



Research Paper

“Pain is burnt before sobbing / loss bends before is weighed:” Aspects of Surrealism in Odysseus Elytis’ Reflections

Dimos Dimoulas,¹ Georgia Keramida²

¹ School of English, Aristotle University of Thessaloniki, Greece

² Hellenic Open University

ΠΕΡΙΛΗΨΗ. Το 1940, εν μέσω του Πολέμου, εκδίδεται η συλλογή «Προσανατολισμοί» του Οδυσσέα Ελύτη στην οποία διαφαίνεται η σημαντική επιρροή του υπερρεαλιστικού κινήματος στον νεαρό τότε ποιητή. Η παρούσα μελέτη, αφού κάνει ενδελεχή αναφορά στις αρχές, τους στόχους και τους πρωτεργάτες του κινήματος, στοχεύει στη μελέτη των υπερρεαλιστικών επιρροών στους Προσανατολισμούς, εστιάζοντας στην αυτόματη γραφή και την ελλειπτικότητα που παρουσιάζει το έργο. Ακόμα, καταδεικνύεται η έμφαση που δίνεται από τον ποιητή στις αισθήσεις; στην παρουσία του ονείρου και του ασυνείδητου; στη λυτρωτική λειτουργία της φαντασίας και της τρέλας.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Ελύτης, Προσανατολισμοί, Υπερρεαλισμός, Μπρετόν

Received 24 October, 2021; Revised: 05 November, 2021; Accepted 07 November, 2021 ©

The author(s) 2021. Published with open access at www.questjournals.org

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο υπερρεαλισμός είναι το καλλιτεχνικό και κοινωνικό κίνημα το οποίο επηρέασε όσο λίγα την τέχνη και την αισθητική του 20^{ου} αιώνα. Θα έλεγε κανείς ότι δε βρίσκει εφαρμογές στο χώρο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών μόνο, αλλά αποτελεί συνάμα τρόπο σκέψης και αίσθησης, τρόπο ζωής. Οι πρωτεργάτες του υπερρεαλισμού επιχείρησαν να αλλάξουν όχι μόνο τη σύλληψη του έργου τέχνης, αλλά και ίδια τη σύλληψη του ατόμου για τον εαυτό του και την πραγματικότητα που το περιβάλλει.

Στον ελληνικό υπερρεαλιστικό κύκλο, ανάμεσα στις άλλες ξεχωρίζει η μορφή του Οδυσσέα Ελύτη, ο οποίος θα δεχθεί τους νεωτερισμούς που ευαγγελιζόταν και προωθούσε το υπερρεαλιστικό κίνημα και θα μετουσιώσει δημιουργικά τις υπερρεαλιστικές αρχές αναφορικά με τη μορφή και το περιεχόμενο του λογοτεχνικού έργου στην πρώιμη ποίησή και κυρίως στην πρώτη του συλλογή, τους *Προσανατολισμούς* που εκδόθηκαν το 1940. Οι επιρροές επομένως του υπερρεαλισμού στο πρωτόλειο έργο του Έλληνα ποιητή θα αποτελέσει και το αντικείμενο πάνω στο οποίο θα εστιάσει η παρούσα μελέτη.

II. ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

Επιχειρώντας μια εισαγωγή στο κίνημα του υπερρεαλισμού, θα μπορούσε να τονιστεί ότι δημιουργήθηκε αρχικά στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1920, έχοντας ως σταθμό την έκδοση από τον Γάλλο συγγραφέα Αντρέ Μπρετόν του *Μανιφέστου του Σουρεαλισμού* το 1924. Ανάμεσα στους πρωτεργάτες του υπερρεαλισμού, ξεχωρίζουν οι μορφές του Πωλ Ελύαρ, του Λουί Αραγκόν και βεβαίως του Μπρετόν. Ο υπερρεαλισμός υιοθετεί αρκετά στοιχεία από το κίνημα του ντανταϊσμού, το οποίο γνώρισε μια βραχύβια άνθηση τους καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού, της Ζυρίχης και του Βερολίνου από το 1916 έως το 1924.

Η εν λόγω κίνηση επεδίωκε μέσω της πρόκλησης να καταλύσει τις υπάρχουσες αξίες στο χώρο της τέχνης, να στηλιτεύσει το σχολαστικό ακαδημαϊσμό και να διαμαρτυρηθεί για την αποτυχία των κάθε είδους ιδεολογιών: «Το Νταντά υπήρξε μια οξεία διαμαρτυρία ενάντια στην κοινωνία, τη λογοτεχνία και αυτές τις ιδεολογίες που συνέβαλαν στην καταστροφή και το χάος του α' παγκοσμίου πολέμου. Οι επαναστάτες ήταν νέοι

που ήρθαν στο Παρίσι απ' όλο τον κόσμο και απέδωσαν τις πολιτικές αποτυχίες στον αναποτελεσματικό τρόπο σκέψης». (Balakian, 1972, σ. 123).

Ο Μπρετόν όπως και οι υπόλοιποι της ομάδας του υπερρεαλισμού, οι οποίοι υπήρξαν μέλη του κινήματος Νταντά δε μένουν εκεί, αλλά επιχειρούν να παρουσιάσουν μια γενικότερη και συνθετότερη πρόταση για την τέχνη και τη ζωή. Ο Μπρετόν δηλαδή «αισθανόταν ότι έμελλε να γίνει φορέας μιας μεγάλης προσπάθειας που θα απαιτούσε τη συνένωση των καλύτερων στοιχείων της πρωτοπορίας της εποχής του» (Μοσχονά, 1972, σ. 4). Η γενικότερη αιτία για την ανάπτυξη του υπερρεαλισμού στάθηκε ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος και οι τραγικές του συνέπειες στον ευρωπαϊκό χώρο. Τα εκατομμύρια των νεκρών, η κατάρρευση των οικονομιών των χωρών, αλλά συνάμα και η κατάρρευση των ηθικών αξιών και του πολιτισμικού και κοινωνικού οικοδομήματος, έφεραν στο προσκήνιο την ανάγκη αναθεώρησης της επικρατούσας τότε ορθολογιστικής σκέψης. Η αποτυχία της τελευταίας, όπως αποδείχτηκε από τον όλεθρο του πολέμου, έδειχνε το δρόμο για αλλαγή πορείας.

Οι υπερρεαλιστές καλλιτέχνες επομένως, γυρνώντας από τα χαρακώματα, γεύτηκαν σε όλο τους το μεγαλείο την απογοήτευση και την αηδία: «Από δω και προς δε θέλουν να' χουν καμιά σχέση μ' έναν πολιτισμό που έχει χάνσει πια κάθε λόγο ύπαρξης.» (Nadeau, 1988, σ. 19). Με τον τρόπο αυτό καταφέρνουν εναντίον των καθιερωμένων κοινωνικών θεσμών, όπως είναι η θρησκεία και η οικογένεια, η ύπαρξη των οποίων πιστοποιεί την παρακμή του συστήματος: «Πρέπει να γίνουν τα πάντα, όλα τα μέσα να θεωρούνται θεμιτά για να καταρρεύσουν οι ιδέες της οικογένειας, της πατρίδας, της θρησκείας» (Μπρετόν, 1972, σ. 69). Στρέφονται επομένως ενάντια στο ρασιοναλισμό, ο οποίος κατά τη γνώμη τους έχει αποτύχει να δώσει τις λύσεις που έχει ανάγκη το άτομο, έχει χρεοκοπήσει. Σύμμαχος τους εκτός των άλλων στέκονται και οι επιστημονικές ανακαλύψεις των αρχών του 20^{ου} αιώνα, οι οποίες έθεταν σε νέες βάσεις το ορθολογικό οικοδόμημα της κοινωνίας: «Η έννοια της σχετικότητας, η κατάρρευση της αιτιοκρατίας, η παντοδυναμία του ασυνείδητου...επέβαλλαν μια νέα οπτική γωνία και παρακινούσαν σε γόνιμες και ενθουσιώδεις έρευνες» (Nadeau, 1988, σ. 61).

Σκοπός της υπερρεαλιστικής κίνησης είναι η ολοκληρωτική απελευθέρωση του ανθρώπινου πνεύματος από την καταπίεση του ορθολογισμού. Γι' αυτό οι πρωτεργάτες του υπερρεαλισμού κινούνται πέρα από τη σφαίρα της λογικής και αναζητούν απαντήσεις σε δυνάμεις, οι οποίες είναι πιο αυθεντικές και έχουν να κάνουν με τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου, το ασυνείδητο, τη φαντασία και τα όνειρά του. Στρέφονται και εστιάζουν ακόμα στο στοιχείο του παραλόγου, ακόμα και της τρέλας, καθώς υποστηρίζουν ότι οι σκέψεις του ατόμου, οι πράξεις του, η ζωή του χαρακτηρίζονται από παραλογισμό, όπως ακριβώς αποδείχτηκε με τα αποτελέσματα του Μεγάλου Πολέμου.

Αναλύοντας κανείς τα χαρακτηριστικά της υπερρεαλιστικής γραφής, θα εστίαζε αρχικά στη χρήση της φαντασίας, η οποία είναι από τα στοιχεία εκείνα τα οποία αξιοποιούνται από τους υπερρεαλιστές στα έργα τους, καθώς η τελευταία προσδίδει μια αίσθηση αυθεντικότητας στην καλλιτεχνική δημιουργία. Όπως υποστηρίζει και ο Μπρετόν (1972, σ. 8-9) στο *Μανιφέστο του Σουρεαλισμού*: «Μόνη η φαντασία με καθιστά γνώστη εκείνου που ενδεχόμενα είναι μοιροτέ κι αυτό, ευτυχώς, είναι αρκετό να αντισταθμίσει το τρομερό απαγορευμένο, αρκετό επίσης για να με κάνει ν' αφεθώ σε κείνη χωρίς φόβο πως κάνω λάθος». Πέρα από τη φαντασία, οι υπερρεαλιστές επιχειρούν να κατανοήσουν την υπάρχουσα πραγματικότητα μέσω της τρέλας. Πιστεύουν δηλαδή ότι η τελευταία προσφέρει έναν άλλο τρόπο ερμηνείας της πραγματικότητας, ο οποίος αξίζει να ερευνηθεί. Για τον Μπρετόν (1972, σ. 9): «οι παραισθήσεις, οι ψευδαισθήσεις κλπ. δεν είναι μια πηγή απόλαυσης αξιοκαταφρόνητη...Τις εκμυστηρεύσεις των τρελών θα πέρναγα τη ζωή μου να τις προκαλώ...Χρειάστηκε ο Κολόμβος να φύγει με τρελούς στην Αμερική. Και κοιτάζτε πως η τρέλα αυτή πήρε σάρκα, και διάρκεσε».

Επιπλέον, ο υπερρεαλισμός αποδίδει ουσιαστικό ρόλο στα όνειρα ως εκδηλώσεις και αποτυπώσεις του ασυνείδητου, ως μέσα για την κατανόηση του ατόμου και του πολύπλοκου ψυχισμού του. Για το λόγο αυτό βασίζεται εν πολλοίς στο έργο του Freud, στις θεωρίες του οποίου για τη σημασία του ονείρου βρίσκουν ένα σημαντικό σύμμαχο. Ο πατέρας της ψυχανάλυσης υποστήριξε ότι στα όνειρα αποτυπώνονται οι μύχιες επιθυμίες και οι πόθοι του ατόμου, οι οποίοι βρίσκονται καλά κρυμμένοι στο ασυνείδητό του. Αφού λοιπόν αποδίδεται ευγνωμοσύνη στις ανακαλύψεις του Freud, ο Μπρετόν (1972, σ. 14) υποστηρίζει ότι: «Είχε πολύ δίκιο ο Freud που κατεύθυνε την κριτική του στο όνειρο. Δεν επιτρέπεται αυτό το αξιόλογο μέρος της ψυχικής δραστηριότητας ...να έχει ακόμη τόσο λίγο τραβήξει την προσοχή». Πεποίθηση δηλαδή των θεωρητικών του υπερρεαλισμού είναι ότι τα όνειρα, όντας βέβαια σε σύζευξη με τον εξωτερικό κόσμο θα μπορούσαν να οδηγήσουν το άτομο στην απόλυτη πραγματικότητα, την υπερπραγματικότητα, την οποία και ευαγγελίζονταν. Επεδίωκαν δηλαδή να ανακαλύψουν μια συνισταμένη της εξωτερικής αλήθειας και του εσωτερικού προτύπου.

Καθώς στόχος των υπερρεαλιστών υπήρξε η απελευθέρωση του ανθρώπινου νου από την ορθολογιστική καταπίεση και γι' αυτό προτάθηκε ως τρόπος έκφρασης του καλλιτέχνη η αυτόματη γραφή, η οποία δεν είναι τίποτε άλλο παρά «Αυτοματισμός ψυχικός καθαρός με τον οποίο προτίθεται κανείς να εκφράσει είτε προφορικά είτε γραπτά, είτε με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης».

Υπαγόρευση της σκέψης, με την απουσία κάθε ελέγχου απ’ τη λογική, έξω από κάθε προκατάληψη αισθητική ή ηθική» (Μπρετόν, 1972, σ. 29). Αυτό δηλαδή που έχει σημασία για τον υπερρεαλισμό δεν είναι η οργάνωση του λόγου, αλλά η γνήσια απόδοση αισθημάτων, σκέψεων και επιθυμιών, οι οποίες δεν υπόκεινται σε καμιά λογική διεργασία και επεξεργασία. Το αποτέλεσμα αυτής της πρακτικής είναι η παραγωγή τολμηρών και πρωτότυπων εικόνων, οι οποίες προκαλούν απορία και θαυμασμό καθώς δεν υποτάσσονται σε κανένα παραδεδομένο και λογικό σχήμα, έχουν όμως σκοπό να προκαλέσουν έκπληξη και συγκίνηση στο κοινό. Μέσα σ’ αυτά εντάσσεται και το στοιχείο του τυχαίου, το οποίο και χαρακτηρίζει την αυτόματη γραφή του υπερρεαλισμού. Με την έννοια του τυχαίου εννοείται η τυχαία επιλογή σκέψεων του υποκειμένου «και ο κειμενικός μετασχηματισμός τους (που) κατοχυρώνουν την αυθεντικότητα του αυτοματισμού και ταυτόχρονα δίνουν μεγαλύτερες ακόμα δυνατότητες στο υποκείμενο να εκφραστεί και να αναγνωριστεί μέσα στο κείμενο» (Σιαφλέκης, 1992, σ. 32). Βέβαια δεν πρέπει να λησμονηθεί η σημασία που έχει για τους υπερρεαλιστές η έννοια της αρμονίας του κόσμου. Οι τελευταίοι ψάχνουν να βρουν το σημείο όπου παύει να υφίσταται κάθε αντίφαση. Σκοπός τους ήταν η αποκατάσταση του συνόλου, η αρραγής εικόνα. Ο Μπρετόν υποστήριξε την ιδέα της ενιαίας σύλληψης της πραγματικότητας, το σμίξιμο και τη συμφιλίωση των αντιθέτων, των διάφορων δίπολων που τεχνητά δημιουργούνται στον κόσμο (άνθρωπος-φύση, ύλη-πνεύμα, πραγματικότητα-φαντασία) και τελικά την εξαφάνιση των διαφορών τους. Βαθιά ήταν η πίστη του στην κρυφή ενότητα των πραγμάτων.

Όλες αυτές οι θέσεις των υπερρεαλιστών συνιστούν ασφαλώς μια επανάσταση στο χώρο της τέχνης και του πνεύματος. Για να καρποφορήσει όμως αυτή η προσπάθεια, απαιτείται επανάσταση και στην κοινωνία και τις σχέσεις των ανθρώπων. Η κοινωνία πρέπει να αναμορφωθεί και να βελτιωθεί. Ο υπερρεαλισμός, επομένως, υποστηρίζει ότι η θέση του καλλιτέχνη βρίσκεται μέσα στον κόσμο: «θεωρώ ότι δεν μπορούμε να αποφύγουμε να θέσουμε στον εαυτό μας με τον πιο καίριο τρόπο το πρόβλημα του κοινωνικού καθεστώτος κάτω από το οποίο ζούμε, δηλαδή της αποδοχής ή της μια αποδοχής αυτού του καθεστώτος» (Μπρετόν, 1972, σ. 79). Για τους υπερρεαλιστές δηλαδή: «ο καλλιτέχνης έχει μια πολιτική και ηθική ευθύνη, το έργο του είναι ικανό να μεταμορφώσει τον άνθρωπο» (Boussart, 1992, σ. 63). Για το λόγο αυτό οι κορυφαίοι εκπρόσωποι του κινήματος στρέφονται προς τη μαρξιστική ιδεολογία, θεωρώντας ότι η τελευταία βρίσκεται πιο κοντά στις αρχές του κινήματος τους. Βέβαια στη συνέχεια κάποιοι θα αναθεωρήσουν τις απόψεις τους, αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία.

III. Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΟΛΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗ ΜΕ ΤΟΝ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟ

Η ανάπτυξη του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα ασφαλώς δεν είναι ίδια με αυτή των χωρών της Δυτικής Ευρώπης. Το πρώτο καθαρά υπερρεαλιστικό κείμενο, η *Υψικάμινος* του Ανδρέα Εμπειρικού εκδίδεται μόλις το 1935. Οι λόγοι αυτής της καθυστέρησης θα πρέπει ασφαλώς να αναζητηθούν τόσο στο πνευματικό περιβάλλον της εποχής με την κυριαρχία του καρυωτακισμού, τόσο και με τις ιδιαίτερες πολιτικές συνθήκες, οι οποίες έχουν να κάνουν με ασταθείς κυβερνήσεις με κατάληξη βέβαια τη δικτατορία του 1936. Άλλωστε και το νεότευκτο τότε ελληνικό κομμουνιστικό κόμμα δεν είδε με καλό μάτι τις νέες ιδέες και τις ρήξεις που πρότεινε ο υπερρεαλισμός.

Η ελληνική αριστερά, στα χρόνια που προηγήθηκαν της μεταξικής δικτατορίας, όταν ακόμα μπορούσε να λάβει μέρος στην πολιτική και πολιτισμική ζωή του τόπου, αρνήθηκε να προσεταιρισθεί τα μοντερνιστικά κινήματα, αντιπαράθετοντας με κάποια απλοϊκή επιμονή, τη δική της «αγωνιστική» και προλεταριακή αισθητική. (Τριβιζάς, 2005, σ. 12). Αυτή η αδυναμία του κινήματος να συσχετιστεί με τη γενικότερη πολιτική κατάσταση και να ταυτιστεί με την αριστερή διανόηση, είχε ως αποτέλεσμα την άνησή του μόνο στο χώρο της λογοτεχνίας. Η έκδοση της *Υψικάμινου* ωστόσο, δημιουργεί μεγάλο θόρυβο στους πνευματικούς κύκλους της εποχής, καθώς εξέλιπε προφανώς η κατάλληλη προεργασία για την υποδοχή ενός τόσο επαναστατικού για την εποχή ρεύματος.

Οι κριτικές την πρώτη αυτή περίοδο ανάπτυξης του υπερρεαλισμού είναι από αρνητικές έως πολεμικές, ενώ δεν απουσίαζε η αστεία αντιμετώπιση των εκπροσώπων του: «Η άγνοια των βασικών θέσεων του υπερρεαλισμού από την πλευρά των επικριτών του απέκλεισε το ενδεχόμενο να κινηθεί ο διάλογος σε υψηλό θεωρητικό επίπεδο, με αποτέλεσμα το κύριο όπλο των αντιπάλων του κινήματος να γίνει ο αστεϊσμός και το χυδαίο ευφυολόγημα» (Τριβιζάς, 2005, σ. 21). Παρά την καχύποπτη και αρνητική αντιμετώπιση των πρώτων υπερρεαλιστικών κειμένων από την παραδοσιακή κριτική, γεγονός είναι ότι ο υπερρεαλισμός έφερε μια επανάσταση στο χώρο της τέχνης ευρύτερα και της ποίησης ειδικότερα, καθώς την απάλλαξε από τα βάρη μιας παράδοσης η οποία καταντούσε δεσμευτική για τον καλλιτέχνη, εμποδίζοντάς τον να αρθρώσει το δικό του λόγο κινούμενος πέρα από λογικές και προδιαγεγραμμένα πλαίσια.

Αυτή ακριβώς η θέση περί ελευθερίας στη σκέψη και στη γραφή που ευαγγελίζονται ο Μπρετόν και ο Ελύαρ, είναι που ωθεί και το νεαρό τότε Οδυσσέα Ελύτη να προσεγγίσει το κίνημα και να ενστερνιστεί κάποιες από τις βασικές αρχές του, πηγαίνοντας κόντρα στο ρεύμα της εποχής. Όπως υποστηρίζει και ο ίδιος (1974, σ. 106), «Την εποχή που η γενική κατακραυγή έζωνε από παντού την πρώτη φούχτα των Υπερρεαλιστών της Ευρώπης, μόνος, μες στο φτωχό μου Αθηναϊκό δωμάτιο, συνόδευα τη δράση τους μ’ έναν πεισιμωμένο

θαυμασμό που δεν τον απαρνήθηκα, μήτε λέω να τον απαρνηθώ ποτέ μου».

Η πρώτη βέβαια επαφή του δημιουργού με το έργο των υπερρεαλιστών συντελείται το 1929, όταν ο νεαρός Ελύτης ανακαλύπτει στο βιβλιοπωλείο του Κάουφμαν ποιήματα του Ελνάρ, όπως η *Capitale de la douleur* και η *Defense de savoir*. Αυτό που θα του κάνει εντύπωση είναι «η υπερκέραση των συντακτικών κανόνων σε όφελος του ακαριαίου της ψυχής, η συντομία στην υπηρεσία του ονείρου.» (Ελύτης, 1974, σ. 268). Τον Νοέμβριο λοιπόν του 1935, στο περιοδικό *Νέα Γράμματα*, εμφανίζεται με μια συλλογή ποιημάτων ένας νέος ποιητής, με το όνομα Οδυσσέας Ελύτης. Τα ποιήματα που δημοσιεύονται στα *Νέα Γράμματα* είναι επτά («*Του Αιγαίου*» 1-11, «*Επίγραμμα*», «*Κλίμα της απουσίας*» 1-11 και «*Δεύτερη φύση*» 1-11) και όλα θα αποτελέσουν μέρος της πρώτης ποιητικής συλλογής του Ελύτη, των *Προσανατολισμών*, η οποία δημοσιεύεται το 1940. Στα κείμενα αυτά είναι εμφανής η επιρροή του ποιητή από το υπερρεαλιστικό ρεύμα, όπως θα δείξει και η ανάλυση των χαρακτηριστικών τους. Για τον Πολίτη (2004, σ. 294), στα πρώτα ποιήματα: «υπάρχουν κίολας όλα τα στοιχεία της νέας σχολής: οι καινότεροι συνδυασμοί λέξεων, οι εικόνες που προβάλλονται άμεσα, ελευθερωμένες και μοναδικές, και συμπλέκονται σε μια καινούρια ενότητα «υπερπραγματική»».

Αυτό που αξίζει να τονιστεί είναι η αίσθηση του καινούριου που έφερε αυτή η πρώτη απόπειρα γραφής: «Αμέσως φάνηκε ότι ο νέος ποιητής μιλούσε μιαν άλλη γλώσσα. Μέσα στο ζοφερό κλίμα της εποχής εκείνης ο νέος ποιητής έφερε ένα αίσθημα σωματικής και ψυχικής ευφορίας, κι ήταν μια φωνή αισιοδοξίας που την είχε ανάγκη ο τόπος» (Μητσάκης, 1998, σελ. 13). Είναι λοιπόν η επαφή με τον υπερρεαλισμό, κυρίως με τη δημοσίευση της *Υψικαμίνου*, η οποία ωθεί το νεαρό τότε ποιητή να επιχειρήσει εκφραστεί, να αναζητήσει τον «προσανατολισμό» του και να δημοσιεύσει τα πρώτα του κείμενα. Το κίνημα του Μπρετόν πρόσφερε τη βάση που ο Ελύτης αναζητούσε για να αναπτύξει τους προβληματισμούς του. Όπως ο ίδιος υποστηρίζει στο *Εν λευκώ* (1993, σελ. 146):

Εάν ζητούσα κάτι από την πεζογραφία (για να μπορέσω να την ανεχθώ) στα χρόνια της νεότητάς μου ήταν η διάλυση στα εξ'ων συνετέθη της πραγματικότητας και η επανασύνδεσή της επάνω σε μια βάση όπου ο χρόνος και η αιτιότητα να μη διατηρούν πλέον καμιά ισχύ

IV. ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟΥΣ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥΣ

Εξετάζοντας την πρώτη ποιητική συλλογή του Ελύτη, τους *Προσανατολισμούς*, θα διαπίστωνε κανείς τις υπερρεαλιστικές επιρροές του ποιητή, καθώς υπάρχουν κομμάτια τα οποία θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν καθαρά υπερρεαλιστικά, μιας και σ' αυτά εφαρμόζονται οι αρχές της υπερρεαλιστικής γραφής, όπως αυτές έχουν προταθεί από τον Μπρετόν στα μανιφέστα του.

Αναζητώντας υπερρεαλιστικά στοιχεία στα ποιήματα των *Προσανατολισμών*, θα σταματούσε κάποιος στο ποίημα *Κλεψύδρες του Αγνώστου* (1936), στο οποίο καταργείται κάθε έννοια συνοχής και ελέγχου, καθώς αυτό που διακρίνεται είναι η προσπάθεια του ποιητή να αποτυπώσει με βάση την αυτόματη γραφή και την κατάργηση των κανόνων τις σκέψεις του. Άλλωστε «η αυτόματη γραφή πλούτισε τις εμπειρίες του ποιητή βοηθώντας τον ν' απαλλαγεί από τις έμφυτες αναστολές του και ανοίγοντας του καινούριους ορίζοντες» (Μυκωνίου-Δρυμπετα, σελ. 58). Έτσι λοιπόν ο αυτοματισμός είναι ξεκάθαρος από τους πρώτους κίολας στίχους του ποιήματος:

*Θυμώνει ο ήλιος, ο ίσκιος του αλυσοδεμένος κυνηγάει τη θάλασσα
Ένα σπιτάκι, δυο σπιτάκια, η φούχτα που άνοιξε από τη δροσιά και μυρώνει τα πάντα
Φλόγες και φλόγες τριγυρνούν ζυπνώντας τις κλειστές πόρτες των γέλιων
Είναι καιρός να γνωριστούν οι θάλασσες με τους κινδύνους
Τι θέλετε ρωτά η αχτίδα, και τι θέλετε ρωτά η ελπίδα κατεβάζοντας τα' άσπρο της ποκάμισο
Μα ο άνεμος στέρεψε τη ζέση, δυο μάτια σκέπτονται
Και δε ξέρουν που να καταλήξουν είναι τόσο πυκνό το μέλλον τους (2002, σελ. 59)*

Η προσπάθεια του ποιητή να καταγράψει τις ιδιαίτερες ψυχικές του καταστάσεις χωρίς έλεγχο διακρίνεται και από τα ποιήματα του *Διονύσου*. Εδώ πρώτα απ' όλα γίνεται εμφανής η προσπάθεια του ποιητή να γράψει με βάση τις εντολές του Μπρετόν: «γράψτε γρήγορα χωρίς προσχεδιασμένο θέμα, αρκετά γρήγορα ώστε να μη συγκρατήσετε και να μη βρεθείτε στον πειρασμό να ξαναδιαβάσετε αυτά που έχετε γράψει» (1972, σελ. 33). Πραγματικά εκπλήσσει η ταχύτητα με την οποία ξετυλίγονται οι λέξεις στο ποίημα:

*Ελκθηρα δίδυμα σύρετε πυρσούς μέσα στο ανώνυμο τάνυσμα της ατμόσφαιρας
Σκούνες γοργές του πόθου εξιστορήσετε το πέλαγος με ρόχθο και άνεμο
Μάγουλα των νυμφών νιφτείτε όλη την άνοιξη ανασαίνοντάς την
Κατά δω θα πνεύσει μια αιωνιότητα! (2002, σελ. 51)*

Κατά τα άλλα, στον *Διόνυσο* οι συνειρμοί του Ελύτη διαδέχονται με ταχύτητα ο ένας τον άλλο, επιτρέποντας στον αναγνώστη να καταδυθεί στα άδυτα της ψυχής του ποιητή:

*Σαν τις φρεσκοχυμένες οπτασίες που στίλβουν την πολύεδρη
τύχη των κνηνητών τους μεσ’ στο ζάγναντο
Κι αφήνουν τα μαλλιά τους διθυραμβικά να πλέκονται μεσ’
στις λατάνιες φλογερών στοών (2002, σελ. 52)*

Η ανταπόκριση του Ελύτη στα κηρύγματα του υπερρεαλισμού περί απουσίας κατευθυντηρίων γραμμών στη γραφή και ελέγχου της σκέψης φαίνεται και από το ποίημα *Μελαγχολία του Αιγαίου*. Στο συγκεκριμένο κείμενο εμφανής είναι η προσπάθεια του ποιητή να γράψει χωρίς κάποιο προφανές θέμα, χωρίς κάποια αφηγηματική υπόθεση η οποία και θα δράσει ως συνεκτικός δεσμός. Το μόνο που διακρίνεται καθαρά είναι οι συνειρμοί του, οι οποίοι δίνουν αφορμή να δημιουργηθούν νέες εικόνες. Παράδειγμα η φράση «Χρόνια πετράδια πράσινα», προσφέρει στον Ελύτη το ερέθισμα να προχωρήσει τη σκέψη του και συνειρμικά να γράψει: «Ω πράσινο πετράδι-ποιος θελλομάντης είδε / Να σταματάς το φως στη γέννηση της μέρας / Το φως στη γέννηση των δυο ματιών του κόσμου!».

Επίσης ένδειξη της έλλειψης ελέγχου του υλικού είναι και η παρουσία της κύριας πρότασης στο πρώτο από τα ποιήματα του *Διόνυσου* μόλις στον έβδομο στίχο: «Οι ώρες έρχονται που αγάπησαν τις ώρες μας». Οι έξι πρώτοι στίχοι εισάγονται με τροπικούς προσδιορισμούς: «Με δάδες» (στ. 1), «με γαλάζιους σταλακτίτες» (στ. 2), «με χλωρές επαύλεις» (στ. 3), «Με όλα τα πυροφάνια» (στ. 4), «με τις υδρίες των όρθρων» (στ. 5) και «με τους πέπλους των ξεχθέντων ελπίδων» (στ. 6), με τον τελευταίο στίχο να περιλαμβάνει τόσο την κύρια πρόταση, όσο και έναν ακόμη τροπικό προσδιορισμό: «Με βήμα τελετουργικό».

Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι η χαλαρή επόπτευση του υλικού διαπιστώνεται και στα μικρά ποιήματα που απαρτίζουν τις *Αίθριες*. Αυτό γίνεται φανερό κυρίως στο XIII ποίημα, το οποίο αρχίζει με τη φράση *Ακυβέρνητη ζωή*. Το ποίημα ξεκινά με μια ελλειπτική πρόταση χωρίς ρήμα («*Ακυβέρνητη ζωή*»), η οποία συνδέεται χαλαρά με τον επόμενο στίχο «*Σχεδία με χέρια που διανυχερεύουν*». Οι επόμενοι όμως στίχοι της στροφής φαίνεται να μην έχουν καμία σχέση ούτε με την «*Ακυβέρνητη ζωή*», ούτε με τη «*Σχεδία*»:

*Αγγίζοντας τα σύννεφα
Σαν πανιά
Σα θαύματα
Γλάρων που υψώσαν ως εκεί την παρθενιά τους
Φέγγοντας τις ελπίδες με μικρές καρδιές ανθρώπων (2002, σελ. 93)*

Παρουσιάζεται δηλαδή μια εικόνα όπου τα σύννεφα παρομοιάζονται με πανιά (στ. 4), αλλά και με θαύματα γλάρων (στ. 5-6). Στο ποίημα, οι γλάροι υψώνουν ως τα σύννεφα την παρθενιά τους. Η παρθενιά στη συγκεκριμένη περίπτωση έχει να κάνει βέβαια με το άσπρο χρώμα των γλάρων. Τα άσπρα σύννεφα λοιπόν μοιάζουν με άσπρα πανιά και άσπρους γλάρους. Από και ψηλά, από τα σύννεφα όπου βρίσκονται, οι γλάροι φέγγουν τις νύχτες και δίνουν φως στις ελπίδες «με μικρές καρδιές ανθρώπων». Η στροφή επομένως αυτή του ποιήματος αποτελείται από δυο διαφορετικές εικόνες, σε λίγους στίχους φωτίζονται δύο διαφορετικοί κόσμοι.

Η ίδια ελλειπτικότητα εντοπίζεται και στην *Ηλικία της γλαυκής θύμησης*. Αν και θα πρέπει να τονιστεί ότι η περιγραφή της κατάστασης είναι αρκετά λεπτομερής για τα δεδομένα της υπερρεαλιστικής γραφής, δεν πρέπει να διαφύγει της προσοχής ότι η πρώτη στροφή του ποιήματος χαρακτηρίζεται από την παρουσία ενός μόνο ρήματος και αυτό στο τέλος: «*Έχει ο Θεός*». Στο συγκεκριμένο ποίημα αξίζει να υπογραμμιστεί η κατάλυση της λογικής του χρόνου, καθώς ενώ όλες οι στροφές αναφέρονται στο παρελθόν χρησιμοποιώντας ρήματα σε παρατατικό («*γύρευα*», «*άφριζε*», «*έκλεινα*», «*γιόρταζαν*»), στην τελευταία στροφή ο χρόνος είναι μελλοντικός και ο εσωτερικός μονόλογος του ποιητή καταλήγει στα εξής:

*Τώρα θα ’χω σιμά μου ένα λαγήνι αθάνατο νερό
Θα ’χω ένα σχήμα λευτεριάς ανέμου που κλονίζει
Κι εκείνα τα χέρια σου όπου θα τυραννιέται ο Έρωτας
Κι εκείνο το κοχύλι σου όπου θα αντηχεί το Αιγαίο. (2002, σελ. 130)*

Παρόμοια παραβίαση στη χρονική σειρά παρατηρείται και στη *Μορφή της Βοιωτίας*, όπου παρόν, παρελθόν και μέλλον αλληλοδιαπλέκονται αξεδιάλυτα δημιουργώντας την υπερρεαλιστική εικόνα της Βοιωτίας. Το ποίημα δηλαδή ξεκινάει με παροντικές εικόνες («*Εδώ που η έρημη ματιά φυσάει τις πέτρες και τα’ αθάνατα / Εδώ που ακούγονται βαθιά τα βήματα του χρόνου*»), συνεχίζει με μια βουτιά στο ιερό παρελθόν («*Το έλεος που ανέβαινε σαν ιερός καπνός*», «*Κι η κλαγγή που ξημέρωνε τη φρίκη των λαών / Όταν ο ήλιος έμπαινε σα θρίαμβος*») και

ολοκληρώνεται με φανταστικές εικόνες του μέλλοντος: «Θ’ ανάψεις τα χρυσά δεμάτια της φωτιάς / Θα ξεριζώσεις την κακή καρποφορία της θύμησης / Θ’ αφήσεις μια πικρή ψυχή στην άγρια μέντα!»

Έχει τονιστεί ότι οι υπερρεαλιστές αποδίδουν εξέχουσα σημασία στη λειτουργία της φαντασίας στο έργο τέχνης, θεωρώντας ότι με τη συνδρομή της, το τελευταίο γίνεται πιο αυθεντικό και ουσιαστικό και παραμερίζουν την ορθολογιστική και, κατά συνέπεια, ρεαλιστική προσέγγιση. Επιπλέον, η φαντασία είναι ο χώρος όπου οι ασυμβατότητες αίρονται, εκεί όπου συνταιριάζονται οι αντιθέσεις και επιτυγχάνεται η αρμονία. Στις *Κλεψύδρες του Αγνώστου* το πραγματικό συγχέεται με το φανταστικό, μεταφέροντας μια αίσθηση ρευστότητας και κλονισμού σταθερών αξιών.

Αξίζει επίσης να ειπωθεί ότι όσο προχωρά το συγκεκριμένο ποίημα η πραγματικότητα αφήνει χώρο στη φαντασία, η οποία και τελικά κυριαρχεί: «Όλα σκιρτούνε, συσπειρώνονται – ήρθε φαίνεται πια η αθανασία / Που ζητάνε τα χέρια σφίγγοντας τη μοίρα τους που άλλαξε το σώμα κι έγινε άνεμος / Δυνατός – η αθανασία φαίνεται ήρθε.». Άλλωστε όπως υποστηρίζει ο Καραντώνης (1992, σελ. 39), στο συγκεκριμένο ποίημα: «η φαντασία του φτάνει στον πιο επικίνδυνο βαθμό της αποδοτικότητάς της».

Εκτός αυτού, στις *Κλεψύδρες του Αγνώστου* φαίνεται μια τάση ανατροπής των νόμων της φύσης, στοιχείο βέβαια το οποίο προσεγγίζει τις θέσεις των θεωρητικών του υπερρεαλιστικού κινήματος. Για τους υπερρεαλιστές, ό,τι δεν μπορεί να κάνει η φύση, μπορεί να το πραγματοποιήσει η φαντασία.

Το πρώτο ποίημα της συλλογής *Κλεψύδρες του Αγνώστου* αρχίζει με το στίχο: «Θυμώνει ο ήλιος, ο ίσκιος του αλυσοδεμένος κυνηγάει τη / θάλασσα». Εδώ δηλαδή επιχειρείται να λειτουργήσει η φύση με βάση τη φαντασία του ποιητή, η οποία επιτάσσει την υπέρβαση της λογικής και των νόμων που διέπουν τη λειτουργία του σύμπαντος. Η ίδια η γλώσσα που χρησιμοποιείται υπερβαίνει τη λογική και τα παραδεδομένα σχήματα της ποίησης. Άλλωστε ο Ελύτης προστάζει στα *Ανοιχτά χαρτιά* (1974, σελ. 112) ότι οι λέξεις πρέπει να:

περιπλανηθούν σε περιπέτειες άξιες μιας ένστιχτης παρόρμησης, να βακχέψουν ή να γαληνέψουν με άπειρα συνταιριάσματα, δίνοντας στη φαντασία έναν τρόπο για να βγει από την εκτοπλαστική της κατάσταση, να σαρκωθεί με νεύρα και άφθονο αίμα σε εικόνες που ν’ αναδίνουν τρέμοντας το νωπό χόμα των απολυτρωμένων ανθρώπινων συναισθημάτων.

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα διατυπώνεται από τον ποιητή η πεποίθηση ότι: «Μια μέρα θα’ ρθει που ο φελλός θα μιμηθεί την άγκυρα / και θα κλέψει τη γεύση του βυθού». Ο φελλός δηλαδή, ένα ελαφρύ υλικό που βρίσκεται πάντα στην επιφάνεια, θα αλλάξει ρόλους με την άγκυρα, η οποία, λόγω βάρους και σύμφωνα με τις αρχές της φυσικής, μένει πάντα στον πάτο. Εδώ σύμφωνα με τον Vitti (2000, σελ. 441):

εκφράζεται μια βεβαιότητα που αποτελεί απόπειρα ανατροπής της αρχής του Αρχιμήδη. Στον κόσμο της ποίησης, σύμφωνα με τον Andre Breton, οι νόμοι της φύσης και οι νόμοι της φαντασίας δεν αλληλοσυγκρούονται, αλλά συνυπάρχουν αρμονικά και αλληλοσυμπληρώνονται. Επομένως ο άνθρωπος δεν είναι έρμαιο των φυσικών νόμων, αντίθετα μπορεί να τους αλλάξει.

Εκτός αυτού, στο ίδιο ποίημα ο στίχος συνεχίζει με λόγια όπως: «Μια μέρα θα’ ρθει που ο διπλός εαυτός τους θα ενωθεί / Πιο πάνω η πιο κάτω από τις κορυφές που εράγισε το απομινό τραγούδι / Του Εσπέρου, δεν έχει σημασία, η σημασία είναι αλλού.». Η προφητεία ότι ο «διπλός εαυτός τους θα ενωθεί αλλού» αποτελεί εξίσου ανατροπή των νόμων της φυσικής και της λογικής και προμηνύει την ένωσή τους κάπου «αλλού».

Με τον τρόπο αυτό προβάλλει δειλά η υπερρεαλιστική ιδέα της άρσης κάθε διαχωρισμού, κάθε έννοιας διαφοράς των πραγμάτων του κόσμου και η συνεπαγόμενη ένωση τους, που θα οδηγήσει στην αρμονία του κόσμου, ιδέα καθαρά υπερρεαλιστική. Άλλωστε ο ίδιος ο Ελύτης (1974, σελ. 121) υποστηρίζει την ιδέα της κρυφής ενότητας: «Εσωτερικός κι εξωτερικός κόσμος στην απειρία των συνδυασμών τους, αποτελούνε μια πραγματικότητα που πατρίδα της έχει το πνεύμα».

Η υπερρεαλιστική άποψη ότι φυσικές ιδιότητες μπορούν να ανατραπούν χάρη στην ανθρώπινη φαντασία να μεταλλαχθούν και να αποκτήσουν άλλες ιδιότητες, φαίνεται και στο πρώτο ποίημα της *Συναυλίας των γυακίνθων*. Εκεί προβάλλεται ακόμα και ο θεμελιώδης νόμος της φυσικής, αυτός της βαρύτητας. Στο συγκεκριμένο κείμενο ο ποιητής αναφέρει: « Στάσου λιγάκι πιο κοντά στη σιωπή κι αγκάλιασε την πελώριαν άγκυρα που ηγεμονεύει στους βυθούς. Σε λίγο θα’ ναι στα σύννεφα».

Επιπλέον, η ιδέα της κατάργησης των φυσικών νόμων αναδεικνύεται με έμφαση και σ’ ένα άλλο ποίημα της συλλογής, στη «Γέννηση της Μέρας». Εδώ ο ποιητής επιχειρεί να βγει από τη «συμφορά του χρόνου», θέλει δηλαδή να καταργήσει την έννοια του χρόνου και με τον τρόπο αυτό να διώξει τη δυστυχία και να φέρει το ξανάνιωμα του κόσμου:

*Ξέρεις, κάθε ταξίδι ανοίγεται στα περιστέρια
Όλος ο κόσμος ακουμπάει τη θάλασσα και τη στεριά*

Θα πιάσουμε το σύννεφο θα βρούμε από τη συμφορά του χρόνου
Από την άλλη όψη της κακοτυχιάς
Θα παίζουμε τον ήλιο μας στα δάχτυλα
Στις εξοχές της ανοιχτής καρδιάς
Θα δούμε να ζαναγεννιέται ο κόσμος (2002, σελ. 140)

Επιπλέον, έχει τονιστεί ότι το όνειρο κατέχει σημαντική θέση στις υπερρεαλιστικές προσεγγίσεις του Μπρετόν. Υποστηρίζεται δηλαδή η σπουδαιότητα του ονείρου, το οποίο κουβαλά σημαντικές πληροφορίες του ασυνειδήτου, οι οποίες πρέπει να φανερωθούν και να αναλυθούν, όπως δηλαδή υποστήριζε και ο Freud, στις θεωρίες του οποίου στηρίζονται εν πολλοίς οι υπερρεαλιστές. Ο Οδυσσεάς Ελύτης από τη μεριά του αποδίδει αξία στα όνειρα, για την ορθή καταγραφή των οποίων απαιτείται άσκηση:

Ναι, ο Φρόιντ είχε δίκιο. Το όνειρο σε αφήνει όταν το αφήνεις. Προσωπικά, σε περιόδους όπου έτυχε να ασκήσω τον εαυτό μου επί τούτο, κατάφερα να συγκροτώ, όπως από τα θραύσματα ενός αγγείου οι αρχαιολόγοι, ολόκληρο το αντικείμενο-στην περίπτωση που μας απασχολεί, ολόκληρο το «σενάριο» μιας νύχτας (1974, σελ., 154).

Είναι εύκολο να διακρίνει κανείς την παρουσία του ονείρου στα ποιήματα των *Προσανατολισμών*. Από το πρώτο κίολας ποίημα *Του Αιγαίου* γίνεται αναφορά στα όνειρα: «*Δίνει ο μαϊστρος το πανί / Στη θάλασσα / Τα χάρδια των μαλλιών / Στην ξεγνοιασιά του ονείρου του / Δροσιά*». Και στο τρίτο ποίημα: «*Ο μπάτης με το διάφανό του φύσημα / Γέρνει πανί του ονείρου / Μακριά*». Επιπλέον, το πρώτο ποίημα από τα *Επτά νυχτερινά κατάστιχα* αρχίζει με τα όνειρα που ήρθανε «*Στα γενέθλια των γιασεμιών / Νύχτες και νύχτες στις λευκές/ Αϋπνίες των κύκνων*».

Το όνειρο για την υπερρεαλιστική θεωρία είναι σημαντικό γιατί μεταξύ άλλων αποκαλύπτει τις μύχιες επιθυμίες και τους πόθους του ατόμου, οι οποίοι βρίσκονται καλά φυλαγμένοι στο ασυνειδήτο του, τους οποίους η λογική εμποδίζει να αναδυθούν στην επιφάνεια, να βρουν ικανοποίηση και να απελευθερώσουν έτσι τον άνθρωπο. Για τον Ελύτη, ξεχωριστή επομένως σημασία αποκτά η έννοια της επιθυμίας και του πόθου και γι' αυτό το λόγο η τελευταία απαντά συχνά στα ποιήματα της πρώτης του συλλογής. Στο δεύτερο ποίημα από τα *Παράθυρα προς την πέμπτη εποχή*, η ιδέα της επιθυμίας κάνει την εμφάνισή της: «*Η επιθυμία έχει μια πολύ ψηλή κορμωστασιά και στις παλάμες της καίει η απουσία / Η επιθυμία γεννάει το δρόμο της όπου θέλει να περπατήσει. Φεύγει...*». Επιπλέον, στο V ποίημα ξεπηδά ο πόθος: «*Φεύγα ζαρκάδι! Πόθε κοντά στη λύτρωσή σου φεύγα ζωή σαν κορυφογραμμή*».

Η ιδέα του πόθου εμφανίζεται ξανά και στη *Συναυλία των γνακίνθων*, όπου στο δεύτερο ποίημα αναφέρεται ότι: «*Εδώ-μέσα στα πρώιμα ψιθυρίσματα των πόθων, ένιωσες για πρώτη φορά την οδονηρή ευτυχία του να ζεις!*», ενώ στο XVII ο ποιητής αναφωνεί: «*Τίποτε δεν έμαθες απ' αυτά που γεννήθηκαν κι απ' αυτά που πεθάνανε κάτω απ' τους πόθους*». Η σημασία που ο Ελύτης δίνει στην εκπλήρωση των πόθων που αναδύονται από το ασυνειδήτο φαίνεται και από τα λόγια του, καθώς τονίζει ότι: «*Τα αντικείμενα πρέπει να ενσωματώνονται στην αναγκαιότητα των ανθρώπινων πόθων*» (1974, σελ. 121). Τα πράγματα δηλαδή του κόσμου, η λογική πρέπει να προσαρμόζεται στην ανάγκη ικανοποίησης των επιθυμιών του ατόμου.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι με το ποίημα *Η τρελή ροδιά* ο Ελύτης, εκτός των άλλων, έρχεται να ταυτιστεί με τους υπερρεαλιστές αναφορικά με την αξία που αποδίδουν στην τρέλα ως μηχανισμού κατανόησης μιας διαφορετικής πραγματικότητας. Η ροδιά είναι βέβαια ένα άγνωστο αντικείμενο στο οποίο αποδίδονται από τον ποιητή ανθρώπινες ιδιότητες («*Που σκιρτάει στο φως σκορπίζοντας το καρποφόρο γέλιο της*», «*Ποτέ θλιμμένη και ποτέ γκρινιάρικη*») και μάλιστα ιδιότητες μιας νέας γυναίκας. Για τον Μητσάκη, το ποίημα αποτελεί «*ύμνο στην ομορφιά της νέας γυναίκας, που πραγματοποιείται με τα λιτά εκφραστικά μέσα*» (1998, σελ. 17).

Αυτό που πρέπει να υπογραμμιστεί για το συγκεκριμένο ποίημα είναι ασφαλώς η μεταφορική κατάσταση τρέλας της ροδιάς. Η τρέλα της ροδιάς βέβαια δεν είναι στατική, αλλά μεταδοτική καθώς ακουμπά τους υπόλοιπους:

Όταν στους κάμπους που ζυπνούν τα ολόγυμνα κορίτσια
Θερίζουνε με τα ζανθά τους χέρια τα τριφύλλια
Γυρίζοντας τα πέρατα των ύπνων τους, πέστε μου είναι η τρελή ροδιά
Που βάζει ανύποπτη μεσ' στα χλωρά πανέρια τους τα φώτα (2002, σελ. 145)

Επομένως υπάρχει εδώ μια κατάσταση όπου η τρέλα, η οποία για τους «λογικούς» ανθρώπους αποτελεί νόσο, για τον ποιητή αποτελεί την κατάσταση εκείνη, τη δύναμη εκείνη η οποία απελευθερώνει το άτομο από τις δεσμεύσεις και τους περιορισμούς της κοινωνίας. Με την τρέλα αναδύονται οι κρυμμένες ορμές, οι ανεκπλήρωτοι πόθοι του ανθρώπου. Γι' αυτό και η τρελή ροδιά αποτελεί σύμβολο ζωής: «*το μυστικό ρεύμα της ζωής που περνάει από τα στοιχεία κι από τον άνθρωπο ταυτόχρονα κι ανανεώνει και μεταλλάζει και ξαναβάφει*

και καρπίζει τα πάντα, κρατώντας τα φαινόμενα του κόσμου σε μια αιώνια νιότη, σε μια αιώνια καλοσύνη». (Καραντώνης, 1992, 82-83).

Επιπλέον, δεν πρέπει να λησμονηθεί ότι στην *Τρελή ροδιά* προβάλλεται επίσης και η υπερρεαλιστική ιδέα της κρυφής ενότητας των πραγμάτων. Πράγματι, οι ανθρώπινες, γυναικείες ιδιότητες της ροδιάς οδηγούν αβίαστα στο συμπέρασμα ότι πεποιθήση του ποιητή αποτελεί η ιδέα του αδιαίρετου κόσμου-ανθρώπινου και φυσικού, η οποία και προσωποποιείται στην τρελή ροδιά. Ένα δέντρο δηλαδή εξανθρωπίζεται και χώνεται βαθιά στην ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης, στην ουσία της ζωής: «*Πέστε μου, αυτή που ανοίγει τα φτερά στο στήθος των πραγμάτων / Στο στήθος των βαθιών ονείρων μας, είναι η τρελή ροδιά;*»

V. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ασφαλώς οι υπερρεαλιστικές αναφορές στους *Προσανατολισμούς* του Ελύτη δε σταματούν εδώ. Με δεδομένα τα στενά περιθώρια μιας μελέτης, καταβλήθηκε προσπάθεια να ριχτεί φως στα σημαντικότερα θεωρητικά ζητήματα του υπερρεαλιστικού κινήματος τα οποία και επηρέασαν τη γραφή της πρώτης συλλογής του ποιητή.

Η πρόωμη ποίηση του νομπελίστα Ελύτη εξακολουθεί να αποτελεί γόνιμο χώρο για κάθε είδους αναζητήσεις και έρευνες αναφορικά με τη γόνιμη αφομοίωση υπερρεαλιστικών στοιχείων. Άλλωστε, η ίδια η έρευνα δείχνει ότι οι *Προσανατολισμοί* είναι πλήρεις υπερρεαλιστικών αναφορών, αποτέλεσμα της τότε προσήλωσης του Ελύτη στα κηρύγματα του Μπρετόν και των άλλων πρωτεργατών του κινήματος.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Πρωτεύουσες πηγές

[1]. Ελύτης, Οδυσσέας. (2002). *Προσανατολισμοί*. Αθήνα: Ίκαρος, 2002.

Δευτερεύουσες πηγές

- [2]. Balakian, Anna. (1972) Breton and the surrealist mind—the influences of Freud and Hegel. Στο *Surrealism. The road to the absolute*. London: Unwin Books. 123-139.
- [3]. Boussart, M. (1992). Οι πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Στο Annick Benoit-Dusausoy και Guy Fontaine (Επιμ.), *Ευρωπαϊκά γράμματα. Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας* (σ. 7-65). Αθήνα: Σοκόλης.
- [4]. Breton, Andre. (1972). *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*. Αθήνα: Δωδώνη.
- [5]. Nadeau, Maurice. (1988). *Ιστορία του σουρρεαλισμού*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- [6]. Vitti, Mario. (2000). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- [7]. Ελύτης, Οδυσσέας. (1974). *Ανοιχτά χαρτιά*. Αθήνα: Ίκαρος.
- [8]. Ελύτης, Οδυσσέας. (1993). *Εν λευκό*. Αθήνα: Ίκαρος.
- [9]. Καραντώνης, Αντρέας. (1992). *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- [10]. Μητσάκης, Κ. (1998). *Ενώτια παμφανωντα... Έξι μελέτες για τον Οδυσσέα Ελύτη*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- [11]. Μοσχονά, Ελένη. (1972). Εισαγωγή. Στο Andre Breton, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*. Αθήνα: Δωδώνη.
- [12]. Μυκωνίου-Δρυμπέτα, Άννα. (1988). *Ελύτης και σουρρεαλισμός. Η καταγραφή μιας επίδρασης*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- [13]. Πολίτης, Λίνος. (2004). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- [14]. Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1989). *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- [15]. Τριβιζιάς, Σωτήρης. (2005). *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης.