

ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΜΑΤΙΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟ: ΠΑΡΩΔΙΕΣ, 1939-45

Τόσο με τη στενή όσο και με την ευρύτερη έννοιά της¹, η παρωδία έχει θεωρηθεί ως «ένας από τους τρόπους με τους οποίους οι μοντέρνοι καλλιτέχνες κατόρθωσαν να έρθουν αντιμέτωποι με το βάρος του παρελθόντος»². Στην περίπτωση όμως των παρωδιών του ελληνικού υπερρεαλισμού ισχύει, ως επί το πλείστον, ακριβώς το αντίθετο: ποιητές παλαιότερων ποιητικών γενιών προσπάθησαν, με το όπλο που τους προσέφερε η παρωδία, να αντιμετωπίσουν την απειλή ενός τολμηρά ανανεωτικού ποιητικού μέλλοντος, όπως διαγραφόταν κυρίως στην *Υψικάμινο* του Εμπειρίκου (που υπήρξε και ο δημοφιλέστερος στόχος των παρωδιών που θα με απασχολήσουν), αλλά και στις πρώτες ποιητικές συλλογές του Εγγονόπουλου. Αναφέρομαι στις περιπτώσεις των μετασυμβολιστών ποιητών Ναπολέοντα Λαπαθιώτη και Κώστα Ουράνη, που θα εξετάσω στη συνέχεια σε συνδυασμό με το εν πολλοίς πρωτότυπο παρωδιακό εγχείρημα της Ταυρίας Σοφένκου (ψευδώνυμο της διευθύντριας των *Μουσικών Χρονικών* Σοφίας Κενταύρου).

Οι τρεις αυτές απόπειρες παρωδίας του ελληνικού υπερρεαλισμού παρουσιάζουν ενδιαφέρον, καθώς κυμαίνονται, όπως θα δούμε, από την έντονη παραμόρφωση (γκροτέσκο) ως τη δημιουργική ανασύνθεση του στόχου τους. Επιπλέον, όλες τους προσφέρουν νέα στοιχεία για την κριτική υποδοχή του υπερρεαλισμού· γιατί, αν κάθε ποίημα είναι μια «κριτική σε στίχο»³, αυτό ισχύει βέβαια περισσότερο για το παρωδιακό ποίημα. Με το να αναπαράγει και, συγχρόνως, να μετασχηματίζει τους ποιητικούς τρόπους του αντικειμένου της, η παρωδία μπορεί να ρίξει φως στους εκφραστικούς του μηχανισμούς, να μας απο-

1. Όπως επισημαίνει η Linda Hutcheon στην πρωτοποριακή μελέτη της *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1985, σσ. 31-32), η λέξη παρωδία συντίθεται από τα «παρά» και «ωδή». Στον παραδοσιακό ορισμό της έννοιας το «παρά» ερμηνεύεται ως «σε αντίθεση», και κατά συνέπεια η παρωδία θεωρείται ως μια σύνθεση που μιμείται τους εκφραστικούς τρόπους και το περιεχόμενο ενός έργου με στόχο να το γελοιοποιήσει· στον ευρύτερο ορισμό της έννοιας το «παρά» ερμηνεύεται ως «στο πλάι», «παράλληλα», και έτσι στόχος της παρωδίας δεν είναι απαραίτητα η γελοιοποίηση του «πρωτοτύπου» αλλά η αναδιαμόρφωσή του διαμέσου μιας κριτικής απόστασης (σσ. 31-32).

2. Ο.π., σ. 29.

3. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York 1975, σ. 3.

καλύψει την ποιητική του ουσία.

Συντηρητικότερος, μετρικά και εκφραστικά, ποιητής από τον Ουράνη αλλά και δηλωμένος εχθρός του υπερρεαλισμού⁴, ο Λαπαθιώτης συνέθεσε μια παρωδία της *Υψικαμίνου*, που με την παραμορφωτική μίμηση της σύνταξης και των εκφραστικών τρόπων της πρώτης περιόδου του Εμπειρικού φτάνει στα όρια του γκροτέσκου. Η παρωδία αυτή είναι η τελευταία —η δέκατη— μιας σειράς μιμήσεων που δημοσίευσε ο Λαπαθιώτης με το ψευδώνυμο Πλάτων Χαρμίδης στο περιοδικό *Πνευματική Ζωή*, στα χρόνια 1938-39, κάτω από τον γενικό τίτλο «Α la manière de...»⁵. Όπως σωστά σημειώνει ο Σωτήρης Τριβυζάς⁶, μόνο στις τρεις τελευταίες από αυτές τις μιμήσεις, που αφιερώνονται στους Καββαδία, Δρίβα και Εμπειρικό έχουμε να κάνουμε με παρωδίες, με κείμενα δηλαδή όπου η διάθεση μετατρέπεται από παιγνιωδώς μιμητική σε έντονα κριτική και πολεμική. Και μόνο στην περίπτωση του Εμπειρικού, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς, η παρωδία αποκτά και μια αποκαλύπτα σατιρική διάσταση, καθώς ο Λαπαθιώτης φαίνεται να επιχειρεί όχι τόσο να παραπέμψει στο εκφραστικό σύστημα του Εμπειρικού, όσο να καταδικάσει, συγκαλυμμένα αλλά και άμεσα, το υπερρεαλιστικό εγχείρημα και τον ίδιο τον Εμπειρικό⁷. Παραθέτω το ποίημα του Λαπαθιώτη:

«Εξοπλισμοί»

Η παρονυχίδα των ενώσεων εμπαιζει του κονίκλους των κροτάφων, υπόδημα και τελετή-ζουμπούλι. Δεν αποβλέπει τόσο στον ασπάλαχα, που ελλοχεύει με κουφούς θυσάνους, φωταγωγός ανώφελων υπερθεματισμών, ακροβατικής αυθαιρεσίας. Σμήνος ευθέτων εξυπηρετήσεων — ανέφελος και πάνδημος Ηρώδης, εκκωφαντικών απομονώσεων και περιστροφικών εξιλασμών. Εκκρίσεις αφιλοκερδείς, ευνοϊκοί λαμπτήρες. Πυροσβέστης εθελουφλών προς τα βελουδένια περιθώρια, και καταστρατηγών την υποτεινούσαν μεταξύ λιθίνων παραδείσων. Συλλήψεις ενδομύχων αναιρέσεων, παρεμφερών με Καναρίους νήσους — τρία πουλάκια κάθονται, κατάπλασμα, λεκάνη...

4. Το 1938 είχε δημοσιεύσει στη *Νέα Εστία* ένα από τα πρώτα ελληνικά λετριστικά ποιήματα, το περίφημο «Βάο, γάο, δάο!», με τη χαρακτηριστική ένδειξη «Σονέττο υπερσurreαλιστικό»: το ποίημα συνοδεύεται από κείμενο τιτλοφορούμενο «Πέραν του surreαλισμού», όπου με σαρκαστική ειρωνεία ο Λαπαθιώτης διακηρύσσει τη διάθεσή του να προωθήσει περαιτέρω τις καινοτομίες του υπερρεαλισμού καταργώντας, εκτός από τη λογική, και την ίδια τη γλώσσα (*Νέα Εστία* 23, 1938, 485-86).

5. *Πνευματική Ζωή*, αρ. 41 (10 Φεβρουαρίου 1939) 39. (Ανατύπωση στο περιοδικό *Νέα Σύνορα*, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1970, σ. 77).

6. Βλ. «Δέκα και ένα άγνωστα στιχουργικά γυμνάσματα του Λαπαθιώτη», *Πόρφυρας* 69 (Απρίλιος-Ιούνιος 1994) 149-51

7. Ως γνωστόν, η σάτιρα αναφέρεται περισσότερο σε πρόσωπα ή θέματα, ενώ η παρωδία σε λέξεις. Ο Joseph A. Dane γράφει χαρακτηριστικά: «Ο στόχος και το σημείο αναφοράς της σάτιρας είναι ένα σύστημα περιεχομένου (res)· της παρωδίας είναι ένα σύστημα έκφρασης (signa)» («Parody and satire: a theoretical model», *Genre* 13, 2, καλοκαίρι 1980, 145-59. Για τη σχέση παρωδίας και σάτιρας βλέπε τη διδακτορική διατριβή της Κατερίνας Κωστίου, *Η ποιητική της Ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ* στο αφηγηματικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα, Α.Π.Θ., 1995, σσ. 173-77, από όπου αντλώ την παραπάνω παραπομπή και όπου παρατίθεται χρήσιμη βιβλιογραφία.

Είναι εμφανής ο «εξοπλισμός» του κειμένου όχι τόσο με το ίδιο το λεξιλόγιο της *Υψικαμίνου* όσο με τη βαρύγδουπη επισημότητά του, καθώς και με το μεικτό —με έμφαση στην καθαρεύουσα— γλωσσικό του ιδίωμα. Αυτό ωστόσο που κάνει το ποίημα του Λαπαθιώτη πιο δύσκαμπτο και από το πλέον δυσπροσπέλαστο κείμενο της *Υψικαμίνου* είναι η αφύσικη συντακτική του πυκνότητα, που εμφανώς διαστρεβλώνει τον συντακτικά άψογο λόγο του Εμπειρικού. Η πυκνότητα αυτή μεθοδεύεται κυρίως με την εξαιρετικά φειδωλή χρήση του ρήματος· με την εξαίρεση του, άσχετου με την κυρίως αφήγηση, καταληκτήριου «τρία πουλάκια κάθονται», δεν χρησιμοποιούνται παρά τρία ρήματα, και αυτά συγκεντρωμένα στις τρεις πρώτες σειρές της παρωδίας. Η απουσία ρημάτων εξισορροπείται από την κατά κόρον χρήση της μετοχής που, σε συνδυασμό με την πληθωρική χρήση του επιθέτου, δημιουργούν ένα λόγο στατικό, ο οποίος αντί να αφηγείται συσσωρεύει ουσιαστικά και επιθετικούς προσδιορισμούς. Με το να καταστρατηγεί τους συντακτικούς κανόνες ο Λαπαθιώτης παραμορφώνει αυθαίρετα τον παρωδιακό του στόχο δίνοντας μια παραπλανητική εικόνα όχι μόνο της *Υψικαμίνου* αλλά και του υπερρεαλισμού γενικότερα, ο οποίος πάντοτε σεβάστηκε τη δομή του λόγου.

Αλλά ο ποιητής εκφράζει και αμεσότερα την αποδοκιμασία του, με μια σειρά λέξεων και φράσεων που παραπέμπουν, εν είδει ποιητικού αυτοσχολίου, στην υπερρεαλιστική τεχνική, π.χ.: «εμπαίζει τους κονίκλους των κροτάφων», «ανώφελων υπερθεματισμών», «ακροβατικής αυθαιρεσίας», «καταστρατηγών», «συλλήψεις ενδομύχων αναιρέσεων»⁸. Η παρωδία κλείνει με μία σατιρική νότα σε δεκαπεντασύλλαβο, που με τον ωμά χοροϊδευτικό, θυμωμένο σχεδόν χαρακτήρα της, καθιστά περισσότερο απ' όσο θα έπρεπε φανερό τον σκοπό του κειμένου και μας αποτρέπει —όπως άλλωστε και η διαστρεβλωμένη σύνταξη— από το να το εκλάβουμε ως υπερρεαλιστικό ποίημα, μολονότι ο Λαπαθιώτης το παρουσιάζει ως απλή μίμηση.

Σε αντίθεση με τον Λαπαθιώτη, που με τα ποιήματά του στην *Πνευματική Ζωή* είχε ως στόχο όχι τόσο συγκεκριμένα έργα όσο τους ποιητές τους (δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στην παρωδία της *Υψικαμίνου* κυριαρχεί ένα τρίτο πρόσωπο που δέχεται τα βέλη του ποιητή, ένας «ανέφελος και πάνδημος Ηρώδης» που θα πρέπει να είναι ο Εμπειρικός), ο Ουράνης έχει ως αντικείμενό του συγκεκριμένα υπερρεαλιστικά κείμενα, τα οποία και προσεγγίζει με μεγαλύτερη γνώση, προσοχή και, ως ένα σημείο, σεβασμό απ' ό,τι ο ομότεχνός του. Πέντε χρόνια μετά τον Λαπαθιώτη, δημοσιεύει στο περιοδικό *Ορίζοντες* με το ψευδώνυμο «Κλεάνθης» τέσσερις παρωδίες ισάριθμων ποιητικών συλλογών: της *Υψι-*

8. Ας σημειωθεί ότι η φράση «Καναρίους νήσους», που σφηνώνεται ανάμεσα στην παρωδία και στον σατιρικό της σχολιασμό, φαίνεται να είναι αντλημένη όχι από την *Υψικάμινο*, αλλά από το ποίημα «Αμαζόνες» της πρώτης ποιητικής συλλογής του Εγγονόπουλου, που είχε δημοσιευτεί ένα χρόνο πριν (*Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, 1938).

καμίνου, του Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν, των Κλειδοκυμβάλων της σιωπής και της Αμοργού»⁹. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όπως και ο Λαπαθιώτης, παρουσιάζει τις παρωδίες του ως μιμήσεις, εισάγοντάς τες με το προσδιοριστικό «A la manière de...» και τοποθετώντας τες κάτω από τον γενικό τίτλο «Οι καινούργιες ποιητικές τεχνοτροπίες». Η σύζυγος του Ουράνη, κριτικός Άλκης Θρύλος, συμπεριέλαβε τα τέσσερα ποιήματα στα Άπαντα του ποιητή (που επιμελήθηκε και εξέδωσε αμέσως μετά το θάνατό του, το 1953), στεγάζοντάς τα κάτω από τον αμφίσημο τίτλο «Παιχνίδια» και προσθέτοντας μίαν εύγλωττη επεξήγηση: «Τα pastiches αυτά τα συνέθεσε παίζοντας. Πίστευε ότι δεν είναι δύσκολο να γραφούν “μοντέρνα ποιήματα”».

Ίσως ο Θρύλος χρησιμοποιεί τον όρο *pastiche* ως ένα συνώνυμο της παρωδίας, όπως συνηθιζόταν κυρίως στη γαλλική λογοτεχνία¹⁰, ωστόσο οι δύο όροι δεν ταυτίζονται. Το *pastiche*, που θα μπορούσε συνοπτικά να περιγραφεί ως συμπλήρωμα μοτίβων ενός έργου ή συγγραφέα έτσι ώστε να δίνει την εντύπωση ότι ανήκει στον ίδιο το συγγραφέα¹¹, δεν ενέχει απαραίτητα το στοιχείο της κριτικής απόστασης από το αντικείμενό του ούτε απαιτεί έναν, μικρό έστω, μετασχηματισμό του —βρίσκεται δηλαδή πλησιέστερα στην έννοια της μίμησης απ' ό,τι η παρωδία. Νομίζω ότι θα ήμασταν ακριβέστεροι αν χαρακτηρίζαμε τα κείμενα του Ουράνη ως παρωδίες που χρησιμοποιούν ως ένα βαθμό (κυρίως η τέταρτη) την τεχνική του *pastiche*.

Η πρώτη από τις παρωδίες αυτές, πάντως, η αφιερωμένη στην *Υψικάμινο*, λίγο διαφέρει από τη μίμηση. Μόνο ένας πολύ προσεκτικός αναγνώστης της *Υψικάμινου* θα κατόρθωνε να αντιληφθεί τη διαφορετική ταυτότητα του συγγραφέα, αν υποθέσουμε ότι έβρισκε το κείμενο σε μια ανθολογία υπερρεαλιστικής ποίησης. Γιατί σε αντίθεση με τον Λαπαθιώτη, ο Ουράνης φαίνεται να έχει κατανοήσει και οικειοποιηθεί ικανοποιητικά τους τρόπους με τους οποίους ο Εμπειρικός δημιουργεί την υπερρεαλιστική έκπληξη στην *Υψικάμινο*¹². Το λεξιλόγιο είναι, σε μεγάλο βαθμό, αντλημένο απευθείας από τον Εμπειρικό. Η σύνταξη δεν διαφέρει από αυτήν της *Υψικάμινου* και η έκπληξη επιδιώκεται τόσο στο επίπεδο του συνδυασμού των λέξεων όσο και σε αυτό των φράσεων, π.χ.: «Ο διαγώνιος δρόμος ήτο μεστός από αλαβουργίδας και το επανωφόρι της δενδροστοιχίας προωθούσε την πολίχνην μέχρις ότου περιεπλάκη εις τους μαστούς της αγελάδος». Είναι, επίσης, ευδιάκριτος ένας αφηγηματικός ιστός χάρη στον

9. *Ορίζοντες*, τεύχ. 4 (Απρίλιος 1944) 77.

10. Βλ. Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge 1993, σ. 72.

11. Rose, *ό.π.*, σσ. 72-77.

12. Παρ' όλ' αυτά, δεν αποφεύγεται και εδώ κάποιο μπέρδεμα ανάλογο με εκείνο του Λαπαθιώτη: η φράση «αόμματος δασοφύλακας» (μολονότι η λέξη «δασοφύλακας» απαντά στην *Υψικάμινο*) φαίνεται να απηχεί τον «αόμματο φαροφύλακα» από το ποίημα «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν» της ομώνυμης συλλογής του Εγγονόπουλου.

οποίο το ποίημα δεν θα μπορούσε να καταταγεί στα ιδιαιτέρως αυτοματικά, δηλαδή «θερμά» (σύμφωνα με την ορολογία του Γιατρομανωλάκη¹³) κείμενα της *Υψικαμίνου*. Με φόντο ένα νυχτερινό σκηνικό τελείται μια αρκετά φαντασμαγορική υπερρεαλιστική δραστηριότητα που με την έλευση της ημέρας διαλύεται καθώς προσκρούει στο ρεαλισμό της καθημερινότητας: «Επήλθεν όμως το πρωί και το προαύλιον της οπτασίας περιεπλάκη με τους θυσάνους των χρεωπιστώσεων έως ότου απέκαμαν να γελούν οι στρουθοκάμηλοι και εσταμάτησαν να συνοσιάζονται επιχαρίτως οι δολιχοκέφαλοι». Η απαισιόδοξη αυτή κατάληξη, που θα μπορούσε να εκληφθεί ως ένα ειρωνικό σχόλιο στις υπερρεαλιστικές ακροβασίες που προηγήθηκαν, οπωσδήποτε διαχωρίζει το ποίημα από την *Υψικάμινο*, όπου η κυρίαρχη διάθεση είναι πάντοτε θετική. Το αισιόδοξο όραμα των υπερρεαλιστών για τον κόσμο, αλλά και για την ίδια την ποίηση, φαίνεται πως ξένιζε τους μελαγχολικούς μετασυμβολιστές ποιητές τουλάχιστον όσο και η ρηξικέλευθη υπερρεαλιστική τεχνική¹⁴.

Πιο ενδιαφέρουσες θεωρώ τις παρωδίες του Ουράνη για τις συλλογές *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, και *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*: στην προσπάθειά τους να αναμετρηθούν με τη δαιμόνια παιγνιώδη γραφή του Εγγονόπουλου καταλήγουν να εκλογικεύουν, όπως θα φανεί στη συνέχεια, το αντικείμενό τους υστερώντας φανερά σε σχέση με αυτό.

Η πρώτη παρωδία συνδιαλέγεται ουσιαστικά με δύο από τα ποιήματά του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, με τη «Νυχτερινή Μαρία» και, σε μικρότερο βαθμό, με τις «Αμαζόνες». Έχει δηλαδή ως αντικείμενό της τα πεζά ποιήματα της συλλογής, που διαχωρίζονται από τα ποιήματα σε στίχο χάρη στην επιδεικτικά λογική αφηγηματική τους οργάνωση και στο στοιχείο του μαύρου χιούμορ. Παράθετω το ποίημα του Ουράνη:

II

Όταν ο Γεδεών, τον οποίον υποκοριστικώς ωνόμαζον Ζαρζαβάτην, περιεπλέχθη στα δίχτυα της βροχής και οι λαβίδες του ασυρμάτου διήνοιξαν την πορεία τους διά μέσου μιας εφοδιοπομπής αποτελουμένης από δεκαέξ κυλίβαντες και πέντε (αριθμός 5) αργίτικα πεπόνια, τότε εννόησα καλώς ότι επέστη η τελευταία στιγμή μου. Εσυγχώρησα νοερώς τους δολοφόνους μου και αφέθηκα να πέσω στον πυθμένα του μεταλλείου, το οποίον κατασκευάζει λεκάνες από πορσελάνην και άλλα είδη τυροκομίας. Επηκολούθησε σύγ-

13. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρίκος, Ο Ποιητής του Έρωτα και του Νόστου*, Αθήνα 1983, σσ. 57-59.

14. Το κριτικό κείμενο που δημοσίευσε ο Ουράνης για τον υπερρεαλισμό το 1935 με αφορμή την έκδοση της *Υψικαμίνου* είναι διαφωτιστικό τόσο για τον μετριοπαθή χαρακτήρα της παρωδίας του όσο και για το απομυθοποιητικό της φινάλε: «Διαβάζοντας π.χ. τα ποιήματα του κ. Εμπειρίκου δεν αισθάνθηκα το υγμό του γέλοιου, όπως άλλοι. Ό,τι αισθάνθηκα είναι κάτι ανάλογο μ' ό,τι θα αισθανόταν ένας άνθρωπος μπαίνοντας σ' ένα εργοστάσιο παράδοξου τύπου και βλέποντας ένα πολύπλοκο συγκρότημα ακόμα πιο παράδοξων μηχανών κινουμένων αδιάκοπα χωρίς άλλο σκοπό από το να κινούνται. Τα ποιήματα αυτά έχουν, για να θυμηθώ τον Μπωντλαίρ, την "παγερή λαμπρότητα" του στείρου και του ανωφελούς...» (*Νέα Εστία* 203, 1 Ιουνίου 1935, σ. 540).

χυσις μεταξύ των φαριών και ηνοίχθη κατάλογος εράνων υπέρ της φθισιώσης φοιτητριάς της Νομικής, της καλουμένης Ευαγγελίτσας. Εγώ, όμως, ο οποίος είχα πεθάνει εκ της πτώσεως, μετεφέρθη διά της αεραντλίας εις το δωμάτιόν μου και επέθεσα κρύο νερό στο μέτωπό μου μέχρις ότου ανεκάλυφα ότι ο Γεδεών, ο επικαλούμενος Ζαρζαβάτης, περιεφέρετο εις τον προθάλαμον και κατέγραφε τους σταλακτίτας — έ ν α π ρ ο ς έ ν α.

Πρόκειται εμφανώς για μια επίδειξη μαύρου χιούμορ του τύπου της «Νυχτερινής Μαρίας», καθώς και στα δύο ποιήματα ο αφηγητής επιβιώνει της δολοφονίας του και τη σχολιάζει. Έχουμε να κάνουμε με παρόμοια αποστασιοποιημένη και ειρωνική πρωτοπρόσωπη αφήγηση, καθώς και με παρόμοια αυστηρή αφηγηματική οργάνωση, η οποία, όπως και στη «Νυχτερινή Μαρία», συσχετίζει έντονα αντιθετικές καταστάσεις και καταστρατηγεί τις συμβάσεις του χώρου και του χρόνου επιχειρώντας να ανατινάξει τη λογική με τα ίδια της τα μέσα. Ωστόσο, η δοκιμή του Ουράνη σαφώς υπολείπεται του στόχου της όσον αφορά την οξύτητα του μαύρου χιούμορ. Η μεταθανάτια επιβίωση του αφηγητή προβάλλεται, θα έλεγε κανείς, όχι με την ατάραχη φυσικότητα της «Νυχτερινής Μαρίας» αλλά με αφελή επιδεικτικότητα. Και ενώ η αφήγηση της «Νυχτερινής Μαρίας» μάς οδηγεί με παραπλανητική συνέπεια στον παραλογισμό, η αφήγηση του Ουράνη οργανώνεται κυκλικά (το ποίημα αρχίζει και τελειώνει με την εμφάνιση κάποιου Γεδεών, επικαλούμενου Ζαρζαβάτη), γεγονός που αμβλύνει αισθητά τις όποιες λογικές ακροβασίες του ποιήματος και αποτρέπει τη δημιουργία της αίσθησης του αδιεξόδου, στοιχείου απαραίτητου στο μαύρο χιούμορ¹⁵.

Η παρωδία αυτή δεν χαρακτηρίζεται από τη διακριτική ουδετερότητα της παρωδίας της *Υψικαμίνου*. Οι χοροϊδευτικές προθέσεις του Ουράνη καθίστανται εμφανείς από την κωμική υπερβολή εκφράσεων όπως «Ζαρζαβάτης» (που παραπέμπει ηχητικά και στον Χατζηαβάτη του Καραγκιόζη) ή «πέντε (αριθμός 5) αργίτικα πεπόνια» —τα τελευταία αποτελούν μέρος μιας «εφοδιοπομπής» που παρωδεί τον αλλοπρόσαλλο στόλο του ποιήματος «Αμαζόνες», έναν στόλο που, αξίζει να σημειωθεί, παρωδεί με τη σειρά του (με δεινότητα άγνωστη στον Ουράνη) το ποίημα «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» του Καβάφη.

Η δεύτερη παρωδία που αφιερώνει ο Ουράνης στον Εγγονόπουλο βρίσκεται πλησιέστερα από τις άλλες στην τεχνική του *pastiche*, καθώς αξιοποιεί μεγάλο αριθμό φράσεων και εικόνων από τα *Κλειδοκύμβαλα της σιωπής*, φανερώνοντας μια προσεκτική μελέτη της συλλογής. Συγκεκριμένα, συνδυάζονται μοτίβα από τα ποιήματα: «Πρωινό τραγούδι», «Ακριβώς όπως», «Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών», «Ο Σεβάχ Θαλασσινός», «Στα όρη της μουσολέως» και «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής». Πεδίο άσκησης και κριτικής του Ουράνη είναι αυτή τη φορά τα ποιήματα —σε— στίχο της συλλογής. Η σκωπτική διάθεση είναι λιγό-

15. Για μια προσέγγιση της «Νυχτερινής Μαρίας» με άξονα το μαύρο χιούμορ, βλέπε Ζ. Ι. Σιαφλίκης, *Από τη Νύχτα των Αστραπών στο Ποίημα-γεγονός. Συγκριτική Ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων Υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1989, σσ. 91-118.

τερο προφανής απ' ό,τι στην παρωδία τού *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*· γίνεται όμως και πάλι αισθητή —και μάλιστα εντονότερα— μια εκλογίκευση του πνεύματος του Εγγονόπουλου. Πιο συγκεκριμένα, η επιθυμία της επιστροφής στην παιδική αθωότητα και στην προ της πτώσεως ευδαιμονία, που εκφράζεται διακριτικά και κατά τόπους στα *Κλειδοκυμβάλα της σιωπής*, προβάλλεται στην παρωδία με πομπώδη σαφήνεια: ο αφηγητής ξεκινά, μαζί με τον αγαπημένο ποιητή του Εγγονόπουλου Ισίδωρο Ducasse για τη Σινώπη, την ποιητική πολιτεία των *Κλειδοκυμβάλων*· η Σινώπη όμως του Ουράνη περιέχει, επιπλέον, το ποθητό «ΣΠΗΛΑΙΟ», στο κέντρο του οποίου αναμένει τους δύο ποιητές η μυστηριώδης ποιήτρια του ποιήματος «*Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών*» Μπέλλα Ντόννα· η ακάθεκτη καταβύθιση των δύο συντρόφων δεν τελειώνει εδώ, καθώς στο τέλος του ποιήματος θα βρεθούν στην ίδια την παραδείσια κοιλιά της Μπέλλα Ντόννα. Η αλυσίδα των συμβόλων που τους οδηγούν στη λύτρωση (Σινώπη, σπήλαιο, Μπέλλα Ντόννα, κοιλιά της Μπέλλα Ντόννα) παραείναι προφανής για να είναι υποβλητική¹⁶.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι η παραδοσιακή ποιητική λογική του Ουράνη τον εμπόδισε τόσο να αναγνωρίσει (και κατά συνέπεια να μιμηθεί) την έντονη παρωδιακή και αυτοπαρωδιακή διάσταση της ποίησης του Εγγονόπουλου, όσο και να ακολουθήσει τον ποιητή στις υπερρεαλιστικές του αλχημείες, με αποτέλεσμα οι παρωδίες του να υστερούν σε τόλμη και αυτοπαρωδιακή ένταση σε σχέση με τον στόχο τους¹⁷.

Αν και η δημοσίευση της *Αμοργού* (1943) προηγείται χρονολογικά εκείνης των *Κλειδοκυμβάλων* (1939), ο Ουράνης τοποθετεί την παρωδία του για τον Γκάτσο πριν από την παρωδία του για τον Εγγονόπουλο· και αυτό γιατί πιθανότατα ο κύριος στόχος της παρωδίας των *Κλειδοκυμβάλων* —η διακωμώδηση της προκλητικής, για τα δεδομένα των μετασυμβολιστών ποιητών, πίστης

16. Η μονόδρομη, εξάλλου, πορεία προς τη λύτρωση που περιγράφει ο Ουράνης ακυρώνει την πολυπλοκότητα της μυθικής διαδρομής του Εγγονόπουλου, όπως αυτή εκτυλίσσεται στη μυθική Σινώπη του ποιήματος «*Η ζωή και ο θάνατος των ποιητών*» σύμφωνα με την Έλλη Φιλοκύπρου, η Σινώπη του Εγγονόπουλου «αποδέχεται και ενσωματώνει, πέρα από θετικά, και αρνητικά στοιχεία (όπως το θάνατο, το δηλητήριο του έρωτα, το όνειρο που μετατρέπεται σε εφιάλη) και, προκειμένου να προσεγγιστεί, απαιτεί την κατάργηση των αντιφάσεων και την αποδοχή του παραλόγου». («Οκτάνα, Σινώπη, Αμοργός: τρεις άβρατοι τόποι "όπου το ρήμα κρυσταλλώθηκε και φέγγει"», *Ελληνικά* 44, 1994, σσ. 399-422).

17. Αυτοπαρωδούμενη δεν είναι βέβαια μόνο η ποίηση του Εγγονόπουλου, αλλά και του υπερρεαλισμού εν γένει (βλ. Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές Μελέτες για τη Νεοελληνική Γραμματεία*, Αθήνα 1994, σ. 357). Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Νάνος Βαλαωρίτης, ο Εγγονόπουλος είναι, σε μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι ο Εμπειρικός, «θεατής πάντοτε και αναγνώστης της γραφής του». Δεν επιχειρεί να «παρασύρει αργά τον αναγνώστη στην παγίδα του», αλλά «διαρκώς επιτηδεύεται και κατασκευάζει φανερά το λόγο του. Τον αναίρει μάλιστα διαρκώς ειρωνικά. Παίζει με τον αναγνώστη και με τον εαυτό του ως αναγνώστη κι έτσι αποδομεί τη γραφή του και μας δίνει τα ίχνη των προϋποθέσεων κάθε ποιητικού λόγου» («Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ενδόξων ονομάτων», *Χάρτης* 25/26, Νοέμβριος 1988, σσ. 91-92).

του υπερρεαλισμού στη λυτρωτική δύναμη της ποίησης— προσφερόταν ως περιεκτικότερο φινάλε στα υπερρεαλιστικά «παιχνίδια» του. Η παρωδία της *Αμοργού* φανερώνει, θα έλεγε κανείς, λιγότερο κέφι και ευρηματικότητα από τις υπόλοιπες. Χρησιμοποιούνται μόνο σκόρπιες λέξεις της σύνθεσης και αποφεύγεται κάθε μνεία της δημοτικότητας διάστασής της —είτε γιατί ο Ουράνης δεν την αντιλήφθηκε, είτε γιατί δεν τον συνέφερε η προβολή της, καθώς ο διάλογος με το δημοτικό τραγούδι γεφυρώνει το έργο με τη λογοτεχνική παράδοση. Η παρωδία σέβεται αρκετά τη μουσικότητα της *Αμοργού* και απηχεί την τρυφερή της διάθεση, αλλά αντιστρέφει τον κυρίαρχο τόνο της, ο οποίος από συγκρατημένα αισιόδοξος μετατρέπεται σε απολογητικά ηττοπαθής, καθώς ο συνήθης μέλλων της *Αμοργού* δίνει τη θέση του σ' έναν κάπως κωμικά μελαγχολικό αόριστο:

... Χάσαμε τους δρόμους χάσαμε τη δύναμή μας, κουραστήκαμε
ο μανδύας μας ξέβαφε από τις ολονοκτίες των καντηλιών
από τα γαβγίσματα των αδέσποτων σκυλιών
από την αναζήτηση των σταχυών που άλλοι τα θέρισαν... κ.τ.λ.

Με τη χρήση του πρώτου πληθυντικού, που δεν απαντά στην πρωτοπρόσωπη και δευτεροπρόσωπη *Αμοργό*, ο Ουράνης δημιουργεί έναν εκπρόσωπο της «άτακτης» υπερρεαλιστικής συντροφιάς, που φαίνεται να αφηγείται (όπως και η παρωδία της *Υψικαμίνου*) την αποτυχία του υπερρεαλιστικού εγχειρήματος.

Ένα χρόνο αργότερα θα επιχειρηθεί μια προσωποποίηση του υπερρεαλισμού, πολύ κωμικότερη απ' ό,τι η παραπάνω παρωδία του Ουράνης (σσ. 37-38):

Είδα λοιπόν στον ύπνο μου, νά 'ρχεται κάποιος νέος. Είχε μερικά τριαντάφυλλα στο στόμα του και γαϊδουράγκαθα στ' αυτιά. Στο κεφάλι φόραγε ένα ωραίο ζευγάρι λουστρίνια και στα πόδια του μια ρεμπόμπλικα. Οι τσέπες του, ήταν γεμάτες από μπλε γιαλιά και κομμάτια από το μυαλό του, που τα κόλλαγε όποτε και όπως του αρέσανε. Είχε ακόμα μερικά ελατήρια και ηλεκτροφόρα σύρματα που πηγαίνανε στην κοιλιά του. Στο μέτωπό του ήταν κρεμασμένα πράσινα φάρια και καμινάδες εργοστασίων κατασκευής βομβών. Στα χέρια του, είχε δεμένα κουδουνάκια και καμπάνες.

Ο νέος, όμως, δεν είχε κωδώνια.

Στάθηκε ορθός μπροστά μου και μού 'πε:

– Άρτζη Μπούρτζη, είμαι ο Υπερρεαλισμός.

Αυτό το γκροτέσκο μίγμα μοτίβων της *Υψικαμίνου* και των *Κλειδοκυμβάλων της σιωπής* περιέχεται στο βιβλίο *Η τέχνη για τους λίγους, Χειρόγραφα και ντοκουμέντα του Άρτζη Μπούρτζη* (Αθήνα 1945) και είναι δημιούργημα του δημοσιογράφου Κώστα Παράσχου, αδερφού του Κλέωνα, ο οποίος εμφανίζεται ως φιλολογικός επιμελητής του βιβλίου με τα αρχικά Κ.Π. Πρόκειται για μια σάτιρα ποικίλων εκφάνσεων της λογοτεχνικής ζωής της εποχής, και πρώτα απ' όλα βέβαια του υπερρεαλισμού. Το βιβλίο περιέχει και μια ενδιαφέρουσα

ανθολογία υπερρεαλιστικών και νεοϋπερρεαλιστικών ποιημάτων (είτε ολόκληρων είτε, το συνηθέστερο, αποσπασμάτων) με τίτλο «Υπερβατικό πνεύμα». Τα κείμενα είναι αριθμημένα και δεν δηλώνεται ούτε ο συγγραφέας τους, ούτε το ποίημα ή η συλλογή στα οποία ανήκουν. Πέρα από στίχους των Εμπειρικού, Εγγονόπουλου, Γκάτσου, Κακναβάτου, Σαχτούρη, Πεντζίκη και Παπαδίτσα, ανθολογούνται (με τους αριθμούς 21 και 34) και δύο αποσπάσματα της παρωδίας του Ουράνη για τα *Κλειδοκύμβαλα της σιωπής*. Η καινοτομία αυτή είναι μάλλον απίθανο να οφείλεται σε μη κατανόηση της παρωδιακής φύσεως των «μιμήσεων» του Ουράνη από τον επαρκώς ενημερωμένο για τη λογοτεχνική επικαιρότητα Παράσχο· με το να εξομοιώνει τον υπερρεαλισμό με τις παρωδίες του αποβλέπει μάλλον στο να τον διακωμωδήσει εντονότερα —για τον ίδιο εξάλλου λόγο περιλαμβάνονται στην ανθολογία και φράσεις ψυχοπαθών που αντλούνται από ψυχιατρικά συγγράμματα.

Η ευφάνταστη αυτή ανθολογία, ωστόσο, δεν περιλαμβάνει κανένα απόσπασμα της προκλητικής ποιητικής συλλογής *Έδρεψε τα όστρακα των διθυράμβων* (1940) της Ταυρίας Σοφένκου, που παρωδεί τον υπερρεαλισμό· και αυτό παρά τον (δημοσιογραφικό κυρίως) θόρυβο που φαίνεται να προκάλεσε η συλλογή τη χρονιά της δημοσίευσής της¹⁸. Αν ένας από τους στόχους της παρωδίστριας ήταν «να ρίξει στην παγίδα τους, πολλά πληροφορημένους, κριτικούς»¹⁹, όπως εικάζει ο Αργυρίου, φαίνεται ότι ως ένα βαθμό το κατόρθωσε. Και αυτό γιατί οι παρωδίες της είναι περισσότερο πνευματώδεις και δημιουργικές από εκείνες του Λαπαθιώτη και του Ουράνη. Όχι μόνο μιμούνται με επιτυχία τις υπερρεαλιστικές τεχνικές της *Υψικαμίνου*, αλλά και πρωτοτυπούν σε σχέση με τα ποιήματα του Εμπειρικού, καθώς η Ταυρένκου δημιουργεί νέες εστίες ειρωνείας και υπερρεαλιστικής έντασης. Επιχειρώντας μια αναδημιουργία του πρωτοτύπου με κριτική απόσταση, η διευθύντρια των *Μουσικών Χρονικών* μάς έδωσε παρωδίες με την ευρύτερη έννοια του όρου, που ανταποκρίνεται περισσότερο στις σύγχρονες θεωρητικές αναζητήσεις.

Ο εξωτερικός τρόπος με τον οποίο οργανώνεται το υπερρεαλιστικό αυτό εγχείρημα παρέχει αντικρουόμενες ενδείξεις. Από τη μια έχουμε να κάνουμε με μια αυτόνομη ποιητική συλλογή, που εμφανίζεται όχι ως μίμηση ή παιχνίδι αλλά ως πρωτότυπο έργο· από την άλλη, η ποιήτρια χρησιμοποιεί ένα μάλλον κωμικό ψευδώνυμο, παίζοντας με τον αναγραμματισμό του ονοματεπώνυμού της. Όσο για τον επιδεικτικό λυρισμό της φράσης «τα όστρακα των διθυράμβων» του τίτλου της συλλογής, υποσχάπτεται τόσο από την αποστασιοποίηση που επιβάλλει η ειρωνική προσθήκη του ρήματος «έδρεψε», όσο και από τους

18. Βλέπε Σωτήρης Τριβυζάς, «Η φάρσα της Ταυρίας», *Το Δέντρο* 82 (Φεβρουάριος-Απρίλιος 1994) 101-05.

19. *Διαδοχικές Αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1985, σ. 33.

τίτλους των ποιημάτων, που φανερά παραπέμπουν στους τρόπους τιτλοφόρησης των κειμένων της *Υψικαμίνου*. Η συλλογή ξεκινά με ένα μόττο από την *Υψικάμινο* (πρόκειται για την πρώτη φράση του ποιήματος «Κύκλωπες και καταστήματα»), πράγμα που θα μπορούσε να εκληφθεί είτε ως απότιση φόρου τιμής στον πρώτο Έλληνα υπερρεαλιστή είτε ως διακριτική υπόμνηση της παρωδιακής φύσης της συλλογής.

Η τυπογραφική διάταξη των ποιημάτων σηματοδοτεί μίαν ουσιώδη διαφοροποίησή τους από τις παρωδίες της *Υψικαμίνου* που μας έδωσαν οι Λαπαθιώτης και Ουράνης. Ενώ εκείνοι, ξεφεύγοντας από τις παραδοσιακές μετρικές τους συνθήκες, υιοθέτησαν τόσο την πεζή μορφή των ποιημάτων της *Υψικαμίνου* όσο και την ρυθμικά χαλαρή έως προκλητικά άμετρη ανάπτυξή τους, η Κενταύρου χρησιμοποίησε αποκλειστικά τον ελεύθερο στίχο. Ωστόσο, πέρα από κάποια σημεία ευδιάκριτης έλλειψης μέτρου, τα ποιήματά της τα διακρίνει μια μουσικότητα που οφείλεται κυρίως στην (περισσότερο εκτεταμένη απ' ό,τι στην *Υψικάμινο*) χρήση της ομοιόμορφης συντακτικής ανάπτυξης, π.χ.:

... Βριγμός και κοπετός δαμάζει τας πρασιάς
και οι ένοπλοι σπίνιοι
υμνούν την αντοχήν του σκότους.
Τι άραγε να θαμβώνει τα πλούτη;
Πόσαι φιάλαι βυθίζονται υπό την νάρκη;
Δεν ήλθεν η ώρα της μνήμης;
Τα στελέχη δεν είδον τας υποφίας;
Μειδίαμα διαγράφουν τα χείλη των πυραύλων
και κολακείας μέλλουν τα ροδόδενδρα.
Φόβους λαμπρούς εγνώρισεν ο κήπος...
όχι ... δεν έπεσε το φράγμα.

(από το «Ομωγή σαξοφώνων»)

Έχει παρατηρηθεί ότι η *Υψικάμινο* «αποτελεί την κατ' εξοχήν "λυρική" περίοδο του Εμπειρικού, και το ψυχικό, συναισθηματικό γεγονός ενυπάρχει σε όλα τα ποιήματα»²⁰. Ωστόσο, ο λυρισμός της *Υψικαμίνου* είναι άμεσα συνυφασμένος με τον έντονα εγκεφαλικό και ειρωνικό χαρακτήρα της συλλογής και πηγάζει από αυτόν. Στην περίπτωση της Κενταύρου συναντάμε και έναν συναισθηματικότερου τύπου λυρισμό. Αυτό πιστοποιείται κυρίως από το λεξιλόγιο των ποιημάτων της, τα οποία, ενώ αξιοποιούν έναν ορισμένο αριθμό από επιτηδευμένες ή αρχαϊστικές λέξεις του Εμπειρικού («κόνικλοι, «αλουργίδες», «φαλαινοθήρες», «λεμβούχοι», «λεμβοδρομίες», «δορκάδες» κτλ.), συγχροτούνται κυρίως από λέξεις απλούστερες, φυσικότερες και πιο λυρικές, που συχνά δηλώνουν συναισθηματικές καταστάσεις ή αναφέρονται στον φυσικό κόσμο (σε βαθμό μεγαλύτερο από ό,τι η *Υψικάμινο*).

20. Γιατρομανωλάκης, ό.π., σ. 55.

Όπως φαίνεται από το απόσπασμα που παραθέσαμε πιο πάνω, τα *Όστρακα* διαφοροποιούνται από την *Υψικάμινο* και σε ό,τι αφορά τον πλούτο των σημείων στίξεως. Τα άφθονα ερωτηματικά και αποσιωπητικά, αλλά και τα όχι λίγα θαυμαστικά και οι παύλες, αντιπαρατίθενται στη μόνιμη τελεία της *Υψικάμινο* και προσδίδουν στα ποιήματα της Κενταύρου έντονη κινητικότητα, που υποβοηθείται από τις σύντομες, συχνά κοφτές φράσεις, την ενεστωτική ανάπτυξη της αφήγησης (αντί του συνήθους αορίστου της *Υψικάμινο*) και το δραματικό τέλειωμα πολλών ποιημάτων, όπως για παράδειγμα του αρκετά ευρηματικού «Οι κώδωνες των κονίκλων».

Τα ανεπίδοτα τηλεγραφήματα
των παθητικών πενταγράμμων
ελείανον την λεμβοδρομίαν
του Υπερπέραν...
Δεν έχομεν πιπέρι,
αλλά προς τι τα θαύματα
των Ονάγων;
Δεν τρέφει ο φάρος
τον κύκλον των ιδεών
και τα σπάργανα των βλεμμάτων
διανύουν
την άγονον γραμμήν των δοκιμασιών.
Πλέον εις κάμπους χειροβομβίδων και βελούδου.
Δεν θέλουν άρα γε να χορεύσουν;
Δεν επιθυμούν Τιτάνας;

Παρά, λοιπόν, το λεξιλόγιό τους (αντλημένο ως ένα βαθμό από τον Εμπειρικό) και την υπερρεαλιστική τεχνική του συμφυρμού των αντιθέτων, που η Κενταύρου φαίνεται να χρησιμοποιεί με μεγάλη άνεση, τα *Όστρακα των διθυράμβων* διαφοροποιούνται αισθητά από την *Υψικάμινο*. Όσον αφορά το θεματικό επίπεδο, ας σημειωθεί ότι αποφεύγεται συστηματικά από την Κενταύρου κάθε νύξη στη σεξουαλικότητα ή και στον απλό ακόμη ερωτισμό. Τέλος, ο κυρίαρχος συναισθηματικός τόνος των *Οστράκων* δεν παραπέμπει στην αισιοδοξία, αλλά είναι μάλλον μελαγχολικός. Και εδώ εντοπίζεται, θα λέγαμε, η κοινή συνιστώσα των παρωδιών της *Υψικάμινο* που εξετάσαμε: στην απροθυμία τους να συμμεριστούν το αστραφτερό όραμα των υπερρεαλιστών για την ποίηση και τον κόσμο, καθώς και στην έμμεση, πλην ευδιάκριτη, υπογράμμιση ότι το όραμα αυτό είναι βραχύβιο. Μόνο που στην περίπτωση της Κενταύρου αυτό γίνεται με τρόπο περισσότερο ευφάνταστο απ' ό,τι στους υπόλοιπους.

Έτσι, από τη μια έχουμε την υψηλότονη, σοβαροφανή προφητεία του θανάτου του υπερρεαλισμού (η οποία παρωδεί, συγχρόνως, τον μελλοντισμό της *Υψικάμινο*) στο ποίημα «Το όνειδος των χαρταετών»:

Εις τας ατραπούς των ονείρων
 χαμαιλέοντες ροδίζουν
 και ως άλλοι Μυρμιδόνες
 θερίζουν τα σκότη!
 Πλην
 εις ουδέν ωφέλησαν τα νέφη,
 χαμαί θα πέσουν οι δαυλοί των φάρων
 και τ' αυστηρά σημεία
 και πάλιν
 θα καλύψουν
 την ώραν της υπερπαραγωγής.

και από την άλλη ένα παιχνίδι με τη φράση «Δεν έχομεν κυδώνια» του ποιήματος «Ασβέστης» της Υψικαμίνου, μια φράση ιδιαίτερα δημοφιλή στους παρωδιστές, καθώς διακωμωδεύεται τόσο από τον Ουράνη όσο και από τον Άρτζη Μπούρτζη. Η Κενταύρου οργανώνει τη δική της παρώδηση σε δύο παραλλαγές, οι οποίες με τον ερωτηματικό και αρνητικό τόνο τους αντίστοιχα φαίνεται να θέτουν υπό αμφισβήτηση τη δραστηκότητα του υπερρεαλιστικού εγχειρήματος:

Δεν έχομεν πιπέρι,
 αλλά προς τι τα θαύματα
 των Ονάγρων;
 («Οι κώδωνες των τελμάτων»)

και στο τελευταίο ποίημα της συλλογής:

Δεν έχομεν βατράχους πλέον!
 Τα νέφη
 δεν
 εκαλλιέργησαν γυπαετούς
 και δεν
 εσάρωσαν τα κύματα την μνήμη
 («Η χάνωσις των φρικιάσεων»)

Η Κενταύρου δεν είναι ποιήτρια, αλλά διανοούμενη της εποχής της. Τα *Όστρακα των διθυράμβων* είναι η μοναδική της ποιητική συλλογή, την οποία προφανώς έγραψε με παρωδιακές διαθέσεις²¹, ίσως και με απώτερο στόχο την αυτοπροβολή που καθιστούσε απαραίτητη η θέση της ως διευθύντριας ενός έγκυρου περιοδικού τέχνης. Ωστόσο, η επαφή της με την *Υψικαμίνο*, παρά την έντονα κριτική και πιθανότατα απορριπτική στάση της προς το έργο, φαίνεται να ενεργοποίησε μέσα της κάποια ανυποψίαστα ποιητικά κοιτάσματα. Έτσι, η υπερρεαλιστική τεχνική της δεν έχει τον κατασκευασμένο χαρακτήρα των παρωδιών του Ουράνη και του Λαπαθιώτη, αλλά φανερώνει επινοητικότητα και μια λυρική φα-

21. Αυτό μαρτυρεί η ανοιχτή επιστολή της προς τον διευθυντή της εφημερίδας *Ελεύθερο Βήμα* στις 16 Οκτωβρίου 1940 (βλ. Τριβιζάς, ό.π., σ. 104).

ντασία η οποία όχι μόνο παρωδεί, με τη στενή έννοια του όρου, αλλά και αναδημιουργεί την *Υψικάμινο*, δίνοντάς μας στίχους αξιόλογης λυρικής πυκνότητας:

Αι χιονοστιβάδες των θλίψεων
μειδιούν προς τα στήφη των μύρων
(«Η κουφόνοια της κράμβης»)

ή:

η οπτασία των παγοβούνων
θερίζει την επιφάνεια των θρύλων.
Βοά το Σύμπαν
(«Υψιβρεμέτης»)

Στα *Όστρακα των διθυράμβων* λέξεις και φράσεις του Εμπειρικού συγχρύνονται με λέξεις και φράσεις ενός παραδοσιακότερου λυρισμού, με αποτέλεσμα να παράγεται μια παρωδιακή και αυτοπαρωδιακή ένταση άλλου τύπου από αυτήν της *Υψικάμινο*. Αντίθετα με τη διαίσθηση της Κενταύρου, η ποιητική σκευή του Ουράνη δεν φαίνεται να στάθηκε ικανή να τον βοηθήσει να συλλάβει τα βαθύτερα μυστικά της υπερρεαλιστικής τεχνοτροπίας, ώστε να επινοήσει καιρίες παρωδιακές λύσεις· οδηγήθηκε έτσι σε παρωδίες που μάλλον εκλογικεύουν παρά διακωμωδούν τον στόχο τους. Τέλος, η παρωδία του Λαπαθιώτη, αν και χαριτωμένη μέσα στο επιθετικό μένος της, όχι μόνο παραμορφώνει καταφανώς την *Υψικάμινο*, αλλά και δεν διαθέτει το απαραίτητο σε μια παρωδία (πόσο μάλλον όταν πρόκειται για υπερρεαλιστική παρωδία) ποσοστό χιούμορ, πέφτοντας στην παγίδα της ηθικολογίας και του διδακτισμού· και καθώς, όπως παρατηρεί ο Ναμπόκοφ, «η σάτιρα είναι μάθημα, η παρωδία παιχνίδι»²², το κείμενό του θα λέγαμε ότι πλησιάζει περισσότερο προς τη σάτιρα.

Η κατανόηση των εκφραστικών μηχανισμών του παρωδούμενου έργου, καθώς και ένα απαραίτητο ποσοστό συμπάθειας γι' αυτό, είναι συνθήκες αναγκαίες για τη δημιουργία μιας καλής παρωδίας. Καθώς δεν είχε την ιδιότητα της ποιήτριας, η Κενταύρου έδρασε εξ αρχής ελεύθερη από την ανασταλτική δύναμη ριζωμένων ποιητικών αντιλήψεων και μας έδωσε παρωδίες όχι πολύ κατώτερες του «πρωτοτύπου» τους σε ευρηματικότητα και τόλμη.

Πανεπιστήμιο Κρήτης

ΑΘΗΝΑ ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ

22. Vladimir Nabokov, *Strong opinions*, New York 1973, σ. 75.