

Η λειτουργία της ιεροποιημένης γυναίκας στο υπερρεαλιστικό πεδίο

Για τους υπερρεαλιστές, η λογοτεχνική εμπειρία αποκαλύπτεται ως εμπειρία βασικά ερωτική. Ο έρωτας αποβαίνει πηγή του λόγου και της ζωής. Χάριν της ερωτικής συνάντησης ξετυλίγονται οράματα για έναν άλλο κόσμο τέλειο και ειρηνικό, που προσεγγίζουν τις παραδεισιακές υποσχέσεις του χριστιανισμού. Έτσι, συναντάμε μια ολόκληρη σειρά από μεταφορές σχετικές με την ελπίδα της ευτυχίας και της παρηγορίας που προσφέρει ο έρωτας και η ύλη του, που είναι η γυναίκα. Ο έρωτας στα υπερρεαλιστικά κείμενα αποβαίνει μια νέα λατρεία που αρθρώνει την υπόσχεση ενός επί γης παραδείσου τον οποίο ο άνθρωπος θα κατακτήσει «από τη γυναίκα»¹, στην οποία οι υπερρεαλιστές βλέπουν «τη μεγάλη υπόσχεση»².

Το ερωτικό προσλαμβάνει έτσι ποιητική διάσταση, ώστε λέξεις και εικόνες να στηρίζουν αυτή την υπερρεαλιστική αντίληψη για το υποκείμενο που θα έρθει. Η όσμωση του έρωτα και της δημιουργίας είναι διαρκής στο υπερρεαλιστικό πεδίο και αποτελεί έναν από τους κρίκους της υπερρεαλιστικής σκέψης.

Η εξιδανίκευση, βασικό συστατικό της λογοτεχνίας κατά τον Φρόντ, εισχωρεί τόσο στα υπερρεαλιστικά κείμενα όσο και στον ερωτικό λόγο και την αναζήτηση του άλλου, του «ολικού αντικειμένου», δηλαδή του γυναικείου αντικειμένου. Έτσι, ο έρωτας και το αντικείμενο ιεροποιούνται και η υπερρεαλιστική γραφή διαβρέχεται από ένα εσωτερικό, θρησκευτικό και μυστικιστικό λεξιλόγιο. Μέσα από την εξιδανίκευση και την ιεροποίηση, η γυναίκα, κάτοχος της γονιμότητας και της μετάδοσης της ζωής, μεταμορφώνεται, ανάμεσα σε άλλα, σε άστρο, σε οδηγό, σε αντικείμενο λατρείας και πίστης, σε θείο ον, σε Εύα και σε Παναγία. Γίνεται δηλαδή σύμβολο της «αληθινής ζωής», πηγή ζωής και αλήθειας.

Στις γραμμές που θα ακολουθήσουν θα δούμε τη λειτουργία της μεταφοράς και της μεταμόρφωσης μέσα από τις οποίες η Παρθένος γίνεται γυναίκα ιδανική, αιώνια και σωτήρας μέσα από τη μήτρα της υπερρεαλιστικής ποίησης που γονιμοποιεί «το ποίημα γεγονός».

Στα γαλλικά και ελληνικά υπερρεαλιστικά κείμενα η ερωτική ένωση λειτουργεί πάντα κάτω από τη μαγική, κυρίαρχη και μεταμορφωτι-

κή δύναμη του άλλου, της γυναίκας. Το ερωτικό υπερρεαλιστικό όραμα προσλαμβάνει αξία ανατροπής η οποία, παρά τα αδιέξοδα και τις αντιξοότητες, εισάγει την ψυχική ζωή σε μια ατέλειωτη ανα-δημιουργία. Ο ποιητικός λόγος βασισμένος στον έρωτα της μεταβίβασης («Πάρε τη λέξη μου, δώσ' μου το χέρι σου»)³ και η αναγεννητική ανατροπή των παλαιών αξιών και νόμων δίνουν πρόσβαση στον τόπο του άλλου και στην απελευθέρωση του καθένα. Έτσι, ο υπερρεαλιστής ποιητής υιοθετεί τον έρωτα ως αρχή της αναγέννησης του άλλου και του εαυτού μας. Η αναγέννηση αυτή μέσα από τον έρωτα γίνεται όχημα της απελευθέρωσης της σκέψης, αφού ο ερωτευμένος θεωρείται φορέας της αλήθειας. Η ποιητική, κατοικώντας στα σύνορα της τέχνης του ζην και της γραφής, αποκαλύπτει το σωτήριο ρόλο του φαντασιακού, αποκαθιστώντας τη δύναμη των φαντασιώσεων και των μύθων σ' αυτούς που τους στερήθηκαν. Οι φαντασιώσεις και οι μύθοι που τροφοδοτούν πλήθος γαλλικών και ελληνικών υπερρεαλιστικών κειμένων συγκλίνουν προς την κεντρική αλλά και άπιαστη μορφή της γυναίκας, παιδίσκης, ερωμένης, μητέρας.

Για τους υπερρεαλιστές, η δύναμη της αναπαράστασης και της φαντασίας που παρέχουν οι μύθοι και οι φαντασιώσεις είναι συγγενής μιας αλήθειας και μιας γνώσης και ταυτόχρονα είναι άλλη, διαφορετική και αλληγορική. Οι μύθοι και οι φαντασιώσεις, στηριζόμενοι σε μια διαπλοκή εικόνων και σημαινόντων, τοποθετούνται στην ψυχική εμπειρία. Παίζουν μέσα στην αντίθεση και στην πολυσημία, προσφέροντας πολλές σημασίες και συχνά αντικρουόμενες όψεις. «Ο μύθος» —γράφει ο Λακάν— «είναι πάντα [...] μια σημαίνουσα οργάνωση, ένα σχέδιασμα αν θέλετε, που αρθρώνεται για να στηρίξει τις αντινομίες κάποιων ψυχικών σχέσεων — και αυτό, που δεν εξαντλείται σε καμία κατασκευή που προϋποθέτει τη συλλογικότητα, αλλά που λαμβάνει αντίθετα την ολοκληρωμένη της διάσταση»⁴.

Οι υπερρεαλιστές άλλωστε, γνώστες του κομβικού χαρακτήρα του μύθου, αναζητούν να βρουν σε αυτόν το αίσθημα της παραδοξότητας, την επιθυμία της μετοικεσίας, την εφευρετικότητα και τη δημιουργία. Μέσα από αυτή την αντίληψη οι υπερρεαλιστές επινοούν το μύθο του «εξιδανικευμένου έρωτα» απ' όπου αναδύεται η παράσταση μιας γυναίκας μοναδικής, απρόσιτης, επίφοβης, παρθένας, αθώας, παντοδύναμης, δηλαδή της γυναίκας-μητέρας. Βλέπουμε μια απορρόφηση της θηλυκότητας μέσα στο μητρικό στοιχείο, που αποκαλύπτει μια παλινδρόμηση στο ζευγάρι μητέρα-γιος. Σ' αυτόν το μύθο, που στηρίζεται στην επιθυμία μιας ωκεάνιας ολοκλήρωσης, «το ον στο οποίο απευθύνεται η επιθυμία δεν είναι τίποτε άλλο από ένα ον του σημαίνοντος»⁵. Αυτή η παράσταση της Παρθένου παίρνει στον Εμπειρικό και στον Ελύτη χαρακτηριστικά δανεισμένα από το θρησκευτικό-χριστιανικό λεξιλόγιο:

Μαρία Νεφέλη στον Ελύτη, Φανερωμένη, Πλατυτέρα, Γλυκέρα στον Εμπειρίκο.

Ο τόπος του πάθους και του έρωτα είναι «τόπος αγιότητας, τόπος αγιωσύνης»⁶. Η αθωότητα, που αναφέρεται συχνά στα γαλλικά και ελληνικά υπερρεαλιστικά κείμενα, στενά δεμένη με τη σεξουαλική ένωση και τον έρωτα, συνάπτεται με την έννοια του ελεύθερου και του απαλλαγμένου από ενοχές έρωτα⁷.

Η ενοχή, σύμφωνα με τον Φρόυντ, είναι ένα γνώρισμα της συνείδησης και του λόγου και δεν είναι το αποτέλεσμα ενός προπατορικού αμαρτήματος κατά την Παλαιά Διαθήκη και τη χριστιανική θεολογία⁸. Είμαστε, επομένως, όλοι αθώοι και υπεύθυνοι να πραγματοποιήσουμε μια αναγέννηση και μια ψυχική, λεκτική και υπαρξιακή αναδόμηση, με σκοπό την ευτυχία. Το ποιητικό φαντασιακό των υπερρεαλιστών σκιαγραφεί, μέσα από μια πλειάδα ταυτοτήτων, την αγαπημένη γυναίκα ως το «ολικό» εκείνο αντικείμενο που είναι ικανό να εξασφαλίσει την πρόσβαση στην ευτυχία μέσα από την ερωτική συνάντηση που προσλαμβάνει αξία καταφυγίου για τον άντρα. Αυτή όμως η ολότητα δεν είναι επικτητή παρά σαν φαντασίωση επιθυμίας που αναδύεται μέσα από το παιχνίδι του ποιητικού λόγου, γύρω από τον οποίο η πραγματικότητα επαναπροσδιορίζεται, η συνάντηση πραγματώνεται και η εξιδανίκευση βρίσκει πρόσφορο έδαφος. «Βλέπουμε εδώ να λειτουργεί» γράφει ο Λακάν μιλώντας για τον ιπποτικό έρωτα, «ο μηχανισμός της θέσης που καλύπτει η στόχευση της τάσης μέσα στη μετουσίωση, δηλαδή ότι αυτό που ζητάει ο άνθρωπος, αυτό που δεν μπορεί παρά να ζητά, έγκειται στο να στερηθεί κάτι της τάξης του πραγματικού»⁹.

Η Παναγία, στα υπερρεαλιστικά κείμενα είναι εκδήλωση αυτής της ολότητας που εισάγεται «μέσα από τη στέρηση και το απρόσιτο»¹⁰. Στις «φωταψίες του έρωτα»¹¹, οι «τρελές παρθένες» είναι «εν ασελγεία άγιες»¹², αφού «οι μήτρες τους ήταν / άσπιλες / —αγνές— / τόσο μετά / όσο και πριν / την καταιγίδα / τόσο μετά / όσο και πριν / τη συνουσία»¹³. Η σχέση μαζί τους κάνει τους άντρες ικανούς να προφέρουν λέξεις όπως «Ελελεύ Σε αγαπώ και Δόξα εν υψίστοις»¹⁴ και να γίνουν «όμοιοι με τους θεούς», «γιατί οι γυναίκες π' αγαπούμε / την μεταδίνουν / και σ' εμάς / αυτή / τη θεία τους / ουσία»¹⁵.

Η ερωτική σχέση προσφέρει ένα συναίσθημα πλήρωσης, που βασίζεται στην εξιδανίκευση του γυναικείου αντικειμένου. Αυτή η υπεροχή που αποδίδεται στη γυναίκα, που αγγίζει την ιεροποίηση και τη θεοποίησή της, αποκαλύπτει καλύπτοντας τη γυναίκα-μητέρα, ως τόπου «του φανερού, του τηλαυγούς, του πλήρους μυστηρίου της υπάρξεως της ζωής, Αλφα-Ωμέγα»¹⁶, και ανακαλεί την ακατάλυτη σχέση του όντος με τη μητέρα — ταυτόχρονα ως ύλης και ως ουσίας.

Η ερωτική αυτή γυναίκα, η οποία είναι συγχρόνως παρθένα, αγία

και αθώα, προφυλάσσει τον άντρα ως μητέρα, και την ίδια στιγμή τού μεταδίδει τη θείκη της ουσία και την εξουσία της. Την αγαπά διότι είναι η απόδειξη ότι είναι κυρίαρχος. Μέσα σ' αυτή τη σχέση υπάρχει μια ενσωμάτωση και μια ταύτιση του άντρα-παιδιού και της γυναίκας-μητέρας, δηλαδή το ποιητικό φαντασιακό μεταθέτει αδιάκοπα το μητρικό σε θηλυκό και αντίστροφα. Γι' αυτό παρατηρούμε «μια εξιδανικευτική καθιέρωση της γυναίκας ως αντικειμένου»¹⁷, που παρουσιάζεται στην ποιητική σκηνή με αποπροσωποποιημένα χαρακτηριστικά, μέσα από ένα φαντασιωσικό λόγο.

Κάνουν το σώμα της τόπο μιας ενατένισης, δίνοντας έμφαση, ανάμεσα στις πολλαπλές ζώνες έλξης, στο στήθος και στην κοιλιά. Το στήθος, κατεξοχήν δοξαστικό μέρος του γυναικείου σώματος, παρουσιάζεται συχνά επιθετικό στον Εμπειρικό, ως το ανάλογο του πέους, σύμβολο της ζωής και της απόλαυσης.

«Έχουν στο στήθος τους το γάλα της ζωής μας»¹⁸, «τα στήθη των είναι τόσο ωραία που υπερνικούν όλα τα υφάσματα»¹⁹, «με τα στήθη τους καταργούν τη μοναξιά μας»²⁰, «ώρα ηδονής και γάλακτος. Ώρα του γαλαξία»²¹.

«Η κοιλιά της» για τον Εγγονόπουλο «φέγγει ωσάν φανάρι»²². «Είν' οι απαλές κοιλίες τους / ο ουράνιος θόλος / είναι οι πόρτες μας / τα παραθύρια μας / οι στόλοι / τ' άστρα μας συνεχώς ζούνε κοντά τους / τα χρώματά τους είναι / τα λόγια της αγάπης [...]»²³.

Το προϊόν του στήθους, το γάλα, βρίσκει στον Εμπειρικό το ισοδύναμό του στο σπέρμα²⁴. Η στοματικότητα γίνεται έτσι, στους υπερρεαλιστές, το κατώφλι της παιδικής παλινδρόμησης μέσα από τη γενικευμένη παράσταση της γυναίκας-μητέρας-παρθένου. Η γυναίκα αυτή είναι ένα ον αύταρκες, που έχει το προνόμιο της μοναδικότητας και της πανταχού παρουσίας. Η Παρθένος άλλωστε, εκτός από το χαρακτήρα της γλυκύτητας και της τρυφερότητας, είναι μια μορφή δύναμης και εξουσίας, όπως φαίνεται και μέσα από την εικονογραφία και την υμνογραφία της ως στρατηγού («Τη Υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια»). Μέσα στην ίδια της την προσωυμία, Παναγία, υπάρχει το Παν, η παντοδυναμία της. Από το γεγονός ότι είναι μοναδική, άρα αποκλείει κάθε άλλη γυναίκα, αποκαλύπτει μια εξουσία απόλυτη και ελκυστική. Οι υπερρεαλιστές, συνδέοντας τις ιδιότητες της επιθυμητής γυναίκας με τα γνωρίσματα της Παναγίας, βλέπουν τη γυναίκα σε μια ολότητα τελειωμένη και ταυτόχρονα απρόσιτη, με τα μάτια ενός παιδιού που βλέπει τη μητέρα του.

Η Παναγία είναι μητέρα-παρθένα, δεν έχει ανάγκη από καμιά εξωτερική βοήθεια για να δημιουργήσει. Η παρθενογένεση, η άμωμος σύλληψις, είναι η απόδειξη ότι είναι το Όλον, ότι έχει πρόσβαση μόνη της στη δημιουργία, σαν μια αρχαϊκή Θεά-Μητέρα²⁵. Επιπλέον, γονιμο-

ποιώντας χωρίς σεξουαλικότητα και παραμένοντας Αειπάρθενος, η Παναγία δεν εισέρχεται στη σύγκρουση των φύλων προβάλλοντας φαντασιώσεις και δημιουργώντας φαντασιακές κατασκευές παγανιστικής παράδοσης. Θα λέγαμε ότι βλέπουμε μια αναβίωση μιας απωθημένης μητριαρχίας. Η παρθενική παράσταση του Μητρικού, που ο χριστιανισμός οδήγησε στο απόγειό του και που βλέπουμε να αναβιώνει στη Δύση στον ιπποτικό έρωτα και αργότερα στον υπερρεαλιστικό έρωτα, αποκαλύπτει, με ψυχαναλυτικούς όρους, την «επιστροφή του απωθημένου».

Η παρθενία όμως φωτίζει μια άλλη πλευρά της σχέσης με τη μητέρα, έτσι όπως αναπαρίσταται τόσο στο χριστιανικό όσο και στο υπερρεαλιστικό φαντασιακό. Η ανάγκη να κρατηθεί η γυναίκα έξω από τη σύγκρουση των φύλων και τη σεξουαλική πράξη αποκαλύπτει ένα είδος άμυνας, από τη μια, εναντίον μιας απειλής ευνουχισμού και, από την άλλη, εναντίον της ανοικτείας παραδοξότητας της αιμομειξίας²⁶.

Ο Εμπειρικός στην εσχατολογική του ποιητική εκφράζεται για έναν επίγειο παράδεισο χωρίς προπατορικό αμάρτημα, για μια επιστροφή σε μια αρμονία και σε μια αγνότητα που δεν εξαιρεί παρ' όλα αυτά την αιμομειξία.

«Οκτάνα θα πη εν πλήρει αθωότητι Αδάμ, εν πλήρει βεβαιότητι Αδάμ-συν-Εύα». *«Οκτάνα θα πη επί γης Παράδεισος, επί της γης Εδέμ, χωρίς προπατορικόν αμάρτημα, πέραν πάσης εννοίας κακού, με ελευθέραν εις πάσαν περίπτωσιν παντού και την αιμομειξίαν»²⁷.* Αλλού, θέλει να εγκαταστήσει τον «μέγα αναμάρτητο Αδάμ» σε μια «Γη άνευ όφρων εδεμική / Γη αθωότητος και γη ευδαιμονίας»²⁸.

Αυτό το κάλεσμα στην αιμομειξία ανακαλεί τη ζωντάνια της αρχαϊκής επιθυμίας για την επιστροφή στη μητρική συμβίωση και την ολοκλήρωση της επιθυμητής σύντηξης²⁹. Έτσι, η ποιητική σκηνή κρύβει τη μαύρη ήπειρο του απολεσθέντος μητρικού μέσα στον τρελό έρωτα, τον έρωτα-πάθος και την εξιδανίκευση του ολικού γυναικείου αντικειμένου. Η τέλεια σεξουαλική ένωση με μια γυναίκα, παρ' όλ' αυτά παρθένα, η οποία αδιάκοπα αναζητείται στον εμπειρικό λόγο και καλύπτει μια εσωτερική αντίθεση, μοιάζει να προστατεύει από την αναπόδραστη και αγιάτρευτη απώλεια. Χωρίς αυτήν τη γυναίκα ο παράδεισος γίνεται κόλαση.

Υπάρχει ένα κείμενο του Εμπειρικού στην *Οκτάνα*, που μεταφράζει σαφώς αυτό το αίσθημα της απώλειας και της υπαρξιακής έκπτωσης, που συνδέεται με την απουσία της γυναίκας. Σ' ένα νησί ζει ένας μόνο κάτοικος, ερημίτης και ναυαγός. Το καράβι του, το οποίο χάθηκε άτανδρο και του οποίου είναι ο μόνος επιζών, λεγόταν «Γη της Επαγγελίας»³⁰. Το νησί ήταν εύφορο και ο άντρας, αν δεν ήταν ολομόναχος, θα έμοιαζε με βασιλιά ευλογημένης χώρας.

«Όμως τι θα πη βασίλειο, τι θα πη ρήγας, έστω και αν την Εδέμ ορίζεις σαν ιδική σου επικράτεια, όταν, στην πιο απόλυτη ερημιά, ασκής την εξουσία σου σαν κάποιος που ρίχνει νερό σε ένα πιθάρι απύθμενο, σαν κάποιος που ανοίγει και κλείνει μια πόρτα βαρειά, που σε καμιά μεριά δεν οδηγεί. Τι θα πη ρήγας ή βασιλιάς όταν δεν έχεις καν το δικαίωμα να πης: Με λένε Αδάμ»³¹.

Ο Αδάμ στην Παλαιά Διαθήκη, όπως και στον Εμπειρικό, ψάχνει τον άλλο που επιθυμεί. Δε γνωρίζει ότι υπάρχει «άντρας» παρά όταν αναγνωρίζει τη «γυναίκα». Είναι η επιθυμία ότι κάποιος είναι εδώ, όχι μπροστά του, σαν ένα οποιοδήποτε αντικείμενο, ζώο ή φυτό, αλλά δίπλα του σαν ένα ανθρώπινο ον. Η γυναίκα λοιπόν «εξανθρωπίζει» τον άντρα, τον καθιστά ικανό να αρθρώσει το όνομά του: «Με λένε Αδάμ». Το «εγώ» υπάρχει εκεί που ο άλλος υπάρχει, το «εγώ» υπάρχει στον τόπο του άλλου.

Όπως η Εύα «εξανθρωπίζει» τον Αδάμ, έτσι και ο Χριστός, ο υιός του Θεού, δεν είναι ανθρώπινος παρά μέσα από τη μητέρα του. Και στις δύο περιπτώσεις, η πρόσβαση στον κόσμο των ανθρώπων εξασφαλίζεται από τη γυναίκα-Μητέρα. Γι' αυτό στον ποιητικό λόγο του Εμπειρικού το μεσσιανικό όραμα παίρνει το γυναικείο και μητρικό ταυτόχρονα αποτύπωμα. Ο Μεσσίας δεν είναι ο Ιησούς, ένας άντρας, αλλά η Φάλαινα-η γυναίκα, που συνδέεται με τη μητέρα και με τη νοσταλγική επιστροφή σ' αυτήν. Ο ερημίτης του Εμπειρικού περιμένει «τη Φάλαινα, να φθάση, το μέγα κήτος, η Φάλαινα, η Φάλαινα, ο πολυπόθητος Μεσσίας, ήτις, την αγαλλίασιν κομίζουσα εις τους οραματιστάς, την ευτυχίαν στην ανθρωπότητα να δώση και όλους τους αναχωρητάς, τους ερημίτας και τους προδρόμους να δικαιοώση»³². Η γυναίκα γίνεται αντικείμενο σωτηρίας, ελπίδας, που συμφιλιώνει τον άντρα με τον κόσμο, τους άλλους και τον εαυτό του.

Στο γαλλικό και ελληνικό υπερρεαλιστικό χώρο η «οδός του γαλαξία», η οδός της μητέρας είναι μια οδός σωτηρίας που συνδέεται ταυτόχρονα και με τις δύο παραδόσεις, την παγανιστική και τη χριστιανική. Ο Ιησούς ταυτίζεται με τον Αδάμ και τον Πάνα, η γυναίκα με τα χαρακτηριστικά της Παναγίας ταυτίζεται με την Αφροδίτη, τη θεά του έρωτα, ή την Σαπφώ, την ποιήτρια του έρωτα³³.

Δίπλα σ' αυτές τις ταυτίσεις μπορούμε να δούμε και μια άλλη, που υφαίνει απ' άκρου σ' άκρο το ποιητικό φαντασιακό των υπερρεαλιστών· είναι η ταύτιση της Παναγίας με την πόρνη. Το αυθαίρετο αυτής της ταύτισης γίνεται πηγή έμπνευσης στους κόλπους του υπερρεαλισμού και απελευθερώνει πολλαπλές σημασίες. Απαντά στο διχασμό, για τον οποίο έχει γίνει πολύς λόγος στην υπερρεαλιστική λογοτεχνία, ανάμεσα στην ελευθεριότητα και τον έρωτα για μία και μοναδική γυναίκα.

Αν και ο Breton³⁴ εκφράστηκε εναντίον των οίκων ανοχής και των ιερόδουλων, ο Aragon εκφράζει στο *Χωρικό του Παρισιού* (*Le Paysan de Paris*)³⁵ την επιδοκιμασία του για τον αγοραίο έρωτα και την έλξη του για τις πόρνες. Ένα από τα θέλγητρα που ο Aragon βρίσκει στην πόρνη είναι ότι δίπλα της ξεχνιέται και ξαναβρίσκει το αίσθημα του παιδιού κοντά στη μητέρα του³⁶. Η πόρνη παρουσιάζει αναλογίες τόσο με την εικόνα της μητέρας όσο και με την εικόνα της παρθένας. Όπως η παρθένα, είναι υποταγμένη στην επιθυμία του άντρα, τον οποίο περιμένει παθητικά, από την άλλη όμως μεριά τον χρησιμοποιεί σαν εργαλείο ή σαν παιδί. Ενώ είναι αδύναμη, αποκτά εξουσία πάνω στον άντρα διότι τον εισάγει στον έρωτα. Απ' αυτή την άποψη προσεγγίζει τη μητρική εικόνα: όπως η μητέρα εισάγει το παιδί στη ζωή, η πόρνη εισάγει τον άντρα στη σεξουαλική ζωή. Άλλωστε, η μύηση στη σεξουαλική ζωή για τους υπερρεαλιστές προσλαμβάνει αξία εξιδανίκευσης και ιεροποίησης. Για τον Breton, η φυσική ένωση των εραστών είναι μια μαγική τελετή, μια μύηση «με ό,τι το ιερό υποθέτει αυτή η λέξη». Αυτό που μετρά στον υπερρεαλιστικό έρωτα δεν είναι τόσο ο σεξουαλικός άθλος όσο η φαντασίωση της παντοδυναμίας που αναπαριστούν οι γυναίκες και που η υπερρεαλιστική γραφή, μέσα από σπαράγματα εικόνων και σημαινόντων, θέτει στο ποιητικό προσκήνιο.

Η πόρνη, με χαρακτηριστικά μητρικά και παρθενικά ταυτόχρονα, είναι επιθυμητή, επίφοβη, εξιδανικευμένη, απρόσιτη και παντοδύναμη³⁷. Η μορφή της πόρνης, κατεξοχήν υποκατάστατου της μητέρας³⁸, συνδέεται έτσι φυσιολογικά με τη θεία μορφή³⁹ της Παναγίας μέσα στο ξεδίπλωμα της φαντασίωσης του ποιητικού υπερρεαλιστικού υποκειμένου, που είναι λάτρης μιας μητέρας απαγορευμένης και παρθένας. Σ' αυτήν τη φαντασίωση η εύρεση του γυναικείου αντικειμένου δίνει τη θέση της στην επανεύρεση του για πάντα απωλεσθέντος μητρικού αντικειμένου. Αυτή η γυναίκα «πάνδημος μαζί και ουρανια»⁴⁰, «δείχνει το δέντρο της ζωής και του θανάτου»⁴¹, «τα χείλη τους / είναι ο / ήλιος το φεγγάρι / και το πανί τους είν' το μόνο σάβανο που μας αρμόζει [...]»⁴².

Μέσα στην αγκαλιά της παίζεται για τον άντρα το διαρκές παιχνίδι της ζωής και του θανάτου και γίνεται ο τόπος όπου ο έρωτας και ο θάνατος δεν εκδηλώνονται αντιθετικά, αλλά αποκαλύπτονται συνθετικά σαν απαραίτητες συνιστώσες της «αληθινής ζωής». Μέσα σ' αυτήν τη γυναικεία και μητρική αγκαλιά ο ποιητής-άντρας δέχεται «το αιώνιο στοίχημα» για το οποίο μιλάει ο Ελύτης στη *Μαρία Νεφέλη*, ποιητική σύνθεση στην οποία το όραμα της θηλυκότητας είναι στην υπερρεαλιστική οπτική. Είναι ένα στοίχημα σ' ένα παιχνίδι στο οποίο η γυναίκα, ταυτισμένη με το γυναικείο αιώνιο, ενωμένη με τη φύση και το σύμπαν, ούσα πέρα από το θάνατο και την οδύνη, καθισμένη πάνω σ'

ένα θρόνο, διευθετεί την αρχή και το τέλος του κόσμου και του ανθρώπου. Καθαρό αντικείμενο λατρείας και θαυμασμού, αλλά και καθαρό ον του σημαίνοντος: «κι ένα φύλλωμα λέξεων θα σε ντύσει / ελληνικά να μοιάζεις αήττητη»⁴³. Απ' αυτό το παιχνίδι, απ' αυτό το στοίχημα, ο άντρας, το ποιητικό υποκείμενο, βγαίνει τις περισσότερες φορές ματαιωμένο, εξού ο εξακοντισμός της εξιδανίκευσης και της μετουσίωσης.

Ο Ελύτης έγραφε σχετικά με το έργο του Εμπειρικού: «Η ποίηση έγινε για να διορθώνει τα λάθη του Θεού: ή εάν όχι, τότε, για να δείχνει πόσο λανθασμένα εμείς συλλάβαμε την δωρεά του»⁴⁴. Η υπερρεαλιστική ποίηση δίδεται ως δώρο, κεντρίζοντας το εν υπνώσει ασυνείδητο των ανθρώπων, προσπαθώντας να αρθρώσει μια νέα αλήθεια: αυτήν της ελεύθερης εκδίπλωσης των ερωτικών φαντασιώσεων και των απωθημένων επιθυμιών μέσα από τις οποίες σκιαγραφείται «το εν τούτω νικά της ζωής το υπέρτατον»⁴⁵.

Σημειώσεις

¹ A. Breton, *Arcane* 17, 10/18, Paris, 1975, σελ. 48, και ελλην. μτφρ. Ν. Κουμανούδη, *Αρκάνα* 17, Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σελ. 42.

² A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Idées/Gallimard, Paris, 1979, σελ. 184, και ελλην. μτφρ. Ε. Μοσχονά, *Μαυιφέστα του σουρεαλισμού*, Δωδώνη, Αθήνα, 1983, σελ. 152.

³ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, Άγρα, Αθήνα, 1980, σελ. 111.

⁴ J. Lacan, «L'amour courtois en anamorphose» (1960), in: *L'Éthique de la psychanalyse, Le Séminaire VII*, Seuil, Paris, 1986, σελ. 172.

⁵ J. Lacan, «La pulsion de mort», *ό.π.*, σελ. 254.

⁶ Α. Εμπειρικός, «Η πόρτα», *Οκτάνα*, Ίκαρος, Αθήνα, 1980, σελ. 27.

⁷ Βλ. Α. Εμπειρικός, *Μέγας Ανατολικός*, τόμ. 3, Άγρα, Αθήνα, 1991, σελ. 85, 94. Επίσης, *Οκτάνα και Η Σήμερα ως αύριον και ως χθες*, Άγρα, 1984, σελ. 100. Βλ. επίσης, Οδ. Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη*, Ίκαρος,

1979, σελ. 58· επίσης, Α. Μπρετόν, *Ο τρελός έρωσ*, μτφρ. Στ. Κουμανούδη, Ύψιλον, Αθήνα, 1980, σελ. 126-131· και Α. Μπρετόν, *Αρκάνα* 17, μτφρ. Στ. Κουμανούδη, Ύψιλον, 1984, σελ. 42.

⁸ S. Freud, «Le Moi et le ça» και κυρίως το κεφ. II «Le moi et le surmoi (idéal du Moi)» (1923), *Essais de psychanalyse*, Pet. Bibl. Payot, Paris, 1982, σελ. 219-274, και κυρίως σελ. 240-252.

⁹ J. Lacan, «L'amour courtois en anamorphose», *ό.π.*, σελ. 179.

¹⁰ *Αυτόθι*, σελ. 178.

¹¹ Ν. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα, 1985, σελ. 104.

¹² Α. Εμπειρικός, *Μέγας Ανατολικός*, τόμ. 6, Άγρα, 1991, σελ. 176.

¹³ Ν. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα, 1977, σελ. 106.

¹⁴ Α. Εμπειρικός, *Οκτάνα*, *ό.π.*, σελ. 9.

¹⁵ Ν. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. Β', *ό.π.*, σελ. 146.

¹⁶ Α. Εμπειρικός, *Οκτάνα*, *ό.π.*, σελ. 7.

- ¹⁷ J. Lacan, «L'amour courtois en anamorphose», ό.π., σελ. 183.
- ¹⁸ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π., σελ. 68.
- ¹⁹ *Αυτόθι*, σελ. 112.
- ²⁰ Ν. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. Β', ό.π., σελ. 142.
- ²¹ Α. Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, ό.π., σελ. 114.
- ²² Ν. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. Α', ό.π., σελ. 138.
- ²³ *Αυτόθι*, τόμ. Β', σελ. 144. Βλ. ενδεικτικά και στον Α. Μπρετόν, *Αρχάνα 17*, ό.π., σελ. 54.
- ²⁴ Βλ. αναλυτικότερα Δ. Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Α. Εμπειρικού*, Ύψιλον, Αθήνα, 1999 (1990 1η), σελ. 110, 124, 146.
- ²⁵ El. Badinter, *L'Un et l'Autre*, Odile Jacob, Paris, 1986, σελ. 117.
- ²⁶ Βλ. στο σημείο αυτό Χ. Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard/Idées, Paris, 1971, σελ. 271, 285, 289, 290.
- ²⁷ Α. Εμπειρικός, *Οκτάνα*, ό.π., σελ. 63, 76, 78. Βλ. επίσης, Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη*, ό.π., σελ. 58.
- ²⁸ Α. Εμπειρικός, *Η σήμερα ως αύριο και ως χθες*, ό.π., σελ. 100, 131. Πρβ. Οδ. Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη*, Ίκαρος, 1979, σελ. 58.
- ²⁹ Βλ. στο σημείο αυτό την ανάλυση της Δ. Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Α. Εμπειρικού*, ό.π., σελ. 164, και το Κεφ. Ι της *Αναλυτικής Προβληματικής*, σελ. 97-120.
- ³⁰ Αυτή η ονομασία αναφέρεται συχνά στα γραπτά του Εμπειρικού ως αίτημα, άλλοτε ελληνικά και άλλοτε αγγλικά («Salt Lake City»), βλ. *Οκτάνα και Μέγας Ανατολικός*, ό.π., τόμ. 6 και τόμ. 8, σελ. 47 και 201 αντιστοίχως.
- ³¹ Α. Εμπειρικός, «Η νήσος των Ροβινσώνων», *Οκτάνα*, ό.π., σελ. 92.
- ³² *Αυτόθι*, σελ. 95. Βλ. και Δ. Αναγνωστοπούλου, ό.π., σελ. 146-150.
- ³³ Βλ. σχεδόν παντού στον Εμπειρικό, *Οκτάνα*, σελ. 44, 58-59, 21-22, *Η σήμερα ως αύριο και ως χθες*, σελ. 34, 96-98, 131, 156, *Μέγας Ανατολικός*, τόμ. 3, σελ. 85, 94, τόμ. 6, σελ. 190.
- ³⁴ A. Breton, *Les vases communicants*, Gallimard/Idées, Paris, 1981, σελ. 79-136.
- ³⁵ Luis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard/folio, Paris, 1982, σελ. 126-135.
- ³⁶ *Αυτόθι*, σελ. 128.
- ³⁷ Δ. Αναγνωστοπούλου, «Η μητρική φαντασίωση στο μυθιστόρημα της γενιάς του Τριάντα», περ. *Δίνη*, 9/1997, σελ. 129, και D. Anagnostopoulou, «The woman-mother as the site of inhibition and/or idealization in the works of Cosmas Politis», in *The Other within*, ed. By Ruth Parkin-Gounelas, vol. I, Thessaloniki, 2001, σελ. 143-154.
- ³⁸ S. Kofman, *L'énigme de la femme*, Galilée, Paris, 1980, σελ. 102.
- ³⁹ Βλ. επί παραδείγματι στον Α. Εμπειρικό, *Μέγας Ανατολικός*, τόμ. 2, σελ. 113, τόμ. 4, σελ. 197, τόμ. 6, σελ. 176. Επίσης, στην *Οκτάνα*, σελ. 58-59 και στον Ελύτη, *Μαρία Νεφέλη*, σελ. 77.
- ⁴⁰ Α. Εμπειρικός, *Οκτάνα*, σελ. 91.
- ⁴¹ Ν. Εγγονόπουλος, *Ποιήματα*, τόμ. Β', σελ. 59-60.
- ⁴² *Αυτόθι*, σελ. 144.
- ⁴³ Οδ. Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη*, σελ. 111.
- ⁴⁴ Οδ. Ελύτης, *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, Ύψιλον, Αθήνα, 1980, σελ. 17.
- ⁴⁵ Α. Εμπειρικός, «Πολλές φορές τη νύχτα», *Οκτάνα*, σελ. 60.

Résumé

Diamanti ANAGNOSTOPOULOU: *La fonction de la femme sacralisée dans le champ surréaliste*

La femme surréaliste, à travers de multiples représentations, se présente comme une créatrice céleste et divine. Elle devient un être polymorphe, omniprésent, universel et absolu. Grâce à cette incarnation la femme apparaît comme salvatrice, libératrice, visionnaire.

A travers cet article, on explore les signes, les signifiants et les signifiés de cette sacralisation, les intertextes des textes surréalistes grecs sur ce point et les fonctions esthétiques et psychiques de la glorification et de la magnificence de l'image de la femme.

