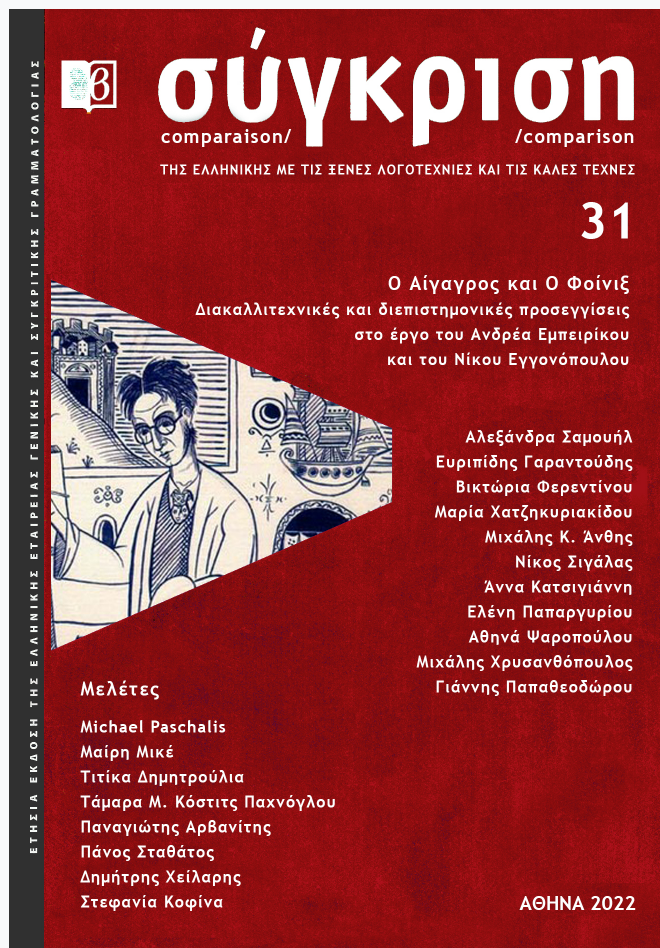


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 31 (2022)



ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΡΓΥΡΙΟΥ, Οι συνεργατικές φωτογραφίες Ανδρέα Εμπειρικού και Μάτσης Χατζηλαζάρου

Ελένη Παπαργυρίου

doi: [10.12681/comparison.31277](https://doi.org/10.12681/comparison.31277)

Copyright © 2022, Ελένη Παπαργυρίου



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Παπαργυρίου Ε. (2022). ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΡΓΥΡΙΟΥ, Οι συνεργατικές φωτογραφίες Ανδρέα Εμπειρικού και Μάτσης Χατζηλαζάρου. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 31, 89–98. <https://doi.org/10.12681/comparison.31277>

ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΡΓΥΡΙΟΥ

Οι συνεργατικές φωτογραφίες Ανδρέα Εμπειρικού και Μάτσης Χατζηλαζάρου

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η Μάτση Χατζηλαζάρου γνώρισε τον Ανδρέα Εμπειρικό σε μια οπτική-εικονική συγκυρία, στην «Επίδειξη σουρρεαλιστικών έργων» που πραγματοποιήθηκε στην οικία του ποιητή τον Μάρτιο του 1936. Σύμφωνα με πληροφορίες της ίδιας και του Οδυσσέα Ελύτη η έκθεση περιείχε έργα υπερρεαλιστών ζωγράφων όπως των Μαξ Ερνστ, Υβ Τανγκί, Όσκαρ Ντομίνγκεζ και Βίκτορ Μπράουνερ, καθώς και εκδόσεις, φωτογραφικά κολλάζ (του Ελύτη) και φωτογραφίες.¹ Η σχέση του Εμπειρικού με τη Χατζηλαζάρου γίνεται η αφορμή η τελευταία να ασχοληθεί συστηματικά με τη φωτογραφία. Ο Εμπειρικός είναι ήδη ένας έμπειρος φωτογράφος από τη δεκαετία του '20. Μέσα από διάφορες εκδόσεις και μελέτες έχουμε μια σχετικά ολοκληρωμένη εικόνα του φωτογραφικού του έργου.² Για τη φωτογραφική δραστηριότητα της Χατζηλαζάρου δεν έχουμε την ίδια σαφή εντύπωση, γνωρίζουμε όμως ότι εντείνεται στα τέλη της δεκαετίας του '30 και μέχρι την αναχώρησή της για το Παρίσι το 1945, δηλαδή στα χρόνια συμβίωσής της με τον Εμπειρικό. Στο φωτογραφικό αρχείο της, που βρίσκεται στο Ιστορικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, υπάρχουν τέσσερις φάκελοι με φωτογραφίες και φιλμ. Ανάμεσά τους διακρίνεται μια σειρά από άκρως ενδιαφέρουσες φωτογραφίες που τραβήχτηκαν μαζί με τον Εμπειρικό στο διάστημα της κοινής τους ζωής.³ Οι φωτογραφίες αυτές είναι μοναδικές τόσο στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας όσο και του ελληνικού υπερρεαλισμού, καθώς εναρμονίζονται με βασικές διεθνείς φωτογραφικές αρχές του κινήματος σε ό,τι αφορά τα θέματα και την τεχνική τους.

Στο πρώτο μέρος του κειμένου που ακολουθεί θα εξετάσω τις φωτογραφίες αυτές ως συνεργατικά προϊόντα που σχεδιάστηκαν, σκηνοθετήθηκαν και τελικά τραβήχτηκαν από κοινού από τον Εμπειρικό και τη Χατζηλαζάρου, οι οποίοι εναλλάσσονται μπροστά και πίσω από τον φακό. Στο δεύτερο μέρος θα συζητήσω ένα αδημοσίευτο χειρόγραφο της Χατζηλαζάρου που περιέχει ση-

Ευχαριστώ ιδιαίτερα το προσωπικό του Ιστορικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη στην Κηφισιά για τη φιλοξενία και τη βοήθεια στην έρευνα του φωτογραφικού αρχείου της Μάτσης Χατζηλαζάρου. Είμαι επίσης ευγνώμων στον Χρήστο Δανιήλ και την Ελένα Κουτριάνου για τη συζήτηση πάνω στο έργο της Χατζηλαζάρου και τα δοκίμια του Οδυσσέα Ελύτη αντίστοιχα.

¹ Βλ. σχετικά τη συνέντευξη της Μάτσης Χατζηλαζάρου στον Φίλιππο Βλάχο στη σειρά ντοκιμαντέρ *Γυναικεία πορträίτα* (1984, <https://www.ertnews.gr/anadromes/ert-archeio-afieromastin-roiitria-matsi-chatzilazaroy-video/>) και Οδυσσέας Ελύτης, «Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα ³1987, σ. 363-364.

² Βλ. το εισαγωγικό κείμενο του Γιάννη Σταθάτου στο λεύκωμα *Φωτοφράκτης: Οι φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού*, επιμ. Γιάννης Σταθάτος, Άγρα, Αθήνα 2001, Δημήτρης Καλοκύρης, «Ανδρέας Εμπειρικός, ο φωτογράφος», *Φωτογράφος* 10 (Ιούλ.-Αύγ. 1991) 48-53, Μανώλης Κονταξάκης, «Ανδρέας Εμπειρικός, ο φωτογράφος», *Φωτογράφος* 11 (Σεπτ.-Οκτ. 1991) 32 και Ελένη Παπαργυρίου, «Η φωτογραφική ποιητική του υπερρεαλισμού και ο Ανδρέας Εμπειρικός», στο *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας: αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του μεσοπολέμου* [τιμητικός τόμος για τον Peter Mackridge], επιμ. Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου, Νεφέλη, Αθήνα 2018, σ. 401-415.

³ Πολλές από αυτές έχουν δημοσιευτεί στο λεύκωμα *Φωτοφράκτης, ό.π.*, στο Χρήστος Δανιήλ, *...Ιούς Μανιούς ίσως και Άκουα Μαρίνα: Μάτση Χατζηλαζάρου, Η πρώτη Ελληνίδα υπερρεαλίστρια*, Τόπος, Αθήνα ²2012 και πιο πρόσφατα στον τόμο Μάτση Χατζηλαζάρου, *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947) και άλλα ανέκδοτα ποιήματα και πεζά της ίδιας περιόδου*, επιμ. Χρήστος Δανιήλ, Άγρα, Αθήνα 2013.

μειώσεις σχετικές με τη φωτογραφική εικονογράφηση ενός βιβλίου του Οδυσσέα Ελύτη. Το χειρόγραφο αυτό καταδεικνύει το αυτόνομο ενδιαφέρον της ποιήτριας για τη φωτογραφία, ενισχύοντας ακόμα περισσότερο την άποψη ότι η συμβολή της στις φωτογραφίες αυτές είναι καίρια.

Το φωτογραφικό αρχείο

Η κεντρική θέση της φωτογραφίας στην υπερρεαλιστική πρακτική γίνεται φανερή σε εμβληματικά έντυπα όπως το *La Revolution surrealiste* ήδη από το πρώτο τεύχος του 1924. Ο Αντρέ Μπρετόν εκφράζει τη ρηξικέλευθη θέση ότι τα βιβλία πρέπει να εικονογραφούνται με φωτογραφίες, όχι με ζωγραφικά έργα,⁴ και το αποδεικνύει έμπρακτα εκδίδοντας τη φωτογραφικά επενδυμένη τριλογία, τα βιβλία *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) και *L'Amour fou* (1937).

Πώς όμως η φωτογραφία, μια πρακτική που στην κοινή αντίληψη των περισσότερων –προπάντων τη δεκαετία του 1920– σχετίζεται με την πιστή αποτύπωση της πραγματικότητας, γίνεται ένα τόσο δημιουργικό εργαλείο μιας ομάδας που στοχεύει στην κατάργησή της; Η φωτογραφία για τους υπερρεαλιστές δεν αποτυπώνει τον φυσικό κόσμο. Αντίθετα, προσπαθεί να απομακρύνει τη φωτογραφική απεικόνιση από το αντικείμενο αναφοράς της, να επιτύχει αυτό που η Ρόσαλιντ Κράους χρησιμοποιώντας όρους αποδόμησης ονομάζει *spacing* (διαστηματοποίηση), που είναι η απομάκρυνση του σημαίνοντος από το σημαινόμο, το κενό πίσω από αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως όλον, η διαφορά που παράγει το νόημα. Η φωτογραφία δεν αναπαριστά τη φύση, αντίθετα, δημιουργεί τη φύση ως σημείο, δηλαδή τη φύση μόνο ως αναπαράσταση, χωρίς τα φυσικά αντικείμενα. Η φωτογραφία γίνεται το προσθετικό μάτι, διακρίνει πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων και με διάφορες μεθόδους τεχνικής επεξεργασίας και χειραγώγησης του φακού, της λήψης και του αρνητικού επινοεί μια πραγματικότητα που διαφοροποιείται από αυτήν που προσλαμβάνουν οι κοινές αισθήσεις. Στόχος είναι τα αντικείμενα των υπερρεαλιστικών φωτογραφιών να μην αναγνωρίζονται στην παραδοσιακή διάσταση της σημασίας ή χρηστικότητάς τους.⁵

Οι φωτογραφίες Εμπειρικού και Χατζηλαζάρου ποικίλλουν ως προς τις προθέσεις τους. Πολλές από αυτές είναι ερωτικές χειρονομίες, όπως το γνωστό δίπτυχο όπου το ζευγάρι αλληλοφωτογραφίζεται σε ένα μπαλκόνι στο Μπούρτζι κατά τη διάρκεια του γαμήλιου ταξιδιού τους τον Ιούνιο του 1940. Κάποιες άλλες όμως είναι προϊόν μιας πιο εξειδικευμένης σκηνοθεσίας. Μπορούμε να διακρίνουμε δύο γενικές κατηγορίες φωτογραφιών όπου οι πειραματικές προθέσεις του ζευγαριού γίνονται εμφανέστερες. Η πρώτη κατηγορία αφορά την τοποθέτηση σωμάτων στον χώρο. Είναι φανερό ότι στόχος των δύο ποιητών δεν είναι να αποδώσουν το ανθρώπινο σώμα ως οργανικό σύνολο, αλλά, απομο-

⁴ Η πληροφορία παρατίθεται στο Rosalind Krauss, 'The photographic conditions of surrealism', *October* 9 (χειμώνας 1981) 13-14.

⁵ Η Krauss κωδικοποιεί τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος αυτός ('The photographic conditions of surrealism', *ό.π.*, σ. 3-34). Βλ. επίσης το λήμμα 'Photography' στο Keith Aspley, *Historical Dictionary of Surrealism*, The Scarecrow Press, Langham and Toronto and Plymouth 2010, σ. 381-383.

νώνοντας μέρη του ή τραβώντας από ασυνήθιστες γωνίες, να δημιουργήσουν την αίσθηση της ανοικείωσης. Σε μια φωτογραφία βλέπουμε τον Εμπειρικό ξαπλωμένο στο έδαφος –η φωτογραφία είναι τραβηγμένη από αυτό το ύψος– ώστε να διακρίνεται μόνο το κεφάλι και ο κορμός, ενώ τα χέρια, υψωμένα προς τα πάνω, δημιουργούν γωνιώδες σχήμα, που παραπέμπει στο σχήμα του Μινώταυρου.⁶ Στο αρχείο υπάρχει και αντίστοιχη φωτογραφία της Χατζηλαζάρου, τραβηγμένη από τον Εμπειρικό. Την πρόθεση της ανοικείωσης διακρίνουμε και σε μια σειρά φωτογραφιών όπου οι δύο ποιητές φωτογραφίζονται σε αρχαιολογικούς χώρους: δεν πρόκειται για αναμνηστικές φωτογραφίες αλλά για παιγνιώδεις πειραματισμούς με τεκμήρια της υλικής αρχαιότητας, όπου μέρη του ανθρώπινου σώματος συμπληρώνουν τη διάταξη των ερειπίων.⁷ Οι φωτογραφίες του Εμπειρικού μπροστά από πίνακες του Θεόφιλου που έχει τραβήξει η Χατζηλαζάρου έχουν αντίστοιχη λογική.

Μια δεύτερη κατηγορία αφορά συνθέσεις με αντικείμενα. Μια σειρά φωτογραφιών με μάσκες φαίνεται να ακολουθεί την αντίστοιχη προβληματική των υπερρεαλιστών φωτογράφων, όπως του Μαν Ρέι. Οι μάσκες συχνά τοποθετούνται από τους δύο ποιητές και σε διάφορα σημεία του σώματος, όπως στο πίσω μέρος του κεφαλιού ή στο γόνατο, διαστρεβλώνοντας τη φυσική εικόνα του.⁸ Στη διάρκεια του γαμήλιου ταξιδιού τους οι δύο ποιητές δημιουργούν συνθέσεις με αντικείμενα, όπως καρέκλες και παπούτσια, τα οποία απομακρύνονται από τις χρηστικές τους ιδιότητες. Οι καρέκλες εμφανίζονται ως σώματα που ερωτοτροπούν, ενώ τα παπούτσια είναι τοποθετημένα σε τέτοια διάταξη ώστε να σχηματίζουν βήματα αόρατων σωμάτων.⁹ Στο αρχείο εντοπίζονται κάποιες εξίσου πειραματικές φωτογραφίες με καλάθια, τηλεβόες και σύρματα του ηλεκτρικού.¹⁰

Το γεγονός ότι βρίσκουμε στο αρχείο αρκετές διαφορετικές παραλλαγές της ίδιας εικόνας δείχνει ότι η Χατζηλαζάρου και ο Εμπειρικός επενδύουν συστηματικά στη φωτογραφική δραστηριότητα, πειραματίζονται και συνδιαλέγονται πάνω σε αυτήν επιλέγοντας προσεκτικά το περιβάλλον της κάθε φωτογραφίας και τα αντικείμενα της φωτογραφικής σκηνοθεσίας. Οι φωτογραφίες αυτές είναι από τα λίγα τεκμήρια κάποιου είδους συνεργατικότητας, που τόσο έκδηλα απουσιάζει ως πράξη (αλλά και καταστατική συνθήκη) από το πρόγραμμα του ελληνικού υπερρεαλισμού. Δεν αναφέρομαι στη συλλογική δραστηριότητα στους κόλπους μιας ομάδας ομοϊδεατών: αυτό υπάρχει στο πλαίσιο της έκδοσης περιοδικών ή εκθέσεων τέχνης, όπως επίσης και «των σχέσεων που δημιουργήθηκαν γύρω από τον υπερρεαλισμό»,¹¹ δηλαδή της ανταλλαγής ιδεών και γραπτών ή της συστηματικής αλληλογραφίας. Αναφέρομαι στο καλλιτεχνικό προϊόν που διαμορφώνεται από κοινού με συλλογική δράση, σε κοινές εικαστι-

⁶ Η φωτογραφία είναι δημοσιευμένη στο *Φωτοφράκτης*, ό.π., σ. 43.

⁷ Κι αυτές χρονολογούνται από τον Δανιήλ το καλοκαίρι του 1940, ωστόσο η χρονολόγηση είναι εδώ πιο ασταθής.

⁸ Στον *Φωτοφράκτη* τοποθετούνται ανάμεσα στα 1938-1940. Για ένα παράδειγμα βλ. Παπαργυρίου, ό.π., σ. 415.

⁹ Στον τόμο *Γράμματα από το Παρίσι στον Ανδρέα Εμπειρικό (1946-1947)*, ό.π., γίνεται και μια σαφέστερη χρονολόγηση των δύο αυτών σειρών από τον Χρήστο Δανιήλ. Στον *Φωτοφράκτη* χαρακτηρίζονται γενικά «προπολεμικές φωτογραφίες», ενώ εδώ τοποθετούνται στο γαμήλιο ταξίδι του ζευγαριού στην Αργολίδα και την Κορινθία το καλοκαίρι του 1940.

¹⁰ Φωτογραφικό αρχείο, κουτί 4.

¹¹ Βλ. Νίκος Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*, Άγρα, Αθήνα 2012, σ. 22.

κές αναζητήσεις στο πλαίσιο μιας ομάδας, στα φωτογραφικά και λογοτεχνικά βιβλία, που ανέφερα πιο πριν.¹² Όπως παρατηρεί ο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «ο Εμπειρικός εργάζεται κατά μόνας και όχι σε συνεργασία με άλλους, όπως, για παράδειγμα, οι Μπρετόν και Σουπώ, όταν έγραφαν τα *Μαγνητικά Πεδιά*. Δεν υπάρχει η συνεργασία που προσδίδει τη διάσταση του πειράματος στο εγχείρημα».¹³ Όμως οι από κοινού φωτογραφίες Εμπειρικού και Χατζηλαζάρου δείχνουν ότι, αν και σπάνιες, υπάρχουν και στον ελληνικό υπερρεαλισμό τέτοιες στιγμές συνεργατικότητας και πειραματισμού.¹⁴ Και αναρωτιέμαι εδώ αν ενδεχομένως μπορούν να εντοπιστούν και άλλες, που δεν έχουν έρθει στο φως ή δεν έχουν συζητηθεί κάτω από αυτό το πρίσμα. Μια τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση που αφορά τη συνέργεια της Μάτσης Χατζηλαζάρου, του Οδυσσέα Ελύτη και πιο περιφερειακά του Ανδρέα Εμπειρικού αποτυπώνεται στο χειρόγραφο της ποιήτριας που θα παρουσιάσω στην επόμενη ενότητα.

Η Χατζηλαζάρου παύει να ασχολείται συστηματικά με τη φωτογραφία μετά τη μετάβασή της στο Παρίσι. Ο Εμπειρικός, μετά από ένα κενό κάποιων χρόνων, εντείνει τη φωτογραφική του δραστηριότητα, κυρίως από το 1951 και μετά. Σε καμιά περίπτωση όμως δεν προχωρά σε ανάλογους πειραματισμούς, εξελίσσεται δε σε έναν σημαντικότερο πορτρατίστα. Οι φωτογραφίες Εμπειρικού και Χατζηλαζάρου είναι μοναδικές για την ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού, αλλά και για την ίδια την ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας. Στη δεκαετία του '30 πρωτεύουσα θέση έχει το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας, που εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους: από τις λαογραφικές αναζητήσεις στην ελληνική ύπαιθρο του Τάκη Τλούπα, του Δημήτρη Λέτσιου και της Μαρίας Χρυσάκη μέχρι την ανάδειξη ελληνικών τοπίων ως μέσο προβολής του ελληνικού τουρισμού και την ανάδειξη της συνέχειας της ελληνικότητας από την αρχαιότητα ως τις αρχές του 20ού αιώνα, όπως δείχνουν τα δίπτυχα της Nelly (Έλλη Σεραϊδάρη) που αντιπαραβάλλουν αρχαία ελληνικά αγάλματα με σύγχρονες ανθρώπινες φυσιογνωμίες Ελλήνων για το ελληνικό περίπτερο στην έκθεση της Νέας Υόρκης του 1939. Μέσα σε όλα αυτά, οι φωτογραφίες των Εμπειρικού-Χατζηλαζάρου δίνουν το στίγμα του αναστοχασμού, της αναζήτησης και τελικά του πειραματισμού με το ίδιο το φωτογραφικό μέσο, πράγμα που δεν βλέπουμε σε κανένα άλλο δείγμα φωτογραφίας εκείνης της εποχής.

¹² Στο δοκίμιο «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη» ο Ελύτης αναφέρει την περίπτωση όπου με έναν φίλο του ζωγράφο «είχα[ν] πρωτοδοκιμάσει την επίσκεψη του απροσδόκητου κάτω από τη μορφή, δίνοντας ο ένας στον άλλον ερωτήσεις και αποκρίσεις που αγνοούσα[ν] αμοιβαία το περιεχόμενό τους» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., σ. 143). Στο ίδιο κείμενο ο Ελύτης αναφέρει τη συγγραφή ποιημάτων με τον Εμπειρικό το 1935, χωρίς να διευκρινίζει αν πρόκειται για ατομικά ή από κοινού κείμενα (σ. 143).

¹³ Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι»: *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Άγρα, Αθήνα 2012, σ. 121.

¹⁴ Αναφερόμενος, για παράδειγμα, στα φωτογραφικά του κολλάζ που συμπεριλήφθηκαν στην έκθεση του 1936 ο Ελύτης σημειώνει μια ακόμα συγκυρία διάδρασης με τον Εμπειρικό, που αν δεν αποτυπώνει μια αμιγώς συνεργατική αντίληψη, έρχεται πολύ κοντά σε αυτήν: «Δεν είχα πια νου για τίποτε άλλο. Το δωμάτιό μου είχε μεταβληθεί σ' ένα αληθινό εργοστάσιο. [...] Δούλευα από το πρωί ως το βράδυ, με υπερωρίες και νυχτέρια. Και σε κάθε νέα μου επίσκεψη στο σπίτι του Εμπειρικού κάτι είχα να του επιδείξω» («Το χρονικό μιας δεκαετίας», *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., σ. 364). Η αναφορά αποδεικνύει ότι ο Ελύτης δουλεύει σε αυτά τα υπερρεαλιστικά αντικείμενα με κύριο αποδέκτη τον Εμπειρικό σε ένα γενικότερο συνεργατικό πλαίσιο με έναν δημιουργικό παρτενέρ.

Σημειώσεις για φωτογραφίες

Συναφές τεκμήριο της φωτογραφικής δραστηριότητας της Μάτσης Χατζηλαζάρου αποτελεί ένα δεκαεξασέλιδο χειρόγραφο που περιέχει εκτενείς σημειώσεις για ένα φωτογραφικό βιβλίο πάνω σε κείμενα του Οδυσσέα Ελύτη, το οποίο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.¹⁵ Το χειρόγραφο, που παρουσιάζεται και σχολιάζεται εδώ για πρώτη φορά, φέρει τον τίτλο «Σημειώσεις για φωτογραφίες βιβλίου Ελύτη» και από κάτω τη χρονολογία 1943, ενώ στην αρχή του κειμένου σημειώνεται η ημερομηνία 18-5-1943. Πρόκειται για λιτά φύλλα Α4 με γραμμές και κείμενο γραμμένο με μολύβι.¹⁶ Το κείμενο απαρτίζεται από έντεκα ενότητες που αριθμούνται από το Α μέχρι το Λ,¹⁷ καθώς και δύο άτιτλες ενότητες που τοποθετούνται στην αρχή και στο τέλος αντίστοιχα. Οι κυρίως ενότητες τιτλοφορούνται: Α. «Πρώτα-πρώτα», Β. «Υπερπραγματική ζωή», Γ. «Τα κορίτσια», Δ. «Τ.Τ.Τ. 1935», Ε. «Ανδρέας Κάλβος», Ζ. «Ανοιχτό γράμμα στην μικρήν ανταρτίνα (;) της θάλασσας»,¹⁸ Η. «Θεόφιλος Χατζημιχαήλ», Θ. «Τα λυρικά παράθυρα», Ι. «Γρίνια Νοεμβριανής ημέρας», Κ. «Breton, Picasso, Le borbusier (sic)», Λ. «Περί ονείρου».

Όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει ήδη από τους τίτλους, τα κείμενα του Ελύτη στα οποία αναφέρεται η Χατζηλαζάρου δεν είναι ποιητικά αλλά πεζά, ενώ κάποια από αυτά περιλήφθηκαν το 1974 στη συλλογή *Ανοιχτά Χαρτιά*.¹⁹ Αυτό μπορεί να έχει ιδιαίτερη σημασία για την ιστορία της δοκιμιακής συλλογής του Ελύτη. Καθώς φαίνεται από το χειρόγραφο, ο ποιητής είχε ήδη από το 1943 την ιδέα ενός βιβλίου με θέμα τον υπερρεαλισμό στην ελληνική του εκδοχή. Το γεγονός ότι ο Ελύτης σχεδίαζε μια έκδοση των κειμένων αυτών με φωτογραφίες δείχνει ότι την εποχή εκείνη δεν σκεφτόταν τόσο το ειδικό πνευματικό εκτόπισμά τους στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας, όπως γίνεται στην έκδοση

¹⁵ Το χειρόγραφο εντοπίζεται στο κουτί 2 του φωτογραφικού αρχείου της ποιήτριας. Πρώτος ο Χρήστος Δανιήλ κάνει λόγο για την ύπαρξή του στο βιβλίο του *...Ιούς, Μανιούς, ίσως και Άκουα Μαρίνα, ό.π.*, σ. 47.

¹⁶ Σχετικά με τη χρονολόγηση του χειρογράφου η ίδια η Χατζηλαζάρου στη συνέντευξη του 1984 αναφέρει: «Είχα έτσι έναν ενθουσιασμό με τη φωτογραφία. Κείνη την εποχή ο Ανδρέας δε φωτογράφιζε, μετά φωτογράφιζε. Έχω κάνει αρκετές φωτογραφίες του Ανδρέα, απάνω στους Θεόφιλους που είχε και σαν να είναι μέσα στο κάδρο του Θεόφιλου ή είναι μέσα σε ένα πιθάρι. Είχα μανία και μ' άρεσε πάρα πολύ και μάλιστα ο Ελύτης μου 'πε μια στιγμή να του εικονογραφήσω ένα βιβλίο, έγινε ο πόλεμος όμως και σταμάτησα». Σύμφωνα με τη δήλωση αυτή το σχέδιο της φωτογραφικής εικονογράφησης του βιβλίου του Ελύτη τοποθετείται νωρίτερα από το 1943. Αυτό σημαίνει είτε ότι προγραμματιζόταν πολύ πριν από την αναγραφόμενη στο χειρόγραφο χρονολογία είτε ότι η Χατζηλαζάρου, η οποία στην ίδια συνέντευξη αναφέρει την κακή σχέση της με τον χρόνο, δεν ανακαλεί σωστά τη χρονολογία, πράγμα που είναι και το πιθανότερο. Σε κάθε περίπτωση, αν είχε πραγματοποιηθεί το εγχείρημα αυτό ο Ελύτης και η Χατζηλαζάρου θα είχαν επιτύχει την πρώτη φωτο-λογοτεχνική σύμπραξη της ελληνικής εκδοτικής ιστορίας, κάτι που το 1980 καταφέρνει ο Γιώργος Ιωάννου με τον φωτογράφο Ανδρέα Μπέλια με το βιβλίο τους *Ομόνοια 1980*.

¹⁷ Οι ενότητες είναι έντεκα και όχι δώδεκα, καθώς σημειώνεται σφάλμα παράλειψης του ΣΤ στην αρίθμηση.

¹⁸ Το χειρόγραφο στο σημείο αυτό είναι δυσανάγνωστο.

¹⁹ Η εισαγωγική ενότητα της συλλογής *Ανοιχτά Χαρτιά* τιτλοφορείται και αυτή «Πρώτα-πρώτα...», όπως και η αντίστοιχη στο χειρόγραφο της Χατζηλαζάρου. Βρίσκουμε επίσης τα κείμενα «Τα κορίτσια», «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη» («Τ-Τ-Τ 1935» τιτλοφορείται στο χειρόγραφο), ενώ «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου», «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» και «Τα όνειρα» αντιστοιχούν στις ενότητες «Ανδρέας Κάλβος» και «Θεόφιλος Χατζημιχαήλ» και «Περί ονείρου» του χειρογράφου. Τέλος, η φράση «ανοιχτά χαρτιά» απαντάται στο κείμενο της Χατζηλαζάρου, όπως θα δείξω παρακάτω.

του 1974. Αντίθετα, στρεφόταν προς την παλλόμενη δυναμική ενός κειμένου-γεγονότος, όπου οι φωτογραφικές εικόνες θα επιτελούσαν περισσότερο παρά θα εικονογραφούσαν θεωρητικά ζητήματα υπερρεαλιστικής πρακτικής, με τρόπο ανάλογο του Μπρετόν στα φωτογραφικά επενδυμένα βιβλία που αναφέρθηκαν παραπάνω.²⁰ Είναι ταυτόχρονα πολύ πιθανό η συνεργατική διάσταση του εγχειρήματος στο πλαίσιο του υπερρεαλισμού να αποτέλεσε ένα ακόμα σημαντικό κίνητρο για τη δημιουργία του βιβλίου. Μπορούμε να φανταστούμε ότι οι δύο ποιητές, με ή χωρίς την παρουσία του Εμπειρικού, συζήτησαν εκτενώς αυτό το σχέδιο, ανταλλάσσοντας ιδέες και στίχους και κρίνοντας εικόνες.

Στην αρχή του χειρογράφου υπάρχει η σημείωση της Χατζηλαζάρου: «Για την *Aspasie*. Παρακαλέσω να τυπωθούν όλα μέχρι τούδε φιλμ. (Και τ' αθάνατα)»²¹ κάτι που δείχνει ότι για το βιβλίο θα χρησιμοποιούσε ήδη υπάρχον δικό της φωτογραφικό υλικό, αξιοποιώντας το αρχείο της. Αναφέρει τις φωτογραφίες του Εμπειρικού μπροστά στους πίνακες του Θεόφιλου, όπως και τις μάσκες, που, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα, χρησιμοποιούσαν συχνά με τον Εμπειρικό στις φωτογραφικές τους συνθέσεις. Η ποιήτρια σκόπευε, ωστόσο, να τραβήξει και πρωτότυπες φωτογραφίες, όπως θα δείξω παρακάτω, ενώ από την ορολογία που χρησιμοποιεί φαίνονται οι τεχνικές της γνώσεις.²² Για κάθε ενότητα του σχεδιαζόμενου βιβλίου παραθέτει μια σειρά από αριθμημένες σημειώσεις. Όπως θα φανεί από τα παραδείγματα, δεν πρόκειται για πεζές περιγραφές του οπτικού περιεχομένου των φωτογραφιών, αλλά για αυτόνομες λυρικές φράσεις που μπορούν να εκληφθούν ως πρωτότυπη ποιητική έκφραση, ενώ κάποιες σημειώσεις αναπαράγουν φράσεις των δοκιμών του Ελύτη, όπως και στίχους άλλων ποιητών. Δίπλα σε κάποιες από αυτές τις σημειώσεις, αλλά όχι σε όλες, υπάρχουν παρενθέσεις με συγκεκριμένες οδηγίες για τη δημιουργία φωτογραφιών. Το γεγονός αυτό παραπέμπει σε μια σαφή διαφοροποίηση ανάμεσα στις γενικές λυρικές εικόνες και τις πιο συγκεκριμένες φωτογραφικές ιδέες που είχε η Χατζηλαζάρου.

Οι έντεκα ενότητες ποικίλλουν ως προς την έκταση του υλικού. Χάριν συντομίας θα επικεντρωθώ εδώ στις τρεις πρώτες, που αναπτύσσουν σαφέστερα την υπερρεαλιστική ιδέα και είναι περισσότερο ολοκληρωμένες σε σχέση με τις

²⁰ Σχετικά με την έκδοση των *Ανοιχτών Χαρτιών* το 1974 η Ελένα Κουτριάνου σημειώνει: «[...] ο κύριος λόγος που ώθησε τον ποιητή στην έκδοση ειδικά των *Ανοιχτών χαρτιών* –καθώς η έκδοση του *En leuokó* εμφανίζεται να ανταποκρίνεται σε διαφορετικές ανάγκες– φαίνεται πως υπήρξε η προφανής αδυναμία ή αδράνεια της κριτικής να ανατρέξει στα περιοδικά που περιείχαν τον θεωρητικό του λόγο, και που έτσι παρέμεναν επί πολλά έτη κλειστά» («Τα “Ανοιχτά χαρτιά” και τα κλειστά περιοδικά: για τη μεθοδολογία προσέγγισης του δοκιμακού έργου του Οδυσσέα Ελύτη», *Ο Πολίτης* 62 (Μάρτιος 1999) 59-62, το παράθεμα σ. 59). Προφανώς η αδυναμία πρόσβασης στο δοκιμακό υλικό ήταν ένας από τους λόγους που οδήγησαν στην έκδοση της συλλογής, αν και η πρόθεση συμβολής στην ιστορία των ελληνικών γραμμάτων ίσως αποτέλεσε σημαντικότερο κίνητρο για την έκδοση του 1974.

²¹ Όλα τα αποσπάσματα παραπέμπουν στο εξής στο χειρόγραφο, χωρίς άλλη διευκρίνιση.

²² Το σκηνικό του ονείρου «Το κορίτσι με τη μενεξεδένια βούλα», που περιέχεται στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, είναι πολύ πιθανό να συνδέεται με το φωτογραφικό εγχείρημα που παρουσιάζουμε εδώ: «Δωμάτιο μεγάλο, εντελώς άδειο, στο σπίτι του φίλου μου Ανδρέα Εμπειρικού. Το μόνο έπιπλο εκεί μέσα είναι ένας φαρδύς καναπές, ντυμένος με άσπρο καλοκαιρινό κάλυμμα. Επάνω κάθεται η Μ., η γυναίκα του, και σκύβει πάνω σ' ένα ξύλινο κασόνι γεμάτο φωτογραφίες. Κάθε τόσο τραβάει μερικές, τους ρίχνει μια βιαστική ματιά κι ύστερα τις γυρίζει από την ανάποδη, πάνω στον καναπέ. Την παρακολουθώ από μακριά με το συναίσθημα ότι κάνω κάτι ανάρμοστο, ίσως και προσβλητικό, κρατώ κυριολεκτικά την αναπνοή μου και νιώθω δυνατούς χτύπους στην καρδιά» (*Ανοιχτά Χαρτιά*, *ό.π.*, σ. 211).

επόμενες, κάτι που ενδεχομένως πιστοποιεί το ειδικό ενδιαφέρον της Χατζηλαζάρου για το θέμα αυτό.²³ Η πρώτη ενότητα που τιτλοφορείται «Πρώτα-πρώτα» ξεκινάει με την περιγραφή μίας σύμμικτης φωτογραφικής εικόνας η οποία θα άνοιγε το βιβλίο:

Nature morte γραφείου – (Ανοιχτά χαρτιά χέρια, στυλογράφος, σταχτοδοχείο φλυτζάνι καφέ, με εικόνα φυσικής βλαστήσεως ή θαλασσινού τοπίου κλαδιά δένδρου, αχιβάδες, λουλούδια φύκια κ.τ.λ.) (Η nature morte θα είναι επάνω σ' ένα λείο επίπεδο που δεν θα φαίνονται τα contours του – από πάνω surimpression θάλασσας με βράχο στη γωνία και κύμα που γλύφει τ' ακρογιάλι)

Τα ανοιχτά χειρόγραφα είναι μέρος της σκηνοθεσίας του γραφείου, μια νεκρή φύση η οποία θα αναπτυσσόταν με την προσθήκη ενός δεύτερου αρνητικού θαλασσινού τοπίου που θα τυπωνόταν από πάνω.²⁴ Έτσι η εικόνα του γραφείου θα συνδεόταν οργανικά με την εικόνα της φύσης, εφόσον μάλιστα η ποιήτρια σκεφτόταν να εξαλείψει τα περιγράμματά τους ώστε να είναι οπτικά ισοδύναμες. Η σχεδιαζόμενη αυτή φωτογραφία μοιάζει να οπτικοποιεί τη διαδικασία του ρεμβασμού: ξεκινώντας από τα χαρτιά, τα κείμενα και τις λέξεις το ποιητικό υποκείμενο πραγματοποιεί το άλμα προς το επιθυμητό, την περιοχή του ονείρου. Στη συνέχεια, η λυρική εικόνα αναπτύσσεται με δύο ακόμα σημειώσεις: «Πάφλασμα της ουράς ψαριών ερωτευμένων» και «Τα κλαδιά είναι χέρια που ποτές δεν ξεσφίγγονται». Και καταλήγει με την εικόνα των κοριτσιών:

Σαν τις κοπέλες που έτοιμες στ' ακρόχειλα του Μαΐου, σκιρτούνε στον ήλιο της ομορφιάς τους, μ' ένα κυμάτισμα της καμπυλωτής κόμης τους προς τα πίσω, μ' ένα τέντωμα του στήθους τους μπροστά κατά το πυκνό πυκνότατο μέλλον. (Δύο ωραία torse κοριτσιών decoupe τοποθετημένα μέσα σε κείνους τους καθαρά διαγεγραμμένους κάμπους των διαφόρων τόνων που βλέπει κανείς από το τραίνο).

²³ Για παράδειγμα, στις ενότητες που αφορούν τον Ανδρέα Κάλβο και τον ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ περιλαμβάνονται λιγότερες σημειώσεις που δεν είναι ανεπτυγμένες λυρικά. Στην ενότητα για τον Κάλβο η Χατζηλαζάρου σημειώνει δύο στίχους από την ωδή «Τα ηφαίστεια»: «Ελεύθερα αχαλίνωτα μέσα εις τ' αμπέλια τρέχουν τ' άλογα» και «Ευτυχισμένα χρώματα όπου η χαρά και η ειρήνη πάντα εκατοίκουν». Τέλος, θέλει να φτιάξει μια εικόνα που να συνδυάζει τους αγωνιστές του Εικοσιένα με ένα θαλασσινό τοπίο. Σημειώνει: «Άνεμοι και κουφοβροντήματα κυμάτων συνοδεύουν της πράξεις των αγωνιστών του είκοσι ένα (Αγωνισταί του Θεοφίλου surimpression τρικυμισμένη θάλασσα)». Στην ενότητα για τον Θεόφιλο οι εικόνες θα περιλάμβαναν έργα του ίδιου του ζωγράφου, μια σελίδα από το ημερολόγιό του και τη φωτογραφία του Εμπειρικού βοσκού στη Μυτιλήνη.

²⁴ Φαίνεται ότι η Χατζηλαζάρου είχε εξοικείωση με την τεχνική των πολλαπλών εκθέσεων ή επάλληλων αρνητικών, όπως είχε και ο Εμπειρικός. Η εξοικείωση αυτή φαίνεται περισσότερο σε κείμενά του παρά στο φωτογραφικό του έργο. Βλ. στο «Αμούρ-Αμούρ»: «Μία εικόν μπορεί κάλλιστα να συνυπάρχει με μίαν άλλην, μπορεί να αποτυπώνεται, ή να επικάθεται επάνω σε μια προηγούμενη, ή επόμενη, χωρίς να την εξαλείφει, ή, μπορεί να δέχεται επάνω στην επιφάνειά της, μια νέα εικόνα, χωρίς να εξαφανίζεται η ίδια, όπως συμβαίνει και στις επιτυπώσεις των φωτογραφιών ή των κινηματογραφικών ταινιών» (Ανδρέας Εμπειρικός, «Αμούρ-Αμούρ», στο *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία (1936-1946)*, Άγρα, Αθήνα 1980, σ. 21). Βλ. Παπαργυρίου, *ό.π.*, σ. 411.

Η περιγραφή αυτή με τα σώματα των κοριτσιών κομμένα και επικολλημένα σε ένα άσχετο φόντο παραπέμπει στα κολλάζ του ίδιου του Ελύτη, γεγονός που ενισχύει ακόμα περισσότερο την υπόθεση ότι οι σημειώσεις αυτές αποτυπώνουν συζητήσεις των δύο ποιητών πάνω στο κοινό τους εγχείρημα.

Κομβική είναι η ενότητα που τιτλοφορείται «Υπερπραγματική ζωή», η οποία εξερευνά την ουσία του υπερρεαλισμού στην αντίληψη της ζωής. Οι σημειώσεις της ποιήτριας εδώ είναι εκτενείς, ενώ παράλληλα πυκνώνουν οι σκηνηκές της οδηγίες για τις φωτογραφίες. Η θέαση του κόσμου εκκινεί από τη φύση: η Χατζηλαζάρου βλέπει στον φυσικό κόσμο σχέσεις και φαινόμενα που ενώ αναπτύσσονται οργανικά γίνονται ταυτόχρονα αντιληπτά ως ετερόκλητα, μπορούν δηλαδή να αποτελέσουν παραδείγματα υπερρεαλιστικής σκέψης.²⁵ Η ενότητα ξεκινάει με τη σημείωση: «Την ώρα που γεννιέται το νερό μια μέλισσα σαστίζει και χάνει το δρόμο της (ένα σαφέστατο jet d' eau στη μία πλευρά από λάστιχο κήπου και στην άλλη έντομο εν κινήσει spirale)». Το σχήμα της κίνησης είναι ένα ικανό κίνητρο για την οπτική φαντασμαγορία της εικόνας. Την ίδια αντίληψη της διαφοράς παρατηρούμε και στη σημείωση: «Γι' αυτόν άλλωστε μιλούσε το σύννεφο και πονούσε το δέντρο, που θα συνοδευόταν από «[μ]ια δίπτυχο φωτογραφία αφενός τα σύννεφα του ανέμου με σκούρο écran αφ' ετέρου ένα δέντρο σπασμένο all splinters agog)». Η Χατζηλαζάρου προσεγγίζει την παραγωγή λόγου, προφορικού ή γραπτού, ως κινητοποίηση σχέσεων ανάμεσα στα πράγματα. Σημειώνει: «Όταν προφέρουμε ή γράφουμε λέξεις φωτίζουμε ή κινητοποιούμε πράγματα (ένα ή δύο πολύ ωραία άσχετα αναμεταξύ τους αντικείμενα και μια δυο λέξεις γραμμένες ίσως με retouche σκιάς)».²⁶

Η υπερρεαλιστική σκηνοθεσία επεκτείνεται και στην ενότητα «Τα κορίτσια», που ξεκινάει με τους στίχους του Εμπειρικού «Νεότης, νεότης τι ωραία που είναι τα μαλλιά σου» από το ποίημα «Καρπός ελαίου» της *Ενδοχώρας*.²⁷ Η φωτογραφία που τη συνοδεύει αφορά μια «Κόμη γυναικός από μέσα ξεπρο[βάλ]λουνε φυτεμένα λουλούδια».²⁸ Κάποιες από τις ιδέες της Χατζηλαζάρου μπορούν να πραγματοποιηθούν μόνο με ρετούς των αρνητικών. Για παράδειγμα στη σημείωση «Τα χαμόγελα που βαστούνε μόλις ορθές τις γλάστρες κάτω από τον ήλιο» η φωτογραφία που σκέφτεται να φτιάξει αφορά «Μερικές γλάστρες με ήλιους ή γεράνια· όλες να μην είναι ορθές είτε τα χείλη της γλάστρας είτε τα γεράνια δια retouche να γίνουν χαμόγελα». Την ενδιαφέρει επίσης η εναλλακτική θέαση του κόσμου μέσα από ασυνήθιστες γωνίες λήψης. Σημειώνει, για παράδειγμα, τη φράση «Τότε που όλος ο κόσμος γέρνει ξαφνικά για να πάρει την θέση της απογειώσης αεροπλάνου», που παραπέμπει στη φράση του

²⁵ Η Άντεια Φραντζή σχολιάζει τη λειτουργία της φύσης ως ενιαίο όλον στην πρώτη ποιητική συλλογή της Χατζηλαζάρου *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης* (1944), που είναι και η εγγύτερη στη χρονολογία του χειρογράφου που εξετάζουμε εδώ. (Άντεια Φραντζή, *Ερωτικές μεταμορφώσεις: αντίδωρο στη Μάτση Χατζηλαζάρου*, Πολύτυπο, Αθήνα 1989, σ. 15-19).

²⁶ Για τη σημασία της σκιάς στα έργα του φωτογραφικού υπερρεαλισμού οι Dennis Hollier και Rosalind Krauss σημειώνουν: 'With photography the status of the shadow is different. Here, the cast shadow gains iconic autonomy; it is separated and liberated from the object that causes it' ('Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows', *October* τχ. 69 (καλοκαίρι 1994) 110-132, η παραπομπή σ. 118). Η Χατζηλαζάρου αναφέρει στο τέλος του κειμένου της: «Ένα αντικείμενο στον ήλιο να 'χει σκιά άσχετή του».

²⁷ Ο στίχος είναι ιδιαίτερα αγαπητός στον Ελύτη, που τον επαναλαμβάνει συχνά στα κείμενά του.

²⁸ Στο φωτογραφικό αρχείο της Χατζηλαζάρου υπάρχει φωτογραφία γυναικείων μαλλιών που μέσα τους είναι τοποθετημένο ένα μικροσκοπικό τηλέφωνο.

Ελύτη «[κ]αι τα κορίτσια, τα μικρά κορίτσια, σκύβοντας μια στιγμή να δέσουν τα καινούρια σαντάλια τους, θα δούνε άξαφνα όλο τον κόσμο να γέρνει και να παίρνει τη θέση της απογείωσης αεροπλάνου που ανεβαίνει όσο που να χαθεί ολότελα στον άτρεμον αιθέρα».²⁹

Γιατί δεν πραγματοποιήθηκε το σχεδιαζόμενο βιβλίο; Αρχικά μπορούμε να υποθέσουμε ότι τα πενιχρά τεχνικά μέσα των εκδοτικών οίκων, ιδίως στην περίοδο του πολέμου, ήταν ανασταλτικός παράγοντας για την έκδοση ενός βιβλίου που θα περιλάμβανε και φωτογραφίες. Φαίνεται όμως ότι και οι ίδιες οι φωτογραφικές ιδέες της Χατζηλαζάρου είναι δύσκολα πραγματοποιήσιμες από τεχνικής πλευράς, παρά τις όποιες φωτογραφικές γνώσεις διαθέτει η ποιήτρια: επάλληλες επιτυπώσεις αρνητικών, σύνθετη θεματολογία που προϋποθέτει ειδική φωτογραφική εμπειρία, τηλεφακοί –τα στοιχεία αυτά ενδεχομένως δυσχέραναν την πραγματοποίηση του βιβλίου. Ο σχεδιασμός, ωστόσο, δείχνει και την ουσία του εγχειρήματος: το ίδιο το κείμενο μπορεί να εκληφθεί ως υπερρεαλιστικό ποίημα, και ως τέτοιο παρέμεινε στην αυτοτέλειά του. Οι φωτογραφίες που φαντάζεται η ποιήτρια είναι εικόνες του νου, απότοκα του ρεμβασμού της. Αποτελούν σύνθετες ποιητικές ιδέες, λυρικά ξεσπάσματα που από τη στιγμή που διατυπώνονται, καθίσταται περιττή η φωτογραφική τους πραγμάτωση.³⁰ Το εγχείρημα δεν πραγματοποιήθηκε γιατί ίσως δεν χρειάστηκε να πραγματοποιηθεί: γιατί από αυτό μένει η ποίηση.

²⁹ Οδυσσέας Ελύτης, «Τα κορίτσια», *Ανοιχτά Χαρτιά*, ό.π., σ. 195.

³⁰ Άλλωστε, όταν ξεκινά η ποιητική δραστηριότητα της Χατζηλαζάρου, παύει να ασχολείται με το φωτογραφικό μέσο.

Summary

Eleni Papargyriou

The collaborative photographs of Andreas Embiricos and Matsi Hatzilazarou

This article explores Andreas Embiricos' and Matsi Hatzilazarou's collaborative photographs. Made during their marriage in the late 1930s and early 1940s, these images are unique in the history of Greek photography; their experimental-ity and playfulness sets them apart from the ideologically charged photography produced by professional Greek photographers at the time. These photographs nonetheless prove to be a pivotal moment in the history of Greek surrealism: their technique observes the movement's international traits, while they are one of the very few occasions in which two surrealist Greek artists join forces to work on a common project. In the first part of the article I discuss the two poets' photographic archive, while in the second I inquire into an unpublished manuscript by Matsi Hatzilazarou, dated to 1943, containing notes on the photographic illustrations of a book with texts by Odysseus Elytis. Some of these texts were later included in Elytis' essay collection *Open Papers* (*Ανοιχτά Χαρτιά*, 1974); this points to the fact that Elytis at the time envisaged a photographically invested publication resembling André Breton's books *Nadja*, *Les Vases communicants* and *L'Amour fou*. Despite the fact that the project never came to fruition, the manuscript showcases Hatzilazarou's intense interest in photography and can be classified as an important surrealist artifact; the notes contain exciting poetic ideas which she thought could be developed into images.