

## βιβλιο-συγκρίσεις

**Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας, Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raoul Ubac*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σελ. 425.**

Ο Δημήτρης Τσατσούλης διδάσκει Σημειωτική του Θεάτρου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και το γνωστικό αντικείμενό του είναι οι σημειολογικές και κοινωνιολογικές παράμετροι της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Στον παρόντα τόμο προσεγγίζει μέσα από ένα κοινωνιο-σημειωτικό θεωρητικό μοντέλο την υπερρεαλιστική φωτογραφία. Η φωτογραφική εικόνα αντιμετωπίζεται ως κείμενο («φωτο-γραφία»), στις διακειμενικές διασυνδέσεις της με θεωρητικά, λογοτεχνικά και εικαστικά (κυρίως φωτογραφικά) υπερρεαλιστικά έργα, με τη θεματοποιημένη τεχνική και το κοινωνικό περικείμενο. Η μελέτη οργανώνεται με άξονα τις φωτογραφίες του μάλλον σκιώδους αλλά σημαντικού Βέλγου υπερρεαλιστή φωτογράφου Raoul Ubac, οι οποίες είναι αντιπροσωπευτικές των υπερρεαλιστικών αναζητήσεων στη δεκαετία του 1930, γύρω από τη σχέση συνείδησης και ασυνειδήτου, πραγματικό-

τητας και αναπαράστασης, προσωπικού και κοινωνικού στοιχείου.

Η χριστεβική έννοια της διακειμενικότητας χρησιμεύει για να προσδιορισθεί η δυναμική επικοινωνιακή σχέση που υπερβαίνει τα όρια του κειμένου (της φωτο-γραφής) και επικαλείται ιδεολογικο-κοινωνικούς παράγοντες, τόσο για τη διαμόρφωση όσο και για την πρόσληψή του. Όπως όμως είναι γνωστό, η διακειμενικότητα της Julia Kristeva δεν συγκροτείται σε μια θεωρία ανάγνωσης και ερμηνείας των κειμένων· προφανώς αντιμετωπίζοντας το μεθοδολογικό αδιέξοδο, ο συγγραφέας δανείζεται τον ορισμό της σημειωτικής από τον Umberto Eco και στηρίζεται στη σημειωτική θεωρία του Charles Sanders Peirce για την τριχοτόμηση του σημείου σε δείκτη, εικόνα και σύμβολο. Ένα από τα μεγάλα πλεονεκτήματα του βιβλίου, άλλωστε, είναι ο γόνιμος διάλογος με θεωρητικούς της φωτογραφίας, όπως ο Roland Barthes και η Rosalind Krauss, καθώς και η αξιοποίηση στοιχείων από την κοινωνιολογία της τέχνης. Με την επιλογή του τίτλου επιχειρείται η αποκατάσταση του όρου σουρρεαλισμός, ο οποίος, ωστόσο, τείνει να αναδειχθεί στην ελληνική σε έναν λειτουργικό και πλούσιο σε υπονοή-

ματα νεολογισμό (για να δηλωθεί κάτι το παράδοξο, αλλόκοτο ή εξωφρενικό). Οπωσδήποτε, δεν υφίσταται πιθανότητα σύγχυσης του καθιερωμένου όρου υπερρεαλισμός (που μαρτυρείται από το 1924) με έναν όρο από τη σύγχρονη κοινωνική σημειολογία, όπως η υπερ-πραγματικότητα (*hyper-réalité*) του Jean Baudrillard, ενώ ο όρος φωτορεαλισμός έχει επικρατήσει για το εικαστικό κίνημα (*photorealism* ή *hyper-realism*) που εμφανίστηκε στην Αμερική στην περίοδο 1965-1970.

Στο πρώτο από τα δύο μέρη της μελέτης εξετάζεται η «Φωτογραφική γλώσσα της σουρρεαλιστικής τέχνης»: αφενός, η φύση της φωτογραφίας στη σχέση της με την πραγματικότητα και η φύση της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας σε σχέση με τον υπερρεαλισμό. Παρουσιάζονται, αφετέρου, υπερρεαλιστικές θεωρητικές αρχές, τεχνικές καινοτομίες και υφολογικές ιδιαιτερότητες, ώστε να αναφανεί ο τρόπος κατά τον οποίο η υπερρεαλιστική φωτογραφία τίθεται στην υπηρεσία της υπερρεαλιστικής ιδεολογίας και αισθητικής. Στο δεύτερο μέρος, «Η σουρρεαλιστική γραφή της φωτογραφικής εικόνας», η υπερρεαλιστική φωτογραφία τοποθετείται στο αισθητικό και ιδεολογικο-κοινωνικό πλαίσιο που την καθόρισε ως τέχνη.

Όπως εξηγεί ο Τσατσούλης, η αισθητική μας εξαρτάται από αισθητικούς κανόνες ήδη διαμορφωμένους και κοινωνικά ελεγχόμενους, ενώ η παραγωγή αυθεντικών εικόνων στην τέχνη είναι ανέφικτη. Η ραγδαία εξέλιξη των τεχνικών μέσων που χρησιμοποιούνται στη φωτογραφία και η αναγνώριση της υποκειμενικής οπτικής του φωτογράφου, που εκφράζει ένα ορισμένο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον, συντέλεσαν στην

απαγκίστρωσή της από τον, εγγενή για πολλούς, ρόλο του φωτογραφικού αναλόγου. Η φωτογραφία υποκαθιστά την πραγματικότητα και, συνεπώς, την καταλύει, ακυρώνοντας συγχρόνως και τον θάνατο. Μαζί με τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, συνέβαλε στη δημιουργία ενός νέου είδους γραφής και αντίληψης της πραγματικότητας: το μήνυμά της δεν αποτελεί απλή αυτοαναφορικότητα αλλά είναι καταχωρισμένο σε μια συμβατική ή αντισυμβατική κανονικοποίηση. Για να γίνει αντιληπτό, επομένως, πρέπει ο θεατής να προστρέξει σε έναν κώδικα για την ανάγνωσή της. Η υπερρεαλιστική φωτογραφία εγγράφει στην εικόνα της την υπερπραγματικότητα και την ίδια τη γραφή (τη διαμόρφωση και κωδικοποίηση της πραγματικότητας). Η επανάσταση που επέφερε στην ιστορία της τέχνης οφείλεται στο γεγονός πως δεν υποκρύπτει αλλά προβάλλει τις τεχνικές, τον μηχανισμό της παραγωγής της.

Ο André Breton έδινε προτεραιότητα στην αυτόματη γραφή γιατί, όπως πίστευε, απελευθερώνει τις λέξεις από το αντικείμενο αναφοράς τους. Ο διαμεσολαβητής για την αποδέσμευση ή αποσημειοποίηση αυτή είναι το ασυνείδητο, ενώ παρεμβαίνει στη διαδικασία και η συνείδηση, σε κάποιο βαθμό και με ορισμένο τρόπο: αυτή είναι η έννοια της διηρημένης συνείδησης του καλλιτέχνη. Το αντικειμενικό τυχαίο (ή σύμπτωση) επιτελεί την αντίστροφη λειτουργία, δηλαδή την επανασημειοποίηση της αποσημειωμένης σκέψης και γλώσσας, την αποκατάσταση της επικοινωνίας με την πραγματικότητα, πάνω σε νέες βάσεις. Έτσι, οι φωτογραφίες του Jacques-André Boiffard για τη *Νάντια* δεν είναι πια κοινότητες, αλλά επα-

νασημειοδοτούνται όταν ενταχθούν στο κείμενο· όπως υποστηρίζει ο Τσατσούλης, δεν αναφέρονται στη ζωή της Νάντιας, αλλά εντάσσονται στην αφήγηση, εξυπηρετούν δηλαδή τον συγγραφέα-αφηγητή, ο οποίος είχε «βιώσει» τις τοποθεσίες των φωτογραφιών, χωρίς να τις έχει δει: αυτό είναι ένα παράδειγμα για τη θεωρία της σύμπτωσης, που παραπέμπει στην πλατωνική θεωρία της ανάμνησης. Είναι προφανές πως δεν είναι δυνατό να μιλήσουμε για εικονογράφηση, με την παραδοσιακή έννοια. Σύμφωνα με τον Τσατσούλη, η υπερρεαλιστική φωτογραφία δείχνει τον τρόπο που λειτουργεί η διπλή συνείδηση του φωτογράφου, «σκηνοθετώντας» (προεργασία) και/ή προκαλώντας (με μετεπεξεργασίες) τον μορφολογικό μετασχηματισμό της πραγματικότητας και τη μεταμόρφωσή της σε ένα νέο σημαίνον επικοινωνιακό και αισθητικό σύστημα. Βασική θέση αποτελεί η διαπίστωση πως τόσο οι ευθείες υπερρεαλιστικές φωτογραφίες όσο κι εκείνες που έχουν υποστεί φωτοχημική ή τεχνική επεξεργασία διαθέτουν την τριπλή σημειωτική λειτουργία του δείκτη, του συμβόλου και της εικόνας.

Από τη φύση της η φωτογραφία είναι σε θέση να καταγράψει και τις τρεις ιδιότητες που αποδίδει στη σπασμωδική ομορφιά ο Breton, το εκρηκτικό-σταθερό, το μαγικό-περιστασιακό και το ερωτικό-θολό. Παράδειγμα αποτελεί η *Νεφελώδης* του Ubac, κατά τον συγγραφέα, μία από τις επιτυχεστέρες εφαρμογές του αυτοματισμού. Ο Ubac αναζήτησε στη φωτογραφία τον χώρο που καταλαμβάνει το ασυνήθιστο μέσα στην πραγματικότητα· είναι ενδεικτικό πως οι τεχνικές που επινόησε (το κάψιμο και τα απολιθώματα είναι οι δύο κύριες

και πιο εντυπωσιακές) απαιτούν επέμβαση πάνω στο υλικό της φωτογραφίας, δίνοντας την εντύπωση του ανάγλυφου, δηλαδή, μιας τρίτης διάστασης ή πραγματικότητας. Συμπληρωματική της σπασμωδικής ομορφιάς είναι η ιδέα της βρώσιμης ομορφιάς, την οποία ο υπερρεαλισμός οφείλει στον Salvador Dalí. Επιλέγοντας από το έργο του Ubac το *Μανεκέν*, ο Τσατσούλης προβαίνει σε μια σειρά επισημάνσεων, αντλώντας από τις υπερρεαλιστικές θεωρίες για τη μίμηση και τον θάνατο, τη βρώση και την κατοχή, τη σκέψη, τη μνήμη και τη μεταμόρφωση. Την αισθητική του υπερρεαλιστικού άμορφου επεξεργάστηκαν οι George Bataille, Roger Caillois και Dalí, με στόχο να απελευθεώσουν τον υπερρεαλισμό από την παθητικότητα του αυτοματισμού. Στη μελέτη σχολιάζεται το παράδειγμα του *Μινώταυρου*, του Άλλου, που τίθεται υπό περιορισμό εξαιτίας της διαφορετικότητάς του, γιατί υπερβαίνει τα όρια του κοινωνικά αποδεκτού, προσδιορισμένα με βάση την ομοιότητα. Ο μύθος συνδέεται με τις υπερρεαλιστικές μεταμορφώσεις του καθρέφτη και τη μετάπτωση του ανθρώπινου σώματος στο ζώδες, καθώς και με την αναδιοργάνωση του χώρου και την ανατροπή της αίσθησης του χρόνου στο έργο του Ubac.

Τυπικά, εξηγεί ο Τσατσούλης, η φωτογραφική απόκτηση συνεπάγεται μια σχέση εγκλεισμού - αποκλεισμού ανάμεσα στην αναπαραστάσιμη πραγματικότητα (που περιλαμβάνεται εντός του φωτογραφικού πλαισίου) και τη μη-αναπαραστάσιμη πραγματικότητα (που μένει εκτός πλαισίου), αφού συνδέονται μεταξύ τους με χωρική συνάφεια, αλλά μια χρονική τομή αποκλείει τον συγχρωτισμό τους. Προσπάθειες του Ubac να αντισταθεί στον κοινωνι-

κά συμβατοποιημένο, ορθολογικό τετραγωνισμό του πλαισίου βασίζονται συχνά στην τεχνική της εκφώτισης (*Το αυγό, Η σφαίρα με τις χίλιες σταγόνες*), που προσβάλλει τα περιγράμματα των αντικειμένων και προκαλεί την εντύπωση της ασάφειας στη μορφή και της διάχυσης στον χώρο. Στη φωτογραφία που φέρει τον τίτλο *Κάστρο* σκηνοθετείται ο αναδιπλασιασμός της πλαισίωσης, έτσι ώστε η εμβολή ενός χώρου μέσα σ' έναν άλλο έχει ως επακόλουθο την επανεπικέντρωση του βλέμματος στον εκτός οπτικού πεδίου χώρο. Όπως δείχνουν τέτοια παραδείγματα, η υπερρεαλιστική φωτογραφία δεν αντανακλά τον κόσμο της πραγματικότητας, αλλά εισάγει μέσα στο οπτικό πεδίο της την πραγματικότητα της εσωτερικής όρασης και της φαντασίας (του «ποιητικού αντι-χώρου», κατά την έκφραση του Uzac), διαμορφώνοντας μια νέα πραγματικότητα. Βασισμένος στο συμπέρασμα αυτό, ο Τσατσούλης διατείνεται πως η διάκριση του Barthes ανάμεσα στο εικονικό ή αναλογικό της πραγματικότητας μήνυμα της φωτογραφίας και το κωδικοποιημένο υφολογικά και πολιτισμικά μήνυμά της δεν ισχύει για την υπερρεαλιστική φωτογραφία, στην οποία τα δύο μηνύματα δεν μπορούν να αναγνωσθούν χωριστά το ένα από το άλλο. Άλλωστε, ανάμεσα στη φωτογραφία και το αντικείμενο αναφοράς παρεμβάλλεται το αντιληπτικό μοντέλο που ο θεατής έχει για το αντικείμενο (Eco): οι διαδικασίες σημείωσης και ανάγνωσης αδιάλειπτα διαφοροποιούνται πολιτισμικά και χωρο-χρονικά, αφού η ομοιότητα είναι πάντοτε ιστορικο-κοινωνικά προσδιορισμένη (Pierre Francastel).

Διαπιστώνεται ακόμη πως η αφομοίωση της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας από τη σύγχρονη μόδα και τη

διαφήμιση λαμβάνει χώρα στο επίπεδο της αισθητικής, ενώ απορρίπτεται η ιδεολογία μέσα από την οποία η υπερρεαλιστική φωτογραφία διαμορφώθηκε και έκφραση της οποίας υπήρξε. Η προσπάθεια να συμβατοποιηθεί η πρωτοποριακή τέχνη και, επομένως, να εξουδετερωθεί η επαναστατικότητα της, οφείλεται σ' έναν σύγχρονο νεοσυντηρητισμό. Η μετάλλαξη, αντιθέτως, του υπερρεαλισμού σε σύγχρονες μορφές αμφισβήτησης φέρει εμφανή ίχνη της δικής του ανατρεπτικότητας.

Η σύγκριση με το θέατρο, που επιχειρείται περιστασιακά, οδηγεί σε ορισμένες οξυδερκείς επισημάνσεις και ξαναθυμίζει τη διασταύρωση των μέσων που προγραμματικά επιδίωξαν οι υπερρεαλιστές: για τον ίδιο λόγο, μεγάλο ενδιαφέρον θα παρουσίαζαν επίσης κάποιες εκτενέστερες αναφορές στην τεχνική και υφολογική σύγκλιση της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας με τον υπερρεαλιστικό κινηματογράφο, θέμα άλλωστε ιδιαίτερα προσφιλές στους μελετητές του υπερρεαλισμού. Από συγκριτολογική σκοπιά, διερωτάται κανείς ποιοι υπήρξαν οι όροι και τα αποτελέσματα της πρόσληψης της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας από τους Έλληνες υπερρεαλιστές. Όπως λόγου χάρη είναι γνωστό, ο Ανδρέας Εμπειρικός ήταν φανατικός συλλέκτης φωτογραφιών και φωτογράφος ο ίδιος, ενώ ο Οδυσσέας Ελύτης επιδόθηκε με ιδιαίτερο ζήλο στο φωτοκολάζ.

Η παρούσα εργασία δεν ανταποκρίνεται απλώς στον στόχο της, την ουσιαστική συμβολή στη μελέτη της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας και, ειδικότερα, του έργου του Uzac. Παράλληλα, ανοίγει θεωρητικές διόδους προς άλλες μορφές της τέχνης του 20ού αιώνα και, παρουσιάζοντας τον σχετικό προβληματισμό των υπερρεα-

λιστών, εξηγεί αρκετούς από τους λόγους για τους οποίους η τέχνη οφείλει να κατέχει μία δυναμική θέση στη σύγχρονη κοινωνία. Το δύσκολο εγχείρημα του Τσατσούλη διασφάλισε πολύτιμα συμπεράσματα όχι μόνο για την κατανόηση του υπερρεαλισμού, μιας τέχνης συν-τελεσμένης, αλλά και για τη μεθοδική ανάγνωση ενός παρόντος υπό διαμόρφωση και την ανίχνευση ενός μέλλοντος που δείχνει να απειλείται.

Ελένα Κουτριάνου

Anastasia Daskarolis, *Die Wiedergeburt des Sophokles aus dem Geist des Humanismus. Studien zur Sophokles-Rezeption in Deutschland vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Tübingen (Niemeyer) 2000 (Frühe Neuzeit, τόμ. 55), σελ. 394.

Η μονογραφία αυτή αποτελεί διευρυμένη μορφή της διδακτορικής διατριβής της συγγραφέως, η οποία έγινε δεκτή από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης το 1993. Παρουσιάζει για πρώτη φορά εποπτικά και διεξοδικά τη σχετικά περιορισμένη σε σχέση με τον Ευριπίδη, αλλά αρκετά ικανοποιητική σε σχέση με τον Αισχύλο, πρόσληψη του Σοφοκλή από το γερμανικό ανθρωπισμό —ιδιαίτερα των αρχών του 16ου έως τα μέσα του 17ου αιώνα—, πρόσληψη η οποία υπαγορεύεται κατά ένα μεγάλο μέρος από τα φιλολογικά, ρητορικά και ηθοπλαστικά ενδιαφέροντα των κυρίων εκπροσώπων του. Η συγγραφέας διακρίνει τρία στάδια στην πρόσληψη του Σοφοκλή από το γερμανικό ανθρωπισμό και, με βάση αυτήν τη σταδιοποίηση, διαρθρώνει τη μελέτη της σε τρία μέρη.

Στο πρώτο μέρος καταδεικνύεται

ότι η σπουδή του Σοφοκλή από τους πρώιμους ανθρωπιστές συντελεί στη σταδιακή απομάκρυνσή τους από τον σχολαστικισμό. Ειδικότερα, εκτίθεται η σημασία του Σοφοκλή αφενός στη δημιουργία του χριστιανικού ανθρωπισμού μέσα από το παράδειγμα του J. Reuchlin, ο οποίος ανάγει ηθικοθρησκευτικές διδαχές του Σοφοκλή σε αντίστοιχα χριστιανικά ιδεώδη, αφετέρου στην πρακτική φιλοσοφία όπως την αντιλαμβάνεται ο U. v. Hutten. Πολύ διεξοδικότερα συζητείται ο τορισμός του ηθικοπαιδαγωγικού χαρακτήρα του έργου του Σοφοκλή από τον Έρασμο, καθώς και του θεατρικού-ρητορικού από τον Μελάγχθωνα.

Αντικείμενο του δεύτερου μέρους της μελέτης είναι η σημασία του Σοφοκλή στη θεωρία της ποίησης ανάμεσα στον ανθρωπισμό και το μπαρόκ. Εδώ η συγγραφέας επιχειρεί να καταδείξει, κυρίως στα παραδείγματα των Th. Rhodius και M. Virdung, ότι το αρχικό στοιχείο πρόσληψης από την ποιητική του πρώιμου γερμανικού ανθρωπισμού αποτελεί επιλεκτικά η υφολογική δομή στο έργο του Σοφοκλή, όταν αυτή ανταποκρίνεται στις προσδοκίες της παραδοσιακής ρητορικής θεωρίας και πράξης. Κατόπιν η συγγραφέας παρακολουθεί τη σταδιακά αυξανόμενη θετική αξιολόγηση του Σοφοκλή και ως δραματουργού, κυρίως στα παραδείγματα των J. Micyllus, G. Fabricius, J. C. Scaliger και M. v. Hessen. Τέλος, παρουσιάζεται η εδραίωση του Σοφοκλή ως αυθεντικού κλασικού δραματουργού στην ποιητική των Ιησουιτών κατά τον ύστερο ανθρωπισμό.

Στο τρίτο και ιδιαίτερα ενδιαφέρον μέρος της μελέτης η συγγραφέας παρουσιάζει με εύστοχα παραδείγματα

τη γόνιμη πρόσληψη του δραματικού υλικού του Σοφοκλή από εκπροσώπους τού μετά τη Μεταρρύθμιση ανθρωπισμού. Έτσι, περιγράφεται ο μετασχηματισμός του μυθολογικού υλικού του Οιδίποδα σε χριστιανικό επίπεδο από τον δραματουργό W. Waldung, καθώς και του μυθολογικού υλικού του Αίαντα σε επίπεδο ηθικής και αισθητικής πρόσληψης από τους Th. Naogeorg και J. Scaliger αντίστοιχα. Ωστόσο, μόνο ο M. Opitz, κατά τη συγγραφέα, προσεγγίζει —κυρίως με την *Αντιγόνη* του— στον ύψιστο βαθμό τα ανθρωπιστικά ιδεώδη του Σοφοκλή.

Η μελέτη καταλήγει με μια αδρή — αλλά πολύτιμη για την ολοκλήρωση του υπό πραγμάτευση θέματος— σκιαγράφηση της πορείας που ακολουθεί η πρόσληψη του Σοφοκλή στην ποιητική του 17ου αιώνα στη Γερμανία.

Η μονογραφία, κινούμενη στα παραδοσιακά πεδία της συγκριτικής γραμματολογίας, επιλέγει ελάχιστα διερευνημένα θεματικά πλαίσια, και ως εκ τούτου αποτελεί ευπρόσδεκτο πόνημα για τη σχετική έρευνα. Ο πλούτος και η εποπτικότητα του βιβλιογραφικού υλικού, η συστηματική παράθεση αλλά και ο εποικοδομητικός σχολιασμός των σχετικών αποσπασμάτων ικανοποιούν και τις πιο εξειδικευμένες ανάγκες κάθε ερευνητή. Άλλωστε, παρά το γεγονός ότι η μελέτη απευθύνεται σε φιλόλογους με βαθιά γνώση τόσο της κλασικής ελληνικής και λατινικής ποιητικής παράδοσης όσο και του γερμανικού ανθρωπισμού, η συνεπής παράθεση της μετάφρασης των λατινικών κειμένων συμβάλλει στην ταχύτερη και απρόσκοπτη ανάγνωση της μελέτης. Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να κάνει κανείς στις εκτενέστετες σημειώσεις, οι οποίες δεν

περιορίζονται στην ούτως ή άλλως πλούσια παράθεση της σχετικής βιβλιογραφίας, αλλά σε πολλά σημεία προσφέρουν και μια διαλεκτική κριτική των υπό συζήτηση θέσεων. Βεβαίως, ο απαιτητικός αναγνώστης της μονογραφίας ευχαρίστως θα έβλεπε μια εκτενέστερη γενική εισαγωγή, μια ποικιλία στη μεθοδολογική διάταξη των κεφαλαίων, καθώς και μια ειδικότερη αναγωγή των συμπερασμάτων κάθε κεφαλαίου σε ευρύτερα επίπεδα της ιστορίας των ιδεών της υπό πραγμάτευση εποχής. Ωστόσο, οι παρατηρήσεις αυτές ουδόλως επισκιάζουν τη σημασία της μονογραφίας ως πολύτιμου εγχειρίδιου για τη σχετική έρευνα.

Ιωάννα Οικονόμου-Αγοραστου

Γιάννης Η. Ιωάννου, *Χωροχρονικά στην ποίηση*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Δοκίμιο, Αθήνα 2000, σελ. 134.

Σπάνια ένας τίτλος μελέτης θα μπορούσε να είναι πιο αντιπροσωπευτικός των περιεχομένων του: Το *Χωροχρονικά στην Ποίηση* ανακοινώνει ένα ταξίδι μέσα στο χώρο και τον χρόνο στην ποίηση κατά τον 20ό αιώνα (1870-1970), δηλαδή γύρω από τις μείζονες παραδοσιακές συντεταγμένες κάθε λογοτεχνίας, και ταυτόχρονα παρουσιάζει τη νέα διαπλοκή ανάμεσα στην επιστήμη και την ποίηση. Για την καλύτερη κατανόηση της πρωτότυπης προοπτικής της μελέτης αυτής ως υπενθυμίσουμε την κατάσταση της σύγχρονης φυσικής σε σχέση με τη λογοτεχνία.

«Η επιστημονική εμπειρία του εικοστού αιώνα περνάει μέσα στην ποίηση»<sup>1</sup>

Από μακροσκοπική άποψη, η περίοδος της μετάβασης από τον 19ο στον

20ό αιώνα καθίσταται μάρτυρας της δεύτερης μεγάλης επανάστασης, των προσλαμβανουσών παραστάσεων από την εποχή του ηλιοκεντρισμού του Κοπέρνικου. Πρόκειται για την ανάπτυξη της φυσικής της σχετικότητας, η οποία από τη μία δημιουργεί ένα νέο χωροχρονικό πλαίσιο και από την άλλη αποδέχεται τη σύμπτωση πολλών ταυτόχρονων παρατηρήσεων, έστω κι αν αυτές είναι αντιφατικές.

Για τον Albert Einstein, στον οποίο ο Γιάννης Η. Ιωάννου αναφέρεται σε σχέση με τον υπερρεαλισμό και τον Ελύτη (σελ. 60), ο χώρος και ο χρόνος εξαρτώνται από την ταχύτητα (ειδική σχετικότητα), ενώ η βαρύτητα εξυπακούει την καμπυλότητα του σύμπαντος (γενική σχετικότητα). Καθιερώνεται έτσι η άποψη ότι ο χρόνος καμπυλώνει το χώρο, ότι ο χρόνος στρεβλώνεται. Ο απόλυτος χώρος και χρόνο του Νεύτωνα είναι πια ξεπερασμένος.

Από μια μικροσκοπική άποψη, γινόμαστε μάρτυρες της φυσικής υπέρβασης της ελάχιστης μέχρι τότε ενότητας της ύλης, του α-τόμου, του οποίου η διάσπαση διανοίγει νέους ορίζοντες στη σκέψη. Και εδώ επίσης, με τρόπο γλαφυρό, ο Γιάννης Η. Ιωάννου εγκαθιδρύει τη σχέση ανάμεσα στη διάσπαση της στιγμής, της παραδοσιακής ελάχιστης διάρκειας του χρόνου, και στη διάσπαση της ύλης (σελ. 57).

Για να ανταποκριθούν στη νέα αυτή πρόκληση, η λογοτεχνία και οι τέχνες γενικότερα αναζητούν νέες μορφές έκφρασης. Έτσι, από τη μια ο χώρος και ο χρόνος υποτάσσονται πλέον σε κάθε μορφής παραμορφώσεις, άποψη για την οποία ο κυβισμός

αποτελεί το πιο κτυπητό παράδειγμα: Επιχειρεί να αναπαραστήσει πολλαπλές και συγχρονικές απόψεις για ένα και μοναδικό αντικείμενο, οι οποίες όμως είναι για τον παρατηρητή εξίσου αληθείς. Από την άλλη, η λογοτεχνία και προπαντός η ποίηση, όπως καθαρά αποδεικνύει ο Γιάννης Η. Ιωάννου, επιχειρεί με τη σειρά της να εκφράσει τον καινούριο μονισμό της φυσικής. Για ποιο πράγμα μιλάμε όμως ακριβώς;

Ενώ ολόκληρη η ευρωπαϊκή σκέψη χαρακτηριζόταν μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα από τον αριστοτελικό δυϊσμό (διάκριση ανάμεσα στο φυσικό και το μετα-φυσικό), η φυσική της σχετικότητας οικειοποιείται την προσέγγιση των προσωκρατικών φυσιοκρατών, οι οποίοι αναζητούσαν μια θεμελιακή αρχή, έναν ενιαίο νόμο που να ερμηνεύει το σύνολο των φαινομένων. Αναφορικά με τη νεότερη και σύγχρονη ποίηση, αυτή η σφαιρική ολιστική αντίληψη του κόσμου αντανακλάται μέσα στην αντίληψη που αυτή υιοθετεί για την έμπνευση (που ο Γιάννης Η. Ιωάννου αναπτύσσει στο τέταρτο κεφάλαιο),<sup>2</sup> και στον «νέο ανθρωπισμό» (στον οποίο ο συγγραφέας αφιερώνει το σύνολο του πέμπτου και τελευταίου κεφαλαίου του δοκιμίου 3).

#### Το καινούριο ταξίδι του αναγνώστη

Το ίδιο το δοκίμιο εμφανίζεται ως ένα ταξίδι μέσα στην ποίηση: τα κεφάλαιά του, μη αριθμημένα ως να μην τους ταίριαζε να υποταχθούν στη σφραγίδα μιας απαρχαιωμένης χρονικής γραμμικότητας, δεν ορίζουν έναν αφετηριακό χώρο ή χρόνο, αλλά έναν ποιητή. Το πρώτο κεφάλαιο λοιπόν τιτλοφορείται «Αρχίζοντας από τον

Mallarmé». Ο ποιητής αυτός, που κατά κοινή ομολογία σημαδεύει την απαρχή του μοντερνισμού, είναι επίσης ένας από τους πιο ερμητικούς των γαλλικών γραμμάτων. Όμως άξιο επαίνου είναι το γεγονός ότι ο συγγραφέας προσφέρει μερικές ξεκάθαρους απαντήσεις σε σχέση με την πολυπλοκότητα και τον ερμητισμό του Mallarmé. Εξηγεί μεθοδικά με ποιον τρόπο ο Mallarmé «στόχευε στην απαλλαγή του κειμένου από τη χρηστική του διάσταση» (σελ. 22), πώς η ποίηση κηρύσσει τον πόλεμο ενάντια στην εργαλειώδη χρήση της γλώσσας, πώς το δυσνόητο μετατρέπεται σε προϋπόθεση για τη διαύγεια. Τέλος, διασαφηνίζονται το είδος και το επίπεδο των επιδράσεων του Mallarmé στην ποιητική του Ελύτη.

Το δεύτερο κεφάλαιο —κι αυτό δεν μας εκπλήττει— φέρει τον τίτλο «Ταξίδι μέσα στον χρόνο». Ήδη με την προμετωπίδα, ειλημμένη από τον Μικρό Ναυτίλο του Ελύτη («Κάποτε νιώθω να 'μαι τόσο πολλοί που χάνομαι»), ο συγγραφέας μάς προσκαλεί να επανεύρουμε μέσα στην ποίηση μιαν άλλη συνέπεια των προσλαμβανουσών της σχετικότητας: τη συνύπαρξη διαφορετικών αλλά εξίσου έγκυρων απόψεων ενός αντικειμένου, γεγονός που πολλαπλασιάζει επίσης τις όψεις του «εγώ» έτσι ώστε ο ποιητής να υποχρεώνεται να επανασυγκροτεί αυτό το καλειδοσκοπικό «εγώ».

Ο σκοπός του νέου ανθρωπισμού έγκειται ακριβώς στην επανασύνθεση μιας κατατεμαχισμένης συνολικότητας που απορρέει από τον ολιστικό προσανατολισμό της νέας φυσικής. Το θέμα του αποδιαρθρωμένου χρόνου στον Ελύτη εξετάζεται ταυτόχρο-

να ως μια νέα υποκειμενική έννοια (φέρει στο μυαλό μας βέβαια τη μεγάλη επίδραση του Bergson, έστω κι αν αυτός δεν κατονομάζεται), αλλά και ως θρίαμβος της διαστελλόμενης στιγμής πάνω στον χρόνο που μας καταδικάζει: «Αυτή η ενεστωτικοποιημένη ποιητική στιγμή» μας λέει ο συγγραφέας «είναι, τελικά, η μόνη προσιτή αιωνιότητα».

Στο επόμενο κεφάλαιο, πάντοτε υπό το πρίσμα του ταξιδιού, ο Γιάννης Η. Ιωάννου διερευνά την ενδεχόμενη σχέση ανάμεσα στον Ελύτη και δύο κορυφαίους Γάλλους κριτικούς (Gaston Bachelard, Georges Poulet), για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι πρόκειται μάλλον για συγγένεια: οι έντονες ομοιότητες στο θέμα της αντίληψης του χρόνου, στην αρχή τουλάχιστον δεν οφείλονται τόσο σε ευεργετικές αναγνώσεις αλλά μάλλον στην περιφρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής, από τον Μεσοπόλεμο και εντεύθεν. Πρόκειται λοιπόν για «Παράλληλες πορείες» όπως υποδεικνύει ο τίτλος του κεφαλαίου. Τίποτε ωστόσο δεν αποκλείει την πιθανότητα, σημειώνει ο Γιάννης Η. Ιωάννου, ο Ελύτης «να έχει εν μέρει ενισχυθεί» (σελ. 69) από τις αναζητήσεις αυτές.

Στο κεφάλαιο «Η αιωνιότητα της στιγμής», ο συγγραφέας μάς μπει σ' έναν νέο τύπο ταξιδιού, σε χώρους άπειρους και αιώνιους: δεν πρόκειται πλέον για κοσμικές διαπλανητικές πτήσεις όπως εκείνες στη λογοτεχνία της εποχής του Νεύτωνα, ούτε έστω για διαγαλαξιακές εμπειρίες όπως εκείνες που ενέπνευσαν στα τέλη του 19ου αιώνα τα εκλαίκευμένα έργα αστρονομίας του Camille Flammarion. Πρόκειται για ποιητικά ταξίδια του ανθρώπου που ανθίσταται στον χρόνο



με διάφορους τρόπους: μυθοποίηση, θεματική της αιώνιας νιότης, ρομαντική επικέντρωση στον χρόνο, διαστολή του παρόντος, εισχώρηση στην καρδιά της στιγμής. Ποια εικόνα εκτός από αυτήν της αστραπής, που τόσο αγάπησαν ο Ηράκλειτος, ο Char και ο Ελύτης, είναι σε θέση να αποδώσει καλύτερα αυτήν τη βουτιά μέσα στην κάθετη χρονικότητα; Για να τεκμηριώσει τη θέση του, ο Γιάννης Η. Ιωάννου παραθέτει εύστοχα τον στίχο του Char «Η αστραπή για μένα διαρκεί» (σελ. 87).

Ο συγγραφέας μάς οδηγεί σ' ένα τελευταίο μυστηριώδες και εντελώς διαφορετικό αυτήν τη φορά ταξίδι: στην «ξαφνική φώτιση» του ποιητή, που οδηγεί στην έμπνευση. Επεξηγεί ακόμα τον μονιστικό χαρακτήρα της έμπνευσης σε αντίθεση με τον μεταφυσικής προέλευσης «ενθουσιασμό» που ίσχυε από τους ομηρικούς χρόνους μέχρι τον 19ο αιώνα. Χωρίς να προσχωρεί στον υλισμό του Sartre στο θέμα αυτό, που σ' ό,τι αφορά το φαινόμενο της δημιουργίας δεν αποδέχεται παρά μόνο την τεχνική επεξεργασία και τη δουλειά, ο Ιωάννου αποδέχεται την ύπαρξη ενός εμπνευσμένου πυρήνα (σελ. 98), που προσεγγίζει με λεπτομέρεια καταδεικνύοντας ότι τα διάφορα στάδια της

δημιουργίας ενός ποιήματος στηρίζονται πάνω σ' αυτόν τον θεμελιακό άξονα.

Ένα τέτοιο ταξίδι δεν μπορούσε παρά να οδηγήσει σε μια προσπάθεια διατύπωσης μιας ηθικής. Ο Γιάννης Η. Ιωάννου, δεκτικός στον νέο ανθρωπισμό των Γάλλων και Ελλήνων ποιητών του 20ού αιώνα, επιχειρεί να διασαφηνίσει τον ρόλο του υπερρεαλιστικού ή εκστατικού φαντασιακού στη διαδικασία διαμόρφωσης ενός νέου «πλανητικού» ανθρωπισμού σύμφωνα με τον όρο του Gilbert Durand, όπου το όνειρο, η φαντασία και η ψευδαίσθηση τίθενται στην υπηρεσία της προσπάθειας για ανοικοδόμηση μιας χαμένης συνολικότητας.

Αυτό το συχνά διακεκομμένο ταξίδι, όπως άλλωστε όλα τα ταξίδια, τεκμηριώνεται με ζωντανά παραδείγματα ειλημμένα από κορυφαία ποιητικά έργα, αλλά και από την καθημερινή ζωή και διατυπώνεται σε γλώσσα που ρέει, παρασύροντας τον αναγνώστη στην καρδιά της ποιητικής περιπέτειας του 20ού αιώνα, προτείνοντάς του ταυτόχρονα μια γοητευτική προοπτική: αυτήν που συνδέει την ποίηση με την ιστορία των προσλαμβανουσών παραστάσεων.

*Μαίη Σεχάμπ*

## Σημειώσεις

<sup>1</sup> σελ. 87.

<sup>2</sup> Κεφάλαιο «Η αιωνιότητα της στιγμής», υποενότητα β': Στιγμή και έμπνευση, σσ. 91-102.

<sup>3</sup> «Για έναν νέο ανθρωπισμό», σσ. 103-125.