

Ζ. Ι. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ

## Η Ιδιομορφία της Υπερρεαλιστικής Γλώσσας στον Ελύτη

Διαχειμενικές Σχέσεις  
και Μορφικές Διαπλοκές\*

Ι ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΥΤΗ ΜΕ ΤΟΝ ΓΑΛΛΙΚΟ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ του '30, γνωστές και βεβαιωμένες, προσανατολίζονται από την αρχή στο χώρο των μορφικών αναζητήσεων και της ανανέωσης της ποιητικής γλώσσας.<sup>1</sup> Αυτή η επιλογή είναι καθοριστική για τη μετέπειτα εξέλιξη του ποιητή, αλλά και την «ιθαγένεια» της ελληνικής εκδοχής του υπερρεαλισμού που προβλημάτισε την κριτική.<sup>2</sup> Σκοπός αυτής της ανακοίνωσης είναι να ανιχνεύσει την ιδιαιτερότητα της ποιητικής γραφής του Ελύτη όπως διαμορφώνεται μετά την καθοριστική συνάντησή του με τον γαλλικό υπερρεαλισμό, και να δείξει τους αλληπαλλήλους μετασχηματισμούς της ποιητικής εικόνας και του συμβόλου μέσα σε μια ενιαία σύλληψη υπερρεαλιστική γλώσσα.

Το γραμματολογικό πλαίσιο της πορείας του Ελύτη προς τον υπερρεαλισμό είναι ήδη γνωστό. Η γνωριμία του με την ποιητική συλλογική *Capitale de la douleur* του Eluard στα 1929, εκτός του ότι παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά, τηρουμένων των αναλογιών, του αντιχειμενικού τυχαίου (και όλων των ψυχοαπελευθερωτικών επιπτώσεών του στη ζωή του ατόμου), αποτελεί μια πλήρη απάντηση στον ορίζοντα των αισθητικών προσδοκιών του ποιητή.<sup>3</sup> Αυτός ακριβώς ο τρόπος πρόσληψης ενός σημαντικού λογοτεχνικού κινήματος μας υποχρεώνει να εξετάσουμε προσεκτικότερα ορισμένα στοιχεία που έχουν σχέση τόσο με τις αισθητικές επιταγές του υπερρεαλισμού όσο και με το αποτέλεσμα της ποιητικής γραφής στον Ελύτη.

\* Ανακοίνωση που έγινε στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο «Οδυσσέας Ελύτης: Ο Ποιητής και οι Ελληνικές Πολιτισμικές Αξίες» (Κως, 25-30 Ιουνίου 1994), που διοργάνωσε το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Η έκδοση των *Προσανατολισμών* στα 1940 αποτελεί το τέρμα ορισμένων μορφικών αναζητήσεων του ποιητή, αλλά και αρχή για μια γενικότερη αποτίμηση των μέχρι τότε πραγματοποιήσεων. Έτσι, πιστεύω πως θα πρέπει να αναζητηθεί το στίγμα του Ελύτη μέσα στη διαμορφούμενη υπερρεαλιστική γλώσσα, σε σχέση πάντα με τη γαλλική ποίηση που κατηύθυνε τις γενικότερες αισθητικές επιλογές του. Αρκετά από τα κείμενα αυτής της συλλογής συνδέθηκαν με τη θεωρία του ψυχικού αυτοματισμού, την αυθαιρεσία του ποιητικού λόγου και τη συνακόλουθη προσαρμογή τους στις υπαγορεύσεις του *Πρώτου Μανιφέστου*.<sup>4</sup> Ωστόσο, ένα σύνολο κειμένων που περιέχονται στη συλλογή, τα «Παράθυρα προς την Πέμπτη Εποχή», αποτελούν, κατά τη γνώμη μου, τον πιο ενδιαφέροντα δείκτη μετασχηματισμού της ποιητικής γλώσσας του Ελύτη προς τα ευρύτερα πλαίσια της υπερρεαλιστικής δημιουργίας. Όπως έχει υποστηριχθεί, «τα κείμενα αυτά, δίχως να ανταποκρίνονται καθόλου στις εντολές της αυτόματης γραφής, μοιάζουν να αναζητούν την ασυδοσία της και συνάμα την αναστολή του καλλιτεχνικού ελέγχου».<sup>5</sup> Σε σχέση με τα υπόλοιπα κείμενα που συνθέτουν τη συλλογή, τα «Παράθυρα προς την Πέμπτη Εποχή» παρουσιάζουν, κατά τη γνώμη μου, τη μεγαλύτερη αυτονομία σ' επίπεδο έκφρασης. Το κύριο χαρακτηριστικό τους είναι ότι πρόκειται για πεζά ποιήματα, γεγονός που τα συνδέει τόσο με τα αντίστοιχα του Baudelaire, όσο και με τα σχεδόν σύγχρονά τους των Reverdy, Breton, Soupault. Αλλά κυρίως συνδέονται με τα αντίστοιχά τους της συλλογής του Eluard *Capitale de la douleur*, που παραμένει για τον Ελύτη μια αφετηρία προς τον υπερρεαλισμό.

Θα πρέπει, νομίζω, να τονιστεί ιδιαίτερα ο ρόλος των πεζών ποιημάτων στην υπερρεαλιστική δημιουργία. Αυτού του τύπου η ποιητική έκφραση δίνει τη δυνατότητα στο δημιουργό να χρησιμοποιήσει μια ποιητική γραφή με τη μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία τόσο στην έμπνευση όσο και στο ποιητικό αποτέλεσμα. Η ρήξη με την παράδοση, που αναγγελλόταν στο *Πρώτο Μανιφέστο*, είχε προηγουμένως καταστεί πραγματικότητα με τη δημοσίευση των *Μαγνητικών Πεδίων* (1921), που καθιέρωναν την κατάλυση των παραδοσιακών κανόνων ποιητικής και αναδείκνυαν ως μόνη δύναμη (αφετηρία και τέρμα του ποιήματος) τον ψυχισμό του υποκειμένου και τους αντίστοιχους συνειρμούς που έπαιρναν μία λεκτική μορφή.

Τα «Παράθυρα προς την Πέμπτη Εποχή» αποτελούν, μέσα στο σύνολο των *Προσανατολισμών*, μια πρώτη μορφή εξερεύνησης αυτού του χώρου από τον ποιητή. Πρόκειται για σύντομα κείμενα, επτά τον αριθμό, όπου το υπο-

κείμενο άλλοτε παίρνει το ουδέτερο status του αφηγητή, άλλοτε του αυτοβιογραφούμενου, κι άλλοτε του αντικειμένου της αφήγησης. Αποτελούνται από προτάσεις άρτιες, χωρίς καμιά συντακτική παρέκκλιση, σε καθεμιά από τις οποίες δεσπόζει μια συγκεκριμένη εικόνα. Είναι αυτή ακριβώς η εικόνα που διαφοροποιεί την αίσθηση του αναγνώστη από άλλες προηγούμενες αναγνώσεις ποιημάτων και που καθορίζει την ιδιομορφία της ποιητικής γραφής στον Ελύτη. Ακριβέστερα, η συσώρευση εικόνων-προτάσεων δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση διαρκούς αλλαγής και μετάβασης σε μια πραγματικότητα άγνωστη σε κείνον μέχρι τότε.

Η παράταξη προτάσεων-εικόνων ακολουθεί αναμφισβήτητα έναν ειρμό, αλλά όχι μια στρατηγική «λογικής» παραγωγής της σημασίας:

*Στ' αμπέλια που δεν έχουνε ηλικία κρύφτηκαν οι καλοκαιρινές μου εγκαταλείψεις.  
Ένας κυματισμός ονείρου τραβήχτηκε τ' άφησε και δε ρώτησε. Στα κουφά δίχτυα  
τους το βόμβο στριφογύρισαν σμήνη μέλισσες. Τα στόματα μοιάσανε στα χρώματα  
φύγαν μέσ' από τ' άνθη.<sup>6</sup>*

Αυτού του τύπου η δόμηση της ποιητικής εικόνας και η ολοκλήρωση μιας ποιητικής πραγματικότητας, ιδιομορφής και αισθητά διαφορετικής από ανάλογες προηγούμενες στην ελληνική ποίηση, είναι το θεμέλιο και η αφετηρία των διακειμενικών σχέσεων που διαπλέκονται ανάμεσα στην ποίηση του Ελύτη και σ' εκείνη των Γάλλων ομοτέχνων του της ίδιας περιόδου. Για τον Paul Zumthor, η διακειμενικότητα λειτουργεί σε τρία επίπεδα:

στο επίπεδο όπου ο λόγος ορίζεται ως ο τόπος μετασχηματισμού εκφωνημάτων διαφορετικής προέλευσης, στο επίπεδο μιας κατανόησης (ανάγνωσης) που γίνεται σύμφωνα μ' ένα νέο κώδικα, προϊόν της συνάντησης δύο ή περισσότερων λόγων ενός εκφωνήματος, και, τέλος, στο εσωτερικό επίπεδο του κειμένου, όπου ενίοτε ο λόγος εκδηλώνει προδήλως όσες σχέσεις διατηρούν τα αλλογενή μέρη που τον αποτελούν.<sup>7</sup>

Η ιδιομορφία της διακειμενικότητας των υπερρεαλιστικών κειμένων βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι η πρόταση λειτουργεί ως τόπος μετασχηματισμού εκφωνημάτων διαφορετικής προέλευσης. Αν μάλιστα δεχτούμε την έννοια της ανταγωνιστικότητας ανάμεσα στο κείμενο και το διακείμενο, που προτείνει ο Riffaterre,<sup>8</sup> καταλαβαίνουμε ότι δεν πρέπει να αναζητούμε σημασιολογικούς μετασχηματισμούς στα υπερρεαλιστικά κείμενα, αλλά κυρίως μορφικούς, οι οποίοι, με τη σειρά τους, γίνονται στοιχεία δομής των κειμένων. Η παραγωγή σημασίας και η υποδηλούμενη εσωτερική επεξεργασία της, όταν

δεν δηλώνεται ή προτείνεται από την όλη δομή του ποιήματος, αφήνεται ολοκληρωτικά στη διαδικασία της πρόσληψης του ποιήματος από τον δέκτη. Έτσι οι διακειμενικές σχέσεις των υπερρεαλιστικών κειμένων πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να ερευνώνται περισσότερο σε επίπεδο μορφής και τεχνικής του ποιήματος και λιγότερο σε επίπεδο σημασίας. Άλλωστε η συγκρότηση της μορφής του ποιήματος ευνοείται ουσιαστικά από τον Breton, σύμφωνα με τον οποίο «η πιο ισχυρή σουρεαλιστική εικόνα είναι εκείνη που παρουσιάζει τον πιο ψηλό βαθμό αυθαιρεσίας, αυτή που απαιτεί τον πιο πολύ χρόνο για να μεταφρασθεί σε πρακτική γλώσσα»<sup>9</sup>, αν με τον όρο *πρακτική γλώσσα* βέβαια ο συντάκτης του *Πρώτου Μανιφέστου* θεωρούσε τη μη-ποιητική, κι αν η έννοια της «μετάφρασης» υποδηλώνει την αναζήτηση και ταύτιση του ποιητικού κειμένου με μία κύρια σημασία.

Έτσι η συγκρότηση της πρότασης σ' ένα υπερρεαλιστικό κείμενο, αυτής τουλάχιστο της περιόδου, υπακούει σ' επιταγές μορφής, αφού «οι λέξεις, οι εικόνες δεν προσφέρονται παρά σαν αφετηρίες στο μυαλό εκείνου που ακούει»<sup>10</sup> κι όχι ως τελειωμένο αποτέλεσμα.

Γίνεται σαφές ότι με τον τρόπο αυτό το κείμενο «ανοίγεται» σε άπειρες δυνατότητες πρόσληψης που ποικίλλουν από τον τρόπο, τον χρόνο, τον τόπο και το ειδικότερο status του δέκτη. Αυτοί οι παράγοντες ρυθμίζουν την παραγωγή μιας ή περισσοτέρων σημασιών, που όμως θα πρέπει να χαρακτηριστούν ως προσωρινές, αφού το κείμενο υπόκειται, κατά την έκφραση του Jauss, σε μια ιστορική ανάγνωση.

Στις παραπάνω διαπιστώσεις θα πρέπει να προσθέσουμε ότι η λεγόμενη σύμβαση ανάγνωσης ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αποδέκτη των υπερρεαλιστικών κειμένων είναι «ανοιχτή» από πλευράς σημασίας για τους ίδιους λόγους που εκθέσαμε προηγουμένως.

Έτσι η ανίχνευση των διακειμενικών σχέσεων στα υπερρεαλιστικά κείμενα θα πρέπει να πάρει τη συγκεκριμένη μορφή της αναζήτησης διακειμένων υφολογικής τάξεως, που η παρουσία τους τεκμηριώνει ασφαλέστερα την ομοιότητα στην επεξεργασία της ποιητικής εικόνας ανάμεσα σε ποιητές διαφορετικών εθνικοτήτων. Τούτο φυσικά δεν ακυρώνει την έρευνα διακειμένων σημασιολογικής τάξεως, όταν κάτι τέτοιο είναι εφικτό, οπωσδήποτε όμως τη θέτει σε δεύτερη μοίρα, αφού ο ρόλος τους στη δόμηση των υπερρεαλιστικών κειμένων της συγκεκριμένης περιόδου είναι δευτερεύων.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να εξεταστούν ορισμένα κείμενα τα οποία παρουσιάζουν αναλογίες στην επεξεργασία της ποιητικής εικόνας, στη δόμηση της πρότασης και τους όρους παραγωγής σημασίας. Έτσι στον Ελύτη:

*Ένα δίχτυ άορατο συγκρατεί τον ήχο που αποκοίμισε πολλές αλήθειες. Ανάμεσα στα πορτοκάλια του δειλινού της γλιστρά η αμφιβολία. Φυσάει το αμέριμνο στόμα. Η γιορτή του κάνει να λάμπουν οι επιθυμητές επιφάνειες. Μπορεί να πιστέψει κανείς ως και τον εαυτό του. Να νιώσει την παρουσία της ηδονής ως μες στις κόρες των ματιών του.*

*Των ματιών του που ρέουνε από την πλάτη του έρωτα.*

*Και βρίσκουνε την παρθενική τους ασέλγεια μέσα στη διάφανη δροσιά της πιο νυχτερινής χλόης μου.<sup>11</sup>*

Αντίστοιχα στον Eluard:

*Χάιδεψε τον ορίζοντα της νύχτας, γύρευε τη μελανή καρδιά που η χαραυγή τη θρέφει με τη σάρκα της. Θα 'βαζε μες στα μάτια σου αθώες σκέψεις, φλόγες, φτερά και πρασινάδες που ποτέ δεν εφεύρε ο ήλιος.*

*Δεν είναι η νύχτα που σου λείπει μα η δύναμή της.<sup>12</sup>*

Η πεζή μορφή της ποιητικής έμπνευσης ευνοεί την ελεύθερη ανάπτυξη των εικόνων και αποτελεί προϋπόθεση για την απομάκρυνση από την παραδοσιακή επεξεργασία του θέματος. Όμως, κι εδώ ακόμη οι δεσμεύσεις τόσο του Eluard όσο και του Ελύτη είναι ορατές, με αποτέλεσμα να έχουμε ένα ερωτικό ποίημα, παρά την πρόθεση των ποιητών να παρεκκλίνουν εμφανώς από έναν συγκεκριμένο ποιητικό κανόνα. Η γυναίκα διατηρεί την ιδιότητα του συμβόλου ανέπαφη, όπως κληρονομήθηκε από προηγούμενα λογοτεχνικά ρεύματα, και οι εικόνες που σχηματίζονται, παρά τη σχετική αυθαιρεσία τους, υπηρέτουν τελικά αυτό το συγκεκριμένο σύμβολο.

Παρά το γεγονός ότι τα παραπάνω κείμενα έχουν γραφεί μετά την έκδοση του *Πρώτου Μανιφέστου*, δε μπορούν να θεωρηθούν ότι αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα υπερρεαλιστικής γραφής, για τους λόγους που μόλις αναφέραμε. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί πως ο Ελύτης στο σύνολο αυτών των ποιημάτων παρουσιάζεται περισσότερο έτοιμος να πραγματοποιήσει τη ρήξη με την παράδοση. Έτσι τα «Παράθυρα...» πρέπει να διαβαστούν ως μια απόπειρα υπέρβασης των εκφραστικών ορίων και μια πρώτη επιβεβαίωση, ατελής ίσως, του μηνύματος του *Πρώτου Μανιφέστου*.

Αλλ' ας δούμε τώρα πόσο ρηξικέλευθη είναι η ποίηση των Γάλλων υπερρεαλιστών που δημοσιεύουν την ίδια εποχή.

Η αναφορά του Breton στον ορισμό του Pierre Reverdy για την ποιητική εικόνα, στο *Πρώτο Μανιφέστο*, αποτέλεσε το έναυσμα για την εκ νέου αξιολόγηση αυτού του ορισμού από νεότερους μελετητές της υπερρεαλιστικής ποίη-

σης.<sup>13</sup> Και δικαίως, γιατί ο Reverdy αποκρυσταλλώνει εκεί την πεμπτούσια του μοντερνισμού στην ποίηση, την ανατροπή της παλιάς αντίληψης για το ποίημα, ανοίγοντας το δρόμο τόσο σε θεωρητικές μελέτες όσο και σε ποιητικές πρακτικές. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι ο ορισμός της ποιητικής εικόνας, πάνω στον οποίο δομήθηκε η θεωρία της υπερρεαλιστικής γραφής, εφαρμόστηκε βαθμιαία από τον εμπνευστή της, κυρίως στα πεζά ποιήματα που δημοσιεύονται από τα 1915 ως τα 1922, όπως το παρακάτω:

### Ο Ουράνιος Ποδηλατιστής

*Το πεζοδρόμιο μεταμορφώθηκε σε ποδηλατοδρόμιο. Ένας μόνο ποδηλατιστής υπάρχει. Γιατί λοιπόν τρέχει τόσο γρήγορα; Τα χέρια του δεν φαίνονται και τα πεντάλια είναι στη θέση του τιμονιού. Ανεβαίνει. Φοβόμαστε μην πέσει ή μήπως τον συνθλίψει κανένα μεγάλο αυτοκίνητο. Αλλά στη γωνιά του δρόμου ένας καθρέφτης απορροφά την εικόνα του που γυρίζει. Έχει σωθεί.<sup>14</sup>*

Ο Ελύτης αναφέρεται στον Reverdy μέσα στο ίδιο πνεύμα του *Πρώτου Μανιφέστου*, χωρίς όμως να τον έχει γνωρίσει σαν ποιητή, την περίοδο μέχρι το 1935. Οι αναφορές του γίνονται εκ των υστέρων και δηλώνουν τη συμπλευση του ποιητή με τις επιταγές του Breton περί ψυχικού αυτοματισμού και τρόπου γραφής υπερρεαλιστικών κειμένων. Πολύ αργότερα, στα 1948, σ' ένα ταξίδι του στο Παρίσι, θα γνωρίσει τον Reverdy και την ποίησή του συστηματικότερα.<sup>15</sup>

Η ιδιομορφία της περίπτωσης Reverdy είναι χαρακτηριστική στη γένεση κι εξέλιξη του υπερρεαλιστικού κινήματος στη Γαλλία. Χωρίς να θεωρείται υπερρεαλιστής ποιητής, ο Reverdy ανήκει σ' εκείνους που προετοίμασαν, άμεσα ή έμμεσα, όπως λ.χ. ο Apollinaire με τα *Στήθη του Τειρεσία*, την πλήρη εμφάνιση του κινήματος στο μεσοπολεμικό Παρίσι. Η ποίηση του Reverdy βρίσκεται στο μεταίχμιο της πρωτοπορίας, κρατώντας έντονα στοιχεία του συμβολισμού, αλλά και των *fantaisistes*, ενώ παράλληλα επιχειρεί την υπέρβαση των ίδιων των εκφραστικών του ορίων. Απ' αυτή την πλευρά, τα πεζά ποιήματά του, διάσπαρτα στο σύνολο του έργου του από το 1915 ως το 1922, είναι τα περισσότερο επεξεργασμένα σ' επίπεδο μορφής. Όμως κι εδώ η παρουσία, άλλοτε πρόδηλη κι άλλοτε έμμεση, του «θέματος» λειτουργεί ανταγωνιστικά ως προς τις προθέσεις και τις δυνατότητες του ποιητή, με αποτέλεσμα οι τολμηρές μεταφορές να υπηρετούν περισσότερο την κεντρική ιδέα της σύλληψης του ποιήματος και να στερούν συνακόλουθα από αυτό το πλήθος των (διαφορετικών ίσως, αλλ' ισοδυνάμων) σημασιών από αντίστοιχους δέκτες.

Τα «Παράθυρα...» του Ελύτη παρουσιάζουν σημαντικές αναλογίες με τα

πεζά του Reverdy, παρόλο που δεν υφίσταται ιστορική σχέση μεταξύ τους. Στις παρυφές του ψυχικού αυτοματισμού, τα κείμενα των δύο ποιητών μαρτυρούν τον έντονο προβληματισμό τους πάνω στην έννοια της νέας ποίησης, τις εκφραστικές δυνατότητες του υπερρεαλιστικού λόγου και τις βαθύτερες αισθητικές επιλογές των ίδιων των ποιητών. Η χρονική απόσταση (πάνω από 12 χρόνια) που χωρίζει τα κείμενα αυτά είναι το πιο ενδιαφέρον σημείο στην παράλληλη πορεία τους προς τον μοντερνισμό. Οι αναλογίες ανάμεσα στα εν λόγω κείμενα εντοπίζονται κυρίως στην κατασκευή των προτάσεων-εικόνων με τις οποίες επενδύεται η αρχική ιδέα. Για τον Ελύτη, ο έντονα ερωτικός χαρακτήρας των «Παραθύρων...» δύσκολα αφήνει περιθώρια για την επικράτηση μιας άλλης σημασίας μέσα στο ποίημα. Αντίστοιχα, στον Reverdy η τέχνη του ποιητή εξαντλείται στην εικονοποιία του ποιήματος που περιέχει τη σημασία του. Έτσι λ.χ. στον Ελύτη:

*Ένα ζαρκάδι τρέχει στην κορυφογραμμή. Κι εσύ δεν ξέρεις τίποτε γι' αυτό είναι τόσο καθαρό το διάστημα. Κι αν μάθεις ποτέ η βροχή που θα σε κατακλύσει λυπητερή θα είναι.*

*Φεύγα ζαρκάδι! Πόθε κοντά στη λύτρωσή σου φεύγα ζωή σαν κορυφογραμμή.<sup>16</sup>*

Στον Reverdy η σύνθεση της εικόνας είναι η κύρια λειτουργία του ποιήματος:

#### Φως

*Ένα μικρό στίγμα λάμπει ανάμεσα στα ματόκλαδα που ανοιγοκλείνουν. Το δωμάτιο είναι άδειο και τα παραθυρόφυλλα ανοίγουν μέσα στη σκόνη. Είναι το φως που μπαίνει ή κάποια θύμηση που κάνει τα μάτια σου να δακρύζουν. Το τοπίο του τοίχου —ο πίσω ορίζοντας— η ακατάστατη μνήμη σου κι ο ήλιος πιο κοντά τους. Υπάρχουν δέντρα και σύννεφα, κεφάλια που ξεπροβάλλουν και χέρια τραυματισμένα από το φως. Κι έπειτα υπάρχει η αυλαία που πέφτει και κλείνει όλες αυτές τις μορφές στο σκοτάδι.<sup>17</sup>*

Και στους δύο ωστόσο υπάρχει η λεπτή επεξεργασία του συμβόλου από τις αλλεπάλληλες εικόνες που οδηγεί κοντά στην αίσθηση υπέρβασης των ορίων της πραγματικότητας.

Αλλά μπορεί να θεωρηθεί η ποίηση αυτή υπερρεαλιστική; Η απάντηση στο ερώτημα τούτο προϋποθέτει εξέταση κειμένων της πρώτης περιόδου του κινήματος, που τελειώνει δηλαδή γύρω στα 1926. Χωρίς καμιά αμφιβολία, το δεσπόζον κείμενο αυτής της περιόδου είναι τα *Μαγνητικά Πεδία* (1921) των Breton και Soupault, όπου γίνεται μια συστηματική προσπάθεια εφαρμογής της αυτόματης γραφής με τον τρόπο που διατυπώθηκε λίγα χρόνια μετά στο *Πρώτο Μανιφέστο*. Τα *Μαγνητικά Πεδία* είναι ίσως το μοναδικό δείγμα

φυχικού αυτοματισμού με τη σημασία που δίνει στον όρο ο Breton. Έτσι, αποτελεί σήμερα ένα είδος κριτηρίου για την αξιολόγηση των υπερρεαλιστικών κειμένων και τη μελέτη της δομής τους. Ας δούμε ένα παράδειγμα:

Εκλείψεις

*Το χρώμα των μυθικών χαιρετισμών σκοτεινιάζει ως τον ανεπαίσθητο ρόγχο: γαλήνη των σχετικών αναστεναγμών. Το τσίρκο των αλμάτων, παρόλη τη μυρωδιά από το πηγμένο γάλα και αίμα, είναι γεμάτο από μελαγχολικά δευτερόλεπτα. Λίγο πιο μακριά όμως, υπάρχει μια τρύπα απύθμενη που έλκει όλα τα βλέμματά μας· δεν είναι παρά ένα όργανο διαδοχικών χαρών. Απλότητες αρχαίων φεγγαριών, είτε σοφά μυστήρια για τα μάτια μας τα πλημμυρισμένα από κοινούς τόπους.*

*Σε αυτή τη βορειοανατολική πόλη ανήκει, χωρίς αμφιβολία το ηδονικό προνόμιο να συλλέγει πάνω σε κείνα τα βοννά της άμμου και των ορνκτών αυτές τις φιδίσιες αγωνίες. Κανείς ποτέ δε θα μάθει τι είναι αυτό που μας φέρνουν σαν συμπυκνωμένο ποτό τα κορίτσια αυτού του χωρίς χρυσάφι τόπου.<sup>18</sup>*

Στο απόσπασμα τούτο παρατηρούμε τη συσώρευση προτάσεων με έντονο εικονισμό και την παντελή έλλειψη στρατηγικής παραγωγής συγκεκριμένης σημασίας. Η εικόνα πράγματι συντίθεται από τη συνύπαρξη δύο απομακρυσμένων πραγματικοτήτων, καθώς όρισε ο Reverdy κι επανέλαβε ο Breton στο *Πρώτο Μανιφέστο*. Η απουσία συγκεκριμένης σημασίας «ανοίγει» το κείμενο στον μεγαλύτερο δυνατό αριθμό σημασιών που μπορεί να πάρει, ανάλογα με τους όρους της πρόσληψής του. Επιπλέον καταργεί την παρουσία του συμβόλου, κι ακόμη περισσότερο την έννοια του θέματος, στοιχεία και τα δύο της παραδοσιακής ποίησης. Έτσι ευνοεί την ανάδυση στοιχείων που προέρχονται από το ασυνείδητο του ποιητή, συμβάλλοντας στην ψυχική απελευθέρωσή του.

Ανάλογης τεχνικής είναι και τα κείμενα που συνθέτουν τη συλλογή *Διαλυτός Ιχθύς* (1921) του Breton, αλλά και οι λιγότερο γνωστές *Αυτοματικές Γραφές* (1919) του Aragon. Αυτού του τύπου τα κείμενα έχουν, σύμφωνα με τις επιταγές του *Πρώτου Μανιφέστου*, τις δυνατότητες να οδηγήσουν τόσο τον δημιουργό τους όσο και τον δέκτη τους στην αίσθηση της υπερπραγματικότητας, λυτρωτικής για το άτομο και το κοινωνικό σύνολο.

Αν, υπό το φως αυτών των διαπιστώσεων, διαβάσουμε τα «Παράθυρα...» του Ελύτη, αντιλαμβανόμαστε ότι η ιδιομορφία της ποιητικής του γλώσσας στηρίζεται στη μερική αποδοχή των υπερρεαλιστικών αξιωμάτων. Ας δούμε λ.χ. ένα απόσπασμα από το τελευταίο κείμενο της συλλογής:

*Έλα λοιπόν αλαργινή εξαφάνιση! Τιποτε άλλο δεν ποθούν περισσότερο οι αγκαλιές των κήπων. Στην αφή της παλάμης σου θ' αναγαλλιάσουν οι καρποί που τώρα*



μετεωρίζονται άσκοποι. Στο διάφανο στήριγμα της κορμωστασιάς σου τα δέντρα θα βρουν τη μακροχρόνια εκπλήρωση των ψιθυρισμένων τους απομονώσεων. Στην πρώτη σου ξεγνοιασιά θ' αυξήσουν τα χορτάρια σαν ελπίδες. Η παρουσία σου θα δροσίσει τη δροσιά.

Τότε θ' ανοίξεις μέσα μου τα ριπίδια των συναισθημάτων. Δάκρυα συνειδήσεων πολύτιμες πέτρες επιστροφές κι απουσίες. Κι ενώ θα τρέχει ο ουρανός κάτω απ' τις γέφυρες των πλεγμένων χειρών μας ενώ οι πιο πολύτιμοι κάλυκες θα ταιριάζουνε στα μάγουλά μας θα δώσουμε το σχήμα του έρωτα που λείπει από τις οράσεις αυτές. Τότε θα δώσουμε

Στη λειτουργία των δυσκολότερων ονείρων μια σίγουρη παλινόρθωση!<sup>19</sup>

Εδώ η κατασκευή των εικόνων υπηρετεί τη σύνθεση ενός ερωτικού θέματος που κυριαρχεί σ' ολόκληρο το κείμενο. Το λυρικό βάθος αυτών των εικόνων χρησιμεύει ως βάση για τη μερική παρέκκλιση από την κληρονομημένη γλώσσα του συμβολισμού, με τη συνύπαρξη στοιχείων της φύσης και προβολής ερωτικών επιθυμιών. Ο λυρικός χαρακτήρας της ποιητικής σύλληψης συντελεί αποφασιστικά στην υποβολή της αίσθησης της υπερπραγματικότητας, η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται με λεκτικά μέσα, αλλά περιορίζεται στην περιγραφή του ερωτικού οράματος, μιας συγκεκριμένης δηλαδή και άμεσα ελέγξιμης κατάστασης.

Αυτή η εμπειρία των ορίων είναι κοινή και στον Reverdy, για τον οποίο η εικονοποιία του ποιήματος γίνεται το εκφραστικό μέσο ανάπτυξης μιας συγκεκριμένης ιδέας ή ενός συναισθήματος.<sup>20</sup>

Η εξέλιξη του υπερρεαλιστικού κινήματος εντός και εκτός Γαλλίας έδειξε ότι ο ψυχικός αυτοματισμός δεν υπήρξε η μοναδική τεχνική γραφής υπερρεαλιστικών κειμένων. Από την άποψη αυτή οι επιλογές του Ελύτη δικαιώσαν τον ποιητή και τεκμηρίωσαν την ελληνική ιδιαιτερότητα του υπερρεαλιστικού λόγου. Οι δρόμοι για την υπερπραγματικότητα ακολούθησαν κατευθύνσεις που η ριζοσπαστική διάθεση του *Πρώτου Μανιφέστου* δεν είχε προκαθορίσει. Η σύμπτωση της ποιητικής γραμμής του Ελύτη μ' εκείνη του Reverdy μας υποχρεώνει να επιχειρήσουμε μια αποτίμηση αυτού του τύπου της υπερρεαλιστικής γραφής.

Αναμφισβήτητα οφείλουμε να παρατηρήσουμε μια μετεξέλιξη της ποιητικής εικόνας από την εποχή του συμβολισμού. Η τολμηρότητα των μεταφορών υπηρετεί μεν κάποια ιδέα, ή ίσως ένα «θέμα», αλλά σταδιακά αυτονομείται και γίνεται ο κύριος αγωγός προς την υπερπραγματικότητα. Συνακόλουθα, η λειτουργία της έκπληξης του αναγνώστη διασφαλίζεται και μεγεθύ-

νεται ανάλογα με το εύρος της «τόλμης», ή της αυθαιρεσίας. Η τελευταία, παρότι ελεγχόμενη, δημιουργεί την αίσθηση της υπέρβασης των ορίων, χωρίς όμως τη νοηματική διαταραχή της αυτόματης γραφής. Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι σταδιακά προκρίνεται η μορφή του ποιήματος ως διακύβευμα της ίδιας της ποιητικής γραφής και του νεωτερικού χαρακτήρα της, εις βάρος ίσως του περιεχομένου. Η νεωτερικότητα της γραφής θα προσδιορίσει και την αναμενόμενη αλλαγή στο περιεχόμενο. Σ' επίπεδο πρόσληψης, τα κείμενα αυτά ανατρέπουν τον ορίζοντα προσδοκίας του αναγνώστη στο βαθμό που διαταράσσουν την κρατούσα ποιητική πρακτική και εισάγουν μια νέα μορφή ποιητικής επικοινωνίας. Η σύμπλευση, ή μη, του αναγνώστη με τη σημασία του ποιήματος δεν γίνεται μέσα από το περιεχόμενό του, αλλά μέσα από το μηχανισμό της ανανεωμένης γραφής, κι αυτό το στοιχείο είναι το περισσότερο νεωτερικό στη διαδικασία της ποιητικής επικοινωνίας.

Δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε ότι η όλη διαδικασία βρίσκεται υπό τον έλεγχο της λογικής, που τόσο πολέμησε ο Breton στο *Πρώτο Μανιφέστο*. Η μετεξέλιξη της ποιητικής γραφής είναι μια διαδικασία ελεγχόμενη, της οποίας τα όρια είναι μεν ορατά εκ των προτέρων, αλλά απρόσιτα επίτηδες για τον ποιητή. Πρόκειται για μια επιλογή αισθητικής τάξεως που διασφαλίζει περισσότερα του ενός στοιχεία ταυτότητας για τον ποιητή και το ποίημα: την ύπαρξη της ιδιαίτερης ικανότητας στην ποιητική σύνθεση, την ιδιαιτερότητα της ποιητικής γραφής, το ειδικό αισθητικό και κοινωνικό βάρος του ποιήματος, την ύπαρξη τέλος ενός συγκεκριμένου κοινού για την πρόσληψη και την αισθητική συγκίνηση που θα προκαλέσει το ποιητικό αποτέλεσμα.

Ο Ελύτης σφυρηλατεί την ποιητική γραφή του με βάση αυτή την εμπειρία των ορίων, της υπερπραγματικότητας που, αν την άγγιξε, δεν την έκανε ποτέ τεχνοτροπία.

Αν τα «Παράθυρα προς την Πέμπτη Εποχή» διαβαστούν μέσα στην ιστορική και υφολογική συνάφεια που προτείνουμε, γίνεται κατανοητός ο ρόλος τους, όχι μόνο μέσα στο ίδιο το έργο του ποιητή, αλλά και στον ευρύτερο χώρο του ελληνικού υπερρεαλισμού, που, ξεπερνώντας το όριο της μεταπολεμικής περιόδου, φτάνει ως τις μέρες μας.

Από την εποχή αυτή κι έπειτα, ο Ελύτης εκμεταλλεύεται καλύτερα τη «θεωρία» των απομακρυσμένων πραγματικοτήτων του Reverdy, που γίνεται βασικό συστατικό της ποιητικής γραφής του. Η τέτοιου είδους σύνθεση των ποιητικών εικόνων τού επιτρέπει να ενσωματώσει στην έμπνευσή του στοιχεία από την ελληνική παράδοση, δημιουργώντας γι' αυτά μια νέα σημασία, πρωτόγνωρη και απαλλαγμένη από ιστορικές και ιδεολογικές προκαταλήψεις.

Στην ουσία δομεί τον ποιητικό του λόγο πάνω σε μια σειρά ελεγχόμενων αντιθέσεων, οι οποίες, με την ποικιλία της καταγωγής τους, τροφοδοτούν και ανάλογες νεωτερικές σημασίες. Αυτό του επιτρέπει να διατηρεί στοιχεία της παράδοσης — όπως λ.χ. την ένταξη της έμπνευσής του σ' ένα θέμα, ερωτικό ή ηρωικό, το οποίο αναπτύσσεται όμως μέσα από τη συγκεκριμένη τεχνική.

Η περίπτωση του Ελύτη είναι χαρακτηριστική για τη διαδικασία πρόσληψης του υπερρεαλισμού εκτός Γαλλίας. Η απελευθέρωση της γραφής και ο συνακόλουθος εμπλουτισμός της με στοιχεία της τοπικής παράδοσης, σε χώρες όπως η Ελλάδα ή η Ισπανία, οφείλεται κυρίως στις προϋποθέσεις της ελεύθερης έμπνευσης και της εκμετάλλευσης των συνειρμών που προτείνει ο υπερρεαλισμός, αναστέλλοντας ουσιαστικά κάθε εμπόδιο, πολιτισμικό ή ιδεολογικό, στην άνευ ορίων ανάπτυξη της ποιητικής γραφής. Η ρήξη με την προηγούμενη ποιητική παράδοση, που κηρύττει το *Πρώτο Μανιφέστο*, λειτουργεί ευεργετικά για τον ποιητή, που έρχεται στον υπερρεαλισμό αναζητώντας και επιλέγοντας τα στοιχεία εκείνα που ταιριάζουν στην ευαισθησία του, την καταγωγή και τις ικανότητές του, προκειμένου ν' αρθρώσει τον προσωπικό του λόγο. Η ρηξικέλευθη στάση των υπερρεαλιστών της πρώτης περιόδου πέτυχε, χωρίς αμφιβολία, να ενθαρρύνει ποιητές, που έρχονται από διαφορετικούς ορίζοντες, να τολμήσουν την αλλαγή και την ανανέωση της ποιητικής γλώσσας τους.

Η εξέλιξη του υπερρεαλισμού, η αδιάκοπη αλλαγή των εκφραστικών του μέσων, η επαφή του με διαφορετικές κουλτούρες, τεκμηριώνει, με τον πειστικότερο τρόπο, την εγγενή διάθεση ελευθερίας που περικλείει το *Πρώτο Μανιφέστο*, αλλά και τον «ρεαλιστικό» χαρακτήρα του προτάγματος υπέρβασης των ορίων της εκφραστικής γλώσσας του κινήματος. Η επιλεκτική χρήση ορισμένων από τις αρχές του υπερρεαλισμού, όχι μόνο δεν συνιστά περιορισμό των δυνατοτήτων του, αλλά αντίθετα καθιερώνει την πολυφωνία και την ιδιομορφία του προσωπικού βιώματος, μέσα σ' ένα ευρύτερο σύνολο αέναης ανανέωσης της υπερρεαλιστικής φωνής.

### Σημειώσεις

1. Πρβλ. Οδυσσέας ΕΛΥΤΗΣ, «Το Χρονικό μιας Δεκαετίας», στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα: «Ίκαρος», 1987, σσ. 336 κ.εξ.

2. Πρβλ. στο σημείο αυτό, Γιάννης ΙΩΑΝΝΟΥ, *Οδυσσέας Ελύτης: Από τις Καταβολές του Υπερρεαλισμού στις Εκβολές του Μύθου*,

Αθήνα: εκδ. Καστανιώτη, 1991, σσ. 133-52.

3. Βλ. ΕΛΥΤΗΣ, *ό.π.*, σσ. 120 και 336.

4. Βλ. Mario VITTI, *Οδυσσέας Ελύτης: Κριτική Μελέτη*, Αθήνα: «Ερμής», 1984, Κεφ. Πρώτο: σσ. 15-70.

5. Βλ. *ό.π.*, σ. 42.

6. Οδυσσεάς ΕΛΥΤΗΣ, *Προσανατολισμοί*, Αθήνα: «Ίκαρος», 1982, σ. 32.

7. Βλ. Paul ZUMTHOR, «Intertextualité et mouissance»: *Littérature*, 41(1981), σ. 9.

8. Σύμφωνα μ' αυτόν: «Το κείμενο γίνεται μια μονάδα σημασίας, ενοποιώντας σ' ένα συμβολικό σύνολο, που προσλαμβάνεται ταυτόχρονα, τις διαδοχικές σημασίες των λεκτικών και συντακτικών συνιστωσών του, όταν ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι αυτό το κείμενο είναι συμπληρωματικό ενός διαχειμένου του οποίου αναστρέφει τα σημεία αναγνωρίσεως, ή το καταργεί, ή με το οποίο σχηματίζει μια δίδυμη αντίθεση». Βλ. «Production du roman: L'Intertexte du *Lys dans la Vallée*», στο *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire*, 2(1983), σ. 23 (η μετάφραση είναι δική μου).

9. Βλ. Αντρέ ΜΠΡΕΤΟΝ, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισαγ.-μτφρ.-σχόλ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: «Δωδώνη», 1972, σ. 41.

10. *Ο.π.*, σ. 39.

11. *Προσανατολισμοί*, *ό.π.*, σ. 33.

12. Paul ELUARD, «La Nuit», από το *Capitale de la douleur*, στο *Oeuvres Complètes*, επιμ. Marcelle Dumas και Lucien Scheler, τ. 1, Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1968, σ. 193 — ελλ. μτφρ. Οδυσσεάς ΕΛΥΤΗΣ, *Δεύτερη Γραφή*, Αθήνα: «Ίκαρος», 1976, σ. 78.

13. Βλ. ΜΠΡΕΤΟΝ, *ό.π.*, σ. 24, και Ζ.Ι. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ, *Από τη Νύχτα των Αστραπών στο Ποίημα Γεγονός: Συγκριτική Ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων Υπερρεαλιστών*, Αθήνα: «Επικαιρότητα», 1989, σσ. 35-39.

14. «Le Patineur celeste», στο Pierre REVERDY, *Plurart du temps*, τ. 1 [1915-1922], πρόλ. Hubert Juin, Paris: Gallimard/N.R.F. [«Poésies»], 1969, σ. 37 (η μετάφραση είναι δική μου).

15. Πρβλ. Οδυσσεάς ΕΛΥΤΗΣ, *Ανοιχτά Χαρτιά*, *ό.π.*, σσ. 436-37. Βλ. επίσης στο ίδιο: «Ο Pierre Reverdy ανάμεσα στην Ελλάδα και το Solesme» (σσ. 643-51), όπου γίνεται μια αρκετά ενδιαφέρουσα ανάλυση του έργου του και τοποθέτησή του στο πλαίσιο της υπερρεαλιστικής ποίησης.

16. Βλ. *Προσανατολισμοί*, *ό.π.*, σ. 34.

17. Βλ. REVERDY, *ό.π.*, τ. 2, σ. 68 (η μετάφραση του ποιήματος είναι δική μου).

18. Αντρέ ΜΠΡΕΤΟΝ / Φίλιπ ΣΟΥΠΩ, *Τα Μαγνητικά Πεδία*, μτφρ. Λύδια Κουβάτσου, Αθήνα: «Αιγόκερως», 1982, σ. 31.

19. *Προσανατολισμοί*, *ό.π.*, σσ. 35-36.

20. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Marcel RAYMOND: «Comme Rimbaud, Reverdy prétend arriver à l'inconnu, c'est-à-dire au réel. Il descend en plongeur dans une zone étroite entre le rêve et la veille, puis se promène "avec aisance", à la façon d'un somnambule, au milieu du monde. Des miracles l'y attendent: le soleil rôde autour d'une maison, il y a un son de cloche qui se calme, une parole est dite, vient un oiseau, le vent, une main, une autre main tient de la neige. En revanche, les choses pour lesquelles les hommes se dépensent retombent dans le néant. Ainsi se forme une poésie que Reverdy appelle plastique» (De Baudelaire au surréalisme, Paris: εκδ. J. Corti, 1972 [1940], σ. 274).

## R é s u m é

Z.I. SIAFLÉKIS, *La Spécificité du langage surréaliste d'Elytis: Relations intertextuelles et interférences de forme*

L'objet de cet article est l'appréhender les liens intertextuels qui unissent l'ensemble des poèmes en prose, intitulés «Fenêtres sur la cinquième saison», d'Elytis (écrits en 1935), avec certains poèmes du même style appartenant à Paul Eluard et Pierre Reverdy. On constate une grande

analogie entre Elytis et Reverdy, tant sur le plan de la forme des poèmes en prose, que sur la manière de la construction de l'image poétique.

Par ailleurs, la comparaison des textes confirme la prédilection d'Elytis pour la "théorie" de Reverdy concernant l'imagerie surréaliste, exposée dans la revue *Nord-Sud*, en 1918, et reprise par André Breton dans le *Premier Manifeste*. En outre, elle témoigne, une fois de plus, du rôle important que la poésie surréaliste française a joué dans l'oeuvre poétique d'Odysseus Elytis.

