

Πρεβεζάνικα Χρονικά

Αρ. 26 (1991)

ΠΡΕΒΕΖΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, 26 (1991)



Η Αισθητική και ιδεολογική κρίση του μεταπολεμικού υπερρεαλισμού

Νίκη Λοϊζίδη

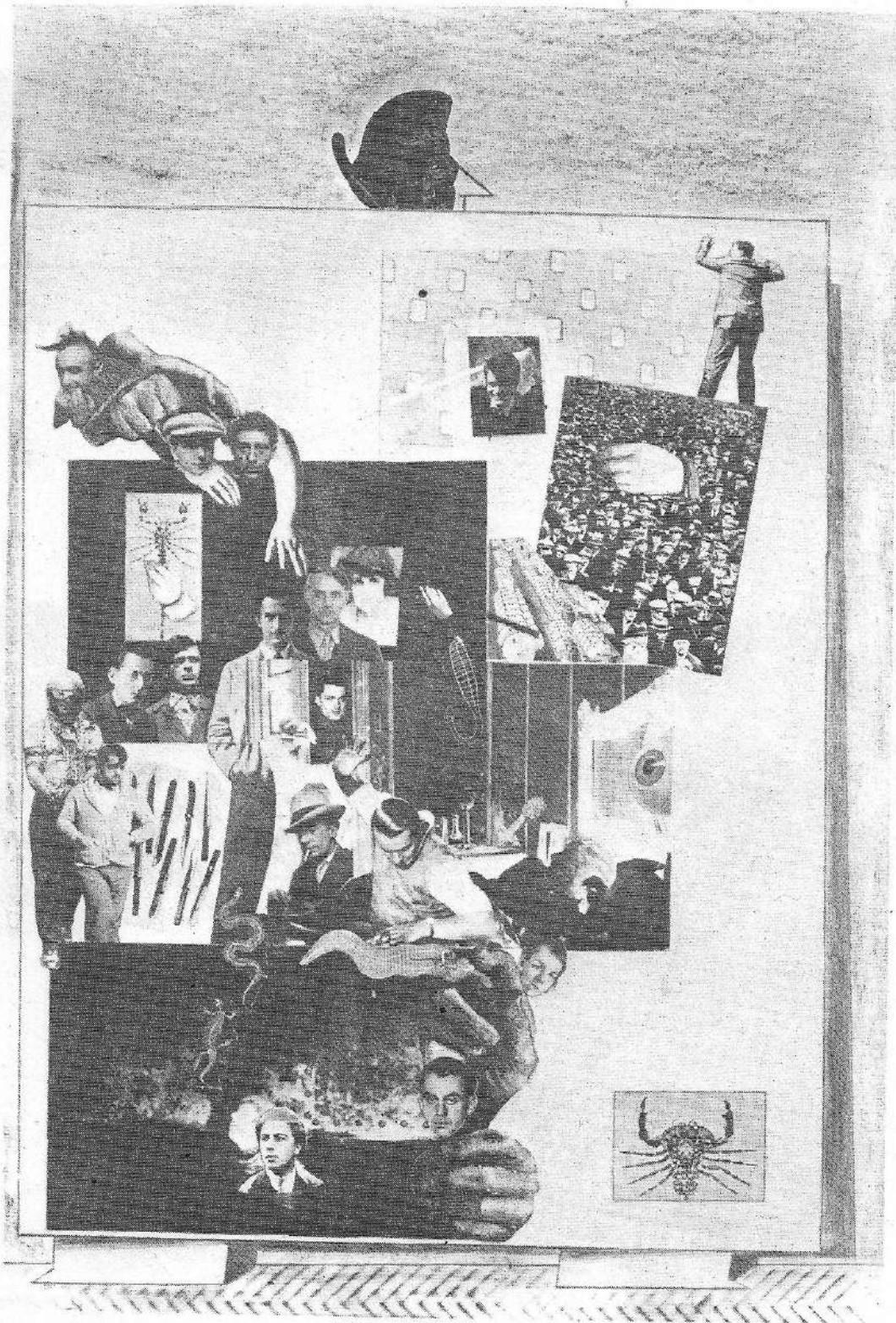
Copyright © 2022, Νίκη Λοϊζίδη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Λοϊζίδη Ν. (2022). Η Αισθητική και ιδεολογική κρίση του μεταπολεμικού υπερρεαλισμού. *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, (26). ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/prevchr/article/view/30450>



ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ

“ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ”

Ιωάννινα, Αίθουσα Ε.Η.Μ., 27-28.9.91 - Πρέβεζα, “Θεοφάνειος”, 28-29.9.91

Δήμος Ιωαννιτών - Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων - Δήμος Πρέβεζας

Συνεχίζοντας την παράδοση των ετήσιων συνεδρίων για τη σύγχρονη νεοελληνική λογοτεχνία, ο Τομέας Νέας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, σε συνεργασία με τους Δήμους Ιωαννίνων και Πρέβεζας, οργάνωσε από 27 έως 29 Σεπτεμβρίου 1991 στα Γιάννινα (Εταιρία Ηπειρωτικών Μελετών) και στην Πρέβεζα (Θεοφάνειος Σχολή) ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ με θέμα:

«Μεταπολεμικός υπερρεαλισμός»

Το συμπόσιο κάλυψε:

1. Τα ιστοριογραφματολογικά και συγκριτικά προβλήματα του φαινομένου.
2. Τα θεωρητικά και μεθοδολογικά προβλήματα που θέτει η υπερρεαλιστική γραφή.
3. Την ερμηνευτική προσέγγιση συγγραφέων και κειμένων.

Πήραν μέρος πανεπιστημιακοί, ερευνητές και κριτικοί, αλλά και ποιητές από τους επιφανέστερους εκπροσώπους του μεταπολεμικού υπερρεαλισμού, που ανέδειξαν τις ελληνικές διαστάσεις, συναρτήσεις και τύχες του κινήματος, προσφέροντας την ελληνική συμβολή στη θεωρία και ερμηνεία του διεθνούς αυτού καλλιτεχνικού ρεύματος.

Τη γαλλική σκέψη, που κι αυτή πμά και αποπμά φέτος τον ιδρυτή του κινήματος Αντρέ Μπρετόν, εκπροσώπησε στο συμπόσιο ο επιφανής γάλλος θεωρητικός Φρανσουά Ρασπέ.

Η αισθητική και ιδεολογική κρίση του μεταπολεμικού υπερρεαλισμού

της **Νίκης Λοϊζίδη**
Αναπλ. Καθηγήτριας
Σχολής Καλών Τεχνών
Α.Π.Θ.

Η πρόσφατη εντυπωσιακή ανανέωση του παγκόσμιου ενδιαφέροντος γύρω από τον υπερρεαλισμό, θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν μια πρώτη ανατρεπτική απάντηση στο κλίμα της ιστορικής αποφόρπισης και της ιδεολογικής ατονίας που καλλιέργησε η πολυσυζητημένη δεκαετία του '80. Τα άρθρα και οι κριτικές μελέτες που επιχειρούσαν να σχολιάσουν, ή ακόμα περισσότερο να τεκμηριώσουν, το αναπότρεπτο «τέλος της ιστορίας» και το «θάνατο των ιδεολογιών» έχουν πάψει πλέον να αιφνιαδιάζουν ενώ, αντίθετα, φαίνεται να κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος η διάθεση μιας πανηγυρικής επανασύνδεσης με την περίοδο των λεγόμενων «ηρωικών» ή ιστορικών πρωτοποριών. Ωστόσο, αν ορισμένες αναθεωρητικές τάσεις, που υιοθέτησε η λεγόμενη μεταμοντέρνα αισθητική, υπήρξαν κατά κανόνα συγκεχυμένες ή βιαστικές, άλλο τόσο πρόωπη, θα ήταν και η εξαγωγή οποιωνδήποτε συμπερασμάτων γύρω από την πρόσφατη επαναδραστηριοποίηση του ενδιαφέροντος για τον προπολεμικό και,

κυρίως, για το μεταπολεμικό υπερρεαλισμό. Τα συνήθως παρορμητικά σχόλια ιστορικών, πρώην συνεργατών του κινήματος, τα οποία μιλούν για νέα ενεργοποίηση του πάντα αδιάβλητου οργανικού πυρήνα της υπερρεαλιστικής επανάστασης, δεν μπορούν να γίνουν εύκολα πιστευτά. Η ασφαλέστερη εξάλλου ένδειξη του ότι ένα επαναστατικό κίνημα έχει περάσει πλέον στην ιστορία χωρίς άλλη δυνατή προοπτική, είναι όταν του γίνεται «εύφημος μνεία» συνοδευόμενη μάλιστα από παγκόσμια μνημικά αφιερώματα και πλήρη προβολή από τα σύγχρονα μέσα επικοινωνίας.

Σε ένα από τα τελευταία άρθρα που έχουν δημοσιευθεί για το μεταπολεμικό υπερρεαλισμό τονίζεται, με ιδιαίτερη μάλιστα έμφαση, ότι για είκοσι ολόκληρα χρόνια, από το 1946 έως το 1966, ο υπερρεαλισμός έζησε μια περιπέτεια το ίδιο μακρόχρονη, το ίδιο ανηφαπική, δυναμική και το ίδιο πλούσια σε περιεχόμενο με αυτή των είκοσι χρόνων, που προηγήθηκαν του Δευτέρου Πολέμου.⁽¹⁾ Το άρθρο του Alain Jouffroy αναφερόταν στην τελευταία αυτοβιογραφική μελέτη του Sarene Alexandrian,⁽²⁾ ενός από τους βασικούς πρωταγωνιστές της μεταπολεμικής δράσης του κινήματος στην Γαλλία. Όμως το πρόβλημα, με τη συγκριτική μελέτη των δύο αυτών περιόδων, δεν είναι η ομοιότητα ή διαφορά του ως προς τον «πλούτο του περιεχομένου» ή τη χρονική διάρκεια, αλλά ως προς αυτή καθ' εαυτή τη φύση και το χαρακτήρα του επαναστατικού τους περιεχομένου. Η εξάλειψη των ουσιαστικών αλλαγών και διαφορών που χωρίζουν τη μια περίοδο από την άλλη, η ηθελημένη ή μη αποσιώπηση της κρίσης, των ιδεολογικών αδιεξόδων και των βαθμιαίων μετασχηματισμών που υπέστη το κίνημα, αρκετά μάλιστα πριν από την έναρξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, είναι θέσεις που κάθε άλλο παρά βοηθούν στη βαθύτερη κατανόη-

(1) Alain Jouffroy, «La génération surrealiste des années noires (1946-1959)», δημοσιευμένο στο αφιέρωμα Andre Breton et le Surrealisme International του «Opus International», αρ. τ. 123-124, σελ. 172.

(2) Sarene Alexandrian, L'Aventure en soi, autobiographie, έκδοση Mercure de France, Παρίσι, 1990.



LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Directeurs :

Pierre Naville et Benjamin Péret

15 rue de Grenelle

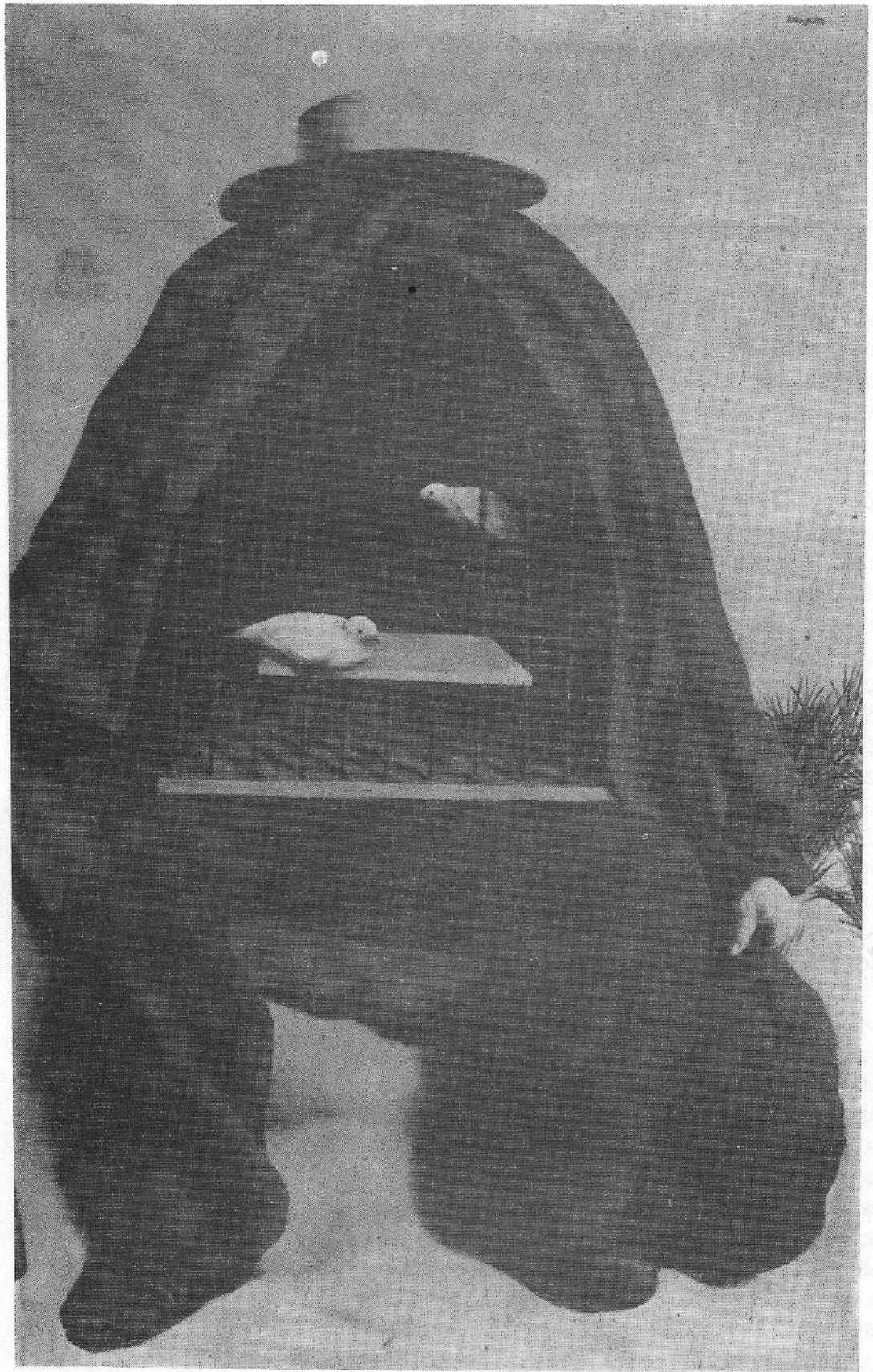
Paris 7^e

André Breton
Paul Eluard
Benjamin Péret

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition
 d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement
 de point ^{de} départ ne permettent en rien de prophétiser de son
 développement ultérieur. Le premier numéro de la Révolution
 surréaliste n'offre donc aucune révélation définitive. Les
 résultats obtenus par l'écriture automatique, le rêve, par
 exemple, y sont représentés, mais aucune résultat d'enquête,
 d'expériences ou de travaux n'y sont encore consignés : il
 faut tout attendre de l'avenir.

ση του ούτως ή άλλως εξαιρετικά σύνθετου χαρακτήρα του. Φοβούμαι ότι οι χρόνια τώρα επαναλαμβανόμενες ερμηνευτικές συνταγές των λεγόμενων κλασικών ιστορικών του κινήματος, ενίσχυσαν ή μυθοποίησαν ορισμένες μόνο πλευρές του υπερρεαλισμού ή, το χειρότερο, ταύπισαν το ίδιο το κίνημα με τις μορφές προπαγάνδας και τη συχνά δύσκολα εφαρμόσιμη στρατηγική του. Οι σημαντικότερες, βέβαια, προσεγγίσεις έχουν γίνει από τους θεωρητικούς της λογοτεχνικής πρωτοπορίας αλλά με τρόπο ερμηνευτικά εξειδικευμένου, όπως είναι φυσικό, αφήνει στο περιθώριο το πρόβλημα του υπερρεαλισμού ως οριακής έκφρασης της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.

Χωρίς να υποτιμώ τον κίνδυνο παρέκκλισης από το κυρίως θέμα, θεωρώ απαραίτητη μια σύντομη παράθεση διαπιστώσεων αλλά και προβλημάτων που σχετίζονται με τις δύο βασικές εξελικτικές περιόδους του υπερρεαλισμού. Η πρώτη περίοδος, χαρακτηριζόμενη ως «ηρωϊκή» συνδέεται με μια συγκεκριμένη μορφή συλλογικής - επαναστατικής δράσης (*avant-garde*) η οποία διαμορφώνεται και στο χώρο της τέχνης από τις αρχές του αιώνα, κυρίως με το φουτουρισμό. Ο συλλογικός χαρακτήρας αυτών των πρωτοποριακών κινήματων στα οποία εντάσσεται και ο νταταϊσμός - με πολλές επιφυλάξεις ο γερμανικός εξπρεσιονισμός - όχι μόνο δεν αποκλείει, αλλά αντίθετα προϋποθέτει την παρουσία μιας ηγετικής φυσιογνωμίας η οποία παίζει ένα ρόλο αδιαμφισβήτητο καθοριστικό για την πορεία και εξέλιξη του κινήματος. Δεν είναι π.χ. τυχαίο ότι ο F.T. Marinetti, ο Tristan Tzara, ο Breton, ο Aragon ή ο Soupault βρέθηκαν επικεφαλής κινήματων στο πρόγραμμα των οποίων η αισθητική επανάσταση ταυτιζόταν ή συνλειτουργούσε με την πολιτική και την κοινωνική. Το ερώτημα ή μάλλον τα βασικά ερωτήματα που αντιμετωπίζει εδώ ένας ερευνητής είναι γιατί ο συγκεκριμένος αυτός χαρακτήρας της συλλογικής - μαχητικής πρωτοπορίας διαμορφώνεται κατά την προπολεμική μόνο περίοδο, γιατί δανείζεται την επιθετική στρατηγική του από το χώρο της πολιτικής πρωτοπορίας (μανιφέστα, διακηρύξεις, μέθοδοι προσηλυτισμού και προπαγάνδας, αναμέτρηση με την αντίπαλη



ασκή τάξη) και γιατί μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ο υπερρεαλισμός παύει ουσιαστικά να αποτελεί επαναστατική πρωτοπορία, τουλάχιστον με τους όρους που είχε διαμορφωθεί λίγο μετά από τον πρώτο πόλεμο.

Ο περιορισμένος χρόνος της ανακοίνωσης δεν μου επιτρέπει να προχωρήσω σε μία ιστοριογραφική και κοινωνιολογική ανάλυση της καταγωγής και των εννοιολογικών μετασχηματισμών που υπέστη ο αρχικά στραπωτικός όρος (*avant-garde* = εμπροσθοφυλακή) κατά τα εκατόν πενήντα χρόνια της χρήσης του.⁽³⁾ Το μόνο που μπορώ να επισημάνω είναι ότι οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις της πρώτης περιόδου δεν μπορούν να ερευνηθούν παρά μόνο σε σχέση με το πλαίσιο δράσης της μαχόμενης λογοτεχνικής πρωτοπορίας των αρχών του αιώνα, ενώ ο μεταπολεμικός υπερρεαλισμός δεν μπορεί να γίνει κατανοητός παρά μόνο σε σχέση με τις κατακτήσεις αλλά και τις ατελέσφορες προσδοκίες της λεγόμενης «ηρωϊκής» περιόδου. Αν ο φουτουρισμός είναι η πρώτη μορφή (πρότυπο) πρωτοπορίας που διαμορφώνεται σε μια περίοδο μεγάλων εθνικών, κοινωνικών και πολιτισμικών ανακατατάξεων στον ευρωπαϊκό χώρο, ο υπερρεαλισμός αποτελεί την τελευταία και διαρκέστερη μορφή καθολικού κινήματος, στους κόλπους του οποίου ενώνονται αλλά και συγκρούονται ρεύματα ιδεών και σχήματα δράσης με ρίζες πολύ βαθύτερες από τον ελευθε-

(3) Πολύτιμα στοιχεία για την καταγωγή του όρου *Avant-garde* και τους εννοιολογικούς μετασχηματισμούς που υπέστη κυρίως στο χώρο της κοινωνικής και πολιτικής πρωτοπορίας, παρέχει η Ιστοριογραφική και κοινωνιολογική μελέτη των Robert Estivals, Jean Geudy και Gabrielle Verger, στο *L'Avant-Garde* (Comité des travaux historique Nationale, Παρίσι, 1968, επίσης το κείμενο, «Για την Ιδεολογία της Πρωτοπορίας» του Νίκου Χατζηνικολάου από τη Συλλογή άρθρων και κειμένων που περιέχονται στο Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία, εκδόσεις Όχημα, Αθήνα 1982. Για μια προσέγγιση στο πρόβλημα της σύμπραξης πολιτικής και λογοτεχνικής πρωτοπορίας γύρω στα τέλη του 19ου αιώνα στη Γαλλία, βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του Christophe Charle, *Naissance des «Intellectuels», 1880-1900*, εκδ. Seuil, Παρίσι, 1990.



ριάζοντα μποιησμό του 19ου αιώνα. Βασισόμενη μάλιστα στην ιστοριογραφική και κοινωνιολογική μελέτη του Christophe Charle για τη Γέννηση των Διανοουμένων, 1880-1900, θα μπορούσα να υποστηρίξω ότι ο υπερρεαλισμός, κατά τη διάρκεια των «ηρωϊκών» λεγομένων χρόνων, εκδηλώνεται ως εξελικτική μορφή του κινήματος των πρωτοπόρων συγγραφέων και διανοουμένων που άρχισε να διαμορφώνεται κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα και αποκρυστάλλώθηκε με τη μορφή ενός σχεδόν ταξικού αγώνα, κατά την περίοδο της πολύκροτης δίκης του Dreyfus. Η εικονική δίκη κατά του συγγραφέα Maurice Barres που οργανώθηκε από την ομάδα της επιθεώρησης «Literature», δηλαδή από τους Breton, Aregon, Soupault σε συνεργασία με τον Tristan Tzara (13 Μαΐου 1922), αποτελεί ένα είδος προ-υπερρεαλιστικού happening, το οποίο όμως σαφώς σχετίζεται με τη μνήμη της δίκης. Εξάλλου η υπόθεση Dreyfus ήταν το δραματικό κορύφωμα μιας ολόκληρης σειράς άλλων δικών που έφεραν στο εδώλιο του κατηγορουμένου συγγραφείς και λογοτέχνες οι οποίοι κατηγορούνται για σύμπραξη με εξτρεμιστικά πολιτικά στοιχεία και κυρίως με τον αναρχισμό. Στο σημείο αυτό θα ήθελα μάλιστα να επισημάνω τα κενά της ιστορικής έρευνας ως προς την ανάλυση των βαθύτερων αιτιών που συνέβαλαν σ' αυτή τη σύγκλιση αισθητικής και επαναστατικής πολιτικής ιδεολογίας που χαρακτήρισε τις πρωτοπορίες των αρχών του αιώνα και κυρίως τον υπερρεαλισμό. Ο ηγετικός ρόλος που έπαιξαν εκπρόσωποι της λογοτεχνικής πρωτοπορίας στη διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου τύπου κινήματος, όπως ο φουτουρισμός ή ο υπερρεαλισμός, εμπόδισε πολλούς θεωρητικούς του χώρου των εικαστικών τεχνών να δούν σε βάθος αυτή την αλληλεπίδραση κοινωνικής και αισθητικής επανάστασης που, όπως όλοι γνωρίζουμε, δεν συμπίπτει τυχαία με μια περίοδο μεγάλων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτισμικών ανακατατάξεων και κρίσεων που χαρακτήρισαν τον ευρωπαϊκό χώρο. Στο τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής η προπολεμική περίοδος χαρακτηρίστηκε κυρίως από την προσπάθεια εφαρμογής μιας νεάς οπτικής βασισμένης

στο λεγόμενο «εσωτερικό μοντέλο» και στις δυνατότητες που πρόσφερε η αυτομαπική γραφή για μια ριζική, όπως την ήθελε ο Breton, αποδέσμευση από τους κώδικες της ουμανικής παράδοσης. Η αισθητική του απρόβλεπτου αιφνιδιασμού, που στηρίχθηκε στην ποιητική ζωγραφική εικόνα του De Chirico, και η εφαρμογή τεχνικών που εντάχθηκαν στην αντίληψη του αυτοματισμού, όπως τα ποιητικά collages του Max Ernst ή οι μονοτυπίες (decalcomanies) του Oscar Dominguez, αποτελούν μερικές από τις ουσιαστικότερες και ανθεκτικότερες επινοήσεις της υπερρεαλιστικής αισθητικής.

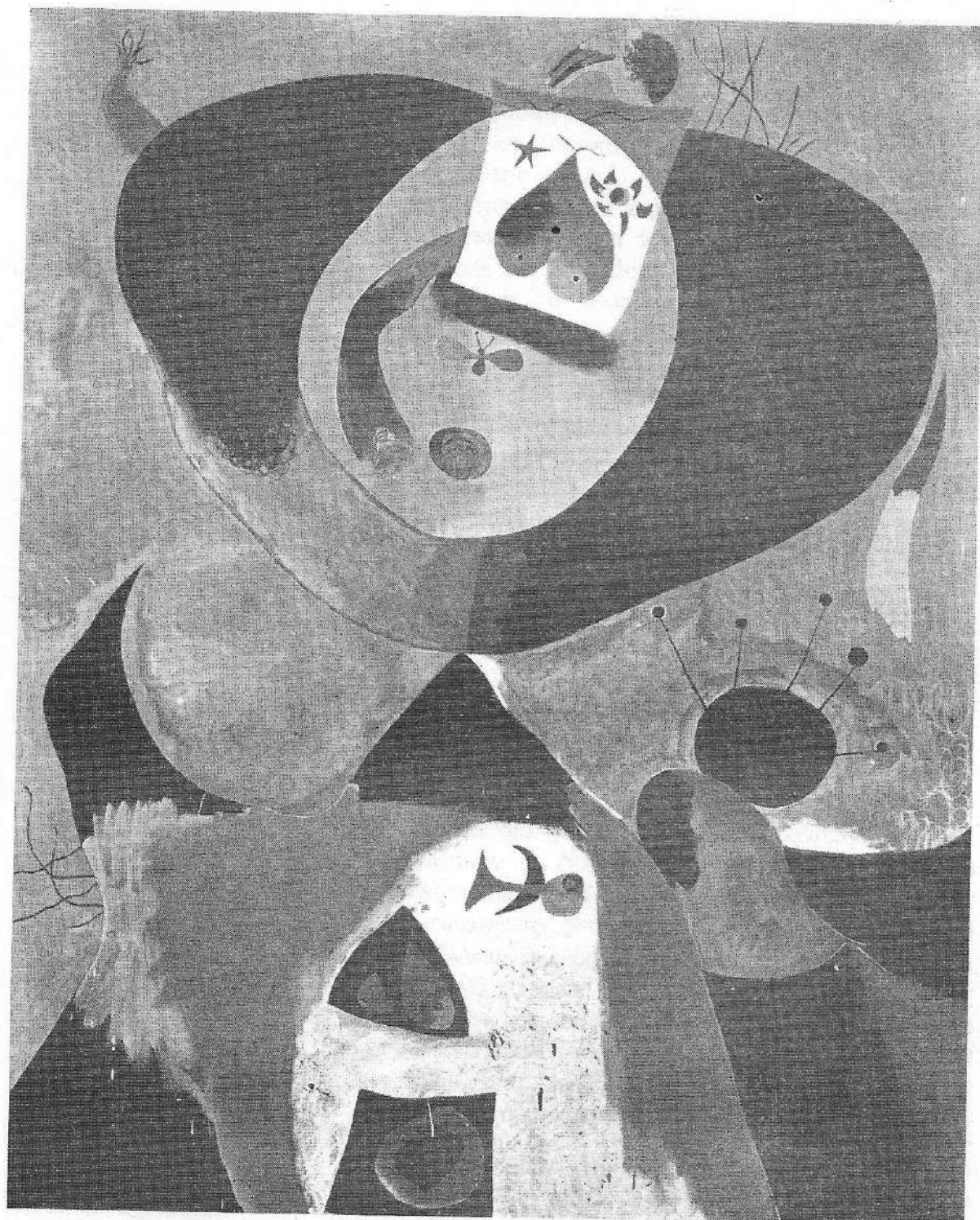
Προσωπικά, δεν θεωρώ την έκρηξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και τον αναπόφευκτο διασκορπισμό των καλλιτεχνών του κινήματος ως κύρια αιτία της δημιουργικής χαλαρότητας και της κάμψης που σημειώνεται κατά τη δεύτερη περίοδο της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής δράσης του. Η αναχώρηση του Breton το 1941 για τη Νέα Υόρκη και η νηλεημένη αυτοεξορία πολλών καλλιτεχνών (Masson, Duchamp, Man Ray, Matta, Tanguy, Max Ernst) στην Αμερική, το Μεξικό και γενικά στις χώρες καταγωγής τους, είναι γεγονότα που οριοθετούν το τέλος της συλλογικής-επαναστατικής μορφής του κινήματος αλλά όχι με τρόπο πρωταρχικά καθοριστικό. Πολύ πριν από την αναγκαστική αυτή αποδυνάμωση και διασπορά, ο υπερρεαλισμός είχε πάψει να εντοπίζει τη σαφή θέση «του ανηπάλου» αλλά και της ίδιας του της στρατηγικής. Η πρωτοπορία του υπερρεαλισμού ως οριακό σύμπτωμα ακραίων ανηθέσεων που διαμορφώθηκαν στους κόλπους ενός συγκεκριμένου τύπου φιλελεύθερης αστικής κοινωνίας - άποψη που υποστηρίζει και ο Renato Poggiolo - έμεινε πολύ περισσότερο προσηλωμένη στην ιδέα της «εξέγερσης» και πολύ λιγότερο διατεθειμένη να αφοσιωθεί στη συγκεκριμένη ιδεολογία μια κοινωνικής και πολιτικής επανάστασης. Αυτός ήταν και ο βασικός λόγος της άτυχης σύμπραξης του με το μαρξισμό αλλά και της ακόμα πιο παρεξηγημένης συνοδοιπορίας του με τον φρούδισμό. Τα άλλα, βαθύτερα αίτια αυτής της σύγχυσης ως προς την επαναστατική προοπτική του τα επισημαίνει ο ίδιος ο Breton στη γνωστή διάλεξη

της Πράγας στις 29 Μαρτίου του 1935: « ... ο μεγαλύτερος κίνδυνος που απειλεί σήμερα τον υπερρεαλισμό - αφού χάριν της ταχείας παγκόσμιας εξάπλωσης του είδαμε άθελά μας να διαδίδεται η λέξη πολύ πιο γρήγορα από το ουσιαστικό περιεχόμενο - είναι ότι κάθε είδους έργο, περισσότερο ή λιγότερο συζητήσιμο, τείνει να καλύπτεται με το όνομά του ... Για να αποφύγουμε τέτοιες παρανοήσεις ή για να καταστήσουμε ανέφικτη την επανάληψη μιας τόσο χονδροειδούς απάτης, είναι καλύτερα να χαράξουμε μια επακριβή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σ' αυτό που είναι υπερρεαλιστικό στην ουσία του και σ' αυτό που για διαφημιστικούς ή άλλους λόγους επιδιώκει να παρουσιάζεται σαν τέτοιο». (4)

Ένα από τα βασικά προβλήματα που είχε να αντιμετωπίσει η τέχνη του υπερρεαλισμού ήταν η διατήρηση του ρόλου της ως εργαλείου υπονόμησης της παραδοσιακής αισθητικής σε ένα σύστημα αποδεδειγμένα ικανό να αφομοιώσει, και επομένως να ουδετεροποιήσει, κάθε μορφή ανατρεπτικής κριτικής που θα διαμορφωνόταν στους κόλπους του. Η εξαιρετικά χρήσιμη έρευνα της Elyette Guiol-Benessaya, που είχε ως αντικείμενο την υποδοχή του υπερρεαλιστικού κινήματος από το γαλλικό τύπο, έφερε στο φώς ενδιαφέροντα στοιχεία που αποδεικνύουν τη βαθμιαία αποδυνάμωσή του, τόσο εξαιτίας της καχύποπτης στάσης της αριστεράς, όσο και εξαιτίας της καθαρά σκανδαλοθηρικής προβολής του από τη συντηρητική παράταξη. (5) Ήδη, από το 1933 όπου άρχισε μια συστηματική παρουσίαση της υπερρεαλιστικής τέχνης στην Αμερική και κυρίως το μεθοδευμένο marketing σκανδάλων του Salvador Dali, οι αισθητικές και ιδεολογικές αφετηρίες του κινήματος υπέστησαν ένα βαθύ και οπωσδήποτε αναπότρεπτο μετασχηματισμό. Τίποτα βέβαια πιο φυσικό από αυτή την αλλαγή αφού η Αμερική ήταν ένας

(4) Andre Breton, Position Politique du Surrealisme, έκδοση Denoel Mediations, 1972, σελ. 125, (Situation surrealiste de l'objet).

(5) Elyette Guiol-Benessaya, La Presse Face au Surrealisme, de 1925 a 1938, Έκδοση του Εθνικού Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών της Γαλλίας, Παρίσι 1982.



ορίζων υποδοχής φιλόξενος μεν αλλά ουσιαστικά ξένος. Η έννοια, η στατηγική, ο τρόπος δράσης της πρωτοπορίας - τουλάχιστον των τριών πρώτων δεκαετιών του αιώνα - υπήρξε ένα φαινόμενο καθαρά ευρωπαϊκό, ένα σύμπωμα της σύνθετης πορείας του ευρωπαϊκού μοντερνισμού που κορυφώνεται με την άνοδο του ολοκληρωτισμού και την κήρυξη του Δευτέρου Πολέμου.

Ωστόσο, στο καθαρά καλλιτεχνικό επίπεδο, η μεταφύτευση του υπερρεαλισμού στην Αμερική δεν υπήρξε άγονη. Αν η νέα ήπειρος αποδείχθηκε αμέτοχη και κυρίως κακή κοινωνός της ευρωπαϊκής πρωτοποριακής ιδεολογίας, στον καλλιτεχνικό τομέα έδειξε να αφομοιώνει γρήγορα και εντυπωσιακά, ορισμένες κατευθυντήριες τάσεις της αυτοματικής γραφής. Το πιο γνωστό βέβαια παράδειγμα είναι ο αμερικανικός αφηρημένος εκπρεσιονισμός με κυριότερο εκπρόσωπο τον Jackson Pollock ο οποίος, όπως είναι γνωστό, επηρεάστηκε ιδιαίτερα από ορισμένες μυθολογικές ενότητες της εικονογραφίας του υπερρεαλισμού - μάλιστα της περιόδου 1935-40 - και κυρίως από τον Andre Masson.

Η θεματική του Λαβύρινθου-Μινώταυρου, η οποία λειτούργησε ως σύμβολο ενός νέου κοινωνικού και πολιτικού μύθου για τους υπερρεαλιστές, αποτέλεσε το μυθολογικό υπόβαθρο της γραφής του Pollock αλλά και άλλων καλλιτεχνών της Σχολής της Νέας Υόρκης. Ένα βασικό βέβαια ερώτημα που γεννιέται σε σχέση με όσα προαναφέρθηκαν, είναι το π ακριβώς εννοούμε όταν μιλάμε για μεταπολεμικό υπερρεαλισμό στην τέχνη. Την επίδραση που άσκησαν οι εκπρόσωποι του κινήματος στους καλλιτέχνες του Νέου Κόσμου, τη συνέχεια της πορείας του στην Ευρώπη ή τη διασπορά του ανάμεσα στις δύο Ηπείρους; Προσωπικά, δεν θα συμφωνούσα διόλου με τη ρομαντική-ιδεαλιστική άποψη θεωρητικού, ο οποίος υποστηρίζει ότι «ο υπερρεαλισμός κατά την περίοδο του 1938-1948 δεν οριοθετήθηκε ανάμεσα σε δύο ηπείρους αλλά υπεράνω των δύο ηπείρων».(6)

Κανένα μοντέρνο κίνημα ή παραδοσιακό στυλ

(6) Edouard Jaguer, «Le surrealisme pau - dessus le

δεν διαμορφώθηκε υπεράνω ή ερήμην της ιστορικής, πολιτισμικής και κοινωνικο-οικονομικής πραγματικότητας που το πλαισίωσε. Στην Ευρώπη, η συνέχεια του κινήματος χαρακτηρίστηκε από μια εντυπωσιακή στροφή στο μύθο, τη μαγεία και τα σύμβολα των πρωτόγονων θρησκειών. Την ανατρεπτική γραφή των δημιουργιών της πρώτης περιόδου διαδέχθηκε μια νέα εμβληματική - αναφέρομαι στις μονοτυπίες του 1942-44 του Max Ernst, στα πετρωμένα τοπία του Tanguy, στην απολίθωση της πολιτισμικής μνήμης στα έργα του Delvaux - στερημένη από το στοιχείο της πρόκλησης και του απρόοπτου και προπάντων στερημένη από επαναστατικές προσδοκίες. Παρ' όλα αυτά θα ήταν άστοχο να μιλήσει κανείς για «αποτυχία». Από την περίοδο των επαναστατικών και μετεπαναστατικών χρόνων, από τη σύμπραξη του J.T David με την επαναστατική τρομοκρατία των Ιακωβίνων, από τον Saint-Simon και τους φουριεριστές ως το σχεδόν ταξικό κίνημα των διανοουμένων στη Γαλλία, η τέχνη, ως κοινωνική κυρίως πρωτοπορία, υπήρξε το αναγκαίο αντίβαρο στις κρίσεις και εμπλοκές του δυτικού ορθολογισμού. Ίσως αυτό να εννοούσε και ο ίδιος ο Breton όταν στις προκαταρκτικές του σκέψεις για τη σύνταξη ενός τρίτου υπερρεαλιστικού μανιφέστου τόνιζε ότι «ο καθοριστικός στόχος του υπερρεαλισμού θα πρέπει από δώ και πέρα να είναι η δημιουργία ενός κοινωνικού μύθου πάνω στο οποίο θα πρέπει να χτισθεί η κοινωνία που επιθυμούμε.(7) Επρόκειτο βέβαια για μια έμμεση παραδοχή της συμβολής του κινήματος στο χώρο όχι της πολιτικής και κοινωνικής επανάστασης αλλά της ευρωπαϊκής ουτοπίας.

nouveau et l' ancien monde», δημοσιευμένο στο «Opus International», όπ., παρ. σελ. 88.

(7) Αναφέρεται στο βιβλίο του Maurice Nadeau, Histoire du surrealisme εκδ. Seuil, Παρίσι, 1964, σελ. 178.