

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ

Ο Υπερρεαλισμός από σημερινή σκοπιά*

Στον Jean που με ξεκόλλησε

Από όλα τα διανοητικά και καλλιτεχνικά κινήματα του αρχόμενου 20ού αιώνα που ανήκουν στο αισθητικό φάσμα του μοντερνισμού, ο Υπερρεαλισμός¹ συνιστά το κατεξοχήν κίνημα που δημιούργησε τομή στον χώρο των ιδεών και της τέχνης επαναπροσδιορίζοντας ριζικά τον τρόπο που η τέχνη εκφράζει/διερμηνεύει το «πραγματικό» (οι προηγούμενες δύο μεγάλες τέτοιες τομές ήταν, κυρίως, αυτή του Ρομαντισμού και, ενδιάμεσως, αυτή του Συμβολισμού). Παρά το γεγονός ότι είναι δύσκολο να διακρίνουμε τις διαφορές του, ιδίως με τον ντανταϊσμό, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο υπερρεαλισμός είχε τη μεγαλύτερη εμβέλεια και τη μακροβιότερη επίδραση από όλα τα συναφή κινήματα (εξπρεσιονισμός, φουτουρισμός, ντανταϊσμός, κ.λπ.) που συστεγάστηκαν κάτω από τον γενικό όρο «μοντέρνα τέχνη» την περίοδο του Μεσοπολέμου.² Όπως συνομολογούν κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης (το κίνημα εκφράστηκε κυρίως στο πεδίο της λογοτεχνίας και των εικαστικών-απεικονιστικών τεχνών), ο υπερρεαλισμός ανανέωσε την παράδοση –για την ακρίβεια, την παροχέτευσε σε μια νέα κοίτη– δίνοντας νέα ορμή και βάθος στις κατακτήσεις του προηγούμενου αιώνα, ειδικά σε ό,τι αφορά τις απελευθερωτικές όψεις του ρομαντισμού που σχετίζονται με την υποκειμενικότητα και τον «υπαρξιακό άνθρωπο» στη σχέση του με τη φύση και την κοινωνία, το έλλογο και τη φαντασία, τη «συναισθηματική αλληλουχία» των εικόνων και των λέξεων, την «ποιητική νοημοσύνη» και τη βυθομέτρηση της ευαισθησίας. Δεν θα ήταν υπερβολή να λέγαμε ότι τις απελευθερωτικές αυτές δυνάμεις και όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας ο υπερρεαλισμός τις (παρ)ώθησε στο μη περαιτέρω, έως τα απώτατα όρια του ασυνειδήτου.

Είναι κοινώς αποδεκτό ότι η λογοτεχνία και γενικότερα η τέχνη, η αισθητική, μετά τον υπερρεαλισμό δεν είναι πλέον η ίδια. Αλλά με ποια έννοια «δεν είναι η ίδια»; Αφήνοντας κατά μέρος τις γνωστές όψεις της συμβολής του υπερρεαλισμού στην ανανέωση της γραφής και στη διεύρυνση της πραγματικότητας (όνειρο, καταβύθιση στο ασυνείδητο, ελεύθεροι συνειρμοί, αυτόματη γραφή κλπ.), που αποτελούν τρέχον νόμισμα στην καθιερωμένη κριτική αποτίμηση του υπερρεαλισμού, θα λέγαμε ότι ίσως το πιο κομβικό, το πιο νευραλγικό (με την έννοια και του πλέον ευαίσθητου

* Η αρχική ιδέα αυτής της εργασίας, σε συνεργασία με τον Γιώργο Κόκκινο, δημοσιεύθηκε στο αφιέρωμα του περιοδικού *Δέντρο* για τον «Νεοελληνικό Σουρρεαλισμό» (τχ. 165-166, φθινόπωρο 2008, σσ. 13-18). Η επανυμμένη μορφή που κατατίθεται εδώ δημοσιεύθηκε στον *Φιλόλογο* (Θεσ/κης), τχ. 138 (Οκτ.-Δεκ. 2009), σσ. 1209-1222, και φέρει την αποκλειστική ευθύνη της γράφουσας.

¹ Το χρονικό άνυσμα του οποίου εκτείνεται από τον Μεσοπόλεμο (μέσα της δεκαετίας του '20) και φτάνει *mutatis mutandis* ως τις δεκαετίες του '60 και του '70, αν και ο αντίτυπος του, όπως θα δούμε, είναι αισθητός και σήμερα.

² Ένας πιθανός λόγος της μεγαλύτερης απήχησης που είχε ήταν η εξαρχής γερή θεωρητική θεμελίωση των αρχών και των επιδιώξεων του κινήματος από τον «πατριάρχη» του, André Breton, μέσω των γνωστών *Μανιφέστων για τον Σουρρεαλισμό* (1924, 1929) και άλλων μαχητικών κειμένων του ίδιου και των ομοϊδεατών του, που δημοσιεύονταν στα περιοδικά της ομάδας: μια επιτομή τους περιλαμβάνεται στο M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, τόμος Β': *Documents*, Seuil, Paris 1964 και στο P. Waldberg, *Chemins du Surréalisme*, ed. De la Connaissance, Bruxelles 1965· μια συνοπτική παρουσίασή τους στα ελληνικά υπάρχει στο βιβλίο της Φραγκίσκας Αμπατζοπούλου, *...δεν άνησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1980, 342-359. Ένας άλλος πιθανός λόγος ήταν ότι η σουρρεαλιστική ομάδα λειτουργούσε με χαρακτηριστικά «κλίμας» (με επίσημο καταστατικό, τυπικό εισδοχής των μελών της, αλλά και με συχνές διαγραφές, αφορισμούς και μαύρες λίστες από τον «πάπα» Μπρετόν), γεγονός που μεγάλωνε τον μύθο και τη φήμη της.

στην κριτική) σημείο των αισθητικών αρχών του κινήματος, στο οποίο θα άξιζε να σταθούμε καθότι φαίνεται να έχει τη δραστικότερη επίδραση σε βάθος χρόνου, είναι η **υπερρεαλιστική «αποδόμηση του νοήματος»** μέσα από την εξάρθρωση, κυριολεκτικά, του ποιητικού «σημείου» σε όποιο επίπεδο ανάλυσης κι αν το εξετάσουμε: φωνολογικό – μορφοσυντακτικό – λεξικοσημασιολογικό. Αυτή, πιστεύουμε, στάθηκε η πιο επαναστατική πράξη που κληροδότησε ο υπερρεαλισμός στην τέχνη, στη γλωσσολογία, στη σημειολογία, αποδεικνύοντας στη δημιουργική πράξη, και ώς τις έσχατες συνέπειες, τη διδασκαλία του Saussure: πόσο τελικά συμβατική, και επομένως αυθαίρετη, είναι η «λογική» ή έστω η «έλλογη» βάση του γλωσσικού και κάθε σημειωτικού συστήματος: πόσο οξεία, εν τέλει, είναι η διχοτομία σημείου – αντικειμένου, συμφωνημένη (μη-κρατυλική) η σχέση μεταξύ της λέξης και της σημασίας της, πράγμα που έχει, φυσικά, καταλυτικές συνέπειες όχι μόνο στην *τάξη* του συστήματος, στη “λογική” συνάρτηση συνταγματικού – παραδειγματικού άξονα, αλλά και στο σύστημα που υποβαθώνει την ποιητική γλώσσα, στο σύστημα του συμβόλου και της μεταφοράς, που με τον υπερρεαλισμό τεντώνεται στα άκρα φτάνοντας ως την α-συμβολία, την «άλογη κυριολεξία».³

Δύο παράπλευρες συμβολές θα άξιζε επίσης να επισημανθούν: η πρώτη αφορά την **ειρωνική ένταση** που εκλύει ο υπερρεαλιστικός λόγος διά της παρά-λογης σύζευξης ή ακόμη και ταύτισης των πιο ετερόκλητων μεταξύ τους στοιχείων· η δεύτερη αφορά την έμφαση που δίνεται στην «αυτόματη» λειτουργία της **εικόνας** (το νόημα της οποίας είναι άμεσο, πρωτογενές) έναντι της «νοηματικής» λειτουργίας της λέξης (που είναι διαμεσολαβημένη από τα κλειστά όσο και αυθαίρετα «σχήματα» της συμβατικής λογικής): αμφότερες συνυφαίνονται, προφανώς, με την πρώτη αιτία: την αποδόμηση της έλλογης τάξης του συστήματος και την κατάδειξη, μέσω αυτής, της αυθαιρεσίας του Λόγου (του έλλογου νοήματος) από τον υπερρεαλισμό.

Σε ό,τι αφορά την **ειρωνεία**, είναι γεγονός ότι η Κριτική στον «αυτοματισμό» της υπερρεαλιστικής γραφής είδε (και πολέμησε) την «κατάργηση του νοήματος» –και οι υπερασπιστές του κινήματος έσπευσαν να ανταπαντήσουν ότι οι λέξεις και οι εικόνες των υπερρεαλιστικών κειμένων δεν συνάπτονται αυθαίρετα αλλά έχουν τη δική τους αλληλουχία, καθορισμένη αντικειμενικά από τους συνειρμούς.⁴ Έμεινε έτσι στη σκιά το πιο ενδιαφέρον, νομίζουμε, στοιχείο που κομίζει η αυτόματη συνειρμική γραφή, που δεν είναι μόνο ότι καταργεί το συμβατικό νόημα, ούτε τόσο ότι παράγει ένα άλλο

³ Τρία εντελώς ενδεικτικά ελληνικά παραδείγματα: (α) στο ποίημα «Μικρή Πράσινη Θάλασσα» του Ελύτη έχουμε, ήδη στον τίτλο, μια ποιητική περιγραφή που ανατρέπει πλήρως τη φυσική εικόνα της απέραντης γαλάζιας θάλασσας, *δείχνει* δηλαδή σε οριακό βαθμό τη διχοτομία σημαίνοντος - σημασιμένου, καταστρατηγώντας τη λογική σχέση (τη συμβατικώς αποδεκτή σχέση) μεταξύ της λέξης και της σημασίας της. (β) Στο «Γ'υψ και Φρουρά» του Εγγονόπουλου, το ποιητικό νόημα παράγεται, *προκύπτει* κυριολεκτικά, από ένα είδος «φωνολογικού ντόμινο»: από το ελεύθερο παιχνίδι των συνειρμών που προκαλεί η φωνολογική ομοιότητα (παρήχηση) λέξεων όπως *Μύκονος Μυκίνας μύκητες* στην αρχή του ποιήματος, λέξεων άσχετων ως προς το λογικό τους νόημα αλλά *σχετικών* ως προς την *ηχητική τους αίσθηση*, και μια σειρά ακόμη αυθαίρετες από την άποψη της λογικής (του ειρμού) αλλά υπόγειες (συνειρμικές) διασυνδέσεις στοιχείων, που δεν μπορούν να αναλυθούν εδώ (πβ. και το εγγονοπούλειο: *φιλί Φιλύρα φύλλωμα Φιλήρημος φωλιά φυλλοροή*): τέλος, (γ) στο «Ιππεύων όνους αγαπών κυρίες» του Εμπεϊρικού, ένα τυπικό δείγμα αυτόματης σουρεαλιστικής γραφής, ο έλλογος χαρακτήρας του γλωσσικού συστήματος πλήττεται εκ των ένδον και στην καρδιά (στη συνάρτηση σύνταξης-σημασίας): ο Εμπεϊρικός αφήνει επιφανειακά ανέπαφη και μορφολογικά άσπογη τη *σύνταξη* της φράσης, αλλά ανατινάζει τη λογική τάξη του συστήματος επιλέγοντας τυχαία (αυθαίρετα) λεξιλογικά στοιχεία από τον παραδειγματικό άξονα, π.χ. «Ο πιο ακατανόητος στρόβιλος εξικνούμενος από κλειδοκύμβαλον παρέσυρε τον ασπάλακα που κρατούσε η κανονική μύτη της μικρής νοσοκόμου» (είναι η πρώτη φράση του κειμένου). Βρισκόμαστε στην περιοχή της «άλογης κυριολεξίας», τουτέστιν της μη-ποίησης (ασυμβολία) και τη μη-γλώσσας (του λόγου *χωρίς* τον Λόγον).

⁴ Βλ. λ.χ. Αμπατζοπούλου, *ό.π.*, 33 – αλλά ανάλογες αναφορές συναντούμε και σε θεωρητικά κείμενα του Ελύτη για τον υπερρεαλισμό (συγκεντρωμένα στα *Ανοιχτά χαρτιά*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα ⁴1996).

νόημα, όχι λογικής αλλά συνειρμικής φύσεως, όσο μάλλον το γεγονός ότι οι τολμηροί συνδυασμοί ανάμεσα σε στοιχεία παράταιρα ή άσχετα μεταξύ τους, κατά την κοινή λογική, η ένταση που δημιουργεί η μεταξύ τους διάσταση ή αντίθεση παράγει ειρωνεία (και μάλιστα τόσο πιο έντονη όσο πιο χτυπητή είναι η ετερότητα των στοιχείων που συνάπτονται ή, κατά μία άλλη διατύπωση, όσο πιο οριακή είναι η εξάρθρωση του ποιητικού σημείου στα τρία επίπεδα που προαναφέραμε). Από την άποψη αυτή, η υπερρεαλιστική ποίηση μπορεί να θεωρηθεί ως ένα άλλο είδος «ειρωνικής γλώσσας» που παράγει, για την ακρίβεια αποσπά τη συγκίνηση του αναγνώστη διά της έκπληξης, του σοκ που προκαλούν στην έλλογη συνήθειά του οι παράτολμοι συνδυασμοί και οι ελεύθεροι συνειρμοί (τους οποίους είναι ελεύθερος να εκλάβει κατά το δοκούν, εξ ου και γιατί συγκινείται, είναι εγρήγορος δηλαδή). Η ειρωνική γλώσσα του υπερρεαλισμού θα μπορούσε, μάλιστα, να θεωρηθεί εξίσου δραστική ως προς την κινητοποίηση της συγκίνησης του αναγνώστη, την άσκηση της «ποιητικής νοημοσύνης» του, με την ειρωνική γλώσσα του «εγκεφαλικού» Καβάφη (που τραβάει τη συγκίνηση με άλλα μέσα).⁵

Η εύλογη έμφαση, εξάλλου, που αποδίδουν οι υπερρεαλιστές στην πρωτογενή δύναμη της **εικόνας** (έναντι της συμβατικής νοηματικής αξίας της λέξης) είναι βεβαίως πιο έκδηλη στον χώρο των αναπαραστατικών τεχνών, στις οποίες αξίζει να αφιερώσουμε επίσης μια σύντομη μνεία. Η συμβολή του υπερρεαλισμού στην ανανέωση των **εικαστικών τεχνών** είναι γνωστή και καλά τεκμηριωμένη. Η ουσία αυτής της συμβολής, που θεωρείται πλέον κλασική στον χώρο ιδίως της ζωγραφικής, είναι το υπερρεαλιστικό «τρίτο μάτι» (του Ντε Κίρικο, του Νταλί και μιας πλειάδας άλλων καλλιτεχνών), που εμπλουτίζει-διευρύνει την πραγματικότητα κομίζοντας υλικό και έμπνευση από τον χώρο του ονείρου και του υποσυνειδήτου, και αναδεικνύει τα πράγματα στην αρχέγονη, εδεμική τους κατάσταση.

Καθοριστική όμως είναι και η συμβολή του υπερρεαλισμού στην εξέλιξη των απεικονιστικών τεχνών και τεχνικών, όπως είναι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, που βρίσκονταν ακόμη στη νηπιακή ή την παιδική ηλικία την εποχή που το κίνημα έκανε την εμφάνισή του. Στον πρόλογο του κλασικού βιβλίου του *Ο Σουρρεαλισμός στον Κινηματογράφο* (εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1963) ο Άδωνις Κύρου σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «ο μόνος -ισμός του αιώνα μας που έχει σημαντικά εμπλουτίσει τον τρόπο ζωής και σκέψης μας είναι ο σουρρεαλισμός». Ακόμη κι αν θεωρήσουμε εύλογο έναν τέτοιο αφορισμό από έναν άνθρωπο που αφιέρωσε τη ζωή του στη μελέτη του υπερρεαλιστικού κινηματογράφου, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τη σκανδαλώδη, βίαιη ανατροπή του «ορίζοντα προσδοκιών» που (θα πρέπει να) προκάλεσαν στα ανύποπτα μάτια του κοινού, σε μια εποχή μάλιστα που το σινεμά αναζητούσε ακόμη τον βηματισμό του, ταινίες όπως ο *Ανδαλουσιανός σκύλος* (1928) και η *Χρυσή εποχή* (1930) του Λουίς Μπουνιουέλ (Luis Buñuel) – για να μείνουμε στον σημαντικότερο, αν και όχι τον πρώτο εισηγητή του υπερρεαλιστικού

⁵ Γεγονός που μας επιτρέπει να διευρύνουμε τον ορισμό της «ειρωνικής γλώσσας» του Βαγενά: βλ. Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1994, κυρίως το ομότιτλο κεφάλαιο «Η ειρωνική γλώσσα» (πβ. και τα συναφή προς το θέμα μας κεφάλαια «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση», «Ο Μπόρχες, ο Καβάφης και ο λαβύρινθος της ειρωνείας», «Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού»). Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι οι κριτικοί άσκησαν πολεμική με τα ίδια βασικά επιχειρήματα εναντίον της «διανοητικής» ποίησης του Καβάφη και της «άλωσης» ποίησης των υπερρεαλιστών: θα πρέπει να ένιωθαν έναν υπόγειο σύνδεσμο μεταξύ των δύο αυτών εγχειρημάτων -που βρίσκονται στους αντίποδες- σε ό,τι αφορά την αισθητή απομάκρυνσή τους από το καθιερωμένο πρότυπο της λυρικής ποίησης που στηρίζεται στη λογική (ή την έλλογη) αλληλουχία των εικόνων και των λέξεων και προκαλεί τη συγκίνηση μέσω μιας γλώσσας «αισθησιακής», όχι ειρωνικής.

“δαίμονα” στην έβδομη τέχνη.⁶ Όπως σημειώνει ο Κιθ Ρίντερ, «από τότε δεν έγινε τίποτε τόσο δυνατό κι ανατρεπτικό στον κινηματογράφο».⁷ Το «ανατρεπτικό», με δυο λόγια, δεν βρίσκεται στο τι βλέπουμε αλλά στο πώς το βλέπουμε: το **σουρεαλιστικό σινεμά** δεν παραμορφώνει τα αντικείμενα (τα πρόσωπα και τα πράγματα είναι αναγνωρίσιμα), αλλά επιχειρεί να καταστρέψει την ιδέα που έχουμε για αυτά και για τις μεταξύ τους αιτιώδεις ή έλλογες σχέσεις. Η ανατροπή του «ειρμού» της ταινίας, εξάλλου, της δομής, της πλοκής, της «ιστορίας», και η αντικατάστασή τους από τυχαίες εικόνες, αυθαίρετες και ασύνδετες μεταξύ τους, αποσκοπεί στο να καταδείξει ότι η «αφηγηματική λογική», και οι συναφείς προς αυτήν συμβάσεις, δεν συνιστούν παρά ωμή παρέμβαση του σκηνοθέτη που αλλοιώνει τη φυσική κατάσταση της ζωής. Ένα τρίτο, τέλος, ανατρεπτικό στοιχείο του σουρεαλιστικού σινεμά, το πιο χαρακτηριστικό ίσως, είναι ότι εκείνο που αποτυπώνουν οι ταινίες του δεν είναι ο τακτικός κόσμος του συνειδητού αλλά ο ανορθόδοξος κόσμος του ονείρου, το φασματικό σύμπαν του ασυνειδήτου· γεγονός που προκαλεί μεν τη λογοκριτική αντίσταση του θεατή, αλλά κερδίζει λανθανόντως την ψυχική του συμ-πάθεια και απόλαυση, δεδομένου ότι η αλήθεια αυτού του κόσμου, που αποτελεί κοινό κτήμα της ανθρώπινης εμπειρίας, καθώς προβάλλεται αυτοφυής και αδιαμεσολάβητη από τη σκηνοθετική παρέμβαση, επιβάλλεται «αυτομάτως».⁸ Μολονότι καθαυτό το σουρεαλιστικό σινεμά, ως είδος, δεν καθιερώθηκε στην ιστορία του κινηματογράφου (εξέπνευσε σύντομα χωρίς να δώσει πολλά σπουδαία έργα), εντούτοις το «σουρεαλιστικό» στον κινηματογράφο –το πνεύμα της ανατροπής, της διακωμώδησης, της σαρωτικής αποσάθρωσης των πάντων, που φτάνει κάποτε στο γκροτέσκο, στη βίαιη φάρσα και τη μαύρη κωμωδία– εξακολουθεί να αρδεύει υπογείως την κινηματογραφική τέχνη, περισσότερο θα λέγαμε αυτήν που ασκείται στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού παρά στη Γηραιά Ήπειρο, όπως πιστοποιούν, μεταξύ άλλων, οι ταινίες του Κουέντιν Ταραντίνο, των αδελφών Κοέν, του Τζιμ Τζάρμους, του πρώτου Γούντνυ Άλλεν.

Ο υπερρεαλισμός συνέβαλε, επίσης, αποφασιστικά στη μετεξέλιξη της **φωτογραφίας** σε τέχνη επινοώντας νέες τεχνικές χρήσης της φωτογραφίας, με χαρακτηριστικότερη αυτή του φωτομοντάζ, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει και δι’ αυτού του μέσου, όπως και στις άλλες τέχνες, μια αίσθηση υπέρβασης ή διεύρυνσης των ορίων της πραγματικότητας, αλλά επίσης να δοκιμάσει, και σε αυτό το πεδίο, τις αντισυμβατικές δυνατότητες του εικονογραφικού του προγράμματος. Συγκεκριλαιωτικά, η ρηξικέλευθη σημασία αυτού του εικονογραφικού προγράμματος, που σπάει τα δεσμά της γραμμικής διαδοχής, του «ειρμού» των εικόνων,

⁶ Είχαν προηγηθεί με τις ταινίες τους, στη δεκαετία του 1920, οι Man Ray και Marcel Duchamp, οι René Clair και Francis Picabia, η Germain Dulac.

⁷ Κιθ Ρίντερ, *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου (1895-1975)*, μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2000, 66. Πληροφορίες για τον σουρεαλιστικό κινηματογράφο μπορεί κανείς να εντοπίσει και στα βιβλία: Vincent Pinel, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, μτφρ. Μαριλένα Καρρά, επιστημ. επιμ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004· Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Α΄ τόμος, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα χ.χ. [2003]· Πλάτων Ριβέλλης, *Η φανερή γοητεία και η κρυφή συγκίνηση του κινηματογράφου. Δώδεκα σκηνοθέτες και το έργο τους*, εκδ. Φωτοχώρος, Αθήνα 2003 (στο λήμμα Buñuel). Ευχαριστώ τον σινεφίλ φίλο μου Γιάννη Χατζηκόστα για τη βιβλιογραφία και τις χρήσιμες επισημάνσεις του.

⁸ Παραθέτουμε μια χαρακτηριστική δήλωσή του Μπουνιουέλ (από την εισαγωγή του στον *Εξολοθρευτή άγγελο*, 1962): «Αν η ταινία που θα δείτε σας μπερδέψει ή ακόμα και σας ταραξεί, αυτό συμβαίνει γιατί τελικά έτσι γίνεται και με την ίδια τη ζωή. Ο δημιουργός δηλώνει ότι δεν ήθελε να παρουσιάσει οποιοδήποτε σύμβολο, ή τουλάχιστον δεν το ήθελε συνειδητά. Όπως συμβαίνει και στη ζωή, αυτή η ταινία έχει μερικές επαναλήψεις και είναι ανοικτή σε διάφορες ερμηνείες [...]. Η καλύτερη ερμηνεία αυτής της ταινίας είναι ότι από την πλευρά της καθαρής λογικής δεν υπάρχει ερμηνεία» (παρατίθεται στο βιβλίο του Πλ. Ριβέλλη, *ό.π.*, 126).

αντικαθιστώντας την με την ελευθερία και αναρχία της σύνθεσης (του κολάζ), ήταν μάλλον πρώιμο να εκτιμηθεί στην εποχή του, που κυριαρχούσε ακόμη η «λογική» της μονοσήμαντης διάταξης και αλληλουχίας των εικόνων, αναδεικνύεται ωστόσο ανάγλυφη από τη σημερινή σκοπιά, αν σκεφτούμε το παζλ των εικόνων που συνθέτουν την καλειδοσκοπική φύση της «πραγματικότητας» όπως την προσλαμβάνει και την ορίζει η σύγχρονη κουλτούρα μέσα από τα χαώδη, τα διάχυτα οπτικοακουστικά της μέσα και δίκτυα.

Το υπερρεαλιστικό «σκάνδαλο» στις τέχνες και τη λογοτεχνία, όπως είναι ευνόητο, επέδρασε καταλυτικά (απελευθερωτικά) και στο πεδίο της **αισθητικής θεωρίας** και της **κριτικής της τέχνης**: ίσως όχι της κριτικής του καιρού του, αφού, όπως έχει επισημανθεί από έγκριτους ιστορικούς που ασχολήθηκαν με το κίνημα, η υποδοχή του υπερρεαλισμού προσέκρουσε σε εμμονές και αναστολές κληρονομημένες από μια αισθητική παράδοση αιώνων, αλλά και στο ηλεκτρισμένο από την ιδεολογική πόλωση κλίμα της εποχής του Μεσοπολέμου (που φτάνει ως τα κατοχικά και τα πρώτα ψυχροπολεμικά χρόνια της δεκαετίας του '50)· εν τέλει, όμως, η ανατρεπτική δυναμική του υπερρεαλισμού, και συναφών κινημάτων της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας των αρχών του 20ού αιώνα (εξπρεσσιονισμός, ντανταϊσμός κ.λπ.), επενέργησε καταλυτικά στη χειραφέτηση της κριτικής από τις παραδοσιακές αγκυλώσεις της σε δεύτερο χρόνο: μετά τον Β΄ Π.Π., και ιδίως από τη δεκαετία του '60 και εξής, όταν οι κοινωνικοϊστορικοί όροι έχουν αλλάξει και επιβάλλουν μια νέα ανάγνωση της πραγματικότητας και της τέχνης, πέρα από τις σχηματοποιήσεις και πολώσεις του παρελθόντος, προς την κατεύθυνση της «μη αναγκαστικής σήμανσης, της μη δεσμευτικής ερμηνείας».⁹

Σε αυτή την κρίσιμη μετάβαση, από τον κόσμο της νεωτερικότητας στην εποχή της μετανεωτερικότητας, και στο πλαίσιο του κριτικού «αναθεωρητισμού» (ιδιαίτερα αισθητού στον χώρο της Αριστεράς), η εμβληματική σημασία της υπερρεαλιστικής επανάστασης, στη συναρμογή της με ανάλογες αντιρασιοναλιστικές τάσεις του καλλιτεχνικού μοντερνισμού, αναδεικνύεται ανάγλυφη: όχι μόνο γιατί η υπερρεαλιστική «αποδόμηση του νοήματος», η κατάδειξη της αυθαιρεσίας του Λόγου εκβάλλει σε μορφές τέχνης όπως το θέατρο του παραλόγου, η αφηρημένη τέχνη κ.λπ., που εξακολουθούν και σήμερα ακόμη να καθορίζουν το πρίσμα μέσα από το οποίο προσλαμβάνουμε, εκφράζουμε και ερμηνεύουμε τον «άλογο» κόσμο που μας περιβάλλει. Αλλά και γιατί ο αναρχισμός τής διαρκώς εν τω γίνεσθαι και αενάως ανοιχτής στην ερμηνεία υπερρεαλιστικής έκφρασης, απέναντι στην οποία ο κριτικός, ο αναγνώστης, ο θεατής έχει ενεργητική στάση ως συν-δημιουργός και συμ-μέτοχος του έργου, δίνει το στίγμα –ως η προεξαγγελτική εν σπέρματι μορφή– σημερινών τάσεων στη θεωρία και την κριτική της τέχνης (Αποδόμηση, Νέα Κριτική, θάνατος του Συγγραφέα [της προθετικότητας], θεωρίες του κειμένου και παρόμοια),¹⁰ αλλά και, γενικότερα, εμπεριέχει το σπέρμα για την εκδήλωση του ακραίου σχετικισμού που χαρακτηρίζει το μεταμοντέρνο πνεύμα της εποχής μας.

Όσα προηγήθηκαν μαρτυρούν, πιστεύουμε, ότι η υπερρεαλιστική επανάσταση δεν ήταν αυτοαναφορική (μια επανάσταση της τέχνης για την τέχνη), αλλά με ευρύτερο αντίκτυπο στην **ιστορία των ιδεών**. Μένει να αποτιμήσουμε ακριβέστερα το περιεχόμενο αυτής της συμβολής, να εξετάσουμε δηλαδή με ποιον τρόπο το κίνημα του υπερρεαλισμού συνέβαλε στην αυτοσυνειδησία (θα ήταν ακριβέστερο να πούμε:

⁹ Στ. Ροζάνης, «Το πρόβλημα του ερμητισμού στη σύγχρονη ποίηση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΚΒ' (1965), 67.

¹⁰ Για τη μεταμοντέρνα θεώρηση –κατά τον συγγραφέα: κατάργηση– της λογοτεχνίας βλ. Νάσος Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2002 (όπου και κριτική της αντίθετης άποψης, του Αρανίτση κυρίως).

στην κρίση συνείδησης) του κόσμου της «νεωτερικότητας», και τι εκόμισε εν τέλει στον στίβο της κοινωνικής και ηθικής πάλης του ανθρώπου.

Το «Γενικό Πνεύμα» του υπερρεαλισμού ορίζεται από τους εκφραστές του ως μια ριζικά νέα στάση απέναντι στη ζωή, τον κόσμο, τον άνθρωπο και την τέχνη, μια μέθοδος, ή καλύτερα μια *τέχνη-του-ζην*, που υπηρετεί το ηθικό καθήκον της αδιάκοπης αντίστασης και ρήξης με τις κατεστημένες αντιλήψεις, τη συμμόρφωση, την καταστολή. Εκείνο που κυρίως καταγγέλλουν και αντιμάχονται οι υπερρεαλιστές είναι η «δεσποτεία» του ορθού λόγου, η εργαλειοποίησή του στη σύγχρονη δυτική κοινωνία –είτε με τη μορφή του θετικισμού στην οικονομία και στις επιστήμες είτε ως γενικότερη στάση ζωής και κοινωνικής συμπεριφοράς: ως «πολιτική ορθότητα» ή «αστική σωφροσύνη»– που, αντί να οδηγήσει στην πραγμάτωση της ουτοπίας της «προόδου» και της «ευτυχίας» του ανθρώπου (όπως αρχικά η κληροδοσία του Διαφωτισμού στον δυτικό κόσμο προέβλεπε), οδήγησε αντίθετα στην καταφανή «αλλοτρίωση» του ανθρώπου και στην τραυματική «απομάγευση» του κόσμου (όπως η οδυνηρή εμπειρία του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου περίτρανα το απέδειξε).¹¹ Για τους υπερρεαλιστές, αυτό που κατέστησε σαφές η οριακή εμπειρία του «Μεγάλου Πολέμου», όπως εξάλλου και τα ευρήματα της νεοσύστατης επιστήμης της Ψυχανάλυσης, ήταν πως ο στενός κορσές της λογικής –όλες εκείνες οι δομές ελέγχου και αυτοελέγχου που δεσμεύουν τον άνθρωπο, στην κοινωνική και εσωτερική του ζωή, εμποδίζοντας το πνεύμα του να φτάσει στην πλήρη και ποθητή αυτοπραγμάτωση– σε ακραίες συνθήκες κοινωνικής και υπαρξιακής πίεσης μπορεί να μετατραπεί σε ζουρλομανδύα, ο ορθολογισμός να γεννήσει τον παραλογισμό. Υπό αυτό το πρίσμα, η τέχνη και η εν γένει πολιτεία των υπερρεαλιστών, τα α-νόητα αντικοινωνικά τους «καμώματα» εξαιτίας των οποίων εγκυβόρουν για απολιτική και ελιτίστικη συμπεριφορά από τους πολεμικούς τους (όλου του ιδεολογικού φάσματος), έχουν ένα κατά βάθος *πολιτικό* νόημα και εξυπηρετούν έναν συλλογικό-επαναστατικό στόχο: την εξάρθρωση των ιδεολογικών, ηθικών και λογικών υποστυλωμάτων ενός κατεστημένου, το οποίο κυοφόρησε τη χρεοκοπία.

Η υπερρεαλιστική ουτοπία, λοιπόν, «καταστατικά» (όπως προκύπτει και από τις θεωρητικές διακηρύξεις του κινήματος) στοχεύει στη ριζική αμφισβήτηση των κυρίαρχων δομών, θεσμών, αξιών του αστικού κόσμου και στη συγκρότηση νέων μορφών κουλτούρας και βίου, κοινωνικής και πολιτικής δράσης, τέτοιων που να παρέχουν στον άνθρωπο μια νέα, καθολική και οικουμενική αίσθηση ελευθερίας και αυτοπραγμάτωσης.¹² Το όραμα αυτό, ομογάλακτο του επαναστατικού μύθου, της κομμουνιστικής ουτοπίας, καθιστά διόλου τυχαία τη σχέση που ανέπτυξαν πολλοί υπερρεαλιστές με εκδοχές του κομμουνισμού, κυρίως με τον τροτσκισμό, αλλά και με

¹¹ Είναι σαφές ότι η ακραία ριζοσπαστικότητα του υπερρεαλισμού δεν είναι άμοιρη της γενικότερης κρίσης που προκάλεσε στον ευρωπαϊκό κόσμο η πρωτόγνωρη αιματοχυσία του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η οποία νοήθηκε ως η επιθανάτια αγωνία του καταρρέοντος αστικού πολιτισμού, καθιστώντας επιτακτική την ανάγκη αποδόμησής του εκ βάθρων.

¹² Όπως παρατηρούν και οι Michael Löwy - Robert Sayre (στο βιβλίο τους *Révolte et mélancolie*, ed. Payot, Paris 1992), χωρίς να καταγγέλλει συλλήβδην όλες τις όψεις της νεωτερικότητας, το κίνημα του υπερρεαλισμού προώθησε, δραστικά και επίμονα, το αίτημα της επαναμάγευσης του αλλοτριωμένου, ανίσθητου και κίβδηλου αστικού πολιτισμού εξαπολύοντας τα πιο αιχμηρά βέλη του ενάντια στον αποθεωμένο ορθολογισμό, τον άκρατο θετικισμό και τις κυρίαρχες αξίες του εθνικισμού (πατρίδα, θρησκεία, οικογένεια). Ευχαριστώ τον Γιώργο Κόκκινο για την παραπομπή, όπως και για άλλες σχετικές βιβλιογραφικές επισημάνσεις του από τον χώρο της ευρωπαϊκής διανοητικής ιστορίας.

την ιδεολογική παράδοση του αναρχισμού, δηλαδή με πολιτικές ιδεολογίες οι οποίες διακήρυσσαν τη «βούληση της καθολικής χειραφέτησης των ανθρώπων».¹³

Βέβαια, η συμπίεση υπερρεαλιστών – κομμουνιστών στη βάση της κοινής πίστης τους ότι «ένας άλλος κόσμος είναι εφικτός» δεν υπήρξε, όπως ξέρουμε, ανέφελη ούτε οριστική. Θυμίζουμε την αποσκίρτηση-διαγραφή της ομάδας του Μπρετόν από τις τάξεις του Κομμουνιστικού Κόμματος Γαλλίας ήδη το 1933 (ως δράση-αντίδραση στον δογματισμό και σκοταδισμό της σταλινικής εκδοχής του «υπαρκτού σοσιαλισμού»), όπως επίσης τις τεταμένες σχέσεις της ελληνικής αριστεράς με το υπερρεαλιστικό κίνημα.¹⁴ Πέρα από τις συγκυριακές αφορμές που προκάλεσαν τη ρήξη, η κύρια αιτία θα πρέπει να αναζητηθεί στη ριζική διάσταση των απόψεων υπερρεαλιστών – κομμουνιστών για το νόημα της επαναστατικής τέχνης και το όραμα της Επανάστασης εν γένει. Για να πάρουμε μια ιδέα αυτής της αγεφύρωτης διάστασης απόψεων και ιδεολογικής σύγκρουσης, θα σταθούμε ενδεικτικά σε δύο στιγμές από τον διάλογο αριστερών – υπερρεαλιστών στην ελληνική περίπτωση.¹⁵

Ήδη η αντιπαράθεση Καλαμάρη – Τετενέ από τις στήλες των *Νέων Πρωτοπόρων*, του επίσημου περιοδικού οργάνου της Αριστεράς στο μακρινό 1932 (πριν καν την εμφάνιση της υπερρεαλιστικής γραφής στην Ελλάδα, που γίνεται με την *Υψικάμινο* του Εμπειρικού το 1935), δείχνει καθαρά τους ασύμβατους όρους με τους οποίους εγκαινιάζεται αυτός ο διάλογος –ουσιαστικά ένας διάλογος «μεταξύ κωφών»– σε ό,τι αφορά το θεμελιώδες ζητούμενο της «επαναστατικής λειτουργίας» της τέχνης: ο αριστερός πολιτικά αλλά και με ανοιχτές αισθητικές απόψεις σε θέματα καλλιτεχνικής πρωτοπορίας Ν. Καλαμάρης (= Μ. Σπιέρος = Ν. Ράντος) διατείνεται ότι η γνήσια επαναστατική αλλαγή είναι ζήτημα εσωτερικής αφύπνισης και αλλαγής του ανθρώπου· κατά συνέπεια, η επαναστατική λειτουργία του έργου τέχνης ορίζεται και κρίνεται από τη δυνατότητά του να διεγείρει τους κοιμισμένους υποσυνείδητους πόθους «που δε βρίσκουν στην καθημερινή πραγματικότητα ομαλό τρόπο να εκδηλωθούν»· στον βαθμό που τα υπερρεαλιστικά έργα επιτελούν μια τέτοια λειτουργία, είναι επαναστατικά. Για τον Τετενέ, αντίθετα, που εκφράζει την απαρέγκλιτη κομματική θέση για το ζήτημα, μια τέτοια άποψη, που παραβλέπει ότι «οι υποσυνείδητοι πόθοι εξαρτώνται και δημιουργούνται από την οικονομική ή γενικά υλική βάση», είναι μαρξιστικά ανορθόδοξη και πολιτικά «αντιδραστική»,

¹³ Όπως επίσης διόλου τυχαία δεν ήταν και η στράτευση του συνόλου σχεδόν των υπερρεαλιστών στον αγώνα εναντίον της θρησκοληψίας, του εθνικισμού, του φασισμού και του ναζισμού που είχαν γενεαλογική σχέση με τη συντηρητική και αντιδραστική παράδοση του ρομαντισμού.

¹⁴ Για τη σύγκρουση υπερρεαλιστών – κομμουνιστών στη Γαλλία (η ρήξη κορυφώνεται μετά και την επιβολή του σταλινικού αισθητικού δόγματος του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» το 1934), τις εκατέρωθεν διαγραφές, τις εσωτερικές διασπάσεις και τις παλινδρομήσεις μελών της σουρεαλιστικής ομάδας μια σύνοψη δίνει η Αμπατζοπούλου, *ό.π.*, 27-29. Το θέμα των σχέσεων της αριστεράς με τον υπερρεαλισμό –στο γενικότερο πλαίσιο της κριτικής υποδοχής του κινήματος στην Ελλάδα και την Ευρώπη– είναι ευρύτατο και απαιτεί ειδικό σχολιασμό· για έναν βασικό προσανατολισμό, εστιασμένο στα καθ' ημάς, παραπέμπω στις ακόλουθες αναγνωρισμένες συμβολές: Αμπατζοπούλου, *ό.π.*· Vittì, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1982· Αργυρίου, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα 1983· βλ. επίσης του ίδιου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, τόμ. Β', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, καθώς και τα αφιερώματα του *Ηριδανού* (τχ. 4, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1976), του *Χάρτη* (τχ. 17-18, Νοέμβριος 1985) και του *Διαβάζω* (τχ. 120, Ιούνιος 1985), μεταξύ άλλων περιοδικών. Σημειώνω ότι η αντιμετώπιση του υπερρεαλισμού από την ελληνική κριτική, ειδικότερα τη μαρξιστική, μέσα από πρωτογενείς πηγές –περιοδικά και κριτικές μελέτες της εποχής– αποτελεί αντικείμενο εργασίας μου, την οποία επεξεργάζομαι προς δημοσίευση.

¹⁵ Μια ματιά στην *Πολιτική θέση του Σουρρεαλισμού* του Αντρέ Μπρετόν (πρωτότ. έκδ.: Editions Sagittaire, 1935· ελλ. έκδ. Ουτοπία, Αθήνα 1980) πιστοποιεί ότι τα ίδια θέματα και οι ίδιες αντιθέσεις, τα ίδια επιχειρήματα και αντεπιχειρήματα κυριαρχούν στην αντιπαράθεση υπερρεαλιστών - κομμουνιστών και στη γαλλική κοιτίδα.

καθώς μετατοπίζει το πεδίο εφαρμογής της Επανάστασης από τον στίβο της κοινωνικής-ταξικής πάλης στον αόριστο «εσωτερικό κόσμο» του ατόμου.¹⁶

Αλλά το πιο νευραλγικό ίσως σημείο της απόστασης που χωρίζει τις αντιλήψεις αριστερών – υπερρεαλιστών για το νόημα της επαναστατικής τέχνης αναδεικνύεται στο ακανθώδες ζήτημα της σχέσης μορφής – περιεχομένου, ακριβέστερα της διάκρισης (των ορίων) ανάμεσα σε «μορφική πρωτοπορία» και «επαναστατικό περιεχόμενο». Το θέμα αυτό είναι κομβικό, για παράδειγμα, στην αντιπαράθεση Αυγέρη – Ελύτη στο τέλος της Κατοχής.¹⁷ Κατά την επίσημη κομματική γραμμή που εκφράζει ο Αυγέρης, καταξιωμένος κριτικός στον χώρο της μαρξιστικής διάνοησης, η «μορφική πρωτοτυπία» στην τέχνη δεν καθιστά αυτόχρονα και την τέχνη «πρωτοποριακή», όταν αυτή έχει αντιδραστικό περιεχόμενο ή είναι ολότελα κενή [έλλογου] περιεχομένου, όπως συμβαίνει με τα «άλογα» έργα των υπερρεαλιστών (τα έργα αυτά πιστοποιούν με τον πιο κραυγαλέο τρόπο ότι πίσω από την «κούφια» ανανέωση της μορφής σοβεί η κρίση περιεχομένου που μαστίζει την καπιταλιστική κοινωνία). Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, αναγκαίος και ικανός όρος για να θεωρηθεί ένα έργο τέχνης όντως πρωτοποριακό είναι το προοδευτικό περιεχόμενό του (όχι η μορφή), και «προοδευτικό περιεχόμενο» για την τότε κομματική αισθητική σημαίνει: στράτευση στην υπόθεση της προλεταριακής επανάστασης και, αναπόδραστα, προσαρμογή της τέχνης, της καλλιτεχνικής έκφρασης στο αισθητικό δόγμα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού».¹⁸ Ο αντίλογος της άλλης πλευράς, που στη συζήτηση εκπροσωπεί ο Ελύτης ως θεωρητικός απολογητής των «μοντέρνων» και δη των υπερρεαλιστών, αναδεικνύει ακριβώς την αντίθετη πτυχή: ούτε το «επαναστατικό περιεχόμενο» καθιστά αυτόχρονα την τέχνη γνήσια «επαναστατική», το αντίθετο μάλιστα, όταν αυτή χειραγωγείται από αισθητικά «δόγματα» και ιδεολογικές-πολιτικές σκοπιμότητες, όπως συμβαίνει με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και εν γένει με τα «στρατευμένα» έργα που επιπολάζουν στον χώρο της δογματικής αριστεράς.

¹⁶ Βλ. Μ. Σπιέρος, «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης», *Νέοι Πρωτοπόροι*, φ. 9 (Αύγουστος 1932) και Ν. Τετνές, «Απορίες», *Νέοι Πρωτοπόροι*, φ. 10 (Σεπτέμβριος 1932).

¹⁷ Το κείμενο του Μάρκου Αυγέρη, «Ο σουρεαλισμός και η κρίση των μορφών», δημοσιεύεται στο περιοδικό *Γράμματα* το 1944 (αναδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Ηριδανός*, τχ. 4, Φεβρ.-Μάρτ. 1976, 112-116) και αποτελεί, παρά την οξύτητα και την υπερβολή κάποτε των απόψεων που περιέχει, την πρώτη ουσιαστική προσπάθεια να αντιμετωπιστεί συνολικά το φαινόμενο της υπερρεαλιστικής γραφής με συστηματικό τρόπο από τη σκοπιά της επίσημης αριστερής κριτικής. Η εμπειριστατωμένη ανασκευή της παθιασμένα αρνητικής θέσης που εκφράζει το κείμενο του Αυγέρη ενάντια στον υπερρεαλισμό γίνεται από τον Οδυσσέα Ελύτη, ένα χρόνο μετά, το 1945, στο άρθρο του «Απολογισμός και Νέο Ξεκίνημα» (πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* και αναδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Ηριδανός*, ό.π., 125-133). Κατά την άποψή μας, ο διάλογος αυτός θα πρέπει να συγκριθεί με τον διάλογο Τσάτσου – Σεφέρη, λίγο πριν την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1938-1939), που εστιάζει επίσης στο πρόβλημα της μοντέρνας τέχνης, τηρουμένων βέβαια των ιδεολογικών αποστάσεων που χωρίζουν τους συνομιλητές (κυρίως τον μαρξιστή Αυγέρη από τον ιδεαλιστή Τσάτσο) αλλά και της διαφορετικής χρονικής στιγμής.

¹⁸ Ο απόλυτος τρόπος με τον οποίο εκλαμβάνεται το σχήμα αυτό, και συνακόλουθα η έννοια της «στρατευμένης τέχνης», στο πλαίσιο της κομματικής αισθητικής οδηγεί εξελικτικά σε υπερβολικές σχηματοποιήσεις και αβασάνιστες συνεπαγωγές: εφόσον το έργο είναι στρατευμένο (απηχεί ιδέες προοδευτικές), αυτόματα και η μορφή του «ανανεώνεται» (καθίσταται πρωτοποριακή), ακόμη κι αν ακολουθεί τους παραδοσιακούς εκφραστικούς τρόπους. Αντίθετα, η μοντέρνα μορφή έργων που δεν είναι στρατευμένα στην υπηρεσία της προοδευτικής (κομμουνιστικής) ιδεολογίας δεν είναι παρά εκκαλυμμένος «εξωραϊσμένος» συντηρητισμός. Ωστόσο, αν ο καλλιτέχνης εν τέλει στρατευτεί, αυτόματα η μορφική πρωτοτυπία του έργου του παύει να είναι προκάλυμμα συντηρητισμού και μεταστοιχείωνεται (αναβαπτίζεται) σε πρωτοπορία. Τέτοιες αφελείς και υπερβολικές απόψεις, που κυριαρχούν στη δογματική αισθητική αντίληψη των «κομματικών», θα αναθεωρηθούν συστηματικά μετά τον Πόλεμο, στο πλαίσιο του κριτικού «αναθεωρητισμού», από αριστερούς κριτικούς και δημιουργούς όπως ο Αναγνωστάκης, ο Βρεττάκος, ο Αλεξάνδρου. Πλούσιο πραγματολογικό υλικό παρέχουν τα μεταπολεμικά περιοδικά της αριστεράς, *Επιθεώρηση Τέχνης* και *Κριτική*.

Τέτοιες «νόρμες επαναστατικότητας» στην τέχνη ακυρώνουν εξ ορισμού τη δημιουργική ελευθερία του καλλιτέχνη και καθιστούν το έργο του κατ' ουσίαν και κατά βάθος αντιδραστικό.

Για μας σήμερα τέτοια προβλήματα φαίνονται τεχνητά –η αλήθεια βρίσκεται στην τομή των δύο λόγων, στη σύγκλιση των οπτικών– για εκείνη την εποχή όμως καταδεικνύουν τις βαθιές τομές που χώριζαν τα αισθητικά και επαναστατικά οράματα των δύο πλευρών, καθιστώντας αδύνατη τη συνεννόηση μεταξύ τους πάνω σε ζητήματα επαναστατικής πρακτικής αλλά και για τις σχέσεις Τέχνης και Επανάστασης, καλλιτεχνικής και κοινωνικής πρωτοπορίας.

Εντούτοις, παρά τη δυσανεξία των μαρξιστών τότε, την εποχή που το κίνημα εκδηλώνεται, να αποδώσουν στον υπερρεαλισμό εύσημα επαναστατικής τέχνης, θεωρώντας εαυτούς τους μόνους γνήσιους επαναστάτες, τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό τη μόνη όντως επαναστατική-προλεταριακή τέχνη και τον υπερρεαλισμό, ή άλλα κινήματα του μοντερνισμού, οιονεί νεωτεριστικές μορφές της παρακμιακής αστικής τέχνης, η προβολή της ανατρεπτικής δυναμικής του υπερρεαλισμού σε βάθος χρόνου, και πιο συγκεκριμένα η μεθεόρτια (επανα)πρόσληψη του απελευθερωτικού και χειραφετητικού του προτάγματος από το αριστερό κίνημα στα χρόνια «της αμφισβήτησης» (του '60), φαίνεται τελικά να δικαιώνει τον επαναστατικό –και όχι ψευδεπίγραφο– χαρακτήρα της υπερρεαλιστικής κίνησης. Πράγματι, υπό μία έννοια, η υπερρεαλιστική ουτοπία “πραγματώνεται” μέσα από την επαναστατική δυναμική της δεκαετίας του 1960, της οποίας αποτελεί, θα μπορούσαμε να πούμε, μία από τις διανοητικές της μήτρες. Ο ομφάλιος λώρος που τις συνδέει είναι ο ανυποχώρητος πόλεμος ενάντια σε κάθε μορφή καταπίεσης και αυθεντίας (*Ni Dieu ni Maitre!*), καθώς και η αναγωγή της ελευθερίας, της ανυπακοής, της δημιουργικότητας και του έρωτα σε κυρίαρχες αξίες της εξεγερσιακής κουλτούρας («η φαντασία στην εξουσία»). Μέσα στο επαναστατικό κλίμα του 1968 ο Marcuse στο *Δοκίμιο για την Απελευθέρωση* (1969) αναδεικνύει τη βαθύτατη αντι-αστική, αντικομοφομιστική και χειραφετητική –μέσω της απόρριψης της αρχής της πραγματικότητας– διάσταση του υπερρεαλισμού και ειδικότερα της ποίησης, καθώς ο ελεύθερος συνειρμός και η μορφική αντισυμβατικότητα, κυρίως δε η ολική κριτική που ασκεί στο «σύστημα», συγκροτούν μια ποιητική γλώσσα με εξέχον επαναστατικό δυναμικό.

Μια επίσης σημαίνουσα πτυχή της ρηξικέλευθης συμβολής του υπερρεαλισμού, που “βλέπει στο μέλλον”, είναι το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που επέδειξαν οι υπερρεαλιστές για τις λεγόμενες «**πρωτόγονες [αρχέγονες] κουλτούρες**» και για την ενσωμάτωση των συμβολικών τους συστημάτων, ιδιαίτερα του μυθικού τους φορτίου στην ποιητική της δυτικής κουλτούρας. Η ενσωμάτωση αυτή δεν μπορεί παρά να εκληφθεί, στην ιστορική της προοπτική, ως διανοητικός και αισθητικός προπομπός καταρχάς των μεταπολεμικών αντιποικιακών κινήματων, αλλά επίσης και των γενικότερων επιστημολογικών τάσεων που επικρατούν σήμερα στο πεδίο των κοινωνικών και των ανθρωπιστικών επιστημών, ιδιαίτερα στον χώρο της κοινωνικής ανθρωπολογίας και των «πολιτισμικών σπουδών», απόρροια των οσμώσεων, διασταυρώσεων, πολιτισμικών ανταλλαγών που συνθέτουν τη μικτή ανθρωπογεωγραφία και την πολυπολιτισμική φυσιογνωμία του «παγκόσμιου χωριού».

Αλλά το ενδιαφέρον των υπερρεαλιστών για τις πρωτόγονες κοινωνίες και τα συμβολικά τους συστήματα μας επιτρέπει ακόμη, περισσότερο από ό,τι το όνειρο ή το ασυνείδητο –προνομακές εκφάνσεις της υπερρεαλιστικής ουτοπίας–, να αντιληφθούμε ότι το πεδίο αναφοράς, άρα και το βεληνεκές της υπερρεαλιστικής ουτοπίας, δεν είναι η ατομικότητα (η ατομική ονειροπόληση, η ατομική ψυχή) αλλά η

συλλογικότητα (το «κοινό βάθος ψυχής»).¹⁹ Με άλλα λόγια: για να κατανοήσουμε έννοιες-κλειδιά της υπερρεαλιστικής θεωρίας όπως η υπερ-πραγματικότητα, η ποιητική νοημοσύνη, αυτή τούτη η καταβύθιση στο [συλλογικό] ασυνείδητο, περισσότερο από τον Φρόντ χρειαζόμαστε τον Γιουνγκ. Αυτή η ανάγνωση, σε τελευταία ανάλυση, θα μας επιτρέψει να αντιληφθούμε στις πλήρεις διαστάσεις του το χειραφετητικό αίτημα του υπερρεαλισμού για την απελευθέρωση του «καθολικού» ανθρώπου, και να αποφύγουμε γνωστές παρεξηγήσεις της κριτικής που σχετίζονται με τα ζητήματα αυτά.²⁰

Εν κατακλείδι θα λέγαμε ότι, από τη σημερινή σκοπιά, ο υπερρεαλισμός φαίνεται πως δεν άνησε ματαιώς, καθώς άνοιξε τον δρόμο, και ως ένα βαθμό προκαθόρισε το στίγμα για πολλές από τις τάσεις της σύγχρονης κουλτούρας, σκέψης και ζωής, όπως τις επισημάναμε προηγουμένως. Βεβαίως, ο υπερρεαλισμός άντεξε περισσότερο από αυτά καθ'αυτά τα έργα του. Η αντοχή του στον χρόνο έγκειται στη λανθάνουσα όσο και απaráγραφτη επιρροή που άσκησε ως *στοιχείο* της κατοπινής τέχνης (ο υπερρεαλισμός στην ποίηση, τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο) και ως γενικό – ειρωνικό, αναρχικό, ελευθέριο– πνεύμα παρά σε αυτή τούτη την ειδική παραγωγή του ως *σχολής*, η οποία ήταν μάλλον περιορισμένη και εξεμέτρησε το ζην σύντομα (τα ακραιφνώς υπερρεαλιστικά έργα στην ποίηση, στον κινηματογράφο, στη ζωγραφική είναι, συγκριτικά, λίγα και ανήκουν στην περιφέρεια του «κανόνα» της παγκόσμιας τέχνης). Η παρατήρηση αυτή σχετικοποιείται αν την δούμε σε συνάρτηση με συγκεκριμένες τέχνες: στην περίπτωση του κινηματογράφου ισχύει (περισσότερο στον ευρωπαϊκό, λιγότερο στον αμερικάνικο, όπως είπαμε)· μετριάζεται στην ποίηση (η υπερρεαλιστική ποίηση στην ακραιφνή «ορθόδοξη» εκδοχή της δεν κράτησε πολύ, όπως γνωρίζουμε από την ελληνική περίπτωση, αλλά υπερρεαλιστικά στοιχεία στην ποίηση διαβιούν αφομοιωμένα, από άποψη μορφής, τεχνικής και περιεχομένου, σε έργα όχι μόνο απευθείας «επιγόνων» των υπερρεαλιστών, όπως ο Σαχτούρης, ο Παπαδίτσας, ο Ν. Βαλαωρίτης κ.ά., αλλά και σε δημιουργούς που, καιίτοι δεν ακολουθούν τον τύπο, έχουν ωστόσο αφομοιώσει το πνεύμα της υπερρεαλιστικής «αποδόμησης»: η Δημουλά, ας πούμε, αλλά και νεότεροι ποιητές της «γενιάς» του '70 και εντεύθεν)· στην περίπτωση δε των εικαστικών τεχνών, κυρίως της

¹⁹ Κατά τον Μπρετόν, όσο πιο βαθιά είναι η διείσδυσή μας στο πηγάδι του εαυτού μας, τόσο πλησιέστερα βρισκόμαστε στην περιοχή του μύθου που μας ενώνει, στον χώρο των συναισθημάτων και επιθυμιών που είναι κοινές για όλους τους ανθρώπους, δηλαδή στον χώρο εκείνο όπου το ατομικό εγώ «ανοίγεται» και μετατρέπεται σε συλλογικό είναι, στη βάση της ενότητας του βάθους της ψυχής: «ο ποιητής είναι κιόλας όλοι οι άνθρωποι» (η φράση είναι του Octavio Paz, *Η αναζήτηση της αρχής. Δοκίμια για τον υπερρεαλισμό*, μτφρ. Μάγια Μαρία Ρούσου, 1983).

²⁰ Η «ποιητική νοημοσύνη», κατά τους υπερρεαλιστές, είναι ο αναγκαίος και επαρκής όρος για να υπάρξει επικοινωνία μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη (διαμέσου του έργου τέχνης), επικοινωνία η οποία πραγματοποιείται λόγω της ύπαρξης *κοινού βάθους ψυχής*. Η «καταβύθιση στο ασυνείδητο» συνιστά, επομένως, μια πράξη που δεν ακυρώνει αλλά αντίθετα βαθαίνει και κάνει αμεσότερη την επαφή δημιουργού – κοινού, γιατί θεμελιώνεται στα *κοινά σημεία* του ενδότερου εαυτού και εκφράζεται μέσω της *μόνης αληθινά κοινής γλώσσας* που είναι η γλώσσα των εικόνων, των επιθυμιών και των συναισθημάτων. Η «μαγεία» που προκύπτει από αυτή τη βαθύτερη επαφή και την αυθεντική γλώσσα, την ψυχική «κοινή», δεν σημαίνει ότι η υπερρεαλιστική ποίηση είναι «μια ποίηση τελετουργικής μορφής γεμάτη από σημαδιακές φράσεις και καβαλλιστικά σύμβολα [που επιστρέφει συνεχώς στον χώρο της μαγείας]» (Γ. Λυκιαρδόπουλος), αλλά ότι *μεταμορφώνει* τη συνήθη όψη των πραγμάτων, ή καλύτερα αναδεικνύει νέες όψεις και διαστάσεις της πραγματικότητας, μια «υπερ-πραγματικότητα» ακριβώς. Η υπερ-πραγματικότητα αυτή δεν είναι, φυσικά, εξωπραγματική (Αυγέρης) ή μεταφυσική (Παπατσώνης), αλλά νοείται ως μια «εδεμική» κατάσταση ύπαρξης -όπως στις αρχέγονες κοινωνίες, ή στο όνειρο, ή στην περιοχή του ασυνείδητου- όπου η φύση του ανθρώπου και η φύση των πραγμάτων βρίσκονται στην αυθεντική παρθενική τους μορφή. Αυτή είναι, θεωρούμε, η πεμπουσία της υπερρεαλιστικής «ουτοπίας».

ζωγραφικής, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε ότι τα έργα των υπερρεαλιστών (ιδίως του Dalí) κατέχουν περίοπτη θέση στον «κανόνα» αυτής της τέχνης, καταξιωμένα από κοινό, καλλιτέχνες και ειδικούς-τεχνοκριτικούς.

Όπως και νά 'χει, η καθοριστική συμβολή του υπερρεαλισμού στην ιστορία των ιδεών και της τέχνης βρίσκεται αναμφίβολα στην οριακή ανατρεπτικότητα του: στο γεγονός, δηλαδή, ότι **κατέδειξε τα όρια** του συστήματος και ανέτρεψε την για αιώνες ισχύουσα έλλογη τάξη («αλληλουχία») των στοιχείων του. Φαίνεται, λοιπόν, πως ο υπερρεαλισμός ήρθε περισσότερο για να «αποδομήσει» το αν και τι έχτισε είναι συνάρτηση πολλών παραγόντων: όχι μόνο της δημιουργικής ικανότητας των καλλιτεχνών, αλλά και της «ποιητικής νοημοσύνης» του κοινού, όπως επίσης και του κρίσιμου διαμέσου: της κριτικής.

Ένα τελευταίο σχόλιο σε ό,τι αφορά το επαναστατικό «γενικό πνεύμα» του υπερρεαλισμού. Θα ήταν δύσκολο να υποστηρίξουμε ότι η επανάσταση που ευαγγελίστηκαν οι υπερρεαλιστές προτείνοντας μια τέχνη-του-ζην, προορισμένη για όλους τους ανθρώπους, που θα απελευθέρωνε *καθολικά* τον άνθρωπο από κάθε λογής (κοινωνικό, ηθικό, λογικό) καταναγκασμό, πέτυχε. Αυτές οι επαναστάσεις, όπως καλά το ξέρουμε, είναι μόνο για τα αντισυμβατικά πνεύματα που, καίτοι λίγα, βρίσκονται σε όλους τους καιρούς και τους τόπους.²¹ Κατά τα άλλα, στις υπάρχουσες τουλάχιστον συνθήκες κραταιού καπιταλισμού, όσο ο αστικός κόσμος και τα υποστυλώματά του -οικονομικά, κοινωνικά, ιδεολογικά, βιοπολιτικά- καλά κρατούν (και σε αυτό οι κομμουνιστές είχαν δίκιο), η προοπτική της συλλογικής καθολικής χειραφέτησης και το όραμα της «επαναμάγευσης» του κόσμου με τον τρόπο που τα οραματίστηκε το κίνημα του υπερρεαλισμού παραμένει μια ουτοπία...

γραφή: άνοιξη 2008

© Αφροδίτη Αθανασοπούλου

²¹ Ας σημειωθεί ότι σε ένα τέτοιο υπερχρονικό και υπερτοπικό πλαίσιο ορίζει, ο Ελύτης τουλάχιστον, το «γενικό πνεύμα» του υπερρεαλισμού: ως μια «νοοτροπία που υπήρχε και πριν τον ονοματισμό της και που θα υπάρχει και μετά πάντοτε [...] για να χαρακτηρίζει ωρισμένο τρόπο του “σκέπτεσθαι” και του “αισθάνεσθαι”» (βλ. «Απολογισμός και Νέο ξεκίνημα», *Ηριδανός*, τχ. 4, 1976, 126).