

Γρηγόρης Πασχαλίδης

Υπερρεαλισμός και μυθιστόρημα

Συμβολή σε μία θεωρία για την πρωτοπορία

Για όσους θυμούνται τους καυστικούς αφορισμούς του Μπρετόν ενάντια στο μυθιστόρημα, ο τίτλος «υπερρεαλισμός και μυθιστόρημα», με τη λογική σύζευξη που υποβάλλει αναπόφευκτα η συμπλεκτική σύνδεση των δύο ουσιαστικών του θα μοιάζει αρκετά αντιφατικός ή τουλάχιστον εξίσου ετερόκλητος και αναπάντεχος με μία τυπική υπερρεαλιστική εικόνα. Πράγματι, στο φως της καταδίκης του μυθιστορήματος από τον υπερρεαλισμό η συμπαρουσία τους δεν μπορεί να απορρέει παρά από μία αντιθετική συνεκδοχή, που αντί για σύνδεση και συμπαράθεση εκφράζει μάλλον σύγκρουση και αντιπαράθεση. Συστήνοντας έτσι το κείμενο αυτό ως ανάλογο με το περιβόητο *τραπέζι ανατομίας* του Λωτρεαμόν, πάνω στο οποίο συναντιούνται *απροσδόκητα μία ραπτομηχανή και μία ομπρέλα*¹, υπαινίσσομαι επίσης ότι εκείνο που μ' ενδιαφέρει περισσότερο δεν είναι κάποια λανθάνουσα συνάφεια ή υπόγεια έλξη μεταξύ υπερρεαλισμού και μυθιστορήματος αλλά η ίδια η βιαιότητα της συνάντησής τους, η σφοδρότητα της συμπλοκής που υποκρύπτει η συντακτική σύμπλεξή τους. Αφορμή γι' αυτήν την άσκηση ανατομίας ήταν μία πρόσφατη επανασυνάντηση του υπερρεαλισμού με το μυθιστόρημα, αυτή τη φορά πάνω στο κατάστρωμα του «Μεγάλου Ανατολικού».

Ήδη θρυλικός καιρό πριν από την έκδοσή του, ο «Μέγας Ανατολικός» αποτελεί το κορυφαίο σε μέγεθος, σύλληψη και ελευθεροστομία κείμενο του Α. Εμπειρίκου. Εύλογα λοιπόν μπορεί κανείς να υποθέσει -σε συμφωνία μάλιστα με την ερμηνευτική υπόδειξη του επιμελητή σχετικά με την αναμφισβήτητη υπερρεαλιστική διάστασή του²- ότι το εννεάτομο αυτό μυθιστόρημα επισφραγίζει το έργο του εισηγητή και πιο χαρακτηριστικού εκφραστή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, προσφέροντας ταυτόχρονα ίσως την πιό φιλόδοξη και εντυπωσιακή στιγμή της υπερρεαλιστικής λογοτεχνίας.

Είναι αλήθεια ότι αυτή η υπόθεση συμβαδίζει με την άποψη τόσο παλαιότερων όσο και νέων μελετητών πως η διάσταση υπερρεαλισμού και μυθιστορήματος δεν είχε το χαρακτήρα μιάς ανυπέρβλητης διαφωνίας αλλά της αφορμής για έναν ιδιόρρυθμο συγκερασμό, η βασική μορφή του οποίου μπορεί να εντοπισθεί στα μυθιστορήματα του Μπρετόν και Αραγκόν³.

Τι είδους λοιπόν είναι αυτή η πρόσφατη επανέυρεση του υπερρεαλισμού με το μυθιστόρημα; Αποτελεί ευκαιρία για συνδιαλλαγή και συμφιλίωση, για ανασύνδεση και αναθέρμανση ή απλά, για επανάληψη των διαφορών τους; Είναι φανερό ότι για ν' απαντηθούν αυτά τα ερωτήματα θα πρέπει να επιστρέψουμε στην αρχική συνάντησή τους και να εξετάσουμε τους όρους και τα όριά της. Είναι εξίσου φανερό ότι το ζήτημα εδώ δεν περιορίζεται στη διαλεύκανση του πλαισίου κατανόησης και αποτίμησης του μυθιστορήματος του Εμπειρικού, αλλά ουσιαστικά αφορά τη διερεύνηση της δυνατότητας κατηγορήσεως ενός οποιουδήποτε μυθιστορήματος ως «υπερρεαλιστικού».

Η υπερρεαλιστική κριτική του μυθιστορήματος έχει διατυπωθεί κυρίως από τους Μπρετόν και Αραγκόν, ιδιαίτερα στο Μανιφέστο του 1924. Είναι αξιοσημείωτο ότι από την αρχή κιόλας αυτής της πρώτης και ουσιαστικά καταστατικής συστηματοποίησης των υπερρεαλιστικών ιδεών, ο Μπρετόν σπεύδει να καταδικάσει το μυθιστόρημα σαν προϊόν της «ρεαλιστικής στάσης» και του «θετικισμού», των αντιπάλων δηλαδή, της απελευθερωτικής δύναμης της φαντασίας, «κάθε πτήσης, διανοητικής και ηθικής». Η πληροφοριακή γλώσσα του, η ενασχόληση με ασήμαντες, άχρηστες λεπτομέρειες και οι κοινότυπες περιγραφές του το επιβεβαιώνουν⁴. Εκείνο όμως που ο Μπρετόν επικρίνει πάνω απ' όλα είναι η απλουστευτική και σχηματική ψυχολογία του μυθιστορήματος. Και δεν καταγγέλλει απλά το γεγονός ότι οι ήρωες του μυθιστορήματος στερούνται του δέοντος ψυχολογικού βάθους, αλλά, σ' ένα πολύ πιο ριζικό επίπεδο, το ότι η συμπεριφορά και γενικά η ζωή τους προβλέπεται και καθορίζεται συνολικά από το συγγραφέα τους, με αποτέλεσμα την αναγωγή κάθε εξέλιξης σε λογική συνέπεια, του άγνωστου στο γνωστό, και εντέλει των ιδίων των αισθημάτων στην ανάλυσή τους⁵. Σημειώνει, για παράδειγμα, ότι «οι ήρωες του Σταντάλ πέφτουν κάτω από το πλήγμα των αξιολογήσεών του», ενώ «εκεί που πραγματικά θα τους βρούμε είναι εκεί που ο Σταντάλ τους έχει χάσει»⁶. Ο Μπρετόν αποπέμπει στο σύνολό του το ψυχολογικό μυθιστόρημα, από τον Ντοστογιέφσκι μέχρι τον Προυστ και τον Τζόνς, διαβεβαιώνοντάς μας ότι «δεν αξίζει ν' ασχολούμαστε ούτε καν με τα πιο φημισμένα παραδείγματά του»⁷.

Μερικά χρόνια αργότερα, ο Αραγκόν ανανεώνει την κριτική του Μπρετόν μ' ένα πολύ πιο οξύ και σαρωτικό τρόπο. Επιτίθεται σ' όλη την παράδοση των «μανιακών φλύαρων», όπως τους αποκαλεί, από τον Richardson και τον Prevost μέχρι τον Gide και τη Stein, διαπιστώνοντας ότι δεν υπάρχει τίποτα που ν' αξίζει μια πεντάρα σ' όλη αυτή τη βιβλιοθήκη από «ηλίθιες, μικροαστικές ιστοριούλες»⁸. Με κύριο στόχο τους κλασικούς του ρεαλισμού - Σταντάλ, Φλωμπέρ, Ντοστογιέφσκι - αυτούς τους «φιλόλογους του μετρό», τους «στενογράφους της αγωνίας»⁹, ο Αραγκόν σαρκάζει την κοινοτυπία των ιστοριών τους, των ηρώων τους και των συναισθημάτων τους¹⁰.

Όλα αυτά είναι λίγο ή πολύ γνωστά. Για να έχουμε μια ολοκληρωμένη

εικόνα της στάσης του υπερρεαλισμού έναντι του μυθιστορήματος ωστόσο, πρέπει να λάβουμε υπόψη ακόμα δύο πλευρές της, οι οποίες, σε πρώτη ματιά τουλάχιστον, μοιάζουν ν' αντιφάσκουν με τα παραπάνω. Και κατά πρώτο λόγο θα πρέπει να σταθούμε στο θαυμασμό του Μπρετόν για το γοτθικό μυθιστόρημα. Στο Μανιφέστο του 1924, ο Μπρετόν κλιμακώνει την υπεράσπιση των δικαιωμάτων της φαντασίας και του ονείρου προτείνοντας τον *Καλόγερο* του Λιούις σαν απόδειξη του γεγονότος ότι στη λογοτεχνία «μόνο το θαυμάσιο είναι ικανό να γονιμοποιήσει έργα που ξεκινούν από ένα είδος παρακατιανό όπως το μυθιστόρημα.»¹¹ Αυτή η εκτίμηση για το φανταστικό οδηγεί αργότερα τον Μπρετόν στο ν' αναγνωρίσει τους κύριους εκφραστές του -τον Walpole, την A. Radcliffe και τον Λιούις- ως «άμεσους προγόνους» του υπερρεαλισμού¹² και μάλιστα, τη μέθοδο με την οποία ο Walpole έγραψε το *Κάστρο του Οτράντο*, ως υπερρεαλιστική, αφού βασίστηκε στο όνειρο και την αυτόματη γραφή¹³.

Από την άλλη, τόσο ο Αραγκόν όσο και ο Μπρετόν συνθέτουν έργα -σαν *Το Χωριό μου το Παρίσι* και τη *Νάντια* αντίστοιχα- τα οποία συχνά θεωρούνται ως μοναδικά μεν αλλά ωστόσο σαφή δείγματα υπερρεαλιστικού μυθιστορήματος. Αυτό τονίζουν ιδιαίτερα εκείνοι που διακρίνουν στον ενθουσιασμό του Μπρετόν για το «θαυμάσιο» -«το θαυμάσιο ήταν πάντοτε ωραίο, οποιοδήποτε θαυμάσιο είναι ωραίο, δεν είναι μάλιστα παρά το θαυμάσιο που είναι ωραίο»¹⁴- καθώς και στην τελική διαβεβαίωσή του ότι «υπάρχει δυνατότητα να γραφτούν παραμύθια για τους μεγάλους, παραμύθια σχεδόν γαλάζια»¹⁵, την έκκληση για ένα νέο μυθιστόρημα. Μάλιστα, εντοπίζουν στο εγκώμιό του για το γοτθικό μυθιστόρημα, το πρόπλασμα μιας *ars poetica* αυτού του νέου, υπερρεαλιστικού μυθιστορήματος, η οποία ακολούθως υλοποιείται υποδειγματικά σ' αυτά τα δύο κείμενα. Ο Carlos Lynes μάλιστα θεμελιώνει αυτόν τον ισχυρισμό στη κατάδειξη των αναλογιών της *Νάντιας* με την *Αυρηλία* του Νερβάλ¹⁶.

Ποιο είναι λοιπόν το ουσιαστικό αντικείμενο της κριτικής των Μπρετόν και Αραγκόν; Είναι μια συγκεκριμένη μορφή μυθιστορήματος, η ρεαλιστική, προϊόν της κοσμοθεωρίας και ανθρωπογνωσίας του Ορθού Λόγου, ταυτόσημη με την αναπαράσταση της καθημερινής ζωής των κοινών ανθρώπων, στη θέση της οποίας αντιπροτείνουν μια νέα μορφή, το σύγχρονο εκφραστή της παράδοσης του φανταστικού, συνώνυμη με το θαυμαστό και το υπερφυσικό, με το σκιώδη αλλά και αποκαλυπτικό κόσμο του ονείρου και του άλογου; Ή μήπως είναι το μυθιστόρημα αυτό καθαυτό, ως είδος, μ' άλλα λόγια ως μια ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας, ως μια ιδιαίτερη οικονομία εκφραστικών τρόπων και μέσων;

Αρχικά, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Μπρετόν, τόσο με τον ενθουσιασμό του για το γοτθικό μυθιστόρημα, όσο και με την υπογράμμισή του ότι αυτό αποτελεί προϊόν και έκφραση της επαναστατημένης Ευρώπης του τέ-

λους του 18ου αιώνα¹⁷, αντηχεί τη στάση και τις απόψεις του Σαντ¹⁸. Ωστόσο, η σύμπνοιά τους σταματά εδώ. Ενώ ο Σαντ αναφέρεται στο γοτθικό μυθιστόρημα για να αντιπροτείνει μια νέα μυθιστορηματική τέχνη, που να βασίζεται περισσότερο στην αληθοφάνεια και την ψυχολογία¹⁹, ο Μπρετόν όχι μόνον είναι κατηγορηματικά αντίθετος σε μια τέτοια προοπτική, όπως είδαμε, αλλά ακόμα περισσότερο δεν ενδιαφέρεται για το γοτθικό μυθιστόρημα σαν μια λογοτεχνική μορφή, προδρομική του υπερρεαλισμού, αλλά σαν μια συγγενή μ' αυτόν πνευματική χειρονομία. Η γενεαλογική σχέση που επισημαίνει μεταξύ του γοτθικού μυθιστορήματος και του υπερρεαλισμού δεν τα προσδιορίζει ως στάδια στην εξέλιξη ενός ιδιαίτερου μυθιστορηματικού είδους, ως επεισόδια της ίδιας λογοτεχνικής παράδοσης, αλλά σαν συναφείς ιστορικές εξεγέρσεις της φαντασίας και της επιθυμίας ενάντια στην τυραννία του ορθολογισμού. Η αναφορά του Μπρετόν στο γοτθικό μυθιστόρημα -και γενικά στο φανταστικό- δεν έχει συνεπώς προγραμματικό αλλά μάλλον διαγραμματικό χαρακτήρα, με την έννοια ότι αποβλέπει στο να διευκρινίσει την ιστορικότητα του υπερρεαλισμού, τόσο σαν μέλος μιας συγκεκριμένης πνευματικής παράδοσης, όσο και σαν αυτοτελές πνευματικό πρόταγμα.

Αυτή η αυτοτέλεια γίνεται ιδιαίτερα αισθητή εάν στραφούμε στα δύο υποτιθέμενα υπερρεαλιστικά μυθιστορήματα, τη *Νάντια* και *Το Χωριό μου το Παρίσι*. Κατ' αρχήν, ενώ η παράδοση του φανταστικού διατηρεί την αντίφαση μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας για να δραματοποιήσει τον περιορισμένο ή αμφίβολο χαρακτήρα της δεύτερης, τα δύο αυτά κείμενα εκφράζουν την υπερρεαλιστική πίστη στην υπέρβαση αυτής της αντίφασης σ' ένα είδος διευρυμένης πραγματικότητας ή «Υπερ-πραγματικότητας»²⁰. Έτσι, αντί για μια ριψοκίνδυνη περιπέτεια στο απόκοσμο και την παραίσθηση, εδώ έχουμε μια μαγική περιπλάνηση στο εγκόσμιο, με οδηγό τη διαίσθηση, την τύχη και την ποιητική εναίσθηση. Το πιο σημαντικό όμως εδώ είναι ότι αυτά τα δύο κείμενα αρνούνται να οργανωθούν ή να εκληφθούν ως μυθοπλασία. Αν και κατά την έκδοσή τους πολλοί τα θεώρησαν μυθιστορήματα, ωστόσο, όπως σημειώνει ο Nadeau δεν περιέχουν τίποτα το επινοημένο, όλα όσα περιγράφουν είναι «απόλυτα, σχολαστικά αληθινά»²¹. Μαζί με τη μυθοπλασία, απουσιάζουν λοιπόν και οι χαρακτηριστικοί συντελεστές της, οι χαρακτήρες. Σ' ένα κείμενο σύγχρονο της *Νάντιας*, ο Μπρετόν συνοψίζει την αντι-μυθοπλαστική του στάση ως εξής:

«Ο λογοτεχνικός στοχασμός γίνεται παράνομος αμέσως μόλις τοποθετεί μπροστά σε κάποιο συγγραφέα χαρακτήρες για τους οποίους αυτός μεροληπτεί, αφού τους έχει κόψει από ένα και μόνον ύφασμα. “Μίλησέ μου για τον εαυτό σου”, του λέω εγώ. “Μίλησέ μου για τον εαυτό σου και θα με διδάξεις πολύ περισσότερα. Δε σου αναγνωρίζω το δικαίωμα ζωής και θανάτου πάνω σε όντα ψευδοανθρώπινα που έχουν προκύψει, αρματωμέ-

να ή όχι, από το καπρίτσιο σου. Περιορίσου στο ν' αφήσεις τα απομνημονεύματά σου. Δώσε μου τα πραγματικά ονόματα. Απόδειξέ μου ότι με κανένα τρόπο δεν έχεις απλώσει χέρι πάνω στους ήρωές σου.»²².

Επιπλέον, η πλοκή, και γενικά η αφηγηματική οργάνωση είναι περιθωριακή και υποτυπώδης. Η αληθοφάνεια υπονομεύεται συνεχώς, με τον Μπρετόν να υποκαθιστά τις περιγραφές με φωτογραφίες και τον Αραγκόν να αποθαρρύνει συστηματικά την καλοπιστία και συμμετοχή του αναγνώστη. Στο σύνολό της, η σύσταση αυτών των δύο κειμένων είναι ετερόκλητη, χωρίς ενιαία δομή ή θεματική. Ένα μίγμα φιλοσοφικού-αισθητικού δοκιμίου, διακήρυξης αρχών, πολεμικής, διήγησης αναμνήσεων και ονείρων, τυχαίων συνειρμών, χρονικού περιπλανήσεων και παράξενων συμπτώσεων και συναντήσεων. Προσφέροντας έτσι ταυτόχρονα τη θεωρία, την απολογία, τη μέθοδο αλλά και το ίδιο το κείμενο μιας μυθολογίας του «καθημερινού υπερφυσικού»²³, τα κείμενα αυτά αποτελούν μαζί μανιφέστα και υποδείγματα υπερρεαλιστικού ύφους και ήθους.

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά το ζήτημα τους είδους τους, το μόνο βέβαιο είναι δεν πρόκειται για αφηγήματα. Ο συγγραφέας ως αφηγητής είναι διαρκώς παρών όχι σαν δημιουργός-ιστορικός, που προσπαθεί να πλάσει κάποιο αναγνωρίσιμο ή δυνατό διηγητικό σύμπαν, αλλά ως πομπός-ήρωας μιας ιδιαίτερου είδους γλώσσας και εμπειρίας. Μ' άλλα λόγια, μοιάζει με το υποκείμενο του λυρικού λόγου, το υποκείμενο δηλαδή, μιας εξαιρετικής και συχνά αποκαλυπτικής εμπειρίας, συγκίνησης ή ενόρασης. Αλλά και η ίδια η γλώσσα αυτών των κειμένων, με τον έντονα μεταφορικό και εικονοποιητικό χαρακτήρα της, προσεγγίζει την ποιητική παρά την πεζογραφική ιδιόλεκτο. Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με μια λυρική πεζογραφία, στην παράδοση των *poèmes en prose* των Baudelaire, Lautreamont και Rimbaud; Δεδομένου του γνωστού ενθουσιασμού των υπερρεαλιστών για το έργο των τελευταίων αυτή η εξήγηση μοιάζει αρκετά ευλογοφανής. Περιορίζει, ωστόσο, το πρόβλημα στην καθαρά μορφολογική ή αισθητική του διάσταση. Εκείνο που παρατηρούμε είναι ότι η *ποιητικότητα* που εντοπίζουμε στα δύο πεζά κείμενα των Μπρετόν και Αραγκόν, αποτελεί επιπλέον, ένα ενδιάθετο, γενικό χαρακτηριστικό του υπερρεαλιστικού λόγου, ακόμα και σε περιπτώσεις κειμένων σαφώς δοκιμιακών, όπως τα *Μανιφέστα*. Από την άλλη, είναι γεγονός ότι η πιο γνωστή και χαρακτηριστική παραγωγή του υπερρεαλισμού συγκεντρώνεται στο χώρο της ποίησης. Παρ' όλα αυτά, εντός της υπερρεαλιστικής φιλολογίας δεν υφίσταται καμμία ουσιαστική ειδολογική διάκριση μεταξύ πεζού και ποιητικού λόγου. Τόσο τα ποιητικής όσο και τα πεζολογικής μορφής κείμενα του υπερρεαλισμού ανήκουν σ' ένα ενιαίο είδος, με κοινές τεχνικές -την αυτόματη γραφή, το κολάζ, την εικονοπλασία- με κοινά συστατικά υλικά -το όνειρο, τη σύμπτωση, τον έρωτα, το μαύρο χιούμορ- με κοινό τρόπο νοηματικής οργάν-

νωσης και συνεπώς και ανάγνωσης -έμφαση στη μεταφορά, στον παραδειγματικό πόλο της γλώσσας -με κοινό αποτέλεσμα- την έκπληξη, την πρόκληση- και τέλος, με κοινό στόχο -την πρόσκληση σε μια ριζική αναμόρφωση, σε μια επαναυθεντικοποίηση της σχέσης μας με τον κόσμο, τις λέξεις και τον εαυτό μας. Αυτό το ενιαίο είδος, το οποίο μπορούμε συνοπτικά να το ορίσουμε σαν την υπερρεαλιστική χρήση και εμπειρία της γλώσσας, έχει ωστόσο, όπως είδαμε, μια εκλεκτική σχέση με τον ποιητικό λόγο και μια εξίσου εκλεκτική εναντίωση στον πεζογραφικό λόγο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Μπρετόν προσδιορίζει σαν αντικείμενο των *Μανιφέστων* τον «ποιητικό σουρρεαλισμό»²⁴, εννοώντας απλά τον μη-εικαστικό υπερρεαλισμό, στον οποίο εξάλλου αφιερώνει ιδιαίτερη μελέτη²⁵.

Όπως ο ίδιος ο Μπρετόν αφήνει να εννοηθεί στο Μανιφέστο του 1924, η αντι-πεζογραφική του στάση συγγενεύει μ' εκείνη του Paul Valery. Πράγματι, η πεζότητα και ο καθαρός πραγματισμός που επιδικάζει στο μυθιστορηματικό και γενικά πεζό λόγο, απηχούν την ανάλογη ετυμηγορία του θεωρητικού της *καθαρής ποίησης*²⁶. Μάλιστα φαίνεται ότι ο Μπρετόν οφείλει επίσης στον Valery και την καινοτομία της υποκατάστασης των περιγραφών με φωτογραφίες στη *Νάντια*²⁷. Ωστόσο, παρ' όλη την ομολογουμένως σημαντική επίδραση του Valery και γενικότερα του γαλλικού συμβολισμού, η αρκετά πρώιμη και ριζική διαφοροποίηση του Μπρετόν από τους σκοπούς και τα μέσα της καθαρής ποίησης, μας βεβαιώνει ότι αυτή η επίδραση δεν μπορεί από μόνη της να προσφέρει μια πλήρη και πειστική εξήγηση της αντι-πεζογραφικής έμφασης του υπερρεαλισμού. Ιδιαίτερα μάλιστα από τη στιγμή που μετά από το Μανιφέστο του 1924, ο Μπρετόν εντείνει αυτή την έμφαση εντάσσοντάς την σε μια καθολική επίθεση εναντίον του αισθητισμού. Μια τέτοιου είδους εξήγηση θα πρέπει νομίζω να αναζητηθεί στην ιδιαίτερη ιστορική φυσιογνωμία του υπερρεαλισμού, μ' άλλα λόγια, στο γεγονός ότι ανήκει, μαζί με τ' άλλα ριζοσπαστικά καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του αιώνα -το φουτουρισμό, τη ρωσική μετεπαναστατική πρωτοπορία και το ντανταϊσμό- σ' αυτό που αποκαλείται συνοπτικά «ιστορική πρωτοπορία».

Όπως είναι γνωστό, όλα αυτά τα κινήματα είναι ουσιαστικά ταυτόσημα με την ποιητική και εικαστική δραστηριότητά τους, ενώ δεν έχουν να παρουσιάσουν τίποτα στον τομέα της πεζογραφίας. Πιστεύω ότι αυτή η απουσία πεζογραφικού έργου δεν είναι τυχαία, ούτε συγκυριακή, αλλά συμπτωματική, σημαίνουσα, μ' άλλα λόγια, πρόκειται για μια απουσία επιβεβλημένη από τον ιδιαίτερο ιδεολογικό χαρακτήρα της ιστορικής πρωτοπορίας, αποκαλυπτική των θέσεων και προθέσεων της²⁸.

Σύμφωνα με τον Peter Bürger, το ειδοποιό χαρακτηριστικό της ιστορικής πρωτοπορίας, εκείνο που προσδιορίζει την ιστορική μοναδικότητά της, είναι ότι σε αντίθεση με το σύγχρονό της, το μοντερνισμό, δεν απορρίπτει απλά την καλλιτεχνική παράδοση, αλλά το σύνολο της τέχνης σαν χαρακτηριστικού θε-

σμού της καπιταλιστικής κοινωνίας. Έτσι, ενώ ο μοντερνισμός επιχειρεί να ανανεώσει τις μορφές και τα εκφραστικά μέσα της τέχνης, η ιστορική πρωτοπορία απαρνεύεται την αυτονομία της τέχνης, επαγγελλόμενη την κατάργηση της διάστασης μεταξύ δημιουργού και κοινού, ποίησης και ομιλίας, τέχνης και ζωής²⁹. Στη βάση αυτής της πολύ σημαντικής διάκρισης του Bürger, η υπερρεαλιστική κριτική του μυθιστορήματος μπορεί να κατανοηθεί σαν μια από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές του αντι-αισθητισμού της ιστορικής πρωτοπορίας. Ο υπερρεαλισμός, το τελευταίο χρονικά κίνημα της ιστορικής πρωτοπορίας, μοιάζει έτσι να προσφέρει τη λογική κορύφωση και μαζί ολοκλήρωσή της με την επίθεσή του στο πιο χαρακτηριστικό θεσμό της αστικής τέχνης, το μυθιστόρημα.

Ο Χέγκελ το είχε χαρακτηρίσει «το σύγχρονο αστικό έπος», διαβλέποντας ήδη από την εποχή της ανάδυσής του ότι αποτελεί το πλέον χαρακτηριστικό προϊόν, αλλά και μέσο της κοινωνικο-ιστορικής ανέλιξης και αυτοσυνείδησης της αστικής τάξης. Ένα αιώνα μετά, ο Μπρετόν διαπιστώνει ότι το μυθιστόρημα οργανώνει, τυποποιεί και εντέλει εξουδετερώνει τη ζωή και προχωρά να καταγγείλει τον αυστηρά δομημένο, αυτάρκη, ορθολογικό και αιτιοκρατούμενο κόσμο του σαν ομόλογο του αστικού κόσμου. Η κριτική του λοιπόν δεν έχει στόχο απλά μια συγκεκριμένη αφηγηματική παράδοση αλλά την ίδια την αφηγηματική λογική. Ο Μπρετόν καταδικάζει τον αφηγηματικό λόγο οπουδήποτε τον συναντάει -στο μυθιστόρημα, στο διήγημα³⁰, στη μυθιστορηματική βιογραφία³¹- σαν μια ιδιαίτερη οικονομία μορφών και νοήματος, ταυτόσημη με την οικονομία του Ορθού Λόγου. Έτσι, όταν ξεκινά να διηγηθεί τη συνάντησή του με τη Νάντια, σπεύδει να διευκρινίσει ότι δεν πρόκειται να προσφέρει μια «σφαιρική σύνοψη», αλλά απλά να «θυμηθεί άσκοπα» κάποια «χαρακτηριστικά επεισόδια» της ζωής του «όπως μπορεί να τη συλλάβει έξω από το οργανικό της σχέδιο», «χωρίς προκαθορισμένη τάξη και σύμφωνα με το καπρίτσιο της στιγμής»³². Σε μια διάλεξη που δίνει στην Πράγα, το 1935, τονίζει ότι «η ποιητική φαντασία, εκτός από το θανάσιμο εχθρό της, την πεζή, τετριμμένη σκέψη, έχει κι άλλους δυο εχθρούς, την ιστορική αφήγηση και την ευγλωττία. Στην ουσία, το να παραμείνει ελεύθερη σημαίνει εξορισμού να απαλλαγεί από την πιστότητα στις περιστάσεις, ειδικότερα τις μεθυστικές περιστάσεις της ιστορίας.»³³.

Αυτό που διαισθάνεται ο Μπρετόν θα το διατυπώσει αργότερα ο Μπαρτ: «ο τελικός κοινός σκοπός του Μυθιστορήματος και της Αφηγούμενης Ιστορίας είναι ν' αλλοτριώσει τα γεγονότα»³⁴. Η προτίμηση του υπερρεαλισμού για την ποίηση οφείλεται ακριβώς στη συνάφειά της με το γεγονός, στην ικανότητά της όχι απλά να αποδίδει το γεγονός, αλλά να το επιδίδει, κι ακόμα περισσότερο να το δημιουργεί, να μετατρέπεται σε ποίημα-γεγονός. Οι χαρακτηριστικές υπερρεαλιστικές τεχνικές -η αυτόματη γραφή, η προκλητική εικονοπλασία, η ρητορική της αποκαλυπτικής, ακαριαίας σύλληψης- δεν

συμβαδίζουν με την υπνωτική, μελετημένη εξέλιξη του αφηγήματος. Η υπερ-ρεαλιστική «νύχτα των αστραπών» και η «σπασμωδική ομορφιά» απαιτούν αντίθετα τη βίαιη αμεσότητα και καθηλωτική ένταση του ποιητικού λόγου. Ωστόσο, η εκλεκτική σχέση τόσο του υπερρεαλισμού όσο και των υπόλοιπων κινήματων της ιστορικής πρωτοπορίας με την ποίηση οφείλεται σε κάτι που υπερβαίνει και ταυτόχρονα διατρέχει την ιδιαίτερη αισθητική του καθενός τους, ήτοι, στην κοινή τους προσπάθεια όχι απλά να ανανεώσουν τη γλώσσα, σπάζοντας τους στέρεους και κοινούς τύπους της, όπως κάνει ο μοντερνισμός, αλλά να αποκατασταστήσουν τη χαμένη σημασία της, να την επανιδρύνουν ως λόγο αυθεντικό, που κοινωνεί άμεσα την αλήθεια της εμπειρίας και του υποκειμένου της.

Αυτός ο απόλυτος ματεριαλισμός της γλώσσας που χαρακτηρίζει τόσο την «αλημεία του λόγου»³⁵ του Μπρετόν, όσο και τη φουτουριστική «ανάσταση της λέξης»³⁶, αν και βαθειά μεταφυσικός, ωστόσο δεν συνοδεύεται από τη ρομαντική νοσταλγία για μια απωλεσμένη, εδεμική γλώσσα. Για την ιστορική πρωτοπορία, η κατάκτηση του αυθεντικού λόγου δεν συναρτάται με μια ειδυλλιακή προϊστορία, ούτε με μια ανέφικτη ουτοπία, αλλά με την αυθεντική χρήση του.

Στην υπερρεαλιστική κριτική του μυθιστορήματος οφείλουμε επίσης τη συνειδητοποίηση ότι το μυθιστόρημα, την ίδια στιγμή που παρέχει το θεμελιακό μύθο της αστικής κοσμοθεωρίας, θεμελιώνει και το σύγχρονο θεσμό της Λογοτεχνίας. Συγκεκριμένα, το μυθιστόρημα θεσπίζει τη Λογοτεχνία τόσο σαν ιδιαίτερο μέρος της εμπορευματικής παραγωγής και κατανάλωσης, όσο και σαν αυτόνομο αισθητικό φαινόμενο, ξέχωρο από την κοινωνική πράξη και με επιφανείς ήρωές του το δημιουργό-συγγραφέα, το αυτοτελές, οργανικό έργο και το μονήρη αναγνώστη του. Η αυτόματη γραφή στοχεύει να υπονομεύσει όλον αυτόν το θεσμό, καταργώντας τη διάσταση δημιουργού/κοινού, θρυμματίζοντας την ιερότητα του έργου και το κυριότερο, αρνούμενη να είναι τέχνη, να είναι μια αυτοδίκαιη, αισθητική πρακτική. Εύλογα λοιπόν για τον Μπρετόν, η συγγραφή μυθιστορηματικού έργου συνιστά αιτία αυτόματου αποκλεισμού από τον υπερρεαλιστικό κύκλο. Έτσι, το 1926, διαγράφονται οι Σουπώ και Αρτώ, επειδή επιδίδονται σε «λογοτεχνική δραστηριότητα». Ο Σουπώ, που το 1920 σε συνεργασία με τον Μπρετόν έδωσε το πρώτο δείγμα αυτόματης γραφής (*Τα Μαγνητικά Πεδία*), τώρα προέβη στην ανεπίτρεπτη δημοσίευση δύο μυθιστορημάτων. Το παράπτωμα του Αρτώ μας είναι πιο γνωστό. Ήταν η ενασχόλησή του με το θέατρο, μια πλαστογραφία της ζωής εξίσου καταδικαστέα με το μυθιστόρημα³⁷.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Αραγκόν, ο οποίος ήδη από την περίοδο του ντανταϊσμού βρίσκεται «κάτω από την κυριαρχία του αφηγήματος»³⁸. Σ' αυτήν την εποχή ανήκουν και τα δύο παρωδιακά μυθιστορήματά του, *Ανισέ ή το Πανόραμα* (1921) και οι *Περιπέτειες του Τηλέ-*

μαχου (1922)³⁹. Λίγο αργότερα και κρυφά από την υπερρεαλιστική ομάδα, αρχίζει τη συγγραφή ενός μεγάλου ερωτικού μυθιστορήματος (*La Defense de l'Infini*) δύο κεφάλαια του οποίου προδημοσιεύει το 1926, στη Revue Européenne, προκαλώντας την οργή του Μπρετόν. Μερικούς μήνες αργότερα, σ' ένα ξενοδοχείο της Μαδρίτης ρίχνει τις 1500 σελίδες του χειρογράφου του στη φωτιά⁴⁰, κι αρχίζει να συνθέτει τη γνωστή πολεμική του ενάντια στο μυθιστόρημα, το *Περί του Υφους*. Αλλά, όπως ξέρουμε, η μεταμέλειά του αποδείχτηκε εφήμερη. Η αποχώρησή του από την υπερρεαλιστική ομάδα για να ενταχθεί στο Κομμουνιστικό Κόμμα, σήμανε και την απαρχή της καριέρας του σαν ένας από τους πιο πολύγραφους και διάσημους πεζογράφους του αιώνα.

Ίσως όμως η πιο χαρακτηριστική πλευρά της εναντίωσης του υπερρεαλισμού στο μυθιστόρημα, και σίγουρα η πιο αποφασιστική για την κατανόηση της ιστορικής του ταυτότητας ως μέλους της ιστορικής πρωτοπορίας, είναι η αντι-παράθεση με το μοντερνισμό. Τη χρονιά που εκδίδεται η *Νάντια* (1928), ο Τζόυς δημοσιεύει την *Anna Livia Plurabelle*, ενώ ήταν ήδη διάσημη η *Mrs. Dalloway* (1925). Η διαφορά της πρώτης από τις άλλες δύο γνωστές ηρωίδες του μοντερνισμού είναι ενδεικτική: η ύπαρξή της δεν περιορίζεται στην αναπαράστασή της και συνεπώς παραμένει εσαεί αινιγματική.

Είναι αλήθεια ότι για πολλούς ο υπερρεαλισμός είναι απλά ένας κλάδος του μοντερνισμού, στο βαθμό που και οι δύο απορρίπτουν τις παραδοσιακές συμβάσεις του ρεαλισμού και εμπνέονται από τη νέα, φροϋδική ανθρωπογνωσία. Εδώ, ωστόσο, οι ομοιότητες σταματούν, καθώς ο μοντερνισμός προχωρά να ανακαινίσει το ψυχολογικό μυθιστόρημα, παρέχοντας νέους, πιο άμεσους τρόπους αναπαράστασης της συνείδησης και της εμπειρίας. Ο υπερρεαλισμός αντίθετα, εστιάζεται στην εξεύρεση και καλλιέργεια νέων «τρόπων προσέγγισης των πιο βαθιών στρωμάτων της πνευματικής προσωπικότητας»⁴¹. Έτσι, ενώ ο μοντερνισμός, από τον James μέχρι τον Lawrence, δεν παύει να διακηρύσσει την πίστη του στο μυθιστόρημα σαν το ιδανικότερο μέσο για την αναπαράσταση του κόσμου⁴², ο υπερρεαλισμός δοκιμάζει την αυτόματη γραφή και την αφήγηση ονείρων σαν μέσα για την εμπάθνηση και χειραφέτηση του εσωτερικού κόσμου.

Ο Αραγκόν ειρωνεύεται δεικτικά το ενδιαφέρον των μοντερνιστών μυθιστοριογράφων για τον Φρόυντ καταγγέλοντάς τους ότι νοθεύουν την αγνότητα του ονείρου: «Δεν διηγούνται πια ένα όνειρο, κάνουν λογοτεχνία» μετατρέποντας έτσι το όνειρο σε «δίδυμο του πεζοτράγουδου»⁴³. Σ' ένα όψιμο δοκίμιό του ο Μπρετόν διευκρινίζει ότι «αν και μεταφράζουν μια κοινή θέληση εξέγερσης ενάντια στην τυραννία μιας γλώσσας ολοκληρωτικά εξευτελισμένης, διαβήματα όπως αυτά στα οποία αποκρίνεται η «αυτόματη γραφή» στην αρχή του υπερρεαλισμού και ο «εσωτερικός μονόλογος» στο σύστημα του Τζόυς διαφέρουν ριζικά», κι αυτό γιατί στον τελευταίο, ο σκοπός είναι

μια «πιο πιστή μίμηση της ζωής», μια «μυθιστορηματική ψευδαίσθηση» στην παράδοση των νατουραλιστών και των εξπρεσιονιστών⁴⁴. Ενώ λοιπόν στο μοντερνισμό ο ελεύθερος συνειρμός χρησιμεύει «στην εκπόνηση ενός λογοτεχνικού έργου», ο υπερρεαλισμός βλέπει σ' αυτόν όχι μια νέα τέχνη του λόγου, μια νέα λογοτεχνία, αλλά μια νέα τεχνολογία, μια νέα δηλαδή τεχνική ή μέθοδο χρήσης του λόγου.

Η απόρριψη του μυθιστορήματος από τον υπερρεαλισμό και η κατά συνέπεια αποκοπή του από την όλη παράδοση της μίμησης και της αναπαράστασης, σηματοδοτεί και την απόστασή του από το συναγωνισμό, και συχνά έντονο ανταγωνισμό των δύο συγχρόνων του ρευμάτων, του μοντερνισμού και του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, σχετικά με το ποια μυθιστορηματική μορφή και γλώσσα προσφέρει μια πιο πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Τόσο ο μοντερνισμός, όσο και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός επιλέγουν το μυθιστόρημα ως το προνομιακό μέσο για την αναπαράσταση της κρίσης της σύγχρονης κοινωνίας, της αλλοτρίωσης, της ανομίας και της αδιαφάνειάς της. Ο υπερρεαλισμός, απ' την άλλη, διαβλέποντας ότι με την κλειστή συμβολική τάξη του, την εγγενή «κοινωνικότητά του, το μυθιστόρημα δεν έχει να κάνει τίποτα με την υποκίνηση κοινωνικής εξέγερσης»⁴⁵, το απορρίπτει, μοιάζοντας να επαναλαμβάνει την επίκριση του Μαρξ προς τους φιλοσόφους: «Το ζήτημα δεν είναι να ερμηνεύσουμε τον κόσμο, αλλά να τον αλλάξουμε».

Έχοντας, ελπίζω, τεκμηριώσει επαρκώς το γεγονός ότι η κατηγορία ενός οποιουδήποτε μυθιστορήματος ως υπερρεαλιστικού είναι εξίσου παράδοξη και παραβατική με την κατηγορία ενός οποιουδήποτε ποιήματος ως ρεαλιστικού, θα ήθελα να επιστρέψω στην αρχική μας αφορμή, το «Μέγα Ανατολικό». Είναι φανερό ότι είναι εσφαλμένο να τίθεται καν το ζήτημα του ενδεχόμενου υπερρεαλιστικού του χαρακτήρα. Εκείνο το οποίο παραλείπουν να θίξουν οι μέχρι τώρα σχολιαστές του *Μεγάλου Ανατολικού* -για λόγους αμηχανίας ή ευγενείας αναρωτιέμαι- είναι ότι σημειώνει μια σαφή τομή με το προηγούμενο έργο του Εμπειρικού, μια τομή που, εκ των υστέρων, διακρίνουμε να προδιαγράφεται στα λίγα, μικρά πεζογραφήματα που προηγήθηκαν (*Γραπτά, Αργά*). Το ερώτημα που έθεσε προ καιρού ο Αλέξ. Αργυρίου «Για ποιο λόγο ο ποιητής {θα προσέθετα ο «υπερρεαλιστής»} Ανδρέας Εμπειρικός οδηγήθηκε στην πεζογραφία, την οποία ξεκίνησε με μικρής έκτασης κείμενα και αμέσως έπειτα σε πολύ εκτενή;»⁴⁶ παραμένει επίκαιρο και αναπάντητο. Έχουμε να κάνουμε με μια υποχώρηση ή και αναχώρηση από την υπερρεαλιστική ορθοδοξία; Ίσως μ' έναν άλλον Αραγκόν, που ελλείψει πίεσης από μια υπερρεαλιστική ομάδα δεν χρειάστηκε καν να κάψει τις πρώτες δοκιμές του; Ή μήπως πρόκειται για ένα καθαρά προσωπικό πείραμα, στην παράδοση της αυτόματης γραφής και της αφήγησης ονείρων, που παρεξηγήθηκε και δημοσιεύτηκε ως μυθιστόρημα;

Αλλά η παρεξήγηση φαίνεται ότι χαρακτηρίζει γενικά τις σύγχρονες

εκτιμήσεις του μεταπολεμικού υπερρεαλισμού, ιδιαίτερα όσον αφορά την επίδραση του υπερρεαλισμού στην μεταπολεμική πεζογραφία. Έτσι πολλοί ανακαλύπτουν επιγόνους ή απογόνους με μοναδικό κριτήριο κάποια χαρακτηριστική, υπερρεαλιστική τεχνική ή θεματική. Με αυτόν τον τρόπο, η προκλητική εικονοποιία του William Burroughs, η παραδοξολογία του Kurt Vonnegut, του E.E. Cummings, του Boris Vian και του Julian Gracq, κι ακόμα κι αυτό το Θέατρο του Παραλόγου έχουν θεωρηθεί ότι αποτελούν συνέχειες ή μετεξελίξεις του υπερρεαλισμού. Αντίθετα με την αμηχανία της κριτικής του μεσοπολέμου, στο να απονεμίει τον τίτλο του υπερρεαλιστή⁴⁷, η μεταπολεμική και ιδιαίτερα η πρόσφατη κριτική, αναγνωρίζει πρόθυμα την παρουσία και σημασία της υπερρεαλιστικής επίδρασης στους σύγχρονους πεζογράφους. Με την ουσιαστική διάλυση του κινήματος, η κριτική έφτασε να χρησιμοποιεί το κατηγορηματικό «υπερρεαλιστικός» ως μια ασθενή και εκλεκτική εκδοχή του ουσιαστικού του, πέφτοντας για ακόμα μια φορά στο στοιχειώδες αμάρτημα της ταύτισης τεχνικής και λειτουργίας. Έτσι, όπως σημειώνει ο Blanchot, «κάνεις δεν ανήκει πια σ' αυτό το κίνημα, κι ωστόσο όλοι αισθάνονται πως θα μπορούσαν να συμμετέχουν»⁴⁸.

Το μόνο είδος κειμένου που μπορεί να θεωρηθεί ότι συνεχίζει την πρόκληση και πρόταση του υπερρεαλιστικού κειμένου είναι αυτό που ο Μπαρτ έχει ορίσει σαν «γραπτέο» (scriptible). Αν και ουσιαστικά ανύπαρκτο, έξω από κάποιες δοκιμές του Phillipe Sollers⁴⁹, φιλοδοξεί κι αυτό σαν το υπερρεαλιστικό αυτόματο κείμενο, να μην διαβάζεται αλλά να ξανα-γράφεται, να είναι ριζικά αμετάβατο και άφυλο, «μυθιστορικό χωρίς το μυθιστόρημα, ποίηση χωρίς το ποίημα, δοκίμιο χωρίς τη διατριβή, γραφή χωρίς το ύφος, παραγωγή χωρίς το προϊόν, δόμηση χωρίς τη δομή»⁵⁰.

Γενικά, ωστόσο, ο υπερρεαλισμός δεν είναι ένας σταθμός στην ιστορία του μυθιστορήματος, εάν με αυτό εννοούμε την εξέλιξη των μορφών και των μέσων του. Το υπερρεαλιστικό κείμενο δεν ανήκει, για παράδειγμα, στο πειραματικό ή «ερευνητικό» μυθιστόρημα, που εξερευνά και διανοίγει τον ιστορικό ορίζοντα της μυθιστορηματικής γλώσσας και μορφής⁵¹. Ούτε πάλι, ανήκει στην ριζοσπαστική παράδοση του «καρναβαλικού», διαλογικού μυθιστορήματος που ορίζει ο Μπαχτίν⁵². Το υπερρεαλιστικό κείμενο δεν είναι δια-λογικό αλλά αντι-λογικό. Δεν συνομιλεί, παρ' αντιμιλεί. Συνεπώς, ο υπερρεαλισμός συμμετέχει στην ιστορία του μυθιστορήματος μόνον εάν την ορίσουμε διαλεκτικά, έτσι ώστε να περιλαμβάνει και τις στιγμές της άρνησης και της καταστροφής του.

Με αυτό δεν θα πρέπει να εννοηθεί ότι ο υπερρεαλισμός είναι πρόδρομος του σύγχρονου αντι- ή μετα-μυθιστορήματος, του μυθιστορήματος που περιέχει δηλαδή την αυτο-κριτική ή και την αυτο-καταστροφή του. Ο υπερρεαλισμός όχι μόνο δεν έχει θέση σ' αυτήν την «παράδοση της σιωπής», στην οποία τον τοποθετούν κριτικοί σαν τον Ihab Hassan⁵³ και τον George Steiner⁵⁴,

αλλά αντίθετα, είναι ένα διαπρεπές μέλος της παράδοσης της «φλυαρίας». Στην «κακή συνείδηση» του μεταμοντέρνου συγγραφέα και στην καχύποψία του για τη γλώσσα, ο υπερρεαλισμός αντιπαραθέτει τη μεθυστική χρήση του λόγου, την ηδονική κατάχρησή του. Στη θέση της γλωσσοφοβίας και της βραδυγλωσσίας, που αρχίζει να παραλύει, ήδη από την εποχή του εξπρεσιονισμού, της Στάιν και του Τζόυς, το σύγχρονο συγγραφέα, ο υπερρεαλισμός, όχι λογοκεντρικός αλλά λογοφιλικός και λογολάγνος, βασισμένος σ' ένα ριζοσπαστικό -αν και συχνά απλοϊκό Φροϋδισμό- αναζητεί την «πλήρη λέξη»⁵⁵, την αυθεντική γλώσσα του ονείρου και της επιθυμίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Λωτρεαμόν, *Τα Άσματα του Μαλντορόρ*, μετ. Ε. Νεζερίτη, Εκάτη, 1986, σ. 192.
2. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Επίμετρο, Μέγας Ανατολικός*, εκδ. Άγρα, Αθήνα, Μέρ. Ι, τομ. Α', σ. 313.
3. Βλ. Carlos Lynes, «Surrealism and the Novel: Breton's Nadjá», *FRENCH STUDIES*, 1966, 20, σ. 366-87, J.H. Matthews, *Surrealism and the Novel*, Ann Arbor, 1966, Michel Guiomar, «Le roman moderne et le surrealisme», *Le Surrealisme* (dir. Ferd. Alquié), Mouton, Paris, σ. 70-98, Νίκος Βασιλάκος, *Υπερρεαλισμός και Μυθιστόρημα*, Ύψιλον, 1990.
4. Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, μετ. Ελ. Μοσχονά, Δωδώνη, 1983, σ. 10-13.
5. Ό.π., σ. 12.
6. Ό.π., σ. 13.
7. Α. Μπρετόν, «Για το Νταντά», *Τι είναι ο Σουρρεαλισμός*, μετ. Σ. Ηλιόπουλος, Ελεύθερος Τύπος, 1983, σ. 7.
8. Λ. Αραγκόν, *Περί του Ύφους*, μετ. Στ. Κουμανούδης, Ύψιλον, 1985, σ. 14.
9. Ό.π., σ. 22.
10. Ό.π., σ. 24.
11. Ό.π., σ. 18.
12. Α. Μπρετόν, «Ο Σουρρεαλισμός χτες, σήμερα και αύριο», *Τι είναι ο Σουρρεαλισμός*, σ. 97.
13. Α. Μπρετόν, «Όρια όχι σύνορα του Σουρρεαλισμού», ό.π., σ. 193-4.
14. Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, σ. 18.
15. Ό.π., σ. 19.
16. C. Lynes, σ. 370 κε. Για μια εξίσου «πειστική» κατάδειξη των ομοιοτήτων της Νάντιας αυτή τη φορά με τη *Συλβί* του Νερβάλ βλ. Χρ. Καρατσινίδου, «Νερβάλ-Μπρετόν: από τον υπερ-νατουραλισμό στο σουρρεαλισμό», *ΔΙΑΒΑΖΩ*, 207, 11-1-1989, σ. 36-55.
17. Α. Μπρετόν, «Όρια όχι σύνορα του Σουρρεαλισμού», ό.π., σ. 191-3.
18. Σαντ, *Απόψεις για το Μυθιστόρημα*, μετ. Π. Γερένης, Το Δέντρο, 1985, σ. 35-6.
19. Ό.π., σ. 37 κε.

20. Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, σ. 17 και σημ. 1, σ. 18.
21. Μ. Nadeau, *Η Ιστορία του Σουρρεαλισμού*, μετ. Α. Παπαθανασοπούλου, Πλέθρο, 1978, σ. 150.
22. Α. Μπρετόν, «Εισαγωγή στην πραγματεία για τη μηδανιμότητα της πραγματικότητας», *Τι είναι ο Σουρρεαλισμός*, ό.π., σ. 31.
23. Λ. Αραγκόν, *Το χωριό μου το Παρίσι*, μετ. Γ. Σπανός, Εξάντας, 1982, σ. 20.
24. Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, σ. 39.
25. Α. Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και Ζωγραφική*, μετ. Στ. Κουμανούδης, Ύψιλον, 1981.
26. Paul Valery, *Ποίηση και Αφηρημένη Σκέψη*, μετ. Χρ. Λιοντάκης, Πλέθρο, 1980, σ. 60 κε.
27. «Toute la partie descriptive des ouvres pourra être remplacée par une representation visuelle: paysages, portraits ne seraint plus du ressort des lettres, ils echapperaint aux moyens du langage.» Παρατίθ. Jean Ricardou, *Pour une theorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, σ. 81.
28. Αυτή την εκλεκτική σχέση της ιστορικής πρωτοπορίας με το λυρικό παρά τον αφηγηματικό λόγο, τη σημειώνει επίσης ο Paul de Man, αποφεύγοντας ωστόσο να την ερμηνεύσει. Βλ. «Lyric and Modernity», *Blindness and Insight*, Methuen, London, 1983, σ. 166-86 και ιδ. 167-70. Από την άλλη, και πιθανόν σαν προέκταση των κυρίαρχα εικαστικών καινοτομιών της, η ιστορική πρωτοπορία έχει να επιδείξει επίσης μια αξιόλογη δραστηριότητα στο χώρο των πλαστικών τεχνών (π.χ. Duchamp, Giacometti) και του κινηματογράφου (π.χ. Eisenstein, Bunuel), ενώ αντίθετα, απουσιάζει κάποια σημαντική θεατρική παραγωγή. Όπως θα δούμε παρακάτω, η περίπτωση του Artaud δεν αποτελεί εξαίρεση αλλά μάλλον επιβεβαίωση του κανόνα.
29. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
30. Α. Μπρετόν, «Νόμιμη Άμυνα», *Τι είναι ο Σουρρεαλισμός*, σ. 52.
31. Α. Μπρετόν, *Τα Συγκοινωνούντα Δοχεία*, μετ. Α. Παλλαντίου, Αιγόκερως, 1982, σ. 160.
32. *Νάντια*, μετ. Στ. Κουμανούδης, Ύψιλον, 1981, σ. 18 και σ. 20.
33. Α. Μπρετόν, *Η πολιτική θέση του Σουρρεαλισμού*, μετ. Γ. Γεωργαντζή, Ν. Μπαλής, Ουτοπία, 1982, σ. 135-6.
34. Ρολάν Μπαρτ, *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής - Νέα Κριτικά Δοκίμια*, μετ. Κ. Παπαϊακώβου, Ράππας, 1983, σ. 36.
35. *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, σ. 111 κε.
36. Βλ. Victor Shklovsky, «Η ανάσταση της Λέξης», *Για τον Φορμαλισμό*, μετ. Β. Λαμπρόπουλος, Έρασμος, 1979.
37. Ρένα Κοσσέρη, *Η Χαμένη Παράδοση*, Έρασμος, 1979, σ. 57.
38. Λ. Αραγκόν, *Μ' ανοιχτά χαρτιά*, μετ. Τ. Πατρίκιος, Ηριδανός, 1971, σ. 107.
39. Όπως μάλιστα σημειώνει η Yvette Gindine, τα δύο αυτά πεζογραφήματα παρωδούν όχι μόνον τις συμβάσεις της κλασικής αφήγησης και ψυχολογίας, αλλά και τον οραματικό ζήλο των ντανταϊστών -και λίγο αργότερα υπερρεαλιστών- φίλων του. Αυτή η ειρωνική απόσταση που κρατάει ο Αραγκόν αποδεικνύεται, εκ των υστέρων, προφητική.. Βλ. Aragon, *Prosateur surrealiste*, Librairie Droz, Geneve, 1966, σ. 97 κε.
40. Suzanne Ravis, «La Defense de l'Infini», *ΔΙΑΒΑΖΩ* 168 (20-5-87, Αφιέρωμα στον Λ. Αραγκόν), σ. 48-50. Βλ. επίσης Μ. Nadeau, *Η Ιστορία του Σουρρεαλισμού*, σ. 92.

41. *Τι είναι Σουρρεαλισμός*, σ. 181.
42. Βλ. H. James, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μετ. Κ. Παπαδόπουλος, Άγρα, 1984 και D.H. Lawrence, «Why the novel matters», *Phoenix*, Penguin, 1978, σ. 533-8.
43. *Περί του ύφους*, σ. 74-6 και σ. 94-5.
44. *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, σ. 150.
45. Michel Zeraffa, *Fictions*, Penguin, 1976, σ. 16.
46. Αλεξ. Αργυρίου, «Ανδρέας Εμπειρικός: ποιητής και / ή πεζογράφος, ΧΑΡΤΗΣ, 17/18 (Αφιέρωμα στον Α. Εμπειρικό), 1985, σ. 647.
47. Φ. Αμπατζοπούλου, «Ιστορική θεώρηση: Επεισόδια μιας περιπέτειας», *ΗΡΙΑΔΑΝΟΣ*, 4, Φλεβάρης-Μάρτης 1976 (Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό), σ. 36.
48. M. Blanchot, «Σκέψεις για τον Υπερρεαλισμό», *ΗΡΙΑΔΑΝΟΣ*, ό.π., σ. 136.
49. Βλ. Ph. Sollers, *Nombres*, Seuil, 1968 και *H*, Seuil, Paris, 1973.
50. R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, σ. 7.
51. Michel Butor, «Το μυθιστόρημα ως έρευνα», *Δοκίμια για τη Λογοτεχνία και την Κριτική*, μετ. Σπ. Τσακνιάς, Καστανιώτης, 1984, σ. 41-48.
52. Μιχαήλ Μπαχτίν, «Ο μυθιστορηματικός λόγος», *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μετ. Γ. Σπανός, Πλέθρο, 1980 και ιδ. σελ. 239-306.
53. Βλ. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, The Univ. of Wisconsin Press, 1982 και ιδ. «Prelude: Lyre Without Strings» και κεφ. 3.
54. George Steiner, «Silence and the Poet», *Language and Silence*, Pelican, 1969, σ. 57-76.
55. Σύμφωνα με τον Λακάν η «πλήρης λέξη», είναι ο λόγος με τον οποίο το υποκείμενο προσπαθεί να ερμηνεύσει την ιστορία του, να εκφράσει την αλήθεια του. Βλ. J. Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», *Ecrits*, Seuil, 1966.