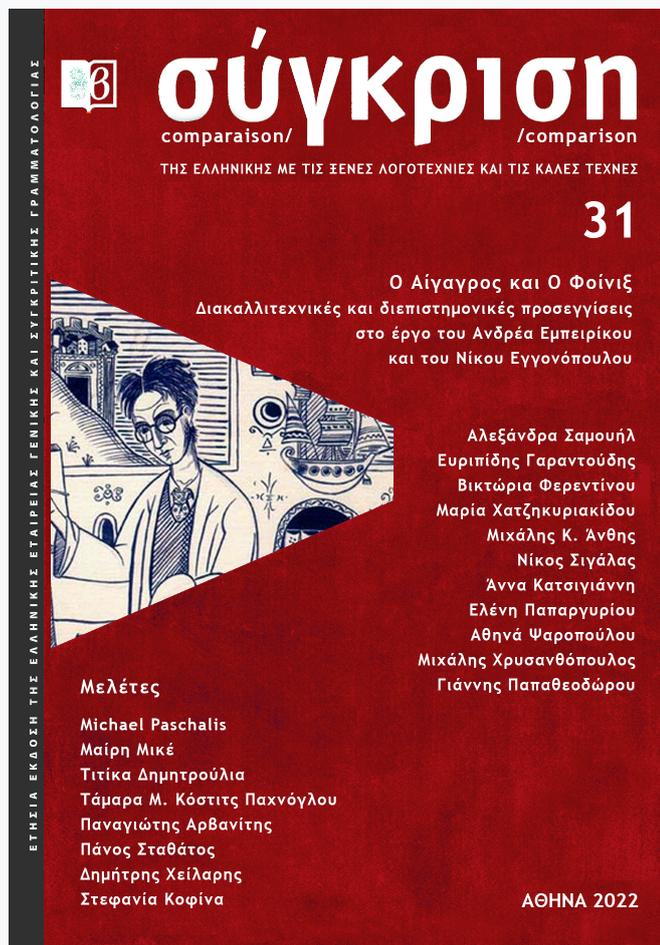


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 31 (2022)



ΑΘΗΝΑ ΨΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, "Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι": Η εμπειρική επιφάνεια ως σύνθεση μνήμης και φωτογραφίας

Αθηνά Ψαροπούλου

doi: [10.12681/comparison.29873](https://doi.org/10.12681/comparison.29873)

Copyright © 2022, Αθηνά Ψαροπούλου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ψαροπούλου Α. (2022). ΑΘΗΝΑ ΨΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, "Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι": Η εμπειρική επιφάνεια ως σύνθεση μνήμης και φωτογραφίας. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 31, 99–107. <https://doi.org/10.12681/comparison.29873>

**«Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι»:
Η εμπειρική επιφάνεια ως σύνθεση μνήμης και φωτογραφίας**

Στο αυτοαναλυτικό κείμενο «Our dominions beyond the seas ή Η βίωσις των στίχων» (1942) των *Κύκλων του Ζωδιακού* του Ανδρέα Εμπειρικού περιέχεται το ποίημα «8 Ιανουαρίου 1942» μαζί με το «ανάλυμά» του.¹ Στο «ανάλυμα» ο ποιητής, ακολουθώντας την υπερρεαλιστική τακτική, επεξηγεί με συνειρμικό τρόπο, σε έξι «μικροκεφάλαια»,² τους επτά στίχους του ποιήματός του και παραθέτει πλήθος στοιχείων για αυτούς. Έτσι, αναλύοντας τον τρίτο στίχο («Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι») γράφει το «μικροκεφάλαιο» υπ' αριθμόν 4, το οποίο χωρίζει σε επτά αριθμημένες υποενότητες και τιτλοφορεί με τον εν λόγω στίχο.³ Πρόκειται για «επτά “προσωπογραφίες” γυναικών από την Ευρώπη και την Ελλάδα»,⁴ οι οποίες εκπορεύονται από την επιθυμία που προκαλεί στον ποιητή η ανάμνηση της θέασης των ίδιων και των φορεμάτων τους. Εκκινώντας από τον στίχο «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι», ο Εμπειρικός, αφού πρώτα αναφερθεί στις προτιμήσεις του όσον αφορά τα γυναικεία φορέματα, φέρνει στη συνέχεια ολοζώντανες μπροστά στα μάτια του ορισμένες διάσημες αλλά και άγνωστες γυναίκες με τα φορέματά τους, αναβιώνοντας με αυτόν τον τρόπο αντίστοιχες στιγμές από το παρελθόν του. Από τις επτά αναπολήσεις του όμως μόνον οι τέσσερις πρώτες (και ένα μικρό απόσπασμα της έκτης) συνιστούν «επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος» («epiphanies of the past recaptured»),⁵ καθώς μόνο σε αυτές η ανάμνηση γίνεται παροντικό βίωμα που μεταφέρεται στον αναγνώστη σε χρόνο ενεστώτα. Πρόκειται για τις επιφάνειες

¹ Ανδρέας Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»*, επιμέλεια-προλογικό σημείωμα-επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Άγρα, Αθήνα 2018, σ. 72-94.

² Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Επίμετρο στους “Κύκλους του Ζωδιακού”», στο Εμπειρικός, *Οι κύκλοι του Ζωδιακού*, ό.π., σ. 286.

³ Το συγκεκριμένο απόσπασμα είχε δημοσιευτεί για πρώτη φορά το 2012. Βλ. Εμπειρικός, «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι», σημείωμα Λ. Εμπειρικός, επιμέλεια-υπομνηματισμός Γ. Γιατρομανωλάκης, *Σύγχρονα θέματα*, τχ. 118-119, Αθήνα 2012, σ. 5-11.

⁴ Γιατρομανωλάκης, ό.π., σ. 293.

⁵ Σύμφωνα με την ορολογία του Morris Beja, η «επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος» πυροδοτείται από την ακούσια μνημονική ανάκληση παρελθοντικού γεγονότος, που φανερώνεται τώρα ολοζώντανο μπροστά στα μάτια του υποκειμένου που το ανακαλεί. Το σημαντικό σε αυτή την περίπτωση είναι ότι το υποκείμενο που προσλαμβάνει την επιφάνεια αναβιώνει στιγμιαία το παρελθόν, ενώνοντας στο επίπεδο του ψυχολογικού, φαντασιακού χρόνου το παρόν με το παρελθόν. Με αυτόν τον τρόπο ο χρόνος γίνεται ρευστός, ενοποιείται και βιώνεται, ανεξάρτητα από την αντικειμενική υπόσταση των διαδοχικών του στιγμών, χάρη στη διάρκεια που του χαρίζει η επιφάνεια. Έτσι, ο Beja κατευθύνοντας την προσοχή μας στον γάλλο φιλόσοφο Henri Bergson, σύμφωνα με τον οποίο η εμπειρία του χρόνου στηρίζεται μάλλον στη διάρκεια (durée) παρά στο πέρασμα από τη μια στιγμή στην άλλη, συνδέει την «επιφάνεια του αναβιωμένου παρελθόντος» με την περξονική έννοια της διάρκειας του χρόνου (βλ. Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, Peter Owen, London 1971, σ. 15, 54-58). Εκτός όμως από τον Bergson και ο Martin Heidegger εξεγέρθηκε εναντίον της άποψης του όψιμου 19ου αιώνα που έβλεπε τον χρόνο ως μια σειρά διακριτών στιγμών και έδινε κυρίαρχη διάσταση στο παρόν. Για τον Heidegger ο χρόνος είναι «βιωμένος, οργανωμένος από μια αίσθηση του παρελθόντος ως πηγής μιας δεδομένης κατάστασης και του μέλλοντος ως αυτού που η ενέργειά μου πρέπει να συγκαθορίσει»: Charles Taylor, *Πηγές του Εαυτού. Η Γένεση της Νεωτερικής Ταυτότητας*, μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σ. 747. Αυτός ο βιωμένος, ρευστός, ψυχολογικός χρόνος του Bergson αλλά και του Heidegger είναι ο χρόνος της «επιφάνειας του αναβιωμένου παρελθόντος».

της Νους Ελυάρ,⁶ δεύτερης συζύγου του Πωλ Ελυάρ, της Ζακλίν Μπρετόν,⁷ δεύτερης συζύγου του Αντρέ Μπρετόν, της Γκαλά Νταλί,⁸ πρώτης γυναίκας του Ελυάρ και στη συνέχεια συζύγου του Σαλβαντόρ Νταλί, της Μάτσης Χατζηλαζάρου, πρώτης συζύγου του ίδιου του Εμπειρικού, και των Joan Cr. και Lydia N., με τις οποίες είχε συνδεθεί ερωτικά ο ποιητής στην πρώτη του νεότητα στις Κάννες και στο Μόντε Κάρλο:

Καθώς γράφω αυτές τις γραμμές αναρίθμητα φιγουρίνια-φιγούρες ενσαρκωμένα από γυναίκες και νεάνιδες περνούν εμπρός στα μάτια μου. Να τα περιγράψω όλα θα εχρειάζοντο τόμοι ολόκληροι. Ιδού όμως μερικά:

1. Η Nush Éluard με το φόρεμα που φορούσε ένα βράδυ στο εντευκτήριο των υπερρεαλιστών στην Place Blanche, στο Παρίσι. Το φόρεμα ήτο ωραίο αλλά η ίδια ήτο ακόμη ωραιότερα. [...] Τώρα βλέπω την Nush να μπαίνει μέσα σ' ένα ταξί. [...] Όση σιωπηλή γοητεία έχει η Nush, άλλη τόση λαλέουσα έχει ο Éluard, ο μέγας και εξαίσιος αυτός λυρικός του υπερρεαλισμού, με την μισοσβυσμένη φωνή αλλά την γόησσα έκφρασι. [...]
2. Jacqueline Breton. Την βλέπω όπως καθόταν ή όπως στεκόταν στο πλευρό του μέγιστου ποιητή και πρωτομάστορα του υπερρεαλιστικού μας κόσμου, με τα σκούρα ή κατάμαυρα φορέματά της, που την έκαναν να φαίνεται ακόμη πιο ξανθή και να μοιάζει ώρες ώρες σαν γοργόνα δίπλα στο λεοντάρι-Αρχάγγελο άνδρα της, που έχει για πύρινη ρομφαία την λαλιά του και αντίς για φωτοστέφανο, τα μάτια του Διονύσου. [...] Στο σπίτι του ποιητή της Nadja και του αστερόεντος Πύργου ανάμεσα στα αντικείμενα, τους πίνακες και τα βιβλία υπάρχει και μια φωτογραφία σε θέσι διαλεχτή. Είναι η Jacqueline, με φόρεμα από την μέση και κάτω και με τα ωραία στήθη της ολότελα γυμνά.
3. Gala Dali, η πρώτη γυναίκα του Éluard. Την βλέπω να κάθεται στο σαλόνι του δεύτερου ανδρός της, ντυμένη με μια μακρυνά λευκή ρόμπα, με όλες τις προμετωπίδες των παρισινών εφημερίδων τυπωμένες σε όλη την επιφάνεια του υφάσματος. [...]
4. Η Μάτση. Είναι η Μαρία των "Τεκταινομένων", δηλαδή η γυναίκα μου. Την βλέπω να στέκεται ορθή απέναντί μου, κάτω από την καμάρα ενός δωματίου στο Μπούρτζι. Είναι ακουμπισμένη στα σίδερα ενός μικρού μπαλκονιού και φορεί ένα λεπτό πολύ, σχεδόν διαφανές νυχτικό, μακρύ έως τα πόδια, με μια στενή κορδέλλα από το ίδιο ύφασμα στην μέση, ακριβώς όπως εμφανίζεται σε μια φωτογραφία που της τράβηξα μέσα σ' ένα δωμάτιο του παλαιού φρουρίου. Η ελκυστική και πολυτάλαντη αυτή κοπέλλα στέκει και

⁶ Η Nusch Éluard, ηγερία των υπερρεαλιστών, είχε εργαστεί στον χώρο του θεάματος και είχε φωτογραφηθεί αρκετές φορές από τον Man Ray.

⁷ Η Jacqueline Lamba ήταν ζωγράφος. Ο Breton τη γνώρισε το 1934, την παντρεύτηκε την ίδια χρονιά και με αυτήν απέκτησε το μόνο του παιδί, την Aube. Ο γάμος τους διήρκεσε οκτώ χρόνια. Για αυτήν έγραψε το «La Nuit de Tournesol» και αναφέρεται στην πρώτη τους συνάντηση στο *L'Amour fou*.

⁸ Η ρωσίδα Elena Ivanovna Diakonova, γνωστή ως Gala, που απεικονίζεται σε πολλά έργα του Dali, υπήρξε η μούσα του και έπαιξε καταλυτικό ρόλο σε όλη τη δημιουργική του πορεία.

με κοιτάζει με το κεφάλι ελαφρά γερμένο από τη μια πλευρά. Ο άνεμος παίζει με τα μαλλιά της και με το φόρεμά της και αφήνει να διαφαίνονται κάτω από το λεπτό ύφασμα τα στήθη της και άλλες αρμονικές καμπύλες και ωραία σχέδια του σώματός της, κατά τρόπον εντόνως λυρικών. Πίσω η θάλασσα και ο ουρανός προσδίδουν μια σημασία ιδιαίτερη στην φωτογραφία και στην εικόνα που διατηρώ ολοζώντανα στον νου μου, γιατί δένουν τέλεια με την ψυχοβιολογική συγκρότησι της Μάτσης που είναι μια από τις ελάχιστες γυναίκες που καταλαβαίνουν ουσιαστικά όχι μόνο την θάλασσα μα ολόκληρη την φύσι. Δράσσομαι μάλιστα της ευκαιρίας να επαναλάβω εδώ, ότι η γυναίκα μου είναι κατά την γνώμην μου η μεγαλύτερη ποιήτρια της νεώτερης Ελλάδας. (σ. 77-79)

5. Joan Cr. και Lydia N. Η πρώτη ήτο μια ωραιοτάτη Αγγλοϊρλανδή τυχοδιώκτρια και η δευτέρα μια Ρωσσίς *demi-mondaine* του Παρισιού. Τις βλέπω τώρα και τις δυο όπως ήταν συχνά ντυμένες τα βράδια στις Κάννες ή στο Μόντε-Κάρλο με μαύρα ή σκούρα φορέματα η πρώτη, με άσπρα ή ανοικτόχρωμα η δεύτερη. (σ. 81)



Εικόνα 1: Η Μάτση Χατζηλαζάρου στο Μπούρτζι, Ιούνιος 1940, αρχείο Μ. Χατζηλαζάρου, Ιστορικό Αρχείο - Μουσείο Μπενάκη

Ο ποιητής, ρευστοποιώντας τον χώρο και τον χρόνο, αφήνει το παρελθόν να διεισδύσει, μέσω της γραφής και συγκεκριμένα της επιφάνειας, ολοζώντανο στο παρόν, διευρύνοντας τα όρια της πραγματικότητάς του και αποκαλύπτοντας την ποθητή υπερπραγματικότητα, στην οποία η ανάμνηση εισέρχεται ως βίωμα στο παρόν, κινητοποιώντας τις αισθήσεις και επιτρέποντας στον πόθο και την επιθυμία του παρελθόντος να αποκτήσουν παροντική υπόσταση και να αποτελέσουν πηγή δημιουργικής έμπνευσης. Με αυτόν τον τρόπο, αποδεικνύε-

ται αυτό που έχει πολλές φορές διατυπωθεί, ότι δηλαδή για τους υπερρεαλιστές η λογοτεχνική εμπειρία είναι κατά κύριο λόγο ερωτική.⁹

Ο Εμπειρικός προβάλλει μέσα από αυτές τις «επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος» το θαυμαστό που εκπροσωπεί όχι μόνο καθεμιά από τις σημαντικές αυτές γυναίκες,¹⁰ οι οποίες υπήρξαν σύζυγοι και μούσες μεγάλων υπερρεαλιστών ποιητών ή ζωγράφων, αλλά και το φόρεμα με το οποίο είναι ντυμένη και αναδεικνύει όλη τη σωματική και ψυχική της υπόσταση. Γυναίκα και φόρεμα, άρρηκτα συνδεδεμένα,¹¹ διεγείρουν την αντρική επιθυμία και οδηγούν τελικά στον εκλεκτικό έρωτα (*amour électif*), τον οποίο φαίνεται να προτιμούν οι υπερρεαλιστές συγκριτικά με τον ελευθεριάζοντα (*libertinage*),¹² και μέσω αυτού στην ποιητική έμπνευση και δημιουργία. Έτσι, ο Εμπειρικός μέσω της νέας διευρυμένης πραγματικότητας που δημιουργείται με την κατάλυση των συμβατικών χωροχρονικών ορίων αναδεικνύει, εξυμνεί και εξιδανικεύει την αγαπημένη γυναίκα και τη γυναίκα-μούσα με το φόρεμά της ως τη μόνη που μπορεί να εξασφαλίσει την πρόσβαση στη δημιουργία και κατ' επέκταση στην ευτυχία,¹³ αφού μπορεί να προσφέρει την πληρότητα της ώσμωσης του παρελθοντικού με το παροντικό, της ανάμνησης με το βίωμα, του ασύνειδου με το συνειδητό, της ζωής με την τέχνη και να οδηγήσει τον άνδρα-δημιουργό στη «σπασμωδική ομορφιά» του υπερρεαλιστικού βιώματος.¹⁴ Βέβαια, η πληρότητα αυτή μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της γραφής και συγκεκριμένα της λογοτεχνικής επιφάνειας.¹⁵ Αντίθετα από την «εξιδανικευτική καθιέρωση της γυναίκας ως αντικει-

⁹ Βλ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο», *Σύγκριση / Comparaison*, τχ. 14, Αθήνα 2003, σ. 118-127: 118.

¹⁰ Είναι γνωστή η μοναδική θέση που κατέχει η ελεύθερη ερωτική γυναίκα στον λόγο των υπερρεαλιστών. Π.χ. βλ. Αντρέ Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)», στο *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισαγωγή, μτφρ., σχόλια Ελένη Μοσχονά, Δωδώνη, Αθήνα 2016, σ. 152.

¹¹ Η εικόνα της νεαρής, ερωτικής γυναίκας που φορά πλατύ φουστάνι υπάρχει σε αρκετά ποιήματα του Εμπειρικού: βλ. *Ενδοχώρα* (1934-1937), Άγρα, Αθήνα 1980, σ. 21, 38, 89 και *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερα ως αύριον και ως χθες*, φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Άγρα, Αθήνα 1984, σ. 130. Το φόρεμα ως φετιχιστικό-ερωτικό αντικείμενο παίζει σημαντικό ρόλο και στο πεζόμορφο κείμενο «Η κόρη της Πενσυλβανίας» των *Γραπτών* (1960): βλ. Εμπειρικός, *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* (1936-1946), Άγρα, Αθήνα 1980, σ. 163-179.

¹² André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, nouvelle édition revue et corrigée, Gallimard, Paris 1969, σ. 139-140. Ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989, σ. 73, υπογραμμίζει εύστοχα πως «στην πραγματικότητα, ο γαλλικός υπερρεαλισμός δεν έλυσε ποτέ το πρόβλημα ανάμεσα στον εκλεκτικό έρωτα και την επιθυμία προς τη γυναίκα γενικώς· μάλιστα θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως υπάρχει μια σύγχυση γύρω από αυτό το θέμα, στο επίπεδο των προθέσεων». Ο Εμπειρικός δηλώνει βέβαια στη γνωστή του συνέντευξη στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, «Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό. Αθήνα, Μάρτης 1967», *Ηριδανός*, τχ. 4, Αθήνα 1976, σ. 13-15: 15, ότι μάχεται «διά την απελευθέρωσιν του Έρωτα», εμπνέεται όμως κάποιες φορές στο έργο του από τον εκλεκτικό του έρωτα για μια συγκεκριμένη γυναίκα, όπως αποδεικνύεται και από το εν λόγω κείμενό του για τη Μ. Χατζηλαζάρου.

¹³ Όπως διαπιστώνει η Αναγνωστοπούλου, «οι γυναίκες “Άλλες γυμνές άλλες ημίγυμνες κι άλλες φορώντας / Φορέματα με φραμπαλάδες και μποτίνια / [...]” σχηματίζουν μια σειρά από αναπαραστάσεις συνεχώς παγιδευμένες στην εξιδανίκευση και στη μετουσίωση». Βλ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου & Θανάσης Τζαβάρας, *Ψυχαναλυτικές αναψηλαφήσεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Συναψεις, Κοινός Τόπος Ψυχιατρικής, Νευροεπιστημών & Επιστημών του Ανθρώπου, Αθήνα 2006, σ. 39.

¹⁴ Ο Μπρετόν, «Από τον σουρρεαλισμό στα ζωντανά του έργα (1953)», *ό.π.*, σ. 153-154, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο εκλεκτικός έρωτας «ανοίγει τις πύλες σ' ένα κόσμο όπου, εξ ορισμού, δεν θα μπορούσε πια να υπάρχει ζήτημα κακού, πτώσης ή αμαρτίας».

¹⁵ Βλ. και Αναγνωστοπούλου, «Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας», *ό.π.*, σ. 120.

μένου”, που παρουσιάζεται στην ποιητική σκηνή με αποπροσωποποιημένα χαρακτηριστικά, μέσα από ένα φαντασιωσικό λόγο»,¹⁶ ο Εμπειρικός εξιδανικεύει, στο συγκεκριμένο τουλάχιστον «ανάλυμά» του,¹⁷ την επώνυμη αγαπημένη γυναίκα και γυναίκα-μούσα ορισμένων υπερρεαλιστών ως υποκείμενο με ξεχωριστά, προσωποποιημένα χαρακτηριστικά, για να φτάσει τελικά στην εξύμνηση της δικής του (πρώτης) συζύγου όχι μόνο ως αγαπημένης και μούσας με δικά της ιδιαίτερα σωματικά και ψυχοπνευματικά γνωρίσματα αλλά και ως ποιήτριας με δική της αυθύπαρκτη παρουσία και δημιουργική προσφορά.¹⁸ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Εμπειρικός δεν αναβιώνει μόνο μια συγκεκριμένη στιγμή από τη συζυγική του ζωή με τη Μ. Χατζηλαζάρου, αλλά αναπολεί και μια φωτογραφία (βλ. πιο πάνω) που ο ίδιος είχε τραβήξει κατά τη διάρκεια του γαμήλιου ταξιδιού τους στο Ναύπλιο, τον Ιούνιο του 1940.¹⁹ Το παρελθόν δηλαδή του ποιητή «επιφαινείται» στο παρόν με διπλό τρόπο, μέσω της μνήμης των γεγονότων και μέσω της ανάμνησης της φωτογραφίας, μιας άλλης δηλαδή μορφής τέχνης που τόσο αγαπούσε και είχε ασκήσει ο ποιητής.²⁰ Και στις δύο όμως περιπτώσεις, το παρελθοντικό βίωμα και η φωτογραφία διεισδύουν μέσω της επιφάνειας ολοζώντανα στο παρόν,²¹ καταργώντας τις απουσίες που επιβάλλουν τα συμβατικά χωροχρονικά όρια,²² ενώνονται με αυτό σε μια πλήρη ώσμωση και

¹⁶ *Ο.π.*, σ. 121.

¹⁷ Είναι γεγονός ότι, αν εξαιρέσουμε «Τα Τεκταινόμενα» και την αυτο-αναλυτική σύνθεση «Our dominions beyond the seas» των *Κύκλων του Ζωδιακού* καθώς και το τρίτο μέρος της τριλογίας *Τα χαϊμαλιά του έρωτα και των αρμάτων*, δηλαδή το διήγημα «Βεατρίκη ή Ο έρωτας του Buffalo Bill», όπου η ηρωίδα της ιστορίας ταυτίζεται με τη δεύτερη σύζυγο του ποιητή, Βιβίκα Ζήση, δεν υπάρχει στο υπόλοιπο έργο του Εμπειρικού κάποιο γυναικείο όνομα που να δηλώνει σαφώς την ταυτότητα ενός συγκεκριμένου, πραγματικού γυναικείου προσώπου.

¹⁸ Ο Χρήστος Δανιήλ, «Εισαγωγή ή Το κέλυφος του παρελθόντος έσπασε», στο Μάτση Χατζηλαζάρου, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, Εισαγωγή, υπομνηματισμός, επιμέλεια Χρήστος Δανιήλ, Άγρα, Αθήνα 2013, σ. 9-46: 27 (σημ. 2), σημειώνει ότι «στις 8 Ιανουαρίου 1942 η Μάτση δεν είχε ακόμη εμφανιστεί στα ελληνικά γράμματα». Ο Εμπειρικός όμως γνωρίζει και όχι μόνο εκτιμά, αλλά και επαινεί την ποιητική της δημιουργία.

¹⁹ Ο Δανιήλ, «Ο Νικόλαος Εγγονόπουλος ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ωραία κόρη ορθή ως στέκονταν εις το παράθυρο του Αναπλιού», Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, *Οδός Πανός*, τχ. 164, Αθήνα 2014, σ. 20-33: 24-32, έχει πειστικά υποστηρίξει ότι στη συγκεκριμένη φωτογραφία της Μ. Χατζηλαζάρου στο «παράθυρο του Αναπλιού» αναφέρεται και ο Εγγονόπουλος στο ποίημά του «Το χέρι» από τη συλλογή *Η επιστροφή των πουλιών* (1946), το οποίο είναι αφιερωμένο στον Α. Εμπειρικό (βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1999, σ. 222-224).

²⁰ Η Ελένη Παπαργυρίου, «Η φωτογραφική ποιητική του υπερρεαλισμού κι ο Ανδρέας Εμπειρικός», στο Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των ελλήνων λογοτεχνών του Μεσοπολέμου (1918-1939)*, Διεθνές Συνέδριο προς τιμήν του Peter Mackridge, Καλαμάτα 18-19 Μαΐου 2017, Νεφέλη, Αθήνα 2018, σ. 401-415: 403-404, σημειώνει ότι «η φωτογραφία έχει βασική θέση στο πρόγραμμα του υπερρεαλισμού γιατί, κατά τους εκπροσώπους του κινήματος, η λειτουργία της δεν είναι αναπαραστατική. Δεν είναι ούτε αισθητική, [...]. Ο υπερρεαλισμός αντιλαμβάνεται τη λειτουργία της κάμερας ως προσθετική του ανθρώπινου ματιού. Ως προσθετικό μάτι, ή αλλιώς “τυφλό όργανο” κατά τον Breton, η κάμερα μάς δείχνει αυτό που το γυμνό μάτι δεν μπορεί να δει».

²¹ Όπως επισημαίνει η Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Πρόλογος Θανάσης Τζαβάρας, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 2005, σ. 46, με αφορμή τα *Γραπτά*, «έρωτας και μνήμη ενώνονται σ’ ένα παρόν όπου παρελθόν και μέλλον συμπίπτουν, χώρος και χρόνος συναιρούνται. Ο ποιητικός λόγος εγγράφεται μέσα σ’ ένα διηλεκτές διαχρονικό φάσμα που είναι το ίδιο το παρόν της ποιητικής πράξης».

²² Με αυτόν τον θαυμαστό τρόπο η απύουσα γυναίκα-μούσα γίνεται παρούσα και υπαρκτή, απτή και χειροπιαστή οντότητα που απαλείφει τη μοναξιά του άνδρα-ποιητή, χαρίζοντάς του τη δημιουργική της πνοή και ταυτόχρονα τη δυνατότητα να μεταμορφώσει τον κόσμο.

γίνονται λογοτεχνική δημιουργία, μεταγγίζοντας τη ζωή στην ποίηση και την ποίηση (λογοτεχνική και φωτογραφική) στη ζωή.²³ Κυρίαρχος και καταλυτικός είναι παντού ο ρόλος του βλέμματος: ο ποιητής-παρατηρητής που είναι ταυτόχρονα και ποιητής-φωτογράφος αναπολεί οραματικά αυτό που έχει δει και φωτογραφίσει, καθιστώντας το παροντικό βίωμα και μετουσιώνοντάς το σε λογοτεχνικό δημιούργημα, και καλεί τον αναγνώστη να εισχωρήσει και αυτός στο δικό του βλέμμα, να δει και να βιώσει μέσω της λογοτεχνικής επιφάνειας αυτό που ο ίδιος είδε, αποτύπωσε στη φωτογραφία και βίωσε.²⁴

Με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής υλοποιεί όσα θεωρητικά παρουσιάζει στο πεζό ποίημα της *Οκτάνα* «Ο Φωτοφράκτης» (1960):

Και τώρα που άνοιξε και έκλεισε ο φωτοφράκτης σαν μάτι αδέκαστο και συνελήφθη ο χρόνος, ο ρεμβασμός αυξάνει την ζωή και δίδει στην κάθε εικόνα την κίνησι και την ευελιξία που φέρνει από τα βάθη μιας πηγής (της ιδικής του) ζεστό το πιο κρυφό της νόημα. Και ιδού που μεταλλάσσει πλήρως την εικόνα· από μια στατική στιγμή (ας πούμε καρφωμένη) την μετατρέπει σε πολυκύμαντον χορόν ωρών και πλαστικών σωμάτων ευρυθμίας, σε οντοποίησιν απτήν και ασπαίρουσαν παντός οράματος, πάσης επιθυμίας.²⁵

Ο φωτογραφικός φακός ακινητοποιεί αιφνίδια τη χρονική στιγμή, μετατρέποντάς τη σε υλική πραγματικότητα στην επιφάνεια μιας πλάκας εμφάνισης φωτογραφιών, χωροποιώντας θα λέγαμε τον χρόνο.²⁶ Έτσι, ο αντικειμενικός, ευθύγραμμος χρόνος συλλαμβάνεται σε μια στατική στιγμή, παύει να κυλά, αποκτά υλική και «χωρική μορφή», και δίνει τη δυνατότητα στον φαντασιακό χρόνο να γεννήσει, μέσω του ρεμβασμού, την επιφάνεια, που αποκαλύπτει από

²³ Ο Εμπειρικός γράφει στο «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά, ό.π.*, σ. 13: «Μία φωτογραφία ζει, έχει ολόκληρη δική της δράσι, συνυφασμένη με την ζωή του θεατή, όπως ένα φλουρί, ένα κρύσταλλο, ή ένα γάντι. [...] Η ποίησις μεταγγίζεται στη ζωή και η ζωή στην ποίησι. Η συμμετοχή μας σε οιονδήποτε φαινόμενον ή γεγονός, δεν αποκλείεται πια καθόλου. Ένα συναίσθημα, μία παρόρμησις, μία λέξις, μπορούν να γίνουν χειροπιαστές οντότητες, στιλπνά αντικείμενα με ζωή παλλόμενη και μορφή δική τους».

²⁴ Όπως διαπιστώνει η Παπαργυρίου, *ό.π.*, σ. 410-411, «ο Εμπειρικός δείχνει να συμμερίζεται την πεποίθηση του Benjamin ότι η φωτογραφική πλάκα είναι ένα “οπτικό ασυνείδητο”, που αποτυπώνει στοιχεία εν αγνοία του φωτογραφικού υποκειμένου. Οι δύο γλώσσες, της φωτογραφίας και της ψυχανάλυσης, δείχνουν να συναντιούνται για να περιγράψουν ασυνείδητα πρωτόκολλα καταγραφής και αποτύπωσης της εμπειρίας». Ίσως γι’ αυτόν τον λόγο, άλλωστε, ο ποιητής ρωτούσε συχνά τη Μαρίνα Καραγάτση, σύμφωνα με την προσωπική της μαρτυρία, «Υπάρχει πάντα φίλτρο;», ώστε να αποκαλυφθεί μέσω της φωτογραφίας το μη ορατό. Βλ. Μαρίνα Καραγάτση, «Φωτογραφίες με φίλτρο», στο Γιάννης Σταθάτος (επιμ.), *Φωτοφράκτης. Οι φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού*, Άγρα, Αθήνα 2001, σ. 273-275: 275.

²⁵ Εμπειρικός, *Οκτάνα*, Ίκαρος, Αθήνα 1980, σ. 29.

²⁶ Η Ελισάβετ Αρσενίου, *Η ρητορική της ουτοπίας. Μελέτες για τη μετάβαση στη νέα πρωτοπορία: Πέντε δοκίμια πάνω στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 2009, σ. 54, έχει παρατηρήσει ότι «στη διάρκεια της εξέλιξης του έργου του Εμπειρικού πραγματοποιήθηκε η μετάθεση του ενδιαφέροντος από το μοντερνιστικό χρόνο (αυτοματισμός, συγχρονικότητα) στο χώρο, ή, μάλλον, η επέμβαση της μοντερνιστικής χρονικής εμπειρίας επί της χωρικής αναπαράστασης. [...] Η γραπτή –με την επέμβαση του μύθου και του ασυνείδητου– απόδοση της διάρρηξης του χρονικού γραμμικού συνεχούς, η τάση δημιουργίας όχι μόνο της εικόνας αλλά και της κοσμικής δομής που θα έφερε το νόημα της “εκτυλισσόμενης εντελεχείας” του επιμηκυνόμενου χρόνου, είναι οι βασικοί τρόποι χωρικοποίησης της χρονικής εμπειρίας στο έργο του Εμπειρικού».

τα εσώτερα βάθη του ασύνειδου το πιο πηγαίο νόημα της κάθε εικόνας-φωτογραφίας, μεταπλάθοντας και μεταμορφώνοντάς τη σε απτή, χειροπιαστή οντότητα κάθε φαντασίας και ασύνειδης επιθυμίας.²⁷ Το ίδιο όμως ισχύει και για τον ποιητικό φακό, τον ποιητή που ακινητοποιεί τον ευθύγραμμο χρόνο σε μια στατική στιγμή, που είναι μια φράση ή μια λεκτική εικόνα, δίνοντάς της κατ' αυτόν τον τρόπο υλική υπόσταση. Πρόκειται για τη «χωρική μορφή» που σύμφωνα με την ορολογία του Τζόζεφ Φρανκ χαρακτηρίζει τη μοντέρνα ποίηση,²⁸ η οποία είναι κατεξοχήν λυρική, καθώς αρνείται τη γραμμικότητα του χρόνου, πριμοδοτώντας ένα άχρονο παρόν. Στη συνέχεια, μέσω του ρεμβασμού, δηλαδή μέσω της διείδυσης του ασύνειδου στο συνειδητό, του ονείρου και της φαντασίας στην πραγματικότητα, ο ποιητής –ειδικότερα ο υπερρεαλιστής ποιητής– αφήνει τον φαντασιακό χρόνο να μεταπλάσει τη φράση ή τη λεκτική εικόνα σε επιφάνεια, δίνοντάς της ζωή, καθιστώντας την αρμονική οντότητα και μετατρέποντάς τη σε αποκάλυψη κάθε εσωτερικού οράματος και κάθε ασύνειδης επιθυμίας. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί το υπερρεαλιστικό ποίημα-γεγονός και καθιστά χειροπιαστό τον νέο υπερρεαλιστικό κόσμο, τη νέα διευρυμένη πραγματικότητα. Έτσι, ο Εμπειρικός σχολιάζει σε μια μετα-επιφάνεια όχι μόνο τη σχέση του φωτογραφικού φακού και της φωτογραφίας με τον αντικειμενικό και τον φαντασιακό χρόνο, αλλά έμμεσα και τη σχέση της ίδιας της ποίησης, της μοντέρνας και της υπερρεαλιστικής ειδικότερα, με τον φωτογραφικό φακό, τον χρόνο και τον ρεμβασμό, καθιστώντας τον «Φωτοφράκτη» και ένα ποίημα ποιητικής.²⁹

Στο τέταρτο «μικροκεφάλαιο» από το «ανάλυμα» του Εμπειρικού η φράση-λεκτική εικόνα «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι» μεταπλάθεται σε τέσσερις διαδοχικές «επιφάνειες του αναβιωμένου παρελθόντος», με τις οποίες ρευστοποιείται ο χρόνος και συντίθεται η μνήμη με το παροντικό βίωμα, η εσωτερική με την εξωτερική πραγματικότητα του ποιητή. Στην τέταρτη όμως από αυτές, στην πιο ενδόμυχη και προσωπική, συζευγνύεται όχι μόνο η μνήμη του γεγονότος αλλά και η ανάμνηση της φωτογραφίας του με το συνειδητό παρόν, σε μια πλήρη ώσμωση του ασύνειδου του αντικειμένου της επιφάνειας, που φανερώνει η φωτογραφία, με το ασύνειδο του υποκειμένου που την προσλαμβάνει, του χωροποιημένου με τον ρευστοποιημένο-ψυχολογικό χρόνο, που επικοινωνούν ανεμπόδιστα σαν σε συγκοινωνούντα δοχεία, αποκαλύπτοντας τη «σπασμωδική ομορφιά» της διευρυμένης υπερρεαλιστικής πραγματικότητας, της υπερπραγματικότητας.

Χάρη σε αυτές τις τέσσερις υπερρεαλιστικές επιφάνειες παρελαύνουν και ξαναζούν, «για μοναδική φορά στο έργο του Εμπειρικού»,³⁰ οι βασικοί πρωταγωνιστές του γαλλικού υπερρεαλιστικού κινήματος, όπως τους γνώρισε ο έλληνας υπερρεαλιστής ποιητής στις αρχές της δεκαετίας του 1930 στην Place

²⁷ Για το ίδιο θέμα πρβλ. την άποψη της Παπαργυρίου, *ό.π.*, σ. 411-412.

²⁸ Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature (1945)», *The Idea of Spatial Form*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 1991, σ. 5-66. (Βλ. και την ελληνική μετάφραση της εν λόγω μελέτης: Frank, *Η μοντέρνα λογοτεχνία ως πλαστική τέχνη*, μτφρ. Βιβή Ζωγράφου, Καθρέφτης, Αθήνα 2000.)

²⁹ Τη σχέση ποίησης και φωτογραφίας τη βρίσκουμε ήδη στο προγραμματικό κείμενο-κλειδί της εμπειρικής ποιητικής, το «Αμούρ-Αμούρ» (βλ. το παράθεμα στη σημ. 23).

³⁰ Λεωνίδας Εμπειρικός, «Σημείωμα για την ταυτότητα του κειμένου» στο Εμπειρικός, «Σαν μια νεάνις που φορεί πλατύ φουστάνι», *ό.π.*, σ. 6.

Blanche³¹ μαζί τους είναι ο ίδιος και η δική του αγαπημένη σε μια υπερπραγματική ολότητα που θα του έδινε δύναμη ζωής στον μαύρο, κατοχικό χειμώνα του 1942, κατά τον οποίο γράφει το ποίημα και το «ανάλυμα» που μας απασχόλησε.

³¹ Ο Εμπειρικός, που γνώρισε τον Breton τον Ιανουάριο του 1933 με τη μεσολάβηση του ψυχαναλυτή Jean Frois-Wittmann, συναντιόταν καθημερινά με τους υπερρεαλιστές στην Place Blanche. Βλ. Νίκος Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή Μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*, Άγρα, Αθήνα 2012, σ. 90-91 και Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι». *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Άγρα, Αθήνα 2012, σ. 105: σημ. 1.

Summary

Athina Psaropoulou

“Like a young woman in a loose-fitting dress”: The epiphany of Andreas Embiricos as fusion of memory and photography

This paper attempts to shed light on the significance and role of the four “epiphanies of the past recaptured”, which are an integral part of the “analysis” of the poem “8th January 1942” by Andreas Embiricos and derive from the verbal image of the verse “Like a young woman in a loose-fitting dress”. In these epiphanies, time becomes fluctuant and the memory of the past (specifically the memory of four exceptional women-muses of important surrealist creators) is fused with the present experience of the poet. The fourth of them, which embodies Embiricos’ first wife, enlivens the memory of a past event and a photograph. Those two turn into a present reality, in a complete osmosis of the epiphanic object’s unconscious, revealed through the photograph, with the epiphanic subject’s unconscious that perceives it. In effect, spatial time blends with psychological time, as in communicating vessels, revealing the “convulsive beauty” of surreality.