

Z. I. Σιαφλέκης

Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου

Οι σχέσεις του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο με το κίνημα του υπερρεαλισμού είναι το πλαίσιο, αλλά και η αφορμή για την αναζήτηση βαθύτερων συνδέσεων που ενώνουν το εικαστικό έργο του ιταλού ζωγράφου με την υπερρεαλιστική ποίηση, τόσο την ξένη όσο και την δική μας.

Οι συνδέσεις αυτές, ιστορικο-βιογραφικές από τη μια πλευρά, καθαρά διακειμενικές από την άλλη, συγκροτούν ένα ευρύ πλέγμα που διέπεται από μια διαλεκτική κίνηση τόσο ανάμεσα στις δύο εκφραστικές γλώσσες, την ποίηση και την ζωγραφική, όσο κι ανάμεσα στον υπερρεαλισμό και τη μεταφυσική ζωγραφική. Το κείμενο που ακολουθεί έχει σκοπό να αναλύσει το πλέγμα αυτών των συνδέσεων και να ορίσει τις αντιστοιχίες και αναλογίες που το συγκροτούν.

Η ζωγραφική παραγωγή στο Παρίσι από το 1911 ως το 1915, του ντε Κίρικο, προετοίμασε την κατοπινή εμφάνιση στην Ιταλία της *pittura metafisica* εκπροσωπήθηκε από τους ντε Κίρικο, Carrà και Morandi¹. Η παρισινή περίοδος του ζωγράφου ήταν εκείνη που καθόρισε και τις σχέσεις του με το υπερρεαλιστικό κίνημα. Πράγματι, οι πίνακες αυτής της περιόδου, και ειδικότερα ορισμένα μοτίβα (όπως οι καμάρες, οι στοές, οι πλατείες, οι πύργοι), αποτέλεσαν για τους υπερρεαλιστές σημεία αναφοράς στις κατοπινές αισθητικές αναζητήσεις τους. Επιπλέον, η αποσπασματικότητα της σύνθεσης και η παρουσία ετερόκλητων αντικειμένων μέσα σε ένα θέμα, όσο και αυτοί οι ίδιοι οι τίτλοι των πινάκων, αποτέλεσαν για τους υπερρεαλιστές μια αξιοσημείωτη αισθητική πραγματοποίηση. Από την άποψη αυτή υπάρχει μία σύμπτωση ανάμεσα στο ζωγραφικό αποτέλεσμα του ντε Κίρικο και τις επιδιώξεις του υπερρεαλιστικού κινήματος, σε ό,τι αφορά κυρίως το ρόλο του ονείρου και την ανίχνευση του ασυνείδητου. Το αίτημα για την υπέρβαση του πραγματικού και τη δημιουργία της υπερπραγματικότητας που αποτέλεσε για τους υπερρεαλιστές βασικό στόχο του κινήματος, τεκμηριώθηκε αρκετά από τη ζωγραφική παραγωγή αυτής της περιόδου του ντε Κίρικο. Η δόμηση της εικόνας του ιταλού ζωγράφου από τη μια πλευρά περιέχει όλα τα στοιχεία που διασφαλίζουν την απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας και ταυτόχρονα όλες τις προϋποθέσεις που οδηγούν στην ανάδυση του εσωτερικού πρότυπου και την υπέρβαση του εξωτερικού κόσμου.

Η παρισινή περίοδος του ντε Κίρικο, από τη μια πλευρά υιοθετεί σύμβολα γνωστά από την καλλιτεχνική πρωτοπορία του φουτουρισμού, ενώ από την άλλη, συμβαδίζει με τις τάσεις που οδήγησαν στην έκρηξη του ντανταϊσμού και που δημιούργησαν το χώρο που αργότερα κατέλαβε ο υπερρεαλισμός. Αυτή η πολλαπλή αντιστοιχία και αναλογία της ζωγραφικής του ντε Κίρικο με ισάριθμα κινήματα μπορεί ως ένα βαθμό να εξηγήσει συγχρονικά ορισμένα από τα βασικά της τεχνικής αυτής της περιόδου. Η συνύπαρξη της αρχαίας Ελλάδας με τις βιομηχανικές υψικαμίνους, τα νεοκλασικά κτίρια και τη φηγούρα μιας ατμομηχανής, παρόλες τις μοντέρνες καταβολές τους, αγγέλλουν πανηγυρικά τον επερχόμενο αυτοματισμό στην ποιητική γλώσσα και την ανάδειξή του σε κορυφαία έκφραση της υπερρεαλιστικής δημιουργίας στη λογοτεχνία. Αλλά αυτή η ίδια η γραφή του ντε Κίρικο ξεπερνά κατά πολύ τα όρια της κειμενικής της έκφρασης, όταν ανοίγει την προοπτική της επαφής της με την ποίηση, κάτι που οι υπερρεαλιστές θα ανακαλύψουν αμέσως και θα επιδοθούν σ' αυτό με τη μεγαλύτερη ευφορία. Έτσι στα 1925 ο Βρετον όχι μόνο αναγνωρίζει στον ντε Κίρικο ένα λαμπρό πρόδρομο, αλλά θέτει τους όρους και τις προϋποθέσεις ποιητικοποίησης της ζωγραφικής του γλώσσας με την περίφημη ανάδειξη του εσωτερικού προτύπου στην πλαστική δημιουργία².

Πρέπει παράλληλα να επισημανθεί ότι στην ίδια περίοδο παρατηρείται το φαινόμενο της ολικής έκφρασης στην τέχνη, γεγονός που έχει μια άμεση εφαρμογή στο χώρο της ποίησης και της ζωγραφικής. Η αναζήτηση ποιητικού αναλόγου της ζωγραφικής εικόνας και ο έντονος εικονισμός της ποιητικής γλώσσας, απασχολούν συνεχώς τους υπερρεαλιστές, ενώ το φαινόμενο του ποιητή - ζωγράφου και του ζωγράφου - ποιητή καθιερώνεται μέσα στα πλαίσια της υπερρεαλιστικής πρωτοπορίας, με καλλιτέχνες όπως ο Picabia ή ο Ernst. Ο ντε Κίρικο και εδώ θα παίξει το ρόλο του προδρόμου, αφού με το έργο της παρισινής περιόδου θέτει τις προϋποθέσεις και τα όρια αυτού που θα αποκληθεί λίγο μετά σουρεαλιστική γραφή³.

Θα ήταν ωστόσο λάθος να ταυτίσουμε τη ζωγραφική του ντε Κίρικο με τον ψυχικό αυτοματισμό, όπως τον διατύπωσε ο Βρετον στο πρώτο Μανιφέστο, στα 1924. Η δομή των πινάκων του ιταλού ζωγράφου, παρά την ύπαρξη φαινομενικά ετερόκλητων στοιχείων, υπακούει σε μια προκαθορισμένη λογική. Η φιλοσοφική συγκρότηση του ντε Κίρικο, βαθιά ποτισμένη από τους Σοπενχάουερ και Νίτσε, προϊόν της παραμονής του στο Μόναχο, έστρεφε το ζωγράφο διαρκώς προς μεταφυσικές αναζητήσεις, κύριος άξονας των οποίων ήταν η υπέρβαση του πραγματικού και η δημιουργία της αίσθησης μιας νέας πραγματικότητας. Οι ζωγραφικές επιρροές που δέχτηκε από τους γερμανούς ζωγράφους Böcklin και Klinger ολοκλήρωσαν αυτές τις συγκεκριμένες επιλογές του⁴. Έτσι στο Παρίσι έχουμε την εμφάνιση αυτής της τεχνικής.

Το στοιχείο που χαρακτηρίζει τη δομή των πινάκων, αλλά και που ταυτόχρονα δημιουργεί τη βασική προϋπόθεση πρόσληψής του, είναι η έκπληξη,

προϊόν αυτής ακριβώς της ετερόκλητης διάταξης αντικειμένων και προσώπων μέσα στην εικαστική πραγματικότητα. Η έκπληξη λειτουργεί ως κατευθυντήριο νήμα που οδηγεί τον θεατή βαθμιαία, και ύστερα από διαδοχικές αναιρέσεις της πραγματικότητας, σε μια νέα θέαση του εσωτερικού προτύπου. Η έκπληξη τροφοδοτείται κυρίως από τη βασική αντίθεση που προκύπτει ανάμεσα σε μια αυστηρά ελεγχόμενη πλαστική σύλληψη και τη συνύπαρξη, φαινομενικά τουλάχιστο, ασύνδετων μεταξύ τους αντικειμένων. Υπάρχει μεγάλη απόσταση από τον ψυχικό αυτοματισμό της ποιητικής γλώσσας των υπερρεαλιστών και τις εικαστικές συλλήψεις του ντε Κίρικο, όπου τα ετερόκλητα αντικείμενα, χάρη ακριβώς στη «λογική» οργάνωσή τους, παίρνουν τη σημασία συμβόλων, κάτι που αντίκειται όπως θα δούμε, στις βασικές αρχές του ψυχικού αυτοματισμού.

Θα πρέπει επομένως να δεχτούμε ότι η υπερρεαλιστικότητα του ντε Κίρικο βασίζεται σε μια αναδρομική διαπίστωση ύπαρξης προδρομών στοιχείων αυτοματισμού στις εικαστικές συνθέσεις του ιταλού ζωγράφου. Τόσο όμως η παρισινή περίοδος, αλλά και η κατοπινή παραγωγή του ντε Κίρικο αναίρεσαν βαθμιαία και αποφασιστικά την εντύπωση του αυτοματισμού που αυθαίρετα ως ένα σημείο, συνδέθηκε με το έργο του ζωγράφου. Είναι ωστόσο χάρη στους υπερρεαλιστές που το έργο του εντάσσεται στα ευρύτερα πλαίσια μιας κοινής προβληματικής.

Θα μας απασχολήσουν εδώ ποιήματα ή κείμενα που γράφτηκαν από υπερρεαλιστές δημιουργούς και που απηχούν τις βαθύτερες συνδέσεις του έργου του ντε Κίρικο με το κίνημα. Η «ηρωϊκή» περίοδος του σουρρεαλισμού περιλαμβάνει κείμενα που από τη μια πλευρά συμβάλλουν στην εδραίωση του «μύθου» του ντε Κίρικο, κι από την άλλη που πιστοποιούν τη ρήξη του ζωγράφου με το κίνημα. Στην πρώτη κατηγορία ανήκει και το ποίημα του κορυφαίου υπερρεαλιστή Paul Eluard, το οποίο αποτελεί μια ποιητική αποτύπωση και εξήγηση των βασικών εικαστικών σημείων της ζωγραφικής του ντε Κίρικο της παρισινής περιόδου. Γραμμένο το 1923 και έχοντας ως τίτλο το όνομα το ίδιο του ζωγράφου, σηματοδοτεί το μέγεθος της αποδοχής του ζωγράφου από τους υπερρεαλιστές αυτής της περιόδου, ενώ ταυτόχρονα ορίζει την ιδιαιτερότητα τόσο της εκφραστικής γλώσσας όσο και της παρουσίας του ντε Κίρικο μέσα στο υπερρεαλιστικό κίνημα.

GIORGIO DE CHIRICO

*Ο τοίχος καταγγέλει τον άλλο τοίχο
κι η σκιά με προστατεύει από τον περίτρομο ίσκιο μου.
Πύργε της αγάπης μου γύρω από την αγάπη μου,
οι τοίχοι πρόβαλαν λευκοί γύρω από τη σιωπή μου.
Τι υπερασπίζεις εσύ, καθαρέ και αδιάφορε ουρανό;*

*Πρόσφερες καταφύγιο στον τρόμο μου. Ανάγλυφο το φως.
Στον ουρανό που δεν καθρεπτίζει πια τον ήλιο,
τα άστρα της μέρας ανάμεσα στα πράσινα φύλλα.*

*Η ανάμνηση όσων μιλούσαν χωρίς να γνωρίζουν,
κυρίαρχοι της αδυναμίας μου- τώρα παίρνω τη θέση τους.
Με μάτια ερωτικά, χέρια γεμάτα πίστη
να ερημώσω ένα κόσμο απ' όπου απουσιάζω.*

(Μετάφραση: Χριστόφορος Λιοντάκης)

(Mourir de ne pas mourir, 1923)⁵

Διαβάζοντας το ποίημα παρατηρούμε μια συμπύκνωση των βασικών πλαστικών γραμμών του έργου του ντε Κίρικο. Χωρίς να υπάρχει ένα συγκεκριμένο θέμα πάνω στο οποίο να γίνονται κάποιες επεμβάσεις από την πλευρά του ποιητή, πρόκειται για ένα ποίημα-σχόλιο πάνω στο εικαστικό έργο της συγκεκριμένης περιόδου. Είναι χαρακτηριστικό ότι το ποίημα δομείται πάνω σε μια βασική αντιθετική σχέση ουρανόσ-γη που αποτελεί εξάλλου και έναν από τους κύριους άξονες της ποιητικής του γάλλου ποιητή⁶. Είναι προφανές ότι η αντίθεση ουρανόσ-γη επενδύεται σε δεύτερο βαθμό από την αντίθεση σκιά-φως, που κορυφώνεται στη δεύτερη στροφή. Ο Eluard εκμεταλλεύεται εδώ τα βασικά γνωρίσματα της γλώσσας του ντε Κίρικο και τα αρθρώνει πάνω στη βασική ιδέα του ερωτικού οράματος. Ο λεκτικός εικονισμός που παρατηρούμε εδώ είναι ευθέως ανάλογος με τον αντίστοιχο εικαστικό, χωρίς όμως ο τελευταίος να χάνει την αυτοτέλειά του. Το ερωτικό θέμα αναπτύσσεται διαμέσου της παραπάνω αντίθεσης, με τρόπο ώστε η εμβέλειά του να χάνεται μέσα από τις εναλλαγές φωτός-σκιάς, και να έχουμε στην τελευταία στροφή την αποκορύφωση της απουσίας, βασικού συστατικού της μεταφυσικής αίσθησης.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η τεχνική του Eluard πολύ απέχει από του να είναι, ή να θεωρείται, αυτοματική. Στο ποίημα του γάλλου ποιητή, οι απρόσμενες αντιθέσεις είναι επεξεργασμένες από τον τελικό μεταφυσικό στόχο και καθορίζονται από αυτόν, δηλ. καθορίζονται από μια *à l'ā l'ā* σύλληψη, κάτι που, όπως είναι γνωστό, αντίκειται στους βασικούς κανόνες του αυτοματισμού. Είναι προφανές ότι το ποίημα νοσηματοδοτείται αποκλειστικά σχεδόν από τη μνεία του ονόματος του ιταλού ζωγράφου στη θέση του τίτλου, ενώ αν το διαβάσουμε παραλείποντας αυτό το στοιχείο, είναι σχεδόν βέβαιο ότι έχουμε να κάνουμε με ένα αξιοσημείωτο δείγμα λυρικής ποίησης.

Η πρόσληψη του ντε Κίρικο από τους γάλλους υπερρεαλιστές πέρασε διαδοχικά από το στάδιο του ενθουσιασμού στο στάδιο της ρήξης. Για όσο

διάστημα κράτησε το πρώτο στάδιο, το έργο του ιταλού ζωγράφου αποτέλεσε μια από τις βασικές «αποσκευές» με τις οποίες ο υπερρεαλισμός διαδόθηκε στην υπόλοιπη Ευρώπη, και, όπως ο Dalí ή ο Max Ernst, υπήρξε ένα κομβικό σημείο μέσα στο όλο πλέγμα των διακαλλιτεχνικών σχέσεων.

Έτσι, η πρόσληψή του από τους έλληνες υπερρεαλιστές του μεσοπολέμου γίνεται από μια διπλή δίοδο: της ζωγραφικής και της ποίησης. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι οι δύο αυτές τέχνες, στη διάρκεια της ηρωικής περιόδου του γαλλικού σουρεαλισμού, είχαν μία θαυμαστή αλληλοσυμπληρωματικότητα και πολυσημία, γεγονός που απελευθέρωνε τις εκφραστικές δυνατότητες της μιας υπέρ της άλλης.

Μέσα απ' αυτήν τη σχέση και κάτω από αυτές τις γενικότερες συγκυρίες η ζωγραφική του ντε Κίρικο γίνεται κτήμα και των ελλήνων υπερρεαλιστών. Αξίζει να υπενθυμίσουμε εδώ ότι μια από τις πρώτες εκδηλώσεις που σημάδεψαν την έλευση στην Ελλάδα του υπερρεαλισμού ήταν και μια έκθεση ζωγραφικής με έργα υπερρεαλιστών ζωγράφων που οργάνωσε στο σπίτι του ο Ανδρέας Εμπειρίκος, το 1936.

Αλλά είναι κυρίως στο πρόσωπο του Νίκου Εγγονόπουλου που η υπερρεαλιστική ποίηση και ζωγραφική θα αναπτυχθούν συμπληρωματικά και δημιουργικά, κάτω από τις αφομοιωμένες επιρροές και τα επεξεργασμένα δάνεια μεγάλου μέρους του έργου του ντε Κίρικο. Ο Εγγονόπουλος είναι ίσως το μοναδικό παράδειγμα υπερρεαλιστή καλλιτέχνη που φθάνει σε μια εκφραστική πληρότητα τόσο στην ποίηση όσο και στη ζωγραφική. Οι σχέσεις του με τον ντε Κίρικο πιστοποιούν για άλλη μια φορά τη δύναμη της ιδιοφυΐας, αλλά και της ιδιαιτερότητας μιας παράδοσης που μπολιάζεται δημιουργικά από τις αναζητήσεις και τις μορφικές κατακτήσεις του ιταλού ζωγράφου. Η ποίηση, ειδικότερα, αναλαμβάνει μέσα από έναν άλλο κώδικα, το βάρος αυτής της δημιουργικής εικαστικής σύζευξης. Οι λέξεις στη θέση των χρωμάτων, δημιουργούν εικόνες αντίστοιχης έντασης και αισθητικής συγκίνησης, διατηρώντας ταυτόχρονα τη λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην προέλευση και το αποτέλεσμα της έμπνευσης. Αυτή η ποιητική ανάπλαση εξάλλου της εικαστικής πραγματικότητας ενισχύει τις διακειμενικές σχέσεις όχι απλώς και μόνο ανάμεσα σε δύο κείμενα, αλλά και σε δύο γλώσσες που διακρίνονται για την υψηλή εκφραστική ακρίβεια και την αυτοτέλειά τους. Έτσι πέρα από το πλέγμα των επιδράσεων που το ιστορικό παρελθόν προβάλλει με έμφαση, υπάρχει ένας προφανής διάλογος ανάμεσα στο ποιητικό και εικαστικό έργο του μεγάλου υπερρεαλιστή καλλιτέχνη.

Έτσι το ποίημα *Ο Ορφεύς* μπορεί να διαβαστεί από τη μια πλευρά σε σχέση με τον αντίστοιχο πίνακα του Εγγονόπουλου, κι από την άλλη σε συνδυασμό με το πνεύμα και τους φορείς της μοντέρνας μυθολογίας στην τέχνη, ανάμεσα στους οποίους σημαντικό ρόλο έπαιξε ο ντε Κίρικο.

Ο ΟΡΦΕΥΣ

les nuages , les merveilleux nuages...

CH. BAUDELAIRE

τον Ορφέα ποτέ - μα ποτέ - τίποτα δεν τον επαρηγόρησε
για την διπλήν απώλεια
της Ευριδίκης:
άλλοτε - για λίγο - έλεγε κανά τραγούδι μέσ' στο μαράζι του
άλλοτε - για λίγο πάλε -
τα χρώματα
τον γοητεύανε
με τις άπειρες ποικιλίες τους
και τους συμπτωματικούς
λογής λογής συνδυασμούς τους

μια φορά - κατά του ήλιου
το βασίλειμα -
πρόσεξε μέσ' στο γαλάζιο τ' ουρανού
γοητευτικές αράδες
σύννεφα
- γι' αυτά που στο Καβούρι κάποτε ένας χωροφύλακας*
σα μεταμεληθείς εκραύγασε:
"Ίδού τα σύννεφα του Εγγονόπουλου!"-

αλλά αυτά - πραγματικά -
δεν είσανε τα σύννεφα του Εγγονόπουλου
είταν μαχαίρια
λεπίδες
ακονισμένες κάμες και χατζάρια
που πάνω στις γαλάζιες τους εσθήτες
εκρατάγανε
οι σκληρότατες της Θράκης οι παρθένες

κι' αυτά κραδαίνοντας
οι σκληρές παρθένες στ' άπονα τα χέρια τους
μ' αυτά - λέω - πέσανε πάνω του:
τον κατακρεουργήσανε
τον κομματιάσαν
τον Ορφέα⁷

* Άραγες να γνώριζε τον συνάδελφό του - κατώτερου άλλωστε βαθμού - εν υπηρεσία στο Tincbebray (Orne);

Το ποίημα δομείται πάνω σε τρεις εικόνες, δημιουργώντας ένα αφηγηματικό σύνολο στο οποίο ο ιστορικός μύθος μεταλλάσσεται σε προσωπικό, παραπέμποντας άλλοτε σε μια εικαστική πραγματικότητα κι άλλοτε στη συγκεκριμένη περίοδο του γαλλικού σουρεαλισμού. Οπωσδήποτε όμως όλο το ποίημα συνιστά μια επέμβαση πάνω στο μυθικό κείμενο, γεγονός που καθορίζει τη διαδικασία μετασχηματισμού και οικειοποίησής του από τον ποιητή. Ο τελευταίος αναμφίβολα δημιουργεί τις προϋποθέσεις πρόσληψης του μύθου καταργώντας βαθμιαία την εξουσία του συγγραφέα και ευνοώντας την υποκατάστασή του από το ίδιο πρόσωπο του Ορφέα που εισέρχεται σταδιακά στο σύμπαν της μοντέρνας μυθολογίας αλλάζοντας ιδιότητες και καθήκοντα. Ο Εγγονόπουλος-Ορφέας οδηγεί το μύθο που γίνεται γρήγορα ο προσωπικός μύθος του ζωγράφου ποιητή και λειτουργεί σε δύο επίπεδα: το ποιητικό και το εικαστικό. Ο μύθος φορτίζεται από μια εμβόλιμη ιστορία που ανακαλεί έμμεσα την ηρωική περίοδο του γαλλικού υπερρεαλισμού, αφού αναφέρεται στον αρχηγό του Βρετον, και που κυρώνει την υποκατάσταση του ποιητή Ορφέα από τον ζωγράφο (Εγγονόπουλο και/ή Ορφέα).

Αυτό το παιχνίδι ανάμεσα στα σημειώμενα του μύθου και την πατρότητα του ποιήματος δημιουργεί την αίσθηση της έκπληξης και του αναπάντεχου στον αναγνώστη, ενώ ταυτόχρονα του δίνει και δύο βασικά κλειδιά για την ερμηνεία του. Δεν είναι νομίζω ανάγκη να επισημανθεί πόσο το ποίημα δεν είναι αυτοματικό. Η ύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων, η μεταμόρφωση των σύννεφων σε λεπίδες, η αναιτιολόγητη ύπαρξη του χωροφύλακα, αποτελούν δομικά στοιχεία μιας τεχνικής που εισήγαγε και ελάμπρυνε ο ντε Κίρικο της παρισινής περιόδου, και την οποία ο Εγγονόπουλος μεγεθύνει και εξελληνίζει με ανάλογη λαμπρότητα.

Η τεχνική αυτή προσλαμβάνεται καλύτερα μέσα από μια ανάγνωση του αντίστοιχου πίνακα του έλληνα ζωγράφου με τίτλο *Ορφέας και Ευρυδίκη* (1944), στον οποίο υπάρχει ένα αντίστοιχο τρίπτυχο αποτελούμενο από τον Ερμή, τον Ορφέα και την Ευρυδίκη, μέσα σε ένα χρωματικό φόντο που κυριαρχείται από τις έντονες αντιθέσεις. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Νίκη Λοϊζίδη, «η δραματικότητα του επεισοδίου και η τραγική κορύφωση αίρονται αποτελεσματικά από το στοιχείο του ανορθολογικού και του παράλογου που εδώ κύριος “φορέας” του είναι η καταλυτική μορφή του Ερμή. Ο Ορφέας, κεντρικός ήρωας του επεισοδίου, είναι κι αυτός ένας υπερρεαλιστικός ήρωας κάπως ανορθόδοξα ντυμένος και με υπερβολική ανάπτυξη των κάτω άκρων. Όπως είναι και η μορφή που, μαζί με την Ευρυδίκη που εδώ θυμίζει βυζαντινή Παναγία, εκφράζει το αίσθημα του μοιραίου και τη βαθύτερη μελαγχολία που χαρακτηρίζει τη σύνθεση».⁸

Αυτή η δραματική μελαγχολία που προκύπτει μέσα από την φαινομενικά αυθαίρετη συνύπαρξη συμβόλων και προσώπων, συνδέει το μυθικό όραμα του Εγγονόπουλου με εκείνο του ντε Κίρικο, στη προσωπογραφία του

γάλλου πρωτοποριακού ποιητή Apollinaire, όπου ο Ορφέας ταυτίζεται με τον ποιητή των Calligrammes.

Αλλά η χρήση συμβόλων φουτουριστικής προέλευσης είναι επίσης κοινή στον ποιητή Εγγονόπουλο και τον ζωγράφο ντε Κίρικο. Ειδικότερα η μορφή του αυτόματου, ή ανδρείκελου, φορτισμένη με μια υπερ-κοσμική δύναμη, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την κατάκτηση της υπερπραγματικότητας, την οποία κηρύττουν οι υπερρεαλιστές. Έτσι το ποίημα *Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα*, ο *JEF* το μέγα αυτόματον αποτελεί το επιστέγασμα μιας διαδικασίας απομοίωσης και μετασχηματισμού ενός συγκεκριμένου συμβόλου που χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα από τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του εικοστού αιώνα. Από τον υπερρεαλιστικό ήρωα της μοντέρνας μυθολογίας φτάνουμε εδώ στην αποπροσωποποίηση της μορφής που τείνει να γενικευθεί και να αγγίξει την παγκοσμιότητα.

ΜΟΛΙΣ ΣΗΜΑΝΟΥΝ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ Ο JEF ΤΟ ΜΕΓΑ ΑΥΤΟΜΑΤΟΝ..

est-ce quelque dédale où ta raison perdue ne se retrouve pas?

Fr. de Malherbe

Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα ο Jef, το μέγα αυτόματον, λέει υπερήφανα κι αργά τις λέξεις τις αιώνιες και τις απατηλές, τις τόσο μάταιες, αλλά και τις τόσο λυσιτελείς, για τ' ατλαζένια μάτια π' αγαπούσαμε, θυμάστε; Θυμάστε, ή μήπως προσπαθείτε, μάλλον, να δαμάσετε σε φωνές σειρήνας τα δίχτυα των μαλλιώνε, αυτά π' αυλάκωναν - οδυνηρά - τα πλεχτά και σβηστά φανάρια της νεροσυρμής;... της φωνοσυρμής;... της φαντασίας; των μεγάλων πλατιών κρεβατιών του έρωτα. Τίποτα απ' όλα αυτά; Τίποτε. Τότε μας πρόπον τα ύψη. Πρέπει ν' ατενίζουμε τα ύψη. Σαν τον μηδενιστή, όπου τινάζεται στον αγέρα, ζωντανό λουλούδι. Και καθώς, φευ, πρέπει πάντα να ξαναγυρίζουμε κάποτες από κει ψηλά, ας ξαναγυρίσουμε. Αλλά, τότε πάλι, με λουλούδια, σαν λουλούδια, με παλάτια, μ' αερινές μουσικές, με λόγια αγάπης, με μάτια αγάπης. Παραμερίστε, έτσι να χαρήτε, τα μεγάλα ματόκλαδα κι ανοίξτε τα μεγάλα βλέφαρα του σύννεφου. Ιδέστε: πάνω σε χαλιά δροσιάς, αραδιασμένα κανονικά, σειρές, σειρές, τα μεταλλικά σουραύλια. Να, αυτό είναι που λέγαμε: «η χαρά». Να, αυτή είναι η λεγόμενη «λεπτή θωπεία αγαπημένης γυναικός». Αυτό είναι που λεν «ρήτρον ζωής», «μπροστέλλα του ήλιου», «ήλιος σιγής». Προσέχτε καλά τούτα τα λόγια. Έχουν τόσες φανερές όσο και κρυφές σημασίες. Είναι λέξεις γιομάτες μεταφυσικών εννοιών, είναι τα βάραθρα της πικρίας και τα βουνά της χαράς. Είναι τα λόγια που λέει η ζωή, τα

*λόγια που λέει το κύμβαλον το αλαλάζον της αγάπης, ο χαλκός ο ημών της αγάπης, εγώ ο Jef, το μέγα αυτόματον του μεσονυχτίου*⁹

Ας παρατηρήσουμε καταρχήν πως η εικαστικότητα του ποιήματος ορίζεται από την πρώτη πρόταση, όπου η εικόνα του μεγάλου αυτόματου παραπέμπει σ' ένα πλήθος σημαινόντων που ορίζουν μια μυστηριακή λειτουργία, σκοπός της οποίας είναι ακριβώς να αποκαλύψει στον συμμετέχοντα την απόλυτη αλήθεια. Αυτή η αποκαλυπτική διάθεση, που δεν είναι καθόλου άσχετη με την φιλοσοφία του ψυχικού αυτοματισμού, ενισχύεται και από τη λιτότητα στην παρουσίαση του μεγάλου αυτομάτου. Πρόκειται για ανδρείκελο, για κάποια μηχανική κατασκευή, κάτι ανάμεσα σε παιχνίδι και σε αλληγορία; Ο Jef έχει την μορφή και σχήμα του ανθρώπου; Όλα αυτά είναι ερωτήματα-αμφισβητήσεις του ίδιου του ποιητή. Το μέγα αυτόματο λειτουργεί τελικά ως κρουνός της συνείδησης που ανοίγοντας απελευθερώνει το ρου του ασυνειδήτου, των απωθήσεων, των αυτοκριτικών, των βαθιών αντιθέσεων. Από την άποψη αυτή το ποίημα λειτουργεί ως προέκταση των ανθρώπων χωρίς πρόσωπο του Εγγονόπουλου, αλλά και ανάλογων πινάκων του ντε Κίρικο, όπως π.χ. *Ο Αρχαιολόγος* (1926).

Κι εδώ η δομή του ποιήματος κυριαρχείται από μορφές αντιθέσεων κοσμολογικού χαρακτήρα. Η στιγμή της εμφάνισης του αυτομάτου είναι η αφετηρία για τη βίωση και την ενσωμάτωσή τους στη συνειδητή ζωή. Ο Jef ανοίγει τον αναγνώστη στην προοπτική της υπερπραγματικότητας, η οποία, αν και διατηρεί μεταφυσικά στοιχεία, εγγράφεται πλήρως μέσα στον κόσμο των αισθήσεων. Ο ποιητής γνωρίζει καλά την αντίθετη αίσθηση/ψευδαίσθηση και την θέτει ως όρο για την υπέρβαση της πραγματικότητας. Εξάλλου και το ποίημα αυτό, όπως και το μεγαλύτερο μέρος της ποιητικής παραγωγής του Εγγονόπουλου, υπηρετεί τα βασικά σημεία της υπερρεαλιστικής φιλοσοφίας χωρίς να καταφεύγει ωστόσο στην τεχνική της αυτόματης γραφής.

Αλλά και το έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου συνδέεται με μια έντονα διακειμενική σχέση με τους πίνακες της μεταφυσικής περιόδου του ντε Κίρικο. Καταρχήν, η ενότητα «Πρόσωπα και έπη» των *Γραπτών* εντάσσεται μέσα στα πλαίσια της διαμόρφωσης της μοντέρνας μυθολογίας, που οι υπερρεαλιστές καλλιέργησαν, και ως τέτοια συνιστά μια συστηματική προσπάθεια οικειοποίησης και εκσυγχρονισμού του μυθικού μηνύματος μέσα στα όρια τόσο της φροϋδικής θεωρίας όσο και της υπερρεαλιστικής φιλοσοφίας γενικότερα. Βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με την μυθολογική θεματογραφία του ντε Κίρικο, αλλά και του Εγγονόπουλου, καθώς είδαμε, οι οποίες υπηρετούν ανάλογους σκοπούς. Κι εδώ, η έκπληξη επιτυγχάνεται όχι από την ανάδειξη του εσωτερικού κόσμου, μέσα από την διαδικασία του αυτοματισμού, αλλά από την καλά οργανωμένη αίσθηση του απρόβλεπτου που βασίζεται στην προσαρμογή σε σύγχρονα δεδομένα αρχαίων αφηγήσεων με πρωταγωνιστές ήρωες

της ελληνορωμαϊκής μυθολογίας/γραμματείας.

Αλλά δεν είναι μόνο η θεματική συγγένεια που συνδέει τα έργα των δύο καλλιτεχνών. Υπάρχει ακόμη και μια σύμπτωση στην οργάνωση του εικαστικού/ποιητικού χώρου. Έτσι, στο κείμενο «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» που περιέχεται στη συλλογή *Οκτάνα*, το απροσδόκητο προκύπτει μέσα από την κοινότυπη εμφάνιση μιας κηδείας στη μέση του δρόμου, μια μέρα καύσωνα, όπου το περιβάλλον και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα στρέφουν τους κατοίκους της πόλης μάλλον προς την επιδίωξη ερωτικών στόχων. Αυτό γίνεται η αφορμή για τον αφηγητή να παραπέμψει ευθέως σε σημαινόμενα που συγκροτούν δύο αντιθετικά σύνολα της σχέσης *έρωτας vs θάνατος*. Αυτή η αντιθετική σχέση μ' όλα τα συμφραζόμενά της καθορίζει το αφήγημα και αντανακλά, όπως είναι φυσικό, τόσο την προσωπική φιλοσοφία του Εμπειρικού, όσο και τις βασικές γραμμές του υπερρεαλιστικού κινήματος. Επιπλέον προσφέρει στον αναγνώστη, με την έντασή της, το ερμηνευτικό κλειδί μιας απροσδόκητης συμπεριφοράς από την πλευρά του αφηγητή, η οποία ανοίγει το αφήγημα στην προοπτική της αναζήτησης μιας υπερπραγματικότητας μέσα στην οποία θα λυθούν αρμονικά οι αντιθέσεις της συνείδησης, μέσα από τον θρίαμβο του έρωτα.

Παρατηρούμε εδώ μια αναλογία θεμάτων σε σχέση με τον *Jef* του Εγγονόπουλου, αναλογία που επεκτείνεται και στο μεγαλύτερο μέρος του έργου των υπερρεαλιστών. Αλλά η πλέον σημαντική αναλογία παρουσιάζεται σε σχέση με τον πίνακα του ντε Κίρικο, *Μυστήριο και μελαγχολία ενός δρόμου* (1914). Εκεί η οργάνωση του χώρου βασίζεται από τη μια πλευρά στην ύπαρξη κτιρίων με καμάρες που συγκροτούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα «κινηθεί» η εικόνα και από την άλλη πλευρά, στην εναλλαγή φωτός/σκιάς που δημιουργεί την αίσθηση της υπέρβασης της πραγματικότητας, αλλά και ενός επικείμενου κινδύνου. Η αντίθεση *φως/σκιά* που αναλογεί εδώ στην αντίθεση *έρωτας/θάνατος* του Εμπειρικού, λύνεται από την απροσδόκητη και εντελώς «ανατιολόγητη» παρουσία ενός κοριτσιού με στεφάνι. Αυτή η τελευταία νοσηματοδοτεί τελικά το «μεταφυσικό» σύνολο, αφού συνιστά τη μόνη κίνηση μέσα σ' ένα ακίνητο κόσμο. Η πορεία της προς το φως είναι ταυτόχρονα και μια πορεία προς την υπερπραγματικότητα, προς τον χώρο όπου λύνονται οι αντιθέσεις της συνειδητής ζωής, αλλά και μια υπόσχεση υπεροχής αυτής της ίδιας της ζωής.

Πρέπει εξάλλου να επισημανθεί πως και στα δύο κείμενα (με τη σημειολογική σημασία του όρου) η περιρρέουσα μελαγχολία μεταβάλλεται βαθμιαία σε προσδοκία ενός άλλου τόπου και ενός άλλου χρόνου. Η διαρκής αυτή αναζήτηση είναι ένα από τα βασικά στοιχεία του έργου του Εμπειρικού αλλά και του ντε Κίρικο, της παρισινή τουλάχιστον περιόδου.

Τα *Δύο άλογα* του ντε Κίρικο είναι το κείμενο το οποίο βρίσκεται σε πλήρη διαλογική σχέση με τον αντίστοιχο πίνακα του ζωγράφου. Θα λέγαμε

μάλιστα ότι έχει τον υψηλότερο βαθμό εικαστικότητας από τα κείμενα που εξετάσαμε, αφού πρόκειται στην ουσία για μια εικόνα η οποία εξελίσσεται σε σύμβολο και από κει σε μέσο για την υπέρβαση της πραγματικότητας. Η εικόνα των δύο αλόγων μπροστά στη θάλασσα, τα οποία είναι έτοιμα να ξεκινήσουν για το άγνωστο, χωρίς ωστόσο να ολοκληρώνουν την κίνησή τους, είναι εκ προοιμίου μια συμβολική σύλληψη που παραπέμπει αφενός στο ίδιο το έργο του Εμπειρικού, κι αφετέρου στην αίσθηση και την προσδοκία που δημιουργεί ο πίνακας του ντε Κίριχο.

Δύο άλογα λυρικά, δύο άλογα στυτικά και μέσα στις ψυχές των πλαστικά, δύο άλογα ολοζώντανα και ωστόσο σαν αγαλματένια, δύο άλογα με χαίτες μακριές και με ακόμη πιο μακριές και φουντωτές ουρές - το ένα λευκό (δεξιά) και το άλλο μαύρο (αριστερά) - στέκουν γεμίζοντας το πρώτο πλάνο (το σκούρο με τα τέσσερα πόδια του στυλωμένα στο έδαφος, και το άσπρο, με το ένα μπροστινό του πόδι σηκωμένο στον αέρα) μπροστά σε μια θάλασσα προκλητική και επίμονη, που σχεδόν εγγίζει, σχεδόν γλύφει τις οπλές των.

...Έτσι που στέκουν τώρα εκεί, μοιάζουν να έχουν σταματήσει εμπρός σε απροσπέλαστο φραγμό, στον φραγμό που βάζει η θάλασσα μπροστά των, στο φράγμα που τόσο συχνά θέτει η πραγματικότητα σε πόθους παμμέγιστους, που όσο πιο ανικανοποίητοι μένουν, άλλο τόσο γεννούν, τρέφουν και διατηρούν ανείπωτη νοσταλγία, την νοσταλγία του άπω παρελθόντος ή του απωτάτου μέλλοντος, την νοσταλγία που ένα παρόν σφικτά πολιορκημένο δημιουργεί, την νοσταλγία που βλέπουμε τόσο συχνά στα μάτια μιας ρεμβαζούσης γυναικός, ή μιας ονειροπόλου κόρης...

Θα μένουν λοιπόν εδώ, στην έρημη ακρογιαλιά, την μέρα και την νύκτα, και όταν θα καίη το λιοπύρι στις ανέφελες αιθρίες και όταν θα δέρνουν τις ακτές οι τρικυμίες, όρθια πάντοτε, πάντοτε στητά, πάντοτε σφύζοντα και πλήρη πάθους και ό,τι κι αν λεν γι' αυτά, ό,τι κι αν κάνουν, όρθια πάντοτε και υπερήφανα, οντότητες μαγικές, υπερπραγματικές, αγάλματα ολοζώντανα πόθων ανέσπερων θα μένουν άλογα, πάλοι, άγγελοι εις τους αιώνας των αιώνων.¹⁰

Η προσδοκία, ως στοιχείο της ποιητικής του υπερρεαλιστή ποιητή, το είδαμε, είναι από τα πιο αντιπροσωπευτικά. Εδώ η παρουσία των αλόγων λειτουργεί ταυτόχρονα ως κρίκος με το παρελθόν αλλά και το μέλλον. Η προσδοκία μετάβασης σ' έναν άλλο τόπο, ξεπερνώντας το φραγμό της θάλασσας, ισοδυναμεί με την εκπλήρωση της επιθυμίας και την επαγγελία της νέας πραγματικότητας.

Και το ποίημα αυτό δομείται πάνω σε μια βασική σχέση αντίθεσης που

ορίζεται από τη μια πλευρά με την παρουσία των αλόγων και από την άλλη με την ύπαρξη της θάλασσας. Παρόλο που έχει υποστηριχθεί πως η θάλασσα στον Εμπειρικό είναι τόπος απόλαυσης¹¹, εδώ λειτουργεί τελείως αντίθετα, ως στοιχείο στέρησης. Αποτελεί το ορατό φράγμα περιορισμού των επιθυμιών, το απαγορευτικό σημείο της εκπλήρωσης της προσδοκίας και την τροχοπέδη της μετάβασης στην υπερπραγματικότητα. Έτσι, ανάμεσα στα άλογα και τη θάλασσα, υπάρχει ο χώρος για την προβολή του μηνύματος του ποιητή, που δεν είναι άλλο από την υπόσχεση υπεροχής της ερωτικής επιθυμίας, ως κινητήριας δύναμης προόδου και αλλαγής του ατόμου και του κόσμου. Κι εδώ ακόμη, ίσως εδώ περισσότερο, ο Εμπειρικός, δημιουργώντας μια αντιθετική σχέση ανάμεσα σε δύο εικόνες με ισοδύναμο ιδεολογικό και συμβολικό φορτίο, επιβεβαιώνει τις βασικές γραμμές της υπερρεαλιστικής φιλολογίας. Αποφεύγοντας τον αυτοματισμό και καταφεύγοντας σε ένα λυρικό ύφος, που γραμματολογικά τουλάχιστον εγγράφεται μέσα στη νεοελληνική λυρική παράδοση, ολοκληρώνει τις προϋποθέσεις για την αναζήτηση ενός νέου τόπου που θα πλαισιώσει το νέο τύπο ανθρώπου που επαγγέλθηκαν οι υπερρεαλιστές και που ο ίδιος κήρυξε έντονα.

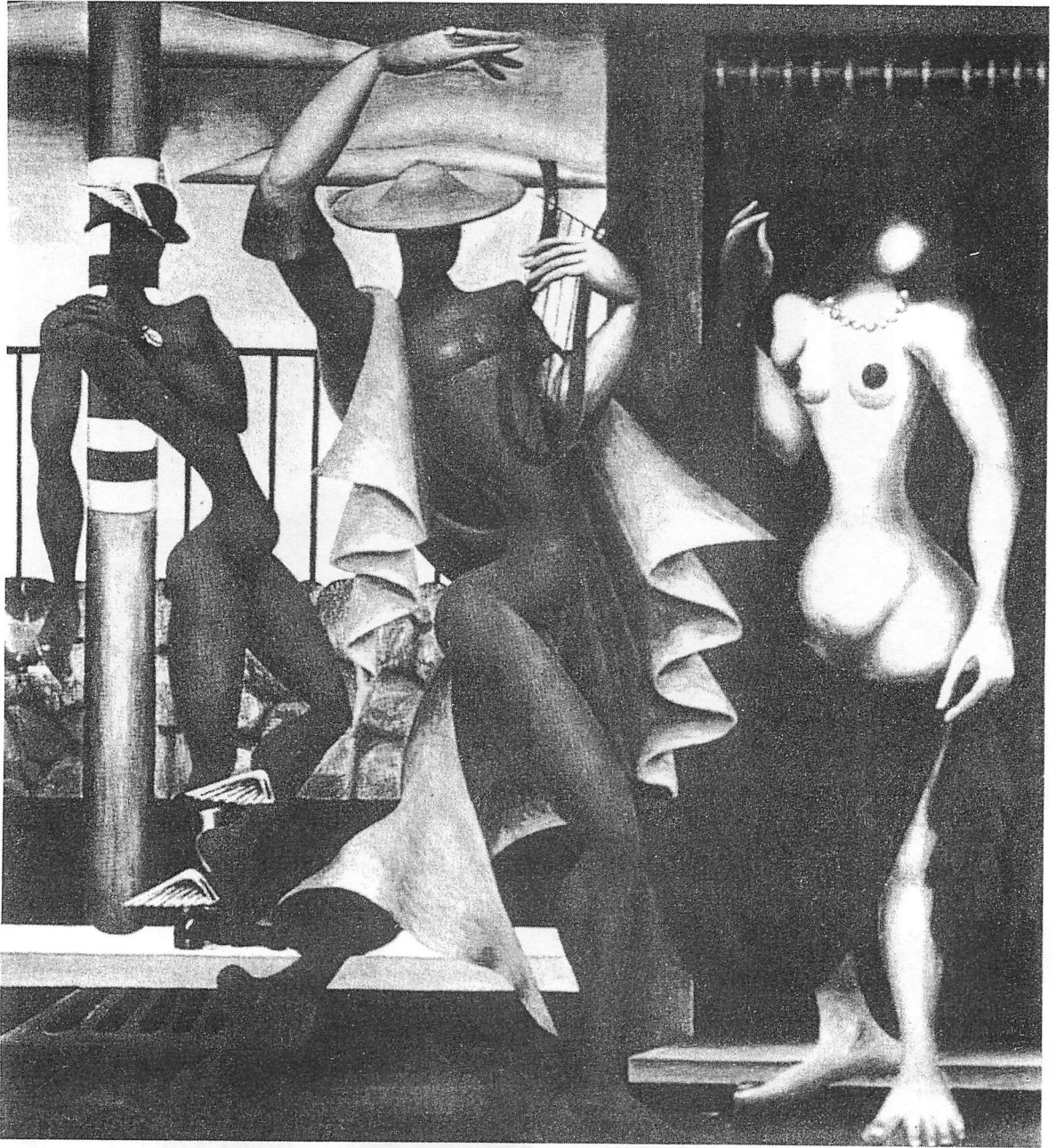
Ως προς τον αντίστοιχο πίνακα του ντε Κίρικο, το ποίημα λειτουργεί με τη μορφή προέκτασης και επισημασιοδότησης. Αυτό που απλώς υπαινίσσεται ο πίνακας, το μεγεθύνει και το εξηγεί, με όλους τους κανόνες της φροϋδικής θεωρίας ο Εμπειρικός. Από την άποψη αυτή το ποίημα συνιστά ένα είδος σημασιολογικής παρέμβασης στο μήνυμα του πίνακα, αλλά αυτό συμβαίνει επειδή ακριβώς ο πίνακας του ντε Κίρικο είναι εντελώς ανοιχτός σε οποιαδήποτε ανάγνωση και επισημασιοδότησή του. Έτσι έχουμε από τη μια πλευρά μια εικαστική πραγματικότητα που διέπεται από έναν μάλλον αυστηρό φορμαλισμό, κι από την άλλη, ένα ποίημα-σχόλιο που στρέφει τον αναγνώστη προς μια συγκεκριμένη ερμηνεία. Η σχέση πίνακα-ποιήματος είναι ωστόσο ισόρροπη χάρη σ' αυτή την υφολογική αναλογία. Όπως γράφει ο ίδιος ο ζωγράφος: «Η αποκάλυψη ενός έργου τέχνης, η σύλληψη μιας εικόνας, πρέπει να αντιπροσωπεύει κάτι που έχει νόημα από μόνο του, που δεν έχει θέμα, κάτι που από την άποψη της ανθρώπινης λογικής δεν σημαίνει απολύτως τίποτα»¹².

Μ' αυτόν τον τρόπο έγινε δυνατή, καθώς είδαμε σε μια μικρή κλίμακα, η πρόσληψη και ο μετασηματισμός του έργου του ντε Κίρικο από τους υπερρεαλιστές του μεσοπολέμου. Ο «μύθος» ωστόσο του ζωγράφου κληρονομήθηκε στην πρώτη μεταπολεμική γενιά, που συσπειρώθηκε στη δεκαετία του '60 γύρω από το περιοδικό *Πάλι*. Ανάμεσά τους ο Πάνος Κουτρομπούσης δημοσίευσε το 1978 έναν τόμο με τίτλο *Περίεργες ιστορίες*, στον οποίο περιέχεται και ένα αφήγημα που τιτλοφορείται «Δεκήρικος ο Βολιότης».

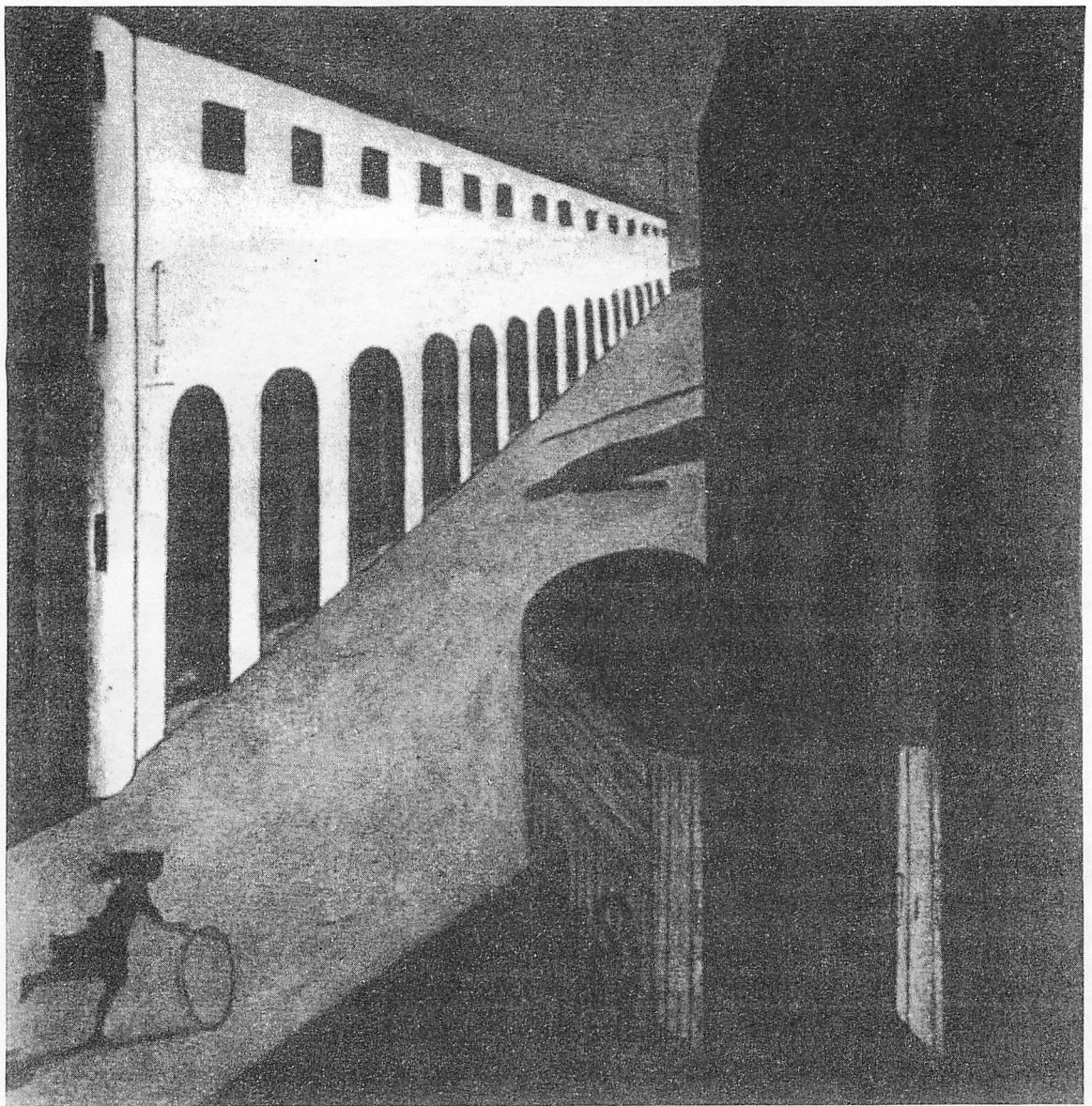
Το κείμενο του Κουτρομπούση παρουσιάζεται με τη μορφή διηγήματος βιογραφικού χαρακτήρα. Αναφέρεται στην παιδική ηλικία του Γιωργάκη Δε-

κήρικου, εξελληνισμένη προφανώς γραφή του ονόματος του ιταλού ζωγράφου. Κάνοντας χρήση της μυθιστορηματικής αυθαιρεσίας του, ο συγγραφέας «αποκαλύπτει» ως κύρια αιτία της προτίμησης του ντε Κίρικο για την μεταφυσική ζωγραφική, την έμμονη ιδέα του - εκδηλωμένη κατά την παιδική του ηλικία- «πως άμα τουρχόταν, μπορούσε να χαΐδεύει τον ήλιο». Η εμμογή αυτή η οποία συνοδευόταν από παραισθητικές ή ονειρικές καταστάσεις, στις οποίες κύριο ρόλο έπαιζαν τα κατοπινά μοτίβα της μεταφυσικής ζωγραφικής, άδειες πλατείες με σκιές και αγάλματα, είναι επίσης κατά τον συγγραφέα, ο λόγος για τον οποίο ο ζωγράφος επροτίμησε την ξενιτιά «και δυστυχώς από τότε δεν ξαναπάτησε στο Βόλο». Το κείμενο του Κουτρομπούση, από τη μια πλευρά επιτείνει το μύθο του ντε Κίρικο, κι από την άλλη τον μετασχηματίζει μέσα από μια διαδικασία οικειοποίησης των βασικών δεδομένων της βιογραφίας του ζωγράφου. Στο αφήγημα αυτό βρίσκονται αποκρυσταλλωμένες οι βασικές πληροφορίες που έχει για τη ζωή και το έργο του ιταλού ζωγράφου ο μέσος πληροφόρημένος φιλότεχνος. Ωστόσο το «μυστήριο» για την πηγή της έμπνευσης που αναλαμβάνει να φωτίσει ο συγγραφέας βρίσκεται στην επίδραση του περιβάλλοντος, αφού «ο Βόλος ήτο από αμνημονεύτων χρόνων το πόρτο που μπαρκάρισαν οι Αργοναύται, αρχαίοι ναυτικοί.... και είχε και ακόμη και τώρα μερικές μάγισσες και πιο παλιά όλη η Θεσσαλία ήταν γεμάτη απ' αυτές τις γριές και ο μικρός γεννήθηκε κάτω από το σημάδι του ξαπλωμένου οχτώ που τυχαίνει και συμβολικό του απείρου»¹³. Έτσι η μια αυθαιρεσία εξηγεί την άλλη, υπογραμμίζοντας έμμεσα τον αινιγματικό όσο και αυτόνομο χαρακτήρα του έργου του ζωγράφου, αλλά και τις μυθικές αφετηρίες και καταλήξεις του βίου του.*

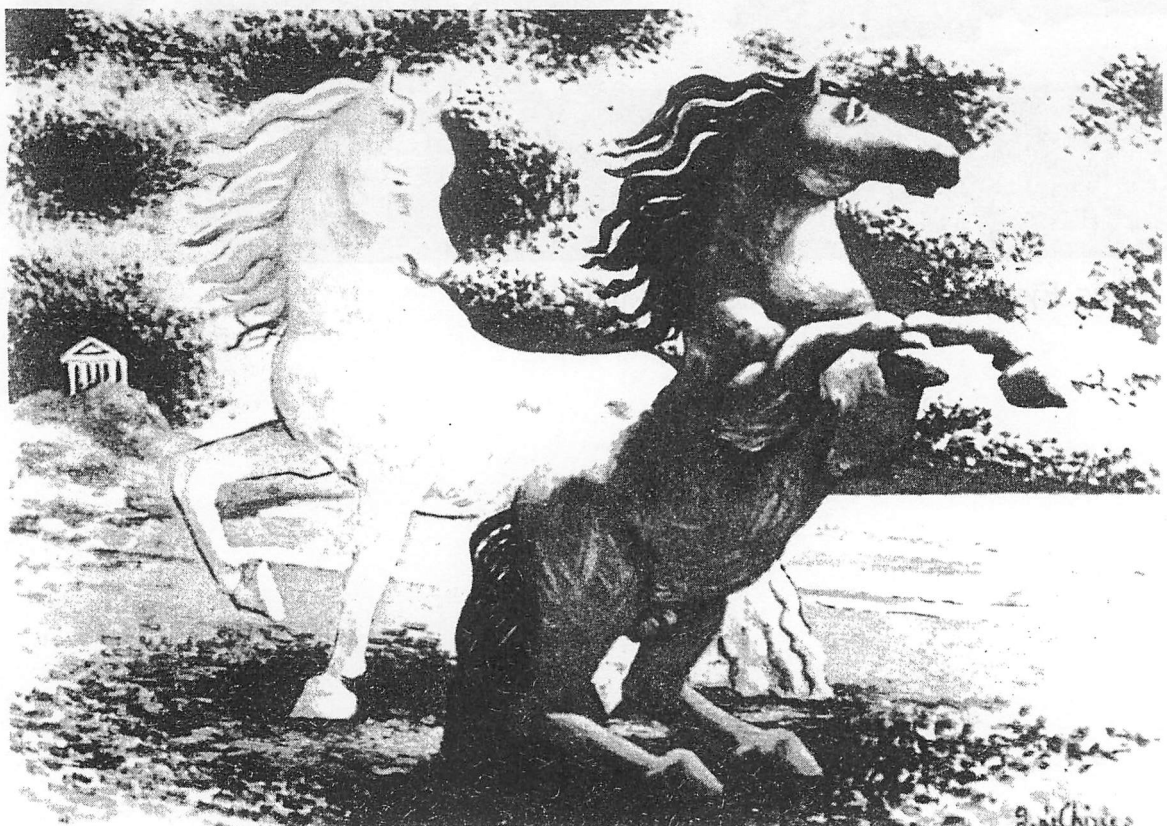
* Ευχαριστώ τη συνάδελφο και φίλη κυρία Νίκη Λοϊζίδη που είχε την καλωσύνη να διαβάσει το χειρόγραφο αυτού του άρθρου και να με προφυλάξει με τις παρατηρήσεις της από κάποια ατοπήματα.



Νίκος Εγγονόπουλος, Ορφεύς και Ευρυδίκη



Giorgio de Chirico, Μυστήριο και Μελαγχολία ενός Δρόμου (1914)



Giorgio de Chirico, Άλογα στην ακτή (1927)

Σημειώσεις

1. Βλ. Νίκος Βασιλάκος, *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, ο μέγας μεταφυσικός*. Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1986, σσ. 12-17
2. Στο Αντρέ Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*. Μετ. Στ. Κουμανούδης Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1981, σελ. 17
3. Για μια εκτενή αντιμετώπιση του θέματος, βλ. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987, σσ 78-93.
4. Βλ. Νίκος Βασιλάκος, ό.π. σσ. 17-29.
5. Παρατίθεται από τη Νίκη Λοϊζίδη, ο.π. σελ. 233
6. Πρβ. σχετικά: Αθανασία Τσατσάκου, *La terre-ciel de Paul Eluard: Une sur-réalité. L' image, moyen de la création chez Paul Eluard (transcendance et prolifécité)*. Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Γαλλικής γλώσσας και φιλολογίας της Φιλοσοφικής σχολής του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1990.
7. Στο Νίκου Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Αθήνα, Ίκαρος 1987, σελ. 126
8. Βλ. *Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου*. Αθήνα, Νεφέλη, 1984, σελ. 148
9. Στο Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, Ίκαρος, τόμος Α' σσ. 133-134
10. Στο *Οκτάνα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1980, σσ. 83-85
11. Βλ. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1990 σελ.145
12. Βλ. Νίκος Βασιλάκος, ό.π., σσ. 102-105
13. Πάνος Κουτρομπούσης, *Περίεργες Ιστορίες (πεζογραφήματα)*, Αθήνα, 1978, σελ. 92. Ευχαριστώ τον φίλο συγγραφέα Μιχάλη Μήτρα που έθεσε υπόψη μου το παραπάνω κείμενο.