

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΣΤΟΝ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟ ΙΙ
ΜΕ ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ: ΙΩΑΝΝΑ ΝΑΟΥΜ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Οί συνεργασίες που ακολουθούν αποτελούν συνέχεια του αφιερώματος στον υπερρεαλισμό, που φιλοξένησε η Ποιητική στο προηγούμενο τεύχος της (τχ. 17, άνοιξη-καλοκαίρι 2016). Πυρήνα και του παρόντος αφιερώματος αποτελούν τέσσερα άδημοσίευτα κείμενα από τα κατάλοιπα της μεγάλης ποιητικής μήτρας των Γραπτών του Άνδρέα Έμπειρικού. Ευχαριστούμε θερμά και από τη θέση αυτή τον Λεωνίδα Έμπειρικό για την εμπιστοσύνη και την εύγενική παραχώρησή τους. Από τα εν λόγω αφηγηματικά κείμενα, τα δύο είναι γραμμένα à clef τόν Ίανουάριο και τόν Φεβρουάριο του 1941, μέ τίτλους «Όρινόχο (1898)» και «Μπορντιγκέρα (1926)», ενώ τό έκτενέστερο χιουμοριστικό *mise en abîme*, «Τζιάχομο Καζανόβα. Ίππότης του Έρωτος και του Seingalt», τό 1946. Τά τρία αυτά αποτελούν παραλειπόμενα της συλλογής πεζών κειμένων Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία (1960). Τό τελευταίο φιλοξενούμενο ανέκδοτο, «Μπραζίλια (Μέλλοντα ταύτα)», γράφεται τό 1958 και αποτελεί προγενέστερη μορφή, ή όρθότερα, προϋπόθεση του καταστατικού «Όχι Μπραζίλια μά Όκτάνα» (1965) από τη συλλογή Όκτάνα.

Η δημοσίευσή τους εδώ, συνοδεύεται από ένα έκτενές και απόλύτως διαφορετικό εισαγωγικό σημείωμα, τό όποιο συνυπογράφουν οί Λεωνίδας Έμπειρικός και Νίκος Σιγάλας. Χάρη στό σημείωμα αυτό διαφαίνεται ή διαστωματωμένη γενεαλογία της έμπειρικής γραφής, ή «ποιητολογική» διαδρομή πρός μία φαινομενολογία του έρωτα, αλλά και τά (έξωτερικά) γεγονότα που διαμορφώνουν τή ρευστότητα, εν τέλει, των Γραπτών, τή διασπορικότητα, τίς **μετακινήσεις**, τίς αποσιωπήσεις τους... Σέ κάθε περίπτωση, ή σχολιασμένη αποκατάσταση των έμπειρικών Γραπτών μέ τά πολύτιμα για τήν κατανόηση του ποιητικού σχεδίου παραλειπόμενά τους, όπως αυτή σχεδιάστηκε και επίκειται σύντομα από τίς Έκδόσεις Άγρα, άνανεώνει, καθώς φαίνεται, «έξακολουθητικά» τήν πρόσληψή μας για τόν έλληνικό υπερρεαλισμό και τήν εξέλιξή του.

Άπό τίς υπόλοιπες συνεργασίες, αυτή της Έλένης Μπερδούση σχετιζόμενη άμεσα μέ τά Γραπτά ή προσωπική μυθολογία άναζητά ένδεικτικά σέ όρισμένα από τά κείμενά τους τά τεκμήρια της σχέσης του Έμπειρικού μέ τήν «παρανοϊκο-κριτική μέθοδο» του Dali ή όποια, σέ αντίδιαστολή μέ τόν «αυτοματισμό», μοιάζει λυσιτελέστερη ή τουλάχιστον λιγότερο συγκρουσιακή ως πρός τήν έξαγγελλόμενη από τόν υπερρεαλισμό πολιτική επανάσταση. Άπό τήν άλλη, τό άρθρο του Σάββα Μιχαήλ παρακολουθεί τήν άέναα έπα-



ναστατική σκέψη του Νικόλα Κάλας, εξετάζοντας την πορεία της από τό αρχικό ξετύλιγμά της μέχρι τις ύστατες παρεμβάσεις του στά εικαστικά δρώμενα και τόν διαρκή προβληματισμό του πάνω στά ζητήματα τής κουλτούρας. Υπό τό πρίσμα αυτό, φωτίζει τήν ἐκ νέου (ίσως και ἀναπόφευκτη) διασταύρωση του Κάλας μέ τήν κατοπινή εξέλιξη του Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου στή βάση μιᾶς ἠθικῆς τῆς ἐπιθυμίας, ἀνεξάρτητα ἀπό τή μεταξύ τους ρήξη τό 1938.

Τρία ἀκόμη ἄρθρα του ἀφιερώματος στρέφονται γύρω ἀπό τό κρίσιμο γιά τόν ὑπερρεαλισμό και τίς ἐν γένει πρωτοπορίες ζητήματα του χιούμορ. Ἐνα ἀπό αὐτά, τῆς ὑπογράφουσας, διερευνᾷ, μέσα ἀπό στοιχεῖα τῆς σχέσης Ἐγγονόπουλου – Μπωντλαίρ, τή σύνδεση του χιούμορ μέ τή στρατηγική του αἰφνιδιασμοῦ και τήν πρόθεση διασάλευσης τῶν κανόνων του λογοτεχνικοῦ πεδίου, ἀλλά και μέ τήν εὐρύτερη ὑπερρεαλιστική ἐπιδίωξη τῆς ἐγκαθίδρυσης μιᾶς ἀνώτερης πραγματικότητας του ἔρωτα, τῆς ἐπανάστασης και του ποιητικῶς ζῆν. Τό χιούμορ στό πιό καταγγελτικό, ἴσως, ἔργο του Ὀδυσσεά Ἐλύτη, στή *Μαρία Νεφέλη*, ἐξετάζει ἡ Γιώτα Τεμπρίδου, παρέχοντας ἰσχυρά τεκμήρια του διαλόγου τῆς μέ τό σύγγραμμα Ἔρωσ και πολιτισμός του Herbert Marcuse. Τέλος, τίς ὀψεις του κωμικοῦ στήν πρωτεῖκή γραφή του Νάνου Βαλαωρίτη καταγράφει ἡ Μαρία Γεωργούλα, παρακολουθώντας τίς δυσδιάκριτες κάποτε μεταβάσεις/μεταμορφώσεις ἀπό τίς ὑπερρεαλιστικές ἐπιδιώξεις στίς μεταμοντέρνες ζητήσεις, μέ ἄξονα τήν ἀντίσταση σέ κάθε λογῆς συμβατικότητα.

Εὐχαριστοῦμε ὄλους τούς συμμετέχοντες στό «Ἀφιέρωμα στόν ὑπερρεαλισμό», στό παρόν τεῦχος και στό προηγούμενο (τχ. 17). Ὁ ὑπερρεαλισμός ἀποτελεῖ μία ἀπό τίς λεγόμενες ἱστορικές πρωτοπορίες του 20οῦ αἰώνα, ὡστόσο εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι ἡ ἱστορία του κάθε ἄλλο παρά ἔχει κλείσει. Γιά τά ἑλληνικά πράγματα ἰδιαίτερα, ἔχουν συμπληρωθεῖ ὀγδόντα και πλέον ἔτη ἀπό τήν τολμηρή διάλεξη του Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου «Περί σουρεαλισμοῦ» και ἐξακολουθοῦμε ἀκόμη νά χαρτογραφοῦμε τόν ὑπερρεαλιστικό «οὐρανό [τόν] τόσο διαυγῆ και ἀστερόεντα», ὅπως διαβάζουμε στήν ἔως σήμερα κρυμμένη «Μπραζίλια», ἕναν οὐρανό που συνεχίζει νά ἐκπέμπει τό φῶς του και νά διατηρεῖ ζωηρό τό ἀναγνωστικό και ἐρευνητικό μας βλέμμα.

ΧΑΡΗΣ ΒΛΑΒΙΑΝΟΣ
ΙΩΑΝΝΑ ΝΑΟΥΜ

ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ*

ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ



1. Όρινόκο (1898)

Είναι κάτοικος των δασών της Βενεζουέλας και έχει σγουρά μαλλιά. Τό δέρμα του έχει τό χρώμα και τήν μυρουδιά που έχει και ό καφές της Βραζιλίας.

Στά πρώτα χρόνια της ανδρώσεώς του ό Όρινόκο ύπηρξε βυρσοδέψης. Γρήγορα όμως έγκατέλειψε αυτό τό επάγγελμα, τό επαχθές, και έγινε κυνηγός πουλιών του παραδείσου και κοριτσιών ξανθών ή έρυθροδέρμων μέ μάτια γαλάζια, μαύρα ή καστανά. Μιά μέρα, στην κουφάλα ενός μεγάλου δένδρου, δυό βήματα από τόν ποταμό ό Όρινόκο διεκόρευσε τήν αδελφήν του και μετά πάροδον όλίγων ήμερών τήν πάντρεψε μ' ένα παιδί της έκλογής του. Οί πιό στενοί του συγγενείς τόν απέκρηυξαν μέ βδελυγμίαν. Όμως οί φίλοι του τόν αγαπούν και όλοι τόν λένε βασιλέα των δασών, ενώ οί έχθροί του τόν φθονούν και τόν φοβούνται όπως εκείνοι που νάί μέν στηλιτεύουν τούς ληστές, άλλ' ένδομύχως ζηλοτύπως τούς θαυμάζουν.

Και ό Όρινόκο; Ό Όρινόκο έξακολουθεί μέ τά κορίτσια όλου του κόσμου και κάθε μήνας που περνά –μέ γεία του και χαρά του– ή ήδονή και ή δόξα του αυξάνουν και εύρύνονται και κορυφούνται.

7.2.41

2. Μπορντιγκέρα (1926)

Είναι λιγνή, ψηλή και συνηθίζει νά φορά και τόν χειμώνα ακόμη φορέματα καλοκαιρινά, που άλλα μέν μοιάζουν μέ σφιχτές περικοκλάδες, άλλα δέ μέ νέφη έλαφρά και νωχελή που δέν καλύπτουν τόσο όσο ύπογραμμίζουν τήν σφαιρικότητα των έξαισιών της γλουτών και τά άλλα θέλγητρα του σώματός της.

Κανείς δέν ξέρει όλόκληρη τήν ιστορία της ζωής της. Όλοι γνωρίζουν όμως, ότι τό σώμα της τό παραδίδει σε εκείνους που τό επιθυμοούν, όχι για

* Στην παρούσα δημοσίευση των ανέκδοτων κειμένων τηρείται ή όρθογραφία των χειρογράφων του Άνδρέα Έμπεϊρικού.

νά χαρῆ τόν ἔρωτα μαζί τους, μά για νά βγάλη χρήματα πολλά –χαρτονομίσματα μεταξωτά, καί πλήθος κέρματα σιλιπνά διεθνή, λίρες, ναπολεόνια καί λουίτζια πού κάθε βράδυ τά πετᾶ (ἡ γκίνια της εἶναι γνωστή) στά τυχερά παιχνίδια, μέ μιάν εὐλάβεια θρησκευτική, μέ μιὰ προσήλωσιν ἐκστατική τόσο μεγάλη πού ἐμπνέει τόν σεβασμόν καί κάποτε τόν τρόπον καί στούς θαμῶνες τῶν γαλλικῶν καί ἰταλικῶν χαρτοπαιγνίων.

Τό ὄνομα τῆς γυναικός αὐτῆς εἶναι πασίγνωστον – ὄλοι τή λένε Μπορντιγκέρα. Ὡστόσο οἱ πῖο θερμοὶ της ἐρασταὶ τήν βγάλαν Παναγιά Γλυκοφιλοῦσα γιατί παρ' ὄλον ὅτι δέχεται νά κοιμηθῆ ἐπ' ἀμοιβῆ μέ οἰονδήποτε ἄνδρα ἢ μέ ὅποιανδήποτε γυναίκα, ἐντούτοις στούς τρόπους καί στό ὕφος της, εἶναι σεμνή καί ἀνεπιτήδευτη καί χαμηλοβλεπούσα σάν ντροπαλή παρθένος.

21.2.41

Τζιάχομο Καζανόβα Ἰππότης τοῦ Ἔρωτος καί τοῦ Seingalt

Λίγα χρόνια πρό τοῦ πολέμου βρισκόμουν για δεύτερη φορά στήν Βοημία. Ἀπό εἰκοσιπέντε ἐτῶν νέος, εἶμουν ἔνθερος θαυμαστής τοῦ μεγάλου Βενετσιάνου ἐραστοῦ καί τυχοδιώκτου, τοῦ ὁποῖου ἡ ζωή ὑπῆρξε μιὰ συνεχῆς στύση παντοτινά σπαργώσα –βάθρον– κολόνα ἐσαεὶ στητή, ἐπί τῆς ὁποίας ἔπαιζε τόν θεσπέσιον αὐλόν του, ντυμένος μέ ροῦχα τοῦ 18ου ὁ ὑπέρτατος Ἑλληνας θεός, ὁ Παντοκράτωρ Πᾶν. Ὁ σκοπός τοῦ ταξιδιοῦ μου ἦτο ἡ προσωπική ὑπεξαίρεση ὠρισμένων ἀγνωστων χειρογράφων τοῦ μεγάλου Βενετσιάνου, πού ἐφύλασσε εἰς τόν παλαιόν **τοῦ** Πύργου ὁ βιβλιοφίλος καί ντιλετάντες τῶν γραμμάτων καί τεχνῶν τῆς Πράγας, Συλβέστρος Μοράβικ, γνωστός εἰς ὅλην τήν Κεντρικήν Εὐρώπην διά τήν θαυμαστή του βιβλιοθήκη καθώς καί διά τή μοναδική του συλλογή διαφόρων αὐτογράφων ἐπιφανῶν ἀνδρῶν.



Κατά τό πρῶτον μου ταξείδιον, τρεῖς μῆνες ἐνωρίτερον, εἶχα ἐπισκεφθῆ τρεῖς φορές τόν Πύργον τοῦ Μοράβικ, ὅπου παρουσία πάντοτε τοῦ πυργοδεσπότου, ἀνέγνωσα τά προαναφερθέντα χειρόγραφα τοῦ ἀγαπητοῦ μου Τζιάχομο, τά ὁποῖα ὁ Βοημός αὐτός εἶχε ἀνακαλύψει δυό-τρία χρόνια πρῖν, καί τά ὁποῖα περιεῖχον περιπέτειες τοῦ μεγάλου ἐραστοῦ, πού δι' ἀγνώστους λόγους, οὐδέποτε περιελήφθησαν εἰς τά ἀθάνατα Ἀπομνημονεύματά του. Ὅλοι οἱ φίλοι τοῦ Τζιάχομο πού ἐξήτασαν τά χειρόγραφα συνεφώνησαν ὅτι εἶναι γνήσια καί αὐθεντικά καί πρῶτος-πρῶτος, ὁ κορυφαῖος τῶν Καζανοβιστῶν, ὁ Γάλλος Ὀκτάβιος Uzanna. Ὁμιλῶ περί ὑπεξαιρέσεως τῶν χειρογράφων, διότι παρά τίς ἱεσιές μου, ὁ Συλβέστρος Μοράβικ ὄχι μόνο δέν ἐδέχθη νά μοῦ τά πωλήσῃ, ἀλλά οὔτε ἔστερξε νά μ' ἐπιτρέψῃ νά τά ἀντιγράψω κατά τό πρῶτον μου ταξείδιον εἰς Βοημίαν.

Όταν ἐπέστρεψα εἰς τὰς Ἀθήνας, δέν μπόρεσα νά ἡσυχάσω. Ὁμολογούμενος ἀπό τόν πόθον νά ἀποκτήσω τουλάχιστον ἀντίγραφα τῶν χειρογράφων, κατήντησα σχεδόν ἰδεοληπτικός καί τέλος προωθούμενος ἀπό αὐτόν τόν διακαή μου πόθον ἐπήρα τήν ἀπόφασιν νά μεταβῶ ἐκ νέου εἰς Βοημίαν διὰ νά ὑπεξαιρέσω τά πολυτίμα χαρτιά. Ἔτσι μετά πάροδον ἑνός μηνός βρέθηκα πάλι στήν Τσεχοσλαβανία, στό ἴδιο μικρό χωριό, πού ἔκειτο δύο χιλιόμετρα ἀπό τόν Πύργον.

Τό σχέδιον μου ἦτο ἀπλοῦν ἀλλά προσεκτικά καταστρωμένο, καί μπορῶ νά πῶ, ὅτι τόσον στήν σύλληψιν ὅσο καί στήν ἐκτέλεσιν, ὑπῆρξε Καζανόβιον. Κατά τήν πρώτη μου διαμονήν εἶχα προσέξει ὅτι ἡ νεαρά ὑπηρέτρια πού μοῦ ἔφερεν τό τσάι ἤ τά ἀναψυκτικά ἐνῶ ἐδιάβαζα εἰς τήν βιβλιοθήκην τοῦ Πύργου ἦτο ὠραία καί, ἀπό τόν τρόπο πού ἀντέδρα εἰς τά ἐρωτικά μου βλέμματα κατάλαβα καλά, ὅτι παρά τήν ντροπαλοσύνη της πού ἦτο μεγάλη καί γνησία, ἡ διάθεσίς της ἀνταπεκρίνετο στήν ἰδική μου. Ἀπεφάσισα λοιπόν νά κατακτήσω τήν Μαρούλκα, καί, συνδυάζων τό τερπνόν μετά τοῦ σκοπίμου, νά τήν χρησιμοποιήσω γιά νά ὑπεξαιρέσω δι' αὐτῆς προσωρινῶς τά πολυπόθητα χειρόγραφα.

Εἶχα κάμει ὅμως τίς προετοιμασίες μου στήν Ἀθήνα καί μιὰ μέρα μετά τήν ἄφιξί μου εἰς Βοημίαν, μετημφιεσμένος εἰς Πολωνοσεβραϊόν μικρέμπορον φιλικατζήν, κατόρθωσα νά εἰσδύσω στήν κουζίνα τοῦ Συμβέστρου Μοράβικ, ὅπου ἤρχισα νά ἐπιδεικνύω τά ἐμπορεύματά μου – φθηνά μετάξια, πασομάκια τῆς Ἀνατολῆς, βραχιόλια, δαχτυλίδια, χαίμαλιά καθῶς καί φθηνά μωρωδικά, μεταξύ τῶν ὁποίων ὑπῆρχαν καί διάφορες κολώνιες τοῦ Μενούνου – εἰς τήν Μαρούλκα καί τίς ἄλλες ὑπηρέτριες τοῦ Πύργου. Καμιά δέν εἶχε καταλάβει τίποτε. Αἴφνης σέ μιὰ στιγμή πού δέν μέ πρόσεχαν οἱ ἄλλες γυναῖκες, τράβηξα τήν ψεύτικη γενειάδα μου καί ἔδειξα στήν Μαρούλκα τό πρόσωπό μου. «Ἡρθα ἐπίτηδες γιά σένα ἀπό τήν ἄκρη τοῦ κόσμου», τῆς εἶπα, καί τῆς ἔδωσα ραντεβού γιά τό ἴδιο βράδυ στίς ἕξι ἡ ὥρα, στήν ξύλινη γέφυρα ἡ ὁποία ἔζευε τίς δύο χλοερές ὄχθες τοῦ μικροῦ ποταμοῦ πού ἀπετέλη τό βόρειον σύνορον τοῦ κτήματος, εἰς ἀπόστασιν ἑνός χιλιομέτρου ἀπό τόν Πύργον. Στήν ἀρχή ἡ Μαρούλκα ξαφνιάσθηκε καί μιὰ ἀναφώνηση τῆς ἐξέφυγε, ἀλλά μόλις τῆς ἔκαμα «Σούτ! σουτ! γιατί πᾶμε χαμένοι!» ἡ ἔξυπνη κόρη σηκώνοντας ψηλά ἕνα κίτρινον μεγαρίτικο μαντήλι, ὑπεκρίθη ὅτι ἡ ἀναφώνησή της ὀφείλετο εἰς τόν θαυμασμόν πού τῆς εἶχε προκαλέσῃ τό ἐξ Ἑλλάδος μαντήλι καί προσεποιήθη ὅτι ἐξακολοθεῖ νά τό ἀποθαυμάζῃ. Ἐγώ ἐπανελάβα τήν παράκλησίν μου καί μέτ' ὀλίγον, εἰς κατάλληλον στιγμήν, ἡ ὠραία νεᾶνις μέ ἐπλησίασε καί κοκκινίζουσα ὡς παπαρούνα μοῦ εἶπε: «Θά ἔλθω στίς ἕξι ἐκεῖ πού εἶπατε».

Ἡ καμπάνια ἤρχισε καλά καί μπορῶ νά πῶ ἀπό τοῦδε ὅτι ἐτελείωσε ἐν θριάμβῳ. Ἡ Μαρούλκα ἔφθασε στό γεφύρι στίς ἕξι ἀκριβῶς. Στίς ἑπτά, ἔπλεα στή χλόη σέ πέλαγος μεγάλης εὐδαιμονίας, σέ λίγη ἀπόστασι ἀπ' τό

γιοφύρι ενώ δίπλα μας κελάρυζε ήδυπαθώς τό ποταμάκι. Ἡ Μαρούλκα δέν ἦτο μόνον ὠραία ἀλλά ἔξυπνη, θερμή καί παρὰ τήν χαριτωμένη τῆς ντροπαλοσύνη ἦτο καί θαρραλέα. Λέγοντάς της ξανά καί ξανά πόσο μοῦ ἄρεσε καί ἔχοντας ἀποδείξει τοῦτο καί ἐμπράκτως, χωρίς νά τῆς ὑποσχεθῶ ποσῶς γάμον ἢ ἔρωτα αἰώνιον, τήν ἔπεισα νά μέ ἀκολουθήσει εἰς τήν Βουδαπέστην ὅπου τῆς εἶπα ὅτι θά προσπαθοῦσα νά τήν ἀνέβαζα σέ μιὰ σκηνή τοῦ ἐλαφροῦ θεάτρου. Ζητοῦσα ὁμως ἕνα ἀντάλλαγμα. Νά ὑπεξαιρέση ἀπό τό χρηματοκιβώτιον τοῦ Σουλβέστρου Μοράβικ, ἐκεῖνα τά χειρόγραφα πού μέ εἶχε δεῖ νά ἀναγιγνώσκω εἰς τήν βιβλιοθήκην τοῦ κυρίου της, διότι, ὅπως τῆς εἶπα, τά χειρόγραφα αὐτά ἱστοροῦσαν τά ἔργα καί ἡμέρας ἐνός προγόνου μου, πού ὁ κύριος Μοράβικ, ὁ μανιακός, δέν ἤθελε νά μοῦ τά δανείση, φοβούμενος μήπως ἀρνηθῶ νά τοῦ τά ἐπιστρέψω. Ἄλλη λύσις, τῆς εἶπα, δέν ὑπῆρχε, παρὰ νά τά ἀντιγράψω, ἐφόσον δέν ἤθελε ὁ Μοράβικ οὔτε νά μοῦ τά πωλήσῃ οὔτε νά τά ἐκδόσῃ. Εὐθύς μετά προσέθεσα, θά τῆς τά ἐπέστρεφα γιά νά τά τοποθετήσῃ ἐκ νέου στήν θέσι τους, ἡ ἴδια. Ἡ Μαρούλκα ἐπέισθη γρήγορα ὅτι δέν ἐπρόκειτο ποσῶς περὶ κλοπῆς καί ἐδέχθη. Τήν ἴδια νύχτα, εἰσδύουσα εἰς τό ὑπονομάτιον τοῦ γηραιοῦ Σουλβέστρου ἐνῶ ἐκοιμᾶτο, ἐπῆρε ἀπό τήν τζέπη του τό κλειδί τοῦ χρηματοκιβωτίου του καί μοῦ ἔφερε τά μισά χειρόγραφα – τά μισά διότι ἔκρινε σκόπιμο νά μή φανῇ ὅτι λείπουν ὅλα ἄν κατά τύχην ὁ Μοράβικ ἐπεσκέπτετο τήν κάσα του. Φαντασθεῖτε τήν χαρά μου ὅταν τά πῆρα στά χέρια μου. Ἐργαζόμενος νυχθημερόν ἀντέγραψα σέ εἰκοσιτέσσερις ὥρες τά πρῶτα χειρόγραφα. Τήν ἐπομένη ἡ Μαρούλκα ἔβαλε πίσω τά πρῶτα, καί μοῦ ἔφερε τά δεύτερα. Σέ ἄλλες εἰκοσιτέσσερις ὥρες, εἶχα τελειώσει τήν ἀντιγραφή καί εἴμουν καί ἐγώ κάτοχος τοῦ περιεχομένου τῶν πολυτίμων χειρογράφων. Τό κόλπο εἶχε ἐπιτύχει.

Τήν ἐπομένη ἐγκατέλειψα τό χωριουδάκι ὅπου ἔμενα καί τήν Τσεχοσλοβακία, μαζί μέ τήν Μαρούλκα. Τό ἴδιο βράδυ φθάσαμε στήν Βουδαπέστη. Μετά δέκα μέρες ἡ Μαρούλκα ἀνῆρχετο στήν σκηνή μιᾶς Ταραντέλλας ὅπου μέ τήν ὠραία βοημική ἐνδυμασία της ἐξετέλεσε γνήσιους ἐθνικούς χορούς τῆς πατρίδος της καί ἐτραγούδησε τραγούδια τσέχικα μέ τήν θερμή φωνή της, θριαμβεύουσα ἐξ ἀρχῆς. Ἄλλες τρεῖς ἐβδομάδες ἔμεινα μαζί της, καί ἀφοῦ τῆς ἐξησφάλισα δυνατότητες καλῆς σταδιοδρομίας εἰς ἕνα μικρό θέατρο ποιικιλιῶν τῆς Πέστης τῆς εἶπα ὅτι ἔπρεπε νά φύγω. Στήν ἀρχή, ἡ Μαρούλκα δέν ἤθελε νά ἀποχωρισθῇ ἀπό ἐμέ καί κλαίουσα μέ ἰκέτευε νά τήν πάρω μαζί μου στήν Ἑλλάδα. Τότε ἠναγκάσθη νά τῆς πῶ ἕνα ἀθῶο ψέμα. Ὅτι ἤμουν τάχα παντρεμένος καί ὅτι μέ περίμεναν εἰς τάς Ἀθήνας ἡ γυναίκα μου καί τά παιδιά μου. Τέλος ἡ Μαρούλκα ἐπέισθη καί χωρισθήκαμε φίλοι ὕστερα ἀπό ἕνα ἐξάισιο μήνα μέλιτος. Μετά δύομισι μέρες ἔφθασα στήν Ἀθήνα, μέ τά πολυτίμα ἀντίγραφα στήν τζέπη μου.

Ἴδου τώρα ἡ συνέχεια τῆς ἱστορίας μου.

Ένα χρόνο αργότερα, επιθυμῶν νά γράψω μιὰ διθυραμβική βιογραφία τοῦ Τζιάκομο, ἔκαμα ἕνα ταξείδι στήν Ἰταλία – ἀρχίζοντας ἀπό τήν Βενετία, τήν γενέτειρα τοῦ ἱππότου.

Εἰς τήν πόλιν αὐτήν συνέβη κατά τήν διαμονήν μου, κάτι πού μοῦ εἶναι ἀδύνατον νά μή τό συσχετίζω πάντοτε, μέ τήν ὑπόθεσι τῶν χειρογράφων – μιὰ ἱστορία ἀλήθεια καταπληκτική. Περνώντας ἔξω ἀπό ἕνα μεγάλο βιβλιοπωλεῖο παρατήρησα εἰς τήν βιτρίνα μιὰ νέα ἔκδοσι τῶν ποιημάτων τοῦ Πετράρχη καί μπῆκα μέσα γιά τήν ἀγοράσω. Ἀφοῦ ἐπλήρωσα καί πήρα τό βιβλίον, τό μάτι μου ἔπεσε σέ κάτι ἄλλα ἐνδιαφέροντα βιβλία καί στάθηκα νά τά κοιτάξω. Καθῶς τά φυλλομετροῦσα ἄκουσα πίσω μου νά συζητοῦν δύο ἄνδρες. Στήν ἀρχή δέν ἔδωσα προσοχήν. Σέ λίγο ὅμως ἕνα ὄνομα πού ἄγγιξε τήν ἀκοή μου μέ ἔκαμε νά στραφῶ. Ἐνας ἡλικιωμένος κύριος μέ ἄσπρο μοῦσι συζητοῦσε μέ τόν βιβλιοπώλη περί τῶν ἀπομνημονευμάτων τοῦ Τζιάκομο Καζανόβα. Ἀπό μιὰ φωτογραφία πού εἶχα δεῖ ἐκεῖνο τό πρωί στίς ἐφημερίδες ἀμέσως ἀνεγνώρισα τόν διάσημο Ρωμαῖο ψυχίατρο, Ροντόλφο Κολέονε-Ἄλμπα, γενικόν ἐπιθεωρητήν τῶν δημοσίων ψυχιατρείων τῆς Ἰταλίας. Ὁ πρωινός Τύπος τῆς ἡμέρας ἐκείνης ἔλεγε ὅτι ὁ Κολέονε-Ἄλμπα εἶχε φθάσει τήν προτεραιάν εἰς Βενετιάν διά νά ἐπισκεφθῆ κατά σειράν, ὅλα τά μανικόμεια τῆς Λομβαρδοβενετίας. Ἀπό ὅσα ἔλεγε, γρήγορα διεπίστωσα μέ μεγάλη μου χαρά, ὅτι ὁ διάσημος ψυχίατρος ἦτο δεινός Καζανοβιστής. Τήν ὥρα ἐκείνη ἔλεγε εἰς τόν βιβλιοπώλη ὅτι ἐτοίμαζε μιάν μακράν διατριβήν ἢ ὅποια ἀπετέλη τρόπον τινά ἀπάντησιν εἰς τό γνωστόν βιβλίον τοῦ Γάλλου καθολικοῦ ψυχολόγου **Eduardde** Beaufort, ὅστις προσπαθεῖ νά ἀποδείξῃ ὅτι ὁ Καζανόβα ἦτο ἕνας παθολογικός τύπος, διστραμμένος, ἔκφυλος καί ψυχοπαθής, ἄσχετος μέ τόν γνήσιον ἔρωτα καί ἀνάξιος ἐξυμνήσεως καί δόξης. Ὁ Κολέονε-Ἄλμπα ἔλεγε τοῦ βιβλιοπώλου ὅτι διά τῆς ἰδικῆς του ἐργασίας ἀνέτρεπε ὅλα τά ἐπιχειρήματα τοῦ Γάλλου σοφοῦ καί ὅτι κατέληγε εἰς τό συμπέρασμα ὅτι ὁ Τζιάκομο Καζανόβα ἦτο ὄχι normal ἀλλά supranormal καί μέγας ἥρωσ ἐρωτικός – ἀληθινή δόξα τῆς φύσεως καί τῆς Ἰταλίας.



Κατόπιν ἡ συζήτησις ἐπεξετάθη σέ ἄλλο θέμα. Ὁ Κολέονε-Ἄλμπα ὑπεστήριξε ὅτι ἦτο ἀνάγκη νά γίνῃ νέα ἔκδοσις τῶν ἀπομνημονευμάτων τοῦ Καζανόβα, τήν φοράν τούτην εἰς γλώσσαν γαλλικήν μή διορθωμένην, ἀκριβῶς ὅπως τά ἔγραψε ὁ μέγας Βενετσιάνος καί χωρίς ἀκρωτηριασμούς ἢ παραλείψεις τῶν σκηνῶν καί τῶν ἐκφράσεων ἐκείνων πού ἐθεωροῦντο τόσο ἀπό τούς Γερμανούς ὅσο καί ἀπό τούς Γάλλους ἐκδότας ὡς δυνάμεναι νά προσβάλλουν τήν δημοσίαν αἰδῶ.

Εἰς τό σημεῖον τοῦτο ἐπλησίασα τούς δύο ἄνδρας καί αὐτοσυστηθεὶς ἔλαβα καί ἐγώ μέρος εἰς τήν συζήτησιν ὑποστηρίζων τήν ἀποψιν τοῦ Κολέονε-Ἄλμπα διότι ἀνέκαθεν εἶχα τήν αὐτήν γνώμιν, ἀποκρούων μαζί μέ τόν Ρωμαῖο ψυχίατρο ὅλα τά ἐπιχειρήματα τοῦ βιβλιοπώλου ὅστις δισχυρίζετο ὅτι ἀφενός μὲν τά πλήρη ἰταλιανισμῶν γαλλικά τοῦ Καζανόβα παρά τήν γραφικότητα



καί γλαφυρότητα των δέν θά ἦσαν ἀρκετά εὐληπτα, ἀφετέρου δέ ὅτι οἱ προαναφερθεῖσαι σκηναί θά ἐπροκάλουν τήν ἐπέμβασην τῶν ἀρμοδιῶν ἀρχῶν.

Ἡ γνωριμία μου μέ τόν Κολέονε-᾽Αλμπα μετετράπη γρήγορα εἰς φιλίαν ἣτις ἐστηρίχθη ἐπί τῆς κοινῆς ἀγάπης μας διά τόν μεγάλον Ἑραστή καί ἐπί τοῦ κοινου ἐνδιαφέροντός μας διά τήν ψυχολογίαν καί τήν ψυχοπαθολογίαν, ἰδίως ὅταν τοῦ ἐνεπιστεύθην τήν ἱστορία μου τῆς Βοημίας, λέγων ὅτι εἴμουν ἀποφασισμένος νά συμπεριληφθῆι τό περιεχόμενο τῶν ἀνευρεθέντων χειρογράφων εἰς ὅλας τάς μελλοντικάς ἐκδόσεις τῶν ἀπομνημονευμάτων τοῦ Ἰππότου, ἔστω καί παρά τήν θέλησιν τοῦ μανιακοῦ πυργοδεσπότου Σουλβέστρου Μοράβικ. Ἡ χαρά τοῦ Κολέονε-᾽Αλμπα ὑπῆρξε μεγάλη. Ἀφοῦ ἀνέγνωσε δῖς τά ἀντίγραφα πού εἶχα στό ξενοδοχεῖον μου, εἰς ἀνταπόδοσιν τῆς χαρᾶς πού τοῦ προσέφερα, μέ ἐκάλεσε νά ἐπισκεφθῶ τήν ἐπομένη μαζύ του τό μανικόμειο τοῦ Σάν Λαζάρου, ἐπί τῆς ὁμωνύμου νησίδος τῆς λιμνοθαλάσσης ὅπου μοῦ εἶπε ὅτι θά ἠδυνάμην νά δῶ κάτι πού θά μ' ἐνδιέφερε πολύ. Φυσικά, τόν ἠρώτησα περί τίνος ἐπρόκειτο ἀλλά ὁ Κολέονε-᾽Αλμπα ἠρνήθη νά μοῦ τό πῆ, λέγων ὅτι τό στοιχεῖον τῆς ἐκπλήξεως πού ἄλλως πως θά ἐδοκίμαζα, θά ἐχάνετο ἢ τουλάχιστον θά ἐμειοῦτο ἐάν ἐγνώριζα ἐκ τῶν προτέρων περί τίνος ἐπρόκειτο.

Τήν ἐπαύριον κατά τίς τέσσερις καί μισή τό ἀπόγευμα ἐπιβιβαζόμεθα εἰς τήν νησίδα τοῦ Σάν Λαζάρου καί μετά δεκαπέντε λεπτά τῆς ὥρας ἀρχίσαμε νά περιερχόμεθα τά διάφορα περίπτερα. Τέλος ἐφθάσαμε εἰς τό περίπτερον τῶν πασχόντων ἀπό παραληρήματα προοδευτικά **καί [...]**. Ὁ Κολέονε-᾽Αλμπα  μοῦ ἔδειξε μιά ὠραία νεάνιδα ἕως εικοσιπέντε ἐτῶν, ἣτις δισχυρίζετο ὅτι ἦτο ἡ Ἄρτεμις καί ἐστέκετο ἀσάλυετη ἐπί ὥρας εἰς τήν αὐτήν στάσιν ἐνδεδυμένη ὅπως ἡ θεά κρατώντας ἕνα τόξο. Ἀφοῦ μοῦ ἔδειξε τήν μεγάλην ἀοιδόν Paolina Petigrini, ἣτις τήν στιγμὴν ἐκείνην ὑπεδύετο τόν ρόλο τῆς Λουκίας τοῦ Λαμερμούρ ἄδουσα ἐκκωφαντικῶς παράφωνα, ἕναν πρῶην ψυχίατρον πού δισχυρίζετο ἀπό διετία ὅτι ἦτο ὁ Μπενίτο Μουσολίνι καί ἕναν Ἑλληνα διπλωματικόν ὅστις ἔφερεν λεοντὴν ἐπί τῶν κανονικῶν του ἐνδυμάτων καί ἐπίστευε  ὅτι ἦτο ὅτε μέν ὁ Ἡρακλῆς ὅτε δέ ὁ λέων τῆς Νεμέας, ὁ Κολέονε-᾽Αλμπα μέ ὠδήγησε εἰς ἕναν θάλαμον βαρεῖα κλειδομανταλωμένον. Ἀνοίγων τήν θύραν, μοῦ ἐξήγησε ὅτι ὁ ἀσθενής πού θά μοῦ ἐδείκνυε ἦτο ἄκρως ἐπικίνδυνος ἀλλά μόνον γιά τίς γυναῖκες. Ἐντός τῆς αἰθούσης, πάνω ἀπό ἕνα τραπέζι φορτωμένο μέ χειρόγραφα, ἕνας ὑψηλόσωμος ἄντρας τοῦ ὁποίου τό πρόσωπον δέν ἠδυνάμην νά διακρίνω διότι ἔστρεφε τήν ράχη του, ἔγραφε καί ἐφαίνετο νά ἦτο τελείως ἀπορροφημένος ἀπό τήν ἀσχολίαν του. Τί εἶναι τόσο ἐπικίνδυνον, ἠρώτησα τόν Ρωμαῖον φίλον μου. Ὁ Κολέονε-᾽Αλμπα πλησίασε στό αὐτί μου καί μοῦ εἶπε: «Πάσχει ἀπό πριαπισμό καί ἐπιτίθεται σέ κάθε γυναῖκα ἣ κορασίδα πού τυχαίνει νά βρεθῆ μπροστά του. Παρά τήν αὐστηράν ἐπιτήρησιν, διεκόρευσε μιά νοσοκόμα πρὶν προλάβουν οἱ ἰατροὶ καί οἱ βοηθοὶ των νά ἐπέμβουν. Ἀλλά πλησιάστε νά δεῖτε καί πεῖτε μου, ποιόν σᾶς θυμίζει;»

Ἄφου ἔρριφα ἔν βλέμμα ἐπί τοῦ τοίχου καί εἶδα πορτραῖτα ὠραίων γυναικῶν εἰς διαφόρους ἀσέμνους στάσεις, ἐπλησίασα τόν ψυχοπαθῆ καί ἔμεινα κυριολεκτικῶς ἐμβρόντητος. Ὁ ἄνθρωπος πού ἔγραφε ἀκόμη συνεχῶς καί μέ τέτοιο πάθος πού ἔμοιαζε νά μήν ἔχει ἀντιληφθῆ τήν παρουσία μας, ὁ ἄνθρωπος αὐτός θά ὀρκιζόμουν πῶς ἦτο ὁ Τζιάκομο Καζανόβα ὁ ἴδιος – τόσο ἔμοιαζε μέ τό γνωστό πορτραῖτο τοῦ θείου Βενετοῦ!

Ἄντιληφθεῖς τήν ἔκπληξίν μου, ὁ Κολεόνε-Ἄλμπα μέ ἐπλησίασε καί ἔβαλε τό χέρι του στόν ὦμο μου.

– Δέν ἄξιζε νά μήν σᾶς πῶ ἐκ τῶν προτέρων λέξι;

– Μά εἶναι ἀπαράλλακτος, ἐφέλλισα.

– Ναί! ναί! εἶναι ἀλήθεια καταπληκτικό. Κάθε φορά δέ πού πιάνει τήν πένα του μπορεῖ νά γράφει δέκα καί δώδεκα ὧρες συνεχῶς τά ἀπομνημονεύματά του καί πρέπει νά πῶ πῶς ἔχουν καί αὐτά μιάν ὁμοιότητα καταπληκτική. Ἐλάτε νά σᾶς τόν συστήσω.

Ὁ ψυχίατρος Κολεόνε-Ἄλμπα ὕψωσε τή φωνή καί εἶπεν, λαμβάνων ὕφος σοβαρόν:

– Κύριε Ἐμπειρίκο, ἔχω τήν ὑψίστη τιμή νά σᾶς συστήσω στόν Τζιάκομο Καζανόβα τοῦ Seingalt.

Γιά μιὰ στιγμή ὁ ἄνθρωπος αὐτός διέκοψε τό γράψιμο, καί μέ κοίταξε. Ἦτο ἀπαράλλακτος, τά μάτια, τό βλέμμα, τό στόμα... τά πάντα.

– Χαίρω πολύ, ἀπήντησε μέ ἕνα ἐξαισιόχο χαμόγελο πού ἀπεκάλυπτε δύο σειρές ἀπό ὠραῖα κάτασπρα δόντια. Ἐπειτα προσέθεσε: «Μέ συγχωρεῖτε, κύριοι, ἀλλά τελειώνω ἕναν τόμο σήμερα τῶν ἀπομνημονευμάτων μου. Ἄν θέλετε, περάστε αὔριο νά τά ποῦμε», καί ἐξηκολούθησε νά γράφει.

Ἐγώ κοίταξα τόν γιατρό. Ἡ ὁμοιότης τοῦ ἀσθενοῦς ἦταν τόση πού δέν ἤξερα τί νά πῶ.

Ὁ Κολεόνε-Ἄλμπα μου εἶπε:

– Ἀκοῦστε, κύριε Ἐμπειρίκο. Μπορεῖτε νά ἔλθετε αὔριο. Κατόπιν μοῦ ἔκαμε νόημα νά τόν ἀκολουθήσω. Ἐγώ ἔκανα δύο-τρία βήματα καί βρέθηκα πίσω ἀπό τόν γράφοντα. Ἦθελα νά ρίξω μιὰ ματιά στά χειρόγραφα καί ἔσκυφα πάνω ἀπό τόν ὦμο του. Τό γράψιμό του ψυχοπαθοῦς ἦτο ἐπίσης ἀπαράλλακτο μέ τή γραφή τοῦ Βενετοῦ. Τώρα μέ ἔκαιε μιὰ ἀκατανίκητη περιέργεια νά δῶ τί ἔγραφε αὐτός ὁ ἄνθρωπος καί ἔσκυφα λίγο πιο πολύ. Ρίγος σύγκορμος μέ συνεκλόνησε. Ἀγαπητοί μου ἀναγνώσται, πιστέψτε ὅ,τι θέλετε, μά ἐγώ θά σᾶς πῶ αὐτό πού εἶδα. Ὁ ψυχοπαθῆς τοῦ manicomio di San Lazzaro τῆς Βενετίας πλησίαζε στό τέλος μιᾶς μεγάλης ἄσπρης κόλλας. Ἐπάνω ἔγραφε κεφάλαιον XII καί ἀμέσως ἀπό κάτω ἤκούγοντο πανομοιότυπες ὅλες οἱ φράσεις τοῦ πρώτου κεφαλαίου πού εἶχα ἀντιγράψει ἐγώ ἀπό τά ἐν Βοημία ἀνευρεθέντα ὑπό τοῦ Συλβέστρου Μοράβιχ χειρόγραφα τοῦ Τζιάκομο Καζανόβα τοῦ Seingalt.

Μπραζίλια (Μέλλοντα ταῦτα)

Όταν διά τῆς καλῆς πίστεως συμπληρωθῶν τὰ σχέδια, ἐκτελεσθῶν τὰ ἔργα καί οἰκοδομηθῆ ἡ πόλις, εἰς τήν καρδιά τοῦ μέλλοντος, εἰς τήν καρδιά τῶν ὑψηλῶν ὄροπεδίων, ἡ νέα πόλις θά ὀνομασθῆ πρωτεύουσα τῶν ἀνθρώπων.

Ἄγνωστον ἄν ἡ παλαιά, πού ἐκτείνεται πρό τοῦ ὠκεανοῦ, εἰς τοῦ πόδας τοῦ ὀρθοπλώρου βράχου, τοῦ βράχου πού ἔχει τήν ὄψιν ἐνός μεγαλυτέρου Τζέμπελ-Ἀλ-Ταρέκ, ἄγνωστον ἄν θά ἐγκαταλειφθῆ. Δέν τό γνωρίζω. Ἄλλά ἡ πρωτεύουσα θά εἶναι ἀλλοῦ, εἰς τήν καρδιά τῆς χώρας, εἰς τήν καρδιά τοῦ μέλλοντος τῆς γῆς καί τῶν ἀνθρώπων. Δέν θά σταθῶ νά ἐξετάσω τάς λεπτομερείας. Τό μόνον πού μέ ἐνδιαφέρει εἶναι ὅτι θά οἰκοδομηθῆ ἡ νέα πόλις καί ὅτι ἡ πόλις αὐτή θά εἶναι ἡ Πρωτεύουσα.

Καί ἤδη, λέγων Μπραζίλια, ὀνομάζω τήν πόλιν τῶν ἐλπίδων, τήν πόλιν πού ὅ,τι καί νά συμβῆ, θά οἰκοδομηθῆ πέραν τῶν χθαμαλῶν ἐκτάσεων, εἰς τήν καρδιά τοῦ μέλλοντος, εἰς τήν καρδιά τῶν ὑψιπέδων. Θά εὐρίσκεται δέ οὐχί μακράν ἀπό τά δάση, οὐχί μακράν ἀπό τάς φυτείας, πολύ κοντά εἰς τήν βλάστησιν τοῦ ἀδιαπτῶτου ὄργανοῦ, ὅπου αἱ περιπαθεῖς περιπλοκάδες καί οἱ γλυκεῖς ὀποί τῆς πλάσεως καί τῶν πλασμάτων, ἐκφράζουν καί πραγματοποιοῦν τοὺς ἔρωτας τῆς γῆς, τοὺς ἔρωτας τῶν ἀνθρώπων – τῶν μελαφῶν καί τῶν λευκῶν καί τῶν ἰνδομιγάδων. Γύρω θά ἐξακολουθοῦν νά ἀκμάζουν, πέραν τυχόν ὑπαρχουσῶν ὑψικαμίνων, οἱ ὄφεις, ἡμεροὶ πλέον καί ἀκακοί, οὐδόλως πονηροί, καί τὰ σκιόφιλα ὅσον καί τὰ ἡλιοχαρῆ θηρία, φιλάνθρωπα πλέον καί ἀγαθά, καί χωρὶς ἀδυναμίας.

Καί ἐνῶ ὁ Ἀμαζόνιος, ἐνῶ ὁ Ὀρινόκο θά κυλοῦν πρὸς τόν πανδέγμονα ὠκεανόν μαζί μέ τὰ νερά των, ὅλου τοῦ κόσμου τόν φρίσσοντα ἕμερον, μέσα εἰς τά δάση τῶν πλατυφύλλων δένδρων καί εἰς ὅλα τὰ ξέφωτα τῆς ἀειθαλοῦς βλαστήσεως θά πετοῦν ἐν εὐφροσύνῃ οἱ ψιττακοὶ καί ἄλλα πουλιά, πουλιά μεγάλα καί μικρά, πολλά βοῆς πολύχρωμης πουλιά, πουλιά τοῦ παραδείσου. Καί ἐνῶ εἰς τήν πυκνήν τοῦ δάσους γοητεῖαν, καί εἰς τό φῶς τό ὀξύτατο τῶν πεδιάδων, θά ἐκσπᾶ συχνά χαρμόσυνος καί ἠχηρός ὅτε μέν ὁ αὐλός ὅτε δέ ὁ γέλως τοῦ Πανός εἰς ὅλας τάς ἐποχάς τοῦ ἔτους θά ὠριμάζουν εἰς τοὺς κλώνους ὡς χαρίεντες σφικτοὶ μαστοὶ ἢ ὄρχεις σφίζοντες σπερμοβαρεῖς, πάντοτε ἀδιατίμητοι, πάντοτε χυμῶδεις, ἄκρω χυμῶδεις καί εἰς ὅλους προσιταί, ἀπασαί αἱ ὀπῶραι.

Ὁ ἥλιος θά εἶναι τόσον λαμπρός καί φωτοβόλος, αἱ νύκτες τόσον ἀβροφίληται καί ἠδυπαθεῖς, ὁ οὐρανός τόσον διαυγής καί ἀστερόεις, ὥστε κανεῖς, πλέον, τήν ἡμέραν, κανεῖς, πλέον, τήν νύκτα, κανεῖς, οὐδεῖς, οὐδεῖς θά σκέπτεται ποτέ ὅτι θά εἶναι πλέον δυνατόν νά ὑπάρξῃ εἰς τόν κόσμον πάλιν, ἡ Γέενα, ὁ Γολγοθάς, οἱ Φαρισαῖοι, οἱ ἀργυραμοιβοὶ καί τοκογλύφοι, οἱ πόλεμοι, οἱ ἀγῶνες τῶν τάξεων, οἱ Ἰσκαριῶται.

Μέλλοντα ταῦτα βέβαια. Μέλλοντα ἀλλά ἀληθῆ καί ἐν τῷ μέλλοντι ἀπτά. Θά συντελεσθοῦν δέ ὅταν περατωθοῦν τά σχέδια καί ὑψωθῆ ἡ νέα πόλις, ἡ νέα πρωτεύουσα, ὅπως ὑψώθη εἰς ἄλλους αἰῶνας ἡ Σιών, καί ἐγγύτερον ἡμῶν ἡ Νέα Ἱερουσαλήμ ἢ Salt Lake City, ἡ πόλις τῆς Πίστεως τῶν Ἀγίων τῶν Τελευταίων Ἡμερῶν, εἰς τήν καρδιά τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν, εἰς τήν καρδιά τῆς Γιούτα.

Γλυφάδα, 23.6.1958

Λεωνίδας Ἐμπειρικός – Νίκος Σιγάλας

*Τό ρευστό σχέδιο τῶν Γραπτῶν καί τά γεγονότα.
Μέ ἀφορμή τά ἀνέκδοτα κείμενα τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ
πού δημοσιεύονται στήν Ποιητική*

Δημοσιεύονται ἐδῶ τέσσερα ἀνέκδοτα κείμενα τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ. Τά τρία πρῶτα προέρχονται ἀπό τά παραλειπόμενα τῆς συλλογῆς πεζῶν κειμένων *Γραπτά ἢ Προσωπική Μυθολογία*. Εἶναι τά σύντομα, διαδοχικά «Ὁρινόκο» καί «Μπορντιγκέρα», γραμμένα τό 1941 καί τό «Τζιάκομο Καζανόβα», πού γράφεται τό 1946. Τό τέταρτο εἶναι μιᾶ πρώιμη ἐκδοχή τοῦ ποιήματος «Ὅχι Μπραζίλια μά Ὀκτάνα» τῆς Ὀκτάνας, μέ τίτλο «Μπραζίλια (Μέλλοντα ταῦτα)».

Μέ τά ἀνέκδοτα αὐτά συμπληρώνονται κάποιες ψηφίδες μιᾶς εἰκόνας πού δόθηκε, μεταξύ ἄλλων, στό προηγούμενο ἀφιέρωμα τῆς *Ποιητικῆς*¹: τῆς εἰκόνας τῶν διαφορετικῶν φάσεων τῆς συγγραφῆς τῶν πεζῶν κειμένων πού ὀνομάζονται, ἐν γένει, *Γραπτά* καί μέρος μόνο τῶν ὁποίων, γιά ποικίλους καί ἑτερόκλητους λόγους, δημοσιεύτηκαν τό 1960 μέ τόν τίτλο *Γραπτά ἢ Προσωπική Μυθολογία*.² Με τό τέταρτο κείμενο φαίνεται μιᾶ σχέση, ἰσχυρή, μιᾶς θεματικῆς (καί μιᾶς ποιητικῆς, ἐν τέλει) τῶν *Γραπτῶν* μέ τήν *Ὀκτάνα*. Μέ ἀφορμή τά ἐν λόγῳ ἀνέκδοτα καταγράφουμε στό παρόν κείμενο, πού ἀποτελεῖ ἕνα work in progress ἐν ὄψει τῆς προσεχῶς ἐκδόσεως τῶν παραλειπομένων, κάποια ἐπεισόδια ἀπό τή συγγραφή καί μορφοποίηση τοῦ ρευστοῦ σχεδίου πού ἀποτελέσαν τά *Γραπτά*.

1. Βλ. Λεωνίδας Ἐμπειρικός, «Σημείωμα γιά τά ἀνέκδοτα κείμενα τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ πού δημοσιεύονται στό παρόν ἀφιέρωμα», *Ποιητική*, τχ. 17, ἄνοιξη-φθινόπωρο 2016, σσ. 91-93.

2. Βλ. Λεωνίδας Ἐμπειρικός, «Τά *Γραπτά* ἢ Προσωπική μυθολογία τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ: Δημοσιευμένα κείμενα καί παραλειπόμενα», *Ποιητική*, τχ. 17, ὅ.π., σσ. 147-158. Γιά μιᾶ ἀναλυτική παρουσίαση τῶν διαφορετικῶν χειρογράφων καί δακτυλογράφων τῶν καταλοίπων τοῦ Ἐμπειρικοῦ πού περιέχουν τά *Γραπτά* Βλ. τό ἐκδοτικό σημείωμα τοῦ Γιώργη Γιατρομανωλάκη «Ἐκδοτικό Σημείωμα» στό Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Οἱ Ὀρίζοντες ἢ Ἀπανταχοῦ τῆς Γῆς», *Νέα Συντέλεια*, τχ. 1, 2 (2004).

Τά κείμενα «Ὅρινόκο» καί «Μπορντιγκέρα» μέσα στά Γραπτά



Τά δύο μικρά κείμενα «Ὅρινόκο» καί «Μπορντιγκέρα» εἶναι γραμμένα τόν Ἰανουάριο καί τόν Φεβρουάριο τοῦ 1941, ἀντίστοιχα, πρὶν καλέσουν τόν, τεσσαρακονταετή τότε, Ἐμπειρικό νά παρουσιαστῆι στὸν στρατό. Βρέθηκαν σέ ἓνα λυμένο φύλλο χαρτί, διαδοχικά καί ἀριθμημένα, μέ τή σειρά πού παρατίθενται. Μετά τό τέλος τῆς «Μπορντιγκέρα» σημειώνεται μάλιστα ὁ ἀριθμός τρία, δηλώνοντας τήν πρόθεση γραφῆς ἑνὸς ἀκόμα κειμένου, πού ὅμως δέν ἔχει οὔτε κἀν ἀρχίσει. Φαίνεται λοιπόν ὅτι ὁ Ἐμπειρικός εἶχε τήν πρόθεση νά γράφει καί ἄλλα, παρόμοια κείμενα, ἀλλά λόγω τῆς ἐπιστράτευσής του ἀφήνει τήν προσπάθεια στή μέση. Γιά νά κατανοήσουμε τό ἐγχείρημα αὐτό πρέπει νά γυρίσουμε περίπου ἓναν χρόνον πίσω.

Ἡ «Ἐξοδος»



Τά δύο αὐτά κείμενα ἀποτελοῦν συνέχεια μιᾶς πορείας πού ἀρχίζει, μέ τό γραμμένο στίς 17 Μαρτίου τοῦ 1940, σπονδυλωτό πεζό «Ἡ Ἐξοδος»³, ἀπό τά παραλειπόμενα τῶν Γραπτῶν ἐπίσης. «Ἡ Ἐξοδος» εἶναι ἓνα εἶδος ποιητικοῦ στροβίλου μέσα στὸν ὁποῖον σχηματίζονται πολλές ιδέες καί τρόποι πού θ' ἀναπτυχθοῦν σέ ὅλο σχεδόν τό μεταγενέστερο ἔργο τοῦ Ἐμπειρικού.⁴ Ἕνας ἀπὸ αὐτούς τούς τρόπους εἶναι καί ἡ ἄμεση, ἀπερίφραστη περιγραφὴ ἐρωτικῶν σκηνῶν (ὁ τρόπος αὐτός ὁδηγεῖ στή συνέχεια στήν ἐρωτική κυριολεξία πού ἀπαντᾷ στὸν Μεγάλο Ἀνατολικό καί, πρὶν ἀπὸ αὐτόν σέ ἄλλα πεζά τοῦ Ἐμπειρικού, ὅπως τό “Our Dominions Beyond the Seas” καί τό «Ἀνατολή» βλ. παρακάτω). Εἶναι ἐπίσης ἡ «Ἐξοδος» (ἡ σημασία τοῦ τίτλου καί τό πρόγραμμα πού τό σπονδυλωτό αὐτό κείμενο κυοφορεῖ), ἡ ἔξοδος ἀπὸ «τό μουντροῦμι τοῦ ἱστορικοῦλισμοῦ», ὅπως συνάγουμε ἀπὸ τό ἡμερολόγιο τοῦ 1943 μέρος τοῦ ὁποῖου δημοσιεύτηκε στό προηγούμενο τεῦχος τῆς Ποιητικῆς (ἡ ἔξοδος ἀπὸ «τά δάση τῆς ἀνίας»⁵, θά θυμηθεῖ ἀργότερα). «Ἐάν δέν ἔκανα τήν ψυχανάλυσή μου τότε, ἴσως νά εἶμουν ἀκόμη καί σήμερον δοῦλος τοῦ Μαρξισμοῦ, φανατικός κομμουνιστής, ἐνῶ μετά τήν ἀνάλυσή μου, ὄχι ἀπότομα καί ἀμέσως, μά βαθμηδόν, κατά στάδια, μέ πλήρη ἐπίγνωση τοῦ τί ἔκανα, κατόρθωσα νά ξεφύγω ἀπ' τά πλεμάτια ὅπου παρῆμενα

3. Δημοσιεύτηκε στό τιμητικό τεῦχος γιά τόν Ἀνδρέα Παγούλατο στή Νέα Συντέλεια, τχ. 11, φθινόπωρο 2012-χειμῶνας 2013, σσ. 10-12.

4. Νίκος Σιγάλας, «Ἡ Ἐξοδος» ὡς “μέσον” τῆς ποιητικῆς τοῦ Ἐμπειρικού καί ὡς ἀλφαβητάρι τῆς ποιητικῆς τοῦ ρεμβασμοῦ, Νέα Συντέλεια, τχ. 11, φθινόπωρο 2012-χειμῶνας 2013, σσ. 13-17.

5. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Ἡ Ρευστότης τῶν ὕδατων», Ἡ σήμερον ὡς αὔριον καί ὡς χθές, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις ἸΑγρα, 1984, σ. 58.



αφύσικα μπλεγμένος και δεμένος τόσα χρόνια, και τούτο όχι με άνεδαφικές δικαιολογίες, όχι με εκλογικευμένους συλλογισμούς, αλλά μέσα από αλληλουχία συνειδητοποιήσεων και όντοποιήσεων, πού με έβγαλαν σιγά-σιγά έξω από τό αντιβιολογικό και έργαστηριακό μπουντρούμι του ιστορικούλισμού στην άπλα στον άέρα στη στεριά και τή θάλασσα τής γενικής συμμετοχής σέ όλα εκείνα τά θεμελιώδη στοιχεία πού προέρχονται και καταλήγουν στό άρχέτυπο τής έρωτικής συμπήξεως, βιώσεως, κι ένατενίσεως του κόσμου».⁶ Πρόκειται λοιπόν για μιá έξοδο από τό μαρξισμό, πού τελείται μέσω τής ψυχανάλυσης, καθώς και για τήν έξοδο από τά έν γένει περιοριστικά, *a priori* ή υπερβατικά, ιδεολογικά σχήματα πού έμποδίζουν τήν κατανόηση τής βαθύτερης ούσίας του κοινωνικού δεσμού, ό οποίος δέν είναι άλλος από τόν έρωτα στίς διαφορετικές μορφές του. 'Ο Έμπειρικός αποδέχεται τή χεικελιανή κριτική στον καντιανό υπερβατικό λόγο, έξ ου και ή χρήση του όρου φαινομενολογία πού θά δούμε στη συνέχεια. Παραθέτουμε και πάλι από τό ίδιο ήμερολόγιο: «Έτσι μπορούμε νά ελπίσουμε ότι μιάν ήμέρα κάποια νέα γενεά θά εκπληρώσει τή φυσιολογική άποστολή του ανθρώπου. Άλλιώς θά ύπάρχει πάντοτε πολλή και φοβερή ψυχολογική και όργανική μιζέρια και φυσικά θ' άνθει πάντοτε στη θέση τής βιολογικής λειτουργίας κάποιος χριστιανισμός ή κομφουκιανισμός, κάποιος μαρξισμός ή καντισμός. Κάποιο *impératif catégorique* και κάποιο ύπερεγώ. Μέ όλες τές μειώσεις, τές ύφέσεις και τούς ξεφτισμούς του ανθρώπινου έγώ, του ανθρώπινου δυναμικού και τής ανθρώπινης ένεργητικότητας μέ όλους τούς τρομερούς κινδύνους και τές άνυπολόγιστες καταστροφές πού τέτοιες μειώσεις και ύφέσεις συνεπάγονται. [...] Άς μήν αφήσουμε λοιπόν τό θέμα του έρωτος στό ράφι, ούτε στά χέρια των ήθικολόγων ούτε στά χέρια των αισθητικών ούτε στά χέρια των ευνούχων, αλλά νά τό άρπάξουμε ως άτομα και ως όλότητες σφικτά στά χέρια μας και ως δημιουργήσουμε εμπράκτως και ύπεύθυνα μέ τή ζωή μας και όχι μόνο στά βιβλία τή νέα τάξι, τό νέο δίκαιο, τό νέο ρυθμό του έρωτος, τήν νέαν έρωτική όντότητα – δηλαδή τήν άπαραίτητη και βασική προϋπόθεση για κάθε ούσιαστική όλοκλήρωση μέσα και όχι έξω από τήν φύσι των πραγμάτων. Άς άποδείξουμε στους χαύνους οικονομολόγους, στους όμφαλοσκόπους ιδεαλιστές και στους άρνητικούς επαναστάτες, μά προπάντων στά άγόρια και στα κορίτσια των σημερινών γενεών και των έπερχομένων ότι φώς χωρίς φλόγα δέν ύπάρχει, ότι **στάχια** δίχως σπόρο δέ φυτρώνουν, ούτε σπέρμα και γάλα δίχως πέος και **μαστός** δέν αναβλύζουν, ότι τό πέος χωρίς τό αιδούιον και τό αιδούιον χωρίς τό πέος μόνο για άφοδεύσεις χρησιμεύουν και χωρίς τήν πλήρη και έλευθερά άσκηση του έρωτα ζωή πλήρης και πλήρεις άνθρωποι δέν ύπάρχουν μά ύπάρχουν μόνο μiasματικοί στείροι και χαμοσερνάμενοι και θλιβερά γελοιοι καλλικαντζάροι πού ανα-



6. Ποιητική, τχ. 17, άνοιξη-φθινόπωρο 2016, σσ. 100-101.

μασοῦν καί μηρυκάζουσαν τὸ σκῶρ τοῦ βιομηχανοποιημένου πεπτικοῦ σωλῆ-
νος των μέσα σέ φρικαλέες φυλακὲς πού ἀπέξω γράφουσαν Κοινωνικόν Ἴδρυ-
μα ἢ Εὐτυχία».⁷

Ἡ φαινομενολογία τοῦ ἔρωτα



Ἡ δυναμικὴ καὶ ὁ πλοῦτος τῶν τρόπων καὶ ποιητικῶν ἰδεῶν πού ἢ «Ἐξοδος» περιεῖχε δὲν μπόρεσαν νά κρατηθοῦν σ' ἓνα μόνον κείμενο. Χωρίστηκε ἄμεσα, τὴν ἴδια χρονιά, σέ δύο ἀνεξάρτητα κομμάτια. Ἀπὸ τὴ μία ἔχουμε τὸ σπονδυλωτό «Μορφές αἰθρίας», πού ἐντάσσεται στὰ Γραπτά, ὅπως ἐκδίδονται τὸ 1960. Ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ ἐπίσης σπονδυλωτό «Οἱ Ὅριζοντες ἢ Ἀπανταχοῦ τῆς Γῆς» εἶτε ἐναλλακτικὰ «Οἱ Ὅριζοντες ἢ Ἡ φαινομενολογία τοῦ ἔρωτος»⁸, πού γράφεται, κατὰ τὴν ἐνδειξη τοῦ τετραδίου πού τὸ περιέχει, τὸ 1941.⁹ Πρόκειται γιὰ μιὰ «φαινομενολογία τοῦ ἔρωτα», μὲ τὴν ἔννοια ὅτι διαφορετικές ἐκφάνσεις τοῦ ἔρωτα καταγράφονται ὅπως ὑπάρχουν καὶ λειτουργοῦν πίσω ἀπὸ τίς κλειστὲς πόρτες καὶ τὰ παράθυρα, πέρα ἀπὸ «τούς νόμους» πού «δὲν ὑποτάσσουσαν πάντοτε» («δὲν ὑποτάσσουσαν πάντοτε οἱ νόμοι» εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς ἐπωδούς τοῦ κειμένου). «Οἱ Ὅριζοντες» περιλαμβάνουσαν ἤδη ὀλόκληρο τὸ μεταψυχολογικὸ σχέδιο τοῦ Ἐμπειρικοῦ, θεωρητικὸ συνάμα καὶ ποιητικὸ, πού φτάνει μέχρι τὸν Μεγάλον Ἀνατολικόν καί, πέραν αὐτοῦ, στὴν Ὀκτάνα. Συνοπτικά: Οἱ ἐκφάνσεις τοῦ ἔρωτα ἀντιστοιχοῦσαν στίς διαφορετικές μορφές πού παίρνει ὁ κοινωνικὸς δεσμὸς καὶ ἡ φαινομενολογία τοῦ ἔρωτα εἶναι ἡ φαινομενολογία τοῦ κοινωνικοῦ φαινομένου, πέραν τῶν «νόμων» καὶ τῶν ἀρχαϊκῶν ἀπαγορεύσεων (ταμπού). Ἡ «φαινομενολογία τοῦ ἔρωτα» ἐπιδιώκει αὐτὸ πού ὁ Ἐμπειρικός ὀνομάζει στὸ ἡμερολόγιο καθολικὴ συμμετοχὴ στὸ «ἀρχέτυπον τῆς ἐρωτικῆς συμπήξεως, βιώσεως, κι ἐνατενίσεως τοῦ κόσμου». Μὲ αὐτὴν συμπίπτει γιὰ τὸν Ἐμπειρικό ἢ ὑπερρεαλιστικὴ ἀντίληψη, ἢ «λευκὴ ὀρατότης»¹⁰ τὴν ὁποία ἐπιτυγχάνει ὁ ὑπερρεαλιστὴς ποιητὴς, πού ὅπως ἔλεγε στὴν Ἀνδρομάχη Σκαρπαλέζου, ἐπικοινωνοῦσε μὲ τὸν Breton «πέραν τῶν ὀριζόντων».¹¹ Αὐτὸ εἶναι τὸ καινούργιον σχέδιο, πού

7. Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἴδιο ἡμερολόγιο τοῦ 1943 πού παρατίθεται ἀπὸ τὸν Γιώργον Γιατρομανωλάκη, «Ἐπίμετρο» στὸ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, Ὁ Μέγας Ἀνατολικός. Ἀνθολόγιο, Ἐκδόσεις Ἄγρρα, Ἀθήνα, 2011, σσ. 912-914.

8. Δημοσιεύτηκε στὴ Νέα Συντέλεια, τχ. 1-2.

9. Βλ. Γιώργον Γιατρομανωλάκη, «Ἐκδοτικὸ σημεῖωμα», ὁ.π.

10. «καὶ ὅμως ὑπάρχει ὀρατότης – λευκὴ ὀρατότης», Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Οἱ Ὅριζοντες ἢ Ἀπανταχοῦ τῆς Γῆς» ὁ.π.

11. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Μάχομαι γιὰ τὴν Ἐλευθερία τοῦ Ἐρωτα», συνέντευξη στὴν Ἀνδρομάχη Σκαρπαλέζου (Ἀθήνα, Μάρτιος 1967), Ἡριδανός, τχ. 4, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1976, σσ. 13-15.

προκύπτει μέ την «Ύξοδο» καί παραλαμβάνουν οί «΍ρίζοντες». Τό σχέδιο μάλιστα αὐτό μιᾶς «φαινομενολογίας τοῦ ἔρωτα» ἀντιστοιχεῖ σέ ἕναν τρόπο γραφῆς/περιγραφῆς τῶν διαφορετικῶν ἐκφάνσεων τοῦ ἐρωτικοῦ φαινομένου, ὡς διαφορετικῶν τύπων καί τρόπων κοινωνικοῦ δεσμοῦ.

Ἄφετέρου, μέσα στήν «Ύξοδο» συνεχίζεται καί παίρνει πιό συγκεκριμένη μορφή καί ἕνα παλαιότερο σχέδιο, ἢ μᾶλλον ποιητικός τρόπος: ἡ «ποιητική τοῦ ρεμβασμοῦ». ¹² Τήν ἀποκατάσταση τῆς πλευρᾶς αὐτῆς τῆς «Ύξοδος» ἀναλαμβάνουν οί «Μορφές αἰθρίας». Ἐν κατακλείδι, τόσο τό «Μορφές αἰθρίας», ὅσο καί τό «οί ፕρίζοντες» ἀκολουθοῦν τή σπονδυλωτή δομή τοῦ «Ἡ Ύξοδος». Τό μέν πρῶτο (οί «Μορφές αἰθρίας») περισυλλέγει καί πολλαπλασιάζει τά πιό λυρικά, ἄς ποῦμε, κείμενα τοῦ «Ἡ Ύξοδος», τό δέ δεύτερο («Οἱ ፕρίζοντες») τῆ φαινομενολογία τοῦ ἔρωτα.

Ἀπό τίς παραβολές στίς ἱστορίες



Σέ αὐτό τό τελευταῖο σχέδιο μιᾶς φαινομενολογίας τοῦ ἔρωτα, ὡς προέκτασή του, ὑποθέτουμε ὅτι ἔχει τήν πρόθεση νά ἐντάξει μιᾶ σειρά ἀριθμημένα κειμενάκια, ὑπό τῆ μορφή αὐτόνομων λημμάτων, μέ ἕναν ἥρωα κάθε φορά, ὅπως κάνει στίς «Μορφές αἰθρίας», ἀλλά μέ ἄμεσα ἐρωτικό περιεχόμενο. Τά κειμενάκια αὐτά ἢ θά ἐνσωματώνονταν στούς «ፕρίζοντες» ἢ θά ἀποτελοῦσαν ἕνα αὐτόνομο σπονδυλωτό πεζό. Ἄπό αὐτά πρόλαβε νά γράφει μόνο δύο, τόν «ፕρινόκο» καί τήν «Μπορντιγκέρα» πού δημοσιεύονται ἐδῶ. Μιά ἰδιαιτερότητα τῶν δύο μικρῶν αὐτῶν κειμένων, πού δηλώνεται ἤδη ἀπό τόν τίτλο, εἶναι ὅτι τό καθένα τους ἀνήκει σέ συγκεκριμένο τόπο καί χρόνο. ፕ τίτλος τοῦ πρῶτου εἶναι προφανῶς ὁ ὁμώνυμος μεγάλος ποταμός τῆς Βενεζουέλας, ἐνώ τοῦ δευτέρου ἕνα συνοριακό χωριό μεταξύ Ἰταλίας καί Γαλλίας. Καθένα μάλιστα ἀπό αὐτά τά τοπωνύμια ἀποτελεῖ καί τό ὄνομα τοῦ ἥρωα τοῦ ἀντίστοιχου κειμένου. Κάτω ἀπό τόν τίτλο ἀναγράφεται ἐπίσης καί μιᾶ ἡμερομηνία, ἡ ὁποία δίνει **στό κείμενο χαρακτηριστικά** γεγονότος, ὅπως κάνουν φέρ' εἰπεῖν οἱ Gilles Deleuze καί Félix Guattari στά *Mille Plateaux*. ¹³ Οἱ ἡμερομηνίες αὐτές, ὅπως θά δοῦμε, δέν εἶναι τυχαίες, δίνουν ἕνα κλειδί πού ὁδηγεῖ στήν πηγῆ τοῦ κειμένου. Ἡ διαφορά μέ τά στοιχειώδη ἐρωτικά ἐπεισόδια τοῦ «Οἱ ፕρίζοντες ἢ Ἀπανταχοῦ τῆς Γῆς», πού δέν ὑπάγονται σε ἕναν συγκεκριμένο χωρόχρονο, εἶναι ὅτι ἔχουμε ἐδῶ μικρές «ἱστορίες»: ἀφηγήσεις ἐνταγμένες, ἔμμεσα ἀλλά σαφῶς, στό χῶρο καί στό χρόνο, πού ἀντλοῦν ἢ καθεμία ἀπό ἕνα συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον ἢ καί συγκεκριμένες ἐμπειρίες καί πού ἀναπαράγουν ἐν μέρει τό περιβάλλον καί τίς ἐμπειρίες



12. Νίκος Σιγγάλας, «Ἡ Ύξοδος» ὡς «μέσον» τῆς ποιητικῆς», ὁ.π.

13. Éditions de Minuit, Παρίσι, 1980.

αυτές. Έτσι τὰ «Μπορντιγκέρα» καὶ «Ὀρινόκο» ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὰ πρῶτα, μέ μορφή παραβολικῶν ἀφηγήσεων, κείμενα τῶν Γραπτῶν, ὅπως «Ὁ Περιστερεών», «Ἡ Κορδέλλα», ἀκόμα καὶ «Τὰ Κείμενα», καὶ προσεγγίζουν περισσότερο αὐτὰ μέ συγκεκριμένο (καὶ μάλιστα ἀκριβές) χωρικό καὶ ἱστορικό πλαίσιο ὅπως τὸ «Ἄργῳ ἢ Πλοῦς ἀεροστάτου» (πού ἀποτελέσε ἀρχικά μέρος τῶν Γραπτῶν) καί, γενικότερα *Τὰ Χαίμαλιά τοῦ Ἐρωτα καὶ τῶν Ἀρμάτων* (τὴν τριλογία τοῦ 1945 στήν ὁποία ἐντάχθηκε στή συνέχεια ἡ «Ἄργῳ»). Χωρίς νά ἔχουν ἀντίστοιχη ἔκταση καὶ λεπτομέρεια τὸ «Ὀρινόκο» καὶ τὸ «Μπορντιγκέρα» ἔχουν τὴν πυκνότητα τοῦ γεγονότος πού τὰ κάνει νά μὴν εἶναι πιά παραβολικὲς ἀφηγήσεις ἀλλὰ ἱστορίες. Οἱ ἱστορίες αὐτές δέν ἀποτελοῦν οὔτε περιγραφές ἐρωτικῶν συνευρέσεων (ὅπως τὰ μικρὰ ἐπεισόδια τῶν «Ὀριζόντων») οὔτε ἀμιγεῖς ἐκφράσεις μιᾶς ποιητικῆς τοῦ ρεμβασμοῦ. Ἡ πυκνότητα τοῦ γεγονότος πού τὰ χαρακτηρίζει τοὺς δίνει ἕναν νέο ἀφηγηματικό χαρακτήρα, ἀποτελοῦν μικρὰ διηγήματα (ἢ μυθιστορίες) σέ συμπεκνωμένη μορφή, τὰ πρῶτα πού ἐντοπίζουμε στὸ ἔργο τοῦ Ἐμπεριόκου.

Εἶχε λοιπόν, ὑποθέτουμε, τὴν ἰδέα νά συμπληρώσει τοὺς «Ὀριζόντες» μέ ἕνα σπονδυλωτὸ ἀπὸ τέτοιες ἱστορίες, ἐπεισόδια μιᾶς «φαινομενολογίας» τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ κοινωνικοῦ δεσμοῦ, ἀντλώντας εἴτε ἀπὸ προσωπικὲς ἐμπειρίες εἴτε ἀπὸ ἀναγνώσεις εἴτε ἀπὸ διηγήσεις γνωστῶν τοῦ προσώπων, χρησιμοποιώντας σέ κάθε περίπτωση σάν καταλύτη τὴν ψυχχαναλυτικὴ του παιδεία καὶ πρακτικὴ (ἀσκούσε πλέον ἀπὸ τὸ 1935 ἐπαγγελματικά τὴν ψυχχανάλυση). Ἡ δὲ γεωγραφικὴ ποικιλία τῶν δύο πρῶτων ἱστοριῶν (μεταξὺ Νοτίου Ἀμερικῆς καὶ εὐρωπαϊκοῦ κοσμοπολίτικο Νότου) ὑποδεικνύει τὴν πρόθεσή του νά διευρύνει γεωγραφικά τὴ «φαινομενολογία τοῦ ἔρωτα» σέ διάφορα σημεῖα τοῦ ὀρίζοντος¹⁴: «Ἄπανταχοῦ τῆς Γῆς» (κατὰ το δεύτερο σκέλος ἑνὸς ἀπὸ τοὺς τίτλους τῶν «Ὀριζόντων» πού θά μπορούσε νά ἀποτελέσει καὶ τὸν τίτλο τοῦ ἐν λόγῳ σπονδυλωτοῦ). Ἡ πρόθεση αὐτὴ ὁμως ἀνακόπηκε ἀπὸ τὰ γεγονότα.

Ἡ ἐπιστράτευση τοῦ Ἐμπεριόκου καὶ οἱ πρῶτοι μῆνες τῆς Κατοχῆς: μιά πρώτη ἀσυνέχεια στὴ συγγραφή τῶν Γραπτῶν

Στὰ τέλη Φεβρουαρίου, ὅταν γράφει τὸ δεύτερο κείμενο, τὴν «Μπορντιγκέρα» καὶ ἐτοιμάζεται νά γράψει τὸ τρίτο, ἡ συγγραφή διακόπτεται λόγω τῆς ἐπιστράτευσής του. Ἔχουμε μιὰ ἀσυνέχεια, ἔξωθεν ἐπιβεβλημένη, στὴ συγ-

14. Αὐτὸ ἐξάλλου ἐπιχείρησε μετὰ τὸν πόλεμο καὶ τὸ περιοδικὸ *Le Crapouillot* μέ τὸ εἰδικὸ τεύχος-ἀφιέρωμα στὴ σεξουαλικότητα ἀνά τὴν ὑφήλιο (*La sexualité travers le monde*, 1958, διευθυντής: Jean Galtier-Boissière), δέν εἶναι συμπτωματικὸ ὅτι ὁ Ἐμπεριόκος τὸ γνωρίζει καὶ τὸ ἔχει στὴ βιβλιοθήκη του.

γραφή, όπως έχουμε τό 1944 μέ τήν όμηρία του. Έχουμε στή διάθεσή μας τήν καταγραφή ενός σύντομου ήμερολογίου έκτασης μιáμισης σελίδας, όπου περιγράφει τήν ήμέρα τής επιστράτευσής του και τήν έπομένη, δύο έβδομάδες μετά τή συγγραφή τής «Μπορντιγκέρα». Τήν πρώτη ήμέρα στό Έμπεδο τοῦ Γουδῆ, τόν εντάσσουν στους έγγραμματος, όπου συναντᾶ τρεις-τέσσερις γνωστούς του από τό παρελθόν. Ένας από αὐτούς εἶναι ὁ Λάμπης Μαλτινιώτης, ὁ ὁποῖος λέει ὅτι θά ἤθελε νά γράφει μετά τόν πόλεμο τήν αὐτοβιογραφία του διότι, σύμφωνα πάντοτε μέ τά λεγόμενά του, ἡ ζωή του εἶναι ἡ ζωή ενός –μέ τήν καλή ἔννοια– έρωτικοῦ τυχοδιώκτου. Μετά τήν εκπαίδευσή του, τόν στέλνουν νά ὑπηρετήσει στό λόχο τοῦ Στρατηγείου στήν Ἀθήνα, ἀπ' ὅπου έπρόκειτο νά ἀναχωρήσει γιά τή Λάρισα ἢ τή Βέροια. Ὡστόσο μεσολαβεί ἡ γερμανική εισβολή και ἡ συνθηκολόγηση τοῦ Τσολάκογλου και ἐπιστρέφει, ἀπολυμένος, σπίτι του. Ἀπό τή συνθηκολόγηση, στίς 20 Ἀπριλίου 1941, μέχρι τήν ἀρχή τοῦ έπομένου έτους, δηλαδή ὡς τό «Our Dominions Beyond the Seas ἢ Ἡ βίωσις τών στίχων» (ἡ πρώιμη μορφή ενός μέρους τοῦ ὁποῖου δημοσιεύτηκε στό προηγούμενο τεῦχος τής *Ποιητικῆς*¹⁵), φαίνεται ὅτι δέν γράφει τίποτε. Έχουμε δηλαδή μιᾶ δεκάμηνη παύση στή συγγραφική δραστηριότητά του και στή συγγραφή τών *Γραπτών*. Ἀρχίζει ἡ Κατοχή και στή συνέχεια ἡ ἐπιχείρηση Μπαρμπαρόσα ἐναντίον τής Σοβιετικῆς Ένωσης. Καί μόνο ὅταν εἶναι πιά σαφές (σέ ὅσους ὅπως ὁ Ἐμπειρικός παρακολουθοῦν μανιωδῶς τά παγκόσμια γεγονότα μέσω τοῦ *Ραδιοφώνου*) ὅτι ἡ ἐπέλαση τών Γερμανῶν ἀνακόπτεται, ἀρχίζει νά ξαναγράφει.

Ἀπό τόν «Ὀρινόχο» στήν «Ὀκτάνα»

Ἡ ἡμερομηνία 1898 πού ἀναγράφεται κάτω ἀπό τόν τίτλο τοῦ κειμένου «Ὀρινόχο» δίνει τό διακειμενικό, ὅπως λέμε σήμερα, κλειδί τοῦ κειμένου. Εἶναι ἡ χρονολογία ἐκδοσης τοῦ μυθιστορήματος *Le Superbe Orénoque* τοῦ Ἰουλίου Βέρν. Τό μυθιστόρημα περιλαμβάνει τήν οὐτοπία ενός μελλοντικοῦ ὑπερφυλετικοῦ κόσμου τοῦ ὁποῖου ἐκπρόσωπος, προπομπός και προφήτης εἶναι ὁ συνταγματάρχης de Kermor. Ὁ Βρετόνος αὐτός Γάλλος πατριώτης, ἀπογοητευμένος ἀπό τήν ἥττα τής Γαλλίας ἀπό τήν Πρωσία και συντετριμμένος ἀπό τό θάνατο τής Κρεολῆς γυναίκας του και τής κόρης τους, πουλáει τήν περιουσία του και ἐγκαταλείπει τή Γαλλία γιά νά ἐγκατασταθεῖ στή Βενεζουέλα και νά πραγματοποιήσει τό ὄραμά του. Εἶναι ἡ ἐποχή πού ὁ Βέρν τείνει ὄλο και περισσότερο πρὸς τή χριστιανική θρησκεία, και ὁ συνταγματάρχης ντέ Κερμόρ γίνεται μισιονάριος, Καθολικός ἱεραπόστολος. Ἐνῶ παράλληλα διέπεται ἀπό μιᾶ βαθιά διάθεση νά κατανοήσει τούς Ἰνδιάνους, πού

15. *Ποιητικῆ*, τχ. 17, ἀνοιξη-φθινόπωρο 2016, σσ. 99-101.

σέ όλoκληρο τό μυθιστόρημα ό Βέρν προσπαθει νά δικαιώσει, έπιρρίπτοντας τήν εϋθύνη τής βαρβαρότητας όρισμένων φυλών σέ μοχθηρούς Εϋρωπαίους άρχηγούς, Ίσπανούς και Γάλλους κατάδικους, οι όποιοι έχουν δραπετεύσει από τό κάτεργο τής Γαλλικής Γουιάνας και χειραγωγούν τούς Ίνδιάνους για τό δικό τους συμφέρον. Πράγματι, καταφέρνει νά ιδρύσει μιá πραγματική ίσοπολιτεία Ίνδιάνων και μή στά ύψίπεδα τής Παρίμα. **δηλαδή** στις πηγές του Όρινόκο, ένα ιδανικό χωριό όπου όλοι είναι ίσοι, όλοι παρέχουν τήν εργασία τους και απολαμβάνουν τά αγαθά της, ενώ εκείνος, εργαζόμενος σκληρά και ό ίδιος, είναι **άπλώς** ό μεσολαβητής μεταξύ Θεού και ανθρώπων.

Αϋτή είναι ή οϋτοπία, τό όραμα πού βρίσκεται στο κέντρο τής ιστορίας. Όσο για τήν πλοκή, βασίζεται στις περιπέτειες ενός νεαρού πού αποκαλύπτεται στή συνέχεια ότι είναι ή κόρη του συνταγματάρχη, ή όποία είναι ζωντανή και προσπαθει, μεταμφιεσμένη σέ άγόρι, νά ανακαλύψει τά ίχνη του επί χρόνια άφαντου πατέρα της. **Πολλά** από τά μυθοπλαστικά στοιχεία τής ζωής του συνταγματάρχη παραπέμπουν στή βιογραφία του αναρχικού γεωγράφου Élisée Reclus (1830-1905), ό όποιος συμμετείχε στην άεράμυνα τής Κομμούνας του Παρισιού και ήταν προσωπικός φίλος του Ίουλίου Βέρν. Όπως ό **ντέ** Κερμόρ, ό Reclus είχε παντρευτεί μιá Κρεολή τής Γουαδελούπης **για νά ξεπεράσει** τούς περιορισμούς πού επέβαλε ή φυλετική περιχαράκωση των εϋρωπαϊκών άποικιοκρατικών δυνάμεων τής έποχής, και δή τής Γαλλίας.¹⁶ **Τό όμώνυμο μυθιστόρημα του Βέρν παραπέμπει** αλλά και ανατροφοδοτείται διαρκώς άφενός από όσα μεταφέρει ό Γάλλος γεωγράφος Jean Chaffanjon (1854-1913), ό όποιος πρώτος διέπλευσε και έξερεύησε τήν περιοχή του Άνω Όρινόκο στην άποστολή του κατά τά έτη 1886-1887, ανακαλύπτοντας τις πηγές του, και άφετέρου στις μαρτυρίες του Élisée Reclus, ό όποιος είχε λεπτομερώς περιγράψει τά δάση και τό ροϋ του Άνω και του Κάτω Όρινόκο, καθώς και τούς διάφορους πληθυσμούς τής περιοχής: τούς Ίνδιάνους, τούς Μαύρους των παραλίων καθώς και τούς δραπέτες Μαύρους, **πρώην** σκλάβους, οι όποιοι τό έσκαγαν από τις φυτείες και έφτιαχναν χωριά στον κάτω και τον μέσο ροϋ του Όρινόκο. Οι κοινότητες αυτών των φυγάδων, πού αποκαλούνταν γενικότερα Maroon, ληλατούσαν ένιοτε τις φυτείες, δείχνοντας μικρό σεβασμό στην ιδιοκτησία και δημιουργώντας μέ τον τρόπο αυτό μεγάλη άνησυχία στους λευκούς ιδιοκτήτες των φυτειών. Έπειδή άκριβώς ήταν κατά κανόνα άντρες, συνήθιζαν νά κλέβουν Ίνδιάνες γυναίκες από τήν ίδια περιφέρεια όπου άκόμη τότε ζούσαν οι έντόπιες –όχι πάντα υπό τον πλήρη έλεγχο των ίεραποστόλων– κοινότητες των Ίνδιάνων του κάτω και

16. Νίκος Σιγάλας, «Ό ύπερρεαλισμός πέραν τής άτομικότητας και των πατρίδων ή Η αναρχική γεωγραφία του Άνδρέα Έμπειρίκου» στο Έταιρεία Άνδρίων Έπιστημόνων (έκδ.), Ό Άνδρέας Έμπειρίκος και ή Άνδρος. Ίστορικές και κοινωνικές ρίζες (Πρακτικά τής Γ΄ Συνάντησης στή Μνήμη του Άνδρέα Έμπειρίκου, Χώρα Άνδρου 17-18 Ίουλίου 2004), Άθήνα, 2006, σσ. 54-129.

μέσου ροῦ τοῦ Ὀρινόκο. Οἱ καρποὶ τῶν γάμων τῶν φυγάδων Μαύρων μέ τις Ἰνδιάνες αὐτές ὀνομάζονταν μέ τό περιφρονητικό ὄνομα *Zambaigos* (ὅπου Σαμπάιγκο σημαίνει γιός τοῦ στραβοῦ: στραβοκάνη ἢ ἀλλήθωρου). Καταλάμβαναν μιὰ ἀπό τις χαμηλότερες δυνατές θέσεις στή κοινωνική/φυλετική ἱεραρχία καί μετά τήν ἀνεξαρτησία τῆς Βενεζουέλας καί τῆς Κολομβίας ἀπασχολήθηκαν μαζικά στή βυρσοδεψία, ὅπως συχνά συμβαίνει μέ τις ὑποβαθμισμένες ὁμάδες.

Ὅλα τά παραπάνω σχετίζονται μέ τό πρόσωπο τοῦ νεαροῦ Ὀρινόκο, τοῦ ἥρωα τοῦ Ἐμπεϊρικού, τῆ ζωντανή ὄντοτητα πού παίρνει τό ὄνομα τοῦ ποταμοῦ, ὁ ὁποῖος διακορεύει τήν ἀδελφή του καί στή συνέχεια τήν παντρεύει μέ ἓνα παιδί τῆς δικῆς του ἀρεσκείας. Ὁ Ἐμπεϊρικός διασαλεύει δηλαδή τήν ἀρμονία τοῦ Ἰουλίου Βέρον, ὁ ὁποῖος παρουσιάζει μιὰ ἰδανική πολιτεία πού τελεῖ ὑπό τούς κανόνες τῆς καλύτερης ἐκδοχῆς τοῦ Ρωμαιοκαθολικοῦ Χριστιανισμοῦ: τῆ βελτίωση τῆς καθημερινῆς ζωῆς μέσω τῆς μίμησης τοῦ παραδείγματος τοῦ Χριστοῦ καί τήν ἰσότητα πού προσδίδει στούς ἀνθρώπους ἡ παρουσία τοῦ Χριστοῦ ὡς ἐνσάρκωση τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ Ἐμπεϊρικός εἰσάγει στόν κόσμο αὐτό ἓνα στοιχεῖο ἀγριότητος, ἐντάσσοντας ἐκεῖ αὐτόν τόν *Zambaigo*, πού ἀποποιεῖται τό ἀπεχθές ἐπάγγελμα τοῦ βυρσοδέψη, καί αὐτό ἀντικατοπτρίζει τήν ἀρχή τῶν ἀνθρωπολογικῶν ἀναγνώσεων του. Εἶναι ἡ ἐποχή πού διαβάζει τήν Ἀμερικανίδα πολιτισμική ἀνθρωπολόγο Margaret Mead, τόν Πολωνό ἀνθρωπολόγο Bronislaw Malinowski, τόν James Frazer, πολλά ἄλλα ἀνθρωπολογικά κείμενα τῆς ἐποχῆς καί συγγραφεῖς πού μελετοῦν τόν Εἰρηνικό, τήν Ὑποσαχάρια Ἀφρική, τόν Ἰνδικό καί τόν Νέο Κόσμο. Γνωρίζει ἀπό πάρα πολύ νέος τόν *Élisée Reclus*, ἔχει ὅλα τά ἔργα του στή βιβλιοθήκη του. Οἱ ἀναφορές του εἶναι ἐπίσης συνεχεῖς στόν Conrad Maltebrun, τόν δανέζικης καταγωγῆς πολιτογραφημένο Γάλλο γεωγράφο, πού ἔγραφε στά γαλλικά τῆ γεωγραφία του (*Précis de la géographie universelle*, 1820-1827) πού βρίσκεται καί στή βιβλιοθήκη τοῦ Μεγάλου Ἀνατολικοῦ (τοῦ πλοίου). Καί βεβαίως στή *Nouvelle géographie universelle, la terre et les hommes* τοῦ *Élisée Reclus* πού κυκλοφόρησε λίγο ἀργότερα, στό διάστημα 1876-1894 καί δέν μπορούσε νά βρίσκεται στή βιβλιοθήκη τοῦ Ἀνατολικοῦ πού ταξιδεύει τό 1867. Παρ' ὅλα αὐτά ὁ *Reclus* ἀναφέρεται στόν Ἀνατολικό ὡς στενός φίλος τοῦ Βέρον καί ὡς ἡ ριζοσπαστική καί τολμηρή πλευρά του.¹⁷ Μεταξὺ τῶν ἐθνολογικῶν του ἀναγνώσεων ἰδιαίτερη σημασία ἔχει τό βιβλίο *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*, πού γνωρίζουμε ὅτι διαβάζει τό 1938 στή γαλλική μετάφραση. Κατά τήν ἀνάγνωση σημειώνει σχόλια στό περιθώριο, ὅπως γιά παράδειγμα: «*les maudits missionnaires*» (οἱ καταραμένοι ἱεραπόστολοι), γιά τούς ἱεραπόστολους πού ἐκχριστιανίζουν τούς πληθυσμούς τῶν νήσων Τρομπριάντ (σήμερα στήν Παππούα Νέα Γουινέα), μέ ἀποτέλεσμα νά

17. Νίκος Σιγάλας, «Ἡ Ἀναρχική Γεωγραφία τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπεϊρικού, ὁ.π.

καταστρέφεται ή δομή συγγένειας της τοπικής κοινωνίας, και **κατά συνέπεια** και ή παράδοση αίμομεικτική σχέση που μπορούσαν να έχουν τά κορίτσια με τόν βιολογικό τους πατέρα. Διότι εκεί, επειδή δέν υπάρχει καν ό πατέρας σάν έννοια, αλλά μόνο ή μητέρα και ό αδελφός ή ό έξάδελφός της στό ρόλο του πατέρα, δέν ύφίσταται αίμομεικτικό ταμπού ανάλογο μέ τό οιδιπόδειο. Αυτό τό στοιχείο είχε προκαλέσει τεράστιο ζήτημα έντός της ψυχαναλυτικής κοινότητας εκείνα τά χρόνια, και είχε κάνει μεγάλη έντύπωση στόν Έμπειρικό, γιατί άνέτρεπε τή θέση του Freud ότι τό οιδιπόδειο άποτελοϋσε ένα οικουμενικό άνθρωπολογικό δεδομένο.

Άπό μιά άλλη σκοπιά, τό στοιχείο άγριότητας που εισάγει ό Έμπειρικός μέ τόν Όρινόκο στό κέντρο της οϋτοπίας του Βέρν είναι τό θεμελιωδώς «άνήθικο, μέ τήν έννοια του *amoral*»¹⁸, όπως γράφει άλλου, άσυνείδητο, που τελώντας τήν αίμομεικτική πράξη, άπελευθερώνει τήν οϋτοπία αυτή άπό τό οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Διότι χρειάζεται, γιά τόν Έμπειρικό, αυτή ή άπελευθέρωση, ώστε να μπορέσει ή άνευ τάξεων κοινότητα που οικοδομεί ό ίεραπόστολος στά ύψίπεδα της Παρίμα να άκμάσει και να μακροημερεύσει. Έχουμε έδω καθαρά τήν εφαρμογή της λεγόμενης παρανοϊκής-κριτικής μεθόδου, μέσω της όποίας (κατά τόν τρόπο που προτείνει ό Dali στην περίπτωση του *Angélu de Millet*¹⁹) ή άπελευθέρωση της επιθυμίας άπό τά οιδιπόδεια δεσμά της μέσα στην οϋτοπία του Βέρν καθιστά πιό ριζοσπαστική τήν οϋτοπία αυτή, καθιστώντας την παράλληλα πιό «άντικειμενική».

Μέσα στην έν λόγω οϋτοπία, μέσα στόν «Όρινόκο», συγκεντρώνονται γιά πρώτη φορά τά στοιχεία της ιδιαίτερης σχέσης της ποιητικής του Έμπειρικού μέ τή Λατινική Άμερική. Η σχέση αυτή βρίσκεται στό έπίκεντρο της «άναρχικής γεωγραφίας» του, ή όποία πολλά χρωστά στόν Βέρν και στόν Reclus.²⁰ Πιό συγκεκριμένα, έπίκεντρο της «άναρχικής γεωγραφίας» του Έμπειρικού θά παραμείνουν τά ύψίπεδα της Λατινικής Άμερικής. Εκεί άπό όπου πηγάζουν τά μεγάλα ποτάμια Άμαζόνιος και Όρινόκος, εκεί όπου γίνεται ή άνάμειξη των φυλών: των λευκών, των μαύρων, των Ινδιάνων και των μιγάδων. Σέ αυτές τίς γεωγραφικές συντεταγμένες εκτυλίσσεται ή «Άργώ», στή χτισμένη σέ ένα ύψίπεδο 2.640 μέτρων, στίς Άνατολικές Κορδιλλιέρες των Άνδεων, Σάντα Φέ ντέ Μπογκοτά, πρωτεύουσα της Κολομβίας, μιάς χώρας που τή διασχίζει και αυτή ό Όρινόκο. Ένώ τό ίδιο γεωγραφικό περιβάλλον γονιμοποιείται ξανά όταν ό Έμπειρικός μαθαίνει τό μεγαλεπήβολο πολεοδο-

18. «Παράρτημα 1.4» στό Νίκος Σιγάλας, *Ό Άνδρέας Έμπειρικός και ή ιστορία του Έλληνικού Υπερρεαλισμού ή Μπροστά στην άμείλικτη άρχή της πραγματικότητας*, Έκδόσεις Άγρα, Άθήνα, 2012, σ. 321.

19. Βλ. σχετικά τό κείμενο της Έλένης Μπερδούση, Άνδρέας Έμπειρικός - Salvador Dali. Η συλλογή *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία* υπό τό πρίσμα της «παρανοϊκο-κριτικής μεθόδου» στό παρόν τεϋχος της *Ποιητικής*.

20. Νίκος Σιγάλας, «Η Άναρχική Γεωγραφία του Άνδρέα Έμπειρικού», ό.π.

μικό και αρχιτεκτονικό σχέδιο των Lúcio Costa και Oscar Niemeyer το 1956 για την οικοδομή της Μπραζιλία, της νέας πρωτεύουσας της Βραζιλίας και γράφει το 1958 στη Γλυφάδα το πεζό ποίημα «Μπραζιλία (Μέλλοντα ταύτα)» που δημοσιεύεται έδω (τό δεύτερο) ποίημα της συλλογής που έμελλε να γίνει η Όκτάνα). Τότε ξυπνά και πάλι το όραμα του «Όρινόκο» και η φαντασίωση που υπήρξε ή επεξεργασία του μέσα από την κριτική-παρanoiκή μέθοδο. Μέ τη διαφορά ότι το επίκεντρο της ουτοπίας δέν είναι πλέον ή Βενεζουέλα, ούτε ή Κολομβία όπως στην «Άργώ» αλλά ή Βραζιλία. Τό όραμα τοποθετείται και πάλι «εις την καρδιά των ύψηλων όροπεδίων» και ή φαντασίωση και ή ουτοπία φουντώνουν εις την «καρδιά του μέλλοντος», την «πόλη των ελπίδων», που «θά εύρίσκεται δέ ούχι μακράν από τά δάση, ούχι μακράν από τάς φυτείας, πολύ κοντά εις την βλάστησιν του άδιαπτώτου όργανου, όπου αί περιπαθείς περιπλοκάδες και οί γλυκείς όποι της πλάσεως και των πλασμάτων, έκφράζουν και πραγματοποιοϋν τούς έρωτας της γής, τούς έρωτας των ανθρώπων των μελαψών και των λευκών και των ίνδομιγάδων», «ένω ό Άμαζόνιος, ένω ό Όρινόκο θά κυλοϋν πρός τόν πανδέγμονα ώκεανόν μαζϋ μέ τά νερά των, όλου του κόσμου τόν φρίσσοντα ύμερον».

Οί έλπίδες όμως διαφεϋδονται από την πραγματικότητα της γραφειοκρατικής Μπραζιλία, όδηγώντας τό όραμα της ιδανικής κοινωνίας των ύψιπέδων της οικουμένης να στεγασει τό 1965 στό πιό ριζοσπαστικό κείμενο «Όχι Μπραζιλία, μά Όκτάνα» (τό τελευταίο της συλλογής, τό όποιο και την όνομάζει), που άρνείται έν τέλει την οίηση των αρχιτεκτόνων και πολεοδόμων (μαρξιστών, φασιστών ή άστών) και όπου επανέρχεται ρητά ή πρώτη εκείνη πράξη του Όρινόκο: ή άποδοχή της αίμομειξίας («Όκτάνα θά πη επί γής Παράδεισος, επί της γής Έδέμ, χωρίς προπατορικών άμάρτημα, πέραν πάσης έννοίας κακού, μέ έλευθέραν εις πάσαν περίπτωσιν παντού και την αίμομειξίαν»). Ένα αντίστοιχο κλίμα, χωρίς όμως πλέον την άναφορά στά «ύψιπεδα της οικουμένης», άπηχει τό ποίημα «Γή» του 1967, της συλλογής Η Σήμερον ως Αύριον και ως Χθές, στην πρώτη του έκδοχή, που δέν αϋτολογοκρίθηκε:

ΓΗ

Ήδονικά άναμοχλεύουμε τά χώματά μας
 Σπέρνοντας στίς γυναίκες μας και μέσ' στη γή
 Σέ τούτη τή γή που κάποτε άνευ συνόρων και άνευ τάξεων θάνα²¹
 Λέγοντας γή γή γηγενής γή μάνα γή
 Γή γή πατρίδα μας παντού στην οικουμένη
 Γή της καρδιάς μας

21. Ό στίχος αυτός άφαιρέθηκε τό 1971 ένόψει της έκδοσης από τόν Ίταρο της συλλογής Η Σήμερον ως αύριον και ως χθές κατόπιν συστάσεως του έκδότη Νίκου Καρύδη. Ό Έμπειρικός άποφάσισε έν τέλει να μην έκδώσει τή συλλογή μέσα στη χούντα.

Γῆ τοῦ πέους μας
 Γῆ τῆς ψυχῆς μας γῆ
 ἄνευ ὀλέθρων, δίχως μιάσματα καί δίχως ζήλεια γῆ
 Γῆ ἄνευ ὄφρων ἐδεμική
 Γῆ ἀθωότητος καί γῆ εὐδαιμονίας
 Γῆ γηγενῆς στό αἷμα μας (δικαιοσύνη!)
 ἄνευ ὀρίων καί ἄνευ ὄρων γῆ
 Σφύζουσα γῆ τοῦ γίγνεσθαι (δόξα! μεγαλωσύνη!)
 Γῆ γῆ τοῦ μέλλοντος ὑπάρχεις ἤδη
 Στό αἷμα μας, στό σπέρμα μας καί σ' ἄσματά μας
 ΓΗ!

Η Μπορντιγέρα καί τό ἔτος 1926



Τό 1926, ἡ ἡμερομηνία πού ἀναγράφεται κάτω ἀπό τόν τίτλο τοῦ κειμένου, ἀναφέρεται σέ μιὰ συγκεκριμένη χρονιά τῆς βιογραφίας τοῦ Ἐμπεριίκου. Διαβάζουμε σέ ἓνα σημείωμα μέ τίτλο «Μερικές ἡμερομηνίες, Μερικά γεγονότα»:

1925. Διατάσσομαι νά ἐγκατασταθῶ στό *Cap Estel* μέ τόν πατέρα μου ὅπου ὑποχρεοῦμαι νά βασανίζομαι μέρα-νύχτα σέ καταναγκαστική ἀργία μέσα σέ 1.000 πειρασμούς πού δέν μποροῦσα νά ἱκανοποιήσω.

1926. Ζητῶ ἀπό τόν πατέρα μου τήν ἄδεια νά ἐπισκεφτῶ στό Παρίσι μιὰ ἐρωμένη μου καί δέν μοῦ ἐπετρέπη.

1928. Δηλώνω στόν πατέρα μου ὅτι ἀρρώστησα στό *Cap Estel* καί ὅτι ὑπό τάς τότε συνθήκας θά μοῦ ἦταν ἀδύνατο νά ἐξακολουθήσω νά ζῶ ὅπως μέ ἀνάγκαζε καί ὅτι εἶχα ὄλην τήν ἐπιθυμία καί καλή διάθεση νά θεραπευθῶ καί ὑβρισθεῖς καί μέ τόν αἰσχροτέρο τρόπο ἀπό ἐκεῖνον ἰδίως ὅταν ζήτησα νά φανεῖ δίκαιος ἀπέναντι τῆς μητέρας μου σχεδόν ἐξεδιώχθην ἀπό τό σπίτι του.²²

Τό 1926 εἶναι μιὰ χρονιά τήν ὁποία ὁ Ἄνδρέας Ἐμπεριίκος περνᾷ ὀλόκληρη στήν ἔπαυλη τοῦ πατέρα του Λεωνίδα στό *Cap Estel* τῆς Κυανῆς Ἀκτῆς, πρῖν ἀπό τήν πρώτη σύγκρουσή του μέ ἐκεῖνον, τό 1928. Εἶναι μιὰ χρονιά κατά τήν ὁποία, ζώντας στά μέτρα πού τοῦ ἐπέτρεπε ἡ τάξη του, ταξίδευε μέ τό αὐτοκίνητό του μεταξύ τῆς Γαλλικῆς καί τῆς Ἰταλικῆς Ριβιέρρας, ἐπισκεπτόμενος ἐνίοτε τά καζίνα, ὄχι γιά νά παίξει τυχερά παιχνίδια, τά ὁποία

22. Ἄνδρέας Ἐμπεριίκος, «Μερικές ἡμερομηνίες. Μερικά γεγονότα», στό Ἄνδρέας Ἐμπεριίκος, *Γράμματα στόν πατέρα τόν ἀδελφῶ του Μαράκη καί τήν Μητέρα [1921-1935]*, Ἐκδόσεις Ἄγρα, Ἀθήνα, 2009, σσ. 247-248.

ἀπεχθανόταν ἀνέκαθεν, ἀλλά γιὰ τίς «ὠραίες γυναῖκες πού ἐσύχναζαν ἐκεῖ», ὅπως γράφει στό “Our Dominions”. Στό ἴδιο κείμενο ὑπάρχουν ἀναλυτικές περιγραφές ἐρωτικῶν περιπετειῶν πού ἔζησε ἐκεῖ, μέ διαφόρων ἐθνικοτήτων γυναῖκες: δυό Ἀμερικανίδες φιλενάδες, ἡ Dorothy καί ἡ Gladys, ἡ μιὰ ἀπό τίς ὁποῖες, ἡ Gladys (Stewart) ἦταν ἡ μητέρα τῆς μέλλουσας βασιλίσσας τῆς Ἀλβανίας· μιὰ Ρωσίδα demi-mondaine τοῦ Παρισιοῦ, ἡ Lydia N. (πού ἀναφέρεται στό παραπάνω σημεῖωμα), καί μιὰ Ἀγγλοἰρλανδέζα τυχοδιώκτρια, ἡ Joan Cr.²³, τὴν ὁποία τοῦ γνώρισε ἡ πρώτη καί τὴν ἐρωτεύτηκε παράφορα, ἀλλά τοὺς χώρισε ἡ ἔντονη ζηλοτυπία του («ἡ τρομερὰ αὐτὴ νόσος» ἀπὸ τὴν ὁποία δηλώνει στό “Our Dominions” ὅτι ἔχει εὐτυχῶς ἀπὸ ἐτῶν θεραπευθεῖ). Ἡ «Μπορντιγκέρα» (ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ συνοριακοῦ χωριοῦ-θερέτρου στὴν περιοχή τῆς Βεντιμίλια πού σίγουρα πολλές φορές διέσχισε ἐκείνη τὴν ἐποχὴ) παραπέμπει ἐνδεχομένως σέ κάποια ἀπὸ αὐτές τίς περιπέτειες (θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ Joan Cr.), ἢ πρόκειται γιὰ μιὰ μυθοπλασία πού ἀπηγεῖ τὸ περιβάλλον αὐτῶν τῶν συναναστροφῶν καί συννευρέσεων. Ἡ σημασία τους τονίζεται ἀπὸ τὸ ὅτι ἐπιστρέφει σέ αὐτές στό αὐτο-ἀναλυτικὸ “Our Dominions”. Εἶναι ἓνας κόσμος μεγάλης ἐρωτικῆς ἐλευθερίας, ὑπὸ συνθήκες ὅμως ὑποταγῆς σέ ἓνα σύστημα, πατριαρχικὸ καί ταξικὸ, πού καθίσταται ὅλο καί πιὸ ἀνυπόφορο σέ αὐτόν. Σὰν ἀποτέλεσμα ἀρχίζει θεραπεία μέ τὸν René Laforgue στὰ 1928 στό Παρίσι. Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι στὴν περίπτωση τῆς «Μπορντιγκέρα» ὁ ἀναστοχασμὸς τὸν κάνει νὰ πλησιάσει αὐτὸ τὸ περιβάλλον ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς γυναίκας (ἢ τῶν γυναικῶν), τὴν πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἐν τέλει, στὴν περίπτωση αὐτῆ, ἀπὸ τὴν ἄποψη μιᾶς φαινομενολογίας τοῦ Ἑρωτα. Γενικότερα, ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσουμε ὅτι στό ἔργο τοῦ Ἑμπειρικοῦ ὑπάρχει συχνὰ ταύτιση καί μέ γυναικεῖα πρόσωπα. Σὲ ὁλόκληρο τὸν Ἀνατολικὸ, ὅπως καί σέ προγενέστερα κείμενα, ταυτίζεται καί μέ γυναῖκες: ἔχοντας ὁ ἴδιος πολλές γυναῖκες ἀναλυόμενες, ἐξοικειώνεται μέ τὸν ψυχισμό τῶν γυναικῶν, ταυτίζεται καί μέ αὐτές, καί χάρη στὴν ταύτιση φτιάχνει εὐκολότερα **γυναικεῖες περσόνας**, παραλλαγές στό κύριο μοτίβο τῆς ἀπελευθέρωσης τῆς σεξουαλικότητος, ἀλλά καί τῶν προσκομμάτων πού τίθενται σέ αὐτήν.

Ὁ Τζιάχομο Καζανόβα: ἓνας διάττων ἀστέρων τῶν Γραπτῶν

Τὸ ἀνέκδοτο πεζὸ «Τζιάχομο Καζανόβα» γράφεται στίς ἀρχές τοῦ 1946, περίοδο συγγραφικοῦ οἴστρου γιὰ τὸν Ἑμπειρικό, κατὰ τὴν ὁποία εἶχε ὅλο-

23. Βλ. φωτογραφία στό Ἀνδρέας Ἑμπειρικός, *Γράμματα στὸν πατέρα... στό ἴδιο*, σ. 27, ὅπου λανθασμένα γράφεται ὅτι πρόκειται γιὰ φωτογραφία τῶν Gladys καί Olga ἀντὶ τῶν Joan καί Olga.

κληρώσει τό μεγαλύτερο μέρος τῶν ὕστερων Γραπτῶν, καί μάλιστα στό σύντομο διάστημα ἀπό τά τέλη Ἰανουαρίου ἕως τα μέσα Μαρτίου. Ὁ Ἐμπειρικός δέν συνεχίζει τά Γραπτά ἀπό τήν ὀμηρία του καί ἐξῆς, δηλαδή ἀπό τίς 31 Δεκεμβρίου τοῦ 1944. Ὅπως μπορούμε νά υποθέσουμε ἀπό τρεῖς ἡμερομηνίες στό περιθώριο τοῦ χειρόγραφου τετραδίου πού περιέχει τά Γραπτά²⁴ (14.2.1945, 28.2.45 καί 24.3.1945), **μετά τήν Ὀμηρία** ἀντιγράφει τά προγενέστερα Γραπτά στό ἐν λόγῳ τετράδιο, θέλοντας μᾶλλον νά τοῦς δώσει μιᾶ ὀριστική μορφή, χωρίς νά προσθέτει νέα κείμενα. Μετά τήν ὀμηρία του, γράφει πρῶτα τά *Χαίμαλιά* τοῦ Ἔρωτα καί τῶν Ἀρμάτων καί τήν πρώτη ἐκδοχή τοῦ Μεγάλου Ἀνατολικοῦ καί δέν ξαναπιάνει τά Γραπτά παρά στίς ἀρχές τοῦ 1946, ὅταν ὅπως εἴπαμε γράφει καί τόν «Καζανόβα». Πρὶν περάσουμε στήν τελευταία αὐτή περίοδο, ἄς στραφοῦμε στά «Γραπτά τῆς Κατοχῆς» τά ὁποῖα διακόπτονται ἀπτόμα μέ τήν ὀμηρία. Ἔχουν ἄλλωστε κάτι νά μάς ποῦν γιά τόν Τζιάκομο Καζανόβα καί τή σχέση τοῦ Ἐμπειρικοῦ μέ τόν ἥρωα αὐτόν.



Ἀπό τίς πρώτες νίκες τοῦ χειμῶνα τοῦ 1941-1942 μέχρι τήν Ὀμηρία



Μετά τή δεκάμηνη παραίτηση ἀπό τή συγγραφή πού τήν ὀρίζουν ἡ ἐπιστροφή του καί ἡ Κατοχή, ὁ Ἐμπειρικός ἀρχίζει καί πάλι νά γράφει στίς ἀρχές τοῦ Ἰανουαρίου τοῦ 1942, μετά τίς πρώτες νίκες τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ στή Μόσχα καί στό Ροστόβ καί τήν εἴσοδο τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν στόν Πόλεμο μετά τό Πέρλ Χάρμπορ. Ἀρχίζει τότε τό “Our Dominions Beyond the Seas” πού ξεκινᾶ μέ τή φράση «Ὁ χρόνος ἤρχισε καλά. Μεγάλες ἐπιτυχίες τοῦ Ἐρυθροῦ Στρατοῦ στή Ρωσία, σημαντικές ἐπιτυχίες τῶν Ἀγγλων πέρ’ ἀπ’ τή Βεγγάζη στή Μέση Ἀνατολή. Κατά τή γνώμη μου ὅμως ὁ πόλεμος θά διαρκέσει ἀκόμη ἐπί μακρόν, παρά τήν τεραστίαν δύναμι τῆς Βρετανικῆς Αὐτοκρατορίας καί τῆς Σοβιετικῆς Ἐνώσεως καί παρά τήν εἴσοδο τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν μέ τά ἀνεξάντλητα μέσα των στόν παγκόσμιον Ἀγώνα». Τό “Our Dominions” εἶναι ἕνα αὐτό-ἀναλυτικό κείμενο, ἀνάλυσης τῶν ἴδιων του τῶν στίχων, κατά τόν τρόπο τοῦ Μπρετόν σέ διάφορα γραπτά του τῆς δεκαετίας τοῦ 1930. **Τό σύνολο** εἶναι ἕνα ἐκτεταμένο σπονδυλωτό κείμενο, ὅπου ἀναλύονται διάφορα ποιήματα (συχνά ἀπό τήν ἀνέκδοτη συλλογή 1934)²⁵ μέσῳ τῶν ψυχολογικῶν, ιδιωτικῶν καί ἱστορικῶν συμφραζομένων πού εἶναι ἀναγκαῖα γι’ αὐτό. Τό “Our Dominions” δέν εἶναι τό πρῶτο κείμενο **ἀνάλυσης** πού ἀπαντᾶ στά Γραπτά, προηγοῦνται τό «Ἄμoύρ-Ἄμoύρ» (ἀνάλυση τῆς ποιητικῆς πορείας του ἐν τῷ συνόλῳ) καί τό «Τά Τεκταινόμενα» (ἀνάλυση ὀνομάτων), εἶναι ὅμως τό πιό ἐκτεταμένο, καθῶς καί τό τελευταῖο. Ἡ



24. Γιώργης Γιατρομανωλάκης «Ἐκδοτικό Σημεῖωμα», ὁ.π.

25. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, 1934. Προϊστορία ἢ Καταγωγή, Ἐκδόσεις ἼΑγρα, Ἀθήνα, 2014.

ἐγκατάλειψη τοῦ αὐτο-ἀναλυτικοῦ λόγου ὡς μορφή ποιήσεως καθώς καί ἡ σημαντική ἀντίσταση πού πρόβαλλε στόν δοκιμαϊκό λόγο ἢ στήν τήρηση ἡμερολογίου σχετίζεται ἐνδεχομένως μέ τήν ἀντίληψη πού διαμορφώνει προοδευτικά ὅτι πρόκειται γιά ναρκισσιστικές μορφές λόγου. Τήν αἴσθησή αὐτή μπορεῖ νά ἔχει κανεῖς σέ ὀρισμένα σημεῖα τοῦ “Our Dominions” πού ἀναφέρονται στίς ἐρωτικές του κατακτήσεις, ὅπως φέρο’ εἰπεῖν, τήν ἐκτεταμένη περιγραφή τῆς ἐρωτικῆς κατάκτησης τῶν δύο Ἀμερικανίδων Dorothy καί Gladys καί τῶν ἐρωτικῶν συνουρέσεων μαζί τους. Κλείνοντας μάλιστα τό ἐπεισόδιο αὐτό ὁ Ἐμπεϊρικός σημειώνει:

Ἐναλογιζόμενος τήν περιπέτεια αὐτήν βρίσκω ὅτι παρουσιάζει ὠρισμένες ἀναλογίες μέ μιὰ περιπέτεια τοῦ Giacomo Casanova τοῦ Seingalt τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ὑπερροαλιστῆ στόν ἔρωτα. Ἐννοῶ τήν περιπέτεια μέ τίς δύο Βενετσιάνες ἐξαδέλφες, Nannette καί Suzanne πού περιγράφει στόν πρῶτο τόμο τῶν θαυμαστῶν ἀπομνημονευμάτων. Ὁ ὑπέροχος αὐτός ἐραστής κατέχει μιὰ ἀπό τίς ὑψηλότερες θέσεις στό προσωπικό μου Πάνθεον ἀνάμεσα σέ ἄλλα μεγάλα εἰδωλά μου, ὅπως αἴφνης ὁ Freud, ὁ Shakespeare, ὁ Μωάμεθ, ὁ Breton, ὁ Nietzsche, ὁ Whitman, ὁ κόμης τοῦ Lautréamont, ὁ Ἐγγελοῦ, ὁ Πάν καί ἡ Ἀφροδίτη καί ἄλλοι πολλοί καί ἀγαπητοί.

Στή συνέχεια, μέσα στήν Κατοχή καί μέχρι τήν ὁμηρία του, θά γράφει δύο πεζά πού προεκτείνουν τό σχέδιο πού εἶχε ἀρχίσει μέ τόν «Ὀρινόχο» καί τήν «Μπορντιγέρα», ἄν καί πάρα πολύ πιό ἐκτεταμένα ἀπό αὐτά. Τό πρῶτο εἶναι τό ἀνέκδοτο «Ἀνατολή» καί ἀνήκει σαφῶς στό εὐρύτερο σχέδιο μιᾶς φαινομενολογίας τοῦ Ἐρωτα. Εἶναι σπονδυλωτό καί περιλαμβάνει δύο ἀθηναϊκές ἱστορίες. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ ἱστορία τῶν ἐνοχῶν τῆς Βασιλικῆς, μιᾶς ὑπηρέτριας ἐνός ἀθηναϊκοῦ σπιτιοῦ, γιά τήν κλοπή χρημάτων τοῦ ἀφεντικοῦ της καί, παράλληλα, γιά τούς ἔρωτές της καί τήν ἀπόλαυση πού πῆρε ἀπό αὐτούς.²⁶ Τό δεύτερο ἀφηγεῖται τόν ὁμοφυλοφιλικό ἔρωτα ἀνάμεσα σέ δύο ἐξαδέλφες. Πρόκειται γιά τήν διδασκάλισσα Μαρία καί τήν ἐξαδέλφη της Ἀλκμήνη πού ἐνσωματώνονται ὡς ἔχουν, λίγο ἀργότερα, στόν Μεγάλο Ἀνατολικό. Ἡ ἱστορία αὐτή εἶναι πιθανῶς ἐμπνευσμένη ἀπό τό πρόσωπο τῆς στενῆς φίλης τοῦ Ἐμπεϊρικοῦ καί τῆς Μάτσης, ποιήτριας καί φωτογράφου Ἑλλῆς Παπαδημητρίου, μέ τήν ὁποία βλέπονταν συνεχῶς μέχρι τήν ἀναχώ-

26. Ἡ ἐνασχόληση τοῦ Ἐμπεϊρικοῦ μέ τό θέμα τῶν ὑπηρετριῶν ἀρχίζει **στό** Cap Estel, ἀφενός καθώς δημιουργεῖ ὁ ἴδιος θερμές, μή σεξουαλικές, σχέσεις μαζί τους – ὁ μόνος ἀπό τούς ἐνοίκους τοῦ οἴκου – καί ἀφετέρου, διαβάζοντας τότε τό βιβλίον τοῦ Octave Mirbeau, *Journal d'une femme de chambre*, Charpentier Fasquelle, Paris, 1900. Τό ἐνδιαφέρον αὐτό ἐντείνεται, ὅταν ἀργότερα, ἐξασκώντας τήν ψυχανάλυση, ἀκούει ἀπό τούς ἄνδρες ἀναλυομένους του τίς ἐπαφές τους μέ ὑπηρέτριες καί τή σημασία πού ἔχουν οἱ ἐπαφές αὐτές γιά τή βιογραφία τους. Δές Ἀνδρέα Ἐμπεϊρικοῦ «Un cas de nevrose obsessionnelle avec ejaculations précoces» στό *Μιά περίπτωση ἰδεοφυχαναγκαστικῆς νευρώσεως μέ πρόωρες ἐκσπερματώσεις καί ἄλλα ψυχαναλυτικά κείμενα*, Ἐκδόσεις Ἄγρα, **2001**.



ρησή της τό 1941 για τή Μέση Ἀνατολή. Ἡ τελευταία εἶναι μάλιστα συγγραφέας ενός μακροσκελοῦς ποιήματος σέ ἐλεύθερο στίχο μέ τόν τίτλο *Ἡ Ἀνατολή καί θέμα τήν ἔξοδο ἀπό τή Μικρά Ἀσία*.²⁷ Τό δεύτερο εἶναι ἡ «Ἀργώ ἢ Πλοῦς ἀεροστάτου» (γραμμένη μεταξὺ Σεπτεμβρίου καί Δεκεμβρίου τοῦ 1944), πού ἀποτέλεσε, ἀρχικά, μέρος τῶν *Γραπτῶν*, καθὼς ἐντάσσεται σέ ἕναν κατάλογο περιεχομένων τῶν *Γραπτῶν* τοῦ 1944-1945.²⁸

Ἄφενός λοιπόν τά *Γραπτά* εἶναι μιά μακρά περιπέτεια συγγραφῆς, μέ πολλές διαφορετικές φάσεις, ἐντός τῆς ὁποίας ἐντάσσονται (ἢ ἀπό τήν ὁποία προκύπτουν) πολλά εἶδη λόγου. Ἄφετέρου, ὡς ρευστό ὑπό διαμόρφωση σύνολο, τά *Γραπτά* διακόπτονται καί ἀναπλάθονται ἀπό τά γεγονότα, τά ὁποία ὁμως ἐνσωματώνονται, κατά τό δυνατόν, **στό σχέδιο τῶν *Γραπτῶν*** νά καταγράφονται καί νά ἐρμηνεύονται ποιητικά (ἢ φαινομενολογική ὄψη τοῦ ἐγχειρήματος). Μετά τήν τομή τοῦ 1941, τῆς ἐπιστροφῆς του καί τῆς Κατοχῆς, ἀκολουθεῖ ἡ βαθύτερη τομή τῆς ὁμηρίας του πού μοιάζει ἀρχικά νά δίνει τέλος στό ἐγχείρημα τῶν *Γραπτῶν*.

Ἀπό τήν Ὀμηρία μέχρι τίς Μεταμορφώσεις

Ἡ σύλληψη καί ἡ ὁμηρία τοῦ Ἐμπειρικοῦ ἀπό τήν Πολιτοφυλακή συμβαίνει σέ μιά δύσκολη γιά ἐκεῖνον περίοδο. Στίς ἀρχές τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1944 χωρίζεται μέ τή Μάτση Χατζηλαζάρου, πού τόν ἀφήνει γιά τόν Ἄνδρέα Καμπά, ἐνῶ μετά τήν ὁμηρία ἐρωτεύεται τή Βιβίκα Ζήση, ἡ ὁποία ἀπό τίς 17 Ἰουλίου μέχρι τά τέλη Ὀκτωβρίου τοῦ 1945 τόν κρατάει σέ ἀπόσταση, ἐπιτρέποντάς του μόνο νά ἀλληλογραφεῖ μαζί της. Ἀπό τήν Ἀλληλογραφία αὐτή²⁹ μαθαίνουμε ὅτι τήν ἐποχὴ ἐκεῖνη θεωρεῖ τά *Γραπτά* μιά ὀλοκληρωμένη συλλογή μέ πρῶτο χρονολογικά κείμενο τόν «Περὶστερεῶνα» τοῦ 1936 καί τελευταῖο τό «Our Dominions» τοῦ 1942. Ἡ «Ἀργώ» ἔχει πλέον ἀποχωριστεῖ ἀπό τή συλλογὴ γιά νά ἀποτελέσει τό πρῶτο διήγημα τῆς τριλογίας *Τά Χαίμαλιά τοῦ Ἐρωτα καί τῶν Ἀρμάτων*, τά δύο ἄλλα διηγήματα τῆς ὁποίας γράφονται τό 1945, μετά τήν ὁμηρία του. Ἐνῶ ἡ «Ἀνατολή» ἀποτελεῖ τή μαγιά τῆς πρώτης ἐκδοχῆς, τοῦ *Μεγάλου Ἀνατολικοῦ*, στήν ὁποίαν ἡ δευτέρη ἱστορία τοῦ σπονδυλωτοῦ κειμένου (ἡ ἱστορία τῆς Μαρίας καί τῆς Ἀλκμήνης) ἐνσωματώνεται. Μετά τήν κατάκτηση τῆς Βιβίκας Ζήση, τόν Ὀκτώβριο τοῦ 1945 καί τήν ἔκδο-

27. *Ἡ Ἀνατολή*, Τυπογραφεῖον Π. Φ. Μπαγάνη, Κάιρο, 1941 (Ἰούνιος). Σχετικά μέ τήν Ἑλλη Παπαδημητρίου βλ. Ἰωάννα Πετροπούλου, *Ἑλλη Παπαδημητρίου 1906-1993. Ὁ κανόνας καί ἡ παράβαση*, ὑπό ἔκδοση στίς Ἐκδόσεις Ἐρμῆς.

28. Φωτογραφία τοῦ πίνακα περιεχομένων τοῦ καταλόγου αὐτοῦ δημοσιεύεται στή *Νέα Συντέλεια* τχ. 1-2.

29. Ἄνδρέας Ἐμπειρικός, «Ἀποσπάσματα ἀπό γράμματα στή Βιβίκα», *Οὐτοπία*, τχ. 49, Μάρτιος-Ἀπρίλιος 2002, σσ. 39-44.

ση της Ένδοχώρας, γράφει με μεγάλο οϊστρο στις αρχές του '46 δεκαοκτώ πεζά μικρού ή μεγαλύτερου μεγέθους που αρχικά φαίνεται ότι εντάσσονται **σέ μία ή δύο συλλογές με τον τίτλο Μετεμψυχώσεις ή Μεταμορφώσεις, κατά δύο διαδοχικές ενδείξεις.**³⁰ Τά κείμενα αυτά θά ενταχθούν τελικά στην έκδοση των Γραπτών του 1960, με εξαίρεση τά «Nikolaus Schultz», «Μήτρος Τραγανάς» και «Τζιάνκομο Καζανόβα», για διαφορετικό λόγο τό καθένα. Πιό συγκεκριμένα τό «Τζιάνκομο Καζανόβα» βρίσκεται στά κατάλοιπα του Έμπειρικού αντιγραμμένο κατά τό ήμισυ, ενόψει ένδεχομένως της έκδοσης του 1960, με μερικές βελτιώσεις και διορθώσεις έν σχέσει με τήν πρώτη γραφή.

Οί «Μετεμψυχώσεις» (τίτλος με σαφέστατη άναφορά στό όμώνυμο έργο του Όβίδιου) ή «Μεταμορφώσεις» άποτελούν μία ξεχωριστή περίοδο των Γραπτών. Τό ιδιαίτερό τους χαρακτηριστικό είναι ότι στά περισσότερα από αυτά ό συγγραφέας-άφηγητής μεταμορφώνεται σέ ένα άλλο άτομο, τόν ήρωα της έκάστοτε μυθιστορίας, ταυτίζεται μαζί του, μέσω συμπτώσεων, όνείρων, παραληρημάτων, της φαντασίας ή και κάποιου τεχνάσματος, όπως φέρ' είπειν ή μεταμπίση. Κατ' αυτόν τόν τρόπο, μέσω των ποιητικών έμπειριών που άποκτώνται από τίς έν λόγω μεταμορφώσεις έπεκτείνεται σέ νέες περιοχές τό έγχειρημα της φαινομενολογίας του έρωτα (ένα γνωσιολογικό κατά βάση έγχειρημα). Τό δε μέσο αυτών των μεταμορφώσεων είναι μία τεχνική γραφής που θά μπορούσαμε ν' άποκαλέσουμε ψυχαναλυτική ένσυναίσθηση (Einfühlung) και στην όποία τώρα θά στραφούμε.

Η «έλαστική χορδέλα» της Θεραπείας

Πρόκειται για μία τεχνική της γραφής ή όποία άντλεϊ από τήν ίδια τήν τεχνική της ψυχαναλυτικής πρακτικής και τή θεωρία της. Η τεχνική αυτή εξέλισσεται σταδιακά μέσα στά Γραπτά και είναι σέ μεγάλο βαθμό συνυφασμένη με τήν όλη άπόπειρα συγγραφής τους. Οί άπαρχές μπορούμε νά ύποθέσουμε ότι σχετίζονται με τόν Ούγγροεβραίο ψυχαναλυτή Sándor Ferenczi, τόν όποιον ό Έμπειρικός θαύμαζε ιδιαίτερα³¹ και μιλούσε για αυτόν στους οικείους του. Ό Φερέντζι προσπάθησε περισσότερο από τούς ύπόλοιπους ψυχαναλυτές της γενιάς του νά καταστήσει τόν άναλυτή έναν όσο γίνεται πιό ευαίσθητο και βαθύ δέκτη της ψυχής του άναλυομένου.³² Καταφερόμενος κατά της αυθε-

30. Γιώργης Γιατρομανωλάκης «Έκδοτικό Σημείωμα», ό.π.

31. Στο κείμενό του «La technique psychanalytique» ό Έμπειρικός άναφέρει τόν Φερέντζι άμέσως μετά τό Φρόυντ μεταξύ αυτών που έπαιξαν κύριο ρόλο στη διαμόρφωση της ψυχαναλυτικής τεχνικής. Βλ. Άνδρέας Έμπειρικός, Μία περίπτωσης ιδεοψυχαναγκαστικής νευρώσεως με πρόωρες έκσπερματώσεις και άλλα ψυχαναλυτικά κείμενα, ό.π., σσ. 194-195.

32. Για τήν ψυχαναλυτική πρακτική του Φερέντζι βλ. Thierry Bokanowski, «L'acte dans la pratique analytique de Sándor Ferenczi», *Revue française de psychanalyse* 1/2006 (Vol. 70), σσ. 55-71.

ντίας του «ἐπαγγελματία ψυχαναλυτῆ» ζήτησε ἀπό τόν ἀναλυτῆ νά ἐπιστρατεύσει κατὰ τή θεραπεία ἐξίσου τήν εὐαισθησία του μέ τήν ἀναλυτική του ἱκανότητα. Στήν ἔννοια *Einsicht* (συνειδητοποίηση), πού ἀποτελεῖ γιά τόν Φρόυντ τόν ὀρίζοντα τῆς θεραπείας, ὁ Φερέντζι ἀντέτασσε τή φαινομενολογική ἔννοια *Erlebnis* (βίωση). Σέ αὐτήν ἀντιστοιχεῖ, ἀπό τήν πλευρά τοῦ ἀναλυτῆ, ἡ ἔννοια *Einfühlung* (ἐνσυναίσθηση). Ἀπό μιὰ ἐποχή καί ἔπειτα, οἱ διαφορετικές, ἐκκεντρικές συχνά, ἀπόπειρες ἀνανέωσης τῆς μεθόδου πού ἐπιχειρεῖ ἔχουν σάν στόχο νά καταστήσουν τήν τεχνική τῆς ἀνάλυσης μιὰ «ἐλαστική κορδέλα» πού ὑποχωρεῖ μέ ἀπεριόριστη ἐπιείκεια στίς τάσεις τοῦ ἀσθενοῦς εὐνοώντας τήν κατανόησή του ἀπό τόν θεραπευτή, μέσω τῆς ἀπειρης καλοσύνης τοῦ τελευταίου. Σέ αὐτήν τήν κορδέλα μάλιστα ἐνδέχεται νά παραπέμπει καί τό πεζό «Ἡ Κορδέλλα» τῶν Γραπτῶν, στό τέλος τῆς ὁποίας:

Ἔνας ἄνθρωπος ἐρυθρός, σάν ἱατροῖερεύς φυλῆς ἐρυθροδέρμων, καθισμένος στήν ἀμμουδιά, ξαφνικά τήν σταμάτησε [τήν παιδίσκη] καί μέ στοργή ἄπειρη, ἱκανή νά κορέσει καί τήν δίψα μιᾶς χώρας σάν τή Γῆ τοῦ Πυρός, τήν ξάπλωσε καί τῆς περιποιήθηκε τά φλογισμένα καί αἰμάσσοντα πόδια. Κατόπιν, ἐπῆρε τήν κορδέλλα πού κρατοῦσε στό χέρι της, τήν ἔκοψε σέ δύο ἴσα μέρη καί ἔδεσε τό καθένα γύρω ἀπό τούς ἀστραγάλους της ὅπως δένουν τούς ἱμάντας.

Ὑποθέτουμε ὅτι ὁ «ἐρυθρός» αὐτός ἄνθρωπος εἶναι ὁ Φερέντζι, πού ὑποστηρίζει, σέ μιὰ ἀπό τίς τελευταῖες διαλέξεις του (μέ τίτλο «Ἀνάλυση παιδιῶν μέ ἐνήλικες», τοῦ 1931) ὅτι οἱ ψυχαναλυτές πρέπει νά περιβάλλουν τούς ἀναλυόμενους μέ «ἄπειρη», «μητρική στοργή». Ἡ «Κορδέλλα» ἄλλωστε ἐνδέχεται νά χρωστᾶ περισσότερα στόν Φερέντζι καί εἰδικότερα στό κείμενό του «Σύγχυση τῆς γλώσσας ἀνάμεσα στούς Ἑνήλικες καί τό παιδί: Ἡ γλώσσα τῆς τρυφερότητας καί τοῦ πάθους» (1932). Ἡ ἔνταση πού δημιουργεῖται στό πεζό αὐτό τοῦ Ἐμπειρικοῦ μεταξύ τῆς παιδίσκης καί τῆς μητέρας της γύρω ἀπό τό γυναικεῖο κόσμημα πού εἶναι ἡ λευκή κορδέλα ἀντιστοιχεῖ στήν ἀπόκλιση μεταξύ τοῦ τρυφεροῦ ἐρωτισμοῦ τῆς παιδίσκης, πού δοκιμάζει τήν κορδέλα στό ἀδιαμόρφωτο σῶμα της καί τοῦ παθιασμένου ἐρωτισμοῦ τῆς ἐνήλικης μητέρας της, τῆς κατόχου τῆς κορδέλας πού στολίζει μέ αὐτήν τά ἐρωτικά της θέλητρα. Στό διάκενο πού δημιουργεῖ ἡ ἐν λόγω ἀπόκλιση, ἐντός τῆς παρεξήγησης πού ἐπιτρέπει, φωλιάζουν οἱ ἐνοχές καί ὁ κίνδυνος τῆς σχάσης (*split*) τοῦ ὑποκειμένου (ὅταν ἡ ἀπόκλιση ἀποκτᾶ τραυματική χροιά) πού μετατρέπουν τό παιδί (τήν παιδίσκη τοῦ διηγῆματος ἐν προκειμένῳ) σέ ἕνα αὐτόματο, σέ ἄνθρωπο «ἀπόντα ἀπό τόν ἑαυτό του»: τήν παιδίσκη πού περιφέρεται ἀενάως «σάν ξύπνια ἐνῶ εἶναι κοιμισμένη», στήν ἀκρογιαλιά.

Ὁ Ἐμπειρικός ἀκολούθησε ἐξάλλου τόν Φερέντζι καί τόν Otto Rank ὡς πρός τήν ἄρνηση τῆς πρωταρχικότητας τῆς ἐνόρμησης τοῦ θανάτου. Γοητεύτηκε ἐπίσης ἀπό τήν ὄντογενετική θεωρία πού ἐξέθεσε ὁ Φερέντζι στό βιβλίο



του Θάλασσα από τό όποιο εἶναι ἀναμφίβωλα ἐπηρεασμένος ὁ Μέγας Ἀνατολικός.³³ Καί ἐνῶ ἔμεινε ἀπόλυτα πιστός στήν «κλασική» ψυχαναλυτική πρακτική, σίγουρα ἐπηρεάστηκε σέ ἠθικό, συναισθηματικό καί νοητικό ἐπίπεδο ἀπό τή θεωρία τῆς ἄπειρης καλοσύνης τοῦ Φερέντζι, τήν ἔννοια τοῦ τάκτ, ὡς ἐνσυναίσθησης, καί τήν παρομοίωση τῆς ψυχαναλυτικῆς πρακτικῆς μέ μιᾶ ἐλαστική κορδέλα, ἀπεριόριστα προσαρμόσιμη στίς ἀνάγκες τοῦ ἀναλυόμενου. Ἄφενός, ὅλα αὐτά θυμίζουν τή στάση καί τούς τρόπους τοῦ Ἐμπειρικοῦ καί πέραν τῆς ἀναλυτικῆς πρακτικῆς, κυρίως ὅπως αὐτοί διαμορφώνονται σταδιακά ἀπό τή στιγμή πού ἀρχίζει νά ἐξασκεῖ τήν ψυχανάλυση καί ἔπειτα. Ἄφετέρου, ἀποτελοῦν τίς προϋποθέσεις τῆς ἄρσης τῶν ναρκισσιστικῶν ἐμποδίων πρός τήν ἐνσυναίσθηση (Einfühlung), τήν ταύτιση τοῦ ἀναλυτῆ μέ τόν ἀναλυόμενο, μέ στόχο τήν κατανόηση τῶν βαθύτερων ἐπιπέδων τοῦ ψυχιμοῦ του. Ἡ ἐξάσκηση τῆς δυνατότητος ταύτισης μέ ἕνα ἄλλο ἐγώ, μέ στόχο τήν κατανόησή του, μέσα ἀπό τήν πολύχρονη πρακτική τῆς ψυχανάλυσης, δίνουν νομίζουμε στόν Ἐμπειρικό τήν ἰδέα νά ἀξιοποιήσει τήν ἐμπειρία αὐτή γιά νά διευρύνει τόν ὀρίζοντα τῆς ὑπερρεαλιστικῆς γνωσιολογικῆς περιπέτειας. Ἡ ἐμπειρία τῆς ἐνσυναίσθησης, ἀπό τόν ἐπαγγελματία ψυχαναλυτή πού γνωρίζει τούς κινδύνους καί διερευνᾷ τά ὄρια τοῦ ταξιδιοῦ στήν ἀνθρώπινη ψυχή, δωρίζεται λοιπόν στή μυθοπλασία: στήν προσπάθεια νά γίνουν κατανοητά πρόσωπα καί καταστάσεις πέραν τοῦ ψυχαναλυτικοῦ cabinet.

Τζιάχομο Καζανόβα: «ὑπερρεαλιστής τοῦ ἔρωτα» καί νάρκισσος



Αὐτή εἶναι, νομίζουμε, ἡ γενικότερη μέθοδος τῶν «Μετεμψυχώσεων»/«Μεταμορφώσεων», πού ἐνσωματώνονται στά Γραπτά τό 1960, μετατρέποντας ἄρδην τό ὅλο σχέδιο. Ἐξω ἀπό τά Γραπτά μένει ὁμως, ὅπως εἶπαμε, ὁ «Τζιάχομο Καζανόβα» πού δημοσιεύεται ἐδῶ. Τό πεζό αὐτό ἀποτελεῖ ἐντούτοις ἕνα ἀπό τά πιό ὀλοκληρωμένα τοῦ εἴδους. Ἡ ταύτιση τοῦ ἀφηγητῆ, μανιακοῦ συλλέκτη τῶν χειρογράφων τῶν ἀπομνημονευμάτων τοῦ Καζανόβα, μέ τόν ἴδιο τόν Καζανόβα περνᾷ ἀπό τήν ἀνάγνωση καί τήν ἀντιγραφή τῶν ἀνέκδοτων χειρογράφων τῶν ἀπομνημονευμάτων καί μετατρέπει τόν πρῶτο (πού ὀνομάζεται μάλιστα ρητά Ἀνδρέας Ἐμπειρικός) ἀπό θαυμαστή σέ μιμητή τοῦ δευτέρου. Ὁ ἴδιος μάλιστα ὁ Καζανόβας ἐμφανίζεται στό τέλος, ζωντανός, ὡς παράφρων πού παριστάνει τόν ἑαυτό του, μέσα στό Μανικόμειο τῆς Βενετίας, νά συγγράφει μέ ἀκριβεία τά ἀπομνημονεύματα πού ὁ συλλέκτης Ἀνδρέας Ἐμπειρικός ἔχει μόλις ἀντιγράψει σέ ἕναν πύργο

33. Νίκος Σιγάλας, «Τό ὡκεάνιο αἶσθημα ἢ κάποιες ὑποθέσεις γιά τή ναυπηγική τοῦ Μεγάλου Ἀνατολικοῦ», *Νέα Ἐστία*, τχ. 1744 (Ἀπρίλιος 2002), σσ. 632-666.

της Βοημίας μεταμφιεσμένος σέ Πολωνοεβραϊο φιλικατζή και τό περιεχόμε-
νο τών όποίων δέν ἦταν συνεπῶς δυνατόν νά εἶναι γνωστό στόν ψυχοπαθή
αὐτόν τῆς Βενετίας. Τά ιστορικά και φιλολογικά στοιχεῖα εἶναι ἰδιαιτέρως
ἀκριβῆ, ἀποδίδοντας τήν εἰκόνα τῆς προπολεμικῆς Κεντρικῆς Εὐρώπης πού
εἶχε πιά χαθεῖ. Ἐνώ τό ἰδιότυπο χιοῦμορ και ἡ ἀπρόοπτη ὀργάνωση τών
μεταμορφώσεων/ταυτίσεων ἔχουν ἕναν τόνο *Commedia dell'arte*. Γιατί ὅμως
αὐτό τό τόσο ἐπιτυχημένο, ἀρχιτεκτονικά, πεζό, τόσο εὐχάριστο στήν ἀνά-
γνωση και τόσο μοντέρνο, μένει ἔξω ἀπό τα *Γραπτά*; Ἴσως γιατί μέσω τῆς
ἐνσυναίσθησης, τῆς ταύτισης μέ τόν ἥρωα τοῦ διηγήματος ὁ συγγραφέας
μετέχει και τοῦ ναρκισσισμοῦ τοῦ Καζανόβα. Και εἶναι μᾶλλον αὐτό τό στοι-
χεῖο πού τόν κάνει νά μήν ἀντιγράψει ὡς τό τέλος τό πεζό, ἀφήνοντάς το ἔξω
ἀπό τά *Γραπτά*. Καθώς ἡ πορεία ἡ ὁποία καθιστᾶ τήν ἐνσυναίσθηση μιᾶ
ψυχαναλυτικῆ/λογοτεχνικῆ τεχνικῆ περνᾶ ἀπό τόν ἔλεγχο τοῦ ναρκισσισμοῦ
τοῦ ὑποκειμένου ψυχαναλυτῆ/ποιητῆ. Μόνο αὐτός ὁ ἔλεγχος ἐξασφαλίζει τή
διαχείριση τῆς ἀντιμεταβίβασης και τήν ἀκόλουθη ἐξασφάλιση τῆς γνωσιο-
λογικῆς ἀξίας τῆς σχέσης τοῦ ἀναλυτῆ μέ τόν ἀναλυόμενο. Μέ χεγκελιανούς
ὄρους, οἰκείους στόν Ἐμπειρικό, ἡ ὅλη διαδικασία πρέπει νά ἐξασφαλίζει τήν
«αὐτοσχασία» τοῦ ἀντικειμένου μέσα στό ὑποκείμενο.³⁴ Καί γι' αὐτό ἀπαι-
τεῖται τό ὑποκείμενο (τῆς ἐνσυναίσθησης, ἐν προκειμένῳ) νά ἀφήνει τό ἀντι-
κείμενο ἐλεύθερο ἐντός του. Ἀντιγράφοντας λοιπόν τόν «Τζιάκομο Καζα-
νόβα», ὁ Ἐμπειρικός πιθανῶς διαπίστωσε ὅτι ὁ, ἀναγκαῖος γιά μιᾶ τέτοια
αὐτοσχασία τοῦ ἀντικειμένου, ἔλεγχος τοῦ ναρκισσισμοῦ τοῦ συγγραφέα δέν
εἶχε ἐπιτευχεῖ. Ἴσως μάλιστα γιά κάτι τέτοιο νά μήν προσφερόταν και τό
ἴδιο τό ἀντικείμενο, ὁ ἥρωας τῆς ἱστορίας Τζιάκομο Καζανόβα, πού σταδια-
κά ἐξωθήθηκε ἀπό τό πάνθεον τών ἠρώων τοῦ Ἐμπειρικοῦ, λόγω ἀκριβῶς
τοῦ ἐντονου ναρκισσισμοῦ του.

Θυμᾶται μάλιστα ὁ Λεωνίδας Ἐμπειρικός ὅτι μετά τήν προβολή τῆς ται-
νίας *Casanova* τοῦ Φελλίνι, ὁ πατέρας του ἐξήγησε σέ αὐτόν και στή μητέρα
του Βιβίκα τή σταδιακή ἀπομάκρυνσή του ἀπό τόν «μεγάλο ποιητή τοῦ
ναρκισσισμοῦ», τόν παλαιό τοῦ ἥρωα Τζιάκομο Καζανόβα.

34. Νίκος Σιγάλας, «“Ἡ Ἐξοδος” ὡς “μέσον”...» ὁ.π., σ. 15.

Γ Η

Ἡδοῦμαι ἀγαπᾶμαι καὶ χιμάρη παρ
Λυφροῦ καὶ οὐκ ἔστιν παρ καὶ πῦρ οὐκ ἔστι
Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ οὐκ ἔστιν ἀπὸ οὐρανοῦ καὶ
ἀπὸ γῆς δᾶρα

Ἐξοῦσθε καὶ καὶ ἰσχυροὶ καὶ πάντα καὶ
Ἐν καὶ ἰσχυροὶ καὶ οὐκ ἔστιν ἀπὸ οὐρανοῦ
Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ
Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ

Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ καὶ
Ἐν τῷ οὐρανῷ, δὲ καὶ ἰσχυροὶ καὶ δὲ καὶ ἰσχυροὶ καὶ
Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἰσχυροὶ

Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ καὶ ἰσχυροὶ

Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἰσχυροὶ (δὲ καὶ ἰσχυροὶ.)

Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἰσχυροὶ καὶ

Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἰσχυροὶ (δὲ καὶ ἰσχυροὶ.)

Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἰσχυροὶ ἰσχυροὶ

Ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἰσχυροὶ καὶ ἰσχυροὶ καὶ
Γ Η!

Ἑλένη Μπερδούση

Ἀνδρέας Ἐμπειρικός – *Salvador Dali*.

Ἡ συλλογή *Γραπτά ἢ Προσωπικὴ Μυθολογία*
ὑπὸ τὸ πρῶτο τῆς «παρανοϊκο-κριτικῆς μεθόδου»

Στὴ «Διάλεξη περὶ σουρρεαλισμοῦ» πού ἔδωσε στίς 25 Ἰανουαρίου 1935 ἡ στή Λέσχη Καλλιτεχνῶν, ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός ὑπογράμμισε τὴν «πολύτιμη προσφορά» τοῦ Σαλβαντόρ Νταλί στοῦ ὑπερρεαλιστικοῦ κινήματος.¹ Ἀπὸ τὸ δοκίμιο, μάλιστα, τοῦ Ὀδυσσεά Ἐλύτη «Τὸ χρονικὸ μιᾶς δεκαετίας» πληροφοροῦμαστε ὅτι ἡ «παρανοϊκο-κριτικὴ μέθοδος» – τὸ βασικὸ θεωρητικὸ ἐργαλεῖο τοῦ Νταλί – ἀποτέλεσε ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα συζήτησης στὴ διάλεξη.² Ἐπιπλέον, σ' ἓνα πεζόμορφο ποίημα τοῦ ἀνέκδοτου κειμένου «Our Dominions Beyond the Seas ἢ ἡ Βίωσις τῶν στίχων», τὸ ὁποῖο ἀρχικὰ ἦταν ἐνσωματωμένο στὴ συλλογή *Γραπτά ἢ Προσωπικὴ Μυθολογία*, ὁ Ἐμπειρικός ἀναφέρεται μὲ ἰδιαίτερο θαυμασμὸ στὴ «διάνοια τοῦ Ἰσπανοῦ ὑπερρεαλιστῆ».³ Ἐκτὸς ἀπὸ τίς μαρτυρίες αὐτές, ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν δύο ἐπιστολές πού ἀνευρίσκονται στοῦ ἀρχεῖο τοῦ ποιητῆ, μία τοῦ Νικόλα Κάλας καὶ μία τοῦ Oscar Dominguez, διότι ἀποδεικνύουν ὅτι ὁ ποιητὴς ἐνημερωνόταν τακτικὰ γιὰ τὴ δράση τοῦ Νταλί.⁴ Μὲ ἀφορμὴ τὰ παραπάνω, ἀλλὰ καὶ τίς σχετικὲς ὑποδείξεις τῆς κριτικῆς⁵, θά προσπαθῶ νὰ σκιαγρα-

1. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Διάλεξη περὶ σουρρεαλισμοῦ. Ἡ διάλεξη τοῦ 1935*, εἰσ.-ἐπιμ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ἐκδόσεις Ἰαγρὰ, 2009, Ἀθήνα, σ. 83.

2. Ὀδυσσεά Ἐλύτης, *Ἀνοιχτὰ Χαρτιά*, Ἰκαρος, Ἀθήνα, 2009, σσ. 351-352.

3. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, «Our Dominions Beyond the Seas ἢ ἡ Βίωσις τῶν στίχων», *Σύγχρονα θέματα* 118-119 (Ἰούλιος-Δεκέμβριος 2012), σ. 10.

4. Τίς ἐπιστολές παραθέτει ὁ Νίκος Σιγάλας στὴ μελέτη του Ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός καὶ ἡ ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ὑπερρεαλισμοῦ ἢ μπροστά στὴν ἀμείλικτη ἀρχὴ τῆς πραγματικότητος, Ἐκδόσεις Ἰαγρὰ, Ἀθήνα, 2012, σσ. 248 καὶ 330-331.

5. Βλ. κυρίως Νίκος Σιγάλας, Ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός καὶ ἡ ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ὑπερρεαλισμοῦ, σσ. 64-69 καὶ 280-286. Ἀφοῦ ὑπογραμμίζει τὴν «τομὴ πού εἰσήγαγε ὁ Dali» στοῦ ὑπερρεαλιστικοῦ κινήματος, ὁ Σιγάλας ἐπισημαίνει ὅτι ἡ «παρανοϊκο-κριτικὴ μέθοδος» ἐπηρεάζει καθοριστικὰ τὸ πεζογραφικὸ ἔργο τοῦ Ἐμπειρικοῦ· στὰ *Γραπτά*, ἡ ἐπιτροπὴ αὐτὴ τεκμαίρεται – σύμφωνα μὲ τὸν μελετητὴ – ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ἐπανερμηνείας μυθικῶν καὶ ἱστορικῶν γεγονότων. Ἀναφορὴς στὴ σχέση τοῦ Ἐμπειρικοῦ μὲ τὸν Νταλί ἔχουν γίνῃ, ἐπίσης, ἀπὸ τοὺς ἐξῆς μελετητές: Roderick Beaton, *Εἰσαγωγή στὴ νεότερη ἑλληνικὴ λογοτεχνία. Ποίηση καὶ Πεζογραφία, 1821-*

φήσω τό διάλογο πού άναπτύσσει ή ποιητική του Έμπεριόκου μέ τήν «πα-
ρανοϊκο-κριτική μέθοδο» του Νταλί μέσα από τήν εξέταση των Γραπτών.

* * *

Η είσοδος του Νταλί τό 1929 στό ύπερρεαλιστικό κίνημα συμπίπτει μέ τήν
έκδηλωση μιιάς βαθιάς κρίσης στις σχέσεις του ύπερρεαλισμού μέ τήν ψυχα-
νάλυση. Ο άυτοματισμός –ό βασιικός άγωγός έπικοινωνιάς τής ύπερρεαλι-
στικής μέ τήν ψυχαναλυτική θεωρία– έμοιαζε άσυμβίβαστος μέ τήν έξαγγελ-
λόμενη πολιτική επανάσταση: ή άυτοματική τεχνική στηριζόταν στήν παθη-
τική σύλληψη του άσυνειδήτου, στον έξοβελισμό τής λογικής και στον άπό-
λυτο ύποκειμενισμό· έκ διαμέτρου αντίθετες ήταν οι νέες επιδιώξεις του
κινήματος πού άπαιτούσαν ένεργή συμμετοχή του ύποκειμένου, αξιοποίηση
τής συνειδησιακής λειτουργίας και στροφή στό άντικείμενο. Μέ τήν «παρα-
νοϊκο-κριτική μέθοδο» ο Νταλί έπιχείρησε νά άποκαταστήσει –ή έν πάση
περιπτώσει νά έξομαλύνει– τήν έν λόγω σύγκρουση βασιισμένος στις μελέτες
του Freud για τίς ψυχώσεις και, συγκεκριμένα, για τήν παρανοϊκή ψυχοπα-
θολογία σύμφωνα μέ τήν όποία τό ύποκείμενο έπιχειρεί, μέσω των μηχανι-
σμών τής «προβολής» και τής «διάσπασης», νά όργανώσει τήν πραγματικό-
τητα γύρω του και νά τήν προσαρμόσει στις επιθυμίες του.⁶

Η «παρανοϊκο-κριτική» θεωρία άναπτύσσεται για πρώτη φορά πλήρως
τό 1930 στό άρθρο «L'Áne pourri».⁷ Έκει ο Νταλί ύποστηρίζει ότι πρόθεση
του ύπερρεαλισμού δέν είναι άπλώς –όπως εύαγγελίζεται ο André Breton
στό πρώτο μανιφέστο– ή προέκταση τής πραγματικότητας, αλλά ή «όλοκλη-
ρωτική άποκήρυξη» τής και ή αντικατάστασή τής άπό τον κόσμο τής επιθυ-
μίας: για τον σκοπό αυτό, τά ύπερρεαλιστικά μέσα όφείλουν νά άποκτήσουν
–όπως γράφει– «ένεργητικό» και «συστηματοποιημένο» χαρακτήρα. Μέσα
σ' αυτό τό πλαίσιο εισάγεται ή τεχνική των «διπλών εικόνων» πού όρίζεται
ώς ή «άναπαράσταση ενός άντικειμένου τό όποιο, χωρίς τον παραμικρό
μορφικό ή άνατομικό μετασχηματισμό, άποτελεί ταυτόχρονα τήν άναπαρά-
σταση ενός άλλου άπολύτως διαφορετικού άντικειμένου, πού έπίσης στερεί-

1992, μτφρ. Εύαγγελία Ζούργου – Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Άθήνα, 1996, σσ. 272-273· Guy Saunier, «Νεοπτόλεμος ή ό ποιητής ως κριτικός παρανοϊκος», Άνδρέας Έμπεριόκος. Μυθολογία και ποιητική, Έκδόσεις Άγρα, Άθήνα, 2001, σσ. 27-34· Helena Badell, «Andréas Embiricos: Le "poème événement" et les "mécanismes des rêves" dans *Écrits ou Mythologie personnelle*», *Cahiers Tristan Tzara* (2010), σσ. 309-313.

6. Βλ. Sigmund Freud, "Psycho-analytic notes on an autobiographical account of a case of paranoia (dementia paranoides)", *SE XII* (1911-1913), ed. James Strachey, Hogarth Press, London, 1991, σσ. 9-82.

7. Salvador Dali, "The rotting donkey", *Oui. The paranoid-Critical Revolution. Writings 1927-1933*, ed. Robert Descharnes, transl. Yvonne Shafir, Exact Change, Boston, 1998, σσ. 115-119.

ται κάθε είδους μορφική αλλαγή ή ανωμαλία αποκαλύπτοντας κάποια όργανωση». Σύμφωνα, δηλαδή, με την τεχνική αυτή, ή άσυνείδητη επιθυμία «προβάλλεται» σ' ένα αντικείμενο της αντίληψης και, εν συνεχεία, προκύπτει μιά διαδοχική αλυσίδα εικόνων οι όποιες, ως φορείς τής ίδιας πρωταρχικής επιθυμίας, αποτελούν μορφικές αντανakλάσεις του άρχικου πρωτοτύπου. Άφου ό μορφικός δεσμός του «ειδώλου» με τό άρχικό αντικείμενο όρίζεται από ένα άσυνείδητο ψυχικό δεδομένο, ό Νταλί, σε μεταγενέστερο άρθρο του, θά χρησιμοποιήσει για τόν προσδιορισμό τών ειδώλων τόν όρο «ψυχικά φαινόμενα».⁸

Έπιπλέον, στό «L'Áne rouigi» ό Νταλί έπισημαίνει –άπηχώντας προφανώς τίς σχετικές έπισημάνσεις του Φρόντ⁹ – τήν αναλογία πού ύφίσταται ανάμεσα στή συνήθεια τών παρανοϊκών νά έρμηνεύουν ύποκειμενικά τήν πραγματικότητα και τήν ψυχανάλυση. Έτσι, θά ύποστηρίξει ότι ή διαδοχική παραγωγή τών διπλότυπων λειτουργεί –κατ' άντιστοιχία με τήν ψυχαναλυτική πρακτική– ως έρμηνευτικός μηχανισμός πού «προμηθεύει τή συνείδηση με τό κλειδί τής γέννησης και καταγωγής τής φύσης τών όμοιωμάτων» (άποκαλύπτει, δηλαδή, τή λανθάνουσα έπιθυμία). Αυτό, ώστόσο, πού πρέπει νά τονιστεί ιδιαίτερα σχετικά με τήν παραπάνω διαδικασία είναι ό καθοριστικός ρόλος πού παίζει ή συναναστροφή τών ειδώλων με τήν πραγματικότητα· συγκεκριμένα, όσο πιό άμεση είναι ή συναναστροφή τόσο έμφανεστερα διαγράφεται ή έπιθυμία: αυτό διότι «ό πιό βίαιος και σκληρός αυτόματισμός προδίδει» –όπως έξηγγεί ό Νταλί– «τό μίσος πρός τήν πραγματικότητα και τήν ανάγκη διαφυγής σ' έναν ιδανικό κόσμο». Παρουσιάζεται, έπομένως, στήν «παρανοϊκο-κριτική μέθοδο» μιά έγγενής αντίφαση: για νά άποκαλυφθεί ή έπιθυμία και νά «άποκηρυχθεί» ή πραγματικότητα, τά είδωλα όφείλουν νά τρέφονται συνεχώς από τό πραγματικό.¹⁰

Τό κείμενο του Νταλί *Le myth tragique de l' Angélu de Millet* άποτελεί ένα

8. Dalí, «Interprétation paranoïaque – Critique de l'image obsédante “L'Angélu” de Millet». Nouvelles considérations générales sur la mécanique du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste», *Oui 2: L' Archangélisme scientifique*, Denoël/Gonthier, Paris, 2004, σ. 8.

9. «Ένα έκπληκτικό και γενικά παραδεκτό χαρακτηριστικό τής συμπεριφοράς τών παρανοϊκών είναι ότι άποδίδουν τή μεγαλύτερη σημασία στίς μικρότερες λεπτομέρειες τής συμπεριφοράς τών άλλων ανθρώπων πού έμεις συνήθως άγνοούμε, τίς έρμηνεύουν και τίς τοποθετούν στή βάση μακροπρόθεσμων συμπερασμάτων. [...] Στήν παράνοια έρχονται στή συνείδηση πολλά πράγματα τών όποιών ή παρουσία στό άσυνείδητο φυσιολογικών και νευρωτικών άτομων μπορεί νά αναδειχθεί μόνο μέσω τής ψυχανάλυσης» (Freud, “The Psychopathology of Everyday Life”, *SE VI* (1901), σ. 255)· βλ. έπίσης Freud, “Constructions in Analysis”, *SE XXIII* (1937-1939), σ. 268.

10. Όπως χαρακτηριστικά έπισημαίνει άλλοι ό Νταλί: «Η παράνοια, χάρη στήν παρανοϊκο-κριτική μέθοδο, αναπτύσσεται σάν τήν κυτταρική ανάπτυξη. Πολλαπλασιάζεται όσο τρέφεται από αυτό πού όνομάζεται πραγματικότητα» (Dalí, *Maniac Eyeball. The Unspeakable Confessions of Salvador Dalí*, Creations Books, United Kingdom, 2004, σ. 158).

άντιπροσωπευτικό παράδειγμα τής «παρanoiκό-κριτικής μεθόδου».¹¹ Σύμφωνα με τον ίδιο, ή ρεαλιστική εικόνα του προσεχόμενου ζευγαριού που πρωταγωνιστεί στον πίνακα *L'Angelus* του ζωγράφου Jean-François Millet αναπαριστά, όχι ένα θρησκευτικό –όπως εκ πρώτης όψεως φαίνεται– στιγμιότυπο, αλλά ένα οιδιπόδειο «δράμα» (τήν επικείμενη σεξουαλική επίθεση τής μάνας προς τον γιό της). Τό λανθάνον σημασιολογικό υπόβαθρο «φωτίζεται» μέσα από μία σειρά φαντασιώσεων οι οποίες λειτουργούν ως μορφικές αναπαραστάσεις τής εικόνας του *L'Angelus* και διακρίνονται για τον σταδιακά αυξανόμενο «άντικειμενικό» τους χαρακτήρα. Πρόκειται –μέ άλλα λόγια– για εκφάνσεις τής ίδιας επιθυμίας, ή οποία τροφοδοτείται από την πραγματικότητα για να έρθει στο φώς. Σχετικά με την τελευταία και πιο «άντικειμενική» φαντασίωση, ό Νταλί θά χρησιμοποιήσει τον όρο «σύνθεση» –παραπέμποντας έτσι στο τελευταίο στάδιο τής ψυχαναλυτικής έργασίας–, αφού ως «έξαιρετικά διαυγής» είναι αυτή που αποκαλύπτει την επιθυμία.¹² Νά σημειωθεί εδώ ότι τό έγχείρημα του Νταλί άποτελεί ουσιαστικά ένα είδος αυτοανάλυσης, αφού τό ύλικό που άρδεύει τίς περιγραφόμενες φαντασιώσεις (άκριδες, ψάρια, παραλία του Port Lligat κλπ.) είναι άποκλειστικά αυτοβιογραφικό· ή τάση προς αυτοβιογράφηση είναι, άλλωστε, διακριτικό γνώρισμα του Νταλί και άφορα όλόκληρη την καλλιτεχνική παραγωγή του.

Οι βασικές θεωρητικές συνιστώσες τής «παρanoiκό-κριτικής μεθόδου» –κυρίως ή ανάδειξη τής ύποκειμενικότητας μέσω τής αντικειμενικότητας, ή ενεργητική χρήση του μυαλού και ή συστηματοποίηση– κυριάρχησαν τή δεκαετία του '30 στα ύπερρεαλιστικά δρώμενα τής Γαλλίας και έπηρεασαν σε μεγάλο βαθμό τά γραπτά του ίδιου του Μπρετόν. Όπως χαρακτηριστικά έπισημαίνει ό Jean-Michael Rabaté, τό νέο «παρanoiκό» μοντέλο καλλιτεχνικής μεταμόρφωσης τής πραγματικότητας όδηγησε σε μία σημαίνουσα ιδεολογική τομή που όροθέτησε τή ξαφνική μετάβαση από την «ύπερρεαλιστική θεωρία τής Ύστερίας» σε μία «Ύπερρεαλιστική θεωρία τής Παράνοιας».¹³ Έξάλλου, από τό 1932 και έξής δεσπόζει στον ψυχαναλυτικό χώρο ό Jacques Lacan, ό οποίος άσχολήθηκε συστηματικά με την παράνοια, συνδέθηκε στενά με τούς έκπροσώπους του κινήματος (ιδιαίτερα με τον Νταλί) και άρθρογρα-

11. Dali, *The Collected Writings of Salvador Dali*, ed.-trans.: Heim Finkelstein, Cambridge University Press, United Kingdom, 1998, σσ. 282-297 (κυρίως 291-292). Τό συγκεκριμένο κείμενο γράφεται μεταξύ των έτών 1932 και 1933, αλλά δημοσιεύεται τό 1963· τό άρθρο «Interpretation paranoiaque – Critique de l' image obsedante "L'Angelus" de Millet», όπου ό Νταλί εισήγαγε –όπως σημειώθηκε ήδη– τον όρο «ψυχικά φαινόμενα», άποτελοϋσε μία σύντομη εισαγωγή στο όπο έκδοση κείμενο.

12. Dali, *The Collected Writings*, σ. 292.

13. Jean-Michael Rabaté, "Loving Freud Madly: Surrealism between Hysterical and Paranoid Modernism", *Journal of Modern Literature* 25 (Summer 2002), σ. 59. Βλ. έπίσης Νίκος Σιγάλας, *Ό Άνδρέας Έμπερίκος και ή ιστορία του έλληνικού ύπερρεαλισμού*, σ. 65.

φοῦσε συχνά στά ὑπερρεαλιστικά περιοδικά.¹⁴ Παρενθετικά νά σημειωθεῖ ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Λακάν γνωριζόταν προσωπικά μέ τόν Ἐμπειρικό καί εἶχε ἐπισημάνει γιά τόν Ἑλληνα ποιητή –σύμφωνα μέ μαρτυρία τοῦ Νάνου Βαλαωρίτη– ὅτι ἦταν «πρωτοπόρος στήν ἀνάλυση τῶν ψυχώσεων».¹⁵

* * *

Ἡ συλλογή τοῦ Ἐμπειρικοῦ *Γραπτά ἢ προσωπική μυθολογία* δημοσιεύεται τό 1960 καί περιέχει εικοσιτέσσερα πεζόμορφα κείμενα γραμμένα τή δεκαετία 1936-1946: τό πρῶτο εἶναι τό «Ἀμούρ-Ἀμούρ», τό ὁποῖο λειτουργεῖ ὡς ἓνα εἶδος θεωρητικῆς δεξαμενῆς γιά ὅ,τι ἀκολουθεῖ καί –ὡς ἐκ τούτου– τίθεται ἀπό τόν συγγραφέα «ἀντί προλόγου»: τά ὑπόλοιπα κείμενα μοιράζονται σέ τρεῖς ἐνόητες πού παίρνουν τούς τίτλους: (i) «Μυθιστορία», (ii) «Τά γεγονότα καί ἐγώ», (iii) «Πρόσωπα καί ἔπη».¹⁶ Στήν ἑναρξη τοῦ «Ἀμούρ-Ἀμούρ», ὁ Ἐμπειρικός καταγράφει –ὡς γνωστόν– τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἡ θέαση ἑνός ἐλβετικοῦ καταρράκτη συντέλεσε στή σύλληψη τῆς ποιητικῆς μεθόδου του:

Καθὼς ἔβλεπα τά νερά νά πέφτουν ἀπό ψηλά καί νά ἐξακολουθοῦν γάρ-γαρα τό δρόμο τους, σκέφτηκα πόσο ἐνδιαφέρον θά ἦτο, ἂν μπορούσα νά χρησιμοποιήσω καί στίς σφαίρες τῆς ποιητικῆς δημιουργίας, τό ἴδιο προσ-τσές πού καθιστᾷ τό κύλισμα, ἢ τήν πτώση τῶν ὑδάτων, μιά τόσο πλούσια, γοητευτική καί ἀδιαμφισβήτητη πραγματικότητα, ἀντί νά περιγράψω αὐτό τό κύλισμα, ἢ κάποιο ἄλλο φαινόμενο ἢ γεγονός, ἢ κάποιο αἶσθημα, ἢ μιά ἰδέα, ἐπὶ τῆ βάσει σχεδίου ἢ τύπου, ἐκ τῶν προτέρων καθωρισμένου. [...] Ἐν τῷ αὐτῇ περιπτώσει, συλλογιζόμενον, θά εἶχαμε ἓνα ποίημα αὐτού-σιο, ἓνα ποίημα γεγονός».¹⁷

Ὅπως φαίνεται στό παραπάνω χωρίο, τό «ποίημα γεγονός» –τό ἔμβλημα

14. Βλ. ἐνδεικτικά Γιώργος Σαράντογλου, «Ὁ ὑπερρεαλιστής Ἰάκωβος Λακάν, ὁ ψυχαναλυτής Σαλβαντόρ Νταλί καί ἡ “παράνοιά τους”», *Πολίτης* 62 (Σεπτέμβριος 1983), σσ. 54-59.

15. Νάνος Βαλαωρίτης, «Μνήμη Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ», *Ἀνδρέας Ἐμπειρικός*, Ὑψίλον, Ἀθήνα, 1989, σ. 89.

16. Ἡ τελική κατάταξη τῶν *Γραπτῶν* ἔγινε τό 1959 ἐνόψει τῆς ἔκδοσης τοῦ Δίφρου (1960). Σέ μιά πρώιμη ἐκδοχή (στό τετράδιο τοῦ 1945), τά *Γραπτά* ἦταν χωρισμένα σέ δύο ἐνόητες: ἡ πρώτη εἶχε τόν τίτλο «Ἀντικείμενα Ὑποκειμένου» καί περιελάμβανε τά κείμενα «Ἀμούρ-Ἀμούρ», «Τά Τεκταινόμενα» καί «Our Dominions Beyond the Seas ἢ ἡ βίωσις τῶν στίχων»: ἡ δευτέρα εἶχε τόν τίτλο «Ὑποκειμένα Ἀντικειμένου» καί περιελάμβανε ὅλη τήν ἐνόητη μέ τόν τίτλο «Μυθιστορία» (ἐκτός ἀπό τά κείμενα «Ἥβη (τό κελεπούρι)», «Ὁ ἐπενδύτης» καί «Ρωμύλος καί Ρώμος ἢ Ἀνθρωποί ἐν πλῶ εἰς μητρικήν ἀγκάλην»), καθὼς καί τά κείμενα «Ὅριζοντες ἢ Φαινομενολογία τοῦ ἔρωτος» καί «Ἀργῶ ἢ πλοῦς ἀεροστάτου» [βλ. σχετικὰ Λεωνίδα Ἐμπειρικός, *Ποιητικὴ τχ.* 17 (ἄνοιξη 2016), σ. 93].

17. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτά ἢ Προσωπική Μυθολογία*, Ἐκδόσεις ἸΑγρα, Ἀθήνα, 2012, σσ. 9-10.

τῆς ποιητικῆς τοῦ Ἐμπειρικοῦ – παρουσιάζεται ἀπό τόν ποιητὴ ὡς προσπάθεια καλλιτεχνικῆς ἀναπαράστασης μιᾶς συγκεκριμένης εἰκόνας τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου (τοῦ καταρράκτη). Ἐπὶ τοῦ προκειμένου, καίριες εἶναι οἱ ὑποδείξεις τοῦ Παντελῆ Βουτουρῆ ὁ ὁποῖος ὀρίζει τὸ «ποίημα γεγονός» ὡς ἓνα «ἀδιαμεσολάβητο ποίημα» πού ἐπιχειρεῖ, ὄχι νὰ περιγράψει τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ νὰ καταστεῖ «ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα». ¹⁸ Τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀναπαραστατικὴ μέθοδος πού ἐξαγγέλλει ὁ Ἐμπειρικός ἀναφέρεται ἀποκλειστικά στὴ μίμηση τῆς μορφῆς (ἀπὸ τὴν ὁποία προκύπτει καὶ ἡ ταύτιση) ἐγκαθιστᾷ ἀνάμεσα στὴν ποιητικὴ τεχνικὴ τοῦ Ἐμπειρικοῦ καὶ τὴν τεχνικὴ τῶν «διπλῶν εἰδώλων» μιὰ σημαίνουσα ἀναλογία: καὶ στίς δύο περιπτώσεις τὸ ἔργο τέχνης οἰκειοποιεῖται μορφικά τὸ ἐξωτερικὸ του πρότυπο. Ἄλλωστε, ἡ εἰκονοποιητικὴ στρατηγικὴ πού ἐκθέτει ὁ Ἐμπειρικός στὴ συνέχεια τοῦ «Ἄμουρ-Ἄμουρ», ἐν εἶδει ἀναπτύγματος τῆς ἀρχικῆς θέσης γιὰ τὸ «ποίημα γεγονός», θά μπορούσε εὐκόλα νὰ ἐκληφθεῖ ὡς μιὰ παραλλαγὴ τοῦ ὀρισμοῦ τῆς τεχνικῆς τῶν «διπλῶν εἰδώλων» πού διαβάσαμε στὸ «L'Âne roupi»: «Μιὰ εἰκὼν μπορεῖ κάλλιστα νὰ συνυπάρχει μὲ μιαν ἄλλην, μπορεῖ νὰ ἀποτυπώνεται, ἢ νὰ ἐπικαθῆται ἐπάνω σὲ μιὰ προηγούμενη, ἢ ἐπόμενη, χωρὶς νὰ τὴν ἐξαλείφει, ἢ, μπορεῖ νὰ δέχεται ἐπάνω στὴν ἐπιφάνειά της, μιὰ νέα εἰκόνα, χωρὶς νὰ ἐξαφανίζεται ἡ ἴδια». ¹⁹

Μέσα σὲ αὐτὴν τὴν προοπτικὴ –τὴν ἄμεση σύνδεση τέχνης καὶ ζωῆς– ὁ Βουτουρῆς παρατηρεῖ ἐπιπρόσθετα ὅτι στὰ κείμενα τοῦ Ἐμπειρικοῦ διακρίνεται ἡ «πρόθεση συντονισμοῦ καὶ ἐξομοίωσης τῆς σεξουαλικῆς πράξης μὲ τὴν ἀφηγηματικὴ καὶ τὴν γραμματικὴ δομὴ τοῦ ποιήματος». ²⁰ Συγκεκριμένα, κάνει λόγο γιὰ μιὰ τρίπτυχη μορφικὴ ὀργάνωση ἡ ὁποία ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς ὅρους «ἐπιθυμία» - «ἐπαφή» - «ἐκφόρτιση» καὶ ἀντιστοιχεῖ στὰ τρία στάδια τῆς σεξουαλικῆς δραστηριότητας: τὸ ἐπαναλαμβανόμενο αὐτὸ σχῆμα συμπληρώνεται συχνά –ὅπως προσθέτει ὁ ἴδιος– ἀπὸ ἓναν τέταρτο ὅρο πού ἀναφέρεται στὴ «μεταοργασμικὴ» φάση. ²¹ Μὲ ἄλλα λόγια, τὸ «ποίημα γεγονός» μορφοποιεῖ –μιμω-

18. Παντελῆς Βουτουρῆς, *Ἡ συνοχὴ τοῦ τοπίου. Εἰσαγωγή στὴν ποιητικὴ τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ*, Καστανιώτης, Ἀθήνα, 1997, σσ.143-150 [Ἡ ὑπογράμμιση τοῦ συγγραφέα].

19. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτὰ*, σσ. 20-21. Ἀνιχνεύοντας «τίς ὑπερρεαλιστικὲς καταβολές τοῦ αἰτήματος [τοῦ Ἐμπειρικοῦ] γιὰ ἓνα “ποίημα γεγονός”», ὁ Βουτουρῆς συμπεριλαμβάνει κείμενα βασικῶν ἐκπροσώπων τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ (Μπρετόν, Νταλί, Ernst) τὰ ὁποῖα «ἐπιχειροῦν νὰ ὀρίσουν» –ὅπως σχολιάζει– «διάφορες πειραματικὲς μεθόδους αὐτοματικῆς ἢ ἀσυνείδητης ἔκφρασης» ἂν καὶ τὸ ἀπόσπασμα πού ἀντιστοιχεῖ στὸν Νταλί ἀφορᾷ τὸν ὀρισμὸ τῆς τεχνικῆς τῶν «διπλῶν εἰκόνων» (τόν ὁποῖο ὁ Μπρετόν παραθέτει αὐτοῦσιο στὴ διάλεξη τοῦ 1935 «Ἡ Κατάσταση τοῦ Σουρρεαλιστικοῦ Ἀντικειμένου» ἀπ’ ὅπου καὶ ἡ παραπομπὴ τοῦ Βουτουρῆ), δὲν ἐπιχειρεῖται ἀπὸ τόν συγγραφέα ἄμεση συσχέτιση Ἐμπειρικοῦ – Νταλί (*Ἡ συνοχὴ τοῦ τοπίου*, σσ.146-147).

20. Παντελῆς Βουτουρῆς, *Ἡ συνοχὴ τοῦ τοπίου*, σ. 161 [ἡ ὑπογράμμιση τοῦ συγγραφέα].

21. Παντελῆς Βουτουρῆς, *Ἡ συνοχὴ τοῦ τοπίου*, σσ. 160-167.

μενο τό «προτσές» τοῦ καταρράκτη– μιά σεξουαλική ἐπιθυμία. Ὡς ἐκ τούτου, ἀντιλαμβανόμεστε ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ καταρράκτη λειτουργεῖ οὐσιαστικά ὡς ἀντικείμενο «προβολῆς» ἐνός ψυχικοῦ δεδομένου. Ἐνδεικτικό ὡς πρὸς αὐτό εἶναι τό ἀκόλουθο ἀπόσπασμα τοῦ «Ἄμουρ-Ἄμουρ»:

Ὁ καταρράκτης ἡδονίζεται στήν μεταμόρφωσί του καί μεταβάλλεται ἀπό ραγδαῖο νερό σέ ρεῦμα ἀνέμποδο, πού χύνεται πρῶτα σέ κοίτη στενῆ χειμάρρου καί ἔπειτα ἐξελίσσεται στήν λαγκαδιά καί πέρα ἀπ' τήν κοιλάδα, σέ ρεῦμα ταχύ πού βρέχει παχειές ὄχθες, καί ὅσο φαρδαίνει γαληνεύει καί κρύβει τή δύναμί του, σιωπηλά, στήν ἀνοικτή του ἄπλα...²²

Μέ τήν ἐμφατική προβολή τοῦ ρήματος «ἡδονίζεται» καί τά συνακόλουθα «χύνεται», «βρέχει», «γαληνεύει», ἡ εἰκόνα τοῦ καταρράκτη ὑπερπροσδιορίζεται καί ἀποκτᾶ –ὅπως σημειώνει καί ὁ Βουτουρῆς– σαφεῖς ἐρωτικές (σεξουαλικές, κατ' ἀκριβεία) συνδηλώσεις.²³ Εἰδικότερα, ἡ περιγραφή τοῦ Ἐμπειρικοῦ πού παρουσιάζει τό «ραγδαῖο νερό» νά ἐξελίσσεται σέ «ρεῦμα ἀνέμποδο» παραπέμπει στόν φροϋδικό ὀρισμό τῆς ἐπιθυμίας ὅπως αὐτός παρατίθεται στήν Ἑρμηνεία τῶν Ὀνειρών: «Ἐνα τέτοιο ρεῦμα» –γράφει ὁ Φρόντ– «πού ξεκινᾷ ἀπό τήν δυσαρέσκεια (συσσώρευση διέγερσης) καί στοχεύει πρὸς τήν ἡδονή, τό ἀποκαλούμε ἐπιθυμία».²⁴ Ὁδηγούμαστε, λοιπόν, σέ μιά δεύτερη ἀναλογία: Ἡ μορφική ταύτιση τοῦ ποιήματος μέ τήν ἐξωτερική εἰκόνα προκύπτει ἀπό τήν ἔμμεση προβολή τῆς ἐπιθυμίας (ὅπως ὁ μορφικός δεσμός τοῦ «εἰδώλου» μέ τό ἀρχικό ἀντικείμενο ὀρίζεται ἀπό τό ἀσυνεῖδητο ψυχικό δεδομένο).

Λαμβάνοντας ὑπόψη τά παραπάνω, θά λέγαμε ὅτι τό «ποίημα γεγονός» τοῦ Ἐμπειρικοῦ μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ –κατ' ἀντιστοιχία μέ τόν ὄρο τοῦ Νταλί– ὡς «ψυχικό φαινόμενο». Προεκτείνοντας, λοιπόν, τίς ἀπόψεις τοῦ Βουτουρῆ, προτείνω νά διαβαστοῦν τά κείμενα πού συγκροτοῦν τό ὑπόλοιπο σῶμα τῶν Γραπτῶν μέ πρότυπο τά «ψυχικά φαινόμενα» (ἄλλιως: τά «διπλά εἰδῶλα») τοῦ Νταλί, καθὼς ἐμφανίζουν –ὅπως θά διαπιστωθεῖ– τά βασικά χαρακτηριστικά τους: πρῶτον, ἀλληλεπικαλύπτονται μορφικά συντονιζόμενα μέ μιά ἐξωτερική εἰκόνα (στή συγκεκριμένη περίπτωση: μέ τόν καταρράκτη)· δεύτερον, συνέχονται ἀπό τήν ἴδια ἐπιθυμία· τρίτον, τροφοδοτοῦνται σταδιακά ἀπό τήν πραγματικότητα μέ στόχο τήν πλήρη ἀνατροπή της. Εἶναι προφανές, μάλιστα, ὅτι οἱ ἀνακατανομές καί οἱ προσθαφαιρέσεις τῶν κειμένων ἓνα χρόνο πρὶν ἀπό τήν ἐκδοσή τους ἐνισχύει τήν ὑπόθεση ὅτι τά

22. Ἄνδρεας Ἐμπειρικός, *Γραπτά*, σ. 17.

23. Παντελής Βουτουρῆς, *Ἡ συνοχή τοῦ τοπίου*, ὁ.π., σ. 157.

24. Sigmund Freud, "The Interpretation of Dreams", *SE V* (1900-1901), σ. 598. Βλ. καί τήν ὑποσημείωση τοῦ Βουτουρῆ γιά τό «ἀπόλυτα ἐρωτικό ποίημα» σέ σχέση μέ τή φροϋδική ὑποδιαίρεση τῆς ἐρωτικῆς ἡδονῆς σέ «προκαταρκτική» καί «τελική» (*Ἡ συνοχή τοῦ τοπίου*, ὁ.π., σ. 167).

Γραπτά ἀκολουθοῦν προγραμματική σειρά. Νά σημειωθεῖ ὅτι ἐπειδὴ ὁ κλιμακούμενος χαρακτήρας τῶν κειμένων γίνεται ἰδιαίτερα αἰσθητός στή μετάβαση ἀπό τή μία ἐνότητα στήν ἄλλη (τά κείμενα τῆς ἴδιας ἐνότητας παρουσιάζουν –μέ μικρότερες ἢ μεγαλύτερες ἀποκλίσεις– ὀρισμένα σταθερά γνωρίσματα), θά ἀρκεστούμε στήν ἐξέταση ἑνός κειμένου ἀπό κάθε ἐνότητα. Ἀναλυτικότερα:

(i) Στό κείμενο «Ἡ κορδέλλα» τῆς πρώτης ἐνότητας πρωταγωνιστεῖ μιά νεαρή κοπέλα ἡ ὁποία, μετά ἀπό τίς ἔντονες ἀποδοκιμασίες τῆς μητέρας της μέ ἀφορμή τήν κλοπή μιᾶς κορδέλας, ἀποφασίζει νά δραπετεύσει ἀπό τό σπίτι της:

Ἐσχηματίσθη μόνον μιά ρωγμή στόν τοῖχο τῆς κατοικίας, ἀπό τήν ὁποία, ἐξερχόμενη ἡ παιδίσκη, ἐτράπη εἰς φυγήν, ἀκολουθώντας τόν δρόμο πού ξετυλιγόταν μπροστά της, ὅπως ἡ κορδέλλα πού κρατοῦσε ἀκόμα στό δεξί της χέρι. Ἡ μικρή προχωροῦσε πολύ γρήγορα, διότι ὁ δρόμος ἦταν κενός καί διότι τήν προωθοῦσε ὁ τρόμος. Ἡ ὥρα παρήρχετο. Θά ἦτο πιά μεσημέρι, μά ἡ κόρη δέν ἤμποροῦσε νά σταματήσει. [...] Μόνο μιά στιγμή ἐσταμάτησε, σάν κεραυνόπληκτος. Εἶχε ἀκούσει μιά φωνή νά ξεσκιζή τόν ἀέρα, τοῦ ὁποίου ἡ πυκνότης ἦτο τόσο ἀραιά, πού ἔμοιαζε σάν γυάλινη: «Μερόπη! Μερόπη!» [...] Ἐξηκολούθησε λοιπόν τήν φυγή της, ὀδεύουσα μέ τήν ἴδια πάντοτε ταχύτητα, σχεδόν τρέχοντας. [...] Ἀνίκανη νά συνεχίσει, μέσα σέ τόσες δυσκολίες, μιά πορεία σκληρή, ἄδικη, χωρίς δρόμο καί χωρίς πάγκους, ἠνγηκάσθη, ἐν τέλει, νά σταματήσει. [...] Ἡ πτώσις ἦτο κεραυνοβόλος, καί ὁ ὕπνος αἰφνίδιος καί βαθύς. Τώρα προχωροῦσε στήν παραλία τοῦ ληθάργου της γοργά κι ἀνέμποδα, ὅπως προχωροῦν οἱ αὔρες ἡμίγυμνες, τήν ἀνοιξι, σέ ἐλαφροκύμαντον αἰγιαλόν. [...] Ἐνας ἄνθρωπος ἐρυθρός, σάν ἰατροῖερέυς φυλῆς ἐρυθροδέρμων, καθισμένος στήν ἀμμουδιά, ξαφνικά τήν σταμάτησε καί μέ στοργή ἄπειρη, ἱκανή νά κορέση καί τήν δίψα μιᾶς χώρας σάν τή Γῆ τοῦ Πυρός, τήν ξάπλωσε καί τῆς περιποιήθηκε τά φλογισμένα καί αἰμάσσοντα πόδια.²⁵

Μέ σχετική εὐκολία διαπιστώνεται ὅτι ἡ δομή τοῦ παραπάνω ἀποσπάσματος ἀντανακλᾷ τό «προτσές» τοῦ καταρράκτη: Ἀρχικά ἡ πρωταγωνίστρια ἐξέρχεται ἀπό τόν ραγισμένο τοῖχο (ὄρμητική ἐκκίνηση τῶν νερῶν)· τρέχει πρὸς ἀναζήτηση σωτηρίας (ροή)· ἐξαντλημένη βυθίζεται σέ λήθαργο (ἐκβολή)· συνεχίζει, «ἀνέμποδα» πλέον, τήν περιπλάνησή της σ' ἕναν ἄλλο κόσμο, ἐνῶ μέ τή συμβολή τοῦ ἀγνώστου ἀνδρός ἀπαλλάσσεται ἀπό τίς πληγές τῶν ποδιῶν της (μεταβολή σέ ποταμό). Τήν αἰσθησι τῆς ροῆς ἐπιτείνει τόσο ἡ συσσωρευτική χρῆση ρηματικῶν τύπων πού τροφοδοτοῦν τήν ἐννοια τῆς κίνησης («ἀκολουθώντας», «προχωροῦσε», «ἐξηκολούθησε», «τρέ-

25. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτά*, ὁ.π., σσ. 42-44.

χοντας» κλπ.), όσο και ἡ ἐσκεμμένη παρήχηση τῶν ὑγρῶν συμφώνων. Αὐτό, ὥστόσο, πού πρέπει νά τονισθεῖ καί νά ληφθεῖ ὑπόψη γιά τή συνέχεια εἶναι τό γεγονός ὅτι τό ποιητικό ὕλικό τοῦ κειμένου ἐμφανίζεται ἐπιμελῶς ἀφηρημένο: ἀπουσία τοπογραφικῶν καί χρονολογικῶν ἐνδείξεων· ἀνωνυμία τῶν ἠρώων· κυριαρχία τοῦ λυρικοῦ στοιχείου· συστηματική χρήση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τῆς παρομοίωσης καί τῆς μεταφορᾶς. Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας σέ συνδυασμό μέ τήν καταληκτήρια μεταφυσική προβολή (μετάβαση τῆς πρωταγωνίστριας σέ ἕναν παραδείσιο κόσμο) προσδίδουν στό κείμενο ἕναν ρομαντικό τόνο καί μιᾶ «σφριγγλή ποιητικότητα»²⁶ πού ἀκυρώνουν τήν ὕλική του ὑπόσταση καί δυσχεραίνουν τή σύνδεση μέ τήν ἀντικειμενική πραγματικότητα.

(ii) Στό γραπτό «Τό παλληκάρι τῆς Λεοντουπόλεως» τῆς δευτέρας ἐνότητας ὁ πρωταγωνιστής ἐπιχειρεῖ νά ἀνακαλύψει τήν ταυτότητα ἐνός ἄγνωστου ἥρωα ὁ ὁποῖος μέ τή δράση του –τό ἀποκαλούμενο «Σπαργάνειο Ἔπος»– παρουσιάζεται ὡς εὐεργέτης τῆς Λεοντούπολης:

Ἦρχισα λοιπόν μίαν ἔρευναν συστηματικήν. Οἱ κόποι μου ὁμως δέν ἐκαρποφόρησαν, καί στό τέλος τῆς τρίτης ἐβδομάδος τῶν ἐντατικῶν μου προσπαθειῶν, κόντεψα νά ἀπελπιστώ. Αἴφνης ἡ Τύχη μου χαμογέλασε. [...] Ἐγώ ἔτρεχα ἀπ' ἐδῶ καί ἀπ' ἐκεῖ, προωθούμενος ἀπό τήν Τύχη, πού μέ ἔσπρωχνε σάν οὐριος ἄνεμος παντοῦ. [...] Τέλος, μιᾶ μέρα, ἀφοῦ ἐπεσκέφθην ὅλα τά ἐπίσημα πρόσωπα καί ὅλους τούς σοφοῦς τῆς πόλεως ἄνευ ἀποτελέσματος, ἀπεφάσισα νά κατέλθω εἰς τόν λαόν. Τήν πρώτη μέρα, ἐπεσκέφθην τρεῖς κρεοπώλας καί δύο τορναδόρους. Τήν δευτέρα, ἐπεσκέφθην δύο ἀργυραμοιβούς, δύο κτίστας, τρεῖς ἀνθοπώλιδας, ἕναν μανάβη, καί πρὸς τό βράδυ ἐπεσκέφθην μίαν μαστροπόν. Τήν ἐπομένην [...] τήν μεθεπομένην, ἐρωτεύθηκα μίαν πωλήτριαν ταχυδρομικῶν δελταρίων. Τήν πέμπτην ἡμέραν, ἀπεφάσισα νά ξεκουρασθῶ καί νά ἀσχοληθῶ ἀποκλειστικῶς μέ τόν ἔρωτα, τόν ὁποῖον πραγματοποίησα στήν ἐξοχήν, εἰς τάς ἀγκάλας τῆς νεαρῆς πωλήτριας. [...] Εἰς ἀνάμνησιν τῆς ἡμέρας αὐτῆς, ἡ κόρη πῆρε μιᾶ δεσμίδα ἀπό κάρτ-ποστάλ, ἀπό ἕνα ράφι τοῦ περιπτέρου της, διάλεξε μιᾶ κάρτα καί μου τήν ἔδωσε. [...] Ἀμέσως ἀνεγνώρισα τόν δημοφιλῆ εὐεργέτην καί σωτήρα τῆς Λεοντουπόλεως, καί συγκινημένος ἀπό τήν χειρονομίαν τῆς νεαρᾶς μου φίλης, καθὼς καί ἀπό τήν ἐκλογήν πού ἔκαμε, πῆρα τήν κάρτα καί τήν φίλησα. Τότε συνέβη κάτι ἀφάνταστο. Τά χεῖλῃ μου, πού ἦσαν ὑγρά, ἐρχόμενα εἰς ἐπαφήν μέ τήν πελερίνα τοῦ σωτήρος τῆς Λεοντουπόλεως, ξεκόλλησαν ἕνα μέρος αὐτοῦ τοῦ ἐνδύματος, καί ἀπεκάλυψαν τοιουτοτρόπως τά πόδια του καί τάς ἰσχυράς του κνήμας. [...] «Μεγαλοδύναμε Θεέ!» ἐκραύγασα. «Χριστέ καί Παναγιά!»

26. Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος, *Γραπτά*, ὁ.π., σ. 42.

ἀνεφώνησε ἡ νεανίς. [...] Μπροστά μας στεκόταν ὑψηλός, ἀφάνταστα δυνατός καί ὠραῖος, ὁ μέγας Ἡρακλῆς ροπαλοφόρος, καί ἀπέναντί του, τό τρομερό λιοντάρι τῆς Νεμέας, ἐκεῖτο κατά γῆς, αἰμόφυρτο πνιγμένο καί γδαρμένο.²⁷

Στό ἀπόσπασμα αὐτό ἀποτυπώνεται ἡ ἴδια «καταρρακτώδης» δομή: Ὁ ἥρωας ἀποφασίζει νά ἀνακαλύψει τήν ταυτότητα τοῦ ἥρωα τῆς Λεοντουπόλεως (ἐκκίνηση)· τρέχει νά φέρει εἰς πέρας τήν ἀποστολή του (ροή)· διακόπτει πρὸς ἐρωτική τέρψη (ἐκβολή)· οἱ κόποι τοῦ τελεσφοροῦν ἀφοῦ καταφέρει νά ἀνακαλύψει τήν πολυπόθητη ταυτότητα τοῦ ἥρωα (μεταβολή σέ ποταμό). Ἡ αἴσθηση τῆς ροῆς ἐνισχύεται καί σέ αὐτήν τήν περίπτωση μέ τή χρήση ρημάτων κινήσεως σημαντικά, ἐνῶ τόν ἴδιο σκοπό ἐξυπηρετεῖ ἡ παράθεση τῶν προσώπων πού συνάντησε ὁ ἥρωας σέ ἀσύνδετο σχῆμα. Ὡστόσο, ἐδῶ γίνεται ἐμφανῆς ἡ πρόθεση ἀντικειμενικῆς διαχείρισης τοῦ ποιητικοῦ ὕλικου: τόποι καί πρόσωπα διαγράφονται μέ περισσότερη σαφήνεια· ὁ ἀφηγητής ταυτίζεται μέ τόν ἥρωα δίνοντας ἔτσι τήν αἴσθηση τῆς βιωμένης ἐμπειρίας· στήν ἀφήγηση ἐνσωματώνονται καί καταγράφονται λεπτομερῶς ἀκραιά πεζολογικά στοιχεῖα· δίνεται ἰδιαίτερη ἔμφαση στή γραμμικότητα τοῦ χρόνου. Βέβαια, ἡ χιουμοριστική διάσταση τοῦ κειμένου πού προκύπτει ἀπό τήν πληθωρικότητα τῆς ἀφήγησης, τίς ὀφθαλμοφανεῖς ὑπερβολές καί τήν ἐντεχνη διακωμώδηση τοῦ λυρικοῦ στοιχείου (π.χ.: «Ἐγὼ ἔτρεχα ἀπ' ἐδῶ καί ἀπ' ἐκεῖ, προωθούμενος ἀπό τήν Τύχη, πού μέ ἔσπρωχνε σάν οὔριος ἄνεμος παντοῦ») ὑπονομεύουν τό σκοπό τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματάωσης, ἀναδεικνύοντας ἀπλῶς μιὰ ἐπίφαση τῆς πραγματικότητος. Ἡ σύγκυση ἐπιχειρεῖται ἤδη ἀπό τήν ἔναρξη τοῦ κειμένου ὅπου ὁ πρωταγωνιστής ἐκφράζει τήν ἀμφιταλάντευσή του σχετικά μέ τήν ἀλήθεια: «Δέν εἶμουν βέβαιος ἐάν ὅσα εἶχα μάθει ἀπό τήν γενικήν ἀκριτομύθειαν τῶν πέραν τῶν θαλασσῶν χωρῶν, ἦσαν ἀλήθεια. [...] Ὅταν ὁμως ἐφθασα ἐκεῖ, γρήγορα διεπίστωσα, ὅτι, ὅσα μοῦ εἶχαν πεῖ στίς ἄλλες χῶρες, ἦσαν ὄχι μόνο σωστά, ἀλλά ὑπελείποντο τῆς ἀληθείας».²⁸

(iii) Στό κείμενο «Οἰδίπους Ρέξ» τῆς τρίτης ἐνότητας, πρωταγωνιστεῖ ὁ κυνηγός Χαβρίας ὁ ὁποῖος ἀναλαμβάνει νά συνοδεύσει τόν μυθικό ἥρωα Οἰδίποδα στόν Κολωνό:

Λαχανιασμένος καί βαρὺς, ὁ τυφλὸς ἄρχοντας τῆς Θήβας, μέ τά μάτια του ἀκόμα αἰμάσσοντα, ἐστηρίζετο στόν ὦμο μου, καί μέ τή βοήθειαν μιᾶς βακτηρίας μέ ἠκολούθει, βογγώντας ἀπό τάς σωματικὰς καί ψυχικὰς του ἀλγηδόνας. [...] Οὐδέποτε θά λησμονήσω τήν ὀδυνηρὰ πορείαν τοῦ τυφλοῦ μάρτυρος, πού ἐσύρετο εἰς τό πλευρόν μου [...] ἐδοκίμασα κατ'

27. Ἄνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτά*, ὁ.π., σσ. 128-131.

28. Ἄνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτά*, ὁ.π., σ. 125.

ἐπανάληψιν νά τόν παρηγορήσω, λέγων πώς τό γεγονόςός ὅτι συνήλθε ἐρωτικῶς μετά τῆς μητρόσ του Ἰοκάστησ, δέν μοῦ ἐφαίνετο πράγμα τρομερόν. [...] Ἐγώ ὁ ταλαίπωρος βασιλεύς ἀπέκρουε ἀγχωδῶς τά ἐπιχειρήματά μου. [...] «Καλέ μου ἄρχοντα», εἶπα, «μή κάνεις ἔτσι... Ἄκουσέ με· σοῦ λέγω τήν ἀλήθεια. [...] Θά ἔλθῃ ἡμέρα, πού ἡ αἰμομιξία θά θεωρεῖται ἐξ ἴσου φυσική μέ τούς ἄλλους ἔρωτας, καί τότε, μή φοβούμενος κανεῖς τόν πατέρα του, δέν θά ἔχει ἀνάγκη νά τόν σκοτώνη...» [...] Τέλος, μετά μακράν περιπλάνησιν [...] ἐφθάσαμε εἰς τόν Κολωνόν. [...] Ἐγώ, πλήρης χαράσ καί ἐλπίδων, παρέδωσα τόν Οἰδίποδα στήν θυγατέρα του καί ἀπεχώρησα δι' ὀλίγην ὥραν, λέγων ὅτι ἤθελα νά ἀναπαυθῶ [...] μετά δύο περίπου ὥρας ἐπέστρεψα πανευτυχῆς εἰς τόν Κολωνόν. Ἀλλοίμονον! Ἀποτρόπαιον θέαμα μέ ἀνέμενε ἐκεῖ. [...] Μέ φρικαλέους μορφασμούς καί ἀποκόσμους ἀναφωνήσεις, ἡ Ἀληκτώ καί ἡ Μέγαιρα ἐκράτουν τόν δυστυχή μάρτυρα καθηλωμένον, ἐνώ ἡ Τισιφόνη, ἀπέκοπτε διά τῶν ὀδόντων της, βρυχώμενη ὡς ὕαινα, τά γεννητικά ὄργανα τοῦ ἀνδρός. Τότε ἐγώ, ὁ ἀπλοῦς κυνηγός τῶν δασῶν τῆσ Βοιωτίας, ἀλλά καλός τοξότης Χαβρίας, γινόμενος συνειδήσις τοῦ κόσμου καί ἐκδικητής καί τιμωρός, ἀπέσπασα ἐν τάχει τό ἐπί τῆσ ράχεώς μου ἀνηρητημένον τόξον, καί, λαμβάνων ἐκ τῆσ φαρέτρασ μου τρία ὀξύτατα βέλη, ἐτέντωσα γοργά καί ἀλλεπαλλήλως τήν χορδήν, καί ἐφόνευσα τάσ τρεῖσ Εὐμενίδασ. Δυστυχῶς ὅμως, ὁ εὐνοουχισμός εἶχε πλέον συντελεσθῆ, καί ὁ Οἰδίπους, μέτ' ὀλίγον ἐξέπνευσε.²⁹

Παρομοίως στό κείμενο αὐτό ἀνιχνεύεται ἡ δομική ἀντιστοιχία μέ τά προηγούμενα: ὁ Χαβρίας ἀναλαμβάνει νά μεταφέρει τόν Οἰδίποδα στόν Κολωνό (ἐκκίνηση)· περιγράφεται ἡ πορεία τουσ (ροή)· ὁ Χαβρίας διακόπτει γιά νά ἀναπαυθεῖ καί νά ἐρωτοτροπήσει (ἐκβολή)· ἐγκαθιστά τή γαλήνη ἐξολοθρεύοντας τίς ἐχθρικές Εὐμενίδεσ (μεταβολή σέ ποταμό). Ὡστόσο, ἡ ἀφήγησις τώρα φαίνεται νά «στερεοποιεῖται»: αὐτό ἐπιτυγχάνεται τόσο μέ τήν ἀπόλυτη σαφήνεια στίσ τοπωνυμικές πληροφορίες (τόπος δράσῆσ εἶναι ὁ Κολωνός καί ὄχι μιὰ ἀνύπαρκτη περιοχή ὅπως ἡ Λεοντούπολη, ἐνώ ὅλα τά πρόσωπα ἔχουν ὀνόματα)³⁰, ὅσο καί μέ τήν ὠμή περιγραφή τῆσ ἐξαθλιωμένησ ἐμφάνισῆσ καί τῆσ τελικῆσ δολοφονίασ τοῦ Οἰδίποδα. Ἐπιπρόσθετα, στήν εἰσαγωγή τοῦ κειμένου ὁ ἀφηγητής ἐπιχειρεῖ –ὅπως καί στό «Παλληκάρη τῆσ Λεοντούπόλεωσ»– νά προσδιορίσει τήν ἱστορία του ὡσ ἓνα εἶδος «ντοκουμέντου» ἐνισχύοντασ μέ αὐτόν τόν τρόπο τήν ἀξιοπιστία του: «Ἦλθε ὁ καιρός νά μάθῃ

29. Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος, *Γραπτά*, ὁ.π., σσ. 145-151.

30. Εἰδικά γιά τό θέμα τῶν τοπικῶν προσδιορισμῶν στά *Γραπτά*, ὁ Γιώργησ Γιατρομανωλάκησ παρατηρεῖ ὅτι «ἡ γεωγραφική ἀνάπτυξη τοῦ ποιητῆ ἀφορμᾶται ἀπό ὀρισμένουσ καθολικοῦσ τόπουσ, “ἀρχέτυπα”, καί ἐξειδικεύεται σέ συγκεκριμένα τοπία» (Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος, *Ὁ ποιητής τοῦ ἔρωτα καί τοῦ νόστου*, Κέδροσ, Ἀθήνα, 1984, σ. 118).

ὁ κόσμος τὴν ἀλήθεια. Θά σᾶς τὴν πεῖ ἓνας ἀπλὸς ἄνθρωπος τῶν δασῶν, γέννημα-θρέμμα τοῦ Πανός καὶ τῶν Ἀμαδρυάδων».³¹ Μόνο πού ἐδῶ ἡ ἀλήθεια δέν διακυβεύεται, ἀλλὰ παρουσιάζεται ἐξαρχῆς δεδομένη καὶ ἀναμφισβήτητη· οἱ ἐπιστημοφανεῖς διαβεβαιώσεις, μάλιστα, γιὰ τὴν ἀλήθεια –τοῦ τύπου «εἶμαι εἰς θέσιν νά ἀποδείξω τὴν ἀλήθειαν»– διασπείρονται στό σῶμα τοῦ κειμένου καὶ γίνονται σχεδόν ἐμμονικές, ἐνῶ ἡ λέξη «ἀλήθεια» –τοποθετημένη σέ ποικίλα συμφραζόμενα– ἐπαναλαμβάνεται συνολικά ἔξι φορές.

Διαφορετική, ἐπίσης, εἶναι ἡ πραγματέυση τοῦ μυθολογικοῦ στοιχείου: Στό προηγούμενο κείμενο, ἀφενός ὁ μῦθος τοῦ Ἡρακλῆ ἐνσωματώνεται μόνο στό τέλος τῆς ἀφήγησης, ἀφετέρου ἡ «ἀνατρεπτική» σχέση ἐξαντλεῖται στό νά ἐνισχυθοῦν χιουμοριστικά τὰ πραγματικά –σύμφωνα μέ τὴ μυθολογία– χαρακτηριστικά τοῦ Ἡρακλῆ (ἡ ὑπέρμετρη σωματική ρώμη καὶ σεξουαλική δραστηριότητα)· ἀντίθετα, στό «Οἰδίπους Ρέξ» ὁ μῦθος δεσπόζει σέ ὅλη τὴν ἀφήγηση, ἀνατρέπεται ἐκ βάθρων καὶ ἐπανεγγράφεται. Πρόκειται, ἐπομένως, γιὰ σχέση ἀπόρριψης, καὶ ὄχι ἀμφισβήτησης. Ἡ σύνδεση μέ τὴ σύγχρονη πραγματικότητα καὶ ἡ προσπάθεια καθολικῆς ἀνατροπῆς ἐπισημαίνεται στόν ἐπίλογο τοῦ κειμένου ὅπου ὁ ἀφηγητής, ἀφοῦ ἐπαναλάβει γιὰ ἀκόμη μία φορά τὴν ὑπόσταση του ὡς κάτοχος τῆς ἀλήθειας, ἀποφαίνεται κατηγορηματικά: «Ταῦτα διὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀληθείας. Διότι [...] οἱ ἱστορικοὶ καὶ οἱ ποιηταί, εἴτε ἐκ λάθους, εἴτε κακοπίστως, ἄλλα ἀντ' ἄλλων λέγουν».³²

Συγχρόνως μέ τὰ παραπάνω, μιὰ προσεκτικὴ ἀνάγνωση ἀποκαλύπτει ὅτι τὰ κείμενα ἀποτελοῦν ἀναπαραστάσεις τῆς ἴδιας ἐπιθυμίας: τὴν ἐπιθυμία τῆς αἰμομειξίας (καὶ τῆς ἀκόλουθης ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὸ ἄγχος τοῦ εὐνουχισμοῦ). Ἔτσι, ἐνῶ στό «Οἰδίπους Ρέξ» ἡ οἰδιπόδεια ἐπιθυμία ἐκφράζεται μέ σαφήνεια ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ θεματολογικὴ ἐπιλογή τοῦ κειμένου, στὰ ὑπόλοιπα δύο ὑποδεικνύεται μέ πλάγιο τρόπο: στὴν «Κορδέλλα», τὰ «φλογισμένα καὶ αἰμάσσοντα πόδια» τῆς πρωταγωνίστριας θυμίζουν τὰ πρησμένα πόδια τοῦ Οἰδίποδα, ἐνῶ ἡ ἐπικλήση «Μερόπη! Μερόπη!» παραπέμπει στὴν ἄτεκνη βασίλισσα τῆς Κορίνθου καὶ θετὴ μητέρα τοῦ Οἰδίποδα· στό «Παλλικάρι τῆς Λεοντουπόλεως» τὸ στοιχεῖο τοῦ ποδιοῦ διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο ἀφοῦ ἡ ἀπομάκρυνση τῆς «ποδήρους πελερίνας» τοῦ ἥρωα πού ἄφησε ἀκάλυπτα «τὰ πόδια του καὶ τὰς ἰσχυράς του κνήμας» ὁδήγησε στὴν ἀποκάλυψη τῆς ταυτότητάς του, ἐνῶ ὁ οἰδιπόδειος ἀριθμὸς «τρία» καὶ τὰ παράγωγά του ἀποτελοῦν βασικὸ δομικὸ στοιχεῖο τῆς ἀφήγησης («τριῶν ἡμερῶν», «τρεῖς μῆνες», «τρίτης ἑβδομάδας», «τρακόσιες κάρτες», «τρεῖς ἀνθοπέλιδας», «τρεῖς νεανίδας»). Ἡ εἰκόνα, μάλιστα, τοῦ Χαβρία δίπλα στόν νεκρὸ Οἰδίποδα (σύμβολα τῆς αἰμομειξίας καὶ τοῦ εὐνουχισμοῦ, ἀντίστοιχα) φαίνεται νά συντονίζεται μέ τίς εἰκόνες τοῦ ροπαλοφόρου Ἡρακλῆ δίπλα στό αἰμό-

31. Ἄνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτὰ*, ὁ.π., σ. 145.

32. Ἄνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτὰ*, ὁ.π., σ. 151.

φυρτο λιοντάρι και του Ιατροϊερέα δίπλα στην ξαπλωμένη κόρη· λειτουργεί, έτσι, ή εικόνα αυτή έπεξηγηματικά όδηγώντας σε νοηματικές συσχετίσεις. Δέν φαίνεται, έπομένως, τυχαίο τό γεγονός ότι τό άρχέτυπο τής μητρικής άγάπης καθίσταται –όπως σημειώνει ό ποιητής στό «'Αμούρ-'Αμούρ»– «σημείο έξορμήσεως και έπιστροφής του πλήθους των συσχετίσεων που άποχωρούν άπαντωτά μέσα στό νοϋ [τ]ου σάν άμπωτις και πλημμυρίς».³³

Συνοφίζοντας, θά λέγαμε ότι ή έπιθυμία (άλλιώς: τό έρωτικό «δράμα») που ύποκρύπτει ή έναρκτήρια εικόνα του «ήδονιζόμενου» καταρράκτη είναι ή έπιθυμία τής αίμομειξίας και αυτή «φωτίζεται» σταδιακά μέσα από προοδευτικά άντικειμενικές μορφικές άντανακλάσεις (είναι εϋνόητο βέβαια ότι ή έννοια τής αίμομειξίας στον Έμπειρικό εκπροσωπεί τή γενικότερη ιδέα τής άπελευθέρωσης των ένστίκτων). Η άναλυτική προοπτική των «κειμένων-είδώλων» γίνεται καλύτερα άντιληπτή άν παρουσιαστεί άναλογικά μέ τήν τεχνική «ποίηση - άνάλυμα - σύνθεμα» που άκολουθεί ό Έμπειρικός στή συλλογή «Our Dominions Beyond the Seas ή ή Βίωσις των στίχων». Ειδικότερα:

Η πρώτη ένότητα θά μπορούσε σχηματικά νά στοιχηθεί μέ τό πρώτο στάδιο τής ψυχανάλυσης κατά τό όποιο ή έπιθυμία έμφανίζεται μέσα από τίς διηγήσεις των άσθενών κωδικοποιημένη ή –για νά χρησιμοποιήσω τόν αντίστοιχο ψυχαναλυτικό όρο– έπενδυμένη (ό τίτλος του κειμένου «Ο έπενδύτης» που άνήκει στην πρώτη ένότητα πιθανόν νά συνιστά σχετικό λογοπαίγνιο). Η δεύτερη ένότητα άντανακλά τήν άναλυτική φάση: τήν καταβύθιση, δηλαδή, στό άσυνείδητο του ύποκειμένου όπου ή πραγματικότητα κάνει αίσθητή τήν παρουσία της μέσω των παιδικών άναμνήσεων. Ως προς αυτό, ένδεικτικός είναι ό ήρωικός τόνος που διαπνέει τή συγκεκριμένη ένότητα, διότι παραπέμπει ευθέως στα «άνδραγαθήματα των μικρών τατάρων» που καταγράφει ό Έμπειρικός –έν είδει άναμνήσεων– στό «'Αμούρ-'Αμούρ».³⁴ Άμεση σχέση φαίνεται νά έχει και ή έντονη κυριαρχία του μοτίβου τής άνακάλυψης, άφου τά παιδικά χρόνια του ποιητή στή Ρωσία ήταν συνδεδεμένα –όπως ό ίδιος ύπογραμμίζει στό «Our Dominions»– μέ «συγκλονιστικά συναισθήματα που συνέπιπταν μέ χίλιες καθημερινές διαπιστώσεις και ξαφνικές άνακαλύψεις».³⁵ Γενικότερα, όμως, ή ίλαρότητα των περιγραφόμενων περιστατικών και οι άφελείς αντιδράσεις των περισσοτέρων ήρώων δίνουν στην ένότητα αυτή μιá ιδιαίτερη αίσθηση παιδικότητας. Τέλος, ή τρίτη ένότητα συνδέεται μέ τό τελευταίο στάδιο τής ψυχαναλυτικής διαδικασίας κατά τό όποιο ό άναλυτής παρουσιάζει άπροκάλυπτα τήν ψυχική πραγματικότητα

33. Άνδρέας Έμπειρικός, *Γραπτά, ό.π.*, σ. 27.

34. Άνδρέας Έμπειρικός, *Γραπτά, ό.π.*, σσ. 22-27. Η άντανάκλαση του αυτοβιογραφικού χαρακτήρα του «'Αμούρ-'Αμούρ» στα *Γραπτά* έχει ήδη σημειωθεί από τόν Γιώργη Γιατρομαωλάκη (*Άνδρέας Έμπειρικός. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου, ό.π.*, σ. 109).

35. Άνδρέας Έμπειρικός, «Our Dominions Beyond the Seas ή ή βίωσις των στίχων», *Ο Πολίτης* τχ. 59 (Δεκέμβριος 1998), σ. 34.

του άσθενους. Έτσι, ή υπό μορφή διακήρυξης είσαγωγή πού υίοθετείται στά περισσότερα κείμενα τής ένότητας, ό «άνοιχτός» λόγος και ή ευρύτερη διάθεση διδασκισμού πού άποπνέουν δίνουν τήν έντύπωση ότι έχουμε νά κάνομε μέ κάποιον άναλυτή πού συνθέτει «κοινοποιώντας» τά έρμηνευτικά πορίσματα.

Ό άναλυτικός χαρακτήρας τών κειμένων σέ συνδυασμό μέ τήν αὐτοβιογραφική τους διάσταση όδηγοῦν άναπόφευκτα στό συμπέρασμα ότι τά Γραπτά συγκροτοῦν –όπως συμβαίνει και στήν περίπτωση του Νταλί– μιά μορφή αὐτοανάλυσης. Σχετικά μέ αὐτό, άρκετά διαφωτιστικό είναι ένα πρόσφατα δημοσιευμένο άπόσπασμα από ένα ήμερολόγιο πού ξεκίνησε νά κρατά ό Έμπειρικός τό 1943.³⁶ Καταρχάς, τό γεγονός ότι ό πρόλογος του συγκεκριμένου ήμερολογίου συντονίζεται πολλαπλώς (θεματικά και έκφραστικά) μέ τό προλογικό «Άμούρ-Άμούρ» –όπως εύκολα μπορεί νά διαπιστωθεί–³⁷ έπιβεβαιώνει ότι ή Προσωπική Μυθολογία του Έμπειρικού δέν μπορεί παρά νά άποτελεί ένα είδος καλλιτεχνικής έπεξεργασίας προσωπικών βιωμάτων. Αὐτό, ώστόσο, πού πρέπει νά υπογραμμιστεί είναι ότι ή πρόθεση του Έμπειρικού νά παρουσιάσει –όπως γράφει στό έν λόγω ήμερολόγιο– «όχι μιά άπό αΐσθημα ένοχής ή άπό ήθικολογική έπιταγή ύπαγορευόμενη ειλικρίνεια μέ μιά άληθινή ή όσο τό δυνατόν πιό άληθινή άντικειμενικότητα» ομοιάζει μέ τήν πρόθεση τής ψυχαναλυτικής άσκησης και φαίνεται νά άποτυπώνεται έντέχνως στά Γραπτά μέσω του προοδευτικά άντικειμενικού και άνατρεπτικού χαρακτήρα τών κειμένων πού στοχεύει νά «φωτίσει» τό άσυνείδητο.

Είναι, επίσης, ένδιαφέρον ότι ή ιδέα τής άντικειμενοποίησης τής σεξουαλικής έπιθυμίας πραγματώνεται στά Γραπτά όχι μόνο τεχνικά, αλλά και θεματικά. Τό κείμενο «Τό Παλληγάρι τής Λεοντουπόλεως» πού έξετάστηκε προηγουμένως είναι άρκετά χαρακτηριστικό παράδειγμα: ή κάρτ-ποστάλ μέ τή φιγούρα του «ροπαλοφόρου» Ήρακλή άποτελεί τό άντικείμενο προβολής τής σεξουαλικής έπιθυμίας του πρωταγωνιστή. Από αὐτή τήν άποψη, ή σεξουαλικά φορτισμένη κάρτ-ποστάλ άνακαλεί τά λεγόμενα «άντικείμενα συμβολικής λειτουργίας» τά όποια άποτελέσαν για τόν Νταλί ένα έπιπλέον μέσο έφαρμογής τής «παρanoiκό-κριτικής μεθόδου».³⁸ Έπιπρόσθετο, όμως, ένδιαφέρον παρουσιάζει ή άντιπαρβολή του συγκεκριμένου κειμένου μέ

36. Άνδρέας Έμπειρικός, «Ήμερολόγιο», *Ποιητική τχ.* 17, σσ. 99-101.

37. Παραθέτω –ένδεικτικά– χωρίο από τήν έναρξη του ήμερολογίου: «[...] τούτη τή φορά δέν πρόκειται άπλώς νά καταγράψω ή νά περιγράψω γεγονότα, αισθήματα και σκέψεις τής συνειδητής ζωής μου, αλλά πρόκειται νά δημιουργήσω μάλλον νά δοκιμάσω ένα τελείως νέο είδος ήμερολογίου πού ν' άποτελή μιά όσο τό δυνατόν πιό ολοκληρωμένη άπεικόνισι ή μάλλον έμφάνισι αὐτου τούτου του γίνεσθαι τής ψυχοβιολογικής φαινομενολογίας όχι μόνο τής συνειδητής μέ και τής άσυνείδητης έντότητός μου» («Ήμερολόγιο», *Ποιητική τχ.* 17, σ. 99).

38. Βλ. σχετικά Ντόουν Αϊντς, «Ό Νταλί και τό σουρρεαλιστικό άντικείμενο», *Νταλί, μτφρ. Άνδρέας Παππάς, Ύποδομή.* Άθήνα, 1985, σσ.197-226.

ένα απόσπασμα από το αυτοβιογραφικό βιβλίο του Νταλί *Ἡ ἀπόκρυφη ζωή μου* (πρόκειται για τό σημείο ὅπου ὁ συγγραφέας θυμᾶται –ἢ φαντάζεται– ένα περιστατικό ἀπό τό ταξίδι του στήν Ἰταλία):

Ἡ Γκάρμπο μου ἔγνεφε κάτι πού δέν κατάλαβα κι ἔβγαλε κάρτ-ποστάλ δείχνοντάς μου μέ τά μπράτσα της σηκωμένα. Ὅλα αὐτά μου φαίνονταν ἀφύσικα καί ἀγωνιώδη. Οἱ κάρτ-ποστάλ ἔδειχναν κλασικές ὄψεις τῆς Ρώμης. Μοῦ τίς ἔδειχνε τή μία μετά τήν ἄλλη, κἀνοντάς τες βεντάλια στό χέρι της. Καί τότε δέχτηκα τό σόκ. Ἀνάμεσα στίς ὄψεις τῆς αἰώνιας Πόλης εἶδα μιᾶ ἐξαιρετική ἐρωτική φωτογραφία. Ἀδύνατο νά τό πιστέψω! Ἀκολούθησε μιᾶ δεύτερη κι ὕστερα ἐκείνη ἔκλεισε τή βεντάλια ἀπ' τίς κάρτες μέ μιᾶ ντροπαλή καί κομψή κίνηση προσποιητῆς ἀθωότητας. Τήν κοίταξα ἔντονα στά μάτια καί κατάλαβα τήν ἱστορία μου. Ἦταν ἡ Γκρέντα Γκάρμπο τῆς ἀρρωστημένης φαντασίας μου. Ἡ ὁμοιότητα, ἐξάλλου, μέ τή στάρ ἦταν πολύ ἀδύνατη. Ἡ γυναίκα ἐκείνη ἦταν γυμνό μοντέλο...³⁹

Πέρα ἀπό τήν ἔκτυπη ὁμοιότητα στή φαντασμαγορική διατύπωση τῶν δύο κειμένων (Ἐμπειρίκος: «Τότε συνέβη κάτι ἀφάνταστο. [...] “Μεγαλοδύναμε Θεέ!” ἐκραύγασα» / Νταλί: «Καί τότε δέχτηκα τό σόκ. [...] Ἀδύνατο νά τό πιστέψω!»), ἀνάλογη εἶναι καί ἡ ὑπόθεσή τους: Ἡ ἀφήγηση τοῦ Νταλί –ὅπως καί τοῦ Ἐμπειρίκου– ἐπικεντρώνεται γύρω ἀπό μιᾶ γυμνή φιγούρα σέ κάρτ-ποστάλ, ἡ ὁποία λειτουργεῖ ὡς ἀντικειμενική ἀπόδοση τοῦ ἀσυνειδήτου τοῦ ἀφηγητῆ («Ἦταν ἡ Γκρέντα Γκάρμπο τῆς ἀρρωστημένης φαντασίας μου»). Ἡ σύγχυση, μάλιστα, τῆς γυναίκας πού τοῦ ἔδωσε τήν κάρτ-ποστάλ μέ τήν Γκρέντα Γκάρμπο θυμίζει τήν ἀντίστοιχη σύγχυση ταυτότητας στό κείμενο «Nerone», ὅπου ὁ ἀφηγητής ταυτίζει τόν Ρωμαῖο αὐτοκράτορα Νέρωνα μέ τόν ἑαυτό του: «Ἐκείνη τήν ὥρα κόντεψα νά τρελλαθῶ! Ὁ αὐτοκράτορας Νέρωνας ἤμουν ἐγώ!»⁴⁰

Ὁλοκληρώνοντας, ἰδιαίτερη ἀναφορά πρέπει νά γίνει σέ δύο κείμενα τῆς τελευταίας ἐνότητας τῶν *Γραπτῶν*. Τό πρῶτο εἶναι τό «Σαμουήλ Χάρδιγκ»: συγκεκριμένα, θά μπορούσε νά ὑποστηριχθεῖ ὅτι ὁ ὁμώνυμος ἥρωας τοῦ γραπτοῦ αὐτοῦ, ὁ ὁποῖος μετά ἀπό ἕνα παιχνίδι μπιλιάρδου μέ τή μικρή Ἀδελαΐδα πέφτει «νεκρός μά νικητής, γιομάτος ἔρωτα, δολλάρια καί δόξα»⁴¹, ἀνακαλεῖ τόν ἴδιο τόν Νταλί, ἂν ληφθεῖ ὑπόψη ὅτι διακριτικά γνωρίσματα τῆς προσωπικότητάς του Νταλί ἦταν ἀφενός ὁ ἀπροκάλυπτος σε-

39. Σαλβαντόρ Νταλί, *Ἡ ἀπόκρυφη ζωή μου*, μτφρ. Μαργαρίτα Μαντᾶ, Ἐξάντας, Ἀθήνα, 1986, σ. 283. Κατόπιν προσωπικῆς ἐπικοινωνίας μέ τόν γιό τοῦ ποιητῆ, πληροφορήθηκα ὅτι τό βιβλίο τοῦ Νταλί –τό ὁποῖο ἐκδόθηκε τό 1942 (δηλαδή τέσσερα χρόνια πρὶν ἀπό τή συγγραφὴ τῶν δύο τελευταίων ἐνοτήτων τῶν *Γραπτῶν*)– βρῖσκεται στή βιβλιοθήκη τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρίκου.

40. Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος, *Γραπτὰ*, ὁ.π., σ. 103.

41. Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος, *Γραπτὰ*, ὁ.π., σ. 194.

ξουαλισμός του, ἀφετέρου ἢ ἄμετρη λατρεία του πρὸς τὴ δόξα καὶ τὸ χρῆμα· στὴν αὐτοβιογραφία του, γιὰ παράδειγμα, ὑπάρχει ὑποενότητα μὲ τίτλο «Ἡ μάθηση τῆς δόξας»⁴², ἐνῶ ἀρκετὰ εὐγλωττος εἶναι ὁ δηκτικὸς χαρακτηρισμὸς «Avida Dollars» («διψασμένος γιὰ δολλάρια») πού τοῦ ἀπέδωσε ὁ Μπρετόν – μὲ ἀναγραμματισμὸ τοῦ ὀνόματος «Salvador Dali»– ὅταν τὸν ἀπέβαλε ἀπὸ τὸ ὑπερρεαλιστικὸ κίνημα.⁴³

Τὸ δεῦτερο εἶναι τὸ κείμενο μὲ τὸν τίτλο «Νεοπτόλεμος Α΄ Βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων» (καὶ ὑπότιτλο: «φύλλα ἡμερολογίου»): Ὁ ἥρωας καὶ ἀφηγητὴς Νεοπτόλεμος, μὲσῶ τοῦ αὐτάρεσκου λόγου καὶ τῆς κατάχρησης τῆς λέξης «μεγαλοφυΐα», παραπέμπει σαφέστατα πλέον στὴν προσωπικότητα τοῦ Νταλί.⁴⁴ Συγχρόνως, ὅμως, φαίνεται ὅτι παραπέμπει καὶ στὴν περίπτωση τοῦ παρανοικοῦ Daniel Paul Schreber, στὸ αὐτοβιογραφικὸ βιβλίο τοῦ ὁποῖου στηρίχθηκε ἡ μελέτη τοῦ Φρόντ γιατὴν παράνοια. Συγκεκριμένα, ὁ Σρέμπερ πίστευε ὅτι ἔχει ἐπέλθει ἡ κοσμικὴ καταστροφή, καὶ ὅτι ὁ ἴδιος ἔχει ἐπιφορτιστεῖ, ὡς τελευταῖος ἐπιζῶν, τὸ ρόλο τοῦ σωτήρα πού θὰ ἀποκαταστήσει τὴ χαμένη μακαριότητα τοῦ κόσμου, ἀφοῦ ὑποστεί τὴν ταπεινωτικὴ του μεταμόρφωση σὲ γυναίκα καὶ τὴν ἀκόλουθη σεξουαλικὴ του συνεύρεση μὲ τὸν θεό.⁴⁵ Ἀντίστοιχα, ὁ Νεοπτόλεμος, πρῶην τρόφιμος ψυχιατρείου, πιστεύει ὅτι ἦρθε στὸν κόσμο σταλμένος ἀπὸ τὸ θεό γιὰ νὰ «γονιμοποιήσει» τὴ Ρωμιοσύνη καὶ νὰ λυτρώσει ἔτσι τὴν ἀνθρωπότητα: «Ἀγαπητὴ γλυκειὰ μητέρα μου, ὦ Ρωμιοσύνη, πλησιάζει γοργὰ ἡ ὥρα πού θὰ σὲ γονιμοποιήσω [...] γιὰ τὸ καλὸ τοῦ Σύμπαντος καὶ γιὰ τὴν δόξα τῶν Ἑλλήνων».⁴⁶ Ἐπιπλέον, ἡ ἐπιστολὴ πού παραθέτει ὁ Νεοπτόλεμος πρὸς τὸν ψυχαναλυτὴ του στὸ τέλος τῆς ἀφήγησης (μὲ τὴν ὑπογραφή: «ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ Α΄, Ἐλέω Θεοῦ Βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων»⁴⁷) θυμίζει ἀνάλογη ἐπιστολὴ πρὸς τὸν ψυχαναλυτὴ τοῦ Dr. Flechsig πού ἐνσωματώνει ὁ ψυχωσικὸς Σρέμπερ στὴν ἔναρξη τοῦ βιβλίου του.⁴⁸ Ἔτσι, τὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Ἐμπειρικοῦ ἀποκτᾶ διπλὸ ἐνδιαφέρον: ἀφενὸς, ἐπιβεβαιώνει τὴν ἐπιρροή τοῦ Νταλί, ἀφετέρου ὑπογραμμίζει τὸ καθοριστικὸ σημεῖο ἐπαφῆς τῶν δύο καλλιτεχνῶν πού ἔγκειται στὸν γόνιμο συνδυασμὸ τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ πλευρὰ τῆς ψυχανάλυσης.

42. Σαλβαντόρ Νταλί, *Ἡ ἀπόκρυφη ζωὴ μου*, ὁ.π., σ. 124.

43. Σαλβαντόρ Νταλί, *Τὸ ἡμερολόγιο μιᾶς μεγαλοφυΐας*, μτφρ. Νίκος Πλατῆς – Μαίρη Γιαμαλῆ, Ἐξάντας, Ἀθήνα, 1985, σ. 30.

44. Βλ. Saunier, *Μυθολογία καὶ ποιητικὴ*, ὁ.π., σσ. 27-34.

45. Daniel Paul Schreber, *Memoirs of my nervous illness*, introduction Rosemary Dinnage, New York Review of Books, New York, 2000.

46. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτὰ*, ὁ.π., σ. 158.

47. Ἀνδρέας Ἐμπειρικός, *Γραπτὰ*, ὁ.π., σσ. 160-161.

48. D.P. Schreber, "Open letter to professor Flechsig", *Memoirs*, σσ. 7-11.

Σάββας Μιχαήλ

*Νικόλαος Κάλας καί «υπερηρωισμός»:
Πέραν τοῦ Σωκράτη καί τοῦ Nietzsche**

Liberty is intolerant

Ἡ Ἐλευθερία εἶναι ἀδιάλλακτη

Νικόλαος Κάλας

Stop chanting your dreams

Ἐλευθερώστε τὰ ὄνειρα ἀπό τόν ὕπνο, ξυπνήστε τήν ἐξέγερση!¹ Ὁ ἐπαναστάτης ποιητής Νικόλαος Κάλας ὑψώνει στεντόρεια τήν πολεμική τουτή κραυγή ὄχι μόνο τό 1969, στή συνέχεια τοῦ πυρφόρου Μάη τοῦ '68, ἀλλά καί σέ ὅλη τή χωρίς νόστο² πνευματική τοῦ Ὀδύσεια: μέσα στίς θύελλες τῆς Ἱστορίας καί μέσα στήν ἄπνοια, ὅταν «τήν ἐδῶ πυρκαγιά διαδέχεται ἐκεῖ σαπίλα», ἐνῶ «τό ἓνα [τ]ου μάτι εἶναι ξερό» καί «τό ἄλλο δακρῦζει», καταπῶς λέει στό ποίημά του «Μεταξὺ Ὑμηττοῦ καί Ermenonville»³

“*Stop chanting your dreams*”—Σταματήστε νά ψέλνετε τὰ ὄνειρά σας, λέει ὁ Κάλας στούς υπερρεαλιστές συντρόφους του στήν Ἀμερική (καί ὄχι μόνο). «Νά διαχωρίζεις τό ὄνειρο ἀπό τήν ἐπιθυμία», προειδοποιεῖ, «σημαίνει νά υποβιβάζεις τόν ὄνειρευόμενο σέ φυτό».⁴ Καί ἡ ἐπιθυμία, γιά τόν Ἑλληνα ποιητή, τόν ἀμετανόητο καί ἀδογμάτιστο μαθητή τοῦ Freud καί τοῦ Marx, ἀπαιτεῖ ἔρωτα καί ζωή, ζωή ὅπου κάθε ἐπιθυμία γίνεται Ζωή.⁵ Ἀπαιτεῖ ἐπαναστατική πράξη πού ἀνατρέπει τά ἱστορικά ἐμπόδια στήν ἐπι-

* Διεθνές Συμπόσιο γιά τόν Νικόλαο Κάλας (Regarding Nicolas Calas), Ἀνωτάτη Σχολή Καλῶν Τεχνῶν, 21 καί 22 Ὀκτωβρίου 2016.

1. Νικόλαος Κάλας, *Stop Chanting Your Dreams (Letter to Franklin Rosenont's Surrealist Group in Chicago, 27 September 1969)* in Lena Hoff, *Nicolas Calas and the Challenge of Surrealism*, Museum Tusculanum Press – University of Copenhagen, 2014, Appendix 6, σ. 353.

2. Βλ. Ἀλεξάνδρα Δελγιώργη, Ἄ-νοστον Ἡμερ. Ὀδοιπορικό τῆς σκέψης τοῦ Νικόλα Κάλας, Ἐκδόσεις Ἄγρα, 1997.

3. Νικόλαος Κάλας, Ὀδός Νικήτα Ράντου, Ἰκαρος, 1977, σ. 69.

4. *Stop Chanting your dreams...* ὁ.π.

5. Νικόλαος Κάλας, Ἐστίς Πυρκαγιάς, Gutenberg, 1997, σ. 217.



θυμία και στην έπιθυμία τής επανάστασης. Μιάς διαρκούς επανάστασης.

Τίποτα, καμιά απώθηση, βίαιη καταστολή, ούτε καν ή φρίκη του πολέμου, δέν μπορεί νά θανατώσει τήν έπιθυμία. Στά τέλη του 1938, όταν «ήταν με-
σάνυχτα στον αιώνα», κατά τή ρήση του Victor Serge, μέσα στό ζόφο ήρθε
στό φώς, στό Παρίσι, στά γαλλικά τό βιβλίο του Έλληνα ύπερρεαλιστή *Foyers
d' incendie*. Καθώς άναβε ή δεύτερη παγκόσμια πολεμική πυρκαγιά, ό ποιητής
πυροδοτούσε τίς δικές του Έστίες Πυρκαγιάς. Κήρυξε, ως διεθνιστής, τόν
πόλεμο κατά του πολέμου πού έρχόταν μέ μιá σύνθεση έκρηκτικων δοκιμιων
πού γκρέμιζαν τά σύνορα ανάμεσα σε τέχνη, ήθικη κι επαναστατική πολιτική
τής χειραφέτησης.

Ό André Breton, προλογίζοντάς το, τό χαιρέτισε μέ ένθουσιασμό, λέγοντας
ότι δίνει απάντηση σε όλα τά κεντρικά έρωτήματα πού άπασχόλησαν τήν
πρωτοπορία «τά τελευταία είκοσι χρόνια», δηλαδή από τό 1918, από τό
τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου.

Πράγματι, τό βιβλίο του Κάλας άποτελεί μιá καιρία συνεισφορά στή διε-
θνή συζήτηση πού άπασχολεί τά πιό ανήσυχα και πρωτοποριακά πνεύματα
τής έποχής και συνάμα σημείο συνάντησης όλων των μέχρι τότε άπελευθε-
ρωτικων έμπειριων και κριτική θέαση των νέων όριζόντων πού άνοιξαν για
τήν ανθρωπότητα ή Όκτωβριανή επανάσταση, ή Ψυχανάλυση και ό ύπερρεα-
λισμός.

Ό Κάλας άγωνιá μπροστά στον συντελούμενο καταποντισμό του πολι-
τισμού: «Τά όντα πού ώθοϋν τή σκέψη σε νέες προόδους, ένας Einstein, ένας
Trotsky, ένας Freud, ζοϋν στην έξορία, τους καινε τά βιβλία τους. [...] Η
ιδιοφυία τής Ίωνίας, ό γερμανικός ρομαντισμός, ή Ρωσική επανάσταση, ό
ύπερρεαλισμός του Παρισιου, αυτά τά στοιχεία τής δικής μας ζωής, πρέπει
νά ύποστοϋν τή μοίρα των άλλοτινων επαναστατων; Θά άπωθηθοϋν ή θά
καοϋν;»⁶

Άλλά ό Κάλας δέν «ψέλνει τά όνειρα» πού κινδυνεύουν νά σβήσουν, θέλει
«νά ξυπνήσει τήν έξέγερση». Δέν κατασκευάζει άπλώς μιá Κιβωτό του έπα-
πειλούμενου πολιτισμού για τή διάσωση των κεκτημένων, ούτε περιορίζεται
στην απάντηση των μεγάλων ζητημάτων του μεσοπολέμου. Έτοιμάζεται για
τόν πόλεμο και προπαντός προετοιμάζει για τά έπερχόμενα στό τέλος του
πολέμου, στό μεταπόλεμο. Τό κάνει ως έμπνευσμένος ποιητής, διορατικός
θεωρητικός και άκλόνητος τροτσικιστής, άκριβώς, στό ίδιο πνεύμα, μέ τό
όποιο ό Τρότσκυ και οι σύντροφοί του, τρεις μήνες πριν από τά *Foyers d'in-
cendie*, τόν Σεπτέμβριο του 1938, ίδρυσαν τήν Τέταρτη Διεθνή. Ποιά επαναστα-
τική πρωτοπορία θά άνοίξει τό δρόμο των κολασμένων τής Γής έξω από τήν
ύπαρκτή Κόλαση; Ποιός συλλογικός «νέος Προμηθέας» θά κλέψει τή φωτιά
άπό τους ψευθοθεούς για νά τή φέρει στη δεινά χεμαζόμενη ανθρωπότητα;

6. Έστίες Πυρκαγιάς, ό.π., σσ. 209 και 215.

Υπερηρωισμός

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος δέν ἦταν ἀπλῶς μιά ἐπανάληψη τοῦ Πρώτου, πιά καταστροφική καί φρικαλέα. Τό Ἔουσβιτς δέν ἦταν ἡ κλιμάκωση τῆς φρίκης τῶν χαρακωμάτων, οὔτε ἡ Χιροσίμα μιά καταστροφικότερη ἐκδοχή τοῦ χημικοῦ πολέμου. Ἡ ἀνθρωπότητα πέρασε τό κατώφλι τῆς ἀβύσσου. Καί ἡ ἀβύσσος πῆρε τό πρόσωπο τῆς Σφίγγας, βάζοντας ξανά τό ἐρώτημά της στόν Οἰδίποδα ἄνθρωπο – ἐάν αὐτό εἶναι ὁ ἄνθρωπος, ὅπως διερωτᾶται στό Ἔουσβιτς ὁ Primo Levi.

Ο Max Horkheimer καί ὁ Theodor Adorno εἶδαν στήν ἄβυσσο τῆς κατάληξη τῆς Διαλεκτικῆς τοῦ Διαφωτισμοῦ καί τήν ἐργαλειοποίηση/ἀπανθρωποποίηση πού ἐπιφέρει ὁ ὀρθολογισμός του. Ὁ Györgyi Lukács, στό ἄλλο ἄκρο, ἐνοχοποιεῖ, στήν *Καταστροφή τοῦ Λόγου*, τόν ἀνορθολογισμό σέ ὅλες συλλήβδην τίς μορφές, ἀπό τόν Schelling, τόν (ἄλλοτε προσφιλή στόν Οὔγγρο φιλόσοφο) Kierkegaard καί ιδιαίτερα τόν Nietzsche ἕως τούς μυθολόγους τοῦ Τρίτου Ράιχ. Ὁ φασισμός κατά τόν Λούκατς ἦταν συνέπεια τῆς ἥττας τοῦ ὀρθολογισμοῦ.

Ὁ Κάλας διαφοροποιεῖται ριζικά καί ἀπό τίς δύο ἰδεαλιστικές ἐρμηνεῖες. Πρῖν, στή διάρκεια καί μετά τόν Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, θά μελετήσει τό φασισμό βαθιά καί καινοτόμα, ἀπό τήν κριτική σκοπιά τοῦ ἱστορικοῦ ὕλισμοῦ καί τῆς ψυχανάλυσης. Ἦδη στίς *Ἐστίες Πυρκαγιᾶς* κάνει φανερό ὅτι στόν Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο ναυαγεῖ καί βουλιάζει ἡ «Εὐρώπη τῶν Φώτων», ὁ φόβος ὀρθολογισμός καί ὁ ἀστικός φιλελευθερισμός τοῦ παρηκμασμένου καπιταλισμοῦ, ἐνῶ, ταυτόχρονα, στό οἰκτρό ναυάγιο συμμετέχουν ὅλες οἱ ἐνεργοποιημένες ἀρχαίκες καί σύγχρονες ἀνορθολογικές τάσεις καί στόν ὠκεανό αἵματος προστρέχουν λαίμαργα τά ἀνθρωποφάγα σκυλόφαρα τοῦ φασισμοῦ.

Στήν κατακλείδα καί κορύφωση τοῦ βιβλίου τοῦ 1938, ὁ Κάλας ἀντιτάσσεται τόσο στόν ὀρθολογισμό ὅσο καί στόν ἀνορθολογισμό ὡς ἱστορικῶν ὁδηγῶν στήν πράξη τῆς χειραφέτησης. Στρέφεται ἐνάντια στή λογοκρατία πού τήν εἰκονίζει στό πρόσωπο τοῦ Σωκράτη, ὡς ἐκφραστή «τῆς ἀστικῆς, φορμαλιστικῆς, ἀντιρομαντικῆς καί ἀντι-ιωνείας, ἀποικιοκρατικῆς καί πατριαρχικῆς Ἀθήνας»⁷, τοῦ προτύπου τοῦ σύγχρονου Δυτικοῦ κόσμου. Ἄλλά ἐπιτίθεται καί στόν ἀντισωκρατικό Νίτσε ὁ ὁποῖος «δέν ὄνειρεύεται παρά νά ἀντικαταστήσει τόν πατέρα μέ ἕνα νέο δαίμονα, ἐξίσου τυραννικό μέ τόν προκάτοχό του. Ὁ Νίτσε κατεβάζει τήν ἐπανάσταση στό ἐπίπεδο ἀνακτορικοῦ πραξικοπήματος».⁸

7. *Ἐστίες Πυρκαγιᾶς*, ὁ.π., σ. 215.

8. Ὁ.π. σ. 216.

Στόν «νέο δαίμονα», τόν νιτσεικό «υπεράνθρωπο», ό όποίος στή μεταγενέστερη «Άρια» παραμόρφωσή του ύπνωτίζει τούς Ναζί, ό Κάλας άντιπαραθέτει τόν υπερήρωα πού παλεύει στήν πρώτη γραμμή γιά τήν κατάλυση όλων τών έμποδίων τά όποία θέτει στήν ανθρώπινη έπιθυμία ή ταξική και πατριαρχική κοινωνία. «... ό άνθρωπος πρέπει νά συνθέσει όλες του τίς φιλοδοξίες. Γιά νά γίνει ή πραγματικότητα υπερπραγματικότητα, ό άνθρωπος πρέπει νά υίοθετήσει μιá ύποκειμενική στάση πού νά άνταποκρίνεται στίς άπαιτήσεις τής έπαναστατικής και έρωτικής του ένέργειας. Γιά νά φτάσει ό έρωτας νά δημιουργήσει αυτή τήν ένωση πού δέν είναι άλλη άπό τήν άθανασία, πρέπει μέ τήν ένωση νά ξεπεράσει τόν έρωτα και νά γίνει υπερηρωικός. [...] Ό υπερήρωας δέν είναι ό νεότερος γιός. Ό στερνογεννημένος γίνεται ό φυσικός προστάτης τής μητέρας, έπειδή είναι, άπό τούς γιούς της, ό οικειότερος. Όφείλει νά τήν υπερασπιστεί. [...] Ό υπερήρωας δέν είναι ό νεότερος γιός αλλά μόνον αυτός ό μικρός γιός πού δέν μπορεί πιά νά έχει μητέρα, πού θέλει νά είναι άντρας και πού θέλει έπίσης ή μητέρα του νά ξαναγίνει γυναίκα πού δέν έξαρτάται άπό κανέναν ούτε και άπό τόν ίδιο. Ίσως άκόμη ό πρώτος υπερήρωας νά είναι γυναίκα. Ό υπερήρωας θέλει ν' άντικαταστήσει τή γέννηση μέ τή ζωή και τή μητέρα μέ τό μέλλον. Τρέφει στήν καρδιά τό μίσος γιά τήν έπήρεια του παρελθόντος και μιá έπιθυμία πού βάζει όλο του τό όνειρο στή ζωή».⁹

Ό υπερήρωας του Κάλας δέν είναι πλάσμα τής μυστικιστικής φαντασίας. Δέν στηρίζεται στή μεταφυσική αλλά στόν Μάρξ και στόν Φρόυντ. Οί όροι γέννησής του βρίσκονται στίς βαθύτατες «άλλαγές πού γίνονται γύρω μας», σέ έναν κόσμο πού συγκλονίζεται εκ θεμελίων άπό τήν άλυτη διεθνή κρίση.

Μέσα στό ζόφο του 1938, του Ναζισμού πού επέλαυε και του Παγκοσμίου πολέμου, ό Νικόλαος Κάλας, τελειώνει τό βιβλίο του έπαναβεβαιώνοντας τήν ένεργό, άν και άόρατη, παρουσία στήν Ίστορία αυτού πού ό Ernst Bloch όνόμασε *Prinzip Hoffnung*, Άρχή τής Έλπίδας. Έκείνη τήν τραγική ιστορική στιγμή, γράφει ό Έλληνας ποιητής, θεωρητικός και έπαναστάτης: «Δέν πιστεύω ότι ή πάλη του έπαναστάτη συνεχίζεται μάταια. Άν δέν ήλιπιζα, αυτό τό βιβλίο δέν θά γραφόταν. Έχω έμπιστοσύνη στόν άνθρωπο». Και καταλήγει, μέ προφητική έξαρση, στήν άκροτελεύτια παράγραφο:

Ό υπερήρωας είναι προμηθειικός, σαν τόν Αισχύλο, σαν τόν Ηράκλειτο, κάνει τή φωτιά φύλο τής σκέψης του. Ό υπερήρωας είναι πυθαγόρειος, προχωρεί στήν ανακάλυψη τής τετρακτύος, ζητᾶ αυτή τή μορφή τής τέλειαις γνώσης πού δέν μπορεί παρά νά είναι πλήρης μνήμη και όριστική κρίση αυτής τής γνώσης πού δέν μπορεί νά είναι παρά άθανασία, παρά

9. Ό.π. σσ. 216-217.

ζωή, ζωή ἀπελευθερωμένη ἀπό τήν ἀγωνία καί τ' ὄνειρο, ζωή ὅπου κάθε ἐπιθυμία γίνεται Ζωή.

Αἰωνιότητα - ἐρωμένη τοῦ κόσμου!¹⁰

Ὁ Νέος Προμηθεάς

Ἡ ὑπερηρωική-προμηθεϊκή στάση πού διακήρυττε ὁ Κάλας δέν ἦταν ἀπλῶς προτροπή ἀντίστασης στήν ἐπελαύνουσα βαρβαρότητα τοῦ πολέμου καί τοῦ Ναζισμοῦ ἀλλά κάλεσμα ἀντεπίθεσης μέ τήν προετοιμασία καί διεξαγωγή τῆς κοινωνικῆς ἐπανάστασης.

Ὁ ὑπερήρωας τοῦ Ἑλληνα ὑπερρεαλιστῆ πήρε τά χαρακτηριστικά ἑνός Νέου Προμηθεά, ὅπως εἶναι καί ὁ τίτλος τοῦ φιλόδοξου ἔργου, στή συγγραφή τοῦ ὁποίου θά ἀφιερῶσει πέντε χρόνια δουλειά, στή διάρκεια τοῦ πολέμου καί ἀμέσως μετά, καί τό ὅποιο θά μείνει –καί αὐτό...– ἀνέκδοτο, ἐκτός ἀπό τμήματά του.

Ὁ Νέος Προμηθεάς, πέρα ἀπό κάθε ἡρωολατρεία καί μυθοποίηση, θά εἶναι κατά τόν Κάλας, ὁ συλλογικός «ὑποκειμενικός παράγοντας τῆς ἀπελευθέρωσης»¹¹, ἡ διέξοδος στήν κρίση ἐπαναστατικῆς ἡγεσίας, στήν ὁποία ἔχει ἀναχθεῖ ἡ κρίση τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ, σύμφωνα καί μέ τό Μεταβατικό Πρόγραμμα τῆς Τετάρτης Διεθνοῦς.

Στή διαμόρφωση αὐτοῦ τοῦ ὑποκειμενικοῦ παράγοντα σημαντικό ρόλο ἔχουν νά παίξουν οἱ πρωτοπόροι τῆς Τέχνης, στό πνεῦμα τοῦ Μανιφέστου τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας – Γιά μιᾶ Ἀνεξάρτητη Ἐπαναστατική Τέχνη, πού γράφτηκε καί αὐτό τό 1938 ἀπό τόν Τρότσκι καί τόν Μπρετόν καί διεκδικοῦσε

- Τήν ἀνεξαρτησία τῆς Τέχνης γιά τήν Ἐπανάσταση.
- Τήν Ἐπανάσταση γιά τήν ὀριστική ἀπελευθέρωση τῆς Τέχνης.¹²

Μέ τήν Ἐξοδό του ἀπό τήν Κόλαση τῆς χιτλεροκρατούμενης Εὐρώπης στό «Καθαρτήριο», ὅπως τό ὀνόμασε, τῆς Ἀμερικῆς, ὁ Κάλας θά δουλέψει ἐντατικά πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση. Σέ μιᾶ ἀνθολογία ὑπερρεαλιστικῶν κειμένων τό 1940 θά δημοσιεύσει τό κείμενό του Πρὸς ἕνα Τρίτο Μανιφέστο τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ, ὅπου ρητά δηλώνει ὅτι ὁ ὑπερρεαλισμός θά ἀποτύχει «εάν ἡ ἐπανάσταση –μέ τή μαρξιστική ἔννοια τοῦ ὄρου– δέν ἐπέλθει ποτέ».¹³

Ἡ συγγραφή τοῦ κειμένου θά τελειώσει τήν ἡμέρα τῆς δολοφονίας τοῦ

10. Ὁ.π., σ. 217.

11. N. Calas, *The New Prometheus*.

12. Λέον Τρότσκι – Ἀντρέ Μπρετόν, *Τό Μανιφέστο τῆς Καλλιτεχνικῆς Δημιουργίας – Γιά μιᾶ ἀνεξάρτητη ἐπαναστατική τέχνη*, Ἀλλαγῆ, 1985 σ. 14.

13. Παρατίθεται ἀπό Lena Hoff, ὁ.π., σ. 175.



Τρότσκυ στο Μεξικό, γεγονός που θεωρήθηκε από τον Κάλας ως απόδειξη της όρθότητας της υπερρεαλιστικής ιδέας για το *hazard objectif*, το αντικειμενικά τυχαίο ως εκδήλωση της αναγκαιότητας. Η δολοφονία του ιδρυτή του Κόκκινου Στρατού από τον πράκτορα του Στάλιν αποδείκνυε, κατά τον Κάλας, την ανάγκη να σκληρύνει πολιτικά και να κλιμακωθεί η πολεμική των διεθνιστών επαναστατών, μαζί και των υπερρεαλιστών.

Η προτροπή για ένα Τρίτο Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού απευθυνόταν πρωταρχικά στον Μπρετόν, ο οποίος θα φτάσει στη Νέα Υόρκη το 1941, χωρίς όμως να βρει ανταπόκριση. Ο Μπρετόν, όπως και άλλοι υπερρεαλιστές, καλλιτέχνες και διανοούμενοι είχαν αρχίσει να απομακρύνονται από την ενεργό πολιτική δράση, με λίγες αντίθετες εξαιρέσεις σαν εκείνη του Benjamin Péret ή και του ίδιου του Κάλας. Ο τελευταίος, όπως φέρνει στο φως η Lena Hoff¹⁴, το 1942, ακριβώς όταν έγραφε τον *Νέο Προμηθέα*, έγραφε και στον σύντροφό του εν όπλοις Sherry Mangan, Άμερικανό τροτσκιστή, λογοτέχνη και περιπλανώμενο της επανάστασης ανάμεσα σε Ευρώπη και Λατινική Άμερική, τα παρακάτω βαρυσήμαντα: “*The only important problem now is the revolution and we must devote all our energies to the accomplishment of political tasks*” – Το μόνο σημαντικό πρόβλημα τώρα είναι η επανάσταση και πρέπει να αφοσιωθούμε ψυχή τε και σώματι στην πολιτική δουλειά.

Από αυτή την πολιτική σκοπιά πρέπει να ιδωθεί και η έπιμονή του Κάλας να συνεχίσει, στη διάρκεια του πολέμου και μεταπολεμικά, τη δουλειά που άρχισε στις Έστίες Πυρκαγιάς. Να βαθύνει παραπέρα την κριτική μελέτη του φασιστικού φαινομένου, μαζί και της προσωπικότητας του ίδιου του Χίτλερ. Το τελευταίο δεν έπαψε να σκανδαλίζει πολλούς, αρχίζοντας από τον ίδιο τον Μπρετόν που ένωσε αμνηχανία όταν ο Κάλας, στην πρώτη συνέντευξη που του πήρε όταν έφτασε στην Άμερική ο ιδρυτής του υπερρεαλισμού, ρώτησε: «Όνειρευτήκατε ποτέ τον Χίτλερ;»¹⁵

Το ερώτημα δεν θα φαινόταν τόσο παράδοξο και προκλητικό, εάν έπαιρνε κανείς υπόψη του, π.χ., *Τά όνειρα στο Τρίτο Ράιχ* της αντιστασιακής κατά των Ναζί Charlotte Beradt¹⁶, ή οποία συγκέντρωσε τά όνειρα ανδρών και γυναικών την περίοδο του Γ΄ Ράιχ 1933-1939. Ο Κάλας, με όπλα την ψυχανάλυση και τον ιστορικό υλισμό, θέλει να φέρει στο φως την εισβολή του φασισμού στο ίδιο τό ασυνείδητο των ανθρώπων, των όπαδών και των θυμάτων του, την κινητοποίηση ασυνείδων ανορθολογικών και αρχαϊκών τάσεων και άλυτων ιστορικών και προσωπικών αντιφάσεων.

14. Νικόλας Κάλας – Μιχάλης Ράπτης, *Μιά Πολιτική Άλληλογραφία 1967-1984*. Εκδόσεις Άγρα, 2002, σ. 14.

15. Interview with André Breton, *View* 1:6, June 1941:3.

16. Charlotte Beradt, *Τά όνειρα στο Τρίτο Ράιχ*. Εκδόσεις Άγρα, 2015.



Τά φροϋδομαρξιστικά κείμενα του Κάλας για τό φασισμό, ὅπως τά ἄρθρα του τό 1946 καί τό 1947, «Θά ὑπάρξει ἕνας Μῦθος τοῦ Χίτλερ»¹⁷, «Ἡ Νυρεμβέργη καί ἡ Φύση τῆς Δικαιοσύνης»¹⁸, «Εἶναι οἱ Γερμανοί Παρανοϊκοί;»¹⁹ κ.ἄ., ἀξίζουν ιδιαίτερης καί προσεκτικῆς μελέτης. Χωρίς νά ὑποκύπτουν στόν ψυχολογισμό ἢ στό φετιχισμό τῶν «πολιτισμικῶν προτύπων» –ἀντίθετα, ἀσκώντας συχνά καυστική κριτική ἐναντίον τους–, ὁ Νικόλαος Κάλας ἀκολουθεῖ μιὰ κατεύθυνση ἱστορικῆς ὑλιστικῆς καί ψυχαναλυτικῆς διερεύνησης τοῦ Ναζισμοῦ πού συνεχίζει ἐκεῖνη τῶν κειμένων τοῦ Λέοντα Τρότσκι, ιδιαίτερα τῆς μικρῆς σέ μέγεθος ἀλλά πυκνῆς σέ περιεχόμενο μπροσούρας *Τί εἶναι ἔθνικοσοσιαλισμός*, ἀλλά ἔχει καί ἐκλεκτικές συγγένειες μέ τίς διεισδυτικές ἀναλύσεις τοῦ Ἔρνστ Μπλόχ γιά τή διαλεκτική τῶν σύγχρονων καί μή σύγχρονων ἀντιφάσεων, στό βιβλίο *Κληρονομιά τοῦ Καιροῦ Τούτου* (*Erb-schaft dieser Zeit*), πρὶν ἀπό τήν ἄνοδο τοῦ Χίτλερ στήν ἐξουσία.

Ἡ διερεύνηση τοῦ Κάλας δέν μένει στήν ἀνάλυση τοῦ παρελθόντος καί τοῦ παρόντος ἀλλά ἔχει ὀρίζοντα στό μέλλον. Δέν θεωρεῖ ὅτι τό πρόβλημα τοῦ φασισμοῦ λύθηκε μέ τή νίκη τῶν Συμμάχων τό 1945 ἢ μέ τή Δίκη τῆς Νυρεμβέργης. Ἐξάλλου τόν ἴδιο τόν Χίτλερ τόν βλέπει σάν τήν ἐμβληματική φιγούρα ἢ ὅποια στήν πώλωση Σοσιαλισμός ἢ βαρβαρότητα καταλαμβάνει κεντρική θέση στόν ἀντιδραστικό πόλο τῆς ἱστορικῆς πρόκλησης.

Ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Κάλας ἐξηγεῖ, θέλει νά μελετήσει τήν προσωπικότητα τοῦ Χίτλερ μέ τόν τρόπο πού ἕνας κομμουνιστής μηχανικός θά μελετοῦσε ἕνα φασιστικό τάνκς νέου τύπου γιά νά τό νικήσει. Μέσα ἀπό τό πρίσμα τοῦ ὅλου ἐγχειρήματος γιά τόν *Νέο Προμηθέα*, σέ γράμμα του στόν Βrion, ὁ Κάλας θά γράψει: «Οἱ ἀληθινά μεγάλοι πολιτικοί ἡγέτες μέ ἱστορικό ὄραμα στόν καιρό μας εἶναι/ἦταν ὁ Τρότσκι καί ὁ Χίτλερ μέ τήν ἐξῆς διαφορά: ὁ Τρότσκι κοιτάζει πρὸς τό μέλλον καί εἶναι Προμηθεϊκός ἐνῶ ὁ Χίτλερ εἶναι Ἐπιμηθεϊκός καί σκέφτεται τό παρελθόν».²⁰

Προμηθέας Δεσμώτης

Τό ὑπερρωϊκό-προμηθεϊκό κάλεσμα μάχης τοῦ Νικόλαου Κάλας δέν βρῆκε ἀποδέκτη οὔτε κἀν στό πρόσωπο τοῦ Μπρετόν. Ὁ τελευταῖος στράφηκε πρὸς τή φουριερική οὐτοπία καί πρὸς ἕναν ιδιότυπο ποιητικό μυστικισμό, σέ ἀναζήτηση ἑνός «νέου Μῦθου». Ὁ Ἕλληνας ὑπερρεαλιστής θά δώσει τή σκληρή του ἀπάντηση: «Εἶναι τώρα ὄχι μόνο ἄχρηστο ἀλλά γίνεται καί ἀντιδραστικό νά ἐκλογικεύει κανεῖς τό ἄγχος καί νά τό μετατρέπει σέ ἀμφιβολία

17. "Will There Be a Hitler Myth?", *Tomorrow*, vol VI, No 1, September 1946.

18. "Nuremberg and the Nature of Justice", *Tomorrow*, vol.V, No 10, June 1946.

19. "Are the Germans Paranoiacs?", *Modern Review*, June 1947.

20. Ἀρχεῖο Κάλας.

ὅπως κάνει ὁ Μπρετόν – γιά νά μὴν ποῦμε τίποτα γιά τὴν πρότασή του νά δημιουργήσουμε ἕναν νέο μῦθο. Νά διαδίδει κανεὶς τὸ εὐαγγέλιο τῆς ἀμφιβολίας στίς μέρες τῆς ἐπιθανάτιας ἀγωνίας εἶναι σάν νά στέλνει μπαχαρικά στοὺς λιμοκτονοῦντες πληθυσμούς τῆς Εὐρώπης [...] καιρὸς εἶναι νά ἀντιτάξουμε στὰ φετίχ νέες πολεμικὲς κραυγές».²¹

Ὁ Κάλας θά βρεθεῖ ὀλοένα πιὸ ἀπομονωμένος, σέ παρόμοια κατάσταση μέ ἐκεῖνη τοῦ ἐξόριστου στό Μεξικό Τρότσκι, ὅπως τὴν περιγράφει σέ γράμμα του στόν Γιώργο Θεοτοκά στίς 26 Ἀπριλίου 1939: «Ἄν ἡ φωνή πού ἔρχεται ἀπὸ τὸ Μεξικό ἀκουγόταν πιὸ πολύ, δέν θά εἴμεθα σήμερα στὰ φριχτά αὐτὰ χάλια. Ἄλλὰ εἶναι φωνή βοῶσα ἐν τῇ ἐρήμῳ».²²

Παρόλο πού δέν κρύβει τὴν ἀπογοήτευσή του καὶ γράφει μέ πικρία ὅτι ἂν δέν ἀκουστῆ αὐτὴ ἡ φωνή τότε θά ἀποτραβηχτεῖ στὴ μοναξιά, μόλις ἕναν μῆνα μετὰ, στίς 26 Μαΐου 1939, σέ γράμμα του πάλι στόν Θεοτοκά ξιφουλκεῖ ξανά καὶ ἀπορρίπτει μέ περιφρόνηση τὸν ἰσχυρισμὸ τοῦ φιλελεύθερου φίλου του ὅτι ὁ Τρότσκι «ἀπέτυχε»: «Τί ἄλλωστε ὀνομάζεις ἐπιτυχία; Ἡ ἐπιτυχία δέν εἶναι στό **σήμερα** ἀλλὰ στό **αὔριο**. [...] Σήμερα ἔχει δίκιο, αὐτὸ ἀρκεῖ. Τώρα ἂν αὐτὸς θά ἐφαρμόσει τίς ιδέες του ἢ ἄλλος, τὸ πρόβλημα εἶναι ἄλλο. Ἐρωτῶ, ὁ Lloyd George ἐπέτυχε; [...] ἡ συνθήκη τῶν Βερσαλλιῶν εἶναι ἐπιτυχία; Κατὰ τὴ γνώμη μου ὄχι. Ὁ ἄνθρωπος τοῦ Μεξικοῦ τότε χτύπησε ὅλη αὐτὴ τὴν ἡλίθια πλειάδα, Lloyd George, Benès καὶ τοὺς ρέστους. Τώρα ὅσον ἀφορᾷ τὸ ποιὸς εἶχε δίκιο δέ μένει ἀμφιβολία. Ἡ κριτικὴ τοῦ ἑνὸς στό ζῦγι τῆς ἱστορικῆς προσόδου βαραίνει περισσότερο ἀπὸ τίς ἡλιθιότητες τῶν ἄλλων. Ὀλίγη διαλεκτικὴ, ἀγαπητέ μου, στὴν κριτικὴ τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν γεγονότων δέν κάνει κακὸ. Ἡ ἐπιτυχία δέν εἶναι ἀφρημένη ιδέα ἀλλὰ ἔννοια πού σχετίζεται μέ βαθιὲς κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς ἀντιθέσεις».²³

Ἡ ἀπομόνωση τοῦ Κάλας κορυφώνεται καθὼς μαίνεται ὁ Ψυχρὸς Πόλεμος καὶ ἀποσύρονται οἱ περισσότεροι καλλιτέχνες καὶ διανοούμενοι ἀπὸ τὴν ἀρένα τῶν πολιτικῶν συγκρούσεων. Ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς θά πεῖ ὅτι καὶ ἐκεῖνος ἀποτραβιέται στὴ δεκαετία τοῦ 1950, ἐνῶ ἐπανερχεται στὴν ἐνεργὸ πολιτικὴ δράση στὴ δεκαετία τοῦ 1960 καὶ ἐξῆς, μέ τὸν Πόλεμο τοῦ Βιετνάμ, τὴ δικτατορία στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸν γαλλικὸ Μάη.

Μιά πιὸ προσεκτικὴ ἐξέταση, ὅμως, μπορεῖ νά δείξει ὅτι ὁ Νικόλαος Κάλας, ὅπως ἔγραψε τὸ 1983, σέ ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα του ἄρθρα μέ τὸν χαρακτηριστικὸ τίτλο «Ἐνάντια στὴν ἐπιστροφή στὴν ὁμαλότητα»²⁴ παρέμεινε πάντα poet, diagnostician, and polemicist, ποιητὴς, διαγνώστης καὶ ἀσκῶν τὴν πολεμικὴ. Οἱ βίαιες πολεμικὲς του μέ τὸν Clement Greenberg, τὸν ἀρχιερέα

21. *The New Prometheus*, View, 2:3, October 1942, σ. 18.

22. Γιώργος Θεοτοκάς – Νικόλας Κάλας, *Μιά Ἀλληγογραφία*, εἰσαγωγή-ἐπιμέλεια Ἰωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, **Πρόσπερος**, 1989, σ. 44.

23. Ὁ.π., σ. 45.



24. *Artforum*, December 1983.

της «ἀποπολιτικοποίησης» της τέχνης και της ψυχροπολεμικής πολιτικής κατάχρησης του ἀφηρημένου ἐξπρεσιονισμού, ή ισχυρή συνηγορία του υπέρ της Pop Art, όλες οι παρεμβάσεις του στά εικαστικά δρώμενα και ό συνεχής προβληματισμός του για τά ζητήματα της κουλτούρας έχουν σαφές ἀνατρεπτικό πολιτικό στίγμα. Στο περίπλοκο και πολυδιάστατο ἔργο του πού περιπλανᾶται, ὅπως και ό δημιουργός του, στά πίο διαφορετικά σημεία του πνευματικού ὀρίζοντα, ἐνυπάρχει ἕνα κόκκινο νήμα πού συνδέει τίς Ἐστίες Πυρκαγιᾶς, τό Μωραίνετε τούς Σοφούς, τόν Νέο Προμηθεά, τήν Τέχνην τήν Ἐποχή τής Διακύβευσης, τό Ὑπερρεαλισμός και ή δημιουργία τής Ἱστορίας μέχρι και τή λίγο-πολύ ἄγνωστη και μακρόχρονη περιδιάβαση στόν Κήπο τών Ἐπίγειων Ἡδονῶν τοῦ Ἱερώνυμου Bosch.

Σέ ὅλη αὐτή τή μακρά διαδρομή, ό Μεγάλος Περιπλανώμενος μεταξύ Ὑμηττοῦ και Ermenonville, Ἀθήνας, Παρισιοῦ, Λισαβόνας και Νέας Ὑόρκης, πάντα ἕνας poet, diagnostician, and polemicist, ἀνοίξε παντοῦ μέτωπα σύγκρουσης μέ τούς συμβιβασμένους και προσαρμοσμένους στό καπιταλιστικό περιβάλλον πού παριστάνουν κατά καιρούς τίς «νέες πρωτοπορίες». Ἐγραφε ἤδη ἀπό τό 1948:

Ἡ νέα ἀβανγκάρντ δέν ψάχνει πιά νά ταυτιστεῖ μέ τό ἀσυνείδητο ἢ τίς ἀπρόσωπες μάξες ἀλλά προσπαθεῖ νά ἀνακαλύψει ἕνα κοινό ἔδαφος πάνω στό ὅποιο θά μπορεῖ νά καταμετρηθεῖ ό βαθμός ἀνευθυνότητας τοῦ καθενός. [...] Χαρακτηριστικό αὐτῆς τῆς ὁμάδας συγγραφέων εἶναι ή ἀπροθυμία τους νά ἀναλάβουν κοινωνική εὐθύνη. Εἶναι παρατηρητές ἀντί νά εἶναι προφήτες, γοητεύονται μέ τήν ἀσυμφωνία τῶν ἀνθρώπων σχέσεων κι ἀδιαφοροῦν για τήν τύχη τῆς ἀνθρωπότητας.²⁵

Στά λόγια αὐτά ἀκούγεται σάν ἠχώ ή φωνή τοῦ Walter Benjamin καθώς καταφερόταν, τό 1930, ἐνάντια στήν «Linkmelancholie», τήν «ἀριστερή μελαγχολία» ἐκείνης τῆς ριζοσπαστικῆς διάνοησης πού «... δέν ἔχει τίποτα νά κάνει μέ τό ἐργατικό κίνημα» και «ή λειτουργία τῆς εἶναι νά παράγει, ἀπό πολιτική σκοπιά ὄχι κόμματα ἀλλά κλίκες, ἀπό λογοτεχνική σκοπιά ὄχι σχολές ἀλλά μόδες, ἀπό οἰκονομική σκοπιά ὄχι παραγωγούς ἀλλά ἀτζέντηδες».²⁶

Γιά μιᾶ ἐπαναστατική ἠθική τῆς ἐπιθυμίας

Ἡ λέξη-κλειδί στήν κριτική τοῦ Κάλας στό κείμενο τοῦ 1948 για τά φρεναρισμένα Avant-Garde patterns, εἶναι ή λέξη **εὐθύνη**. Δέν πρόκειται για ἠθικο-

25. Nicolas Calas, "Avant-Garde-patterns", *New Leader*, 31:7, 14 February 1948.

26. Walter Benjamin, *Téchnique et expérience – Mélancolie de Gauche et autres textes*, Eterotopia, France/Rhizome, 2016, σ. 51.

λογία άστικού άνθρωπισμού ή κάλεσμα σταλινικού τύπου για «στρατευμένη τέχνη» και «σοσιαλιστικό ρεαλισμό». Είναι τό συμπέρασμα από τήν επίμονη και άγωνιώδη ένασχόλησή του μέ τή σύγχρονη τραγωδία του φασισμού και του πολέμου.

Ή κριτική του για τή Δίκη τής Νυρεμβέργης ξεκινά μέ μιά άναφορά στον Søren Kierkegaard και στό άπόσπασμα για τήν Κρίση, στην περίφημη πραγματεία του περι άπελπισίας, τήν Άσθένεια προς θάνατον:

... ή έννοια τής κρίσης αντίστοιχεί στό Άτομο, γιατί δέν μπορεί νά κρίνει κανείς *en masse*, μπορεί νά σφάξει τούς ανθρώπους *en masse*, νά τούς βαφτίσει *en masse*, νά τούς κολακέψει *en masse*, μέ δυό λόγια, μπορεί κανείς νά τούς μεταχειριστεί μέ πολλούς τρόπους σάν νά ήταν κοπάδι, αλλά δέν μπορεί κανείς νά κρίνει τούς ανθρώπους σάν κοπάδι, γιατί δέν μπορούμε νά κρίνουμε ένα κοπάδι...²⁷

Ό Ναζισμός ήταν ένα μαζικό φαινόμενο και ή κρίση του δέν θά μπορούσε νά έπαφθει, κατά τόν Κάλας, σέ μιά περιορισμένη έλίτ νομικών ειδικών. Όχι μόνο θά άφηνε έτσι άνέπαφες τίς αίτίες πού έκαναν τίς μάζες νά ακολουθήσουν τόν Χίτλερ και οί όποιες πάλι θά μπορούν νά ενεργοποιηθούν, και μάλιστα κάτω από τήν ένισχυμένη κυριαρχία των μειοψηφικών έλίτ των ειδικών.

Αυτό δέν σημαίνει ότι οί φασίστες πρέπει νά μείνουν άτιμώρητοι. Ό Κάλας επικροτεί τόν δημόσιο άπαγχονισμό του Μουσσολίνι από τούς παρτιζάνους τής λαϊκής άντιφασιστικής αντίστασης, κατά τό γνωστό παλλαϊκό άντιστασιακό σύνθημα σέ όλη τή φασιστοκρατούμενη Ευρώπη ότι «ό λαός δέν ξεχνά, τούς φασίστες τούς κρεμά». Ό λαός, όμως, και όχι μιά μικρή έλίτ, μιά μειοψηφία «ειδικών» πού θά υποκαταστήσει και θά παραμορφώσει τή βούληση του λαού.

Έκείνο τό καιρίο σημείο, στό όποιο έφιστά τήν προσοχή ό Κάλας είναι νά γνωστούν και νά ξεριζωθούν τά αίτια πού έκαναν τό φασισμό μαζικό φαινόμενο. Ός τέτοια άναγνωρίζει δυό και άλληλένδετα:

α. τήν ήττα τής κοινωνικής επανάστασης πού δέν κατάφερε νά ανατρέψει τόν καπιταλισμό, γεγονός πού ώθησε άπελπισμένες μάζες, μέσα στην παγκόσμια κρίση του μεσοπολέμου, νά αναζητήσουν διέξοδο στό φανταστικό υποκατάστατο «επανάστασης» πού πρόσφερε δημαγωγικά ή φασιστική άντεπανάσταση, ό Μουσσολίνι και ό Χίτλερ,

β. τήν έγκατάλειψη κάθε προσωπικής ευθύνης μέ μιά φυγή από τήν άφόρητη πραγματικότητα στό όνομα τής «άλληλεγγύης τής κοινότητας» ή «τής φυλής» ή «του έθνους».

27. S. Kierkegaard, *La Maladie à la mort* [Guérir du désespoir], Nathan, 2006, σ. 162.

Ἄπ' αὐτῆ τῆ σκοπιᾶ ὁ Κάλας καυτηριάζει τὴν ἀνευθυνότητα τῆς μεταπολεμικῆς «ἀπολίτικης» διανόησης, τὴν ἀδιαφορία γιὰ τὴν τύχη τῆς ἀνθρωπότητας. Ἀσκώντας κριτικὴ στὴν ἀνάλυση τοῦ Erich Fromm πού εἶδε μιὰ «φυγὴ ἀπὸ τὴν ἐλευθερία» στὴ μαζικὴ ἀποδοχὴ τοῦ φασισμού, ὁ Κάλας μιλάει γιὰ φυγὴ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Στὸ ἴδιο πνεῦμα, μεταπολεμικά, ἐξαπολύει τὰ βέλη τῆς κριτικῆς του ἐνάντια σέ καλλιτέχνες καὶ διανοούμενους πού ἀπορρίπτουν κάθε προσωπικὴ κοινωνικὴ εὐθύνη, εἴτε τοὺς «ἀπολίτικους» εἴτε τοὺς σκεπτικιστές τῆς «ἀριστερῆς μελαγχολίας». Τοὺς κατηγορεῖ ὄχι γιὰ δραπέτευση στὸν κόσμον τῶν ἰδεῶν καὶ τῆς φαντασίας, ἀλλὰ γιὰ μιὰ «φυγὴ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα πού εὐνουχίζει τὴν Ἰδέα», τὴ φαντασία, τὴν ἐλευθερία, τὸν ἔρωτα, τὴν ἴδια τὴν ποίηση.

Τὸν καιρὸ τοῦ ἐλληνικοῦ Ἐμφυλίου, σέ ἓνα κείμενο μὲ τίτλο *Ἡ Τραγικὴ Μοίρα τῆς Νεότερης Ἑλλάδας*²⁸, μιλώντας γιὰ τίς παράλληλες διαδρομὲς τῆς ἐλληνικῆς καὶ τῆς ἐβραϊκῆς μοίρας, μιᾶς μικρῆς, φτωχῆς, σύγχρονης Ἑλλάδας πού κινδυνεύει μέσα στὶς Συμπληγάδες τῶν διεθνῶν ἀνταγωνισμῶν νὰ πάψει νὰ ὑπάρχει καὶ ἐνός ἐβραϊκοῦ λαοῦ στὴ Διασπορά, ἐπισημαίνει τὸ ρόλο πού πρέπει νὰ παίξουν οἱ Ἑβραῖοι καὶ οἱ Ἕλληνες διανοούμενοι πού κινοῦνται καὶ ζοῦν – ὅπως καὶ ὁ ἴδιος Νικόλαος Κάλας – στὴ διεθνή σκηνή: «... θέτοντας στὴν ἄκρη πολιτισμικῆς διαφορῆς, [πρέπει] νὰ συντονιστοῦν μὲ τίς ἀνάγκες μιᾶς ἀνθρωπότητας πού ὑποφέρει καὶ τίς ὁποῖες πρέπει νὰ ἔχουν σκοπὸ νὰ ἐκφράσουν μὲ πρόγνωση καὶ διορατικότητα».

Αὐτὴ εἶναι ἡ εὐθύνη τους. Ἀλλὰ ἡ ἀνάληψή τῆς ἀπαιτεῖ μὲ τὴ σειρά τῆς τῆν ἀνάληψη μιᾶς ἐμπρακτῆς ἠθικῆς τῆς ἐπιθυμίας καὶ τῆς ἐπιθυμίας τῆς ἐπανάστασης, σὰν αὐτὴ πού σκιαγραφήθηκε στὶς *Ἔστιες Πυρκαγιᾶς*. Εἶναι μιὰ ἠθικὴ πέραν τοῦ Σωκράτη καὶ τοῦ Νίτσε, ἀλλὰ καὶ πέραν τῆς ἀστικῆς καὶ κάθε ταξικῆς ἠθικολογίας, κάθε «ἀνθρωπισμοῦ» πού ἀρνεῖται νὰ πάρει θέση ἀνάμεσα στὸ θῦμα καὶ στὸν δῆμιον.

Ὁ Κάλας, ὅταν δημοσίευσε τὸν καιρὸ τοῦ πολέμου ἓνα τμῆμα τοῦ *Νέου Προμηθέα*, ἔβαλε προμετωπίδα ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Τρότσκι *Ἡ Ἠθικὴ τους καὶ ἡ Ἠθικὴ μας* πού τόσο σκανδάλισε καὶ ἀπώθησε τὸν Μπρετόν. Ἡ τραγικότητα τῆς Ἱστορίας ἐκδηλωνόταν, κατὰ τὸν Κάλας, ἀκριβῶς στὸν ἀγεφύρωτο διχασμὸ ἀνάμεσα σέ δύο ἀσυμφιλίωτες μεταξύ τους ταξικῆς ἠθικῆς. Ὁ Ἕλληνας ὑπερρεαλιστὴς στόχευε στὴν ἀνάδειξη αὐτῆς τῆς τραγικότητας. Στὸ σχεδιάσμα του *Πρὸς ἓνα Τρίτο Μανιφέστο τοῦ Ὑπερρεαλισμοῦ* εἶχε ἐπισημάνει ὅτι ὁ ὑπερρεαλισμὸς εἶχε ξεπεράσει πιά τὴν προπολεμικὴ λυρικὴ φάση του καὶ ἔπρεπε νὰ ἀποκτήσει τραγικὸ χαρακτήρα.

Ἐξάλλου ὁ ἴδιος ὀριζε τὸν ἱστορικὸ ὕλισμό τοῦ Μάρξ ὡς μοντέρνα σύνθεση τοῦ *Τραγικοῦ* στὴν Ἱστορία, ὅπως τὸ πρωτοσυνέλαβαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες καὶ τοῦ Μεσσιανικοῦ τῶν Ἑβραίων προφητῶν. Δέν παρέλειψε, ὅμως, νὰ

28. *The Tragic Destiny of Modern Greece.*

έπισημάνει –όπως αργότερα θά τό κάνει και ό ποιητής Νίκος Καρούζος– ότι από τόν έπαναστατικό σοσιαλισμό τοῦ 20οῦ αἰώνα άπουσιάζει, μέ τραγικές συνέπειες, μιá ήθική χωρίς μικροαστικές ήθικολογίες.

Έγγύτερα σέ αὐτή τήν ήθική τῆς έπιθυμίας, κατά τόν Κάλας, έφτασε, μέ όλους τούς ιστορικούς περιορισμούς τῆς έποχῆς του, ό Baruch Spinoza στήν *Ηθική* του.

Έδῶ μπορεῖ νά άνιχνευθεῖ και μιá ύπόγεια συνάντηση τοῦ Νικόλαου Κάλας μέ τόν παλιό του φίλο, σύντροφο και συναγωνιστή, τόν Άνδρέα Έμπειρικό. Η ήθική τῆς έπιθυμίας τοῦ Σπινόζα είναι άσυμβίβαστη μέ τή φροϋδική αντίληψη τῆς ένόρμησης τοῦ Θανάτου πού στερεῖ τά πρωτεία από τήν ένόρμηση τοῦ Έρωτα, ως κυριότερης εκδήλωσης τῆς Ζωῆς.

Παρά τήν παλιά τους ρήξη τό 1938 και τίς όποιες διαφορές, συναντιοῦνται πνευματικά, ξανά, σάν άδελφοί. Έστω και άν θυμίζουn τούς άδελφούς Καραμαζώφ, μέ τόν Κάλας νά μοιάζει περισσότερο στόν Ίβάν Καραμαζώφ και τόν Έμπειρικό στόν Άλιόσα. Συναντιοῦνται πάντως έδῶ: στή διεκδίκηση τῆς Ζωῆς ως κέντρου μιáς ήθικῆς τῆς έπιθυμίας. Μιáς «ζωῆς όπου κάθε έπιθυμία γίνεται Ζωή». Ζωή πέρα από τόν Οιδίποδα, πέρα από τόν Νάρκισσο, στήν άταξική πανερωτική Όκτάνα, τόν πανανθρώπινο έλευθεριακό κομμουνισμό.

Συναντιοῦνται και οί δυό ποιητές στήν κατηγορική προσαγή:

Νά έλευθερωθοῦn τά όνειρα από τόν ύπνο! Νά ξυπνήσει ή έξέγερση!

Ἰωάννα Ναούμ

Νίκος Ἐγγονόπουλος καί Charles Baudelaire:
τό ἀλεξικέραυνο χιοῦμορ¹

d'ailleurs je suis poète

Νίκος Ἐγγονόπουλος, «Le Pape aux entonnoirs»

Στά 1966 (ἀπό 12 Φεβρουαρίου ἕως 6 Μαρτίου), ἡ Καλλιτεχνική Ἐταιρεία «Τέχνη» Θεσσαλονίκης διοργανώνει ἀναδρομική εἰκαστική ἔκθεση τῶν Ἐγγονόπουλου, Νικολάου καί Σικελιώτη. Τήν ἔκθεση, ἐκτός ἀπό τούς ἀνήσυχους νέους τῆς «Τέχνης», ἐπισκέπτεται βεβαίως καί ἄλλος κόσμος, μᾶλλον ἀπροετοίμαστος γιά τό ἔργο κυρίως τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου. Δύο κυρίες λοιπόν, ἐμφανῶς παραξενισμένες μέ τίς ἐγγονοπουλικές μορφές πού ἀπεικονίζονταν στέκουν ἀπορημένες. Σέ μιᾶ στιγμή, ἡ μία ρωτᾷ τήν ἄλλη: «Τί παριστάνουν αὐτοί;» Καί ἡ δεύτερη μέ ἀπρόσμενη εὐρηματικότητα τῆς ἀπαντᾷ: «Ἄλλες φυλές!» Ἡ φράση αὐτή, αὐθόρμητη ἀντίδραση στήν ἐπαφή μέ τό ἔργο τοῦ Ἐγγονόπουλου, πλάι σέ ἄλλες τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ, ὅπως λ.χ. «ἐδῶ εἶναι Μπαλκάνια», οἱ ὁποῖες ἔγιναν ἐμβλήματα γιά τή ζέουσα νεότητα τῆς δεκαετίας τοῦ '60, κληροδοτήθηκε στή μνήμη μου, καθώς πῆρε ἔκτοτε στόν οἰκογενειακό καί φιλικό μας κύκλο τή θέση ἀνεκδότου, τό ὁποῖο ἀνακαλοῦνταν κάθε φορά πού κάποιος ἀμύητος ἤ καί ἀνίδεος ἐρχόταν ἀντιμέτωπος μέ τό ἀνοίκειο, μέ τίς «ἄλλες φυλές» στήν τέχνη καί στή ζωή.

Ποιές εἶναι ὅμως αὐτές οἱ «ἄλλες φυλές» τοῦ Ἐγγονόπουλου; Ἦ ἀντίστροφα σέ ποιᾷ φυλή (θεωροῦσε ὅτι / ἤθελε νά) ἀνήκει ὁ ἴδιος; Μέ ἄλλα λόγια, πῶς ὁ Ἐγγονόπουλος μυθολογεῖ τόν Ἐγγονόπουλο; Πῶς αὐτοσυστή-

1. Σπεῦδω ἐξαρχῆς νά ἀναφέρω ὅτι τό παρόν κείμενο ὀφείλει πολλά, τά περισσότερα μᾶλλον, στή γενναιοδωρία τῆς Φραγκίσκης Ἀμπατζοπούλου, ἡ ὁποία χωρίς δεύτερη σκέψη μοιράστηκε μαζί μου σέ πολλές συζητήσεις τόν ἐρευνητικό μόχθο καί τήν ἀναγνωστική τῆς ἐργήγηση, ὑποδεικνύοντάς μου ἤ ἐνισχύοντας τεκμήρια τῆς ἐν λόγω σχέσης μεταξύ Ἐγγονόπουλου καί Μπωντλαίρ. Ἦ ἀλλωστε, τό ἄρθρο τῆς, μέρος εὐρύτερης ὑπό δημοσίευση μελέτης, «Ὁ Νίκος Ἐγγονόπουλος συνομιλεῖ μέ Γάλλους ποιητές» στό προηγούμενο ἀφιέρωμα τῆς Ποιητικῆς στόν Ὑπερρεαλισμό (τχ. 17, ἀνοιξη-καλοκαίρι 2016, σσ. 126-134) εἶναι ἐξαιρετικά διαφωτιστικό στήν κατεύθυνση αὐτή.

νετα ποιητικά και πώς περιγράφει τη γενεαλογία του; Και τί φάρσες επιφυλάσσει για τό ανυποψίαστο κοινό του; Αναμφίβολα, τά ερωτήματα αυτά δέν διατυπώνονται για πρώτη φορά. Κάθε έρμηνευτική προσέγγιση στόν Έγγονόπουλο, ποιητή και ζωγράφο, και είναι πιά σεβαστός ό όγκος τής σχετικής βιβλιογραφίας², έχει επιχειρήσει νά απαντήσει ή τουλάχιστον νά υποδείξει κατευθύνσεις απαντήσεων. Έν προκειμένω, πρόθεσή μου είναι νά δοκιμάσουμε μία κάπως διαφορετική είσοδο σέ όρισμένα από τά παραπάνω ερωτήματα, ξεκινώντας κάπως «μικροσκοπικά» και διερευνώντας τό διακειμενικό πλέγμα αναφορών του Έγγονόπουλου στό έργο του Μπωντλαίρ, μέ άξονα τήν ειρωνική διάχυση και τήν έκλυση εκείνου του κωμικού τρόπου πού όρίζεται ως (μαύρο) χιούμορ. Ό Μπωντλαίρ, έξάλλου, άνθολογούμενος μέ ένα από τά πεζόμορφα ποιήματά του, «Le mauvais vitrier» («Ό κακός ύαλοπώλης») από τή συλλογή *Spleen de Paris. Petits poemes en prose* (1862) κατέχει δεσπόζουσα θέση στήν ύπερρεαλιστική Άνθολογία του μαύρου χιούμορ³, άφού ή είσαγωγή του Breton ξεκινά άντλώντας τήν πρώτη κιόλας φράση της από τό περίφημο δοκίμιο του Μπωντλαίρ «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques» (1855-1857).⁴ Για τόν Μπρετόν, τό χιούμορ του Μπωντλαίρ συνδέεται άμεσα μέ τό δανδισμό του: «Ό δανδής διχάζεται ανάμεσα στή ναρκισσιστική φροντίδα των σάσεων και των πράξεών του [...] και στήν έπιθυμία νά προκαλέσει στό πέρασμά του τόν ψίθυρο τής άποδοκιμασίας», προκαλώντας έτσι τό «κακό γούστο» του κοινού. Μέ άλλα λόγια, στήν πρόσληψη του Μπρετόν τό μπωντλαϊρικό χιούμορ, τό μαύρο χιούμορ τό όποιο όρίζει ως «άλεξικέραυνο» και γενεαλογεί στήν Άνθολογία του, είναι συνυφασμένο μέ τήν έννοια τής καλλιτεχνικής πρόκλησης, όπως τήν άντιλαμβάνονται και τήν προωθούν οί ιστορικές πρωτοπορίες.

Η άνεκδοτολογία πού συνοδεύει τούς ύπερρεαλιστές, Γάλλους και Έλληνες, γύρω από τίς προκλητικές έπιλογές τους έχει επίσης και αυτή τήν ιστορία της, στό βαθμό πού άποτελεί έπιδίωξη και των ίδιων μέ σκοπό τή σύνθεση και διασπορά του πολιτισμικού τους μύθου.⁵ Όστόσο, παραμένει, κατά κά-

2. Για μία άπολύτως κατατοπιστική είσαγωγή στήν πρόσληψη του Έγγονόπουλου και στήν άνθολόγηση κριτικών κειμένων μέχρι τά μέσα τής δεκαετίας του 2000 περίπου, βλ. Φραγκίσκη Άμπατζοπούλου (έπιμ.), *Είσαγωγή στήν ποίηση του Νίκου Έγγονόπουλου. Έπιλογή κριτικών κειμένων*, ΠΕΚ, Ηράκλειο, 2008.

3. Η Άνθολογία του μαύρου χιούμορ πρωτοεμφανίζεται στά 1940, έρχεται άντιμέτωπη μέ τή λογοκρισία τής κυβέρνησης του Βισύ, όποτε και άποσύρεται ως τό 1945. Στά 1950 επανεκδίδεται άναθεωρημένη από τόν ίδιο τόν Μπρετόν, ενώ ή όριστική της μορφή είναι αυτή του 1966. Στά έλληνικά: Άντρέ Μπρετόν, *Άνθολογία του μαύρου χιούμορ*, έπιμ. Γιάννης Σολδάτος, μτφρ. Γιάννης Άφεντόπουλος, κ.ά., Αϊγόκερως, Άθήνα, 1996.

4. Στά έλληνικά: Charles Baudelaire, *Περί τής ούσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, μτφρ.-σχόλια-έπίμετρο Λ. Τσιριμώκου, Έκδόσεις Άγρα, Άθήνα, 2000.

5. Για άνέκδοτα σχετικά μέ τούς Γάλλους ύπερρεαλιστές βλ. Maurice Nadeau, *Ιστορία του*

ποιο τρόπο ακόμη στή σκιά του υπερρεαλιστικού «ύψηλου», και δέν έχει μέχρι στιγμής άρκούντως διερευνηθεί, τουλάχιστον στά ελληνικά πράγματα, ή σχέση του χιούμορ μέ τήν καίρια υπερρεαλιστική επίδιώξη τής έγκαθίδρουσης μιιάς άνώτερης πραγματικότητας του έρωτα, τής επανάστασης και του ποιητικώς ζήν. Μέ άλλα λόγια, άπουσιάζει μέχρι στιγμής, έν πολλοίς, εκείνη ή όπτική που θά συνέδεε τίς χιουμοριστικές πρακτικές τών Έλλήνων υπερρεαλιστών, άφενός μέ τήν άπαισιοδοξία ή τή «δυσπιστία», τήν όποία μέ τόση διαύγεια προτάσει ό Walter Benjamin ώς δομικό χαρακτηριστικό τής υπερρεαλιστικής δράσης⁶, και άφετέρου μέ τή στρατηγική του αίφνιδιασμού, αλλά

σουρρεαλισμού. μτφρ. Άλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Πλέθρον, Άθήνα, 2004 (1978), κυρίως στό κεφάλαιο «Η ήρωική περίοδος», σσ. 61-118. Επίσης, για μιιά γενεαλογία του μοντέρνου χιούμορ στά γαλλικά γράμματα βλ. Daniel Grojnowski, *Aux commencement du rire moderne: l'esprit funiste*, José Corti, Paris, 1997. Για τό χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό αλλά και στό ευρύτερο **μοντερνιστικό** τοπίο βλ. τίς καταστατικές τοποθετήσεις του Νάνου Βαλαωρίτη, «Τό χιούμορ στον ελληνικό υπερρεαλισμό», «Τό μεταύπερρεαλιστικό χιούμορ στον ελληνικό χώρο», «Πρόλογος στό μοντερνιστικό χιούμορ Α'» και «Πρόλογος στό μοντερνιστικό χιούμορ Β'», όλες ένταγμένες στό Νάνος Βαλαωρίτης, *Για μιιά θεωρία τής γραφής*, Έξάντας, Άθήνα, 1990, σσ. 151-235, αλλά και τήν πρώιμη πραγμάτευση τής Νόρας Άναγνωστάκη στό περιοδικό *Συνέχεια* (τχ. 4, Ιούνιος 1973), «Τό στοιχείο τής σάτιρας και του χιούμορ στή νεότερη ποιητική γενιά», μέ άναφορές στους Α. Πούλιο, Β. Στεριάδη, Δ. Ποταμίτη, Τζ. Μαστοράκη, Γ. Κοντό κ.ά. (= Νόρα Άναγνωστάκη, *Διαδρομή*, Νεφέλη, Άθήνα, 1995, σσ. 175-196). Άναφορές και προσεγγίσεις στό χιούμορ τής ποίησης του Νίκου Έγγονόπουλου συγκεκριμένα έχουν γίνει από τή Φραγκίσκη Άμπατζοπούλου, τόν Άλέξανδρο Άργυρίου **και άλλους μελετητές**, **Ειδικότερα δέ, βλ. τήν προσέγγιση του Στέφανου Διαλησιμά για τό χιούμορ στον Μπόλιβάρο** στό Άνδριάνα Χαγλά (έπιμ.), *Νίκος Έγγονόπουλος: ό ζωγράφος και ό ποιητής*, *Πρακτικά Συνεδρίου: ΕΚΕΒΙ - Μουσείο Μπενάκη Παρασκευή 23 και Σάββατο 24 Νοεμβρίου 2007*, Μουσείο Μπενάκη, Άθήνα, 2010. Τέλος, βλ. τό άρθρο τής Μάρθας Κισάρι-Σoderquist, «Διαστάσεις κειμενικού χιούμορ στον Νίκο Έγγονόπουλο», *Ποίηση* τχ. 30 (φθινόπωρο-χειμώνας 2007), σσ. 170-182, καθώς και τήν άδημοσίευτη μεταπτυχιακή έργασία τής Θέκλας Κοκκίνου, *Υπερρεαλιστικό χιούμορ: une sorte de moralité sans morale*, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2011, όπου και ξεχωριστή ένότητα για τόν Έγγονόπουλο (σσ. 52-82).

6. Walter Benjamin, «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäische Intelligenz» (1929). Στά ελληνικά: Βάλτερ Μπένγιαμιν (Στέλλα Νικολούδη), «Υπερρεαλισμός. Τό τελευταίο ένσταντανέ τής ευρωπαϊκής διάνοησης», *Ό Πολίτης*, τχ. 72 (Μάιος-Ιούνιος 1976), σσ. 48-57. Τό συγκεκριμένο δοκίμιο άποτελεί προνομιακή εισαγωγή στή συζήτηση περι ευρωπαϊκού μοντερνισμού και πρωτοποριών, ειδικά στή συνανάνωσή του μέ τό κατά έπτά χρόνια μεταγενέστερο «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936, στά ελληνικά: Walter Benjamin, *Για τό έργο τέχνης*, *Τρία δοκίμια*, μτφρ. Άντώνης Οικονόμου, Πλέθρον, Άθήνα, 2013) αλλά και μέ τό έκτενές σπονδυλωτό μελέτημα του Μπένγιαμιν για τόν Μπυωντλάιρ, μέρος του άνολοκλήρωτου *Passagenwerk* (1927-1940, στά ελληνικά: Walter Benjamin, *Ένας λυρικός στήν άκμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Άλεξάνδρεια, Άθήνα, 1994). Σέ κάθε περίπτωση, ή θεωρηση του Μπένγιαμιν έπιτρέπει να κατανοήσουμε τόσο τή ριζοσπαστική αντίληψη του υπερρεαλισμού για τήν έλευθερία και τήν πολιτική του διάσταση, όσο και τή συμβολή του στή διαμόρφωση μιιάς άνανεωμένης πρότασης για τή σχέση άτομου-κοινωνίας αλλά και μοντερνικότητας-παράδοσης. Τή σημασία του δοκίμιου υπογραμμίζει ή Νίκη

και την ισχυρή βούληση για κατασκευή της παράδοσης και διασάλευση του λογοτεχνικού πεδίου, με την υιοθέτηση μιās στάσης δηλαδή έναντι ενός «έχθρικού» ή «αδιάφορου» κοινού, αλλά και έναντι όμοτέχνων, με τους οποίους μπορεί να μοιράζονταν (ή και όχι) την ίδια διάθεση διασάλευσης.⁷

Συγκεκριμένα, ο Νίκος Έγγονόπουλος εντάσσεται με μικρή χρονική απόκλιση στον υπερρεαλισμό, τό 1938, με την πρώτη ποιητική του συλλογή *Μήν όμιλείτε εις τόν όδηγόν*, όπου επιλέγει ως μότο της παράθεμα του Άντρέ Μπρετόν από τό *Μανιφέστο του Ύπερρεαλισμού* του 1924, τό ίδιο παράθεμα μάλιστα τό όποιο είχε προτάξει ο Άνδρέας Έμπειρίκος τό 1935 στή συλλογή *Ύψικαμίνοσ*. Τό παράθεμα αυτό σχετίζεται με τή δραστικότητα της υπερρεαλιστικής φωνής που «έξακολουθεί νά κηρύττει τήν παραμονή του θανάτου και πάνω από τίς θύελλες», ενώ τό μότο στή δεύτερη συλλογή του Έγγονόπουλου, *Τά κλειδοκύμβαλα της σιωπής*, του 1939, που άντλείται από τό *Μανιφέστο* του 1929, υποστηρίζει ότι «όλα συνηγορούν πώς υπάρχει ένα συγκεκριμένο σημείο του πνεύματος, από όπου ή ζωή και ο θάνατοσ, τό πραγματικό και τό φανταστικό, τό παρελθόν και τό μέλλον, τό ρητό και τό άρρητο, τό ύψηλό και τό χαμηλό παύουν νά γίνονται άντιληπτά ως άντιτιθέμενα». Άσφαλώς, ή ύπέρβαση των άντινομιών, ή άτέρμονοσ ποιητική ζωή και ή εικόνα του ποιητή ως άνθρώπου ριζικά άντισυμβατικού βρίσκονται στο έπίκεντρο του έγγονοπουλικού έργου, ποιητικού και ζωγραφικού, σχεδιάζοντας τό πεδίο μιās ποιητικής της διττότητας, όπου ο καλλιτέχνης αποδέχεται τήν άπόρριψη από ένα «χυδαίο» και άνυποψίαστο κοινό ως θυσία στις έπιταγές της τέχνης του. Στην περίπτωση του Έγγονόπουλου και των υπερρεαλιστών εν γένει, θά πρέπει μάλιστα νά συνυπολογίσουμε τίς άπολύτως πραγματικές διαστάσεις αυτής της άπόρριψης που υπερβαίνουν τήν ποιητική ένσωμάτωση και κορύφωση ενός λογοτεχνικού τόπου του οποίου οι άπαρχές τοποθετούνται στο ρομαντισμό, λαμβάνοντας ύπόψη τόσο τήν άρνητική ύποδοχή της Ύψικαμίνου όσο και τίς χλευαστικές κριτικές που δέχτηκαν οι δύο πρώτες

Λοιζίδη στο άρθρο της «Σουρεαλισμόσ: ή τελευταία αναλαμπή της ευρωπαϊκής διάνοησης» στο αφιέρωμα στον υπερρεαλισμό του περιοδικού *Σύγχρονα θέματα*, τχ. 118-119, (Ιούλιοσ-Δεκέμβριοσ 2012). Επίσης, ο Μιχάλης Χρυσανθόπουλοσ στή μελέτη του για τόν έλληνικό υπερρεαλισμό, «Έκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι». *Ο έλληνικόσ υπερρεαλισμόσ και ή κατασκευή της παράδοσης*, Έκδόσεις Άγρα, Άθήνα, 2012, ξεκινά με τήν άνάδειξη των ευρωπαϊκών συμφραζομένων του έλληνικού υπερρεαλισμού επαναφέροντας και άξιοποιώντας τήν όπτική του Μπέν-γαμιν και, με ύπόβαθρο τή θεωρητική πραγμάτευση των ιστορικών πρωτοποριών στή διεθνή βιβλιογραφία, καταθέτει μιá αναθεωρητική άνάγνωση του μεσοπολεμικού λογοτεχνικού πεδίου, ή όποια προωθεί μιá νέα άποτίμηση της πρώτης κυρίως τετραετίας του υπερρεαλισμού, ως κινήματοσ με έιδοποιά χαρακτηριστικά από τόν περιρρέοντα μοντερνισμό, στήν Έλλάδα.

7. Πρβλ. έδω τήν άνάλυση του Pierre Bourdieu για τήν άντίθεση του Μπωντλαίρ πρόσ μιá καλλιτεχνική παραγωγή ύποταγμένη σε κάθε είδουσ έξουσίεσ ή στά γούστα της άγοράσ, κυρίωσ στο κεφ. «Η κατάκτηση της άυτονομίασ», *Οι κανόνεσ της τέχνης*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Άθήνα, 2006, σσ. 95-150.

συλλογές του Έγγονόπουλου.⁸ Ίδιαίτερος για τόν τελευταίο, τό γεγονός ότι προσχωρεί στόν ύπερρεαλισμό, όταν πιά ή ομάδα έξασθενεί (ό Κάλας έγκαταλείπει τήν Ελλάδα, ό Έλύτης άποστασιοποιείται από τό κίνημα και δημοσιεύει στά *Νέα Γράμματα*, και ό Έμπειρίκος μετά τήν άποτυχία έκδοσης ύπερρεαλιστικού περιοδικού δημοσιεύει τμήματα από τήν Ένδοχώρα επίσης στά *Νέα Γράμματα*) και σέ μιά χρονική στιγμή κατά τήν όποία έντεινονται οί λογοκριτικοί μηχανισμοί του δικτατορικού καθεστώς, τόν καθιστά ιδιαίζοντως αίχιμηρό έναντι τής πρόσληψής του από τήν κριτική και τό άδαές κοινό.⁹

Σέ αυτό τό πλαίσιο και μέ δεδομένη τή βαθιά γαλλική παιδεία του, ήταν άναμενόμενο για τόν Έγγονόπουλο νά έντρουφήσει στήν ποιητική τής διττότητας, όπως έμβληματικά καλλιεργήθηκε από τόν Μπωντλαίρ, αλλά και από τούς έλάσσονες Γάλλους ποιητές πού έντάσσονται στους έπιγόνους τής μπωντλερικής μοντερνικότητας. Η κληροδοτημένη από τό ρομαντισμό παράδοση τών άντινομιών, τής ειρωνείας και τής μείξης τών καλλιτεχνικών τρόπων, βρίσκουν στή χρήση του παράδοξου, στά εικαστικά ποιήματα και στήν άχαλίνωτη αισθητική περιέργεια του Μπωντλαίρ τή συγχρονισμένη έκφρασή τους. Η ποιητική τής διττότητας, έξάλλου, διασώζει τήν άτρωσία του ταπεινωμένου, από τίς αντίξοες περιστάσεις, λυρικού έγώ, χάρη στό χιούμορ τό όποιο άναλαμβάνει τήν άποδιοργάνωση τής άντικειμενικής όσο και ζοφερής πραγματικότητας.¹⁰ Στήν περίπτωση αυτή, ή τέχνη προλαβαίνει τόν έπιστημονικό ψυχαναλυτικό λόγο, θέτοντας σέ ένεργεια τόν χιουμοριστικό μηχανισμό, όπως τόν φωτίζει ό Freud στό δοκίμιό του «Der Humor» (1927) συνδέοντάς τον μέ τά «άνέκδοτα τής άγχόνης», και όπως τό άνακαλεί ό Μπρετόν στήν εισαγωγή τής *Άνθολογίας του μαύρου χιούμορ*.

8. Τήν αντίδραση πού ξεσπασε στήν έκδοση τών ποιημάτων του περιγράφει ό Έγγονόπουλος μέ σαρκαστική πικρία χρόνια άργότερα σέ αυτοβιογραφικό κείμενο του 1965 (*Ποιήματα Α΄*, Ίκαρος 1977, σσ. 145-155), όπου διαβάζουμε, μεταξύ άλλων, για τήν έκδοση τής συλλογής *Μήν όμιλείτε εις τόν όδηγόν*: «Τό δημιουργηθέν σκάνδαλον και ή έπακολουθήσασα κατακραυγή δέν μπορώ νά πώ πώς δέν μέ έθιξαν, βαθύτατα. Η βίαιη κακομεταχείρισις σάν ύποδοχή μιάς γνήσιας προσφοράς είναι, τό λιγώτερο, σκληρά άδικη. Περιοδικά, έφημερίδες, le premier chien coiffé venu παρωδούσαν και άναδημοσίευαν, κοροϊδευτικά, τά ποιήματά μου» (σ. 147). Η άρνητική ύποδοχή τών ύπερρεαλιστών καταγράφεται βιβλιογραφικά και περιγράφεται αναλυτικά στό Σ. Τριβιζάς, *Τό σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό τής ύποδοχής του ύπερρεαλιστικού κινήματος στήν Ελλάδα*, Καστανιώτης, 1996. Ειδικότερα για τόν Έγγονόπουλο, βλ. σσ. 159-192, όπου άποτυπώνονται οί άρνητικές κρίσεις για τήν ποίησή του αλλά και για τόν ίδιο προσωπικά. Επίσης, για μιά άποτίμηση-μαρτυρία τής ύποδοχής τών ύπερρεαλιστών από έναν «συνδοιπόρο» βλ. Όδυσσέας Έλύτης, «Τό χρονικό μιάς δεκαετίας», *Άνοιχτά χαρτιά*, Ίκαρος, Άθήνα, ²1982, σσ. 235-329.

9. Βλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *ό.π.* (σημ. 6), σσ. 258-259.

10. Για τή μετάβαση από τή ρομαντική ειρωνεία στό μοντέρνο χιούμορ σέ στιγμές του ευρωπαϊκού και νεοελληνικού λυρισμού, βλ. Ιωάννα Ναούμ, *Μειδιάμα άλγεινόν (1860-1930). Η ποιητική του κλαυσίγελου και ίχνη τής ρομαντικής γενεαλογίας τής, διδακτορική διατριβή*, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2007.

Ἦδη ἀπό τήν πρώτη συλλογή, *Μήν ὀμιλεῖτε εἰς τόν ὄδηγόν*, οἱ ἀναφορές τοῦ Ἐγγονόπουλου στόν Μπωντλαίρ, μπορεῖ νά εἶναι ἔμμεσες: λ.χ. μέ τή χρήση ἢ ἐνωσμάτωση ἑνός στίχου χωρίς ἔνδειξη, ὅπως συμβαίνει στό ἐγγονοπουλικό «*Esto memor*» πού ἀντλεῖ τόν τίτλο τοῦ ἀπό τό στίχο τοῦ Μπωντλαίρ: «*Remember! Souviens-toi prodigue! Esto memor!*» τοῦ ποιήματος «*L'horloge*» («*Τό ρολόι*») τῶν *Fleurs du Mal*, ὅπου ἡ ἐφιαλτική ὑπόμνηση τοῦ μπωντλαιρικοῦ «*θυμήσου, ἄσωτε! [...]* Ὁ χρόνος εἶναι ἀδηφάγος παίκτης» συμπυκνώνεται κατ' ἀντιστροφὴν στή δυσοίωνα φράση «*μόνο πού δέν ἦρθε ἡ ὥρα / – δέν ἦρθε ἡ ὥρα ἀκόμη*». Μπορεῖ ὅμως νά συναντήσουμε καί ἄμεσες ἀναφορές: μπωντλαιρικούς στίχους δηλαδή πού προτείνονται εὐθέως ὡς ἐρμηνευτικό κλειδί μέ τή μορφή ἐπιγραφῆς, ὅπως λειτουργεῖ, ἄς ποῦμε, στό ποίημα «*Ἀκριβῶς ὅπως*» ἀπό τα *Κλειδοκύμβαλα τῆς σιωπῆς* ἢ ἐπιγραφῆς: «*Ta mémoire pareille aux fables incertaines...*» («*Ἡ θύμησή σου παρόμοια μ' ἀβέβαιους μύθους...*») ἀπό τό ἀτιτλοφόρητο ἄνθος τοῦ κακοῦ ἀρ. 35, ἕνα σονέτο ἐρωτικό: «*Je te donne ces vers afin...*» («*Σοῦ χαρίζω αὐτούς τούς στίχους...*»), μέ τό ὁποῖο κλείνει ὁ κύκλος τῶν ποιημάτων πρὸς τήν ἐρωμένη του Jeanne Duval, ποίημα νοσταλγικό μετὰ τόν συντελεσμένο χωρισμό. Ὁ τίτλος τοῦ Ἐγγονόπουλου, ὠστόσο, ὑπαινίσσεται μία ἢ καί περισσότερες ἀναλογίες. Στό δικό του ποίημα, ὁ χορός ρωτᾷ τόν ποιητή: «*τί ζητοῦσες/-μόνος-/πάνω σ' ἐκεῖνο/ τό στενόμακρο μπαλκόνι/ μέ τή μαύρη μακριά νταντέλλα/ τή νύχτα; [...]* εἶσαι ὁ ἥλιος/ τό ψάρι/ ἢ βάρκα-κατάρτι/ τό δέντρο/ ἢ ὁ Νεκτεναβός;» Καί ὁ ποιητής ἀπαντᾷ: «*Εἶμαι ἐκεῖνος πού εἶδε/ τόν ἀρχιτέκτονα/ καί τή μητέρα*/ τόν ποιητή καί τή μητέρα/ ζητοῦσα δέ/ τή χαρά/ τό σπόρο τῆς/ νύχτας/ τό βιολί τοῦ ὕπνου [...]*» προσθέτοντας σέ ὑποσημείωση: «*βλ. καί Γεωργίου ντέ Κήρυκο: “*Autoritrato con la madre*”». Ἡ συνύπαρξη τοῦ Μπωντλαίρ καί τοῦ Νεκτεναβός, τοῦ Αἰγύπτιου μάγου (πού παραπέμπει μέ τή σειρά του στή «*Φυλλάδα τοῦ Μεγ-Ἀλέξανδρου*» καί στόν Κόντογλου) μέ τήν αὐτοπροσωπογραφία τοῦ μεταφυσικοῦ de Chirico μέ τή μητέρα του, ἐμπλέκουν τόσο ἕνα ἀκόμη μπωντλαιρικό ποίημα, «*Le balcon*» («*Τό μπαλκόνι*»), ὅπου ὁ ποιητής ἀναπολεῖ ἐκεῖ διαδοχικά τήν ἐρωμένη του Ζάν, ἀλλά καί τή μητέρα του, ὅσο καί τίς «*Correspondances*» («*Ἀλληλουχίες*»), στό βαθμό πού δημιουργεῖται ἕνα πλέγμα ἀντιστοιχιῶν, οἱ ὁποῖες μᾶς κατευθύνουν νά ἀνασημασιοδοτήσουμε τήν ἀρχική ἐπιγραφή «*ἡ θύμησή σου παρόμοια μ' ἀβέβαιους μύθους*» μεταφέροντάς τη στό ἐπίπεδο τῶν ἐκλεκτικῶν συγγενειῶν, τῆς ποιητικῆς γενεαλογίας καί αὐτομυθολόγησής, ἐν τέλει τῆς διεκδίκησης μιᾶς ἀνακατασκευασμένης παράδοσης πού συντίθεται μέσα ἀπό ἀπουσίες καί παράδοξες συζεύξεις.¹¹

11. Παράλληλα, ὁ Νάνος Βαλαωρίτης διακρίνει στό ἴδιο αὐτό ποίημα μιᾶ σκωπτική, καθώς φαίνεται, συνομιλία μέ τήν ἐλυτική «*Μαρίνα τῶν βράχων*». Βλ. «*Νίκος Ἐγγονόπουλος ὁ Ἀπόκρυφος καί Ἀναφορικός*», *Γιά μιᾶ θεωρία τῆς γραφῆς Β'*, Ἠλέκτρα, Ἀθήνα, 2006, σ. 136.

Οί αναφορές στο έργο του Μπωντλαίρ παραμένουν σταθερές σε όλη την ποιητική παραγωγή του Έγγονόπουλου, μέχρι τέλους. Έτσι, έχουμε λ.χ. την «είκαστική» επιγραφή από το ποίημα «La Chevelure» («Ἡ κόμη»): «*je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir*» («τή θέλω νά κινείται στον αέρα σάν μαντίλι», ἐνν. τήν κόμη) στο ποίημα του Έγγονόπουλου «Ἡ σημαία» από τήν Κοιλιάδα μέ τούς ροδῶνες (1978). Ἐδῶ, ὁ Έγγονόπουλος στήνει ἕνα περίτεχνο διακειμενικό παιχνίδι ἀνάμεσα στον κυματισμό τῆς κόμης καί τῆς σημαίας. Στο ἐγγονοπουλικό ποίημα ἡ ἀρχική προτροπή «μὴν ἀψηφᾶς τήν ἀγάπη» συνδέεται μέ τό ἐπερχόμενο γῆρας, «*Συνετιστήτε: / κάθε μέρα δέν εἶναι δυνατόν νά στήνεται ἡ καρμανιόλα. / Λίγο λίγο θ' ἀσπρίσουν τά μαλλιά σας: / ἄσπρη σημαία*». Ὡστόσο, στο ἐρωτικό ποίημα του Μπωντλαίρ, ἐμπνευσμένο ἐπίσης ἀπό τή Ζάν Ντυβάλ, ὅπου μᾶς κατευθύνει ἡ επιγραφή διαβάζουμε καί τούς στίχους: «*Cheveux bleus/ pavillon des ténèbres tendues/ Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond*» («Μαλλιά γαλανά, σημαία τῶν ἀπλωμένων σκοταδιῶν/ Ἐσεῖς μου ξαναδίνετε τό γαλανό τ' οὐρανοῦ, ἀπέραντο καί στρογγυλό»). Τό μπλέξιμο τῆς κόμης ὡς σημαίας ἀλλά καί τῆς σημαίας ὡς λευκῆς, τῆς παράδοσης, καί γαλανῆς, τῆς ἄλλης παράδοσης, δηλαδή τῆς ἐλληνικότητος, ὑψώνει τό διακειμενικό παιχνίδι σέ ἰδιοφυές χιοῦμορ πρὸς πολυπλαπλές κατευθύνσεις.

Πάλι στήν Κοιλιάδα μέ τούς ροδῶνες, ὑπάρχει επιγραφή ἀπό τά *Spleen de Paris*, τά μπωντλαιρικά πεζά ποιήματα. Πρόκειται γιά τή φράση «*les nuages, les merveilleux nuages*» («τά σύννεφα, τά θαυμάσια σύννεφα») ἀπό τό πρῶτο πεζό του Μπωντλαίρ, «*L'étranger*» («Ὁ ξένος») πού φιλοξενεῖται στο δισέλιδο ποίημα «Ὁ Ὀρφεύς» μέ ἐνδιάμεση εἰκόνα ἀπό πίνακα. Στήν ἴδια συλλογή, σταματώντας χωρὶς νά ἐξαντλοῦμε τήν ἀπαρίθμηση, ἐντοπίζουμε, ἀκόμη, τρεῖς μεταφράσεις του Έγγονόπουλου ἀπό τά πεζά ποιήματα του Μπωντλαίρ. Πρόκειται γιά τά: «*Enivrez-vous!*» («Μεθύστε!»), «*Le port*» («Τό λιμάνι») καί «*Perte d'auréole*» («Ἀπώλεια φωτοστέφανου»). Συγκεκριμένα μάλιστα, ἡ ἐν εἴδει αὐτοπαρουσίασης ἐπιλογή του Έγγονόπουλου νά μεταφράσει τό τελευταῖο ἐξαιρετικό πεζό ποίημα, ὅπου μέ χιοῦμορ διασκεδάζεται ἡ ἀπώλεια του φωτοστέφανου ἀπό τόν ποιητή, εἶναι συνυφασμένη, ἂν ὄχι ἀπολύτως συντεταγμένη, μέ τό πρωτοποριακό αἶτημα τῆς «ἀπο-ἱεροποίησης» τῆς τέχνης: «*Τώρα πιά εἶμαι λεύτερος νά κυκλοφορῶ ἀγνώριστος, νά κάμω ταπεινές πράξεις, καί νά παραδίνωμαι στή χυδαιότητα, σάν τούς κοινούς θνητούς. Καί νά με, ὀλοίδιος μέ σᾶς, ὅπως μέ βλέπετε! – Θᾶπρεπε, τουλάχιστο, νά δημοσιέψετε μίαν ἀγγελία ἢ νά εἰδοποιήσετε τό κοντινότερο ἀστυνομικό τμήμα. – Μπά, ὄχι! Εἶμαι πολὺ καλά ἐδῶ πού βρίσκομαι. [...] Ἔλλωστε ἡ ἀξιοπρέπεια μ' ἐνοχλεῖ. Καί στο κάτω κάτω τῆς γραφῆς, χαίρουμαι μέ τή σκέψη πῶς ἴσως τό βρεῖ κάνας κακός ποιητής καί τό στολιστῆ ἀυθαδέστατα. Νά δημιουργήσω ἕναν εὐτυχή, τί ἡδονή! Καί πρό πάντων ἕναν εὐτυχή πού θά μέ κάμη νά ξεκαρ-*

δίξωμαι!...»¹² Έδω, τήν ἴδια στιγμή πού διακωμωδεῖται ἡ ἀπώλεια τῆς «αὔρας», γιά νά μιλήσουμε μέ τήν ὀρολογία τοῦ Μπένγιαμιν, ταυτόχρονα διασώζεται καί προβάλλεται ἡ ποιητική ἀριστοκρατική στάση, ὁ δανδισμός. Αὐτή τῆ στάση ἔχουν ἐπισημάνει, ἐξάλλου, στόν Έγγονόπουλο ὁμοτέχνοί του, ὅπως καταγράφεται στίς μαρτυρίες τους.¹³ Μιά τέτοια στάση, εἶναι εὐλόγο νά ἐκφράζει τόν Έγγονόπουλο, καί τούς ὑπερρεαλιστές ἐν γένει, στό βαθμό πού δέν συντάσσονται ἀκριβῶς μέ τήν «καταστροφή» οὔτε μέ τήν «ἀνακάλυψη» μιᾶς καλλιτεχνικῆς παράδοσης πού ὑπάρχει καθεαυτήν, ἀλλά μέ τή συχνά βλάσφημη (ἀνα)κατασκευή της.

Τέλος, ἐπανελημμένες εἶναι οἱ ἀναφορές τοῦ Έγγονόπουλου στόν Μπωντλαίρ στίς συνεντεύξεις του¹⁴, ἀλλά καί στά Πεζά του, ὅπου ἀναγνωρίζει τίς ὀφειλές του στόν Γάλλο ποιητή. Στό «Χορόδραμα» (1961), αἴφνης, ἀπό τά Πεζά, γιά νά δώσουμε ἕνα μόνο παράδειγμα, ὁ Έγγονόπουλος προτείνει νά θεωρήσουμε ὡς ἐπιχειρήματα γιά τήν αἰσθητική λειτουργία τῆς μάσκας, ἐκεῖνα τοῦ Μπωντλαίρ ἀπό τό δοκίμιο «Ἐγκώμιο τοῦ ψιμυθιώματος».¹⁵ Ἀκόμη, δέν θά πρέπει νά μᾶς ἐκπλήσσει ἴσως, ὅτι ὁ σατανικός Γάλλος παρεισφρᾶει ἀκόμη καί στήν ἐρωτική ἀλληλογραφία τοῦ Έγγονόπουλου μέ τή Λένα¹⁶ εἴτε α) ὡς ἔγκυρη γνώμη περί εἰκαστικῶν ζητημάτων καί αἰσθητικῆς: «Ὅσο γιά τό “flamengo”, μ’ ἀρέσει, γιατί Σοῦ ἀρέσει, Ἐσένα. Πρέπει ὅμως νά σ’ τό πῶ ὅτι κάθε τί τό γύφτικο, ὅπως καί κάθε τί τό “ἀνατολίτικο”, μέ ἀφήνουν συνήθως ψυχρό. Βρίσκω ὅτι ἐπιζητοῦν περισσότερο τό “γραφικό” παρά τό ὠραῖο, καί οἱ κινήσεις τους εἴτε στό ρυθμό εἴτε στό νόημα, εἶναι πολύ σπασμωδικές ὥστε νά μποροῦν νά εἶναι “ἐκ βαθέων”, *id est* μέ τήν πρέπουσα στοχαστικιά γνησιότητα. *Je hais le mouvement qui déplace les lignes (Baudelaire)*»¹⁷ [*μισῶ τήν*

12. Νίκος Έγγονόπουλος, *Στήν κοιλάδα μέ τούς ροδῶνες*, Ἴκαρος, Ἀθήνα, 1978, σσ. 196-197.

13. Πρβλ. Ὀδυσσεύς Ἐλύτης, «Τό χρονικό...», ὁ.π. σ. 269 (βλ. σημ. 8): «Ὁ Έγγονόπουλος, ἀντίθετα, [ἐνν. ἀπό τή μαχητικότητα τοῦ Ν. Κάλας], ἔγραφε μόνο ποιήματα. Γενικά, εἶχε κατορθώσει νά συνδυάζει τήν ἐπαναστατική γραμμή μαζί μέ μιᾶ καλῶς ἐννοουμένη ἀριστοκρατικότητα». Καί ἀκόμη: Νάνος Βαλαωρίτης, «Νίκος Έγγονόπουλος, ὁ ἀπόκρυφος καί ἀναφορικός», ὁ.π. (βλ. σημ. 10), σ. 137: «Ὁ Νίκος Έγγονόπουλος ἦταν ἕνας πολύπλοκος ἄνθρωπος μέ πολύ χιοῦμορ, πού συχνά διασκέδαζε εἰς βάρος τῶν ἄλλων. Τούς προκαλοῦσε πάντοτε μέ διακριτική λεπτότητα, μαντεύοντας ὅτι λίγοι θά ἔβρισκαν τό ἀόρατο νῆμα πού συνέδεε τήν ποίησή του μέ τίς κρυπτικές ἀναφορές σέ διάφορα πρόσωπα καί πράγματα. Αὐτή ἡ κάπως ὑπονομευτική του νοοτροπία προερχόταν πρῶτα ἀπ’ ὅλα ἀπό τή φύση του καί κατά δεῦτερο λόγο ἀπό τόν ὑπερρεαλισμό: ἕνα χιοῦμορ ὄχι σάν ὅλα τά ἄλλα».

14. Νίκος Έγγονόπουλος, *Οἱ ἄγγελοι στόν παράδεισο μιλοῦν ἑλληνικά. Συνεντεύξεις, σχόλια καί γνώμες*, ἐπιμ. Γιώργος Κεντρωτής, Ὑψίλον, Ἀθήνα, 1999.

15. Νίκος Έγγονόπουλος, *Πεζά κείμενα. Μέ δύο ἐγχρωμους πίνακες*, Ὑψίλον, Ἀθήνα, 1987, σσ. 28-31.

16. Νίκος Έγγονόπουλος, ... καί σ’ ἀγαπῶ παράφορα. *Γράμματα στή Λένα 1959-1967* (μέ δεκαπέντε ἐγχρωμους πίνακες), ἐπιμ. Δ. Δασκαλόπουλου, Ὑψίλον, Ἀθήνα, 1993.

17. Στό ἴδιο, σ. 87.



κίνηση που διαταράσσει τις γραμμές», από τό ποίημα «La Beauté» («Ἡ ὁμορφιά»)]· εἶτε β) ὡς «ἀνταγωνιστής» ποιητής, παιγνιδῶς: «P.S. Διάβαζα πρὶν στὸν Figaro, ἓνα κομμάτι τοῦ François Mauriac γιὰ τὰ πεῦκα τῆς πατρίδας του. Καί ξάφνου: “le vers de Baudelaire inspiré par une femme: je croyais respirer le parfum de ton sang” [«νόμιζα πῶς ἀνάσαινα τ’ ἄρωμα τοῦ αἵματός σου», πάλι ἀπὸ τό νοσταλγικό ποίημα «Le balcon»]. Δέν τὸν θυμόμουνα αὐτόνα τὸν στίχο. Νά, αὐτὰ ζηλεύω πού θά ’θελα νάν τὰ ἴγραφα ἐγὼ γιὰ Σένα»¹⁸ εἶτε, τέλος, γ) χωρὶς ρητὴ (ἢ καὶ συνειδητὴ) ἀναφορά μέσα ἀπὸ μιὰ ἐνδόμυχη ὅσο καὶ αὐτοῦπονομευτικὴ ταύτιση μὲ τὸν Γάλλο ὁμότεχνο: «Καλὰ ἔκαμες καὶ τὰ πέταξες τὰ φάρμακα: εἶναι ἄλλωστε ὁ μόνος τους προορισμός. Ἄλλὰ περιέργη θεραπεία, πρέπει νάν τό παραδεχτεῖς ἢ νυχτερινὴ tournée τῶν night-clubs. Ἀνάγκη ὅμως νά σέ προλάβω καὶ νά σοῦ πῶ ὅτι τὰ ἀντιπαθῶ φοβερὰ, τ’ ἀπεχθάνομαι αὐτὰ τὰ night-clubs, τόσο ἀνιάρὰ μὲ τῆ φτηνὴ, ἀκριβοπληρωμένη πρόστυχὴ τους “ποίηση”, πρὸς χρῆση τοῦ πρώτου τυχόντος ἀναίσθητου πλεονέκτη. Ὅσο κι ἂν τοὺς χρωστῶ τῆ χαρὰ πού μὲ θυμήθηκες μὲ τῆ “la foule” [«τὸ πλήθος»] καὶ μὲ κράτησες κοντὰ σου. Μά ναί, δέν θά δίσταζα καὶ νά μπῶ σέ night-club προκειμένου νά σέ συναντήσω, νά σέ ἀπομονώσω ἀπ’ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, νά μπῶ ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους ἀνθρώπους καὶ σέ σένα».¹⁹ Πέρα ἀπὸ τῆ συγκαλυμμένη ὅσο καὶ κωμικὴ ἔκφραση ζήλιας στό χωρίο αὐτό, ἡ γαλλικὴ φράση «la foule», καὶ μὲ τὴν ἀμφίθυμη διάθεση πού τῆ συνοδεύει (ἀπόρριψη καὶ ὥστόσο ἀναγκαία ἀποδοχή), εἶναι συνδεδεμένη (ἀκόμη καὶ ἀνεπίγνωστα) μὲ τὸν Μπωντλαίρ, ἀρκεῖ νά φέρουμε στό νοῦ τό πεζό του ποίημα «Les foules» [«Τὰ πλήθη»], ὅπως αὐτό περιγράφει τῆ σχέση τοῦ ποιητῆ μὲ τὸ πλήθος: «πλήθος καὶ μοναξιά, ὄροι ἀμοιβαῖοι καὶ μεταβλητοὶ γιὰ τὸν δραστήριο καὶ γόνιμο ποιητῆ. Ὅποιοι δέν ξέρει νά γεμίσει τῆ μοναξιά του, δέν ξέρει οὔτε νά μένει μόνος μέσα σ’ ἓνα πολυάσχο-λο πλήθος».

Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Ὁ Ἐγγονόπουλος διάβαζε καὶ ἀναγνώριζε τὸν Μπωντλαίρ ὡς ἓναν ἀπὸ τοὺς δασκάλους του. Ἡ παρουσία τοῦ Γάλλου δανδῆ ἐντοπίζεται, καθὼς εἶδαμε, στὴν ποίηση τοῦ Ἐγγονόπουλου, στὰ πεζὰ κείμενα, στὶς συνεντεύξεις, στὰ πιά προσωπικὰ γραπτὰ του, εἶτε ρητὰ εἶτε ὑπαινικτικότερα: παρουσία ἀναμενόμενη, κατὰ κάποιον τρόπο, στό βαθμὸ πού τό ἔργο τοῦ Μπωντλαίρ ἀποτελεῖ σημεῖο ἀναφορᾶς γιὰ ὅλες τὶς ὄψεις/ἐκφράσεις τοῦ μοντέρνου, ἀπὸ τὸν «ὕψλὸ καὶ, ἐν πολλοῖς, ἀτομικὸ στίς ἐκφράσεις τοῦ μοντερνισμοῦ» ἕως τὶς ρηξικέλευθες συλλογικὲς πρωτοπορίες.²⁰

18. Στό ἴδιο, σ. 94.

19. Στό ἴδιο, σ. 37.

20. Ἀναφέρομαι στὶς κατηγορίες τοῦ Matei Calinescu, ἀπὸ τό καταστατικό βιβλίο του *Five faces of Modernity* (1987), στὰ ἑλληνικά: Πέντε ὄψεις τῆς νεωτερικότητος. Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμὴ, Κίτς, Μεταμοντερνισμός, μτφρ. Ἀνδρέας Παππάς, πρόλογος Νίκη Λοῦζιδη, ΑΣΚΤ, Ἀθήνα, 2011.



Έξάλλου, η έρμηνεία του Βάλτερ Μπένγιαμιν για τον Μπωντλαίρ ως έναν «λυρικό στην άκμή του καπιταλισμού», παραμένει πάντα βασική θεωρητική προϋπόθεση για να κατανοήσουμε την ίδια τή μοντερνικότητα και τις μακρές της διάρκειες.²¹

* * *

Τί ιδιαίτερο λοιπόν μπορεί να φέρνει τον ζωγράφο και ποιητή Έγγονόπουλο κοντά στον Μπωντλαίρ; Καταρχάς, όρισμένες από τις αισθητικές αρχές του Μπωντλαίρ, κυρίως η στασιαστική άμφισβήτηση της «μίμησης» όπως διατυπώνεται. λ.χ. στο περίφημο δοκίμιο με τίτλο «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλαν Πόε», δημοσιευμένο τό 1857 όπου διαβάζουμε: «*Η ποίηση [...] δέν έχει την Άλήθεια για αντικείμενο, δέν έχει άλλο αντικείμενο παρά τον ίδιο τον έαυτό της. Η άλήθεια δέν έχει τίποτε να κάνει με τά τραγουδία. Όλο αυτό πού συνιστά τή γοητεία, τή χάρη και τήν όρμητικότητα ενός τραγουδιού θά άνυψωθεί σε άλήθεια αύτορρυθμιζόμενη και αύτεξούσια.*»²² Η, όπως διατυπώνεται στο Salon του 1859, στην ένότητα «*La reine des facultés*» («*Η βασίλισσα των χαρισμάτων*»): «*Αύτους τους τελευταίους καιρούς, άκούσαμε συχνά να επαναλαμβάνεται με χίλιους διαφορετικούς τρόπους: “Αντιγράφετε τή φύση. Μήν αντιγράφετε παρά μόνον τή φύση. Δέν ύπάρχει πιά μεγάλη άπόλαυση και πιά ώραίο επίτευγμα από ένα τέλειο αντίγραφο τής φύσης”. Κι αυτό τό δόγμα, έχθρός τής τέχνης, αξίωσε να εφαρμοστεί όχι μόνο στή ζωγραφική, αλλά σε όλες τις τέχνες, ακόμα και στο μυθιστόρημα, ακόμα και στην ποίηση. Σ’ αυτούς τους τόσο ίκανοποιημένους από τή φύση δογματιστές, ένας έπινοητικός άνθρωπος θά είχε σίγουρα τό δικαίωμα να άπαντήσει: “Βρίσκω άχρηστο και επαχθές να αναπαραστήσω αυτό πού ύπάρχει, γιατί τίποτε από ό,τι ύπάρχει δέν με εύχαριστεί. Η φύση είναι άσχημη...” Παρόλα αυτά θά ήταν πιά φιλοσοφικό να τους ρωτούσε άν ήταν βέβαιοι για τήν ύπαρξη τής έξωτερικής φύσης, ή [...] άν είναι πολύ βέβαιοι ότι γνωρίζουν όλη τή φύση, όλα όσα περιέχονται μέσα στή φύση. [...] Ό καλλιτέχνης, ό άληθινός καλλιτέχνης, ό άληθινός ποιητής, όφείλει να ζωγραφίζει μόνο σύμφωνα με αυτό πού βλέπει και αυτό πού νιώθει. Όφείλει να είναι πραγματικά πιστός στή δική του φύση.*»²³ Αύτός ό «*surnaturalisme*», ή ένα-τένιση και υπεράσπιση μιās υπερ-πραγματικότητας, καθώς και ή συνακόλουθη αντίδραση στή δυτική αναπαραστατική παράδοση μετά τήν Άναγέννηση, επιτρέπει στον Μπωντλαίρ να προχωρή σε παράδοξες συζεύξεις, σε λόγο και εικόνες, γεγονός πού τον φέρνει πολύ κοντά στους υπερρεαλιστές.

21. Βλ. σχετικά σημ. 6.

22. Σάργ Μπωντλαίρ, Έντγκαρ Άλαν Πόε, μτφρ. Άνδρέας Ταρνανάς, Αιγόκερως, Άθήνα, 1982, σ. 36.

23. Charles Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ.-πρόλογος Μαρία Ρέγκου, έπιμ. Άθανάσιος Τσικουδής, Printa, Άθήνα, 2005, σσ. 124-125.

Μέ άλλα λόγια και πιό συγκεκριμένα, τά παραδείγματα διακειμενικῶν ἀναφορῶν τοῦ Ἐγγονόπουλου στόν Μπωντλαίρ τά ὁποῖα ἐξετάσαμε, μᾶς ἐπιτρέπουν νά σκεφτοῦμε (καί) ἀλλιῶς τήν καταγωγή τῆς «ὑπερρεαλιστικῆς εἰκόνας» σέ ἕναν τεχνίτη καί ἀναγνώστη τῆς ποίησης καί ζωγράφου, ὅπως ἐκεῖνος. Μποροῦμε, δηλαδή, νά ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Ἐγγονόπουλος προχωρᾷ πρὸς τήν ὑπερρεαλιστικὴ εἰκόνα, (ἀνα)γνωρίζοντας καλά τήν ἀνταπόκριση καί τήν ἀνατρεπτικὴ δύναμη τῶν ἀντινομικῶν σχημάτων.²⁴

Στόν Ἐγγονόπουλο, τόν ποιητὴ ἀλλά καί τόν ζωγράφου, ἡ ἀνατρεπτικὴ αὐτὴ δύναμη ἐκφράζεται κατὰ κύριο λόγο μέσα ἀπὸ ἕνα διακειμενικὸ χιοῦμορ πού λειτουργεῖ σάν ἐκπυροσκόρηση ἢ ἠλεκτρικὴ κένωση, γιὰ νά θυμηθοῦμε τό ἀλεξιζέραυνο τοῦ Μπρετόν. Πρόκειται γι' αὐτό πού ὁ Νάνος Βαλαωρίτης περιγράφει ὡς «αὐτοκαταστρεφόμενο ἀνέκδοτο, πού ἀναιρεῖ τόν ἑαυτὸ του».²⁵ Ἐνα *mise en abîme*, θά λέγαμε, μέσα ἀπὸ τολμηρὲς ἀλληλουχίες:

ΑΛΛΗΛΟΥΧΙΕΣ²⁶

12
 μεσάνυχτα
 ποιός νά βαράει
 τήν πόρτα
 τέτοιαν
 ὥρα;
 νᾶναι
 ἢ Μοῦσα
 τά λοῦσα
 ἢ ροῦσα;
 ἀνοίγω

24. Ἄν τώρα ἀναζητήσουμε μέ ποιούς συνυπάρχει ὁ Μπωντλαίρ στή γενεαλογία πού φτιάχνει ὁ Ἐγγονόπουλος, ποιά παράδοση «κατασκευάζει» θά συναντήσουμε καί πάλι παράδοξες καί προκλητικὲς συζητήσεις, ὅπως σέ μιὰ συνέντευξη τοῦ 1976 (*Οἱ ἄγγελοι* στόν *παράδεισο...*, σ. 79): «Μ' ἐπῆρεάσε πολὺ κι ὁ Μπωντλαίρ, ἕνας ἀγνός ποιητής, μ' αὐτὴ τήν τάση πρὸς τήν ἀγάπη, πρὸς τό ὄνειρο». Καί ἀκόμη πιό παράδοξες συζητήσεις, ὅπως: «Ὁ Μπωντλαίρ κι ὁ Μαλλαρμέ μέ βοήθησαν νά καταλάβω τόν Σολωμό, νά φτάσω στόν Κύριλλο Λούκαρι, στό Χρονικὸ τοῦ Μωρεῶς καί στό Κρητικὸ Θέατρο» (στό ἴδιο, σ. 27). Ἡ, ὅπως: «Σκέφτομαι, καμιά φορά, τί πραγματικὰ τύχη βουνοῦ εἶχα νά συναντήσω τόν Παρθένη καί τόν Κόντογλου, καί νά μαθητέψω κοντά τους. Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ εἶναι τόσο ἀληθινή, τόσο κοντά στίς παλιότερες γνήσιες ὅσο καί στίς μοντέρνες σχολές! Μέ τό καθαρό της σχέδιο καί τό καθαρό της χρῶμα, μέ τούς αὐστηροὺς καί σωστοὺς της νόμους! Πόσο θά ἱκανοποιούσε τίς ἀπαιτήσεις, τοῦ εἰδικοῦ στήν τέχνη Μπωντλαίρ, ὁ ζωγράφος Κόντογλους μέ τὴ μεγάλη συγκίνηση, τὴ βαθιὰ του καλλιέργεια, καί μέ τὴ σοφὴ καί πλούσια καί μεστή σύνθεσή του, σχεδίου καί χρώματος» (στό ἴδιο).

25. Νάνος Βαλαωρίτης, «Τὸ χιοῦμορ στόν ἐλληνικὸ ὑπερρεαλισμό», ὁ.π. (σημ. 5), σ. 154.

26. Ἀπὸ τὴν *Κοιλιάδα* μέ τούς ροδῶνες, σ. 123.

κι όμως
 τίποτε
 κανείς!
 Στρέφω
 ή δεσποινίς Μαρίκα
 –ή κόρη ντέ του καλλιφώνου ψάλτη της ένορίας–
 μου έκμυστηρεύεται:
 «νά
 είταν ή θάλασσα
 είταν τ' άγέρι
 είταν ό έρωτας του τραμβαγιέρη
 πού μου έτάραζαν
 τά σωθικά».

Ο Έγγονόπουλος παίζοντας έδω μέ τό πιό πολυсуζητημένο σονέτο του Μπωντλαίρ, έμβλημα για την ιερή άκαταληψία του ποιητικού συμβόλου, έγκαθιδρύει τή δική του χιουμοριστική άνταπόκριση ανάμεσα στην άφαντη μούσα και στή Μαρίκα, στον έρωτα τής ποιήσης και στον έρωτα του τραμβαγιέρη (ας μήν ξεχνούμε τό «Τράμ και Άκρόπολις», πρώτο ποίημα τής πρώτης συλλογής του Έγγονόπουλου), προβάλλοντας συνάμα ως προφανές αυτό άκριβώς πού κρύβει από τον «άμύητο» ή «άφελή» άναγνώστη. Στόν λεπτό αυτό κωμικό τρόπο μπορούμε νά άναγνωρίσουμε μιάν όμόλογη λειτουργία μέ τον αίφνιδιασμό (shock effect), όπως αυτός όρίζεται ως πρωτοποριακό καλλιτεχνικό αίτημα. Αυτή ή όμολογία ανάμεσα στην καλλιτεχνική προσταγή «*épaier les bourgeois*» (ίσως *les petits bourgeois*) και στή χιουμοριστική πρόκληση άμυχανίας, στην άπογύμνωση δηλαδή τής άγνοιας του δέκτη, καθιστά τό υπερρεαλιστικό έγγονοπουλικό χιούμορ, κληρονομιά του ρομαντικού «παράδοξου», ύψιστη έκφραση τής ποιητικής άνυπακοής... εκείνου «του άστρου του μεγάλου πρωινού, τό όποιο έπεσε από τό μέτωπο του Άγγελου Έωσφόρου».²⁷

27. Άντλw έδw τή φράση από τον Μπρετόν, ό όποίος μιλά για την «ύψιστη έκφραση τής ρομαντικής σκέψης», «τό πιό ζωντανό σύμβολο πού μάς κληροδότησε»: τό άστρο του μεγάλου πρωινού, «τό όποιο έπεσε από τό μέτωπο του Άγγελου Έωσφόρου». Για τον σημαντικό μελετητή του ευρωπαϊκού υπερρεαλισμού Michel Löwy, τό άστρο αυτό άποτελεί την άλληγορική εικόνα τής άνυπακοής ως την κατεξοχήν κληρονομιά του ρομαντισμού προς τον υπερρεαλισμό. Βλ. Μίκαελ Λεβύ, *Τό άστρο του πρωινού. Υπερρεαλισμός και μαρξισμός*, Έρατώ, Άθήνα, 2005, σ. 60.

Γιώτα Τεμπρίδου

*Χιοῦμορ καί φιλοσοφία στή Μαρία Νεφέλη;
Ἀπό τόν Ὀδυσσεά Ἐλύτη στόν Herbert Marcuse
καί αντίστροφα*

Εἶμαι καλός ὡς τίς πηγές τοῦ γέλιου μου

Ο. Ἐλύτης, Προσανατολισμοί.

Ἡ Μαρία Νεφέλη ξεκίνησε νά γράφεται πρὸς τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '50, «ὅταν καί στήν Ἑλλάδα ἐκδηλωνόταν ἡ ὀργισμένη γενιά μέ τόν ἰδεολογικό προβληματισμό, πού κατέληξε στόν Μάιο τοῦ Παρισιοῦ τό 1968»¹, καί ἐκδόθηκε τό 1978. Στό σκηνικό αὐτό ποίημα μέ τίς δύο φωνές, ὁ Ἐλύτης, στό ὄνομα τῆς γοητείας πού τοῦ εἶχε ἀσκήσει ὁ ὑπερρεαλισμός ὅταν ἦταν νέος, φωνάζει, ἀνάμεσα σέ ἄλλα, τό σύνθημα: «Εἰς τόν καιρόν! Ἐπιμείνατε στόν Μπρετόν!»² Τό ἐνδεχόμενο ἀναγνωστικό ἐρώτημα «γιατί ἔνα τέτοιο σύνθημα σέ αὐτή τή συλλογή (τή συγκεκριμένη χρονική στιγμή);», θά γίνει προσπάθεια νά ἀπαντηθεῖ μέσα ἀπό μιά σύντομη παρουσίασή της. Ἡ Μαρία Νεφέλη εἶναι ἡ ζωηρή συνομιλία μιᾶς ριζοσπάστριας, τῆς πρώτης χίπισσας τῆς Ἀθήνας³ συγκεκριμένα, πού ἀκούει στό ὄνομα Μαρία Νεφέλη, μέ ἕναν ἀνώνυμο ἄντρα στόν ὁποῖο ἀποδίδεται ὁ ρόλος τοῦ Ἀντιφωνητῆ. Τό κορίτσι ἐκφράζει τίς ἀγωνίες τῆς ἐποχῆς του, τήν ὀρμή καί τή διάθεση γιά ἀνταρσία τῆς νέας γενιάς – μέ αὐτή τήν ἀφορμή, ξαναγιώνει μέ ἕναν τρόπο καί ὁ ἴδιος ὁ ποιητής: ἐξ οὗ τά συνθήματα, ἐξ οὗ καί ὁ ὑπερρεαλισμός. Στό ἄλλο (;) ἄκρο ὁ ποιητής-ἀντιφωνητής, πού ἀρνεῖται τίς ἐξουσίες, τείνοντας σέ ἕναν ὑπό ὄρους ἀναρχισμό, παρακολουθεῖ καί προσπαθεῖ νά καταλάβει. Ὁ Ἀντιφωνητής καταλήγει νά συμμερίζεται τά ἰδανικά τῆς Μαρίας Νεφέλης, πού βριζεῖ Παναγιῆς (388): Ἀμφισβητεῖ τά δεδομένα, διατυπώνει κρίσεις, θέλει νά τρα-

1. Ο. Ἐλύτης, *Σύν τοῖς ἄλλοις*: 37 συνεντεύξεις, Ὑψίλον, Ἀθήνα, 2011, σ. 195.

2. *Ποίηση*, Ἰκαρος, Ἀθήνα, 2002, σ. 415. Στό ἐξῆς οἱ παραπομπές σέ αὐτό τό βιβλίο θά γίνονται μέ παρενθέσεις ἐντός τοῦ κειμένου. Ὁ Ἐλύτης «οὐδέποτε ὑπῆρξ[ε] ἕνας ὀρθόδοξος ὑπερρεαλιστής» (βλ., σχετικά, Ο. Ἐλύτης, *Σύν τοῖς ἄλλοις*, 112), ὑπερασπίστηκε ὁμως σθεναρά τό συγκεκριμένο κίνημα στόν δοκιμιακό του λόγο.

3. Ο. Ἐλύτης, *Σύν τοῖς ἄλλοις*, σσ. 122 καί 195-196.

ντάξει τά θεμέλια, πάνω από ὄλα ὅμως ζητᾶ, καί ἀναλαμβάνει νά διεκδικήσει, ἕναν νέο κόσμο.

Γιά τίς ἀνάγκες τῆς *Μαρίας Νεφέλης*, ὁ Ἐλύτης ἐπιχειρεῖ, γιά πρώτη φορά, μιά μετατόπιση στήν πόλη. Μπορεῖ ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς συλλογῆς νά παραπέμπουν σέ προγενέστερες, ὁ ποιητής ὅμως σέ μεγάλο βαθμό ἐδῶ καινοτομεῖ: Ἡ διπλοπροσωπία τόν κάνει νά («αὐτο»-)ἀναιρεῖται κατ' ἐπανάληψη, νά λείει καί νά ξελέει, νά χαράζεται καί νά σβήνεται (368)· ταυτόχρονα, ἡ πόλη τοῦ ἐπιβάλλει μιά νέα ἔκφραση.⁴ Στή *Μαρία Νεφέλη* συναντᾶμε ἕνα λεξιλόγιο πού δέν ἔχουμε δεῖ νωρίτερα στόν Ἐλύτη, τούς ἀστούς φέρ' εἶπειν καί τήν πρόοδο. Πρωτοεμφανίζονται ὅμως ἐπίσης ἐδῶ λέξεις ὅπως τό ἀνέκδοτο καί ἡ φιλοσοφία. Ἡ Μαρία Νεφέλη εἶναι ἕνα ἔργο καταγγελτικό – τό πιό πολιτικό τοῦ Ἐλύτη (καί πάλι: ἐξ οὗ καί ὁ Μπρετόν), ἴσως ὅμως καί τό πλέον χιουμοριστικό⁵: γεννᾶ χαμόγελα, μειδιάματα καί πνιχτά γέλια στόν ἀναγνώστη, τόν καλεῖ ἀκόμα καί νά διερωτηθεῖ ἐνίοτε ἂν τοῦ κάνει πλάκα ὁ ποιητής.

Ἡ Ἐλύτης ἀσχεῖ ἐν προκειμένῳ δύο ταχυτήτων καί προσώπων κριτική, μέ μιά διάθεση σκωπτική. Παίζει, προσπαθεῖ νά ἀποδώσει «τά τοῦ σκύλου στόν γάτο» (415), σαρκάζει καί ἐνίοτε αὐτοσαρκάζεται: «ἀλλά καί στήν προσπάθεια τήν ἐλάσσονα/ πάντοτε βρέ παιδιά μου τά θαλάσσωνα» (412). Ἀναπτύσσει τή σκέψη του καί καταλήγει σέ εὐφυολογήματα, ἐνίοτε ὅμως ἀκόμα καί σέ ἐξυπνάδες ἢ τέλος πάντων διατυπώσεις προκλητικές: «Ἡ Μαρία Νεφέλη ζεῖ στούς ἀντίποδες τῆς Ἡθικῆς / εἶναι ὄλο ἦθος», «Τουλάχιστον ἂν ζούσαμε ἀπό τήν ἀνάποδη / νά τά βλέπαμε ὄλα ἴσια: Μπά», «Ὅσο θές πολέμα / δέν ἔχει φτέρνες ἡ Τελειότητα» (385, 384, 408, ἀντίστοιχα). Περιγράφει καταστάσεις ἀστεῖες, κωμικοτραγικές, τραγελαφικές: τίς πελώριες γυναῖκες στά μικρά μπαλκόνια τους, τά χρωματιστά σπλάχνα πού πέφτουν ἀπ' τά ἀνοιχτά πόδια, τή βουβάλα-γῆ πού προχωράει στά τέσσερα – καί μᾶς κοιτάει ἀπό μιά γωνιά μουρμουρίζοντας (διά στόματος *Μαρίας Νεφέλης*), μέ μάτια πού γελᾶνε: «Θά ἔχετε καταλάβει βέβαια τί ἐννοῶ» (362, 372, 390, 374).

Σέ ὅ, τι ἀφορᾶ τήν παρουσία τῆς φιλοσοφίας στό συγκεκριμένο ἔργο, ἀποδεικνύεται σύνθετη καί ποικιλότροπη.⁶ Δέν θά γίνει λόγος ἐδῶ γιά τό ρόλο

4. Βλ. σχετικά, Ο. Ἐλύτης, *Σύν τοῖς ἄλλοις*, σσ. 117 καί 177.

5. Ὁ Νάνος Βαλαωρίτης διερευνώντας καί ἀποτυπώνοντας ὄψεις τοῦ ὑπερρεαλιστικοῦ χιουμορ στά ἑλληνικά γράμματα καί ἀναφερόμενος στόν Ἐλύτη, ἐστιάζει ἀκριβῶς στή *Μαρία Νεφέλη* ὡς δραματική καί πικρή ἀποτύπωση μιᾶς ἀκατανόητης ἐποχῆς, συνδέοντας τό χιούμορ τοῦ Ἐλύτη μέ τήν «εἰρωνική σαρκαστική διάθεση πού τό πλησιάζει στό χιούμορ τῶν πρώτων Γερμανῶν ρομαντικῶν». Βλ. «Τό χιούμορ στόν ἑλληνικό ὑπερρεαλισμό», στό: *Γιά μιά θεωρία τῆς γραφῆς*, Ἐξάντας, Ἀθήνα, 1990, σσ. 151-172, 163-164.

6. Ἀπ' τήν ἄλλη βέβαια, ὄχι μόνο σέ αὐτό τό ἔργο. Ὁ Ἐλύτης ἀνέπτυξε ἰσχυροῦς δεσμούς μέ τή φιλοσοφία, ἀπό τούς Προσωκρατικούς μέχρι καί τή σύγχρονη εὐρωπαϊκή διανόηση. Γιά τό θέμα αὐτό βλ. τή διδακτορική διατριβή μου *Το ἄμοιαστο τῆς ποίησης καί τό ἰσόποσο τῆς φιλοσοφίας: Ὁ διπλός ἑαυτός τοῦ Ὀδυσσεᾶ Ἐλύτη* (Θεσσαλονίκη, 2016).



του Ἡράκλειτου ἢ τοῦ Πλάτωνα στή *Μαρία Νεφέλη*, οὔτε θά ἀναζητηθοῦν ἄλλοι φιλόσοφοι στίς σελίδες της. Τό ἐνδιαφέρον θά στραφεῖ ἀποκλειστικά στή «συνομιλία» (προαιρετικά τά εἰσαγωγικά) ἐνός τουλάχιστον ἀπό τούς χαρακτήρες της μέ τόν Herbert Marcuse, καί αὐτό ἐπειδή ἡ παράλληλη ἀνάγνωση τῶν ἔργων *Ἔρως καί πολιτισμός* (*Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, 1955) καί *Μαρία Νεφέλη* εἶναι πιθανό νά δημιουργήσει κατά περίσταση τήν εἰκόνα μιᾶς περιεργῆς αὐταπάτης, σύμφωνα μέ τήν ὁποία ὁ ποιητής, κρυμμένος πίσω ἀπό τό κείμενο τοῦ Μαρκουῦζε, ψιθυρίζει στίχους πού ἐπικυρώνουν, ἐνισχύουν ἢ συνοδεύουν τά γραφόμενά του. Μπορεῖ ὁ Ἐλύτης νά μὴ μνημόνευσε ποτέ αὐτόν τόν φιλόσοφο, εἶναι ὅμως δύσκολο νά πιστέψει κανεῖς πῶς, ἔχοντας ζήσει στό Παρίσι μετά τόν γαλλικό Μάη (1969-1971), ἀγνοοῦσε τό ἔργο του.

Στό *Ἔρως καί πολιτισμός*, ὁ Μαρκουῦζε, μέ ἐφόδιο θεωρίες τοῦ S. Freud, τοῦ K. Marx, τοῦ I. Kant καί τοῦ F. Schiller, προβαίνει σέ μιὰ αὐτοψία τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ: Ἐξετάζει τήν πορεία καί τή λειτουργία του, ἐπισημαίνει ἐπιμέρους τάσεις στή δομή του, ἐπιχειρεῖ νά προσδιορίσει τά ὅρια τῆς κατεστημένης ἀρχῆς τῆς πραγματικότητας, πού δέν εἶναι παρά ἡ ἀρχή τῆς ἀπόδοσης, καί νά προσεγγίσει τόν ὀρισμό μιᾶς ἄλλης, νέας, ἀρχῆς τῆς πραγματικότητας. Ὁ Μαρκουῦζε, πού ἐκλαμβάνει τήν πρόοδο καί τήν ἀνελευθερία ὡς μεγέθη ἀνάλογα, τίθεται ξεκάθαρα ὑπέρ τῆς ἐξέγερσης καί τῆς δυναμικῆς τοῦ ἀτόμου. Ἐστιάζει στόν ἄνθρωπο καί στούς ρόλους του καί ἐπιδιώκει τήν ἔξοδό του ἀπό τήν ἀποξένωση, τήν οὐσιαστική ἀπελευθέρωσή του – ἀνεξάρτητα ἀπό τό συμφέρον τῆς κυριαρχίας καί πέρα ἀπό τήν κοινωνία τῆς ἀφθονίας, πού εἶναι ἡ κοινωνία τοῦ πολέμου. Ὁ Μαρκουῦζε ἐναποθέτει ἐλπίδες στή φαντασία, καθότι μόνο αὐτή διέπεται ἀπό τήν ἀρχή τῆς ἡδονῆς, ἐπιχειρεῖ τή διασταύρωση τῆς ἐρωτικῆς διάστασης μέ τήν πολιτική, ὑπερασπίζεται τή ζωή: Ἀποβλέπει σέ ἕναν ἄλλο ἄνθρωπο καί ἕναν ἄλλο ἔρωτα, ἀπό ὅπου θά προκύψει ἕνας καινούργιος καλύτερος κόσμος. Σ' αὐτόν, ὁ ὀργανισμός θά εἶναι κάτι πέρα ἀπό ὄργανο ἐργασίας, τό σῶμα θά τίθεται κατά τῆς (πολιτικῆς) μηχανῆς, θά ὑπερισχύουν τά ἔνστικτα τῆς ζωῆς: Ἰδανικά, θά ἐπιτευχθεῖ μιὰ ἐξύψωση· μιὰ ἄλλη, ἀντίστροφη, πρόοδος.

Στή *Μαρία Νεφέλη* ὁ Ἐλύτης μάς ταΐζει τήν πρόοδο, μέ τά φλούδια καί τά κουκούτσια της (392). Σημεῖα τῆς συγκεκριμένης συλλογῆς, στά ὁποῖα ἀσχεῖται κριτική στόν δυτικό πολιτισμό, θυμίζουν κοινωνικοπολιτικό μανιφέστο δοσμένο ποιητικά: «Τήν ὥρα πού μέσ στά γραφεῖα τους ἀπεγνωσμένα/ κρεμασμένοι ἀπ' τά τηλεφῶνά τους/ παλεύουν γιά 'να τίποτα οἱ χοντράνθρωποι/ ἀνεβαίνεις ἐσύ μέσα στόν Ἔρωτα/ [...] κατεβαίνεις ἀπ' τόν Ἔρωτα ἔτοιμος νά ἰδρῦσεις/ μιὰ δική σου λευκή παραλία// χωρίς λεφτά» (369). Ἀντίδοτο τοῦ (καπιταλιστικοῦ) τίποτα, σύμφωνα μέ τό ποίημα, εἶναι ὁ Ἔρως. Ὅσο γιά τά χρήματα, στήν ἀπέναντι σελίδα «ἀκοῦμε» διά στόματος Μαρίας Νεφέλης: «Τό 'να μου χέρι τσαλακώνει τά λεφτά καί τ' ἄλλο μου τά ἰσιώνει», «ἡ τέχνη

τοῦ νά βγάξεις χρήματα εἶναι κι αὐτή μία πολεμική ιδιότης». Οἱ γραφιάδες καί οἱ χοντράνθρωποι τοῦ Ἐλύτη εἶναι ἀσφαλῶς μέρος τοῦ συστήματος: «Ἡ ἀποξένωση τῆς ἐργασίας εἶναι σχεδόν πλήρης. Ἡ μηχανική αὐτοματοποίηση, ἡ ρουτίνα τοῦ γραφείου, ἡ τελετουργία τῶν ἀγοραπωλησιῶν ἐλευθερώνονται ἀπό κάθε σχέση μέ τίς ἀνθρώπινες δυνατότητες. [...] Στόν κόσμο αὐτό ἡ ἀνθρώπινη ὑπαρξή δέν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπό ὕλη, μάζα, ὕλικό – πού δέν περιέχει τό ἴδιο τήν ἀρχή τῆς κίνησής του»⁷ γράφει ὁ Μαρκουῆζε.

Ἐπί τούτῳ ἀνοίγεται ἀκόμη τῆς συλλογῆς, πού ἐπιγράφεται «Ἡ παρουσία», ἡ γεννημένη ἀπό τήν ἱστορική πραγματικότητα ἀμφισβήτηση τῆς Μαρίας Νεφέλης εἶναι ἠχηρή καί κατευθύνεται πρὸς τά μέτωπα τῆς ἐξουσίας: «Ἐγιναν οἱ πόλεμοι καί ξανάγιναν καί δέν ἔμεινε οὐτ' ἓνα κουρέλι νά τό κρύψουμε βαθιά στά πράγματα μας καί νά τό λησμονήσουμε. Ποιός ἀκούει; Ποιός ἀκουσε; Δικαστές, παπάδες, χωροφύλακες, ποιὰ εἶναι ἡ χώρα σας; Ἐνα κορμί μου μένει καί τό δίνω» (362). Εἰλικρινῆς καί δίχως περιστροφές, ἡ προσφορά τοῦ σώματος εἰσάγει τόν ἀναγνώστη (– ἀκροατή) στό ζήτημα τοῦ ἔρωτα, τό πρόσωπο τοῦ ὁποίου σέ αὐτό τό βιβλίο εἶναι νεανικό καί ἐνθουσιῶδες. Ἐκρηκτική ἡ Μαρία Νεφέλη ἀμφισβητεῖ καί κηρύττει: «Μήν πεῖτε: θά βρεθεῖ ἓνα δίκιο καί γιά μᾶς./ Μήν περιμένετε ἀπό τήν πολιτική καί ἀπό τήν ἐπιστήμη/ τίποτε [...]// Μή ματαιοπονεῖτε.// Μέ τήν ὁμορφιά μου ἐγώ/ θά καταργήσω τήν ἔννοια τοῦ βιβλίου» (409). Ὁ λόγος τῆς, ὡστόσο, πού ἀποτυπώνει καί τήν ὁμορφιά τῆς, φτάνει ἀκόμα ὡς ἐμᾶς μέσα ἀκριβῶς ἀπό τό βιβλίο. Ἡ Μαρία Νεφέλη παραμένει ἔτσι ζωντανή, πράγμα πού ἀποτελέσσει ἴσως τή σπουδαιότερη ἐπιδίωξή τῆς: Ὑπερασπίστηκε τή ζωή, ἀμφισβήτησε τό θάνατο καί ἐπιβίωσε. Αὐτή ἡ σφοδρῆ ἐπιθυμία γιά ζωή πυροδότησε τήν ἐξέγερση πού ἀποτυπώνεται στή Μαρία Νεφέλη: Ἡ ζωή προϋποθέτει ἀγώνα καί, ὅπως γράφει ὁ Μαρκουῆζε, «ὁ ἀγώνας γιά τή ζωή, ὁ ἀγώνας γιά τόν ἔρωτα, εἶναι ὁ πολιτικός ἀγώνας».⁸

Ἡ φαντασία τοῦ ἀναγνώστη διεγείρεται χάρι στήν ἀπελευθερωτική δύναμη τοῦ ἔρωτα, ἡ ἐρωτική διάσταση διασταυρώνεται μέ τήν πολιτική⁹ (ἡ πολιτική μέ τήν ἐρωτική): Μποροῦμε νά εἰκάσουμε πῶς ὁ Μαρκουῆζε θά προσυπέγραφε τούς στίχους τῆς Μαρίας Νεφέλης: «Ἡ ἀληθινή γενναιότητα/ [...] πρέπει ν' ἀφήσει τά πεδία τῶν μαχῶν/ ν' ἀναπτυχθεῖ στόν ἔρωτα καί στά βιβλία» (408). Ὁ Ἐλύτης γράφει (καί) γιά τόν καιρό «τῶν ἀνταλλακτικῶν» (392) στίς ἀνθρώπινες σχέσεις (περνᾶμε ἀπό τή μία στήν ἄλλη μέ τήν ἴδια εὐκολία πού θά ἀλλάξαμε λάστιχο), δηλαδή γιά τόν καιρό μας. Στό ἔρωτα καί πολιτισμό ὁ Μαρκουῆζε ἀναφέρεται, ἀνάμεσα σέ ἄλλα, στό χαμένο ὄνειρο καί παραμῦθι, στίς ἐρωτικές σχέσεις πού «εἶναι ἀκριβεῖς στά ραντεβού τους»

7. Χ. Μαρκουῆζε, *ἔρωτα καί πολιτισμός*, μτφρ. Ι. Ἀρζόγλου. Α. Κάλβος, Ἀθήνα, 1981, σ. 109.

8. Χ. Μαρκουῆζε, *στό ἴδιο*, σ. 290· ἡ ἔμφαση εἶναι τοῦ συγγραφέα.

9. Βλ. Χ. Μαρκουῆζε, *στό ἴδιο*, σ. 286.

–μέ χάρη, ρομαντικά, μέ τή συνοδεία τῶν διαφημίσεων πού προτιμοῦν»¹⁰–
«Μπρός ἀπό τίς βιτρίνες τῶν παιδιῶν» (360), σάν τή Μαρία Νεφέλη.

Ἡ συγκεκριμένη συλλογή τοῦ Ἑλύτη κατακλύζεται ἀπό εἰκόνες σωμάτων: σώματα μπρούμυτα σέ κρεβάτια ξενοδοχείων, ζεσταμένα ἀπό ξένες ράχες, ἐραστές πού ὑπογράφουν στήθη, κορίτσια πού καλπάζουν μέ δροσερούς γλουτούς, καμπάνες πού χαϊδεύονται σάν ὄρχεις, δάχτυλα πού ἐξερευνοῦν κόλπους. Οἱ, πολύ ἀμεσότερες ἀπό ἄλλοῦ, εἰκόνες πού ἐπιστρατεύει ὁ ποιητής δίνουν στό σῶμα τή θέση πού τοῦ ἀξίζει καί συναντοῦν, πέρα ἀπό κάθε ἀπωθημένο, τόν ἐπανα-ἐνεργοποιημένο «πολύμορφο σεξουαλισμό»¹¹ τοῦ Μαρκούζε. Ὑπό τή σκέπη τοῦ ἔρωτα, ἡ ἀρχή τῆς ἡδονῆς συμφιλιώνεται μέ τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας. Καί ἐνῶ στόν Μαρκούζε ὁ «Ἔρωσ ἐπιζητᾶ νά “αἰωνιοποιήσει” τόν ἑαυτό του μέσα σέ μιᾶ μόνιμη τάξη» καί «ξαναορίζει τό λόγο μέ τούς δικούς του ὄρους», ἔτσι ὥστε λογικό νά εἶναι ὅ,τι διατηρεῖ τήν τάξη τῆς ἱκανοποίησης¹², ὁ Ἀντιφωνητής ἐπιζητᾶ νά σώσει τήν ἡδονή (394) καί ἡ Μαρία Νεφέλη, αὐτή πού «[γ]έμισ[ε] τόν ἔρωτα σταυρούς» (382), ἀναφωνεῖ μισο-σοβαρά, μισο-ἀστεία: «Τί κρίμας πού δέ βρέθηκε τό *Linguafrone* τῆς ἡδονῆς ἀκόμη!» (409).

Ὁ Ἑλύτης περνάει τά σύνορα (ἀλλιώως: τά καταργεῖ). Γράφει γιά τήν ὠραία σερβιτόρα Annette καί τήν ἀεροσυνοδό Ἴερικα, γιά τήν Ἀμερική καί τά Μάταλα, σατιρίζει τίς ἀνθρώπινες σχέσεις («χάνεις Jimmy – βρίσκεις Bob», 392), προκαλεῖ τή δικαιοσύνη («Τέτοια ἡ δικαιοσύνη μας!», 422), καί φωνάζει, ὅπως εἴπαμε, συνθήματα: «Σύμπτυξις ἐν! Οὔτε μή οὔτε δέν», «Ἐκτασις τῆς κεφαλῆς ὀπίσω: ἔξεν-νααα/ δέν παραδέχομαι κανόνα κανέξεν-νααα» (415). Ἐμπνέεται ἀπό θέματα παγκόσμιου κοινωνικο-πολιτικοῦ ἐνδιαφέροντος, μέσα ἀπό τά ὁποῖα προκύπτουν τίτλοι ὅπως «Ὁ Στάλιν» καί «Ἡ οὐγγρική ἐξέγερση» (ἀλλά καί: «Pax San Tropezana», «Ἡ Ἱερή Ἐξέταση»), φράσεις ὅπως «εἰρήνη βασιλεύει» (390), «Κύριοι τῆς Τεχνοκρατίας» (393), καί ἀποσπάσματα ὅπως τά ἀκόλουθα: «Κάθε καιρός κι ὁ Τρωικός του πόλεμος» (386), «ἐν ὀνόματι/ τοῦ Κόμματος καί τοῦ Λαοῦ προχωράει μέ κάννες καί μ' ἐρπύστριες/ [...]/ ἐωσότου τό Σῶμα τοῦ Στρατοῦ καί τό Σῶμα τοῦ Ἀνθρώπου / γίνουν ὅπως τό θέλησε καί ἡ θεωρία – Ἐνα./ Προπαντός ἡ σκοπιμότητα» (431).

Φράσεις καί στίχοι ὅπως: «Παιδιά κι ἀγγόνια τῆς ἀπάρνησης»¹³ εἶναι ὅλα τους μπάσταρδα», «οἱ καθεστωτικοί πατέρες», «προτοῦ ἐπιβάλλει μιᾶ “και-

10. X. Μαρκούζε, στό ἴδιο, σ. 101.

11. Βλ. X. Μαρκούζε, στό ἴδιο, σσ. 57, 211-212, 216, 279-280.

12. X. Μαρκούζε, στό ἴδιο, σσ. 224 καί 226· ἐντός τῶν εἰσαγωγικῶν (καί μόνο), ἡ ἔμφραση εἶναι τοῦ Μαρκούζε.

13. Κατά τόν Μαρκούζε, ἡ ἀπάρνηση καί ἡ ἐργασία (δηλαδή ἡ ἀπωθητικὴ χρησιμοποίηση τῆς ἐνέργειας τῶν ἐνοστίκτων· σ. 179) διατηροῦν τόν πολιτισμό. Βλ. καί: «Ὁ Ἔρωσ, εἰσδύοντας στή συνείδηση, συγκινεῖται ἀπό τήν ἐνθύμηση· μ' αὐτήν διαμαρτύρεται ἐναντία στήν τάξη τῆς ἀπάρνησης», στό ἴδιο, σ. 235.

νούρια τάξη» (380, 390, 432) εἶναι πιθανό νά παραπέμψουν συνειρμικά στό Ἔρωσ καί πολιτισμός. Πέραν τούτου, ἡ ἐναλλάξ ἀνάγνωση ἐπιλεγμένων ἀποσπασμάτων τοῦ Μαρκούζε καί τοῦ Ἐλύτη μπορεῖ νά ἀποβεῖ ἀποκαλυπτική. «Ἡ ἀτομικότητα περιορίζεται κυριολεκτικά στό γράμμα, στήν εἰδική περιγραφή τύπων (ὅπως σειρήνα, νοικοκυρά, ὄντιν, σωστός ἄνδρας, γυναίκα τῆς καριέρας [sic], νεαρό ζευγάρι πού προσπαθεῖ νά δημιουργηθεῖ)»¹⁴, γράφει ὁ Μαρκούζε· καί ὁ Ἐλύτης περιγράφει τούς κατοίκους τοῦ «δάσους τῶν ἀνθρώπων»: «Θά σοῦ δείξω τόν ἄνθρωπο *Baobab* καί τόν ἄνθρωπο *Phagus Carnamenti*/ τή γερόντισσα *Cimmulius* καί τό σόι τῆς ὄλο/ [...] θά σοῦ δείξω τόν ἄντρα *Bumbacara* *Uncarabo*/ τή γυναίκα τοῦ *Ibou-Ibou*/ καί τά παραμορφωμένα τέκνα τους/ τά μανιταρόσκυλα/ τόν *Cingua Banga* καί τήν *Iguana Brescus*» (364). «Εἴμαστε τό ἀρνητικό τοῦ ὀνείρου/ γι' αὐτό φαινόμεμαστε μαῦροι καί ἄσπροι/ καί ζούμε τή φθορά/ πάνω σέ μίαν ἐλάχιστη πραγματικότητα» (376), διατυπώνει ὠραία ἡ Μαρία Νεφέλη, καί ὁ Μαρκούζε παρατηρεῖ ἐμβριθῶς: «Αὐτή εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ ἀτόμου, πού πρέπει διαρκῶς νά ἐπιβεβαιώνει καί νά ἐπικυρώνει τόν ἑαυτό του, γιά νά εἶναι πραγματικό, πού εἶναι τοποθετημένο ἀντίκρου στόν κόσμο σάν “ἀρνητικότητά” του, σάν ἀρνούμενο τήν ἐλευθερία του, ὥστε νά μπορεῖ νά ὑπάρχει μόνο κερδίζοντας καί δοκιμάζοντας τήν ὑπαρξή του ἀδιάκοπα ἐναντία σέ κάτι ἢ κάποιον πού τήν ἀμφισβητεῖ».¹⁵

«Ὁ νόμος καί ἡ τάξη εἶναι ταυτόσημοι μέ τήν ἴδια τή ζωή τῆς κοινωνίας» ἐπισημαίνει ὁ Μαρκούζε¹⁶. «Ὁ Νόμος πού εἶμαι δέν θά μέ ὑποτάξει», δηλώνει μέ πυγμή ὁ Ἐλύτης καί ἀντιτάσσεται στήν κοινωνία (366). «[Μ]όνον ἓνα “ἄλλα” θά ὀδηγοῦσε ἀπό τόν παλιό [ἐνν. πολιτισμό] στό νέο»¹⁷, γράφει ὁ Μαρκούζε ἀποδίδοντας τή σκέψη τοῦ Σίλλερ, καί ὁ Ἐλύτης προκαλεῖ: «Κάνε ἄλλα πιό γρήγορο ἀπό τή φθορά» (417). «Ἡ ἀπώθηση καί ἡ δυστυχία πρέπει νά εἶναι ἄν ὁ πολιτισμός πρόκειται νά ὑπερσιχῶσει»¹⁸, διατυπώνει ἀφοπλιστικά ὁ Μαρκούζε, καί ὁ Ἐλύτης ὑπολογίζει στά γρήγορα πῶς «90% μιά ὁποιαδήποτε/ δυστυχία μᾶς περιέχει» (426). Στόν πειρασμό πού ἐκφράζει ὁ Μαρκούζε «νά μιλήσει [...] γιά σχίσμα σέ ἀριστερή καί δεξιά πλευρά»¹⁹, ὁ Ἐλύτης στρέφει προκλητικά τήν κεφαλή ἐναλλάξ ἀριστερά καί δεξιά καί δέν κρύβει τήν προκύπτουσα ἀπογοήτευσή του (415). «Τό “προπατορικό ἀμάρτημα” ἔγινε κατά τοῦ ἀνθρώπου –καί δέν ἦταν ἀμάρτημα γιατί τό θῦμα ἦταν κι αὐτό ἔνοχο»²⁰ ἐξηγεῖ ὁ Μαρκούζε· καί ὁ Ἐλύτης ξεκαθαρίζει τή θέση του:

14. X. Μαρκούζε, *στό ἴδιο*, σ. 109.

15. *Στό ἴδιο*, σ. 119· ἡ ἔμφαση εἶναι τοῦ συγγραφέα.

16. *Στό ἴδιο*, σσ. 95-96.

17. *Στό ἴδιο*, σ. 195.

18. *Στό ἴδιο*, σ. 248· ἡ ἔμφαση εἶναι τοῦ συγγραφέα.

19. *Στό ἴδιο*, σ. 241.

20. *Στό ἴδιο*, σ. 67.

«Δέν σκαμπάζω γρὺ ἀπὸ προπατορικά ἀμαρτήματα/ καὶ ἄλλα τῶν Δυτικῶν ἐφευρήματα» (394). «Ὁ τρομοκράτης εἶναι ὁ ἄξεστος τῶν θαυμάτων» (383), διαβάζουμε στὴ Μαρία Νεφέλη – καὶ χρόνια πρὶν, στὸ Ἔρωσ καὶ πολιτισμός: «Εἶναι καινούργια ἢ εὐκολία μὲ τὴν ὁποία ὁ τρόμος καὶ ἡ βία θεωροῦνται σήμερα φαινόμενα φυσιολογικά καὶ ἡ καταστροφή συμβιβάζεται μὲ τὴ δημιουργία».²¹ Στὸ ἴδιο ἔργο ὁ Μαρκουῆζε ἀναζητᾷ «τούς “ἥρωες τοῦ πολιτισμοῦ” πού ἐπέμειναν στὴν φαντασία συμβολίζοντας τὴ στάση καὶ τίς πράξεις πού καθώρισαν [sic] τὴ μοίρα τῆς ἀνθρωπότητας»²², ὅσο γιὰ τὰ εὐρισκόμενα τοῦ Ἑλύτη: «Κάθε καιρὸς κι ἡ Ἑλένη του», «Κάθε καιρὸς κι ὁ ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσσίζης του», «Κάθε καιρὸς κι ὁ Στάλιν του» (387, 411, 432). «Μελετήσατε τὸν Φουριέ!» (415), ἐπιτάσσει ὁ Ἑλύτης: «[ὁ] μετασχηματισμὸς τῆς ἐργασίας σέ ἡδονὴ εἶναι ἡ κεντρικὴ ἰδέα στὴν γιγάντια σοσιαλιστικὴ οὐτοπία τοῦ Fourier»²³ ἐξηγεῖ ὁ Μαρκουῆζε πού τὸν εἶχε, ἂν μὴ τι ἄλλο, μελετήσει. Πίσω ἀπὸ τὴν ἀντιπαραβολὴ Φρόνυτ (πού «ὑποτίμησε πάρα πολὺ τὸ βαθμὸ στὸν ὁποῖο τὸ ἄτομο καὶ ἡ νεύρωσή του καθορίζονται ἀπὸ διαμάχες μὲ τὸ περιβάλλον του») καὶ ρεβιζιονιστῶν (πού μετατόπισαν τὴν προσοχὴ «ἀπὸ τὴ “σύσταση” τοῦ ἀτόμου στὸ περιβάλλον του»²⁴), πού καταγράφει ὁ Μαρκουῆζε, ἀκούει κανεὶς τίς ἀντιστικτικὲς διατυπώσεις τῆς Μαρίας Νεφέλης καὶ τοῦ Ἀντιφωνητῆ: «οἱ πολλοὶ παραποιοῦν τὸν Ἔνα», «τούς πολλοὺς παραποιεῖ ὁ Ἔνας» (430, 431).

Ἄμεσως παρακάτω παρατίθενται, τέλος, δύο ἀποσπάσματα τοῦ Μαρκουῆζε, στὰ ὁποῖα παρεμβάλλονται, αὐθαίρετα ἴσως ἀλλὰ ὁ πειρασμὸς τῆς ἀναλογίας εἶναι μεγάλος, ἐντὸς παρενθέσεων, στίχοι τῆς Μαρίας Νεφέλης: «Οἱ ἄνθρωποι κατοικοῦν σέ πολυκατοικίες», «στοὺς ὀγδόους ὀρόφους τῶν πολυκατοικιῶν», «παλιοτόμαρα μιᾶς εὐτυχίας πέμπτου ἢ ἕκτου ὀρόφου» [408 καὶ 416, ἀντίστοιχα] – καὶ ἔχουν ἰδιωτικὰ αὐτοκίνητα («JAGUAR CHEVROLET PEUGEOT» [429]) μὲ τὰ ὁποῖα δὲν μποροῦν νὰ ξεφύγουν σέ ἓνα κόσμο διαφορετικὸ. Ἔχουν τεράστια φυγεῖα γεμάτα κατεψυγμένα τρόφιμα. Ἔχουν δεκάδες ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ («DIE WELT TIMES FIGARO» [429]) πού ἀσπάζονται ὅλα τους τὰ ἰδεώδη («νά ἴμαστε καὶ σύμφωνοι μὲ τὰ λεγόμενα “ἐθνικὰ ἰδεώδη”»): «Ὁ ὀρισμὸς τοῦ βιοτικῆς ἐπιπέδου μὲ βάση αὐτοκίνητα («SAAB MERCEDES FERRARI», «MOBIL OIL SHELL BP» [429]), τηλεοράσεις («Οἱ ταρατσες μὲ τίς κάτασπρες ἀντένες γιὰ τὴν τηλεόραση» [362]), ἀεροπλάνο («SWISSAIR BEA TWA» [429]) καὶ τρακτέρ εἶναι ἐκεῖνος τῆς ἴδιας τῆς ἀρχῆς τῆς ἀπόδοσης («Ἀρχὴ μία: ἔξω ἢ δεξιτεχνία» [415])».²⁵

Ἡ θέση μας σέ αὐτὸν τὸν ἐλάχιστο πραγματικὸ κόσμο, μέσα στὸν ὁποῖο

21. Στὸ ἴδιο, σ. 108.

22. Στὸ ἴδιο, σ. 166.

23. Στὸ ἴδιο, σ. 218.

24. Στὸ ἴδιο, σ. 250.

25. Στὸ ἴδιο, σσ. 106 καὶ 158, ἀντίστοιχα.

ἀμφισβητείται και ἡ δική μας ἀκόμα πραγματικότητα, εἶναι δυσχερής. Ἡ Γῆ γυρίζει κάλλιστα και δίχως ἐμᾶς, δέν μᾶς χαρίζεται. Τό ὄνειρο δέν κερδίζεται «μ' εὐκολίες μέ δόσεις» (392). Ὁ κόσμος ἐν συνόλω μοιάζει ἐχθρικός, ὁ πολιτισμός ἐπιθετικός: «Τό ἄτομο ἐξοφλεῖ τό λογαριασμό του θυσιάζοντας ὅλο του τό χρόνο, τή συνειδητή του σκέψη, τά ὄνειρά του· κι ὁ πολιτισμός ἐξοφλεῖ τό δικό του θυσιάζοντας τήν ἐλευθερία, δικαιοσύνη κι εἰρήνη γιά ὅλους, πού ἔχε κάποτε ὑποσχεθεῖ»²⁶. Μπορεῖ νά θυμηθεῖ κανεῖς στό σημεῖο αὐτό τήν, τόσο ταιριαστή, ῥήση τῆς Μαρίας Νεφέλης: «Ὅταν ἡ συμφορά συμφέρει λογάριάζε τήν γιά πόρνη» (416).

Ἡ πρότασή μου εἶναι νά ἀντιμετωπίσουμε ἀφενός τή Μαρία Νεφέλη ὡς κοινωνικοπολιτικό μαρτυρικό καί ἀφετέρου τό Ἔρωσ καί πολιτισμός ὡς ποιητικό ἐφαλτήριο. Τόσο ὁ Ἐλύτης ὅσο καί ὁ Μαρκουῆζε ἐπιζητοῦν μιὰ ἱκανοποίηση πού ὁ πολιτισμός ἀδυνατεῖ νά τοῦς προσφέρει. Ἡ πολιτική χροιά τῆς Μαρίας Νεφέλης καί ἡ ἐμπιστοσύνη τοῦ Μαρκουῆζε στίς ἀνατρεπτικές ἱκανότητες τῆς τέχνης εὐνοοῦν τή συγκριτική προσέγγιση τῶν δύο βιβλίων: «Τά ἔργα τῆς τέχνης καί τῆς λογοτεχνίας πού ἐκφράζουν ἀκόμα, χωρίς συμβιβασμούς, τοῦ φόβου καί τίς ἐλπίδες τῆς ἀνθρωπότητας βρίσκονται τή στιγμή αὐτή σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας πού ἐπικρατεῖ: Ἀποτελοῦν τήν ἀπόλυτη καταγγελία τῆς».²⁷ Ἐνοπίσαμε στόν Ἐλύτη σημεῖα πού μποροῦν κάλλιστα νά ἐνισχύσουν ἢ νά συνοδεύσουν ἐπιμέρους ἰσχυρισμούς τοῦ Μαρκουῆζε. Ἀντίστροφα, ἀπομονώσαμε ἀπό τό Ἔρωσ καί πολιτισμός λόγια πού θά ὑπέθετε κανεῖς πώς θά ἐκστόμιζε εὐχαρίστως ἢ, διόλου μονοδιάστατα. Μαρία Νεφέλη: Δέν εἶναι, στό τέλος τέλος, λογικά πιθανότατο νά διάβαζε Μαρκουῆζε ἡ πρώτη χίπισσα τῆς Ἀθήνας;

Ἡ Μαρία Νεφέλη, πού ἀφορᾶ, κατά τό ἥμισυ τουλάχιστον, ἕνα κορίτσι τό ὁποῖο «θά κηρύξει στό σῶμα τοῦ ἐπανάσταση» (501) ὅπως γράφει ὁ ποιητής στόν Μικρό ναυτίλο, εἶναι, εἶπαμε, τό πλέον πολιτικό βιβλίό τοῦ Ἐλύτη. Τό γεγονός αὐτό σχετίζεται τόσο μέ τή μετατόπιση τῆς ποίησής του στήν πόλη, ὅσο καί μέ τά κοινωνικοπολιτικά ἐρεθίσματα πού δέχτηκε ὁ ποιητής, πρὶν καί κατά τή συγγραφή τῆς συλλογῆς.²⁸ Ὁ Ἐλύτης διάλεξε τή Μαρία Νεφέλη γιατί,

26. Στό ἴδιο, σ. 107.

27. Στό ἴδιο, σ. 111. **Γιά τή σχέση τοῦ Ἐμπειρικοῦ πλέον μέ τόν Μαρκουῆζε βλ. Ζ. Δεμαθάς, «Μιά συζήτηση μέ τόν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό τήν ἀνοιξη τοῦ 1972», στό: Ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός καί ἡ Ἀνδρῶς: Οἱ ἱστορικές καί κοινωνικές ρίζες (Πρακτικά τῆς Γ' Συνάντησης στή μνήμη τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπειρικοῦ, Χώρα Ἀνδρου, 17-18 Ἰουλίου 2004). Ἐταιρεία Ἀνδρῶν Ἐπιστημόνων, Ἀθήνα, 2006, σσ. 11-29, 22.**

28. Ἡ συγκεκριμένη ἀναγνώση ὑπόθεση περὶ τῆς συνομιλίας Ἐλύτη – Μαρκουῆζε βρῆκε ἐκ τῶν ὑστέρων στή συγκυρία τοῦ παρόντος ἀφιερῶματος μιὰ ἀναπάντερη συμμαχία: Σύμφωνα μέ μαρτυρία τοῦ Λεωνίδα Ἐμπειρικοῦ, ὁ Ἐλύτης γνώρισε τόν Μαρκουῆζε μέσα ἀπό τίς πολλές συζητήσεις του μέ τόν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό, στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Γιά τή σχέση τοῦ Ἐμπειρικοῦ πλέον μέ τόν Μαρκουῆζε βλ. Ζ. Δεμαθάς, «Μιά συζήτηση μέ τόν Ἀνδρέα Ἐμπειρικό τήν ἀνοιξη τοῦ 1972», στό: Ὁ Ἀνδρέας Ἐμπειρικός καί ἡ Ἀνδρῶς: Οἱ ἱστορικές καί κοινωνικές

μέ τά λόγια τοῦ Μαρκούζε: «“ Ἐκ φύσεως”, οἱ νέοι βρίσκονται στήν πρώτη γραμμή ἐκείνων πού ζοῦν κι ἀγωνίζονται γιά τόν Ἔρωτα κατά τοῦ Θανάτου καί ἐναντίον ἑνός πολιτισμοῦ πού ἐπιζητᾶ νά συντομέψει τό “γύρο πρὸς τόν θάνατο” ἐνώ ἐλέγχει τά μέσα πού χρειάζονται γιά νά γίνει ὁ γύρος μακρύτερος». ²⁹ Θά ἔλεγε κανεῖς πὼς ἡ Μαρία Νεφέλη εἶναι ἡ προσωποποίηση τῆς ἐπανάστασης στήν ποίηση τοῦ Ἐλύτη καί ἡ Μαρία Νεφέλη ἀποτελεῖ τό ποιητικό μανιφέστο της –καί θά ἄκουγε πάλι τόν Ἐλύτη νά μονολογεῖ ἀπ’ τή γωνία, μειδιώντας: «καί θά τήν ἀγοράσουν μεθαύριο μέ δισεκατομμύρια/ Ἴρις Μαρία Νεφέλη/ μέ τή γοητεία τοῦ πισινοῦ σου ὅταν/ καθίζει ξάφνου ἀνύποπτα πάνω σ’ ἓνα ξυράφι» (383). ³⁰

ρίζες (Πρακτικά τῆς Γ΄ Συνάντησης στή μνήμη τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπεirikou, Χώρα Ἄνδρου 17-18 Ἰουλίου 2004), Ἐταιρεία Ἀνδρίων Ἐπιστημόνων, Ἀθήνα, 2006, σσ. 11-29, 22. (Σ.τ.ἐπ.)

29. Χ. Μαρκούζε, ὅ.π., σ. 290.

30. Μέ ἀφορμή τό ξυράφι αὐτό, πού μπορεῖ συνειρμικά νά ὀδηγήσει στούς σουρεαλιστές, θυμίζω στήν ἐκπνοή πὼς γιά τούς σουρεαλιστές, πού «ξεπέρασαν τήν ψυχανάλυση», καί τήν τέχνη πού «συμμάχησε μέ τήν ἐπανάσταση», ἔγραψε φυσικά καί ὁ Μαρκούζε στό Ἔρωσ καί πολιτισμός – παρέπεμψε μάλιστα στό (πρῶτο) Μανιφέστο τοῦ σουρεαλισμοῦ, ἐξυμνώντας τή δύναμη τῆς φαντασίας (βλ., σχετικά, σσ. 154-155). «Ἐπιμείνατε στόν Μπρετόν!», ὅπως λέει καί ὁ Ἀντιφωνητής.

Μαρία Γεωργούλα

Νάνος Βαλαωρίτης: Ἀπό τὸ ὑπερρεαλιστικὸ θαυμαστὸ
στό χιουμοριστικὸ παράδοξο τοῦ μεταμοντέρου

«On peut rire de tout,
mais pas pour rien».

Pierre Dac

«Πρὸς Θεοῦ λίγο χιούμορ,
λίγη κατανόηση τῆς
σοβαρότητας τοῦ ἀστέιου».

Νάνος Βαλαωρίτης

Ο Νάνος Βαλαωρίτης (1921, Ἑλβετία), συγγραφέας καὶ κριτικὸς πολυγρα-
φότατος καὶ ἀναγνωρισμένος, κινεῖται μεταξύ δύο ἡπείρων καὶ τριῶν
γλωσσῶν, ἀπὸ τὸ λογοτεχνικὸ στό εἰκαστικὸ πεδίο καὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία
στὴ διδασκαλία δημιουργικῆς γραφῆς καὶ τανάπαλιν. Οἱ συνεντεύξεις του,
ιδίως τὰ τελευταῖα χρόνια, συχνές, οἱ πολιτικές του παρεμβάσεις ἀκόμη πιὸ
χαρακτηριστικές. Τί συνιστᾶ ὅμως τὴ λογοτεχνικὴ του πορεία; Θά μπορού-
σαμε ἄραγε νὰ τὴν ἐντάξουμε σέ ἓνα περικλειστο λογοτεχνικὸ εἶδος, γεγονόσ
πού θά ἔκανε τὴν ἀνάγκη μας γιὰ κατηγοριοποιήσεις νὰ καρποφορήσει; Κάτι
τέτοιο μοιάζει ἐξαρχῆς καταδικασμένο καὶ ἀτελέσφορο, ὅποτε στό πλαίσιο
τῆς ἐπισκόπησής μας θά προσπαθήσουμε ἀντ' αὐτοῦ νὰ ἀξιοποιήσουμε στιγ-
μές-κλειδιά τῆς ποιητικῆς του γενεαλογίας καὶ σύνθεσης, φτιάχνοντας –ἄς
μᾶς ἐπιτραπεῖ ὁ ὅρος– μιὰ *critique à clès* στὸν σιβυλλικὸ κόσμο τοῦ συγγρα-
φικοῦ του σύμπαντος, τῆς πολλαπλότητος καὶ τοῦ ἀπροσδιόριστου τοῦ λο-
γοτεχνικοῦ ὑποκειμένου, μέσα ἀπὸ τίς χιουμοριστικές του μεταμορφώσεις.

Η ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ

Σημεῖο ἐκκίνησης τοῦ ποιητῆ ἢ συνάντησή του μέ τὸν ὑπερρεαλισμὸ, ἐγχώριο
καὶ γαλλικὸ. Ὅφειλουμε, βέβαια, νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι στὰ κριτικὰ κείμενά
του ὁ Νάνος Βαλαωρίτης ἀρνεῖται τοὺς διαχωρισμοὺς στό συνεχές τῆς νεω-
τερικῆς γραφῆς τοῦ 20οῦ καὶ 21ου αἰῶνα. Δέν θά βροῦμε, δηλαδή, αὐστηρές

κατηγοριοποιήσεις και άπαραβίαστα όρια μεταξύ πρωτοποριών, υπερρεαλισμού, μοντερνισμού και μεταμοντέρνου, αλλά μία προσπάθεια σύγκλισης των όριων και των τεχνικών, με μία τουλάχιστον ποιητολογική δεσπόζουσα, τό χιούμορ. Η στάση του αυτή «έρχεται σε άπευθείας σύγκρουση με την προσπάθεια της σύγχρονης με την εκδήλωση του έλληνικού υπερρεαλισμού κριτικής»¹, μιιάς κριτικής, δηλαδή, που ύποδέχτηκε άρνητικά τίς πρώτες εκδηλώσεις του έλληνικού υπερρεαλιστικού κινήματος, έπιχειρώντας νά χαράξει σαφείς διαχωρισμούς μεταξύ του μοντερνισμού και έπιδιώκοντας τον έλεγχο του λογοτεχνικού πεδίου προς όφελός του. Για τόν Βαλαωρίτη, ώστόσο, αυτή ή στιγμή άποτελεί την εκκίνηση μιιάς πορείας, στό βαθμό που έπιτρέπει τή διπλή του συνομιλία τόσο με τούς μοντερνιστές όσο και με τούς υπερρεαλιστές, και έν συνεχεία πιά με τούς μπητνικς και τά άλλα πρωτοποριακά κινήματα της Άμερικής. Στην πορεία αυτή τά κινήματα συγκεράζονται και μετακενώνονται στά έλληνικά γραμματολογικά και ποιητικά δεδομένα, μέσω της λογοτεχνίας και του θεωρητικού του λόγου. Με τά λόγια του ίδιου: «Όταν λοιπόν κατακαθίσει ή σκόνη των ιδεολογικών διαφορών, θά φανεί ότι οί τεχνικές του μοντερνισμού και του υπερρεαλισμού συγγενεύουν, έφάπτονται και συνοδοιπορούν, τόσο που καμιά φορά νά μή διακρίνονται. Η θέση μου για τό χιούμορ είναι ή ίδια».² Ός εκ τούτου, τό κράμα που προτάσσει, υπό την άφετηριακή παραδοχή ότι «πρωτοπορία στην τέχνη σημαίνει ριζική άνανέωση και άνατροπή των δεδομένων συμβάσεων»³, περιλαμβάνει μεταξύ άλλων έντός του όρου φουτουριστές και υπερρεαλιστές, μοντέρνους και μεταμοντέρνους Άμερικάνους υπεραφηγηματικούς και γλωσσοκεντρικούς, ντανταϊστές και μεταφυσικούς είκαστικούς, δραματοουργούς του Παραλόγου και Ηλεκτρικούς ποιητές.

Άξίζει νά σταθούμε, όμως, λίγο περισσότερο στό ζήτημα του υπερρεαλισμού. Τό 1954 ό Βαλαωρίτης μετακομίζει στό Παρίσι, όπου για τά επόμενα έξι χρόνια θά συναναστραφεί μέσω της δεύτερης συζύγου του, της Άμερικανίδας υπερρεαλίστριας ζωγράφου Marie Wilson, με τόν André Breton και τόν κύκλο του. Τό γεγονός άνακαλείται τακτικά από τόν ίδιο με μεγάλη θέρμη. Οί καρποί εκείνων των χρόνων προστίθενται, άλλωστε, σε αυτούς των συναντήσεων του με τούς Έλληνες υπερρεαλιστές, κατά τή διάρκεια της Κατοχής, και τόν ώθουν στην έπεξεργασία και εκθεση της προσωπικής του θεώρησης και γενεαλόγησης του υπερρεαλιστικού κινήματος. Άν και δέν συμμετέχει στην πυροδότηση της «Σουρρεαλιστικής μπόμπας»⁴, ούτε στίς

1. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Έκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι». Ό έλληνικός υπερρεαλισμός και ή κατασκευή της παράδοσης, Έκδόσεις Άγρα, Άθήνα, 2012, σ. 92.

2. Νάνος Βαλαωρίτης, Για μιιά θεωρία της γραφής, Έξάντας, Άθήνα, 1990, σσ. 171-172.

3. Νάνος Βαλαωρίτης, Η του ύφους ή του βάθους, Ψυχογιός, Άθήνα, 2013, σ. 63.

4. Άνδρέας Έμπειρίκος, Περί σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935, Έκδόσεις Άγρα, Άθήνα, 2009, σ. 50.

διακηρύξεις του Έμπειρικού και του Κάλας και στον συνακόλουθο αίφνιδιασμό της άστικης κοινωνίας και τέχνης κατά τη δεκαετία του '30, ο δημιουργικός και κριτικός λόγος του διαμορφώνει μιιά στάση υπεράσπισης του υπερρεαλισμού, από τή θέση ενός άργοπορημένου μά υποψιασμένου συμπορευτή του ιστορικού κινήματος. Στην υπεράσπιση αυτή συμβάλλει άναμφίβολα και ή κοσμοπολίτικη, μακριά από μονοσήμαντες έλληνοκεντρικές έγγραφές⁵, γραφή του, ή όποία μέ τή «διαλογικότητα» της, ώστόσο, μάς έπιτρέπει νά θεωρήσουμε τή συγγραφική του στάση, ώς εκ των ύστερων συμπόρευση ή ώς υπερρεαλισμό δεύτερης γενιάς ή, καλύτερα, ώς μετα-ύπερρεαλισμό, συμβατό τόσο μέ τίς υπερρεαλιστικές όσο και μέ τίς μεταμοντερνιστικές έπιταγές.

Στό έπίπεδο των συγγραφικών τεχνικών, ή γραφή του φέρει άναλογίες μέ τίς διακηρυγμένες άρχές του υπερρεαλισμού, όπως άποτυπώνονται στά άφεταιριακά κείμενα των *Μανιφέστων του σουρρεαλισμού* (1924 και 1930) του Άντρέ Μπρετόν και, στά καθ' ήμάς, στή διάλεξη *Περί σουρρεαλισμού* (1935) του Άνδρέα Έμπειρικού. Η έξοδος στό έργο του προαπαιτεί έξοικείωση μέ λεκτικούς πειραματισμούς, υπερλογικές και αυθαίρετες συζεύξεις και εικόνες, όμοιες μέ «τίς εικόνες του όπιου πού ό άνθρωπος δέν άνακαλεί πιά άλλά πού “προσφέρονται σ' αυτόν αυθαίρετα, δεσποτικά”»⁶, καθώς και μέ άτελειωτους συνειρμούς, μέ τήν αυτοματική καταγραφή σκέψεων και τή μή-λογική άλληλουχία. Πλησίον αυτών έρχεται ή συγγραφή έκτός των «έργαλείων και των συνταγών των διαφόρων σχολών»⁷, ή όργιαστική φαντασία και ή συνεχή έπαναφορά του θέματος του γυμνού, έρωτικού γυναικείου σώματος, τής έπιθυμίας άνευ όρων και του όνείρου. Δέν άποφεύγεται ούτε τό παιγνιώδες και θαυμαστό στοιχείο, πού έξαιρει ό Μπρετόν, ούτε τό χιούμορ, πού μαύρο ή μή, «άποτελεϊ μιιά δύναμη έχθρική προς τον κόσμο, ίκανή νά άντιμετωπίσει τήν κοινοτοπία τής ύπαρξης και νά δημιουργήσει άπροσδόκητα “μιιά άπίστευτη νοηματοδότηση πού εισάγει τό άντικειμενικό τυχαίο” [...], “άπελευθερώνοντας τίς δυνάμεις του άσυνειδήτου, τής πηγής δηλαδή τής ποίησης”»⁸.

5. Για τά κριτήρια χαρακτηρισμού ενός λογοτέχνη ώς υπερρεαλιστή, μέ όρους ένταξης στίς έπιταγές μάς ιστορικής πρωτοπορίας και όχι άπλώς ώς υιοθέτηση όρισμένων ποιητολογικών/αισθητικών έπιλογών, βλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *ό.π.*, σσ. 92-94, όπου προτείνονται ώς κατεξοχήν προϋποθέσεις ή δεδηλωμένη και μή ύστερόχρονη ένταξη στό κίνημα τής ιστορικής πρωτοπορίας και ό διεθνιστικός κοσμοπολιτικός προσανατολισμός του λογοτέχνη και του έργου του.

6. Baudelaire μέσω Μπρετόν, στό André Breton, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Έλένη Μοσχονά, «Δωδώνη», Άθήνα, 1983, σ. 40.

7. Άνδρέας Έμπειρικός, *ό.π.*, σ. 71.

8. «Il s' agit d' une force hostile à l' égard du monde, capable de s' en prendre à la banalité de l' existence et de faire naître tout à coup “une incroyable signification qui introduit le hasard objectif”». M. Carruges complète cette définition: “l' humour objectif agit hors des limites de la logique rationnelle; il libère les forces de l' inconscient, source de la poésie”», Jean-Charles Llinares, *Paul*

Ἐμπρακτο καί χαρακτηριστικό παράδειγμα γιά τό πῶς συλλαμβάνει καί ὑπηρετεῖ τή σύγκλιση τῶν εἰδῶν καί τῶν τρόπων ὁ Νάνος Βαλαωρίτης εἶναι τό ἐγχείρημα τοῦ περιοδικοῦ Πάλι (1964-1966), στήν ἔκδοση τοῦ ὁποῖου πρωτοστάτησε. Διαβάζουμε ἀπό τό «Μικρό ἱστορικό τοῦ Πάλι»: «Ἀπό καιρό, ἀφότου εἶχα ἐπιστρέψει στήν Ἑλλάδα τό 1960 ἀπ' τή Γαλλία, ἤθελα νά βγάλω ἓνα περιοδικό πού νά δικαίωνε τό ρόλο τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ καί ἄλλων πρωτοπορειῶν (sic) κινήματων στή πνευματική ζωή τῆς Ἑλλάδας. [...] Τό Πάλι [...] θαρραλέα ἀνοιξε τίς πόρτες του στούς νέους, καί στήν ἀναζήτηση γενικά. Ἐφερε τό κλίμα τοῦ Μπητνικισμοῦ γιά πρώτη φορά στήν Ἑλλάδα [...] καί ξαναεδραίωσε τή προσφορά τῆς γενιάς τῶν πρώτων ὑπερρεαλιστῶν μέ μόνη τήν ἀπουσία τοῦ Ἑλύτη».⁹

Ἐπιχειρώντας, λοιπόν, νά ἐντάξουμε τόν Νάνο Βαλαωρίτη στόν ἀχανή κόσμο τῶν πρωτοποριῶν, ἄνευ ὀριστικῶν καί συμπαγῶν κατηγοριοποιήσεων, σέ ἓναν κόσμο, δηλαδή, στόν ὁποῖο σύμφωνα μέ τον Matei Calinescu, βασικό στοιχεῖο ἀποτελεῖ «ἡ παρακμή τῶν παραδοσιακῶν μορφῶν ἔκφρασης, [...] ὁ εἰρωνικός καί ἐνίοτε εὐφρόσυνα αὐτοκαταστροφικός» τόνος, «τό παιγνιώδες στοιχεῖο, ἡ εἰκονοκλαστική διάθεση, ἡ λατρεία τῆς ἀνεμελιάς, ἡ τάση γιά σόκιν ἀστεία, τό συνειδητά ἀφελές χιουῦμορ»¹⁰, ἔχουμε ἓνα εὐρύ πεδίο ἀνίχνευσης μιᾶς ποιητικῆς χιουμοριστικῆς, ἀλλά ὄχι ἀφελοῦς· ἀνοικειωτικῆς, ἀλλά ὄχι ἀσυνάρτητης· καινοτόμας, ἀλλά ὄχι ἀνερμάτιστης. Χωρίς νά παραγνωρίζουμε ὅτι στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ, ὅπως τό ὄνειρικό καί τό ἐρωτικό στοιχεῖο, ἡ ἀστεῖρευτη φαντασία, οἱ λεκτικοί καί μορφικοί πειραματισμοί, ἀποτελοῦν ἐξίσου σπόρους (ἢ καί δέντρα ὀλόκληρα), πού γονιμοποιοῦνται (ἢ καί ξαναθίζουν) στίς νέο-πρωτοπορίες καί στό μεταμοντέρνο, μέ τήν ἀνανεωμένη ὄθηση πού τούς προσφέρουν ἡ ἄρση τῶν περιορισμῶν φόρμας καί περιεχομένου τῆς ἐποχῆς, ἐντοπίζουμε στό κωμικό τό γόνιμο πεδίο πού μπορεῖ νά μάς ὀδηγήσει ἀπό τόν ὑπερρεαλισμό στόν εὐρύτερο κόσμο τῶν καλλιτεχνικῶν πειραματισμῶν καί μεξέων μετά τόν Β' Παγκόσμιο πόλεμο.

Éluard, l'humour la poésie, L' Harmattan, Paris, 2014, σσ. 17-18. (Ἡ μεταφραστική ἀπόπειρα τοῦ γαλλικοῦ ἀποσπάσματος εἶναι δική μας.)

9. Νάνος Βαλαωρίτης, «Μικρό ἱστορικό τοῦ Πάλι» στήν ἀνατύπωση τῶν 6 τευχῶν τοῦ περιοδικοῦ, Σῆμα, Ἀθήνα, 1975. Γιά μιᾶ ἐμβριθή ἐξέταση τοῦ περιοδικοῦ, βλ. Elisabeth Arseniou, *Between Modernism and the Avant-Garde: Literary Experimentation in the Early 1960s in Greece [The Case of the Literary Magazine Πάλι (1964-1967)]*, διδακτορική διατριβή University of Birmingham, Birmingham, 1995.

10. Matei Calinescu, *Πέντε ὄψεις τῆς νεωτερικότητας*, μτφρ. Ἀνδρέας Παππάς, Ἀνωτάτη Σχολή Καλῶν Τεχνῶν, Ἀθήνα, 2011, σ. 160.

ΤΟ ΚΩΜΙΚΟ

Κωμικά ανδρείκελα, εϋφυολογήματα και χιουμοριστική άποσιώπηση

Σέ σχετικά πρόσφατη συνέντευξή του ο Νάνος Βαλαωρίτης συζητά τά περιθώρια ανάδυσης του χιούμορ, μέ μία άνεκδοτολογική άναφορά: «Υπάρχει περιθώριο γιά χιούμορ άρκετό, ιδίως άμα βλέπεις άνθρώπους, οί όποίοι φέρονται τελείως μηχανικά μέσα στό έπάγγελμά τους ή οί όποίοι, τό αντίθετο, φέρονται ξαφνικά σάν άνθρωποι, ένώ κάνουνε κάτι άπάνθρωπο, όπως εΐναι τό ρωσικό άνέκδοτο: Εΐναι δύο έκτελεστές, οί όποίοι περιμένουνε ένα θύμα, τό όποιο εΐναι καταδικασμένο από τήν έποχή του Στάλιν. Λοιπόν, αυτό τό θύμα δέν εΐναι σπίτι του και άργεί νά έρθει, άργεί, περιμένουνε ώρες, τελικά γυρίζει ο ένας και λέει στόν άλλο: “Μήπως νομίζεις ότι έπαθε τίποτα;”»¹¹

Ο Henri Bergson έντοπίζει τό κωμικό στή μηχανική άκαμψία και τόν άφηρημένο αυτόματισμό, μέ τόν όποιο οί άνθρωποι έπαναλαμβάνουν κινήσεις, δραστηριότητες και ιδέες. «Οί στάσεις, χειρονομίες και κινήσεις του ανθρώπινου σώματος εΐναι άστείες ίσα-ΐσα στό μέτρο πού τό σώμα μάς φέρνει στό μυαλό έναν άπλό μηχανισμό». ¹² “Όταν, λοιπόν, ο αυτόματισμός αυτός έκθέτει τό άτομο ως έναν ήταν μαριονέτα κινούμενη μέ σπάγγους, κόνοντάς μας νά βλέπουμε τόν «άνθρωπο σάν άρθρωτό ανδρείκελο» μέ «ένα μηχανισμό πού μπορεί ν’ άποσυναρμολογηθεί στό έσωτερικό του προσώπου»¹³, τότε παράγεται τό κωμικό.¹⁴ Δουλειά του κωμικού ποιητή και τής ποιητικής του

11. Άπό ήχογραφημένη συνέντευξη του Νάνου Βαλαωρίτη στίς Ίωάννα Ναούμ – Μαρία Γεωργούλα (Δεκέμβριος 2014). Άξίζει νά έπισημανθεί ότι τό έν λόγω άνέκδοτο φέρει άναλογίες μέ τό παράδειγμα πού χρησιμοποιεί ο Freud στό δοκίμιο του γιά τό χιούμορ, όπου ο έγκληματίας τή στιγμή πού όδηγείται στήν κρεμάλα σχολιάζει: «Λοιπόν, ώραία ξεκινά ή έβδομάδα» (Sigmund Freud, *Τό εϋφυολόγημα και ή σχέση του μέ τό άσυνείδητο / Τό χιούμορ*, μτφρ. Λίνα Σιπητάνου – Γιώργος Σαγκριώτης, Πλέθρον, Άθήνα, 2009, σ. 309). Βέβαια, άν στό φροϋδικό παράδειγμα τό άτομο προσπαθεί νά άντλήσει εϋχαρίστηση μέ μία κίνηση θριάμβου του Έγώ, άρνούμενο τήν πραγματικότητα και τήν όδύνη, μέσω μιας στάσης πού προέρχεται από και άφορά τό ίδιο, στό άνέκδοτο του Βαλαωρίτη ή χιουμοριστική στάση συστήνει τό άπόν πρόσωπο ως άντικείμενό της.

12. Henri Bergson, *Τό γέλιο*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Έξάντας, Άθήνα, 1998, σ. 30.

13. “Ο.π., σ. 31.

14. Παρουσιάζει ένδιαφέρον τό γεγονός ότι οί μαριονέτες και ή μηχανική κίνηση δέν εΐχαν πάντοτε άρνητικές συνδηλώσεις. Γιά παράδειγμα, στή γερμανική ρομαντική του γεναλογία και, συγκεκριμένα, στόν Heinrich von Kleist, τό θέατρο τών μαριονετών άποτελεί μορφή τέχνης ικανή νά υπερβεί τίς άγκυλώσεις του ανθρώπινου χορού ως πρός τούς περιορισμούς τών κινήσεων και τής έκφραστικότητας. Έτσι, λοιπόν, τά νευρόσπαστα μπορούν νά προσφέρουν έλευθερία, πληθωρικότητα συναισθήματος και πολλαπλές δυνατότητες έκφρασης. Βλ. Heinrich von Kleist, *Οί μαριονέτες*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Έκδόσεις Άγρα, Άθήνα, 1996.

χιούμορ είναι ή έκθεση αυτής της κατάστασης, ή όποια έπενδύει στο άσυνείδητο, στο συνειρμό τών ιδεών, στην επανάληψη και στο παράλογο, στή συμπύκνωση και στο παιχνίδι, στίς αναλογίες μέ τά όνειρα και στίς ψευδαισθήσεις, στήν τρέλα και στίς αντιφάσεις, προκειμένου νά πλήξει τήν κανονικότητα μιās κοινωνίας από νευρόσπαστα. Τό χιούμορ, λοιπόν, γονιμοποιείται εκεί όπου ή ζωή συνεχίζεται κανονικά και μηχανιστικά, αφήνοντας στήν άκρη τόν άνθρωπο ως ούσία και ως δρόμο έλευθερίας.

Στό έργο του Νάνου Βαλαωρίτη τά αυτόματα και οί μαριονέτες, όπως θά δούμε στή συνέχεια, γίνονται δείκτες τόσο μιās κωμικότητας άνοικειωτικής όσο και έσωτερικών περιορισμών και υπερβάσεων, ενώ παράλληλα δίνουν τό έναυσμα για τήν τραγική συγγραφική παραδοχή: «Είδα πώς ό,τι παίζονταν εκεί επάνω ήταν από μαριονέτες πού κουνούσαν σπασμωδικά τά χέρια και τά πόδια τους και πεθαίνανε και ξαναζούσανε, για νά ξαναγεβούν επάνω στο ίκρίωμα άμέτρητες φορές – και διάρκεσε αυτό όσο διαρκεί αυτή ή κωμωδία τής ζωής μου».¹⁵

Η ποιητική του άποτελεί ένα ευρύ έγχειρήμα ζωής, όπου ή συγγραφή γίνεται επιθυμία, πραγμάτωση, όπλο, μέσο, σκοπός και ύπαρξη, όπου τό λογοτεχνικό χιούμορ άποδυναμώνει και άποσυναρμόζει τό πραγματικό, φτιάχνοντας ένα χώρο διαρκή και μεταιχμιακό, άλληλοεπικαλύπτοντας ζωή και φαντασία. Τό ζήτημα είναι άν ό άναγνώστης δύναται νά άρει τούς περιορισμούς τής σκέψης, τής λογικής και τής ήθικης του και νά επιτρέψει στον (αυτό) σαρκασμό του συγγραφέα και του ήρωα, καθώς και στο παραξένισμα του ίδιου, νά τόν οδηγήσουν σε σημεία άτοπικά, σε κείμενα χιμαιρικά και μοτίβα άφατα και άνορθολογικά.

Στό σημείο αυτό βλέπουμε δύο πιθανές εισόδους στο έργο του Νάνου Βαλαωρίτη, ή μία υπό τό στενό πρίσμα τών παραδεδομένων άληθειών, τής ήθικης και του κοινωνικά όρθου και ή άλλη υπό τήν υπερρεαλιστική έξύμνηση τής έλευθερίας άνευ όρων, του όνειρικού και παράδοξου στοιχείου, τής φαντασίας άνευ προηγούμενου, τών άκατάληπτων και (άλληλο) ύπονομευτικών συζεύξεων. Έτσι, λοιπόν, έχουμε αίμομειξίες, παιδοφιλίες, όμοερωτικά πάθη, ταμπού πού αίρονται και άπαγορεύσεις πού δοκιμάζονται. Στό λογοτεχνικό σύμπαν όλα συγχωνεύονται, μετατοπίζοντας τά όρια τής άληθοφάνειας, τής συνέπειας, τής ένιαιότητας και του άποδεκτου. Άν ή Λάλια στο *Θησαυρό του Ξέρξη* (1984) –ένα έργο γεμάτο άπρόσμενες συναντήσεις, κατά τό πρότυπο τής μπρετονικής *Nadja*– είναι μιá δωδεκάχρονη υπηρέτρια «πού σε κάνει νά χάσεις τά μυαλά σου», αυτό δέν τήν έμποδίζει νά μετεμφυχωθεί στίς επόμενες σελίδες σε μιχρή ίθαγενή τής Νότιας Άμερικής, πιστή στίς λαϊκές άφηγήσεις του παππού της και εν τέλει σε κυρία Προέδρου ενός φανταστικού βασιλείου, μετονομαζόμενη σε Λάλια Κομνηνού-Παπαδοπούλου.

15. Νάνος Βαλαωρίτης, *Παραμυθολογία*, Νεφέλη, Άθήνα, 1996, σ. 86.

Καί ἡ δεσποινίς Ὀλτράκ ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη, πού «ἤταν φυσικά Τουρκοπούλα – ἀλλά ἔμοιαζε μέ Σουηδέζα», πού «ποτέ δέν [...] μιλάει τουρκικά – μιλοῦσε πάντοτε ἀγγλικά ἢ γερμανικά καί κάτι σπασμένα ἑλληνικά» καί πού «τρελαινόταν γιά τούς Ρωμιούς», μπορεῖ νά πλαγιάζει κάθε βράδου καί μέ ἄλλον ἔραστή, καθὼς τήν παρατηροῦν οἱ περαστικοί ἀπό τόν διαφανή τοίχο τοῦ δωματίου της, πού βρίσκεται «καταμεσῆς στό δρόμο. Ἐπάνω ἀκριβῶς ἀπ' τίς γραμμές τοῦ τράμ», ἀλλά αὐτό δέν τήν ἐμποδίζει νά εἶναι παράλληλα κούκλα σέ βιτρίνα μαγαζιῶν, νά δανεῖζεται τίς αἰσθήσεις της ἀπό τόν «ἀστυφύλακα τοῦ πόθου της», νά γίνεται «ἀνδροειδές ἀνδρείκελο»¹⁶ ἢ πλάσμα τῆς φαντασίας τοῦ ἥρωα. Ἐκεῖ, λοιπόν, πού οἱ ἀναγνωστικές προσδοκίες ἐτοιμάζονται νά ἐπαναπαυτοῦν, ὑπάρχει πάντοτε ἡ δυνατότητα τοῦ ὑπερκερασμοῦ τους εἴτε ἀπό ἕνα ἀνδρείκελο εἴτε ἀπό ἕναν σωσία εἴτε ἀπό μετεμφυχώσεις, παρενδυσίες καί συνεχεῖς ψευδοπροσωπίες. Μέσα σέ μιά γραφή παραληρηματική καί ὄνειρική, μεταξύ ἐσωτερικῶν ἐνοράσεων, ἀλχημιστικῶν πειραμάτων, παράλληλων καί ἐναλλακτικῶν πραγματικοτήτων, ὅπου παρελαύνουν ἥρωες χωρίς ὀνόματα, μέ ὀνόματα πού παραλλάσσονται ἐν προῶδῳ ἢ μέ ὀνόματα ὅμοια ἢ ἴδια γιά διαφορετικά πρόσωπα, ἡ ἀντιστοίχιση σημαίνοντος-σημαινόμενου χάνεται, οἱ ταυτότητες συγχέονται καί φτιάχεται μιά νέα ἀνθρωπολογία. Τό ἄτομο χάνει τήν ὑπόστασή του, γίνεται φάσμα, διπλοτυπία, ψευδαίσθηση ἢ ἀπουσία, γεγονός πού μᾶς κάνει νά ἀνακαλοῦμε τήν «παραμόρφωση καί συχνά ἐξαφάνιση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς»¹⁷ ἀπό τά ἔργα τῶν πρώτων πρωτοποριῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα, στούς ἀντίποδες τῶν ρεαλιστικῶν, συνεκτικῶν ἀναπαραστάσεων ἐντός τῶν παραδοσιακῶν τάσεων. Πέραν τούτου, «τό αὐτόματο χάρη στή διπλή του ὑπόσταση, τήν ἀνθρώπινη (ψευδαισθησιακή) καί τή μηχανική (πραγματική), κινεῖ τήν ταλάντευση ἀνάμεσα στό φανταστικό καί στό πραγματικό», ὅπως περιγράφει ἡ Ἰωάννα Ναοῦμ, συμπληρώνοντας ὅτι κατ' αὐτόν τόν τρόπο ἀποτυπώνεται «τό ζήτημα τοῦ διχασμοῦ τῆς συνείδησης πού συναρτᾶται ἄμεσα μέ τό ζήτημα τῆς ἐλευθερίας».¹⁸ Διαλεκτική ψευδαίσθησης-ἐλευθερίας, λοιπόν, σοβαροῦ-ἀστείου, κωμικοῦ τῆς ἀναπαράστασης-τραγικοῦ τῆς ἀναγνώρισης τῶν ὁρίων καί τῆς ἴδιας τῆς συνθήκης τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας καί ὑπαρξῆς. Τό ὑποκείμενο βρίσκεται σέ σχέση μεταξύ ἑαυτοῦ καί ἀντίγραφου ἢ τό ἀντίγραφο ἀποτελεῖ μιά νέα ὀπτική γιά τό Ἐγώ;

Ἡ ἀπάντηση δέν εἶναι οὔτε αὐτονόητη οὔτε διαζευκτική. Σχεδόν παράλληλα μέ τόν Μπερξόν καί προεκτείνοντας τή θεωρία του, ἡ φροῦδϊκή ἐνασχόληση μέ τό εὐφυολόγημα (1905) καί τό χιούμορ (1927) μᾶς ἐφοδιάζει μέ τήν

16. Στό ἴδιο, σσ. 89-111.

17. Matei Calinescu, ὁ.π., σ. 161.

18. Ἰωάννα Ναοῦμ, *Μειδιάμα ἀλγεινόν (1860-1930). Ἡ ποιητική τοῦ κλαυσιέλου καί ἔχνη τῆς ρομαντικῆς γενεαλογίας της*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2007, σσ. 78, 177.

ἀναπτυγμένη μορφή τῆς σχέσης τους μέ τό ἀσυνείδητο, τό ὄνειρο καί τό παιχνίδι, καθώς καί μέ τά κίνητρα, τά ἐμπόδια καί τίς τεχνικές πού μετενδύονται γιά νά ἐπιτύχουν τό στόχο τους.

Σύμφωνα, λοιπόν, μέ τόν Φρόυντ –τοῦ ὁποίου οἱ προβληματισμοί ἀποτελοῦν σημεῖο ἀναφορᾶς γιά τούς ὑπερρεαλιστές– ὁ ἐνήλικος, ἔχοντας ἀπολέσει τήν ἀφέλεια τῆς παιδικῆς ἡλικίας, βρίσκεται ἐγγλωβισμένος ἀνάμεσα σέ κοινωνικές συμβάσεις, φραγμούς τοῦ λογικοῦ καί τῆς κριτικῆς, τούς ὁποίους ἐπιτυγχάνει νά ὑπερβεί καταφεύγοντας στό εὐφυολόγημα, στό λεκτικό δηλαδή παιχνίδι πού πηγάζει ἀπό καί ἐπενδύει στό ἀσυνείδητο. Τό εὐφυολόγημα ξαφνιάζει μέ τίς ἀπροσδόκητες συζεύξεις καί ἐννοιολογήσεις, μέ τήν «ἐλεύθερη χρήση λέξεων καί σχέσεων»¹⁹, μέ τή «μετάθεση καί τήν παρουσίαση μέ κάτι παράλογο». Γιά νά εἶναι ἐπιτυχημένο πρέπει νά εἶναι σύντομο, περιεκτικό, εὐκόλα κατανοητό καί νά κεντρίζει τήν προσοχή τοῦ ἀκροατῆ, τόν ὁποῖο γεμίζει εὐχαρίστηση μέσῳ τῆς ἀπόσυρσης τῆς συναισθηματικῆς δαπάνης ἀπό τήν ἀποφυγή τῶν ἀναστολῶν, ἐξαλείφοντάς τες δηλαδή, ἔστω καί παροδικά. «Οἱ τεχνικές τοῦ εὐφυολογήματος πού χρησιμοποιοῦν τό παράλογο ἀποτελοῦν πηγὴ εὐχαρίστησης», ἡ ὁποία «προέρχεται ἀπό μιὰ ἐξοικονόμηση τῆς ψυχικῆς δαπάνης ἢ ἀπό μιὰ ἀνακούφιση ἀπό τόν καταναγκασμό τῆς κριτικῆς»²⁰ καί αὐτή ἡ «ἀποφόρτιση» εἶναι τόσο ἰσχυρότερη ὅσο ὑψηλότερος εἶναι ὁ προηγούμενος φραγμός».²¹ Ἐκτός ἀπό τήν ἀπελευθερωτικὴ λειτουργία τοῦ εὐφυολογήματος, πρὸς ἐπίτευξη τοῦ κωμικοῦ, ὁ Φρόυντ ἐπισημαίνει καί τὴ χιουμοριστικὴ ἀποφυγὴ τῆς ἐξωτερίκευσης συναισθημάτων· ἐκεῖ ὅπου βρισκόμε εἶναι ἀστεῖο κρύβεται ἐντέχνως ἕνα συναίσθημα, μέ ἀποτέλεσμα ἂν εἶναι ἐπιτυχημένο νά προσφέρει εὐχαρίστηση καί νά ἀπολλῆγει στό «θρίαμβο τοῦ ναρκισσισμοῦ, τὴ νικηφόρο ἐπιβεβαίωση τοῦ γεγονότος ὅτι τό Ἐγὼ εἶναι ἀπρόσβλητο».²²

Στό ἴδιο αὐτὸ πλαίσιο θά πρέπει νά ἐγγράψουμε καί τὴν ποικιλότητα ὑπέρβαση τῶν ἀποδεκτῶν ὁρίων στό ἔργου τοῦ Νάνου Βαλαωρίτη. Ἄνακαλοῦμε παραδειγματικά ἐκ τῶν εὐφυολογημάτων: «αὐτὴ –εἶπα πάλι μέσα μου– εἶναι ἡ “μισόγυμνη” πού ὄνειρεύτηκα –κι ἐγὼ εἶμαι ὁ “μισογύνης”– δηλαδή “μισὸς ἄντρας, μισὸς γυναίκα”»²³ καί «Πέρασαν ἕνα θαυμάσιο Σαββατοκύριακο / δυὸ τρελὰ ἐρωτευμένοι κάπου / ἄλυσσοδεμένοι στά κάγκελα ἐνὸς ἀρκου».²⁴ Ἐδῶ τό ἀπροσδόκητο, καί δὴ τό παράλογο στοιχεῖο, συ-

19. Sigmund Freud, ὁ.π., σ. 179, 199.

20. Στό ἴδιο, σ. 166.

21. Theodor Lipps μέσῳ Freud, ὁ.π., σσ. 201-202.

22. Freud S., ὁ.π., σσ. 310-311.

23. Νάνος Βαλαωρίτης, Ὁ θησαυρὸς τοῦ Ξέρξη, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», Ἀθήνα, 1984, σ. 114.

24. Νάνος Βαλαωρίτης, Μιὰ ἀλφάβητος κωφαλάων, Ἄγκυρα, Ἀθήνα, 2003, σ. 19.

μπλέκεται γόνιμα με την αναγνωστική επιθυμία υπέρβρασης του αναμενόμενου και κοινότοπου, σέ σύντομες γλωσσικές ενότητες.

Τό μπαχτινικό κωμικοτραγικό

Παραπληρωματική προς την παραπάνω όπτική είναι και η είσοδος στο πεδίο του λογοτεχνικού χιούμορ μέσω της μπαχτινικής θεωρίας. Τό κωμικοτραγικό, τό χαρακτηριστικό εκείνο της κατά Μπαχτίν «καρναβαλικής λογοτεχνίας»²⁵, πού έγγράφεται στή διαλογική σχέση μεταξύ δύο πραγματικοτήτων, στό έργο του Νάνου Βαλαωρίτη περνά μέσα από τή χρήση της γλώσσας και της στίξης (ίσως πιό πολύ μέσα από τή απουσία της), από τή διαφορά αφηγηματικών επιπέδων και ύφους, από τή απομάγευση στό τέλος της αφήγησης και τό σταμάτημά της σέ σημείο όπου δέν μπορεί νά μπει ούτε τελεία ούτε παύλα. Έ συνυπαρξη διαφορετικών ειδών και ύφών, ή μεταπήδηση από τό δραματικό στοιχείο στην παρώδηση και τή γελοιοποίηση, ή ελεύθερη σχέση με τήν παράδοση, ή μετατόπιση από τό όνειρο στην πραγματικότητα και ή εισβολή του όνειρου στην πραγματικότητα, ή οικειοποίηση του έκκεντρικού και του έκκεντρου, ή στροφή στό παράλογο και τό άκανόνιστο, συνθέτουν αφήγήσεις καρναβαλικές, «άνεστραμμένες»²⁶ και πολυφωνικές.

Έ πολυφωνικόττά τους έγκειται τόσο στην ένσωμάτωση πολλαπλών λόγων εντός του κειμένου²⁷, όσο και «στή διαλογική σύγκρουση στό έσωτερικό»²⁸ των χαρακτήρων, πού οικοδομούνται από ένα πλήθος αντιμαχόμενων και «έσωτερικά διασπασμένων φωνών», από ένα σύνολο ταυτοτήτων υπό διαπραγμάτευση. Ένδεικτικό παράδειγμα άποτελεί ή δίγλωσση στό μυθιστόρημα 'Απ' τά κόκκαλα βγαλμένη, παρουσία πού συμπυκνώνει στό δυσπόστατο πρόσωπό της δύο αντιφατικές υπάρξεις και φωνές, με ρούχα όμορφα αλλά και ξεσκισμένα, με χέρια άπαλά αλλά και άγρια, ροζιασμένα, σάν όπτασία αλλά και σάν πραγματικότητα «κοντή κοντή και ψηλή ψηλή ως εκεί πού δέν φτάνει τό μάτι μήτε ό νοϋς του ανθρώπου».²⁹ Έ εν λόγω μορφή, μάλιστα, ως συγχώνευση δύο προσώπων σέ ένα, μπορεί νά ιδωθει, επίσης, ως ανάλογη με τή σύζευξη κωμικού και όνειρου στον Μπερξόν, αλλά και μέσω της σχέσης μετάθεσης, συμπύκνωσης, έμμεσης παρουσίασης στή μεταγενέ-

25. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Άλεξάνδρα Ίωαννίδου, Πόλις, Άθήνα 2000, σ. 171.

26. Κατά τίς «άνεστραμμένες / άναποδογυρισμένες ζώες» («monde à l'envers») στό *δ. π.*, σ. 196.

27. Ό Μπαχτίν έπισημαίνει ότι «ή ζωή του λόγου βρίσκεται στό πέρασμα από στόμα σέ στόμα, από κείμενο σέ κείμενο, από τή μιά κοινωνική ομάδα στην άλλη, από τή μιά γενιά στην άλλη», *δ. π.*, σ. 324.

28. Στο ίδιο, σ. 336, 401.

29. Νάνος Βαλαωρίτης, 'Απ' τά κόκκαλα βγαλμένη, Νεφέλη, Άθήνα, 1999, σ. 7.

στερη έρμηνεία τών όνειρων και τίς αναλογίες πού αúτὴ φέρει μὲ τὴ θεωρία τοῦ εὐφυολογήματος τοῦ Φρόνυτ.

Σχετικά μὲ τὴν πολυφωνική σύνθεση τών χαρακτήρων, ὁ Μπαχτίν προσθέτει ὅτι «ἡ σχέση τοῦ ἥρωα μὲ τόν ἑαυτό του συνδέεται ἄρρηκτα μὲ τὴ σχέση του μὲ τόν ἄλλο και μὲ τὴ σχέση τοῦ ἄλλου πρὸς τόν ἴδιο. Ἡ ἀντίληψη τοῦ ἄλλου γιά τόν ἑαυτό του διαμορφώνεται πάντα μὲ φόντο τὴν ἀντίληψη κάποιου ἄλλου γι' αὐτόν».³⁰ Ἀναλογικά και ὁ μυστικιστὴς σοφὸς γέροντας τοῦ Ἰθσαυροῦ τοῦ Ξέρξη ἀποκαλύπτει: «Μέσα σου εἶναι πολλοί, ὄχι ἓνας – πού ζοῦνε ὁ καθένας τὴ δική του ζωὴ– ἀνεξάρτητα ἀπὸ σένα. [...] Εἶσαι μιά πόρτα ἀπ' ὅπου ἓνα πλήθος συνωστίζεται νά βγεῖ, τόσο πού στό τέλος κανένας δέν μπορεῖ νά βγεῖ».³¹ Ἀπὸ τὴν ἄλλη, οἱ ἐσωτερικά διχασμένοι ἥρωες, πρόσωπα ρευστά, πού μεταβάλλονται ἐντὸς τοῦ ἔργου, συχνά μεταπηδοῦν παραλλαγμένοι και σέ ἐπόμενα ἔργα. Καί ἡ ἴδια ἡ κριτική μεταγλώσσα τοῦ συγγραφέα ἀναγνωρίζει: «Χρησιμοποιῶ τὴ γλώσσα σάν κάτι τό ὁποῖο ὑπάρχει ὡς διάλογος ἀνάμεσα σέ πρόσωπα, τά ὁποῖα κινοῦνται ἀπὸ μόνα τους, δέν τά κινῶ ἐγώ, αὐτό πού ὀνομάζει ὁ Μπαχτίν διάλογο, διαλογικότητα. Καί αὐτό τό ἔχω και ἀπὸ τό πρῶτο μου μυθιστόρημα και στό δεύτερο και στό τρίτο, σέ ὅλα μου. Δέ βάζω, ἄς ποῦμε ἓνα θέμα ἐκ τών προτέρων. ἀφήνω τά πρόσωπα ἐλεύθερα νά σχετιστοῦν μεταξύ τους».³²

Γιά τόν Μπαχτίν, ἡ διαλογικότητα συνδέεται ἄμεσα, μεταξύ ἄλλων, μὲ τὴν παρῶδηση, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὴ δίοδο, μέσῳ τῆς ὁποίας «ὁ συγγραφέας [...] μιλάει μὲ τόν ξένο λόγο, ἀλλά [...] εἰσάγει σέ αὐτόν τό λόγο μιά σημασιολογική κατεύθυνση πού εἶναι εὐθέως ἀντίθετη πρὸς τὴν ξένη κατεύθυνση».³³ Στὴ γράφῃ τοῦ Βαλαωρίτη χρησιμοποιεῖται διαρκῶς τό παρωδιακὸ σχῆμα.³⁴ Τά σημαίνοντα ἐπανατοποθετοῦνται και χάνουν τό σημασιολογικὸ τους βάρος καθὼς ἐπαναλαμβάνονται, συχνά ἐμμονικά. Ἔτσι, οἱ παροιμίες, οἱ λαϊκές ρήσεις και τά γλωσσικά κλισέ εἴτε ἀντιβαίνουν εἰρωνικά τὴν ἐκ τών

30. Μιχαήλ Μπαχτίν, ὀ.π., σ. 332.

31. Νάνος Βαλαωρίτης, Ὁ Ἰθσαυρὸς τοῦ Ξέρξη, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», Ἀθήνα, 1984, σσ. 327-328.

32. Ἀπὸ ἠχογραφημένη συνέντευξη τοῦ Νάνου Βαλαωρίτη στίς Ἰωάννα Ναοῦμ – Μαρία Γεωργούλα (Δεκέμβριος 2014). Θά μπορούσαμε, ἐνδεχομένως, νά ἐγγράψουμε τὴν τάση αὐτὴ στίς θεωρητικές προσεγγίσεις τῆς ἐποχῆς τοῦ μεγαλύτερου μέρους τῆς συγγραφικῆς παραγωγῆς τοῦ Νάνου Βαλαωρίτη (ἀπὸ τά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '60 και ἐξῆς). Τότε, εὐλόγα ὁ μεταδομιστικὸς ἀντιανθρωπισμὸς τοῦ Althusser, ἡ λακανική ἀμφισβήτηση τοῦ ὑποκειμένου ὡς ὁλότητας και ἡ φουκωική κατασκευή τοῦ ὑποκειμένου ὡς πλέγματος ἐξουσιῶν-λόγου μποροῦν νά φωτίσουν ἀπὸ διαφορετικὲς σκοπιεῖς ἓνα ἔργο πού νομιμοποιεῖται νά διεκδικεῖ τό χαρακτηρισμὸ τοῦ μεταμοντέρνου.

33. Μιχαήλ Μπαχτίν, ὀ.π., σ. 310.

34. Γιά τόν ὀρισμὸ τῆς παρωδίας ὡς εἶδους και μιά συνολικά πολὺ χρήσιμη τυπολογία τοῦ κωμικοῦ ὡς ποιητικῆς τῆς ἀνατροπῆς, βλ. Κατερίνα Κωστίου, Εἰσαγωγή στὴν ποιητικὴ τῆς ἀνατροπῆς. Σάτιρα, εἰρωνεία, παρωδία, χιοῦμορ, Νεφέλη, Ἀθήνα, 2005.

πραγμάτων κοινοτοπία τους μέσω τής κειμενικής επαναλαμβανόμενης χρήσης τους, γεγονός που ανακαλεί τή ρομαντικής καταγωγής όψη τής «είρωνείας ως αναστοχασμοῦ, που ἐμπεριέχει τή δυνατότητα τοῦ ἐκ νέου στοχασμοῦ πάνω στίς ἴδιες τῆς τίς προϋποθέσεις»³⁵ εἴτε ἀποκτοῦν μιὰ παράλογη χροιά: «Γνώθι σ' αὐτόν. Γνώρισα τήν τύχη μου ὅταν ἤμουνα ἀκόμη μικρός, ἦταν μελαχροινή τό γίγνεσθαι κι ώραία»³⁶, «Ὁ κύβος ἐρρίφθη. Καί μάλιστα ἔπεσε στά μαλακά –στά πούπουλα ὅπως λένε– γιατί ἐμεῖς ἐδῶ πέρα δέν ἔχουμε οὔτε πούπουλα οὔτε παραδρομές». Βέβαια, ἡ παρωδία –μαζί μέ τήν καρικατούρα, τή μεταμφίεση καί τή μίμηση– ἀποτελεῖ μέσο ἐπίτευξης τοῦ κωμικοῦ καί στό φροῦδικό δοκίμιο³⁷ καί, παράλληλα, μιὰ ἰδιαίτερα πληθωρική τεχνική τῆς μεταμοντέρνας τέχνης, στήν προσπάθειά τῆς νά ἀνατρέψει τά παραδοσιακά εἶδη ἐντείνοντας τήν ἀπόλαυση τοῦ κειμένου. Πλησίον αὐτῆς, βρίσκονται οἱ «διπλοί ἢ πολλαπλοί κώδικες» που μεταχειρίζονται ὑπαινιγμούς, παραθέματα, ἀνακριβεῖς ἢ ψευδεῖς παραπομπές, μείξη ἱστορικῶν ἢ ὑφολογικῶν εἰδῶν.³⁸

Τέλος, ὑπό τό πρίσμα τῆς παρώδησης καί τῆς γενικότερης στρατηγικῆς τῆς εἰρωνείας, θά μπορούσαμε νά προσεγγίσουμε καί τήν ἴδια τήν πολυγραφία τοῦ Νάνου Βαλαωρίτη, τή διαρκή παρουσία του στόν λογοτεχνικό καί στόν δημόσιο λόγο, τό μπλέξιμο τῶν ρευμάτων καί τοῦ συγγραφικοῦ ὕφους. Ὁ Wayne Booth συστήνει τά πραγματολογικά λάθη, τήν ἀντίφαση τῶν δεδομένων, τή σύγκρουση τοῦ ὕφους, καθῶς καί τῶν ἀπόψεων μεταξύ συγγραφέα καί ἔργου ὡς δείκτες τῆς εἰρωνικῆς στάσης.³⁹ Ἡ στάση αὐτή γίνεται πιό σύνθετη καί συσκοτίζει ἐπιπλέον τίς κατηγοριοποιήσεις, ἐξαιτίας τῆς μεγάλης χρονικῆς ἀπόστασης που μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στή γραφή καί στήν ἔκδοση πολλῶν ἔργων τοῦ Βαλαωρίτη. Γιά παράδειγμα, τό μυθιστόρημα Ἄπ' τά κόκκαλα βγαλμένη γράφεται τό 1961 καί ἐκδίδεται τό 1982, Ὁ θησαυρός τοῦ Ξέρξη γράφεται ἀπό τό 1963 ἕως τό 1964 καί ἐκδίδεται εἴκοσι χρόνια μετά, ὅπως καί ἡ νουβέλα Ἡ δολοφονία γράφεται τό 1965 καί δημοσιεύεται τό 1984.

Ἄπό αὐτή τή σύντομη, ἀναγκαστικά, ἐπισκόπηση τοῦ ἔργου τοῦ Νάνου Βαλαωρίτη, ἀξίζει νά συγγρατήσουμε ὅτι ἡ ποιητική του δέν μένει μῆτε στατική μῆτε μονοσήμαντη. Ἡ ἀφήγηση οὔτε ξεκινᾷ οὔτε ἀπολήγει γραμμικά, τά σημαίνοντα ἐκεῖ που νοηματοδοτοῦνται, χάνουν τό νόημά τους ἐπαναλαμβανόμενα καί παρωδούμενα, ἢ ἐπικαιρότητα εἰσάγεται βίαια, ὅπως καί τό συγγραφικό Ἐγώ, φτιάχνοντας ἕναν ἀτέρμονο ἐξπρεσιονισμό εἰκόνων καί

35. Ἰωάννα Ναοῦμ, ὁ.π., σ. 163. Γενικότερα, γιά τή ρομαντική γενεαλογία τῆς εἰρωνείας ὡς διαλόγου ἀντίροπων δυνάμεων καί ἔκφρασης τῆς αὐτοανααιρούμενης καί ἀντιρωτικῆς στάσης, βλ. στό ἴδιο *passim*.

36. Νάνος Βαλαωρίτης, Ἄπο τά κόκκαλα βγαλμένη, Νεφέλη, Ἀθήνα, 1982, σ. 20, 26.

37. Sigmund Freud, ὁ.π., σ. 246.

38. Matei Calinescu, ὁ.π., σ. 329.

39. Βλ. Κατερίνα Κωστίου, ὁ.π., σ. 130.

λέξεων. Ἐνάμεσα στά διαφορετικά λογοτεχνικά γένη καί κινήματα, σέ πολυπολιτισμικές ἀναπαραστάσεις καί ἐγχώριες παραδόσεις, σέ μυθολογικές γραμματικές καί λεξιθηρία ξεπηδά τό συγγραφικό του χιούμορ, πού τροφοδοτεῖ καί πυρπολεῖ συνάμα τό λογοτεχνικό ὕλικό.

Τό χιουμοριστικό παράδοξο τῆς ποιητικῆς τοῦ Νάνου Βαλαωρίτη ἀποτελεῖ μιὰ ἀπόπειρα ἐξοβελισμοῦ τῶν ἀναγνωστικῶν βεβαιότητων κάθε εἶδους: γλωσσικῶν, λογοτεχνικῶν, φιλοσοφικῶν, κοινωνικῶν, ἐρωτικῶν, πολιτικῶν. Ἐκεῖ ὅπου ἡ κοινωνική πραγματικότητα μέ τή στατικότητα, τήν κανονικοποίηση καί τήν ἔλλειψη φαντασίας τῆς μεταπηδᾷ στή λογοτεχνία, ἡ λογοτεχνία διαφεύγει. Διαφορετικά, μένει ἐκεῖ, νά ἀναπαραστήσει καί νά «ἐκθειάσει» τά δεσμά τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης, τό λογικό καί τό συνετό σέ ὅλη τους τήν ὑποχωρητικότητα. Ἀντιθέτως, ἡ μύηση στό ἀνομοιόμορφο, τό πειραματικό, τό ἀτελές, τό καινοφανές καί τό ἀσυνάρτητο τῆς λογοτεχνίας δέν ἀποτελεῖ τίποτε λιγότερο ἀπό μύηση στή ζωὴ σέ ὅλη τῆς τῆ μοναδικότητα. Καί αὐτὴ τῆ ζωὴ ἐξυμνεῖ ἡ πειραματική γραφὴ τοῦ Βαλαωρίτη, μέ τίς ἀκαθόριστες συζεύξεις καί τίς διπλοτυπίες, τά ἀνδρείκελα, τήν παρωδία, τόν ἐρωτισμό καί τά εὐφυολογήματα, ὥσπου τό «ποίημα» νά γίνει «γεγονός»⁴⁰ καί ὁ ποιητὴς νά δηλώσει: «Τό γέλιο μου ἄρχισε νά γίνεται ἐνοχλητικό. Σάν ἓνας μαινόμενος ὠκεανὸς ἄρχισε νά σκεπάζει τά πάντα. Πρῶτα ἐξαφανίστηκαν οἱ ἄλλοι ἦχοι. Κατόπιν σιγά-σιγά, τά σπίτια –τό δικό μου πρῶτα καί ὕστερα τά γειτονικά– κι ὕστερα πόλεις ὀλόκληρες βυθίζονταν μέσα στό γέλιο μου πού γινότανε καί σάλιο»⁴¹, ἀλλά καί γραφὴ, θά μπορούσαμε νά συμπληρώσουμε.



40. Ἀνδρέας Ἐμπειρίκος, *Γραπτὰ ἢ Προσωπικὴ Μυθολογία (1936-1946)*, Ἐκδόσεις ἼΑγρα, Ἀθήνα, 2011, σ. 10.

41. Νάνος Βαλαωρίτης, *Παραμυθολογία*, Νεφέλη, Ἀθήνα, 1996, σσ. 275-276.