικού τα πάντα, και η αγαπημένη του Άνδρος, είναι «αντικείμενα της υπερρεαλιστικής εμπειρίας». ¹⁸² Ο ποιητής προσπαθεί να συλλάβει την ουσία τους και ελεύθερα να τη συνυφάνει με τη δική του υποκειμενικότητα, τη δική του ενδοχώρα, καθιστώντας τες μια αντικειμενική και με αυτόν τον τρόπο διευρυμένα πραγματική, δηλαδή υπερπραγματική ολότητα. Με άλλα λόγια, επιδιώκει, μέσω της λογοτεχνικής επιφάνειας, να καταστήσει τους «κρυστάλλους του ασυνειδήτου» συνειδητούς. Με αυτόν τον τρόπο, υλοποιεί το προσωπικό και ταυτόχρονα υπερρεαλιστικό, άρα οικουμενικό, του όραμα. Έτσι, «γράφοντας για τη νήσο Άνδρο», παρατηρεί ο Σιγάλας, «δεν ενδιαφέρεται να την εντάξει σε ένα [...] σύνολο εθνικό. [...] Η Άνδρος είναι κυρίως ο χώρος των πυκνών βιωμάτων [...], το κατεξοχήν αντικείμενο της νοσταλγίας. [...] Για τον Εμπειρικό η πραγματική δομή

¹⁸⁰ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο προσδιορισμός Υδρούσα είναι το πιο γνωστό από τα μυθολογικά ονόματα της Άνδρου (βλ. Πολέμης, ό.π., 32: σημ. 31). Ο Εμπειρικός, επομένως, ενώνει τον παλαιό με τον νέο, υπερρεαλιστικό μύθο που δημιουργεί ο ίδιος για το αγαπημένο του νησί. Με αυτόν τον τρόπο το παρελθόν της Άνδρου δεν έχει χαθεί στον χρόνο, αλλά εκτείνεται στο παρόν του υποκειμένου της επιφάνειας και συνυπάρχει με αυτό σε μια άρρηκτη σύνθεση.

¹⁸¹ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι επιφάνειες που έχουν ως αντικείμενό τους την Άνδρο ανιχνεύονται και στον *Μεγάλο Ανατολικό*. Πρόκειται συνήθως για επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος, που γεννιούνται μέσω της μνήμης του Έλληνα ποιητή Ανδρέα Σπερχή, ενός από τους κεντρικούς ήρωες του μυθιστορήματος και προσωπείου του ίδιου του Εμπειρικού, σε δεδομένη στιγμή της ζωής του, ο οποίος οραματίζεται το νησί του ως ένα θεϊκό, παραδείσιο τοπίο. Παραθέτουμε κάποια χαρακτηριστικά αποσπάσματα: «Και ιδού που εκ της μνήμης του Έλληνος ποιητού ανεδύετο ως μία καλλίμαστος και σφριγηλή γυνή, η νήσος η γενέτειρα. Ω, πόσον ωραία ήτο η Άνδρος [...] Και ιδού που η νήσος πλησίαζε ολονέν, ωσάν να ήτο μία πλησίστιος μυθική φρεγάδα προωθούμενη από άνεμον ερωτικών.» (*Ο Μέγας Ανατολικός*, τ. 7, ό.π., 96). «Ο Έλλην ποιητής, ακουμβών επί της κουπαστής του “Μεγάλου Ανατολικού”, με το βλέμμα του ατενίζον επάνω επάνω από την βαθυκύανον απεραντοσύνην του ωκεανού τον γαλανόν ορίζοντα, έβλεπε τώρα ενώπιόν του όχι τον Ατλαντικόν, αλλά την εύανδρον Άνδρον, όπως αναδύεται εκ του Αρχιπελάγους, όπως υψούται και εκτείνεται εις το “μάτι του Βορρά”, με μυθικήν μεγαλοπρέπειαν, [...]. Και ιδού που η πρώτη νεότης του Έλληνος ποιητού παρήλαυνε τώρα αναδρομικώς ενώπιόν του» (τ. 8, σ. 143).

¹⁸² Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων», ό.π., 117.

της έννοιας της πατρίδας είναι ερωτική και όχι ιδεολογική».¹⁸³ Επομένως, αυτό που αναιρείται και υπερβαίνεται μέσα του δεν είναι η αγάπη για την Ελλάδα, «αλλά η ναρκισσιστική πλευρά της αγάπης αυτής», γεγονός που τον οδηγεί «σε ένα επίπεδο οικουμενικό και τροφοδοτεί την αγάπη του για τον κόσμο».¹⁸⁴ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Λεωνίδας Εμπειρικός, «στην Άνδρο πραγματώνεται μια αντίληψη της σχέσης του οικουμενικού με το μερικό –η οποία παρέπεμπε γι’ αυτόν στον Hölderlin. Σύμφωνα με αυτή η αγάπη του ανθρώπου για τον τόπο καταγωγής του γίνεται το εφελτήριο ενός πλατύτερου αισθήματος που διοχετεύεται σ’ όλον τον κόσμο».¹⁸⁵

I.1.A.iii Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από αντικείμενα

α) Οι χαρταετοί

Το πεζό ποίημα «Οι Χαρταετοί» (*Οκτάνα*, 26) που γράφτηκε στη Γλυφάδα στις 9.7.1960, αποτελεί μίαν άδηλη επιφάνεια που προκαλείται από τη θέα των χαρταετών και έχει ως υποκείμενό της τους πρωταγωνιστές του κειμένου, δηλαδή τα παιδιά. Από την πρώτη παράγραφο οι χαρταετοί συνδέονται με οτιδήποτε βρίσκεται πάνω ή ψηλά, πιο ψηλά και από τα υψηλότερα σημεία της γήινης επιφάνειας, με τους γυπαετούς, τις πανωσιές της θάλασσας, τους αετούς, τα αεροπλάνα και αντιτίθενται σε ό,τι βρίσκεται χαμηλά, τους πρόποδες των βουνών, τον βυθό της θάλασσας, τις πλατείες, την πόλη. Η θέα τους οδηγεί τα παιδιά που βρίσκονται στις πλατείες της πόλης στην έκσταση:

Εκστατικά υψώνουν τα παιδιά τα χέρια. Δείχνουν τους χάρτινους κομήτες με τις μακριές ουρές. [...]

Είναι η ώρα κατάσπρη· η έκστασις γαλάζια. Η πόλις αχνίζει από ηδονή. Κουνούν τις χέρες τα παιδιά και, ακόμα, από τα στόματά των πηδούν σαν πίδακες οι λέξεις:

ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ.

Για άλλη μια φορά στην ποίηση του Εμπειρικού το ψηλό ενώνεται με το χαμηλό, το ύψος με το βάθος, αίρονται οι αντιθέσεις και έτσι τα παιδιά, ως υποκείμενα της επιφάνειας, οδηγούνται στο «ωκεάνιο αίσθημα» της έκστασης, της ένωσής τους με όλη την πλάση, που περιλαμβάνει και τα ανθρώπινα τεχνολογικά επιτεύγματα, τα αεροπλάνα, τα οποία συμμετέχοντας στην ενιαία ηδονή

¹⁸³ *Ο.π.*, 119, 121, 123.

¹⁸⁴ *Ο.π.*, 124-125.

¹⁸⁵ Λ. Α. Εμπειρικός, «Η Άνδρος στη βιογραφία και την προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού», *ό.π.*, 59.

*βροντούν και γράφουν στο στερέωμα με άσπρους καπνούς τις λέξεις:
ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ.*

Το πεζό αυτό ποίημα της *Οκτάνα* μπορεί κάλλιστα να συσχετιστεί με το προγενέστερό του ακόλουθο απόσπασμα από τις «Μορφές αιθρίας», που ανήκουν στην ενότητα «Μυθιστορίες» των *Γραπτών*, και να φωτιστεί ερμηνευτικά από αυτό:

Αιθρία, αιθρία, με άνοδον χαρταετών εις τον αέρα, χαρακτηρίζει αυτή τη μέρα. Η πόλις καταυγάζεται από τον ήλιο, και οι πέτρες γύρω από τα σπίτια, που ακόμη κτίζονται σε ωρισμένες συνοικίες, μοιάζουν με ζάρια, που δεν εγνώρισαν ποτέ, παρά την ιδική τους μόνο τύχη. [...] Οι τοίχοι των σπιτιών είναι λευκοί. Ο ουρανός είναι γαλάζιος. Τα φύλλα των δένδρων είναι πράσινα, και μάλιστα τόσο πολύ, που δεν διακρίνονται οι σκιές, παρά μονάχα ως χρώμα. Μέσα στο άλσος, τα παιδιά αφήνουν τα τσέρκια των να πέσουν, και με ασυγκράτητη χαρά, με συντριβάνια από 'Ω!' και 'Α!' βλέπουν τους αετούς να πάλλωνται και να σκιρτούν εις τον αέρα. Ναι, σήμερα πότερο παρά ποτέ, η τύχη της πόλεως είναι λευκή, και είναι τα πάντα, η σαρξ και η γη και οι πέτρες και τα φύλλα -πώς να το πω, πώς να το πω, Γλυκύτατόν μου Έαρ- μια και αδιαίρετη ηδονή, που αγγαλιά και σφύζει μεσ' στον ήλιο. (88-89)

Αντικείμενο της άδηλης επιφάνειας στο «Οι Χαρταετοί» είναι η «μια και αδιαίρετη ηδονή» που συνέχει τα πάντα, ξεκινώντας από το ύψος και καταλήγοντας στο βάθος, εξυψώνοντάς το και αυτό. Γι' αυτόν τον λόγο η ώρα είναι κάτασπρη, αφού όλα τα στοιχεία και τα χρώματα της γης ενώνονται, και η έκσταση γαλάζια, αφού τα πάντα, μαζί με τους χαρταετούς, ανυψώνονται στη γαλανή αιθρία του ουρανού. Είναι αξιοσημείωτο ότι η εν λόγω περίοδος συνιστά έναν τέλειο ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο, για να δηλωθεί και μορφικά η πλήρης και απόλυτη ένωση των πάντων. Επιστέγασμα και κορύφωση του «ωκεάνιου αισθήματος» που κατέχει τα παιδιά και εκδηλώνεται με την ανύψωση και το κούνημα των χεριών τους –χαιρετούν κουνώντας τις χέρρες τους–,¹⁸⁶ είναι η αναφώνηση που πηγάζει σαν πίδακας από το πιο μύχιο Είναι τους: ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ. Πρόκειται για την ίδια φράση που γράφουν με τους άσπρους καπνούς τους στο στερέωμα τα αεροπλάνα. Οι λέξεις αυτές αποτελούν πρωτόφαντα σημαίνοντα,¹⁸⁷ για να δηλώσουν το νέο σημαινόμο της

¹⁸⁶ Κατά τη γνώμη μας, η παρήχηση του χ, του ε και του ρ στη φράση «χέρια χέρρες» της πρώτης γραμμής του κειμένου υποδηλώνει τον χαιρετισμό. Τα χέρια-χέρρες των παιδιών που υψώνονται και κουνιούνται αναπαριστούν εικονικά το Χαίρε, που απευθύνεται με όλο το κείμενο στη «μία και αδιαίρετη ηδονή» που συνέχει τα πάντα και συμβολίζεται κειμενικά με τους χαρταετούς. Για μια διαφορετική ερμηνεία, βλ. Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 183: «τα παιδιά (θεατές και ηδονοβλεψίες) “κουνούν τις χέρρες” (πανηγυρίζουν ή και ανανίζονται)».

¹⁸⁷ Από τα επιφωνήματα «Ω!» και «Α!» που αναφωνούν τα παιδιά στο απόσπασμα από τις «Μορφές αιθρίας» φτάνουμε στην ακατανόητη φράση ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ της *Οκτάνα*. Ο ίδιος ο Εμπειρικός σε ανέκδοτο λήμμα της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειάς» του ορίζει ως «αυθαιρετολεξία» τους νεολογισμούς του (βλ. Αρσενίου, *Η ρητορική της ουτοπίας*, ό.π., 57: σημ. 28). Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 196, «η μετάβαση από την

έκστασης, της διευρυμένης υπερπραγματικότητας που καταργεί τους δυσμούς και ενώνει ζωντανά πλάσματα (παιδιά) και άψυχα αντικείμενα (αεροπλάνα), φυσικά στοιχεία (βουνά, θάλασσα, ουρανός) και ανθρώπινες πόλεις (ανοικτές πλατείες), ύψος και βάθος (η ίδια φράση που γράφεται από τα αεροπλάνα στον ουρανό ξεπροβάλλει και από το ασύνειδο των εκστατικών παιδιών), ύλη (χαρτί) και πνεύμα (λέξεις), εκμηδενίζοντας κάθε μονιστική ατομικότητα και αντικειμενικότητα. Στον υπερρεαλισμό ο άνθρωπος δεν προηγείται της φύσης και των πραγμάτων, αλλά συνενώνεται μαζί τους στην υπερπραγματική ολότητα.

Η «μια και αδιαίρετη ηδονή» που συμβολίζεται από τους χαρταετούς και σημαίνεται από την εμπειρική φράση –την «αυθαιρετολεξία» σύμφωνα με τα δικά

ετυμολογούμενη προς τη μη ετυμολογούμενη λέξη θα πρέπει να έγινε μέσα από τις έναρθρες, “λογικές” κραυγές, [...]. Η ορμή για την ατίθαση κραυγή, οποιαδήποτε θα μπορούσε να γεννηθεί στα χείλη των εκστατικών και διεγερμένων ηρώων του Εμπειρικού, είναι πιθανόν να αποτέλεσε το εκμαγείο για τις ακατανόητες λέξεις, όπως είναι αυτές [...] στις “Στροφές στροφάλων” Άρμαλα Πόρανα και Βέλμα». Το ίδιο ισχύει και για τις ακατανόητες κραυγές στα πεζά ποιήματα της *Οκτάνα* «Οι Χαρταετοί» και «Η νήσος των Ροβινσώνων» (94). «Με τον υπερρεαλισμό μπορεί να πραγματοποιηθεί η απόλυτη ελευθερία του ανθρώπινου λόγου, και η ανθρώπινη φωνή όχι μόνο μπορεί να εκθέσει, ως μέσο, οτιδήποτε επιθυμεί, αλλά κυρίως να αποκτήσει ίδιον τρόπο» (ό.π., 197). Η Αρσενίου, ό.π., 56-58, φωτίζοντας από μια διαφορετική πλευρά το ζήτημα της «αυθαιρετολεξίας» του Εμπειρικού, υποστηρίζει ότι «στη γραφή του 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 απροσδόκητες και χωρίς λογική επεξεργασία αναφωνήσεις είναι οι “πίδακες” των υπερρεαλιστικών κειμένων που συντελούν στη δημιουργία του ποιήματος-γεγονότος. [...] Η γλωσσική επινοητικότητα του συνδέθηκε κυρίως με το υπερρεαλιστικό και επαναστατικό του όραμα, δεν τονίστηκε όμως αρκετά η πειραματική και αυτοδύναμη πρωτότυπη ποιότητά της [...] Οι μη αναγνωρίσιμες λέξεις, τα αταύτιστα ονόματα και επιφωνήματα, μεταξύ άλλων γλωσσικών εκφάνσεων της εμπειρικής γραφής, ανακαλούν το “ζαούμ” (*zaim*) του Αλεξέι Κρουτσόνικ, μία ποιητική γραφή με επινοημένες λέξεις πέραν ή εκτός λογικής ή κατανόησης [...]. Τόσο οι ακραίες εμπειρικές γλωσσικές μορφές όσο και το “ζαούμ” [...] προβάλλουν την αναζήτηση από τους ποιητές των δυνατοτήτων της προσωπικής τους έκφρασης». Ειδικότερα για το κείμενο «Οι Χαρταετοί» αναφέρει ότι «ο τρόπος σύνταξης της αινιγματικής φράσης» ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ αποτελεί «ενδεικτικό παράδειγμα της ονειρικής γλώσσας, μιας γλώσσας που ο ψυχαναλυτής Εμπειρικός μπορεί να αναπαριστά. [...] Η φράση αυτή [...] κρύβει μέσα της όχι μόνο μία ενθουσιώδη και οργανική κραυγή, αλλά, ίσως, και την έλευση σκοτεινών και αρνητικών σκέψεων. [...] Ο τόπος καλλιέργειας του κινδύνου μπορεί να αφορά τόσο τον ψυχισμό του Εμπειρικού, όσο και, κυρίως, μία αίσθηση απομόνωσης που προκαλεί η φυγή των συντρόφων και η εμφάνιση οiwωνών σκοταδισμού» (ό.π., 68-69).

του λόγια–, ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ,¹⁸⁸ βρίσκεται παντού. Εκφράζεται μέσω της ανώσεως, που είναι τόσο εξωτερική, καθώς οι γυπαετοί, οι αετοί, οι χαρταετοί και τα αεροπλάνα υψώνονται και πετούν πάνω από τη γη, όσο και εσωτερική,¹⁸⁹ καθώς τα παιδιά υψώνουν τα χέρια τους και χαιρετούν, για να εκφράσουν την ψυχική τους ευφορία, αλλά και αναφωνούν εκστατικά τις ακατάληπτες λέξεις τους, που ανυψώνονται και αυτές «σαν πίδακες» από τα βάθη του ασύνειδου.¹⁹⁰ Είναι

¹⁸⁸ Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, «“ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ”»: Και πάλι μέσα στην παιδιόφραστη γοητεία των μη καρκινικών αναγραμματισμών του Ανδρέα Εμπειρικού», *Μικρο-φιλολογικά*, 22, Φθινόπωρο 2007, 21-23: 21, σημειώνει κάποιες προσπάθειες να διαβαστεί ο «καταρχήν “ακατανόητο[ς]” [αυτός] συνδυασμό[ς] [...] ως παραλλαγή της δημιουργικής ευφορίας του Κτίστη στο τέλος της έκτης ημέρας της Δημιουργίας (*Γένεσις* 1.31: “και είδεν ο Θεός τα πάντα, όσα εποίησεν, και ιδού καλά λίαν”): “Λέω ‘Να, να, καλά πολύ’” ή “‘Καλά’, λέω, ‘να, να, πολύ’” ή “‘Να, να, λέω ‘Πολύ καλά’”, “‘Να, να, πολύ καλά, όλε!’”». Από την άλλη πλευρά, ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 48, θεωρεί ότι η αναφώνηση αυτή έχει «σχεδόν μυστικιστικές συνδηλώσεις που αναφέρονται στη δημιουργική/μεταμορφωτική δύναμη, η οποία αποδίδεται συχνά σε τελετουργικά αναπαριστώμενες λεκτικές πράξεις. Η γλώσσα των παιδιών συνιστά παράδειγμα τελετουργικής ποιητικής, η οποία μέσω της ανατρεπτικής αποτελεσματικότητάς της, συμβάλλει στην υπερρεαλιστική αισθητική του συγκεκριμένου κειμένου». Πβ. και την ευφάνταστη, πλην όμως αστήρικτη, άποψη του Σωκράτη Τιτούρη, «Αναγραμματισμοί στα ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρικού», *Πόρφυρας*, 127, Απρίλιος-Ιούνιος 2008, 18-22: 20, ότι «ανα-γραμματιζόμενη η περιέργη φράση “ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ” γίνεται “Κόλπο, άλαλε Αυνάν!”».

¹⁸⁹ Ο ίδιος ο Εμπειρικός αναφέρεται, στο λήμμα «αλληλοία» της «Προσωπικής» του «Εγκυκλοπαίδειας», στο «ισχυρότατον εκείνο συναίσθημα της εσωτερικής “άνωσεως” που, τόσον εντός όσον και εκτός των πλαισίων της θρησκευτικής εξάρσεως, φέρνει πανηγυρικά στα χείλη την ψυχή του εν εξάρσει διατελούντος ανθρώπου, του έχοντος επιτακτική ανάγκη να εκφράση την εσωτερική του “άνωσιν”, αγαλλίασιν ή ευφορίαν». Βλ. «Το λεξικό του προσωπικού του Σύμπαντος», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, *ό.π.*, 16-17. Και ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 246-247, έχει εντοπίσει «το μοτίβο της “άνωσης”», τονίζοντας ότι αυτή «προσλαμβάνει τις σημαντικές διαστάσεις μιας ερωτικής ανάληψης, καθώς εμφανίζεται ως μια συμβολική –λυτρωτική– μετακίνηση από τη γήινη στη διευρυμένη πραγματικότητα του ουρανού. [...] Οι ερωτικές συνδηλώσεις της άνωσης συμπλέκονται έτσι σε μιαν ενιαία πραγματικότητα με τις θεολογικές».

¹⁹⁰ Ο Δημήτρης Τζιόβας, «Η ρητορική της αποστροφής και της παντάνασσας κραυγής στον Εμπειρικό» στο *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2005, 235-256: 248-250, έχει διαπιστώσει ότι «η κυρίαρχη κίνηση στην ποίηση του Εμπειρικού είναι η ανοδική. Μια άνωση εκ βαθέων προς την επιφάνεια αναπαριστώμενη από τη μεταφορά του πίδακα που θεματοποιεί την επιθυμία για την απρόσκοπτη ανάδειξη του απωθημένου. [...] Σε αυτή την αποδέσμευση του απωθημένου προσφέρεται περισσότερο η φωνή, όντας κάτι το πηγαίο και αδιαμεσολάβητο, παρά ο αυτοματισμός της γραφής. [...] Αν λοιπόν

χαρακτηριστικό ότι η παρήχηση του π, του η/ι και του δ στη φράση «πηδούν σαν πίδακες» τονίζει emphaticά την έννοια της αναπήδησης, της ανύψωσης.¹⁹¹ Ο πίδακας, που είχε τη μορφή του σιντριβανιού –το οποίο επίσης υπάγεται στο νοηματικό πεδίο της ανύψωσης– στο απόσπασμα από τις «Μορφές αιθρίας», επανέρχεται συχνά στην ποίηση του Εμπερικού, για να αναπαραστήσει λεκτικά, συχνά μέσω της παρομοίωσης, την κοσμική, ζωτική ενέργεια ή την ανάδυση και έκφραση των πιο μύχιων και γνήσιων ανθρώπινων συναισθημάτων, κυρίως για να φανερώσει την εισχώρηση της ασύνειδης στη συνειδητή πραγματικότητα.¹⁹²

το εκφραστικό ισοδύναμο της ανοδικής κίνησης είναι η φωνή [...], το βιολογικό ισοδύναμο είναι το σπέρμα [...] και το φυσικό αντίστοιχο το νερό-πίδακας. Όλα αυτά ως ζωογόνες δυνάμεις στοιχειοθετούν τη ζωτική ενέργεια και την ορμή της ανανέωσης στην ποίηση του Εμπερικού εμπειρόχοντας και διασφαλίζοντας τη συνέχεια της ζωής». Επίσης, ο Guy Saunier, «Η μετακίνηση ως στοιχείο μύησης και ποιητικής στο έργο του Εμπερικού», *Ακτή*, 49, Χειμώνας 2001, 65-71: 65-66, έχει επισημάνει ότι τα κείμενα «όπου η κίνηση γίνεται από τα κάτω προς τα επάνω απαντώνται συχνότερα στις τελευταίες συλλογές του Εμπερικού [...]. Της μετακίνησης προς τα επάνω, ως διαδικασίας πορείας προς τη σωτηρία –χαρακτηριστικής του “ανοδικού ψυχισμού” του Εμπερικού, κατά την ορολογία του Bachelard– τα πιο τέλεια και συνεπή παραδείγματα είναι τα δύο ποιήματα της *Οκτάνα*, “Το μέγα βέλασμα, ή Παν-Ιησούς Χριστός” και “Του Αιγάγρου”». Θα πρόσθετα και το πεζό ποίημα «Οι Χαρταετοί» ως χαρακτηριστικό του εμπειρικού «ανοδικού ψυχισμού». Από την άλλη πλευρά, ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 178-179, δίνοντας έμφαση μόνο στη σωματική ηδονή, υποστηρίζει ότι στο έργο του Εμπερικού «η σεξουαλική επιθυμία και η στύση συμβολίζονται –όπως και στα όνειρα– με την ανύψωση ή την πτήση έμψυχων ή άψυχων αντικειμένων: πουλιά, αεροπλάνα, αετοί, χαρταετοί, αερόστατα». Ειδικότερα, για το κείμενο που μας απασχολεί (ό.π., 181-182), το οποίο χαρακτηρίζει ως «απόλυτα ερωτικό», ενώ αρχικά εντοπίζει σε αυτό «τον κωδικό τύπο “χαμηλό-ψηλό”», υπογραμμίζει στη συνέχεια ότι «η ερωτική διέγερση και η στύση συνδηλώνονται με τις διαδοχικές πτήσεις των αετών, των χαρταετών και των αεροπλάνων, αλλά και με άλλες δύο εικόνες που εξυπακούουν κατακόρυφη κίνηση: α. “εκστατικά υψώνουν τα παιδιά τα χέρια”, β. “πηδούν σαν πίδακες οι λέξεις”».

¹⁹¹ Επίσης, η φράση «πηδούν σαν πίδακες οι λέξεις» αποτελεί έναν ιαμβικό 9σύλλαβο στίχο.

¹⁹² Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα παραθέτουμε τα ακόλουθα αποσπάσματα: «αίφνης μου εφάνη ότι εκεί, μπροστά μου, η άσφαλτος του δρόμου διερράγη, και ότι ανέβλυζε ενώπιόν μου, σαν πίδαξ πανύψηλος, θερμός, μέσ’ απ’ τα έγκατα της γης, μέσ’ απ’ τα έγκατα της πλάσεως, πυκνόρρευτος και λευκός, του ασπείροντος κόσμου ο σπερματικός χυμός.» («Ο βασιλιάς ο Κογκ», *Οκτάνα*, 70-71): «Μέσα από την χλόη, και σε ελάχιστη απόστασι από τον κομμένο κορμό μιας δρυός, επί του οποίου καθόμαστε, μου φάνηκε ότι ξεπήδησε αιφνιδίως, με συριγμούς και υποχθονίους κρότους, ένας πίδαξ ψηλός και πορφυρένιος. [...] Ο πίδαξ αυτός επήγαζε από τα σπλάχνα μου, ενώ η καρδιά μου επάλλετο σαν τύμπανον εν ώρα μάχης.» («Η κόρη της Πενσυλβανίας», *Γραπτά*, 170). Βλ. και *Ενδοχώρα*, 22, 97, *Αι γενεαί πάσαι*, 81, 105, 129.

Κλείνοντας, θα αναφερθούμε στο έναυσμα της άδηλης επιφάνειας του κειμένου, τους χαρταετούς.¹⁹³ Ως αντικείμενο που ανυψώνεται, οδηγώντας τα παιδιά στην έκσταση, στο «ωκεάνιο αίσθημα» της ένωσης του χαμηλού με το υψηλό, του πεπερασμένου με το απέραντο και συμβολίζοντας τη «μια και αδιαίρετη ηδονή» που συνέχει το παν,¹⁹⁴ μπορεί να συσχετιστεί με ένα άλλο αντικείμενο που επίσης ανυψώνεται στο διήγημα «Αργώ». Πρόκειται για το ομώνυμο αερόστατο, που αποτελεί, όπως θα δούμε, σύμβολο της πλήρους μέθεξης, την οποία προσφέρει η ιμερική, ανυψωτική δύναμη, η ενιαία ηδονή, η ζωτική ενέργεια που υπάρχει παντού και πάντα επανέρχεται.

β) Η φωτογραφία

«Ο Φωτοφράκτης», πεζό ποίημα που εντάσσεται και αυτό στην *Οκτάνα* (29), γράφτηκε στη Γλυφάδα μια μέρα μετά το «Οι Χαρταετοί», στις 10.7.1960. Στο κείμενο αυτό ανιχνεύεται μια άδηλη επιφάνεια που πυροδοτείται από μια φωτογραφία και τον προκαλούμενο από αυτή ρεμβασμό.

Όρθρος η ώρα η πρώτη. Πίσω της η λαγαρή πρωία, με δείκτες ρόδινο που γρήγορα (θα πα, ανέλπιστα σχεδόν) γυρίζουν και χρυσίζουν. 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.

Ο φωτογραφικός φακός ακινητοποιεί αιφνίδια τη χρονική στιγμή της ανατολής, μετατρέποντάς την σε υλική πραγματικότητα στην επιφάνεια μιας πλάκας εμφάνισης φωτογραφιών, χωροποιώντας θα λέγαμε τον χρόνο.¹⁹⁵ Έτσι, ο αντικειμενικός,

¹⁹³ Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να μελετηθούν συγκριτικά τα μοντέρνα ποιήματα με θέμα τους χαρταετούς. Ενδεικτικά αναφέρουμε εκτός από το πεζό ποίημα του Εμπειρικού, το ποίημα «Ο Χαρταετός» από τη *Μαρία Νεφέλη* και το απόσπασμα Χ από το «Μυρίσαι το Άριστον» του *Μικρού Ναυτίλου* του Οδυσσέα Ελύτη. Βλ. Ελύτης, *Ποίηση*, ό.π., 395-399 και 513.

¹⁹⁴ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 248-249, έχει ήδη επισημάνει ότι «παραλλαγή του θέματος της ανύψωσης στο στερέωμα είναι και η όσμωση του κλειστού –πεπερασμένου– χώρου με τον “απόθμενο” ουρανό. Το φαινόμενο αυτό προσλαμβάνει και πάλιν τις ίδιες ερωτικές και θρησκευτικές προεκτάσεις».

¹⁹⁵ Η Αρσενίου, *Η ρητορική της ουτοπίας*, ό.π., 54, έχει παρατηρήσει ότι «στη διάρκεια της εξέλιξης του έργου του Εμπειρικού πραγματοποιήθηκε η μετάθεση του ενδιαφέροντος από το μοντερνιστικό

ευθύγραμμος χρόνος συλλαμβάνεται σε μια στατική στιγμή, παύει να κυλά, αποκτά υλική και «χωρική μορφή», και δίνει τη δυνατότητα στον φαντασιακό χρόνο να γεννήσει, μέσω του ρεμβασμού, την επιφάνεια, που αποκαλύπτει από τα εσώτερα βάθη του ασύνειδου το πιο πηγαίο νόημα της κάθε εικόνας-φωτογραφίας, μεταπλάθοντας και μεταμορφώνοντάς τη σε απτή, χειροπιαστή οντότητα κάθε φαντασίας και ασύνειδης επιθυμίας. Το ίδιο όμως ισχύει και για τον ποιητικό φακό, τον ποιητή που ακινητοποιεί τον ευθύγραμμο χρόνο σε μια στατική στιγμή, που είναι μια φράση ή μια λεκτική εικόνα, δίνοντάς της κατ' αυτόν τον τρόπο υλική υπόσταση. Πρόκειται για τη «χωρική μορφή» που σύμφωνα με την ορολογία του Joseph Frank χαρακτηρίζει τη μοντέρνα ποίηση,¹⁹⁶ η οποία είναι κατεξοχήν λυρική, καθώς αρνείται τη γραμμικότητα του χρόνου, πριμοδοτώντας ένα άχρονο παρόν. Στη συνέχεια, μέσω του ρεμβασμού, δηλαδή μέσω της διείσδυσης του ασύνειδου στο συνειδητό, του ονείρου και της φαντασίας στην πραγματικότητα, ο ποιητής –ειδικότερα ο υπερρεαλιστής ποιητής– αφήνει τον φαντασιακό χρόνο να μεταπλάσει τη φράση ή τη λεκτική εικόνα σε επιφάνεια, δίνοντάς της ζωή, καθιστώντας τη αρμονική οντότητα και μετατρέποντάς τη σε αποκάλυψη κάθε εσωτερικού οράματος και κάθε ασύνειδης επιθυμίας. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί το υπερρεαλιστικό ποίημα-γεγονός και καθιστά χειροπιαστό τον νέο υπερρεαλιστικό κόσμο, τη νέα διευρυμένη πραγματικότητα. Έτσι, ο Εμπειρικός σχολιάζει στο συγκεκριμένο πεζό ποίημα όχι μόνο τη σχέση του φωτογραφικού φακού και της φωτογραφίας με τον αντικειμενικό και τον φαντασιακό χρόνο, αλλά έμμεσα και τη σχέση της ίδιας της ποίησης, της μοντέρνας και της υπερρεαλιστικής ειδικότερα, με τον φωτογραφικό φακό αλλά και τον χρόνο και τον ρεμβασμό, καθιστώντας τον «Φωτοφράκτη» και ένα ποίημα ποιητικής.¹⁹⁷

χρόνο (αυτοματισμός, συγχρονικότητα) στο χώρο, ή, μάλλον, η επέμβαση της μοντερνιστικής χρονικής εμπειρίας επί της χωρικής αναπαράστασης. [...] 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».

¹⁹⁶ Βλ. τη [σημ. 165](#) του πρώτου μέρους.

¹⁹⁷ Τη σχέση ποίησης και φωτογραφίας τη βρίσκουμε ήδη στο προγραμματικό κείμενο-κλειδί της εμπειρικής ποιητικής, το «Αμούρ-Αμούρ»: «Και ιδού που μία φράσις γίνεται κορβέττα και με ούριον άνεμον αρμενίζει, καθώς νεφέλη που την προωθεί μαϊστράλι ή τραμουντάνα. Μία ανταύγεια ηχεί, μία σταγόνα πλημμυρίζει και μία φωνή ανθεί. [...] Μία φωτογραφία ζει, έχει ολόκληρη δική της δράσι,

Στην ουσία, θα λέγαμε ότι το συγκεκριμένο πεζό ποίημα δεν εμπεριέχει μόνο μια άδηλη επιφάνεια που πυροδοτείται από μια φωτογραφία και τον ρεμβασμό που αυτή προκαλεί αλλά και συνιστά ένα σχόλιο, μια ερμηνεία για τη λειτουργία της επιφάνειας που γεννιέται από τους ασύνειδους συνειρμούς, τους οποίους προξενεί ο φωτογραφικός φακός, σε πρώτο και έκδηλο επίπεδο, αλλά και ο ποιητικός «φωτοφράκτης»,¹⁹⁸ σε δεύτερο και λανθάνον επίπεδο· αποτελεί δηλαδή και μια μετα-επιφάνεια, αν μπορεί να μας επιτραπεί ο νεολογισμός. Και στα δύο όμως επίπεδα ο χρόνος πρώτα ακινητοποιείται σε μια αχρονία και ύστερα ρέει, σύμφωνα με τους εσωτερικούς ρυθμούς και ρεμβασμούς του υποκειμένου, γίνεται δηλαδή από αντικειμενικός και ευθύγραμμος υποκειμενικός και βιωμένος, άρα νεωτερικός, ανοίγοντας και διευρύνοντας διαρκώς τους ορίζοντες της πραγματικότητας:

Οι ώρες μέσα απ' τους ιριδισμούς και τα παιχνίδια ρέουν, όπως ανάμεσα στα πολυτρίχια τα διαυγή νερά. Και ο ρεμβασμός με τα κλειδιά του ανοίγει τους ορίζοντες, που απλώνουν και αδιακόπως μεγαλώνουν, σαν κύκλοι πέτρας που έπεσε σε επιφάνειαν αδιατάρακτη από πράξεις φθαρτές και νόθες.

I.1.A.iv Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από έργο τέχνης

«Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού»

Το πεζό ποίημα «Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού» (*Οκτάνα*, 86-91) αποτελεί, όπως ήδη αναφέρθηκε, μια «έκφραση», μια ποιητική ερμηνεία του πίνακα του Picasso «Οικογένεια Σαλτιμπάγκων» (1905), όπως άλλωστε δηλώνει παρακειμενικά και ο υπότιτλος «(Ερμηνεία ενός πίνακος του Πικάσσο)».¹⁹⁹

συνυφασμένη με την ζωή του θεατή, όπως ένα φλουρί, ένα κρύσταλλο, ή ένα γάντι. [...] Η ποίηση μεταγγίζεται στη ζωή και η ζωή στην ποίηση» (*Γραπτά*, 13).

¹⁹⁸ Βλ. εν προκειμένω, στην πρώτη σελίδα του παρόντος δεύτερου μέρους, το παράθεμα από τη «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», στο οποίο ο Εμπειρικός αναφέρεται και πάλι στον φωτοφράκτη.

¹⁹⁹ Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ο Εμπειρικός μετέφρασε στα ελληνικά το 1973, λίγο μετά τον θάνατο του Picasso, μέσα στη δικτατορία, το θεατρικό έργο του Ισπανού ζωγράφου *Les quatre petites filles* (1947-1948). Βλ. Πάμπλο Πικάσσο, *Τα τέσσερα κοριτσάκια*, Θεατρικό έργο σε έξι πράξεις, μτφρ. Ανδρέας Εμπειρικός, Αθήνα: Άγρα, 1979. Για τη λογοτεχνική αυτή μετάφραση του Εμπειρικού και για τη σημασία της, βλ. Βασίλης Λέτσιος, «Όταν ο Εμπειρικός γνώρισε τον Πικάσσο: Σχόλια σε ένα ποίημα και μια μετάφραση», *Dictio*, 6, Επιστημονική Επετηρίδα, 2013, 109-119: 115-119.



Εικόνα 1. Pablo Picasso, «Οικογένεια Σαλτιμπάγκων» (προσβάσιμη στο οικείο λήμμα της [Wikipedia](#), ανακτήθηκε στις 7/5/2020)

Ο ποιητής, διαβάζοντας εικαστικά τον πίνακα, αναφέρεται σε όλα τα πρόσωπά του, τους έξι πλανόδιους καλλιτέχνες του Παρισιού, δίνοντάς τους από ένα όνομα και παρουσιάζοντας τον καθένα ξεχωριστά. Έλκεται όμως μόνο από την Άννα,²⁰⁰ με το καρκινικό όνομα, την κορυφαία του θιάσου.²⁰¹ Αυτό το πρόσωπο του πίνακα θα πυροδοτήσει μια πρώτη άδηλη επιφάνεια, κατά την οποία ο ίδιος ο ποιητής, που προηγουμένως της είχε απευθυνθεί σε β' ενικό πρόσωπο, τη βλέπει τώρα ολοζώντανη μπροστά του, την οραματίζεται: «Και η Άννα; Ω, η Άννα! Κάθεται εκεί, παράμερα, σε μιαν άκρη», μακριά από τους άλλους σαλτιμπάγκους, «σαν ξένη, σαν αφηρημένη». Είναι «όχι αμαζών, μα ιπεύτρια», «ονειροπαρμένη», «χμιαϊρική, μα όχι υπερφίαλη, ποιητική και ωραία» (87). «Η μοίρα ώρισε να γίνη κορυφαία και εις την ζώην και εις την σκηνήν –τουτέστι ξεχωριστή, μοιραία» (88).

Το ίδιο πρόσωπο θα πυροδοτήσει προς το τέλος του κειμένου μια δεύτερη άδηλη επιφάνεια, όταν ο ποιητής την οραματίζεται και πάλι, ταυτιζόμενος μαζί της σε μια πλήρη ενσυναίσθηση, την ώρα της υπόκλισής της αλλά και κατά τη στιγμή του θεάματος και του θριάμβου της μπροστά στο κοινό:

Το σώμα της θα είναι εκεί, εντόνος εκεί, εντός της πραγματικότητας και εντός του στίβου. [...] Όμως το πνεύμα της δεν θα είναι εκεί. Ουσιαστικώς η Άννα θα απουσιάζει. Έτσι μάλιστα όπως μένει και στη ζωή και στη σκηνή πάντα παράμερα, πάντα μακρινή, πάντα σαν ξένη, θα μείνει και κατά την στιγμή αυτήν σαν έξω από τον θίασον, και ας του ανήκει, θα μείνει μακράν από τον στίβον και ας είναι παρούσα, και ας αποτελή με την δεξιοτεχνίαν της και την αινιγματικήν της καλλονήν το κέντρον του στόχου των βλεμμάτων κάθε βράδυ, ιδίως όταν ελαύνουσα επί βαρέος

²⁰⁰ Για την άδηλη επιφάνεια, κατά την οποία η Άννα οραματίζεται τον Σηκουάνα, βλ. παραπάνω την υποενότητα [I.1.A.ii, α.](#)

²⁰¹ Για μια αναλυτική παρουσίαση της ανάγνωσης-ερμηνείας του πίνακα του Picasso από τον Εμπειρικό, βλ. Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός ερμηνεύει έναν πίνακα του Πάμπλο Πικάσσο», *Ομπρέλα*, 55, Δεκέμβριος 2001-Φεβρουάριος 2002, 36-38 και Λέτσιος, ό.π., 111-115.

ίππου, υψώνει την φούσταν της και, ενώ καλπάζει το άλογο, πιάνει το ένα πόδι της και το σηκώνει και το κρατά υψηλά πλαγίως τεντωμένο, ατάραχη και σαν αφηρημένη, ακόμη και κατά την τελετουργικήν αυτήν στιγμήν, δείχνοντας την προπετή διάγκωσιν της ηβικής της χώρας στα άπληστα μάτια των εν διεγέρσει θεατών, που πάντα προσπαθούν να διακρίνουν, μέσα από το ύφασμα της κολλητής περισκελίδος της, του ερωτικού οργάνου της την τρυφεράν σχισμήν. Και ενώ το πλήθος θα βοά [...], ενώ θα τελή τον ιδικόν της θρίαμβον η Άννα, υψώνουσα το άλλο χέρι της υπεράνω της κεφαλής της, ευλογημένη και ευλογούσα, η Άννα δεν θα είναι εκεί, εντός του στίβου, εντός του ιπποδρομίου, μα θα είναι καθισμένη στα κράσπεδα της πόλεως, εις τα περίχωρα του Παρισιού, [...], πέραν από την καθημερινότητα και από τους πόνους, ιππεύτρια, μα όχι αμαζών, ιππεύτρια, μα όχι αλαζών, πάντοτε αινιγματική και ονειροπαρμένη η Άννα, με το βλέμμα της χαμένο εις την αχλύν του γκρίζου ποταμού, καθηλωμένη στην καρδιά των κυματιστών πεδιάδων, στην καρδιά του αιώνος της, η Άννα, ιππεύτρια μαζί και μεγαλόχαρη, πάνδημος μαζί και ουρανία, η κορυφαία, η Άννα, μύστις της εκστατικής ζωής και λάτρις της σιωπηλής ροής, της φανερής και της κρυφής, του Σηκουάνα. (90-91)

Έχει ήδη διαπιστωθεί ότι «η πρόθεση υπέρβασης των ορίων μεταξύ της λογοτεχνικής και της ζωγραφικής δημιουργίας χαρακτηρίζει, γενικότερα, την ποιητική του Εμπειρικού»,²⁰² μέσα στο πλαίσιο του υπερρεαλισμού που ζητούσε να εξισώσει την ποιητική γλώσσα με τη ζωγραφική εικόνα. Ειδικότερα, για το κείμενο που μας απασχολεί έχει υποστηριχθεί ότι ο ποιητής προσπαθεί να αφομοιώσει τη ζωγραφική εικόνα και να αναγάγει τον ποιητικό λόγο «σε εικαστικό γεγονός», λειτουργώντας συγχρόνως «ως θεατής και ως δημιουργός».²⁰³ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της εικαστικότητας εντάσσονται και οι δύο άδηλες επιφάνειες του κειμένου. Ο ποιητής δημιουργεί δύο νέες, ποιητικές και ταυτόχρονα οραματικές εικόνες της Άννας, αποκαλύπτοντας τες εν είδει «εικαστικού γεγονότος» στον αναγνώστη του, γιατί ακριβώς επιδιώκει να προβάλει και να εξιδανικεύσει το συγκεκριμένο πρόσωπο. Η Άννα με την «αινιγματικήν της καλλονήν» αποτελεί την κατεξοχήν εικόνα της ετερότητας, του άλλου («και στη ζωή και στη σκηνή»), αφού είναι «πάντα σαν ξένη» μέσα στον αλλότριο, κοινωνικά περιθωριοποιημένο κύκλο των σαλτιμπάγκων.

²⁰² Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 96. Η σχέση του Εμπειρικού με τη σύγχρονη του ζωγραφική φαίνεται τόσο από τις κειμενικές και παρακειμενικές αναφορές του στον Pablo Picasso, στον Giorgio de Chirico, στον Salvador Dali, στον Γιώργο Γουναρόπουλο, στον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ, στον Νίκο Εγγονόπουλο όσο και από τις παρακειμενικές αναφορές του στον Yves Tanguy, στον Ορέστη Κανέλλη και στον Αλέκο Φασιανό. Είναι επίσης γνωστό ότι ο Εμπειρικός με την «Επίδειξη Σουρρεαλιστικών Έργων» στην κατοικία του από τις 5 έως τις 29 Μαρτίου 1936, πραγματοποίησε την πρώτη έκθεση υπερρεαλιστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα (βλ. Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν κι ένα καράβι», ό.π., 108). Τέλος, αυτός γνώρισε τον Θεόφιλο και στον Σεφέρη και στον Ελύτη (βλ. Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 270 και Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 188-189: σημ. 27). Γενικότερα, για τη διερεύνηση των σχέσεων λογοτεχνίας και ζωγραφικής, βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg, 2017.

²⁰³ Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 96.

Ταυτόχρονα όμως είναι και η κορυφαία, η ξεχωριστή και μοιραία που μαγνητίζει τα βλέμματα των θεατών, όταν εκτελεί το ακροβατικό της νούμερο με το άλογο, αποκαλύπτοντας το αιδόιο της και μετατρέποντας τον στίβο του τσίρκου σε χώρο τελετουργίας και μυσταγωγίας,²⁰⁴ όπου τα πάντα (το πλήθος που βοά, η ορχήστρα που παιανίζει, οι σαλτιμπάγκοι που υποκλίνονται, τα ζώα του τσίρκου, η οσμή που αναδύεται) ενώνονται σε μια τελική συναισθησία και όσμωση χάρη στη ζωτική ενέργεια που εκείνη ενσαρκώνει με τον θρίαμβό της,²⁰⁵ ενώ η ίδια παραμένει συνάμα παρούσα και απύσα, «ευλογημένη και ευλογούσα», μακριά από την καθημερινότητα και τις οδύνες της. Η Άννα, το αντικείμενο της επιφάνειας και ταυτόχρονα το προσωπείο ή το αντίγραφο («double»)²⁰⁶ του ποιητή,²⁰⁷ παραμένοντας «πάντοτε

²⁰⁴ Ο Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 63-64, υποστηρίζει ότι «στα έργα του Εμπειρικού, η θέα του αιδόιου [...] δεν παύει να αποτελεί μέρος μιας ιεροτελεστίας, και μάλιστα αποκορύφωμα των Θεοφανίων». «Η εμβληματική αυτή σκηνή –η θέα του θείου αιδόιου– επανέρχεται συχνά [...]. Στα *Γραπτά* βρίσκεται [εκτός από το “Ηβη (Το κελεπούρι)"] στα κείμενα “Μαντόναι ή Κυρίαί των πόλεων”, “Nerone” και “Excelsior”. Αργότερα υπό τη μορφή της φευγαλέας εμφάνισης του αιδόιου μιας ακροβάτιδας, ξαναβρίσκεται στο ποίημα της *Οκτάνα* “Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού” και στο Γ’ κεφάλαιο της *Αργούς*». Τη σκηνή αυτή, ως ένασμα της επιφάνειας, θα τη βρούμε, όμως, και στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Όταν το σώμα της σιγής γοργά σαλεύη». Τη θέα ή την επίδειξη «του θείου αιδόιου» τη συναντάμε επίσης και στη μεταθανάτια ποιητική συλλογή *Αι γενεαί πάσαι*, 91 και 111. Είναι, τέλος, αξιοσημείωτο ότι στην «Ανατολή» των *Κύκλων του Ζωδιακού* η διδασκάλισσα Μαρία αποκαλεί τη μαθήτριά της Ειρήνη με το όνομα Γλυκερία ή Φανερωμένη, όταν «διεκρίνετο κάτω απ’ το φόρεμά της το τρυφερόν αιδόιον της» (118).

²⁰⁵ Η Αναγνωστοπούλου έχει επισημάνει ότι «στα γαλλικά και ελληνικά υπερρεαλιστικά κείμενα, η γυναίκα είναι η ενσάρκωση των κοσμικών δυνάμεων και μέσα από αυτή τη φανταστική προβολή αναδεικνύεται η μυθική σχέση ανάμεσα σε σώμα γυναίκας και σώμα φύσης που αποτελεί κληρονομία του ρομαντισμού. [...] Η γυναίκα, μέσα από τη μαγική παρουσία του σώματός της γίνεται ένα υπερρεαλιστικό “θαυμάσιο”». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 34-36.

²⁰⁶ «Το double στο έργο του Α. Εμπειρικού», παρατηρεί η Αναγνωστοπούλου, «ως η ανεστραμμένη εικόνα του εαυτού, αναδεικνύοντας όλα τα στοιχεία που συγκροτούν την έννοια του double, δηλαδή το φόβο, την αγάπη, το ναρκισσισμό, το θάνατο και την αθανασία, την αγάπη για τη μητρική imago, την ενοχή, την αιώνια νεότητα, λειτουργεί ως εκείνο που δείχνει έναν άλλο κόσμο, που υποτίθεται ότι είναι ο μόνος αληθινός και μία άλλη ύπαρξη διαφορετική από τη δοσμένη. Έτσι, το αντίγραφο στον Εμπειρικό δεν είναι μια απλή κόπια του εαυτού του ήρωα ή του συγγραφέα, αλλά ένα αντίγραφο αποκαλυπτικό της ίδιας της ύπαρξης του υποκειμένου, των ψυχικών του βαθμίδων και των τραυμάτων του». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 27-28.

²⁰⁷ Ο Λέτσιος, ό.π., 114, παρατηρεί ότι «ο Εμπειρικός δείχνει να αναγνωρίζει στον πίνακα του Πικάσσο τη διάθεση αυτοαναφορικότητας και ταύτισης των καλλιτεχνών (και προφανώς και των ποιητών) με τους σαλτιμπάγκους». Για τον καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκο, βλ. Jean Starobinski, *To*

αινιγματική και ονειροπαρμένη», συναιρεί στο πρόσωπό της όλες τις αντιθέσεις, γιατί συνιστά την ίδια την κοσμική δύναμη του έρωτα.²⁰⁸ Γι' αυτόν τον λόγο, λοιπόν, είναι ανοίκεια και κορυφαία-μοιραία, παρούσα και απύσα, ιπεύτρια και μεγαλόχαρη Παναγία, πάνδημη και ουρανία Αφροδίτη.²⁰⁹ Γι' αυτό μπορεί και μεταδίδει τη δική της ευλογία και ιερότητα στους άλλους,²¹⁰ οδηγώντας τους με τον τελετουργικό της θρίαμβο στη μυσταγωγία, γι' αυτό δεν έχει την αλαζονεία της αμαζόνας, παρόλο που είναι ιπεύτρια, γι' αυτό ο ποιητής της δίνει το καρκινικό όνομα Άννα που συγχωνεύει την αρχή και το τέλος σε μία και αδιαίρετη ενότητα και τέλος γι' αυτό συζευγνύει στα μάτια της τη μέρα και τη νύχτα («έχεις στα μάτια σου ακόμη και εν καιρώ ημέρας τα άστρα», 86) και έχει στην ψυχή της το όραμα του Σηκουάνα,²¹¹ ενός ποταμού που συμβολίζει, όπως είπαμε παραπάνω, τη ζωτική ενέργεια που συνέχει το σύμπαν, τη δημιουργούσα αρχή που δίνει ζωή στα πάντα.

πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου, μτφρ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα: Εξάντας, 1991. Ειδικότερα, για «το ρομαντικό πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου», την «άλλη όψη του νομίσματος που τον θέλει προφήτη και ιερέα», βλ. Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 114-130: 117. Για τη σχέση του μοντέρνου καλλιτέχνη με τον σαλτιμπάγκο, βλ. ό.π., 294-301 και 445-446, ενώ για τον σαλτιμπάγκο-καλλιτέχνη του υπερρεαλισμού, βλ. ό.π., 475-481.

²⁰⁸ Για τον Εμπειρικό, όπως έχουμε αναφέρει, ζωτική-ερωτική και ποιητική ενέργεια είναι ταυτόσημες. Άρα, είναι εύλογο η Άννα που ενσαρκώνει τη ζωτική ενέργεια να αποτελεί ταυτόχρονα, ως σαλτιμπάγκος, προσωπείο του ίδιου του ποιητή. Θα πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι η Άννα θυμίζει πιο πολύ «τον θλιμμένο σαλτιμπάγκο του ρομαντισμού», λόγω του ότι έχει χαρακτηριστικά ιερείας, χωρίς όμως να ταυτίζεται και ολότελα μαζί του, παρά τον φαιδρό, εύθυμο και ερωτύλο σαλτιμπάγκο του υπερρεαλισμού (βλ. ό.π., 480), μιας και η ίδια «δεν είναι εύθυμη, μήτε θλιμμένη, μα ονειροπαρμένη» (*Οκτάνα*, 87). Θα λέγαμε ότι για τον Εμπειρικό ο σαλτιμπάγκος-ποιητής του υπερρεαλισμού, όπως τουλάχιστον τον αναπαριστά η Άννα, είναι περιθωριακός, αινιγματικός, ατάραχος, ονειροπαρμένος, ανίερος και συνάμα ιερός, εντός αλλά και εκτός της πραγματικότητας, γνήσιος εκφραστής της υπερπραγματικότητας.

²⁰⁹ Ο D. Yatromanolakis, ό.π., 212, υποστηρίζει ότι η Άννα είναι ένα «μετα-μυθικό alter ego της αρχαιοελληνικής θεάς του έρωτα: αναφερόμενος πιθανότατα στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, ο Εμπειρικός πλάθει το πορτραίτο αυτής της καλλιτέχνιδος του τσίρκου, θεωρώντας τη μια σύγχρονη ενσάρκωση και της πάνδημης και της ουρανίας Αφροδίτης».

²¹⁰ Στα υπερρεαλιστικά κείμενα η γυναίκα εξιδανικεύεται και ιεροποιείται, «ταυτισμένη με το γυναικείο αιώνιο, ενωμένη με τη φύση και το σύμπαν, ούσα πέρα από το θάνατο και την οδύνη, καθισμένη πάνω σ' ένα θρόνο, διευθετεί την αρχή και το τέλος του κόσμου και του ανθρώπου». Βλ. Αναγνωστοπούλου, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας», ό.π., 124-125.

²¹¹ Είναι αξιοσημείωτο ότι η τελική φράση του κειμένου («της φανεράς και της κρυφής, του Σηκουάνα») αποτελεί έναν ιαμβικό 13σύλλαβο στίχο.

Η ενοποιητική δύναμη του έρωτα προβάλλεται και στο επίπεδο της μορφής του κειμένου με τις συνεχείς επαναφορές («εκεί... εκεί...», «εντός της... και εντός του...», «πάντα παράμερα, πάντα μακρινή, πάντα σαν ξένη», «θα μείνη... θα μείνη», «και ας... και ας...», «και το... και το...», «και ενώ... και ενώ... ενώ...», «η Άννα... η Άννα...», «εντός του... εντός του...», «πέραν... πέραν... πέραν...», «ιππεύτρια, μα όχι..., ιππεύτρια, μα όχι...», «στην καρδιά... στην καρδιά...», «μαζί και... μαζί και...»),²¹² τις εσωτερικές ομοιοκαταληξίες (αμαζών-αλαζών, ονειροπαρμένη-καθλωμένη, της εκστατικής ζωής-της σιωπηλής ροής-της φανεράς και της κρυφής) και κυρίως με τον μακροπερίοδο λόγο και τη διαδοχική υπόταξη, δηλαδή την «ολοφραστική τεχνική» με τις δύο μόνο περιόδους της τελευταίας σελίδας του κειμένου, που στην ουσία εμπεριέχει τη δεύτερη άδηλη επιφάνεια.

Οι ερευνητές έχουν ήδη επισημάνει τη σχέση που συνδέει την ιππεύτρια Άννα του πεζού ποιήματος «Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού» με τη θηριοδαμάστρια Ζεμφύρα του διηγήματος «Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης». Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για γυναίκες που δουλεύουν στο τσίρκο και γίνονται το αντικείμενο του συλλογικού θαυμασμού,²¹³ μαγνητίζοντας τα βλέμματα των θεατών και κινητοποιώντας τις εννομήσεις τους. Και οι δύο μετατρέπουν τον στίβο σε τόπο μυσταγωγίας, σε «διονυσιακό τόπο»²¹⁴ που «πάλλεται από έναν έντονο ερωτισμό»,²¹⁵ οδηγώντας τους θεατές τους στην έκσταση, στην απόλυτη σύντηξη με τη ζωτική, ερωτική ενέργεια στην οποία όλος ο κόσμος οφείλει τη συνοχή του, όντας οι ίδιες ενσαρκώσεις αλλά και πηγές αυτής της ενέργειας:

«Οι στεγαζόμενοι την ώρα εκείνη κάτω από την τεράστιαν τέντα του ιπποδρομίου, ως εις αγκάλας μιας μητρός πανδήμου, επικοινωνούν, άλλοι συνειδητά, οι πλείστοι όμως εντελώς ασυνειδήτως, με τους βαθυτέρους ρυθμούς της Οικουμένης, με τα πλέον συγκλονιστικά θέσφατα της Φύσεως,

²¹² Ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ποιητική Ρητορική I-II» στο *Πίσω Μπροσ. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα: Στιγμή, 1986, 139-149: 142, έχει τεκμηριώσει την άποψη ότι η «επαναφορά της ίδιας λέξης ή έκφρασης» αποτελεί έναν από τους «πέντε γραμματικούς χαρακτήρες» που είναι «συστατικοί της Ποιητικής Ρητορικής στον Εμπειρικό και στον Εγγονόπουλο». Το ίδιο υποστηρίζει και ο Vourtsis, *ό.π.*, 229, με τη διαφορά ότι χρησιμοποιεί τον όρο «αναφορά» («anaphore») αντί του «επαναφορά», για να δηλώσει την επανάληψη της ίδιας λέξης ή έκφρασης στην αρχή διαδοχικών στίχων ή φράσεων.

²¹³ Για τον χαρακτήρα του τσίρκου ως μεταίχιμου χώρου και για την επενέργεια των θεαμάτων του στην ψυχή των καλλιτεχνών και των θεατών βλ. D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 206-207.

²¹⁴ *Ο.π.*, 212.

²¹⁵ Αναγνωστοπούλου, «Ζεμφύρα ή των εννομήσεων οι ώσεις», *ό.π.*, 58.

*της παντανάσσης Φύσεως, μέσον τούτου του ωραίου συνάμα δέκτου και πομπού που ελέγετο Ζεμφύρα».*²¹⁶

Και οι δύο είναι, κατά τα υπερρεαλιστικά πρότυπα, εξιδανικευμένες γυναίκες «που συνδυάζουν το ιερό και το ανίερο, την Παναγία (μεγαλόχαρη, ουρανία) και την πόρνη (πάνδημος)»,²¹⁷ το οικείο και το ανοίκειο, συνιστώντας αντιπροσωπευτικά παραδείγματα του υπερρεαλιστικού θαυμαστού (*merveilleux*).²¹⁸ Τέλος, και οι δύο, ενώ συνδέονται ρητά με αρχαιοελληνικούς μύθους (η Άννα με τον μύθο της Αφροδίτης, η Ζεμφύρα με τον μύθο της Πασιφάης), γίνονται οι ηρωίδες δύο νέων υπερρεαλιστικών μύθων, με τους οποίους διατρανώνεται το υπερρεαλιστικό όραμα της διευρυμένης πραγματικότητας, όπου οι πάντες (άνθρωποι, ζώα) και τα πάντα (βλέμματα, ήχοι, οσμές, ορμέφυτα, υλικός χώρος) συνυφαίνονται στο «ωκεάνιο αίσθημα» μιας πλήρους συναισθησίας και αχρονίας. Η αλλότρια, περιθωριακή και αινιγματική Άννα συνιστά τη νέα πάνδημο και ουρανία Αφροδίτη της πρωτοπορίας, που συνδυάζει σε ένα πλαίσιο συγκρητισμού χαρακτηριστικά στοιχεία και της Παναγίας, ενώ η φαλλική Ζεμφύρα γίνεται η νέα Πασιφάη της πρωτοπορίας, καθώς δαμάζεται-λυτρώνεται από το λιοντάρι Ζαμβέζη, σώζοντας τελικά και τον εαυτό της και αυτό σε έναν θρίαμβο της ενοποιητικής δύναμης του έρωτα.²¹⁹ Θα προσθέσουμε, επίσης, ότι η Άννα και ο θρίαμβός της αποτελεί το αντικείμενο της άδηλης επιφάνειας του ίδιου του ποιητή στο πεζό ποίημα, ενώ η Ζεμφύρα και ο θρίαμβός της συνιστά το ένασμα της άδηλης επιφάνειας του πλανόδιου ποιητή, που ταυτίζεται έμμεσα με τον Εμπειρικό, στο ομώνυμο διήγημα.

²¹⁶ Εμπειρικός, *Τα χαιϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, ό.π., 179.

²¹⁷ Αναγνωστοπούλου, «Ζεμφύρα ή των ενορμήσεων οι ώσεις», ό.π., 59.

²¹⁸ Είναι χαρακτηριστικό ότι και για τις δύο χρησιμοποιείται από τον ποιητή το «θαυμαστικό επίθετο», που αποτελεί επίσης, σύμφωνα με τον Μαρωνίτη, «Ποιητική Ρητορική I-II», ό.π., 142, συστατικό στοιχείο της «Ποιητικής Ρητορικής» του Εμπειρικού. Εκτός των πολλών επιθέτων που έχουμε ήδη σημειώσει για την Άννα, η Ζεμφύρα είναι «ελκυστική και εύμορφη», «γόησσα» (154) και έχει «πρόσωπον παρθένου αγαλιώσης» (157).

²¹⁹ Στη Ζεμφύρα θα αναφερθούμε αναλυτικά στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου, ενώ για τη σχέση μύθου και επιφάνειας θα κάνουμε λόγο στο τρίτο μέρος.

Ι.1.Α.ν Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από λέξεις, φράσεις

α) Η αναφώνηση στα αλπικά βουνά

Το πεζόμορφο κείμενο «Jungfrau ή Η ηχώ των ωραίων», που γράφτηκε στις 9.3.1946 και αφιερώνεται στον λογοτέχνη και εκδότη Αντώνη Βουσβούνη,²²⁰ ανήκει στην τρίτη ενότητα των *Γραπτών* (115-117) που επιγράφεται «Τα γεγονότα και εγώ».²²¹ Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής διστάζοντας για το αν θα παραμείνει στις Άλπεις μετά το τέλος της παραθεριστικής σεζόν ή αν θα κατέβει στις πεδιάδες, αποφασίζει να παίξει το παιχνίδι της ηχούς, φωνάζοντας μέσα στο τοπίο των Άλπεων «Τυμφρηστός!», προσφωνώντας δηλαδή το ομώνυμο βουνό της Στερεάς Ελλάδας. Αν η ηχώ ήταν διπλή ή τριπλή, θα επέλεγε να μείνει «στα όρη, ή μάλλον με τα όρη» (116). Τη στιγμή της εκφώνησης της λέξης πυροδοτείται η ακόλουθη άδηλη επιφάνεια:

Τότε συνέβη κάτι, που ποτέ δεν θα ξεχάσω.

Απέναντί μου, μέσα στην άκρα σιωπή, επρόβαλε μια κόρη με μακρυνές ξανθές πλεξούδες, με κάτασπρη μπλούζα και καταπράσινη φούστα, και βάζοντας και αυτή τα χέρια της γύρω στο στόμα, απήγγησε τρεις φορές, με παρατεταμένη, καθαρή φωνή:

“Jungfrau... Jungfrau... Jungfrau...”

Έτσι, εκείνη τη χρονιά, παρέμεινα στα όρη. (117)

Πρόκειται για τη θαυμαστή φανέρωση, μέσα στην άκρα σιωπή του αλπικού τοπίου –είναι γνωστό ότι η βουνοκορφή αλλά και η σιγή του κόσμου συνδέεται παραδοσιακά με τη θεϊκή επιφάνεια–, μιας νεαρής κοπέλας, η οποία ενσαρκώνει οπτικά το ελβετικό βουνό Jungfrau και ηχητικά με τη φωνή της την ηχώ των ορέων. Η λέξη die Jungfrau σημαίνει στα γερμανικά «η παρθένος, η κόρη».²²² Το βουνό, λοιπόν, παίρνει τη μορφή της κόρης στην επιφάνεια που γεννιέται από το ασύνειδο του κειμενικού υποκειμένου, επαναλαμβάνοντας ως ηχώ όχι το όνομα του ελληνικού βουνού που εκφώνησε ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής, όπως θα ήταν αναμενόμενο με βάση τους κανόνες της φυσικής και της λογικής, αλλά το όνομα του ελβετικού όρους-

²²⁰ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 237.

²²¹ Ο D. Yatromanolakis, ό.π., 229, κάνοντας έναν πολύ ενδιαφέροντα και εύστοχο συσχετισμό, θεωρεί ότι τα κείμενα της ενότητας αυτής διαλέγονται με την έννοια του Εγώ (ego), ενώ της δεύτερης με τίτλο «Μυθιστορία» αφορούν το Αυτό (id) και της τέταρτης που επιγράφεται «Πρόσωπα και έπη» σχετίζονται με το Υπερεγώ (superego).

²²² Ο Καλοκώρης, *Τα σύνεργα της πλοιαρχίας*, ό.π., 46-47, αναφέρει ότι σε «επιζωγραφισμένη φωτοσύνθεση (φωτομοντάζ) αγνώστου φωτογράφου, [που] χρονολογείται γύρω στο 1900» το Jungfrau απεικονίζεται ως ξαπλωμένη κόρη.

κόρης, σύμφωνα με τις εσωτερικές, ψυχικές επιθυμίες του ασύνειδου του. Με αυτόν τον τρόπο και μέσω της επιφάνειας η ηχώ των ορέων γίνεται ηχώ των ωραίων, δίνοντας στον Εμπειρικό την ευκαιρία να παίξει λεκτικά με την ομοηχία.²²³ Η επίδραση της επιφάνειας, η αποκάλυψη δηλαδή της βαθύτερης ασύνειδης επιθυμίας, ήταν καταλυτική για τον αφηγητή, που δηλώνει ότι δεν θα την ξεχάσει ποτέ, ενώ παράλληλα αποφασίζει να παραμείνει, εκείνη τη χρονιά, στα όρη, λύνοντας τους δισταγμούς του.²²⁴

Μέσω της υπερρεαλιστικής επιφάνειας οι διχαστικές διαιρέσεις της λογικής καταλύονται, τα όρια του χώρου παύουν να υφίστανται, καθώς το ελβετικό Jungfrau γίνεται η ηχώ του ελληνικού Τυμφρηστού, η κοπέλα ενσαρκώνει τη βαθύτερη ουσία του τόπου,²²⁵ η συνείδηση συντίθεται με το ασύνειδο και η πραγματικότητα του

²²³ Το ίδιο άλλωστε λεκτικό παιχνίδι υπάρχει και στο «Αμούρ-Αμούρ». Βλ. και Ελύτης, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό», ό.π., 148.

²²⁴ Στο λήμμα «Άλπεις» της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειάς» του ο Εμπειρικός σημειώνει χαρακτηριστικά, εκφράζοντας την αγάπη του για τα ελβετικά βουνά: «Ω, σιωπή των υψηλών βουνών πόση άφωνη μουσική και πόση θεσπεσία περιέχεις αρμονία! Ω αλπικά βουνά με τις φωτεινές μαρμαίρουσες κορφές και, ενίοτε, με τις βαρείες νεφώσεις, όταν στον πάταγο των κεραυνών ξεσπούν οι καταιγίδες και εν μέσω των υετών κυλούν επαλλάλως οι βροντές, ωσάν να μάχονται μεταξύ των απίστευτοι τιτάνες, ενώ, την επομένη, απλώνεται πάλι γύρω σας η ευδία, σαν εγκαθίδρυσις ηδυπαθούς μακαριότητας, μετά την καταιγίδα -ω αλπικά βουνά. Και ενώ, κάτω στις πόλεις απλώνονται και καταθλίβουν ακόμη οι καταχνιές, υψώνεσθε, ω κορυφές, ωσάν κρυστάλλινον ωσαννά, χρυσίζουσαι κάθε πρωί, ροδίζουσαι με Alpenrose το απόγευμα με την δύσι, υψώνεσθε ανάλαφρες παρά τον όγκο σας μέσα σε εξάισια γαλήνη, σαν ύμνος της γης προς όλο το σύμπαν, μέσα στην άσπιλη έκσταση των αιωνίων χιόνων. [...]

Και τώρα, χωρίς να ψάχνω το γιατί, ούτε το πώς, καθώς συνεχίζω τις γραμμές αυτές, με το θεσπέσιον όραμα των ελβετικών βουνών (Ω Eiger! Jungfrau! Matterhorn!) μπροστά μου, τελειώνοντας τούτο το περί Άλπεων λήμμα, εγώ, ο άνθρωπος των πεδιάδων και των προσθαλασσιών περιοχών, έχων στο νου μου το χρώμα που παίρνουν απ' τον ήλιο οι χιονισμένες κορυφές, και, ταυτοχρόνως, ενθυμούμενος έναν στίχον του Mallarmé καθώς και το «Αλληλούια» απ' τον Μεσσία τού Χαίντελ, αναφωνώ εν κατακλείδι: «Azur!, Azur!» καί, «Alpenrose! Και τώρα και πάντα Αλληλούια!» Βλ. Εμπειρικός, «Άλπεις» (επιμ. Γ. Γιατρομανωλάκης), *Αντί*, Περίοδος Β', 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 16-17: 17.

²²⁵ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Εμπειρικός διαβάζοντας στα γαλλικά τον πρώτο τόμο του μυθιστορήματος του Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, τον οποίο είχε αγοράσει στη Νίκαια στις 17/5/1926, υπογραμμίζει, όπως αναφέρει ο Bouchard, ό.π., 112, 121-122, την ακόλουθη φράση: «Η κοπέλα αυτή, που μπορούσα να τη δω μόνο φορτωμένη από φυλλωσιές, ήταν για μένα κάτι σαν ένα τοπικό φυτό, που ανήκε όμως σ' ένα είδος τελειότερο από τα άλλα και που με την κατασκευή του σου επιτρέπει να πλησιάσεις περισσότερο απ' όποιο άλλο τη βαθύτερη ουσία του τόπου» (μτφρ. Π.

αλπικού τοπίου με τη φαντασία του κειμενικού υποκειμένου. Οι λέξεις εναλλάσσουν τις σημασίες τους, η υλική και ψυχική πραγματικότητα συνυφαίνονται, σαν συγκοινωνούντα δοχεία, και τα όρια καταργούνται σε έναν επανα-μαγεμένο, υπερπραγματικό κόσμο.

β) Το ημερολόγιο

Το πεζόμορφο κείμενο «Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεύς των Ελλήνων», που γράφτηκε, όπως σημειώνεται στο τέλος του, στις 23 Φεβρουαρίου 1946,²²⁶ εντάσσεται στην τέταρτη ενότητα με τίτλο «Πρόσωπα και έπη» των *Γραπτών* (153-161) και έχει χαρακτήρα ημερολογίου, καθώς αποτελεί, σύμφωνα με τον υπότιτλό του, τα «φύλλα ημερολογίου», στα οποία ένας θεραπευμένος, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος, τρελός, με το ψευδώνυμο Νεοπτόλεμος –με το οποίο δοξάστηκε και δόξασε και τα νεοελληνικά γράμματα (155)–, αφηγείται σε α΄ ενικό πρόσωπο την ιστορία του, τα τέσσερα χρόνια του περιορισμού στο φρενοκομείο και τη θεραπεία του από τον ψυχαναλυτή του, τη μόνη φωτεινή εξαίρεση γιατρού (αλλά και λογοτέχνη) μέσα στο ίδρυμα του εγκλεισμού του. «Το κείμενο αποκτά σιγά-σιγά», όπως σημειώνει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «τον πυρετό εκείνο που κατέχει τον αφηγητή, καθώς ο ίδιος καταλαμβάνεται ολοένα από παραλήρημα και έκσταση».²²⁷ Καθώς γράφει στο ημερολόγιό του και βρίσκεται υπό το κράτος της παράνοιας, οδηγείται ξαφνικά, μέσα από τις ίδιες του τις λέξεις και τις φράσεις, θα λέγαμε μέσα από το παραλήρημά του, στην άδηλη επιφάνεια της υποτιθέμενης αυτοσυνειδησίας του, του θεωρούμενου από τον ίδιο ως αληθινού του προορισμού που πιστεύει ότι του αποκαλύπτεται από τον ίδιο τον Θεό. Η επιφάνεια συνοδεύεται από την αντίστοιχη έλλαμψη και ο ίδιος κατέχεται από σωματικά συμπτώματα που τον συγκλονίζουν:

Ζάννα). Πβ. τη διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση του Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 69, που σημειώνει ότι «το αρσενικό βουνό μεταμορφώνεται σε θηλυκό, και ταυτόχρονα εδραιώνεται η ιερότητα της νέας ερωτικής συντρόφου του ποιητή».

²²⁶ Η ημερομηνία αυτή του τέλους του κειμένου συμπίπτει και με την πραγματική ημερομηνία της συγγραφής του, όπως προκύπτει από τον φάκελο με τον τίτλο «Μετεμψυχώσεις» που βρέθηκε στο αρχείο του ποιητή. Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 239-240.

²²⁷ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση», ό.π., 654.

Μεγαλοδύναμε Θεέ! Τώρα το βλέπω. Το βλέπω καθαρά, με κρυσταλλινή διαύγεια. Βλέπω ποια είναι η μοίρα μου και ποιος ο προορισμός μου. Ρίγος βαθύ με συγκλονίζει. Ω, τι μεγάλο μυστήριο που είναι το γίνεσθαι των πραγμάτων! Όταν εκάθησα προ δύο ωρών, να γράψω εδώ, στο ημερολόγιό μου, ολίγα λόγια για την τρίτη σημερινή επέτειο του χαρμοσύνου γεγονότος της εξόδου μου από το ψυχιατρείον, δεν είχα δει ακόμη ποιος ήτο ο αληθινός προορισμός μου. Γράφοντας όμως, τον είδα, τώρα, προ ολίγου, και γράφοντας πάντοτε, χωρίς να σταματήσω, σπρωγμένος ολοφάνερα από το χέρι του Θεού, επήρα την απόφασί μου... Χαράς ευαγγέλια! Αδέρφια μου, διεκδικώ τον θρόνον της Ελλάδος. Αδέρφια μου, σας το λέγω ορθά-κοφτά και απεριφράστως –είμαι ο Βασιλιάς σας! Αδέρφια μου, από σήμερα αρχίζει η νέα μου δράσις. Ζήτω το Έθνος! (159)

Ο «Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεύς των Ελλήνων» έχει απασχολήσει εκτενώς την κριτική και θεωρείται το «περισσότερο κρυπτικό»²²⁸ και «ένα από τα πιο προκλητικά» κείμενα του Εμπειρικού.²²⁹ Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι «θα μπορούσε θαυμάσια να συμπεριληφθεί στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ* του Breton»,²³⁰ αλλά και ότι ανανεώνει την «παρονοϊκο-κριτική μέθοδο» του Dalí.²³¹ Πράγματι, ο Νεοπτόλεμος που αποτελεί, όπως και ο σταλμένος από τον Θεό ψυχαναλυτής-σωτήρας του, προσωπίο ή αντίγραφο του ίδιου του Εμπειρικού,²³² υπονομεύει μέσω του μαύρου χιούμορ του ημερολογίου του και της παρανοϊκής-παραληρηματικής γραφής του όλα τα δεδομένα της εξωτερικής πραγματικότητας. Αυτήν ακριβώς την ορθολογιστική, κατακερματισμένη και εχθρική πραγματικότητα,²³³ προσπαθεί, από

²²⁸ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 127.

²²⁹ D. Yatromanolakis, ό.π., 230.

²³⁰ Νίκη Λοϊζίδη, «“Νεοπτόλεμος Α΄, Βασιλεύς των Ελλήνων”»: μια συνεισφορά στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*», *Διαβάζω*, 120, Ιούνιος 1985, 47-51: 49. Και η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Υπερρεαλισμός και εθνική ποίηση: σχήμα οξύμωρον;», στο Σ. Α. Σκαρτσής (επιμ.), *Πρακτικά Δεκάτου Τρίτου Συμποσίου Ποίησης: Έθνος και Ποίηση*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2-4 Ιουλίου 1993, Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις, 1995, 111-123: 117, ανιχνεύει σε αυτό το υπερρεαλιστικό χιούμορ.

²³¹ Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 27-34.

²³² Η άποψη αυτή έχει τεκμηριωθεί επαρκέστατα από αρκετούς ερευνητές. Βλ. Λοϊζίδη, «“Νεοπτόλεμος Α΄, Βασιλεύς των Ελλήνων”», ό.π., 50· Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 28-33· Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 74-75, 93· Ρουσοπούλου, ό.π., 342-343· D. Yatromanolakis, ό.π., 230-242.

²³³ Ο Εμπειρικός στρέφεται τόσο εναντίον της «συμβατικής, κατευθυνόμενης και ανίκανης [λογοτεχνικής] κριτικής» της εποχής του όσο και εναντίον των ψυχιάτρων που «ήσαν λογικοί, αλλά ηλίθιοι –δηλαδή ευρίσκοντο ψυχικώς σε πολύ κατώτερη βαθμίδα από πολλούς τρελλούς» (154). Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 128 και Θανάσης Τζαβάρας, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ψυχανάλυση Ι» στο Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 93. Επίσης, όπως επισημαίνει ο D. Yatromanolakis, ό.π., 240, «ενεργοποιεί τους μηχανισμούς του μαύρου χιούμορ ενάντια στην παραδοσιακή ψυχιατρική πρακτική, τις συμβατικές λογοτεχνικές κατηγοριοποιήσεις, το πνευματικό

τη μια πλευρά, μέσω του μαύρου χιούμορ, να υπερκεράσει, ώστε να επουλώσει τα τραύματά του και να αντλήσει ηδονή από αυτά, αλλά και, από την άλλη, μέσω του «παρanoiκού του παραλήρηματος»²³⁴ να την προσανατολίσει προς το μέρος του και να την κυριεύσει.²³⁵ Η παράνοια τροφοδοτείται από την πραγματικότητα, αλλά παράλληλα την τροφοδοτεί, επιδιώκοντας να καταστήσει τη δική της ιδέα για την πραγματικότητα υπαρκτή και για τους άλλους.

Έτσι, μέσω του μαύρου χιούμορ, που ως αποθέωση του αμφιλεγόμενου δεν ξεκαθαρίζεται ποτέ αν πρόκειται για αυτοσαρκασμό ή θρίαμβο του εγώ, και του παρanoiκού λόγου του πρωτοπρόσωπου αφηγητή, που κορυφώνεται με την άδηλη επιφάνεια της αμφιλεγόμενης αυτοσυνειδησίας του, γεφυρώνεται το χάσμα ανάμεσα στην τρέλα και την αντικειμενική πραγματικότητα, καθώς κάθε βεβαιότητα διασαλεύεται. Ο παρanoiκός λόγος που διαπλέκει τις διαταγές του Υπερεγώ με τις επιθυμίες του Αυτό, αποκαλύπτοντας κρυμμένες πτυχές της πραγματικότητας, καθίσταται η ίδια η ουσία του υπερρεαλισμού και ο Νεοπτόλεμος, ο νέος πολεμιστής του, σύμφωνα με την ετυμολογία του ονόματός του, όπως παρατηρεί ο D. Yatromanolakis.²³⁶ Ανανεώνοντας τον παλιό μύθο, ο Εμπειρικός δημιουργεί έναν νέο υπερρεαλιστικό μύθο,²³⁷ στον οποίο ο Νεοπτόλεμος, γιος του Αχιλλέα και της Ρωμισσύνης, συναιρεί στο πρόσωπό του τις διαφορετικές χρονικές περιόδους του ελληνικού πολιτισμού σε μια νέα βιωματική αντίληψη του χρόνου, όπως και τη δόξα

κατεστημένο [...], αμφισβητεί τον συμβατικό χειρισμό της μυθολογίας, τον εθνοκεντρισμό/εθνικισμό, τον πομπώδη πολιτικό λόγο, τον καλλιτεχνικό ναρκισσισμό και την ίδια την αυθεντία του συγγραφέα».

²³⁴ Για το παρanoiκό παραλήρημα του Νεοπτόλεμου, βλ. Λοϊζίδη, «“Νεοπτόλεμος Α΄, Βασιλεύς των Ελλήνων”», ό.π., 50 και Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 27-33. Η Ρουσοπούλου, ό.π., 361, κάνει λόγο για συμπτώματα μανίας.

²³⁵ Ο Γιώργος Σαραντόγλου, «Ο υπερρεαλιστής Ιάκωβος Λακάν, ο ψυχαναλυτής Σαλβαντόρ Νταλί και η “παράνοιά” τους», *Ο Πολίτης*, 62, Σεπτέμβριος 1983, 54-59: 59, υποστηρίζει πως ο Λακάν απέδειξε ότι το παραλήρημα «αναφύεται συστηματοποιημένο, ενεργό στοιχείο, αποφασισμένο να προσανατολίσει, να έλξει την πραγματικότητα προς τη δυναμική του... Το παρanoiκό παραλήρημα αποφαίνεται και κυριεύει». Βλ. και Salvador Dalí, *Oui. Méthode paranoïaque-critique et autres textes*, Paris: Denoël/Gonthier, 11-38.

²³⁶ D. Yatromanolakis, ό.π., 241.

²³⁷ Ο Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 479, σημειώνει ότι «ο Εμπειρικός στα *Γραπτά* του έστηνε τη δική του μυθολογία, κατασκευάζοντας μια σειρά από κωμικούς σωσίες και alter ego του εαυτού του, όπως [...], ο Νεοπτόλεμος Α΄, ο Δανιήλ Κάρτερ [...]. Μέρος της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή, οι μορφές αυτές αποτελούν εξιδανικεύσεις της ασύνειδης ζωής των επιθυμιών και του ερωτισμού του».

του Ελληνισμού και του Ισλάμ σε μια πρωτοποριακή σύζευξη.²³⁸ Παράλληλα, ο νέος μετα-μυθικός ήρωας δηλώνει ότι θα ανατινάξει με δυναμίτιδα το μαντείο των Δελφών,²³⁹ καταλύοντας δηλαδή την εξουσία του Απόλλωνα και της λογικής και εγκαθιδρύοντας, κατά τα υπερρεαλιστικά πιστεύω, την εξουσία του Διονύσου και των ενστίκτων, και ότι θα γονιμοποιήσει τη μητέρα του τη Ρωμοσύνη με τις ιδέες του νέου υπερρεαλιστικού κόσμου που ευαγγελίζεται σαν Μεσσίας,²⁴⁰ καταργώντας με αυτόν τον τρόπο τους περιορισμούς του Υπερεγώ,²⁴¹ «για το καλόν του Σύμπαντος και την δόξα των Ελλήνων» (158). Έτσι, ο Νεοπτόλεμος που μέσα από την παραληρηματική γραφή του οδηγείται στην επιφάνεια του αμφιλεγόμενου αληθινού προορισμού του, καθιστώντας τον υπερρεαλιστικό του λόγο πηγή της έλλαμνης και της θεωρούμενης αυτο-αποκάλυψής του, γίνεται ως «Νεοπτόλεμος Α΄ Ελέω Θεού Βασιλεύς των Ελλήνων» (161) η «παρωδιακή ενσάρκωση κάθε ελληνοκεντρικού και εθνικιστικού» λόγου και «επικού ηρωισμού».²⁴² Είναι αξιοσημείωτο ότι η παραδοσιακή θεόσταλη επιφάνεια ανατρέπεται πλήρως. Στην υπερρεαλιστική

²³⁸ Και σε άλλα του κείμενα ο Εμπειρικός αναφέρεται στο Ισλάμ, στον Αλλάχ, στον Μωάμεθ, στους μιναρέδες (φαλλικά σύμβολα), πάντα θετικά, ενδεχομένως λόγω της ερωτικής ελευθερίας που προσφέρει τουλάχιστον στους άνδρες η ισλαμική θρησκεία, αλλά και για να δηλώσει το κοινό σε όλους τους ανθρώπους ασύνειδο υπόβαθρο του θρησκευτικού συναισθήματος. Βλ. *Ενδοχώρα*, 21, 50, 101, *Γραπτά*, 100, 170, *Οκτάνα*, 37, *Αι γενεαί πάσαι*, 139, «Αργώ», 90, 112, 114, 141, «Βεατρίκη», 237.

²³⁹ Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι το «Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεύς των Ελλήνων» εντάσσεται στην ενότητα με τον αρχικό τίτλο «Μετεμψυχώσεις». Προφανώς, ο ήρωας θεωρείται μετεμψύχωση του μυθικού Νεοπτόλεμου αλλά και προσωπείο του ίδιου του Εμπειρικού.

²⁴⁰ Ο Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 480, παρατηρεί ότι «όλες οι μεσσιανικές φιγούρες στα *Γραπτά* του Εμπειρικού [στις οποίες εντάσσει τον Νεοπτόλεμο αλλά και τον Δανιήλ Κάρτερ] καταλήγουν μέσα στην παραληρηματική μεγαλομανία τους να γίνονται κωμικές, έχοντας κάτι από την τρέλα του μεγαλείου αλλά και το μεγαλείο της τρέλας. Όπως οι παλαιοί προφήτες, ο προφήτης του υπερρεαλισμού είναι ένας γελοιοποιημένος σαλτιμπάγκος με την διαφορά ότι αυτό διόλου δεν τον λυπεί, καθώς έχει επιλέξει συνειδητά το δρόμο του γέλιου και του ρεζιλέματος». Ο σαλτιμπάγκος του υπερρεαλισμού, κατά τη γνώμη μας, είναι πέραν της γελοιοποίησης, την ξεπερνά μέσα στη διευρυμένη πραγματικότητα που συναιρεί την παράνοια με τη λογική. Όπως σημειώσαμε και για την Άννα του «Σαλτιμπάγκοι στα περίξ του Παρισιού», ο σαλτιμπάγκος του υπερρεαλισμού είναι μια γνήσια υπερπραγματική οντότητα.

²⁴¹ Ο Εμπειρικός οραματίζεται τη νέα Παγκόσμια Πολιτεία, την Οκτάνα του «με ελευθέραν εις πάσαν περίπτωσιν παντού και την αιμομιξίαν» (*Οκτάνα*, 78). Βλ. και D. Yatromanolakis, ό.π., 236.

²⁴² Ό.π., 242. Η Ρένα Ζαμάρου, «Αργώ και Μέγας Ανατολικός: μια πρώτη σύγκριση», *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 50-60: 57 (σημ. 2), έχει συνδέσει το εν λόγω κείμενο, λόγω της ημερομηνίας συγγραφής του, με τις «εκλογές και το δημοψήφισμα για την επάνοδο του βασιλέως».

επιφάνεια ο ήρωας, παρόλο που θεωρεί ότι φθάνει χάρη στον Θεό στην αποκάλυψη του αληθινού του προορισμού, νιώθοντας μάλιστα το ρίγος της παραδοσιακής ένθεης μανίας, οδηγείται στη χιουμοριστικά αμφιλεγόμενη αυτοσυνειδησία του μέσω της έλξης της πραγματικότητας από την παράνοια, μέσω δηλαδή της ίδιας της υπερρεαλιστικής πράξης της παρανοϊκο-κριτικής μεθόδου, μέσω της υπερπραγματικότητας.

Ο Ν. Βαλαωρίτης, ερμηνεύοντας το συγκεκριμένο κείμενο, παρατηρεί ότι «ο Εμπειρικός συνοψίζει αυτό που θα ονόμαζα εθνική μας ψύχωση, που επιμένει από 3.000 χρόνια να μας κάνει Διόσκουρους, δηλαδή γιους του Δία, ή του Αχιλλέα. Ο τρελός του γιατρεύεται ουσιαστικά μόνο και μόνο για να βάλει “αμ’ έπος, αμ’ έργον” την τρέλα του σε πράξη –την ανατίναξη του Μαντείου των Δελφών. Καταπιεσμένο το ελληνικό άτομο από μια ιστορία που διαρκεί πολύ παραπάνω απ’ ό,τι πρέπει, αισθάνεται αδύναμο να ξεφορτωθεί το αίσθημα του ευνουχισμού του, αν δεν ξεφορτωθεί πρώτα τα σύμβολα του παρελθόντος».²⁴³ Κατά τη γνώμη μας, ο Εμπειρικός δεν επιθυμεί να ξεφορτωθεί τα σύμβολα του παρελθόντος. Μάλλον επιδιώκει να τα ανανεώσει, «γονιμοποιώντας» τα με το νέο υπερρεαλιστικό του όραμα και δημιουργώντας μια νέα υπερρεαλιστική μυθολογία, που αντλεί όμως στοιχεία από την παλιά.²⁴⁴

I.1.A.vi Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από κάποιο συμβάν

α) Ο έρωτας και ο θάνατος

Το «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» είναι ένα από τα πιο γνωστά, σημαντικά και ερμηνευμένα πεζά ποιήματα της *Οκτάνα* (10-11), που γράφτηκε στις 18

²⁴³ Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 42.

²⁴⁴ Φωτίζοντας το ζήτημα από μια άλλη οπτική γωνία, η Αναγνωστοπούλου σημειώνει ότι «το μυθικό, ιστορικό ή λογοτεχνικό αντίγραφο αποτελεί την έκφραση μιας επιθυμίας λογοκριμένης που δεν εκφράζεται άμεσα αλλά έμμεσα, γιατί αυτό που εκφράζει δεν είναι εφικτό ή είναι αδύνατο να εκφραστεί άμεσα. [...] Το αφηγηματικό αυτό τέχνασμα κατέχει έτσι μια διάσταση καταλυτική, διότι απελευθερώνει μια ανοίκεια πραγματικότητα μέσα από ένα αποδεκτό μυθιστορηματικό πρόσωπο. [...] Στα *Γραπτά* [...] η μυθική και ιστορική επένδυση των ηρώων ή των αντιγράφων τους συσκοτίζει ειρωνικά την αντίληψη του αναγνώστη και δημιουργεί το αίσθημα της ανοίκειας παραδοξότητας, η οποία συνδέεται άρρηκτα με τα αιώνια ζητήματα του συλλογικού ασυνείδητου». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 17-19.

Σεπτεμβρίου 1962,²⁴⁵ πρωτοδημοσιεύτηκε ζώντος του ποιητή στο πέμπτο τεύχος του περιοδικού *Εποχές*, τον Σεπτέμβριο του 1963 και αφιερώνεται στον Conrad Russel Rooks, τον Αμερικανό, της γενιάς των Beat, λογοτέχνη και σκηνοθέτη, που έζησε κατά διαστήματα στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60, εκδίδοντας μάλιστα στην Αθήνα και μια ποιητική συλλογή με τον τίτλο *Chappaqua or, The invocation of bran* (1963).²⁴⁶ Στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν γραφτεί για αυτό,²⁴⁷ θα προσθέσουμε μόνο πως η κατάληξή του αποτελεί μian άδηλη επιφάνεια-έλλαμψη που πυροδοτείται από το αντικειμενικό τυχαίο της συνάντησης του περιπλανώμενου,²⁴⁸ –στην οδό των Φιλελλήνων του κέντρου της Αθήνας και μέσα στο άπλετο φως και τον καύσωνα του μεσημεριάτικου κατακαλόκαιρου–, πρωτοπρόσωπου κειμενικού υποκειμένου με μια διερχόμενη νεκρική πομπή, που ακολουθείται από τη θέαση των επαφών (ψαύσεων) μεταξύ των επιβατών των διερχομένων λεωφορείων. Έτσι, η περιπλάνηση στην αστική μητρόπολη το μεσημέρι, που αποτελεί παραδοσιακά την ιερή στιγμή αλλά και την ώρα της κρίσης, μέσα στη ζέστη και υπό τον ήχο των τζιτζικιών, γίνεται τώρα μια «μυητική διαδρομή»²⁴⁹ που ολοκληρώνεται, τη στιγμή που το κειμενικό εγώ

²⁴⁵ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 161.

²⁴⁶ Βλ. *Books and Pamphlets: Including serials and contributions to periodicals, July-December 1963*, Catalog of Copyright Entries: *Third Series*, Volume 17, Part I, Number 2, Washington: Copyright Office-The Library of Congress, 1965, σ. 1952.

²⁴⁷ Βλ. Βαγενάς, ό.π., 292-293· Κεχαγιόγλου, «Από τις απλές μορφές της αφήγησης στην αφηγηματική λογοτεχνία», ό.π. και «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» του Ανδρέα Εμπειρικού, ό.π.: Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 162-167 και «Αποκάλυψη και αναγέννηση», ό.π., 654-655· D. B. Ricks, «Secret political verses in twentieth-century Greek poetry», *Folia Neohellenica*, Band VIII, 1987-1989, 65-80: 78-79· Beaton, «Beyond place and time», ό.π., 260-261 και «Εκτός τόπου και χρόνου», ό.π., 447· Χριστίνα Ντουσιά, «Ε. Ροΐδης-Α. Εμπειρικός: Μια συνανάγνωση», *Εντευκτήριο*, 32, 1995, 57-65· Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 257-261· Κλαράκι, ό.π., 286-292· Μαρία Ιατρού, «Στον ήλιο του θανάτου. Τρεις νεοελληνικές εκδοχές ενός πολύτροπου μοτίβου», *Revue des Études Néo-helléniques*, N. S. 6, 2010, 147-180· Ρουσοπούλου, ό.π., 182, 203-211.

²⁴⁸ Όπως σημειώνει η Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμνος και αποκαλυπτικός», ό.π., 117: σημ. 26, «η περιπλάνηση στην πόλη (θέμα μποντλερικό) και η αποκάλυψη της κρυμμένης μαγείας, του παράδοξου που παραμένει απαρατήρητο σε μια πρώτη ματιά, αποτελούσε συνήθη πρακτική των υπερρεαλιστών». Το ίδιο θέμα της περιπλάνησης στην πόλη που οδηγεί, χάρη στο αντικειμενικό τυχαίο, σε μια άδηλη επιφάνεια θα το βρούμε και στο πεζό ποίημα της Οκτάνα «Ο βασιλιάς ο Κογκ». Για την περιπλάνηση στην πόλη, που συνδέεται με το αντικειμενικό τυχαίο, βλ. παραπάνω σημ. 81.

²⁴⁹ Κεχαγιόγλου, «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» του Ανδρέα Εμπειρικού, ό.π., 70.

ακίνητοποιείται και δέχεται την επιφάνεια-έλλαμψη, με την οποία καταλύεται ο φόβος του θανάτου χάρη στον έρωτα, τη ζωτική ενέργεια που συνέχει τα πάντα. Δηλαδή, το παράδοξο και απροσδόκητο αντικειμενικό τυχαίο οδηγεί το υπερρεαλιστικό κειμενικό εγώ σε ένα «γεγονός-γκρεμό»,²⁵⁰ με το οποίο επαναρρυθμίζει τη σχέση του με τον κόσμο, καθώς καταλύει ενδόμυχους και ασύνειδους φόβους και λυτρώνεται από αυτούς, ενώνοντας την εσωτερική του ενδοχώρα με την εξωτερική πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, η υπερρεαλιστική επιφάνεια,²⁵¹ αφού αξιοποιήσει τα μέσα της παραδοσιακής επιφάνειας, το άπλετο φως, το καύμα, την κάθετη ώρα του μεσημεριού που ακίνητοποιεί το χρόνο και υποδηλώνει την κρίσιμη στιγμή της μετάβασης από το παρελθόν στο μέλλον, την κατάλυση των ορίων του χώρου, τον διαπεραστικό ήχο των τζιτζικιών που πλαισιώνουν την ερωτική διέγερση και συνδέονται με την αποκαλυπτική αλήθεια ενός ποιητή-προφήτη,²⁵² αλλά και το ρομαντικό θέμα της σύζευξης του έρωτα με τον θάνατο, θα τα ανατρέψει.²⁵³ Μέσω της υπερρεαλιστικής σύζευξης των αντιθέτων,²⁵⁴ που περιλαμβάνει και το αντικειμενικό τυχαίο ως συναίρεση του εσωτερικού-ασύνειδου με το εξωτερικό-συνειδητό,²⁵⁵ ο αφηγητής-ποιητής ως νέος ποιητής-

²⁵⁰ Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 124.

²⁵¹ Για μια σύγκριση της εν λόγω υπερρεαλιστικής επιφάνειας με τη ρομαντική επιφάνεια στον *Πόρφυρα* του Σολωμού, βλ. στο δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους.

²⁵² Ο Κεχαγιόγλου, «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Ανδρέα Εμπειρικού, ό.π., 68, αναφέρει ότι ο «τέττιξ» συνδέεται, μεταξύ άλλων, «με τον Απόλλωνα και τις Μούσες (Πλάτων, *Φαίδρος* 262 D) και με την ποιητική εκδήλωση (και, μάλιστα, της “διακοπτόμενης” έμπνευσης)», ενώ συσχετίζεται και «με την αρσενική εκδήλωση και οξύτητα». Επίσης, ο Φυλακτού, ό.π., 139, θεωρεί ότι ο τέττιξ παίρνει και έναν δικό του συμβολισμό: «υποβάλλει, με την ταύτιση τζιτζικιού και ομιλούντος προσώπου-Ανδρέα Εμπειρικού, μια ποιητολογική πρόθεση, μια και ο τζιτζικας παίρνει τη μορφή του ποιητή, αν ακολουθήσουμε την ερμηνεία του Πλάτωνα».

²⁵³ Για την ανατροπή του ρομαντικού δίπολου έρωτας-θάνατος από τον Εμπειρικό, βλ. Ιατρού, ό.π.

²⁵⁴ Για τη σύζευξη των αντιθέτων (ποίηση-πεζογραφία, μικτή μετρική κατασκευή, λόγιοι και δημοτικοί, λογοτεχνικοί και μη λογοτεχνικοί γλωσσικοί τύποι, Ελλάδα-Μεξικό, εγχώριο-διεθνές, αρχαίο παρελθόν-σύγχρονο παρόν, παρελθόν-παρόν-μέλλον, κίνηση-ακίνησια, κάθοδος-άνοδος, γήινη προσκόλληση-ελευθερωμένη εξαύλωση, φως και καύσωνας-κηδεία και θάνατος, έρωτας-θάνατος, καθημερινό-θαυμαστό), βλ. τις εξαιρετικές αναλύσεις των Κεχαγιόγλου, «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Ανδρέα Εμπειρικού, ό.π. και Ιατρού, ό.π.

²⁵⁵ Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι το «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» συνδέεται, όπως έχει επισημάνει ο Χρήστος Δανιήλ, («“Ο Δρόμος” με τους αγνώστους ποιητές και τους αγίους ανωνύμους. Οι δρόμοι της *Οκτάνα*», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Πόρφυρας*, 101, Οκτώβριος-Δεκέμβριος

προφήτης που ζει και κινείται μέσα στη σύγχρονη μητρόπολη, άρρηκτα συνδεδεμένος με το αγοραίο πλήθος,²⁵⁶ δέχεται ενορατικά και θαυμαστά όχι τη θεϊκή, αλλά την ψυχολογική αλήθεια που οδηγεί εντός του επίγειου, απτού κόσμου στην ψυχική λύτρωση και απελευθέρωση από τον φόβο του θανάτου, χάρη όχι σε έναν μοναδικό, εξιδανικευμένο ή θείο έρωτα, αλλά σε έναν απόλυτα σαρκικό, κοσμικό και πάνδημο έρωτα, χάρη δηλαδή στην ερωτική ενόρμηση. Έτσι, μετατρέπει το κοινότοπο σε θαυμαστό.²⁵⁷ Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτή η ψυχολογική αλήθεια, που επιφαινεται στο κειμενικό υποκειμένο στο κάθετο φως («υπό το ίσον φως», 11) της οδού των Φιλελλήνων, αποτελεί τώρα δόξα –με την αρχαιοελληνική αλλά και τη νεοελληνική

2001, 365-376: 372), με το «Ο Δρόμος», καθώς η κηδεία των Χέρμπερτ και Λούντ, που δολοφονήθηκαν –όπως αναφέρεται στο συγκεκριμένο πεζό ποίημα της *Οκτάνα*– από τους λησταντάρτες στο Δήλεσι, έγινε στην αγγλικανική εκκλησία της οδού των Φιλελλήνων. Οδηγώντας τον συλλογισμό αυτόν ένα βήμα πιο πέρα, θα λέγαμε ότι ο Εμπειρικός που συνδέει έμμεσα στο «Ο Δρόμος» την ομηρία των εν λόγω Βρετανών στο Δήλεσι με τη δική του ομηρία από την ΟΠΛΑ στα Κρώρα, διατρέχεται ασύνειδα από τον φόβο του θανάτου, καθώς κατεβαίνει «στην οδό των Φιλελλήνων», ταυτιζόμενος με τον αφηγητή-ποιητή του ομώνυμου κειμένου. Έτσι, ο δικός του ασύνειδος φόβος συνδέεται με το αντικειμενικό τυχαίο της συνάντησης με τη σύγχρονη του κηδεία και εξουδετερώνεται από την κυρίαρχη ορμή του έρωτα. Για άλλη μια φορά ο Εμπειρικός μεταγγίζει τη ζωή στην ποίηση και την ποίηση στη ζωή μέσω των ασύνειδών του συνειρμών και συσχετίσεων, πλάθοντας ποιήματα-γεγονότα. Από την άλλη πλευρά, ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 259, θεωρεί ότι «Ο Δρόμος» δεν αναφέρεται στην προσωπική περιπέτεια του Εμπειρικού, τον Δεκέμβριο του 1944, και πιστεύει ότι αυτή δεν αποτελεί προϋπόθεση για την ανάγνωση του κειμένου. Την αντίθετη άποψη είχαν υποστηρίξει πρώτοι οι Έκτωρ Κακναβάτος, «Ανδρέας Εμπειρικός (ένας ακραίος)», *Χρονικό '75*, 6, Νοέμβριος 1975, 80-83 και Αλέξανδρος Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα: Γνώση, ²1985, 120-121 και τους ακολούθησαν ο Σάββας Μιχαήλ, *Πλους και κατάπλους του «Μεγάλου Ανατολικού»*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1995, 29-30, η Αναγνωστοπούλου, «Υπερρεαλισμός και εθνική ποίηση», ό.π., 118, ο Μιχάλης Τσιανίκας, «Πού οδηγούν οι “δρόμοι” του Ανδρέα Εμπειρικού;», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Πόρφωρα*, 101, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001, 349-363: 351-354 και ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 172.

²⁵⁶ Ο Εμπειρικός, στη διάλεξη που έδωσε στο Κολλέγιο Αθηνών στις 26 Ιανουαρίου 1971, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «ο Υπερρεαλισμός [...] άλλαξε την θέση και τον ρόλο του ποιητού. Από εξόριστον στη χώρα των νεφελωμάτων, καταργών την υπερορίαν, μετέτρεψεν τούτον εις δρώσαν παρουσίαν, τοποθετών αυτόν στην σφύζουσαν, “εντός των πραγμάτων”, καθημερινήν ζωήν, σαν μια απαραίτητη μέθεξι και αδιάπτωτη λειτουργία». Βλ. Εμπειρικός, «Διάλεξη στο Κολλέγιο Αθηνών για την Μοντέρνα Ποίηση», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 561-572: 569.

²⁵⁷ Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 46.

σημασία της λέξης (δηλαδή γνώμη/πεποίθηση αλλά και πηγή φήμης)²⁵⁸ των Ελλήνων, μελλοντικά όμως θα γίνει δόξα «κοινή» και «πανανθρώπινη». Άρα, ο νέος υπερρεαλιστής ποιητής-προφήτης είναι αυτός που θα απελευθερώσει σωματικά και θα λυτρώσει ψυχικά όχι μόνο τον εαυτό του και το πλήθος στο οποίο εντάσσεται, αλλά όλη την ανθρωπότητα, εκκινώντας αφενός από τον αρχαιοελληνικό διονυσιακό οίστρο, αλλά δημιουργώντας αφετέρου τη νέα οικουμενική υπερρεαλιστική του μυθολογία που συναιρεί όλες τις αντιθέσεις.²⁵⁹

β) Το λύσιμο του κότσου και ο παφλασμός των κυμάτων

Το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Ο Κόρυμβος» (30-31) δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά, με πρωτοβουλία του Εμπειρικού, τον Φεβρουάριο του 1972, στο τεύχος 3-4 του περιοδικού *Τραμ*.²⁶⁰ Ο παντογνώστης αφηγητής-ποιητής περιγράφει το λύσιμο του κότσου της Αμαρυλλίδος, η οποία στέκεται γυμνή πάνω σ' ένα βράχο που βρέχεται από το κύμα, «σε φως αιθρίας απολύτου». Τα μαλλιά της που πέφτουν πάνω στο σώμα της, λείχοντας τα μέλη του, σε συνδυασμό με τα κύματα που σκάνε μαινόμενα στον βράχο, πυροδοτούν την άδηλη επιφάνεια της τελικής παραγράφου του κειμένου:

Και ιδού που η χειρονομία της λύσεως και ο παφλασμός των κυμάτων γίνονται αμάλγαμα, ταυτότης, ενότης μία. Και η λελυμένη κόμη, περιχαρής και ελευθέρα, εξακολουθεί να λείχη το εν ηδονή ασπαίρον σώμα και να τυλίσσεται περίξ αυτού, οτέ μεν θωπέουσα, οτέ δε μαστίζουσα τα γυμνά μέλη, εις ένα πάθος αδιαίρετον, εις πράξιν μίαν, αφού, τόσον τα κύματα, όσον και η τελέσσασα επί του βράχου λύσιν της κόμης νεάνις, υπακούουν εις την ιδίαν ώσιν, την ώσιν την παντάνασσα που συνυφαίνει την πράξιν της λύσεως και τον παφλασμόν των κυμάτων με το καθολικόν σπαρτάρισμα των κοσμικών στοιχείων, όπου το μέγα πάθος, ογκούμενον, σταθερώς αυξάνει, κορυφώνεται και υπερυψούται ως δόρυ παλλόμενον και στυλπνόν, ή ως αίνος άσπιλος εν υψίστοις.

Πρόκειται για την επιφάνεια της μίας και αδιαίρετης ώσης, της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας που συνέχει τα κοσμικά στοιχεία και αποκαλύπτεται στον αφηγητή-ποιητή από την ταυτόχρονη θέαση μιας ανθρώπινης (λύσις της κόμης) και μιας φυσικής (παφλασμός των κυμάτων) ενέργειας, η οποία συντελείται πάνω στον κόρυμβο, δηλαδή στην κορυφή ενός βράχου και κάτω από το άπλετο φως ενός καταγάλανου ουρανού («ενώ καθίσταται υπεράνω, όπως εν ώρα βαθείας ηδονής,

²⁵⁸ Beaton, «Beyond place and time», ό.π., 260-261 και «Εκτός τόπου και χρόνου», ό.π., 447.

²⁵⁹ Πβ. τη διαφορετική ερμηνεία της Klaraki, ό.π., 291-292.

²⁶⁰ Καλοκύρης, *Τα σύνεργα της πλοιαρχίας*, ό.π., 24.

πολύ υψηλότερος και εντόνως γλαυκός ο ουρανός», 30). Η υπερρεαλιστική σύζευξη των αντιθέτων οδηγεί στην επιφάνεια της ενοποιητικής αρχής των πάντων. Η ακινησία συνδέεται με την κινητικότητα (ισταμένη-λύει, περιβρέχει-ίσταται), η κατακόρυφη κίνηση του λυσίματος των μαλλιών συνυφαίνεται με την οριζόντια ροή των κυμάτων,²⁶¹ ο κάθετος άξονας (βράχος, γυμνή Αμαρυλλίδα) ενώνεται με τον οριζόντιο άξονα (θάλασσα, κύματα), το υψηλό (ουρανός, κόρυμβος) με το χαμηλό (βάση του βράχου που περιβρέχεται από τα κύματα), ο άνθρωπος (Αμαρυλλίς) με τη φύση (βράχος, θάλασσα), το λευκό του σώματος με το μαύρο των μαλλιών, το λυρικό και ρομαντικό (η λυσίκομος νεάνις με τα μακριά μαλλιά) με το ηδονικό και αισθησιακό («τον στιλπνόν και θυσανώδη κόσσυμβον» της ηβικής της χώρας), τα μαλλιά που χαϊδεύουν ή μαστίζουν το σώμα με τα κύματα που βρέχουν τον βράχο ή μαίνονται γύρω από αυτόν, το λύσιμο με το δέσιμο των μαλλιών. Όλη αυτή η όσμωση των πάντων συντελείται μέσα στο απόλυτο φως και επί ενός εξέχοντος χώρου (*loci excelsi*), του κορύμβου. Τα στοιχεία δηλαδή της παραδοσιακής θείας επιφάνειας όπως και το θρησκευτικό λεξιλόγιο («και ιδού που», «αίνος άσπιλος εν υψίστοις») χρησιμοποιούνται και εδώ, για να αποκαλυφθεί όχι κάποια θεϊκή μορφή ή ο Θεός, αλλά η κοσμική ενέργεια που δίνει ζωή στα πάντα. Αυτή η ενέργεια εμπεριέχει άλλωστε και τις τρεις δυνάμεις που εκπορεύονται από το ασύνειδο και χαρακτηρίζουν συνολικά την πλάση αλλά και την ποίηση του Εμπειρικού, δηλαδή το ερωτικό («το μέγα πάθος»), το ηρωικό («δόρυ παλλόμενον και στιλπνόν») και το θρησκευτικό-δοξαστικό («αίνος άσπιλος εν υψίστοις») στοιχείο.

Ο ρόλος της Αμαρυλλίδος είναι επίσης καταλυτικός. Ως γυμνή γυναικεία μορφή,²⁶² ως λυσίκομος ερωτική²⁶³ «θηλυκή θεότητα», όχι μόνο ενσαρκώνει «την

²⁶¹ Ο Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «“Σκινδαλάμων παραξόνια”», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 711-718: 713, έχει επισημάνει ότι «η παρομοίωση των κυμάτων της θάλασσας με μαλλιά αποτελεί κοινό τόπο της ποίησης». Ο συσχετισμός της θάλασσας ή του αφρού της με τα μαλλιά ανιχνεύεται και σε άλλα κείμενα του Εμπειρικού. Βλ. π.χ. τα ποιήματα «Ο ψίθυρος του τηλεβόα», *Ενδοχώρα*, στ. 3, σ. 69 και «Η άφιξις», *Αι γενεαί πάσαι*, στ. 7, σ. 145.

²⁶² Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 10, θεωρεί ότι η Αμαρυλλίς είναι «προσωποποίηση της λυσικομίας».

²⁶³ Τα λυτά μαλλιά συμβολίζουν τη γυναικεία ερωτική διαθεσιμότητα. Βλ. Chevalier & Gheerbrant, ό.π., 236. Επίσης, η Ρουσοπούλου, ό.π., 286, παρατηρεί ότι «η “λυσίκομος παιδίσκη” είναι μορφή ερωτική [...] και λόγω της λυτής κόμης που είναι ένα στοιχείο καθαρά ερωτικό, καθώς παραπέμπει σε στερεοτυπικές εικόνες ερωτισμού». Η «λυσίκομος παιδίσκη» εμφανίζεται πρώτη φορά στην εμπειρική ποίηση στα «Πουλιά του Προύθου» (1935), απ. 1, *Ενδοχώρα*, 53. Το θέμα πάντως της

πεμπουσία της θηλυκότητας»²⁶⁴ αλλά και αποτελεί τον συνδετικό κρίκο της καθολικής ένωσης, που οδηγεί στην καταληκτική ψυχική λύτρωση και ευδαιμονία. Μέσω αυτής ενώνεται στο κείμενο ο κάθετος με τον οριζόντιο άξονα, ο άνθρωπος με τη φύση αλλά και ο εσωτερικός οραματικός κόσμος του αφηγητή-ποιητή με την εξωτερική πραγματικότητα του φυσικού τοπίου. Με αυτόν τον τρόπο, η Αμαρυλλίς, η «ιεροποιημένη γυναίκα» του υπερρεαλισμού, που στέκεται συμβολικά πάνω στον κόρυμβο, συνιστά εικόνα του «ύψιστου σημείου» («point sublime»), χάρη στο οποίο συζευγνύεται το εξωτερικό, αντικειμενικό και συνειδητό με το εσωτερικό, υποκειμενικό και ασύνειδο, για να φανερωθεί μέσω της επιφάνειας η νέα υπερρεαλιστική υπερπραγματικότητα. Είναι αξιοσημείωτο ότι το όνομά της, που προέρχεται ετυμολογικά από το ρήμα ἀμαρύσσω, το οποίο σημαίνει λάμπω, παραπέμπει στον αρχαίο μύθο της Αμαρυλλίδος, της ντροπαλής κόρης που κέρδισε με το αίμα της, υπακούοντας στον χρησμό του μαντείου των Δελφών, τον έρωτα του αγαπημένου της,²⁶⁵ συμβολίζοντας την ίδια τη φωτεινή, ερωτική δύναμη της ψυχής που μπορεί να οδηγήσει δύο ανθρώπους στην ένωση. Η νέα μετα-μυθική υπερρεαλιστική «γυμνή και εμμελής» Αμαρυλλίς του Εμπειρικού, που ενσαρκώνει την κοσμική αρμονία, γίνεται και πάλι ο φωτεινός, συνδετικός κρίκος της ερωτικής έλξης και ένωσης, αυτή τη φορά, όλων των κοσμικών στοιχείων, της γης, του νερού, του αέρα, του φωτός και του ουρανού, όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και με τον ενδόμυχο, ασύνειδο κόσμο του αφηγητή-ποιητή και, ενδεχομένως μέσω της επιφάνειας, του αναγνώστη. Η νέα δηλαδή Αμαρυλλίδα συνιστά τον καταλύτη που αποκαλύπτει τον νέο και συνάμα πρωταρχικό κόσμο της υπερπραγματικότητας.

Σε επίπεδο μορφής, η ενοποιητική αυτή δύναμη δηλώνεται με τη συνύπαρξη πρόζας και ποίησης,²⁶⁶ λόγιων και δημοτικών γλωσσικών τύπων («κορυφώνεται και υπερψούται»), ασύνδετων και πολυσύνδετων σχημάτων («αμάλαμα, ταυτότης, ενότης μία. Και η λελυμένη κόμη, περιχαρής και ελευθέρα, εξακολουθεί να λείχη

λυσικομίας το βρίσκουμε και σε άλλα ποιήματα της ίδιας συλλογής (βλ. «Υπερκεμμένη», 71, «Το πλεονέκτημα μιας κόρης είναι η χαρά του ανδρός της», 85, «Στροφές στροφάλων», 100).

²⁶⁴ Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 106.

²⁶⁵ Για τον μύθο της Αμαρυλλίδος βλ. το τρίτο βουκολικό ειδύλλιο του Θεόκριτου που επιγράφεται «Κῶμος» και την όγδοη *Εκλογή* του Βιργιλίου.

²⁶⁶ Η φράση «σε φως αιθρίας απολύτου» είναι ένας ιαμβικός 9σύλλαβος στίχος, ενώ η πρόταση «λύει τον κότσον της γυμνή και εμμελής, η Αμαρυλλίς» αποτελεί έναν ιαμβικό 16σύλλαβο στίχο με εσωτερική ομοιοκαταληξία στο τέλος του.

[...] και να τυλίσσεται»), με το ομοιοτέλυτο (λυομένη-τερπομένη-οραματιζομένη, λύουσα-γνωρίζουσα-προβλέπουσα), τις παρηχήσεις (π.χ. του λ και του σ: λυσίκομος-περιτυλίσσει, ή του β, του ρ και του χ: βρέχει-βράχον), τις αντιθέσεις που αίρονται (δέσεις και λύσεις, επί του λευκού της σώματος ως μαύρος ποταμός, οτέ μεν θωπεύουσα, οτέ δε μαστίζουσα), τις επαναφορές (εις ένα-εις μίαν, ώσιν-ώσιν) και την «ολοφραστική τεχνική»²⁶⁷ της τελευταίας κυρίως παραγράφου.²⁶⁸

Θα λέγαμε ότι στο πεζό ποίημα «Ο Κόρυμβος» ο Εμπειρικός μεταπλάθει τον θεωρητικό και συνάμα ποιητικό λόγο του κειμένου «Οι Αθάνατοι»,²⁶⁹ που ανήκει στην ίδια συλλογή και παρουσιάζει την κοσμοθεωρία του:

Εκ πρώτης όψεως, τα πάντα φαίνονται αλλοπρόσαλλα, όμως μια πιο προσεκτική θεώρησις του συνόλου καταδεικνύει στα έκθαμβα μάτια των παρατηρητών ότι παντού υπάρχει μία καταπληκτική συνέπεια, μία δομή, μία αρχιτεκτονική –όχι όμως της επιστήμης, ή του ορθολογισμού, όπως εις τας λιθοδομάς, ή τα άλλα κτίσματα, μα που αποτελεί την κατά ποικίλα διαστήματα προσωρινήν όψιν μιας αείποτε εκτυλισσομένης εντελεχείας, μιας αείποτε πολλαπλασιαζομένης διαρθρώσεως και επικοινωνίας, ενός αείποτε τελουμένου μυστηρίου, που άλλοι το ονομάζουν Κόσμον, άλλοι Χάος, ή Αρμονίαν και άλλοι Θεού σοφίαν. (Οκτάνα, 35)

Το λύσιμο των μαλλιών της Αμαρυλλίδος και ο παφλασμός των κυμάτων στον βράχο που αυτή στέκεται,²⁷⁰ αποκαλύπτει μέσω της άδηλης επιφάνειας στα έκθαμβα μάτια του αφηγητή-ποιητή και του αναγνώστη την κοσμική επικοινωνία, την εντελέχεια που συνδέει τα πάντα και το μυστήριο, «το συνεχούμενο και αυτοτελές και παραλλασσόμενο», που συνέχει την πλάση ως μια διαρκής ροή, ως «μια σειρά

²⁶⁷ Όπως έχει σημειώσει ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 76, «το εμπειρικό κείμενο» είναι «ενιαντούμενο, δηλαδή στρογγυλό και συνεχόμενο διαρκώς, όπως ο ουροβόρος όφις, με τον εαυτό του. Αυτή είναι ίσως και η πρώτη έννοια του ενιαντού, στους αρχαίους, δηλαδή του έτους που αέναα επανέρχεται, και που επανασυνδέεται με τον εαυτό του –το παλιό με το νέο».

²⁶⁸ Ο Αλέξανδρος Ν. Ακριτόπουλος, *Για την ποιητική και τη ρητορική του Ανδρέα Εμπειρικού (Δύο Μελέτες)*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000, 60-61, επισημαίνει ότι στην τελευταία παράγραφο του κειμένου «το πλήθος των ρητορικών σχημάτων διαμορφώνει ένα περιεχόμενο με εκθαμβωτική κατάληξη. Η μεγαληγορία, αποτέλεσμα της ρητορικής κατασκευής του λόγου, οδηγεί τον αναγνώστη στην αποκάλυψη μιας εκθαμβωτικής αίσθησης: στην ενατένιση του ερωτικού στοιχείου, σωματικού και πνευματικού, υλικού και αισθαντικού, σε μία εικόνα γεμάτη φως».

²⁶⁹ Η σύζευξη ποιητικού και θεωρητικού λόγου αποτελεί ένα από τα προστάγματα του υπερρεαλισμού, που τον συνδέει με τον ρομαντισμό. Βλ. τη [σημ. 240](#) του πρώτου μέρους.

²⁷⁰ Εκτός από την Αμαρυλλίδα «λυσίκομοι» χαρακτηρίζονται και οι χαρταετοί στο ομώνυμο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* (26), γεγονός που μας επιτρέπει να επισημάνουμε ότι ο Εμπειρικός συνδέει τη συγκεκριμένη εικόνα με το ένασμα της επιφάνειας, ενδεχομένως επειδή η λύσις της γυναικείας κόμης πυροδοτεί την ερωτική ενόρμηση και το επακόλουθο «ωκεάνιο αίσθημα». Πβ. και τους στ. 31-38 του ποιήματος «Άνδρος-Υδρούσα», *Αι γενεαί πάσαι*, 150.

παραλλαγών και μεταμορφώσεων της ύλης και του πνεύματος». ²⁷¹ Έτσι, το υπερρεαλιστικό ολικό έργο επιδιώκει να ενώσει την εμπειρία με την ενόραση, τη ζωή με την τέχνη και η επιφάνεια συνιστά τον προνομιακό τρόπο αυτής της επιδίωξης.

γ) Η σιγή και το θάυμα

Το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Όταν το σώμα της σιγής γοργά σαλεύη» (21-22) που γράφτηκε στη Γλυφάδα στις 24.9.1963, απαρτίζεται από δύο παραγράφους. Η πρώτη, «ολοφραστικής τεχνικής» παράγραφος, επιμερίζεται σε οκτώ ημπεριόδους, οι οποίες ως χρονικές ή υποθετικές δευτερεύουσες προτάσεις προετοιμάζουν την τελική άδηλη επιφάνεια. Αυτή ως μέγα μήνυμα-αναφώνηση που μοιάζει με «το “Χριστός γεννάται”», εκφέρεται σε ευθύ λόγο και σε β' πληθυντικό πρόσωπο στη δεύτερη παράγραφο, η οποία περιέχει πέντε περιόδους-κύριες προτάσεις, εκ των οποίων οι τέσσερις στίζονται με θαυμαστικό:

*Ψυχές, κορμιά, χαρήτε! Έρωσ ανίκατε μάχαν! Άδης ενικήθη. Απόψε θεϊόν γεννάται βρέφος!
Απόψε μέγας γεννιέται ποιητής! (22)*

Πρόκειται για εκτενή ανάπτυξη του γνωστού στην εμπειρική ποιητική δυαδικού σχήματος 'όταν-τότε', το οποίο, όπως έχει λεχθεί, ²⁷² πλαισιώνει την επιφάνεια. ²⁷³ Οι δευτερεύουσες χρονικές και υποθετικές προτάσεις προσδιορίζουν τα πολλά και σωρευτικά (μόνο μια φορά υπάρχει διάζευξη), εννέα συνολικά, εναύσματα-συμβάντα, τα οποία πυροδοτούν την άδηλη επιφάνεια-μήνυμα της έλευσης του έρωτα ως ανίκητης ζωτικής και ποιητικής ενέργειας που νικά τον θάνατο με τη θεϊκή του υπόσταση και παρουσία, οδηγώντας τους ανθρώπους ως αδιάσπαστες σωματικές και ψυχικές οντότητες στην ευδαιμονική αγαλλίαση.

Πρώτο έναυσμα της επιφάνειας είναι η σιγή, που συνιστά «κοσμογονική πηγή ζωής». ²⁷⁴ Η σιγή που επανέρχεται συχνά ως θέμα στην ποίηση του Εμπειρικού, ²⁷⁵

²⁷¹ Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 75.

²⁷² Βλ. παραπάνω τη [σημ. 125](#).

²⁷³ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 229, εκκινώντας από αυτό το δυαδικό σχήμα έχει ήδη επισημάνει ότι το εν λόγω πεζό ποίημα «εμφανίζει θεματικές και συντακτικές ομοιότητες» με το «Αρχάγγελος τον Σεπτέμβριον βοών μέσα στην πλάσι».

²⁷⁴ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 156.

²⁷⁵ Βλ. π.χ. *Ενδοχώρα*, 25, 54, 76, 79, 82, 93, 108, 114, «Μορφές αιθρίας», *Γραπτά*, 82 αλλά και τα πεζά ποιήματα «Η Σιωπή», «Ο Ευφράτης», «Η Πόρτα», «Πυρός λαμπρός του υπερτάτου

αποτελεί παραδοσιακά, ως μυστηριακή σιγή του κόσμου, στοιχείο που προετοιμάζει ή συνοδεύει τη θεία επιφάνεια ή συνιστά προμήνυμα της ίδιας της αποκάλυψης του Θεού.²⁷⁶ Εδώ η σιγή προσωποποιείται και κινείται («όταν το σώμα της σιγής γοργά σαλεύη [...] και πάει να γίνη και η πιο βαθειά σιγή πηγή», 21), για να αναπαρασταθεί οπτικά και ακουστικά, μέσω του ιαμβικού ρυθμού και του ομοιοτέλευτου (-ιγή –ηγή), η μυστική στιγμή, κατά την οποία πηγάζει κοσμογονικά μέσα από την απόλυτη σιγή, από το σημείο μηδέν, όχι κάποια θεϊκή μορφή, αλλά η ίδια η ζωή ως ερωτική και δημιουργική ορμή που αποκτά με αυτόν τον τρόπο θεϊκές διαστάσεις. Την ίδια λειτουργία, ως έναυσμα της επιφάνειας της ερωτικής ενέργειας που καθιστά τη στιγμή αιώνια και την κραυγή άπειρη, συνυφαίνοντας υπερρεαλιστικά τις αντιθέσεις, έχει η οπτική και ακουστική εικόνα της σιωπής και στο πεζό ποίημα «Deauville», που έγραψε ο Εμπειρικός στο Μπατσί της Άνδρου στις 21.6.1956:

Ξανθή σχισμή, ξανθή σκιά και μαύρη στήλη. Και η σχισμή γίνεται πηγή που ηχεί και ρέει και η κολόνα πίδαξ –λάλος πίδαξ, λευκός και λαγαρός, που σελαγίζει και αναβλύζει. Ανάμεσα στα χείλη λάμπουν οι μαργαρίτες ως κομπολόι υγρό, ρευστό και ανεκλαλήτως πλούσιον.

Έτσι, όταν σπαίρει η στιγμή και από τα έγκατα ο αλαλαγμός υψώνεται υγρός και [ο] θόλος του κτίσματος γεμίζει και ανθίζει –χίλια τα χρόνια της στιγμής, χίλια τα έπη της κραυγής που εκτοξεύεται και υπερυψούται.

Και όταν, κάθε φορά που η χλαλοή περνά και συσπειρούται εκ νέου η κραυγή μεσ' στην ξανθή σκιά και επάνω από την μαύρη στήλη, πάλι χίλια τα χρόνια της στιγμής, χίλια τα έπη της κραυγής και μεσ' στη σιωπή που απλώνεται και αυτή και υπερυψούται επάνω απ' την ξανθή σκιά και επάνω από την μαύρη στήλη ως πίδαξ λευκός γλυπτός, ως πίδαξ ακίνητος στητός, ως όμβρος πετρωμένος, ως λόγος όρθιος μαρμαρωμένος και η σιωπή, και η σιωπή, αλαλαγμός και αυτή αλαλαγμός, μέσα στη μνήμη της σαρκός εις [τον] αιώνα τον άπαντα κρυσταλλωμένος.²⁷⁷

Δεύτερο έναυσμα-συμβάν της άδηλης επιφάνειας στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* αποτελεί η ξαφνική, απροσδόκητη και απενοχοποιημένη επίδειξη του αιδιού ενός κοριτσιού, που επανέρχεται επίσης συχνά ως θέμα σχετιζόμενο με την επιφάνεια στην ποίηση του Εμπειρικού.²⁷⁸ Πρόκειται στην ουσία για μια ιεροτελεστία με την οποία φανερώνεται αλλά και κινητοποιείται το ερωτικό ένστικτο, η λίμπιντο ως πηγή της

Φαροδείκτου», «Πολλές φορές την νύκτα» (*Οκτάνα*, 7, 8, 27, 42, 49), το ποίημα «Στάρι», *Αι γενεαί πάσαι*, 10 και το «Οι Ορίζοντες ή Η φαινομενολογία του έρωτος», *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 40.

²⁷⁶ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 225-226, επισημαίνει ότι στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη «η χρονική διάρκεια της σιωπής ισούται με το χρόνο κυοφορίας του θαύματος, και μ' αυτή την έννοια αποτελεί αναγκαίο προκαταρκτικό στάδιο της αποκάλυψης. Το “μέγα μυστήριο” της απόλυτης σιωπής είναι το σημείο μηδέν που σημαίνει συγχρόνως αφετηρία και τέλος».

²⁷⁷ Εμπειρικός, «Deauville», ό.π.

²⁷⁸ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 204](#).

ζωής και ως αντίπαλο δέος του πένθους και του θανάτου.²⁷⁹ Τα υπόλοιπα επτά εναύσματα-συμβάντα εντάσσονται στο πεδίο του θαύματος, του μαγικού που προκαλεί τη γενική κατάπληξη. Αυτά αφορούν την αιφνίδια μεταμόρφωση μιας μικρής μαθήτριας σε Πυθία που χρησιμοδοτεί μέσα στην τάξη της, το θρόισμα των φύλλων των δέντρων, μολονότι επικρατεί πλήρης νηνεμία, την έκκριση ρετσινιού από μη ρητινούχα δέντρα και την αστραπιαία ωρίμανση των λωτών, την ανεξήγητη ύγρανση των χωμάτων, την αιφνίδια διάνοιξη ενός κρατήρα που αποκαλύπτει σε άπειρο βάθος τα έγκατα της γης, τη δόνηση των στημόνων και το ξαφνικό και πλήρες άνοιγμα των πετάλων και των μπουμπουκιών μέσα στην έναστρη και ολοφώτεινη νύχτα, και τέλος την αγαλλίαση της πλάσης και την ανάφλεξη ορισμένων βάτων που δεν οδηγεί όμως στην καύση τους. Όλα αυτά τα εννέα συμβάντα που αναφέρονται τόσο στους ανθρώπους (γυναίκα, νεανίδα, κορασίδα, μαθήτρια) όσο και στη φύση (δέντρα, οπός, λουλούδια, στήμονες, χρώματα, φουντάνα, κρατήρας) και στο σύμπαν ολόκληρο (θόλος του ουρανού, αστέρια) και εισάγουν με αιφνίδιο και στιγμιαίο τρόπο το ανοίκειο και το θαυμαστό εντός του οικείου και του καθημερινού, διευρύνοντας την πραγματικότητα, οδηγούν στην αποκαλυπτική αναφώνηση της δεύτερης παραγράφου του κειμένου, που συνιστά ένα μεσσιανικό μήνυμα προερχόμενο με θαυμαστό τρόπο από τα πέρατα του κόσμου και απευθυνόμενο σε όλη την οικουμένη, όπως το άγγελμα της γέννησης του Θεανθρώπου. Στο μήνυμα αυτό, που αποτελεί και το αντικείμενο της επιφάνειας, συναιρείται η αρχαιοελληνική γραμματεία (μέσω της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή) με τη βυζαντινή υμνογραφία («θείον γεννάται βρέφος») και τη νεοελληνική, σικελιανική ποίηση.²⁸⁰

Για άλλη μια φορά στην εμπειρική ποίηση το επιφανόμενο αφορά τον έρωτα που ως ζωτική και ποιητική ενέργεια συνέχει τα πάντα, νικώντας τον θάνατο. Το μεσσιανικό αυτό μήνυμα που προετοιμάζεται με τους όρους μιας παραδοσιακής επιφάνειας, η οποία όμως, ανατρέποντας τα δεδομένα, συνυφαίνει τη χριστιανική φλεγόμενη και μη καιόμενη βάτο (σύμβολο της Παναγίας) και το θεολογικό «Χριστός γεννάται» με την ειδωλολατρική χρησιμοδοσία και την αποκάλυψη του αιδοίου σε έναν πλήρη συγκρητισμό, έρχεται να αναγγείλει χαρμόσυνα την έλευση

²⁷⁹ Βλ. και τη θεά της γυμνής θεότητας σε αρχαιοελληνικούς μύθους, αλλά και το μύθο της Βαυβούς, όπως παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος, στην [υποενότητα 3](#) του πρώτου κεφαλαίου.

²⁸⁰ Ο Φυλακτού, *ό.π.*, 112, συνδέει το εν λόγω μήνυμα με το «Διόνυσος επί λίκνω» (στ. 19-20, 47-48, 60-61, 92) του Σικελιανού.

ενός νέου κόσμου,²⁸¹ ενός επίγειου και οικουμενικού παραδείσου, όπου δεν θα υφίσταται ο ολέθριος δυσμός σώματος και ψυχής, όπου η ερωτική ενόρμηση θα είναι κυρίαρχη, καταλύοντας το ένστικτο του θανάτου, όπου ο ποιητής θα ταυτίζεται, κατά το ρομαντικό πρότυπο, με έναν θεό-δημιουργό που θα διευρύνει συνεχώς, κατά το υπερρεαλιστικό πρότυπο, τα όρια της πραγματικότητας, δημιουργώντας με την όσμωση των αντιθέσεων τη νέα υπερπραγματικότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι η άδηλη επιφάνεια προετοιμάζεται με την «ολοφραστική τεχνική» της πρώτης παραγράφου, που υποδηλώνει, σε επίπεδο μορφής, την πρωταρχική ενότητα, η οποία, σε επίπεδο περιεχομένου, δηλώνεται με τη διείσδυση του θαύματος εντός της πραγματικότητας. Η ίδια η επιφάνεια-μήνυμα που αποτελεί και τη «θριαμβική κατάληξη» του πεζού ποιήματος εισάγεται με τη «διδασκτική ή διατακτική προστακτική» «χαρήτε!» και εκφέρεται με τη συνεχή χρήση των θαυμαστικών,²⁸² για να εκφράσει αφενός με όλους τους γνωστούς παλιούς τρόπους («Έρωσ ανίκατε μάχαν!», «θείον γεννάται βρέφος!») την πλήρη επικράτηση του νέου επανα-μαγεμένου κόσμου, του θαύματος δηλαδή της υπερπραγματικότητας και για να καλέσει-μυήσει αφετέρου με το β' πληθυντικό πρόσωπο τον αναγνώστη σε αυτό.

Η σιγή και το θαύμα διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο και στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Η Πόρτα» (27), που γράφτηκε στη Γλυφάδα στις 8.7.1960 και απαρτίζεται από τρεις παραγράφους. Στην πρώτη περιγράφεται το γεγονός που θα πυροδοτήσει στη συνέχεια την άδηλη επιφάνεια. Εντός ενός μικρού σπιτιού η πόρτα ανοίγει και κλείνει με θόρυβο, χωρίς κανείς να εισέλθει σε αυτό. Έτσι, οι ένοικοι συμπεραίνουν λογικά ότι «ο αέρας θα βρόντηξε την πόρτα». Στη δεύτερη, εισάγεται αντιθετικά («και όμως») το ανοίκειο, το παράδοξο, το θαυμαστό και το υπερβατικό εντός του οικείου, του συνηθισμένου, του καθημερινού και του αισθητού, προετοιμάζοντας με αυτόν τον τρόπο την επιφάνεια που θα παρουσιαστεί στην τρίτη παράγραφο. Μέσα στον ταπεινό οικίσκο η άπνοια άρα και η σιγή που τη συνοδεύει είναι απόλυτη, ο

²⁸¹ Όπως έχει επισημάνει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 231, «οι δίδυμες λειτουργίες της αναμονής και της έλευσης αποτελούν χαρακτηριστικές εκφάνσεις μιας μεσσιανικής παρόρμησης, η οποία βρίσκεται στο επίκεντρο της υπερρεαλιστικής αναζήτησης».

²⁸² Σύμφωνα με τον Μαρωνίτη, «Ποιητική Ρητορική I-II», ό.π., 146, «η διδασκτική ή διατακτική προστακτική εμφανίζεται κυρίως σε ποιήματα με αποκαλυπτικό χαρακτήρα και συνιστά κατά κανόνα παράγγελμα μύησης του αναγνώστη στην προτεινόμενη αποκάλυψη». Μαζί με τη «θριαμβική κατάληξη του ποιήματος» αποτελούν συστατικά χαρακτηριστικά της Ποιητικής Ρητορικής του Εμπειρικού.

αντικειμενικός, ευθύγραμμος χρόνος παύει να υφίσταται και η κουρτίνα, παρόλο που το παράθυρο είναι κλειστό και ο αέρας του δωματίου στάσιμος, κινείται σαν να φυσά δυνατός άνεμος. Ο ετεροδιηγητικός και παντογνώστης αφηγητής-ποιητής παρομοιάζει αυτή την ανοίκεια παραδοξότητα με κάτι το υπερβατικό: «σαν να κτυπούσαν, τώρα, εκεί, πτερά πελώριου πελαργού, σαν να πτερούγιζε εκεί ένας λευκός αρχάγγελος το φέγγος των ουρανών εις το κλειστόν δωμάτιον επί αιχμής ρομφαίας κομίζων». Ο Ν. Βαλαωρίτης θεωρεί ότι «η χρήση των *αγγέλων* σε τρία διαφορετικά κείμενα: στο “Των επιπτώσεων αι πτώσεις”, στο “Αρχάγγελος τον Σεπτέμβριον...” και στην “Πόρτα” μας δίνει ακριβώς τα ίχνη των παρουσιών, των απόντων, δηλαδή των από-όντων. Άγγελοι [...], που είναι “παρόντες” στον έρωτα, που μυστηριωδώς “εισέρχονται” σε κάποιο σπίτι, αγνάρια παντού ενός απόντος όντος».²⁸³ Πράγματι, ο πελώριος πελαργός-αρχάγγελος ως μια υπεραισθητή παρουσία παρουσιάζεται σαν να φέρνει το ουράνιο φως μέσα στο κλειστό δωμάτιο, συμφιλιώνοντας το υπερβατικό με το ανθρώπινο.²⁸⁴ Με αυτόν τον τρόπο η εισχώρηση του υπεραισθητού στο αισθητό έχει ολοκληρωθεί και η πραγματικότητα έχει διευρυνθεί.

Έτσι, το κείμενο κλείνει με την άδηλη επιφάνεια της τρίτης παραγράφου:

Η οικοκυρά εκοίταζε εμβρόντητος τους άλλους. Έπειτα όλοι εκοίταζαν μαζί το ανθογυάλι, που ευρίσκετο επί μικράς κονσόλας και έμειναν όλοι άναυδοι... Τα χάρτινα λουλούδια που περιείχε το δοχείον μεγάλωναν ακαριαίως σαν άνθη κήπου αληθινά και ο ταπεινός ο χώρος ευωδίαζε εντόνως, σαν τόπος αγιότητας, σαν τόπος αγιωσύνης.

Στον υπερρεαλισμό το απλό, καθημερινό ενδεχομένως και αντιαισθητικό αντικείμενο ζωντανεύει με τρόπο θαυμαστό, διεγείροντας τις αισθήσεις και προκαλώντας την ανθρώπινη έκπληξη, η ύλη ενώνεται με το πνεύμα και αποκτά ζώσα οντότητα, χάρη στη διευρυμένη πραγματικότητα ενός υλικά οραματικού κόσμου, ταυτόχρονα συνειδητού και ασύνειδου, πραγματικού και υπερβατικού, που γι’ αυτόν τον λόγο μοιάζει να εξαγιάζεται.²⁸⁵ Ο Εμπειρικός παρουσιάζει με τους γνωστούς παλιούς όρους, δηλαδή το θρησκευτικό λεξιλόγιο και τη θρησκευτική εμπειρία, τον νέο

²⁸³ Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 9.

²⁸⁴ Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 228.

²⁸⁵ Όπως επισημαίνει η Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, ό.π., 93, οι υπερρεαλιστές «αναζητούσαν και τη φυσική και τη μεταφυσική ικανοποίηση, ωθώντας τα όρια της λογικής πραγματικότητας και αποκαλύπτοντας άπειρες δυνατότητες μέσα στην οπτική του συγκεκριμένου κόσμου».

διευρυμένο υπερρεαλιστικό κόσμο της «ψυχικής ενόρασης».²⁸⁶ Η επαναφορά (σαν τόπος-σαν τόπος) και η διπλή παρομοίωση με την οποία κλείνει το κείμενο, που αποτελεί ταυτόχρονα και έναν ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο, αυτό ακριβώς θέλει να τονίσει, την οιονεί αγιότητα του υπερρεαλιστικού, απτού και χειροπιαστού, υλικού οράματος, το οποίο φανερώνεται αντικειμενικά από την εξωτερική οπτική γωνία ενός παντογνώστη αφηγητή-ποιητή ως μια μεσσιανική αδιαμφισβήτητη αλήθεια.²⁸⁷

Είναι αξιοσημείωτο ότι το συγκεκριμένο θέμα της θαυμαστής μετατροπής των χάρτινων λουλουδιών σε αληθινά άνθη το βρίσκουμε και στο πρώτο μέρος της τριλογίας *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, δηλαδή στο διήγημα «Αργώ ή Πλους αεροστάτου». Στο δεύτερο κεφάλαιο ο ντον Πέντρο Ραμίρεθ βλέπει σε μια επιφάνεια-ρεμβασμό, που θα μας απασχολήσει σε επόμενη ενότητα, τη γυναίκα του ντόνα Ισαβέλλα –η οποία στη συνέχεια θα μεταμορφωθεί εντός του ρεμβασμού του στην κόρη του Καρλόττα– να περιμένει κάτω από τα δέντρα, αναστενάζοντας βαθιά και διασκορπίζοντας τους καημούς της. Μέσα στη δική της εγκιβωτισμένη επιφάνεια-ρεμβασμό, ελεύθερη από κάθε αγχωτικό συναίσθημα, παρεισφρέει το θαυμαστό

²⁸⁶ Η Balakian, *ό.π.*, 148, τονίζει ότι ο υπερρεαλιστής ποιητής «μπορεί να είναι υλιστής αλλά όχι ντετερμινιστής: δέχεται την αντικειμενική υλική πραγματικότητα, αλλά δεν της επιτρέπει να ερμηνευθεί μόνο με τις λογικές του ικανότητες. Όταν η υλική πραγματικότητα μπορεί να γίνει αντιληπτή από τις ενωμένες δυνάμεις της λογικής και της φαντασίας, τότε ο ποιητής είναι δυνατό να οραματιστεί τα θαύματα μέσα στο πεδίο της πραγματικότητας [...]. Έτσι, η λέξη φαντασία πρέπει να αποκτήσει μια νέα συνδήλωση –δεν υποτάσσεται πια στη μνήμη, αλλά τρέφεται από την πιο βαθιά ψυχική ενόραση».

²⁸⁷ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 227, υποστηρίζει ότι το πεζό ποίημα «Η Πόρτα» «διαλέγεται με ένα βασικό θρησκευτικό θέμα: τον “Ευαγγελισμό της Θεοτόκου”. Στα ευαγγελικά κείμενα ο αρχάγγελος Γαβριήλ εμφανίζεται στο φτωχικό σπίτι της Μαρίας και μεταφέρει στην οικοδέσποινα την είδηση ότι πρόκειται να γεννήσει το γιο του Θεού. Το αλληγορικό κείμενο του Εμπειρικού αποτελεί παραλλαγή του συγκεκριμένου θρησκευτικού θέματος: εδώ, ένας λευκός αρχάγγελος εισβάλλει σε έναν ταπεινό οικίσκο και κοιμίζει στην “οικοκυρά” το “μέγα μήνυμα”». Παρόλο που ο παραλληλισμός με το θέμα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, δεν θεωρούμε ότι στο συγκεκριμένο κείμενο ο αρχάγγελος κοιμίζει κάποιο μήνυμα στην οικοκυρά. Άλλωστε, η φράση «μέγα μήνυμα» προέρχεται από το «Όταν το σώμα της σιγής γοργά σαλεύη». Εδώ πρόκειται μάλλον για την εισχώρηση του υπεραισθητού μέσα στον αισθητό κόσμο, που μετατρέπει την άψυχη ύλη σε ζωντανό οργανισμό και παρομοιάζεται με την παρουσία ενός αρχαγγέλου, ο οποίος φέρνει το φως του ουρανού πάνω στη ρομφαία του. Το θαυμαστό που επιφάνεται στην τρίτη παράγραφο, προκαλώντας την έκπληξη όλων των παρισταμένων και όχι μόνον της οικοκυράς, είναι το ζωντάνεμα των χάρτινων λουλουδιών και η ευωδία που διαχέεται στον ταπεινό χώρο, είναι δηλαδή η φανέρωση της υπερπραγματικότητας.

ζωντάνεμα της ύλης από το ηλιακό φως, για να παρουσιαστεί και πάλι η υπερρεαλιστική υπερπραγματικότητα χάρη στην ονειροπόληση και τη φαντασία ή καλύτερα την «ψυχική ενόραση», που συντελεί στην όσμωση ύλης και πνεύματος:

Μια πεδιάς ελαφρά και απαλή, με χλόην μεταξωτή, ζετλίχθηκε στον νουν της, και τα χάρτινα άνθη που έβγαλε στο παράθυρο ένα χέρι, του οποίου το σώμα παρέμεινε επιμελώς κρυμμένο πίσω από βαρεία, βαρύτιμα παραπετάσματα, μόλις είδαν το φως, ζωντάνεψαν και έγιναν άνθη αληθινά, ενώ το χέρι χειρονομούσε και εκυμαίνετο με άπειρη χάρη. (79-80)

δ) Η συνουσία

Στο τέταρτο κεφάλαιο του διηγήματος «Αργώ ή Πλους αεροστάτου», που εμπεριέχει όπως όλα τα πεζόμορφα κείμενα του Εμπειρικού αρκετά ποιητικά στοιχεία, λαμβάνει χώρα «στην άκρη του κήπου» της έπαυλης του ντον Πέντρο Ραμίρεθ μια «περιπαθής συνουσία» (122) μεταξύ του ινδομιγούς Πάμπλο Γκονζάλεθ και της Καρλόττας, που γίνεται αντιληπτή από τους τρεις αεροναύτες της Αργούς, καθώς τη στιγμή του οργασμού το αερόστατό τους διέρχεται ακριβώς πάνω από τη θημωνιά στην οποία συνουσιάζονται οι δύο νέοι. Το συγκεκριμένο συμβάν πυροδοτεί μιαν άδηλη επιφάνεια,²⁸⁸ την οποία βιώνουν ο Πάμπλο και η Καρλόττα:

Και οι δυο ησθάνοντο να τήκεται μέσα των ακαριαίως παν άλλο συναίσθημα πλην του καθαρώς ερωτικού. Και οι δυο ησθάνοντο ότι όλοι των οι κραδασμοί, όλοι των οι χυμοί, όλα των τα χρόνια, συνέκλιναν προς τας στιγμάς αυτάς, κατά τας οποίας επλησίαζαν προς την τελείαν εξουθένωσιν της ατομικότητός των και πάσης διαφοροποιημένης υπάρξεως, έτοιμοι να αποτελέσουν τελικώς μίαν ενιαίαν και αδιαίρετον οντότητα, έτοιμοι να εκχειλίσουν, ως απόλυτος σύνθεσις νέα, και να εκτοξευθούν πέραν του συλληπτού, εις άβυσσον ευδαιμονίας ακαταμετρήτου, ουχί πλέον ως άνθρωποι ξεχωριστοί αλλά ως μοναδική συνύπαρξις με το άπειρον, αποτελούντες αυτό τούτο το εσαεί ανέσπερον, και εσαεί δονούμενον, και εσαεί παφλάζον άπειρον, άνευ ορίων, άνευ όρων. (124)

Πρόκειται για το «ωκεάνιο αίσθημα» της ακαριαίας και απόλυτης εκμηδένισης της ατομικότητας και της ένωσης των δύο ανθρώπων, χάρη στο σεξουαλικό ένστικτο και το ερωτικό συναίσθημα, σε μια «ενιαία και αδιαίρετη οντότητα» που θα τους οδηγήσει στην απόλυτη ευδαιμονία και στην πλήρη σύζευξη με το άπειρο, στην ταύτιση με την αιώνια ενοποιητική αρχή που ως ανεξάντλητη ζωτική ενέργεια συνέχει το σύμπαν. Έχουμε να κάνουμε με την ίδια μυστική εμπειρία που καταλύει

²⁸⁸ Η Klaraki, ό.π., 284, υποστηρίζει ότι η σεξουαλική επαφή ως έναυσμα μιας επιφάνειας που οδηγεί τα υποκείμενα που τη βιώνουν στην ένωση με το θείο αποτελεί στον Εμπειρικό επιρροή από το έργο του Whitman. Επίσης, σημειώνει ότι ο Εμπειρικός είναι ως προς αυτό το θέμα διάδοχος του Σικελιανού.

την έννοια του χρόνου,²⁸⁹ του χώρου και του διαφοροποιημένου εαυτού, συσχετίζοντας το ερωτικό με το θρησκευτικό αίσθημα και συνάπτοντας τον ερωτικό με τον θρησκευτικό λόγο. Σε επίπεδο μορφής η ενοποιητική αυτή δύναμη αναδεικνύεται μέσα από τις επαναφορές (και οι δυο ησθάνοντο-και οι δυο ησθάνοντο, όλοι των-όλοι των-όλα των, έτοιμοι να-έτοιμοι να, το εσαεί-και εσαεί-και εσαεί, άνευ-άνευ), τις αντιθέσεις που αναιρούνται (ατομικότητας και διαφοροποιημένης υπάρξεως-μίαν ενιαίαν και αδιαίρετον οντότητα, άνθρωποι ξεχωριστοί-μοναδική συνύπαρξις), τον εσωτερικό μετρικό ρυθμό (το εσαεί ανέσπερον, και εσαεί δονούμενον).

Το ίδιο ακριβώς θέμα το είδαμε και στο κείμενο «Οι Ορίζοντες ή Η φαινομενολογία του έρωτος», με τη διαφορά ότι τότε το «ωκεάνιο αίσθημα» της απόλυτης συγχώνευσης με το παν το είχε προκαλέσει ο αυνανισμός μιας νέας κοπέλας στην παραλία και η θέασή του από τον αφηγητή-παρατηρητή.²⁹⁰ Το ίδιο επίσης αίσθημα της ολοκληρωτικής σύζευξης και ενότητας με τη ζωτική ενέργεια που διατρέχει όλη την πλάση κατακλύζει και τους θεατές της Ζεμφύρας και των λιονταριών της ή της ιππεύτριας Άννας στον τελετουργικό τόπο του ιπποδρομίου ή τον αφηγητή-ποιητή που οραματίζεται την Άνδρο στο «Άνδρος-Υδρούσα» ή τα παιδιά που βλέπουν τους χαρταετούς στο ομώνυμο πεζό ποίημα της *Οκτάνα*. Έχουμε στην ουσία να κάνουμε με παραλλαγές του ίδιου θέματος, της απόλυτης συγχώνευσης με «τους βαθυτέρους ρυθμούς της Οικουμένης» («Ζεμφύρα», 179) που ως εντελέχεια απελευθερώνει τον άνθρωπο από κάθε εγωισμό, χαρίζοντάς του την πρωταρχική εκστατική πληρότητα.

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι τη στιγμή της ερωτικής ένωσης και έκστασης του Πάμπλο και της Καρλόττας επικρατεί πλήρης άπνοια και η Αργώ αιωρείται ακριβώς από πάνω τους: «Την ώρα εκείνη, ωσάν από σκοπού, ωσάν εκ προμελέτης, ο

²⁸⁹ Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 104, διαπιστώνει καιρία ότι «η απόλαυση (jouissance) όπως αναδύεται μέσα απ' αυτή την ερωτική σκηνή, είναι εκείνο το σημείο του χρόνου όπου η διάκριση παρελθόν-μέλλον διαλύεται, όπου το παρελθόν και το μέλλον λιώνουν μέσα στο παρόν. Αλλά ένα παρόν που δεν είναι ένας χρόνος αλλά αντίθετα μια απουσία χρόνου· δηλαδή ένας χρονικός τόπος (espace) άπιαστος, α-χρονικός, ένα όλο χωρίς τέλος».

²⁹⁰ Η άδηλη επιφάνεια που προκαλείται από κάποιου είδους σεξουαλική πράξη επανέρχεται συχνά στο έργο του Εμπειρικού. Εντοπίζεται αρκετές φορές, όπως είναι αναμενόμενο, στον *Μεγάλο Ανατολικό* (βλ. π.χ., ό.π., τ. 7, σσ. 120, 127), ενώ στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Πολλές φορές την νύκτα» σχολιάζεται η στιγμιαία ένωση «των λαγνουργούντων» με το θείο (56-57, 61), χωρίς όμως να ανιχνεύεται επιφάνεια. Πβ. τη διαφορετική άποψη της Klaraki, ό.π., 283.

άνεμος έπαυσε να φυσά και το αερόστατον εστάθη μετέωρον εις τον αιθέρα» (125). Πρόκειται για τη σιγή του κόσμου που συνοδεύει την παραδοσιακή θεία επιφάνεια, συμμετέχοντας σε αυτή. Με τη διαφορά βέβαια ότι εδώ η επιφάνεια, που οδηγεί στην κατάλυση των ορίων του εαυτού και στη μυστικιστική ένωση των δύο νέων με το άπειρο μέσα στην πλήρη άπνοια της φύσης, πυροδοτείται από μια σαρκική, σεξουαλική εμπειρία.²⁹¹ Η υπερρεαλιστική επιφάνεια ξεκινά από το υλικό εδώ και τώρα, για να φτάσει σε ένα νέο μυστικιστικό άπειρο, χάρη στη διεύρυνση της απτής, υλικής πραγματικότητας και όχι στην υπέρβασή της. Ο μετεωρισμός τώρα του αεροστάτου υπογραμμίζει την απόλυτη σύμπνοια, κατά τη στιγμή της επιφάνειας, του οριζόντιου άξονα της πεπερασμένης πραγματικότητας με τον κατακόρυφο άξονα, που «έχει μια υπερβατική και κοσμολογική διάσταση» στο έργο του Εμπειρικού.²⁹² Είναι η μόνη στιγμή μέσα στην «Αργώ» που οι δύο άξονες διασταυρώνονται, για να τονιστεί η ολοκληρωτική, ερωτική συγχώνευση των πάντων. Στο επίπεδο της αφήγησης, η διασταύρωση αυτή δηλώνει τη συμπλοκή των δύο χρονικά παράλληλων ιστοριών (της Καρλόττας, του πατέρα της και του Πάμπλο Γκονζάλεθ από τη μια πλευρά και των τριών αεροναυτών από την άλλη).²⁹³ Εξάλλου, το αερόστατο που θεωρείται ζωντανή, θεϊκή οντότητα, συμβολίζει για τον «ανοδικό ψυχισμό» του Εμπειρικού τη χαμένη «πρωταρχική ενότητα, τη χρυσή εποχή»²⁹⁴ της πλήρους μέθεξης,²⁹⁵ που ευαγγελίζεται την αδελφοσύνη, την ελπίδα και την αναγέννηση: «Η πελωρία σφαίρα, αδέσμευτος πάντοτε και χαρίεσσα, ωμοίαζε να αναπνέη σταθερά

²⁹¹ Ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 213: σημ. 300, συνδέει την ερωτική ένωση των δύο νέων σε μια νέα αδιάσπαστη σύνθεση με την πλατωνική αντίληψη για τον έρωτα. Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, *ό.π.*, 101, θεωρεί ότι στο έργο του Εμπειρικού «ξαναβρίσκουμε [...] την κοσμολογική και συνεκτική φύση του Πλατωνικού Έρωτα, καθώς και την ταύτισή του με την ψυχαναλυτική libido». Πρώτος ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 39, είχε σημειώσει ότι στον Εμπειρικό ο έρωτας «αποτελεί μια υπερβατική κοσμολογική ουσία, παρόμοια με τον έρωτα των προσωκρατικών ή του πλατωνικού *Συμποσίου*».

²⁹² Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 254.

²⁹³ Ο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Αφηγηματικές συμπτώσεις σε ένα κείμενο του Εμπειρικού», *Ο Πολίτης*, 72, Μάιος-Ιούλιος 1986, 39-43: 41, υποστηρίζει ότι σε αυτή τη σκηνή όλοι και όλα έρχονται σε ένα πλάνο και σταθεροποιούνται σε μια φωτογραφία, καθώς «η αφηγηματική μαγγανεία παγώνει τον χρόνο».

²⁹⁴ Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 77.

²⁹⁵ Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, *ό.π.*, 127, σημειώνει ότι «το αερόστατο γίνεται ένας ενορμητικός τόπος εκφραζόμενος μέσα από το πέταγμά του, την ανύψωσή του, τις κινήσεις και τις εναλλαγές του στον αιθέρα. Κινείται όπως ακριβώς το σώμα της Καρλόττας μέσα στον έρωτα».

και γαλήνια, ως μυθική θεότης κραταιά, στην συνεχή και λυρικήν της άνοδον εις τον αιθέρα» (142).²⁹⁶ Αυτή τη μέθεξι μπορεί να χαρίσει ξανά στον άνθρωπο η σωματική, ερωτική εμπειρία, η μερική, ανυψωτική δύναμη που ως ζωτική ενέργεια είναι αιώνια, υπάρχει παντού στην πλάση και πάντα επανέρχεται: «Je reviens toujours» (77, 119, 140), «Ο μέγας Παν δεν πέθανε! Ο μέγας Πάνας δεν πεθαίνει!» (87, 142).²⁹⁷ Αυτή την πρωταρχική ενότητα με το άπειρο και τη συνακόλουθη ευδαιμονία τη βρίσκουν ο Πάμπλο και η Καρλόττα τη στιγμή της ερωτικής τους ένωσης που ταυτίζεται με τη στιγμή του θανάτου/της δολοφονίας τους,²⁹⁸ (με μία μόνο σφαίρα),

²⁹⁶ Στο λήμμα «Αερόστατον» της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειας» του ο Εμπειρικός σημειώνει: «Από τα παιδικά μου χρόνια μέχρι σήμερα τα αερόστατα (εννοώ τα ελεύθερα) με μαγεύουν. Είναι κατασκευάσματα, δι' εμέ, ποιητικά. Συμβολίζουν δε, όχι μόνον την δυνατότητα της ανέτου άνωθεν εποπτείας, όχι μόνον την προς τα άνω φοράν, αλλά και την πλέον αδέσμευτον ελευθερίαν, την ελευθερίαν που παρέχει εις τον άνθρωπον η μη εξέρτησις του από ξένας δυνάμεις, ξένας θελήσεις ή από μηχανάς. [...] Είναι ευνόητον, κατά συνέπειαν, ότι εις το διήγημά μου “Αργώ ή Πλους Αεροστάτου” δίδω εις το ίδιον το αερόστατον “Αργώ” θέσιν και σημασίαν ήρωος εις το πλευρόν των επιβαινόντων αυτού τριών άλλων ηρώων» (βλ. «Το λεξικό του προσωπικού του Σύμπαντος», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, ό.π., 16). Τον ίδιο συμβολισμό, της απόλυτης αγαλλίασης που παρέχει στον άνθρωπο η απελευθέρωσή του από κάθε είδους δεσμά, έχουν τα αερόστατα και στο ομότιτλο ποίημα του 1971 (βλ. *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*, 152). Σε αυτό τα αερόστατα συνιστούν το αντικείμενο μιας άδηλης επιφάνειας που πυροδοτείται από την προσφώνηση της γενέθλιας νήσου Άνδρου: «Και πείτε μια λέξι: “Άνδρος!”/ Αμέσως θα δείτε σύντροφοι/ Σαν μέσα σε οφθαλμόν θυέλλης/ Μέσα σε απίστευτη αιθρία/ Θα δείτε να πάλλωνται για μας εκεί/ Σπρωγμένα από πνοές αγγέλων/ Ωσάν τεράστιες παμφόλυγες αγαλλιάσεως ψυχών/ Τα ελαφρότερα πολύ του αέρος,/ Τα αερόστατα σύντροφοι θα δείτε./ Τα αερόστατα –Ωσαννά!/ Τα αερόστατα –Αλληλούια!».

²⁹⁷ Οι δύο σημαντικές αυτές φράσεις επανέρχονται ως επωδοί σε κομβικά σημεία του κειμένου, για να υπογραμμίσουν την κυριαρχική και αθάνατη δύναμη του έρωτα. Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 127, δίνοντας έμφαση μόνο στην πρώτη φράση, τονίζει ότι το «“Je reviens toujours” παίζει μέσα στη συνέμφαση και εξηγεί ή εκφράζει αυτή την αδιάκοπη επιστροφή της ενορμητικής ανακύκλωσης». Για τη σημασία της εν λόγω φράσης βλ. και τη [σημ. 52](#) του τρίτου μέρους.

²⁹⁸ Ο Εμπειρικός θα λέγαμε ότι ανατρέπει και εδώ το ρομαντικό δίπολο έρωτα-θάνατος. Οι ερωτευμένοι ρομαντικοί ήρωες λυτρώνονται μέσω του θανάτου από την επίγεια ύπαρξή τους, για να ενωθούν στον υπεραίσθητό κόσμο, στον οποίο πραγματικά ανήκει ο εξιδανικευμένος έρωτάς τους. Στην «Αργώ» οι δύο υπερρεαλιστικοί ήρωες γνωρίζουν τον απόλυτο επίγειο σαρκικό έρωτα και μέσω αυτού υπερβαίνουν τον θάνατο («οι για πάντα και πάντα νέοι και αχώριστοι πλέον ερασταί», 139), καθώς έχουν ήδη ταυτιστεί με το άπειρο. Γι' αυτό λίγο μετά τη δολοφονία τους ο ντον Πέντρο ψιθυρίζει τους στίχους από το ποίημα *Endymion* του John Keats: «A thing of beauty is a joy for ever: / Its loveliness increases; it will never / Pass into nothingness;» (139). Ο Εμπειρικός από τη μια αξιοποιεί τις ρομαντικές συμβάσεις και από την άλλη τις καταπατεί, ανανεώνοντάς τες. Ο Χρυσανθόπουλος,

από τον ντον Πέντρο,²⁹⁹ αλλά και οι τρεις αεροναύτες, ο Ρώσος ναύαρχος Βλαδίμηρος Βιερχόυ, ο Γάλλος πρόην αντισυνταγματάρχης Λαρύ-Νανσύ και ο Άγγλος καθηγητής της αστρονομίας λόρδος Ωλμπερνον,³⁰⁰ που συνιστούν θετικούς φορείς της ζωτικής ενέργειας και μαζί με την ινδομιγή κόρη φτάνουν με την Αργώ στον ισημερινό.³⁰¹ Γι' αυτό τη στιγμή της επιφάνειας οι έξι ήρωες συνυπάρχουν, ενώνοντας τον οριζόντιο με τον κατακόρυφο άξονα. Το αερόστατο που φέρει τους μεν και αιωρείται πάνω από τους δε, αναπαριστά-εικονοποιεί την εκστατική πληρότητα που βιώνουν.³⁰² Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή η πληρότητα συσχετίζεται και με τη σκοπική ενόρμηση, καθώς και οι αεροναύτες παρακολουθούν με τα κιάλια τη συνουσία των δύο νέων και η Καρλόττα κοιτάζει μέσα στο αποκορύφωμα της ηδονής της το αερόστατο. Αυτό θα αρχίσει να κινείται ξανά μετά τη δολοφονία των δύο νέων και την αυτοκτονία του ντον Πέντρο, όταν δηλαδή η τραγική γήινη

«Αφηγηματικές συμπτώσεις», ό.π., 42, προσθέτει και άλλη μια «συγκεκαλυμμένη» αναφορά σε ποίημα του ελληνικού ρομαντισμού, στο «Το Φάσμα μου» του Γ. Μ. Βιζυηνού (μετεβλήθη εντός μου/ και ο ρυθμός του κόσμου).

²⁹⁹ Ο D. Yatromanolakis, ό.π., 213: σημ. 300, συνδέει εύστοχα τη συγκεκριμένη σύμπτωση ερωτικής κορύφωσης και θανάτου με αυτό που ο Michel Leiris αποκαλεί «σημείο επαφής του μηδενός και του απείρου» στη μελέτη του «The Bullfight as Mirror», *October*, 63, 1993, 21-40: 21.

³⁰⁰ Οι τρεις αεροναύτες είναι οι σύγχρονοι μετα-μυθικοί αργοναύτες, που ως εκπρόσωποι των νικητών του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ευαγγελίζονται μια νέα Κολχίδα, έναν νέο, αδελφωμένο κόσμο, στον οποίο θα υλοποιηθεί ξανά και αυτή τη φορά παντοτινά η πρωταρχική ενότητα του χαμένου παραδείσου της αυγής των χρόνων.

³⁰¹ Σε αντίθεση με τον εγωιστή, νάρκισσο, παιδοκτόνο και αυτόχειρα ντον Πέντρο Ραμίρεθ που συνιστά αρνητικό φορέα της.

³⁰² Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι», ό.π., 114, διατείνεται ότι «το απόγειο της ποιητικής της επιθυμίας [του Εμπειρικού] βρίσκεται στο αφήγημα *Αργώ ή Πλους αεροστάτου* [...], με το οποίο, [...] η ποιητική της επιθυμίας αρχίζει να μεταβάλλεται και να δίνει τη θέση σε αυτό που θα αποκαλούσα “μεταψυχαναλυτική ουτοπία”. Αρχίζει, δηλαδή, η κατασκευή ενός επιθυμητού τόπου, ο οποίος είναι αδύνατον να υπάρξει και στον οποίο η διάκριση συνειδητού και ασυνειδήτου έχει ξεπεραστεί ακριβώς λόγω της απόλυτης αποδοχής της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Πρόκειται για τη στιγμή εκείνη, κατά την οποία “εγώ” και “αυτό” καταλαμβάνουν την ίδια έκταση, κατά την οποία αίρεται η απόθεση, ο αποκλεισμός και η απάρνηση, όπως αυτά ορίζονται από την ψυχαναλυτική θεωρία, και, ουσιαστικά, καταργείται η δεύτερη τοπογραφία του Φρόυντ. Με την “μεταψυχαναλυτική ουτοπία” ο Εμπειρικός βρίσκει ένα σχήμα για να ξεπεράσει την “κομμουνιστική ουτοπία”».

πραγματικότητα θα ανυψώσει την Αργώ στο ουράνιο στερέωμα,³⁰³ για να αναζητήσει στον ισημερινό τον νέο ενοποιημένο και επανα-μαγεμένο κόσμο που ευαγγελίζεται.

Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας με τίτλο *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, δηλαδή στο διήγημα «Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης», ο ετεροδιηγητικός και παντογνώστης αφηγητής, προκειμένου να εξηγήσει τη γοητεία που ασκεί στα λιοντάρια αλλά και στους θαυμαστές της η θηριοδαμάστρια Ζεμφύρα,³⁰⁴ διηγείται ένα περιστατικό, το οποίο ήταν καθοριστικό για τη διαμόρφωση της ψυχολογίας της και για την απόφασή της να γίνει θηριοδαμάστρια, όπως ο Πρώσος πατέρας της Amadeus Braumer. Ενώ λοιπόν μέχρι τα 15 χρόνια της η Ζεμφύρα ένιωθε δέος αλλά και οίκτο για τα θηρία του τσίρκου και φόβο ανάμεικτο με θαυμασμό για τον πατέρα της, τότε στην ηλικία των 15 ετών έγινε, «μια βραδιά στο Μεκλεμβούργον-Σβέριν» (163), αυτόπτης μάρτυς «ενός θαύματος απροσδοκίτου» (164), της σεξουαλικής σύμπραξης ενός μέλους του προσωπικού του ιπποδρομίου με μια νεαρή ιππεύτρια. Ενώ ένιωθε άγχος και οίκτο για την ιππεύτρια, την πλημμύρισε σταδιακά ένας «ζηλότυπος θαυμασμός» (165) για τον εραστή της. Ο άντρας αυτός της θύμισε τον πατέρα της, όταν δάμαζε ως θριαμβευτής τα λιοντάρια. Αποφάσισε λοιπόν να επιδιώκει στο εξής «την θέσιν του πεοφόρου, του άρρενος, του ανδρός» (165). Θα γινόταν ο γιος του πατέρα της και αντί για πέος θα είχε το μαστίγιο της θηριοδαμάστριας. Θα ήταν επιβήτορας και νικήτρια, ομόφυλη με τον πατέρα της, τον πιο ξακουστό θηριοδαμαστή και «ισότιμός του» (167). Η θεά της ερωτικής σύμπραξης a tergo των δύο μελών του ιπποδρομίου και του θριάμβου του

³⁰³ Ο Σιαφλέκης, συγκρίνοντας την «Αργώ» με το *Cinq semaines en ballon* (*Πέντε εβδομάδες με αερόστατο*) του Jules Verne, υποστηρίζει ότι η αντίθεση ανάμεσα στον ουρανό και τη γη γίνεται πιο έντονη στο τέλος της αφήγησης, όταν φαίνεται ξεκάθαρα ότι «οι αεροναύτες είναι προορισμένοι για ένα ταξίδι ευτυχίας». Βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Techniques narratives et usage des symboles chez Andreas Embiricos et Jules Verne», *Δωδώνη*, ΙΓ, ΕΕΦΣΠΙ, 1984, 41-56: 49.

³⁰⁴ Όπως σημειώνει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Εισαγωγή» στο *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, ό.π., 28, η ηρωίδα «παίρνει το όνομά της από την ερωτική Zemfira των *Τσιγγάνων*» (1827) του Αλέξανδρου Πούσκιν (1799-1837). Ο D. Yatromanolakis, ό.π., 197-200: 200, συνδέει τη Ζεμφύρα του Εμπειρικού όχι μόνο με την τσιγγάνα ηρωίδα του Πούσκιν αλλά και με την ομώνυμη μοιραία τσιγγάνα του διηγήματος του Γεωργίου Δροσίνη, *Το βοτάνι της αγάπης* (1888) και σημειώνει ότι «το όνομα Ζεμφύρα έχει ένα ιδεολογικά χρωματισμένο λογοτεχνικό παρελθόν: συνδέεται με γυναίκες που κατέχουν περιθωριακές θέσεις σε σχέση με την κυρίαρχη κοινωνικο-πολιτισμική ιεραρχία. [...] Η Ζεμφύρα του Εμπειρικού [...] ανήκει σε μια παρόμοια περιθωριακή κατηγορία ανθρώπων [...] είναι δαμάστρια λιονταριών».

εραστή που, μετά το τέλος της συνουσίας, κοίταξε την ιππεύτρια, όπως «κοιτάζει ο μανιώδης κυνηγός το προ αυτού σφαδάζον θήραμά του» (168), πυροδότησε μια άδηλη και ταυτόχρονα προληπτική, συγκεκριμένα αναδρομική –εξαιτίας της μνημονικής ανάκλησης της λιθογραφίας– επιφάνεια, την οποία βίωσε η συγκλονισμένη από το συμβάν Ζεμφύρα:

Τότε, εμπρός στα έκθαμβα μάτια της παιδίσκης, ζωντάνευε μια έγχρωμη λιθογραφία, που είχε πάντοτε ο πατέρας της μες στο γραφείο του... Γιγαντιαίος και ξανθός, μ' ένα κοντό σπαθί αιματοστάλαχτο Ρωμαίου στρατιώτου στην δεξιά του, ο αυτοκράτωρ Κόμοδος, ντυμένος με λεοντήν, στεκόταν όρθιος στο Κολοσσαίο, πατώντας με το δεξί του πόδι ένα μεγάλο αιμόφυρτο λεοντάρι σκοτωμένο. Το αριστερό του χέρι ήτο σηκωμένο ψηλά και ένα τεράστιον πλήθος όρθιον [...] αλάλαζε αλλόφρον και τον χαιρετούσε, όχι μονάχα ως Καίσαρα και ως νικητήν, μα και ως θεόν του. "Deus, deus, ex machina", εφέλλισε, χωρίς να ξέρη διατί, η Ζεμφύρα και ευθύς μέσα στην φαντασία της παιδίσκης το πρόσωπον του Κομμόδου ήλλαξε. Τη θέσιν του Ρωμαίου αυτοκράτορος την πήρε αμέσως ο πατήρ της, και ευθύς μετά, σαν μέσα σε όνειρον ή θαύμα, είδε τον εαυτόν της στην θέσιν του Καίσαρα και του πατρός της με λεοντήν επάνω της, που άφηνε γυμνά τα στήθη της, ενώ στην υψωμένη δεξιάν της κρατούσε ένα μαστίγιον και χαιρετούσε εν θριάμβω –με το δεξί της πόδι ακουμπισμένο στον σκοτωμένον λέοντα– το μέγα πλήθος που αλάλαζε ακόμη και τώρα και την εδόξαζε και αυτήν, ως αυτοκράτορα και ως υπέρτατον θεόν του. (168-170)

Η επιφάνεια αυτή, που αφήνει ελεύθερο τον χρόνο να «κυκλοφορεί χωρίς εμπόδια»³⁰⁵ ανάμεσα στο παρελθόν, τις αναμνήσεις, τις φαντασιώσεις και την τρέχουσα πραγματικότητα, φανερώνει με τον πιο έκδηλο τρόπο την αλλαγή της ψυχολογίας της και σφραγίζει την απόφασή της να απαρνηθεί τον παλιό της εαυτό, τη γυναίκα-θύμα, και να γίνει φαλλική θηριοδαμάστρια, ταυτιζόμενη με τον τελειότερο κατά τη γνώμη της άντρα, τον πατέρα της:

Ήτο ωσάν να εκαβαλλίκευε, τώρα, όχι μονάχα λέαινες μα και τα αγριότερα λεοντάρια κάθε φορά που εδέσποζε και κυβερνούσε τα θηρία με προσταγές, με παραγγέλματα δεσποτικά, και, προ παντός, με το ακαταμάχητον καμτσίκι της, με το οποίον ώριζε χωρίς συμβιβασμούς τις τύχες των ανθρώπων και των ζώων. (175)

Βλέπει ολοζώντανη μπροστά της με τη βοήθεια της μνήμης την έγχρωμη λιθογραφία του Ρωμαίου αυτοκράτορα Κόμοδου που είχε ο πατέρας της στο γραφείο του. Ο Κόμοδος που θριαμβεύει μέσα στο Κολοσσαίο, πατώντας πάνω σε ένα αιμόφυρτο λιοντάρι ως νικητής αυτοκράτορας και ως θεός, συμβολίζει στα μάτια της, όπως και ο πατέρας της, την ακατανίκητη και γι' αυτό αξιοθαύμαστη αρσενική, επιθετική δύναμη και ερωτική ορμή, την οποία φοβάται και ενδεχομένως φθονεί, αλλά και με την οποία θέλει να ταυτιστεί, για να απαλλαγεί από τον φόβο και τον φθόνο της και να προχωρήσει μπροστά, ξεπερνώντας την ψυχολογική της καθήλωση:

Η μικρή Ζεμφύρα ησθάνετο να κλείη μέσα της οριστικά μια πόρτα και, την ίδια στιγμή, να ανοίγη μία άλλη... Μεγάλη πόρτα διάπλατα ανοιγμένη εμπρός σε λεωφόρο που ωδηγούσε πολύ πιο πέρα από το Μεκλεμβούργον, πολύ πιο πέρα από τον παλαιόν της εαυτόν, προς όλα τα θαύματα του κόσμου. (167-168)

³⁰⁵ Αναγνωστοπούλου, «Ζεμφύρα ή των ενορημίσεων οι ώσεις», ό.π., 50.

Έτσι, ο Κόμοδος γίνεται ασύνειδα ο από μηχανής θεός της, καθώς συνιστά τη γέφυρα, μέσω της οποίας θα μπορέσει, στην άδηλη και αναδρομική επιφάνειά της, να ταυτιστεί πλήρως με τον πατέρα της και να μεταμορφωθεί. Η Ζεμφύρα, προβάλλοντας τον εσωτερικό της κόσμο, με φροϋδικούς όρους τον ασύνειδο φθόνο του πέους, στην εξωτερική πραγματικότητα της λιθογραφίας μέσω της μνήμης, βλέπει, χάρη στην επιφάνεια, τον εαυτό της, στη θέση του Κόμοδου και του πατέρα της, να φοράει λεοντή και να θριαμβεύει ως αυτοκράτορας και ως θεός, ακουμπώντας το σκοτωμένο λιοντάρι και κρατώντας, αντί για σπαθί, το δικό της φαλλικό σύμβολο, το μαστίγιο της θηριοδαμάστριας, με το οποίο λύνει τον ενδόμυχο φόβο και φθόνο της.

Με άλλα λόγια, η άδηλη και αναδρομική επιφάνεια της λιθογραφίας, που αναπαριστά τον Κόμοδο-Πατέρα-Ζεμφύρα, γίνεται το προνομιακό λογοτεχνικό μέσο με το οποίο ο Εμπειρικός παρουσιάζει την ψυχολογική μεταμόρφωση της Ζεμφύρας και την άρνηση του προηγούμενού της εαυτού. Χάρη σε αυτήν τη μεταμόρφωση η ηρωίδα ξεπερνάει «το αρχικό πλέγμα ευνουχισμού και το φθόνο του πέους, ταυτιζόμενη, όπως προβλέπει και η ανάλυση του Φρόντ, με τον Πατέρα, το φύλο του και το ρόλο του»,³⁰⁶ μέσω του ασύνειδου πατρικού και φαλλικού συμβόλου, του θριαμβευτή αυτοκράτορα Κόμοδου, που εικόνιζε η λιθογραφία στο γραφείο του πατέρα. Έτσι, η έγχρωμη λιθογραφία αποκτά τώρα, μέσω της άδηλης και αναδρομικής επιφάνειας, νέα σημασία και ο ρόλος της γίνεται καταλυτικός, καθώς τη βοηθά, σε συνδυασμό με το συμβάν-κλειδί που πυροδότησε την επιφάνεια, να ταυτιστεί με αυτό που φοβάται και να υπερβεί την καθήλωσή της, εγκλωβίζοντας όμως ταυτόχρονα, χωρίς να το συνειδητοποιεί, τη θηλότητά της και διχάζοντας τον εαυτό της. Δεν είναι τυχαίο ότι η ερωτική σύμπραξη a tergo που παρακολουθεί κρυφά και «μέχρι τέλους» η Ζεμφύρα, συντελείται «στον χώρο των εγκλωβισμένων ζώων» (173-174), με τα οποία επίσης εν μέρει ταυτίζεται μέσα στον εσωτερικό της διχασμό. Η επιφάνεια αποτελεί τον τρόπο της ποιητικής με τον οποίο ο υπερρεαλιστής και ψυχαναλυτής Εμπειρικός³⁰⁷ κατάφερε να συνδυάσει στη «Ζεμφύρα» τη λογοτεχνία με την ψυχανάλυση.³⁰⁸

³⁰⁶ Σάββας Μιχαήλ, «Η ναυς των ονείρων ή το μυστικό της Ζεμφύρας», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 93-100: 96.

³⁰⁷ Ο Θανάσης Τζαβάρας, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ψυχανάλυση II» στο Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, *ό.π.*, 104, σημειώνει ότι «ο Ανδρέας Εμπειρικός υπήρξε μοναδική περίπτωση μαζί με τον

Η Ζεμφύρα θα λύσει τελικά τον διχασμό της στο Παρίσι, δέκα χρόνια μετά την ψυχολογική της μεταμόρφωση, εντός του «ιερού χώρου» του ιπποδρομίου και της πάνδημης μυσταγωγίας του, χάρη στον λέοντα Ζαμβέζη που τη «δαμάζει», απελευθερώνοντας τη θηλότητά της και θεραπεύοντας-λυτρώνοντάς τη σ' έναν τελικό και οριστικό θρίαμβο του έρωτα,³⁰⁹ που καθιστά την ωραία και παρθενική Ζεμφύρα τη νέα μετα-μυθική Πασιφάη.³¹⁰ Ο έρωτας δοξάζεται («Voilà!», 193), στο τέλος του κειμένου, από τον πλανόδιο ποιητή –προσωπείο του Εμπειρικού– στο πρόσωπο του αυτοκράτορα Κόμοδου, ο οποίος χάρη στη δεύτερη και λυτρωτική μεταμόρφωση της Ζεμφύρας συμβολίζει τώρα τη μία και αδιαίρετη, την ενιαία ερωτική ορμή που συνέχει όχι μόνο τη Ζεμφύρα και τον Ζαμβέζη, τους οποίους ο πλανόδιος ποιητής κοιτάζει εναλλάξ επευφημώντας τους, αλλά και κάθε άρρεν και

Αργεντινό Aldo Pellegrini (1903-1973), ιδρυτή της πρώτης ισπανόφωνης υπερρεαλιστικής ομάδας», υπερρεαλιστή ποιητή και ψυχαναλυτή.

³⁰⁸ Όπως έχει διαπιστώσει ο Μιχαήλ, *ό.π.*, 93, «ο υπερρεαλισμός έφερε το Ασυνείδητο, την επιστήμη του και τις ανακαλύψεις της στο κέντρο της ποιητικής δημιουργίας. Ο Α. Εμπειρικός οδήγησε το υπερρεαλιστικό πρόταγμα στην ακραία του συνέπεια. Στη ζωή και στο έργο του ποίηση και ψυχανάλυση δεν έρχονται απλώς σε ιδεολογική σχέση ή και σε γόνιμη αλληλεπίδραση. Χωρίς την απώλεια της μοναδικότητάς τους [...] ποίηση και ψυχανάλυση υπάρχουν σε αλληλοπεριχώρηση». Ο ίδιος άλλωστε ο ποιητής είχε δηλώσει σε συνέντευξη στον δημοσιογράφο Κωστή Μπαστιά (*Η Καθημερινή*, 30 Μαρτίου 1936) πως θεωρεί τον υπερρεαλισμό ως την «εφαρμογή της [φροϋδικής θεωρίας] εις την τέχνην» (βλ. Ιάκωβος Βούρτσης, *Βιβλιογραφία του Ανδρέα Εμπειρικού (1935-1984)*, Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, 1984, 129).

³⁰⁹ Για την απελευθέρωση, με την απειλή του θανάτου, της θηλότητας της Ζεμφύρας που συνιστά και τη δεύτερη μεταμόρφωσή της, την άρνηση της άρνησης σύμφωνα με τους όρους της εγελιανής διαλεκτικής, βλ. την ερμηνευτική προσέγγιση του Μιχαήλ, *ό.π.*, 95-97. Ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 214, θεωρεί ότι η δεύτερη μεταμόρφωση της Ζεμφύρας έχει τον χαρακτήρα μιας μυστικιστικής εμπειρίας που μπορεί να προσεγγιστεί με τους όρους μιας πράξης αυτοθυσίας.

³¹⁰ Ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 200-201, υποστηρίζει ότι το «οριακό», το «μεταίχμιο» (liminality) αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο που χαρακτηρίζει και τις δύο «αρχετυπικές» αυτές γυναικείες μορφές και συνιστά τελικά το μυστικό που τις συνδέει στον τίτλο του διηγήματος. Θα προσθέσουμε μόνο ότι και οι δύο ξεπέρασαν, με διαφορετικό βέβαια τρόπο, τα όρια που χωρίζουν τους ανθρώπους από τα ζώα, μόνο όμως για τη Ζεμφύρα η υπέρβαση αυτή είχε να κάνει με την ανεύρεση του αληθινού της εαυτού και με τη συναδέλφωση των πάντων μέσα στο ιπποδρόμιο. Επίσης, ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 192-193, θεωρεί την τραγωδία του Σικελιανού *Δαίδαλος στην Κρήτη* (1943) πιθανό διακεείμενο της εμπειρικής «Ζεμφύρας» λόγω του κεντρικού ρόλου που παίζει η Πασιφάη σε αυτή. Για μια σύγκριση της Πασιφάης με τη Ζεμφύρα μέσω του ποιήματος «Διοτίμα» του Σικελιανού, βλ. Φυλακτού, *ό.π.*, 117-121.

θήλυ, τους ανθρώπους και «τα αδελφά θηρία» (178-179), όπως και όλο το ιπποδρόμιο που συμμετέχει στη μυσταγωγία, χειροκροτώντας και ζητωκραυγάζοντας.

I.1.A.vii Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από ψυχικό ερέθισμα

α) Ο έρωτας

Το πεζόμορφο κείμενο «Η κόρη της Πενσυλβανίας» που ανήκει στην τέταρτη ενότητα «Πρόσωπα και έπη» των *Γραπτών* (163-179), γράφτηκε εντός του 1946,³¹¹ όπως και τα άλλα τέσσερα κείμενα της ίδιας ενότητας. Πρόκειται για τη γραπτή εξομολόγηση σε α' ενικό πρόσωπο του Λουδοβίκου Βέρνον μεταμφιεσμένου σε γυναίκα παιδαγωγό, την Καρολίνα Βέρνον, που προστατεύει και καθοδηγεί την ορφανή από μητέρα δωδεκάχρονη Αλμπέρτα και αποκτά τελικά ερωτική σχέση μαζί της, λίγο προτού εκείνη κλείσει τα δεκατέσσερα. Ο αυτοδιηγητικός αφηγητής διηγείται τον μεγάλο του «μέχρι θανάτου» (179) έρωτα για την εξαίσια Αλμπέρτα που έληξε άδοξα με τον θάνατό της και αποκαλύπτει τη μεταμφίεσή του και την αληθινή του ταυτότητα μόνο στο τέλος του κειμένου, δηλαδή της εξομολόγησής του προς τη νεκρή κόρη. Με αυτόν τον τρόπο, αυτός ο φετιχιστής³¹² και «ασυνήθιστος *τραβεστί*»³¹³ προκαλεί μέσω της ανοίκειας παραδοξότητάς του και της αμφιλεγόμενης προσωπικότητάς του, μια υπερρεαλιστικά χιουμοριστική ανατροπή, αφού έχει πρώτα οδηγήσει τον αναγνώστη στην αμηχανία και την έκπληξη.

³¹¹ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 239. Το συγκεκριμένο κείμενο εντάσσεται επίσης στον φάκελο που επιγράφεται «Μετεμψυχώσεις».

³¹² Πριν συνάψει σχέση με την Αλμπέρτα αλλά και μετά τον θάνατό της, χαϊδεύει και φιλά τα φορέματα και τα σεντόνια της, τις ζώνες και τις μπλε κομπάλτ κορδέλες της, το ψάθινο καπέλο και τις δαντέλες της, τα μποτίνια και τα γάντια της, αλλά και μια τούφα από τα ξανθά μαλλιά της (178), τα φετίχ δηλαδή με τα οποία την υποκαθιστά. Για τον ενδυματολογικό, κυρίως, αλλά και τον σωματικό φετιχισμό, όπως παρουσιάζεται στο εν λόγω κείμενο, αλλά και για τις ψυχαναλυτικές του διαστάσεις, βλ. Constantin Makris, «La figure féminine dans l'imaginaire d'André Breton et d'Andréas Embiricos. Recherche comparative entre le surréalisme français et le surréalisme grec: L'éternel féminin, source de la mythologie surréaliste, de l'amour fou, de sa révolution, et de la sexualité redécouverte», Vol. III, Thèse de doctorat d'état ès lettres, Littérature Comparée, Préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Robert Jouanny, Université Paris IV-Sorbonne, U.F.R. Littérature Française, 1999, 1327-1339.

³¹³ Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 27.

Δεν θα αναφερθούμε διεξοδικά στις ποικίλες διαστάσεις του σημαντικού αυτού κειμένου,³¹⁴ αλλά θα περιοριστούμε μόνο στην παρουσίαση και ερμηνεία της άδηλης επιφάνειας, που πυροδοτείται από τον έρωτα του Λουδοβίκου-Καρολίνας για τη γλυκιά κόρη, τη στιγμή που συνειδητοποιεί ότι και κείνη κάτι αρχίζει να καταλαβαίνει, και βιώνεται από τον ίδιο τον αφηγητή και πρωταγωνιστή, λίγο προτού τη φιλήσει στο στόμα για πρώτη φορά:

Δεν ξέρω πως, αλλά εκείνη την στιγμή, μου φάνηκε πως έλαβε χώρα, εκεί, μπροστά μας, ένα φαινόμενο της φύσεως παράδοξο, ένα φαινόμενο μεγαλόπρεπο και συγκλονιστικό. Μέσα από την χλόη, και σε ελάχιστη απόστασι από τον κομμένο κορμό μιας δρυός, επί του οποίου καθόμαστε, μου φάνηκε ότι ξεπήδησε αιφνιδίως, με συριγμούς και υποχθονίους κρότους, ένας πίδαξ ψηλός και πορφυρένιος. Εσύ ύψωσες τα μάτια σου, που μόλις προ ολίγου τα είχες χαμηλώσει υπό το επίμονο βλέμμα μου, και με κοίταξες άναυδη και ταραγμένη. Τότε κατάλαβα ότι αυτό που ενόμισα πως είδα σαν ένα φαινόμενο της φύσεως εξωτερικό, δεν είχε λάβει χώραν έξω από εμέ, αλλά εντός μου. Ο πίδαξ αυτός επήγαξε από τα σπλάχνα μου, ενώ η καρδιά μου επάλλετο σαν τύμπανον εν ώρα μάχης. Τότε εγώ, ο άνθρωπος του Νότου, ο παλαιός καθολικός της Λουϊζιάνας, θέλησα να κραυγάσω, να βγάλω μιαν ιαχή που νάναι συνάμα προσευχή, όπως αυτές που εκπέμπουν αλαλάζοντες οι πολεμισταί του Ισλάμ, αλλά, μη γνωρίζων καμιά από τις επικλήσεις των πιστών του Αλλάχ, φώναξα, στην ιδική μας λειτουργική γλώσσα: “Δόξα! Δόξα! Αλληλούια!” και έσκυψα και σε φίλησα στο στόμα, για πρώτη φορά. (170-171)

Αυτό που επιφάνεται είναι το ερωτικό συναίσθημα του-της παιδαγωγού, το οποίο συμπίπτει με την κοσμική, ζωτική ενέργεια.³¹⁵ Το υποκείμενο της επιφάνειας θεωρεί ότι βλέπει ένα παράδοξο και συγκλονιστικό φυσικό φαινόμενο, την αιφνίδια αναπήδηση ενός πορφυρένιου πίδακα, μιας ηφαιστειακής λάβας, δίπλα στον κομμένο κορμό μιας βελανιδιάς. Ο πίδακας, όπως έχει ήδη αναφερθεί,³¹⁶ αναπαριστά τη ζωτική ενέργεια που αναδύεται εντός του πεδίου της πραγματικότητας, χάρη στην

³¹⁴ Βλ. τη μελέτη της Χριστίνας Ντουινιά, «Α. Εμπειρικός-Ε. Α. Πόε: Μια συνάντηση», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Διαβάζω*, 352, 1995, 184-194: 186, όπου υποστηρίζει ότι «στην “Κόρη της Πενσυλβανίας” ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί στοιχεία από την αφηγηματική τεχνική του Πόε [...], αλλά και από τη βιογραφία του [...]. Συνθέτει, δηλαδή, ένα έργο με τον τρόπο του Πόε, βάζοντας επιπλέον τον ίδιο το συγγραφέα στο ρόλο του κεντρικού ήρωα». Η Ντουινιά, «Ο έρωτας, ο θάνατος και η κόρη: Α. Εμπειρικός-Ε. Α. Πόε» στο *Στη σαγήνη του Έντγκαρ Άλλαν Πόε*, Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2019, 153-186, τεκμηριώνει πειστικά τη θέση της ότι δηλαδή πίσω από τον Λουδοβίκο-Καρολίνα Βέρνον κρύβεται ο ίδιος ο Πόε και συσχετίζει «το σύμπλεγμα του ευνουχισμού» και τη «θηλότητα του Πόε», – που είχε προβληθεί το 1933 από τη φίλη του Εμπειρικού Μαρία Βοναπάρτη στην ψυχαναλυτική της μελέτη για τον Αμερικανό συγγραφέα–, με τα «γυναικεία φορέματα του Βέρνον», προσθέτοντας εύστοχα πως τελικά «ο ψυχαναλυτής Εμπειρικός απελευθερώνει τον ήρωά του από το αίσθημα της ανικανότητας» (ό.π., 177).

³¹⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι η επιφάνεια αυτή προετοιμάζεται από την εμφάνιση ενός συρμού του Πενσυλβανικού σιδηροδρόμου (169), που όπως και ο Υπερσιβηρικός, αποτελεί την τεχνολογική μετωνυμία της κοσμικής ενέργειας του έρωτα.

³¹⁶ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 192](#).

εισχώρηση του ασύνειδου του κειμενικού υποκειμένου («μου φάνηκε πως») στη συνειδητή ζωή. Στη συνέχεια ο πίδακας συνδέει αυτή την εξωτερική κοσμική ενέργεια με την ταυτόσημή της εσωτερική ερωτική ενέργεια του αφηγητή και ήρωα του κειμένου. Από την ταύτιση αυτή αναδύεται η υπερπραγματική ολότητα. Τα διαφορετικά ή αντίθετα στοιχεία της εξωτερικής αλλά και της εσωτερικής πραγματικότητας μεταμορφώνονται σε μια νέα κοσμική σύνθεση μέσα στο πλαίσιο της άδηλης επιφάνειας. Το επίγειο (χλόη, βελανιδιά³¹⁷) ενώνεται ξαφνικά με το υποχθόνιο (πίδαξ), το υψηλό (ψηλός, ύψωσες) με το χαμηλό (πορφυρένιος, χαμηλώσει), το εξωτερικό και φανταστικό (έξω, πίδαξ) με το εσωτερικό και συναισθηματικό (εντός, σπλάχνα, καρδιά) χάρη στη φανέρωση και κατίσχυση του έρωτα που καταλύει όλα τα εμπόδια. Αυτή η νέα υπερπραγματική σύνθεση οδηγεί το κειμενικό υποκείμενο στην αποκαλυπτική κραυγή-αναφώνηση,³¹⁸ με την οποία συμφιλιώνεται το ερωτικό με το θρησκευτικό-δοξαστικό (χριστιανικό και ισλαμικό) λεξιλόγιο και συναίσθημα και δηλώνεται η ανείπωτη αγαλλίαση της «εσωτερικής ανώσεως» που παρέχει στον άνθρωπο η πρωταρχική ενότητα και πληρότητα.

Ο υπερρεαλιστής Εμπειρικός χρησιμοποιεί τα παραδοσιακά στοιχεία μιας ρομαντικής ερωτικής αφήγησης, δηλαδή την εξιδανίκευση της αγαπημένης («μου φάνταζες όχι σαν κόρη γήινη, μα σαν μικρή θεά, σαν μία παρθένος ουρανία», 168), τη χαρμόσυνη συμμετοχή της φύσης («επάνωθ'ε μας, όλο δόξα, εβούιζε ο ουρανός, σαν από φτερουγίσματα μεγάλων αρχαγγέλων. [...] Ο κάμπος ευωδίαζε», 169), το ηλιόλουστο φυσικό τοπίο, την ερωτική πίστη που υπερβαίνει τον θάνατο της αγαπημένης, την επιφάνεια που πυροδοτείται από το ερωτικό συναίσθημα, για να επιφέρει τελικά την πλήρη ανατροπή. Όλο το παραδοσιακό πλαίσιο, που σε συνδυασμό με την αυτοδιηγητική αφήγηση-εξομολόγηση αφυπνίζει την αναγνωστική ενσυναίσθηση για τον αφηγητή-ήρωα, αφορά τον έρωτα ενός μεταμφιεσμένου σε

³¹⁷ Η βελανιδιά σε συμβολικό επίπεδο θεωρείται ιερό δέντρο, καθώς έλκει τον κεραυνό και με αυτόν τον τρόπο ενώνει τον ουρανό με τη γη. Υποδηλώνει, επομένως, τη σύζευξη του ουράνιου με το επίγειο στη θαυμαστή υπερπραγματικότητα του έρωτα. Βλ. Chevalier & Gheerbrant, *ό.π.*, 221.

³¹⁸ Στο λήμμα «Αλληλούια» της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειας» του ο Εμπειρικός σημειώνει: «Χαρμόσυνος δοξολογική εκφώνησης, προερχομένη εκ της Εβραϊκής (αλλέλ-ου-για= αινείτε τον Θεόν) [...] Η δοξαστική αυτή λέξις (όπως και τα επιφωνήματα “Δόξα” και “Ωσαννά”) με συγκινεί βαθύτατα. Εκφράζει κατά συνταρακτικόν τρόπον το ισχυρότατον εκείνο συναίσθημα της εσωτερικής “ανώσεως”». Βλ. «Το λεξικό του προσωπικού του Σύμπαντος», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, *ό.π.*, 16-17.

γυναίκα φετιχιστή για μια παιδίσκη.³¹⁹ Τα παραδοσιακά μέσα, μεταξύ των οποίων και η άδηλη επιφάνεια, ανατρέπονται σταδιακά και τέλος ολοκληρωτικά με το απροσδόκητο φινάλε και τίθενται στην υπηρεσία του αμφιλεγόμενου, του υπερρεαλιστικού μαύρου χιούμορ που θέλει να απελευθερώσει τον αναγνώστη και να τον μνήσει στην αποδοχή του φαινομένου του έρωτα στην ολότητά του, πέρα από τα κελεύσματα του νόμου ή της ηθικής.

Το ερωτικό συναίσθημα πυροδοτεί και μία από τις άδηλες επιφάνειες του πρώτου μέρους της τριλογίας *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, δηλαδή της «Αργούς». Συγκεκριμένα, λίγο πριν από την απογείωση του αερόστατου ο Ρώσος ναύαρχος Βλαδίμηρος Βιερχόν, «εραστής των γυναικών και κορασίδων» (109), συγκλονίζεται «από αισθήματα βαθιά και επανωτά ρίγη» (108) όχι μόνο για την επικείμενη ανύψωση του αερόστατου και τον γενικό ενθουσιασμό του πλήθους που τον αποθεώνει μαζί με τους άλλους δύο αεροναύτες αλλά και εξαιτίας του κεραυνοβόλου έρωτά του για την ορφανή, ωραία, ινδομιγή και «σοκολατένια κορασίδα» (101) που του είχε προσφέρει τη στιγμή της επιβίβασής του «ένα νεαρόν ψιττακόν εκπάγλου κάλλους» (100), ως ένδειξη θαυμασμού, «εκ μέρους όλων των κορασίδων» (100) του δημοτικού ορφανοτροφείου. Η έντονη ερωτική έλξη σε συνδυασμό με το άκουσμα ενός ερωτικού δημοτικού τραγουδιού της πατρίδας του, που τραγουδιέται από μια κολομβιανή ανδρική χορωδία στη διάλεκτο της νότιας Ρωσίας, τον συνταράσσουν και του γεννούν την επιθυμία να κλέψει την ινδομιγή κορασίδα. Ο στιγμιαίος δισταγμός του («“Θεέ μου, τι να κάνω;” εσκέφθη ο Ρώσος

³¹⁹ Η Ντουινιά, «Ο έρωτας, ο θάνατος και η κόρη: Α. Εμπειρικός-Ε. Α. Πόε», ό.π., 174 και 180-182, συνδέει εύστοχα την παιδίσκη Αλμπέρτα με τη συνομήλική της «μικρή εξαδέλφη» και σύζυγο του Πόε, Βιρτζίνια, αλλά και, μέσω αυτής, με τη νεκρή μητέρα του, Ελίζαμπεθ και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «ο Εμπειρικός οργανώνει αριστοτεχνικά την αφήγηση δημιουργώντας ένα παιχνίδι “μαγικής εικόνας”»: Κάτω από την επιφάνεια μιας εμπειρικής θεματικής που επικεντρώνεται στον έρωτα του καλλιεργημένου ανδρός προς την αθώα ερωτική παιδίσκη, αναδύεται η ιστορία ενός συγγραφέα που έχει ζήσει αυτό που εκείνος αγαπάει να γράφει». Από την άλλη πλευρά ο Μaktis, «La figure féminine dans l’imaginaire d’André Breton et d’Andréas Embiricos», ό.π., 924-1121, κάνει λόγο για παιδοφιλία και προσπάθεια αυτο-θεραπείας του Εμπειρικού με τη συγγραφή του *Μεγάλου Ανατολικού*. Το ζήτημα της παιδοφιλίας δεν emπίπτει στα ζητούμενα της παρούσας διατριβής αλλά ούτε και στα αντικείμενα μιας καθαρά φιλολογικής έρευνας και γι’ αυτόν τον λόγο δεν θα μας απασχολήσει περαιτέρω. Για την υπερρεαλιστική γυναίκα-παιδίσκη, βλ. παρακάτω τη [σημ. 333](#) και κυρίως το [πρώτο κεφάλαιο](#) του τρίτου μέρους.

αεροναύτης και εκοίταξε επάνω τον ουρανό», 112) αίρεται από την άδηλη επιφάνεια που ακολουθεί:

Τότε, για πρώτη φορά στη ζωή του, είδε κάτι που έμοιαζε με τον Παντοκράτορα. Αλλά η πρώτη του εντύπωση ήταν εσφαλμένη. Η μορφή αυτή δεν ήταν του Θεού. Ήτο ο εαυτός του εκεί επάνω, ντυμένος απaráλλακτα όπως ο Μωάμεθ. Στο κεφάλι του φορούσε ένα μεγάλο σαρίκι. Στο ένα του χέρι κρατούσε μια σπάθα κοφτερή, και στο άλλο, ένα φιαλίδιον με μύρα. Στα γόνατά του ήταν καθισμένη μια παιδίσκη ωραιότατη, απaráλλακτη με την σοκολατένια ορφανή... (112)

Ο Βλαδίμηρος Βιερχού, «εις εκ των ελαχίστων, εν Ρωσσία, πνευματικών φίλων του Ισλάμ» (90), οραματίζεται τον εαυτό του όχι ως Παντοκράτορα, όπως αρχικά πιστεύει, αλλά ως Μωάμεθ που κρατά στα γόνατά του την όμορφη, ορφανή κόρη. Η επιφάνεια αυτή του δίνει το θάρρος να βγει από τη λέμβο του αερόστατου τη στιγμή ακριβώς που επρόκειτο να δοθεί το τελευταίο παράγγελμα για την ανύψωσή του, κραυγάζοντας την ομολογία πίστεως στο Ισλάμ (114), να φθάσει «ως αστραπή» στο σημείο που βρίσκεται «η ωραία ορφανή», να την αρπάξει και να επιστρέψει μαζί της «εν ριπή οφθαλμού» (115) στο αερόστατο, κόβοντας ο ίδιος τα δύο τελευταία σχοινιά που το συγκρατούν στη γη και προκαλώντας την άνωσή του στους αιθέρες.

Πρόκειται για μια επιφάνεια που ανατρέπει όλα τα παραδοσιακά δεδομένα. Ο μεσήλικος ήρωας εμφορούμενος από έρωτα για μια ινδομιγή κορασίδα, στρέφει τα μάτια του προς τον ουρανό και ζητά βοήθεια από τον Θεό, προκειμένου να τον φωτίσει τι πρέπει να κάνει. Η απάντηση που λαμβάνει υπό τη μορφή επιφάνειας όχι μόνο καταλύει κάθε προσδοκία αλλά και κάθε θεϊκό νόμο: αυτός που τελικά επιφάνεται πάνω στον ουρανό δεν είναι ο Θεός-Παντοκράτορας, τον οποίο ο Βιερχού επικαλέστηκε, αλλά ο ίδιος ο ήρωας ντυμένος όπως ο Μωάμεθ, με σαρίκι, σπάθα και μύρα, και την όμορφη κόρη στην αγκαλιά του. Άρα, η εμπειρική υπερρεαλιστική επιφάνεια δεν αποκαλύπτει το θεϊκό και μεταφυσικό, όπως η παραδοσιακή θεοφάνεια, ούτε το ηθικό και ιδεατό, όπως η αντίστοιχη ρομαντική, αλλά τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, τα βάθη του ασύνειδου, που αποκτούν όμως τώρα οιονεί θεϊκή υπόσταση και κοσμικές διαστάσεις, καθώς εισχωρούν στον εξωτερικό, συνειδητό κόσμο του ήρωα και τον καταλαμβάνουν, ενώνοντας τη γη με τον ουρανό. Με αυτόν τον τρόπο, η ασύνειδη επιθυμία κυριαρχεί, καταργώντας τις ηθικές επιταγές του Υπερεγώ και αντικαθιστώντας το στον δικό του ρόλο, καθώς στην περίπτωση του Βιερχού η αρχή της απόλαυσης ταυτίζεται, ασύνειδα, με τις προσταγές του Μωάμεθ.

Η άδηλη επιφάνεια απελευθερώνει τον ήρωα, που διαπιστώνει ότι υπάρχει «παντού και πάντοτε ο Θεός» (115) ως δύναμη ενοποιητική των πάντων. Έτσι, φέρνει

την ινδομιγή κόρη –που του έχει εκφράσει την αγάπη της («με ένα μικρό μαντήλι τον χαιρετούσε», 111, «ακόμη έσειε το μαντήλι της κλαίουσα», 114)– μέσα στην Αργώ, που μόνο τότε αρχίζει να ανυψώνεται «εις το άπειρον υπεράνω διάστημα» (115) υπό τις επευφημίες του πλήθους. Με άλλα λόγια, η επιφάνεια διευρύνει την πραγματικότητα, αποκαλύπτοντας την υπερπραγματικότητα, σηματοδοτεί την κατίσχυση της αρχής απόλαυσης και ωθεί τον «θετικό ήρωα» Βιερχού στην εσωτερική και εξωτερική άνωση,³²⁰ με την εκπλήρωση του έρωτα, την ανύψωση του αεροστάτου και την τελική κραυγή «ο μέγας Παν δεν πέθανε! Ο μέγας Πάνας δεν πεθαίνει!».³²¹ Άρα, ο ρόλος της επιφάνειας είναι καταλυτικός, ώστε να ξεκινήσει το ευτυχισμένο ταξίδι της Αργούς προς τον ισημερινό, με το οποίο ο παλαιός και διχαστικός κόσμος εγκαταλείπεται, ενώ ταυτόχρονα επανευρίσκεται ο ενοποιημένος, υπερπραγματικός κόσμος, όπου ο έρωτας, η ισότητα και η συναδέλφωση των ανθρώπων μπορούν να γίνουν απτή πραγματικότητα, καταλύοντας τα φυλετικά, τοπικά και χρονικά όρια.

β) Η αναμονή

Το «Excelsior ή Το ρόδον του Ισπαχάν» που αποτελεί το τελευταίο πεζόμορφο κείμενο της τρίτης ενότητας, με τίτλο «Τα γεγονότα και εγώ», των *Γραπτών* (133-142), γράφτηκε μέσα στο 1946 και περιλαμβάνεται στο αρχείο του ποιητή τόσο στο φάκελο που τιτλοφορείται «Μεταμορφώσεις» όσο και στο φάκελο που επιγράφεται «Μετεμψυχώσεις».³²² Ο αυτοδιηγητικός αφηγητής, που βρίσκεται την άνοιξη σ' έναν δημόσιο κήπο, εμφορείται όπως και όλοι οι κάτοικοι της πόλεως από ένα έντονο όσο και ακαθόριστο συναίσθημα αναμονής, καθώς κανείς δεν γνωρίζει την ταυτότητα του προσώπου που πρόκειται να αφιχθεί ούτε τον ακριβή χρόνο της άφιξής του. Η

³²⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι το όνομα Βιερχού σχετίζεται άμεσα με την άνωση, καθώς «προέρχεται από τη ρωσική ρίζα *verh* που σημαίνει “επάνω”». Βλ. Λένα Σαρτόρι, «Η Ρωσία στην προσωπική γεωγραφία του Ανδρέα Εμπειρικού», στο *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος*, ό.π., 177-183: 181.

³²¹ Για την αναφώνηση αυτή του Βιερχού βλ. και παρακάτω τη [σημ. 356](#). Όπως διαπιστώνει η Ζαμάρου, «Αργώ και Μέγας Ανατολικός: μια πρώτη σύγκριση», ό.π., 54, «ο Βιερχού είναι ο κατάλληλος πηδαλιούχος για την Αργώ. [...] Είναι αυτός που λόγω της σχέσης του με τον Πάνα ταιριάζει με τον “χαρακτήρα” της Αργώς, η οποία, κατά τον συγγραφέα, αποτελεί ένα άλλο πρόσωπο του έργου».

³²² Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 239, 240.

καθολική αναμονή μεταβάλλεται σταδιακά σε ανυπομονησία, αδημονία και λαχτάρα, αφού δεν βασίζεται στη λογική, αλλά στην άλογη και φλογερή πίστη που πηγάζει από την καρδιά ή το ασύνειδο. Όλα όμως τα φυσικά στοιχεία (ο ουρανός, τα πουλιά, η γη, το νερό) και ο άνθρωπος (αφηγητής-ποιητής και ήρωας) ως ψυχοσωματική οντότητα,³²³ σε πλήρη συσχετισμό και επικοινωνία μεταξύ τους, πιστοποιούν την επικείμενη άφιξη, το «ευτυχές», σύμφωνα με όλους τους οιωνούς, «διά πάντας γεγονός» (134). Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα της πάνδημης αδημονίας για την επικείμενη άφιξη του αναμενόμενου, που υπογραμμίζεται emphaticά από τη διαρκή επανάληψη του ρήματος «έρχεται!», ο αφηγητής-ποιητής παρακολουθεί τρία κορίτσια δέκα ως δεκατριών ετών και γοητεύεται από την «απίστευτη καλλονή» ενός από αυτά, της παιδίσκης «με την γαλάζια πελερίνα» (136). Στο πλήθος που περιμένει με ανυπομονησία την άφιξη ανήκει και ο τυφλός επαίτης, ο οποίος προσδιορίζει ως προφήτης την ταυτότητα του αναμενόμενου, χρησιμοποιώντας βιβλικό λεξιλόγιο και δίνοντας μεσσιανική διάσταση στην άφιξή του: «Ναι, έρχεται! Έρχεται, με δόξα και με μύρα» [...] «Ο αναμενόμενος από την Ανατολή, από το Ισπαχάν» (135). Είναι αξιοσημείωτο ότι και οι δύο αυτές φράσεις που εκφωνούνται σε ευθύ λόγο από τον τυφλό επαίτη είναι έμμετρες. Η πρώτη απαρτίζεται από δύο δάκτυλους (που προσδίδουν ηρωικό τόνο στην αναμενόμενη άφιξη) και ένα ιαμβικό επτασύλλαβο, ενώ η δεύτερη από ένα ιαμβικό δωδεκασύλλαβο και ένα ιαμβικό εξασύλλαβο. Αυτός που θα αφιχθεί προέρχεται από την Ανατολή, τόπο «των καταβολών του ανθρώπου και αφετηρία του κάθε Σωτήρα» και συγκεκριμένα από το Ισπαχάν της Περσίας, πόλη «παραμυθένιας χλιδής και ηδονής».³²⁴ Είναι επομένως ξεκάθαρο ότι ο αναμενόμενος είναι ένας Μεσσίας, «την άφιξιν του οποίου αι σάλπιγγες εσάλπιζαν ακαταπαύστως» (137), υπογραμμίζοντας τη θεϊκή του υπόσταση και την αποκαλυπτική χροιά της αναμενόμενης παρουσίας του.

Το όλο κλίμα της πάνδημης αδημονίας και λαχτάρας που προετοιμάζει με όλες τις λεπτομέρειες τον ερχομό του Μεσσία ή, με άλλα λόγια, «το άγχος της προσδοκίας

³²³ Η έκκριση σάλιου και το δυνατό καρδιοχτύπι του αφηγητή-ποιητή σχετίζονται με την έντονη επιθυμία και την αδημονία του.

³²⁴ Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 80. «Ισπαχάν» τιτλοφορείται και το πεζό ποίημα της *Υψικαμίνου* (41), όπου συντελείται η δημιουργία ενός νέου υπερρεαλιστικού κόσμου: «Κατόπι δεν είχε τίποτε την ίδια σημασία. Η ησυχία δεν υπήρχε ως οντότης πραγματική. Ο όλεθρος εξαλιναγωγείτο από καμήλους. Οι κρόταφοι των νεκρών ανθούσαν».

του ποθούμενου»³²⁵ πυροδοτούν την άδηλη επιφάνεια ενός θεϊκού πλάσματος, της εμπειρικής «ένδοξ[η]ς παιδίσκη[ς]» (*Αι γενεαί πάσαι*, 65), σε όλο της το μεγαλείο:

Τότε, από την ανατολική πλευράν της πόλεως, πρόβαλε ένα στυλπνόν λαντώ, συρόμενον από δυο μεγάλους ίππους. Η άμαξα επλησίαζε εν θριάμβω. Τα πλήθη εκόχλαζαν από ενθουσιασμόν. Η άμαξα εφαινετο να περιέχη πλάσμα τι περιούσιον –απόλυτον θησαυρόν. [...]

Ο κόσμος μαινόμενος, εφώναζε τώρα:

“Εφθασε! Εφθασε!... Ζήτω!... Ελεεύ!...”

[...] Η άμαξα επλησίασε ακόμη περισσότερον και τέλος εφάνη εις τα έκθαμβα μάτια μου ο επιβάτης.

Μέσα εις τας ιαχάς και τους αλαλαγμούς, ηκούοντο τώρα αναφωνήσεις εξάλλον θαυμασμού. Εις το λαντώ, εν πλάσμα νεώτατον, εκτάκτου κάλλους, μία παιδίσκη 11 έως 12 ετών, ίστατο ορθία επί του οπισθίου καθίσματος, τελείως μόνη και τελείως γυμνή, και, μειδιώσα με απαλωτάτην φιλαρέσκειαν, χαιρετούσε αβρότατα δεξιά και αριστερά τα πλήθη. Τα ξανθά μαλλιά της ανεστατώνοντο από το ρεύμα που προκαλούσε η φορά της αμάξης, αι θηλαί των νεαρών μαστών της εξετοξεύοντο, ενώ εις το μεταίχμιον των λευκών ακρομηρίων της και της χρυσής της ήβης, πλαισιούμενον από τας ελαχίστας μόνον τρίχας του, ερρόδιζε προπετές και σφύζον και απεριγράπτως θελκτικόν, το τρυφερόν αιδοίον της.

Ο κόσμος εβόα και αλάλαζε. Εγώ δεν πίστευα στα μάτια μου. Η εν τω λαντώ εποχουμένη κορασίς, ήτο η ωραία παιδίσκη με την γαλάζια πελερίνα, που μόλις προ ολίγου ευρίσκετο εν μέσσω ημών, στο πάγκο! (138-139)

Ο Μεσσίας που όλοι προσδοκούν και του οποίου η άφιξη γίνεται με θαυμαστό τρόπο είναι η απελευθερωτική και λυτρωτική δύναμη του έρωτα που χαρίζει την ευδαιμονία σε όλους τους ανθρώπους, οδηγώντας την ψυχή τους στην εσωτερική άνωση. Για τον αφηγητή-ποιητή και ήρωα του κειμένου η επιφάνεια του έρωτα παίρνει τη μορφή της ποθητής γι' αυτόν δωδεκάχρονης παιδίσκης, που στέκεται όρθια, μόνη και γυμνή στο πίσω κάθισμα του λαντώ, αποκαλύπτοντας το αιδοίο της. Με αυτόν τον τρόπο η ασύνειδη επιθυμία του προβάλλεται κυριαρχικά στην εξωτερική πραγματικότητα, με σκοπό να τη διευρύνει, ώστε να αποκαλυφθεί η υπερπραγματικότητα. Όπως διαπιστώνει η Αναγνωστοπούλου, «ο Εμπειρικός αφήνεται στη ροή του ασυνειδήτου, που είναι ένας τόπος, όχι τόσο για να τον γνωρίσουμε, αλλά, για να τον παράγουμε, να τον κάνουμε να ανοιχτεί».³²⁶ Η ουσία όμως του επιφαινόμενου δεν αφορά μόνο τον αφηγητή-ποιητή, που το βλέπει από ένα ύψωμα –συνήθη τόπο της παραδοσιακής επιφάνειας–, αλλά όλη την πλάση, η οποία και συμμετέχει καθολικά στην προετοιμασία της επιφάνειας και ταυτόχρονα απολαμβάνει την καταλυτική και σωτήριά της επίδραση. Με άλλα λόγια, ο έρωτας ως ασύνειδη επιθυμία ή ενόρμηση χαρακτηρίζει όλη την κτίση, το «άγχος της προσδοκίας του ποθούμενου» είναι πάνδημο, γι' αυτό και η επιφάνειά του γίνεται αντιληπτή από όλους.

³²⁵ Βαλαωρίτης, *Για μια Θεωρία της Γραφής Β'*, ό.π., 79.

³²⁶ Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 118.

Ο αφηγητής-ποιητής, ανατρέποντας όλα τα δεδομένα τόσο της θείας όσο και της λογοτεχνικής επιφάνειας, ακολουθώντας όμως τα κελεύσματα του υπερρεαλισμού, δεν είναι ο μόνος και εκλεκτός που θα βιώσει την αποκάλυψη, με σκοπό να μεταφέρει το μήνυμά της στους ανθρώπους και να τους οδηγήσει στη σωτηρία, αλλά αντίθετα είναι ένας από τους πολλούς που θα δουν τη θαυμαστή άφιξη μέσα στο αστικό περιβάλλον, θα συγκλονιστούν από το αποκαλυπτικό θέαμα και θα ευεργετηθούν από τη θαυματουργή του επίδραση.³²⁷ Συγκεκριμένα, το πλήθος αλαλάζει, κλαίει από χαρά (139) και παραληρεί (141), οι δύο παιδαγωγοί φιλιούνται, το μικρό αγόρι μπορεί πια να ουρήσει μόνο του, χωρίς να εξαρτάται από την παιδαγωγό του (141), το κειμενικό υποκείμενο διαπερνάται από ισχυρό ρίγος, μένει εμβρόντητο (140), χρησιμοποιεί λόγω της συγκίνησής του μόνο την πρωταρχική και ιερή γλώσσα του αλαλαγμού (141) και ο λαός, σε κατάσταση οίστρου, πανηγυρίζει στους δρόμους συναδελφωμένος (141). Και η φύση, παραβιάζοντας τη λογική τάξη του κόσμου, συμμετέχει στη θαυμαστή και καθολική συναδέλφωση που χαρίζει η επιφάνεια του έρωτα με την απροσδόκητη –λόγω της αιθρίας– εμφάνιση ενός θεσπέσιου ουράνιου τόξου που στολίζει το στερέωμα. Η σημαντικότερη όμως θαυματουργική επένεργεια του έρωτα είναι ότι ο τυφλός επαίτης με τις προφητικές ικανότητες ανακτά την όρασή του. Εδώ, ο Εμπειρικός αντιστρέφει τον αρχαίο μύθο: η θεά της θεϊκής θηλυκής υπόστασης δεν οδηγεί πια τον θνητό στην τύφλωση και στο προορατικό χάρισμα, που παρέχεται από την επιφαινόμενη θεά ως αντιστάθμισμα της απολεσθείσας όρασης, αλλά αντίστροφα το θαυμαστό θέαμα της ερωτικής ενόρμησης, στη θηλυκή του μορφή, οδηγεί όχι μόνο στην ανάκτηση της εξωτερικής όρασης αλλά και στη διατήρηση της εσωτερικής όρασης, της ενόρασης, συντελεί δηλαδή στην πλήρη αξιοποίηση όλων των δυνάμεων του ανθρώπου.³²⁸ Ο πρώην

³²⁷ Πβ. την αντίθετη άποψη της Ρουσοπούλου, ό.π., 443-444, η οποία θεωρεί ότι ο αφηγητής είναι ένα «χαρισματικό άτομο που εντεταλμένο από το Θεό (ή μια ανώτερη δύναμη) θα δείξει το δρόμο στους ανθρώπους και θα τους οδηγήσει στη σωτηρία».

³²⁸ Πβ. τη διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση του Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 82, που θεωρεί ότι «ο τυφλός που αναβλέπει προέρχεται βέβαια από το Ευαγγέλιο, αλλά το γεγονός επιτρέπει και άλλη ανάγνωση: η ανάκτηση της όρασης αντιστρέφει και καταργεί την εθελοντική τύφλωση του Οιδίποδα, αποτελεί νίκη πάνω στον ευνουχισμό, και στην ενοχή». Από την άλλη πλευρά η Ρουσοπούλου, ό.π., 464, υποστηρίζει πως «το θαύμα του Χριστού που έδωσε φως στον τυφλό ζητιάνο επαναλαμβάνεται στο “Excelsior”». Και οι δύο μελετητές όμως δεν λαμβάνουν υπόψη ότι στο κείμενο του Εμπειρικού ο τυφλός επαίτης έχει προφητικές ιδιότητες, γεγονός που μας επιτρέπει να τον συνδέσουμε με τον μύθο του Τειρεσία και την υπερρεαλιστική ανατροπή του.

τυφλός επαίτης διαβάξει και αντιλαμβάνεται το μήνυμα της θεάς-παιδίσκης, ενώ τα μάτια του σπιθοβολούν (141), χάρη στη θαυμαστή επενέργεια του έρωτα που ως κοσμική δύναμη συνέχει, αναζωογονεί και λυτρώνει τα πάντα. Μόνο αυτός όπως και ο αφηγητής-ποιητής, προσωπεία του ίδιου του Εμπειρικού,³²⁹ γίνονται κοινωνοί του γραπτού μηνύματος της θεϊκής επιφάνειας («Όποιος με βρει να με κρατήσει. Είμαι αυτή που περιμένατε», 140), ο πρώτος γίνεται μάλιστα η φωνή του δεύτερου. Και οι δύο ευεργετούνται τόσο σε επίπεδο πνευματικό-γνωστικό όσο και σε επίπεδο σωματικό, επιτυγχάνοντας την πλήρη και ιδεατή σύζευξη πνεύματος και ύλης. Η μόνη τους διαφορά εντοπίζεται στο δώρο που τους προσφέρεται: ο τυφλός βρίσκει το φως του, ενώ ο αφηγητής-ποιητής υπονοείται ότι γίνεται το «ταίρι της μικρής θεάς».³³⁰

Η μικρή αυτή θεά, η παιδίσκη, που συνιστά το αντικείμενο της επιφάνειας ως ενσάρκωση της ερωτικής ενόρμησης, είναι μια αρχετυπική φιγούρα, παρόμοια με την άσπρη φάλαινα, τον γορίλλα, τον Αίγαγο, τον αμνό-κριό ή τον Πάνα-Ιησού Χριστό, που αποκαλούνται, όπως θα δούμε στη συνέχεια, Μεσσίες ή/και έχουν, με εξαίρεση τον Αίγαγο, μεσσιανικά χαρακτηριστικά. Συζευγνύει και αυτή τα θρησκευτικά και ερωτικά γνωρίσματα, που διακρίνουν όλα τα αρχετυπικά και μεσσιανικά πλάσματα της εμπειρικής ποίησης, τα οποία αποτελούν ενσαρκώσεις της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας που συνέχει την πλάση. Έρχεται με δόξα και μύρα, προσδιορίζεται ήδη στον τίτλο ύψιστη, υπέρτατη («*excelsior*»), παράλληλα όμως αποκαλείται, όπως και η Ζεμφύρα, «Ρόδον του Ισπαχάν»,³³¹ χαρακτηρίζεται «τρισαγαρωμένη»³³² και επιφάνεται γυμνή, αποκαλύπτοντας μυσταγωγικά το αιδοίο της, δηλαδή το

³²⁹ Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι το συγκεκριμένο κείμενο ο Εμπειρικός ήθελε να το εντάξει αρχικά σε μια ενότητα με τον τίτλο «Μεταμορφώσεις» ή «Μετεμψυχώσεις». Όπως διαπιστώνουν οι Λ. Εμπειρικός & Ν. Σιγάλας, *ό.π.*, 162, «οι “Μεταμορφώσεις” (τίτλος με σαφέστατη αναφορά στο ομώνυμο έργο του Οβίδιου) και οι “Μετεμψυχώσεις” αποτελούν μια ξεχωριστή περίοδο των *Γραπτών*. Το ιδιαίτερό τους χαρακτηριστικό είναι ότι στα περισσότερα από αυτά ο συγγραφέας-αφηγητής μεταμορφώνεται σε ένα άλλο άτομο, τον ήρωα της εκάστοτε μυθιστορίας, [και] ταυτίζεται μαζί του».

³³⁰ Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 81.

³³¹ Όπως σημειώνει ο Saunier, *ό.π.*, 83, «το ρόδο είναι καθιερωμένο σύμβολο του γυναικείου αιδοίου». Εκτός όμως από αυτό, το ρόδο, στην ορφική μυθολογία, συμβολίζει την αρμονία, την απόλυτη εξισορρόπηση ύλης και πνεύματος, που «ανθίζει στην ψυχή του ανθρώπου τη στιγμή της εσωτερικής έλλαμψης». Βλ. Βαγενάς, *ό.π.*, 290.

³³² Ο Saunier, *ό.π.*, 83, υποστηρίζει λανθασμένα ότι η λέξη αυτή αποτελεί «επίθετο της Παναγίας». Μάλλον έχει στο νου του το «κεχαριτωμένη» που είναι χαρακτηριστικό επίθετο της Παναγίας.

αποκορύφωμα της θεϊκής-ιερής, στην εμπειρική ποίηση, θηλυκής της υπόστασης. Η παιδίσκη αντιπροσωπεύει στο έργο του Εμπειρικού την «κατ' εξοχήν γυναίκα», την ιδανική και ιεροποιημένη γυναίκα που συνδυάζει τη νεότητα και την αθωότητα με τη σεξουαλικότητα, τον πόθο και την αινιγματικότητα.³³³ στο «Excelsior» έχει «στα χείλη της ένα μειδίαμα αινιγματικών, αλλά γλυκύ, γλυκύτετον συγχρόνως» (134). Έτσι, η παιδίσκη, ως «Ρόδον του Ισπαχάν», σύμβολο του αιδοίου αλλά και της απόλυτης αρμονίας, πραγματοποιεί την υπερρεαλιστική πίστη «ότι ο σαρκικός έρωτας είναι ένα με τον πνευματικό».³³⁴ Ως επιφανιόμενη μικρή θεά συζευγνύει όλες τις αντιθέσεις, το συνειδητό με το ασύνειδο όχι μόνο του αφηγητή-ποιητή και ήρωα αλλά και όλου του κόσμου,³³⁵ τον αισθησιασμό με την αθωότητα, το πραγματικό με το ονειρικό, το βέβηλο και το χυδαίο με το ιερό, το πεπερασμένο με το αιώνιο, την ύλη με το πνεύμα. Ο αφηγητής-ποιητής επιθυμεί να ενωθεί μαζί της, ώστε να ανασυστήσουν το «*Αρχέγονο Ανδρόγυνο* για το οποίο μας μιλούν όλες οι παραδόσεις»,³³⁶ σύμφωνα με τον Breton, με σκοπό να εξαλειφθεί ο δισμός της ψυχής και του σώματος και να επιτευχθεί η αρχική ολότητα, όπως προβλέπει ο μύθος του *Συμποσίου* του Πλάτωνα, αλλά αυτή τη φορά εντός του επανα-μαγεμένου υπερρεαλιστικού κόσμου.

³³³ Η γυναίκα-παιδίσκη (femme-enfant) κυριαρχεί στην ερωτική φαντασία των υπερρεαλιστών. Όπως διατρανώνει ο Ανδρέας Μπρετόν, *Αρκάνα 17*, μτφρ. Σ. Ν. Κουμανούδης, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1984, 57, «Διαλέγω την γυναίκα-παιδί όχι για να την αντιπαραθέσω στην άλλη γυναίκα, αλλά γιατί σ' αυτήν και μονάχα σ' αυτήν μου φαίνεται να εδράζεται, στην κατάσταση της απόλυτης διαύγειας, η άλλη οπτική γωνία που αρνούμεθα πεισματικά να λάβουμε υπόψη μας, γιατί υπακούει σε νόμους πολύ διαφορετικούς, που ο αρσενικός δεσποτισμός οφείλει να εμποδίσει πάση θυσία τη διάδοσή τους». Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 114, υποστηρίζει ότι «η γυναίκα-παιδί “κρατάει πάντα ένα αινιγματικό απόθεμα”, “δίνεται χωρίς να αφήνεται”. [...] Υπάρχει σ' αυτήν κάτι που διαφεύγει, κάτι που την κάνει μακρινή, για πάντα μέσα σ' ένα πέπλο ονείρου». Ειδικότερα, για τον *Μεγάλο Ανατολικό* αναφέρει πως «η παιδίσκη, αν και μικρή, είναι παντοδύναμη, γιατί είναι όλη ένας φαλλός-φετίχ που προστατεύει ενάντια στο άγχος του ευνουχισμού»: Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 68. Πβ. Βασιλική Παπαστάθη, «Ο πλους των “ανθισμένων κοριτσιών”. Το αρχείο της επιθυμίας και οι γυναίκες-παιδίσκες του *Μεγάλου Ανατολικού*», Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Α.Π.Θ.-Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2007.

³³⁴ Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)» στο *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, ό.π., 153.

³³⁵ Επομένως, συμφιλιώνει την εξωτερική συνειδητή πραγματικότητα με το συλλογικό ασυνείδητο.

³³⁶ Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)», ό.π., 153.

γ) Το ψυχικό αδιέξοδο και άγχος

Το πεζόμορφο κείμενο «Η κορδέλλα» που εντάσσεται στη δεύτερη ενότητα, «Μυθιστορίες», των *Γραπτών* (41-45), γράφτηκε το 1937 και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο πρώτο τεύχος (νέα σειρά) του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα* την άνοιξη του 1940.³³⁷ Αφιερώνεται στη Μαρία Κοζαδίνου που είχε ψυχαναλυθεί, σύμφωνα με δική της μαρτυρία, από τον Εμπειρικό.³³⁸ Σε αυτή την υπερρεαλιστική «παραμυθική αφήγηση»³³⁹ παρουσιάζεται η ιστορία μιας παιδίσκης που είχε κλέψει από τη μητέρα της μια λευκή κορδέλα, στην προσπάθειά της ενδεχομένως να ταυτιστεί μαζί της,³⁴⁰ ώστε να αποκτήσει και εκείνη ερωτικά θέληγτρα. Η κλοπή προκάλεσε τη χειροδικία και τη σκληρή αποπομπή της παιδίσκης από τη μητέρα της. Έτσι, η μικρή φεύγει από το σπίτι και τρέπεται συμβολικά σε φυγή, «ακολουθώντας τον δρόμο που ξετυλιγόταν μπροστά της» (42). Δηλαδή το ψυχικό τραύμα που προκάλεσε το μητρικό μίσος και ο συνακόλουθος «κίνδυνος της σχάσης (split)»³⁴¹ οδηγούν την παιδίσκη στην ιλιγγιώδη κατάδυση στον δρόμο του ασύνειδου, που κλείνει μέσα του όλες τις ενορμήσεις. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο δρόμος αυτός παρομοιάζεται με τη λευκή κορδέλα, που συμβολίζει την ερωτική ενόρμηση της κόρης.

Μέσα σε αυτήν την ιλιγγιώδη πορεία, που συνιστά στην ουσία μιαν ακανθώδη και οδυνηρή διαδρομή για την παιδίσκη, «μια πορεία σκληρή, άδικη, χωρίς δρόμο και χωρίς πάγκους» (43), λαμβάνει χώρα η πρώτη άδηλη επιφάνεια του κειμένου, που πυροδοτείται ακριβώς από το ψυχικό της αδιέξοδο και τραύμα:

Η μικρή προχωρούσε πολύ γρήγορα, διότι ο δρόμος ήτο κενός και διότι την προωθούσε ο τρόμος. Η ώρα παρήρχετο. Θα ήτο πια μεσημέρι, μα η κόρη δεν μπορούσε να σταματήσει, καίτοι είχε εξαντλήσει ολόκληρο τον δρόμο και το μεγαλύτερο μέρος των δυνάμεών της. Μόνο μια

³³⁷ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 114 και «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 235, 241.

³³⁸ Βλ. Θανάσης Τζαβάρας, «Μια φορά με κάλεσε και πήγαμε σ’ ένα Dancing... Ψυχαναλυτικά στιγμιότυπα του Εμπειρικού στη δεκαετία του 1930» στο Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 126-130.

³³⁹ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 257, αναφέρει ότι «η πλοκή της “Κορδέλλας” [...] προσοικειώνεται τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τη συντακτική τάξη της παραμυθικής αφήγησης».

³⁴⁰ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 123, κάνει λόγο για «ταύτιση (identification)» με ψυχαναλυτική σημασία «της μικρής κόρης με τη μητέρα της».

³⁴¹ Λ. Εμπειρικός & Ν. Σιγάλας, ό.π., 163.

στιγμή εσταμάτησε, σαν κεραυνόπληκτος. Είχε ακούσει μια φωνή να ξεσχίζει τον αέρα, του οποίου η πυκνότης ήτο τόσο αραιά, που έμοιαζε σαν γυάλινη: “Μερόπη! Μερόπη!” Ωστόσο ο περίξ χώρος ήτο κενός, κι έτσι, η φωνή τής φάνηκε ανεξήγητη. (43)

Πρόκειται για την ακουστική επιφάνεια της ενόρμησης του θανάτου σε ένα ασφυκτικό τοπίο, όπου η έλλειψη αέρα, δηλαδή οξυγόνου, ανακαλεί τη γυάλινη, επομένως την παγερή αλλά και επικίνδυνη ατμόσφαιρα του θανάτου. Η απόκοσμη αναφώνηση «Μερόπη! Μερόπη!», δηλαδή «Θνητή! Θνητή!», που ξεσχίζει απειλητικά τον αέρα, φανερώνει την ανάδυση της ενόρμησης του θανάτου,³⁴² η οποία προκλήθηκε από το μητρικό μίσος και το παρεπόμενο ψυχικό τραύμα της κόρης. Είναι αξιοσημείωτο ότι η συγκεκριμένη επιφάνεια συντελείται στο τέλος σχεδόν της ασυγκράτητης πορείας και στο ακραίο σημείο της αντοχής της παιδίσκης και ασκεί σε αυτήν καταλυτική επίδραση: Είναι η μόνη αιτία που την ακινητοποιεί και την αφήνει κεραυνοβολημένη, σαν να της αφαιρεί κάθε ικμάδα ζωής. Μια άλλη λεπτομέρεια έχει επίσης καθοριστική σημασία. Ο θάνατος επιφαίνεται την κρίσιμη και μεταβατική ώρα του μεσημεριού, τη στιγμή του μετεωρισμού ή της αβεβαιότητας που μπορεί να προκαλέσει πανικό. Ο «μεσημβρινός δαίμονας» ήταν αυτός που παραδοσιακά επέβαλλε τον τρόπο, τον «πανικόν φόβον», οδηγώντας τον άνθρωπο σε οριακές καταστάσεις που μπορεί να αποδειχθούν απειλητικές για τη ζωή του.³⁴³

Η ενόρμηση του θανάτου ασκεί ολέθρια επίδραση στον ψυχισμό της παιδίσκης, που όχι μόνο αισθάνεται «έτοιμη να πέση» αλλά και τελικά βυθίζεται σε «ύπνο αιφνίδιο και βαθύ» (43). Μετατρέπεται «σε ένα αυτόματο, σε άνθρωπο “απόντα από τον εαυτό του”»,³⁴⁴ βυθισμένο προφανώς σε κατάθλιψη.³⁴⁵ Η πτώση της όμως αυτή γίνεται και η αιτία της αναγέννησής της. Αφού η ενόρμηση του θανάτου δεν είναι πρωταρχική, σύμφωνα με τον ψυχαναλυτή Εμπειρικό,³⁴⁶ είναι λογικό η παρουσία της να οδηγήσει ενστικτωδώς –εν είδει αμυντικού μηχανισμού– στην αφύπνιση της

³⁴² Πβ. τη διαφορετική ερμηνεία της Ελένης Μπερδούση, «Ανδρέας Εμπειρικός-Salvador Dali. Η συλλογή *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία* υπό το πρίσμα της “παρanoiκο-κριτικής μεθόδου”», *Ποιητική*, 18, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2016, 166-181: 173-174, 177, που υποστηρίζει ότι «η επίκληση “Μερόπη! Μερόπη!” παραπέμπει στην άτεκνη βασίλισσα της Κορίνθου και θετή μητέρα του Οιδίποδα».

³⁴³ Βλ. και τη [σημ. 104](#) του πρώτου μέρους.

³⁴⁴ Λ. Εμπειρικός & Ν. Σιγάλας, *ό.π.*, 163.

³⁴⁵ Είναι ίσως ενδεικτικό ότι η ίδια η Μαρία Κοζαδίνου αναφέρει πως είχε πάθει «μια μεγάλη *dépression*». Βλ. Τζαβάρας, «Μια φορά με κάλεσε και πήγαμε σ’ ένα Dancing...», *ό.π.*, 126.

³⁴⁶ Οι Λ. Εμπειρικός & Ν. Σιγάλας, *ό.π.*, 163, επισημαίνουν ότι «ο Εμπειρικός ακολούθησε τον Φερέντζι και τον Otto Rank ως προς την άρνηση της πρωταρχικότητας της ενόρμησης του θανάτου».

ενόρμησης του έρωτα, δηλαδή της ζωής. Αυτή η πρωταρχική ενόρμηση αποκαλύπτεται στη δεύτερη άδηλη επιφάνεια του κειμένου:

Τώρα προχωρούσε στην παραλία του ληθάργου της, γοργά και ανέμποδα, όπως προχωρούν αύρες ημίγυμες, την άνοιξι, σε ελαφροκύμαντον αιγιαλόν. Πολλές απαλές και αλλεπάλληλες ριπές, έκαναν να πλαταγίζουν οι πτυχές του φορέματός της, και ανέμιζαν την χυτή σαν χαίτη κόμη της. Ένας ψίθυρος χαϊδευτικός και ανοιχτοπέλαγος εφλοίσβιζε μέσα στην ακοή της ένα όνομα ακαθόριστο, όχι τόσο πρωτομιλημένο μα σαν ξαναειπωμένο από μακρυνήν ηχώ που επαναλαμβάνεται: “Ναυσικά! Ναυσικά!” (43-44)

Η παραλία, η γρήγορη και απρόσκοπτη πορεία, οι αύρες, η άνοιξη, ο ελαφρύς κυματισμός στο γιαλό, οι απαλές ριπές του ανέμου, το πλατάγισμα του φορέματος, το ανέμισμα των λυτών μαλλιών προετοιμάζουν και ταυτόχρονα πιστοποιούν την ακουστική επιφάνεια του έρωτα ως ενόρμησης της ζωής. Τώρα ο έρωτας, σε μια πλήρη αντίθεση με τον θάνατο, επιφαινείται όχι ως απειλητική φωνή που ξεσχίζει τον αέρα, αλλά ως ψίθυρος που χαϊδεύει τα αυτιά, παράγοντας τον ελαφρύ παφλασμό του ανοιχτού πελάγους και παίρνοντας τη μορφή ενός γνωστού ονόματος, που επαναλαμβάνεται, όπως μια γνωστή και μακρινή ηχώ: «Ναυσικά! Ναυσικά!». Στη ζαρωδία της *Οδύσσειας* (στ. 15-51) η Αθηνά, παίρνοντας τη μορφή μιας φίλης της Ναυσικάς, την καλεί, προσφωνώντας τη με το όνομά της, σε όνειρο που της στέλνει, να πλύνει τα ρούχα της, γιατί επίκειται ο γάμος της. Η ξαναειπωμένη επομένως προσφώνηση της εμπειρικής υπερρεαλιστικής «παραμυθικής αφήγησης» ανακαλεί, σαν ηχώ που επαναλαμβάνεται, την οδυσσειακή ομώνυμη προσφώνηση, με την οποία αφυπνίζεται η ερωτική ενόρμηση και κινητοποιείται η ίδια η ζωή.

Έτσι, αρχίζει η ίαση της κόρης μέσα σε ένα υπερπραγματικό πλαίσιο, όπου το πραγματικό και το ονειρικό παρουσιάζονται συζευγμένα. Το ψυχικό τραύμα που προκλήθηκε από τη σύγκρουση με τη μητέρα και συμβολίζεται με τις πληγές των ποδιών της, που δεν την αφήνουν σε συμβολικό επίπεδο να κινηθεί ελεύθερα και να ανεξαρτητοποιηθεί, επουλώνεται στην ονειρική αμμουδιά του λήθαργού της από «έναν άνθρωπο ερυθρό», που παρομοιάζεται με ιατροϊερέα φυλής ερυθροδέρμων (44). Οι Λ. Εμπειρικός και Ν. Σιγάλας έχουν υποστηρίξει πειστικά ότι πρόκειται για «τον ουγγροεβραίο ψυχαναλυτή Sandor Ferenczi, τον οποίον ο Εμπειρικός θαύμαζε ιδιαίτερα και μιλούσε για αυτόν στους οικείους του».³⁴⁷ Αυτός θεωρούσε ότι «οι ψυχαναλυτές πρέπει να περιβάλλουν τους αναλυόμενους με “άπειρη”, “μητρική στοργή”».³⁴⁸ Με αυτή τη μητρική στοργή, που παραμερίζει και εξουδετερώνει το

³⁴⁷ *Ο.π.*, 162.

³⁴⁸ *Ο.π.*, 163.

μητρικό μίσος, ο ιατροϊερέας-ψυχαναλυτής –προσωπείο του ίδιου του ψυχαναλυτή και ποιητή Εμπειρικού– δένει τις πληγές των αστραγάλων της κόρης, χαρίζοντάς της συμβολικά την ψυχική ελευθερία και ανεξαρτησία, με την κορδέλα που εκείνη κρατούσε στο χέρι της. Δηλαδή το ψυχικό τραύμα επουλώνεται με την ψυχαναλυτική «ενσυναίσθηση»,³⁴⁹ που αποτελεί και αυτή πτυχή της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας, η οποία ως κοσμολογική δύναμη ενοποιεί όλη την πλάση. Άρα, η κορδέλα που ως σύμβολο της ερωτικής ενόρμησης ήταν η αιτία που προκάλεσε τη σύγκρουση με τη μητέρα, γίνεται τώρα ως σύμβολο της ψυχαναλυτικής «ενσυναίσθησης» το μέσο με το οποίο θεραπεύεται το τραύμα της σύγκρουσης. Η ψυχαναλυτική ίαση του τραύματος της παιδίσκης την καθιστά μια γνήσια ποιητική υπερπραγματική οντότητα σε μια ιδεατή υπερπραγματικότητα, καθώς «περιφέρεται αενάως, στην αμμουδιά, και περπατά σαν ξύπνια ενώ είναι κοιμισμένη, [...]. Από χρόνο σε χρόνο γίνεται ωραιότερα, και, παρά τις προσπάθειες των περιέργων, που συρρέουν από τα πέρατα του κόσμου για να την δουν, κανείς ποτέ δεν μπόρεσε να την ξυπνήση» (44-45).

Στο κείμενο αυτό ο Εμπειρικός μπολιάζει τη λογοτεχνία με την ψυχανάλυση και καταλύει, σύμφωνα με τα κελεύσματα του υπερρεαλισμού, τα όρια ανάμεσα στα είδη του λόγου, συνδέοντας το παραμύθι με τη λυρική και ποιητική αφήγηση. Οι δύο ενορμήσεις, του έρωτα και του θανάτου, που διαδραματίζουν πρωταρχικό ρόλο σε κάθε ψυχαναλυτική θεωρία και πρακτική, εισάγονται στην αφήγηση με τον λογοτεχνικό τόπο της επιφάνειας, η οποία έτσι ενώνει την ασύνειδη με τη συνειδητή πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο η «ενσυναίσθηση» του ψυχαναλυτή «δωρίζεται στη μυθοπλασία: στην προσπάθεια να γίνουν κατανοητά πρόσωπα και καταστάσεις πέραν του ψυχαναλυτικού cabinet»,³⁵⁰ αλλά και διευρύνεται το γνωσιολογικό και απελευθερωτικό εγχείρημα του υπερρεαλισμού, που αφορά τόσο τον ποιητή όσο και τον αναγνώστη του.

Το ψυχικό άχθος πυροδοτεί την άδηλη επιφάνεια και στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Το μέγα βέλασμα ή Παν-Ιησούς Χριστός» (44-45), που γράφτηκε στη Γλυφάδα στις 22.7.1964. Την ώρα που «της καθημερινής ζωής οι αχθοφόροι» αίρουν

³⁴⁹ Οι Λ. Εμπειρικός & Ν. Σιγάλας, ό.π., 164, υποστηρίζουν ότι ενώ ο Εμπειρικός «έμεινε απόλυτα πιστός στην “κλασική” ψυχαναλυτική πρακτική, σίγουρα επηρεάστηκε σε ηθικό, συναισθηματικό και νοητικό επίπεδο από τη θεωρία της άπειρης καλοσύνης του Φερέντζι, την έννοια του τακτ, ως ενσυναίσθησης, και την παρομοίωση της ψυχαναλυτικής πρακτικής με μια ελαστική κορδέλα, απεριόριστα προσαρμόσιμη στις ανάγκες του αναλυόμενου».

³⁵⁰ *Ο.π.*

τα βάρη, δηλαδή τις αμαρτίες τις δικές τους και του κόσμου, τότε και ενδεχομένως εξαιτίας αυτού του γεγονότος προκαλείται το θαύμα της ακουστικής επιφάνειας που ακολουθεί:

Και όμως, την ώρα που αίρονται τα βάρη [...] την ίδια ώρα ακούεται –και τούτο μοιάζει πάντοτε με θαύμα– ακούεται πάντοτε και εις τους αγρούς, και μεσ’ στις πόλεις, κάτω από τον ήλιο του μεσημεριού και κάτω από τ’ αστέρια, ακούεται πάντοτε ένα μεγάλο βέλασμα (μπεέ-μπεέ) καλύπτοντας τον θρήνο των ατλάντων, ένα θεσπέσιο βέλασμα από φωνήν αλέκτορος πιο καθαρό, πιο πλήρες, εν μέγα βέλασμα φωτοβριθές (μπεέ-μπεέ, μπεέ-μπεέ) που την ελπίδα σπέρνει στις ψυχές αυτών που το ακούνε, εν μέγα βέλασμα σαν καθαρό νερό από των ουρανών τους καταρράκτας πίπτει, ένα μεγάλο βέλασμα ωραίου αμνού (μπεέ-μπεέ) εν βέλασμα νεαρού κριού (μπεέ-μπεέ) που όσοι το ενωτίζονται μεγάλες στέρνες γίνονται του ανεσπέρου λόγου, εν βέλασμα που όσοι το ενστερνίζονται σώζονται πάντα, ένα μεγάλο βέλασμα σαν μέσ’ από χωνί τεράστιου τηλεβόα, εν μέγα βέλασμα αμνού (ενός αμνού που εις το Περού θα ημπορούσε κάλλιστα και λάμα νάναι) το βέλασμα νεαρού κριού με ωραίους ευμεγέθεις όρχεις, το βέλασμα του αγαθού αμνού (μπεέ-μπεέ, μπεέ –ω δόξα, δόξα Αλληλουία!) το βέλασμα του ωραίου αμνού, του αμνού-κριού του αίροντος τας αμαρτίας του κόσμου.

Σε συντακτικό επίπεδο χρησιμοποιείται μια παραλλαγή του δυαδικού σχήματος «όταν-τότε» που οριοθετεί τη στιγμή της επιφάνειας. Εδώ η επαυξημένη δευτερεύουσα χρονική και η επαυξημένη κύρια πρόταση εισάγονται αντίστοιχα με τις φράσεις «την ώρα που-την ίδια ώρα», για να τονιστεί το ταυτόχρονο του εναύσματος και της πυροδότησης της άδηλης και ακουστικής επιφάνειας, που έχει τον χαρακτήρα θαύματος, καθώς καταλύει τα συμβατικά όρια του χώρου και του χρόνου, από τη στιγμή που το επιφαινόμενο, το μέγα βέλασμα, ακούγεται παντού και πάντοτε. Τα χαρακτηριστικά της επιφάνειας τονίζονται, από την άποψη της ρητορικής δόμησης, με τις επαναφορές (ακούεται-ακούεται-ακούεται, πάντοτε-πάντοτε-πάντοτε) και το πολυσύνδετο σχήμα (και εις-και μέσ’-και κάτω), ενώ το ίδιο το ακουστικό επιφαινόμενο επανέρχεται συσσωρευτικά δώδεκα φορές μέσα στην «ολοφραστικής τεχνικής» δεύτερη μονοπερίοδη παράγραφο του κειμένου, συνοδευόμενο συχνά από κάποιο θαυμαστικό επίθετο (μεγάλο-θεσπέσιο-καθαρό-πλήρες-φωτοβριθές-μέγα).

Πρόκειται για την ακουστική επιφάνεια, με τη μορφή βελάσματος, της κοσμογονικής δύναμης που συνέχει αιωνίως την πλάση.³⁵¹ Η δύναμη αυτή της ζωής είναι πιο ισχυρή από το ψυχικό άχθος των σύγχρονων ατλάντων-δημιουργών που θρηνούν, επειδή ακριβώς δεν σηκώνουν πια τα βάρη του κόσμου. Είναι ο ήχος της ζωτικής ορμής, ένας ήχος που μέσα σε μια πλήρη συναισθησία παρουσιάζεται να εκπέμπει φως, γεμίζοντας με ελπίδα τις ψυχές όσων μπορούν να τον ακούσουν και μετατρέποντάς τους σε πηγές του λόγου-φωτός που δεν σβήνει ποτέ, καθώς ξεπερνά τα όρια της ύλης και του χρόνου, οδηγώντας στη σωτηρία όσους αποδέχονται το

³⁵¹ Στο πεζό ποίημα «Του Αιγάργου» θα δούμε την οραματική, οπτική επιφάνεια της ίδιας δύναμης.

μήνυμά του. Είναι ο ήχος της κοσμογονικής πνοής που εκπέμπεται από το ίδιο το σύμπαν, ενώνοντας τον ουρανό με όλη την οικουμένη. Η κοσμογονική αυτή πνοή συμφιλώνει ενδοκειμενικά σε έναν απόλυτο συγκρητισμό το σφρίγος της γενετήσιας ρώμης, που εκπροσωπεί ο νεαρός κριός, δηλαδή ο ειδωλολατρικός Πάνας, με την αγαθότητα, την καλοσύνη και την αγάπη, που εκπροσωπεί ο αγαθός αμνός, δηλαδή ο Ιησούς Χριστός. Η όσμωση του αμνού-κριού,³⁵² δηλαδή του Χριστού και του Πάνα,³⁵³ σύμφωνα και με τον τίτλο του πεζού ποιήματος, ή αλλιώς η υπερρεαλιστική σύζευξη των ψυχικο-πνευματικών χαρισμάτων και των ασύνειδων ερωτικών ενστίκτων είναι αυτή που ως Μεσσίας αίρει τους θρήνους των άνεργων ατλάντων-δημιουργών, τα ψυχικά άχθη και τις αμαρτίες του κόσμου, συντελώντας στην ποιητική δημιουργία του «ανέσπερου λόγου» και στη δοξαστική αναφήνηση «Αλληλούια» που εκφράζει την ψυχική απελευθέρωση, την εσωτερική άνωση και τη λύτρωση του υποκειμένου-ποιητή που την εκφωνεί.

Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί το παραδοσιακό μέσο της ακουστικής επιφάνειας, επηρεασμένος και από τον στίχο του A. Ginsberg “caw-caw all Visions of the Lord” που αποτελεί το μότο του πεζού του ποιήματος, για να αποκαλύψει το δικό του ανατρεπτικό αλλά και μεσσιανικό όραμα για τον κόσμο: η συμφιλίωση των αντιθέτων, εν προκειμένω του Χριστού και του Πάνα,³⁵⁴ θα οδηγήσει στην πλήρη

³⁵² Ο Φυλακτού, *ό.π.*, 74, υποστηρίζει ότι ο αμνός-κριός «δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον ποιητή που ευαγγελίζεται έναν καινούργιο κόσμο ή και μια καινούργια υπερρεαλιστική “θρησκεία”». Ο ποιητής, κατά τη γνώμη μας, δεν ταυτίζει τον εαυτό του με τον αμνό-κριό, αλλά μάλλον τον θεωρεί φορέα αυτής της κοσμογονικής δύναμης που συμβολίζει ο αμνός-κριός. Πβ. και την άποψη της Ρουσοπούλου, *ό.π.*, 550, η οποία διαπιστώνει ότι η ένωση του Πάνα και του Χριστού «αποτελεί την πλήρη ταύτιση της γης και του ουρανού», αλλά και την επισήμανση του Βαλαωρίτη, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 10, που διατείνεται ότι «ο ήχος του *Μεγάλου Βελάσματος* [...] γίνεται και σύμβολο θυσίας, ενός υπερανθρώπου που αίρει τα βάρη του κόσμου (νιτσεικό παράδειγμα), που όμως [ο Εμπειρικός] το αντιστρέφει και το αποδίδει με το χριστιανικό-διονυσιακό του ένδυμα».

³⁵³ Η Κουμανούδη, *ό.π.*, 165, υποστηρίζει ότι στο «Μέγα βέλασμα» «γίνεται η ταύτιση του αναστάσιμου νυμφίου και του Πανός, [...], θυμίζοντας και μιαν άλλη ερμηνεία, σύμφωνα με την οποία πίσω από την αναγγελία του θανάτου του θεού, που χρονολογείται στα χρόνια του Τιβέριου, διαγράφεται το γεγονός της σταύρωσης του Χριστού. Για τον Εμπειρικό όμως η Σταύρωση και η Ανάσταση ανάγονται πάντα στον ίδιο θεό ως άλλη όψη του θεού Πανός διαμέσου των αιώνων».

³⁵⁴ Η σύζευξη των δύο εμφανίζεται για πρώτη φορά στα ποιήματα «Φωνές μέσα στη νύχτα» (1933): «Έχω μέσα μου πολύ στενά συνυφασμένο/ Τον πόθο του Χριστού/ Και την σάρκα του Πανός/ Πράγμα που με βγάζει/ Στον δρόμο του διαλεχτικού μας υλισμού/ Στην σκέψη την βαθύτερη του Μαρξισμού» και «Ευαισθησία» (1934): «Στα σπλάχνα μου συνυφασμένα/ Όπως το gin και το vermouthe/ Έχω

αξιοποίηση των δυνάμεων του ανθρώπου, στην πρωταρχική ενότητα των πάντων και στην επίγεια Εδέμ της υπερπραγματικής ολότητας.

δ) Η ενοχή

Στο διήγημα «Αργώ ή Πλους αεροστάτου» ο καθηγητής της ιστορίας ντον Πέντρο Ραμίρεθ ταυτίζει μέσα στον ρεμβασμό του τη γυναίκα του Ισαβέλλα με την κόρη του Καρλόττα και ονειροπολώντας, βλέπει τον εαυτό του ως καβαλάρη πάνω σε άσπρο άλογο, ντυμένο με λευκά υφάσματα βεδουίνου, να αρπάζει την Καρλόττα και να τη μεταφέρει στη μέση της ερήμου, όπου τη βιάζει. Το συναίσθημα της ενοχής που προκάλεσε η ονειροπόλησή του πυροδότησε την άδηλη επιφάνεια του θεού Πάνα, τη δεύτερη μέσα στο κείμενο:³⁵⁵

Ρίγος ισχυρόν συνεκλόνησε τον καθηγητήν της ιστορίας. Αλλά την στιγμήν ακριβώς που επρόκειτο να εκσπάση εις αράς και κατάρας, μεμφόμενος εκ νέου τον εαυτόν του, ήκουσε να θροΐζουν πλησίον του τα φύλλα των δένδρων και να τρίζουν τα κλαριά, σαν να είχε σηκωθεί, αιφνιδίως, άνεμος δυνατός. Ο ντον Πέντρο έστρεψε την κεφαλήν του να δη τι συμβαίνει. Ένα πλάσμα ευρύτερον, ένα δασύμαλλον και ηλιοκαές πλάσμα στιβαρόν, με μάτια γαλανά εκτάκτου και εκθαμβωτικής στιλπνότητος, σταμάτησε πίσω από τους θάμνους, εις μικράν απόστασιν από τον εξώστην, και τον εκοίταζε καρφωτά, με ένα παράξενο πλατύ μειδίαμα στα χείλη. Ανάμεσα από τα σκέλη του ξεφύτρωνε σαν ογκώδης ωρθωμένη ράβδος, μέσα από κόκκινες τρίχες σγουρές, ένα μεγάλο και βαρύ πέος σηκωμένο, βαρύ και ωστόσο ελαφρύ συγχρόνως, ένα μεγάλο πέος, με πορφυρένια κεφαλή. Έπειτα, σαν ξαφνικό ραγάνι που ξεσπά σε πλήρη νηνεμία, ή σαν φωνή αλέκτορος που διακόπτει απότομα την σιγαλιά ενός κάμπου, ξέσπασαν γέλωτες σαν ήχοι από πνευστά και επανωτές κραυγές θριάμβου. Για ένα λεπτό σταμάτησε ο Παν. Έπειτα, με ένα πελώριο πήδημα, δρασκέλισε τους θάμνους και εξηκολούθησε τον δρόμο του, με απίστευτα σκιρτήματα και αφάνταστες ιαχές.

Ο ντον Πέντρο Ραμίρεθ, που ευρέθη προ ενός λεπτού εις το μεταίχμιον της λιποψυχίας, εις το μεταίχμιον της αυτοκατηγορίας, ησθάνθη πάλι το αίμα του να σφύζη σαν σίφουνας θερμός, και ρίχνοντας γύρω του μια ματιά, με το ηράκλειον σώμα του ωρθωμένο, με το μεγάλο πέος σηκωμένο, με τα ρουθούνια του διάπλατα ανοικτά, εκραύγασε εις την σιγήν του κτήματός του, ενώ η ψυχή του ανέβαινε στα χείλη του: “Καρλόττα μου! Καρλόττα μου! Ο Μέγας Παν δεν πέθανε! Ο Μέγας Πάνας δεν πεθαίνει!” και έξαλλος ώρμησε προς τα χωράφια, με γέλωτας, με ιαχές. (85-86)

Η επιφάνεια του Πάνα, που ενσαρκώνει, όπως έχει αναφερθεί, την ερωτική ορμή, τη ζωτική δύναμη που συνέχει το παν, έρχεται να επιβεβαιώσει την υπερίσχυση

συνηνωμένα/ Κάτι απ’ την δράση του Χριστού/ Κι απ’ την δράση του Πανός/ Εντός κ’ εκτός». Βλ. 1934. *Προϊστορία ή Καταγωγή*, 157 και 147 (αντίστοιχα). Την ίδια σύζευξη τη βρίσκουμε και στο αυτοβιογραφικό «Χρονικό της ομηρίας» (1956): «Μα τον Θεό, τι μέγας θεός είναι ο Παν!» (βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 173), αλλά και στο ποίημα *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*, 14 (στ. 155-159), το οποίο είναι λίγο προγενέστερο του πεζού ποιήματος που μας απασχολεί.

³⁵⁵ Για την πρώτη επιφάνεια του Πάνα, που συνδυάζεται με την επιφάνεια ενός τεράστιου ποταμού, βλ. την υποενότητα [I.1.A.ii α](#).

του Αυτό (id) έναντι των διαταγών του Υπερεγώ (superego) στην ψυχή του ντον Πέντρο. Όπως και στην πρώτη επιφάνεια του Πάνα έτσι και τώρα στη δεύτερη, που βρίσκεται επίσης στο δεύτερο κεφάλαιο της «Αργούς», η αρχή της απόλαυσης επικρατεί έναντι της αρχής της πραγματικότητας, για να διατρανωθεί στο τέλος του κεφαλαίου αυτό που έχει ήδη αποκαλύψει η πρώτη επιφάνεια του αρκαδικού θεού, ότι δηλαδή «ο Μέγας Παν δεν πέθανε».³⁵⁶ Αυτή τη φορά ο Πάνας παρουσιάζεται αιφνιδίως όχι μέσα από το υγρό στοιχείο του ποταμού αλλά από το γήινο στοιχείο των δένδρων και των θάμνων, ως γνήσια θεότητα των δασών. Επιφαίνεται αρχικά στα μάτια του ντον Πέντρο με όλα τα ζωικά και θεϊκά του χαρακτηριστικά, ενώ εκτός από τη σωματική και τη σεξουαλική του ρώμη τώρα δίνεται έμφαση και στο πλατύ

³⁵⁶ Όπως έχει ήδη επισημάνει η Κουμανούδη, ό.π., 162, «η γνωστή ρήση “Παν ο μέγας τέθνηκε”, που για πολλούς είχε σημάνει το οριστικό τέλος του ελληνικού κόσμου, αναβίωσε στους έλληνες συγγραφείς και ποιητές με μια επιπλέον σημασία, άρρηκτα συνδεδεμένη με την τύχη του νεότερου ελληνισμού. Ανάμεσά τους ο Κ. Παλαμάς στους *Ταμβους και Ανάπαιστους* έγραφε: “[...] Ο Μέγας Παν δεν πέθανεν, / όχι· ο Παν δεν πεθαίνει!”». Εδώ, ο Εμπειρικός, επαναλαμβάνοντας, διά στόματος του ντον Πέντρο, τον στίχο του Παλαμά, δεν αναφέρεται στην επιβίωση του ελληνικού κόσμου μέσω του νεότερου ελληνισμού αλλά στην αιώνια δύναμη της ερωτικής ενέργειας που διέπει τον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο και διαρκώς επανέρχεται («Je reviens toujours»). Αυτή ακριβώς η δύναμη υπερισχύει στο τέλος του διηγήματος με τη θριαμβική άνωση του αεροστάτου και αυτή τη δύναμη δοξάζει πάλι ο Εμπειρικός, διά στόματος του θετικού ήρωα Βλαδίμηρου Βιερχού αυτή τη φορά, επαναλαμβάνοντας και πάλι τον στίχο του Παλαμά (βλ. και Παντελής Μπουκάλας, «Ο Εμπειρικός, ο Σικελιανός και ο Παλαμάς», *Η Καθημερινή*, 17.07.2001· Φυλακτού, ό.π., 60). Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι η ίδια φράση («Ο Μέγας Παν δεν πέθανε!»), που ανατρέπει τον θρύλο για τον θάνατο του Πανός, δεν βρίσκεται μόνο στους *Ταμβους και Ανάπαιστους* (1897) του Παλαμά αλλά και στο κείμενο λογοτεχνικής κριτικής του Baudelaire με τίτλο *L'école païenne* (1852) όπως και στο ποίημα «L'Annunzio» που εντάσσεται στον πρώτο τόμο *Maia* (1903) της ποιητικής συλλογής *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* (1903-1912) του D'Annunzio (βλ. Charles Baudelaire, *L'art romantique: littérature et musique*, édition établie par Lloyd James Austin, Paris: Garnier-Flammarion, 1968, 89 και Gabriele D'Annunzio, *Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*, Introduzione generale di Giordano Bruno Guerri, a cura di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva, Edizioni integrali, Roma : Grandi Tascabili Economici, Newton, 2011, 2211-2214: 2213-2214). Ενώ όμως ο Baudelaire στρέφεται ενάντια στον νεοπαγανισμό που συμβολίζει η ανάσταση του Πάνα, ο D'Annunzio, όπως ο Εμπειρικός αλλά και ο Σικελιανός πριν από αυτόν, βλέπουν στον Πάνα την ενσάρκωση της ζωτικής ενέργειας (για την ομιλία του Σικελιανού «Παν ο Μέγας», 1909, βλ. Φυλακτού, ό.π., 60-62· για τον Πάνα στην ποίηση του Σικελιανού και του D'Annunzio βλ. Nektaria Klapaki, «The afterlife of the Greek gods in the modern world: the revival of the epiphanies of Pan and Dionysus in the early poetry of Angelos Sikelianos», *Classical Receptions Journal*, 9, 4, 2017, 546-565).

μειδιάμά του,³⁵⁷ χαρακτηριστικό που παραπέμπει περισσότερο σε μια σατανική φιγούρα. Είναι, άλλωστε, γνωστή η σύνδεση του Πάνα με τον διάβολο μετά την επικράτηση του χριστιανισμού. Έπειτα, η επιφάνειά του γίνεται ακουστική (γέλωτες, ιαχές) και κινητική (πελώριο πήδημα, απίστευτα σκιρτήματα), με σκοπό να προβληθεί θριαμβευτικά η αναμφισβήτητη και αιώνια παρουσία του, ως κοσμογονικής αηθικής δύναμης.

Η επίδραση της επιφάνειας στο υποκείμενο που την προσέλαβε είναι για άλλη μια φορά καταλυτική. Ο ντον Πέντρο που ήταν έτοιμος να λιποψυχήσει και να κατηγορήσει ενοχικά τον εαυτό του, νιώθει πάλι τις σωματικές του δυνάμεις και τις ερωτικές του ορμές να επανέρχονται κραταιές και γι' αυτό τον λόγο κραυγάζει σε έξαλλη κατάσταση, ως ενσάρκωση του Πάνα, ότι ο θεός που συμβολίζει τη συναισθησία, τον έρωτα και τη ζωτική ορμή είναι και θα είναι για πάντα ζωντανός.³⁵⁸

Έτσι, η επιφάνεια του Πάνα, ανατρέποντας τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής επιφάνειας ως αποκάλυψης του ηθικού, εικονοποιεί αφενός την εξουδετέρωση κάθε ενοχής, ακόμη και της ενοχής της ονειροπόλησης του βιασμού και της αιμομιξίας,³⁵⁹ και αφετέρου την ανάδυση, τη διείδυση και την επικράτηση

³⁵⁷ Η φράση «με ένα παράξενο πλατύ μειδίαμα στα χείλη» αποτελεί έναν ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο, με συνίτηση και παρατονισμό στην πρώτη συλλαβή.

³⁵⁸ Ο Πάνας εκτός από τον *Μεγάλο Ανατολικό* (βλ. παραπάνω τη [σημ. 69](#)) εμφανίζεται και στο πεζό κείμενο «Μήτρος Τραγανάς» (16.2.1946) της συλλογής *Οι κύκλοι του Ζωδιακού* (145-155), όπου ο ομώνυμος ήρωας θεωρείται ενσάρκωσή του. Αλλά και στο αυτο-αναλυτικό «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων» (1942) της ίδιας συλλογής ο Εμπειρικός αναφέρει ότι ο Πάνας «είναι ο μεγαλύτερος Έλληνας θεός [...] που σε όλη μου την ζωή ποτέ δεν απαρνήθηκα» (51-52). Όπως σημειώνει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 300: σημ. 1, «η πρώτη αναφορά στον Πάνα από τον Ανδρέα Εμπειρικό εντοπίζεται σε δύο ποιήματα του 1933» στα «Φωνές μέσα στη νύχτα» και «Ίε παι!». Βλ. 1934. *Προϊστορία ή Καταγωγή*, 157 και 168.

³⁵⁹ Οι Α. Εμπειρικός & Ν. Σιγάλας, ό.π., 153-154, σημειώνουν πως «μεταξύ των εθνολογικών αναγνώσεων [του Εμπειρικού] ιδιαίτερη σημασία έχει το βιβλίο *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*, που γνωρίζουμε ότι διαβάζει το 1938 στη γαλλική μετάφραση. Κατά την ανάγνωση σημειώνει σχόλια στο περιθώριο, όπως για παράδειγμα: “les maudits missionnaires” (οι καταραμένοι ιεραπόστολοι), για τους ιεραπόστολους που εκχριστιάνιζαν τους πληθυσμούς των νήσων Τρομπριάντ (σήμερα στην Παππούα Νέα Γουινέα), με αποτέλεσμα να καταστρέφεται η δομή συγγένειας της τοπικής κοινωνίας, και κατ' επέκταση και η παράδοξη αιμομεικτική σχέση που μπορούσαν να έχουν τα κορίτσια με τον βιολογικό τους πατέρα. Διότι εκεί, επειδή δεν υπάρχει καν ο πατέρας σαν έννοια, αλλά μόνο η μητέρα και ο αδελφός ή ο εξάδελφός της στο ρόλο του πατέρα, δεν υφίσταται αιμομεικτικό ταμπό ανάλογο με το οιδιπόδειο. Αυτό το στοιχείο είχε προκαλέσει τεράστιο

του αηθικού ερωτικού ενστίκτου, στην πιο πρωτόγονή του μορφή, μέσα στην αρχή της πραγματικότητας. Για άλλη μια φορά στο έργο του Εμπειρικού η επιφάνεια, που βιώνεται αυτή τη φορά από τον ντον Πέντρο, γίνεται το μέσο με το οποίο επιδιώκεται, σύμφωνα με τα κελεύσματα του υπερρεαλισμού, η φανέρωση και η κατίσχυση του ασύνειδου εντός του συνειδητού, πέρα από νόμους και ηθικούς περιορισμούς. Στο τέλος όμως, ο ντον Πέντρο, που δολοφονεί την κόρη του και τον εραστή της και αυτοκτονεί, δεν δικαιώνεται, καθώς δεν θα μπορέσει, σε αντίθεση με τον Βιερχόυ, να εκμηδενίσει την ατομικότητά του και να βιώσει την αγαλλίαση του διευρυμένου, δηλαδή του υπερπραγματικού, κόσμου.

ε) Η απειλή του θανάτου

Η οδυνηρή εμπειρία του ποιητή, που συνελήφθη τον Δεκέμβριο του 1944 από την ΟΠΛΑ, την πολιτοφυλακή του ΕΛΑΣ, οδηγήθηκε μαζί με άλλους ομήρους στα Κρώρα της Βοιωτίας (με σκοπό να εκτελεστεί), διασώθηκε τυχαία από αγγλικό αυτοκίνητο του Ερυθρού Σταυρού και επέστρεψε στο σπίτι του στις 10.1.1945,³⁶⁰ καταγράφηκε από τον ίδιο το καλοκαίρι του 1956 σε πεζό κείμενο που φέρει τον τίτλο «Χρονικό της ομηρίας».³⁶¹ Απόσπασμα του αυτοβιογραφικού αυτού κειμένου, που ήταν γνωστό από προσωπικές μαρτυρίες ανθρώπων στους οποίους το διάβαζε,³⁶² δημοσιεύτηκε πρόσφατα από τον επιμελητή του μεγαλύτερου μέρους του έργου του, Γ. Γιατρομανωλάκη.³⁶³ Στο συγκλονιστικό αυτό απόσπασμα ο φόβος και η απειλή του επικείμενου θανάτου πυροδοτούν την άδηλη επιφάνεια που ακολουθεί:

Καθώς προχωρούσαμε διά να φθάσωμεν εις το ορισθέν δι' ημάς κατάλυμα, έστρεψα τα μάτια μου προς τον ουρανόν, διά να απαλλαγώ από το εφιαλτικόν θέαμα, διά να διακρίνω ελπιδοφόρον τινα ακτίνα φωτός. Αλλά εις τον ουράνιον θόλον, όστις είχε χαμηλώσει πολύ ως εκ της βαρείας

ζήτημα εντός της ψυχαναλυτικής κοινότητας εκείνα τα χρόνια, και είχε κάνει μεγάλη εντύπωση στον Εμπειρικό, γιατί ανέτρεπε τη θέση του Freud ότι το οιδιπόδειο αποτελούσε ένα οικουμενικό ανθρωπολογικό δεδομένο».

³⁶⁰ Άντεια Φραντζή, «Η πρωτοχρονιά του Εμπειρικού το 1945», *Αντί*, Περίοδος Β', 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 24-27: 26.

³⁶¹ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 172.

³⁶² Η Φραντζή, ό.π., 24, αναφέρει εκτός από τον γιο του ποιητή, Λεωνίδα, τους Οδυσσέα Ελύτη, Γιάννη Τσαρούχη και ως πιθανούς ακροατές τους Θράσο Καστανάκη, Θάνο Τσίγκο, Νίκο Καρούζο και Γιώργο Λύκο.

³⁶³ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 173-174.

νεφώσεως, διέκρινα πάλιν τους κόρακας και ήκουσα εκ νέου τους τραχείς όσον και γοερούς κρωγμούς των:

“Κρώρα!... Κρώρα!... Κρώρα!...”

Και εχαμήλωσα πάλιν το βλέμμα. Και καθώς αντίκρυζα την πέριξ ημών ερήμωσιν, εμφαντάσθην ότι εκεί, εις το πρώτον σταυροδρόμι, θα ηκούετο μουντός επί της χιόνος καλπασμός και ότι θα επρόβαλε μπροστά μας ως φρικαλέος της μοίρας μας εξάγγελος, ή ζοφερός του ριζικού μας προπομπός, έφιππος επί τεραστίου ισχυοτάτου ίππου, κροτίζων με τα γυμνά του κόκκαλα και τους γυμνούς οδόντας του, συρίζων και τα πάντα περί ημών κρημνίζων ο αδυσώπητος άσαρκος θεριστής, ο θάνατος δρεπανηφόρος.

Τότε, ξαφνικά, ωσάν να ανεκάλυπτα μέσα μου μίαν δύναμιν αντίρροπον εις άπαντα ταύτα, μίαν δύναμιν αντίρροπον και νικηφόρον, ή ωσάν νε με έσειε εκ θεμελίων μέγας απολυτρωτικός σεισμός, είπα ενδομύχως: “Μα τον Θεό, τι μέγας θεός είναι ο Παν!” Και την ιδίαν στιγμήν κατάλαβα περισσότερον παρά εις οιανδήποτε άλλην στιγμήν της ζωής μου, τι σημαίνει η εκβαλλομένη από τα χείλη των χειμαζομένων ανθρώπων αναφώνησις ή επίκλησις “ΑΜΑΝ!” και τι σημαίνει η εκ βαθέων αναπεμπομένη κραυγή: “Αχ, Θεέ μου!” Και ακόμη, την ιδίαν στιγμήν, θαρρώ ότι κατάλαβα καλύτερα παρά ποτέ, ωσάν να εδίδετο εις εμέ σαφής εξήγησις ενός χρησμού ή αποκάλυψις μεγάλου Μυστηρίου, κατάλαβα ακόμη πιο καλά τι εννοούν τα λόγια “Με την ψυχήν στο στόμα” και τι είναι αυτό που ως ουράνιον σέλας σελαγίζει και εις την ψυχήν του ανθρώπου ανθεί, βοά και σπαρταρά και ως κεραυνός, ή ως θαυμαστός βλαστός αναπηδά και με χιλιάς μαρμαρυγάς μυροβολεί, λάμπει και σφύζει, όταν ο άνθρωπος, έχων φθάσει εις την εσχάτην εξάντλησιν των ορατών δυνάμεών του, εν τούτοις ελπίζει και την ελπίδα κάμων πίστιν, εν τέλει σώζεται, σώζει και νικά!

Ναι, έτσι θαρρώ πως γίνεται το σπέρμα λόγος, και ο λόγος παραμένων πάντα σπέρμα, έτσι πιστεύω ότι γίνεται εν ενιαίον Εν, που ως ύλη και πνεύμα είναι Εν –ύλη και πνεύμα, σαρξ και σπέρμα!

Πρόκειται για την αιφνίδια ανακάλυψη στα βάθη του Είναι της δύναμης της ζωής, της ερωτικής και ζωτικής ενέργειας που νικά όχι μόνο την ενόρμηση του θανάτου αλλά και την ίδια την απειλητική και ζοφερή παρουσία του, που αισθητοποιείται από τους κρωγμούς των δυσοίωνων κοράκων, την ερημιά του τόπου και την ψυχρότητα του χιονιού. Οι κρωγμοί αυτοί ταυτίζονται ηχητικά με το όνομα της κωμόπολης (Κρώρα) στην οποία οδηγήθηκαν οι όμηροι και κάποιοι από αυτούς βρήκαν τραγικό θάνατο, ενώ η αδυσώπητη και φρικιαστική παρουσία του εικονοποιείται μέσω της φαντασίας του ποιητή: ο θάνατος προβάλλει, όπως σε πολλές λογοτεχνικές και εικαστικές απεικονίσεις του, έφιππος ως σκελετωμένος και δρεπανηφόρος θεριστής που θερίζει τα πάντα στο πέρασμά του.³⁶⁴ Αυτό που επιφάνεται ξαφνικά ως κραταιά και σωτήρια αντίρροπη δύναμη είναι ο νικηφόρος και λυτρωτικός «οίστρος της ζωής», που ενσαρκώνεται και εδώ από τον αρκαδικό θεό Πάνα και κυριεύει συθέμελα τον ποιητή, ο οποίος την ίδια στιγμή επικαλείται τον Θεό, συμφιλιώνοντας μέσα του την ερωτική ορμή με τη χριστιανική αγάπη.

³⁶⁴ Είναι χαρακτηριστικό ότι στην περιγραφή του θανάτου κυριαρχεί ο ιαμβικός ρυθμός, η εσωτερική ομοιοκαταληξία (κροτίζων-συρίζων-κρημνίζων) και η παρήχηση του συριστικού σ και του υγρού ρ (συρίζων-αδυσώπητος-άσαρκος-θεριστής), με την οποία συνδηλώνεται το αποτρόπαιο έργο του θανάτου.

Η επιφάνεια αυτού του οίστρου, που αποτελεί κυρίαρχο θέμα στο έργο του Εμπειρικού, συνοδεύεται από μια έλλαμψη, η οποία οδηγεί μέσα σε μια στιγμή στην αποκάλυψη και στη βαθιά συνειδητοποίηση της σημασίας των αναφωνήσεων «Αμάν!» και «Αχ, Θεέ μου!», όπως και της φράσης «Με την ψυχή στο στόμα». Είναι η ίδια δύναμη της ζωής που ανέρχεται από τα βάθη του ασύνειδου με τη μορφή των συγκεκριμένων κραυγών ή φράσεων, ώστε να υπερισχύσει έναντι της οποιασδήποτε αποτρόπαιης και θανάσιμης απειλής. Αυτή η ζωτική ενέργεια κινητοποιεί όλες τις ανθρώπινες αισθήσεις («ανθεί, βοά και σπαρταρά [...], λάμπει και σφύζει»), ενώνοντας το ύψος του ουρανού («ως ουράνιον σέλας σελαγίζει») με το βάθος της ψυχής του ανθρώπου, όταν αυτός βρίσκεται στο έσχατο σημείο μιας απειλητικής για τη ζωή του δοκιμασίας, όταν δηλαδή εκμηδενίζει τις περιχαράκώσεις του εγώ και ενώνεται με την κοσμική δύναμη που συνέχει την πλάση και με αυτόν τον τρόπο «σώζεται, σώζει και νικά». Χάρη σε αυτή την ένωση η ζωτική ενέργεια («σπέρμα») ταυτίζεται με την ποιητική ενέργεια («λόγος») και η ποιητική ενέργεια είναι πάντα εν δυνάμει ζωτική, δηλαδή σπερματική.³⁶⁵ Έτσι η ύλη ταυτίζεται με το πνεύμα σε «εν ενιαίο Εν». Το χιαστό σχήμα «σπέρμα-λόγος, λόγος-σπέρμα» υπογραμμίζει εμφατικά αυτή την απόλυτη σύζευξη στο ενιαίο Εν. Η επίδραση αυτής της άδηλης επιφάνειας είναι καθοριστική για το υποκείμενο που τη βιώνει, δηλαδή για τον ίδιο τον ποιητή: όχι μόνο τον λυτρώνει και του αποκαλύπτει μια βαθύτερη αλήθεια που πριν αγνοούσε, αλλά και του δίνει τη δύναμη να γλιτώσει από την απειλητική ομηρία, καθώς του προσφέρει την ελπίδα και την πίστη στη ζωή, οδηγώντας τον στη σωτηρία.

Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί την επιφάνεια όχι για να μιλήσει για τη φανέρωση του Θεού και την υπέρβαση του θανάτου, αλλά για να αποκαλύψει την εσωτερική δύναμη που υπάρχει σε κάθε άνθρωπο και αναδύεται στις στιγμές της έσχατης δοκιμασίας, εκεί που τα όρια της ζωής και του θανάτου είναι δυσδιάκριτα. Αυτή η δύναμη μπορεί να τον οδηγήσει από το «εντός» στο «πέραν του ατομικού»,³⁶⁶ στη σύζευξη με το απόλυτο Εν και στη νίκη του θανάτου. Στο σημείο αυτό θα λέγαμε ότι το «Χρονικό της ομηρίας» του Εμπειρικού συναντά τη φιλοσοφία του Πλωτίνου, η ηθική θεωρία του οποίου αποβλέπει στη μυστική ένωση με το Εν, ή το θεολογικό μυστικισμό λόγω της απαλοιφής του εγώ και της αποκαλυπτικής εμπειρίας στο

³⁶⁵ Την ίδια ιδέα εκφράζει ο Εμπειρικός και στο γνωστό του τετράστιχο από το «Μια ριζιά ζαριών δεν καταργεί ποτέ την τύχη», *Αι γενεαί πάσαι*, 99: «Αφού μόνον ο έρωτας τον θάνατον νικά/ Θάναι η ποίησις σπερματική/ Απόλυτα ερωτική/ Η δεν θα υπάρχη».

³⁶⁶ Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων», ό.π., 62.

μεταίχιμο ζωής και θανάτου. Όμως στο κείμενο του Εμπειρικού δεν επιδιώκεται η εξομοίωση με το Εν ή Αγαθό, όπως στον Πλωτίνο, ούτε η μυστική ένωση με τον Θεό, όπως στους μυστικούς θεολόγους και ποιητές, αλλά η αποκάλυψη της ζωτικής δύναμης που υπάρχει εντός μας και ενώνει τον άνθρωπο με όλη την πλάση, καταλύοντας τους διΐσμούς, αποκτώντας μεσσιανική διάσταση και οδηγώντας στην υπερρεαλιστική συνύφανση ύλης και πνεύματος και στην ταύτιση ζωτικής και ποιητικής ενέργειας.³⁶⁷

I.1.A.viii Άδηλες επιφάνειες που πυροδοτούνται από συνδυασμό αισθητηριακών και ψυχικών ερεθισμάτων

α) Η ανατολή του ήλιου και το άγχος

Το ψυχικό αδιέξοδο σε συνδυασμό με τη θέα του ανατέλλοντος ηλίου πυροδοτούν την άδηλη επιφάνεια στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» (39-43), που γράφτηκε πιθανότατα το 1963. Κάποιοι φίλοι, «αηδιασμένοι, μπουχτισμένοι, μπερδεμένοι, σχεδόν πισθάγκωνα δεμένοι, από τα ψέματα και τις φενάκες της φοβερής ετούτης εποχής» (39), αποφασίζουν να αποδράσουν στις ακτές του Ειρηνικού, αυτοί που υπέφεραν «απ' τους πολλούς πολέμους», αναζητώντας τις «εξαισίες Φαγιαουαίη» και την «Άνασσα των ωκεανών [...], την Άσπρη Φάλαινα» (40).³⁶⁸ Επιδιώκουν δηλαδή, προετοιμάζοντας έναν «μυητικό πλου»,³⁶⁹ να λυτρωθούν από το ασφυκτικό πλαίσιο στο οποίο ζουν και να

³⁶⁷ Όπως σημειώνει ο Σιγάλας, ό.π., 67, ο υπερρεαλισμός, «ενώ ισχυρίζεται ότι προοιωνίζει μια νέα πραγματικότητα, η σχέση του με την αμεσότητα της εμπειρίας δεν του επιτρέπει να δώσει μια πέραν του αισθητού –μια μεταφυσική– μορφή στην πραγματικότητα αυτή. Φλερτάρει εντούτοις με τη μεταφυσική αυτή εσχατολογική διάσταση. [...] Πρόκειται για τη μεσσιανική διάσταση του υπερρεαλισμού, που του εξασφάλισε τη συμπάθεια του κατ' εξοχήν μεσσιανικού διανοητή Walter Benjamin».

³⁶⁸ Οι ερευνητές έχουν ήδη επισημάνει τις διακειμενικές σχέσεις του κειμένου με τον *Moby Dick* και το *Typee* του Herman Melville. Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 168· Σάββας Μιχαήλ, «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα». Όχι Λεβιάθαν μα Μόμπυ Ντικ! Στοχασμοί πάνω στον Herman Melville και τον Ανδρέα Εμπειρικό» στο *Μορφές της περιπλάνησης*, Αθήνα: Άγρα, 2004, 133-152· Klapaki, «Versions of the modern literary epiphany», ό.π., 274-280.

³⁶⁹ Μιχάλης Κ. Άνθης, «Ο “μυητικός πλους” στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού, του Ανδρέα Εμπειρικού και του Οδυσσέα Ελύτη», *Πόρφυρας*, 115, Απρίλιος-Ιούνιος 2005, 29-44.

βρουν την πλήρη μέθεξη της πρωταρχικής ενότητας,³⁷⁰ για να αποκτήσουν την απόλυτη αθωότητα, ελευθερία και ηδονή.³⁷¹ Το απελευθερωτικό τους όραμα, η Άσπρη Φάλαινα που χαιρετίζεται όπως και η σολωμική ελευθερία («χαίρε, ω, χαίρε Αναδυομένη!»), έχει τα θεϊκά χαρακτηριστικά της Αφροδίτης, δηλαδή της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας που ενώνει το βάθος με το ύψος, αποκαλύπτοντας το κρυφό και ασύνειδο (είναι η «ρήγισσα των βαθέων βυθών και πάσης φωτεινής επιφανείας», 40).

Αναζητώντας λοιπόν ως άλλοι αργοναύτες το νέο χρυσόμαλλο δέρας, δηλαδή την απόλυτη ηδονή των αρχών της προϊστορίας, όπου τα πάντα ήταν ένα, αντικρίζουν, προτού σαλπάρουν, το θαύμα της ανατολής του ήλιου, που τους προαναγγέλλει την παραδείσια μαγεία του Ειρηνικού. Τότε ένας ανάμεσά τους φώναζε: «La gioia è sempre in altra riva!... La gioia è sempre in altra riva!»,³⁷² σκορπίζοντας το άγχος στους συντρόφους του. Αυτό ακριβώς το άγχος, σε συνδυασμό με τη θέα του ανατέλλοντος ηλίου, πυροδοτεί την επιφάνεια του πρωτοπρόσωπου κειμενικού υποκειμένου, η οποία προαναγγέλλεται από την απόλυτη σιωπή που απλώνεται στο δωμάτιο:

Όμως σχεδόν αμέσως η σιγή διεσκορπίσθη και την διέκοψα εγώ. Ένα μεγάλο φως μεσ' στην ψυχή μου εχύθη και τέλος εφώναξα αγαλλιών:

“Όχι! Όχι! Δεν βρίσκεται η χαρά στην άλλη όχθη μόνο! Είναι εδώ, μεσ' στις ψυχές μας, μέσα σε τούτες τις καρδιές, είναι παντού για όσους μπορούν να σπάσουν τα δεσμά των, αφού και μέσα μας ο ήλιος ανατέλλει και δείχνει την πορεία μας παντού όπου πηγαίνει, φως εκ φωτός αυτός, πυρός λαμπρός του υπερτάτου φαροδείκτου, που όλοι τον παραλείπουν οι άλλοι, του φαροδείκτου, σύντροφοι, που είναι ο ουρανός!” (42)

³⁷⁰ Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 77, σημειώνει ότι η Φάλαινα «είναι το σημάδι-σύμβολο της απελευθέρωσης από τη μόνωση, και από τη θλίψη, είναι ο πολυπόθητος Μεσσίας, αρσενικοθήλυκο σύμβολο της ενότητας που χάθηκε απ' την αυγή των χρόνων. Είναι η πρωταρχική σκηνή της συνουσίας του αρχέτυπου πατέρα με τη μητέρα, η κιβωτός της ανθρωπότητας». Η Φάλαινα ως Μεσσίας επανέρχεται και στο πεζό ποίημα «Η νήσος των Ροβινσώνων» της *Οκτάνα* (95). Επίσης, την ίδια ενότητα αισθητοποιεί και το αερόστατο στην «Αργώ», που διόλου τυχαία παρομοιάζεται με «μέγα εναέριον κήτος» (91).

³⁷¹ Ο Μιχαήλ, «“Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα”. Όχι Λεβιάθαν μα Μόμπυ Ντικ!», ό.π., 136-137, χρησιμοποιώντας τον νεολογισμό των Deleuze και Guattari, κάνει λόγο για «απεδάφωση (déterritorialisation) από την ψευδή συνείδηση, τις φενάκες και τις αφηρημένες ουτοπίες μιας εποχής της παρακμής».

³⁷² Όπως σημειώνει ο Καλοκύρης, *Τα σύνεργα της πλοιαρχίας*, ό.π., 53, «ο στίχος (που κατάγεται από την ιταλική παροιμία “La felicità è sempre sull' altra riva” –Η ευτυχία είναι πάντα στην αντίπερα όχθη) προέρχεται από την περιφημη “Αλκυόνη” (1902) του Ντ' Αννούντσιο [...]: “La più gran gioia è sempre all' altra riva”».

Πρόκειται για μια άδηλη επιφάνεια-έλλαμψη,³⁷³ η οποία ενώ προετοιμάζεται με τους όρους μιας παραδοσιακής επιφάνειας, (δηλαδή με την ανατολή του ήλιου πίσω από το βουνό και την απόλυτη σιγή που απλώνεται παντού), τελικά ανατρέπεται πλήρως, καθώς αυτό που επιφαινεται δεν βρίσκεται «στην άλλη όχθη», δεν προέρχεται έξω από τον άνθρωπο και δεν του αποκαλύπτεται άνωθεν, αλλά υπάρχει μέσα στις ανθρώπινες ψυχές ως μια εσωτερική φωτεινή αλήθεια, που αποκαλύπτεται έσωθεν σε «όσους μπορούν να σπάσουν τα δεσμά» τους, σε όσους δύνανται να ανακαλύψουν το εσωτερικό τους φως και να το συμφιλιώσουν με την ομοουσία του υπέρτατη αλλά απτή εξωτερική πραγματικότητα, τον υπέρτατο φαροδείκτη που είναι ο ουρανός.³⁷⁴ Επομένως, η ευτυχία της πρωταρχικής μέθεξης δεν βρίσκεται έξω από τον άνθρωπο, όπως κραύγασε ο σύντροφος του κειμενικού υποκειμένου, αλλά εντός του, αρκεί να την ανακαλύψει, αξιοποιώντας όλες του τις δυνάμεις, τις συνειδητές και τις ασύνειδες, που συμβολίζονται από το μεγάλο διαμάντι KO-I-NOR (41).³⁷⁵

Η επίδραση αυτής της επιφάνειας-έλλαμψης είναι καταλυτική, καθώς οδηγεί όχι μόνο τον αφηγητή-ποιητή στην αυτοσυνειδησία και στην αυτοπραγμάτωση, αλλά διώχνει κάθε ψυχικό δισταγμό και δυσφορία από τους συντρόφους του, σκορπίζοντας

³⁷³ Πβ. την άποψη της Klaraki, «Versions of the modern literary epiphany», ό.π., 275, η οποία κάνει λόγο για δύο στιγμές επιφάνειας στο εν λόγω κείμενο, θεωρώντας ως πρώτη επιφάνεια το θαύμα της ανατολής του ήλιου που αποκαλύπτει την παραδείσια ζωή της Νουκουχήβα. Σε «διπλή αποκάλυψη, του φοβισμένου φίλου και του έκθαμβου ποιητή» αναφέρεται ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση», ό.π., 656.

³⁷⁴ Ο ίδιος ο Εμπειρικός στη συζήτηση με τους διδάσκοντες και τους φοιτητές του Α.Π.Θ. αναφέρει ότι ο ουρανός στο συγκεκριμένο πεζό ποίημα είναι «φυσικός, εντόνως φυσικός» και όχι μεταφυσικός. Βλ. Εμπειρικός, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», ό.π., 634.

³⁷⁵ Ο «αδάμας Κο-ι-νός» εμφανίζεται για πρώτη φορά στο πεζό κείμενο «Τα Τεκταινόμενα» (21.2.1940) της συλλογής *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, ως διακριτικό σημείο της απόλυτης εξουσίας (βλ. παρακάτω την υποενότητα [I.1.B.ii. γ](#)). Ο Διονύσης Αχ. Λιάρος, «Ανδρέας Εμπειρικός: ο ποιητής της Ιεράς Μανίας» στο *Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού*, ό.π., 51-67: 65-66, θεωρεί ότι ο Κο-ι-νός προέρχεται από το βιβλίο του Ιουλίου Βερν *Ο μεσημβρινός Αστήρ*. Αντίθετα, ο Νίκος Σιγάλας, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φρόντ και του Χέγκελ. Αντίληψη του κόσμου και λυρική συμπεριφορά», *Σύγχρονα Θέματα*, 84, Απρίλιος 2004, 35-53: 37, υποστηρίζει ότι πηγή του Εμπειρικού αποτελεί το *Amour Fou* (1937) του Breton και κυρίως το «κεφάλαιο που αναφέρεται στην κορυφή του Teide της Τενερίφης». Την ίδια άποψη πρεσβεύει και ο Λ. Εμπειρικός στην αδημοσίευτη μελέτη του «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. Küh-i Nür» (ευχαριστώ θερμά τον κ. Λ. Εμπειρικό που μου τη διέθεσε για τις ανάγκες της παρούσας διδακτορικής έρευνας). Το πιθανότερο είναι πως και ο Verne και ο Breton υπήρξαν πηγές του Εμπειρικού για τον Κο-ι-νός, τις οποίες όμως μετέπλασε δημιουργικά.

τη συνολική αγαλλίαση και αλλάζοντας καθ' ολοκληρία τη στάση ζωής τους. Δεν κινούνται πια ορθολογιστικά, με βάση τα αντικειμενικά δεδομένα («το “πού” και “πώς”», 43), αλλά μπαίνουν στο καράβι της σωτηρίας τους (τον «Άγιο Σώζοντα», 42) έτοιμοι για τον «μυητικό πλου» τους, έχοντας ανακαλύψει τη φωτεινή δύναμη που υπάρχει μέσα τους και έχοντας συνειδητοποιήσει ότι αυτή είναι όμοια («φως εκ φωτός») με την καθολική δύναμη που τους περιτριγυρίζει. Αυτή η ανακάλυψη και συνειδητοποίηση τους εξοπλίζει πλήρως για την επανεύρεση της Άσπρης Φάλαινας, της απόλυτης ηδονής του ενοποιημένου παραδείσου των αρχών του κόσμου.

β) Ο ήχος της τζαζ, η αφίσα του King-Kong και η ανία

Στο πεζό ποίημα «Ο βασιλιάς ο Κογκ» (1964) που ανήκει στην *Οκτάνα* (67-74), γράφτηκε στη Γλυφάδα και αφιερώνεται στον λογοτέχνη Γιώργο Μακρή (1923-1968), ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής περιπλανιέται τη νύχτα στους δρόμους του Παρισιού, της κατεξοχήν ευρωπαϊκής μητρόπολης, κάποια στιγμή μέσα στη δεκαετία του 1920, λόγω της αϋπνίας και της ανίας του, θυμίζοντας ως γνήσιος περιπλανώμενος (*flâneur*) τον πλανόδιο ποιητή της «Ζεμφύρας». Η φράση «ύπνον δεν είχα και είχα βγει στους δρόμους», που επαναλαμβάνεται εμφατικά τρεις φορές, και το πρόσταγμα του Breton «*Lâchez tout, partez sur les routes...*» (αφήστε τα όλα, βγείτε στους δρόμους), που επαναλαμβάνεται και αυτό «σαν ξόρκι» (67), υπογραμμίζουν την έννοια της περιπλάνησης (*flânerie*), που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη για τους υπερρεαλιστές με την τύχη και τη συνάντηση με το αντικειμενικό τυχαίο. Έτσι, το κειμενικό υποκείμενο, ασφυκτιώντας από την ανία (*ennui*), που αποτελεί βασική αιτία κάθε περιπλάνησης, οδηγείται μηχανικά, χωρίς κάποιο συγκεκριμένο σκοπό, από το Μονπαρνάς στη Μονμάρτη, σε μια συνοικία που είναι γνωστή «ως το λίκνο των υπερρεαλιστών».³⁷⁶

Επάνωθέ μου ήσπαιραν στον ουρανό τ' αστέρια και ήταν η νύκτα μαγική, γιομάτη διάττοντας, γιομάτη άστρα, γιομάτη από του Σύμπαντος την ηδονή.

Γύρω μου υψώνοντο τα σπίτια –κατάλοιπα της εποχής του Hausmann και άλλων εποχών, και μεταξύ αυτών και κτίσματα πολλά των χρόνων του Baudelaire, του Paul Verlaine, του Jules Laforgue και του Rimbaud, ανάμεσα στα οποία, μα τον Θεό, συχνά ακόμη και σήμερα πλανιούνται φωτοστεφανωμένες και καθαρά ορατές οι ολοζώντανες των ποιητών αυτών ψυχές. (68)

Η θέα του έναστρου ουρανού, κατά τη διάρκεια αυτής της μαγικής νύχτας, πυροδοτεί την άδηλη επιφάνεια των ψυχών των «καταραμένων» Γάλλων ποιητών

³⁷⁶ Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 146.

(poètes maudits), του Baudelaire, του Verlaine, του Laforgue και του Rimbaud, που έζησαν στο Παρίσι στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα ενάντια στις συμβάσεις και στις ηθικές επιταγές του κοινωνικού τους πλαισίου, προαναγγέλλοντας την επανάσταση του υπερρεαλισμού που λάμβανε χώρα την εποχή της περιπλάνησης του κειμενικού υποκειμένου στους δρόμους του Παρισιού. Οι ψυχές τους περιπλανώνται, όπως και ο αφηγητής-ποιητής, στους δρόμους που έζησαν, παισιώνοντας και συντροφεύοντάς τον, καθώς τις βλέπει ολοκάθαρα να βρίσκονται φωτοστεφανωμένες, άρα εξαγιασμένες, και ολοζώντανες γύρω του. Ενώνουν τον επίγειο, οριζόντιο άξονα, δηλαδή το χαμηλό, στον οποίο κινείται περιπλανώμενος ο αφηγητής-ποιητής, με τον ουράνιο, κατακόρυφο άξονα, δηλαδή το υψηλό, στον οποίο λάμπουν τρέμοντας τα αστέρια μέσα στην ηδονή του σύμπαντος κόσμου. Η παρουσία τους καταλύει τη συμβατική έννοια του χώρου και του χρόνου, συζευγνύοντας την εποχή στην οποία έζησαν με την εποχή στην οποία διαδραματίζεται η αφηγούμενη ιστορία αλλά και με το παρόν της αφήγησης («ακόμη και σήμερα»), προκαλώντας και τη συγχρονική παρουσία του αφηγητή-ποιητή μέσα στο κείμενο, ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας του οποίου είναι ούτως ή άλλως αναμφισβήτητος. Επίσης, συμφιλιώνει το οικείο και καθημερινό της σύγχρονης ζωής στη μεγαλούπολη με το ιερό και υπερβατικό της αιώνιας ζωής σε μια αγαστή ενότητα, σε μια υπερπραγματική ολότητα, για την αλήθεια της οποίας ο αφηγητής-ποιητής επικαλείται τον Θεό, εισάγοντας και το θείο σε αυτή την πλήρη υπερρεαλιστική όσμωση.

Το κειμενικό υποκείμενο συνεχίζει την περιπλάνησή του στη γαλλική μητρόπολη, επαναλαμβάνοντας τρεις φορές την προσταγή του Breton και προετοιμάζοντας έτσι τη συνάντηση με το απροσδόκητο και το αντικειμενικό τυχαίο.³⁷⁷ Ξαφνικά («αίφνης»), περνώντας έξω από ένα υπόγειο καμπαρέ και μπροστά από κάποιο κινηματογράφο ακούει τους ήχους από τα σαξόφωνα και το τζαζ τραγούδι ενός νέγρου, ενώ ταυτόχρονα βλέπει την αφίσα της κινηματογραφικής ταινίας King-Kong.³⁷⁸ Την ίδια στιγμή και εντελώς απροσδόκητα («αποτόμως») το

³⁷⁷ Ο Σιαφλέκης, *ό.π.*, 141-142, σημειώνει ότι «Ο βασιλιάς ο Κογκ» «αποτελεί μια θαυμαστή και ισόρροπη σύνθεση όλων ανεξαιρέτως των στοιχείων που αποτελούν το αντικειμενικό τυχαίο στην υπερρεαλιστική φιλολογία, τόσο σ' επίπεδο αφηγηματικής τεχνικής όσο και σ' επίπεδο πρόσληψης και λειτουργίας του στη συνείδηση του αναγνώστη». Την ίδια άποψη διατυπώνει και ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 217.

³⁷⁸ «Η μνεία της αφίσας με το όνομα King-Kong, λειτουργεί ως μια πρόληψη στην οποία συνοψίζεται ολόκληρη σχεδόν η δράση που πρόκειται να ακολουθήσει». Σιαφλέκης, *ό.π.*, 147.

κειμενικό υποκειμένο ακούει από το καμπαρέ μια χορευτική μουσική «με τύμπανα, με κύμβαλα και σείστρα», που έφερνε έξω στον δρόμο «της βαθυτέρας Αφρικής τον κορυβαντιώντα οίστρον» (70). Τα ακουστικά και οπτικά αυτά ερεθίσματα σε συνδυασμό με την ανία που κατακλύζει τον αφηγητή-ποιητή πυροδοτούν τη δεύτερη άδηλη επιφάνεια του κειμένου:

Τότε κάτι αφάνταστον συνέβη και επί ώραν πολλήν εξηκολούθησε. Από τον έξω κόσμον μέσα μου κυλούσε, ως μέγας ποταμός, ο εκ του υπογείου καμπαρέ, ο εκ των σπηλαίων της Κτίσεως παντάναξ, ως άρχων του απολύτου 'είναι', ως ρήγας των ορμεμφύτων της ζωής, από τον έξω κόσμον μέσα μου κυλούσε, σπαργών, παφλάζων και αλαλάζων, ο πλήρης του "id" ρυθμός.

Διαμιás, πάσα ανία, πάσα μελαγχολία μέσα μου διεσκορπίσθη και ένοιωθα απροσμέτρητον ευδαιμονίαν, σαν νόμουν όχι εν άτομον, μα ολόκληρος εδεμικός λαός. Κάτι σαν μέγας σεισμός με έσειε εκ θεμελίων και αίφνης μου εφάνη ότι εκεί, μπροστά μου, η άσφαλτος του δρόμου διερράγη, και ότι ανέβλυζε ενώπιόν μου, σαν πίδαξ πανύψηλος, θερμός, μέσ' απ' τα έγκατα της γης, μέσ' απ' τα έγκατα της πλάσεως, πυκνόρρευστος και λευκός, του ασπαίροντος κόσμου ο σπερματικός χυμός. (70-71)

Πρόκειται για την επιφάνεια της ζωτικής ορμής, της ερωτικής ενόρμησης που ενώνει την εξωτερική πραγματικότητα (το καμπαρέ και όλη την πλάση) με τον εσωτερικό κόσμο του αφηγητή-ποιητή: η επανάληψη της φράσης «από τον έξω κόσμον μέσα μου κυλούσε» και η άρση της αντίθεσης «έξω-μέσα» υπογραμμίζουν ακριβώς αυτή τη σύζευξη. Η ζωτική, κοσμική ενέργεια έχει, όπως και σε άλλα κείμενα του Εμπειρικού, τα χαρακτηριστικά ενός μεγάλου ποταμού και ενός πανύψηλου πίδακα που ξεπηδά από τα έγκατα της γης, ενώνοντας το εσωτερικό και υπόγειο με το εξωτερικό και επίγειο.³⁷⁹ Εδώ όμως δηλώνεται ξεκάθαρα η ουσία του επιφανομένου: είναι «ο πλήρης του id ρυθμός» που προσδιορίζεται από τις τρεις επαναφορές (ως μέγας..., ως άρχων..., ως ρήγας) και από τις τρεις ενεστωτικές μετοχές (σπαργών, παφλάζων, αλαλάζων), οι οποίες δηλώνουν την αδιάλειπτη ενέργεια και δράση του ερωτικού ενστίκτου ως πηγής της ζωής. Η κατάλυση των ορίων ανάμεσα στην εξωτερική-συνειδητή πραγματικότητα και στον εσωτερικό-ασύνειδο κόσμο του υποκειμένου οδηγεί στην επιφάνεια της κοσμικής, ζωτικής ενέργειας που καταργεί με τη σειρά της όλους τους γνωστούς διαχωρισμούς που χαρακτηρίζουν τη λογική δομή του κόσμου. Με αυτόν τον τρόπο το θαυμαστό (merveilleux) και ανοίκειο εισχωρεί στο καθημερινό και οικείο χάρη στο αντικειμενικό τυχαίο της συνάντησης του υποκειμένου με το παράδοξο και

³⁷⁹ Για τη σύνδεση του ποταμού με τη στιγμή της επιφάνειας βλ. την υποενότητα [I.1.A.ii α](#), ενώ για τον πίδακα βλ. παραπάνω τη [σημ. 192](#).

πρωτόγονο,³⁸⁰ με «της βαθύτερας Αφρικής τον κορυβαντιώντα οίστρον» (70) μέσα στην καρδιά της μεγάλης ευρωπαϊκής μητρόπολης και υπό το ζωηρό φως της επιγραφής του υπόγειου καμπαρέ. Είναι ολοφάνερο ότι όλες οι αντιθέσεις αίρονται και όλα τα αντιθετικά στοιχεία συνείρονται μέσα στον νέο κόσμο της υπερρεαλιστικής υπερπραγματικότητας.

Το αποτέλεσμα είναι συνταρακτικό αλλά και λυτρωτικό για τον αφηγητή-ποιητή, που απελευθερώνεται πάραυτα από την ανία και τη μελαγχολία του, απότοκο του δυϊστικού και αλλοτριωτικού τρόπου ζωής στη σύγχρονη δυτική μεγαλούπολη, και νιώθει την ευδαιμονία που του προσφέρει η κατάλυση των διχαστικών ορίων και το συνακόλουθο «ωκεάνιο αίσθημα» της απόλυτης και εδεμικής ένωσης με τον κόσμο μέσα στη σύζευξη της διευρυμένης, επανα-μαγεμένης (χάρη στο πρωτόγονο στοιχείο) πραγματικότητας. Η επιφάνεια γίνεται, επομένως, και πάλι το μέσο με το οποίο επιτυγχάνεται κειμενικά η κορύφωση με το γκρέμισμα της παραπλανητικά ρεαλιστικής αφήγησης, τη ζεύξη των αντιθέτων και τη φανέρωση της θαυμαστής και λυτρωτικής υπερπραγματικότητας.³⁸¹

Ο αφηγητής-ποιητής παραμένει τώρα καθηλωμένος στον δρόμο έξω από το καμπαρέ, εξακολουθώντας να ακούει τη μουσική, το τραγούδι και τον φρενήρη χορό των νέγων και να κοιτάζει «άναυδος τον γίγαντα γορίλλα της αφίσας» (71). Η κινητικότητα της περιπλάνησης-«μυητικής διαδρομής» του παραχωρεί τώρα τη θέση της στην ακινησία, που προκάλεσε η συνάντησή του με το αντικειμενικό τυχαίο και θαυμαστό γεγονός της επιφάνειας της ερωτικής ενόρμησης και της συνακόλουθης

³⁸⁰ Όπως σημειώνει η Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2009, 358 και 54, οι Γάλλοι υπερρεαλιστές «είχαν χρησιμοποιήσει την πρωτόγονη θεματολογία ως μέσο κριτικής στα μοντέλα της δυτικής σκέψης». «Ένα κοινό χαρακτηριστικό [...] μεταξύ του υπερρεαλιστικού και του πρωτόγονου, είναι η έννοια του περίεργου ή ασυνήθιστου ή ανοίκειου (“l’insolite”)». Ο Εμπειρικός παρουσιάζει εδώ το πρωτόγονο, που είναι ταυτόχρονα και ασυνήθιστο, εντός του μοντέρνου, για να πετύχει την όσμωση εξωτερικού και εσωτερικού κόσμου και να οδηγηθεί στη φανέρωση της υπερπραγματικότητας, στο ανατρεπτικό όραμα ενός νέου κόσμου.

³⁸¹ Ο Σιαφλέκης, *Η νύχτα των αστραπών*, ό.π., 148, δεν κάνει λόγο για επιφάνεια αλλά για παραίτηση, σημειώνοντας ότι «η ένταση στην αφήγηση, που θα εκτρέψει το κείμενο προς την περιοχή της παραίτησης, υποστηρίζεται και τροφοδοτείται από την ένταση (πραγματική) της μουσικής του καμπαρέ, σε σημείο μάλιστα που οι δυο εντάσεις να ταυτιστούν μέσα σε μια ενιαία κορύφωση».

σύζευξης της συνειδητής και ασύνειδης πραγματικότητας.³⁸² Δεν είναι τυχαίο ότι ο χώρος στον οποίο βρίσκεται παρομοιάζεται με ιερό τόπο και η όλη εμπειρία του θεωρείται ότι έχει τα χαρακτηριστικά «μιας μυσταγωγίας» (71), ενώ ο ίδιος νιώθει να ανεβαίνει από την ψυχή του ένας λυγμός. Πρόκειται ολοφάνερα για μια μύηση σε κάτι ιερό που φτάνει στο αποκορύφωμά της με την τρίτη και τελευταία άδηλη επιφάνεια του κειμένου,³⁸³ η οποία πυροδοτείται από το άκουσμα της νέγρικης μουσικής και τη θέα του King-Kong στην αφίσα του κινηματογράφου:

Τότε κάτι απίστευτο συνέβη πάλι. Από την είσοδο του κινηματογράφου και ενώ οι φωνές του καμπαρέ ηκούοντο ακόμη, γκρεμίζοντας εύκολα το κτίριο, σαν να απαντούσε στις φωνές των νέγρων, ως μέγας αδελφός των, ή ως Μεσσίας από τας λόχμας της Εδέμ προβαίνων, με γρυλλισμούς τρομακτικούς, επρόβαλε ο μέγας πίθηκος γορίλλας, ο βασιλιάς ο Κογκ, με την αιχμήεσαν φυλετικήν του λόγγη, να πάλλεται εν τελεία στύσει και να σκιρτά εις τον αέρα, με σφύζουσας απεριγράπτως την ερυθράν της κεφαλήν.

[...] Με το δεξί του χέρι, που κάθε τόσο ήγγιζε τον δρόμο, αφήνοντας ανέπαφο μόνον το καμπαρέ των νέγρων, έρριχνε ή παραμέριζε με ελαφρά απλώς σκουνητήματα, αλλά με γδούπους εκκωφαντικούς γεέννης, πέτρες, τσιμέντα και δοκούς, ωσάν να είχε επέλθει, ωσάν να είχε εκσπάσει ο Αρμαγεδδών, ενώ (θαύμα θαυμάτων) στο αριστερό του χέρι, λυτρώνοντάς την απ' την υπόθεση της ταινίας και απ' τα δεσμά της καθημερινής σκλαβιάς μας, μέσα στην χούφτα του κρατούσε μία λευκή, κατάξανθη γυναίκα ωραιοτάτη (71-72)

Πρόκειται για άλλη μια θαυμαστή φανέρωση της ερωτικής, ζωτικής ενέργειας υπό τη μορφή του θεόρατου γορίλλα της κινηματογραφικής ταινίας, που ζωντανεύει και βγαίνει οιστρηλατημένος από τον κινηματογράφο, γκρεμίζοντας τα πάντα στο πέρασμά του εκτός από το καμπαρέ. Επιφαίνεται ξεκάθαρα ως Μεσσίας, όπως η θεά-παιδίσκη και ο αμνός-κριός ή Παν-Ιησούς Χριστός,³⁸⁴ με σκοπό να κατεδαφίσει τον παλαιό, σκλαβωμένο και αλλοτριωμένο κόσμο της σύγχρονης μητρόπολης και να απελευθερώσει από τα δεσμά τους την όμορφη γυναίκα, που κρατά «σαν άθυρμα»

³⁸² Την ίδια αντίθεση ανάμεσα στην κίνηση του κειμενικού υποκειμένου κατά τη «μυητική διαδρομή» του και στην ακινησία του κατά τη στιγμή της επιφάνειας τη βρίσκουμε και στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων».

³⁸³ Πβ. την άποψη της Klaraki, «Versions of the modern literary epiphany», ό.π., 293, η οποία αναφέρεται σε δύο στιγμές επιφάνειας, συγκεκριμένα σε αυτές που θεωρούμε δεύτερη και τρίτη άδηλη επιφάνεια του πεζού ποιήματος που μας απασχολεί.

³⁸⁴ Βλ. αντίστοιχα τα πεζά ποιήματα της Οκτάνα «Excelsior ή Το ρόδο του Ισπαχάν» και «Το μέγα βέλασμα ή Παν-Ιησούς Χριστός». Μεσσιανικά χαρακτηριστικά έχει και η Άσπρη Φάλαινα στο «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» και στο «Η νήσος των Ροβινσώνων» (όπου δεν ανιχνεύεται επιφάνεια, αλλά αποκαλείται απερίφραστα Μεσσίας) της Οκτάνα καθώς και στο ποίημα «Η Άσπρη Φάλαινα» (βλ. την υποενότητα [I.2.B., β](#)).

στη χούφτα του,³⁸⁵ αλλά και το κειμενικό υποκείμενο, που συγκλονίζεται από έξαρση και «ρίγος ιερών».

Η επιφάνειά του,³⁸⁶ με την οποία η ασύνειδη ερωτική ενόρμηση του κειμενικού υποκειμένου καταλαμβάνει την εξωτερική πραγματικότητα, καταλύοντας και πάλι τον χώρο και τον χρόνο, έχει τα χαρακτηριστικά της σωματικής και σεξουαλικής ρώμης του Πάνα, που υπογραμμίζεται μέσω του iamβικού ρυθμού των φράσεων «επρόβαλε ο μέγας πίθηκος ... φυλετικήν του λόγχη». Από την άλλη πλευρά, ο Κογκ ενσαρκώνει το παράδοξο και πρωτόγονο στοιχείο (θεωρείται αδελφός των νέγρων) και εκπροσωπεί την πρωταρχική ενότητα ανθρώπου και φύσης, καθώς τα μέλη του σώματός του ταυτίζονται με ασυνήθιστα και μυστηριακά στοιχεία της κτίσεως («ογκώδης βράχος», «μπαομπάμπ πελώρια», «Σαργάσων θάλασσα πυκνή», 72). Επιπλέον, συναιρώντας τις αντιθέσεις, συμφιλώνει το γιγάντιο με το μικροσκοπικό, την απόκοσμη αγριάδα με την τρυφερότητα και την καλοσύνη, την τρομακτική όψη με την προστατευτική διάθεση, το ζώδες με το ανθρώπινο στοιχείο, την πρωτόγονη ζωή στη ζούγκλα με τη σύγχρονη ζωή στην πόλη. Έτσι, η παρουσία του, η επιφάνεια

³⁸⁵ Η τρίτη άδηλη επιφάνεια του κειμένου εμπεριέχει ορισμένα στοιχεία, όπως η γυναίκα στη χούφτα του γορίλλα, που θυμίζουν σκηνές της κινηματογραφικής ταινίας King-Kong (ο Εμπειρικός είχε μάλλον υπόψη του την παραγωγή του 1933 που σκηνοθετήθηκε από τους Merian C. Cooper και Ernest B. Schoedsack). Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι ο γορίλλας ζωντανεύει και επιφάνεται μέσα από την είσοδο του κινηματογράφου. Ο ποιητής μέσω της συγκεκριμένης επιφάνειας εισάγει την κινηματογραφική εικόνα και αφήγηση, όπως αυτές έχουν συνδεθεί με τη δική του κοσμοθεωρία και τους δικούς του ασύνειδους συνειρμούς, εντός της κειμενικής αφήγησης. Όπως διαπιστώνει ο Σιαφλέκης, *Η νύχτα των αστραπών*, ό.π., 149, «ο Εμπειρικός μεταχειρίζεται κειμενικά ένα κινηματογραφικό υλικό που πολλαπλασιάζει στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό την έκπληξη του αναγνώστη, δίνοντας έτσι την ευκαιρία στον αφηγητή να οργανώσει καλύτερα το “μήνυμά” του». Πβ. την άποψη του Ευριπίδη Γαραντούδη, «Οι υπερρεαλιστές και οι υπερρεαλιζόντες μεσοπολεμικοί ποιητές και ο κινηματογράφος», στο Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), ό.π., 386-400: 390, που πιστεύει ότι «από τη σύγκριση ταινίας και αφηγήματος και την ανάδειξη των διαφορών τους γίνεται φανερό ότι ο Εμπειρικός στο γραπτό του αποκόπτει τον King Kong από το πλαίσιο της λαϊκής αμερικάνικης ταινίας και τον συνδέει συμβολικά με τον μεσοπολεμικό υπερρεαλισμό, τη μουσική τζαζ και την τότε ευρωπαϊκή ανακάλυψη της αφρικανικής μουσικής και τέχνης, και γενικότερα της πρωτόγονης κουλτούρας».

³⁸⁶ Ο Σιαφλέκης, *Η νύχτα των αστραπών*, ό.π., 149, υποστηρίζει ότι πρόκειται για φαντασίωση, σημειώνοντας ότι «ο αφηγητής ακολουθώντας με συνέπεια τη ρεαλιστική τεχνική και την αναλυτική περιγραφή κατορθώνει να υπερκεράσει το φράγμα της αίσθησης του πραγματικού και να δημιουργήσει μια αληθοφανή κατάσταση φαντασίωσης μέσα στην οποία το εγώ απελευθερωμένο από τις συμβάσεις του χώρου και του χρόνου επιδίδεται στην ικανοποίηση της επιθυμίας».

δηλαδή της ζωτικής ενέργειας που συνέχει όλη την πλάση, αποκτά μεσσιανικές διαστάσεις και συνδέεται με τις χριστιανικές «εσχατολογικές αντιλήψεις για το τέλος του κόσμου που θα επέλθει με τη μορφή του Αρμαγεδδώνος».³⁸⁷ Ο παλαιός κόσμος, που εκπροσωπείται από τα γκρεμισμένα κτίρια αλλά και τους πανικόβλητους διαβάτες, τις ιερόδουλες, τους σωματέμπορους, τους νυκτόβιους και τους αστυνόμους-ποδηλάτες του Παρισιού, ηττάται κατά κράτος, η γυναίκα απελευθερώνεται «απ' την υπόθεση της ταινίας και απ' τα δεσμά της καθημερινής σκλαβιάς» και ο αφηγητής-ποιητής υπερβαίνει το εγώ, ενώνεται με τον κόσμο και λυτρώνεται από την ανία του. Η επιφάνεια και η κατίσχυση της ζωτικής-ερωτικής ενέργειας, που συνδυάζει τη θεοποίηση του έρωτα με τη μεσσιανική λύτρωση σε αυτόν τον επίγειο κόσμο, θεωρείται «μέγα καλόν» (73) και οδηγεί το κειμενικό υποκείμενο στον ενθουσιασμό, στην έξαρση, στο ιερό ρίγος. Ο κόμπος στον λαιμό του διαλύεται και γίνεται δοξαστική «αποκαλυπτική κραυγή», ενώ η ακινησία που είχαν προκαλέσει η έκπληξη και το δέος της επιφάνειας μετατρέπεται σε έντονη και θριαμβική κίνηση υπό τους ήχους του καμπαρέ. Η κίνηση αυτή δεν είναι πια μηχανική, όπως στην αρχή της περιπλάνησής του, αλλά εμφορείται από την έξαρση και τον ενθουσιασμό που του χάρισε η επιφάνεια της ζωτικής-ερωτικής ορμής. Με αυτόν τον τρόπο χαιρετίζεται και δοξάζεται το επιφαινόμενο, που συζευγνύει τη ζούγκλα με τον ουρανό, το αρχέγονο με το χριστιανικό, την αρχαϊκή πρωταρχική ενότητα με τη μεσσιανική λύτρωση (73-74).³⁸⁸

Οι τρεις επιφάνειες του κειμένου σηματοδοτούν την κλιμάκωση της περιπλάνησης-«μυητικής διαδρομής» του κειμενικού υποκειμένου που βαίνει στην κορύφωση με την τελική απελευθερωτική στεντόρεια κραυγή (73-74). Με την πρώτη επιφάνεια των «καταραμένων ποιητών» εισχωρεί το υπερβατικό και το άχρονο στο εγκόσμιο και στο έγχρονο, για να δηλωθεί η κοινή πορεία και η συντροφική συνύπαρξη του αφηγητή-ποιητή με τους μεγάλους Γάλλους ποιητές που πρώτοι μίλησαν για την ανία και το γκρέμισμα του παλαιού κόσμου. Η δεύτερη επιφάνεια που προκύπτει από το απροσδόκητο αλλά και αντικειμενικό τυχαίο της συνάντησης

³⁸⁷ Ρουσοπούλου, ό.π., 492.

³⁸⁸ Όπως επισημαίνει ο Τζιόβας, «Η ρητορική της αποστροφής και της παντάνασσας κραυγής στον Εμπειρικό», ό.π., 243, «το τέλος του “Ο Βασιλιάς ο Κογκ” συνδυάζει τη μεγαλειότητα του χαιρετισμού με τη ρυθμική άρθρωση λέξεων όπως “Αλλελ-ουγιά!” ή “Ταμ-ταμ!” [...]. Οι αναφωνήσεις για τον Εμπειρικό είναι η πιο πηγαία, η πιο γνήσια και η πιο ζωντανή έκφραση της ψυχής, η πιο αδιαμεσολάβητη και επομένως η πιο ανόθευτη από τη λογική».

με τους ήχους του καμπαρέ σηματοδοτεί την αρχή της μύησής του στα μυστικά του βαθύτερου Είναι του κόσμου, συμφιλιώνοντας τη συνειδητή με την ασύνειδη πραγματικότητα.³⁸⁹ Η τρίτη επιφάνεια που πυροδοτείται από το ακουστικό ερέθισμα των μουσικών ήχων και το οπτικό ερέθισμα της κινηματογραφικής αφίσας συνιστά το «γεγονός-γκρεμό» που ρυθμίζει εκ νέου τη σχέση του κειμενικού υποκειμένου με τον κόσμο, ολοκληρώνοντας τη μύησή του, καταστρέφοντας εκ βάθρων τον παλιό κόσμο της ανίας και εγκαθιδρύοντας τώρα, για πρώτη φορά και μάλιστα ως συνέχεια του έργου των «καταραμένων ποιητών» που εξαγιάζονται και δικαιώνονται, τον νέο, θαυμαστό και απελευθερωτικό υπερπραγματικό κόσμο, στον οποίο συνενώνονται το ζώδες με το ανθρώπινο, το πρωτόγονο με το σύγχρονο, το ασύνειδο ένστικτο που κυριαρχεί στη ζούγκλα («Ταμ-Ταμ!...», 73) με τη λυτρωτική εσωτερική άνοση που χαρίζει ένας ουράνιος Μεσσίας («Αλλελ-ου-γιά!...», 73).

1.1.B.i Επιφάνειες-όνειρα

α) Η επιθυμία της ερωτικής σύντηξης

Το πεζόμορφο κείμενο «Η Μανταλένια», που εντάσσεται στην τρίτη ενότητα των *Γραπτών* (105-113), «Τα γεγονότα και εγώ», γράφτηκε στις 5.6.1946 και περιέχεται στο φάκελο που βρέθηκε στο αρχείο του ποιητή και επιγράφεται «Μετεμψυχώσεις».³⁹⁰ Οι ερευνητές έχουν ήδη επισημάνει ότι πρόκειται για μια υπερρεαλιστική ονειρική αφήγηση, στην οποία υπόκειται ως διακείμενο το ποίημα του Ι. Ν. Γρυπάρη «Στον ήσκιο της καρυδιάς» (1899), που περιλαμβάνεται στη μοναδική συλλογή του με τίτλο *Σκαρβαίοι και Τερρακότες* (1919).³⁹¹

³⁸⁹ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 42](#).

³⁹⁰ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 239.

³⁹¹ Βλ. Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 85· Σοφία Βούλγαρη, «Οι μεταμορφώσεις της ελληνικότητας και η γεωγραφία της επιθυμίας: μια σύγκριση Παπαδιαμάντη και Εμπειρικού» στο Αστέριος Αργυρίου, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου (εκδ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση*. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998, τόμ. 1, *Ελληνικά Γράμματα*, 1999, 139-149: 145-146· Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 69· Μαρία Ιατρού, «Ο ύπνος της Μαντελένιας: σημειώσεις σε κειμενικά όνειρα από τον Γρυπάρη στον Εμπειρικό», στο *«Εγές είδα στον ύπνο μου...» Μελέτες για το ονειρικό θέμα στη νεοελληνική ποίηση*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011, 135-167 [προσβάσιμο και στο ηλεκτρονικό περιοδικό [Poeticanet](#), από εδώ και στο εξής οι παραπομπές θα

Στην εξαιρετική ερμηνευτική προσέγγιση της Ιατρού, που επισημαίνει ότι «το ένα κείμενο εισδύει λαθραία στο άλλο, διασπάται και μετασχηματίζεται καλειδοσκοπικά, ακριβώς όπως οι ονειρικές εικόνες, που υπαινίσσονται, αλλά ταυτόχρονα φυλάγουν κρυφό το μυστικό της προέλευσής τους»,³⁹² θα προσθέσουμε ότι η αφήγηση του ονείρου αποτελεί μια υπερρεαλιστική επιφάνεια,³⁹³ μέσω της οποίας αποκαλύπτεται η ασύνειδη επιθυμία του κειμενικού υποκειμένου, που διεισδύει στην πραγματικότητα, συμφιλιώνοντας τον εξωτερικό με τον ονειρικό του κόσμο, διευρύνοντας τα όρια της συνείδησής του και δημιουργώντας κειμενικά την υπερπραγματικότητα.³⁹⁴

Ο αυτοδιηγητικός αφηγητής-ποιητής προσπαθεί να κοιμηθεί «ξαπλωμένος στον ίσκιο μιας καρυδιάς» (105),³⁹⁵ ενός δέντρου που συνδέεται συμβολικά με το χάρισμα της προφητείας.³⁹⁶ Ο χώρος, ο χρόνος και η κατάσταση στην οποία βρίσκεται συνιστούν ένα μεταίχμιο που προετοιμάζει τον αναγνώστη για τη διείσδυση του ονείρου μέσα στην πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, ο αφηγητής-ποιητής βρίσκεται μεταξύ ύπνου και εγρήγορσης σε ένα χώρο που συμβολίζει παραδοσιακά τη

αφορούν την ηλεκτρονική έκδοση]· Μιχάλης Κ. Άνθης, «Τεχνικές ονειρικής αφήγησης στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρικού και του Νίκου Εγγονόπουλου» στο Ξένη Σκαρτσή (επιμ.), *Ποίηση και Ονειρο*, Πρακτικά Τριακοστού Δεύτερου Συμποσίου Ποίησης, Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο Πανεπιστημίου Πατρών, 5-8 Ιουλίου 2012, Αθήνα: Μανδραγόρας, 2013, 171-191.

³⁹² Ιατρού, «Ο ύπνος της Μαντελένιας», ό.π.

³⁹³ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό», ό.π., 657, υπογραμμίζει ότι «το θαυμαστό αυτό όνειρο, [...] ανήκει χωρίς αμφιβολία στη μεγάλη λογοτεχνική παράδοση των αποκαλυπτικών Ενυπνίων».

³⁹⁴ Πβ. τη διαφορετική άποψη του Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 83-92: 91, που υποστηρίζει πως «το συγκεκριμένο κείμενο (όπως και τα περισσότερα πεζά του Εμπειρικού) οφείλει περισσότερα στην τυπολογία και τις αφηγηματικές τεχνικές του “φανταστικού μυθιστορήματος”, παρά στην υπερρεαλιστική ποιητική».

³⁹⁵ Ο Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 74-75, έχει ήδη επισημάνει ότι «“Η Μανταλένια” αποτελείται, από την αρχή ως το τέλος, σχεδόν αδιάκοπα, από στίχους, ιαμβικούς στην πλειονότητά τους, αλλά και τροχαϊκούς, ή και άλλων ειδών (ανάπαιστοι κ.λπ.), κατά το ποιητικό σύστημα του Εμπειρικού, που θα τελειοποιηθεί στην *Αργώ* και κυρίως στην *Οκτάνα*, και περιέχει ολοκληρωμένους ιαμβικούς ενδεκασύλλαβους, δεκατρισύλλαβους, δεκαπεντασύλλαβους (πολιτικούς στίχους) και δεκαεφτασύλλαβους. Αφθονούν οι ομοιοκαταληξίες και οι παρηγήσεις, και γενικά τα ποικίλα παιχνίδια με τους ήχους [...]. Ο αφηγητής καθιερώνεται ως ποιητής γράφοντας κυριολεκτικά ποιητικό κείμενο».

³⁹⁶ Chevalier & Gheerbrant, ό.π., 679.

μετάβαση από το φυσικό στο υπερφυσικό,³⁹⁷ σε ένα χρονικό σημείο που συνδέει την άνοιξη με το καλοκαίρι και σε ένα πλαίσιο όπου τα οσφρητικά ερεθίσματα (τα αρώματα που γεμίζουν την ατμόσφαιρα) συνυπάρχουν με τα ακουστικά (το κελάρυσμα μιας πηγής), ενώ παράλληλα η αίσθηση του ακούσματος των τζιτζικιών συμβολίζει την επερχόμενη ποιητική έμπνευση και εκδήλωση που θα λάβει σάρκα και οστά με την επιφάνεια-όνειρο που θα ακολουθήσει. Μέσα σε αυτή την ειδυλλιακή και μεταίχμιακή ατμόσφαιρα, όπου τα αντίθετα συντίθενται, ο αφηγητής-ποιητής εισέρχεται μέσω μιας ηδονικής πτώσης,³⁹⁸ μέσω δηλαδή της βύθισης στον

³⁹⁷ Ο Βουτουρής, «Εις την σκιάν του πελωρίου δένδρου», ό.π., 464-465, υποστηρίζει πως υπάρχει μια «ισχυρή σχέση» ανάμεσα στη «Μανταλένια» του Εμπειρικού και στο διήγημα «Υπό την βασιλικήν δρυν» (1901) του Παπαδιαμάντη, σημειώνει ότι «το μυστικό δένδρο, [...], αποτελεί κοινό τόπο της παγκόσμιας λογοτεχνίας. [...] Στις περισσότερες [...] περιπτώσεις σχετίζεται με το δίδυμο θέμα “ύπνος-θάνατος / ανάσταση”». Επίσης, η Σαμουήλ, «Μεταμορφώσεις του Φωτόδεντρου», ό.π., 178, 180, επισημαίνει πως το δέντρο «υπερβαίνει τη φυσική του κατάσταση και μετατρέπεται σε διακοσμικό, φωτεινό σημείο, που συναίρει τον ορατό κόσμο με τον αόρατο. [...] Γενικά το δέντρο καταγράφεται στη συλλογική φαντασία ως σύμβολο των σχέσεων που εγκαθιδρύονται μεταξύ των τριών επιπέδων του κόσμου: του υπόγειου, με τις ρίζες του που βυθίζονται σε μεγάλα βάθη, του επίγειου, με τον κορμό και τα χαμηλά κλαδιά του, και του ουράνιου, με τα ψηλότερα κλαδιά και την κορυφή του, που φαίνονται να αγγίζουν τον ουρανό». Από την άλλη πλευρά, η Βούλγαρη, «Οι μεταμορφώσεις της ελληνικότητας και η γεωγραφία της επιθυμίας», ό.π., 141, συσχετίζοντας και αυτή τα δύο κείμενα του Εμπειρικού και του Παπαδιαμάντη, διαπιστώνει ότι «ως πολιτισμικό σύμβολο τόσο του ελληνικού όσο και του δυτικοευρωπαϊκού χώρου το δέντρο συνενώνει την ειδωλολατρική με τη χριστιανική λατρεία, την ιστορία με τη μυθολογία και “παραπέμπει στις έννοιες της ιστορικής συνέχειας και της πολιτισμικής ακεραιότητας”». Τέλος, ο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Αρτεμίδωρος και Φρόνυτ: ερμηνευτικές θεωρίες και λογοτεχνικά όνειρα*, Αθήνα: Εξάντας, 2005, 229-230, εντοπίζει ομοιότητες όχι μόνο με το διήγημα του Παπαδιαμάντη αλλά και με το «Υπό την συκήν» (1890) του Μιχαήλ Μητσάκη, επισημαίνοντας ότι «Η Μανταλένια» μπορεί «να αναγνωσθεί ως επανεπεξεργασία θεμάτων και τεχνασμάτων που συναντώνται» και στα δύο αυτά διηγήματα, συγκεκριμένα «της διπλής επιγραφής και του ύπνου κάτω από το δέντρο».

³⁹⁸ Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 86, τη συσχετίζει με την πτώση του *Απόκοπου* του Μπεργαδή στον Άδη. Επίσης, ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό», ό.π., 656, 657-658, επισημαίνει πως ό,τι περιγράφεται στη «Μανταλένια» «αποτελεί ένα είδος καθόδου της *Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων* ή, ακριβέστερα, ένα είδος *Απόκοπου*. [...] Ο “Απόκοπος” του Εμπειρικού δεν έχει βέβαια ως αντικείμενο τον κόσμο των νεκρών και το όραμα του θανάτου, όπως συμβαίνει με το έργο του Μπεργαδή λ.χ., η διαδικασία ωστόσο της ονειρικής εμπειρίας και αποκάλυψης παραμένει η ίδια».

ύπνο και της απώλειας του ελέγχου της λογικής, στο βασίλειο του ασύνειδου, στον κόσμο του ονείρου.³⁹⁹

Μεταφέρεται ονειρικά, κατακυλώντας «από παραβολή σε παραβολή»,⁴⁰⁰ από την «καρδιά των Λαμύρων ή των Στραπουργιών» «στο Νειμπορείο, σε μια αμμουδιά της Άνδρου, όχι μακριά απ' τις Πλακούρες», όπου βρίσκονται «τα σπίτια των Εμπειρικών» (106). Ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας του κειμένου είναι ολοφάνερος· ο ίδιος ο ποιητής «ζει» μέσω της ψυχής και του ονείρου του κειμενικού του υποκειμένου. Κατά τη γνώμη μας όμως, στο συγκεκριμένο κείμενο, δεν ενδιαφέρει τον ποιητή «να ορίσει επακριβώς τον τόπο του, να προσδιορίσει αυτόν τον γεωγραφικό πόλο της έμπνευσής του»,⁴⁰¹ αλλά μάλλον επιδιώκει να ορίσει και να προσδιορίσει τον ίδιο του τον εαυτό και την πορεία του στη ζωή, εκκινώντας από την ιδιαίτερη πατρίδα του την Άνδρο, που αποτελεί για αυτόν επίγειο παράδεισο, σημείο αναφοράς και αέναης επιστροφής. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο Εμπειρικός εντάσσει τη «Μανταλένια», κείμενο που διαλέγεται έκδηλα με την έννοια του Εγώ (ego), στην ενότητα των *Γραπτών* που επιγράφεται «Τα γεγονότα και εγώ».

Το όνειρο ξεκινά με το σβήσιμο του αυγερινού, δηλαδή της Αφροδίτης, στο στερέωμα και την ανατολή του ήλιου, επομένως με το φως μιας καινούργιας μέρας που θα σημάνει και την έναρξη μιας νέας πορείας, στην οποία θα καταργηθούν κειμενικά οι δυισμοί και θα συνενωθεί η εξωτερική με την ονειρική πραγματικότητα. Μέσα σε μια ατμόσφαιρα διεγερτικά ερωτική, που κινητοποιεί όλες τις αισθήσεις («μύριζαν πάρα πολύ οι λεμονιές», «στους φράχτες θα λαλούσαν οι κοκόροι, και στις συκιές θα έχυναν το γάλα των τα σύκα», 107) και πυροδοτεί τις ερωτικές φαντασιώσεις του αφηγητή-ποιητή, χωρίς όμως να τις ικανοποιεί άμεσα, αυτός

³⁹⁹ Ο Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Επίκουρος, 1993, 349, υποστηρίζει πως «τα όνειρα πτώσης έχουν πιο συχνά τον χαρακτήρα άγχους. Η ερμηνεία τους στην περίπτωση των γυναικών δεν παρουσιάζει καμιά δυσκολία, αφού σχεδόν κατά κανόνα παραδέχονται τη συμβολική χρήση της πτώσης, η οποία σημαίνει την ενδοτικότητα απέναντι σε έναν ερωτικό πειρασμό». Στη «Μανταλένια» όμως η πτώση αισθητοποιεί, κατά τη γνώμη μας, το πέρασμα σε κάτι θετικό, την καταβύθιση στην εκπλήρωση της επιθυμίας.

⁴⁰⁰ Όπως επισημαίνει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 91-92, «η κρυπτική αυτή φράση παραπέμπει σε μιαν αφηγηματική τεχνική που μεταχειρίζεται συχνά στα πεζά του ο Εμπειρικός: η πλοκή αφορμάται από μία εικόνα, την οποία διαδέχονται άλλες ομολογες ή ανάλογες, κατά τρόπον ώστε να σχηματίζεται μια αλυσίδα. [...] Με τον τρόπο αυτό συστήνεται ένα σύστημα *συνειρμικής αλληλουχίας*».

⁴⁰¹ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό», ό.π., 656.

αντικρίζει «ένα κλίππερ εκτάκτου ομορφιάς, όμοιο με αυτά που εξυπηρετούν άλλοτε, στον 19^ο αιώνα, την γραμμή των Ινδιών» (108), το οποίο του δίνει την εντύπωση ότι είναι ολοζώντανο και του γεννά έναν ξαφνικό και ακατανίκητο πόθο (109).

Το πλοίο που έχει ερωτική υπόσταση συνδέεται άμεσα με την Αφροδίτη: «μόνον ένα φανάρι έλαμπε στον πρωαίο ιστό, όπως στον ουρανό η Αφροδίτη» (108). Η ποθητή παρουσία του προκαλεί έντονα συναισθήματα στον αφηγητή-ποιητή («η καρδιά μου κτυπούσε δυνατά», 108) και τον ωθεί να το πλησιάσει («κάτι με έσπρωχνε προς αυτό», 109). Τότε βλέπει την πρωαία ξύλινη γοργόνα του, μια ζωντανή «κόρη εκπάγλου καλλονής» (110), και διαπιστώνει «εμβρόντητος» (111) ότι αυτή ταυτίζεται πλήρως με το πλοίο:⁴⁰²

[...] μαζί με το ανεβοκατέβασμα του στήθους της, απόλυτα συγχρονισμένα, φούσκωναν και ξεφούσκωναν τα πλευρά του караβιού, που ανέπνεε και εστέναζε και αυτό διά του στόματός της. Τότε, με μιας, κατάλαβα γιατί ποθούσα τόσο το θηλυκό καράβι. Ήθελα να ανέβω επάνω του, όχι ως επιβάτης, μα ως επιβήτωρ, και πριν ακόμη καταστή ο πόθος μου συνειδητός. Δεν ξέρω γιατί, μα αισθανόμουν στο κατώφλι μιας αναντιρρήτως χειροπιαστής αιωνιότητας, και κοίταξα, κοίταξα με απληστία και λαχτάρα, το υπερκόσμιον τούτο όραμα, που ανεδύετο από την θάλασσα, όπως η αρχική ζωή μέσ' απ' το μπλάβο χάος. Ρίγος βαθύ και σύγκορμον με συνεκλόνηζε. Δεν αισθανόμουν πια σαν ένας άνθρωπος, μα σαν ολόκληρος λαός περιούσιος, μπροστά σε νέον κόσμο.

“Αφροδίτη!” φώναξα έξαλλος.

Τότε συνέβη κάτι, που κόντεψε να μου κόψη την αναπνοή. Η γοργόνα έσκυψε το κεφάλι της προς εμέ και είπε:

“Όχι Αφροδίτη... Μανταλένια”.

[...] Το ολοζώντανο σκάφος, που ανέπνεε συνεχώς διά της γοργόνας, ελέγετο Μανταλένια! (110-111)

Η γοργόνα-καράβι συμβολίζει μέσα από την οδό της εργασίας του ονείρου, δηλαδή μέσω της συμπύκνωσης, της μετάθεσης και της μέριμνας για παραστασιμότητα,⁴⁰³ αλλά και μέσω της ονειρικής αφήγησης τον έρωτα ως ζωτική ενέργεια, ως πηγή της ζωής που αναδύεται από τη θάλασσα. Γι' αυτό άλλωστε ταυτίζεται με τη μυθική Αφροδίτη. Η γοργόνα-καράβι φαίνεται ότι συζευγνύει το μυθικό,⁴⁰⁴ αρχαιοελληνικό και ειδωλολατρικό με το σύγχρονο, νεοελληνικό, οικουμενικό και χριστιανικό στοιχείο: η Μανταλένια που παραπέμπει στο κείμενο

⁴⁰² Ο Φρόντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, ό.π., 427, επισημαίνει πως στη «δευτερογενή επεξεργασία του ονείρου» «ο ονειρευόμενος απορεί στο όνειρο, αγανακτεί, αντιστέκεται, και μάλιστα εναντίον ενός μέρους του ίδιου του ονειρικού περιεχομένου».

⁴⁰³ *Ό.π.*, 303-311.

⁴⁰⁴ Η γοργόνα, εκτός από «θεότητα με μακρά ερωτική και μάλιστα αιμομικτική προϊστορία», Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 72, είναι και ένα υβρίδιο ανθρώπου-ζώου που συμβολίζει, όπως και ο Μινώταυρος, τα πάθη και τις ορμές του ασύνειδου, το οποίο άλλωστε συνδέεται άμεσα με την αρχική ζωτική ενέργεια.

του Γρυπάρη,⁴⁰⁵ στις Μανταλένες της Άνδρου και γενικότερα των νησιών του Αιγαίου αλλά και στη Μαγδαληνή της *Καινής Διαθήκης*, «την οποία λαϊκοί θρύλοι [...] μετατρέπουν σε ερωμένη του Χριστού»,⁴⁰⁶ είναι επίσης ένα πανέμορφο κλίππερ που διέσχισε τους ωκεανούς της υφηλίου, θυμίζοντας τα πλοία του πατέρα του ποιητή που ενσωματώνονται συμβολικά ως υπερωκεάνια στο εμπειρικό ποιητικό σύμπαν.

Γι' αυτόν τον λόγο ο αφηγητής-ποιητής επιθυμεί διακαώς να ενωθεί μαζί της «ως επιβήτωρ», ώστε να οδηγηθεί εντός του ονείρου του στην απόλυτη ερωτική σύντηξη με την ενοποιητική αρχή των πάντων και να φτάσει στην τέλεια αρμονία που προσφέρει η ένωση με το αρχικό Εν. Γι' αυτόν τον λόγο, επίσης, συγκλονίζεται από «ρίγος βαθύ και σύγκορμον» και βιώνει τα συναισθήματά του όχι ως ένας μεμονωμένος άνθρωπος αλλά ως «ολόκληρος λαός περιούσιος» που αντικρίζει ένα «νέον κόσμο» όμοιο με τον πρωταρχικό, με την «αρχική ζωή».

Το όνειρο συνεχίζεται με την εμφάνιση των κοκκινοπρόσωπων και γενειοφόρων νάνων-πειρατών με τα «μαύρα μαντήλια στα κεφάλια τους» και τα «αστραφτερά μαχαίρια στα ζωνάρια» που παραπέμπουν στους νάνους-σατύρους του Γρυπάρη,⁴⁰⁷ ενώ ταυτόχρονα εισάγουν στο όνειρο-κείμενο όχι μόνο το παράδοξο και το παραμυθικό αλλά και το ειρωνικό, υπερρεαλιστικό χιούμορ («έσκαζαν στα γέλια επάνωθέ μου», 111), με το οποίο ο αφηγητής-ποιητής αυτο-υπονομεύεται, κρατώντας άδηλη την αιτία του γέλιου: δεν προσδιορίζει δηλαδή αν πρόκειται για αυτοσαρκασμό ή για την επιβεβαίωση του εγώ, τον θρίαμβο της αρχής της ηδονής εντός του ονείρου ή και για τα δύο. Οι νάνοι-πειρατές, που συναιρούν και αυτοί, όπως η γοργόνα, το αρχαιοελληνικό με το νεοελληνικό και το οικουμενικό

⁴⁰⁵ Όπως επισημαίνει η Ιατρού, «Ο ύπνος της Μαντελένιας», ό.π., «ο Εμπειρικός αφηγούμενος το όνειρό του αναδιηγείται με δικούς του όρους και το κείμενο του Γρυπάρη, προβάλλοντας και ανασυντάσσοντας τα στοιχεία που τον ενδιαφέρουν. Με τον τρόπο αυτό το ενσωματώνει νεόκοπο στο υπερρεαλιστικό του σύμπαν: το πλοίο Μανταλένια ανήκει στο ίδιο διευρυμένο παράδειγμα με το υπερωκεάνιο (“Στροφαί στροφάλων”) και τον *Μεγάλο Ανατολικό*, όπως και η Μαντελένια εντάσσεται [...] στη χορεία των γυναικείων μορφών του Εμπειρικού, κινούμενη ανεπαισθήτως ανάμεσα στην παιδίσκη, τη νεάνιδα και τη γυναίκα-μητέρα».

⁴⁰⁶ Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 74.

⁴⁰⁷ Η Ιατρού, «Ο ύπνος της Μαντελένιας», ό.π., διαπιστώνει εύστοχα ότι στο κείμενο του Εμπειρικού «θεματίζεται [...] ο ίδιος ο μηχανισμός της ονειρικής παραγωγής που είχε αξιοποιήσει ο Γρυπάρης, η ηχομιμητική ονειρική εικονοπλασία (νάνι-νάνοι), που ανάγεται ταυτόχρονα και σε μηχανισμό κειμενικής παραγωγής».

στοιχείο,⁴⁰⁸ προτρέπουν ως μυητικά φαλλικά σύμβολα τον αφηγητή-ποιητή να γίνει αρχηγός τους, ώστε να κάνει δική του τη Μανταλένια.⁴⁰⁹ Αυτός δέχεται, χωρίς να το σκεφτεί, εκπληρώνοντας με αυτόν τον τρόπο την αρχική επιθυμία του, αλλά τη στιγμή που γαντζώνεται «στην ζωντανή γοργόνα» και τη φιλά στο στόμα, «η ηδύτης του φιλιού είτανε τόση» που γλιστρά και πέφτει «με παφλασμό μεσ' στο νερό» (113), ξυπνώντας από το όνειρο.

Το όνειρο αρχίζει και τελειώνει με μια ηδονική πτώση, με την οποία η επιθυμία του ονειρευόμενου αφηγητή-ποιητή, προσωπείου του ίδιου του Εμπειρικού, να συντηχθεί ερωτικά με το πρωταρχικό Εν, τη ζωτική ενέργεια που συνέχει τα πάντα, πραγματοποιείται εντός του ονείρου σε όλα τα επίπεδα. Ως άντρας-επιβήτορας ενώνεται στιγμιαία με τη γοργόνα-καράβι, κατακτά δηλαδή τη ζωτική ενέργεια που την αναπαριστά ένα κατεξοχήν πατρικό (για την εμπειρική ενδοχώρα) σύμβολο, το καράβι, χωρίς όμως τελικά να γίνει αρχηγός των κουρσάρων, χωρίς να υιοθετήσει δηλαδή την επιθετική-πειρατική διάστασή της, για να συζευχθεί οριστικά και αμετάκλητα στο τέλος, και μάλιστα μοιραία, χωρίς τη δική του παρέμβαση, με την ασφάλεια της γαλήνιας θάλασσας, τη ζωτική δηλαδή ενέργεια που σχετίζεται με τη μητέρα.⁴¹⁰ Με αυτόν τον τρόπο όχι μόνο πραγματοποιεί «την αρχέγονη επιθυμία της

⁴⁰⁸ Η Ιατρού, ό.π., έχει επισημάνει ότι «τόσο στην αρχαιότητα όσο και στη μεταγενέστερη λαϊκή παράδοση, ανατολική και δυτική, μικρόσωμα ανθρωπόμορφα όντα συνδέονται ρητά με τις δυνάμεις της φύσης, τη γονιμότητα, την αναπαραγωγή [...]. Σε ερυθρόμορφα αγγεία παριστάνονται συχνά γυναικείες μορφές, σε κάποιες περιπτώσεις Αφροδίτες, που περιβάλλονται από φτερωτούς έρωτες ή μικρόσωμους υπηρέτες. [...] Το “κόκκινοπρόσωποι” θα αποκτούσε έτσι μια επιπλέον εξήγηση». Στο κείμενο του Εμπειρικού οι νάνοι παρομοιάζονται με πειρατές του 17^{ου} και 18^{ου} αι., γεγονός που τους συνδέει και με τη νεότερη ελληνική και παγκόσμια ιστορία.

⁴⁰⁹ «Οι νάνοι», ό.π., «είναι μορφές κατεξοχήν μεταιχμιακές. Βρίσκονται ανάμεσα στο φυσικό και το υπερφυσικό, το παιδί και τον ενήλικα, τον επίγειο και τον υπόγειο κόσμο, τη ζωή και τον θάνατο. Έτσι είναι επόμενο να εξυπηρετούν και καταστάσεις μεταβατικές, διαβατήρια δρώμενα του κύκλου της ανθρώπινης ζωής».

⁴¹⁰ Η θάλασσα, σε αντίθεση με το ποτάμι και τον καταρράκτη, συνδέεται στον Εμπειρικό με το θηλυκό στοιχείο, είναι θα λέγαμε το θηλυκό νερό. Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 145, έχει επισημάνει ότι «η θάλασσα στον Εμπειρικό είναι τόπος απόλαυσης. Λειτουργεί μέσα στη διαλεκτική του ορατού και του οράματος, του μακρινού και του απτού, του διάχυτου αισθησιακού και του λανθάνοντος μητρικού. Το [θαλάσσιο, θα προσθέταμε] νερό γίνεται στην ποιητική του η προνομιούχα ύλη για να χαρακτηρίσει και να εκφράσει τη θηλυκότητα και τα μητρικά χαρακτηριστικά». Επιπλέον, για τον Εμπειρικό, που είχε διαβάσει τη *Θάλασσα* του Φερέντζι και γνώριζε καλά τη θεωρία του (βλ.

εδεμικής συνεύρεσης»,⁴¹¹ αλλά και επιτυγχάνει την απόλυτη πληρότητα που προσφέρει η σύντηξη με την πατρική και μητρική διάσταση της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας, έστω κι αν η πρώτη διαρκεί ελάχιστα. Έτσι, επιφαίνεται μέσω του ονείρου ο έρωτας ως πηγή της ζωής και ταυτόχρονα επιτελείται μέσω της ονειρικής επιφάνειας η πλήρης σύντηξη με αυτή την πρωταρχική ενοποιητική αρχή, γεγονός που μνεί τον αφηγητή-ποιητή στα μυστικά της ζωής και του χαρίζει την ευδαιμονική πληρότητα «μιας αναντιρρήτως χειροπιαστής αιωνιότητας».⁴¹²

Το κείμενο ολοκληρώνεται με τη διείσδυση του ονείρου στον κόσμο της πραγματικότητας και την επικράτηση της υπερπραγματικότητας. Η Αφροδίτη επανεμφανίζεται στο τέλος, σε ένα αρμονικό κυκλικό σχήμα, ως άγαλμα-αντίγραφο της Αφροδίτης της Μήλου που παρατηρεί ο αφηγητής-ποιητής, όταν ξυπνά, διαπιστώνοντας άναυδος πως έχει χαραγμένο στο βάθρο του το όνομα Μανταλένια. Η μυθική Αφροδίτη που επανέρχεται στο παρόν μεταμορφωμένη σε Μανταλένια, δημιουργώντας μια νέα υπερρεαλιστική μυθολογία, δεν φανερώνεται μόνο μέσα στο όνειρο ως ερωτική-ζωτική ενέργεια, αλλά υπάρχει και στη συνειδητή πραγματικότητα, όπως υπόσχεται ο νέος διευρυμένος κόσμος του υπερρεαλισμού.

Στο ποιητικό αυτό αφήγημα ο Εμπειρικός συμφιλιώνει, σύμφωνα με τα υπερρεαλιστικά κελεύσματα, τα αντίθετα και καταργεί τα μεταξύ τους όρια, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα την πλήρη σύζευξη μορφής και περιεχομένου. Έτσι, η πεζογραφία ενώνεται με την ποίηση, η καθαρεύουσα με τη δημοτική, η εργασία του ονείρου με την κειμενική παραγωγή, η ονειρική με τη λογοτεχνική αφήγηση, το δευτερογενές κείμενο του Εμπειρικού με το πρωτογενές του Γρυπάρη, ο υπερρεαλισμός με την προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση, το μυθικό και το αρχέγονο με το σύγχρονο, το παρελθόν με το παρόν, το τοπικό και εγχώριο με το οικουμενικό, το αρσενικό και πατρικό με το θηλυκό και μητρικό, το παράδοξο και απροσδόκητο με το οικείο και καθημερινό, το θαυμαστό με το χιουμοριστικό, το ασύνειδο και ονειρικό με το συνειδητό και πραγματικό, το «νεωτερικό - βιωματικό»

παρακάτω τη [σημ. 699](#)), η αρμονία της αρχέγονης ενότητας ταυτίζεται με την ευδαιμονία της πρωταρχικής ενδοθαλάσσιας ζωής.

⁴¹¹ Ιατρού, «Ο ύπνος της Μαντελένιας», ό.π.

⁴¹² Πβ. τη διαφορετική άποψη της Βούλγαρη, «Οι μεταμορφώσεις της ελληνικότητας», ό.π., 146 που θεωρεί ότι «η ερωτική επιθυμία για τη γοργόνα του πλοίου φαίνεται να ανάγεται σε πόθο φυγής από τον ελληνικό τόπο: οι νάνοι πειρατές καλούν τον αφηγητή να γίνει καπετάνιος του δυτικής προέλευσης και εξωτικού προορισμού ιστιοφόρου και να ταξιδέψει μαζί τους στο χώρο και το χρόνο».

όνειρο με το «παραδοσιακό - συμβατικό».⁴¹³ Με αυτόν τον τρόπο, η υπερρεαλιστική επιφάνεια-όνειρο υπερβαίνει κάθε δυϊσμό, ενώ ταυτόχρονα υιοθετεί με ανατρεπτικό τρόπο τα παραδοσιακά σύμβολα, με σκοπό να χτίσει το καινούργιο πάνω στο παλιό. Είναι χαρακτηριστικό από αυτή την άποψη ότι η καρδιά, στον ίσκιο της οποίας ονειρεύεται ο αφηγητής-ποιητής, δεν συνδέει, όπως το δέντρο της παραδοσιακής λογοτεχνικής (ρομαντικής ή συμβολιστικής) επιφάνειας, τον υπόγειο και τον επίγειο κόσμο με τον ουράνιο και αόρατο, χαρίζοντας στο κειμενικό υποκείμενο τη δύναμη της προφητείας και την επιφάνεια του υπερκόσμου και μεταφυσικού,⁴¹⁴ αλλά αντίθετα συνδέει υπερρεαλιστικά τα συγκοινωνούντα δοχεία του ασύνειδου, του συνειδητού και του κοσμικού, προσφέροντας στον αφηγητή-ποιητή το όνειρο, μέσω του οποίου επιφαίνεται λογοτεχνικά η πρωταρχική ενότητα των πάντων, που δωρίζει στο κειμενικό υποκείμενο την ευδαιμονική σύντηξη με το αρχικό Έν.

β) Ο «άλλος» ως εαυτός

Το ποιητικό αφήγημα «Der Sonderführer Nikolaus Schultz»,⁴¹⁵ που γράφτηκε στις 20.2.1946, βρέθηκε στο αρχείο του ποιητή στον φάκελο που επιγράφεται «Μετεμψυχώσεις» και ανήκει στα παραλειπόμενα των *Γραπτών*, εντάσσεται δηλαδή στους *Κύκλους του Ζωδιακού* (156-167). Πρόκειται για την ετεροδιηγητική αφήγηση ενός ονείρου, όπως αποκαλύπτεται στο τέλος του κειμένου από έναν πρωτοπρόσωπο αφηγητή-ποιητή που δηλώνει ότι ξύπνησε την ώρα που διέκρινε ότι ήταν εκείνος ο

⁴¹³ Ιατρού, «Ο ύπνος της Μαντελένιας», ό.π.: «είναι νεωτερικό από την άποψη της παραδοξότητας των εικόνων, των αδόκητων εξελίξεων, των αιφνιδίων αλλαγών, των ψυχαναλυτικών υπαινιγμών, που ανακαλούν τη γνήσια ονειρική εμπειρία. Έχει όμως και χαρακτηριστικά που το εντάσσουν στη μακρά προ-ρομαντική παράδοση των προσχηματικών ονείρων. Ο κατ' επίφαση ρεαλιστικός του λόγος, η άψογη αφηγηματική καθαρότητα, η ακρίβεια στην απόδοση των λεπτομερειών αλλά και των διαλόγων [...] και, κυρίως, η προβεβλημένη διακειμενική του υφή μαρτυρούν εσκεμμένα τον έντεχνο, λόγιο χαρακτήρα του».

⁴¹⁴ Η Σαμουήλ, ό.π., παρουσιάζει στιγμές επιφάνειας που σχετίζονται με το δέντρο σε ποιήματα του Σολωμού («Carmen Seculare», 1849), του Παλαμά («Φοινικιά», 1904), του Εμπειρικού («Τα πούπουλα της ευδαιμονίας», 1935) και του Ελύτη («Το Φωτόδεντρο», 1971).

⁴¹⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι στην πρώτη περίοδο του κειμένου, που επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια και στη συνέχεια, κάθε φορά που δηλώνεται η είσοδος των γερμανικών στρατευμάτων σε μια ευρωπαϊκή πόλη, κυριαρχεί ο ιαμβικός ρυθμός. Με αυτό τον τρόπο ο ποιητής αισθητοποιεί το άκουσμα των τυμπάνων και το ποδοβολητό των ερπυστριών.

ήρωας του ονείρου. Με αυτόν τον τρόπο φαίνεται ότι οι δύο αφηγητές-ποιητές του κειμένου συγχέονται και ταυτίζονται. Δηλαδή το κειμενικό υποκείμενο αφηγείται στην αρχή αποστασιοποιημένα, σε τρίτο ενικό πρόσωπο, το όνειρό του, υιοθετώντας όμως την οπτική γωνία του ήρωα του ονείρου Nikolaus ή Klaus Schultz, για να μετατραπεί στις δύο τελευταίες παραγράφους σε αυτοδιηγητικό αφηγητή-ποιητή που αποκαλύπτει έντρομος ότι ξυπνά από τον εφιάλτη, μόλις διακρίνει ότι ο Νικόλαος Schultz είναι ο ίδιος.

Το περιεχόμενο του ονείρου σχετίζεται με την ιστορία του Γερμανού αξιωματικού Νικόλαου Schultz, ο οποίος, ενώ αρχικά ως μέλος της τάξης των γαιοκτημόνων δεν ήταν ναζιστής, μετατρέπεται σταδιακά σε αφοσιωμένο οπαδό και αξιωματικό της σωματοφυλακής του Χίτλερ και τελικά σε ταγματάρχη και φρούραρχο της Καγκελαρίας, επιλογή που έχει ως αντίκτυπο τη διάλυση των αρραβώνων του από την ίδια την αγαπημένη του Φρειδερίκη. Η εξέλιξη της ονειρικής αφήγησης βασίζεται στην επανάληψη της γνωστής «λογοτυπικής» φράσης του γερμανικού ραδιοφώνου «Das Oberkommando, die deutsche Wehrmacht gibt bekannt...» («Η ανώτατη διοίκηση της γερμανικής Βέρμαχτ γνωστοποιεί...»), που στηρίζει την κυκλική σύνθεση (ring composition) του κειμένου, ορίζοντας όχι μόνο «την αρχή και το τέλος ποικίλων πολεμικών επεισοδίων στα οποία συμμετέχει ο Γερμανός Nikolaus Schultz»,⁴¹⁶ αλλά και την αρχή και το τέλος της αφήγησης, καθώς αποτελεί τη φράση που είχε διαβάσει το κειμενικό υποκείμενο «σε μια γερμανική εφημερίδα της εποχής της Κατοχής» λίγα λεπτά πριν αποκοιμηθεί (167). Τα επεισόδια που παρουσιάζονται στο όνειρο σχετίζονται με τη νικηφόρα πορεία των γερμανικών στρατευμάτων σε όλη την Ευρώπη και την Ελλάδα, τη σωτηρία του Φύρερ από τον Schultz, τη σταδιακή απώλεια κάθε είδους ενδιασμού του Γερμανού αξιωματικού που συνδεόταν με την προηγούμενή του ζωή («Μήπως ήθελε κάτι άλλο να πη ο Φρειδερίκος Nietzsche; Αλλά όχι. Τίποτε άλλο δεν ήθελε να πη ο μέγας Ερημίτης. Η Φρειδερίκη έκανε λάθος όταν διέλυσε τους αρραβώνες. Ένας μονάχα είχε δίκαιο. Δίκαιο μεγάλο. Δίκαιο απόφιο. Δίκαιο απόλυτο. Ένας μονάχα – ο Αδόλφος Χίτλερ, ισάδελφος του Αλεξάνδρου και σπάθη του Θεού!» 162, «Ποτέ πια δεν ξανασκέφτηκε τη Φρειδερίκη, μήτε τον στίχο του Hölderlin.» 163), την ήττα από τους συμμάχους, την υποχώρηση του γερμανικού στρατού και τέλος την πυρπόληση της Καγκελαρίας από τον ίδιο τον Schultz και το γάζωμα με πολυβόλο των Ρώσων που επέλαυαν. Αυτή η τελευταία σκηνή οδηγεί το κειμενικό υποκείμενο στην αφύπνιση

⁴¹⁶ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 302.

από τον εφιάλτη και στον ακόλουθο εσωτερικό μονόλογο, με τον οποίο ο κόσμος του ονείρου διεισδύει στην πραγματικότητα:

Τότε με μιας σηκώθηκα από την πολυθρόνα μου, και στάθηκα στα πόδια. Πώς ήτο δυνατόν; Δεν ήμουν Έλληνας; Ήμουν δωσίλογος; Ήμουν εγκληματίας πολέμου; Το λέγω αυτό διότι μόλις ένα λεπτό πριν σηκωθώ στα πόδια μου, διέκρινα μέσα στις αναλαμπές της καιομένης Καγκελαρίας, ότι ο χειριζόμενος το πολυβόλον ταγματάρχης Schultz, ήμουν εγώ. (167)

Η τελική αυτή αποκάλυψη μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε την ονειρική αφήγηση που προηγήθηκε ως μια επιφάνεια, στην οποία φανερώνεται η ασύνειδη ταύτιση του αφηγητή και κατ' επέκταση του ποιητή-δημιουργού με τον ίδιο τον εχθρό. Ή με άλλα λόγια, πρόκειται για μια επιφάνεια-όνειρο, με την οποία αποκαλύπτεται η «μετεμψύχωση» του αφηγητή σε Νικόλαο Schultz ή αλλιώς η «ψυχαναλυτική ταύτιση»⁴¹⁷ του Εμπειρικού με τον εχθρό Γερμανό αξιωματικό, ώστε να τον κατανοήσει και να τον ερμηνεύσει.

Το ποιητικό αφήγημα που μας απασχολεί αποτελεί απάντηση, «ερήμην οποιουδήποτε αναγνώστη/αποδέκτη, με καθυστέρηση τεσσάρων ετών»,⁴¹⁸ στο ερώτημα που έθεσε το 1942 στους υπερρεαλιστές ο Ν. Κάλας, μέσω του αμερικανικού περιοδικού *View*: «Avez-vous rêné d'Hitler ?» («Έχετε ποτέ ονειρευτεί τον Χίτλερ;»)⁴¹⁹. Το όνειρο είναι για τους υπερρεαλιστές, σύμφωνα με τον Sarane Alexandrian, «μια ανθρώπινη προειδοποίηση, ένα μήνυμα που η ασύνειδη πλευρά του ανθρώπου τηλεγραφεί στη συνειδητή».⁴²⁰ Με αυτόν τον τρόπο, το όνειρο και η λογοτεχνική του πραγμάτωση γίνονται τα προνομιακά μέσα αποκάλυψης των ασύνειδων περιοχών του νου και της συνακόλουθης όσμωσης συνειδητού και ασύνειδου, ώστε να ξεπεραστεί η υποκειμενικότητα και το σύνολο του ανθρώπινου πνεύματος να γίνει πλέον αντικειμενικό. Αυτή η βαθύτερη κατανόηση ήταν άλλωστε

⁴¹⁷ Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων», ό.π., 60 και Λ. Εμπειρικός, «Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού», ό.π., 156.

⁴¹⁸ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 301.

⁴¹⁹ Λ. Εμπειρικός, «Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού», ό.π., 156· Γ. Γιατρομανωλάκης, ό.π., 300. Ο Σιγάλας, «Οι Κύκλοι του Ζωδιακού», ό.π., υποστηρίζει πως ο Εμπειρικός «θέλησε να ξαναπιάσει το νήμα του διαλόγου με τον παλιό του φίλο Νίκη Καλαμάρη από εκεί που είχε μείνει: τη στάση που πρέπει να τηρήσουν οι υπερρεαλιστές, και οι επαναστάτες γενικότερα, απέναντι στον φασισμό και τη σχέση με τον σαδισμό. Στο βιβλίο του *Εστίες Πυρκαγιάς* ο Κάλας εισήγαγε και υποστήριξε την έννοια του επαναστατικού σαδισμού: ενός είδους πλειοδοσίας από τον επαναστάτη της βίας που αντιμετωπίζει».

⁴²⁰ Alexandrian, ό.π., 46.

και το «γνωσιολογικό εγχείρημα» και επομένως το «ανθρωπολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού».⁴²¹

Ο Εμπειρικός προσπάθησε και πέτυχε, όπως έχει υποστηρίξει τεκμηριωμένα ο Σιγάλας, να διευρύνει το ανθρωπολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού: όχι μόνο κατέστησε αντικειμενική τη δική του υποκειμενικότητα, αλλά και στράφηκε «στην κατανόηση του περίξ αυτού κόσμου, στο σύνολο της εμπειρίας».⁴²² Δηλαδή ο εμπειρικός «ποιητικός μηχανισμός απλώνεται σε άλλα, πέραν του ποιητή, υποκείμενα η βαθύτερη κατανόηση των οποίων πηγάζει από την υπερρεαλιστική ερμηνεία των πράξεών τους, των *αντικειμένων* τους. [...] Τίθεται, έτσι, στην υπηρεσία της ποίησης η βαθύτερη γνωσιολογική προϋπόθεση της ψυχαναλυτικής πρακτικής, σύμφωνα με την οποία ο αναλυτής είναι δυνατόν να κατανοήσει την παθολογία του αναλυόμενου μόνο κατεβαίνοντας σε μεγάλα βάθη του δικού του ασυνειδήτου, στην περιοχή όπου πραγματοποιούνται οι στοιχειώδεις ψυχικές διαδικασίες, όπου του είναι δυνατόν να ταυτιστεί με αυτόν. [...] Η κάθοδος, λοιπόν, στα βάθη του ασυνειδήτου γίνεται αντιληπτή από τον Ανδρέα Εμπειρικό, όχι απλά σαν μια μέθοδος αυτογνωσίας, αυτο-ανάλυσης, γνώσης του υποκειμένου, αλλά και των αντικειμένων, των άλλων ανθρώπων και των στοιχείων της φύσης. Και είναι όταν η μέθοδος αυτή διοχετεύεται στην ποίηση που “η ποίησης μεταγγίζεται στη ζωή και η ζωή στην ποίηση” και το επιστημολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού γίνεται πια όχι απλά ανθρωπολογικό αλλά οντολογικό».⁴²³

Τη μέθοδο αυτή της «ψυχαναλυτικής ταύτισης» χρησιμοποιεί ο Εμπειρικός και στο ποιητικό του αφήγημα «Der Sonderführer Nikolaus Schultz». Έτσι, ο αφηγητής-ποιητής, ολοφάνερο προσωπείο του Εμπειρικού, βυθίζεται, μέσω του ονείρου και της αφήγησής του, στο δικό του ασύνειδο, απεκδυόμενος όμως την υποκειμενικότητά του, με σκοπό να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τον τρομερό «άλλο», τον Νικόλαο Schultz και μέσω αυτού κάθε Γερμανό αξιωματικό και στρατιώτη, που έθεσε τον εαυτό του στην υπηρεσία του ναζισμού και του Χίτλερ προσωπικά, απωθώντας τον μεγάλο έρωτα (Φρειδερίκη), τη φιλοσοφία (Νίτσε) και την ποίηση (Hölderlin), τις τρεις πηγές απόλαυσης που θα μπορούσαν, με βάση την κοσμοθεωρία του ποιητή, να τον οδηγήσουν μακριά από τα δόκανα του φασισμού. Γι' αυτό τον λόγο αφηγείται το

⁴²¹ Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων», ό.π., 56.

⁴²² Ο.π., 59.

⁴²³ Ο.π., 60-61.

όνειρό του σε γ' ενικό πρόσωπο, αποστασιοποιημένα, υιοθετώντας όμως την οπτική γωνία και την εστίαση του ήρωα του ονείρου, του «άλλου του εαυτού». Είναι χαρακτηριστικό από αυτή την άποψη ότι ο Schultz θαυμάζει «τον Μιχαήλ Ακύλα και τους άλλους επτά που πέσανε μαζί του» στην Καισαριανή, επειδή «απέθαναν τόσο ωραία που θάταν άξιοι να γίνουν στρατιώται της Wehrmacht» (161). Αλλά και στη συνέχεια, λίγο προτού σκοτωθεί στην πυρπολημένη από τον ίδιο Καγκελαρία, υπερασπιζόμενος τις ιδέες του και προσδοκώντας «τον ένδοξον θάνατον», «την ωραία θανή» (164), θυμάται «τον Έλληνα ήρωα και πατριώτη», προσωπικό φίλο του Εμπειρικού, και «αποδίδει τιμή στον νεκρό αντίπαλό του». ⁴²⁴ Όπως θαυμάζει, χωρίς να τον κατονομάζει, και τον Παλαιών Πατρών Γερμανό, τον παπά της Αγίας Λαύρας, που «ύψωνε επάνω απ' τα κεφάλια μιας δρακός πολεμιστών το λάβαρο της Ελευθερίας μιας άλλης ηρωικής φυλής, που όπως και η φυλή του δεν ήθελε να πεθάνη» (161).

Ο αφηγητής-ποιητής διεισδύει, μέσω της ονειρικής του αφήγησης, στα σκοτεινά βάθη του ασύνειδού του και έτσι επικοινωνεί με τη βαθύτερη φύση του ανθρώπου και κατ' επέκταση του κόσμου και με αυτόν τον τρόπο ερευνά «την εισβολή του φασισμού στο ασυνείδητο των μαζών». ⁴²⁵ Μέσα από τη διαδικασία της μετατροπής του Schultz σε έρμαιο του Χίτλερ, σε άμεση συνάφεια με την άνοδο και την πτώση του Τρίτου Ράιχ, παρουσιάζονται, όπως διαπιστώνει ο Σ. Μιχαήλ, «όλοι οι “μαζικοί σχηματισμοί” (Massenbildungen) που αναλύει ο Φρόντ» στο έργο του *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του Εγώ* (1921). Έτσι, «“οι μάζες των πολλών (Masse zu vielen)” κάνουν την εμφάνισή τους με την αρχική αστραπιαία εξάπλωση του ναζισμού στην Ευρώπη και τους θριάμβους της Βέρμαχτ, “οι μάζες ανά δύο

⁴²⁴ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 303. Ο Σιγάλας, «Οι Κύκλοι του Ζωδιακού», ό.π., επισημαίνει ότι «ο πατριωτισμός, ο ελληνικός πατριωτισμός, ο θαυμασμός της ηρωικής συμπεριφοράς των Ελλήνων (που εκφράζεται καθ' υπερβολήν στο γραπτό αυτό) χρησιμοποιείται εδώ από τον Εμπειρικό για να πλησιάσει τον νεαρό Γερμανό αξιωματικό, για να ταυτιστεί με αυτόν».

⁴²⁵ Σάββας Μιχαήλ, «Ο ατέρμων Κοχλίας», ομιλία στην παρουσίαση των *Κύκλων του Ζωδιακού* στο Polis Art Café, στις 24 Σεπτεμβρίου 2018 [= «Ο ατέρμων Κοχλίας: “Οι κύκλοι του ζωδιακού” του Α. Εμπειρικού», *Χάρτης*, 1, Ιανουάριος 2019, προσβάσιμο στο [hartismag](http://hartismag.com), ανακτήθηκε στις 07/05/2020]. Ο Σιγάλας, «Οι Κύκλοι του Ζωδιακού», ό.π., υποστηρίζει πως «ο ψυχαναλυτής/ποιητής (υπερβαίνοντας, “εργαστηριακά”, το υπερεγώ του) δεν διστάζει να βυθιστεί μέσα στην ψυχή ενός ναζι αξιωματικού [...], για να καταλάβει αυτό που ζητούσαν τότε να κατανοήσουν όλοι οι ψυχαναλυτές της εποχής εκείνης, και γενικότερα όλοι οι δημοκρατικοί άνθρωποι: “το μυαλό ενός ναζι”».

(Masse zu zweit)” με τη λιβιδινική-υπνωτική καθήλωση του Schultz στον αντι-Μεσσία Χίτλερ, “οι μάζες κατά μόνος (Masse zu eins)” με τον αρχηγό της φρουράς του Χίτλερ Schultz να στέκεται, με το πολυβόλο, μόνος υπερασπιστής στη φλεγόμενη Καγκελαρία». ⁴²⁶ Τη στιγμή όμως του θανάτου του ήρωα του ονείρου ή λίγο πριν από αυτόν, όταν ο αφηγητής-ποιητής έχει υπερβεί πλήρως τον ναρκισσισμό του και έχει φτάσει μέσω της υπόγειας επικοινωνίας του ασύνειδου στη βαθιά κατανόηση του μισητού «άλλου», το όνειρο αποκαλύπτει την ασύνειδη ταύτιση και το κειμενικό υποκειμένο ξυπνά. Με αυτόν τον τρόπο, η βαθιά κατανόηση και ερμηνεία του «άλλου» που επιτεύχθηκε στον ασύνειδο κόσμο του ονείρου εισχωρεί στον συνειδητό κόσμο της πραγματικότητας, καθιστώντας την υποκειμενικότητα του εαυτού και του «άλλου» αντικειμενική. ⁴²⁷ Με τη συμφιλίωση ασύνειδου και συνειδητού, υποκειμενικού και αντικειμενικού δημιουργείται η υπερπραγματικότητα και υλοποιείται το γνωσιολογικό και ανθρωπολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού, το οποίο στην περίπτωση του Εμπειρικού με την όσμωση του εαυτού και του «άλλου» διευρύνεται σε οντολογικό. Σκοπός στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν είναι η δικαιολόγηση του «άλλου» ή πολύ περισσότερο του αποτρόπαιου χαρακτήρα των πράξεών του, αλλά η εξουδετέρωση, μέσω της ψυχαναλυτικής ενσυναίσθησης, των ψυχικών μηχανισμών που οδηγούν τους ανθρώπους και τις μάζες στην παγίδα του ναζισμού. ⁴²⁸

⁴²⁶ Μιχαήλ, «Ο ατέρμων Κοχλίας», ό.π.

⁴²⁷ Αξίζει να αναφερθεί η επισήμανση του Μιχαήλ, ό.π., ότι στο «Der Sonderführer Nikolaus Schultz» «ενώ γίνεται λόγος για Αρίους *απουσιάζει*, εντελώς και παραδόξως, ο κεντρικός, μυθικός, αρχετυπικός Εχθρός του Ναζισμού: ο “υπάνθρωπος” Εβραίος». Ενδεχομένως, προσπαθώντας να δώσουμε μια εξήγηση, ο Εμπειρικός δεν θα μπορούσε να οδηγήσει την «ψυχαναλυτική ταύτισή» του σε αυτό το ακραίο και μάλλον απαγορευτικό για τον ίδιο σημείο.

⁴²⁸ Ο ίδιος άλλωστε ο Εμπειρικός, όπως φαίνεται ξεκάθαρα στις ημερολογιακές αναφορές της 5.9.1939, στρέφεται απροκάλυπτα εναντίον του «βαρβαρικής εμπνεύσεως και βαρβαρωτέρας κατασκευής» γερμανικού Ράιχ, γράφοντας ότι οι σκοποί των Γερμανών «υπήρξαν πάντοτε ιμπεριαλιστικοί και τα μέσα των, ανέκαθεν, η επίθεσις και η βία. [...] Ο πόλεμος που προκάλεσε και επεδίωξε ο εθνικοσοσιαλισμός που διαχειρίζεται επί έξι χρόνια κατά τόσον τραγικόν για την ανθρωπότητα τρόπον τις τύχες και τις δυνάμεις της Γερμανίας, ο πόλεμος αυτός δεν μπορεί να δικαιωθή» (*Οι Κύκλοι του Ζωδιακού*, 200). Αλλά και στα «Τεκταινόμενα», στις 21.2.1940, παρομοιάζει τον Χέρμαν Γκαίριγκ με τους πεινασμένους λύκους και τ’ άσαρκα τσακάλια και στηλιτεύει τον Χίτλερ και όλες τις «ύαινες του ναζισμού» (ό.π., 20). Στον αντίποδα της ψυχαναλυτικής ενσυναίσθησης βρίσκεται η άποψη του Saoul Friedländer, *Σκέψεις για τον ναζισμό: Συνομιλίες με τον Στεφάν Μπου*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Αθήνα: Πόλις, 2019, 65-67: 65, που πρεσβεύει ότι το «να

Είναι αξιοσημείωτο ότι για την επίτευξη του υπερρεαλιστικού ανθρωπολογικού και οντολογικού του αιτήματος ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί το προνομιακό μέσο του υπερρεαλισμού και της ψυχανάλυσης, το όνειρο. Μέσω της λογοτεχνικής του πραγμάτωσης επιφαίνονται «τα ένδον μυστήρια»,⁴²⁹ τα βάθη του ασύνειδου που συνδέονται με τη βαθύτερη φύση του ανθρώπου και του κόσμου εν γένει, και επιτελείται η «ψυχαναλυτική ταύτιση» του «άλλου» με τον εαυτό όχι μόνο του αφηγητή-ποιητή αλλά και κατ' επέκταση του αναγνώστη, που γίνεται έτσι κοινωνός αυτής της βαθύτερης κατανόησης και ερμηνείας του ανθρώπου και του κόσμου, διευρύνοντας τα όρια και της δικής του πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο διαγράφεται ένας πλήρης κύκλος από τον κόσμο στο κείμενο και από το κείμενο πάλι πίσω στον κόσμο.

I.1.B.ii Επιφάνειες-ρεμβασμοί

α) Η αποκάλυψη της ασύνειδης επιθυμίας

Οι ρεμβασμοί ως φαντασιώσεις ή όνειρα εν εγρηγόρσει, άρα ως ψυχικά φαινόμενα, αποκαλύπτουν τις βαθύτερες ασύνειδες επιθυμίες του ρεμβάζοντος υποκειμένου, εκπληρώνοντάς τες. Υπηρετώντας επομένως την αρχή της απόλαυσης, υπερβαίνουν την αρχή της πραγματικότητας και προστατεύουν το ρεμβάζον υποκείμενο από απωθήσεις, ματαιώσεις και διχασμούς. Έτσι, ο ρεμβασμός ως στιγμιαία και αιφνίδια κατάλυση του αντικειμενικού και ευθύγραμμου χωροχρόνου, ως σύγκλισή του με τον αντίστοιχο φαντασιακό και ως υποκειμενικό, ψυχολογικό φαινόμενο που επιδρά στο λογοτεχνικό υποκείμενο, το οποίο τον βιώνει, συνιστά ένα είδος άδηλης λογοτεχνικής επιφάνειας, καθώς προκύπτει από ένα συγκεκριμένο αισθητό ή ψυχικό ερέθισμα.

Στο διήγημα «Αργώ ή Πλους αεροστάτου» ανιχνεύονται τέτοιες επιφάνειες-ρεμβασμοί, τις οποίες βιώνουν δύο ήρωες, ο καθηγητής της ιστορίας ντον Πέντρο

διεξαγάγουμε εκ νέου μια εργασία ψυχολογικής διερεύνησης δεν θα μας πάει πολύ μακριά. Έχουν ήδη επιχειρηθεί τα πάντα, για να αναλυθούν η νοοτροπία και οι εμμονές του Χίτλερ. [...] Οι ψυχολογίζουσες ερμηνείες μόνο υποθέσεις μας δίνουν. Δεν μας βοηθούν να εξηγήσουμε τον ριζοσπαστισμό του περάσματος στην πράξη».

⁴²⁹ Alexandrian, *ό.π.*, 117.

Ραμίρεθ και ο ένας από τους τρεις αεροναύτες, ο Γάλλος Ερνέστος Λαρύ-Νανσύ.⁴³⁰ Συγκεκριμένα, ο ντον Πέντρο, αφού διάβασε ένα χρονογράφημα για το αερόστατο Αργώ και αφού θυμήθηκε ένα άλλο αερόστατο στο οποίο είχε φωτογραφηθεί με τη γυναίκα του Ισαβέλλα κατά τη διάρκεια της «Παγκοσμίου Εκθέσεως» στο Παρίσι, μπαίνει σταδιακά, κινητοποιημένος από την ευτυχία του ανάμνηση, στη σφαίρα του ρεμβασμού:

Το βλέμμα του εστράφη προς τα μεγάλα πλατύφυλλα δένδρα και τις φοινικίες του κήπου, και ενώ τα εκοίταζε, τα μάτια του ακινητοποιήθηκαν επάνω των, με το ύφος εκείνο που πολλοί επιφυλλοδογράφοι το αποκαλούν ορθώτατα ρεμβώδες και που συχνά φανερώνει την είσοδον του ανθρώπου εις την σφαίραν του ρεμβασμού, ή της φαντασιώσεως, και δείχνει ότι το πνεύμα του απαγκιστρώθηκε από την εξωτερικήν, την αντικειμενικήν πραγματικότητα, και εισήλθε εις την εσωτερικήν, την υποκειμενικήν τοιαύτην, που ο καθένας μας φέρει εντός του. (78-79)

Η Αναγνωστοπούλου έχει διαπιστώσει εύστοχα ότι «ο ντον Πέντρο Ραμίρεθ, μέσα στην “Αργώ” βρίσκεται πάντοτε στο σταυροδρόμι ενός εξωτερικού [...] και ενός εσωτερικού» κόσμου.⁴³¹ Συνδεδεκός τους κρίκος είναι η ερωτική ενόρμηση, η οποία αποκαλύπτεται μέσω της επιφάνειας-ρεμβασμού. Έτσι, ο ντον Πέντρο ταυτίζει «μέσα σε χώρο ονείρου εκτάκτου γοητείας, αλλά ενός ονείρου ανθρώπου εν εγρηγόρσει διατελούντος» (80) τη γυναίκα του Ισαβέλλα με την κόρη του Καρλόττα (81), στην οποία αποδίδει τα χαρακτηριστικά και της Παναγίας («ως νεαρά μήτηρ θεού προσευχομένη») και της Αφροδίτης («με έκφρασιν ανεκλαλήτου ηδονής στο πρόσωπόν της», 82),⁴³² με ένα λεξιλόγιο έντονα θρησκευτικό και ερωτικό. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι εν λόγω φράσεις αποτελούν αντίστοιχα έναν ιαμβικό 13σύλλαβο και έναν ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο. Εντός του ρεμβασμού του, στον οποίο

⁴³⁰ Ο Ρώσος Βλαδίμηρος Βιερχόβ βιώνει δύο «επιφάνειες», μian άδηλη (βλ. [I.1.A.vii. α](#)) και μια προληπτική (βλ. [I.2.B. α](#)). Όπως παρατηρεί ο Χρυσανθόπουλος, «Αφηγηματικές συμπτώσεις», ό.π., 43, «ο λόρδος Ωλμπερνον, από την άλλη πλευρά, υπάρχει μόνο μέσα από τις αναμνήσεις του και ποτέ επιθυμώντας ή φαντασιώνοντας».

⁴³¹ Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 126. «Αυτό το εκτός και το εντός όντας διαχωρίζονται, απηχούν και επαναλαμβάνουν το ένα το άλλο. Το εξωτερικό δεν είναι μόνο γι' αυτόν η προβολή και η προέκταση του εσωτερικού –όπου εδράζονται οι ενορμήσεις– αλλά είναι επίσης ο χώρος όπου βρίσκεται η επιθυμία του άλλου-του αντικειμένου, και που εκείνος πάει εκεί για να τη συναντήσει».

⁴³² Πρόκειται για το γνωστό, στην εμπειρική ποίηση, μοτίβο του συγκρητισμού των γνωρισμάτων της Παναγίας και της Αφροδίτης (βλ. παραπάνω τη [σημ. 104](#)). Παρόμοιο συγκερασμό βρίσκουμε και στην «Μπορντιγκέρα (1926)» των *Κόκλων του Ζωδιακού*, που γράφτηκε στις 21.2.1941, όπου η ομώνυμη ηρωίδα αποκαλείται από τους εραστές της «Παναγία Γλυκοφιλούσα γιατί παρ' όλον ότι δέχεται να κοιμηθή επ' αμοιβή με οιονδήποτε άνδρα ή με οποιονδήποτε γυναίκα, εν τούτοις στους τρόπους και στο ύφος της, είναι σεμνή και ανεπιτήδευτη και χαμηλοβλεπούσα σαν ντροπαλή παρθένας» (44).

κινητοποιούνται εκτός από την όραση και η όσφρηση («ολόκληρος ο περίξ χώρος ευωδιάζε») και η ακοή («στην κρυσταλλίνη ησυχίαν του τοπίου ηκούετο καθαρά η τραγανή των μάσησις», 82), καθιστώντας τον ολοζώντανο, ο «αρνητικός ήρωας» ντον Πέντρο μεταμορφώνεται σε βεδουίνο ντυμένο στα λευκά που απάγει και βιάζει την Καρλόττα.

Η ασύνειδη ερωτική επιθυμία του ντον Πέντρο για την κόρη του αποκαλύπτεται μέσω της επιφάνειας-ρεμβασμού και εισχωρεί από τα σκοτεινά, εσώτερα βάθη του εσωτερικού του κόσμου στο πεδίο της εξωτερικής πραγματικότητας μέσα από ένα παιχνίδι ταυτίσεων, «υποκαταστάσεων και μετατοπίσεων»,⁴³³ καταργώντας τις συμβατικές έννοιες του χρόνου και του χώρου. Παρελθόν, παρόν και μέλλον, κήπος και έρημος, ασύνειδο και συνειδητό, φαντασία και πραγματικότητα, επιθυμία-ενόρμηση και πραγμάτωση συνυφαίνονται μέσα στο πλαίσιο της επιφάνειας-ρεμβασμού, καταργώντας κάθε δυισμό και οδηγώντας την ακατανίκητη επιθυμία στην εκπλήρωσή της. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί όλες τις παραδοσιακές συμβάσεις της επιφάνειας, για να τις ανατρέψει πλήρως, καθώς αυτό που επιφάνεται, στην περίπτωση του ρεμβασμού του Ραμίρεθ, όχι μόνο δεν είναι το θεϊκό και μεταφυσικό ή το ηθικό και πνευματικό ή έστω η ασύνειδη επιθυμία που απελευθερώνει, οδηγώντας στο μεσσιανικό όραμα ενός νέου υπερπραγματικού κόσμου, όπως συμβαίνει με την άδηλη επιφάνεια που βιώνει ο Βιερχόν, αλλά είναι αντίθετα η ασύνειδη αιμομικτική επιθυμία ενός εγωιστή και ζηλόφθονου ήρωα, που θα τον οδηγήσει νομοτελειακά στη διπλή δολοφονία της κόρης του και του εραστή της και στη δική του αυτοκτονία.⁴³⁴ Άρα, ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί τον λογοτεχνικό τόπο της επιφάνειας, για να αποκαλύψει αδιακρίτως τα βάθη του ασύνειδου, πέρα από κάθε συμβατική έννοια καλού ή κακού, ηθικού ή ανήθικου και να πραγματώσει

⁴³³ Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 126.

⁴³⁴ Η Ζαμάρου, «Αργώ και Μέγας Ανατολικός: μια πρώτη σύγκριση», ό.π., 54, συγκρίνει τους δύο ήρωες, σημειώνοντας ότι «και οι δύο έχουν ως πρότυπο τον Πάνα», αλλά μόνο ο «Βιερχόν συνδυάζει το χοϊκό με το θεϊκό στοιχείο, το γήινο με το ουράνιο, το σαρκικό με το πνευματικό. Ο Ραμίρεθ, μολονότι τείνει προς αυτό το ιδανικό, αποτυγχάνει, επειδή ό,τι υπερισχύει τελικά στη συμπεριφορά του είναι η επικίνδυνη ζωώδης φύση του Πάνα». Ή καλύτερα, υιοθετώντας την εμπειρική οπτική, θα λέγαμε πως ό,τι υπερισχύει τελικά στη συμπεριφορά του είναι η εγωιστική, διχαστική και ζηλόφθονη τάση του ανθρώπου. Γι' αυτό άλλωστε, ενώ φτάνει στην ποθητή σύζευξη συνειδητού και ασύνειδου, τελικά δεν λυτρώνεται και δεν δικαιώνεται.

λογοτεχνικά τη σύνθεση ύλης και πνεύματος, αναζητώντας την υπερπραγματική άρση των διχασμών.

Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Ερνέστος Λαρύ-Νανσύ βιώνει λίγο πριν από την απογείωση του αερόστατου μια επιφάνεια-ρεμβασμό που πυροδοτείται από τον έξαλλο ενθουσιασμό του πλήθους των Κολομβιανών που αποθεώνει τους τρεις αεροναύτες:

Ο Ερνέστος Λαρύ-Νανσύ ήνοιξε τα μάτια του. Καθώς αντίκρυσε το πλήθος που αγαλλιούσε γύρω από το μπαλλόνι, του φάνηκε πως είδε, επάνω από την θάλασσα των κεφαλών, σαράντα μεγάλους αετούς να πετούν προς ανατολάς, και, από κάτω, του φάνηκε πως διέκρινε, μέσα σε ηχηρό ποδοβολητό και τύμπανα που κροτούσαν δυναμώνοντας ολοένα, μία μεγάλη στρατιά να προχωρή, με τρίχρωμες σημαίες διάτρητες από σφαίρες, τις σημαίες που πάντα πλαταγίζαν επάνω από τας κεφαλές των γρεναδιέρων και κάτω από την σκέπη των αετών. Επί κεφαλής, καβάλλα σε λευκό φαρί, ένας μικρόσωμος άνδρας με υψηλό και πλατύ μέτωπο, κάτω από ένα δίκωχο καπέλλο με κονκάρδα, εμπορεύετο, κοιτάζοντας εμπρός, πολύ μακριά... Ο πρώην αντισυνταγματάρχης του Γαλλικού στρατού και νυν εξερευνητής της Κεντρίας Αφρικής, ησθάνθη το αίμα του να ανάβη και μία φωνή μέσα του, πολύ βαθειά, του επιθύρισε ευκρινώς: “Είσαι και εσύ, θέλεις δεν θέλεις, γιος του Αετού, παιδί του Βοναπάρτη!” Ο Ερνέστος Λαρύ-Νανσύ εσείσθη ολόκληρος από ένα ρίγος πατόκορφο, και εστάθη ευθυτενής, εις θέσιν προσοχής, μέσα στην λέμβον του αεροστάτου. Έπειτα, ενώ εξητωκραύγαζε τριγύρω του το πλήθος των Κολομβιανών, εφώναζε δυνατά, κοιτάζοντας το δίκωχο με την κονκάρδα, που απεμακρύνετο με τους μεγάλους αετούς που το συντρόφευαν στον ουρανό μιας δόξης ανεσπέρου: “Vive l’Empereur!” (106-108)

Ο Γάλλος πρώην αντισυνταγματάρχης βλέπει πάνω από τη λαοθάλασσα των Κολομβιανών τη μεγάλη στρατιά του Ναπολέοντα, με τα τύμπανα, τους αετούς και τις γαλλικές σημαίες, να προελαύνει, έχοντας επικεφαλής της τον ίδιο τον Βοναπάρτη. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί για τον ρεμβασμό του Λαρύ-Νανσύ τις φράσεις «του φάνηκε πως είδε» και «του φάνηκε πως διέκρινε». Με αυτόν τον τρόπο δηλώνεται, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, η εισχώρηση του ασύνειδου, που δεν ελέγχεται από τη λογική, εντός της συνειδητής πραγματικότητας. Χάρη σε αυτή την επιφάνεια-ρεμβασμό, που καταλύει τα χωροχρονικά όρια και συναιρεί τη φαντασία με την πραγματικότητα, τον εσωτερικό-υποκειμενικό κόσμο του ήρωα με τον εξωτερικό-αντικειμενικό κόσμο της αφήγησης, κινητοποιώντας όχι μόνο την όραση αλλά και την ακοή του ρεμβάζοντος υποκειμένου, αποκαλύπτεται, υπό μορφή ψιθύρου, η μύχια επιθυμία του πρώην αντισυνταγματάρχη να γίνει διάδοχος του Βοναπάρτη, συνεχιστής της δόξας και του μεγαλείου του. Αυτή η φιλοδοξία, αυτό το χρίσμα που του δόθηκε εντός του ρεμβασμού του τον συγκλονίζει και τον ωθεί να γίνει αεροναύτης στην Αργώ του 20ού αιώνα, ένας από τους «τρεις Κονκουισταντόρες του αέρος» (99), κατακτητής όμως ενός νέου υπερπραγματικού και συναδελφωμένου κόσμου, διαφορετικού από τον παλιό.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Εμπειρικός διαγράφει τον χαρακτήρα των βασικών ηρώων του διηγήματός του, μέσω του λογοτεχνικού τόπου της επιφάνειας,

προκειμένου να αποκαλύψει τα βάθη του αηθικού ασύνειδού τους. Έτσι, η επιφάνεια-ρεμβασμός γίνεται το προνομιακό μέσο με το οποίο καταργείται, σύμφωνα με τα κελεύσματα της ψυχανάλυσης και του υπερρεαλισμού, κάθε ορθολογική αντίφαση και επιτυγχάνεται λογοτεχνικά η πολυπόθητη σύνθεση της υπερπραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, η εμπειρική υπερρεαλιστική επιφάνεια «δημιουργεί το άρρηκτο».⁴³⁵

β) Το υποκείμενο της επιφάνειας-ρεμβασμού ως επιφαινόμενο

Το δεύτερο μέρος του πεζόμορφου κειμένου «Η έξοδος» (17.3.1940), που ανήκει στους *Κύκλους του Ζωδιακού* (28-34),⁴³⁶ αυτό που αυτονομήθηκε, για να εξελιχθεί στην πορεία στις «Μορφές αιθρίας» των *Γραπτών*, απαρτίζεται από εννέα παραγράφους, κάθε μια από τις οποίες, εκτός από την πρώτη-εισαγωγική, συνιστά και από ένα παράδειγμα ρεμβασμού.

Πρόκειται για παραδείγματα τα οποία, όπως έχει επισημανθεί από τον Σιγάλα, «κωδικοποιούν την τεχνική του ρεμβασμού, καθιστώντας την μια υπερρεαλιστική πρακτική, έναν τρόπο παραγωγής υπερρεαλιστικών κειμένων, τον οποίο ο Εμπειρικός επεξεργάζεται την εποχή της συγγραφής των *Γραπτών*».⁴³⁷ Υποκείμενο αυτών των οκτώ οραμάτων ή αλλιώς επιφανειών-ρεμβασμών είναι ο ίδιος ο ποιητής, όπως αποκαλύπτεται στο τέλος του κειμένου (34).⁴³⁸ Τα οκτώ αυτά παραδείγματα επιφανειών-ρεμβασμών πυροδοτούνται συνειρμικά από τα «οράματα» του Θεόφιλου Κεφάλου του Χατζημιχαήλ «που μας προσέφερε για πάντα» ένα «πολύ μεγάλο ποίημα» (31).⁴³⁹

⁴³⁵ C. W. E. Bigsby, *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής (Η γλώσσα της Κριτικής 12), ³1989, 89.

⁴³⁶ Για την πρώτη δημοσίευση του κειμένου αυτού βλ. παραπάνω τη [σημ. 2](#) του δευτέρου μέρους.

⁴³⁷ Σιγάλας, «“Η Έξοδος” ως “μέσον” της ποιητικής του Εμπειρικού», ό.π., 14.

⁴³⁸ Ο Σιγάλας, ό.π., κάνει λόγο για έξι παραγράφους-ρεμβασμούς. Κατά τον ίδιο τρόπο και ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 275, αναφέρεται σε «έξι οράματα/θεάματα».

⁴³⁹ Τα έξι πρώτα από αυτά εντάσσονται σχεδόν αυτούσια, με λίγες αλλαγές, στις «Μορφές αιθρίας» των *Γραπτών*. Καθώς όμως εκεί αυτονομοούνται και δεν παρουσιάζονται ως παραδείγματα ρεμβασμών, τους οποίους βιώνει ένα υποκείμενο, δεν μπορούν να εκληφθούν και στη νέα τους μορφή ως επιφάνειες-ρεμβασμοί.

Τι κρίμα, αλήθεια, που όλοι δεν βλέπουν πάντα τα οράματα, τα πανοράματα που υπάρχουν παντού σε κάθε γύρισμα του δρόμου, σε κάθε τολπή ρεμβασμού. Και όμως δεν είναι δύσκολο λίγο να ανοίξη κανείς τα μάτια ή λίγο να τα κλείση παρουσιάζονται μπροστά του. Ιδού επί παραδείγματι: (31)

Μέσω αυτών των επιφανειών-ρεμβασμών ο Εμπειρικός πραγματοποιεί το πρόσταγμα του υπερρεαλισμού, «να χρησιμοποιούμε στην εν εγρηγόρσει ζωή μας τους ονειρικούς μηχανισμούς, [...], πράγμ[α] που σημαίν[ει] την αξιοποίησιν της πλήρους λειτουργίας του πνεύματος και όχι μόνο της λογικής, και την δημιουργίαν, όχι πλέον συμβατικών φαντασμαγοριών, αλλά του “merveilleux”».⁴⁴⁰ Πρόκειται, επομένως, πραγματικά για μια έξοδο, όπως δηλώνει και ο τίτλος του κειμένου, από τον δυϊστικό συνειδητό κόσμο, μια εξόδιο πορεία που οδηγεί «προς τους ορίζοντες» (29) ενός ενοποιημένου, θαυμαστού και υπερπραγματικού κόσμου, όπου αξιοποιείται το πνεύμα στην ολότητά του με τη σύζευξη συνειδητού και ασύνειδου.

Σε κάθε επιφάνεια-ρεμβασμό ο αφηγητής-ποιητής, που οδοιπορεί προς τους ορίζοντες,⁴⁴¹ βλέπει-οραματίζεται τα «υποκείμενα αντικειμένων», δηλαδή τη βαθύτερη ουσία προσώπων, αντικειμένων, γεγονότων μέσα από το πρίσμα του δικού του ασύνειδου, καθιστώντας τη έτσι φανερή και διαυγή.⁴⁴² Με αυτόν τον τρόπο συμφιλιώνει τον εσωτερικό και υποκειμενικό με τον εξωτερικό και αντικειμενικό κόσμο, το πνεύμα με την ύλη και υπηρετεί το γνωσιολογικό και ανθρωπολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού, ενώ ταυτόχρονα το καθιστά, όπως έχει διαπιστώσει ο Σιγάλας, οντολογικό.

Στην πρώτη επιφάνεια-ρεμβασμό ο αφηγητής-ποιητής οραματίζεται την απόλυτη αρμονία που μπορεί να προκύψει από τη σύζευξη αρσενικού και θηλυκού, συνειδητού και ασύνειδου, όπως συμβολίζεται όχι μόνο από την ένωση του φαροφύλακα και της γυναίκας αλλά και από τη συνύπαρξη του φάρου και της

⁴⁴⁰ Εμπειρικός, «Διάλεξη στο Κολλέγιο Αθηνών», ό.π., 569.

⁴⁴¹ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 269, σημειώνει ότι «ο δρόμος ως μεταφορική έννοια του ανθρώπινου βίου και της εξελικτικής κινήσεως και προόδου συνιστά ένα κοινό θέμα στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία. Επιπλέον η ιδέα του αναπεπταμένου δρόμου συχνά σχετίζεται με την ίδια την ποιητική τέχνη, συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο παράγεται και εξελίσσεται ένα κείμενο. Αυτή, λοιπόν, την κοινή ιδέα του νοητού, φιλοσοφικού και λογοτεχνικού “δρόμου”, ο Εμπειρικός την προβάλλει προγραμματικά, [...], για πρώτη φορά, εδώ στην “Εξοδο”».

⁴⁴² Ο Εμπειρικός είχε κατατάξει αρχικά τις «Μορφές αιθρίας», επομένως και το δεύτερο μέρος της «Εξόδου», στη δεύτερη ενότητα των *Γραπτών* που θα επιγραφόταν «Υποκείμενα αντικειμένων». *Ό.π.*, 237-238.

θάλασσας.⁴⁴³ Η επιφάνεια της πλήρους ενότητας και αρμονίας συνδηλώνεται και μέσω του μοτίβου της ακινησίας και της σιγής του κόσμου («Στον μακρινόν ορίζοντα πλέει η νηνεμία. Ένα καράβι ακινητεί σε απόσταση ενός μιλίου. Εις το κατάστρωμα κοιμάται ένα μωρό. Οι ναύτες δεν μιλούν», 31). Γέννημα αυτής της απόλυτης σύζευξης και αρμονίας, σύμβολο της υπερπραγματικής ενότητας, είναι ο Αρίμ-Ενίς, το μωρό του οποίου κανείς δεν ξέρει την καταγωγή.

Στη δεύτερη επιφάνεια-ρεμβασμό κυριαρχεί το ζοφερό και απειλητικό κλίμα ενός τοπίου θανάτου που δημιουργούν τα άπτερα, γυμνά, αιμοβόρα, βουβά και σαρκώδη πουλιά μέσα σε ένα φυσικό πλαίσιο απόλυτης σιγής («Όλα τα φύλλα ακινητούν. [...] Καμιά φωνή, κανένας ήχος», 32), όπου «ολίγα ζώα σφαδιάζουνε στο χώμα».

Στην τρίτη επιφάνεια-ρεμβασμό ο αφηγητής-ποιητής οραματίζεται τον Έσπερο στην κορυφή ενός λόφου.⁴⁴⁴ Πρόκειται για μια οραματική και ακουστική επιφάνεια στην οποία ενοποιούνται όλα τα φυσικά στοιχεία: ο λόφος, το νερό (κολυμβήθρες), η θάλασσα που προσωποποιείται, τα πουλιά (οι γερανοί) που ανέρχονται και κατέρχονται, ενώνοντας νοητά το ύψος με το βάθος, η αμμουδιά, το θρόισμα του ανέμου. Ο ήχος, η θεσπέσια μουσική που παράγει ο Έσπερος,⁴⁴⁵ –δηλαδή ο Αποσπερίτης-Αφροδίτη, το ωραιότερο και φωτεινότερο άστρο του ουρανού, σύμβολο της μερικής δύναμης–, στην κορυφή του λόφου, προνομιακό τόπο της παραδοσιακής

⁴⁴³ Ο Εμπειρικός, αναλύοντας στο «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων» των *Κύκλων του Ζωδιακού* τον στίχο του «Καθώς γύρω απ’ τους φάρους τα πουλιά», εξηγεί την προτίμησή του στους φάρους: «Όταν ήμουν παιδί είχα δει σε κάποιο (νομίζω αγγλικό) βιβλίο μια εικόνα που παρίστανε ένα πλήθος μεταναστευτικά πουλιά που φτερούγιζαν έξαλλα μέσα στην νύχτα γύρω-γύρω από ένα φάρο. Ο Γιώργος Γουναρόπουλος έχει στο σπίτι του έναν πίνακα ανεκλαλήτου γοητείας που παριστάνει έναν φάρο που τον μαστίζει η τρικυμία. Τον πίνακα αυτόν θέλω οπωσδήποτε να τον αποκτήσω μόλις μου το επιτρέψει η οικονομική μου κατάσταση» (92-93). Στη συνέχεια παραθέτει δύο κείμενά του στα οποία ο φάρος έχει κεντρικό ρόλο, το ποίημα «Η στιλβηδών» της *Ενδοχώρας* (βλ. παρακάτω την υποενότητα [1.3. α](#)) και έπειτα, με λίγες αλλαγές, την παράγραφο που μας απασχολεί, σημειώνοντας όμως ότι ανήκει στο γραπτό του «Εντός και εκτός των παραθύρων» (94). Πρόκειται προφανώς για τη μετάβαση από την «Εξοδο» στις «Μορφές αιθρίας».

⁴⁴⁴ Στις «Μορφές αιθρίας» των *Γραπτών* (81) ο Έσπερος γίνεται Ίμερος.

⁴⁴⁵ Ο Σιγάλας, «“Η Έξοδος” ως “μέσον” της ποιητικής του Εμπειρικού», ό.π., 17: σημ. 15, σημειώνει ότι «σύμφωνα με τον Λεωνίδα Εμπειρικό, ο Έσπερος [...] που κτυπά τις κολυμβήθρες είναι ο Δημήτρης Μητρόπουλος, που ο Ανδρέας Εμπειρικός είχε δει νέος να παίζει κρουστά σε μια συναυλία συμφωνικής μουσικής στον καθεδρικό ναό της Λοζάνης στην Ελβετία και εντυπωσιάστηκε από την θεωρία και την ενέργειά του».

επιφάνειας, κινητοποιεί και διεγείρει τη θάλασσα, τα πουλιά, την αμμουδιά και όλη την πλάση. Έτσι, επιφαίνεται η άμεμπτη αρμονία και ενότητά της: «Ουδέν ψεγάδι, καμιά μομφή. Χίλια σουραύλια αντιλαλούν το θρόισμα του ανέμου» (32).

Στην τέταρτη επιφάνεια-ρεμβασμό ο αφηγητής-ποιητής βλέπει δέκα μαθήτριες να σιωπούν ανεξήγητα ενώπιον της δασκάλας τους.

Η διδασκάλισσα κινεί τα χείλη της αλλά καμιά λέξις δεν ηχεί. Οι κορασίδες εξακολουθούν την σιωπή τους. Η σημασία της σιγής δεν γίνεται νοητή. Εν τούτοις είναι διαυγής και κρυσταλλίνη, όσο μια αιθρία στα ερείπια της Κορίνθου. (32)

Το ρεμβάζον υποκείμενο βλέπει τις μαθήτριες να ρεμβάζουν και ταυτιζόμενο μαζί τους βυθίζεται στην απόλυτη σιγή της ρέμβης τους. Με αυτόν τον τρόπο υποκείμενο και αντικείμενο της επιφάνειας-ρεμβασμού ταυτίζονται μέσω της κινητοποίησης του ονειρικού μηχανισμού κατά τη διάρκεια της εγρήγορσης. Το μοτίβο της κόρης που ρεμβάζει είναι άλλωστε συχνό στο έργο του Εμπειρικού και συνδέεται πάντα με τη γυναικεία ερωτική ονειροπόληση και επιθυμία.⁴⁴⁶ Έτσι, η σιωπή των κοριτσιών που οφείλεται στην κατίσχυση του ασύνειδού τους επί της συνειδητής πραγματικότητας, δεν γίνεται κατανοητή από τους άλλους, είναι όμως «διαυγής και κρυσταλλίνη» για το ρεμβάζον υποκείμενο, που την παρομοιάζει με μια αιθρία στην οποία συνυφαίνεται σε μια τέλεια όσμωση («οπτασία όλβου») το παρελθόν («στα ερείπια της Κορίνθου») με το παρόν («οι χιονισμένες κορυφές των ορέων της Ρούμελης»), το εδώ με το εκεί, η ύλη με το πνεύμα.

Στην πέμπτη επιφάνεια-ρεμβασμό ο αφηγητής-ποιητής βλέπει και ακούει έναν ναρκισσευόμενο ρήτορα που εκφωνεί τον λόγο του σε μια αίθουσα γεμάτη από κόσμο. Το ρεμβάζον υποκείμενο ταυτίζεται και σε αυτή την περίπτωση με τους ακροατές που ονειροπολούν, χωρίς να ακούν τον ρήτορα («ελάχιστοι προσέχουν τι τους λέει», 33). Με αυτόν τον τρόπο, το ασύνειδο του ρεμβάζοντος υποκειμένου ταυτίζεται με το ασύνειδο των ρεμβαζομένων και καταλαμβάνει τη συνειδητή πραγματικότητα, ενοποιώντας τον εσωτερικό και υποκειμενικό με τον εξωτερικό και αντικειμενικό κόσμο («Μές' απ' τ' ανοίγματα των φορεμάτων οι σκέψεις των

⁴⁴⁶ Αναφέρουμε ενδεικτικά τους δύο τελευταίους στίχους του ποιήματος «Αύξησι» της *Ενδοχώρας* (93), τη φράση «τα μάτια της ήσαν γλαυκά [...] και έμοιαζαν με μάτια ρεμβαζούσης γυναικός» από το «Φως παραθύρου» των *Γραπτών* (65) και το απόσπασμα από τα «Δύο άλογα του Giorgio de Chirico» της *Οκτάνα*: «την νοσταλγία που βλέπουμε τόσο συχνά στα μάτια μιας ρεμβαζούσης γυναικός, ή μιας ονειροπόλου κόρης, όταν ο ήμερος φουσκώνει τα μεστά, και τα ελαφρά ή τα βαριά και τα μπουμπουκία ακόμη στήθη» (84).

ανδρών εισέρχονται και διεισδύουν μέσα στην πλήρη ρεμβασμών αφηρημάδα των γυναικών και νεανίδων», 33).

Η έκτη επιφάνεια-ρεμβασμός συνιστά την πρώτη εμφάνιση στην εμπειρική ποίηση του θέματος της χιονοστιβάδας που κατακυλά και κρημνίζεται.⁴⁴⁷ Ο ίδιος ο ποιητής σημειώνει στις 3 Ιανουαρίου 1942, δηλαδή δύο περίπου χρόνια μετά τη συγγραφή της «Εξόδου», στο «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων» των *Κύκλων του Ζωδιακού*, αναλύοντας τον στίχο του «Μία χιονοστιβάς κρημνιζόμενη»:

Κάποτε λοιπόν, ενώ ξεφύλλιζα ένα Larousse σταμάτησα σε μια εικόνα που παρίστανε μια πτόσι χιονιών και ογκολίθων. Τα χιόνια και οι ογκολίθοι πέφτανε από ψηλά και κυλούσαν με ορμή σε μια βραχώδη και απόκρημνη πλαγιά, τσακίζοντας δέντρα, παρασύροντας πελώριες πέτρες και συντρίβοντας στο χαμηλότερο σημείο της πλαγιάς δύο φτωχικά καλύβια [...]. Στο βάθος της εικόνας δέσποζαν βουνά πανύψηλα και απειλητικά σαν οργισμένοι γίγαντες μέσα σε ζοφεράν ατμόσφαιρα μιας καταγίδος, ενώ η κοιλάδα έμοιαζε να δέχεται το ξέσπασμα στην βαθουλή πραότητά της, με υπομονή αφάνταστη και δεκτικότητα ηδονική.

Η εικόνα αυτή γεννούσε μέσα μου πολύ έντονα αισθήματα και ασκούσε επάνω μου μια μεγάλη γοητεία. [...]

Τα αισθήματα που δοκίμαζα μπροστά σε τούτη την εικόνα, ήταν απaráλλαχτα με εκείνα που εδοκίμασα την ίδια περίπου εποχή, κοιτάζοντας μια άλλη εικόνα, που ασκούσε μια γοητεία εξίσου μεγάλη επάνω μου – μια εικόνα ηφαιστείου σε στιγμή εντατικής ενέργειας. Παρά την επιφανειακή αντίθεσι των δύο παραστάσεων (χειμώνας και θύελλα στην πρώτη, θέρος και αιθρία στην δεύτερη) η ουσία και στις δύο ήταν η ίδια, αφού και στα δύο φαινόμενα που απεικόνιζαν αυτές οι παραστάσεις, υπήρχε η ίδια πριαπική έξαρσι, η ίδια συθέμελη δόνησι, τα ίδια οργανικά στοιχεία που τείνουν και συγκλίνουν παντού και πάντοτε προς την παντάνασσα ηδονή του έρωτα. (59-60)

Πρόκειται, επομένως, για έναν ρεμβασμό στον οποίο επιφαίνεται η παντάνασσα ηδονή του έρωτα που συζευγνύει σε μια άρρηκτη ενότητα τους θερμόαιμους Λάπωνες με την Αλκμήνη, το δωμάτιο του σπιτιού της με τα σύννεφα που διασχίζουν τον ουρανό, την κουρτίνα του παραθύρου που παραμερίζεται από μια ριπή του ανέμου με τη βοή της χιονοστιβάδας που «πέφτει και κρημνίζεται σαν καταρράκτης» (33). Μέσω της διεύρυνσης των ορίων του πραγματικού, της κατάλυσης του χώρου και του χρόνου και της διείσδυσης, χάρη στον ρεμβασμό, του ασύνειδου και του ονείρου στη συνειδητή πραγματικότητα επιτελείται το υπερρεαλιστικό θαυμαστό («merveilleux») και καταργείται κάθε δυϊσμός. Είναι, τέλος, αξιοσημείωτο ότι στην πρώτη αυτή εμφάνιση του θέματος της κρημνιζόμενης χιονοστιβάδας απουσιάζει η αντίθετη, αλλά ουσιαστικά όμοια, εικόνα του ηφαιστείου που υπάρχει και στις «Μορφές αιθρίας» και στο «Our dominions beyond the seas» και στο «Μία

⁴⁴⁷ Εκτός από τις «Μορφές αιθρίας» των *Γραπτών* το ίδιο θέμα το ξαναβρίσκουμε στην αυτο-αναλυτική σύνθεση «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων» και βέβαια στην *Οκτάνα*, όπου το πεζό ποίημα «Μία χιονοστιβάς κρημνιζόμενη» αποτελεί το σύνθεμα που αποσπάστηκε, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, από το «Our dominions beyond the seas».

χιονοστιβάς κρημνιζομένη». Αντί για αυτήν, ο ποιητής σημειώνει μια φράση που θα απαλειφθεί σε όλες τις επόμενες εκδοχές του θέματος: «Μια σφενδόνη ελησμονήθη στο πεζούλι» (33). Το επιθετικό πολεμικό όργανο δεν έχει θέση στον ενοποιημένο κόσμο της κατίσχυσης του έρωτα.

Στην έβδομη επιφάνεια-ρεμβασμό ο αφηγητής-ποιητής οραματίζεται ένα σύγχρονό του σημαντικό ιστορικό γεγονός, την υπογραφή της Συνθήκης της Μόσχας στις 13.3.1940, μετά την κατάληψη του Βιμπόργκ της Φινλανδίας από τα σοβιετικά στρατεύματα: «Γύρω από ένα τραπέζι βάζουν υπογραφές ενώ καπνίζει ακόμη το Βιπούρι. Η ειρήνη της Μόσχας υπεγράφη. Μα στην συνείδησι του κόσμου θα μείνουν για πάντα νικητές οι Φινλανδοί» (33). Με τη Συνθήκη της Μόσχας τερματίστηκε η στρατιωτική σύγκρουση μεταξύ της Σοβιετικής Ένωσης και της Φινλανδίας που ξεκίνησε στις 30.11.1939 με την εισβολή των Σοβιετικών στο φινλανδικό έδαφος και έμεινε γνωστή στην ιστορία ως Πόλεμος του Χειμώνα. Με τον τερματισμό των εχθροπραξιών η Φινλανδία έχασε ένα μέρος των εδαφών της, αλλά η ΕΣΣΔ είχε βαρύτερες απώλειες σε ανθρώπινες ζωές, ενώ παράλληλα εκδιώχθηκε από τις τάξεις της Κοινωνίας των Εθνών στις 14.12.1939⁴⁴⁸ («Σκατά στον Στάλιν και δόξα απέθαντη στην Φινλανδία, στο βόρειο σέλας που δεν σβήνει μα λάμπει ανάλλαχτο στον ουρανό του σαν το διαμάντι που φορεί στο στήθος της η Ελευθερία», 34).⁴⁴⁹ Με αυτόν τον τρόπο ο ποιητής καταλύει τα συμβατικά χωροχρονικά όρια αλλά και την αδήριτη «αρχή της πραγματικότητας» και βιώνει το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός μέσα από το πρίσμα της δικής του επιθυμίας, εισάγοντας μέσω της επιφάνειας-ρεμβασμού το ονειρικό, το ασύνειδο και την «αρχή της απόλαυσης» στη σύγχρονή του ιστορική πραγματικότητα και ενώνοντας σύμφωνα με τα υπερρεαλιστικά πρότυπα την τέχνη με τη ζωή.

⁴⁴⁸ Για τα συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα βλ. το λήμμα Winter War (Πόλεμος του Χειμώνα) της [Wikipedia](#) [ανακτήθηκε στις 7/5/2020].

⁴⁴⁹ Όπως διαπιστώνει ο Σιγάλας, «“Η Έξοδος” ως “μέσον” της ποιητικής του Εμπειρικού», ό.π., 17, «η προτελευταία παράγραφος της “Εξόδου”, δεν περιλαμβάνεται στις επόμενες εκδοχές των “Μορφών Αιθρίας”, καθώς η Φινλανδία τάσσεται στη συνέχεια υπέρ του Άξονα και συμμετέχει στο πλευρό της Wehrmacht στην πολιορκία του Λένινγκραντ. Αντίστοιχα το μένος που τρέφει ο Εμπειρικός κατά της Σοβιετικής Ένωσης κατά την περίοδο της αρχής του πολέμου, εκλείπει από τη στιγμή που αυτή βρίσκεται αντιμέτωπη του Άξονα στο πλευρό των Βρετανών». Βλ. και Λ. Εμπειρικός, «Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού», ό.π., 155.

Στην όγδοη και τελική επιφάνεια-ρεμβασμό ο αφηγητής-ποιητής, ύστερα από όλους τους παραδειγματικούς ρεμβασμούς που παρουσίασε, καταλήγει με αυτοαναφορικό τρόπο στον ρεμβασμό του ίδιου του εαυτού του την ώρα που γράφει. Έτσι, το ρεμβάζον υποκείμενο επιστρέφει στον παροντικό του χρόνο και, βγαίνοντας από τον εαυτό του, γίνεται το αντικείμενο της επιφάνειάς του:

Στο πέμπτο πάτωμα ενός σπιτιού κάποιος μ' ένα μολύβι κάθεται και γράφει: "Η ποίηση είναι ανάπτυξις στίλβοντος ποδηλάτου. Σε αυτόν τον δρόμο προχωρώ όπως πορεύεται με ούριον άνεμο ή σε άλλες στιγμές επάνω στον καιρό κάποιος που στέ μεν βιάζεται, στέ δε περπατά χωρίς να σπεύδη. Ο δρόμος εξακολουθεί. Η μέρα είναι ωραία – μια μέρα του Μάρτη στα 1940. Είμαι τριάντα εννέα ετών. Με λεν Ανδρέα Εμπειρικό. (34)⁴⁵⁰

Με αυτόν τον τρόπο, το παρόν της συγγραφής καθίσταται άχρονο και ατέρμονο, καθώς εντάσσεται εντός του διευρυμένου, υπερπραγματικού χωροχρονικού πλαισίου του ρεμβασμού, ενώ παράλληλα η ίδια η πράξη της συγγραφής γίνεται μια αέναη διαδικασία, που όχι μόνο δεν γνωρίζει όρια, από τη στιγμή που τα εισαγωγικά δεν κλείνουν, αλλά και συγχρόνως ταυτίζεται με το αποτέλεσμα της, δηλαδή το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο, καθιστώντας το ποίημα-γεγονός. Άρα, και ο ρεμβασμός, δηλαδή το ασύνειδο, διεισδύει εντός της πραγματικότητας, καταλαμβάνοντας και διευρύνοντάς τη και ο αφηγητής-ποιητής ενσωματώνεται μέσα στην ίδια του την επιφάνεια, συζευγνύοντας το υποκείμενο με το αντικείμενό της και η ποιητική ενέργεια συμπίπτει με το ποίημα-δημιούργημα, υπερβαίνοντας τα λογοτεχνικά είδη και ενώνοντας τη θεωρία με την ποίηση, το πνεύμα με την ύλη και η τέχνη δεν διαχωρίζεται από τη ζωή, με αποτέλεσμα να διευρύνονται τα όρια της λογοτεχνικότητας.

Ο Εμπειρικός, ακολουθώντας τα κελεύσματα του υπερρεαλισμού, καταλύει κάθε διχασμό και δημιουργεί με την ένωση των πάντων την υπερπραγματικότητα,⁴⁵¹ που συνιστά την απόλυτη υπέρβαση και απελευθέρωση από τα στεγανά της λογικής·

⁴⁵⁰ Ο Σιγάλας έχει επισημάνει ότι στο εν λόγω απόσπασμα «τα εισαγωγικά (που ανοίγουν στο σημείο "Η ποίηση είναι ανάπτυξις στίλβοντος ποδηλάτου) δεν κλείνουν, καθώς η πράξη της συγγραφής, που ενσωματώνεται στο κείμενο, συμπίπτει με τα γραφόμενα, πραγματοποιώντας μια ταύτιση του αντικειμένου/γραπτό με το υποκείμενο/συγγραφέ[α] μέσα στο παρόν της ολοκλήρωσης του κειμένου: μια ωραία μέρα του Μάρτη στα 1940». *Ο.π.*, 14.

⁴⁵¹ Ο Louis Aragon, *Une vague de rêves* [1924], Paris: Seghers, 1990, 11, υποστηρίζει ότι η υπερπραγματικότητα είναι ένα γένος στο οποίο ενώνονται και συμφιλιώνονται διαφορετικά είδη, το τυχαίο, η ψευδαίσθηση, το φανταστικό, το όνειρο. Για τον Εμπειρικό, η υπερπραγματικότητα δεν είναι μόνο συμφιλίωση ειδών αλλά πλήρης όσμωση συνειδητού και ασύνειδου, υποκειμένου και αντικειμένου, ύλης και πνεύματος.

ως προνομιακό μέσο για την αποκάλυψη της υπερπραγματικότητας χρησιμοποιεί στην «Έξοδο» την επιφάνεια-ρεμβασμό.⁴⁵² Αυτή είναι, άλλωστε, και η σημασία του τίτλου του κειμένου: πρόκειται για την έξοδο από τα δεσμευτικά όρια της συνειδητής πραγματικότητας, από τους κανόνες του ορθολογισμού και τα δεσμά των νόμων και των κάθε λογής συμβάσεων και για μια πορεία, μέσω της επιφάνειας-ρεμβασμού, προς την πλήρη αξιοποίηση όλων των δυνάμεων του πνεύματος που οδηγεί στην απελευθερωτική και λυτρωτική υπερπραγματικότητα.

γ) Τα πετραδάκια

Το πεζόμορφο κείμενο «Τα Τεκταινόμενα» που ανήκει στους *Κύκλους του Ζωδιακού* (19-27),⁴⁵³ γράφτηκε στην Αθήνα στις 21.2.1940. Μια δεύτερη ανολοκλήρωτη επεξεργασία του (179-186) έγινε από τον ποιητή στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όταν θέλησε «να το εντάξει κατά πάσα πιθανότητα» στην *Οκτάνα*.⁴⁵⁴ Η πρώτη επεξεργασία του «αφιερώνεται στη μνήμη του επισμηναγού και ποιητή Μιχαήλ Ακύλα, φίλου του Εμπειρικού, που εκτελείται από τους Γερμανούς, μαζί με άλλους πατριώτες, στην Καισαριανή στις 5 Ιουνίου του 1942».⁴⁵⁵

«Τα Τεκταινόμενα» περιέχουν αναφορές σε πρόσωπα και γεγονότα ιστορικά, που προέρχονται «από τον ευρύ χώρο των παγκόσμιων ιστορικών συμβάντων μέχρι τον στενότερο των προσωπικών σχέσεων. Είναι ένα κείμενο αυτοαναλυτικό –στη γραμμή των αυτοαναλυτικών κειμένων του Breton– καθώς και ένα κείμενο θέσης,

⁴⁵² Ο Σιγάλας, «“Η Έξοδος” ως “μέσον” της ποιητικής του Εμπειρικού», ό.π., 15, συνδέοντας τους εμπειρικούς ρεμβασμούς με τη διαλεκτική του Hegel, υποστηρίζει ότι «η μέθοδος του ρεμβασμού, η σχέση του, τόσο με τα αντικείμενα όσο και με το υποκείμενό του, η πορεία του, τείνει στην “αυτοσχεσία”: την επιστροφή στο ίδιο, η οποία καθιστά τα αντικείμενα του ρεμβασμού “υποκειμενικά” μέσα σε αυτόν και το υποκείμενο “αντικειμενικό”, μέσω αυτού. Έτσι τουλάχιστον θα μπορούσε να ερμηνευτεί η εν λόγω ποιητική του ρεμβασμού στο πλαίσιο της χεγκελιανής διαλεκτικής».

⁴⁵³ Για τις πρώτες, αποσπασματικές δημοσιεύσεις του κειμένου αυτού βλ. παραπάνω τη [σημ. 20](#) του δευτέρου μέρους.

⁴⁵⁴ Βλ. τη σημείωση του Γ. Γιατρομανωλάκη στο *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 179 και Λ. Εμπειρικός, «Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού», ό.π., 150.

⁴⁵⁵ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 251. Ο ίδιος, ό.π., 251-252: σημ. 4, παραθέτει τις παρακειμενικές και ενδοκειμενικές αναφορές του Εμπειρικού στον Μ. Ακύλα και σημειώνει τις αναφορές και άλλων νεοελλήνων συγγραφέων στον αδικοχάμενο ποιητή.

ένα είδος πολιτικού και προσωπικού διακηρυκτικού κειμένου, που εκφράζει τη σχέση του συγγραφέα με τη ροή των γεγονότων, δηλαδή με τα *τεκταινόμενα*.⁴⁵⁶ Η ροή των γεγονότων συνδέεται με μια σειρά από ονόματα, τα οποία αποδίδονται στα χρώματα που έχουν τα πετραδάκια, τα οποία ο ίδιος ο αφηγητής-ποιητής, όπως αποκαλύπτεται στο τέλος του κειμένου,⁴⁵⁷ περνά σε μια χορδή, για να σχηματίσει ένα περιδέραιο:

Πήρε ένα πετραδάκι, πήρε πετραδάκια, τα πασπάτεψε και συγκινήθηκε, γιατί δεν υπάρχει εύρημα ανθρώπινο που να μην έχει την σημασία του, το μυστικό του, που να μην έχει αντίκτυπο στους άλλους, στα άτομα και στις ολότητες.

Έπειτα πήρε μια χορδή λεπτοτάτη αλλά μεγάλης αντοχής και απειροπάλμων δονήσεων και πέρασε τα πετραδάκια ένα-ένα σαν χάνδρες σε μίαν αλληλουχία όπου τα χρώματα είχαν ονόματα –Ναδίρ, Χέρμαν, Ιουδήθ, Ιβάν, Μαρία, Χίλντεμπραντ, Εκβάτανα, Ποππέα και Ελιγολάνδη. (19)

Τα πετραδάκια που συνιστούν «ανθρώπινα ευρήματα» («objets trouvés») συνδέουν τον εξωτερικό υλικό κόσμο με την εσωτερική ασύνειδη ονειροπόληση του αφηγητή-ποιητή και ο κτύπος που προκαλείται από την κρούση του ενός πάνω στο άλλο τη στιγμή που περνιούνται στη χορδή, για να σχηματίσουν το περιδέραιο, συνοφαινεται με την ηχώ του, πυροδοτώντας τις επιφάνειες-ρεμβασμούς που ακολουθούν και συνδέονται με τα ονόματα, άρα και με τα χρώματα των πετραδιών:

Ο κτύπος κάθε πετραδιού έτσι που έπεφτε το ένα επάνω στο άλλο, ηκούετο όπως ακούεται μια πτώσις ρώγας βαρείας κεχριμπαριού, όταν εξαπολύεται εν μέσω άκρας σιωπής από δακτύλους ρεμβάζοντος ή σκεπτικού ανδρός επί μιας άλλης ρώγας –ρώγας απτής εις την αφήν, το χρώμα και το σχήμα- σε αλληπαλλήλους πτώσεις, όπου το γεγονός “ρώγα επί ρώγας” ισοδυναμεί με μαστούς εν πλήρει σφαιρικότητι διατελούντας. Η δε ηχώ ενός εκάστου κτύπου τινασσομένη επάλλετο και αντεπάλλετο εις τρόπον ώστε κτύπος και ηχώ να συνοφαινούνται, να αποτελούν σχεδόν ανεξιχνίαστον μυστήριον, όπου το κάθε πετράδι ιριδίζετο μέσα στα χρώματα των ονομάτων: Ναδίρ, Χέρμαν, Ιουδήθ, Ιβάν, Μαρία, Χίλντεμπραντ, Εκβάτανα, Ποππέα και Ελιγολάνδη. (19)

Έτσι, το κείμενο, που καταργεί τα συμβατικά όρια μεταξύ πεζογραφίας και ποίησης, αρθρώνεται με βάση τις επιφάνειες-ρεμβασμούς που γεννιούνται αφενός από την κινητοποίηση των αισθήσεων (της αφής, της ακοής και της όρασης) του αφηγητή-ποιητή μέσω των πετραδιών και αφετέρου από την εκφορά των κύριων ονομάτων που αποδίδονται στα χρώματα των πετραδιών και τους επακόλουθους συνειρμούς που αυτά προκαλούν στον αφηγητή-ποιητή.⁴⁵⁸ Με αυτόν τον τρόπο

⁴⁵⁶ Λ. Εμπειρικός, «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. Kūh-i Nūr», δημοσίευτη μελέτη.

⁴⁵⁷ Ο αφηγητής αρχικά είναι ετεροδιηγητικός («πήρε ένα πετραδάκι», 19), στην πορεία όμως γίνεται ομοδιηγητικός («θυμάμαι την Ιουδήθ», 21), ενώ στο τέλος αποκαλύπτεται ότι αφηγητής και κειμενικό υποκείμενο ταυτίζονται («Μαρία, αυτός που πήρε τα πετράδια, αυτός που τα πασπάτεψε κ’ έπειτα τα πέρασε ένα-ένα στην χορδή, ήμουν εγώ», 27).

⁴⁵⁸ Ο Λ. Εμπειρικός, «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. Kūh-i Nūr», ό.π., σημειώνει ότι «η ποιητική της εκφοράς των ονομάτων (énonciation) που πρωτοεμφανίζεται εδώ, υπογραμμίζει την αυτόνομη λειτουργία της λέξης και του ονόματος (εδώ του κυρίου ονόματος), και μετουσιώνει την πιο βαθιά υποκειμενικότητα σε μια “αυθαίρετη απτή αντικειμενική μυθολογία”». Ο Γ. Γιατρομανωλάκης,

καταλούνται μέσω της γραφής τα χωροχρονικά όρια και συνυφαίνονται μέσω των επιφανειών-ρεμβασμών του αφηγητή-ποιητή το υλικό με το άυλο, το εξωτερικό και απτό με το εσωτερικό και ασύνειδο. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι ο Εμπειρικός είχε κατατάξει «Τα τεκταινόμενα» μαζί με τα άλλα δύο αυτοαναλυτικά του κείμενα, το «Αμούρ-Αμούρ» και το «Our dominions beyond the seas», στην ενότητα με τίτλο «Αντικείμενα υποκειμένου»,⁴⁵⁹ δηλώνοντας προγραμματικά την υπερρεαλιστική σύνθεση υποκειμένου και αντικειμένου με σκοπό τη διεύρυνση των ορίων του συνειδητού και τη δημιουργία της υπερπραγματικότητας.

Η πρώτη επιφάνεια-ρεμβασμός πυροδοτείται από τα πετραδάκια-ονόματα Ναδάρ και Χέρμαν. Πρόκειται για τον Πέρση ήρωα Ναδάρ (Nâdir Shâh Afshâr) που έγινε σάχης της Περσίας και για τον «δεύτερο στην τάξη αξιωματούχο της ναζιστικής Γερμανίας»,⁴⁶⁰ τον Χέρμαν Γκαίριγκ. Αυτό που τους συνδέει είναι το διαμάντι Κο-ι-νός και η επιθυμία της κατοχής του. Το διαμάντι, «που το είχε κάμει κάποτε εις το Δελχί δικό του»⁴⁶¹ ο Ναδάρ, αποκτήθηκε στη συνέχεια από τη Μ. Βρετανία,⁴⁶² για να γίνει τελικά το αντικείμενο της επιθυμίας των ναζί που «θέλουν να το υπεξαιρέσουν από τους Άγγλους» (20). Η κατοχή του διαμαντιού Κο-ι-νός συμβολίζει την παγκόσμια ηγεμονία πάνω στους ανθρώπους και τη φύση, την απόλυτη εξουσία επί της κοσμικής ζωτικής ενέργειας που συνέχει τα πάντα, επί του έρωτα ως πηγής της ζωής.⁴⁶³ Αυτή την εξουσία κατέχουν οι Άγγλοι ως εκπρόσωποι μιας ιμπεριαλιστικής,

«Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 253, θεωρεί ότι τα ονόματα καθιστούν «Τα τεκταινόμενα» «ένα είδος καταλογικού κειμένου» και προσθέτει πως «η καταλογράφηση ονομάτων ή τόπων θα εμφανισθεί σε πολλά μετέπειτα κείμενα του Εμπειρικού».

⁴⁵⁹ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 237.

⁴⁶⁰ Ό.π., 255.

⁴⁶¹ Η συγκεκριμένη πρόταση συνιστά έναν ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο με συνίζηση στη δεύτερη συλλαβή.

⁴⁶² Ο Λ. Εμπειρικός, «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. Küh-i Nür», ό.π., αναφέρει συγκεκριμένα ότι δωρίθηκε στη βασίλισσα Βικτωρία και στη συνέχεια, το 1937, ενσωματώθηκε στο στέμμα της βασίλισσας Ελισάβετ.

⁴⁶³ Το μεγάλο διαμάντι Κο-ι-νός θεωρείται από τον Εμπειρικό, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», ό.π., 632, σύμβολο του πνεύματος: «Το πνεύμα», υποστηρίζει ο ποιητής, «δεν είναι η λογική. [Αυτή] Είναι μία έδρα του πολυέδρου αυτού τεραστίου αδάμαντος που λέγεται πνεύμα. Μία έδρα, όσο μικρή είναι μία έδρα του Κοhinoi κοντά σ’ όλες τις άλλες». Ο Λ. Εμπειρικός, ό.π., σημειώνει πως «ο πολυεδρικός αυτός πολύτιμος λίθος ταυτίζεται με το σύνολο των εκφάνσεων του ερωτικού φαινομένου, μέσα στο οποίο περιέχονται και από το οποίο εκπορεύονται όλες οι φυσικές και οι πνευματικές δραστηριότητες». Για την προέλευση του Κο-ι-νός βλ. παραπάνω τη [σημ. 375](#).

αυτοκρατορικής δύναμης και αυτήν επιδιώκουν να σφετεριστούν οι Γερμανοί ως «ύαινες του ναζισμού» (20). Σε αυτόν τον σφετερισμό διακηρύσσει την αντίθεσή του ο αφηγητής-ποιητής («Μα αυτό δεν θα συμβή ποτέ. Όχι γιατί πρέπει επ' άπειρον να μείνη ο αδάμας Κο-ι-νόρ στα χέρια αυτών που τον κατέχουν, μα γιατί δεν είναι δυνατόν, ο πόλεμος του 1939, να μη ξυπνήσει τους ανθρώπους όπως ξυπνά η μάστιγα το αίμα, γιατί δεν είναι δυνατόν ο πόλεμος αυτός να μην ανοίξη νέους δρόμους, δρόμους που να οδηγούν σε ριζική, σε ουσιαστική αναθεώρησι όλων των αξιών και όλων των πραγμάτων», 20), που οραματίζεται έναν νέο κόσμο, μια νέα πραγματικότητα, «όχι μονάχα υλική μα και ηθική» (20), στην οποία μελλοντικά το διαμάντι, δηλαδή η ζωτική-ερωτική ενέργεια από την οποία εκπορεύονται τα πάντα,⁴⁶⁴ «δεν θα στολίζη πια το στέμμα ή τον θησαυρό του ενός ή του άλλου περιουσίου λαού, μα θα κοσμή απίστροφα και αμετακλήτως το διάστικτον από χίλια-δυο πετράδια διάδημα της ενιαίας ανθρωπότητας, όταν την ανθρωπότητα αυτή θα την διέπη η Ελευθέρα Λιβιδώ καθώς ανέμποδη και αστείρευτη πηγή» (20-21). Είναι αξιοσημείωτο ότι στη δεύτερη επεξεργασία των αρχών της δεκαετίας του 1970 ο ποιητής προσθέτει: «Λοιπόν ο αδάμας ΚΟ-Ι-ΝΟΡ, δεν πρέπει να κατακτηθή ποτέ από κανέναν, όσο και αν το επιθυμούν οι κραταιοί και οργανωμένοι, είτε στο Βερολίνον, στο Λονδίνον, στη Μόσχα, στην Ουάσιγκτων ή στο Παρίσι εδρεύουν, οποία η δύναμις, η βία ή το χρήμα, διότι ο αδάμας ΚΟ-Ι-ΝΟΡ ανήκει μονάχα στη γη και στα πετρώματα που τον εξέθρεψαν» (181). Μέσω του έρωτα ως πηγής της ζωής που οφείλει να παραμείνει ελεύθερος, ο ποιητής προσβλέπει στην υπέρβαση των φυλετικών, εθνικών και ταξικών διαφορών και επομένως στη δημιουργία «της ενιαίας ανθρωπότητας».⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Είναι χαρακτηριστικό ότι στο *L'Amour fou* του Breton, όπως διαπιστώνει ο Σιγάλας, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φρόντ και του Χέγκελ», ό.π., 38, ο Κο-ι-νόρ, «οργανωτική λίθος του Ασυνειδήτου συγχέεται [...] –μέσω της κορφής του Teide– με τον ίδιο τον έρωτα». Βλ. και Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτας*, ό.π., 130-131.

⁴⁶⁵ Ο Σιγάλας θεωρεί πως «η αντίληψη του έρωτα ως φορέα προόδου, που οδηγεί στο ξεπέραςμα των φυλετικών, εθνικών και ταξικών αντιθέσεων –το μείζον δηλαδή θεωρητικό ζήτημα που διέπει εν συνεχεία τον *Μεγάλο Ανατολικό*– γεννιέται από τη συνάντηση δύο βασικών κειμένων αναφοράς του ποιητή, του “Η ψυχολογία των μαζών και η αυτοανάλυση” [του Freud] και της κορυφής του Teide από το *Amour Fou*, συνάντηση που ίσως για κανέναν δεν υπήρξε σημαντικότερη απ’ ό,τι γι’ αυτόν και που τη λάμψη της θα μείνει να συμβολίζει στο έργο του ο Αδάμας ΚΟ-Ι-ΝΟΡ». Ό.π., 38-39.

Η δεύτερη επιφάνεια πυροδοτείται από το πετραδάκι-όνομα Ιουδήθ. Στην ουσία πρόκειται για μια προληπτική, αναδρομική επιφάνεια, με την οποία αναβιώνεται μέσω της μνήμης ο εγκλεισμός της Ιουδήθ στο ψυχιατρείο, αλλά και γίνεται προσπάθεια να ερμηνευθεί ο διαταραγμένος ψυχισμός της. Ο αφηγητής-ποιητής, που από εδώ και ως το τέλος του κειμένου γίνεται ομοδιηγητικός, για να ταυτιστεί τελικά με τον ίδιο τον συγγραφέα, θυμάται την Ιουδήθ, την Εβραία φίλη της Μάτσης Χατζηλαζάρου, που ήταν πιθανώς και ψυχαναλυομένη του,⁴⁶⁶ «έτσι όπως καθότανε στο πάρκο του ψυχιατρείου, ακίνητη και στυλωμένη μες στον σφιχτό κορσέ της» (21). Η σιωπή της ασθενούς και η απόλυτη, ενδεχομένως καταθλιπτική, εσωστρέφειά της («λεπτή, γλωμή και αμίλητη με μάτια άνω εστραμμένα, [...], δεν έμοιαζε να ακούη τους ιατρούς, μήτε τους φίλους») τον ωθεί σε μια καταβύθιση στα βάθη του δικού του ασύνειδου, ώστε να μπορέσει, μέσω της ψυχαναλυτικής ταύτισης, να δει και να ακούσει τα ασύνειδα οράματα και ακροάματά της. Η προσπάθειά του αυτή που μεταφέρεται στη γραφή μέσω της επιφάνειας, δεν ευοδώνεται, καθώς τα μύχια βάθη της ψυχής της Ιουδήθ παραμένουν απροσπέλαστα («έκτοτε, θαρρώ, κανείς δεν έμαθε ποτέ, Ιουδήθ, κανένα μυστικό σου», 21). Έτσι, οι ακουστικές και οπτικές επιφάνειες του αφηγητή-ποιητή δεν τον οδηγούν στην ταύτιση μαζί της, συνιστούν όμως απόπειρες ερμηνείας του ψυχισμού της. Είναι, θα λέγαμε, ενδεικτικές της ψυχαναλυτικής του ενσυναίσθησης και αποκαλυπτικές των δικών του ασύνειδων ακροαμάτων και οραμάτων που σχετίζονται με την Ιουδήθ και εγκιβωτίζονται στην προληπτική επιφάνεια που πυροδότησε το πετραδάκι, το οποίο φέρει το όνομά της. Πρόκειται για επιφάνειες που κινητοποιούν την ακοή και την όραση και εισάγονται με την επαναλαμβανόμενη φράση «ίσως να», ενδεικτική της μετέωρης προσπάθειας του αφηγητή-ποιητή να βυθιστεί στο ασύνειδο της εγκλειστης ασθενούς.

Ποιος ξέρει. Ίσως να ήκουε την οιωγή του σφαζομένου Ολοφέρνη· ίσως να ήκουε την κλαγγή απειραρίθμων γαλικών διηνεκώς κρημιζομένων· ίσως να ήκουε ψίθυρον περιπαθή ανδρός σφοδρά ερωτευμένου, ή, ακόμη –ποιος τάχα να το ξέρη- γοεράν κραυγήν βιαζομένης κορασίδος. Ίσως να ήκουε γδούπον λαιμητόμου, που πίπτουσα αποκόπτει την κεφαλήν ξανθής νεάνιδος, ή τον λαιμόν σεσημασμένου δολοφόνου. Ίσως να ήκουε υλακάς ισχυροτάτης ναίνης, μια μελωδία μακρινή ή απλώς ήχον διαυγή σελέστας ή καμπάνας. Ποιος ξέρει, ποιος ξέρει, Ιουδήθ! Ίσως τα μάτια σου που ήσαν σαν βάθη αβύσσου γαλανής και εκαθρεπίζετο ο ουρανός εντός των, ίσως να βλέπουν, Ιουδήθ, αυτά που λεν, αυτά που σκέπτονται, αυτά που γράφουν ή ποιούν οι άλλοι. (21)

Είναι επίσης αξιοσημείωτο και χαρακτηριστικό της ίδιας ατελέσφορης προσπάθειας ότι οι ακουστικές επιφάνειες εντάσσονται σε ένα κυκλικό σχήμα που οριοθετείται από την πρόταση «ποιος ξέρει». Τα αντικείμενα των δύο πρώτων από

⁴⁶⁶ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 256.

αυτές τις επιφάνειες συνδέουν την ιστορία της Ιουδήθ «με την ιστορία του λαού της»,⁴⁶⁷ που υπέστη τα πάνδεινα από τους ναζί καθ' όλη τη διάρκεια της κυριαρχίας του Τρίτου Ράιχ. Έτσι, η ομιωγή του Ολοφέρνη συζευγνύει την Εβραία Ιουδήθ του ψυχιατρείου της Αθήνας με την Ιουδήθ της *Παλαιάς Διαθήκης* που αποκεφάλισε τον Ολοφέρνη, τον στρατηγό του Ναβουχοδονόσορα, και έσωσε τους συμπατριώτες της Ιουδαίους από την επιδρομή των Ασσυρίων,⁴⁶⁸ ενώ η κλαγγή των γυαλικών που γκρεμίζονται παραπέμπει, όπως επισημαίνει ο Λ. Εμπειρικός, στη «Νύχτα των Κρυστάλλων της 9^{ης} – 10^{ης} Νοεμβρίου 1938, το τεράστιας βίας πογκρόμ εναντίον των Εβραίων της Γερμανίας».⁴⁶⁹ Τα υπόλοιπα ακροάματα σχετίζονται με τις βασικές ενορμήσεις του ασύνειδου, δηλαδή το ερωτικό ένστικτο (στην περιπαθή αλλά και στη βίαη μορφή του) και τον φόβο του θανάτου (της θανατικής ποινής του αποκεφαλισμού) αλλά και με ήχους αποκρουστικούς ή μελωδικούς και καθάριους. Η οπτική επιφάνεια αναφέρεται στην ενδεχόμενη διορατική ή προφητική ικανότητα της Ιουδήθ.

Ενώ όμως η προληπτική επιφάνεια και οι εγκιβωτισμένες σε αυτήν ακουστικές και οπτικές επιφάνειες δεν οδηγούν τον αφηγητή-ποιητή στη γνώση και αποκάλυψη του μυστικού της ψυχασθενούς, εντούτοις του προσφέρουν τη δυνατότητα να βγει, μέσω της γραφής, από το ναρκισσιστικό κέλυφος του εαυτού του και να εισχωρήσει, χρησιμοποιώντας το δικό του ασύνειδο, στο ασύνειδο ενός άλλου προσώπου, ενώνοντας τον εαυτό του, ως υποκείμενο της επιφάνειας, με το αντικείμενο της επιφάνειάς του και ταυτίζοντας τα δικά του ακροάματα και οράματα με τα ενδεχόμενα ακροάματα και οράματα του αντικειμένου της επιφάνειάς του, που γίνεται τόσο οικείο, ενώ ήταν αλλότριο, ώστε να του απευθύνεται σε β' ενικό πρόσωπο («όμως εκράταγες τα οράματά σου», 21), προσφωνώντας το με το όνομά του («κανείς δεν έμαθε ποτέ, Ιουδήθ, κανένα μυστικό σου», 21). Με αυτόν τον τρόπο, ο αφηγητής-ποιητής συσχετίζει, μέσω της επιφάνειας, όχι μόνο το υποκείμενο με το αντικείμενο και το οικείο με το αλλότριο, αλλά και το συνειδητό με το ασύνειδο, τα προσωπικά βιώματα με τη συλλογική θρησκευτική ιστορία και τα σύγχρονά του γεγονότα, όπως και την τρέλα με τη λογική, επιτυγχάνοντας μέσω της γραφής την

⁴⁶⁷ Λ. Εμπειρικός, «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. Kūh-i Nūr», ό.π.

⁴⁶⁸ Ο Λ. Εμπειρικός, ό.π., τη συνδέει και με την Ιουδήθ της Μπιαλοπόλ του Von Ritter Sacher-Masoch και σημειώνει ότι «η ψύχωση και ο εγκλεισμός της Ιουδήθ της Αθήνας είναι μια αλληγορία του τρομερού εγκλεισμού της Πολωνίας από τον απύθμενο σαδισμό του Χίτλερ».

⁴⁶⁹ Ο.π.

ενοποίηση ενός διχασμένου και τραυματικού κόσμου σε μια νέα απτή, υπερρεαλιστική πραγματικότητα.

Η τρίτη επιφάνεια είναι ένας ρεμβασμός που πυροδοτείται από τον ήχο που προκαλεί το πετραδάκι-όνομα Μαρία: «Και μου έρχεσαι τώρα στον νου εσύ, Μαρία. Καίτοι προηγείται ο Ιβάν, καθόλου δεν διστάζω να πω πρώτα για σένα» (21). Ο αφηγητής-ποιητής απευθύνεται, μέσα στην ονειροπόλησή του, σε β' ενικό πρόσωπο στη Μαρία. Πρόκειται για την πρώτη σύζυγο του Εμπειρικού, την ποιήτρια Μαρία Λουκία Χατζηλαζάρου, γνωστή ως Μάτση Χατζηλαζάρου ή Μάτση Ανδρέου.⁴⁷⁰ «Τα Τεκταινόμενα» γράφτηκαν «λίγους μήνες πριν από τον γάμο της με τον Εμπειρικό».⁴⁷¹ Έτσι, η συγκεκριμένη επιφάνεια-ρεμβασμός συνιστά μια εξύμνησή της και ταυτόχρονα έναν «ερωτικό λόγο» που της απευθύνει ο αφηγητής-ποιητής,⁴⁷² προσφωνώντας την «γλυκύτατη Μαρία» και «αγαπημένη».⁴⁷³ Στην τελική παράγραφο της πρώτης επεξεργασίας του κειμένου (27) της αποκαλύπτει την ταυτότητά του και της δωρίζει το περιδέραιο με τα πετραδάκια-ονόματα, δηλαδή το ίδιο το κείμενό του, που αποτελεί μια σύνθεση επιφανειών, με τις οποίες συζευγνύεται σύμφωνα με την υπερρεαλιστική αρχή των συγκοινωνούντων δοχείων η εσωτερική με την εξωτερική πραγματικότητα μέσω της γραφής του αφηγητή-ποιητή, δηλαδή του ίδιου του Εμπειρικού. Στη δεύτερη επεξεργασία του κειμένου το πετραδάκι-όνομα Μαρία αντικαθίσταται από ένα άλλο που φέρει το όνομα Μούσα-

⁴⁷⁰ Όπως σημειώνει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 258: σημ. 2, παραθέτοντας τα λόγια του Εμπειρικού, «στο “ανάλυμα” της “8^{ης} Ιανουαρίου 1942” του “Our dominions beyond the seas” ανάμεσα στις διάφορες γυναίκες εμφανίζεται και η Μάτση Χατζηλαζάρου: “Είναι η Μαρία των “Τεκταινομένων” δηλαδή η γυναίκα μου”».

⁴⁷¹ Λ. Εμπειρικός, «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. Kūh-i Nūr», ό.π.

⁴⁷² Ο Λ. Εμπειρικός, «Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού», ό.π., 150, διαπιστώνει ότι τα «“Τεκταινόμενα” είναι μαζί ένας ερωτικός λόγος για τη Μάτση Χατζηλαζάρου, η ιδιότυπη νοερή απάντηση του Εμπειρικού στον Κάλας, αλλά και ένα προγραμματικό κείμενο που βασίζεται στον αναστοχασμό που έχει ήδη διατυπωθεί στο “Αμούρ-Αμούρ”, και, τέλος, η απόρριψη του τρόπου κριτικής που αποκαλείται λογοτεχνική κριτική, όπως ασκούσαν την εποχή εκείνη».

⁴⁷³ Ο Χρήστος Δανιήλ, «Εισαγωγή ή Το κέλυφος του παρελθόντος έσπασε» στο Μάτση Χατζηλαζάρου, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, Εισαγωγή, υπομνηματισμός, επιμέλεια Χρήστος Δανιήλ, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2013, 9-46: 21-26, παραθέτει τις ομοιότητες ανάμεσα στο απόσπασμα των «Τεκταινομένων» που αναφέρεται στη Μάτση και στο προγενέστερο «Γήπεδον» (14.4.1939) των *Γραπτών* (37-39) που της αφιερώνεται.

Ερατώ, δηλαδή το όνομα της μούσας της ποίησης, και ο ερωτικός λόγος προς τη Μαρία όπως και η τελική παράγραφος της πρώτης επεξεργασίας εξοβελίζονται.⁴⁷⁴

Η τέταρτη και τελική επιφάνεια των «Τεκταινομένων» είναι ένας ρεμβασμός που πυροδοτείται από το πετραδάκι-όνομα Ιβάν. Ο Ιβάν είναι ο ποιητής Νικόλαος Καλαμάρης ή Νικόλας Κάλας· έτσι τον αποκαλούσαν «οι στενοί του φίλοι στην Αθήνα τη δεκαετία του 1930».⁴⁷⁵ Σε αυτήν την τελευταία επιφάνεια-ρεμβασμό εντάσσονται και όλα τα υπόλοιπα πετραδάκια-ονόματα (Χίλντεμπραντ, Εκβάτανα, Ποππέα και Ελιγολάνδη).⁴⁷⁶ Πρόκειται για μια ονειροπόληση κατά την οποία αναπηδούν από το ασύνειδο του αφηγητή-ποιητή όλες οι σκέψεις και τα συναισθήματα, οι συνειρμοί που αφορούν τον Ν. Κάλας, έναν από τους στενότερους φίλους του ποιητή, ο οποίος μύηθηκε, σύμφωνα με δική του ομολογία,⁴⁷⁷ στον υπερρεαλισμό από τον ίδιο τον Εμπειρικό.⁴⁷⁸ Μέσα στον ρεμβασμό του ο αφηγητής-ποιητής αναφέρεται στον Ιβάν, στον χαρακτήρα του («είναι και αυτός ταξιδευτής», 22), στη νησιώτικη καταγωγή του και στις προτιμήσεις του («από μικρός εγνώρισε την θάλασσα και την αγάπησε», «τον είχαν ελκύσει τα καράβια», 23), στον παρορμητικό ψυχισμό του και στην τάση του να ακολουθεί τις επιταγές του ασύνειδου («ο Ιβάν κανόνιζε συχνά πορείες πλοίων που ήρχοντο και φεύγαν, όχι συμφώνως με ρυθμούς καμιάς κλεψύδρας, ούτε συμφώνως με συμβόλαια ναυτικά, μα σύμφωνα με την πυξίδα των ενδομύχων παρορμήσεων και σύμφωνα με τις

⁴⁷⁴ Ο Λ. Εμπειρικός, «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. Kūh-i Nūr», ό.π., υποστηρίζει πως «ο Εμπειρικός δυσκολευόταν να εκδώσει το κείμενο αυτό που είχε συλληφθεί σαν μια προσφορά στη Μάτση, [...], από ευαισθησία προς τη δεύτερη γυναίκα του Βιβίκα». Γι’ αυτόν τον λόγο θεωρεί ότι εγκαταλείπει την προσπάθειά του να το προσαρμόσει και να το εκδώσει. Θα προσθέταμε ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1970 το εν λόγω κείμενο ενδεχομένως να μην τον εξέφραζε πια πλήρως.

⁴⁷⁵ Ο.π.

⁴⁷⁶ Ο Λ. Εμπειρικός, «Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού», ό.π., 154, αναφέρεται στη σημασία του ονόματος Χίλντεμπραντ, το οποίο αντικαθίσταται στη δεύτερη επεξεργασία του κειμένου από το όνομα Χίλντε (άνηβη Χίλντε). Για την αποκωδικοποίηση των υπόλοιπων τριών ονομάτων πάλι από τον Λ. Εμπειρικό, βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 264-265: σημ. 2.

⁴⁷⁷ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Εμπειρικός 2001», *Αντί*, Περίοδος Β’, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 12-13: 13· Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 97-98.

⁴⁷⁸ Για τη φιλική σχέση των δύο ποιητών όπως και για την οριστική μεταξύ τους ρήξη μετά την αναχώρηση του Κάλας από την Ελλάδα το 1938 και την άφιξή του στη Ν. Υόρκη τον Φεβρουάριο του 1940 βλ. Σιγάλας, ό.π., 136-144 και 211-307· Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι», ό.π., 205-214· 1934. *Προϊστορία ή Καταγωγή*, 57-60.

μακρόσυρτες κραυγές που εκπέμπουν φτερουγίζοντας οι γλάροι», 23), στη φυγή του που την επέβαλλε η ακλόνητη επιθυμία του και ο διακαής του πόθος («όμως μια ημέρα ο Ιβάν βαρέθηκε να κάθεται στο σπίτι του ή στις καρέκλες των υπαιθρίων κέντρων. Σηκώθηκε λοιπόν, πλήρης ονείρων, φλεγόμενος σαν δάσος από τον ισχυρόν του πόθον, όπως σηκώνεται ένα σμήνος μεταναστευτικών πουλιών, ή όπως σηκώνεται μια απόφασις και διαγράφει στο στερέωμα την τροχιά της. Καμιά αμφιταλάντευσις δεν τον εμπόδισε. Κανείς δεσμός δεν τον εκράτησε. Καθ' όλα αλληλέγγυος με την επιθυμία του, καθ' όλα σύμφωνος με την προώθησί της, πήρε το φύσημά του και έφυγε σαν στεναγμός εαρινός ή σαν μια λέξι που προφέρομε στον ύπνο», 23).

Στη συνέχεια, απευθύνεται νοερά σε αυτόν, χρησιμοποιώντας το β' ενικό πρόσωπο, και τον προσφωνεί («έκτοτε χρόνια πέρασαν και ακόμη δεν επέστρεψες, Ιβάν», 23), αναφερόμενος στον ανυπόταχτο ψυχισμό του και στην ανοιχτών οριζόντων ιδιοσυγκρασία του που απεχθάνεται το υλικό όφελος, αλλά έλκεται από κάθε γνήσια εκδήλωση της ζωής («είσαι θαλασσοπόρος –ναι. [...] Από τις προσαρτήσεις προτιμάς το ίδιο το ταξίδι. Από την εκμετάλλευσι του Μεξικού τα αφάνταστα περά του Μοντεζούμα. Και από τους τίτλους προτιμάς τα οπωροφόρα και πουλόλαλα νησιά με τα καλλίπτυγα και αφρόστηθα κορίτσια», 24). Παράλληλα, εκφράζει αφενός την πίκρα του για την πολύχρονη απουσία του και την ηθελημένη αποστασιοποίησή του από τα πρόσωπα που άφησε, χωρίς να τα αποχαιρετήσει και να τους στείλει νέα του,⁴⁷⁹ όταν έφυγε από την Ελλάδα και αφετέρου την ελπίδα αλλά και τη βεβαιότητά του ότι ο Ιβάν θα επιστρέψει «παρά τις ιαχές» και «με όλη την υπερηφάνεια και με όλη την χαρά των ακραιφνών ανθρώπων, που δέχονται στους ώμους των και στο κεφάλι των, [...], τον δροσερόν ατμό της νίκης» (26-27). Ενδιαμέσως, διατυπώνει την επιθυμία να σταθεί δίπλα στον Ιβάν στον βράχο του Τζέμπελ-αλ-Ταρέκ, δηλαδή του Γιβραλτάρ, και να τον ακούσει να διαβάζει «το υπερωκεάνειον έπος που έγραψε με το αίμα της ψυχής του ο κόμης του Λωτρεαμόν» (24). Παραθέτει μάλιστα ως αναπόσπαστο τμήμα του δικού του κειμένου αποσπάσματα «Από “Τα τραγούδια του Μαλντορόρ”» σε μετάφραση Οδυσσέα

⁴⁷⁹ Ο Σιγάλας, *ό.π.*, 136-137, παραθέτει μια επιστολή του Κάλας προς τον Εμπειρικό, σταλμένη από το Παρίσι τον Απρίλιο του 1938, όπου δηλώνεται ξεκάθαρα πως έφυγε χωρίς να πάει να τον δει, λόγω του ότι πέρασε «μία κρίση μίσους εναντίον της ψυχανάλυσεως», την οποία, όπως είναι γνωστό, ασκούσε ο Εμπειρικός στην Αθήνα από το 1935.

Ελύτη,⁴⁸⁰ όπως θα ήθελε να του τα διαβάσει ο Ιβάν («Ναι, θάθελα ν' ακούσω από εσένα, Ιβάν, τα λόγια αυτά γιατί κανένας δεν γνωρίζει τον Ισίδωρο Ducasse καλύτερα από εσένα. Μ' αν δεν μπορέσεις, φίλε μου, να μου τα πης μια ημέρα στο Τζέμπελ-αλ-Ταρέκ, θα μου τα πης εδώ όταν ξαναγυρίσης, εδώ ή αλλού, αφού επί τέλους βρεις την ιδική σου Ατλαντίδα», 26).

«Τα Τεκταινόμενα» ως σύνθεση τεσσάρων επιφανειών που πυροδοτούνται από τα πετραδάκια-ονόματα, με τα οποία ο αφηγητής-ποιητής σχηματίζει ένα περιδέραιο, δεν συνδέουν μόνο το υποκείμενο με τα αντικείμενά του, την εξωτερική με την εσωτερική του πραγματικότητα σε μια νέα υπερπραγματική ολότητα, αλλά και συνιστούν ένα αυτοαναλυτικό κείμενο, στο οποίο εφαρμόζεται η ποιητική που είχε εξαγγελθεί το 1939 στο «Αμούρ-Αμούρ»⁴⁸¹ και ενώνεται η ποίηση με την πεζογραφία και την καταγγελία της κριτικής,⁴⁸² η πολιτική διακήρυξη με τον ερωτικό λόγο, ο δοκιμιακός με τον λυρικό και συνειρμικό λόγο, η παγκόσμια με την προσωπική ιστορία (και συνακόλουθα το τρίτο με το πρώτο ενικό πρόσωπο), τα ιστορικά (Ναδάρ, Χέρμαν) με τα πιο στενά, φιλικά πρόσωπα (Ιουδήθ, Μαρία, Ιβάν), η ανάμνηση του παρελθόντος με το βίωμα του παρόντος αλλά και με την ελπίδα και τη βεβαιότητα ενός καλύτερου μέλλοντος, ο αφηγητής-ποιητής με τον ίδιο τον Εμπειρικό, η ποίηση του Εμπειρικού με αυτή του Lautréamont-Ελύτη, η τέχνη με τη ζωή, με αποτέλεσμα να διευρύνονται τα όρια της λογοτεχνικότητας.

Παράλληλα, «Τα Τεκταινόμενα» ταυτίζονται με το περιδέραιο που ο αφηγητής-ποιητής προσφέρει, στο τέλος του κειμένου, στην αγαπημένη του Μαρία. Επομένως,

⁴⁸⁰ Βλ. Comte de Lautréamont, «Από “Τα τραγούδια του Μαλντορόρ”», μτφρ. Οδυσσέας Ελύτης, *Τα Νέα Γράμματα*, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1939, 271-283. Όπως επισημαίνει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 262: σημ. 1, πρόκειται για τη μετάφραση αποσπασμάτων από το «Πρώτο Τραγούδι».

⁴⁸¹ Πράγματι, «Τα Τεκταινόμενα» είναι «ένα ποίημα δυναμικό και ολοκληρωτικό, ένα ποίημα αυτούσιο, ένα ποίημα γεγονός», καθώς τα υποκειμενικά και αντικειμενικά του θέματα παρουσιάζονται «μέσα στην ροή του γίνεσθαί του, ανεξάρτητα από κάθε συμβατική ή τυποποιημένη αισθητική, ηθική, ή λογική κατασκευή» (*Γραπτά*, 10).

⁴⁸² Μέσω του λόγου του Lautréamont-Ελύτη, τον οποίο ενσωματώνει οργανικά στο δικό του κείμενο, ο Εμπειρικός στηλιτεύει την κριτική: «...Γέρο-ωκεανέ, τα νερά σου είναι πικρά. Έχουν ακριβώς την ίδια γεύση με την χολή που σταλάζει η κριτική για τις καλές τέχνες, για τις επιστήμες, για όλα. Αν κανένας είναι μεγαλοφυΐα, τον κάνουν να περνάει για ηλίθιος. Αν κανένας είναι ωραίος σωματικά, τον λένε φρικτό καμπούρη» (25).

το ίδιο το κείμενο συνιστά ένα υπερρεαλιστικό αντικείμενο (*objet surréaliste*),⁴⁸³ το οποίο έχει συντεθεί-δημιουργηθεί από τα πετραδάκια-ονόματα,⁴⁸⁴ δηλαδή τις αντίστοιχες επιφάνειες, που ως ονειροπολήσεις έχουν τη δύναμη να απελευθερώνουν από τους συνειδητούς φόβους, καθώς αποκαλύπτουν τον εσωτερικό και ασύνειδο κόσμο, διευρύνοντας τον εξωτερικό και συνειδητό. Με αυτόν τον τρόπο, τα πετραδάκια-ονόματα και το περιδέραιο αποδεσμεύονται από τη συνήθη χρήση τους και αλλάζουν ρόλο,⁴⁸⁵ γεννούν μέσω των επιφανειών, δηλαδή μέσω της ένωσής τους με το υποκείμενο που τα βρήκε («trouaille») και τα αξιοποίησε,⁴⁸⁶ το ίδιο το κείμενο, ξεκλειδώνουν τις κρυφές δυνατότητες του ασύνειδου και συμφιλιώνουν το

⁴⁸³ Ο André Breton, « Crise de l'objet », στο *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris: Gallimard, 1965, 353-360: 357-359, σημειώνει το 1936: «Όπως η σύγχρονη φυσική τείνει να συγκροτηθεί πάνω σε μη ευκλείδεια σχήματα, έτσι και η δημιουργία “υπερρεαλιστικών αντικειμένων” απαντά στην αναγκαιότητα ίδρυσης, σύμφωνα με την οριστική έκφραση του Paul Éluard, μιας αληθινής “φυσικής της ποίησης”. [...] αυτό το αντικείμενο, όσο ολοκληρωμένο κι αν είναι, επιστρέφει σε μια συνεχή ακολουθία λανθανουσών καταστάσεων που δεν συνιστούν ιδιαίτερα γνωρίσματά του και ζητούν τον μετασχηματισμό του. Η συμβατική αξία αυτού του αντικειμένου εξαφανίζεται γι' αυτούς [= τους ποιητές, τους καλλιτέχνες] πίσω από την αναπαραστατική του αξία, η οποία τους οδηγεί να τονίσουν τη γραφική του πλευρά, την ανακλητική του δύναμη». Πβ. και τα δώδεκα *poèmes-objets*, με τα οποία ο Breton προσπάθησε τη δεκαετία του 1930 και στις αρχές της δεκαετίας του 1940 να συζεύξει ποιήματα με αντικείμενα-κατασκευές.

⁴⁸⁴ Ο Δανιήλ, «Εισαγωγή ή Το κέλυφος του παρελθόντος έσπασε», ό.π., 24-25, επισημαίνει ότι «την ανάπτυξη της ίδιας ιδέας», δηλαδή της σύλληψης από το ποιητικό υποκείμενο των ανθρώπων-ονομάτων ως αντικειμένων (πετραδάκια), «αλλά με αντίστροφη πορεία, παρακολούθησαμε και στο “Γήπεδο”. Εκεί το ποιητικό υποκείμενο τρέπεται το ίδιο σε πετραδάκι [...]. Και στις δύο περιπτώσεις όμως τα πετραδάκια αυτά [...] τα προσφέρει το ποιητικό υποκείμενο/Ανδρέας Εμπειρικός στη Μαρία/Μάτση Χατζηλαζάρου».

⁴⁸⁵ Βλ. Krzysztof Fijalkowski & Michael Richardson (eds), *Surrealism. Key Concepts*, London and New York: Routledge, 2016, 202-203.

⁴⁸⁶ Το αντικείμενο που βρίσκεται τυχαία (*objet trouvé* ή *trouaille*) συνδέεται από τον Breton με το «αντικειμενικό τυχαίο» (*hasard objectif*) στο τρίτο κεφάλαιο του *L'Amour fou* (1937), με τίτλο «Équation de l'objet trouvé» («Εξίσωση του ευρεθέντος αντικειμένου»). Ο Breton θεωρεί πως το εύρημα έχει την ίδια λειτουργία με το όνειρο, καθώς απελευθερώνει το άτομο από τις ανησυχίες και τους ενδοιασμούς που το παραλύουν, εκπληρώνοντας ταυτόχρονα τις μύχιες διεργασίες του έρωτα. Βλ. Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτας*, ό.π., 36-53: 41-42 και Fijalkowski & Richardson (eds), ό.π., 197-198. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι ο Εμπειρικός αποκαλεί τα πετραδάκια, που πυροδοτούν τις επιφάνειες των «Τεκταινομένων», ανθρώπινα ευρήματα (19).

λογικό με το άλογο, το υλικό με το άυλο, άρα τις φαινομενικά αντίθετες πραγματικότητες της ύλης και του πνεύματος.

1.1.Γ. Επιφάνειες-μεταμορφώσεις

α) Η μεταμόρφωση ως επιφάνεια του ίδιου του εαυτού

Το ποιητικό αφήγημα «Nerone», που γράφτηκε στις 8.3.1946 και περιλαμβανόταν αρχικά, στο αρχείο του ποιητή, στον φάκελο με τον τίτλο «Μεταμορφώσεις» και στη συνέχεια στον φάκελο που επιγράφεται «Μετεμψυχώσεις»,⁴⁸⁷ εντάχθηκε τελικά από τον ίδιο στην τρίτη ενότητα, «Τα γεγονότα και εγώ», των *Γραπτών* (101-103). Πρόκειται για ένα κρυπτικό κείμενο που έχει διαμορφωθεί, όπως έχει ήδη επισημανθεί,⁴⁸⁸ σύμφωνα με τους μηχανισμούς του ονείρου, χωρίς όμως να συνιστά ξεκάθαρα, όπως συμβαίνει με τη «Μανταλένια», μια ονειρική αφήγηση. Στην ουσία, όπως σημειώνει ο Εμπειρικός στο «Αμούρ-Αμούρ», μια ροή ασύνειδων συνειρμών γίνονται στο κείμενο «εικόνες εναργείς [...]». Οι εικόνες αυτές κινούνται, επικοινωνούν αναμεταξύ των και συναγελάζονται. Έχουν ένα *modus vivendi* και ένα *status quo* δικό των. [...] Έχουν μια αυτονομία, της οποίας η διάρθρωσις δεν ρυθμίζεται από μία επιβολή θεληματική, μα από μιαν αυτόματη και ασυνείδητη προωθητική ενέργεια, [...], όπως συμβαίνει στα όνειρα» (20).

Η ομοδιηγητική αφήγηση, που χαρακτηρίζεται από «έντονη θεατρικότητα»,⁴⁸⁹ αρχίζει με τη σκηνή του πλήθους, το οποίο βρίσκεται σε κατάσταση παραληρήματος, μέσα στο Κολοσσαίο. Ακολουθεί η σκηνή της αιφνίδιας («αίφνης») και εκπληκτικής εμφάνισης της ωραίας αυτοκράτειρας Ποππαίας:

*[...] Τα χείλη της και οι ρώγες των μαστών της ήσαν βαμμένα με αίμα, και στα μαλλιά της ήβης της ελεύκαζαν ανθοί πορτοκαλλέας.
Ο λαός εκραύγαζε και εβόα.
Εγώ, όρθιος στην κερκίδα μου, εφώναζα:
“Χαίρε Ποππαία!” (102)*

⁴⁸⁷ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 236, 239, 240.

⁴⁸⁸ Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 78· Helena Badell-Giralt, «Andréas Embiricos : Le “poème-événement” et les “mécanismes des rêves” dans *Écrits ou Mythologie personnelle*», *Cahiers Tristan Tzara*, tome I, 2010, 309-313.

⁴⁸⁹ Αντρέας Παγουλάτος, «Ρητορικό ύφος και χιούμορ στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού (Η σχετικότητα των επιδράσεων, η δύναμη των μετατροπών)», *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 65-74: 72.

Η εμφάνισή της, χωρίς να συνιστά επιφάνεια, γίνεται με όρους θείας επιφάνειας,⁴⁹⁰ αν ληφθεί υπόψη ότι γίνεται ξαφνικά, προκαλώντας έκπληξη και κραυγές ενθουσιασμού στο πλήθος που την παρατηρεί, ότι η ίδια παρουσιάζεται όρθια σε άρμα που το σύρουν δώδεκα παρθένες των ανατολικών επαρχιών, όντας πανέμορφη και γυμνή,⁴⁹¹ βαμμένη με αίμα (σύμβολο της ζωής) στα χείλη και στις ρώγες και στολισμένη με υακίνθους και άνθη πορτοκαλιάς (σύμβολα της γονιμότητας) στα μαλλιά και στην ήβη αντίστοιχα.⁴⁹² Η παρουσία της συνδέεται, όπως έχει ήδη επισημανθεί, με την εμβληματική, στην εμπειρική ποίηση, σκηνή της θέας του θείου αιδοίου, που συνιστά είτε το έναυσμα της επιφάνειας είτε την ίδια την επιφάνεια της ζωτικής ενέργειας, του έρωτα ως απελευθερωτικής δύναμης και πηγής της ζωής.

Ταυτόχρονα με την Ποππαία κάνει την εμφάνισή του στο Κολοσσαίο, στην τρίτη διαδοχική σκηνή του ομώνυμου του ποιητικού αφηγήματος, ο σύζυγός της, ο αυτοκράτορας Νέρωνας, σαν επιφαινόμενος θεός πάνω σε άρμα, προκαλώντας και αυτός ντελίριο ενθουσιασμού στο πλήθος:

Την ίδια στιγμή, η πύλη των θηρίων ήνοιξε και ώρμησε στον στίβον δεύτερον άρμα, μεγαλύτερον και βαρύτερον από το πρώτον. Το άρμα τούτο, το έσερναν έξι λεοντάρια του Ατλαντος και της Νουβίας, που τα ηνία των εκράτει ροδοστεφής ο Νέρων, γαλήνιος και θεϊκός, εν μέσω των στόνων και των οιωγών, εν μέσω των καιομένων εν τω στίβω χριστιανών!

Ο κόσμος, ενθουσιών, εζητωκραύγαζε και εβόα:

“Χαίρε Αύγουστε! Χαίρε Αυτοκράτωρ!”

Εγώ, από την θέσιν μου, όρθιος πάντοτε, τώρα εφώναζα:

“Χαίρε Καίσαρα! Χαίρε Χριστιανομάχε!” (102-103)

Τότε συμβαίνει ένα παράδοξο και συγκλονιστικό για τον ομοδιηγητικό αφηγητή γεγονός, που αποτελεί την τελική σκηνή του κειμένου και προκαλεί την αναγνωστική έκπληξη:

Τότε ο Νέρων, εστράφη προς εμέ και ύψωσε την δεξιάν του.

Εκείνη την ώρα, κόντεψα να τρελλαθώ. Ο αυτοκράτωρ Νέρωνας είμουν εγώ! (103)

Πρόκειται για «την αστραπιαία, όπως συμβαίνει στα όνειρα, υποκατάσταση του Νέρωνα από τον ίδιο τον ποιητή»,⁴⁹³ για μια μεταμόρφωση ή αλλιώς για μια προβολή του ασύνειδου με την οποία αυτο-αποκαλύπτεται με ειρωνικό και μαυρο-

⁴⁹⁰ Ο Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 78, κάνει λόγο για «γυμνή θεά» και «άγρια θεότητα».

⁴⁹¹ Είναι χαρακτηριστική και αξιοσημείωτη η εσωτερική ομοιοκαταληξία που δημιουργείται ανάμεσα στις λέξεις «ωραία» και «Ποππαία», επιλογή που υπογραμμίζει την περίφημη ομορφιά της ερωμένης και δεύτερης συζύγου του Νέρωνα, ταυτίζοντάς τη με το κάλλος μιας θεάς. Είναι εξάλλου ενδεικτικό ότι και στα «Τεκταινόμενα» η κατεξοχήν ομορφιά ταυτίζεται με την Ποππαία («μιαν Ατλαντίδα πλούσια σαν τα Εκβάτανα, ωραία σαν την Ποππέα [sic]», 26).

⁴⁹² Βλ. Chevalier & Gheerbrant, ό.π., 708.

⁴⁹³ Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 78.

χιουμοριστικό τρόπο το κειμενικό υποκείμενο,⁴⁹⁴ ενώ παράλληλα διευρύνονται τα συμβατικά όρια της πραγματικότητας με τη σύζευξη της ιστορίας με τη φαντασία, του εξωτερικού-ιστορικού με τον εσωτερικό-προσωπικό κόσμο.

Το κειμενικό υποκείμενο ζητωκραυγάζει στο Κολοσσαίο το αυτοκρατορικό ζεύγος και υποκαθιστά στο τέλος του κειμένου τον Νέρωνα, αποκτώντας τις πολλαπλές και ταυτόχρονες ιδιότητες του επευφημούμενου εντός του στίβου πρωταγωνιστή, του θεατή-παρατηρητή του θεάματος, του πρωτοπρόσωπου αφηγητή της ιστορίας αλλά και του προσωπείου του ίδιου του ποιητή. Η μεταμόρφωση με την οποία επιφαινεται ο εαυτός του κειμενικού υποκειμένου-ποιητή πυροδοτείται από την ανάγκη ικανοποίησης της αρχής της απόλαυσης.⁴⁹⁵ Ο αφηγητής επιθυμεί διακαώς να υποκαταστήσει τον Νέρωνα-εραστή της ωραίας Ποππαίας και να σχηματίσει μαζί της το ιερό ζεύγος που δοξάζεται και επευφημείται από τα πλήθη, να ενωθεί δηλαδή με την επιφαινόμενη θεά του έρωτα. Ταυτόχρονα όμως ποθεί να ταυτιστεί με τον Νέρωνα και ως χριστιανομάχο, ως απελευθερωτή επομένως του ερωτικού ενστίκτου, που κρατείται δέσμιος, σύμφωνα με τα πιστεύω του Εμπειρικού, από τις αρχές του χριστιανισμού.

Ωστόσο, η αυτο-αποκάλυψη του αφηγητή-ποιητή, που απεγκλωβίζεται μέσω της μεταμόρφωσης από τη μία και μοναδική του ταυτότητα, κατακτώντας την υπερπραγματικότητα,⁴⁹⁶ είναι κατά τη γνώμη μας πιο σύνθετη.⁴⁹⁷ Ο Εμπειρικός είχε συγκρίνει σε ηχογράφιση του 1974 τον Νέρωνα με τον Χίτλερ, χαρακτηρίζοντάς τον

⁴⁹⁴ Όπως επισημαίνει ο Παγουλάτος, *ό.π.*, 72, «στο κείμενο αυτό, τα κύρια (: η Ποππαία, ο Νέρων) ή τα δευτερεύοντα πρόσωπα, όπως και τα πλήθη του λαού (οι θεατρικοί κομπάρσοι) με έντονη *θεατρικότητα* και έμφαση στις “σκηνές” τους, ορίζουν, ταυτόχρονα, και τον ιδιόμορφο θεατρικό σκηνικό χώρο, την “άλλη σκηνή”, αλλά και τη “σκηνοθετική γραμμή” του σκηνοθέτη-ποιητή, όπου θα λάβει χώρα, σαν βασικό δρώμενο, η διαδικασία της αυτοαποκάλυψης».

⁴⁹⁵ Η Maryvonne Perrot, «Surréalisme et métamorphose», *Les Études Philosophiques*, 2, Avril-Juin 1975, 161-167: 161, υποστηρίζει ότι «η πρωτοτυπία των υπερρεαλιστών έγκειται στο ότι τοποθετούν τη μεταμόρφωση εντός της σφαίρας της αρχής της απόλαυσης και της αποδίδουν έτσι τον ρόλο ενός αληθινού εργαλείου [...] δημιουργίας, σε τέτοιο βαθμό που αυτό το θέμα της μεταμόρφωσης παρουσιάζεται αναμφισβήτητα ως ένα από τα κλειδιά της προσπάθειάς τους».

⁴⁹⁶ Βλ. και *ό.π.*, 162, που διαπιστώνεται ότι η υπερπραγματικότητα κατακτάται μέσω της μεταμόρφωσης.

⁴⁹⁷ Δεν περιορίζεται δηλαδή, όπως διατείνεται η Αναγνωστοπούλου, μόνο «στο στίβο της ελεύθερης σεξουαλικότητας και της απελευθέρωσης των ενστίκτων». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, *ό.π.*, 19.

«εστέτ και παρανοϊκό που θεωρούσε τον εαυτό του μεγάλο καλλιτέχνη, ενώ ήταν εκφραστής του πιο πεζού ακαδημαϊσμού».⁴⁹⁸ Επιπλέον, ο Λ. Εμπειρικός έχει επισημάνει πως για τον πατέρα του «ο Νέρων ήταν το παράδειγμα του ναρκισσισμού που οδηγεί στον σαδισμό και η σχέση του Νέρωνα με την Ποππαία ήταν σαδομαζοχιστική».⁴⁹⁹ Όταν, λοιπόν, ο Εμπειρικός αυτο-αποκαλύπτεται στο τέλος του κειμένου, μέσω του *alter ego* του, ως Νέρωνας που υψώνει σε χαιρετισμό το δεξί του χέρι, αφήνει αμφιλεγόμενο, κινητοποιώντας το υπερρεαλιστικό μαύρο χιούμορ, το αν θεωρεί αυτή την αιφνίδια και παράδοξη αυτο-αποκάλυψη θαυμαστή ή εφιαλτική.⁵⁰⁰ Η αντίδρασή του («κόντεψα να τρελλαθώ») είναι μάλλον αμφίσημη και προκαλεί την έκπληξη και την αμηχανία του αναγνώστη, αν ληφθεί επιπλέον υπόψη η ενθουσιώδης υποδοχή της Ποππαίας και του Νέρωνα από το κειμενικό υποκείμενο μέσα στο Κολοσσαίο· δημιουργούνται θα λέγαμε στο κειμενικό υποκείμενο αλλά και στον αναγνώστη τα συναισθήματα της φροϋδικής «ανοίκειας ετερότητας» (*inquiétante étrangeté*).⁵⁰¹ Τι συμβαίνει λοιπόν; Ο αφηγητής-ποιητής αναγνωρίζει, μέσω της ψυχαναλυτικής καταβύθισης, στο ασύνειδο του Νέρωνα στοιχεία που υπάρχουν στο ασύνειδο κάθε ανθρώπου και βέβαια και στο δικό του.⁵⁰² Έτσι, χρησιμοποιώντας τους

⁴⁹⁸ Λ. Εμπειρικός, «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. *Küh-i Nür*», ό.π.

⁴⁹⁹ *Ο.π.*

⁵⁰⁰ Η Badell-Girart, ό.π., 311, υποστηρίζει ότι στο τέλος του κειμένου ο αφηγητής είναι σαν να ξυπνά από εφιάλτη. Κατά τη γνώμη μας όμως το κείμενο δεν δίνει σαφή απάντηση για το αν πρόκειται ή όχι για εφιάλτη και αφήνει εσκεμμένα τον αναγνώστη μετέωρο.

⁵⁰¹ Η Αναγνωστοπούλου έχει επισημάνει πως «υπάρχει [...] ένα λανθάνον περιεχόμενο, που εκφράζεται μέσω του αντιγράφου με υποκαταστάσεις, μετατοπίσεις και αντιμεταθέσεις. [...] Αν το αντίγραφο είναι αποκαλυπτικό, είναι ταυτόχρονα και μία μάσκα: τόσο η αφήγηση όσο και ο συγγραφέας συνάπτουν μαζί του μια παράδοξη σχέση, αφού επιλέγουν ως μέσο διασάφησης τον έμμεσο και συμβολικό τρόπο που εμπεριέχει το *double*, άρα και την αντιφατική ή αντιθετική αλήθεια που εκφράζει». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 18.

⁵⁰² Είναι χαρακτηριστικά από αυτή την άποψη όσα σημειώνει ο ποιητής στο «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων»: «Τα ίδια θα πω και για τις άλλες έδρες του Έρωτος –τον στοματικών ερωτισμόν, τον πρωκτικόν, τον αυτοερωτισμόν, τον ανυανισμόν, τον exhibitionισμόν, τον σαδισμόν, τον μαζωχισμόν. Όλα αυτά τα φαινόμενα του Έρωτος είναι άλλες τόσες έδρες του αυτού υπερόχου αδάμαντος, μόνο που τα όρια τα διαχωρίζοντα την ομαλότητα από την μη ομαλότητα (όρια που είναι και αυτά πολύ σχετικά) μπορεί να διαφέρουν μεταξύ των, όπως μπορεί να είναι η επιφάνεια της μιας ή της άλλης εκ των δευτερευουσών αυτών εδρών πιο μεγάλη σε έναν άνθρωπο, και πιο μικρή σ’ έναν άλλον, ενώ σε άλλο άτομον μπορεί να είναι η επιφάνεια μιας άλλης μεγαλύτερη ή μικρότερη.» (*Οι Κύκλοι του Ζωδιακού*, 67-68).

μηχανισμούς του ονείρου, ταυτίζεται ασύνειδα μαζί του, αυτο-αποκαλύπτεται δηλαδή με υπερρεαλιστικά χιουμοριστικό τρόπο ως Νέρωνας, δηλώνοντας ότι το εγώ είναι ταυτόχρονα οικείο και ανοίκειο, ότι μπορεί κάλλιστα, αν οι περιστάσεις το επιτρέψουν, να γίνει «άλλος». Με αυτόν τον τρόπο, καθιστά το ανθρωπολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού οντολογικό.⁵⁰³

Η ερμηνεία που προτείνουμε ενισχύεται, αν λάβουμε υπόψη ορισμένα στοιχεία της πρώτης σκηνής του κειμένου, που αφορά το πλήθος. Μέσα στη γενικότερη χλαολή, όπου συνείρονται αρχαιοελληνικές, λατινικές και νεοελληνικές φράσεις, «κάποιος επανελάμβανε συνεχώς την λέξιν “ορμαθός”», μία ομάδα έξαλλων ανθρώπων κραύγαζε «Πόπλιος Κορνήλιος Σκιπίων! Σκιπίων ο Αφρικανός!», ενώ «οι λίκτορες εστράφησαν και εφώναξαν: “Σκασμός!”» (101). Όπως έχει ήδη επισημάνει η Helena Badell-Giralt, η λέξη ορμαθός παραπέμπει στη λατινική *fascēs*, δηλαδή στις δέσμες ράβδων που κρατούσαν οι λίκτορες (*fascēs lictoriae*) και ήταν έμβλημα εξουσίας στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και στη φασιστική Ιταλία του Μουσολίνι.⁵⁰⁴ Η υπόγεια σχέση που συνδέει τον ναρκισσισμό και τον σαδισμό του Νέρωνα με τον φασισμό του Μουσολίνι και του Χίτλερ γίνεται επομένως ορατή μέσω της συμπίκνωσης που χρησιμοποιεί η γλώσσα του ονείρου και του υπερρεαλιστικού κειμένου. Μέσω της επιφάνειας-μεταμόρφωσης,⁵⁰⁵ που ανατρέπει τις χωροχρονικές συμβάσεις και εισάγει τους μηχανισμούς του ονείρου στην πραγματικότητα, ο Εμπειρικός δραπετεύει από την αρχή της μίας και μοναδικής ταυτότητας, ακολουθώντας τα κελεύσματα του υπερρεαλισμού,⁵⁰⁶ και αποκαλύπτει με τόλμη τις ασύνειδες δυνάμεις που εκκινούν από την ερωτική ενόρμηση και ενυπάρχουν, έστω και σε λανθάνουσα μορφή, στον ίδιο και σε κάθε ανθρώπινο ον, και έχουν τη δύναμη να εκτρέψουν, υπό συνθήκες, τις μάζες στον φασισμό.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 423](#).

⁵⁰⁴ Badell-Giralt, *ό.π.*, 311.

⁵⁰⁵ Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η άποψη του D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 211, ο οποίος υποστηρίζει πως «ο Bataille πρόσφερε μια προκλητική εξήγηση για την έλξη του ανθρώπου προς τη μεταμόρφωση που φωτίζει την εμπειρική διερεύνηση του θέματος. Σύμφωνα με τον Bataille, “η εμμονή με τη μεταμόρφωση μπορεί να οριστεί ως μια βίαιη ανάγκη –ταυτόσημη με όλες τις ζωικές μας ανάγκες– που μας ωθεί ξαφνικά να αποβάλλουμε τις χειρονομίες και τις στάσεις που απαιτούνται από την ανθρώπινη φύση”».

⁵⁰⁶ Perrot, *ό.π.*, 162.

⁵⁰⁷ Κατά τη γνώμη μας, υπάρχει ένα αόρατο νήμα που συνδέει το «Nerone» με το «Der Sonderführer Nikolaus Schultz». Και τα δύο έχουν την ίδια στόχευση: να ξορκίσουν τον φασισμό με τη βοήθεια της

β) Η επιφάνεια-μεταμόρφωση ως προσήμανση

Στο πρώτο μέρος της τριλογίας *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, συγκεκριμένα στην τέταρτη ενότητα του διηγήματος «Αργώ ή Πλους αεροστάτου», ο καθηγητής ντον Πέντρο Ραμίρεθ επιστρέφει στην έπαυλή του, μετανωμένος που απαγόρευσε στην κόρη του Καρλόττα να παρακολουθήσει μαζί του την τελετή της ανύψωσης του αερόστατου Αργώ, τη στιγμή που αυτό στέκεται μετέωρο πάνω από το κτήμα του και οι τρεις αεροναύτες παρακολουθούν με τα κιάλια την Καρλόττα να συνουσιάζεται με τον εραστή της Πάμπλο Γκονζάλεθ «επί μιας υψηλής θημωνιάς, στην άκρη του κήπου» (122). Ο ντον Πέντρο την αναζητά μέσα στην έπαυλη, χωρίς όμως να λαμβάνει καμία απάντηση:

Ο ντον Πέντρο έρριψε άλλη μίαν φοράν εν βλέμμα εις το δωμάτιον, και το δωμάτιον του εφάνη τρομακτικά κενόν. Αίφνης εν ρίγος διέτρεξε ολόκληρον το σώμα του. Η ελαιογραφία που τον εικόνιζε όρθιον, εις μικράν απόστασιν από εν πρόσφατον πορτραίτον της Καρλόττας, ήλλαζε τώρα αποτόμως όψιν έμπροσθέν του. Εν ριπή οφθαλμού, η συνήθης ρεδιγκότα που έφερε είχε μεταβληθή εις πλουσιότατον μεταξωτόν χιτώνα κεντητόν, μία ζώνη χρυσοποίκιλτος μετά ξίφους ενεφανίσθη εις την λυγηράν του μέσην, του οποίου την λαβήν εκράτει η αριστερά του χειρ, ενώ από το πλατύ μανίκι του βελουδίνου επενδύτου προείχε η δεξιά του, με τα δάκτυλα ακουμβημένα αβρά εις το μέσον του προπετούς στήθους του. Επί της κεφαλής του φορούσε μικρόν πύλον κάτω από τον οποίον διεχέετο ωραία μακρά κόμη πίπτουσα μέχρι του αυχένος, ενώ ένας μικρός πώγων ενεφανίζετο ακαριαίως υπό το κάτω χείλος του. Ο Καίσαρ Βοργίας τον εκοίταζε τώρα με οξυτάτην σκληρότητα στα μάτια. Ο ντον Πέντρο έκλεισε προς στιγμήν τους οφθαλμούς του διά να εκδιώξη την οπτασίαν. Αλλά όταν τους ήνοιξεν πάλιν, νέον και ισχυρότερον ρίγος τον συνεκλόνησεν. Ο Καίσαρ Βοργίας εκοίταζε τον ντον Πέντρο με ένα παράδοξον μειδίωμα στα χείλη, έπειτα έστρεψε το βλέμμα του προς το πορτραίτον της Καρλόττας, και ενώ παρετήρει φλογερά την ωραίαν κόρην, το επί του στήθους του ευρισκόμενον χέρι του αίφνης σκεπάσθη με άφθονον αίμα.

“Καρλόττα μου! Καρλόττα μου!” εφώναζε γοερά ο καθηγητής.

Πάραυτα ο Καίσαρ Βοργίας εξηφανίσθη και [...] η επί του τοίχου προσωπογραφία ενεφάνιζεν πάλιν τον ντον Πέντρο ως είχαν ούτος εν τη πραγματικότητι (127-128).

Κατά τη διάρκεια της αγχώδους αναζήτησης της Καρλόττας ο ντον Πέντρο βλέπει την ελαιογραφία-προσωπογραφία του να μεταμορφώνεται μέσα σε μια στιγμή και νιώθει ξαφνικά να συγκλονίζεται ολόκληρος από έντονο ρίγος. Βλέπει στο πορτραίτο του τη ρεντιγκότα του να γίνεται μεταξωτός χιτώνας, το αριστερό του χέρι να κρατά τη λαβή ενός ξίφους περασμένου στη μέση του και τον εαυτό του να μεταμορφώνεται σε Καίσαρα Βοργία με καπέλο, μακριά μαλλιά και μούσι στο πηγούνι. Οραματίζεται τη μεταμορφωμένη προσωπογραφία του, δηλαδή τον Καίσαρα Βοργία, να τον κοιτάζει με αναληγσία στα μάτια, να του χαμογελά παράδοξα, να παρατηρεί με πάθος το πορτραίτο της κόρης του και την ίδια στιγμή να σκεπάζεται το

ψυχανάλυσης και του υπερρεαλισμού. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Εμπειρικός επέλεξε τελικά, το 1960 για την έκδοση των *Γραπτών*, το πιο κρυπτικό από τα δύο, δηλαδή το «Nerone».

ζωγραφισμένο δεξί χέρι του με αίμα. Παρόλο που προσπαθεί να απαλλαγεί από το εφιαλτικό του όραμα, κλείνοντας τα μάτια του, δεν τα καταφέρνει, με αποτέλεσμα να νιώσει ότι τον διαπερνά σύγκορμο ένα ισχυρότερο ρίγος. Τελικά, το πορτραίτο του αποκτά ξανά τη γνώριμη όψη του, μόνο όταν αναφωνεί, θρηνώντας, το όνομα της κόρης του.

Πρόκειται για μια επιφάνεια, κατά την οποία αποκαλύπτεται, μέσω της μεταμόρφωσης της προσωπογραφίας του ντον Πέντρο σε Καίσαρα Βοργία,⁵⁰⁸ η σκοτεινή, εγωιστική και ζηλόφθονη όψη του ψυχισμού του καθηγητή που θα τον οδηγήσει, όπως προσημαίνεται με το βαμμένο στο αίμα δεξί χέρι του ντον Πέντρο-Βοργία, αφενός στη διπλή δολοφονία της κόρης του και του εραστή της και αφετέρου στη δική του αυτοκτονία.⁵⁰⁹ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Καίσαρας Βοργίας, ως μεταμορφωμένη ή «ανεστραμμένη εικόνα»⁵¹⁰ του ντον Πέντρο, αποκαλυπτική για την ύπαρξή του, τον κοιτάζει στα μάτια πρώτα με «οξύτατη σκληρότητα» και έπειτα με «ένα παράδοξο μειδίαμα», ενώ στη συνέχεια παρατηρεί με φλογερό πάθος το πορτραίτο της Καρλόττας. Με άλλα λόγια, η ασύνειδη ερωτική ζηλοφθονία του ντον Πέντρο αρχίζει να διεισδύει στη συνείδησή του και να την καταλαμβάνει τη στιγμή που διαπιστώνει την απουσία της κόρης του και φοβάται ότι αυτή βρίσκεται μαζί με τον εραστή της.⁵¹¹ Η μεταμορφωμένη του εικόνα εξαφανίζεται από το οπτικό του πεδίο, μόνο όταν ο φόβος για τη ζωή της κόρης του, που τον ωθεί να φωνάζει

⁵⁰⁸ Ο Καίσαρας Βοργίας (1475-1507), γιος του Ροδρίγου Βοργία, μετέπειτα Πάπα Αλέξανδρου ΣΤ', θεωρείται, χωρίς να έχει επιβεβαιωθεί, ότι σκότωσε λόγω ερωτικής ζηλοφθονίας τον αδελφό του Ιωάννη, όπως και τον δεύτερο σύζυγο της αδελφής του Λουκρητίας. Ήταν το πρόσωπο που ενέπνευσε στον Νικολό Μακιαβέλι τον *Ηγεμόνα* του. Βλ. το λήμμα Καίσαρας Βοργίας της [Wikipedia](#) [ανακτήθηκε στις 7/5/2020].

⁵⁰⁹ Προσήμανση της δολοφονίας της Καρλόττας και του Γκονζάλεθ συνιστά και η σκηνή της φωτογράφισης των αεροναυτών και του δημάρχου, λίγο πριν από την ανύψωση του αερόστατου, η οποία προηγείται της επιφάνειας που βιώνει ο Ραμίρεθ. Βλ. σχετικά, Χρυσανθόπουλος, «Αφηγηματικές συμπτώσεις», *ό.π.*, 41.

⁵¹⁰ Αναγνωστοπούλου, «Το αντίγραφο και οι λειτουργίες του στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού» στο Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, *ό.π.*, 27.

⁵¹¹ Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, *ό.π.*, 128, έχει εύστοχα επισημάνει ότι «το “κοιτάζω” εμπεριέχει και προϋποθέτει το “κοιτάζομαι”. Μέσα από αυτήν τη δράση του βλέμματος, υποκείμενο και αντικείμενο συντάσσονται. Η κίνηση που διαγράφει αυτό το βλέμμα είναι ένα πηγαϊνέλα σαν εκκρεμές που περιφέρεται από τον ένα στον άλλο, από τον ένα μέσα στον άλλο. Αυτός ο τρόπος του οράν οδηγεί στην ενόρμηση». Στη συγκεκριμένη βέβαια περίπτωση, η δράση του βλέμματος αφορά το ασύνειδο και το συνειδητό του ίδιου και αυτού υποκειμένου.

«γοερά» το όνομά της, κυριαρχήσει στη συνείδησή του και εξαλείψει με τη δύναμή του το συναίσθημα της ερωτικής ζηλοφθονίας, που μόλις τότε άρχιζε να γίνεται συνειδητό, καταλαμβάνοντας και μεταμορφώνοντας την πραγματικότητά του.

Όπως έχει ήδη διαπιστώσει η Αναγνωστοπούλου «η ενόρμηση, μέσα στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού και κυρίως στην [...] “Αργώ” [...], υπάρχει σε μια “πολύμορφη” κατάσταση. Βρίσκουμε ίχνη της τόσο στα γεγονότα της εξωτερικής πραγματικότητας, όσο και σ’ αυτά της ψυχικής [...], δηλαδή τα όνειρα, τους “ρεμβασμούς” και τις φαντασιώσεις».⁵¹² Η ερωτική ενόρμηση του ντον Πέντρο για την κόρη του και ταυτόχρονα η θανάσιμη ζήλια του για τον έρωτά της προς τον ινδομιγή Γκονζάλεθ, που αποκαλύπτεται μέσω της επιφάνειας-μεταμόρφωσης, κυκλοφορεί ελεύθερα, σύμφωνα με την υπερρεαλιστική αρχή των συγκοινωνούντων δοχείων, ανάμεσα στο μέσα και στο έξω, συνδέοντας τον εσωτερικό με τον εξωτερικό κόσμο του Ραμίρεθ και καταλύοντας τις συμβατικές και στεγανές έννοιες της ύλης, του χώρου και του χρόνου που μεταμορφώνονται και κυκλοφορούν ανεμπόδιστα ανάμεσα στην ψυχική και την υλική πραγματικότητα, διευρύνοντας τα όριά τους. Έτσι, αυτό που θα συμβεί επιφαινεται με τη μορφή της παράδοξης και εφιαλτικής, στη συγκεκριμένη περίπτωση, παραίσθησης και το κειμενικό υποκείμενο το «ζει» πρώτα στο επίπεδο του ασύνειδου, με αποτέλεσμα η επιφάνεια-μεταμόρφωση, που το αποκαλύπτει, να λειτουργεί ως προσήμανση της εξωτερικής και συνειδητής πραγματικότητας.⁵¹³

Είναι αξιοσημείωτο ότι εδώ η διαλεκτική συμφιλίωση του συνειδητού και του ασύνειδου, της ύλης και του πνεύματος, του ιστορικού παρελθόντος και του αφηγηματικού παρόντος και μέλλοντος, του ιστορικού προσώπου και του λογοτεχνικού ήρωα, της ιστορίας και της τέχνης επιτυγχάνεται σε πρώτο επίπεδο μέσω της ζωγραφικής (η μεταμόρφωση του ντον Πέντρο σε Καίσαρα Βοργία, δηλαδή σε ζηλόφθονο δολοφόνο, γίνεται ορατή και αντιληπτή μέσω του πορτραίτου του) και σε δεύτερο και ολοκληρωμένο επίπεδο μέσω της λογοτεχνικής επιφάνειας-μεταμόρφωσης, δηλαδή της ποιητικής πράξης. Επομένως, για τον Εμπειρικό η διεύρυνση των ορίων της πραγματικότητας και η βίωση της υπερπραγματικότητας δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά μόνο μέσω της τέχνης και κυρίως ειδικότερα μέσω της

⁵¹² Ο.π., 126.

⁵¹³ «Αφεμα στη διαρκή ροή της εσωτερικής ζωής, κατάργηση των φραγμών ανάμεσα στην εξωτερική πραγματικότητα και τις φαντασιώσεις, τις αναμνήσεις και τις ονειροπολήσεις, επιτρέποντάς τους ταυτόχρονα την επικοινωνία: αυτό κυρίως επιχειρεί και καλλιεργεί η εμπειρική ποίηση», ό.π., 128.

ποίησης, που με αυτόν τον τρόπο καθίσταται γεγονός και γίνεται ως «σπασμωδική ομορφιά» βίωμα, δηλαδή ενώνεται με τη ζωή.⁵¹⁴

Κεφάλαιο Δεύτερο: Προληπτικές επιφάνειες

I.2.A. Αναδρομικές επιφάνειες⁵¹⁵

«Δύο άλογα του Giorgio de Chirico»

Το πεζό αυτό ποίημα που γράφτηκε στην Αθήνα, στις 8.1.1942, την πιο δύσκολη περίοδο της Κατοχής, αποτελεί μέρος του «αναλύματος» ενός ποιήματος το οποίο δημιουργήθηκε την ίδια μέρα και ανήκε στο αυτο-αναλυτικό κείμενο «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων» των *Κύκλων του Ζωδιακού* (72-95). Αργότερα, στα μέσα περίπου της δεκαετίας του '60, το πεζό αυτό ποίημα αποσπάστηκε από το «ανάλυμα», στο οποίο ανήκε, και εντάχθηκε από τον ίδιο τον ποιητή στα τελευταία κείμενα της *Οκτάνα* (83-85). Αναλύοντας, αρχικά (δηλαδή στο «Our dominions beyond the seas»), τον δεύτερο στίχο του ποιήματός του («Το βαλς ανθεί και φτερουγίζει/ Παρά τα πέταλα και την φυγή των ίππων», *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 72), ο Εμπειρικός αναφέρεται σε μια κινηματογραφική ταινία που είχε δει:

Σ' ένα σκηνοθετημένο κήπο, εμπρός σε μια σειρά από κολόνες που ανάμεσά τους φαίνονται τα δένδρα, επάνω σ' ένα δάπεδον στιλπνό στέκει στα δύο πισινά του πόδια ένα μεγάλο γύψινο άλογο ξεσηκωμένο αναντιρρήτως από έργα του Κίρικο. [...] Από την στιγμή που ανέφερα πάρα πάνω το άγαλμα της κινηματογραφικής ταινίας, έχω συνεχώς εμπρός στα μάτια μου, έναν από τους πίνακες του Giorgio de Chirico. Ιδού ποιον εννοώ: (73-74).

Ακολουθεί (74-76) με μικρές παραλλαγές, άτιτλο και χωρίς χωρισμό σε παραγράφους το γνωστό πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Δύο άλογα του Giorgio de Chirico».

⁵¹⁴ Η Ζαμάρου, «Αργώ και Μέγας Ανατολικός: μια πρώτη σύγκριση», ό.π., 54, έχει ορθά υποστηρίξει πως «το μήνυμα της “Αργώ” δεν είναι μόνο ερωτικό, είναι και πολιτικό. Η πολιτική σημασία του έργου δεν φαίνεται άσχετη με τις ιστορικές συγκυρίες της εποχής που συντίθεται η “Αργώ”» (βλ. και παραπάνω τις [σημ. 65](#) και [300](#)) και έχει αφήσει ανοιχτό το ερώτημα, ό.π., 56, «εάν και κατά πόσο η σημασία που αποδίδεται στους δυσοίωνους ρεμβασμούς και στα οικεία δεινά του Ραμίρεθ, συνιστά μια ευρύτερη αλληγορία για τα δεινά της εμφύλιας σύγκρουσης». Κατά τη γνώμη μας, η επιφάνεια, κατά την οποία ο Ραμίρεθ μεταμορφώνεται στον ζηλόφθονο αλλά και αδελφοκτόνο Καίσαρα Βοργία, έρχεται να προσφέρει ένα επιχείρημα προς αυτή την κατεύθυνση, χωρίς όμως να δίνει οριστική απάντηση στο ερώτημα της Ζαμάρου.

⁵¹⁵ Για τις σημαντικές αναδρομικές επιφάνειες του «Αμούρ-Αμούρ», βλ. παραπάνω την υποενότητα [I.1.A.ii, α.](#)

Chirico με το ίδιο θέμα, τον διαβάζει εικαστικά και τον μεταπλάθει ποιητικά μέσω της αναδρομικής του επιφάνειας, προσδίδοντάς του ένα νέο νόημα, τη δική του αλήθεια:

Έτσι λοιπόν τ' άλογα αυτά, τα στυτικά, τα αφαντάστως πλαστικά, είναι και θα μείνουν πάντοτε άλογα, ίπποι, άγγελοι, πόλοι επιβήτορες νοσταλγικοί και ονειροπαρμένοι. Και τώρα, ό,τι κι αν γίνη, δεν θα επιστρέψουν πια ποτέ στα κτίσματα του λόφου. Θα μείνουν εδώ στην έρημη ακρογιαλιά, αφού δεν είναι δυνατόν να πάνε πίσω, να ζήσουν με τους κακούς, με τους κουτούς, με τους αναισθητους ανθρώπους. Θα μείνουν εδώ στην έρημη ακρογιαλιά, αφού η θάλασσα δεν τους αφήνει να πάνε πάρα πέρα, όπως το μαρτυρεί και η κομμένη κεφαλή ενός άλλου αλόγου που κείται κοντά τους, ενός αλόγου που η θάλασσα το εκαρατόμησε, γιατί προσπάθησε να την νικήση. Θα μείνουν λοιπόν εδώ, εις τους αιώνας, άλογα όρθια, στύσεις ολόσωμες αποκρυσταλλωμένες, στύσεις ατελείωτες, μπροστά στην θάλασσα μαρμαρωμένες, στην θάλασσα, που ενώ την λένε των πάντων δεκτική, δεν θέλει ωστόσο να δεχθή τον οίστρον των, την ρώμη των και το ζεστό των σπέρμα.

Θα μείνουν λοιπόν εδώ, στην έρημη ακρογιαλιά, την μέρα και την νύκτα, και όταν θα καιή το λιοπύρι στις ανέφελες αιθρίες και όταν θα δέρνουν τις ακτές οι τρικυμίες, όρθια πάντοτε, πάντοτε στητά, πάντοτε σφύζοντα και πλήρη πάθους και ό,τι κι αν λεν γι' αυτά, ό,τι κι αν κάνουν, όρθια πάντοτε και υπερήφανα, οντότητες μαγικές, υπερπραγματικές, αγάλματα ολοζώντανα πόθων ανέσπερων θα μείνουν –άλογα, πόλοι, άγγελοι εις τους αιώνας των αιώνων. (Οκτάνα, 84-85)

Είναι γνωστή και σχολιασμένη η σχέση του de Chirico τόσο με το γαλλικό υπερρεαλιστικό κίνημα όσο και με τους Έλληνες υπερρεαλιστές, κυρίως τον Εγγονόπουλο αλλά και τον Εμπειρικό.⁵¹⁸ Όπως έχει ήδη επισημάνει ο Σιαφλέκης, «η δόμηση της εικόνας του ιταλού ζωγράφου από τη μια πλευρά περιέχει όλα τα στοιχεία που διασφαλίζουν την απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας και ταυτόχρονα όλες τις προϋποθέσεις που οδηγούν στην ανάδυση του εσωτερικού πρότυπου και την υπέρβαση του εξωτερικού κόσμου. [...] Στα 1925 ο Breton όχι μόνο αναγνωρίζει στον ντε Κίρικο ένα λαμπρό πρόδρομο, αλλά θέτει τους όρους και τις προϋποθέσεις ποιητικοποίησης της ζωγραφικής του γλώσσας με την περίφημη ανάδειξη του εσωτερικού προτύπου στην πλαστική δημιουργία. [...] Η αναζήτηση ποιητικού αναλόγου της ζωγραφικής εικόνας και ο έντονος εικονισμός της ποιητικής γλώσσας απασχολούν συνεχώς τους υπερρεαλιστές».⁵¹⁹

Έτσι, ο Εμπειρικός ακολουθεί το 1942 τις υπερρεαλιστικές αισθητικές αναζητήσεις και επιδιώξεις, αυτο-αναλύοντας ένα ποίημά του και ταυτόχρονα μεταπλάθοντας ποιητικά μια ζωγραφική εικόνα του de Chirico, όπως αυτή προβάλλει μέσω των ελεύθερων συνειρμών στη μνήμη του. Τα άλογα του de Chirico θα γίνουν, λοιπόν, στην αναδρομική επιφάνεια του Εμπειρικού σύμβολα της αρσενικής ερωτικής

⁵¹⁸ Βλ. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Νεφέλη, 1984 και Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου», *Σύγκριση/Comparaison*, 2-3, Νοέμβρης 1991, 88-103.

⁵¹⁹ Σιαφλέκης, ό.π., 88-89.

επιθυμίας, ορμής και ρώμης,⁵²⁰ που απομακρυσμένα εκουσίως από την πόλη ή εκδιωγμένα από την κακία, την ανοησία και την αναισθησία των ανθρώπων, θα μείνουν για πάντα στον μεταίχμιο χώρο της έρημης ακρογιαλιάς, αφού η θάλασσα,⁵²¹ που συμβολίζει εδώ την αδήριτη αρχή της πραγματικότητας,⁵²² εμποδίζει ως «απροσπέλαστος φραγμός» την εκπλήρωση της επιθυμίας τους, την ένωσή τους με τη διευρυμένη πραγματικότητα συνειδητού και ασύνειδου, κατατομώντας μάλιστα ένα άλλο άλογο που προσπάθησε να τη νικήσει και αυξάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον πόθο και τη νοσταλγία τους για το μακρινό παρελθόν, όπου όλα ήταν ένα, αλλά και για το απώτατο μέλλον, όπου τα πάντα θα ξαναγίνουν ένα μέσα στον ποθητό, νέο και τέλειο κόσμο της υπερπραγματικότητας. «Σε κανένα κείμενο του Εμπειρικού», υπογραμμίζει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «δεν τονίζεται τόσο καθαρά η νοσταλγική ενατένιση ενός τέλειου κόσμου (παρωχημένου ή μελλοντικού) αλλά πουθενά επίσης δεν δημιουργείται τόσο απροσμάχητη η δυσκολία να επιτευχθεί ο κόσμος αυτός».⁵²³ Ενδεχομένως, ο ποιητής, μεσούσης της Κατοχής αλλά και είκοσι πέντε περίπου χρόνια αργότερα, όταν συγκροτεί την *Οκτάνα*, νιώθει τη δυσκολία επίτευξης του υπερρεαλιστικού του οράματος, δεν παύει όμως ποτέ να διατρανώνει ότι η μερική

⁵²⁰ Βλ. και Makris, «La figure féminine dans l'imaginaire d'André Breton et d'Andréas Embiricos», ό.π., 1283.

⁵²¹ Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 143, 145, έχει διαπιστώσει ότι «το νερό είναι μια ύλη-κλειδί στην ποιητική του Εμπειρικού. [...] Το νερό και κυρίως η θάλασσα είναι ένα έμφυχο ον: έχει σώμα, κίνηση, φωνή, έχει αισθήματα και αισθήσεις. [...] Η θάλασσα παίρνει την αστάθμητη γυναικεία μορφή. Είναι αυτό που δεν προβλέπεται από πριν, που δεν μπορεί να κατακτηθεί».

⁵²² Ο Σιαφλέκης, «Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου», ό.π., 99, υπογραμμίζει ότι «παρόλο που έχει υποστηριχθεί πως η θάλασσα στον Εμπειρικό είναι τόπος απόλαυσης, εδώ λειτουργεί τελείως αντίθετα, ως στοιχείο στέρησης. Αποτελεί το ορατό φράγμα περιορισμού των επιθυμιών, το απαγορευτικό σημείο της εκπλήρωσης της προσδοκίας και την τροχοπέδη της μετάβασης στην υπερπραγματικότητα». Θα προσθέταμε μόνο ότι ακριβώς επειδή η θάλασσα είναι στον Εμπειρικό τόπος απόλαυσης, μπορεί να λειτουργήσει στο εν λόγω πεζό ποίημα ως στοιχείο στέρησης, ως μια γυναίκα-πραγματικότητα που δεν μπορεί να κατακτηθεί. Η στέρηση είναι μια ανικανοποίητη απόλαυση, που γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο αυξάνει την επιθυμία. Επίσης, από μια παρόμοια οπτική γωνία, ο Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 15, έχει επισημάνει πως «η θηλυκιά και μητρική εικόνα του νερού, και ειδικότερα της θάλασσας, συμβαίνει να ανατρέπεται [...] από μια ωμή άρνηση του ρόλου της από την ίδια τη θάλασσα, που θέτει φράγμα στην ορμή των αλόγων του Ντε Κίρικο, και [...] αρνείται να δεχθεί τα όμορφα άλογα και τον πόθο τους, και, σαν mauvaise mère που είναι, με την ψυχαναλυτική έννοια της έκφρασης, κατατόμησε μάλιστα το ένα».

⁵²³ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 192.

δύναμη των «νοσταλγικών και ονειροπαρμένων» αλόγων, με τα οποία ταυτίζεται, θα παραμείνει πάντα ζωντανή και σφύζουσα, έστω και αν η ερωτική τους ενόρμηση δεν ικανοποιείται. Το επανερχόμενο μοτίβο-επωδός «θα μείνουν εδώ στην έρημη ακρογιαλιά», με το οποίο δομείται η «κυκλική σύνθεση» («circular composition») της αναδρομικής επιφάνειας,⁵²⁴ τονίζει την αδιαπραγμάτευτη και μοναχική προσήλωσή τους στο όραμα της υπέρβασης της φθαρτής και νόθας πραγματικότητας, που μπορεί να μην οδηγεί στην καθολική αναγέννηση του κόσμου, αφού η θάλασσα-πραγματικότητα, παρόλο που είναι πανδέγμων, δεν τα δέχεται στους κόλπους της,⁵²⁵ αλλά τουλάχιστον καθιστά τα ίδια τα «όρθια», «στητά» και «υπερήφανα» άλογα, και μέσω αυτών και τον ανυπόταχτο ποιητή, «οντότητες μαγικές, υπερπραγματικές», αγγελικές μορφές «εις τους αιώνας των αιώνων». Με άλλα λόγια, μπορεί ο Εμπειρικός να είναι απαισιόδοξος, τουλάχιστον στο εν λόγω κείμενο, για τη δυνατότητα του υπερρεαλισμού να αλλάξει συνολικά τον κόσμο, αλλά δεν χάνει ποτέ την πίστη του στη δύναμη που έχει η υπερρεαλιστική επανάσταση να απελευθερώσει και να λυτρώσει ατομικά αλλά παντοτινά τον ερωτικό και νοσταλγικό άνθρωπο, οδηγώντας τον στην ευδαιμονία και καθιστώντας την υπερπραγματικότητα ατομική και αιώνια, αλλά μοναχική υπόθεση. Επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι ο Εμπειρικός επιλέγει να εκφράσει ποιητικά το μήνυμά του μέσω ενός πίνακα του de Chirico, όπως τον ανακαλεί ο ίδιος ελεύθερα στη μνήμη του, άρα μέσω μιας αναδρομικής επιφάνειας, με την οποία δίνει ένα νέο, πρωτόγνωρο και αυθεντικά δικό του νόημα στο αρχικό ερέθισμα, δηλαδή στο έργο τέχνης που είχε δει κάποτε στο παρελθόν. Με αυτόν τον τρόπο, ενοποιεί φαντασιακά και βιωματικά τον χρόνο, δίνοντάς του διάρκεια και ταυτόχρονα προσδίδει στο πεζό του ποίημα την οντότητα ενός γεγονότος, ενώνοντας για άλλη μια φορά τη λογοτεχνία με τη ζωή.

⁵²⁴ Η «κυκλική σύνθεση» τονίζει, σε επίπεδο μορφής, την κυκλικότητα της ανικανοποίητης αλλά και άσβηστης ενόρμησης των αλόγων, ενώ την ίδια λειτουργία έχουν και οι επαναφορές («στύσεις... στύσεις...», «στην θάλασσα... στην θάλασσα...», «όρθια πάντοτε, πάντοτε στητά, πάντοτε σφύζοντα... όρθια πάντοτε») και η εσωτερική ομοιοκαταληξία (αποκρυσταλλωμένες-μαρμαρωμένες).

⁵²⁵ Είναι αξιοσημείωτο ότι η φράση «δεν θέλει ωστόσο να δεχθή τον οίστρον των, την ρώμην των και το ζεστό των σπέρμα» απαρτίζεται από έναν ιαμβικό 12σύλλαβο (με συνίζηση στην τρίτη συλλαβή) και έναν ιαμβικό 11σύλλαβο στίχο.

I.2.B. Επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος

α) Το ευτυχισμένο παρελθόν και η αρχέγονη σκηνή

Στο διήγημα «Αργώ ή Πλους αεροστάτου» τόσο ο αρνητικός ήρωας ντον Πέντρο Ραμίρεθ όσο και ο θετικός ήρωας Βλαδίμηρος Βιερχού βιώνουν τρεις επιφάνειες (δύο και μία αντίστοιχα), με τις οποίες αναβιώνουν το παρελθόν είτε αυτό ήταν ευτυχισμένο είτε τραυματικό και απωθημένο. Συγκεκριμένα, όταν ο ντον Πέντρο, στη δεύτερη ενότητα του κειμένου, διαβάζει στην εφημερίδα για την επικείμενη ανύψωση του αεροστάτου Αργώ, θυμάται ένα άλλο αερόστατο στην Έκθεση των Παρισίων του 1900, όπου είχε βρεθεί μαζί με τη γυναίκα του Ισαβέλλα:

Αναμνήσεις ζωντανά, ωσάν να είχαν λάβει χώραν μόλις χθες τα γεγονότα, φτερούγιζαν στον νου του. Στην Έκθεσι των Παρισίων του 1900, δύο χρόνια πριν πεθάνει η ντόνα Ισαβέλλα, η σύζυγός του, είχε παρευρεθή σε άλλην ανύψωσιν αεροστάτου. Όλα αυτά, η ντόνα Ισαβέλλα, η Έκθεσις, χίλια δυο άλλα μικρά και μεγάλα γεγονότα, ήσαν τώρα τόσο μακριά, όσον και το αερόστατον εκείνο. Τόσο μακριά και εν τούτοις τόσο κοντά, αφού ήκουε πάλι την φωνή της γυναίκας του να του λέγη ολοκάθαρα, όπως την ημέρα εκείνη στο κοσμοπλημμυρισμένο γήπεδον, έτσι καθώς ακουμπούσε στο μπράτσο του, κοιτάζοντας το ανερχόμενον στον ουρανό μπαλλόνι: “Α, τι ωραία που θα είναι, όλα να τα βλέπης και όλα να τα απολαμβάνης από εκεί επάνω, χωρίς καημούς, χωρίς δεσμά!” (70-71).

Ο ντον Πέντρο ξαναζει ολοζώντανα, με όλες του σχεδόν τις αισθήσεις την ανύψωση εκείνου του πρώτου αερόστατου. Κινητοποιούνται η όραση και η αφή του, αφού βλέπει και πάλι το αερόστατο να ανέρχεται στον ουρανό και νιώθει ξανά τη γυναίκα του να ακουμπάει στο μπράτσο του, κοιτάζοντάς το. Κυρίως όμως κινητοποιείται η ακοή του, καθώς ξανακούει ολοκάθαρα τα λόγια της, με τα οποία εκείνη ευχόταν την πλήρη απελευθέρωση από τα βάσανα και την κατίσχυση της αρχής της απόλαυσης, μέσω μιας λυτρωτικής πτήσης στον ουρανό, μακριά από τα γήινα δεσμά και την αρχή της πραγματικότητας. Τα ίδια λόγια θα ξανάρθουν στο νου του, στην τρίτη ενότητα του κειμένου, όταν θα παρίσταται, με τη συντροφιά τώρα της ερωμένης του, στην ανύψωση της Αργούς (119). Και τα λόγια αυτά θα πραγματοποιηθούν, χωρίς αυτή τη φορά να επαναληφθούν, στην τέταρτη ενότητα του διηγήματος, στην τελική σκηνή, όταν οι τρεις αεροναύτες με την ινδομιγή κόρη ανέρχονται εντός της Αργούς, που παρομοιάζεται με «σέλας της Αθανασίας» (143), ολοένα και ψηλότερα στον λαμπερό από το φως του ήλιου ουρανό, κατευθυνόμενοι αδελφωμένοι και ευτυχισμένοι προς τον Ισημερινό, μακριά από τους καημούς και τα δεσμά της γήινης πραγματικότητας.

Επομένως, η επιφάνεια, με την οποία ο ντον Πέντρο αναβιώνει το ευτυχισμένο παρελθόν του με την ντόνα Ισαβέλλα στο Παρίσι του 1900, συνιστά την προσήμανση

της ευφρόσυνης και λυτρωτικής τελικής σκηνής του διηγήματος, που λαμβάνει χώρα, με διαφορετικούς πρωταγωνιστές, στον ουρανό της Σάντα Φε ντε Μπογκοτά της Κολομβίας το 1906.⁵²⁶ Με αυτόν τον τρόπο, η προληπτική επιφάνεια συνδέει το παρελθόν με το παρόν του Ραμίρεθ, ενώ ταυτόχρονα προαναγγέλλει το θριαμβευτικό μέλλον της Αργούς, που συνιστά σύμφωνα με τον ποιητή έναν άλλο ήρωα του διηγήματος,⁵²⁷ και των τεσσάρων επιβατών της, συνδέοντας αφενός τα δύο αερόστατα, τους δύο τόπους και τις δύο ιστορίες της αφήγησης και αφήνοντας αφετέρου τον χρόνο να κυκλοφορεί ανεμπόδιστα, συζευγνύοντας την εσωτερική με την εξωτερική πραγματικότητα σ' έναν ρευστό και ενοποιημένο, υπερρεαλιστικό χρόνο. Αυτό όμως που για τον αρνητικό ήρωα Ραμίρεθ παρέμεινε ευχή, ειπωμένη από τη νεκρή σύζυγό του και αναβιωμένη νοσταλγικά από τον ίδιο, για τον θετικό ήρωα Βιερχόν –και τους άλλους δυο αεροναύτες– έγινε απελευθερωτική και σωτήρια πράξη,⁵²⁸ γιατί αυτός τελικά αποδείχτηκε πως ήταν «ο κατάλληλος πηδαλιούχος για την Αργώ».⁵²⁹ Μόνο ο Ρώσος ναύαρχος και όχι ο εγωιστής και νάρκισσος Ραμίρεθ μπόρεσε, ως «ελευθέρα συνείδησις και ποιητής» (109), να μετατρέψει την ασύνειδη ζωτική ενέργεια σε λόγο και έργο, υπερβαίνοντας τις αντιθέσεις, συμφιλιώνοντας διαλεκτικά τη γη με τον ουρανό, το βάθος με το ύψος (όπως συμβολίζεται με τον μετεωρισμό του αερόστατου πάνω από τους δύο νέους που συνουσιάζονται τη στιγμή της δολοφονίας τους) και οδηγώντας τελικά την Αργώ ως μετα-μυθικός αργοναύτης

⁵²⁶ Ο Χρυσανθόπουλος, «Αφηγηματικές συμπτώσεις», ό.π., 40, σημειώνει ότι «η ανύψωση του αεροστάτου, [...], φέρνει στο νου του Ραμίρεθ την ανύψωση ενός αεροστάτου στην Έκθεση των Παρισίων του 1900 και κυρίως του φέρνει στο νου μια φωτογραφία που έβγαλε τότε με τη γυναίκα του [...]. Η φωτογραφία αυτή αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ των αναμνήσεων και των φαντασιώσεων του καθηγητή της ιστορίας. Δείχνει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε άλλες σκηνές του παρελθόντος και του παρόντος του χαρακτήρα, η δε επαναληπτική γαλλική επιγραφή της γίνεται το leitmotiv του κειμένου. Στο επίπεδο της ιστορίας του αεροστάτου, η φωτογραφία είναι το αντίστοιχο της αρχέγονης σκηνής της φροϋδικής θεωρίας. Στο επίπεδο της τεχνικής, η φωτογραφία εγκαλεί (sic) τις αναφορές του Εμπειρικού στο πώς “οι εικόνες... κινούνται, επικοινωνούν αναμεταξύ των και συναγελάζονται” και στο πώς μια εικόνα συνυπάρχει με μια άλλη “όπως συμβαίνει και στις επιτυπώσεις των φωτογραφιών”». Θα προσθέταμε ότι τον ίδιο ρόλο με τη φωτογραφία επιτελεί και η επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος που βιώνει ο Ραμίρεθ.

⁵²⁷ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 296](#).

⁵²⁸ Η Ζαμάρου, «Αργώ και Μέγας Ανατολικός: μια πρώτη σύγκριση», ό.π., 54, αναφέρει εύστοχα πως «ο Ραμίρεθ αποτυγχάνει εκεί όπου ο Βιερχόν επιτυγχάνει».

⁵²⁹ Ο.π.

στο ανοδικό και ευτυχισμένο ταξίδι της, δηλαδή στην πλήρη μέθεξη που προσφέρει ένας αδελφωμένος, ελεύθερος και επανα-μαγεμένος κόσμος.

Αυτήν άλλωστε την ειρηνική και ευτυχισμένη συνύπαρξη των λαών είχε ζήσει κατά τη διάρκεια των παιδικών του χρόνων στη νότια Ρωσία και αυτό το παρελθόν αναβιώνει ολοζώντανο μπροστά στα μάτια του, στο Πεδίο του Άρεως της Σάντα Φεντε Μπογκοτά, τη στιγμή της προετοιμασίας της απογείωσης της Αργούς:

Ο ναύαρχος αγκάλιαζε τώρα με τα μάτια του ολόκληρο το πλήθος. Για μια στιγμή εχάθη από μπροστά του η Κολομβία. Ήταν πανηγύρι στη νότιο Ρωσία, εις το Μπαχσί-Σεράι. Εδώ ευρίσκοντο τα πάντα. Οι Ρώσοι, οι Τάταροι, οι κάτοικοι του Καζακστάν, οι Έλληνες, οι Καυκάσιοι, οι Πέρσαι και οι Εβραίοι. Εδώ ήταν τα αλόγατα, οι τάπητες, τα χαιμαλιά. Εδώ οι τσιγγάνοι, τα άρματα και τα βιολιά. Και πρώτα απ' όλα, ήταν εδώ τα ωραία κορίτσια, με τα ωραία των μάτια, τα ωραία των στήθη και τους ωραίους των γλουτούς. Εδώ ήταν τα πάντα. Εδώ κτυπούσε η καρδιά της οικουμένης. Τριγύρω θρόιζαν τα ψηλά κατάξανθα στάχνα, η πρώτη αυτή θάλασσα που γνώρισε στη ζωή του, [...], και τα συνταιριασμένα με τα ρίγη των σταχυών κύματα της άχραντης Σβομπόντας, που μοιάζαν με τα αισθήματα που του γεννούσαν τα ωραία λευκά χέρια της μητέρας του, όταν τον χάιδε στα γόνατά της, ως παιδί, και του έλεγε για τον Μαζέππα, για τους μεγάλους Αταμάνους και για τα όμορφα κορίτσια του Νίζνι-Νόβγκορόντ... (109-110)

Έτσι, η επιφάνεια του ευτυχισμένου παρελθόντος που βιώνει ο Βιερχού συνδέει όχι μόνο το παρελθόν με το παρόν του αλλά και το περασμένο βίωμα με το μελλοντικό όραμα που ευαγγελίζεται ο εναέριος πλους της Αργούς, την παραδείσια αθωότητα και την απόλυτη ευτυχία της παιδικής ηλικίας με την ευφρόσυνη αγαλλίαση του ταξιδιού σε έναν ενοποιημένο υπερπραγματικό κόσμο, τη συμφιλίωση των λαών στη νότια Ρωσία με τη συναδέλφωση των φυλών στην Κολομβία αλλά και στην ου-τοπική και μετα-μυθική Αργώ.⁵³⁰ Χάρη στην επιφάνεια το εκεί και το τότε ενοποιείται με το εδώ και το τώρα: είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι το επίρρημα «εδώ» που επαναλαμβάνεται έξι φορές συνδυάζεται με ρήματα σε παρελθοντικό χρόνο (ευρίσκοντο, ήταν, κτυπούσε), για να δηλωθεί η κατάλυση των συμβατικών ορίων του χώρου και του χρόνου αλλά και η επίτευξη της πλήρωσης και της ολότητας με την εμφατική επανάληψη του ουσιαστικού «τα πάντα» («εδώ ευρίσκοντο τα πάντα», «εδώ ήταν τα πάντα»). Ταυτόχρονα, προαναγγέλλεται το ανοδικό και ευφρόσυνο ταξίδι της Αργούς, –που θα οδηγήσει στην οικουμενική ευτυχία ενός υπερπραγματικού αύριο στο τέλος του διηγήματος,– μέσω του ανοδικού ψυχισμού του αεροναύτη και υποκειμένου της επιφάνειας,⁵³¹ του ορμητικού και θεόληπτου,

⁵³⁰ Ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 52-53, σημειώνει πως «η Αργώ που είναι ταυτόχρονα και όχημα και τόπος ουτοπίας, διασχίζει τα χρονικά και χωρικά όρια, ενώνοντας έτσι την αρχετυπική διαδρομή των Αργοναυτών με την τυχαία πορεία του μπαλονιού στους ουραμούς της Λατινικής Αμερικής το 1906».

⁵³¹ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 320](#).

alter ego του Εμπειρικού, Βλαδίμηρου Βιερχόν,⁵³² ο οποίος συνδυάζει την ερωτική και ηρωική⁵³³ ιδιοσυγκρασία με μια ελεύθερη συνείδηση,⁵³⁴ που αγκαλιάζει όλους τους λαούς και όλες τις φυλές της οικουμένης.⁵³⁵ Γι' αυτόν τον λόγο και ο Ρώσος ναύαρχος θα φτάσει, τελικά, μέσα από την απελευθέρωση και ικανοποίηση της ερωτικής του ενόρμησης στην «μη εγωιστική αυτοεπιβεβαίωση» και στην «εκστατική ευδαιμονία».⁵³⁶ Έτσι, μέσω της επιφάνειας του αναβιωμένου παρελθόντος, ο χρόνος για τον Βιερχόν ρευστοποιείται και ενοποιείται, καθίσταται ενιαίος και διαρκής, καθώς το παρελθόν εκτείνεται στο παρόν και η ένωσή τους προσημαίνει το μέλλον, ενώ ταυτόχρονα η αίσθηση του χώρου καταλύεται χάρη στην υλική και μνημονική συνύπαρξη διαφορετικών γεωγραφικών περιοχών. Επομένως, τα όρια της πραγματικότητας διευρύνονται και επιτυγχάνεται το υπερρεαλιστικό όραμα της υπερπραγματικότητας, εφόσον ο εσωτερικός κόσμος του ήρωα καταλαμβάνει τον

⁵³² Η Αναγνωστοπούλου σημειώνει πως «ο ναύαρχος Βιερχόν αποτελεί αντίγραφο τόσο του Ραμίρεθ όσο και του ίδιου του Α. Εμπειρικού, αφού εκτός από ναύαρχος υπήρξε και “ποιητής”, δηλαδή “εραστής της στιχουργημένης και μη ποιήσεως, εραστής της φύσεως και των σπερμαγωγών ιδεών”, αλλά και “εραστής των γυναικών και κορασίδων”». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, *ό.π.*, 25: σημ. 23. Θα προσθέταμε ότι ο Εμπειρικός αναβιώνει μέσω της επιφάνειας στο «Αμούρ-Αμούρ», όπως και ο Βιερχόν στην «Αργώ», την παιδική του ηλικία στη νότια Ρωσία ως έναν βιωμένο παράδεισο.

⁵³³ Είναι χαρακτηριστικές οι αναφορές στο «ηδονικό και πανελεύθερο» πανηγύρι στο Μπαχτσι Σεράι (στα Ανάκτορα των Κήπων, ιστορική πόλη της νότιας Ρωσίας), στα ωραία κορίτσια, στον Ιβάν Μαζέππα και στους μεγάλους Αταμάνους (ηγέτες των Κοζάκων), που –όπως έχει ήδη επισημανθεί– συνδέονται με σημαντικά έργα του Αλέξανδρου Πούσκιν, «τον οποίο ο Εμπειρικός διάβαζε στο πρωτότυπο». Βλ. σχετικά, Γ. Γιατρομανωλάκης, «Εισαγωγή» στο *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, 24-27: 24 και D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 199.

⁵³⁴ Σβομπόντα στα ρώσικα σημαίνει ελευθερία.

⁵³⁵ Ο Σιγάλας, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατριδών», *ό.π.*, 101, αναφέρει πως «μια από τις μείζονες σταθερές» του έργου του Εμπειρικού «που λίγο έχει τονιστεί από τους μελετητές του» είναι ο κυρίαρχος διεθνισμός του και «το όραμά του για μια ενιαία ανθρωπότητα».

⁵³⁶ Ο ίδιος ο Εμπειρικός αναφέρει σε επιστολή, με ημερομηνία 2.5.1967, στον Άγγλο εκδότη της «Αργούς» Alan Ross: «[...] [ο] Ρώσο[ς] ναύαρχο[ς], ο οποίος είναι ο θετικός ήρωας [...], τονίζει [...] με τις πράξεις του και τις ιδέες του την υπεροχή και τη θριαμβευτική πορεία του Έρωτα διά μέσου της ζωής και την απέραντη και πρωταρχική σημασία της *απελευθερωμένης σεξουαλικότητας* στο παρόν και ακόμη περισσότερο στο *μέλλον* της ανθρωπότητας, μόνον μέσω της πληρότητας της οποίας, ο άνθρωπος μπορεί να επιτύχει την οικουμενική ευτυχία, την πλήρη ικανοποίησιν και την μη εγωιστικήν αυτο-επιβεβαίωσιν, κορυφουμένη, τελικώς στην εκστατικήν ευδαιμονίαν». Βλ. Εμπειρικός, «Σχέδιο Επιστολής», *ό.π.* και Γ. Γιατρομανωλάκης, «Εισαγωγή», στο *Τα χαιμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, *ό.π.*, 37-38.

εξωτερικό, οι αναμνήσεις του αποκτούν υπόσταση και η ύλη μεταμορφώνεται από το πνεύμα του.

Σε αντίθεση με το ευτυχισμένο παρελθόν της παιδικής ηλικίας που ξαναζωντανεύει μέσω της επιφάνειας μπροστά στα μάτια του Βιερχού, ο ντον Πέντρο αναβιώνει μίαν απωθημένη και τραυματική παιδική ανάμνηση, μόλις αντικρίζει την κόρη του να συνουσιάζεται περιπαθώς με τον εραστή της:

Αίφνης, από τα βαθύτερα στρώματα του παρελθόντος του Ραμίρεθ, από τα απώτατα παρωχημένα χρόνια της υπάρξεώς του, από τα παιδικά του χρόνια, ανεπήδησε διά πρώτην φοράν στην μνήμη του, από τότε που διεδραματίσθη, μία σκηνή της άκρας νεότητός του, μία σκηνή σχεδόν απaráλλακτη με αυτήν που αντίκρυζε κατά την ώραν ταύτην, πυρέσσω προ του θεάματος των δύο εραστών.

Η σκηνή αυτή του παρελθόντος ήστραφτε τώρα μέσα στον νουν του και έτεινε να προσαρμοσθή εις την ενώπιον λαμβάνουσα τόσον αμέσως χώραν, έτσι όπως την είχε ιδεί, ζυπνώντας έντρομος μια νύκτα θερινή, εις ηλικίαν πέντε ετών, από τους στόνους και τας οίμωγας της ηδονιζομένης εις τας αγκάλας του πατρός του, μητρός του. Μέσα εις το φως του καντηλιού, που εφώτιζε το δωμάτιον, η μητέρα του συνουσιάζετο γυμνή, εις ελαχίστην απόστασιν από το μικρό καγκελόφρακτο κρεβάτι του. [...]

Εκείνο, όμως, που αποκορύφωσε το άγχος του, ήσαν οι πυκνοί αναστεναγμοί και αι περιπαθείς αναφωνήσεις της μητρός του, που του φαίνοντο, ουχί ως απόρροια του γλυκασμού, αλλά φοναί και στεναγμοί τρομεράς και εναγωνίου οδύνης. [...]

Ενώ εξετυλίσσετο αστραπιαίως εις τον νουν του η σκηνή αυτή, της οποίας υπήρξε έντρομος μάρτυς εις την τρυφερωτάτην ηλικίαν του, ο ντον Πέντρο παρηκολούθει, κεχηνώς και υπό το κράτος αυξούσης εις την καρδίαν του λαίλαπος, την εν τη πραγματικότητι συνεχιζομένην ενώπιόν του ερωτικήν πράξιν της κόρης του μετά του εραστού της. [...]

Αι δύο εικόνες, η εικόν της μητρός του και η εικόν της θυγατρός του, είχαν γίνει εικόν μία. Η Καρλόττα δεν έμοιαζε απλώς –ήτο η μητέρα του. Και η μητέρα του ήτο η Καρλόττα. Αλλά και κάτι άλλο είχε συμβή την ιδίαν στιγμήν, μέσα στα μύχια της ψυχής του. Ο κινούμενος επί της κόρης του εραστής του εφάινετο, τώρα, όμοιος και απaráλλακτος με τον πατέρα του, αλλά τον έβλεπε συγχρόνως και ως Γκονζάλεθ και ενώ γαμούσε ο Γκονζάλεθ, ο καθηγητής της ιστορίας έβλεπε εν τω προσώπω του ινδομιγούς, και τον πατέρα του να την πλακώνη... (133-136)

Πρόκειται για μια επιφάνεια με την οποία ο Ραμίρεθ αναβιώνει τη συνουσία των γονέων του, την οποία είχε δει, όταν ήταν πέντε ετών, δηλαδή φέρνει πάλι μπροστά στα μάτια του, κοιτάζοντας την ερωτική συνεύρεση της κόρης του με τον εραστή της, τη φροϋδική αρχέγονη σκηνή, την οποία είχε απωθήσει στα βάθη του ασύνειδού του και «της οποίας η τωρινή κατάσταση δεν είναι παρά η επανάληψη».⁵³⁷ «Η αρχέγονη σκηνή είναι “το μεταίχιμο της φαντασίωσης και της μνήμης”, ένας τόπος απ’ όπου ο ήρωας βλέπει την άλλη πραγματικότητα».⁵³⁸ Έτσι, η προληπτική αυτή επιφάνεια θα λειτουργήσει ως θρυαλλίδα που θα τον οδηγήσει τελικά στο διπλό φονικό και στην αυτοκτονία. Μέσω της επιφάνειας και της συνακόλουθης κατάργησης των χωροχρονικών ορίων, της διεΐσδυσης του παρελθόντος στο παρόν και της αμοιβαίας αναδιαμόρφωσης του ενός από το άλλο καθώς και της όσμωσης

⁵³⁷ Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 136.

⁵³⁸ *Ο.π.*

μνήμης, φαντασίωσης και πραγματικότητας, που βιώνει ο ντον Πέντρο, ο Εμπειρικός ενσωματώνει στην «Αργώ» την ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Ο ντον Πέντρο αναβιώνει, μέσω της αγάπης του για την κόρη του, –που σε προηγούμενο ρεμβασμό του την είχε ταυτίσει με τη σύζυγό του–, και του μίσους του για τον εραστή της, την αγάπη και το μίσος-αντιζηλία που τρέφει «για τα αρχέτυπα της αγάπης του»,⁵³⁹ δηλαδή τους γονείς του. Αντίστροφα, η επιφάνεια της αρχέγονης σκηνης ως αναβιωμένου παρελθόντος και η προβολή της στο παρόν τον φέρνουν ενώπιον αυτού που προσπαθεί διακαώς να λησμονήσει λόγω του άγχους και του τρόμου που εμπερικλείει, της απωθημένης δηλαδή επιθυμίας να φονεύσει τον πατέρα και να ενωθεί με τη μητέρα. Γι' αυτό, άλλωστε, και στα παιδικά του μάτια τα γεννητικά όργανα της μητέρας του τού φαίνονταν σαν «μια χαίνουσα πληγή, οφειλομένη εις τρομεράν αποκοπήν προϋπάρξαντος στην θέσιν του αιδοίου, πέους»,⁵⁴⁰ ενώ ταυτόχρονα οι διαστάσεις του γεννητικού οργάνου του πατέρα του, συγκρινόμενες με το δικό του, «ενίσχυ[αν] το δέος του» (134).

Αυτό που ο ντον Πέντρο εκλαμβάνει ως προδοσία της κόρης του τον οδηγεί στην αναβίωση αυτού που ως παιδί είχε θεωρήσει ως πρώτη προδοσία, δηλαδή στο εφιαλτικό ξαναζωντάνεμα της συνουσίας της μητέρας του. Γι' αυτό και η πράξη των γονιών του τον είχε αφήσει έντρομο και αγχωμένο και του είχε φανεί «στυγνή, οδυνηρά, αγρία, αληθινή βιαιοπραγία και ανέμενε περιδεής να ιδή από στιγμής εις στιγμήν να αναβλύζη το αίμα από τα γεννητικά όργανα της μητρός του» (134). Έτσι, μέσω της επιφάνειας, η παροντική εικόνα της Καρλόττας ταυτίζεται με την παρελθοντική εικόνα της μητέρας του, του φροϋδικού χαμένου αντικειμένου, η συνειδητοποιημένη επιθυμία της αιμομικτικής ένωσης με την κόρη του ταυτίζεται με την απωθημένη επιθυμία της αιμομικτικής ένωσης με τη μητέρα του, η μισητή εικόνα του Γκονζάλεθ ταυτίζεται με την απωθημένη εικόνα του πρώτου αντίζηλου, του πατέρα του, και ο ίδιος ως υποκείμενο της επιφάνειας ταυτίζεται με το πεντάχρονο, τρομαγμένο παιδί που ήταν τότε. Το άγχος της πρώτης προδοσίας, η αρχέγονη σκηνή

⁵³⁹ *Ο.π.*, 137.

⁵⁴⁰ Όπως σημειώνει η Αναγνωστοπούλου, *ό.π.*, 138, «αυτή η γυναίκα-μητέρα χωρίς πέος, αντικείμενο επιθυμίας, [...], ενσαρκώνει τη συνάντηση, με όρους σύντηξης, τη σχέση με τη “σάρκα από τη σάρκα της”, τοποθετημένη, ωστόσο, πάντα κάτω από το σημείο-φάσμα της αμφιθυμίας. Η υπόσταση, λοιπόν, της “επιθυμητής γυναίκας” παραπέμπει απ’ ευθείας στη μητέρα και στο ξανασμίξιμο μαζί της».

ως αποτρόπαιη, επιθετική και σχεδόν αιματηρή πράξη,⁵⁴¹ η γυναίκα-μητέρα που κινδυνεύει από ένα βίαιο πέος, αλλά ταυτόχρονα είναι επιθυμητή, καθώς της λείπει ο φαλλός,⁵⁴² και η ασύνειδη παρόρμηση του φόνου του μισητού αντίζηλου καταλαμβάνουν, χάρη στην επιφάνεια, το συνειδητό παρόν και γίνονται απτή πραγματικότητα. Επομένως, ο Ραμίρεθ ως λεία των αμφίθυμων συναισθημάτων του που καθίστανται για πρώτη φορά συνειδητά, της φρίκης αλλά και της σαγήνης, του τρόμου αλλά και του πόθου, «υπακούων τυφλά εις μίαν φρενήρην εσωτερικήν παρώθησιν» (136), δεν σκοτώνει με μία σφαίρα «μόνο την Καρλόττα, αλλά και την εικόνα της μητέρας του, δεν σκοτώνει μόνο τον Γκονζάλεθ, αλλά και την εικόνα του πατέρα του. [...] Η κίνηση δολοφονίας και αυτοχειρίας του ήρωα, προκαλείται και αιτιολογείται μέσα από ένα αδιάκοπο πέρασμα από το ασυνείδητο στο συνειδητό, από τη φαντασίωση στο πραγματικό, από την ψυχική πραγματικότητα στην τρέχουσα, επισυμβαίνουσα πραγματικότητα».⁵⁴³

Έτσι, για άλλη μια φορά η επιφάνεια γίνεται το προνομιακό μέσο του θεμελιώδους υπερρεαλιστικού ζητουμένου, της σύζευξης του συνειδητού και του ασύνειδου, του εξωτερικού και του εσωτερικού κόσμου. Είναι όμως η μοναδική φορά που η εν λόγω σύζευξη συνδέεται με κάτι αποτρόπαιο, καθώς ενεργοποιεί τα ενοχικά συμπλέγματα, τα οποία σε συνδυασμό με τον εγωισμό και τη ζηλοφθονία οδηγούν τον «αρνητικό ήρωα» Ραμίρεθ στη διπλή δολοφονία και στην αυτοκτονία. Με αυτόν τον τρόπο, ο Εμπειρικός ως «ο κατεξοχήν *αντι-Σαντ*»⁵⁴⁴ ενσωματώνει στο διήγημά του την ψυχαναλυτική του άποψη, –ενοποιώντας κατά την υπερρεαλιστική (αλλά και τη μοντερνιστική) επιταγή λογοτεχνία, ιστορία και ψυχανάλυση–, ότι η καταδυνάστευση του έρωτα, άμεσα συνδεδεμένη με την ενοχή του οιδιπόδειου συμπλέγματος, οδηγεί σ' έναν βίαιο και ρατσιστικό απολυταρχισμό, στον οποίο οφείλονται τα βάσανα της τραγικά χειμαζόμενης ανθρωπότητας.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ Η Αναγνωστοπούλου κάνει λόγο για «μιμητική προβολή της σαδικής θεωρίας της συνουσίας». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, *ό.π.*, 24-25.

⁵⁴² «Ο Φαλλός ως σημαίνον της επιθυμίας [...] διατρέχει από άκρου εις άκρον το έργο του Εμπειρικού και δείχνει το σημαίνοντα ρόλο που παίζει στη θέαση και στο όραμά του για τον κόσμο», *ό.π.*, 25.

⁵⁴³ Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, *ό.π.*, 138.

⁵⁴⁴ Μιχαήλ, «“Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα”. Όχι Λεβιάθαν μα Μόμπυ Ντικ!», *ό.π.*, 144.

⁵⁴⁵ Ο Σιγάλας, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φρόντ και του Χέγκελ», *ό.π.*, 49, υποστηρίζει ότι ο ντον Πέντρο «σαν εξουσιαστής πατέρα-αρχηγός της αρχαϊκής ορδής, συμβολίζει την ερωτική καταπίεση από το Φύρερ των οπαδών του φασισμού. Την απελευθέρωση του έρωτα ως απάντηση στο φασισμό είχε προφανώς συλλάβει ο Εμπειρικός στα ταραγμένα χρόνια του

β) Το «ωκεάνιο αίσθημα» και οι ρεμβασμοί

Το ποίημα «Η Άσπρη Φάλαινα», που γράφτηκε ανάμεσα στα μέσα και στα τέλη της δεκαετίας του 1960, δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατο του ποιητή, το 1991, στο περιοδικό *Συντέλεια*.⁵⁴⁶ Πρόκειται για την οριστική μορφή ενός εκτεταμένου αποσπάσματος «από ένα μακρύτερο ποίημα που σχεδίαζε ο ποιητής»⁵⁴⁷ και το οποίο αναφέρεται, όπως δηλώνει και ο υπότιτλός του, «στο μέγα θέμα του *Moby Dick* του Herman Melvil».⁵⁴⁸ Το μακροσκελές αυτό απόσπασμα είναι ένα αφηγηματικό ποίημα 31 άνισων στροφών και 438 αριθμημένων, ανισοσύλλαβων, άλλοτε ανομοιοκατάληκτων και άλλοτε ομοιοκατάληκτων, στίχων, στους οποίους κυριαρχεί ο iamβικός ρυθμός. Γράφεται από τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή του, τον Ισμαήλ, δηλαδή τον ίδιο τον πρωταγωνιστή και αφηγητή του μυθιστορήματος *Moby Dick* (1851),⁵⁴⁹ που ήταν ο μόνος επιζήσας από το σαρανταμελές πλήρωμα του φαλαινοθηρικού «Πήκουοντ», το οποίο βυθίστηκε στα βάθη του Ειρηνικού:

*Ονομάζετέ με Ισμαήλ*⁵⁵⁰
Άνθρωπος είμαι ναυτικός, φαλαινοθήρας
 [...]
 Ωστόσο το ποίημα αυτό το γράφω

πολέμου». Αντίθετα, το ευτυχές ταξίδι της Αργούς «συνδυάζεται με την εκπλήρωση του έρωτα ελεύθερα και άνευ ρατσιστικών περιορισμών –όπως το θέλει ο έρωτας του ναυάρχου Βιερχού για την ινδομιγή κορασίδα». Πβ. την ενδιαφέρουσα άποψη του Χρυσανθόπουλου, «Αφηγηματικές συμπώσεις», ό.π., 43, ότι «η ιστορική διάσταση του Ραμίρεθ [...] μπορούμε να πούμε ότι είναι ο Κολόμβος, ο οποίος ουδέποτε κατονομάζεται στο κείμενο. Η ιστορική διάσταση του άλλου αντικειμένου της αφήγησης, του ναυάρχου Βιερχού, με μια αντίστοιχη αναλογία θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ο Φρόντ».

⁵⁴⁶ «Η Άσπρη Φάλαινα», ό.π.

⁵⁴⁷ *Ο.π.*, 49.

⁵⁴⁸ *Ο.π.*, 34.

⁵⁴⁹ Εκτός από το συγκεκριμένο αποσπασματικό ποίημα, ο Εμπειρικός αναφέρεται στην Άσπρη Φάλαινα, στο «μέγα κήτος» του αριστουργήματος του Melville, και σε άλλα δύο σημαντικά πεζά του ποιήματα, που ανήκουν στην *Οκτάνα*, στο «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» (40) και στο «Η νήσος των Ροβινσώνων» (95). Επίσης, ο Εμπειρικός κατατάσσει τον Melville στους Μπεάτους ή Αγίους της μη συμμορφώσεως μαζί με άλλους τέσσερις Αμερικανούς λογοτέχνες, τον Poe, τον David Thoreau, τον Henry Miller και τον Walt Whitman. Βλ. *Οκτάνα*, 36-37.

⁵⁵⁰ Ο πρώτος στίχος του ποιήματος ταυτίζεται με την εναρκτήρια πρόταση του μυθιστορήματος του Melville, “Call me Ishmael”, μια από τις πιο γνωστές φράσεις της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Βλ. Lawrence Buell, *The Dream of the Great American Novel*, Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014, 367.

Όσο και αν τούτο φαίνεται παράξενο
 (Υστερα μάλιστα απ' όσα είπα πάρα πάνω)
 Όχι για να υμνήσω εμάς τους κυνηγούς της
 Αλλά την Άσπρη Φάλαινα, το μέγα κήτος,
 Διότι η Αλήθεια αξίζει πιο πολύ από την Δόξα
 Κι' από το Κάλλος
 Και από την Νίκη.

Ο Ισμαήλ αναβιώνει το ταξίδι του με το φαλαινοθηρικό, ξαναζωντανεύοντας μπροστά στα μάτια του και μέσα στην ψυχή του τα οράματα, τους ρεμβασμούς, τους στοχασμούς και τα αισθήματα που είχε, όταν ταξίδευε:

Και να 'μαι πάλι στο κατάστρωμα 109
 Και το μεγάλο ξαναζώ ταξίδι
 Το ξαναζώ ολόκληρο όπως και τότε
 Που υπήρχε το καράβι μας
 Και αρμένιζε με όλους τους καιρούς
 [...]

Να 'μαι και πάλι στο καράβι μας 121
 Επάνω στο άλμπουρο, στη σκοπιά μου
 Ή στην κουβέρτα, εμπρός, στην πλώρη
 Ή πίσω στην πρύμη, στο τιμόνι,
 Βάρδια εδώ, ή βάρδια εκεί,
 Δουλεύοντας σε όλες τις δουλειές του ναύτη
 Και μεταξύ αυτών (πρωτίστως και κυρίως)
 Στο ονειροπόλημα
 Στην ποίηση της πάσης ώρας,
 Στον ρεμβασμό.

Και ιδού που πάλι ταξιδεύω
 Σ' όλων των θαλασσών τα πλάτη
 Σε όλων των φαλαινών τα βοσκοτόπια
 Και τώρα όπως και τότε
 Εν' ωκεάνειο αίσθημα γεμίζει την καρδιά μου
 Τα πάντα σε τούτη την πανδέγμουνα μεγαλωσύνη
 Παίρνουν τις διαστάσεις του απροσμέτρητου, του αχανούς
 Και όλα
 Και τα μικρά και τα μεγάλα
 Τα νοητά και τα ακατάληπτα
 Και τα συνήθη και ασυνήθη
 Την όψιν παίρνουν όλα
 Του μυθικού.

Και ιδού που ψάχνω πάλι
 Ψάχνω να βρω στ' αστέρια
 Της θαλασσοπορείας μας σημάδια για το μέλλον
 Και των ανδρών που αποτελούν το πλήρωμα του караβιού μας
 Τα ριζικά.
 Μα περισσότερο πρέπει να πω ακόμη 150
 Ψάχνω να βρω
 Στον θόλο τον ουράνιο που σκέπει τις ψυχές μας
 Της ιδικής μου της ζωής
 Το ριζικό.

Στου φαναριού το λίγο φως
 Στο μπροστινό κατάρτι
 Ψάχνω, ρωτώ και συλλογιέμαι
 Όμως απάντησι εύκολη δεν βρίσκω-

*Είμαι θαρρώ χορδή στον άνεμο
Χορδή ευαίσθητη που αδιάκοπα δονείται,
Ομως χορδή,
Που χέρι άγνωστο και δυνατό την κρούει
Ίσως το χέρι του Θεού
Ίσως αυτό που μέσα μας συνείδησις δεν έγινε ακόμη.*

[...]

*Ο ήλιος φωτοκρουνός απίστευτος
Και το βελούδο της νυκτός όλο διαμάντια!
Ωρίων, Αφροδίτη, Σείριος
Στερηά και πόντος και ουρανός
Είναι τα πάντα ηδονή
Η μέρα είναι χρυσαυγής
Η νύχτα είναι ιλαρή
Ωσάν από γαργάλισμα
Που το κεντρί της φύσεως
Θες ή δεν θες ανένδοτα μας κάνει
Ω αναγάλιασμα γλυκό
Που φέρνει στα χείλη την ψυχή
Όπως το σπέρμα που έρχεται
Στου αρσενικού δαυλού την άκρη!
Γέλια ακούω και φωνές
Κραυγές λαγνείας και ιαχές
Απανωτές, ασίγαστες και κορφοσεισטרές.
Πάνω στο κύμα στον αφρό
Μέσα στο φέγγος της έναστρης νυκτός το αχνό
Ή στου μεσημεριού την ένδοξη φωτοχυσία
Κι' έτσι όπως έξω στην στερηά
Ένας πολεμικός κριός
Κρούει τειχιά και πύλες
Έτσι κι' εδώ, στον πόντο τον ευρύ
Μ' όμοια ορμή και μένος
Βατεύουν και βατεύονται
Οι τρίτονες και οι σειρήνες.
Τρίξει η ξυλεία, τα σχοινιά
Και πλαταγίζουν τα πανιά
(Κάτασπρα φλάμπουρα στο διάφανο σκοτάδι,
Λάβαρα κόκκινα, πορτοκαλλιά, το μεσημέρι)
Η πλάσις είναι μερική,
Και η λαγνεία θεϊκή
Πίδακας είναι η καρδιά μου,
Προς τι λοιπόν οι στοχασμοί;
Προς τι οι τόσοι λογισμοί;
Όλους μας ζώνει ο ωκεανός
Όλους μας σκέπει ο ουρανός
Απ' όλους τους προορισμούς
Καλύτερο είναι το ταξίδι.*

180

210

Πρόκειται για μια επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος, η οποία εισάγεται εμφαιτικά με τη φράση «και να 'μαι πάλι» που επαναλαμβανόμενη, ελαφρώς παραλλαγμένη, δύο φορές (στ. 109, 121) παρεμβάλλει την ενεστωτική αναβίωση μέσα στην παρελθοντική αφήγηση, ρευστοποιώντας και ενοποιώντας τον συμβατικό χωροχρόνο. Ο Ισμαήλ δεν αναβιώνει μόνο την εξωτερική ζωή του στο καράβι, δηλαδή τις βάρδιες του και τις δουλειές του ναύτη, αλλά κυρίως ξαναζεί την

εσωτερική του ζωή, τις ονειροπολήσεις και τους ρεμβασμούς του, όταν ταξίδευε στη θάλασσα, κυνηγώντας την άσπρη φάλαινα.

Η αναβίωση της εσωτερικής του ζωής στο καράβι, που υπογραμμίζεται με την επανάληψη του αποκαλυπτικού «ιδού» και του επιρρήματος «πάλι» (στ. 131, 144), σχετίζεται με το «ωκεάνιο αίσθημα»,⁵⁵¹ που τον κατέκλυζε μέσα στην απεραντοσύνη του ωκεανού και τον κατακλύζει και τώρα χάρη στην επιφάνεια, ενώνοντας σύμφωνα με τον υπερρεαλιστικό νόμο των συγκοινωνούντων δοχείων το παρελθόν με το παρόν του, αλλά ταυτόχρονα και το οικείο με το ανοίκειο, το μικρό με το μεγάλο, το κατανοητό με το ασύλληπτο και εισάγοντας στη ζωή του «και τώρα όπως και τότε» το απόλυτο, το άπειρο, το μυθικό, το θαυμαστό. Ο Ισμαήλ, επομένως, αναβιώνει μέσω της επιφάνειας αυτό το αίσθημα του αιώνιου, του απεριόριστου, της απώλειας των διακριτών ορίων του εαυτού και «της άρρηκτης ένωσης με το Παν και του ανήκειν στο σύμπαν»,⁵⁵² που ένιωθε, όταν ως ναύτης του φαλινοθηρικού κοίταζε τον ωκεανό.⁵⁵³ Το «ωκεάνιο αίσθημα» της ένωσης με τον περιβάλλοντα κόσμο, που αποτελούσε για τον Romain Rolland «την υπόγεια πηγή του θρησκευτικού αισθήματος»,⁵⁵⁴ για τον Freud το χαρακτηριστικό γνώρισμα της κατάστασης του ερωτευμένου⁵⁵⁵ και για τον Εμπειρικό την κοινή πηγή που συνδέει το ερωτικό με το

⁵⁵¹ Ο Σιγάλας, «Το ωκεάνιο αίσθημα ή κάποιες υποθέσεις για τη ναυπηγική του *Μεγάλου Ανατολικού*», ό.π., 633-634, υποστηρίζει ότι «ο Εμπειρικός διαβάσει τον *Μόμπυ Ντικ* σαν ένα πρότυπο και προφητικό έργο αναζήτησης του *ωκεάνιου αισθήματος*, έννοιας που θα λάβει μια επιφανή, αν και αμφιλεγόμενη, θέση στα χρονικά της φροϋδικής μεταψυχολογίας».

⁵⁵² Είναι ο ορισμός του «ωκεάνιου αισθήματος» από τον ίδιο τον Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris: P.U.F., 1971, 6: «Il s'agirait donc d'un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout, et d'appartenance à l'universel».

⁵⁵³ Το ίδιο «ωκεάνιο αίσθημα» περιγράφει, χωρίς βέβαια να το κατονομάζει και ο Herman Melville, όταν αναφέρεται στον ναύτη που παρατηρεί τον ωκεανό: «βυθίζεται σε ένα χαύνο, ασυνείδητο και απαθή ρεμβασμό –όμοιον προκαλεί το όπιο–, που στο τέλος χάνει την ταυτότητά του· θεωρεί το μυστηριώδη ωκεανό, που απλώνεται στα πόδια του, ορατή εικόνα εκείνης της βαθιάς, μπλε, ανεξιχνίαστης ψυχής, που είναι διάχυτη στην ανθρωπότητα και τη φύση' [...]. Μαγεμένο λοιπόν το πνεύμα σου, αποτραβιέται και ξαναγυρίζει εκεί απ' όπου ξεπρόβαλε· διαχέεται μέσα στο χρόνο και το χώρο». Βλ. H. Melville, *Μόμπυ Ντικ ή Η Φάλαινα*, μτφρ. Α. Κ. Χριστοδούλου, Αθήνα: Gutenberg, 1991, 252.

⁵⁵⁴ Σιγάλας, «Το ωκεάνιο αίσθημα ή κάποιες υποθέσεις για τη ναυπηγική του *Μεγάλου Ανατολικού*», ό.π., 648.

⁵⁵⁵ Freud, *Malaise dans la civilisation*, ό.π., 7: «Σε αντίθεση με όλες τις μαρτυρίες των αισθήσεων, ο ερωτευμένος θα υποστηρίξει πως το Εγώ και το Εσύ γίνονται ένα».

βαθύτερο θρησκευτικό αίσθημα,⁵⁵⁶ οδηγεί τον Ισμαήλ στη θέαση του μυθικού, στο βίωμα της υπερπραγματικής ολότητας που σχετίζεται με το ύψιστο σημείο («point sublime») της ένωσης των αντιθέτων, δηλαδή στην επανεύρεση ενός επαναμαγεμένου κόσμου.⁵⁵⁷

Η επιφάνεια της αναβίωσης της εσωτερικής ζωής του Ισμαήλ στο «Πήκουοντ» συνεχίζεται με την προσπάθεια ενόρασης της μοίρας των μελών του πληρώματος και κυρίως του ίδιου του Ισμαήλ, μέσω της ενατένισης του έναστρου ουρανού. Η πρόβλεψη βέβαια του μέλλοντος δεν είναι εύκολη και ο αφηγητής-ποιητής, που θεωρεί τον εαυτό του ευαίσθητη χορδή που κρούεται από μια άγνωστη δύναμη που τον ξεπερνά, διαπιστώνει ότι δεν έχουν σημασία οι λογισμοί, αλλά το ίδιο το ταξίδι (στ. 210-213), το οποίο προσφέρει μέσα στη μεγαλοσύνη του ωκεανού τη θέαση του απόλυτου,⁵⁵⁸ δηλαδή της μερικής δύναμης, της ηδονής («είναι τα πάντα ηδονή») που

⁵⁵⁶ Χαρακτηριστικά κείμενα στα οποία αντικατοπτρίζεται αυτή η σύζευξη ερωτικού και θρησκευτικού αισθήματος είναι τα πεζά ποιήματα «Αι λέξεις» και «Οι Χαρταετοί» της *Οκτάνα*, όπως και το απόσπασμα του αυνανισμού της κοπέλας στην αμμουδιά από τους «Ορίζοντες» ή η σκηνή της συνουσίας του Πάμπλο και της Καρλόττας στην «Αργώ». Για αντίστοιχα παραθέματα από τον *Μεγάλο Ανατολικό*, βλ. Σιγάλας, «Το ωκεάνιο αίσθημα ή κάποιες υποθέσεις για τη ναυπηγική του *Μεγάλου Ανατολικού*», ό.π., όπου υποστηρίζεται, 664-665, ότι «βασισμένος στο αίσθημα αυτό [δηλαδή το ωκεάνιο] ο Εμπειρικός οικοδομεί ένα σύμπαν ποιητικό, ανθρωπολογικό, και κοσμολογικό εν τέλει, όπου παντρεύεται το μεταφυσικό αίσθημα –και όχι η μεταφυσική, αλλά η βάση του βαθύτερου θρησκευτικού αισθήματος– με τον έρωτα, γεννώντας έναν κόσμο απελευθέρωσης, έναν κόσμο αγαλλίασης και ηδονής, έναν κόσμο επίγεια εδεμικό, ο οποίος αποτελεί το αντικείμενο μιας επαναστατικής αλλαγής». Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Εγγονόπουλος, συμφωνώντας με τον Νίκο Σύριγγα, σε μια συνέντευξη που του έδωσε τον Αύγουστο του 1979: «Ο Εμπειρικός [...] πιστεύει στον Θεό με τις αισθήσεις του. Είναι ένας αισθησιακά ένθεος». Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, ««Κι εγώ είμαι μια ωραία ψυχούλα.» (Ανέκδοτη συνέντευξη στον Νίκο Σύριγγα)», *Ο αναγνώστης*, 1, Νοέμβριος 2014, 11-33: 22.

⁵⁵⁷ Ο Μιχαήλ, «“Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα”. Όχι Λεβιάθαν μα Μόμπυ Ντικ!», ό.π., 140, υποστηρίζει πως «ο Εμπειρικός [...] βλέπει την περιπλάνηση του “Πήκουοντ” [...], σαν άρνηση και των δύο όψεων της αστικής εποχής, της απομάγευσης και του φετιχισμού».

⁵⁵⁸ Ο Μιχαήλ, ό.π., 136, σημειώνει ότι «στη μεγάλη περιπλάνησή τους οι ποντοπόροι αναζητούν να βρουν και ν’ ακολουθήσουν [...] μια γραμμή διαφυγής [...]. Η περιπλάνηση παίρνει έτσι, μέσα από τη γραμμή διαφυγής, τη μορφή μιας απεδάφωσης (*déterritorialisation*). [...] Στην “Άσπρη Φάλαινα”, η απεδάφωση γίνεται απόλυτη [...]. Δεν πρόκειται εδώ απλώς για δοξολογία της περιπέτειας σαν αυτοσκοπό. Το ταξίδι δεν καλύπτει την απόσταση που μας χωρίζει από κάποιο απρόσιτο απόλυτο ούτε κατευθύνεται σε προορισμούς της σφαίρας του σχετικού. Είναι απόλυτη απεδάφωση

ενώνει τα πάντα, τη γη, τον άνθρωπο, τη θάλασσα και τον ουρανό με όλα του τα άστρα. Μέσα σε αυτή την επιφάνεια της ηδονικής σύζευξης των πάντων ο Ισμαήλ ακούει ξανά, κινητοποιώντας εκτός από την όραση και την ακοή του, τα γέλια και τις λάγνες κραυγές των μυθικών στοιχείων του νερού που «βατεύουν και βατεύονται» μέσα στη νυχτερινή φεγγοβολή των αστεριών ή μέσα στο άπλετο φως του μεσημεριού.

Έτσι, η αποκάλυψη της μερικής δύναμης οδηγεί τον Ισμαήλ πρώτα στη θέαση και στη συνέχεια στην αναβίωση μιας διπλής επιφάνειας, μέσα σε μια πλήρη ρευστοποίηση των χρονικών ορίων, όπου το απώτατο παρελθόν ταυτίζεται τόσο με το κοντινό παρελθόν του ταξιδιού με το φαλαινοθηρικό όσο και με το παρόν της ποιητικής αφήγησης αλλά και με το απώτερο μέλλον της ύπαρξης του κόσμου:

*Το πέλαγος γύρω μου συχνά κοχλάζει
Στου ωκεανού τα τάρταρα κυλούν βαθείές βροντές
Κι' αίφνης (έτσι μου φαίνεται)
Ότι γεννιούνται εμπρός μου και προβάλλουν
(Ω Στρόμπολι, ω Θήρα)
Κρατήρες εμέσσοντες των φλογοβόλων νήσων
Το σπέρμα εξακοντίζοντας της υδρογείου
Από τα έγκατα που ευρίσκονται πιο κάτω απ' τους πυθμένας
Των τρομερών υγρών αβύσσων.*

301

*Και όμως! Και όμως!
Άλλες φορές κάτω απ' τους ίδιους θόλους,
Μέσα σε απόλυτον ευθαλασσίαν,
Σαν ξαφνικό «Δόξα εν υψίστοις»!
Ένας αρχάγγελος βοά και πτερουγίζει
Με πτερουγίσματα λευκά και αστραπιαία,
Στην εξαισία που απλώνεται τριγύρω μου γαλήνη,
Κρατώντας στο ένα χέρι του σιλπνή ρομφαία
Και στο άλλο χέρι του εύοσμον κρίνο.*

Η θύελλα και η τρικυμία του ωκεανού πυροδοτούν ξαφνικά στην ψυχή του Ισμαήλ την επιφάνεια της γένεσης των ηφαιστειογενών νησιών που με τη λάβα τους, το σπέρμα της υδρογείου, ενώνουν τα έγκατα της γης με τη στεριά και τη θάλασσα, ανανεώνοντας διαρκώς τον κόσμο και προκαλώντας νέες κοσμογονικές γενέσεις και δημιουργίες. Αντίθετα, η αιθρία και η γαλήνη της θάλασσας αποτελούν το έναυσμα της αιφνίδιας οπτικής και ακουστικής επιφάνειας ενός αρχαγγέλου, που αποκαλύπτεται κάτω από τον ουράνιο θόλο, εν είδει δοξολογίας στην πλάση και στον Πλάστη, να φτερουγίζει με τα λευκά του φτερά, κρατώντας τη ρομφαία και τον κρίνο, δηλαδή το πολεμικό και το ερωτικό στοιχείο που συνέχουν τον κόσμο. Πρόκειται για

(*déterritorialisation absolue*), απεδάφωση μέσα στο απόλυτο, καταβύθιση στον ωκεανό του κι ανάδυση αέναη μέσα από την άβυσσό του –κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση της Άσπρης Φάλαινας».

τη διπλή επιφάνεια των δύο αντίθετων δυνάμεων, της βίαιης-φυσικής και της ήρεμης-θεϊκής, που με τη διαλεκτική σύνθεσή τους διαμορφώνουν την υφήλιο.

Στη συνέχεια αναβιώνει τις επιφάνειες-ρεμβασμούς που έζησε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του και τον οδήγησαν, όπως ομολογεί ο ίδιος στο τέλος του ποιητικού αυτού αποσπάσματος, από το έρεβος στο εσωτερικό φως που ενυπάρχει σε κάθε άνθρωπο:

*Στην λίμνη την αλμυρή της Γιούτα
Ένας ψαράς ρίχνει τα δίχτυα του
Και πιάνει της τύχης του τα ψάρια
Ένας ινδιάνος ρίχνει τα βέλη του στον ήλιο
Και αφήνει κόκκινη κραυγή που σκάει σαν ρόδι
[...]*

319

*Μαζεύει τα δίχτυα του ο ψαράς.
Ψαλμοί ακούονται κοντά στη λίμνη.
Όχι μακριά από τις όχθες
Μέσα στην δόξα της πρωΐας
Υψώνεται ο ναός με αιχμές σαν βέλη
Της Νέας Ιερουσαλήμ
Το εκκλησίασμα είναι μεγάλο·
Η σύναξις είναι ιερά.
Στη μέση του ναού ψηλός πυρρόθριζ
Στέκει ο μέγας αρχηγός-
Ταγός μαζί και άγιος.
Εις τον γυναικωνίτη
Οι πέντε γυναίκες του και τα πολλά παιδιά του
Προσεύχονται
Και έτσι όπως μπαίνουν οι ακτίνες
Από τα κρύσταλλα της εκκλησίας
Φωτίζουν πολύχρωμα τις όψεις
Πλήθους ανδρών και γυναικών
Τας όψεις των Αγίων
Των τελευταίων ημερών.
Όλοι εδώ είναι Μορμόνοι
Έχουν πλατύγυρα καπέλλα
Έχουν περίστροφα στις ζώνες
Αλλά και πίστι στον Χριστό-
Άλλοι με δώδεκα παιδιά,
Άλλοι με είκοσι και πλέον
Αφού είναι μπόλικο το σπέρμα
Κι' έτσι το θέλει ο Θεός.*

360

*Η προσευχή τελειώνει
Υψώνει το χέρι ο Ταγός
Και στην απόλυτη σιγή που γίνεται (ή έγινε)
Βαθειά και βελουδένια
Ακούγεται η φωνή του:
Σήκω από την σκόνη σου
Ω Ιερουσαλήμ!
Φόρα τα νέα ρούχα σου
Και κάμε ό,τι χρειάζεται
Να ενωθής παντοτινά με τον Θεό σου
Και τώρα και πάντα
Ιερουσαλήμ, Ιερουσαλήμ!
Ω κόρη της Σιών!*

Την ίδια ώρα
 Δυο βήματα απ' την πλατεία
 Της πρώτης πόλεως της Γιούτα
 Στην αρχή του κεντρικού της δρόμου
 Δένει το αφρισμένο άλογό του
 Ο κυνηγός του χρυσαφιού.
 Είναι περαστικός και διαψασμένος
 Απ' το ανοικτό πουκάμισό του
 Τρεις πόντους κάτω απ' τον λαιμό
 Του στήθους του φαίνονται σγουρές οι τρίχες.
 Έχει ανάστημα ψηλό
 Και κάτι σαν του λεονταριού
 Την αγριάδα στην μορφή του.
 Φορεί μια γούνα κάστορος στην κεφαλή του
 Τα ρούχα του είναι πέτσινια γιομάτα κρόσια
 Και των ψηλών υποδημάτων του τα ηχηρά σπιρούνια
 Τον κάνουν να μοιάζει ώρες-ώρες
 Με μονομάχο αλέκτορα
 Των Ινδιών.

390

Στο μπαρ του Μόσχου του Χρυσού
 Όλους κερνά και υψώνοντας 2 σακκούλες-
 Σακκούλες βαριές καμπαριστές
 Για τον χρυσό που ανεκάλυψε
 Με μάτια σπιθίζοντα μιλά.
 Γύρω του μαζεύονται του μαγαζιού οι θαμώνες
 Κι' ενώ ακούν τα λόγια του (την ιστορία του)
 Ο φθόνος σμίγει με τον θαυμασμό,
 Όπως η ζήλεια με τον έρωτα,
 Κι' ενώ άλλοι λέγουν μέσα τους, ανατριχιάζοντας
 «Ο Σατανάς! Ο Μαμωνάς!»
 Και άλλοι με φρίκη ψιθυρίζουν
 «Είναι της Αποκαλύψεως, του ολέθρου καβαλλάρης!»
 Ωρισμένοι άλλοι εκ των θαμώνων,
 Αναφωνούν με έξαρσιν:
 «Ο άνδρας αυτός είναι θεός!»
 Και γίνεται στο μαγαζί μεγάλος ντόρος
 Γίνεται χλαλοή αντάρα
 Και γίνεται το κατάστημα τέμενος όπου η Τύχη
 Κρυφά διαλέγει αυτούς που προτιμά
 Για να χαρίσει στον καθένα
 Το χαμόγελό της.

(Ναι. Ναι)
 Στου φαναριού το λίγο φως την νύκτα
 Ή στου μεσημεριού την ξέφρενη φωτοχυσία
 Εις το πλωριό κατάρτι εμπρός
 Στη βίγλα μου, στη σκοπιά των οριζόντων
 Ή όπου αλλού με στέλνουν τα καθήκοντά μου
 Και οι προσταγές του Αχάμπ,
 Κάθε φορά που δεν ρεμβάζω
 Ψάχνω και συλλογιέμαι
 Την ύπαρξί μου και την ύπαρξί του κόσμου
 Να εξηγήσω.
 Όμως απάντησι εύκολα δεν βρίσκω
 Και τότε, όπως και τώρα,
 Πέφτω ξανά στους ρεμβασμούς
 (Σε αυτήν την εσωτερική πραγματικότητα)
 Στους ρεμβασμούς που τις ψυχές σηκώνουν και τις πάνε

420

*Όπως το κύμα τους αφρούς
 Με απίστευτες κινήσεις λικνιστικής αιώρας,
 Καθοδικές και ανοδικές κινήσεις,
 Από την άβυσσο στους ουρανούς,
 Από το «αν» στο μέσα μας «είναι»,
 Από το έρεβος στο μέσα μας φως.*

Ο Ισμαήλ αναβιώνει την εσωτερική του ζωή, ξαναζεί τους ρεμβασμούς του σε μια πλήρη ρευστοποίηση του χρόνου, όπου πια δεν είναι ευδιάκριτο ποιος ρεμβασμός ανήκει στο παρελθόν και ποιος στο παρόν, καθιστώντας τους, μέσω του ποιήματος που γράφει, εξωτερική, συνειδητή πραγματικότητα. Έτσι, η ίδια η γραφή συνδέει μέσω της επιφάνειας τον εσωτερικό με τον εξωτερικό κόσμο, συνιστώντας απαραίτητη προϋπόθεση της μετάβασης του ποιητικού υποκειμένου που ταυτίζεται με τον ποιητή-αφηγητή στην υπερπραγματική ολότητα. Μέσα στις ονειροπολήσεις του, προσπαθώντας να βρει απαντήσεις στα βασικά ερωτήματα που ταλανίζουν τον άνθρωπο, οραματίζεται τη σύζευξη των αντίθετων δυνάμεων που συνθέτουν τον κόσμο. Βλέπει έναν ψαρά να ρίχνει τα δίχτυα του στην αλμυρή λίμνη της Salt Lake City ή Νέας Ιερουσαλήμ, δηλαδή της πρωτεύουσας της πολιτείας Γιούτα των Η.Π.Α.,⁵⁵⁹ και ταυτόχρονα έναν ινδιάνο να ρίχνει τα βέλη του στον ήλιο, αφήνοντας μια πολεμική κραυγή. Πρόκειται για τις δύο καθολικές αιτίες της αδιάκοπης εναλλαγής, τον έρωτα,⁵⁶⁰ (που εδώ συνδέεται με την τύχη, το αντικειμενικό τυχαίο των υπερρεαλιστών), και το σπαθί ή με βάση την ορολογία του Εμπειρικού τη φιλότιμη και το νείκος,⁵⁶¹ τις αντίρροπες κινητήριες δυνάμεις που μεταβάλλουν και

⁵⁵⁹ Ξαναβρίσκουμε στην «Άσπρη Φάλαινα» την αλμυρή λίμνη της Γιούτα και τους Μορμόνους της Νέας Ιερουσαλήμ των Η.Π.Α., δηλαδή το γεωγραφικό και κοινωνικό περιβάλλον του Μορμόνου Δανιήλ Κάρτερ, του ήρωα της «Επιστροφής του Οδυσσέως» των *Γραπτών*.

⁵⁶⁰ Ο ίδιος ο Εμπειρικός σημειώνει στο Ανάλυμα ενός ποιήματος της 27^{ης} Ιανουαρίου 1942, που προέρχεται από μια πρόωμη εκδοχή του «Our dominions beyond the seas», ότι «τα ψάρια όπως και τα πουλιά αποτελούν, νομίζω, τα πιο άμεσα και απ' ευθείας ορατά σύμβολα των ανδρικών γεννητικών οργάνων» (*Οι Κύκλοι του Ζωδιακού*, 190).

⁵⁶¹ Ο Εμπειρικός στο κείμενό του για τον Εγγονόπουλο, που πρωτοδημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1945 στο περιοδικό *Τετράδιο*, τεύχος 3, με τίτλο «Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου», υποστηρίζει ότι «σε αυτόν τον κόσμο δύο είναι τα μεγαλύτερα και πιο πολύτιμα στοιχεία. Ο Έρωτας και το Σπαθί. Όλα τα άλλα έρχονται κατόπιν και τελευταίο απ' όλα η κριτική. Η πραγματικά μεγάλη ποίηση είναι καμωμένη βασικά από αυτά τα πρωταρχικά και κορυφαία στοιχεία». Βλ. Εμπειρικός, *Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το Θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου και Διάλεξη για τον Νίκο Εγγονόπουλο*, Επιμέλεια-Επίμετρο: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Σειρά «Ο Άτακτος Λαγός» - 10, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1999, 7. Το ερωτικό και το ηρωικό στοιχείο συνιστούν εξάλλου δύο από τα βασικότερα θέματα που διατρέχουν όλο το έργο του.

ορίζουν την ύλη και τον κόσμο. Με αυτόν τον τρόπο, ο έρωτας που ενοποιεί τα όντα και τα στοιχεία συνυπάρχει με τη βία που μετατρέπει την ενότητα σε πολλαπλότητα, ο θρήνος συνδέεται με την ηδονή και τα πάντα γεννιούνται, φθείρονται και μεταβάλλονται σε μια αέναη ροή, που αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της ίδιας της ζωής:

*Έτσι καμιά φορά ποτίζονται τα λουλούδια
Έτσι βλασταίνουν τα φυτά της σιωπής
Έχοντας μέσα τους βαθειά κλεισμένες
Των βιασμών τις ομιωγές και τις κραυγές της ηδονής.*

Η επόμενη επιφάνεια-ρεμβασμός που αναβιώνεται (ή απλώς βιώνεται από τον Ισμαήλ, καθώς πια παρόν και παρελθόν δεν διακρίνονται, αλλά συνιστούν μια ενοποιημένη πραγματικότητα) αφορά την εκκλησία της Νέας Ιερουσαλήμ, δηλαδή την εκκλησία των Αγίων των τελευταίων ημερών ή αλλιώς των Μορμόνων. Το ποιητικό υποκείμενο ακούει τους ψαλμούς που προέρχονται από το ναό, κοντά στις όχθες της αλμυρής λίμνης και βλέπει στο μέσο του τον ψηλό αρχηγό,⁵⁶² που είναι μαζί και άγιος, να προσεύχεται με το εκκλησίασμά του. Πρόκειται για την πολυγαμική κοινωνία των Μορμόνων, που πιστεύουν ένθερμα στον Χριστό, γεννούν πολλά παιδιά και φέρουν περίστροφα στις ζώνες τους. Ο άγιος-ταγός ακούγεται να προφητεύει μέσα στην απόλυτη σιγή του ναού τη μεσσιανική έλευση της Ιερουσαλήμ, που θα ενωθεί για πάντα με τον Θεό.

Στον προφήτη-ταγό των Αγίων των τελευταίων ημερών όπως και στον ίδιο τον Ισμαήλ, που είχε δηλώσει ευθύς εξαρχής ότι «δεν είναι κυνηγός της τύχης» (στ. 5), αντιπαρατίθεται «ο κυνηγός του χρυσαφιού», ο ευνοούμενος της τύχης, που παρουσιάζεται, στην επόμενη επιφάνεια-ρεμβασμό, στο «μπαρ του Μόσχου του Χρυσού». Είναι και αυτός ψηλός, αλλά έχει την αγριάδα του λιονταριού στη μορφή του και επιδεικνύει τον χρυσό που ανακάλυψε με μάτια που σπινθηροβολούν. Άλλοι από τους θαμώνες τον ταυτίζουν με τον Σατανά, άλλοι με τον καβαλάρη της Αποκαλύψεως, ενώ κάποιοι τρίτοι τον θεωρούν θεό που μετατρέπει το μπαρ σε τέμενος της Τύχης, προσφέροντας στους εκλεκτούς της τη δυνατότητα του πλουτισμού. Ο Εμπειρικός, σε επόμενη στροφή του ποιήματός του που δημοσιεύεται αυτόνομα (49), γράφει για αυτόν ότι είναι ένας ψεύτικος προφήτης:

*Στο μπαρ του Μόσχου του Χρυσού
Ο κυνηγός αυτός της τύχης*

⁵⁶² Είναι αξιοσημείωτο ότι ο εν λόγω Μορμόνος περιγράφεται ως «πυρρόθριξ» (στ. 343), κοκκινوترίχης. Αντίστοιχα, ο Δανιήλ Κάρτερ είναι ένας «πυρρόξανθος μορμόνος» (195).

*Την ιστορίαν του συνεχίζει περιγράφων
 Με λόγια αδρά, διεγερτικά,
 Την περιπέτεια που του έφερε τον πλούτον
 Κι' έτσι μ' έξαψιν καθώς μιλά
 Από την μέθη του ποτού
 Ο ευνοούμενος αυτός της Τύχης
 Για λίγες στιγμές ο ψεύτικος αυτός προφήτης
 Στα μάτια αυτών που τον θαυμάζουν
 Με αληθινόν προφήτη μοιάζει.*

Ο Ισμαήλ, και μέσω αυτού ο Εμπειρικός, ξαναζεί ως το μόνο επιζών μέλος του «Πήκουοντ», γράφοντας το ποίημα, τις επιφάνειες που είχε βιώσει στον Ειρηνικό, κυνηγώντας τη «λευκή παντάνασσα» (στ. 15), την Άσπρη Φάλαινα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Ισμαήλ ως alter ego του Εμπειρικού αφηγείται ξανά, ποιητικά αυτή τη φορά, την ιστορία του *Moby Dick*, για να της προσδώσει μέσω των αναβιωμένων επιφανειών του ένα διαφορετικό νόημα.⁵⁶³ Άρα, «Η Άσπρη Φάλαινα» του Εμπειρικού συνιστά την ποιητική ανάγνωση και ανα-σημασιοδότηση του *Moby Dick* του Melville. Στον υπότιτλο άλλωστε του ποιήματός του ο Εμπειρικός σημειώνει εντός παρενθέσεως ότι γράφει παραλλαγές «στο μέγα θέμα του *Moby Dick*». Ο Ισμαήλ, καταρχάς, ξαναζεί και ξανα-αφηγείται το ταξίδι για να υμνήσει, όπως το δηλώνει ο ίδιος απερίφραστα (στ. 30-31), όχι τον εαυτό του και τους φαλαινοθήρες συντρόφους του αλλά την ίδια την Άσπρη Φάλαινα. Αυτό που τον νοιάζει είναι βέβαια να προβάλλει, όπως και στο *Moby Dick*, το «ωκεάνιο αίσθημα» της επανένωσης του ανθρώπου με την μερική φύση μέσα στη μεγαλοσύνη και στην απεραντοσύνη του ωκεανού, να καταστήσει δηλαδή την ποιητική αφήγηση του ταξιδιού μέσο επανεύρεσης της απολεσθείσας πρωταρχικής μαγείας του ενοποιημένου κόσμου και να νιώσει ξανά ο ίδιος, διά της αναβιωμένης επιφάνειας, και μέσω αυτού ο αναγνώστης, την πληρότητα που προσφέρει η επαναμάγευση του κόσμου. Επίσης, αρνείται, όπως και στο *Moby Dick*, τον τυχοδιωκτισμό και το κυνήγι του χρήματος (στ. 242-245), δηλαδή τη νέα μυθολογία «του αγοραίου, του φετιχισμού του χρήματος»,⁵⁶⁴ μέσω της επιφάνειας-ρεμβασμού του ψεύτικου προφήτη και των οπαδών του στο μπαρ του Μόσχου του Χρυσού, για να προκρίνει την ποίηση που

⁵⁶³ Ο Giles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1993, 103, διαπιστώνει ότι ο Ισμαήλ έχει την ικανότητα του «οράν».

⁵⁶⁴ Μιχαήλ, «“Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα”. Όχι Λεβιάθαν μα Μόμπυ Ντικ!», ό.π., 140. «Απομάγευση του κόσμου ονόμασε ο Μαξ Βέμπερ το ουσιώδες γνώρισμα της ανάπτυξης του καπιταλισμού. Ο Μαρξ, όμως, έδειξε ότι η απομυθοποίηση αυτή είναι ταυτόσημη με μια νέα τρισεπίρτερη μυθοποίηση, την πραγματοποίηση όλων των ανθρώπινων σχέσεων μέσα από το φετιχισμό του εμπορεύματος, του χρήματος, του κεφαλαίου», ό.π., 139.

δίνει νόημα στη ζωή και οδηγεί τον ποιητή στο όραμα των απαρχών του κόσμου και στους ρεμβασμούς που του προσφέρουν τη θέαση και τη γνώση του «μέσα μας “είναι”».

Από την άλλη όμως θέλει να προβάλλει, σε αντίθεση με το *Moby Dick*, και την επιφάνεια-ρεμβασμό του ταγού-αγίου, του αληθινού προφήτη των Μορμόνων, το μεσσιανικό δηλαδή όραμα της Νέας Ιερουσαλήμ, το οποίο λαμβάνει στο «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» της *Οκτάνα* πιο συγκεκριμένο και ολοκληρωμένο χαρακτήρα. Πρόκειται για το όραμα ενός νέου εδεμικού και αιώνιου κόσμου που ταυτίζεται όμως με τον απολεσθέντα πρωταρχικό παράδεισο (στ. 368-375). Αυτό ακριβώς το όραμα αντιπροσωπεύει η Άσπρη Φάλαινα⁵⁶⁵ του Εμπειρικού σε αντίθεση με το *Moby Dick* του Melville:⁵⁶⁶

ελπίζοντας να συναντήσουμε, όχι σαν φαλινοθήρην, όχι σαν τον Αχάμπ εχθροί, μα τουναντίον, σαν φίλοι θερμοί και αληθινοί, την Άνασσα των ωκεανών με το υγρόν λοφέιον, το άσπρο πλεύμενο σπερματικό βουνό (ω, χαίρε, χαίρε, Moby Dick!), την Άσπρη Φάλαινα ελπίζοντας να βρούμε την ρήγισσα των βαθέων βυθών και πάσης φωτεινής επιφανείας, την Άσπρη Φάλαινα, την Άσπρη αφρόεσσα Αφροδίτη (χαίρε, ω Παφλάζουσα, χαίρε, ω, χαίρε Αναδυομένη!) όραμα θείον, Άνασσα Πρώτη, κόρη της απολύτου αθωότητος, της απολύτου ελευθερίας, της απολύτου ηδονής – κήτος, ω κήτος που μόνον εσύ, ως σήμερα, κρατάς ακόμη κάτι, απ' την αυγή της Υδρογείου, απ' τις αρχές της προϊστορίας, κάτι από την δύναμι, την γνησιότητα και την απόλυτη αλληλεγγύη με την φύσι, κάτι από το μεγαλείον και τους τιτανικούς ρυθμούς της ανυπόκριτης εκείνης εποχής των βροντοσαύρων και τυραννοσαύρων⁵⁶⁷

έως που νάρθη η Φάλαινα, να φθάση το μέγα κήτος, η Φάλαινα, η Φάλαινα, ο πολυπόθητος Μεσσίας, ήτις, την αγαλλίασιν κομίζουσα εις τους οραματιστάς, την ευτυχίαν στην ανθρωπότητα να δώση και όλους τους αναχωρητάς, τους ερημίτας και τους προδρόμους να δικαιώση.⁵⁶⁸

Το μεσσιανικό αυτό όραμα δεν διαθέτει μεταφυσικό χαρακτήρα, αντίθετα είναι απτό και χειροπιαστό, είναι επίγεια εδεμικό, αλλά χρησιμοποιεί το θρησκευτικό ή ακόμα και το θεολογικό λεξιλόγιο όπως και τη λογοτεχνική επιφάνεια, για να εγκαθιδρυθεί ως ένας «νέος μυστικισμός» που ευαγγελίζεται έναν καθολικά υπερπραγματικό κόσμο «άνευ ορίων και άνευ όρων». Έτσι, ο Ισμαήλ-Εμπειρικός

⁵⁶⁵ Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 77-78, σημειώνει, με αφορμή το συγκεκριμένο ποίημα, πως «ο Εμπειρικός ονειρευόταν μια ομαδική επιστροφή της ανθρωπότητας στην χρυσή εποχή, σε μια εποχή που [...] θα επήρχετο η τελική συναδέλφωση. Η απελευθέρωση του σεξουαλικού ενστίκτου ήταν γι' αυτόν η προϋπόθεση μιας τέτοιας επιστροφής».

⁵⁶⁶ Στον Melville η Φάλαινα ταυτίζεται με την πρωτογενή και παράλογη φύση, με το μηδέν αλλά και με τον Λεβιάθαν, το σύμβολο του μοντέρνου κράτους. Γι' αυτό και ο Άχαμπ τη μισεί και επιθυμεί να την καρφώσει, αφήνοντας πάνω της την τελευταία του πνοή. Βλ. Μιχαήλ, «“Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα”. Όχι Λεβιάθαν μα Μόμπυ Ντικ!», ό.π., 143 και Deleuze, ό.π., 101-102.

⁵⁶⁷ Εμπειρικός, «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου», *Οκτάνα*, 40.

⁵⁶⁸ Εμπειρικός, «Η νήσος των Ροβινσώνων», *Οκτάνα*, 95.

αφηγείται ξανά την ιστορία του Moby Dick, για να οδηγηθεί μέσω των επιφανειών του όχι στο μηδέν, στο μοντέρνο κράτος-Λεβιάθαν του Hobbes και του Melville, αλλά στην μερική, πρωταρχική φύση που θα ταυτιστεί χάρη στην πλήρη ενοποίηση ανθρώπου και κόσμου με τη νέα και αιώνια ευδαιμονική πολιτεία, τη μεσσιανική Νέα Ιερουσαλήμ.⁵⁶⁹ Με αυτόν τον τρόπο, ο Ισμαήλ-Εμπειρικός θα επαναλάβει, με διαφορετικούς τώρα όρους, το θαύμα του προφήτη Ιωνά, όπως μας παραδίδεται στην *Παλαιά Διαθήκη* (Ιωνάς, 1.3-2.11). Η συμφιλίωση (όχι με τον Θεό αλλά) με την Άσπρη Φάλαινα και η εξύμνησή της θα συντελέσει τώρα (όχι στην εκβολή από το κήτος αλλά) στη γένεση ενός νέου, οραματιστή και ευδαιμονικού ανθρώπου, του μοναδικού που επιβίωσε από τον χαλασμό που προκάλεσε το μίσος του φαλινοθηρικού, και αργότερα ενός νέου, πιστού και ευδαιμονικού λαού (όπως οι Μορμόνοι), ικανού να θεάται και να βιώνει, όπως ο Ισμαήλ και ο προφήτης των Αγίων των τελευταίων ημερών, την απόλυτη εναρμόνιση με τον κόσμο, καταλύοντας τα χωροχρονικά όρια και φτάνοντας από το έρεβος στο εσωτερικό μας φως (στ. 438).

γ) Τα γυναικεία φορέματα και οι μούσες των υπερρεαλιστών

Στο «ανάλυμα» του ποιήματος που γράφτηκε στις 8 Ιανουαρίου 1942 και περιέχεται στο αυτοαναλυτικό κείμενο «Our Dominions Beyond the Seas ή Η βίωσις των στίχων»⁵⁷⁰ των *Κύκλων του Ζωδιακού* (72-94) ο Εμπειρικός, ακολουθώντας την υπερρεαλιστική τακτική, επεξηγεί με συνειρμικό τρόπο τους επτά στίχους του ποιήματός του και παραθέτει πλήθος στοιχεία για αυτούς. Έτσι, αναλύοντας τον τρίτο στίχο («Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι») γράφει το «μικροκεφάλαιο»⁵⁷¹ υπ' αριθμόν 4 (76-88), το οποίο χωρίζει σε επτά αριθμημένες υποενότητες και

⁵⁶⁹ Ο Μιχαήλ, «“Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα”. Όχι Λεβιάθαν μα Μόμπυ Ντικ!», ό.π., 146-147, σημειώνει ότι το *devenir-animal* για το οποίο κάνει λόγο ο Deleuze «είναι ένα γίνεσθαι που διαμορφώνει μια ενδιάμεση ζώνη αλληλοπεριχώρησης και αλληλομετατροπής του ανθρώπινου και του μη ανθρώπινου. Είναι η διαδικασία “φυσικοποίησης του ανθρώπου και εξανθρωπισμού της Φύσης” για την οποία μιλούν τα μαρξικά *Χειρόγραφα του 1844*, δίνοντάς της μάλιστα το βιβλικό όνομα *Natur resurrection - Ανάσταση της Φύσης*».

⁵⁷⁰ Το συγκεκριμένο ποίημα μαζί με το «ανάλυμά» του και το τελικό «σύνθεμα» συνιστούν το τρίτο μέρος ή κεφάλαιο του αυτοαναλυτικού αυτού κειμένου.

⁵⁷¹ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 286.

τιτλοφορεί με τον εν λόγω στίχο.⁵⁷² Πρόκειται για «επτά “προσωπογραφίες” γυναικών από την Ευρώπη και την Ελλάδα»,⁵⁷³ οι οποίες εκπορεύονται από την επιθυμία που προκαλεί στον ποιητή η ανάμνηση της θέασης των ίδιων και των φορεμάτων τους. Εκκινώντας από τον στίχο «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι», ο Εμπειρικός, αφού πρώτα αναφερθεί στις προτιμήσεις του όσον αφορά τα γυναικεία φορέματα, φέρνει στη συνέχεια ολοζώντανες μπροστά στα μάτια του (77) ορισμένες διάσημες αλλά και άγνωστες γυναίκες με τα φορέματά τους, αναβιώνοντας με αυτόν τον τρόπο αντίστοιχες στιγμές από το παρελθόν του. Από τις επτά αναπολήσεις του όμως μόνον οι τέσσερις πρώτες (και ένα μικρό απόσπασμα της έκτης) συνιστούν επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος, καθώς μόνο σε αυτές η ανάμνηση γίνεται παροντικό βίωμα που μεταφέρεται στον αναγνώστη σε χρόνο ενεστώτα. Πρόκειται για τις επιφάνειες της Nusch Éluard,⁵⁷⁴ δεύτερης συζύγου του Paul Éluard, της Jacqueline Breton,⁵⁷⁵ δεύτερης συζύγου του André Breton, της Gala Dalí,⁵⁷⁶ πρώτης γυναίκας του Éluard και στη συνέχεια συζύγου του Salvador Dalí, της Μάτσης Χατζηλαζάρου, πρώτης συζύγου του ίδιου του Εμπειρικού, και της Joan Cr. και Lydia N., με τις οποίες είχε συνδεθεί ερωτικά ο ποιητής στην πρώτη του νεότητα στις Κάννες και στο Μόντε Κάρλο:

Καθώς γράφω αυτές τις γραμμές αναρίθμητα φιγουρίνια-φιγούρες ενσαρκωμένα από γυναίκες και νεάνιδες περνούν εμπρός στα μάτια μου. Να τα περιγράψω όλα θα εχρειάζοντο τόμοι ολόκληροι. Ιδού όμως μερικά:

1. Η Nusch Éluard με το φόρεμα που φορούσε ένα βράδυ στο εντευκτήριο των υπερρεαλιστών στην Place Blanche, στο Παρίσι. Το φόρεμα ήτο ωραίο αλλά η ίδια ήτο ακόμη ωραιότερα. [...] Τώρα βλέπω την Nusch να μπαίνει μέσα σ' ένα ταξί. [...] Όση σιωπηλή γοητεία έχει η Nusch, άλλη τόση λαλέουσα έχει ο Éluard, ο μέγας και εξάισιος αυτός λυρικός του υπερρεαλισμού, με την μισοσβυσμένη φωνή αλλά την γόησσα έκφρασι. Αν εξαιρέσω τον Breton, δεν ξέρω αν συνήντησα ποτέ πιο γοητευτικόν ομιλητή.

⁵⁷² Το συγκεκριμένο απόσπασμα από το «Our dominions beyond the seas» είχε δημοσιευτεί για πρώτη φορά στο περιοδικό *Σύγχρονα Θέματα* το 2012. Βλ. Εμπειρικός, «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι», σημείωμα Λ. Εμπειρικός, επιμέλεια-υπομνηματισμός Γ. Γιατρομανωλάκης, *Σύγχρονα Θέματα*, 118-119, Ιούλιος-Δεκέμβριος 2012, 5-11.

⁵⁷³ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 293.

⁵⁷⁴ Η Nusch Éluard, ηγερία των υπερρεαλιστών, είχε εργαστεί στον χώρο του θεάματος και είχε φωτογραφηθεί αρκετές φορές από τον Man Ray.

⁵⁷⁵ Η Jacqueline Lamba ήταν ζωγράφος. Ο Breton τη γνώρισε το 1934, την παντρεύτηκε την ίδια χρονιά και με αυτήν απέκτησε το μόνο του παιδί, την Aube. Ο γάμος τους διήρκεσε οκτώ χρόνια. Για αυτήν έγραψε το «La Nuit de Tournesol» και αναφέρεται στην πρώτη τους συνάντηση στο *L'Amour fou*.

⁵⁷⁶ Η Ρωσίδα Elena Ivanovna Diakonova, γνωστή ως Gala, που απεικονίζεται σε πολλά έργα του Dalí, υπήρξε η μούσα του και έπαιξε καταλυτικό ρόλο σε όλη τη δημιουργική του πορεία.

2. *Jacqueline Breton*. Την βλέπω όπως καθόταν ή όπως στεκόταν στο πλευρό του μέγιστου ποιητή και πρωτομάστορα του υπερρεαλιστικού μας κόσμου, με τα σκούρα ή κατάμαυρα φορέματά της, που την έκαναν να φαίνεται ακόμη πιο ζανθή και να μοιάζει ώρες ώρες σαν γοργόνα δίπλα στο λεοντάρι-Αρχάγγελο άνδρα της, που έχει για πύρινη ρομφαία την λαλιά του και αντίζ για φωτοστέφανο, τα μάτια του Διονύσου.[...] Στο σπίτι του ποιητή της *Nadja* και του αστερόεντος Πύργου ανάμεσα στα αντικείμενα, τους πίνακες και τα βιβλία υπάρχει και μια φωτογραφία σε θέσι διαλεχτή. Είναι η *Jacqueline*, με φόρεμα από την μέση και κάτω και με τα ωραία στήθη της ολότελα γυμνά.

3. *Gala Dalí*, η πρώτη γυναίκα του *Éluard*. Την βλέπω να κάθεται στο σαλόνι του δεύτερου ανδρός της, ντυμένη με μια μακρυνά λευκή ρόμπα, με όλες τις προμετωπίδες των παρισινών εφημερίδων τυπωμένες σε όλη την επιφάνεια του υφάσματος. [...]

4. *Η Μάτση*. Είναι η *Μαρία* των “*Τεκταινομένων*”, δηλαδή η γυναίκα μου. Την βλέπω να στέκεται ορθή απέναντί μου, κάτω από την καμάρα ενός δωματίου στο Μπούρτζι. Είναι ακουμπισμένη στα σίδερα ενός μικρού μπαλκονιού και φορεί ένα λεπτό πολύ, σχεδόν διαφανές νυχτικό, μακρύ έως τα πόδια, με μια στενή κορδέλλα από το ίδιο ύφασμα στην μέση, ακριβώς όπως εμφανίζεται σε μια φωτογραφία που της τράβηξα μέσα σ’ ένα δωμάτιο του παλαιού φρουρίου. Η ελκυστική και πολυτάλαντη αυτή κοπέλλα στέκει και με κοιτάζει με το κεφάλι ελαφρά γερμένο από τη μια πλευρά. Ο άνεμος παίζει με τα μαλλιά της και με το φόρεμά της και αφήνει να διαφαινούνται κάτω από το λεπτό ύφασμα τα στήθη της και άλλες αρμονικές καμπύλες και ωραία σχέδια του σώματός της, κατά τρόπον εντόνως λυρικών. Πίσω η θάλασσα και ο ουρανός προσδίδουν μια σημασία ιδιαίτερη στην φωτογραφία και στην εικόνα που διατηρώ ολοζώντανα στον νου μου, γιατί δένουν τέλεια με την ψυχοβιολογική συγκρότησι της Μάτσης που είναι μια από τις ελάχιστες γυναίκες που καταλαβαίνουν ουσιαστικά όχι μόνο την θάλασσα μα ολόκληρη την φύσι. Δράσσομαι μάλιστα της ευκαιρίας να επαναλάβω εδώ, ότι η γυναίκα μου είναι κατά την γνώμην μου η μεγαλύτερη ποιήτρια της νεώτερης Ελλάδας. (77-79)



Εικόνα 3. Η Μάτση στο Μπούρτζι, Ιούνιος 1940, αρχείο Μ. Χατζηλαζάρου, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

[...] 6. *Joan Cr.* και *Lydia N.*- Η πρώτη ήτο μια ωραιότητα Αγγλοϊρλανδή τυχολογία και η δεύτερα μια Ρωσίδα *demi-mondaine* του Παρισιού. Τις βλέπω τώρα και τις δυο όπως ήταν συχνά ντυμένες τα βράδια στις Κάννες ή στο Μόντε-Κάρλο με μαύρα ή σκούρα φορέματα η πρώτη, με άσπρα ή ανοικτόχρωμα η δεύτερη. (81)

Ο ποιητής, ρευστοποιώντας τον χώρο και τον χρόνο, αφήνει το παρελθόν να διεισδύσει, μέσω της γραφής και συγκεκριμένα της επιφάνειας, ολοζώντανο στο παρόν, διευρύνοντας τα όρια της πραγματικότητάς του και αποκαλύπτοντας για άλλη μια φορά την ποθητή υπερπραγματικότητα, στην οποία η ανάμνηση εισέρχεται ως βίωμα στο παρόν, κινητοποιώντας τις αισθήσεις και επιτρέποντας στον πόθο και την επιθυμία του παρελθόντος να αποκτήσουν παροντική υπόσταση και να αποτελέσουν

πηγή δημιουργικής έμπνευσης. Με αυτόν τον τρόπο, αποδεικνύεται αυτό που έχει πολλές φορές διατυπωθεί, ότι δηλαδή για τους υπερρεαλιστές η λογοτεχνική εμπειρία είναι κατά κύριο λόγο ερωτική. «Η όσμωση του έρωτα και της δημιουργίας είναι διαρκής στο υπερρεαλιστικό πεδίο και αποτελεί έναν από τους κρίκους της υπερρεαλιστικής σκέψης».⁵⁷⁷

Ο Εμπειρικός προβάλλει μέσα από αυτές τις επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος το θαυμαστό που εκπροσωπεί όχι μόνο κάθε μια από τις σημαντικές αυτές γυναίκες,⁵⁷⁸ οι οποίες υπήρξαν σύζυγοι και μούσες μεγάλων υπερρεαλιστών ποιητών ή ζωγράφων, αλλά και το φόρεμα με το οποίο είναι ντυμένη και αναδεικνύει όλη τη σωματική και ψυχική της υπόσταση. Γυναίκα και φόρεμα, άρρηκτα συνδεδεμένα,⁵⁷⁹ διεγείρουν την αντρική επιθυμία και οδηγούν τελικά στον εκλεκτικό έρωτα (*amour électif*), τον οποίο φαίνεται να προτιμούν οι υπερρεαλιστές συγκριτικά με τον ελευθεριάζοντα (*libertinage*),⁵⁸⁰ και μέσω αυτού στην ποιητική έμπνευση και

⁵⁷⁷ Αναγνωστοπούλου, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας», ό.π., 118.

⁵⁷⁸ Είναι γνωστή και πολυσχολιασμένη η μοναδική θέση που κατέχει η γυναίκα και κυρίως η ελεύθερη ερωτική γυναίκα στον λόγο των υπερρεαλιστών. Ο Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)», ό.π., 152, σημειώνει ότι «αναδύθηκε από τα ερείπια της χριστιανικής θρησκείας [...] μια εντελώς διαφορετική μορφή της γυναίκας, που ενσαρκώνει την μεγαλύτερη ευκαιρία του άντρα και, σύμφωνα με την τελευταία σκέψη του Goethe, που απαιτεί να θεωρείται από τον άντρα σαν το κλειδί του οικοδομήματος. [...] Στον σουρρεαλισμό η γυναίκα θα έχει αγαπηθεί και τιμηθεί σαν την μεγάλη υπόσχεση που εξακολουθεί να υπάρχει και αφού εκπληρωθεί».

⁵⁷⁹ Η εικόνα της νεαρής, ερωτικής γυναίκας που φορά πλατύ φουστάνι υπάρχει και στο προγενέστερο ποίημα «Θεόφιλος Χατζημιχαήλ» από την ενότητα «Το Σώμα της Πρωΐας (1935-1936)» της *Ενδοχώρας*: «Κι' ακόμη τρέχουν τα κορίτσια / Μέσ' στα πλατύ φουστάνια τους» (89). Παρόμοιες εικόνες βρίσκουμε και στα ποιήματα «Αφρός» (21) από την ενότητα «Τα Κάστρα του Ανέμου (1934)» και «Το Χέρι» (38) από την ενότητα «Η Τρυφερότης των Μαστών (1934)» της ίδιας συλλογής αλλά και στο ποίημα «Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας» από τη συλλογή *Αι γενεαί πάσαι*, 130. Το φόρεμα ως φετιχιστικό-ερωτικό αντικείμενο, που αντικαθιστά τη νεαρή Αλμπέρτα, παίζει σημαντικό ρόλο και στο πεζόμορφο κείμενο «Η κόρη της Πενσυλβανίας» των *Γραπτών* (βλ. παραπάνω την υποενότητα I.1.A.vii, α).

⁵⁸⁰ André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris: Gallimard, 1969, 139-140. Ο Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 73, υπογραμμίζει εύστοχα πως «στην πραγματικότητα, ο γαλλικός υπερρεαλισμός δεν έλυσε ποτέ το πρόβλημα ανάμεσα στον εκλεκτικό έρωτα και την επιθυμία προς τη γυναίκα γενικώς· μάλιστα θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως υπάρχει μια σύγχυση γύρω από αυτό το θέμα, στο επίπεδο των προθέσεων. Εξετάζοντας όμως τα κείμενα δεν μπορούμε παρά να δεχθούμε τις γραμματολογικές συγγένειες με τους ρομαντικούς αλλά και την απόκλισή τους απ' αυτούς σ' επίπεδο εκφραστικής γλώσσας». Ο Εμπειρικός δηλώνει βέβαια

δημιουργία. Έτσι, ο Εμπειρικός μέσω της νέας διευρυμένης πραγματικότητας που δημιουργείται με την κατάλυση των συμβατικών χωροχρονικών ορίων αναδεικνύει, εξυμνεί και εξιδανικεύει την αγαπημένη γυναίκα και τη γυναίκα-μούσα με το φόρεμά της ως τη μόνη που μπορεί να εξασφαλίσει την πρόσβαση στη δημιουργία και κατ' επέκταση στην ευτυχία,⁵⁸¹ αφού μπορεί να προσφέρει την πληρότητα της όσμωσης του παρελθοντικού με το παροντικό, της ανάμνησης με το βίωμα, του ασύνειδου με το συνειδητό, της ζωής με την τέχνη και να οδηγήσει τον άνδρα-δημιουργό στη «σπασμωδική ομορφιά» του υπερρεαλιστικού βιώματος.⁵⁸² Βέβαια, η πληρότητα αυτή μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της γραφής και συγκεκριμένα της λογοτεχνικής επιφάνειας.⁵⁸³ Αντίθετα από την «εξιδανικευτική καθιέρωση της γυναίκας ως αντικειμένου,» που παρουσιάζεται στην ποιητική σκηνή με αποπροσωποποιημένα χαρακτηριστικά, μέσα από ένα φαντασιωσικό λόγο,⁵⁸⁴ ο Εμπειρικός εξιδανικεύει, στο συγκεκριμένο τουλάχιστον «ανάλυμά» του,⁵⁸⁵ την επώνυμη αγαπημένη γυναίκα

στη γνωστή του συνέντευξη στη Σκαρπαλέζου, ό.π., 15, ότι μάχεται «διά την απελευθέρωσιν του Έρωτα», εμπνέεται όμως συχνά στο έργο του από τον εκλεκτικό του έρωτα για μια συγκεκριμένη γυναίκα, όπως αποδεικνύεται και από το εν λόγω κείμενό του για τη Μ. Χατζηλαζάρου.

⁵⁸¹ Όπως διαπιστώνει η Αναγνωστοπούλου, «οι γυναίκες “Άλλες γυμνές άλλες ημίγυμνες κι’ άλλες φορώντας/ Φορέματα με φραμπαλάδες και μποτίνια/ [...]” σχηματίζουν μια σειρά από αναπαραστάσεις συνεχώς παγιδευμένες στην εξιδανίκευση και στη μετουσίωση, εγειρόντας τη λατρεία του άλλου που περνά μέσα από το σώμα του, ένα σώμα ταυτόχρονα αρχέγονο, συμβολικό, φαντασιακό και άναρχο». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 39.

⁵⁸² Ο Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)», ό.π., 153-154, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο εκλεκτικός έρωτας «ανοίγει τις πύλες σ’ ένα κόσμο όπου, εξ ορισμού, δεν θα μπορούσε πια να υπάρχει ζήτημα κακού, πτώσης ή αμαρτίας».

⁵⁸³ Όπως σημειώνει η Αναγνωστοπούλου, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας», ό.π., 120, «η ολότητα δεν είναι εφικτή παρά σαν φαντασίωση επιθυμίας που αναδύεται μέσα από το παιχνίδι του ποιητικού λόγου, γύρω από τον οποίο η πραγματικότητα επαναπροσδιορίζεται, η συνάντηση πραγματώνεται και η εξιδανίκευση βρίσκει πρόσφορο έδαφος».

⁵⁸⁴ Ό.π., 121.

⁵⁸⁵ Είναι γεγονός ότι, αν εξαιρέσουμε «Τα Τεκταινόμενα» και την αυτο-αναλυτική σύνθεση «Our Dominions Beyond the Seas» των *Κύκλων του Ζωδιακού* καθώς και το τρίτο μέρος της τριλογίας *Τα χαιμάλια του έρωτα και των αρμάτων*, δηλαδή το διήγημα «Βεατρίκη ή Ο έρωτας του Buffalo Bill», όπου η ηρωίδα της ιστορίας ταυτίζεται με τη δεύτερη σύζυγο του ποιητή, Βιβίκα Ζήση, δεν υπάρχει στο υπόλοιπο έργο του Εμπειρικού κάποιο γυναικείο όνομα που να δηλώνει σαφώς την ταυτότητα ενός συγκεκριμένου, πραγματικού γυναικείου προσώπου. Πβ. την άποψη της Κατερίνας Τολικά, «Λόγοι περί γυναικών στο έργο των Ελλήνων υπερρεαλιστών», *Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή*, Α.Π.Θ., Π.Τ.Δ.Ε., Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 2006, 297-298.

και γυναίκα-μούσα ορισμένων υπερρεαλιστών ως υποκείμενο με ξεχωριστά, προσωποποιημένα χαρακτηριστικά, για να φτάσει τελικά στην εξύμνηση της δικής του (πρώτης) συζύγου όχι μόνο ως αγαπημένης και μούσας με δικά της ιδιαίτερα σωματικά και ψυχοπνευματικά γνωρίσματα αλλά και ως ποιήτριας με δική της αυθύπαρκτη παρουσία και δημιουργική προσφορά.⁵⁸⁶ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Εμπειρικός δεν αναβιώνει μόνο μια συγκεκριμένη στιγμή από τη συζυγική του ζωή με τη Μ. Χατζηλαζάρου, αλλά αναπολεί και μια φωτογραφία (βλ. πιο πάνω) που ο ίδιος είχε τραβήξει κατά τη διάρκεια του γαμήλιου ταξιδιού τους στο Ναύπλιο, τον Ιούνιο του 1940.⁵⁸⁷ Το παρελθόν δηλαδή του ποιητή «επιφάνεται» στο παρόν με διπλό τρόπο, μέσω της μνήμης των γεγονότων και μέσω της ανάμνησης της φωτογραφίας, μιας άλλης δηλαδή μορφής τέχνης που τόσο αγαπούσε και είχε ασκήσει με θαυμαστά αποτελέσματα ο ποιητής.⁵⁸⁸ Και στις δύο όμως περιπτώσεις, το παρελθοντικό βίωμα και η φωτογραφία διεισδύουν μέσω της επιφάνειας ολοζώντανα στο παρόν,⁵⁸⁹ καταργώντας τις απουσίες που επιβάλλουν τα συμβατικά χωροχρονικά

⁵⁸⁶ Ο Δανιήλ, «Εισαγωγή ή Το κέλυφος του παρελθόντος έσπασε», ό.π., 27: σημ. 2, σημειώνει ότι «στις 8 Ιανουαρίου 1942 η Μάτση δεν είχε ακόμη εμφανιστεί στα ελληνικά γράμματα». Ο Εμπειρικός όμως γνωρίζει και όχι μόνο εκτιμά, αλλά και επαινεί την ποιητική της δημιουργία.

⁵⁸⁷ Ο Χρήστος Δανιήλ, «Ο Νικόλαος Εγγονόπουλος ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ωραία κόρη ορθή ως στέκονταν εις το παράθυρο του Αναπλιού», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Οδός Πανός*, 164, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2014, 20-33: 24-32, έχει πειστικά υποστηρίξει ότι στη συγκεκριμένη φωτογραφία της Μ. Χατζηλαζάρου στο «παράθυρο του Αναπλιού» αναφέρεται και ο Εγγονόπουλος στο ποίημά του «Το χέρι» από τη συλλογή *Η επιστροφή των πουλιών* (1946), το οποίο είναι αφιερωμένο στον Α. Εμπειρικό (βλ. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., 222-224). Αντίθετα, ο Μιχάλης Κ. Άνθης, «Οι ελληνικές επιδράσεις στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα, 2002, 558, θεωρεί ότι ο Εγγονόπουλος με το συγκεκριμένο ποίημά του «συνειρμικά παραπέμπει» στο «Φως παραθύρου» από τα *Γραπτά* (για το κείμενο αυτό, βλ. παρακάτω την υποενότητα [1.3. β](#)).

⁵⁸⁸ Η Ελένη Παπαργυρίου, «Η φωτογραφική ποιητική του υπερρεαλισμού κι ο Ανδρέας Εμπειρικός», στο Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), ό.π., 401-415: 403-404, σημειώνει ότι «η φωτογραφία έχει βασική θέση στο πρόγραμμα του υπερρεαλισμού γιατί, κατά τους εκπροσώπους του κινήματος, η λειτουργία της δεν είναι αναπαραστατική. Δεν είναι ούτε αισθητική, [...]. Ο υπερρεαλισμός αντιλαμβάνεται τη λειτουργία της κάμερας ως προσθετική του ανθρώπινου ματιού. Ως προσθετικό μάτι, ή αλλιώς “τυφλό όργανο” κατά τον Breton, η κάμερα μας δείχνει αυτό που το γυμνό μάτι δεν μπορεί να δει».

⁵⁸⁹ Όπως επισημαίνει η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 46, με αφορμή ένα άλλο έργο του Εμπειρικού, τα *Γραπτά*, «έρωτας και μνήμη ενώνονται σ’ ένα παρόν όπου παρελθόν και μέλλον

όρια,⁵⁹⁰ ενώνονται με αυτό σε μια πλήρη όσμωση και γίνονται λογοτεχνική δημιουργία,⁵⁹¹ μεταγγίζοντας τη ζωή στην ποίηση και την ποίηση στη ζωή.⁵⁹² Κυρίαρχος και καταλυτικός είναι παντού ο ρόλος του βλέμματος: ο ποιητής-παρατηρητής που είναι ταυτόχρονα και ποιητής-φωτογράφος αναπολεί οραματικά αυτό που έχει δει και φωτογραφίσει, καθιστώντας το παροντικό βίωμα και μετουσιώνοντάς το σε λογοτεχνικό δημιούργημα, και καλεί τον αναγνώστη να εισχωρήσει και αυτός στο δικό του βλέμμα, να δει και να βιώσει μέσω της λογοτεχνικής επιφάνειας αυτό που ο ίδιος είδε, αποτύπωσε στη φωτογραφία και βίωσε.⁵⁹³

Έτσι, σε αυτό το απόσπασμα από το «ανάλυμα» του Εμπειρικού παρελαύνουν και ξαναζούν «για μοναδική φορά στο έργο του»,⁵⁹⁴ μέσω των επιφανειών του

συμπίπτουν, χώρος και χρόνος συναιρούνται. Ο ποιητικός λόγος εγγράφεται μέσα σ' ένα διηκεές διαχρονικό φάσμα που είναι το ίδιο το παρόν της ποιητικής πράξης. Αυτό το ποιητικό παρόν σημειώνει μια χρονική στιγμή όπου ο διαχωρισμός παρελθόν-μέλλον υπερβαίνεται. Τα *Γραπτά* –και όχι μόνο αυτά– περιέχουν μέσα τους όλους τους χρόνους· η εμπειρική ποίηση συναινεί σ' αυτή την προϋπόθεση».

⁵⁹⁰ Με αυτόν τον θαυμαστό τρόπο η απύσα γυναίκα-μούσα γίνεται παρούσα και υπαρκτή, απτή και χειροπιαστή οντότητα που απαλείφει τη μοναξιά του άνδρα-ποιητή, χαρίζοντάς του τη δημιουργική της πνοή και ταυτόχρονα τη δυνατότητα να μεταμορφώσει τον κόσμο.

⁵⁹¹ Για τη σχέση της υπερρεαλιστικής ποίησης του Εμπειρικού με τη φωτογραφία βλ. και όσα ειώθησαν παραπάνω στην υποενοότητα I.1.A.iii, β με αφορμή το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Ο Φωτοφράκτης». Για το ίδιο θέμα πβ. και την άποψη της Παπαργυρίου, ό.π., 411-412.

⁵⁹² Ο Εμπειρικός γράφει στο «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά*, 13: «Μία φωτογραφία ζει, έχει ολόκληρη δική της δράση, συνυφασμένη με την ζωή του θεατή, όπως ένα φλουρί, ένα κρύσταλλο, ή ένα γάντι. [...] Η ποίησις μεταγγίζεται στη ζωή και η ζωή στην ποίησι. Η συμμετοχή μας σε οιονδήποτε φαινόμενο ή γεγονός, δεν αποκλείεται πια καθόλου. Ένα συναίσθημα, μία παρόρμησις, μία λέξις, μπορούν να γίνουν χειροπιαστές οντότητες, στιλπνά αντικείμενα με ζωή παλλόμενη και μορφή δική τους».

⁵⁹³ Όπως διαπιστώνει η Παπαργυρίου, ό.π., 410-411, «ο Εμπειρικός δείχνει να συμμερίζεται την πεποίθηση του Benjamin ότι η φωτογραφική πλάκα είναι ένα “οπτικό ασυνείδητο”, που αποτυπώνει στοιχεία εν αγνοία του φωτογραφικού υποκειμένου. Οι δύο γλώσσες, της φωτογραφίας και της ψυχανάλυσης, δείχνουν να συναντιούνται για να περιγράψουν ασυνείδητα πρωτόκολλα καταγραφής και αποτύπωσης της εμπειρίας». Ίσως γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, ο ποιητής ρωτούσε συχνά τη Μαρίνα Καραγάτση, σύμφωνα με την προσωπική της μαρτυρία, «Υπάρχει πάντα φίλτρο;», ώστε να αποκαλυφθεί μέσω της φωτογραφίας το μη ορατό. Βλ. Μαρίνα Καραγάτση, «Φωτογραφίες με φίλτρο», στο Σταθάτος (επιμ.), ό.π., 273-275: 275.

⁵⁹⁴ Λ. Εμπειρικός, «Σημείωμα για την ταυτότητα του κειμένου» στο Εμπειρικός, «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι», ό.π., 6.

αναβιωμένου παρελθόντος, οι βασικοί πρωταγωνιστές του γαλλικού υπερρεαλιστικού κινήματος, όπως τους γνώρισε ο Έλληνας υπερρεαλιστής ποιητής στις αρχές της δεκαετίας του 1930 στην Place Blanche,⁵⁹⁵ μαζί με τον ίδιο και τη δική του αγαπημένη σε μια υπερπραγματική ολότητα που θα του έδινε δύναμη ζωής στον μαύρο, κατοχικό χειμώνα του 1942, κατά τον οποίο γράφει το ποίημα και το «ανάλυμα» που μας απασχόλησε.

Κεφάλαιο Τρίτο: Οραματικές επιφάνειες

Ι.3. α) Η υπερρεαλιστική εικόνα ως οραματική επιφάνεια

Η *Ενδοχώρα* (1945) περιλαμβάνει 112 μονοπερίοδα αλλά και εκτεταμένα, στιχουργημένα αλλά και καταλογάδην ποιήματα, γραμμένα από το 1934 ως το 1937, που εντάσσονται σε έξι επιμέρους ενότητες και διακρίνονται για τον ιαμβικό τους ρυθμό, τη μουσικότητα και τον λυρισμό τους, τη «θεματική τους καθαρότητα»⁵⁹⁶ και οικονομία, την υπαινικτικότητά τους,⁵⁹⁷ την αντιθετική δομή και τη διαλεκτική τους σύνθεση,⁵⁹⁸ την κυριαρχία του συναισθήματος, το ερωτικό τους περιεχόμενο, το ελπιδοφόρο τους μήνυμα για έναν νέο ερωτικό τρόπο ζωής που θα οδηγήσει σε έναν νέο, νοσταλγικά ενοποιημένο και ευδαιμονικό κόσμο.⁵⁹⁹ Σε αυτά ο υπερρεαλισμός

⁵⁹⁵ Ο Εμπειρικός που γνώρισε τον Breton τον Ιανουάριο του 1933 με τη μεσολάβηση του ψυχαναλύτη Jean Frois-Wittmann, συναντιόταν καθημερινά με τους υπερρεαλιστές στην Place Blanche. Βλ. Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 90-91 και Χρυσανθόπουλος, *«Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»*, ό.π., 105: σημ. 1.

⁵⁹⁶ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 77.

⁵⁹⁷ Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 64, κάνει λόγο για «έλλειψη ή ελλειπτική διήγηση».

⁵⁹⁸ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 85, επισημαίνει ότι «η εναρκτήρια θεματική φράση εκθέτει το υλικό, την ιδέα· επισυμβαίνει η μεταβολή της αρχικής καταστάσεως και περιγράφεται, για να επανέλθει υλικό και ποίημα στην αρχική ιδέα [θα προσθέταμε: που έχει στο μεταξύ υποστεί τροποποίηση]. Αυτή η διαλεκτική [...] ανάλυση του υλικού είναι συνηθέστατη στη συλλογή και δηλώνει [...] τη φιλοσοφία και την ιδεολογία του ποιητή».

⁵⁹⁹ Ο Χρυσανθόπουλος, *«Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»*, ό.π., 153, ανιχνεύει στην *Ενδοχώρα* «μια ποιητική που έχει άξονα την επιθυμία», –όχι μόνο την ερωτική αλλά και την επαναστατική, την αισθητική, την ερμηνευτική–, την οποία αποκαλεί «ποιητική της επιθυμίας», τονίζει ότι η ποιητική αυτή συλλογή «είναι αφιερωμένη στη Μάτση Ανδρέου (Χατζηλαζάρου)» και υποστηρίζει ότι συνιστά

συνδέεται άρρηκτα με το οικουμενικό αλλά και το νεοελληνικό, λαϊκό και αντιακαδημαϊκό κυρίως, στοιχείο, τους τρεις πόλους της ποιητικής και «υποκειμενικής ενδοχώρας»⁶⁰⁰ του Εμπειρικού (εκείνης τουλάχιστον της εποχής, γιατί αργότερα ο οικουμενικός χαρακτήρας θα υπερισχύσει του νεοελληνικού στο έργο του). Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η τεχνική τους συνίσταται στην «ανακύκλιση του ποιητικού υλικού μέσα στο ποίημα»,⁶⁰¹ αλλά και «στη γοργή προβολή των στίχων-εικόνων που τείνουν τελικώς να συναθροισθούν. [...] Παντού γίνεται τώρα φανερή η προτεραιότητα της εικόνας έναντι της μεμονωμένης λέξεως»,⁶⁰² με σκοπό να αποκαλυφθεί ο θαυμαστός κόσμος της υπερπραγματικότητας.

Ο Εμπειρικός ομαδοποιεί, στην *Ενδοχώρα*, τις λέξεις με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργεί «δυναμικές εικόνες», οι οποίες δεν κατευθύνονται από τις σκέψεις, αλλά αντίθετα οδηγούν σε αυτές, τις διαμορφώνουν, σύμφωνα με τις επιταγές του υπερρεαλισμού,⁶⁰³ με αποτέλεσμα το ποίημα που τις περιέχει να προσφέρει στον

για «πράξη προσωπικής ποιητικής», σε αντίθεση με την *Υγικάμινο* που είναι αφιερωμένη στον Breton και έχει τους στόχους ενός «μανιφέστου».

⁶⁰⁰ Εμπειρικός, «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά*, 26. Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 36, συνδέει αυτή τη φράση από το «Αμούρ-Αμούρ» με τον τίτλο της ποιητικής συλλογής που μας απασχολεί, ενώ ο Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις*, ό.π., 107, θεωρεί ότι ο τίτλος αυτός παραπέμπει στην «Ενδοχώρα της ψυχής». Παρόμοια, ο Χρυσανθόπουλος, «*Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι*», ό.π., 135: σημ. 2, επισημαίνει πως «η *Ενδοχώρα* παραπέμπει στον εσωτερικό κόσμο. [...] Θα μπορούσε να επικαλεστεί κανείς τον αυτοβιογραφικό άξονα και να συνδέσει την *Ενδοχώρα* με την απόφαση του Εμπειρικού να σταματήσει να εργάζεται στις ναυτιλιακές (Εθνική Ατμοπλοία) και ναυπηγικές (Μηχανοποιείο και Ναυπηγείο Βασιλειάδη) επιχειρήσεις του πατέρα του [...], δηλαδή να αποσυρθεί από τα ναυτιλιακά και ναυπηγικά παράλια και λιμάνια στα ενδότερα, προσωπικά του, μεσόγεια, έχοντας ήδη ασκήσει την κριτική του στην καπιταλιστική χρήση της τεχνολογίας με την κατασκευή της δικής του *Υγικάμινου*». Αντίθετα, ο Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία: Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού-Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996, 214, υποστηρίζει ότι «ο τίτλος [*Ενδοχώρα*] ίσως είναι απάντηση στον ελληνικό τίτλο του έργου του Θ. Σ. Έλιοτ, *Η Έρημη Χώρα*, το οποίο μετέφρασε πρώτος ο Παπατσώνης το 1933, αλλά έγινε γνωστό από τη μετάφραση που έκανε ο Σεφέρης στα 1936».

⁶⁰¹ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 83.

⁶⁰² *Ό.π.*, 86, 88.

⁶⁰³ «Μου φάνηκε και μου φαίνεται ακόμη», σημειώνει ο Breton, «ότι η ταχύτητα της σκέψης δεν είναι ανώτερη απ' του λόγου, και ότι δεν προκαλεί βίαια τη γλώσσα, ούτε ακόμη την πέννα που τρέχει». Βλ. «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 25-26: 26.

αναγνώστη τη «δυνατότητα της θέασης»,⁶⁰⁴ να λειτουργεί επομένως ως οραματική επιφάνεια που αποκαλύπτει στον συμμετέχοντα στη δημιουργική ενόραση του ποιητή αναγνώστη, τη σύζευξη συνειδητού και ασύνειδου, εσωτερικού οράματος και εξωτερικής πραγματικότητας. Για να προκαλέσει όμως τη συμμετοχή του αναγνώστη, ο Εμπειρικός –όπως και κάθε υπερρεαλιστής ποιητής– εξαρθρώνει τη λογική συνοχή του νοήματος, χρησιμοποιώντας όμως λέξεις που παραπέμπουν σε κάτι απτό και συγκεκριμένο, με σκοπό να κινητοποιήσει τις αισθήσεις και να δημιουργήσει «δυναμικές εικόνες», που αποκαλύπτουν το θαυμαστό υπερρεαλιστικό όραμα της διευρυμένης πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, ο υπερρεαλιστής ποιητής χρησιμοποιεί τις λέξεις, όπως ένας ζωγράφος τα χρώματα.⁶⁰⁵ Σημασία δεν έχει τόσο η σωστή επιλογή λέξης για την απόδοση ενός νοήματος όσο «η ευτυχής σύζευξη των λέξεων σε συνάψεις που οδηγούν στην έλλαμψη (και όχι στη διασαφήνιση)».⁶⁰⁶ Αυτού του είδους η απροσδόκητη σύζευξη, που αποτελεί το θεμέλιο της νέας, υπερρεαλιστικής μεταφοράς, η οποία δεν βασίζεται στην αναλογία αλλά στη διαφορά,⁶⁰⁷ διευρύνει τη συνείδηση και τα όρια της πραγματικότητας τόσο του ποιητή όσο και του αναγνώστη και γίνεται η βάση της υπερρεαλιστικής «δυναμικής εικόνας»,⁶⁰⁸ που είναι νοηματικά σκοτεινή, αυθαίρετη και παράλογη από τη στιγμή

⁶⁰⁴ Η Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, ό.π., 115, παραπέμποντας στο «Δεύτερο Μανιφέστο» του Breton, χρησιμοποιεί τον όρο «δυναμική εικόνα» (dynamic image) για τα υπερρεαλιστικά ποιήματα και υποστηρίζει ότι οι δυναμικές εικόνες χαρίζουν στον αναγνώστη «αυτό που ο Éluard αποκάλεσε “δυνατότητα θέασης” (“donner à voir”)».

⁶⁰⁵ Όπως σημειώνει η Anne Egger, *Le surréalisme. La révolution du regard*, Paris: Scala, 2002, 53, ο υπερρεαλισμός «συστηματοποίησε την προσέγγιση ποίησης και ζωγραφικής, κοινός παρανομαστής των οποίων είναι η εικόνα». Βλ. και Breton, «Situation surréaliste de l'objet», ό.π., 94-95.

⁶⁰⁶ Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, ό.π., 119.

⁶⁰⁷ Ό.π., 120.

⁶⁰⁸ Ο Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 40, 41-42, σημειώνει: «Από την κατά κάποιον τρόπο τυχαία προσέγγιση δύο όρων ξεπήδησε ένα ιδιαίτερο φως, φως της εικόνας, στο οποίο δειχνόμαστε απέραντα αισθαντικοί. Η αξία της εικόνας εξαρτάται από την ομορφιά της “αστραπής” που προκύπτει. Πρόκειται, συνεπώς, για διαφορά δυναμικού ανάμεσα σε δύο αγωγούς. Όταν αυτή η διαφορά είναι ελάχιστη, όπως στην σύγκριση, δεν παράγεται σπινθήρας. [...] Για μένα η πιο ισχυρή [εικόνα] είναι εκείνη που παρουσιάζει τον πιο ψηλό βαθμό αυθαιρεσίας, δεν το κρύβει· αυτή που απαιτεί τον πιο πολύ χρόνο για να μεταφραστεί σε πρακτική γλώσσα, είτε κρύβει μια τεράστια δόση εμφανούς αντίφασης, είτε, γιατί κηρύσσοντας ότι είναι ευαίσθητη, δίνει την εντύπωση ότι ξετυλίγεται αδύνατα (ότι κλείνει απότομα την γωνία της πυξίδας της), είτε παίρνει απ’ τον εαυτό της επίσημη δικαίωση γελοία, είτε είναι τύπου παραισθητικού, είτε δίνει πολύ φυσικά στο αφηρημένο την

που θα προσεγγιστεί μεμονωμένα και όχι εντός του συνόλου των εικόνων στο οποίο ανήκει μέσα στον μικρόκοσμο του ποιήματος.⁶⁰⁹ Γενεσιουργός αιτία αυτών των εικόνων είναι η ανάγκη έκφρασης της επιθυμίας,⁶¹⁰ αλλά και της «εσωτερικής αντίληψης»,⁶¹¹ της εσώτερης και βαθύτερης πραγματικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης. Με αυτόν τον τρόπο, η υπερρεαλιστική εικόνα προσφέρει τη δυνατότητα της διαμόρφωσης μιας νέας σχέσης με την πραγματικότητα, καθώς δεν εξερευνά το δεδομένο αλλά το δυνατό να ιδωθεί, εξαρθρώνοντας τη συμβατική τάξη του αντικειμενικού κόσμου. Ένα τέτοιο σύνολο υπερρεαλιστικών «δυναμικών εικόνων» που κινητοποιεί, μέσω των αισθήσεων και κυρίως της όρασης, την ενεργό συμμετοχή του αναγνώστη, συνιστά αυτό που αποκαλούμε υπερρεαλιστική οραματική επιφάνεια,⁶¹² η οποία ως διαμεσολαβημένη –για τον αναγνώστη– αλλά και

προσωπίδα του συγκεκριμένου ή αντίστροφα, είτε υποβάλλει την άρνηση κάποιας ουσιώδους φυσικής ιδιότητας, είτε επισύρει το γέλιο».

⁶⁰⁹ Michael Riffaterre, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue française*, 3, 1969, 46-60: 46.

⁶¹⁰ Ο Freud απέδειξε στην *Ερμηνεία των ονείρων* ότι το ασύνειδο παράγει κατά τη διάρκεια των ονείρων νοητικές εικόνες, με σκοπό να ικανοποιήσει τις απωθημένες επιθυμίες, ενώ ο Lacan υποστήριξε πως το παρανοϊκό υποκείμενο ανακαλύπτει εντός της ορατής πραγματικότητας αυτό που επιθυμεί μέσα σε μια λάμψη, την οποία αποκάλυψε «γόνιμη στιγμή» («le moment fécond»). Βλ. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre III, *Les Psychoses*, texte établi par J.-A. Miller, Paris: Seuil, 26.

⁶¹¹ Ο Breton, «Situation surréaliste de l'objet», ό.π., 111, τονίζει «την αναγκαιότητα να εκφραστεί οπτικά η εσωτερική αντίληψη» («la nécessité d'exprimer visuellement la perception interne»).

⁶¹² Ο Εμπειρικός εξυμνεί στο ποίημα «Κινηματογράφος ή Cinema ή Movies» της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*, 121, τη μαγεία του κινηματογράφου, την οποία παραλληλίζει με τη μαγεία της ποίησης: «Τα μυστικά του σινεμά/ Είναι σαν της ποιήσεως την μαγεία/ Είναι σαν ποταμός που ρέει/ Εικόν εικόν και άλλες εικόνες/ Κ' αίφνης –διακοπή/ Cut! / Cut! / Coupez! / [...] / Κ' έπειτα πάλι ο ποταμός/ Κ' έπειτα πάλι εικόνες/ Και ουδέποτε χάνεται ο ειρμός/ Όχι στο νόημα μα στη μαγεία/ [...] / Φθάνει να ρέη η κάθε εικόνα/ Με άκραν συνέπειαν στον εαυτόν της/ Φθάνη να ζη πλήρη ζωή η κάθε μια/ Τα μυστικά του σινεμά/ Δεν είναι στο νόημα μα στην αλήθεια που έχουν/ Τα ορατά οράματα κινούμενα μπροστά μας/ Παράλογα ή λογικά/ Τα μυστικά του σινεμά/ Είναι και αυτά εικόνες». Όπως σημειώνει ο Γαραντούδης, ό.π., 391, «η εγγύτητα των δύο τεχνών, ακριβέστερα η εγγύτητα ανάμεσα στο σινεμά και στην υπερρεαλιστική ποίηση, έγκειται στην αποκαλυπτική και άμεση αλήθεια των διαδεχόμενων εικόνων τους και όχι στο νόημα που ο θεατής ή ο αναγνώστης μπορεί να αποδώσει σ' αυτή τη διαδοχή. [...] Η ροϊκότητα των οπτικών εικόνων του σινεμά (“σαν ποταμός που ρέει”, στ. 3, 10 και 16) είναι ίδια με τη ροϊκότητα των λεκτικών εικόνων της υπερρεαλιστικής ποίησης». Αυτή ακριβώς η ροϊκότητα των υπερρεαλιστικών εικόνων, που παρομοιάζεται με ποταμό, συνιστά συστατικό στοιχείο της οραματικής επιφάνειας. Είναι αξιοσημείωτο ότι το μοτίβο του ποταμού, που συνδέεται στην

διυποκειμενική⁶¹³ εμπειρία έχει στιγμιαίο, αιφνίδιο, ψυχολογικό και ρηματικά αμετάδοτο χαρακτήρα.⁶¹⁴

Η *Ενδοχώρα* που, όπως έχει ήδη επισημανθεί, έχει ως βασικούς της άξονες την επιθυμία, το «βλέμμα και την οπτική»,⁶¹⁵ περιέχει αρκετά τέτοια παραδείγματα οραματικών επιφανειών που, συνιστώντας μια διευρυμένη αντίληψη των πραγμάτων μέσω της σύζευξης συνειδητού και ασύνειδου, αποκαλύπτουν τη θαυμαστή και παράδοξη υπερρεαλιστική πραγματικότητα. Μπορούμε να τις κατατάξουμε σχηματικά σε τρεις κατηγορίες με βάση το κυρίαρχο χαρακτηριστικό τους γνώρισμα, αν και κάποιες φορές ορισμένα στοιχεία συνυπάρχουν. Στην πρώτη, την πολυπληθέστερη, ανήκουν οι οραματικές επιφάνειες που χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της κίνησης,⁶¹⁶ είτε πρόκειται για ανάδυση είτε για είσοδο είτε σπανιότερα για πτώση. Στη δεύτερη ανήκουν όσες χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της θέασης (ειδικότερα κατά τη διάρκεια ενός πλου), ενώ στην τρίτη εντάσσονται όσες κυριαρχούνται από το στοιχείο του φωτός.

Τις οραματικές επιφάνειες που σχετίζονται με την ανάδυση τις εντοπίζουμε στο ποίημα «Ριπή» (20) από την ενότητα «Τα κάστρα του ανέμου» (1934), στα ποιήματα

εμπειρική ποίηση με την ερωτική-ζωτική και την ποιητική ενέργεια και αποτελεί συχνά το έναυσμα μιας επιφάνειας, επανέρχεται και στο συγκεκριμένο ποίημα, συνδέοντας την ποίηση με τον κινηματογράφο.

⁶¹³ Θα πρέπει να επισημανθεί ότι εξαιτίας αυτής της διυποκειμενικότητας η επιλογή των υπερρεαλιστικών «δυναμικών εικόνων» που συνιστούν οραματικές επιφάνειες, όπως θα παρουσιαστούν στη συνέχεια σε αυτή την υποενότητα, δεν μπορεί να είναι εντελώς αντικειμενική. Ένας άλλος αναγνώστης του Εμπειρικού ενδεχομένως θα επέλεγε, κατά το μάλλον ή ήττον, διαφορετικές «δυναμικές εικόνες» ως οραματικές επιφάνειες.

⁶¹⁴ Όπως σημειώνει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 213, «πρόθεση της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας υπήρξε, από την πρώτη στιγμή, η απροσδόκητη συνάντηση, η οποία έπαιρνε τις διαστάσεις μιας εξ αποκαλύψεως γνώσης: η εικόνα επιζητούσε να φωτίσει –με την αστραπή που θα προκαλούσε η τυχαία συνάντηση δύο ανόμοιων όρων– ανεξερεύνητους χώρους και άγνωστες πτυχές της πραγματικότητας. Η αποκάλυψη σηματοδοτούσε μ' αυτό τον τρόπο την οριακή εκείνη στιγμή κατά την οποία εκπληρώνεται η μέγιστη επιθυμία: η συμφιλίωση των αντιθέτων και η διεύρυνση της πραγματικότητας».

⁶¹⁵ Παπαργυρίου, ό.π., 412.

⁶¹⁶ Για τη σημασία της κίνησης στο έργο του Εμπειρικού, βλ. και Saunier, «Η μετακίνηση ως στοιχείο μύησης», ό.π., 71, όπου επισημαίνεται, πως «η ποίηση του Εμπειρικού είναι, [...], ποίηση της κίνησης».

«Έαρ σαν πάντα» (59-60), «Η φιλία»⁶¹⁷ (65) και «Υπερκειμένη»⁶¹⁸ (71-72) από την ενότητα «Οι σπόνδυλοι της πολιτείας» (1935), που αφιερώνεται στον Breton, στο ποίημα «Υψίπεδον της διελεύσεως» (96-97) από την ενότητα «Το σώμα της πρωΐας» (1935-1936) και στο υπ' αριθμόν 3 πεζό ποίημα (107) από την ενότητα «Ο πλόκαμος της Αλταμίρας» (1936-1937).⁶¹⁹ Από τις εν λόγω οραματικές επιφάνειες χαρακτηριστικότερη είναι αυτή που αφορά την αναδυομένη μικρή παιδίσκη:

*Βγήκες ορθή σχεδόν γυμνή κι 'απροκαλύπτως
Εντός αφάνταστης στιγμής που μας γελούσε
Μικρή παιδίσκη καθώς ύδωρ μιας πηγής. («Ριπή», 20)*

*Στιλπνά τα κράσπεδα του λόφου και γυαλίζουνε στον ήλιο
Στην κορυφή του περιμένει μια λεκάνη
Είναι γιομάτη ως επάνω
Κι' απ' τα νερά της αναδύεται μια πολύ μικρή παιδίσκη
ωραιοτάτη
Ελπίδα μας αυριανή. («Έαρ σαν πάντα», 60)*

Η ποίησις είναι ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου. Μέσα της όλοι μεγαλώνουμε. Οι δρόμοι είναι λευκοί. Τ' άνθη μιλούν. Από τα πέταλά τους αναδύονται συχνά μικρούτσικες παιδίσκες. Η εκδρομή αυτή δεν έχει τέλος. («Ο πλόκαμος της Αλταμίρας», 3, σ. 107)

Η ανάδυση της μικρής παιδίσκης αποτελεί και στα τρία προηγούμενα αποσπάσματα την κορύφωση του ποιήματος, κατά την οποία συμπυκνώνεται και αποκαλύπτεται η ευτυχισμένη στιγμή του θαυμαστού (*merveilleux*). Είτε πρόκειται για την πρώτη φανέρωση της ζωής κατά τη δημιουργία του κόσμου («Ριπή») είτε για την ελπίδα που γεννιέται από έναν πόνο («Έαρ σαν πάντα»)⁶²⁰ είτε για το χαρούμενο ζωντάνεμα της φύσης μέσω της ποίησης («Ο πλόκαμος της Αλταμίρας», 3), η παιδίσκη καθιστά το αφηρημένο συγκεκριμένο, σύμφωνα με τις επιταγές του Breton για τις υπερρεαλιστικές εικόνες, συναιρεί το συνειδητό με το ασύνειδο και αποκαλύπτει την επιθυμία αλλά και την «εσωτερική αντίληψη» του ποιητή.⁶²¹

⁶¹⁷ Τα ποιήματα «Έαρ σαν πάντα» και «Η φιλία» δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά τον Μάιο του 1937 στο 5^ο τεύχος του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*.

⁶¹⁸ Το ποίημα «Υπερκειμένη», που αφιερώνεται στην Στεφανία Εμπειρικού, μητέρα του ποιητή, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1938 στο τεύχος 4-5 του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*.

⁶¹⁹ Τα δεκαεννέα πρώτα από τα συνολικά τριανταπέντε πεζά ποιήματα που απαρτίζουν τον «Πλόκαμο της Αλταμίρας» δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά την άνοιξη του 1940 στο πρώτο (και μοναδικό για εκείνη τη χρονιά) τεύχος των *Νέων Γραμμάτων*. Βλ. Σάββας Καράμπελας, «Το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* (1935-1940, 1944-1945)», *Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Ιωάννινα, 2009*, τ. 1, 298.

⁶²⁰ Βλ. Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 64.

⁶²¹ Για τη σημασία της παιδίσκης, που αποτελεί το αντικείμενο και άλλων, άδηλων επιφανειών, βλ. παραπάνω τη [σημ. 333](#).

Όλες οι υπόλοιπες οραματικές επιφάνειες της πρώτης κατηγορίας σχετίζονται με την αναπήδηση και τη διείσδυση της ασύνειδης επιθυμίας εντός της συνειδητής πραγματικότητας:

*Όταν εγγίζει το χνούδι της ημέρας το πουλί
Η σκόνη πέφτει και στην θέσι της πηδά γυμνός ο ίμερος
Δεν αναλίσκονται τα πρωινά τεχνάσματα της επιούσης
Φωνάζουν αύριο αύριο και μετατρέπουν την ιδική τους
ευστοχιά
Σε θαλπωρή μαστών που δεν ξεχνά ποτέ ο ούριος άνεμος
Την στρογγυλάδα τους και τους αναπαλμούς που προ-
καλούνε οι θωπιείς
Κ' έτσι η αύριο γίνεται σήμερα
Και πέφτουν μονομιάς τα στόρια της επαύλεως
Πέφτουν οι πέπλοι και αποκαλύπτεται ο θύσανος
Της κεντρικής επιθυμίας («Η φιλία», 65)*

*Αίφνης ένας τρυπά τον πέπλο της νυκτός
Και η ημέρα πηδά στην άμμο
Όλοι την παρακολουθούν
Όλοι την ικετεύουν
Όλοι την ονομάζουν Σήμερα
Ήμερα κοπάδια την ακολουθούν και τα μάτια της είναι
γαλάζια. («Υπερκειμένη», 71-72)*

*Με τα τζιτζίκια που αγάλλονται στη ζέστη
Και προκαλούνε στύσεις στους πατέρες
Και προκαλούνε στύσεις στους υιούς
Μπροστά στις εξαδέλφες και στις φίλες
Μέσα στα σμήνη των παλμών των οδοιπόρων
Πόθοι αγοριών και πόθοι κορασίδων
Πόθοι ανδρών και πόθοι γυναικών
Τρούλλοι ψηλοί και ουρανομήκεις καπνοδόχοι
Ζητωκραυγάζουν την ανάγκη των ερώτων
Μέσα στις πόλεις και τους κάμπους
Μέσα στα δάση και τα όρη
Μέσα στους βάλτους και τις πέτρες
Πίδακες της ανέμποδης αναπηδήσεως
Και πύραλοι που δεν μαραίνει ο χρόνος την αλή τους
Ζητωκραυγές κι' ακατανόητα τραγούδια
Κραυγάζουν την ανάγκη των ερώτων
Με τα κουτιά τους ανοιγμένα
Με τα κόκκινα χείλη τους βρεγμένα
Με τα γαλάζια βλέφαρα ανοιχτά
Προς τα πελάγη και τον γαλαξία
Του στήθους και του σπέρματος που αναβλύζει. («Υψίπεδον της διελεύσεως, 97»)*

Σε όλα τα παραπάνω αποσπάσματα η οραματική επιφάνεια δεν κινητοποιεί μόνο την όραση, αλλά και την ακοή και την αφή σε μια πλήρη σύζευξη που στοχεύει στην κατάλυση των συμβατικών ορίων του χώρου και του χρόνου («η αύριο γίνεται σήμερα»), στην κατάργηση του παλιού («πέφτουν μονομιάς τα στόρια της επαύλεως», «αίφνης ένας τρυπά τον πέπλο της νυκτός») και στη γέννηση του καινούργιου («η ημέρα πηδά στην άμμο», «πίδακες της ανέμποδης αναπηδήσεως»), που αποκαλύπτεται με θαυμαστό και θριαμβευτικό («ζητωκραυγάζουν την ανάγκη

των ερώτων») τρόπο.⁶²² Πρόκειται για τον χρονικά και χωρικά ενοποιημένο και επανα-μαγεμένο νέο, υπερρεαλιστικό κόσμο της κυριαρχίας της επιθυμίας, του πόθου και του έρωτα, όπου η εσωτερική αντίληψη και η εξωτερική πραγματικότητα έχουν πάψει να είναι διαχωρισμένες, αλλά αντίθετα ενώνονται σε μια νέα διευρυμένη αντίληψη που φανερώνει τη διαρκή και θαυμαστή υπερπραγματικότητα, στην οποία τα πάντα συγκοινωνούν και επικοινωνούν χωρίς όρια και φραγμούς.

Τις οραματικές επιφάνειες που σχετίζονται με την κίνηση προς τα εμπρός (που συχνά είναι πανηγυρική είσοδος) ή προς τα κάτω τις ανιχνεύουμε στα ποιήματα «Ορθρος» (17) από την ενότητα «Τα κάστρα του ανέμου» και «Οι Καρνάτιδες»⁶²³ (75-76) από την ενότητα «Οι σπόνδυλοι της πολιτείας» και στα πεζά ποιήματα 9 και 25 από την τελευταία ενότητα «Ο πλόκαμος της Αλταμίρας»:

*Φρενήρης μα ευσταθής
Ο πάλος της ημέρας εισελαύνει
Στο στόμα της ανοίξεως και μέλπουν τα πουλιά
Με την αιθρία μέσα στη φωνή τους
Καθώς αυλοί που αντιλαλούνε σε χλωρίδα
Δρακός αγέλων εν εκστάσει διατελούντων
Σαν ανεμώνες που προέρχονται
Από τα πέταλα της ηδονής. («Ορθρος», 17)*

*Άλσος αλκής με τ' άλικα δέντρα σου
Η νεότης διαισθάνεται την σημασία σου
Αναθρώσκει ήδη στις παρυφές σου
[...]
Το βράδυ εδώ είναι θερμό
Τα δέντρα περιτυλίσσονται στη σιγαλιά τους
Βράχοι σιγής πέφτουν αργά και πού μέσα στο ζέφατο
Όπως το φως πριν γίνει μέρα. («Οι Καρνάτιδες», 75-76)*

Ω δροσερό κοράσιον που κρύβεσαι μεσ' στα μπαμπάκια των χιονοστιβάδων! Τα κρύσταλλά τους μέλπουν όπισθέν σου, και τα ταχύσκαπτα των κουναβιών βαθαίνουν κι' όλο πλησιάζουν το κύπελλον του φουστανιού σου. Έτσι τ' αστέρια τανύουν τις χορδές των. Έτσι διαχέεται στο νου σου ο γαλαξίας. («Ο πλόκαμος της Αλταμίρας», 9, σσ. 108-109)

Η παρόρμησις είναι μια συνοχή εαρινών βλυσμάτων. Μακάριοι αυτοί που πέτουν στα νερά της. Τα στήθη της είναι τόσο ωραία που υπερνικούνε όλα τα υφάσματα. Αν η παρόρμησις υπάρχει, τίποτε δεν μπορεί να την αναχαιτίσει. Η χαιτή της όταν εφορμά είναι δάσος φλεγόμενον με μύρα. («Ο πλόκαμος της Αλταμίρας», 25, σσ. 112-113)

Στο ποίημα «Ορθρος» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες», που εξαρθρώνουν τη λογική, δίνοντας, όπως επιθυμεί ο Breton, «πολύ φυσικά στο

⁶²² Ο Τζιόβας, «Η ρητορική της αποστροφής», ό.π., 251, σημειώνει εύστοχα ότι στον Εμπειρικό «η στεντόρεια κραυγή έχει κάτι το μυητικά μυστικό και το συλλογικά εκστατικό, προσκαλώντας την προσήλωση και την πίστη στην ουτοπία της μυθικής Πόλης».

⁶²³ Το ποίημα «Οι Καρνάτιδες» δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1938 στο τεύχος 4-5 του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*.

αφηρημένο την προσωπίδα του συγκεκριμένου», ρέουν η μια μετά την άλλη σε «μεταφορική αλυσίδα» («*métaphore filée*»), συνιστώντας μια υπερρεαλιστική οραματική επιφάνεια, η οποία κινητοποιεί την όραση, την ακοή και την όσφρηση του αναγνώστη, για να απεικονίσει οπτικοακουστικά την «εσωτερική αντίληψη» του ποιητή για το πανηγύρι της φύσης κατά το ξημέρωμα μιας ανοιξιάτικης μέρας. Στο απόσπασμα από τις «Καρυάτιδες», που αφιερώνονται στον ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο,⁶²⁴ η υπερρεαλιστική «δυναμική εικόνα», καταργώντας την υλική υπόσταση των βράχων, ταυτίζεται με μια οραματική επιφάνεια, η οποία αισθητοποιεί οπτικά τη σιγή που συνοδεύει την αποκάλυψη του αιώνιου και ακατάλυτου νεανικού σφρίγγου. Το απόσπασμα 9 από τον «Πλόκαμο της Αλταμίρας» αποτελεί μια παραισθητικού τύπου, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Breton, υπερρεαλιστική «δυναμική εικόνα», που αποκαλύπτει το οπτικοακουστικό υπερπραγματικό όραμα του ποιητή: η ένωση του αρσενικού («τα ταχύσκαπτα των κουναβιών βαθαίνουν») με το θηλυκό («δροσερό κοράσιον», «πλησιάζουν το κύπελλον του φουστανιού σου») πυροδοτεί το «ωκεάνιο αίσθημα» της σύντηξης με τον σύμπαντα κόσμο («Έτσι τ' αστέρια τανύουν τις χορδές των. Έτσι διαχέεται στο νου σου ο γαλαξίας»). Τέλος, το απόσπασμα 25 είναι μια υπερρεαλιστική «δυναμική εικόνα», «που παρουσιάζει τον πιο ψηλό βαθμό αυθαιρεσίας», σύμφωνα με τις επιταγές του Breton, καθώς «κρύβει μια τεράστια δόση εμφανούς αντίφασης», η οποία παράγει τον επιδιωκόμενο σπινθήρα, την έλλαμψη, το φως και «την ομορφιά της αστραπής».⁶²⁵ Συνιστά οραματική επιφάνεια που φανερώνει και ταυτόχρονα δοξάζει, μέσω του εκκλησιαστικού λεξιλογίου («μακάριοι», «φλεγόμενον», «μύρα»), αυτό που δεν έχει ιδωθεί και συλληφθεί νοητικά, καθώς καθιστά όχι μόνο συνειδητή και αισθητή, μέσω της κινητοποίησης όλων των αισθήσεων, αλλά και ποθητή την ασύνειδη ερωτική παρόρμηση. Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των υπερρεαλιστικών «δυναμικών

⁶²⁴ Ο Σιγάλας, «Τι γαρ θαρρείς γιε μου;», ό.π., 199-200, υποστηρίζει ορθά ότι «αυτό που σίγουρα επέζησε από την τόσο έντονη επιρροή που άσκησε η ποιητική (αν μπορούμε να πούμε) της ζωγραφικής του Γουναρόπουλου στον Εμπειρικό και ο τρόπος με τον οποίο αυτός τη διοχέτευσε στην ποίησή του είναι η “ποιητική του ρεμβασμού”, στην οποία οι παλαιές, εικονικές κυρίως, αλληλουχίες συνειρμών μετουσιώνονται, όταν πια γονιμοποιηθούν από τον υπερρεαλιστικό λόγο». Μόνο που θα ήταν προτιμότερο, κατά τη γνώμη μας, να κάνουμε λόγο για ποιητική της επιφάνειας, μιας και οι «παλαιές, εικονικές κυρίως, αλληλουχίες συνειρμών μετουσιώνονται», ειδικά σε ορισμένα ποιήματα της *Ενδοχώρας* αλλά και σε σύγχρονά τους ποιήματα της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*, σε υπερρεαλιστικές εικόνες που συνιστούν οραματικές επιφάνειες.

⁶²⁵ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 608](#).

εικόνων» δεν είναι μόνο το στοιχείο της κίνησης αλλά και το γεγονός ότι εκφράζουν το εσωτερικό όραμα του ποιητή, την ασύνειδη επιθυμία του, αποκαλύπτοντάς τη και καθιστώντας την ορατή στον αναγνώστη. Με αυτόν τον τρόπο οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» του Εμπειρικού αποκτούν μαγικές ιδιότητες, δικαιώνοντας την παρατήρηση του Régis Debray ότι η λέξη «μαγεία» (magie) αποτελεί αναγραμματισμό της λέξης «εικόνα» (image).⁶²⁶

Τις οραματικές επιφάνειες της δεύτερης κατηγορίας που χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της θέασης, συχνά κατά τη διάρκεια ενός πλου, τις εντοπίζουμε στα ποιήματα «Το ρήμα αγναντεύω» (23) και «Δικλείς» (29) από «Τα κάστρα του ανέμου», «Σκοπιά» (33) από τη δεύτερη ενότητα «Η τρυφερότης των μαστών» (1934) και «Ωριών»⁶²⁷ (66) από την τέταρτη ενότητα «Οι σπόνδυλοι της πολιτείας»:

*Τούτη η αιθρία με το σύννεφο που πλέχει στον αέρα
Είναι γαλάζιος πλους μιας κατάσπρης φρεγάδας
Ιστάμενος ακουμπιστός στην κουπαστή κοιτάζω
Και βλέπω τα θηράματα των λογισμών μου
Δελφίνια που αναδύονται κ' εισδύουν μεσ' στο κύμα
Πεδιάδες ακρογιάλια και βουνά
Και μια ζανθή νεάνιδα που στέκει στο πλευρό μου
Μεσ' στης οποίας τα γαλήνια μάτια βλέπω
Το μέλλον της ολόκληρο και το παρόν μου. («Το ρήμα αγναντεύω», 23)*

*Όταν μονάζουμε σκεπτόμενοι μελλοντικά ταξείδια
Ένα καράβι κάποτε περνά στην κάμαρά μας
Και γέρνουμε ν' αναπαυθούμε στο κατάστρωμα
Ως που να φθάσουν τα κλαριά των ενυπνίων
Και λυτρωθούμε από τους κόπους της ημέρας
Στην πρασιά της ανευρέσεως
Στοβολώνος που διαλέζανε δυο κορασίδες
Για νάρθουν να με συναντήσουν. («Δικλείς», 29)*

*Κρατάμε μεσ' στα χέρια μας τα πρόσωπά μας
Και βλέπουμε χρωματιστές εκτάσεις
Οι σκέψεις μας γίνονται γεννιούνται
Στην κάθε μας ματιά.*

*Δεν άνησαν ματαίως τόσα θαύματα
Η χάρη τους είναι ψηλή περιπλοκάδα
Που σφίγγει τα μελλούμενα και την ζωή μας
Μέσα στ' αστέρια. («Σκοπιά», 33)*

*Όρθιοι οι ναύτες ψάχνουν τον ορίζοντα
Μια κιβωτός εφάνη στο Αραράτ
Κλάδον ελαίας προσκομίζει μια νεράιδα
Κρατά στα δόντια της ένα δαχτυλίδι*

⁶²⁶ Régis Debray, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard, 1992, 31.

⁶²⁷ Το ποίημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 1937 στο 5^ο τεύχος του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*.

*Τα δάχτυλά της έχουν ευλωτία
 Το μήνυμά της έρχεται από μακρυνά
 Τριάντα χρόνια περιμέναμε στους ογκοπάγους την δια-
 σταύρωσι με την σειρήνα
 Όταν ακούσθηκε το σφύριγμα του βαποριού
 Κ' εφάνηκε η σειρήνα στο μειδιάμά της
 Χωρίς αμφιβολία μας περίμενε απ' το πρωί
 Όταν βιάζονται τα λόγια φθάνει η φωνή
 Και τα λελέκια περιίπτανται μέσα στο φως της
 Ανατολή ανατολή
 Τρόπις του ήλιου στα χαράματα
 Κατεβασμός των ογκοπάγων
 Ο θόλος καθενός μας γεμίζει από ρόδινα πούπουλα
 Πολλοί από μας καπνίζουν πίπες από γιούσουρι
 Άλλοι τσιμπούκια από αφρόν θαλάσσης
 Και το πλατάγισμα της προσεγγίσεώς μας
 Θυμίζει τ' όνομα μιας παμπαλαίας πόλεως
 Όλοι μας τρέχουμε να δούμε αν φανερώθηκε
 Αφού ο ορίζων λάμπει
 Αφού της μοιάζει τόσο. («Ωρίων», 67)*

«Το ρήμα αγναντεύω» είναι ένα σύνολο υπερρεαλιστικών «δυναμικών εικόνων» παραισθητικού τύπου που πυροδοτούνται από τη θέαση ενός σύννεφου στον καταγάλανο ουρανό. Το αρχικό αυτό οπτικό ερέθισμα γεννά την ακολουθία των υπερρεαλιστικών εικόνων του ποιήματος που συνιστούν μια οραματική επιφάνεια, στην οποία κυριαρχεί το στοιχείο της πολλαπλής και εγκιβωτισμένης θέασης (κοιτάζω, βλέπω, βλέπω) και διαπλέκεται η εξωτερική με την εσωτερική πραγματικότητα του ποιητικού υποκειμένου.⁶²⁸ Συγκεκριμένα, το πρωτοπρόσωπο υποκείμενο, βλέποντας το σύννεφο στον ουρανό, οραματίζεται τον πλου μιας φρεγάδας⁶²⁹ και τον εαυτό του να ακουμπά στην κουπαστή της και να αγναντεύει τη θάλασσα συλλογιζόμενος.⁶³⁰ Στη συνέχεια, αισθητοποιεί οπτικά, εντός του οράματός

⁶²⁸ Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 54, υποστηρίζει ότι «ολόκληρο το ποίημα είναι ένα αγνάντευμα που γίνεται μες στο μυαλό κι απόξω συνάμα, με ρήματα το κοιτάζω, το βλέπω, σε αντανάκλαση μες στα μάτια της νεάνιδας».

⁶²⁹ Η παρήχηση του π και του λ (πλέχει, πλους) υπογραμμίζει την έννοια της πλεύσης, της πραγματικής-κυριολεκτικής αλλά και της νοητής-μεταφορικής.

⁶³⁰ Πβ. την άποψη της Klaraki, «Versions of the modern literary epiphany», ό.π., 257, που υποστηρίζει ότι τα ποιήματα «Το ρήμα αγναντεύω» και «Δικλείς» δεν εμπεριέχουν επιφάνειες, αλλά προαναγγέλλουν μια από τις επιφάνειες του «Αμούρ-Αμούρ», του πρώτου εμπειρικού κειμένου στο οποίο θεωρεί ότι ανιχνεύονται στιγμές επιφάνειας. Αναφέρεται συγκεκριμένα στην προληπτική επιφάνεια, κατά την οποία το κειμενικό εγώ αναβιώνει το παρελθόν του, όταν ακουμπούσε στην κουπαστή ενός πλοίου, βλέποντας τον Δούναβη (*Γραπτά*, 19), ακριβώς όπως το ποιητικό υποκείμενο οραματίζεται τον εαυτό του στο ποίημα που μας απασχολεί. Κατά τη γνώμη μας, το μοτίβο του ρεμβασμού στην κουπαστή ενός πλοίου κατά τη διάρκεια θαλάσσιου ταξιδιού συνδέεται αφενός με τα προσωπικά βιώματα του ποιητή και αφετέρου με τη θέαση του εξωτερικού κόσμου στην ολότητά του

του, τους ίδιους τους λογισμούς του που έχουν ως επίκεντρο μια ξανθή κοπέλα, η οποία στέκεται δίπλα του μέσα στη φρεγάδα. Μέσα στα γαλήνια μάτια της οραματίζεται τον εαυτό του να βλέπει το μέλλον της και το παρόν του, συναιρώντας τον χρόνο και επιστρέφοντας στην αρχική εικόνα του ποιήματος.⁶³¹ Με την οραματική αυτή επιφάνεια ο Εμπειρικός καθιστά ορατή, μέσα στους ιαμβικούς 15σύλλαβους και 13σύλλαβους στίχους του, την έννοια του ρήματος αγναντεύω, αποκαλύπτοντας τους ρεμβασμούς του, με τους οποίους συζευγνύει τον συνειδητό κόσμο με την ασύνειδη επιθυμία, καταλύοντας τα διακριτά όρια του πραγματικού και του ψυχικού, ενοποιώντας τον χρόνο και δίνοντας ρευστότητα και διάρκεια στη στιγμή.

Παρόμοια, στο ποίημα «Δικλείς» η οραματική επιφάνεια προκύπτει από μια ακολουθία υπερρεαλιστικών «δυναμικών εικόνων» που, εξαρθρώνοντας τη λογική συνοχή, «δίνουν την εντύπωση ότι ξετυλίγονται αδύνατα», με βάση την κατηγοριοποίηση του Breton. Γεννιούνται από έναν αρχικό μοναχικό ρεμβασμό (στ. 1), για να καταλήξουν, μέσω του βλέμματος, όχι μόνο στην όσμωση φαντασίας και πραγματικότητας (στ. 2-3) αλλά και στη σύζευξη αυτών των δύο με τον ύπνο και το όνειρο (στ. 4-5) σε μια θαυμαστή και παράδοξη υπερπραγματικότητα (στ. 6-8), στην οποία ανευρίσκεται ο σιτοβολώνας, δηλαδή ο νέος, ευτυχισμένος, αρμονικός και αναγεννημένος κόσμος,⁶³² όπου υλοποιείται η ερωτική επιθυμία και πραγματώνεται η ποθητή συνάντηση.

Στο ποίημα «Σκοπιά» η οραματική επιφάνεια γεννιέται με την κατάργηση της φυσικής όρασης.⁶³³ Το κλείσιμο των ματιών είναι η απαραίτητη προϋπόθεση, για να

και συνάμα με την απελευθέρωση και φανέρωση του εσωτερικού κόσμου του κειμενικού υποκειμένου και γι' αυτό τον λόγο επανέρχεται σε διαφορετικά είδη επιφάνειας στο εμπειρικό έργο (βλ. και το ποίημα «Η άφιξη» από τη συλλογή *Αι γενεαί πάσαι*, 145-146, για το οποίο έγινε λόγος στην υποενότητα I.1.A.ii, δ, και το απόσπασμα από τον τ. 8 του *Μεγάλου Ανατολικού* στη [σημ. 181](#) του παρόντος δεύτερου μέρους).

⁶³¹ Είναι αξιοσημείωτο ότι το επίθετο «γαλήνια» του προτελευταίου στίχου επαναλαμβάνει τους φθόγγους γ, α και λ του επιθέτου «γαλάζιος» του δεύτερου στίχου. Με αυτόν τον τρόπο, τα δύο επίθετα οιονεί επαναλαμβάνονται: ο «γαλάζιος πλους» της φρεγάδας είναι και γαλήνιος, ενώ τα «γαλήνια μάτια» της κοπέλας είναι και γαλάζια.

⁶³² Το σιτάρι και κατ' επέκταση ο σιτοβολώνας συμβολίζουν το δώρο της ζωής, την αναγέννηση και την ανάσταση. Βλ. Chevalier & Gheerbrant, *ό.π.*, 128-129.

⁶³³ Όπως σημειώνει ο Δημηρούλης, *ό.π.*, 260, 262, «είναι πολλά τα έργα της λογοτεχνίας που πραγματεύονται την τυφλότητα σαν περιπέτεια της όρασης ή σαν διαστροφή του ματιού ή σαν

αναδυθεί και να γίνει ορατή η εσωτερική και ασύνειδη πραγματικότητα («χρωματιστές εκτάσεις»)⁶³⁴ Χάρη σε αυτήν την εσωτερική ματιά κινητοποιείται το πνεύμα και διαμορφώνονται οι σκέψεις, γεννιέται δηλαδή η ίδια η ποιητική ενέργεια. Αυτή ακριβώς η αποκάλυψη του ασύνειδου ταυτίζεται με το υπερρεαλιστικό θαύμα, που διευρύνει την αντίληψή μας και καθιστά, με τη χάρη του, τη ζωή μαγευτική, ξεχωριστή και ουσιαστική, αξιοβίωτη, καθώς καταλύει τα διαχωριστικά όρια και ενώνει το γήινο («ψηλή περιπλοκάδα») με το ουράνιο («μέσα στ' αστέρια»), καταξιώνοντας το παροντικό βίωμα αλλά και τον μελλοντικό κόσμο και κάνοντας το αδύνατο δυνατό μέσα στην υπερπραγματικότητα της διευρυμένης ύπαρξης που προσφέρει.

Στο ποίημα «Ωρίων» που αφιερώνεται στον Οδυσσέα Ελύτη,⁶³⁵ οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» αποκαλύπτουν μέσα στη ροϊκότητά τους, που

εξαιρετική στιγμή του ήρωα. Συνήθως κάτι τέτοιο συνδέεται με εμπειρίες αιφνίδιας αποκάλυψης της αλήθειας ή κρίσιμης επιφάνειας για την αγωγή του ήρωα. Η πιθανότητα της απώλειας του φωτός ανατρέπει τον καθησυχασμό του αυτονόητου και του οικείου. Επίσης, η στροφή προς τα έσω και η αναζήτηση του εσωτερικού δρόμου επιβάλλει την προσωρινή τυφλότητα προς τα έξω. Το πώς βλέπει κανείς εξαρτάται από την ικανότητά του να μη βλέπει, από την ικανότητά του να υποβάλλεται στην κάθαρση της τύφλωσης. Για να δει καλύτερα χρειάζεται να απαλλαγεί από το βάρος των περιττών εικόνων». «Στον *οφθαλμό* της μοντερνικότητας, η *επιφάνεια* δεν είναι παρά η *άλλη πλευρά* της ηθελημένης τυφλότητας».

⁶³⁴ Βλ. και Παπαργυρίου, ό.π., 413, για τη σύγκριση του εν λόγω ποιήματος με το υπ' αριθμόν 16 ποίημα της ενότητας «Πουλιά του Προύθου».

⁶³⁵ Η Γιώτα Τεμπρίδου, «“Ωρίων” ή ένας ποιητικός διάλογος άνευ ορίων. Ανδρέας Εμπειρικός και Οδυσσέας Ελύτης», *Πόρφυρας*, 151-152, Απρίλης-Σεπτέμβρης 2014, 113-124: 117, υποστηρίζει ότι ο Εμπειρικός έγραψε το συγκεκριμένο ποίημα παίρνοντας αφορμή από το ομότιτλο ποίημα του Ελύτη, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο 7^ο-8^ο τεύχος του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα* το καλοκαίρι του 1936 και εντάχθηκε το 1940 στην ποιητική συλλογή *Προσανατολισμοί*. Δεν λαμβάνει όμως υπόψη της το γεγονός ότι ο «Ωρίων» του Εμπειρικού εντάσσεται στην ενότητα «Οι σπόνδυλοι της πολιτείας» που φέρει τη χρονολογική ένδειξη 1935. Τα δύο ποιήματα φαίνεται ότι γράφτηκαν την ίδια χρονιά, όπως τεκμαίρεται από την ένδειξη «Καλοκαίρι 1935» που υπάρχει στην πρώτη δημοσίευση του ποιήματος του Ελύτη. Το 1935 ήταν άλλωστε και η χρονιά της γνωριμίας των δύο ποιητών και της έναρξης της μακρόχρονης φιλίας τους (την άνοιξη του 1935 επισκέφθηκαν μαζί τη Μυτιλήνη, αναζητώντας έργα του ζωγράφου Θεόφιλου). Κατά τη γνώμη μου, η αφιέρωση δεν αποτελεί τεκμήριο ότι ο Εμπειρικός αφορμάται από κάποιο συγκεκριμένο, έστω και ομότιτλο, ποίημα του Ελύτη, καθώς ο δικός του «Ωρίων» γράφτηκε έναν χρόνο πριν από την πρώτη δημοσίευση του αντίστοιχου ελυτικού ποιήματος (χωρίς βέβαια να αποκλείεται το γεγονός ο Εμπειρικός να είχε διαβάσει το ποίημα του Ελύτη σε χειρόγραφο πριν από την πρώτη δημοσίευσή του). Το πιθανότερο είναι ότι ο Εμπειρικός

ενισχύεται από την παντελή έλλειψη σημείων στίξης, αυτό που προσμένουν αλλά και αναζητούν οι ναύτες και οι επιβάτες ενός πλοίου, κοιτάζοντας τον ορίζοντα, μετά τον κατεβασμό των ογκοπάγων και το τέλος του Κατακλυσμού του Νώε, μετά δηλαδή το τέλος του χειμώνα, που σηματοδοτεί τον θάνατο του παλαιού κόσμου του ορθολογισμού και της αλλοτρίωσης, με τον ερχομό της άνοιξης και του καλοκαιριού,⁶³⁶ που σηματοδοτεί την έλευση του νέου απελευθερωμένου κόσμου της κυριαρχίας του ονείρου και του θαυμαστού.⁶³⁷ Αυτό που αρχικά τους φανερώνεται είναι μια νεράιδα που κρατά δαχτυλίδι και φέρνει κλάδον ελαίας αλλά και ένα πολυαναμενόμενο μήνυμα. Πρόκειται για την αποκάλυψη του παραμυθένιου, θαυμαστού και αλλόκοτου κόσμου του ασύνειδου, που φέρνει με τη σειρά του στο φως τη σειρήνα («κ' εφάνηκε η σειρήνα στο μείδιάμα της»), δηλαδή την υπερρεαλιστική φωνή («όταν βιάζονται τα λόγια φθάνει η φωνή»), η οποία οδηγεί τους ποιητές («τα λελέκια») σε μια ολοφώτεινη πτήση στον κόσμο της διευρυμένης υπερρεαλιστικής πραγματικότητας. Τότε το συλλογικό ποιητικό υποκείμενο (στο οποίο εντάσσεται και ο ποιητής), που ταυτίζεται με τους επιβάτες του πλοίου, – αυτούς δηλαδή που περίμεναν το μήνυμα της υπερρεαλιστικής φωνής και δικαιώθηκαν από την έλευσή του–,⁶³⁸ προσεγγίζει και βλέπει ως μετα-μυθικός Ωρίων,

αφιερώνει στον Ελύτη, με τον οποίο μοιράζεται τις ίδιες ανησυχίες και τα ίδια οράματα για την ποίηση, ένα ποίημά του που φέρει τον ίδιο τίτλο, έχει τον ίδιο οραματικό-αποκαλυπτικό χαρακτήρα με αυτό του φίλου και ομοτέχνου του και πρωτοδημοσιεύεται στο ίδιο περιοδικό (έναν χρόνο μετά από εκείνο), ενδεχομένως χάρη και στη φιλική σχέση που συνέδεε τους δύο ποιητές (βλ. και Καράμπελας, *ό.π.*, 273).

⁶³⁶ Όπως σημειώνει ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 67, οι πάγοι «που φέρονται προς δυσμάς, αναγγέλλουν την άνοιξη. [...] Η τήξη των πάγων στη μέση του ποιήματος γίνεται ένα καλοκαίρι –και τότε μες στο καλοκαίρι αυτό ναύτες βλέπουν την Κιβωτό στο Αραράτ, δηλαδή το ποίημα αφομοιώνεται με το τέλος του Κατακλυσμού».

⁶³⁷ Όπως έχει ήδη διαπιστώσει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 238, στον ποιητικό κώδικα του Εμπειρικού «το θαύμα, η αποκάλυψη και η έλευση συντελούνται πάντα κατά τη διάρκεια της άνοιξης ή του θέρους [...]. Οι άλλες δύο εποχές –ο χειμώνας και ο προπομπός του, το φθινόπωρο– συνδηλώνουν τον παλαιό κόσμο και αφιερώνονται εξ ολοκλήρου στους τεθλιμμένους. [...] Η άνοιξη, η κατεξοχήν εποχή της άνθησης, συσχετίζεται πάντα με την επερχόμενη κοσμογονία: [...] προοιωνίζεται τη στιγμή της αποκάλυψης ή της έλευσης του μεσσία».

⁶³⁸ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 193, επισημαίνει πως «πολλές φορές μέσα στο έργο του Εμπειρικού διαπιστώνεται η αθεράπευτη αίσθηση της προσμονής, της “τυχαίας” συναντήσεως και της ελπίδας μιας θαυμαστής λύσεως», παραθέτοντας ως παράδειγμα το ποίημα που μας απασχολεί.

τη στιγμή που του φανερώνεται, στην ανατολή,⁶³⁹ στον ορίζοντα που λάμπει, στο σημείο δηλαδή όπου ενώνεται η γη με τον ουρανό και τα πάντα γίνονται ένα, στο τέρμα του «μυητικού του πλου»,⁶⁴⁰ τη νέα υπερρεαλιστική πόλη που είναι όμοια με μια παμπάλαιη και μυθική.⁶⁴¹ Ο νέος ποθητός κόσμος της υπερπραγματικότητας, όπου όλα τα αντίθετα ενώνονται και επικοινωνούν χωρίς όρια και στεγανά, αποκαλύπτεται μόνο σε όσους τον αναζητούσαν, κατορθώνοντας να γλιτώσουν από τα δεινά του παλιού κόσμου και να ολοκληρώσουν το μυητικό τους ταξίδι. Ο νέος ευδαιμονικός κόσμος είναι για τον Εμπειρικό η καθολική, αδιαφοροποίητη ύπαρξη από την οποία προήλθαμε και στην οποία μια μέρα θα επανέλθουμε,⁶⁴² ο συνδετικός κρίκος που ταυτίζει το απώτατο παρελθόν με το έσχατο μέλλον, καταργώντας κάθε συμβατική έννοια του χωροχρόνου.

⁶³⁹ Κατά τον ίδιο τρόπο, ο μυθικός κυνηγός Ωρίων, στον οποίο παραπέμπει ο τίτλος του ποιήματος, είχε τυφλωθεί, όπως παραδίδει ο Ψευδο-Απολλόδωρος στη *Βιβλιοθήκη* του (1.25.7-1.26), στη Χίο από τον Οينوπίωνα και ξαναβρήκε την όρασή του, όταν κήκε από τις ηλιακές ακτίνες, αφού πρώτα έφτασε οδηγημένος από τον Κηδάλιωνα στην ανατολή. Βλ. και το λήμμα [Ωρίων](#) στον πολυμεσικό πόρο Αριάδνη του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας.

⁶⁴⁰ Παρόμοια είναι η ολοκλήρωση του αποκαλυπτικού μυητικού θαλάσσιου ταξιδιού και στο κατά πολύ μεταγενέστερο πεζό ποίημα της *Οκτάνα*, «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαρδεϊκτου», γεγονός που αποδεικνύει ότι πρόκειται για ένα θέμα που επανέρχεται στην εμπειρική ποίηση (βλ. παραπάνω την υποενότητα I.1.A.viii, α), για να γίνει τελικά κυρίαρχο στον *Μεγάλο Ανατολικό Μυητικό*, αλλά όχι αποκαλυπτικό, είναι το θαλάσσιο ταξίδι και στο ποίημα «Στροφές στροφάλων» της *Ενδοχώρας* (βλ. Saunier, «Η μετακίνηση ως στοιχείο μήσης», ό.π., 68· Φυλακτού, ό.π., 107). Πβ. την άποψη του Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 187, που διατείνεται πως «ο θαλάσσιος πλους δηλώνει πάντοτε, στο έργο του Εμπειρικού, την “ερωτική διαδρομή”».

⁶⁴¹ Ο Γιάννης Π. Καραβίδας, «Σεφέρης-Εμπειρικός παράλληλοι;», *Ο Πολίτης*, 72, Μάιος-Ιούλιος 1986, 33-38: 35, διαπιστώνει ορθά ότι την «παμπάλαια πόλη» τη συναντάμε για πρώτη φορά στο έργο του Εμπειρικού στο «Κλωστήριον νυκτερινής ανάπαυλας» της *Υψικαμίνου* (72).

⁶⁴² Βλ. «Όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες», *Οκτάνα*, 63, αλλά και το παράθεμα από τη «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη» στην αρχή του παρόντος δεύτερου μέρους. Ο Καραβίδας, ό.π., 36, υποστηρίζει ότι η «παμπάλαια πόλη» σχετίζεται με την «πίστη στην ύπαρξη μιας “οργανικής” [...] κοινωνίας που δεν γνώριζε τη διαφορά ανάμεσα στις λέξεις και στα πράγματα, στη σκέψη και στην πράξη, στη φύση και στην κουλτούρα, στην τέχνη και στη ζωή» και θεωρεί, παραθέτοντας ένα απόσπασμα από το «Οχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» (*Οκτάνα*, 78), πως «η “Νέα Πόλις” που ευαγγελίζεται ο Εμπειρικός [...] έχει όλα τα χαρακτηριστικά του παλιού κι αρχέτυπου κήπου», «του χαμένου Παραδείσου».

Τις οραματικές επιφάνειες της τρίτης κατηγορίας, στις οποίες κυριαρχεί το στοιχείο του φωτός, τις ανιχνεύουμε στο ποίημα «Αφρός»⁶⁴³ (21) από την πρώτη ενότητα «Τα κάστρα του ανέμου», στα ποιήματα «Σέλας των αντηχήσεων» (81), «Η στιλβηδών»⁶⁴⁴ (82) και «Το πλεονέκτημα μιας κόρης είναι η χαρά του ανδρός της»⁶⁴⁵ (85-86) από την τέταρτη ενότητα «Οι σπόνδυλοι της πολιτείας», στο ποίημα «Αύξησι»⁶⁴⁶ (93) από την πέμπτη ενότητα «Το σώμα της πρωΐας» και στα πεζά ποιήματα 17 (111) και 35 (116) από την τελευταία ενότητα «Ο πλόκαμος της Αλταμίρας»:

*Είναι οι πόθοι μιναρέδες στλωμένοι
Λάμπεις του μονεζίνη στην κορφή τους
Φωτοβολίδες των κραυγών της οικουμένης
Πυγολαμπίδες σε συρτάρια κορασίδων
Που κατοικούν σε ακρογιαλιές μέσα σ' επαύλεις
Και τρέχουν με ποδήλατα σε κήπους
Άλλες γυμνές άλλες ημίγυμνες κι' άλλες φορώντας
Φορέματα με φραμπαλάδες και μποτίνια
Που στίλβουν την ημέρα και την νύχτα
Όπως τα στήθη τους την ώρα που βουτάνε
Μέσ' στον αφρό της θάλασσας. («Αφρός», 21)*

*Γλυκειά η αναμονή της γυναικός που ελούσθη
Μέσα στο σκότος την συνήντησε ο κουρσάρος
Η καρατόμησις του εχθρού του δεν τον εμποδίζει
Να σχίση την χλαμύδα του να φανερώση
Στα μάτια της καλής του
Τα μυστικά των κοιμισμένων πέρα ως πέρα
Μια νύχτα
Δυο νύχτες
Κ' έπειτα φως μέσα στο μέγα πλήθος που κραυγάζει
Κάτω απ' τον θόλο της ηχούς ενός αιώνος. («Σέλας των αντηχήσεων», 81)*

⁶⁴³ Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 1944 στο 3^ο τεύχος του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*.

⁶⁴⁴ Τα ποιήματα «Σέλας των αντηχήσεων» και «Η στιλβηδών» δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά το 1938 στο τεύχος 4-5 του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*.

⁶⁴⁵ Στο πρώτο μισό του συγκεκριμένου ποιήματος, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 1944 στο 3^ο τεύχος του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*, είναι κυρίαρχο το φως, ενώ στο δεύτερο μισό η κίνηση, γεγονός που σημαίνει ότι μπορεί να καταταχθεί τόσο στην πρώτη όσο και στην τρίτη κατηγορία των οραματικών επιφανειών της *Ενδοχώρας*.

⁶⁴⁶ Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 1944 στο 3^ο τεύχος του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*. Είναι αξιοσημείωτο ότι η «Αύξησι» και άλλα επτά ποιήματα της *Ενδοχώρας* («Ωρίων», «Το πλεονέκτημα μιας κόρης είναι η χαρά του ανδρός της», «Ορθρος», «Οι Καρυάτιδες», «Η στιλβηδών», «Τα βλέφαρα», «Ορμαθός») δημοσιεύτηκαν το 1947 μεταφρασμένα στα αγγλικά από τον Kimon Friar στο αμερικανικό περιοδικό *Athene*. Βλ. «Andreas Emberikos», στο *The Surrealist Painters and Poets of Greece, Athene*, VIII, 2, Summer 1947, 21-23. Η πατρότητα της μετάφρασης συνάγεται από όσα αναφέρει ο εκδότης του περιοδικού, Demetrios A. Michalaros, στο σημειώμά του (ό.π., 3).

επαύλεως και σκάζουν προώρως τα ρόδια της δενδροστοιχίας. Κάθε σπειρί τους είναι μια στιγμή που πέφτει σε πηγάδι ηδυπαθείας. («Ο πλόκαμος της Αλταμίρας», 17, σ. 111)

Μέσα στα τζένερα εμφωλεύει η σπίθα. Κρωγμοί αντηχούν κάτω απ' τα φύλλα, και σχίζουν τον άσπιλο χασέ της νύχτας. Μα πριν ακόμη ξημερώσει, μεσουρανούν οι θρύλοι κ' η σπίθα αποκαλύπτεται και λάμπει. Έπειτα σβήνει μονομάς –μα ζαφνικά στην θέση της ο αλέκτωρ αλαλάζει. («Ο πλόκαμος της Αλταμίρας», 35, σ. 116)

Στο ποίημα «Αφρός» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες», που ρέουν αβίαστα η μία μετά την άλλη,⁶⁴⁷ δίνοντας στο αφηρημένο τον χαρακτήρα του συγκεκριμένου, συνιστούν μια οραματική επιφάνεια που εικονοποιεί τον ανδρικό ερωτικό πόθο, έτσι όπως αναβλύζει από τα βάθη του ασύνειδου του ποιητή, καθιστώντας τον αισθητό και χειροπιαστό. Χαρακτηριστικό στοιχείο των εικόνων αυτών είναι η συναισθησία,⁶⁴⁸ κυρίως η συναίρεση του φωτός και της φωνής («λάμπεις του μουεζίνη», «φωτοβολίδες των κραυγών») αλλά και η σύζευξη της λάμπης με την κίνηση (τρέχουν, στίλβουν, βουτάνε), με την οποία υπογραμμίζεται η ένωση των αντιθέτων, του υψηλού (κορφή, φωτοβολίδες) και του χαμηλού (πυγολαμπίδες), του εξωτερικού (μιναρέδες, ακρογιαλιές) και του εσωτερικού (συρτάρια, επαύλεις), του οικουμενικού (οικουμένης) και του ατομικού (κορασίδων) αλλά και η απόλυτη ενοποίηση των πάντων (ακρογιαλιές- κήποι, ημέρα-νύχτα, μποτίνια-στήθη-θάλασσα). Με αυτόν τον τρόπο γίνονται αισθητές οι αντιστοιχίες ανάμεσα στο υλικό και στο άυλο και επιφάνεται ο θαυμαστός και διευρυμένος κόσμος της υπερπραγματικότητας που συζευγνύει τον εσωτερικό πόθο με τον εξωτερικό ανθρώπινο αλλά και φυσικό κόσμο σε μια ονειρική και ταυτόχρονα απτή ενότητα.

Στο ποίημα «Σέλας των αντηχήσεων» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» προβάλλουν όλα τα όντα (γυναίκα που λούζεται στην άμμο, μέδουσες, ιπποκάμπη), τα αντικείμενα (το τηλεσκόπιο) όπως και τον σύμπαντα κόσμο (αφρός, άστρα, ουρανός, γαλαξίας) να προσμένουν την ένωση των πάντων. Η ακολουθία των εικόνων αυτών καταλήγει, στους δύο τελευταίους στίχους του ποιήματος, στην οραματική επιφάνεια του φωτός, η οποία γεννιέται από τη νυχτερινή συνάντηση της γυναίκας με τον νικητή κουρσάρο και από τη μύησή της εκ μέρους του στα «μυστικά των κοιμισμένων». Η ερωτική ένωση, επομένως, του αρσενικού με το θηλυκό και η

⁶⁴⁷ Όπως σε όλα τα ποιήματα της *Ενδοχώρας*, έτσι και εδώ ο Εμπειρικός δεν χρησιμοποιεί σημεία στίξης, ακολουθώντας την άποψη του Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 34, ότι «η στίξη πάντοτε αναχαιτίζει την απόλυτη συνέχεια της ροής».

⁶⁴⁸ Για τη συναισθησία στο έργο του Εμπειρικού, βλ. Κοπιδάκης, ό.π., 716-718.

φανέρωση των μυστικών των ονείρων και του ασύνειδου συντελούν στην ποθητή και αναμενόμενη όσμωση των πάντων και στη συνακόλουθη αποκάλυψη του φωτός μιας νέας εποχής (ο θόλος της ηχούς ενός αιώνας), που έχοντας φτάσει στη συναισθησία, στο «σέλας των αντηχήσεων», και έχοντας βρει τις αντιστοιχίες ανάμεσα στην ύλη και στο πνεύμα («φως μέσα στο μέγα πλήθος που κραυγάζει»), θα λυτρώσει όλο τον κόσμο.

Στο ποίημα «Η στιλβηδών», –που παρατίθεται αυτούσιο και στο «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων» των *Κύκλων του Ζωδιακού* (93), συγκεκριμένα στο ανάλυμα του στίχου «Καθώς γύρω απ’ τους φάρους τα πουλιά»–,⁶⁴⁹ οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες», που απαρτίζονται σχεδόν κατεξοχήν από κύριες προτάσεις σε χρόνο ενεστώτα, συναθροίζονται κλιμακωτά σε μια «μεταφορική αλυσίδα», από την οποία γεννιέται η οραματική επιφάνεια του φάρου («η φωτεινή θρυαλλίς έγινε φάρος»). Ο φάρος, με τον οποίο ανοίγει και κλείνει το ποίημα σε σχήμα κύκλου,⁶⁵⁰ έχει ανθρώπινα αλλά και συμπαντικά χαρακτηριστικά: από τη μια διαθέτει φωνή και σώμα και από την άλλη εκπέμπει φως και πάλλεται. Το συλλογικό ποιητικό υποκείμενο, στο οποίο ανήκει και ο ποιητής, του μοιάζει (η ομοιότητα τονίζεται με το σχήμα της επαναφοράς των στ. 3-4), δέχεται εκστατικά την επίδρασή του, υποτάσσεται σε αυτόν, παίρνει δύναμη από το φως του και συντονίζεται με τον δικό του κοσμικό ρυθμό («η καρδιά μας πάλλεται μαζί του»). Ο φάρος συμβολίζει, επομένως, την κοσμική-ζωτική ενέργεια που διακατέχει και συνέχει όλους τους ανθρώπους,⁶⁵¹ το συλλογικό δηλαδή ποιητικό υποκείμενο που εκφράζεται σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο. Αυτή η δύναμη της ζωής καθοδηγεί στην ορθή πορεία και προστατεύει τους λογισμούς («τα καράβια») των ανθρώπων, δίνοντάς τους τη δυνατότητα της διαρκούς και ασίγαστης αναζήτησης και δημιουργίας («και η θάλασσα είναι στα πόδια μας»), που δεν αρκείται στα γνωστά και δεδομένα, στο τέλμα της πεπατημένης («κανείς από μας δεν στέκει ποτέ στα βήματά του»). Η ζωτική αυτή ενέργεια στρέφει τους ανθρώπους στην «ενδοχώρα» τους («στα σπλάχνα

⁶⁴⁹ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 443](#).

⁶⁵⁰ Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 86 και D. Yatromanolakis, ό.π., 264.

⁶⁵¹ Ο D. Yatromanolakis, ό.π., θεωρεί ότι ο φάρος είναι φαλλικό σύμβολο και τον παραλληλίζει με τους μινωικούς των ποιημάτων «Αφρός» και «Ράμφος ή Η νίκη του υπερρεαλισμού» (50) καθώς και με τους τρούλλους και τις ουρανομήκεις καπνοδόχους του ποιήματος «Υψίπεδον της διελεύσεως» (97) της ίδιας συλλογής.

μας»),⁶⁵² στην ανακάλυψη του πιο μύχιου εαυτού τους, του ασύνειδου τους και ταυτόχρονα στην απομάκρυνσή τους από την κυριαρχία της λογικής («καθένας πορεύεται και απομακρύνεται προς τα κρη-/ σφύγετα της οπτασίας του»), πυροδοτώντας τους ρεμβασμούς και τα εσωτερικά τους οράματα και φέρνοντας στην επιφάνεια τους κρυφούς και ασύνειδους πόθους τους, για να αποκαλυφθεί τελικά ότι οι πόθοι αυτοί είναι κοινοί, όπως κοινή είναι και η βαθύτερη φύση όλων των ανθρώπων («οι πόθοι μας συναγελάζονται»)⁶⁵³ Αυτές οι θεμελιώδεις και ενιαίες ασύνειδες ορμές ορίζουν τη συνειδητή συμπεριφορά των ανθρώπων («τα χέρια τους μας σφίγγουν») και με τον αναπόφευκτο, αινιγματικό και μεταίχμιακό τους χαρακτήρα (σφίγγουν-σφιγξ),⁶⁵⁴ που σχετίζεται τόσο με τη ζωή (ενόρμηση της ζωής) όσο και με τον θάνατο (ενόρμηση του θανάτου),⁶⁵⁵ προδιαγράφουν το τέλος της πορείας των ανθρώπων («η σφιγξ μας συνθλίβει επί του στήθους της») εντός της ζωτικής ενέργειας που, συνέχοντας το σύμπαν, εναρμονίζει μέσω της συναισθησίας τις αντιθέσεις («στίλβουσα σιωπή του φάρου») και ξαναγεννά την ζωή παρά την ύπαρξη του θανάτου.

Στο ποίημα «Το πλεονέκτημα μιας κόρης είναι η χαρά του ανδρός της» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» οδηγούν, στο πρώτο μισό του ποιήματος, στην οραματική επιφάνεια της επικράτησης του φωτός έναντι του σκότους υπό τον ήχο της σάλπιγγας που αντηχεί και, στο δεύτερο μισό, στην οραματική επιφάνεια μιας κοσμογονίας που προκαλείται από τις σεισμικές δονήσεις ηφαιστειακής έκρηξης, οι οποίες συνταράσσουν στεριά και θάλασσα, και από τη διέλευση της λάβας μέσα από τα βουνά που παραμερίζουν, για να περάσει. Πρόκειται και πάλι για την κοσμογονική έλευση της νέας εποχής, του νέου κόσμου, που θα πάρει την πλήρη και αποκρυσταλλωμένη του μορφή στην *Οκτάνα*, της ενοποιημένης και διευρυμένης

⁶⁵² Η φράση αυτή θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μας, να θεωρηθεί υπερκείμενο του γνωστού σολωμικού στίχου από το Γ' Σχεδιάσμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*: «Τα σπλάχνα μου κι' η θάλασσα ποτέ δεν ησυχάζουν». Βλ. Σολωμού, *Απαντα, Τόμος Πρώτος: Ποιήματα*, ό.π., 248.

⁶⁵³ Πβ. την άποψη του Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, ό.π., 214 ότι στο δεύτερο μισό του ποιήματος που μας απασχολεί υπονοείται πως «το ταξίδι στην *Ενδοχώρα* του ατομικού ασυνείδητου ταυτίζεται με την πορεία προς τη μυστική ένωση με όλο το ανθρώπινο γένος, ακόμα και με το σύμπαν».

⁶⁵⁴ Η παρήχηση τονίζει τον συμβολισμό της σφίγγας, που συνδέεται με το αινιγματικό και το αναπόφευκτο. Βλ. Chevalier & Gheerbrant, ό.π., 906.

⁶⁵⁵ Βλ. και D. Yatromanolakis, ό.π., 268-269.

πραγματικότητας,⁶⁵⁶ που κατισχύει πανηγυρικά ως γονιμοποιός δύναμη («σκάνε τα σαλπίσμα-/ τα σαν ρόδια») έναντι του διχοτομημένου και μανιχαϊστικού, παλιού κόσμου («παρά τας ιαχάς δύο βουκόλων», «παραμερίζονται τα κράσπεδα των βουνών», «η εγκαρτέρησις του ενός και η ανυπομονησία του/ άλλου/ πλαγιοδρομούν»), δοξάζεται και παρουσιάζεται ως ένας «νέος μυστικισμός» με θρησκευτικούς-αποκαλυπτικούς («η σάλπιγξ αντηχεί», «το σκότος διερράγη») αλλά και ερωτικούς-σεξουαλικούς («σηκώνουν/ τους πέπλους μιας νύφης», «λύνει την κόμη της η νύφη», «μπροστά στο σήκωμα της κεφαλής μιας/ άρκτου») όρους,⁶⁵⁷ αφού από τη μια θα ενώσει ερωτικά και από την άλλη θα λυτρώσει μεσσιανικά τον υπάρχοντα κόσμο.⁶⁵⁸

Στην πρώτη στροφική ενότητα του ποιήματος «Αύξησι» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες», που καθιστούν το άυλο και αφηρημένο όχι μόνο υπαρκτό και συγκεκριμένο αλλά και προσωποποιημένο (χέρι μιας ανταύγεια, στόμα του πανοράματος), πυροδοτούν την οραματική επιφάνεια των πρώτων ακτίνων του ήλιου που ανατέλλει αιφνίδια, διαλύοντας το σκοτάδι, όπως γίνονται ορατές από ψηλά «στην σιωπή του πανοράματος» από το απρόσωπο ποιητικό υποκείμενο («κανείς») που νιώθει ότι βρίσκεται σε αρμονική σύζευξη μαζί τους. Το πρώτο αμυδρό πρωινό φως που συνοδεύεται από την πλήρη σιωπή και ακινησία του περιβάλλοντος χώρου του πανοράματος αντιτίθεται στο άπλετο φως του ήλιου και στις άπειρες φωνές και ήχους που προκαλεί εντός της πόλεως η ξαφνική φωτοχυσία του. Αυτό που αποκαλύπτεται, επομένως, στο απρόσωπο ποιητικό υποκείμενο, δηλαδή στον καθένα, μέσω της οραματικής επιφάνειας είναι η ακαριαία συνένωση των αντιθέτων, η φωτεινή ανταύγεια μέσα στο σκοτάδι και τη σιωπή ενός χώρου που είναι ψηλά και

⁶⁵⁶ Η ενοποίηση των όντων και των στοιχείων υπογραμμίζεται με την επαναφορά του ρήματος «δέχονται» στους στ. 4-5 και της φράσης «απαλά σαν» στους στ. 11-13, με την προσωποποίηση των αηδονιών, της ζέστης και της δόνησης στους στ. 15-19.

⁶⁵⁷ Όπως σημειώνει η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 167-168, η εκκλησιαστική, θρησκευτική γλώσσα «δεμένη με τον ερωτισμό και με μια όψη διονυσιακή δεν λειτουργεί σαν το αντίθετο της απόλαυσης, [...] αλλά αντίθετα, λειτουργεί στην κατεύθυνση της σύνθεσης των αντιθέτων [...]. Η σύνδεση των δύο γλωσσών ερωτικής και θρησκευτικής προεκτείνεται σε μια σύνδεση των δύο αντιλήψεων-θεωρήσεων της ερωτικής-αισθησιακής και της θρησκευτικής».

⁶⁵⁸ Πβ. την άποψη του Βαλαωρίτη, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 71-72, που υποστηρίζει ότι «το ποίημα αυτό παρουσιάζει μια συνουσία που γενικοποιείται και προετοιμάζεται απ' όλα τα στοιχεία [...]. Το τέλος-έκπληξη με την εικόνα της άρκτου-φαλλού, ταιριάζει με αυτό των άλλων ποιημάτων δημιουργώντας μια απότομη μετάθεση από την τροπική στην "αρκτική" ατμόσφαιρα».

παρέχει πανοραμική θέα, προτού γίνει φως μέσα στις φωνές του αστικού περιβάλλοντος που βρίσκεται χαμηλά. Αυτό που επιφαινείται είναι η συμφιλίωση έλλογου και άλογου, υλικού και άυλου, ανθρώπου και φωτός, το «ύψιστο σημείο» από το οποίο γεννιέται η υπερπραγματικότητα.

Η μυστική όμως αυτή θέαση του πρώτου πρωινού φωτός μέσα στο σκοτάδι και η σύμπλευση με την ουσία του οδηγεί, στη δεύτερη στροφική ενότητα, το ποιητικό υποκείμενο, που αποκτά τώρα συλλογική υπόσταση, καθώς παρουσιάζεται σε α' πληθυντικό πρόσωπο («οι κόποι μας»),⁶⁵⁹ στη διοχέτευση της μαγικής του δύναμης («σαν μάγοι της ανατολής») εντός της πόλεως. Η δύναμη αυτή, η οποία αποκτήθηκε με κόπο, αφού συναίρεσε το ορατό με το όραμα σε μια ευτυχισμένη στιγμή («καμιά φορά»), συντελεί τώρα και στην αφύπνιση «των κοιμισμένων», όσων δηλαδή βλέπουν μονοδιάστατα μόνο τη συνειδητή πραγματικότητα, με σκοπό την πλήρη επικοινωνία συνειδητού και ασύνειδου, τη σύζευξη του εσωτερικού-υποκειμενικού και εξωτερικού-αντικειμενικού κόσμου και τη διεύρυνση, την «αύξησι» σύμφωνα με τον τίτλο του ποιήματος, της πραγματικότητας. Άρα, στη δεύτερη στροφική ενότητα, το απρόσωπο ποιητικό υποκείμενο εντασσόμενο σ' ένα σύνολο ανθρώπων που πέτυχαν με κόπο να βιώσουν τη σύνθεση των αντιθέτων, συζευγνύει το υψηλό (του πανοράματος) με το χαμηλό (της πόλης) και δρα μέσα στο κοινωνικό σύνολο («απλώνονται προς την καρδιά της πόλεως», «σηκώνουν/ τα δάχτυλα των κοιμισμένων ένα-ένα»), για να τους οδηγήσει όλους στο υπερρεαλιστικό όραμα ενός άλλου τρόπου ζωής. Συνεπώς, για τον Εμπειρικό «η αλλαγή του κόσμου και η έλευση ενός διαφορετικού δεν είναι το αποτέλεσμα μιας παρθενογένεσης, αλλά η κατάληξη μιας αδιάκοπης πάλης τόσο στο εσωτερικό –ψυχικής τάξης– όσο και στο εξωτερικό επίπεδο –κοινωνικής τάξης».⁶⁶⁰

Στο πεζό ποίημα με τον αριθμό 17 από τον «Πλόκαμο της Αλταμίρας» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» συνιστούν μια «μεταφορική αλυσίδα», από την οποία γεννιέται η οραματική επιφάνεια της ζωτικής δύναμης που συνέχει τα πάντα. Η δύναμη αυτή επιφαινεται με τη μορφή μιας ολοφώτεινης μέρας, που γίνεται ορατή ως ζωντανή παρουσία από το πρωτοπρόσωπο ποιητικό υποκείμενο, το οποίο έχει

⁶⁵⁹ Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 163, έχει εύστοχα διαπιστώσει ότι ο Εμπειρικός «όταν μιλάει για το όραμά του, χρησιμοποιεί πάντοτε το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο· ο ποιητής δεν είναι μόνος του σ' αυτό τον περιπετειώδη δρόμο, αλλά αποτελεί μέρος ενός συνόλου “ανθρώπων που παλεύουν”. [...] Είναι “οι ποιητές”, “οι γενναίοι”, “οι καιόμενοι μάρτυρες”».

⁶⁶⁰ *Ο.π.*, 164.

κρυφτεί μέσα στα φυλλώματα, αποσκιρτώντας από τη συνηθισμένη, λογική και μονόπλευρη, θέαση των πραγμάτων και του κόσμου. Η μέρα αυτή έχει ανθρώπινα (φλέβες, αίμα), φυτικά (φύλλα) αλλά και συμπαντικά (πλημμυρίς φωτός, διαυγής θόλος) χαρακτηριστικά, συμφύροντας τα αντίθετα και αποκτώντας τις ιδιότητες μιας κοσμικής ενέργειας που έχει τη δύναμη να προκαλεί το θαύμα («σπάζει η στάμνα», «σκάζουν προώρως τα ρόδια»), να δίνει ζωή στην ύλη με την γονιμοποιό της επίδραση, να μεταβάλλει την παραδοσιακή έννοια του χρόνου, δίνοντάς της υλική, άρα χωρική, υπόσταση και να προσφέρει κατ' αυτόν τον τρόπο την ηδονή και την αγαλλίαση.

Στο πεζό ποίημα με τον αριθμό 35 από την τελευταία ενότητα της *Ενδοχώρας* οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες», που δίνουν στο αφηρημένο τον χαρακτήρα του συγκεκριμένου, πυροδοτούν την οραματική επιφάνεια του ανοίκειου και παράδοξου, του ασύνειδου, του ονειρικού και του θαυμαστού («κρωγμοί αντηχούν κάτω απ' τα φύλλα», «μεσουρανούν οι θρύλοι»). Αυτό αποκαλύπτεται ως σπίθα που λάμπει μέσα στο σκοτάδι,⁶⁶¹ εξολοθρεύοντας τη νύχτα του ορθολογισμού αλλά και των επιταγών του Υπερεγώ («σχίζουν τον άσπιλο χασέ της νύχτας»). Η αποκάλυψη του ασύνειδου και η διείσδυσή του μέσα στο συνειδητό οδηγούν αφενός στην απώλειά του (η σπίθα σβήνει μονομιάς), αλλά και αφετέρου στη συγχώνευσή του με την εξωτερική πραγματικότητα και στην επακόλουθη κατίσχυση της υπερπραγματικής ολότητας, η οποία αναπαρίσταται από την ανατολή του ήλιου: αυτή διαμηνύεται θριαμβευτικά από τον αλέκτορα που αλαλάζει.

Η ποιητική συλλογή *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες* (1984), που είναι διαιρεμένη σε επτά ενότητες και δημοσιευμένη μετά τον θάνατο του ποιητή, περιλαμβάνει 77 αριθμημένα ποιήματα, στα οποία κυριαρχεί ο ιαμβικός ρυθμός, και «θυμίζει», όπως επισημαίνει ο επιμελητής της, «μορφικά, αλλά και θεματικά, την *Ενδοχώρα*».⁶⁶² «Πολλά ποιήματα της νέας συλλογής», συνεχίζει, «ευρίσκονται πολύ κοντά στο λεκτικό, στη διάθεση και στο ύφος των ποιημάτων της παλαιότερης συλλογής και δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να δεχθούμε ότι κάποια ποιήματα από τις πρώτες ενότητες της *Σήμερον ως αύριον και ως χθες*, είναι

⁶⁶¹ Όπως σημειώνει η Αναγνωστοπούλου, *ό.π.*, 118, παραθέτοντας την Michèle Montrelay, «“Το ασυνείδητο είναι μια δομή ή συμπλοκή επιθυμιών που αρθρώνεται σε παραστάσεις”». Οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» που συνιστούν οραματικές επιφάνειες είναι, κατά τη γνώμη μας, ένας προνομιακός τρόπος, για να αποκαλυφθεί το ασύνειδο αρθρωμένο σε παραστάσεις.

⁶⁶² Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο», στο *Αι γενεαί πάσαι*, 159-165: 162.

σύγχρονα με ποιήματα της *Ενδοχώρας* ή ότι ανήκουν σ' αυτή». ⁶⁶³ Πράγματι, σε ορισμένα ποιήματα που προέρχονται από τις τρεις πρώτες ενότητες της εν λόγω συλλογής ανιχνεύουμε υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» που συνιστούν οραματικές επιφάνειες, όπως ακριβώς δείξαμε ότι συμβαίνει και στα ποιήματα της *Ενδοχώρας* που παραθέσαμε πιο πάνω. Πρόκειται για τα ποιήματα με τους αριθμούς 5, 21, 22 και 23 της πρώτης ενότητας και για το υπ' αριθμόν 42 ποίημα της τρίτης ενότητας, η οποία τιτλοφορείται «Φωνές και Υδατοπτώσεις»:

5. Τα φυλλώματα

*Βαθειά στη δίψα μας τ' αχνίζοντα ιπάρια
Πηγαίνουν κ' έρχονται καθώς αρνιά μέσα σε στάνες
Με πράσινες ταινίες σαν τη χλόη
Με πράσινα περιδέραια σμαράγδινα
Όπως αυτά που καταλήγουν
Ανάμεσα σε στήθη γυναικών με εσθήτες έξωμες
Με σχέδια από φυλλώματα πλατάνων
Αίφνης μια γυναίκα γδύνεται
Και κάθετα γυμνή και μεγαλόχαρη
Μεσ' στα φυλλώματα ενός δένδρου
Προσμένοντας τις οίδη τι –
Ίσως το μάννα του ουρανού
Ίσως τον εραστή της. (13)*

21. Η ζέστη

*Ένα άγαλμα ζωντάνεψε και κατεβαίνει
Από το βάθρο του και αντικρύζει
Μέσα στην άχνα του καλοκαιριού μια πόλι νέα
Με πολυώροφες οικοδομές στην είσοδο
Με κήπους ανεξιχνίαστους σε ωρισμένες ώρες
Όπου εμφωλεύει το μυστήριο
Όπου φρικιούν τα άνθη
Όπου κάποιος που κρύπτεται αισθάνεται την ανάγκη να φανερωθή
και να αναπνεύσει
Ενώ στα πέριξ της πόλεως πανηγυρίζουν τα τζιτζίκια
Με υψίσυχνα και ακαταπόνητα τσιρίγματα
Που ανέρχονται ως πλημμυρίς και όλους τους χώρους κατακλύζουν
Κάθε παλμός κάθε τριγμός εντείνεται
Κάθε παλμός είναι τζιτζίκι
Κάθε τζιτζίκι είναι παλμός
Που αναπτύσσεται υψώνεται και κορυφούται
Ενώ ιδρώνουν τα σώματα και οι κορμοί των δένδρων
Και το ρετσίνι ξεχειλίζει στα δοχεία
Που οι περιποιούμενοι τα δένδρα προσκομίζουν
Για να περισυλλέξουν τις χονδρές σταγόνες*

⁶⁶³ Ο.π., 163. Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, 164-165, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η συλλογή αυτή «περιλαμβάνει ποιήματα που ανήκουν, γενικά, σε τρεις περιόδους της συγγραφικής δραστηριότητας του Εμπειρικού: α) ποιήματα που αποσπώνται από το corpus της *Ενδοχώρας* ή εφάπτονται στις παρυφές της, β) ποιήματα που γράφονται από το 1950 ως το 1955 και γ) ποιήματα που γράφονται από το 1963 ως το 1966. Όλα αυτά τα ποιήματα συλλέγονται, κατατάσσονται, διορθώνονται και συγκροτούνται σε ένα σώμα, στην παρούσα συλλογή, γύρω στο 1971».

Ως ξεκολλούν και πέφτουν μία-μία
Σαν καραμέλλες διάφανες που τις ποθούν και τις προσμένουν
Τα πλέον σύγχρονα παιδιά με ανοικτά τα στόματα
Και τις ψυχές των απλωμένες στον αέρα. (29)

22. Ενόρασις των πρωινών ωρών

[...] Κάτω στον δρόμο μια βάρκα περιμένει να την υψώσει ο κτίστης
ως το δώμα
Ήρθε ο καιρός της απολυτρώσεως των κοριτσιών και των εφήβων
Ο κτίστης γυρίζει τα βαρούλκα
Ανέρχονται όλοι με την βάρκα
Στα δώματα ανθούνε μυγδαλιές
Η βάρκα προσεγγίζει
Οι βαρκάρηδες είναι οι πατέρες των παιδιών που ανέρχονται
Κάτω από μιαν κερασιά ένας τυφλός επαίτης υμνεί τον Ήμερο
Για πρώτη φορά σε αυτόν τον τόπο τον ονομάζουν Έρωτα
Ένα σουραύλι αντηχεί κοντά του
Κανείς δεν βλέπει ποιος το παίζει
Άνεμος είναι μέσ' στα σύννεφα και τα σκορπίζει
Φυσάει και σπρώχνει τα πανιά της βάρκας που ανέρχεται
Οι μακαράδες τρίζουν
Αναφωνούν στη βάρκα τα κορίτσια και ηδονίζονται
Το δώμα υψώνεται πέντε-έξι μέτρα
Ωστε να διαρκέσει πιο πολύ ο γλυκασμός
Η αγαλλίασις των νεαρών πλασμάτων που εξογκώνεται
Η βάρκα ανέρχεται ολονέν
Σαν ένα ξεχείλισμα τώρα στο δώμα φθάνει
Ενώ στην πλώρη της με μανιώδη επιμονήν
Πλένει το πρόσωπό της μία γάτα. (30-31)

23. Η μνήμη των αναμνήσεων

[...] Είμαι στην άκρη του δάσους και συγκρατώ τους χθεσινούς ψιθύρους
Μπροστά μου το λειβάδι απλώνεται όπως χθες
Στην χλωρασιά του έφθασε το άλογο που αγάπησες
Όμως εσύ δεν ήλθες
Τα βήματα του αλόγου είναι ο βηματισμός του ονείρου μας
Είναι οι θάλασσες που διαβήκαμε
Τα τρεχαντήρια που χρωματίσαμε μαζί
Το άλογο αυτό κρατά στο στόμα του μια ημισέληνο
Χωρίς να την αφήση χλιμιντρίζει
Το άλογο αυτό και εγώ μαζί του
Στεκόμαστε στην άκρη του δάσους και σε περιμένουμε
Το άλογο αυτό και εγώ
Είμεθα πλάσμα εν και αδιαίρετο
Είμεθα κένταυρος που σε αγαπά
Είμεθα κένταυρος που ξέρει
Ότι δεν είναι δυνατόν να μη ζανάρθης. (32-33)

42. Ο σωστός δρόμος

[...] Αίφνης
Μια θύελλα περνά ντυμένη με φουστάνι
Μαινάδος που φορεί στο πρόσωπό της μάσκα
Ω το φιλί που μούδωσε
Θα το θυμάμαι πάντα
Ήταν γλυκύτατο
Μέγα κεράσι ώριμο
Που δυο το πιπιλίζουν χείλη
Πόθων ζεστών που πάλλονται

Όπως τα εν στύσει δένδρα.

*Τέλος μια κόκκινη φρεγάδα πλησιάζει
Οργώνοντας τα κύματα σαν ρόδα αυτοκινήτου
Που προχωρεί σε λάσπες κοιμισμένης χώρας
Μέσα στο βάθος της νυκτός
Μέσα στο βάθος των ονείρων
Με αναμμένους τους φανούς σαν δόξα. (73-74)*

Στο ποίημα «Τα φυλλώματα» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες», στις οποίες κυριαρχεί το πράσινο χρώμα («πράσινες ταινίες», «πράσινα περιδέραια», «σχέδια από φυλλώματα πλατάνων»), το οποίο τονίζεται με την επαναφορά των στ. 3-4, πυροδοτούν την οραματική επιφάνεια μιας γυναίκας που αποκαλύπτεται ξαφνικά, σε πράσινο φόντο, «γυμνή και μεγαλόχαρη» μπροστά στα μάτια του ποιητικού υποκειμένου και του αναγνώστη. Πρόκειται για παραλλαγή του γνωστού, και από άλλα κείμενα του Εμπειρικού, θέματος της επιφάνειας του «αιώνιου θήλεος», της ερωτικής Αφροδίτης και της Μεγαλόχαρης Παναγίας που ενώνονται σε έναν τέλειο συγκρητισμό.⁶⁶⁴ Έτσι, η «ιεροποιημένη» υπερρεαλιστική γυναίκα του Εμπειρικού, που επιφάνεται με θαυμαστό τρόπο μέσα στο πράσινο χρώμα των φυλλωμάτων,⁶⁶⁵ συνδέοντας το πράσινο της χλόης με το πράσινο των σμαραγδιών ενός περιδέραιου και των σχεδίων μιας έξωμης εσθήτας, συζευγνύει τα αντίθετα, τον αισθησιασμό, τον ερωτισμό και τη σεξουαλικότητα με τη θεία ουσία, την καλοσύνη και την ταπεινοσύνη, προκαλεί την έκπληξη του αναγνώστη και συμβολίζει μέσω του πράσινου χρώματος την ίδια τη ζωή, την ελπίδα, τη δημιουργία αλλά και τη λύτρωση. Αυτή η σύζευξη των αντιθέτων, ο εμπειρικός «ερωτικός Μεσσιανισμός»,⁶⁶⁶ που αναδεικνύεται μέσω της επιφάνειας, –η οποία ως λογοτεχνικός τόπος ενώνει επίσης το θρησκευτικό με το κοσμικό στοιχείο–, προβάλλεται και σε επίπεδο μορφής αφενός με το συνδυασμό ερωτικού (γδύνεται, γυμνή, εραστή της) και θρησκευτικού (μεγαλόχαρη, μάννα του ουρανού) λεξιλογίου κι αφετέρου με την ακολουθία,

⁶⁶⁴ Βλ. παραπάνω τη [σημ. 104](#). Θεωρούμε ότι έχουμε να κάνουμε με παραλλαγή του γνωστού θέματος, καθώς η επιφαινόμενη γυναίκα να μεν έχει ερωτικά χαρακτηριστικά (γδύνεται, γυμνή), αλλά δεν προσδιορίζεται ρητά ως Αφροδίτη.

⁶⁶⁵ Η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 141, αναφέρει πως «η γυναίκα, στην εμπειρική ποίηση, περιπλανιέται μέσα στη φύση, εμφανίζεται “αίφνης” μέσα από τα λουλούδια [...], “περιμένει” μέσα στα φυλλώματα των δέντρων [...]. Η γυναίκα προσδεδεμένη στη φύση, στην ανθοφορία και στη βλάστηση προεκτείνει και προβάλλει την ίδια εικόνα του αντικειμένου επιθυμίας, ενός αντικειμένου που διατηρεί ένα μυστήριο, μια καλυμμένη πλευρά, αλλά που κατέχει μιαν απόλυτη παρουσία· αυτό το αντικείμενο-γυναίκα-φύση το αναζητάμε για να ενωθούμε μαζί του».

⁶⁶⁶ Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 60.

επομένως με τη συνύπαρξη, τροχαϊκού και ιαμβικού μέτρου στους στ. 8 και 9 αντίστοιχα,⁶⁶⁷ στους οποίους επικεντρώνεται άλλωστε και η οραματική επιφάνεια.

Στο ποίημα «Η ζέστη» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» που κρύβουν «μια τεράστια δόση εμφανούς αντίφασης», σύμφωνα με την ορολογία του Breton, καθώς υποβάλλουν την άρνηση της άψυχης ύλης, δίνοντας ζωή και ψυχή στα άψυχα και ανθρώπινες ιδιότητες στα έμβια όντα (ένα άγαλμα ζωντανέψε, κατεβαίνει, αντικρύζει, πανηγυρίζουν τα τζιτζίκια, ιδρώνουν οι κορμοί των δένδρων), συνιστούν μια οραματική επιφάνεια, που αποκαλύπτεται στα μάτια του αναγνώστη μέσα από το βλέμμα ενός αγάλματος που έχει ζωντανέψει και κατέβει από το βάθρο, στο οποίο είχε στηθεί εντός του αστικού ιστού, καταλύοντας με αυτόν τον θαυμαστό και ανοίκειο τρόπο κάθε συμβατική λογική και αξιακή ιεραρχία. Αυτό που επιφάνεται μέσα στην καλοκαιρινή ζέστη,⁶⁶⁸ επομένως και στο άπλετο καλοκαιρινό φως που συνδέεται παραδοσιακά με την επιφάνεια και την κρίσιμη στιγμή της μετάβασης, είναι η νέα υπερπραγματική πόλη που συναιρεί ύλη και πνεύμα, έλλογο και άλογο στοιχείο, οικείο και παράδοξο-μαγικό,⁶⁶⁹ προσφέροντας τη δυνατότητα της φανέρωσης και της αυθεντικής ζωής σε όσους κρύβονται αλλά και τους ζωτικούς χυμούς της, τους οποίους συμβολίζει το ρετσίνι,⁶⁷⁰ σε όσους πρωτοπόρους τους

⁶⁶⁷ Πβ. την άποψη του Vourtsis, *ό.π.*, 143.

⁶⁶⁸ Το θέμα της ζέστης και των τζιτζικιών συνδέεται με την επιφάνεια και στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Εις την οδόν των Φιλελλήνων». Πβ. την άποψη του Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 240, ότι στο έργο του Εμπειρικού «το θέρος είναι η εποχή του έρωτος [...]. Ο ήλιος όπως και ο καύσωνας επιδρούν περίπου σαν καταλύτες της “λυπομανίας”».

⁶⁶⁹ Το θέμα της νέας πόλης που αντικαθιστά την παλιά το πρωτοσυναντάμε στην *Υγικάμινο*, επανέρχεται όμως σε κάθε μεταγενέστερη συλλογή του Εμπειρικού, για να παρουσιαστεί ως ένα ολοκληρωμένο όραμα στο «Οχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» της *Οκτάνα* (βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 74, 149-150· Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 124-139· Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμος και αποκαλυπτικός», *ό.π.*). Και ο Μέγας Ανατολικός, όπως σημειώνει ο Βουτουρή, *ό.π.*, 196-197, «το υπερωκεάνειο –λευκό και επιβλητικό– γίνεται το σύμβολο της πανερωτικής νέας πόλης που ευαγγελίζεται ακαταπαύτως ο Εμπειρικός».

⁶⁷⁰ Ο Βουτουρή, *ό.π.*, 193, παρατηρεί ότι «το σπέρμα –στο έργο του [Εμπειρικού]– συμβολίζεται με κάθε είδους υγρό που ξεχειλίζει, στάζει, αναβλύζει, χύνεται και εκτοξεύεται. Πολύ συχνή είναι η ταύτιση του σπέρματος με το γάλα, το αίμα, ή και με το ρετσίνι που εκθλίβεται από τους κορμούς των δένδρων». Κατά τη γνώμη μας και τα τέσσερα συνιστούν ζωτικά υγρά, δεν είναι δηλαδή ανάγκη να θεωρήσουμε ότι το γάλα, το αίμα ή το ρετσίνι συμβολίζουν το σπέρμα, αφού και τα τέσσερα επιτελούν τον ίδιο ρόλο στο ποιητικό σύμπαν του Εμπειρικού, αντικαθιστώντας το ένα το άλλο. Τη λειτουργία

ποθούν και τους προσμένουν ψυχή τε και σώματι. Η οραματική επιφάνεια της υπερρεαλιστικής πόλης συνοδεύεται από το άκουσμα του πανηγυρικού τερετίσματος των τζιτζικιών,⁶⁷¹ που δοξολογούν τη φανέρωσή της, καταλύοντας τη συμβατική έννοια του χώρου, καθώς ο υψίσυχνος και διαπεραστικός ήχος τους κατακλύζει τα πάντα ως κοσμικός παλμός «που αναπτύσσεται υψώνεται και κορυφούται», την ίδια στιγμή που οι ζωτικοί χυμοί αναβλύζουν από τα σώματα και τους κορμούς των δένδρων και προσφέρονται ως ζωοδότρα τροφή, κινητοποιώντας τώρα και την όσφρηση και τη γεύση.⁶⁷² Με αυτόν τον τρόπο, ολοκληρώνεται η επιφάνεια της νέας διευρυμένης πραγματικότητας που ταυτίζεται με το μυστήριο και το θαύμα, κατακλύζοντας και ενοποιώντας όλες τις αισθήσεις και χαρίζοντας τη σωματική αγαλλίαση και την ψυχική έκσταση στους πιστούς («τα πλέον σύγχρονα παιδιά») που περίμεναν με πόθο την έλευσή της.

Στο ποίημα «Ενόρασις των πρωινών ωρών» οι υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες», που δίνουν «την εντύπωση ότι ξετυλίγονται αδύνατα», σύμφωνα με την ορολογία του Breton, καταλύοντας τους φυσικούς νόμους, συνιστούν την οραματική επιφάνεια της λύτρωσης του κόσμου από τα δεινά («απεριφράστως ο Ιώβ εγκαταλείπει την παλαιά του θέσι») και της ερωτικής απελευθέρωσης των κοριτσιών και των εφήβων που ανυψώνονται πανηγυρικά, μέσα σε κλίμα πλήρους αγαλλίασης και ευδαιμονίας, με μια βάρκα στο δώμα ενός ψηλού κτίσματος. Αυτός που επιφαινεται στην πρώτη ενότητα του ποιήματος είναι ο Ιώβ, σύμβολο του χειμαζομένου ανθρώπου, που, λυτρωμένος από τις δοκιμασίες του, βιώνει αφενός το «ωκεάνιο αίσθημα» που του προσφέρει η επιστροφή στο υγρό στοιχείο, στην αρχική μήτρα από την οποία προήλθε, και αφετέρου την εκπλήρωση του διακαούς πόθου μιας μακρόχρονης ερωτικής προσδοκίας («πλησιάζει μια νεάνιδα με στήθη σφύζοντα/ πενήντα χρόνια τόθελε μα δεν τολμούσε»),⁶⁷³ που του επιτρέπει να συναιρέσει το

του ζωτικού χυμού έχει στο ποίημα «Η κερασιά», *Αι γενεαί πάσαι*, 109-111, και η κουρκουμέλα, το παχύρρευστο κολλώδες υγρό που εκκρίνεται από τον φλοιό της κερασιάς.

⁶⁷¹ Για τον συμβολισμό των τζιτζικιών βλ. και τη [σημ. 252](#).

⁶⁷² Πβ. την άποψη του Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 161, που ισχυρίζεται ότι «αυτό που αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον» στο εν λόγω ποίημα «είναι η πρόθεση συντονισμού και εξομοίωσης της σεξουαλικής πράξης με την αφηγηματική και τη γραμματική δομή του ποιήματος», αποδίδοντάς του, 162, «το μορφολογικό σχήμα του “απόλυτα ερωτικού ποιήματος” (ερωτική επιθυμία-επαφή-εκφόρτιση)».

⁶⁷³ Ο Εμπειρικός ανατρέπει εδώ την ιστορία του Ιώβ, όπως παραδίδεται από την *Παλαιά Διαθήκη*. Η γνωστή ιώβειος υπομονή, η οποία στο ποίημα υποδηλώνεται με την επαναφορά των στ. 12-13 (πενήντα χρόνια/ πενήντα χρόνια), δεν αφορά πλέον τα δεινά που αυτός έπρεπε να αντέξει, χωρίς να

όνειρο με την πραγματικότητα και να ζήσει, ως «αισθησιακά ένθεος», την παραδείσια γαλήνη και την ερωτική ευτυχία σε αγαστή συνύπαρξη με τον Δημιουργό του κόσμου («πενήντα χρόνια έβλεπε στον ύπνο του τα άλογα των σεραφείμ/ τρέχαν σε κάμπον γλοερόν όπου κελάρυζε ένα ρυάκι/ μπροστά στον Κτίστη του ουρανού με τα μεγάλα μάτια»). Στη δεύτερη ενότητα του ποιήματος επιφάνεται αυτός ο ίδιος ο Δημιουργός που, μετά την αποκατάσταση και τη δικαίωση του Ιώβ, προσφέρει στους ανθρώπους την ευδαιμονική ζωή: το νερό και το αίμα, βασικά συστατικά του ανθρώπινου οργανισμού, χαρίζονται τώρα με σταθερά παραδείσιες ιδιότητες, για να παρέχουν αντίστοιχα τη δροσιά και τη χαρά. Συνάμα, δίνει στα κορίτσια και στους εφήβους τη δυνατότητα να γευθούν την αγαλλίαση (τον γλυκασμό) της άνωσης που μπορεί να τους προσφέρει ο έρωτας και να οδηγηθούν με αυτόν τον τρόπο στη μεσσιανική λύτρωση, να φτάσουν δηλαδή στο δώμα του μεγάλου κτίσματος, εκεί όπου «ανθούνε μυγδαλιές», άρα σ' έναν επίγειο κήπο της Εδέμ, όπου τα πάντα συνδέονται σε μια πρωταρχική και αδιαφοροποίητη ενότητα. Είναι αξιοσημείωτο ότι η ανύψωση των νέων γίνεται με μια βάρκα, δηλαδή με μια σωσίβια-σωτήρια λέμβο που ανέρχεται θαυματουργικά, καταργώντας τη φυσική τάξη των πραγμάτων, με τη δύναμη του ανέμου που σπρώχνει τα πανιά της, στο μεγάλο κτίσμα-πλοίο, χάρη στην επενέργεια του Θεού-Δημιουργού («Κτίστης») που είχε προβλέψει και στερεώσει τα δύο καπόνια αλλά και στη δράση του ανθρώπου-δημιουργού («κτίστης») που γυρίζει τα βαρούλκα και γίνεται βαρκάρης, ώστε αυτή να υψωθεί. Η ανυψωτική αυτή δύναμη που οδηγεί στον επί της γης κήπο της Εδέμ εκπορεύεται από τον Θεό-Δημιουργό, πραγματώνεται όμως από τον άνθρωπο και βιώνεται από αυτόν ως θαύμα: είναι ο Ήμερος-Έρωτας,⁶⁷⁴ που εξυμνείται από τον τυφλό ποιητή, δηλαδή από έναν άνθρωπο-δημιουργό που δεν έχει όμως την ικανότητα της όρασης αλλά της ενόρασης του ενοποιημένου υπερπραγματικού κόσμου,⁶⁷⁵ όπως δηλώνεται και στον τίτλο του ποιήματος. Την

χάσει την πίστη του στον Θεό, αλλά τη στέρηση του έρωτα, που ισοδυναμεί για τον Εμπειρικό με το μεγαλύτερο δεινό.

⁶⁷⁴ Ο Βουτουρής, *Εισαγωγή στην ποιητική*, ό.π., 103, υποστηρίζει ότι στο εν λόγω ποίημα «η οργασμική κορύφωση υποκαθίσταται μεταφορικά από τη σταδιακή ανύψωση της βάρκας, η οποία οδηγεί σ' ένα “ξεχειλίσμα”. [...] Ο οργασμός σφραγίζεται με μια εικόνα γεμάτη γαλήνη και ηρεμία», την οποία αποκαλεί «μετοργασμική εικόνα».

⁶⁷⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο ενορατικός ποιητής βρίσκεται κάτω από μια κερασιά, σύμβολο της απόλυτης ομορφιάς αλλά και της γονιμότητας, της αναγέννησης και της επίγειας ευτυχίας, που είναι άρρηκτα συνυφασμένες με τον έρωτα. Βλ. Chevalier & Gheerbrant, *ό.π.*, 199.

παρουσία του Έρωτα συνοδεύει ηχητικά με το σουραύλι του ο αόρατος θεός Πάνας, σε έναν τέλειο συγκρητισμό που ενώνει τον χριστιανικό Κτίστη-Δημιουργό με τον αρχαίο ειδωλολατρικό θεό της γενετήσιας ορμής.⁶⁷⁶ Η ανυψωτική αυτή δύναμη, χαρακτηριστική και δηλωτική του «ανοδικού ψυχισμού» του Εμπειρικού, χαρίζει στους νέους, που έχουν απαλλαγεί χάρη στους ερωτικούς βαρκάρηδες προπάτορές τους από τα βάσανα και τις δοκιμασίες του Ιώβ, αλλά και στη γάτα που επιβαίνει μαζί τους στη σωτήρια λέμβο (άρα σε όλα τα γήινα πλάσματα), την ηδονή και την ευδαιμονική αγαλλίαση (που επιτείνεται λίγο πριν από το τέλος με τη θαυματουργική περαιτέρω ανύψωση του δώματος) αλλά ταυτόχρονα και τη δυνατότητα της άφιξης στο δώμα, στην ευτυχισμένη δηλαδή υπερπραγματική ζωή και στην επακόλουθη μεσσιανική λύτρωση.

Στο ποίημα «Η μνήμη των αναμνήσεων» η οραματική επιφάνεια γεννιέται από τη «μεταφορική αλυσίδα» των υπερρεαλιστικών «δυναμικών εικόνων», που αποδίδουν τις αναμνήσεις, όπως δηλώνεται και από τον τίτλο, οι οποίες φιλτράρονται και αναδύονται από το ασύνειδο του πρωτοπρόσωπου ποιητικού υποκειμένου. Αυτό που επιφάνεται οραματικά είναι το ίδιο το ποιητικό εγώ, το οποίο βρίσκεται μόνο του χωρίς το αγαπημένο εσύ «στην άκρη του δάσους» και στις παρυφές του λιβαδιού, όπου συναντούσε στο παρελθόν το ποθητό πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται. Το μοναδικό ον που φτάνει στο λιβάδι, συντροφεύοντας εντός της οραματικής επιφάνειας το ποιητικό εγώ, είναι το αγαπημένο άλογο του απόντος εσύ. Το άλογο που συμβολίζει την αρσενική ερωτική ορμή και επιθυμία,⁶⁷⁷ ταυτίζεται εδώ με το ποιητικό εγώ («το άλογο αυτό και εγώ/ είμεθα πλάσμα εν και αδιαίρετο») και κατ' επέκταση με τον ίδιο τον ποιητή.⁶⁷⁸ Η μοναξιά δηλαδή του ποιητικού υποκειμένου προκαλείται από την απουσία του ποθητού εσύ και ταυτόχρονα επιτείνεται από την παρουσία του έντονου ερωτικού του συναισθήματος, το οποίο επιφάνεται οραματικά μέσα από το ασύνειδο με τη μορφή του αλόγου, ενώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την εσωτερική με την εξωτερική πραγματικότητα. Το ερωτικό πάθος του ποιητικού

⁶⁷⁶ Για τη σύζευξη του Χριστού με τον Πάνα, που είναι συχνή στο έργο του Εμπειρικού με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Το μέγα βέλασμα ή Παν-Ιησούς Χριστός», βλ. παραπάνω τις [σημ. 353](#) και [354](#).

⁶⁷⁷ Τον ίδιο συμβολισμό έχει το άλογο και στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Δύο άλογα του Giorgio de Chirico» (βλ. παραπάνω την υποενότητα I.2.A).

⁶⁷⁸ Βλ. και Makris, «La figure féminine dans l'imaginaire d'André Breton et d'Andréas Embiricos», ό.π., 1283-1284.

υποκειμένου είναι αυτό που καθόρισε την κοινή πορεία ζωής των δύο εραστών («τα βήματα του αλόγου είναι ο βηματισμός του ονείρου μας/ είναι οι θάλασσες που διαβήκαμε/ τα τρεχαντήρια που χρωματίσαμε μαζί») και επιτάσσει τώρα την προσδοκία της έλευσης του ποθητού εσύ στο σημείο της μετάβασης, στο «ύψιστο σημείο» (point sublime) μεταξύ ασύνειδου, που συμβολίζεται από το δάσος,⁶⁷⁹ και συνειδητού που συμβολίζεται από το λιβάδι, το ξέφωτο.⁶⁸⁰ Έτσι, θα συνεχιστεί το κοινό μελλοντικό και υπερπραγματικό τους ταξίδι, που αποκτά στο τέλος του ποιήματος τις διαστάσεις μιας βεβαιότητας, καθώς το ποιητικό εγώ που ενώνεται άρρηκτα με την ερωτική του επιθυμία (δηλαδή το άλογο) και επιφαίνεται οραματικά ως κένταυρος γνωρίζει ότι το ποθητό εσύ θα επιστρέψει. Η υβριδική μυθολογική μορφή του κενταύρου παρουσιάζει εύγλωττα τη συνύπαρξη της ασύνειδης ερωτικής ενόρμησης από τη μια πλευρά και της συνειδητής πνευματικής υπόστασης του ποιητικού υποκειμένου από την άλλη, που ως αδιαίρετη σωματική, πνευματική και ψυχική ολότητα εξομολογείται την αγάπη του στο εσύ που απουσιάζει και του δηλώνει απερίφραστα και προφητικά ότι η επιστροφή του είναι προδιαγεγραμμένη.⁶⁸¹ Έτσι, μέσω της οραματικής επιφάνειας το ποιητικό υποκείμενο ξεπερνά την οδύνη της απουσίας του αγαπημένου προσώπου, αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως υπερπραγματική σύνθεση συνειδητού και ασύνειδου και συναιρεί τους συμβατικούς χρονικούς διαχωρισμούς, υπερβαίνοντάς τους.

Στο ποίημα «Ο σωστός δρόμος» που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά, ζώντος του ποιητή, τον Φεβρουάριο του 1972 στο τεύχος 3-4 του περιοδικού *Τραμ*,⁶⁸² οι

⁶⁷⁹ Βλ. Chevalier & Gheerbrant, *ό.π.*, 456.

⁶⁸⁰ Ο Δημηρούλης, *ό.π.*, 238, σημειώνει πως «η χαϊντεγκεριανή έννοια Lichtung (ξέφωτο), από το κείμενο *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης* (1950), σημαίνει την εγγενή τάση των όντων για διαύγαση, για την προώθηση ενός ξέφωτου στο παριστάνειν που να επιτρέπει την εισέλευση του είναι· η διαύγαση όμως αυτή τελείται ως διαρκής απόκρυψη (verborghenheit)». Μόνο η όσμωση συνειδητού και ασύνειδου, δηλαδή το «ύψιστο σημείο» της υπερπραγματικότητας προσφέρει, σύμφωνα με τους υπερρεαλιστές, την πλήρη διαύγαση που δεν εμπεριέχει την απόκρυψη. Αυτή την πλήρη διαύγαση ευαγγελίζεται και ο Εμπειρικός και γι' αυτό το λόγο τοποθετεί το ποιητικό του υποκείμενο να προσμένει την ερωτική πληρότητα στο μεταίχμιο μεταξύ συνειδητού και ασύνειδου.

⁶⁸¹ Για τη μυθολογική μορφή του κενταύρου στη μοντερνιστική λογοτεχνία της Λατινικής Αμερικής και στο ποίημα του Εγγονόπουλου «L' évasion des centaures» (1939), βλ. Ταχοπούλου, *ό.π.*, 229-234.

⁶⁸² Στο ίδιο τεύχος πρωτοδημοσιεύτηκαν και τα πεζά ποιήματα της *Οκτάνα* «Μία χιονοστιβάς κρημνιζόμενη» και «Ο Κόρυμβος». Βλ. Καλοκύρης, *Τα σύνεργα της πλοιαρχίας*, *ό.π.*, 24 και Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο» στο *Αι γενεαί πάσαι*, 160.

υπερρεαλιστικές «δυναμικές εικόνες» συνιστούν οραματικές επιφάνειες που αναπαριστούν τη μεταβαλλόμενη ροή του συναισθηματικού και ψυχικού κόσμου του ποιητικού υποκειμένου («η εσωτερική μας όψη είναι το σύννεφο/ που διαρκώς αλλάζει σχήμα»). Αυτό που επιφάνεται αιφνίδια («αίφνης») είναι, αρχικά, μια θύελλα μεταμορφωμένη σε προσωπίδοφόρο μαινάδα. Έτσι, η θύελλα με τις αρνητικές συνυποδηλώσεις της, που παραπέμπουν σε μεγάλη ψυχική αναταραχή και δυσθυμία, μεταβάλλεται σε ερωτική μανία, σε αμοιβαίο και παλλόμενο ερωτικό πόθο, που εγγράφεται για πάντα στη μνήμη του ποιητικού εγώ, χαρίζοντάς του την ευδαιμονία. Στη συνέχεια, ο ερωτικός αυτός πόθος που διευρύνεται και καταλαμβάνει όλη την πλάση, φανερώνεται οραματικά ως κόκκινη φρεγάδα που πλησιάζει, διασχίζοντας θριαμβευτικά τα πελάγη μέσα στη νύχτα και αναγγέλλοντας «τον σωστό δρόμο»,⁶⁸³ την έλευση του νέου υπερπραγματικού κόσμου της σύζευξης των αντιθέτων (της φρεγάδας με τους φανούς της από τη μια μεριά και της νύχτας με τα όνειρά της από την άλλη), ο οποίος κατισχύει με ένδοξο τρόπο έναντι του παλιού (της κοιμισμένης χώρας). Επομένως, με τις δύο αυτές οραματικές επιφάνειες παίρνουν μορφή και αναπαρίστανται οι ασύνειδες επιθυμίες του ποιητικού υποκειμένου, που διατρανώνουν αφενός την αρχή της απόλαυσης, τον έρωτα ως βασικό όπλο της υπερρεαλιστικής επανάστασης και αφετέρου τη βεβαιότητα της θριαμβευτικής επικράτησης, μέσω της ίδιας της ενοποιητικής αρχής του έρωτα, της διευρυμένης υπερρεαλιστικής πραγματικότητας.

β) «Φως παραθύρου» ή Η οραματική σύζευξη γυναίκας, φωτός, φύσης και άνοιξης

Το πεζόμορφο αφηγηματικό, περιγραφικό και λυρικό κείμενο «Φως παραθύρου» που ανήκει στη δεύτερη ενότητα των *Γραπτών* (61-68) με τον τίτλο «Μυθιστορία», γράφτηκε στις 24.7.1939,⁶⁸⁴ δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά την άνοιξη του 1940 στο τεύχος 1 του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*⁶⁸⁵ και αφιερώνεται

⁶⁸³ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 196, σημειώνει πως «η θηλυκή θάλασσα –στην ερωτική μυθολογία του Εμπειρικού– συνουσιάζεται αδιακρίτως με όλα τα κήτη (δελφίνια και φάλαινες), με τους “υφάλους” αλλά και με τους “στροφάλους” των καραβιών που τη διασχίζουν (υπερωκεάνεια, ιστιοφόρα, βαπόρια, φορτηγά, τρεχαντήρια)».

⁶⁸⁴ Γ. Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 235.

⁶⁸⁵ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 114 και «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», ό.π., 241.

στον ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο. Ο ετεροδιηγητικός και παντογνώστης αφηγητής-ποιητής περιγράφει μια νεαρή γυναίκα να παρατηρεί μπροστά από ένα ανοιχτό παράθυρο την ανοιξιάτικη φύση και να φωτίζεται, όπως και κάθε τι που βρίσκεται δίπλα της εντός του δωματίου, από το φως που εισέρχεται θριαμβευτικά από τον εξωτερικό στον εσωτερικό χώρο. Παρόλο που στο κείμενο δεν παρουσιάζεται η οπτική γωνία της κοπέλας και επομένως δεν καταγράφεται το πώς βιώνει η ίδια το θέαμα της ανοιξιάτικης φύσης, εντούτοις η εικόνα της άνοιξης και του φωτός που εισρέουν στο δωμάτιο, ζωοποιώντας τα πάντα και ενώνοντας τον εξωτερικό κόσμο της υπαίθρου με τον εσωτερικό του δωματίου, κινητοποιεί την όραση και τις υπόλοιπες αισθήσεις του παντογνώστη αφηγητή-ποιητή αλλά και του «αναμενόμενου αναγνώστη» του, ώστε να γίνει αισθητή, με αποτέλεσμα να προκαλείται τελικά η λεγόμενη οραματική επιφάνεια.⁶⁸⁶ Με αυτόν τον τρόπο το «Φως παραθύρου» καθίσταται, σύμφωνα με τις προγραμματικές αρχές του «Αμούρ-Αμούρ», ένα ποίημα-γεγονός, καθώς μεταγγίζει τη ζωή στην ποίηση αλλά και την ποίηση στη ζωή.

Αρχικά, μέσω της οραματικής επιφάνειας αποκαλύπτεται το θαύμα αφενός της μεταμόρφωσης των έμβιων οργανισμών της φύσης και των άψυχων αντικειμένων του δωματίου και αφετέρου της πλήρους ταύτισης και ενοποίησης του εξωτερικού και εσωτερικού κόσμου χάρη στην ευεργετική έλευση και επίδραση της άνοιξης και του φωτός της, που καθιστούν βέβαιη τη ραγδαία άφιξη του καλοκαιριού:

[...] Η άνοιξις εθριάμβευε, [...]. Η θαλπωρή ήτο και εκείνη τόσο έντονος, ώστε τα άνθη έμοιαζαν να εκκολάπτονται τάχιστα, και από μπουμπούκια, να μεταβάλλωνται σε λουλούδια τόσο ακαριαίως, που να νομίζη κανείς ότι επρόκειτο περί λειτουργίας φυσιολογικής, αλλ' εκτάκτως ταχείας, της οποίας η φυσικότης παρουσιάζετο ως φαινόμενον ορατόν και διά γυμνού οφθαλμού ακόμη.

Ο ρόλος του φωτός ήτο τόσο σημαίνων, ώστε το συμβατικόν περιγύραμα των αντικειμένων, να υποχωρή, να αμυδρύνεται, ή και να εξαφανίζεται, και, αντ' αυτού, να εκχειλίξη με χίλιους παλμούς η μορφή των, να οντοποιήται και διά των χρωμάτων ο όγκος των, καθοριζομένης, ούτως ειπείν, συνεχώς, της συμμετοχής ενός εκάστου αντικειμένου εις την φύσιν, δι' αμοιβαίας εναλλαγής ή και συμπαρουσίας, διαφοροποιήσεων και συσχετίσεων των χρωμάτων, εις ολόκληρον το οπτικόν πεδίων. Ακόμη και οι σκιές ήσαν ζωηρά χρωματισμένες μέσα στο φως, και εφάνιντο σαν ανύπαρκτες ενώ υπήρχον.

[...] Η συγγένεια, ή μάλλον, η ταυτότης της εντεύθεν με την εκείθεν του ανοικτού παραθύρου ατμοσφαιρας, μετέτρεπε τον άλλοτε κλειστόν χώρον, εις ένα είδος παραρτήματος της υπαίθρου, αφού το φως, το ρέον εντός του δωματίου, ήτο το ίδιον, πλήρες παλμών, πλήρες αρωμάτων, πλήρες ανταυγιών, αμιλλωμένων ανιόντως και κατιόντως επί της χρωματικής κλίμακος, όπως και πέραν του παραθύρου, όπως και έξω.

Έτσι, η άνοιξις δεν παρουσιάζετο ως ένα φαινόμενον αισθητόν μόνον εις την φύσιν, αλλά παντού όπου ήτο ευπρόσδεκτος, όπως π.χ. και εις το δωμάτιον τούτο, του οποίου τα εντόνως χρωματισμένα άνθη του τοιχοχάρτου ευωδίαζαν, σχεδόν σαν άνθη κήπου αληθινά, και, όπου,

⁶⁸⁶ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρίκο», ό.π., 651, σημειώνει πως «στο “Φως Παραθύρου” η αποκάλυψη λαβαίνει τη μορφή μιας εαρινής εισβολής».

αφού έσυρε, πίσω από τα κουφώματα, τα βαρειά παραπετάσματα η νεάνις, άνοιξε το παράθυρο και παρατήρηει έξω. Τα χρώματα, του δωματίου και των αντικειμένων που περιείχε, συνέκλιναν προς την νεάνιδα, εναρμονιζόμενα με την ωραίαν σάρκα της, όπως τα χρώματα της νεάνιδος συνέκλιναν προς τα πέραν του ανοικτού παραθύρου φυλλώματα, τα άνθη και το γλαυκόν στερέωμα, μέσα εις την ταυτότητα της ατμοσφαιράς που περιέβαλε τα πάντα. (61-63)

Αυτό που επιφαινεται ως παράδοξο και θαυμαστό φαινόμενο είναι η ζωτική ενέργεια που συνέχει τον κόσμο και έχει την ιδιότητα να μεταβάλλει και να μεταμορφώνει τα πάντα στη φύση. Με αυτόν τον τρόπο η παρουσία της γίνεται ορατή και η επενέργειά της αισθητή: έτσι, συζευγνύεται ο μικρόκοσμος με τον μακρόκοσμο αλλά και το πνεύμα με την ύλη, συναιρούνται οι αντιθέσεις και διευρύνονται τα όρια της ορατής πραγματικότητας, με συνέπεια να αποκαλύπτεται η υπερπραγματικότητα. Μέσα σε αυτό το υπερπραγματικό πλαίσιο το φυσικό, ανοιξιάτικο φως,⁶⁸⁷ βασικό γνώρισμα αυτής της ζωτικής ενέργειας, εξαφανίζει τα επίπλαστα περιγράμματα των πραγμάτων, εξαυλώνοντάς τα, δίνει χρωματική οντότητα στον όγκο τους, φανερώνει την ίδια την ουσία τους, που μετέχει της φύσεως και διαχέεται παντού, ενώ παράλληλα καθιστά αόρατες τις σκιές, συνεργώντας στη συμπαρουσία των πάντων. Άμεσο επακόλουθο αυτής της καθολικής διάχυσης της ζωτικής ενέργειας της φύσης και του ανοιξιάτικου φωτός είναι αφενός η κατάργηση των συμβατικών διαχωρισμών των αισθήσεων και των καθιερωμένων ορίων του τόπου και αφετέρου η συναισθησία και η σύζευξη του ανοιχτού χώρου της υπαίθρου με τον κλειστό χώρο του δωματίου. Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή η ταύτιση υπογραμμίζεται και σε επίπεδο μορφής με την άρση των αντιθετικών εννοιών (εντεύθεν-εκείθεν, ανοικτού παραθύρου-κλειστόν χώρον, εντός του δωματίου-πέραν του παραθύρου, ανιόντως-κατιόντως, εντός-έξω), την επανάληψη, το ομοιοτέλετο (πλήρες παλμών, πλήρες αρωμάτων, πλήρες ανταυγείων) και την επαναφορά (όπως και, όπως και). Έτσι, η επιφαινόμενη ζωτική ενέργεια δεν μεταμορφώνει μόνο το φυσικό περιβάλλον αλλά και ό,τι υπάρχει μέσα στο δωμάτιο, ζωοποιώντας με αλλόκοτο και θαυμαστό τρόπο την άψυχη ύλη: δίνοντας ευωδία στα χρωματιστά λουλούδια της ταπετσαρίας,⁶⁸⁸ ιεροποιώντας

⁶⁸⁷ Η Ρουσοπούλου, ό.π., 178, υποστηρίζει ότι «το φως λειτουργεί ως δρων πρόσωπο σε τέτοιο βαθμό, ώστε συνιστά τον πρωταγωνιστή της δράσης».

⁶⁸⁸ Το μοτίβο των ψεύτικων λουλουδιών που μεταμορφώνονται σε αληθινά το είχαμε συναντήσει, ελαφρώς παραλλαγμένο, και στην «Αργώ» και στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Η Πόρτα». Βλ. παραπάνω την υποενότητα I.I.A.vi, γ.

επομένως τα ευτελή αντικείμενα και προκαλώντας την έκπληξη του αναγνώστη.⁶⁸⁹ Το υπερρεαλιστικό όραμα της διευρυμένης πραγματικότητας, που επιτυγχάνεται με την ενοποίηση ορατού και αοράτου, ύλης και πνεύματος και περιγράφεται, ανατρεπτικά, με τα παραδοσιακά μέσα του θρησκευτικού λεξιλογίου, ολοκληρώνεται με την πλήρη εναρμόνιση της μεταμορφωμένης και εξαγιασμένης ύλης με το σώμα της κοπέλας. Άρα, στον υλικά οραματικό, υπερπραγματικό κόσμο τα πάντα συγκλίνουν και συζευγνύονται,⁶⁹⁰ τα έμψυχα και τα άψυχα, τα έμβια και τα υλικά, η ύπαιθρος και το δωμάτιο, η νεάνιδα, η ανοιξιάτικη φύση και το στερέωμα. Κέντρο του ενοποιημένου, υπερρεαλιστικού αυτού κόσμου είναι η κοπέλα και ενοποιητικός κρίκος των πάντων είναι η επιφαινόμενη, μέσω της άνοιξης και του φωτός της, ζωτική ενέργεια.⁶⁹¹ Βασική όμως προϋπόθεση της αποκάλυψης αυτού του ανθρωποκεντρικού υπερπραγματικού κόσμου είναι η ματιά, το βλέμμα του παντογνώστη αφηγητή-ποιητή, που καθιστά μέσω της ποιητικής του αφήγησης ορατή στον αναγνώστη την «ψυχική ενόρασή» του.⁶⁹²

⁶⁸⁹ Την ίδια επιδίωξη τη βρίσκουμε και στον Breton, ο οποίος αναζήτησε το ιερό στην καθημερινή ζωή. «Θέλησε να αποδείξει ότι υπήρχε “ιερό” χωρίς εξάρτηση από το θείο κι αυτό προέκυπτε από τις ηθικές ιδιότητες της ύλης». Βλ. Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, ό.π., ιε’.

⁶⁹⁰ Το ίδιο εξάλλου συμβαίνει και στην τέχνη του Γουναρόπουλου, στον οποίο είναι αφιερωμένο το «Φως παραθύρου». Στο ζωγραφικό έργο του Γουναρόπουλου, όπως επισημαίνει ο Γιώργος Μουρέλος, «ο χώρος της φαντασίας και του ονείρου [...] έπρεπε να διαμορφωθεί έτσι ώστε να έχει δύο βασικές ιδιοτυπίες: να είναι διαφανής ώστε να επιτρέπει να εισχωρούν τα αντικείμενα το ένα μέσα στο άλλο και να είναι ένας χώρος δυναμικός. [...] ένας χώρος που βρίσκεται ο ίδιος σε κίνηση σε σχέση με τα αντικείμενα που περιλαμβάνει. [...] Η δημιουργία ενός χώρου αλληλοεισχώρησης και έντασης αποκαλύπτει, κατά κάποιον τρόπο, μια ενδοστρεφή τοποθέτηση απέναντι στον κόσμο της δημιουργίας, που στην περίπτωση τούτη μεταβάλλεται σε εικαστικό σύμπαν». Βλ. Γιώργος Μουρέλος, *Γιώργος Γουναρόπουλος*, Πινακοθήκη Νέου Ελληνισμού: *Τα Νέα*, Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 2006, 67, 74, 75. Πβ. την άποψη του Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 95, που διαπιστώνει πως το «Φως παραθύρου» «είναι φανερό ότι συνομιλεί με τη ζωγραφική του Γουναρόπουλου, η οποία χαρακτηρίζεται από την πρόθεσή της να συνθέσει το φως με τα χρώματα».

⁶⁹¹ Όπως σημειώνει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 120, «η νεάνις που εμφανίζεται στο ανοιχτό παράθυρο να παρατηρεί μόνη την ανοιξιάτικη φύση μεταβάλλεται συν τω χρόνω χάρις σε μια θαυμάσια “επιτάχυνση” και με τη σημαντική μέθοδο της “συμμετοχής”, της “ταυτότητας” και της “ταυτίσεως” [...] σε κέντρο του κόσμου όπου συντελούνται οι ραγδαίες αλλαγές της φύσεως και του χρόνου».

⁶⁹² Η Αναγνωστοπούλου επισημαίνει πως «η υπερρεαλιστική γραφή δημιουργεί μια ζώνη όσμωσης ανάμεσα στο ανθρώπινο και το φυσικό, στο φυσικό και το φαντασιακό, στο φυσικό και το κοσμικό, στο σύνηθες και το ασύνηθες και τοποθετεί εκεί το [γυναικείο] σώμα, το οποίο συχνά διαφεύγει αλλά

Εκτός όμως από την κατάργηση των συμβατικών ορίων του χώρου, που πυροδοτείται από το γεγονός ότι η κοπέλα ανοίγει το παράθυρο και παρατηρεί προς τα έξω την ανοιξιάρικη φύση,⁶⁹³ επιτρέποντάς της να εισβάλει προς τα ένδον, μέσω της οραματικής επιφάνειας της ζωτικής ενέργειας καταλύεται σταδιακά και κάθε άλλη έννοια διαχωρισμού. Έτσι, ενώ αρχικά η σύζευξη αφορά μόνο το σώμα, «την ωραίαν σάρκα» (63) της νεάνιδος, στη συνέχεια η ταύτιση κοπέλας και άνοιξης γίνεται πλήρης, καθώς η όσμωση επεκτείνεται και στη συναισθηματική και στην ψυχοπνευματική της υπόσταση:

Η έκφρασις, όσον και η στάσις της νεάνιδος, έδειχναν ότι ήτο εντελώς συνταυτισμένη με την εποχήν του έτους. Τα μάτια της ήσαν γλαυκά, κατά τι πιο γλαυκά από τον αίθριον ουρανόν, που εκάλυπτε τα θροΐζοντα έναντι του παραθύρου δένδρα, και έμοιαζαν με μάτια ρεμβάζουσας γυναικός, καθώς ητένιζαν επάνω από τα πλήρη μαρμαρυγών φυλλώματα, την γαλανήν, την παλλομένην εξαΰλωσιν του στερεώματος, που εκαθρεπτίζετο περιπαθώς μέσα στο υγρόν τους βάθος.

Και η άνοιξις συνέχιζε, υπό τα όμματα της νεάνιδος, την εν είδει χυμώδους πλημμυρίδος επέκτασιν και άνοδόν της, εξελισσομένη και επεκτεινομένη, κατά τρόπον ανάλογον, και υπό την επιδερμίδα της κόρης –προσδίδουσα εις αυτήν έκπαυλον λάμπιν και χρώματα εναρμονιζόμενα με τα άνθη όσον και με τας οπόρας του κήπου, [...].

Τα αισθήματα που πλήρουν την στιγμήν εκείνην την νεάνίδα ήσαν ποικίλα και εκυμαίνοντο, όπως και το μαντήλι της, όπως και η φούστα της, όπως και η κόμη της –όπως εκυμαίνετο η ίδια, οσάκις περιστρέφετο μέσα σε δίνην βαλλισμού, ή οσάκις ανεπαύετο υπτία, κατόπιν κολυμβήσεως, επάνω εις επιφάνειαν θαλάσσης ελαφρά τεταραγμένης.

Αλλά εκείνο που υπερίσχυε και εδέσποζε, ήτο ένα συναίσθημα που ισοδυναμούσε με τήξιν χρυσού ραγδαίαν εντός φλογών καμίνου, με έκρηξιν πομφόλυγος σε ισχυράν ριπήν ανέμου, ή, με διάλυσιν θρόμβου, που ρευστοποιούμενος μεταβάλλεται εις έξαλλον πίδακα, εν μέσω αναφωνήσεων ανθρώπων θερμοαίμων. (64-66)

Η εκστατική εμπειρία της κοπέλας, κατά τη διάρκεια της οποίας χάνει τα διακριτά όρια του εαυτού της και ταυτίζεται με την άνοιξη, επομένως με τη ζωτική ενέργεια που συνέχει και μεταμορφώνει τη φύση, σχετίζεται με το εμφανιζόμενο και σε άλλα κείμενα του Εμπειρικού φροϋδικό «ωκεάνιο αίσθημα»,⁶⁹⁴ το αίσθημα της

διαφεύγοντας αποκαλύπτει την υλικότητα και την παρουσία που το συγκροτούν, που διαφορετικά δεν θα αποκαλύπτετο και που το μάτι του ποιητή και του αναγνώστη, το “μάτι σε άγρια (πρωτόγονη) κατάσταση” το κάνουν να αποκαλυφθεί». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, *ό.π.*, 38.

⁶⁹³ Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι η φράση «άνοιξε το παράθυρο και παρατηρεί έξω» (63), που συνιστά έναν ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο, επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη σε όλη την έκταση του κειμένου, ορίζοντας την κυκλική του σύνθεση (ring composition). Σε συμβολικό επίπεδο, ο Εμπειρικός υπαινίσσεται, με την επανάληψη της φράσης-μοτίβου, ότι πρέπει κάποιος να ανοιχθεί προς τα έξω, να βγει από τα περιχαρακωμένα όρια του εγώ, ώστε να επιτευχθεί η επιδιωκόμενη ενοποίηση, που οδηγεί στην πληρότητα του επαναμαγεμένου, υπερπραγματικού κόσμου.

⁶⁹⁴ Πβ. την άποψη του Σιαφλέκη, *Από τη νύχτα των αστραπών*, *ό.π.*, 66-67, που υποστηρίζει πως «στο “Φως παραθύρου” η με πρόθεση ερωτική περιγραφή μιας νέας κοπέλας μαρτυρεί τη διάθεση αντικειμενικοποίησης, από τη μεριά του αφηγητή, της ερωτικής επιθυμίας, και την αναγωγή της σε κριτήριο με παγκοσμιότητα. [...] Η πρόθεση του Εμπειρικού εδώ είναι να παρουσιάσει ένα είδος

άρρηκτης ένωσης με τον κόσμο, την «ανάμνηση της αρχικής ενδομήτριας πληρότητας»,⁶⁹⁵ που συνδέει το ερωτικό με το θρησκευτικό συναίσθημα. Η ένωση της νεάνιδος με την άνοιξη, η κατάκτησή της από αυτήν, την καθιστά ενεργό φορέα της ζωτικής αυτής ενέργειας που αναδύεται τώρα και από τα βαθύτερα στρώματα του ασύνειδου της, γίνεται συνειδητή και συγκλονίζει συθέμελα ολόκληρη την ύπαρξή της, ταυτίζοντας τον εξωτερικό με τον πιο μύχιο εσωτερικό της κόσμο («ο παλαιός, ο ίδιος παμπάλαιος, αρχικός πόθος, που είχε γνωρίσει και εις την τρυφερωτέραν της ηλικίαν, και ως κορασίς και ως παιδίσκη, την συνεκλόνηζε τώρα βαθύτερα και επετάχυνε τους παλμούς της καρδιάς της τόσο, ώστε να αντικτυπούν και εις την μήτραν της οι απανωτές δονήσεις.», 66). Με αυτόν τον τρόπο η υπερπραγματική εμπειρία της συνθλίβει και τα συμβατικά όρια του χρόνου, ενοποιώντας το παρόν με το παρελθόν και προαναγγέλλοντας ένα ταυτόσημο μέλλον.⁶⁹⁶ Ο ενοποιημένος, εκστατικός αυτός χρόνος θα είναι αιώνιος και άπειρος και θα χαρίσει στην κοπέλα το βίωμα του απροσμέτρητου και του υψηλού μέσα σε μια διαρκή και ακατάλυτη φωτοχυσία («το “χθες” είχε γίνει λοιπόν “σήμερα”, και το “σήμερα” θα γινόταν συντόμως ένα “αύριο”, δηλαδή εν επί πλέον “σήμερα”! Και τούτο για πάντα, επ’ άπειρον, όπως διασταυρούνται και συμπλέκονται συνεχώς τα χρώματα του καλειδοσκοπίου, όπως γυρίζει ακαταπαύστως, ατελεύτητα, ένας κοχλίας ατέρμων! Ω, πόσον κυανούς ήτο ο ουρανός, πόσον διαυγής, πόσον υψηλός και ακαταμέτρητος! Τι τάχα να εσήμαινε η αδίστακτη και αμετάκλητη, η τόσον απαστράπτουσα και εκθαμβωτική φωτοχυσία;», 66-67).⁶⁹⁷

μοντέλου σύμπτωσης ανάμεσα στη φύση και την ερωτική επιθυμία, μια σχέση αρμονίας ατόμου και περιβάλλοντος που θα προέλθει από την πραγμάτωση της επιθυμίας».

⁶⁹⁵ Σιγάλας, «Το ωκεάνιο αίσθημα ή κάποιες υποθέσεις για τη ναυπηγική του *Μεγάλου Ανατολικού*», ό.π., 654. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι ο Εμπειρικός παρομοιάζει το αίσθημα αυτό με την αίσθηση που προκαλεί ο κυματισμός στον αέρα ή η ύπτια επίπλευση στην επιφάνεια της θάλασσας.

⁶⁹⁶ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 120, σημειώνει πως στο «Φως παραθύρου» «τρία θεμελιώδη θέματα του Εμπειρικού συνείρονται σε ένα, τρεις κύκλοι ανθρώπινης εμπειρίας από επάλληλοι γίνονται ομόκεντροι: ο τόπος, ο χρόνος και ο έρωτας».

⁶⁹⁷ Ο Εμπειρικός παραθέτει το συγκεκριμένο απόσπασμα από το «Φως παραθύρου» και στο «Our dominions beyond the seas» των *Κύκλων του Ζωδιακού* (69-70), καθώς το θυμάται συνειρμικά τη στιγμή που αναλύει τους πέντε τελευταίους στίχους του ποιήματος με τίτλο «3 Ιανουαρίου 1942»: «Ενώ μια κόρη τον Απρίλη ακουμπισμένη/ Εις το μπαλκόνι της διακαώς επιθυμεί/ Να δη γυρίζοντας απότομα την κεφαλή της/ Το πιο καλό σημάδι των καιρών./ Ή ένα κοχλία ατέρμονα που να γυρίζει μέσα στο λάδι».

Η εκστατική-ερωτική της εμπειρία, που παρουσιάζεται μέσω της οραματικής επιφάνειας του παντογνώστη αφηγητή-ποιητή, κορυφώνεται και ολοκληρώνεται με την ποθούμενη και θαυμαστή έλευση του νυμφίου και την ευκταία σύζευξη του μέλλοντος με το ενοποιημένο παρόν και παρελθόν («Ω, ας ήτο δυνατόν να γίνη από τώρα, η σήμερον “αύριον”», 67),⁶⁹⁸ που δίνουν αίσιο τέλος στη μακρόχρονη και δυσβάσταχτη προσμονή της νέανιδος για μια πλήρη, ζωογόνο και ευδαιμονική ερωτική ένωση:

Αλλ’ η νεάνις δεν ηδύνατο πλέον να αναπνεύση, και, έτσι, καθώς ητένιζε τον ουρανό, διεστάλησαν πάρα πολύ τα μάτια της, ωσάν να αντίκρυζε, έκθαμβος, γένεσιν εκπληκτικού κρατήρος. Μία στιγμή, δύο στιγμές –ιδού ο νυμφίος έρχεται- και έπειτα ησθάνθη να εκμηδενίζεται ο νους της, και να πίπτει εντός μιας γαλανής αβύσσου, ενώ εις το κενόν του νοός της ηκούοντο καμπάνες... Ιδού, ο νυμφίος έρχεται λοιπόν... και η νεάνις σωριάσθηκε στο δάπεδον, μέσα στα κύματα και στους αφρούς της διαφανούς εσθήτος.

Έτσι, εις το μεταίχμιον ακριβώς της λιποθυμίας, η άνοιξις συνεπλήρωνε την κατάκτησίν της, τόσον ολοσχερώς και τόσον αναντιρρήτως, που όταν συνήλθε μετ’ ολίγον η νεάνις, το θέρος εδέσποζε πανίσχυρον και έλαμπε εντός του δωματίου, όπως και πέραν του ανοικτού παραθύρου, όπως και έζω. (67-68)

Η κορύφωση της οραματικής επιφάνειας αποκαλύπτει, με ερωτικούς και συνάμα θρησκευτικούς όρους, την ολοκληρωτική κατάκτηση της κοπέλας από την άνοιξη και το φως, από την ζωτική ενέργεια, από τον έρωτα που συνέχει και μορφοποιεί τον κόσμο. Αποτέλεσμα αυτής της πλήρους και αναντίρρητης ερωτικής ένωσης είναι η εκμηδένιση του νου της, η εξαφάνιση των διαχωριστικών ορίων του εγώ και η πτώση στη «γαλανή άβυσσος» του «ωκεάνιου αισθήματος», που την οδηγεί στη λιποθυμία,⁶⁹⁹ στην ολιγόλεπτη δηλαδή απώλεια της συνειδήσεώς της και στην

⁶⁹⁸ Είναι αξιοσημείωτο ότι στο «Φως παραθύρου» (66-67) παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο έργο του Εμπειρικού η φράση, από την οποία θα προκύψει ο τίτλος της ποιητικής συλλογής *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*. Μια αρχική, σπερματική ακόμη παρουσία («η αύριο γίνεται σήμερα») της εν λόγω φράσης συναντάμε και στο ποίημα «Η Φιλία» της *Ενδοχώρας* (65).

⁶⁹⁹ Ο Σιγάλας, «Το ωκεάνιο αίσθημα ή κάποιες υποθέσεις για τη ναυπηγική του *Μεγάλου Ανατολικού*», ό.π., 661, έχει πειστικά υποστηρίξει ότι «για έναν συστηματικό αναγνώστη της *Θάλασσας* του Φερέντζι όπως ο Εμπειρικός, οι αναμνήσεις της εξέλιξης του είδους [της ενδοθαλάσσιας δηλαδή ζωής του ανθρώπου] ανασύρουν και επανεπενδύονται στην ανθρώπινη λίβιδο, για να συνυφανθούν εν τέλει με τη θρησκευτικότητα της ένωσης με το σύμπαν που απελευθερώνεται από το *ωκεάνιο αίσθημα*». Κατά τη γνώμη μας, η «γαλανή άβυσσος» στην οποία νιώθει ότι πέφτει η νεάνις στο «Φως παραθύρου» όπως και η θάλασσα στην οποία πέφτει ο ονειρευόμενος αφηγητής-ποιητής στη «Μανταλένια» τη στιγμή της πλήρους ένωσής τους με την ζωτική ενέργεια του κόσμου, ανακαλούν τη θεωρία του Ούγγρου ψυχαναλυτή για την επιστροφή του ανθρώπου στην ασφάλεια και ευδαιμονία της ενδοθαλάσσιας ζωής μέσω της σεξουαλικής πράξης. Πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για οριακές καταστάσεις, που σηματοδοτούν τη μετάβαση των κειμενικών υποκειμένων μέσω του ασύνειδου στην

ταύτιση με τη φύση και τον κόσμο. Έτσι, όταν ξαναβρίσκει τις αισθήσεις της, η σύζευξη των πάντων (κόρης-κόσμος, έμψυχων-άψυχων, υπαίθρου-δωματίου, συνειδητού-ασύνειδου, εξωτερικού-εσωτερικού κόσμου, παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος) έχει συντελεστεί και ο νέος, επαναμαγεμένος και υπερπραγματικός κόσμος, που παίρνει τη λαμπερά φωτεινή και θερμή μορφή του καλοκαιριού,⁷⁰⁰ δεσπόζει παντού και μέσα και έξω από το δωμάτιο.⁷⁰¹

Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί τα μέσα της παραδοσιακής επιφάνειας, το άπλετο φως, την ανοιξιιάτικη φύση, την κοπέλα,⁷⁰² το θρησκευτικό-θεολογικό λεξιλόγιο («ιδού ο νυμφίος έρχεται»), για να αποκαλύψει με ανατρεπτικό τρόπο τον αισθησιακό, θαυμαστό, ενοποιημένο, αιώνιο, μεσσιανικό, επίγεια εδεμικό και διευρυμένα πραγματικό κόσμο του υπερρεαλισμού, όπου τα πάντα επικοινωνούν χάρη στη ζωτική ενέργεια σαν συγκοινωνούντα δοχεία και όπου ο άνθρωπος, μέσω του ερωτικού συναισθήματος και βιώματος, που συνδέει το ασύνειδο με το συνειδητό, βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με τα αντικείμενα, τη φύση και τον κόσμο, βιώνοντας το «ωκεάνιο αίσθημα» της άρρηκτης ένωσης μαζί τους.

Είναι επίσης σημαντικό να επισημανθεί ότι ο Εμπειρικός αφενός συναιρεί τα λογοτεχνικά είδη σύμφωνα με τις επιταγές του υπερρεαλισμού και αφετέρου επιλέγει

αρχέγονη ενότητα. Γι' αυτό, η μεν νεάνις χάνει για λίγο τις αισθήσεις της, ενώ ο αφηγητής-ποιητής ξυπνά: και για τους δύο όμως η ευδαιμονική αλλαγή συντελείται με την εισχώρηση του ασύνειδου εντός της συνειδητής πραγματικότητας.

⁷⁰⁰ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 113, έχει ήδη επισημάνει ότι ο νέος υπερρεαλιστικός κόσμος συμβολίζεται, μεταξύ άλλων, στο έργο του Εμπειρικού, με την άνοιξη και το θέρος.

⁷⁰¹ Η καταληκτική φράση του κειμένου «όπως και πέραν του ανοικτού παραθύρου, όπως και έξω», που συνιστά έναν ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο με τομή στην 8^η συλλαβή αμέσως μετά το επίθετο «ανοικτού», το οποίο με αυτό τον τρόπο τονίζεται, επαναλαμβάνει την τελική φράση της 3^{ης} παραγράφου και κλείνει κυκλικά το κείμενο, καθώς επανέρχεται σε αυτήν το μοτίβο του ανοικτού παραθύρου, το οποίο λόγω του σημαίνοντος συμβολισμού του διατρέχει όλα τα κομβικά σημεία του κειμένου.

⁷⁰² Η ανοιξιιάτικη φύση και η κόρη συνιστούν βασικές συνιστώσες της σολωμικής ρομαντικής επιφάνειας, κυρίως στον «Πειρασμό» του Γ' Σχεδιάσματος των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, όπου όμως επιφάνεται στα μάτια του αλαφοῖσκιωτου ο αόρατος πνευματικός κόσμος μέσα στη φύση, μορφοποιείται δηλαδή το άυλο πνεύμα και δεν αποκαλύπτεται, όπως στην υπερρεαλιστική οραματική επιφάνεια του παντογνώστη αφηγητή-ποιητή του κειμένου που μας απασχολεί, η ενοποίηση των πάντων. Για μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση της συνομιλίας του σολωμικού και του εμπειρικού κειμένου βλ. Διονύσης Στεργιούλας, «Σολωμικοί και καβαφικοί απόηχοι στο "Φως παραθύρου" του Εμπειρικού», *Ομπρέλα*, 55, Δεκέμβριος 2001-Φεβρουάριος 2002, 64-66: 64-65 και Ρουσοπούλου, ό.π., 181.

να αποκαλύψει, μέσω ενός απρόσωπου, μη δραματοποιημένου, ετεροδιηγητικού, παντογνώστη αφηγητή-ποιητή και μιας οραματικής επιφάνειας, τον υπερπραγματικό κόσμο, τον οποίο ευαγγελίζεται, δηλώνοντας έμμεσα ότι αυτός ο οραματικός κόσμος μπορεί να γίνει ορατός από τον καθένα (το μόνο που του χρειάζεται ενδεχομένως είναι το ανοιχτό παράθυρο του δωματίου, δηλαδή της ψυχής). Επιπλέον, η οραματική επιφάνεια του δίνει τη δυνατότητα να δημιουργήσει ένα ποιητικό και ταυτόχρονα «εικαστικό γεγονός», που το αφιερώνει στον αγαπημένο του ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο, συνείροντας την ποίηση με τη ζωγραφική,⁷⁰³ πάλι κατά τα υπερρεαλιστικά πρότυπα. Έτσι, ο αφηγητής-ποιητής, ως alter ego του Εμπειρικού, λειτουργεί ως θεατής της εκστατικής εμπειρίας της κοπέλας, δέκτης του υπερπραγματικού της οράματος και βιώματος και συνάμα ποιητικο-εικαστικός δημιουργός που καθιστά, μέσω της διυποκειμενικής εμπειρίας της επιφάνειας, τον αναγνώστη κοινωνό αυτής της επιφανόμενης υπερπραγματικής ενοποίησης των πάντων.

γ) «Του Αιγάγρου» ή Η οραματική επιφάνεια της ζωτικής και ποιητικής ενέργειας

Το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Του Αιγάγρου»⁷⁰⁴ (32-34) γράφτηκε, σύμφωνα με την τοπική και χρονολογική ένδειξη του ίδιου του ποιητή, στη Γλυφάδα στις

⁷⁰³ Όπως σημειώνει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 96, «η πρόθεση υπέρβασης των ορίων μεταξύ της λογοτεχνικής και της ζωγραφικής δημιουργίας χαρακτηρίζει, γενικότερα, την ποιητική του Εμπειρικού. [...] Η απόπειρα αφομοίωσης της (ζωγραφικής) εικόνας και αναγωγής του ποιητικού λόγου σε εικαστικό γεγονός, διαφαίνεται χαρακτηριστικά [εκτός από το «Φως παραθύρου»] και σε δύο κείμενα της *Οκτάνα*: “Δύο άλογα του Giorgio de Chirico” και “Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού”. Σε αυτά τα “εικαστικά γεγονότα”, ο ποιητής λειτουργεί συγχρόνως ως θεατής και ως δημιουργός».

⁷⁰⁴ Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά, μετά τον θάνατο του ποιητή, στο περιοδικό *Σπείρα*, 4, Δεκέμβριος 1975, 374-375. Στην *Οκτάνα* δημοσιεύεται με δύο μορφές, η πρώτη βρίσκεται στο κύριο μέρος της συλλογής και η δεύτερη, που σημειώνεται ότι συνιστά την πρώτη μορφή του πεζού αυτού ποιήματος με βάση τα χειρόγραφα του ποιητή, υπάρχει στο «Επίμετρο» (99-100). Ο Εμπειρικός ηχογράφησε μαζί με τον Ν. Βαλαωρίτη τον χειμώνα του 1960-1961, σύμφωνα με τη μαρτυρία του κ. Λεωνίδα Εμπειρικού, την ανάγνωση «Του Αιγάγρου» με τη μορφή που έχει στο «Επίμετρο», με λίγες αποκλίσεις (η ηχογράφηση αυτή κυκλοφόρησε σε δίσκο το 1979: *Ο Εμπειρικός διαβάξει Εμπειρικό II*, «Διόνυσος» 1979, YDL 0863). Βλ. και Ακριτόπουλος, ό.π., 69-76 (ο οποίος όμως αναφέρει, σ. 69, ότι η ηχογράφηση του κειμένου έγινε τον Νοέμβριο του 1964, παραθέτοντας εσφαλμένα τον δίσκο). Εμείς θα βασιστούμε στη μορφή που δημοσιεύεται στο κύριο μέρος της *Οκτάνα*, σε αυτή δηλαδή που ανήκει

12.7.1960. Ο τριτοπρόσωπος, αρχικά, αφηγητής-ποιητής, αφού παρουσιάζει τον αίγαγρο (με πεζό α) να στέκεται σε μια ψηλή κορφή και να αψηφά τις κραυγές των ανθρώπων που τον καλούν από τον κάμπο να πάει κοντά τους και να τους σώσει, απευθύνεται στη συνέχεια σε αυτόν, ως ομοδιηγητικός αφηγητής-ποιητής, σε β' ενικό πρόσωπο, αποκαλώντας τον Αίγαγρο (με Α κεφαλαίο αυτή τη φορά), θαυμάζοντας το ελεύθερό του φρόνημα που δεν υποκύπτει στις δελεαστικές υποσχέσεις των ανθρώπων, οραματιζόμενος τη μορφή του να πετιέται ολόενα και πιο ψηλά, χαιρετίζοντάς τον και δοξολογώντας τον:

Ο Αίγαγρος στέκει ακίνητος και οσμίζεται ακόμη τον αέρα. Έπειτα, ζαφνικά, υψώνει το κεφάλι του και αφήνει μέγα βέλασμα, που αντηχεί επάνω και πέρα απ' τα φαράγγια σαν γέλιο λαγαρό, και μονομιιάς, με πήδημα γοργό, σαν βέλος θεόρατο ή σαν διάττων, ακόμη πιο ψηλά πετιέται.

Γεια και χαρά σου, Αίγαγρε! Γιατί να σου φαντάζον τα λόγια του κάμπου και οι φωνές του; Γιατί να προτιμήσης του κάμπου τα κατσίκια; Έχεις ό,τι χρειάζεσαι εδώ και για βοσκή και για οχείες και κάτι πάρα πάνω, κάτι που, μα τον Θεό, δεν ήκμασε ποτέ κάτω στους κάμπους –έχεις εδώ την Λευτεριά!

Τα κρύσταλλα που μαζώχθηκαν και φτιάξαν τον Κρυστάλλη, ο Διονύσιος Σολωμός ο Μουσηγέτης, ο Ανδρέας ο πρωτόκλητος και πρωτομάλης Κάλβος, ο Περικλής Γιαννόπουλος που ελληνικά τα ήθελε όλα κ' έκρυβε μέσα του, βαθιά, μια φλογερή ψυχή Σαβοναρόλα, ο μέγας ταγός ο Δελφικός, ο Αρχάγγελος Σικελιανός που έπλασε το Πάσχα των Ελλήνων και ανάστησε (Πάσχα και αυτό) τον Πάνα, ο εκ του Ευζείνου ποιητής ο Βάρναλης ο Κώστας, αι βάτοι αι φλεγόμενοι, ο Νίκος Εγγονόπουλος και ο Νικήτας Ράντος, ο Οδυσσεύς Ελύτης, που την ψυχή του βάφτισε στα ιωνικά νερά του Ελληνικού Αρχιπελάγους, ο εκ Λευκάδος ποιητής, αυγερινός και αποσπερίτης, ο Νάνος Βαλαωρίτης, αυτοί και λίγοι άλλοι, αυτοί που πήραν τα βουνά, να μην τους φάη ο κάμπος, δοξολογούν τον οίστρο σου και το πυκνό σου σπέρμα, γιε του Πανός και μιας ζαρκάδας Αφροδίτης.

Γεια και χαρά σου, Αίγαγρε, που δεν αγαπάς τους κάμπους! Τι να τους κάνης; Ο ήλιος εδώ, κάθε πρωί, σηκώνεται ανάμεσα στα κέρατά σου! Στα μάτια σου λάμπουν οι αστραπές του Ιεχωβά και ο ίμερος ο άσβηστος του Δία, κάθε φορά που σπέρνεις εδώ, στα θηλυκά σου, την ένδοξη και απέθαντη γενιά σου!

Γεια και χαρά σου, Αίγαγρε, που δεν θα πας στους κάμπους! Γεια και χαρά σου, που πατάς τα νυχοπόδαρά σου στον απορρώγων κορυφών τα πιο ψηλά Ωσαννά!

Είπα και ελάλησα, Αίγαγρε, και αμαρτίαν ουκ έχω. (33-34)

Έχει ήδη διαπιστωθεί από τους μελετητές του έργου του Εμπειρικού ότι ο Αίγαγρος έχει άμεση σχέση με τον αρκαδικό θεό Πάνα, ο ίδιος άλλωστε ο ποιητής τον αποκαλεί γιο του Πάνα και «μιας ζαρκάδας Αφροδίτης», και έχουν επισημανθεί οι ομοιότητες του πεζού αυτού ποιήματος της *Οκτάνα* με το ποίημα του Άγγελου Σικελιανού «Παν».⁷⁰⁵ Επομένως, ο Αίγαγρος, που συνδυάζει σ' έναν πλήρη

στο corpus των ποιημάτων και θεωρείται οριστική. Υπάρχει και μια τρίτη εκδοχή του «Αιγάγρου» που δημοσιεύτηκε από τον Λ. Εμπειρικό το 2006 και θεωρείται πως «είναι η βάση της οριστικής εκδοχής». Βλ. Εμπειρικός, «Μια ανέκδοτη εκδοχή του καταλόγου των Μπεάτων και μια ανέκδοτη εκδοχή του καταλόγου του Αιγάγρου. Σχόλιο: Λεωνίδας Εμπειρικός», *Νέα Συντέλεια*, 5-6-7, Άνοιξη 2006, 79-87: 83, 86-87.

⁷⁰⁵ Βλ. Θανάσης Ντόκος, «Ο ήλιος στον κριό. Άγγελος Σικελιανός “Παν”, Αντρέας Εμπειρικός “Του Αιγάγρου” – Ένας κοινός τόπος», *Τομές*, 90, Απρίλιος-Ιούνιος 1984, 30-35· Klapaki, «Versions of the

συγκρητισμό ειδωλολατρικών και χριστιανικών στοιχείων τη γενετήσια ρώμη του πατέρα του και την ερωτική-κοσμική ενέργεια της μητέρας του με το στοιχείο του φωτός (ο ήλιος ανατέλλει ανάμεσα από τα κέρατά του, ενώ στα μάτια του λάμπουν οι αστραπές του Ιεχωβά) και την αιώνια ιμερική δύναμη του Δία, επιφάνεται στα μάτια του αφηγητή-ποιητή, που τον προσφωνεί και τον δοξάζει, ως η ζωτική ενέργεια, η αιώνια δύναμη του έρωτα και της ζωής,⁷⁰⁶ που ελεύθερη από κάθε είδους συναλλαγή συνέχει τον κόσμο.⁷⁰⁷ Δεν είναι τυχαίο, όπως έχει ήδη υπογραμμίσει η Κλαράκι,⁷⁰⁸ ότι ο Εμπειρικός επιλέγει τη βουνοκορφή,⁷⁰⁹ έναν προνομιακό τόπο της παραδοσιακής επιφάνειας-θεοφάνειας, για να τοποθετήσει σε αυτήν τη δική του αποκαλυπτική μορφή και να την αντιπαραθέσει στους ανθρώπους του κάμπου.⁷¹⁰ Με την επιφάνεια

modern literary epiphany», ό.π., 281· Φυλακτού, ό.π., 65. Ο Φυλακτού μάλιστα προσθέτει ότι «ο Αίγαγρος του Εμπειρικού, η άγρια κατσίκα [πιο σωστά: ο άγιος τράγος], ταυτίζεται με τον Αιγίπανα, ο οποίος, σύμφωνα με τη μυθολογία, ήταν γιος του Πανός και της Αίγης και έμοιαζε με τον Πάνα, έχοντας και εκείνος το πάνω μισό του σώματος ανθρώπινο και το κάτω μισό γίδας».

⁷⁰⁶ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Καψωμένος, ό.π., 325, «το “sexus” του Σικελιανού γίνεται στον Εμπειρικό “λιβιδώ” και παίρνει ποικίλες μυθικές εκφράσεις: του αιγάγρου, του τράγου, του αμνού-κριού, [...], αλλά και της Άσπρης Φάλαινας, της Άνασσας των Ωκεανών».

⁷⁰⁷ Πβ. την άποψη του Βαλαωρίτη, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 10, που σημειώνει ότι ο Αίγαγρος είναι «σύμβολο ελευθερίας, με απηχήσεις των αετών στα κλέφτικα και των συμβόλων των “ορεινών” του Σικελιανού, έναντι των “καμπίσιων”, των σκλάβων».

⁷⁰⁸ Κλαράκι, «Versions of the modern literary epiphany», ό.π., 281.

⁷⁰⁹ Η βουνοκορφή συνδέεται με την επιφάνεια και στο ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα» και στο ομότιτλο πεζό (βλ. παραπάνω την υποενότητα I.1.A.ii, δ), ενώ γενικότερα τα ψηλά όρη γίνονται τόπος επιφάνειας και στο «Jungfrau ή Η ηχώ των ωραίων» (βλ. παραπάνω την υποενότητα I.1.A.v, α). Επίσης, η κορυφή ενός παραθαλάσσιου βράχου σχετίζεται άμεσα με την επιφάνεια στο πεζό ποίημα «Ο Κόρυμβος» (βλ. παραπάνω την υποενότητα I.1.A.vi, β). Οι κορυφές των βουνών ή των βράχων, εκτός του ότι ανακαλούν την παραδοσιακή επιφάνεια, την οποία ο Εμπειρικός συνειδητά υπονομεύει, για να αποκαλύψει το δικό του όραμα που αναβλύζει από το ασύνειδο ή τον δικό του υπερπραγματικό κόσμο, συνδέονται και με τον «ανοδικό του ψυχισμό» αλλά και με την έννοια του υψηλού, στην οποία θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στο τρίτο μέρος.

⁷¹⁰ Στο πεζό ποίημα «Του Αιγάγρου» αντιτίθεται συνεχώς το υψηλό με το χαμηλό: η ψηλή κορφή με τον κάμπο, ο ελεύθερος Αίγαγρος με τους πνευστιώντες ανθρώπους του κάμπου, οι λίγοι «που πήραν τα βουνά» με τη «μυριόστομη κραυγή» των ανθρώπων του κάμπου, των «απορρώγων κορυφών τα πιο υψηλά Ωσαννά» με «τα λερά μαγνάδια και τις βαρειές καδένες», ο ήλιος και ο αέρας των ψηλών κορυφών με «του κάτω κόσμου την βοή και την αντάρα». Έτσι, η ελεύθερη και ευδαιμονική ζωή που μπορεί να προσφέρει η εναρμόνιση με τη ζωτική ενέργεια που πηγάζει από το ασύνειδο αντιπαρατίθεται στη χαμέρπεια και τη δουλοφροσύνη των ανθρώπων που επιθυμούν να την εξαγοράσουν, υποβιβάζοντάς τη στα δικά τους δεδομένα.

του Αιγάγρου δεν κινητοποιείται μόνο η όραση («στέκει ακίνητος») αλλά και η όσφρηση («οσμίζεται ακόμη τον αέρα»), η ακοή («αφήνει μέγα βέλασμα», «σαν γέλιο λαγαρό»)⁷¹¹ και η κιναισθησία («υψώνει το κεφάλι του», «με πήδημα γοργό, [...] ακόμη πιο ψηλά πετιέται») του αναγνώστη. Έτσι, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής ως άλλος ποιητής-προφήτης, όπως παρουσιάζεται στην καταληκτική περίοδο του κειμένου, αποκαλύπτει στους ανθρώπους μέσω της οραματικής του επιφάνειας, επιτελώντας την αποστολή του,⁷¹² την αέναη ερωτική-ζωτική ενέργεια, την ίδια την αδέσμευτη και ακατάλυτη «ενόρμηση της ζωής», αποδίδοντάς της όχι μόνο το γνώρισμα του υψηλού αλλά και, με μια ανατρεπτική σύζευξη των αντιθέτων, αρχαιοελληνικά και χριστιανικά θεϊκά χαρακτηριστικά,⁷¹³ καθώς μόνο αυτή μπορεί, σύμφωνα με τον Εμπειρικό και γενικότερα όλους τους υπερρεαλιστές, να απελευθερώσει και να λυτρώσει τον άνθρωπο, χαρίζοντάς του την αυθεντική ζωή.⁷¹⁴

Η ζωτική όμως ενέργεια που επιφάνεται μέσω του Αιγάγρου ταυτίζεται, όπως και σε άλλα κείμενα του Εμπειρικού, σύμφωνα με την εκπεφρασμένη αντίληψή του, με την ποιητική ενέργεια. Γι' αυτόν τον λόγο ο ποιητής μνημονεύει προγενέστερους (τον Κρυστάλλη, τον Σολωμό, τον Κάλβο, τον Γιαννόπουλο, τον Σικελιανό, τον

⁷¹¹ Το «μέγα βέλασμα», που ως αποκαλυπτική κραυγή φανερώνει την αδούλωτη ζωτική δύναμη του Αιγάγρου, ανακαλεί την ομόσημη, άδηλη και ακουστική επιφάνεια του πεζού ποιήματος της *Οκτάνα* «Το μέγα βέλασμα ή Παν-Ιησούς Χριστός», με τη διαφορά ότι εδώ ο Αίγαγρος, παρόλο που συνδυάζει τη φύση του πατέρα του Πάνα με ορισμένα χριστιανικά στοιχεία, δεν αίρει τις αμαρτίες του κόσμου, όπως ο αμνός-κρίος. Αντίθετα, επιλέγει να μείνει ελεύθερος στις βουνοκορφές μακριά από τον κόσμο και τις αμαρτίες του, αδιαφορώντας για τις παρακλήσεις του. Επίσης, η παρομοίωση του «μεγάλου βελάσματος» με «λαγαρό γέλιο» συνδέει την οραματική επιφάνεια του Αιγάγρου με τις δύο ομόσημες, άδηλες επιφάνειες του Πάνα στην «Αργώ», καθώς τα γέλια και οι ιαχές αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αποκάλυψης του αρκαδικού θεού.

⁷¹² Με αυτόν τον τρόπο ο ποιητής αποποιείται την αμαρτία της μη αποκάλυψης του οράματός του στους συνανθρώπους του που βασανίζονται εξαιτίας της καταπίεσης της ερωτικής ενόρμησης. Πβ. τα λόγια του Χριστού στο Κατά Ιωάννην, ιε' 22: «εἰ μὴ ἦλθον καὶ ἐλάλησα αὐτοῖς, ἁμαρτίαν οὐκ εἶχον· νῦν δὲ πρόφασιν οὐκ ἔχουσι περὶ τῆς ἁμαρτίας αὐτῶν».

⁷¹³ Η ερωτική ενόρμηση παρουσιάζεται ως «μέγας πασίχαρος κρίος», στον οποίο αποδίδονται θεϊκά χαρακτηριστικά («ευλογητός και ευλογών σπαργών εισδύει», «κομίζων των θεών τα νικητήρια»), και στο ποίημα «Ράγκα-Παράγκα ή Όταν τα συνήθη λόγια δεν αρκούν» της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*, 97.

⁷¹⁴ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτας*, ό.π., 159, «αυτή η τυφλή τάση για το καλύτερο θα αρκούσε για να δικαιώσει τον έρωτα όπως τον εννοώ, τον απόλυτον έρωτα, σαν μοναδική αρχή φυσικής και ηθικής επιλογής που μπορεί να εγγυηθεί για την μη-ματαιότητα της ανθρώπινης μαρτυρίας και της ανθρώπινης διελεύσεως».

Βάρναλη) αλλά και σύγχρονους του (τον Εγγονόπουλο, τον Ράντο, τον Ελύτη, τον Ν. Βαλαωρίτη) Έλληνες ποιητές που εξυμνούν τον Αίγαγρο,⁷¹⁵ δηλαδή την ίδια τη ζωτική και ποιητική ενέργεια,⁷¹⁶ εντάσσοντας και τον εαυτό του στη γενεαλογία τους. Με αυτόν τον τρόπο δίνει στην οραματική του επιφάνεια τη χροιά ενός ποιήματος ποιητικής και ταυτόχρονα δηλώνει ξεκάθαρα τους ποιητικούς του προγόνους και συνοδοιπόρους.⁷¹⁷ Μόνο «αυτοί και λίγοι άλλοι» εκφράζουν, σύμφωνα με τον Εμπειρικό, τη γνήσια ποιητική φωνή, αποβλέποντας στον θρίαμβο του πνεύματος, στην όσμωση συνειδητού και ασύνειδου κατά το υπερρεαλιστικό λεξιλόγιο και γι' αυτόν τον λόγο «πήραν τα βουνά», προτιμώντας τη μοναξιά και την ελευθερία των υψηλών κορυφών από τις συναναστροφές, την υποκρισία («τα λερά μαγνάδια») και τη δουλοπρέπεια («τις βαρειές καδένες») του καμπίσιου κόσμου. Οι αδούλωτοι αλλά μοναχικοί και αναχωρητές αυτοί ποιητές «Του Αιγάγρου» δεν παραπέμπουν τόσο στον υπερρεαλιστή ποιητή που ζει και περιπλανιέται μέσα στο αστικό περιβάλλον, αναζητώντας τον τρελό έρωτα και την αντικειμενικά τυχαία συνάντηση όσο στον

⁷¹⁵ Οι ποιητές αυτοί, όπως έχει ήδη διαπιστώσει η Ρουσοπούλου, ό.π., 548-549, συνδέονται με το (αρχαιο)ελληνικό ή/και το χριστιανικό στοιχείο (π.χ. Μουσηγέτης, πρωτόκλητος και πρωτοψάλτης), το φως (π.χ. αυγερινός και αποσπερίτης) και τη φλόγα (π.χ. βάτοι φλεγόμενοι). Το ίδιο ισχύει, όπως είδαμε, και για τον Αίγαγρο· η σύμπτωση είναι αναμενόμενη, αφού για τον Εμπειρικό ζωτική και ποιητική ενέργεια ταυτίζονται.

⁷¹⁶ Βλ. και την άποψη της Ρουσοπούλου, ό.π., 548, που σημειώνει ότι «ο αίγαγρος είναι ον ελληνικό, στο οποίο πιστεύουν και το οποίο δοξολογούν Έλληνες ποιητές». Θα λέγαμε, μάλλον, ότι η μορφή του Αιγάγρου είναι ελληνική και γι' αυτό ο Εμπειρικός τη συνδέει με έναν ελληνικό ποιητικό κανόνα, η ενόρμηση όμως της ζωής, που επιφαίνεται μέσω αυτής της μορφής είναι αιώνια, οικουμενική και πανανθρώπινη, πέρα και πάνω από εθνικούς προσδιορισμούς, όπως ρητά αναφέρεται σε άλλα κείμενά του (π.χ. στο «Αμούρ-Αμούρ» ή στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων»). Ο Εμπειρικός ξεκινά από το τοπικό και το εγχώριο, για να αποκαλύψει το παγκόσμιο και το καθολικό.

⁷¹⁷ Είναι αξιοσημείωτο ότι από την ελληνική ποιητική αυτή γενεαλογία των υμνητών της ζωτικής και ποιητικής ενέργειας απουσιάζει και ο Κ. Π. Καβάφης, που μνημονεύεται αντίθετα στους «Μπεάτους» (*Οκτάνα*, 37), και (αναμενόμενα) ο Κώστας Καρυωτάκης, για τον οποίο έγραψε το υμνητικό πεζό ποίημα «Όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες» (*Οκτάνα*, 62-66). Για τη στάση του Εμπειρικού απέναντι στο έργο του Καβάφη, βλ. Έλενα Μπαδέλλ, «Εμπειρικός, Καβάφης και η ποίηση των ηδονών», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 674-684. Στη σχέση του Εμπειρικού με την ποίηση του Καρυωτάκη θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

ρομαντικό ποιητή-προφήτη, που ζει μακριά από την πόλη, απομονωμένος από τον υπόλοιπο κόσμο.⁷¹⁸

Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί τα μέσα της παραδοσιακής επιφάνειας, τη βουνοκορφή, το φως (τον ήλιο), το υψηλό, αλλά και τη μεγαληγορία ποικίλων ρητορικών σχημάτων και τρόπων,⁷¹⁹ όπως και τη σύζευξη πεζού, ποιητικού⁷²⁰ και προφορικού λόγου,⁷²¹ διευρύνοντας τα όρια της λογοτεχνικότητας, για να φανερώσει, μέσω της λογοτεχνικής οραματικής του επιφάνειας ως ποιητής-προφήτης που νοιάζεται για την κοινωνική αποστολή του, και ταυτόχρονα να εξυμνήσει,⁷²² μέσω του θριαμβικού και υψηλού τόνου του κειμένου του, το δικό του υπερρεαλιστικό και θαυμαστό όραμα για τον κόσμο. Πρόκειται αφενός για το απελευθερωμένο ερωτικό ένστικτο, την ίδια δηλαδή την αιώνια και ακατάλυτη ζωτική ενέργεια, στην οποία αποδίδει μέσω της μορφής του Αιγάγρου όχι μόνο μυθικές διαστάσεις αλλά και όλα τα οικεία θεϊκά γνωρίσματα μιας μοναδικής ορθοδοξίας, καθώς μόνον από αυτήν μπορεί να προέλθει κάθε προσωπική και κοινωνική χειραφέτηση, και αφετέρου για τη δική του ελληνική ποιητική γενεαλογία, στην οποία εντάσσει τους ανυπόταχτους και αληθινά μεγάλους ποιητές (και μέσα σε αυτούς και τον ίδιο του τον εαυτό) που

⁷¹⁸ Όπως αναφέρει ο Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 117, «η εξύψωση του [ρομαντικού] καλλιτέχνη πάνω από τον υπόλοιπο κόσμο είχε σαν αναπόφευκτη συνέπεια την αποξένωση και απομόνωσή του από αυτόν». Βέβαια, «η δυσοίωνα μοίρα» του «προφήτη-καλλιτέχνη του ρομαντισμού» οφείλεται στο ότι αυτός «απευθύνεται σε ένα πλήθος το οποίο στην πλειοψηφία του αδυνατεί να τον ακούσει και να τον καταλάβει». Εδώ όμως, θα λέγαμε ότι ο Εμπειρικός αντιστρέφει τη ρομαντική «δυσοίωνα μοίρα», καθώς οι ποιητές της δικής του γενεαλογίας, που υμνούν, όπως προστάζει ο υπερρεαλισμός, παρόλο που δεν ήταν όλοι υπερρεαλιστές, την «ενόρμηση της ζωής», πήραν τα βουνά από δική τους επιλογή, όχι τόσο επειδή αδιαφόρησαν για την κοινωνική λειτουργία της ποίησής τους, όσο μάλλον για να μην αλλοτριωθούν από τον κόσμο («να μην τους φάη ο κάμπος»), που επιδιώκει να τους αφομοιώσει και επομένως να τους αφανίσει.

⁷¹⁹ Για μια αναλυτική παρουσίαση της ρητορικής του κειμένου, βλ. Ακριτόπουλος, ό.π., 76-83.

⁷²⁰ «Υπάρχει έμμετρη εκφορά του λόγου [...]. Ο γοργός ιαμβικός ρυθμός εναλλάσσεται ορισμένες φορές με τον μεσοτονικό ή τον δακτυλικό. [...] Κυριαρχεί ο 15σύλλαβος, ωστόσο υπάρχουν και 6σύλλαβα, 8σύλλαβα, 11σύλλαβα και 13σύλλαβα ιαμβικά μέτρα. Δεν είναι τυχαίο ότι η δοξαστική και θριαμβική προτελευταία παράγραφος γράφεται αποκλειστικά σε 15σύλλαβα μέτρα», ό.π., 81-82.

⁷²¹ Η επαναφερόμενη φράση «Γεια και χαρά σου, Αίγαγρε!» συνιστά τυπικό στοιχείο προφορικότητας.

⁷²² Ο Ακριτόπουλος, ό.π., 81, υποστηρίζει ότι «ο ύμνος και ο έπαινος σε μια ατμόσφαιρα θριάμβου αποτελούν και την υποβολή της θέσης του ποιήματος: την ανεπιφύλακτη από τον αναγνώστη αποδοχή και μίμηση του ποιητή-αιγάγρου». Κατά τη γνώμη μας, ο ποιητής δεν ταυτίζεται με τον Αίγαγρο, αλλά αποτελεί φορέα και υμνητή της ζωτικής ενέργειας που επιφαίνεται μέσα από το όραμα του Αιγάγρου.

προβάλλουν στο έργο τους τη ζωτική αυτή ενέργεια, συνιστώντας παράλληλα τους φορείς και εκφραστές της ποιητικής ενέργειας αυτής καθεαυτής.

δ) «Ο Δρόμος» ή Η οραματική επιφάνεια του θανάτου

Το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Ο Δρόμος» (15-18), που γράφτηκε στην Αθήνα στις 23.1.1964, σύμφωνα με την τοποχρονολόγηση στο τέλος του κειμένου της ως άνω συλλογής, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά αυτοτελώς, ζώντος του ποιητή, το 1974.⁷²³ Ο ετεροδιηγητικός αφηγητής-ποιητής καθιστά τον δρόμο επίκεντρο της περιγραφής του.⁷²⁴ Είναι χαρακτηριστικό ότι η λέξη «δρόμος», εκτός από τον τίτλο, επαναλαμβάνεται στην εναρκτήρια πρόταση των έξι από τις οκτώ παραγράφους-στροφές του κειμένου (δεν εμφανίζεται μόνο στην τρίτη και στην έβδομη, όπου γίνεται λόγος για τους διαβάτες και τις μαύρες γόνδολες της Βενετίας, αντίστοιχα). Με αυτόν τον τρόπο ο δρόμος γίνεται ο κεντρικός πυρήνας της φράσης που επαναλαμβανόμενη ορίζει την κυκλική σύνθεση (ring composition) του κειμένου, προσδίδοντας και το στοιχείο της προφορικότητας στο πεζό αυτό ποίημα,⁷²⁵ που

⁷²³ Εμπειρικός, *Ο Δρόμος*, Θεσσαλονίκη: Τραμ, 1974. Πριν από την πρώτη δημοσίευσή του είχε προηγηθεί, το 1964, η κυκλοφορία της ηχογραφημένης ανάγνωσης του πεζού αυτού ποιήματος από τον ίδιο τον ποιητή (*Ο Εμπειρικός διαβάξει Εμπειρικό*, «Διώνυσος» 1964, XDL 0853). Για τις ελάχιστες διαφορές ανάμεσα στα τρία κείμενα, βλ. Δανιήλ, «“Ο Δρόμος” με τους αγνώστους ποιητές», ό.π., 365-366: σημ. 4. Εμείς θα βασιστούμε στο κείμενο που δημοσιεύεται στην *Οκτάνα* το 1980.

⁷²⁴ Έχει ήδη επισημανθεί από ορισμένους μελετητές του έργου του Εμπειρικού ότι το πεζό αυτό κείμενο, όπως και τα υπόλοιπα της *Οκτάνα*, παρουσιάζει έντονα ποιητικά στοιχεία: οι οκτώ παράγραφοί του έχουν τα χαρακτηριστικά της στροφής, ενώ το ιαμβικό μέτρο, 7σύλλαβο, 8σύλλαβο και κυρίως 15σύλλαβο υπάρχει σε πολλές φράσεις του κειμένου. Επίσης, οι παρηχήσεις και οι εσωτερικές ομοιοκαταληξίες (ή ομοιοτέλευτα) είναι αρκετά συχνές (βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 147· Vourtsis, ό.π., 47-50· Ricks, ό.π., 78-79· Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 40· Αναστάσης Βιστωνίτης, «Τοπογραφικά στον Εμπειρικό», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 104-106: 105· Δανιήλ, «“Ο Δρόμος” με τους αγνώστους ποιητές», ό.π., 366). Η ποιητικότητά του ενισχύεται, όπως έχει παρατηρήσει ο Δανιήλ, ό.π., 367, και από την παράθεση στην 5^η παράγραφο «δύο αυτούσιων δημοτικών στίχων, στίχων που συγκροτούν μια διακειμενική πρόταση ανάγνωσης του “Δρόμου” με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια».

⁷²⁵ Η επαναληπτικότητα μιας φράσης, ειδικότερα μιας παγιωμένης φράσης, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με την ομηρική φόρμουλα, αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της προφορικής ποίησης. Βλ. Γρηγόρης Μ. Σηφάκης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο: Π.Ε.Κ., 1988, 83.

συζευγνύει σύμφωνα με τις επιταγές του υπερρεαλισμού τα βασικά είδη του λόγου («θαμπός ο δρόμος την αυγή, χωρίς σκιές» 1^η, «αμέριμνος ο δρόμος εξακολουθεί» 2^η, «ο δρόμος, σκυρόστρωτος ή με άσφαλτο ντυμένος, από παντού πάντα περνά» 4^η, «όμως ο δρόμος, αν και από παντού πάντα περνά» 5^η, «και ο δρόμος εξακολουθεί» 6^η, «και ο δρόμος εξακολουθεί» 8^η).

Μετά την περιγραφή του δρόμου πρώτα κατά τη διάρκεια της μέρας, που τη διακρίνουν το φως και η αμεριμνησία (παράγραφοι 1-4), και έπειτα κατά τη διάρκεια της νύχτας, που τη χαρακτηρίζουν το σκότος, η βία και η οδύνη (παράγραφος 5),⁷²⁶ ακολουθεί αιφνίδια («ξάφνου») η οραματική επιφάνεια της επιγραφής του ποταμού Αχέροντα και του Κανάλε Γκράντε της Βενετίας:

Και ο δρόμος εξακολουθεί, με ανάλογα στοιχεία και από παντού πάντα περνά (Γκραν Κάννον, Μακροτάνταλον, Ακροκεραύνια, Άνδεις) από τις όχθες του Γουαδαλκιβίρ που όλη την Κόρδοβα ποτίζει, από τις όχθες του Αμούρ και από τις όχθες του Ζαμβέζη, ο δρόμος από παντού περνά, σκληρός, σκληρότατος παντού, τόσο, που πάντοτε αντέχει, στα βήματα όλων των πεζών και στην τριβή των βαρύτερων οχημάτων, μέσ' από πόλεις και χωριά, βουνά, υψίπεδα και κάμπους, από τις λίμνες τις Φινλανδικές, την Γη του Πυρός και την Εστραμαδούρα, έως που ξάφνου, κάθε τόσο, μια πινακίς, μη ορατή πάντα στους καλουμένους, πάντα εμφανίζεται για τον καθένα, όπου και αν βρίσκονται οι γηγενείς και οι ταξιδιώται, μια πινακίς με γράμματα χονδρά και απλά που γράφει: "Τέρμα εδώ. Ετοιμασθήτε. Ο ποταμός Αχέρων".

Την ίδια στιγμή, όποια και αν είναι η χώρα, όποιο και αν είναι το τοπίον, γίνεται μια τελευταία Βενετιά μ' ένα Κανάλε Γκράντε –όραμα πάντα θείον και των αισθήσεων χαιρετισμός στερνός- μια τελευταία Βενετιά στις αποβάθρες της οποίας γόνδολες μαύρες περιμένουν (πήγα να πω σαν νεκροφόρες) και ένας περάτης γονδολιέρης, ωχρός και κάτισχος μα δυνατός στα μπράτσα, τους τερματίζοντας κάθε φορά καλεί: "Περάστε, κύριοι, απ' εδώ. Τούτη είναι η βάρκα σας. Εμπάτε." Και οι καλούμενοι, με βλέμμα σαν αυτό που συναντά κανείς στα μάτια των καταδικασμένων, στις ύστατες στιγμές του βίου των, μπροστά στις κάννες των αποσπασμάτων, σε ώρες ορθρινές κατά τας εκτελέσεις, μισό λεπτό πριν ακουσθούν οι τουφεκίες και σωριασθούν σφαδάζοντα στη γη τα σώματά των, όλοι περνούν και μπαίνουν στις γόνδολες πάντα χωρίς αποσκευές και φεύγουν.

Και ο δρόμος εξακολουθεί, σκληρός, σκληρότερος παρά ποτέ, σκυρόστρωτος ή με άσφαλτο ντυμένος, και μαλακώνει μόνο, όποια και αν είναι η χώρα, όποιο και αν είναι το τοπίον, κάτω από σέλας αγλαόν αθανασίας, μόνον στα βήματα των ποιητών εκείνων, που οι ψυχές των ένα με τα κορμιά των είναι, των ποιητών εκείνων των ακραιφνών και των αγράντων, καθώς και των αδελφών αυτών Αγίων Πάντων. (16-18)

Ο δρόμος, σύμβολο της ευδαιμονικής όσο και σκληρής ζωής στη διηνεκή, ακατάλυτη, οικουμενική και πανανθρώπινη της διάσταση («από παντού πάντα περνά», «πάντοτε αντέχει»), ενώνει τα φαράγγια και τους μεγάλους ορεινούς όγκους της Βορείου και της Νοτίου Αμερικής (Γκραν Κάννον, Άνδεις) με τα παράκτια όρη του Ιονίου πελάγους (Ακροκεραύνια) και τα βουνά της βόρειας Άνδρου (Μακροτάνταλο), συνδέει τα μεγάλα ποτάμια της νότιας Ευρώπης (Γουαδαλκιβίρ), της Ασίας (Αμούρ) και της Αφρικής (Ζαμβέζης), που επανέρχονται στο έργο του

⁷²⁶ Για μια πολύ καλή ερμηνεία των πέντε πρώτων παραγράφων-στροφών του κειμένου, βλ. Δανιήλ, «"Ο Δρόμος" με τους αγνώστους ποιητές», ό.π., 368-373. Για το ζήτημα της σχέσης του «Δρόμου» με την ομηρία του Εμπερικού από την ΟΠΛΑ, βλ. παραπάνω τη [σημ. 255](#).

Εμπειρικού ως σημαίνοντα της ζωτικής και της ποιητικής ενέργειας, όπως συζευγνύει και όλα τα χωριά, τις πόλεις, τα βουνά και τις πεδιάδες της Γης από το βορειότερο μέχρι το νοτιότερο άκρο της.⁷²⁷

Η ζωή ως παγκόσμιο και καθολικό φαινόμενο δεν σταματά ποτέ την πορεία της στο πέρασμα των αιώνων, παρά τους βιασμούς, τις ομηρίες και τις σφαγές που περιγράφησαν στην προηγούμενη παράγραφο-στροφή, παρά τις αντιξοότητες και τις καταστροφές («την τριβή των βαρυτέρων οχημάτων»). Αυτό που μόνο ανακόπτεται είναι η προσωπική πορεία του καθενός, όποια ιδιότητα και αν έχει και σε όποιο σημείο του δρόμου-βίου και αν βρίσκεται, όταν επιφαίνεται ξαφνικά μπροστά στα μάτια του, τη στιγμή της κλήσης του, και μονάχα γι' αυτόν τον ίδιο η πινακίδα που τον καλεί να σταματήσει την πορεία του στον δρόμο της ζωής και να ετοιμασθεί,⁷²⁸ για να μεταβεί μέσω του μυθικού ποταμού Αχέροντα στον κάτω κόσμο.⁷²⁹ Πρόκειται για την οραματική επιφάνεια μιας οριακής κατάστασης που είναι κοινή για όλους τους ανθρώπους, αλλά βιώνεται από τον καθένα χωριστά σε διαφορετικό τόπο και χρόνο ως μοίρα προσωπική και ταυτόχρονα βέβαιη, ολοφάνερη και απλή («πάντα εμφανίζεται [...] μια πινακίς με γράμματα χονδρά και απλά»), για την επιφάνεια της στιγμής της μετάβασης από την ζωή στον θάνατο, της στιγμής που ορίζει το μεταίχμιο ανάμεσα στην ύπαρξη και την ανυπαρξία. Ο Αχέροντας, το μοναδικό ποτάμι που συσχετίζεται στην ποίηση του Εμπειρικού με τον θάνατο, γίνεται ο τελικός σταθμός της ζωτικής ενέργειας, που συμβολίζει ο Γουαδαλκιβίρ, ο Αμούρ και ο Ζαμβέζης, γίνεται έτσι αυτός που σηματοδοτεί το αναπόφευκτο πέρασμα από την κίνηση του ορμητικού νερού και επομένως της ζωής στην ακινησία της στάσιμης

⁷²⁷ Η Αναγνωστοπούλου, «Υπερρεαλισμός και εθνική ποίηση», ό.π., 119, συγκρίνοντας τον «Δρόμο» με τον «Μπολιβάρ» του Εγγονόπουλου, υποστηρίζει πως «για τον Εμπειρικό η οικουμενική διάσταση και η πρόθεση της ενότητας του κόσμου συνιστούν τον κυρίαρχο άξονα της κοσμολογικής προβληματικής του».

⁷²⁸ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 254, έχει επισημάνει ότι στο έργο του Εμπειρικού «η οριζόντια επίγεια κίνηση είναι συνυφασμένη με τη δοκιμασία, το μαρτύριο και το θάνατο. [...] Σκηνικός χώρος της επίγεια δοκιμασίας είναι συχνά ο δρόμος, ο οριζόντιος δηλαδή άξονας μιας πεπερασμένης πραγματικότητας». Από την άλλη, ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 171, θεωρεί ότι ο τίτλος του κειμένου «Ο Δρόμος» «αλλά και ο ιδεολογικός [του] πυρήνας έχουν σχέση με το περίπου συνώνυμο έργο του Κερούακ».

⁷²⁹ Όπως σημειώνει ο Δανιήλ, «“Ο Δρόμος” με τους αγνώστους ποιητές», ό.π., 374, ο Αχέροντας «οδηγούσε στην Αχερουσία λίμνη, όπου και, κατά την ελληνική μυθολογία, βρίσκονται οι πύλες του Άδη».

λίμνης και επομένως του θανάτου.⁷³⁰ Η οραματική αυτή επιφάνεια μεταφέρεται στον αναγνώστη μέσω του ετεροδιηγητικού και παντογνώστη αφηγητή-ποιητή, που αποκτά κατ' αυτόν τον τρόπο τις διαστάσεις ενός ποιητή-προφήτη, ο οποίος γνωρίζει τα μυστικά της ζωής και του θανάτου.

Ταυτόχρονα, ακριβώς κατά την οριακή αυτή στιγμή του μεταιχμίου, επιφαίνεται οραματικά, για τελευταία φορά στα μάτια του κάθε καλουμένου, μεταβάλλοντας τα χωροχρονικά δεδομένα, η Βενετία με το Κανάλε Γκράντε της. Πρόκειται για το ύστατο και «θείον» όραμα της ζωής, για τη στερνή αισθητική απόλαυση,⁷³¹ που μεταβάλλεται όμως πάραυτα σε καθολικό όραμα θανάτου,⁷³² το οποίο μεταφέρεται στον αναγνώστη από την εξωτερική οπτική γωνία του αφηγητή-ποιητή, που έχει ως ποιητής-προφήτης την ολική θέαση του φαινομένου της μετάβασης από την ζωή στον θάνατο.⁷³³ Έτσι, αποκαλύπτεται ότι στις αποβάθρες του βενετικού καναλιού περιμένουν τους καλουμένους οι μαύρες γόνδολες, οι νεκροφόρες σύμφωνα με τον πρωτοπρόσωπο σχολιασμό του Εμπειρικού (που

⁷³⁰ Ο ποιητής δεν κάνει βέβαια λόγο για την Αχερουσία λίμνη, αλλά η παρουσία της υπονοείται μέσω της αναφοράς του στον μυθικό Αχέροντα.

⁷³¹ Η φράση «όραμα πάντα θείον και των αισθήσεων χαιρετισμός στερνός», που παρεμβάλλεται μέσα σε παύλες και απαρτίζεται από έναν ιαμβικό 7σύλλαβο και έναν ιαμβικό 12σύλλαβο στίχο, ανακαλεί τους τρεις τελευταίους στίχους του καθαφικού «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» (1911) και το οπτικοακουστικό θείο όραμα του μυστικού θιάσου που εγκαταλείπει τον Αντώνιο και σηματοδοτεί την οριστική απώλεια της Αλεξάνδρειας: «κι άκουσε με συγκίνησιν, [...] / ως τελευταία απόλαυσι τους ήχους / τα εξαίσια όργανα του μυστικού θιάσου / κι αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που χάνεις». Βλ. Κ. Π. Καβάφη, *Ποιήματα (1897-1933)*, Στιχαριθμημένη έκδοση φροντισμένη από τον Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα: Ίκαρος, 1989, 24.

⁷³² Τη μεταιχμιακή συνύπαρξη της ζωής, ως τέλειαις αισθητικής-ερωτικής-δημιουργικής απόλαυσης, και του θανάτου, πριν από την οριστική και αμετάκλητη επικράτηση του δεύτερου, βιώνει στην πόλη της Βενετίας με τα σοκάκια, τα κανάλια και τις γόνδολες της και ο συγγραφέας Γκούσταφ Άσενμπαχ, ο τραγικός ήρωας του Thomas Mann, στη νουβέλα του *Θάνατος στη Βενετία* (1912). Αξίζει να διερευνηθεί περαιτέρω η συνομιλία των δύο κειμένων, καθώς τα σημεία σύγκλισής τους είναι κατά τη γνώμη μας ορατά (π.χ., και στο έργο του Mann η γόνδολα που μεταφέρει τον ήρωα στο ξενοδοχείο παρομοιάζεται με φέρετρο).

⁷³³ Η οραματική επιφάνεια της Βενετίας ως αποκάλυψη του μεταιχμίου ανάμεσα στην ζωή και στον θάνατο καταλαμβάνει την 7^η παράγραφο-στροφή του κειμένου, τη μοναδική στην οποία δεν αναφέρεται ο δρόμος, ως σύμβολο της πορείας της ζωής, καθώς χάρη σε αυτήν την επιφάνεια ο υλικός χώρος και χρόνος καταλύονται και ο δρόμος παύει στιγμιαία να υφίσταται. Στην 3^η παράγραφο-στροφή ο δρόμος επίσης δεν καταγράφεται, η παρουσία του όμως εξυπακούεται από την κίνηση των διαβατών.

εμφανίζεται για μοναδική φορά στο κείμενο, δηλώνοντας έμμεσα ότι ταυτίζεται με τον παντογνώστη αφηγητή-ποιητή-προφήτη), όπως και ότι τους καλεί να επιβιβαστούν σε αυτές ένας περάτης-γονδολιέρης, η ωχρή και κάτισχνη εικόνα του οποίου «είναι απολύτως συμβατή με αυτή του ψυχοπομπού-βαρκάρη της ελληνικής μυθολογίας στον ποταμό Αχέροντα»,⁷³⁴ δηλαδή του Χάροντα.⁷³⁵ Η οραματική επιφάνεια συνεχίζεται με την εστίαση του αφηγητή-ποιητή να στρέφεται στο βλέμμα των καλουμένων, που παρομοιάζεται με αυτό των μελλοθανάτων στο εκτελεστικό απόσπασμα και, τέλος, ολοκληρώνεται με την επιβίβασή τους στις γόνδολες· όλοι ανεξαιρέτως αναχωρούν για το τελευταίο τους ταξίδι χωρίς τα υπάρχοντά τους.⁷³⁶

Για τον Εμπειρικό ο θάνατος, το άγνωστο τέρμα της διαδρομής του καθενός, είναι ένα οδυνηρό αλλά αναπότρεπτο γεγονός, που αφορά τον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά, ενώ ταυτόχρονα συνιστά μοίρα διηνεκή και πανανθρώπινη. Παρά την αμετάκλητη όμως παρουσία του, η ζωή-ο δρόμος εξακολουθεί πάντα να υφίσταται. Άρα, ζωή και θάνατος συνυπάρχουν, υπερβαίνοντας την αντιφατικότητά τους, και η επίγνωση του κοινού για όλους, αναπόφευκτου και οριστικού τέλους καθιστά την πορεία της ζωής, είτε αυτή είναι εύκολη είτε δύσκολη, σκληρή και τραγική. Οι μόνοι που ξεφεύγουν από αυτήν τη σκληρή και τραγική πορεία, κερδίζοντας όχι τη μεταφυσική αλλά την εγκόσμια αθανασία και νικώντας τον θάνατο όχι με φυσικά αλλά με πνευματικά μέσα, είναι οι γνήσιοι ποιητές, αυτοί που, ανεξάρτητα από τον

⁷³⁴ Δανιήλ, «“Ο Δρόμος” με τους αγνώστους ποιητές», ό.π., 374.

⁷³⁵ Ανάλογη, αλλά με διαφορετική στόχευση, είναι η οραματική επιφάνεια και στο ποίημα του Εγγονόπουλου «Κλείσε τα μάτια: τότες μπροστά σου θα παρελάση όλη η παλιά ζωή» από την τελευταία ποιητική συλλογή του *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Φεβρουάριο του 1964 στο τεύχος 2-3 του περιοδικού *Πάλι*. Σε αυτό ο ποιητής, που βρίσκεται σε μια γόνδολα στο κανάλι της Βενετίας, οραματίζεται έναν νεκρό Ρωμαίο να στέκεται στον περίβολο του Αγίου Γεωργίου των Γραικών και να του απευθύνει τον λόγο. Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, με είκοσι έγχρωμους πίνακες και ένα σχέδιο, Αθήνα: Ίκαρος, 1978, 46-49.

⁷³⁶ Όπως σημειώνει ο Δανιήλ, «“Ο Δρόμος” με τους αγνώστους ποιητές», ό.π., 374, «ο Εμπειρικός αναφέρεται στο Θάνατο-Χάροντα εκφράζοντας αντιλήψεις παρόμοιες με αυτές που συναντούμε τόσο στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό όσο και στο λαϊκό πολιτισμό των νεοελλήνων, έτσι όπως αυτός εκφράζεται μέσα από τα δημοτικά τραγούδια. Η αντιδιαστολή γίνεται με τις αντιλήψεις της χριστιανικής θρησκείας, σύμφωνα με τις οποίες ο θάνατος αποτελεί μεταβατικό στάδιο προς την αιώνια ζωή». Θα προσθέταμε μόνο ότι ο Εμπειρικός συζευγνύει στην οραματική επιφάνεια του Αχέροντα και της Βενετίας όχι μόνο τις αρχαιοελληνικές και τις νεοελληνικές-λαϊκές αντιλήψεις για τον θάνατο αλλά και τη δυτικοευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα (ή τουλάχιστον ένα από τα μείζονα έργα της).

τόπο και τον χρόνο της επίγειας παρουσίας τους, κατορθώνουν, κατά τα υπερρεαλιστικά πρότυπα, να συμφιλιώσουν τα αντίθετα και να ενώσουν την ύλη (το σώμα) με το πνεύμα (την ψυχή). Οι αυθεντικοί αυτοί ποιητές, που πετυχαίνουν να βιώσουν τον ενοποιημένο, υπερπραγματικό κόσμο της αυγής των χρόνων,⁷³⁷ παραμένουν άσπιλοι και αμόλυντοι από τη φθορά του κατακερματισμένου υπαρκτού κόσμου, παρόλο που εξακολουθούν άγνωστοι και ανώνυμοι να περπατούν, σύμφωνα πάλι με τις υπερρεαλιστικές επιταγές, ανάμεσα στους άλλους διαβάτες στον δρόμο της ζωής, και γι' αυτό ο ποιητής τους θεωρεί αδελφούς των Αγίων Πάντων.⁷³⁸

Ο Εμπειρικός ως παντογνώστης αφηγητής-ποιητής-προφήτης του υπερρεαλισμού συζευγνύει τις αντιθέσεις (τη μέρα και τη νύχτα, την αμεριμνησία και την οδύνη, τη ζωή και τον θάνατο, τον θάνατο και την αθανασία) και αποκαλύπτει με την οραματική του επιφάνεια, την «ψυχική του ενόραση», τα μυστικά της ζωής και του θανάτου ως αδιαμφισβήτητη αλήθεια, ενώνοντας διαφορετικά πολιτιστικά και λογοτεχνικά στοιχεία, για να προσφέρει τελικά τη λύτρωση όχι σε μιαν άλλη μεταφυσική ζωή αλλά σε αυτήν εδώ τη σκληρή επίγεια ζωή, μέσω της διεύρυνσης της πραγματικότητας με την ενοποίηση ύλης και πνεύματος, σώματος και ψυχής. Όσοι βιώνουν, όπως και ο ίδιος, αυτή την υπερπραγματικότητα είναι ακραιφνείς (αλλά άγνωστοι) ποιητές, που κυκλοφορούν αφανείς μέσα στον κόσμο. Σε αυτούς τους ποιητές αποδίδονται, μέσω του παραδοσιακού θεολογικού και θρησκευτικού λεξιλογίου («αχράντων», «Αγίων Πάντων») της δοξαστικής και θριαμβικής κατάληξης του κειμένου, τα χαρακτηριστικά μιας ανώνυμης, απτής και χειροπιαστής αγιότητας που τους κρατά μακριά από τον θάνατο του υλικού και λογοκρατούμενου κόσμου και τους χαρίζει το «αγλαόν σέλας» της αθανασίας του πνεύματος.

⁷³⁷ Η ιδέα της σύζευξης τονίζεται και μορφικά με την επαναφορά («των ποιητών εκείνων, των ποιητών εκείνων») και την εσωτερική ομοιοκαταληξία («των ποιητών» «των ακραιφνών» «των αδελφών αυτών» και «αχράντων» «Πάντων»).

⁷³⁸ «Οι ποιητές παρουσιάζονται ως αδελφοί των Αγίων επωμιζόμενοι λειτουργίες ανάλογες με αυτούς: παραδειγματίζουν, καθοδηγούν, υποδεικνύουν με τη στάση του βίου τους το δρόμο της Αθανασίας», Δανιήλ, «“Ο Δρόμος” με τους αγνώστους ποιητές», ό.π., 375.

ε) Οι οραματικές επιφάνειες του Jack Kerouac και των Μπεάτων

Το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Beat, beat, beatitude and love and glory» (24-25) που γράφτηκε στην Αθήνα στις 21.11.1963, σύμφωνα με τη γεωγραφική και χρονολογική ένδειξη του ίδιου του ποιητή στο τέλος του δημοσιευμένου κειμένου, φέρει ως μότο τη φράση του Αμερικανού λογοτέχνη Jack Kerouac (1922-1969) από το κλασικό του μυθιστόρημα *Στο Δρόμο* (*On the Road*), το οποίο εκδόθηκε το 1957: «He was BEAT –the root, the soul of beatific» (Ήταν ΝΙΚΗΜΕΝΟΣ –αυτός που ήταν η πηγή και η ψυχή της μακαριότητας).⁷³⁹ Πρόκειται για έναν ύμνο στον Jack Kerouac, έναν από τους κύριους εκπροσώπους των beat⁷⁴⁰ ποιητών⁷⁴¹ και εισηγητή του ομώνυμου όρου.⁷⁴² Οι beat που «προέβαιναν σε υπερρεαλιστικές παραβιάσεις της παλιάς αφηγηματικής τάξης του Λόγου [...] και επαναδιατύπωναν το ρομαντικών καταβολών αίτημα για επάνοδο του ποιητή στον ρόλο του μάντη και του προφήτη»⁷⁴³

⁷³⁹ Jack Kerouac, *Στο Δρόμο*, μτφρ. Δήμητρα Νικολοπούλου, επιμ. Αλέξης Ζήρας, Αθήνα: Πλέθρον, 1984, 235.

⁷⁴⁰ Η Μαρία Μαργαρώνη, «Ω υπερωκεάνιον· ο Ανδρέας Εμπειρικός και η αμερικανική παράδοση», *Σύγχρονα Θέματα*, 88, Ιανουάριος-Μάρτιος 2005, 52-57: 56, έχει διαπιστώσει ότι «με την *Οκτάνα* εισάγονται για πρώτη φορά στην Ελληνική ποίηση τα έργα των Αμερικάνων ποιητών Beat – του Jack Kerouac, του Allen Ginsberg, του Gregory Corso και του Lawrence Ferlinghetti – πρόδρομοι του επίσης ουτοπιστικού πολιτικού κινήματος της New Left, που αργότερα απέχτησαν τόση σημασία για τους Έλληνες ποιητές της γενιάς του '70».

⁷⁴¹ Όπως σημειώνει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 169-170, αυτοί οι Αμερικανοί λυρικοί ποιητές «αποτελούν μια κοινωνική και λογοτεχνική κίνηση με κυριότερα χαρακτηριστικά τον απολιτικό, αντι-ορθολογιστικό, ρομαντικό νυχίλισμό. [...] Πρωταρχικό μέλημά τους είναι να απελευθερώσουν την ποίηση από τον ακαδημαϊσμό της και να την οδηγήσουν “πίσω στο δρόμο”. Εγωκεντρικοί περισσότερο παρά κοινωνικοί, με εκκεντρική εμφάνιση, αντισυμβατικό λεξιλόγιο αναζητούν την έκσταση και την αποκάλυψη μέσα από τους ήχους της τζαζ, με τη βοήθεια κάποτε ναρκωτικών ή του απροκάλυπτου επιθετικού ερωτισμού. Το κίνημα όμως έχει και τις κοινωνικές του διαστάσεις αφού τα μέλη του αποτελούν μαχητικά πασιφιστικά στοιχεία και η εμφάνισή τους δεν είναι άσχετη με την ογκούμενη αντίδραση πολλών φιλελεύθερων Αμερικανών εναντίον του πολέμου της Κορέας μέσα στη δεκαετία του 1950».

⁷⁴² «Σε μια συζήτησή του με τον συγγραφέα John Clellon Holmes, ο Kerouac περιέγραψε τους φίλους του και γενικά τη γενιά του ως ψυχικά κουρασμένη με την ζωή και τον κόσμο, έχοντας ένα αίσθημα “ήττας” (beatness), εισάγοντας ουσιαστικά για πρώτη φορά τον όρο “Beat Generation”». Βλ. [biblionet](#) [ανακτήθηκε στις 26/2/2019]

⁷⁴³ Μορφία Μάλλη, *Στον δρόμο των Beat. Μια ανάγνωση της ποίησης του Λευτέρη Πούλιου*, Αθήνα: futura, 2016, 14.

ήταν φυσικό να συγκινήσουν τον Εμπειρικό στις αρχές της δεκαετίας του 1960.⁷⁴⁴ «Έχω μια κρυφή φιλοδοξία, να γίνω ένας μεγάλος προφητικός καλλιτέχνης που αλλάζει τη ζωή», ομολογούσε ο Jack Kerouac.⁷⁴⁵ Για τους beat «ο ποιητής με την εννοιακή του φαντασία έδινε στην ποίηση μια νέα γνωστική αξία, αποκρυπτογραφούσε τα ιερογλυφικά των μυστικών και εσώτερων σχέσεων των πραγμάτων και της ανθρώπινης φύσης· αποτελούσε έναν vates, έναν οραματιστή και ιεροφάντη μιας ακατάληπτης έμπνευσης. [...] Η εγκατάλειψη των ορθολογικών συνδέσεων αιτίου και αιτιατού και του συνειδητού ελέγχου της γλώσσας επέτρεπε την πρόσβαση στη μυστικιστική έκλαμψη και καταργούσε το μονοπώλιο της πραγματικότητας ή της αλήθειας από τον Λόγο».⁷⁴⁶

Αυτή ακριβώς η μορφή του προφητικού καλλιτέχνη, του Μουσηγέτη Kerouac που συζευγνύει στο πρόσωπό του τον Διόνυσο και τον Απόλλωνα,⁷⁴⁷ επιφαινεται οραματικά στον παντογνώστη αφηγητή-ποιητή του πεζού ποιήματος του Εμπειρικού, που απευθύνεται σε β' πληθυντικό πρόσωπο στους ακροατές ή στους αναγνώστες του, παρατρύνοντάς τους να δουν και εκείνοι τον επιφαινόμενο Αμερικανό ποιητή, να μοιραστούν έτσι μαζί του την οραματική του επιφάνεια και να συμμετάσχουν στην υπερπραγματική αποκαλυπτική του εμπειρία, ασπαζόμενοι το δοξαστικό και λυτρωτικό της μήνυμα, την ιερότητα της ερωτικής ενόρμησης που ενσαρκώνει ο Jack Kerouac:

⁷⁴⁴ Σύμφωνα με τον Γ. Γιατρομανωλάκη, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 170, ο Έλληνας ποιητής «στα χρόνια 1963 και 1964 γράφει τέσσερα πεζά ποιήματα, όπου άμεσα αναφέρεται στους ποιητές αυτούς. Τα ποιήματα αυτά είναι: “Οι Εποχές” (πιθανότατα 1963), “Beat, beat, beatitude and love and glory” (1963), “Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι Άγιοι” (1963) και “Το μέγα βέλασμα ή Παν-Ιησούς Χριστός” (1964), “Ψυρός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου” (1963;) και “Ο Δρόμος” (1964), τα οποία σαφέστατα έχουν να κάμουν με τα κηρύγματα και τις ιδέες των beat, και ο ευαγγελισμός και ο απολιτικός ουτοπισμός του “Όχι Μπραζιλία μα Οκτάνα” σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τα ανάλογα κηρύγματα των Μπήνικ». Και ο Θανάσης Σακελλαριάδης, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η γενιά των Beat. Μια φιλοσοφική προσέγγιση», *Υλάντρον*, 3, Νοέμβριος 2002, 32-40: 35, συμφωνώντας με τον Γ. Γιατρομανωλάκη, αναφέρει πως «η συγκίνηση του Εμπειρικού για τους beat προέρχεται από την ιδεολογική και ποιητική συγγένεια που νιώθει για το κίνημα».

⁷⁴⁵ Μάλλη, ό.π., 16.

⁷⁴⁶ Ό.π., 16-17.

⁷⁴⁷ Η σύζευξη διονυσιακού και απολλώνιου πνεύματος συναντάται, όπως είναι γνωστό, και στον Σικελιανό. Ο Φυλακτού, ό.π., 103, θεωρεί ότι το συγκεκριμένο πεζό ποίημα του Εμπειρικού έχει «πολλές ομοιότητες με το πολύ προγενέστερο “Ταξιδεύω με το Διόνυσο” (1915) του Σικελιανού».

Ανοίξτε τα παράθυρα, ανοίξτε τις ψυχές –ο Kerouac διαβαίνει Μουσηγέτης, Διόνυσος μαζί και Απόλλωνας μέσ' στο στενό του παντελόνι, αξύριστος πολλές φορές και πάντοτε ωραίος, ουδόλως φοβούμενος την παρακμή που τον εξέθρεψε, διότι μέσ' στην ψυχή του και ανάμεσα στα σκέλη του μιας νέας ακμής το σπέρμα φέρνει.

Ανοίξτε τα παράθυρα, ανοίξτε τις ψυχές –φωτοστεφής ο Κερούακ διαβαίνει, πίνοντας το νέκταρ της καθημερινής ζωής παντού όπου το βρίσκει, πίνοντας και προσφέροντας το νέκταρ που περισσότερο και από τον Νιαγάρα ρέει, όταν ο πόθος μέσα μας υπερσχύει και ο ευλογημένος άνθρωπος στο «εν τούτω νικά» του έρωτος ομνύει.

Ανοίξτε τα παράθυρα, ανοίξτε τις ψυχές –ο μέγας Τζακ –για 'δέστε τον– διαβαίνει, με bus, με τραίνα διασχίζοντας τις Ηνωμένες Πολιτείες [...].

Ναι, ναι, ανοίξτε τα παράθυρα, ανοίξτε τις ψυχές –ο Κερούακ διαβαίνει Μουσηγέτης, στην λέξι «hitchhiking» δίνοντας την πιο ιερή της σημασία, πιστεύοντας εις τον Θεόν με τις αισθήσεις, πίσω του σέρνοντας έναν χορό που την υδρόγειο ζώνει, έναν χορό εφήβων και νεανίδων λυσικόμων, στα ανθεστήρια των πραιριών, στα αναστενάγια των ηδονών, στα αναστενάγια των υπεργείων και υπογείων λαγνουργείων (με hop, με twist, με rock 'n roll, με τις φωνές των νέγρων), κ' έτσι, καθώς διαβαίνει –ανοίξτε τα παράθυρα, ανοίξτε τις ψυχές– από τα έγκατα της γης και από τα χείλη της νεότητος της Οικουμένης ξεπειτείται και ως την Εδέμ πηγαίνει, σαν ιαχή και προσευχή, σαν οργανισμού που επέρχεται γιγάντιο κτυποκάρδι, μία διάτορος, μία παντάνασσα κραυγή:

“BEAT, BEAT, BEATITUDE AND LOVE AND GLORY !” (24-25)

Στο πεζό αυτό ποίημα δεν υπάρχει κάποιος ενδο-κειμενικός παρατηρητής, παρά μόνο ένας παντογνώστης αφηγητής-ποιητής που βλέπει οραματικά, ως προφήτης που έχει την ικανότητα να θεάται όλη την οικουμένη, τον Jack Kerouac να διαβαίνει και καλεί,⁷⁴⁸ με την επαναφορά της διατακτικής προστακτικής «ανοίξτε», όσους ακούν ή διαβάζουν το ποιητικό του αφήγημα να ανοίξουν τα παράθυρα και τις ψυχές τους,⁷⁴⁹ να κινητοποιήσουν δηλαδή όλες τις αισθήσεις τους αλλά και τον εσώτερο εαυτό τους, για να τον δουν ενορατικά και εκείνοι («για δέστε τον»), μυούμενοι στην επιφάνεια που τους αποκαλύπτει.⁷⁵⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι η φράση-έκκληση επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές στην αρχή της κάθε παραγράφου-στροφής και παρεμβάλλεται μια πέμπτη φορά μέσα σε παύλες, στην τελευταία παράγραφο-στροφή, εισάγοντας τη θριαμβική και αποκαλυπτική κραυγή, με την οποία ολοκληρώνεται το κείμενο σε σχήμα κύκλου (καθώς το επιστέγασμά του ταυτίζεται

⁷⁴⁸ Ο Τζιόβας, «Η ρητορική της αποστροφής», ό.π., 239, έχει ήδη επισημάνει πως «η ρητορική του Εμπειρικού είναι η ρητορική της αποστροφής και κατ' επέκταση της φωνής. [...] Έχουμε να κάνουμε [...] με έναν αποστροφικό [τρόπο] που βασίζεται στην αναφώνηση και την προτροπή».

⁷⁴⁹ Το ανοιχτό παράθυρο, σύμβολο της δεκτικότητας της ψυχής, αποτελεί προϋπόθεση της ενόρασης και κατ' επέκταση της ενοποίησης εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, έμφυχης και άψυχης ύλης και στο «Φως παραθύρου» των *Γραπτών* (βλ. παραπάνω την υποενότητα [I.3. β](#)).

⁷⁵⁰ Για τον ρόλο της διατακτικής προστακτικής, με την οποία γίνεται η μύηση στην επιφάνεια, βλ. παραπάνω τη [σημ. 282](#) του δευτέρου μέρους. Ο Τζιόβας, «Η ρητορική της αποστροφής», ό.π., 246-247, διαπιστώνει ότι «το θαυμαστικό επίθετο, όπως και η προστακτική, απαιτούν ομιλιακή συνθήκη επικοινωνίας τονίζοντας τα στοιχεία της αμεσότητας, της μέθεξης και της ανταποκρισιμότητας, στοιχεία που ο κειμενικός λόγος δεν προαπαιτεί».

με τον τίτλο του). Ενδιάμεσα η φράση-μοτίβο («ανοίξτε τα παράθυρα, ανοίξτε τις ψυχές»), που συνιστά έναν ιαμβικό 14σύλλαβο στίχο με τομή στην όγδοη συλλαβή,⁷⁵¹ ορίζει με την επαναφορά της την κυκλική σύνθεση (ring composition) του πεζού αυτού ποιήματος, διαγράφοντας έναν εσωτερικό κύκλο.

Ο εσωτερικός κύκλος που περικλείει τις τέσσερις παραγράφους-στροφές συνιστά την οραματική επιφάνεια του Jack Kerouac, που ως διυποκειμενική εμπειρία αφορά τόσο τον αφηγητή-ποιητή-προφήτη όσο και τον αναγνώστη ή τον ακροατή του. Ο beat ποιητής δεν επιφαινεται ποτέ ακίνητος, αλλά παρουσιάζεται να διαβαίνει διαρκώς (το ρήμα επαναλαμβάνεται συνολικά οκτώ φορές μέσα στο κείμενο), να βρίσκεται δηλαδή περιπλανώμενος πάντα στον δρόμο,⁷⁵² διασχίζοντας με κάθε σύγχρονο επίγειο, μηχανικό μέσο (λεωφορεία, τραίνα και αυτοκίνητα) τις Ηνωμένες Πολιτείες, ενώνοντας με τον ανθρώπινο χορό του όλη την οικουμένη, καταλύοντας ως υπερκόσμια μορφή κάθε έννοια τόπου και γεωγραφικού χώρου (πόλης, ακτής, ερημιάς, σαβάννας, ποταμού), αφηφώντας τις καιρικές συνθήκες και τις θύελλες και δίνοντας στο ωτοστόπ («hitchhiking») την «ιερή σημασία» του υπερρεαλιστικού αντικειμενικού τυχαίου, του παράδοξου, απίθανου και απρόσμενου γεγονότος που συνδέει τον άνθρωπο με τον κόσμο, ανοίγοντας τον δρόμο στο ανθρώπινο ασύνειδο και ενώνοντας το τυχαίο με το αναγκαίο.⁷⁵³ Επιπλέον, επιφαινεται όχι ως μουσόληπτος αλλά ως Μουσηγέτης (το χαρακτηριστικό αυτό γνώρισμα συνδέει κυκλικά την πρώτη με την τέταρτη παράγραφο-στροφή),⁷⁵⁴ συμφιλιώνοντας

⁷⁵¹ Ενδεχομένως η παύλα που σημειώνεται σταθερά στο τέλος της να αντικαθιστά την 15^η συλλαβή του ιαμβικού στίχου.

⁷⁵² Η στάση ζωής του Kerouac και γενικότερα των beat θυμίζει την προσταγή του Breton (*Les pas perdus* [1924], Paris: Gallimard, 1974, 110): «Lâchez tout. [...] Partez sur les routes», που επαναλαμβάνεται συχνά και από τον Εμπειρικό (*Οκτάνα*, 38, 68). Όπως σημειώνει η Μάλλη, *ό.π.*, 27, «το να είσαι beat τότε σήμαινε να βλέπεις την άβυσσο της πραγματικότητας και να πολεμάς τις ιδέες της υλιστικής Αμερικής για το χρήμα, την κατανάλωση, τον καπιταλισμό. Σήμαινε να εναντιώνεσαι στα φυλετικά, σεξουαλικά και θρησκευτικά στερεότυπα, να τα βάζεις με τη βία, την ισχύουσα πουριτανική ηθική και τη νομοθεσία της λογοκρισίας. Οι ιδέες μάλιστα κι ο τρόπος ζωής αυτών των “αλητών”, των flaneur της νέας εποχής, ενέπνευσε μια ολόκληρη γενιά, που βγήκε στον δρόμο ακολουθώντας τα χνάρια του Kerouac και πριν απ’ αυτόν του Rimbaud, αναζητώντας την ειρήνη αντί για τον πόλεμο και τη χαρά της ζωής αντί τη χάνωση της κατανάλωσης».

⁷⁵³ Για το αντικειμενικό τυχαίο βλ. το τρίτο κεφάλαιο του τρίτου μέρους.

⁷⁵⁴ Το τυπικό αυτό προσωνύμιο του θεού Απόλλωνα ως ηγέτη των Μουσών αποδίδεται στο «Του Αιγάγρου» και σε έναν άλλο μεγάλο οραματιστή ποιητή, τον Διονύσιο Σολωμό. Είναι αξιοσημείωτο

διαλεκτικά το διονυσιακό και το απολλώνιο στοιχείο,⁷⁵⁵ δίνοντας δηλαδή μορφή στο άμορφο, καθιστώντας το αβυσσαλέο γαλήνιο, το σκοτεινό φωτεινό, μετουσιώνοντας το beat (χτυπημένο, νικημένο) σε beatific (μακάριο, ευδαιμονικό), όντας «συγχρόνως καλλιτέχνης της μέθης και του ονείρου»⁷⁵⁶ και υπερνικώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την οδύνη του διαμελισμένου-εξατομικευμένου ανθρώπου και του κατακερματισμένου κόσμου, δίνοντας τέλος με τη ζωή και την τέχνη του στη διάσπαση των επιμέρους εξατομικεύσεων και επαναμαγεύοντας –όπως και οι υπερρεαλιστές– τον κόσμο.⁷⁵⁷

Ως επιφανόμενη μορφή ο ποιητής Κερουας συζευγνύει τα αντίθετα, το αρχαίο με το σύγχρονο («Διόνυσος μαζί και Απόλλωνας μέσ' στο στενό του παντελόνι»), το άσχημο με το ωραίο («αξύριστος πολλές φορές και πάντοτε ωραίος»), την παρακμή με την ακμή, την ψυχή με το σώμα, το θεϊκό με το ανθρώπινο και το συνηθισμένο («πίνοντας το νέκταρ της καθημερινής ζωής»), το αρχαιοελληνικό και ειδωλολατρικό με το χριστιανικό (Μουσηγέτης αλλά και φωτοστεφής και ισαπόστολος), το ιερό με το ερωτικό και ηδονικό («ο ευλογημένος άνθρωπος στο “εν τούτω νικά” του έρωτος ομνύει», «πιστεύοντας εις τον Θεόν με τις αισθήσεις», «στα αναστενάρια των ηδονών»),⁷⁵⁸ το τοπικό με το παγκόσμιο, το ανθρώπινο με το κοσμικό («πίσω του σέρνοντας έναν χορό που την υδρόγειο ζώνει, έναν χορό εφήβων και νεανίδων λυσικόμων»), το υπόγειο με το υπέργειο, τον σύγχρονο μουσικό ρυθμό με την πρωτόγονη ιαχή, το ηρωικό με το ερωτικό, ποιητικό και θρησκευτικό στοιχείο («με κάτι του William Cody στη θωριά και στα γερά του σκέλη, με τον δικό του τρόπο τραγουδώντας άσματα πλήρη, αδαμικά»), τη ζωτική με την ποιητική ενέργεια («τον οίστρο της ζωής και την δροσιά της γλόης») ως γνήσιος λογοτεχνικός απόγονος του συμπατριώτη του Walt Whitman και γι' αυτό προσδιορίζεται τρεις φορές από τον αφηγητή-ποιητή-προφήτη ως «ο μέγας Τζακ». Με αυτόν τον τρόπο, η οραματική του

ότι μόνο ο Σολωμός και ο Κερουας αποκαλούνται από τον Εμπειρικό Μουσηγέτες. Ενδεχομένως, έβλεπε στον πρώτο έναν ποιητικό πρόγονο και στον δεύτερο έναν ποιητικό επίγονο.

⁷⁵⁵ Η συμφιλίωση αυτή, που γέννησε κατά τον Νίτσε την αρχαιοελληνική τραγωδία, συνδέει τον άνθρωπο όχι μόνο με τους συνανθρώπους του και τον ίδιο του τον εαυτό αλλά και με το αρχέγονο, «μυστηριώδες πρωταρχικό Ένα». Βλ. Νίτσε, *ό.π.*, 51-52, 56-57.

⁷⁵⁶ *Ο.π.*, 58.

⁷⁵⁷ *Ο.π.*, 112, 151.

⁷⁵⁸ Βλ. και Ρουσοπούλου, *ό.π.*, 481-483.

επιφάνεια συνιστά την ιδανική αναπαράσταση του υπερρεαλιστικού «ύψιστου σημείου» (point sublime).

Απόγειο της οραματικής αυτής επιφάνειας του Jack Kerouac συνιστά η «παντάνασσα κραυγή» που τη συνοδεύει, κινητοποιώντας εκτός από την όραση και την ακοή του αναγνώστη ή ακροατή της διωποκειμενικής αυτής εμπειρίας.⁷⁵⁹ Πρόκειται για μια διάτορο κραυγή που εκπορεύεται «από τα έγκατα της γης» και εκφωνείται από τους νέους σε όλον τον πλανήτη, έχοντας «κάτι το αρχέγονο και καθολικό»,⁷⁶⁰ συζευγνύοντας το υπόγειο και το επίγειο με το ουράνιο και το παραδείσιο, το σώμα και το ασύνειδο με το πνεύμα και την ψυχή, το ανθρώπινο και ερωτικό με το θείο, καθώς φτάνει ως την Εδέμ, καταλύοντας κάθε συμβατική έννοια του χώρου αλλά και του χρόνου, ενώνοντας το παρόν με το αρχέγονο παρελθόν και το απώτερο αποκαλυπτικό μέλλον της επικράτησης του υπερπραγματικού παραδείσου σε μια πλήρη αχρονική διάρκεια και ολότητα. Με αυτόν τον τρόπο κλείνει η εσωτερική κυκλική σύνθεση του κειμένου και ακούγεται στην αγγλο-αμερικανική γλώσσα η αποκαλυπτική κραυγή, με την οποία εισάγεται ένα στοιχείο υψηλόφωνης προφορικότητας στον αφηγηματικό-ποιητικό λόγο, ολοκληρώνεται η οραματική επιφάνεια και ταυτόχρονα κλείνει το εξωτερικό κυκλικό σχήμα, που συνδέει τον αγγλοαμερικανικό τίτλο με τη θριαμβευτική κατακλείδα του πεζού ποιήματος.⁷⁶¹ Με τη στεντόρεια αυτή αποκαλυπτική κραυγή διατρανώνεται ο μετασχηματισμός της ψυχικής κόπωσης και του αισθήματος της ήττας (beat), που προκαλούν η κυριαρχία του υλισμού, του λογοκρατούμενου συντηρητισμού και των κοινωνικών συμβάσεων, στην αισιοδοξία και την ψυχική ανάταση (beat),⁷⁶² που προξενεί η προσδοκία της ριζικής τους ανατροπής, και η μετουσίωσή τους στη

⁷⁵⁹ Όπως σημειώνει ο Τζιόβας, «Η ρητορική της αποστροφής», ό.π., 244, «η αναφώνηση της αποστροφής είναι και ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη θρησκευτική και την ερωτική τελετουργία, στην προσευχή και τον οργασμό».

⁷⁶⁰ Ο.π.

⁷⁶¹ Η «θριαμβική κατάληξη του ποιήματος» αποτελεί πάγιο χαρακτηριστικό της ποιητικής ρητορικής του Εμπειρικού (βλ. παραπάνω τη [σημ. 282](#)).

⁷⁶² Ο Kerouac, όπως δηλώνεται και από το μότο του πεζού ποιήματος του Εμπειρικού, έδωσε στη λέξη beat τη διπλή σημασία του αισθήματος της ήττας και της ανάτασης, μετουσιώνοντας το beat σε beatific.

μακαριότητα και ευδαιμονία (beatitude),⁷⁶³ με την οποία συνδέεται η ζωή και η δημιουργία που εξυμνεί τον ερωτικό οίστρο και γι' αυτό δοξάζεται (love and glory).

Μέσω της οραματικής επιφάνειας του Jack Kerouac ο Εμπειρικός αποκαλύπτει και διατρανώνει το δικό του υπερρεαλιστικό όραμα για την ποίηση και την ζωή, το οποίο νιώθει ότι είναι ταυτόσημο με αυτό του Αμερικανού beat ποιητή. Οραματίζεται τον οραματιστή Kerouac και πλάθει ένα ποίημα-γεγονός, στο οποίο συναιρείται η ποίηση με την πεζογραφία, ο προφορικός με τον πεζό λόγο, η αγγλοαμερικανική με την ελληνική γλώσσα,⁷⁶⁴ η τέχνη με την ζωή, το εγχώριο με το οικουμενικό, το παλιό με το μοντέρνο, το έγχρονο με το άχρονο, ο έρωτας με το θείο, η αρχαιοελληνική και χριστιανική παράδοση με τον κυριότερο εκπρόσωπο των Αμερικανών beat ποιητών, ο δικός του εσωτερικός κόσμος με την ζωή και τη δράση του Kerouac, η δική του υπερρεαλιστική ποίηση με το έργο του Kerouac.⁷⁶⁵ Με αυτόν τον τρόπο φανερόνεται και προβάλλεται η διευρυμένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού που μπορεί, χάρη στην όσμωση των αντιθέτων και την κατάλυση όλων των συμβατικών ορίων, να

⁷⁶³ Όπως σημειώνει ο Φυλακτού, *ό.π.*, 101, υπάρχει «πιθανό λογοπαίγνιο και με τα beat-itude/ beat attitude». Ο Εμπειρικός δηλαδή συζευγνύει και λεκτικά-μορφικά την ποίηση των beat με την ευδαιμονία.

⁷⁶⁴ Εκτός από τον τίτλο, το μότο και την κατακλείδα υπάρχουν και αμερικανικές λέξεις που ενσωματώνονται στο σώμα του πεζού ποιήματος του Εμπειρικού, καθιστώντας τη γλώσσα του πολυσυλλεκτική. Η Μαργαρώνη, *ό.π.*, 56, έχει επισημάνει ότι «το ποίημα περιέχει τέσσερις σειρές από αμερικάνικα ονόματα. Η πρώτη, “Missouri Pacific, Union Pacific, Great Northern Railroad, Rock Island Line” προχωράει σαν τρένο με ανάπαιστους και ίαμβους. Η δεύτερη, “Dodge, Hudson, Cadillac, Ford-Galaxy, Ford Thunderbird”, είναι κουτσός δεκαπεντασύλλαβος. Η τρίτη και κορυφαία, “Denver, New York, Los Angeles, Chicago, San Francisco”, είναι τέλειος δεκαπεντασύλλαβος. Η τελευταία, “Μιζούρι, Ποτόμακ, Σοσκουεχάνα”, είναι γραμμένη πια με ελληνικούς χαρακτήρες». Θα προσθέταμε και μία πέμπτη, στην οποία οι αμερικανικές λέξεις (είδη χορευτικής μουσικής) διαπλέκονται με τις ελληνικές σε έναν ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο, με τομή στην 8^η συλλαβή, μετά δηλαδή την τρίτη και τελευταία αμερικανική λέξη: «με boρ, με twist, με rock 'n roll, με τις φωνές των νέγρων». Για το ζήτημα της ετερογλωσσίας βλ. τη μελέτη του Γρηγόρη Πασχαλίδη, «Οι ξένες λέξεις στην υπερρεαλιστική ποίηση», *Ποίηση*, 15, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2000, 167-179 [και στο Γιάννης Η. Παππάς (επιμ.), *Ελληνικός Μεταπολεμικός Υπερρεαλισμός*, εισαγωγή Ερ. Γ. Καψωμένος, Πάτρα: Περί Τεχνών, 2005, 133-145].

⁷⁶⁵ Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να μελετηθεί η εμπειρική επιφάνεια συγκριτικά με την επιφάνεια στο έργο του Kerouac. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η επιφάνεια στον Kerouac συνδέεται συνήθως με μια «ξαφνική επιφοίτηση» (ο ίδιος χρησιμοποιεί τη γιαπωνέζικη λέξη «σατόρι») και επιδιώκει να προσφέρει την αντανάκλαση αυτού που ο Αμερικανός συγγραφέας αποκαλεί «αληθινό κόσμο». Βλ. Jack Kerouac, *Σατόρι στο Παρίσι*, μτφρ. Μαίρη Καραγιαννοπούλου, Αθήνα: Πλέθρον, 2010, 7 και 9.

οδηγήσει στη μακάρια ευδαιμονία της απολλώνιας και συνάμα διονυσιακής πληρότητας.

Λίγους μήνες πριν από αυτόν τον ύμνο στον Κερούας, συγκεκριμένα στις 17.8.1963, «την πιο ζεστή μέρα του καλοκαιριού», ο Εμπειρικός γράφει, στη Γλυφάδα, ένα άλλο οραματικό πεζό ποίημα που εντάσσεται και αυτό στην *Οκτάνα*, το «Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι Άγιοι» (36-38),⁷⁶⁶ χρησιμοποιώντας αυτή τη φορά ως μότο ένα απόσπασμα από την *Παλαιά Διαθήκη*, συγκεκριμένα από το βιβλίο του προφήτη Δανιήλ, κεφάλαιο 3.16-23 και 3.23-27.⁷⁶⁷ Ο Δανιήλ καταγράφει την ιστορία των «τριών παιδων εν τη καμίνω», των Σιδράχ, Μισάχ και Αβδεναγώ (τα εβραϊκά τους ονόματα ήταν Ανανίας, Μισαήλ και Αζαρίας), οι οποίοι αρνήθηκαν να προσκυνήσουν τη χρυσή εικόνα του Ναβουχοδονόσορα και γι' αυτόν τον λόγο τους έριξαν δεμένους σε πυρακτωμένη κάμινο, από την οποία βγήκαν σώοι, καθώς άγγελος Κυρίου φανερώθηκε στη μέση της φωτιάς «ως πνεύμα δρόσου» και δεν επέτρεψε στις φλόγες να τους αγγίξουν. Τότε οι τρεις παίδες έβαλλαν μέσα στην κάμινο, υμνώντας και δοξάζοντας τον Θεό.

Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής των «Μπεάτων» προσθέτει, ως άλλος προφήτης Δανιήλ, στους Άγιους τρεις παίδες της *Παλαιάς Διαθήκης* τη δική του χορεία των Αγίων της μη συμμορφώσεως, που καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό φάσμα από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 1^{ου} αιώνα μ.Χ. και τα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ., και δηλώνει την παρουσία του σε μια παρένθετη πρόταση στο τέλος της απαρίθμησης των ηρώων του: «(και θα μπορούσα να προσθέσω κι άλλους)». Στους τριανταπέντε μπεάτους του, στους δικούς του δηλαδή «παίδες εν τη καμίνω»⁷⁶⁸ που αρνήθηκαν να συμμορφωθούν με την εκάστοτε καθεστηκυία τάξη,

⁷⁶⁶ Θα βασιστούμε στη δεύτερη μορφή του πεζού αυτού ποιήματος που ανήκει στο corpus των ποιημάτων της *Οκτάνα* και θεωρείται οριστική. Μια πρώτη του μορφή, με βάση τα χειρόγραφα του ποιητή, δημοσιεύεται στο «Επίμετρο» της συλλογής (101-103). Ο Εμπειρικός ηχογράφησε την ανάγνωση των «Μπεάτων» με τη μορφή που έχει στο «Επίμετρο» (η ηχογράφιση αυτή κυκλοφόρησε σε δίσκο το 1979: *Ο Εμπειρικός διαβάζει Εμπειρικό II*, «Διώνυσος» 1979, YDL 0863). Υπάρχει και μια τρίτη εκδοχή των «Μπεάτων» που «βρέθηκε το 2004, μέσα σε χαρτιά αλληλογραφίας» του ποιητή και δημοσιεύτηκε από τον Λ. Εμπειρικό το 2006. Βλ. Εμπειρικός, «Μια ανέκδοτη εκδοχή του καταλόγου των Μπεάτων», ό.π., 80-83.

⁷⁶⁷ Βλ. τα εν λόγω αποσπάσματα στον ιστότοπο [myriobiblos](http://myriobiblos.com) [ανακτήθηκε στις 7/5/2020]

⁷⁶⁸ Στο ποίημα «Η τριανδρία του τριουμβιράτου» της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι* (αρ. 54, σ. 101), ο Εμπειρικός αναφέρεται μόνο σε τρεις παίδες εν τη καμίνω, συγκεκριμένα σε αυτούς τον Λέοντα Τολστόι, τον Σίγκμουντ Φρόντ και τον Ανδρέα Μπρετόν, «τριουμβιράτον αγλαόν».

συμπεριλαμβάνονται μεταξύ άλλων τόσο οι Αμερικανοί beat ποιητές και οι Γάλλοι υπερρεαλιστές όσο και ο Μωάμεθ και ο Ιησούς Χριστός αλλά και οι Ρώσοι ποιητές Essenin, Μαγιακόβσκη και Block.⁷⁶⁹ Όλοι αυτοί επιφαίνονται μπροστά στα μάτια του να ανέρχονται στον ουρανό και να ψάλλουν «τον ερχομό και την ανάγκη των νέων Παραδείσων»:

Και οι παίδες εξακολουθούν την μέρα και την νύκτα, (όσοι πιστοί, όσοι ζεστοί, μέσ' στις ψυχές σας σκύβοντας θα τους ακούστε) οι τίμιοι παίδες εξακολουθούν να ψάλλουν.

Και ενώ οι φλόγες της πυράς, περιδινούμενοι γύρω από τα σώματά των (ω Ιωάννα ντ' Αρκ! ω Αθανάση Διάκο!), με κόκκινες ανταύγειες φωτίζουν τα κτίσματα των Βαβυλώνων, των παλαιών και τωρινών και τις μορφές των Ναβουχοδοносόρων, απ' την λερή την άσφαλτο των λεωφόρων (lâchez tout, partez sur les routes) και απ' τις σκιές των σκοτεινών παρόδων, από τα έγκατα της γης και από τα μύχια της ψυχής, από τους κήπους με τα γιασεμιά και τους βακίνθους και από τα βάθη των δοχείων που τα δυσώδη απορρίμματα περιέχουν (lâchez tout, partez sur les routes), απ' τις κραυγές του γλυκασμού των συνοσιαζομένων και από τους στεναγμούς της ηδονής των ανανιζομένων, απ' των τρελών τις άναρθρες φωνές και απ' των βαρέων καμηών τις στοναχές, ως λάβα ζεστή, ή ως σάλπιγξ μιας αενάου παρουσίας, μα προ παντός ως σπέρμα, ως σπέρμα ορμητικών εν ευφροσύνη αναβλύζον, αναπηδούν και ανέρχονται στον ουρανό (Αλληλούϊα! Αλληλούϊα!) με μάτια εστραμμένα προς τα επάνω, άκαυτοι και άφθαρτοι εις τον αιώνα, μπεάτοι και προφητικοί (Αλληλούϊα! Αλληλούϊα!), ερωτικοί, υψιτενείς, μεμουσωμένοι, και τώρα και πάντα (Αλληλούϊα! Αλληλούϊα!) με συνοδείαν των αγγέλων, και τώρα και πάντα, τον ερχομό και την ανάγκη (Αλληλούϊα! Αλληλούϊα!) τον ερχομό και την ανάγκη των νέων Παραδείσων ψάλλουν! (37-38)

Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής, που ταυτίζεται με τον Εμπειρικό, βλέπει και ακούει οραματικά ως ποιητής-προφήτης τους τριανταπέντε τίμιους παίδες, τους μπεάτους ποιητές-δημιουργούς που εξακολουθούν να ψάλλουν τη μέρα και τη νύχτα μέσα στην πυρακτωμένη κάμινο, ταυτιζόμενος έτσι έμμεσα με τον προφήτη Δανιήλ της *Παλαιάς Διαθήκης*,⁷⁷⁰ ενώ ταυτόχρονα καλεί όσους πιστεύουν στα λόγια του να συμμετάσχουν στο υπερπραγματικό αποκαλυπτικό του βίωμα, που αποκτά έτσι τις

⁷⁶⁹ Οι μοναδικοί Έλληνες που εντάσσονται σε αυτή τη χορεία είναι ο Αρίσταρχος των ηδονών και οι δύο νεοέλληνες, προγενέστεροι του Εμπειρικού, ποιητές, ο Άγγελος Σικελιανός και ο Κ. Π. Καβάφης. Ο Σικελιανός είναι ο μοναδικός ποιητής που κατατάσσεται και στον λογοτεχνικό κανόνα «Του Αιγάργου» και στο πάνθεον των ηρώων των «Μπεάτων». Όσο για τον Αρίσταρχο, πρόκειται μάλλον για τον αρχαίο φιλόσοφο Αρίστιππο τον Κυρηναίο (435-355 π.Χ.), όπως σημειώνεται στην πρώτη μορφή του κειμένου στο «Επίμετρο», 102, και ακούγεται στην απαγγελία του στον δίσκο, τον ιδρυτή της κυρηναϊκής ή ηδονιστικής σχολής. Πβ. τη διαφορετική άποψη της Μπαδέλλ, ό.π., 676, που θεωρεί ότι «δεν διακινδυνεύουμε πολύ αν διαβάσουμε τον “Αρίσταρχο των ηδονών” ως χαρακτηρισμό του ίδιου του Καβάφη».

⁷⁷⁰ Είναι αξιοσημείωτο ότι με τον προφήτη Δανιήλ ταυτίζεται έμμεσα και ένα alter ego του Εμπειρικού, ο μορμόνος Δανιήλ Κάρτερ στο «Η επιστροφή του Οδυσσέως» από τα *Γραπτά* (βλ. παραπάνω την υποσημείωση Ι.Ι.Α.ι, α). Η προτίμηση του Εμπειρικού στον εν λόγω προφήτη οφείλεται ενδεχομένως στο γεγονός ότι ο Δανιήλ αναγνωρίζεται ως προφήτης και από το ισλάμ.

διαστάσεις μιας μεσσιανικής αλήθειας,⁷⁷¹ σκύβοντας μέσα στις ψυχές τους. Για άλλη μια φορά η οραματική επιφάνεια νοείται ως διυποκειμενική εμπειρία, στην οποία μετέχει τόσο ο αφηγητής-ποιητής-προφήτης όσο και ο ακροατής ή ο αναγνώστης του, από τη στιγμή που θα μνηθεί σε αυτήν, βυθιζόμενος στα βάθη του ασύνειδού του.

Το περιεχόμενο αυτής της οραματικής επιφάνειας παρουσιάζεται σε μια μονοπερίοδη «ολοφραστικής τεχνικής» παράγραφο, που βαίνει, με πολλές επαναφορές («ως σπέρμα, ως σπέρμα», «(Αλληλούϊα! Αλληλούϊα!)», «και τώρα και πάντα [...] και τώρα και πάντα», «τον ερχομό και την ανάγκη (Αλληλούϊα! Αλληλούϊα!) τον ερχομό και την ανάγκη»),⁷⁷² κορυφούμενη προς το λυτρωτικό της τέλος. Έτσι, αρχικά αποκαλύπτεται το σκηνικό της δοκιμασίας, που διαμορφώνεται από τις φλόγες της πυράς, οι οποίες ζώνουν τους παίδες-ποιητές που δεν συμμορφώθηκαν, χωρίς όμως να τους φθείρουν, αλλά αντίθετα εξαγιάζοντάς τους, καθιστώντας τους μακάριους και ευδαίμονες, δηλαδή μπεάτους,⁷⁷³ όπως την Ιωάννα της Λωραίνης και τον Αθανάσιο Διάκο, και αποκαλύπτοντας το πραγματικό πρόσωπο των τυράννων και βασανιστών τους και το διεφθαρμένο πλαίσιο στο οποίο έζησαν. Παρά το σκηνικό της δοκιμασίας αλλά και εξαιτίας αυτού οι δημιουργοί που εναντιώθηκαν με τη ζωή ή/και το έργο τους στα δεσμά και τις συμβάσεις της εποχής τους, όπως οι «τρεις παίδες εν τη καμίνω», επιφαίνονται να υψώνονται πάνω από κάθε τι βρώμικο και σκοτεινό, ενώ ταυτόχρονα ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής-προφήτης προτρέπει, επαναλαμβάνοντας δύο φορές την προσταγή του, όσους συμμετέχουν στην οραματική του επιφάνεια να εγκαταλείψουν, σύμφωνα με τις επιταγές του Breton και κατά το πρότυπο των επιφανομένων παιδών, οτιδήποτε τους

⁷⁷¹ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 233, θεωρεί ότι ο Εμπειρικός ταυτίζεται εδώ με τον μεσσία.

⁷⁷² Ο Τζιόβας, «Η ρητορική της αποστροφής», ό.π., 245: σημ. 16, σημειώνει ότι το σχήμα της επαναφοράς θα πρέπει μάλλον να συσχετιστεί και με την αθροιστική ή συσσωρευτική δομή των ποιημάτων του Εμπειρικού, που και αυτή με τη σειρά της συνιστά ένα γνώρισμα της προφορικής έκφρασης».

⁷⁷³ Το επίθετο μπεάτοι, το οποίο στα λατινικά (*beati*) σημαίνει μακάριοι, ευτυχισμένοι, ενδεχομένως σχετίζεται και με τους *beat* ποιητές (με τον Κερούακ άλλωστε ξεκινά η χορεία των μπεάτων του Εμπειρικού) που κατάφεραν να μετασηματίσουν το αίσθημα της ψυχικής κόπωσης που διακατείχε τους ίδιους και την εποχή τους σε πηγή μακαριότητας και ευδαιμονίας. Βλ. και Λιάρος, ό.π., 67, που προσθέτει ότι στον Εμπειρικό «αυτό το επίθετο φτάνει να σημαίνει τους Πανόριους, τους Τρισόλβιους, τους Πανευδαίμονες, [...], τους Λυτρωμένους, τους Ευλογημένους, τους Τρισμακάριστους, τους Πάνσεπτους Ταγούς, τους Σωσμένους».

κρατά δέσμιους και να απελευθερωθούν, βγαίνοντας στους δρόμους («lâchez tout, partez sur les routes»). Με αυτόν τον τρόπο, οι παίδες-ποιητές δικαιώνονται και φανερώνονται να αναλαμβάνονται στους ουρανούς, συνενώνοντας –ως υπερπραγματικοί Άγιοι της μη συμμορφώσεως– το χαμηλό («από τα έγκατα της γης και από τα μύχια της ψυχής»)⁷⁷⁴ με το υψηλό, το εύοσμο με το δυσώδες, το ασύνειδο (δηλαδή τις κραυγές της ερωτικής ηδονής, τις φωνές της τρέλας και τους στεναγμούς της οδύνης) με το ουράνιο και κινητοποιώντας όλες τις αισθήσεις όσων μπορούν να τους δουν και να τους ακούσουν. Η ανάληψή τους στους ουρανούς, που έχει την ανυψωτική δύναμη μιας γήινης («λάβα ζεστή»), μιας υπερκόσμιας («σάλπιγξ μιας αενάου παρουσίας») και μιας ανθρώπινης («σπέρμα ορμητικών») ζωτικής ενέργειας που αναβλύζει, δοξάζεται από τον αφηγητή-ποιητή-προφήτη με την επαναλαμβανόμενη αναφήνηση «Αλληλούϊα!»,⁷⁷⁵ δηλωτική της εσωτερικής του άνωσης και αγαλλίασης. Έτσι, επιφαίνονται να ποθούν το υψηλό («με μάτια εστραμμένα προς τα επάνω», «υψιτενείς»), το ύψιστο σημείο της απόλυτης σύγκλισης των αντιθέτων, να υπερνικούν τις ιδιότητες της ύλης και να κερδίζουν την αφθαρσία και την αιωνιότητα, κατακτώντας τη μακαριότητα («μπεάτοι») και το προφητικό χάρισμα («προφητικοί»), όπως και ο ποιητής-προφήτης που προσλαμβάνει την επιφάνειά τους, εντάσσοντας έμμεσα, με αυτόν τον τρόπο, και τον εαυτό του στη χορεία τους. Διατηρώντας την ερωτική και την ποιητική τους μανία («ερωτικοί», «μεμουσωμένοι»), συμφιλιώνουν το φυσικό με το μεταφυσικό, ενοποιούν τον χρόνο σε μια απόλυτη διάρκεια και αποκαλύπτονται να ψάλλουν «τον ερχομό και την ανάγκη» των νέων υπερρεαλιστικών Παραδείσων, αυτών δηλαδή που προσφέρουν μια επίγεια Εδέμ, μέσω της αμφισβήτησης κάθε παραδεδομένης σύμβασης και αξίας και χάρη στη διεύρυνση της πραγματικότητας που χαρίζει η ενοποίηση των αντιθέτων.

Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί τον «τόπο» και τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής θρησκευτικής επιφάνειας, το αποκαλυπτικό οπτικοακουστικό όραμα και την ιστορία των Αγίων τριών παιδων εν τη καμίνω από τον προφήτη Δανιήλ, για να δηλώσει ότι η δική του υπερρεαλιστική επιφάνεια των ανυπότακτων και αθάνατων μπεάτων,⁷⁷⁶ τους οποίους προσθέτει στους τρεις Αγίους της *Παλαιάς Διαθήκης*,

⁷⁷⁴ Η φράση συνιστά έναν ιαμβικό 16σύλλαβο στίχο με τομή στην 8^η συλλαβή.

⁷⁷⁵ Για τη σημασία της συγκεκριμένης αναφήνησης, βλ. παραπάνω τη [σημ. 189](#) του δευτέρου μέρους.

⁷⁷⁶ Μια ανάλογη χορεία «προσφιλών νεκρών», που «μετώκισαν αλλά σαφώς υπάρχουν, ορίζοντες εις τας ψυχάς μας, εις την πλάσιν μέσα πάντα», παρατίθεται από τον Εμπειρικό στο πεζό ποίημα με τίτλο

συνεχίζοντας αλλά και ανατρέποντας την παράδοσή τους, δεν αποκαλύπτεται άνωθεν, με μεταφυσικό τρόπο, ούτε είναι ορατή μόνο από έναν εκλεκτό προφήτη, που την παρουσιάζει ως αποκαλυπτική αλήθεια στους υπόλοιπους πιστούς, αλλά φανερώνεται έσωθεν ως ενδόμυχη αλήθεια, με υπερπραγματικό τρόπο, όχι μόνο στον αφηγητή-ποιητή, που έχει τα χαρακτηριστικά τόσο του προφήτη όσο και των επιφανόμενων Αγίων της μη συμμορφώσεως, αλλά και σε όλους όσους έχουν την πίστη και συνάμα τη θέρμη, τη δεκτικότητα της ψυχής, ώστε να τη δουν και να την ακούσουν μέσα στο πιο μύχιο είναι τους. Με αυτόν τον τρόπο το κείμενό του, που συνενώνει τα γνωρίσματα του πεζού και του προφορικού λόγου, της ποίησης και της πεζογραφίας, καθίσταται ένα ποίημα-γεγονός που διευρύνει τα όρια της λογοτεχνικότητας και ταυτόχρονα καλεί όσους ασπάζονται το υπερρεαλιστικό όραμα της μη συμμορφώσεως, το οποίο διατρανώνει και δοξολογεί, να προσδοκούν εν πλήρει αγαλλιάσει τη μεσσιανική έλευση του νέου, παραδείσιου και ταυτόχρονα απτού υπερπραγματικού κόσμου,⁷⁷⁷ που αποκτά έτσι τις σωτηριολογικές διαστάσεις μιας νέας θρησκείας.

«12. Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος», που γράφτηκε στην Αθήνα στις 11.10.1972 (πρόκειται για το τελευταίο πεζό ποίημα μιας ενότητας 12 κειμένων, της οποίας ο επικρατέστερος τίτλος είναι «Περί της φύσεως των μύθων μύθος», βλ. Εμπειρικός, «12. Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος», *Δέλεαρ*, Περίοδος Β', 3, Ιούνιος 2001, 7-10: 7). Ο ποιητής που στέκεται μπροστά από τους τάφους τους αναφωνεί ως άλλος προφήτης «εις όλα τα μήκη και όλα τα πλάτη», με σκοπό να τους τιμήσει, ότι ζουν, κατά σειρά, ο «Λέων Τολστόι ευρύτερον και παντοκράτωρ, πατήρ θεών και ανθρώπων», ο «Γεώργιος Έγγελος, σείριος λαμπρός και τηλαυγής, που όλα τα σκότη διαλύει», ο «Henry David Thoreau, της Φύσεως ο Αρχάγγελος, της Φύσεως φρουρός και πρόμαχος της ακραιφνούς της εν τη φύσει ελευθερίας», ο «Walt Whitman, ο μέγας ποταμός που όλη την κτίση γύρω μας πλουτίζει και ποτίζει», ο «Φρόντ Sigmund, ο μέγας αθλητής, που εκ των βαθέων βυθών τας καταποντισθείσας Ατλαντίδας εν μεγαλείω ανασύρει», ο «Άγγελος Σικελιανός, σπαργώσα σπερματική αιχμή, ταγός πάσης νεότητος και πάσης ευκρασίας», ο «Ανδρέας Μπρετόν, ο αστερόεις ουρανός, ο και εν πλήρει ημέρα ορατός και αείποτε μαρμάρων (sic, διόρθωση με βάση το χειρόγραφο, σ. 10: μαρμαίρων)», ο «Γουλιέλμος Ράιχ, ο ελευθερωτής και οδηγός τροπαιοφόρος, που εις όλους μας ανοίγει τας πύλας του τόσον αδικώς κεκλεισμένου και απηγορευμένου επί αιώνας Παραδείσου», ο «Ιησούς Χριστός, ο διά του έρωτος εν οργασμώ τον θάνατον διά πάντα νίκησας». Από αυτούς τους εννέα προσφιλείς του νεκρού που εξακολουθούν να ζουν ο μόνος που δεν συγκαταλέγεται στους «Μπεάτους» είναι ο ριζοσπαστικός αλλά και αμφιλεγόμενος αυστριακός ψυχαναλυτής Βίλχελμ Ράιχ (Wilhelm Reich, 1897-1957).

⁷⁷⁷ Ο νέος αυτός υπερπραγματικός κόσμος παρουσιάζεται με οραματικό τρόπο και στο πεζό ποίημα που γράφτηκε στη Χώρα της Άνδρου στις 20.9.1972, με τίτλο «5. Ο Ανδρέας Μπρετόν ή ο αστερόεις ουρανός», το πέμπτο της ενότητας «Περί της φύσεως των μύθων μύθος»: «Η θάλασσα και οι στεριές.

στ) Οι οραματικές επιφάνειες των αρχαγγέλων και του νέου αιώνας

Ο αρχάγγελος ως αντικείμενο της εμπειρικής επιφάνειας κάνει την εμφάνισή του σε κείμενα που γράφτηκαν τη δεκαετία του 1960, παρόλο που δεν έχουμε για όλα σαφείς χρονολογικές ενδείξεις. Αποτελεί το επιφανόμενο σε δύο άδηλες επιφάνειες της *Οκτάνα*, στα πεζά ποιήματα «Αρχάγγελος τον Σεπτέμβριον βοών μέσα στην πλάσι» και «Η Πόρτα» (βλ. παραπάνω τις υποενότητες I.1.A.ii, γ και I.1.A.vi, γ αντίστοιχα). Οι αρχάγγελοι είναι όμως το αντικείμενο και δύο οραματικών επιφανειών στα ποιήματα «Η αίγλη των ιερωνύμων» (αρ. 50, σ. 89, στροφή II) και «Οι Αρχάγγελοι» (αρ. 66, σ. 126) της μεταθανάτιας συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*.

Το πρώτο ποίημα που απαρτίζεται από δώδεκα αριθμημένες μικρές στροφές, συνιστά την τέταρτη ενότητα της συλλογής.⁷⁷⁸ Η στροφή που φέρει την αρίθμηση II προβάλλει με μια οπτικοακουστική εικόνα την αίγλη των αρχαγγέλων:

*Πούπουλα πέσανε στη γη
Σμήνους περιστερών που απέπτη
Μία στιγμή δύο στιγμές σιωπή
Κ' έπειτα μεσ' στο γαλάζιο φως βοή
Πτερά λευκά των αρχαγγέλων. (89)*

Τα πούπουλα, που πέσανε στη γη από την ξαφνική ανύψωση ενός σμήνους περιστερών,⁷⁷⁹ αποτελούν το έναυσμα της οραματικής επιφάνειας των αρχαγγέλων,⁷⁸⁰ που φανερώνονται, μετά τη στιγμιαία σιγή του κόσμου, να πετούν με τα λευκά φτερά τους μέσα στο γαλανό φως της ουράνιας αιθρίας, προκαλώντας βοή και κινητοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο όχι μόνο την όραση αλλά και την ακοή όσων μπορούν να αισθανθούν την παρουσία τους.

Ο ουρανός και τ' άστρα. Ο νέος κόσμος γίνεται στου υπερρεαλισμού τα κάστρα. § Ο υπερρεαλισμός και η ύπαρξις. Ο Ανδρέας Μπρετόν ελεύθερος στα διαμαντένια κάστρα. Και όλος ο κόσμος γίνεται νέος ουρανός, με ορατά και απτά τα τηλαυγή και τ' άστρα». Βλ. Εμπειρικός, «5. Ο Ανδρέας Μπρετόν ή ο αστερόεις ουρανός», *Δέλεαρ*, Περίοδος Β', 3, Ιούνιος 2001, 6.

⁷⁷⁸ «Η αίγλη των ιερωνύμων» δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Δεκέμβριο του 1981, στο τεύχος 10, σσ. 754-756, του περιοδικού *Η Λέξη*. Βλ. *Αι γενεαί πάσαι*, 169.

⁷⁷⁹ Ο Φυλακτού, *ό.π.*, 107, συνδέει τη συγκεκριμένη εικόνα με «τα πούπουλα των αγριοπεριστερών» από το «Ταξιδεύω με το Διόνυσο» (στ. 139) της *Συνείδησης της Γης μου* του Σικελιανού, θεωρώντας ότι «και οι δύο ποιητές μιλούν για την ανατολή».

⁷⁸⁰ Η συγκεκριμένη επιφάνεια θα μπορούσε να θεωρηθεί άδηλη, πυροδοτούμενη από το συμβάν της πτώσης των περιστερίσων πούπουλων στη γη, αν υπήρχε έκδηλο ποιητικό υποκείμενο, για να την προσλάβει. Λόγω όμως της απουσίας ποιητικού υποκειμένου την κατατάσσουμε στις οραματικές.

Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί τον θεολογικά φορτισμένο (με τη μορφή του Αγίου Πνεύματος) συμβολισμό των περιστεριών που πετούν ψηλά και το παραδοσιακό μοτίβο της σιγής του κόσμου, που προαναγγέλλει και προετοιμάζει τη θεία επιφάνεια, για να φανερώσει οραματικά μέσω της μορφής των αρχαγγέλων και της βοής που προκαλούν τα λευκά φτερά τους, την ανατολή του ηλιακού φωτός ως πηγής της ζωής μέσα στην πλάση.⁷⁸¹ Με αυτόν τον τρόπο, αξιοποιώντας αλλά και ανατρέποντας τη θεία επιφάνεια και ενοποιώντας κατά τα υπερρεαλιστικά πρότυπα τα αντίθετα, το γήινο με το ουράνιο, το ζωικό (περιστέρια) με το μεταφυσικό (αρχάγγελοι), το χαμηλό με το υψηλό, την πτώση (πέσανε) με την ανύψωση (απέπτη), το σιωπηλό με το ηχηρό, το οπτικοακουστικά αισθητό και συνειδητό με το οραματικό και ασύνειδο, προσδίδει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του θεϊκού (αρχάγγελοι), του ολοφώτεινου (γαλάζιο φως), του υψηλού (απέπτη, πτερά), του ηθικά καθαρού και αγνού (λευκά) στον ανατέλλοντα ήλιο που ως ζωτική ενέργεια υπάρχει παντού μέσα στον κόσμο. Έτσι, επιφαινόμενη με θεία γνωρίσματα, η ζωτική ενέργεια του ηλιακού φωτός εξαγνίζεται, εξαγιαάζεται και δοξάζεται, συνιστώντας ένα ιερώνυμο με ολοφάνερη αίγλη.

Το ποίημα «Οι Αρχάγγελοι», που εντάσσεται στην πέμπτη ενότητα της συλλογής με τίτλο «Φωνές και υδατοπτώσεις», απαρτίζεται από μια στροφική ενότητα δεκαεννέα ανισοσύλλαβων στίχων με ελευθερωμένη ομοιοκαταληξία και κυρίαρχο τον ιαμβικό ρυθμό.⁷⁸² Η οραματική επιφάνεια των αρχαγγέλων-καραβιών πυροδοτείται τώρα από την προσπάθεια υπέρβασης μιας κρίσης, μιας αντίξοης κατάστασης, της απώλειας της Αλεξάνδρειας,⁷⁸³ ως συμβόλου μιας ανώτερης απόλαυσης των αισθήσεων και κοιτίδας ενός ιδανικού πολιτισμού:

*Τι και αν φεύγει η Αλεξάνδρεια –μη κλαίτε
Με απλωμένα τα πανιά των έρχονται
Κάθε φορά που τις καρδιές φουσκώνουν οι πνοές του πόντου*

⁷⁸¹ Στα δύο πεζά ποιήματα της *Οκτάνα*, που προαναφέραμε, ο αρχάγγελος, ως αντικείμενο της επιφάνειας, συνδέεται ολοφάνερα με τον έρωτα ως κοσμική δύναμη που συνέχει τα πάντα. Στο ποιητικό σύμπαν του Εμπειρικού ο έρωτας και το ηλιακό φως, που σχεδόν πάντα συνυπάρχουν, όπως στο «Φως παραθύρου» και στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων», αποτελούν εκφάνσεις της ίδιας ζωτικής και συνάμα ποιητικής ενέργειας.

⁷⁸² Το εν λόγω ποίημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Δεκέμβριο του 1981 στο τεύχος 10, σ. 753, του περιοδικού *Η Λέξη*. Βλ. *Αι γενεαί πάσαι*, 170.

⁷⁸³ Είναι ολοφάνερο ότι το ποίημα του Εμπειρικού «συνδιαλέγεται», όπως έχει ήδη επισημάνει η Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμνος και αποκαλυπτικός», ό.π., 113, «με το καθαφικό ποίημα “Απολείπειν ο θεός Αντώνιον”». Βλ. και Μπαδέλλ, ό.π., 679-684· Ρουσοπούλου, ό.π., 201-202.

*Και οι θάλασσες εν ηδονή ασπαίρουν
 Άσπροι αρχάγγελοι έρχονται
 Με διάπλατα ανοιγμένα τα πτερά των
 Με σάλπιγγες και φωτεινές ανταύγειες καταφθάνουν
 Με «βίρα» και «μύινα» με απίστευτες ιαχές
 Με πεταγμένες έξω τις φλέβες στα λαιμά των
 Με τις ψυχές πλησίστιες
 Τριζοβολώντας στους αρμούς και στα σχοινιά των
 Στις πιο πικρές ακόμη των καιρών αρμύρες
 Θαλάσσιοι ταξιάρχαι έρχονται
 Σαν το «Χριστός νικά»
 Ή όπως το σπέρμα που ακατασχέτως αναβλύζει
 Θαλάσσιοι αρχάγγελοι έρχονται την αγαλλίασιν κομίζοντες
 Κάθε φορά που τις ψυχές τραντάζουν τα ραγάνια
 Θαλάσσιοι ταξιάρχαι έρχονται
 Έρχονται πάντα τα καράβια. (126)*

Στην αξιοπρεπή και αποφασιστική αντιμετώπιση της ήττας και του αναπόφευκτου τέλους που προτείνει ο Καβάφης στο «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον», απευθυνόμενος σε β' ενικό πρόσωπο με αποτρεπτικές υποτακτικές και προτρεπτικές προστακτικές στον νικημένο αλλά άξιο και εκλεκτό Αντώνιο και κατ' επέκταση στον κάθε άνθρωπο που του μοιάζει, ο Εμπειρικός αντιπαραβάλλει, απευθυνόμενος με το β' πληθυντικό πρόσωπο μιας αποφαιτικής προστακτικής στους αναγνώστες ή στους ακροατές του, όχι βέβαια τον θρήνο και την παραίτηση μπροστά στην απώλεια, αλλά την αγαλλίαση και τη λύτρωση που προσφέρει η οραματική επιφάνεια της νικηφόρας άφιξης των αρχαγγέλων-καραβιών που έρχονται «με απλωμένα τα πανιά» και «με διάπλατα ανοιγμένα τα πτερά» τους. Για τον Εμπειρικό δεν έχει καμιά σημασία η φυγή της Αλεξάνδρειας και η επακόλουθη οδυνηρή στέρηση της απόλαυσης που αυτή εκπροσωπεί, καθώς αποκαλύπτει οραματικά την έλευση του νέου, διευρυμένου υπερρεαλιστικού κόσμου,⁷⁸⁴ του μόνου που μπορεί να συγκεράσει την υλική και απτή πραγματικότητα των караβιών⁷⁸⁵ με το άυλο και μεταφυσικό όραμα των αρχαγγέλων.⁷⁸⁶ Έτσι, αυτό που προβάλλεται δεν είναι το θάρρος μπροστά στην ήττα,

⁷⁸⁴ Είναι χαρακτηριστικό ότι το ρήμα «έρχονται» επαναλαμβάνεται στο ποίημα έξι φορές και άλλη μία αναφέρεται το συνώνυμο «καταφθάνουν». Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 231, υπογραμμίζει ότι στην ποίηση του Εμπειρικού «η έλευση περιγράφεται με τα ίδια τυπολογικά χαρακτηριστικά που διακρίνουν την οριακή στιγμή της αποκάλυψης».

⁷⁸⁵ Ο Βουτουρής, ό.π., 113, υποστηρίζει πως «τα μηχανικά μέσα κινήσεως (πλοίο, υπερωκεάνειο, [...]) συμβολίζουν το νέο κόσμο». Και η Ρουσοπούλου, ό.π., 198, επισημαίνει ότι «τα καράβια γίνονται φορείς της νέας πίστης, του οράματος του Εμπειρικού για ένα διαφορετικό τρόπο ζωής».

⁷⁸⁶ Πβ. τις απόψεις α) της Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμος και αποκαλυπτικός», ό.π., 113, που σημειώνει πως «στην υπερήφανη αντιμετώπιση της ήττας και της απώλειας όλων εκείνων των πραγμάτων που καθόριζαν τη ζωή στην αλεξανδρινή πόλη, ο Εμπειρικός προβάλλει μια διαφορετική αλλά εξίσου

αλλά η βεβαιότητα της επερχόμενης νίκης, δεν είναι η στωική στάση ζωής, αλλά η ευδαιμονία της υπερρεαλιστικής υπερπραγματικότητας, που γεννιέται από την επιθυμία της ψυχής και του κόσμου να οδηγηθούν στην πλήρη ενότητα καθώς κι από την πραγμάτωσή της.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Εμπειρικός αξιοποιεί τον λογοτεχνικό «τόπο» της οραματικής επιφάνειας, για να αποκαλύψει, ανατρέποντας τα δεδομένα, τη «σπασμωδική ομορφιά» της υπερρεαλιστικής ενοποίησης του γήινου και χειροπιαστού ανθρώπινου και υλικού κόσμου (τα καράβια με τα πανιά, τους αρμούς και τα σχοινιά τους, τα παραγγέλματα των πληρωμάτων και τις ιαχές τους, τις φλέβες που πετάγονται από την υπερένταση στα λαιμά) με τον ουράνιο-μεταφυσικό και αόρατο-εσωτερικό κόσμο (τους άσπρους αρχάγγελους με τα φτερά, τις σάλπιγγες και τις φωτεινές τους ανταύγειες, τις πλησιέστερες ψυχές).⁷⁸⁷ Με αυτόν τον τρόπο το υπερπραγματικό του όραμα των θαλάσσιων αρχαγγέλων,⁷⁸⁸ που επιφαίνεται από τα

σθεναρή αντιμετώπιση της αντίξοης κατάστασης, της Αλεξάνδρειας που φεύγει: εμμονή στον αγώνα ακόμη και μέσα στις πιο αντίξοες συνθήκες [...]. Εξισορρόπηση της φυγής με την άφιξη και της ήττας με την προσδοκία μιας νίκης. Στο θεϊκό θίασο που εγκαταλείπει με μουσικές εξαίσιες το νικημένο στρατηγό αντιπαράθεται η άφιξη άπρων αρχαγγέλων με απλωμένα πανιά, σάλπιγγες και απίστευτες ιαχές. Οι “θαλάσσιοι” αυτοί ταξίαρχες, που έρχονται σαν το “Χριστός νικά”, κομίζουν την ηδονή και την αγαλλίαση», β) της Μπαδέλλ, ό.π., 681, που διατείνεται ότι «στον Εμπειρικό, η ηδονή που αντιπροσώπευε η Αλεξάνδρεια δεν εξαφανίζεται μαζί με την πόλη, μα παρουσιάζεται υπό μία νέα μορφή: οι Αρχάγγελοι, με την πολεμική σημασία των συμβόλων του χριστιανισμού, προσφέρουν τον έρωτα μέσω μιας χρονικής διάστασης που ξεπερνάει τα όρια, για “πάντα”» και γ) της Ρουσοπούλου, ό.π., 202, που ισχυρίζεται πως «ο ερχομός του καραβιού είναι η ελπίδα, το αδιάκοπο ταξίδι είναι η ανταμοιβή για τον άνθρωπο που ζει σύμφωνα με τις προσταγές της νέας πίστης, της εν ηδονή ζωής στην ποίηση του Εμπειρικού. [...] Τα καράβια γίνονται άγγελοι μιας νέας πίστης, της οποίας θεός είναι ο Παν-Ιησούς Χριστός, ο έρωτας».

⁷⁸⁷ Όπως αναφέρει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 212, «ο υπερρεαλισμός, όπως επανειλημμένα διακηρύσσουν οι εκπρόσωποί του, δεν θεωρεί τον “μεταφυσικό” χώρο ανταγωνιστικό προς τον αισθητό κόσμο, αλλά πτυχή της πραγματικότητας που δεν μπόρεσε ακόμη να εξερευνηθεί ο άνθρωπος. Σκοπός των υπερρεαλιστικών δραστηριοτήτων, κατά συνέπειαν, είναι να εξερευνηθούν και τις δύο –φαινομενικά αντιφατικές– περιοχές και να τις οδηγήσουν σε μια συμφιλίωση».

⁷⁸⁸ Είναι αξιοσημείωτο ότι για τον Εμπειρικό οι αρχάγγελοι, που συχνά συνιστούν το αντικείμενο μιας μεσσιανικής επιφάνειας, συνδέονται με την πεμπουσία της ποίησής του, καθώς αναπαριστούν είτε τον νέο επαναμαγεμένο κόσμο της υπερπραγματικότητας (στο ποίημα που μας απασχολεί) είτε τη ζωτική ενέργεια (που συμβολίζεται από το ηλιακό φως στο «Η αίγλη των ιερωνύμων» Π και από τον Υπερσιβηρικό στο «Ο Υπερσιβηρικός», της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*, 142) είτε τον έρωτα («Αρχάγγελος τον Σεπτέμβριον βοών μέσα στην πλάσι» και «Η Πόρτα», *Οκτάνα*) και συνυφίνονται

βάθη του ασύνειδου για να ξεπεραστεί η θλίψη και η απώλεια (τα ραγάνια της ψυχής), αποκτά τη σημασία και τη σπουδαιότητα της αναγγελίας ενός μεσσιανικού μηνύματος («σαν το “Χριστός νικά”»),⁷⁸⁹ που φτάνει παρά τις δυσκολίες και τα εμπόδια με τη ζωτική δύναμη του σπέρματος που αναβλύζει, συνδέοντας το θεϊκό με το ερωτικό στοιχείο και κομίζοντας σε αυτόν τον επίγειο κόσμο, δηλαδή εδώ και τώρα, τη νίκη κατά της οδύνης και τη σωματοψυχική πληρότητα, την αγαλλίαση. Επιπλέον, το ποίημά του αποκτά τις διαστάσεις ενός ποιήματος-γεγονότος, καθώς συλλαμβάνει μέσω της οραματικής επιφάνειας το διαρκές γίνεσθαι της όσμωσης του αισθητού και του υπεραισθητού, τη θαυμαστή εμπειρία της υπερπραγματικής ολότητας.

Παρόμοια μεσσιανική διάσταση αποκτά και η οραματική επιφάνεια του «νέου αιώνας» στο ποίημα «Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας» (αρ. 69, σσ. 129-131), που εντάσσεται και αυτό στην πέμπτη ενότητα της ίδιας ποιητικής συλλογής, απαρτίζεται από οκτώ άνισες και μονοπερίοδες στροφικές ενότητες με ανισοσύλλαβους και ανομοιοκατάληκτους στίχους, στους οποίους κυριαρχεί ο ιαμβικός ρυθμός, και γράφτηκε στην Αθήνα στις 25.2.1966, σύμφωνα με την ένδειξη στο τέλος του δημοσιευμένου κειμένου:⁷⁹⁰

*Τι και αν δεν φαίνονται του στερεώματος τ' αστέρια
Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας
Ακούονται οι φωνές των ουρανίων σωμάτων
Και πάλλεται ο αήρ και αντιβοούν της πανηγύρεως τα πλήθη
Και ενώ με λόγια αστράπτοντα ξεσπούν χρησιμοί
Εκθλίβεται απ' τους κορμούς των δένδρων το ρετσίνι*

είτε με μεγάλους ποιητές (αρχάγγελος είναι ο Σικελιανός στο «Του Αιγάγρου», ο Shelley στο «Οι Εποχές» της *Οκτάνα*, ο Breton στο «Our dominions beyond the seas» των *Κύκλων του Ζωδιακού*, 77, ο Thoreau στο «Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος» και με αρχάγγελο παρομοιάζεται πάλι ο Breton στο «Ο Ανδρέας Μπρετόν» της *Ενδοχώρας*) είτε με την ποιητική ενέργεια των λόγων του ίδιου του ποιητή («Ανδρος-Υδρούσα», στ. 56-57, *Αι γενεαί πάσαι*, 151) είτε με την ευφορία που του προσφέρει η επιφάνεια της υπερπραγματικής Άνδρου (στο πεζό ποίημα «Ανδρος-Υδρούσα», *Χάρτης*, ό.π., 665). Βλ. και Φυλακτού, ό.π., 205 (σημ. 63). Και ο ίδιος ο Εμπειρικός όμως παρομοιάζεται από τον Εγγονόπουλο, σε συνέντευξη που έδωσε το 1981 στους Θανάση Νιάρχο και Αντώνη Φωστιέρη, με αρχάγγελο (βλ. Εγγονόπουλος, *Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...*, ό.π., 149). Για την παρουσία γενικότερα των αγγέλων στην ποίηση του Εμπειρικού, αρχής γενομένης από το πεζό ποίημα της *Υμνικαμίνου* «Παρουσία αγγέλων εντός ατμομηχανής» (24), βλ. Ρουσοπούλου, ό.π., 470-476.

⁷⁸⁹ Οι αρχάγγελοι-καράβια πρέπει να προστεθούν στα προσωπεία του «αναμενόμενου –και εν τέλει αφικνούμενου– μεσσία» που παρουσιάζει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 231-233.

⁷⁹⁰ Το ποίημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά, χωρίς τη χρονολογία γραφής του, το 1976 στο πρώτο τεύχος, σσ. 7-8, του περιοδικού *Τραμ*. Βλ. *Αι γενεαί πάσαι*, 170.

*Ευφραίνονται μέσ' στο τριφύλλι οι μόσχοι
Και χρεμετίζουν τ' άλογα
Καθώς
Κούροι λιγνοί σηκώνουν τους αλήθρας
Και σείονται οι αθιγγανίδες
Και αγαλλιούν μπρος στους γυμνούς μαστούς τ' αγόρια.*

*Ολίγος κόσμος έμεινε στις πόλεις
Μεσ' στις αυλές στους δρόμους στις πλατείες
Οι απομένοντες καρατομούν τα βλοσυρά του παρελθόντος χρόνια
Διότι οι μοίρες γράψαν στα ντουβάρια
Τα ριζικά των νέων εποχών
Κ' αίφνης παντού όπου τα δένδρα υψώνονται
Σε κήπους σε δενδροστοιχίες
Και ας είναι ο μήνας Μάρτιος
Σαν προανάκρουσμα του επερχόμενου θέρους
Εκστατικές ξεσπούν οι συνηήσεις
Των δονουμένων τζιτζικιών.*

*Κ' αίφνης κοντά στις πανηγύρεως τον χώρο
Μέσα από σπήλαιον βαθύ προβαίνει
Ως άνθρωπος ξαφνικός νεαντερτάλιος
Ως πιθηκάνθρωπος τεράστιος erectus
Πολύ πριν ακουστή η κλαγγή των λεγεώνων
Πρωτόκλητος και αρχέτυπος προβαίνει
Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας
Ως μέγας αναμάρτητος Αδάμ
Με ένα λαλίστατον ειρηνικό πουλί στον ώμο
Ως άρχων της γης μοιραίος προβαίνει
Αναζητών λαόν πιστόν και αγέλας καλλιμάστων νεανίδων
Βαρύγδουπος κισσοστεφής προβαίνει
Θανάτω θάνατον πατήσας
Ο νέος αιών. (130-131)*

Μέσα στο πλαίσιο ενός μεγάλου πανηγυριού, που συντελείται στα ξέφωτα υπό το άπλετο φως του ήλιου μετά την κατίσχυση του αιγίπανος επί των ολέθρων, μετά δηλαδή την επικράτηση της ερωτικής ενόρμησης επί των διαταγών του Υπερεγώ και των κοινωνικο-ηθικών συμβάσεων, προετοιμάζεται, προαναγγέλλεται και τέλος συντελείται αιφνίδια η μεσσιανική έλευση και η οραματική επιφάνεια του «νέου αιώνος». Τα πάντα, το κοσμικό (τα ουράνια σώματα), το γήινο (ο αήρ) και το ανθρώπινο (τα πλήθη) στοιχείο συντονίζονται στη γενική χαρά και ευδαιμονία. Επιπλέον, τα δέντρα με τους ζωτικούς τους χυμούς (το ρετσίνι), τα φυτά, τα ζώα, οι άντρες (κούροι λιγνοί), οι γυναίκες (οι αθιγγανίδες) και τα αγόρια βρίσκονται σε πλήρη ερωτική έξαρση, καθώς οι χρησιμοί, συνενώνοντας σε μια τέλεια συναισθησία τον λόγο με τη λάμψη (λόγια αστράπτοντα), προφητεύουν τον ερχομό του μεσσιανικού νέου, υπερρεαλιστικού κόσμου.

Ο άγριος και τρομακτικός παλαιός κόσμος, που είχε οδηγήσει στον κατακερματισμό την αρμονική αρχέγονη ενότητα, καρατομείται από τους λίγους ανθρώπους που παραμένουν στις πόλεις και δεν συμμετέχουν στο πανηγύρι της

υπαίθρου,⁷⁹¹ καθώς προαναγγέλλεται από τις μοίρες το εδεμικό ριζικό της νέας εποχής, της διευρυμένης υπερρεαλιστικής πραγματικότητας, που ταυτίζεται συμβολικά με τη θαλπωρή και τη φωτεινότητα του θέρους. Έτσι, ως προανάκρουσμα της οραματικής επιφάνειας αυτής της νέας εποχής, του «νέου αιώνας» ακούγεται, κατά θαυμαστό και παράδοξο τρόπο στις αρχές της άνοιξης,⁷⁹² ο ήχος των τζιτζικιών, που ταυτίζεται με τον λόγο των προδρόμων του νέου κόσμου, των υπερρεαλιστών ποιητών που πάλλονται και αυτοί, συντονιζόμενοι με τον ρυθμό και την έκσταση του σύμπαντος κόσμου που αδημονεί για την επερχόμενη φανέρωση.

Όλη αυτή η προετοιμασία οδηγεί ξαφνικά («αίφνης») στην οραματική επιφάνεια του νέου υπερρεαλιστικού κόσμου κοντά στον χώρο της πανηγύρεως, γεγονός που επιβεβαιώνει τον επίγεια παραδεισιακό του χαρακτήρα. Ο «νέος αιώνας» επιφάνεται από τις απαρχές του χρόνου με τα χαρακτηριστικά του αρχέγονου, όχι άνωθεν αλλά μέσα από τα έγκατα της γης, επομένως μέσα από τα βάθη ενός κοινού για όλους ασύνειδου. Αποτελεί έναν συγκερασμό πρωτόγονων και αρχέτυπων στοιχείων που συμφιλώνουν εκ διαμέτρου αντίθετες παραδόσεις, τη δαρβινική θεωρία με την παράδοση της *Παλαιάς Διαθήκης* ανεστραμμένη, αλλά και την αρχαιοελληνική θρησκεία με την Ανάσταση του Ιησού Χριστού. Έτσι, επιφάνεται, ανατρέποντας τα δεδομένα της παραδοσιακής θρησκευτικής επιφάνειας, ως άνθρωπος νεαντερτάλιος, ως πιθηκάνθρωπος *erectus* αλλά και ως μέγας και αναμάρτητος Αδάμ, που φέρνει, ως τέλειος πρωτόπλαστος απαλλαγμένος από το προπατορικό αμάρτημα και τις ενοχικές του επιπτώσεις στον ανθρώπινο ψυχισμό,⁷⁹³

⁷⁹¹ Είναι αξιοσημείωτο ότι πανηγυρική χαρακτηρίζεται η μέρα και στο πεζό ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα», *Χάρτης*, ό.π., 665, όπου επιφάνεται στα μάτια του ποιητή η προσωποποιημένη Άνδρος ως μια υπερπραγματικότητα που συνυφαίνει το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον.

⁷⁹² Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 239-240, συνδέει το ποίημα που μας απασχολεί με το «Φως παραθύρου» των *Γραπτών*, καθώς και στα δύο «η άνοιξη προαναγγέλλει την έλευση του θέρους. Η άνοιξη, [...], αποτελεί ένα “προανάκρουσμα”, αφού η τελική κατίσχυση των “νέων εποχών” συντελείται κατά το θέρους την κατεξοχήν εποχή του κάθετου ήλιου, της ζέστης, του φωτός, των τζιτζικιών». Σε ένα χρονικό σημείο που συνδέει την άνοιξη με το καλοκαίρι συντελείται η επιφάνεια-όνειρο και στη «Μανταλένια» των *Γραπτών*, όπου το όνειρο διεισδύει μέσα στην πραγματικότητα, οδηγώντας στην υπερπραγματικότητα των «νέων εποχών».

⁷⁹³ Στο «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» της *Οκτάνα*, 78, ο Εμπειρικός γράφει: «Οκτάνα θα πη επί γης Παράδεισος, επί της γης Εδέμ, χωρίς προπατορικών αμάρτημα, πέραν πάσης εννοίας κακού». Αλλά και στον *Μεγάλο Ανατολικό*, τ. 7, ό.π., 214, ο Παράδεισος είναι «άνευ προπατορικού αμαρτήματος και άνευ θεού-Μπαμπούλα».

την επιστροφή σε μια Εδέμ χωρίς τον όφι, ως κισσοστεφής Πάνας ή Διόνυσος που προσφέρει με φωνές και ιαχές («βαρύγδουπος») την επίγεια μανία και έκσταση αλλά και ως Ιησούς Χριστός που καταλύει τον θάνατο,⁷⁹⁴ χαρίζοντας σε όλους τους ανθρώπους την αιώνια ζωή.⁷⁹⁵ Ο επιφαινόμενος «νέος αιώνας»,⁷⁹⁶ ο θαυμαστός κόσμος του υπερρεαλισμού που ενοποιεί τα αντίθετα σε μια αρχέγονη και ταυτόχρονα νέα υπερπραγματική αρμονία ύλης και πνεύματος, αποκτά αναπόφευκτα θειικά, μεσσιανικά χαρακτηριστικά, γίνεται όμως ταυτόχρονα ο αισθητός, χειροπιαστός άρχοντας που κομίζει την ειρήνη σε όλη την οικουμένη, η οποία τον ακολουθεί πιστά

⁷⁹⁴ Στον Εμπειρικό, όπως έχει ήδη διαπιστώσει η Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμος και αποκαλυπτικός», ό.π., 113, ο Χριστός συνυπάρχει συγκρητιστικά κυρίως με τον Πάνα αλλά και με τον Άδωνι (*Αι γενεαί πάσαι*, 98), τον Ζαρατούστρα (*Οκτάνα*, 77) και τον Μωάμεθ (*Οκτάνα*, 37), όπως και με «την σκέψιν των αθέων» (*Οκτάνα*, 77).

⁷⁹⁵ Όπως σημειώνει ο Σιγάλας, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φρόντ και του Χέγκελ», ό.π., 42, λείπει από το έργο του Εμπειρικού «το θέμα της αναγκαίας ενοχής, καθώς και το ένστικτο του θανάτου- την ύπαρξη του οποίου δεν παραδεχόταν [...]. Στο ξεπέραςμα της φροϋδικής αρχής της πραγματικότητας, της αναγκαιότητας του συνυφασμένου με την καταπίεση του έρωτα πολιτισμού, είναι ίσως περισσότερο από παντού αλλού στραμμένος ο υπερρεαλισμός του Εμπειρικού».

⁷⁹⁶ Ο «νέος αιώνας» πρωτοεμφανίζεται εν σπέρματι στα πεζά ποιήματα της *Υψικαμίνου* που τιτλοφορούνται «Κορυδαλλοί σφαζόμενοι μελιχώς» (40) και «Τσιμπούσι» (69), τίτλος που μας παραπέμπει συνειρμικά στο πανηγύρι που συντελείται «Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας». Στην *Υψικαμίνου* ο «νέος αιώνας» είναι «μια μέρα ευωχίας κατά την οποίαν θα ανατείλη το διαμάντι και θα κοσμήση λυσιτελώς την αδικοκλειδωμένη χάρη της στερουμένης σήμερα τα πάντα ήβης της και τούτο ενώπιον αλαλαζόντων ταύρων και μπρος στα υπερμέτρως ανοιγμένα μάτια των σημερινών δημίων» (40) ή μια «όλβια χρονιά που θα μας έλθη», στην οποία «δεν υπάρχει περόνη μηγμένη πουθενά έξω από το μάτι των κακών κοκόρων που ακινητούν μεσ' στο καλάθι των αχρήστων» (69). Σε αυτήν επομένως τη μελλοντική «μέρα ευωχίας» ή «όλβια χρονιά», όπως άλλωστε και στον «νέο αιώνα», έχει εξαλειφθεί η τυραννία του Υπερεγώ και η συνακόλουθη ευνουχιστική οιδιπόδεια ενοχή και αυτοτιμωρία. Ως αντικείμενο της οραματικής επιφάνειας ο «νέος αιώνας» έχει αρκετά κοινά γνωρίσματα και με τον Κιγκ-Κογκ, τον επιφαινόμενο Μεσσία της άδηλης επιφάνειας του ομόνυμου πεζού ποιήματος της *Οκτάνα*. Και οι δύο επιφαινούνται ως Μεσσίες και λυτρωτές της οικουμένης και οι δύο συνιστούν έναν νέο, αναστημένο και αναμάρτητο Αδάμ. Κοινά στοιχεία παρουσιάζει και με τον Υπερσιβηρικό (*Αι γενεαί πάσαι*, 142), καθώς και οι δύο συνιστούν «βαρύγδουπες» μεσσιανικές μορφές. Τέλος, συνδέεται και με τη «Νέα Πόλη», την *Οκτάνα*, το αντικείμενο της προορατικής επιφάνειας του «Όχι Μπραζίλια μα *Οκτάνα*», συνιστώντας τη χρονική της συνιστώσα, όπως αφήνει να εννοηθεί και ο ίδιος ο ποιητής, που συνδυάζει το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* με το «Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας» (βλ. Εμπειρικός, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», ό.π., 640).

ως πηγή ενός ερωτικού, ολοφώτεινου και πανηγυρικού επίγειου παραδείσου και με αυτόν τον τρόπο λυτρώνεται.⁷⁹⁷

ζ) Η οραματική επιφάνεια του Μιχαήλ Στρογκώφ

Το ποίημα «Κοντά στη λίμνη της Βαϊκάλης ή Ο άγγελος των στεππών» εντάσσεται στην έκτη ενότητα της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι* (αρ. 72, σσ. 137-141), η οποία επιγράφεται «Τέσσερα ποιήματα για τον γιο μου Λεωνίδα όταν ήταν μικρό παιδί», και γράφτηκε στην Αθήνα στις 26.6.1966, σύμφωνα με τη γεωγραφική και χρονολογική ένδειξη του ίδιου του ποιητή στο τέλος του δημοσιευμένου κειμένου. Απαρτίζεται από επτά άνισες και μονοπερίοδες στροφικές ενότητες με ανισοσύλλαβους στίχους, διάσπαρτες ομοιοκαταληξίες και κυρίαρχο τον iamβικό ρυθμό. Πρόκειται για έναν ενθουσιώδη και θριαμβευτικό παιάνα για τον Μιχαήλ Στρογκώφ,⁷⁹⁸ τον ήρωα του Ιουλίου Βερν, το ομώνυμο βιβλίο του οποίου ο ποιητής ξαναδιάβασε, όπως δηλώνει στο μύθο του, ύστερα από 50 χρόνια (137), προφανώς για να το διηγηθεί ή να το διαβάσει στον γιο του. Το ποίημα του Εμπειρικού αναφέρεται στο «τελευταίο τμήμα της πορείας του Μιχαήλ Στρογκώφ, την πόλη Ιρκούτσκ [...]. Καταργείται η “μονή κατεύθυνση” του αρχικού υπότιτλου του έργου (“Μόσχα-Ιρκούτσκ”) που ορίζει και την κατεύθυνση της πορείας των βασικών προσώπων, και όλα μοιάζουν να ξεκινούν μέσα από τη γλυκιά αναμονή της σιβηρικής πόλης».⁷⁹⁹

Στις δύο τελευταίες στροφικές ενότητες και κατά υφολογική αντιπαράθεση, οι δύο εχθροί, οι Τάταροι και ο Στρογκώφ οδηγημένος από τη δεκαεπτάχρονη Νάντια,

⁷⁹⁷ Ο Κεχαγιόγλου, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός ως προφήτης της ογδόης ημέρας», ό.π., 235, κάνει λόγο για «έναν πασχαλινό ευαγγελισμό μιας οικουμενικής, αρχετυπικής και εδεμικής-ηράκλειας-ροβινσώνειας ανα-δρομής / ανά-στασης ενός “νέου αιώνας”. Ύστερα απ’ όλα αυτά, δεν φαίνεται καθόλου παράξενο το ότι οι δύο αυτές λέξεις, που σφραγίζουν τούτο το ποίημα στον τελευταίο του στίχο: “Ο νέων αιών”, δεν είναι, ηχητικά, παρά ένας αναγραμματικός, “ουροβόρος” κύκλος του καινούργιου με το παλιό ή αιώνιο (peos eon)».

⁷⁹⁸ Βλ. Λητώ Ιωακειμίδου, «Μεταμορφώσεις και μυθοποιήσεις του Ιουλίου Βερν: “Κοντά στη λίμνη της Βαϊκάλης ή Ο άγγελος των στεππών” του Ανδρέα Εμπειρικού και *Ο κύριος Φογκ* του Γιάννη Βαρβέρη», *Σύγκριση/Comparison*, 16, 2005, 173-188: 175.

⁷⁹⁹ *Ο.π.*, 175.

προβάλλουν οραματικά, οι μεν να διαβαίνουν τον ποταμό Γενισέι και οι δε να εισέρχονται στην πόλη Ιρκούτσκ.⁸⁰⁰

*Και ιδού τώρα πιο πέρα
Οι Τάταροι τον Γενισέι διαβαίνουν
Με αλαλαγμούς των καβαλλάρηδων
Με χλιμιντρίσματα των ίππων
Οι Τάταροι τον Γενισέι διαβαίνουν
Με σύμμαχους δίπλα των αγρίους Κοντούζ
Οι Τάταροι τον ποταμό διαβαίνουν
Παν να πατήσουν το Ιρκούτσκ με γιαταγάνια
Να διαγυμίσουν και να σφάζουν
Και στο πλευρό των γυναικών να ευφρανθούν
Εμπρός απ' όλους ως ταγός των
Καβάλλα σε λευκό φαρί
Σαν Ζένγκις-Χαν ή Ταμερλάνος φθάνει
Ο μέγας εμίρης της Μπουχάρας
Πάει τους τρούλλους να γκρεμίση
Στη θέσι τους να στήση μιναρέδες
(Αλλά! Αλλά! και Ιλ-Αλλά!)
Ο Φεοφάρ ο μέγας Εμίρης της Ασίας
Με τα ρουθόνια του παλλόμενα πηγαίνει
Για το χαρέμι του κόρες πολλές ν' αρπάξη
(Ίσως ανάμεσά τους νάναι
Και μια απ' αυτές
Που κρύβανε στους κόρφους των προ ημερών
Γράμματα για τους καλούς των).*

*Όμως
Καθώς η συμφορά
Στην πόλι του Ιρκούτσκ πλησιάζει
Ένας τυφλός προφήτης
Από μια κόρη οδηγημένος
Έχοντας μάτια του τα μάτια της κοπέλλας
Οιδίπους στην Αντιγόνη στηριγμένος
Κουρελιασμένος μ' ακατάβλητος κι ας είν' τυφλός
Νύχτα στην πόλι μπαίνει
Από την Νάντια οδηγημένος-
Ένα κορίτσι 17 ετών-
Ερχόμενος από την Μόσχα
Από φρικτά μαρτύρια σωσμένος
Μέσα στην πόλι μπαίνει
Ως άγγελος κυρίου
Την πόλι αυτή να σώση
Και την Ρωσσία να στερεώση
Να ξαναβρή τέλος την όρασί του
Αποκαλύπτοντας το μυστικό του
Μέσα στην πόλι μπαίνει
Σαν Μωϋσής και λυτρωτής
Χρόνια πολλά πριν γεννηθή ο Γεφτουτσένκο
(Που είναι κι αυτός της Σιβηρίας παιδί)
Χρόνια πολλά πριν απλωθή
Σε τούτα εδώ τα μέρη
Ο σιδερένιος γίγας της Ασίας*

⁸⁰⁰ «Οι πράξεις δεν γίνονται αντικείμενο αφήγησης για το παρόν, ούτε καν για το μέλλον, αλλά δηλώνονται ως επιθυμίες, ως εσωτερικευμένα οράματα βίας και ερωτισμού από τη μια, ελπίδα ανύψωσης και σωτηρίας από την άλλη», ό.π., 176.

*Ο Υπερσιβηρικός
Μέσα στην πόλι μπαίνει
Του Ογκάρεφ και των Τατάρων τιμωρός
Σαν άγιος και σαν στρατιώτης
Με φως στα μάτια του
Με φλόγα στην καρδιά του
Μέσα στην πόλι μπαίνει
Ο Μιχαήλ Στρογκώφ. (139-141)*

Η πρώτη οραματική επιφάνεια των Τατάρων εισάγεται με το αποκαλυπτικό μόριο «ιδού», γνωστό από την παράδοση των αποκαλυπτικών κειμένων, που επιτείνεται από το χρονικό επίρρημα τώρα, το οποίο δεν αναφέρεται στο παρόν των γεγονότων, αλλά στο παρόν της γραφής και της ανάγνωσης του ποιήματος, δηλαδή στο τώρα της ίδιας της οραματικής επιφάνειας, της διυποκειμενικής εμπειρίας που αφορά ταυτόχρονα τον ποιητή και τον αναγνώστη ή τον ακροατή του. Η δεύτερη οραματική επιφάνεια του τυφλού Μιχαήλ Στρογκώφ και της Νάντιας που τον καθοδηγεί εισάγεται αντιθετικά προς την πρώτη («όμως»). Με αυτόν τον τρόπο ο Εμπειρικός συμπυκνώνει, αναδιοργανώνει και ταυτόχρονα αποκαλύπτει ποιητικά, μέσω της προσωπικής του ποιητικής, της ποιητικής της επιφάνειας, τη δική του πρόσληψη του μυθιστορήματος του Ιουλίου Βερν.

Τα μυθιστορηματικά γεγονότα μεταμορφώνονται σε ποιητικά οράματα, καθώς προβάλλονται ενορατικά και αποδεσμεύονται από τις έννοιες του χώρου και του χρόνου, που αποτελούν βασικές συνιστώσες της μυθιστορηματικής αφήγησης. Έτσι, από τη μία πλευρά τα μογγολικά φύλα με επικεφαλής τον εμίρη της Μπουχάρας επελαύνουν, διαβαίνοντας τον ποταμό Γενισέι,⁸⁰¹ με σκοπό να καταλάβουν το Ιρκούτσκ, να σκοτώσουν, να εξανδραποδίσουν και να καταλύσουν τον χριστιανισμό, ενώ ταυτόχρονα, από την άλλη, ο τυφλός Μιχαήλ Στρογκώφ, του οποίου το όνομα αναφέρεται δοξαστικά μόνο στον τελευταίο στίχο,⁸⁰² επιφαίνεται να μπαίνει νύχτα

⁸⁰¹ Η Ιωακειμίδου, ό.π., 183-184, υποστηρίζει πως «το πέρασμα του ποταμού και η ζωτική ορμή των Τατάρων παραπέμπουν άμεσα στο “Αμούρ-Αμούρ” των *Γραπτών*, ένα κείμενο που, από τον μεγάλο καταρράκτη της Ελβετίας στον Δούναβη κι αποκεί στους νεαρούς Τατάρους του ποταμού Τσόρναγια και [...] στις όχθες του σιβηρικού ποταμού Αμούρ, εντάσσει την υδάτινη ροή στην ονειρική και φανταστική διαμόρφωση της “υποκειμενικής ενδοχώρας”, στην οποία συρρέουν όλες οι σωματικές, αισθητικές και ονειρικές συνιστώσες της ποιητικής δημιουργίας».

⁸⁰² Όπως εύστοχα επισημαίνει η Ιωακειμίδου, ό.π., 182-183, «είναι αδύνατον να μην δούμε τη λεκτική και εικονική καθυστέρηση της εκφοράς του ονόματος του ήρωα (της οποίας προηγούνται 33 στίχοι ως επεξήγηση της εικόνας με κάθε συντακτικό μέσο που μπορεί να παρεμβληθεί) σαν μια σκάλα που ανεβαίνει ο Στρογκώφ και αποθεώνεται από τον σύγχρονο δημιουργό του συσχετιζόμενος με μια σειρά παλαιών και σύγχρονων μύθων».

μέσα στην πόλη, οδηγημένος από ένα δεκαεπτάχρονο κορίτσι, με σκοπό να τη σώσει. Μέσω της οραματικής επιφάνειας ο ήρωας του Βερν εξαγιάζεται και μυθοποιείται, αφού επιφαίνεται ως ρακένδυτος μάρτυρας που έχει υποστεί βασανιστήρια αλλά στο τέλος ξαναβρίσκει το φως του (σε μια άρρηκτη ενότητα παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος), ως άγγελος κυρίου ή άγγελος των στεππών, προφήτης-Μωυσής, άγιος και στρατιώτης, λυτρωτής αλλά και τιμωρός. Παράλληλα, ο Στρογκώφ και η Νάντια συνυφαίνονται με τον αρχαίο μύθο του Οιδίποδα και της Αντιγόνης, ώστε να ανατραπεί η ενοχή που βαραίνει τον μυθικό βασιλιά της Θήβας και να διατηρηθεί τελικά μόνο το μεγαλείο και η αποθέωσή του.⁸⁰³ Ταυτόχρονα, ο επιφανόμενος τυφλός προφήτης που φέρνει τη σωτηρία στην πατρίδα του, τη Ρωσία, συσχετίζεται και με νεότερους απελευθερωτικούς και λυτρωτικούς μύθους: αφενός με τον συμπατριώτη του λογοτέχνη Γεβγκένι Γεφτουςένκο (1932-2017), που γεννήθηκε στην περιοχή του Ιρκούτσκ της Σιβηρίας και εξέφρασε το ελεύθερο πνεύμα της γενιάς της αποσταλινοποίησης, και αφετέρου με την «υποκειμενική ενδοχώρα» του ρωσικής καταγωγής (από την πλευρά της μητέρας του) Εμπειρικού, από τη στιγμή που συνδέεται με τον Υπερσιβηρικό,⁸⁰⁴ βασική μεσσιανική μορφή στο εμπειρικό ποιητικό σύμπαν, που κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του στο προγραμματικό κείμενο «Αμούρ-Αμούρ» ως μια άλλη οπτικοακουστική εικόνα του ποταμού Αμούρ, ως το τεχνολογικό επίτευγμα που συμβολίζει τη ζωτική και συνάμα την ποιητική ενέργεια.⁸⁰⁵

Ο Εμπειρικός έχοντας ως αφετηρία το «ένδοξο βιβλίο του Ιουλίου Βερν» και τον εμβληματικό ήρωά του, τα υπερβαίνει, καθώς τα συνυφαίνει με τη δική του «προσωπική μυθολογία», για να αποκαλύψει τελικά το ενοποιημένο όραμά του, τη ροή του δικού του συνειδητού και ασύνειδου συνειρμικού γίνεσθαι, ποιητικά και

⁸⁰³ Στο «Οιδίπους Ρεξ» των *Γραπτών* (145-152) ο Οιδίποδας πεθαίνει ευνουχισμένος από τις Ερινύες-Ευμενίδες, οι οποίες όμως τελικά φονεύονται από τον Χαβρία και κατασπαράσσονται από τους σκύλους του, ώστε να απαλλαγεί η ανθρωπότητα από την παρουσία τους και τη δυναστική επιρροή τους στους ανθρώπους.

⁸⁰⁴ Η Ιωακειμίδου, ό.π., 183, διαπιστώνει πως «ο Υπερσιβηρικός και το πέρασμα του ποταμού Γενισέι, όσο κι αν ρεαλιστικά παραπέμπουν στο οριζόντιο, γεωγραφικό επίπεδο, συμπυκνώνουν στο ποίημα και στο έργο του Εμπειρικού τον υπερβατικό, κάθετο άξονα της προσωπικής μυθολογίας που είναι σαφέστατη σε μια διακειμενική ανάγνωση».

⁸⁰⁵ Πβ. την άποψη της Ιωακειμίδου, ό.π., 184, που θεωρεί ότι «ο Υπερσιβηρικός συμπυκνώνει τη δοξαστική πορεία που ακολουθούν όλα τα μέρη της ενότητας “Τέσσερα ποιήματα για τον γιο μου Λεωνίδα όταν ήταν μικρό παιδί”».

ενορατικά. Με αυτόν τον τρόπο, χρησιμοποιώντας ανατρεπτικά το παραδοσιακό μέσο της επιφάνειας για έναν μυθιστορηματικό ήρωα, εξυμνεί και αποθεώνει τον Μιχαήλ Στρογκώφ, εντάσσοντάς τον στο δικό του ποιητικό πάνθεο και καθιστώντας τον αναπόσπαστο τμήμα του προσωπικού του επίγειο μεσσιανικού και υπερπραγματικού οράματος για τον κόσμο, αυτού που συνυφαίνει το προφητικό χάρισμα και την αγιότητα με τον ηρωϊσμό και τη ζωτική ενέργεια, το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον, τους παλιούς με τους νέους μύθους, τη λογοτεχνία με την ιστορία και τη σύγχρονη πραγματικότητα, τους προγενέστερους με τους σύγχρονους ποιητές, την ενόραση με την αναπαράσταση και τη γνώση.

Κεφάλαιο Τέταρτο: Προορατικές επιφάνειες

1.4. Το εσχατολογικό και μεσσιανικό όραμα της «Νέας Πόλεως»

*«Σκοπός [του ποιητή] δεν είναι να θεωρεί μόνον το παρόν ως έχει...
αλλά μέσα στο παρόν να διακρίνει το μέλλον.
Οι σκέψεις του δεν είναι παρά οι σπόροι των λουλουδιών
και των καρπών του μέλλοντος χρόνου».*
Σέλλεϋ, *Υπεράσπιση της Ποίησης*, απόδοση Ιουλίτα Ηλιοπούλου,
Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, ²1996, 12.

Οι μελετητές του έργου του Εμπειρικού έχουν υπογραμμίσει πως ένα από τα βασικότερα δίπολα της ποίησής του, που κάνει την εμφάνισή του ήδη από την *Υγικάμνο*, είναι ο διαχωρισμός μεταξύ παλαιού και νέου κόσμου ή παλαιάς και νέας πόλης.⁸⁰⁶ Ο παλαιός κόσμος συνυφασμένος με τον ορθολογισμό και την καταδυνάστευση του έρωτα και της ελευθερίας, δηλαδή με την αρχή της πραγματικότητας και τις επιταγές του Υπερεγώ, καταστρέφεται και αντικαθίσταται στην εμπειρική ποίηση από τον νέο κόσμο, που χαρακτηρίζεται από την κατίσχυση του έρωτα και της ελευθερίας, την ενοποίηση ύλης και πνεύματος, συνειδητού και ασύνειδου, ανθρώπου και κόσμου και γενικότερα από την ευδαιμονική σύζευξη των αντιθέτων σε μια υπερπραγματικότητα, δηλαδή από την αρχή της απόλαυσης, την

⁸⁰⁶ Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 149-150, 178-180, 184-188· Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 106-115, 124-129, 134, 238-245· Ρένα Ζαμάρου, «Πόλη και πολιτική στον Α. Εμπειρικό», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 701-710: 704· Φιλοκύπρου, ό.π., 401-407· Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμος και αποκαλυπτικός», ό.π., 108-109· Γ. Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 162-165.

κατάργηση του Υπερεγώ και την όσμωση όχι μόνο του Εγώ με το Αυτό αλλά και του εγώ με το εσύ και τον κόσμο.

Το επανερχόμενο αυτό θέμα αποκτά την οριστική και ολοκληρωμένη του μορφή στο πεζό ποίημα «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» της *Οκτάνα* (75-79), το οποίο γράφτηκε, σύμφωνα με την ένδειξη στο τέλος του δημοσιευμένου κειμένου, στη Γλυφάδα στις 20.8.1965, και θεωρείται από τον ίδιο τον ποιητή ότι συνιστά το επιστέγασμα και συνάμα την πεμπτουσία όλης της ποιητικής του συλλογής,⁸⁰⁷ την οποία άλλωστε και ονοματοδοτεί. Εδώ ο νέος κόσμος αποκαλύπτεται μέσω μιας προορατικής επιφάνειας.⁸⁰⁸ Ο ποιητής, ως άλλος προφήτης, χρησιμοποιώντας διαρκώς μελλοντικό χρόνο, προοιωνίζεται τη «Νέα Πόλη»,⁸⁰⁹ την Οκτάνα, την «πρωτεύουσα του Νέου Κόσμου», την «πρωτεύουσα της ηνωμένης, της αρραγούς και αδιαιρέτου Οικουμένης», που αντιτίθεται στην «παλαιά», στο «δείγμα μιας ελεεινής, μιας αποφράδος εποχής»,⁸¹⁰ και προαναγγέλλει οραματικά τη βέβαιη έλευσή της και την ουσία της,⁸¹¹ υιοθετώντας το χριστιανικό-εκκλησιαστικό λεξιλόγιο και καλώντας

⁸⁰⁷ Ο Εμπειρικός, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», ό.π., 640, αναφέρει πως το εν λόγω πεζό ποίημα «αποτελεί την κατακλείδα της όλης συλλογής. Εξηγώ, την τελευταία στιγμή, εθεώρησα ότι είναι καλύτερο να μην προτάξω το ποίημα, αλλά να είναι το τελευταίο. Διότι ο έχων διαβάσει και αν έχει συγκινηθεί απ' ό,τι προηγηθεί, αμέσως θα ενστερνισθεί τους λόγους για τους οποίους ονομάζεται "Οκτάνα" το ποίημα και το περιεχόμενο της λέξεως. Δηλαδή την έννοιά της. Και αν δεν την ενστερνισθεί ακόμη, θα την καταλάβει. Και αυτό είναι ήδη πολύ. Είναι παν ό,τι πιστεύω». Τελικά, στη μεταθανάτια έκδοση της *Οκτάνα* το 1980, το κείμενο δημοσιεύεται εικοστό έβδομο σε σύνολο 31 ποιημάτων.

⁸⁰⁸ Πβ. τη διαφορετική ορολογία του Γ. Γιατρομανωλάκη, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 161-164, που κατατάσσει το εν λόγω κείμενο στον τύπο εκφοράς του αποκαλυπτικού λόγου του Εμπειρικού, τον οποίο αποκαλεί «αποκαλυπτική ενόραση των μελλόντων να συμβούν που επίσης καταλήγει σε στεντόρεια ρηματική εκφορά».

⁸⁰⁹ Η «Νέα Πόλις» και ο «νέος αιώνας» του ποιήματος «Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας» από τη συλλογή *Αι γενεαί πάσαι* συνιστούν τις χωροχρονικές συντεταγμένες του εμπειρικού υπερρεαλιστικού οράματος για τον κόσμο. Το όραμα αυτό περιγράφεται αναλυτικά στο 61^ο κεφάλαιο του *Μεγάλου Ανατολικού*. Βλ. Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, τ. 5, ό.π., 157-190.

⁸¹⁰ Όπως σημειώνει η Φιλοκύπρου, ό.π., 400, ο προβληματισμός του πεζού ποιήματος που μας απασχολεί «μοιάζει να συνδέεται με δύο αιτήματα, προερχόμενα από διαφορετικούς χώρους: αφενός τη μεταμόρφωση ή επανερμηνεία της πραγματικότητας, την οποία ζητά ο γαλλικός Υπερρεαλισμός, και αφετέρου τον εντοπισμό ή και την εντοπιότητα της ποιητικής πραγματικότητας –ένα αίτημα που προβάλλεται συχνά σε όσα ελληνικά ποιήματα πραγματεύονται την ενορατική γνώση του κόσμου».

⁸¹¹ Την ίδια περίπου προφητική αναγγελία, που εμπεριέχει όμως και τη δικαίωση των σύγχρονών του πολιτικών κατάδικων, τη βρίσκουμε για πρώτη φορά στον Εμπειρικό στο πεζό ποίημα της *Υψικαμίνου*

όσους τον ακούν ή τον διαβάζουν και πιστεύσουν σε αυτήν να τη δοξάσουν μαζί του.⁸¹²

[...] Όχι, δεν θα κτισθή η Νέα Πόλις έτσι· μα θα κτισθή απ' όλους τους ανθρώπους, όταν οι άνθρωποι, έχοντας εξαντλήσει τας αρνήσεις, και τας καλὰς και τας κακάς, βλέποντες το ασπράττον φως της αντισοφιστείας –τουτέστι το φως της άνευ δογμάτων, άνευ ενδυμάτων Αληθείας- παύσουν στα αίματα και στα βαριά αμαρτήματα χέρια και πόδια να βυθίζον, και αφήσουν μέσα στις νυχές των, με οίστρον καταφάσεως, όλα τα δένδρα της Εδέμ, με πλήρεις καρπούς και δίχως όφεις –μα τον Θεό, ή τους Θεούς- τελείως ελεύθερα ν' ανθίσουν.

Ναι, ναι (αμήν, αμήν λέγω υμίν), σας λέγω την αλήθειαν. Η Νέα Πόλις θα κτισθή και δεν θα είναι χθαμαλή σε βαλτοτόπια. Θα οικοδομηθή στα υνίπεδα της Οικουμένης, μα δεν θα ονομασθή Μπραζίλια, Σιών, Μόσχα, ή Νέα Υόρκη, αλλά θα ονομασθή η πόλις αυτή Οκτάνα.

[...] Και τώρα (αμήν, αμήν) λέγω υμίν:

Οκτάνα, φίλοι μου, θα πη μεταίχμιον της Γης και του Ουρανού, όπου το ένα στο άλλο επεκτεινόμενο ένα τα δύο κάνει.

Οκτάνα θα πη πυρ, κίνησις, ενέργεια, λόγος σπέρμα.

«Τα πούπουλα της ευδαιμονίας» (52): «Η πολίχνη της ρουμανικής πεδιάδος θα ακμάση. Μια μέρα θα φυτρώσουν στα μέγαρά της πλατανοφόρα δέντρα που θα κρατούν στα χέρια τους ρομφαίες ή λόγχεις πεπυρακτωμένες. Το άρρωστο κριάρι που στεγάζεται σήμερα στον μητροπολιτικό ναό της θα αντικατασταθή με μια γυναίκα διαρκώς συνουσιαζόμενη και γύρω από την κεντρική οδό θα παίζουν οι πολιτικοί κατάδικοι το θεϊόν δράμα της αναστάσεως ενός κομμένου κεφαλιού με μουσικήν υπόκρουσι σελέστας». Η Ζαμάρου, «Πόλη και πολιτική στον Α. Εμπειρικό», ό.π., 705, θεωρεί πως η πολίχνη του πεζού αυτού ποιήματος συνιστά «τον πυρήνα των μελλοντικών οικουμενικών πόλεων που ευαγγελίζεται ο ποιητής».

⁸¹² Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος», ό.π., 163-164, αναφέρει ότι «αφορμή γι' αυτό το πολιτικό και κοινωνικό μανιφέστο [...] πρέπει να έδωσε στον ποιητή η ολοκλήρωση της νέας και πολλά υποσχόμενης τότε πρωτεύουσας της Βραζιλίας, Μπραζίλια, την οποία σχεδίασε και έκτισε ο διάσημος πολεοδόμος μηχανικός Oscar Niemeyer από το 1956 ως το 1960». Ο Κεχαγιόγλου, «Ολοκληρωτισμοί, υπαρκτός τεχνοκρατικός “σοσιαλισμός” ...», ό.π., 16-17, προσθέτει πως «η άρνηση του ποιητή προς τη νεόκοπη, τότε, πρωτεύουσα της Βραζιλίας, την Μπραζίλια, δεν πρωτοσυναντάται στο κείμενο αυτό· απαντά ήδη στο ελευθερόστιχο ποίημα “Πτερά του Μοντεζούμα” [...], όπου αντιτάσσει με σαφήνεια την αμαζονική, πρωτογονική και ερωτική Βραζιλία [...] απέναντι στην “καλλιεργημένη” και ανερωτική πρωτεύουσά της. [...] Στη θέση της αντίθεσης ανάμεσα στην προαποικιοκρατική και αποικιακή χώρα Βραζιλία [...] και στη “νεοτερική” πόλη Μπραζίλια (που χαραχθηκε και οικοδομήθηκε σταδιακά με τσιμέντο, μέταλλο και άσφαλτο πάνω στο κοκκινόχωμα του υνιπέδου Γκοιάς στην κεντρική Βραζιλία) μπαίνει τώρα η αντίθεση ανάμεσα σε μια ουτοπία/ουχρονία, τη (“μη υπαρκτή” ακόμα) νέα προαιώνια ερωτική και ελεύθερη πόλη Οκτάνα, και στην Μπραζίλια, “υπαρκτή” πόλη του απάνθρωπου και τεχνοκρατικού καταναγκασμού και υποτιθέμενη μελλοντική “Ρώμη” ύστερα από τις απολυταρχικές/ηγεμονικές όσο και “ιερατικές” προϋπάρχουσες, τη Σιών της δαβιδικής/σολομώντειας δόξας, το ιταλικό Λάτιο, την Κωνσταντινούπολη/Νέα Ρώμη, τη Μόσχα/Τρίτη Ρώμη και τη βορειοαμερικανική Νέα Υόρκη/“Μητρόπολη” του προπολεμικού γιγαντισμού». Για τους «επικαιρικούς παράγοντες» που οδήγησαν στον σχεδιασμό της Μπραζιλίας ή σχετίζονται με την οικοδόμησή της και κινητοποίησαν το ενδιαφέρον του Εμπειρικού, ώστε να την αντιδιαστείλει στη δική του οραματική «Νέα Πόλη», την Οκτάνα, βλ. ό.π., 18-20.

Οκτάνα θα πη έρωσ ελεύθερος με όλας τας ηδονάς του.

[...] Οκτάνα θα πη ό,τι στους ουρανούς και επί της γης ηκούετο, κάθε φοράν που ως μέγας μαντατοφόρος, με έντασιν υπερκοσμίου τηλεβόα, ο Άγγελος Κυρίου εβόα.

Ιδού με ολίγα λόγια, αλλά σαφή, ιδού τι θα πη, φίλοι μου, Οκτάνα.

Και τώρα θα προσθέσω:

Όσοι από σας πια βαρεθήκατε στον κόσμον αυτόν τον άδικον και τον βλακώδη να άγεσθε και να φέρεσθε από τους ψεύτες, από τους σοφιστάς και λαοπλάνους, όσοι πια βαρεθήκατε οι δεσμοφύλακές σας σαν τόπια ταλαίπωρα να σας εξαποστέλλουν εις τον Καϊάφα και πριν απ' αυτόν στον Άννα, προσμένοντας να έλθη η Ώρα η χρυσαυγής, η πολυύμνητος και ευλογημένη, όσοι πιστοί, όσοι ζεστοί, όσοι την σημερινήν ελεινίην πραγματικότητα να αλλάξετε ποθείτε, προσμένοντας να έλθη η Ώρα, όσοι πιστοί, όσοι ζεστοί, ελάτε και ας ανακράζωμεν μαζί (νυν και αεί, νυν και αεί) σαν προσευχή και σαν παιάνα, ας ανακράζωμεν μαζί, με μια ψυχή, με μια φωνή –ΟΚΤΑΝΑ! (76-79)

Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής, υιοθετώντας τον ευαγγελικό λόγο του Ιησού Χριστού που διδάσκει και αποκαλύπτει την αλήθεια («αμήν, αμήν λέγω υμίν»), διαβεβαιώνει εμφατικά τους αναγνώστες ή ακροατές του, ώστε να τους απαλλάξει από κάθε δισταγμό και αμφιβολία, ότι αυτό που πρόκειται με προορατικό τρόπο να τους αποκαλύψει συνιστά την αλήθεια. Έτσι, το υποκείμενο της επιφάνειας αποκτά την ιδιότητα του προφήτη,⁸¹³ που δεν φανερώνει όμως μια μεσσιανική αλήθεια που του αποκαλύφθηκε άνωθεν με μεταφυσικό τρόπο, αλλά έσωθεν από τα βάθη της ψυχής του.⁸¹⁴ Επομένως, δεν προσλαμβάνει τις διαστάσεις μιας αυθεντίας που μόνο αυτή κατέχει την αλήθεια, αλλά προτρέπει και όλους όσους τον διαβάζουν ή τον ακούν να κάνουν το ίδιο, να ανοίξουν διάπλατα τις ψυχές τους, κλείνοντας ταυτόχρονα τα μάτια τους (άρα σβήνοντας ό,τι τους συνδέει με τον απτό και υλικό κόσμο της συνειδητής πραγματικότητας) και ξαναανοίγοντάς τα αμέσως και αιφνίδια, ώστε να μπορέσουν να αντιληφθούν και να βιώσουν, τη στιγμή που τα σχήματα των πραγμάτων δεν θα έχουν πια καμιά σημασία, την αλήθεια που φέρουν μέσα τους ως

⁸¹³ Όπως σημειώνει ο Σάββας Μιχαήλ, «Η εμπειρία του ιερού στον Ανδρέα Εμπειρικό» στο *Μορφές του μεσσιανικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1999, 153-176: 157, «ο Εμπειρικός δεν είναι μόνον ο κατεξοχήν ερωτικός –ο ίδιος θα 'λεγε σπερματικός– ποιητής του νεοελληνικού λόγου αλλά και ο κατεξοχήν –μετά βεβαίως τον Διονύσιο Σολωμό– μεσσιανικός ποιητής. Σ' όλο του το έργο από την *Υψικάμινω* ως την *Οκτάνα* και τον *Μεγάλο Ανατολικό*, με μια υψηλή ποίηση, όπου αντιλαλεί η φωνή του Ησαΐα και του Ιωάννη της Αποκαλύψεως, προμηνύει “τον ερχομό και την ανάγκη των νέων Παραδείσων”, μιας πανανθρώπινης Νέας Ιερουσαλήμ».

⁸¹⁴ Είναι αξιοσημείωτο ότι και στον *Κρητικό* του Δ. Σολωμού ο ομώνυμος ήρωας, που δεν έχει όμως προφητική ιδιότητα, διαβεβαιώνει όσους τον ακούν ότι η τριπλή επιφάνεια που θα τους αποκαλύψει είναι «ακριβή αλήθεια» (Σολωμού, *Απαντα, Τόμος Πρώτος: Ποιήματα*, ό.π., 197). Το περιεχόμενο όμως αυτής της ρομαντικής σολωμικής επιφάνειας είναι ολοφάνερα μεταφυσικό, ενώ το αντικείμενο της υπερρεαλιστικής εμπειρικής επιφάνειας είναι ξεκάθαρα υπερπραγματικό, σύζευξη πραγματικού και φανταστικού, ανθρώπινου και θείου, ύλης και πνεύματος, έστω και αν παρουσιάζεται με θεολογικούς-αποκαλυπτικούς όρους.

σύζευξη ψυχής, πνεύματος και ύλης:⁸¹⁵ «ρίξτε πρώτα μέσα σας μια καλή ματιά και ευθύς μετά ρίξτε άλλη μία τριγύρω σας δεξιά και αριστερά, πάνω και κάτω. Έπειτα κλείστε τα μάτια σας για μια στιγμή και ανοίξτε τα αποτόμως, ανοίγοντας διάπλατα και τις ψυχές σας. Η απάντησις θα βρίσκεται μπροστά σας, όχι μονάχα νοητή, μα και απτή –σώμα περικαλλές και έμψυχον και σφύζον.»⁸¹⁶ (76)

Το αντικείμενο της προορατικής του επιφάνειας είναι η ίδια η Οκτάνα που δεν θα οικοδομηθεί με ορθολογιστικό τρόπο, αλλά θα δημιουργηθεί.⁸¹⁷ Οι χωροχρονικές συνιστώσες της δημιουργίας της, που «δεν υποστηρίζονται από μετρήσιμα μεγέθη»,⁸¹⁸ σχετίζονται με την «καρδιά του μέλλοντος και των ανθρώπων» και τοποθετούνται μετά τον επερχόμενο Αρμαγεδδώνα. Είναι ολοφάνερο από το ίδιο το αποκαλυπτικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται αλλά και από την προφητική ιδιότητα του κειμενικού υποκειμένου που την οραματίζεται ότι η εμπειρική «Νέα Πόλις» δεν είναι απλώς μια «Ουτοπία»⁸¹⁹ ή μια «συγκεκριμένη Ουτοπία»⁸²⁰ ή μια «ουτοπική

⁸¹⁵ Με αυτόν τον τρόπο, όπως σημειώνει ο Δημηρούλης, *ό.π.*, 262, «η επιφάνεια δεν είναι παρά η άλλη πλευρά της ηθελημένης τυφλότητας». Βλ. και Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, suivi de Notes de travail, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface, Gallimard, 1964, 170-201.

⁸¹⁶ Οι προτροπές του Εμπειρικού, σε β' πληθυντικό πρόσωπο, για την αποκαλυπτική πρόσληψη της αλήθειας θυμίζουν τις προτροπές του Breton, πάλι σε β' πληθυντικό πρόσωπο, για τη «γραπτή σουρρεαλιστική σύνθεση». Βλ. «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», *ό.π.*, 33-34. Αντίστοιχα, στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα (518 D-E) η ψυχή δεν είναι ανάγκη να μάθει κάτι καινούργιο, αλλά απλώς χρειάζεται να στραφεί προς τη σωστή κατεύθυνση και να κοιτάξει εκεί που πρέπει.

⁸¹⁷ Πρέπει να σημειωθεί ότι αρχικά, προτού αποκαλυφθεί σε όλες του τις διαστάσεις το νόημα της Οκτάνα, η «Νέα Πόλις» προσδιορίζεται, ήδη από τον τίτλο, μέσω του σχήματος άρσης και θέσης: «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα», «δεν θα κτισθή... μα θα κτισθή», «δεν θα είναι χθαμαλή σε βαλτοτόπια. Θα οικοδομηθή στα υψίπεδα της Οικουμένης», «δεν θα ονομασθή... αλλά θα ονομασθή». Όπως έχει επισημάνει ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 16, «η ζωτικότητα του εμπειρικού ύφους βασίζεται ακριβώς στην αντιθετική άρθρωση του λόγου, που και στην περιγραφική του αφηγηματικότητα δεν ξεχνάει τις αντιθέσεις, τις διαφορές, που του δίνουν μια υλική στερεότητα, που τον κάνουν άρτιο και τελειωμένο, στρογγυλό θα έλεγα σχεδόν, όπως η έννοια του όντος στον Παρμενίδη».

⁸¹⁸ Έκτωρ Κακναβάτος, «Η αιώρηση ενός οράματος και το ποίημα “Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα” του Α. Εμπειρικού», *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 57-62: 61.

⁸¹⁹ *Ο.π.*

⁸²⁰ Σάββας Μιχαήλ, «“Επί της πηγής της τικτούσης αβύσσους...” – Ο Ανδρέας Εμπειρικός in fine saeculi», *Δέλεαρ*, 3, Ιούνιος 2001, 52-60: 58.

πολιτεία»⁸²¹ ή μια «ευτοπική-ουτοπική έκφραση»,⁸²² αλλά το επίκεντρο ενός εσχατολογικού και μεσσιανικού οράματος που αφορά τόσο τον άνθρωπο όσο και ολόκληρη την οικουμένη. Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτή η «Νέα Πόλις», η Οκτάνα, μπορεί να συσχετισθεί, όπως έχει υποστηρίξει ο Γ. Γιατρομανωλάκης, με «τον χριστιανικό μύθο της Άνω πόλεως, μιας πόλης-αποκάλυψης»⁸²³ ή, όπως έχει διαπιστώσει ο Κεχαγιόγλου, με την «ογδόη ημέρα της δημιουργίας», τη «μέρα της “αναγγελίας του αιώνιου μακάριου νέου αιώνα” που περιλαμβάνει όχι μόνο την ανάσταση του Χριστού, αλλά και την ανάσταση και μεταμόρφωση του Αδάμ-ανθρώπου»⁸²⁴ ή, τέλος, όπως έχει αναφέρει η Ζαμάρου, με «το όραμα της “καινής”

⁸²¹ Αρσενίου, *Η ρητορική της ουτοπίας*, ό.π., 29.

⁸²² Κωνσταντίνος Μπόμπας, «Ουτοπικές συνιστώσες των πρωτοποριακών κινημάτων του 20ού αιώνα: Θέματα και παραλλαγές στην ελληνική νεωτερική ποίηση» στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*. Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006, τ. Β', Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2007, 357-367: 364.

⁸²³ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 149.

⁸²⁴ Κεχαγιόγλου, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός ως προφήτης της ογδόης ημέρας», ό.π., 235. «Τι λογικότερο, και συνάμα “συνειρμικότερο”, από μια κατασκευή octopus-a, με την έννοια του όγδοος-η, που θα αποδιδόταν εδώ, ταυτόχρονα, σ' έναν χωροχρόνο ή χρονότοπο, αυτόν ακριβώς που προδιαγράφει η προσδοκώμενη και αποκαλυπτική “ογδόη μέρα της δημιουργίας”; [...] Οκτάνα, λοιπόν, θα ήταν ο τόπος της “ογδόης” ημέρας», ό.π., 235-236. Πβ. την ερμηνεία που προτείνει ο ίδιος ο Εμπειρικός σε συνέντευξή του στον Καλοκύρη, όπου η Οκτάνα συνδέεται με «το όνομα της διεθνούς εβραϊκής οργάνωσης “Χαγκάνας” ή “Σαγκάνας”, που απέβλεπε στη συγκρότηση ενός υπερεθνικού κράτους» (βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 143: σημ. 17). Ο Διονύσης Α. Λιάρος, «Ο ερχομός και η ανάγκη των νέων παραδείσεων», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 596-606: 600, αναφέρει ότι το οκτάπλευρο, το οποίο συνδέει με την Οκτάνα, «είναι σύμβολο τόσο της κοσμικής ισορροπίας [...] όσο και της Δικαιοσύνης». Ο Μιχαήλ, «“Επί της πηγής της τικτούσης αβύσσου...”», ό.π., 58, προσθέτει πως «το όνομα της [Οκτάνα], αλλά κι οι αρχές που την διέπουν, θυμίζουν την *Oceana*, την Ουτοπία που οραματίστηκε ο James Harrington το 1656». Η Αρσενίου, *Η ρητορική της ουτοπίας*, ό.π., 30, υποστηρίζει πως «η Οκτάνα θα είναι η προβολή του εσωτερικού κόσμου του διαλογιζόμενου και θα επέλθει ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας παρόμοιας με γιογικικό 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. [...] Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, η Οκτάνα είναι το Γιάνγκ, η δημιουργική αρσενική δύναμη, και ενσωματώνει την αρχή της εντελέχειας». Ο Σταμάτης Σταματόπουλος, «Το εσχατολογικό όραμα στην Οκτάνα του Ανδρέα Εμπειρικού», *Σύναξη*, 107, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2008 [και στον δικτυακό τόπο [Αντίφωνο](#), ανακτήθηκε στις 9/5/2020], συσχετίζει (με όχι ιδιαίτερα πειστικό τρόπο) το όνομα Οκτάνα με τον αστερισμό «σίγμα του Οκτάντα», που

Ιερουσαλήμ του ευαγγελιστή Ιωάννη στην *Αποκάλυψη*.⁸²⁵ Ενώ όμως το εμπειρικό εσχατολογικό και μεσσιανικό όραμα είναι ενδεδυμένο με τον λεκτικό και μορφικό μανδύα των χριστιανικών-ευαγγελικών κειμένων και επιπλέον παρουσιάζεται μέσω του παραδοσιακού τρόπου της επιφάνειας από έναν ποιητή-προφήτη,⁸²⁶ εντούτοις δεν είναι χριστιανικό, δεν είναι το ορθόδοξο εσχατολογικό όραμα της Βασιλείας του Θεού, καθώς δεν ευαγγελίζεται έναν μεταφυσικό νέο κόσμο αλλά μια επίγεια, «απτότατα φυσικ[ή]»,⁸²⁷ ταυτόχρονα όμως άχρονη και ατελεύτητη Εδέμ, που θα συμφιλιώσει, σύμφωνα με τα υπερρεαλιστικά πρότυπα, το αισθητό με το μεταφυσικό και την ύλη με το πνεύμα.⁸²⁸

εικονίζεται στη σημαία της Βραζιλίας. Κατά τη γνώμη μας, ο ποιητής συνδυάζει τις συμβολικές σημασίες του αριθμού οκτώ και των παραγώγων του, όπως έχουν επισημανθεί από τον Λιάρο και κυρίως τον Κεχαγιόγλου (βλ. και Chevalier & Gheerbrant, *ό.π.*, 511-512, 685), με την κατάληξη –άνα της «Χαγκάνας» ή «Σαγκάνας», που ο ίδιος αναφέρει, καθώς η Οκτάνα του περικλείει και την εσχατολογική πληρότητα της «ογδός ημέρας της δημιουργίας» και την ψυχική ενότητα μιας παγκόσμιας υπερεθνικής πολιτείας.

⁸²⁵ Ζαμάρου, «Χάρτης αμέριμνος και αποκαλυπτικός», *ό.π.*, 114' και προσθέτει: «Σύμφωνη με τη θρησκευτική και μαχητική ιδεολογία του κειμένου είναι και η καταληκτική διακήρυξή του. Όσοι πιστοί και "ζεστοί" (η ίδια λέξη υπάρχει και στην *Αποκάλυψη*) επιθυμούν να αλλάξουν τη σημερινή άδικη και ελεεινή πραγματικότητα, καλούνται να ανακράξουν μαζί με τον ποιητή-προφήτη, ως προσευχή και πολεμικό παιάνα, το όνομα της νέας άνω πόλης, τη λατρευτική και αμεταχείριστη λέξη "Οκτάνα" (παρόμοιες ουράνιες φωνές και ωδές προαγγέλλουν την επερχόμενη κρίση και την πτώση της Βαβυλώνας στην *Αποκάλυψη*)».

⁸²⁶ Εκτός από το ευαγγελικό λεξιλόγιο και τον συμβολισμό του οκτώ και της «ογδός ημέρας» ο Εμπειρικός φαίνεται να δανείζεται και κάποια μορφικά χαρακτηριστικά του ευαγγελικού λόγου, όπως είναι τα εδάφια και οι επαναλήψεις. Η έννοια της Οκτάνα αποδίδεται σε εικοσιτέσσερα, όσα και τα γράμματα του αλφαβήτου, μονοπερίοδα αλλά άνισα μεταξύ τους εδάφια, που ξεκινούν όλα με τη φράση «Οκτάνα θα πη» ή «Οκτάνα, φίλοι μου, θα πη», συνιστώντας ένα καινούργιο αλφάβητο ενός νέου, ενωτικού, ηδονικού και εδεμικού κόσμου. Είναι εξάλλου χαρακτηριστικό ότι το εικοστό πέμπτο εδάφιο κλείνει κυκλικά τον ορισμό της Οκτάνα («ιδού τι θα πη, φίλοι μου, Οκτάνα»), ολοκληρώνοντας την κυκλική σύνθεση («ring composition») της προορατικής επιφάνειας.

⁸²⁷ Εμπειρικός, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», *ό.π.*, 634.

⁸²⁸ Με αυτήν την έννοια η εσχατολογική Οκτάνα θεωρείται «ανά-κτηση» της παραδείσιας κατάστασης που βίωσαν ο Αδάμ και η Εύα στην Εδέμ, στις απαρχές του κόσμου, ενοποίηση του απώτατου παρελθόντος με το έσχατο μέλλον σε μια απόλυτη αχρονική διάρκεια. Βλ. και την άποψη του Κεχαγιόγλου, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός ως προφήτης της ογδός ημέρας», *ό.π.*, 236, που υποστηρίζει ότι η Οκτάνα αποτελεί φωνητική μεταγραφή και αναγραμματισμό του ρήματος ΑΝΑΚΤΩ.

Προϋπόθεση της δημιουργίας αυτής της μεσσιανικής «Νέας Πόλεως» είναι να δουν όλοι οι άνθρωποι το «αστράπτον φως της αντισοφιστείας», δηλαδή της «άνευ δογμάτων Αληθείας» και να αποδεχτούν απόλυτα, ολόψυχα και ελεύθερα, χωρίς ενοχές («δίχως όφεις»),⁸²⁹ όλους τους καρπούς και τα δώρα της ζωής.⁸³⁰ Μόνο τότε η «Νέα Πόλις» θα οικοδομηθεί από όλους μαζί τους ανθρώπους «στα υψίπεδα» της «αδιαιρέτου Οικουμένης» ως πρωτεύουσά της. Βασικά της, επομένως, γνωρίσματα θα είναι το υψηλό, το ενιαίο και αδιάσπαστο, η πλήρης ενοποίηση των αντιτιθέμενων στοιχείων σε μια νέα και τέλεια συμφιλίωση του επίγειου με το ουράνιο, της κίνησης με την ενέργεια, του λόγου με το σπέρμα, του αδύνατου και χιμαιρικού με το δυνατό και εφικτό, του εγώ με το εσύ (και του εσύ με το εγώ), της παιδικότητας με την ωριμότητα, του Αδάμ με την Εύα, των ανθρώπων με τους αγγέλους, της γης με τον Παράδεισο, της ύλης με το πνεύμα, των αρχετύπων του απώτατου παρελθόντος με τις εξελίξεις του απώτερου μέλλοντος, του εθνικού με το υπερεθνικό, του ατομικού με το οικουμενικό.⁸³¹ Η μεσσιανική της διάσταση, που αποκαλύπτεται προορατικά, περιλαμβάνει στοιχεία διαφορετικής θρησκευτικής, φιλοσοφικής ή ψυχολογικής προελεύσεως, συγκεκριμένα την ερωτική ελευθερία (που δεν αποκλείει την

⁸²⁹ Ο «άνευ όφρων» παράδεισος υπάρχει και στον *Μεγάλο Ανατολικό*, τ. 5, ό.π., 61.

⁸³⁰ Όπως σημειώνει ο Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 203, ο Εμπειρικός «πιστεύει ότι ο χώρος πραγμάτωσης του υπερρεαλιστικού αιτήματος είναι το άτομο και όχι η κοινωνία [...]. Η απελευθέρωση του ανθρώπου δεν μπορεί να γίνει λοιπόν στο όνομα της κοινωνίας, [...], αλλά στο όνομα του ατόμου, καθώς αυτό από το οποίο το άτομο πρέπει ν' απελευθερωθεί είναι οι διάφοροι κοινωνικοί καταναγκασμοί, που αποτελούν τα αίτια της ψυχολογικής παθολογίας του σύγχρονου ανθρώπου. Είναι σαφές ότι μία τέτοια αντίληψη προϋποθέτει ακραία αισιοδοξία, πίστη στη βαθύτερα καλή φύση του ανθρώπου, η οποία μπορεί απρόσκοπτη, ελευθερούμενη από τα διάφορα συστήματα καταπίεσης, ν' αποτελέσει το θεμέλιο ενός νέου κόσμου. [...] Αυτή η αισιοδοξία, η πίστη στον δομικά καλό άνθρωπο, στον απόλυτα ελεύθερο άνθρωπο είναι εντούτοις η προϋπόθεση της αναρχικής σκέψης, με την οποία συναντάται ο Εμπειρικός [...] σε διάφορες φάσεις της ζωής του». Η αισιόδοξη αυτή πίστη βρίσκεται σε άμεση αντιστοιχία με την αντίληψη του Σωκράτη και του Ρουσό, που πρέσβευαν ότι ο άνθρωπος είναι από τη φύση του καλός. Για τον Εμπειρικό το κακό έγκειται στα ενοχικά συμπλέγματα και στις απωθήσεις, στην έξωθεν διαστρέβλωση του ανθρώπινου ψυχισμού, που οδηγεί στον εγωισμό και τον ναρκισσισμό.

⁸³¹ Ο Μπόμπας, ό.π., 363, τονίζει εύστοχα ότι «το χαρακτηριστικό της παγκόσμιας αυτής πολιτείας είναι η θέση της σε ένα όριο το οποίο λειτουργεί ως σημείο συγχώνευσης όλων των δεδομένων καταστάσεων».

αιμομιξία),⁸³² συνδυασμένη με τη σωματική και ψυχική αγαλλίαση και την ηδονική ζωή, την ποίηση ως διηνική λειτουργία του πνεύματος,⁸³³ την αθανασία του σώματος και της ψυχής, τη θεία Χάρη, την ενόραση, τη διαίσθηση και την ενσυναίσθηση, την κατάλυση της έννοιας του κακού και της ενοχής, την κατίσχυση της ζωής έναντι του θανάτου (με ψυχαναλυτικούς όρους την άρνηση του φροϋδικού ενστίκτου του θανάτου), τη γνήσια ελευθερία, την ψυχική (και όχι την πολιτική) ενότητα μιας γνήσιας, οικουμενικής κοινωνίας προσώπων,⁸³⁴ τη δικαιοσύνη, την αγάπη, την καλοσύνη, την παντελή άρνηση της βίας και τέλος την αντίταξη σε όποια δύναμη αντιστρατεύεται την έλευση της εσχατολογικής και μεσσιανικής πληρότητας που ταυτίζεται με την απτή Οκτάνα.⁸³⁵

⁸³² Για το ζήτημα της αιμομιξίας βλ. παραπάνω τη [σημ. 359](#) του παρόντος δεύτερου μέρους και Μιχαήλ, *Πλους και κατάπλους του «Μεγάλου Ανατολικού»*, ό.π., 104-113. Είναι ενδιαφέρουσα η άποψη του Σταματόπουλου, ό.π., ότι «έτσι μόνο μπορούμε να προσεγγίσουμε και την προσδοκία για μια εποχή που δεν θα υπάρχει αιμομιξία [...] ως μία κατάσταση εκπεφρασμένη με πρωτογενές ψυχαναλυτικό λεξιλόγιο, κατά την οποία ο άνθρωπος θα έχει υπερβεί την οντολογική του ασθένεια που –σύμφωνα με τον φροϋδικό μύθο– τον οδήγησε να θέσει κοινωνικούς φραγμούς, νόμους, απαγορεύσεις που επιτείνουν την “πολιτισμένη” δυστυχία του».

⁸³³ Όπως επισημαίνει η Φιλοκύπρου, ό.π., 407, «προφητεύοντας, δημιουργώντας, περιγράφοντας και εξερευνώντας τη νέα πόλη, τα οικοδομικά της υλικά και τη μοίρα της, ο Εμπειρικός φαίνεται να προβάλλει μιαν αμφίδρομη και πλήρη σχέση μεταξύ της υπερρεαλιστικής του πόλης και της ποίησης: ο ποιητικός λόγος δύναται να δημιουργήσει μια πόλη, η οποία στη συνέχεια, ή και ταυτοχρόνως, διαιωνίζει τον ποιητικό λόγο. [...] Με την Οκτάνα, επομένως, δεν εξαγγέλλεται μόνο η ίδρυση μιας πόλης, αλλά και η κατάφαση στην αμφίδρομη σχέση (αυτοαναφορική και μη) του ποιητικού λόγου με τον κόσμο».

⁸³⁴ Η Αρσενίου, *Η ρητορική της ουτοπίας*, ό.π., 34, αναφέρει πως η Οκτάνα «είναι μια απόλυτα ειρηνική, προνοητική και μεταφυσικά ολοκληρωμένη αρχετυπική κοινωνία» και προσθέτει, (ό.π., σημ. 49), επικαλούμενη τον Λ. Εμπειρικό ότι η εμπειρική «προπολεμική θέση του 1939 για την “καλώς εννοούμενη ελευθερία του ατόμου”, που τείνει προς τον ελευθεριακό Ιντιβιντουαλισμό με τη συνειδητή επανάκτηση της πλήρους ανεξαρτησίας του, μετατρέπεται το '60 σε ένα αντι-αποικιοκρατικό διεθνιστικό όραμα», το οποίο συσχετίζει (ό.π., 35) με «τους πολιτιστικούς προβληματισμούς της Νέας Αριστεράς».

⁸³⁵ Ανάλογη με την Οκτάνα είναι και η «Νεφελώδης», η χώρα που παρουσιάζεται στο ποίημα «Μέθεξις ή Ο Άγγελος Σικελιανός είναι δικός μας» (*Αι γενεαί πάσαι*, αρ. 57, σ. 108): «Καμιά δοσοληψία εμπορική/ Καμιά κατήχησις/ Καμιά συσκότισις/ Κανένα ψεύδος/ Δεν θα εμποδίσουν τους πιστούς και θερμοαίμους/ Να μην αφήσουν να χαθή μια τέτοια ώρα/ Η ωραία χώρα των νεφών η “Νεφελώδης”/ Να γίνη απτή συγκεκριμένη χώρα/ Η χώρα της εκδηλώσεως πλήρους συμμετοχής/ Η χώρα “Το Παν”/ Η χώρα “Παντού και Πάντα”/ Η χώρα “Εσαεί και Τώρα”.» Αντιστοιχίες με την Οκτάνα παρουσιάζουν και τα Άρμαλα, τα οποία αντικατοπτρίζουν την Αθήνα και θεωρούνται από τον

Η προορατική της επιφάνεια ολοκληρώνεται με την «αποκαλυπτική κραυγή» που αποτελεί το αποκορύφωμα της κλιμακωτής «θριαμβικής κατάληξης»⁸³⁶ του πεζού ποιήματος, με την οποία οι «πιστοί και ζεστοί» μνημένοι που μπόρεσαν να δουν την Οκτάνα μέσα στην καρδιά τους, μεταξύ των οποίων και ο αναγνώστης ή ακροατής που συμμετέχει στη διυποκειμενική εμπειρία της επιφάνειας, καλούνται (μέσω της διατακτικής προστακτικής και της επαναλαμβανόμενης προτρεπτικής υποτακτικής) να ενωθούν σωματικά και ψυχικά, βιώνοντας από τώρα με απτό τρόπο την ουσία της,⁸³⁷ και να ανακράζουν με ηρωικό, δοξαστικό και επικλητικό τόνο (που επιτείνεται από τις εσωτερικές ομοιοκαταληξίες: προσευχή-ψυχή και παιάνα-Οκτάνα),⁸³⁸ λυτρώνοντας και λυτρωνόμενοι, «ΟΚΤΑΝΑ!».⁸³⁹

ποιητή ότι είναι μια από τις λίγες πόλεις που «εκτείνονται και υπερυψούνται, και ως ορατά και απτά οντότητες βεβαίως, αλλά, εν τω άμα, αποτελούν υπερπραγματικά ινδάματα, κτίσματα μυθικά, πύργους ποιήσεως ακαταλύτου και οράματα υπερβατικά» (Εμπειρικός, «Άρμαλα ή Εισαγωγή σε μία πόλ», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 531-544: 537). Επίσης, το θεωρητικό υπόβαθρο των εικοσιτεσσάρων εδαφίων, δηλαδή του νέου αλφαβήτου του «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» το συναντάμε και στον *Μεγάλο Ανατολικό*, το *opus magnum* του Εμπειρικού. Για όλα τα υπόλοιπα ποιήματα (από την *Υφικάμινο* ως το *Αι γενεαί πάσαι*) που αναφέρονται στη δημιουργία μιας πόλης, προαναγγέλλοντας την Οκτάνα, βλ. Φιλοκύπρου, *ό.π.*, 401-406. Γενικότερα, για όλο τον «ουτοπικό χάρτη» του Εμπειρικού, βλ. Αρσενίου, *Η ρητορική της ουτοπίας*, *ό.π.*, 28-34.

⁸³⁶ Ακριτόπουλος, *ό.π.*, 62.

⁸³⁷ Ο Κεχαγιόγλου, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός ως προφήτης της ογδόης ημέρας», *ό.π.*, 236, σημειώνει πως η «λατρευτική-θεραπευτική» αυτή «σκηνοθεσία δεν μπορεί [...] παρά να ανακαλεί και την “αυτογνωστική” και “απολυτρωτική” τεχνική του αναλυόμενου και του αναλυτή στην ψυχανάλυση».

⁸³⁸ Ο Μιχαήλ, «“Επί της πηγής της τικτούσης αβύσσους...”», *ό.π.*, 52, διαπιστώνει πως «αυτό που πάλι η ψυχανάλυση μας έδειξε, ιδιαίτερα στη λακανιανή της εξέλιξη, [είναι] ότι η ουσία του λόγου είναι η απόλαυση, [...], η αγαλλίαση, κι ακόμα, ότι η λειτουργία του δεν συρρικνώνεται στις ανάγκες της επικοινωνίας αλλά είναι πρωταρχικά *επίκληση* (invocation)».

⁸³⁹ Αντίστοιχη είναι και η «αποκαλυπτική κραυγή» «Ουρμαχάλ!» του ομότιτλου ποιήματος που έγραψε ο Εμπειρικός, δύο χρόνια περίπου μετά το «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα», στις 30.12.1967: «Όταν εκλείνη από το πρόσωπον της γης/ Το κτήνος και η βία/ τουτέστιν των ανθρώπων η κακία/ Τα πιο σκληρά πετρώματα εν τούτοις απαλά/ Και οι βροντές των ουρανών χαρμόσυνες τυμπάνων κρούσεις/ Η γη αδελφή κι ο πόντος αδελφός/ Και η δόξα των θεών κτήμα κοινόν επί της γης/ Οι νεάνιδες όλες χορηγοί της ηδονής/ Και οι άνδρες νέοι χρυσαυγείς καλλιεργηταί και τρυγηταί της ήβης/ Τότε θα λέμε όλοι: “Ουρμαχάλ!”/ Όπως οι πίδακες που ξεπετιούνται/ Όπως εκείνοι που από τούδε λένουν/ “Δόξα εν Υψίστοις και επί γης Ειρήνη!”/ Προσθέτουν όμως την ενυπάρχουσαν στην έννοιαν του Ουρμαχάλ/ Κι επί της γης την έννοιαν της Δόξης εν τω άμα./ Και με την λέξιν Ουρμαχάλ σημαίνουσαν συγχρόνως/ ολοκληρούμεθα εν ηδονή/ Όπως στους ουρανούς κι επί της γης και τώρα και πάντα/ Λέγοντες πάντοτε αντί ύβρεων/ “Ουρμαχάλ!” –το “Ουρμαχάλ!” εις τους αιώνας». Βλ.

Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί, και στο πεζό ποίημα-επιστέγασμα της ποιητικής συλλογής που ο ίδιος θεωρούσε ως την καλύτερή του,⁸⁴⁰ τον λογοτεχνικό τόπο της επιφάνειας με ανατρεπτικό τρόπο, με σκοπό να αποκαλύψει ως υπερρεαλιστής ποιητής-προφήτης την αλήθεια που πηγάζει μέσα από τις καρδιές όλων των ανθρώπων και συνιστά ταυτόχρονα το δικό του εσχατολογικό και μεσσιανικό όραμα μιας υπερπραγματικής «Παγκόσμιας Πολιτείας», η οποία κατορθώνει να συζεύξει όλα τα φαινομενικά αντίθετα στοιχεία, ακόμη και το φυσικό με το μεταφυσικό, σε μια νέα θαυμαστή, διευρυμένα πραγματική, σύνθεση. Με αυτόν τον τρόπο, η προορατική του επιφάνεια γίνεται, μέσα σε ένα ποίημα-γεγονός, το επίκεντρο ενός υπερρεαλιστικού «λανθάνοντος μυστικισμού» («mysticisme latent»),⁸⁴¹ καθώς παρέχει όχι μόνο στον ποιητή αλλά και στον αναγνώστη ή στον ακροατή του τη δυνατότητα θέασης αυτής της υπερπραγματικής «Νέας Πόλεως», που ενοποιεί τις απαρχές με τα έσχατα του κόσμου και της ιστορίας και χαρίζει τη βέβαιη λύτρωση στους μνημένους οπαδούς της.⁸⁴²

Εμπειρικός, «Ουρμαχάλ» (μεταγραφή Γ. Γιατρομανωλάκη), Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 24.

⁸⁴⁰ Ο ίδιος ο ποιητής σημειώνει στο λήμμα «Αλλέλ-ου-για και Οκτάνα» της «Προσωπικής Εγκυκλοπαίδειάς» του: «Είναι ο τίτλος μιας ανεκδότου συλλογής ποιημάτων μου εις πεζόν λόγον. Τα ποιήματα αυτά εγράφησαν μεταξύ του 1957 και του 1966. Πιστεύω ότι πολλά εξ αυτών είναι εκ των καλύτερων μου και εκ των πλέον σημαντικών από άποψως μορφής και περιεχομένου, εκφράζουν δε κατά τον πλέον άμεσον τρόπον την ιδιοσυγκρασίαν μου, το πνεύμα μου, τα αισθήματά μου και πολλές ιδέας μου». Βλ. «Το λεξικό του προσωπικού του Σύμπαντος», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, ό.π., 17.

⁸⁴¹ Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, édition nouvelle revue et remaniée, Paris: Librairie José Corti, 1952, 295.

⁸⁴² Την ίδια απελευθερωτική και λυτρωτική ταύτιση τη βρίσκουμε για πρώτη φορά στο πεζό ποίημα της *Υψικαμίνου* «Οργανική διάσωση της χαράς» (51), όπου προαναγγέλλεται με προφητική βεβαιότητα η θριαμβευτική επικράτηση «ενός επανευρεθέντος κόσμου»: «Η καθέλκυσις ενός σφριγώντος λαού πλησιάζει. Μία ριπή ταχείας σαν αίλουρος ιπτάμενος μας έφερε την μαρμαρυγή του θριάμβου των χρυσαλλίδων ενός επανευρεθέντος κόσμου. Στα άχυρα της απεράντου ευνης των μελλονύμφων θα συντελεσθή και η καθιέρωσι των διαυγών και επιτέλους ελευθερωμένων μηχανών».

II. Πλαισιογενείς επιφάνειες

Η οπτικοακουστική επιφάνεια της κατίσχυσης του νέου κόσμου έναντι του παλαιού :
ο θρίαμβος της υπερπραγματικότητας

Τα εξήντα τρία έντιλα και αυτοματικά πεζά ποιήματα της συλλογής *Υψικάμινος*, της πρώτης ποιητικής συλλογής που εξέδωσε ο Εμπειρικός το 1935, συνιστούν, κατά κοινή ομολογία, την πρώτη ουσιαστική παρουσία του υπερρεαλισμού στη νεοελληνική λογοτεχνία⁸⁴³ και καθιστούν τον δημιουργό τους τον εισηγητή του γαλλικού κινήματος στην Ελλάδα⁸⁴⁴ και τον πρώτο Έλληνα υπερρεαλιστή ποιητή.⁸⁴⁵ Στα κείμενα αυτά, που σέβονται τις συντακτικές δομές αλλά

⁸⁴³ Ο Νικόλας Κάλας, «[Για τον ελληνικό υπερρεαλισμό] (1937)», στο *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, ό.π., 304, τονίζει πως «πρώτο συνειδητό υπερεαλιστικό [sic] έργο που παρουσιάστηκε στο ελληνικό κοινό ήταν η *Υψικάμινος*» και ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 62, σημειώνει ότι «η *Υψικάμινος* είναι η μήτρα από την οποία όλα ξεκινάνε, ακόμα κι αυτό το ίδιο το έργο του Εμπειρικού». Βλ. και Αντρέα Καραντώνη, *Α΄ Εισαγωγή στη Νεότερη Ποίηση*, Β΄ Γύρω από τη Σύγχρονη Ποίηση, Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμας, 71990, 184· Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις*, ό.π., 89-93· Mario Vitti, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα: Ερμής, 51989, 135· Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *...δεν άνθησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Αθήνα: Νεφέλη, 1980, 397· της ίδιας, «Ρηξικέλευθο σχολείο ποιητών», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, ό.π., 12-13· Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 15-16· Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, ό.π., 213· Παντελής Βουτουρής, «Πόσο υπερρεαλιστής ήταν ο Εμπειρικός;», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, *Τα Νέα*, 20.1.2001, 32-33: 32, που υποστηρίζει πως από όλο το έργο του Εμπειρικού μόνο τα κείμενα της *Υψικάμινος* συνδέονται απόλυτα με «τις προγραμματικές αρχές, την ιδεολογία και τους στρατηγικούς στόχους του υπερρεαλισμού»· Τάκης Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανοήσης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2007, 191-192· Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι», ό.π., 115· Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 103.

⁸⁴⁴ Είχε προηγηθεί βέβαια τον Ιανουάριο του ίδιου χρόνου η διάλεξη *Περί Σουρρεαλισμού* στην αίθουσα Ατελιέ της Λέσχης Καλλιτεχνών (βλ. και Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 347-353), η οποία εισήγαγε, όπως διαπιστώνει ο Σιγάλας, ό.π., 103, «τον υπερρεαλισμό στην Ελλάδα μαζί με τα πολιτικά του συμφραζόμενα, καθώς σε αυτήν αναπτύσσεται επί μακρόν η σχέση του υπερρεαλισμού με το μαρξισμό και την Τρίτη Διεθνή».

⁸⁴⁵ Ο Εμπειρικός ήταν και ο θεμελιωτής της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, καθώς υπήρξε, όπως έχει τονίσει ο Τζαβάρας, «ο πρώτος Έλληνας ψυχαναλυτής» και «ο πρώτος “τη τάξει” Έλληνας ψυχαναλυτής, δεδομένου ότι αναγνωριζόταν από την Γαλλική Ψυχαναλυτική Εταιρεία (και κατά προέκταση από την Διεθνή Ψυχαναλυτική Ένωση) ως διδάσκων Ψυχαναλυτής. [...] Εξάσκησε στην Αθήνα την ψυχανάλυση μεταξύ 1935 και 1951, οπότε υποχρεώθηκε να σταματήσει την ψυχαναλυτική

καταλύουν τη λογική-ρεαλιστική νοηματική αλληλουχία,⁸⁴⁶ ανιχνεύουμε μόνο πλαισιογενείς επιφάνειες, καθώς εξαιτίας της σκόπιμης λογικής εξάρθρωσης του νοήματος,⁸⁴⁷ οι επιφάνειες έρχονται, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, «μέσα από τα διάκενα των λέξεων ή των εικόνων, ούτως ειπείν, από το δυναμικό πεδίο που δημιουργούν μεταξύ τους και όχι μέσω ενός κεντρικού

του πράξη». Βλ. Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, *ό.π.*, 97-98 και Θανάσης Τζαβάρας, «Ο πρώτος Έλληνας ψυχαναλυτής», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, («Ανδρέας Εμπειρικός Παις εν τη καμίνω: Αφιέρωμα»), *Τα Νέα*, 64, 27 Μαΐου 2000, 26-27.

⁸⁴⁶ Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 43-44 και Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, *ό.π.*, 81, που κάνει λόγο για «λογική αποστεγάνωση» και προσθέτει πως «αν υπάρχει αποδιοργάνωση του λόγου στον Εμπειρικό, αφορά την έννοια, τον σημαντικό τομέα, και όχι τον συντακτικό». Ο ίδιος ο ποιητής στη ραδιοφωνική συζήτηση που μεταδόθηκε από το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας στις 20 Σεπτεμβρίου του 1960 με θέμα «Τι είναι ο Υπερρεαλισμός;» υποστηρίζει πως «διά να εννοήσωμεν την καθ' αυτού υπερρεαλιστικήν έκφρασιν πρέπει να αναφερθούμε και να θυμηθούμε, ότι εκεί που ένας συγγραφέυς χρησιμοποίησε την λογικήν και τον λογικόν ειρμόν, ο υπερρεαλιστής έκανε ακριβώς το αντίθετο, παραμερίζων πάσαν επίδρασιν προερχομένην από την λογικήν ή από έννοιες ηθικής μορφής ή αισθητικής. Στο σημείο αυτό βλέπουμε ότι ο υπερρεαλισμός ή μάλλον η αυτόματη γραφή, παρουσιάζει μίαν συγγένεια, με τον μηχανισμόν των ονείρων. Γιατί τι συμβαίνει στα όνειρα; Ό,τι είν' απωθημένο στο ασυνείδητό μας, όπως εις τα όνειρα βλέπουμε να τείνουν να εκφραστούν και να εκφράζονται εν τέλει μετημφισμένοι οι μύθοι, έτσι και εις την αυτόματον γραφήν βλέπουμε να έρχονται στην επιφάνειαν στοιχεία, που αλλοιώς, αν δεν αφηνώμεθα σε αυτήν την κατάστασι του αυτοματισμού, διά μιας επεμβάσεως λογικής ή ηθικής, θα παρεμερίζοντο». Βλ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *ό.π.*, 29, όπου και παρατίθεται το απόσπασμα.

⁸⁴⁷ Όπως έχει επισημάνει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 117, «η “αλλόλεκτος” της *Υψικαμίνου* λειτουργούσε, η ίδια, ως φορέας μηνύματος –“νόημα του μη νοήματος”». Σύμφωνα με την άποψη του Αθανάσιου Αλεξανδρίδη, «Ψυχαναλυτικά και ψυχογλωσσολογικά πρότυπα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού. Η επικινδυνότητα ενός επετειακού λόγου», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 81-86: 83, ο Εμπειρικός στην *Υψικαμίνου* «βρίσκεται [...] στο επίπεδο του ασυνειδήτου, όπου δηλαδή όλα μπορούν να συνδυαστούν με όλα: κάθε αναπαράσταση, κάθε φαντασίωση μπορεί, αφού το ασυνείδητο είναι άναρχο, άχρονο και χωρίς τοπικά όρια, να συνδυαστεί με κάθε φαντασίωση-αναπαράσταση. [...] Όλο το ασυνείδητο είναι δικό μου, σε όλο το ασυνείδητο μπορώ να πάω, σε όλες τις λέξεις, φορείς φαντασιώσεων, νοημάτων, αναπαραστάσεων μπορώ να πάω. Όμως ο σεβασμός των συντακτικών δομών μάς επιτρέπει και μια ακόμη ψυχαναλυτική υπόθεση: ο ποιητής δεν επιτρέπει στη γραφή του την “αποδόμηση” των βασικών, στοιχειωδών μονάδων που είναι οι συνταγματικές σχέσεις της φράσης, επειδή δεν επιτρέπει την αποδιοργάνωση των αντίστοιχων σχέσεων μέσα στις θεμελιώδεις φαντασιώσεις καταγωγής».

αναφερόμενου, το οποίο περιγράφουν ενώ μετουσιώνουν».⁸⁴⁸ Έτσι, οι πλαισιογενείς επιφάνειες των πεζών ποιημάτων της *Υψικαμίνου* αποκαλύπτουν μέσα από τα διάκενα των αλυσιδωτών υπερρεαλιστικών εικόνων τις κυρίαρχες ασύνειδες φαντασιώσεις-αναπαραστάσεις του δημιουργού τους,⁸⁴⁹ όπως όμως αυτές προσλαμβάνονται από τον εκάστοτε αναγνώστη τους. Είναι βέβαια γεγονός ότι αυτές οι πλαισιογενείς επιφάνειες δεν χαρακτηρίζονται, τουλάχιστον ρητά, από τα κριτήρια του «στιγμιαίου», του «αιφνίδιου», της «ασυμβατότητας» και της «ασημαντότητας» που έχουμε δει σε όλες τις υποκατηγορίες των επιφανειών του Είναι, καθώς δεν υπάρχει κάποιο ενδοκειμενικό υποκείμενο, για να τις προσλάβει στιγμιαία και ξαφνικά, ούτε κάποιο ενδοκειμενικό έναυσμα, για να τις πυροδοτήσει. Οι πλαισιογενείς επιφάνειες της *Υψικαμίνου* πυροδοτούνται από το ίδιο το αυτοματικό κείμενο, από το δυναμικό πεδίο των λέξεων και των εικόνων του, ενώ το στοιχείο της αιφνίδιας και στιγμιαίας έλλαμψης αφορά τον ποιητή και τον αναγνώστη που τις βιώνουν.⁸⁵⁰ Από την άλλη

⁸⁴⁸ Taylor, *ό.π.*, 750. Με αυτόν τον τρόπο οι εμπειρικές υπερρεαλιστικές πλαισιογενείς επιφάνειες συνδέονται με τις επιφάνειες του μοντερνισμού, που αναδύονται πάντα μέσα από το μεταίχμιο των λέξεων και των εικόνων, με τη διαφορά ότι οι μοντερνιστικές πλαισιογενείς επιφάνειες στηρίζονται στον συνειδητό συνειρμό, ενώ οι υπερρεαλιστικές στον ασύνειδο.

⁸⁴⁹ Βλ. Michael Riffaterre, «Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique» στο *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979, 235-249, που επισημαίνει ότι η ερμητικότητα ενός αυτοματικού κειμένου μπορεί να αρθεί, αν η κάθε υπερρεαλιστική εικόνα ερμηνευθεί μέσα στο πλέγμα της «μεταφορικής αλυσίδας», στην οποία είναι ενσωματωμένη. Βλ. και Philippe Dubois, «La métaphore filée et le fonctionnement du texte», *Le Français Moderne*, 43, 3, juillet 1975, 202-213. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, επομένως, τα αυτοματικά κείμενα, στα οποία ανήκουν και τα πεζά ποιήματα της *Υψικαμίνου*, δεν είναι ακατανόητα, αλλά στηρίζονται σ' ένα μη ρεαλιστικό αλλά φαντασιακά διαμορφωμένο πλαίσιο, που αφήνει να αναδυθεί η ροή των ασύνειδων συνειρμών και εικόνων. Βλ. και Μαρία Νιώτη, «Δείγματα έλλογης αλληλουχίας από την *Υψικαμίνου* του Ανδρέα Εμπειρικού», *Φιλολογική*, 144-145, Ιούλιος-Δεκέμβριος 2018, 41-45.

⁸⁵⁰ Όπως χαρακτηριστικά έλεγε ο ίδιος ο ποιητής στις 12 Οκτωβρίου 1938 στη συνέντευξη που είχε παραχωρήσει στον Γ. Ρούσσο, «οποιαδήποτε –κυριολεκτικά– στιγμή μπορεί να είναι κατάλληλη για να γεννηθεί ένα υπερρεαλιστικό ποίημα. Φθάνει να μπορέ κανείς να περιέλθει σε μία κατάσταση αφαιρέσεως απ' τη συνειδητή ζωή του και να αφεθή στην ελεύθερη ροή των όσων αποτελούν το περιεχόμενο της στιγμής που γράφει. Δηλαδή δεν είναι ανάγκη να περιμένη κανείς ή να προκαλή την έμπνευση. Μπορεί απλώς να την αφήνει ελεύθερη να εκφρασθή διότι υπάρχει. Μπορεί να προτιμήσει ή να μη προτιμήσει τούτη ή εκείνη τη στιγμή για να κάτσει να γράψει, όταν καθήση όμως να μη ξέρη τι ακριβώς θα γράψει. Πάντως αν έχη κάτι να πη, αυτό θα βγη, θα ξεπηδήσει αυθόρμητα, φτάνει φυσικά να μπορέ να περιέλθει στην κατάσταση της αφαιρέσεως απ' τη συνειδητή ζωή». Βλ. «Ο κ. Εμπειρικός εξηγεί τον Συρρεαλισμόν του, συνέντευξη στον Γ. Ρούσσο», *Εβδομάς*, 576 (12 Οκτωβρίου 1938), 21-

όμως, χαρακτηρίζονται πλήρως από τα κριτήρια του Langbaum,⁸⁵¹ αφού συνιστούν ξεκάθαρα ψυχολογικά, υποκειμενικά φαινόμενα, είναι ρηματικά αμετάδοτες και απαιτείται το αναγνωστικό «άλμα», για να οργανωθεί φαντασιακά η λογικά κατακερματισμένη εκφορά τους.⁸⁵²

Αυτό που επιφάνεται, κινητοποιώντας τις δύο βασικές αισθήσεις, την όραση και την ακοή, είναι κατά κύριο λόγο η σύγκρουση μεταξύ παλαιού και νέου κόσμου, η κατίσχυση του δεύτερου έναντι του πρώτου καθώς και η θριαμβευτική επικράτηση της υπερπραγματικότητας που αυτός ο νέος κόσμος αντιπροσωπεύει.⁸⁵³ Είναι εξάλλου χαρακτηριστικό ότι ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί ως προμετωπίδα της *Υψικαμίνου*⁸⁵⁴ τη γνωστή φράση από το «Μανιφέστο» (1924) του Breton που

22, στο Σωτήρης Τριβιζάς, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1996, 150-155: 154.

⁸⁵¹ Βλ. παραπάνω στο πρώτο μέρος την υποενότητα 5.

⁸⁵² Στην ίδια συνέντευξη ο Εμπειρικός ανέφερε πως «εμείς [= οι υπερρεαλιστές] δεν επιδιώκουμε να καταστήσουμε νοητά τα ποιήματά μας. Η επιθυμία μας είναι να τα κάνουμε αισθητά. Δηλαδή στο ποίημα, τουλάχιστο στο ποίημα αυτού του είδους, ζητούμε να συμμετέχη και ο αναγνώστης, ποιητικά όμως, κι όχι κριτικά. [...] Η σουρρεαλιστική ποίηση [...] απαιτεί από τον αναγνώστη μια συμμετοχή στην ψυχική κατάσταση, η οποία εγέννησε το ποίημα που διαβάζει, του ζητά να το αισθανθή κι' όχι να το νοιώσει [=εννοήσει], να επιστρατεύσει δηλαδή όχι τις νοητικές του δυνάμεις αλλά τις αισθητικές». Βλ. «Ο κ. Εμπειρικός εξηγεί τον Σουρρεαλισμόν του», ό.π., 152, 155.

⁸⁵³ Ακολουθούμε την ερμηνευτική άποψη του Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 123-124, ο οποίος υποστηρίζει τεκμηριωμένα ότι «τα περισσότερα κείμενα της *Υψικαμίνου* [...] αναπτύσσουν μια απλή σύλληψη: πρόκειται για την αντιπαράθεση μιας κατεστημένης πραγματικότητας με τη *surréalité* [...] μπορούμε έτσι να διακρίνουμε μια κύρια μεταφορική σχέση (την αντίθεση παλαιός-νέος κόσμος) και τις δευτερεύουσες συνδηλώσεις της –τους πλεοναστικούς της μικρότυπους. Η αντιπαράθεση αυτή έχει πάντοτε *αίσια έκβαση*: την κατίσχυση δηλαδή του υπερρεαλιστικού κόσμου, η οποία εξεικονίζεται συνήθως στην καταληκτική περίοδο του ποιήματος». Ο Βουτουρής όμως δεν κάνει λόγο για αποκάλυψη ή επιφάνεια στα εν λόγω κείμενα. Ωστόσο, στη συνέχεια, εντοπίζει, ό.π., 214-220, το «θέμα της αποκάλυψης» στο «Εισπεπραγμένον ασφάλιστρον» και στο «Παρουσία αγγέλων εντός ατμομηχανής», όπως και στα κείμενα στα οποία υπάρχει το δυαδικό σχήμα «όταν-τότε» ή μόνο οι προσδιορισμοί «τότε» ή «τώρα».

⁸⁵⁴ Ο Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 103, επισημαίνει πως «ο τίτλος της συλλογής αποτελεί, όπως έδειξε ο Δημήτρης Καλοκύρης, μία πολύ ενδιαφέρουσα μετωνυμία, καθώς η υψικάμινος αποτελούσε σ' εκείνα τα χρόνια την αιχμή του δόρατος της βιομηχανικής ανάπτυξης και η δημιουργία υψικαμίνου στην Ελλάδα ήταν το ανολοκλήρωτο προοδευτικό όραμα του πατέρα του Ανδρέα, Λεωνίδα Εμπειρικού. Οικοδομώντας πριν από τον καπιταλιστή πατέρα του μία υπερρεαλιστική υψικάμινο στην Ελλάδα, ο Ανδρέας Εμπειρικός

αναφέρεται στη «σουρρεαλιστική φωνή, αυτήν που συνεχίζει να κηρύττει την παραμονή του θανάτου και πάνω απ' τις θύελλες».⁸⁵⁵ Έτσι, στο πεζό ποίημα «Τα σύρματα των αισθημάτων» (11) ο παλιός κόσμος του ορθολογισμού και της καταδυνάστευσης του ονείρου, της φαντασίας και του έρωτα είναι η «τυραννίδα των απορρώγων βράχων», ο συρφετός, οι εγκέφαλοι, ο κοπετός, οι θώκοι, οι θυρεοί και η υποταγή. Αντίθετα, ο νέος απελευθερωμένος κόσμος που ευαγγελίζεται ο υπερρεαλισμός, εκπροσωπείται από τα μικρά δενδρύλλια, τον αίνο, τα «ιπτάμενα ζώαρια των υπογείων σηράγγων», τους φυσιολάτρεις, τον κρουνό, την «κορυφή του ενδοξότερου λόφου», το «αμμωνιούχον αιλουροκομείον», τις δεσποινίδες και τους ποντοπόρους:⁸⁵⁶

Με την ορμή του πυρετού επιτεθείς κατέλυσε την τυραννίδα των απορρώγων βράχων. Η βοή του ερειπωθέντος συρφετού κρεμάστηκε στα σύρματα και οι εγκέφαλοι που διερράγησαν εκοίταζαν εκστατικά τον ολισθαίνοντα φόνον προς το έλκος του βαράθρου. Ο κοπετός των μικρών δενδρυλλίων μετεβλήθη σε αίνον μεγάλης διαστάσεως και τα ιπτάμενα ζώαρια των υπογείων σηράγγων απεχαιρέτησαν την δήθεν πανάκειαν που τους προσέφεραν άλλοτε στις πέντε το απόγευμα και αφού αποχαιρέτισθηκαν και αναμεταξύ τους ήρχισαν να μέλπουν κατά των θώκων και κατά των θυρεών με αξιοθαύμαστον ακρίβειαν. Οι φυσιολάτραι εψήφισαν υπέρ της καταργήσεως της υποταγής και ο κρουνός ενός εκάστου κατήντησε το προσκύνημα των λεπρών καθώς και των υγιεστέρων μονάδων. Στην κορυφή του ενδοξότερου λόφου ιδρύθη αμμωνιούχον αιλουροκομείον και εις το κυλικείον του επετράπη η είσοδος σε όλους τους καιρούς καθώς και η συμβίωσις των δεσποινίδων μετά των ορχουμένων ποντοπόρων του ενεστώτος έτους.

Η διαμάχη του καινούργιου με το παλιό, όπως επιφάνεται μέσα από το δυναμικό πεδίο των αλυσιδωτών υπερρεαλιστικών, οπτικοακουστικών εικόνων του παραπάνω πεζού ποιήματος, οδηγεί αρχικά στη συντριβή (ο ερειπωθείς συρφετός κρεμάστηκε στα σύρματα, οι εγκέφαλοι διερράγησαν, άρα η λογοκρατία ηττήθηκε από τα αισθήματα και το σύνολο των πνευματικών δυνάμεων) και έπειτα στη

θεωρούσε χωρίς αμφιβολία ότι έφερνε σε αυτή τη χώρα μία πρωτοπορία πιο σημαντική από αυτή που μπορούσε να της φέρει η δομημένη πάνω στην καπιταλιστική εκμετάλλευση βιομηχανία». Βλ. και Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι», ό.π., 135: σημ. 2. Παράλληλα, όμως, ο ίδιος μελετητής, ό.π., 135-136, υπογραμμίζει ότι η *Υψικάμινος* «παραπέμπει στο μετασχηματισμό, χάρη στην άσκηση μιας εξωτερικής δύναμης, της θερμότητας» και συσχετίζει τον τίτλο αυτό «με τις τεχνολογικές του παραπομπές» με «τον τίτλο του αυτοματικού κειμένου των Μπρετόν και Σουπώ, *Τα μαγνητικά πεδία*, ο οποίος παραπέμπει στον ηλεκτρομαγνητισμό. Η *Υψικάμινος* αποτελεί σχόλιο στην ηλεκτρομαγνητική έλξη που ασκούν *Τα μαγνητικά πεδία*, και δυναμική απόπειρα μεταλλαγής του υλικού διά της τήξεως».

⁸⁵⁵ Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 31.

⁸⁵⁶ Οι ποντοπόροι, ως εκπρόσωποι του νέου υπερρεαλιστικού κόσμου που αντιστέκονται στην αυταρχική εξουσία του παλαιού, υπάρχουν και «Στους φίλους των πόλεων» του Εγγονόπουλου, στο καταληκτήριο δηλαδή ποίημα της δεύτερης του ποιητικής συλλογής με τίτλο *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής* (1939). Βλ. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., 139.

μεταμόρφωση του παλαιού (ο κοπετός μετατρέπεται σε αίνο, το μικρό σε μεγάλο, η δήθεν πανάκεια σε μολπή) και τέλος στην κατίσχυση του νέου μέσα από τη συμφιλίωση των αντιθέτων. Έτσι, η υποταγή που επιβάλλει το Υπερεγώ καταργείται από όσους ακολουθούν τους νόμους που επιτάσσει η φύση, η ίδια η ζωτική και ποιητική ενέργεια, και ο κρουνός του κάθε ανθρώπου, η πηγή δηλαδή της ζωής, η ζωτική ορμή που ρέει από το ασύνειδο, επομένως και η ποιητική γλώσσα,⁸⁵⁷ απελευθερώνεται και ενώνει τους πάντες, όσους νοσούν και όσους είναι υγιείς. Επιπλέον, στην κορυφή του πιο ένδοξου λόφου, δηλαδή στο υψηλό σημείο όπου λαμβάνει παραδοσιακά χώρα η επιφάνεια, φανερώνεται το «αμμωνιούχον αιλουροκομείον», ο υπερπραγματικός τόπος της ερωτικής συν-ουσίας και συνύπαρξης,⁸⁵⁸ όπου βέβαια τα όρια του εγώ εξαφανίζονται, ο συμβατικός χρόνος καταλύεται και μπορεί να επιτευχθεί η σύζευξη του θηλυκού με το αρσενικό (των δεσποινίδων με τους υπερρεαλιστές-ποντοπόρους), της Εύας με τον Αδάμ και κατ' επέκταση του εσύ με το εγώ.⁸⁵⁹

Κατά παρόμοιο τρόπο ο παλαιός κόσμος, που συσχετίζεται αυτή τη φορά με το παρόν, εξαφανίζεται μια για πάντα και στο πεζό ποίημα «Χρόνος» (17):

Άνοιξε το στήθος της σαν μια βεντάλια και έγειρε την ώρα που σηκώνονται οι θρύλοι των σκοτεινότερων πόλεων. Μόνο μια οδοντοστοιχία κροτάλισε και το παρόν εχάθηκε για πάντα. Στα παλαιά του βήματα έμεινε κάτι από κατιτί άλλο. Η νύχτα συνεπήρε τα υπόλοιπα κλωνάρια και στη ρίζα του δέντρου έμεινε σποδός.

Αυτό που επιφαινεται, κινητοποιώντας την όραση και την ακοή του αναγνώστη, είναι η οριστική και αμετάκλητη συντριβή του πεπαλαιωμένου και απονεκρωμένου παρόντος, που προκαλείται από την απελευθέρωση της ερωτικής ενόρμησης (η γυναίκα αποκαλύπτει το στήθος της), την αφύπνιση του ασύνειδου και την επικράτηση των μύθων και των ονείρων, που ενώνονται συμφιλιωτικά με τη συνειδητή πραγματικότητα (η γυναίκα έγειρε την ώρα που σηκώνονται οι θρύλοι). Το

⁸⁵⁷ Όπως εύστοχα σημειώνει ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 59, «η κατάργηση της υποταγής περνάει από την γλώσσα την ίδια, που αρνείται να συμμορφωθεί».

⁸⁵⁸ Κατά τη γνώμη μας, το «αμμωνιούχον αιλουροκομείον» συνδηλώνει το γυναικείο αιδόιο, που περιέχει αμμωνία (λόγω των ούρων) και ταυτόχρονα φροντίζει (κομεί) τον αίλουρο, δηλαδή το πέος. Ο Bouchard, ό.π., 21, σημειώνει από μια άλλη οπτική γωνία ότι «στα ελληνικά η λέξη αμμωνιούχο περιέχει τις δύο συλλαβές της λαϊκής λέξης που χαρακτηρίζει το γυναικείο γεννητικό όργανο».

⁸⁵⁹ Πβ. τις διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Βαλαωρίτη, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 57-60 και του Θεόδωρου Μ. Χρηστίδη, *Σχόλια στα ποιήματα της συλλογής Ύψικάμινος του Ανδρέα Εμπειρικού. Ποιητική Φιλοσοφία για τον Έρωτα, τη Ζωή και τον Άνθρωπο*, Πρόλογος: Jacques Bouchard, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος, 2014, 77-89.

παλαιό πεθαίνει και αντικαθίσταται από το καινούργιο, που δεν προσδιορίζεται αλλά συνδηλώνεται από την καταληκτική υπερρεαλιστική εικόνα. Ο νέος κόσμος συνδέεται με τη νίκη των ασύνειδων ενορμήσεων που είναι ολοκληρωτική, με αποτέλεσμα το παραδείσιο δέντρο της γνώσης του καλού και του κακού να γίνεται τέφρα και έτσι ο νέος ερωτικός και υπερπραγματικός κόσμος να συναντά τον πρωταρχικό κήπο της Εδέμ και να ταυτίζεται με αυτόν, χωρίς όμως την παρείσφρηση του προπατορικού αμαρτήματος, του μανιχαϊστικού διχασμού και των ενοχών που αυτό προξένησε. Έτσι, ο χρόνος, λέξη με την οποία τιτλοφορείται το πεζό αυτό ποίημα, επιφαινεται θριαμβευτικά σε όλη του την άχρονη διάρκεια, καθώς το παρόν καταλύεται και το μέλλον που φανερώνεται συνυφαίνεται με το αρχέγονο παρελθόν, με την «πηγή του χρόνου»,⁸⁶⁰ με τις παραδείσιες απαρχές του κόσμου και της ιστορίας.

Η οριστική εξαφάνιση του πένθους, που συσχετίζεται με τον παλαιό κόσμο, και η κατίσχυση της τέρψεως, που συνδέεται με τον νέο κόσμο, γίνονται αισθητές στο πεζό ποίημα «Η φυγή του νήματος» (27):

Η τέρψις των παρθένων στην καρδιά μας και το πένθος των κίτρινων κυμάτων διαρκεί μέσα στην κάθε φουσαλλίδα μας. Ωστόσο το πένθος θα χαθή και από τα νήματα της ουσιαστικώτερης ώρας θα σηκωθούν τα μπράτσα μας για την οριστική κατίσχυσι των τέρψεων των παρθένων και των ισοβαθμίων ανδρογύνων. Τότε θα πέση για πάντα ο σάπιος μακαράς και θα σηκωθή ο γδούπος του όπως σηκώνεται το κεφάλι μιας ραπτομηχανής ή το κεφάλι ενός κριού βατεύοντος εντός δεντροστοιχίας.

Ο έρωτας και ο θάνατος είναι συνυφασμένοι με την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη, συνυπάρχουν σε κάθε ανθρώπινο κύτταρο, καθορίζοντας τον παλαιό κόσμο του παρόντος. Αυτό όμως που επιφαινεται μέσα από τα διάκενα των υπερρεαλιστικών εικόνων, στις οποίες κυριαρχεί το «προφητικό ύφος»⁸⁶¹ και ο αποκαλυπτικός τόνος, είναι ο εξοβελισμός του πένθους και η συντριβή του σάπιου παλαιού κόσμου (θα χαθή, θα πέση) καθώς και η τελική επικράτηση του έρωτα, του οίστρου της ζωής, έναντι του θανάτου με την έλευση (θα σηκωθούν, θα σηκωθή) του νέου

⁸⁶⁰ «Πουλιά του Αμαζονίου», *Αι γενεαί πάσαι*, 42.

⁸⁶¹ Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 126.

υπερπραγματικού κόσμου,⁸⁶² που ταυτίζεται με μια αιώνια άχρονη διάρκεια (σηκώνεται), με την ίδια την ατελεύτητη ζωτική και ποιητική ενέργεια.⁸⁶³

Παρόμοιες πλαισιογενείς επιφάνειες ανιχνεύουμε και στα πεζά ποιήματα «Παρουσία αγγέλων εντός ατμομηχανής» (24), «Ιππεύων όνους αγαπών κυρίες» (49), «Ένα ωραίο πρωί» (53), «Εισπεπραγμένον ασφάλιστρον» (59), «Ευνουχισμός σημαιοφόρων της τρίτης ανοίξεως» (63-64) και «Η διάβασις των μεγιστάνων συνετελέσθη» (68). Σε όλα επιφαίνεται, μέσα από το δυναμικό πεδίο των υπερρεαλιστικών εικόνων και τα διάκενα των λέξεων της αυτόματης γραφής, η παταγώδης συντριβή του παλαιού λογοκρατούμενου, εγωκεντρικού και ανελεύθερου κόσμου, που προκαλείται από την απελευθέρωση του έρωτα και τη νίκη του υπερρεαλισμού, και η οριστική και αμετάκλητη, χαρμόσυνη και λυτρωτική έλευση του νέου απενοχοποιημένου, φωτεινού, άσπλου, ερωτικού, ενοποιημένου και υπερπραγματικού κόσμου.⁸⁶⁴

«Όταν με την βαρύτητα του ανέμου που συναρπάζει τα φρόκαλα μεσ' απ' τα πόδια των μανάδων εσάλπισε το πεφταστέρι τις τελευταίες εντολές των θεανθρώπων σηκώθηκε υπερήφανος ο φθόγγος και μ' ευκαμψία τελείου μηχανικού λεπτολογήματος παρέσυρε την ευτυχία προς τα πελάγη μιας παμμεγίστης παλιρροίας. Τότε συνέβη να φερνισθούν οι φουσητήρες και όλα τα κήτη ανέστρεψαν την κοιλιά τους και κατεποντίσθησαν αΐτανδρα τα περασμένα κουφάρια υπέρ της αναγεννήσεως της ευτυχίας υπέρ της εκπληρώσεως των εσχατιών υπέρ της ειρήνης υπέρ της αμαυρώσεως υπέρ της εκλάμψεως της αληθείας υπέρ της κατισχύσεως των ρόδων και της μαγικής αράχνης εν έτει χαράς για τον αιώνα των μεγάλων ολισθημάτων των κυμάτων επάνω στα στεκούμενα καράβια.» (24)

«Ο πιο ακατανόητος στρόβιλος εξικνούμενος από κλειδοκύμβαλον παρέσυρε τον ασπάλακα που κρατούσε η κανονική μύτη της μικρής νοσοκόμου. [...] Ο θηριοδαμαστής ενικήθη και έλαμψε για χιλιοστή φορά ο φιδόγκος που παρέσυρε πολλές λουόμενες γυναίκες προς το καφεενάκι του χωριού του εξηκοστού ογδόου ονάγρου. [...] Η ανημπόρια του παλαιού κρονόληρου επατάχθη και στη θέση της σηκώθηκε μια για πάντα μια κορυβαντιώσα ομίχλη.» (49)

«Τα φύλλα της χθεσινής εσπέρας πέφτουν και όλες οι δεσποινίδες που γνώρισαν τον έρωτα χτυπούν τα χέρια τους και τα μέτωπά τους από λατρεία για την λατρεία μας και ολοένα μας μοιάζουν περισσότερο όπως εμείς ολοένα μοιάζουμε περισσότερο με τους γαλανούς μαστούς και τις πόρπες του στήθους των.» (53)

⁸⁶² Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 16, αποκαλεί την αντιθετική άρθρωση του εμπειρικού λόγου κυβιστική και επισημαίνει πως «η κυβιστική άρθρωση των κειμένων του Εμπειρικού δίνει όχι μόνο μια έντονη αναφορικότητα στα γραπτά του, αλλά και μια πολυμερή προοπτική που προκαλεί την αίσθηση της πυκνότητας».

⁸⁶³ Πβ. τη διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση του Χρηστίδη, ό.π., 152-154.

⁸⁶⁴ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 70, 71, 69, είχε πρώτος επισημάνει ότι μια «προσεκτική μελέτη των ποιημάτων της συλλογής [...] δείχνει πως διαμορφώνονται και διαχωρίζονται δύο κόσμοι, του “εμείς” και των “άλλων”, ενός υγιούς, νέου και ορμητικού, και ενός παλαιού, ψευδούς αλλά και πιεστικού συστήματος. Το χθες αφορά τους άλλους, το αύριο διατίθεται για μας». «Εκείνο όμως που γίνεται εντονότερα φανερό στην *Υγικάμινο* είναι η πίστη του Εμπειρικού σε έναν κόσμο που μέλλεται να έλθει», γεγονός που επιβεβαιώνει «ότι ανάμεσα στην πρωτογενή *Υγικάμινο* και την καταληκτική *Οκτάνα* υφίσταται ιδεολογική και τεχνική συγγένεια».

«Στην απέραντη ρευστότητα του βοόντος κάμπου η διασπάθισις της υπερηφανείας των παλαιών αστών συνετελέσθη και τα ματωμένα κλωνάρια των αραιών τουφών εγκατελείφθησαν για πάντα. Ο προαγγελθείς πλούτος έφθασε μόλις άνοιξαν τα μπουμπούκια στις γλώσσες των πουλιών και μια κυλινδρική πέτρα σκορπίστηκε σε χίλια σε τρεις χιλιάδες θραύσματα γιομάτα σπέρμα που φώτισαν τον ουρανό. Τότε άνοιξε ο κριτής όλων των αγώνων την ψυχουσύνθεσί του και ενώπιον των ριγούντων στιφών η χοάνη της αμαρτίας εξαπέλυσε τον καταρράκτη των θείων δώρων που πέσανε στη δονούμενη έκταση τα πάντα από την αρχή όλα άσπιλα όλα λυτρωμένα επάνω στην συνηθισμένη γη και μέσα στον κρατήρα του οριστικού σαπφείρου.» (59)

«Άμέσως διεσαλεύθη η τάξις των γυναικωτών αστυφυλάκων και κατέρρευσε ο αιωνόβιος κυκλών από το ράφι του κατασυντρίβων νεαρές όρνιθες παρασύρων προσευχομένους υακίνθους διαπομπεύων ιερείς και ιεροδούλους και συντελών τα μέγιστα εις την δημιουργία νέων προσχώσεων προ της εισόδου της μαρτυρικής πολίχνης. Εκεί που ανθούσε το διασημότερο χρωματοουργείον σήμερα πουλούν παιδιά και αντί δύο δοντιών μπορεί κανείς να μεταβάλη την ατομικότητα μιας ερωτευμένης αγελάδας σε τρόπαιο ανδρογύνου συγκροτήματος χωρίς άφεσιν αμαρτιών χωρίς λυπομανίαν χωρίς μεταβολήν προς τα δεξιά ή τα αριστερά μα μόνον με τ' απαλά χαϊδολογήματα στοργικής ηλεκτροπυξίδος.» (63-64)

«Η πενία προσορμίζεται σήμερα στο ανθογύλι και τα κράσπεδά της εγγίζουν τους μικρούς οδοντωτούς κοχλίες που μας ακολουθούν. [...] Εν τούτοις το κονδύλι έπεσε καθέτως και άρχισαν να στάζουν αργά μα χωρίς καμιά επιτήδευση τα τόπια των ιδικών μας ευρημάτων. Η χαρά μας θα προξενήση καταστροφή αν δεν υποταχθούμε συθέμελα στη θέλησί τους. Λαμπρή και ευαίσθητη σαν κατάστημα οπωρικών μας αναγγέλλει το τέλος της πενίας μας [...]. Κορυδαλλοί επί φασιανών ψάρια επί απλών υφασμάτων και ρόμβοι επί ατμομηχανής συνοδεύουν την έλευσι των πολυτίμων κοχλιών και η πολυέδρη καμπάνα ανακρούει ενώπιόν μας την πρύμη της για να κρατήση όλον τον ειρμό και όλες τις συρραφές του ρίγους των ανθών μας και την υπτία εκπομπή των ελασμάτων που ήδη πύκνωσαν στα στήθη και στις τζέπες του καθενός μας θρόμβου.» (68)

Ο παλαιός κόσμος που ηττάται με βίαιο τρόπο εκπροσωπείται από τα «φρόκαλα», τα «περασμένα κουφάρια», τον «ασπάλακα» (= τυφλοπόντικα), τον «θηριοδαμαστή», την «ανημπόρια του παλαιού κρονόληρου»,⁸⁶⁵ τη «χθεσινή εσπέρα», την «υπερηφάνεια των παλαιών αστών», τα «ματωμένα κλωνάρια των αραιών τουφών», τους «γυναικωτούς αστυφύλακες», τις «νεαρές όρνιθες», τους «προσευχομένους υακίνθους», τους «ιερείς και ιεροδούλους», τη «μαρτυρική πολίχνη», την «ατομικότητα μιας ερωτευμένης αγελάδας», την «άφεσιν αμαρτιών», την «λυπομανίαν», την «πενία», το «κονδύλι». Η νίκη δηλώνεται με ρήματα, συνήθως κίνησης, τα οποία επανέρχονται από κείμενο σε κείμενο (εσάλπισε, σηκώθηκε, παρέσυρε, κατεποντίσθησαν, ενικήθη, έλαμψε, επατάχθη, πέφτουν, εγκατελείφθησαν, σκορπίστηκε, άνοιξε, εξαπέλυσε, διεσαλεύθη, κατέρρευσε, έπεσε, συνοδεύουν, ανακρούει) ή με συσώρευση ρηματικών τύπων (κατασυντρίβων, παρασύρων, διαπομπεύων, συντελών) που διατρανώνουν (με επαναλαμβανόμενα προθετικά σύνολα και επιρρηματικούς προσδιορισμούς, π.χ. «υπέρ της αναγεννήσεως

⁸⁶⁵ Ο κρονόληρος, λέξη που απαντάται στον Πλούταρχο και σε κωμικά σκώμματα, είναι ο φλύαρος γέρος που τα έχει χάσει, ο ξεμωραμένος. Βλ. s.v., Henry G. Liddell & Robert Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, μεταφρασθέν εκ της Αγγλικής εις την Ελληνικήν υπό Ξενοφώντος Π. Μόσχου, διά πολλών δε βυζαντινών ιδίως λέξεων και φράσεων πλουτισθέν και εκδοθέν επιστασία Μιχαήλ Κωνσταντινίδου, Αθήναι: Εκδοτικός Οίκος 'Ι. Σιδέρης', χ.χ.

της ευτυχίας»,⁸⁶⁶ «για χιλιοστή φορά», «μια για πάντα», «για πάντα», «αμέσως», «τα μέγιστα», «συθέμελα») την οριστική, καταλυτική και αναμφισβήτητη επικράτηση του ονείρου, του θαυμαστού, του έρωτα, της υπερρεαλιστικής επανάστασης εν γένει, που εκπροσωπούνται από τον «άνεμο που συναρπάζει τα φρόκαλα», το «πεφταστέρι», τους «θεανθρώπους», τον «υπερήφανο φθόγγο», τους «φουσητήρες και όλα τα κήτη»,⁸⁶⁷ «τα πελάγη μιας παμμεγίστης παλίρροιας», «τον πιο ακατανόητο στρόβιλο», το «κλειδοκύμβαλον», τον «φιόγκο», τις «δεσποινίδες που γνώρισαν τον έρωτα», τους «γαλανούς μαστούς και τις πόρπες του στήθους των», τα «μπουμπούκια στις γλώσσες των πουλιών», τις «τρεις χιλιάδες θραύσματα γιομάτα σπέρμα που φώτισαν τον ουρανό», τον «καταρράκτη των θείων δώρων», τον «αιωνόβιο κυκλώνα», «τ' απαλά χαϊδολογήματα στοργικής ηλεκτροπυξίδος», το «ανθογυάλι», τους «μικρούς οδοντωτούς κοχλίες», τα «τόπια των ιδικών μας ευρημάτων», τους «κορυδαλλούς επί φασιανών», τα «ψάρια επί απλών υφασμάτων», τους «ρόμβους επί ατμομηχανής», την «πολύεδρη καμπάνα» με την πρύμη της, τις «συρραφές του ρίγους των ανθών μας».

Αποτέλεσμα αυτής της κατίσχυσης είναι η μεσσιανική έλευση του νέου κόσμου, που συμφιλιώνει τα αντίθετα και συνιστά τη διευρυμένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού. Ο νέος υπερπραγματικός κόσμος συνδηλώνεται από την «παρουσία αγγέλων εντός ατμομηχανής»,⁸⁶⁸ που συζευγνύει το υλικό και μηχανικό

⁸⁶⁶ Η επαναφορά του προθετικού συνόλου υπέρ + γενική + γενική ή υπέρ + γενική στο «Παρουσία αγγέλων εντός ατμομηχανής» υπογραμμίζει εμφαντικά τα χαρακτηριστικά, –δηλαδή την ευτυχία, την αιωνιότητα, την ειρήνη, την αλήθεια, την ομορφιά, τη δημιουργία (που συμβολίζεται από τη μαγική αράχνη)–, με τα οποία ταυτίζεται η λυτρωτική έλευση του νέου κόσμου. Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 218, σημειώνει πως «η επανάληψη (6 φορές) της πρόθεσης “υπέρ” λειτουργεί συνδηλωτικά προς δύο κατευθύνσεις: παραπέμπει καταρχήν στη λέξη “υπερ-ρεαλισμός” και συγχρόνως στον λειτουργικό ευαγγελικό λόγο».

⁸⁶⁷ Ο Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 72, θεωρεί τους φουσητήρες σύμβολα «πρωταρχικής ενότητας, δηλαδή αρσενικοθήλυκες προβολές της “πρωταρχικής σκηνης”». Το φτέρνισμα των φουσητήρων «και η καταβύθιση φέρνει μιαν επιστροφή της χρυσής εποχής, που για τον Εμπειρικό δεν είναι μόνο ερωτική αλλά και ηθική».

⁸⁶⁸ Πρόκειται για τον τίτλο του πρώτου από τα πεζά ποιήματα που μας απασχολούν. Ο Χρυσανθόπουλος, *«Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»*, ό.π., 139-140, υποστηρίζει ότι οι τίτλοι των κειμένων της *Υψικαμίνου* «τόσο στην αλληλουχία τους όσο και σε συνδυασμό με τα αυτοματικά κείμενα τα οποία εισάγουν, [...] λειτουργούν ως σχόλια επί των τελευταίων. [...] Οι τίτλοι εισάγουν μια δεύτερη χρονική διάσταση σε σχέση με τα κείμενα, μεταγενέστερη των κειμένων, και σκιαγραφούν έναν αφηγητή στοχαστικό. Λειτουργούν μέσα στη συλλογή ως καθυστέρηση στην

με το άυλο και μεταφυσικό, από τον «αιώνα των μεγάλων ολισθημάτων των κυμάτων επάνω στα στεκούμενα καράβια»,⁸⁶⁹ που συνιστά το προανάκρουσμα του «νέου αιώνος» της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*, από την «κορυβαντιώσα ομίχλη», που παραπέμπει συνειρμικά στον αρκαδικό θεό Πάνα, από το «ωραίο πρωί», από την ενοποίηση του αρσενικού με το θηλυκό, που δηλώνεται και μορφικά με την επανάληψη και τη συσσώρευση λέξεων και φράσεων («από λατρεία για την λατρεία μας», «ολοένα μας μοιάζουν περισσότερο όπως εμείς ολοένα μοιάζουμε περισσότερο»),⁸⁷⁰ από τον προαγγελθέντα πλούτο μιας συμπαντικής συναισθησίας που ενώνει την ευωδιά των λουλουδιών με το γλυκό κελάηδημα των πουλιών αλλά και την οπτικοακουστική εικόνα της θραύσης με την ορμή του σπέρματος και την ουράνια φωτοχυσία (59), από τη σύζευξη του ουρανού και της γης που οδηγεί στην αναπαρθένευση και επαναμάγευση όχι μόνο του γνωστού κόσμου,⁸⁷¹ αλλά και του πυρήνα του πολύτιμου λίθου σάπφειρου (59),⁸⁷² της ίδιας δηλαδή της πηγής της ζωής. Ο επιφανόμενος νέος κόσμος συνυφαίνεται επίσης με «την δημιουργία νέων προσχώσεων» στην υπάρχουσα πόλη του παλαιού κόσμου, με την άρρηκτη ενότητα του «ανδρογύνου συγκροτήματος» (63) που δεν κατατρύχεται από την ενοχή της αμαρτίας, την κατάθλιψη και τη μεταβλητότητα· η επαναφορά του χωρίς («χωρίς άφεςιν αμαρτιών χωρίς λυπομανίαν χωρίς μεταβολήν προς τα δεξιά ή τα αριστερά») υπογραμμίζει την απαλλαγή του νέου κόσμου από όλα τα αποκρουστικά χαρακτηριστικά του παλαιού. Τον υπερπραγματικό νέο κόσμο φανερώνει και η

ανακοίνωση της κειμενικής κατασκευής [...]: Η καθυστέρηση αυτή οπωσδήποτε παραπέμπει στη φροϋδική έννοια της εκ των υστέρων θεώρησης, η οποία αποτελεί διαδικασία εκ των ων ουκ άνευ της ψυχαναλυτικής πρακτικής».

⁸⁶⁹ Στον νέο κόσμο τα πράγματα αντιστρέφονται, καθώς η λογική τάξη ανατρέπεται. Έτσι, δεν είναι πλέον τα καράβια που γλιστρούν πάνω στα κύματα, αλλά τα κύματα που ολισθαίνουν πάνω στα στεκούμενα καράβια.

⁸⁷⁰ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 67, κάνει λόγο ειδικότερα για «μιαν ατέρμονη προοπτική, παρόμοια με το είδωλο ενός αντικειμένου που τοποθετείται ανάμεσα σε δύο σειρές κατόπτρων».

⁸⁷¹ Η φράση «τα πάντα από την αρχή όλα άσπιλα όλα λυτρωμένα» με την επανάληψη της έννοιας του παντός και την παρήχηση του «α» και του «λ» τονίζει ακριβώς αυτή την οικουμενική επιστροφή στην αρχέγονη, απόλυτη αρμονία.

⁸⁷² Ο σάπφειρος μπορεί να συσχετιστεί με το διαμάντι Κο-ι-νός των μεταγενέστερων κειμένων του Εμπειρικού («Τα Τεκταινόμενα» των *Κύκλων του Ζωδιακού* και «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» της *Οκτάνα*). Για τη σημασία του Κο-ι-νός, βλ. παραπάνω τις [σημ. 375](#) και [463](#).

έλευση «των πολυτίμων κοχλιών» (68),⁸⁷³ της δύναμης δηλαδή που είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ίδια τη ζωή και τη δημιουργία.

Είναι αξιοσημείωτο ότι στα περισσότερα από τα παραπάνω πεζά ποιήματα της *Υψικαμίνου*, κυρίως στο «Ιππεύων όνους αγαπών κυρίες»⁸⁷⁴ και στο «Εισπεπραγμένον ασφάλιστρον», το ύφος είναι βιβλικό και ο τόνος αποκαλυπτικός,⁸⁷⁵ λόγω της παρατακτικής σύνταξης και της επανάληψης του συμπλεκτικού συνδέσμου «και», όπως ακριβώς ταιριάζει στην επιφαινόμενη γένεση του νέου αναγεννημένου κόσμου της ερωτικής πληρότητας, της όσμωσης ονείρου και πραγματικότητας, της επανευρεθείσας πρωταρχικής αρμονίας και της πλήρους ευδαιμονίας.

Εκτός όμως από τον νέο κόσμο, αντικείμενο των παισιογενών επιφανειών της *Υψικαμίνου* αποτελεί και η θριαμβεύουσα διευρυμένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού. Συγκεκριμένα, στα πεζά ποιήματα «Τα κουδούνια της φρεγάδας» (19), «Αντί φλυτζανίου» (29), «Θρυλικόν ανάκλιτρον» (47) και «Κλωστήριον νυκτερινής ανάπαυλας» (71-72) επιφαινεται μέσα από το δυναμικό πεδίο των υπερρεαλιστικών εικόνων και των λέξεων της αυτόματης γραφής η απόλυτη σύντηξη της υπερπραγματικότητας:

«Η πρώτη σειρά εξηφανίσθη. Στην θέσι της ξεφύτρωσε μετά παρέλευσι τριανταδύο λεπτών το ίδιο όνειρό μας με μας κρυμμένους μεσ' στα γαλάζια φύλλα του. Μετά δυο χρόνια ξαναβγήκαμε από την λειτουργία που παρηκολούθησαν και τα φτερά των γυναικών μας και οι γυναίκες μας ψηλές (ψηλότερες τώρα παρά πριν) και με κουπιά απαλά σχεδόν γλοιώδη στα χέρια τους ήρθαν να μας σταχυολογήσουν. Είταν πρωί. Το πρωί γρήγορα έγινε βράδυ αλλά βράδυ κομψό παρ' όλον ότι φορούσε πανοπλία και μας ωδήγησε. Τότε και μόνον τότε βγήκε ο επταετής κόνικλος από τα μαλλιά της οικουμένης και είδαμε να τρέχει προς ημάς η πρώτη σειρά μας με τρία αστέρια στο λαιμό της.» (19)

«Μια φίλη συνήντησε μιαν άλλη φίλη. Τα δεσμά που συγκρατούσαν τα τζιτζίκια των ομφαλών τους λύθηκαν σαν φρεσκοχυμένοι χάλυβες κ' οι δυο φίλες έγιναν μια πόρπη.» (29)

⁸⁷³ Ο Εμπειρικός σημειώνει στο «Our dominions beyond the seas» των *Κύκλων του Ζωδιακού*, 70, συγκεκριμένα στο ανάλυμα του ποιήματος με τίτλο «3 Ιανουαρίου 1942», πως ο κοχλίας ταυτίζεται με το πέος.

⁸⁷⁴ Ο Δημήτρης Κόκορης, «Η παρουσία έργων του Θεόφιλου σε δύο υπερρεαλιστικά ποιήματα: “Ιππεύων όνους αγαπών κυρίες”, “Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν Ι”», *Μικρο-φιλολογικά*, 25, Άνοιξη 2009, 49-51: 50, υποστηρίζει πειστικά ότι ο τίτλος του πίνακα του Θεόφιλου «Καβαλλάρια επί όνους Δεσποινίδων» (1931) έχει «λεκτικά εμφιλοχωρήσει» στο «Ιππεύων όνους αγαπών κυρίες».

⁸⁷⁵ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 216, έχει ήδη τονίσει ότι στο «Εισπεπραγμένον ασφάλιστρον» «το θέμα της αποκάλυψης εισάγεται με τον προσδιορισμό “τότε”, ο οποίος αποτελεί και την αφετηρία της επιλογικής εκτεταμένης περιόδου», ενώ η Ρουσοπούλου, ό.π., 491-492: 491, θεωρεί πως «η εξέλιξη» του εν λόγω πεζού ποιήματος «παρουσιάζει μία σύννοψη του πρώτου κεφαλαίου της “Γένεσης”».

«Ο ειρμός του ποταμού διεκόπη. Η συνοχή όμως του τοπίου ήταν τόση που και ο ποταμός κυλούσε. Μέσα από τα φύλλα των αγρών προς το γεφύρι που χτυπούσε ο ήλιος τα σπάρτα τα λευκά στήθη τα λουλούδια μέσα στα διάφανα πουκάμισα που ακουμπούσαν στα χαράματα τα κορίτσια σκύβαν γυμνά ή σχεδόν γυμνά να συνθλίβουν και να χαϊδέψουν γενικά τα σώματά τους και τα σώματα των ανθών. Ο περιφερειακός δρόμος του έγινε δρόμος ολοκλήρου πόλεως και το ποτάμι που την χωρίζει σε έξη μέρη αγκαλιάζει την ώρα που συνελήφθη το τοπίο στα δάχτυλα του πεπρωμένου.» (47)

«Είμεθα όλοι εντός του μέλλοντός μας. Όταν τραγουδάμε τραγουδάμε εμπρός στους εκφραστικούς πίνακες των ζωγράφων όταν σκύβουμε εμπρός στα άχυρα μιας καμμένης πόλεως όταν προσεταιριζόμαστε την ψιγάλα του ρίγους είμεθα όλοι εντός του μέλλοντός μας γιατί ό,τι και αν επιδιώξουμε δεν είναι δυνατόν να πούμε όχι να πούμε ναι χωρίς το μέλλον του προορισμού μας όπως μια γυναίκα δεν μπορεί να κάμη τίποτε χωρίς την πυρκαγιά που κλείνει μέσα στη στάχτη των ποδιών της. [...] Είμεθα όλοι εντός του μέλλοντος μιας πολυσύνθετης σημαίας που κρατεί τους εχθρικούς στόλους εμπρός στα τείχη της καρδιάς μου κατοχυρώνοντας ψευδαισθήσεις πιστοποιούντες ενδιάμεσες παρακλητικές μεταρρυθμίσεις χωρίς να νοηθή το αντικείμενο της πάλης. Στιγμιότυπα μας απέδειξαν την ορθότητα της πορείας μας προς τον προπονητή του ιδίου φαντάσματος της προελεύσεως των ονείρων και του καθενός κατοίκου της καρδιάς μιας πανταλαίας πόλης. Όταν εξαντληθούν τα χρονικά μας θα φανούμε γυμνότεροι και από την άφιξη της καταδίκης παρομοίων πλοκαμιών και παστρικών βαρούλκων γιατί όλοι μας είμεθα εντός της σιωπής του κρημνιζόμενου πόνου στα γάργαρα τεχνάσματα του μέλλοντός μας.» (71-72)

Στο πρώτο πεζό ποίημα αποκαλύπτεται, μέσα από την παράταξη των λέξεων και των εικόνων, η ποθητή σύζευξη ονείρου και πραγματικότητας, –ειδικότερα ασύνειδου και συνειδητού εαυτού–, ανδρών και γυναικών, ημέρας και νύχτας. Με αυτόν τον τρόπο, καταρρέουν οι διαχωριστικοί φραγμοί μεταξύ νόησης και φαντασίας, έλλογου και άλογου εγώ, αρσενικού και θηλυκού, χρόνου και χώρου και συγχωνεύεται το κατακερματισμένο πνεύμα μέσα στη βαθύτερη ροή του ασύνειδου. Αποτέλεσμα αυτής της όσμωσης («τότε και μόνον τότε») είναι η κατίσχυση της υπερπραγματικότητας, που επιφαινεται με αποκαλυπτικούς όρους («βγήκε ο επταετής κόνικλος από τα μαλλιά της οικουμένης») και οδηγεί στην οριστική και λυτρωτική επανένωση κάθε διαχωρισμένου συνόλου. Η επανένωση αυτή υπογραμμίζεται και μορφικά με το κυκλικό σχήμα που συνδέει την πρώτη με την τελευταία περίοδο του κειμένου: «η πρώτη σειρά εξηφανίσθη»-«είδαμε να τρέχει προς ημάς η πρώτη σειρά μας με τρία αστέρια στο λαιμό της».

Στο «Αντί φλυτζανίου» οι δεσμευτικοί φραγμοί καταλύονται, οι ομφάλιοι λώροι ενώνονται ξανά, με διαφορετικό τρόπο αυτή τη φορά και έτσι επέρχεται η συμφιλωτική όσμωση σε μια νέα ύπαρξη («οι δύο φίλες έγιναν μια πόρπη»), με την οποία επιφαινεται η ενοποιημένη υπερπραγματικότητα.⁸⁷⁶

⁸⁷⁶ Ο Ελύτης, «Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό», ό.π., 139, επισημαίνει ότι ο Εμπειρικός μεταμορφώνει την ύλη «και την παρουσιάζει απ' όλες τις πλευρές της ταυτόχρονα και ταυτόσημα. Παράδειγμα κλασικό, οι δύο νέες φίλες, που για τους άλλους δεν είναι παρά δύο κοπέλες αγκαλιασμένες· για κείνον, όμως, ένα σύμπλεγμα καθαρά μαγικό». Από την άλλη, ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 60, κάνει λόγο για «υπόγειες, ερωτικές διεργασίες που

Στο «Θρυλικόν ανάκλιτρον» φανερώνεται η «διαλεκτική σχέση του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου»⁸⁷⁷ σε μια νέα υπερπραγματική ολότητα. Συνδυετικός κρίκος αυτής της σχέσης είναι ο ποταμός που, ως ποιητική και ζωτική ενέργεια, ενώνει τον εσωτερικό κόσμο του ποιητή με το εξωτερικό τοπίο. Η όσμωση επεκτείνεται στο σύνολο του έμψυχου και άψυχου εξωτερικού κόσμου, μεταβάλλοντας τα χωροχρονικά δεδομένα και μεταμορφώνοντας τη γνωστή όψη του κόσμου: τα φύλλα, το γεφύρι, ο ήλιος, τα σπάρτα, τα λευκά στήθη, τα λουλούδια, τα διάφανα πουκάμισα, τα χαράματα, τα κορίτσια, τα σώματά τους, τα σώματα των ανθών συνδέονται σε μια αδιάσπαστη ενότητα, η οποία προβάλλεται και μορφικά με «τους ελάχιστους συμπλεκτικούς συνδέσμους και την παντελή έλλειψη στίξεως [που] μας δίνει την εντύπωση της συνεχούς ροής».⁸⁷⁸ Η σύζευξη των πάντων με την κατάλυση κάθε συμβατικού χωροχρονικού περιορισμού ολοκληρώνεται στην καταληκτήρια περίοδο του πεζού αυτού ποιήματος με τη θαυμαστή δημιουργία της πόλεως,⁸⁷⁹ η οποία προκαλείται από την ταύτισή της με το τοπίο,⁸⁸⁰ και την οριστική επανένωση της ζωτικής και ποιητικής ενέργειας («το ποτάμι»), επομένως και της

συνετέλεσαν στην ένωση των δύο γυναικών». Αντίθετα, ο Χρυσανθόπουλος, «*Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι*», ό.π., 140-141, υποστηρίζει πως «η σειρά των μεταφορών, [...], οδηγεί στην τελική μεταφορά και την κατασκευή της ένωσης, η οποία νοηματοδοτεί και καθιστά υλικό το δεσμό της φιλίας. Το κείμενο είναι μια χαλβουργία μεταφορών, ένα εργοστάσιο μετατροπής της γλωσσικής ύλης “χωρίς άλλο σκοπό” από την ίδια τη μετατροπή: η εικονογράφηση της αυτοαναφορικής και αναστοχαστικής λειτουργίας της λογοτεχνίας». Κατά τη γνώμη μας, αυτή η «χαλβουργία των μεταφορών» και των υπερρεαλιστικών εικόνων μετατρέπει τη γλωσσική ύλη και ταυτόχρονα μεταμορφώνει κειμενικά την ύλη, για να ενοποιήσει μέσω της βαθύτερης ροής του ασύνειδου τον κατακερματισμένο κόσμο και να αποκαλύψει τη διευρυμένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού.

⁸⁷⁷ Ζαμάρου, «Πόλη και πολιτική στον Α. Εμπειρικό», ό.π., 704.

⁸⁷⁸ Ό.π., 705.

⁸⁷⁹ Ο Σταύρος Σταυρίδης, «Χωρική και χρονική ασυνέχεια στην ποίηση του Εμπειρικού», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 599-608: 603, σημειώνει ότι στο πεζό ποίημα που μας απασχολεί «ο χώρος μεταμορφώνεται, και στην ασυνέχειά του μπορεί να υποδεικνύει μιαν αίσθηση ενός χρόνου ασυνεχούς».

⁸⁸⁰ Η Ζαμάρου, «Πόλη και πολιτική στον Α. Εμπειρικό», ό.π., 704, κάνει λόγο για «διαπήδηση του τοπίου μέσα στην πόλη και αντίστροφα» και υποστηρίζει εύστοχα, 705, πως «σε αυτή την συνοχή του τόπου, την ολοκλήρωση της πόλεως και την ολότητα του χρόνου, ο Εμπειρικός βλέπει την ακμή του νέου κόσμου που είναι πεπρωμένο να υπάρξει. Κέντρο του τόπου και της πόλης οι ερωτικές γυναίκες μέσα στην ερωτική διέγερση της φύσης. Η μικροκοσμική αυτή πόλη του ποιήματος, ερωτική και ολοκληρωμένη ωστόσο, θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί το πρότυπο όλων των μετέπειτα ηδονικών πόλεων του Εμπειρικού».

συνειδητής και ασύνειδης πραγματικότητας, με την πηγή του χρόνου («την ώρα που συνελήφθη το τοπίο στα δάχτυλα του πεπρωμένου») σε μια νέα υπερπραγματική σύνθεση και αρμονία, που αφενός εμπεριέχει τον διαχωρισμό, χωρίς όμως να καταλήγει σε διάσπαση, και αφετέρου ταυτίζεται με την αρχέγονη πρωταρχική ολότητα.⁸⁸¹ Με αυτόν τον τρόπο, το πεζό αυτό ποίημα επιφάνει την υπερπραγματικότητα και καθίσταται ένα ποίημα-γεγονός, που κατορθώνει να ενώσει σ' ένα αμάλγαμα την ποίηση με τη ζωή και να καταστήσει ορατή τη «σπασμωδική ομορφιά» του ενοποιημένου υπερρεαλιστικού κόσμου.

Στο «Κλωστήριον νυκτερινής ανάπαυλας» εξαγγέλλεται η «συγχώνευση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος»⁸⁸² σε μια ολότητα, όπου το απώτατο παρελθόν ταυτίζεται με το απώτερο μέλλον, θέμα που πρωτοεμφανίζεται στην *Υψικάμνο* και επανέρχεται στις μετέπειτα ποιητικές συλλογές του Εμπειρικού,⁸⁸³ ενώ συνάμα το παρόν εμπεριέχεται στο μέλλον. Έτσι, αυτό που επιφάνει μέσα από τα διάκενα του αυτοματικού λόγου των υπερρεαλιστικών εικόνων είναι η θριαμβευτική και ταυτόχρονα μεταμορφωτική υπερπραγματική ενοποίηση των τριών γνωστών βαθμίδων του συμβατικού χρόνου. Η μελλοντική πόλη («το μέλλον του προορισμού μας»), προς την οποία πορεύεται το συλλογικό εμείς του κειμένου και η οποία είναι ερωτική, υπερεθνική («πολυσύνθετη σημαία») αλλά και φτιαγμένη από το υλικό των ονείρων,⁸⁸⁴ συμφιλιώνοντας τη συνειδητή με την ασύνειδη πραγματικότητα, ταυτίζεται τόσο με κάποιες εκφάνσεις του παρόντος⁸⁸⁵ όσο και με τον αρχέγονο πρωταρχικό πυρήνα της «παμπαλαίας πόλης».⁸⁸⁶ Η αρχική περίοδος «είμαστε όλοι

⁸⁸¹ Πβ. την άποψη της Φιλοκύπρου, ό.π., 403, που διατείνεται ότι «η στιγμή της μετατροπής του τοπίου σε λόγο είναι ίσως η στιγμή της σύλληψης του τοπίου “στα δάχτυλα του πεπρωμένου”».

⁸⁸² Ο.π.

⁸⁸³ Βλ. π.χ. το ποίημα «Ωρίων» στην *Ενδοχώρα* (66-67), όπου η μελλοντική πόλη συμπίπτει και πάλι με την «παμπάλαια», αλλά και το πεζό ποίημα «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα» της *Οκτάνα* (75-79), όπου η Νέα Πόλις ταυτίζεται με μια γήινη Εδέμ, χωρίς προπατορικό αμάρτημα, όπως και το παράθεμα από τη «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», που έχει θεθεί ως προμετωπίδα του παρόντος δεύτερου μέρους.

⁸⁸⁴ Τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά έχει και η Οκτάνα στο πεζό ποίημα του 1965.

⁸⁸⁵ Η τριπλή επαναφορά του συνδέσμου «όταν» στη δεύτερη περίοδο του κειμένου και οι τρεις αντίστοιχες χρονικές προτάσεις που εισάγει τονίζουν την προβολή του παρόντος εντός του μέλλοντος και κατ' επέκταση την υπερπραγματική τους ταύτιση.

⁸⁸⁶ Η Φιλοκύπρου, ό.π., 403-404, φωτίζοντας από μια άλλη οπτική γωνία το κείμενο, σημειώνει πως «ο λόγος ο περιγραφικός, ο λόγος ο δημιουργούμενος από τα πράγματα και ο λόγος ο δημιουργός πραγμάτων συναντώνται με τον προφητικό, καθώς η παρελθοντική και παροντική ύπαρξη του

εντός του μέλλοντός μας», που επαναλαμβάνεται τρεις φορές μέσα στο κείμενο, επανέρχεται για τέταρτη φορά παραλλαγμένη στο τέλος του,⁸⁸⁷ για να τονίσει, μέσω του κυκλικού σχήματος που δημιουργείται, τη μεσσιανική λειτουργία της υπερπραγματικής σύζευξης του χρόνου («όλοι μας είμεθα εντός της σιωπής του κρημιζομένου πόνου στα γάργαρα τεχνάσματα του μέλλοντός μας»)⁸⁸⁸.

Συμπερασματικά, χάρη στις πλαισιογενείς τους επιφάνειες τα πεζά ποιήματα της *Υψικαμίνου* καθίστανται ποιήματα-γεγονότα που διαπλέκουν, κατά τα υπερρεαλιστικά πρότυπα, την τέχνη με τη ζωή, καθώς επιδιώκουν και προκαλούν την ενεργό συμμετοχή του αναγνώστη, ώστε να αποκαλυφθεί το ύψιστο σημείο της απόλυτης συγχώνευσης των αντιθέτων, ο υπερπραγματικός κόσμος που ευαγγελίζονται.

III. Επιφάνεια και μετα-επιφάνεια

Ο εμπειρικός ποιητικός σχολιασμός της εν δυνάμει οραματικής ποίησης του Κώστα Καρυωτάκη

Το πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες» (62-66) με τον χαρακτηριστικό υπότιτλο «Μνημόσυνον σε μαύρο μείζον/ με βαθυπράσινους κισσούς για έναν/ άνθρωπο που εις την Πρέβεζαν εχάθη» που γράφτηκε στην Αθήνα, στις 9.12.1964, όπως σημειώνεται στο τέλος του δημοσιευμένου κειμένου, συνιστά ένα λογοτεχνικό εγκώμιο του Κώστα Καρυωτάκη.

ανθρώπου υφίστανται εντός του μέλλοντός του· έτσι, οι καταστρεφόμενες ή υπάρχουσες πόλεις συνδέονται όχι αντιθετικά αλλά θετικά με κάποια πόλη που θα ιδρυθεί στο μέλλον».

⁸⁸⁷ Ο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 75, την αποκαλεί «συνέχουσα επωδό του ποιήματος».

⁸⁸⁸ Πβ. την ερμηνεία της Ζαμάρου, «Πόλη και πολιτική στον Α. Εμπειρικό», ό.π., 704, που υποστηρίζει πως «ο ποιητής προσδιορίζει και αντιτάσσει τους δύο κόσμους, τον παλαιό και τον παρόντα αφ' ενός και τον μελλοντικό αφ' ετέρου», αλλά και του Χρηστίδη, ό.π., 365-370: 369, που σημειώνει ότι «το μέλλον, προσωποποιημένο πλέον, επινοεί τις εξελίξεις που θα οδηγήσουν στο νέο κόσμο». Κατά τον ίδιο τρόπο και ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 107, εντάσσει την «καμμένη πόλη» και την «παμπαλαία πόλη» του πεζού ποιήματος που μας απασχολεί στον παλαιό κόσμο που συντρίβεται από τον υπερρεαλισμό. Κατά τη γνώμη μας, όμως, η «παμπαλαία πόλη», που διακρίνεται από την «καμμένη πόλη», ταυτίζεται με τη μελλοντική, τη νέα πόλη της διευρυμένης υπερρεαλιστικής πραγματικότητας, στην οποία τα χωροχρονικά όρια καταλύονται και ο χρόνος ενοποιείται, ξαναβρίσκοντας τη χαμένη του διάρκεια και αρμονία.

Πρόκειται για μια μεταθανάτια δικαίωση του αυτόχειρα ποιητή, που χαρακτηρίζεται από τον Εμπειρικό οραματιστή, και κατ' επέκταση της ποίησής του, που προσλαμβάνεται ως εν δυνάμει εδεμικά οραματική, ως μια ποίηση που επιφανειακά διατρανώνει το μηδέν, ενώ στην ουσία αποκαλύπτει την ύπαρξη μέσα στην ανυπαρξία:

[...] Σε όλους τους τέτοιους καφενέδες –Πρεβέζης, Αθηνών, Πατρών– πάντα η ψυχή του θα πλανάται, όπως και εις τα στυγνά γραφεία τόσων νομαρχιών και υπουργείων, όπου ο ποιητής σε όλον του τον βίον, τις μέρες του εν μέσω τρομεράς ανίας μετρούσε σαν κομπολόι βαρετό, αυτός που έσφυζε εν τούτοις –ω, ειρωνεία– από θεσπέσια οράματα, για πράγματα που ο κόσμος ο πολύς, ο κόσμος ο κοντόφθαλμος ή και ο χυδαίος, χίμαιρες ή ουτοπίες τα ονομάζει. Διότι, αναμφιβόλως, ο ποιητής αυτός επάλλετο από τοιαύτα οράματα και αν έλεγε ο ίδιος ότι ιδανικά δεν είχε –είχε, μα από σεμνότητα ή απαλότητα ψυχής ή φόβον, ντρεπόταν να τα περιγράψει, ντρεπόταν να τα πη ή να τα ονομάσει, αφού ήσαν όλα εδεμικά και πίστευε ότι ποτέ δεν θα μπορούσε, παρά μονάχα στα οράματά του τ' απόκρυφα να τα εκφράσει, να τα φθάσει, ωσάν να ήτο καθηραμένος, κολασμένος ο νέος αυτός, ο τόσον (έξω απ' την πράξιν την στερνήν και ίσως μέσα σε αυτήν) ο τόσον πολύ εν τη ουσία ευλογημένος.

Ω, ναι, πάντα σε τέτοια μέρη –Κρανίου τόπος, Γολγοθάς, ή χώρες της Στυγός –πάντα η ψυχή του θα πλανάται. Και θα πλανάται πάντα σαν του αδικοσκοτωμένου την ψυχή, που την δικαίωσι ζητεί, σε όλα αυτά τα μέρη, καθώς και στα γραφεία εκείνα, όπου ο ποιητής αυτός, πίσω από σωρούς εγγράφων του δημοσίου (βουνά υψηλά του χαρτοβασιλείου) και εμπρός στην ειδεχθή του κόσμου υποκρισίαν, νυχθημερόν ο ποιητής διαβίων, παρά την σκωπτικήν που κάποτε τον έπιανε μανίαν, με οίστρον σεραφεικόν και εξαισίον τους ουρανούς της απολύτου αθωότητος ωραματίζετο. Και ίσως να έβλεπε εκ νέου ο ποιητής τα όνειρα των παιδικών του χρόνων, εις μίαν υπερτάτην προσδοκίαν νοσταλγών την άλλην εκείνην Εδέμ, την της ενδομητρίου ζωής, που ε γνώρισε εις την κοιλίαν της μητρός του, πριν γεννηθή, πριν να κοπή ο ομφάλιος λώρος, επιθυμών, ίσως, να βρη εκ νέου τας ηδονάς των μη ορατών πλασμάτων, των αγενήτων την ευδαιμονίαν επιζητών, την ύπαρξιν εν τη ανυπαρξία, που την ονόμαζε ο ποιητής «μηδέν» (ίσως, εννοών την ένωσίν του με το Παν, ίσως ποθών μίαν αρραγή υπερατομικήν αθανασίαν) επιδιώκων την επιστροφήν του εις την καθολικήν, την αδιαφοροποίητον ύπαρξιν εκ της οποίας προήλθε, αναζητών τον όλβον των μακάρων στην χλωρασιά της μάνας γης, ένθα πάσα οδύνη απέδρα.

[...] Μη πήτε, λοιπόν, ποτέ, ότι ο νέος αυτός δεν είχε ιδανικά, διότι έσκυψε πολύ στο χείλος των αβύσσων (όπως αυτοί που κυνηγούν στα αλπικά βουνά, στην άκρη-άκρη των κρημνών τα εντελβίαις), ακούων με φρίκην από υψηλά τους στόνους και τας οίμωγας της Οικουμένης, ενώ, μεσ' στην ψυχή του αντηχούσαν ίσως νεροσυρμαί κρυστάλλινοι και ήχοι θεσπέσιοι των Παραδείσων. [...]

Μη πήτε λοιπόν ποτέ λόγον κακόν διά τον νέον αυτόν που εις την Πρέβεζαν εχάθη. Ήτο σπουδαίος ποιητής, που από τρίχα μόλις θα έψαλλε τους οργανισμούς της γης και όλους τους έρωτας των άστρων, αν Μοίρα σκληρή δεν έστεφε το μέτωπόν του με βαθυπράσινο κισσόν που εκόπη από τάφους, μα που και έτσι ακόμη είναι κισσός, φυτό σπαρμένο απ' τους θεούς, όπως και η δάφνη.

Μη τον ξεχνάτε λοιπόν τον νέον αυτόν, το κάθετον τούτο λάβαρον της θλίψεως και του θανάτου, τον νέον αυτόν που εις τας ακτάς του Αμβρακικού απέπτη, τον άσπρον άγγελον με τα κατόμαυρα πτερά μη τον ξεχνάτε, και, ακόμη, να τον αγαπάτε. Ήτο μεγάλος ποιητής ο νέος αυτός και ευγενής. Το λέγω και θα το ξαναπώ πολλάκις –είναι μεγάλος ποιητής ο Κώστας Καρυωτάκης. (62-66)

Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής απευθύνεται σε β' πληθυντικό πρόσωπο σε όσους τον ακούν ή τον διαβάζουν, καθιστώντας το κείμενό του έναν ποιητικό δραματικό μονόλογο-έκκληση, με το οποίο ζητά, στα τέλη του 1964, την αποκατάσταση, τη δικαίωση και την αιώνια μνήμη του Κώστα Καρυωτάκη,

αφιερώνοντάς του δίκην «hommage»,⁸⁸⁹ όπως και στον Jack Kerouac, ένα ολόκληρο πεζό ποίημα.⁸⁹⁰ Εντούτοις, πρέπει να σημειωθεί ότι τον Απρίλιο του 1943 ο Εμπειρικός, συμπορευόμενος με το αντι-καρνωτακικό πνεύμα μιας τάσης της κριτικής εκείνης περίπου της εποχής,⁸⁹¹ έγραφε στο «Ημερολόγιό» του: «[(...) Αν δεν λυθεί το πρόβλημα του έρωτος,] θα έχουμε ολοένα λιγότερα αρσενικά αγόρια και θηλυκά κορίτσια, ολοένα λιγότερους Σικελιανούς και περισσότερους Καρνωτάκηδες, ολοένα λιγότερους επιβήτορες και περισσότερους ευνούχους, ολοένα λιγότερους ελευθέρους και θετικούς ψυχισμούς και περισσότερους αρνητικούς και διαλυτικούς, ολοένα περισσότερους κριτικούς και λιγότερους ποιητές, ολοένα πιο μεγάλη και πιο καταστροφική διαφοροποίηση σώματος και ψυχής, ολοένα περισσότερους ναρκισσευομένους ανθρώπους, πατρίδες, κοινωνίες και έθνη, ολοένα περισσότερους αλγολαγνικούς πονοκαπήλους, ολοένα περισσότερες ανθρωποκτονίες και αυτοκτονίες».⁸⁹² Τι μεσολάβησε μεταξύ 1943 και 1964 και ο Εμπειρικός στράφηκε

⁸⁸⁹ Μαρία Μαργαρώνη, «Για τη χρήση των προγόνων: Ο Κώστας Καρνωτάκης και ο Ανδρέας Εμπειρικός “Όταν οι ευκάλυπτοι θροϊζουν στις αλλέες”», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 685-707: 699.

⁸⁹⁰ Ο Καρνωτάκης δεν μνημονεύεται ούτε στο «Του Αιγάγρου» ούτε στους «Μπεάτους», στους δύο δηλαδή εμπειρικούς κανόνες, όπως έχουν δημοσιευτεί στην *Οκτάνα*. Ωστόσο, ο Γ. Π. Σαββίδης αναφέρει ότι ο Εμπειρικός είχε τοποθετήσει τον Καρνωτάκη «στο λαράριο της “προσωπικής μυθολογίας”» του, όταν είχε διαβάσει δημόσια το 1966 τους «Μπεάτους» στην Ελληνο-Αμερικανική Ένωση. Βλ. Γιώργος Σαββίδης, «Ο Καρνωτάκης ανάμεσα μας ή Τι απέγινε εκείνο το μακρύ ποδάρι;», στο Κ. Γ. Καρνωτάκης, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. Γιώργος Σαββίδης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της ‘Εστίας’, 2016 [1^η: Ερμής, 1972], γ’-ξη’: νδ’. Πράγματι, ο Καρνωτάκης εμπεριέχεται στην τρίτη εκδοχή του καταλόγου και των Μπεάτων και του Αιγάγρου, που δημοσιεύτηκε το 2006, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο Εμπειρικός σκεφτόταν να τον συμπεριλάβει στο πάνθεό του, αλλά τελικά προτίμησε να γράψει γι’ αυτόν ένα ποιητικό εγκώμιο. Βλ. Εμπειρικός, «Μια ανέκδοτη εκδοχή του καταλόγου των Μπεάτων», ό.π., 80.

⁸⁹¹ Βλ. «Κρίσεις για τον Καρνωτάκη και το έργο του», στο Κ. Γ. Καρνωτάκης, ό.π., 183-284: 220-226· Vittì, *Η γενιά του Τριάντα*, ό.π., 121-123· Βαλαωρίτης, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και «Πάλι»*, ό.π., 14· Δημήτρης Αγγελάτος, «Η “ανώνυμη” τέχνη του ευρετή και η αμηχανία της “υποδοχής” της: όψεις της ποιητικής του Καρνωτάκη», *Επιστημονικό Συμπόσιο. Καρνωτάκης και Καρνωτακισμός*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1998, 15-26· Χριστίνα Ντουινιά, Κ. Γ. Καρνωτάκης. *Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000, 310-315· Μαργαρώνη, «Για τη χρήση των προγόνων», ό.π., 696-697· Δημήτρης Τζιόβας, «Ποιητική μνήμη ή το φάσμα του καρνωτακισμού: Εμπειρικός, Κοντός, Γκανάς», στο *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό*, ό.π., 93-126: 97-99, 105-106.

⁸⁹² *Οι Κύκλοι του Ζωδιακού*, 211.

από την ημερολογιακή επίκριση των «Καρυωτάκηδων»⁸⁹³ στον ποιητικό διθύραμβο του Καρυωτάκη; Καταρχάς και κατά κύριο λόγο, μεσολάβησαν δύο καταλυτικά για τον ψυχισμό του γεγονότα, πρώτα η ομηρία του από την ΟΠΛΑ τον Δεκέμβριο-Ιανουάριο του 1944-1945, που λίγο έλλειψε να τον οδηγήσει στον θάνατο, και ύστερα η υποχρεωτική παύση της ψυχαναλυτικής του πράξης το 1951. Τα δύο αυτά γεγονότα, ενδεχομένως, συνέτειναν στην εκδήλωση της κατάθλιψης ή της ήπιας μανιοκατάθλιψης που ο ίδιος διαγιγνώσκει για τον εαυτό του, όπως φαίνεται σε ημερολογιακές καταγραφές του Δεκεμβρίου 1962, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στην ΕΣΣΔ.⁸⁹⁴ Στη συνέχεια και κατά δεύτερο λόγο, είχε ήδη αρχίσει να αλλάζει η στάση της κριτικής απέναντι στο καρυωτακικό έργο.⁸⁹⁵ Ο Εμπειρικός δηλαδή στρέφεται προς τον Καρυωτάκη και νιώθει το ποιητικό του μεγαλείο στην ώριμή του περίοδο, κυρίως εξαιτίας των προσωπικών του ψυχικών δοκιμασιών,⁸⁹⁶ αλλά και της

⁸⁹³ Θα πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι ο όρος «Καρυωτάκηδες», χωρίς όμως επικριτική χροιά, ανήκει στον Αντρέα Καραντώνη, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα, 4^η 1976 [1^η: 1931], 13.

⁸⁹⁴ Βλ. Εμπειρικός, *Ταξίδι στη Ρωσία*, ό.π., 9, 10-11, 39: «Μεγάλη κατάθλιψις. [...] Είχα τόση κατάθλιψι που δεν έφαγα τίποτα το βράδυ». «Μεγάλη κατάθλιψις όλο το πρωί. Ο Σωσός [: χαϊδευτικό του Οδυσσέα Ελύτη] πολύ στοργικά και απαλότατα με ετόνωσε αποτελεσματικώς, κι έτσι εγκατέλειψα το κρεβάτι μου κατά τις 12.40. [...] Τώρα αισθάνομαι πολύ καλλίτερα. Φοβάμαι όμως ότι είμαι ένας maniaque-dépressif, ηπίας μάλλον, αλλά αρκετά οχληράς μορφής. Χρόνια τώρα υποφέρω από αυτήν την κατάσταση. Το μόνο που με ανακουφίζει είναι το “équanim” όταν η κρίσις είναι ισχυρά –ιδίως όταν έχω άγχος». «Αισθάνομαι μια κατάθλιψι που δεν μπορώ, παρά τις προσπάθειές μου, να την κατανικήσω, και η κατάθλιψις αυτή, που από καιρού εις καιρόν συνοδεύεται και από άγχος, με τυραννεί. Σε τέτοιες στιγμές με καταλαμβάνει μια απελπισία και δεν μπορώ να δω να ανοίγη πουθενά ο ορίζων γύρω μου ή μπροστά μου, και αισθάνομαι σαν προγεγραμμένος».

⁸⁹⁵ Ο Δημήτρης Αγγελάτος, «Εμπειρικός και Καρυωτάκης. (Ανάμεσα στον “ευθύ” και τον “πλάγιο” λόγο των ποιητών)», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Πόρφυρας*, 101, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001, 333-340: 333-334, αναφέρει ότι «το πεζό ποίημα του Εμπειρικού, [...], εντάσσεται στο πλαίσιο μιας νέας αντίληψης για το έργο του Καρυωτάκη, η οποία διασπά τρόπον τινά το φράγμα που όρθωσε η γενιά του 1930 για τον ποιητή και το έργο του, και θεωρητικοποίησε η κριτική διά του Ανδρ. Καραντώνη, με το έμβλημα του (υποτιθέμενου) καρυωτακισμού. Σημεία αναφοράς αυτής της νέας αντίληψης είναι από τη μια πλευρά οι απόψεις του Ζήσ. Λορεντζάτου στο “Χαμένο Κέντρο” (1961) για τη σημασία της καρυωτακικής ποίησης [...], από την άλλη, η δίτομη έκδοση των έργων του Καρυωτάκη το 1965-1966, με επιμέλεια του Γ. Π. Σαββίδη».

⁸⁹⁶ Χριστίνα Ντουριά, «Η ποίηση στον μαύρο ήλιο της μελαγχολίας», *σύναιμις*, 41, 2016 (τόμος 12), 11-16: 16.

θετικής για την καρυωτακική ποίηση περιρρέουσας ατμόσφαιρας των αρχών της δεκαετίας του 1960.

Από την άλλη πλευρά, φαίνεται ότι ο Εμπειρικός απαντά σε πρώην συνοδοιπόρους (στον Ν. Κάλας και στον Κ. Θ. Δημαρά),⁸⁹⁷ αλλά και σε φίλους και ομοτέχνους του (στον Γ. Θεοτοκά και στον Οδ. Ελύτη, με τους οποίους είχε επισκεφθεί δύο χρόνια νωρίτερα τη Ρωσία), που είχαν εκφραστεί αρνητικά (ή όχι τόσο θετικά) για τον Καρυωτάκη και το έργο του. Συγκεκριμένα, ο Κάλας είχε δημοσιεύσει το 1929, με το ψευδώνυμο Μ. Σπιέρος, στο περιοδικό *Φοιτητική Συντροφιά* ένα κείμενο με τον εύγλωττο τίτλο «Οι λιποτάχτες της ζωής», στο οποίο στηλίτευε ως λιποταξία την αυτοχειρία του Καρυωτάκη και δήλωνε χαρακτηριστικά ότι τα ποιήματά του δεν του αρέσουν, επειδή «μυρίζουν πτωμαϊνή»⁸⁹⁸ (ο Εμπειρικός στο δικό του πεζό ποίημα, σ. 64, δεν ζητά μόνο την ενθύμηση του Καρυωτάκη αλλά και των αυτόχειρων ποιητών Μαγιακόβσκη, Τρακλ, Εσσένιν και Κρεβέλ). Επίσης, ο Δημαράς είχε γράψει στο *Ελεύθερον Βήμα*, στις 21 Φεβρουαρίου 1938, ότι «ο Καρυωτάκης δεν ήταν μεγάλος ποιητής· καλά-καλά εγώ πιστεύω πως δεν ήταν καν ποιητής, στην πλήρη σημασία που μπορούμε να δώσουμε στη λέξη. [...] Δεν εβρήκα ούτε ένα στίχο του ποτισμένον με την θεία εκείνη ουσία που εξαϋλώνει τον λόγο για να τον κάνει ποίηση».⁸⁹⁹ Τέλος, ο Θεοτοκάς είχε υποστηρίξει στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, στις 19 Μαρτίου 1938, πως «είμαστε υποχρεωμένοι να δεχτούμε ότι δεν έγραψε ούτε ένα αληθινά καλό ποίημα»,⁹⁰⁰ ενώ ο Ελύτης δήλωνε στο «Το χρονικό μιας δεκαετίας»: «Δε στρέφομαι εναντίον του Καρυωτάκη, που αυτός ανέβηκε τη σκάλα με δεξιοτεχνία και θάρρος, κι αν έπεσε, ήτανε από μια κακή εκτίμηση της

⁸⁹⁷ Όπως σημειώνει ο Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 111, «κατά τα τέλη του '34 οι Εμπειρικός, Καλαμάρης και Δημαράς σχεδίαζαν την έκδοση ενός περιοδικού». Βλ. και τα δύο σημειώματα από τα κατάλοιπα του Εμπειρικού, με τα ονόματα και των τριών, που δημοσιεύτηκαν στην *Ποιητική*, 17, ό.π., 95. Για τη «στενή φιλία, τουλάχιστον κατά το διάστημα 1933-1936» Εμπειρικού και Δημαρά, βλ. και Ιωάννης Δημητρακάκης, «Η ιδέα της κρίσης του αστικού πολιτισμού στη σκέψη του Κ. Θ. Δημαρά στον Μεσοπόλεμο», υπό δημοσίευση στον τόμο με τα πρακτικά του συνεδρίου «Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018», 6^ο Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Lund, 4-7 Οκτωβρίου 2018.

⁸⁹⁸ Νικόλας Κάλας, «Οι λιποτάχτες της ζωής», στο *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, ό.π., 19-22: 20.

⁸⁹⁹ Βλ. «Κρίσεις για τον Καρυωτάκη και το έργο του», στο Κ. Γ. Καρυωτάκης, ό.π., 220.

⁹⁰⁰ *Ο.π.*, 224.

σημασίας που μπορούσε να έχει η πτώση του. Βεβαιότατα όμως στρέφομαι εναντίον του γενικού αυνανισμού που ακολούθησε».⁹⁰¹

Ο Εμπειρικός, αναθεωρώντας τη δική του άποψη και απευθυνόμενος σε β' πληθυντικό πρόσωπο στους συγκεκριμένους ομότεχνους και διανοούμενους-κριτικούς αλλά και σε κάθε σύγχρονό του και μελλοντικό αναγνώστη, τους ζητά με θέρμη, μέσω του πεζού του ποιήματος, όχι μόνο να θυμούνται αλλά και να αγαπούν τον αυτόχειρα της Πρέβεζας, γιατί «είναι μεγάλος ποιητής».⁹⁰² Με αυτόν τον τρόπο, τον υπερασπίζεται απέναντι στα επικριτικά σχόλια και τον δικαιώνει απόλυτα, οραματιζόμενος την ψυχή του να πλανάται στο διηνεκές στα μέρη της δοκιμασίας της και εντάσσοντάς τον στο δικό του ποιητικό πάνθεο. Ο Εμπειρικός αποκαλύπτει ποιητικά πως «όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες»,⁹⁰³ η ψυχή του Καρυωτάκη επιφάνεται να πλανάται αδικαίωτη στους αστικούς καφενέδες της μάταιης προσμονής και στα στυγνά γραφεία των δημοσίων υπηρεσιών. Συναισθανόμενος την οδύνη της, αντιπαραθέτει τους νοσηρά ανιαρούς τόπους της επιφάνειάς της με τα απολυτρωτικά υψηλά οράματά της και έτσι δικαιώνει τον Καρυωτάκη, που έζησε μέσα στη χυδαιότητα και την υποκρισία του κόσμου, πρώτα απ' όλα σε ψυχαναλυτικό επίπεδο. Είναι ενδεικτικές από αυτήν την άποψη όλες οι αντιθέσεις της 2^{ης}, της 3^{ης} και της 5^{ης} παραγράφου του κειμένου: «εν μέσω τρομεράς ανίας», «σαν κομπολόι βαρετό», «έσφυζε εν τούτοις από θεσπέσια οράματα», «επάλλετο από τιαυτά οράματα», «και αν έλεγε ο ίδιος ότι ιδανικά δεν είχε –είχε», «ήσαν όλα

⁹⁰¹ Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 342. Στρέφεται δηλαδή εναντίον των «Καρυωτάκηδων», όπως και ο Εμπειρικός το 1943. Συγκεκριμένα, θεωρούσε τον Καρυωτάκη «καλό ποιητή στο είδος του και τους καρυωτακικούς [...] κάκιστους ποιητές στο είδος τους», ό.π., 511. Είναι βέβαια γεγονός ότι οι κρίσεις αυτές του Ελύτη περιέχονται σε κείμενα που δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά το 1974. Όμως θεωρούμε πολύ πιθανό πως ο Εμπειρικός, ως επιστήθιος φίλος και κουμπάρος του, τις γνώριζε εκ των προτέρων.

⁹⁰² Η Μαργαρώνη, «Για τη χρήση των προγόνων», ό.π., 696, θεωρεί πως με αυτό «το κορυφούμενο κλείσιμο» ο Εμπειρικός «δίνει μια συγκεκριμένη απάντηση» στην κρίση του Δημαρά ότι «ο Καρυωτάκης δεν ήταν μεγάλος ποιητής».

⁹⁰³ Ο Τζιόβας, «Ποιητική μνήμη ή το φάσμα του καρυωτακισμού», ό.π., 110-111: σημ. 23, σημειώνει πως «η αναφορά στους ευκαλύπτους εικάζω ότι συνδέεται με το γεγονός ότι ο Καρυωτάκης αυτοκτόνησε κάτω από έναν ευκάλυπτο. [...] Οι αλλέες επίσης του τίτλου ίσως παραπέμπουν στο ποίημα του Καρυωτάκη *Η ψυχή μου* (2), το οποίο ενδεχομένως τράβηξε το ψυχαναλυτικό ενδιαφέρον του Εμπειρικού, και ιδιαίτερα ο στίχος “σέρνεται προς την πένθιμη αλλέα”. Στο ίδιο ποίημα ο στίχος “Να ζει; Και πάντα ναν τον αγαπούν;” θυμίζει επίσης την προτροπή του Εμπειρικού για τον Καρυωτάκη “Να τον αγαπάτε”».

εδεμικά», «ωσάν να ήτο κατηραμένος, κολασμένος ο νέος αυτός», «ο τόσον πολύ εν τη ουσία ευλογημένος», «εμπρός στην ειδεχθή του κόσμου υποκρισίαν, [...], με οίστρον σεραφεικόν και εξαισίον τους ουρανούς της απολύτου αθωότητος ωραματίζετο», «στα αλπικά βουνά, στην άκρη-άκρη των κρημνών», «ακούων με φρίκη από υψηλά [...], ενώ, μεσ' στην ψυχή του αντηχούσαν», «τους στόνους και τας οίωγας της Οικουμένης, [...] νεροσυρμαί κρυστάλλινοι και ήχοι θεσπέσιοι των Παραδείσων».⁹⁰⁴ Έτσι, προτρέπει τελικά στην 4^η και στην 5^η παράγραφο τους αναγνώστες ή τους ακροατές του να μην πουν ποτέ ότι ο Καρυωτάκης «δεν είχε ιδανικά», ενώ ταυτόχρονα φαίνεται να απαντά στον Κάλας, λέγοντάς του αφενός πως η αυτοκτονία του ποιητή δεν είναι δειλία ή λιποταξία, αλλά απροσδόκητη τροπή της ειμαρμένης και δικαιώνοντας αφετέρου όλους τους αυτόχειρες ποιητές των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, παρά τα αντιθέτως λεγόμενα και του Κάλας και των εφημερίδων.⁹⁰⁵ Απευθύνει έκκληση να μην επικρίνει ή να μην καταδικάσει κανείς τον αυτόχειρα Καρυωτάκη, γιατί ο θάνατος μέσω του συμβολισμού της Πρέβεζας πάντα караδοκεί για όλους, παίρνοντας διάφορες και ποικίλες μορφές, μεταξύ των οποίων και τη μορφή της βαθιάς και βαριάς μελαγχολίας, της καρδιοσπαράχτρας θλίψης (65), που ταλαιπωρούσε και τον ίδιο τον Εμπειρικό.⁹⁰⁶

⁹⁰⁴ Η Ντουνιά, *Κ. Γ. Καρυωτάκης*, ό.π., 317, επισημαίνει ότι «ο Εμπειρικός επιμένει στο σχήμα των αντιθέσεων που ο ίδιος ο Καρυωτάκης έχει υποδείξει με τον τίτλο της τελευταίας του συλλογής: στη συνύπαρξη δηλαδή ρομαντισμού και ρεαλισμού, σαρκασμού και ψυχικής ευγένειας, υψηλού και χαμηλού, αυτοκτονικής διάθεσης και πόθου αθανασίας».

⁹⁰⁵ Σε αυτό το σημείο θα λέγαμε ότι ο Εμπειρικός συμφωνεί με τους ακόλουθους στίχους από το ποίημα «Νέα περί του θανάτου του Ισπανού ποιητού Φεντερικό Γκαρθία Λόρκα στις 19 Αυγούστου του 1936 μέσα στο χαντάκι του Καμίνο ντε λα Φουέντε» του Εγγονόπουλου, που ανήκει στη συλλογή *Εν ανθρωπώ έλληνι λόγω* (1957): «περιφρόνησις απόλυτη/ αρμόζει/ σ' όλους αυτούς τους θόρυβους/ τις έρευνες/ τα σχόλια επί σχολίων/ που κάθε τόσο ξεφουρνίζουν/ αργόσχολοι και ματαιόδοξοι γραφιάδες/ γύρω από τις μυστηριώδικες κι' αισχρές συνθήκες/ της εκτελέσεως του κακορρίζικου του Λόρκα/ υπό των φασιστών// μα επί τέλους! πια ο καθείς γνωρίζει/ πως/ από καιρό τώρα/ -και προ παντός στα χρόνια τα δικά μας τα σακάτικα-/ είθισται/ να δολοφονούν/ τους ποιητάς». Βλ. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, ό.π., 315-316.

⁹⁰⁶ Η παρουσία του θανάτου είναι κυρίαρχη μόνο σε τρία κείμενα του Εμπειρικού, στα πεζά ποιήματα της *Οκτάνα* «Ο Δρόμος» και «Όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες» και στο δημοσιευμένο απόσπασμα από το αυτοβιογραφικό «Χρονικό της ομηρίας». Και στις τρεις περιπτώσεις όμως ο θάνατος καταλύεται είτε μέσω της μνήμης και της αθανασίας που προσφέρει η ποίηση (στα δύο κείμενα από την *Οκτάνα*) είτε μέσω της παντοδύναμης παρουσίας της ενόρμησης της ζωής (στο αυτοβιογραφικό «Χρονικό»).

Ο Καρυωτάκης όμως δεν δικαιώνεται μόνο ψυχαναλυτικά αλλά και ποιητικά.⁹⁰⁷ Ο Εμπειρικός τον δεξιώνει ως οραματιστή ποιητή και την ποίησή του ως μια ανεστραμμένη επιφάνεια της «ένωσης με το Παν». Θεωρεί ότι ο Καρυωτάκης ενδεχομένως (είναι χαρακτηριστική η επανάληψη του επιρρήματος “ίσως” στην 3^η παράγραφο του κειμένου, με την οποία υπογραμμίζεται η υποκειμενικότητα της ερμηνευτικής εκδοχής) έβλεπε ξανά τα όνειρα των παιδικών του χρόνων, επιθυμώντας να επιστρέψει στην παραδείσια αρμονία της ενδομήτριας ζωής. Ερμηνεύει δηλαδή ψυχαναλυτικά το καρυωτακικό έργο όχι ως πεισιθάνατη ποίηση, όπως ήθελε η επικρατούσα αντίληψη, αλλά ως ποίηση που διατρανώνει την «ενόρμηση της επιστροφής στη μητέρα».⁹⁰⁸ Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, το «μηδέν» του Καρυωτάκη δεν είναι ο θάνατος, αλλά η ύπαρξη μέσα στην ανυπαρξία, η ένωση με το Παν, η αρραγής υπερατομική αθανασία,⁹⁰⁹ που χαρίζει την ευδαιμονία

⁹⁰⁷ Πβ. την άποψη της Ντουινιά, *Κ. Γ. Καρυωτάκης*, ό.π., 318-320, που επισημαίνει ότι στη συνάντηση Καρυωτάκη – Εμπειρικού οδηγούν και οι δρόμοι της ψυχανάλυσης και της λογοτεχνίας, «ειδικότερα η σοβαρή μαθητεία του Εμπειρικού στον Μπωντλαίρ, απόγονο του οποίου θεωρεί –πολύ σωστά– τον Καρυωτάκη. Η φράση “ωσάν να ήτο κατηραμένος [...]”, παραπέμπει άμεσα στον προφήτη των καταραμένων ποιητών». Και ο Αγγελάτος, «Εμπειρικός και Καρυωτάκης», ό.π., 334, υποστηρίζει πως ο Εμπειρικός ερμηνεύει το καρυωτακικό έργο μέσω της ψυχανάλυσης και των *αντιστοιχιών* του Baudelaire. Για την πρόσληψη του Baudelaire από τον Εμπειρικό βλ. Χριστίνα Ντουινιά, «Η παρουσία του Μπωντλαίρ στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 6, 1998/9, 142-151.

⁹⁰⁸ Ο Εμπειρικός δεν δεχόταν την πρωταρχικότητα της «ενόρμησης του θανάτου», που είχε εισαγάγει ο Φρόντ στο *Πέρα από την αρχή της απόλαυσης*, και ακολουθούσε τους Otto Rank και Sandor Ferenczi (βλ. παραπάνω τη [σημ. 346](#)). Όπως αναφέρει ο Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 215, η «“ενόρμηση της επιστροφής στη μητέρα” προέκυπε από την ανάλυση του Rank, την οικουμενικότητα της οποίας υποστήριξε ο Sandor Ferenczi στο περίφημο βιβλίο του *Θάλασσα*. Δίνοντας στο έργο αυτό μία φυλογενετική προέκταση των οντογενετικών διαστάσεων της “ενόρμησης της επιστροφής στη μητέρα”», ο Φερέντζι αντικατέστησε ουσιαστικά τη φροϋδική «ενόρμηση του θανάτου» με την εν λόγω ενόρμηση.

⁹⁰⁹ Ο Νικόλας Κάλας, *Εστίες πυρκαγιάς*, πρόλογος Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, μτφρ. Γιάννα Σαββίδου, Αθήνα: Gutenberg, 1997, 197, εκφράζει το 1938 τις ίδιες απόψεις, αμφισβητώντας τον Φρόντ και τον ισχυρισμό του περί επιστροφής της ζωής στο θάνατο. Για τον Κάλας, όπως και για τον Εμπειρικό, δεν υπάρχει ένστικτο του θανάτου, αλλά «ένστικτο επιστροφής στην αθανασία». Ενώ όμως ο Εμπειρικός «προτείνει σαν μέσο της ρήξης των δομών εξουσίας την απελευθέρωση των πόθων από τη φροϋδική αρχή της πραγματικότητας και το Υπερεγώ [...], από τις τυραννικές ενοχές στις οποίες εδράζεται η εξουσία των νόμων και του κράτους πάνω στο άτομο», ο Κάλας αντιτείνει τη «ριζοσπαστικοποίηση της πατροκτονίας, [τον] πολλαπλασιασμό[ό] της βίας απέναντι στον πατέρα, το τελειωτικό ξεπάστρεμά του» (βλ. Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 219). Γι’

των μακάριων αόρατων πλασμάτων. Επομένως, ο Εμπειρικός προσλαμβάνει την καρυωτακική ποίηση ως μια εν δυνάμει εδεμικά οραματική ποίηση («από τρίχα μόλις θα έβαλλε τους οργασμούς της γης και όλους τους έρωτας των άστρων») ή αλλιώς ως μια ανεστραμμένη επιφάνεια της επιστροφής στην «καθολική, την αδιαφοροποίητον ύπαρξιν» από την οποία όλοι προήλθαμε. Γι' αυτόν λοιπόν τον λόγο τον αποκαλεί καταραμένο, αλλά στην ουσία ευλογημένο ή άσπρο άγγελο με κατάμαυρα πτερά και γι' αυτό τον θεωρεί σπουδαίο και μεγάλο ποιητή, απαντώντας στους επικριτές του και οδηγώντας το πεζό του ποίημα στην κορύφωση με μια καταληκτική περίοδο-απόφαση, που συνιστά ταυτόχρονα έναν ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο με εσωτερική ομοιοκαταληξία (πολλάκις-Καρυωτάκης).

Συμπερασματικά, ο Εμπειρικός, με το «Όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες», αποτίει διπλό φόρο τιμής στον Κώστα Καρυωτάκη. Αρχικά, αποκαλύπτει μέσω μιας άδηλης επιφάνειας την ψυχή του να πλανάται αδικαίωτη, προσφέροντάς της την ποιητική υπόσταση, ενώ στη συνέχεια αποκαθιστά τον ίδιο και την ποίησή του μέσω μιας μετα-επιφάνειας, ανατρέποντας την κυρίαρχη ερμηνευτική άποψη, απαντώντας στις απαξιωτικές κρίσεις, εντάσσοντάς τον στο προσωπικό του πάνθεο και χαρίζοντάς του την ποιητική αθανασία. Για τον Εμπειρικό ο Καρυωτάκης είναι ένας «παρά τρίχα» ποιητικός πρόγονος ή ένα εν δυνάμει alter ego,⁹¹⁰ όχι επειδή εκτιμά «το διαβρωτικό χιούμορ του» και τις «ποικιλόμορφες αντικομορμιστικές του εκδηλώσεις»⁹¹¹ ούτε επειδή θεωρεί ότι ευαγγελίστηκε αυτός πρώτος την

αυτό το λόγο η αυτοχειρία του Καρυωτάκη είναι δειλία και λιποταξία για τον Κάλας, αφού ο κοινωνικός αντικομορμισμός του δεν μπόρεσε να μετατραπεί σε επαναστατική βία, ενώ για τον Εμπειρικό είναι ανεστραμμένη, λόγω του εγκλωβισμού του στις ενοχές του Υπερεγώ, επιθυμία επιστροφής στο μοναδικό αρχικό κύτταρο, στην αδιαφοροποίητη ύπαρξη από την οποία προήλθε, άρα ανεστραμμένος πόθος αθανασίας.

⁹¹⁰ Ο Τζιόβας, «Ποιητική μνήμη ή το φάσμα του καρυωτακισμού», ό.π., 113-114, σημειώνει ότι «ο Εμπειρικός εδώ προβάλλει τον Καρυωτάκη ως οραματικό ποιητή που προσπαθεί να φτάσει στο όραμά του μέσω του θανάτου σε αντίθεση με τον ίδιο που επιδιώκει να το φτάσει μέσω του έρωτα. Χαρακτηρίζοντάς τον ως οραματικό ποιητή, ο Εμπειρικός αναγνωρίζει ταυτόχρονα τον εαυτό του και το alter ego του».

⁹¹¹ Ο Τίτος Πατρίκιος, «Κώστας Καρυωτάκης», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας, 1991, 250-274: 267, υποστηρίζει ότι «το διαβρωτικό χιούμορ του Καρυωτάκη και μαζί οι ποικιλόμορφες αντικομορμιστικές του εκδηλώσεις [...] θυμίζουν [...] το σουρρεαλισμό, όχι μόνο σαν νέα ποιητική γλώσσα αλλά και σαν στάση ζωής».

απελευθέρωση «από κάθε συμβατική ή τυποποιημένη αισθητική, ηθική, ή λογική κατασκευή»,⁹¹² αλλά επειδή πιστεύει ότι οραματίστηκε, όπως άλλωστε και ο ίδιος, την «ένωση με το Παν», την επιστροφή στην καθολική ύπαρξη, την οποία αποκαλούσε όμως, με ανεστραμμένο τρόπο, «μηδέν».⁹¹³

IV. Συμπεράσματα

Ο λογοτεχνικός «τόπος» της επιφάνειας κατέχει τόσο σημαντική θέση στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού, ώστε να μπορεί να ειπωθεί ότι λαμβάνει τις διαστάσεις μιας κυρίαρχης ποιητικής, της ποιητικής της επιφάνειας. Εμφανίζεται με πολλές και διαφορετικές μορφές, με επικρατέστερες όμως τις επιφάνειες του Είναι (άδηλες, προληπτικές, οραματικές και προορατικές), ενώ οι αριθμητικά λιγότερες πλαισιογενείς επιφάνειες ανιχνεύονται μόνο σε αυτοματικά πεζά ποιήματα της *Υψικαμίνου*. Οι άδηλες επιφάνειες, που είναι και η πολυπληθέστερη ομάδα, συναντώνται αρχικά στα πεζόμορφα κείμενα των *Γραπτών* και των *Κύκλων του*

⁹¹² Ο Σαββίδης, ό.π., να', παραθέτοντας τη συγκεκριμένη φράση από το «Αμούρ-Αμούρ» επισημαίνει, μέσω ενός ρητορικού ερωτήματος, τη σχέση του Καρυωτάκη με τον υπερρεαλισμό. Ο Δημήτρης Τζιόβας, «Η ποίηση του Καρυωτάκη ως πρόκληση στο μοντερνισμό», στο *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό*, ό.π., 171-194: 175, τοποθετεί τον Καρυωτάκη στους Έλληνες πρωτοποριακούς (avant-garde) ποιητές μεταξύ του Καβάφη και ορισμένων υπερρεαλιστών. Από μια άλλη οπτική γωνία, η Ντουνιά, *Κ. Γ. Καρυωτάκης*, ό.π., 308-309, σημειώνει ότι ο Καρυωτάκης θα μπορούσε «να θεωρηθεί, έστω και αναδρομικά, κάτι ανάλογο» του Ζακ Βασέ, «ένας εγχώριος πρόδρομος» των Ελλήνων υπερρεαλιστών.

⁹¹³ Ένα από τα ποιήματα που κατά τη γνώμη μας αναδεικνύει και στηρίζει την εμπειρική πρόσληψη της καρυωτακικής ποίησης είναι το «Φύγε, η καρδιά μου νοσταλγεί...» από τα *Ελεγεία και Σάτιρες*: «Φύγε καθώς τα χρόνια κείνα εφύγανε, [...] / Τώρα τα χείλη μου διψούν το φίλημα της μάνας / της μάνας-γης, και ανοίγονται στο γέλιο των αιώνων. // Φύγε, η καρδιά μου νοσταλγεί την άπειρη γαλήνη! / Ταράζει και η ανάσα σου τα μαύρα της Στυγός / νερά, που με πηγαίνουν, όπως είμαι ναυαγός, / εκεί, στο απόλυτο Μηδέν, στην Απεραντοσύνη.» (Καρυωτάκης, ό.π., 69). Η Μαργαρώνη, «Για τη χρήση των προγόνων», ό.π., 690, υπογραμμίζει πως «στη θέση του μηδενός ή της απουσίας [ο Εμπειρικός] βάζει το άπειρο ή την πληρότητα, υπενθυμίζοντάς μας και σιωπηρά και ρητά [...] πως και οι δύο γνωρίζουν ότι πρόκειται για το ίδιο πράγμα». Για να αποδείξει τον συλλογισμό της παραθέτει τη φράση του Καρυωτάκη «Με το Μηδέν και το Άπειρο να συμφιλωθούμε», την οποία ο ποιητής σκόπευε να γράψει ως λεζάντα κάτω από το σκίτσο της νεκροκεφαλής (που εγγράφεται στο σχήμα του μηδενικού) με τα σταυρωτά κόκαλα (που συμπίπτουν με το αλγεβρικό σημείο του απείρου), το οποίο ήθελε να τυπώσει το 1923 στο εξώφυλλο της τρίτης του ποιητικής συλλογής, αυτής που τελικά πήρε τον τίτλο *Ελεγεία και Σάτιρες* το 1927. Βλ. Καρυωτάκης, ό.π., 62.

Ζωδιακού, στη συνέχεια στην «Αργώ» και στη «Ζεμφύρα», για να κυριαρχήσουν απόλυτα στην *Οκτάνα*. Προληπτικές επιφάνειες εντοπίζονται στο «Αμούρ-Αμούρ», στην «Αργώ», στην «Άσπρη Φάλαινα» και σε ορισμένα κείμενα των *Κύκλων του Ζωδιακού*, ενώ οι οραματικές επιφάνειες κυριαρχούν στις ποιητικές συλλογές *Ενδοχώρα* και *Αι γενεαί πάσαι*, υπάρχουν όμως και στα *Γραπτά* και στην *Οκτάνα*. Προορατική, τέλος, είναι μόνο η επιφάνεια της «Νέας Πόλεως», της υπερπραγματικής Οκτάνα, που δίνει το όνομά της και σε όλη τη συλλογή.

Υποκείμενο των εμπειρικών επιφανειών του Είναι (μόνο οι οραματικές δεν έχουν εξ ορισμού ενδοκειμενικό υποκείμενο) αποτελεί ο αφηγητής-ποιητής, που είτε ταυτίζεται με τον ίδιο τον ποιητή είτε συνιστά προσωπείο του. Μοναδική εξαίρεση είναι ο «αρνητικός ήρωας» της «Αργούς», ο ντον Πέντρο Ραμίρεθ. Οι δικές του επιφάνειες όμως αντιπαρατίθενται σε αυτές του «θετικού ήρωα» Βλαδίμηρου Βιερχού, αναδεικνύοντας έτσι τον ευδαιμονικό και απελευθερωτικό χαρακτήρα τους. Αντικείμενο όλων των εμπειρικών επιφανειών είναι είτε η ζωτική-ποιητική ενέργεια, που συνέχει τα πάντα, ως φρουδική «ερωτική ενόρμηση» ή μπερξονική «ζωτική ορμή», είτε ο νέος κόσμος του υπερρεαλισμού, δηλαδή η διευρυμένη και ενοποιημένη πραγματικότητα, η υπερπραγματικότητα. Πολλές φορές, κυρίως στις επιφάνειες του Είναι, η ζωτική-ποιητική ενέργεια, που παρουσιάζεται με διάφορες μορφές (ποταμός, πίδακας, Υπερσιβηρικός, αερόστατο, ήλιος, King Kong, άλογα, Αίγαγρος) συνυφαίνεται με την υπερπραγματικότητα. Τέλος, αποτέλεσμα των εμπειρικών επιφανειών, που επενεργούν τόσο στο κειμενικό υποκείμενο, το οποίο τις προσλαμβάνει, όσο και στον ποιητή και στον αναγνώστη ή ακροατή του, είναι η ευδαιμονική και απελευθερωτική λύτρωση, η εσωτερική άνωση που προσφέρει ο διευρυμένος, υπερπραγματικός κόσμος.

Επιπλέον, η εμπειρική υπερρεαλιστική επιφάνεια: 1) γεννιέται από ασύνειδους συνειρμούς ή ασύνειδες ωθήσεις και παραμένει προσηλωμένη στο συγκεκριμένο έμψυχο ον ή άψυχο αντικείμενο (γυναίκα, ποταμός, καταρράκτης, υπερσιβηρικός, Πάνας, Άνδρος, χαρταετοί, φωτογραφίες, πίνακες ζωγραφικής, λέξεις, συμβάντα), όπως και η υπερρεαλιστική εικόνα, 2) καταλύει τον χρόνο ως σειρά διακριτών στιγμών και συνδέεται με την μπερξονική έννοια της διάρκειας του χρόνου (*durée*), όπου παρελθόν, παρόν και μέλλον συνυπάρχουν σ' έναν ρευστό,

ενοποιημένο και βιωμένο χρόνο,⁹¹⁴ 3) καταλύει τα όρια του χώρου, ενοποιώντας τόπους και γεωγραφικές περιοχές, 4) συνδέεται με τις υπερρεαλιστικές έννοιες του έρωτα, του χιούμορ, του θαυμαστού, του αντικειμενικού τυχαίου, της παρανοϊκο-κριτικής μεθόδου του Dalí, του ονείρου, της ονειροπόλησης, της μεταμόρφωσης, της εικόνας, 5) πραγματώνει την υπερρεαλιστική επιταγή της σύλληψης των πραγμάτων μέσα σε ένα διαρκές γίγνεσθαι με τη δημιουργία ποιημάτων-γεγονότων, όπως το «Αμούρ-Αμούρ», 6) δημιουργεί μια νέα υπερρεαλιστική μυθολογία, αντλώντας αρχετυπικές μορφές και στοιχεία από την παλιά (π.χ. Οδυσσέας, Αργώ, Πασιφάη, Αφροδίτη, Νεοπτόλεμος, Αμαρυλλίς), 7) αποτελεί διυποκειμενική εμπειρία ποιητή και αναγνώστη ή ακροατή με τη μεσολάβηση του κειμένου, ενοποιώντας, όπως απαιτεί ο υπερρεαλισμός, την τέχνη με τη ζωή και 8) χρησιμοποιεί τα υλικά της παραδοσιακής επιφάνειας (π.χ. τη σιγή, την ανατολή του ήλιου, το νησί, την κορυφή του βουνού), αλλά ταυτόχρονα την ανατρέπει, υλοποιώντας το υπερρεαλιστικό όραμα της φανέρωσης της υπερπραγματικότητας, που αποκτά έτσι τη θέση μιας νέας μεταφυσικής με μεσσιανικές διαστάσεις: συγχωνεύοντας τα αντίθετα, ενώνει κειμενικά –σύμφωνα με την αρχή των συγκοινωνούντων δοχείων του Breton– το θαυμαστό με το καθημερινό, το φανταστικό με το απτό, το παράλογο με το λογικό, το ανοίκειο με το οικείο, το ασύνειδο με το συνειδητό, την εσωτερική με την εξωτερική πραγματικότητα, το πνεύμα με την ύλη, διευρύνει τα όρια του πραγματικού,

⁹¹⁴ Βλ. Ερρίκος Μπερζόν, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης-Γιάννης Πρελορέντζος, επιμέλεια-επιμέτρο Γιάννης Πρελορέντζος, Αθήνα: Πόλις, ²2019, 20, όπου ο Γάλλος φιλόσοφος αναφέρει το 1907 πως «η διάρκεια είναι η συνεχής πρόοδος του παρελθόντος που ροκανίζει το μέλλον και ογκούται προελαύνουσα. Από τη στιγμή που το παρελθόν αυξάνεται αδιάκοπα, διατηρείται επίσης απεριόριστα. [...] Στην πραγματικότητα, το παρελθόν διατηρείται αφ' εαυτού, αυτομάτως. Δεν χωράει αμφιβολία ότι μας ακολουθεί σύσσωμο ανά πάσα στιγμή: ό,τι νιώσαμε, σκεφτήκαμε, θελήσαμε εξ απαλών ονύχων είναι εκεί, συνάπτεται με το παρόν και σπρώχνει τη θύρα της συνείδησης που θα ήθελε να το κλείσει απέξω. Ο εγκεφαλικός μηχανισμός είναι καμωμένος έτσι ακριβώς ώστε να απωθεί την ολότητα σχεδόν του παρελθόντος στο ασυνείδητο και να εισάγει στη συνείδηση μόνο ό,τι δύναται να φωτίσει την παρούσα κατάσταση, να βοηθήσει την μελετώμενη πράξη και να αποδώσει τελικά μια *χρήσιμη* εργασία. Κατ' εξαίρεση, κάποιες ιδιαίτσες αναμνήσεις τρυπώνουν λάθρα από τη μισάνοιχτη πόρτα και, σαν αγγελιαφόροι του ασυνείδητου, μας ειδοποιούν για κείνο που σέρνουμε πίσω μας εν αγνοία μας».

συνιστώντας το υπερρεαλιστικό «ύψιστο σημείο» (point sublime), και επαναμαγεύει τον απομαγεμένο και ορθολογιστικό νεωτερικό κόσμο.⁹¹⁵

⁹¹⁵ Για την απομάγευση του νεωτερικού κόσμου βλ. Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris: Gallimard, 1985.

Μέρος Τρίτο

Η σημασία και η λειτουργία της επιφάνειας στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Ανδρέα Εμπειρικού

Για να ολοκληρωθεί η μελέτη της επιφάνειας στο ποιητικό έργο του Ανδρέα Εμπειρικού, είναι σημαντικό να διερευνηθεί η σχέση της αφενός με ορισμένες βασικές μορφές και κυρίαρχα θέματα της υπερρεαλιστικής δημιουργίας, τον έρωτα, το θαυμαστό, το αντικειμενικό τυχαίο, το ποίημα-γεγονός, το όνειρο, τον μύθο, το μαύρο χιούμορ, την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο του Dalí¹ και αφετέρου με τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ίδιας της λογοτεχνικής επιφάνειας ως διωποκειμενικής εμπειρίας, το ωραίο και το υψηλό, τα οποία εν προκειμένω συνυφαίνονται με τις υπερρεαλιστικές έννοιες της «σπασμωδικής ομορφιάς» («beauté convulsive») και του «ύψιστου σημείου» («point sublime»). Με αυτόν τον τρόπο, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τη σημασία και τη λειτουργία της μέσα στην υπερρεαλιστική ποιητική δημιουργία του εισηγητή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα.

¹ Όπως σημειώνει ο Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 9, «η επιλογή των τεσσάρων αυτών κατηγοριών της υπερρεαλιστικής δημιουργίας [δηλαδή της αυτόματης γραφής, του μαύρου χιούμορ, του τρελού έρωτα και του αντικειμενικού τυχαίου] δεν είναι βέβαια τυχαία. Πρόκειται για μια κατηγοριοποίηση που έχει ήδη γίνει από έγκυρους μελετητές του υπερρεαλισμού στη λογοτεχνία και αποτελεί σχεδόν κοινό τόπο για τη φιλολογική έρευνα». Από τις τέσσερις αυτές κατηγορίες που επισημαίνει ο Σιαφλέκης δεν θα ασχοληθούμε με την αυτόματη γραφή, καθώς αυτή αφορά μόνο τις πλαισιογενείς επιφάνειες της *Υψικαμίνου*, για τις οποίες έχει γίνει ήδη λόγος στην ενότητα II του δευτέρου μέρους. Από την άλλη πλευρά, προσθέσαμε σε αυτές το θαυμαστό, το όνειρο, τον μύθο, την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο, που συνιστούν έννοιες-κλειδιά του υπερρεαλισμού και επανέρχονται άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο συχνά σε διαφορετικά κείμενα του Εμπειρικού, αλλά και το ποίημα-γεγονός που αποτελεί βασική και εκπεφρασμένη επιδίωξη της εμπειρικής ποιητικής.

Κεφάλαιο Πρώτο

Ο έρωτας

«Οι άνθρωποι βλακωδώς χάνουν την ελπίδα τους για τον έρωτα –κι εγώ την έχασα– ζουν υποδουλωμένοι στην ιδέα ότι ο έρωτας είναι πάντοτε πίσω τους, ποτέ μπροστά τους [...]. Και μ' όλα τούτα για τον καθένα η υπόσχεση κάθε στιγμής που θάρθει περικλείει όλο το μυστικό της ζωής, πούχει τη δύναμη να αποκαλυφθεί κάποια μέρα τυχαία μέσα σε κάποιο άλλο ον.»

Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτος*, ό.π., 59.

«Και είναι για μένα πάντοτε ο Αμούρ, ο ποταμός, ο Αμούρ ο Έρωτος.»

Εμπειρικός, «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά*, 29.

Ο έρωτας για τους υπερρεαλιστές δεν είναι απλώς ένα θέμα ή ένας λογοτεχνικός τόπος, αλλά ο θεμέλιος λίθος στον οποίο στηρίζεται η κοσμοθεωρία τους για την ίδια την ύπαρξη.² Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Breton, «αν υπάρχει μια ιδέα που ξέφυγε, μέχρι σήμερα, από κάθε προσπάθεια για μείωση, που αντιστάθηκε στους μεγαλύτερους πεσιμιστές, νομίζουμε ότι αυτή είναι η ιδέα του έρωτα, που είναι η μόνη ικανή να συμφιλιώνει κάθε άνθρωπο, στιγμιαία ή όχι, με την ιδέα της ζωής».³ Έτσι, μέσω του έρωτα, που εκπορεύεται από την ασύνειδη επιθυμία, το ένστικτο της ζωής και τη φροϋδική αρχή της απόλαυσης,⁴ ο άνθρωπος συμφιλιώνεται με τη φύση και τον ίδιο του τον εαυτό, ενώ παράλληλα έρχεται σε ρήξη με τις δεδομένες κοινωνικές συμβάσεις και επαναπροσδιορίζει τη σχέση του με τον υπαρκτό κόσμο, ο οποίος αναγεννιέται και ανακτά την παραδείσια όψη του: «από ακτινοβόλα στόματα [...] διαδίδεται μ' όλη του την ηχώ το παντοτινό νέο: η μεγάλη

² Οι Gérard Durozoi & Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris: Librairie Larousse, 1972, 163, σημειώνουν πως «γύρω στα 1928-1929 ο έρωτας γίνεται ο άξονας της υπερρεαλιστικής σκέψης και πράξης». Ο Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 59, συνδέει τον έρωτα «με τις ψυχαναλυτικές αναζητήσεις του υπερρεαλισμού και γενικότερα με τις φιλοσοφικο-πολιτικές θέσεις του», θεωρεί (ό.π., 60-61) τον Sade, τον Lautréamont και τον Freud τις «πηγές της υπερρεαλιστικής φιλοσοφίας για τον έρωτα» και προσθέτει (ό.π., 63) ότι ο υπερρεαλισμός πήρε από τον ρομαντισμό «την ίδια αίσθηση του πάθους, του απόλυτου, της μυστικιστικής δύναμης που ενώνει ερωτικά δυο ανθρώπους, για να τα μεταβάλει σε προτάσεις-διεκδικήσεις για τον εκσυγχρονισμό των ρόλων των δύο φύλων, για το λυτρωτικό χαρακτήρα της γυναικείας παρουσίας, για τη διαλεκτική των σχέσεων γυναίκας-άνδρα».

³ Μπρετόν, «Δεύτερο μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1930)», ό.π., 117.

⁴ Σε αντίθεση με τους ρομαντικούς, οι υπερρεαλιστές ποιητές δεν έχουν το βίωμα της πτώσης, όταν αφήνονται στην ασύνειδη επιθυμία. Απεναντίας, βιώνουν την ψυχική άνωση και οδηγούνται στην ενόραση. Βλ. και Durozoi & Lecherbonnier, ό.π., 169.

κατάρρα πέρασε, όλη η δύναμη αναγεννήσεως του κόσμου βρίσκεται μέσα στην ανθρώπινη αγάπη».⁵ Ο αμοιβαίος έρωτας, σαρκικός και πνευματικός συνάμα,⁶ που αποκαλείται τρελός από τον Breton (amour fou), υψηλός από τον Benjamin Péret (amour sublime) και απόλυτος από τον Alain Joubert (amour absolu),⁷ επιτελεί τη βασική υπερρεαλιστική επιδίωξη, την επίλυση των αντινομιών, καθώς «μέσα απ' τον έρωτα και μόνο μέσα απ' αυτόν πραγματοποιείται στον υψηλότερο βαθμό η σύντηξη της υπάρξεως και της ουσίας, αυτός μόνο κατορθώνει να τις συμφιλιώσει πανηγυρικά, σε πλήρη αρμονία και χωρίς διαφορούμενα, αυτές τις δύο έννοιες, ενώ έξω απ' αυτόν παραμένουν μονίμως ανήσυχες και εχθρικές».⁸ Δηλαδή, μέσω του αγαπημένου προσώπου ο άνθρωπος ταυτίζεται όχι μόνο με ολόκληρη την ανθρωπότητα,⁹ αλλά και με τη ζωή του σύμπαντος κόσμου και οδηγείται έτσι στην πνευματική και ψυχική του ολοκλήρωση.¹⁰

⁵ Μπρετόν, *Αρκάνα 17*, ό.π., 46. Εδώ ο μεταφραστής χρησιμοποιεί λανθασμένα, κατά τη γνώμη μας, την ελληνική λέξη αγάπη, αντί του έρωτα, για να αποδώσει το γαλλικό amour.

⁶ Ο Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)», ό.π., 153, κάνει λόγο για «δήθεν δυϊσμό της ψυχής και της σάρκας. [...] Είναι απόλυτα βέβαιο ότι ο σαρκικός έρωτας είναι ένα με τον πνευματικό».

⁷ Fijalkowski & Richardson (eds), ό.π., 171.

⁸ Μπρετόν, *Αρκάνα 17*, ό.π., 24. Και προσθέτει: «Μιλώ φυσικά για τον έρωτα που παίρνει όλη την εξουσία, που κρατάει όσο κι η ζωή, που δεν δέχεται βέβαια να αναγνωρίσει το αντικείμενό του παρά μόνο σε ένα μοναδικό ον». Αντίστοιχα, ο Benjamin Péret, *Anthologie de l'Amour sublime*, Paris: Albin Michel, 1956, 9, σημειώνει: «Ο υψηλός έρωτας [...] προϋποθέτει τον ανώτατο βαθμό ανύψωσης, το οριακό σημείο όπου διενεργείται η σύζευξη όλων των μετουσιώσεων, όποια οδό κι αν έχουν δανειστεί, τον γεωμετρικό τόπο όπου λιώνουν σε αναλλοίωτο διαμάντι το πνεύμα, η σάρκα και η καρδιά».

⁹ Ως προς το ζήτημα της μοναδικότητας του αγαπημένου προσώπου βρίσκουμε αντιφατικές αναφορές στο έργο του Breton. Έτσι, ενώ στο *Αρκάνα 17*, ό.π., 24, αναφέρεται στην «υπέρτατη φιλοδοξία [...] που θέλει ώστε κάθε ανθρώπινο ον μέσα στη ζωή να έχει ριχτεί στην αναζήτηση ενός όντος του άλλου φύλου, ενός και μόνο, που να του ταιριάζει από κάθε άποψη, σε σημείο ώστε το ένα χωρίς το άλλο να μοιάζει σαν το αποτέλεσμα μιας διασπάσεως, κάποιου διαμελισμού ενός μοναδικού φωτεινού συνόλου», στο *Ο τρελός έρωτας*, ό.π., 10, σημειώνει ότι «αυτή η ιδέα του μοναδικού έρωτος προκύπτει από μια μυστηριακή στάση –πράγμα που δεν αποκλείει ότι αυτή συντηρείται από τη σύγχρονη κοινωνία με στόχους ύποπτους. Εντούτοις μου φαίνεται πως διακρίνω μια δυνατότητα συνθέσεως αυτής της ιδέας και της αρνητικής της. [...] Ο ενδιαφερόμενος [...] δεν θα αναγνωρίσει επίσης μέσα σ' όλα αυτά τα γυναικεία πρόσωπα παρά ένα πρόσωπο: το τελευταίο αγαπημένο πρόσωπο».

¹⁰ Βλ. και Yvonne Duplessis, *Le Surréalisme*, «Que sais-je?», Paris: P.U.F., ¹⁰1974, 121-122.

Με αυτόν τον τρόπο ο έρωτας, έστω κι αν δεν αποκαλύπτει ποτέ ολοκληρωτικά τη μυστηριώδη του όψη, διατηρώντας μια αμφίσημη γοητεία,¹¹ αποκτά για τους υπερρεαλιστές μυητικές ιδιότητες και η γυναίκα, το κατεξοχήν αντικείμενο του ανδρικού ερωτικού πόθου, είναι για αυτούς η μεσάζουσα, η γέφυρα¹² που οδηγεί στη σύζευξη «της υπάρξεως και της ουσίας», του ονείρου και της πραγματικότητας και γι' αυτό την εκθειάζουν και την ιεροποιούν.¹³ Αντίστοιχα, το ερωτικό ζεύγος, το ανδρόγυνο συνιστά την επίτευξη αυτής της σύντηξης, που συνδέεται άρρηκτα με την υπερπραγματικότητα και τη μεσσιανική της διάσταση.¹⁴ Έτσι, το «*Αρχέγονο Ανδρόγυνο*», για την αναγκαιότητα ανασύστασης του οποίου κάνει λόγο ο Breton,¹⁵ μπορεί να ανασυσταθεί μόνο μέσω ενός τέτοιου εκλεκτικού έρωτα (*amour électif*)¹⁶ και να αποτελέσει έναν ολοκληρωμένο μικρόκοσμο, συνιστώντας τη σύντηξη του σύμπαντος κόσμου.

Επομένως, οι υπερρεαλιστές υιοθετούν μια εξαιρετικά αισιόδοξη στάση,¹⁷ σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος μπορεί να βρει την ευτυχία σε αυτόν τον κόσμο και σε αυτή την επίγεια ζωή μέσω του έρωτα,¹⁸ που έχει τη δυνατότητα να του αποκαλύψει το θαυμαστό, να του προσφέρει τη γνώση των μυστικών της ύπαρξης και

¹¹ «Έρωτας, μοναδικός έρωτας που υπάρχει, έρωτας σαρκικός, λατρεύω, δεν έπαψα ποτέ να λατρεύω την δηλητηριώδη σου σκιά, τη θανάσιμή σου σκιά». Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτας*, ό.π., 102.

¹² Αλκιγιέ, ό.π., 17.

¹³ Ο Μπρετόν, *Αρκάνα 17*, ό.π., 42, προβάλλει την «ιδέα της επιγείου σωτηρίας διά της γυναικός, της υπερβατικής κλίσεως της γυναίκας».

¹⁴ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 84, «για τους υπερρεαλιστές ο τρελός έρωτας δεν είναι μόνο ένας δρόμος για την υπερπραγματικότητα, αλλά μια στάση ζωής κι ένα μέσο γνώσης του κόσμου».

¹⁵ Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)», ό.π., 153.

¹⁶ Βλ. τη [σημ. 580](#) του δευτέρου μέρους.

¹⁷ Βλ. και Duplessis, ό.π., 122. Αντίθετα, ο Benjamin στο δοκίμιό του «Υπερρεαλισμός: το τελευταίο ενσταντανέ της ευρωπαϊκής διανόησης», ό.π., 57, θεωρεί τη δυσπιστία και την απαισιοδοξία ως ένα από τα βασικά στοιχεία που εντοπίζει στον υπερρεαλισμό. Η απαισιοδοξία όμως για την οποία κάνει λόγο ο Benjamin δεν αφορά στον έρωτα, αλλά στην αντίθεση των υπερρεαλιστών, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, στην αισιοδοξία των αστικών κομμάτων και των σοσιαλδημοκρατικών συλλόγων, με στόχο την άρνηση των συμβάσεων και την αλλαγή τόσο του φρονήματος των ανθρώπων όσο και των εξωτερικών κοινωνικών συνθηκών. Βλ. και Χρυσανθόπουλος, «*Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι*», ό.π., 46-47.

¹⁸ Αλκιγιέ, ό.π., 24, 28.

να τον οδηγήσει στην ενότητα και στην πολυπόθητη αρμονία με τον εαυτό του και τον κόσμο.

Για τον Εμπειρικό ο έρωτας, όπως έχει επισημάνει η Αναγνωστοπούλου, «παρουσιάζεται σαν τόπος της ζωής και απάρνηση του θανάτου» και εμφανίζεται αναπόσπαστα συνδεδεμένος σε ένα ενιαίο σύνολο με την επιθυμία,¹⁹ τη γυναίκα (στις ποικίλες μορφές της),²⁰ το θαυμαστό, το όνειρο αλλά και την ίδια την ποίηση. «Είναι η δύναμη που ενοποιεί τον κόσμο, η κινητήρια ενέργεια που ανατρέπει το καλό και το κακό, τις συμβάσεις και τις απαιτήσεις του συστήματος». «Δεμένος με τη σεξουαλικότητα [...] αποβαίνει το πρόσφορο μέσο για την αποσύνθεση και την ανασύνθεση του κόσμου, για τον επαναπροσδιορισμό των ορίων μέσα στα οποία βρισκόμαστε».²¹ Γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, ο ποιητής ευαγγελίζεται την «άνευ ορίων άνευ όρων» (*Ενδοχώρα*, 46) ελευθερία του έρωτα,²² καταργώντας λογοτεχνικά την καταπίεση του Υπερεγώ και υπερασπιζόμενος την αρχή της απόλαυσης έναντι της αρχής της πραγματικότητας. Ενώ όμως για τον Εμπειρικό ο έρωτας εκπορεύεται από τη γενετήσια ορμή και συγκεκριμενοποιείται στην ερωτική επαφή, τελικά «καταλήγει σε παγκόσμια και συμπαντική ενέργεια και δράση, και ενώ δεν έχει τίποτε το μεταφυσικό, αποτελεί μια υπερβατική κοσμολογική ουσία»,²³ που συνέχει

¹⁹ Ο Κ. Γ. Μακρής, «André Breton – Ανδρέας Εμπειρικός. Αποκρυφισμός και ψυχανάλυση. Δύο πόλοι αντίθετοι στον κόσμο του υπερρεαλισμού», *Σύγκριση/Comparaison*, 18, 2007, 72-83: 77, υπογραμμίζει εύστοχα πως «στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού μόνον ο πόθος, ο ίμερος, η ενόρμηση, είναι που συνθέτει το μαγνητικό πεδίο της ερωτικής συνάντησης, που δημιουργεί –χωρίς καμία φαταλιστική προδιάθεση ή μυστικιστική προεργασία– την επανένωση του Ανδρόγυνου».

²⁰ Βλ. Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 136-160· Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 29-44 και 63-76· Τολικά, ό.π., 276-301.

²¹ Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 97, 101, 102. Όλοι οι μελετητές έχουν υπογραμμίσει τη θεμελιώδη σημασία του έρωτα και της επιθυμίας στο έργο του Εμπειρικού: Βλ. χαρακτηριστικά, Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 37-39· Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 65-72· Αναγνωστοπούλου, ό.π., 97-135· Βουτουρή, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 143-208· Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι», ό.π., 153-165.

²² Ο Βίκτωρ Ιβάνοβιτς, «Ο Μέγας Ανατολικός (και ο) “προσωπικός μύθος” του Ανδρέα Εμπειρικού», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 609-631: 617, 619, υποστηρίζει ότι «η “ασύνειδη προσωπικότητα” του Εμπειρικού στηρίζεται σε ερωτικά θεμέλια· είναι φυσικό, λοιπόν, ο ίδιος ο Έρωτας να αποτελεί και τον “σκληρό πυρήνα” της δημιουργικής εφέσεως του συγγραφέα» και τεκμηριώνει πειστικά την άποψη ότι «η σπερματική [...] εικόνα του πλου (ή και του πλοίου) συνδέεται κατά την εκκόλαψη της με διάφορες εκφάνσεις του Έρωτα» στο έργο του Εμπειρικού.

²³ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 39.

τα πάντα και συνδέεται με το «ωκεάνιο αίσθημα», καταλύοντας τις συμβατικές διαιρέσεις και αντιθέσεις. Βέβαια στις δύο όψιμες ποιητικές του συλλογές, ο έρωτας ως κοσμική ουσία συνάπτεται μ' ένα χριστιανικό ως επί το πλείστον λεξιλόγιο,²⁴ όχι για να αποκτήσει θρησκευτική ή μεταφυσική σημασία, αλλά για να γίνει αντιληπτή η επίγεια μεσσιανική του διάσταση.

Αυτή ακριβώς η κοσμική ουσία, που παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία με τον σαρκικό και συνάμα πνευματικό έρωτα (τρελό, υψηλό ή απόλυτο) των Γάλλων υπερρεαλιστών,²⁵ –ο οποίος οδηγεί επίσης στη συμφιλίωση των αντινομιών–, αυτή η ζωτική ενέργεια που ταυτίζεται με την ποιητική για τον Εμπειρικό αλλά και για τον Breton,²⁶ συνιστά το αντικείμενο πολλών και διαφορετικών (άδηλων, προληπτικών, οραματικών) επιφανειών, όπως τις ανιχνεύσαμε στο ποιητικό έργο του Έλληνα υπερρεαλιστή.²⁷

²⁴ «Παν-Ιησούς Χριστός», «Έρωτος-Χριστός ο λυτρωτής!» (Οκτάνα, 44, 60), «Χριστού-Αδώνιδος ερωτικού και ανθρώπου», «πίστευε/ Στην φλεγόμενη αλλά μη καιομένη βάτο σου/ Στην βάτο την ερωτική» (Αι γενεαί πάσαι, 98, 118).

²⁵ Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Réret, *ό.π.*, 22: «Η επιθυμία, στον υψηλό έρωτα, αντί να χάσει από το οπτικό της πεδίο το σαρκικό πλάσμα που τη γέννησε, τείνει επιτέλους, τελικά, να καταστήσει ερωτικό το σύμπαν».

²⁶ *Ο τρελός έρωτος*, *ό.π.*, 12: «Ομολογώ χωρίς την ελάχιστη σύγχυση την βαθειά μου απάθεια μπροστά στα φυσικά θεάματα και στα έργα της τέχνης, που μονομιάς δεν μου δίνουν μια φυσική ταραχή που την χαρακτηρίζει μια ριπή ανέμου στους κροτάφους που έχει τη δύναμη να φέρνει μαζί της μια πραγματική ανατριχίλα. Ποτέ δεν μπόρεσα να μην αποκαταστήσω μια σχέση ανάμεσα σ' αυτή την αίσθηση (l'émotion poétique) και στην ερωτική (plaisir érotique) και να μην ανακαλύψω μεταξύ τους παρά μόνο διαφορές βαθμού». Και ο Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1978, 13, αναφερόμενος γενικά στον υπερρεαλισμό σημειώνει: «Ο ερωτισμός του υπερρεαλισμού, [...], τείνει να ταυτίσει την υπαγόρευση της επιθυμίας με αυτήν του ασύνειδου, να καταστήσει τον έρωτα ισοδύναμο με την “ονειρική μεταφορά” που βρίσκεται στην απαρχή κάθε δημιουργίας και έτσι να μεταμορφώσει την ερωτική πράξη σε δημιουργική πράξη».

²⁷ Βλ. και Βαλαωρίτης, «Η τροπολογία της “επιφάνειας”», *ό.π.* Πβ. τη διαφορετική προσέγγιση του Ιβάνοβιτς, *ό.π.*, 628, που θεωρεί ότι «τέτοια οράματα [δηλ. σκηνές όπου η ερωτική έξαρση συνδέεται με την ενθουσιώδη έκσταση μπροστά στο μεγαλείο του σύμπαντος] έχουν πολύ λίγα κοινά σημεία με τα αντίστοιχα του Μπρετόν, παρά τις όποιες φαινομενικές ομοιότητές τους. [...] Οι αισθησιακές-πανθεϊστικές οπτασίες του Εμπειρικού είναι πιο άμεσες, πιο υγιείς, πιο επιδερμικές, κοντολογίς πιο ελληνικές. [...] Οι ρίζες τους κρατούν από αλλού: από τα “ιθυφαλλικά” άσματα και τα ιλαρά όργια του Βάκχου και του Πρίαπου. [...] Ο Ανδρέας Εμπειρικός επέτυχε [...] την αφομοίωση του υπερρεαλισμού μέσα από το κατεξοχήν ιδεολογικό ζητούμενο της δικής του ποιητικής γενιάς, που ήταν η αναζήτηση/επιπόνηση της “ελληνικότητας”». Κατά τη γνώμη μας, μπορεί η ποίηση του

Είναι αξιοσημείωτο ότι η ερωτική-ζωτική-ποιητική ενέργεια επιφάνεται στην ποίηση του Εμπειρικού με ορισμένες χαρακτηριστικές μορφές, που την καθιστούν απτή οντότητα. Πρώτα απ' όλα, συνδέεται με συγκεκριμένα κοσμικά και φυσικά στοιχεία, που θεωρούνται παραδοσιακά πηγές της ζωής, το ηλιακό φως που διαχέεται παντού και το νερό, κυρίως ως πίδακα που αναβλύζει από το έδαφος και ως ποταμό ή καταρράκτη που ρέει, ενώνοντας τη στεριά με τη θάλασσα (στον οριζόντιο άξονα) ή το ύψος με το βάθος (στον κατακόρυφο άξονα). Επίσης, συνυφάνεται με το φυσικό φαινόμενο της αναπήδησης της ηφαιστειακής λάβας από τα έγκατα της γης (ως συμβόλου της εκσπερμάτωσης), που συζευγνύει το υπόγειο με το επίγειο, αισθητοποιώντας με αυτόν τον τρόπο την όσμωση ασύνειδου και συνειδητού.

Η ζωτική ενέργεια επιφάνεται με τη μορφή του ανοιξιάτικου ή/και θερινού ηλιακού φωτός στο πεζό ποίημα με τον αριθμό 17 από τον «Πλόκαμο της Αλταμίρας» της *Ενδοχώρας*, στο «Φως παραθύρου» των *Γραπτών* και στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» της *Οκτάνα*, μεταμορφώνοντας θαυματουργικά την ύλη και τον χωροχρόνο, αποκαλύπτοντας την ενοποιημένη υπερπραγματικότητα και λυτρώνοντας στην τρίτη περίπτωση το κειμενικό υποκείμενο, και κατ' επέκταση τον αναγνώστη, από τον φόβο του θανάτου. Με αυτόν τον τρόπο, το άτομο συμφιλιώνεται με τον εαυτό του, τη φύση και τον κόσμο, ενώ ταυτόχρονα επιδιώκεται να επιτευχθεί μέσω της επιφάνειας η «σύντηξη της υπάρξεως και της ουσίας», κατά τη ρήση του Breton, με σκοπό να μεταγιστεί η ζωή στην ποίηση και η ποίηση στη ζωή και απελευθερωμένος ο άνθρωπος να οδηγηθεί στη λυτρωτική αγαλλίαση και ευδαιμονία. Ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία της παραδοσιακής θείας επιφάνειας, το ηλιακό φως, για να αποκαλύψει όχι το θείο ή τον Θεό, αλλά τον έρωτα ως καθολική ουσία που διατρέχει τον κόσμο στο σύνολό του,²⁸ απελευθερώνοντας ψυχικά τον άνθρωπο και ενοποιώντας την ύλη με

Εμπειρικού να είναι «διονυσιακή», κατά το πρότυπο του Σικελιανού, και να προβάλλει τον αρκαδικό θεό Πάνα ως απτή εικόνα της κοσμικής ουσίας του έρωτα, δεν αναζητά όμως ή πολύ περισσότερο δεν επινοεί την ελληνικότητα. Ξεκινά από το τοπικό (την Άνδρο) ή/και το εγχώριο-εθνικό (την αρχαιοελληνική μυθολογία και τον ελληνικό πολιτισμό στο σύνολό του) και κατευθύνεται προς το πανανθρώπινο και το οικουμενικό, επιδιώκοντας πάντα να ικανοποιήσει τη βασική υπερρεαλιστική επιδίωξη, τη σύζευξη εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας, αποκαλύπτοντας, μέσω της επιφάνειας, την υπερπραγματικότητα.

²⁸ Το ηλιακό φως συνδέεται και με το εσωτερικό φως του ανθρώπου στο «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου», για να τονιστεί μέσω μιας επιφάνειας-έλλαμψης ότι η καθολική δύναμη που

το πνεύμα και το συνειδητό με το ασύνειδο. Αξιοποιεί δηλαδή τα παλαιά υλικά και μέσα, για να εγκαθιδρύσει και να διατρανώσει τον «νέο μυστικισμό» του υπερρεαλισμού, τον νέο διευρυμένο, επίγεια παραδείσιο, υπερπραγματικό κόσμο.

Ο έρωτας ως ζωτική ενέργεια επιφαίνεται με τη μορφή του νερού (πίδακα, καταρράκτη, ποταμού) σε αρκετά κείμενα του Εμπειρικού. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά για τον πίδακα το πεζό ποίημα «Ο βασιλιάς ο Κογκ» από την *Οκτάνα*, όπου η ανάβλυση του νερού σηματοδοτεί τη διείσδυση του ασύνειδου εντός της συνειδητής πραγματικότητας, την κατίσχυση της αρχής της απόλαυσης και την επικείμενη επικράτηση της υπερπραγματικότητας. Η ζωτική-ποιητική ενέργεια επιφαίνεται με τη μορφή του καταρράκτη και κυρίως του ποταμού αρχικά στο «Αμούρ-Αμούρ» (ως υπερπραγματικός καταρράκτης αλλά και ως Δούναβης, Τσόρναγια, Αμούρ σε αλυσιδωτές επιφάνειες) και στη συνέχεια στην «Αργώ» (ως τεράστιος ποταμός, Αμαζόνιος ή Μανταλένα ή Ζαμβέζης, που συνυφάνεται με τον Πάνα), στη «Ζεμφύρα» (ως Νιαγάρας αλλά και ως Ζαμβέζης-λιοντάρι που συμπράττει στην τελετουργική σκηνή του τσίρκου με τη Ζεμφύρα) και στα πεζά ποιήματα «Ο Ευφράτης» (ως μυστικός Ευφράτης που συνυπάρχει με το άκτιστο φως), «Ο Δρόμος» (ως μυθικός Αχέροντας που σηματοδοτεί το μεταίχμιο ζωής και θανάτου), «Ο βασιλιάς ο Κογκ» (ως μέγας ποταμός) και «Σαλιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού» (ως Σηκουάνας που συνδέεται άρρηκτα με τη γυναικεία μορφή της Άννας). Από την άλλη, ο ελβετικός καταρράκτης στο «Αμούρ-Αμούρ» και ο Μόσκοβας στο *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία* συνιστούν εναύσματα επιφανειών που βιώνουν τα αντίστοιχα κειμενικά υποκείμενα.²⁹

διατρέχει τον κόσμο είναι όμοια με την ψυχική δύναμη που φωτίζει τον άνθρωπο, ο οποίος δεν έχει παρά να την ανακαλύψει μέσα του, ώστε να βιώσει την ευτυχία.

²⁹ Για τη σημασία του νερού ως ποταμού ή καταρράκτη και τη σύνδεσή του με την επιφάνεια (όχι μόνο ως αντικείμενο της αλλά και ως εναύσματός της) στην ποίηση του Εμπειρικού, βλ. την υποενότητα [I.1.A.ii, α](#) του δευτέρου μέρους. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η θάλασσα, μολονότι έχει σημαντικό ρόλο στο εμπειρικό έργο, δεν πυροδοτεί κάποια επιφάνεια ούτε συνιστά ποτέ το κυρίαρχο επιφανόμενο στοιχείο, αλλά υπάρχει κάποιες φορές εντός του σκηνικού της επιφάνειας, όπως π.χ. στα ποιητικά αφηγήματα «Η Μανταλένια», «Ο Κόρυμβος», «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» αλλά και στα ποιήματα «Οι Αρχάγγελοι», «Η άφιξις», «Ανδρος-Υδρούσα» και «Η Άσπρη Φάλαινα», έχοντας ως θηλυκό νερό υποστηρικτική ή/και προστατευτική, συνεκτική παρουσία ή συνιστώντας την πηγή, τη μητρική ερωτική ενέργεια από την οποία αναδύεται η ζωή ή χαρίζοντας το «ωκεάνιο αίσθημα» της αρχέγονης ενότητας (μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο αρνητικός συμβολισμός της θάλασσας στα «Δύο άλογα του Giorgio de Chirico»), σε αντίθεση με το «αρσενικό νερό» του

Η αναπήδηση της ηφαιστειακής λάβας με τη μορφή πορφυρένιου πίδακα αποκαλύπτει τη ζωτική ενέργεια του έρωτα στην επιφάνεια του κειμένου «Η κόρη της Πενσυλβανίας», όπου η εξωτερική, υπόγεια και επίγεια, κοσμική ενέργεια ταυτίζεται με την ομοούσια εσωτερική, ερωτική ενόρμηση του αυτοδιηγητικού αφηγητή, οδηγώντας στη φανέρωση της υπερπραγματικότητας. Με παρόμοιο τρόπο, στο ποίημα «Η Άσπρη Φάλαινα» επιφάνεται στα μάτια του Ισμαήλ, σε μια απόλυτη ρευστοποίηση απώτατου παρελθόντος και έσχατου μέλλοντος, η κοσμογονία των ηφαιστειογενών νησιών, όπου η λάβα ως «σπέρμα της υδρογείου», ως μορφοποίηση της καθολικής κοσμικής ουσίας του έρωτα αναβλύζει και ενώνει όλα τα υπόγεια και επίγεια φυσικά στοιχεία.

Εκτός όμως από το ηλιακό φως, το νερό και τη λάβα, ο έρωτας αποκαλύπτεται στην ποίηση του Εμπειρικού και μέσω της γυναίκας, που καθώς είναι «το μαγικό αντικείμενο της επιθυμίας» αλλά και «ο αγγελιαφόρος της αλήθειας»,³⁰ μυθοποιείται και ιεροποιείται από τον ποιητή, ενώ αρκετές φορές η μορφή της συνυφαίνεται με τα κοσμικά και φυσικά στοιχεία, για να φανερωθεί η καθολική κοσμική ουσία στην ολότητά της, ως ενοποιητική δύναμη που καθιστά απτή την υπερπραγματικότητα. Χαρακτηριστικές από αυτή την άποψη είναι οι νεάνιδες στα πεζόμορφα κείμενα «Αφροδίτη» (η «γλυκειά και Μεγαλόχαρη» γυναίκα που συνυφαίνεται με τα άστρα και τους αστερισμούς, ενώνοντας την εξωτερική με την εσωτερική πραγματικότητα του κειμενικού υποκειμένου) και «Φως παραθύρου» (η νεαρή που βαπτίζεται στο ανοιξιάτικο φως και ενοποιεί ως μεσάζουσα το ανοιχτό φυσικό τοπίο με τον κλειστό χώρο του δωματίου), στο πεζό ποίημα «Ο Κόρυμβος» (η λυσίκομος Αμαρυλλίς που στέκεται στην κορυφή ενός παραθαλάσσιου βράχου, συζευγνύοντας αρμονικά την κίνηση των κοσμικών και φυσικών στοιχείων) και στο ποιητικό πεζό απόσπασμα από το «Οι ορίζοντες ή Η φαινομενολογία του έρωτος» (η νεάνις που ανανίξεται στην ηλιόλουστη αμμουδιά, συνδέοντας μέσω του ερωτικού της οίστρου όλο το σύμπαν).³¹

ποταμού ή του καταρράκτη, που αποκαλύπτει τη δυναμική, κυριαρχική και ενοποιητική ορμή της ερωτικής-ζωτικής-ποιητικής ενέργειας.

³⁰ Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα*, ό.π., 106.

³¹ Και το συνουσιαζόμενο όμως ζευγάρι, εν προκειμένω ο Πάμπλο και η Καρλόττα στην «Αργώ», βιώνει ως υποκείμενο μιας επιφάνειας το «ωκεάνιο αίσθημα» του *Αρχέγονου Ανδρόγυνου*, την ταύτιση, μέσω του απόλυτου σαρκικού και πνευματικού έρωτα, με το άπειρο ως μία «ενιαία και αδιαίρετη οντότητα». Στη δική τους μάλιστα περίπτωση η ευδαιμονική πληρότητα της καθολικής ερωτικής σύζευξης γίνεται αιώνια, καθώς συμπίπτει με τη στιγμή του θανάτου τους.

Την πάνδημη και συνάμα ουράνια όψη του έρωτα εκπροσωπούν η Άννα και η Ζεμφύρα, οι γυναίκες του τσίρκου, που ως αντικείμενο και έναυσμα επιφάνειας αντίστοιχα συνιστούν τους πομπούς αλλά και τους δέκτες της ζωτικής ενέργειας, ενσαρκώνοντας την «αιώνια νεότητα»³² και οδηγώντας τους θεατές τους στο «παραλήρημα της απόλυτης παρουσίας».³³

Την ίδια θαυμαστή, απόλυτη και κάποιες φορές θεϊκή-μεσσιανική, πάντα όμως επίγεια, παρουσία αισθητοποιεί και η γυναίκα-παιδίσκη,³⁴ που ως αντικείμενο επιφανειών (στα ποιήματα «Ριπή», «Έαρ σαν πάντα» και στο απ. 3 από τον «Πλόκαμο της Αλταμίρας» της *Ενδοχώρας* καθώς και στο «Excelsior ή Το ρόδο του Ισπαχάν» των *Γραπτών*) αποκαλύπτει την ζωτική-ποιητική ενέργεια του έρωτα³⁵ και από τη στιγμή που εξακολουθεί να μετέχει χάρη στην παιδικότητά της σε έναν προ-λογικό κόσμο,³⁶ καθίσταται η μεσάζουσα ανάμεσα στο πραγματικό και το υπερπραγματικό, ο «διαμεσολαβητής-κλειδί» που «δέχεται και αναπροσανατολίζει την όλη κίνηση προς την αρχέγονη ενότητα, της οποίας γίνεται προεικόνισμα, προ-έκφανση».³⁷

³² Μπρετόν, *Αρκάνα 17*, ό.π., 77.

³³ Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτος*, ό.π., 102.

³⁴ Ο Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 81, αναφερόμενος στη «μικρή θεά» του «Excelsior» σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ο Μεσσίας που έρχεται δεν παραγνωρίζεται, δεν χλευάζεται, δεν πάσχει και δεν σταυρώνεται. Προφανώς, η βασιλεία του έστιν εκ του κόσμου τούτου». Θα λέγαμε, συμπληρωματικά, ότι μέσω της επιφανόμενης θεάς-παιδίσκης ο Εμπειρικός εκχριστιανίζει το αισθησιακό και καθιστά αισθησιακό το χριστιανικό.

³⁵ Ο Réret, ό.π., 27, σημειώνει για τη γυναίκα-παιδίσκη, αναδεικνύοντας και αυτός τη μεσσιανική της διάσταση: «Αυτή ισχυροποιεί τον υψηλό έρωτα, αλλά πρέπει αυτός να της αποκαλυφθεί. Είναι η ενσάρκωση της ευτυχίας σε όποια συνθήκη κι αν την τοποθετήσει ο έρωτάς της, γιατί αυτός γεμίζει τη ζωή της: είναι ο σωτήριος έρωτας».

³⁶ Durozoi & Lecherbonnier, ό.π., 174.

³⁷ Μιχαήλ, *Πλους και κατάπλους του «Μεγάλου Ανατολικού»*, ό.π., 39, 44, όπου η παρουσία της παιδίσκης στον *Μεγάλο Ανατολικό* ερμηνεύεται από ψυχαναλυτική σκοπιά. «Μόνο χάρη στην παιδίσκη», σημειώνει, «και τη μεταμόρφωση-ταύτισή της με την απρόσιτη, μέχρι τότε, Μάνα, είναι δυνατή η Αποκατάσταση της χαμένης αρχέγονης ενότητας» (44). Αντίστοιχα και η Αναγνωστοπούλου υποστηρίζει πως «η παντοδυναμία της παιδίσκης σε όλο το έργο του Εμπειρικού προέρχεται από τον μητρικό Άλλο που [...] υποφώσκει στην παράσταση της παιδίσκης. [...] Αυτό το μυστηριώδες-μαγικό γυναικείο ον, η παιδίσκη, ενσαρκώνει το φαλλό που λείπει στη μητέρα, όντας όλη ενταγμένη μέσα στην παράστασή του»: Αναγνωστοπούλου & Τζαβάρας, ό.π., 73.

Με τον έρωτα και την καλλιτεχνική δημιουργία συνδέονται και οι γυναίκες-μούσες των υπερρεαλιστών που συνιστούν το επίκεντρο των επιφανειών του αναβιωμένου παρελθόντος στο αυτο-αναλυτικό «Our dominions beyond the seas» και της επιφάνειας-ρεμβασμού στα «Τεκταινόμενα». Στην πρώτη περίπτωση οι γυναίκες-μούσες με τα φορέματά τους οδηγούν τον αφηγητή-ποιητή στην πληρότητα της υπερπραγματικής σύντηξης της παρελθοντικής ανάμνησης με το παροντικό βίωμα, λυτρώνοντάς τον, ενώ στη δεύτερη με την επιφάνεια-ρεμβασμό της Μαρίας (Μάτσης Χατζηλαζάρου) επιτελείται η υπερρεαλιστική σύνθεση εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας και διατρανώνεται ο εκλεκτικός έρωτας του αφηγητή-ποιητή για την πρώτη σύζυγό του,³⁸ στην οποία άλλωστε δωρίζει τις επιφάνειες-ρεμβασμούς του, δηλαδή τον ίδιο του τον ασύνειδο, άρα πιο μύχιο, εαυτό, όπως φανερώνεται λογοτεχνικά στο κείμενό του.

Με την επιφάνεια του έρωτα ως ζωτικής ενέργειας και πηγής της ζωής που αντιτίθεται στον θάνατο και οδηγεί στην υπέρβαση του εαυτού και στην ένωση με τον κόσμο, σχετίζεται και η θέα του αιδοίου, όπως παρουσιάζεται στα ποιητικά αφηγήματα «Nerone» και «Excelsior ή Το ρόδον του Ισπαχάν» των *Γραπτών* και στα πεζά ποιήματα «Όταν το Σώμα της Σιγής γοργά σαλεύη» και «Σαλτιμπάγκοι στα πέριξ του Παρισιού» της *Οκτάνα*.³⁹

Την κοσμική ουσία του έρωτα φανερώνουν και δύο θεϊκές-υπερφυσικές μορφές που προέρχονται από διαφορετικές θρησκευτικές παραδόσεις και επανέρχονται με εμβληματικό τρόπο σε αρκετές επιφάνειες στο έργο του Εμπειρικού: πρόκειται για τον ειδωλολατρικό θεό Πάνα και τους χριστιανικούς αρχαγγέλους. Ο Πάνας σε αρκετά ποιήματα συνυφαίνεται συγκρητιστικά με τον Χριστό, με πιο χαρακτηριστική όμως την επιφάνεια του πεζού ποιήματος της *Οκτάνα* «Το μέγα βέλασμα ή Παν-Ιησούς Χριστός», όπου ως αμνός-κρίος που συναιρεί τη χριστιανική αγάπη με τη

³⁸ Πβ. την άποψη του Σιαφλέκη, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 65, ο οποίος κάνει λόγο για την «αποπροσωποποιημένη σχέση που διατηρεί ο αφηγητής [των *Γραπτών*] με το δέκτη της ερωτικής επιθυμίας του». Θα πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι, εκτός από το «Γήπεδο» και την «Αφροδίτη» των *Γραπτών*, αυτή η πιο προσωπική σχέση του αφηγητή-ποιητή με τον δέκτη της ερωτικής επιθυμίας του είναι κυρίως ορατή στα κείμενα που αναφέραμε από τους *Κύκλους του Ζωδιακού*, οι οποίοι εκδόθηκαν το 2018.

³⁹ Βλ. και τη [σημ. 204](#) του δευτέρου μέρους όπως και τις ερμηνείες των επιφανειών στα εν λόγω κείμενα.

γενετήσια ορμή, αποκτά μεσσιανικά χαρακτηριστικά.⁴⁰ Για τον Εμπειρικό, η ερωτική ενόρμηση και η καθολική ψυχή του κόσμου που ενσαρκώνει ο Πάνας ή η ζωτική ενέργεια που αισθητοποιούν οι αρχάγγελοι όχι μόνο καταργεί όλες τις δεδομένες χωροχρονικές, κοινωνικές και ηθικές συμβάσεις και μεταμορφώνει θαυματουργικά την ύλη, αλλά και οδηγεί σχεδόν πάντα το κειμενικό υποκείμενο στην ευδαιμονική λύτρωση της υπερπραγματικότητας. Μοναδική εξαίρεση (ως προς το σκέλος της λύτρωσης), τουλάχιστον στο έργο του που μας απασχολεί στην παρούσα διατριβή, συνιστά η διπλή επιφάνεια του Πανός στην «Αργώ», η οποία έχει ως υποκείμενό της τον «αρνητικό ήρωα» Ραμίρεθ. Ο Ραμίρεθ, που βλέπει σε ονειροπόληση ότι με τη μορφή βεδουίνου καβαλάρη βιάζει την κόρη του, ενώ την έχει πρώτα ταυτίσει με την πεθαμένη σύζυγό του, οδηγείται στη διπλή δολοφονία της ίδιας και του εραστή της και έπειτα στην αυτοκτονία, επειδή είναι εγωιστής και ζηλόφθονος, εκπροσωπώντας την καταδυνάστευση του έρωτα και την απώθηση στα βάθη του ασύνειδου του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Αντίθετα, ο «θετικός ήρωας» Βιερχόν, επικαλούμενος και αυτός τον Πάνα και ανυψούμενος εξωτερικά και εσωτερικά, διατρανώνει το απελευθερωμένο από εγωισμούς και συμπλέγματα, και επομένως λυτρωτικό, ερωτικό συναίσθημα, το οποίο τον οδηγεί στην ενοποιητική, άρα υπερπραγματική, θέαση του κόσμου. Σημαντική είναι η παρουσία του Πάνα και στην επιφάνεια που ανιχνεύσαμε στο δημοσιευμένο απόσπασμα από το αυτοβιογραφικό «Χρονικό της ομηρίας», όπου ως ζωτική-ποιητική ενέργεια (σπέρμα και λόγος) και εσωτερική δύναμη που είναι όμοια με την κοσμική προσφέρει τη δυνατότητα στο υποκείμενο της επιφάνειας, δηλαδή στον ίδιο τον ποιητή, να ξεφύγει από τον θάνατο. Οι αρχάγγελοι συνυφαίνονται άμεσα ή έμμεσα με τον έρωτα στις επιφάνειες της *Οκτάνα* («Αρχάγγελος τον Σεπτέμβριον βοών μέσα στην πλάσι» και «Η Πόρτα»), όπου συνδυάζεται το ερωτικό με το χριστιανικό λεξιλόγιο, για να τονιστεί η θαυμαστή μεταμόρφωση της ύλης που χαρίζει ο οιονεί μεταφυσικός και επίγεια εδεμικός νέος κόσμος του υπερρεαλισμού, και της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι* («Η αίγλη των ιερωνύμων» αρ. 50, στροφή II και «Οι Αρχάγγελοι» αρ. 66), όπου οι αρχάγγελοι αποκαλύπτουν, στο πρώτο ποίημα, τη ζωτική ενέργεια του ανατέλλοντος ηλιακού φωτός, συνδέοντας το φυσικό με το υπερφυσικό και στο δεύτερο το ερωτικό με το

⁴⁰ Βλ. και τη [σημ. 354](#) του δευτέρου μέρους.

θεικό στοιχείο, αναγγέλλοντας ως αρχάγγελοι-καράβια-μεσσίες τον ερχομό της διευρυμένης πραγματικότητας του υπερρεαλισμού.⁴¹

Η ζωτική και ποιητική ενέργεια του έρωτα επιφαινεται στο έργο του Εμπειρικού και με τη μορφή του ποιητή. Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη είναι η άδηλη επιφάνεια του πεζού ποιήματος «Όταν το Σώμα της Σιγής γοργά σαλεύη», όπου το μήνυμα της έλευσης του έρωτα ως ευδαιμονικής και λυτρωτικής δύναμης που νικά τον θάνατο, θυμίζοντας το θεολογικό και κοσμοσωτήριο «Χριστός γεννάται», ταυτίζεται με το μήνυμα της γέννησης ενός μεγάλου ποιητή που αποκαλείται «θείον βρέφος». Επίσης, ο beat ποιητής Jack Kerouac ως οραματικά επιφαινόμενη μορφή, που εξυμνείται και θεοποιείται στο «Beat, beat, beatitude and love and glory» από έναν αφηγητή-ποιητή-προφήτη,⁴² ταυτίζεται με την ιεροποιημένη ερωτική ενόρμηση (το «“έν τούτω νικά” του έρωτος», *Οκτάνα*, 24), «πιστεύοντας εις τον Θεόν με τις αισθήσεις» (*Οκτάνα*, 25), συζευγνύοντας τις διαφορές του διονυσιακού και του απολλώνιου στοιχείου και αποκαλύπτοντας τη μεσσιανική⁴³ διάσταση του διευρυμένου κόσμου του υπερρεαλισμού.⁴⁴

Στη συνέχεια, ο έρωτας επιφαινεται σε αρκετές περιπτώσεις στην εμπειρική ποίηση με τη μορφή κάποιου ζώου. Εκτός από τον αμνό-κριό, την κοσμική, δημιουργική και πάντα ελεύθερη ουσία του έρωτα αποκαλύπτουν και ο Αίγαγρος (ένα άλλο ζώο που συνδέεται με τον Πάνα αλλά και την Αφροδίτη και το ηλιακό φως), ο King-Kong, τα άλογα και ο πήγασος (που εμφανίζεται ως επιφαινόμενο μόνο μια φορά στο ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα» της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι*, χωρίς να διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο). Επίσης, η Άσπρη Φάλαινα μπορεί να μη

⁴¹ Για τη σημασία των αρχαγγέλων στην ποίηση του Εμπειρικού βλ. και τη [σημ. 788](#) του δευτέρου μέρους.

⁴² Ο Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 111, κάνει λόγο για μυσταγωγό και ιεροφάντη «που δείχνει στα πλήθη των μυστών το υπερφυσικό όραμα» και διατείνεται ότι «υπόθεση του ποιήματος είναι το πέρασμα του θεού με το θίασό του (η λέξη δεν προφέρεται), [...], δηλαδή σαφώς παγανιστικά Θεοφάνια».

⁴³ *Ο.π.*, 110, υποστηρίζει πως «ο ποιητής αποκτά θεϊκή υπόσταση και, ως ένα σημείο, ρόλο σωτήρα» στα δύο πεζά ποιήματα που μας απασχολούν.

⁴⁴ Και ο Βιερχόυ που χαρακτηρίζεται «αληθινός ποιητής», καθώς «το ποίημά του ήτο η ίδια η ζωή του» («Αργώ», 109) είναι γνήσιος εκφραστής αυτής της ζωτικής δύναμης του έρωτα, όχι αυτή τη φορά ως αντικείμενο αλλά ως υποκείμενο επιφανειών. Γι' αυτό και είναι αυτός που οδηγεί τελικά την Αργώ στον εναέριο και ανοδικό της πλου, βιώνοντας μαζί με τους άλλους αεροναύτες-αργοναύτες τη μέθεξη του ενοποιημένου και επανα-μαγεμένου υπερρεαλιστικού κόσμου.

συνιστά επιφαινόμενο ζώο, αλλά είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μέθεξη που προσφέρει ο έρωτας ως καθολική κοσμική ουσία στις σημαντικές επιφάνειες των κειμένων «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» και «Η Άσπρη Φάλαινα». Από αυτά τα ζώα μόνο ο Αίγαγρος και τα άλογα δεν έχουν μεσσιανικά χαρακτηριστικά, παρά τις θεϊκές και υπερφυσικές αντίστοιχα ιδιότητες που ολοφάνερα τους αποδίδονται από τον ποιητή.⁴⁵ Ο Αίγαγρος, –μέσω της οραματικής επιφάνειας του οποίου αποκαλύπτεται η ζωτική-ερωτική δύναμη που συνέχει τον κόσμο και κατονομάζεται η ελληνική ποιητική γενεαλογία του Εμπειρικού που την ύμνησε–, επιλέγει να ζήσει απομονωμένος από την ευτέλεια του κόσμου, περιφρονώντας τις προσφορές των ανθρώπων, στις υψηλές σφαίρες που του προσφέρει η ίδια η ερωτική-ποιητική δημιουργία, ενώ τα άλογα (στην αναδρομική επιφάνεια του πίνακα του de Chirico), μέσω των οποίων διατρανώνεται η μερική κοσμική δύναμη, απομακρύνονται με τη θέλησή τους από την πόλη και παραμένουν μοναχικά, αλλά πάντα προσηλωμένα ως αγγελικές μορφές στο όραμα της υπερπραγματικότητας, έστω κι αν αυτό το όραμα του επανα-μαγεμένου κόσμου δεν μπορούν να το υλοποιήσουν παρά μόνο για τον εαυτό τους.⁴⁶ Όλα τα άλλα ζώα, ο αμνός-κριός που αίρει τις αμαρτίες του κόσμου, ο γορίλας King Kong που εξυμνείται ως Μεσσίας και η Άσπρη Φάλαινα που συνδέεται με την Αφροδίτη (στο «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου»), το «ωκεάνιο αίσθημα» και τον πρωταρχικό-μελλοντικό ενοποιημένο και αιώνιο κόσμο του υπερρεαλισμού (στο ποίημα «Η Άσπρη Φάλαινα») λυτρώνουν και σώζουν⁴⁷ τα κειμενικά υποκείμενα και γενικότερα

⁴⁵ Ο Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 59, κάνει λόγο για «ζώο Σωτήρα» και υποστηρίζει, 111, αναφερόμενος στον Αίγαγρο, στον αμνό-κριό, στον King Kong και στην Άσπρη Φάλαινα πως είναι «χαρακτηριστικότατο ότι οι τέσσερις από τις κυριότερες θεότητες της *Οκτάνας* [sic], που σε δύο περιπτώσεις αποκαλούνται ρητά Μεσσίας, ενώ μια τρίτη ταυτίζεται ρητά με τον Χριστό, είναι ζώα».

⁴⁶ Ο έρωτας επιφαινείται οραματικά με τη μορφή του αλόγου και στο ποίημα «Η μνήμη των αναμνήσεων» (*Αι γενεαί πάσαι*, αρ. 23). Και εδώ το όραμα της υπερπραγματικότητας πραγματοποιείται ατομικά, για το ποιητικό εγώ που ως κένταυρος κατορθώνει να ενοποιήσει συνειδητό και ασύνειδο και να υπερβεί την απουσία του αγαπημένου εσύ, προδιαγράφοντας την επιστροφή του και συνάμα την εκπλήρωση του απόλυτου, πνευματικού και σαρκικού, εκλεκτικού έρωτα.

⁴⁷ Ο Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 115, εξηγώντας «γιατί ο Εμπειρικός στράφηκε τελικά προς ζωικούς Σωτήρες, αρσενικούς ως επί το πλείστον, αλλά και προς ένα θηλυκό –αν και η *Φάλαινα*, το “σπερματικό βουνό”, της οποίας το όνομα, όπως παρατήρησε ο Νάνος Βαλαωρίτης, συγγενεύει ηχητικά με τον *ελέφαντα* και με τον *φαλλό*, διατηρεί κι εκείνη ορισμένα αρσενικά χαρακτηριστικά», επισημαίνει εύστοχα πως «μόνο το ζώο, και μάλιστα το πολύ μεγάλο ζώο (υπερμεγέθης γορίλας,

όσους ενστερνίζονται το απελευθερωτικό και ενοποιητικό μήνυμά τους,⁴⁸ ενώ αντίθετα οδηγούν στον όλεθρο (τουλάχιστον ο γορίλας και η φάλαινα) όσους δεν το ασπάζονται.

Την κοσμική δύναμη του έρωτα ενσαρκώνει στην κορύφωση της επιφάνειας του ποιήματος «Άνδρος-Υδρούσα» και το αγαπημένο νησί του Εμπειρικού, η γενέθλια Άνδρος, που προσωποποιείται και χαιρετίζεται από τη γυμνόστηθη κορυφαία νύμφη ως «πλήρες αυγό της οικουμένης», ως μικρόκοσμος που περιέχει εν σπέρματι το όλον και εξυμνείται από τον ποιητή ως διηνεκής πηγή της ζωής, «εύανδρος Άνδρος» (*Αι γενεαί πάσαι*, 155) και «Άνδρος-Υδρούσα».

Τέλος, ο έρωτας επιφάνεται στην εμπειρική ποίηση και με τη μορφή λέξεων αλλά και αντικειμένων, κυρίως τεχνολογικών επιτευγμάτων.⁴⁹ Συγκεκριμένα, οι λέξεις, που συνιστούν το αντικείμενο της άδηλης επιφάνειας στο ομότιτλο πεζό ποίημα της *Οκτάνα*, συνυφαίνονται με ένα άλλο εμπειρικό ερωτικό σημαίνον, τους

φάλαινα), επειδή ενσαρκώνει την επιβίωση της πρωταρχικής ζωής, της εδεμικής κατάστασης, του φαίνεται πια ν' αποτελεί αρκετά ασφαλή εγγύηση για αποτελεσματική επιστροφή στην άγρια, αθάνα φύση, δηλαδή ν' αποτελεί φερέγγυο Μεσσία».

⁴⁸ Θα μπορούσε βέβαια να υποστηριχθεί πως και ο Αίγαγρος και τα άλογα έχουν δυνητικά μεσσιανικές ιδιότητες, από τη στιγμή που συνιστούν αντικείμενα επιφανειών. Μέσω δηλαδή της διυποκειμενικής εμπειρίας της επιφάνειας και ως προσωπεία του ίδιου του ποιητή (που ειδικά στο «Του Αιγάγρου» λειτουργεί ως ποιητής-προφήτης και αποποιείται την αμαρτία της μη αποκάλυψης του υπερρεαλιστικού οράματος του Αιγάγρου) μπορούν να ασκήσουν λυτρωτική, μεσσιανική επίδραση στον αναγνώστη. Θα λέγαμε ότι ο Εμπειρικός ως προφήτης του ασύνειδου καταφέρει πλήγμα στην κρατούσα ηθική, εκχριστιανίζοντας το ζωικό-πρωτόγονο και προσδίδοντας ζωώδη διάσταση στο χριστιανικό.

⁴⁹ Είναι γνωστή η συστηματική ενασχόληση των υπερρεαλιστών με τα αντικείμενα, ειδικότερα η επιθυμία τους να βρουν, να δημιουργήσουν και να εκθέσουν ασυνήθιστα αντικείμενα. Ο Breton, «Situation surréaliste de l'objet», ό.π., 89-90, σημείωνε το 1935 πως «κυρίως στο αντικείμενο παρέμειναν ανοιχτά, τα τελευταία χρόνια, τα ολοένα και πιο διαυγή μάτια του υπερρεαλισμού. Αυτό το αντικείμενο (ονειρικό αντικείμενο, αντικείμενο με συμβολική λειτουργία, πραγματικό και εικονικό αντικείμενο, κινητό και σιωπηλό αντικείμενο, αντικείμενο φάντασμα, ευρεθέν αντικείμενο, κ.λπ.) ώθησε δημόσια την πολύ προσεκτική εξέταση αρκετών πρόσφατων θεωριών. Μόνο αυτή η εξέταση μπορεί να επιτρέψει σε κάποιον να αντιληφθεί σε όλη του την εμβέλεια τον σύγχρονο πειρασμό του υπερρεαλισμού». Ο Fijalkowski, «The object», στο Fijalkowski & Richardson (eds), ό.π., 193-206: 195, επισημαίνει ότι στον υπερρεαλισμό το αντικείμενο «τείνει να αναπαριστά μια ανοιχτή, κινητή κατηγορία ύπαρξης, που βρίσκεται σε εξέλιξη παρά έχει σταθεροποιήσει το νόημά της: ένα αίνιγμα, μία δίοδος». Κατά τη γνώμη μας, τα αντικείμενα στην εμπειρική ποίηση είναι άμεσα συνυφασμένα με το αίνιγμα της ανένα εξελισσόμενης ερωτικής-ζωτικής ενέργειας.

πίδακες, και φανερώνουν στους ποιητές την ποιητική ενέργεια του έρωτα, που καταλύοντας τα χωροχρονικά όρια, ενοποιεί τον κόσμο. Επίσης, ο φάρος,⁵⁰ με τα συμπαντικά και ανθρώπινα χαρακτηριστικά στο ποίημα «Η στιλβηδών» της *Ενδοχώρας*, αλλά και ο Υπερσιβηρικός σιδηρόδρομος, –που συνυφαίνεται αφενός με τον ποταμό Αμούρ (άλλη θεμελιώδη για τον Εμπειρικό επιφανόμενη μορφή του έρωτα), ως οπτικοακουστική και τεχνολογική παραλλαγή του, στην καταληκτική επιφάνεια του «Αμούρ-Αμούρ» και αφετέρου με τον Μιχαήλ Στρογκόφ στη δεύτερη οραματική επιφάνεια του ποιήματος «Κοντά στη λίμνη της Βαϊκάλης ή Ο άγγελος των στεππών»,– συνιστούν αντικείμενα επιφανειών της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας, που ειδικά στην περίπτωση του Υπερσιβηρικού λαμβάνει και μεσσιανικές διαστάσεις.⁵¹ Επιπλέον, το αερόστατο ως αντικείμενο επιφάνειας του αναβιωμένου παρελθόντος που βιώνεται από τον Ραμίρεθ (και αφορά την έκθεση των Παρισίων του 1900) αποκαλύπτει την επιθυμία κατίσχυσης της απελευθερωτικής αρχής της απόλαυσης έναντι της βασανιστικής αρχής της πραγματικότητας, επομένως την υπερρεαλιστική επιθυμία της κυριαρχίας του έρωτα που πάντα επανέρχεται ως ενοποιητική δύναμη του κόσμου («Je reviens toujours»),⁵² προσημαίνοντας το ευδαιμονικό εναέριο και υπερπραγματικό ταξίδι της Αργούς.

⁵⁰ Αντίστοιχα, η σύζευξη του φάρου με τη θάλασσα συνδέεται με τη συμφιλίωση των αντιθέτων και την αποκάλυψη της υπερπραγματικής αρμονίας του κόσμου στην πρώτη επιφάνεια-ρεμβασμό των «Μορφών αιθρίας» των *Γραπτών* (βλ. την υποενότητα I.1.B.ii, β του δευτέρου μέρους). Για τη σχέση του φάρου με τους ασύνειδους συνειρμούς του Εμπειρικού βλ. τη [σημ. 443](#) του δευτέρου μέρους.

⁵¹ Ο Υπερσιβηρικός συνδέεται, εκτός όμως του πλαισίου μιας επιφάνειας, και με τους αρχαγγέλους στο ποίημα «Ο Υπερσιβηρικός».

⁵² Η αιώνια επανέλευση της ζωτικής ενέργειας που διακηρύσσει ο Εμπειρικός, ποθώντας την κατάργηση του ευθύγραμμου χρόνου της εμπειρίας, την επαναφορά της κυκλικής αχρονίας των απαρχών του κόσμου και κατ' επέκταση την υπέρβαση του θανάτου (δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι το «Je reviens toujours» αναγράφεται συμβολικά στο κυκλικό σχήμα ενός σωσίβιου), θα μπορούσε να συσχετιστεί, κατά τη γνώμη μας, με την έννοια της «αιώνιας επιστροφής» του Nietzsche (βλ. τον αφορισμό 341 της *Χαρούμενης Επιστήμης* (1882): «Η αιώνια κλεψύδρα της ύπαρξης αναποδογυρίζει ακατάπαυστα, και μαζί της και συ, κόκκε σκόνης!»), στο Φρίντριχ Νίτσε, *Η Χαρούμενη Επιστήμη*, μτφρ.-επιμ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη: Νησίδες, 2004, 207). Είναι όμως αξιοσημείωτο, όπως τονίζει ο Μιρτσέα Ελιάντε, *Κόσμος και ιστορία ή Ο μύθος της αιώνιας επιστροφής*, μτφρ. Στρατή Ψάλτου, θεώρηση Μάριου Μπέγγου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999, 185, ότι ο Nietzsche αναζωογόνησε στη φιλοσοφία τον αρχαϊκό «μύθο της αιώνιας επιστροφής». Για την ενδεχόμενη επιρροή του Nietzsche στον Εμπειρικό βλ. και παρακάτω τη [σημ. 91](#).

Από την άλλη πλευρά, οι χαρταετοί και τα αεροπλάνα που γράφουν στο στερέωμα τις λέξεις «ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ» στο πεζό ποίημα «Οι Χαρταετοί», αποτελούν τα εναύσματα της επιφάνειας της αδιαίρετης ηδονής που συνέχει τον κόσμο, προκαλώντας το «ωκεάνιο αίσθημα» στα παιδιά που, χάρη στην προ-λογική, ενορατική ματιά με την οποία θεώνται τον κόσμο, έχουν τη δυνατότητα να τη συναισθανθούν και να γίνουν έτσι οι ευαίσθητοι δέκτες της ή αλλιώς τα υποκείμενα της επιφάνειάς της. Την πλήρη μέθεξη αυτής της ενιαίας ηδονής που ανυψώνει πνευματικά και ψυχικά τον άνθρωπο, μορφοποιεί και το αερόστατο με το σφαιρικό του σχήμα, η ίδια η Αργώ αυτή τη φορά,⁵³ που εντάσσεται στο σκηνικό της επιφάνειας, την οποία βιώνουν ο Πάμπλο και η Καρλόττα τη στιγμή της ερωτικής τους ένωσης και του θανάτου τους, ενώνοντας μέσω του βλέμματος (της σκοπικής ενόρμησης) των αεροναυτών και της Καρλόττας τον εναέριο με τον επίγειο κόσμο, το υψηλό με το χαμηλό. Ως ουσιαστικό στοιχείο της υποκειμενικής ενδοχώρας του Εμπειρικού, εκφράζει όπως και οι χαρταετοί και τα αεροπλάνα τον «ανοδικό ψυχισμό» του,⁵⁴ την αίσθηση ελευθερίας και την αγαλλίαση που του χαρίζει η εσωτερική άνοση, η οποία βιώνεται χάρη στην όσμωση του εσωτερικού με τον εξωτερικό κόσμο και στην επακόλουθη διεύρυνση της πραγματικότητας.

Συστατικό στοιχείο της προσωπικής μυθολογίας του Εμπειρικού συνιστά και το πλοίο, που ταυτισμένο με το ακρόπρωρό του, μια ολοζώντανη γυμνόστηθη γοργόνα, γίνεται αντικείμενο επιφανειών στη «Μανταλένια» και στο ποίημα «Η άφιξη». Και στις δύο περιπτώσεις το πλοίο, η γοργόνα-καράβι έχει ζωή και ερωτική-θηλυκή υπόσταση, αποτελεί δηλαδή εμπειρική γυναικεία μορφή. Στη «Μανταλένια» συνδέεται ξεκάθαρα με την αρχαιοελληνική θεά του έρωτα, την Αφροδίτη αλλά και τη νεοελληνική ερωτική Μαντελένια του Γρυπάρη, ενδεχομένως και με τη χριστιανική Μαγδαληνή των λαϊκών θρύλων και συνιστά το αντικείμενο της επιφάνειας-ονείρου που βιώνει ο αφηγητής-ποιητής. Αισθητοποιεί την κοσμική ουσία του έρωτα που αναδύεται από τη θάλασσα, το αρχικό Έν με το οποίο επιθυμεί να

⁵³ Είναι αξιοσημείωτο ότι η Αργώ που παρομοιάζεται με «μέγα εναέριον κήτος» («Αργώ», 91) συνδέεται όπως και η Άσπρη Φάλαινα, το μέγα θαλάσσιο κήτος, με επιφάνειες που αποκαλύπτουν τη χαμένη αρχέγονη ενότητα και το «ωκεάνιο αίσθημα» που προκαλεί η ένωση του ανθρώπου με τον κόσμο.

⁵⁴ Τα αερόστατα αισθητοποιούν την εσωτερική άνοση του ποιητή και στην άδηλη επιφάνεια του ομότιτλου ποιήματος του 1971 (βλ. 1934. *Προϊστορία ή Καταγωγή*, 152). Για τη σημασία του αερόστατου βλ. και τη [σημ. 296](#) του δευτέρου μέρους.

ενωθεί το ονειρευόμενο κειμενικό υποκείμενο, ώστε να βιώσει την απόλυτη αρμονία της αρχέγονης ενότητας, που ευαγγελίζεται ο μελλοντικός νέος κόσμος του υπερρεαλισμού. Στο «Η άφιξη» γίνεται ο συνεκτικός κρίκος που ρευστοποιεί το παρελθόν με το παρόν του ποιητή (καθώς βιώνει την επιφάνεια ως επιβάτης πλοίου που φτάνει στην Άνδρο) και συνυφαίνει τον πνευματικό του κόσμο με τον υλικό.⁵⁵ Το πλοίο (ως φρεγάδα ή καράβι) είναι επίσης το αντικείμενο οραματικών επιφανειών στα ποιήματα «Το ρήμα αγναντεύω» και «Δικλείς» της *Ενδοχώρας*, όπου ο οραματιζόμενος (και ονειρευόμενος στη δεύτερη περίπτωση) ποιητής ταυτίζεται με τον ονειροπολούντα επιβάτη του πλοίου σε μια υπερπραγματική σύζευξη οράματος, ονείρου, ονειροπόλησης και πραγματικότητας, αλλά και στο ποίημα «Οι Αρχάγγελοι», όπου τα καράβια συνυφαίνονται με τους αρχαγγέλους ως υπερπραγματικές ερωτικές και συνάμα μεσσιανικές οντότητες. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι το πλοίο ως αντικείμενο ή τόπος βίωσης της επιφάνειας στο εμπειρικό έργο βρίσκεται πάντα εν πλω, δηλαδή κινείται και φέρει ζωή,⁵⁶ και κάποιες φορές επιφαίνεται να φτάνει στο λιμάνι, κομίζοντας πάντα το ευδαιμονικό μήνυμα ενός επανα-μαγεμένου κόσμου ή συνιστώντας το ίδιο την ερωτική κοσμική ουσία που συνέχει αυτόν τον κόσμο.⁵⁷ Αντίθετα, τα «στεκούμενα καράβια» της πλαισιογενούς επιφάνειας στο πεζό ποίημα «Παρουσία αγγέλων εντός ατμομηχανής» της *Υψικαμίνου* αισθητοποιούν τον παλαιό ορθολογιστικό κόσμο που θα συντριβεί από τη νέα διευρυμένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού.

⁵⁵ Και στο ποίημα «Η Άσπρη Φάλαινα» το καράβι είναι ο τόπος, όπου ο Ισμαήλ αναβιώνει μέσω της επιφάνειας το «ωκεάνιο αίσθημα» της σύντηξής του με τον απέραντο ωκεανό σε μια υπερπραγματική ολότητα. Γενικά, το πλοίο συνιστά για τον Εμπειρικό προνομιακό τόπο βίωσης της επιφάνειας (γεγονός που ισχύει και για τον *Μεγάλο Ανατολικό*), γιατί αποτελεί χώρο μεταιχμίου, καθώς είναι μια στερεά ύλη μέσα στο υγρό στοιχείο, όπου το κειμενικό υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να ρεμβάσει, συζευγνύοντας τη συνειδητή με την ασύνειδη πραγματικότητα.

⁵⁶ Στη «Μανταλένια» μπορεί το ομώνυμο κλίππερ να έχει μόλις αγκυροβολήσει κοντά στο ανδριώτικο ακρογιάλι, είναι όμως πάντα έτοιμο να σαλπάρει, περιμένοντας ως ερωτική θηλυκή μορφή τον Ανδριώτη επιβήτορα-αρχηγό του, με τον οποίο θα αποτελέσει, έστω και στιγμιαία, μία ενιαία ολότητα. Βέβαια, το εν λόγω ταξίδι δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ εντός του ονείρου, καθώς ο ονειρευόμενος αφηγητής-ποιητής-επιβήτορας πέφτει στη θάλασσα και έτσι ξυπνά. Στην επιφάνεια-όνειρο της «Μανταλένιας», όπως και στη θεωρία του Φερέντζι, η διαρκής σύντηξη της αρχέγονης ενότητας επιτελείται μέσα στη θάλασσα.

⁵⁷ Το ίδιο άλλωστε ισχύει και για το αερόστατο και τον εναέριο πλου του, ο οποίος στην «Αργώ» επιτελείται εντός της πραγματικότητας, προεικονίζοντας την υπερπραγματικότητα.

Για τον Εμπειρικό, η κίνηση των κοσμικών και των φυσικών στοιχείων (του φωτός που διαχέεται παντού πάνω στη γη, του νερού που ρέει, της λάβας που εξακοντίζεται από το έδαφος), των θεϊκών και υπερφυσικών οντοτήτων (του Πανός στη γη και των αρχαγγέλων στον ουρανό), των ζώων (του αμνού-κριού που βελάζει, του Αιγάγρου που ανεβαίνει στις βουνοκορφές, του γορίλα που γκρεμίζει τα πάντα στη σύγχρονη μητρόπολη, της Άσπρης Φάλαινας που ενώνει την επιφάνεια με τα βάθη των ωκεανών), των ανθρώπινων δημιουργημάτων (των χαρταετών) και των τεχνολογικών μέσων (του Υπερσιβηρικού, του πλοίου, του αερόστατου, των αεροπλάνων) όπως και τα αντίστοιχα θαλάσσια και εναέρια ταξίδια (στον οριζόντιο και στον κάθετο άξονα), αλλά και οι επίγειες διαδρομές των ανθρώπων,⁵⁸ που πολύ συχνά έχουν μυητικές διαστάσεις, καθώς και η κίνηση ή η δημιουργικότητα των ανθρώπων ως φορέων ζωής (της γυναίκας στις ποικίλες μορφές της και του άνδρα-ποιητή) συνδέονται με την επιφάνεια του έρωτα ως καθολικής κοσμικής ουσίας,⁵⁹ που έχει απελευθερωτική δύναμη και τη δυνατότητα να προσφέρει στον άνθρωπο το βίωμα του ενοποιημένου κόσμου του υπερρεαλισμού.

Το μόνο στατικό αντικείμενο στην εμπειρική ποίηση, που συνδέεται με την επιφάνεια του έρωτα, είναι ο αδάμας Κο-ι-νόρ. Και πάλι όμως ο πολύτιμος αυτός

⁵⁸ Επομένως, στο εμπειρικό σύμπαν τα τέσσερα βασικά στοιχεία των προσωκρατικών φιλοσόφων, το νερό, η γη, ο αέρας και η φωτιά (ως ήλιος και λάβα), είναι μορφές μέσω των οποίων αποκαλύπτεται ο έρωτας, ως ενοποιητική δύναμη του σύμπαντος. Για τον Εμπειρικό και τα τέσσερα φυσικά στοιχεία, που κατά τον Γάλλο φιλόσοφο Gaston Bachelard προσδιορίζουν μέσω της φαντασίας και του ασύνειδου τη σχέση μας με τον κόσμο, είναι θεμελιώδη. Στον ψυχισμό του δεν υπερτερεί, κατά τη γνώμη μας, κάποιο έναντι των άλλων, επειδή και τα τέσσερα, ιδίως όταν συζευγνύονται, φανερώνουν τη ζωτική-ποιητική ενέργεια. Βλ. Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης*, μτφρ. Έλση Τσούτη, Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1985· Γκαστόν Μπασλάρ, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, μτφρ. Γιάννης Η. Εμίρης, Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ, 2007· Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris: Librairie José Corti, 1982 [1^η έκδ. 1948]· του ίδιου, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Librairie José Corti, 1990 [1^η έκδ. 1943].

⁵⁹ Θα λέγαμε ότι αυτό είναι εύλογο, από τη στιγμή που η κίνηση σύμφωνα με τους νόμους της φυσικής είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ενέργεια, αλλά και ψυχαναλυτικά με την υπέρβαση του φόβου του θανάτου. Έτσι και ο Εμπειρικός επιλέγει την κίνηση, για να αισθητοποιήσει ποιητικά μέσω της επιφάνειας τη ζωτική-ερωτική ενέργεια. Όπως έχει ήδη επισημάνει ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 151, «η ατελεύτητη κίνηση αποτελεί [...] θεμελιακό συστατικό μιας ποίησης εποχούμενης, ιπτάμενης, ρέουσας, καλπάζουσας και παφλάζουσας. Όλα τα σύμβολα, οι εικόνες και τα θεματικά μοτίβα (ταξίδι, άνωση, εναλλαγή των εποχών κτλ.) υποβάλλουν την αίσθηση ενός διαρκούς γίνεσθαι».

πολυεδρικός λίθος, που εντάσσεται στην πρώτη επιφάνεια-ρεμβασμό των «Τεκταινομένων», ταυτιζόμενος με την ζωτική-ποιητική ενέργεια από την οποία εκπορεύονται και στην οποία περιέχονται όλες οι φυσικές και πνευματικές δυνάμεις, αλλάζει κατόχους εξαιτίας της ανεκτίμητης αξίας του, κινητοποιώντας σε όσους έχουν την παγκόσμια εξουσία τον πόθο της κατοχής του, προκαλεί δηλαδή ως σύμβολο της πηγής της ζωής την κινητικότητα των ανθρώπων.

Είναι φανερό ότι ο έρωτας ως καθολική κοσμική ουσία ή ως ζωτική-ποιητική ενέργεια, που μπορεί να συνδεθεί, όπως έχουμε αναφέρει, με τον «Έρωτα (Eros)» ή τις «ενορμήσεις της ζωής» του Freud και με την έννοια της «ζωτικής ορμής» (élan vital) του Bergson, επιφαίνεται στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Εμπειρικού με πάμπολλες μορφές (κοσμικά και φυσικά στοιχεία, θεϊκά και υπερφυσικά όντα, γυναίκες και άνδρες, ζώα, το γενέθλιο νησί, λέξεις, αντικείμενα-δημιουργήματα),⁶⁰ ακριβώς για να μπορέσει και ο ποιητής και ο αναγνώστης του να συλλάβουν, μέσω της ενορατικής πράξης της ποιητικής γραφής, αυτή τη ζωτική ενέργεια στην καθολική της διάσταση και να βγουν έξω από τα όριά τους συμφιλιωνόμενοι με τον κόσμο.⁶¹ Έτσι, ο έρωτας, βασικό υπαρξιακό ζητούμενο για τους υπερρεαλιστές, διοχετεύεται μέσω της ποίησης,⁶² ειδικότερα της επιφάνειας, στον κόσμο ως

⁶⁰ Όλες αυτές οι μορφές που συνιστούν συστατικά στοιχεία της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή επανέρχονται στο έργο του ως «έμμονες» εικόνες ή «μεταφορές» (métaphores obsédantes, σύμφωνα με τον Charles Mauron, στο βιβλίο του *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1963) και «ομαδοποιούνται υπό μορφήν “δικτύων” (réseaux)», καθώς πολλές φορές συνυφαίνονται, όπως συμβαίνει με τον Πάνα και το ποτάμι, τους αρχαγγέλους-καράβια, τον Αμούρ και τον Υπερσιβηρικό, τον Υπερσιβηρικό και τους αρχαγγέλους, το αερόστατο που αποκαλείται κήτος, για να αισθητοποιήσουν όμως πάντα, κυρίως μέσω της επιφάνειας, τον έρωτα ως ζωτική-ποιητική ενέργεια. Βλ. Ιβάνοβιτς, *ό.π.*, 616-622: 618, όπου χρησιμοποιούνται ως μεθοδολογικό εργαλείο οι «έμμονες μεταφορές» του Mauron.

⁶¹ Όπως σημειώνει η Duplessis, *ό.π.*, 84, «οι υπάρξεις που δραπετεύουν από τις νόρμες της κοινωνίας, για να προσπαθήσουν να φτάσουν στο ανείπωτο, νιώθουν αυτή την κλήση που, σύμφωνα με τον Bergson, είναι η συνειδητοποίηση της “ζωτικής ορμής” που ωθεί την “ανοιχτή ψυχή” να βγει από τα όριά της».

⁶² Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, *ό.π.*, 167, έχει επισημάνει ότι στο έργο του Εμπειρικού «η ποιητική φωνή εξομοιώνεται με τη σεξουαλική δραστηριότητα. Προκύπτει έτσι, [...], μια άλλη κατηγορία “σπερματικών” ή “απόλυτα ερωτικών” ποιημάτων γεγονότων. Το κείμενο μεταβαίνοντας διαδοχικά από την “επιθυμία” στην “επαφή” και εν τέλει στην “εκφόρτιση” συντάσσει ένα τυπικό μορφολογικό σχήμα, τόσο του ποιητικού όσο και του ερωτικού μύθου. Η πρόθεση αυτή επικουρείται

λυτρωτικό και μεσσιανικό στοιχείο,⁶³ και αμφίδρομα ο κόσμος, άμεσα συνυφασμένος με τον έρωτα, διοχετεύεται στην ποίηση και αποκαλύπτει τα υπερπραγματικά μυστικά του μέσω αυτής. Επιπλέον, το αφηρημένο (η ζωτική-ποιητική ενέργεια) αισθητοποιείται μέσω του συγκεκριμένου (των ποικιλόμορφων απτών ερωτικών σημαινόντων), ενώ παράλληλα το συγκεκριμένο αποκαλύπτει μέσω της επιφάνειας το αφηρημένο, επιτελώντας την υπερπραγματική όσμωση.⁶⁴ Με αυτόν τον τρόπο, ο Εμπειρικός υλοποιεί την ίδια την ουσία του υπερρεαλισμού, όπως την όρισε ο ίδιος στη «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», ως διοχέτευσης της ζωτικής-ποιητικής ενέργειας και καθιστά τη λογοτεχνική επιφάνεια προνομιακό μέσο της υπερρεαλιστικής του ποιητικής.

από την ποιητική ρητορική, η οποία έχει ως βασικό γνώρισμά της μιαν εσωτερική ρυθμική, αντίστοιχη της κλίμακας που διαγράφει η ερωτική ένταση».

⁶³ Σπάνια ο Εμπειρικός δεν υιοθετεί την αισιόδοξη στάση, όσον αφορά τη συλλογικά λυτρωτική διάσταση του έρωτα. Μόνο στα «Δύο άλογα του Giorgio de Chirico» και στο «Του Αιγάγρου» η ζωτική ενέργεια λυτρώνει ατομικά τα κειμενικά υποκείμενα, που παραμένουν μοναχικές αλλά υπερήφανες υπερπραγματικές οντότητες, καθώς δεν μπορούν στην πρώτη ή δεν θέλουν (ως υψηλοί ποιητές) στη δεύτερη περίπτωση να ενωθούν με την πραγματικότητα που τους περιτριγυρίζει. Θα λέγαμε ότι ο Εμπειρικός, παρά τη δεδομένη πίστη του στον νέο κόσμο που ευαγγελίζεται, εκφράζει (το 1942) την απαισιοδοξία που του προκαλεί το αίσθημα απόρριψης του υπερρεαλιστικού μηνύματος και (το 1960) τη συνειδητή του άρνηση να συμβιβαστεί (όπως και οι ποιητές της ελληνικής γενεαλογίας στην οποία εντάσσεται) με την κοινωνική υποκρισία και δουλοπρέπεια.

⁶⁴ Η Balakian, *Literary origins of surrealism*, ό.π., 110-111, σημειώνει ότι η σύζευξη συγκεκριμένου και αφηρημένου συναντάται και στη ρομαντική ποίηση και στην πλειοψηφία των συμβολιστών, επισημαίνει όμως πως δεν προτείνεται, όπως στους υπερρεαλιστές, μια νέα πραγματικότητα μέσω της σύζευξης αυτής.

Κεφάλαιο Δεύτερο

Το θαυμαστό (le merveilleux)

«Το θαυμαστό δεν είναι ίδιο σε όλες τις εποχές. Μετέχει σκοτεινά σ' ένα είδος γενικής αποκάλυψης που μόνο η λεπτομέρεια φτάνει ως εμάς: πρόκειται για τα ρομαντικά ερείπια, το σύγχρονο μανεκέν ή κάθε άλλο σύμβολο ικανό να κινήσει την ανθρώπινη ευαισθησία για αρκετό διάστημα».

Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 19.

«Και έτσι, ένας νέος κόσμος ανοίχθηκε μπροστά μου, σαν ζαφνικό λουλούδισμα θαυμάτων ανεξαντλήτων».

Εμπειρικός, «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά*, 12.

Το θαυμαστό, που συνδέεται με τον έρωτα, το θαύμα, το υπέροχο, το εκπληκτικό, το ασυνήθιστο, το παράδοξο, το απρόσμενο, το απίστευτο, την εμπύχωση του άψυχου, το υπερφυσικό και το ανοίκειο ή το κρυφό (που εκπορεύεται από το ασύνειδο) σε αγαστή συνύπαρξη με το καθημερινό και το οικείο ή το φανερό (που συνυφαίνεται με το συνειδητό), συνιστά βασική κατηγορία της υπερρεαλιστικής αισθητικής και την ίδια την ουσία του ωραίου, σύμφωνα με τον Breton: «το θαυμάσιο (le merveilleux) ήταν πάντοτε ωραίο, οποιοδήποτε θαυμάσιο είναι ωραίο, δεν είναι μάλιστα παρά το θαυμάσιο που είναι ωραίο».⁶⁵ Έχει εύστοχα υποστηριχθεί ότι μπορεί ο υπερρεαλισμός να μη *δημιούργησε* το θαυμαστό, αλλά ήταν αυτός που το *αποκάλυψε*.⁶⁶ Για τους υπερρεαλιστές το θαυμαστό είναι αμφίσημο, καθώς, αν και αντιτίθεται στο γνωστό, το λογικό και το πραγματικό, φανερώνεται μέσα σε αυτό και αποτελεί απρόβλεπτη στιγμιαία εμπειρία,⁶⁷ που προϋποθέτει «μια αρκετά μεγάλη παρθενικότητα πνεύματος»,⁶⁸ ώστε να γίνει πιστευτή. Σχετίζεται με το «πάθος αιωνιότητας», «διεγείρει [...] ό,τι από το πνεύμα αποβλέπει να εγκαταλείψει τη γη» και «συνιστά ένα πρότυπο δικαιοσύνης και αγνού μεγαλείου».⁶⁹ Ο Breton προσδιορίζει τα τρία βασικά χαρακτηριστικά του θαυμαστού: πρώτον, «μετέχει σκοτεινά σ' ένα είδος γενικής αποκάλυψης», έπειτα είναι κάθε «σύμβολο ικανό να

⁶⁵ Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 18.

⁶⁶ Joyce Suechun Cheng & Michael Richardson, «The marvellous», στο Fijalkowski & Richardson (eds), ό.π., 239-247: 239.

⁶⁷ Σύμφωνα με τον Louis Aragon, *Le paysan de Paris* [1926], Paris: Gallimard, Collection Folio, 1998, 248, «Το θαυμαστό είναι η αντίφαση που φανερώνεται μέσα στο πραγματικό».

⁶⁸ Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 19.

⁶⁹ Ο.π., 18.

κινήσει την ανθρώπινη ευαισθησία για αρκετό διάστημα» και τέλος σχετίζεται με «αυτά τα πλαίσια που μας κάνουν να χαμογελάμε», στα οποία «ζωγραφίζεται πάντα η αδιόρθωτη ανθρώπινη ανησυχία».⁷⁰ Επομένως, το υπερρεαλιστικό θαυμαστό που εκκινεί από το αισθητό, κινητοποιεί την ανθρώπινη ευαισθησία και φαντασία, ακριβέστερα κλονίζει το πνεύμα που έχει υποταχθεί στη λογική, με αποτέλεσμα αυτό να επιδιώκει «να εγκαταλείψει τη γη», ποθώντας την αιωνιότητα. Με αυτόν τον τρόπο, μετέχει σε αυτό που ο Breton αποκαλεί «γενική αποκάλυψη»: μέσω του θαυμαστού, που προκαλεί λόγω της αμφισημίας του μια πολύ μεγάλη έκπληξη, ένα είδος σοκ, το παρθενικό πνεύμα (ή με άλλα λόγια το «βλέμμα που βρίσκεται σε άγρια κατάσταση»)⁷¹ ελευθερώνεται και οδηγείται στη θέαση της υπερπραγματικότητας, της διευρυμένης πραγματικότητας που συζευγνύει το συνειδητό με το ασύνειδο, το αντικειμενικό με το υποκειμενικό, την ύλη με το πνεύμα, τον κόσμο με τον άνθρωπο. Συνεπώς, το υπερρεαλιστικό θαυμαστό, όπως και το ιερό που αποκαλυπτόταν μέσω της παραδοσιακής θείας επιφάνειας, έχει την ιδιότητα να μεταμορφώνει, έστω και στιγμιαία, τον ορατό κόσμο,⁷² ανανεώνοντάς τον χάρη στη διέγερση της παρθενικότητας του ανθρώπινου πνεύματος, αλλά και να διευρύνει την ορθολογιστική γνώση που έχουμε όχι μόνο γι' αυτόν, αλλά και για την ίδια μας την ύπαρξη.

Στην εμπειρική ποίηση το επιφαινόμενο, που συνδέεται με τον έρωτα ως ζωτική-ποιητική ενέργεια και τον νέο υπερπραγματικό κόσμο, είναι θαυμαστό και επομένως ωραίο.⁷³ Έτσι, και για τον Εμπειρικό το θαυμαστό, που επιφαίνεται εντός του αισθητού κόσμου, διαγράφοντας τα όρια ανάμεσα στο μεταφυσικό και το φυσικό, στο υπερφυσικό και το πραγματικό, στο έμψυχο και το άψυχο, στο υπέροχο και το καθημερινό, στο τοπικό και το οικουμενικό, στο έγχρονο και το άχρονο, στο αφηρημένο και το συγκεκριμένο, στο ιερό και το χυδαίο, μεταμορφώνοντας και

⁷⁰ Ο.π., 19-20. Επίσης, σημειώνει πως «ο φόβος, η έλξη του ασυνήθιστου, οι ευκαιρίες, η γεύση πολυτέλειας, είναι ελατήρια που δεν θα επικαλεσθεί κανείς ποτέ μάταια», καθώς μπορούν να οδηγήσουν στο θαυμαστό.

⁷¹ Breton, *Le surréalisme et la peinture*, ό.π., 11 («l'œil existe à l'état sauvage»).

⁷² Για τη σχέση θαυμαστού και ιερού βλ. Cheng & Richardson, «The marvellous», ό.π., 245-247 και γενικότερα για τη σχέση υπερρεαλισμού και ιερού βλ. Rabinovitch, ό.π., 6, που υποστηρίζει ότι «το υπερπραγματικό ως μια στιγμή έξαρσης εντός της κοσμικής εμπειρίας υφίσταται στο μεταίχμιο τέχνης και θρησκείας».

⁷³ Στη σημασία του υπερρεαλιστικού ωραίου, της «σπασμωδικής ομορφιάς», θα αναφερθούμε στο όγδοο κεφάλαιο.

επανα-μαγεύοντας την ορατή πραγματικότητα και προσδίδοντας μια ενορατική διάσταση στην ανθρώπινη εμπειρία και γνώση, μετέχει στην αποκάλυψη της θεμελιώδους υπερρεαλιστικής επιδίωξης, της υπερπραγματικότητας.

Θα αναφερθούμε σε ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα, που τεκμηριώνουν την άποψή μας, χωρίς να εξαντλήσουμε τις επιφάνειες που προσεγγίστηκαν ερμηνευτικά στο δεύτερο μέρος. Συγκεκριμένα, η θαυμαστή σύζευξη μεταφυσικού και φυσικού επιτελείται στην υπερπραγματική «Νέα Πόλη», την Οκτάνα, που συνιστά το αντικείμενο της προορατικής επιφάνειας του αφηγητή-ποιητή-προφήτη στο πεζό ποίημα «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα». Η εσχατολογική και μεσσιανική Οκτάνα, που αποκαλύπτεται με θεολογικούς όρους, όχι όμως μεταφυσικά αλλά υπερρεαλιστικά, μέσα από τις καρδιές όλων των ανθρώπων, είναι ένας επίγειος, φυσικός και μεταφυσικός συνάμα, παράδεισος, που καταργεί όλους τους φαινομενικούς δυϊσμούς, αισθητοποιώντας τη θαυμαστή υπερπραγματικότητα. Κατά τον ίδιο τρόπο, το άυλο, ουράνιο και μεταφυσικό ενοποιείται με το υλικό, επίγειο και φυσικό στη μορφή των αρχαγγέλων-καραβιών, για να αποκαλυφθεί μέσω της οραματικής επιφάνειάς τους ο θαυμαστά διευρυμένος κόσμος του υπερρεαλισμού.⁷⁴

Η όσμωση υπερφυσικού και φυσικού, αφηρημένου και συγκεκριμένου συντελείται αφενός με τη θαυμαστή επιφάνεια της κοπέλας στο αλπικό τοπίο («Jungfrau ή Η ηχώ των ωραίων»), της γλυκιάς και Μεγαλόχαρης Αφροδίτης στον ουρανό («Αφροδίτη»), της γυμνής γυναίκας στα φυλλώματα ενός δέντρου («Τα φυλλώματα») ή των μικρών παιδίσκων που αναδύονται από τα άνθη ή το νερό («Ο Πλόκαμος της Αλταμίρας», 3, «Ριπή», «Έαρ σαν πάντα») και αφετέρου με το θαύμα της ακουστικής επιφάνειας του μεγάλου βελάσματος του αμνού-κριού («Το μέγα βελάσμα ή Παν-Ιησούς Χριστός»). Καταλύοντας τους φυσικούς νόμους η κοπέλα ή η παιδίσκη επιφάνεται θαυματουργικά μέσα στη φύση, συχνά μέσα στο πλαίσιο μιας υπερρεαλιστικής εικόνας, αποκαλύπτοντας με την απτή της παρουσία την ασύνειδη

⁷⁴ Θαυμαστός είναι ο επιφαινόμενος «νέος κόσμος» ή «νέος αιώνας» του υπερρεαλισμού (όπως θαυμαστή είναι και η επιφαινόμενη υπερπραγματικότητα) και στις πλαισιογενείς επιφάνειες της *Υψικαμίνου* (με πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα το «Θρυλικόν ανάκλιτρον») αλλά και στις οραματικές επιφάνειες των ποιημάτων της *Ενδοχώρας* («Η φίλια», «Υπερκειμένη», «Υψίπεδον της διελεύσεως», «Δικλείς», «Ωρίων», «Αφρός») και της συλλογής *Αι γενεαί πάσαι* («Η ζέστη», όπου το ζωντανέμα του αγάλματος αποτελεί άλλο ένα παράδειγμα θαυμαστής εμπύχωσης της ύλης, και «Στο φως της πανηγυρικής αυτής ημέρας», όπου ακούγεται με υπερφυσικό τρόπο ο ήχος των τζιτζικιών στις αρχές της άνοιξης).

επιθυμία του ποιητή ή το εσωτερικό του όραμα για τον κόσμο. Το μέγα βέλασμα ως επιφαινόμενος ήχος της κοσμογονικής ενέργειας, συνενώνοντας το συγκεκριμένο με το αφηρημένο, αποκαλύπτει μέσω του φυσικού γεγονότος του βελάσματος το υπερφυσικό και σωτήριο θαύμα της πλήρους συναισθησίας, με το οποίο καταλύονται θαυμαστά τα όρια της ύλης και του χρόνου.

Η εμπύχωση της άψυχης ύλης καθιστά θαυμαστό το αντικείμενο των επιφανειών στα πεζά ποιήματα «Η Πόρτα» και «Ο Βασιλιάς ο Κογκ» της *Οκτάνα*. Στην πρώτη περίπτωση τα χάρτινα λουλούδια ζωντανεύουν και ευωδιάζουν,⁷⁵ αισθητοποιώντας τη θαυμαστή ένωση της ύλης με το πνεύμα, του πραγματικού με το υπερβατικό στην ενοποιημένη υπερρεαλιστική πραγματικότητα, που παρομοιάζεται με τόπο αγιότητας. Έτσι, το θαυμαστό προβάλλεται μπροστά στα εμβρόντητα μάτια των κειμενικών υποκειμένων και κατ' επέκταση των αναγνωστών ως η νέα μορφή του ιερού. Στη δεύτερη περίπτωση ο γορίλλας ζωντανεύει μέσα από την κινηματογραφική αφίσα και επιφαινεται να βγαίνει από τον κινηματογράφο, γκρεμίζοντας τον παλαιό κόσμο στο πέρασμά του, σκορπίζοντας τον πανικό,⁷⁶ καθιστώντας έμπυχο ον τον κινηματογραφικό ήρωα King-Kong και αναγγέλλοντας μεσσιανικά τον νέο υπερρεαλιστικό κόσμο. Με αυτόν τον τρόπο, συντελείται το απίστευτο, όχι πια εντός της κινηματογραφικής αίθουσας αλλά εντός της πραγματικότητας του αφηγητή και της κειμενικής του αφήγησης, ενώ ταυτόχρονα αυξάνεται η αναγνωστική έκπληξη λόγω της θαυμαστής εμπύχωσης της ύλης (της αφίσας και του σελιλόιντ) και της πλήρους όσμωσης της ασύνειδης με τη συνειδητή πραγματικότητα του κειμενικού υποκειμένου. Η ύλη ζωντανεύει με θαυμαστό τρόπο και στην επιφάνεια-μεταμόρφωση που βιώνει ο Ραμίρεθ,⁷⁷ όταν βλέπει τον εαυτό του

⁷⁵ Το ίδιο θέμα το ξαναβρίσκουμε στην οραματική επιφάνεια του κειμένου «Φως παραθύρου» και στην επιφάνεια-ρεμβασμό του Ραμίρεθ στην «Αργώ». Και στις τρεις επιφάνειες το θαυμαστό φανερώνεται εντός του αισθητού, μεταμορφώνοντας και διευρύνοντας την υλική πραγματικότητα.

⁷⁶ Είναι η μοναδική φορά στην εμπειρική ποίηση που το επιφαινόμενο θαυμαστό προκαλεί τον φόβο λόγω των υπερφυσικά μεγάλων διαστάσεών του και της στοχευμένα καταστροφικής του διάθεσης. Και πάλι όμως ο τρόμος αφορά μόνο τους εκπροσώπους του παλαιού σκλαβωμένου κόσμου, ενώ αντίθετα ο αφηγητής-ποιητής (και μέσω αυτού εν δυνάμει και ο αναγνώστης) συγκλονίζεται από ενθουσιασμό και ρίγος ιερό, για να λυτρωθεί στο τέλος, όπως άλλωστε και η γυναίκα που κρατά στη χούφτα του ο γορίλλας, από την επιφαινόμενη ζωτική ενέργεια που καταργεί τους δυϊσμούς και ενοποιεί τον άνθρωπο με τον κόσμο στη νέα πραγματικότητα του υπερρεαλισμού.

⁷⁷ Η Perrot, ό.π., 162, έχει επισημάνει ότι η μεταμόρφωση «απελευθερώνει το θαυμαστό που κρύβεται στην καρδιά του κάθε αντικειμένου».

στην προσωπογραφία του να μεταμορφώνεται σε Καίσαρα Βοργία, όταν δηλαδή τα ασύνειδα και ζηλόφθονα ορμέφυτά του γίνονται συνειδητά, καταλαμβάνοντας και διευρύνοντας την εξωτερική πραγματικότητα.

Η σύζευξη του υπέροχου και του καθημερινού ή του κοινότοπου φανερώνει το θαύμα, που συνυφαίνεται με την επίλυση ενός υπαρξιακού αινίγματος στις επιφάνειες-ελλάμψεις των πεζών ποιημάτων «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» και «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» της *Οκτάνα*. Έτσι, η θέα του κοινότοπου (ή και χυδαίου) γεγονότος των ερωτικών ψεύσεων ή του καθημερινού φαινομένου της ανατολής του ήλιου οδηγεί το κειμενικό υποκείμενο στο θαύμα της υπέροχης, ακαριαίας αποκάλυψης, μέσω της οποίας λυτρώνεται αφενός (στο πρώτο κείμενο) από τον φόβο του θανάτου και αφετέρου (στο δεύτερο) από το ψυχικό αδιέξοδο της αλλοτριωτικής εποχής του και οδηγείται στη μέθεξη της πρωταρχικής ενότητας με τον κόσμο.

Το θαυμαστό αισθητοποιείται με την ενοποίηση τοπικού και οικουμενικού, έγχρονου και άχρονου στην επιφάνεια της γενέθλιας Άνδρου στο πεζό ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα», όπου το επιφαινόμενο ελληνικό νησί αποκαλύπτει, ως όραμα και ακρόαμα, την πλήρη ένωση των πάντων σε μια ευδαιμονική υπερπραγματική ολότητα, την ίδια την πηγή της ζωής πέρα από χωροχρονικούς περιορισμούς. Η ίδια θαυμαστή ενότητα φανερώνεται και στο σύνθεμα «Μία χιονοστιβάς κρημνιζόμενη» που εντάχθηκε τελικά στην *Οκτάνα*. Η αποκάλυψη του διαρκούς γίνεσθαι των εναλλαγών του χρόνου και του χώρου που οδηγεί από το έγχρονο στο άχρονο και από το τοπικό στο οικουμενικό και συνδέεται με τη μεταμόρφωση του εσωτερικού κόσμου του κειμενικού υποκειμένου, οδηγεί στην απαλοιφή των ορίων του εγώ και στην τελική υπερπραγματική πληρότητα της ερωτικής ένωσης όχι μόνο του ανδρόγυνου, αλλά και του ανδρόγυνου με τον κόσμο.

Το ιερό ενώνεται με το χυδαίο, αποκαλύπτοντας το θαυμαστό, στην επιφάνεια της υπεύτριας Άννας στους «Σαλτιμπάγκους στα πέριξ του Παρισιού» αλλά και της θεάς-παιδίσκης στο «Excelsior ή Το ρόδον του Ισπαχάν».⁷⁸ Και οι δύο συνδυάζουν το

⁷⁸ Την ίδια θαυμαστή παρουσία αντιπροσωπεύει και η Ζεμφύρα, με τη διαφορά ότι αυτή δεν συνιστά αντικείμενο αλλά έναυσμα επιφάνειας. Θαυμαστό είναι το έναυσμα της επιφάνειας και στα πεζά ποιήματα «Όταν το Σώμα της Σιγής γοργά σαλεύη» και «Η Πόρτα», όπου και πάλι το ιερό συνυφαίνεται με το χυδαίο (ή το καθημερινό), το υπερφυσικό με το φυσικό, το έμψυχο με το άψυχο και η ύλη μεταμορφώνεται θαυματουργικά, για να αναγγελθεί αποκαλυπτικά (στην πρώτη περίπτωση) το μεσσιανικό νέο της έλευσης του νέου «θείου βρέφους», του ποιητή που ως θεός-δημιουργός θα

θαυμάσιο και το μυσταγωγικό με το καθημερινό, το παράδοξο με το οικείο, το ιερό με το χυδαίο, τη Μεγαλόχαρη μεσσιανική θεά με την πάνδημο πόρνη που φανερώνει το αιδόιο της, συνιστώντας πομπούς και δέκτες, απτές δηλαδή μορφές, της ερωτικής ενέργειας, η οποία διοχετεύεται λυτρωτικά μέσω της θαυμαστής τους επιφάνειας σε όλο τον κόσμο.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι για τον Εμπειρικό το θαυμαστό, που δηλώνεται και μορφικά μέσω του «θαυμαστικού επιθέτου», του θαυμαστικού ως σημείου στίξης και της θριαμβικής κατάληξης του κειμένου (όπως έχει εντοπιστεί σε αρκετά ποιήματα στο δεύτερο μέρος), είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την επιφάνεια, καθώς πάντα το αντικείμενο και σπάνια το έναυσμά της είναι θαυμαστό.⁷⁹ Με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής χρησιμοποιεί την αμφισημία του θεμελιώδους αυτού στοιχείου της υπερρεαλιστικής αισθητικής, επιδιώκοντας να διεγείρει την παρθενικότητα του πνεύματος του αναγνώστη, ώστε να του αποκαλύψει μέσω της επιφάνειας, τον ενοποιημένο κόσμο του υπερρεαλισμού και να τον μυήσει στην ενορατική γνώση ή αλλιώς στην αλήθεια της υπερπραγματικότητας. Για άλλη μια φορά αποδεικνύεται ότι ο Εμπειρικός αξιοποιεί με ανατρεπτικό τρόπο τα παλαιά υλικά, για να διακηρύξει το νέο, υπερρεαλιστικό του μήνυμα.

νικήσει τον θάνατο, διοχετεύοντας μέσω της ποίησής του τη ζωτική ενέργεια σε όλη την ανθρωπότητα, και να φανερωθεί (στη δεύτερη περίπτωση) η θαυμαστή υπερπραγματικότητα.

⁷⁹ Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι η εμπειρική επιφάνεια πληροί μεταξύ άλλων και το βασικό κριτήριο της λογοτεχνικής επιφάνειας, την ασυμβατότητα, καθώς το θαυμαστό επιφανόμενο είναι δυσανάλογο σε σπουδαιότητα με το συνηθισμένο πρόσωπο ή αντικείμενο ή το κοινό συμβάν που πυροδοτεί την επιφάνεια.

Κεφάλαιο Τρίτο

Το αντικειμενικό τυχαίο

«Η τύχη ορίστηκε σαν “σύμπτωση μιας αναγκαιότητας εξωτερικής και μιας σκοπιμότητας εσωτερικής”».

Μπρετόν, *Ο τρελός έρωας*, ό.π., 26.⁸⁰

«Το αντικειμενικό τυχαίο γίνεται μια ακόμη οδός μετάβασης προς την υπερπραγματικότητα».

Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 121.

Από τη στιγμή που οι υπερρεαλιστές απέρριπταν την ορθολογιστικά και συμβατικά οργανωμένη πραγματικότητα, η τύχη έγινε γι' αυτούς ένας από τους προνομιακούς παράγοντες, με τους οποίους προσπάθησαν να αποσταθεροποιήσουν αυτή την πραγματικότητα. Έτσι, συνέδεσαν το αναγκαίο με το τυχαίο, για να διατρανώσουν την πραγματοποίηση των ασύνειδων επιθυμιών, τη διεΐσδυση του ασύνειδου εντός της συνειδητής πραγματικότητας που ήθελαν να ανατρέψουν. Ο Breton ερμηνεύοντας συνδυαστικά, όπως δηλώνει ο ίδιος, τον Engels και τον Freud, αναφέρει πως «η τύχη θα ήταν η μορφή εκδήλωσης της εξωτερικής αναγκαιότητας που ανοίγει δρόμο στο ανθρώπινο ασυνείδητο».⁸¹

Ο όρος αντικειμενικό τυχαίο εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο του Breton το 1932 στα *Συγκοινωνούντα δοχεία* (*Les Vases communicants*), όπου ο Γάλλος υπερρεαλιστής, παραπέμποντας στον Engels, σημειώνει ότι «η αιτιότητα δεν μπορεί να γίνει κατανοητή, παρά μόνο αν συνδεθεί με την κατηγορία του αντικειμενικού τυχαίου (*hasard objectif*), μια μορφή εκδήλωσης της αναγκαιότητας».⁸² Το αντικειμενικό τυχαίο σχετίζεται, επομένως, με κάθε τυχαίο και απρόσμενο περιστατικό ή κάθε απροσδόκητη και παράδοξη συνάντηση που αναδεικνύει τις

⁸⁰ Ο Breton ορίζει στο συγκεκριμένο παράθεμα την τύχη, χρησιμοποιώντας μια φράση του Γάλλου φιλοσόφου Paul Souriau (1852-1926). Βλ. και Keith Aspley, *Historical Dictionary of Surrealism*, Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 43, Lanham-Toronto-Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2010, 243.

⁸¹ Μπρετόν, *Ο τρελός έρωας*, ό.π., 33.

⁸² André Breton, *Les Vases communicants*, Paris: Gallimard, Collection Folio / Essais, 1955, 108. Οι μελετητές του έργου του Breton εντοπίζουν στο συγκεκριμένο παράθεμα όχι μόνο την επίδραση του Engels, που πραγματεύεται τη σχέση τύχης και αναγκαιότητας (στην επιστολή που έστειλε στον Hans Starkenburg στις 25 Ιανουαρίου 1894), αλλά και του Hegel, που αναφέρεται στην αντικειμενικότητα της τύχης. Για το θέμα αυτό, βλ. Raihan Kadri, with Michael Richardson and Krzysztof Fijalkowski, «Objective chance», στο Fijalkowski & Richardson (eds), ό.π., 143-153: 146-147.

μυστικές σχέσεις, οι οποίες συνδέουν το ασύνειδο ενός ανθρώπου αφενός με το ασύνειδο των άλλων ανθρώπων και αφετέρου με τον κόσμο ως σύνολο. Πρόκειται για την αποκάλυψη και πραγμάτωση μιας ασύνειδης επιθυμίας ή ενός ασύνειδου πόθου μέσω ενός συνειδητού τυχαίου γεγονότος. Ο αντικειμενικός χαρακτήρας αυτού του τυχαίου έγκειται στην προβολή της υποκειμενικής επιθυμίας στην πραγματικότητα.⁸³ Έτσι, το τυχαίο συνενώνεται με το αναγκαίο και καθίσταται «μαγικό-περιστασιακό»,⁸⁴ καθώς αποκαλύπτει νομοτελειακά το ασύνειδο και κατ' επέκταση την ίδια την κοσμική ενέργεια, με την οποία αυτό συζευγνύεται. Η αναζήτηση τέτοιων γεγονότων, που καθίστανται σημαντικά και θαυμαστά από τη στιγμή που υπόσχονται και τελικά πραγματοποιούν την αποκάλυψη του ασύνειδου πόθου,⁸⁵ και γι' αυτό αποκαλούνται «γεγονότα-γκρεμοί», γίνεται επομένως αναπόσπαστο μέρος της ίδιας της υπερρεαλιστικής δραστηριότητας, η οποία επιδιώκει να επανενώσει τον άνθρωπο με τον κόσμο.⁸⁶

Ποια είναι όμως εκείνα τα στοιχεία ή οι καταστάσεις που πριμοδοτούν την εισβολή του αντικειμενικού τυχαίου, καθορίζοντας την κειμενική του έκφραση και οργάνωση; Εκτός από το τρίπτυχο πόλη-γυναίκα-κόσμος, στο οποίο, όπως έχουμε σημειώσει, αναφέρεται ο Σιαφλέκης,⁸⁷ άλλοι μελετητές έχουν υπογραμμίσει την κεφαλαιώδη σημασία της ενεργητικής αναμονής, της προσεκτικής περιπλάνησης στους δρόμους της πόλης (που μαρτυρεί ότι το κειμενικό υποκείμενο είναι έτοιμο για την απροσδόκητη και δελεαστική συνάντηση), της αναζήτησης του θαυμαστού, του πνεύματος φιλίας και συναδελφικότητας αλλά και του έρωτα για την εμφάνιση του

⁸³ Ο Breton, *Entretiens*, ό.π., 136, συνδέει το αντικειμενικό τυχαίο με «τη διασαφήνιση των σχέσεων που υφίστανται ανάμεσα στη “φυσική αναγκαιότητα” και την “ανθρώπινη αναγκαιότητα”». Βλ. και Durozoi & Lecherbonnier, ό.π., 133.

⁸⁴ Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτας*, ό.π., 34.

⁸⁵ Γι' αυτόν ενδεχομένως τον λόγο ο Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1950, 246, υποστηρίζει πως «το αντικειμενικό τυχαίο είναι το σύνολο αυτών των φαινομένων που φανερώνουν την άλωση της καθημερινής ζωής από το θαυμαστό».

⁸⁶ Πβ. και την άποψη του Σιαφλέκη, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 119, που υποστηρίζει πως «ο όρος αντικειμενικό τυχαίο που δόθηκε από τον Breton σ' αυτού του είδους τα περιστατικά, που με τον εξαιρετικό τους χαρακτήρα φιλοδοξούν να εμπλουτίσουν τα εκφραστικά υπερρεαλιστικά μέσα, καλύπτει περισσότερο την εξωτερική πραγματικότητα, στο βαθμό που αυτή δίνει τα ερεθίσματα για συσχετισμό των συμπτώσεων ανάμεσα στην εσωτερική και εξωτερική ζωή του συγγραφέα».

⁸⁷ Βλ. τη [σημ. 81](#) του δευτέρου μέρους.

αντικειμενικού τυχαίου ως τρόπου βίωσης της ζεύξης συνειδητής και ασύνειδης πραγματικότητας.⁸⁸

Στην εμπειρική ποίηση το «γεγονός-γκρεμός», που συνιστά αναπόσπαστο στοιχείο του αντικειμενικού τυχαίου, πυροδοτεί την επιφάνεια και οδηγεί με αυτόν τον τρόπο στην αποκάλυψη του ενοποιημένου κόσμου του υπερρεαλισμού,⁸⁹ γίνεται δηλαδή, σύμφωνα με τις υπερρεαλιστικές επιδιώξεις, το νήμα πρόσβασης στην υπερπραγματικότητα. Ο Εμπειρικός οργανώνει κειμενικά το αντικειμενικό τυχαίο μέσα από τρία στάδια: πρώτα, της περιπλάνησης στη σύγχρονή του μητρόπολη (Αθήνα, Παρίσι) ή της νοεράς περιπλάνησης στην ανοιχτή θάλασσα, ύστερα, της παρατήρησης ενός παράδοξου περιστατικού ή της αναπάντεχης συνάντησης είτε με τη γυναίκα ως πομπό και δέκτη της ερωτικής ενέργειας είτε με κάποιο κοσμικό-φυσικό στοιχείο σ' ένα «γεγονός-γκρεμό» και τέλος, της πλήρους μέθεξης με τον κόσμο, που μεταμορφώνει την αρχική περιπλάνηση σε μυητική διαδρομή. Με άλλα λόγια, η ενεργητική (πραγματική ή νοερή) περιπλάνηση ενός προσεκτικού παρατηρητή-κειμενικού υποκειμένου τον οδηγεί απροσδόκητα στη θέαση ενός γυναικείου προσώπου ή ενός συμβάντος, που συνιστά το «γεγονός-γκρεμό» ή αλλιώς το έναυσμα μιας άδηλης επιφάνειας, χάρη στην οποία υπερβαίνει τους διχαστικούς περιορισμούς του εγώ, επαναπροσδιορίζει τη σχέση του με τον κόσμο και βιώνει την ευδαιμονική λύτρωση της διευρυμένης υπερρεαλιστικής πραγματικότητας.

Συγκεκριμένα, το κειμενικό υποκείμενο περιπλανάται ως τυπικός *flâneur* στους δρόμους του Παρισιού στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Ο βασιλιάς ο Κογκ» και στο διήγημα «Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης». Στο πρώτο κείμενο ο αφηγητής-ποιητής συναντά το καμπαρέ των νέγων, απ' όπου ακούγονται οι ήχοι της τζαζ και του οργιαστικού αφρικάνικου χορού, και βλέπει στο γειτονικό σινεμά την αφίσα του King-Kong, ενώ στο δεύτερο ο πλανόδιος ποιητής συναντά τη θαυμαστή

⁸⁸ Βλ. Carrouges, *ό.π.*, 272-297 και Durozoi & Lecherbonnier, *ό.π.*, 134-142, όπου καταγράφονται και άλλες μέθοδοι κειμενικής οργάνωσης του αντικειμενικού τυχαίου. Αναφερόμαστε όμως μόνο σε αυτές που κατά τη γνώμη μας αξιοποίησε ο Εμπειρικός. Βλ. και Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, translation from the German by Michael Shaw, foreword by Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, 64-68 [Θεωρία της πρωτοπορίας, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Νεφέλη, 2010, 138-141, όπου όμως ο όρος «hasard objectif (objective chance)» αποδίδεται ως «αντικειμενική σύμπτωση»]. D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 201.

⁸⁹ Πρόκειται για επιφάνειες που ανιχνεύσαμε στα κείμενα: «Εις την οδόν των Φιλελλήνων», «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου», «Ο βασιλιάς ο Κογκ» και «Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης».

θηριοδαμάστρια Ζεμφύρα. Και οι δύο συναντήσεις αποτελούν τυπικές εκδοχές του αντικειμενικού τυχαίου, αφού συνιστούν ζεύξεις του τυχαίου και του αναγκαίου. Ο αφηγητής-ποιητής, προσπαθώντας να λυτρωθεί από την αϋπνία και την ανία που τον διακατέχουν, προβάλλει την υποκειμενική του επιθυμία στον ήχο και την αφίσα, που λειτουργούν έτσι ως εναύσματα της επιφάνειας της ζωτικής-ερωτικής ενέργειας, με τη μορφή πρώτα ενός μεγάλου ποταμού και έπειτα του ίδιου του γορίλα που ζωντανεύει, ενοποιώντας την εσωτερική με την εξωτερική πραγματικότητα του αφηγητή-ποιητή, μιώντας τον δηλαδή στην επανεύρεση της αρχέγονης ενότητας που ταυτίζεται με την υπερπραγματικότητα και λυτρώνοντάς τον μεσσιανικά. Κατά παρόμοιο τρόπο, ο πλανόδιος ποιητής που αναζητά στο Παρίσι τη διαφυγή από «την φαντασμένην, μοχθηράν και παθητικήν αυτήν κόπρον της υλικής και πνευματικής ζωής» (180), προβάλλει στη γόησσα αλλά και φαλλική Ζεμφύρα, την οποία και ερωτεύεται, όπως και όλο το πλήθος με το οποίο συνενώνεται στη μυσταγωγία του τσίρκου, το δικό του πόθο για ό,τι είναι αληθινά ιμερικό. Έτσι, η τυχαία συνάντησή του με τη Ζεμφύρα εντός της πάνδημης τελετουργίας συνιστά γι' αυτόν ένα «γεγονός-γκρεμό», που πυροδοτεί την επιφάνεια του Νιαγάρα και τον οδηγεί μνητικά στην ευδαιμονική μέθεξη με την καθολική κοσμική ουσία του έρωτα.

Η μεσημεριανή περιπλάνηση του αφηγητή-ποιητή στην κεντρική οδό Φιλελλήνων της Αθήνας μέσα στον καύσωνα του καλοκαιριού (στο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων») είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για την αναπάντεχη θέαση της νεκρικής πομπής αλλά και του σφύζοντος, από τις ερωτικές ψεύσεις των επιβατών του, διερχομένου λεωφορείου. Η απροσδόκητη και παράδοξη αυτή συνάντηση πρώτα με τον «θάνατο» κι αμέσως μετά με τον «έρωτα» γίνεται το «γεγονός-γκρεμός», που λυτρώνει ψυχικά τον αφηγητή-ποιητή από το άγχος και τον φόβο του θανάτου μέσω της τελικής επιφάνειας-έλλαμψης, με την οποία ολοκληρώνεται η μνητική του διαδρομή και επαναπροσδιορίζεται η σχέση του με τον κόσμο.

Τέλος, ο αφηγητής-ποιητής του «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» περιπλανάται νοερά («επί του χάρτου», 40) μαζί με τους ναυτικούς συντρόφους του στον Ειρηνικό ωκεανό, προετοιμάζοντας ένα θαλάσσιο ταξίδι που θα τους οδηγήσει στην Άσπρη Φάλαινα, στην αρχέγονη ενότητα με τη φύση και τον κόσμο. Κατά τη διάρκεια αυτής της νοεράς περιπλάνησης το τυχαίο άνοιγμα του παραθύρου (ή συμβολικά της ψυχής) οδηγεί στη θέα του ανατέλλοντος ηλίου, που σε συνδυασμό με την αγχωτική κραυγή ενός από τους συντρόφους, πυροδοτεί την επιφάνεια-έλλαμψη του αφηγητή-ποιητή, χάρη στην οποία συνειδητοποιούν όλοι ότι

η ζωτική ενέργεια που τους περιβάλλει υπάρχει και μέσα στις ψυχές τους. Η θέαση δηλαδή της ανατολής συνιστά το «γεγονός-γκρεμό», στο οποίο ο αφηγητής-ποιητής προβάλλει τον ασύνειδο πόθο του ίδιου και των συντρόφων του για την άρση των διχαστικών περιορισμών που τους εγκλωβίζουν. Με αυτόν τον τρόπο πυροδοτείται η επιφάνεια-έλλαμψη που καταλύει τα συμβατικά όρια, προετοιμάζει ψυχικά τους ναυτικούς για το υπερπόντιο μνητικό τους ταξίδι και οδηγεί στην αγαλλίαση της ενοποιημένης υπερπραγματικότητας.⁹⁰

Επομένως, για τον Εμπειρικό,⁹¹ όπως και για όλους τους υπερρεαλιστές, η πραγματικότητα δεν είναι μηχανιστική, τα γεγονότα δεν προκαλούνται αιτιοκρατικά, αλλά υπακούν σε μια υπόγεια, ασύνειδη αναγκαιότητα, που μπορεί να αποκαλυφθεί, αν κάποιος είναι ανοιχτός στις δομές της, σε οτιδήποτε δηλαδή συνδέει τις ασύνειδες επιθυμίες ή τους ασύνειδους φόβους όλων των ανθρώπων με την καθολική ενέργεια που συνέχει τον κόσμο.⁹²

⁹⁰ Το αντικειμενικό τυχαίο σε συσχετισμό με μια επιφάνεια μπορεί να ανιχνευθεί και στο «Αμούρ-Αμούρ», όπου η θέα του θαυμαστού ελβετικού καταρράκτη γεννά στον αφηγητή-ποιητή την επιφάνεια-έλλαμψη, με την οποία επαναπροσδιορίζει την ποιητική του. Το κειμενικό υποκείμενο προβάλλει δηλαδή στο τυχαίο περιστατικό της θέασης του καταρράκτη την εσωτερική του ανάγκη να υπερβεί τις παραδοσιακές ποιητικές συμβάσεις. Στη συγκεκριμένη βέβαια περίπτωση δεν αναπτύσσεται πλήρως το πρώτο στάδιο της κειμενικής οργάνωσης του αντικειμενικού τυχαίου, η περιπλάνηση, μολοντί υπάρχει σπερματικά ως εκδρομή στην Ελβετία.

⁹¹ Οι Raihan Kadri, with Michael Richardson and Krzysztof Fijalkowski, ό.π., 147-150, επισημαίνουν πως ο Breton επηρεάστηκε έμμεσα από το νιτσεικό *amor fati* για τη διαμόρφωση του αντικειμενικού τυχαίου. Κατά τη γνώμη μας, σε όλα τα εμπειρικά κείμενα που ανιχνεύσαμε το αντικειμενικό τυχαίο ως ένασμα επιφάνειας, τα κειμενικά υποκείμενα διαπνέονται από αυτό το *amor fati*, καθώς επιδιώκουν και τελικά επιτυγχάνουν να εκπληρώσουν το ίδιο τους το είναι, καθώς συζευγνύονται με τον κόσμο, βρίσκοντας την απολεσθείσα πρωταρχική ενότητα. Κάτι τέτοιο όμως, όπως και γενικότερα οι επιρροές του Εμπειρικού από τον Nietzsche, θα μπορούσε να γίνει το αντικείμενο μιας ευρύτερης μελέτης.

⁹² Βλ. και ό.π., 153, όπου υποστηρίζεται εύστοχα πως το αντικειμενικό τυχαίο είναι η έννοια που, ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη, επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό ότι ο υπερρεαλισμός «συνιστά μια φιλοσοφία της ζωής (a philosophy of living)».

Κεφάλαιο Τέταρτο

Το ποίημα-γεγονός

«Ήθελα να συμπεριλάβω στα ποιήματά μου, όλα τα στοιχεία που στην καθιερωμένη ποίηση, θεληματικά ή άθελά μας, αποκλείονται, ή μας ξεφεύγουν. Και ήθελα να τα συμπεριλάβω κατά τέτοιο τρόπο, ώστε ένα ποίημα να μην αποτελείται απλώς, από ένα ή περισσότερα υποκειμενικά ή αντικειμενικά θέματα λογικώς καθωρισμένα και αναπτυσσόμενα μόνον εντός συνειδητών ορίων, μα να αποτελείται από οποιαδήποτε στοιχεία που θα παρουσιάζοντο μέσα στην ροή του γίνεσθαι του, ανεξάρτητα από κάθε συμβατική ή τυποποιημένη αισθητική, ηθική, ή λογική κατασκευή. Εν τοιαύτη περιπτώσει, συλλογιζόμενοι, θα είχαμε ένα ποίημα δυναμικό και ολοκληρωτικό, ένα ποίημα αυτούσιο, ένα ποίημα γεγονός, στην θέση μιας αλληλουχίας στατικών περιγραφών ωρισμένων γεγονότων, ή συναισθημάτων περιγραφόμενων διά της άλφα ή βήτα τεχνοτροπίας».

Εμπειρικός, «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά*, 10.

Το ποίημα-γεγονός, βασική εμπειρική ποιητική σύλληψη και επιδίωξη, που πρωτοδιατυπώνεται και συνάμα πραγματώνεται στο «Αμούρ-Αμούρ», «εγγράφεται κατευθείαν», όπως έχει διαπιστώσει ο Βουτουρής, «σ' έναν υπερρεαλιστικό κώδικα ποιητικής».⁹³ Συλλαμβάνοντας «τα πράγματα μέσα σ' ένα διαρκές γίνεσθαι, [...] είναι η μνημείωση αυτής της θαυμαστής εμπειρίας, η αποτύπωση της ίδιας της μεταμόρφωσης».⁹⁴ Πρόκειται για ένα «ολοκληρωτικό» ποίημα που επιδιώκει να καταλύσει τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στην εσωτερική-ασύνειδη και την εξωτερική-συνειδητή πραγματικότητα, την ποίηση και τη ζωή, διοχετεύοντας σύμφωνα με τα κελεύσματα του υπερρεαλισμού την ίδια τη ζωτική ενέργεια στην ποίηση.⁹⁵ Το ποίημα-γεγονός του Εμπειρικού είναι, επομένως, μια ακόμη οδός πρόσβασης στην ποθητή για τους υπερρεαλιστές υπερπραγματικότητα, μέσω του οποίου ο ποιητής θέλησε να διευρύνει το ανθρωπολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού σε οντολογικό.⁹⁶

⁹³ Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 146, όπου εντοπίζονται, 146-147, και «εντυπωσιακές αναλογίες» ανάμεσα στη «σχετική περικοπή του “Αμούρ-Αμούρ”» και σε «παρόμοιες διακηρύξεις των κυριότερων εκπροσώπων του υπερρεαλισμού», συγκεκριμένα των Breton, Dalí και Ernst, «οι οποίες επιχειρούν να ορίσουν διάφορες πειραματικές μεθόδους αυτοματικής ή ασύνειδης έκφρασης».

⁹⁴ *Ο.π.*, 149.

⁹⁵ Όπως σημειώνει ο ίδιος ο ποιητής στην περίφημη *Περί Σουρρεαλισμού* (ό.π., 75) διάλεξή του, «η ποίηση [...] γίνεται σήμερα χάρη στον Σουρρεαλισμό όχι μόνο ποίηση-μέσον εκφράσεως, μα ποίηση-ενέργεια, ποίηση-λειτουργία του πνεύματος, ποίηση-ζωή».

⁹⁶ Βλ. τις [σημ. 421](#), 422 και [423](#) του δευτέρου μέρους και το αντίστοιχο κείμενο, στο οποίο αυτές παραπέμπουν.

Η επιφάνεια ως διυποκειμενική εμπειρία, που διαγράφει έναν κύκλο από τον κόσμο στο κείμενο και από το κείμενο πάλι πίσω στον κόσμο, γίνεται ένας από τους ποιητικούς τρόπους με τους οποίους εκπληρώνεται στο έργο του Εμπειρικού η υπερρεαλιστική επιδίωξη του ποιήματος-γεγονότος, ένα μέσο χάρη στο οποίο «η ποίηση μεταγγίζεται στη ζωή και η ζωή στην ποίηση» (*Γραπτά*, 13). Θα αναφερθούμε σε δύο ενδεικτικά παραδείγματα, προσπαθώντας παράλληλα να συσχετίσουμε αυτές τις δύο εμπειρικές επιφάνειες, που πραγματώνουν το ποίημα-γεγονός, με δύο χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το έργο του Henri Bergson *Η Δημιουργική Εξέλιξη* (1907), που αναφέρονται στη διάρκεια, για να δείξουμε την επιρροή που άσκησε, ως προς το θέμα της διάρκειας, το εν λόγω κείμενο του Γάλλου φιλοσόφου στον Έλληνα υπερρεαλιστή ποιητή, ο οποίος μετέπλασε τη φιλοσοφική έννοια σε υπερρεαλιστική ποιητική δημιουργία.

Στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Μία χιονοστιβάς κρημνιζομένη» το θέαμα, η ηχώ και ο πάταγος της χιονοστιβάδας που γκρεμίζεται, πυροδοτούν στο κειμενικό υποκείμενο (τον θεατή ή ορειβάτη) μια άδηλη επιφάνεια, με την οποία ενοποιείται η εξωτερική με την εσωτερική του πραγματικότητα, καταλύονται τα γεωγραφικά όρια, ρευστοποιούνται οι εναλλαγές των εποχών και αποτυπώνεται το διαρκές γίνεσθαι της μεταμόρφωσης των πραγμάτων, που αποκαλύπτει την ερωτική-ζωτική ενέργεια, χάρη στην οποία επιτυγχάνεται η πλήρης μέθεξη των πάντων. Αυτή ακριβώς η σύλληψη «τη[ς] αδιάκοπη[ς] μεταμόρφωση[ς] της ζωής μέσα στην ίδια της κίνηση»,⁹⁷ που πραγματώνεται ποιητικά χάρη στην επιφάνεια, δίνει στο κείμενο τον δυναμικό, ολοκληρωτικό και αυτούσιο χαρακτήρα ενός ποιήματος-γεγονότος.

Το θέμα της χιονοστιβάδας που επανέρχεται αρκετές φορές στην ποίηση του Εμπειρικού (εμφανίζεται εντός του πλαισίου μιας επιφάνειας στα κείμενα «Η έξοδος», «Our dominions beyond the seas», «Ο πλόκαμος της Αλταμίρας», 9, «Μορφές αιθρίας» και «Μία χιονοστιβάς κρημνιζομένη»), προέρχεται από μια εικόνα του Larousse που του ασκούσε «μεγάλη γοητεία» και αισθητοποιεί, όπως σημειώνει ο ίδιος ο ποιητής, την «πριαπική έξαρση», τα «οργαστικά στοιχεία που τείνουν και συγκλίνουν παντού και πάντοτε προς την παντάνασσα ηδονή του έρωτα» (*Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, 59-60). Μπορεί όμως, κατά τη γνώμη μας, να συνδεθεί και με τη διαρκή ροή της μεταμόρφωσης, την ατέρμονη και θαυμαστή μεταβολή των πραγμάτων, που μνημειώνει το ποίημα-γεγονός μέσω της επιφάνειας. Η ακατάπαυστη

⁹⁷ Ελότης, *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., 139.

άλλωστε μεταβολή είναι απόρροια της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας που συνέχει τα πάντα.⁹⁸ Παράλληλα όμως η εικόνα της χιονοστιβάδας δίνει συγκεκριμένη μορφή και στην μπερξονική έννοια της διάρκειας, στην κατάλυση των συμβατικών ορίων του ευθύγραμμου χρόνου, που επιτυγχάνεται και πάλι μέσω της επιφάνειας, την οποία βιώνει το κειμενικό υποκείμενο και κατ' επέκταση ο αναγνώστης. Είναι εξάλλου αξιοσημείωτο ότι και ο ίδιος ο Bergson χρησιμοποιεί την εικόνα αυτή, για να καταστήσει απτή και κατανοητή την έννοια της διάρκειας:

Η μνήμη μου, βέβαια, εισάγει στο παρόν κάτι από το παρελθόν. Η ψυχική μου κατάσταση, προχωρώντας στην οδό του χρόνου, ογκούται συνεχώς από τη συσσώρευση της διάρκειας· σχηματίζει, θα λέγαμε, χιονοστιβάδα με τον εαυτό της. Κατά μείζονα λόγο το ίδιο συμβαίνει με τις βαθύτερες εσωτερικές καταστάσεις, όπως είναι οι αισθήσεις, οι θυμικές καταστάσεις, οι επιθυμίες κτλ., οι οποίες δεν αντιστοιχούν, σαν μια απλή οπτική αντίληψη, σε ένα αναλλοίωτο εξωτερικό αντικείμενο. Αλλά είναι βολικό να μην προσέχουμε αυτή την αδιάλειπτη μεταβολή και να μην την παρατηρούμε παρά μόνο όταν γίνεται επαρκώς αδρή για να επιβάλει στο σώμα μια νέα στάση και στην προσοχή μια νέα κατεύθυνση. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή διαπιστώνουμε ότι αλλάξαμε κατάσταση. Η αλήθεια είναι ότι μεταβαλλόμαστε ακατάπαυστα και ότι η ίδια η κατάσταση είναι ήδη μεταβολή.⁹⁹

Στα «Τεκταινόμενα» των *Κύκλων του Ζωδιακού* συντίθενται τέσσερις επιφάνειες-ρεμβασμοί, που πυροδοτούνται από τα πετραδάκια-ονόματα, με τα οποία ο αφηγητής-ποιητής σχηματίζει ένα περιδέραιο, το οποίο χαρίζει στο τέλος του κειμένου στη Μαρία-Μάτση Χατζηλαζάρου, σ' ένα δηλαδή από τα πρόσωπα που προκάλεσαν τις επιφάνειες-ρεμβασμούς του. Στο αυτοαναλυτικό αυτό κείμενο ενοποιείται μέσω των επιφανειών-ρεμβασμών ο εσωτερικός-ασύνειδος με τον εξωτερικό-συνειδητό κόσμο του αφηγητή-ποιητή, που ταυτίζεται ρητά με τον Εμπειρικό, δηλαδή το ίδιο το υποκείμενο με τα αντικείμενά του και κατ' επέκταση η υποκειμενική και προσωπική με την αντικειμενική και παγκόσμια πραγματικότητα και ιστορία. Με αυτόν τον τρόπο το κείμενο αποτυπώνει το διαρκές γίνεσθαι του εσωτερικού κόσμου του δημιουργού του, όπως αυτό συζευγνύεται με την ατέρμονη ροή της εξωτερικής πραγματικότητας σε μια θαυμαστή υπερπραγματικότητα και έτσι αποκτά τα χαρακτηριστικά του ολοκληρωτικού ποιήματος, του ποιήματος-γεγονότος. Αυτή η ατέρμονη μεταβολή του ενοποιημένου εσωτερικού και εξωτερικού γίνεσθαι που ταυτίζεται τελικά με την ίδια τη διάρκεια, με τον ρευστοποιημένο, βιωμένο

⁹⁸ Ο Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, ό.π., 159, τονίζει χαρακτηριστικά ότι «το ποίημα γεγονός αντιστοιχεί σε μian ερωτική περιδιάβαση σ' έναν μαγικό κόσμο».

⁹⁹ Μπερξόν, ό.π., 18. Η αραίωση είναι δική μας.

χρόνο, χαρίζεται ως περιδέραιο αλλά και ως κείμενο, ποίημα-γεγονός, που απαρτίζεται από τις επιφάνειες-ρεμβασμούς, τις οποίες πυροδότησαν οι χάντρες του περιδέραιου, στην αγαπημένη του ποιητή. Με άλλα λόγια ο ποιητής δωρίζει στην πρώτη σύζυγό του, υπερβαίνοντας τα όρια του εγώ, όχι μόνο το περιδέραιο-κείμενό του αλλά και τον ίδιο τον εαυτό του ως ενοποιημένη υπερπραγματική οντότητα, που έχει συζεύξει το συνειδητό με το ασύνειδο και την πραγματικότητα με τον ρεμβασμό σ' ένα ρευστοποιημένο διαρκές γίνεσθαι. Την ίδια εικόνα του περιδέραιου χρησιμοποιεί και ο Bergson, για να παρουσιάσει φιλοσοφικά τη ρέουσα διάρκεια του ψυχολογικού βίου:

Όπου υπάρχει ρευστότητα φευγαλέων αποχρώσεων που αλληλοεπικαλύπτονται, η προσοχή μας αντιλαμβάνεται ξεκάθαρα χρώματα, μάλιστα, θα λέγαμε, στέρεα, τα οποία συμπαρατίθενται σαν τις πολύχρωμες χάντρες ενός περιδέραιου· οπότε είναι επιβεβλημένο να υποθέσουμε μια εξίσου στέρεη κλωστή που θα συγκρατεί τις χάντρες. Αλλά αν αυτό το άχρωμο υπόστρωμα χρωματίζεται διαρκώς από τις επικαλύψεις του, λόγω της απροσδιοριστίας του, για μας είναι σαν να μην υπάρχει. Για την ακρίβεια, εμείς αντιλαμβανόμαστε μόνο το έγχρωμο, δηλαδή ψυχολογικές καταστάσεις. Οπότε αυτό το «υπόστρωμα» δεν αποτελεί κάτι πραγματικό· για τη συνείδησή μας, είναι ένα απλό σημείο προορισμένο να της υπενθυμίζει ακατάπαυστα τον τεχνητό χαρακτήρα της διεργασίας μέσω της οποίας η προσοχή συμπαραθέτει μια κατάσταση σε μια άλλη, εκεί όπου έχουμε ένα εκτυλισσόμενο συνεχές. Αν η ύπαρξή μας απαρτιζόταν από ξεχωριστές καταστάσεις, τη σύνθεση των οποίων θα επωμιζόταν ένα απαθές «εγώ», δεν θα υπήρχε για μας διάρκεια. Καθότι ένα εγώ που δεν μεταβάλλεται αυτόχρονα δεν διαρκεί, και μια ψυχολογική κατάσταση που παραμένει η αυτή, καθόσον δεν αντικαθίσταται από την επόμενη, δεν διαρκεί. Οπότε μάταια θα αραδιάζαμε αυτές τις καταστάσεις πλάι πλάι πάνω στο «εγώ» που τις υποστηρίζει, διότι ουδέποτε αυτά τα στερεά που αρμαθιάζονται πάνω σε κάτι στέρεο θα αποτελέσουν ρέουσα διάρκεια. Η αλήθεια είναι ότι έτσι επιτυγχάνουμε μια τεχνητή απομίμηση της εσωτερικής ζωής, ένα στατικό ισοδύναμο που ανταποκρίνεται καλύτερα στις απαιτήσεις της λογικής και της γλώσσας, επειδή ακριβώς απαλείφουμε τον πραγματικό χρόνο. Όσον αφορά όμως τον ψυχολογικό βίο, όπως αυτός εκτυλίσσεται κάτω από τα σύμβολα που τον επικαλύπτουν, εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι το υφάδι του είναι αυτός τούτος ο χρόνος.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ο.π., 19-20. Η αραίωση είναι δική μας.

Κεφάλαιο Πέμπτο

Το όνειρο

«Το Σουρρεαλιστικό ποίημα όπως οποιαδήποτε άλλη καθαυτό σουρρεαλιστική ενέργεια είναι κατά βάθος το αντίστοιχο μέσα στην ξυπνητή ζωή μας του περιεχομένου των ονείρων, και η σουρρεαλιστική μανιέρα δεν είναι μανιέρα με την έννοια της τεχνοτροπίας μα μέσον αμέσου εξωτερίκευσης του εσωτερικού μας γίνεσθαι, μέσον που αντιστοιχεί, τι λέγω, που είναι ο ίδιος ο μηχανισμός, η ίδια η λειτουργία του ονείρου».

Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού*, ό.π., 72-73.

Είναι γνωστή και μελετημένη από τους ερευνητές η εντρύφηση των υπερρεαλιστών στο όνειρο,¹⁰¹ που εκκινεί βέβαια από τη φροϋδική θεωρία, – σύμφωνα με την οποία το όνειρο παρέχει πρόσβαση στο ασύνειδο και βασίζεται στην αρχή της απόλαυσης,– αλλά από την άλλη την προεκτείνει, καθώς επιδιώκει την κατάλυση της διάζευξης ονείρου και πραγματικότητας.¹⁰² Για τους υπερρεαλιστές όνειρο και εγρήγορση είναι δύο συγκοινωνούντα δοχεία: ο ποιητής θα καταργήσει την παλιά αντινομία που τα διαχωρίζει, συμφιλιώνοντας τη λογική με την ενορατική γνώση.¹⁰³ Η σαγήνη του ονείρου δεν βρίσκεται επομένως στο ίδιο το όνειρο, αλλά στη δυνατότητά του να διευρύνει τη συνείδηση και να οδηγεί στην πλήρη αξιοποίηση του ανθρώπινου πνεύματος εντός του θαυμαστού κόσμου της υπερπραγματικότητας.¹⁰⁴ Ο Sarane Alexandrian, ο πιο συστηματικός αναλυτής «της θεωρίας του υπερρεαλισμού για το όνειρο και της πρακτικής των υπερρεαλιστών να καταγράφουν τα όνειρά τους ή να τα επεξεργάζονται αισθητικά»,¹⁰⁵ έχει καταγράψει τα πέντε σημεία, στα οποία οι υπερρεαλιστές καινοτομούν συγκριτικά με όλους τους προγενέστερούς τους. Γι' αυτούς «1) το όνειρο δεν είναι μια θεϊκή αλλά μια ανθρώπινη προειδοποίηση, ένα μήνυμα που το ασύνειδο τηλεγραφεί στο συνειδητό, 2) όλα τα όνειρα είναι ενδιαφέροντα και όχι μόνο αποκλειστικά αυτά που θεωρούμε ότι έχουν προαγγελτική αξία, 3) το όνειρο δεν είναι μόνο το όνειρο, είναι οτιδήποτε

¹⁰¹ Ο Μπρετόν, «Μανιφέστο του Σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 29, ορίζοντας φιλοσοφικά τον υπερρεαλισμό, γράφει ότι αυτός στηρίζεται «στην παντοδυναμία του ονείρου». Και ο Georges Sebbag, «Dream: a manifesto of the manifest dream», στο Fijalkowski & Richardson (eds), ό.π., 163-170: 166, σημειώνει πως οι υπερρεαλιστές αναζητούσαν μια «φιλοσοφία του ονείρου και της εικόνας».

¹⁰² Βλ. Μπρετόν, ό.π., 17-18 και *Les Vases communicants*, ό.π., 170-171.

¹⁰³ Durozoi & Lecherbonnier, ό.π., 113.

¹⁰⁴ Βλ. και Alquié, ό.π., 190-191.

¹⁰⁵ Χρυσανθόπουλος, *Αρτεμίδωρος και Φρόνυτ*, ό.π., 221: σημ. 6.

διαφεύγει, εντός της πραγματικότητας, από τα κριτήρια της λογικής, 4) το όνειρο δεν είναι ένας ξεχωριστός κόσμος, όπου ο ονειρευόμενος απομονώνεται, έχει τη δική του θέση στον απτό κόσμο, 5) το όνειρο δεν πρέπει να προδίδεται από τη γλώσσα, χρησιμεύοντας ως πρόσχημα σε λογοτεχνικές μυθοπλασίες, που παραγνωρίζουν την ιδιάζουσα δυναμική του». ¹⁰⁶

Ο Εμπειρικός και στη *Διάλεξη του 1935* και στο θεμελιώδες για την ποιητική του «Αμούρ-Αμούρ» (1939) δηλώνει ρητά ότι το υπερρεαλιστικό ποίημα είναι το αντίστοιχο του περιεχομένου των ονείρων και η υπερρεαλιστική μανιέρα ταυτίζεται με την ίδια τη λειτουργία του ονείρου, που δεν ταξινομεί χρονολογικά τις εικόνες, αλλά τις αφήνει αυτόνομες να ρυθμίζονται «από μίαν αυτόματη και ασυνείδητη προωθητική ενέργεια, που ξεφεύγει από τον έλεγχο της συνειδητής πλευράς της προσωπικότητας». ¹⁰⁷

Εκτός όμως από αυτή την ξεκάθαρη σύνδεση της υπερρεαλιστικής ποιητικής με το όνειρο, ανιχνεύσαμε στην εμπειρική ποίηση και όνειρα, πιο σωστά «ονειρικούς λόγους», ¹⁰⁸ που λειτουργούν ως επιφάνειες, ¹⁰⁹ καθώς αποκαλύπτουν, καταλύοντας

¹⁰⁶ Alexandrian, *ό.π.*, 46.

¹⁰⁷ Βλ. το παράθεμα στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου και *Γραπτά*, 20. Αλλά και στη «Διάλεξη στο Κολλέγιο Αθηνών», *ό.π.*, 569, αναφέρει, το 1971, πως «ο Υπερρεαλισμός έφερε εις την ποίηση, αλλά και πέραν αυτής, [...], την οργανικήν δυνατότητα να χρησιμοποιούμε στην εν εγρηγόρσει ζωή μας τους ονειρικούς μηχανισμούς».

¹⁰⁸ Ο Χρυσανθόπουλος, *Αρτεμίδωρος και Φρόντ*, *ό.π.*, 186-187, επισημαίνει ότι μπορούμε «να χαρακτηρίσουμε ως όνειρο αυτό που εκλαμβάνει κανείς ότι λειτουργεί ως ονειρικός λόγος. Το ερώτημα στο οποίο πρέπει να απαντούμε είναι αν δημιουργούνται συνθήκες ονειρικού λόγου: αυτό επιτυγχάνεται είτε με την ενσωμάτωση ονείρων στην αφήγηση είτε με την υπαινικτική ενεργοποίησή τους, η οποία δημιουργεί την πεποίθηση ότι ο αναγνώστης βρίσκεται σε “συνθήκες ονείρου” επειδή αίρεται η χρονικότητα και η αιτιότητα και υπογραμμίζεται η κατασκευαστική διάσταση του κειμένου». Κατά τη γνώμη μας, ο Εμπειρικός όχι μόνο ενσωματώνει όνειρα στην ποιητική αφήγησή του, αλλά και δημιουργεί για τον αναγνώστη «συνθήκες ονείρου», με σκοπό να απελευθερώσει το πνεύμα του από τους καταναγκασμούς της λογικής και να αξιοποιήσει πλήρως όλες του τις συνειδητές και ασύνειδες δυνάμεις.

¹⁰⁹ Το όνειρο λόγω του ότι καταλύει τον χρόνο, τον χώρο και την αρχή της αιτιότητας (βλ. Breton, *Les Vases communicants*, *ό.π.*, 18) συσχετίζεται άμεσα με την επιφάνεια. Ο Χρυσανθόπουλος, *ό.π.*, 154, διαπιστώνοντας πως «το κοινό σημείο της ονειροκριτικής θεωρίας του Αρτεμίδωρου και της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Φρόντ είναι ότι χρησιμοποιούν την ομοιότητα για να συνδέσουν το όνειρο, που αποτελεί έκφραση του ανθρώπου στον κόσμο του ύπνου, με τις πράξεις που τον εκφράζουν στον κόσμο της εγρηγόρησης», υποστηρίζει ότι «με τον τρόπο αυτόν αναλογίζονται τη σχέση παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος και προτείνουν μια μη γραμμική λειτουργία του χρόνου».

τους νόμους της λογικής και διεισδύοντας με θαυμαστό τρόπο στην αντικειμενική πραγματικότητα, την ασύνειδη επιθυμία του κειμενικού υποκειμένου ή την ασύνειδη ψυχαναλυτική του ταύτιση με τον εχθρό. Με αυτόν τον τρόπο, οι εμπειρικές επιφάνειες-όνειρα διευρύνουν (και για τον αφηγητή-ποιητή που τις βιώνει και ενδεχομένως για τον αναγνώστη που τις προσλαμβάνει) τον απτό, πραγματικό κόσμο και παρέχουν πρόσβαση στην υπερπραγματικότητα.

Αναφερόμαστε βέβαια στις επιφάνειες-όνειρα που εντοπίσαμε στα ποιητικά αφηγήματα «Η Μανταλένια» και «Der Sonderführer Nikolaus Schultz». Στο πρώτο κείμενο, η επιφάνεια-όνειρο αποκαλύπτει τον ασύνειδο πόθο του αφηγητή-ποιητή να ξαναβρεί την απολεσθείσα πρωταρχική ενότητα με τον κόσμο, να συντηχθεί πλήρως με τη ζωτική-ερωτική ενέργεια που συνέχει τα πάντα. Στην ονειρική αφήγηση η Αφροδίτη, μυθική μορφή αυτής της ενέργειας, συνδέεται, ως αστερισμός που σιγοσβήνει στον ουρανό, με το πανέμορφο «θηλυκό καράβι» και την ολοζώντανη πρωραία γοργόνα του, τη Μανταλένια, για να αποδειχθεί τελικά, όταν ο αφηγητής-ποιητής ξυπνά, ότι το όνειρο και η ασύνειδη επιθυμία του έχουν διεισδύσει εντός της συνειδητής πραγματικότητας, καταλύοντας κάθε συμβατική χωροχρονική έννοια και εισάγοντας την υπερπραγματικότητα, καθώς η Αφροδίτη, ως γύψινη κόπια του περίφημου ομώνυμου αγάλματος αυτή τη φορά, υπάρχει μπροστά του στην Άνδρο, φέροντας μάλιστα χαραγμένο στο βάθρο το όνομα Μανταλένια.¹¹⁰ Στο δεύτερο κείμενο, η επιφάνεια-όνειρο αποκαλύπτει την ασύνειδη ταύτιση του αφηγητή-ποιητή, προσωπείου του Εμπειρικού, με τον μισητό «άλλο», τον ναζί αξιωματικό Νικόλαο Schultz,¹¹¹ που συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση και την ψυχαναλυτική ερμηνεία της προσκόλλησης των Γερμανών αξιωματικών στον Φύρερ

¹¹⁰ Ο Χρυσανθόπουλος, *ό.π.*, 232, σημειώνει πως «η τελική παράγραφος [του κειμένου] μπορεί να αναγνωσθεί και ως ένα επιπλέον όνειρο που περικλείει το όνειρο που αποτέλεσε το αντικείμενο της αφήγησης, ως ένα κάτοπτρο που αναδιπλασιάζει το όνειρο και την έννοια του ονειρικού, ώστε με τον τρόπο αυτόν να καταργείται η “ιεραρχία” πρωτοτύπου-αντιγράφου».

¹¹¹ Ο Σιγάλας, «*Οι Κύκλοι του Ζωδιακού*», *ό.π.*, υποστηρίζει ότι «η ιστορία του Νικόλαου Schultz τέμνει σε αρκετά σημεία την βιογραφία του νεαρού Otto Günsche. Μέλος των Ες-Ες κατά τον πόλεμο ο Günsche υπήρξε προσωπικός φρουρός του Χίτλερ και υπεύθυνος για θέματα ασφάλειάς του, ενώ πολέμησε στη Γαλλία και το ανατολικό μέτωπο. Έσωσε τη ζωή του Χίτλερ κατά τη διάρκεια απόπειρας δολοφονίας εναντίον του στη “Λυκοφωλιά” του Rastenburg χάνοντας το τύμπανο του ενός αυτιού του και υφιστάμενος σοβαρές σωματικές βλάβες. [...] Ένας άλλος αξιωματικός των Ες-Ες ο Erwin Schulz, [...], ενδέχεται να υπήρξε επίσης πηγή έμπνευσης για τον Νικόλαο Schultz, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον το όνομα».

και κατ' επέκταση της διείσδυσης του ναζισμού στο ανθρώπινο ασύνειδο. Όταν η ασύνειδη ταύτιση γίνεται απροκάλυπτη εντός του ονειρικού κόσμου, τότε ο αφηγητής-ποιητής ξυπνά και η ασύνειδη πραγματικότητα εισχωρεί στη συνειδητή, διευρύνοντάς τη και καθιστώντας κατανοητό, μέσω της ταύτισης με το οικείο εγώ, τον ανοίκειο «άλλο». Με αυτόν τον τρόπο ο Εμπειρικός διευρύνει το ανθρωπολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού και το καθιστά οντολογικό ή αλλιώς, για να χρησιμοποιήσουμε τα δικά του λόγια, κάνει «αντικειμενική και την πιο βαθειά υποκειμενικότητα».¹¹²

Στους ονειρικούς μηχανισμούς εντάσσεται και η μεταμόρφωση, ένα άλλο υπερρεαλιστικό μέσο σύζευξης της συνειδητής και ασύνειδης ανθρώπινης οντότητας. Μέσω της μεταμόρφωσης επιφάνεται στην εμπειρική ποίηση είτε ο ίδιος ο εαυτός του κειμενικού υποκειμένου ως πλήρης υπερπραγματική ύπαρξη,¹¹³ που καθιστά φανερή και απτή ακόμα και την πιο κρυφή, ενδόμυχη και αλλότρια υποκειμενικότητα (στο «Nerone»), είτε το μέλλον (στην «Αργώ» και προσημαίνεται η διπλή δολοφονία της Καρλόττας και του Πάμπλο Γκονζάλεθ, όταν ο Ραμίρεθ βλέπει την αυτοπροσωπογραφία του να μεταμορφώνεται στον αιμοσταγή Καίσαρα Βοργία, και αποκαλύπτεται ταυτόχρονα ο ασύνειδος, ζηλόφθονος εαυτός του). Η προσήμανση του μέλλοντος μέσω του ονειρικού μηχανισμού της μεταμόρφωσης μπορεί να μας θυμίζει την παλιά πίστη ότι το όνειρο προμηνύει το μέλλον, στην ουσία όμως είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη φροϋδική θεωρία για το όνειρο, σύμφωνα με την οποία στο όνειρο συζευγνύεται παρελθόν, παρόν και μέλλον,¹¹⁴ αλλά και την ίδια την επιφάνεια που καταλύει τον συμβατικό, ευθύγραμμο χρόνο.

¹¹² Εμπειρικός, «Ημερολόγιο 1943», στο *Οι Κύκλοι του Ζωδιακού*, 206.

¹¹³ Ο D. Yatromanolakis, *ό.π.*, 211, υποστηρίζει ότι «η μεταμόρφωση στον Εμπειρικό, παρά τη μεταφορική της σχέση με τη φροϋδική ψυχανάλυση, βρίσκεται εγγύτερα σε πιο ανορθόδοξους ορισμούς της (υπερ)πραγματικότητας».

¹¹⁴ Ο Χρυσανθόπουλος, *Αρτεμίδωρος και Φρόντ*, *ό.π.*, 153-154, ερμηνεύοντας την καταληκτική παράγραφο της *Ερμηνείας των ονείρων*, υποστηρίζει πως για τον Φρόντ «το όνειρο δεν είναι μεν προφητικό, επιτρέπει όμως, διαμέσου της γνώσης του παρελθόντος, τη διατύπωση προβλέψεων για το μέλλον. [...] Η διττότητα ξεπερνιέται με ένα παράδειγμα αναλογικής σκέψης: το παρόν αποτελεί ομοίωμα του παρελθόντος (η πανίσχυρη αρχή της επανάληψης), το δε μέλλον ο ονειρευόμενος το εκλαμβάνει ως παρόν, επειδή το όνειρο παρουσιάζει μια επιθυμία ως εκπληρωμένη, επειδή δηλαδή καταργεί τη χρονική απόσταση ανάμεσα στο “επιθυμώ” και το “έχω” και την εικονογραφεί ως πράξη. Παρατηρούμε λοιπόν τον τρόπο με τον οποίο η *ερμηνεία* του παρελθόντος και η ανακατασκευή του στο παρόν συλλειτουργεί με την *κατασκευή* του μέλλοντος ως παρόντος».

Τέλος, την ίδια λειτουργία με το όνειρο επιτελεί ως ψυχολογικό φαινόμενο και η ονειροπόληση ή αλλιώς ο ρεμβασμός, που είτε φανερώνει τον βαθύτερο ασύνειδο πόθο του κειμενικού υποκειμένου, υπηρετώντας την αρχή της απόλαυσης, είτε τα εσωτερικά οράματα και ακροάματα του αφηγητή-ποιητή, επιδιώκει πάντα να πετύχει τη σύζευξη της εσωτερικής και υποκειμενικής με την εξωτερική και αντικειμενική πραγματικότητα, του υποκειμένου με το αντικείμενό του, την επίγεια συμφιλίωση ύλης και πνεύματος, για να καταστήσει φανερή, μέσα στο διαρκές γίνεσθαι των πραγμάτων, και για τον ποιητή και για τον αναγνώστη του την ποθητή και λυτρωτική υπερπραγματικότητα.¹¹⁵

¹¹⁵ Ο ίδιος άλλωστε ο Εμπειρικός, «Ημερολόγιο 1943», ό.π., 204-205, αναφερόμενος σε ένα «νέο είδος ημερολογίου», σημειώνει χαρακτηριστικά και θα λέγαμε διαφωτιστικά για το σύνολο της ποιητικής του, που είναι, κατά τη γνώμη μας, άμεσα συνυφασμένη με την επιφάνεια, τα εξής: «δεν πρόκειται απλώς να καταγράψω ή να περιγράψω γεγονότα, αισθήματα και σκέψεις της συνειδητής ζωής μου, αλλά πρόκειται να δημιουργήσω μάλλον να δοκιμάσω ένα τελείως νέο είδος ημερολογίου που ν' αποτελέσει μια όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη απεικόνιση ή μάλλον εμφάνιση αυτού τούτου του γίνεσθαι της ψυχοβιολογικής φαινομενολογίας όχι μόνο της συνειδητής μου και της ασυνείδητης οντότητός μου. Για να επιτύχω τούτο θα χρησιμοποιήσω παράλληλα με τα συνειδητά στοιχεία και με την συνειδητή γραφή, και ό,τι απορρέει κατ' ευθείαν από το ασυνείδητο υπόστρωμα του ψυχισμού μου, εκμεταλλευόμενος όσο το δυνατόν πιο άμεσα όχι φιλολογικά ή κατά προσχεδιασμένο τρόπο το όνειρο, τους ονειρικούς μηχανισμούς, τα ονειροπολήματα, τους ελεύθερους συνειρμούς, την ανεξέλεγκτη και αυθόρμητη σκέψη –καθώς και την αυτόματη γραφή– κάνοντας χρήσι όλων αυτών των στοιχείων δυναμικά και όχι στατικά. Η εργασία αυτή νομίζω ότι θα έχει ως φυσικό αποτέλεσμα μια όχι από αίσθημα ενοχής ή από ηθικολογική επιταγή υπαγορευόμενη ειλικρίνεια μα μια πραγματική, οργανική τοιαύτη, καθώς και μια αληθινή ή όσο το δυνατόν πιο αληθινή αντικειμενικότητα». (Η αραίωση είναι δική μας).

Κεφάλαιο Έκτο

Ο μύθος

«Το γίνεσθαι του κάθε μύθου, είναι παιδί που μεγαλώνει».
Εμπειρικός, «Μορφές αιθρίας», *Γραπτά*, 85.

«Ο Υπερρεαλισμός έφερε εις την ποίησι, αλλά και πέραν αυτής, [...] την δυνατότητα δημιουργίας νέων υποκειμενικών μύθων και αυθαιρέτων απτών αντικειμενικών μυθολογιών».

Εμπειρικός, «Διάλεξη στο Κολλέγιο Αθηνών», ό.π., 569.

Ο μύθος, άρρηκτα συνδεδεμένος με την πρωτόγονη σκέψη, δεν συνιστά για τους υπερρεαλιστές μόνο μια υπέρβαση της ορθολογιστικής συλλογιστικής διαδικασίας, αλλά είναι κυρίως μια μορφή ερμηνείας του κόσμου, που υπονομεύει τη συμβατική γραμμική αντίληψη του χώρου και του χρόνου. Χάρη στη συμβολική και αναλογική λειτουργία του αποκρυπτογραφεί τα μυστήρια του κόσμου, υποκαθιστώντας τη λογική και συνιστώντας έναν ασύνειδο τρόπο εξήγησης των πραγμάτων, εκπορευόμενο από ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο. Για όλους αυτούς τους λόγους η μυθογένεση και ο μύθος, ειδικότερα η αρχαιοελληνική μυθολογία,¹¹⁶ προσέλκυσαν το ενδιαφέρον των υπερρεαλιστών,¹¹⁷ οι οποίοι όμως θέλησαν να δημιουργήσουν έναν νέο μύθο, μια «σύγχρονη μυθολογία», σύμφωνα με

¹¹⁶ Είναι γνωστό ότι ο υπερρεαλισμός, μολοντί απέρριψε τον αρχαιοελληνικό κλασικό πολιτισμό ως υπάιτιο για την καταδυνάστευση του δυτικού πνεύματος από τη λογική, στράφηκε όχι μόνο στον πρωτογονισμό αλλά και στην προκλασική, αρχαϊκή και μυθική Ελλάδα, λόγω του ότι αυτή πρώτη διερεύνησε μέσω του μύθου τα ανθρώπινα ένστικτα. Βλ. D. Yatromanolakis, ό.π., 36-43 και Ταχοπούλου, ό.π., 65-76. Πβ. την άποψη του Κωνσταντίνου Γ. Μακρή, «Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η κλασική παράδοση. Απόπειρες συνδυασμού της υπερρεαλιστικής επανάστασης με την κλασική παράδοση στο έργο τριών Ελλήνων υπερρεαλιστών: Ο. Ελύτη, Ν. Εγγονόπουλου και Α. Εμπειρικού», στο Isabel García Gálvez (ed.), *Grecia y la Tradición clásica*, Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega (La Laguna, 30 de octubre-3 de noviembre de 2001), Servicio de Publicaciones, Universidad de la Laguna, 2002, 119-142, που συνδέει τα μυθολογικά αρχέτυπα με την κλασική παράδοση.

¹¹⁷ Ο D. Yatromanolakis, ό.π., 7, επισημαίνει ότι «η κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία, η φροϋδική ψυχανάλυση, οι σημαντικές αρχαιολογικές ανακαλύψεις και η επαναξιολόγηση των σπουδών της αρχαίας ελληνικής θρησκείας και τελετουργίας [...] βοήθησαν τους συγγραφείς και καλλιτέχνες της πρωτοπορίας και ειδικότερα του υπερρεαλισμού να δουν τις εικονικές φιγούρες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και τις ιστορίες τους ως σωματοποιήσεις αρχετυπικών μορφών σκέψης, που υπονομεύουν τις χωρικές, πολιτισμικές ή χρονικές γραμμικότητες».

τη φράση του Aragon,¹¹⁸ απαλλαγμένη από τους θρησκευτικούς μύθους,¹¹⁹ που θα συνιστά την ασύνειδη προβολή του δικού τους νέου, υπερρεαλιστικού κόσμου και θα οδηγεί στη γνώση των πραγμάτων μέσω της σύζευξης της σκέψης και των αισθήσεων, της μεταφυσικής του συγκεκριμένου. Ο ίδιος άλλωστε ο Breton σημείωνε το 1935 πως επεδίωκε να «συμφιλιώσει τον υπερρεαλισμό ως *τρόπο δημιουργίας ενός συλλογικού μύθου* με το πολύ πιο γενικό κίνημα απελευθέρωσης του ανθρώπου».¹²⁰ Αυτός ο συλλογικός μύθος, η δημιουργία του οποίου θεωρείται για τον υπερρεαλισμό ουσιωδέστερη έναντι κάθε προσωπικού μύθου,¹²¹ στηρίζεται σε αρχέτυπα κοινά σε όλους τους ανθρώπους, απευθύνεται επομένως στο συλλογικό ασυνείδητο και γι' αυτό εναπόκεινται σε αυτόν οι ελπίδες για την καθολική πραγμάτωση του ανθρώπου. Για τους υπερρεαλιστές «δεν υπάρχει πρόοδος χωρίς μύθο, δεν υπάρχει υπερπραγματική υπέρβαση χωρίς μυθική θέαση».¹²² Μόνο όμως μέσω της ποίησης και γενικότερα της τέχνης θα μπορέσουν να αποκρυσταλλωθούν αυτά τα ασύνειδα αρχέτυπα σε έναν συλλογικό μύθο.

Ο Εμπειρικός όχι μόνο δημιούργησε τη δική του υπερρεαλιστική «προσωπική μυθολογία», αξιοποιώντας και επανερμηνεύοντας (κάποιες φορές ανατρεπτικά) τους αρχαιοελληνικούς μύθους και τις χριστιανικές ιστορίες, συμφιλιώνοντας αρκετές φορές συγκρητιστικά τα στοιχεία τους, αλλά και επεδίωξε να συμβάλει στη δημιουργία ενός συλλογικού μύθου μέσω του εσχατολογικού οράματος της «Νέας Πόλεως», της Οκτάνα, του νέου, επίγειου, οικουμενικού και υπερπραγματικού παραδείσου.¹²³ Μέσω της μυθοποίησης, που συνδέεται άμεσα με την ποιητική

¹¹⁸ Βλ. *Le paysan de Paris*, ό.π., 9.

¹¹⁹ Οι Durozoi & Lecherbonnier, ό.π., 148, αναφέρουν ότι ο Péret εναντιώνεται «τόσο στους θρησκευτικούς μύθους [...] όσο και στους σύγχρονους άθεους μύθους. [...] Σε αυτούς αντιπαραθέτει τους μύθους των πρωτόγονων [...] και τους μοντέρνους μύθους, που θα δημιουργηθούν και θα αναγγείλουν έναν ανανεωμένο κόσμο, ο οποίος “θα έχει ως αποστολή να καταστρέψει την επίγεια κόλαση, για να κατεβάσει στη γη τον απόλυτο παράδεισο του θρησκευτικού ουρανού, μεταμορφώνοντάς τον σε ανθρώπινο παράδεισο”».

¹²⁰ Breton, «Préface», στο *Position politique du surréalisme*, ό.π., 5-10: 9.

¹²¹ Breton, «Position politique de l'art d'aujourd'hui», στο *Position politique du surréalisme*, ό.π., 13-45: 43.

¹²² Durozoi & Lecherbonnier, ό.π., 150.

¹²³ Ο D. Yatromanolakis, ό.π., 44-46, έχει εύστοχα επισημάνει ότι στον εμπειρικό ορισμό του μύθου (βλ. το πρώτο παράθεμα στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου) ο όρος μύθος δεν αναφέρεται μόνο σε μυθολογικές αφηγήσεις αλλά και στη διαδικασία της μυθογένεσης όπως και στους αισθητικούς

δημιουργικότητα και επομένως, σύμφωνα με τον Εμπειρικό, τη ζωτική ενέργεια, η οποία συνέχει τον κόσμο, ο ποιητής εκφράζει τις δικές του επιθυμίες και σκέψεις, απευθυνόμενος ταυτόχρονα στις ασύνειδες επιθυμίες όλης της ανθρωπότητας.

Η «προσωπική μυθολογία» του Εμπειρικού όπως και ο συλλογικός μύθος, που αυτός προσπάθησε να δημιουργήσει, είναι άρρηκτα συνυφασμένα, κατά τη γνώμη μας, με την επιφάνεια, που αποδεικνύεται έτσι, για άλλη μια φορά, ότι αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της υπερρεαλιστικής του ποιητικής. Όλες οι μετα-μυθικές του οντότητες συνιστούν είτε υποκείμενα είτε συνηθέστερα αντικείμενα μιας επιφάνειας, ενώ η Οκτάνα, η συστατική ουσία του συλλογικού του μύθου, είναι η επιφανόμενη «Νέα Πόλις» της μοναδικής και θεμελιώδους για το σύνολο του έργου του προορατικής του επιφάνειας, καθώς σε αυτή αποκτά οριστική και πλήρη μορφή το όραμα του υπερρεαλιστικού νέου κόσμου, που πρωτοσυναντάται στις πλαισιογενείς επιφάνειες της *Υψικαμίνου*.¹²⁴

Συγκεκριμένα, ο Εμπειρικός αξιοποιεί τον μύθο της Αφροδίτης, της αρχαιοελληνικής θεάς του έρωτα, δημιουργώντας τρεις νέες μετα-μυθικές και υπερπραγματικές αυτή τη φορά Αφροδίτες, τις οποίες εντάσσει στη δική του υπερρεαλιστική «προσωπική μυθολογία»: το αγαπημένο Εσύ, στο οποίο απευθύνεται ο αφηγητής-ποιητής στην «Αφροδίτη», τη Μανταλένια-Αφροδίτη στη «Μανταλένια» και την Άννα στους «Σαλτιμπάγκους στα πέριξ του Παρισιού», την οποία χαρακτηρίζει με τα δύο τυπικά επίθετα της Αφροδίτης, πάνδημο και ουρανία.¹²⁵ Και

μηχανισμούς της, που υπονομεύουν την αντικειμενικότητα αυτού που θεωρείται πραγματικό ή αληθινό, εισάγοντας τη ρευστότητα που χαρακτηρίζει τη μυθοποίηση. Επιπλέον, σημειώνει ότι ως «παιδί που μεγαλώνει» ο μύθος και η μυθογένεση ταυτίζονται για τον Εμπειρικό με την «προσυνειδητή νοητική δραστηριότητα και την ανατρεπτική δημιουργικότητα, που υπερβαίνει τις εμπειρικές και συλλογιστικές νόρμες», οδηγώντας στην «ανατροπή της κυριαρχίας του Υπερεγώ στην ανθρώπινη ζωή».

¹²⁴ Είναι αξιοσημείωτο ότι και στην περίφημη διάλεξη του 1935 (*Περί Σουρρεαλισμού*, ό.π., 69) ο ποιητής αναφέρεται σε αυτόν τον νέο κόσμο: «όταν λέμε νέος κόσμος εννοούμε στο πνευματικό επίπεδο, κάτι εντελώς ανάλογο με την ανακάλυψη του Κολόμβου, με την διαφορά ότι ο Σουρρεαλισμός με “τον ψυχικό αυτοματισμό του διά του οποίου εκφράζει την αληθινή λειτουργία της σκέψης” είναι ένας τρόπος συνεχούς και κατά βούληση προκαλούμενης ανακάλυψης. Με άλλα λόγια οι Αμερικές του δεν έχουν όρια. Είναι ατελείωτες, άπατες και κυριολεκτικά αχανείς καθώς το ασυνείδητό μας, που υπάρχει μέσα μας και του οποίου την ύπαρξη και το περιεχόμενο δεν γνωρίζουμε –όπως υπήρχε και πριν από τον Κολόμβο η Αμερική χωρίς κανείς ωστόσο να την ξέρη».

¹²⁵ Με τον μύθο της αναδυόμενης Αφροδίτης συνδέεται και η Ασπρη Φάλαινα στο «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου», αλλά δεν συνιστά επιφανόμενη μορφή.

οι τρεις γίνονται τα αντικείμενα της επιφάνειας του αφηγητή-ποιητή, συμφιλιώνοντας τη συνειδητή με την ασύνειδή του πραγματικότητα, την ύλη με το πνεύμα, και συνιστούν τις απτές μορφοποιήσεις είτε της ιεροποιημένης αγαπημένης γυναίκας (στην πρώτη περίπτωση) είτε της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας (στη δεύτερη και την τρίτη), με τις οποίες αυτός ενώνεται σε μια τέλεια μέθεξη. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι οι δύο πρώτες συνυφαίνονται με το ομώνυμο άστρο (για να υποδηλωθεί ότι ο έρωτας είναι μια καθολική κοσμική ουσία), η δεύτερη με τη χριστιανική Μαγδαληνή και τέλος, η πρώτη και η τρίτη με τη Μεγαλόχαρη Παναγία (για να τονιστεί αφενός η κατάλυση των στεγανών ορίων μεταξύ των διαφορετικών παραδόσεων και αφετέρου η συνύπαρξη σαρκικού και ιερού εντός της κοσμικής, συνεκτικής δύναμης του έρωτα).

Από την ένωση της Αφροδίτης και του Πανός, της άλλης ειδωλολατρικής θεότητας που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στο εμπειρικό ποιητικό σύμπαν ως ενσάρκωση της ερωτικής ορμής, προέρχεται και μια άλλη σημαντική υπερπραγματική οντότητα του Εμπειρικού, ο Αίγαγρος, που συνιστά το αντικείμενο της οραματικής του επιφάνειας στο ομώνυμο πεζό ποίημα της *Οκτάνα*. Αξιοποιώντας τον μυθικό Αιγίπανα, που ζει απομονωμένος στις βουνοκορφές, αλλά και τη θεϊκή δύναμη του Ιεχωβά και του Δία, ο Εμπειρικός δημιουργεί τον μετα-μυθικό Αίγαγρο, ο οποίος ως επιφαινόμενη μορφή ενσαρκώνει την ερωτική και ποιητική ενέργεια που κατακλύζει τους αληθινά μεγάλους και ανυπόταχτους ποιητές της δικής του ελληνικής γενεαλογίας.

Στοιχεία από τον οδυσσειακό μύθο, που επανερμηνεύεται στο νέο υπερρεαλιστικό του πλαίσιο, εντοπίζουμε σε δύο ποιητικά αφηγήματα των *Γραπτών*, στα «Η επιστροφή του Οδυσσέως» και «Η κορδέλλα». Στο πρώτο ο Δανιήλ Κάρτερ είναι ο νέος μετα-μυθικός και υπερρεαλιστικός Οδυσσέας, που συναιρεί τα χαρακτηριστικά του αρχαίου ήρωα (έχει έξι συζύγους εκ των οποίων η πρώτη ονομάζεται Πηνελόπη, επιστρέφει στο σπίτι του, τιμωρεί τους μνηστήρες και γίνεται άνθρωπος της δράσεως) με τις προφητικές ικανότητες του ομώνυμού του προφήτη της *Παλαιάς Διαθήκης* και τις συνήθειες της ζωής των μορμών της Salt Lake City ή Νέας Ιερουσαλήμ των Η.Π.Α. Ως υποκείμενο δύο άδηλων επιφανειών συμφιλιώνει στο πρόσωπό του την παράνοια με τη λογική, το προφητικό όραμα με την πραγματική δράση, την ελεύθερη σεξουαλικότητα με τη συγγραφική ικανότητα και γίνεται ο νέος Οδυσσέας, που επιστρέφει ξανά ενοποιώντας τον μυθικό με τον εβραϊκό-χριστιανικό και τον σύγχρονο κόσμο και ταυτιζόμενος με τον ποιητή-

δημιουργό του, διατρανώνει την αρχή της απόλαυσης και ευαγγελίζεται τον νέο υπερρεαλιστικό κόσμο, του οποίου είναι φορέας. Στο δεύτερο κείμενο η ηρωίδα-παιδίσκη γίνεται ως υποκείμενο μιας ακουστικής επιφάνειας η νέα μετα-μυθική Ναυσικά, καθώς αφυπνίζεται μέσα της η ερωτική ενόρμηση, το ένστικτο της ζωής, όπως ακριβώς συμβαίνει, χάρη στην ονειρική επέμβαση της θεάς Αθηνάς, και στην ομώνυμη οδυσειακή ηρωίδα. Η υπερρεαλιστική όμως Ναυσικά, σε αντίθεση με τη μυθική, παραμένει για πάντα στην ονειρική της αμμουδιά, βρισκόμενη αενάως, ως υπερπραγματική οντότητα που έχει κερδίσει την ψυχαναλυτική ίαση, σε μια κατάσταση που συζευγνύει τον ύπνο με την εγρήγορση.

Ο Εμπειρικός αξιοποίησε και τον αργοναυτικό μύθο, εντάσσοντάς τον και αυτόν στη δική του σύγχρονη, υπερρεαλιστική μυθολογία. Οι τρεις αεροναύτες του διηγήματος «Αργώ ή Πλους αεροστάτου» αλλά και οι φίλοι ναυτικοί που ετοιμάζουν το υπερπόντιό τους ταξίδι στο πεζό ποίημα «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» είναι οι νέοι μετα-μυθικοί αργοναύτες, που αναζητούν με τη σύγχρονη Αργώ (το ομώνυμο αερόστατο ή το καράβι, τον «Άγιο Σώζοντα», που απελευθερώνει από τα δεσμά του υλικού και αλλοτριωμένου κόσμου) τη νέα Κολχίδα και το νέο χρυσόμαλλο δέρας, την ευδαιμονική αγαλλίαση και την απόλυτη ελευθερία που θα τους προσφέρει το «ωκεάνιο αίσθημα», η πλήρης μέθεξη με την ερωτική-ζωτική ενέργεια που συνέχει την πλάση, δηλαδή η διευρυμένη πραγματικότητα ενός επαναμαγεμένου κόσμου. Ο Βιερχόν και ο Λαρύ-Νανσύ στην «Αργώ» όπως και ο αφηγητής-ποιητής του πεζού ποιήματος βιώνουν αντίστοιχα επιφάνειες, που τους προετοιμάζουν χάρη στην ενοποιητική τους διάσταση, με την οποία καταλύονται τα συμβατικά όρια συνειδητού και ασυνειδού, για το μυητικό τους εναέριο ή θαλάσσιο ταξίδι: αυτό τους καθιστά τους σύγχρονους αργοναύτες, εμπορούμενους αυτή τη φορά από τον πόθο της υπερπραγματικότητας.

Σημαντικές πτυχές της «προσωπικής μυθολογίας» του Εμπειρικού αποτελούν και άλλοι λιγότερο γνωστοί αρχαιοελληνικοί μυθικοί ήρωες, που η ιστορία τους αξιοποιείται από τον ποιητή και εντάσσεται σ' ένα νέο υπερρεαλιστικό πλαίσιο, ενώ οι ίδιοι συνιστούν είτε το υποκείμενο είτε το αντικείμενο μιας επιφάνειας. Σε αυτούς τους ήρωες συγκαταλέγεται ο Ωρίων, το συλλογικό ποιητικό υποκείμενο του ομότιτλου ποιήματος της *Ενδοχώρας*, που βλέπει στην ανατολή, όχι πια τις ηλιακές ακτίνες, ξαναβρίσκοντας την όρασή του, όπως ο μυθικός πρόγονός του, αλλά τη νέα υπερρεαλιστική πόλη που ταυτίζεται με την παμπάλαια αρχέγονη ενότητα, το αρχικό Εν στο οποίο όλοι θα καταλήξουμε, βρίσκοντας μεταφορικά αυτή τη φορά το φως της

γνώσης και της ζωής. Παρόμοια, η Ζεμφύρα, η νέα μετα-μυθική Πασιφάη του διηγήματος «Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης», υποκείμενο αλλά και έναυσμα επιφανειών, ξεπερνά ως αρχετυπική μορφή τα όρια που χωρίζουν τους ανθρώπους από τα ζώα, όπως και το μυθικό της πρότυπο, χωρίς όμως να συνουσιάζεται με τον λέοντα Ζαμβέζη, όπως η Πασιφάη με τον ταύρο (η οποία στην ουσία τον εξαπατά). Αντίθετα, η Ζεμφύρα, η σύγχρονη υπερρεαλιστική Πασιφάη, λυτρώνεται από το λιοντάρι, ενώ ταυτόχρονα το λυτρώνει, βρίσκοντας χάρη σε αυτό τη θηλυκή της φύση και συμφιλιώνεται όχι μόνο με τον εαυτό της και τα ζώα αλλά και με όλους τους ανθρώπους μέσα στο υποδρόμιο, και αποθεώνεται ως μεσσιανική φιγούρα, συνιστώντας μαζί με τον Ζαμβέζη πομπό και δέκτη της ενοποιητικής και λυτρωτικής ενέργειας του έρωτα. Επίσης, η λυσίκομος Αμαρυλλίς, που συνιστά το έναυσμα της επιφάνειας του αφηγητή-ποιητή στο πεζό ποίημα «Ο Κόρυμβος», δεν ενσαρκώνει μόνο την ερωτική δύναμη της ψυχής που ενώνει δύο ανθρώπους, όπως το ομώνυμο μυθικό πρότυπό της, αλλά την κοσμική ερωτική αρμονία που συνέχει και έλκει όλα τα στοιχεία, τη φύση και τον άνθρωπο, το υποκείμενο και το αντικείμενο της επιφάνειας σε μια τέλεια μέθεξη, μορφοποιώντας το υπερρεαλιστικό «ύψιστο σημείο», όπου τα πάντα συναιρούνται. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον νέο μετα-μυθικό Νεοπτόλεμο, τον παρανοϊκό γιο του Αχιλλέα και της Ρωμιόσυνης, μέσω του οποίου επανερμηνεύεται υπερρεαλιστικά ο μύθος του Νεοπτόλεμου που είχε κάψει το μαντείο των Δελφών. Ο εμπειρικός ήρωας υπονομεύει μέσω της επιφάνειας που βιώνει όλα τα καταπιεστικά δεδομένα του εξωτερικού του κόσμου, καταλύοντας την αρχή της πραγματικότητας, υπηρετώντας μέσω της παράνοιάς του την αρχή της απόλαυσης και δημιουργώντας μια νέα δική του υπερπραγματικότητα, στην οποία παράνοια και λογική συμφύρονται και αλληλο-τροφοδοτούνται. Ανατινάζοντας με δυναμίτιδα το μαντείο των Δελφών, δηλαδή τη λογική ενός απολλώνιου κόσμου που έχει εξοβελίσει τα διονυσιακά ένστικτα, γίνεται ο νέος πολεμιστής του υπερρεαλισμού, που γονιμοποιεί τη Ρωμιόσυνη με την υπερρεαλιστική του πίστη και παρωδεί με την αμφιλεγόμενη αυτοσυνειδησία του κάθε εθνικισμό και ελληνοκεντρισμό.

Τέλος, ξεχωριστή μνεία πρέπει να γίνει σε ορισμένες μυθικές μορφές ή μυθικά στοιχεία που μπολιάζουν με την πρωτόγονη δυναμική τους τη σύγχρονη, υπερρεαλιστική μυθολογία του Εμπειρικού. Πρόκειται για τον κένταυρο (στο ποίημα «Η μνήμη των αναμνήσεων»), τον ποταμό Αχέροντα (στο πεζό ποίημα «Ο Δρόμος») και τον διονυσιακό οίστρο (στο πεζό ποίημα «Εις την οδόν των Φιλελλήνων»). Ο

πρώτος ως οραματικά επιφαινόμενη μορφή μετατρέπει την υβριδική υπόσταση του μυθικού όντος σε υπερρεαλιστική συνύπαρξη συνειδητού και ασύνειδου, ενώ ο δεύτερος ως επιφαινόμενος μεταιχμιακός χώρος που οδηγεί από την ζωή στον θάνατο με τη σύμπραξη του περάτη-γονδολιέρη-Χάροντα, υπερβαίνεται από τους ακραιφνείς ποιητές, που έχουν βιώσει την υπερπραγματική σύζευξη ύλης και πνεύματος και γι' αυτό εξαγιάζονται, κερδίζοντας όχι τη μεταφυσική αλλά την επίγεια αθανασία. Ο διονυσιακός οίστρος που νικά τον φόβο του θανάτου γίνεται το αντικείμενο της επιφάνειας-έλλαμψης του αφηγητή-ποιητή, μετατρέπόμενος όμως ταυτόχρονα από δόξα του ελληνικού πνεύματος σε οικουμενική και πανανθρώπινη δόξα, που καταλύει σύμφωνα με τα κελεύσματα του υπερρεαλισμού τον χώρο και τον χρόνο.¹²⁶

Παράλληλα, ο Εμπειρικός αξιοποιεί με ανατρεπτικό τρόπο στοιχεία από τα εβραϊκά και χριστιανικά κείμενα, κυρίως την *Παλαιά* και την *Καινή Διαθήκη*, όπως και το αντίστοιχο λεξιλόγιο, με σκοπό να πλάσει τη δική του υπερρεαλιστική «προσωπική μυθολογία» αλλά και να συμβάλει στη δημιουργία του συλλογικού μύθου, με τον οποίο ευαγγελίζεται την κυριαρχία του υπερρεαλισμού. Έτσι, ο Ιησούς Χριστός συνυφαίνεται συγκρητιστικά με τον Πάνα και αντίστοιχα ο αμνός με τον κριό στην άδηλη επιφάνεια του πεζού ποιήματος «Το μέγα βέλασμα ή Παν-Ιησούς Χριστός», συζευγνύοντας υπερρεαλιστικά τη χριστιανική αγαθότητα με την ερωτική ορμή. Επίσης, ο γορίλας King-Kong που επιφαινείται στο Παρίσι, ενοποιώντας την εξωτερική με την εσωτερική πραγματικότητα του αφηγητή-ποιητή, ταυτίζεται με τον αναστημένο Αδάμ της Δευτέρας Παρουσίας αλλά και με τον Μεσσία και γίνεται έτσι όχι ο μεταφυσικός, αλλά ο επίγειος, υπερπραγματικός λυτρωτής του κόσμου. Το χριστιανικό θείο βρέφος ταυτίζεται με τον ποιητή ως φορέα της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας στο επιφαινόμενο μήνυμα του «Όταν το Σώμα της Σιγής γοργά σαλεύη», ενώ ο μυστικός Ευφράτης της *Γενέσεως* αλλά και της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη εικονοποιεί ως αντικείμενο επιφάνειας, στο ομότιτλο πεζό ποίημα της *Οκτάνα*, την κοσμική ουσία του έρωτα που συνέχει το σύμπαν. Την ίδια ερωτική-ζωτική ενέργεια, που ο υπερρεαλισμός επιδιώκει να διοχετεύσει μέσω της ποίησης στον κόσμο, μορφοποιούν και οι χριστιανικοί αρχάγγελοι, οι οποίοι επανέρχονται ως αρχετυπικές φιγούρες σε αρκετές εμπειρικές επιφάνειες. Ο οραματικά επιφαινόμενος Μιχαήλ

¹²⁶ Με τη διαδικασία της μυθογένεσης συνδέονται και οι λέξεις που επιφαινούνται στο ομότιτλο πεζό ποίημα της *Οκτάνα*, ενοποιώντας τον έρωτα με τον ηρωισμό και το θρησκευτικό συναίσθημα και συζευγνύοντας τους προκατακλυσμιαίους με τους σύγχρονους μύθους, τον Σαρωνικό με το Παρίσι, αλλά και την ελληνική γλώσσα σε όλη της τη διαχρονία με τη λατινική και τη γαλλική.

Στρογκώφ είναι στο ποίημα «Κοντά στη λίμνη της Βαϊκάλης ή Ο άγγελος των στεππών» ο νέος προφήτης Μουσή, που λυτρώνει την πόλη του Ιρκούτσκ ως άγιος και στρατιώτης, σωτήρας και τιμωρός, συναιρώντας υπερρεαλιστικά στο πρόσωπό του την προφητική μορφή του Μουσή με τον τυφλό και ρακένδυτο Οιδίποδα,¹²⁷ όπως και τον ήρωα του Βερν με την οραματική επιφάνεια του Εμπειρικού. Οι τρεις παίδες εν καμίνω του προφήτη Δανιήλ, ο Αζαρίας, ο Ανανίας και ο Μισαήλ, αποτελούν τα πρότυπα των σύγχρονων «Μπεάτων ή Των Αγίων της μη συμμορφώσεως» που επιφάνονται να ψάλλουν μέσα στις φλόγες, ως νέοι προφήτες του υπερρεαλισμού, την έλευση του σύγχρονου, επίγειου και υπερπραγματικού Παραδείσου. Παρόμοια, ο Ισμαήλ στο ποίημα «Η Άσπρη Φάλαινα» είναι ο νέος προφήτης Ιωνάς, που δεν εκβάλλεται βέβαια από το κήτος συμφιλιωνόμενος με τον Θεό, αλλά συμφιλιώνεται με το νέο κήτος, την Άσπρη Φάλαινα, την αρχέγονη ενότητα της ιμερικής φύσης, μόνος αυτός από το πλήρωμα του φαλινοθηρικού, και γίνεται έτσι, μέσω των επιφανειών που βιώνει, ένας νέος και ευδαιμονικός άνθρωπος που οδηγείται στο «ωκεάνιο αίσθημα» χάρη στην υπερπραγματική διεύρυνση ενός επανα-μαγεμένου κόσμου.

Τέλος, ο Εμπειρικός αξιοποιεί με ανατρεπτικό τρόπο το εσχατολογικό όραμα της Άνω Πόλεως ή της Καινής Ιερουσαλήμ από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, για να συμβάλει και αυτός στον συλλογικό μύθο του υπερρεαλισμού. Ο δικός του μεσσιανικός «νέος κόσμος» ή «νέος αιώνας», που συνιστά το αντικείμενο αρκετών επιφανειών από την *Υψικάμινο* ως τη μεταθανάτια ποιητική συλλογή *Αι γενεαί πάσαι*,¹²⁸ και κυρίως η δική του εσχατολογική και μεσσιανική «Νέα Πόλις», η Οκτάνα,¹²⁹ που επιφάνεται προορατικά στο «Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα», δεν αποκαλύπτονται άνωθεν αλλά έσωθεν και δεν έχουν πια μεταφυσικό χαρακτήρα, αλλά αποτελούν τον επίγειο, οικουμενικό, πανανθρώπινο και συνάμα αιώνιο,

¹²⁷ Ο Στρογκώφ ως τυφλός προφήτης που μπαίνει στην πόλη συνοδευόμενος από τη Νάντια-Αντιγόνη συνιστά τον νέο Οιδίποδα, που απελευθερώνεται από την ενοχή και ξαναβρίσκει το φως του, σε αντίθεση με το μυθικό του πρότυπο. Ο Εμπειρικός ανασκευάζει και επανερμηνεύει τον μύθο του Οιδίποδα, αρνούμενος το οιδιπόδειο σύμπλεγμα και την ενοχή που αυτό επισύρει, κυρίως στο «Οιδίπους Ρεξ» των *Γραπτών*.

¹²⁸ Βλ. κυρίως τις οραματικές επιφάνειες των υποενοτήτων I.3.α και I.3.στ του δευτέρου μέρους και τις πλαισιογενείς επιφάνειες του ίδιου μέρους.

¹²⁹ Για την ενδεχόμενη θεολογική προέλευση του εμπειρικού αυτού νεολογισμού, βλ. το τέταρτο κεφάλαιο (I.4) του δευτέρου μέρους.

υπερπραγματικό παράδεισο της τέλειας σύζευξης του εγώ με το εσύ και τον κόσμο, της ύλης με το πνεύμα και της γης με τον ουρανό.

Αποδεικνύεται, επομένως, ότι ο Εμπειρικός αξιοποιεί τους αρχαίους μύθους και τις χριστιανικές ιστορίες, τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και σε επίπεδο μορφής,¹³⁰ σε συνδυασμό πάντα με την επιφάνεια, χρησιμοποιεί εν ολίγοις τα παλαιά υλικά, όχι μόνο για να ανασκευάσει ή να ανατρέψει το παλαιό, αλλά κυρίως για να δημιουργήσει τον καινούργιο υπερρεαλιστικό μύθο, να διατρανώσει την πίστη του στον «νέο μυστικισμό» του υπερρεαλισμού και να μνήσει σε αυτόν τους αναγνώστες ή/και ακροατές του.

Κεφάλαιο Έβδομο

Το μαύρο χιούμορ και η παρανοϊκο-κριτική μέθοδος

«Κανένα όπλο δεν είναι πιο δυνατό από το χιούμορ: Στο παράδοξο του κόσμου η συνείδηση απαντά μ' ένα άλλο παράδοξο και το χιούμορ εγκαθιστά έτσι μια νότα "συγγένειας" ανάμεσα στο αντικείμενο και το υποκείμενο.»

Οκτάβιο Πας, *Η αναζήτηση της αρχής. Δοκίμια για τον υπερρεαλισμό*, μτφρ. Μάγια Μαρία Ρούσσου, Αθήνα: Ηριδανός, χ.χ., 15-16.

Το μαύρο χιούμορ, συστατικό στοιχείο της γοητείας του υπερρεαλισμού ή αλλιώς «η κατ' εξοχήν λογική του υπερρεαλισμού»,¹³¹ υπηρετεί, ως τεχνική, «την πρόθεση των υπερρεαλιστών να αναθεωρήσουν τις σχέσεις τους με την παραδοσιακή καλλιτεχνική δημιουργία, ιδρύοντας ένα χώρο όπου κυριαρχούν η πολεμική και η υπονόμηση»,¹³² αλλά και, ως θέση, ανάγεται γι' αυτούς σε στάση ζωής. Ο ίδιος ο Breton δεν δίνει σαφή ορισμό της έννοιας στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*. Υποστηρίζει ότι το μαύρο χιούμορ είναι μια αξία ανυψωτική, ικανή να αφομοιώσει

¹³⁰ Εκτός από το εκκλησιαστικό και θεολογικό λεξιλόγιο και τη μεικτή γλώσσα (δημοτική με αρκετά λόγια στοιχεία), χρησιμοποιεί και την παραμυθική αφήγηση, την κυκλική σύνθεση, τις επαναλήψεις, που είναι άμεσα συνυφασμένα με την προφορικότητα των μυθικών αφηγήσεων και των αποκαλυπτικών-χριστιανικών κειμένων, διευρύνοντας με αυτόν τον τρόπο την έννοια της λογοτεχνικότητας.

¹³¹ Κατερίνα Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παραωδία, χιούμορ*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2002, 248.

¹³² Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 91.

όλες τις άλλες, μια «απόλυτη επανάσταση του πνεύματος».¹³³ Όπως σημειώνει ο Christophe Graulle, ο Breton επινόησε τον όρο μαύρο χιούμορ και τον διατύπωσε για πρώτη φορά δημόσια στη διάλεξη με τίτλο «De l'humour noir», που έδωσε στην Comédie des Champs-Élysées, στις 9 Οκτωβρίου 1937.¹³⁴

Οι μελετητές του υπερρεαλισμού έχουν επισημάνει ότι το ενδιαφέρον του Breton για το χιούμορ πυροδοτήθηκε από δύο πολύ σημαντικούς διανοητές, τον Hegel και τον Freud.¹³⁵ Ο ίδιος άλλωστε ο Breton στον «Πρόλογο» της *Ανθολογίας* του αποτίνει φόρο τιμής στον Hegel που συνέλαβε την έννοια του «αντικειμενικού χιούμορ» (humour objectif) και αναζητά στον Freud τις ψυχολογικές παραμέτρους του μαύρου χιούμορ. Επικαλείται τις απόψεις του Hegel,¹³⁶ για να υπερβεί «τη συμβατική διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου».¹³⁷ Από την άλλη το φροϋδικό χιούμορ που «προέρχεται από εξοικονομημένη συναισθηματική δαπάνη»,¹³⁸ «δεν διαθέτει μόνο κάτι απελευθερωτικό, όπως το ευφυολόγημα και το κωμικό, αλλά κάτι το μεγαλειώδες και ανυψωτικό [...]. Το μεγαλειώδες έγκειται προφανώς στον θρίαμβο του ναρκισσισμού, στη νικηφόρο επιβεβαίωση του γεγονότος ότι το Εγώ

¹³³ Αντρέ Μπρετόν, *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*, Αθήνα: Αιγόκερως, 21 1996, 7.

¹³⁴ Christophe Graulle, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*, L'Harmattan, 2000, 9. Ο όρος βέβαια καθιερώθηκε, όπως αναφέρει και ο Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 93, με την έκδοση της *Ανθολογίας του μαύρου χιούμορ*, το 1939 και κυρίως με την επανέκδοση (με προσθήκες) του 1947.

¹³⁵ Βλ. Durozoi & Lecherbonnier, ό.π., 209-212· Graulle, ό.π.· Michael Richardson, «Black humour», στο Fijalkowski & Richardson (eds), ό.π., 207-216· Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 92-94· Κωστίου, ό.π., 250-251· Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 205-206· Μαρία Σπυριδοπούλου, «Το μαύρο χιούμορ στον Μπρετόν και στη Ζιζέλ Πρασινός: θεωρητικές και κειμενικές εκφάνσεις», *Δια-κείμενα*, 15 (*Χιούμορ και Λογοτεχνία*), Ετήσια Έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ., Δεκέμβριος 2013, 61-73· Nicole Votavoná Sumelidisová, «Μορφές του χιούμορ στην υπερρεαλιστική ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου και του Ανδρέα Εμπερικού», *Neograeca Bohemica*, 15, 2015, 89-103.

¹³⁶ Βλ. Μπρετόν, *Ανθολογία*, ό.π., 7-8. Όπως σημειώνει η Κωστίου, ό.π., 250, «όταν το ενδιαφέρον [για τα “δυστυχήματα” του εξωτερικού κόσμου και τις ιδιορρυθμίες της προσωπικότητας] έφτασε στο σημείο να εξαναγκάζει το πνεύμα να απορροφάται από την εξωτερική έκπληξη και ταυτόχρονα το χιούμορ, να αφήνεται να αιχμαλωτισθεί από το αντικείμενο και την πραγματική του φόρμα, διατηρώντας ταυτόχρονα τον ιδεατό και υποκειμενικό του χαρακτήρα, τότε το πνεύμα πέτυχε μέσω αυτής της βαθιάς διεύδυσης ένα χιούμορ ως ένα βαθμό αντικειμενικό».

¹³⁷ Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., 206.

¹³⁸ Sigmund Freud, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο. Το χιούμορ*, μτφρ. Λίνα Σιπητάνου-Γιώργος Σαγκριώτης, επίμ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Αθήνα: Πλέθρον, 2009, 309.

είναι απρόσβλητο. Το Εγώ αρνείται να θιγεί από τις αφορμές που του παρέχει η πραγματικότητα, αρνείται να εξαναγκαστεί σε οδύνη, επιμένει ότι τα τραύματα του εξωτερικού κόσμου δεν μπορούν να το αγγίξουν, δείχνει μάλιστα ότι αυτά είναι για το ίδιο απλώς αφορμές για κέρδος ευχαρίστησης. Το τελευταίο αυτό γνώρισμα είναι από κάθε άποψη ουσιώδες για το χιούμορ». ¹³⁹ Ο Breton, επιδιώκοντας να προσδιορίσει το υπερρεαλιστικό χιούμορ, εγκαταλείπει το επίθετο «αντικειμενικό», που άλλωστε για τους υπερρεαλιστές είναι συνδεδεμένο με το τυχαίο, παίρνει στοιχεία από τον Freud και καθιερώνει τον όρο του μαύρου χιούμορ. ¹⁴⁰ Προσπαθεί να καθορίσει τα στοιχεία που το περιορίζουν («την ηλιθιότητα, τη σκεπτικιστική ειρωνεία, την αστειότητα χωρίς οξύτητα») ¹⁴¹ και υποστηρίζει ότι το μαύρο χιούμορ «είναι ο κατ' εξοχήν θανάσιμος εχθρός της αισθηματικότητας [...] και κάποιας μικρόζωης φαντασίας». ¹⁴² Άρα, για τον Breton το μαύρο χιούμορ δεν είναι «κάτι ελαφρύ και ανόητο, πράγμα που παραπέμπει άμεσα στη φροϋδική σχέση χιούμορ και μελαγχολίας, στο τραγικό συναίσθημα της ζωής που κρύβεται πίσω από την απόσταση του χιουμορίστα και μετουσιώνει την οδυνηρή διάθεση και το δυσάρεστο συναίσθημα σε πηγή ευχαρίστησης». ¹⁴³ Το μαύρο χιούμορ συνιστά επομένως «ένα μέσο αυτοάμυνας απέναντι σ' ένα καταπιεστικό περιβάλλον». ¹⁴⁴ Παράλληλα, όμως, ως στοιχείο του ποιητικού κειμένου υποδαυλίζει συστηματικά την πραγματικότητα και στηρίζεται στο αμφιλεγόμενο, στην έκπληξη, «που προκαλούν στον αναγνώστη οι εκρηκτικές καταστάσεις που λειτουργούν χάρη στο μηχανισμό της ποιητικής εικόνας», και στην «προμελετημένη λογικοφανή οργάνωση του παραλόγου». ¹⁴⁵

Το μαύρο χιούμορ συνυφαίνεται, κατά τη γνώμη μας, με την επιφάνεια σε τρία ποιητικά αφηγήματα των *Γραπτών*, στα «Nerone», «Νεοπτόλεμος Α' Βασιλεύς των Ελλήνων» και «Η επιστροφή του Οδυσσέως». Στο πρώτο κείμενο ο αφηγητής-ποιητής και alter ego του Εμπειρικού ταυτίζεται ως θεατής-παρατηρητής, μέσω μιας επιφάνειας-μεταμόρφωσης που προέρχεται από τους μηχανισμούς του ονείρου, με το

¹³⁹ *Ο.π.*, 311. Βλ. και Μπρετόν, *Ανθολογία*, ό.π., 9.

¹⁴⁰ Η Σπυριδοπούλου, ό.π., υποστηρίζει ότι ο Breton δανείζεται τον όρο του μαύρου χιούμορ από τον Joris-Karl Huysmans. Βλ. Μπρετόν, *Ανθολογία*, ό.π., 119.

¹⁴¹ Μπρετόν, ό.π., 10.

¹⁴² *Ο.π.* Βλ. και Aspley, ό.π., 257.

¹⁴³ Σπυριδοπούλου, ό.π.

¹⁴⁴ Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 94.

¹⁴⁵ *Ο.π.*, 95-96.

θεώμενο πρόσωπο, δηλαδή αυτο-αποκαλύπτεται με μαυρο-χιουμοριστικό τρόπο ως Νέρωνας που δοξάζεται μαζί με την Ποππαία μέσα στο Κολοσσαίο.¹⁴⁶ Έτσι, μέσω της συγκεκριμένης επιφάνειας-μεταμόρφωσης ικανοποιείται από τη μια πλευρά η αρχή της απόλαυσης, καθώς το μαύρο χιούμορ λειτουργεί ως μέσο αυτοάμυνας στην καταπιεστική αρχή της πραγματικότητας: ο αφηγητής-ποιητής, επιβεβαιώνοντας θριαμβευτικά το Εγώ του, επιφαίνεται ως εραστής της πανέμορφης θεότητας Ποππαίας, που μορφοποιεί την ίδια την ερωτική ενέργεια, αλλά και ως χριστιανομάχος, που καταλύει τις ερωτικές απαγορεύσεις του χριστιανισμού. Από την άλλη πλευρά όμως υπογραμμίζεται χιουμοριστικά και η σχετικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς η εν λόγω επιφάνεια-μεταμόρφωση εισάγει το ανοίκεια παράδοξο, το αμφιλεγόμενο και το στοιχείο της έκπληξης, επιζητώντας από τον αναγνώστη μια νέα σημασία.¹⁴⁷ Πώς είναι δυνατόν ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-ποιητής, προσωπείο του Εμπειρικού, να αυτο-αποκαλύπτεται ως νάρκισσος και σαδιστής Νέρωνας, που χαιρετίζει μάλιστα με φασιστικό τρόπο τον ίδιο του τον εαυτό; Ο Εμπειρικός αναγνωρίζει στα βάθη του δικού του, αλλά και κάθε ασύνειδου, και ταυτόχρονα αποκαλύπτει, βάζοντας με τόλμη και μαύρο χιούμορ τον εαυτό του σε πρώτο πλάνο και καταλύοντας κάθε προσωπικό ναρκισσισμό, εκείνες τις ενορμήσεις που εκπορεύονται από την καταπίεση του ερωτικού ενστίκτου και κατευθύνουν τα πλήθη στον φασισμό.¹⁴⁸ Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει τα βαθύτερα στρώματα του ανθρώπινου ασύνειδου, καθιστώντας τα απτά και αντικειμενικά, αλλάζει τον τρόπο

¹⁴⁶ Όπως αναφέρει ο Σιαφλέκης, *ό.π.*, 96, «το μαύρο χιούμορ προϋποθέτει άριστη γνώση και χρήση πραγματικών λεπτομερειών της καθημερινής ζωής, της ιστορίας, της γεωγραφίας και βέβαια της λογοτεχνίας. Εκείνο που αναμφισβήτητα επιζητείται είναι μια νέα σημασία βασισμένη όμως σε πραγματικά και επιβεβαιωμένα δεδομένα. [...] Ο αναγνώστης βρίσκεται “παγιδευμένος” μέσα σε ένα πολλαπλό σύστημα αναφορών που διαθέτει όμως λογικοφανή δομή. Αυτό τον υποχρεώνει να λειτουργήσει σαν ένα μέρος του συνόλου με απρόβλεπτες για τον ίδιο συνέπειες».

¹⁴⁷ «Όπωςδήποτε ένα έργο μαύρου χιούμορ δεν νοείται χωρίς την συνενοχή του αναγνώστη. Αυτός καλείται να δώσει τη νέα σημασία που απλώς υποβάλλει ο συγγραφέας», *ό.π.*

¹⁴⁸ Πολύ σημαντικά για την κατανόηση αυτού του ψυχολογικού φαινομένου είναι τα έργα του Freud, *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ* (1921) και του Wilhelm Reich, *Η ψυχολογία των μαζών του φασισμού* (1933). Όπως σημειώνει ο Σιγάλας, «Οι Κύκλοι του Ζωδιακού», *ό.π.*, «ο Freud αναλύει τη σχέση που ενώνει τα άτομα μέσα στη μάζα ως ταύτιση ανθρώπων που έχουν τοποθετήσει το ίδιο πρόσωπο, έναν ηγέτη, στη θέση του ιδεώδους του εγώ. Η τοποθέτηση του ηγέτη στο ιδεώδες του εγώ είναι αποτέλεσμα της αναχαίτισης των σεξουαλικών τάσεων των οπαδών, η οποία ευνοεί την ταύτιση και, [...], τον σχηματισμό των μαζών».

θέασης της εξωτερικής πραγματικότητας, συμφύροντας συνειδητό και ασύνειδο, ιστορία και φαντασία, ύλη και πνεύμα, και προσπαθεί να οδηγήσει μέσω της λογοτεχνίας στην κατανόηση των ασύνειδων τάσεων που οδηγούν τις μάζες στον φασισμό, επιδιώκοντας να τον ξορκίσει.

Στα κείμενα «Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεύς των Ελλήνων» και «Η επιστροφή του Οδυσσέως» οι άδηλες επιφάνειες που βιώνουν τα κειμενικά υποκείμενα λειτουργούν ως μέσα αυτοάμυνας απέναντι στην καταπιεστική αρχή της πραγματικότητας, εντασσόμενες επομένως στην τεχνική του μαύρου χιούμορ. Ο Νεοπτόλεμος οδηγείται μέσα από το παραλήρημά του στην επιφάνεια του υποτιθέμενου αληθινού του προορισμού, προσπαθώντας να επουλώσει τα τραύματά του (ως πρώην έγκλειστος φρενοκομείου) και να αντλήσει από αυτά ευκαιρίες χαράς.¹⁴⁹ Ταυτόχρονα όμως μέσω της λογικοφανούς οργάνωσης του παραλόγου και της συστηματικής υποδαύλισης της πραγματικότητας εισάγεται το αμφιλεγόμενο: η επιφάνεια της αυτοσυνειδησίας του συνιστά πραγματικά θρίαμβο του εγώ ή μήπως αυτοσαρκασμό, που δηλώνει την αδυναμία προσαρμογής του Νεοπτόλεμου στις συνθήκες της ύπαρξής του; Κατά τον ίδιο τρόπο ο Δανιήλ Κάρτερ οραματίζεται, προκειμένου να αμυνθεί μαυροχιουμοριστικά σε μια πραγματικότητα που τον συντρίβει, την έλευση των νέων καιρών, στους οποίους ο ίδιος θα είναι απόστολος του μορμονισμού σε όλο τον κόσμο και η πόλη του, η Νέα Ιερουσαλήμ, θα γίνει πρωτεύουσα της οικουμένης. Παράλληλα, όμως, η πραγματικότητα που βιώνει ο ήρωας υπονομεύεται από τον αφηγητή-ποιητή, καθώς αυτός οργανώνει με λογικό τρόπο το παράλογο και εισάγει ανατρεπτικά στη διδακτική παραβολή του την αμφιβολία και την αμφισημία.¹⁵⁰ είναι

¹⁴⁹ Ο Νάνος Βαλαωρίτης, «Το χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό», *Διαβάζω*, 120, Ιούνιος 1985, 23-32: 25 και στο *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα: Εξάντας, 1990, 156, σημειώνει πως «το υπερρεαλιστικό χιούμορ είναι το λεγόμενο μαύρο χιούμορ που έχει συχνά μια τραγική χροιά. Το χιούμορ που μας αποκαλύπτει, όπως η ειρωνεία του Σωκράτη, το άπειρο, το κενό, την άβυσσο, την προέκταση του περιορισμένου στο ατέλειωτο, το άνοιγμα της άπειρης πιθανότητας πέρα από τα στενά όρια της καθημερινής ζωής».

¹⁵⁰ Όπως υποστηρίζει ο Richardson, «Black humour», ό.π., 212-213, οι υπερρεαλιστές «αντί να ανησυχούν για τον επιφανειακό παραλογισμό του κόσμου, τον υιοθετούν ως όπλο με το οποίο εκθέτουν τις αντιθέσεις που υπόκεινται εντός της ίδιας της πραγματικότητας. Σε αντίθεση με τους υπαρξιστές, που θεωρούν ότι η ύπαρξη είναι βασικά άνευ σημασίας, [...] οι υπερρεαλιστές τείνουν μάλλον να κυριευθούν από την πληθώρα της σημασίας». Την ίδια αντίθεση ανάμεσα στον υπερρεαλισμό και στον υπαρξισμό υποδηλώνει και ο Εμπειρικός, όταν γράφει χιουμοριστικά στην αρχή της «Επιστροφής του Οδυσσέως» ότι η ραστώνη «είναι κάκιστον πράγμα [...] για λόγους

ο Δανιήλ αναμορφωτής της οικουμένης ή παρανοϊκός, που οδηγήθηκε στην τρέλα από τη ραστώνη;

Στα δύο παραπάνω κείμενα οι άδηλες επιφάνειες δεν συνυφαίνονται μόνο με το μαύρο χιούμορ αλλά και με την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο. Έχει ήδη υπογραμμιστεί από τους ερευνητές ότι η εν λόγω μέθοδος του Dalí, που κυριάρχησε στον γαλλικό υπερρεαλισμό τη δεκαετία του 1930,¹⁵¹ έχει επηρεάσει το έργο του Εμπειρικού.¹⁵² Πρόκειται για μια μέθοδο με την οποία ο καλλιτέχνης φιλοδοξεί να δώσει μορφή, με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια, στις εικόνες της «συγκεκριμένης ανορθολογικότητας» («irrationalité concrète»), έτσι ώστε ο κόσμος της φαντασίας και του παράλογου να έχουν την ίδια αντικειμενική υπόσταση με τον εξωτερικό κόσμο της φαινομενικής πραγματικότητας.¹⁵³ Όπως επισημαίνει ο Σιγάλας, «στο κέντρο της θεωρίας [του Dalí] βρίσκεται ένας ειδικός τύπος συνειρμών: το αγχώδες παραλήρημα της αϋπνίας, των ψυχαναγκαστικών και των παρανοϊκών [...]. Η πράξη του καλλιτέχνη συνίσταται στο ότι, παρεμβαίνοντας συνειδητά, κριτικά, στο πεδίο των παραληρηματικών συσχετισμών, κατανοεί τις έμμονες αυτές ιδέες-εικόνες, οργανώνοντάς τις σε ένα έργο. Μέσο επίσκεψης άλλων έργων, μύθων και θεμάτων της παγκόσμιας λογοτεχνίας, η παρανοϊκή-κριτική μέθοδος γίνεται στα χέρια του

βιολογικούς, για λόγους υπερβαίνοντας και αυτήν ακόμη την λεγομένην υπαρξιακήν φιλοσοφίαν.»
Γραπτά, 195.

¹⁵¹ Βλ. Maurice Nadeau, *Ιστορία του Σουρρεαλισμού*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Αθήνα: Πλέθρον, 2004, 190-199.

¹⁵² Βλ. χαρακτηριστικά Saunier, *Ανδρέας Εμπειρικός*, ό.π., 27-34, που πρώτος επισήμανε την επιρροή αυτή στα δύο εμπειρικά κείμενα που μας απασχολούν· Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, ό.π., 272-273· Badell-Giralt, ό.π.· Σιγάλας, *Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, ό.π., 66-68, που υποστηρίζει ότι «για τον Εμπειρικό είναι [...] προφανές ότι οι “ανακαλύψεις” του Νταλί καθορίζουν, πέρα από τον τρόπο γραφής πολλών ποιημάτων της *Ενδοχώρας*, τη σχέση του με τον πεζό λόγο. [...] Η παρανοϊκή-κριτική μέθοδος αποτελεί τον καμβά του συνόλου των *Γραπτών*»· Μπερδούση, ό.π., 166, που παραθέτει τις εμπειρικές αναφορές στον Dalí και αναφέρεται σε «δύο επιστολές που ανευρίσκονται στο αρχείο του ποιητή, μία του Νικόλα Κάλας και μία του Oscar Domínguez, διότι αποδεικνύουν ότι ο ποιητής ενημερωνόταν τακτικά για τη δράση του Νταλί»· Σιγάλας, «*Οι Κύκλοι του Ζωδιακού*», ό.π., που τονίζει πως «ο Εμπειρικός εμπνέεται σαφώς από την κριτική-παρανοϊκή μέθοδο, τροποποιώντας την, όπως συχνά κάνει, για λόγους θεωρητικούς και ιδεολογικούς. Τα “Γραπτά” [εννοεί τα *Γραπτά* και τους *Κύκλους του Ζωδιακού* μαζί] σχετίζονται μάλιστα σε μεγάλο βαθμό με αυτές τις προσπάθειές του τροποποίησης-εφαρμογής της κριτικής-παρανοϊκής μεθόδου».

¹⁵³ Dalí, ό.π., 16.

Νταλί μια πολιορκητική μηχανή που χάρη στο εξασκημένο παρανοϊκό παραλήρημά του ανατρέπει την εικονογραφία του πολιτισμού μας, αντικαθιστώντας την με τις δικές του έμμονες ιδέες». ¹⁵⁴ Πρέπει πάντως να τονιστεί ότι στη μέθοδο αυτή το παρανοϊκό, παρόλο που υπονομεύει το πραγματικό, τροφοδοτείται διαρκώς από αυτό. Έτσι, τελικά, η «συγκεκριμένη ανορθολογικότητα» γίνεται αντικειμενική, αποκαλύπτοντας τη λανθάνουσα επιθυμία. ¹⁵⁵

Στα ποιητικά αφηγήματα «Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεύς των Ελλήνων» και «Η επιστροφή του Οδυσσέως» οι άδηλες επιφάνειες που βιώνουν οι ήρωες (προσωπεία του Εμπειρικού), αποκαλύπτουν το παρανοϊκό τους παραλήρημα, που τροφοδοτείται όμως διαρκώς από την αντικειμενική πραγματικότητα, με σκοπό πάντα να την ανατρέψει, ώστε να επουλωθούν τα τραύματα που αυτή έχει προξενήσει και να καταστούν αντικειμενικές οι ασύνειδες επιθυμίες. Ωστόσο, χάρη σε αυτή τη σύζευξη παράνοιας και λογικής, με την οποία ανανεώνονται και οι παραδοσιακοί μύθοι του Νεοπτόλεμου και του Οδυσσέα αντίστοιχα, καταλύεται η κατεστημένη λογική οργάνωση του κόσμου και εγκαθιδρύεται ένας νέος υπερπραγματικός κόσμος: ο Νεοπτόλεμος, ο νέος πολεμιστής του υπερρεαλισμού, γονιμοποιεί με τις νέες ιδέες τη μητέρα του Ρωμιοσύνη, παρωδώντας κάθε έννοια αυταρχισμού και εθνοκεντρισμού, ενώ ο Δανιήλ, συμφιλιώνοντας την τρέλα με τη λογική και την ονειροπόληση με τη δράση, γίνεται συγγραφέας και αναμορφωτής του κόσμου, φορέας του νέου πνεύματος ενός διευρυμένα πραγματικού κόσμου.

Ο Εμπειρικός αξιοποιεί ανατρεπτικά τον παραδοσιακό λογοτεχνικό «τόπο» της επιφάνειας, καθώς τη συζευγνύει με τις κατεξοχήν τεχνικές του υπερρεαλισμού, το μαύρο χιούμορ του Breton και την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο του Dalí, λίγα μόλις χρόνια μετά την εποχή της ακμής τους στα γαλλικά υπερρεαλιστικά δρώμενα. ¹⁵⁶ Με αυτόν τον τρόπο χτίζει το νέο πάνω στο παλιό, ανανεώνοντας τη λογοτεχνική παράδοση, με σκοπό να φανερώσει και συνάμα να καταστήσει χειροπιαστό τον νέο υπερπραγματικό κόσμο που ευαγγελίζεται ο υπερρεαλισμός.

¹⁵⁴ Σιγάλας, «Οι Κύκλοι του Ζωδιακού», ό.π.

¹⁵⁵ Βλ. και Μπερδούση, ό.π., 168, που υπογραμμίζει ότι στην παρανοϊκο-κριτική μέθοδο παρουσιάζεται «μια εγγενής αντίφαση: για να αποκαλυφθεί η επιθυμία και να “αποκηρυχθεί” η πραγματικότητα, τα είδωλα οφείλουν να τρέφονται συνεχώς από το πραγματικό».

¹⁵⁶ Ας μην ξεχνάμε ότι και τα τρία κείμενα που μας απασχολούν γράφτηκαν με διαφορά λίγων ημερών στις αρχές του 1946: στις 23.2.1946 γράφτηκε ο «Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεύς των Ελλήνων», στις 8.3. το «Nerone» και στις 14.3. «Η επιστροφή του Οδυσσέως».

Κεφάλαιο Όγδοο

Το υπερρεαλιστικό ωραίο: η «σπασμωδική ομορφιά»

«Εκεί, στα τρίςβαθα στο χωνευτήριο του ανθρώπου, σ' αυτή την αλλόκοτη περιοχή όπου η σύντηξη των δύο όντων, που πραγματικά το ένα διάλεξε τάλλο, ξαναδίνει σ' όλα τα πράγματα τα χρώματα που χάσανε απ' τον καιρό των αρχαίων ηλίων, [...] εκεί, εδώ και χρόνια, ζήτησα να πάμε να γυρέψομε το νέο κάλλος».

Μπρετόν, *Ο τρελός έρωας*, ό.π., 11-12.

Σε αντίθεση με την κλασική αντίληψη περί ομορφιάς που βασίζεται στη συμμετρία, την αναλογία και την αρμονία και προβάλλει την ιδεώδη ανθρώπινη μορφή ως πρότυπο αισθητικού κάλλους, ενσωματώνοντας τις ιδιότητες της ομορφιάς στο πλαίσιο της λογικής σύλληψης του κόσμου, αλλά και με τη ρομαντική αντίληψη περί αγγελικής ή μελαγχολικής ή ονειροπόλου ομορφιάς,¹⁵⁷ που δίνει έμφαση στο υπερφυσικό και το υπερβατικό, οι υπερρεαλιστές εισήγαγαν μια εντελώς διαφορετική αντίληψη για το ωραίο, που συνδέεται με τη δική τους μη ορθολογιστική και μη υπερβατική, αλλά συνθετική σύλληψη του κόσμου, που επιδιώκει την ενοποίηση της συνειδητής και ασύνειδης πραγματικότητας. Έτσι, για τον Péret η ομορφιά συσχετίζεται με την ευχαρίστηση: το ωραίο παρέχει το αίσθημα της απόλαυσης σε αυτόν που το παρατηρεί, ενσαρκώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ίδια του την επιθυμία.¹⁵⁸ Ωστόσο, το ωραίο είναι κυρίως συνδεδεμένο για τους υπερρεαλιστές με αυτό που ο Breton προσδιόρισε στο *Amour fou* (1937) ως «σπασμωδική ομορφιά» («*beauté convulsive*»)¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Όπως σημειώνει ο Georges Vigarello, *Ιστορία της ομορφιάς: Το σώμα και η τέχνη του καλλωπισμού από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2007, 155-156, «ο ρομαντικός θεατής βυθίζεται πιο αυθόρμητα σ' ένα σύμπαν περιπλανήσεων και σκέψεων: εγκαταλείπεται στους ποιητικούς τόνους, στις “εκπληκτικές συγκρούσεις με μια ζωή μυστική που αποκαλύπτεται ξαφνικά”. [...] Τα “παιδιά του αιώνα” καλλιεργούν το όνειρο, [...] γοητεύονται από τις “σκεφτικές” φυσιογνωμίες, εκείνες που “τα μάτια τους είναι γεμάτα μελαγχολία”, αυτές που σου επιτρέπουν να “αγναντεύεις” τον κόσμο μέσα στο “ονειροπόλο βλέμμα τους”».

¹⁵⁸ Βλ. Péret, ό.π., 70-71 και 214: «Αλλά τι είναι η ομορφιά; Είναι μια νέα ικανότητα που σας παρέχει απόλαυση. [...] Για να ανακαλυφθεί η φύση της ομορφιάς, χρειάζεται να αναζητηθεί ποια είναι η φύση των απολαύσεων του κάθε ατόμου».

¹⁵⁹ Στη *Nadja* (1928) ο Breton αναφέρεται στην ομορφιά σαν κάτι που δεν είναι ούτε δυναμικό ούτε στατικό, παρομοιάζοντάς τη μ' ένα τρένο που δεν θα φύγει ποτέ από τον σταθμό, δίνοντάς της την

Αυτή χαρακτηρίζεται από τρεις συγκρουσιακές και αντιθετικές ιδιότητες, που καθιστούν την έννοιά της οξύμωρη και υποδηλώνουν ότι μπορεί να κατακτηθεί, όπως και η υπερπραγματικότητα, μόνο στην περίπτωση της υπέρβασης αυτών των αντιθέσεων: Η «σπασμωδική ομορφιά» είναι για τον Breton ερωτική-κεκαλυμμένη (érotique-voilée), εκρηκτική-στερεή (explosante-fixe) και μαγική-περιστασιακή (magique-circonstancielle).¹⁶⁰ Το κοινό στοιχείο που συνδέει τις τρεις αυτές ιδιότητες είναι η ένταση, που προκαλείται από τις αντιθέσεις, αλλά και η εξισορρόπηση, η αρμονία της διαλεκτικής σύνθεσης, που μπορεί να επιτευχθεί μόνο στιγμιαία, κατά τη διάρκεια της μετάβασης από τη μια κατάσταση στην άλλη.¹⁶¹ Επίσης, λόγω της διαλεκτικά συνθετικής φύσεώς της, η «σπασμωδική ομορφιά» είναι κάτι που μπορεί να αποκαλυφθεί και να βιωθεί, έστω και στιγμιαία, και όχι να δημιουργηθεί ή να γίνει λογικά αντιληπτό, έχει τη δύναμη μιας ενέργειας και όχι την παθητικότητα ενός γνωρίσματος. Όπως σημειώνει ο Breton, «μια τέτοια ομορφιά δεν θα μπορέσει να ξεπηδήσει παρά από το συγκλονιστικό συναίσθημα του πράγματος που αποκαλύπτεται, από την ολοκληρωτική βεβαιότητα, που παρέχει η εισβολή μιας λύσεως που, σύμφωνα με την ίδια της τη φύση, δεν θα μπορούσε να φθάσει σε μας μέσα από συνηθισμένες λογικές διαδρομές». ¹⁶² Η «σπασμωδική ομορφιά», που βιώνεται ως «μια πραγματική ανατριχίλα», ¹⁶³ ως η «αμοιβαία σχέση που ενώνει το αντικείμενο που το θεωρούμε μέσα στην κίνησή του και στην ανάπαυλά του», ¹⁶⁴ συνδέεται με τρεις θεμελιώδεις υπερρεαλιστικές έννοιες, τον έρωτα, το θαυμαστό και το αντικειμενικό τυχαίο. Καταρχάς, η ίδια η φύση της «σπασμωδικής ομορφιάς» είναι ερωτική (ακριβέστερα ερωτική-κεκαλυμμένη), ενώ το επίθετο «σπασμωδική» παραπέμπει στον σεξουαλικό σπασμό, ¹⁶⁵ όπως και στην έκρηξη και υπερχείλιση των

παράδοξη ιδιότητα της κίνησης μέσα στην ακινησία. Βλ. Fijalkowski, «Convulsive beauty», στο Fijalkowski & Richardson (eds), *ό.π.*, 182-192: 183.

¹⁶⁰ Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτας*, *ό.π.*, 24 (η μετάφραση έχει τροποποιηθεί).

¹⁶¹ Fijalkowski, «Convulsive beauty», *ό.π.*, 189.

¹⁶² *Ο τρελός έρωτας*, *ό.π.*, 20.

¹⁶³ *Ο.π.*, 12.

¹⁶⁴ *Ο.π.*, 14.

¹⁶⁵ Το επίθετο «σπασμωδική» παραπέμπει όχι μόνο στην ερωτική μανία αλλά και στην κατάσταση της έκστασης, που βιώνεται κατά τη διάρκεια θρησκευτικής τελετουργίας ή ως συνέπεια της υστερίας. Οι μελετητές έχουν επισημάνει ότι το επίθετο «convulsive» μπορεί να συσχετιστεί τόσο με τις convulsionnaires, που ανήκαν στον 18ο αιώνα στη χριστιανική αίρεση των γιανσενιστών, όσο και με

αισθήσεων. Επιπλέον, ως μαγική-περιστασιακή είναι άρρηκτα συνυφασμένη με το αντικειμενικό τυχαίο που συζευγνύει την εσωτερική αναγκαιότητα με την εξωτερική πραγματικότητα, υπερβαίνοντας τον δυϊσμό της τυχαίας περίπτωσης και της μοιραίας, άρα μαγικής, συνάντησης. Τέλος, ως ένα σύνολο αντιθετικών ιδιοτήτων που συντίθενται διαλεκτικά, έστω και στιγμιαία, συνιστά μια θαυμαστή εμπειρία, η οποία γίνεται αντιληπτή μόνο χάρη στην εσωτερική όραση, την ενόραση. Γι' αυτό άλλωστε και ο Breton είχε υποστηρίξει το 1924 στο «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού» ότι «το θαυμάσιο ήταν πάντοτε ωραίο, οποιοδήποτε θαυμάσιο είναι ωραίο, δεν είναι μάλιστα παρά το θαυμάσιο που είναι ωραίο».¹⁶⁶

Έχει ήδη υπογραμμισθεί στο πρώτο μέρος ότι η λογοτεχνική επιφάνεια παρέχει, χάρη στην ένωση του αντικειμένου που αποκαλύπτει το βαθύτερο Είναι του και του υποκειμένου που το προσλαμβάνει, την πρόσβαση στο ωραίο. Το επιφαινόμενο που ακτινοβολεί την ουσία του, οδηγώντας το υποκείμενο στο βίωμα της επιφάνειας και εναρμονίζοντας το αισθητό με το νοητό, είναι ωραίο.

Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια ότι στην εμπειρική υπερρεαλιστική επιφάνεια το επιφαινόμενο είναι σπασμωδικά ωραίο. Θα αναφερθούμε σε τέσσερα χαρακτηριστικά παραδείγματα, επιλέγοντας μια άδηλη, μια αναδρομική, μια οραματική και μια πλαισιογενή επιφάνεια. Στην άδηλη επιφάνεια του πεζού ποιήματος της Οκτάνα «Αι λέξεις» αυτό που αποκαλύπτεται στο συλλογικό ποιητικό υποκείμενο και κατ' επέκταση στον αναγνώστη, προσφέροντάς τους την ενόραση της «σπασμωδικής ομορφιάς», είναι οι ελληνικές (αρχαίες, βυζαντινές, νεώτερες), γαλλικές και λατινικές λέξεις. Το επιφαινόμενο αυτό χαρακτηρίζεται από τις τρεις αντιθετικές ιδιότητες της «σπασμωδικής ομορφιάς»: ως μορφοποίηση της ερωτικής-ποιητικής ενέργειας είναι ερωτικό-κεκαλυμμένο, αποκαλύπτοντας τον αρχέτυπο χαρακτήρα της ποιητικής δημιουργίας· ως στοιχείο που συγχωνεύει την ανοδική κίνηση του πίδακα με τη στατικότητα μιας «ενώσεως αψιδωτής και κορυφαίας» ή τη δυναμική ορμή δύο ξιφών με την ακινησία της διασταυρώσεώς τους είναι ταυτόχρονα και εκρηκτικό-στερεό· τέλος, ως σύζευξη σημαίνοντος και σημαινομένου που ενώνει τους τόπους και τους πολιτισμούς αλλά και το παρόν με το παρελθόν και το μέλλον, ενώ ταυτόχρονα συμφιλιώνει τους πρωτόγονους με τους

τις εκδηλώσεις της υστερίας, τις οποίες άλλωστε μελετούσε ο Breton. Βλ. Fijalkowski, «Convulsive beauty», ό.π., 190.

¹⁶⁶ *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, ό.π., 18.

σύγχρονους μύθους, διαθέτει μια διάσταση μαγική και συνάμα περιστασιακή. Έτσι, οι επιφανόμενες λέξεις αποκαλύπτουν, ως φορείς της ποιητικής-ερωτικής ενέργειας που συνέχει το σύμπαν, τον θαυμαστό και επομένως σπασμωδικά ωραίο κόσμο της διευρυμένης και διαλεκτικά ενοποιημένης πραγματικότητας του υπερρεαλισμού.¹⁶⁷

Στην αναδρομική επιφάνεια του πεζού ποιήματος της *Οκτάνα* «Δύο άλογα του Giorgio de Chirico» το επιφανόμενο, η ελεύθερη μνημονική ανάπλαση ενός πίνακα του de Chirico, έχει όλα τα γνωρίσματα της «σπασμωδικής ομορφιάς». Το λευκό και το μαύρο άλογο που φανερώνονται ολοζώντανα στη μνήμη του ποιητή να στέκονται, συγκρατώντας την ορμή τους μπροστά στον φραγμό που τους θέτει η θάλασσα, εικονοποιούν ως «στύσεις ολόσωμες αποκρυσταλλωμένες» την ερωτική-ζωτική δύναμη και ενέργεια και έτσι κυριαρχούνται από την ερωτική-κεκαλυμμένη και την εκρηκτική-στερεή φύση της «σπασμωδικής ομορφιάς». Παράλληλα, ως ζωγραφικές απεικονίσεις του de Chirico και ποιητικές συνάμα αναπλάσεις του Εμπειρικού καθίστανται χάρη στην αναδρομική επιφάνεια υπερπραγματικές οντότητες που μπορεί να μην καταφέρνουν να ενωθούν με την ανάληψη αρχή της πραγματικότητας που τις απορρίπτει, αλλά παραμένουν για πάντα, ενσαρκώνοντας τη μαγική-περιστασιακή σύνθεση της «σπασμωδικής ομορφιάς», νοσταλγοί της πρωταρχικής ενότητας του απώτερου παρελθόντος αλλά και του πιο μακρινού μέλλοντος. Ως αντικείμενα της επιφάνειας εκπροσωπούν τον θαυμαστό και επομένως σπασμωδικά ωραίο κόσμο της υπερπραγματικότητας που έχει τη δύναμη να απελευθερώσει και να λυτρώσει για πάντα τον άνθρωπο που αδιαφορεί για τις συμβάσεις της πραγματικότητας και σφύζει από τον πόθο της πλήρους και αρραγούς ένωσης με το παν.

Στην οραματική επιφάνεια του πεζόμορφου κειμένου «Φως παραθύρου» των *Γραπτών* το επιφανόμενο, η απόλυτη σύντηξη της νεάνιδος, που βρίσκεται εντός του δωματίου, με τη φύση, την άνοιξη και το φως χάρη στον ενοποιητικό κρίκο της ζωτικής ενέργειας που διατρέχει τα πάντα, ενώνοντας τον κλειστό με τον ανοιχτό χώρο, έχει όλα τα γνωρίσματα της «σπασμωδικής ομορφιάς». Καταρχάς, είναι ερωτικό-κεκαλυμμένο, καθώς αυτό που επιφαίνεται είναι η ερωτική σύγκλιση όλων

¹⁶⁷ Όπως σημειώνει ο Οκτάβιο Πας, *ό.π.*, 27, «η ποιητική καθώς και η ερωτική εμπειρία μας ανοίγουν τις πύλες με ηλεκτρική ταχύτητα σ' ένα λεπτό. Εκεί ο χρόνος δεν έχει τίποτα το διαδοχικό. Το χτες, το σήμερα, το αύριο παύουν να έχουν νόημα: υπάρχει μονάχα ένα πάντα, που είναι επίσης ένα εδώ και ένα τώρα. Πέρφουν τα τείχη της πνευματικής φυλακής. Διάστημα και χρόνος αγκαλιάζονται, αλληλοπεριέχονται και ξεδιπλώνουν στα πόδια μας ένα ζωντανό χαλί».

των πραγματικών, ορατά διαφοροποιημένων στοιχείων, σε ένα περιβάλλον απόλυτης ενότητας που οδηγεί στην ευδαιμονία του ωκεάνιου αισθήματος. Έπειτα, είναι εκρηκτικό-στερεό, αφού η όσμωση έμψυχου και άψυχου κόσμου πραγματοποιείται μέσα σε μια διαρκή εναλλαγή κίνησης και ανάπαυλας, τη στιγμή ακριβώς που η ανάπαυλα ή το αντίστροφο «η κίνηση ξεψυχάει»:¹⁶⁸

«Εμβαπτίζομένη εις την ατμοσφαίραν ταύτην, η νεάνις ίστατο πλησίον του παραθύρου και παρεθίρει έξω. Το φόρεμά της, από λευκή, διαφανή μουσουλίνα, εχάιδευε ολόκληρον σχεδόν το σώμα της. Τα μέλη του εδονούντο υπό την θωπείαν, όπως τα χρώματα μέσα στο φως, και παρ' όλον ότι τα εκάλυπτε το φόρεμα, διεφαίνοντο υπό τας πτυχάς του, ιδίως οι σφύζοντες εν τη σφαιρικότητι των μαστοί, οι οποίοι έμοιαζαν να ευρίσκονται εις τα πρόθυρα διαρρήξεως του υφάσματος» (63). «Αλλ' η νεάνις δεν ηδύνατο πλέον να αναπνεύση, και, έτσι, καθώς ητένιζε τον ουρανό, διεστάλησαν πάρα πολύ τα μάτια της, οσάν να αντίκρυζε, έκθαμβος, γένεσιν εκπληκτικού κρατήρος. Μία στιγμή, δύο στιγμές –ιδού ο νυμφίος έρχεται- και έπειτα ησθάνθη να εκμηδενίζεται ο νους της, και να πίπτη εντός μιας γαλανής αβύσσου, ενώ εις το κενόν του νοός της ηκούοντο καμπάνες... Ιδού, ο νυμφίος έρχεται λοιπόν... και η νεάνις σωριάσθηκε στο δάπεδον, μέσα στα κύματα και στους αφρούς της διαφανούς εσθήτος» (67-68).

Τέλος, είναι μαγικό-περιστασιακό, από τη στιγμή που, ενώ αφορμάται από το καθημερινό και συνηθισμένο θέαμα μιας κοπέλας που στέκεται στο παράθυρο ενός δωματίου και παρατηρεί την ανοιξιάτικη φύση, μεταμορφώνεται στο όραμα της υπερπραγματικής ολότητας χάρη στην απόλυτη κειμενική σύζευξη εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, έμψυχου, άψυχου και κοσμικού στοιχείου.

Στην πλαισιογενή επιφάνεια του πεζού ποιήματος «Ιπεύων όνους αγαπών κυρίες» της *Υψικαμίνου* ο επιφανόμενος νέος κόσμος του υπερρεαλισμού, που αποκαλύπτεται μετά τη συντριβή του παλαιού, είναι θαυμαστός και σπασμωδικά ωραίος, καθώς διαθέτει την ερωτική-κεκαλυμμένη δύναμη της μεταμόρφωσης όλων των στοιχείων («κάθε τολύπη έγινε σπίνος»), την εκρηκτική-στερεή φύση της κίνησης που συνυφαίνεται με την ακινησία («ο πιο ακατανόητος στρόβιλος εξικνούμενος από κλειδοκύμβαλον») και τη μαγική-περιστασιακή ιδιότητα αυτού που εκκινεί από το απτό και συγκεκριμένο («μυγδαλιά», «φιόγκος», «λουόμενες γυναίκες»), για να καταλήξει στην εκπληκτική, θαυμάσια και ασυνήθιστη υπόσταση ενός επανα-μαγεμένου κόσμου («έλαμψε για χιλιοστή φορά», «σηκώθηκε μια για πάντα μια κορυβαντιώσα ομίχλη», 49).

¹⁶⁸ Μπρετόν, *Ο τρελός έρωας*, ό.π., 14.

Έτσι, η ποίηση του Εμπειρικού αποκτά χάρη στην ποιητική της επιφάνειας τα χαρακτηριστικά της «σπασμωδικής ποίησης». Για τον Breton η «σπασμωδική ποίηση» στηρίζεται στη στρατηγική της σύγκρισης, στο «ωραίο όπως» των *Les chants de Maldoror* του Lautréamont,¹⁶⁹ όπου οι ιδιότητες των αντικειμένων, των προσώπων και των καταστάσεων αλληλεπιδρούν, εισχωρώντας η μία μέσα στην άλλη, μέσω της ποιητικής τους συγχώνευσης,¹⁷⁰ προκαλώντας την αναγνωστική έκπληξη. Επομένως, η ομορφιά γίνεται η γέφυρα που ενώνει ό,τι είναι διαφορετικό με βάση τη λογική. Τη στιγμή της επίτευξης αυτής της ένωσης, χάρη στην ποιητική δημιουργία, η ομορφιά καθίσταται σπασμωδική, μεταγγίζοντας στην ποίηση την ίδια της τη φύση και προξενώντας ένα πνευματικό σοκ στον αναγνώστη, που αναπαρίσταται γλωσσικά μέσω της φυσικής αίσθησης του σπασμού. Για τον Breton η ποίηση οφείλει να είναι σπασμωδική, να εμπεριέχει δηλαδή εκείνα τα εκρηκτικά στοιχεία που καταλύουν τον ορθολογισμό της κριτικής σκέψης και ωθούν το ανθρώπινο πνεύμα «να εγκαταλείψει τη γη».¹⁷¹ Ο Εμπειρικός αποκαλύπτει, έστω και στιγμιαία μέσω της επιφάνειας, την ενοποιητική φύση της «σπασμωδικής ομορφιάς»,¹⁷² καθιστώντας ταυτόχρονα με αυτόν τον τρόπο την ποίησή του σπασμωδική και αναπαράγοντας «τεχνητά αυτή την ιδεώδη στιγμή όπου ο άνθρωπος, λεία κάποιας ξεχωριστής συγκίνησης, ξαφνικά αρπάζεται απ' αυτό “το δυνατότερο απ' τον ίδιο” που τον ρίχνει, παρά την αντίσταση του κορμιού του, στην αθανασία».¹⁷³

¹⁶⁹ Ο Μπρετόν, *Ο τρελός έρωας*, ό.π., 13, αναφέρει ότι «τα “beau comme” του Lautréamont συγκροτούν το ίδιο το μανιφέστο της σπασμωδικής ποιήσεως».

¹⁷⁰ Βλ. και Fijalkowski, «Convulsive beauty», ό.π., 186.

¹⁷¹ Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1924)», ό.π., 18.

¹⁷² Είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ στη μοντερνιστική επιφάνεια του Joyce το αντικείμενο ακτινοβολεί το βαθύτερο Είναι του, αποκαλύπτοντας την ολότητα, την αρμονία και τη λάμψη που συνιστούν την ομορφιά του, στην υπερρεαλιστική επιφάνεια του Εμπειρικού το επιφανόμενο καταργεί τους δυισμούς, συμφιλώνοντας τα διαφορετικά στοιχεία του κόσμου, οδηγώντας στην ενοποίηση ύλης και πνεύματος και αποκαλύπτοντας τη «σπασμωδική ομορφιά». Έτσι, η υπερρεαλιστική «σπασμωδική ομορφιά», σε αντίθεση με την ιδανική ή καθαρή ομορφιά του ρομαντισμού ή του μοντερνισμού, δεν διαχωρίζεται από τον κόσμο, αλλά εμπεριέχει όλα τα προβλήματά του, όπως και όλες τις αγωνίες του ανθρώπου, οδηγώντας στην ελπίδα και στη λύτρωση χάρη στην άρση των διχασμών, έστω και αν η ίδια δεν είναι λογικά ερμηνεύσιμη. Βλ. και Alquié, ό.π., 195.

¹⁷³ Μπρετόν, «Δεύτερο μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1930)», ό.π., 100.

Κεφάλαιο Ένατο

Το υπερρεαλιστικό υψηλό: η υπερπραγματικότητα

«Μίλησα για κάποιο “υψηλό σημείο” στο βουνό. Ποτέ δεν υπήρξε θέμα να εγκατασταθώ μόνιμα σ’ αυτό το σημείο. Αλλωστε, απ’ αυτή τη στιγμή, θάπαυε να είναι υψηλό ή θα έπαυα, εγώ, να είμαι άνθρωπος. Μια και δεν μπορούσα λογικά να εγκατασταθώ εκεί, τουλάχιστον ποτέ δεν απομακρύνθηκα απ’ αυτό το σημείο μέχρι που να το χάσω από τα μάτια μου, μέχρι που να μη μπορώ πια να το δείξω. Διάλεξα νάμαι αυτός ο οδηγός, ήμουν υποχρεωμένος συνεπώς να αξιωθώ τη δύναμη που, στην κατεύθυνση του αιωνίου έρωτος, μ’ είχε κάνει να βλέπω και μου παραχώρησε το πιο σπάνιο προνόμιο, να κάνω να βλέπουν.»

Μπρετόν, *Ο τρελός έρωτος*, ό.π., 155.

Ο Γάλλος ποιητής και κριτικός Boileau, που παρέφρασε και σχολίασε το 1674 την πραγματεία του Λογγίνου *Περί ὕψους* (1^{ος} αι. μ.Χ.) στα γαλλικά, επηρεάζοντας ανεξίτηλα έκτοτε όλες τις συζητήσεις για το υψηλό,¹⁷⁴ αλλά και γενικότερα για την τέχνη και την αισθητική, πρόσθεσε στο πρωτότυπο τον δικό του υπότιτλο («*Merveilleux dans le discours*»), επισημαίνοντας πως ο ίδιος αντιλαμβάνεται το υψηλό του Λογγίνου ως το ασυνήθιστο, το εκπληκτικό, το θαυμαστό μέσα στον λόγο. Έτσι, για τον Boileau το υψηλό (*le sublime*), που αφορά τόσο το ύφος όσο και το πνεύμα και στηρίζεται στη δύναμη της απλότητας, έχει κάτι το θεϊκό. Ενώ όμως για τον Boileau, όπως και για τον Λογγίνο, το υψηλό και γοητεύει και συγκινεί, άρα δεν διαχωρίζεται από το ωραίο, για τον Burke, στην πραγματεία του *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) το υψηλό, που έχει μια αρνητική πλευρά, καθώς αναμιγνύει τον τρόμο με την έκπληξη, αντιτίθεται στο ωραίο.¹⁷⁵ Έτσι, με τον Burke το υψηλό, που έχει τη δυνατότητα να

¹⁷⁴ Θα αναφερθούμε πολύ σύντομα στην αισθητική κατηγορία του υψηλού, για να δούμε πώς αυτό ενσωματώνεται πρώτα στον γαλλικό υπερρεαλισμό (κυρίως στο έργο του Breton) και στη συνέχεια ειδικότερα στην ποιητική της επιφάνειας του Εμπειρικού. Θα πρέπει πάντως να τονιστεί ότι το συγκεκριμένο θέμα θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μιας ειδικότερης μελέτης.

¹⁷⁵ Η Αγγέλα Γιώτη, «Εκδοχές του υψηλού στη νεοελληνική ποίηση. Το παράδειγμα του Ανδρέα Κάλβου και η πρόσληψή του από τους ποιητές», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2009, 38-39, επισημαίνει ότι «για τους συγγραφείς του αγγλικού 18^{ου} αι., [...], η ποιότητα του υψηλού εντοπίζεται σε φυσικά αντικείμενα απείρως εκτεινόμενα, όπως είναι ο ωκεανός και τα ψηλά βουνά. Απέναντι σε τέτοια αντικείμενα ο άνθρωπος νιώθει ένα συναίσθημα δέους και κάποτε τρόμου, που

ξυπνήσει τα πιο βαθιά συναισθήματα της ψυχής ή να προκαλέσει τις πιο έντονες καλλιτεχνικές εμπειρίες, αποκτά ψυχολογική διάσταση και παίρνει την πρωτοκαθεδρία έναντι του ωραίου, που περιορίζεται στις αρμονικές αναλογίες και στην ενότητα της μορφής.¹⁷⁶ Παρόμοια, στα τέλη του 18^{ου} αιώνα ο Kant αντιπαραθέτει το υψηλό, που το υποδιαιρεί σε μαθηματικό και δυναμικό, στο ωραίο, αναφέροντας πως «το αληθινό ύψος πρέπει να αναζητηθεί μόνο στο πνεύμα του κρίνοντος, όχι στο φυσικό αντικείμενο»¹⁷⁷ και πως «το ωραίο της φύσης αφορά στη μορφή του αντικειμένου, η οποία συνίσταται στον περιορισμό· αντιθέτως, το υψηλό απαντάται και σε ένα άμορφο αντικείμενο, εφ' όσον παριστάνεται σ' αυτό ή με αφορμή του το απεριόριστο αλλά επί πλέον προσεπινοείται η ολότητά του».¹⁷⁸ Την ίδια εποχή, ο Schiller διαχωρίζει και αυτός το ωραίο από το υψηλό, υποστηρίζοντας ότι το πρώτο προκύπτει από την εναρμόνιση λογικής και αισθημάτων, ενώ το δεύτερο γεννιέται από τη σύγκρουσή τους, όταν δηλαδή ενεργούμε με γνώμονα το ηθικό χρέος, παραβλέποντας την προσωπική μας ευτυχία.¹⁷⁹ Λίγο αργότερα, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ο Hegel δεν εξετάζει πλέον το υψηλό ως αισθητική κατηγορία: για κείνον το υψηλό δεν μπορεί να αναζητηθεί, όπως για τον Kant στο ανθρώπινο πνεύμα, αλλά αφορά μόνον τον Θεό. Επομένως, το ρομαντικό υψηλό δεν είναι πια η υπερθετική βαθμίδα του ωραίου, όπως στον Boileau, αλλά συνδέεται με την διαρκή προσπάθεια αναπαράστασης του μη αναπαραστάσιμου¹⁸⁰ ή ειδικότερα για τον Hugo με την επιδίωξη δημιουργίας της αληθινής ποίησης.¹⁸¹

διαφοροποιείται από την απλή ευχαρίστηση. [...] Ατενίζοντας τις Άλπεις απολαμβάνει ένα θέαμα που δεν το θεωρεί όμορφο και που του εμπνέει τρόμο. Το υψηλό σταδιακά διαχωρίζεται από το ωραίο».

¹⁷⁶ Βλ. Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, translated by Fritz C.A. Koelln and James P. Pettegrove, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1951, 328.

¹⁷⁷ Immanuel Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Κώστας Ανδρουλιδάκης, Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2002, 177.

¹⁷⁸ *Ο.π.*, 162-163. Η Γιώτη, *ό.π.*, 42, υπογραμμίζει πως με τον Kant «ο διαχωρισμός των δύο ποιοτήτων, υψηλού και ωραίου, είναι πια οριστικός. Η βασική του διαφοροποίηση από τις μέχρι τότε τοποθετήσεις είναι ότι το υψηλό δεν αναφέρεται σε εξωτερικά αντικείμενα της φύσης αλλά σε ιδέες του Λόγου και σε ένα ιδιαίτερο συναίσθημα που προκαλείται από ένα θέαμα άγριο και τρομερό ή απείρως εκτεινόμενο».

¹⁷⁹ Βλ. Frederick Beiser, *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford: Clarendon Press, 2005, 257.

¹⁸⁰ Η Γιώτη, *ό.π.*, 23, επισημαίνει ότι η «προβληματική της αναπαράστασης του μη αναπαραστάσιμου απασχολεί τον Kant: σύμφωνα μ' αυτήν την θεώρηση ο περιορισμός του θεατή είναι η συνεχής και συνεχώς άκαρπη προσπάθεια να επιτύχει την αισθητή αναπαράσταση μιας έννοιας [...]. Έτσι το

Γενικότερα, θα λέγαμε ότι η προβληματική περί υψηλού μπορεί να χωριστεί σε δύο βασικές κατευθύνσεις:¹⁸² στην πρώτη περίπτωση, που εκκινεί από τον Λογγίνο και τον Boileau, το υψηλό άμεσα συνδεδεμένο με το ωραίο, οδηγεί στην εξύψωση των αισθήσεων, στον ενθουσιασμό (που συνυφαίνεται με την ένθεη μανία) και στην έκσταση, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, που εκκινεί από τον Burke και τον Kant, το υψηλό συνδέεται, μέσω της ανθρώπινης φαντασίας, με το δέος, την έκπληξη και τον τρόμο. Και στις δύο περιπτώσεις όμως υπάρχει ένα κοινό σημείο: πρόκειται για την ένταση που προκαλείται από τη σύγκρουση των αντιτιθέμενων στοιχείων, μέσω της οποίας ο άνθρωπος και κατ' επέκταση ο κόσμος του αποσταθεροποιούνται και οι δυνάμεις της ανθρώπινης ψυχής οδηγούνται πέρα από τη συνήθη τους κατάσταση.¹⁸³

Έχει υποστηριχθεί πειστικά από ορισμένους μελετητές ότι η προβληματική του «ύψιστου σημείου» («point sublime») του Breton μπορεί κάλλιστα να ενταχθεί στην ιστορία του υψηλού αλλά και ότι γενικότερα η ποίηση του Γάλλου υπερρεαλιστή μετέχει του υψηλού.¹⁸⁴ Ο όρος «point sublime» εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο του Breton το 1937, στο τελευταίο κεφάλαιο του *L'Amour fou*.¹⁸⁵ Αρκετά χρόνια αργότερα ο ίδιος εξηγεί πως το «ύψιστο σημείο» αφορά την «υπέρβαση όλων των αντινομιών» και το ταυτίζει με το «σημείο του πνεύματος»,¹⁸⁶ όπως αυτό

συναίσθημα του υψηλού μετατρέπεται σε μια διαρκή αγωνία που υποδηλώνει ότι ο θεατής δεν μπορεί ποτέ να είναι σίγουρος για τη θεώρησή του».

¹⁸¹ Όπως αναφέρει ο ίδιος στο *Préface de Cromwell* η αληθινή ποίηση γεννιέται από τη σύζευξη του υψηλού και του γκροτέσκου, από την εναρμόνιση των αντιθέτων. Βλ. Victor Hugo, *Œuvres complètes: Critique*, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Paris: Robert Laffont, 1985, 16-17.

¹⁸² Για μια ενδελεχή παρουσίαση και ερμηνεία της εξέλιξης του υψηλού από τον Λογγίνο ως τον 20ό αιώνα, βλ. Γιώτη, ό.π., 37-60. Η ίδια, 43, σημειώνει ότι μετά τον Hegel «η επαναφορά της έννοιας του ύψους προκαλείται ως αντίδραση. [...] Το 1837 η κατηγορία του υψηλού εμφανίζεται και πάλι δυναμικά στον τίτλο της μελέτης του Friedrich Theodor Vischer, όμως αυτή τη φορά όχι δίπλα στο ωραίο, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά δίπλα στο κωμικό».

¹⁸³ Βλ. και Baldine Saint Girons, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, 1993, 19.

¹⁸⁴ Βλ. Claude Bommertz, *Le chant automatique d'André Breton et la tradition du haut-dire*, Collection Pleine Marge, Peeters, 2004· του ίδιου, «Du sublime et du lyrisme dans la poésie d'André Breton», thèse de doctorat présentée à l'École des études supérieures de l'Université d'Ottawa, Canada, 1996· Maria Arima, «André Breton et la poétique du sublime: Une esthétique de l'idéalisation sans idéalisme», Thesis, Kobe University, 2008.

¹⁸⁵ Βλ. το παράθεμα στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, όπου το point sublime μεταφράζεται ως «υψηλό σημείο».

¹⁸⁶ Breton, *Entretiens*, ό.π., 151.

παρουσιάζεται το 1930 στο «Δεύτερο μανιφέστο του σουρρεαλισμού»: «Τα πάντα οδηγούν στο να πιστέψουμε ότι υπάρχει ένα ορισμένο σημείο του πνεύματος απ' όπου η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το περασμένο και το μελλοντικό, το μεταβιβάσιμο και το αμεταβίβαστο, το ψηλό και το χαμηλό παύουν να διαπερνούνται αντιφατικά. Συνεπώς, θα ήταν μάταιο να αναζητούσε κανείς στη σουρρεαλιστική δραστηριότητα κίνητρο άλλο εκτός από την ελπίδα να προσδιορισθεί αυτό το σημείο. Βλέπει κανείς απ' αυτό πόσο θα ήταν παράλογο να της αποδώσει νόημα αποκλειστικά καταστρεπτικό, ή εποικοδομητικό: το σημείο για το οποίο γίνεται λόγος είναι *a fortiori* εκείνο όπου δημιουργία και καταστροφή παύουν να συγκρούονται».¹⁸⁷ Υπογραμμίζει μάλιστα ότι η αποκλειστική πηγή προέλευσης αυτού του σημείου είναι η εγελιανή διαλεκτική.¹⁸⁸ Από την άλλη πλευρά βέβαια, το «σημείο του πνεύματος», που κάθε υπερρεαλιστική δραστηριότητα επιδιώκει να το προσδιορίσει, παρέχει πρόσβαση στην υπερπραγματικότητα, –στη διευρυμένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού, όπου όλες οι αντινομίες λύνονται, παύουν δηλαδή να υφίστανται ως αντιθέσεις,– και στη συνέχεια ταυτίζεται μαζί της, όντας το ίδιο πέρα της υπαρκτής-συνειδητής πραγματικότητας.¹⁸⁹ Επομένως, το υπερρεαλιστικό «ύψιστο σημείο», που παίρνει τη μορφή, στο *L'Amour fou*, κάποιας βουνοκορφής, ταυτίζεται με το υπερπραγματικό και έτσι αποκτά ταυτόχρονα υλική

¹⁸⁷ Μπρετόν, «Δεύτερο μανιφέστο του σουρρεαλισμού (1930)», ό.π., 64.

¹⁸⁸ «Εννοείται ότι αυτό το “σημείο”, [...] που θα το ονομάσω “ανώτατο σημείο”, σε ανάμνηση ενός θαυμάσιου τοπίου των Κάτω Άλπεων, δεν τοποθετείται σε καμία περίπτωση στο μυστικιστικό επίπεδο. Ανώφελο να επιμείνω στο ότι η ιδέα μιας τέτοιας υπέρβασης όλων των αντινομιών είναι εγελιανή. Είναι αναμφισβήτητο ο Hegel –και κανείς άλλος– που με τοποθέτησε στις επιθυμητές συνθήκες, ώστε να αντιληφθώ αυτό το σημείο, να τείνω με όλες μου τις δυνάμεις προς αυτό και να κάνω μάλιστα αυτή την τάση σκοπό της ζωής μου». Βλ. *Entretiens*, ό.π., 151. Η Marguerite Bonnet υποστηρίζει ότι το «ύψιστο σημείο» που ταυτίζεται με το «σημείο του πνεύματος» προέρχεται από τον όρο «point extrême», τον οποίο διάβασε ο Breton στη γαλλική μετάφραση της *Φιλοσοφίας του πνεύματος* του Hegel. Βλ. André Breton, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1988, 1594-1595. Για άλλες πιθανές πηγές προέλευσης του «ύψιστου σημείου», όπως έχουν προσδιοριστεί από τους μελετητές του Breton, βλ. Arima, ό.π., 2-4.

¹⁸⁹ Αυτό το «σημείο του πνεύματος» μπορεί, κατά τη γνώμη μας, να ταυτιστεί και με το «υπερσυνειδητό» («surconscient»), όρο που εισήγαγε ο Wolfgang Paalen (1905-1959) στο *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938) (*Επίτομο λεξικό του Υπερρεαλισμού*), για να δηλώσει τη συνείδηση της υπερπραγματικότητας, η οποία θα οδηγήσει, με βάση τα λεγόμενά του, στη μεταμόρφωση του κόσμου. Βλ. Durozoi & Lecherbonnier, ό.π., 173.

και ιδεατή υπόσταση. Βέβαια, σύμφωνα με τον Breton, κανείς δεν θα μπορούσε να μείνει μόνιμα σ' αυτό, γιατί τότε είτε εκείνο θα έπαυε να είναι υψηλό είτε αυτός που θα το έφτανε θα έπαυε να είναι άνθρωπος. Άρα, η κατάκτηση του «ύψιστου σημείου» είναι ανθρωπίνως αδύνατη. Είναι όμως δυνατή η διαρκής αναζήτησή του,¹⁹⁰ που συνιστά στόχο ζωής, όπως και η στιγμιαία θέασή του, που υπόσχεται την ύπαρξη της υπερπραγματικότητας και καθιστά αυτόν που το είδε προνομιακό καθοδηγητή και των υπολοίπων, ώστε να μπορέσουν τελικά και αυτοί να δουν, έστω και στιγμιαία, το «ύψιστο σημείο», την υπερρεαλιστική διευρυμένη πραγματικότητα.

Κατά τη γνώμη μας, η ποιητική της επιφάνειας του Εμπειρικού αυτόν ακριβώς τον σκοπό επιδιώκει να επιτελέσει: να καταστήσει στιγμιαία ορατό στον ποιητή και στον αναγνώστη του, μέσω της ποιητικής ενόρασης και δημιουργίας, το «ύψιστο σημείο», στο οποίο οι αντινομίες παύουν να υφίστανται, ώστε να επιτευχθεί ο στόχος του υπερρεαλισμού, η συνείδηση της υπερπραγματικότητας, η επαναφορά του ανθρώπου «στον δρόμο της Γνώσης, σαν γνώσης της πάνω από τις αισθήσεις μας Πραγματικότητας “που είναι αόρατα ορατή μέσα σ' ένα αιώνιο μυστήριο”»,¹⁹¹ και κατ' επέκταση η μελλοντική μεταμόρφωση του υπαρκτού, απο-μαγεμένου κόσμου. Είναι μάλιστα αξιοσημείωτο ότι στην εμπειρική ποίηση, που τροφοδοτείται διαρκώς από τον δυϊσμό, τον οποίο επιδιώκει να άρει μέσω της επιφάνειας,¹⁹² συναντάμε αρκετά από τα παραδοσιακά «υψηλά αντικείμενα»,¹⁹³ τη βουνοκορφή, τον

¹⁹⁰ Η Arima, ό.π., 59-60, συγκρίνει αυτή την υπερρεαλιστική αναζήτηση με την «Οδύσσεια του πνεύματος» του Hegel και συσχετίζει την έννοια της υπερπραγματικότητας με το εγγεγραμμένο «βασίλειο του πνεύματος».

¹⁹¹ Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)», ό.π., 156.

¹⁹² Θα λέγαμε πως ισχύει και για τον Εμπειρικό αυτό που σημειώνει ο Harold Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την ποίηση*, μτφρ. Δημήτρης Δημηρούλης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1989, 74: «Κανείς μοντέρνος ποιητής δεν είναι μοναδιστής, όποιες κι αν είναι οι δηλωμένες απόψεις του. Οι μοντέρνοι ποιητές είναι υποχρεωτικά δυστυχημένοι δυϊστές, γιατί αυτή η δυστυχία, αυτή η στέρηση είναι το εναρκτήριο σημείο της τέχνης τους».

¹⁹³ Βλ. Γιώτη, ό.π., 72-73, που επισημαίνει τη «δυσκολία των μελετητών να αποφασίσουν σε κάθε εποχή ποιος ή τι θα ονομάζεται υψηλό. Ένα αντικείμενο καθαυτό (και εδώ πάλλι εντοπίζουμε δύο κατηγορίες αντικειμένων: αρχικά το ποίημα ή το ρητορικό λόγο και αργότερα το φυσικό αντικείμενο απέραντης έκτασης, όπως είναι ένα ψηλό βουνό ή ο ωκεανός) ή το συναίσθημα που προκύπτει από τη θέαση του υψηλού αντικειμένου στον ψυχισμό του θεατή;» Η ίδια, *Ο Κάλβος στα ίχνη του «Λογγίνου». Ένας άνθρωπος των γραμμάτων στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα: αντίποδες, 2019, 332, προσθέτει πως σύμφωνα με διάφορους αισθητικούς του υψηλού, από τον Hugh Blair και τον Thomas Reid μέχρι τους Κωνσταντίνο Οικονόμο, Κωνσταντίνο Βαρδαλάχο και Νεόφυτο Βάμβα, «το ύψος αποτελεί

ωκεανό, τον ποταμό, το νησί-πατρίδα, την αγαπημένη γυναίκα, το θεϊκό στοιχείο με τη μορφή των αρχαγγέλων, τα οποία όμως τώρα χρησιμοποιούνται, για να αναπαρασταθεί όχι το απόλυτο ή το μεταφυσικό, αλλά το υπερπραγματικό, που λαμβάνει έτσι τις διαστάσεις ενός «νέου μυστικισμού», και για να γεννηθεί στην ψυχή του θεατή τους όχι η παραδοσιακή ένθεη μανία ή η αίσθηση της αδυναμίας να συλληφθεί ο κόσμος στην ολότητά του, αλλά ένας νέος υψηλός ενθουσιασμός, η ευδαιμονική και απελευθερωτική αγαλλίαση, η ψυχική άνωση που χαρίζει στο κειμενικό υποκείμενο, στον ποιητή και στον αναγνώστη του η ενόραση της υπερπραγματικότητας.

Έτσι, για να αναφερθούμε σε ορισμένα μόνο παραδείγματα, στο ποιητικό αφήγημα «Jungfrau ή Η ηχώ των ωραίων» των *Γραπτών* το αλπικό-ελβετικό βουνό, η «τυπική τοποθεσία του ευρωπαϊκού υψηλού»,¹⁹⁴ γίνεται ο τόπος και ταυτόχρονα το αντικείμενο της άδηλης επιφάνειας, στην οποία συνυφαίνονται το άψυχο όρος με την έμψυχη κοπέλα (η ηχώ των ορέων με την ηχώ των ωραίων), η εξωτερική πραγματικότητα του αλπικού τοπίου με την ασύνειδη επιθυμία του κειμενικού υποκειμένου, το ελβετικό Jungfrau με τον ελληνικό Τυμφορηστό, για να αποκαλυφθεί η υπερρεαλιστική υπερπραγματικότητα.¹⁹⁵ Επίσης, στο ποίημα «Η Άσπρη Φάλαινα» ο ωκεανός, το κατεξοχήν ρομαντικό «υψηλό αντικείμενο», γίνεται τώρα ο τόπος, όπου ο χρόνος ρευστοποιείται και ο Ισμαήλ αναβιώνει χάρη στην επιφάνεια το

ιδιότητα διάφορων αντικειμένων. Τα αντικείμενα αυτά είναι κυρίως φυσικά, αλλά μπορεί να είναι ακόμα ηθικά ή τεχνητά. [...] Τεχνητό ύψος είναι η καλλιτεχνική μίμηση του φυσικού και του ηθικού».

¹⁹⁴ Γιώτη, «Εκδοχές του υψηλού», ό.π., 97.

¹⁹⁵ Η κορυφή ενός παραθαλάσσιου βράχου, αυτή τη φορά, είναι το «ύψιστο σημείο», όπου επιφάνεται η ερωτική και συνάμα υπερπραγματική σύντηξη όλων των στοιχείων στο πεζό ποίημα «Ο Κόρυμβος» της *Οκτάνα*. Από την άλλη πλευρά, το ύψος μιας βουνοκορφής που ενώνεται με το βάθος μιας χαράδρας μέσω της πτώσης μιας χιονοστιβάδας το συναντάμε στην άδηλη επιφάνεια του πεζού ποιήματος «Μία χιονοστιβάς κρημνιζομένη». Ενδεχομένως, ο Εμπειρικός συνδέοντας εδώ το ύψος με το βάθος, αντιδιαστέλλεται στην παραδοσιακή αντίληψη που θεωρούσε το δεύτερο κατάργηση ή αντιστροφή του πρώτου και ακολουθεί τη νεωτερική συμβουλή «της γείωσης του ύψους» (Γιώτη, «Εκδοχές του υψηλού», ό.π., 45) αλλά και, κυρίως, την υπερρεαλιστική επιταγή της σύζευξης των αντιθέτων, που φανερώνει το υπερρεαλιστικό «ύψιστο σημείο», την υπερπραγματικότητα. Επιπλέον, στην επιφάνεια-έλλαμψη του «Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου Φαροδείκτου» δεν είναι η κορυφή του βουνού, άρα το φυσικό υψηλό, που προσφέρει την ευτυχία της πρωταρχικής μέθεξης, αλλά η ίδια η ανθρώπινη ψυχή, δηλαδή ο μύχιος εσωτερικός κόσμος, που οδηγεί όσους το επιθυμούν στην αναζήτηση του «ωκεάνιου αισθήματος», το οποίο χαρίζει ο ενοποιημένος αρχέγονος παράδεισος αλλά και ο μελλοντικός υπερπραγματικός κόσμος.

αίσθημα της απώλειας των διακριτών ορίων του εαυτού του και της σύντηξής του με τον περιβάλλοντα κόσμο σε μια άρρηκτη υπερπραγματική ολότητα. Ο ποταμός, παραδοσιακό θεολογικό και λογοτεχνικό σύμβολο της πηγής της ζωής και της ποιητικής δημιουργίας, καθίσταται στην εμπειρική ποίηση, ως αντικείμενο ή έναυσμα επιφάνειας, η απτή μορφή της ζωτικής και ποιητικής ενέργειας που συνενώνει τον εξωτερικό με τον εσωτερικό κόσμο του ποιητή-υποκειμένου της επιφάνειας, αποκαλύπτοντας στιγμιαία την υπερπραγματικότητα. Στο ένστιχο και στο πεζό ποίημα «Άνδρος-Υδρούσα» το πάτριο νησί είναι το έναυσμα αλλά και το αντικείμενο της επιφάνειας που βιώνει ο ίδιος ο ποιητής.¹⁹⁶ Η επιφαινόμενη αγαπημένη Άνδρος μορφοποιεί την ίδια την πηγή της ζωής, στην πρώτη περίπτωση, και την αρμονική και θαυμαστή υπερπραγματικότητα, στη δεύτερη, προσδίδοντάς τους αντικειμενική υπόσταση, και έτσι καθίσταται, χάρη στη λογοτεχνική επιφάνεια, το «ύψιστο σημείο», στο οποίο υπερβαίνονται, έστω και στιγμιαία, οι αντινομίες του πραγματικού κόσμου, με αποτέλεσμα ο ποιητής-υποκείμενο της επιφάνειας να εκφράζει μέσω της αποκαλυπτικής του κραυγής την υψηλή του έξαρση. Στο ποιητικό αφήγημα «Αφροδίτη» των *Γραπτών* η αγαπημένη γυναίκα, άλλο ένα κυρίαρχο ρομαντικό «υψηλό αντικείμενο», μορφοποιεί τώρα ως επιφαινόμενη ύπαρξη που ιεροποιείται το «ύψιστο σημείο» της υπερπραγματικής σύντηξης του εσωτερικού κόσμου του ποιητή-αφηγητή-υποκειμένου της επιφάνειας με τον εξωτερικό συμπαντικό κόσμο των άστρων και των αστερισμών. Επίσης, οι αρχάγγελοι που συνιστούν παραδοσιακά μεταφυσικά «υψηλά αντικείμενα» αισθητοποιούν, ως επιφαινόμενες μορφές σε διαφορετικά εμπειρική κείμενα, τη θαυμαστή αλλά συνάμα απτή, διευρυμένα πραγματική σύζευξη του υλικού και φυσικού με τον άυλο και υπεραισθητό κόσμο. Τέλος, η υπέρβαση του θανάτου, ένα ρομαντικό ηθικό «υψηλό αντικείμενο», χάνει στην εμπειρική υπερρεαλιστική επιφάνεια την ηθική ή/και ηρωική του διάσταση και συνδέεται είτε με τη νίκη της ενόρμησης της ζωής (στο απόσπασμα από το «Χρονικό της ομηρίας») είτε με την εγκόσμια, μη

¹⁹⁶ Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να συγκριθεί, με βάση τον κοινό παρανομαστή του «υψηλού αντικειμένου πατρίδα» (Γιώτη, «Εκδοχές του υψηλού», ό.π., 133), ο «Φιλόπατρις» του Ανδρέα Κάλβου με τα δύο ποιήματα του Εμπειρικού, που τιτλοφορούνται «Άνδρος-Υδρούσα». Για τις διακειμενικές σχέσεις Κάλβου και Εμπειρικού, βλ. Ακριτόπουλος, ό.π., 11-66, όπου όμως τα εν λόγω ποιήματα δεν παραλληλίζονται.

μεταφυσική αθανασία,¹⁹⁷ η οποία χαρίζεται στους ποιητές από την ποιητική δημιουργία που κατορθώνει να συζεύξει κειμενικά την ύλη με το πνεύμα, αποκαλύπτοντας την υπερπραγματικότητα (στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Ο Δρόμος»).

Εκτός όμως από τα παραδοσιακά «υψηλά αντικείμενα», που τα δεξιώνεται με τον υπερρεαλιστικό τρόπο, ο Εμπειρικός δημιουργεί και δικά του νέα «υψηλά αντικείμενα», προκειμένου να καταστήσει απτή μέσω της επιφάνειας τη διευρυμένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού. Έτσι, ο Υπερσιβηρικός,¹⁹⁸ το αερόστατο, τα καράβια, οι λέξεις, οι χαρταετοί, ο γορίλας Κογκ, ο αίγαγρος, τα άλογα, οι μπεάτοι, η «Νέα Πόλις» Οκτάνα συνιστούν ως αντικείμενα ή σπανιότερα εναύσματα επιφανειών τα υλικά «ύψιστα σημεία», με τα οποία επιδιώκεται να γίνει στιγμιαία ορατή για τον ποιητή και τον αναγνώστη του, χάρη στην ποιητική ενόραση και δημιουργία, η όσμωση συνειδητού και ασύνειδου κόσμου, να αναπαρασταθεί δηλαδή το υπερρεαλιστικό μη αναπαραστάσιμο, το υπερπραγματικό. Τα περισσότερα άλλωστε από αυτά προσλαμβάνουν επίγεια μεσσιανικές διαστάσεις και οδηγούν το κειμενικό υποκείμενο που βιώνει την επιφάνειά τους στην ευδαιμονική αγαλλίαση και την απελευθερωτική λύτρωση, στην ψυχική άνωση που αποτελεί τη μοντέρνα εκδοχή του παραδοσιακού υψηλού ενθουσιασμού.

Σε ορισμένες περιπτώσεις, η εμπειρική υπερρεαλιστική επιφάνεια συνδέει το υψηλό με το αντικειμενικό τυχαίο και το μαύρο χιούμορ. Καταρχάς, το αντικειμενικό τυχαίο ως σύζευξη της εξωτερικής πραγματικότητας με την εσωτερική αναγκαιότητα μέσω μιας τυχαίας συνάντησης είναι άμεσα συνυφασμένο με τα συναισθήματα της κατάπληξης και του δέους που συνιστούν παραδοσιακά στοιχεία της ποιητικής του υψηλού.¹⁹⁹ Έτσι, το κειμενικό υποκείμενο στο «Ο βασιλιάς ο Κογκ» οδηγείται, χάρη

¹⁹⁷ Στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* αλλά και στον *Πόρφυρα* του Σολωμού τα ποιητικά υποκείμενα υπερβαίνουν τον θάνατο ηθικά, κερδίζοντας σύμφωνα με το σιλλερικό υψηλό την ηθική ελευθερία. Κατά παρόμοιο τρόπο, στην ωδή «Εις θάνατον» του Κάλβου «το ποιητικό υποκείμενο συμφιλιώνεται με τον θάνατο όχι μέσω του ιδεασμού του επέκεινα, αλλά χάριν της ηρωικής πράξης» (Γιώτη, «Εκδοχές του υψηλού», ό.π., 147).

¹⁹⁸ Βλ. και την εύστοχη παρατήρηση της Marylaura Papalas, «Speed and Convulsive Beauty: Trains and the Historic Avant-Garde», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 39, 1, Article 2, 2015, 10, ότι «το υπερρεαλιστικό τρένο, [...], παρέχει πρόσβαση στην υπερπραγματικότητα».

¹⁹⁹ Κατάπληξη νιώθει βέβαια ο αναγνώστης και εξαιτίας των παράδοξων συζεύξεων που αποτελούν το συστατικό στοιχείο των υπερρεαλιστικών εικόνων, από τις οποίες γεννιούνται τόσο οι οραματικές

στο αντικειμενικό τυχαίο της συνάντησής του με το καμπαρέ των νέγρων και την κινηματογραφική αφίσα του King-Kong, αρχικά στην έκπληξη και ύστερα στο δέος και τον ιερό τρόμο που του προκαλεί η επιφάνεια του γορίλα ως μεσσιανικού ζώου και «υψηλού αντικειμένου», το οποίο μορφοποιεί την ερωτική-ζωτική ενέργεια που συνέχει τα πάντα στον επανα-μαγεμένο κόσμο της υπερπραγματικότητας. Το στοιχείο της έκπληξης ενυπάρχει βέβαια και στο μαύρο χιούμορ, αυτή τη φορά όμως μαζί με το αμφιλεγόμενα μεγαλειώδες και ανυψωτικό. Για παράδειγμα, το αντικείμενο των επιφανειών του Δανιήλ Κάρτερ είναι υψηλό, καθώς οραματίζεται τον εαυτό του ως προφήτη του μορμονισμού και αναμορφωτή της οικουμένης, ταυτόχρονα όμως είναι και μαυρο-χιουμοριστικό, αφού ο διαγραφόμενος θρίαμβος του Εγώ του συνιστά μέσο αυτοάμυνας έναντι της ισοπεδωτικής αρχής της πραγματικότητας. Συνυφαίνοντας το υψηλό με το μαύρο χιούμορ, ο Εμπειρικός προσεγγίζει το νεωτερικό «αντίστροφο ύψος» ή ακόμη και το «αντι-υψηλό» (anti-sublime) της σύγχρονης αισθητικής θεωρίας.²⁰⁰

Αυτό όμως που θα πρέπει κυρίως να τονιστεί είναι πως στο αντικείμενο της εμπειρικής επιφάνειας συνυφαίνεται το υπερρεαλιστικό υψηλό, δηλαδή το υπερπραγματικό, με το υπερρεαλιστικό ωραίο, δηλαδή τη σπασμωδική ομορφιά, και επομένως το θαυμαστό.²⁰¹ Από αυτή την άποψη θα λέγαμε ότι ο Εμπειρικός διαχωρίζεται πλήρως από τον Burke και τον Kant, που διακρίνουν τις έννοιες του ωραίου και του υψηλού, και επιστρέφει στην παράδοση του Λογγίνου και του Boileau, όπου το υψηλό συζευγνύεται με το ωραίο και το θαυμαστό, ανανεώνοντάς την όμως εκ βάθρων μέσα από το πρίσμα του υπερρεαλισμού και δημιουργώντας ένα νέο συγκερασμό ωραίου και υψηλού, χωρίς όμως να εγκαταλείψει τη ρητορική της υψηγορίας.²⁰² Έτσι, στην εμπειρική επιφάνεια το υψηλό δεν αποτελεί θρησκευτική

επιφάνειες της *Ενδοχώρας* και της ποιητικής συλλογής *Αι γενεαί πάσαι* όσο και οι πλαισιογενείς επιφάνειες της *Υψικαμίνου*.

²⁰⁰ Για τις έννοιες του «αντίστροφου ύψους» και του «αντι-υψηλού» βλ. Γιώτη, «Εκδοχές του υψηλού», ό.π., 44 και 48-50.

²⁰¹ Όλα τα παραδείγματα επιφανειών που παρουσιάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο για το υπερρεαλιστικό ωραίο αποδεικνύουν ότι το επιφανιόμενο στην εμπειρική ποίηση είναι θαυμαστό, σπασμωδικά ωραίο και συνάμα υπερπραγματικό.

²⁰² Η ρητορική της υψηγορίας βασίζεται στα στοιχεία της ποιητικής ρητορικής που οι μελετητές έχουν επισημάνει ως χαρακτηριστικά του λόγου του: την αποστροφή, την αποκαλυπτική ή/και στεντόρεια κραυγή, την επιφωνηματική φράση, την επαναφορά της ίδιας λέξης ή φράσης, τη διδακτική ή διατακτική προστακτική, το θαυμαστικό επίθετο και τη θριαμβική ή εκθαμβωτική κατάληξη του

εμπειρία ούτε εντοπίζεται μόνο στη φύση ή σε εξωτερικά, μορφικά ωραία, αντικείμενα ούτε στις ιδέες ούτε στο συναίσθημα που προκαλεί ένα τρομερό θέαμα ή η ενατένιση του απέραντου. Συνδέεται όμως με την ενορατική ικανότητα του ανθρώπου να συλλάβει, περιστασιακά και στιγμιαία, το μη πεπερασμένο και να αναπαραστήσει το μη αναπαραστάσιμο, το οποίο δεν ταυτίζεται τώρα με το ρομαντικό απόλυτο, αλλά με το υπερρεαλιστικό «κύψιστο σημείο», που συζευγνύει την εσωτερική με την εξωτερική πραγματικότητα, συνιστώντας τη θαυμαστή και σπασμωδικά (όχι αρμονικά) ωραία υπερπραγματικότητα. Γι' αυτόν τον λόγο το υψηλό της εμπειρικής υπερρεαλιστικής επιφάνειας αποτελεί μια απελευθερωτική και λυτρωτική εμπειρία, που οδηγεί το κειμενικό υποκείμενο που τη βιώνει αλλά και τον ποιητή και τον «αναμενόμενο» ή «υπονοούμενο» αναγνώστη του σε αυτό που οι υπερρεαλιστές αποκαλούσαν «κατάσταση χάριτος» (*état de grâce*), δηλαδή στη συνείδηση της υπερπραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, η εμπειρική ποίηση υπηρετεί το ανθρωπολογικό και γνωσιολογικό αίτημα του υπερρεαλισμού, ενώ παράλληλα αποκτά και κοινωνικοπολιτική διάσταση, αφού μέσω της συνείδησης της υπερπραγματικότητας επιδιώκεται η μεταμόρφωση του παλαιού και η εγκαθίδρυση του νέου, υπερρεαλιστικού κόσμου.

Ο Εμπειρικός δημιουργεί, με την ποιητική της επιφάνειας, –την οποία και ανανεώνει ριζικά, καθώς τη συζευγνύει με τις θεμελιώδεις έννοιες-κλειδιά του υπερρεαλισμού και την επινόηση νέων μύθων–, μια υπερρεαλιστικά υψηλή ποίηση και καθίσταται ο ίδιος ένας υψηλός ποιητής-δημιουργός, που όχι μόνο βλέπει, όπως σημειώνει ο Breton, το «κύψιστο σημείο», αλλά έχει και το προνόμιο να το καταστήσει ορατό στους αναγνώστες του. Με αυτόν τον τρόπο τους απελευθερώνει από τη μονοδιάστατη, ορθολογιστική θέαση της πραγματικότητας, τους οδηγεί, έστω και στιγμιαία χάρη στην ποίησή του, στην έκ-σταση της αποδέσμευσης από το εγώ και της ενοποίησης με τον κόσμο και τελικά τους αποκαλύπτει τον επανα-μαγεμένο κόσμο του υπερρεαλισμού.²⁰³

ποιήματος. Βλ. Μαρωνίτης, «Ποιητική Ρητορική I-II», ό.π.: Τζιόβας, «Η ρητορική της αποστροφής», ό.π.: Ακριτόπουλος, ό.π., 12-66.

²⁰³ Υπό αυτή την έννοια θα συμφωνούσαμε με τον Γιώργο Χουλιάρα, «Οκτ[ώ κ]α[ι] έ[να] στίγματα ενός προσωπικού χάρτη του Ανδρέα Εμπειρικού», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 720-725: 723, που υποστηρίζει ότι ο Εμπειρικός «υπήρξε ο πιο διδακτικός μας ποιητής».

Συμπεράσματα

Κλείνοντας τη διερεύνηση της επιφάνειας στον ποιητικό υπερρεαλιστικό λόγο του Εμπειρικού, θα καταγράψουμε ορισμένα συμπεράσματα, τα οποία συνάγονται από την προηγηθείσα ερμηνευτική προσέγγιση των κειμένων και τη συνθετική θεώρησή τους. Η επιφάνεια συνιστά έναν κυρίαρχο ποιητικό τρόπο που επανέρχεται σταθερά στο εμπειρικό έργο από τα πρώτα προ-υπερρεαλιστικά ποιήματα της συλλογής *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή* μέχρι τα όψιμα ένστιχα και πεζά ποιήματα,¹ που δημοσιεύτηκαν μετά τον θάνατο του ποιητή, άλλα αυτοτελώς και άλλα εντασσόμενα στις συλλογές *Οκτάνα* και *Αι γενεαί πάσαι*. Η σταθερή αυτή παρουσία, που λαμβάνει, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, τις διαστάσεις μιας κυρίαρχης ποιητικής, οφείλεται στο γεγονός ότι η επιφάνεια, που παραδοσιακά χρησιμοποιείτο για να φανερώσει είτε το θεϊκό είτε το υπεραισθητό είτε το απόλυτο, αξιοποιείται τώρα από τον Εμπειρικό, για να αποκαλύψει χάρη στη μεσολάβηση του κειμένου το νέο υπερρεαλιστικό απόλυτο, την υπερπραγματικότητα. Έτσι, στο ποιητικό του έργο η επιφάνεια καθίσταται το προνομιακό μέσο με το οποίο γίνεται ορατό, έστω και στιγμιαία, το «ύψιστο σημείο», όπου οι διχασμοί παύουν να υφίστανται, και προβάλλει η απόλυτη ενότητα της διευρυμένης πραγματικότητας. Ο Εμπειρικός μεταχειρίζεται με ανατρεπτικό τρόπο τα παλαιά υλικά της επιφάνειας, όπως ακριβώς και την εκκλησιαστική γλώσσα αλλά και τους παραδοσιακούς (αρχαιοελληνικούς και χριστιανικούς) μύθους, για να γκρεμίσει τον παλαιό και να χτίσει τον νέο κόσμο του υπερρεαλισμού με τους όρους ενός «νέου μυστικισμού», μυώντας ταυτόχρονα τους αναγνώστες ή/και τους ακροατές του σε αυτόν. Σκοπεύει, επομένως, ως γνήσιος εκπρόσωπος ενός κινήματος της πρωτοπορίας, να τους απελευθερώσει από τις καθιερωμένες συμβάσεις της λογικής και της ηθικής και να αλλάξει ριζικά τον τρόπο

¹ Κατά τη γνώμη μας όλα τα κείμενα που έγραψε ο Εμπειρικός από την εποχή της *Υψικαμίνου* ως το τέλος της ζωής του είναι υπερρεαλιστικά, καθώς σε όλα, είτε μετέρχεται διαφορετικούς υπερρεαλιστικούς τρόπους (από την αυτόματη γραφή και τις υπερρεαλιστικές εικόνες μέχρι το μαύρο χιούμορ και την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο) είτε όχι (από το 1960 κυρίως και εξής), αναζητά και επιδιώκει πάντα να καταστήσει αισθητή τη διευρυμένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού, την υπερπραγματικότητα. Πβ. τη διαφορετική άποψη του Βουτουρή, «Πόσο υπερρεαλιστής ήταν ο Εμπειρικός;», ό.π. και του Αλεξανδρίδη, ό.π.

με τον οποίο αυτοί θεώνται και αντιλαμβάνονται τον κόσμο γύρω τους, ελπίζοντας σε μια μελλοντική αλλαγή όλης της κοινωνίας.

Μολονότι στην πρώτη του ποιητική συλλογή, την *Υψικάμινο*, ανιχνεύονται μόνο πλαισιογενείς επιφάνειες, γεγονός που τον φέρνει εγγύτερα στις επιφάνειες του μοντερνισμού, σε όλο το υπόλοιπο έργο του κυριαρχούν οι επιφάνειες του Είναι, σε όλη τους τη θαυμαστή ποικιλομορφία, οι οποίες θεωρούνται από τον Charles Taylor χαρακτηριστικές του ρομαντισμού. Και στις δύο περιπτώσεις όμως, είτε πλαισιογενείς είτε επιφάνειες του Είναι, οι εμπειρικές επιφάνειες είναι υπερρεαλιστικές, καθώς αποκαλύπτουν τον νέο κόσμο του υπερρεαλισμού, το νέο υπερρεαλιστικό Είναι, την υπερπραγματικότητα, που είναι άμεσα συνυφασμένη, τις περισσότερες φορές, με τη ζωτική ενέργεια, τη δύναμη του έρωτα που συνέχει το σύμπαν.² Ο Εμπειρικός κινείται από τις πλαισιογενείς επιφάνειες στις επιφάνειες του Είναι, αφού μετά την *Υψικάμινο* εγκαταλείπει την αυτόματη γραφή, όπως άλλωστε έχουν κάνει λίγο νωρίτερα και οι Γάλλοι υπερρεαλιστές, και στρέφεται σε άλλους αναπαραστατικούς, πάντα όμως υπερρεαλιστικούς, ποιητικούς τρόπους (την υπερρεαλιστική εικόνα, το θαυμαστό, το όνειρο, το χιούμορ, το ποίημα-γεγονός), που δεν διαταράσσουν εκ βάθρων τη νοηματική ακολουθία. Έτσι, οι πλαισιογενείς επιφάνειες των αυτοματικών κειμένων της *Υψικάμινο*, που «διακρίνονται για την ολική απουσία αναπαραστατικής λειτουργίας»,³ κατορθώνουν μέσα από τα διάκενα των λέξεων να μεταφέρουν στιγμιαία στον αναγνώστη το όραμα της υπερπραγματικότητας, όπως ακριβώς το κατορθώνουν, μέσα όμως από τη νοηματική ακολουθία των λέξεων και τις σημασιολογικά αποδεκτές προτάσεις, και οι επιφάνειες του Είναι των μη αυτοματικών ποιητικών κειμένων του Εμπειρικού.

² Οι πλαισιογενείς επιφάνειες του μοντερνισμού, που αποκαλύπτουν τη βιωματική ροή, στηρίζονται στις ηθικές, πνευματικές και αισθητικές αξίες του κλασικού πολιτισμού και επιδιώκουν να δώσουν νόημα και συνέχεια στην απομονωμένη και αποσπασματική συνείδηση του νεωτερικού ανθρώπου (βλ. και Charles Russell, *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1987, 10). Αντίθετα, οι ρομαντικές επιφάνειες του Είναι φανερώνουν εντός του φυσικού το αγαθό και το μεταφυσικό. Ωστόσο, είτε είναι ρομαντική είτε μοντερνιστική είτε υπερρεαλιστική η επιφάνεια οδηγεί αυτόν που τη βιώνει (το κειμενικό υποκείμενο, τον ποιητή και τον αναγνώστη) στη γνώση και την αυθεντική ζωή, που δεν θα ήταν προσιτή χωρίς τη διαμεσολάβηση του κειμένου. Η διαφορά είναι όμως ότι η γνώση και η αυθεντικότητα έχουν διαφορετικό νόημα για τους ρομαντικούς, τους μοντερνιστές και τους υπερρεαλιστές.

³ Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών*, ό.π., 29.

Στην ποίησή του, που τρέφεται διαρκώς από τους διχασμούς της εξωτερικής και εσωτερικής πραγματικότητας, του συνειδητού και του ασύνειδου, τους οποίους προσπαθεί ακατάπαυστα να συμφιλιώσει, η επιφάνεια παρουσιάζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με όλες τις θεμελιώδεις έννοιες-κλειδιά του υπερρεαλισμού, με αποτέλεσμα να καθίσταται ένας νέος υπερρεαλιστικός ποιητικός τρόπος, μέσω του οποίου επιδιώκεται η πρόσβαση στην ποθητή υπερπραγματικότητα.⁴

Καταρχάς, η εμπειρική επιφάνεια συνδέεται με τον έρωτα, το θεμελιώδες στοιχείο της υπερρεαλιστικής κοσμοθεωρίας, αφού αυτός, ως κοσμική ουσία και ζωτική-ποιητική ενέργεια, συνιστά το προνομιακό αντικείμενό της. Επιφάνεται ως ζωοδότρα και λυτρωτική δύναμη, αφενός με τη μορφή κοσμικών και φυσικών στοιχείων, του ηλιακού φωτός, του νερού (πίδακα, ποταμού ή καταρράκτη), της ηφαιστειακής λάβας, και αφετέρου με τη μορφή του αιδείου, της νέας γυναίκας ή της γυναίκας-παιδίσκας, που μυθοποιείται και ιεροποιείται ή θεοποιείται κατ' αυτόν τον τρόπο από τον ποιητή. Επίσης, ταυτίζεται με τις επιφαινόμενες μορφές του θεού Πάνα, ο οποίος σε αρκετές περιπτώσεις συνυφαίνεται με τον Ιησού Χριστό, και των χριστιανικών αρχαγγέλων, αποκτώντας μεσσιανικά χαρακτηριστικά. Τέλος, αποκαλύπτεται είτε μέσω της μορφής ενός ποιητή (φορέα ενός μεσσιανικού οικουμενικού μηνύματος) ή κάποιου ζώου (του αμνού-κριού, του Αιγάγρου, του King-Kong, του αλόγου και του πήγασου) ή της γενέθλιας νήσου, της Άνδρου, είτε μέσω λέξεων ή αντικειμένων, κυρίως τεχνολογικών επιτευγμάτων (του φάρου, του Υπερσιβηρικού σιδηροδρόμου, του αερόστατου, του πλοίου που βρίσκεται εν πλω), αλλά και του αδάμαντος Κο-ι-νός. Έτσι, η κοσμική ουσία του έρωτα, άμεσα συνυφασμένη με τη φροϋδική «ενόρμηση της ζωής» ή την μπερξονική «ζωτική ορμή», επιφάνεται στην εμπειρική ποίηση με ποικίλες μορφές (υλικές και άυλες, ανθρώπινες και εμπράγματα), ακριβώς για να γίνει απτή και χειροπιαστή η καθολική της διάσταση. Ο Εμπειρικός δηλαδή διοχετεύει μέσω της διυποκειμενικής εμπειρίας

⁴ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Εμπειρικός, όπως και όλοι οι υπερρεαλιστές, από τη μια επιθυμεί να γκρεμίσει τον παλιό κόσμο της λογικής και της αντικειμενικής πραγματικότητας, ευαγγελιζόμενος την πρωτοκαθεδρία του ασύνειδου και του ονείρου, και από την άλλη χτίζει τον νέο υπερρεαλιστικό κόσμο, συζευγνύοντας το παλιό με το νέο, τη λογική με το παράλογο, το αντικειμενικό με το υποκειμενικό (βλ. και Russell, *ό.π.*, 24-25). Παρόμοια, αξιοποιεί τον παραδοσιακό ποιητικό τρόπο της επιφάνειας, προσδίδοντάς του νέα χαρακτηριστικά, με σκοπό να καταστήσει αισθητό αυτόν τον νέο κόσμο που οραματίζεται. Με λίγα λόγια, η ποίησή του τρέφεται από το παλιό, μολονότι στοχεύει να το καταργήσει, και στηρίζεται σε αυτό, έστω και αν τελικά το ανατρέπει, για να οικοδομήσει το νέο.

της λογοτεχνικής επιφάνειας τη ζωτική ενέργεια, μεταγγίζοντας, όπως επιτάσσει ο υπερρεαλισμός, τη ζωή στην ποίηση και την ποίηση στη ζωή και δημιουργώντας ποιήματα-γεγονότα.

Η εμπειρική επιφάνεια συνδέεται όμως και με το θαυμαστό, το ουσιαστικό γνώρισμα της υπερρεαλιστικής αισθητικής, καθώς το αντικείμενό της, και σπάνια το έναυσμά της, είναι θαυμαστό και ως εκ τούτου ωραίο. Στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού το επιφαινόμενο εντός του αισθητού κόσμου θαυμαστό διεγείρει την παρθενικότητα του ανθρώπινου πνεύματος και έτσι καταργεί τα διχαστικά όρια της λογικής, μεταμορφώνει και επαναμαγεύει την ορατή πραγματικότητα και μετέχει τελικά στην αποκάλυψη της υπερπραγματικότητας.

Επιπλέον, το αντικειμενικό τυχαίο, αναπόσπαστο στοιχείο της υπερρεαλιστικής σκέψης, που συνδέει την ασύνειδη επιθυμία ή τον ασύνειδο φόβο με το συνειδητό τυχαίο γεγονός, γίνεται αρκετές φορές το έναυσμα της εμπειρικής επιφάνειας, παρέχοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το νήμα της πρόσβασης στον ενοποιημένο υπερπραγματικό κόσμο. Στην εμπειρική ποίηση συμβαίνει συχνά η ενεργητική (πραγματική ή νοερή) περιπλάνηση ενός προσεκτικού παρατηρητή-κειμενικού υποκειμένου να τον οδηγήσει απροσδόκητα στη θέαση ενός «γεγονότος-γκρεμού», που πυροδοτεί μian άδηλη επιφάνεια, με την οποία επιτυγχάνεται κειμενικά η ευδαιμονική σύντηξη της ανθρώπινης ύπαρξης με τις βαθύτερες αλήθειες του κόσμου.

Η επιφάνεια είναι επίσης ένας από τους ποιητικούς τρόπους με τους οποίους εκπληρώνεται στο έργο του Εμπειρικού η υπερρεαλιστική επιδίωξη του ποιήματος-γεγονότος. Μέσω της επιφάνειας αποτυπώνεται στην εμπειρική ποίηση όχι μόνο το διαρκές γίνεσθαι της μεταμόρφωσης των πραγμάτων, συστατικό στοιχείο της ίδιας της ερωτικής-ζωτικής ενέργειας, αλλά και το διαρκές γίνεσθαι της σύζευξης του εσωτερικού κόσμου του ποιητή με την ατέρμονη ροή της εξωτερικής πραγματικότητας, στοιχείο που προσδίδει στα ποιήματά του τα χαρακτηριστικά των ολοκληρωτικών ποιημάτων, τα οποία ενοποιούν την ποίηση με τη ζωή, ενώ παράλληλα αποκαλύπτουν την ευδαιμονική υπερπραγματικότητα. Αυτό το ρευστοποιημένο διαρκές γίνεσθαι που χαρακτηρίζει τα ποιήματα-γεγονότα του Εμπειρικού συνδέεται, κατά τη γνώμη μας, με τη φιλοσοφική έννοια της ρέουσας διάρκειας του ψυχολογικού βίου, όπως έχει παρουσιαστεί από τον Bergson.

Έπειτα, και το όνειρο, που συνιστά την ίδια την ουσία της υπερρεαλιστικής θεωρίας και ποιητικής, συσχετίζεται με ορισμένες τουλάχιστον από τις εμπειρικές

επιφάνειες, διεισδύοντας εντός της συνειδητής πραγματικότητας του κειμενικού υποκειμένου, καταλύοντας ποιητικά κάθε συμβατική χωροχρονική έννοια και εισάγοντας την υπερπραγματικότητα, με σκοπό να απελευθερωθεί ο αναγνώστης από τα δεσμά της λογικής και να μνηθεί στον διευρυμένο, σύμφωνα με το πρότυπο των συγκοινωνούντων δοχείων, κόσμο του υπερρεαλισμού. Παράλληλα, ο Εμπειρικός χρησιμοποιεί την επιφάνεια-όνειρο, για να αποκαλυφθεί η ασύνειδη ψυχαναλυτική ταύτιση του οικείου εγώ με τον ανοίκειο και μισητό «άλλο» και έτσι να ερμηνευθεί ψυχαναλυτικά (στην περίπτωση του «Der Sonderführer Nikolaus Schultz») η διείσδυση του ναζισμού στο ανθρώπινο ασύνειδο. Ταυτόχρονα, η εμπειρική επιφάνεια συνδέεται και με τον ονειρικό μηχανισμό της μεταμόρφωσης, λειτουργώντας είτε ως προσήμανση είτε ως αποκάλυψη του βαθύτερου ασύνειδου είναι του κειμενικού υποκειμένου, αλλά και με το όνειρο εν εγρηγόρσει, τον ρεμβασμό, για να καταστήσει φανερή την όσμωση υποκειμενικής και αντικειμενικής πραγματικότητας.

Η επιφάνεια είναι άρρηκτα συνυφασμένη και με την υπερρεαλιστική «προσωπική μυθολογία» του Εμπειρικού και με τη συμβολή του στον συλλογικό μύθο του υπερρεαλισμού. Οι μετα-μυθικές και υπερπραγματικές του οντότητες, τις οποίες έχει αντλήσει, για να τις μεταλλάξει στην πορεία, τόσο από την αρχαιοελληνική μυθολογία όσο και από την *Παλαιά* και την *Καινή Διαθήκη*, συνιστούν είτε υποκείμενα είτε συνηθέστερα αντικείμενα μιας επιφάνειας, ενώ η Οκτάνα, το επίκεντρο του συλλογικού, υπερρεαλιστικού του οράματος για την οικουμένη, είναι η προορατικά επιφαινόμενη «Νέα Πόλις».

Η εμπειρική επιφάνεια συνυφαίνεται επίσης, σε ορισμένες τουλάχιστον περιπτώσεις, και με το μαύρο χιούμορ όπως και με την παρανοϊκο-κριτική μέθοδο του Dalí. Μέσω της επιφάνειας, από τη μια πλευρά ο αφηγητής-ποιητής ή το κειμενικό υποκείμενο, προσωπεία του ίδιου του Εμπειρικού, επιβεβαιώνουν θριαμβευτικά το εγώ τους, αμυνόμενοι στην αρχή της πραγματικότητας που τους καταπιέζει ή τους συντρίβει, και από την άλλη εισάγεται το ανοίκεια παράδοξο, το αμφιλεγόμενο, το αμφίσημο και το στοιχείο της έκπληξης, υιοθετείται δηλαδή η υπερρεαλιστική τεχνική του μαύρου χιούμορ. Παράλληλα, οι επιφάνειες αυτές αποκαλύπτοντας το παρανοϊκό παραλήρημα των προσώπων που τις βιώνουν και συζευγνύοντας την παράνοια με την αντικειμενική πραγματικότητα αυτών των προσώπων, καταργούν την κατεστημένη, ορθολογιστική θέαση της πραγματικότητας και εισάγουν τη νέα, υπερπραγματική αντίληψη του κόσμου.

Ταυτόχρονα, στην εμπειρική επιφάνεια το επιφαινόμενο είναι όχι μόνο θαυμαστό, αλλά αναπότρεπτα και σπασμωδικά ωραίο, χαρακτηρίζεται δηλαδή από τις τρεις αντιθετικές ιδιότητες της υπερρεαλιστικής «σπασμωδικής ομορφιάς», που χαρακτηρίζει τη διαλεκτικά ενοποιημένη πραγματικότητα του υπερρεαλισμού: είναι ερωτικό-κεκαλυμμένο, εκρηκτικό-στερεό και μαγικό-περιστασιακό. Με αυτόν τον τρόπο, η ποίηση του Εμπειρικού καθίσταται «σπασμωδική», σύμφωνα με τις επιταγές του Breton, καταλύει δηλαδή τον ορθολογισμό της κριτικής σκέψης και ωθεί το ανθρώπινο πνεύμα να δει ενορατικά, έστω και στιγμιαία, την υπερπραγματικότητα.

Τέλος, κάθε εμπειρική επιφάνεια και κατ' επέκταση η εμπειρική ποιητική της επιφάνειας στο σύνολό της στοχεύει να καταστήσει στιγμιαία ορατό, με τη διαμεσολάβηση του κειμένου, το υπερρεαλιστικό «ύψιστο σημείο», που αποκτά έτσι υλική και συνάμα ιδεατή υπόσταση, ώστε να επιτευχθεί η συνείδηση της υπερπραγματικότητας, η βίωση του επαναμαγεμένου κόσμου. Επομένως, το αντικείμενο της εμπειρικής επιφάνειας δεν είναι μόνο θαυμαστό και σπασμωδικά ωραίο, αλλά και υπερπραγματικό, δηλαδή υπερρεαλιστικά υψηλό. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι στο ποιητικό έργο του Εμπειρικού αρκετά από τα επιφαινόμενα ταυτίζονται με τα παραδοσιακά «υψηλά αντικείμενα», με σκοπό όμως τώρα να αναδείξουν τον «νέο μυστικισμό» του υπερρεαλισμού και να γεννήσουν στην ψυχή του προσώπου που τα θεάται τον νέο υψηλό ενθουσιασμό, την ευδαιμονική άνοση που χαρίζει η ενόραση της υπερπραγματικότητας. Παράλληλα, όμως, ο ποιητής δημιουργεί και δικά του νέα «υψηλά αντικείμενα», ως επιφαινόμενα με επίγεια μεσσιανικές ιδιότητες ή σπανιότερα ως εναύσματα επιφανειών, με τα οποία επιδιώκει να αναπαραστήσει το υπερρεαλιστικό μη αναπαραστάσιμο, δηλαδή το υπερπραγματικό. Επομένως, μέσω της ποιητικής της επιφάνειας ο Εμπειρικός δημιουργεί μια υπερρεαλιστικά υψηλή ποίηση και συνεπώς αποκτά την ιδιότητα του υψηλού ποιητή-δημιουργού, που επιστρέφει στην παράδοση του Λογγίνου και του Boileau, ανανεώνοντάς την όμως εκ βάθρων.

Κλείνοντας αυτή τη διερεύνηση, θα σημειώσουμε, συνοψίζοντας, πως η επιφάνεια λαμβάνει στην ποίηση του Εμπειρικού τις διαστάσεις μιας κυρίαρχης ποιητικής, που διαπλέκεται άρρηκτα με την υπερρεαλιστική φύση της δημιουργίας του και καθίσταται έτσι, στο έργο του, παρά τη μακραίωνη θρησκευτική και λογοτεχνική της προέλευση (ίσως και εξαιτίας της), ένας νέος υπερρεαλιστικός ποιητικός τρόπος που παρέχει πρόσβαση στην υπερπραγματικότητα. Αυτή ενδεχομένως την υπερρεαλιστικά οραματική διάσταση της εμπειρικής ποίησης

προβάλλει και το ακόλουθο ποίημα του Μίλτου Σαχτούρη (1919-2005), με τίτλο «Ο Ανδρέας Εμπειρικός στον Πόρο»,⁵ στο οποίο η μορφή του Εμπειρικού, κερδίζοντας την ποιητική αθανασία, συνιστά το αντικείμενο της επιφάνειας του νεότερου του ποιητή:

Και να που φάνηκε ο Ανδρέας Εμπειρικός
στον Πόρο
τα δάχτυλά του κίτρινα καμένα απ' τα τσιγάρα
τσιγάρα να καίνε σαν κεριά
γύρω-γύρω στα τραπέζια
τσιγάρα πάνω στις καρέκλες
τσιγάρα παντού
κι άγρια κόκκινα ποδήλατα να περπατάνε.
Ωραίος σαν αετός ο Εμπειρικός
τα μάτια του να καίνε.
—Πώς απ' τον Πόρο, Αντρέα;
εσύ πάντα πήγαινες στην Άνδρο.
—Κι εσύ, Μίλτο, έπρεπε να ήσουν
στην Ύδρα, γιατί στον Πόρο;
Και τότε έσκασε εκείνο το ωραίο το φοβερό το γέλιο του·
πετάχτηκαν τρομαγμένα τα σπυργίτια
ένα σύννεφο σπυργίτια πέρα απ' το θάνατό του.

⁵ Μίλτου Σαχτούρη, *Εκτοπλάσματα*, Αθήνα: Στιγμή, 1986, 24. Βλ. και Δώρα Μέντη, «Οι μεταπολεμικοί ποιητές και ο Ανδρέας Εμπειρικός», *Ποίηση*, 18, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2001, 165-182: 169, η οποία σημειώνει πως «μια κυρία στην προκουαία του Πόρου προσφώνησε τον Σαχτούρη με το όνομα του Εμπειρικού, γεγονός που σκηνοθέτησε εξπρεσιονιστικά ο Σαχτούρης στο ποίημα-επιφάνεια “Ο Ανδρέας Εμπειρικός στον Πόρο”».

Βιβλιογραφία

Α. Κείμενα και Πηγές

1. Εμπειρικός Ανδρέας, *Υψικάμινος* [1935], Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1980.
2. Εμπειρικός Ανδρέας, *Ενδοχώρα (1934-1937)* [1945], Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1980.
3. Εμπειρικός Ανδρέας, *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία (1936-1946)* [1960], Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1980.
4. Εμπειρικός Ανδρέας, *Ο Δρόμος*, Θεσσαλονίκη: Τραμ, 1974.
5. Εμπειρικός Ανδρέας, *Οκτάνα*, Αθήνα: Ίκαρος, 1980.
6. Εμπειρικός Ανδρέας, *Αργώ ή πλους αεροστάτου*, Αθήνα: Ύψιλον, 1980.
7. Εμπειρικός Ανδρέας, *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες* (φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1984.
8. Εμπειρικός Ανδρέας, *Ο Μέγας Ανατολικός*, φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, τ. 1-8, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1990-1992.
9. Εμπειρικός Ανδρέας, *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*, επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1995.
10. Εμπειρικός Ανδρέας, *Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης*, επιμέλεια Γιώργη Γιατρομανωλάκη, «Ο Άτακτος Λαγός», αρ. 1, σειρά Β', Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1998.
11. Εμπειρικός Ανδρέας, *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων. Αργώ ή Πλους αεροστάτου. Ζεμφύρα ή Το μυστικόν της Πασιφάης. Βεατρίκη ή Ο έρωτας του Buffalo Bill* (εισαγωγή-επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2012.
12. Εμπειρικός Ανδρέας, *1934. Προϊστορία ή Καταγωγή*, Εισαγωγή-Φιλολογική Επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2014.
13. Εμπειρικός Ανδρέας, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, επιμέλεια-προλογικό σημείωμα-επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2018.
14. Εμπειρικός Ανδρέας, *Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το Θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου και Διάλεξη για τον Νίκο Εγγονόπουλο*, Επιμέλεια-Επίμετρο: Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Σειρά «Ο Άτακτος Λαγός» -10, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1999.

15. Εμπειρικός Ανδρέας, *Ταξίδι στη Ρωσσία. Ημερολόγιο και Φωτογραφίες, Δεκέμβριος 1962*, φιλολογική επιμέλεια-επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, ²2017 [1^η έκδ. 2001].
16. Εμπειρικός Ανδρέας, *Περί Σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935* (εισαγωγή-επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2009.
17. Εμπειρικός Ανδρέας, «Άρμαλα ή Εισαγωγή σε μία πόλι», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 531-544.
18. Εμπειρικός Ανδρέας, «Άνδρος-Υδρούσα», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 663-666.
19. Εμπειρικός Ανδρέας, «Η Άσπρη Φάλαινα (Παραλλαγαί στο μέγα θέμα του Moby Dick του Herman Melvil [sic])», *Συντέλεια*, 2-3, 1991, 34-49.
20. Εμπειρικός Ανδρέας, «Our Dominions Beyond the Seas ή Η βίωσις των στίχων», επιμέλεια Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ο Πολίτης*, 59, Δεκέμβριος 1998, 32-36· «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι», σημείωμα Λ. Εμπειρικός, επιμέλεια-υπομνηματισμός Γ. Γιατρομανωλάκης, *Σύγχρονα Θέματα*, 118-119, Ιούλιος-Δεκέμβριος 2012, 5-11· «Πρώιμη και άτιτλη εκδοχή του “Our Dominions Beyond the Seas” από τα παραλειπόμενα των *Γραπτών*», *Ποιητική*, 17, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016, 101-111.
21. Εμπειρικός Ανδρέας, «Τα Τεκταινόμενα» (πρώτη εκδοχή, απόσπασμα), *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας* («Ανδρέας Εμπειρικός Παις εν τη καμίνω: Αφιέρωμα»), *Τα Νέα*, 64, 27 Μαΐου 2000, 20-21 και «Τα Τεκταινόμενα» (δεύτερη εκδοχή), *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 17-18.
22. Εμπειρικός Ανδρέας, «Ποιήματα ενός ερωτευμένου», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας* («Ανδρέας Εμπειρικός Παις εν τη καμίνω: Αφιέρωμα»), *Τα Νέα*, 64, 27 Μαΐου 2000, 15.
23. «Το λεξικό του προσωπικού του Σύμπαντος», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας* («Ανδρέας Εμπειρικός Παις εν τη καμίνω: Αφιέρωμα»), *Τα Νέα*, 64, 27 Μαΐου 2000, 16-18.
24. Εμπειρικός Ανδρέας, «Άλλεις» (επιμ. Γ. Γιατρομανωλάκης), *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 16-17.
25. Εμπειρικός Ανδρέας, «5. Ο Ανδρέας Μπρετόν ή ο αστερόεις ουρανός», *Δέλεαρ*, Περίοδος Β΄, 3, Ιούνιος 2001, 6.
26. Εμπειρικός Ανδρέας, «12. Ανδρών επιφανών πάσα γη τάφος», *Δέλεαρ*, Περίοδος Β΄, 3, Ιούνιος 2001, 7-10.

27. Εμπειρικός Ανδρέας, «Deauville», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 23.
28. Εμπειρικός Ανδρέας, «Ουρμαχάλ» (μεταγραφή Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 24.
29. Εμπειρικός Ανδρέας, «Οι Ορίζοντες», *Νέα Συντέλεια*, 1-2, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2004, 14-19.
30. Εμπειρικός Ανδρέας, «Μια ανέκδοτη εκδοχή του καταλόγου των Μπεάτων και μια ανέκδοτη εκδοχή του καταλόγου του Αιγάργου. Σχόλιο: Λεωνίδας Εμπειρικός», *Νέα Συντέλεια*, 5-6-7, Άνοιξη 2006, 79-87.
31. Εμπειρικός Ανδρέας, «“Η έξοδος”, 17/3/1940», *Νέα Συντέλεια*, 11, Φθινόπωρο 2012-Χειμώνας 2013, 10-12.
32. Εμπειρικός Ανδρέας, «Τολστόη Λέων (1818-1910)», επιμέλεια Άννα Προσιάνικοβα, *Οδός Πανός*, 164, 2014, 3-11.
33. «Andreas Emberikos», στο *The Surrealist Painters and Poets of Greece, Athene*, VIII, 2, Summer 1947, 21-23.
34. [Σκαρπαλέζου Ανδρομάχη], «Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό. Αθήνα, Μάρτης 1967», *Ηριδανός*, 4, Φλεβάρης-Μάρτης 1976, 13-15.
35. Εμπειρικός Ανδρέας, «Συζήτηση στην Θεσσαλονίκη», *Χάρτης*, 17/18, 1985, 629-640.
36. Εμπειρικός Ανδρέας, «Διάλεξη στο Κολλέγιο Αθηνών για την Μοντέρνα Ποίηση», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 561-572.
37. Εμπειρικός Ανδρέας, «Σχέδιο Επιστολής», *Δέλεαρ*, 8, 2006, 9-14.
38. Σταθάτος Γιάννης (επιμ.), *Φωτοφράκτης. Οι φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2001.
39. *Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού*, κείμενα Γιάννης Σταθάτος, Δημήτριος Ι. Πολέμης, Λεωνίδας Α. Εμπειρικός, επιμ. τόμου Σταύρος Πετσόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2009 [1^η έκδ. 2004].
40. Πικάσσο Πάμπλο, *Τα τέσσερα κοριτσάκια*, Θεατρικό έργο σε έξι πράξεις, μτφρ. Ανδρέας Εμπειρικός, Αθήνα: Άγρα, 1979.

41. Εγγονόπουλος Νίκος, *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, 1999.
42. Εγγονόπουλος Νίκος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, με είκοσι έγχρωμους πίνακες και ένα σχέδιο, Αθήνα: Ίκαρος, 1978.
43. Εγγονόπουλος Νίκος, *Πεζά κείμενα*, Αθήνα: Ύψιλον, 1987.
44. Εγγονόπουλος Νίκος, *Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...*, *Συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες*, επιμέλεια Γιώργος Κεντρωτής, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1999.
45. Εγγονόπουλος Νίκος, «“Κι εγώ είμαι μια ωραία ψυχούλα.” (Ανέκδοτη συνέντευξη στον Νίκο Σύριγγα)», *Ο αναγνώστης*, 1, Νοέμβριος 2014, 11-33.
46. Ελύτης Οδυσσέας, *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: Ίκαρος, ⁵2000.
47. Ελύτης Οδυσσέας, *Εν λευκώ*, Αθήνα: Ίκαρος, ⁵1999.
48. Ελύτης Οδυσσέας, *Ποίηση*, Αθήνα: Ίκαρος, 2002.
49. Epicurus, *Epicuro. Opere*, 2nd edn., Ed. Arrighetti, G. Turin: Einaudi, 1973.
50. Καβάφη Κ. Π., *Ποιήματα (1897-1933)*, Στιχαριθμημένη έκδοση φροντισμένη από τον Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα: Ίκαρος, 1989.
51. Καλαμάρης Νίκος, «Ευωδία φλόγας», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 37, 14 Αυγούστου 1937, στο Αλέξανδρος Αργυρίου, «Δύο ελλείποντα από την σύναξη, κείμενα του Νικόλα Κάλας», *Χάρτης*, 14, Ιανουάριος 1985, 176-178.
52. Κάλας Νικόλας, *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, θεώρηση-επιμέλεια Αλέξανδρος Αργυρίου, Αθήνα: Πλέθρον, 1982.
53. Κάλας Νικόλας, *Εστίες πυρκαγιάς*, πρόλογος Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, μτφρ. Γιάννα Σαββίδου, Αθήνα: Gutenberg, 1997.
54. Καρυωτάκης Κ. Γ., *Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. Γιώργος Σαββίδης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της ‘Εστίας’, 2016 [1^η: Ερμής, 1972].
55. Λογγίνος, *Περί ύψους*, ερμηνευτική έκδοση Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1990.
56. Orphica, Hymni, *Orphei hymni*, 3rd edition, Ed. W. Quandt, Berlin: Weidmann, 1962, ανατ. 1973.
57. Πλάτωνος, *Παρμενίδης*, *Platonis opera*, τ. 2, J. Burnet (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1901, ανατ. 1967.
58. Πλάτωνος, *Πολιτεία*, *Platonis opera*, τ. 4, J. Burnet (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1902, ανατ. 1968.
59. Σαχτούρη Μίλτου, *Εκτοπλάσματα*, Αθήνα: Στιγμή, 1986.
60. Σεφέρης Γιώργος, *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, ⁹1974.

61. Σικελιανού Άγγελου, *Πεζός Λόγος Β΄. Δελφικά (1921-1951)*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα: Ίκαρος, 1980.
62. Σολωμού Διονυσίου, *Άπαντα, Τόμος Πρώτος: Ποιήματα*, επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, Αθήνα: Ίκαρος, ⁵1986.
63. Σολωμού Διονυσίου, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμέλεια-εισαγωγές Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα: στιγμή, 1994.
64. Aragon Louis, *Une vague de rêves* [1924], Paris: Seghers, 1990.
65. Aragon Louis, *Le paysan de Paris* [1926], Paris: Gallimard, Collection Folio, 1998.
66. Baudelaire Charles, *L'art romantique: littérature et musique*, édition établie par Lloyd James Austin, Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
67. Breton André et Éluard Paul, «Notes sur la poésie», *La Révolution Surréaliste*, 12, 15 décembre 1929.
68. Breton André, *Les Vases communicants* [1932], Paris: Gallimard, Collection Folio / Essais, 1955.
69. Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris: Gallimard, 1965. Μπρετόν Ανδρέας, *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική*, μτφρ. Στ. Ν. Κουμανούδης, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1981.
70. Breton André, *Entretiens (1913-1952)*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris: Gallimard, 1969.
71. Breton André, «Perspective Cavalière» (1963), στο *Perspective Cavalière*, Paris: Gallimard, 1970.
72. Breton André, *Position politique du surréalisme*, [Paris: Éditions du Sagittaire, 1935], Le Livre de Poche, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1971.
73. Breton André, *Les pas perdus* [1924], Paris: Gallimard, 1974.
74. Breton André, *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, Paris: Actual-Le temps qu'il fait, 1986.
75. Breton André, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1988.
76. Μπρετόν Ανδρέας, *Ο τρελός έρωας*, μτφρ. Στ. Ν. Κουμανούδης, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, ²1999 [1^η έκδ. 1980].
77. Μπρετόν Ανδρέας, *Αρκάνα 17*, μτφρ. Στ. Ν. Κουμανούδης, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1984.

78. Μπρετόν Αντρέ, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισαγωγή-μτφρ.-σχόλια Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Δωδώνη, 1972.
79. Μπρετόν Αντρέ, *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*, Αθήνα: Αιγόκερως, ²¹1996.
80. D'Annunzio, Gabrielle, *Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*, Introduzione generale di Giordano Bruno Guerri, a cura di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva, Edizioni integrali, Roma : Grandi Tascabili Economici, Newton, 2011.
81. Dali Salvador, *Oui. Méthode paranoïaque-critique et autres textes*, Paris: Denoël/Gonthier.
82. Hugo Victor, *Œuvres complètes: Critique*, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Paris: Robert Laffont, 1985.
83. Kerouac Jack, *Στο Δρόμο*, μτφρ. Δήμητρα Νικολοπούλου, επιμ. Αλέξης Ζήρας, Αθήνα: Πλέθρον, 1984.
84. Kerouac Jack, *Σατόρι στο Παρίσι*, μτφρ. Μαίρη Καραγιαννοπούλου, Αθήνα: Πλέθρον, 2010.
85. Lautréamont Comte de, «Από “Τα τραγούδια του Μαλντορόρ”», μτφρ. Οδυσσέας Ελύτης, *Τα Νέα Γράμματα*, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1939, 271-283.
86. Melville Herman, *Μόμπυ Ντικ ή Η Φάλαινα*, μτφρ. Α. Κ. Χριστοδούλου, Αθήνα: Gutenberg, 1991.
87. Σέλλεϋ, *Υπεράσπιση της Ποίησης*, απόδοση Ιουλίτα Ηλιοπούλου, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, ²1996.
88. Τζόυς Τζέιμς, *Φανερώσεις*, μτφρ. Δημήτρης Χουλιαράκης, Αθήνα: Το Ροδακίό, 1994.
89. Τζόυς Τζέιμς, *Στήβεν ο Ηρωας*, προλεγόμενα Th. Spencer - J. J. Slocum - H. Cahoon, μτφρ. Μιχάλης Κοκολάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1995.
90. Τζόυς Τζέιμς, *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία*, εισαγωγή-μτφρ. Άρης Μπερλής, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2001.
91. Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, *... δεν άνθησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Αθήνα: Νεφέλη, 1980.
92. *Το ρομαντικό απόσπασμα: Μια επιλογή κειμένων του πρώιμου ρομαντισμού*, επιλογή-μτφρ.-επιμέλεια Μάνος Περράκης, Αθήνα: Futura, 2003.

Β. Μελέτες

α) Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

93. Αγγελάτος Δημήτρης, «Η “ανώνυμη” τέχνη του ευρετή και η αμηχανία της “υποδοχής” της: όψεις της ποιητικής του Καρυωτάκη», *Επιστημονικό Συμπόσιο. Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1998, 15-26.
94. Αγγελάτος Δημήτρης, «Εμπειρικός και Καρυωτάκης (Ανάμεσα στον “ευθύ” και τον “πλάγιο” λόγο των ποιητών)», *Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, Πόρφυρας*, 101, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001, 333-340. [<https://uoa.academia.edu/DimitrisAngelatos> ανακτήθηκε στις 25/8/2016]
95. Αγγελάτος Δημήτρης, «Ο Άγγελος Σικελιανός και το Ρομαντικό πρίσμα αντίληψής του για τον Υπερρεαλισμό», στο Ε. Close, Μ. Tsianikas and G. Frazis (eds), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003*, Flinders University Department of Languages-Modern Greek, Adelaide, 2005, 531-548. [<https://uoa.academia.edu/DimitrisAngelatos> ανακτήθηκε στις 25/8/2016]
96. Αγγελάτος Δημήτρης, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg, 2017.
97. Ακριτόπουλος Αλέξανδρος Ν., *Για την ποιητική και τη ρητορική του Ανδρέα Εμπειρικού (Δύο Μελέτες)*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000.
98. Αλεξανδρίδης Αθανάσιος, «Ψυχαναλυτικά και ψυχολογολογικά πρότυπα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού. Η επικινδυνότητα ενός επετειακού λόγου», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 81-86.
99. Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, «Ρηξικέλευθο σχολείο ποιητών», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, («Ανδρέας Εμπειρικός Παις εν τη καμίνω: Αφιέρωμα»), *Τα Νέα*, 64, 27 Μαΐου 2000, 12-13.
100. Αναγνωστοπούλου Διαμάντη, «Υπερρεαλισμός και εθνική ποίηση: σχήμα οξύμωρον;», στο Σ. Α. Σκαρτσής (επιμ.), *Πρακτικά Δεκάτου Τρίτου Συμποσίου Ποίησης: Έθνος και Ποίηση*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2-4 Ιουλίου 1993, Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις, 1995, 111-123.
101. Αναγνωστοπούλου Διαμάντη, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο», *Σύγκριση / Comparaison*, 14, 2003, 118-127.

102. Αναγνωστοπούλου Διαμάντη, «Το νησί και η θάλασσα ως πολύσημοι ιδεολογικοί τόποι και ως παραστάσεις του ασυνειδήτου σε κείμενα Ελλήνων υπερρεαλιστών» στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων*, Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002, Τόμος Α', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 447-455.
103. Αναγνωστοπούλου Διαμάντη, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Πρόλογος Θανάσης Τζαβάρας, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, ⁴2005.
104. Αναγνωστοπούλου Διαμάντη & Τζαβάρας Θανάσης, *Ψυχαναλυτικές αναψηλαφήσεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Συνάψεις-1, Κοινός Τόπος Ψυχιατρικής, Νευροεπιστημών & Επιστημών του Ανθρώπου, 2006.
105. Ανδρικοπούλου Νέλλη, *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Ποταμός, 2003.
106. Άνθης Μιχάλης Κ., «Οι ελληνικές επιδράσεις στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα, 2002. [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/13242#page/1/mode/2up> ανακτήθηκε στις 25/8/2016]
107. Άνθης Μιχάλης Κ., «Ο “μυητικός πλους” στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού, του Ανδρέα Εμπειρικού και του Οδυσσέα Ελύτη», *Πόρφυρας*, 115, Απρίλιος-Ιούνιος 2005, 29-44.
108. Άνθης Μιχάλης Κ., «Τεχνικές ονειρικής αφήγησης στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρικού και του Νίκου Εγγονόπουλου» στο Ξένη Σκαρτσή (επιμ.), *Ποίηση και Όνειρο*, Πρακτικά Τριακοστού Δεύτερου Συμποσίου Ποίησης, Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο Πανεπιστημίου Πατρών, 5-8 Ιουλίου 2012, Αθήνα: Μανδραγόρας, 2013, 171-191.
109. Αργυρίου Αλέξανδρος, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα: Γνώση, ²1985.
110. Αργυρίου Αλέξανδρος, «Ο ελληνικός υπερρεαλισμός υπήρξε ανάπηρος;», *Διαβάζω*, 120, 5.6.1985, 33-37.
111. Αρσενίου Ελισάβετ, «“Τώρα που φτάσαμε εδώ”: ο ουτοπικός χωροχρόνος στην ποίηση της επιστροφής» στο *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος: Οι ιστορικές*

- και κοινωνικές ρίζες, Πρακτικά της Γ΄ Συνάντησης στη Μνήμη του Ανδρέα Εμπειρικού, Χώρα Άνδρου 17-18 Ιουλίου 2004, Αθήνα: Εταιρεία Ανδρών Επιστημόνων, 2006, 164-176.
112. Αρσενίου Ελισάβετ, *Η ρητορική της ουτοπίας. Μελέτες για τη μετάβαση στη νέα πρωτοπορία: Πέντε δοκίμια πάνω στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 2009.
113. Βαγενάς Νάσος, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα: Κέδρος, 1979.
114. Βαλαωρίτης Νάνος, *Ανδρέας Εμπειρικός*, Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1989.
115. Βαλαωρίτης Νάνος, *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα: Εξάντας, 1990.
116. Βαλαωρίτης Νάνος, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και «Πάλι»: Με γράμματα των ποιητών γύρω απ' την έκδοση του «Πάλι»*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997.
117. Βαλαωρίτης Νάνος, *Για μια Θεωρία της Γραφής Β΄: Κείμενα για τον Υπερρεαλισμό*, Αθήνα: Εκδόσεις Ηλέκτρα, 2006.
118. Βαλαωρίτης Νάνος, «Η τροπολογία της “επιφάνειας”», *Ελευθεροτυπία*, 9 Φεβρουαρίου 2013, [<http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=09/02/2013&id=342321> ανακτήθηκε στις 26/12/2019]
119. Βιστωνίτης Αναστάσης, «Τοπογραφικά στον Εμπειρικό», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 104-106.
120. Vitti Mario, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση· 1930 με 1940», *Ο Πολίτης*, 1, 1976, 72-79.
121. Vitti Mario, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα: Ερμής, ⁵1989.
122. Vitti Mario, *Φθορά και Λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1978 και Νέα έκδοση, αναθεωρημένη, 1989.
123. Vitti Mario, «“Επιφάνεια” και “νεκριομαντεία”: βαθύτερες λειτουργίες της μυθολογίας στην ποίηση του Σεφέρη» στο Δημήτρης Δασκαλόπουλος (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996, 341-352.
124. Βογιατζόγλου Αθηνά, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του «Προλόγου στη Ζωή» του Σικελιανού*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999.

125. Votavoná Sumelidisová Nicole, «Μορφές του χιούμορ στην υπερρεαλιστική ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου και του Ανδρέα Εμπειρικού», *Neograeca Bohemica*, 15, 2015, 89-103.
126. Βούλγαρη Σοφία, «“Ποιητής και/ή πεζογράφος;” Ο Ανδρέας Εμπειρικός και τα διλήμματα της κριτικής», *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 32-39.
127. Βούλγαρη Σοφία, «Οι μεταμορφώσεις της ελληνικότητας και η γεωγραφία της επιθυμίας: μια σύγκριση Παπαδιαμάντη και Εμπειρικού», στο Αστέριος Αργυρίου, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου (εκδ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση*. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998, τ. 1, Ελληνικά Γράμματα, 1999, 139-149.
128. Βούρτσης Ιάκωβος, *Βιβλιογραφία του Ανδρέα Εμπειρικού (1935-1984)*, Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, 1984.
129. Βουτουρής Παντελής, *Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού. Η ηρωική, ερωτική και θρησκευτική όψη της ποίησής του*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1991. [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/1592#page/1/mode/2up> ανακτήθηκε στις 25/8/2016]
130. Βουτουρής Παντελής, «“Τόπος τοπίου”: Ο ποιητικός τόπος του Ανδρέα Εμπειρικού και το ελληνικό τοπίο», *Τετράμηνα*, 48, Άνοιξη 1992, 3217-3229.
131. Βουτουρής Παντελής, «Εις την σκιάν του πελωρίου δένδρου», *Πλανόδιον*, 20, 1994, 463-465.
132. Βουτουρής Παντελής, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997.
133. Βουτουρής Παντελής, «Πόσο υπερρεαλιστής ήταν ο Εμπειρικός;», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας, Τα Νέα*, 20.1.2001, 32-33.
134. Βουτουρής Παντελής (εισαγωγή, ανθολόγηση, σχόλια), *Ο ερωτικός Παλαμάς*, Αθήνα: Εκδόσεις Μελάι, 2018.
135. Γαραντούδης Ευριπίδης, «Οι υπερρεαλιστές και οι υπερρεαλιζόντες μεσοπολεμικοί ποιητές και ο κινηματογράφος», στο Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*, Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2018, 386-400.

136. Γιατρομανωλάκης Γιώργης, *Ανδρέας Εμπειρικός. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα: Κέδρος, 1983.
137. Γιατρομανωλάκης Γιώργης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 649-667.
138. Γιατρομανωλάκης Γιώργης, «Εμπειρικός 2001», *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 12-13.
139. Γιατρομανωλάκης Γιώργης, «Επίμετρο», *Νέα Συντέλεια*, 1-2, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2004, 20-22.
140. Γιατρομανωλάκης Γιώργης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος στον Ανδρέα Εμπειρικό» στο «Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό με ανέκδοτα κείμενα και ανέκδοτες φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού», επιμέλεια Ευγενία Γραμματικοπούλου, *Ποιητική*, 17, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016, 159-174.
141. Γιατρομανωλάκης Γιώργης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”» στο Ανδρέας Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, επιμέλεια-προλογικό σημείωμα-επίμετρο Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2018, 225-319.
142. Γιώτη Αγγέλα, «Εκδοχές του υψηλού στη νεοελληνική ποίηση. Το παράδειγμα του Ανδρέα Κάλβου και η πρόσληψή του από τους ποιητές», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2009. [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27570#page/1/mode/2up> ανακτήθηκε στις 25/8/2016]
143. Γιώτη Αγγέλα, *Ο Κάλβος στα ίχνη του «Λογγίνου». Ένας άνθρωπος των γραμμάτων στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα: αντίποδες, 2019.
144. Γκρέκου Αγορή, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη (1833-1933)*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000.
145. Δανιήλ Χρήστος, «“Ο Δρόμος” με τους αγνώστους ποιητές και τους αγίους ανωνύμους. Οι δρόμοι της Οκτάνα», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Πόρφυρας*, 101, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001, 365-376.
146. Δανιήλ Χρήστος, «Εισαγωγή ή Το κέλυφος του παρελθόντος έσπασε» στο Μάτση Χατζηλαζάρου, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, Εισαγωγή, υπομνηματισμός, επιμέλεια Χρήστος Δανιήλ, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2013, 9-46.

147. Δανιήλ Χρήστος, «Ο Νικόλαος Εγγονόπουλος ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ωραία κόρη ορθή ως στέκονταν εις το παράθυρο του Αναπλιού», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Οδός Πανός*, 164, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2014, 20-33.
148. Δημαράς Κ. Θ., «Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα» [Απάντηση σε έρευνα], *Καλλιτεχνικά Νέα*, χρ. Α΄, φ. 35, 19 Φεβρουαρίου 1944, 2 και στο «Ελληνικός υπερρεαλισμός», *Ηριδανός*, 4, Φλεβάρης-Μάρτης, 1976, 107.
149. Δημηρούλης Δημήτρης, «Ο φοβερός παφλασμός». *Κριτικό αφήγημα για τα «Τρία Κρυφά Ποιήματα» του Γ. Σεφέρη*, Πλέθρον, 1999.
150. Δημητρακάκης Γιάννης, «Η ποιητική της φανέρωσης στο μυθιστορηματικό έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη», στο Αστέριος Αργυρίου, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου (εκδ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση*. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998, τ. 1, *Ελληνικά Γράμματα*, 1999, 229-238.
151. Δημητρακάκης Γιάννης, «Η ιδέα της κρίσης του αστικού πολιτισμού στη σκέψη του Κ. Θ. Δημαρά στον Μεσοπόλεμο», υπό δημοσίευση στον τόμο με τα πρακτικά του συνεδρίου «Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018», 6^ο Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Lund, 4-7 Οκτ. 2018.
152. Εμπειρικός Λεωνίδας Α., «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, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2009, 35-64.
153. Εμπειρικός Λεωνίδας, «Σημείωμα για τα ανέκδοτα κείμενα του Ανδρέα Εμπειρικού που δημοσιεύονται στο παρόν αφιέρωμα», *Ποιητική*, 17, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016, 91-93.
154. Εμπειρικός Λεωνίδας, «Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού: Δημοσιευμένα κείμενα και παραλειπόμενα», *Ποιητική*, 17, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016, 146-158.
155. Εμπειρικός Λεωνίδας & Σιγάλας Νίκος «Το ρευστό σχέδιο των *Γραπτών* και τα γεγονότα. Με αφορμή τα ανέκδοτα κείμενα του Ανδρέα Εμπειρικού που δημοσιεύονται στην *Ποιητική*», *Ποιητική*, 18, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2016, 145-165.
156. Εμπειρικός Λεωνίδας, «Επίμετρο στα “Τεκταινόμενα”. Küh-i Nür», αδημοσίευτη μελέτη.

157. Ζαμάρου Ρένα, «Πόλη και πολιτική στον Α. Εμπειρικό», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 701-710.
158. Ζαμάρου Ρένα, «Αργώ και Μέγας Ανατολικός: μια πρώτη σύγκριση», *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 50-60.
159. Ζαμάρου Ρένα, «Χάρτης αμέριμνος και αποκαλυπτικός. Τόποι και πόλεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 107-118.
160. Ζαμάρου Ρένα, «Σολωμικές απηγήσεις στον ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο», *Νίκος Εγγονόπουλος ο ζωγράφος και ο ποιητής*, Πρακτικά Συνεδρίου, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου-Μουσείο Μπενάκη, 23 & 24 Νοεμβρίου 2007, Μουσείο Μπενάκη, Κτήριο Οδού Πειραιώς, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2010, 133-156.
161. Ιατρού Μαρία, «Στον ήλιο του θανάτου. Τρεις νεοελληνικές εκδοχές ενός πολύτροπου μοτίβου», *Revue des Etudes Néo-helléniques*, N.S. 6, 2010, 147-180. [<https://auth.academia.edu/MariaIatrou> ανακτήθηκε στις 24/8/2016]
162. Ιατρού Μαρία, «Ο ύπνος της Μαντελένιας: σημειώσεις σε κειμενικά όνειρα από τον Γρυπάρη στον Εμπειρικό», στο «*Εψές είδα στον ύπνο μου...*» *Μελέτες για το ονειρικό θέμα στη νεοελληνική ποίηση*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011, 135-167. [και στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Poeticanet* http://www.poeticanet.gr/ygnos-mantelenias-simeiwseis-keimenika-oneira-a-89.html?category_id=56 ανακτήθηκε στις 24/8/2016]
163. Ιβάνοβιτς Βίκτωρ, «Ο Μέγας Ανατολικός (και ο) “προσωπικός μύθος” του Ανδρέα Εμπειρικού», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 609-631.
164. Ιωακειμίδου Λητώ, «Μεταμορφώσεις και μυθοποιήσεις του Ιουλίου Βερν: “Κοντά στη λίμνη της Βαϊκάλης ή Ο άγγελος των στεππών” του Ανδρέα Εμπειρικού και *Ο κύριος Φογκ* του Γιάννη Βαρβέρη», *Σύγκριση / Comparaison* 16, 2005, 173-188.
165. Ιωάννου Γιάννης Η., «Η αδικία της ιστορίας και η δικαίωση της ποιητικής στιγμής», *Ελύτης: Αφιέρωμα, Η λέξη*, 106, Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1991, 929-943.
166. Ιωάννου Γιάννης Η., «Η ποιητική στιγμή: Από τους Γάλλους θεωρητικούς στον Οδυσσέα Ελύτη» στο *Οδυσσέας Ελύτης, Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο στην Κω, Εκδόσεις Γκοβόστη, 2000, 133-140.
167. Καγιαλής Τάκης, «Μοντερνισμός και πρωτοπορία: Η πολιτική ταυτότητα του “ελληνικού υπερρεαλισμού”», *Εντευκτήριο*, 39, καλοκαίρι-φθινόπωρο 1997, 62-78.

168. Καγιαλής Τάκης, *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διάνοησης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2007.
169. Κακναβάτος Έκτωρ, «Ανδρέας Εμπειρικός (ένας ακραίος)», *Χρονικό* '75, 6, Νοέμβριος 1975, 80-83.
170. Κακναβάτος Έκτωρ, «Η αιώρηση ενός οράματος και το ποίημα “Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα” του Α. Εμπειρικού», *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 57-62.
171. Καλλέργης Ηρακλής Εμμ., «Το μοτίβο της σιγής κατά τη θεία επιφάνεια στην ελληνική ποίηση», *Νέα Εστία*, 127, 1507, 15 Απριλίου 1990, 500-507 και 127, 1508, 1 Μαΐου 1990, 607-613.
172. Καλοκύρης Δημήτρης, «Ανδρέας Εμπειρικός, ο φωτογράφος», *Φωτογράφος*, 10, Ιούλιος-Αύγουστος 1991, 48-53.
173. Καλοκύρης Δημήτρης, *Τα σύνεργα της πλοιαρχίας ήτοι η άλλη όχθη του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2013.
174. Καλταμπάνος Νίκος, «Η στιγμή του αποκαλυπτικού ύψιστου στον “Κρητικό” του Σολωμού», *Σημειώσεις*, 31, Μάιος 1988, 15-34 και *Λόγον Χάριν*, 1, άνοιξη 1990, 95-126.
175. Καραβία Τιτίκα, «*Απέρχομαι εις την έρημον του επισκέψασθαι εμαυτόν*: Το ταξίδι ως “επιφάνεια” εαυτού στον Στράτη Μυριβήλη», στο Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*, Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2018, 148-157.
176. Καραβίδας Γιάννης Π., «Σεφέρης-Εμπειρικός παράλληλοι;», *Ο Πολίτης*, 72, Μάιος-Ιούλιος 1986, 33-38.
177. Καραγάτση Μαρίνα, «Φωτογραφίες με φίλτρο», στο Γιάννης Σταθάτος (επιμ.), *Φωτοφράκτης. Οι φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2001, 273-275.
178. Καράμπελας Σάββας, «Το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* (1935-1940, 1944-1945)», *Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Ιωάννινα, 2009 [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27021#page/9/mode/lup> ανακτήθηκε στις 16/1/2019].

179. Καραντώνη Αντρέα, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα, ⁴1976.
180. Καραντώνη Αντρέα, *Α΄ Εισαγωγή στη Νεότερη Ποίηση, Β΄ Γύρω από τη Σύγχρονη Ποίηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμας, ⁷1990.
181. Κατσιγιάννη Άννα, «Η μυθοποίηση της Ρωσίας και ο συγχρονισμός των τεχνών στο “Αμούρ-Αμούρ” του Ανδρέα Εμπειρικού», *Κονδυλοφόρος*, 17, 2019, 184-201.
182. Καψωμένος Ερατοσθένης Γ., «Πολιτισμικοί κώδικες στον Ανδρέα Εμπειρικού», *Πόρφυρας*, 101, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001, 317-325.
183. Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Από τις απλές μορφές της αφήγησης στην αφηγηματική λογοτεχνία. Μια ανάγνωση του ποιήματος *Εις την οδόν των Φιλελλήνων* του Ανδρέα Εμπειρικού», *Φιλολόγος*, 29, 1982, 163-184 και 30, 1982, 228-253.
184. Κεχαγιόγλου Γιώργος, *«Εις την οδόν των Φιλελλήνων» του Ανδρέα Εμπειρικού: Μια ανάγνωση*, επιμ. Άντεια Φραντζή, Αθήνα: Εκδόσεις «Πολύτυπο», 1984.
185. Κεχαγιόγλου Γιώργος, *Ανδρέας Εμπειρικός. ‘Αι λέξεις’. Μορφολογία του μύθου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1987.
186. Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Η λεγόμενη “Σκιά του Ομήρου” και οι Σολωμικές “επιφάνειες ποιητών/επιφάνειες σε ποιητές”: μερικές αναγνωστικές αντιδράσεις», *Ακτή*, 5, 1990, 32-47 και *Ακτή*, 6, 1990, 135-151.
187. Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός ως προφήτης της ογδής ημέρας, ή περί αναγραμματισμών», *Πόρφυρας*, 74, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1995, 231-236.
188. Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Ολοκληρωτισμοί, υπαρκτός τεχνοκρατικός “σοσιαλισμός” και οι ποιητικές απαντήσεις του “φιλήδονου σοσιαλιστή” Α. Εμπειρικού», *Ομπρέλα*, 55, Δεκέμβριος 2001-Φεβρουάριος 2002, 14-22.
189. Κεχαγιόγλου Γιώργος, «“ΚΑΛΑ ΛΕΟΝΑ ΝΟΛΑ ΠΥ”»: Και πάλι μέσα στην παιδιόφραστη γοητεία των μη καρκινικών αναγραμματισμών του Ανδρέα Εμπειρικού», *Μικρο-φιλολογικά*, 22, Φθινόπωρο 2007, 21-23.
190. Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Άνδρος και Γενιά του Τριάντα: το παράδειγμα του Ανδρέα Εμπειρικού» στο *Εύανδρος. Τόμος εις μνήμην Δημητρίου Ι. Πολέμη*, Άνδρος, 2009, 363-377.

191. Κλαπάκη Νεκταρία, «Άνδρος- Ύδρα- Κύπρος: η στιγμή της επιφάνειας και το ελληνικό νησί» στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων*, Πρακτικά του Β΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002, Τόμος Α΄, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004, 469-486.
192. Κλαπάκη Νεκταρία, «Η ποιητική της “επιφάνειας” στο έργο του Νάσου Βαγενά», *Πόρφυρας*, 130, Ιανουάριος-Μάρτιος 2009, 468-482.
193. Κόκορης Δημήτρης, «Η παρουσία έργων του Θεόφιλου σε δύο υπερρεαλιστικά ποιήματα: “Ίππεύων όνους αγαπών κυρίες”, “Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν Γ”», *Μικρο-φιλολογικά*, 25, Άνοιξη 2009, 49-51.
194. Κοπιδάκης Μ. Ζ., «“Σκινδαλάμων παραξόνια”», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 711-718.
195. Κουμανούδη Αγγελική, «Η διαδικασία της Αποκάλυψης και ο Θεός Παν στον Μεγάλο Ανατολικό του Α. Εμπειρικού», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 6, 1998/9, 152-168.
196. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου Ιωάννα, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός ερμηνεύει έναν πίνακα του Πάμπλο Πικάσσο», *Ομπρέλα*, 55, Δεκέμβριος 2001-Φεβρουάριος 2002, 36-38.
197. Κωστίου Κατερίνα, *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2002.
198. Λέτσιος Βασίλης, «Όταν ο Εμπειρικός γνώρισε τον Πικάσσο: Σχόλια σε ένα ποίημα και μια μετάφραση», *Dictio*, 6, Επιστημονική Επετηρίδα, 2013, 109-119.
199. Λιάρος Διονύσης Α., «Ο ερχομός και η ανάγκη των νέων παραδείσων», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 596-606.
200. Λιάρος Διονύσης Αχ., «Ανδρέας Εμπειρικός: ο ποιητής της Ιεράς Μανίας» στο *Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού. Εκδηλώσεις στην Άνδρο (10-11.8.1985) για τα δέκα χρόνια από το θάνατό του*, Ύψιλον/βιβλία, 1987, 51-67.
201. Λιβιεράτος Ευάγγελος, «Χάρτης αμέριμος των αποστάσεων η έλξις. Γεωγραφική και χαρτογραφική δοκιμή στον Εμπειρικό», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 119-123.
202. Λοϊζίδα Νίκη, *Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Νεφέλη, 1984.

203. Λοϊζίδη Νίκη, «“Νεοπτόλεμος Α΄, Βασιλεύς των Ελλήνων”»: μια συνεισφορά στην *Ανθολογία του μαύρου χιούμορ*», *Διαβάζω*, 120, Ιούνιος 1985, 47-51.
204. Μακρής Κωνσταντίνος Γ., «Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η κλασική παράδοση. Απόπειρες συνδυασμού της υπερρεαλιστικής επανάστασης με την κλασική παράδοση στο έργο τριών Ελλήνων υπερρεαλιστών: Ο. Ελύτη, Ν. Εγγονόπουλου και Α. Εμπειρικού», στο Isabel García Gálvez (ed.), *Grecia y la Tradición clásica*, Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega (La Laguna, 30 de octubre-3 de noviembre de 2001), Servicio de Publicaciones, Universidad de la Laguna, 2002, 119-142.
205. Μακρής Κωνσταντίνος Γ., «André Breton – Ανδρέας Εμπειρικός. Αποκρυφισμός και ψυχανάλυση. Δύο πόλοι αντίθετοι στον κόσμο του υπερρεαλισμού», *Σύγκριση/Comparaison*, 18, 2007, 72-83. [<http://dx.doi.org/10.12681/comparison.10315> ανακτήθηκε στις 20/2/2019]
206. Μάλλη Μορφία, *Στον δρόμο των Beat. Μια ανάγνωση της ποίησης του Λευτέρη Πούλιου*, Αθήνα: futura, 2016.
207. Μαργαρώνη Μαρία, «Για τη χρήση των προγόνων: Ο Κώστας Καρυωτάκης και ο Ανδρέας Εμπειρικός “Όταν οι ευκάλυπτοι θροΐζουν στις αλλέες”», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 685-707.
208. Μαργαρώνη Μαρία, «Ω υπερωκεάνιον· ο Ανδρέας Εμπειρικός και η αμερικανική παράδοση», *Σύγχρονα Θέματα*, 88, Ιανουάριος-Μάρτιος 2005, 52-57.
209. Μαρωνίτης Δ. Ν., *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και μαθήματα*, Αθήνα: Ερμής, 1984.
210. Μαρωνίτης Δ. Ν., «Ποιητική Ρητορική I-II» στο *Πίσω Μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα: Στιγμή, 1986, 139-149.
211. Μέντη Δώρα, «Οι μεταπολεμικοί ποιητές και ο Ανδρέας Εμπειρικός», *Ποίηση*, 18, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2001, 165-182.
212. Μιχαήλ Σάββας, *Πλους και κατάπλους του «Μεγάλου Ανατολικού»*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1995.
213. Μιχαήλ Σάββας, «Η εμπειρία του ιερού στον Ανδρέα Εμπειρικό», στο *Μορφές του μεσσιανικού*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1999, 153-176.

214. Μιχαήλ Σάββας, «“Επί της πηγής της τικτούσης αβύσσους...” – Ο Ανδρέας Εμπειρικός in fine saeculi», *Δέλεαρ*, 3, Ιούνιος 2001, 52-60.
215. Μιχαήλ Σάββας, «Η ναυς των ονείρων ή το μυστικό της Ζεμφύρας», *Διαβάζω*, 421, Σεπτέμβριος 2001, 93-100.
216. Μιχαήλ Σάββας, «“Όχι Μπραζίλια μα Οκτάνα”. Όχι Λεβιάθαν μα Μόμπυ Ντικ! Στοχασμοί πάνω στον Herman Melville και τον Ανδρέα Εμπειρικό», στο *Μορφές της περιπλάνησης*, Αθήνα: Άγρα, 2004, 133-152.
217. Μιχαήλ Σάββας, «Ο ατέρμων Κοχλίας», ομιλία στην παρουσίαση των *Κύκλων του Ζωδιακού* στο Polis Art Café, στις 24 Σεπτεμβρίου 2018 [= «Ο ατέρμων Κοχλίας: “Οι κύκλοι του ζωδιακού” του Α. Εμπειρικού», *Χάρτης*, 1, Ιανουάριος 2019, προσβάσιμο στο <https://www.hartismag.gr/hartis-1/biblia/o-atermwn-koxlias>, ανακτήθηκε στις 07/05/2020].
218. Μιχαήλοβα Ζντράβκα, «Η Άνδρος ως τόπος ουτοπίας στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων*, Πρακτικά του Β΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002, Τόμος Α΄, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 535-545.
219. Μότσιος Γιάννης, «Η ποιητική σύνθεση του Ανδρέα Εμπειρικού Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία», *Ελί-τροχος*, 13, Φθινόπωρο 1997, 92-97.
220. Μουρέλος Γιώργος, *Γιώργος Γουναρόπουλος*, Πινακοθήκη Νέου Ελληνισμού: *Τα Νέα*, Αθήνα: Εκδόσεις Μέλισσα, 2006.
221. Μπαδέλλ Έλενα, «Εμπειρικός, Καβάφης και η ποίηση των ηδονών», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 674-684.
222. Μπερδούση Ελένη, «Ανδρέας Εμπειρικός-Salvador Dali. Η συλλογή *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία* υπό το πρίσμα της “παρanoiκο-κριτικής μεθόδου”», *Ποιητική*, 18, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2016, 166-181.
223. Μπόμπας Κωνσταντίνος, «Ουτοπικές συνιστώσες των πρωτοποριακών κινημάτων του 20ού αιώνα: Θέματα και παραλλαγές στην ελληνική νεωτερική ποίηση» στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*. Πρακτικά του Γ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006, τ. Β΄, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2007, 357-367.

224. Μπουκάλας Παντελής, «Ο Εμπειρικός, ο Σικελιανός και ο Παλαμάς», *Η Καθημερινή*, 17.07.2001. [<http://www.kathimerini.gr/96358/article/politismos/arxeio-politismoy/o-empeirikos-o-sikelianos-kai-o-palamas> ανακτήθηκε στις 26.09.2018]
225. Bouchard Jacques, *Με τον Ανδρέα Εμπειρικό παρά δήμον ονείρων: Δέκα κείμενα*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2001.
226. Νιώτη Μαρία, «Δείγματα έλλογης αλληλουχίας από την *Υψικάμινο* του Ανδρέα Εμπειρικού», *Φιλολογική*, 144-145, Ιούλιος-Δεκέμβριος 2018, 41-45.
227. Ντόκος Θανάσης, «Ο ήλιος στον κριό. Άγγελος Σικελιανός “Παν”, Αντρέας Εμπειρικός “Του Αιγάγρου” – Ένας κοινός τόπος», *Τομές*, 90, Απρίλιος-Ιούνιος 1984, 30-35.
228. Ντουνιά Χριστίνα, «Ε. Ροΐδης-Α. Εμπειρικός: Μια συνανάγνωση», *Εντευκτήριο*, 32, 1995, 57-65.
229. Ντουνιά Χριστίνα, «Α. Εμπειρικός-Ε. Α. Πόε: Μια συνάντηση», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Διαβάζω*, 352, 1995, 184-194.
230. Ντουνιά Χριστίνα, «Ο Καρυωτάκης και οι απεγνωσμένοι Ρίτσος-Βάρναλης-Εμπειρικός-Εγγονόπουλος», *Αντί*, Περίοδος Β΄, 623, 13 Δεκεμβρίου 1996, 40-45.
231. Ντουνιά Χριστίνα, «Η παρουσία του Μπωντλαίρ στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 6, 1998/9, 142-151.
232. Ντουνιά Χριστίνα, *Κ. Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000.
233. Ντουνιά Χριστίνα, «Walt Whitman: ένας ισχυρός πρόγονος του Ανδρέα Εμπειρικού», *Σύγκριση/Comparaison*, 15, 2004, 80-96.
234. Ντουνιά Χριστίνα, «Η ποίηση στον μαύρο ήλιο της μελαγχολίας», *σύναιμις*, 41, 2016 (τόμος 12), 11-16.
235. Ντουνιά Χριστίνα, «Ο έρωτας, ο θάνατος και η κόρη: Α. Εμπειρικός-Ε. Α. Πόε» στο *Στη σαγήνη του Έντγκαρ Άλλαν Πόε*, Αθήνα: Γαβρηλίδης, 2019, 153-186.
236. Παγουλάτος Αντρέας, «Ρητορικό ύφος και χιούμορ στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού (Η σχετικότητα των επιδράσεων, η δύναμη των μετατροπών)», *Ουτοπία*, 49, Μάρτιος-Απρίλιος 2002, 65-74.
237. Παπαγγελής Θεόδωρος Δ., *Σώματα που άλλαξαν τη θεωρία τους. Διαδρομές στις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου*, Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg, 2009.
238. Παπαργυρίου Ελένη, «Η φωτογραφική ποιητική του υπερρεαλισμού κι ο Ανδρέας Εμπειρικός», στο Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι*

- γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939), Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2018, 401-415.
239. Παπαστάθη Βασιλική, «Ο πλους των “ανθισμένων κοριτσιών”. Το αρχείο της επιθυμίας και οι γυναίκες-παιδίσκας του Μεγάλου Ανατολικού», Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Α.Π.Θ.-Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2007.
240. Πασχαλίδης Γρηγόρης, «Οι ξένες λέξεις στην υπερρεαλιστική ποίηση», *Ποίηση*, 15, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2000, 167-179 [και στο Γιάννης Η. Παππάς (επιμ.), *Ελληνικός Μεταπολεμικός Υπερρεαλισμός*, εισαγωγή Ερ. Γ. Καψωμένος, Πάτρα: Περί Τεχνών, 2005, 133-145].
241. Πατρίκιος Τίτος, «Κώστας Καρυωτάκης», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας, 1991, 250-274.
242. Περπινιώτη-Αγκαζίρ Κατερίνα, *Νίκος Εγγονόπουλος ο ζωγραφικός του κόσμος*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2007.
243. Πολέμης Δημήτριος Ι., «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος» στο *Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού. Εκδηλώσεις στην Άνδρο (10-11.8.1985) για τα δέκα χρόνια από το θάνατό του*, Ύψιλον/βιβλία, 1987, 17-32.
244. Πολέμης Δημήτριος Ι., «Ο Ανδρέας Εμπειρικός βιογραφεί τον πατέρα του», *Πέταλον*, 5, 1990, 3-76.
245. Πολυχρονάκης Δημήτρης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά. Ερμηνευτική παρουσίαση του αισθητικού και του γλωσσικού του συστήματος*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.
246. Πολυχρονάκης Δημήτρης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής. Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2015.
247. Ρηγοπούλου Πέπη, «Ο Εμπειρικός και η ζωγραφική» στο *Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού. Εκδηλώσεις στην Άνδρο (10-11.8.1985) για τα δέκα χρόνια από το θάνατό του*, Ύψιλον/βιβλία, 1987, 33-49.
248. Ρουσοπούλου Ελένη, «Η αναζήτηση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας στους ποιητές της γενιάς του '30. Έρευνα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού», *Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή*, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2011.

249. Σαββίδης Γιώργος, «Ο Καρυωτάκης ανάμεσά μας ή Τι απέγινε εκείνο το μακρύ ποδάρι;», στο Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. Γιώργος Σαββίδης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας', 2016 [1^η: Ερμής, 1972], γ'-ξη'.
250. Σακελλαριάδης Θανάσης, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η γενιά των Beat. Μια φιλοσοφική προσέγγιση», *Υλαντρον*, 3, Νοέμβριος 2002, 32-40.
251. Σαμουήλ Αλεξάνδρα, «Μεταμορφώσεις του Φωτόδεντρου. Η λειτουργία ενός συμβόλου στους Σολωμό, Παλαμά, Εμπειρικό και Ελύτη», *Ποίηση*, 21, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2003, 177-196.
252. Σαραντόγλου Γιώργος, «Ο υπερρεαλιστής Ιάκωβος Λακάν, ο ψυχαναλυτής Σαλβαντόρ Νταλί και η “παράνοιά” τους», *Ο Πολίτης*, 62, Σεπτέμβριος 1983, 54-59.
253. Σαρτόρι Λένα, «Η Ρωσία στην προσωπική γεωγραφία του Ανδρέα Εμπειρικού», στο *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος: Οι ιστορικές και κοινωνικές ρίζες*, Πρακτικά της Γ' Συνάντησης στη Μνήμη του Ανδρέα Εμπειρικού, Χώρα Άνδρου 17-18 Ιουλίου 2004, Αθήνα: Εταιρεία Ανδρίων Επιστημόνων, 2006, 177-183.
254. Saunier Guy (Michel), *Ανδρέας Εμπειρικός. Μυθολογία και Ποιητική. Δοκίμια*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2001.
255. Saunier Guy, «Η μετακίνηση ως στοιχείο μύησης και ποιητικής στο έργο του Εμπειρικού», *Ακτή*, 49, Χειμώνας 2001, 65-71.
256. Σηφάκης Γρηγόρης Μ., *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988.
257. Σιαφλέκης Ζ. Ι., *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα: Επικαιρότητα, 1989.
258. Σιαφλέκης Ζ. Ι., «Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου», *Σύγκριση/Comparaison*, 2-3, Νοέμβρης 1991, 88-103.
259. Σιγάλας Νίκος, «Το ωκεάνιο αίσθημα ή κάποιες υποθέσεις για τη ναυπηγική του Μεγάλου Ανατολικού», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 632-666.
260. Σιγάλας Νίκος, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός αναγνώστης του Μπρετόν, του Φρόντ και του Χέγκελ. Αντίληψη του κόσμου και λυρική συμπεριφορά», *Σύγχρονα Θέματα*, 84, Απρίλιος 2004, 35-53.
261. Σιγάλας Νίκος, «Ο υπερρεαλισμός πέραν της ατομικότητας και των πατρίδων ή Η αναρχική γεωγραφία του Ανδρέα Εμπειρικού», στο *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η Άνδρος: Οι ιστορικές και κοινωνικές ρίζες*, Πρακτικά της Γ'

- Συνάντησης στη Μνήμη του Ανδρέα Εμπειρικού, Χώρα Άνδρου 17-18 Ιουλίου 2004, Αθήνα: Εταιρεία Ανδρών Επιστημόνων, 2006, 54-129.
262. Σιγάλας Νίκος, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή Μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2012.
263. Σιγάλας Νίκος, «“Η Έξοδος” ως “μέσον” της ποιητικής του Εμπειρικού και ως αλφαβητάρι της ποιητικής του ρεμβασμού», *Νέα Συντέλεια*, 11, Φθινόπωρο 2012-Χειμώνας 2013, 13-17.
264. Σιγάλας Νίκος, «Τι γαρ θαρρείς γιε μου; Ή Η συνάντηση του ποιητή Ανδρέα Εμπειρικού με τον ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο», *Ποιητική*, 17, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016, 175-203.
265. Σιγάλας Νίκος, «*Οι Κύκλοι του Ζωδιακού μέσα στα Γραπτά*», Εκδόσεις Άγρα (υπό έκδοση).
266. Σπυριδοπούλου Μαρία, «Το μαύρο χιούμορ στον Μπρετόν και στη Ζιζέλ Πρασινός: θεωρητικές και κειμενικές εκφάνσεις», *Δια-κείμενα*, 15 (*Χιούμορ και Λογοτεχνία*), Ετήσια Έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ., Δεκέμβριος 2013, 61-73.
267. Σταματόπουλος Σταμάτης, «Το εσχατολογικό όραμα στην *Οκτάνα* του Ανδρέα Εμπειρικού», *Σύναξη*, 107, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2008 [<https://antifono.gr/to-eschaτολογικό-όραμα-στην-e28098οκτάναe28099-το/> ανακτήθηκε στις 28/3/2019].
268. Σταυρίδης Σταύρος, «Χωρική και χρονική ασυνέχεια στην ποίηση του Εμπειρικού», *Νέα Εστία*, 1744, Απρίλιος 2002, 599-608.
269. Σταυροπούλου Έρη, «Ο τρόπος της μυθοπλασίας του χώρου: η “Αντίπαρος” του Νίκου Χουλιαρά» στο Αστέριος Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων*, Πρακτικά του Β΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002, Τόμος Α΄, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004, 705-716.
270. Στεργιούλας Διονύσης, «Διονύσιος Σολωμός – Ανδρέας Εμπειρικός μια ιστορία διακειμενικότητας», *Δυτικές Ινδίες*, 5, 2001, 38-40.
271. Στεργιούλας Διονύσης, «Σολωμικοί και καβαφικοί απόηχοι στο “Φως παραθύρου” του Εμπειρικού», *Ομπρέλα*, 55, Δεκέμβριος 2001-Φεβρουάριος 2002, 64-66.

272. Ταχοπούλου Ολυμπία, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2009.
273. Τεμπρίδου Γιώτα, «“Ωρίων” ή ένας ποιητικός διάλογος άνευ ορίων. Ανδρέας Εμπειρικός και Οδυσσέας Ελύτης», *Πόρφυρας*, 151-152, Απρίλης-Σεπτεμβρίου 2014, 113-124.
274. Τζαβάρας Θανάσης, «Ο πρώτος Έλληνας ψυχαναλυτής», *Πρόσωπα 21^{ος} Αιώνας*, («Ανδρέας Εμπειρικός Παις εν τη καμίνω: Αφιέρωμα»), *Τα Νέα*, 64, 27 Μαΐου 2000, 26-27.
275. Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας, ²2006.
276. Τζιόβας Δημήτρης, *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2005.
277. Τζιόβας Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2011.
278. Τιτούρης Σωκράτης, «Αναγραμματισμοί στα ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρικού», *Πόρφυρας*, 127, Απρίλιος-Ιούνιος 2008, 18-22.
279. Τολικά Κατερίνα, «Λόγοι περί γυναικών στο έργο των Ελλήνων υπερρεαλιστών», *Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή*, Α.Π.Θ., Π.Τ.Δ.Ε., Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 2006.
280. Τριβιζάς Σωτήρης, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1996.
281. Τσιανίκας Μιχάλης, «Πού οδηγούν οι “δρόμοι” του Ανδρέα Εμπειρικού;», *Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό*, *Πόρφυρας*, 101, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001, 349-363.
282. Φιλοκύπρου Έλλη, «Οκτάνα, Σινώπη, Αμοργός: Τρεις άορατοι τόποι “όπου το ρήμα κρουσταλλώθηκε και φέγγει”», *Ελληνικά*, 44, 1994, 399-422.
283. Φράγκου-Κικίλια Ρίτσα, «Άγγελος Σικελιανός-Ανδρέας Εμπειρικός: Υψιτενείς μεμουςωμένοι», *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 74-81.
284. Φραντζή Άντεια, «Η πρωτοχρονιά του Εμπειρικού το 1945», *Αντί*, Περίοδος Β΄, 731, 9 Φεβρουαρίου 2001, 24-27.

285. Φυλακτού Αντρέας Κ., *Ο Εμπειρικός συνομιλεί με τον Σικελιανό: Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού*, Λευκωσία: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου, 2012.
286. Χουλιάρης Γιώργος, «**Οκτ[ώ κ]α[ι] έ[να] στίγματα** ενός προσωπικού χάρτη του Ανδρέα Εμπειρικού», *Χάρτης*, 17/18, Νοέμβριος 1985, 720-725.
287. Χρηστίδης Θεόδωρος Μ., *Σχόλια στα ποιήματα της συλλογής Ύψικάμινος του Ανδρέα Εμπειρικού. Ποιητική Φιλοσοφία για τον Έρωτα, τη Ζωή και τον Άνθρωπο*, Πρόλογος: Jacques Bouchard, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος, 2014.
288. Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, «Αφηγηματικές συμπτώσεις σε ένα κείμενο του Εμπειρικού», *Ο Πολίτης*, 72, Μάιος-Ιούλιος 1986, 39-43.
289. Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, *Αρτεμίδωρος και Φρόνυτ: ερμηνευτικές θεωρίες και λογοτεχνικά όνειρα*, Αθήνα: Εξάντας, 2005.
290. Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, «*Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι*». *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2012.
291. Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, «Η “Προσωπική Μυθολογία” του Ανδρέα Εμπειρικού και η ψυχαναλυτική θεωρία στη λογοτεχνία» [<http://www.inpsy.gr/el/digital-library/arthra/arthra-ellinika/293-2013-04-24-19-48-29> ανακτήθηκε στις 21/7/2018]
292. Abrams M. H., *Ο καθρέφτης και το φως. Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*, μτφρ. Άρης Μπερλής, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, 2001.
293. Bachelard Gaston, *Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης*, μτφρ. Έλση Τσούτη, Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1985.
294. Beaton Roderick, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία: Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού-Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996.
295. Beaton Roderick, «Εκτός τόπου και χρόνου: Ταξίδι με τον Ανδρέα Εμπειρικό», μτφρ. Ελένη Πιπίνη – Πόπη Νοτιά, στο *Η ιδέα του έθνους στην ελληνική λογοτεχνία. Από το Βυζάντιο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, 433-464.

296. Benjamin Walter, «Υπερρεαλισμός: το τελευταίο ενσταντανέ της ευρωπαϊκής διανοήσης» (μτφρ. Στέλλα Νικολούδη), *Ο Πολίτης*, 72, Μάιος-Ιούλιος 1986, 48-57.
297. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, επίμετρο Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann, Susan Buck-Morss, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος, Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1994.
298. Berlin Isaiah, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου, Αθήνα: Εκδόσεις Scripta, 2000.
299. Bigsby C. W. E., *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής (Η γλώσσα της Κριτικής 12), ³1989.
300. Bloom Harold, *Η αγωνία της επίδρασης. Μια θεωρία για την ποίηση*, μτφρ. Δημήτρης Δημηρούλης, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 1989.
301. Bürger Peter, *Θεωρία της πρωτοπορίας*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Νεφέλη, 2010.
302. Burke Edmund, *Περί του υψηλού και του ωραίου*, μτφρ. Χρήστος Γρηγορίου, επιμέλεια Νίκος Αυγελής, Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλη, 2016.
303. Dodds E. R., *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, μτφρ. και εισαγωγή Γιώργη Γιατρομανωλάκη, Αθήνα: Μ. Καρδαμίτσα, ²1978.
304. Ελιάντε Μιρτσέα, *Κόσμος και ιστορία ή Ο μύθος της αιώνιας επιστροφής*, μτφρ. Στρατή Ψάλτου, θεώρηση Μάριου Μπέγζου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999.
305. Ellmann Richard, *Τζέιμς Τζόυς*, επιμέλεια Άρης Μπερλής, μτφρ. Αθηνά Δημητριάδου, Αθήνα: Scripta, 2005.
306. Frank Joseph, *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη*, μτφρ. Βιβή Ζωγράφου, Αθήνα: Καθρέφτης, 2000.
307. Φρόντ Σίγκμουντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Επίκουρος, 1993.
308. Freud Sigmund, *Το ευφυολόγημα και η σχέση του με το ασυνείδητο. Το χιούμορ*, μτφρ. Λίνα Σιπητάνου, Γιώργος Σαγκριώτης, επίμ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Πλέθρον, 2009.

309. Friedländer Saoul, *Σκέψεις για τον ναζισμό: Συνομιλίες με τον Στεφάν Μπου,* μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Αθήνα: Πόλις, 2019.
310. Frye Northrop, *Ανατομία της Κριτικής: Τέσσερα Δοκίμια,* επιμέλεια-μτφρ. Μαριζέτα Γεωργουλέα, εισαγωγή Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Αθήνα: Gutenberg, 1996.
311. Hawthorn Jeremy, *Ξεκλειδώνοντας το Κείμενο: Μια Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας,* μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1993.
312. Kant Immanuel, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης,* εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Κώστας Ανδρουλιδάκης, Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2002.
313. Λεβύ Μικαέλ, *Το άστρο του πρωινού. Υπερρεαλισμός και μαρξισμός,* επιμ.-πρόλογος Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης, μτφρ. Θανάσης Παπαδόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ, 2004.
314. Lossky Vladimir, *Η Μυστική Θεολογία της Ανατολικής Εκκλησίας,* μτφρ. Δέσποινα Πλευράκη-Καναβάκη, έκτη έκδοση, Θεσσαλονίκη, 2007.
315. Μπασλάρ Γκαστόν, *Η ψυχανάλυση της φωτιάς,* μτφρ. Γιάννης Η. Εμίρης, Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ, 2007.
316. Μπερξόν Ερρίκος, *Η δημιουργική εξέλιξη,* μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης-Γιάννης Πρελορέντζος, επιμέλεια-επίμετρο Γιάννης Πρελορέντζος, Αθήνα: Πόλις, 2019.
317. Nadeau Maurice, *Ιστορία του Σουρρεαλισμού,* μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Αθήνα: Πλέθρον, 2004.
318. Νίτσε Φρίντριχ, *Η Χαρούμενη Επιστήμη,* μτφρ.-επιμ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη: Νησίδες, 2004.
319. Νίτσε Φρίντριχ, *Η γέννηση της τραγωδίας,* μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2008.
320. Ντεβερέ Ζορζ, *Βαυβώ, το μυθικό αιδού,* μτφρ. Γιώργος Τόλιας, Αθήνα: Ολκός, 1989.
321. Πας Οκτάβιο, *Η αναζήτηση της αρχής. Δοκίμια για τον υπερρεαλισμό,* μτφρ. Μάγια Μαρία Ρούσσου, Αθήνα: Ηριδανός, χ.χ.
322. Starobinski Jean, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου,* μτφρ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα: Εξάντας, 1991.
323. Taylor Charles, *Πηγές του Εαυτού. Η Γένεση της Νεωτερικής Ταυτότητας,* μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός, Αθήνα: Ίνδικτος, 2007.

324. Vigarello Georges, *Ιστορία της ομορφιάς: Το σώμα και η τέχνη του καλλωπισμού από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2007.

β) Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

325. Abrams M. H. & Harpham Geoffrey Galt, *A Glossary of Literary Terms*, Cengage Learning, ¹¹2009.
326. Abrams M. H., *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York-London: W. W. Norton & Company, 1973.
327. Alexandrian Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris: Gallimard, 1974.
328. Alquié Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris: Flammarion, 1955.
329. Arima Maria, «André Breton et la poétique du sublime: Une esthétique de *l'idéalisation sans idéalisme*», Thesis, Kobe University, 2008.
330. Aspley Keith, *Historical Dictionary of Surrealism*, Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 43, Lanham-Toronto-Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2010.
331. Bachelard Gaston, «Instant poétique et instant métaphysique» στο *Le droit de rêver*, Paris: Presses Universitaires de France, 1970, 224-232.
332. Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris: Librairie José Corti, 1982 [1^η έκδ. 1948].
333. Bachelard Gaston, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Librairie José Corti, 1990 [1^η έκδ. 1943].
334. Badell-Giralt Helena, «Andréas Embiricos : Le “poème-événement” et les “mécanismes des rêves” dans *Écrits ou Mythologie personnelle*», *Cahiers Tristan Tzara*, tome I, 2010, 309-313.
335. Balakian Anna, *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, New York University Press, ²1965.
336. Balakian Anna, *Surrealism: The Road to the Absolute*, New York: E. P. Dutton & Co., 1970.
337. Barfoot C. C., «“Milton silent came down my path”»: The Epiphany of Blake’s Left Foot», στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 61-84.

338. Baugh Bruce, *French Hegel. From Surrealism to Postmodernism*, New York and London: Routledge, 2003.
339. Beaton Roderick, «Beyond place and time: out of this world with Andreas Embirikos», *Journal of Mediterranean Studies*, 2, 2, 1992, 256-270.
340. Behler Ernst, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press, 1993.
341. Beiser Frederick, *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford: Clarendon Press, 2005.
342. Beja Morris, *Epiphany in the Modern Novel*, London: Peter Owen, 1971.
343. Benayoun Robert, *Érotique du surréalisme*, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1978.
344. Benjamin Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
345. Bidney Martin, «Parrots, Pictures, Rays, Perfumes: Epiphanies in George Sand and Flaubert», *Studies in Short Fiction*, 22, 2, spring 1985, 209-217.
346. Bidney Martin, *Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1997.
347. Bidney Martin, «Failed Verticals, Fatal Horizontals, Unreachable Circles of Light: Philip Larkin's Epiphanies», στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 354-374.
348. Bidney Martin, «The Aestheticist Epiphanies of J. D. Salinger», *Style*, 34, 2000, 117-131.
349. Bluestein Gene, «The Emerson-Whitman Tradition and Transcendental Materialism» στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 137-153.
350. Bohrer Karl Heinz, *Suddenness: On the Mode of Aesthetic Appearance*, trans. Ruth Crowley, New York: Columbia University Press, 1994.
351. Bohrer Karl Heinz, «Instants of Diminishing Representation: The Problem of Temporal Modalities» στο Heidrun Friese (ed.), *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*, Liverpool University Press, 2001, 113-134.
352. Bommertz Claude, «Du sublime et du lyrisme dans la poésie d'André Breton», thèse de doctorat présentée à l'École des études supérieures de l'Université d'Ottawa, Canada, 1996.

353. Bommertz Claude, *Le chant automatique d'André Breton et la tradition du haut-dire*, Collection Pleine Marge, Peeters, 2004.
354. Booth Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press, ²1983.
355. Buell Lawrence, *The Dream of the Great American Novel*, Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
356. Carrouges Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1950.
357. Cassirer Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, translated by Fritz C.A. Koelln and James P. Pettegrove, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1951.
358. Cerulli Grazia, «Theatres of Trope: White Epiphanies in Wallace Stevens and Samuel Beckett», στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 309-332.
359. Chevalier Jean & Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
360. Clarke Michael, «Gods and Mountains in Greek Myth and Poetry», στο Alan B. Lloyd (ed.), *What is a God?: Studies in the Nature of Greek Divinity*, London: Duckworth in Association with the Classical Press of Wales, 1997, 65-80.
361. Debray Régis, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard, 1992.
362. Deleuze Gilles, *Critique et Clinique*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
363. Douglas Mary, *Thinking in Circles: An Essay on Ring Composition*, New Haven and London: Yale University Press, 2007.
364. Dubois Philippe, «La métaphore filée et le fonctionnement du texte», *Le Français Moderne*, 43, 3, juillet 1975, 202-213.
365. Duplessis Yvonne, *Le Surréalisme*, «Que sais-je?», Paris: P.U.F, ¹⁰1974.
366. Durozoi Gérard & Lecherbonnier Bernard, *Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris: Librairie Larousse, 1972.
367. Eco Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux avec le concours d'A. Boucourechliev, Paris: Éditions du Seuil, 1965.
368. Egger Anne, *Le surréalisme. La révolution du regard*, Paris: Scala, 2002.

369. Ellenberger Henri F., *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, London: Fontana Press, 1994· πρώτη έκδοση Basic Books, 1970.
370. Ellmann Richard, *James Joyce, New and Revised Edition*, New York, Oxford, Toronto: Oxford University Press, 1982.
371. Ferraris Maurizio, «The Aporia of the Instant in Derrida's Reading of Husserl», στο Heidrun Friese (ed.), *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*, Liverpool University Press, 2001, 33-51.
372. Fetzer Leland A., «Tolstoy and Mormonism», *Dialogue: A Journal of Mormon Thought*, 6, 1 (Spring 1971), 13-30, [https://www.dialoguejournal.com/wp-content/uploads/sbi/articles/Dialogue_V06N01_15.pdf ανακτήθηκε στις 12/2/2020]
373. Fijalkowski Krzysztof & Richardson Michael (eds), *Surrealism. Key Concepts*, London and New York: Routledge, 2016.
374. Flajšar Jiří, *Epiphany in American Poetry*, Palacký University, Olomouc, 2003.
375. Frank Joseph, «Spatial Form in Modern Literature (1945)», *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991, 5-66.
376. Freud Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris: P.U.F., 1971.
377. Friese Heidrun (ed.), *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*, Liverpool University Press, 2001.
378. Frye Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957· *With a Foreword by Harold Bloom*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, ¹⁵2000 [1st ed. 1957].
379. Frye Northrop, *A Study of English Romanticism*, Brighton: The Harvester Press Ltd., 1983 [1st ed. New York: Random House, 1968].
380. Gauchet Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris: Gallimard, 1985.
381. Graulle Christophe, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*, L'Harmattan, 2000.
382. Happold F. C., *Mysticism: A Study and an Anthology*, London: Penguin, 1970.

383. Hartfield-Mendez Vialla, *Woman and the Infinite: Epiphanic Moments in Pedro Salinas's Art*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1996.
384. Hartman Geoffrey H., *Wordsworth's Poetry: 1787-1814*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1987.
385. Hendry Irene, «Joyce's Epiphanies», *Sewanee Review*, LIV, 1946, 449-467.
386. Hulme T. E., «Romanticism and Classicism», στο Patrick McGuinness (ed.), *Selected Writings*, New York: Routledge, 2003, 68-83.
387. Johnson Sandra Humble, *The Space Between: Literary Epiphany in the Work of Annie Dillard*, Kent: The Kent State University Press, 1992.
388. Kermode Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, with a New Epilogue, New York: Oxford University Press, 2000.
389. Kim Sharon, *Literary Epiphany in the Novel, 1850-1950: Constellations of the Soul*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
390. King James Roy, *The Literary Moment as a Lens on Reality*, Columbia: University of Missouri Press, 1983.
391. Klapaki Nektaria, «Versions of the modern literary epiphany in twentieth-century Greek poetry: Cavafy, Sikelianos, Seferis, Embirikos», A thesis submitted to the University of London, King's College, London, Department of Byzantine and Modern Greek Studies, 2005.
392. Klapaki Nektaria, «The afterlife of the Greek gods in the modern world: the revival of the epiphanies of Pan and Dionysus in the early poetry of Angelos Sikelianos», *Classical Receptions Journal*, 9, 4, 2017, 546-565.
393. Lacan Jacques, *Le Séminaire, livre III, Les Psychoses*, texte établi par J.-A. Miller, Paris: Seuil.
394. Lacoue-Labarthe Ph. & Nancy J.-L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978.
395. Lambropoulos Vassilis, *Literature as National Institution: Studies in the Politics of Modern Greek Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
396. Langbaum Robert, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York: W. W. Norton & Company, 1963 [1st ed. 1957].
397. Langbaum Robert, «The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature», *New Literary History*, XIV/2, 1983, 335-358 και στο Wim Tigges (ed.),

- Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 37-60.
398. Langbaum Robert, «The Epiphanic Mode in Browning's Poetry», στο Howard Erskine-Hill & Richard A. McCabe (ed.), *Presenting Poetry: Composition, Publication, Reception. Essays in honour of Ian Jack*, Cambridge University Press, 1995, 163-177.
399. Leiris Michel, «The Bullfight as Mirror», *October*, 63, 1993, 21-40.
400. Leloup Jean-Yves, *Écrits sur l'Hésychasme: Une Tradition Contemplative Oubliée*, Paris: Albin Michel, 1990.
401. Letsios Vassilios, *The ghost behind the arras: Transformations of the 'political verse' in twentieth-century Greek poetry*, Scholars' Press, 2013.
402. Leypoldt Günter, «Raymond Carver's "Epiphanic Moments"», *Style*, 35, 3, 2001, 531-547.
403. Liebrechts Peter, «"A little light ... To lead back to splendor": Ezra Pound and Epiphany», στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 233-260.
404. Losey Jay, «"Demonic" Epiphanies: The Denial of Death in Larkin and Heaney», στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 375-400.
405. Löwy Michael, *Morning Star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*, introduction by Donald LaCoss, Austin: University of Texas Press, 2009.
406. Makris Constantin, «La figure féminine dans l'imaginaire d'André Breton et d'Andréas Embiricos. Recherche comparative entre le surréalisme français et le surréalisme grec: L'éternel féminin, source de la mythologie surréaliste, de l'amour fou, de sa révolution, et de la sexualité redécouverte», Vol. I-IV, Thèse de doctorat d'état ès lettres, Littérature Comparée, Préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Robert Jouanny, Université Paris IV-Sorbonne, U.F.R. Littérature Française, 1999.
407. Makris Constantin, «Ivresse panique et utopie révolutionnaire dans la cité idéale future d'Andréas Embiricos. Résurrection païenne dans le combat des surréalistes pour la libération de l'amour» στο Astérios Argyriou (éd.), *Le sentiment religieux dans la littérature néo-grecque*, XVIe Colloque international des néo-

- hellénistes des universités francophones, Strasbourg, 27-29 mai 1999, Colloques Langues' O, Université Marc Bloch-Strasbourg II, Faculté des langues vivantes, Département d'études néo-helléniques, Publication Langues' O, 2001, 355-374.
408. Maltby Paul, *The Visionary Moment: A Postmodern Critique*, State University of New York Press, 2002.
409. McGowan John, «From Pater to Wilde to Joyce: Modernist Epiphany and the Soulful Self», *Texas Studies in Language and Literature*, 32/3, 1990, 417-445.
410. Merivale Patricia, *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.
411. Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, suivi de Notes de travail, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface, Gallimard, 1964.
412. Nichols Ashton, *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1987.
413. Nichols Ashton, «Cognitive and Pragmatic Linguistic Moments: Literary Epiphany in Thomas Pynchon and Seamus Heaney», στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 467-480.
414. Noon William T., *Joyce and Aquinas*, New Haven: Yale University Press, 1957.
415. Papalas Marylaura, «Speed and Convulsive Beauty: Trains and the Historic Avant-Garde», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 39, 1, Article 2, 2015, [<http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1818> ανακτήθηκε στις 10/2/2020]
416. Perella Nicolas J., *Midday in Italian Literature: Variations on an Archetypal Theme*, Princeton: Princeton University Press, 1979.
417. Perrot Maryvonne, «Surréalisme et métamorphose», *Les Études Philosophiques*, 2, Avril-Juin 1975, 161-167.
418. Petridou Georgia, *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2015.
419. Poulet Georges, *Études sur le temps humain*, Agora, Collection dirigée par François Laurent, τ. 1-4, Paris: Librairie Plon, 1952-1964.
420. Psaropoulou Athéna, «Moments de révélation dans l'œuvre grec de Dionysios Solomos», Mémoire de D.E.A. sous la direction de M. le professeur Guy

- Saunier, Université de Paris-Sorbonne Paris IV, Institut Néo-Hellénique, Octobre 1994 (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία).
421. Rabinovitch Celia, *Surrealism and the Sacred. Power, Eros, and the Occult in Modern Art*, Icon Editions, Westview Press, 2002.
422. Raymond Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, édition nouvelle revue et remaniée, Paris: Librairie José Corti, 1952.
423. Rentzou Effie, *Littérature malgré elle. Le Surréalisme et la transformation du littéraire. La France, la Grèce : confrontations*, Association des Amis de Pleine Marge, 2010.
424. Ricks D. B., «Secret political verses in twentieth-century Greek poetry», *Folia Neohellenica*, Band VIII, 1987-1989, 65-80.
425. Riffaterre Michael, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue française*, 3, 1969, 46-60 [= Riffaterre Michael, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste» στο *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979, 217-234].
426. Riffaterre Michael, «Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique» στο *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979, 235-249.
427. Russell Charles, *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1987.
428. Saint Girons Baldine, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, 1993.
429. Siaflekis Z. I., «Techniques narratives et usage des symboles chez Andreas Embiricos et Jules Verne», *Δωδώνη*, ΙΓ, ΕΕΦΣΠΙ, 1984, 41-56.
430. Sparr Siehe Walter, «...Und es ward Licht. Über die Kulturelle Bedeutung einer absoluten Metapher» στο Walter Gebhard (Hrsg.), *Licht: Religiöse und literarische Gebrauchsformen*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1990, 77-98.
431. Stewart Garrett, «Kubrick's *Odyssey* as Filmic Epiphany», στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 401-419.
432. Suleiman Susan Rubin & Crosman Inge (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

433. Taylor Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge: Harvard University Press, 1989.
434. Tigges Wim (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999.
435. Tigges Wim, «The Significance of Trivial Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies» στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 11-35.
436. Vourtsis Jacques, «La poésie surréaliste : versification et figures rhétoriques. Le cas d'Andreas Embiricos et de Nikos Engonopoulos», Thèse de doctorat, Paris, 1989.
437. Wägenbaur Thomas, *The Moment: A History, Typology, and Theory of the Moment in Philosophy and Literatur[e]*, Bern, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.
438. Wolf Philipp, «“The Lightning Flash”: Visionary Epiphanies, Suddenness and History in the Later Work of W. B. Yeats», στο Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphany*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999, 177-193.
439. Yatromanolakis Dimitrios, *Greek Mythologies: Antiquity and Surrealism*, Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2012.

Γ. Λεξικά

440. Ακαδημία Αθηνών, *Χρηστικό Λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας*, Σύνταξη-Επιμέλεια Χριστόφορος Γ. Χαραλαμπίδης, Βασικοί Συνεργάτες Σταυρούλα Ζαφείρη, Αθηνά Ψαροπούλου, Ελένη Διαμαντή κ.ά., Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο, 2014, Β΄ Έκδοση, με προσθήκες και βελτιώσεις, Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., 2016.
441. Δημητράκου Δ., *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Αρχαίος Εκδοτικός Οίκος Δημητρίου Δημητράκου Α.Ε., 1954, φωτομηχανική ανατύπωση, Αθήνα: Πιρόγα Εκδόσεις, 2008.
442. Μπαμπινιώτη Γεωργίου Δ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας Με Σχόλια για τη Σωστή Χρήση των Λέξεων*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας,⁴2012.
443. Liddell Henry G. & Scott Robert, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, μεταφρασθέν εκ της Αγγλικής εις την Ελληνικήν υπό Ξενοφώντος Π. Μόσχου, διά

πολλών δε βυζαντινών ιδίως λέξεων και φράσεων πλουτισθέν και εκδοθέν επιστασία Μιχαήλ Κωνσταντινίδου, τ. I-V, Αθήναι: Εκδοτικός Οίκος Ι. Σιδέρης, χ.χ.

444. *A Greek-English Lexicon*, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie and with the cooperation of many scholars, with a revised supplement, Oxford Clarendon Press, 1996.

Δισκογραφία

Ο Εμπειρικός διαβάζει Εμπειρικό, «Διώνυσος» 1964, XDL 0853

Ο Εμπειρικός διαβάζει Εμπειρικό II, «Διώνυσος» 1979, YDL 0863

Διαδικτυακές Πηγές [ανακτήθηκαν στις 07/05/2020]

- 1) Αριάδνη. Μορφές και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας (πολυμεσικός πόρος του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας), Λήμμα Ωρίων: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_276.html
- 2) Βιβλιονet (Jack Kerouac): http://www.biblionet.gr/author/9123/Jack_Kerouac
- 3) Google Arts & Culture («Άλογα στην ακροθαλασσιά» του Giorgio de Chirico): <https://artsandculture.google.com/asset/cavalli-in-riva-al-mare-les-deux-chevaux/tQGIZXuZXytYhQ?hl=en>
- 4) Myriobiblos: *Παλαιά Διαθήκη*, Δανήλ, κεφάλαιο 3: <http://www.myriobiblos.gr/bible/ot/chapter.asp?book=50&page=3>
- 5) Wikipedia (λήμματα)
 - α) Ζαμβέζης: <https://en.wikipedia.org/wiki/Zambezi#Etymology>
 - β) Καίσαρας Βοργίας: https://en.wikipedia.org/wiki/Cesare_Borgia
 - γ) «Οικογένεια Σαλτιμπάγκων» του Pablo Picasso: https://en.wikipedia.org/wiki/Family_of_Saltimbanques
 - δ) Πόλεμος του Χειμώνα: https://en.wikipedia.org/wiki/Winter_War

English Summary

Epiphany in the surrealist poetic work of Andreas Embiricos

The aim of this thesis is to trace the typology and examine the significance and function of literary epiphany in the surrealist poetic work of Andreas Embiricos (1901-1975), who was the originator of surrealism and psychoanalysis in Greece. We use the term *epiphany*, which is associated with James Joyce's early aesthetic and related to the romantic moment of intuition and illumination, to denote the moment of a new, sudden, unexpected, intuitive perception of reality by the textual subject –and consequently the reader–, accompanied by a sense of transcendence of place and time, the abolishment of their limits and a reconciliation of the contraries.

The dissertation consists of three parts. The first part examines the concept of literary epiphany. It explains the use of the term epiphany instead of the equivalent “revelatory moment”. It also discusses the various attributes attached to epiphany from modernism to romanticism, presents its historical background, with references to the ancient Greek and Judeo-Christian tradition of divine revelation, and its theoretical basis, which involves the social and spiritual environment that gave birth to the literary epiphanic mode. Furthermore, the first part presents the criteria and typology of the literary epiphany, according to modern epiphanists. To those typological categories, I have added three new ones, based on the examination of the poetic work of Andreas Embiricos, in an attempt to trace a typological scheme, which is used in the second part. Towards the end of the first part, literary epiphany is examined from the angle of the affinities shared between surrealism and romanticism. I argue that surrealist epiphany is related to romantic epiphany, or rather originates from it, although it mostly has its own special character.

The second part traces and examines the typology of epiphany in the surrealist poetic work of Andreas Embiricos, through analysis and interpretation of a large number of his texts (poems, prose poems and poetic narratives), in an effort to show that the literary epiphanic mode occupies a significant place in his work and becomes a dominant poetics with specific features, the poetics of epiphany. Based on the typological scheme of the first part, the “epiphanies of being” (“adelonic epiphanies” –with their subdivisions, the “dream-epiphanies”, the “reverie-epiphanies” and the

“transfiguration-epiphanies”–, “proleptic epiphanies” –with their subdivisions, the “retrospective epiphanies” and the “epiphanies of the past recaptured”–, “visionary epiphanies” and “foresighted epiphanies”) are first interpreted and then the “framing epiphanies”. The second part closes with a special case, the interpretation of an epiphany and meta-epiphany, through which Embiricos justifies poetically the potentially visionary poetry of Kostas Kariotakis.

The third part examines the significance and function of epiphany in the poetic work of Andreas Embiricos. Specifically, it explores the relation between Embiricos’ epiphanic mode and the key concepts of surrealism: love, the marvellous, objective chance, event-poem, dream, myth, black humor, paranoiac-critical method of Dali. Finally, it discusses the connection of Embiricos’ epiphany, as an intersubjective experience, with the fundamental features of literary epiphany, the beautiful and the sublime. Thus, it is illustrated that Embiricos’ epiphanic mode is connected with his surrealist poetics and forms an integral part of his diverse surrealist poetic universe that reveals surreality.