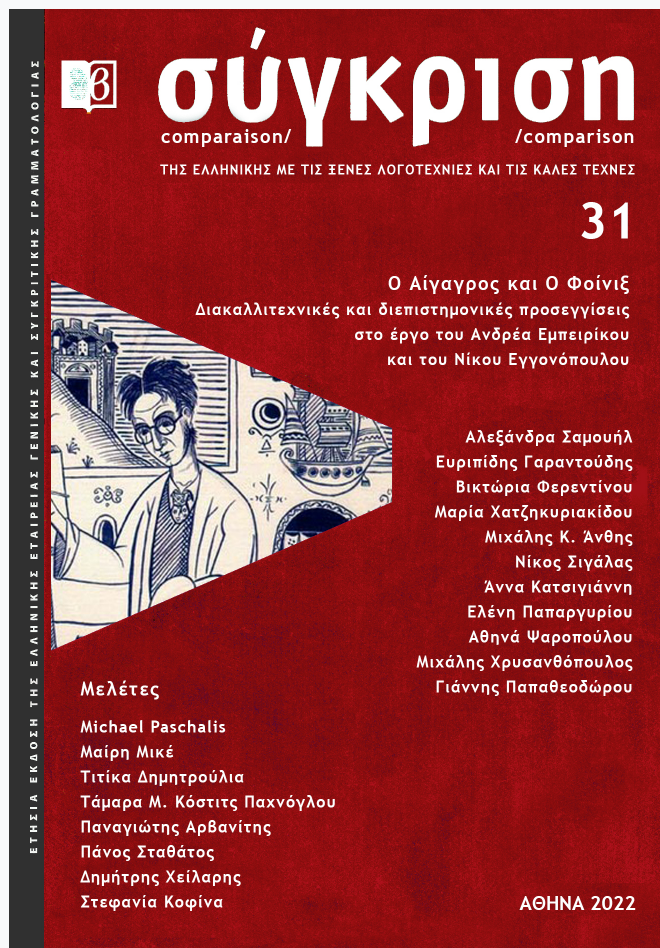


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 31 (2022)



ANNA ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ, Ευτοπία (;) και προσωπική μυθολογία: Διακαλλιτεχνική μείξη και ανακατασκευή της παράδοσης στο Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία του Ανδρέα Εμπειρικού

Άννα Κατσιγιάννη

doi: [10.12681/comparison.31276](https://doi.org/10.12681/comparison.31276)

Copyright © 2022, Άννα Κατσιγιάννη



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κατσιγιάννη Α. (2022). ANNA ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ, Ευτοπία (;) και προσωπική μυθολογία: Διακαλλιτεχνική μείξη και ανακατασκευή της παράδοσης στο Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία του Ανδρέα Εμπειρικού. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 31, 74–88. <https://doi.org/10.12681/comparison.31276>

ANNA ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ

Πανεπιστήμιο Πατρών

**Ευτοπία (;) και προσωπική μυθολογία: Διακαλλιτεχνική μείξη
και ανακατασκευή της παράδοσης στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία*
του Ανδρέα Εμπειρικού**

Η ανίχνευση της συγχορδίας των τεχνών, της διακαλλιτεχνικότητας στην αφήγηση αλλά και του τρόπου με τον οποίο ο πρωτοπόρος ποιητής Ανδρέας Εμπειρικός συνομιλεί με την παράδοση, η ανακατασκευή, δηλαδή, της παράδοσης στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* αποτελεί ζητούμενο της φιλολογικής έρευνας. Το *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* είναι ιδιαίτερα εκτενές, προγραμματικό ποίημα, το οποίο ως το 1972 εντασσόταν στη συλλογή *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*. Θα λέγαμε ότι η εν λόγω αφηγηματική σύνθεση συνιστά το παράλληλο δύο ακόμη εκτενών ποιητικών συνθέσεων του συγγραφέα, με τίτλο *Άνδρος-Υδρούσσα* και *Η άσπρη φάλαινα*· για την ακρίβεια των εκτενέστερων ποιημάτων, τα οποία συνέθεσε ο Ανδρέας Εμπειρικός.

Το *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* αποτελεί ποιητική ανάπλαση του ταξιδιού που πραγματοποίησε ο Εμπειρικός ως προσκεκλημένος του Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου (τον Δεκέμβριο του 1962) στη Σοβιετική Ένωση και έχει εν μέρει σχολιαστεί από την κριτική.¹ Οι αναφορές σε ιστορικά γεγονότα, πρόσωπα και μνημεία, η λειτουργία της μνήμης, οι ιδεολογικές προεκτάσεις και η ρητορική της ουτοπίας έχουν ήδη διερευνηθεί.² επομένως, θα εστιάσω μόνο στα σημεία εκείνα, τα οποία δεν έχουν απασχολήσει την κριτική, αποδεικνύονται, ωστόσο, σημαντικά, καθώς μάλιστα αποτελούν τους συνεκτικούς πυρήνες και τις γέφυρες που συνέχουν το εν λόγω ποιητικό αφήγημα με το έτερο προγραμματικό έργο του Εμπειρικού: το «Αμούρ-Αμούρ».

Όπως στο «Αμούρ-Αμούρ», όμοια και στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* «η ποίησης μεταγγίζεται και η ζωή στην ποίηση», ενώ στο δεύτερο τούτο έργο εκτυλίσσονται όλοι οι αρχετυπικοί μύθοι της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού και όλοι οι δομικοί μύθοι της πρωτοπορίας· ο αρχαίος μύθος του Πανός που διατρέχει όλο του το έργο, αναβιωμένος και διυλισμένος από την ευρωπαϊκή και τη νεοελ-

¹ Ανδρέα Εμπειρικού, *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία*, επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα 1995· Ανδρέας Εμπειρικός, *Ταξίδι στη Ρωσσία. Ημερολόγιο και φωτογραφίες*, φιλολογική επιμέλεια - επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα 2001.

² Ευγενία Κριτσέφσκαγια, «Ταξίδι στα Κύθηρα. Αναφορά στο ποίημα *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία* του Ανδρέα Εμπειρικού», *Πλανόδιον* 24 (Δεκέμβριος 1996) 638-641· Γιάννης Μότσιος, «Η ποιητική σύνθεση του Ανδρέα Εμπειρικού *Ες-Ες-Ες-Ερ Ρωσσία*», *Ελίτροχος* 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· Anna Prosiannykova, *Η πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνίας στην ελληνική μεταπολεμική ποίηση*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2015. Βλ. ακόμη, *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα 1984, σ. 105· Ανδρέας Εμπειρικός, «Τολστή Λέων (1818-1910)», [λήμμα του ανέκδοτου προσωπικού του λεξικού], *Οδός Πανός* 164 (2014) 3-13 (επίμετρο Άννα Προσιάνικοβα)· Ανδρέα Εμπειρικού, *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, επιμέλεια Ευγενία Γραμματικοπούλου, *Ποιητική* 17 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016) 159-174.

ληνική λυρική παράδοση· ο μύθος της Άνδρου· η ουτοπία της επανάστασης· ο μεσσιανικός/εσχατολογικός μύθος της Ειρήνης. Η αφήγηση εστιάζει, ωστόσο, σε έναν από τους διαρκέστερους –αν όχι τον διαρκέστερο μύθο του Εμπειρικού–, αυτόν, δηλαδή, των παραδείσιων, παιδικών χρόνων της Εδέμ και της εφηβείας στη Ρωσία. Ο μύθος της Ρωσίας, στις πολύσημες διαστάσεις του, διατρέχει όλο το εμπειρικό έργο, καθώς μάλιστα η μητέρα του Εμπειρικού ήταν μη ελληνόφωνη, κατά το ήμισυ Ρωσίδα, επομένως τα ρωσικά αποτελούν γι' αυτόν μια γλώσσα μητρική. «Έχοντας αίμα ρωσικό στο ελληνικό μου αίμα», γράφει ο αφηγητής. Τούτη, λοιπόν, η καταγωγική αίσθηση, η πρόσληψη της Ρωσίας ως μητέρας γης, η οποία έχει αυτονόητη ψυχαναλυτική βάση και διάσταση, διαπερνά όλο σχεδόν το έργο του. Ανάμεσα στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* και στο «Αμούρ-Αμούρ», ανιχνεύονται, παρά τις αυτονόητες διαφορές, αρκετές ισοτοπίες και ισομορφίες, καθώς οι αισθήσεις και το ποτάμι της μνήμης συνενώνονται και αναπλάθουν, με τα μέσα του υπερρεαλισμού, τη μνημονική, συναισθησιακή αφήγηση.

Στο ποίημα *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* το έντονα κινηματογραφικό βλέμμα του αφηγητή εστιάζει, με ντοκουμενταριστικό τρόπο, στην ιστορία, στη μνημειώδη αρχιτεκτονική της Μόσχας, στα σύμβολα της «δόξας των Σοβιέτ» με την τεχνική του flash back.³ Στα σημεία όπου χρησιμοποιείται η κινηματογραφική τεχνική του flash back, η μνήμη λειτουργεί με την τεχνική της ανάκλησης με αφορμή κυρίως τη θέα του ποταμού Μόσκοβα· σε όλο το έργο του Εμπειρικού ο ποταμός με τις πολύσημες συνδηλώσεις του αποτελεί «σημείον εξορμήσεως και επιστροφής του πλήθους των συσχετίσεων που έρχονται και αναχωρούν απανωτά μέσα στο νου [του αφηγητή], σαν άμπωτις και πλημμυρίς»:⁴

Διότι όπως κι η αίσθησις και η μνήμη είναι ποτάμι
Είναι μεγάλος ποταμός
Που όλα τα ενώνει, όλα τα δένει στην ροή του
Σε αδιάπτωτη συνέχεια
Σε αδιάπτωτη αλληλουχία
Απ' την πηγή στην εκβολή.⁵

Ο λόγος δε στα σημεία όπου ανακαλείται η μνήμη γίνεται πιο συγκινημένος και λυρικός. Ο αφηγητής στη θέα του Μόσκοβα εκφέρει δραματικότερα τον λόγο, στοχάζεται πάνω στην «αδιάπτωτη αλληλουχία» που ενώνει την «πηγή με την εκβολή», τη ζωή με τον θάνατο συνομιλώντας ταυτόχρονα με τους προσωπικούς, την ψυχαναλυτική θεωρία της σημειολογίας του ποταμού, με παλαιότερα δικά του αφηγήματα, με την ποίηση μειζόνων νεοελλήνων λυρικών προγόνων, με ρώσους κλασικούς, και με άλλους λογοτέχνες και πολιτικούς επαναστάτες. Το επαναστατικό όραμα της κοινωνικής αλλαγής τέμνεται και στο έργο αυτό, όπως και στο «Αμούρ-Αμούρ», με το θέμα του έρωτα, αλλά κυρίως με το θέμα του έρωτα για την τέχνη σε όλες τις εκφράσεις και τις εκφάνσεις της.

Ο αφηγητής αφήνει ελεύθερο τον ρεμβασμό, τη μνήμη και τη φαντασία κι έχει κανείς την αίσθηση ότι το ποιητικό υποκείμενο φωτογραφίζει με την πανο-

³ Για κάποιες όψεις της σύνδεσης του ποιήματος με το «Αμούρ-Αμούρ», πρβλ. Ελισάβετ Αρσενίου, *ό.π.*, σ. 97-99 και για την τεχνική που θυμίζει τις αναλήψεις στον κινηματογράφο, *ό.π.*, σ. 103.

⁴ Ανδρέα Εμπειρικού, «Αμούρ-Αμούρ», *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία*, Αθήνα, Πλειάς 1974, σ. 23-24.

⁵ *Ες -Ες -Ες -Ερ -Ρωσσία*, σ. 9-10.

ραμική κάμερα εμβληματικά ιστορικά μνημεία και πρόσωπα (Λένιν, κ.ο.κ.) ενώ ταυτόχρονα με τη φαντασία ανακατασκευάζει το θαύμα του ρωσικού πολιτισμού.

Μουσεία, ιδρύματα, και θαυμαστά ποικίλα
Μπαλλέτα ασύγκριτα, Θέατρα μικρά μεγάλα
Που ζωντανεύουν κάθε βράδυ
Τον Τσέχωφ τον Ανδρέγιεφ τον Οστρόβσκυ
Όλου του κόσμου τους καημούς
Και της ψυχής τα μυστικά.⁶

Οι αναφορές στα συγκεκριμένα ονόματα κλασικών ρώσων συγγραφέων δεν είναι, βέβαια, τυχαίες· αναφέρεται ο Τσέχωφ, φτωχός γιατρός, κορυφαίος διηγηματογράφος· ο Ανδρέγιεφ, ο οποίος υπέστη διώξεις ως αντικαθεστωτικός, παρ' ολίγον αυτόχειρας, που ασχολήθηκε και με την τέχνη της φωτογραφίας και τέλος ο Οστρόβσκυ, τυφλός, επαναστάτης, οραματιστής μιας καινούργιας κοινωνίας, σύμβολο ηρωισμού, ελευθερίας και δικαιοσύνης. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε εν ασφαλεία ότι πολλές από τις ιδιότητες, τις καλλιτεχνικές και τις ιδεολογικές διαστάσεις του αφηγητή προβάλλονται στα πρόσωπα αυτά, τα οποία λειτουργούν και εν είδει προσωπίου.⁷ Η παρουσία των ρώσων συγγραφέων συμβάλλει στην ανάδειξη όχι μόνο της αισθητικής διαμόρφωσης, αλλά και της ιδεολογικής συγκρότησης του ποιητικού υποκειμένου.

Η οραματική, νοσταλγική, αναδρομή σε πλείστα όσα μείζονα ιστορικά μνημεία, γεγονότα και πρόσωπα της αυτοκρατορικής και της σοβιετικής Ρωσίας είναι ιδιαίτερα σημαίνουσα· για την ανάδειξη, ωστόσο, της υβριδικής φύσης και της διακαλλιτεχνικής ύφανσης του έργου θα εστιάσω, κυρίως στο δεύτερο μέρος της μελέτης, στη μάχη του Μποροντίνο και στο «Μπόζε Τσαριά Χρανί», τον εθνικό, δηλαδή, Ύμνο των Τσάρων, με τον οποίο κορυφώνεται η αφήγηση· τούτη η προληπτική αναφορά αποτελεί πάντως ένα δομικό κλειδί για τη διασημειωτική ανάγνωση του έργου. Το σφρίγος της ρωσικής γης, οι κοζάκοι, σύμβολο της νιότης και της ρώμης, τα έπη του Τολστόι, οδηγούν το κειμενικό υποκείμενο στη νοσταλγική ανάκληση, στον ευτοπικό χωροχρόνο της παιδικής ηλικίας όταν ο αφηγητής ζούσε στα χλοερά κτήματα του θείου Ερόσκα. Οι ένθετες ρωσικές λέξεις, οι οποίες ενσωματώνονται αμετάφραστες στην αφήγηση, «Και μέσ' απ' τις ψυχές / Χαρά της γης αιιθαλής / Αειθαλής και απέθαντη / Ω τζερναζώμ Ρωσσία!»⁸ (στίχος 89), οδηγούν συνειρμικά τον αναγνώστη στη σύζευξη της

⁶ *Ες -Ες -Ες -Ερ -Ρωσσία*, σ. 10.

⁷ Η Αρσενίου γράφει ότι προσωπεία του ποιητή αποτελούν οι Ναχίμωφ, Τολστόι και Κουτούζωφ, *ό.π.*, σ. 105.

⁸ *Τζερναζώμ* [sic], για την ακρίβεια η προφορά της ρωσικής λέξης είναι *τσερνοζιόμ* (чернозём) και σημαίνει *μαύρη γη*· πρόκειται για πολύ σπάνιο τύπο χώματος, από το οποίο έλαβε την ονομασία της· συχνά χρησιμοποιείται και αμετάφραστη από τους ειδικούς. «Το χαρακτηριστικό της μαύρης γης είναι η υψηλότατη περιεκτικότητά της σε χούμο (από 3% μέχρι και 15%), φωσφορικά οξέα, φωσφόρο και αμμωνία. Έχει μεγάλο βάθος, συχνά περισσότερο από 1 μέτρο. Μάλιστα στην Ουκρανία φθάνει έως και τα 6 μέτρα. Όλα αυτά κάνουν το συγκεκριμένο τύπο χώματος πάρα πολύ εύφορο. Από πολλούς θεωρείται ως το καλύτερο έδαφος για καλλιέργεια, μιας και είναι τόσο πλούσιο σε θρεπτικά συστατικά που δεν χρειάζεται λιπάσματα. Σε ολόκληρο τον πλανήτη υπάρχουν μονάχα δύο “ζώνες τσερνοζιόμ”: η πρώτη ακολουθεί τη διαδρομή ΒΑ Ουκρανία / Κεντρική Ρωσία → Νότια Ρωσία → Νότια Σιβηρία, ενώ η δεύτερη απλώνεται στο νότιο τμήμα του κεντρικού Καναδά, ανάμεσα στη λίμνη Μανιτόμπα και το Κάλγκαρι». *τσερνοζέμ* (τσερνο-

αφήγησης και με το προγενέστερο ιδρυτικό κείμενο του ελληνικού υπερρεαλισμού που μυθοποιεί την ιθαγένεια, το «Αμούρ-Αμούρ». Αυτούσιες εικόνες και λέξεις, ενδοδιακειμενικές, δηλαδή αναφορές, από το «Αμούρ-Αμούρ» σηματοδοτούν το βάθος της σχέσης του αφηγητή με τη μητρική Ρωσία, η οποία αποτελεί παράλληλα, όπως είναι γνωστό, *locus amoenus* στη λογοτεχνία και σημαίνοντα τόπο στην ουτοπική χαρτογραφία των υπερρεαλιστών.⁹ Η εδεμική Ρωσία λειτουργεί και στην ποιητική τούτη σύνθεση, όπως και στο «Αμούρ-Αμούρ», ως ο ουτοπικός χώρος που συνδέει όχι μόνο τον έρωτα για την τέχνη με τον έρωτα για την επανάσταση, αλλά και με τον εσχατολογικό, μεσσιανικό μύθο της Ειρήνης. Η ανάληψη της μνήμης δεν είναι γραμμική/ευθύγραμμη, αφού ανακόπτει διαρκώς τα ιστορικά δρώμενα τέμνοντάς τον ιστορικό με τον βιωματικό χωροχρόνο.

Όπως στο «Αμούρ-Αμούρ» και εδώ «όμορφα ξανθά κορίτσια», η Ντούνια, η Νατάσα, η Όλγα ζωντανεύουν ερωτικά στη φαντασία του αφηγητή ανάμεσα σε μικρές τσιγγάνες, Τατάρους και Ρώσους. Είναι ενδιαφέρον να υπογραμμιστεί, ωστόσο, ότι οι μορφές αυτές δεν είναι μόνο σκοτεινά αντικείμενα του πόθου του αφηγητή, αλλά με μια πιο προσεκτική ματιά θα διαπιστώναμε ότι αποτελούν κεντρικές ηρωίδες του κλασικορομαντικού ρωσικού μυθιστορήματος: τη Ντούνια τη συναντούμε στο *Έγκλημα και Τιμωρία*, τη Νατάσα στο *Πόλεμος και Ειρήνη* και την Όλγα στον *Ευγένιο Ονέγκιν*. Επομένως, ο αφηγητής τοποθετώντας έντεχνα τα ονόματα σε παρένθεση, ενημερώνει τον υποψιασμένο αναγνώστη ότι ο διαρκέστερός του έρωτας είναι ο έρωτας για την τέχνη, αλλά και για το γεγονός ότι η αισθητική και η ιδεολογική του διαμόρφωση σχετίζεται άμεσα με τη Ρωσία. Η κρυμμένη σημειολογία του ονόματος απαντά άλλωστε και στο «Αμούρ-Αμούρ», όπου 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, στο πολύσημο σύμβολο του Ποτέμκιν, στην κινηματογραφική, επίσης, τούτη σκηνή, το ουτοπικό ιδεώδες της απελευθέρωσης του έρωτα με την τέχνη και την επανάσταση. Τα ονόματα και στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* δεν αποτελούν απλές μνείες των ερώτων, αλλά συναρτώνται πολλαπλώς με τη βαθεία κινηματογραφική δομή της αφήγησης, με το ουτοπικό ιδεώδες της απελευθέρωσης του έρωτα, με την τέχνη και, όπως ήδη ειπώθηκε, με την αισθητική και ιδεολογική διαμόρφωση του αφηγητή.¹⁰

Το «συντριβάνι της μνήμης» εκβάλλει πίδακες εικόνων από τη νιότη του αφηγητή. «Έχοντας αίμα ρωσικό στο ελληνικό [του] αίμα», το ποιητικό υποκείμενο μάς γυρίζει πίσω στα νιάτα του, όταν ήταν «ειλικρινής ρωσσομαθής απλός γεροδεμένος» και φορούσε «ρούσικα πουκάμισα και μπότες». Ήταν τολστοϊστής και όργωνε το κτήμα του στο «Μπογιάτι» μαζί με τους χωρικούς «έχοντας στην ψυχή [του] τον ισαπόστολο τιτάνα». Ο Λέων Νικολάεβιτς ευχόταν να

ζιόμ) – μαύρη γη, βλ. σχετικό άρθρο στη Wikipedia - https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%B7_%CE%B3%CE%B7 *СССР (Ες Ες Ες Ερ) – ΕΣΣΔ*.

⁹ Βλ. ενδεικτικά, Stephen Lessing Baehr, *The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture*, Stanford, Stanford University Press 1991.

¹⁰ Για το κρυμμένο νόημα της αναφοράς στον Ποτέμκιν, στο «Αμούρ-Αμούρ», βλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Η μυθοποίηση της Ρωσίας και ο συγχρονισμός των τεχνών στο 'Αμούρ-Αμούρ' του Ανδρέα Εμπειρικού», *Κονδυλοφόρος* 17 (2019) 184-201.

τον βοηθήσει να κάνει το κτήμα στο Μπογιατί μια Γιάσναγια Πολιάνα και τούτο το όραμά του περιγράφει και στο γνωστό και μελετημένο ποίημα, με τίτλο «Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου».¹¹ Ο Λέων Τολστόι απαντά, επίσης, στην *Οκτάνα*, όπου ορίζεται ως «κόσμος και ήλιος θερμουργός, πατήρ θεών και ανθρώπων» και συγκαταλέγεται, εντέλει σε όλη την έκταση του εμπειρικού έργου, στους αγίους της μη συμμορφώσεως μαζί με τους «παίδες εν τη καμίνω», τους οραματιστές ποιητές προφήτες, τους αυτόχειρες, ανατρεπτικούς φιλοσόφους και τους πολιτικούς επαναστάτες: Ουώλτ Ουίτμαν, Έγκελο, Σίγκμουντ Φρόυντ, Άγγελο Σικελιανό, Μαρξ, Λένιν, Μπακούνιν, Νίτσε, Μωάμεθ, Ιησού Χριστό, Σεργκέι Γεσένιν, Μαγιακόφσκι κ.ά. Στο «αγλαόν τριουμβιράτον», όπως το ονομάζει, δεσπόζουν οι μορφές του Τολστόι, του Φρόυντ και του Μπρετόν.

Ανατρέχοντας στο μείζον πνευματικό πρότυπό του, τον αναρχικό χριστιανό, ουμανιστή ρώσο κλασικό, διαπιστώνουμε ότι ο αφηγητής ταυτίζεται με τον Τολστόι, όπως προκύπτει από τα ποιήματα «Το αγλαόν τριουμβιράτον» και το «Δεν λησμονώ ποτέ τον Λέοντα Τολστόι τον πρώτο δάσκαλό μου», το λήμμα του προσωπικού του λεξικού, με τίτλο «Λέων Τολστόι», το οποίο μετατρέπεται σε αρκετά σημεία σε αυτοβιογραφία, αλλά και από την περίφημη συνέντευξη του στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, το 1967.¹² Όπως θα φανεί, ωστόσο, στη συνέχεια διατυπώνει και κάποιες επιφυλάξεις για το πρότυπό του.

Σε ό,τι αφορά στο πρώτο σκέλος της μελέτης που σχετίζεται με τη διακαλλιτεχνική ύφανση της αφήγησης, θα λέγαμε ότι το *Es -Es -Es -Er Ρωσσία* έχει προφανή κινηματογραφική δομή αλλά διαθέτει κι ένα επιπλέον χαρακτηριστικό, το οποίο συντελεί στη συγχορδία των τεχνών, εννοώ τη μουσική δομή, η οποία υπογραμμίζεται ιδιαίτερα από την παρήχηση, την επιφωνηματική στίξη και τη σποραδική ρίμα. Πρόκειται για πολυεπίπεδη, συμφωνική κατά τόπους, μουσική σύνθεση, με έντονη αντιστικτική τονικότητα, βασισμένη στη μείξη των γλωσσών και σ' έναν ιδιαίτερα ανισομήκη, ελεύθερο μεν αλλά καλά εδραιωμένο με τη σποραδική ρίμα, ιαμβικό ρυθμό.

Η σεκάνς της σύνθεσης χρησιμοποιεί δομικά στοιχεία από την αφηγηματική στρατηγική του κινηματογράφου. Το έργο ενσωματώνει, όπως ρητά μας πληροφορεί το κειμενικό υποκείμενο, το βλέμμα του αφηγητή που βλέπει όπως η κάμερα. Η έννοια του *βλέμματος* που συνδέει, όπως και στο «Αμούρ-Αμούρ», το συνειδητό με το ασυνείδητο, επεξηγείται αναλυτικά στο θεμελιακό κείμενο του Μπρετόν, *Ο τρελός έρωσ*, και από την οπτική του αφηγητή που κάνει να βλέ-

¹¹ Ανδρέας Εμπειρικός, «Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου», 1934. *Προϊστορία ή καταγωγή*, εισαγωγή-φιλολογική επιμέλεια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα 2014, σ. 32-33, 127-131· «Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι άγιοι», *Οκτάνα*, Αθήνα, Ίκαρος 1980, σ. 36-38. Για τη συνάντηση της ποίησης με τη ζωγραφική στο εν λόγω ποίημα, βλ. Νίκος Σιγάλας, «Τι γαρ θαρρείς γιε μου; Ή η συνάντηση του ποιητή Ανδρέα Εμπειρικού με τον ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο», Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό με ανέκδοτα κείμενα και ανέκδοτες φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού, επιμέλεια Ευγενία Γραμματικοπούλου, *Ποιητική 17* (Άνοιξη-Καλοκαίρι 2016) 175-203.

¹² «Η τριανδρία του τριουμβιράτου», «Δεν λησμονώ ποτέ τον Λέοντα Τολστόι τον πρώτο δάσκαλό μου», *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, ό.π., σ. 101, 105-106· Ανδρέας Εμπειρικός, «Τολστόη Λέων (1818-1910)», λήμμα του ανέκδοτου προσωπικού του λεξικού, *Οδός Πανός*, ό.π., με πλείστα αυτοβιογραφικά στοιχεία· Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό, «Μάχομαι δια την απελευθέρωσιν του έρωτα», Αθήνα, Μάρτης 1967, *Ηριδανός 4* (Φλεβάρης-Μάρτης 1976) 13-15.

πουν.¹³ το βλέμμα, λοιπόν, διατρέχει και συνέχει όχι μόνο το «Αμούρ-Αμούρ» αλλά και το *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία*.

Λοιπόν δεν περιγράφω απλώς μα βλέπω
 Όπως στο σινεμά όταν πίσω γυρίζει ο χρόνος
 Έτσι και τώρα βλέπω
 Την μάχη του Μποροντινό και την φυγή της Βερεζίνα
 Κι ακούω ανάμεικτη την Μασσαλιώτιδα, με τις καμπάνες πένθιμα να ηχούν
 Ω τι μεγάλη πυρκαγιά!
 Ο Ναπολέων κι οι στρατάρχαι
 Απ' άκρου εις άκρον της Ρωσσίας
 Σαν μαύρο χιόνι απλώνεται παντού σκοτάδι
 Ουρλιάζουνε στην στέππα οι λύκοι
 (Ο Παλαμάς ριμάριζε τη λέξη αυτή με «μπολσεβίκου»)
 Μα ξεσηκώνεται ο λαός
 Κι οι εχθροί του τσάρου ακόμη
 Ψάλλουν το «Μπόζε Τσαριά Χρανί»
 Και όλοι στην έφοδο κραυγάζουν
 «Σα Ρόντινου
 Ζα νάσου βιέρου»
 Έως που στο τέλος
 Ένας μονόφθαλμος με στιβαρών μουζικών πλήθη
 Σώζουν εκ νέου την Ρωσσία
 Καθώς κάτω απ' το δίκωχο με την κονκάρδα
 Ο Καίσαρ παγωμένος βλέπει
 (Τον βλέπω καθαρά να βλέπη)
 Με ένα καρφί μες στην καρδιά του
 Να φεύγη ρακένδυτη μπροστά του
 Ταπεινωμένη ξεσχισμένη
 Από κοζάκους εις τα νώτα λογχισμένη
 Η ως τα χθες αήττητη στρατιά του. (Στίχοι 173-199).

Ο αφηγητής βλέπει τον Καίσαρα να βλέπη την ηττημένη στρατιά του και στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε το έργο τόσο με τη σινεόπερα *Αλεξάντερ Νιέφσκυ* αλλά κυρίως με τις κορυφαίες κινηματογραφικές μεταφορές του έπους του Τολστόι, *Πόλεμος και Ειρήνη*, στο οποίο γίνεται εκτενής αναφορά στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία*, και τις οποίες είχε οπωσδήποτε υπόψη του ο Εμπειρικός, αφού ήδη το 1956 γυρίζεται η κορυφαία αμερικανική παραγωγή του έργου από τον σκηνοθέτη Κινγκ Βίντορ και ακολουθεί η άλλη κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος, η ταινία-ποταμός του Σεργκέι Μπονταρτσούκ, το 1966. Στις κινηματογραφικές τούτες μεταφορές δεσπόζει η εικόνα του απελπισμένου από την ήττα Ναπολέοντα. Επιπλέον, ο ρητορικός δείκτης *τον βλέπω να βλέπη* μπορεί να συσχετιστεί και με το εικαστικό έργο του Άντολφ Νόρτεν, στο οποίο απεικονίζεται η εκστρατεία του Καίσαρος στη Ρωσία με τον γαλλικό στρατό στα χιόνια. Προφανέστατα ο αφηγητής αναπλάθει ποιητικά την κινηματογραφική μετάπλαση του τολστοϊκού έπους, πιθανότατα την ταινία του Κινγκ

¹³ Βλ., λ.χ., Ανδρέας Μπρετόν, *Ο τρελός έρωσ*, μετάφραση Στ. Ν. Κουμανούδη, Αθήνα, Ύψιλον 1980, σ. 154-155, 159.

Βίντορ με τη μυθική Όντρεϊ Χέμππορν ως Νατάσα, όπου βλέπουμε στην κυριολεξία τον ηττημένο Ναπολέοντα μ' ένα καρφί στην καρδιά του να θρηνεί την ηττημένη στρατιά του (Ναπολέων ο Χέρμπερτ Λομ, Κοτούζωφ ο Όσκαρ Χομόλκα). Ο αφηγητής χρησιμοποιεί στην εικόνα αυτή μια σκηνοθετική τεχνική, το πολύ κοντινό πλάνο ή το καδράρισμα (close up, framing), στρέφοντας το βλέμμα του αναγνώστη/θεατή στη συγκεκριμένη στιγμή, στην περιγραφή του μονοπλάνου.

Οι ενσωματωμένες ρωσικές λέξεις *Σα Ρόντινου* За Родину (Ζα Ρόντινου) – Για την Πατρίδα, *Ζα νάσου βιέρου* [sic] (ό.π., στίχοι 187-188) За нашу веру (Ζα νάσου βέρου) – Για την πίστη μας, οι οποίες δεν μεταφράζονται, ενισχύουν την ψευδαίσθηση του αναγνώστη ότι βιώνει την ατμόσφαιρα της μάχης και παράλληλα ενδυναμώνουν την αντιστικτική τονικότητα της αφήγησης. Καθ' όλη την έκταση του ποιήματος (239 στίχοι, κατανεμημένοι σε 18 ανισόστιχες στροφές) η μουσική οργάνωση ενισχύεται με τις ηχητικές λέξεις «πυροβόλα», «μπόμπες», «βόλια», «καμπάνες», με τον «Ύμνο των Τσάρων» (το «Μπόζε Τσαριά Χρανί»), την αναφορά στη «Μασσαλιώτιδα», «τα νικητήρια», κ.ά.

Θα πρέπει επιπλέον να υπογραμμιστεί ότι, όπως σε όλη την ποίηση του Εμπειρικού, δεσπόζον στην αφήγηση είναι το ψαλμικό στοιχείο. Ο ποιητής είχε βαθιά γνώση της αγγλικής, της γαλλικής και της ελληνικής μετρικής· επιπλέον θήτευσε, όπως όλοι οι άξιοι τεχνίτες, και στο ποιητικό εργαστήρι του Παλαμά.

Είναι μεγάλος ο Θεός
 Είναι μεγάλη η ώρα
 Τα νικητήρια απλώνονται
 Σαν άνοιξις στην χώρα
 Είναι πολλά τ' αρώματα
 Είναι πολλές οι μυγδαλιές
 Κι επάνω από όλα τώρα
 (Όπως μετά το Δώδεκα)
 Μετά το Βοροντίνο
 Έτσι και πάλι τώρα
 Μετά το Στάλινγκράδ
 Μετά το Βερολίνο
 Μετά τις βενζινοφωτιές
 Της τρομερής καγκελαρίας (Πού είναι εκείνα τα Χάιλ-Τσιγκ)
 Επάνω απ' την Ρωσσία (Πού είναι τα Χάιλ Χίτλερ)
 Στον ουρανόν ανοίγει
 Το ίδιο πάντοτε βιβλίον
 Σαν τετραβάγγελο ιερό
 (Ιλιάς και Οδύσσεια μαζί
 Δαιμόνων τάγματα και αγγέλων σμήνη)
 Στον ουρανόν ανοίγει
 Ένα τεράστιον βιβλίον
 Ένα βιβλίον θείον
 Του Λέοντος Τολστόι
 «Πόλεμος και Ειρήνη». (Στίχοι 200-223)

Η εικόνα του τολστοϊκού έπους που «σαν τετραβάγγελο ιερό / Στον ουρανόν ανοίγει» είναι επίσης κινηματογραφική. Υπό τους ήχους της μουσικής που ψάλλει τον «Ύμνο των τσάρων» («Μπόζε Τσαριά Χρανί»), ακούγονται «μπόμπες

και βόλια», καθώς ο αφηγητής αναπλάθει με τη φαντασία του πολέμους, μνήματα, νεκρούς, τα έπη του Τολστόι. Η σκηνή του τετραβάγγελου που ανοίγει στον ουρανό μάς παραπέμπει ευθέως στην εικόνα της τολύπης που ανοίγει στον ουρανό, στο «Αμούρ-Αμούρ». Είναι πράγματι ενδιαφέρουσα η αναλογία-ισοτοπία με την επίσης κινηματογραφική εικόνα στο «Αμούρ-Αμούρ», όπου μια τολύπη (του λόγου) σκάει στον ορίζοντα. Τα άνθη του λόγου μιλούν άλλη μια φορά μέσα από τη συναίρεση διαφορετικών καλλιτεχνικών κωδίκων πραγματώνοντας το όραμα της πρωτοπορίας για το οπτικό-ακουστικό, συνθετικό έργο τέχνης.

Η κινηματογραφικού τύπου αυτή μουσική παρτιτούρα επομένως υλοποιεί δυναμικά το όραμα της πρωτοπορίας για τη σύνθεση του οπτικοηχητικού ποιήματος, το οποίο μάλιστα ανυψούται ρυθμικά καταλήγοντας σε δυνατό κρεσέντο, στο σημείο όπου ο αφηγητής ανακαλεί το Βοροντίνο και τη φυγή της Βερεζίνα. Ας μη λησμονούμε ότι οι πρωτοπόροι, η Ζερμέν Ντιλάκ και άλλοι, στις μέρες της γαλλικής αβάν γκαρντ, προπαγάνδισαν το *cinéma pure*, το καθαρό σινεμά, ως έναν κινηματογράφο που αποβλέπει σε συνθέσεις προορισμένες να είναι το αντίστοιχο μιας μουσικής συμφωνίας.¹⁴ Η εικόνα γίνεται ήχος και ο ήχος εικόνα-φιλομουσική παρτιτούρα. Και επίσης, ας μη λησμονούμε ότι στο ομόλογο προγραμματικό του έργο, στο «Αμούρ-Αμούρ», όπου, επίσης, μυθοποιείται η Ρωσία, η αφήγηση, όπως και εδώ, εγκιβωτίζει στοιχεία από το διαλεκτικό μοντάζ και την ποιητική του φιλμ του Αϊζενστάιν (*Αλεξάντερ Νιέφσκυ*), ενδεχομένως στοιχεία από τον *Κινηματογράφο-μάτι* (*Kino Glaz*) και την ταινία «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» του Βερτόφ κυρίως σε σχέση με την αναστροφή του χρόνου· παράλληλα, βέβαια, με τα (δια)καλλιτεχνικά επιτεύγματα του γαλλικού υπερρεαλισμού.

Ένα δομικό επομένως στοιχείο και του εν λόγω έργου είναι ότι αρθρώνεται με όχημα τη συνέργεια και τη συνθετική εναρμόνιση των τεχνών, που ενορχηστρώνονται σε μια διασημειωτική συνομιλία. Η αριστοτεχνική ρυθμική οργάνωση αξιοποιεί στοιχεία από τη μουσική, τα οποία συμπλέκει αβίαστα με την ιστορικοπολιτική αφήγηση. Οι αδελφές τέχνες, η ποίηση, η μουσική, η ζωγραφική, αλλά και η νέα τέχνη του κινηματογράφου που παράγει το μυστήριο, το θαυμαστό, συνυπάρχουν συγχρονικά. Το κειμενικό υποκείμενο εκφέρει με ανάγλυφη εικονοποιία ποιητικά αλλά και κινηματογραφικά την οπτικοακουστική μνημονική αφήγηση, αφού ο αφηγητής βλέπει, όπως η κάμερα, και φωτογραφίζει με ντοκουμενταρίστικο τρόπο πρόσωπα και μνημεία της Μόσχας ανακατασκευάζοντας, με τη διαλεκτική της αρμονίας, το ιστορικό και το πολιτιστικό θαύμα του ρωσικού πολιτισμού.

Σε ό,τι αφορά στη διακαλλιτεχνικότητα και στη ρυθμική, μουσική επένδυση και οργάνωση του έργου ο αφηγητής, με κρυπτικές πάντοτε αναφορές (εντός παρενθέσεων και με μικρότερα τυπογραφικά στοιχεία), κλείνει το μάτι στον υποψιασμένο αναγνώστη παραπέμποντάς τον αυτή τη φορά όχι σε κινηματογραφική ταινία αλλά στη δομή μιας μουσικής συμφωνίας και αναφέρομαι

¹⁴ Siegfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος 1983, σ. 112. Βλ. P. Wollen, B. Hein, M. Kirby, S. Mitchell, B. Corra, V. Maiakovski, N. Blumenkranz, A. Bragaglia, *Ο φουτουρισμός, ο κινηματογράφος και ο Μαγιακόφσκι*, Αθήνα, Αιγόκερως, Κινηματογραφική θεωρία 11 κινηματογράφος, [χ.χ.ε]. Martin Flanagan, «Bakhtin and Film», *Crossing Boundaries Conference*, 18th April 1998. www.academia.edu; Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités* 6 (Automne 2005) 43-64.

στο περίφημο προγραμματικό έργο του Τσαϊκόφσκι, *Ouverture 1812*, το οποίο ο δημιουργός του δεν εκτιμούσε ιδιαίτερα αλλά του πρόσφερε φήμη. Ο ψαλμικός τόνος, το «Μπόζε Τσαριά Χρανί», σε δύο σημεία του έργου, οι μπόμπες και [τα] βόλια και [οι] νεκροί (στίχοι 76-79 και 185), καθώς και η σημαίνουσα αναφορά στη «Μασσαλιώτιδα», σημειωτέον εντός παρένθεσης και υπογραμμισμένη με πολύ μικρότερα τυπογραφικά στοιχεία («Κι ακούω ανάμεικτη την Μασσαλιώτιδα, με τις καμπάνες πένθιμα να ηχούν») δεν αφήνει αμφιβολία ότι ο αφηγητής αναπαράγει με λέξεις την ιστορία της μάχης, με το βλέμμα του στραμμένο όχι μόνο στην κινηματογραφική μεταφορά του τολστοϊκού έπους αλλά και στη μουσική συμφωνία ακολουθώντας την εξέλιξη της μουσικής αφήγησης και της δόμησης των ήχων.¹⁵

Οι αμετάφραστες ρωσικές λέξεις Σα Ρόντινου За Родину (Ζα Ρόντινου) – Για την Πατρίδα, Ζα νάσου βιέρου (ό.π., στίχοι 187-188) За нашу веру (Ζα νάσου βέρου) – Για την πίστη μας, οι στίχοι «Ένας μονόφθαλμος με στιβαρών μουζίκων πλήθη / Σώζουν εκ νέου τη Ρωσσία» (στίχοι 190-191), «Είναι μεγάλος ο Θεός» (στίχος 200 κ.εξ.) κ.ά. ενισχύουν σ' αυτό ακριβώς το σημείο της ποιητικής αφήγησης την άποψη ότι το κειμενικό υποκείμενο επιχειρεί, μέσα από τη χορωδιακή οργάνωση του έργου, να υπογραμμίσει τη ρωσικότητα, επιχειρεί επομένως μιαν αναπαράσταση της μάχης διαμεσολαβημένη όχι μόνο από την κινηματογραφική μεταφορά του τολστοϊκού έπους αλλά και από την «κατά γράμμα» ποιητική ανάπλαση της αφηγηματικής δομής της περίφημης συμφωνίας του Τσαϊκόφσκι.

Σε ό,τι αφορά στο δεύτερο σκέλος της μελέτης, στο κομβικό, δηλαδή, για τους πρωτοπόρους ζήτημα της ανακατασκευής της πνευματικής παράδοσης, θα λέγαμε ότι ο Εμπειρικός, στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία*, καταρχάς επαναξιολογεί το απόλυτο πρότυπό του, τον Λέοντα Τολστόι, παίρνοντας κάποια απόσταση σε ζητήματα ερωτικής ηθικής. Ο αφηγητής διαφωνεί με την πουριτανική ηθική, την καταδίκη του έρωτα και την επιφύλαξη στην ηδονή και ό,τι την «ποίησιν ποιεί». Αν αυτά τα λάθη δεν τα είχε διαπράξει ο Τολστόι, όπως και ο Ιησούς Χριστός, θα συνέχιζε να αποτελεί διαχρονικά το απόλυτο ίνδαλμα του αφηγητή.

Ωστόσο, η επαναξιολόγηση, η νέα πρόσληψη του Τολστόι και η ενδοδιακειμενική σύνδεση του εν λόγω έργου με το παλαιότερο ποίημά του «Δεν λησμονώ ποτέ τον Λέοντα Τολστόι τον πρώτο δάσκαλό μου» είναι δραστική καθώς το

¹⁵ Είναι σημαντικό να προστεθεί στο σημείο αυτό και η μαρτυρία του Λεωνίδα Εμπειρικού, ο οποίος, αφού είχα τελειώσει την έρευνά μου για το εν λόγω έργο, μου πρόσφερε μιαν ακόμη επιβεβαίωση της υπόθεσης που διατυπώνω λέγοντας ότι ο Ανδρέας, όταν οδηγούσε, άκουγε συχνά την *Ουβερτούρα 1812* του Τσαϊκόφσκι, και μάλιστα του πρόσφερε το έργο αυτό ως δώρο, σε παραγωγή της Deutsche Grammophon. Πρβλ. https://books.google.gr/books?id=4xcq_OYVPmQC&pg=PA416&dq=tchaikovsky+1812+overture+analysis&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiqr8LG4b buAhVtpYsKHSesBFQQ6wEwBHoECAgQAQ#v=onepage&q=tchaikovsky%201812%20overture%20analysis&f=false, σ. 78-79. [https://books.google.gr/books?id=9YZgJW1u9vYC&pg=PA46&dq=god+save+the+tsar"+in+tchaikovsky&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwi0lbTd87buAhVmmIsKHf3dDoQQ6AEwAHoECAAQAg#v=onepage&q=1812&f=false](https://books.google.gr/books?id=9YZgJW1u9vYC&pg=PA46&dq=god+save+the+tsar), σ. 46. <https://nowcomment.com/documents/135674>, https://www.academia.edu/43998634/OBERTURA_1812_TCHAIKOVSKY, <https://www.classicfm.com/composers/tchaikovsky/guides/1812hatedhit/> <https://www.gramophone.co.uk/features/article/tchaikovsky-s-1812-overture-the-complete-guide>, <https://www.lpo.org.uk/education/752-lpo-ks2-resources-tchaikovsky-1812-overture/file.html>. Βλ. επίσης, Robert Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, New Heaven and London, Yale University Press 2018, σ. 803, 816.

Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία κορυφώνεται με ένα δυνατό οπτικοακουστικό, κινηματογραφικό κρεσέντο, όπου, όπως ειπώθηκε:

Στον ουρανόν ανοίγει
 Το ίδιο πάντοτε βιβλίον
 Σαν τετραβάγγελο ιερό
 (Ιλιάς και Οδύσσεια μαζί
 Δαιμόνων τάγματα και αγγέλων σμήνη)
 Στον ουρανόν ανοίγει
 Ένα τεράστιο βιβλίον
 Ένα βιβλίο θείον
 Του Λέοντος Τολστόι
 «Πόλεμος και Ειρήνη».

Στο καταληκτικό αυτό μέρος ο αφηγητής μεταγγίζει στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* ελαφρά παραλλαγμένο από μνήμης ποιητικό υλικό επιστρέφοντας σε στίχους του παλαιότερου ποιήματός του, με τίτλο «Δεν λησμονώ ποτέ τον Λέοντα Τολστόι τον πρώτο δάσκαλό μου»:

Ειρήνη Ειρήνη το φιορίνι ας χαθή
 Κρωγμοί γυπών να μην ακούωνται πλέον
 Στους κήπους τα μικρά παιδιά να παίζουν
 Αμέριμνα πασίχαρα δοσμένα
 Στους θρύλους των καλών καιρών που φέρνουν
 Των ενορμήσεων την ευλογίαν
 Σαν ξέσπασμα αγαλλιάσεως που σημαίνει
 Ειρήνη Ειρήνη με τον φλόκο της Ειρήνης
 Μέσα σε φως απίστευτον να πλαταγίζει
 Με την οκτάπηχη τη λόγχη μας μπηγμένη
 Κατάστηθα στο στήθος των πολέμων –
 Ειρήνη Ειρήνη γέλιο λαγαρό του Πάνα
 Ειρήνη ξέφωτο προφητικό στην Γιάσναγια Πολιάνα. (Στ. 227-239)

Για να καταστεί περισσότερο ευκρινής η ανακατασκευή της παράδοσης και η δημιουργία μιας προσωπικής, οραματικής μυθολογίας, θα εστιάσω και πάλι στη σκηνή της μάχης του Μποροντινό, στον στίχο 182, όπου ο αφηγητής γράφει: «Σαν μαύρο χιόνι απλώνεται παντού σκοτάδι / Ουρλιάζουνε στην στέππα οι λύκοι / (Ο Παλαμάς ριμάριζε τη λέξη αυτή με “μπολσεβίκοι”)». Ο τελευταίος, εντός παρενθέσεως πάλι στίχος, διαυγάζει την κρυμμένη δυσαρέσκεια του αφηγητή για τη σοβιετική Ρωσία αν και, στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα, θα μπορούσε να διαβαστεί και ανάποδα/αμφίσημα ότι, δηλαδή, οι δυνατοί λύκοι, οι μπολσεβίκοι κατετρόπωσαν τον Ναπολέοντα. Λαμβάνοντας, ωστόσο, υπόψη και άλλες ρητές αρνητικές αναφορές του συγγραφέα στο σταλινικό καθεστώς, θα λέγαμε ότι ο αφηγητής με την επεξηγηματική παρένθεση κλείνει άλλη μια φορά το μάτι στον υποψιασμένο αναγνώστη οδηγώντας τον στο ομώνυμο εθνικό παλαμικό ποίημα *Οι Λύκοι*, που δημοσιεύεται για τη Μικρασιατική καταστροφή και εγκλείει κυρίως την πτώση της Μεγάλης Ιδέας και τη δολοφονία του Δραγούμη. Με τη χρήση του παλαμικού διστίχου υπονομεύεται ο ευτοπικός μύθος της εδεμικής Ρωσίας και ο διάχυτος ηρωικός τόνος του ποιήματος. Ανάμεσα στο *Ες -Ες -*

Ες -Ερ Ρωσσία και το παλαμικό ποίημα υπάρχουν δομικές ισομορφίες, ηχητικές ισοτοπίες αλλά και ιδεολογικές ταυτίσεις· ενδεικτικά αναφέρω ότι και στην παλαμική σύνθεση θεματοποιείται η *μαύρη γη* και ότι καθ' όλη την έκταση του ποιήματος κυριαρχεί ως επωδός, ή leit motiv, ο στίχος «Ειρήνη, ειρήνη παντού και Γαλήνη. Γαλήνη παντού και Ειρήνη». Το ένα επομένως νεανικό πρότυπο του αφηγητή, ο Τολστόι από το «ρωσικό του αίμα» και το άλλο, ο Παλαμάς από το «ελληνικό του αίμα» αναδύονται και συμπλέκονται στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία*. Η ρητή αναφορά στον Παλαμά θέτει ποικίλα σημαντικά ζητήματα σχετιζόμενα με την ποιητική του Εμπειρικού, τα οποία δεν έχουν ακόμη πλήρως απαντηθεί. Θέτει, λ.χ., το ερώτημα: ποια είναι η σχέση των πατέρων του μυστικού ή απόκρυφου, μείζονος λυρισμού (του Σολωμού, του Παλαμά, του Σικελιανού) με την ελληνική πρωτοπορία· πώς αφομοιώνουν και εντέλει αντιστέκονται ο Εμπειρικός και ο Εγγονόπουλος στο θεωρητικό σχήμα του Κάλας για την ανακατασκευή του λογοτεχνικού κανόνα, όπου τη θέση του Σολωμού και του Παλαμά παίρνει ο Κάλβος, ο Καβάφης και ο φιλοσοφικός ρομαντικός ποιητής Δημήτριος Παπαρηγόπουλος.¹⁶

Θα διαπιστώναμε εν ασφαλεία ότι ο Εμπειρικός στην ώριμη τούτη σύνθεσή του διασώζει τον πολιτικό ποιητή, Κωστή Παλαμά, και μένει, βέβαια, να αποδειχθεί ότι ο μείζων λυρικός του απόγονος υιοθετεί τον υμνικό, τον ψαλμικό τόνο της ποίησης δικαιώνοντας -τηρουμένων, βέβαια, των αναλογιών- τη γνωστή αντίληψη του Παλαμά ότι η ποίηση είναι τραγούδι ενώ παράλληλα αξιοποιεί τα διδάγματα του υπερρεαλισμού και κυρίως του Μπρετόν και του Σουπώ, οι οποίοι αντιλαμβάνονται, επίσης, την ποίηση ως φωνή που ψάλλει, τραγούδι ή μελωδικό όνειρο. Η μουσική διάσταση του λόγου αποτελεί εγγενές υφολογικό χαρακτηριστικό της ποίησης του Εμπειρικού· ολόκληρο το έργο του και κυρίως η *Οκτάνα*, αξιοποιώντας τον βιβλικό, μυστικιστικό λόγο, ακροβατεί ανάμεσα στην προσευχή, τη μουσική και τον παιάνα και τούτο είναι ένα επιπλέον στοιχείο που τον συνδέει με το ποιητικό όραμα του Κωστή Παλαμά.

Η ποίηση του ποιητή πεζογράφου Εμπειρικού εκφράζει την ανίχνευση του εσωτερικού, του μυστικού κτύπου, τα «σαλέματα της ψυχής», το ερωτικό ή λιβιδικό συναίσθημα, το οποίο, ωστόσο, πάντοτε επισκιάζεται από τον μεγαλύτερο έρωτα του ποιητή για την τέχνη. Ο ποιητής και του πεζού λόγου λυρικός πρόγονός του καλλιεργεί μια ποίηση εσωτερική, μυστική, ερωτική, λιβιδική, αλλά παράλληλα εξεγερμένη, πολιτική, διαχρονικά επίκαιρη και επαναστατική. Η παλαμική ποιητική σύνθεση *Οι Λύκοι* θα μπορούσε να συναναγνωστεί με τα *Σατιρικά Γυμνάσματα* φωτίζοντας πολύπλευρα την ποίηση του επιγόνου.¹⁷ Επομέ-

¹⁶ Για την κατασκευή της παράδοσης, πρβλ. το κομβικό ποίημα «Του Αιγάγρου», στην *Οκτάνα* και Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Η κριτική συμβολή του Ν. Κάλας στην κατασκευή της λογοτεχνικής παράδοσης», «Εκατό χρόνια πέρασαν κι ένα καράβι». *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα 2012, σ. 166-181, όπου γίνονται αναφορές στα εν λόγω δοκίμια του Κάλας (*Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, επιμ. Αλέξ. Αργυρίου, Αθήνα, Πλέθρον 1982) και αποτιμάται ο ρόλος του.

¹⁷ Για την ποιητική σύνθεση του Παλαμά, *Οι Λύκοι*, βλ. ενδεικτικά Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Ο Παλαμάς και η εποχή του*, τ. Γ', Αθήνα 1960, σ. 284 κ.εξ· για τον «αντιπολιτειακό» των *Λύκων*, τον ρόλο των Ρώσων στη Μικρασιατική εκστρατεία και την υποστήριξη της ΕΣΣΔ στο κεμαλικό κίνημα, βλ. Κωστής Παλαμάς, *Οι Λύκοι*, προλεγόμενα Κώστας Χατζηαντωνίου, Αθήνα, Ιδεόγραμμα 2011, σ. 17, 19. Για τον Παλαμά ως εξεγερμένο ποιητή, πρβλ. και *Σατιρικά γυμνάσματα*, εισαγωγή Ηλίας Λάγιος, Αθήνα, Ιδεόγραμμα 1998, σ. 7-11. Για τη σύνδεση των *Σατιρικών Γυμνασμάτων* με τόπους της ποίησης του Εμπειρικού στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* (λύκοι, αγάπη, Ειρήνη, πόλεμος, σπαθί του Λόγου), πρβλ. και τα παλαμικά ποιήματα στις σ. 27, 46, 50, 52. Ρητές αρνητικές ανα-

νωσ, από τα συμφραζόμενα, θα μπορούσε να συναχθεί το συμπέρασμα ότι στους ιδεολογικούς του χαρακτηρισμούς, στο εν λόγω ποίημα, ο αφηγητής προσφεύγει στον ποιητή της νεότητός του, διασώζοντας τον πολιτικό τόνο. Ακόμα και η πρόσληψη του Τολστόι ως ποιητή, θα λέγαμε ότι έχει τις καταβολές της στον Παλαμά.¹⁸

Ισχυρή, αν και κρυμμένη, είναι η παρουσία του οραματιστή, αρχάγγελου Σικελιανού στην αφήγηση μέσα από το βιταλιστικό σύμβολο του Πάνα που διατρέχει τη σικελιανική ποίηση αλλά και μέσα από τη συγκρητιστική σύζευξη του Άδωνι με τον Χριστό, όπως απαντά στο έργο του Παλαμά και του Σικελιανού.

Το *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* κορυφώνεται εκθειάζοντας την Ειρήνη, η οποία δίνει τα ηνία στον αρχαίο θεό, τον Πάνα που συμβολοποιεί νιτσεικά ή μπεργκσονικά το βιταλιστικό ιδεώδες σε ερωτικό και πνευματικό επίπεδο. Και στο σημείο αυτό ο Εμπειρικός συνομιλεί με τους λυρικούς προγόνους, τον Παλαμά και κυρίως τον Σικελιανό, οι οποίοι θεματοποιούν στο έργο τους τον Πάνα. Ο μεσημβριάζων θεός του Σικελιανού προσλαμβάνει, ωστόσο, στην ποίηση του Εμπειρικού πιο σύνθετη συμβολική διάσταση, καθώς η μορφή του συναιρεί όλες τις σημασιολογικές διαστάσεις της λέξης (όλα τούτα, βέβαια, συνδέονται οργανικά με το κομβικό για την κατασκευή ενός προσωπικού λογοτεχνικού κανόνα και μιας προσωπικής μυθολογίας ποίημα, με τίτλο «Του Αιγάγρου»).

Ο Πάνας του Εμπειρικού εμφανίζεται μόνο σε συνθήκες Ειρήνης και προσλαμβάνει διαστάσεις ποιητή προφήτη, αλλά και αμνού (του αίροντος την αμαρτία, μετωνυμική χρήση της λέξης πάον), ταυτιζόμενος με τον Χριστό, όπως στο ποίημα «Το μέγα βέλασμα ή Παν-Ιησούς Χριστός», από τη συλλογή *Οκτάνα* (44-45) ή στον *Μεγάλο Ανατολικό*. Στην ποίηση του Εμπειρικού ο Παν εκφράζει την απόλυτη ενότητα πνεύματος και ύλης προσλαμβάνοντας ενοποιητική με το σύμπαν διάσταση, υλοποιώντας παράλληλα το όραμα του Παρμενίδη και του Σικελιανού «εν το παν» (νέα θρησκεία του Πανός). Είναι σημαντικό πάντως να υπογραμμιστεί ότι ο αφηγητής συμπλέκει το *λαγαρό γέλιο* του Πάνα με την Ειρήνη, και *με των ενορμήσεων την ευλογίαν*.¹⁹

φορές του Εμπειρικού στο σταλινικό καθεστώς υπάρχουν διάσπαρτες στο έργο του (λ.χ. *Κύκλοι του ζωδιακού*). Ένα σημαντικό διακείμενο για το πνεύμα που διαμορφώνεται απέναντι στη Σοβιετική Ρωσία είναι και το βιβλίο του Αντρέ Ζιντ, *Retour de l'U.R.S.S., suivi de Retouches à mon «Retour de l'U.R.S.S.», idées/gallimard, 1936*, το οποίο φαίνεται ότι συνομιλεί περισσότερο με τα κείμενα του Γιώργου Θεοτοκά. Για τη σύνθετη ιδεολογική διαμόρφωση του συγγραφέα, βλ. τη συστηματική μονογραφία του Νίκου Σιγάλα, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*, Αθήνα, Άγρα 2012.

¹⁸ «Ο Τολστόης ποιητής» (Α 10, 142-151· Α 6, 105). Ο Παλαμάς δηλώνει (Α 10, 148) ότι «οι τρεις πατέρες [...] των πεζογράφων», οι «Τουρκένιεφ, Ντοστογιέφσκι και Τολστόι» είναι «η τριάδα που μπορεί να είναι πιο ποιήτρια από τους πρώτους τρεις τεχνίτες του στίχου».

¹⁹ Για τη μορφή του Πανός στον Σικελιανό και για τα κοινά θεματικά μοτίβα ανάμεσα στο έργο του Εμπειρικού και την ποίηση του Σικελιανού, βλ. Αντρέας Κ. Φυλακτού, *Ο Εμπειρικός συνομιλεί με τον Σικελιανό. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Ανδρέα Εμπειρικού*, Λευκωσία, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κύπρου 2012, σ. 59-78, 129-141, 143-145· Παντελής Μπουκάλας, «Ο Εμπειρικός, ο Σικελιανός και ο Παλαμάς», *Η Καθημερινή*, 17. 7. 2001· Ανδρέας Εμπειρικός, *Ποιήματα. Σκοπός της ζωής μας είναι η αγάπη*, Εισαγωγή-Ανθολόγηση: Παντελής Μπουκάλας, *Εισαγωγή στην ποίηση του Εμπειρικού*, Αθήνα, *Η Καθημερινή* 2014. Για τη σύνδεση της μορφής του Πανός με τον «Υμνο στον Πάνα», από τον *Ενδυμίωνα*, του Τζων Κητς (στο έργο *Αργώ ή πλους αεροστάτου*), βλ. *Πορτρέτο του συγγραφέα ως κριτικού. Ανθολογία κριτικών κειμένων και Εργογραφία Άρη Μαραγκόπουλου*, επιλογή-επιμέλεια Άννα Κατσιγιάννη - Κατερίνα Κωστήου, Αθήνα, Εργαστήριο Νεοελληνικής Φιλολογίας, Αρχαιακά Τεκμήρια και Τύπος και εκδόσεις Τόπος 2020, σ. 136-139. Για την παρουσία του Πανός και στον *Μεγάλο Ανατολικό*, βλ. Αγγελική Κουμανούδη, «Η διαδικασία της αποκάλυψης και ο Θεός Παν στον *Μεγάλο Ανατολικό* του Α. Εμπειρικού».

Το έργο φαίνεται ότι ανοίγει έναν υπόγειο διάλογο και με το ποίημα «Πόλεμος», ποίημα της ωριμότητας του Μπρετόν· η αφήγηση εστιάζει στα επιτεύγματα της Ειρήνης και κυρίως στην άνθιση των τεχνών, εκείνα, δηλαδή, τα στοιχεία που το αδηφάγο, ναρκισσιστικό, αυτοερωτιζόμενο τέρας του πολέμου, όπως ανάγλυφα το αναπαριστά ο Μπρετόν, δεν αφήνει να καλλιεργηθούν. Με το ποίημα του Μπρετόν που γράφεται μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο συνδέονται και οι αναφορές του αφηγητή (πάλι εντός παρένθεσης και με μικρότερα στοιχεία) στην απελευθέρωση της Ρωσίας από τους Γερμανούς: τα «Χάιλ Χίτλερ». Δεν είναι δε καθόλου τυχαία και η αμφισημία του τίτλου *Ες-Ες*.

Η πολεμική και η ειρηνική επομένως διάσταση, διαθλώμενη μέσα από το κορυφαίο μυθιστόρημα του Τολστόι, *Πόλεμος και Ειρήνη*, αποτελεί την αφετηρία για να εκδιπλώσει ο αφηγητής την ιδεολογική του θέση και πολιτική συγκρότηση, την ταύτιση αλλά και την επιμέρους αντίθεση της ωριμότητάς του με τον ρώσο κλασικό, τον Τολστόι αλλά και για να ενσωματώσει επιλεκτικά στοιχεία από τη νεοελληνική λυρική παράδοση και επιπλέον για να διαυγάσει την απόκλιση του από την κατά Φρόντ ψυχαναλυτική έννοια της ενόρμησης. Μέσα σ' αυτά τα συμπραζόμενα αποδεικνύεται εύστοχο το σχόλιο του Γιατρομανωλάκη ότι το *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* είναι ένα «ευφύες και προσεκτικό συνάμα πολιτικό σχόλιο μιας κρίσιμης εποχής παρωχημένης πλέον».²⁰

Παράλληλα, όλο του το όραμα για τον μύθο της Ρωσίας ο Εμπειρικός το μοιράζεται υπόρρητα και με τον αγαπημένο του Διόσκουρο, τον Νίκο Εγγονόπουλο, στον οποίο, επίσης, υπάρχει μια κρυμμένη αναφορά. Στο *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* το ποιητικό υποκείμενο πληροφορεί τον αναγνώστη ότι δύο είναι οι εδემικοί του τόποι: η Άνδρος και η Ρωσσία, στο έργο του, όμως, μιλά «για την Ρωσσία μονάχα» παρότι θα ήθελε να πει, να γράψει ύμνους και για τις δυο. Ο αφηγητής ενσωματώνει στην ποιητική τούτη σύνθεση ως βιώμα του πράξεις ή βιώματα προσωπικά ή ξένα που τον συγκινούν (λ.χ., Μποροντίνο, στίχοι 164-172). Θα μπορούσαν επομένως να ανιχνευθούν κάποια κοινά στοιχεία που συνδέουν το εν λόγω έργο με το *Μπολιβάρ*. Η ρητορική επεξεργασία του λόγου και η επιθυμία του να μιλήσει για δύο αγαπημένους τόπους συνιστά, θα λέγαμε, μια ρητορική αποστροφή στο *Μπολιβάρ* (στίχοι 160-162), αφού μας παραπέμπει ευθέως στον τρόπο με τον οποίο ο Εγγονόπουλος σκηνοθετεί την αφήγησή του εκφράζοντας την επιθυμία να μιλήσει για δύο ηρωικά σύμβολα, έναν έλληνα και έναν ξένο εθνικό ήρωα, τον Ανδρούτσο και τον Μπολιβάρ, αλλά καταλήγει να επιλέξει το ένα από αυτά. Ο υμνητικός, ο ψαλμικός τόνος, αλλά και η συγκίνηση, η ανάπλαση του ξένου βιώματος ως προσωπικού ή το «μεθύστερο βίωμα», για να χρησιμοποιήσω τον ψυχαναλυτικό όρο,²¹ αποτελούν κοινό τόπο και στα δύο

κου», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 6 (1998/9) 152-168. Πρβλ. Σάββας Μιχαήλ, *Μορφές του μεσοσιανικού*, Αθήνα, Άγρα 1999, σ. 164. Στα αναγνωστικά γούστα της εποχής σημαντική θέση κατέχει και ο Παν του Κνουτ Χάμσουν, αλλά μετά την προσεκτική διερεύνηση της επάλληλης μεταφορικότητας του συμβόλου του Πανός στον Εμπειρικό, θα λέγαμε και πάλι ότι είναι σημαντική η προβολή του Πανός στον ποιητικό λόγο του «στιχουργού» Παλαμά, όπως τον ονομάζει. Βλ. Ανδρέα Εμπειρικού, *Οι Κύκλοι του ζωδιακού*, Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή προσωπική μυθολογία», επιμέλεια-επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα 2018, σ. 88. Διάχυτη πάντως είναι η βιταλιστική παρουσία του Πανός αυτή την εποχή σε κείμενα του Επισκοπόπουλου, του Καζαντζάκη, κ.ά.

²⁰ Βλ. *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία*, σ. 7.

²¹ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, μετάφραση Β. Καψαμπέλης, Π. Αλούπης, Λ. Χαλκούση, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, Αθήνα, Κέδρος 1986, σ. 175-176.

πρωτοποριακά έργα (με τη διαφορά ότι ο Εμπειρικός συνέθεσε εντέλει και ποίημα για την εδεμική *Άνδρο-Υδρούσσα*).

Η εικόνα της Ρωσίας ως δεσπόζων καλλιτεχνικός μύθος στο έργο του Εμπειρικού συμπλέκεται εδώ με όλους τους αρχετυπικούς μύθους της πρωτοπορίας. Το «προφητικό ξέφωτο» στη Γιάσναγια Πολιάνα, τον αρχετυπικό μύθο της Ρωσίας και της Μόσχας, που σηματοδοτεί τη σύνδεση με τη μητέρα και τη ρήξη με τον πατέρα,²² τον υπερβαίνει ο αφηγητής μόνο με τη σύλληψη της ιδεώδους, της ουτοπικής πολιτείας, της *Οκτάνα[ς]*. Η «οκτάπηχη λόγχη» της Ειρήνης – και ως μη λησμονούμε ότι στη λέξη «Ειρήνη» προβάλλεται η Κοινωνία, άλλωστε και τον Τολστόι τον προσλαμβάνει όχι μόνον ως κλασικό συγγραφέα αλλά και ως κοινωνικό αναμορφωτή, το «λαγαρό γέλιο του Πάνα», η κινηματογραφική, μουσική δόμηση της αφήγησης αναδεικνύουν το *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία* σε ένα από τα επαναστατικότερα, ουμανιστικότερα²³ αλλά και σημαντικότερα οπτικοακουστικά επιτεύγματα όχι μόνο της ελληνικής αλλά της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Η ευδαιμονική στιγμή επιτυγχάνεται καλλιτεχνικά με όχημα τη συνομιλία και συνθετική εναρμόνιση των τεχνών.

Θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε δε την υπόθεση ότι η εννοιολογική σύνδεση και η ηχητική ένωση, στον τόνο της προσευχής και του παιάνα, των λέξεων «οκτάπηχη [λόγχη]», «[Γιάσναγια] Πολιάνα», σε συνδυασμό με το «[λαγαρό γέλιο του] Πάνα», συνθέτουν εντέλει την *Οκτάνα*.

²² Αρσενίου, «Ες -Ες -Ες-(ωτ) Έρ(ική) Ρωσσία: Αίσθηση, Μνήμη και Φαντασία σε μια ανάπλαση της Ιστορίας», *ό.π.*

²³ Η συγκυρία του Ψυχρού Πολέμου, το 1962, είναι, επίσης, κομβική για τη σύνθεση του ποιήματος και για τις αναφορές του Εμπειρικού στην Ειρήνη. Τον Φεβρουάριο, με πρωτοβουλία του Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου, έρχεται ο Γκαγκάριν στην Ελλάδα, και για πρώτη φορά, αρθρώνεται δημόσια ένας άλλος λόγος για την ΕΣΣΔ ως χώρα της τεχνολογικής ανάπτυξης, της προόδου της ανθρωπότητας και της ειρήνης. Επίσης, η επίσκεψη του Εμπειρικού, του Ελύτη και του Θεοτοκά στη Σοβιετική Ένωση γίνεται τον Δεκέμβριο του 1962, δύο μήνες μετά την «κρίση της Κούβας» (Οκτώβριος 1962). Πολλοί νόμιζαν τότε ότι θα υπάρξει «πυρηνικό επεισόδιο» ανάμεσα στην ΕΣΣΔ και την Αμερική. Με αφετηρία αυτό το επεισόδιο, ο Κένεντυ, όπως και ο Χρουστσώφ, άρχισαν να αναπροσαρμόζουν την πολιτική τους, και να μιλούν για ειρηνική συνύπαρξη των δύο χωρών. Η ιστορική συγκυρία φαίνεται ότι οδηγεί τον συγγραφέα στον ποιητή της νεότητός του, και μάλιστα στην πολιτική παλαμική σύνθεση, *Οι Λύκοι*: το ποιητικό υλικό της εξεγερμένης συνείδησης του προγόνου, το χρησιμοποιεί προβάλλοντας κρυπτικά το ιστορικό παρελθόν στη συγχρονία της εποχής του. Διάχυτο στο ποίημα του Εμπειρικού είναι το στοιχείο του ηρωισμού.

Summary

Anna Katsigianni

Eutopia (?) and Personal Mythology: Interartistic relations and Reconstruction of intellectual tradition in *USSR Russia* of Andreas Embeirikos

The present paper focuses mainly on the extensive narrative poem *USSR Russia* (in Greek: *Ες -Ες -Ες -Ερ Ρωσσία*) by Andreas Embeirikos. It seeks to illuminate how different art forms are brought together in weaving the poem's narrative, language combining with visual imagery and Tsaikofsky's music to «orchestrate» the poetic text. Another purpose of this paper is to trace the reconstruction of the intellectual tradition in this long programmatic poem. It highlights the intertextual connections between this poem and other related works by Embeirikos, such as «Amour-Amour», «I never forget Leo Tolstoy, my very first teacher», «The sight of Bogiati as a landscape in motion» (in Greek: «Αμούρ-Αμούρ», «Δεν λησμονώ ποτέ τον Λέοντα Τολστόϊ τον πρώτο δάσκαλό μου», «Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου») and other such poems in which Russia is rendered into myth. Hidden intertexts by political Palamas' poetry *The Wolves* (in Greek: *Οι Λύκοι*), the poet's diary entries and interviews are examined in parallel, contributing to our understanding of his choice of intellectual forebears, pre-eminent among them being Leo Tolstoy at the head of the «resplendent triumvirate of Tolstoy, Freud, Breton», with the Russian novelist also included in the «saints of non-compliance», as a «heat-generating sun and cosmos, father of gods and men» in the poem «The Beati or The Saints of non-compliance», from the collection *Octana* (in Greek: «Οι Μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι άγιοι»).