

ΚΟΝΔΥΛΟΦΟΡΟΣ

ΕΤΗΣΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

17

2019

ΜΑΡΙΛΙΖΑ ΜΗΤΣΟΥ

PETER MACKRIDGE

ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Χ. Λ. ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ

DIANA HAAS

ΜΑΡΘΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΓΕΩΡΓΑΚΗ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΑΜΟΥΗΛ

ANNA ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ

ΜΙΧ. Γ. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

Άννα Κατσιγιάννη

Η μυθοποίηση της Ρωσίας
και ο συγχρονισμός των τεχνών
στο «Αμούρ-Αμούρ» του Ανδρέα Εμπειρικού

Μνήμη Αλέξ. Αργυρίου

Η μελέτη της εικόνας της Ρωσίας και της πολυδιάστατης μυθοποίησής της στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού δεν έχει συστηματοποιηθεί, στο σύνολό της, από την κριτική, παρά το γεγονός ότι έχουν διατυπωθεί ουσιαστικές παρατηρήσεις για επιμέρους όψεις του ζητήματος.¹

Η μελέτη μου εντάσσεται στο πλαίσιο της συγκριτικής έρευνας της λογοτεχνίας, στον ιδιαίτερο κατά τους Γερμανούς και τους Γάλλους με-

1. Βλ. κυρίως Παντελής Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, σ. 234-237· Ανδρέας Εμπειρικός, *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*, επιμ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα, 1995· Ανδρέας Εμπειρικός, *Ταξίδι στη Ρωσσία. Ημερολόγιο και φωτογραφίες*, φιλολογική επιμέλεια - επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα, 2001· Ευγενία Κριτσέφσκαγια, «Ταξίδι στα Κύθηρα. Αναφορά στο ποίημα *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία* του Ανδρέα Εμπειρικού», περ. Πλανόδιον, τχ. 24 (Δεκ. 1996) 638-641· Γιάννης Μότσιος, «Η ποιητική σύνθεση του Ανδρέα Εμπειρικού *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*», περ. Ελίτροχος, τχ. 13 (Φθινόπωρο 1997) 92-97· Ελισάβετ Αρσενίου, «*Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία: Αίσθηση, μνήμη και φαντασία σε μια ανάπλαση της ιστορίας*», *Η ρητορική της ουτοπίας. Μελέτες για τη μετάβαση στη νέα πρωτοπορία. Πέντε δοκίμια πάνω στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Αθήνα, Ύψιλον, 2009, σ. 95-110· Ανδρέας Εμπειρικός, «Τολστόη Λέων (1818-1910)» [λήμμα του ανέκδοτου προσωπικού του λεξικού], περ. Οδός Πανός, τχ. 164 Οκτ.-Δεκ. 2014) 3-13 (επίμετρο Άννα Προσιάννικοβα)· Anna Prosiannikova, *Η πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνίας στην ελληνική μεταπολεμική ποίηση, διδακτορική διατριβή*, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2015· Ανδρέας Εμπειρικός, 1934. *Προϊστορία ή καταγωγή, εισαγωγή - φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης*, Αθήνα, Άγρα, 2014· Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Θεολογικός και πολιτικός λόγος στον Ανδρέα Εμπειρικό», Αφιέρωμα στον υπερρεαλισμό με ανέκδοτα κείμενα και ανέκδοτες φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού, επιμ. Ευγενία Γραμματικοπούλου, περ. Ποιητική, τχ. 17 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016) 159-174.

λετητές κλάδο της εικονολογίας (Imagologie), που μελετά «την εικόνα της “άλλης”, της “ξένης” χώρας, των ανθρώπων και του πολιτισμού της όπως παρουσιάζεται στη λογοτεχνία, αλλά και τη γένεση, τη δομή και την επίδραση αυτής της εικόνας (με τη μορφή των διαφόρων στερεοτύπων) στην πρόσληψη ξένων λογοτεχνικών έργων, τη λογοτεχνική κριτική και γενικότερα την ιστορία της λογοτεχνίας».² Ακολουθώντας τη θεωρία της πολιτισμικής εικονολογίας, όπως την προσλαμβάνει η γαλλική σχολή, και κυρίως τη μεθοδολογία που προτείνει ο Daniel-Henri Pageaux, θα προσπαθήσω να δείξω ότι η εικόνα της Ρωσίας στο έργο του Εμπειρικού δεν συνιστά «αναπαράσταση ενός προϋπάρχοντος ξένου ή μια αντιγραφή της ξένης πραγματικότητας», αλλά αποτελεί ένδειξη μιας φαντασίωσης και ανακατασκευής της μνήμης, «μιας ιδεολογίας ή μιας ουτοπίας, που αφορούν μια συνείδηση, η οποία ονειρεύεται την ετερότητα. Ο βαθμός πιστότητας της εικόνας του Άλλου είναι ψευδοπρόβλημα, και όταν μιλάμε γι' αυτήν πέφτουμε στην παγίδα της αναφορικής ψευδαίσθησης και των τεχνασμάτων του πραγματικού. Αυτό που πρέπει να εξετάζουμε είναι λιγότερο ο βαθμός πιστότητας μιας εικόνας και η σχέση της με το πραγματικό, και περισσότερο η μεγαλύτερη ή μικρότερη προσαρμογή της σε ένα μοντέλο, σε ένα σχήμα πολιτιστικό που προϋπάρχει από αυτήν στον πολιτισμό του παρατηρητή και όχι στον πολιτισμό του παρατηρούμενου», σημειώνει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, στην κλασική πλέον μελέτη της για την εικόνα του Άλλου στη λογοτεχνία.³

Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι ο Εμπειρικός μιλούσε τη ρωσική γλώσσα· είχε ρωσική καταγωγή, αφού η μητέρα του ήταν κατά το ήμισυ Ρωσίδα. Τούτη λοιπόν η καταγωγική αίσθηση, η πρόσληψη της Ρωσίας ως μητέρας, η οποία έχει αυτονόητη ψυχαναλυτική βάση και διάσταση, διαπερνά όλο σχεδόν το έργο του.

Χαρτογραφώντας τους σταθμούς της σχέσης του Εμπειρικού με τη Ρωσία, θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε τις διαφορετικές όψεις αυτής της

2. Για τα ζητήματα της εικόνας του Άλλου ή της στερεοτυπολογίας, βλ. ενδεικτικά Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi, Παρίσι, L'Harmattan, 2007· Ιωάννα Οικονόμου-Αγοραστου, *Εισαγωγή στη Συγκριτική Στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1992· Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμό. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1998· Κατερίνα Στενού, *Εικόνες του άλλου. Η ετερότητα: από τον μύθο στην προκατάληψη*, μτφρ. Σάρα Μπενβενίστε - Μαρία Παπαδήμα, Αθήνα, Εξάντας - Εκδόσεις Unesco, 1998, όπου παρατίθεται αρκετή βιβλιογραφία.

3. Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμό*, σ. 245-246.

πρόσληψης κυρίως στα αφηγήματά του «Αμούρ-Αμούρ», *Αργώ ή πλους αεροστάτου*, *Ταξίδι στη Ρωσία*, *Ες Ες Ερ Ρωσία*, στον *Μεγάλο Ανατολικό*, αλλά και σε μικρότερες ποιητικές συνθέσεις (π.χ. «Δεν λησμονώ ποτέ τον Λέοντα Τολστόι τον πρώτο δάσκαλό μου», «Ο Υπερσιβηρικός», «Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου» κ.ά.). Πρόκειται για κείμενα τα οποία ανήκουν σε έτερα λογοτεχνικά είδη ωστόσο, παρά τη διαφορετική ειδολογική τους ταυτότητα, η διακεκομμένη συνομιλία και η Ρωσία ως κοινός θεματικός τόπος καθιστούν νόμιμη τη συνεξέτασή τους. Το ποιητικό δοκίμιο «Αμούρ-Αμούρ» (1939/1960), η νουβέλα *Αργώ ή πλους αεροστάτου* (περ. Πάλι, 1964), το ημερολογιακής υφής ταξιδιωτικό κείμενο *Ταξίδι στη Ρωσία* (Δεκέμβριος 1962), όπου αποτυπώνεται η εμπειρία της Ρωσίας μέσα από το βλέμμα του ίδιου, αλλά και των συνοδοιπόρων του Οδυσσέα Ελύτη, Γιώργου Θεοτοκά και ενός φίλου τους γιατρού, η ποιητική μετάπλαση του ταξιδιού στη Ρωσία στο εκτενές ποίημα *Ες Ες Ερ Ρωσία* και, τέλος, μέρη του *Μεγάλου Ανατολικού* (κυρίως η αναπαράσταση των αντίπαλων χαρακτήρων «του διονυσιακού Λόρδου Άλτζερνον Μπράντον Κλίφφορντ και του Ρώσου αναρχοκομμουνιστή πρίγκιπα Σέργιου Ιβάνοβιτς Μπλαγκοράντωφ»)⁴ αποτυπώνουν τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει ο Εμπειρικός τη Ρωσία σ' ένα ευρύ χρονικό διάστημα (1933-1962 και εξής).

Σε κάποια από τα παραπάνω κείμενα ο ιστορικός χωροχρόνος τέμνεται σε πολλά σημεία με τον φαντασιακό χωροχρόνο της παιδικής ηλικίας, όπως τον ανακατασκευάζει μέσω της ανάκλησης ή της αναδρομής η μνήμη, με το λεγόμενο δηλαδή *flashback*, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον κινηματογράφο. Καθώς το ζήτημα αναδεικνύεται ενού και σύνθετο, στην παρούσα μελέτη θα εστιάσω στο εκτενές ποιητικό αφήγημα «Αμούρ-Αμούρ»,⁵ υπό το πρίσμα της αξιωματικής ρήσης του Μπρετόν ότι «ο σουρρεαλισμός ζητάει να υπολογίσει το ηλίχιον της διαίρεσης του ασυνειδήτου διά του συνειδητού», αφού στα κείμενα αυτά η πραγματική, συνειδητή εικόνα και εμπειρία συμπλέκεται αδιάσπαστα με την ασυνειδητή εκφορά της.

4. Βλ. και Σάββας Μιχαήλ, *Μορφές του μεσσιανικού*, Αθήνα, Άγρα, 1999, σ. 164.

5. Ανδρέας Εμπειρικός, «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Αθήνα, Πλειάς, 1974, σ. 9-25. Για την ποιητική και το ιδεολογικό υπόβαθρο του «Αμούρ-Αμούρ», βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Αντί προλόγου», *Ανδρέας Εμπειρικός. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 15-42. Εμπειρικός, 1934. *Προϊστορία ή καταγωγή*, κυρίως σ. 20-24.

Το αυτοβιογραφικό, αυτοαναφορικό, υβριδικό, ποιητικό δοκίμιο «Αμούρ-Αμούρ» «δεν αποτελεί ένα αμιγώς θεωρητικό κείμενο»,⁶ καθώς περιέχει πλήθος αυτοβιογραφικών πληροφοριών· οι πληροφορίες αυτές ενσωματώνονται, ωστόσο, κατά τέτοιο τρόπο στον λόγο, ώστε «αυτοανααιρούνται» ως πληροφοριακό υλικό. Το «Αμούρ-Αμούρ» συνιστά αναμφίβολα «το πρώτο Μανιφέστο»⁷ για τον ελληνικό υπερρεαλισμό, παρά το γεγονός ότι δημοσιεύεται αργά, το 1960 (με χρονολογία 1939), «Αντί προλόγου», στη συλλογή *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία. Στη ρητορική και την ιδεολογική διάσταση αυτού του σύνθετου αλλά αφηγηματικά ισορροπημένου, λυρικής εντέλει υφής κειμένου, ανιχνεύονται όλοι οι πολύπλοκοι μηχανισμοί της υπερρεαλιστικής αφήγησης. Πρόκειται για «ποίημα γεγονός», όπου θεματοποιούνται, με τρόπο ποιητικό, όλοι οι τόποι και οι αρχές του γαλλικού υπερρεαλιστικού μανιφέστου: «η ιδέα του συνεχούς, ρέοντος ποιήματος»⁸ και το προτσές της σεξουαλικότητας, μέσα από την εικόνα της ηδονικής μεταμόρφωσης του καταρράκτη, ο οποίος εξεικονίζει την ορμή της πτώσης των υδάτων, την ορμή δηλαδή με την οποία αναβλύζουν από το ασύνειδο, χωρίς τον έλεγχο της λογικής, ενορμήσεις, ιδέες, γεγονότα της παιδικής ηλικίας. Τα γεγονότα αυτά συνδέονται με βασικές έννοιες της υπερρεαλιστικής ποιητικής: με το αντικειμενικά τυχαίο, τον αιφνιδιασμό (shock effect), την ποιητική της επιθυμίας και το θαυμαστό, το οποίο διαποτίζει όλες τις τέχνες.*

Σε μια συγχρονική αναπαράσταση, το παρόν συνείρεται με το παρελθόν και το μέλλον, ενώ οράματα, φαντασιώσεις και όνειρα αλληλοεπικαλύπτονται με την τεχνική των επιτυπωμένων φωτογραφιών (όπως μας πληροφορεί ο αφηγητής), με την τεχνική της διπλοτυπίας δηλαδή, για να χρησιμοποιήσουμε και πάλι έναν κινηματογραφικό όρο: «μία εικόν μπορεί κάλλιστα να συνυπάρχει με μία άλλη, μπορεί να αποτυπώνεται, ή να επικάθεται επάνω σε μια προηγούμενη ή επόμενη, χωρίς να την εξαλείφει, ή, μπορεί να δέχεται επάνω στην επιφάνειά της, μια νέα εικόνα, χωρίς να εξαφανίζεται η ίδια, όπως συμβαίνει και στις επιτυπώσεις των φωτογραφιών ή των κινηματογραφικών ταινιών».⁹ Ο Εμπειρικός, όπως μας ενημερώνει ο αφηγητής του «Αμούρ-Αμούρ», κάνει ποίηση αξιοποιώντας παράλληλα κινηματογραφικές αφηγηματικές τεχνικές και τρόπους. Καρρέ-καρρέ στο έργο του χτίζει αριστοτεχνικά δομημένες και άρτια συγκροτημένες

6. Γιατρομανωλάκης, «Αντί προλόγου», σ. 17, 18.

7. Στο ίδιο, σ. 17-20.

8. Στο ίδιο, σ. 18.

9. «Αμούρ-Αμούρ», σ. 18.

κινηματογραφικές εικόνες, συμβάλλοντας όχι μόνο στη μυθοποίηση της ιθαγένειας, αλλά και στην ενίσχυση του υβριδικού, αφού στο σύνθετο, υπερειδολογικού χαρακτήρα αυτό μανιφέστο προτείνει, όπως θα φανεί, τη σύνθεση όχι μόνο των ειδών και των αισθήσεων, αλλά και τη συγχορδία των τεχνών· πνεύμα έξοχα ποιητικό, αλλά και κινηματογραφικό, ο Εμπειρικός αξιοποιεί και ενσωματώνει στην αφήγησή του όλα τα επιτεύγματα του σοβιετικού και του υπερρεαλιστικού κινηματογράφου.

Πολλά ζητήματα που αφορούν τη ρητορική και τη δομή του «Αμούρ-Αμούρ» μένουν ανοικτά προς διερεύνηση: η ρυθμοποίηση, η λυρική ή φαλμική διάσταση του ποιητικού λόγου, η παραλληλία της ποίησης με τον χορό, της φύσης με την τεχνολογία, οι κινηματογραφικές τεχνικές, είναι ζητήματα τα οποία δεν έχουν ερευνηθεί. Αναφέρω ενδεικτικά ένα εμβληματικό παράδειγμα για την παραλληλία της ποίησης με τον χορό: ο καταρράκτης ως σύμβολο του ποιητικού, του ροϊκού ασύνειδου γίνεσθαι συνδέει στο «Αμούρ-Αμούρ» την ποίηση με τον χορό, καθώς «μέσα στον αφρό των αλλεπάλληλων πτώσεων» ο αφηγητής «βλέπει» «να παίζουν μεγάλες και διάφανες σαν από κρύσταλλο σφαίρες, που τις κρατούν στα χέρια τους αφροντυμένες μπαλλερίνες».¹⁰ Η συμβολική διάσταση του πολυπρισματικού κρυστάλλου και η συνάρτησή του με την ποιητική λέξη μάς είναι οικεία ήδη από την περίοδο του συμβολισμού. Ωστόσο, ο χορός και ο στροβιλισμός μας παραπέμπουν επίσης σε κινηματογραφικές τεχνικές, στην κίνηση εν τω γίνεσθαι.¹¹ Ενδιαφέρουσες αναλογίες με την εικονοποιία του «Αμούρ-Αμούρ» εντοπίζονται στο *Διάλειμμα* (*Entr'acte*, 1924) του Ρενέ Κλαιρ, ταινία ντανταϊστικής έμπνευσης, που «τονίζει τις πλαστικές δυνατότητες της κινούμενης εικόνας, προϊόν στοχασμού μεταξύ οπτικής και δυναμικής»,¹² και στις «Αυθεντικές σημειώσεις του Φράνσις Πικάμπια για το *Διάλειμμα* του Ρενέ Κλαιρ», όπου εμπεριέχεται το δεσπόζον στους υπερρεαλιστές μοτίβο του καταρράκτη αλλά και της μπαλαρίνας. Η κάμερα κινείται καταγράφοντας πίδακες νερού που πέ-

10. Στο ίδιο, σ. 14.

11. Siegfried Kracauer, «Χορός», *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβιχ, Αθήνα, Κάλβος, 1983, σ. 76 κ.ε. Επίσης, ο Deleuze αναφέρεται ειδικά στο «crystal of time» ως μια κινηματογραφική τεχνική που συμφύρει τα χρονικά επίπεδα της αφήγησης με το «θάμπωμα» του φακού, καθώς και στη σύνδεση της κινηματογραφικής εικόνας με το όνειρο· Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson - Robert Galetta, Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1989, σ. 68-97. Ευχαριστώ τον Γιάννη Παπαθεοδώρου για την παραπομπή.

12. André Breton, «Απελπισία και πάθος», *Luis Buñuel*, Αθήνα, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Καστανιώτης, 2000, σ. 143-144.

φτουν από ψηλά σαν καταρράκτης και σε κοντινό πλάνο τη μπαλαρίνα που χορεύει, ιδωμένη από το κάτω μέρος μιας γυάλινης επιφάνειας.¹³

Ο Εμπειρικός, ως ποιητής, φωτογράφος, ψυχαναλυτής, λάτρης του κινηματογράφου και των μηχανών, μας προσφέρει γόνιμο πεδίο ερμηνείας του έργου του υπό το πρίσμα της διακαλλιτεχνικότητας. Οι κινηματογραφικές τεχνικές σύνθεσης του «Αμούρ-Αμούρ» είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που καθιστούν το αφηγηματικό τούτο κείμενο με το νευρώδες montage ιδιαίτερα επίκαιρο και διαχρονικό. Η κινηματογραφική τεχνική του flashback χρησιμοποιείται, όπως αναφέρθηκε, για την αναδρομή της μνήμης στην παιδική ηλικία, στον ευτοπικό παράδεισο της Ρωσίας. Η Ρωσία συνιστά ένα είδος μύθου, ένα «αρχέτυπο αγάπης»¹⁴ για τον Εμπειρικό, είναι η «Ρωσία μητέρα» (η μάνα, όπως αναφέρθηκε, είναι κατά το ήμισυ Ρωσίδα)· η νοσταλγική κίνηση, η επιστροφή προς τις περιοχές των παιδικών αναμνήσεων, αναμοχλεύει, με συναισθησιακή διάθεση, τη μνήμη των αισθήσεων και των εικόνων του παρελθόντος. Ο καταρράκτης και κυρίως το ποτάμι αποτελούν σε όλη την ποίηση του Εμπειρικού «σημείον εξορμήσεως και επιστροφής του πλήθους των συσχετίσεων που έρχονται και αναχωρούν απανωτά μέσα στο νου [του αφηγητή], σαν άμπωτις και πλημμυρίς».¹⁵ Σε ψυχαναλυτική βάση, θα λέγαμε ότι αυτή η επιστροφή στην «εύκρατη ζώνη» της παιδικής ηλικίας αποτελεί μια δοκιμή αυτοανάλυσης του αφηγητή, ο οποίος επιστρατεύοντας όλες τις αισθήσεις, με μια «χρωματική» λειτουργία της μνήμης, σε τόπους που διατηρούνται στη μνήμη περισσότερο ως χρώματα παρά ως «σχήματα των σημαιών ενός εκάστου». Με τον τρόπο αυτό, το κειμενικό υποκείμενο αναπλάθει το όνειρο, το βιωμένο θαύμα στην εύγωνα περιοχή της μικρής ηλικίας, όταν ταξίδευε με το βαπόρι και τη μητέρα στη Ρωσία. Το ωραίο Μπαραγκάν, η Μπραΐλα, το Ισμαΐλι, το Πικέτο, οι μυρωδάτοι κάμποι της Βλαχιάς, η Βεσσαραβία, το Γαλάτσι και η Κωστάντζα, όπου «πλήθος βαπόρια πάνε και έρχονται», ο «Δούναβις, οι αχανείς ορίζοντές του και οι πανελεύθερές του πεδιάδες»¹⁶ συμβάλλουν στην ανάπλαση της μνήμης,

13. Ρενέ Κλαιρ - Φράνσις Πικάμπια, «Οι αυθεντικές σημειώσεις του Φράνσις Πικάμπια για το *Διάλειμμα* του Ρενέ Κλαιρ», στο *Σουρρεαλισμός, ντανταϊσμός και κινηματογράφος*, επιλογή κειμένων, εισαγωγές, επιμέλεια και σημειώσεις Γιάννης Σολδάτος, Αθήνα, Αιγόκερως (Κινηματογραφικό αρχείο 104), 1992, σ. 61-73.

14. «Αμούρ-Αμούρ», σ. 23.

15. Στο ίδιο, σ. 23-24.

16. Στο ίδιο, σ. 16-17.

η οποία εμπεριέχει ήχους, φωνές, εικόνες και τολμηρές αφηγήσεις για τη σεξουαλική ενόρμηση και αυθορμησία της παιδικής ηλικίας.

Οπωσδήποτε οι οπτικές εικόνες, η έννοια της χρωματικής μνήμης ή το «οπτικό ασύνειδο», για να χρησιμοποιήσω τον όρο του Μπένγιαμιν, μας παραπέμπουν στην αδελφή τέχνη της ποίησης, τη ζωγραφική, αλλά και στον Προυστ, τον οποίο γνωρίζουμε ότι διάβαζε ο Εμπειρικός.¹⁷ Μας παραπέμπουν όμως και στο σινεμά, στην τεχνική του επιχρωματισμού των εικόνων, για λόγους έμφασης, κυρίως στον βωβό κινηματογράφο.¹⁸

Όλο αυτό το αμάλγαμα των αλληλοεπικαλυπτόμενων εικόνων, στο οποίο παρεισφρέουν ενίοτε χωρίς λογική σειρά στη μνήμη και στην αφήγηση πρόσωπα ή εικόνες που δεν σχετίζονται με τη συγκεκριμένη στιγμή, πρόσωπα θα λέγαμε «άλλου έργου»,¹⁹ για να χρησιμοποιήσω την έκφραση του αφηγητή, έχει, όπως φαίνεται από τη δομή του κειμένου, το αντίστοιχό της στην τεχνική της επιτύπωσης των φωτογραφιών, αλλά και στην κινηματογραφική τεχνική shot/reverse shot, όπου δύο ή περισσότερα πλάνα μοντάρονται μαζί, αλλά εναλλάσσουν πρόσωπα, συνήθως στο πλαίσιο μιας συζήτησης. Ο πρωτοπόρος υπερρεαλιστής αφηγητής, συνδέοντας την τέχνη με τη ζωή, αναφέρεται ρητά στο όφελος που έχει όχι μόνον η ποίηση, αλλά και οι άλλες τέχνες από αυτή την απροσδόκητη μείξη των επιτυπωμένων εικόνων, αφού έτσι ακριβώς εκτυλίσσεται και η «ζωή εν γένει».²⁰

Το ρωσικό βαπόρι, δομικό σύμβολο της γραφής («Και ιδού που μία φράσις γίνεται κορβέττα και με ούριον άνεμον αρμενίζει»), το οποίο κινείται αργά (talenti), αγκυροβολεί και μεταφέρει τον αφηγητή στη Σεβαστούπολη και στην Κριμαία. Τα γεγονότα, όπως συνέβησαν στα κτήματα που ανήκαν στους θείους του Εμπειρικού πριν από την Επανάσταση του 1917, στο χωριό Τσόργκουν, κατοικημένο κατά το ήμισυ από Ρώσους και κατά το άλλο από Τατάρους, είχαν «υψίστη σημασία, από απόψεως απτηχίσεως και αντικτύπου» και έπαιξαν «μεγάλο ρόλο στην διάπλασι και εξέλιξι του ψυχισμού [τ]ου».²¹ Ο τρόπος που τα περιγράφει ως «εικόνες εναργείς, αλλά όχι ακίνητες, ούτε τελείως απομονωμένες», οι οποίες «δεν προσδι-

17. Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας. Ο σουρρεαλισμός. Για την εικόνα του Προυστ*, Αθήνα, Ουτοπία, 1983, σ. 81-97· Jacques Bouchard, «Ο Εμπειρικός αναγνώστης του Προυστ», *Με τον Ανδρέα Εμπειρικό παρά δήμιον ονείρων*, Αθήνα, Άγγρα, 2002, σ. 109-132.

18. Krasauer, *Θεωρία του κινηματογράφου*, σ. 205 κ.ε.

19. «Αμύρ-Αμούρ», σ. 19.

20. Στο ίδιο.

21. Στο ίδιο, σ. 17.

ορίζονται από ένα συνειδητό μηχανισμό», «επικοινωνούν αναμεταξύ των και συναγελάζονται», ενώ έχουν παράλληλα μια «αυτονομία», «ένα *modus vivendi*, ένα *status quo* δικό των»,²² σχετίζεται με την επιτύπωση των φωτογραφιών, αλλά και με τις κινηματογραφικές ταινίες, όπως δηλώνει πάλι στο σημείο αυτό ρητά ο αφηγητής.

Η λειτουργία της μνήμης κοντά στο υδάτινο στοιχείο, στον μικρό ποταμό Τσόρναγια, συσχετίζεται όχι μόνο με χρωματικές, αλλά κυρίως με ακουστικές αυτή τη φορά εντυπώσεις, με τον θόρυβο του ποδοβολητού αλόγων πάνω στην παλαιά ξύλινη γέφυρα, κοντά στο σπίτι του θείου του.²³ Οι ερωτικές συνευρέσεις με τατάρισσες και τσιγγανοπούλες, οι ανταγωνιστικές εκσπερματώσεις των αγοριών, θεματοποιούν με τόλμη τη λιβιδική μνήμη, την ενοχή, την ομαδική δράση της παιδικής αθωότητας, ενώ μετατρέπουν ταυτόχρονα το μικρό ποτάμι, τον Τσόρναγια, σε μεγάλο ποταμό, που διασχίζει όχι μόνο την Κριμαία, αλλά μια ιδεατή, ουτοπική «ήπειρο αυθαίρετα πλασμένη», της οποίας τα σύνορα, ενώ στην αρχή διαγράφονται με σαφήνεια, «έπειτα γίνονται ακαθόριστα, και τέλος ενσωματώνονται, συγχωνεύονται και χάνονται, μέσα στην επικράτεια της υποκειμενικής ενδοχώρας» του αφηγητή.²⁴ Στην εσωτερική πραγματικότητα του κειμενικού υποκειμένου τα γεγονότα εκτυλίσσονται «κατά τρόπον όμοιον με αυτόν που ανακαλύπτουμε στους πολυπλόκους μηχανισμούς των ονείρων και των φαντασιώσεων».²⁵ Ο μικρός ποταμός Τσόρναγια συνταυτίζεται στο νου του αφηγητή με τον ποταμό της Σιβηρίας Αμούρ και διασχίζει χώρες που κατοικούνται από μογγολικές φυλές, όπως οι Τάταροι των παιδικών του αναμνήσεων. Ο ποταμός της Σιβηρίας Αμούρ – που στα γαλλικά σημαίνει έρωσ – διαποτίζει την εσωτερική του ενδοχώρα.²⁶

22. Στο ίδιο, σ. 18.

23. Στο ίδιο, σ. 20.

24. Στο ίδιο, σ. 22-23.

25. Στο ίδιο, σ. 23.

26. Στο ίδιο, σ. 23, 25. Ο ποταμός Τσόρναγια (Chernaya, δηλ. Μαύρος [Ποταμός]) στην Κριμαία, τον οποίο μπορεί να γνώριζε ο Ανδρέας Εμπειρικός όταν ήταν παιδί, βρίσκεται στην άλλη άκρη της Ρωσίας από τον Αμούρ· οι δυο ποταμοί απέχουν οκτώ χιλιάδες χιλιόμετρα ο ένας από τον άλλον. Επιπλέον, η φράση «Amour-Amour» ήταν, μεταξύ άλλων, το όνομα μιας σειράς αρωμάτων που έβγαλε στην αγορά ο Jean Patou το 1925 (ένα χρόνο πριν εγκατασταθεί ο Εμπειρικός στο Παρίσι)· τα σχετικά ονόματά υποτίθεται ότι ανακαλούσαν «τις τρεις μεγάλες στιγμές του έρωτα»: «Amour Amour», «Que sais-je?» και «Adieu Sagesse». Υπάρχει και τραγούδι του Charles Trenet (1937) με τίτλο «Amour... Amour!!!», αλλά και κινηματογραφικό έργο: *Amour... Amour...* (1932). Ο Εμπειρικός, αν

Το «αρχέτυπο αγάπης» –η «μητέρα Ρωσία»– οδηγεί συνειρμικά τον αφηγητή στον ποταμό Αμούρ, που «ποτίζει πάντοτε τη χώρα αυτή». Ένας καταϊγισμός αναφορών στη ρωσική φύση, στις «ατέρμονες ερημικές εκτάσεις», στα ιππάρια των νομάδων, στα άγρια πουλιά, στους γύπες και στους αετούς που διασχίζουν τα Αλτάϊα και τα Ιαβλανόια όρη, αλλά και μια έντονα κινηματογραφική εικόνα, που αναπαριστά μια τολύπη που «σκάει στον ορίζοντα» και την ακολουθούν πολλές, αμέτρητες άλλες που σχηματίζουν ένα σύννεφο που το κινεί ο αέρας, ενώ αίφνης, «μια βοή υπόκωφη πλησιάζει και ένας γδούπος ακούεται σαν να διαβαίνει μια αγέλη από μαμούθ, ή από γιγαντιαία ελάφια του τεταρτογενούς. Έτσι περνά ο Υπερσιβηρικός, ο χαλύβδινος ρήγας της Ασίας». Η ενσωμάτωση της μηχανής, της τεχνολογίας, μέσα στην αργή περιγραφή της φύσης και στην αργή κίνηση του βαποριού, δίνει, θα λέγαμε, ένα τόνο *acceleré* στην αφήγηση, παράγοντας μια κίνηση αντιδιαμετρικά αντίθετη με τη *slow-motion* (ή *ralenti*) του βαποριού.

Σε τόνο δοξαστικό, μέσα από αντιλαλους και ιαχές αγοριών, αλαλαγμούς μογγόλων και κοζάκων ζαπορόγων, πέρα από τις στέππες των Κιργκίς, ο ποταμός Αμούρ, ο Έρως, εξακολουθεί να ρέει ποτίζοντας όλη την ενδοχώρα του αφηγητή: ο ποταμός Αμούρ προσλαμβάνει οικουμενική, συμπαντική διάσταση:

Στις όχθες του [Αμούρ], θα πολεμούν και θα ειρηνεύουν, θα καταστρέφουν και θα δημιουργούν, θα κοιπιάζουν και θα αναπαύωνται, θα θρηγούν και θα αγάλλωνται, θα διψούν και θα δροσιζώνται όσοι από μας λένουν το ναι, και όσοι από μας λένουν το όχι.

Είπα πάντοτε. Ναι. Πάντα και πάντοτε. Πάντα και πάντοτε θα ρέη ο Αμούρ, και εντός και εκτός, με την παντάνασσα ορμή του, όπως και χθες, όπως και σήμερα, όπως και τώρα που πλημμυρίζει μέσα μου και ξεχειλίζει και με αναγκάζει να κραυγάζω με όλη τη δύναμη των πνευμόνων μου:

«Αμούρ! Αμούρ!»²⁷

και δεν ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε αυτή τη φράση, της προσέδωσε πρωτοτυπία, αφού τη συνέδεσε όχι μόνο με τον έρωτα αλλά και με τον ποταμό, δομικούς τόπους της ποιητικής του.

27. «Αμούρ-Αμούρ», σ. 25. Πβ. το ποίημα «Ο Υπερσιβηρικός», *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αίριον και ως χθες*, φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα, 1984, σ. 142.

Στο «Αμούρ-Αμούρ» αποτυπώνεται, στο επίπεδο της ποιητικής συγχρονίας, η ενιαία χωροχρονική αντίληψη της υπερρεαλιστικής υπερπραγματικότητας, το ιδεολογικό, φιλοσοφικό και κοσμολογικό όραμα του αφηγητή, ο οποίος, μέσα από μιαν εγγελιανή άρση των αντιθέσεων, καταλήγει με αγαλλίαση σε μιαν αποδοχή και κατάφαση υπερβαίνοντας το δίλημμα του καβαφικού διακεμένου. Τούτη η κατάφαση, η άρση των εσωτερικών αντιθέσεων, η ενοποιητική διάσταση του χρόνου, σχετίζεται βέβαια με το ποτάμι και με όλη τη φιλοσοφική σκευή που μας κληροδότησαν οι προσωκρατικοί και κυρίως ο Ηράκλειτος, αλλά περισσότερο σχετίζεται με τη «φλόγα του καλοκαιριού» και μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι, όπως και σε άλλες αποκαλυπτικές στιγμές άρσης των αντιθέσεων και εσωτερικής εναρμόνισης, στην ποίηση του Εμπειρικού, το φως του μεσημεριού, ακόμη και ο καύσων, προσλαμβάνουν σημαίνουσα διάσταση.²⁸ Η υπέρβαση του εγώ, η «υπέρτατη μέθεξη», η «θεοτική ένωση», συνδεδεμένη με το φως και ενίοτε με την Θεϊαν Χάριν, «το θαύμα εντός και εκτός του εαυτού, κάθε φοράν που εν εκστάσει συντελείται», αποτελεί γνωστό τόπο στην ποίηση του Εμπειρικού.

Σχετικά με την πολυσύνθετη σημειολογική διάσταση του ποταμού στην ποίηση του Εμπειρικού είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι ο πρωτοπόρος υπερρεαλιστής προσλαμβάνει ως ποταμό που ρέει όχι μόνο την τέχνη της ποιήσεως αλλά και αυτήν του σινεμά, όπως φαίνεται στο ποίημα με τον εύγλωττο τίτλο «Κινηματογράφος ή Cinema ή Movies»:

*Τα μυστικά του σινεμά
Είναι σαν της ποιήσεως την μαγεία
Είναι σαν ποταμός που ρέει
Εικών εικών και άλλες εικόνες
Κ' αίφνης – διακοπή
Cut!
Cut!
Coupez!
(Παρών και ο clackman κάθε τόσο)
Κ' έπειτα πάλι ο ποταμός*

28. «Αμούρ-Αμούρ», σ. 24. Τη σύνδεση του φωτός με τη στιγμή της αποκάλυψης επεσήμαναν αρχικά ο Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, σ. 292, και ο Γιώργης Γιατρομαβωλάκης, «Αποκάλυψη και αναγέννηση στον Α. Εμπειρικό», περ. *Χάρτης*, τχ. 17-18 (Νοέμ. 1985) 649-667. Για την έννοια του θάμβους, πβ. Jean Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, Παρίσι, PUF, 1990.

Κ' έπειτα πάλι εικόνες
 Και ουδέποτε χάνεται ο ειρμός
 Όχι στο νόημα μα στη μαγεία
 Όσο και αν ρέουν τα καρρέ
 Βωβού ή ομιλούντος
 Σαν ποταμός που ρέει
 Ή σαν κορδέλλα που εκτυλίσσεται
 Φθάνει να ρέη η κάθε εικόνα
 Με άκραν συνέπειαν στον εαυτόν της
 Φθάνη να ζει πλήρη ζωή η κάθε μια
 Τα μυστικά του σινεμά
 Δεν είναι στο νόημα μα στην αλήθεια που έχουν
 Τα ορατά οράματα κινούμενα μπροστά μας
 Παράλογα ή λογικά
 Τα μυστικά του σινεμά
 Είναι και αυτά εικόνες.²⁹

Το ποίημα αυτό, όπως άλλωστε και το «Αμούρ-Αμούρ», συνομιλεί με τα θεωρητικά δοκίμια των υπερρεαλιστών για τη νέα τέχνη της αβάν γκαρντ, τα κείμενα των Λουίς Μπουνιουέλ, Μπενζαμέν Περέ, Αντρέ Μπρετόν και Λουί Αραγκόν, οι οποίοι προσλαμβάνουν τον κινηματογράφο ως το «όργανο της ποίησης», ως ανατροπή της πραγματικότητας, αντικομφορμισμό στη στενόμευαλη κοινωνία που μας περιβάλλει, ως πόρτα στον «μαγευτικό κόσμο του ασύνειδου», ως το εκφραστικό μέσο που καταγράφει το «θαυμαστό», ως «λυρική ουσία» που ζητά να εξαχθεί με τη βοήθεια της «τύχης» και αποδίδει το «απόλυτα σύγχρονο μυστήριο» που γιορτάζεται στην κινηματογραφική αίθουσα.³⁰

29. Ανδρέας Εμπειρίκος, «Κινηματογράφος ή Cinema ή Movies», *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, σ. 121. Πβ. το ποίημα «Ο Φωτοφράκτης», *Οκτάνα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1980, σ. 29. Για την παρομοίωση της ποίησης με τον καταρράκτη ή τον ποταμό ως κοινό τόπο της λογοτεχνίας, βλ. Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου*, σ. 145-146. Για τη σύνδεση της επιφάνειας με το ποτάμι, βλ. Αθηνά Ψαροπούλου, «Αμούρ, Ευφράτης, Μόσκοβας: Η στιγμή της επιφάνειας και το ποτάμι στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου», στα *Πρακτικά 9^{ου} Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδακτόρων*, Αθήνα, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2018, σ. 580-592.

30. Λουίς Μπουνιουέλ, «Κινηματογράφος, το όργανο της ποίησης». Μπενζαμέν Περέ, «Ενάντια στον εμπορικό κινηματογράφο». Αντρέ Μπρετόν, «Σαν σ' ένα δάσος (απόσπασμα)». Λουί Αραγκόν, «Για το ντεκόρ», στο *Σουρρεαλισμός, ντανταϊσμός και κινηματογράφος*, κυρίως σ. 13, 36, 48-49, 108-109. Πβ. Άδωνις Κύρου, *Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο*, μτφρ. Ευγενία Χατζίκου, Αθήνα, Κάλβος, 1976.

Ο κινηματογράφος είναι ένα θαυμαστό (αλλά και επικίνδυνο) όπλο, όταν τον χειρίζεται ένα ελεύθερο πνεύμα. Είναι το καλύτερο μέσο για να εκφράσει κανείς τον κόσμο των ονείρων, των συγκινήσεων, του ενστίχτου. Λόγω του τρόπου λειτουργίας του, ο μηχανισμός που παράγει τις κινηματογραφικές εικόνες παραπέμπει, περισσότερο από κάθε άλλο μέσο έκφρασης του ανθρώπου, στις διεργασίες του νου κατά τη διάρκεια του ύπνου. Η ταινία μοιάζει σαν να μιμείται, άθελά της, το όνειρο. Κατά τον Β. Brunius, όταν η κινηματογραφική αίθουσα σκοτεινιάζει σιγά σιγά, είναι όπως όταν κλείνουμε τα μάτια μας: εκείνη τη στιγμή, πάνω στην οθόνη (και μέσα στον άνθρωπο) αρχίζει η νυχτερινή εξόρμηση στο ασυνείδητο· οι εικόνες, όπως και στο όνειρο, εμφανίζονται, διαπλέκονται, σβήνουν σε μαύρο, εξαφανίζονται· ο χρόνος και ο χώρος αποκτούν ευλυγισία, συστέλλονται και διαστέλλονται κατά βούληση· η χρονική ακολουθία και οι σχετικές ιδιότητες της διάρκειας δεν ανταποκρίνονται πλέον στην πραγματικότητα· μια σεκάνς μπορεί να ολοκληρωθεί σε λίγα λεπτά ή σε πολλούς αιώνες· οι κινήσεις επιταχύνουν τις επιβραδύνσεις.³¹

Η περιγραφή αυτή μας παραπέμπει ευθέως στην αντίληψη του Εμπειρικού για την κινηματογραφική διάσταση της ποιητικής εικόνας και τη λειτουργία του ύπνου και του ονείρου, όπως αποτυπώνεται στο «Αμούρ-Αμούρ».³²

Στο ποίημα ποιητικής «Κινηματογράφος ή Cinema ή Movies» το στοιχείο της μαγείας και του θαυμαστού (*merveilleux*) απορρέει από το «φως της εικόνας»,³³ η οποία δεν αναπαριστά απλώς, αλλά σημαίνει («αστραπή»). Η αφηγηματική ροή όχι μόνο της ποιητικής αλλά και της κινηματογραφικής εικόνας αποτυπώνει όσο σε καμία άλλη τέχνη την «*beauté convulsive*», τη συγκλονιστική, τη σπασμωδική ομορφιά.³⁴ Στη συμπλοκή

31. «Ο κινηματογράφος εργαλείο της ποίησης», Κείμενα και συνεντεύξεις του Luis Buñuel, στο *Luis Buñuel*, σ. 162. Πβ. και Dominique Noguez, *Une Renaissance du cinéma. Le cinéma «underground» américain*, Παρίσι, Éditions Paris Experimental (Classiques de l'Avant-Garde), 2002.

32. «Αμούρ-Αμούρ», σ. 18. Πβ. και σ. 12: «Μία φωτογραφία ζει, έχει ολόκληρη δική της δράση, συνυφασμένη με την ζωή του θεατή, όπως ένα φλουρί, ένα κρύσταλλο ή ένα γάντι».

33. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού* (Πρώτο Μανιφέστο 1924), εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις Ελένη Μοσχονά, Αθήνα, Δωδώνη, 1972, σ. 40.

34. André Breton, «La beauté sera convulsive», *Minotaure* 5 (1934). Για την οπτική εικόνα και τη σχέση της με το «πραγματικό», την καλλιτεχνική θέση της φωτογραφίας στον υπερρεαλισμό, βλ. Ανδρέας Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μτφρ. Στ. Ν.

των δύο διαφορετικών αφηγηματικών κόσμων και κωδίκων, το κειμενικό υποκείμενο θεματοποιεί το *decourage* και δίνει έμφαση στη σύνθεση, στην προσωπική νοσηματοδότηση του *montage* (*Cut! | Cut! | Coupez!*), ταυτίζοντας τη δύναμη της εικόνας της ποίησης, της πιο διανοητικής από τις καλές τέχνες, με εκείνη του σινεμά, της υλικότερης δηλαδή από τις τέχνες.³⁵ Η ταύτιση της ποιητικής με την κινηματογραφική εικόνα ξεκλειδώνει και διευρύνει την ερμηνεία του εμπειρικού ορισμού της ποίησης ως ανάπτυξης στίλβοντος ποδηλάτου στην κινηματογραφική εικόνα ως «αστραπτερού τροχού της ζωής» που μας επιστρέφει εκστατικά στη χώρα του ονείρου.³⁶ αποτυπώνει δε τη στιγμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως την απόλυτη και την πιο ολοκληρωμένη στιγμή ωρίμανσης, στιγμή υψηλής και κορυφαίας αποκαλυπτικής εμπειρίας.

Σε ό,τι αφορά στην τεχνική της συμπάραθεσης αντιτιθέμενων εικαστικά και εννοιολογικά στοιχεία και εικόνων, στο ίδιο κειμενικό περιβάλλον, θα μπορούσαμε, στο πλαίσιο της διακαλλιτεχνικής ανάγνωσης του έργου, να παρατηρήσουμε επιπλέον ότι στη σύνθεση του «Αμούρ-Αμούρ», εκτός από τις τεχνικές της υπερρεαλιστικής γραφής, απηχείται και η τεχνική του σοβιετικού κινηματογράφου, του λεγόμενου διανοητικού ή ιδεολογικού *montage*.³⁷ Πρόκειται για τη συσχέτιση δύο εικόνων στο *montage* από την οποία προκύπτει μια τρίτη αφηρημένη έννοια που δεν υπάρχει σε

Κουμανούδης, Αθήνα, Ύψιλον, 1981. Βλ. ακόμη Δημήτρης Τσατσούλης, *Διάλογος εικόνων. Φωτογραφία και σουρρεαλιστική αισθητική στη σκηνική γραφή της Societas Raffaello Sanzio*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2011 και, του ίδιου, *Η γλώσσα της εικόνας. Φωτογραφία και σουρρεαλισμός. Με τον φακό του Raoul Ubac*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2015 (δεύτερη έκδοση αναθεωρημένη).

35. Kracauer, «Δύο κόσμοι. Το υλικό και το πνευματικό συνεχές», *Θεωρία του κινηματογράφου*, σ. 341-342. Για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, βλ. Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca - Λονδίνο, Cornell University Press, 1990. *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Καλλιγράφος, 2013.

36. Kracauer, «Κινηματογράφος – ο “αστραπτερός τροχός της ζωής”», *Θεωρία του κινηματογράφου*, σ. 251 κ.ε. Ο Εμπειρικός, στον ορισμό τούτο της ποίησης, όπου τα «άνθη μιλούν» και ανοίγουν αποκαλύπτοντας μικρά θαύματα-παιδίσκες, φαίνεται ότι συνομιλεί και με τον Βαλερύ, ο οποίος ορίζει την εμπειρία της αποκάλυψης ως άνθος: «L'être qui s'émerveille est beau comme une fleur». Paul Valéry, «Dialogue de l'arbre», (*Œuvres*, επιμ. Jean Hytier, τ. II, Bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι, 1960, σ. 185.

37. Σ. Μ. Αϊζενστάιν, «Διανοητικό μοντάζ», *Η μορφή του φιλμ*, μτφρ. Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, τ. Α', Αθήνα, Αιγόκερως, χ.χ., σ. 107-109. Βλ. και τα πρωτοποριακά κείμενα του Νικόλα Κάλας «Για τον κινηματογράφο», *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, επιμ.

καμία από τις δύο εικόνες. Αυτή η τεχνική, το νευρώδες montage, πρωτοεμφανίστηκε στον σοβιετικό κινηματογράφο· χρησιμοποιήθηκε δημιουργικά και τεκμηριώθηκε θεωρητικά από τον Αϊζενστάιν και διαφέρει από το montage αλληλουχίας. Οπωσδήποτε η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε και για λόγους προπαγάνδας, αλλά αυτή η χρήση της δεν αφορά, βέβαια, στο κείμενο του Εμπειρικού. Η ιδεολογική βάση του σοβιετικού montage εδράζεται πάντως στη μαρξιστική και την εγγελιανή διαλεκτική, φιλοσοφικά συστήματα στα οποία επίσης εδράζεται το κοσμολογικό και ιδεολογικό όραμα του Εμπειρικού.³⁸ Το μαρξιστικό ιδεολογικό υπόβαθρο, η ελευθερία, ο έρωσ, η κατάφαση αποτελούν εννοιολογικές δεσπόζουσες όχι μόνο στο «Αμούρ-Αμούρ», αλλά σε όλο το αφηγηματικό έργο του Εμπειρικού.

Η ανακάλυψη της μαγείας και του θαυμαστού στον υπερρεαλιστικό αλλά και τον σοβιετικό κινηματογράφο και ιδιαίτερα ο θαυμασμός του Εμπειρικού προς το έργο του Αϊζενστάιν πιστοποιείται και στο «Αμούρ-Αμούρ» από την τολμηρή σύνθεση των εικόνων, που υπερβαίνει τα αιτήματα του υπερρεαλισμού, από τις λανθάνουσες αναφορές του αφηγητή σε στοιχεία από τις ταινίες του Αϊζενστάιν, αλλά και από τη μαρτυρία του Λεωνίδα Εμπειρικού, ο οποίος επιβεβαιώνει ότι στη βιβλιοθήκη υπάρχουν, στη ρωσική γλώσσα, τα θεωρητικά δοκίμια του σκηνοθέτη και ότι πολύ συχνά, από μικρή ηλικία, παρακολουθούσε τις ταινίες του Αϊζενστάιν με τον πατέρα του.³⁹

Η αρχετυπική έννοια της «μητέρας Ρωσίας» δεσπόζει και στη σινεόπερα Αλεξάντερ Νιέφσκυ. Σε μια κορύφωση της αφήγησης, στο «Αμούρ-Αμούρ», το κειμενικό υποκείμενο βιώνει μια φαντασίωση νέας, ξέστηθης, ξανθής κοπέλας, η οποία μόλις έχει αφήσει την ανάγνωση του βιβλίου με τις περιπέτειες του Ποτέμκιν στη Βεσσαραβία· μέσα στον λιβιδικό παράδεισο της φύσης, όπου συνευρίσκονται ερωτικά τα ζώα, ο κέλης με τη φοράδα, η κοπέλα κλείνει τα μάτια της και φαντασιώνεται σεξουαλικά τον Ποτέμκιν. Ο αφηγητής συνενώνει, στην κινηματογραφική αυτή σκηνή, το ουτοπικό ιδεώδες της απελευθέρωσης του έρωτα με την τέχνη και την

Αλέξ. Αργυρίου, Αθήνα, Πλέθρον, 1982, σ. 179-203, όπου γίνεται ιδιαίτερος λόγος για τις τεχνικές του montage του Αϊζενστάιν.

38. Λεωνίδα Εμπειρικός, «Δεν είχε εγκαταλείψει τη μαρξιστική θεωρία κατ' ουσίαν», Οι μαρξιστικές ιδέες στη νεοελληνική λογοτεχνία, περ. Το Δέντρο, τχ. 222-223 (Χειμώνας 2018) 63-67.

39. Ευχαριστώ και εδώ τον κ. Λεωνίδα Εμπειρικό, ο οποίος πρόθυμα μου έδωσε χρήσιμες πληροφορίες.

επανάσταση. Η αναφορά είναι, όπως φαίνεται, διττή: αφορά τόσο στον πραγματικό Ποτέμκιν, τον εραστή της Αικατερίνης, όσο και στο εμβληματικό κινηματογραφικό έργο *Θωρηκτό Ποτέμκιν*. Λανθάνει επομένως και μια ερωτική αναφορά στη σχέση του αφηγητή με τον κινηματογράφο: υπάρχει μάλιστα λανθάνουσα προβολή του αφηγητή στον Ποτέμκιν, αφού ο ίδιος μας έχει προϋδεάσει για τις περιπλανήσεις του στη Βεσσαραβία. Ο Ποτέμκιν μπορεί να προσληφθεί και ως ερασιτέχνης σκηνοθέτης, αφού φρόντισε να μεταμφιέσει τους στρατιώτες σε χωρικούς και να κατασκευάσει τεχνητές προσόψεις σπιτιών δημιουργώντας τεχνητά χωριά, ώστε η Αικατερίνη, στην περιοδεία της, να αισθανθεί ότι έχουν προσκτηθεί νέα τμήματα στην αυτοκρατορία και ότι ο λαός της απολαμβάνει μια ευτυχισμένη διαβίωση. Στο όνομα Ποτέμκιν συμβολοποιείται διαχρονικά το νόημα της αριστουργηματικής κινηματογραφικής ταινίας αλλά και της εξέγερσης. Θα λέγαμε ότι «στη βάση των πρωτείων πάντοτε του Έρωτα διερευνάται και η σχέση του αφηγητή με την επανάσταση». ⁴⁰ Ο έρωτας, άλλωστε, για τους υπερρεαλιστές «δεν είναι μόνο ένας δρόμος για την υπερπραγματικότητα», έχει και γνωστική διάσταση, «αποτελεί στάση ζωής και ένα μέσο γνώσης του κόσμου». ⁴¹

Η ειδολογική υβριδικότητα, η συγχρονική σύνθεση των ειδών και παράλληλα η καλλιτεχνική υβριδικότητα και η συγχρονική συνύπαρξη και εναρμόνιση των τεχνών (ποίηση, ζωγραφική, χορός, μουσική, φωτογραφία, κινηματογράφος) αποτελεί ένα από τα μείζονα επιτεύγματα του Αϊξενστάιν, ο οποίος συνδέθηκε με τους υπερρεαλιστές. ⁴² Ο δεσπόζων ρητορικός δείκτης βλέπω (σε ενεστώτα και παρελθοντικό χρόνο, που στα συγκεκριμένα κειμενικά συμφραζόμενα ισοδυναμεί με το *point of view*, τη λήψη από την «υποκειμενική» οπτική γωνία, σαν η κάμερα να είναι τα μάτια του), δεν αφήνει αμφιβολία ότι η ποιητική εικόνα του Εμπειρικού διανοίγεται σαν πανοραμική κάμερα προς την κινηματογραφική της διάσταση.

Η παρατήρηση του Ζ. Ι. Σιαφλέκη ότι η υπερρεαλιστική εικόνα του Εμπειρικού προεκτείνει «εμφανώς τον ορισμό του Reverdy για την ποιητική εικόνα, αλλά και τις αντίστοιχες απόψεις του Breton», μπορεί να τεκμηριωθεί μόνο μέσα από τον συσχετισμό της εμπειρικής ποιητικής

40. Πβ. Μιχαήλ, *Μορφές του μεσοσιανικού*, σ. 164.

41. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο πόημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1989, σ. 84.

42. Βλ. ενδεικτικά *Conscious Hallucinations. Filmic Surrealism*, επιμ. Deutsches Filminstitut - DIF, Belleville, 2014.

εικόνας με το σινεμά.⁴³ Η κατεύθυνση προς την οποία ανοίγει το βλέμμα του ο αφηγητής είναι εκείνη της ενσωμάτωσης της φωτογραφίας και της δυναμικής σύνθεσης των τεχνών που επιτυγχάνει ο κινηματογράφος, και μάλιστα ο κινηματογράφος εκείνος που συνδέει το νόημα της επανάστασης με την έκσταση, τον εξωτισμό και τον μυστικισμό.⁴⁴

Το «Αμούρ-Αμούρ», αφομοιώνοντας την υπερρεαλιστική ποιητική και κοσμολογική θεώρηση του Μπρετόν, την ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ, τις τεχνικές της νέας, ραγδαία εξελισσόμενης, έβδομης τέχνης και της φωτογραφίας, καθώς και τη φιλοσοφία του Εγέλου, λειτουργεί ως πολύπλοκο ποιητικό εργαστήριο, που παραμένει ακόμη ανοικτό σε νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

Ο ποταμός Αμούρ, ο Έρωσ, αποτελεί μεταφορά της εναρμόνισης των αντιθέσεων σε όλα τα επίπεδα που περιλαμβάνουν τις εκφάνσεις του έρωτα, σαρκικού ή πνευματικού, πανανθρώπινου και παγκόσμιου, συμπαντικού, αρχετυπικού έρωτα για τη μητέρα,⁴⁵ τη μητέρα Ρωσία, που συνέλαβε και υλοποίησε το θαύμα της συνθετικής εναρμόνισης των τεχνών.⁴⁶ Επιπλέον ο Αμούρ εμπεριέχει τον έρωτα για την εξέγερση και την επανάσταση· εναρμονίζει δε όλες τις αντιθέσεις, αφού αίρει και τη θεμελιώδη αντίθεση ανάμεσα στον πόλεμο και την ειρήνη· όλα «ειρηνεύουν» μέσω της αποκαλυπτικής εμπειρίας και της κατάφασης.

Η Ρωσία λειτουργεί ως χώρος προβολής και οργάνωσης επιθυμιών, όπου ο αφηγητής έχει τη δυνατότητα να επεξεργάζεται την ελευθερία και το όνειρο επιστρέφοντας επιλεκτικά στο ιστορικό όσο και το καλλιτεχνικό-πολιτισμικό γίγνεσθαι του παρελθόντος, που ενοποιείται με το

43. Ο Σιαφλέκης συζητά την προέκταση της υπερρεαλιστικής εικόνας του Εμπειρικού μόνο σε σχέση με την «απόκλιση» του από την «ορθόδοξη πρακτική» της αυτόματης γραφής: *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός*, σ. 35-36, 46, 55.

44. Ας θυμηθούμε, λ.χ., την ταινία *Que viva Mexico* του Αϊζενστάιν, όπου η πανοραμική κάμερα εστιάζει από την πρώτη σκηνή στους μυστηριώδεις «αθάνατους κάκτους» της ερήμου του Μεξικού, που τόσο έλκουν τον Εμπειρικό και κατέχουν εξέχουσα θέση στην Οκτάνα.

45. Σύμφωνα με τον Λεωνίδα Εμπειρικό, στα *Γραπτά* ο αφηγητής «εστιάζει στην παιδική σεξουολικότητα και στη λύση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, δηλαδή στο ξεπέραςμα της λανθάνουσας περιόδου, η οποία ευθύνεται για τα συμπλέγματα των ανθρώπων που κατ' επέκταση δημιουργούν τις προϋποθέσεις για τις καταστροφές εντός της Ιστορίας»· *Τα Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία του Ανδρέα Εμπειρικού*. Δημοσιευμένα κείμενα και παραλειπόμενα, περ. *Ποιητική*, τχ. 17 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016) 156.

46. Αϊζενστάιν, *Η μορφή του φιλμ*, τ. Α'-Β'. Για τη μουσική δομή της ταινίας *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, βλ. ενδεικτικά Ι. Ζουμπουλάκης, «Το θαύμα του Αϊζενστάιν», εφ. *Το Βήμα*, 24.11.2008.

παρόν και το μέλλον. Βασικός πυρήνας της Προσωπικής μυθολογίας του, η μυθο-ιστορία της Ρωσίας πρόσλαμβάνει στο «Αμούρ-Αμούρ» (όπως και στο *Ες Ες Ες Ερ Ρωσσία*) μιαν επαναστατικά ουμανιστική διάσταση:

οι μύθοι στους οποίους φαίνεται να εντάσσονται οι καταστάσεις του Εμπειρικού, ανήκουν σε αρχετυπικές μορφές, αφορούν δηλαδή στον αιώνιο άνθρωπο και που έτσι καταγράφονται οι «στοιχειακές» του σχέσεις. Είναι μια μορφή άρνησης της κακοδαιμονίας που μαστίζει από τότε τις σύγχρονες πολιτείες, οι οποίες επιβάλλουν στους ανθρώπους, που διαβιούν μέσα τους, συνεχείς συνθηκολογήσεις, στο όνομα αρχών που δεν έχουν πια ηθικά ερείσματα; Πιθανόν.

παρατηρεί, ήδη το 1976, ο Αλέξ. Αργυρίου.⁴⁷

Στο «Αμούρ-Αμούρ» αποτυπώνεται ανάγλυφα η μυθοποιημένη εικόνα της Ρωσίας και το κειμενικό υποκείμενο αφήνεται στην επαναμάγευση μέσω της ανακατασκευής της μνήμης. Σε μεταγενέστερες αφηγήσεις που σχετίζονται με τη μετέπειτα εμπειρία της Ρωσίας, λ.χ. στο *Ταξίδι στη Ρωσσία*, το 1962, ο αφηγητής βιώνει αμφιθυμικά συναισθήματα, αν και μάλλον συνειδητά αποφεύγει να σχολιάσει αρνητικά την πραγματική Ρωσία, ενώ ο Θεοτοκάς κάνει λόγο για «δικτατορία».⁴⁸

Η συγχορδία των τεχνών διατρέχει πάντως όλο το ποιητικό έργο του Εμπειρικού· ο ίδιος άλλωστε μας υποδεικνύει ότι συνθέτει την *Οκτάνα* ανάμεσα στην προσευχή και τον παιάνα.⁴⁹ Στη μελέτη της «πρώτης ύλης» της γλώσσας του («στην αλχημιστική έννοια»),⁵⁰ στη μελέτη δηλαδή των οπτικών ήχων, της πολυδιάστατης οπτικοακουστικής αντίστιξης, της ηχητικής, ακουστικής αποτύπωσης και των ιδιοτήτων του ποιητικού του λόγου, της ηχολογίας, θα λέγαμε, του ποιητή, δεν θα μπορούσε να αγνοήσει κανείς τη συνθετική αντίληψη για τη μετρική, ρυθμική, τονική διάσταση του φιλμ, όπως τη διατυπώνει ο Αϊζενστάιν στα θεωρητικά δοκίμιά του για τη μορφή και την ποιητική του φιλμ, η οποία φαίνεται ότι γονιμοποιεί τη λεκτική-γλωσσοπλαστική ιδιοφυΐα του μείζονος λυρικού ποιητή Εμπειρικού, αποτυπώνοντας ένα απaráμιλλο γλωσσικό, οπτικο-

47. Αλέξ. Αργυρίου, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και ο υπερρεαλισμός», *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, Γνώση, 1983, σ. 122.

48. Εμπειρικός, *Ταξίδι στη Ρωσσία*. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ταξίδια. Περσία, Ρουμανία, Σοβιετική Ένωση, Βουλγαρία*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1971, σ. 82.

49. *Οκτάνα*, σ. 79.

50. Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα» (1953), *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, σ. 150-151.

ηχητικό αμάλγαμα στη νεοελληνική γλώσσα. Η ποιητική του Εμπειρικού στηρίζεται στη διακαλλιτεχνική μείξη και τούτο μένει να μελετηθεί διεξοδικά και στο υπόλοιπο έργο του. Ο Εμπειρικός, πρωτοπόρος «ποιητής του αυτοσχεδιασμού»,⁵¹ πιστός στις επιταγές του υπερρεαλισμού, «έξω από κάθε έλεγχο που επιβάλλει η λογική, η αισθητική ή ηθική μέριμνα», αντιστέκεται σε κάθε μορφής «συμβατική ή τυποποιημένη αισθητική, ηθική ή λογική κατασκευή»⁵² με τις «Λέξεις» και τις εικόνες, «τις μόνες ικανές να εκφράσουν πιστά ακέραιη την έκσταση του ποιητή».⁵³

51. Αργυρίου, «Ανδρέας Εμπειρικός: Ένας ποιητής του αυτοσχεδιασμού», σ. 96.

52. Και στο σημείο αυτό μεταφέρονται αυτούσια τα λόγια του Μπρετόν από τα *Μανιφέστα*: πβ. Πατρομανωλάκης, «Αντί προλόγου».

53. Maurice Nadeau, *Η ιστορία του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Αλεξ. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα, Πλέθρον, 1978, σ. 26.