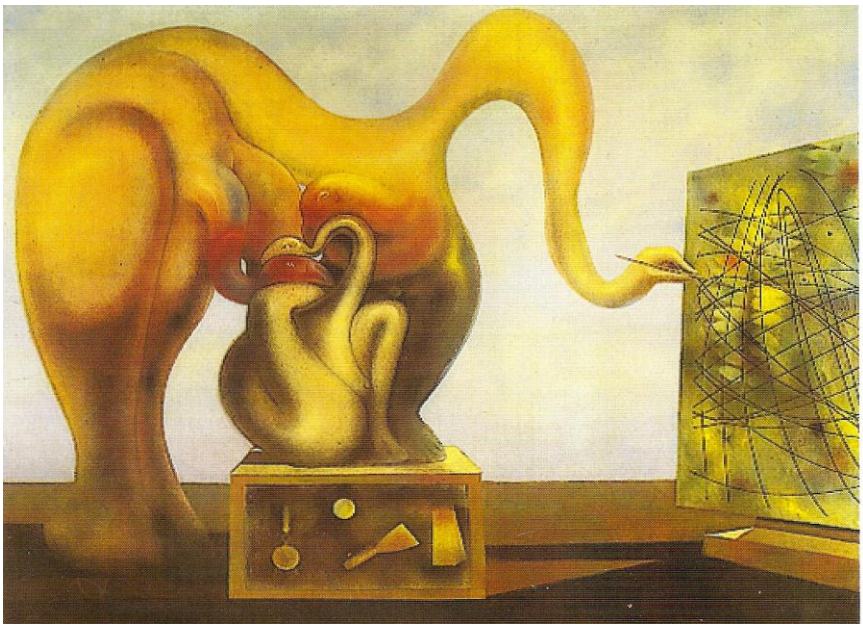
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΜΑΝΤΖΙΟΣ

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΣΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΥΣ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΕΣ

Διδακτορική Διατριβή



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2013

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

Ερατοσθένης Γ. ΚΑΨΩΜΈΝΟΣ (επόπτης)
Σόνια ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ
Νίκη ΛΟΪΖΙΔΗ

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Ερατοσθένης Γ. ΚΑΨΩΜΈΝΟΣ
Σόνια ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ
Νίκη ΛΟΪΖΙΔΗ
Αθηνά ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ
Δημήτριος ΚΑΡΓΙΩΤΗΣ
Απόστολος ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ
Αρετή ΑΔΑΜΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΜΑΝΤΖΙΟΣ

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΣΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΥΣ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΕΣ

Διδακτορική Διατριβή

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2013

Εξώφυλλο: Max Ernst, *Ο υπερρεαλισμός και η ζωγραφική*, 1942

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

σελ.
Μέρος πρώτο: Εικονοπλαστικό σύστημα στην ποίηση και τη ζωγραφική.
Θεωρία 5
Εισαγωγικά 6
Οι έννοιες του συστήματος και της δομής 12
Η σημειωτική του C. S. Peirce και η τυπολογία των σημείων 16
Charles Morris και ο αμερικανικός πραγματισμός 20
Από την εικονολογία στη σημειωτική της τέχνης
(E. Panofsky, E. Gombrich) 28
Σύνταγμα/παράδειγμα, μετωνυμία/μεταφορά 36
Φορμαλισμός και δομισμός: R. Jakobson 41
Η Αισθητική του Jan Mukařovský 44
Η Σχολή Hjelmslev 47
Αισθητική και σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες 51
Κοινωνιολογία της τέχνης και σημειωτική 56
Η γλώσσα ως το πρότυπο σημειωτικό σύστημα και η εγκυρότητα
του γλωσσολογικού μοντέλου για την ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου:
Roland Barthes 60
Émile Benveniste 65
Η θεωρία της διπλής άρθρωσης 68
Claude Lévi-Strauss 70
Το γλωσσολογικό μοντέλο ως υπόδειγμα για την ανάλυση
του καλλιτεχνικού φαινομένου: άλλες εφαρμογές 73
Ορατό/αναγνώσιμο 75
Η γαλλική Σχολή της σημειωτικής αισθητικής:
Η Σχολή Greimas 79
Louis Marin 95
L. Marin: ζωγραφικό σύνταγμα / ζωγραφικό παράδειγμα 97
Μετάθεση, Συμπύκνωση, Υπερκαθορισμός 99
Hubert Damisch 100
Ζωγραφική καταδήλωση / ζωγραφική συνδήλωση 102
Θεωρία της τέχνης: δύο παραδείγματα 103
Τυπολογία της κουλτούρας 105
Η «ιταλική περίπτωση» της σημειωτικής αισθητικής:
η συνάντηση διαφόρων παραδόσεων 110
Ο Galvano Della Volpe και η σχέση μαρξισμού-δομισμού 110
Gillo Dorfles και η διεύρυνση της παραδοσιακής αισθητικής 111
Emilio Garroni: οι τέχνες ως επικοινωνιακά φαινόμενα 113
Ο U. Eco και η σημειωτική αισθητική 116
U. Eco και το πρόβλημα του εικονισμού 118
Η τυπολογία των τρόπων παραγωγής σημείων 128
Η θεωρία του κειμένου 135
Μεταδομικές τάσεις 149
Κατακλείδα 157

Μέρος δεύτερο:
Εφαρμογές στη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση και τη ζωγραφική.....161

Η εικαστική ποιητική των Ελλήνων μεταπολεμικών υπερρεαλιστών
Τυπολογικά χαρακτηριστικά της ποιητικής εικονοπλασίας.....162

Η σχέση ποίησης - ζωγραφικής.....179

Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών
υπερρεαλιστών.....197

Το εικαστικό διακείμενο ως κλειδί για την ανάγνωση των ποιητικών
κειμένων: δύο παραδείγματα.....213

Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα. Ένα παράδειγμα:
το *περιστέρι* και ο συμβολικός χρωματικός διάλογος *άσπρου-κόκκινου*. 222

Ο κρητικός μύθος του Μινώταυρου στη νεωτερική ποίηση
του Μεταπολέμου και τη ζωγραφική.....255

Εκφράσεις εφιαλτικής κοσμολογίας στην ποίηση των μεταπολεμικών
υπερρεαλιστών.....270

Η ζωγραφική ως *διακείμενο*, *υπο-κείμενο* στην ποίηση των μεταπολεμικών
υπερρεαλιστών.....277

Η εμπράγματη σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης.
Ένα παράδειγμα.....332

Επιλεγόμενα.....343

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....351
Α. Πηγές.....352
Β. Θεωρητική Βιβλιογραφία
Β Ι. Ειδική.....356
Β ΙΙ. Γενική.....371
Γ. Μελέτες και άρθρα για την ποίηση και τη ζωγραφική.....384

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ.....402

Κατάλογος εικόνων
(πίνακες, σχέδια, χαρακτικά, κολάζ, πλαστικά έργα τέχνης, ιδεογράμματα).....480

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΕΙΚΟΝΟΠΛΑΣΤΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ. ΘΕΩΡΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Η *σημειωτική* μελετά όλα τα φαινόμενα του πολιτισμού ως συστήματα *σημείων*, ξεκινώντας από την υπόθεση ότι οι δραστηριότητες του κοινωνικού ανθρώπου παρουσιάζουν ένα συστηματικό χαρακτήρα. Αυτό σημαίνει ότι όλα τα συλλογικά δημιουργήματα, ιδιαίτερα τα πιο σύνθετα, όπως τα πολιτισμικά φαινόμενα, που είναι το αντικείμενό μας, έχουν μια συστηματική οργάνωση, δηλ. αποτελούν "συστήματα". Ο όρος *σύστημα* –που εισήγαγε ο Ελβετός γλωσσολόγος F. de Saussure– δηλώνει ένα μικροσύμπαν σημασίας, που απαρτίζεται από στοιχεία και από τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων. Η θέση κάθε στοιχείου μέσα στο πλέγμα σχέσεων στο οποίο εμπλέκεται ορίζει τη λειτουργία του μέσα στο σύστημα. Έτσι, κάθε στοιχείο γίνεται *σημείο* της λειτουργίας του. Οι σχέσεις των στοιχείων συνιστούν λοιπόν τις "σημειωτικές αρθρώσεις" του συστήματος, στις οποίες βασίζεται η παραγωγή της σημασίας. Ώστε, κάθε οργανωμένο σύστημα σχέσεων είναι κατ' ανάγκη και σημειωτικό σύστημα και σύστημα σημασίας. Μ' αυτήν την έννοια, ολόκληρη η ανθρώπινη κοινωνία συνιστά ένα *σύνθετο σύστημα σημασίας*, αποτελούμενο από υποσυστήματα, που ο άνθρωπος οργανώνει και σημασιοδοτεί με σκοπό την επικοινωνία.[1]

Μια επικοινωνιακή πράξη προϋποθέτει τη μετάδοση ενός μηνύματος από έναν *πομπό* (ή *αποστολέα*) σε έναν *(απο)δέκτη*, διαμέσου ενός *μέσου* ή *καναλιού* που εξασφαλίζει την *επαφή*. Αυτό μπορεί να είναι φυσικό (όπως για παράδειγμα ο λόγος) ή τεχνητό (όπως για παράδειγμα η γραφή). Η δράση κάθε μηνύματος προϋποθέτει ένα *αντικείμενο αναφοράς* ή *αναφερόμενο* (référent), ή γενικότερα, ένα *περικείμενο*, ένα συμφραστικό περιβάλλον όπου το μήνυμα παραπέμπει. Για να ληφθεί και να γίνει κατανοητό το μήνυμα είναι απαραίτητη η ύπαρξη ενός *κώδικα*, ενός κοινού δηλαδή συστήματος σημασίας ανάμεσα στα μέλη της επικοινωνίας: ο πομπός κωδικοποιεί το νόημα που θέλει να μεταφέρει, επιλέγοντας τα κατάλληλα σημεία από τον κώδικα και οργανώνοντάς τα σε μια σειρά. Το μήνυμα μεταφέρεται στο δέκτη που το αποκωδικοποιεί, δηλαδή το ερμηνεύει και το κατανοεί. Όσο πλησιέστερα στον χρησιμοποιούμενο από τον πομπό κώδικα είναι ο δέκτης τόσο μεγαλύτερη είναι η ποσότητα πληροφόρησης που πετυχαίνεται.

---

[1] Βλ. σχετικά, A.J. Greimas, *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, μτφρ. Γ. Παρίσης, Επιστημ. επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2005: 17 και Ε.Γ. Καψωμένος (2005α), *Ποιητική ή «Περί του πώς δει των ποιημάτων ακούειν». Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση Σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2005: 27.

Την ιδέα μιας ενοποιημένης επιστήμης όλων των συστημάτων σημασίας διατύπωσε ο F. de Saussure (την ίδια ιδέα διατύπωσε παράλληλα και ο Αμερικανός C.S. Peirce).[2] Το πεδίο της είναι ευρύτατο και μπορεί να περιλάβει τα *καθαρά επικοινωνιακά συστήματα*, όπως η γλώσσα (προφορική και γραπτή) ή τα μη γλωσσικά συστήματα σημείων (λ.χ. τα σήματα οδικής κυκλοφορίας, οι χειρονομίες και οι εκφράσεις του προσώπου ή οι στάσεις του σώματος, η νοηματική γλώσσα των κωφαλάλων, ο κώδικας Mors), τα μαθηματικά κ.ά., τα *σύνθετα συστήματα*, όπως η μυθολογία, η λογοτεχνία και οι τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική, μουσική) και τα *μεικτά συστήματα* (το θέατρο, ο κινηματογράφος, η συμπεριφορά, τα έθιμα, οι θρησκευτικές τελετές, η μόδα, η πολεοδομική οργάνωση του χώρου κ.ά.).[3]

Η σημειολογία στήριξε τις μεθόδους της στα γλωσσολογικά μοντέλα ανάλυσης και θεμελιώθηκε ως επιστήμη πάνω στα πρότυπα της γλωσσολογίας. Η γλώσσα είναι το κυρίαρχο σημειωτικό σύστημα, είναι εκείνο το σύστημα σημείων που δέχεται και εγγράφει τα περισσότερα από τα άλλα, και χρησιμοποιείται γι' αυτό ως κοινός παρονομαστής τους. *«Αν θέλουμε να ανακαλύψουμε την αληθινή φύση της γλώσσας, πρέπει να τη θεωρήσουμε αρχικά σε ό,τι κοινό έχει με όλα τα συστήματα της ίδιας τάξης*». Μόνο όμως αν «*θεωρήσουμε τις τελετουργίες, τις συνήθειες κτλ. σα σημεία*» – δηλαδή με βάση το γλωσσικό πρότυπο– «*θα αισθανθούμε την ανάγκη να τα συγκεντρώσουμε στη σημειολογία και να τα εξηγήσουμε με τους νόμους της επιστήμης αυτής*».[4]

Η γλώσσα αποτελεί, ωστόσο, ένα μόνο από τα συστήματα σημείων που διέπεται από τις γενικές νομοτέλειες των συστημάτων παραγωγής σημασίας. Το μοντέλο ανάλυσης που επεξεργάστηκε ο F. de Saussure θα μεταφερθεί αργότερα και στην ερμηνεία της λογοτεχνίας, των τεχνών, του κινηματογράφου, του θεάτρου ή ακόμη στην ατομική φυσική, στα μαθηματικά, στην κοινωνική ανθρωπολογία.

Ξεκινούμε ακριβώς από αυτή την υπόθεση εργασίας, ότι δηλαδή η λογοτεχνία και οι τέχνες –και πιο συγκεκριμένα η ποίηση και η ζωγραφική που θα συνεξετάσουμε–, στο μέτρο που παράγουν έργα με αισθητικούς σκοπούς και αποτελέσματα, είναι επικοινωνιακά και σημασιακά φαινόμενα και μπορούν να εξεταστούν ως τέτοια.

---

[2] Ο Saussure, με βάση τη γλωσσολογική θεώρηση του σημείου, την ονομάζει σημειολογία, ενώ ο Peirce σημειωτική, με βάση τη φιλοσοφική (λογική) θεώρηση του σημείου. Στις μέρες μας επικράτησε ο όρος σημειωτική να περιλαμβάνει και τις δύο περιοχές, και μ' αυτή την έννοια θα τον χρησιμοποιούμε στο εξής.

[3] Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, 2005α: 27-28.

[4] Ferd. de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετάφρ.-σχόλια-πρόλογος-σημειώσεις Φ.Δ. Αποστολόπουλος, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1979: 47.

Η λογοτεχνία, μέσα στο ευρύτερο πολιτισμικό σύστημα που την εμπεριέχει, συνιστά ένα ιδιαίτερο υποσύστημα γλωσσικών σημείων, έναν έντεχνο τύπο λόγου, που απαντά σε ειδικές επικοινωνιακές ανάγκες, σε αντιδιαστολή προς τη γλώσσα και τα καθαρά επικοινωνιακά συστήματα.[5] Μένει να αποδειχτεί αν και η ζωγραφική είναι μια μορφή γλώσσας. Και κάτι τέτοιο μπορεί να υποστηριχθεί, μόνο αν επαληθευτεί ότι τα ζωγραφικά έργα τέχνης συνιστούν ένα σύστημα, ότι η λειτουργία τους είναι παρόμοια με τη γενική λειτουργία των συστημάτων σημείων, ότι αποτελούνται από μια μορφή κι ένα περιεχόμενο και υπακούουν στους καθορισμένους νόμους της επικοινωνίας και της παραγωγής σημασίας, ότι οι κώδικες στη βάση των οποίων το έργο «επικοινωνεί» μια ιδέα είναι κοινοί σε όλα τα υποκείμενα της «γλωσσικής» πράξης και η διατύπωσή τους είναι ερμηνεύσιμη στο εσωτερικό του συγκεκριμένου συστήματος. Η τέχνη είναι γλώσσα μόνο κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις. Όμως κάθε τέχνη συνιστά ένα ιδιαίτερο και αυτόνομο σύστημα; Και αν ναι, ποια είναι η σχέση του είτε με το γενικό σύστημα επικοινωνίας και σημασιοδότησης είτε με το γλωσσικό σύστημα που μας είναι πιο οικείο, δηλαδή τη φυσική γλώσσα; Κι ακόμη, υπάρχουν κάποιες διαφορές ανάμεσα στον επικοινωνιακό τύπο της σχεδιασμένης σε μια επίπεδη επιφάνεια παράστασης, σ' αυτόν της τρισδιάστατης παράστασης και σ' αυτόν της ρηματικής γλώσσας;

Η χωρίς διάκριση εφαρμογή στο ζωγραφικό αντικείμενο τόσο του μοντέλου ανάγνωσης όσο και του γλωσσολογικού μοντέλου, είναι προβληματική. Θα θέσουμε λοιπόν κάποια προκαταρκτικά ερωτήματα, από τα οποία εξαρτάται η υπόσταση της ζωγραφικής σημειολογίας και η δυνατότητα εφαρμογής του γλωσσικού μοντέλου σε ένα μη λεκτικό αντικείμενο, όπως η ζωγραφική:

- η αρχή της *διπλής άρθρωσης* του γλωσσικού σημείου μπορεί να μεταφερθεί και στο ζωγραφικό σημείο;
- η σωσσυριανή διάκριση *λόγος* (langue) vs *ομιλία* (parole) μπορεί να μεταφερθεί και στη ζωγραφική, ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο, όχι μεταφορικά, για ζωγραφικό λόγο και ζωγραφική ομιλία;
- τί ισχύει για τους ζωγραφικούς κώδικες;
- μπορούμε να κάνουμε λόγο για ζωγραφικό *σύνταγμα* και ζωγραφικό *παράδειγμα*, σε αντιστοιχία με το γλωσσικό σύνταγμα και παράδειγμα;

---

[5] Βλ. σχετικά, Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική*..., 2005α: 18-19· πρβλ. και του ίδιου, «Σημειωτική και θεωρία της ποίησης», *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 3-5 Ιούλ. 1981), Αθήνα, «Γνώση», τόμ. β΄, 1983: 161.

- η διχοτομία *καταδήλωση* vs *συνδήλωση* των Hjelmslev και Barthes μπορεί να εφαρμοστεί και στη ζωγραφική, ώστε να μιλάμε για καταδηλωτικά και συνδηλωτικά ζωγραφικά συστήματα;

Όπως είναι φυσικό, τα διάφορα ρεύματα ή επιστημονικές σχολές απάντησαν με διαφορετικό τρόπο στο ερώτημα για το αν και κάτω από ποιες προϋποθέσεις η τέχνη συνιστά μια γλώσσα, ένα επικοινωνιακό σύστημα. Υπάρχουν βέβαια και αυτοί που αρνούνται τη δυνατότητα μιας σημειωτικής προσέγγισης της τέχνης, όπως λ.χ. ο G. Morburgo-Tagliabue (1968), ο οποίος θεωρεί ότι δε μπορούμε να τη μεταχειριστούμε ως επικοινωνιακή δομή ούτε ως σημείο, κώδικα ή σύστημα, και άρα να την αναλύσουμε με γλωσσικές μεθόδους, εξαιτίας της «αυτοπαραστατικής» και όχι αναπαραστατικής –όπως στην περίπτωση της ρηματικής γλώσσας– υπόστασής της. Στην περίπτωση της παραστατικής τέχνης, ένα πράγμα αναπαριστά τον εαυτό του (το σημαίνον και το σημαινόμενο δηλαδή συμπίπτουν), σε αντίθεση με ένα λεκτικό σημείο που αναπαριστά κάτι άλλο και όχι τον εαυτό του.[6]

Παράλληλα, ο G. Mounin (1968) και ο R. Passeron (1962) υποστηρίζουν ότι η ζωγραφική έχει ως κύριο αντικείμενό της όχι την επικοινωνία, αλλά την αυτοαναφορική έκφραση, πράγμα που αποκλείει τη δυνατότητα να ονομαστεί γλώσσα. Παρά την αρχική ωστόσο θέση του Passeron ότι το ζωγραφικό αντικείμενο δεν εμπίπτει στην επικράτεια της σημειολογίας, οι αναλύσεις των ζωγραφικών έργων που πραγματοποιεί θα μπορούσαν τελικά να ενταχθούν στο γενικό σχέδιο της σημειωτικής των τεχνών. Λ.χ. σε ένα απ' τα επόμενα έργα του (*Clefs pour la peinture,* Passeron: 1969) αναλύει τη ζωγραφική πράξη σε όλα της τα συστατικά (υλικά, όπως τα χρώματα και άυλα, όπως το περιεχόμενο του πίνακα). Τις απόψεις του Passeron επιδοκιμάζει ο Mounin στο επίμετρο ("Peinture et langage") της μελέτης του *Εισαγωγή στη σημειολογία* (1968). Ο Passeron διακρίνει την επικοινωνιακή λειτουργία (που επιτελεί η ρηματική γλώσσα) από τη λειτουργία της έκφρασης (που είναι ακριβώς η ζωγραφική), η οποία μεταδίδει κάτι ως αποτέλεσμα μιας εξηγήσιμης ανθρώπινης καθοδήγησης. Το επινοημένο απ' το ζωγράφο σημείο αποκτά σημασία μόνο a posteriori, με βάση την κοινή συναισθηματική εμπειρία ζωγράφου και αποδέκτη του έργου του. Κατά τον Mounin εξάλλου, σε αντίθεση με τις φυσικές γλώσσες, αυτοί οι τύποι επικοινωνίας

[6] Πρβλ. και τις συναφείς απόψεις της Susanne Langer (Langer: 1942), τις οποίες ακριβώς απηχεί η προβληματική του (βλ. αναλυτικότερα εδώ πιο κάτω, κεφ. «Charles Morris και ο αμερικανικός πραγματισμός», σημ. 28).

είναι πάντα μονής κατεύθυνσης, από το δημιουργό στον καταναλωτή, ο οποίος δε μπορεί ποτέ ν' απαντήσει ούτε ν' ανοίξει διάλογο μέσα από το ίδιο κανάλι.

Αυτό που με σιγουριά μπορούμε να ξεκαθαρίσουμε εκ των προτέρων είναι ότι μια θεωρία της τέχνης σε επικοινωνιακή βάση δε μας λέει τα πάντα για την τέχνη, και κυρίως δεν ασχολείται με τη διατύπωση κρίσεων για την αισθητική αξία του έργου ούτε επιχειρεί ν' ανασυνθέσει λ.χ. τις προθέσεις του καλλιτέχνη ή την ψυχολογία του. Αντίθετα, ερμηνεύει την τέχνη επικεντρώνοντας στον τρόπο οργάνωσης των αντικειμένων της ώστε αυτά να παράγουν σημασία και να εκδηλώνουν αισθητικά αποτελέσματα, ανανεώνοντας πολλές φορές τους υπάρχοντες κώδικες. Μ' άλλα λόγια, η ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου ως επικοινωνιακού γεγονότος δεν προτίθεται να εξηγήσει «τί ήθελε να πει ο καλλιτέχνης», όσο κυρίως το «πώς το έργο λέει αυτό που λέει». Επιπλέον, για την ερμηνεία του έργου τέχνης περιορίζεται στα κειμενικά δεδομένα και όχι σε εξωτερικά στοιχεία (π.χ. ζωή του καλλιτέχνη, ιστορικά γεγονότα και ντοκουμέντα της εποχής, ψυχολογία των συμμετεχόντων στην επικοινωνιακή ανταλλαγή, κριτική διαίσθηση κτλ.).

Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση της ποίησης, του θεάτρου, του κινηματογράφου, της αρχιτεκτονικής, παρατηρούμε μια έλλειψη εξειδικευμένων σημειωτικών μελετών πάνω στο καλλιτεχνικό είδος «ζωγραφική», οι οποίες συμπεριλαμβάνονται, κατά κύριο λόγο, στις σημειωτικές μελέτες που αφορούν πιο γενικά την «οπτική επικοινωνία» ή τη «σημειωτική αισθητική». Οι λόγοι για τους οποίους αποφεύγονται οι συγκεκριμένες αναφορές σε μια σημειωτική της ζωγραφικής είναι ποικίλοι: Μπορούν ν' αναζητηθούν λ.χ. στην επίμονη συνήθεια ταύτισης ζωγραφικής και τέχνης γενικότερα σχεδόν ως ισοδύναμων όρων, με αποτέλεσμα πολλές αναλύσεις ζωγραφικών έργων να εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία μιας «σημειωτικής της τέχνης». Η θεώρηση της ανάλυσης του ζωγραφικού έργου ως αντιπροσωπευτικής του τρόπου λειτουργίας οποιουδήποτε καλλιτεχνικού έργου αποτελεί, κατά κάποιο τρόπο, μια επιβίωση της προσφιλούς –κατά την περίοδο της Αναγέννησης– αντίληψης για τη σύγκριση των τεχνών, σύμφωνα με την οποία η ζωγραφική κατείχε τα πρωτεία σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Η ίδια η φύση εξάλλου της σύγχρονης τέχνης, στο μέτρο που βασίζεται όλο και περισσότερο στην επεξεργασία ετερογενών υλικών (όπως για παράδειγμα η περίπτωση των κολάζ ή των έργων που χρησιμοποιούν ως πρώτη ύλη τους καθημερινά χρηστικά υλικά), ενέχει ένα είδος υπονόμευσης απ' την πλευρά των ίδιων των καλλιτεχνών, έμπρακτα και θεωρητικά, της εγκυρότητας ενός όρου όπως αυτού της ζωγραφικής με την τρέχουσα έννοιά του.

Οι περισσότερες εφαρμοσμένες σημειωτικές μελέτες σε ζωγραφικά έργα χρησιμοποιούν μεθόδους που αντλούν την καταγωγή τους από διάφορες επιστήμες, στοιχείο που επιβεβαιώνει το διεπιστημονικό χαρακτήρα της σημειωτικής ως ενιαίας επιστήμης: υπάρχει έτσι μια εικονολογική σημειωτική, που μεταφράζει ουσιαστικά τις αρχές του E. Panofsky σε πιο σύγχρονους όρους (E. Gombrich, M. Schapiro)· μια σημειωτική που διαμορφώθηκε με βάση τις αρχές της λογικής (C.S. Peirce, T. Maldonado)· μια ιστορική και φιλολογική σημειωτική, που εκπροσωπείται για παράδειγμα από τον Cesare Segre, ο οποίος αναλύει το έργο του Leonardo με βάση το γλωσσικό του σχέδιο (όπως εκφράζεται π.χ. στην *Πραγματεία της Ζωγραφικής* του ίδιου, στα συμβόλαια που προηγούνται του έργου και στα σχόλια που ακολουθούν)· μελέτες της κοινωνιολογίας της τέχνης που προσανατολίζονται στις γλωσσολογικές επιστήμες (P. Francastel, A. Hauser) και γενικότερα θεωρίες της τέχνης που παρουσιάζουν μια σύγκλιση της δομικής και της κοινωνιολογικής ανάλυσης (J. Mukařovský, H. Damisch, P. Bourdieu)· περιπτώσεις διασταύρωσης της μαρξιστικής με τη σημειωτική προσέγγιση (G. della Volpe, J.F. Lyotard) ή της σημειωτικής με τη φροϋδική (L. Marin, E. Gombrich, J.F. Lyotard) και τη λακανική ψυχανάλυση (J.F. Lyotard, S. Sarduy, Cr. Rabant)· αισθητικές μελέτες που συνυπολογίζουν τα πορίσματα μελετών της ψυχολογίας της αντίληψης και της ζωγραφικής μορφής (U. Eco, E. Gombrich) ή συνδέονται με σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες, όπως η θεωρία της πληροφορίας, η στατιστική, τα μαθηματικά (U. Eco, U. Volli, M. Bense)· η περίπτωση των J. Lotman και B. Uspenskij, που εκφράζουν μια «πολιτισμική» προσέγγιση της σημειωτικής των τεχνών, εντάσσοντας λ.χ. την ανάλυση των ρωσικών εικόνων στο εσωτερικό ενός σχεδίου τυπολογικού ορισμού της μεσαιωνικής ρωσικής κουλτούρας κ.ά.

Στις περισσότερες περιπτώσεις το γλωσσολογικό μοντέλο προτείνεται ως υπόδειγμα για την ανάλυση των ζωγραφικών φαινομένων (É. Benveniste, R. Barthes, Cl. Lévi-Strauss, L. Prieto κ.ά.). Η γλωσσολογικού τύπου σημειωτική της ζωγραφικής παρουσιάζει δύο διαφορετικούς προσανατολισμούς: α) τη μετατροπή του «ορατού» σε «αναγνώσιμο», με τη συνακόλουθη ανάλυση των λεκτικών μόνο μετασχηματισμών που επιφέρει ο κριτικός λόγος πάνω στο ζωγραφικό έργο τέχνης (με πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τη δουλειά του J.-L. Schefer), και β) την εφαρμογή των θεωριών του λόγου του É. Benveniste και του A.J. Greimas κατ' επέκταση και στα ζωγραφικά αντικείμενα (πρόκειται για τη γραμμή που ακολουθεί για παράδειγμα ο L. Marin).

Οι έννοιες του συστήματος και της δομής

Για τη διαμόρφωση της σημειωτικής μεθόδου ανάλυσης βασικές υπήρξαν ορισμένες έννοιες της γενικής γλωσσολογίας, όπως οι ομόλογες έννοιες του συστήματος και της δομής. Τον όρο «σύστημα» εισήγαγε, όπως ήδη αναφέραμε, ο F. de Saussure, πρόδρομος του μοντέρνου δομισμού. Η καινοτομία της θεωρίας του έγκειται στην αντίληψη της γλώσσας ως συστήματος αυθαίρετων σημείων, τα μέρη του οποίου μπορούν και πρέπει να θεωρηθούν στη *συγχρονική* τους αλληλεγγύη. Ο Saussure δέχεται την προτεραιότητα του συστήματος πάνω στα στοιχεία που το συνθέτουν: πρέπει να ξεκινήσουμε από το όλο και μέσω της ανάλυσης να οδηγηθούμε στα στοιχεία του, αξίωμα στο οποίο εμπεριέχεται σπερματικά η ουσία της έννοιας της δομής, μολονότι ο Saussure αναφέρεται πάντα στο σύστημα.

Ο όρος «δομή» καθιερώθηκε από τους Ρώσους φορμαλιστές και τους γλωσσολόγους της Σχολής της Πράγας αποδίδοντας τη σχέση στο εσωτερικό ενός συστήματος: κάθε σύστημα συνίσταται από μονάδες που αλληλοεξαρτώνται και οι εσωτερικές ρυθμίσεις του συνιστούν τη δομή του. Κάθε στοιχείο κατακτά όλη τη σημασία του μόνο μέσα από τη σχέση του με τα υπόλοιπα στοιχεία της δομής. Αν ένα στοιχείο αλλάξει, μεταβάλλεται ολόκληρη η δομή του συστήματος. Μ' αυτή την έννοια, τα φαινόμενα συλλαμβάνονται όχι πια ως ένα σύνολο στοιχείων που πρέπει να απομονώσουμε και να διαιρέσουμε σε τμήματα, αλλά ως σύνολα που συνιστούν αυτόνομες μονάδες, με εσωτερικές συναρτήσεις και νόμους. Επιπλέον, στοιχεία αντικειμενικά ταυτόσημα μπορούν να λειτουργήσουν διαφορετικά, αν εισχωρήσουν σε διαφορετικές δομές. Η γλώσσα αποτελεί το κατεξοχήν σύστημα οργάνωσης μονάδων, που είναι τα αρθρωμένα σημεία, τα οποία διαφοροποιούνται και προσδιορίζονται αμοιβαία.

Και στις τέχνες, ο όρος «δομή» χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει την ιδιαίτερη διάταξη των μερών ενός όλου. Στην αισθητική η έννοια της δομής δεν ορίζει την ομοιομορφία μιας επιφάνειας, αλλά τον τρόπο με τον οποίο αυτή έχει πραγματοποιηθεί διαμέσου του συνδυασμού των στοιχείων της. Περιγράφει συνεπώς μια οργανωτική αρχή, αλλά ταυτόχρονα μια συμπεριφορά, έναν τρόπο κατασκευής: τις σχέσεις εσωτερικής συνοχής και του μοντάζ των στοιχείων του έργου.[7] Η δομική

[7] Βλ. P. Francastel, «Nota sull'impiego del termine "struttura" in storia dell'arte», στον τόμο R. Bastide (επιμ.), *Usi e significati del termine struttura*, ιταλ. μτφρ. L.B. Lonzi, Milano, Bompiani, 1965: 45-50. Για την έννοια της δομής στη γλωσσολογία ευρύτερα, βλ. στον ίδιο τόμο τη μελέτη του É. Benveniste, «"Struttura" in linguistica»: 27-35.

ανάλυση της επιφάνειας ενός έργου τέχνης μπορεί να περιλάβει την εξέταση της χωρικής του διάταξης (οριζόντια, κάθετη, χρήση προοπτικής κτλ.), αυτή των σχέσεων ανάμεσα στα μέρη και το όλο, της χρωματικής σύνθεσης, και γενικότερα της συντακτικής έκθεσης των αντικειμένων που αναπαρίστανται, καθώς και του τρόπου διάταξής τους στο εσωτερικό της πλαστικής ζωγραφικής δομής.

Η δομική ανάλυση δεν είναι μια αποσύνθεση της δομής, αλλά μια οπτική της διαπλοκής των στοιχείων της, καθένα από τα οποία, ακόμη κι αν είναι διαφορετικής φύσης, κατακτά την υπόστασή του μόνο μέσα στο συγκεκριμένο πλέγμα σχέσεων. Η δομική ανάλυση δεν είναι μόνο ανάλυση, αλλά ανάλυση και σύνθεση μαζί: ανάλυση του όλου στα μέρη από τα οποία αποτελείται, αλλά και σύνθεση των μερών που συστήνουν την καθολικότητα του έργου τέχνης.

Σύμφωνα με τον A.J. Greimas, οι στοιχειώδεις σημασιολογικές μονάδες πρέπει να αναζητηθούν στο επίπεδο των δομών κι όχι σ' αυτό των στοιχείων. Αυτά «*που ονομάζουμε σημεία, συστατικές μονάδες ή μονήματα, δεν είναι παρά δευτερεύοντα στα πλαίσια της έρευνας που αφορά τη σημασία*», καθώς από μόνα τους δεν είναι φορείς σημασίας. «*Η γλώσσα δεν είναι ένα σύστημα σημείων, αλλά μια συνάθροιση* […] *δομών σημασίας*».[8] Η στοιχειώδης δομή σημασίας προϋποθέτει την αμοιβαία συνάρτηση δύο όρων, δηλαδή μια ταυτόχρονη σχέση ομοιότητας και διαφοράς. Ο Greimas καθορίζει την ενότητα δύο όρων που παρουσιάζονται διαφορετικοί και αντιθετικοί, μέσα από την έννοια του σημασιολογικού άξονα, του κοινού δηλαδή παρονομαστή των δύο όρων. Έτσι, η αντίθεση λ.χ. *άσπρο* vs *μαύρο* δηλώνει ταυτόχρονα την ύπαρξη μιας συνάφειας, με βάση το σημασιολογικό άξονα της απουσίας χρώματος.[9]

Οι παρατηρήσεις αυτές υποδηλώνουν ότι η ανάλυση «*θα πρέπει να καθιστά προφανείς σημασιολογικές δομές, δηλαδή σχέσεις, πολωμένους σημασιολογικούς άξονες από τους οποίους ξεκινάει η διάρθρωση της σημασίας*».[10] Στη γραμμή του Greimas ο L. Marin θεωρεί ότι τα σημασιολογικά στοιχεία που προκύπτουν από την ανάλυση ενός ζωγραφικού πίνακα έχουν σημασία ακριβώς γιατί τα συλλαμβάνουμε μόνο μέσα στη σημαίνουσα διάρθρωσή τους.

Παρόμοιος είναι και ο προσανατολισμός του Paul Klee στις θεωρητικές του εργασίες, που αποτελούν, στο σύνολό τους, μια απ' τις πιο αξιόλογες σύγχρονες

---

[8] A.J. Greimas, *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, 2005: 43.
[9] A.J. Greimas, 2005: 44.
[10] Λ. Μαρέν, «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», μετάφραση-πρόλογος Άννα Καφέτση, *Σπείρα* (Β΄ περ.), 1 (1984): 84.

προσπάθειες ζωγραφικής σημειολογίας. Ο Klee, στα «Παιδαγωγικά σχεδιάσματα», είτε προσεγγίζει το σύστημα των γραμμών και των διαστάσεων είτε αυτό των αξιών και των χρωμάτων, δε συλλαμβάνει κανέναν από τους όρους απομονωμένα, αλλά στη σχέση του με τους άλλους όρους, διατρέχοντας το σημασιολογικό άξονα που τους συνδέει. Τα παραδείγματα που δίνει ο Klee μας αποκαλύπτουν ακριβώς ό,τι θεμελιώνει τη δομή και ό,τι αυτή αποκρύπτει: δηλαδή το ενεργητικό γίγνεσθαι του στοιχείου που γεννά τη σημασιολογική δομή, την αντίθεση μέσα στη συνέχεια.[11]

Θα συμφωνήσουμε λοιπόν με την άποψη του U. Eco και του C. Brandi ότι το έργο τέχνης, ειδωμένο ως μήνυμα που απευθύνει ο δημιουργός στους αποδέκτες του, ως επικοινωνιακό γεγονός, αποτελεί ένα σύστημα σημείων που επικοινωνεί προπαντός τη δομή του.[12]

Η ίδια άλλωστε η τέχνη αντλεί ερεθίσματα από τις σύγχρονες θεωρητικές εμπειρίες, με αρκετά παραδείγματα καλλιτεχνών που εμπνεύστηκαν από το δομισμό. Σύμφωνα με τον R. Barthes, υπάρχουν καλλιτέχνες το έργο των οποίων μπορεί να θεωρηθεί ως μια συγκεκριμένη άσκηση δομής. Σκοπός της δομικής δράσης είναι η κατασκευή ενός αντικειμένου που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα θεωρητικό ομοίωμα ενός ή περισσότερων πραγματικών αντικειμένων. Ο Barthes παραλληλίζει τη μέθοδο του Lévi-Strauss ή του Propp, του Trubeckoj ή του Dumezil με αυτή καλλιτεχνών, όπως του Mondrian, του Boulez ή του Butor.[13]

Μέσω της εμπειρίας του δομημένου λόγου η σύγχρονη τέχνη χαρακτηρίζεται από μια τάση προς το ουσιώδες, το αναλύσιμο, το συνδυασμό των αντιθέσεων, την εξισορρόπηση των διαφορών. Η ζωγραφική γλώσσα του Mondrian, για παράδειγμα, προσδιορίζεται από το συστηματικό χαρακτήρα της. Κάθε στοιχείο κατακτά την αξία και τη σημασία του μόνο στη διαπλοκή του με τα άλλα στοιχεία του συστήματος και όχι αναφερόμενο σ' ένα αντικείμενο έξω από το σύστημα. Η έκφραση του ορατού εξαρτάται για τον Mondrian από τη θέση των μερών του ορατού. Κάθε μέρος κατακτά την αξία του από το όλο και αντίστροφα το όλο την κατακτά από τα μέρη. Όλα εκτελούνται βάσει συσχετισμού και αλληλενέργειας: το ένα χρώμα υπάρχει μόνο για το άλλο χρώμα, η μια διάσταση ορίζεται από την άλλη. Δεν υπάρχει θέση, παρά μόνο ως

---

[11] Βλ. P. Klee, «Esquisses pédagogiques», *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, [2]1985: 80-85. Πρβλ. και Λ. Μαρέν, «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», 1984: 84-85.
[12] Βλ. U. Eco, *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968: 280. Πρβλ. και C. Brandi, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966.
[13] Βλ. σχετικά, R. Barthes, «Η Δομική Δραστηριότητα», μτφρ. Α. Σπυροπούλου, περ. *Διαβάζω*, 227 (29 Νοέμ. 1989): 55.

αντίθεση σε μια άλλη θέση. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, η ζωγραφική σημασία ορίζεται μέσω του σύνθετου συστήματος των πλαστικών στοιχείων και όχι με βάση την αναφορά στα αντικείμενα της αντίληψης.[14]

[14] Βλ. σχετικά, A. De Paz, «Note per una teoria dialettica delle pratiche artistiche e della critica», στον τόμο E. Mucci - P.L. Tazzi (eds), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano, Feltrinelli, 1979: 61-62.

Η σημειωτική του C. S. Peirce και η τυπολογία των σημείων

Στη διαμόρφωση της σημειωτικής ως επιστήμης που μελετά τα διάφορα λεκτικά ή μη λεκτικά επικοινωνιακά συστήματα, καθοριστικός υπήρξε ο ρόλος του Αμερικανού θεωρητικού Charles Sanders Peirce. Η προβληματική του Peirce για το σημείο προηγείται χρονολογικά αυτής του Saussure στην Ευρώπη.[15] Ο Peirce οικοδομεί μια θεωρία των σημείων χρησιμοποιώντας αρχές, έννοιες και μεθόδους της λογικής.[16] Η αφετηρία λοιπόν της προβληματικής του Peirce για το σημείο είναι φιλοσοφική (λογική), σε αντίθεση με τη γλωσσολογική αφετηρία του Saussure. Προτείνει να ονομαστεί σημειωτική, η έρευνα πάνω στη φύση καθαυτή και τις θεμελιώδεις παραλλαγές των δυνατών σημειώσεων.[17] Η *σημείωση* είναι ακριβώς το συστατικό χαρακτηριστικό των σημείων, η διαδικασία διαμέσου της οποίας κάτι λειτουργεί ως σημείο. Πιο συγκεκριμένα, ο Peirce αντιλαμβάνεται ως σημείωση μια δράση που είναι ή προϋποθέτει μια συνέργεια τριών παραγόντων: του σημείου, του αντικειμένου του και του *διερμηνεύοντός* του (interpretant). Η τριπλή αυτή σχέση δεν είναι με κανένα τρόπο αναλύσιμη σε δράσεις ανάμεσα σε ζεύγη.[18]

Ο Peirce αντιλαμβάνεται το σημείο ή *αντιπροσωπεύον* (representamen), αυτό δηλαδή που αντικαθιστά κάτι άλλο για κάποιον άνθρωπο μέσω κάποιας σχέσης ή ικανότητας, ως αναπόσπαστο μέρος μιας τριαδικής δομής.[19] Στη βάση της έχει το σημείο ή αντιπροσωπεύον, που σχετίζεται με το αντικείμενο που αναπαριστά. Σε αντίθεση με ό, τι συμβαίνει σε μια σχέση ερεθίσματος-απάντησης –όπου έχουμε μια απλή διπολική σχέση, χωρίς καμιά μεσολάβηση–, σε μια σχέση σημείωσης το ερέθισμα είναι ένα σημείο που, για να μπορέσει να παραγάγει την απάντηση, είναι αναγκαία η μεσολάβηση ενός τρίτου παράγοντα, του διερμηνεύοντος, το οποίο πολλοί ταύτισαν με το σημαινόμενο (signifié) ή με το αναφερόμενο (référent). Σε κάθε περίπτωση, το

---

[15] Βλ. Κ. Μακρής, «Η σημειωτική δομή του συμβόλου στη λογική του Charles Sanders Peirce», *Άνθρωπος ο σημαίνων*, τόμ. 1, Λόγος και ιδεολογία, IV Πανελλήνιο συνέδριο της Ελληνικής σημειωτικής εταιρίας, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996: 49-50, 64-65 (σημ. 3).

[16] Για τον Peirce άλλωστε, «*η Λογική με τη γενική της έννοια είναι […] μόνο μια άλλη ονομασία της σημειωτικής*». Βλ. C.S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935, vol. 2 § 227: 134.

[17] Βλ. C.S. Peirce, *Collected Papers*, 1931-1935, vol. 5 § 488.

[18] Βλ. C.S. Peirce, 1931-1935, vol. 5 § 484.

[19] Βλ. C.S. Peirce, 1931-1935, vol. 2 § 228: 135. Για τα βασικά εννοιολογήματα της πηρσιανής θεωρίας του σημείου, πρβλ. και C.S. Peirce, «Η Λογική ως Σημειωτική: Η Θεωρία των Σημείων», μτφρ. Γ. Μπρουνιάς, στον τόμο *Κείμενα σημειολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1981: 174-177· επίσης, Κ. Μακρής, «Η σημειωτική δομή του συμβόλου στη λογική του Charles Sanders Peirce», 1996: 50-51.

διερμηνεύον δεν ταυτίζεται με τον ερμηνευτή, τον αποδέκτη δηλαδή του σημείου (κάποιες στιγμές, ωστόσο, υπάρχει στην προβληματική του Peirce η σύγχυση αυτή). Το διερμηνεύον εγγυάται την εγκυρότητα και την ισχύ του σημείου, ακόμη κι αν απουσιάζει ο ερμηνευτής. Θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως άλλη μια αναπαράσταση που παραπέμπει στο ίδιο αντικείμενο. Με άλλους όρους, για να προσδιορίσουμε την έννοια του διερμηνεύοντος ενός σημείου, χρειάζεται να το ονομάσουμε διαμέσου ενός άλλου σημείου, το οποίο με τη σειρά του έχει ένα άλλο διερμηνεύον, που μπορεί να ονομαστεί μέσω ενός άλλου σημείου κ.ο.κ.

Η έννοια του διερμηνεύοντος δείχνει με καίριο τρόπο, μέσα από την πολυπλοκότητά της, ότι η επικοινωνία δεν είναι παρά μια αλυσίδα αλλεπάλληλων αντικαταστάσεων, ένα σύστημα συνεχών μετατροπών που παραπέμπει από σημείο σε σημείο.[20] Ανοίγεται έτσι μια πορεία απεριόριστης σημείωσης, που είναι η μόνη εγγύηση για τη θεμελίωση ενός σημειολογικού συστήματος ικανού να αιτιολογείται μόνο με τα δικά του μέσα. Μ' αυτή την έννοια, η γλώσσα είναι ένα σύστημα που ορίζεται από μόνο του, μέσω διαδοχικών συστημάτων συμβάσεων που εξηγούνται αμοιβαία. Ο προσδιορισμός της σημασίας κάποιων σημαινόντων προκύπτει από την αναδρομή σε άλλα σημεία της χρησιμοποιούμενης γλώσσας, που ορίζουν τις συνθήκες χρήσης τους.

Το διερμηνεύον μπορεί να προσλάβει διάφορες μορφές. Μπορεί να είναι:

α. το ισοδύναμο (ή φαινομενικά ισοδύναμο) σημείο σ' ένα άλλο επικοινωνιακό σύστημα. Για παράδειγμα, στη λέξη σκυλί αντιστοιχεί το σχέδιο ενός σκυλιού.

β. ο *δείκτης* ενός συγκεκριμένου αντικειμένου, που υποδηλώνει ίσως ένα στοιχείο κοινό σε όλα τα όμοια μ' αυτό αντικείμενα.

γ. ένας επιστημονικός ορισμός των όρων του ίδιου επικοινωνιακού συστήματος (/αλάτι/ = χλωριούχο νάτριο).

δ. μια σχέση συνδηλωτικού χαρακτήρα (σκυλί: παραπέμπει στην πίστη και αντίστροφα).

ε. η απλή μετάφραση ενός όρου σε μια άλλη γλώσσα.

---

[20] Κατά την άποψη όμως του É. Benveniste, εδώ έγκειται ακριβώς η δυσχέρεια που εμποδίζει την εφαρμογή των εννοιολογημάτων του Peirce, στο ότι δηλ. το σημείο έχει τεθεί στη βάση ολόκληρου του συστήματος. «*Θα βρούμε όμως το σταθερό σημείο όπου αγκυροβολεί η πρώτη σχέση του σημείου*;», διερωτάται ο Benveniste υποστηρίζοντας ότι, «*για να μην καταλυθεί η έννοια του σημείου μέσα σ' αυτήν την επ' άπειρο πολλαπλότητα, πρέπει κάπου το σύμπαν να δεχτεί μια διαφορά ανάμεσα στο σημείο και το σημαινόμενο*». Κάθε σημείο πρέπει να περιληφθεί σ' ένα σύστημα σημείων. Βλ. É. Benveniste, «Σημειολογία της γλώσσας», *Κείμενα σημειολογίας*, πρόλ.- μετάφρ. Κωστής Παπαγιώργης, 1981: 27.

Επιπλέον, η έννοια του διερμηνεύοντος μας δείχνει πως κάθε οντότητα μπορεί ν' αποτελέσει ανεξάρτητα σημαίνον και σημαινόμενο (/αλάτι/ είναι το διερμηνεύον του NaCl, αλλά και αντίστροφα).

Η φύση και οι μηχανισμοί λειτουργίας της εικονικής επικοινωνίας υπήρξε ένα από τα πρωταρχικά προβλήματα της σημειωτικής. Ενώ κανείς δεν αμφιβάλλει για την επικοινωνιακή φύση των οπτικών φαινομένων, αμφισβητείται ωστόσο ο γλωσσικός χαρακτήρας τους. Η εύλογη –με μια πρώτη ματιά– αμφισβήτηση της «γλωσσικής φύσης» των οπτικών φαινομένων έχει ως συνέπεια πολλοί να αρνούνται την αξία του σημείου για τα οπτικά γεγονότα, σα να νομιμοποιούμαστε να μιλούμε για σημεία μόνο στο επίπεδο της λεκτικής επικοινωνίας. Η αυτονομία ωστόσο της σημειωτικής έγκειται ακριβώς στη δυνατότητά της να μελετά διαφορετικά επικοινωνιακά γεγονότα στη βάση κοινών κατηγοριών, όπως για παράδειγμα του μηνύματος ή του κώδικα. Η εφαρμογή λοιπόν των σημειωτικών κατηγοριών στο πεδίο της οπτικής επικοινωνίας αποτελεί ισχυρή απόδειξη της αυτονομίας της ως επιστήμης και παράλληλα της ικανότητάς της να προσεγγίζει όλα τα συστήματα σημείων (ακριβώς γιατί η οπτική επικοινωνία ξεφεύγει από το πεδίο της γλωσσολογίας).

Αφετηριακό σημείο για τη μελέτη των εικονικών φαινομένων αποτελεί η ταξινόμηση των σημείων από τον Peirce, ως προς τη φύση και τη λειτουργία τους. Σύμφωνα με τη θεωρητική του πρόταση, το σημείο μπορεί να ειδωθεί είτε σε σχέση με τον εαυτό του, είτε με το αντικείμενο στο οποίο αναφέρεται, είτε σε σχέση με το διερμηνεύον του. Διεξοδικότερα θα εξετάσουμε τη δεύτερη τριχοτόμηση του Peirce, αυτή του σημείου σε σχέση με το αναφερόμενο αντικείμενό του, σε *ομοίωμα* (icon), *δείκτη* (index) και *σύμβολο* (symbol).[21]

Ο Peirce ορίζει το ομοίωμα ως ένα σημείο που καθορίζεται από το δυναμικό του αντικείμενο χάρη στην «εσωτερική του φύση». Οποιοδήποτε πράγμα είναι ένα εικονικό σημείο κάποιου άλλου πράγματος, χάρη στην ομοιότητά του μ' αυτό και στη χρησιμοποίησή του, συνακόλουθα, ως σημείου του αντικειμένου αυτού. Η εσωτερική λοιπόν φύση του εικονικού σημείου έγκειται στην ομοιότητά του με αυτή του καταδηλούμενου αντικειμένου. Αλλού, ωστόσο, ο Peirce αναπτύσσει την έννοια του ομοιώματος με τρόπο διαφορετικό: το ομοίωμα είναι μια αναπαράσταση βάσει των χαρακτηριστικών που κατέχει ως αισθητό αντικείμενο, χαρακτηριστικά τα οποία δεν εξαρτώνται από την ύπαρξη του αντικειμένου στη φύση. Με τη διατύπωση αυτή

[21] C.S. Peirce, *Collected Papers*, 1931-1935, vol. 2 § 247, 248, 307 κ.ά. και «Η Λογική ως Σημειωτική: Η Θεωρία των σημείων», *Κείμενα σημειολογίας*, 1981: 178-197.

καθίσταται σαφές ότι το ομοίωμα δε μεταδίδει καμιά πραγματική πληροφορία, καθώς δεν προϋποθέτει την ύπαρξη του δυναμικού του αντικειμένου στην πραγματικότητα. Το ομοίωμα, σύμφωνα πάντα με τον Peirce, είναι ο μόνος τρόπος άμεσης μετάδοσης μιας ιδέας {πρόκειται δηλαδή για μια *εικόνα* (imago)}. Θα μπορούσε έτσι να υποστηριχθεί και η εικονικότητα ανύπαρκτων αντικειμένων, όπως ο κένταυρος, οι σειρήνες κτλ.

Ως ομοιώματα μπορούν να θεωρηθούν, κατά τον Peirce, οι ζωγραφικοί πίνακες (αναπαριστούν κάτι με συμβατικό τρόπο), τα πορτρέτα, οι φωτογραφίες (τελείως όμοιες με τα αντικείμενα που αναπαριστούν), τα διαγράμματα (αναπαριστούν τις σχέσεις των μερών ενός πράγματος με ανάλογες σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στα δικά τους μέρη), οι μεταφορές (απεικονίζουν έναν παραλληλισμό ενός πράγματος με κάτι άλλο).

Ο *δείκτης* είναι αντίθετα ένα αντικείμενο ή ένα πραγματικό γεγονός, που γίνεται σημείο του δυναμικού του αντικειμένου γιατί είναι σύμφυτο υλικά μ' αυτό. Αναφέρεται στο αντικείμενό του όχι τόσο χάρη σε κάποια ομοιότητα ή αναλογία μαζί του, ούτε γιατί συνδέεται με γενικά χαρακτηριστικά που το αντικείμενο αυτό κατέχει, όσο γιατί βρίσκεται σε δυναμική σύνδεση με το αντικείμενο από τη μια και με τις αισθήσεις από την άλλη. Η διαφοροποίηση των δεικτών από άλλα σημεία έγκειται στο ότι κατευθύνουν την προσοχή στα αντικείμενά τους, χωρίς να έχουν καμιά σημαίνουσα ομοιότητα μ' αυτά. Θα ήταν δύσκολο, αν όχι αδύνατο, όπως υποστηρίζει ο Peirce, να εντοπίσουμε έναν δείκτη απόλυτα αμιγή,[22] όπως επίσης και ένα σημείο που να στερείται απόλυτα τη «δεικτική» ικανότητα.

Το τρίτο υποσημείο της τριχοτόμησης του Peirce, με βάση τη διάσταση του αντικειμένου, είναι το *σύμβολο*.[23] Ως σύμβολο ορίζεται ένα σημείο που αναφέρεται σε ένα αντικείμενο, το οποίο υποσημαίνει δυνάμει ενός νόμου, μιας σύμβασης· ο νόμος αυτός λειτουργεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να καθιστά το σύμβολο ερμηνεύσιμο σε αναφορά προς το αντικείμενο αυτό. Το σύμβολο εμπεριέχει στη δομική του σύνθεση και δείκτες και ομοιώματα, στοιχείο που επικυρώνει την ισχύ και την ευρύτητά του σε

---

[22] Ο δείκτης, για παράδειγμα, απ' τη στιγμή που έχει κάποια κοινή ιδιότητα με το αντικείμενο, εμπεριέχει και μια πτυχή του ομοιώματος, αποτελεί δηλαδή ένα είδος ιδιάζοντος ομοιώματος. Η λειτουργία των δεικτών εξαρτάται από το συνειρμό που επιτελείται με τη συνάφεια και όχι απ' αυτόν που επιτελείται με την ομοιότητα ή τη διανοητική λειτουργία. Ως δείκτης μπορεί έτσι να θεωρηθεί ένα χτύπημα στην πόρτα, μια κραυγή, μια κηλίδα, ένα βέλος που υποδεικνύει την κατεύθυνση.

[23] Αναφορικά με την τριχοτόμηση του Peirce, ο U. Eco υποστηρίζει ότι ο Δείκτης, το Ομοίωμα και το Σύμβολο δεν είναι πραγματικοί τύποι σημείων, αλλά πρακτικές επινοήσεις που αντιστοιχούν σε σημειωτικές κατηγορίες. Βλ. σχετικά, Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη, Αθήνα, «Γνώση», ^{3}1994: 272.

σχέση με τους δύο άλλους όρους. Ο Peirce αντιλαμβάνεται τελικά το σύμβολο ως ένα αντιπροσωπεύον (representamen), ο αναπαραστατικός χαρακτήρας του οποίου έγκειται ακριβώς στο ότι το διερμηνεύον του (interpretant) καθορίζεται από έναν κανόνα.[24] Σύμβολο, για παράδειγμα, αποτελεί ένα απαγορευτικό οδικό σήμα, ένας σταυρός, μια εικονογραφική σύμβαση.

Οι τρεις παραπάνω κατηγορίες, στις οποίες, όπως δείξαμε, μπορεί να αντιστοιχηθεί ένα φαινόμενο της οπτικής επικοινωνίας, ταξινομούν ολόκληρο το φάσμα της πραγματικότητας, προβάλλοντας σ' αυτή τις σχέσεις που οι ίδιες αυτές κατηγορίες θέτουν ως προϋπόθεση για να υπάρξουν: σχέσεις ομοιότητας ή αναλογίας, συνάφειας ή αιτιότητας, συνειρμικότητας ή ακολουθίας.

Charles Morris και ο αμερικανικός πραγματισμός

Κληρονόμος της πηρσιανής παράδοσης και πατέρας της σημειωτικής αισθητικής, ο Charles Morris προώθησε στο χώρο της τέχνης την εφαρμογή των μεθοδολογικών εργαλείων της επιστήμης των σημείων. Σ' αυτόν αποδίδεται μια συνολική και συστηματική σημειωτική προσέγγιση της τέχνης γενικά. Η μελέτη του «Aesthetics and the Theory of Signs» (Morris: 1939a) θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η απαρχή μιας σημειωτικής προσέγγισης των αισθητικών φαινομένων. Ο Morris διακρίνει δύο κατηγορίες σημείων του καλλιτεχνικού αντικειμένου: τα εικονικά και τα μη-εικονικά. Τα εικονικά σημεία είναι όμοια, έχουν δηλαδή κοινές ιδιότητες με αυτό που σημαίνουν και αναπαριστούν, κάτι που δε συμβαίνει με τα μη-εικονικά. Εικονικά σημεία μπορούν επομένως να θεωρηθούν οι φωτογραφίες, τα μοντέλα, οι αναπαραστάσεις, όπως και οι λεκτικές περιγραφές που παράγουν μια εικόνα, όχι όμως τα γλωσσικά σημεία που υποδηλώνουν αντικείμενα ή οι αριθμοί που υποδηλώνουν τις ποσότητες. Στην ίδια μελέτη ο Morris υποστηρίζει ότι τα σημεία μπορούν να «επικοινωνούν» κάτι και να αναφέρονται σε κάτι (έχουν δηλαδή designata και denotata).

[24] Ο τρόπος με τον οποίο ο Peirce αντιλαμβάνεται την έννοια του συμβόλου αντιστοιχεί, εν μέρει, στον τρόπο με τον οποίο ο F. de Saussure ορίζει το σημείο. Βασικό βέβαια σημείο διαφοροποίησης είναι ότι στη θεωρία του Saussure το σύμβολο αντιτίθεται στο σημείο, ενώ στη θεωρία του Peirce το σύμβολο υπάγεται στο σημείο. Βλ. σχετικά, Κ. Μακρής, «Η σημειωτική δομή του συμβόλου στη λογική του Charles Sanders Peirce», 1996: 62.

Επιχειρώντας μια συνοπτική παρουσίαση της ορολογίας που χρησιμοποιεί ο Ch. Morris, αναφέρουμε ότι βάση της θεωρητικής του πρότασης είναι η *διαδικασία της σημείωσης*, η οποία έγκειται στην αντίληψη κάποιου πράγματος μέσω κάποιου άλλου, που ονομάζεται *σημειακό όχημα* (sign vehicle). Η πράξη που μεσολαβεί σ' αυτό ορίζεται ως *διερμηνεύον* (interpretant) και την επιτελεί ένας *ερμηνευτής* (interpreter). Αυτό που αντιλαμβανόμαστε είναι το designatum (ό,τι δηλαδή το σημειακό όχημα αναπαριστά), που είναι μια τάξη αντικειμένων ενδεχομένως κενή, χωρίς δηλαδή denotata (πραγματικά, υπαρκτά αντικείμενα στα οποία παραπέμπει). Συμπερασματικά, όλα τα σημεία έχουν designata, αναπαριστούν δηλ. κάτι, όχι όμως απαραίτητα denotata. Τα σημεία υποδιαιρούνται έπειτα στις κατηγορίες του Peirce, με κριτήριο τις σχέσεις που έχουν με τον εαυτό τους, με το διερμηνεύον και το designatum τους (στην περίπτωση που ένα σημείο κατέχει τις ίδιες ιδιότητες με το τελευταίο, ορίζεται ως ομοίωμα).

Τα ασαφή και συγκεχυμένα στοιχεία του προβληματισμού του Morris είναι αρκετά, όπως παραδέχεται και ο ίδιος επανεξετάζοντας το ζήτημα σε συνεργασία με τον D.J. Hamilton (Morris-Hamilton: 1965), χωρίς ωστόσο να τα αποκαθιστά. Κάθε εικόνα έχει το δικό της σημειακό όχημα στο σύνολο των αντικειμένων στα οποία παραπέμπει (denotata), σε αντίθεση με το designatum της, που είναι μια τάξη και όχι κάτι ατομικό. Ένα άλλο πρόβλημα έγκειται στο ότι η παραδοχή ότι ένα πράγμα είναι σημείο γιατί αναπαριστά τον εαυτό του (είναι δηλ. αυτοεικονικό), έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια του χαρακτήρα της μεσολάβησης, της αντίληψης δηλ. κάποιου πράγματος μέσω κάποιου άλλου, που είναι ουσιαστική στη διαδικασία σημείωσης. Στην περίπτωση αυτή θα έπρεπε να δεχτούμε ότι κάθε πράγμα έχει την ιδιότητα να είναι σημείο του εαυτού του, και άρα θα αφαιρούσαμε κάθε σημασία από την έννοια του σημείου. Το designatum του αισθητικού σημείου πρέπει λοιπόν να αποσυνδεθεί απ' το ίδιο το σημείο. Επιπλέον, η άποψη του Morris σύμφωνα με την οποία το καλλιτεχνικό αντικείμενο αποτελείται από εικονικά σημεία, δεν είναι ξεκάθαρο αν αναφέρεται στο ότι το έργο τέχνης αναπαριστά και καταδηλώνει κάτι που παραπέμπει σε αντικείμενα του πραγματικού κόσμου.[25]

[25] Η αντίληψη περί εικονικού του Ch. Morris προκάλεσε διάφορες κριτικές, όπως αυτή του U. Eco (βλ. αναλυτικότερα κεφ. «U. Eco και το πρόβλημα του εικονισμού»). Στο ερώτημα για το τί σημαίνει ότι το εικονικό σημείο είναι όμοιο με τα denotata του (αντικείμενα στα οποία παραπέμπει), θα απαντούσε κανείς ότι έχει τις ίδιες ιδιότητες μ' αυτά. Κατά την άποψη όμως του Eco, είναι εύκολο να αντιληφθούμε ότι οι κοινές ιδιότητες ανάμεσα λ.χ. σε μια γυναίκα και σε μια γυναικεία σιλουέτα έχουν μια μεγάλη δόση αυθαιρεσίας. Όπως άλλωστε παραδέχεται και ο ίδιος ο Morris, ακόμα και μια κλίμακα

Το βέβαιο είναι ότι, κατά τον Morris, το έργο τέχνης αναφέρεται σε αξίες και δεν αποτελεί ένα κράμα σημείων (ένα άθροισμα αναφορών σε αντικείμενα), αλλά αποτελεί συνολικά ένα αισθητικό σημείο που μας μεταδίδει μια αξία.[26] Μ' αυτή την έννοια, ο ορισμός του Morris για τα εικονικά σημεία του έργου τέχνης θα πρέπει να θεωρηθεί ως μια μεταφορά. Έτσι, οποιοδήποτε είδος αισθητικού λόγου θα μπορούσε να θεωρηθεί εικονικό, ακόμη κι αν το σημειακό του όχημα είναι λεκτικό.[27]

Η έννοια της ομοιότητας του εικονικού σημείου εφαρμόστηκε με ποικίλους τρόπους σε διάφορα πεδία των σημειωτικών ερευνών. Αναφέρουμε ενδεικτικά τον εντοπισμό «εικονικών» στοιχείων στη φυσική γλώσσα από τον R. Jakobson, καθώς και τον R. Wescott («Linguistic Iconism», *Language*, 47, 1971: 416-428)· την παρουσία οπτικών παραγόντων στη μουσική (D. Osmond-Smith, «Formal Iconism in Music», *Versus*, 5, 1973: 43-52)· τις μελέτες του T. Sebeok {«Iconicity», *Modern Language Notes*, 91 (1976): 1427-1456 και «Prefigurements of Art», *Semiotica*, 27-1⁄3 (1979): 3-73 για τα οπτικά μηνύματα της γλώσσας των ζώων}· τέλος, ερμηνείες της εικονικότητας σε πεδία που αφορούν άμεσα την όραση, όπως αυτό του κινηματογράφου (Cr. Metz, P. P. Pasolini, E. Garroni, Fr. Casetti, A. Farassino) και του design (M. Bense, A. Moles, M. Krampen).

Σε άλλη μελέτη του της ίδιας χρονιάς («Science, Art and Technology», Morris: 1939b), ο Morris διακρίνει τον *αισθητικό λόγο* από το *λόγο της αισθητικής* ή την κριτική μεταγλώσσα. Αισθητικός είναι ο λόγος που θεμελιώνεται από το ίδιο το έργο τέχνης, το οποίο «επικοινωνεί» –με διαφορετικό βέβαια τρόπο από τα άλλα αντικείμενα– και μεταδίδει μια «αλήθεια» διαφορετική από αυτή που μεταδίδουν άλλου τύπου λόγοι. Από την άλλη, ο λόγος της αισθητικής μπορεί να είναι είτε η *αισθητική ανάλυση* (δηλαδή ο επιστημονικός λόγος πάνω στο έργο και τη γλώσσα που χρησιμοποιεί, σε μια απόπειρα να οριστεί αυτό που το έργο τέχνης υποδηλώνει) είτε η *αισθητική κρίση* (η αξιολογική δηλαδή κρίση για το έργο, σε σχέση με τον τρόπο ανάγνωσης και πρόσληψής του από τους αποδέκτες). Οι τρεις αυτές διαφορετικές μορφές λόγου μπορούν να αναχθούν στη γενική τριχοτόμηση της σημειωτικής που

εικονικότητας δε θα περιόριζε την αναγκαιότητα ενός ακριβούς προσδιορισμού των ουσιαστικών ιδιοτήτων της.

[26] Σύμφωνα με τη θεωρία του αμερικανικού πραγματισμού, η αξία είναι μια ιδιότητα που σχετίζεται με ένα αντικείμενο ή μια κατάσταση, μια ιδιότητα δηλαδή που ικανοποιεί ή εκπληρώνει μια πράξη, η οποία προϋποθέτει για την πραγματοποίησή της ένα αντικείμενο με την ιδιότητα αυτή.

[27] Η άποψη αυτή επικυρώνεται από τον τρόπο που μεταχειρίζονται τον όρο «εικόνα» διάδοχοι του θεωρητικού προβληματισμού του Morris, όπως λ.χ. ο W.K. Wimsatt, που αφιέρωσε ένα ολόκληρο βιβλίο στη μελέτη της λεκτικής εικόνας (*The Verbal Icon*, Wimsatt: 1954).

προτείνει ο Αμερικανός φιλόσοφος, σε *σημαντική*, *σύνταξη* και *πραγματιστική*. Η σημαντική μελετά τις σχέσεις ανάμεσα στα σημεία και τα αντικείμενα που καταδηλώνονται (αντιστοιχεί στην αισθητική ανάλυση)· η σύνταξη, τις σχέσεις των σημείων μεταξύ τους και η πραγματιστική, αυτές ανάμεσα στα σημεία και το κοινό (αντιστοιχεί στην αισθητική κρίση). Ο αισθητικός λόγος, ο τρόπος δηλαδή επικοινωνίας του έργου τέχνης, συμπίπτει στην ουσία με τη σύνταξη: αφορά την ιδιαίτερη και όχι τυχαία οργάνωση των εικονικών σημείων του έργου τέχνης.

Ο Ch. Morris υποστηρίζει καταληκτικά ότι η σημειωτική αισθητική δεν εγείρει μόνο την ανάγκη μιας θεωρίας των σημείων, αλλά και μιας θεωρίας των αξιών. Κι αυτό γιατί το αισθητικό σημείο μεταδίδει αξίες με τρόπο άμεσο, χωρίς καμιά μεσολάβηση, ενσωματώνοντάς τες στις υλικές του ιδιότητες χωρίς να «λέει» τίποτε γι' αυτές. Μ' αυτό τον τρόπο ο Morris περιφρουρεί μια ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στις μορφές επικοινωνίας της επιστήμης και της τέχνης (που «επικοινωνεί» αξίες και όχι αξιώματα), διαφοροποιώντας εκ των προτέρων την εφαρμογή της σημειωτικής στην τέχνη από τη λογική, μηχανική και στενά επιστημονική αντίληψή της.

Οι θεωρητικές απόψεις του Morris επεκτείνονται περαιτέρω, κατακτώντας μια ευρύτερη σημασία για την αισθητική, στη μελέτη του *Signs, Language and Behavior* (Morris: 1946). Αφετηρία της προβληματικής του είναι αυτή τη φορά η θεώρηση της ποίησης –προνομιακού ορίζοντα των γλωσσολογικών μελετών– ως μιας ειδικής συμβολικής γλώσσας, στην οποία κυριαρχεί η μεταφορική διάσταση. Είναι μια γλώσσα που δε μπορεί να ερμηνευθεί με τρόπο στατικό και αμετάβλητο, ακριβώς γιατί παράγει εκτιμήσεις και αξιολογήσεις και, κατά συνέπεια, συνιστά τη μήτρα ενός συστήματος που ολοένα τροποποιείται. Αυτό που είναι παραδεκτό για την ποίηση –υποστηρίζει ο Morris– μπορεί να μετατεθεί και στην τέχνη γενικά: πράγματι, όλα τα είδη της τέχνης χρησιμοποιούν σύμβολα,[28] που ο Morris ονομάζει εικονικά. Η διαφορά ανάμεσα στις

[28] Πρβλ. στο σημείο αυτό τις απόψεις της Αμερικανίδας Susanne Langer και του Γερμανού φιλοσόφου Ernst Cassirer, όπως εκφράζονται στο έργο του *Philosophie der Symbolischen Formen* (Cassirer: 1923-1929), την προβληματική του οποίου η Langer σε μεγάλο βαθμό απηχεί. Ο Cassirer αντιλαμβάνεται τις μορφές της έκφρασης ως συμβολικές μορφές, δηλ. ικανές να εκδηλώνουν περιεχόμενα όχι απευθείας αιτιολογημένα από τη φυσική τους όψη. Σε αναλογία με τον Kant, ο Cassirer θεμελιώνει τη γνώση πάνω σε καθολικά έγκυρους νόμους, που δεν εξαρτώνται, ωστόσο, από μια αξίωση «αντικειμενικότητας» του φυσικού κόσμου. Ήδη, στο έργο *Philosophy in a New Key* (1942) η Langer θεωρεί την τέχνη ως μια δημιουργία συμβολικών μορφών, που συμβολίζουν στην ουσία πλευρές του ανθρώπινου αισθήματος. Τη σύλληψη αυτή θα αναπτύξει περαιτέρω στη μελέτη της *Feeling and Form* (Langer: 1953), επιχειρώντας να επανακαθορίσει τις βάσεις μιας φιλοσοφικής θεώρησης της τέχνης, ομόλογης με την ανάλυση του Cassirer για τις συμβολικές μορφές. Όπως φαίνεται από τον τίτλο του έργου, σε ένα μόνο σύνταγμα συνδέεται ο όρος *μορφή*, με τη σημασία ακριβώς που του αποδίδει ο Cassirer, και ο τυπικά λανγκεριανός όρος *αίσθημα* (καθετί δηλ. που μπορεί να γίνει αισθητό). Οι σχέσεις μορφής-αισθήματος είναι αυστηρά συμβολικές: η τέχνη είναι ένα σύνολο αυτοδύναμων «παραστατικών» συμβόλων, που εμπεριέχουν τη

γλώσσες έγκειται στη δεσπόζουσα λειτουργία που προσλαμβάνουν οι εικόνες στη σημασιοδοτική διαδικασία. Δεσπόζουσα λειτουργία δε σημαίνει αποκλειστική και απόλυτη, καθώς η τέχνη δε χρησιμοποιεί μόνο εικονικά σημεία, ούτε αρκεί η χρησιμοποίηση τέτοιων σημείων για να οριστεί ένα αντικείμενο ως καλλιτεχνικό. Η δεσπόζουσα λειτουργία των εικόνων οδηγεί στην εξέταση της καλλιτεχνικής γλώσσας στο εσωτερικό ενός συντακτικού ορίζοντα που συνιστούν οι σχέσεις των σημείων στο εσωτερικό των έργων τέχνης. Τα έργα τέχνης θεωρούνται ως «δομές αξιών», με την έννοια ότι αποτελούν, στο σύνολό τους, σημεία που ορίζουν αξιολογικές δομές. Ταυτόχρονα, όντας εικονικά σημεία, έχουν την ιδιαιτερότητα να αναπαριστούν τις αξίες, με τρόπο που, όποιος αντιλαμβάνεται ένα έργο τέχνης, να συλλαμβάνει αμέσως μια δομή αξιών στο σύνολο της εμπειρίας του. Γι' αυτό, καταλήγει ο Morris, η τέχνη είναι μια γλώσσα που επικοινωνεί προπαντός αξίες.

Η αναγκαιότητα μιας σημειωτικής που να μην παραμελεί τα οπτικά σημεία, κρίνεται από τον Morris επιτακτική ιδιαίτερα στην εποχή μας, όπου ο τύπος, η φωτογραφία, η ζωγραφική, ο κινηματογράφος καταλαμβάνουν μια τόσο σημαντική θέση στην επικοινωνία. Υποστηρίζει ότι η ευρύτητα ακριβώς της θεωρίας του καθιστά δυνατή την εξέταση και των μη λεκτικών σημείων, χωρίς να απαιτείται η διατύπωση νέων αρχών ή όρων. Προσανατολίζοντας το ενδιαφέρον του στα οπτικά και στα εικονικά σημεία (οπτικά ή μη οπτικά), αναφέρει καταρχήν ότι τα οπτικά ερεθίσματα είναι αυτά που, μαζί με τα ακουστικά, προμηθεύουν το υλικό για τα σημεία. Οι ψυχολογικοί μηχανισμοί βάσει των οποίων ένας ήχος γίνεται σημείο μπορούν να ισχύσουν το ίδιο καλά και άμεσα και για τα οπτικά ερεθίσματα. Οι διαπροσωπικές σχέσεις, για παράδειγμα, καθορίζονται τόσο από τα σημεία που έχουν να κάνουν με την παρατήρηση του άλλου προσώπου (τρόπος ντυσίματος, χειρονομίες, μορφασμοί του προσώπου, εμφάνιση γενικά) όσο και από τους ήχους που αυτό προφέρει.

Ο Morris, θυμίζοντας ότι το εικονικό σημείο είναι ένα σημείο όμοιο από κάποιες πλευρές μ' αυτό που καταδηλώνει, υποστηρίζει ότι η εικονικότητα μπορεί να είναι ιδιότητα είτε των οπτικών είτε των ακουστικών σημείων. Η ομιλούμενη γλώσσα περιέχει κάποιους ήχους καθαρά εικονικούς (περίπτωση της ονοματοποιίας). Πολλοί γλωσσολόγοι ισχυρίζονται ότι μερικά φωνήεντα κατέχουν αυτή την ιδιότητα. Οι

σημασία τους, ριζωμένη στην ιδιαιτερότητα της εκφραστικής και επικοινωνιακής τους δύναμης. Παρατηρούμε ήδη ότι η έννοια της επικοινωνίας τέχνης-κοινού και αυτή της «αυτοπαραστατικότητας» των συμβόλων (πρβλ. παρακάτω την *αυτοαναφορικότητα* του Jakobson) φανερώνουν μια συνάφεια των αρχών της συμβολικής αισθητικής της Langer μ' αυτές της σημειωτικής.

ποιητές λ.χ αναπαράγουν συχνά στο ρυθμό των λέξεών τους τις κινήσεις των αντικειμένων του ποιήματος. Ένας ήχος μπορεί επομένως να εικονίζει πράγματα διαφορετικά από τους ήχους.

Ιδιαίτερα τα οπτικά σημεία, κατά την άποψη του Morris, επιδείχνουν συχνά υψηλή εικονικότητα, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι ένα οπτικό σημείο οφείλει να είναι κατ' ανάγκη εικονικό. Υπάρχουν διάφοροι βαθμοί ομοιότητας, κλίμακες δηλαδή εικονικότητας: υψηλή εικονικότητα παρουσιάζουν οι φωτογραφίες, τα πορτρέτα, οι γεωγραφικοί χάρτες, τα οδικά σήματα, τα μοντέλα, ενώ είναι σε διαφορετικό βαθμό εικονικά τα όνειρα, οι ζωγραφικοί πίνακες (που δεν είναι πορτρέτα), οι μουσικές συνθέσεις, τα κινούμενα σχέδια, το θέατρο, οι τελετές, οι αλληγορικές φιγούρες, ο χορός, το ντύσιμο, τα παιχνίδια, η αρχιτεκτονική. Με τη μελέτη αυτού που είναι εικονικό ο ερμηνευτής (interpreter) αντιλαμβάνεται συγκεκριμένες ιδιότητες των πραγμάτων που σημαίνονται. Η εικόνα μπορεί έτσι να αποτελέσει πολύτιμη βοήθεια, χάρη στη σαφήνειά της, και να διευκολύνει κάθε είδους, και για οποιοδήποτε σκοπό, διαδικασία σημείωσης.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η προβληματική του Morris αναφορικά με το γλωσσικό χαρακτήρα των τεχνών. Ήδη αναφέραμε ότι αντιλαμβάνεται την τέχνη ως μια γλώσσα που επικοινωνεί αξίες. Ο Morris ξεκινά με την παραδοχή ότι δεν αμφισβητείται η ύπαρξη μη λεκτικών γλωσσών: λίγοι θα αρνούνταν, για παράδειγμα, ότι οι κωφάλαλοι δεν επικοινωνούν γλωσσικά. Στην περίπτωση όμως των τεχνών, λ.χ. της ζωγραφικής ή της μουσικής, η χρήση του όρου «γλώσσα» –διερωτάται– είναι νόμιμη ή μεταφορική;

Για το λόγο αυτό ανακαλεί τις απόψεις που διατυπώνει η Susanne Langer στη μελέτη *Philosophy in a New Key* (Langer: 1942), η οποία απορρίπτει το «γλωσσικό χαρακτήρα» της ζωγραφικής και της μουσικής, από τη στιγμή που δεν έχουν ένα «λεξιλόγιο», ένα σώμα δηλ. σημείων στα οποία μπορεί κανείς να αποδώσει σημασία. Ο ίδιος θεωρεί ωστόσο ότι ο γλωσσικός χαρακτήρας της ζωγραφικής (ή της μουσικής) μπορεί να υποστηριχθεί, με την προϋπόθεση απόδοσης κατά την ανάλυση μιας κεντρικής θέσης στο εικονικό σημείο. Κατά την άποψή του, οι μεμονωμένες πινελιές ενός πίνακα (όπως και οι μεμονωμένοι ήχοι ενός μουσικού κομματιού) δεν είναι αναγκαίο να θεωρηθούν σημεία που συνιστούν το ζωγραφικό (ή μουσικό) λεξιλόγιο. Στην περίπτωση, για παράδειγμα, ενός ρεαλιστικού ζωγραφικού έργου, είναι σαφές ότι τα αναγνωρίσιμα πρόσωπα ή αντικείμενα είναι αυτά που συνιστούν ένα λεξιλόγιο σημείων, που συνδυάζονται γραμματικά με ποικίλους τρόπους, ανάλογα με την

τεχνοτροπία μιας ιδιαίτερης σχολής ή ενός καλλιτέχνη. Απ' αυτή την οπτική, ένας ζωγραφικός πίνακας μετασχηματίζει το υλικό του αρχικά σε εικονικά σημεία, κι αυτά σε μια μοναδική σύνθετη εικόνα (με τη διαφορά ότι η ζωγραφική δεν περιορίζεται να σημαίνει μόνο αυτό που μπορεί να είναι ορατό). Υποστηρίζει καταληκτικά ότι «*δε βλέπει κανένα λόγο να μη θεωρήσει τις τέχνες ως γλώσσες, εξαρτώμενες εν μέρει από την ομιλούμενη γλώσσα* […]*, λιγότερο κατάλληλες από τις ομιλούμενες γλώσσες για κάποιους επικοινωνιακούς σκοπούς, όμως περισσότερο κατάλληλες για άλλους*».[29]

Επιπλέον, ένα εικονικό σημείο δεν είναι περισσότερο ή λιγότερο εκφραστικό από ένα σημείο μη-εικονικό· και τα δύο μπορούν να σημαίνουν μ' έναν οποιοδήποτε τρόπο. Μια εικόνα μπορεί να απεικονίζει, αλλά και να αξιολογεί ή να ορίζει. Όπως άλλωστε υποστηρίζει ο C.S. Peirce, το πορτρέτο ενός ατόμου μαζί με το όνομά του συνιστούν μια «επιβεβαίωση» της ταυτότητάς του, καθόλου υποδεέστερη από τη λεκτική περιγραφή αυτού του ατόμου. Έτσι, οποιοδήποτε πράγμα μπορεί να αξιολογηθεί διαμέσου των εικόνων: μπορεί λόγου χάρη ν' αναπαρασταθεί με τη μορφή καρικατούρας ή να εξιδανικευτεί με τα χρώματα. Οι τέχνες είναι επίσης δυνατό και να ορίσουν: για παράδειγμα, μια εντολή μπορεί να παρασταθεί εικονικά, να λάβει δηλαδή οπτική μορφή. Από τη στιγμή που η ζωγραφική μπορεί να λειτουργεί πληροφοριακά, απεικονιστικά, αξιολογικά, μπορεί και ένα ζωγραφικό έργο να είναι κατά συνέπεια επιστημονικό, ποιητικό, μυθολογικό, θρησκευτικό κ.ο.κ.

Ο Morris επανέρχεται έτσι και πάλι σ' αυτό που ήδη αναφέραμε, ότι δηλ. η διαφοροποίηση της ζωγραφικής από τις άλλες γλώσσες έγκειται στη δεσπόζουσα λειτουργία που οι εικόνες κατέχουν στη σημασιοδότηση. Κι αν η δύναμη του εικονικού σημείου έγκειται στην ικανότητά του να επιδείχνει αυτό που σημαίνει, η αδυναμία του έγκειται ακριβώς στο ότι μπορεί να σημαίνει μόνο αυτό που του μοιάζει. Ωστόσο, παρόλο που η εικόνα καταλαμβάνει σημαντική θέση στις καλές τέχνες, η εικονικότητα δεν αποτελεί, από μόνη της, απόλυτο κριτήριο γι' αυτές. Ο Morris θεωρεί λανθασμένη τη διάκριση των καλών τεχνών με κριτήριο μια ειδική και προκαθορισμένη τάξη αισθητικών σημείων. Όπως άλλωστε έχει δείξει, πέρα από τη ζωγραφική, και η ποίηση κατέχει σε σημαντικό βαθμό εικονικά χαρακτηριστικά, προσαρμόζοντας τη μορφή στην ύλη της.

Από την ομάδα των Αμερικανών πραγματιστών θα αναφερθούμε και στον John Dewey, και ιδιαίτερα στις απόψεις που διατυπώνει στη μελέτη του *Art as Experience*

[29] Ch. Morris, *Segni, Linguaggio e Comportamento*, ιταλ. μτφρ. S. Ceccato, Milano, Longanesi, 1963: 188.

(Dewey: 1934). Ο Dewey αποδίδει στην αισθητική μια πιο γενική έννοια, που δεν περιορίζεται στα μεμονωμένα έργα τέχνης και στην ατομική καλλιτεχνική δημιουργία. Θεωρεί ότι η αισθητική ιδιότητα πρέπει να αποδοθεί και στην κοινή εμπειρία: μια αρμονική εμπειρία είναι ήδη προικισμένη με αισθητικά χαρακτηριστικά, ακόμη κι αν δεν έχει καλλιτεχνικό σκοπό και δεν εκδηλώνεται τελικά σε έργο τέχνης. Το έργο τέχνης γεννιέται όταν θέλει κανείς να εκφράσει τη βιωμένη εμπειρία με αισθητικό τρόπο. Μ' αυτή την έννοια, οι συγκινήσεις γίνονται εκφραστικά μέσα που εξωτερικεύονται. Σε αντίθεση όμως με τη συνηθισμένη έκφραση των συγκινήσεων, η έκφραση διαμέσου του έργου τέχνης παράγει μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική συγκίνηση, διαφορετική σε σχέση με την αρχική. Στο σημείο αυτό έγκειται ακριβώς η ιδιαιτερότητα της καλλιτεχνικής έκφρασης, που συνδέεται με τις άλλες μορφές της γνώσης, τη μεταδίδει όμως όχι με σαφείς πάντα εκφραστικούς τρόπους.

Ο Dewey θεωρεί επιπλέον την τέχνη έναν ιδιαίτερο τύπο γλώσσας που χαρακτηρίζεται από αμεσότητα. «*Κάθε τέχνη κατέχει το δικό της ιδιαίτερο "μέσο" ("medium")* […] *κατάλληλο για έναν ορισμένο τύπο επικοινωνίας* […] *ένα μέσο που, στο μέτρο που διακρίνεται από το ακατέργαστο υλικό, είναι πάντα ένα είδος γλώσσας*».[30] Λίγο παρακάτω αναφέρει: «*Επειδή τα αντικείμενα τέχνης είναι εκφραστικά, είναι μια γλώσσα. Μάλλον είναι πολλές γλώσσες.* […] *Κάθε "μέσο" λέει κάτι που δε μπορεί να εκφραστεί τόσο καλά ή άρτια σε καμιά άλλη γλώσσα*».[31] Ο Dewey προσδίδει στην τέχνη –ειδωμένη ως γλώσσα– έναν χαρακτήρα ανωτερότητας σε σχέση με την ομιλούμενη γλώσσα, με την έννοια της καθολικότητας (καθώς «*δεν επηρεάζεται από τις ιστορικές συγκυρίες που διαφοροποιούν τα είδη της ανθρώπινης ομιλίας*»[32]), σε αντίθεση με τον Morris, που διακρίνει απλά διαφορετικές «εξειδικευμένες» γλώσσες και επιχειρεί να προσδιορίσει τις διαφορετικές ιδιότητες της καθεμιάς απ' αυτές στο εσωτερικό της γενικής επιστήμης των σημείων.

[30] J. Dewey, *Art as Experience*, New York, Minton, Balen Co., 1934: 104.
[31] J. Dewey, *Art as Experience*, 1934: 106.
[32] J. Dewey, 1934: 344.

Από την εικονολογία στη σημειωτική της τέχνης

(E. Panofsky, E. Gombrich)

Ο όρος *εικονολογία*, με την έννοια της συστηματικής ανάλυσης των εικόνων, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Cesare Ripa στην ομότιτλη μελέτη του (1597), στο προοίμιο της οποίας ο Ripa υπογραμμίζει την πρόθεσή του ν' ασχοληθεί μόνο με τις εικόνες που «σημαίνουν» κάτι άλλο απ' αυτό που μας δείχνουν. Η εικονολογία του Ripa μπορεί σε γενικές γραμμές να χαρακτηρισθεί ως ένα είδος εφαρμοσμένου λόγου πάνω στη σημασία της ζωγραφικής. Ο θεμελιωτής της μοντέρνας εικονολογίας Erwin Panofsky δίνει έναν ορισμό της παρόμοιο μ' αυτόν του Ripa: «*Η εικονολογία θα έπρεπε να είναι μια μέθοδος ιστορικής ερμηνείας που υπερβαίνει τις απλά περιγραφικές και ταξινομικές πλευρές της ανάλυσης των μοτίβων και της εικονογραφίας*».[33]

Η έννοια της μελέτης της σημασίας ενός πλαστικού έργου αποσαφηνίζεται από τον Panofsky στα έργα του *Μελέτες εικονολογίας* και *Meaning in the Visual Arts* (Panofsky: 1939 και 1955 αντίστοιχα). Ο όρος εικονολογία έχει για τον Panofsky μια ευρεία διάσταση και περιλαμβάνει, τόσο την αναγνώριση του θέματος κατά την ανάγνωση του έργου όσο και τη σύνδεση της ανάγνωσης με τη συνθετότητα της κουλτούρας και των νοητικών συμπεριφορών της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκε το έργο τέχνης. Η εικονολογία διαφοροποιείται επομένως από τις μεθόδους της παραδοσιακής *εικονογραφίας*, ο ρόλος της οποίας είναι απλά περιγραφικός.[34] Στην αρχαιολογία ο όρος εικονογραφία χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να υποδηλώσει τις συλλογές των προσωπογραφιών ενός ορισμένου προσώπου (όπως αυτές αποτυπώνονται σε νομίσματα, μετάλλια, ζωγραφικά πορτρέτα, αγάλματα). Στην ιστορία της τέχνης ο όρος κατέκτησε στη συνέχεια μια πιο διευρυμένη έννοια: ορίζει κάθε περιγραφή των παραστατικών έργων και την ανάλυση των θεμάτων που αυτά πραγματεύονται, των χαρακτηριστικών των ατόμων που απεικονίζονται κτλ.

Το πνευματικό περιβάλλον του Panofsky, η Γερμανία, αποτέλεσε την κοιτίδα ανάπτυξης μιας νέας παράδοσης των ανθρωπιστικών επιστημών, όταν, στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, αναπτύχθηκαν εκεί μερικές από τις πιο θεμελιώδεις θεωρίες της

---

[33] E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, Doubleday, 1955 [ιταλ. μτφρ.: *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1976: 37].
[34] Πρβλ. ακριβώς τη διάκριση εθνολογίας-εθνογραφίας.

αισθητικής και της θεωρίας της τέχνης με γλωσσικο-συμβολική βάση. Δύο είναι κατεξοχήν οι μελετητές που συνεισέφεραν αποφασιστικά στην ανάπτυξη των σπουδών του είδους: από τη μια ο Aby Warburg, που θεωρείται ο πρόγονος της εικονολογίας· από την άλλη ο φιλόσοφος Ernst Cassirer, που αποτελεί σημείο αναφοράς, τόσο της εξέλιξης της εικονολογίας (με τον Panofsky) όσο και της συμβολικής αισθητικής (αμερικανική Νέα Κριτική, Susanne Langer, σημειωτική του Charles Morris).

Ο Aby Warburg χαρακτηρίζεται ως ένας από τους θεμελιωτές της ιστορίας της τέχνης ως αυτόνομης επιστήμης, στο εσωτερικό της οποίας προήγαγε τη μεθοδολογία που ο Panofsky όρισε αργότερα ως εικονολογία. Υπερβαίνοντας την απλή εικονογραφική περιγραφή, πραγματοποιεί το ξετύλιγμα μιας «ιστορίας των εικόνων», νοούμενης ως ιστορίας των ιδεών. Επικεντρώνει τη μελέτη του στη σημασία των εικόνων, στοχεύοντας σε μια πολιτισμική ερμηνεία της καλλιτεχνικής φόρμας. Ο Warburg χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τη μέθοδο αντιπαραβολής των πιο ποικίλων εικονογραφικών υλικών, κάποτε και χωρίς αισθητική αξία, και μεταχειρίστηκε τις εικόνες ως ιστορικά ντοκουμέντα για την ολοκληρωτική ανασυγκρότηση του πολιτισμού μιας περιόδου. Για τη διαμόρφωση της προβληματικής του Warburg ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η επαφή του με τις σύγχρονες γλωσσολογικές (Bloomfield) και ανθρωπολογικές έρευνες (Boas, Sapir), που εγκαταλείπουν τις έρευνες της διαχρονίας (της χρονικής δηλαδή διαδοχής των φαινομένων), για μια μελέτη κατεξοχήν τυπολογική και συγχρονική. Απ' αυτή την οπτική, η ιστορία της τέχνης μελετά τις εικόνες ως γλώσσες και τα εκφραστικά φαινόμενα ως αναπαραστάσεις μιας έννοιας, όπως περίπου γίνεται με τις φυσικές γλώσσες.

Ο Ernst Cassirer, στην τρίτομη μελέτη του *Philosophie der Symbolischen Formen* (Cassirer: 1923-29), αντιλαμβάνεται τις εκφραστικές μορφές ως «μορφές συμβολικές», οι οποίες μπορούν να προσλαμβάνουν σημασίες που δεν αιτιολογούνται κατευθείαν από τη φυσική τους όψη. Ο Cassirer συνεξετάζει όλες τις πολιτισμικές εκδηλώσεις όπου μπορεί να επαληθευτεί η συμβολική δράση της σκέψης: «*Τα διάφορα προϊόντα της διάνοιας, η γλώσσα, η επιστημονική γνώση, ο μύθος, η τέχνη, η θρησκεία γίνονται έτσι, παρόλη την εσωτερική τους ανομοιότητα, μέλη μιας ενιαίας ευρείας προβληματικής, γίνονται διαφορετικά σημεία αφετηρίας για να καταλήξουν σε ένα μοναδικό σκοπό: τη μετατροπή του παθητικού κόσμου των απλών "εντυπώσεων", όπου το πνεύμα εμφανίζεται περιχαρακωμένο, σ' έναν κόσμο γνήσιας πνευματικής έκφρασης*».[35]

[35] E. Cassirer, ιταλ. μτφρ.: *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 1, Firenze, La Nuova Italia, 1961: 15.

Στον πρώτο τόμο ο Cassirer εξετάζει τη γλώσσα, που συνιστά ένα ενδιάμεσο σημείο ανάμεσα στη θεωρητική και την αισθητική αντίληψη του κόσμου. Όλα τα εκφραστικά μέσα μεσολαβούν σ' αυτές τις δύο πλευρές, καθώς όλα λειτουργούν όπως οι γλώσσες. Την έννοια του συμβόλου επεξεργάζεται ο Cassirer και στα επόμενα έργα του. Έτσι, στο *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture* (Cassirer: 1944) αναφέρεται στην ιδιαίτερη ικανότητα των ανθρώπων να μεταχειρίζονται τη συμβολική λειτουργία. Η γλώσσα, ο μύθος, η τέχνη και η επιστήμη είναι τα κατεξοχήν πεδία του συμβολικού. Αναφορικά με την τέχνη, ο Cassirer απορρίπτει όλες τις θεωρίες που βασίζονται στη μίμηση της πραγματικότητας: αυτό που μετράει είναι οι «συμβολικές μορφές» της τέχνης, που στο βάθος λειτουργούν όπως οι γλώσσες, καθώς αποτελούν διανοητικά και μαζί λογικά προϊόντα· όλες λοιπόν οι συμβολικές μορφές μπορούν να αναχθούν στη γλώσσα.

Υπόβαθρο των εικονολογικών μελετών του Panofsky αποτελούν, όπως αναφέραμε, οι μελέτες του A. Warburg και του E. Cassirer. Η ιστορία της τέχνης, με τη συνδυαστική αξιοποίηση των ιδεών τους, είναι για τον Panofsky ιστορία των στυλιστικών γεγονότων, που νοούνται ως σύμβολα. Διαμέσου των συμβόλων αυτών, και με δεδομένη την εναλλαγή των πολιτισμικών συνθηκών στη διάρκεια των εποχών, εκφράζονται οι διαδικασίες αφαίρεσης του ανθρώπινου νου. Η ιστορία και η ιστορία της τέχνης καταλήγουν να συμπίπτουν όλο και περισσότερο, καθώς στη μια αναγνωρίζονται οι τάσεις της άλλης. Στο δεύτερο μέρος της μελέτης *Meaning in the Visual Arts*, «Εικονογραφία και εικονολογία» (Panofsky, 1955: 26-54), διαγράφονται οι θεωρητικές βάσεις της μεθόδου του Panofsky: η εξέταση της σημασίας των έργων τέχνης, σε αντιδιαστολή με αυτή των μορφικών αξιών τους. Ο Panofsky διακρίνει τρία επίπεδα σημασίας του έργου τέχνης: το «προκαταρκτικό και φυσικό», που συνίσταται στην απλή ταύτιση των μορφών· το «δευτερεύον ή συμβατικό», που έγκειται στην αναγνώριση των θεμάτων ενός έργου και του συνδυασμού τους, επίπεδο που αποτελεί το ερευνητικό πεδίο της εικονογραφίας· τέλος, το επίπεδο «της εσωτερικής σημασίας ή του περιεχομένου», αντικείμενο της εικονολογίας που περιλαμβάνει τη σε βάθος μελέτη των συμπεριφορών μιας περιόδου, ενός έθνους, μιας τάξης, ενός πολιτισμού, συμπεριφορών που προσανατολίζουν τον καλλιτέχνη και συμβολοποιούνται στο έργο τέχνης. Πρόκειται ακριβώς για μια ερμηνεία των ζωγραφικών μορφών ως «συμβολικών μορφών» προικισμένων με μια σημασία που αρθρώνεται σε διαφορετικά επίπεδα, μια ερμηνεία, τόσο του θέματος και του περιεχομένου του έργου τέχνης όσο και των σχέσεών τους με το πολιτισμικό τους υπόστρωμα.

Στο πιο γνωστό έργο του (*Die Perspεktive als symbolische Form*, Panofsky: 1927), όπου διαφαίνεται ήδη από τον τίτλο η άμεση αναφορά του στη *Φιλοσοφία* του Cassirer, ο Panofsky, με αφετηρία τον ορισμό της προοπτικής από τον Dürer, αντιλαμβάνεται το μηχανισμό της προοπτικής –όπως εξελίσσεται από την αρχαιότητα ώς τη σύγχρονή του εποχή– ως ζήτημα ταυτόχρονα μαθηματικό και καλλιτεχνικό.

Η προοπτική είναι για τον Panofsky ένα μέσο που δίνει στα σώματα τη δυνατότητα να ξεδιπλωθούν στο χώρο, αλλά επιτρέπει παράλληλα τη διάχυση του φωτός στον ίδιο χώρο, αποσυνθέτοντάς τα ζωγραφικά. Έτσι, ενώ δημιουργεί απόσταση ανάμεσα στους ανθρώπους και τα πράγματα, ταυτόχρονα εξαλείφει αυτή την απόσταση, καθώς το ανθρώπινο μάτι απορροφά τα πράγματα που υπάρχουν μπροστά απ' αυτό. Τα καλλιτεχνικά φαινόμενα ανάγονται σε μαθηματικούς κανόνες και στις συνθήκες που ορίζονται από τη θέση και την οπτική εντύπωση του ατόμου. Για τον Panofsky, η ιστορία του μηχανισμού της προοπτικής σηματοδοτεί τον θρίαμβο της αντικειμενοποίησης της πραγματικότητας, αλλά και της εξουσίας του ανθρώπου, που καταργεί κάθε απόσταση των πραγμάτων ως προς αυτόν. Η ίδια λοιπόν η φύση της προοπτικής ενέχει τη σχιζοειδή συνύπαρξη του αντικειμενικού με το υποκειμενικό, του λογικού με το απρόβλεπτο. Αναδείχνεται έτσι σε μια γενική μορφή που συνδέεται με την επικοινωνία των συμβολικών περιεχομένων.

Η εικονολογία θεωρείται από πολλούς μελετητές το προκαταρκτικό στάδιο της σημειωτικής της τέχνης ή αναπόσπαστο μέρος της σημειωτικής (Battisti: 1979· Eco: 1968, 1978, 1979b). Άλλοι, όπως ο H. Damisch (Damisch: 1972, 1975, 1979), αντιλαμβάνονται την εικονολογία ως το απαραίτητο θεμέλιο της σημειωτικής της τέχνης. Αναγνωρίζει, ωστόσο, στη μελέτη του «Sémiologie et iconographie» (Damisch: 1975), ότι, ενώ σκοπός της εικονολογίας είναι να ξεδιαλύνει το νόημα των εικόνων, η σημειωτική επιδιώκει να καταδείξει τους μηχανισμούς της καλλιτεχνικής σημασιοδότησης. Πολλοί είναι πάλι οι μελετητές (Floch: 1978· Greimas-Courtés: 1979· Calvesi: 1979) που δε βλέπουν μια ουσιαστική σχέση της εικονολογίας με τη σημειωτική, θεωρώντας την πρώτη, είτε ως τμήμα της ιστορίας της τέχνης είτε ως μια πρακτική απλά λεξικογραφική και όχι σημειωτική.

Ο Ernst Gombrich είναι αυτός που ουσιαστικά γεφυρώνει την εικονολογία με τη σημειωτική, και θεωρείται δίκαια ο πατέρας της σημειωτικής των τεχνών κι ένας απ' τους σημαντικότερους εκπροσώπους της. Κληρονόμος της εικονολογικής παράδοσης του Warburg, του Saxl και του Panofsky, καθώς και της φιλοσοφικής σκέψης του Cassirer, ανατρέχει και στην ψυχανάλυση του Freud και των επιγόνων του (όπως ο E.

Kris), όπως δείχνουν οι πολυάριθμες μελέτες του για την ψυχολογία της τέχνης (Gombrich: 1954, 1966 κ.ά.). Άξονας της προβληματικής του Gombrich είναι η ζωγραφική αναπαράσταση και η εναλλαγή των ζωγραφικών αναπαραστατικών τρόπων στο πέρασμα των αιώνων, θεωρούμενων ως συνόλων από σημεία και νόρμες. Κατά την άποψή του, που διαγράφεται στο θεμελιώδες έργο του *Τέχνη και ψευδαίσθηση* αλλά και στο *Meditations on a Hobby Horse* (Gombrich: 1960 και 1963 αντίστοιχα), ακόμη και στις περιπτώσεις του πιο καταφανούς ρεαλισμού, η σχέση μεταξύ της ζωγραφικής αναπαράστασης και της εξωτερικής πραγματικότητας είναι ψευδαισθησιακή και δεν αποδίδει ποτέ την αλήθεια των πραγμάτων. Η ζωγραφική αναπαράσταση καθορίζεται στην ουσία από συμβάσεις και νόρμες που οργανώνουν την αντίληψη, νοούμενες ως συμβατικές αξίες οι οποίες εξαρτώνται από το σύνολο των γνώσεων που συνιστούν το πλέγμα ενός πολιτισμού. Η εικόνα εμφανίζεται συνεπώς κωδικοποιημένη, πράγμα που αποκλείει τη «φυσική» και «αθώα» προσέγγιση των φαινομένων του ορατού. Στη συνέχεια, η οργανωμένη στη βάση συμβάσεων αντίληψη μετατρέπεται σε μια γλώσσα. Αυτό που γίνεται αντιληπτό ως πιστό, ρεαλιστικό στη γλώσσα της τέχνης είναι το αποτέλεσμα της λειτουργίας ειδικών μορφικών συμβάσεων που διέπουν τη «μετάφραση» της αντίληψης σε ζωγραφιά.

Για τον Gombrich, η τέχνη παρουσιάζει πολύ μεγάλη αναλογία με τη γλώσσα. Όπως η μορφή με την οποία εκφράζει κανείς τη σκέψη του καθορίζεται από τη γραμματική και το λεξιλόγιο της ρηματικής γλώσσας που χρησιμοποιεί, έτσι και η μορφή με την οποία ένας ζωγράφος εκφράζει την οπτική του εμπειρία ρυθμίζεται απ' ό,τι ο Gombrich ονομάζει *σχήματα* (schemata). Το σχήμα είναι ένα στοιχείο της οργάνωσης της αντίληψης που μεσολαβεί στην αντίληψή μας για τον ορατό κόσμο. Ένας ζωγράφος μπορεί λ.χ. με ένα οβάλ σκίτσο να δημιουργήσει ένα κεφάλι. Αυτή είναι μια ένδειξη του τρόπου με τον οποίο οργανώνει την όρασή του. Τα σχήματα, υποστηρίζει ο Gombrich, είναι τα φωνήματα της γλώσσας της τέχνης. Ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο διάφοροι ζωγράφοι βλέπουν τον κόσμο εκφράζεται με την αναφορά τους σε διαφορετικά σχήματα ή σε διαφορετικές στυλιστικές συμβάσεις. Αυτό που καθορίζει το ιδίωμα ενός ζωγράφου, την επιλογή δηλ. συγκεκριμένων σχημάτων, είναι η διάλεκτος που, μέσω της εξοικείωσής του με άλλα ζωγραφικά έργα, τού είναι πιο οικεία. Η συνοχή ενός στυλ είναι προϊόν κοινού λεξιλογίου και κοινής γραμματικής. Επιπλέον, κατά τον Gombrich, ο ζωγράφος και το κοινό του συγκροτούν μια γλωσσική κοινότητα.

Η καινοτομία του Gombrich, χάρη στη οποία θεωρείται, όπως αναφέραμε, ο πρώτος σημειολόγος της τέχνης, έγκειται ακριβώς στο επιστημονικό σύστημα που μεταχειρίζεται για τη μελέτη της ιστορίας της τέχνης, σύστημα που συγκροτείται από τις θεωρίες της οπτικής αντίληψης, της πειραματικής ψυχολογίας,[36] τη θεωρία της πληροφορίας, και στοχεύει στην κατανόηση της χρήσης και των σχημάτων της ζωγραφικής γλώσσας. Η θεωρία του Gombrich για τη ζωγραφική αναπαράσταση βασίζεται σ' αυτό που κανείς γνωρίζει (επίπεδο της νόησης) κι όχι σ' αυτό που βλέπει (επίπεδο του ορατού). Κάθε εικονική λειτουργία διέπεται από μια σύμβαση, από μια σχηματική άρθρωση αυτού που γνωρίζουμε.

Στο έργο *Meditations on a Hobby Horse* ο Gombrich υποστηρίζει ότι η αναπαράσταση δεν εξαρτάται από μορφικές ομοιότητες, αλλά από επιλογές των ελάχιστων προϋποθέσεων λειτουργίας της. Οι εικόνες είναι τα κλειδιά που ενεργοποιούν τους βιολογικούς και ψυχολογικούς μας μηχανισμούς. Τον ίδιο τύπο ανάλυσης ο Gombrich εφαρμόζει και σε έργα της τέχνης της πρωτοπορίας (με αφετηρία το περιστέρι του Picasso).

Ο υπότιτλος της μελέτης, «The roots of artistic forms» («Οι ρίζες των καλλιτεχνικών μορφών»), υποδηλώνει ότι η σχέση ανάμεσα στην καλλιτεχνική μορφή και το αντικείμενό της βασίζεται τελικά στην αντικατάσταση της λειτουργίας και όχι στη μίμηση της μορφής. Οι απόψεις του Gombrich για την αντικατάσταση και τη λειτουργία θα έχουν σημαντική εφαρμογή μετέπειτα στη σημειωτική της τέχνης. Η

---

[36] Στο σημείο αυτό η οπτική του Gombrich συμπίπτει με την προβληματική του R. Arnheim ή του G. Kepes, και γενικότερα των μελετητών της τέχνης (ιδιαίτερα των οπτικών μέσων καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως η ζωγραφική, η γλυπτική, το σχέδιο) με καταγωγή ψυχολογική. Ο Arnheim συστηματοποιεί τα ευρήματα των ψυχολόγων της Σχολής Gestalt (Chr. von Ehrenfels, M. Wertheimer, W. Kohler, K. Koffka) και τα αξιοποιεί στην περιοχή των τεχνών, στοχεύοντας στην περιγραφή των αντιληπτικών μηχανισμών που λογοδοτούν για τα οπτικά γεγονότα. Τα πειράματα στην αισθητηριακή αντίληψη των θεωρητικών της Gestalt -που στα γερμανικά σημαίνει «σχήμα» ή «μορφή»- έδειξαν ακριβώς ότι ο τρόπος με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η μορφή κάθε στοιχείου εξαρτάται από τη λειτουργική του θέση στη συνολική διάταξη. Τα αντικείμενα τείνουν αντιληπτικά να οργανωθούν σε μια σύνθετη δομή. Αποδείχτηκε έτσι ότι η όραση δε συνίσταται σε μια μηχανική καταγραφή στοιχείων, αλλά στη σύλληψη «σημασιακών» δομικών διατάξεων. Ο Arnheim, πεπεισμένος ότι η σκέψη ως όλο θεμελιώνεται σε αντιληπτική βάση, θεωρεί ότι δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο "βλέπω" και το "σκέφτομαι" (καθώς κάθε αντίληψη εμπεριέχει και σκέψη) και ότι στην αντίληψη καταγράφονται ήδη οι μηχανισμοί δόμησης και αφαίρεσης της πραγματικότητας, που έχουν έπειτα θέση στην ίδια τη γλώσσα.

Στα όρια των ψυχολογικών και δομικών θεωριών εντάσσεται συνολικά και το έργο του G. Kepes, και ιδιαίτερα η μελέτη του *The Language of Vision* (1944). Στην κατεύθυνση των ψυχολόγων της Gestalt, καλλιεργεί την ψυχολογία της μορφής στο πεδίο της τέχνης και ερευνά τους νόμους της οπτικής οργάνωσης, αναλύοντας ειδικότερα τη δομή και τη λειτουργία της εικόνας στη ζωγραφική, τη φωτογραφία και σε άλλες μορφές της οπτικής επικοινωνίας. Παράλληλα, μελετά τις διάφορες παραστατικές τεχνικές των καλλιτεχνών όλων των εποχών, μεταξύ αυτών και της πρωτοπορίας. Αποπειράται έτσι να διαγράψει τις αρχές μιας νέας «γραμματικής και σύνταξης των οπτικών γλωσσών» και να ορίσει μια θεωρία της αντιληπτικής οργάνωσης του οπτικού χώρου.

αναπαράσταση προϋποθέτει ελάχιστη μορφική σχέση με το αντικείμενο που υποκαθιστά. Το υποκατάστατο εκπληρώνει επιλεγμένες λειτουργίες του αντικειμένου, και σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα. Από την άλλη, το υποκατάστατο πρέπει να έχει τέτοιες ιδιότητες που να το καθιστούν αναγνωρίσιμο και λειτουργικό στο νέο του συμφραστικό περιβάλλον. Η εικονικότητα συντελεί, κατά τον Gombrich, στην ανάπτυξη μιας ομοιότητας που διαφέρει απ' αυτή του αντικειμένου μίμησης, χαρακτηρίζει όμως τη σύνδεση του υποκατάστατου με το αντικείμενό του.[37]

Βέβαια, οι διαφορές ανάμεσα στην εικονολογία και τη σημειωτική της τέχνης παραμένουν ουσιαστικές: οι εικονολογικές μελέτες, ακριβώς επειδή πριμοδοτούν την εξέταση της δόμησης του περιεχομένου, δε συνυπολογίζουν την άρθρωση του έργου τέχνης, τη σχέση σημαίνοντος-σημαινομένου, της έκφρασης δηλαδή με το περιεχόμενο. Η εικονολογία επικεντρώνεται στο επίπεδο εξέτασης της σημασίας και, ως προς τα συμπεράσματά της, σ' αυτό του συστήματος των ιδεολογιών. Αν επίσης, όπως είδαμε, η αληθινή βάση της εικονολογίας του Panofsky είναι η βαθιά ιστορική γνώση, τότε μπορούμε εύλογα να αναρωτηθούμε για το πώς είναι δυνατό μια συγχρονική και συστηματική επιστήμη (όπως η σημειωτική) να μελετήσει τα φαινόμενα ενταγμένα στην ιστορία. Θα δούμε όμως πιο αναλυτικά παρακάτω (κεφ. «Η θεωρία του κειμένου») ότι οι πιο πρόσφατες σημειωτικές έρευνες θα εγκαταλείψουν την αναζήτηση «ελάχιστων μονάδων», για να προσανατολιστούν σε μια εξέταση των καλλιτεχνικών φαινομένων ειδωμένων ως κειμένων. Τα καλλιτεχνικά φαινόμενα αντιμετωπίζονται ως ανοιχτά συστήματα σημασίας σε συνεχή κίνηση και μετασχηματισμό, ως χώροι όπου διασταυρώνονται διάφοροι κώδικες (ιδεολογικοί, κοινωνικοί, πολιτισμικοί), και πρέπει γι' αυτό να θεωρηθούν στους ποικίλους συσχετισμούς τους με τις ιστορικές συνθήκες. Έτσι, όταν κανείς εξετάζει ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο ως κείμενο, σημαίνει ότι το "συναντά" αναπόφευκτα στην ιστορία.

Τόσο λοιπόν το ζήτημα της μελέτης της σημασίας όσο και αυτό της ιστορικής εξέτασης, αποτελούν τα στοιχεία που ταυτόχρονα συνδέουν, αλλά και διαχωρίζουν την εικονολογία και τη σημειωτική.

Σχετικά με το πρώτο, ήδη από το 1955, ο Rudolf Wittkover επισημαίνει την τάση της εικονολογίας να υπερβεί τις απλές τυπολογικές προσεγγίσεις, για να οδηγηθεί σε μια επιστημονική θεωρία της ερμηνείας των έργων τέχνης. Στη μελέτη του για την ερμηνεία των οπτικών συμβόλων στην τέχνη υποστηρίζει ότι «*οι τέχνες, οπτικές και μη*

[37] Βλ. σχετικά, Chr. Hasenmueller, «The function of art as "iconic text": An alternative strategy for a semiotic of art», *Semiotica*, 38-1/2 (1981): 138-139.

οπτικές, και οι επιστήμες κινούνται στην ίδια κατεύθυνση. Το δικό μας καθήκον δεν είναι πια να περιγράψουμε και να ταξινομήσουμε τα φαινόμενα, αλλά να ερευνήσουμε τη λειτουργία και τη σημασία τους».[38]

Σ' αυτό το πλαίσιο μπορούν να ερμηνευθούν οι θέσεις εικονολόγων, όπως κυρίως του Meyer Schapiro (εκδοτικού μέλους του περιοδικού *Semiotica*), του Jan Bialostocki (Bialostocki: 1980) και του Eugenio Battisti (Battisti: 1979), οι οποίοι θεωρούν την εικονολογία επιστήμη όχι απλά συγγενική με τη σημειωτική της τέχνης, αλλά στην ουσία θεωρούν τη σημειωτική της τέχνης αντίγραφο της εικονολογίας. Οι μελέτες κυρίως του Schapiro, αποτέλεσαν αντικείμενο δριμείας κριτικής από μεθοδολογική σκοπιά, με σημείο αναφοράς τις αποκλίσεις τους, τόσο από τις βασικές αρχές της εικονολογίας όσο και από τις προϋποθέσεις της σημειωτικής έρευνας.

Στη μελέτη του *Words and pictures* (1973) ο M. Schapiro προσεγγίζει ένα θεμελιώδες ζήτημα της σημειωτικής της τέχνης και ειδικότερα της θεωρίας του κειμένου: αυτό της σχέσης ανάμεσα στη θέαση και την ανάγνωση του οπτικού έργου τέχνης, όπως επίσης και την έννοια της διακειμενικότητας. Η άποψη που διατυπώνει ο Schapiro για την κλασική απεικονιστική τέχνη ιδιαίτερα, είναι ότι οι εικόνες παράγονται με αφετηρία γραπτά κείμενα. Η καλλιτεχνική επικοινωνία μπορεί άρα να περιγραφεί με βάση τις προϋπάρχουσες λεκτικοποιήσεις της. Το ζήτημα ωστόσο της αναγνωσιμότητας του ορατού δεν τίθεται με τους όρους του R. Barthes –που υποστηρίζει ότι κάθε σύστημα μη λεκτικών σημείων μεταφράζεται, κατά την πράξη της ανάγνωσης, σε λεκτικά σημεία, και άρα αυτό που ονομάζουμε ορατό γίνεται στην πραγματικότητα αναγνώσιμο (βλ. αναλυτικότερα κεφ. «Ορατό/Αναγνώσιμο»)–, αλλά με όρους της εικονολογίας. Ο Schapiro αναφέρεται κυρίως στην κλασική για τις εικονολογικές μελέτες θεωρία της καταγωγής των εικόνων, και όχι στην κατάκτηση της σημασίας του οπτικού κειμένου μόνο μετά την λεκτικοποίησή του. Αλλά και σχετικά με την έννοια της διακειμενικότητας, ο Schapiro, σε διάσταση με τις μεθοδολογικές προτάσεις της Kristeva, του Barthes ή του Eco (βλ. κεφ. «Η θεωρία του κειμένου»), αναφέρεται κυρίως στο ζήτημα με τον κλασικό εικονολογικό τρόπο, ανιχνεύοντας απλά τις λογοτεχνικές πηγές της εικόνας. Οι κριτικές στο θεωρητικό προβληματισμό του Schapiro (Lindekens: 1975, Floch: 1978) έχουν κύριο στόχο την εστίαση του ενδιαφέροντός του στις ιστορικο-αιτιακές σχέσεις (το πριν και το μετά ως σχέση αιτίου-αποτελέσματος), και όχι στις σχέσεις στο εσωτερικό ενός συγχρονικού

[38] R. Wittkover, *Interpretation of Visual Symbols in Art. Studies in Communication*, London, 1955: 16.

συστήματος, δηλαδή μιας γλώσσας (langue). Επιπλέον, αμφισβητήθηκε ιδιαίτερα η πίστη του Schapiro στην ολοκληρωτική ανταπόκριση της εικόνας στον προϋπάρχοντα λεκτικό της προσδιορισμό.

Πέρα από τα παραπάνω, ουσιαστικός για τη σύσταση μιας ζωγραφικής σημειολογίας θα μπορούσε να θεωρηθεί ο παραλληλισμός από τον Schapiro ανάμεσα στην τεχνοτροπία (στυλ) και τα έργα που τη συνιστούν, με τη σωσσυριανή διάκριση *langue* vs *parole* (γλώσσα vs ομιλία). Η τεχνοτροπία είναι για τον Schapiro ένα μέσο ομολογοποίησης μιας σειράς έργων που ορίζονται από αυτή. Σε αναλογία με τη γλώσσα, τα κοινά τμήματά της συνιστούν μια σειρά (τάξη) κι ένα μοντέλο επικοινωνίας. Η τεχνοτροπία λοιπόν ως όχημα και το έργο τέχνης μπορούν να ειδωθούν, κατά τον Schapiro, στην ίδια σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη γλώσσα και την ομιλία στη σημειολογία του Saussure.[39]

Σύνταγμα/παράδειγμα, μετωνυμία/μεταφορά

Όταν μιλάμε ή γράφουμε επιτελούμε ταυτόχρονα δύο ενέργειες. Επιλέγουμε από ένα απόθεμα γλωσσικών μονάδων και συνδυάζουμε αυτό που επιλέξαμε σε συντακτικές μονάδες ή ακολουθίες. Εδώ ακριβώς έγκειται η διχοτομία *σύνταγμα/παράδειγμα* της γλωσσολογικής θεωρίας του Saussure. *Σύνταγμα* είναι η οριζόντια διάταξη των στοιχείων στο χώρο ή στο χρόνο, η διαδοχή των λέξεων, προτάσεων, περιόδων (στην περίπτωση της εκφοράς του λόγου). *Παράδειγμα* συνιστά μια ομάδα όρων που συνδέονται με μια συνειρμική σχέση, που μπορεί να είναι σχέση ομοιότητας ή διαφοράς, ταυτότητας ή αντίθεσης, συνάφειας ή διάκρισης.[40]

Κάθε στοιχείο του λόγου συμμετέχει ταυτόχρονα και στους δύο άξονες: τον οριζόντιο ή συνταγματικό (άξονας του συνδυασμού) και τον κάθετο ή παραδειγματικό (άξονας της επιλογής). *Συνταγματική* είναι η σχέση ανάμεσα στα σημεία που είναι παρόντα στη διάταξη μιας πρότασης (σχέση εν παρουσία), ενώ *παραδειγματική* αυτή ανάμεσα σε μια λέξη λ.χ. μιας πρότασης και μια άλλη που δεν είναι παρούσα στην

---

[39] Βλ. πιο αναλυτικά, M. Schapiro, «Style», στον τόμο M. Philipson (ed.), *Aesthetics Today*, New York, Meridian Books, 1961: 81-113.

[40] Για το ζωγραφικό σύνταγμα και παράδειγμα, βλ. ειδικά ε. πρκ., κεφ. «Η Σχολή Greimas» και «L. Marin: ζωγραφικό σύνταγμα/ζωγραφικό παράδειγμα».

πρόταση, αλλά αποτελεί ισοδύναμο στοιχείο της γλώσσας από μια άποψη και διαφορετικό από μια άλλη (πρόκειται δηλαδή για μια σχέση που συνδέει όρους εν απουσία σε μια δυνάμει μνημονική σειρά).

Στους δύο άξονες, συνταγματικό και παραδειγματικό, ο Roman Jakobson συνάπτει αντίστοιχα τα σχήματα της *μετωνυμίας* και της *μεταφοράς*, συναρτώντας τη μετωνυμία με το συνδυασμό και τη μεταφορά με την επιλογή. Ένας όρος αντικαθίσταται μετωνυμικά από έναν άλλο, αν συνδέονται μεταξύ τους με μια σχέση αιτίου-αποτελέσματος, μέρους-όλου, περιέχοντος-περιεχομένου, ύλης-αντικειμένου. Μετωνυμική είναι επίσης η σχέση στοιχείων που βρίσκονται στο ίδιο περιβάλλον ή αποτελεί το ένα χαρακτηριστικό του άλλου. Η μεταφορά είναι ρητορικό σχήμα που έγκειται στην υποκατάσταση ενός όρου από έναν άλλο, βάσει μιας ομοιότητας ή αναλογίας μεταξύ του κύριου όρου και του μεταφορικού του υποκατάστατου.

Η διπολική τυπολογία των δύο αξόνων (συνταγματικού και παραδειγματικού), όπως και των σχημάτων της μετωνυμίας και της μεταφοράς που συναρτώνται μ' αυτούς, αποτελούν θεμελιώδεις τρόπους οργάνωσης της γλώσσας και της λογοτεχνίας, αλλά και κάθε καλλιτεχνικής ή πολιτισμικής έκφρασης γενικότερα. Σύμφωνα άλλωστε με τον Jakobson, «*η γλώσσα έχει πολλές κοινές ιδιότητες με μερικά άλλα σημειωτικά συστήματα ή και με όλα, έχει δηλ. πανσημειωτικά χαρακτηριστικά*».[41]

Τα παραδείγματα που παραθέτει ο R. Jakobson, σχετικά με το ζήτημα που εξετάζουμε, αντλούνται και από το πεδίο της ζωγραφικής: πρόκειται ειδικότερα για τον εμφανώς μετωνυμικό προσανατολισμό του κυβισμού, που μεταμορφώνει το αντικείμενο σε μια συνεκδοχική σειρά,[42] και τη σαφώς μεταφορική σύλληψη της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής.[43]

Πιο συγκεκριμένα, η επιλογή του μετωνυμικού πόλου δίνει τη δυνατότητα στους κυβιστές καλλιτέχνες να κατακτήσουν έναν μεγαλύτερο βαθμό ακρίβειας και να φτάσουν σε ένα επίπεδο αντικειμενικότητας, που να αντιτίθεται στην οπτική ψευδαίσθηση, την αναπαράσταση, τη μεταφορά. Ο κυβιστικός πίνακας δεν παραπέμπει σε κάτι άλλο πέρα από τον εαυτό του· είναι ένα αντικείμενο αμετάβατο, που δεν αναπαριστά κάτι, αλλά αυτοπαρουσιάζεται. Η κυβιστική ζωγραφική είναι

---

[41] R. Jakobson, «Γλωσσολογία και ποιητική», στον τόμο *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, εισαγ.-μετάφρ. Ά. Μπερλής, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1998: 58.

[42] Στο σχήμα του Jakobson η μετωνυμία περιλαμβάνει τη *συνεκδοχή*, που ορίζεται ως η αντικατάσταση του μέρους από το όλο, του γένους από το είδος ή αντίστροφα.

[43] Βλ. R. Jakobson, «Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών», *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, 1998: 51.

αυτοαναφορική, ο κώδικας δηλ. αντίληψης του αντικειμένου και του ζωγραφικού έργου συμπίπτουν. Ταυτόχρονα, αποκαλύπτει τη διαδικασία γέννησής του, είτε στο επίπεδο των σχέσεων των σημείων μεταξύ τους είτε σ' αυτό των διαφόρων φάσεων αποδόμησης του εικονικού κώδικα και της αναγωγής του σε φιγούρες, σε στοιχειώδεις δηλαδή γλωσσικές μονάδες.[44] Οι κυβιστές ζωγράφοι, αντί ν' αναζητήσουν την πραγματική σημασία του σημείου στην αναλογική ή μεταφορική σχέση της ομοιότητας, τη βρίσκουν σε μια αιτιολογημένη σύνδεση, τη μετωνυμική σχέση της συνάφειας.

Όπως αναφέραμε, η μετωνυμία συνδέεται με τον συνδυαστικό άξονα της γλώσσας, ενώ η μεταφορά με τον άξονα επιλογής της. Η επιλογή εμπεριέχει την αντίληψη της ομοιότητας, μέσα από την ομαδοποίηση των στοιχείων του συστήματος, όπως και τη δυνατότητα αντικατάστασής τους. Είναι συνεπώς η διαδικασία μέσα από την οποία γεννιέται η διαφορά, απ' τη στιγμή που η μεταφορά είναι υποκατάσταση που βασίζεται σε ένα συγκεκριμένο είδος ομοιότητας. Η μεταφορά συνδέει αντικείμενα σχετικά όμοια ή τελείως διαφορετικά, ή ακόμη και δύο διαφορετικές περιοχές της ανθρώπινης εμπειρίας, εφευρίσκοντας κάποιες ομοιότητές τους.[45]

Ο μεταφορικός τρόπος χαρακτηρίζει κατεξοχήν την ποίηση, που από τη φύση της βρίσκεται πιο κοντά στον πλασματικό κόσμο. Οι ρηματικές μεταφορές έχουν ωστόσο μια δομή που τη μοιράζονται με τις μη ρηματικές εκφράσεις, ώστε ο C. Hausman να κάνει λόγο για *ισομορφισμό* της μεταφορικής δομής των ρηματικών και μη ρηματικών εκφράσεων.[46] Η μεταφορική δομή των μη λεκτικών τεχνών «αποτυπώνεται» ενδεικτικά σε πίνακες που παρουσιάζουν εμφανείς παραμορφώσεις της συμβατικής προοπτικής πάνω στα πράγματα. Για παράδειγμα, στον πίνακα του Picasso *Γυναίκα μπροστά στον καθρέφτη* του 1932 (Εικ. 1), όπου το καθρέφτισμα της ερωμένης του

---

[44] Βλ. πιο αναλυτικά, F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975: 30-35.

[45] Βλ. σχετικά, D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Illinois, Edward Arnold, 1977: 77. Παρόμοιες είναι και οι απόψεις του M. Black στη θεωρία του για τη μεταφορά, όπως διατυπώνεται στη μελέτη «More about Metaphor», *Dialectica*, τόμ. 31, τχ. 3-4 (1977): 431-457.

[46] Βλ. αναλυτικότερα C.R. Hausman, «Metaphorical Interaction and the Arts», *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989: 118-121. Αντίστοιχη είναι και η οπτική του V. Aldrich, που διακρίνει τρεις βασικές συνιστώσες που παράγουν από κοινού μια οπτική μεταφορά: το υλικό της ζωγραφικής (σχήματα, χρώματα, γραμμές), τη θεματική ύλη (αυτό που απεικονίζεται) και το περιεχόμενο (το αποτέλεσμα της αλληλενέργειας του υλικού και της θεματικής ύλης). Βλ. σχετικά, V. Aldrich, «Visual Metaphor», *Journal of Aesthetic Education*, 2 (1968): 73-87. Ο Aldrich, σε επόμενη εργασία του, μελετά έναν πίνακα του Kokoschka που αναπαριστά σπίτια με γωνιώδεις οροφές δίπλα σε γωνιώδη βουνά. Το αποτέλεσμα της μεταξύ τους συγχώνευσης είναι ανάλογο με τη λεκτική μεταφορά: «η οροφή είναι μέρος του βουνού». Βλ. ειδικότερα, V. Aldrich, «Form in the Visual Arts», *British Journal of Aesthetics*, II (1971): 215-216.

καλλιτέχνη Marie-Thérèse μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα είδος ενδοσκοπικού πορτρέτου της (επηρεασμένου πιθανώς από το υπερρεαλιστικό ενδιαφέρον για την ονειρική κατάσταση), τα φυσικά σχήματα καταργούνται και τροποποιούνται, υπηρετώντας την κατασκευή της σύνθεσης που διέπει το έργο ως ολότητα.

Ο Pierre Reverdy θεωρεί ότι η εικόνα δε μπορεί να προκύψει από μια σύγκριση, αλλά από την προσέγγιση δύο απομακρυσμένων πραγματικοτήτων.[47] Την άποψη αυτή ανακαλεί ο Breton, όταν, στο πρώτο Μανιφέστο του υπερρεαλισμού, εξυψώνει τη μεταφορική τόλμη και αυθαιρεσία σε προγραμματικό σημείο του υπερρεαλιστικού κινήματος.[48] Παρόμοια, κατά τον H. Friedrich η μοντέρνα μεταφορά «*εκμηδενίζει την αναλογία, δεν εκφράζει μια συνάφεια, αλλά συσχετίζει πράγματα που τείνουν να είναι μακριά το ένα από το άλλο. Το γενικό χαρακτηριστικό της είναι η όσο το δυνατό μεγαλύτερη αποξένωση του πράγματος από την εικόνα*».[49]

Ο M. Riffaterre υποστηρίζει ότι η αυθαιρεσία των υπερρεαλιστικών εικόνων είναι φαινομενική, στο μέτρο που πολλές από αυτές είναι ερμηνεύσιμες μέσα στα συμφραζόμενά τους. Στη βάση ενός ειδικού κώδικα ανάγνωσης μπορούν ν' αποκατασταθούν οι αφανείς συνδέσεις τους και κατ' επέκταση η ακολουθία που συστήνουν μέσα στο ίδιο το επίπεδο του λόγου, με γνώμονα τις συντακτικές τους σχέσεις. Το φαινόμενο αυτό εξηγεί με τον όρο *δικτυωτή μεταφορά* (métaphore filée), που είναι ακριβώς μια σειρά μεταφορές που συνδέονται συντακτικά μεταξύ τους. Η πρώτη μεταφορά της σειράς καθορίζει την ιδιαίτερη άποψη ενός συνόλου (πράγματος ή έννοιας), που εκφράζει η καθεμιά.[50]

Όπως παρατηρεί ο R. Jakobson, συμπεριλαμβάνοντας τα πεδία της ζωγραφικής και του κινηματογράφου, όταν μελετούμε τη μεταφορά στον υπερρεαλισμό, δε

---

[47] Βλ. P. Reverdy, «L'image», *Nord-Sud*, 13 (Μάρτ. 1918): 3-5 [ιταλ. μτφρ. A. Prete: «L'immagine», στον τόμο A. Schwarz (επιμ.), *Almanacco Dada*, Milano, Feltrinelli, 1976: 117-118].

[48] Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Ε. Μοσχονά, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1983: 23-24.

[49] H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956: 151 (ιταλ. μτφρ. P. B. Marzolla: *La Lirica moderna*, Milano, 1958: 238).

[50] Βλ. αναλυτικότερα, M. Riffaterre (1979a), «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *La production du texte*, Paris, Seuil / Collection Poétique, 1979: 217-234 [αγγλ. μτφρ. T. Lyons: «The extended metaphor in surrealist poetry», *Text production*, New York, Columbia University Press, 1983: 202-220]. Πρβλ. και Ε.Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου "Γυψ και φρουρά"», Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Ι. «ΔΩΔΩΝΗ» – Φιλολογία, ΙΕ΄, 1986: 106 σημ. 1 και του ίδιου, «Το υπερρεαλιστικό κείμενο – Προβλήματα θεωρίας και μεθόδου: Μη σημασία, υπόγραμμα, δικτυωτή μεταφορά κατά Riffaterre», *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, 2005α: 126-127 [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Εισαγ.: Ε.Γ. Καψωμένος, Επιμ.: Γ.Η. Παππάς, Πάτρα, Περί τεχνών, 2005: 17].

μπορούμε να αγνοήσουμε τους πίνακες του Max Ernst ή τα φιλμ του Louis Buñuel.[51] Οι υπερρεαλιστές αξιοποιούν πληθωρικά τολμηρές μεταφορές, γονιμοποιώντας εκδοχές εξίσου ευφάνταστες με την περίφημη συνάντηση μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας πάνω σ' ένα ανατομικό τραπέζι του προδρόμου τους Lautréamont.[52]

Ο υπερρεαλισμός είναι ένας ιδιαίτερα ριζικός μεταφορικός τρόπος. Στην υπερρεαλιστική τέχνη –ποιητική (λεκτική) ή οπτική– η αντιπαραβολή των στοιχείων βασίζεται όχι τόσο στη μεταξύ τους ομοιότητα όσο στην ασυναρτησία, τη βίαιη προσβολή των φυσικών σχέσεων συνάφειας, που αντιστοιχούν στις προσδοκίες και τις συνήθειες του αποδέκτη και σχετίζονται με τη λογικοεμπειρική θέαση του κόσμου στη βάση της κοινής αντίληψης. Για παράδειγμα, ο πίνακας του René Magritte *Ο διαπερασμένος χρόνος* (Εικ. 2) αναπαριστά ένα εσωτερικό δωματίου ζωγραφισμένο με τον χαρακτηριστικό νατουραλιστικό τρόπο του καλλιτέχνη. Στο τζάκι, ωστόσο, εκεί όπου θα περίμενε κανείς μια φλόγα που θα ανέβαινε στην καπνοδόχο, κάνει την εμφάνισή της με παράδοξο τρόπο μια ατμομηχανή «δραστικά μειωμένη σε κλίμακα», που μοιάζει με αληθινή και δίνει την εντύπωση ότι αιωρείται χωρίς να στηρίζεται πουθενά. Η κατεύθυνση του καπνού προς τα πίσω υποδηλώνει κίνηση, σε αντίθεση με το ρολόι, που πάντα ζωγραφισμένο «ακινητοποιεί» το χρόνο. «Κοντολογίς, δεν υπάρχει καμιά λογική εξήγηση για τη συνάφεια της μηχανής με το τζάκι, ενώ η νατουραλιστική μεταχείριση των υπόλοιπων ζωγραφικών σημείων μάς προκαλεί ν' αναζητήσουμε κάποια». Παρά την αποτυχία της απόπειρας να ερμηνευθεί ο ζωγραφικός πίνακας στη βάση της φυσικής συνάφειας των στοιχείων του, μπορούμε ωστόσο να εντοπίσουμε κάποιες σχέσεις ομοιότητας –στο οπτικό και σημασιακό επίπεδο– ανάμεσα σ' αυτά. Έτσι, οι γραμμές του ξύλινου δαπέδου μοιάζουν με σιδηροδρομικές γραμμές και το πλάτος τους ταιριάζει απόλυτα μ' αυτό της ατμομηχανής· τζάκι και μηχανή καίνε κάρβουνο· ακόμη, η κυκλική πρόσοψη του λέβητα της ατμομηχανής ομοιοκαταληκτεί με την πρόσοψη του ρολογιού και η επιμήκυνση του σχήματος του ρολογιού, από την αναπαραγωγή του στον καθρέφτη, «δίνει έμφαση στη μορφική συμμετρία ανάμεσα στα δύο αντικείμενα».[53]

---

[51] Βλ. R. Jakobson, «Γλωσσολογία και ποιητική», *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, 1998: 58.
[52] Λωτρεαμόν, *Τα Άσματα του Μαλντορόρ*, Έκτο Άσμα, μτφρ. Έ. Νεζερίτη, πρόλ. Ε. Ζαλού, Αθήνα, Εκάτη, [4]2001: 192. Βλ. σχετικά και Yves Duplessis, *Ο Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Γ. Ζωγραφάκης, Αθήνα, Ι. Ν. Ζαχαρόπουλος / «Τί πρέπει να ξέρω;», 49, 1964: 20.
[53] Βλ. σχετικά, D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, 1977: 204-205.

Φορμαλισμός και δομισμός: R. Jakobson

Αξιοσημείωτη είναι η προσήλωση του Roman Jakobson στα ζητήματα της αισθητικής, από τα χρόνια ακόμη της νεότητάς του στη Σοβιετική Ένωση. Είναι άλλωστε γνωστή η συστράτευσή του με καλλιτέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας, όπως ο Majakovskij, ο Brik, ο Malevich, ο Chlebnikhov, ο Krucenych, αλλά και η επαφή του με τους καλλιτέχνες όλων των χωρών όπου μετανάστευσε. Παρόλη όμως την ενεργό πολιτισμική ανταλλαγή με τους καλλιτέχνες και τη θεωρητική του συνεισφορά στο έργο τους, ο Jakobson αφιέρωσε κυρίως τις αισθητικές μελέτες του στην ποίηση και γενικότερα στη λογοτεχνική παραγωγή. Μένουν βέβαια κάποιοι θεωρητικοί στοχασμοί του που αφορούν τις οπτικές επικοινωνίες: οι κριτικές του για το ρωσικό φουτουρισμό (1919), η αλληλογραφία του με τον Malevich (στην οποία ανατρέχει στο Jakobson: 1980), το φυλλάδιο για τον Majakovskij (1931) και ένα σύντομο κείμενο για το ρεαλισμό στην τέχνη και τη λογοτεχνία (1921b). Ο Jakobson ασχολήθηκε, αντίθετα, εκτενέστερα με τις οπτικές τέχνες στα πλαίσια του ευρύτερου σχεδίου για τις προοπτικές ανάπτυξης μιας συνολικής επιστήμης των σημείων. Για παράδειγμα, στα τέλη της δεκαετίας του ’20, πραγματοποίησε μια πρωτοποριακή διεπιστημονική μελέτη, συσχετίζοντας τα συστήματα των οπτικών τεχνών, της ποίησης και του φολκλόρ: ακόμη κι όταν κάποιος μελετά μόνο τη ρηματική γλώσσα, δε μπορεί να παραβλέψει την εξέταση της ολότητας του πολιτισμού.[54] Ο U. Eco, αναλύοντας τη σημειωτική σκέψη του R. Jakobson, επισημαίνει ότι γι’ αυτόν «*η σημασία είναι ένα φαινόμενο που αγκαλιάζει όλο το πολιτισμικό σύμπαν. Υπάρχουν σημεία οπουδήποτε έξω απ’ τη ρηματική γλώσσα*».[55]

Φτάνει τελικά να προτείνει, στη μελέτη *Essais de linguistique générale* (Jakobson: 1963), μια συγκριτική έρευνα ανάμεσα στα διαφορετικά συστήματα σημείων (ζωγραφική, κινηματογράφος, μουσική, φολκλόρ).[56] Μια από τις αρχές μιας τέτοιας σύγκρισης θα είναι η εφαρμογή, και στα πεδία αυτά, του γλωσσολογικού κριτηρίου της «διακριτικότητας» («pertinence»), καθώς και η επέκταση και σ’ αυτά

---

[54] R. Jakobson, «Futurism», *Iskusstvo*, 2, 1919 (που αναδημοσιεύεται αργότερα στον τόμο *Questions de poétique*, Paris, Gallimard, 1973). Βλ. και *Novejšaia russkaja poèzija*, Praha, 1921 (τμήμα του επίσης στο *Questions de poétique*, 1973).

[55] U. Eco, «Il pensiero semiotico di R. Jakobson», στον τόμο R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Milano, Bompiani, 1978: 14.

[56] Επισημαίνουμε επιπλέον τις μελέτες του Jakobson πάνω στη συντακτική εκφορά μη λεκτικών «κειμένων» της μουσικής ή της αφηρημένης ζωγραφικής, συστήματα που η σημασία τους προκύπτει επίσης από τις αμοιβαίες συναρτήσεις των στοιχείων τους.

των γλωσσολογικών επίσης ζευγών *επιλογή/συνδυασμός*, *μετωνυμία/μεταφορά* (όπως ήδη αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο), ή γενικότερα των αρχών της ποιητικής, όπως αυτές διατυπώθηκαν από το Γλωσσολογικό Κύκλο της Πράγας (βλ. το επόμενο κεφάλαιο «Η αισθητική του Jan Mukařovský»).

Η ύπαρξη κάποιων κοινών σημειωτικών αρχών στις διάφορες μη λεκτικές τέχνες και στη λογοτεχνία οδήγησε τον Jakobson στο συμπέρασμα ότι η τέχνη γενικά, ως σημειωτικό φαινόμενο, είναι αναλύσιμη σύμφωνα με τους όρους της γλώσσας. Είναι δυνατό λοιπόν ένα σχέδιο γενικής σημειωτικής της τέχνης πάνω σ' αυτή τη βάση: «*Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι όλες οι τέχνες, είτε είναι στην ουσία χρονικές, όπως η μουσική και η ποίηση, ή φύσης απλώς χωρικής, όπως η ζωγραφική και η γλυπτική, ή ακόμη χωροχρονικές, όπως τα θεατρικά θεάματα, το τσίρκο, ο κινηματογράφος, ανάγονται στο σημείο. Το να μιλήσουμε για «γραμματική» μιας τέχνης δε συνιστά μια μεταφορά: είναι γεγονός ότι όλες οι τέχνες προϋποθέτουν μια οργάνωση σημαινουσών κατηγοριών στη βάση μιας αντίθεσης όρων. Όλες οι τέχνες συνδέονται με ένα σύστημα καλλιτεχνικών συμβάσεων*».[57]

Σύμφωνα με τον R. Jakobson, καθένας από τους στοιχειώδεις παράγοντες της επικοινωνιακής πράξης (περικείμενο, πομπός, δέκτης, κανάλι, κώδικας, μήνυμα) αντιστοιχεί σε μια διαφορετική γλωσσική λειτουργία. Ανάλογα με τον προσανατολισμό του μηνύματος στον καθένα από τους παραπάνω παράγοντες, έχουμε αντίστοιχα τις ακόλουθες λειτουργίες: *αναφορική* ή *γνωστική*, *συγκινησιακή* ή *συναισθηματική*, *βουλητική* ή *αποπειρατική*, *φατική*, *μεταγλωσσική*, *ποιητική* ή *αισθητική*.[58] Όλα τα μηνύματα εμπεριέχουν όλες περίπου τις λειτουργίες της επικοινωνίας, απλά σε καθένα απ' αυτά δεσπόζει άλλοτε η μία κι άλλοτε η άλλη.

Η ποιητική ή αισθητική λειτουργία επικεντρώνεται στον τρόπο παραγωγής των εκφράσεων, ανάγοντας το καλλιτεχνικό μήνυμα σ' ένα γεγονός μορφικό. Στόχος της επικοινωνίας δεν είναι τόσο το σημαινόμενο, δηλαδή η πληροφορία που μεταδίδει το μήνυμα, όσο το ίδιο το μήνυμα στη συγκεκριμένη του μορφή. Η ποιητική λοιπόν λειτουργία εκφράζει τη σχέση του μηνύματος με τον ίδιο τον εαυτό του. Έγκειται στην παρουσίασή του με μορφή διφορούμενη και αυτοαναφορική, που ελκύει την προσοχή

---

[57] R. Jakobson, «Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique», *Studies in Semiotics*, 3, 1975 (ιταλ. μτφρ. U. Volli, στο R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, 1978: 55).

[58] Βλ. αναλυτικότερα, R. Jakobson, «Linguistique et poétique», στο βιβλίο του *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963: ιδιαίτερα 213-220 [= «Γλωσσολογία και ποιητική», *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, 1998: ιδιαίτερα 61-70]. Πρβλ. και Ε.Γ. Καψωμένος, «Η Σχολή Jakobson» και «Η ποιητική λειτουργία», *Ποιητική*, 2005α: 76-78, 96-100 αντίστοιχα.

του αποδέκτη στη δομή της, καθώς τίθεται με τρόπο ασαφή σε σχέση με τον κώδικα (νοούμενο ως νόρμα και άρα ως σύστημα αναμονών).

Ο ρόλος της ποιητικής λειτουργίας έγκειται, κατά τον Jakobson, στο να «προβάλλει την αρχή της αντιστοιχίας από τον άξονα της επιλογής (“παράδειγμα”) στον άξονα του συνδυασμού (“σύνταγμα”)». Αυτό σημαίνει ότι, σύμφωνα με την αρχή του *ισομορφισμού*, οι αρθρώσεις στο πεδίο των σημαινόντων (της μορφής) διαπλέκονται με αυτές στο επίπεδο των σημαινομένων (του νοήματος). Η ποιητική ή αισθητική λειτουργία δε διακρίνει αποκλειστικά τη λειτουργία της ποιητικής γλώσσας, στην οποία βέβαια κατέχει ένα δεσπόζοντα ρόλο, αλλά νοείται ως λειτουργία της γλώσσας εν γένει. Η μελέτη της δηλαδή υπερβαίνει τα όρια της ποίησης, καθώς τα χαρακτηριστικά που καθιστούν ένα λεκτικό κείμενο αισθητικό εντοπίζονται, με ανάλογο τρόπο, και σε κείμενα που οικοδομούνται πάνω ή εκφέρονται με άλλα εκφραστικά μέσα.

Η Αισθητική του Jan Mukařovský

Μολονότι ο R. Jakobson αντιπροσωπεύει τον πιο αυστηρά γλωσσολογικό πόλο των φορμαλιστικών και δομικών τάσεων στο χώρο της λογοτεχνίας και της τέχνης, ο ρόλος του Jan Mukařovský, του έτερου πρωταγωνιστικού μέλους του Γλωσσολογικού Κύκλου της Πράγας, υπήρξε εξίσου αποφασιστικός στη διαμόρφωση μιας σημειωτικής αισθητικής. Για τον Mukařovský η γλωσσολογία αποτελεί μια θεμελιώδη μεθοδολογική βάση των ερευνητικών αναζητήσεων στο πεδίο της αισθητικής και της θεωρίας της τέχνης. Ο Mukařovský συνέδεσε τις φορμαλιστικές και δομικές αρχές με μια κοινωνική θεωρία της τέχνης και της αισθητικής, θεωρώντας το έργο τέχνης ως ένα σημειολογικό κοινωνικό γεγονός. Πλάι σ' αυτό το αξίωμα, ο Mukařovský συνυπολογίζει ως παράγοντες του αισθητικού συστήματος και τα ζητήματα που αφορούν το δημιουργό και την κοινωνία. Αν το έργο τέχνης είναι συνολικά ένα σημείο, αυτό σημαίνει ότι η τέχνη αποκρίνεται σε ό,τι είναι αποδεκτό από μια κοινωνία και αποτελεί, άρα, προϋπόθεση της επικοινωνίας της ανάμεσα στα άτομα.

Το έργο *Studie z estetiky* (Mukařovský: 1966) είναι η πρώτη συλλογή των, μέχρι τότε, σκόρπια δημοσιευμένων αισθητικών μελετών του. Στο πρώτο μέρος, τη «Γενική Αισθητική»,[59] διαγράφεται ταυτόχρονα μια κοινωνιολογική και μια σημειολογική θεωρία της τέχνης. Ιδιαίτερα στο δοκίμιο «Η τέχνη σαν σημειολογικό γεγονός»,[60] ο Mukařovský υποστηρίζει τη νομιμότητα μιας σημειολογικής προσέγγισης των τεχνών, εκκινώντας από την αντίληψη ότι το έργο τέχνης κατάγεται όχι από την ατομική, αλλά απ' αυτή που ονομάζει συλλογική συνείδηση. Το έργο τέχνης δεν είναι δυνατό να ταυτίζεται με την ψυχική κατάσταση του δημιουργού του: είναι επικοινωνήσιμο στο εσωτερικό μιας κοινωνίας και περιέχει γι' αυτό στοιχεία αποδεκτά από αυτή. Για να είναι προϊόν της κοινωνικής επινόησης, πρέπει να είναι ένα σημείο ειδικά δομημένο. Επιπλέον, θεωρεί ότι κάθε έργο τέχνης είναι αυτόνομο σημείο και χρησιμεύει ως μεσολαβητής ανάμεσα στα μέλη της ίδιας ομάδας.[61]

---

[59] Πρόκειται για τη μελέτη που μεταφράστηκε στα ελληνικά με τίτλο «Η αισθητική λειτουργία, η νόρμα και η αισθητική αξία ως κοινωνικά γεγονότα», στον τόμο Γ. Μουκαρόφσκι, *Δοκίμια για την αισθητική*, μτφρ. Β. Μανωλοπούλου, Αθήνα, Οδυσσέας, χ.χ.: 11-112.

[60] Γ. Μουκαρόφσκι, «Η τέχνη σαν σημειολογικό γεγονός», μτφρ. Β. Μανωλοπούλου, περ. *Το Δέντρο*, 8 (1979): 77-82 [= *Δοκίμια για την αισθητική*, χ.χ.: 141-150].

[61] «*Κάθε έργο τέχνης είναι αυτόνομο σημείο και αποτελείται από: Ι. Το "υλικό έργο", το οποίο έχει την έννοια του αισθητού συμβόλου ΙΙ. Το "αισθητικό αντικείμενο", που ριζώνει στη συνείδηση της ομάδας ΙΙΙ. Τη σχέση με το περιγραφόμενο αντικείμενο, η οποία στρέφεται όχι σε μια ιδιαίτερη, διαφορετική ύπαρξη, αλλά προς το συνολικό περιεχόμενο των κοινωνικών φαινομένων (επιστήμη, φιλοσοφία, θρησκεία,*

Η αισθητική είναι ακριβώς, κατά τον Mukařovský, μια σειρά από έργα-σημεία, σχετίζεται όμως με την πραγματικότητα την οποία απηχεί και τις εκδηλώσεις της. Για το λόγο αυτό η τέχνη –περισσότερο από κάθε άλλο κοινωνικό φαινόμενο– χαρακτηρίζει και αναπαριστά κάθε εποχή.

Παράλληλα προς το χαρακτήρα του αυτόνομου σημείου, το έργο τέχνης λειτουργεί και ως σημείο-φορέας πληροφορίας ή επικοινωνίας. Ο Mukařovský διακρίνει τις τέχνες σ' αυτές με έντονη επικοινωνιακή λειτουργία (ποίηση, ζωγραφική, γλυπτική) και σε άλλες όπου η λειτουργία αυτή είτε υποδηλώνεται (χορός) είτε δεν είναι καθόλου εμφανής (μουσική, αρχιτεκτονική). Στις θεματικές τέχνες η αισθητική και η επικοινωνιακή λειτουργία συνυπάρχουν και από τη διαλεκτική τους μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε τον τρόπο ανάπτυξης, καθώς και τη σχέση τους με την πραγματικότητα. Σε αναλογία με την ποίηση ή τις άλλες τέχνες, η ανάλυση της κατασκευής της σημασίας ενός ζωγραφικού έργου οδήγησε τον Mukařovský στο συμπέρασμα ότι «*η ειδική σχέση που συνδέει ένα έργο τέχνης ως σημείο με την πραγματικότητα, μπορεί να γεννηθεί όχι μόνο από τα περιεχόμενά του, αλλά και απ' όλα τα άλλα του στοιχεία* [...]. *Τα μορφολογικά στοιχεία ενός ζωγραφικού έργου είναι δείκτες σημασίας, ακριβώς όπως τα γλωσσικά στοιχεία ενός ποητικού έργου· από μόνα τους βέβαια δε συνδέονται με μια πραγματική σχέση με συγκεκριμένα αντικείμενα, αλλά – παρόμοια με τα συστατικά ενός μουσικού έργου– είναι φορείς μιας δυνάμει «σημαντικής» ενέργειας που εκπέμπεται από το έργο ως ολότητα, εκφράζοντας μια συγκεκριμένη στάση απέναντι στον κόσμο της πραγματικότητας*».[62]

Η σημασία σύμφωνα με τον Mukařovský δεν παράγεται μόνο στα πλαίσια των εσωτερικών συμφραζομένων ενός έργου τέχνης, αλλά και από τη σχέση του με τα εξωτερικά συμφραζόμενα, που νοούνται ως η δυναμική δομή των αισθητικών και καλλιτεχνικών κανόνων μιας συγκεκριμένης κοινωνίας. Οι κανόνες αυτοί λειτουργούν σαν συστήματα εντολών, ως προς την κατασκευή και την ερμηνεία των έργων τέχνης, και κατευθύνσεων σε ένα είδος ή μια τεχνοτροπία. Στην πορεία της σημείωσης της τέχνης εγγράφονται πολλά ετερογενή στοιχεία. Η ιδιαιτερότητά της έγκειται στον ειδικό τρόπο κατασκευής των νοηματικών συμφραζομένων, καθώς και στην ξεχωριστή

πολιτική, οικονομία) κάποιου δοσμένου περιβάλλοντος». Γ. Μουκαρόφσκι, «Η τέχνη σαν σημειολογικό γεγονός», 1979: 82 [= *Δοκίμια για την αισθητική*, χ.χ.: 149].

[62] Μεταφράζουμε από το αγγλ. κείμενο: J. Mukařovský, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, μτφρ. M.E. Suino, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1970: 82 (α΄ έκδ. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociálni fakty*, Praha, Borový, 1936), και δεν παραθέτουμε αυτούσια την ελλ. μτφρ. στο Γ. Μουκαρόφσκι, «Η αισθητική λειτουργία, η νόρμα και η αισθητική αξία σαν κοινωνικά γεγονότα», *Δοκίμια για την αισθητική*, χ.χ.: 93-94).

φύση των σημασιακών-αισθητικών κωδίκων, ιδιαίτερα των κωδίκων του είδους και του στυλ. Το έργο τέχνης μεταφέρει στον αποδέκτη ολόκληρη την εικόνα της πραγματικότητας, συνιστώντας την αφετηρία μιας διαδικασίας σημασιοδότησης και προσανατολίζοντάς τον ταυτόχρονα μ' έναν καινούριο τρόπο απέναντι στον κόσμο.

Στο δεύτερο μέρος του τόμου *Studie z estetiky* με γενικό τίτλο «Θεωρία της τέχνης», και πιο συγκεκριμένα στη μελέτη «Οι παραστατικές τέχνες», ο Mukařovský εμβαθύνει στη σχέση του έργου τέχνης με το φυσικό αντικείμενο στο οποίο το έργο αναφέρεται, και βρίσκεται επομένως έξω από αυτό. Ο Mukařovský, απηχώντας τον Peirce και τον Morris, υποστηρίζει ότι ανάμεσα σ' αυτά τα δύο υπάρχει μια σχέση «ομοιότητας». Ως ομοιότητα μπορούν να θεωρηθούν, κατά την άποψή του, δυο ειδών σχέσεις: αυτή της ομοιότητας ανάμεσα στην ύλη του φυσικού αντικειμένου και τα υλικά με τα οποία είναι φτιαγμένο το έργο ή αυτής ανάμεσα στο φυσικό και το αναπαριστώμενο αντικείμενο.

Αν όμως το έργο τέχνης μοιάζει στο φυσικό του αντικείμενο αυτό οφείλεται στην πρόθεση του καλλιτέχνη και όχι στα άμεσα στοιχεία κατοπτρισμού του ενός στο άλλο. Η πρόθεση αυτή, από τη στιγμή που είναι επικοινωνήσιμη, συνεπάγεται ότι το έργο είναι δομημένο σα σημείο. Επιστρέφουμε έτσι στην ταύτιση του έργου με ένα σημείο:

«Το έργο τέχνης [...] δημιουργείται για το κοινό και ο καλλιτέχνης επιθυμεί απαραίτητα το έργο αυτό ν' αποτελεί έναν διάλογο ανάμεσα σ' αυτόν και το κοινό· δημιουργήθηκε με την αξίωση να το συλλαμβάνουν όλοι με τον ίδιο τρόπο. Και παρόλο που αυτή η αξίωση είναι μόνο ιδεώδης, πρακτικά μη πραγματοποιήσιμη, είναι μια ουσιαστική ιδιότητα της τέχνης κι ένα πρωταρχικό ερέθισμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το έργο τέχνης είναι λοιπόν ένα σημείο που πρέπει να μεταδώσει μια σημασία υπερπροσωπική. Όταν γράφουμε «σημείο» και «σημαινόμενο», μας έρχεται στο νου το πιο συνηθισμένο και γνωστό σημείο, η λέξη. […] Ακριβώς γι' αυτό πρέπει να έχουμε καλά υπόψη μας τη διαφορά ανάμεσα στο καλλιτεχνικό σημείο και το γλωσσικό. Η λέξη, στη συνηθισμένη της χρήση, όχι την ποιητική, εξυπηρετεί στην επικοινωνία. Έχει έναν εξωτερικό σκοπό: να αφηγηθεί ένα γεγονός, να εκφράσει ένα συναίσθημα, να περιγράψει ένα αντικείμενο, να διεγείρει στον ακροατή μια συγκεκριμένη συμπεριφορά κτλ. Όλα αυτά υπερβαίνουν την ίδια τη λέξη, είναι με κάποιο τρόπο έξω από τη γλωσσική έκφραση. Γι' αυτό η γλώσσα είναι ένα σημείο-όργανο που υπηρετεί έναν εξωτερικό σκοπό. Και ένα παραστατικό έργο μπορεί φυσικά να αποσκοπεί στην επικοινωνία και να είναι κι αυτό ένα σημείο-όργανο. Έτσι, για παράδειγμα, οι εικονογραφήσεις ενός καταλόγου έχουν στόχο να επικοινωνήσουν αυτό

που με λέξεις δεν μπόρεσε να εκφραστεί, είναι ένα νόμιμο συμπλήρωμα της λεκτικής επικοινωνίας. Και ένα παραστατικό έργο κατά κανόνα εκφράζει κάτι, συχνά με ακρίβεια, όπως λ.χ. το πορτρέτο ή το τοπίο [...]. Από απλά μέσα αναπαράστασης, χωρίς δική τους σημασία, όλα τα συστατικά στοιχεία του πίνακα γίνονται πίνακας ως όλο (σύνολο). Αυτή η συνολική σημασία του πίνακα, που προκύπτει από το σύνθετο παιχνίδι των συστατικών στοιχείων του, μπορεί να προκαλέσει απευθείας στον αποδέκτη μια ορισμένη συμπεριφορά, απέναντι σε κάθε πραγματικότητα με την οποία έρχεται σε επαφή. Έτσι, το έργο τέχνης, όχι διαμέσου του θέματός του, αλλά διαμέσου ακριβώς της καλλιτεχνικής του σημασίας, που δεν προσδιορίζεται με λέξεις, ασκεί μια επιρροή στον τρόπο με τον οποίο ο αποδέκτης, αν πραγματικά έχει δει το έργο, θα κοιτάξει στο μέλλον την πραγματικότητα και θα αντιδράσει απέναντι σ' αυτή. Κι αυτός είναι ο προορισμός όλων των παραστατικών τεχνών, και όχι μόνο αυτών, αλλά όλων των τεχνών γενικά».[63]

Η Σχολή Hjelmslev

Η προβληματική του γλωσσολόγου Louis Hjelmslev, ιδρυτή της δανικής γλωσσηματικής Σχολής, σχετίζεται με μια τυπολογία των ειδών του λόγου που βασίζεται στην κυρίαρχη αντίθεση *λόγος καταδήλωσης* vs *λόγος συνδήλωσης*.[64] Από τις θέσεις του εμπνέεται ο R. Barthes στη θεμελιώδη μελέτη του *Éléments de sémiologie* (Barthes: 1964a), όπου συστηματοποιεί τις αρχές της σημειολογίας ως επιστήμης του συνόλου των συστημάτων σημασίας.

Ο ίδιος ο Hjelmslev, παρόλο που επεξεργάστηκε συνειδητά μια θεωρία σαφώς έγκυρη και πέρα από τη φυσική ρηματική γλώσσα, δεν προχώρησε, ωστόσο, πέρα από τη μελέτη της «langue linguistique». Δε μπορούμε επομένως να υποστηρίξουμε ότι είχε συναισθανθεί πλήρως τη θεωρητική ανάγκη διεύρυνσης του πεδίου της έρευνας και στις μη ρηματικές γλώσσες, ώστε να θεμελιώσει μια σημειωτικο-κεντρική θεωρία, τέτοια που να οργανώνει τα πάντα σε μια σύνθετη ιεραρχία επικεντρωμένη στη γλώσσα, και στη βάση μιας γενικής θεωρίας της γλώσσας. Φαίνεται ωστόσο

---

[63] J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon, 1966 [ιταλ. μτφρ.-επιμ. S. Corduas: *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973: 358-360].
[64] Βλ. αναλυτικά παρακάτω, κεφ. «Roland Barthes».

διατεθειμένος, τουλάχιστον σε επίπεδο προβληματισμού, να δεχτεί ως σημειωτικά συγκεκριμένα συστήματα, που διαισθητικά δε θα χαρακτηρίζαμε ως τέτοια, όταν λ.χ. υποστηρίζει ότι: «*όλες οι οντότητες που αρχικά, με μια απλή εξέταση της διάταξης του σημειωτικού αντικειμένου, έπρεπε προσωρινά ν' αποκλειστούν ως μη σημειωτικά στοιχεία, επανεισάγονται ως απαραίτητα συστατικά στις σημειωτικές δομές μιας υψηλότερης τάξης. Συνεπώς, δε βρίσκουμε τίποτε μη σημειωτικό που να μην αποτελεί μέρος της σημειωτικής, και τελικά κανένα αντικείμενο που να μη διασαφηνίζεται από τη θέση-κλειδί της γλωσσολογικής θεωρίας. Η σημειωτική δομή αποκαλύπτεται ως βάση κάτω απ' την οποία μπορούν να ειδωθούν όλα τα επιστημονικά αντικείμενα*».[65]

Για να νομιμοποιηθεί η δυνατότητα σημειωτικής προσέγγισης και των ονομαζόμενων μη λεκτικών γλωσσών, είναι απαραίτητη η εκ των προτέρων οριοθέτηση του πεδίου που μπορεί να αναλυθεί αποτελεσματικά από σημειωτική σκοπιά. Στις προγενέστερες θεωρητικές έρευνες, αυτό που περιόριζε τη γλωσσολογία ή τη σημειωτική σε πιο στενά όρια ήταν μια διαισθητική, και με βάση την ύλη, αναφορά σε ένα αντικείμενο στενά γλωσσικού τύπου. Η θεωρία ωστόσο του Hjelmslev επιδέχεται, ακόμα κι αν υπερβούμε τα ενδιαφέροντα του ίδιου αναφορικά με το πεδίο εφαρμογής της, μια διεύρυνση της ίδιας της έννοιας της γλώσσας και κατ' επέκταση της σημειωτικής διαδικασίας.

Κάθε σύστημα σημασίας περιλαμβάνει, κατά τον Hjelmslev, ένα επίπεδο *έκφρασης* κι ένα επίπεδο *περιεχομένου*, η συνάρτηση των οποίων παράγει τη σημασία. Και τα δύο αυτά επίπεδα περιλαμβάνουν με τη σειρά τους δύο στρώματα: τη *μορφή* και την *ουσία*. Αυτή ακριβώς η διάκριση του Hjelmslev ανάμεσα σε μορφή και ουσία –στην οποία υπόκειται η διάκριση ουσίας-ύλης–, καθώς και η συνακόλουθη συνέργειά τους ως προς την παραγωγή σημασίας, επιτρέπει μια ορθή γενίκευση της τρέχουσας έννοιας της σημασίας.

Στα *Prolegomena to a Theory of Language* (Hjelmslev: 1963) αφετηρία της προβληματικής του αποτελεί η διαδεδομένη έννοια του σημείου ως σημείο κάποιου πράγματος, σύμφωνα με την οποία η λειτουργία του σημείου νοείται ως εξωτερική. Με γνώμονα όμως τη σχέση ανάμεσα στην έκφραση και το περιεχόμενο, που συνιστά το

---

[65] L. Hjelmslev, «Linguistique structurale», στο *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1959: 25· πρβλ. του ίδιου, *Prolegomena to a Theory of Language*, αγγλ. μτφρ. F.J. Whitfield, Madison, University of Wisconsin Press, 1963: 127. Για τον αρκετά γενικό και όχι στενά γλωσσολογικό χαρακτήρα της θεωρίας του Hjelmslev, βλ. και A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970 [ιταλ. μτφρ. *Del Senso*, Milano, Bompiani, 1974].

σημείο, ο Hjelmslev επανεξετάζει τη δυνατότητα να θεωρηθεί ορθότερα η λειτουργία του σημείου ως εσωτερική: «*οι δύο οντότητες που συναιρούν τη λειτουργία του σημείου –έκφραση και περιεχόμενο– συμπεριφέρονται με τον ίδιο τρόπο σε σχέση μ' αυτό. Χάρη στη λειτουργία του σημείου και μόνο χάρη σ' αυτή, υπάρχουν οι δύο λειτουργικοί πόλοι του, που μπορούν τώρα ακριβώς να ονομαστούν μορφή του περιεχομένου και μορφή της έκφρασης. Και χάρη στη μορφή του περιεχομένου και τη μορφή της έκφρασης και μόνο χάρη σ' αυτές, υπάρχει αντίστοιχα η ουσία του περιεχομένου και η ουσία της έκφρασης, που εμφανίζονται από την προβολή της μορφής στην ύλη*».[66]

Στο σύστημα της γλώσσας η ουσία της έκφρασης είναι φωνητική και η μορφή της έκφρασης είναι οι φωνολογικοί και συντακτικοί κανόνες· στο ίδιο σύστημα, η ουσία του περιεχομένου είναι η συγκινησιακή ή ιδεολογική φόρτιση των σημαινομένων και η μορφή του περιεχομένου, τα λεξιλογικά και σημασιακά στοιχεία.

Ο χαρακτήρας της εσωτερικότητας και της ομοιογένειας της λειτουργίας των σημείων αποδίδεται από τον Hjelmslev στην ικανότητα του σημείου να αναφερθεί σε κάτι υλικό και να το διαπλάσει, είτε ως προς την έκφραση είτε ως προς το περιεχόμενο, τις δύο όψεις του σημείου που συναιρούνται στην ανεξαρτησία τους. Οι δύο αυτές πλευρές του σημείου συμπεριφέρονται με τον ίδιο τρόπο –απ' τη στιγμή που είναι εσωτερικές στη λειτουργία του σημείου και ομοιογενείς– αντίθετα με ό,τι θα συνέβαινε ανάμεσα σε μια έκφραση-σημείο κι ένα περιεχόμενο-αντικείμενο αναφοράς (référent). Από τη στιγμή που η λειτουργία του σημείου είναι εσωτερική, ο Hjelmslev μπορεί να κάνει λόγο όχι μόνο για μορφή της έκφρασης, αλλά και για μορφή του περιεχομένου, ως προϋπόθεση της σημασιοδότησης (ως «μορφική αξία» κατά τον Saussure) και όχι πια απλά ως γενικό σημαινόμενο. Η ουσία, άρα και η σημασία, μπορεί να συνδυαστεί με μια μορφή, αλλά είναι η μορφή αυτή που πρέπει να καθοριστεί από την ουσία, απ' τη στιγμή που η μορφή είναι μια «σταθερά» και η ουσία μια «μεταβλητή». Το ότι το σημείο είναι σημείο κάποιου πράγματος, σημαίνει ορθότερα για τον Hjelmslev ότι η μορφή του περιεχομένου ενός σημείου μπορεί να εντάξει αυτό το πράγμα ως ουσία του περιεχομένου.

---

[66] L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, 1963: 57. Στη μορφή και την ουσία της έκφρασης και στη μορφή και την ουσία του περιεχομένου πρέπει, κατά τον Hjelmslev, να προστεθεί μια *ύλη της έκφρασης* και μια *ύλη του περιεχομένου*: η πρώτη είναι το άμορφο συνεχές των φυσικών δυνατοτήτων από τις οποίες εξάγονται τα στοιχεία για να χρησιμοποιηθούν ως εκφραστικά τεχνάσματα (στη γλώσσα λ.χ., οι δυνατότητες εκπομπής ήχων, από τις οποίες επιλέγονται εκείνοι του φωνολογικού συστήματος)· η δεύτερη είναι το συνεχές των φυσικών δυνατοτήτων, ψυχικών γεγονότων, συμπεριφορών και σκέψεων, απ' όπου μπορεί να επιλεγεί ένα δομημένο σύνολο μονάδων σημασίας για να του αποδοθεί μια μεταδόσιμη τάξη (οργάνωση).

Αυτό που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα στο σημείο αυτό είναι ότι η σημασία επιδέχεται μια μορφική εξέταση, ως μορφή του περιεχομένου, πέρα από περιορισμούς υλικής φύσης. Κατά συνέπεια, δεν είναι πια αναγκαίο (όπως για παράδειγμα στην περίπτωση των μη ρηματικών γλωσσών) μια μορφική εξέταση της σημασίας να είναι συνδεδεμένη με κάποια υλική αναλογία με την υπόσταση του γλωσσ(ολογ)ικού σημαινομένου. Καθίσταται έτσι δυνατή μια σημειωτική θεώρηση της μορφής της σημασίας και εκείνων των φαινομένων που, με μια πρώτη ματιά, δε φαίνονται να παρουσιάζουν παρά μια ακαθόριστη μεταφορική αναλογία μ' αυτό που ονομάζουμε γλώσσα με τη στενή έννοια. Οι προσδιορισμοί της ύλης ή της ουσίας αυτού του είδους είναι πρόσφοροι για όλους τους δυνατούς συνδυασμούς, και με στενά γλωσσική και με οποιαδήποτε άλλη έννοια.

Η θεωρία του Hjelmslev επιτρέπει ακριβώς μια γενίκευση της τρέχουσας έννοιας της σημασίας, ώστε να μπορεί να υποστηριχθεί, χάρη σε μια ορθή ερμηνεία της, η δυνατότητα παραγωγής σημασίας και από τις μη λεκτικές γλώσσες. Ο Ιταλός σημειολόγος Emilio Garroni, στη μελέτη του *Progetto di semiotica* (Garroni: 1972), επιχειρώντας ακριβώς μια διεύρυνση της έννοιας της σημασίας στα καλλιτεχνικά μηνύματα και τις μη λεκτικές γλώσσες, χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα παρμένο απ' αυτές, και συγκεκριμένα από τη γλώσσα της αρχιτεκτονικής, η χρήση του οποίου καθίσταται απολύτως νόμιμη κάτω από το νέο ερμηνευτικό προφίλ της θεωρίας του Hjelmslev: ένα κιονόκρανο, πέρα από το ότι είναι γενικά παρατηρήσιμο, είναι και μορφικά αναλύσιμο, και ως μορφή μπορεί να ειδωθεί από τη μια σε συνδυασμό μ' αυτό που είναι το υλικό κιονόκρανο, παρόν hic et nunc, κι από την άλλη σε συνάρτηση με τη δική μας πολιτισμική εμπειρία του αρχιτεκτονικού αυτού στοιχείου, με το δικό μας τρόπο να το διαχωρίζουμε αξιολογικά από άλλα αντίστοιχα, με την αντίληψή μας για τις ποικίλες λειτουργίες που μπορεί να επιτελέσει, τις πεποιθήσεις, τα συναισθήματα και τις γνώσεις μας που συνδέονται μ' αυτό (θεωρημένες είτε από ιστορικο-κοινωνική είτε από ατομική και ψυχολογική σκοπιά). Σύμφωνα με τον Garroni, μόνο μ' αυτές τις προϋποθέσεις ένα κιονόκρανο συστήνεται ως τέτοιο, και δεν είναι ένα οποιοδήποτε υλικό αντικείμενο που παρατηρούμε γενικά.[67]

[67] Βλ. E. Garroni, *Progetto di semiotica*, Bari, Laterza, 1972 (ιδιαίτερα κεφ. «Una generalizzazione della nozione di significato. 1. Critica hjelmsleviana di "segno": formalità della funzione segnica e disponibilità del significato come sostanza»: 169-176).

Αισθητική και σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες

Μια χαρακτηριστική τάση της μοντέρνας αισθητικής, που είναι στην ουσία πάντα μια «φιλοσοφία της τέχνης» ή μια «θεωρία της αισθητής γνώσης»,[68] προσδιορίζεται από τη σύνδεσή της με τις σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες. Η αξίωση για τη θεμελίωση μιας επιστημονικής αισθητικής, που μπορεί να θεωρηθεί ως αντίδραση στον ιδεαλισμό του Hegel και των επιγόνων του, αποδίδεται σε φιλοσόφους όπως ο H. Helmholtz, ο T. Lipps, ο G. Fechner, ο G. Birkhoff. Μετέπειτα, ο A. Moles, στη μελέτη *Théorie de l'information et perception esthétique* (Moles: 1958), θα θεμελιώσει μια αισθητική που βασίζεται κατά κύριο λόγο στις μαθηματικές πλευρές της θεωρίας της πληροφορίας.[69] Η ανθρώπινη δραστηριότητα, ως δραστηριότητα επικοινωνιακή, υπόκειται στους ίδιους νόμους που διέπουν τη μηχανική μετάδοση της πληροφορίας. Ο Moles υποστηρίζει ότι το ίδιο μπορεί να ισχύσει και για τις εκφάνσεις της ανθρώπινης διάνοιας που φαίνονται λιγότερο υποκείμενες σε κανόνες, όπως η ανάπτυξη της αντίληψής μας για τον κόσμο και η αισθητική δραστηριότητα.

Βασική ιδέα της αισθητικής θεωρίας του Moles είναι ο διαχωρισμός ανάμεσα σε «σημαντική» και αισθητική πληροφορία: η πρώτη είναι προμελετημένη και προετοιμάζει την πράξη, η δεύτερη μη προμελετημένη, μη μεταφράσιμη σε άλλα κανάλια, και προετοιμάζει ψυχικές καταστάσεις. Οι δύο τρόποι εκδήλωσης της πληροφορίας συνυπάρχουν πάντοτε διαλεκτικά, με διαφορετική κάθε φορά αναλογία, βάσει της οποίας καθορίζεται η πρωτοτυπία και η δυνατότητα κατανόησης του έργου. Σύμφωνα με τη θεωρία της πληροφορίας, ένα μήνυμα αποτελείται από μια ακολουθία στοιχείων που μεταφέρουν μια πληροφορία μετρήσιμη ανάλογα με την πρωτοτυπία και τη μη προβλεψιμότητά του. Για να είναι καταληπτό το μήνυμα πρέπει επίσης να είναι δομημένο. Έτσι, στο σύνολο των στοιχείων που έχει κανείς στη διάθεσή του για να μεταδώσει ένα μήνυμα, δε μπορούν να εισχωρήσουν στοιχεία που δεν ανήκουν σ' αυτό

---

[68] Σύμφωνα με τον ορισμό του Alexander Baumgarten, στα έργα του *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* και *Aesthetica* (1735 και 1750-1758 αντίστοιχα). Βλ. σχετικά, Salvatore Tedesco, *L'Estetica di Baumgarten*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000: 11-31 [12, 16].

[69] Η θεωρία της πληροφορίας εξετάζει ιδιαίτερα την επικοινωνία ανάμεσα στον άνθρωπο και τη μηχανή, καθώς επίσης την επικοινωνία μεταξύ μηχανών. Πιο συγκεκριμένα εξετάζει: α. την πληροφορία ως μαθηματικό μέγεθος, ως στοιχείο αντικειμενικό που δεν επιδέχεται υποκειμενικές ερμηνείες, β. τη μεταφορά της πληροφορίας, που συνιστά και την εκπλήρωση της επικοινωνιακής πράξης, και γ. την αντίδραση και τον έλεγχό της, καθώς δε νοείται μεταφορά μηνύματος χωρίς τη διέγερση κάποιας αντίδρασης. Βλ. αναλυτικότερα, Σωτ. Δημητρίου, *Λεξικό Όρων*, τόμ. ΙΙ: *Επικοινωνίας και σημειωτικής ανάλυσης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980: 133-137.

και δεν είναι για το λόγο αυτό φορείς σημασίας. Αν επίσης ο αποδέκτης του μηνύματος γνωρίζει εκ των προτέρων τη δομή του, τότε η πληροφορία που μεταφέρει το μήνυμα είναι μηδενική.

Παρόμοια, ο Max Bense (Bense: 1954-65) προτείνει μια αναλυτική διάσταση που βασίζεται σε μοντέλα που παρέχει η μαθηματική θεωρία της πληροφορίας, η στατιστική, η θεωρία της συμμετρίας. Από την άλλη, θεωρεί ότι μια τέτοια διάσταση μεταμορφώνεται σε άμεση πολιτισμική ενέργεια, η οποία εγγράφεται απευθείας στην καλλιτεχνική παραγωγή ιδιαίτερα των χρόνων της δεκαετίας του ’50 και ’60. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες και καινοτομικές είναι και οι συνδέσεις που πραγματοποιεί ο Bense ανάμεσα στις παραστατικές τέχνες, τη λογοτεχνία και το διαφημιστικό σχέδιο.[70]

Οι θεωρητικές βάσεις της αισθητικής του Bense είναι η παράδοση του Peirce[71] και του Morris (που θεωρείται, όπως είδαμε, ο θεμελιωτής της σημειωτικής αισθητικής), η θεωρία της πληροφορίας (με βασικούς εκπροσώπους τους Shannon και Weaver), οι υποστηρικτές της θεωρίας της Gestalt (όπως ο von Ehrenfels) και αυτοί μιας μαθηματικής αισθητικής (Birkhoff). Όπως υποστηρίζει ο Bense, η μοντέρνα αισθητική πρέπει να βασίζεται στην αντικειμενική επαλήθευση της «αισθητικής πραγματικότητας». Ο Bense ορίζει την τέχνη ως την επέμβαση των νοημόνων όντων στις αισθητικές καταστάσεις. Η φυσική πραγματικότητα, που αποτελεί το υπόβαθρο της αισθητικής πραγματικότητας, είναι σε υψηλότερο βαθμό καθορισμένη στη βάση φυσικών νόμων, σε αντίθεση με την αδύναμα καθορισμένη αισθητική πραγματικότητα. Το έργο τέχνης αντιμετωπίζεται ως μια τεχνητή πραγματικότητα, ως προϊόν της ανθρώπινης δραστηριότητας και, κατά συνέπεια, ως μέρος της επικοινωνιακής διαδικασίας. Η κρίση της αισθητικής αξίας εξαρτάται τελικά από την επικοινωνιακή φύση του έργου.

---

[70] Ως προς την επιλογή των πεδίων της αισθητικής έρευνας, σημαντική υπήρξε η επαφή του Max Bense με τον Max Bill (ζωγράφο, αρχιτέκτονα, γραφίστα και σχεδιαστή), καθώς και με τους μετα-bauhaus θεωρητικούς της σχέσης ανάμεσα στην τεχνική αρτιότητα και την καλλιτεχνική φόρμα.

[71] Στη βάση της σημειωτικής του Peirce, ο Bense αφιερώνει ένα κεφάλαιο του έργου του *Zeichen und Design. Semiotische Aesthetik* (Bense: 1971) στη μελέτη της φόρμας και των χρωμάτων {ιταλ. μτφρ.: «Semiotica della forma e dei colori», *Versus*, 3 (1972): 60-63}. Με αφετηρία τη θεωρία της αντίληψης, υποστηρίζει ότι δεν είναι δυνατό να αντιληφθούμε κάποιο χρώμα χωρίς φόρμα ή το αντίστροφο. Χρώματα και φόρμες συμπλέκονται και αλληλοκαθορίζονται: η έκταση του ενός στοιχείου καθορίζεται από το άλλο. Μπορούν λοιπόν να θεωρηθούν στοιχεία μιας σημειωτικής του ορατού, στοιχειώδεις μονάδες που ονομάζει «χρωμήματα» και «φορμήματα» αντίστοιχα. Εφαρμόζοντας έπειτα στα ζωγραφικά σημεία τις γενικές αρχές της ταξινόμησης του Peirce, ο Bense αναγνωρίζει, για κάθε επιμέρους χρήση του χρώματος και της φόρμας σε σχέση με τα αντικείμενα αναφοράς τους, την τριχοτόμηση του Peirce σε ομοίωμα, δείκτη και σύμβολο.

Κάθε αισθητικό δημιούργημα συνιστά, κατά την άποψη του Bense, ένα σύμπαν σημείων, κάθε επιμέρους αισθητικό χαρακτηριστικό του οποίου εκδηλώνεται ως σημείο που παραπέμπει σε μια μονάδα σημασίας. Το έργο τέχνης αποτελείται λοιπόν από στοιχειώδη αισθητικά σημεία, άποψη που επιβεβαιώνει το συνθετικό χαρακτήρα της τέχνης. Ως αισθητικό στοιχείο ενός έργου τέχνης ο Bense αντιλαμβάνεται ένα συστατικό του μέρος που δε μπορεί να υποδιαιρεθεί περαιτέρω σε άλλα αισθητικά σημεία. Ο Bense ονομάζει την αναγωγή ακριβώς του αισθητικού αντικειμένου-έργου τέχνης στα αισθητικά στοιχεία του *αισθητική ανάλυση* ή *σημειωτική ανάλυση* με αισθητική κατεύθυνση. Προχωρώντας πιο πέρα από τον M. Bill, ο οποίος θεωρεί ότι η αισθητική πραγματικότητα βασίζεται μόνο στη σχέση ανάμεσα στα σχήματα και τα χρώματα, ο Bense υποστηρίζει ότι η «αισθητικότητα», η αντίληψη για το ωραίο εκδηλώνεται στις σχέσεις και όχι στα επιμέρους στοιχεία· η αισθητική αξία ορίζεται από τη σύνθεση και το συσχετισμό των στοιχείων.

Βέβαια, το έργο τέχνης ως ένα οργανωμένο άθροισμα σημείων, ως μια έκφραση, μπορεί να είναι είτε ωραίο είτε άσχημο. Η ιδιότητα του ωραίου ή του άσχημου δεν αποτελεί μόνο μια συμβατική αξιολογική ετικέτα: είναι και οι δύο δείκτες της ύπαρξης ενός σύμπαντος σημείων. Το άσχημο είναι απλά μια, διαφορετική από το ωραίο, αισθητική ιδιότητα.

Τα αισθητικά σημεία δεν είναι σημεία ενός συγκεκριμένου πράγματος, μιας συγκεκριμένης μορφής ή γεωμετρικής σχέσης· είναι καλύτερα μονάδες σημασίας που «σημαίνουν» κάτι πέρα από τον εαυτό τους. Μπορούν να ερμηνευθούν, δε μπορούν ωστόσο να αποδοθούν σε κάτι χωρίς μια μεσολάβηση. Κάθε αναφορά στο έργο τέχνης, ξεκινώντας από την περιγραφή του, δεν ασχολείται με την αισθητικότητα, αλλά με το θέμα του. Η περαιτέρω αισθητική ανάλυση, που περιλαμβάνει τον προσδιορισμό της αισθητικής φύσης και την ακόλουθη αισθητική κρίση, αφορά αποκλειστικά τον τρόπο με τον οποίο έχει μορφοποιηθεί κάθε φορά μια ιδιαίτερη κατάσταση.[72]

Οι απόπειρες μαθηματικοποίησης της τέχνης προκάλεσαν ποικίλες αντιδράσεις, όπως λ.χ. αυτές του R. Arnheim (Arnheim: 1971). Συνυπολογίζοντας τις τρέχουσες θεωρίες ανάλυσης των οπτικών τεχνών στη βάση επιστημών όπως η κυβερνητική, τα μαθηματικά, η θεωρητική φυσική ή η θεωρία της πληροφορίας, ο Arnheim ασκεί μια ανοιχτή πολεμική στις μεταθέσεις τους στη μελέτη της τέχνης γενικότερα. Η θεωρία της πληροφορίας, έχοντας υπερβεί τα στενά πλαίσια της τεχνικής της εφαρμογής,

[72] Βλ. αναλυτικότερα, M. Bense, «Elementi estetici», *Estetica*, ιταλ. μτφρ. G. Anceschi, Milano, Bompiani, 1974: 70-76.

υπέδειξε έναν ενιαίο τρόπο θεώρησης όλων των μορφών της ανθρώπινης επικοινωνίας, μεταξύ αυτών και της καλλιτεχνικής. Ο Arnheim εντοπίζει ωστόσο μια βασική αντίφαση σ' όλες τις εφαρμογές της θεωρίας της πληροφορίας στα αισθητικά φαινόμενα: ενώ θεωρητικοποιείται ότι η μέγιστη πληροφορία αντιστοιχεί στη μέγιστη μη προβλεψιμότητα, θεωρητικοποιείται επίσης ότι το μέγιστο ποσοστό πληροφορίας αντιστοιχεί στον ελάχιστο βαθμό *εντροπίας*, δηλαδή στη μέγιστη τάξη και προβλεψιμότητα. Οι έννοιες άρα της τάξης και της αταξίας, υποστηρίζει καταληκτικά ο Arnheim, αποδεικνύονται σχετικές όσον αφορά την καλλιτεχνική δημιουργία, που από τη φύση της ξεφεύγει απ' οποιαδήποτε απόπειρα πρόβλεψης και ακριβούς καθορισμού.

Οι υποστηρικτές της μη προβλεψιμότητας του έργου τέχνης αποδίδουν στη θεωρία της πληροφορίας απλά έναν βοηθητικό ρόλο ως προς τη σύλληψή του. Οι τελευταίες όμως γενιές μελετητών, πεπεισμένοι για τη δυνατότητα ενός ακριβούς και αδιαμφισβήτητου ορισμού των καλλιτεχνικών κειμένων, επιχειρούν να εφαρμόσουν σ' αυτά θεωρητικά μοντέλα και εργαλεία προερχόμενα από τις φυσικές επιστήμες γενικότερα. Στην κατεύθυνση αυτή μπορούν να ειδωθούν, ενδεικτικά, δύο συλλογές μελετών που εκδόθηκαν σχεδόν ταυτόχρονα στην Ιταλία: *Estetica e teoria dell'informazione* {U. Eco (επιμ.): 1972b} και *La scienza e l'arte* {U. Volli (επιμ.): 1972a}.

Στην πρώτη περίπτωση, ο Eco, ενοποιώντας διαφορετικές μεταξύ τους εφαρμογές της θεωρίας της πληροφορίας σε διάφορα αισθητικά αντικείμενα, δείχνει ότι μπορούν όλες να ενσωματωθούν στα πλαίσια μιας γενικής σημειωτικής, προσδίδοντάς της ακριβώς το χαρακτήρα της επιστημονικότητας. Παρόμοια είναι και η πρόθεση του Volli στο δεύτερο συλλογικό τόμο, με τη διαφορά ότι δεν επεξεργάζεται ένα μόνο μοντέλο ανάλυσης στη βάση της θεωρίας της πληροφορίας, αλλά διερευνά τη δυνατότητα μεταφοράς των επιστημονικών μεθόδων στις ανθρωπιστικές επιστήμες γενικά, καθώς και την τροποποίηση που οι μέθοδοι αυτές επιφέρουν στην αντιμετώπιση των αισθητικών αντικειμένων. Ο Volli, σε αντίθεση με τον Eco, δεν επιχειρεί να εντάξει τις επιστημονικές αναλύσεις της τέχνης στο εσωτερικό της σημειωτικής της τέχνης, αλλά τοποθετεί τη σημειωτική θεωρία δίπλα σ' αυτές της κυβερνητικής, των μαθηματικών, της πληροφορίας, της λογικής, της γλωσσολογίας. Η επιστημονική προσέγγιση του καλλιτεχνικού φαινομένου νομιμοποιείται, από τη στιγμή που τέχνη και επιστήμη αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές στιγμές της ικανότητας του ανθρώπου να σημασιοδοτήσει τον κόσμο.

Τα κείμενα του τόμου παρουσιάζουν μια απροσδόκητη ποικιλία των σχέσεων τέχνης και επιστήμης, όπως αποκαλύπτουν, είτε οι αναδρομές στην αισθητική παράδοση (Vico, Baumgarten, Birkhoff) είτε οι πιο σύγχρονες μελέτες στη βάση αυτή. Και σε θεωρίες όπως του Jakobson ή του Hjelmslev –που αντιπροσωπεύουν την πιο φορμαλιστική τάση της σημειωτικής– επισημαίνεται μια απόπειρα επιστημονικού προσδιορισμού της φύσης και της αισθητικής λειτουργίας της καλλιτεχνικής επικοινωνίας, καθώς και της υπόστασης της έκφρασής της (σε σχέση πιο συγκεκριμένα με την ιδιαιτερότητα των καλλιτεχνικών σημείων να είναι εικονικά, εικονικότητα που ερευνάται ακριβώς στη βάση συμβατικών μηχανισμών, και όχι σ' αυτή μιας ομοιότητας με την πραγματικότητα).

Ο ίδιος ο Volli εξετάζει ιδιαίτερα την έννοια της «αυτοαναφορικότητας» της τέχνης, που πρότειναν οι Ρώσοι φορμαλιστές, σύμφωνα με την οποία στόχος της αισθητικής επικοινωνίας είναι το ίδιο το αισθητικό μήνυμα, στη συγκεκριμένη του μορφή, και όχι τόσο η πληροφορία που αυτό μεταφέρει. Κατά την άποψή του, αυτό που χαρακτηρίζει τον κώδικα του αυτοαναφορικού μηνύματος είναι η ασάφεια: «*Εκφράζοντας τις διαφορετικές δυνατότητες του κώδικα, προβάλλοντας τις παραδειγματικές ισοδυναμίες στον άξονα του συνδυασμού, ανακαλώντας στον εαυτό του, το αισθητικό μήνυμα είναι ανοιχτό σε ποικίλες ερμηνείες, παρουσιάζει διάφορες δυνατές αποκωδικοποιήσεις* […]*, επιτρέπει διάφορες διαδρομές ανάγνωσης: είναι με μια λέξη στην ουσία ασαφές*».[73] Η ιδιαίτερη σχέση που συστήνεται ανάμεσα στο έργο και τον αποδέκτη του περιλαμβάνει δύο στιγμές: α) αυτή της μοναδικότητας του έργου: στο μέτρο που αυτό συγκροτείται σε μια αυτόνομη και, ως τέτοια, ανεπανάληπτη δομή, ο Volli κάνει λόγο για το *ιδιόλεκτο* του έργου τέχνης, για την πρωτοτυπία της γλώσσας του. Το έργο τέχνης αποκαλύπτει νέες και απροσδόκητες όψεις των πραγμάτων, υπονομεύοντας τους καθιερωμένους κώδικες αντίληψης του κόσμου, ανατρέποντας επομένως την «οικεία» αίσθηση της πραγματικότητας (η λειτουργία που επιτελεί είναι αυτή που ο V. Chklovski κωδικοποιεί με τον όρο «ανοικείωση» της πραγματικότητας), και β) αυτή της ιδιαιτερότητας της πρόσληψης, που ακολουθεί διαφορετικές κάθε φορά διαδρομές και καταλήγει σε μια περαιτέρω εξατομίκευση του έργου κατά την ανάγνωσή του. Σύμφωνα με τον Volli, η διάκριση ανάμεσα στη *γλώσσα* (langue), νοούμενη ως γενική και αφηρημένη γλωσσική δομή, ως σύστημα καθιερωμένων

[73] U. Volli (1972a), «È possibile una semiotica dell'arte?», στο συλλογικό τόμο U. Volli (επιμ.), *La scienza e l'arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, Milano, Mazzotta, 1972: 104-105.

συμβάσεων, και την *ομιλία* (parole), την πρακτική δηλ. και συγκεκριμένη χρήση της γλώσσας, που έχει πάντα ιδιολεκτικό χαρακτήρα χωρίς όμως να γίνεται ποτέ ιδιόλεκτο, μπορεί να μεταφερθεί και στο έργο τέχνης: το ξεχωριστό έργο τέχνης, από τη στιγμή που ωθεί συνεχώς σε αλλαγές τη γλώσσα των αισθητικών και ιδεολογικών κωδίκων της εποχής και του είδους, είναι, κατά κάποιο τρόπο, ανάλογο με την ομιλία. Η μόνη ουσιαστική διαφορά, υποστηρίζει ο Volli, έγκειται στο ότι η ατομική πράξη ομιλίας δύσκολα έχει μια δική της σύνθετη και αυτόνομη, ανεξάρτητη από τη γλώσσα, δομή, σε αντίθεση με το έργο τέχνης που χαρακτηρίζεται ως σημείο υψηλής συνθετότητας και πολλαπλής δόμησης.

Ο U. Eco υποστηρίζει για το ίδιο ζήτημα, σε μελέτη του στον ίδιο τόμο,[74] ότι η αισθητική χρήση μιας γλώσσας γεννά αντιφάσεις στο επίπεδο της μορφής της έκφρασης, που παράγουν με τη σειρά τους αντιφάσεις στο επίπεδο της μορφής του περιεχομένου. Η ασάφεια της μορφής οδηγεί σε μια αναδιάρθρωση του τρόπου αντίληψης του κόσμου. Κατά την άποψή του επίσης, ιδιαίτερα σε σύγχρονες καλλιτεχνικές εκφράσεις (π.χ. computer art), η επιστήμη γίνεται ακριβώς το αντικείμενο της τέχνης. Μια δομή ή ένα επιστημονικό πρόγραμμα μεταφράζεται απευθείας σε πρόγραμμα αισθητικό, κάτι που νομιμοποιεί απόλυτα τη δυνατότητα ερμηνείας ενός αισθητικού προγράμματος από ένα επιστημονικό.

Κοινωνιολογία της τέχνης και σημειωτική

Η κοινωνιολογία της τέχνης είναι επίσης μια επιστήμη που σχετίζεται, ενίοτε, με τη σημειωτική, παρόλο που στο εσωτερικό της μπορούμε να διακρίνουμε ποικίλες και αντιφατικές τάσεις που διαφοροποιούν την κατεύθυνση της έρευνας των σχέσεων ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνία. Η κοινωνιολογία της τέχνης με μαρξιστική βάση είναι αφοσιωμένη λ.χ. σε μια αντίληψη της καλλιτεχνικής αναπαράστασης ως «αντανάκλασης» της κοινωνίας, επικεντρώνοντας στην εξέταση των έργων στο πλαίσιο του σύνθετου φαινομένου των ιδεολογιών. Υπάρχουν ωστόσο και εδώ αποκλίνουσες θέσεις, κάποιες από τις οποίες ανάγονται στις γλωσσολογικές θεωρίες. Ο Arnold Hauser στο έργο *Soziologie der Kunst* (Hauser: 1974) αφιερώνει ένα κεφάλαιο

[74] U. Eco (1972a), «Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica», στον τόμο U. Volli (επιμ.), *La scienza e l'arte*, 1972a: 113-128.

στο ζήτημα της σύμβασης: Η τέχνη «*είναι οπωσδήποτε μια "γλώσσα", μια διάλεκτος που μιλιέται και γίνεται κατανοητή από πολλούς, είναι δηλαδή ένα όχημα έκφρασης, η δυνατότητα χρήσης του οποίου βασίζεται στην εγκυρότητα των συμβατικών μέσων αντίληψης που είναι σιωπηρά αποδεκτά*».[75] Αναλύοντας επίσης τη δομή του καλλιτεχνικού έργου, διαχωρίζει το επίπεδο της μορφής από αυτό του περιεχομένου του· ακόμη, ταυτίζει την απόπειρα ερμηνείας του έργου με την αναγνώριση των γλωσσικών στοιχείων του. Ολοκληρώνει μάλιστα τον τρίτο τόμο της μελέτης του ορίζοντας την κρίση της σύγχρονης τέχνης ως «κρίση της γλώσσας».

Είναι όμως με τον Pierre Francastel που η κοινωνιολογία της τέχνης παρουσιάζει μια σαφή θεωρητική στροφή. Η μεθοδολογική συνεισφορά του Francastel ειδικότερα, αλλά και γενικότερα της κοινωνιολογίας της τέχνης που προσανατολίζεται στις γλωσσολογικές επιστήμες, έγκειται ακριβώς στη θεώρηση ότι είναι η γλώσσα αυτή που, εκφράζοντας μια οπτική του κόσμου ακόμη και με τη μορφή της αληθινής ιδεολογίας, αποκαλύπτει την εναλλαγή των κωδίκων, ακριβώς γιατί την «περιγράφει» γλωσσικά (ενώ αντίθετα στην κοινωνική ιστορία της τέχνης το ζήτημα της εναλλαγής των κωδίκων συναρτάται μόνο με την ευρύτερη κοινωνική αλλαγή, θεωρούμενο ως επικύρωση της τελευταίας).[76] Θα λέγαμε λοιπόν, συμφωνώντας με τον Enrico Castelnuovo, ότι ο Francastel είναι εκφραστής μιας «μικρο-κοινωνιολογικής» τάσης, που προσανατολίζεται κυρίως στην παρατήρηση των καλλιτεχνικών αλλαγών στο εσωτερικό μικρών φαινομένων και καθορισμένων αντικειμένων που έχουν κυρίαρχο ρόλο στην καλλιτεχνική επικοινωνία (όπως το κοινό, οι δημιουργοί και προπαντός τα έργα τέχνης), και όχι στην εξάρτησή τους από μεγάλα ιστορικά γεγονότα. Οι αλλαγές αυτές εκδηλώνονται διαμέσου συστημάτων σημείων και κωδίκων που εκφράζουν τις διάφορες οπτικές του κόσμου.

Το ζήτημα που έχει απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό τον Francastel είναι αυτό του παραστατικού χώρου. Ήδη από το έργο του *Peinture et societé. Naissance et destruction d'un espace plastique* (Francastel: 1951) επιχείρησε να εφαρμόσει στην

---

[75] A. Hauser, *Soziologie der Kunst, I*, München, Beck'sche Verlag, 1974 [ιταλ.μτφρ. E. De Angelis: *Sociologia dell'arte*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977: 33].

[76] Τη διάκριση ανάμεσα στην κοινωνιολογία και την κοινωνική ιστορία της τέχνης μελέτησε διεξοδικά ο E. Castelnuovo, σύμφωνα με τον οποίο η δεύτερη χαρακτηρίζεται από μια «μακρο-κοινωνιολογική» τάση, όταν θεωρεί λ.χ. ότι ο μηχανισμός της αλλαγής των κωδίκων δεν είναι αυτοφυής και δεν προβάλλεται στο επίπεδο των ίδιων των μορφών, αλλά προσδιορίζεται πάντα σε συνάρτηση με τις δομές βάθους μιας κοινωνίας. Βλ. σχετικά, E. Castelnuovo, «Per una storia sociale dell'arte», *Paragone*, τχ. 313 (1976): 3-30, τχ. 323 (1977): 3-34.

ιστορική ανάλυση της ζωγραφικής δομικές κατηγορίες.[77] Ο ζωγραφικός χώρος δεν αποτελεί ποτέ, για τον Francastel, την απεικόνιση μιας υπαρκτής, αντικειμενικής πραγματικότητας. Είναι απλά ένα σύστημα σημείων που οργανώνεται στη βάση μιας γλώσσας που κατασκευάζει ο καλλιτέχνης σε σχέση πάντα με την κοινωνία και την κουλτούρα όπου ανήκει. Όλες οι τέχνες, μεταξύ αυτών και η ζωγραφική, είναι κοινωνικά γεγονότα όχι γιατί καθορίζονται από την κοινωνία, αλλά γιατί, ως παραστατικές γλώσσες, είναι μέρη της κοινωνικής δομής.

Ο Francastel συνοψίζει την προβληματική του στη θεμελιώδη μελέτη *Études de sociologie de l'art* (Francastel: 1970), όπου και εφαρμόζει τα γενικά μεθοδολογικά ζητήματα στην ανάλυση του ζωγραφικού χώρου, στην εξέλιξή του από το 14ο αι. ώς τον κυβισμό (λαβαίνοντας παράλληλα υπόψη τα θεωρητικά αποτελέσματα των γλωσσολογικών ερευνών, π.χ. του N. Chomsky και του A. Martinet). Στο δεύτερο μέρος της μελέτης ειδικότερα, αναφερόμενος ενδεικτικά στο ζήτημα της προοπτικής στην ευρωπαϊκή τέχνη, υποστηρίζει ότι εσφαλμένα αυτή θεωρήθηκε ότι αναπαράγει τα πραγματικά χαρακτηριστικά του κόσμου· πρόκειται, κατά την άποψή του, για ένα συμβατικό σύστημα που συνδέει τα δεδομένα που εξάγονται επιλεκτικά από την πραγματικότητα με στοιχεία του πολιτισμού, της κοινωνικής τάξης. Το συμπέρασμα του Francastel είναι ότι κάθε εποχή και κάθε κοινωνική ομάδα συγκροτεί κάθε φορά το δικό της μηχανισμό αναπαράστασης του χώρου, ο οποίος συναρτάται με τους υπόλοιπους μηχανισμούς που υπαγορεύουν οι νόρμες της κοινωνικής ζωής. Ο παραστατικός χώρος αποτελεί έτσι μια γλωσσική μορφή όπου συγχωνεύονται και εκδηλώνονται κοινωνικές δομές, θεσμοί, τεχνικές κι επιστημονικές γνώσεις, μύθοι κτλ.

Όπως υποστηρίζει ο Francastel, η τέχνη είναι μια γλώσσα που παρουσιάζει αναλογίες αλλά και διαφορές με τις φυσικές γλώσσες: «*Η ανάγνωση, η αποκρυπτογράφηση ενός πίνακα ή ενός μνημείου δε γίνεται ξαφνικά, μ' ένα είδος αυθόρμητης αντίληψης. Αν σταθούμε μπροστά σ' έναν πίνακα, χρειάζονται ώρες –ή μέρες– για να κατακτήσουμε πραγματικά τη σημασία του. Από την άποψη αυτή δεν υπάρχει κανένα κοινό στοιχείο ανάμεσα στην ομιλούμενη γλώσσα και την τέχνη* […]. *Η μεγαλύτερη δυσκολία, που κάνει τόσο προκλητική την ανάγνωση αυτών των έργων, έγκειται στο ότι δεν είναι ποτέ παραστατικά με μια ομόφωνη έννοια. Κάθε καλλιτεχνικό*

[77] Θυμίζουμε ειδικότερα στο σημείο αυτό το περίφημο κείμενο του P. Francastel «Note sur l'emploi du terme *structure* en histoire de l'art» [(Francastel: 1962), ιταλ. μτφρ. L.B. Lonzi: «Nota sull'impiego del termine "struttura" in storia dell'arte», στον τόμο R. Bastide (επιμ.), *Usi e significati del termine struttura*, 1965: 45-50], όπου εξετάζονται ακριβώς οι χρήσεις του όρου «δομή» στην ιστορία της τέχνης.

αντικείμενο είναι ένα πεδίο σύγκλισης όπου μαρτυρείται ένας αριθμός περισσότερο ή λιγότερο μεγάλος, αλλά σχεδόν πάντα ικανός, απόψεων για τον άνθρωπο και τον κόσμο […]. *Η χρήση του μέρους για το όλο είναι ένας απόλυτος κανόνας της απεικόνισης* […]. *Σε αναλογία με τη γλώσσα, η απεικόνιση, δηλαδή η καλλιτεχνική παράσταση, επιτρέπει να ξεχωρίσουμε σημασιακά στοιχεία που οργανώνονται βάσει καθορισμένων κανόνων στο εσωτερικό καθορισμένων διατάξεων του φανταστικού* [...]. *Οι κανόνες από τους οποίους εξασφαλίζεται η σχέση ανάμεσα στα μέρη, η δομή, δεν είναι μόνο νοητικού, αφηρημένου χαρακτήρα, αλλά αντίθετα καθορισμένου, που βασίζεται στην τεχνική*».[78]

Η τέχνη είναι λοιπόν μια γλώσσα όχι με τη στενά γλωσσολογική έννοια του όρου, αλλά με μια ευρύτερη έννοια. Ο Francastel, παρόλο που σε γενικές γραμμές υποστηρίζει ότι οι τέχνες δεν αποτελούν συστήματα, θεωρεί ωστόσο ότι κάθε έργο συστήνεται ως σύστημα και ότι τα σημεία κατακτούν τη σημασία τους μόνο στο εσωτερικό του συστήματος αυτού. Αυτό δεν αποκλείει φυσικά τη δυνατότητα ύπαρξης ευρύτερων συστημάτων που συγκροτούνται από ομάδες έργων. Κάθε έργο τέχνης, ειδωμένο ως σύστημα, περιλαμβάνει μια παραστατική τάξη, που ανήκει στη ζωγραφική επιφάνεια, και μια δομή βάθους, που ρυθμίζει τις σχέσεις ανάμεσα στα μέρη της και τη σημασία τους.

[78] P. Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, ιταλ. μτφρ. A. Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1976: 15-16.

Η γλώσσα ως το πρότυπο σημειωτικό σύστημα και η εγκυρότητα του γλωσσολογικού μοντέλου για την ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου

Roland Barthes

Ο R. Barthes ανέτρεψε τις θέσεις του F. de Saussure γύρω από την ανάπτυξη μιας γενικής θεωρίας των σημείων, της οποίας η γλωσσολογία θα αποτελούσε μόνο ένα μέρος. Κατά την άποψή του, από τη στιγμή που η σημασία οικοδομείται μόνο στη λεκτική γλώσσα –που είναι εξάλλου η μόνη γλώσσα η ανάλυση της οποίας οδήγησε στη συγκρότηση σταθερών και αξιόπιστων μοντέλων–, η έρευνα πάνω σε μη λεκτικά συστήματα δε μπορεί παρά να την υπηρετεί. Το νόημα ενός μη λεκτικού μηνύματος μπορεί να ανασυσταθεί μόνο μετά την λεκτικοποίησή του, μετά τη «μετάφρασή» του δηλ. στο σύστημα της λεκτικής γλώσσας. Για το λόγο αυτό, υποστηρίζει ο Barthes, η σημειολογία είναι πάνω απ' όλα επιστήμη της σημασίας και των αποτελεσμάτων της, κι όχι επιστήμη της επικοινωνίας. Τη θέση αυτή ανέπτυξε στη μελέτη του *Éléments de sémiologie*, αλλά την επεξεργάζεται περαιτέρω στο *Système de la mode* (Barthes: 1964a και 1967 αντίστοιχα), όπου και επικεντρώνεται στον προσδιορισμό της «γλώσσας της μόδας»: η μόδα δεν εξετάζεται από τον Barthes ως κάτι που συνιστά σύστημα αφ' εαυτού του, αλλά ως σύστημα που «μιλιέται» ή ανάγεται στη λεκτική γλώσσα από τα περιοδικά μόδας. Ήδη από το κείμενό του «Le message photographique» (Barthes: 1961) θεωρεί τη φωτογραφία ως μήνυμα ασαφές, που προϋποθέτει πάντα ένα λεκτικό στοιχείο το οποίο και του προσδίδει σημασία, τον τίτλο ή τη λεζάντα.

Στη θεωρητική του εργασία «Rhétorique de l'image»[79] ο R. Barthes υποβάλλει την εικόνα σε μια φασματική ανάλυση των μηνυμάτων που μπορεί να περιλαμβάνει, με σημείο αναφοράς την εξέταση των σημείων μιας διαφημιστικής ειδικότερα εικόνας. Ένα πρώτο μήνυμα που μπορεί να μεταδίδει η εικόνα είναι αμιγώς γλωσσικό. Όπως διαπιστώνει, ήδη από την εμφάνιση του βιβλίου η σύνδεση κειμένου-εικόνας είναι πολύ συχνή. Ιδιαίτερα στις μέρες μας, και στο επίπεδο της μαζικής επικοινωνίας, το γλωσσικό μήνυμα ως τίτλος, ως λεζάντα ή ως διάλογος ταινίας είναι παρόν σε όλες τις εικόνες. Ο πολιτισμός μας είναι –περισσότερο από ποτέ– πολιτισμός γραφής. Η γραφή

[79] R. Barthes (1964c), «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4 (1964): 40-51 [μτφρ. Γ. Σπανός: «Ρητορική της εικόνας», στον τόμο Ρ. Μπαρτ, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 1988: 41-59].

εξάλλου και ο λόγος αποτελούν πάντα πλήρεις όρους της πληροφοριακής δομής, σε αντίθεση με την απουσία του λόγου που πάντοτε υποκρύπτει μια «αινιγματική» πρόθεση.

Σύμφωνα με τον Barthes, δύο είναι οι λειτουργίες του γλωσσικού μηνύματος σε σχέση με το εικονικό: η λειτουργία της *αγκύρωσης* κι αυτή της *αναμετάδοσης*. Κάθε εικόνα είναι πολυσημική και εμπεριέχει μια «κυμαινόμενη αλυσίδα» σημαινόμενων, από τα οποία ο αναγνώστης-θεωρός επιλέγει ορισμένα και αγνοεί τα υπόλοιπα. Με το δεδομένο αυτό, κάθε κοινωνία αναπτύσσει διάφορες τεχνικές στοχεύοντας στην ακινητοποίηση των πολυσημικών σημαινομένων της εικόνας, στην καταπολέμηση του «τρόμου» των αβέβαιων σημείων, σύμφωνα με την έκφρασή του: μια από τις τεχνικές αυτές είναι το γλωσσικό μήνυμα. Η ονομαστική λειτουργία αντιστοιχεί σε μια αγκύρωση όλων των δυνατών εννοιών του αντικειμένου. Η λειτουργία της αγκύρωσης θεωρείται από τον Barthes ως η συχνότερη λειτουργία του γλωσσικού μηνύματος.[80] Μια λεζάντα λ.χ. βοηθά όχι μόνο τη σωστή κατεύθυνση του βλέμματος, αλλά και την επιλογή του σωστού αντιληπτικού επιπέδου. Στην περίπτωση του «συμβολικού» επιπέδου του μηνύματος, το γλωσσικό μήνυμα δεν καθοδηγεί πλέον την αναγνώριση, αλλά την ερμηνεία του: οδηγεί τον αναγνώστη στα σημαινόμενα της εικόνας, λειτουργεί επομένως «διασαφητικά», κατευθύνοντάς τον σε μια εκ των προτέρων επιλεγμένη έννοια. Ο Barthes θεωρεί ότι το κείμενο μιας λεζάντας αποτελεί ακριβώς το δικαίωμα ελέγχου του δημιουργού, άρα και της κοινωνίας, πάνω στην εικόνα· καταστέλλει την ελευθερία των σημαινομένων της εικόνας και επενδύεται σ' αυτό η ιδεολογία μιας κοινωνίας.

Η λειτουργία της αναμετάδοσης είναι σπανιότερη: λόγος και εικόνα βρίσκονται σε παραπληρωματική σχέση (όπως για παράδειγμα στα κινούμενα σχέδια, στις εικονογραφημένες σειρές), αποτελούν αποσπάσματα ενός γενικότερου «συντάγματος», στα πλαίσια του οποίου τα σημαίνοντά τους –ακόμη κι αν είναι διαφορετικά από τη φύση τους– συνδέονται και δίνουν το ενιαίο μήνυμα. Σημαντική είναι η λειτουργία του λόγου-αναμεταδότη στον κινηματογράφο, όπου ο διάλογος προωθεί τη δράση εισάγοντας στη σειρά των μηνυμάτων έννοιες που δεν περιέχονται στην εικόνα.

---

[80] Ο τίτλος ενός ζωγραφικού έργου αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αγκύρωσης: οι τίτλοι έχουν μια αγκυρωτική λειτουργία που είναι απαραίτητη για την ένταξη του έργου, δεδομένου ότι η έκρηξη της εικόνας -σε θεματικό ή οπτικό επίπεδο- επέφερε τη δυσχέρεια και την απομάκρυνσή της από τη συλλογική κατανόηση. Βλ. σχετικά, M. Rio, «Images and Words», *New Literary History*, vol. VII, no. 3 (Άνοιξη 1979): 509.

Ο R. Barthes αναγνωρίζει επιπλέον στην εικόνα ένα κυριολεκτικό μήνυμα, που αντιστοιχεί στο επίπεδο *καταδήλωσης*, κι ένα μήνυμα «συμβολικό», που αντιστοιχεί σ' αυτό της *συνδήλωσης*. Το κυριολεκτικό μήνυμα αποτελεί το υπόβαθρο του συμβολικού. Συνδηλωτικό ορίζεται ένα σύστημα που αναλαμβάνει τα σημεία ενός άλλου συστήματος, για να τα μετατρέψει σε σημαίνοντά του. Το σημαινόμενο του συνδηλωτικού συστήματος συνιστά ένα δεύτερο επίπεδο σημασίας, μια προέκταση του πρώτου επιπέδου.[81]

Το επίπεδο καταδήλωσης συνδέεται με τη γνωστική μας αντίληψη: για την ανάγνωσή του είναι αναγκαία μόνο η γνώση που συνδέεται με την αντίληψή μας, απ' τη στιγμή που αναγνωρίζουμε αντικείμενα τα οποία μπορούμε να ονομάσουμε. Εδώ, η σχέση του εικονικού σημαίνοντος και του σημαινόμενου αντικειμένου του είναι σχεδόν ταυτολογική, και όχι αυθαίρετη (όπως στην περίπτωση της γλώσσας).

Η διάκριση βέβαια του κυριολεκτικού μηνύματος από το συμβολικό είναι λειτουργική και έχει πρακτική καθαρά ισχύ, καθιστώντας δυνατή τη συνεκτική περιγραφή και τη συνολική αντίληψη της δομής της εικόνας. Η διάκριση των δύο εικονικών μηνυμάτων δε γίνεται αυθόρμητα κατά την ανάγνωση (-θέαση), στιγμή κατά την οποία ο θεωρός της εικόνας δέχεται ταυτόχρονα το αντιληπτικό και το πολιτισμικό μήνυμα. Είναι κάτι ανάλογο μ' αυτό που συμβαίνει και με τη διάκριση του γλωσσικού σημείου σε σημαίνον και σημαινόμενο, αφού στην πράξη δεν ξεχωρίζουμε ποτέ τη λέξη από την έννοιά της.

Το κυριολεκτικό μήνυμα συγκροτείται απ' ό,τι απομένει στην εικόνα χωρίς τα σημεία συνδήλωσής της, αντιστοιχώντας στον πρώτο βαθμό του νοητού. Πέρα απ' αυτό το βαθμό, ο αναγνώστης θα αντιλαμβάνονταν μόνο γραμμές, σχήματα και χρώματα.[82]

---

[81] Η καταδήλωση εκφράζει γενικά την απλή αντικειμενική σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο και αντιστοιχεί στην κυριολεξία. Οι επιστήμες χαρακτηρίζονται από την προτεραιότητα της καταδηλωτικής λειτουργίας. Αντίθετα, ο ποιητικός λόγος και οι τέχνες γενικότερα ανήκουν στα συνδηλωτικά συστήματα, καθώς αποτελούν σύνθετα συστήματα που περιλαμβάνουν ένα επίπεδο καταδήλωσης και ένα επίπεδο συνδήλωσης, το οποίο συνδέεται με την υποκειμενική εμπειρία.

[82] Ο M. Rio -παρά την άποψη αυτή του Barthes- αποδίδει μια δυνάμει συνδηλωτική λειτουργία ακόμη και στις γραμμές, τα σχήματα και τα χρώματα, λίγο-πολύ ελεύθερη από τη γλώσσα που τα οργανώνει σα μια λειτουργία του κόσμου και των αντικειμένων του. Το ζήτημα είναι σημαντικό για τον Rio, «γιατί, αν τα οπτικά στοιχεία που συνδυάζονται σε μια εικόνα δε μπορούν να δημιουργήσουν τη δική τους συνδήλωση χωρίς το πέρασμα μέσα από μια ανθρωπολογική ταύτιση, τότε η γλώσσα δεν έχει τίποτε να πει για την αφηρημένη τέχνη». Η ζωγραφική κριτική, ακόμη κι όταν ασχολείται με την αφηρημένη τέχνη, ανακαλύπτει διαμέσου της ανθρωπολογικής ερμηνείας παραστάσεις ανύπαρκτων αντικειμένων, στα οποία μπορεί να βασίσει το λόγο της. Η αφηρημένη εικόνα συνδυάζει διαφορετικά στοιχεία με τέτοιο τρόπο, ώστε να παράγει ένα νοηματικό αποτέλεσμα ακριβώς όπως κάθε άλλη εικόνα, χωρίς όμως να αναπαριστά έναν «αντικειμενικό» κόσμο, οργανωμένο από τη γλώσσα.

Όλοι μας, ωστόσο, προερχόμενοι από μια πραγματική κοινωνία, διαθέτουμε μια γνώση πάνω από την κυριολεξία. Μια εικόνα, απογυμνωμένη από τις συνδηλώσεις της, θα γινόταν –γράφει ο Barthes– ριζικά αντικειμενική και "αθώα". Λ.χ. το σχέδιο, ακόμη και καταδηλούμενο, είναι ένα κωδικοποιημένο μήνυμα· από τη στιγμή που δεν αναπαράγει τα πάντα, είναι ήδη το αποτέλεσμα ενός καταμερισμού ανάμεσα στο σημαίνον και το ασήμαντο. Επιπλέον, δεν υπάρχει σχέδιο χωρίς ύφος. Η κατασκευή επομένως ενός σχεδίου συνιστά ήδη μία συνδήλωση.

Η εικονική καταδήλωση είναι, κατά τον Barthes, ένα «σύνταγμα», απ' τη στιγμή που συνδέει στοιχεία χωρίς σύστημα, εντάσσοντάς τα σε μια γενική σκηνή που έχει το δικό της χώρο και την «έννοιά» της. Το σύνταγμα αυτό βρίσκεται μάλιστα πολύ κοντά στο λόγο, πρόκειται μ' άλλα λόγια για έναν εικονικό «έλλογο λόγο». Το σύνταγμα ακριβώς του καταδηλούμενου μηνύματος είναι αυτό που «εγκλιματίζει» το σύστημα του συνδηλούμενου ή «συμβολικού» μηνύματος, τα σημεία του οποίου είναι αντίθετα ασυνεχή και αντλούνται από έναν πολιτισμικό κώδικα, αντιστοιχούν δηλ. σε μια πολιτισμική γνώση.

Η πρωτοτυπία του συστήματος αυτού έγκειται στη δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων της ίδιας εικόνας ανάλογα με τα άτομα. Η μεταβλητότητα των αναγνώσεων δεν είναι ωστόσο άναρχη, όπως υποστηρίζει ο Barthes, αλλά βασίζεται στις διαφορετικές γνώσεις που επενδύονται στην εικόνα, οι οποίες μπορούν να κατηγοριοποιηθούν (γνώση πρακτική, εθνική, πολιτισμική, αισθητική). Η εικόνα προσφέρεται για ανάγνωση σε πολλούς ανθρώπους που συνυπάρχουν κατά κάποιο τρόπο σε ένα μόνο άτομο. Αντίστοιχα, η ίδια λέξη-έκφραση διεγείρει διαφορετικά λεξιλόγια, που αποτελούν, κατά τον Greimas, μέρη του συμβολικού επιπέδου του γλωσσικού ιδιώματος και αντιστοιχούν σε σύνολα συνηθειών και τεχνικών.[83]

Στον ίδιο άνθρωπο συνυπάρχουν πολλά λεξιλόγια που συνιστούν το ιδιόλεκτο του καθενός. Σύμφωνα με τον Barthes, το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση

Ο Rio προτείνει μια μεθοδολογική κατεύθυνση για τη ζωγραφική ανάλυση που θα πρέπει να συμπεριλάβει το διπλό επίπεδο της καταδήλωσης και της συνδήλωσης: θεωρεί ότι ένα πρώτο επίπεδο, που θα μπορούσε να ονομαστεί *ανθρωπολογικό* και *πολιτισμικό*, λαβαίνει υπόψη τη σχέση της παραστατικής εικόνας και του κόσμου, σχέση που οργανώνεται από τη γλώσσα ενός δεδομένου πολιτισμού· κι ένα δεύτερο επίπεδο, το *σημειολογικό*, εξετάζει τα ζωγραφικά στοιχεία και τη λειτουργία τους, ό,τι δηλ. συνιστά στην ουσία την εικόνα ως κατασκευασμένο αντικείμενο. Αναφορικά με μια παραστατική εικόνα, τα δύο αυτά επίπεδα θα έπρεπε, κατά την άποψη του Rio, να αρθρώνονται μεταξύ τους. Στην περίπτωση μιας άκρως αφηρημένης εικόνας, θα βρίσκαμε μόνο το σημειολογικό επίπεδο, καθώς είναι «το μόνο που μπορεί να πραγματώσει ένα συνεκτικό λόγο για μια τέτοια εικόνα». Βλ. σχετικά, M. Rio, «Images and Words», 1979: 511.

[83] Βλ. A.J. Greimas, «Les problèmes de la description mécanographique», *Cahiers de lexicologie*, Besançon, 1 (1959): 63.

των διαφορετικών αναγνώσεων της εικόνας: η εικόνα, στο επίπεδο συνδήλωσής της, συγκροτείται από σημεία που αντλούνται από διάφορα λεξιλόγια (ιδιόλεκτα). Έτσι, η γλώσσα της εικόνας αποτελείται από ιδιόλεκτα, λεξιλόγια, υποκώδικες και δεν απειλείται από την ποικιλία των αναγνώσεών της· αυτή, από σημασιολογική άποψη, δεν είναι μόνο το σύνολο των εκπεμφθέντων, από το δημιουργό του μηνύματος, λόγων, αλλά και το σύνολο των ληφθέντων λόγων.

Επιπρόσθετα, ο Greimas θεωρεί ότι τα σημεία της συνδήλωσης οργανώνονται σε συνειρμικούς χώρους εννοιών, δομημένους σύμφωνα με ορισμένους σημειακούς άξονες. Η επανασυγκρότηση αυτών των αξόνων είναι δυνατή, μόνο με την ενιαία καταγραφή όλων των συνδηλωτικών συστημάτων (εικόνα, λόγος, συμπεριφορά) και τη συνακόλουθη αναγωγή στον κοινό χώρο των σημαινομένων συνδήλωσης, που είναι η ιδεολογία. Ο Barthes υποστηρίζει ότι η ιδεολογία είναι μοναδική για μια δεδομένη κοινωνία και ιστορία, ανεξάρτητα από το ποια είναι τα σημαίνοντα συνδήλωσης στα οποία προσφεύγει. Ονομάζει *συνδηλωτές* τα σημαίνοντα συνδήλωσης που αντιστοιχούν στη γενική ιδεολογία, και το σύνολό τους *ρητορική*. Η ρητορική της εικόνας είναι ιδιότυπη ως προς την υπόστασή της, στο μέτρο που υποτάσσεται στους φυσικούς καταναγκασμούς της όρασης, γενική όμως ως προς τη μορφή του περιεχομένου της, τη λειτουργική δηλ. οργάνωση των σημαινομένων μεταξύ τους, όπως την ορίζει ο Hjelmslev. Επιπλέον, είναι δυνατό να υπάρχει μία μόνο ρητορική μορφή, κοινή στην εικόνα, τη λογοτεχνία, το όνειρο και αλλού.

Καταληκτικά, στο ολικό σύστημα της εικόνας οι δομικές λειτουργίες συγκεντρώνονται σε δύο πόλους: το συνταγματικά οργανωμένο επίπεδο της εικονικής καταδήλωσης ενεργοποιεί και συνδέει τους ασυνεχείς συνδηλωτές, «εγκλιματίζει» – γράφει ο Barthes– το παραδειγματικά οργανωμένο επίπεδο του συνδηλούμενου εικονικού μηνύματος (1988: 58).

Émile Benveniste

Μια βασική παράμετρος του θεωρητικού προβληματισμού του Γάλλου γλωσσολόγου É. Benveniste είναι η καταλληλότητα και η εφαρμοσιμότητα του γλωσσολογικού μοντέλου και σε άλλα επικοινωνιακά πεδία, με αφετηρία τον ορισμό από τον Saussure, στα *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, ως αντικειμένου της σημειολογίας του συνόλου των συστημάτων που θεμελιώνονται στην αυθαιρεσία του σημείου.[84]

Ως κοινό χαρακτήρα, και άρα ως κριτήριο εξάρτησης από τη σημειολογία, του πλήθους των συστημάτων σημείων που απευθύνονται σε διάφορες αισθήσεις –όπως λ.χ. τα σημεία του λεκτικού, της γραφής και της τέχνης στην ποικιλία τους (μουσική, εικόνες, πλαστικές αναπαραγωγές)– ο Benveniste αναγνωρίζει την κοινή ιδιότητά τους να σημαίνουν, τη *σημειότητα*, και τη σύνθεσή τους από ενότητες σημειότητας ή σημεία. Η καλύτερη πραγμάτωση της σημειολογικής μεθόδου από τα αυθαίρετα σημεία, νομιμοποιεί, κατά τον Saussure, τις απόψεις του οποίου ανακαλεί ο Benveniste, την απόδοση στη γλώσσα της πρωτοκαθεδρίας μέσα στο σύνολο των συστημάτων έκφρασης, μολονότι αυτή δεν είναι παρά ένα ιδιαίτερο σύστημα: πέρα από το ότι η γλώσσα είναι το πιο περίπλοκο και διαδεδομένο από τα συστήματα έκφρασης, είναι και το πιο χαρακτηριστικό.[85] Σ' αυτή αποδίδεται η πρώτη θέση ανάμεσα στα γεγονότα του λεκτικού, που στο σύνολό του είναι πολύμορφο, ετερόκλητο και απλώνεται σε πολλές περιοχές. Η ανάγκη εισαγωγής μιας ενοποιητικής αρχής που να κυριαρχεί πάνω στην πολλαπλή εκδήλωση του λεκτικού, ικανοποιείται ακριβώς από την αναγωγή του λεκτικού στη γλώσσα, η οποία αποτελεί ένα όλο καθαυτό και μια ταξινομική αρχή.[86]

Επιπλέον, χάρη στην επάρκεια του γλωσσολογικού μοντέλου, προσθέτει ο Benveniste, μπορεί να οριστεί ως σημειωτικό σύστημα μόνο ό,τι είναι συναφές μ' αυτό· αν λοιπόν μια μη λεκτική γλώσσα δεν κατέχει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της λεκτικής γλώσσας, δε μπορεί να ονομαστεί γλώσσα. Τα χαρακτηριστικά αυτά συνίστανται στην ύπαρξη ενός ορισμένου αριθμού συμβατικών συμβόλων και ενός

---

[84] F. de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετάφρ.-σχόλια-πρόλογος-σημειώσεις Φ.Δ. Αποστολόπουλος, 1979: 102.
[85] Βλ. F. de Saussure, 1979: 102.
[86] Βλ. F. de Saussure, 1979: 39· βλ. επίσης, É. Benveniste, «Sémiologie de la langue», *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris, Gallimard, 1974 [μτφρ. Κ. Παπαγιώργης: «Σημειολογία της γλώσσας», στον τόμο *Κείμενα σημειολογίας*, 1981: 29-30].

συνόλου κανόνων συνδυασμού των συμβόλων αυτών. Η δυνατότητα ανάλυσης των τεχνών με σημειωτικούς όρους είναι άρρηκτα δεμένη με την προκαταρκτική εξέταση των διαφορών τους σε σχέση με τη λεκτική γλώσσα. Απαραίτητη βέβαια συνθήκη είναι να θεωρηθεί ότι οι τέχνες αποτελούν συστήματα σημείων, ώστε να καταστεί δυνατή η σύγκριση ανάμεσα σε συστήματα διαφορετικής τάξης. Κατά τον Benveniste, «*κάθε σημειωτικό σύστημα που εδράζεται σε σημεία οφείλει αναγκαστικά να περιλαμβάνει 1) έναν ορισμένο κατάλογο σημείων, 2) κανόνες διάταξης που κυβερνούν τις φιγούρες, 3) ανεξάρτητα από τη φύση και τον αριθμό των ρηματικών λόγων που το σύστημα επιτρέπει να παραχθούν. Καμιά από τις πλαστικές τέχνες, ειδωμένες στο σύνολό τους, δε φαίνεται να αναπαράγει ένα τέτοιο πρότυπο*».[87]

Στη βάση της προβληματικής του Benveniste για τις πλαστικές τέχνες βρίσκεται η αναζήτηση κοινών στοιχείων σ' αυτές, πέρα από την αόριστη έννοια της πλαστικότητας, καθώς και ο εντοπισμός, έστω και σε κάποια, μιας τυπικής οντότητας που θα μπορούσε να ονομαστεί ενότητα του θεωρούμενου συστήματος. Ο Benveniste διερωτάται αν στη ζωγραφική ή στο σχέδιο η φύση αυτών των ενοτήτων, που στη γλώσσα είναι σημεία, θα μπορούσε να είναι η φιγούρα ή το χρώμα. Μπορεί μ' άλλα λόγια το χρώμα να βρει το ισοδύναμό του σε ένα γλωσσικό σημείο; Όπως υποστηρίζει τελικά, τα χρώματα απαρτίζουν μια κλίμακα, οι διάφοροι αναβαθμοί της οποίας προσδιορίζονται από το όνομά τους, επομένως υποδηλώνονται και δεν υποδηλώνουν. Τα χρώματα οργανώνονται στη σύνθεση και αποκτούν σημασία βάσει της επιλογής τους από τον καλλιτέχνη και της διάταξής τους, που ο ίδιος κατά τη διάθεσή του πραγματοποιεί. Συνεπώς, ο καλλιτέχνης δε δέχεται έναν κατάλογο αναγνωρισμένων σημείων ούτε εγκαινιάζει έναν τέτοιο κατάλογο, αλλά δημιουργεί τη δική του σημειωτική, καθιστώντας ο ίδιος σημαίνοντα κάποια χαρακτηριστικά στο εσωτερικό μιας σύνθεσης: «*...η τέχνη είναι πάντα ένα ιδιαίτερο έργο τέχνης, όπου ο καλλιτέχνης εγκαθιστά ελεύθερα αντιθέσεις και αξίες τις οποίες κινεί κυριαρχικά, μην έχοντας να περιμένει «απάντηση» ούτε αντιλογία να αντικρούσει, αλλά μόνο να εκφράσει ένα όραμα, σύμφωνα με κριτήρια που, συνειδητά ή όχι, ολόκληρη η σύνθεσή τους γίνεται μαρτυρία και εκδήλωση*».[88] Ο Benveniste αφήνει ωστόσο ανοιχτή μια νέα θεωρητική δυνατότητα: με κάποια παραχώρηση, τα μεμονωμένα έργα τέχνης (για παράδειγμα τα ζωγραφικά) μπορούν να θεωρηθούν ξεχωριστά ως συστήματα, καθώς στο εσωτερικό

[87] É. Benveniste, «Σημειολογία της γλώσσας», 1981: 41.
[88] É. Benveniste, 1981: 44.

τους συνιστούν ενότητες και επιδείχνουν τους κανόνες συνδυασμού τους για την παραγωγή σημασίας.

Κατ' αντιδιαστολή προς τη σημειότητα της γλώσσας, η σημειότητα της τέχνης δεν παραπέμπει σε μια πανομοιότυπα δεκτή σύμβαση: από τη στιγμή που για κάθε έργο ξεχωριστά κάνουμε διαφορετικές επινοήσεις, είμαστε ανίκανοι να προσηλωθούμε σε έναν θεσμό.

Ανάμεσα στα διαφορετικής τάξης συστήματα ο Benveniste διαπιστώνει επιπλέον μια σχέση *ερμηνευτικότητας* (μια σχέση δηλαδή ανάμεσα σε ένα ερμηνεύον κι ένα ερμηνευόμενο σύστημα). Με δεδομένη, όπως είδαμε, την ιδιαίτερη θέση της γλώσσας μέσα στο σύμπαν των συστημάτων των σημείων, καθώς συνιστά αυτό που συνέχει τους ανθρώπους, εισάγει την αρχή σύμφωνα με την οποία η γλώσσα είναι το ερμηνεύον σύστημα όλων των σημειωτικών συστημάτων: η γλώσσα μπορεί να κατηγοριοποιήσει τα πάντα, συμπεριλαμβανομένης και της ίδιας. Η μεταγραφή ανάμεσα στα συστήματα σημείων και τη γλώσσα γίνεται πάντα προς την κατεύθυνση της γλώσσας και ποτέ αντίστροφα. Η γλώσσα θεωρείται από τον Benveniste ως η κατεξοχήν σημειωτική οργάνωση, το πρότυπο σημειωτικό σύστημα, χάρη στη δομή και τη λειτουργικότητά της. Η φύση και ο ρόλος της την καθιστούν μεγάλη σημειωτική μήτρα, καθώς οι άλλες δομές αναπαράγουν τον τρόπο δράσης και τα χαρακτηριστικά της. Όπως υποστηρίζει ο Benveniste, και τα μη γλωσσολογικά συστήματα οφείλουν να δανειστούν ως ερμηνεύον σύστημα τη γλώσσα· μπορούν, κατά συνέπεια, να υπάρχουν μόνο διαμέσου και εντός της σημειολογίας της γλώσσας, καθώς είναι αδύνατο η σημειολογία του ήχου, του χρώματος, της εικόνας να διατυπωθεί με ήχους, χρώματα και εικόνες αντίστοιχα.

Απ' αυτή ακριβώς τη μεταγλωσσική ικανότητα κατάγεται η σχέση ερμηνευτικότητας, μέσω της οποίας η γλώσσα περιλαμβάνει τα άλλα συστήματα: η γλώσσα είναι το μόνο σύστημα, κατά τον Benveniste, η σημειότητα του οποίου αρθρώνεται σε δύο διαστάσεις («σημαντική» και σημειωτική), σε αντίθεση με την καλλιτεχνική έκφραση που χαρακτηρίζεται από μονοδιάστατη σημειότητα («σημαντική»).[89]

[89] Για τη σχέση ερμηνευτικότητας ανάμεσα στα συστήματα σημείων, βλ. πιο αναλυτικά, É. Benveniste, 1981: 45-51.

Η θεωρία της διπλής άρθρωσης

Ένα πρόβλημα που απασχόλησε τις σημειωτικές μελέτες πάνω στη ζωγραφική και επιβράδυνε την εξέλιξή τους είναι αυτό των «ελάχιστων μονάδων», που σχετίζεται με το ζήτημα της ενδεχόμενης διπλής άρθρωσης της ζωγραφικής γλώσσας.

Ως άρθρωση εννοούμε κάθε σημειωτική δραστηριότητα που παράγει ξεχωριστές μονάδες, οι οποίες συνδυάζονται είτε στο επίπεδο της έκφρασης είτε σ' αυτό του περιεχομένου. Ο γλωσσολόγος André Martinet όρισε ως «διπλή άρθρωση» την ιδιαιτερότητα της ρηματικής γλώσσας, σε σχέση με τα άλλα επικοινωνιακά συστήματα, να αρθρώνει: α) σε ένα πρώτο επίπεδο (άρθρωση) τα *μονήματα*, που είναι εφοδιασμένα με σημασία και συνδυάζονται μεταξύ τους για να δημιουργήσουν τα συντάγματα, και β) σε ένα δεύτερο επίπεδο τα *φωνήματα*, που στερούνται σημασίας και συνδυαζόμενα μεταξύ τους σχηματίζουν με τη σειρά τους τα μονήματα.[90] Η θεωρία της διπλής άρθρωσης κατέληξε να γίνει αξίωμα των γλωσσολογικών ερευνών: κανένα επικοινωνιακό σύστημα δε μπορεί να οριστεί ως γλώσσα, αν δεν έχει μια διπλή άρθρωση όπως ο λόγος (η ρηματική γλώσσα)· αν δεν περιλαμβάνει δηλαδή διαφορετικούς τύπους ελάχιστων μονάδων που συσχετίζονται περαιτέρω σε καθεμιά από τις δύο αρθρώσεις.

Το ζήτημα επεκτείνεται και στη ζωγραφική γλώσσα από τον F. Menna, στη μελέτη του *La linea analitica dell'arte moderna* (Menna: 1975), όπου ερευνά την κωδικοποίηση των οπτικών γλωσσών σε σχέση-αντίθεση με τη ρηματική γλώσσα, βασιζόμενος στην ταξινόμηση του L. Prieto στο *Messages et signaux* (Prieto: 1966): «*Μπορούμε να ξεχωρίσουμε διαφορετικά επίπεδα του οπτικού κώδικα που αποτελούνται: από στοιχειώδεις μονάδες χωρίς σημασία, τις φιγούρες*[91] *(κατ' αναλογία προς τη ρηματική γλώσσα οι φιγούρες θα μπορούσαν να αντιστοιχηθούν με τα φωνήματα)· από μονάδες πιο σύνθετες, που προκύπτουν από το συνδυασμό των προκαταρκτικών μονάδων που είναι προικισμένες με σημασία. Οι πιο σύνθετες αυτές μονάδες, που ορίζονται ως*

---

[90] A. Martinet, «Για μια γλωσσολογία των γλωσσών» και «Δομή και γλώσσα», στη συλλογή μελετών του *Θέματα Λειτουργικής Σύνταξης*, μτφρ. Γ. Μαγουλάς, Αθήνα, Νεφέλη, 1985: 19-20, 62-63 αντίστοιχα.
[91] Σύμφωνα και με τον L. Hjelmslev, η *φιγούρα* αποτελεί τη μικρότερη γλωσσική μονάδα (μη-σημείο), που συνδυάζεται με άλλες φιγούρες για να δώσει τα σημεία. Βλ. ειδικότερα, L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Εισαγωγή-ιταλ. μτφρ. G.C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968: 51.

σημεία, αποτελούν στοιχειώδεις σημικές πράξεις και ισοδυναμούν με τα μονήματα.[92] *Οι τελευταίες με τη σειρά τους οργανώνονται σε πιο σύνθετες μονάδες, που συνιστούν μια εικονική έκφραση (διατύπωση), την οποία ο Prieto ορίζει ως σήμα και τη θεωρεί ως το εικονικό ισοδύναμο της φράσης*».[93]

Και ο U. Eco θεωρεί ότι είναι δυνατό να ξεχωρίσουμε διακριτικές μονάδες και στο πεδίο των εικονικών παραστάσεων.[94] Η μοντέρνα τέχνη προχώρησε από τα τέλη του 19ου αιώνα στην κατεύθυνση μιας συστηματοποίησης των εκφραστικών της μέσων, μιας δομικής οργάνωσης της γλώσσας της, που ερμηνεύεται ως μια αυτόνομη ολότητα με εσωτερικές εξαρτήσεις των στοιχείων της. Το γεγονός αυτό νομιμοποιεί τη δυνατότητα εφαρμογής των αρχών της δομικής γλωσσολογίας και στη μη λεκτική ζωγραφική γλώσσα.

Όπως υποστηρίζει ο F. Menna, όταν ο νεοϊμπρεσσιονιστής ζωγράφος Georges Seurat δημιουργεί το 1886 τον πίνακα *Ένα κυριακάτικο απόγευμα στο νησί της Grand Jatte* (Εικ. 3), εφαρμόζει μια τυπικά αναλυτική διαδικασία: αποσυνθέτει το χρωματικό τόνο στα στοιχειώδη του στοιχεία και οργανώνει τις μονάδες αυτές στη βάση σχέσεων και εσωτερικών εξαρτήσεων που θεμελιώνονται πάνω σε σταθερούς κανόνες. Παρόμοια, αποσυνθέτει το συνεχή χώρο σε προκαταρκτικές μονάδες (κάθετες, οριζόντιες, διαγώνιες γραμμές, χρωματικές ζώνες), τις οποίες οργανώνει στη βάση μιας δομής, όπου αυτό που μετρά είναι η εσωτερική τους αλληλεξάρτηση. Ο Seurat ενδιαφέρεται για την ανάλυση των βασικών γλωσσικών στοιχείων και για τους κανόνες οργάνωσής τους.[95]

Η τεχνική που χρησιμοποίησε ο G. Seurat έγινε γνωστή ως *πουαντιγισμός* ή *ντιβιζιονισμός*, όπως ο ίδιος προτιμούσε να την ονομάζει: με μικρές πινελιές ή στίγματα, τα χρώματα της φύσης αναλύονται στις συστατικές τους αποχρώσεις. Οι νεοϊμπρεσσιονιστές –ιδιαίτερα ο G. Seurat και ο P. Signac που έδωσαν μια νέα κατεύθυνση στην τέχνη του 20ού αιώνα– δεν αποδίδουν στην πινελιά καμιά σημασία, καθώς είναι γι' αυτούς μόνο ένα από τα απεριόριστα στοιχεία, το άθροισμα των οποίων

---

[92] Ο Prieto ορίζει το μόνημα ως το στοιχειώδες σημείο. Ο Martinet ονομάζει το γραμματικό μόνημα, *μόρφημα.* Κατά τον Greimas, μόρφημα είναι η ελάχιστη μονάδα που φέρει σημασία, η έννοια της οποίας είναι το *σήμημα.*

[93] F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975: 14.

[94] Βλ. σχετικά, U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975: 279. Το ζήτημα της αναγωγής της ζωγραφικής γλώσσας σε στοιχειώδεις μονάδες αντιμετώπισε και ο M. Bense, κατά την άποψη του οποίου αυτή συγκροτείται, όπως είδαμε, από στοιχεία της φόρμας («φορμήματα») και χρωματικά στοιχεία («χρωμήματα»). Εκτενέστερη αναφορά βλ. στο κεφ. «Αισθητική και σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες», σημ. 71.

[95] Βλ. πιο αναλυτικά, F. Menna, 1975: 10-18.

παράγει τον πίνακα. Είναι ένα στοιχείο που έχει την ίδια λειτουργία με το φώνημα της γλώσσας ή τη νότα μιας μουσικής συμφωνίας. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι ο Seurat παράγει τέχνη, αλλά και λόγο πάνω στην τέχνη (δηλαδή μια μεταγλώσσα). Το εγχείρημά του μας ενδιαφέρει κυρίως ως εφαρμογή μιας γλωσσολογικής θεωρίας της ζωγραφικής: η σύσταση του ζωγραφικού συστήματος βασίζεται στις στοιχειώδεις μονάδες και στους κανόνες συνδυασμού τους. Επαληθεύεται έτσι και στη ζωγραφική πρακτική κάτι ανάλογο με τις ερευνητικές προσεγγίσεις της δομικής γλωσσολογίας στη λεκτική γλώσσα.

Την αναγωγή της εικονικής παράστασης σε προκαταρκτικές μονάδες αναφέρουμε στο σημείο αυτό ως μια ερευνητική τάση της σημειωτικής της ζωγραφικής. Σε αντίθεση όμως με ό,τι συνέβη στο πεδίο των οπτικών επικοινωνιών όπως ο κινηματογράφος, η φωτογραφία, η διαφήμιση ή το θέατρο, οι σημειωτικές μελέτες πάνω στη ζωγραφική εγκατέλειψαν σύντομα την ανάλυση του ζωγραφικού έργου σε «ελάχιστες μονάδες», συγκρίσιμες με τα φωνήματα της γλωσσολογίας. Η αναζήτηση ωστόσο μιας ομοιότητας με τη δομή της φυσικής γλώσσας παρέμεινε βασική στόχευση των ερευνών.

Claude Lévi-Strauss

Αντίστοιχα, ο Cl. Lévi-Strauss ισχυρίζεται, αρκετά δογματικά ωστόσο, ότι δε μπορούμε να μιλήσουμε για γλώσσα, αν δεν ικανοποιείται η συνθήκη της διπλής άρθρωσης. Οι απόψεις του εντάσσονται στη γενικότερη τάση των σημειωτικών μελετών για την εικόνα να αναζητηθεί μια μορφής άρθρωσης που ν' ανταποκρίνεται κατ' ανάγκη σ' αυτή της ρηματικής γλώσσας. Κατά την άποψη όμως του U. Eco, παρόλο που αναμφίβολα στη γλώσσα η σημασία απελευθερώνεται από το συνδυασμό των στοιχείων της πρώτης και δεύτερης άρθρωσης, δεν είναι όμως δεδομένο ότι κάθε σημασιοδοτική πρακτική οφείλει ν' ακολουθεί τον ίδιο τρόπο.[96]

Η θεωρία του Lévi-Strauss για τα οπτικά έργα τέχνης διαγράφεται κυρίως στη μελέτη του *Le cru et le cuit* (Lévi-Strauss: 1964). Ειδικότερα, παραπέμπει σε μια έννοια της τέχνης ως εικονικού σημείου, άποψη που έχει ήδη επεξεργαστεί στην *Άγρια σκέψη* (1962), όπου όριζε την τέχνη ως μοντέλο που ανάγεται στην πραγματικότητα: η

[96] Βλ. σχετικά, U. Eco, *La struttura assente*, 1968 : 131.

τέχνη είναι αναμφισβήτητα ένα σημειωτικό γεγονός, που βρίσκεται όμως ανάμεσα στο γλωσσικό σημείο και το απλό αντικείμενο. Η κουλτούρα παίρνει στην κατοχή της την τέχνη από τη φύση. Επιπλέον, η τέχνη προάγει σε σημαίνον ένα αντικείμενο όχι απαραίτητα όμορφο· προάγει επίσης σε δομημένο σημείο ένα αντικείμενο, η δομή του οποίου πριν ήταν λανθάνουσα.

Η τέχνη «επικοινωνεί» διαμέσου μιας συγκεκριμένης σχέσης εικονικότητας ανάμεσα στα σημεία της και τα αντικείμενα που τα ενέπνευσαν, η οποία, αν δεν υπήρχε, δε θα βρισκόμαστε μπροστά σε ένα έργο τέχνης αλλά σε ένα γεγονός γλωσσικής τάξης, αυθαίρετο και συμβατικό. Αν από την άλλη η τέχνη ήταν μια καθολική μίμηση του αντικειμένου, δε θα είχε το χαρακτήρα του σημείου. Στην τέχνη υπάρχει μια αισθητή σχέση ανάμεσα στα σημεία και τα αντικείμενα· αυτό συμβαίνει γιατί η εικονικότητά της τής επιτρέπει να κατακτήσει σημασιακή αξία.

Κατά την άποψη του Lévi-Strauss, η τέχνη κατέχει την αξία του σημείου ακριβώς γιατί παρουσιάζει τις ίδιες μορφές άρθρωσης με τη ρηματική γλώσσα: και η ζωγραφική, σε αντιστοιχία με τη ρηματική γλώσσα, αρθρώνει μονάδες ενός πρώτου επιπέδου που είναι εφοδιασμένες με σημασία και είναι συγκρίσιμες με τα μονήματα (ο Lévi-Strauss αναφέρεται στο σημείο αυτό στις αναγνωρίσιμες εικόνες, στα εικονικά σημεία). Σ' ένα δεύτερο επίπεδο αρθρώνονται οι φόρμες και τα χρώματα, που ισοδυναμούν με τα φωνήματα, είναι δηλ. διαφοροποιητικές μονάδες που στερούνται αυτόνομης σημασίας.

Αναφερόμενος στα μη παραστατικά (ανεικονικά) ρεύματα της αφηρημένης ζωγραφικής, ο Lévi-Strauss θεωρεί ότι αυτά απαρνούνται το πρώτο επίπεδο και έχουν την αξίωση να υπάρχουν αξιοποιώντας μόνο το δεύτερο. Αυτό έχει όμως ως αποτέλεσμα να στερούνται κάθε δύναμη επικοινωνίας, δεδομένου ότι επιδιώκουν να συστήσουν ένα σύστημα σημάτων πάνω σ' ένα μόνο επίπεδο άρθρωσης.

Σύμφωνα με τις δομικές μεθόδους ανάλυσης που ακολουθούν το παράδειγμα των γλωσσολογικών ερευνών, κάθε επικοινωνιακή πράξη πραγματώνεται στο μέτρο που το μήνυμα αποκωδικοποιείται βάσει ενός προκαθορισμένου κώδικα, κοινού στον πομπό και το δέκτη. Με βάση την υπόθεση ότι κάθε κώδικας στηρίζεται στην ύπαρξη πιο προκαταρκτικών κωδίκων, οποιαδήποτε μορφή επικοινωνίας ανάγεται τελικά, με διαδοχικές μετατροπές από κώδικα σε κώδικα, σε έναν κώδικα μοναδικό και πρώτο (αρχικό). Αυτός μόνο συνιστά την αληθινή δομή κάθε επικοινωνίας, κάθε γλώσσας, κάθε πολιτισμικής ή σημαίνουσας δραστηριότητας: από τη ρηματική γλώσσα ώς τις

πιο σύνθετες συνταγματικές αλυσίδες, όπως οι μύθοι, μέχρι και τη «γλώσσα» της κουζίνας ή της μόδας.

Ο Lévi-Strauss, συγκρίνοντας τη ζωγραφική με τη λεκτική γλώσσα και την ποίηση, αναφέρει πως «*η ζωγραφική αξίζει να ονομάζεται γλώσσα μόνο στο μέτρο που, όπως κάθε γλώσσα, συγκροτείται από έναν ειδικό κώδικα, οι όροι του οποίου γεννιούνται απ' το συνδυασμό μονάδων λιγότερων αριθμητικά, που εξαρτώνται κι αυτές από έναν πιο γενικό κώδικα.* […] *Όμως, στην αρθρωμένη γλώσσα ο πρώτος μη-σημαίνων κώδικας αποτελεί, για το δεύτερο κώδικα, μέσο και προϋπόθεση σημασιοδότησης: έτσι η σημασία απομονώνεται σε ένα επίπεδο. Η δυαδικότητα επανακαθορίζεται στην ποίηση που ενσωματώνει στο δεύτερο κώδικα τη ζωτική σημαίνουσα αξία του πρώτου. Πράγματι, η ποίηση λειτουργεί πάνω σε δύο επίπεδα: αυτό της σημασίας των λέξεων και των συντακτικών σχημάτων, και ταυτόχρονα στο επίπεδο των αισθητικών ιδιοτήτων, που αποτελούν δυνητικούς όρους ενός άλλου συστήματος που ενισχύει, τροποποιεί ή και αναιρεί αυτή τη σημασία. Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και στη ζωγραφική, όπου οι αντιθέσεις ανάμεσα στις φόρμες και τα χρώματα γίνονται αντιληπτές ως διακριτικά στοιχεία που εξαρτώνται ταυτόχρονα από δύο συστήματα: το σύστημα των κληρονομημένων απ' την κοινή εμπειρία σημασιών, που προκύπτει από την άρθρωση και την οργάνωση της αισθητής εμπειρίας σε αντικείμενα· και αυτό των πλαστικών αξιών, που γίνεται σημασιακό, μόνο με την προϋπόθεση να διευθετεί το άλλο και να ενσωματώνεται σ' αυτό*».[97]

Πέρα από τις γενικές θεωρητικές απόψεις του Lévi-Strauss για τη ζωγραφική, αξιοσημείωτη είναι η επαφή του με την υπερρεαλιστική ειδικότερα ζωγραφική. Είναι γνωστό το ενδιαφέρον του ιδιαίτερα για τη ζωγραφική του Βέλγου υπερρεαλιστή Paul Delvaux, όπως επίσης και η συμμετοχή του, τουλάχιστον ως παρατηρητής, σε υπερρεαλιστικά παιχνίδια, κατά την παραμονή του στη Νέα Υόρκη τα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Κατά τον Lévi-Strauss, «*ο υπερρεαλισμός μετέτρεψε τις ευαισθησίες μας, μας έκανε ν' ανακαλύψουμε μια έννοια λυρισμού και διανοητικής ειλικρίνειας*».[98] Παράλληλα, αναγνωρίζει το χρέος του στους υπερρεαλιστές, και ιδιαίτερα στον A. Breton, για τη στροφή προς τους αρχαίους μύθους και την άμεση προσέγγιση των εξωτικών τρόπων ζωής και σκέψης.

---

[97] Cl. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, ιταλ. μτφρ. A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1966: 38-44 [41-42]. Πρβλ. και την ελληνική έκδ.: *Το ωμό και το μαγειρεμένο*, μτφρ. Μ. Λώμη, Αθήνα, εκδ. Αρσενίδη, 2001: 32-37 [34-35]. Βλ. επίσης, U. Eco, «La critica di Lévi-Strauss all'arte contemporanea», *La struttura assente*, 1968: 307-312.

[98] Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale II*, Paris, Plon, 1973: 39. Πρβλ. και P. Bouissac, «Semiotics and Surrealism», *Semiotica*, 25-1⁄2 (1979): 50-51.

Το γλωσσολογικό μοντέλο ως υπόδειγμα για την ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου: άλλες εφαρμογές

Πέρα από την επέκταση της εφαρμογής του γλωσσολογικού μοντέλου της διπλής άρθρωσης και στη ζωγραφική γλώσσα, πολλές είναι και οι μελέτες που αξιοποιούν την εγκυρότητα του γλωσσολογικού μοντέλου ευρύτερα για την ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου, εκκινώντας από διαφορετικές μεταξύ τους θεωρίες.

Αναφέρουμε ενδεικτικά την περίπτωση του Luis Prieto, ο οποίος, μολονότι δεν επικέντρωσε τις μελέτες του στην τέχνη, αναφέρεται υπαινικτικά στη γλωσσική δομή του καλλιτεχνικού μηνύματος. Σχετικά με την καλλιτεχνική επικοινωνία (Prieto: 1975) θεωρεί ότι στη βάση του καλλιτεχνικού φαινομένου βρίσκεται πάντα η επιτέλεση μιας πράξης (λειτουργίας), που μπορεί να είναι επικοινωνιακή με την προϋπόθεση να επιδέχεται μια περαιτέρω σημασία (συνδήλωση). Μ' άλλα λόγια, ο επικοινωνιακός χαρακτήρας του καλλιτεχνικού μηνύματος εξαρτάται από τη συνδηλωτική λειτουργία του, καθώς, κατά τη άποψη του Prieto, μπορεί σ' ένα προκαταρκτικό επίπεδο να μην είναι επικοινωνιακό. Στη βάση αυτή, διακρίνει τα καλλιτεχνικά φαινόμενα σε μια ομάδα επικοινωνιακών συνδηλωτικών φαινομένων «λογοτεχνικού» τύπου (που περιλαμβάνει πρωτίστως τη λογοτεχνία, αλλά και τις πλαστικές τέχνες, τον κινηματογράφο, το θέατρο)· σε μια ομάδα, όπου εντάσσει τα φαινόμενα που ονομάζει «αρχιτεκτονικά», τα οποία στερούνται μιας βασικής επικοινωνιακής λειτουργίας (εδώ ανήκει η αρχιτεκτονική, η πολεοδομία, το σχέδιο)· και σε μια τρίτη ομάδα καλλιτεχνικών φαινομένων, τα οποία ονομάζει «μουσικά» (μουσική, χορός).

Ο θεωρητικός προβληματισμός του Prieto στο πεδίο της σημειωτικής της τέχνης είναι αρκετά απομονωμένος, σε αντίθεση με την κατεύθυνση που ακολουθεί η Dora Vallier, η οποία βασίζεται στην πεποίθηση ότι οι ενστάσεις αναφορικά με τη δεσποτική κυριαρχία του γλωσσολογικού μοντέλου στις έρευνες στο χώρο των οπτικών τεχνών οφείλονται μόνο στην έλλειψη εύστοχων και αποτελεσματικών εφαρμογών στο πεδίο αυτό. Η Vallier ακολουθεί με συνέπεια στις μελέτες της τον R. Jakobson, και κυρίως το μοντέλο του για την ανάλυση της ποιητικής γλώσσας, όπου βασικό ρόλο παίζει η διερεύνηση ισομορφισμών ανάμεσα στον ήχο και το νόημα: Σύμφωνα με τον Jakobson κάθε ομοιότητα που εμφανίζεται στον ήχο έχει το ανάλογό της σε ομοιότητα ή αντίθεση στο επίπεδο του νοήματος, αρχή που έχει εφαρμόσει κατεξοχήν στο φωνητικό επίπεδο.

Αντίστοιχα, η Vallier υποστηρίζει ότι είναι δυνατό –απομονώνοντας φαινόμενα με συναφή χαρακτήρα και αμοιβαία "διακριτικότητα"– να εντοπιστούν δομές εικονικών μορφών ισόμορφες με αυτές του φωνολογικού συστήματος. Στη μελέτη της *Le problème du vert dans le système perceptif* (Vallier: 1979) συστήνει και για το χρωματικό σύστημα ένα σύστημα ανάλογο μ' αυτό των ήχων. Η αναλογία είναι τόσο εμφανής, ώστε η Vallier θεωρεί ότι μπορεί να διερευνηθεί ένας υποθετικός *χρωμοσυμβολισμός*, κατ' αντιστοιχία προς το *φωνοσυμβολισμό* για τον οποίο έκανε λόγο ο Jakobson και οι Ρώσοι φορμαλιστές. Σε άλλη εργασία, εφαρμόζοντας το γλωσσολογικό μοντέλο στη ζωγραφική του Malevitch (Vallier: 1975), λαβαίνει υπόψη της την αναλογία αυτή σε σχέση με το χρωματικό σύστημα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης. Πιο συγκεκριμένα, εντοπίζει τις αναλογίες ανάμεσα στο χρωματικό και το φωνολογικό σύστημα, εξετάζοντας τη λειτουργία του πράσινου χρώματος, που συμπεριφέρεται αντίστοιχα με φωνητικά φαινόμενα που αποδίδουν σημασία στις αντιθέσεις. Παράλληλα, εξετάζει τη λειτουργική θέση που κατέχει το χρώμα αυτό στα πλαίσια του αντιθετικού χρωματικού συστήματος κίτρινο-κόκκινο-μπλε, αλλά και στο εσωτερικό του αχρωματικού συστήματος άσπρο-μαύρο. Σύμφωνα με την Vallier, η ζωγραφική είναι το σημειωτικό σύστημα όπου ο χρωματικός κώδικας συνυπάρχει και εναρμονίζεται με τον κώδικα του χώρου. Η αντιστοιχία των κωδίκων του χρώματος και του χώρου επαληθεύεται στον τρόπο με τον οποίο ο κυβισμός για παράδειγμα μεταχειρίζεται το χρωματικό σύστημα (Vallier: 1982), θεμελιώνοντας την οργάνωση του χώρου στη σταθερή αντίθεση του άσπρου με το μαύρο χρώμα. Οι κυβιστές αντιλαμβάνονται τον πίνακα ως πεδίο κατασκευής ενός χώρου και βασικό στην παλέτα τους είναι το γκρι χρώμα, επιλογή που ανταποκρίνεται στην πρόθεσή τους να επινοήσουν ένα νέο χώρο.

Ορατό/αναγνώσιμο

Με γνώμονα την προβληματική του Roland Barthes, αναπτύχθηκε ένας ιδιαίτερος τύπος ανάλυσης του ζωγραφικού έργου τέχνης που βασίζεται στην προηγούμενη «λεκτικοποίησή» του, η οποία και αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση της ανάλυσης.

Σύμφωνα μ' αυτή την αναλυτική πρακτική, το έργο τέχνης δε νοείται από μόνο του ως σύστημα, αλλά ως συστατική στιγμή ενός συστήματος που ορίζεται από τη σχέση ανάμεσα στο έργο, την ανάγνωσή του και το λεκτικό κείμενο που «μεταγράφει» το έργο στη ρηματική γλώσσα. Ο ζωγραφικός πίνακας ή οποιοδήποτε οπτικό κείμενο νοείται ως σημαίνων χώρος που εξετάζεται με βάση έναν αναλυτικό λόγο, ο οποίος τον καταμερίζει σε ακολουθίες, προκειμένου να ορίσει τα επίπεδα της σημασίας του.

Η αναλυτική διαδικασία αυτού του τύπου αποσαφηνίζεται για πρώτη φορά από τον J.-L. Schefer στη μελέτη *L'image: le sens investi* (Schefer: 1970). Ο Schefer θεωρεί αδύνατη μια μικροσημειωτική εξέταση της εικόνας, που συνιστά ουσιαστικά μια εκτροπή από τον ουσιαστικό στόχο της ανάλυσης, την ερμηνεία δηλαδή του εικαστικού έργου. Η κριτική του Schefer στη μικροσημειωτική της εικόνας ανάγεται στον É. Benveniste, ο οποίος δεν αναγνωρίζει στην εικόνα τη δυνατότητα της διπλής άρθρωσης.

Στη μελέτη του *Scénographie d'un tableau* (Schefer: 1969) εφαρμόζει τη μεθοδολογική του πρακτική στην ανάλυση του ζωγραφικού πίνακα του Paris Bondone, μαθητή του Picasso, *Μια παρτίδα σκάκι*. Ο Schefer διερευνά τη σχέση ανάμεσα στον πίνακα και τη γλώσσα που χρησιμοποιούμε για την "ανάγνωσή" του. Η ανάγνωση του ζωγραφικού πίνακα περιλαμβάνει για το μελετητή τόσο την περιγραφή όσο και την υπονοούμενη γραφή του και προϋποθέτει την εισχώρηση στα γλωσσικά του όρια, στο τί και στο πώς αυτό σημαίνει. Ο χώρος αυτός μπορεί να προσδιοριστεί μόνο από τη γλώσσα, τη μόνη ικανή, κατά τον Schefer, να περιγράψει συνεκτικά μια παράσταση. Η σημειωτική πρακτική του Schefer έγκειται ακριβώς στην "είσδυση" στο πεδίο του συμβολικού, στο διαμελισμό της εικόνας όχι για να απομονώσει τα συστατικά της, αλλά για ν' αποκαλύψει το πλέγμα των κειμένων που αυτή συνιστά. Ο πίνακας δεν είναι τίποτε άλλο παρά η απεικόνιση του συστήματος που τον γεννά. Στο τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης συνοψίζεται η μέθοδος ανάγνωσης που πραγματοποιεί ο Schefer: ξεκινά από την ανάγνωση των μορφών, σε επεξηγηματική σχέση με το σύνολο

του οπτικού κειμένου όπου αυτές διατυπώνονται. Ο σημαίνων χώρος του πίνακα μπορεί να περιγραφεί σε σχέση με τις μορφές που τον συγκροτούν. Το σύνολο του πίνακα και της μακροσκοπικής ανάλυσης που συνυπολογίζει όλα τα επίπεδα που περιλαμβάνονται στο κείμενο, συνιστά τελικά το σύστημα.

Ξεκινώντας από την έννοια του *διακειμένου*, όπως αυτή διατυπώθηκε από την J. Kristeva (βλ. κεφ. «Η θεωρία του κειμένου»), ο Schefer ερευνά την αλληλοσυνάρτηση κειμένων στη ζωγραφική του Paolo Uccello (Schefer: 1977). Ειδικότερα, "διαβάζει" τις νωπογραφίες του Uccello με θέμα τον κατακλυσμό του σύμπαντος ταυτόχρονα με βιβλικές περικοπές, με δαντικά κείμενα και με μαρτυρίες-ντοκουμέντα της εποχής.

Με παρόμοιο τρόπο η Barbara Schulz, στη θεωρητική εργασία της «Contribution à la sémiologie du texte proverbial: texte littéraire-texte pictural (Villon et Bruegel)» (Schulz: 1981), επιχειρεί την ανασυγκρότηση του νοήματος του πίνακα του Pieter Bruegel *Οι φλαμανδικές παροιμίες* (Εικ. 4). Σύμφωνα με την Schulz, η χωρική συνοχή του πίνακα είναι φαινομενική. Στην πραγματικότητα, τα πρόσωπα των διαφόρων σκηνών δε συνδέονται αφηγηματικά με κανέναν τρόπο. Το νόημα του οπτικού κειμένου είναι γνωστικό, λεκτικό: ο πίνακας έχει τη μορφή ενός καταλόγου εικονογραφημένων παροιμιών (η Schulz αναγνωρίζει ειδικότερα σ' αυτόν 118 παροιμίες που πραγματεύονται από κοινού το θέμα της πίστης). Στο δεύτερο μέρος της μελέτης, η Schulz πραγματοποιεί μια διακειμενική-διακαλλιτεχνική ανάγνωση και αναγνωρίζει μια ανάλογη πρακτική, μέσα από την εξέταση αυτή τη φορά του ποιητικού κειμένου του Fr. Villon, της *Μπαλλάντας των παροιμιών*. Θεωρούμε τη μελέτη της Schulz ιδιαίτερα σημαντική για την προβληματική της εργασίας μας, στο μέτρο που νομιμοποιεί τη συνεξέταση και τον εντοπισμό διακειμενικών σχέσεων μεταξύ ενός λογοτεχνικού (λεκτικού) κι ενός ζωγραφικού (μη λεκτικού) κειμένου.

Και ο L. Marin θεωρεί δυνατή μια σημειωτική προσέγγιση του εικαστικού κειμένου μόνο διαμέσου της ρηματικής γλώσσας, με την απαραίτητη δηλαδή μεσολάβηση των λεκτικών περιγραφών του πίνακα (που δε συνιστούν απαραίτητα μια σημειωτική μεταγλώσσα). Κατά την άποψή του, οι περιγραφές του πίνακα αποτελούν απλά ένα υλικό που τον λεκτικοποιεί, δείχνοντας την πολλαπλότητα των δυνατών αναγνώσεων κι αφήνοντας να φανεί ότι ο πίνακας συνιστά τη μήτρα άπειρων και ανοιχτών δυνατών λεκτικοποιήσεων.

Ο Marin εφαρμόζει την αναλυτική του μέθοδο στη μελέτη *La description de l'image* (Marin: 1970), με αντικείμενο ανάλυσης τον πίνακα του Nicolas Poussin *Τοπίο με έναν άνδρα σκοτωμένο από ένα φίδι*. Μια πρώτη ανάλυση της συγκεκριμένης

σύνθεσης έχει πραγματοποιήσει στην προγενέστερη εργασία του «Récit mythique et récit pictural chez Poussin» (Marin: 1968), όπου, με αφετηρία την επαληθεύσιμη στον πίνακα σχέση ανάμεσα σε δύο είδη αφήγησης, τη μυθική και τη «μεταγραφή» του μύθου σε ζωγραφική αφήγηση,[99] εξετάζει τον πίνακα ως πεδίο μιας διασημειωτικής δράσης.[100]

Διαφοροποιώντας αυτή τη φορά τον ερευνητικό προσανατολισμό του, δεν εξετάζει το έργο τέχνης απλά ως καρπό διασημειωτικής μετάθεσης, αλλά ως αποτέλεσμα μιας μετακύλισης αναγνώσεων που εξαρτώνται όχι από τη μοναδική θέαση του πίνακα, αλλά από την αναγνωσιμότητά του σε διαφορετικές στιγμές. Στη βάση αυτή, ο Marin ανατρέχει στις διάφορες λεκτικές «περιγραφές» του έργου του Poussin, εντοπίζοντας σ' αυτές κάποιες κοινές σημασιακές αντιθέσεις· οι αντιθέσεις αυτές συγκροτούν ένα γενικό σχήμα ανάγνωσης, που εμπλουτίζεται ωστόσο με διαφορετικό τρόπο από κάθε μελετητή. Η αφήγηση πρωτεύει και η δράση πριμοδοτείται βάσει και των διαδρομών ανάγνωσης που κάθε φορά επιλέγονται: αριστερά – δεξιά, επιφάνεια – βάθος (φόντο). Ένα επιπλέον κλειδί ανάγνωσης παρέχεται από τα σημαινόμενα του αρχικού τίτλου της σύνθεσης (*Τα αποτελέσματα του φόβου*). Και σ' αυτή την περίπτωση, ο Marin δομεί τις πιθανές αναγνώσεις του πίνακα στη βάση λογικών σχημάτων και του *σημειωτικού τετραγώνου* του Greimas.[101]

---

[99] Πρβλ. και την αναλυτική πρόταση του J. Petitot, όπως διατυπώνεται στη μελέτη «Saint-Georges. Remarques sur l'espace pictural» (Petitot: 1979), την οποία εφαρμόζει σε μια σειρά οπτικών κειμένων που πραγματώνουν ζωγραφικά την ίδια αφηγηματική πλοκή: την ιστορία της μάχης του Αγ. Γεωργίου και του δράκου.

[100] Ανάλογο είναι και το εγχείρημα της Ά. Καφέτση, η οποία, στη μελέτη «Διασημειωτική μεταφορά και λειτουργία του μύθου στη ζωγραφική του Ν. Εγγονόπουλου: ένα ερμηνευτικό πρόβλημα», *Σπείρα* (Β΄ περ.), 2-3 (Φθινόπ.-Χειμ. 1984): 43-74, εφαρμόζει τη σημειωτική μέθοδο ανάλυσης των μετωνυμικών και μεταφορικών σχέσεων μετασχηματισμού ανάμεσα στη μυθική και τη ζωγραφική αφήγηση. Αντικείμενο εξέτασης αποτελεί η λειτουργία του αρχαίου μύθου (συγκεκριμένα του μύθου του Λαβύρινθου) στη ζωγραφική γλώσσα του Εγγονόπουλου, καθώς και ο τρόπος που αυτός εμπλέκεται στους μηχανισμούς της γραφής του Έλληνα υπερρεαλιστή, διαπλάθοντας στην ουσία αυτή τη ζωγραφική γραφή. Η Καφέτση δανείζεται επιλεκτικά, και με προσαρμογές στο αντικείμενο της μελέτης της όπως η ίδια επισημαίνει, τη σημειολογική μέθοδο σύγκρισης του L. Marin ανάμεσα σ' ένα λογοτεχνικό ή ιστορικό αντικείμενο αναφοράς και την πλαστική του μεταφορά, μέθοδος που διατυπώνεται στο κείμενό του «Sur une gravure et une medaille», στον τόμο *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971.

[101] Ο A.J. Greimas σε συνεργασία με τον F. Rastier, αναλύοντας την οργάνωση των δομών σημασίας, αποκαλύπτει ότι αυτή αποτελείται από τέσσερις όρους που συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις αντίθεσης, αντίφασης ή επαγωγής. Οι όροι αυτοί αποδίδονται παραστατικά με το λεγόμενο *σημειωτικό τετράγωνο (carré sémiotique):* s non s

-non s -s

Στο σημειωτικό τετράγωνο έχουμε λοιπόν δύο οριζόντιους άξονες αντίθεσης (s vs non s και -non s vs -s), δύο διαγώνιους άξονες αντίφασης (s vs -s και non s vs -non s) και δύο κάθετους άξονες επαγωγής (s vs -non s και non s vs -s). Βλ. αναλυτικότερα, A.J. Greimas-F. Rastier, «The Interaction of Semiotic Constraints», *Yale French Studies*, 41 (1968): 86-105. Βλ. επίσης, Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική*, 2005α: 81, 251-252 και Απ. Μπενάτσης, *Το σημειωτικό τετράγωνο. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη*

Επίκεντρο της προβληματικής και του Cesare Segre (Segre: 1979) –όπως ακριβώς του Marin και του Schefer– είναι το ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στη θέαση και την ανάγνωση του ζωγραφικού κειμένου. Επιπλέον, η ερμηνεία του για το ζωγραφικό πίνακα προσεγγίζει τις θέσεις των J. Lotman και B. Uspenskij για τα δευτερογενή πρότυπα συστήματα (βλ. κεφ. «Η τυπολογία της κουλτούρας»). Κατά τον Segre, μόνο η λεκτική γλώσσα μεσολαβεί στη σημείωση των μη λεκτικών κειμένων, ενώ θεωρεί παράλληλα αναγκαίο και έναν διαχωρισμό των διαφορετικών λεκτικοποιήσεων του εικαστικού έργου (λ.χ. της λεκτικής περιγραφής που έπεται της πραγματοποίησης του έργου από την περιγραφή που προηγείται αυτής, κατά κάποιο τρόπο δηλ. του λεκτικού του σχεδίου που μπορεί να είναι μια γραπτή ιδέα του καλλιτέχνη, ένα προϋπάρχον λογοτεχνικό μοτίβο κ.ά.). Η ύπαρξη άλλωστε διαφόρων φάσεων πραγματοποίησης του έργου (σχέδιο, αντίγραφα, διαφορετικές παραλλαγές από τον ίδιο ή και από άλλους δημιουργούς), πιστοποιεί, όπως υποστηρίζει, ότι η διαδικασία σημείωσης του έργου πρέπει να ερμηνευθεί ως μια εξελικτική διαδικασία, οι διάφορες λεκτικοποιήσεις της οποίας μεσολαβούν στη σημασιοδότησή του.

Αυτό που προτείνει ο Segre είναι ένας διαφορετικός τύπος διακειμενικής ανάλυσης που οφείλει πολλά στις προηγούμενες απόπειρες κειμενικής κριτικής του μελετητή στο πεδίο της λογοτεχνίας. Οι εικονικές, εικονολογικές και αφηγηματικές πλευρές είναι διακριτικές του περιεχομένου της οπτικής παράστασης, μοιράζονται ωστόσο με τη ρηματική γλώσσα την αναφορικότητά τους (από τη στιγμή που κάθε ζωγραφική παράσταση μπορεί να μεταγραφεί σε γλωσσική διατύπωση και αντίστροφα μια ρηματική αφήγηση ή περιγραφή μπορεί να «μεταφραστεί» σε ζωγραφική). Η γλώσσα κατακτά έτσι μια διασυστηματική λειτουργία –άποψη που ανάγεται στον B. Uspenskij– καθώς είναι η μόνη που μπορεί να εκφράσει τους μορφικούς κανόνες του πίνακα.

Τις παρατηρήσεις αυτές εφαρμόζει ο Segre στο corpus των «εφευρέσεων» του Leonardo da Vinci, όπου και αφιερώνει ένα κεφάλαιο της γενικής μελέτης του *Semiotica filologica*.[102] Οι εφευρέσεις δεν είναι πίνακες, αλλά λεκτικά σχέδια των πινάκων ή τμημάτων τους, και εξετάζονται από κοινού με τις λεκτικοποιήσεις, το σύνολο δηλ. των περιγραφών που έπονται της πραγματοποίησής τους.

λογοτεχνία, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1994, όπου το εννοιολόγημα αυτό εφαρμόζεται σε πολλές από τις κειμενικές αναλύσεις που επιχειρεί ο μελετητής.

[102] C. Segre, «La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci», *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979: 131-160.

Η γαλλική Σχολή της σημειωτικής αισθητικής

Η Σχολή Greimas

Ο A.J. Greimas στο έργο του *Δομική σημασιολογία* (Greimas: 1966) επιχειρεί να θεμελιώσει μια θεωρία της σημασίας, θεωρώντας ότι η έρευνα της σημασίας αποτελεί τον κοινό παρονομαστή των επιστημών του ανθρώπου. Έχοντας διαπιστώσει την έλλειψη αυστηρών μεθοδολογικών εργαλείων και ενός συγκροτημένου θεωρητικού πλαισίου για τη συστηματική μελέτη των προβλημάτων της σημασίας, φιλοδοξεί να θεμελιώσει την επιστήμη της «σημαντικής» ως αυτόνομο κλάδο της σημειωτικής και του δομισμού. Η ερευνητική του πρόταση βρίσκει γόνιμο πεδίο εφαρμογής από τον ίδιο στην ανάλυση των κειμένων. Ο Greimas διακρίνει δύο επίπεδα του αφηγηματικού λόγου: το εσωτερικό (δομικό), τη δομική δηλαδή οργάνωση της σημασίας του κειμένου, την οποία και θεωρεί δεσπόζουσα, και το εξωτερικό (υφολογικό).

Οι αρχές μιας θεωρίας του ποιητικού λόγου διαγράφονται από τον Greimas στην εισαγωγική μελέτη του συλλογικού τόμου *Essais de sémiotique poétique*, «Pour une théorie du discours poétique» (Greimas, 1972: 5-24). Βάση των μεθοδολογικών του προτάσεων αποτελεί η διχοτομία του επιπέδου έκφρασης και του επιπέδου του περιεχομένου, η αμοιβαία συνάρτηση των οποίων ορίζεται ως «ισομορφισμός». Η αρχή της δυαδικής αντίθεσης είναι η στοιχειώδης δομή της σημασιοδοτικής δραστηριότητας του ανθρώπου. Στη βάση λοιπόν της σημασιοδοτικής δραστηριότητας βρίσκεται, κατά τον Greimas, μια διαδικασία αντίληψης διαφορών που παράγει τα πρωταρχικά σημασιολογικά στοιχεία, τα *σήματα* (semes). Μέσα σ' ένα κείμενο η επανάληψη των σημάτων δημιουργεί τα *ταξήματα* (classèmes), ευρύτερα δηλαδή πεδία σημασιακών μονάδων, που δίνουν συνοχή στο κείμενο. Με την επανάληψη των ταξημάτων δημιουργούνται οι *ισοτοπίες*. Οι ισοτοπίες είναι πλεοναστικά σύνολα σημασιακών κατηγοριών, σταθερές ταξινομικές βάσεις που αποκαλύπτουν την προτεραιότητα κάποιων σημασιακών περιοχών και καθιστούν δυνατή την ομοιόμορφη ανάγνωση του κειμένου. Σε ένα κείμενο είναι δυνατή η συνύπαρξη διάφορων ισοτοπιών. Ο Greimas διακρίνει δύο κυρίαρχες ισοτοπίες: την «πρακτική» ή «κοσμολογική» ισοτοπία, που εκφράζει την πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου,

και τη «μυθική» ή «νοολογική», που σχετίζεται με το επίπεδο νόησης ή τον εσωτερικό κόσμο.[103]

Η ουσία της θεωρητικής πρότασης του Greimas έγκειται στην προτεραιότητα της σημασιακής ανάλυσης του κειμένου (σε αντίθεση με τη Σχολή του Jakobson που θεωρούσε πρωτεύοντα το ρόλο του σημαίνοντος). Στο θεωρητικό προβληματισμό του Greimas, η ανάλυση του σημασιακού πεδίου ενσωματώνει και την ανάλυση των σημαινόντων (δηλ. της μορφής), καθώς η ανάλυση των σημαινομένων γίνεται μόνο μέσω της ανάλυσης των σημαινόντων.[104]

Ο Greimas θεωρεί ότι η *οπτική* ή *πλαστική σημειωτική* ανήκει εξ ολοκλήρου στο εσωτερικό μιας γενικής σημειωτικής, την οποία αντιλαμβάνεται, όπως ήδη αναφέραμε, ως μια σημειωτική της σημασίας. Εδώ ακριβώς έγκειται η κριτική του στη σημειωτική της εικόνας (ιδιαίτερα των χρόνων ’60-’70), η οποία, κατά την άποψή του, περιορίζεται μόνο στο επίπεδο της έκφρασης, επίπεδο που αντίθετα μια σημειωτική της σημασίας υπερβαίνει, για να συνεξετάσει τα δύο επίπεδα, αυτά της έκφρασης και του περιεχομένου.

Μια περαιτέρω απόρριψη της πλαστικής σημειωτικής έχει να κάνει με την ίδια την έννοια της εικονικότητας, την καταφυγή δηλαδή στο αντικείμενο αναφοράς (référent) για να οριστεί η σημειωτική φύση της εικόνας. Ο συσχετισμός μιας οπτικής γλώσσας με το αντικείμενο αναφοράς υποδηλώνει, πράγματι, ότι αυτός που κοιτάζει μπορεί να ερμηνεύσει αυτό που βλέπει· του επιτρέπεται δηλαδή μια αναλογική κρίση ανάμεσα στην εικόνα και το αντικείμενο αναφοράς της (κάτι που δε συμβαίνει αντίθετα στις ρηματικές γλώσσες). Μια τέτοια όμως κρίση είναι προπαντός, για τον Greimas, μια κρίση σημειωτική: τέτοιες κρίσεις μπορούν να διατυπωθούν μόνο στα πλαίσια μιας κουλτούρας κι ενός συστήματος συμπεριφορών σε σχέση με τα συστήματα έκφρασης και σημασίας.

Ο Greimas υποστηρίζει ότι η σύνδεση της σημειωτικής του ορατού με τον πραγματικό κόσμο και η εξάρτησή της απ’ αυτόν ως απόλυτη προϋπόθεσή της, έχει σαν αποτέλεσμα να χανόμαστε στο λαβύρινθο των υποθέσεων πάνω στην ύπαρξη και τη φύση της πραγματικότητας και ταυτόχρονα να αρνούμαστε κάθε ιδιαιτερότητα της οπτικής σημειωτικής. Για το λόγο αυτό προτείνει δύο θεωρητικές λύσεις: α) τη θεώρηση του φυσικού κόσμου ως αντικειμένου της σημειωτικής, μόνο με την έννοια

---

[103] Βλ. επίσης, A.J. Greimas, *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, 2005: 220 και Ε.Γ. Καψωμένος, «Η Σχολή Greimas», *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, 2005α: 81.
[104] Βλ. πιο αναλυτικά, Ε.Γ. Καψωμένος, 2005α: 80-83.

ότι αποτελεί ο ίδιος αντικείμενο σημείωσης που μεταμορφώνεται πολιτισμικά από τον άνθρωπο, ο οποίος τον καθιστά σύστημα σημείων (απ' αυτή την οπτική, το ζήτημα της εικονικότητας ξεπερνά το πρόβλημα του αντικειμένου αναφοράς, της ύπαρξης δηλ. στον κόσμο αντικειμένων που αντιστοιχούν στα σημεία), και β) την απομάκρυνση του φαινομένου της εικονικότητας από την αποκλειστική αρμοδιότητα των σημειωτικών του ορατού. Άλλωστε, κατά τον Greimas, φαινόμενα εικονικότητας συναντούμε και στις φυσικές γλώσσες ή στη μουσική.[105]

Η πλαστική σημειωτική περιλαμβάνει μια σημειωτική του χώρου και μια σημειωτική της σχεδιασμένης (planar) επιφάνειας. Για να περιγραφεί το δισδιάστατο σημαίνον της είναι απαραίτητη η χρήση ειδικών οπτικών κατηγοριών στο επίπεδο της έκφρασης (που προηγούνται της εξέτασης της σχέσης του με το επίπεδο του περιεχομένου). Σκοπός της περιγραφής είναι η παρατήρηση των νόμων που η φύση ενός ορισμένου επιπέδου έκφρασης επιβάλλει στην εκδήλωση της σημασίας. Επιπλέον, η σημειωτική της σχεδιασμένης επιφάνειας προτίθεται ν' αποκαλύψει τις στοιχειώδεις σημειωτικές μορφές που είναι κοινές σε διάφορα πεδία του ορατού. Στο πλαίσιο αυτό, η εικόνα θεωρείται μια μονάδα που εκδηλώνεται με αυτεπάρκεια, ένα κείμενο συγκρίσιμο με κείμενα άλλων σημειωτικών, και μπορεί γι' αυτό να αποτελέσει σημειωτικό αντικείμενο.

Οι θεωρητικές θέσεις του Greimas για τη σημειωτική της ζωγραφικής διαγράφονται κατά κύριο λόγο στη μελέτη του «Sémiotique figurative et sémiotique plastique».[106] Ένας απ' τους λόγους ύπαρξης της σημειωτικής είναι, κατά την άποψή του, η δημιουργία νέων ερευνητικών πεδίων του κόσμου που μας περιβάλλει, συντελώντας στην εξέλιξή τους σε αυτόνομες επιστήμες. Διαπιστώνει αρχικά –παρά τις προσπάθειες των προηγούμενων δεκαετιών– την ατελή και όχι πάντα επιτυχή και αποτελεσματική ανάπτυξη των ερευνών γύρω από τα φαινόμενα που ομαδοποιήθηκαν, βάσει του τρόπου έκφρασής τους, κάτω από την ετικέτα της οπτικής σημειωτικής. Η επιλογή της σημειωτικής για να περιγράψει το ερευνητικό πεδίο που θέλει να οριοθετήσει, υποδηλώνει ότι τα σημάδια που καλύπτουν τις ζωγραφικές επιφάνειες συνιστούν σημασιακά σύνολα, οι συλλογές των οποίων συνιστούν με τη σειρά τους

---

[105] Βλ. σχετικά, A.J. Greimas - J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 [ιταλ. μτφρ.: *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, Casa Usher, 1985].

[106] A.J. Greimas, (1984), «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes sémiotiques-Documents*, IV, 60 [αγγλ. μτφρ. F. Collins-P. Perron: «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», *New Literary History*, vol. 20, no. 3 (Άνοιξη 1989): 627-649].

σημασιακά συστήματα. Αυτή είναι μια ισχυρή υπόθεση –γράφει ο Greimas (1989: 629)– που νομιμοποιεί την αξιοποίηση της σημειωτικής θεωρίας, η οποία οφείλει ταυτόχρονα να λάβει υπόψη της και την υλική φύση των σημαδιών που αποτυπώνονται πάνω στο συγκεκριμένο μέσο (medium).

Ο Greimas θεωρεί ότι δύο πολιτισμικές παραδόσεις, η μια φιλοσοφικο-αισθητική και η άλλη λογικο-μαθηματική, βεβαιώνουν ότι η έννοια της αναπαράστασης είναι το απαραίτητο αφετηριακό σημείο κάθε μελέτης του ορατού. Οι οπτικές παραστάσεις που κατασκευάζονται πάνω σε επίπεδες επιφάνειες αποτελούν αναπαραστάσεις που κυβερνώνται από έναν κώδικα, ο οποίος τις καθιστά ικανές να διαβαστούν. Τα σημασιακά αυτά σύνολα είναι, κατά τον Greimas, επικοινωνιακά συστήματα, όπως επίσης και συστήματα διατύπωσης (αντίστοιχα με τα συστήματα γραφής). Τα συστήματα αυτά μπορούν τελικά να αναγνωριστούν ως γλώσσες, μπορούν δηλαδή να μιλήσουν για κάτι άλλο πέρα απ' τον εαυτό τους.

Αναφερόμενος στον ιδιαίτερο τύπο σχεδιαστικής εκδήλωσης, τη γραφή, ο Greimas διερωτάται αν θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να πούμε ότι το γράμμα /o/ είναι μια κατασκευασμένη φιγούρα που αναπαριστά τον ήχο /o/, που είναι μια «φυσική» φιγούρα.[107] Ποια θα μπορούσε να είναι η έννοια της αναπαράστασης σ' αυτή την περίπτωση; Το βέβαιο είναι ότι το γράμμα δεν αποτελεί μια εικόνα του ήχου, με την έννοια ότι δεν υπάρχει καμιά ομοιότητα ανάμεσά τους. Στην περίπτωση αυτή η αναπαράσταση δεν είναι τίποτε παραπάνω από μια αντιστοίχηση ανάμεσα σε δύο συστήματα: το σύστημα γραφής και το φωνητικό σύστημα. Αντιστοίχηση με την έννοια ότι οι φιγούρες-μονάδες του ενός συστήματος μπορούν να ομολογοποιηθούν μ' εκείνες του άλλου συστήματος, χωρίς καμιά όρο προς όρο καθιερωμένη φυσική σύνδεση ανάμεσα στα δύο είδη. Έχουμε να κάνουμε λοιπόν με μια αναλογία ανάμεσα στα δύο συστήματα, κάτι πολύ διαφορετικό από την έννοια της ομοιότητας. Πρόκειται για ένα είδος αναπαράστασης με την έννοια της αυθαίρετης σχέσης ανάμεσα σ' αυτό που αναπαριστά και το αναπαριστώμενο.

Τα εικονικά όμως συστήματα αναπαράστασης καθιερώνουν μια αναγνωρίσιμη σχέση ανάμεσα στους δύο τρόπους της πραγματικότητας (φυσικό και τεχνητό), που δεν είναι αυθαίρετη, αλλά αιτιολογημένη: προϋποθέτουν μια ταύτιση, ολική ή μερική, ανάμεσα στα χαρακτηριστικά και τις φιγούρες αυτού που αναπαριστά κι αυτού που

[107] Η φιγούρα αποτελεί τη μικρότερη γλωσσική μονάδα χωρίς περιεχόμενο, που συνδυαζόμενη με άλλες φιγούρες δίνει τα σημεία. Στην παραστατική γλώσσα παίρνει την έννοια του πρωτογενούς παραστατικού στοιχείου, πριν την ενσωμάτωσή του σ' ένα σύστημα παραστατικό, τη ζωγραφική.

αναπαρίσταται. Μ' αυτή την οπτική, ένας ζωγράφος, για παράδειγμα, μιμείται και αναπαράγει τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της φύσης. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει μια λεπτομερή ανάλυση της φύσης και μια αναγνώριση των βασικών αρθρώσεων του φυσικού κόσμου που αναπαράγει. Κατά την άποψη του Greimas, αν θεωρήσουμε το φυσικό κόσμο ως τον κόσμο της κοινής αντίληψης, η λειτουργία της μίμησης έγκειται σε μια αναγωγή και απλοποίηση των ιδιοτήτων του: γιατί απ' τη μια, μολονότι ο κόσμος παρουσιάζεται σε μας διαμέσου όλων των αισθήσεων, μόνο τα οπτικά χαρακτηριστικά του αποτελούν αντικείμενα μίμησης· κι από την άλλη, μόνο οι επίπεδες ιδιότητες του κόσμου αυτού μπορούν να μεταφερθούν και ν' αναπαρασταθούν πάνω σε τεχνητές επιφάνειες, παρόλο που τον προσλαμβάνουμε με όλο του τον όγκο και το βάθος. Τα χαρακτηριστικά του κόσμου που επιλέγονται και μεταφέρονται στο ζωγραφικό καμβά είναι, έτσι, λίγο συγκρίσιμα με τον πλούτο του φυσικού κόσμου. Μπορούν ίσως να αναγνωριστούν ως φιγούρες, όχι όμως ως αντικείμενα του κόσμου.

Η έννοια της *μίμησης*, η οποία στην επικοινωνιακή δομή παραπέμπει στον πομπό ενός μηνύματος, αντιστοιχεί στην έννοια της *αναγνώρισης*, που παραπέμπει με τη σειρά της στον αποδέκτη του μηνύματος. Η έννοια της αναγνώρισης των οπτικών μορφών ως αναπαραστάσεων του φυσικού κόσμου μπορεί να ειδωθεί σα μέρος του πιο γενικού προβλήματος της αναγνωσιμότητάς του. Διερωτώμενος τί είναι για μας άμεσα αναγνώσιμο από το θέαμα του φυσικού κόσμου, ο Greimas απαντά υποθετικά ότι, αν είναι οι φιγούρες, αυτές μπορούν να αναγνωριστούν ως αντικείμενα του κόσμου, μόνο με την προϋπόθεση το σημασιακό στοιχείο «αντικείμενο» να συνδεθεί με τη φιγούρα για να τη μετατρέψει σε αντικείμενο. Αν, για παράδειγμα, αναγνωρίζουμε ως κάτι συγκεκριμένο ένα φυτό ή ένα ζώο, οι έννοιες φυτικό ή ζωικό βασίλειο είναι μέρη της ανθρώπινης ανάγνωσης του κόσμου και όχι του κόσμου καθαυτού. Αυτό που κάνει τον κόσμο να σημαίνει για μας και μας επιτρέπει ν' αναγνωρίζουμε φιγούρες ως αντικείμενα, να τις ταξινομούμε και να τις συνδέουμε, είναι το αναγνωστικό πλέγμα (grid) μέσω του οποίου διαβάζουμε. Αυτό το πλέγμα ανάγνωσης είναι σημασιακής φύσης και χρησιμεύει ως κώδικας αναγνώρισης που καθιστά τον κόσμο καταληπτό και εύχρηστο.

Από τη στιγμή που η προβολή ακριβώς του αναγνωστικού πλέγματος πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια μας επιτρέπει ν' αναγνωρίσουμε ό,τι αυτή αναπαριστά, τα προβλήματα που θέτει η μίμηση και η αναγνώριση κάνουν φανερό –γράφει ο Greimas– ότι η έννοια της αναπαράστασης δε μπορεί να ερμηνευθεί ως μια εικονική σχέση, ως μια σχέση δηλαδή απλής ομοιότητας ανάμεσα στις οπτικές φιγούρες της ζωγραφικής

επιφάνειας και στα αντικείμενα του φυσικού κόσμου. Αν μπορούμε να μιλήσουμε για ομοιότητα, αυτή υπάρχει στο επίπεδο του σημαινομένου, στον κοινό τρόπο ανάγνωσης του κόσμου και της παραστατικής επιφάνειας.

Το πλέγμα ανάγνωσης μιας ζωγραφικής επιφάνειας είναι επιπλέον κοινωνικής φύσης: δεδομένου ότι κάθε πολιτισμός βλέπει τον κόσμο με το δικό του τρόπο, ορίζει τη δική του παραλλαγή για τις προϋποθέσεις κάτω από τις οποίες οι οπτικές φιγούρες ορίζονται ως αντικείμενα αναπαράστασης του κόσμου. Το βέβαιο είναι ότι το ζήτημα της παραστατικότητας των αντικειμένων που σχεδιάζονται σε μια επίπεδη επιφάνεια (λ.χ. «εικόνα», «ζωγραφική») τίθεται μόνο αν εφαρμοστεί στην ερμηνεία τους ένα εικονικό πλέγμα ανάγνωσης. Μια τέτοια ανάγνωση των εικόνων συνιστά μια σημείωση, μια διαδικασία παραγωγής σημείων, καθώς συνδέει ένα σημαίνον κι ένα σημαινόμενο. Οι οπτικές φιγούρες μετατρέπονται έτσι σε αντικείμενα-σημεία. Η παραγωγή σημείωσης, κριτήριο που μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για τη σημειωτική φύση του μελετώμενου ζωγραφικού αντικειμένου, κατευθύνει τον Greimas σε μια σημειωτική που ονομάζει *παραστατική σημειωτική*, η οποία έχει σαν αντικείμενό της μόνο τη σύνδεση των σημαινόντων μιας σχεδιασμένης επιφάνειας με τη «φυσική» ερμηνεία. Τότε μόνο οι αναλύσεις της παραστατικότητας δικαιολογούνται και συνιστούν ένα αυτόνομο ερευνητικό πεδίο.

Μια πιο προσεκτική εξέταση της πράξης της σημείωσης θα έδειχνε, σύμφωνα με τον Greimas, ότι αυτό που τη συνιστά είναι η επιλογή ενός συγκεκριμένου αριθμού οπτικών χαρακτηριστικών και η συνακόλουθη μετατροπή της δέσμης των ετερογενών χαρακτηριστικών σε ένα σχήμα (format) του αντικειμένου, σε μια μονάδα δηλ. του σημαίνοντος. Η μονάδα αυτή, όταν πλαισιώνεται από το σημαινόμενο, είναι αναγνωρίσιμη ως η μερική αναπαράσταση ενός αντικειμένου απ' το φυσικό κόσμο. Η δημιουργία μορφών (formants) κατά τη σημείωση δεν είναι τίποτε άλλο από την άρθρωση του σημαίνοντος, τον καταμερισμό του δηλ. σε αναγνώσιμες διακριτικές μονάδες. Ο καταμερισμός αυτός γίνεται με σκοπό έναν συγκεκριμένο τρόπο ανάγνωσης του οπτικού αντικειμένου και δεν αποκλείει άλλες δυνατές κατατμήσεις του. Οι διακριτικές αυτές μονάδες, που συγκροτούνται, όπως είδαμε, από δέσμες χαρακτηριστικών, μπορούν να παραβληθούν με τις μορφές της θεωρίας της Gestalt ή αυτές του επιπέδου έκφρασης, σύμφωνα με τη θεωρία του Hjelmslev.

Μια παραστατική μορφή είναι διακριτική (pertinent), αν ο αριθμός των χαρακτηριστικών που ομαδοποιεί είναι ελάχιστος, είναι δηλαδή ένας αναγκαίος και επαρκής αριθμός, ώστε να την ερμηνεύσουμε ως αναπαράσταση ενός αντικειμένου του

φυσικού κόσμου. Ο Greimas χρησιμοποιεί σαν παράδειγμα τις ζωγραφικές φιγούρες στο *Blumen-mythos* του Paul Klee, που διαβάζονται σαν «λόφοι», «πεύκα», «αστέρια» κτλ., οι οποίες θα ήταν χαρακτηριστικές μιας παραστατικότητας που συναντάται σε πολλές μη-ευρωπαϊκές κουλτούρες, αλλά και στις ζωγραφιές των παιδιών ή στις εικόνες διάφορων τεχνητών παραστατικών κωδίκων.

Τελικά, η παραστατικότητα, νοούμενη ως ένα είδος ανάγνωσης και παραγωγής «κατασκευασμένων επιφανειών», δε συνδέεται απαραίτητα για τον Greimas με μια ορισμένη κανονικότητα. Η εικονικότητα ή η αφαίρεση αποτελούν στην ουσία διαφορετικούς βαθμούς και επίπεδα παραστατικότητας.[108]

Όπως έδειξε ο Greimas, οι ιδιότητες του φυσικού κόσμου, αφού επιλεγούν, χρησιμεύουν στην κατασκευή του *σημαίνοντος* των σχεδιασμένων σε μια επίπεδη επιφάνεια αντικειμένων. Οι ιδιότητες αυτές εμφανίζονται ταυτόχρονα και ως χαρακτηριστικά του *σημαινομένου* των φυσικών γλωσσών. Υποστηρίζει λοιπόν ότι και οι ρηματικοί λόγοι έχουν μια αναπαραστατική διάσταση, στην περίπτωσή τους όμως οι φιγούρες που συνιστούν τη διάσταση αυτή είναι φιγούρες του περιεχομένου και όχι της έκφρασης. Τα προβλήματα που τίθενται επομένως από την ανάλυση των «οπτικών κειμένων» είναι συγκρίσιμα με εκείνα των λεκτικών κειμένων. Έτσι, το ζήτημα της εσωτερικής οργάνωσης των οπτικών μορφών που καλούνται να διαβαστούν ως αντικείμενα του κόσμου, ανακαλεί αυτό του τρόπου λειτουργίας των εικόνων, καθώς και άλλων μεταφορικών και μετωνυμικών οργανώσεων του ρηματικού λόγου.

Ο Greimas, συνοψίζοντας τις επιστημονικές βάσεις της ερευνητικής προσέγγισης του οπτικού κειμένου, υποστηρίζει ότι:

1) η άποψη ότι ένα κατασκευασμένο σε μια επίπεδη επιφάνεια αντικείμενο παράγει νοηματικά αποτελέσματα, προϋποθέτει τη θεώρησή του ως σημασιακού αντικειμένου που ανήκει στην κατηγορία των σημειωτικών συστημάτων, ως μια από τις δυνατές εκδηλώσεις τους. Ένα τέτοιο σύστημα μπορεί να καταστεί αντιληπτό και σαφές μόνο μέσω της εξέτασης της διαδικασίας σημείωσης, στη βάση της οποίας πραγματώνεται ως οπτικό κείμενο. Η γνώση των ξεχωριστών αντικειμένων μπορεί μόνο να οδηγήσει στη γνώση του συστήματος που υπόκειται σ' αυτά,

2) η θεώρηση ενός σχεδιασμένου σε μια επίπεδη επιφάνεια αντικειμένου ως κειμένου που πραγματώνει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του συστήματος, σημαίνει ότι

---

[108] Ο Greimas φέρει εδώ σαν παράδειγμα την αφηρημένη ζωγραφική του V. Kandinsky, όπου η διαδικασία της αναγνώρισης καθίσταται δύσκολη, καθώς αποτυπώνεται μόνο η ουσία των αντικειμένων, τα οποία απογυμνώνονται απ' όλα τα αναπαραστατικά τους σημάδια (1989: 634).

θεωρούμε την υλικά δοσμένη σε μας επιφάνεια ως μια εκδήλωση ενός σημαίνοντος· ταυτόχρονα σημαίνει ότι ερευνούμε τις εσωτερικές του αρθρώσεις με βάση τη δυνατότητά του να παράγει σημασία,

3) απ' τη στιγμή που αντιλαμβανόμαστε ένα οπτικό κείμενο ως ένα σημαίνον που μπορεί να καταμεριστεί, αυτό σημαίνει ότι ένα αντικείμενο μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνο διαμέσου της ανάλυσής του, της αποσύνθεσής του δηλαδή σε μικρότερες μονάδες και της επανασύνθεσης των μονάδων αυτών στις ολότητες που συγκροτούν. Κατά τον Greimas, δεν ενδιαφέρει ιδιαίτερα αν μια τέτοια ανάλυση αρχίζει με την αναγνώριση των στοιχειωδών χαρακτηριστικών που συνδυάζονται για την παραγωγή των παραστατικών φιγούρων και των πλαστικών μορφών ή αν ξεκινά από ευρύτερες μονάδες σημασίας και σημασιοδοτικούς μηχανισμούς που μπορούν να αποσυντεθούν: και στις δύο περιπτώσεις έχουμε διαδικασίες καταμερισμού.

Αρχή της μελέτης του πλαστικού σημαίνοντος είναι η εξέταση των τοπολογικών συνθηκών για την παραγωγή και την ανάγνωση του ζωγραφικού αντικειμένου. Ενώ στην περίπτωση ενός γραπτού κειμένου η ανάγνωση είναι γραμμική και μονοδιάστατη (από τα αριστερά στα δεξιά ή αντίστροφα) καθιστώντας τον χωρικοποιημένο λόγο ερμηνεύσιμο στο συνταγματικό του επίπεδο, η ζωγραφική επιφάνεια δεν προσφέρει κανένα φανερό τέχνασμα που θα μπορούσε να αποκαλύψει τη διαδικασία σημείωσης που εγγράφεται σ' αυτή. Η οργάνωση φαίνεται να είναι το μόνο σίγουρο αφετηριακό σημείο που μας επιτρέπει να συλλάβουμε ένα *τοπολογικό πλέγμα*, το οποίο υπόκειται στην επιφάνεια που μας προσφέρεται για ανάγνωση. «Ευθύγραμμες» (άνω / κάτω, αριστερά / δεξιά) ή «καμπυλόγραμμες» (περιφέρεια / κέντρο, περιβάλλον / περιβαλλόμενο) τοπολογικές κατηγορίες χαράζουν το πλέγμα, καθορίζουν τους άξονες οργάνωσης της επιφάνειας και, συνακόλουθα, τα σύνορα των διαφόρων τμημάτων της. Η λειτουργία του τοπολογικού μηχανισμού είναι διττή: καταμερίζει το όλο σε διακριτικά μέρη και χαράζει τις δυνατές κατευθύνσεις που θ' ακολουθήσουν οι ποικίλες πλευρές της ανάγνωσης.

Ο μηχανισμός αυτός, ακόμη κι αν αναγνωρίζεται αρχικά στην υλική πλευρά της οργάνωσης και παρά τη συμβατική του φύση, βασίζεται σε ένα "συμβόλαιο" παραγωγού-πομπού και αναγνώστη-δέκτη. Οι τοπολογικές κατηγορίες προβάλλονται πάνω σε μια επιφάνεια και την απλοποιούν σε έναν αριθμό διακριτικών στοιχείων απαραίτητων για την ανάγνωσή της, που διαφορετικά θα ήταν δύσκολη εξαιτίας του πλούτου και της πολυσημίας της. Η χωρική οργάνωση του σημειωτικού αντικειμένου μπορεί να προβληθεί και στο εσωτερικό της επιφάνειάς του.

Η περιγραφή του οπτικού σημαίνοντος θα είναι ικανοποιητική, μόνο αν η άρθρωσή του μπορεί να διατυπωθεί με όρους των *πλαστικών κατηγοριών*. Έτσι, οι συνδυασμοί των ελάχιστων μονάδων του σημαίνοντος θα συναντήσουν τις ήδη αναγνωρισμένες υποδομές διαμέσου της τοπολογικής κατάτμησης. Σε μια ζωγραφισμένη επιφάνεια συνυπάρχουν χρώματα και σχήματα: αυτά συνιστούν συμπαγείς δομές, οι οποίες μπορούν να αναλυθούν σε στοιχειώδεις μονάδες που αποτελούν και τη βάση της εκδήλωσης του αντικειμένου. Μόνο η θέαση του αναγνώστη μπορεί να συλλάβει το νόημα κάποιων επιμέρους τμημάτων που λειτουργούν μεμονωμένα (λ.χ. γραμμές και περιγράμματα) ή ακόμη άλλων ευρύτερων τμημάτων που συγκροτούν ενιαία σύνολα (τις «ολοκληρωμένες επιφάνειες»).

Η διαδικασία κατασκευής του σημειωτικού αντικειμένου συνίσταται σε καθορισμένους συνδυασμούς ελάχιστων μονάδων, που ο Greimas ονομάζει *πλαστικές φιγούρες*, οι οποίες συνδυάζονται περαιτέρω σε όλο και πιο σύνθετους σχηματισμούς. Επιβεβαιώνεται έτσι η γενική αρχή, σύμφωνα με την οποία κάθε γλώσσα είναι καταρχήν μια ιεραρχία. Ο Greimas κρατά μια χωριστή θέση για τις πλαστικές μορφές, τις ιδιαίτερες οργανώσεις του σημαίνοντος που προσδιορίζονται μόνο από την ικανότητά τους να συνδέονται με σημαινόμενα και να γίνονται έτσι σημεία. Σε αντίθεση με τις παραστατικές μορφές, που αρχίζουν να σημαίνουν μόνο αφού η ανάγνωση του φυσικού κόσμου εφαρμοστεί σ' αυτές, οι πλαστικές μορφές καλούνται να χρησιμεύσουν σαν αφορμές για την επένδυση άλλων σημασιών. Αυτό, υποστηρίζει ο Greimas, μας δίνει το δικαίωμα να μιλήσουμε για μια *πλαστική γλώσσα*.

Η αναγνώριση πλαστικών κατηγοριών και μορφών μας πληροφορεί για την υπόσταση της πλαστικής φόρμας, καθώς αυτές αποτελούν τη βάση της εκδήλωσής της σε μία ή περισσότερες επιφάνειες· δε μας λέει όμως τίποτε για τη συνταγματική οργάνωση αυτών των μορφών, που, κατά την άποψη του Greimas, είναι η μόνη που μπορεί να μας επιτρέψει να μεταχειριστούμε τα αντικείμενα αυτά ως σημασιακά κείμενα. Ο συνταγματικός άξονας, που συνίσταται στις σχέσεις συνδυασμού των στοιχείων, είναι αυτός που μας πληροφορεί για τον τρόπο με τον οποίο οι πλαστικοί όροι και φιγούρες μπορούν να συμπαρίστανται στην ίδια κειμενική επιφάνεια. Από την άλλη, ο παραδειγματικός άξονας, που συγκροτεί τη γλώσσα με βάση τις σχέσεις επιλογής των μονάδων μεταξύ τους, μας δίνει τη δυνατότητα να καταγράψουμε την παρουσία ενός δεδομένου χαρακτηριστικού σε μια μελετώμενη επιφάνεια, με γνώμονα την απουσία του αντίθετου ή αντιφατικού του χαρακτηριστικού από την ίδια

κατηγορία. Μπορούμε έτσι, για παράδειγμα, να μιλήσουμε για την παλέτα ενός ζωγράφου, καθώς αυτή αντιτίθεται σε άλλες ζωγραφικές παλέτες.

Η συμπαρουσία των μονάδων του σημαίνοντος μπορεί να επιβεβαιωθεί μόνο μετά την αναγνώριση του διακριτικού τους χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Greimas, το πρώτο βήμα για τη θεμελίωση του πλαστικού κειμένου έχει να κάνει με παρατηρήσεις που αφορούν τη γειτνίαση, τα σαφή ή ρευστά όρια των τμημάτων μιας επιφάνειας. Συγκεκριμένα τμήματα μιας ζωγραφικής σύνθεσης μπορούν να γίνουν αντιληπτά βάσει της μεμονωμένης και διακριτικής τους λειτουργίας, ενώ άλλα με βάση τη συνεκτική λειτουργία τους. Το επόμενο βήμα είναι ο εντοπισμός εκείνων των συνταγματικών μονάδων που ο Greimas ονομάζει *αντιθέσεις* (contrasts). Η *πλαστική αντίθεση* ορίζεται ως η συμπαρουσία αντιτιθέμενων ή αντιφατικών όρων, ή και ευρύτερων μονάδων, της ίδιας φύσης, από την ίδια δηλ. πλαστική κατηγορία. Η συνάρτηση, η ταυτόχρονη δηλαδή σχέση ομοιότητας (από τη στιγμή που ανήκουν στην ίδια κατηγορία) και διαφοράς δύο όρων, που διατυπώνεται με το σχήμα της δυαδικής αντίθεσης, αποτελεί θεμελιώδη παράγοντα της παραγωγής σημασίας. Μια τέτοια αντιθετική οργάνωση του κειμένου αποτελεί ένα σημαντικό πλεονέκτημα της ανάλυσης που προτείνει ο Greimas, καθώς δε μας υποχρεώνει να καταφύγουμε σε σύγκριση διαφορετικών αντικειμένων, αλλά μας δίνει τη δυνατότητα να αναγνωρίσουμε κατηγορίες, διαμέσου των όρων τους που παρίστανται σε μια μόνο επιφάνεια. Η διάκριση ανάμεσα στις πλαστικές κατηγορίες και τις πλαστικές αντιθέσεις είναι απαραίτητη για την πραγματοποίηση της ανάλυσης που προτείνει ο Greimas. Η κειμενική ανάλυση αυτού του είδους δε βρίσκει εφαρμογή μόνο στην πλαστική γλώσσα, αλλά αποτελεί σε μεγάλο βαθμό τη βάση και για τους αφηγηματικούς λόγους.

Η επανάληψη ενός δεδομένου κατηγορικού όρου από τον αντίθετο ή αντιφατικό του πρέπει να διαχωριστεί, κατά τον Greimas, από την επανάληψη και επανεισαγωγή ενός όρου σε διαφορετικά όμως συμφραζόμενα, σε μια διαφορετική δηλαδή διατύπωση {κάτι που στη σημειωτική ορίζεται ως *επαναφορά* (anaphora)}. Οι επαναλήψεις αυτές του όμοιου και του διαφορετικού συνιστούν την ύφανση της κατασκευασμένης επιφάνειας και, απ' τη στιγμή που αναγνωρίζονται με τη μορφή προκαθορισμένων τάσεων και ισοτοπιών, προδιαθέτουν κάποιον σε συνολική ανάγνωση.

Σχετικά με το ζήτημα του προσανατολισμού της ανάγνωσης των κατασκευασμένων επιφανειών, ο Greimas συμφωνεί με τη γενικά αποδεκτή τάση που θεωρεί δεδομένη τη γραμμικότητα της αναγνωστικής πορείας, η οποία αναγνωρίζεται από την κίνηση του ματιού κατά τη διάρκεια της αντιληπτικής πράξης. Η

κινηματογράφηση της κίνησης του βλέμματος ενός θεατή τη στιγμή που εξετάζει ένα ζωγραφικό έργο, θα μας αποκάλυπτε τη σύνταξη ή τουλάχιστον τη συνταγματική του φύση. Ο Greimas δε βλέπει όμως το λόγο για τον οποίο θα έπρεπε να δεχτούμε, στο θεωρητικό επίπεδο, ότι η γραμμική και συνεχής ανάγνωση είναι ο μόνος τρόπος κατανόησης της ζωγραφικής επιφάνειας. Αυτό που έχει σημασία έγκειται στο ότι με την ανάγνωση συλλαμβάνουμε συγχρονικά τους όρους, τις δομές ή τους μηχανισμούς που είναι οργανωμένοι σε κατηγορίες.

Ο Greimas έχει ήδη αποδώσει ένα ρόλο προσανατολισμού της ανάγνωσης στον τρόπο λειτουργίας του τοπολογικού μηχανισμού και στον καταμερισμό της πλαστικής επιφάνειας που αυτός επιφέρει. Οι διαφορετικοί άξονες που ο τοπολογικός μηχανισμός προβάλλει στην επιφάνεια μπορούν, πράγματι, να θεωρηθούν κατευθύνσεις σε μας, προκειμένου να ομαδοποιήσουμε σε σημασιακά σύνολα τις φιγούρες που εγγράφονται σ' αυτή. Επιπλέον, κατά τον Greimas, και οι παραστατικές κατηγορίες και μορφές μπορούν να χρησιμεύσουν ως δείκτες προσανατολισμού για την ανάγνωση του πλαστικού κειμένου, όπως επίσης οι κατηγορίες πρωταρχική λειτουργία των οποίων είναι η φυσική απόδοση μιας παράστασης (λ.χ. η κατηγορία φωτεινός / σκοτεινός ή οι διάφοροι μηχανισμοί παραγωγής εντυπώσεων «βάθους»). Ο Greimas προσθέτει παράλληλα και τη χρησιμότητα του πλέγματος της ανάγνωσης του φυσικού κόσμου: η αναγνώριση, για παράδειγμα, της φιγούρας «φυτό» προϋποθέτει τη γνώση ότι τα φυτά αναπτύσσονται κάθετα.

Η ουσία της ανάλυσης του πλαστικού αντικειμένου έγκειται, κατά τον Greimas, στο να κατανοήσουμε *πώς* και *τί* αυτό σημαίνει. Ένας σημειολόγος ξεκινά με την παραδοχή της άγνοιάς του αναφορικά με τους τρόπους σημασιοδότησης των αντικειμένων αυτών. Το πολύ-πολύ αναγνωρίζει τα «νοηματικά εφφέ» του αντικειμένου, το οποίο αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει αρχικά διαισθητικά. Ήδη όμως το να θεωρείται δεδομένη μια δυνατότητα ερμηνείας σημαίνει υιοθέτηση, και σε σχέση με το πλαστικό σημαίνον, μιας συμπεριφοράς απέναντι σε ένα σημειωτικό σύστημα, ανάλογης μ' εκείνη απέναντι σε άλλα συμβολικά συστήματα. Από την άλλη, όσο διαισθητική κι αν είναι η ερμηνεία, συνίσταται και στη σύγκριση και αντιπαραβολή των εννοιών μεταξύ τους, ώστε ν' αναπτυχθεί ένα σύστημα σημαινομένων παράλληλο προς το συμβολικό σύστημα που επιχειρούμε να περιγράψουμε. Λόγου χάρη, η περιγραφή του πλαστικού μηχανισμού που παράγει την έννοια του «βάρους», θα μπορούσε να μας οδηγήσει στην έρευνα του μηχανισμού που δημιουργεί την αντίθετή της έννοια της «ελαφρότητας». Η φιγούρα που αναπαριστά την «ελαφρότητα» είναι

συγκρίσιμη με αυτή που αναπαριστά το «βάρος». Δύο φιγούρες του σημαίνοντος της ίδιας κατηγορίας θα μπορούσαν να έχουν ως σημαινόμενά τους το «βάρος» και την «ελαφρότητα».

Ο Greimas χρησιμοποιεί τον όρο *ημισυμβολική σημειωτική* για τις σημασιακές οργανώσεις που ορίζονται με βάση τη συμφωνία ανάμεσα στα δύο επίπεδα του σημαίνοντος και του σημαινομένου, συμφωνία που δεν αναγνωρίζεται όμως μόνο μεταξύ μεμονωμένων στοιχείων (όπως στην περίπτωση της συμβολικής σημειωτικής), αλλά μεταξύ κατηγοριών. Οργανώσεις τέτοιου τύπου χαρακτηρίζουν κατεξοχήν την ποιητική γλώσσα (που έχει, για παράδειγμα, προσωδιακές κατηγορίες όπως ο φραστικός επιτονισμός, η ρίμα, ο ρυθμός, οι οποίες, σύμφωνα με την αρχή του ισομορφισμού, διαπλέκονται με κατηγορίες στο επίπεδο του σημαινομένου). Όπως υποστηρίζει ο Greimas, οι πλαστικές κατηγορίες που είναι τμήματα του τοπολογικού μηχανισμού είναι συγκρίσιμες λ.χ. μ' αυτές τις προσωδιακές κατηγορίες και μπορούν να ομολογοποιηθούν με τις κατηγορικές αρθρώσεις των περιεχομένων με τα οποία σχετίζονται (έτσι π.χ. η τοπολογική κατηγορία *πάνω / κάτω* του επιπέδου του σημαίνοντος θα μπορούσε να συνδεθεί με την κατηγορία *ευφορία / δυσφορία* του επιπέδου του σημαινομένου). Υποστηρίζει μάλιστα ότι η πλαστική σημειωτική αποτελεί μια ιδιαίτερη στιγμή της ημισυμβολικής σημειωτικής. Κατηγορίες του πλαστικού σημαίνοντος ομολογοποιούνται με κατηγορίες της μορφής του περιεχομένου. Για παράδειγμα, στο ζωγραφικό έργο του P. Klee η αντίθεση *γραμμή / επιφάνεια* είναι ομόλογη με την αντίθεση *έμψυχο / άψυχο*.

Συνοψίζοντας την ουσία της θεωρητικής πρότασής του για τη σχέση της παραστατικής και της πλαστικής σημειωτικής, ο Greimas υποστηρίζει καταληκτικά ότι «η *ανάγνωση του πλαστικού κειμένου συνίσταται σε μια διπλή αλλαγή κατεύθυνσης. Συγκεκριμένα σημαινόμενα, που είναι δεδομένα κατά την παραστατική ανάγνωση, αποσυνδέονται από τις παραστατικές μορφές τους και γίνονται σημαινόμενα των πλαστικών μορφών που δημιουργούνται. Ταυτόχρονα, συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του πλαστικού σημαίνοντος αποσυνδέονται από τις παραστατικές μορφές με τις οποίες είναι συνδεδεμένα και, υπακούοντας στις αυτόνομες οργανωτικές αρχές του σημαίνοντος, συγκροτούνται ως πλαστικές μορφές*».[109] Παρατηρούμε έτσι όχι μόνο μια «υπονόμευση» του παραστατικού, αλλά μια διαδικασία αυτοκαθορισμού, τη γέννηση στην ουσία μιας δεύτερης γλώσσας.

---

[109] A.J. Greimas, «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», 1989: 646-647.

Η ποιητική οργάνωση ενός λογοτεχνικού κειμένου αρθρώνει το σημαίνον με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναπαράγει τις ίδιες θεμελιώδεις μορφές που χαρακτηρίζουν το σημαινόμενο στο επίπεδο βάθους του. Ο Greimas ανακαλεί στο σημείο αυτό το αξίωμα του Jakobson, σύμφωνα με τον οποίο η ποιητική λειτουργία έγκειται στην προβολή της αντιστοιχίας του παραδειγματικού άξονα (άξονας της επιλογής) στο συνταγματικό (άξονας του συνδυασμού).[110] Δημιουργείται έτσι μια ποιητική ανάγνωση που βασίζεται στην ομολογοποίηση νέων ποιητικών μορφών με ανανεωμένα σημαινόμενα. Η ποιητική σημειωτική θα μπορούσε λοιπόν να θεωρηθεί ως μια αυτόνομη και ειδική γλώσσα. Κάτι τέτοιο θα καταργούσε, γράφει ο Greimas, τα συμβατικά καθιερωμένα σύνορα ανάμεσα στις διαφορετικές εκφραστικές περιοχές. Η σύγκριση που επιχειρεί ο Greimas ανάμεσα στο πλαστικό και το ποιητικό δεν είναι καθόλου τυχαία και συμπτωματική. Από τη στιγμή που η «ουσία» του σημαίνοντος είναι δευτερεύουσας σημασίας –διαπίστωση που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τη μελέτη μας– η ποιητική λειτουργία θα μπορούσε να αναγνωρίζεται σε κάθε κείμενο και να συνυπολογίζονται έπειτα οι διαφορές ανάμεσα στην οπτική, λογοτεχνική, μουσική σημειωτική. Η σημειωτική συνεισφέρει λοιπόν, όπως υποστηρίζει ο Greimas, στα προβλήματα που σχετίζονται με τις αντιστοιχίες ανάμεσα στις διάφορες τέχνες.

Ο Greimas, επιχειρώντας να εντοπίσει περαιτέρω αντιστοιχίες ανάμεσα στη μελέτη των λεκτικών και των πλαστικών κειμένων, παραβάλλει επιπλέον τη θέση στην οποία βρίσκεται ένας σημειολόγος, αντιμέτωπος με ένα πλαστικό κείμενο, με εκείνη του Cl. Lévi-Strauss, όταν επιχείρησε να εξετάσει ένα κείμενο μυθικό (συγκεκριμένα το μύθο του Οιδίποδα). Και οι δύο καλούνται να υπερβούν την «παραστατική» ανάγνωση της κειμενικής επιφάνειας και να προχωρήσουν σε μια κάθετη και βαθύτερη ανάγνωση που θα καταστήσει δυνατή την αναγνώριση των κυρίαρχων αρθρώσεων του αντικειμένου. Μόνο έτσι θα προχωρήσουν σε μια αχρονική αντίληψη της βασικής δομής που εξηγεί τη συνολική σημασιοδοτική πρακτική του κειμένου.[111]

---

[110] Όπως ήδη αναφέραμε στο κεφ. «Φορμαλισμός και δομισμός: R. Jakobson», σ. 43.

[111] Σύμφωνα με τον Ε.Γ. Καψωμένο, «*όταν λέμε "αχρονικές δομές"* [...] *εννοούμε απλώς δομές που δε συνδέονται με τη διαχρονική οργάνωση του κειμένου, που δεν εμπεριέχουν δηλαδή τον παράγοντα χρόνο, αλλά που αντιστοιχούν στην παραδειγματική του οργάνωση. Και τέτοιες είναι οι ιεραρχικές σχέσεις αξιών που συνιστούν τα διάφορα αξιοκρατικά μοντέλα* [...]. *Κατά τον συνταγματικό άξονα οργανώνονται δομικά οι κώδικες του επιπέδου καταδήλωσης, παραπέμποντας στις διαχρονικές δομές. Κατά τον παραδειγματικό άξονα οργανώνονται δομικά οι κώδικες του επιπέδου συνδήλωσης, παραπέμποντας στις αχρονικές δομές*», που συνθέτουν κατά περίπτωση είτε το *διαρθρωτικό* είτε το *μετασχηματιστικό* μοντέλο του κειμένου. Ε.Γ. Καψωμένος, «Διαχρονικές και αχρονικές δομές», *Ποιητική*, 2005α: 108. Πρβλ. και A.J. Greimas, «Το διαρθρωτικό μοντέλο», *Δομική σημασιολογία*, 2005: 409-410, όπου επισημαίνεται και πάλι η γενική ισχύς του μοντέλου αχρονικής οργάνωσης των περιεχομένων, το οποίο συναντούμε σε τομείς πολύ

Η σύλληψη των αχρονικών δομών σημασίας είναι πιο φυσική, όταν μελετούμε τα πλαστικά αντικείμενα. Ενώ η γραμμική ανάγνωση των λεκτικών μυθικών κειμένων τονίζει εμφαντικά τη χρονικότητά τους, τα πλαστικά κείμενα, εξαιτίας της ιδιοτυπίας του σημαίνοντός τους, είναι φαινομενικά "καταδικασμένα" σε μια στατική κατάσταση, την οποία ο θεατής προσπαθεί να υπερκεράσει.

Πέρα από τους περιορισμούς του σημαίνοντος, ο Greimas διαπιστώνει μια δομική ομοιότητα ανάμεσα στα πλαστικά και τα λεκτικά μυθικά κείμενα. Κατά την άποψή του, η κλειστή πλαστική επιφάνεια φαίνεται προδιατεθειμένη σε μυθικές εκδηλώσεις. Μπορούμε έτσι να εντοπίσουμε αφηγηματικά στοιχεία και στα πλαστικά αντικείμενα. Σε φωτογραφική εικόνα του Boubat για παράδειγμα, το ημίγυμνο γυναικείο σώμα υπαινίσσεται την ταύτιση με τη φύση (γυμνό μέρος του σώματος), αλλά ταυτόχρονα και την επανασύνδεση με τον πολιτισμό (ντυμένο μέρος του σώματος). Εντοπίζονται λοιπόν και σε μη λεκτικά κείμενα διφορούμενες, ενδιάμεσες μορφές, χαρακτηριστικές της μυθικής σκέψης κατά τον Lévi-Strauss.

Ανάμεσα στους μελετητές, κυρίως Γάλλους, που καλλιέργησαν το σημειωτικό μοντέλο του A.J. Greimas μπορούμε να διακρίνουμε δύο κατηγορίες: αυτούς που εφαρμόζουν αυστηρά το μοντέλο του Greimas κι εκείνους που ανατρέχουν μόνο εν μέρει σ' αυτό, εφαρμόζοντας επιλεκτικά κάποιες επιμέρους αρχές του. Στενά συνδεδεμένη με την ονομαζόμενη «Σχολή του Παρισιού» είναι η προβληματική του J.-M. Floch, όπως αναπτύσσεται ιδιαίτερα στην εργασία του «Quelques positions pour une sémiotique visuelle» (Floch: 1978), όπου και αποσαφηνίζει τα όρια και τις στοχεύσεις της οπτικής σημειωτικής και της σημειωτικής της επίπεδης σχεδιασμένης επιφάνειας. Στη βάση του σχεδίου του Greimas για μια γενική σημειωτική που θεμελιώνεται με αφετηρία μια θεωρία της σημασίας, ο Floch θεωρεί ότι όλες οι επιμέρους σημειωτικές (που παίρνουν το όνομά τους βάσει μιας τυπολογίας των καναλιών μετάδοσης), μεταξύ αυτών και η οπτική, δεν είναι αυτόνομες, αλλά έχουν ως αντικείμενό τους κάθε φορά τη γλώσσα στην οποία εκδηλώνεται η σημασία, συνεπώς ακυρώνονται στο εσωτερικό μιας γενικής σημειωτικής. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο, οι αναλύσεις του επιπέδου έκφρασης προορίζονται να γίνουν στοιχεία μιας ανάλυσης του επιπέδου της σημασίας. Μια περαιτέρω υποχρέωση της σημειωτικής του ορατού είναι

διαφορετικούς μεταξύ τους, από το λαϊκό παραμύθι μέχρι το υπόδειγμα του μύθου που προτείνει ο Lévi-Strauss στο συγκεκριμένο χωρίο.

ο συσχετισμός των προβλημάτων και των αποτελεσμάτων των μελετών που εφαρμόζονται στα οπτικά αντικείμενα με τα αντίστοιχα της γενικής σημειωτικής.

Εκτενέστερα θα αναφερθούμε στους Βέλγους μελετητές που απαρτίζουν το Groupe μ, οι οποίοι αξιοποιούν κυρίως τις έννοιες και μεθόδους που εισάγει ο Greimas στη *Δομική σημασιολογία*, και κατεξοχήν την αρχή της ισοτοπίας. Αναφορικά με τις οπτικές τέχνες, η ομάδα επιχειρεί να επεξεργαστεί ένα σύστημα ανάλυσης που καταλήγει σε μια δομικού τύπου ρητορική του ορατού, ανάλογη μ' αυτή που εφαρμόστηκε στη λεκτική γλώσσα.[112] Στη μελέτη «Iconique et plastique: sur un fondement de la rhétorique vissuelle» (1979) επεξεργάζονται τις δύο βασικές έννοιες της οπτικής ρητορικής: αυτή του *εικονικού* και του *πλαστικού*. Η εικόνα δεν είναι μόνο μιμητικό στοιχείο, αλλά και στοιχείο πλαστικό (ως προς την ύλη της έκφρασης). Το πλαστικό και το εικονικό δεν είναι όμως οι δύο όψεις του σημείου, δηλαδή η έκφραση και το περιεχόμενο, αλλά δύο διαστάσεις που καθεμιά προβλέπεται για καθένα απ' τα δύο επίπεδα. Εφαρμόζοντας έπειτα τις κατηγοριοποιήσεις των δύο επιπέδων σύμφωνα με το μοντέλο του Hjelmslev (ύλη/μορφή/ουσία), καταλήγουν ότι το οπτικό φαινόμενο μπορεί να κατανεμηθεί σε επτά ζώνες ανάλυσης (καθώς η διάκριση του Hjelmslev μπορεί να εφαρμοστεί στο εικονικό επίπεδο, όχι όμως και στο πλαστικό, όπου μπορούμε μεν να μιλήσουμε για μια ύλη, αλλά κατόπιν μόνο για διαβάθμιση, αφού το πλαστικό επίπεδο δε μπορεί να καταμερισθεί με ακρίβεια):

ύλη της πλαστικής και εικονικής έκφρασης (είναι ταυτόσημες)
διαβάθμιση της πλαστικής έκφρασης
διαβάθμιση του πλαστικού περιεχομένου
ουσία της εικονικής έκφρασης
μορφή της εικονικής έκφρασης
ουσία του εικονικού περιεχομένου
μορφή του εικονικού περιεχομένου

Στις επτά αυτές ζώνες εφαρμόζονται έπειτα οι αρχές της καταδήλωσης και της συνδήλωσης, ενώ παράλληλα αναζητείται, με βάση το νόμο της ισοτοπίας, το σύνολο των χαρακτηριστικών των οπτικών μηνυμάτων που ορίζουν τη νόρμα, καθώς και την απόκλισή τους απ' αυτή.

---

[112] Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970 [ιταλ. μτφρ. M. Wolf: *Retorica generale: le figure della communicazione*, Milano, Bompiani, ^{3}1991].
.

Ο Ph. Minguet, το σημαντικότερο ίσως μέλος του Groupe μ, στη μελέτη του «L'isotopie de l'image» (Minguet: 1979) εφαρμόζει στην εξέταση της εικόνας, που θεωρείται ως κείμενο, την αρχή της ισοτοπίας του Greimas (που έγκειται, όπως είδαμε, στο αξίωμα της συνοχής της σημασίας, της ομοιογένειας δηλαδή των σημαινομένων ενός μηνύματος ή ενός ολόκληρου κειμένου). Ο Minguet θεωρεί την αρχή της ισοτοπίας ιδιαίτερα σημαντική για τη μελέτη μηνυμάτων που θεωρούνται ασαφή και πολυσημικά, όπως είναι κατεξοχήν η ποίηση, ο μύθος, η διαφήμιση. Στο συγκεκριμένο κείμενο προτείνει τη μεταφορά της έννοιας της ισοτοπίας και στην παραστατική εικόνα, όπως και στα *μεικτά* είδη κειμένων (αυτά που αποτελούνται δηλαδή από λέξεις και εικόνες μαζί).

Το εννοιολόγημα της οπτικής ισοτοπίας αξιοποιούν επίσης ο Roger Odin (1976), ο René Lindekens (1978) και ο Michel Costantini, στη μεθοδολογική ειδικότερα εργασία του για την αφηρημένη ζωγραφική του K. Malevitch, «L'enoncé pictural. Notes méthodologiques sur Malevitch» (Costantini: 1980). Ενώ στις προγενέστερες μελέτες η αρχή της ισοτοπίας είχε εφαρμοσθεί στο επίπεδο της μορφής του περιεχομένου, ο Constantini αναλύει τις ζωγραφικές συνθέσεις του Ρώσου καλλιτέχνη με γνώμονα μορφικές ισοτοπίες που αναδείχνονται στο επίπεδο της έκφρασης.

Louis Marin

Στην κατεύθυνση του Greimas, ο L. Marin θεωρεί την τέχνη μια μορφή επικοινωνίας που ζητάει μάλιστα να μελετηθεί ως τέτοια. Η απόπειρα σύστασης μιας ζωγραφικής σημειολογίας ως επιστήμης της ζωγραφικής τέχνης, ως επαρκούς δηλαδή συνόλου αρχών, εννοιών και προτύπων που επιτρέπουν να οδηγηθούμε σε καθολικά αποδεκτές ανακαλύψεις, οφείλει να λάβει υπόψη της, κατά την άποψή του: το ίδιο το αντικείμενό της, τη ζωγραφική, που από τη φύση της ξεφεύγει απ' την ουσία κάθε επιστημονικού σχεδίου, καθώς και την ιδιοτυπία της ζωγραφικής γλώσσας, η οποία είναι μεν γλώσσα, αλλά γλώσσα διαφορετική από τη φυσική. Είναι αλήθεια ότι η ζωγραφική εικόνα δε μπορεί να αναλυθεί με εικόνες παρά μόνο με λόγο και οι ιδιαίτερες δομές της μπορούν να καθοριστούν μόνο διαμέσου μιας ρηματικής μεταγλώσσας· ωστόσο, με δεδομένη αυτή την ιδιοτυπία της, δεν επιδέχεται μια απεριόριστη εφαρμογή του γλωσσολογικού μοντέλου.[113]

Ο Marin, έχοντας επίγνωση του ιδιότυπου χαρακτήρα του αντικειμένου που ερευνά, επιχειρεί να ορίσει την ιδιαιτερότητα του ζωγραφικού αντικειμένου ως απαραίτητη προϋπόθεση της περαιτέρω αναλυτικής διαδικασίας. Με τη διττή κατεύθυνση της έρευνάς του και στη θεωρία και στην πράξη, στοχεύει να καταστήσει τη σημειολογία ένα εργαλείο επιστημονικής ανάλυσης του έργου τέχνης, πρόσφορο στον ερευνητή απ' οποιοδήποτε χώρο κι αν προέρχεται. Τις θεωρητικές αρχές του εφαρμόζει στην ανάλυση ζωγραφικών συνθέσεων ιδιαίτερα του Nic. Poussin και του Philippe de Champaigne, όπου και αφιερώνεται ένα μεγάλο μέρος των *Études sémiologiques* (Marin: 1971).

Στη μελέτη του «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής» (Μαρέν: 1984) αναφέρεται στη διπλή ιδιότητα του ζωγραφικού έργου, σε σχέση δηλαδή με το δημιουργό του, αλλά και με το θεωρό-αποδέκτη. Τα μυστικά του πίνακα και του ζωγράφου αποκαλύπτονται στο βλέμμα σα μια σειρά παρουσιάσεις δεμένες μεταξύ τους, κάτι που δεν αποκλείει ωστόσο τη συστηματική παραγωγή των εμπειριών του βλέμματος και του λόγου.

---

[113] Θυμίζουμε εδώ την άποψη του Ferd. de Saussure, θεμελιωτή της σημειολογίας ως γενικής επιστήμης των σημείων, που υποστηρίζει ότι μόνο με βάση το γλωσσολογικό πρότυπο και με τη γλώσσα ως κανόνα όλων των εκδηλώσεων του λόγου μπορούν να ενταχθούν στη σημειολογία τα υπόλοιπα συστήματα. Βλ. F. de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, 1979: 35, 47. Παρόμοια είναι και η θέση του R. Barthes, κατά τον οποίο, ανεξάρτητα από την ύλη του, κάθε σύστημα σημείων μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο της σημειολογίας, με την αναγκαστική όμως μεσολάβηση της γλώσσας. Βλ. σχετικά, R. Barthes, «Στοιχεία σημειολογίας», 1981: 88 κι εδώ παραπάνω στο κεφ. «Roland Barthes», σ. 60.

Με τη μεσολάβηση της γλώσσας αντικαθίσταται αυτό που βλέπεται (ορατό) απ' αυτό που λέγεται (λεκτό), καθώς η εικόνα, το ορατό, διαθλάται στις κατηγορίες της γλώσσας.[114] Η αναγκαιότητα της λεκτικοποίησης της παράστασης, ως προϋπόθεση για τη σύσταση μιας ζωγραφικής σημειολογίας, συσχετίζεται από τον Marin με τις παρατηρήσεις του Freud στη *Μεταψυχολογία* του, σύμφωνα με τις οποίες η συνειδητή παράσταση του αντικειμένου περιλαμβάνει την παράσταση του πράγματος και επιπλέον τη λεκτική παράσταση που της ανήκει.[115]

Στη βάση αυτών των παρατηρήσεων ο Marin στηρίζει την πρώτη του θεωρητική πρόταση, σύμφωνα με την οποία το σημειωτικά μελετώμενο ζωγραφικό αντικείμενο είναι η αξεδιάλυτη ενότητα του πίνακα-παραστατικού κειμένου και της ανάγνωσής του. Η λειτουργία της ανάγνωσης είναι διττή και περιλαμβάνει: α) τη διαδρομή του βλέμματος πάνω σ' ένα γραφικό σύνολο και β) την αποκωδικοποίηση του παραστατικού κειμένου. Από τη μια πλευρά η ενότητα της θέασης του πίνακα είναι αποτέλεσμα μιας οργανωμένης δομής βλεμμάτων, ενώ από την άλλη η επιτέλεσή της διαφοροποιείται χρονικά και τοπικά από ένα σύνολο στρατηγικών σημείων του πίνακα που κατευθύνουν το βλέμμα σε μια συγκεκριμένη διαδρομή. Μέσα λοιπόν στη χρονική διαδοχή των δυνατών διαδρομών, ο Marin κάνει λόγο για το συγχρονικό χαρακτήρα της ενιαίας θέασης, ως δομημένου συνόλου βλεμμάτων. Το ανοιχτό σύνολο των δυνατών διαδρομών συνιστά, κατά την άποψή του, ένα σύστημα ανάγνωσης. Εισάγει επίσης την έννοια της *παραστατικής «μήτρας»*, που αποτελεί μια γενεσιουργό και παραγωγική φόρμα του πυρήνα του συστήματος ανάγνωσης του πίνακα, απ' όπου γεννιούνται οι άλλες μορφές. Το σύστημα ανάγνωσης του πίνακα, μέσα στον τυχαίο και μη αναγκαστικό χαρακτήρα των διαδρομών του βλέμματος, περικλείει, ωστόσο, διάφορους περιορισμούς. Οι βαθμοί περιορισμού του βλέμματος είναι υψηλότεροι στην παραστατική ζωγραφική, που θεμελιώνεται πάνω σ' ένα αναλογικό σύστημα οφθαλμαπατικής οργάνωσης της πλαστικής επιφάνειας, απ' ό,τι στη ζωγραφική που συστήνεται στη βάση ενός μη αναλογικού συστήματος (οι περιορισμοί στην περίπτωση αυτή είναι πιο εσωτερικοί και στοιχειώδεις).

---

[114] Σαν παράδειγμα επαλήθευσης της δυνατότητας αντικατάστασης του ορατού από το λεκτό και της συνακόλουθης ισοδυναμίας της λεκτικής και της μη λεκτικής παράστασης, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε το σχέδιο του Γαλλοεβραίου ζωγράφου Roland Topor, *Προφίλ* (Εικ. 5), όπου ακριβώς η λεκτική διατύπωση (profile) αντικαθιστά τμήμα του σχεδιασμένου αντρικού προφίλ.

[115] Βλ. S. Freud, *Métapsychologie*, Paris, 1968: 118 [= *Δοκίμια Μεταψυχολογίας* (1915), μτφρ. Θ. Παραδέλλης, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000: 89]. Πρβλ. Λ. Μαρέν, 1984 (μτφρ. Ά. Καφέτση): 57.

Όπως ήδη αναφέραμε, για τον L. Marin είναι προβληματική η χωρίς διάκριση εφαρμογή του γλωσσολογικού μοντέλου σε ένα μη λεκτικό αντικείμενο, όπως η ζωγραφική. Απαντώντας σε μια σειρά ζητημάτων από τα οποία εξαρτάται η υπόσταση της σημειολογίας της ζωγραφικής, υποστηρίζει ότι:

- η αρχή της διπλής άρθρωσης του γλωσσικού σημείου δε μπορεί να μεταφερθεί και στο ζωγραφικό σημείο, ώστε να υποστηριχθεί η ύπαρξη στη ζωγραφική στοιχείων ισοδύναμων με τα φωνήματα της γλώσσας. Ο πίνακας δεν αποτελεί συνδυασμό στοιχείων που στερούνται σημασίας. Η στοιχειώδης σημασιολογική δομή προϋποθέτει την ύπαρξη αμοιβαίας δράσης ανάμεσα σε διαφορετικούς όρους του συστήματος,
- δεν είναι δυνατό, ακολουθώντας τη γνωστή διάκριση του Saussure, να αντιτάξουμε ένα ζωγραφικό *λόγο* (langue) σε μια ζωγραφική *ομιλία* (parole), καθώς ο ζωγραφικός λόγος υπάρχει μόνο μέσα στην ομιλία,
- ο πίνακας αποτελεί για τον εαυτό του τον δικό του κώδικα, με την έννοια ότι τα παραστατικά σημεία, οι μορφές, ενεργοποιούνται με την ένταξή τους στο ζωγραφικό λόγο του πίνακα. Οι όροι του κώδικα ορίζονται μόνο σε αναφορά με το μήνυμα του πίνακα,
- ένα θεμελιώδες γνώρισμα του ζωγραφικού αντικειμένου είναι η μη αναφορικότητά του: το αναφερόμενο του πίνακα –ακόμη κι όταν αυτός χρησιμοποιεί έναν αναλογικό κώδικα– δεν είναι αντικείμενο του κόσμου, αλλά ο ίδιος ο πίνακας, η ίδια η ζωγραφική διαδικασία. Έτσι, κατ' αναλογία προς τη μοντέρνα ποιητική, ο Marin κάνει λόγο για *αυτοεστιασμό* του ζωγραφικού μηνύματος και γλώσσας.

L. Marin: ζωγραφικό σύνταγμα / ζωγραφικό παράδειγμα

Ο L. Marin, έχοντας εξετάσει την έννοια της διαδρομής του βλέμματος, κατέληξε στη θεώρηση του πίνακα ως μιας συναρμολογημένης ενότητας. Προεκτείνοντας τη συλλογιστική του, διερευνά τη δυνατότητα θεώρησης του ζωγραφικού έργου ως *συντάγματος*, όπου –σε αντιστοιχία με το γραμμικό χαρακτήρα της γλώσσας– τα στοιχεία του κατακτούν την αξία τους βάσει της σχέσης συνδυασμού τους με ό,τι προηγείται και ό,τι έπεται. Η ανάγνωση ενός ζωγραφικού πίνακα και ο καταμερισμός του σε τμήματα ανάγνωσης ή μορφές, αποκαλύπτει τη συνάφεια των ζωγραφικών

σημείων μέσα στο σύνταγμα που συνιστά (οργάνωση συντακτική ή μετωνυμική). Η σημασία προκύπτει ακριβώς από τη διάρθρωση του μεγάλου συντάγματος του πίνακα σε μικρότερες συνταγματικές μονάδες.

Ο αξεχώριστος χαρακτήρας του ορατού και του λεκτού ως πηγή σημασίας – απαραίτητη συνθήκη της σημειολογίας της ζωγραφικής κατά τον Marin– επισημαίνεται ενδεικτικά στην ιστορική ζωγραφική, όπου το θέμα και ο τίτλος του πίνακα είναι δυνατό να παραπέμπουν σε ένα κείμενο-αντικείμενο αναφοράς. Συγκεκριμένα, στον πίνακα του Poussin *Το χτύπημα του βράχου*, ο Marin εντοπίζει στα πλαίσια του εικονιστικού συντάγματος την ανάλυση του αντίστοιχου βιβλικού αφηγηματικού συντάγματος.[116] Διαπιστώνει έτσι ότι τα σημαίνοντα της λογοτεχνικής αφήγησης, τα «ιστορούντα» (racontants), γίνονται τα σημαινόμενα της ζωγραφικής αφήγησης, τα οποία προσδιορίζονται χάρη στην ανάλυση της αφηγηματικής δομής. Η ζωγραφική συνταγματική μονάδα ή μορφή καταχτά τη σημασία της μόνο αφού ενσωματωθεί στο συνταγματικό περιβάλλον του παραστατικού κειμένου και αντιστοιχεί σ' αυτό που στην *αφηγηματολογία* ονομάζεται *λειτουργία*.

Επίσης, στους πίνακες «χωρίς ιστορία», όπως για παράδειγμα τα τοπία ή οι νεκρές φύσεις, η οπτική ύλη οργανώνεται βάσει της κατανομής των λεκτών αντικειμένων του συντάγματος του πίνακα (αυτών δηλαδή που μπορούμε να ονομάσουμε, όπως τα δέντρα, οι γέφυρες)[117] σε ζώνες της πλαστικής επιφάνειας, άλλοτε υψηλής κι άλλοτε χαμηλής πληροφοριακής πυκνότητας.

Επιπλέον, ο Marin προτείνει τη δυνατότητα σύστασης μιας θεωρίας της νεκρής φύσης ή του πορτρέτου, με αφετηρία την παραστατική σύνταξη των αντικειμένων μεταξύ τους. Η συνταγματική ανάλυση του είδους αυτού θα μπορούσε να επεκταθεί πέρα από τις μορφές και να συμπεριλάβει τη συντακτική διάρθρωση των υπομονάδων-παραστατικών σημείων μέσα στη μονάδα-μορφή που τα ενσωματώνει, σημασιοδοτώντας τα κάθε φορά διαφορετικά.

Σ' ένα επίπεδο δεύτερης αναγνωστικής προσέγγισης του πίνακα, και με γνώμονα τη δυνατότητα αντικατάστασης ή την περίσσεια ομοειδών σημείων της ορατής ύλης μέσα στο σύνταγμά του, ο Marin υποστηρίζει τη δυνατότητα σύστασης ζωγραφικών παραδειγμάτων ή παραδειγματικών σειρών (σειρών υποκαταστασιμότητας των

---

[116] Βλ. L. Marin, «Récit pictural et récit mythique chez Poussin», *Actes du Colloque sur la sémiologie du récit*, Université d'Urbino, 1969.

[117] Κατά τον R. Barthes, «*δεν υπάρχει σημασία παρά μόνον όταν ονομάζεται [...]. Για να αντιληφθούμε τί σημαίνει μια ύλη πρέπει μοιραία να ανατρέξουμε στον τεμαχισμό του λόγου*». R. Barthes, «Στοιχεία σημειολογίας», 1981: 86-87.

μορφών): κάθε μορφή είναι δυνατό να ανακαλεί στη μνήμη μια τάξη μορφών, που συνδέονται συνειρμικά και εν απουσία σε μια δυνάμει παραδειγματική σειρά (παραδειγματική ή μεταφορική οργάνωση του ζωγραφικού πίνακα). Η παραδειγματική σειρά δηλώνει μια κατηγορία στοιχείων του συστήματος που έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό, το οποίο αποτελεί και τη βάση της ταξινόμησης. Έτσι, μπορεί λ.χ. να συσταθεί μια μνημονική παραδειγματική σειρά με βάση το παραστατικό σημείο της γέφυρας, κοινό στοιχείο της παραστατικής ακολουθίας των έργων του Poussin, *Εύρεση του Μωυσή*, *Χειροτονία* και *Ορφέας και Ευρυδίκη*.

Το ίδιο μπορεί να γίνει με βάση τη δυνατότητα υποκατάστασης στοιχείων που επιτελούν μια παρόμοια λειτουργία (π.χ. γέφυρα, κολόνες, δρόμος, σκάλα, στοά) και χρησιμοποιούνται γι' αυτό εναλλακτικά, όχι μόνο στα πλαίσια του κλειστού συστήματος του έργου ενός ζωγράφου, αλλά στο ευρύτερο σύστημα της ζωγραφικής, σαν αποτέλεσμα μιας ανοιχτής διακειμενικής ανάγνωσης. Πέρα από τα μορφικά παραδείγματα, μπορούν, σύμφωνα με τον Marin, να καταρτιστούν και "παραδείγματα" με βάση την αναλογία των σημαινομένων. Ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ο Marin αναφέρει την απόπειρα σύστασης από τον E. Wind παραδειγματικών σειρών με βάση τις ομοιότητες και τις διαφορές του σημαινομένου των Τριών Χαρίτων, όπως εμφανίζεται στην αναγεννησιακή ζωγραφική, χαρακτική και γλυπτική, σε διακαλλιτεχνικό δηλ. επίπεδο (Μαρέν, 1984: 70).

Μετάθεση, Συμπύκνωση, Υπερκαθορισμός

Όπως υποστηρίζει ο Marin (1984: 80-81), η ζωγραφική σημειολογία θα μπορούσε να δανειστεί από το χώρο της ψυχανάλυσης, για τη διαδικασία αποκωδικοποίησης του πίνακα κατά την ανάγνωσή του, τις έννοιες της *μετάθεσης* (déplacement), της *συμπύκνωσης* (condensation) και του *υπερκαθορισμού*: στο σύστημα πιο συγκεκριμένα των αναγνώσεων, κάθε διαδρομή ανάγνωσης δίνει έμφαση σε διαφορετικά κάθε φορά σημεία, μεταθέτοντας σ' αυτά καινούριες ενέργειες· οι μορφές του παραστατικού κειμένου αποτελούν κόμβους συνάντησης πολλαπλών συνειρμών ιδεών, συμπύκνωσης, τελικά, μιας σειράς παραδειγμάτων, και προσφέρονται με την πολυσημία τους για την αποκωδικοποίηση του πίνακα· η συνεχής τροποποίηση της μορφής μέσα στο ζωγραφικό σύνταγμα οφείλεται στον υπερκαθορισμό, την πολλαπλότητα δηλαδή των σημασιών που την προσβάλλουν και τις οποίες ταυτόχρονα ενεργοποιεί.

Hubert Damisch

Ο Hubert Damisch επιχειρεί να διαγράψει το ακριβές θεωρητικό πλαίσιο της σημειολογίας της ζωγραφικής, ορίζοντας τις δυνατές κατευθύνσεις της.[118] Ξεκινά ειδικότερα από ένα κεντρικό ερώτημα: υπάρχει μια αλήθεια της ζωγραφικής ή –ακολουθώντας την ηθελημένα διφορούμενη έκφραση του Cézanne– μια αλήθεια στη ζωγραφική, και είναι καθήκον του σημειολόγου να ορίσει τις συνθήκες έκφρασής της αναφορικά με το αντικείμενο «ζωγραφική», συστήνοντάς το ως ιδιαίτερο χώρο και τρόπο παραγωγής σημασίας; Το σχέδιο να μελετηθεί η ζωγραφική ως ένα σύστημα σημείων θα οδηγήσει σε μια αλήθεια επιστημονικής τάξης σε σχέση με τη ζωγραφική παραγωγή. Το σχέδιο αυτό, διαμορφωμένο στη βάση των αρχών της γλωσσολογίας, θα καταστήσει δυνατό να νοηθεί στη συνοχή του το ετερόκλητο σύνολο των ζωγραφικών δεδομένων (ετερόκλητο, στο μέτρο που καθένα απ' αυτά σχετίζεται με διαφορετικές ερευνητικές περιοχές: λ.χ. χημεία των χρωμάτων, γεωμετρική οπτική, ψυχολογία της αντίληψης, γενική συμβολική κ.ά.).

Ο Damisch θεωρεί επιπλέον την εικονολογία και την ψυχανάλυση επιστήμες συγγενικές με τη σημειωτική της ζωγραφικής· ιδιαίτερα η εικονολογία αποτελεί απαραίτητο θεμέλιό της, με τη βασική διαφορά ότι στοχεύει στην αποσαφήνιση του νοήματος των εικόνων, ενώ αντίθετα η σημειωτική στην κατάδειξη των μηχανισμών της καλλιτεχνικής σημασιοδότησης. Η σημειωτική της ζωγραφικής είναι έτσι, σύμφωνα με τον Damisch, μια επιστήμη η ίδια κατά κάποιο τρόπο διεπιστημονική, η οποία επιχειρεί να ερμηνεύσει το καλλιτεχνικό φαινόμενο ως αποτέλεσμα σημασίας.

Στη διατύπωση του σχεδίου να μελετηθούν τα ζωγραφικά έργα ως συστήματα σημείων, απαραίτητη συνθήκη είναι η προκαταρκτική διάκριση ανάμεσα στη ζωγραφική πράξη που αντιπροσωπεύει το έργο και την αποκρυπτογράφηση, την ερμηνεία του. Το ζήτημα τίθεται εξ ολοκλήρου πάνω στη φύση, την άρθρωση των σημείων που καθοδηγούν και προσανατολίζουν την ανάγνωση, τα οποία και αυτή στοχεύει ή όχι να συγκροτήσει σε σύστημα. Για τον Damisch είναι επίσης αναγκαία η αποσαφήνιση των όρων του «συστήματος» και του «σημείου» και η μεταξύ τους αποσύνδεση, καθώς η δυνατότητα

---

[118] Βλ. H. Damisch, «Huit thèses pour (ou contre?) la sémiologie de la peinture», στο συλλογικό τόμο S. Chatman-U. Eco-J.M. Klinkenberg (επιμ.), *A Semiotic Landscape/Panorama Sémiotique. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies* (Milan, 1974), The Hague, Paris, New York, Mouton, 1979 [ιταλ. μτφρ. I. Pezzini: «Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura», στον τόμο O. Calabrese (επιμ.), *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore, 1980: 123-139].

εξέτασης της ζωγραφικής ως συστήματος δε συνεπάγεται κατ' ανάγκη ότι αποτελεί και σύστημα σημείων. Κατά την άποψη του Damisch, η ίδια η έννοια του σημείου πρέπει να επαναπροσδιοριστεί όσον αφορά τη σημειωτική της ζωγραφικής, καθώς η ανάγνωση ή η σύλληψη ενός ζωγραφικού έργου στηρίζεται σε έναν μη-τελειωμένο αριθμό διακριτικών στοιχείων, που παρουσιάζονται ως αντιληπτικές μονάδες ομαδοποιημένες σε συντάγματα, οι οποίες επαναλαμβάνονται σαν ένα είδος ρεπερτορίου που χαρακτηρίζει έναν καλλιτέχνη, μια σχολή, μια περίοδο, μια πολιτισμική οργάνωση. Τα στοιχεία αυτά μπορεί να είναι φιγούρες, μοτίβα, δείκτες, αποτυπώματα (impronte). Η συνύπαρξη ακριβώς στοιχείων εικονικής φύσης και δεικτών με συμβολικά στοιχεία –στοιχείων επομένως που δεν ανήκουν στο ίδιο επίπεδο ούτε είναι της ίδιας τάξης– αποδίδει στη ζωγραφική την ιδιότητα του σημαίνοντος συστήματος. Είναι η γλώσσα –και εδώ ανακαλεί τις απόψεις που διατύπωσε ο Émile Benveniste στη μελέτη του «Σημειολογία της γλώσσας» (1981)[119]– αυτή που πρέπει να αναγνωριστεί ως το ερμηνεύον σύστημα όλων των σημειωτικών συστημάτων, και κυρίως του συστήματος της ζωγραφικής, που μπορεί να χαρακτηριστεί, στη βάση της ορολογίας των σοβιετικών σημειολόγων, ως δευτερογενές πρότυπο σύστημα (βλ. κεφ. «Η τυπολογία της κουλτούρας»).

Παρόλο που μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε στο σύστημα της ζωγραφικής συγκεκριμένες μονάδες που αυτό μπορεί να παραγάγει, να σχεδιάζει και να επιδείχνει διαμέσου των τεχνασμάτων και των διαδικασιών που το χαρακτηρίζουν, μένει ωστόσο να αποδειχθεί αν οι μονάδες αυτές είναι σημεία.

Γιατί, η έννοια του σημείου ενεργοποιείται στη ζωγραφική όχι σε σχέση με το σημειωτικό επίπεδο, όπου οι αντιληπτικές μονάδες, οι μορφές και / ή οι φιγούρες αναγνωρίζονται ως τέτοιες, αλλά με το επίπεδο σημασίας (semantico), όπου η εικόνα που ανακαλείται από μια ανάγνωση καταχτά μια ιδιότητα του λόγου (discorso), με βάση την οποία είναι φορέας μιας δευτερεύουσας ή συμβατικής σημασίας, αρκετά απομακρυσμένης από την πρωταρχική, «φυσική» της σημασία. Ο Damisch θεωρεί συνεπώς, μαζί με τον Benveniste, ότι το σύστημα της ζωγραφικής, σε αντίθεση μ' αυτό της γλώσσας, χαρακτηρίζεται από μονοδιάστατη σημασιοδότηση («σημαντική» και όχι σημειωτική), η οποία ανταποκρίνεται στο σύμπαν του λόγου, και δε διαθέτει μια γλώσσα (langue), στο εσωτερικό της οποίας να μπορεί να κατηγοριοποιηθεί και να αυτοερμηνευθεί σύμφωνα με τις σημειωτικές της διακρίσεις.[120]

---

[119] Βλ. πιο αναλυτικά το αντίστοιχο κεφάλαιο («Émile Benveniste»).
[120] Βλ. H. Damisch, 1980: 127. Πρβλ. και É. Benveniste, «Σημειολογία της γλώσσας», 1981: 47.

Ζωγραφική καταδήλωση / ζωγραφική συνδήλωση

Σύμφωνα με τον G. Frege, η λειτουργία του παραστατικού σημείου είναι διπλή: είναι «εκφράζον» (exprimant) της έννοιάς του (exprimé) και «δηλούν» (désignant) του αντικειμένου αναφοράς του, που είναι αντικείμενο του κόσμου (désigné).[121]

Προεκτείνοντας τη διάκριση του Frege μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στη ζωγραφική εικόνα που βασίζεται στον αναλογικό κώδικα της παράστασης, η σχέση δήλωσης (ή η σχέση με το αντικείμενο αναφοράς), για να γίνει παραστατικό σημείο και μορφή, πρέπει να ενσωματωθεί σε μια πιο βαθιά σχέση, της οποίας θα αποτελεί τον έναν όρο: το επίπεδο έκφρασης, δηλαδή το σημαίνον. Πρόκειται ακριβώς για μια μεταφορά στο ζωγραφικό σύστημα της γνωστής διχοτομίας των L. Hjelmslev και R. Barthes *καταδήλωση* vs *συνδήλωση*: η σχέση δήλωσης στην παραστατική ζωγραφική αποτελεί το επίπεδο καταδήλωσης και η προέκτασή του, το σύστημα δηλαδή όπου το ίδιο το επίπεδο έκφρασής του συνιστά ένα σημασιοδοτικό σύστημα, το επίπεδο συνδήλωσης.[122]

Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ανάλυσης ενός ζωγραφικού συνδηλωτικού συστήματος μας δίνει η μελέτη του H. Damisch για το σύννεφο στην αναγεννησιακή και μπαρόκ ζωγραφική (Damisch: 1972). Το επίπεδο καταδήλωσης σχετίζεται με το φυσικό αντικείμενο "σύννεφο" και το κωδικοποιημένο συμβολικό αντικείμενο. Η ανάλυση του επιπέδου συνδήλωσης αποκαλύπτει, μέσω της συστηματικής εφαρμογής της *συμμεταβολής* (commutation) και της σύστασης παραδειγματικών σειρών, ότι σ' αυτό επενδύονται διαφορετικά σημαινόμενα από έργο σε έργο κι από εποχή σε εποχή. Η ανάλυση του Damisch, όπως παρατηρεί ο L. Marin,[123] δείχνει ακριβώς τη σύγκλιση της δομικής με την κοινωνιολογική ανάλυση, αν ληφθούν υπόψη οι παρατηρήσεις του R. Barthes ότι τα σημαινόμενα συνδήλωσης ορίζονται από το σύνολο των παραστάσεων σε μια δεδομένη στιγμή του κόσμου και της ιστορίας,[124] και του P. Bourdieu, κατά τον οποίο ο καλλιτεχνικός κώδικας έχει το χαρακτήρα κοινωνικού

---

[121] Βλ. πιο αναλυτικά, G. Frege, *Philosophical Writings*, Oxford, εκδ. Geach and M. Black, 1966: 56 κ. εξ. Πρβλ. Λ. Μαρέν, «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», 1984: 73.
[122] Βλ. R. Barthes, «Στοιχεία σημειολογίας», 1981: 127. Πρβλ. και Λ. Μαρέν, 1984: 74.
[123] Λ. Μαρέν, 1984: 74-75.
[124] Βλ. R. Barthes, 1981: 129.

θεσμού, δεδομένου ότι κάθε εποχή οργανώνει το σύνολο των καλλιτεχνικών παραστάσεων σύμφωνα με ένα δικό της ταξινομικό σύστημα.[125]

Θεωρία της τέχνης: δύο παραδείγματα

Ο Hubert Damisch (και γενικότερα η ερευνητική ομάδα της «θεωρίας της τέχνης» του Παρισιού) αντιπροσωπεύει επιπλέον μια αρκετά διαδεδομένη τάση στο χώρο της σημειωτικής της τέχνης, σύμφωνα με την οποία ο πίνακας θεωρείται ότι εκφράζεται με βάση μια παραστατική θεωρία και, απ' τη στιγμή που ο ίδιος την αναπαριστά, θεωρείται με τη σειρά του έκφραση μιας θεωρίας (συνιστά, θα μπορούσαμε επομένως να πούμε, κείμενο ποιητικής). Είναι ο πρώτος που στη μελέτη που ήδη αναφέραμε *Théorie du /Nuage/* (Damisch: 1972) προτείνει, με μεγάλη επιστημονική τόλμη, μια τέτοια αντίληψη της τέχνης, διατυπώνοντάς την όχι μόνο ως μια νέα ερευνητική δυνατότητα, αλλά δοκιμάζοντάς τη συγκεκριμένα σε έναν κοινό τόπο της ζωγραφικής, την παράσταση του "σύννεφου". Το αντικείμενο έρευνας, που, κατά την άποψή του, είναι κάτι ανάμεσα από ένα μοτίβο και μια τάξη γραφικών σημείων (grafo), επανέρχεται στην ιστορία της ζωγραφικής μέσα σε διαφορετικά συμφραζόμενα και με διαφορετικά κάθε φορά σημασιολογικά φορτία. Σε κάθε έργο ξεχωριστά, όπως και σ' όλη τη διαδρομή της ιστορίας της τέχνης, το συγκεκριμένο αντικείμενο έρευνας αποτελεί πεδίο συσσώρευσης και σύγκρουσης των θεωριών που αφορούν την ίδια την έννοια της παράστασης. Συνιστά ένα «θεωρητικό αντικείμενο», έναν μηχανισμό εκδήλωσης ενός συνόλου και μιας ιστορίας ιδεών, που πρέπει να συσχετισθούν όχι μόνο με το επίπεδο έκφρασης ή περιεχομένου, αλλά και με την υλική φύση της ζωγραφικής, την παραγωγή της και τη δράση της στο θεατή. Στη βάση μάλιστα του παραδείγματος του σύννεφου μπορεί να πραγματοποιηθεί μια νέα ανάγνωση της ιστορίας της τέχνης στο σύνολό της, η οποία μπορεί να ειδωθεί ως αποτέλεσμα συσχετισμού / διαδοχής / σύγκρουσης θεωρητικών αντικειμένων, αντικειμένων δηλαδή που ορίζονται από θεωρίες και αποτελούν με τη σειρά τους φορείς θεωριών. Ο Damisch ερευνά τις διαδοχικές επανεμφανίσεις της παράστασης του σύννεφου στην

[125] Βλ. αναλυτικότερα, P. Bourdieu, «Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique», *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 20, no. 4 (1968): 640-664 [αγγλ. μτφρ.: «Outline of a sociological theory of art perception», *International Social Science Journal*, 20 (Χειμ. 1968): 589-612].

πορεία της ζωγραφικής από το Μεσαίωνα ώς τον 19ο αιώνα διαπιστώνοντας παράλληλα τις λειτουργικές του διαφοροποιήσεις.

Η αρχική λειτουργία του είναι αντίστοιχη μ' εκείνη των σκηνικών ομοιωμάτων του θεάτρου, καθώς καθιστά δυνατή την εισχώρηση ενός μεταφυσικού επιπέδου (όπως για παράδειγμα η Ανάληψη του Χριστού, μυστικιστικά οράματα κτλ.) στο φυσικό επίπεδο. Κατά την Αναγέννηση, δεδομένου ότι η οργάνωση του πίνακα εξασφαλίζεται πλέον από την προοπτική, ο ρόλος του σύννεφου είναι αρκετά πιο ασαφής και έγκειται κατεξοχήν στην υποδήλωση αυτού που δε μπορεί να παρασταθεί, του απείρου. Συμπερασματικά, ο Damisch καταλήγει στο ότι κάθε ανανέωση του θεωρητικού πλέγματος της γνώσης επιφέρει μια λειτουργική μετάθεση της παράστασης του σύννεφου και την επεξεργασία μιας νέας παραστατικής θεωρίας. Διαπιστώνει, κατά συνέπεια, ότι «*οι μεγάλες καλλιτεχνικές επαναστάσεις είναι το αποτέλεσμα ξαφνικών και δραστικών θεωρητικών αλλαγών, παρά η συνέπεια της προοδευτικής εισαγωγής νέων μεθόδων, τύπων ή κωδίκων*».[126]

Παρόμοια, και ο L. Marin μπορεί να εγγραφεί στην παράγραφο για τη θεωρία της τέχνης, καθώς –ως προς μια πλευρά του έργου του– μελετά το ζωγραφικό πίνακα ως πεδίο έκφρασης μιας παραστατικής θεωρίας και του λόγου που θεμελιώνει τη θεωρία αυτή. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα δίνεται στη μελέτη του *Détruire la peinture* (Marin: 1978), όπου διαφοροποιεί τους δύο μεγάλους μανιεριστές ζωγράφους Caravaggio και Poussin, με αφετηρία μια κρίση του δεύτερου, σύμφωνα με την οποία ο Caravaggio έχει έρθει στον κόσμο για να καταστρέψει τη ζωγραφική, παρόλο που γνωρίζει πολύ καλά τη ζωγραφική τέχνη. Η φαινομενικά αντιφατική αυτή φράση υποδηλώνει μια διαφορετική θεωρητική ερμηνεία του τί είναι η ζωγραφική, ζήτημα που αντιμετωπίζει ακριβώς ο Marin στο κείμενό του, μελετώντας τις δύο διαφορετικές παραστατικές θεωρίες που αναπτύσσονται στους θεωρητικούς πίνακες του Poussin, *Οι βοσκοί της Αρκαδίας* και του Caravaggio, *Η κεφαλή της Μέδουσας*. Ανάμεσα στους δύο πίνακες ο Marin αναγνωρίζει ωστόσο πολλαπλές διασταυρώσεις, μια αποτελεσματική ανάγνωση των οποίων διαμέσου του κριτικού λόγου αποκαλύπτει. Ιδιαίτερα το ζωγραφικό έργο του Poussin ερευνάται επίμονα από τον L. Marin ως πεδίο ζωγραφικής έκφρασης και διαπλοκής πολλαπλών πράξεων φιλοσοφικής θεμελίωσης του λόγου· αναδείχνεται έτσι σε μια σύνθετη διακειμενική ύφανση που επεξεργάζεται τις θεωρίες της γλώσσας, ώστε να προκύψουν απ' αυτές θεωρίες της ζωγραφικής.

---

[126] H. Damisch, *Théorie du /Nuage/*, Paris, Seuil, 1972: 122. Πρβλ. P. Bouissac, «Semiotics and Surrealism», 1979: 53-54.

Τυπολογία της κουλτούρας

Ο Jurij Lotman και ο Boris Uspenskij είναι οι κύριοι εκπρόσωποι της «πολιτισμικής» προσέγγισης της σημειωτικής των τεχνών, κυρίαρχης τάσης της Σχολής Μόσχας-Τάρτου. Ερμηνεύουν την τέχνη ως φαινόμενο που συμμετέχει στο ευρύτερο πολιτισμικό σύστημα και αλληλοσυναρτάται με όλα τα επιμέρους σημειωτικά συστήματα που συνιστούν το «υπερκείμενο» του πολιτισμού μιας ορισμένης εποχής και κοινωνίας.[127] Η κουλτούρα είναι μια τυπολογική οργάνωση, μια δεξαμενή πολυγλωσσική, μια δέσμη σημειωτικών συστημάτων διαμορφωμένων ιστορικά. Περιλαμβάνει λοιπόν το σύνολο των κειμένων που πραγματοποιήθηκαν ιστορικά, στα πλαίσια των ξεχωριστών σημειωτικών συστημάτων. Ο διασυστηματικός αυτός χαρακτήρας της κουλτούρας επιτρέπει την υπέρβαση της παλιάς αντίληψης της εξειδίκευσης των τεχνών· μας προσανατολίζει σε μια τυπολογία των μακροδομικών μονάδων που συνθέτουν έναν πολιτισμό, οι οποίες ομογενοποιούνται, καθώς η γλώσσα, το *πρωτογενές πρότυπο σύστημα*, λειτουργεί ως μεσολαβητής όλων των άλλων (*δευτερογενή πρότυπα συστήματα*).[128]

Η προβληματική της Σχολής δεν κατευθύνεται στην εξέταση μονάδων ή ξεχωριστών πεδίων, όπως η ζωγραφική, η λογοτεχνία, ο μύθος, το φολκλόρ, αλλά ευρύτερων υποδιαιρέσεων της γνώσης, των οποίων διερευνάται όχι μόνο η σημειωτική φύση, αλλά και η ιστορική εξέλιξη. «*Τα ξεχωριστά συστήματα σημείων, αν και παρουσιάζονται ως δομές προικισμένες με μια δική τους εσωτερική οργάνωση, λειτουργούν μόνο σε ενωτικό επίπεδο, στηριζόμενα το ένα στο άλλο. Γι' αυτό, πλάι σε μια προσέγγιση που επιτρέπει τη διαμόρφωση μιας σειράς επιστημών σχετικά αυτόνομων στο σημειωτικό πεδίο, είναι παραδεκτή μια άλλη, σύμφωνα με την οποία όλες αυτές οι επιστήμες μελετούν ξεχωριστές πλευρές της σημειωτικής της κουλτούρας, θεωρούμενης*

---

[127] Μ' αυτή την έννοια, η σημειωτική της τέχνης διασταυρώνεται σε πιο γενικά επίπεδα με συστήματα της πολιτισμικής παράδοσης, όπως το φολκλόρ, η λογοτεχνία κ.ά. Η ίδια αντίληψη κυριαρχεί και στην περίπτωση των διακλαδώσεων της σοβιετικής σχολής στην Πολωνία (St. Żółkiewskij) και κυρίως στη Ρουμανία (Solomon Marcus), όπου οι ίδιες λογικομαθηματικές διαδικασίες εφαρμόζονται χωρίς διαφοροποιήσεις στο λαϊκό παραμύθι, το μύθο, τη ζωγραφική, τις λαϊκές γιορτές, που ενοποιούνται κάτω από την κατηγορία του φολκλόρ.

Για την εξέταση του ποιητικού ειδικότερα φαινομένου στα πλαίσια μιας σημειωτικής των πολιτισμικών συστημάτων από τη Σχολή Μόσχας-Τάρτου, βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, 2005α: 89-90.

[128] Βλ. Γ. Λότμαν - Μπ.Α. Ουσπένσκι, «Για τον σημειωτικό μηχανισμό της κουλτούρας», μτφρ. Ά. Μπερλής, *Σπείρα* (Β΄περ.), 1 (1984): 103-127 [105-106, 123-124].

ως επιστήμης της λειτουργικής ανταπόκρισης ανάμεσα στα διάφορα συστήματα σημείων».[129]

Ένα παράδειγμα θεωρητικής μελέτης των διασυστηματικών σχέσεων ανάμεσα στην τέχνη και τον πολιτισμό αποτελεί η απόπειρα των Lotman-Gasparov (1979) να εξετάσουν τη λειτουργία της ρητορικής σε μη λεκτικά κείμενα, και συγκεκριμένα στο καλλιτεχνικό κείμενο. Οι δύο μελετητές υποστηρίζουν ότι ιεραρχικά, ανάμεσα στο ευρύτερο πολιτισμικό σύστημα, το επιμέρους σημειωτικό σύστημα της τέχνης γενικά, τις ξεχωριστές τέχνες, ώς και το μοναδικό καλλιτεχνικό κείμενο, υπάρχει μια σχέση ισομορφισμού, με την έννοια της αναλογίας ανάμεσα σε αντικείμενα που ανήκουν σε διαφορετικά συστήματα: τα αντικείμενα αυτά έχουν ανάλογη λειτουργία, αλλά και δομή. Ανάμεσα στα διαφορετικά συστήματα –λεκτικά και μη λεκτικά– δεν υπάρχει άμεση μεταφρασιμότητα, αλλά διασυστηματικοί μετασχηματισμοί που εξασφαλίζουν την πολιτισμική κυκλοφορία μεταξύ τους. Κάθε καλλιτεχνικό κείμενο μπορεί έτσι να θεωρηθεί ως το προϊόν τέτοιων μετασχηματισμών και ορίζεται ακριβώς ως η συνόψιση των μετασχηματισμών στους οποίους έχει υποβληθεί. Κάθε κείμενο ή ιστορική περίοδος χαρακτηρίζεται επιπλέον από την πριμοδότηση συγκεκριμένων μετασχηματισμών.

Στην ευρύτερη οπτική της εξέτασης των συστημάτων που ορίζουν ιστορικά μια πολιτισμική συμπεριφορά, εντάσσεται και η ανάλυση από τον J. Lotman ενός ζωγραφικού έργου του Ναπολέοντα, που πραγματοποιήθηκε μετά τη μάχη του Austerlitz (Lotman: 1982). Σύμφωνα με τον Lotman, η γέννηση του θέματος και η δομή του πίνακα φανερώνουν μια κωδικοποίηση πάνω σε σκηνικές, θεατρικές, δραματικές βάσεις. Πρόκειται για μια «θεατρικοποιημένη» ζωγραφική, καθώς τα θέματα που αναπαρίστανται στο ζωγραφικό καμβά είναι δραματικού τύπου. Στο συγκεκριμένο ζωγραφικό κείμενο πριμοδοτείται ό,τι είναι κοινό στη ζωγραφική και στο θέατρο. Αυτή η αλληλοδιείσδυση των παραστατικών τρόπων αντιστοιχεί σε μια γενικευμένη πολιτισμική συμπεριφορά στη ρομαντική και προρομαντική Ρωσία για παράδειγμα, όπως δείχνουν τα χρονικά της εποχής, τα λογοτεχνικά κείμενα, οι περιγραφές της πολιτιστικής ζωής αυτής της περιόδου.

Και ο B. Uspenskij προσανατολίζεται στην προοπτική συγκρότησης μιας συνθετικής θεωρίας της κουλτούρας, νοούμενης ως μιας ιεραρχίας που αποτελείται από γλώσσες. Και η τέχνη ερμηνεύεται ως πολιτισμικό φαινόμενο και ως επικοινωνιακό

---

[129] V.V. Ivanov, ιταλ. μτφρ. A. Summa: *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche, 1980: 3.

γεγονός με τη δική του ιδιαίτερη γλώσσα: αποτελεί συνεπώς υλικό σημειωτικής έρευνας. Οι θεωρίες των σημείων μπορούν να εφαρμοστούν σε ένα σύστημα αντικατάστασης ενός πράγματος από ένα άλλο, όπως είναι για παράδειγμα η τέχνη του ορατού.[130] Η σημειωτική ερμηνεία πρέπει βέβαια να εγγράφεται στις ιστορικοπολιτισμικές συνθήκες που απηχεί το συγκεκριμένο έργο τέχνης.

Ο Uspenskij εφαρμόζει τη θεωρία του στις αρχαίες ρωσικές εικόνες (Uspenskij: 1973) ερευνώντας την οργάνωση του χώρου και τη διάταξη των επιμέρους στοιχείων στη ζωγραφική τους επιφάνεια. Διακρίνει τέσσερα βασικά επίπεδα του συστήματος μετάδοσης του έργου τέχνης: το *γενικό αναλυτικό* (μετάδοση των χωροχρονικών σχέσεων του πίνακα ανεξάρτητα από την ιδιαιτερότητα των αναπαριστώμενων αντικειμένων), το *ειδικό* (το παραστατικό σύστημα σε σχέση με την ιδιαιτερότητα των αναπαριστώμενων αντικειμένων), το *ιδεογραφικό* (τα διάφορα ιδεογραφικά σημεία της γλώσσας της ζωγραφικής αναπαράστασης, όπως για παράδειγμα το ντύσιμο ή οι ανατομικές λεπτομέρειες του προσώπου μιας μορφής) και το *συμβολικό* (τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο εικονογράφος). Τα επίπεδα αυτά μπορούν περαιτέρω να συσχετιστούν με αντίστοιχα επίπεδα της φυσικής γλώσσας. Πιο συγκεκριμένα, το γενικό επίπεδο αντιστοιχεί στο φωνολογικό· το ειδικό επίπεδο στο σημασιακό· το ιδεογραφικό επίπεδο στο γραμματικό· τέλος, το συμβολικό επίπεδο στο ιδιωματικό.

Ο Uspenskij ερευνά διεξοδικά την οργάνωση του χώρου της αρχαίας ρωσικής ζωγραφικής και ιδιαίτερα την ανατρεπτική προοπτική των έργων, που εντάσσει τον καλλιτέχνη και το θεατή στο εσωτερικό του πίνακα, ο οποίος αναπαριστά έναν κόσμο ανάλογο με τον πραγματικό. Παράλληλα, διαπιστώνει αναφορικά με την αναπαράσταση του χρόνου την υιοθέτηση μηχανισμών ανάλογων με τους κινηματογραφικούς, διαμέσου της υποδιαίρεσης της κίνησης σε διαδοχικά τμήματα.

Συναφείς απόψεις διατυπώνει ο Uspenskij σε προγενέστερη εργασία του για τη σημειωτική της τέχνης, όπως και στη μελέτη του «Left and Right in Icon Painting» (Uspenskij: 1962, 1975 αντίστοιχα), όπου και θεωρεί το έργο τέχνης κείμενο που αποτελείται από σύμβολα, στα οποία κάθε παραλήπτης αποδίδει ένα σημασιακό φορτίο. Η μόνη διαφορά έγκειται στο ότι ο κοινωνικός προσδιορισμός στην απόδοση ενός περιεχομένου είναι λιγότερο αυστηρά καθορισμένος απ' ό,τι στη γλώσσα,

[130] Τα έργα τέχνης παράγονται με την πρόθεση να έχουν ένα περιεχόμενο, δεν είναι δηλ. φυσικά, αλλά τεχνητά δημιουργήματα. Η ανάγκη αναζήτησης του περιεχομένου του έργου τέχνης νομιμοποιεί τη σημειωτική της τέχνης. Η απουσία αυτής της ανάγκης για τα φυσικά φαινόμενα τα διαφοροποιεί από τα έργα τέχνης.

στοιχείο που καθιστά το έργο τέχνης πιο ποικιλότροπα ερμηνεύσιμο από το γλωσσικό μήνυμα.

Συνολικά, η ανάπτυξη της τέχνης είναι ανάλογη μ' αυτή της γλώσσας. Τέχνη και γλώσσα αποτελούν συστήματα που τείνουν σε μια κατάσταση σταθερότητας, τείνουν δηλ. να προσαρμοστούν σε μια συγκεκριμένη νόρμα. Ταυτόχρονα όμως χαρακτηρίζονται και από μια τάση απόκλισης από την ίδια νόρμα. Η συχνότητα των αποκλίσεων έχει ως επακόλουθο τη δημιουργία μιας νέας νόρμας. Η νόρμα ορίζεται από την προβλεψιμότητα του ενός ή του άλλου φαινομένου και υποδηλώνει την ύπαρξη ήδη θεσμοποιημένων σταθερών σχέσεων ανάμεσα στο σημείο και το περιεχόμενο (λ.χ. η βροχή στα τζάμια ενός παραθύρου παραπέμπει στη μελαγχολική διάθεση του ήρωα). Όταν οι αποκλίσεις απ' την υπαρκτή νόρμα είναι λίγο προβλέψιμες, παράγουν αισθητική πληροφορία και συνιστούν την τέχνη.

Οι σχέσεις ανάμεσα στη νόρμα και τις παραβιάσεις της μπορούν να θεωρηθούν ως οι συντακτικές σχέσεις της τέχνης. Η νόρμα είναι παρούσα σε κάθε υπό ανάπτυξη σημειωτικό σύστημα και αποτελεί γι' αυτό σημειωτική κατηγορία. Στη βάση αυτή ο Uspenskij καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το έργο τέχνης μπορεί να αποτελέσει υλικό σημειωτικής έρευνας. Συγκεκριμένα σημεία εμπνέουν στον καλλιτέχνη το περιεχόμενο, το οποίο και οργανώνει σύμφωνα με συγκεκριμένους νόμους (σύμφωνα με τη νόρμα και τις αποκλίσεις από αυτή). Έχουμε έτσι σαν αποτέλεσμα μια ακολουθία συμβόλων, τα οποία οι θεατές επενδύουν με τα δικά τους περιεχόμενα (που μερικά μόνο συμπίπτουν με τα περιεχόμενα που έχει επενδύσει ο καλλιτέχνης ή κάποιος άλλος θεατής). Εδώ ακριβώς έγκειται ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης, που είναι η μεταβίβαση της δημιουργικότητας από τον καλλιτέχνη στο θεατή.

Μια επιμέρους τάση της σημειωτικής της κουλτούρας αντιπροσωπεύουν οι γλωσσολόγοι, και κυρίως ο J. Lekomcev, ο οποίος, στη μελέτη του για τη σημειωτική οπτική της παραστατικής τέχνης (Lekomcev: 1967), συνδέει τη σημειωτική ανάλυση της καλλιτεχνικής διαδικασίας με την αγγλοσαξονική λογικο-φιλοσοφική παράδοση (κυρίως με τον Peirce, αλλά και με τον Morris και τον Wittgenstein).

Ως σημεία θεωρεί ένα συγκεκριμένο αριθμό φαινομένων που αντιλαμβανόμαστε διαμέσου των αισθήσεων, τα οποία υπακούουν σε ποικίλους χωροχρονικούς κανόνες, σε μια καθορισμένη δηλαδή σύνταξη. Τα σημαντικότερα συστήματα σημείων είναι η γλώσσα και τα αντιληπτικά συστήματα σημείων (όπως, για παράδειγμα, η αντίληψη του χρώματος που υποκαθιστά στο θεατή μια ορισμένη αίσθηση).

Ο Lekomcev ορίζει το έργο τέχνης ως έναν συνδυασμό σημείων, κυρίως ομοιωμάτων (icons), που ονομάζει «σημεία-αναπαραστάσεις», αλλά και δεικτών και συμβόλων.[131] Ο συνδυασμός αυτός των σημείων δεν ακολουθεί εντελώς το γλωσσικό κανόνα. Το έργο τέχνης μεταδίδει μια πληροφορία που, κατά τον Lekomcev, μπορεί να είναι: είτε *εξωτερική* ή *αναπαραστατική* (όταν, για παράδειγμα, αναπαρίσταται ο άνθρωπος, ένα τοπίο, η ταχύτητα) είτε *εσωτερική* ή *συγκινησιακή* (λ.χ. η μετάδοση του συναισθήματος της λύπης με τη χρήση αποχρώσεων του γαλάζιου ή του πάθους με το κόκκινο χρώμα).

Το έργο τέχνης είναι λοιπόν ένας ειδικός τύπος μηνύματος που μεταδίδεται από το δημιουργό στους αποδέκτες. Ο ρόλος του αποδέκτη (θεατή, αναγνώστη, ακροατή) δεν περιορίζεται φυσικά σε μια μηχανική αποκωδικοποίηση του μηνύματος. Ο συνεχής έλεγχος στον οποίο υπόκειται ο δημιουργός από την κοινωνία, τους ίδιους δηλαδή τους αποδέκτες, έχει περισσότερο έμμεσο χαρακτήρα πριν τη δημιουργία του έργου και επεμβαίνει άμεσα στην επικοινωνιακή κατάσταση μετά τη δημιουργία του. Τέλος, τα ευρύτερα συμφραζόμενα στα οποία εντάσσεται το έργο τέχνης επιδρούν τόσο στον καλλιτέχνη όσο και στον παραλήπτη, ορίζοντας την κοινότητα των αισθητικών μοντέλων, τα περιεχόμενα που αποδίδουν στις καλλιτεχνικές εκφράσεις, τις ανάγκες της καλλιτεχνικής επικοινωνίας.

Ακολουθώντας τον Morris, ο Lekomcev εφαρμόζει και στην καλλιτεχνική παραγωγή την παραδοσιακή τριχοτόμηση της σημειωτικής σε *σημαντική* (η οποία μελετά τη σχέση των σημείων και της σημασίας), *σύνταξη* και *πραγματιστική* (που μελετούν αντίστοιχα τη σχέση ανάμεσα στα σημεία και τη σχέση του σημείου με τον αποδέκτη-ερμηνευτή).

---

[131] Πρβλ. ακριβώς την τριχοτόμηση από τον Peirce του σημείου σε σχέση με το αντικείμενό του, σε ομοίωμα, δείκτη και σύμβολο (Βλ. αναλυτικότερα, κεφ. «Η σημειωτική του C.S. Peirce και η τυπολογία των σημείων»).

Η «ιταλική περίπτωση» της σημειωτικής αισθητικής: η συνάντηση διαφόρων παραδόσεων

Το φαινόμενο της σημειωτικής των τεχνών εκδηλώθηκε στην Ιταλία σα μια τάση των σύγχρονων θεωρητικών ερευνών, και, παρά την απήχησή της, δε μπορεί να υποστηριχθεί ακριβώς η γέννηση μιας ιταλικής σχολής, παρά μόνο μπορούμε να κάνουμε λόγο για την «ιταλική περίπτωση» των σημειωτικών μελετών στο χώρο της αισθητικής. Οι Ιταλοί σημειολόγοι της τέχνης –κατεξοχήν ιστορικοί της τέχνης που προσαρμόστηκαν στη νέα τάση με διαφορετικούς τρόπους– παρέμειναν ωστόσο στενά δεμένοι με μια αρκετά παραδοσιακή, θα λέγαμε, αντίληψη της κριτικής.

Ο Galvano Della Volpe και η σχέση μαρξισμού-δομισμού

Με τη μελέτη του *Critica del Gusto* (1960), ο Galvano Della Volpe είναι ο πρώτος Ιταλός μαρξιστής μελετητής που, έχοντας έλθει σε επαφή με το δομισμό, υπερβαίνει την παγιωμένη μέχρι την εποχή του κοινωνιολογική αισθητική και τη μελέτη της τέχνης μόνο σε σχέση με το «κοινωνικό» της περιεχόμενο.[132] Αυτό που προτείνει είναι μια «μεθοδική κοινωνιολογική» αισθητική που συνεξετάζει το περιεχόμενο του έργου και τα μορφικά του στοιχεία. Η ανάγνωση του έργου τέχνης μπορεί πλέον να πραγματοποιηθεί με γνώμονα και τις τεχνικές του πλευρές.

Σ’ αυτή την προοπτική, ο Della Volpe επιχειρεί μια μεταφορά των πρόσφατων, στις μέρες του, γόνιμων εφαρμογών της γενικής γλωσσολογίας του Saussure και της γλωσσηματικής του Hjelmslev στα λογοτεχνικά και ιδιαίτερα στα ποιητικά κείμενα, καθώς και στη μελέτη των γλωσσών που συνιστούν οι άλλες τέχνες: η ζωγραφική, η γλυπτική, η μουσική, ο κινηματογράφος, η αρχιτεκτονική (με τη συνακόλουθη μεταφορά σ’ αυτές των θεμελιακών γλωσσολογικών εννοιών). Στόχος του είναι η θεμελίωση αυτού που αναφέρει προεξαγγελτικά στο εισαγωγικό μέρος της μελέτης ως «γενική σημειωτική αισθητική». Ιδιαίτερα στο κεφάλαιο «Laocoonte 1960», ο Della Volpe ανατρέχει στις «δομικές», στη βάση τους, συλλήψεις του Lessing το 1766 για τις

---

[132] Αποτελεί γνήσιο εκφραστή των κοινωνιοσημειωτικών τάσεων της Νότιας Ευρώπης, που, στην εξέταση της συνάρτησης τέχνης (σε όλες της τις εκφάνσεις)-ιδεολογίας-κοινωνικής πραγματικότητας, «επιχειρούν μια σύζευξη σημειωτικού και εξωσημειωτικού», «συνδυάζοντας τη σημειωτική με τη μαρξιστική προσέγγιση». Βλ. σχετικά, Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική*, 2005α: 89.

τέχνες.[133] Με βάση τη διχοτομία *γραμμικότητα* vs *μη-γραμμικότητα* (ως προς τον τρόπο παρουσίασης των γλωσσικών και παραστατικών σημαινόντων), σκέψη στην οποία δεν εμβάθυνε ωστόσο αρκετά ο γερμανός μελετητής, ο Della Volpe διακρίνει τη ρηματική από τις μη ρηματικές γλώσσες: η πρώτη είναι γραμμική, ενώ οι μη ρηματικές γλώσσες μη γραμμικές. Στο συγκεκριμένο κείμενο, οι παραστατικές τέχνες περιγράφονται βάσει της μη λεκτικής γλωσσικής τους δομής, προσδιορίζεται δηλ. ουσιαστικά για πρώτη φορά στην Ιταλία με διαφορετικό τρόπο η δομή τους απ' αυτή της λογοτεχνίας. Προεκτείνοντας τη συλλογιστική του, περνά στη συνέχεια στην αναγνώριση του ιδιάζοντος και τυπικού γλωσσικού χαρακτήρα που αντιστοιχεί σε καθεμιά από τις τέχνες χωριστά[134]: έτσι, ενδεικτικά η ζωγραφική –που μας ενδιαφέρει περισσότερο– αποτελείται, κατά τον Della Volpe, από σημεία που είναι οι γραμμές και τα χρώματα, από επιφάνειες δηλαδή δισδιάστατες, οι οποίες δεν είναι ούτε άυλες, ούτε συμβατικές, ούτε αδιαφοροποίητες.

Gillo Dorfles και η διεύρυνση της παραδοσιακής αισθητικής

Και η κριτική του G. Dorfles αντικατοπτρίζει τις σύγχρονες τάσεις της σημειωτικής των τεχνών. Ιδιαίτερα οι μελέτες της πρώτης περιόδου της κριτικής του, *Discorso tecnico delle arti* (1951), *Le oscillazioni del gusto* (1970, ανάγεται όμως στα 1958) και *Il divenire delle arti* (1959), αποτελούν τις πρώτες απόπειρες εισαγωγής στα πλαίσια της ιταλικής κριτικής των νεωτεριστικών για την εποχή τάσεων της διεθνούς αισθητικής. Η εμφάνιση νέων ρευμάτων της σύγχρονης τέχνης είχε σαν αποτέλεσμα την αναγκαστική διεύρυνση των μεθόδων της παραδοσιακής κριτικής και την επινόηση νέων αναλυτικών τρόπων, ικανών να συμπεριλάβουν και είδη λόγων που παλιότερα δε θεωρούνταν καλλιτεχνικοί. Ο κόσμος της τέχνης και η σφαίρα του γούστου πρέπει να ειδωθούν στο «γίγνεσθαι» και το διαρκή τους μετασχηματισμό, και η ερμηνεία τους πρέπει να βασιστεί στην εξέταση των μηχανισμών λειτουργίας, καθώς και των

---

[133] Με το περίφημο έργο του *Laocoon* (1766), ο Lessing, εμπνευσμένος ως προς τον τίτλο από την αντιστοίχηση από τον ιστορικό της αρχαίας τέχνης Βίνκελμαν ανάμεσα στο *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή και στην έκφραση του πάθους στον γλυπτό Λαοκόοντα, και στα πλαίσια μιας κλασικιστικής ευρύτερα προγραμματικής διάκρισης των τεχνών, επιχειρεί να οριοθετήσει τις τέχνες ανάμεσα σε αυτές του χρόνου (η λογοτεχνία και κατεξοχήν η ποίηση) και του χώρου (οι πλαστικές τέχνες, με αντιπροσωπευτική τη ζωγραφική).

[134] Κάτι που είχε ωστόσο αρνητικές συνέπειες γενικότερα στην ανάπτυξη της σημειωτικής στην Ιταλία, που επί χρόνια προσανατολίζονταν στη μάταιη αναζήτηση της «ιδιαιτερότητας» της γλώσσας κάθε τέχνης.

«διακριτικών» τεχνικών και γλωσσικών χαρακτηριστικών κάθε τέχνης: λ.χ. η ασυνταξία στη σύγχρονη ποίηση, η μη-τονικότητα της μουσικής της πρωτοπορίας, το άμορφο (informel) στη ζωγραφική.

Ωστόσο, πέρα από την υπογράμμιση της μοναδικότητας κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας, στόχος του Dorfles είναι να καταδείξει τους κοινούς παρονομαστές των τεχνών και την αλληλοδιείσδυση των γλωσσών τους, στο μέτρο που οι διάφορες καλλιτεχνικές κατηγορίες μπορούν να αναχθούν σε μια μοναδική αντιληπτική μορφή. Έτσι, ο ρόλος για παράδειγμα του χρώματος είναι μεν κυριαρχικός στη ζωγραφική, αλλά αυτό δε λείπει και από τη γλυπτική ή την αρχιτεκτονική· ακόμη, η ασυνταξία της σύγχρονης ποίησης, ως ανταρσία ενάντια στις υπαγορεύσεις της σύνταξης –νοούμενης ως σύνθεσης μορφικών στοιχείων και λογικών περιεχομένων–, μπορεί να αντιστοιχηθεί με την αποδιάρθρωση και την παραμόρφωση της εξπρεσιονιστικής και μετα-εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής, μέχρι το θρίαμβο της πιο επιστημονικής κυβιστικής αποσύνθεσης και την κατάργηση της πρωτογενούς αναπαράστασης.

Ο αισθητικός λόγος του Dorfles πάνω στα σύγχρονα πολιτισμικά φαινόμενα διαγράφεται με σαφήνεια στο έργο *Simbolo, comunicazione, consumo* (Dorfles: 1962), όπου υποστηρίζει ότι κάθε πολιτισμική εκδήλωση (η τέχνη, η γλώσσα, η αντίληψη, η κριτική) αντανακλά ακριβώς τον επικοινωνιακό, συμβολικό και επικαιρικό χαρακτήρα της εποχής μας: η ταχύτητα μετάδοσης της σκέψης και η αδιάκοπη ενέργεια των νέων μέσων επικοινωνίας παράγει συνεχώς νέες συμβολικά δομημένες μορφές, καταδικασμένες ωστόσο σε γρήγορη παρακμή, αναγκαστικό τίμημα της ευρύτητας και της ταχύτητας μετάδοσης της πληροφορίας.

Σε επόμενη μελέτη του (*Il divenire della critica*, Dorfles: 1976), επανεξετάζει τα βασικά ζητήματα της σημειωτικής της ζωγραφικής υπό το πρίσμα της ανανέωσής τους σε συνάρτηση με τις κυρίαρχες εκδηλώσεις της σύγχρονης τέχνης. Ιδιαίτερη μνεία κάνει ο Dorfles στη διάδοση στην Ιταλία μιας καλλιτεχνικής τάσης που βασίζεται στη διασταύρωση των αισθητικών μέσων, και πιο συγκεκριμένα σε μια διαλεκτική της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας.[135]

---

[135] Πρόκειται ειδικότερα για τα ρεύματα της *οπτικής ποίησης* (που εκπροσωπείται στην Ιταλία από το φλωρεντινό *Gruppo 70* και από άλλες ομάδες της Γένοβας, της Νάπολης και της Σικελίας) και τα αντίστοιχα ζωγραφικά έργα με έντονο αφηγηματικό-λογοτεχνικό χαρακτήρα, που συνιστούν μια ζωγραφική που διαβάζεται περισσότερο παρά παρατηρείται, ένα είδος εικονογραφημένου διηγήματος (είναι η περίπτωση για παράδειγμα των Perilli και Novelli από τη Ρώμη, του μιλανέζου Tadini, της ναπολιτάνικης ομάδας *Linea Sud*, των Baruchello, Simonetti, Mondino, Pistoletto κ.ά.).

Emilio Garroni: οι τέχνες ως επικοινωνιακά φαινόμενα

Στην κατεύθυνση της διαμόρφωσης μιας σημειωτικής αισθητικής και μιας θεωρίας της τέχνης σε επικοινωνιακή βάση, αξιοσημείωτη θεωρούμε τη συνεισφορά του Ιταλού θεωρητικού Emilio Garroni. Από τη στιγμή που πρωταρχικός σκοπός του συγγραφέα ή του καλλιτέχνη είναι, όπως υποστηρίζει, η επικοινωνία, η καλλιτεχνική λειτουργία είναι πάντα και ανεξάρτητα απ' το βαθμό εκπλήρωσής της μια λειτουργία επικοινωνιακή και αποτελεί, ως τέτοια, αντικείμενο σημειωτικής προσέγγισης.

Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις περιόδους του έργου του Garroni: κατά την πρώτη, που συμπίπτει με τη μελέτη του *La crisi semantica delle arti* (Garroni: 1964), προσανατολίζεται στη δυνατότητα σύστασης μιας σημασιολογικής αισθητικής· στη δεύτερη περίοδο, και κυρίως στις μελέτες του *Semiotica ed estetica* και *Progetto di semiotica* (Garroni: 1968 και 1972 αντίστοιχα), εστιάζει στη διαμόρφωση ενός θεωρητικού μοντέλου σημειωτικής ερμηνείας, ικανού να συμπεριλάβει τα πιο δύσκολα από επικοινωνιακή και σημασιακή άποψη φαινόμενα των ονομαζόμενων μη ρηματικών γλωσσών, και προπαντός τις οπτικές τέχνες. Με βάση ωστόσο την πεποίθησή του ότι αντικείμενα ανάλυσης όπως τα αισθητικά –και ιδιαίτερα αυτά που ανήκουν στην οπτική επικοινωνία– δεν επαληθεύουν τις γενικευτικές αξιώσεις των γλωσσολογικο-σημειωτικών αρχών καταλήγει να απομακρυνθεί, κατά την τελευταία περίοδο του έργου του, από τη σημειωτική ως τη μοναδική προοπτική της ανάλυσης των αισθητικών φαινομένων. Προκρίνοντας μια πιο φιλοσοφική ερμηνευτική διάσταση των τεχνών και των μηχανισμών παραγωγής γνώσης, αφήνει έτσι στη σημειωτική έναν βοηθητικό ρόλο. Τα καλλιτεχνικά συστήματα διατηρούν πάντα ένα πλεόνασμα, που αντιστέκεται στην απόπειρα θεωρητικής συστηματοποίησης της αισθητικής γνώσης στη βάση γλωσσολογικών μοντέλων ή λογικών και μαθηματικών σχημάτων.

Όπως ήδη αναφέραμε, ο Garroni τοποθετείται αρχικά πάνω σε ένα από τα παραδοσιακά ζητήματα της αισθητικής, αυτό της «σημασιακής διάστασης» των τεχνών. Στο χώρο της αισθητικής, από τα τέλη της δεκαετίας του '30, στη διάκριση του Lessing ανάμεσα σε τέχνες του χρόνου (η λογοτεχνία και ιδιαίτερα η ποίηση) και τέχνες του χώρου (οι πλαστικές τέχνες και ιδιαίτερα η ζωγραφική), προστέθηκε μια νέα διάκριση ανάμεσα σε τέχνες «σημασιακές» (ζωγραφική, γλυπτική) και «μη σημασιακές» (μουσική, αρχιτεκτονική). Με κριτήριο τη μη λεκτική υπόσταση των τεχνών, πολλοί υπήρξαν και οι υποστηρικτές μιας «μη σημασιακής διάστασης» των

τεχνών γενικά, θεωρώντας ότι μόνο η ρηματική γλώσσα μπορεί από τη φύση της να εξεταστεί ως προς τη σημασία. Ο Garroni, απορρίπτοντας την εκ των προτέρων κατάταξη μιας τέχνης σε μια από τις δύο κατηγορίες, υποστηρίζει ότι είναι αδύνατο να θεωρηθεί το έργο τέχνης ανεξάρτητα από τη σημασία του. Το ζήτημα έγκειται, κατεξοχήν, στη θεώρηση της σημασίας ως μεταβλητού στοιχείου του έργου, που κλιμακώνεται κάθε φορά διαφορετικά, ανάλογα με την καλλιτεχνική του πρόθεση. Άλλωστε –στοιχείο που αποτελεί απόδειξη της σχετικότητας της έννοιας της «σημασιακής διάστασης» της τέχνης– αυτή, όπως και οποιοδήποτε μελετώμενο αντικείμενο, συστήνεται ως σημασιακό αντικείμενο διαμέσου ακριβώς της σημασιακής ανάλυσης.

Ιδιαίτερα στο *Progetto di semiotica* επιχειρεί να αποσαφηνίσει τις προϋποθέσεις της νομιμότητας της χρήσης του όρου *γλώσσα* –που χρησιμοποιείται συνήθως στα πλαίσια μιας γενικευτικής μεταφοράς–, όταν έχουμε να κάνουμε με εκφράσεις που δε χρησιμοποιούν γλωσσικο-ρηματικά μέσα, με ιδιαίτερη αναφορά στην καλλιτεχνική τους λειτουργία (όπως λ.χ. οι παραστατικές τέχνες, ο κινηματογράφος, η μουσική).[136]

Ως γλώσσα ο Garroni ορίζει ευρύτερα ένα σύνολο σημειωτικών διαδικασιών αναλύσιμων σύμφωνα με μοντέλα, στα οποία υπόκεινται και οι μη ρηματικές εκφράσεις, επιβεβαιώνοντας το ότι δεν αποτελούν έναν τύπο επικοινωνίας χωρίς κώδικα. Προϋπόθεση για την ανάπτυξη μιας σημειωτικής αισθητικής θεωρεί την απεξάρτησή της από τη γενική γλωσσολογία και την επεξεργασία γενικών εννοιών, κατάλληλων να ερμηνεύσουν την επικοινωνιακή πλευρά των τεχνών, θεωρώντας τες ως σύνολα μηχανισμών παραγωγής σημασίας. Στο δεύτερο μέρος της μελέτης, επιχειρεί να ορίσει με μεγαλύτερη σαφήνεια την έννοια των μη ρηματικών γλωσσών. Στο σημειωτικό σύμπαν S, σύμφωνα με τον Garroni, περιλαμβάνεται η ρηματική γλώσσα, οι μη ρηματικές γλώσσες που μπορούν να αναχθούν σ' αυτή (ανήκουν κι αυτές στη γενική τάξη L) και άλλες που είναι αναλύσιμες και επικοινωνήσιμες, χωρίς ακριβώς να μπορούν να «μεταφραστούν» στη ρηματική γλώσσα (πρόκειται για τα ονομαζόμενα συστήματα της τάξης NL, συμπληρωματικής της τάξης L).[137]

Η σημειωτική υπόσταση δεν είναι αναγκαστικά γλωσσική υπόθεση, κάτι που αντιβαίνει ωστόσο στην αντίληψη της κυριαρχίας του γλωσσικού συστήματος, κατά την οποία κάθε μήνυμα, απ' οποιοδήποτε σημειωτικό σύστημα κι αν προέρχεται, μπορεί να λεκτικοποιηθεί. Όπως υποστηρίζει ο Garroni, η αναμφισβήτητη

[136] Βλ. E. Garroni, *Progetto di semiotica*, Bari, Laterza, 1972: 47.
[137] Βλ. πιο αναλυτικά, E. Garroni, 1972: 258 κ. εξ.

πρωτοκαθεδρία της γλώσσας κάποιες φορές απολυτοποιήθηκε και υπερεκτιμήθηκε τόσο, ώστε ν' αποκλειστούν όλες οι άλλες οπτικές. Από τη στιγμή που μέσω της γλώσσας μπορούμε να μιλήσουμε για πράγματα που δεν είναι γλωσσικά, ο Garroni δε βλέπει το λόγο να μη μπορούμε να μιλήσουμε και για φαινόμενα μη αναγώγιμα στη ρηματική γλώσσα. Δεν υπάρχει έργο τέχνης που να μην περιέχει στοιχεία ή πλευρές που να αναφέρονται σε συστήματα της τάξης L, όμως στα συστήματα της τάξης NL (π.χ. το αρχιτεκτονικό, το ρυθμικό μοντέλο) τα στοιχεία αυτά είναι ανεπαρκή για μια κατάλληλη ερμηνεία.

Ο U. Eco και η σημειωτική αισθητική

Ο Umberto Eco είναι αυτός που προώθησε στην Ιταλία τη σημειωτική αισθητική και τις σημειωτικές έρευνες γενικότερα, θεωρώντας τη σημειωτική ως επιστημονική θεωρία κάθε έκφανσης του πολιτισμού. Είναι ο πρώτος μελετητής που διαλέγεται με τις φιλοσοφικο-σημειωτικές θέσεις του Peirce, αλλά και με τις γλωσσολογικο-δομικές ευρύτερα θέσεις που σχετίζονται με το ζήτημα της άρθρωσης των εικονικών σημείων. Αρκετά πρώιμα, στο έργο του *Opera aperta* (Eco: 1962), διατυπώνει την κυρίαρχη σκέψη του για την τέχνη: το έργο τέχνης είναι ένα μήνυμα πρωταρχικά ασαφές και αυτοαναφορικό. Τα ρεύματα της πρωτοπορίας, για παράδειγμα, αποβλέπουν στην ασάφεια του μηνύματος, η οποία και συνιστά την κυρίαρχη αξία που γίνεται πράξη στο έργο τέχνης. Από τη στιγμή που ιδανικό των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας είναι η σύγχυση, είναι αναγκαίο –γράφει ο Eco– να προσδιοριστεί η σχέση ανάμεσα στη «μορφή» και το «άνοιγμα» (apertura), τα όρια δηλαδή μέσα στα οποία το έργο μπορεί να πραγματώσει τη μέγιστη ασάφεια, εξακολουθώντας ωστόσο να χαρακτηρίζεται ως έργο με βάση κάποιους κανόνες. Ολόκληρη η μελέτη του Eco αποτελεί ένα σημείο τομής του θεωρητικού προβληματισμού του πάνω στην αισθητική. Από τη μια, ολοκληρώνει μια περίοδο που, από αισθητική σκοπιά, επικεντρώνεται στη διερεύνηση της δυνατότητας χρήσης εργαλείων που προέρχονται από το φορμαλισμό, τη δομική γλωσσολογία, τη θεωρία της πληροφορίας, τη θεωρία της αντίληψης (έχοντας ως άξονα του προβληματισμού του την κρίση της αισθητικής αξίας). Από την άλλη, εγκαινιάζει μια διαφορετική προοπτική, στα πλαίσια της οποίας, με αφετηρία τις επιστήμες της επικοινωνίας, επιχειρεί να ορίσει το ρόλο και την επικοινωνιακή υπόσταση του έργου τέχνης στο εσωτερικό μιας γενικής θεωρίας των σημείων (σε συσχετισμό και με έμφαση στο πολιτισμικό πλαίσιο στη βάση του οποίου διατυπώνονται οι κρίσεις των αισθητικών αξιών).

Ήδη από τη μελέτη *La struttura assente* (Eco: 1968) είναι σαφής μια διάκριση των πεδίων της θεωρητικής σκέψης του U. Eco: στη μια πλευρά βρίσκεται το ζήτημα της λειτουργίας των κειμένων που συνιστούν τα έργα τέχνης, το οποίο ο Eco αντιμετωπίζει με τη θεωρία του για τους τρόπους παραγωγής σημείων· στην άλλη, το ζήτημα της αισθητικής παραγωγής και της πρόσληψης του αισθητικού μηνύματος.

Ο Eco εξετάζει το πεδίο των αισθητικών μηνυμάτων με άξονα, είτε την εκτροπή τους από τη νόρμα –άποψη που επεξεργάστηκε ο R. Jakobson και τα μέλη του Γλωσσολογικού Κύκλου της Πράγας– είτε την ποσότητα της πληροφορίας που

μεταδίδουν. Η ιδιαιτερότητα του καλλιτεχνικού μηνύματος έγκειται ακριβώς, όπως υποστηρίζει, στο ότι ελκύει την προσοχή στην πρωτοτυπία και τη διαφορετικότητά του, χαρακτηριστικά που βασίζονται στο συγκεκριμένο υλικό κατασκευής του, δηλαδή τη γλώσσα. Η εκτροπή από τη νόρμα είναι πρώτα απ' όλα μια εκτροπή από τη γλωσσική νόρμα και μπορεί να πραγματοποιηθεί, τόσο στο επίπεδο της έκφρασης (με την επεξεργασία ενός νέου εκφραστικού κώδικα) όσο και σ' αυτό του περιεχομένου (με τον εμπλουτισμό με νέα σημαινόμενα ενός παγιωμένου σύμπαντος σημασίας). Επιπλέον, κάθε αισθητικό φαινόμενο, από τη στιγμή που βασίζεται στην πρωτοτυπία, πρέπει να αυξήσει κατά πολύ το βαθμό της μη προβλεψιμότητας των ίδιων των μηνυμάτων του. Κάποια γνωρίσματα της πρωτοτυπίας είναι δυνατό να επαναλαμβάνονται, συνιστώντας το *ιδιόλεκτο*, και στη συγκεκριμένη περίπτωση το *αισθητικό ιδιόλεκτο* που μπορεί να χαρακτηρίζει μια εποχή, μια ομάδα, έναν δημιουργό.

Ο U. Eco, διαγράφοντας τις προοπτικές για τη διαμόρφωση μιας σημειωτικής των οπτικών τεχνών (Eco: 1979b), επισημαίνει καταρχήν τα προβληματικά σημεία των προγενέστερων μελετών της οπτικής σημειωτικής, τα οποία και δυσχέραναν τη σύσταση μιας θεωρίας της οπτικής σημασιοδότησης. Τα σημαντικότερα από αυτά είναι:

α) η λαθεμένη θεώρηση ότι τα οπτικά φαινόμενα μπορούν να αναλυθούν σε κωδικοποιημένα σημεία που κι αυτά με τη σειρά τους μπορούν να αποσυντεθούν. Ο Eco υποστηρίζει ότι κάτι τέτοιο θα μπορούσε το πολύ να εφαρμοστεί σε επίπεδο ευρύτερων εικονογραφικών διατυπώσεων, οδηγώντας σε αποτελέσματα που έχουν ήδη κατακτηθεί από την εικονογραφία και την εικονολογία (στοιχείο που επιβεβαιώνει, κατά την άποψή του, την υπόθεση ότι η εικονογραφία και η εικονολογία συνιστούν ήδη τέλεια συγκροτημένα κεφάλαια μιας υπό διαμόρφωση σημειωτικής της ζωγραφικής).

β) η δογματική εφαρμογή του γλωσσολογικού μοντέλου στη σημειωτική του ορατού (με χαρακτηριστικό παράδειγμα την αποσύνθεση της εικόνας σε στοιχειώδεις διακριτικές μονάδες, ομόλογες με τα φωνήματα στη γλωσσολογία, χωρίς όμως προσεκτικές κατηγορικές μετατροπές).

γ) η απόπειρα σημειωτικής εξέτασης των προκαταρκτικών στοιχείων της ζωγραφικής γλώσσας με αφετηρία μια ζωγραφική γλώσσα ήδη συγκροτημένη. Μια σημειωτική όμως εξέταση του ορατού δεν πραγματοποιείται με την απευθείας ανάλυση των ζωγραφικών έργων, αλλά εκκινεί από τους νευροψυχολογικούς μηχανισμούς της

οπτικής αντίληψης. Με ανάλογο τρόπο, ένας γλωσσολόγος, όταν αποσυνθέτει τη λέξη σε διακριτικές μονάδες που στερούνται σημασίας, ξεκινά από προγλωσσικές παρατηρήσεις (ακουστικής λ.χ. φύσης), και όχι από τη χρήση της γλώσσας στην πράξη. Το πρόβλημα της αναγνώρισης των μορφών και η ανάλυση του ορατού σε στοιχειώδεις συστατικές μονάδες αποτελεί, για τον Eco, υλικό μιας μικροσημειωτικής του ορατού, τα δεδομένα της οποίας ορίζουν τις προϋποθέσεις μιας σημειωτικής της ζωγραφικής. Με αντίστοιχο τρόπο, ένας σημειολόγος της λογοτεχνίας που αναλύει τα επικοινωνιακά τεχνάσματα ενός ποιητικού ή αφηγηματικού κειμένου στηρίζεται σε προϋπάρχοντες μηχανισμούς αναγνώρισης των φωνημάτων και των ίδιων των συνταγμάτων.

U. Eco και το πρόβλημα του εικονισμού

Η προβληματική του U. Eco για τους μηχανισμούς λειτουργίας και τη φύση της εικονικής επικοινωνίας αναπτύσσεται κατεξοχήν στο έργο του *La struttura assente* (αλλά και στο *Le forme del contenuto,* 1971), όπως και στα πλαίσια του θεωρητικού διαλόγου στο περ. *Versus* του 1972). Στη μελέτη *La struttura assente* ο Eco ξεκινά από μια μηχανική και όχι επαρκώς αιτιολογημένη μετάθεση της πηρσιανής τυπολογίας του σημείου στις οπτικές επικοινωνίες, για να προχωρήσει έπειτα στην ανάλυση της τριχοτόμησης από τον Peirce των σημείων σε σχέση με το αντικείμενό τους (σε σύμβολα, δείκτες και ομοιώματα), επιχειρώντας να τα επανακαθορίσει από μια συμβατική οπτική.

Στην περίπτωση ενός σχεδίου, που χρησιμοποιεί, μεταξύ άλλων, σαν παράδειγμα, ξεκινά από την παρατήρηση κάποιων οπτικών ερεθισμάτων, τα οποία συνδυάζει στη συνέχεια σε μια αντιληπτική δομή. Επεξεργάζεται τα δεδομένα που μας παρέχει το σχέδιο με τον ίδιο τρόπο που επεξεργάζεται τα εμπειρικά δεδομένα που μας παρέχει η αίσθηση: επιλέγοντάς τα και δομώντας τα στη βάση είτε συστημάτων αναμονών είτε δεδομένων που μας παρέχει η προηγούμενη εμπειρία, στη βάση επομένως κωδίκων. Η σχέση ωστόσο κώδικα-μηνύματος δεν έχει να κάνει στην προκειμένη περίπτωση με τη φύση του εικονικού σημείου, αλλά με τον ίδιο το μηχανισμό της αντίληψης που μπορεί να ειδωθεί ως επικοινωνιακό γεγονός. Πρόκειται για μια διαδικασία που παράγεται μόνο όταν αποδίδεται σημασία σε συγκεκριμένα ερεθίσματα κι όχι σε άλλα. Ο Eco καταλήγει λοιπόν στο συμπέρασμα ότι τα εικονικά σημεία δεν έχουν τις ιδιότητες του

αντικειμένου που αναπαριστούν· αναπαράγουν όμως κάποιες συνθήκες της κοινής αντίληψης στη βάση αντιληπτικών κωδίκων. Καθίσταται με τον τρόπο αυτό δυνατή η δημιουργία μιας αντιληπτικής δομής που να έχει –με βάση τους κώδικες της κατακτημένης εμπειρίας– την ίδια σημασία με την πραγματική εμπειρία που καταδηλώνει το εικονικό σημείο.

Η παραπάνω άποψη του Eco δεν αλλάζει κατά πολύ, με μια πρώτη ματιά, την αντίληψη του εικονικού σημείου ή της εικόνας σαν κάτι που έχει μια εγγενή ομοιότητα με το πραγματικό αντικείμενο. Αν αυτό σημαίνει ότι το εικονικό σημείο είναι αιτιολογημένο, «*αντλεί δηλαδή τη σημασία του από το ίδιο το πράγμα που αναπαριστά και όχι από την αναπαραστατική σύμβαση, σ' αυτή την περίπτωση, το να μιλάμε για εγγενή ομοιότητα ή για σημείο που αναπαράγει κάποιες συνθήκες της κοινής αντίληψης, είναι το ίδιο πράγμα*».[138] Κατά την άποψη όμως του Eco, η έννοια του εικονικού σημείου τίθεται υπό αμφισβήτηση, γιατί καθήκον ακριβώς της σημειολογίας είναι να προχωρήσει πέρα από την κοινή εμπειρία, υπερβαίνοντας αυτό που είναι ριζωμένο στην πραγματικότητα.

Επιπλέον, ο Eco θεωρώντας δεδομένη τη δυνατότητα επικοινωνίας, είτε διαμέσου λεκτικών είτε μη λεκτικών παραστατικών σημείων, συναρτά το πρόβλημα της σημειολογίας των οπτικών επικοινωνιών με τον τρόπο θεώρησης ενός γραφικού σημείου ως όμοιου με τα πράγματα, χωρίς να έχει κανένα κοινό υλικό στοιχείο μ' αυτά. Στην περίπτωση για παράδειγμα που κάποιος σχεδιάσει σ' ένα φύλλο χαρτιού τη σιλουέτα ενός αλόγου με μια συνεχή γραμμή, καθένας αναγνωρίζει σ' αυτό ένα άλογο. Η μόνη όμως ιδιότητα του σχεδιασμένου αλόγου, η συνεχής γραμμή, είναι η μόνη ιδιότητα που δεν έχει το πραγματικό άλογο. Επομένως, στο συγκεκριμένο σχέδιο δεν αναπαράγουμε τις συνθήκες της αντίληψης. Τα εικονικά σημεία αναπαράγουν ωστόσο κάποιες συνθήκες της αντίληψης του αντικειμένου, αφού όμως επιλεγούν στη βάση κωδίκων αναγνώρισης και καταγραφούν στη βάση γραφικών συμβάσεων.[139] Έτσι, ένα

---

[138] U. Eco, *La struttura assente*, 1968: 112.

[139] Ο U. Eco παραπέμπει στον Ernst Gombrich, και πιο συγκεκριμένα στο έργο του *Τέχνη και ψευδαίσθηση* (Combrich: 1960), όπου υπογραμμίζεται η συμβατικότητα των μιμητικών κωδίκων. Ο Gombrich χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τον πίνακα του J. Constable *Wivenhoe Park* (Εικ. 6), όπου αποδίδεται «φωτογραφικά» η φωτεινότητα του τοπίου μέσω της επεξεργασίας μιας τεχνικής επιστημονικής απόδοσης της πραγματικότητας, αυτής ειδικότερα των τονικών αντιθέσεων. Η τεχνική αυτή, ιδιαίτερα την περίοδο της πρώτης εμφάνισης των ζωγραφικών έργων του Constable, δε θεωρήθηκε μιμητική φόρμα των «πραγματικών» σχέσεων του φωτός, παρά μια αυθαιρεσία. Ο Constable –σύμφωνα με τον Gombrich– είχε εφεύρει ένα νέο τρόπο κωδικοποίησης της αντίληψής μας για το φως και τη μετέγραψε στο ζωγραφικό καμβά. Ο Gombrich δείχνει επιπλέον ότι και σε μια ασπρόμαυρη φωτογραφία του ίδιου τοπίου έχουμε μόνο τονικές διαβαθμίσεις σε μια πολύ περιορισμένη γκάμα του γκρι χρώματος. Κανένας όμως απ' αυτούς τους τόνους δεν αντιστοιχεί προφανώς σ' αυτό που ονομάζουμε

δεδομένο σημείο καταδηλώνει μια συγκεκριμένη αντιληπτική συνθήκη, ανάγοντάς τη σε μια απλουστευμένη γραφική διατύπωση. Όταν επιλέγουμε τις βασικές πλευρές της αντίληψης στη βάση κωδίκων αναγνώρισης, σημαίνει ότι επιλέγουμε τις διακριτικές πλευρές της· από την επιλογή αυτή εξαρτάται η αναγνωρισιμότητα του εικονικού σημείου. Η επικοινωνία των διακριτικών μονάδων πραγματοποιείται στη βάση ενός εικονικού κώδικα που καθορίζει την ισοδυναμία ανάμεσα σ' ένα συγκεκριμένο γραφικό σημείο και μια διακριτική μονάδα του κώδικα αναγνώρισης.[140] Το συμπέρασμα λοιπόν του Eco είναι ότι και η ερμηνεία της εικονικότητας προϋποθέτει την καταφυγή στους κώδικες: η επιλογή των αντιληπτικών δεδομένων πραγματοποιείται διαμέσου κωδίκων αναγνώρισης και η επικοινωνία τους εξαρτάται από έναν εικονικό κώδικα που καθορίζει την ισοδυναμία τους με συγκεκριμένα γραφικά σημεία.

Οι σχέσεις ωστόσο που αναπαρίστανται συμβατικά δεν πρέπει να συγχέονται με τις οντολογικές σχέσεις. Η σχηματική λ.χ. αναπαράσταση του ήλιου με τη μορφή ενός κύκλου που περιβάλλεται συμμετρικά από ακτίνες, αναπαράγει πράγματι τη δομή, το σύστημα σχέσεων ανάμεσα στον ήλιο και τις ακτίνες φωτός. Αυτό που κυριαρχεί στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η συμβατική φαντασία (η επιστημονική αφαίρεση) της ακτίνας του φωτός που διαχέεται σε ευθεία γραμμή. Η σχηματική εικονική αναπαράσταση αναπαράγει λοιπόν μερικές ιδιότητες μιας άλλης σχηματικής αναπαράστασης, μιας άλλης συμβατικής εικόνας, κατά την οποία ο ήλιος είναι μια πύρινη σφαίρα που περιβάλλεται από μια δέσμη ακτίνων φωτός.

Στο σημείο αυτό, ο Eco θεωρεί ότι η συνάρτηση του εικονικού σημείου από τον Morris με την αναπαραγωγή ορισμένων ιδιοτήτων του αντικειμένου που αναπαριστά,

---

πραγματικότητα. Είναι γεγονός ότι ένας καλλιτέχνης δε μπορεί να αντιγράψει ό,τι βλέπει, αλλά μεταγράφει αυτό που βλέπει μέσα στα όρια του εκφραστικού μέσου που έχει στη διάθεσή του.

Η θεώρηση συνεπώς ενός καλλιτεχνικού αντικειμένου ως αναπαράστασης μιας φυσικής εμπειρίας, συναρτάται με την προηγούμενη διαμόρφωση ενός κωδικοποιημένου συστήματος αναμονών που μας επιτρέπει να εισχωρήσουμε στον κόσμο των σημείων του καλλιτέχνη. Κατά την άποψη του Gombrich, η ανάγνωση των κρυπτογραφημάτων του καλλιτέχνη είναι δυνατή, επειδή ακριβώς είμαστε προετοιμασμένοι να βρεθούμε αντιμέτωποι με ένα συγκεκριμένο σύστημα σημείωσης και να εναρμονιστούμε μ' αυτό. Βλ. σχετικά, U. Eco, *La struttura assente*, 1968: 117-118· πρβλ. και E. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, Νεφέλη, 1995: 49-55.

[140] Το φαινόμενο αυτό αναγωγής του σημείου, επιλογής δηλ. των διακριτικών στοιχείων της αντίληψης, επαληθεύεται σχεδόν σε όλα τα εικονικά σημεία. Πιο έντονα παρατηρείται στην περίπτωση των στερεοτύπων και των εμβλημάτων. Με τον καιρό, οι εικονογραφικές συμβάσεις νομιμοποιούνται τόσο, ώστε να βλέπουμε τα πράγματα όπως ακριβώς τα στερεοτυπικά εικονικά σημεία μάς τα παρουσιάζουν.

Όπως υποστηρίζει ο Eco, το εικονικό σημείο, ακόμη κι αν είναι αναγνωρίσιμο, καταδηλώνει πιο εύκολα το γενικό και όχι το ειδικό, χαρακτηρίζεται δηλ. από ασάφεια. Για το λόγο αυτό είναι θεμιτό, ιδιαίτερα οι επικοινωνίες που αποβλέπουν σε νοηματική ακρίβεια, να συνοδεύονται από ένα λεκτικό κείμενο ή επιγραφή.

καθίσταται πιο προβληματική. Οι ιδιότητες που μοιράζεται με το αντικείμενο μπορούν να είναι είτε ορατές (όπως στην περίπτωση ενός αναγεννησιακού καλλιτέχνη που αναπαράγει αυτό που βλέπει) είτε να συνδέονται με το γνωστικό επίπεδο (ένας κυβιστής καλλιτέχνης για παράδειγμα αναπαράγει ό,τι γνωρίζει). Ο μέσος όμως θεατής είναι συνηθισμένος να αναγνωρίζει μόνο αυτό που βλέπει και όχι αυτό που γνωρίζει. Το εικονικό σημείο, από τις ιδιότητες του αντικειμένου μπορεί επομένως να κατέχει: τις ορατές, τις οντολογικές και τις συμβατικές (ανύπαρκτες, όμως επαρκώς καταδηλωτικές). Ένα γραφικό σχήμα αναπαράγει ιδιότητες συναφείς με αυτές ενός νοητικού σχήματος. «*Το εικονικό σημείο δημιουργεί ένα μοντέλο σχέσεων (ανάμεσα σε γραφικά φαινόμενα), ομόλογο με το μοντέλο των αντιληπτικών σχέσεων που δημιουργούμε για να γνωρίσουμε και να θυμηθούμε το αντικείμενο. Αν το εικονικό σημείο έχει ιδιότητες κοινές με κάτι, τις έχει όχι με το αντικείμενο, αλλά με το αντιληπτικό μοντέλο του αντικειμένου· δημιουργείται και αναγνωρίζεται στη βάση των ίδιων νοητικών διεργασιών που πραγματοποιούμε για να οικοδομήσουμε την αντίληψη, ανεξάρτητα από την ύλη με την οποία αυτές οι σχέσεις πραγματώνονται*».[141]

Στην καθημερινή ζωή συλλαμβάνουμε ωστόσο ασύνειδα το μηχανισμό της αντίληψης, χωρίς να τίθεται το πρόβλημα της συμβατικότητας αυτού που αντιλαμβανόμαστε. Μ’ αυτή την έννοια, ο ορισμός του Morris για το εικονικό σημείο μπορεί να χρησιμοποιηθεί, κατά τον Eco, όχι όμως στο επίπεδο ενός επιστημονικού ορισμού.

Στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου για τις οπτικές επικοινωνίες («La possibilità di codificare i segni iconici», 1968: 121-130) εντοπίζονται οι αναλογίες και οι διαφορές των οπτικών κωδίκων και του γλωσσικού κώδικα. Όπως ήδη αναφέραμε, ο Eco υποστηρίζει ότι για να πραγματοποιηθούν εικονικά ισοδύναμα της αντίληψης επιλέγονται κάποιες, και όχι άλλες, διακριτικές πλευρές. Η παρουσία διακριτικών μονάδων στη ρηματική γλώσσα επιτρέπει μια ακριβή καταγραφή τους: στο εσωτερικό μιας γλώσσας το παιχνίδι των σημαινουσών διαφορών και αντιθέσεων αρθρώνεται στη βάση ενός συγκεκριμένου αριθμού φωνημάτων. Στο επίπεδο όμως των εικονικών κωδίκων τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα, δεδομένου ότι η επικοινωνία πραγματοποιείται στη βάση *ισχυρών κωδίκων* (*codici forti*), όπως η γλώσσα, ή στη βάση *αδύναμων κωδίκων* (*codici deboli*), λίγο καθορισμένων και συνεχώς μεταβαλλόμενων.

---

[141] U. Eco, *La struttura assente*, 1968: 121.

Πιο συγκεκριμένα, στο επίπεδο της γραφικής παράστασης έχουμε στη διάθεσή μας απεριόριστους τρόπους να σχεδιάσουμε λ.χ. ένα άλογο: είτε με τεχνάσματα των φωτοσκιάσεων, είτε συμβολίζοντάς το με μια καλλιγραφική πινελιά, είτε ορίζοντάς το λεπτομερώς, ρεαλιστικά. Είναι αλήθεια ότι, και λεκτικά, μπορούμε να πούμε «άλογο» σε πολλές διαφορετικές γλώσσες και διαλέκτους. Οι γλώσσες όμως και οι διάλεκτοι, όσες κι αν είναι, είναι κωδικοποιημένες και καταγεγραμμένες, σε αντίθεση με τους άπειρους τρόπους σχεδιασμού του αλόγου, που δεν είναι προβλέψιμοι.

Στο εικονικό συνεχές οι διακριτικές μονάδες ποικίλλουν, δεν είναι σταθερές: άλλες φορές είναι μεγάλες διατυπώσεις αναγνωρίσιμες βάσει συμβάσεων, άλλες φορές πάλι μικρά τμήματα γραμμών, στιγμές κ.ά. (σε ένα σχεδιασμένο ανθρώπινο προφίλ για παράδειγμα, μια στιγμή αναπαριστά το μάτι, ένα ημικύκλιο το βλέφαρο. Σε άλλα όμως συμφραζόμενα, η ίδια στιγμή και το ίδιο ημικύκλιο αναπαριστούν κάτι εντελώς διαφορετικό).

Ο Eco θεωρεί ότι τα σημεία του σχεδίου δεν αποτελούν στοιχεία άρθρωσης που αντιστοιχούν στα φωνήματα της γλώσσας, καθώς η αξία τους δεν εξαρτάται από τη θέση ή την αντίθεσή τους, δεν αντλούν δηλ. τη σημασία τους μόνο από το γεγονός της εμφάνισής τους ή όχι. Αντίθετα την κατακτούν μόνο με την εγγραφή τους σε συγκεκριμένα συμφραζόμενα. Η αξία τους ποικίλλει ανάλογα με τη σύμβαση που ο τύπος του σχεδίου εγκαινιάζει ή ανάλογα με την τεχνοτροπία που υιοθετεί κάθε φορά ο δημιουργός του σχεδίου.

Κατά την άποψη του Eco, έχουμε να κάνουμε με ένα σύνολο ιδιολέκτων, κάποια από τα οποία είναι αναγνωρίσιμα από πολλούς, σε αντίθεση με κάποια άλλα (στην περίπτωση που ο νέος κώδικας υπερβαίνει τον προϋπάρχοντα, από τον οποίο μένουν μόνο κατάλοιπα). Μ’ αυτή λοιπόν την έννοια, οι εικονικοί κώδικες είναι κώδικες αδύναμοι.

Δε θεωρούμε έτσι ιδιαίτερα προικισμένο έναν οποιοδήποτε χρήστη της γλώσσας, σε αντίθεση μ’ αυτούς που ξέρουν να σχεδιάζουν ή ακόμη τους ποιητές, στους οποίους αναγνωρίζουμε την ικανότητα να αρθρώνουν στοιχεία ενός κώδικα που δεν αποτελεί κτήμα όλης της ομάδας, τους αναγνωρίζουμε μ’ άλλα λόγια μια αυτονομία σε σχέση με τα συστήματα της νόρμας. Είναι τεχνίτες του ιδιολέκτου γιατί, παρόλο που χρησιμοποιούν έναν κώδικα που όλοι αναγνωρίζουμε, εισάγουν στοιχεία πρωτοτυπίας, ατομικής τους τεχνοτροπίας κ.ά.

Ο Eco εντοπίζει επιπλέον στις οπτικές επικοινωνίες φαινόμενα κωδικοποίησης διαδοχικής διαστρωμάτωσης. Αναγνωρίζει την ύπαρξη ενός εικονικού κώδικα, που

κωδικοποιεί τα στοιχεία της άρθρωσης του σημαίνοντος, και την ύπαρξη ενός εικονογραφικού κώδικα, που οικοδομείται στη βάση του εικονικού· τα σημαινόμενα του κώδικα βάσης (δηλαδή του εικονικού κώδικα) γίνονται σημαίνοντα του εικονογραφικού κώδικα.

Τα εικονικά σημεία ορίζονται από τον Eco ως σύνθετες μονάδες σημασίας, σήματα, συχνά αναλύσιμα περαιτέρω σε συγκεκριμένα σημεία, αλλά δύσκολα σε φιγούρες. Ο εικονικός κώδικας επιλέγει ως διακριτικά στοιχεία, στο επίπεδο των μορφών, οντότητες που προβλέπονται από έναν κώδικα πιο αναλυτικό, τον αντιληπτικό κώδικα. Τα σημεία του εικονικού κώδικα είναι καταδηλωτικά μόνο μέσα στα συμφραζόμενα ενός σήματος. Κάποτε μπορεί αυτό το σήμα να είναι αναγνωρίσιμο από μόνο του (να έχει δηλ. τα χαρακτηριστικά ενός εικονογραφικού σήματος ή ενός συμβατικού εμβλήματος και να μη θεωρείται πια *ομοίωμα* (icon), αλλά *οπτικό σύμβολο*). Συνήθως όμως αναγνωρίζουμε ένα εικονικό σημείο μόνο μέσα στα συμφραζόμενα του σήματος (λ.χ. αναγνωρίζουμε το σημείο «κεφάλι» μέσα στα συμφραζόμενα του σήματος «άλογο», καθώς αυτό αντιτίθεται στα υπόλοιπα σημεία του σήματος). Σε διαφορετική περίπτωση, αν δηλαδή απομονώσουμε ένα τμήμα της επιφάνειας ενός παραστατικού πίνακα αποκόβοντάς το από τα συμφραζόμενά του, οι ζωγραφικές πινελιές αποδίδουν μια αφηρημένη, ασαφή εικόνα και χάνουν κάθε παραστατική αξία.

Από τη στιγμή λοιπόν που η αναγνωρισιμότητα των εικονικών σημείων είναι δυνατή στο επίπεδο του σήματος-συμφραζομένων-κώδικα και η καταγραφή των διακριτικών φιγούρων αποτελεί αρμοδιότητα της ψυχολογίας της αντίληψης, ο Eco καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η ταξινόμηση των παραστατικών εικόνων, ως κωδικοποιημένων συνόλων, σε πιο αναλυτικούς όρους πρέπει να πραγματοποιηθεί στο επίπεδο των ευρύτερων σημασιακών μονάδων των σημάτων. Αυτό το επίπεδο είναι επαρκές για μια σημειολογία των οπτικών επικοινωνιών.

Συνοψίζοντας, ο Eco καταλήγει σε μια τυπολογία των κωδίκων (Eco, 1968: 145-147), από την οποία μας ενδιαφέρουν κυρίως οι ακόλουθες κατηγορίες:

– Αντιληπτικοί κώδικες: αποτελούν αντικείμενο μελέτης της ψυχολογίας της αντίληψης και καθορίζουν τις συνθήκες μιας επαρκούς αντιληπτικής πράξης.

– Κώδικες αναγνώρισης: δομούν τις συνθήκες της αντίληψης σε *σήματα*, που αποτελούν σημασιακά σύνολα στη βάση των οποίων αναγνωρίζουμε τα αντικείμενα.

– Εικονικοί κώδικες (αρθρώνονται σε *φιγούρες, σημεία* και *σήματα*).

α) Οι φιγούρες (figure) είναι συνθήκες της αντίληψης (π.χ. σχέσεις φιγούρας-βάθους (φόντου), αντιθέσεις του φωτός, γεωμετρικές σχέσεις) μεταγραμμένες σε γραφικά σημεία με τρόπους που έχουν καθοριστεί από τον κώδικα. Σύμφωνα με μια πρώτη υπόθεση, οι φιγούρες αυτές είναι απεριόριστες και όχι πάντα διακριτικές. Για το λόγο αυτό, η δεύτερη άρθρωση του εικονικού κώδικα παρουσιάζει μια σειρά δυνατοτήτων, απ' όπου προκύπτουν πολλά ξεχωριστά μηνύματα που αποκρυπτογραφούνται στη βάση των συμφραζομένων, αλλά δεν επανέρχονται σ' έναν συγκεκριμένο κώδικα. Σύμφωνα με μια δεύτερη υπόθεση, η δυτική κουλτούρα έχει επεξεργαστεί μια σειρά διακριτικών μονάδων κάθε δυνατής παράστασης. Όλες οι πιθανές φιγούρες μπορούν να δημιουργηθούν βάσει συνδυασμών όλων των γεωμετρικών στοιχείων (στιγμές, ευθείες ή καμπύλες γραμμές, κύκλοι, γωνίες).

β) τα σημεία (segni) καταδηλώνουν, με συμβατικά γραφικά τεχνάσματα, αναγνωρίσιμα σήματα (π.χ. μύτη, μάτι, ουρανός, σύννεφο) ή «αφηρημένα μοντέλα», σύμβολα, αντιληπτικά διαγράμματα του αντικειμένου (ήλιος σαν κύκλος με νηματοειδείς ακτίνες). Είναι αναγνωρίσιμα μόνο στα πλαίσια των σημάτων, νοούμενων ως συμφραζομένων.

γ) τα σήματα (semi) είναι αυτά που αντιλαμβανόμαστε ως «εικόνες» (immagini) ή ως σύνθετα «εικονικά σημεία» (ένας άνθρωπος, ένα άλογο). Αποτελούν μια σύνθετη εικονική διατύπωση, αλλά και το συμφραστικό περιβάλλον που καθιστά δυνατή την αναγνώριση των εικονικών σημείων, το σύστημα δηλ. που τα θέτει σε σημαίνουσα αντίθεση.

Οι εικονικοί κώδικες μεταβάλλονται με ευκολία τόσο στο εσωτερικό του ίδιου πολιτισμικού μοντέλου όσο και στα πλαίσια της ίδιας απεικόνισης, όπου σε πρώτο επίπεδο η φιγούρα αποδίδεται διαμέσου συγκεκριμένων σημείων (αναπαριστώντας τις συνθήκες της αντίληψης), ενώ οι εικόνες βάθους συνοψίζονται στη βάση μεγάλων σημάτων αναγνώρισης. Ειδικά η μοντέρνα παραστατική ζωγραφική «αρνείται», κατά τον Eco, όλο και περισσότερο την αναπαραγωγή των συνθηκών αντίληψης, αναπαράγοντας μόνο κάποια διακριτικά σήματα αναγνώρισης.

– Εικονογραφικοί κώδικες: επιλέγουν ως σημαίνον τα σημαινόμενα των εικονικών κωδίκων για να συνδηλώσουν σήματα πιο σύνθετα και πολιτισμικά (όχι πια «άνθρωπος», αλλά «άνθρωπος-μονάρχης»).[142] Είναι αναγνωρίσιμοι, στο μέτρο που

[142] Για τη διάκριση εικονικών και εικονογραφικών κωδίκων πρβλ. και τη διάκριση καταδήλωσης-συνδήλωσης των Hjelmslev και Barthes.

βασίζονται σε διακριτικά σήματα αναγνώρισης και παράγουν σύνθετες συνταγματικές διατυπώσεις.

Κάθε πρωτοποριακός καλλιτέχνης εγκαινιάζει στα έργα του ένα νέο κώδικα που ο αποδέκτης του έργου θα πρέπει ν' αποκαλύψει. Ένα από τα θεμελιακά χαρακτηριστικά της σύγχρονης τέχνης αποτελεί ακριβώς η επινόηση ενός «ανέκδοτου» κώδικα σε κάθε έργο ξεχωριστά (ή το πολύ σε σειρές έργων του ίδιου δημιουργού). Η σύσταση βέβαια του καινούριου αυτού κώδικα πραγματώνεται διαλεκτικά, σε σχέση με ένα σύστημα προϋπαρχόντων και αναγνωρίσιμων κωδίκων.

Στο κεφάλαιο «I percorsi del senso» της μελέτης *Le forme del contenuto* (1971), ο Eco επαναλαμβάνει στην ουσία τις θέσεις του, θεωρώντας ότι η σύνδεση ενός σημαίνοντος με το αντικείμενο αναφοράς του: α) εξαρτά τη σημειωτική του αξία από την ύπαρξη του αντικειμένου στην πραγματικότητα, ζήτημα που απορρίπτει θυμίζοντας εικονιστικούς όρους που αντιστοιχούν σε ανύπαρκτα αντικείμενα, και β) εξατομικεύει κατ' ανάγκη το αντικείμενο στο οποίο παραπέμπει το σημαίνον (το οποίο κατά τον ίδιο δε μπορεί να είναι κάτι ξεχωριστό, αλλά μια τάξη αντικειμένων, όχι πια πραγματική, αλλά πολιτισμικά συμβατοποιημένη).

Η συζήτηση για τον εικονισμό επανατροφοδοτείται το 1972 με την έκδοση του περιοδικού *Versus* που διευθύνει ο U. Eco, ο οποίος και συμμετέχει στο 2ο τεύχος (Eco: 1972c) ασκώντας εκ νέου κριτική στη «λογική» σκέψη του Peirce και του Morris. Παράλληλα, προτείνει το άνοιγμα ενός θεωρητικού διαλόγου –που ακολούθησε πράγματι στα επόμενα τεύχη του περιοδικού– πάνω στην έννοια του εικονικού σημείου, με αφετηρία τον ορισμό του Peirce για το ομοίωμα (icon) ως σημείο που έχει μια σχέση ομοιότητας με το αντικείμενο αναφοράς του, και αυτόν του Morris, κατά τον οποίο ένα εικονικό σημείο μοιάζει με το αντικείμενο αναφοράς του, καθώς έχει κάποιες κοινές ιδιότητες μ' αυτό (Morris: 1938, 1939a). Ο εν λόγω όμως ορισμός του Morris για την εικόνα κρίνεται από τον Eco ως μια ταυτολογία ή μη-σημασία, κάτι που και ο ίδιος ο Morris είχε αντιληφθεί με την παραδοχή του ότι υπάρχουν κλίμακες εικονικότητας (η πιο τέλεια άλλωστε εικόνα, όπως υποστηρίζει, ενός αντικειμένου είναι το ίδιο το αντικείμενο). Σ' αυτή τη βάση ο Eco προτείνει την απόρριψη της έννοιας της ομοιότητας και μαζί κάθε σχέσης με το αντικείμενο αναφοράς, υπογραμμίζοντας και πάλι τη δυνατότητα ορισμού και των εικονικών σημείων με βάση τη συμβατικότητά τους. Η επαλήθευση της σημασίας εξαρτάται από συστήματα πολιτισμικής οργάνωσης κι όχι από την προσφυγή στο προϋποτιθέμενο αντικείμενο στο οποίο ένα σημείο παραπέμπει.

Η έννοια της «εικονικότητας» αποτέλεσε αντικείμενο ευρείας συζήτησης και ένα από τα ουσιαστικά ζητήματα που απασχόλησαν τις σημειωτικές έρευνες (ιδιαίτερα των χρόνων 1970-'80). Ο Αργεντινός μελετητής Tomàs Maldonado, στο βιβλίο του *Avanguardia e razionalità* (Maldonado: 1974), ασκεί έντονη κριτική στην αμφισβήτηση από τον Eco των απόψεων του Morris και του Peirce για την ομοιότητα, με σημείο αιχμής τη σχέση της εικόνας με το αντικείμενο αναφοράς της. Ο Eco, κατά την κρίση του Maldonado, εσφαλμένα εξοβελίζει το αντικείμενο αναφοράς από το πεδίο των αρμοδιοτήτων μιας θεωρίας των συστημάτων σημείων. Θεωρεί ότι έχει απομονώσει κάποια επιμέρους στοιχεία από τη γενική θεωρία της εικονικότητας του Peirce, όπως αυτή αναπτύσσεται στα *Collected Papers*, παραβλέποντας τη φιλοσοφική και γνωσιολογική προβληματική που συνδέεται με την έννοια της ομοιότητας.

Ο Maldonado, στο πρώτο μέρος της μελέτης του, διερευνά τη δυνατότητα να θεωρηθούν οι «λογικές» θέσεις πάνω στη δήλωση ως θέσεις που σχετίζονται με την εικονικότητα. Για το λόγο αυτό ανατρέχει στον Wittgenstein, ο οποίος στο *Tractatus Logico-Philosophicus* (1964) υποστηρίζει μια δηλωτική και αναπαραστατική αξία της εικόνας και στην ουσία εξομοιώνει τη δήλωση και την εικόνα ως ένα μοντέλο της πραγματικότητας που είναι λειτουργικό στη βάση της αρχής της ομοιότητας. Παρόμοια, και στη θεωρία του Peirce διατηρείται η έννοια της δηλωτικής φύσης της εικόνας (icon), που αντιστοιχεί στη "bild" του Wittgenstein. Κατά την άποψη του Maldonado –κι εδώ έγκειται η διαφωνία του με τον Eco– η δηλωτική φύση της εικόνας είναι ένας όρος ικανός να σημαίνει μια κατάσταση πραγμάτων. Ο Maldonado θεωρεί ότι η αμφισβήτηση της αρχής της ομοιότητας σημαίνει ακριβώς αμφισβήτηση των ίδιων των θεωρητικών αποτελεσμάτων που θεμελιώνουν την επιστημονική πράξη: μοντελοποίηση σημαίνει δημιουργία ομοιοτήτων, κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση σημαίνει ακριβώς οργάνωση των ομοιοτήτων.

Οι διαφορετικές θέσεις του Eco και του Maldonado απηχούν δύο διαφορετικές αντιλήψεις της σημειωτικής που θεμελιώνονται σε διαφορετικές φιλοσοφικές βάσεις. Ο Eco συνδέεται με μια συμβατική παράδοση και θεωρεί την εικονικότητα αποτέλεσμα καθορισμού συμβατικών κανόνων (αν και αργότερα επανεξετάζει, όπως θα δούμε, αυτή την απόλυτα συμβατική θέση, υποστηρίζοντας στην ουσία την ύπαρξη σημείων αιτιολογημένων από καταστάσεις πραγμάτων, οι διαδικασίες μεταγραφής των οποίων διευθετούνται από συμβατικούς κανόνες), ενώ ο Maldonado ενδιαφέρεται κυρίως για τη λειτουργικότητα και τις τεχνικές παραγωγής «ενδεικτικής» εικονικότητας.

Ο Eco, ανασκευάζοντας το μεγαλύτερο μέρος των κριτικών, υποστηρίζει ότι ο Maldonado συγχέει την εικονικότητα της αντίληψης με την εικονικότητα των αναπαραστατικών σημείων. Για τον ίδιο, άλλωστε, αντικείμενο της «σημασιολογίας» είναι η μελέτη της ταξινόμησης του περιεχομένου, ενώ για τον Maldonado αυτή περιορίζεται στη μελέτη των σχέσεων ανάμεσα σε σημεία και αντικείμενα.

Τα επόμενα τεύχη του περ. *Versus* της ίδιας χρονιάς περιλαμβάνουν μελέτες των U. Volli,[143] F. Farassino, Fr. Casetti, G. Bettetini, M. Krampen, που στο σύνολό τους αντιμετωπίζουν πιο προσεκτικά τη συνθετότητα της πηρσιανής σκέψης, καθώς και τη συνεισφορά των «λογικών» μεθοδολογικών εργαλείων στην ανάλυση των εικονικών φαινομένων. Αξίζει να σημειωθεί ότι η συζήτηση στο *Versus* οδηγεί τελικά τον Eco σε μια πιο εύκαμπτη επαναθεώρηση των απόψεών του σχετικά με το ζήτημα του αντικειμένου αναφοράς, για να καταλήξει στη θεωρία των τρόπων παραγωγής σημείων, όπως την επεξεργάζεται μετέπειτα στο *Trattato di semiotica generale* (1975). Μια πρώιμη διατύπωση μιας τυπολογίας παραγωγής των σημείων πραγματοποιεί ο Eco στη μελέτη *Segno* (1973), όπου για πρώτη φορά αναγνωρίζει την αναποτελεσματικότητα της διάκρισης ανάμεσα σε συμβατικά και αιτιολογημένα σημεία: μια εικόνα χαρακτηρίζεται από μια σχέση ομοιότητας με το αντικείμενό της όχι γιατί το αναπαράγει, αλλά γιατί θεμελιώνεται πάνω σε τρόπους παραγωγής αντιλήψεων που το καθιστούν αναγνωρίσιμο. Ο Eco στο *Trattato di semiotica generale* μελετά σε βάθος και συστηματοποιεί όλες τις προηγούμενες θέσεις του, με τη διαφορά ότι το κεφάλαιο για τα οπτικά σημεία της μελέτης *La struttura assente* (1968: 107-130) αντικαθίσταται από τη θεωρία των τρόπων εικονικής παραγωγής, στα πλαίσια της οποίας το πρόβλημα του αντικειμένου αναφοράς εμφανίζεται πλέον, κατά μια έννοια, αποδεκτό από τη σημειωτική.

Υπογραμμίζουμε σ' αυτό το σημείο ότι οι αποκλίνουσες θέσεις του U. Eco σε σχέση με το πρόβλημα των εικονικών σημείων δεν οφείλονται στην ασταθή θεωρητική του τοποθέτηση, αλλά στη διαφορετική φύση των ζητημάτων που προκύπτουν από το θεωρητικό διάλογο, με αφορμή τα οποία προκύπτουν κάθε φορά οι μελέτες του.

---

[143] Οι απόψεις που διατυπώνει ο Volli για την έννοια του εικονισμού (Volli: 1972b και 1975) συνηγορούν της άποψης ότι δεν πρέπει να εξαιρεθεί το αντικείμενο αναφοράς των εικονικών σημείων από το πεδίο των αρμοδιοτήτων της σημειωτικής. Ο Volli υποστηρίζει τη χρησιμότητα μιας μορφικής εξήγησης των φαινομένων της εικονικής επικοινωνίας με τα εργαλεία της λογικής, υποδεικνύοντας παράλληλα την αντικατάσταση του επίμαχου όρου του *εικονικού σημείου* απ' αυτόν της *εικονικής επικοινωνίας*.

Η τυπολογία των τρόπων παραγωγής σημείων

Ο U. Eco επιχειρεί για πρώτη φορά, όπως αναφέραμε, στο *Trattato di semiotica generale* (Eco: 1975) να υπερβεί την αυστηρή διάκριση σε σημεία εικονικά, συμβολικά και δείκτες (και γενικά την αντίληψη του σημείου ως απλής οντότητας που μπορεί να αναχθεί σε στοιχειώδεις τυπολογίες), διαμέσου μιας τυπολογίας των τρόπων παραγωγής σημείων: των τρόπων δηλαδή στη βάση των οποίων δημιουργούμε εκφράσεις και τις συσχετίζουμε με ένα περιεχόμενο.

Υποστηρίζει ότι η διαδικασία παραγωγής σημείων μπορεί να έχει διάφορες μορφές και ποικίλους βαθμούς συνθετότητας. Μπορούμε έτσι να κάνουμε λόγο για μια διαδικασία εκπομπής σημάτων, που διαφέρει ανάλογα με τον τύπο του σήματος (π.χ. ο ήχος «σκυλί» δεν είναι το ίδιο πράγμα με το σχέδιο ενός σκυλιού)· όπως επίσης για μια διαδικασία επιλογής στο εσωτερικό του συνόλου των σημάτων, που διαφέρει, όταν, για να σχεδιάσουμε λ.χ. ένα «σκυλί», χρειάζεται να εφεύρουμε έναν νέο τύπο για τη συγκεκριμένη περίσταση, σε αντίθεση με την ύπαρξη προκαθορισμένων τύπων για να το σημάνουμε στη ρηματική γλώσσα. Τέλος, υπάρχει μια διαδικασία συνδυασμού, συνένωσης δηλαδή των μονάδων μεταξύ τους σε ανώτερο επίπεδο. Ο Eco διακρίνει έντεκα κατηγορίες μεταξύ των διάφορων τύπων σημειωτικής δράσης:

1. Φυσική παραγωγή σημάτων, παραγωγή δηλαδή μονάδων που αποτελούν τμήματα του επιπέδου της έκφρασης.
2. Άρθρωση των μονάδων της έκφρασης. Αυτό μπορεί να σημαίνει είτε οργάνωση ενός συστήματος μονάδων, είτε προσαρμογή σε έναν κώδικα, είτε επινόηση νέων στοιχείων στο εσωτερικό ενός κώδικα διακριτικού.
3. Σύσταση ενός κώδικα, δηλαδή συσχετισμός στοιχείων της έκφρασης με στοιχεία του περιεχομένου.
4. Παραγωγή μηνυμάτων που ακολουθούν τους κανόνες ενός προϋπάρχοντα κώδικα.
5. Επέμβαση στους κώδικες με σκοπό τον ολικό ή μερικό μετασχηματισμό τους.
6. Ρητορική και ιδεολογική επέμβαση στο σημασιακό επίπεδο των κωδίκων, με σκοπό την κατανόηση της αντιφατικότητάς τους.
7. Ερμηνεία των κειμένων διαμέσου συμπερασματικών διαδικασιών.
8. Άρθρωση και ερμηνεία των εκφράσεων (διατυπώσεων) και επαλήθευση του περιεχομένου τους (πραγματοποιείται από τον πομπό και το δέκτη).
9. Έλεγχος του αντικειμένου αναφοράς, της αναγωγής δηλ. της έκφρασης σε πραγματικές ιδιότητες του πράγματος για το οποίο μιλά.

10. Ερμηνεία μιας έκφρασης στη βάση συμφραζομένων κατά κάποιο τρόπο κωδικοποιημένων.
11. Διαδικασία ερεθισμού του αποδέκτη, που πραγματοποιείται από τον πομπό ενός μηνύματος προκειμένου να τραβήξει την προσοχή του και να προκαλέσει μια απάντηση.

Παράλληλα προς τη φυσική διαδικασία που απαιτείται για την παραγωγή της έκφρασης, υπάρχουν τρεις ακόμα παράμετροι που καθορίζουν, κατά τον Eco, την παραγωγή σημείων: αυτή που έγκειται στο χειρισμό του εκφραστικού υλικού· αυτή που έγκειται στο συσχετισμό της έκφρασης με το περιεχόμενο· τέλος, αυτή που συνίσταται στον τρόπο και στην πολυπλοκότητα της άρθρωσης των συστημάτων. Οι τέσσερις αυτές παράμετροι είναι στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους και οι διαφορές ανάμεσα στους τύπους λειτουργίας των σημείων εξαρτώνται απ' το συσχετισμό τους.

Στη μελέτη του «Prospettive di una semiotica delle arti visive» (1979b), ο Eco επιχειρεί να προσαρμόσει την τυπολογία παραγωγής σημείων, όπως την έχει διαγράψει στο *Trattato di semiotica generale,* ειδικά στο πεδίο των οπτικών τεχνών. Ενώ σ' έναν πίνακα της παραδοσιακής ζωγραφικής όλοι οι τρόποι παραγωγής σημείων βρίσκονται σε λειτουργία (όπως υποστήριξε στο *Trattato* με σημείο αναφοράς έναν πίνακα του Raffaello), εντούτοις είναι δύσκολο να τους διακρίνουμε και να τους αναγνωρίσουμε. Αντίθετα, στη σύγχρονη τέχνη, όπως διαπιστώνει, αυτοί οι τρόποι εμφανίζονται πιο καθαρά, για τον απλούστατο λόγο ότι πριμοδοτεί κάθε φορά έναν απ' αυτούς. Όπως υποστηρίζει: «*Παραδόξως, η σύγχρονη τέχνη δεν είναι πιο σύνθετη, αλλά πιο απλή από την παραδοσιακή τέχνη, κι αν παρουσιάζεται δυσνόητη είναι ακριβώς γιατί επικεντρώνεται σε μεμονωμένους τρόπους παραγωγής, οδηγώντας καθέναν στο μέγιστο των δυνατοτήτων του. Η σύγχρονη τέχνη εκδηλώνεται έτσι, και με έξοχο τρόπο, ως σημειωτικό εργαστήρι ή ως μεταγλωσσική άσκηση, ενώ η παραδοσιακή τέχνη μιλούσε ή προσποιούνταν ότι μιλάει γλώσσες ήδη συγκροτημένες ακόμη κι όταν τις ανανέωνε*».[144]

Ο Eco επαληθεύει τη θεωρία του εφαρμόζοντάς τη στην ανάλυση ενός παραδοσιακού έργου, του τρίπτυχου *Κάρο του σανού* του Ιερώνυμου Μπος (Εικ. 7). Παράλληλα, συνυπολογίζει τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε η Gloria Vallese στη διπλωματική της εργασία «Τρόποι παραγωγής σημείων στο έργο του Ιερώνυμου Μπος» που θα εξετάσουμε αναλυτικότερα παρακάτω. Το έργο τέχνης επαναπροτείνεται ως ένα τέχνασμα σημαντικο-πραγματικό, η εκτέλεση του οποίου

[144] U. Eco (1979b), «Prospettive di una semiotica delle arti visive», στο συλλογικό τόμο E. Mucci - P.L. Tazzi (eds), *Teorie e pratiche della critica d'arte,* 1979: 72.

εξαρτάται από τη σύμπραξη και την ερμηνεία των αποδεκτών του, αλλά και όσων ξαναπαρακολουθούν τη διαδικασία σημείωσης που οδήγησε στη σύλληψη και την πραγμάτωσή του. Για την ανάγνωση των οπτικών έργων τέχνης, ο Eco θεωρεί ότι η σημειωτική του κειμένου παρέχει τα πιο υποσχόμενα σημειωτικά εργαλεία. Το οπτικό έργο τέχνης συνιστά ένα κείμενο και πρέπει να εξετάζεται ως τέτοιο (βλ. αναλυτικότερα κεφ. «Η θεωρία του κειμένου»).

Ο Eco ορίζει ως σημείο κάτι που υποκαθιστά κάτι άλλο στα μάτια κάποιου, σύμφωνα με μια άποψη ή ιδιότητα. Για να γίνει πράξη κάτι τέτοιο πρέπει ο πομπός να αρθρώσει μια έκφραση έχοντας επεξεργαστεί ένα δεδομένο υλικό συνεχές, με τρόπο που αυτή να εμφανιστεί συσχετισμένη με ένα περιεχόμενο, μια σημασία (που αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο μια ορισμένη κουλτούρα έκανε "διακριτικό" το σύνολο της εμπειρίας της).

Διακρίνει περιπτώσεις, που ορίζει ως ratio facilis, όπου ο πομπός, από το σύνολο των πολιτισμικών γνώσεων, έχει στη διάθεσή του έναν γενικό εκφραστικό τύπο που πρέπει να αρθρώσει ως συγκεκριμένη έκφραση, τύπο ήδη συνδεδεμένο συμβατικά με ένα περιεχόμενο (είναι η περίπτωση λόγου χάρη του *συμπτώματος* (*sintomo*): ο πυρετός ερμηνεύεται ως σημείο ασθένειας βάσει του ιατρικού κώδικα). Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις ratio difficilis όπου ο πομπός:

α) είτε έχει υπόψη του μια μονάδα περιεχομένου, δε διαθέτει ωστόσο έναν εκφραστικό τύπο ήδη καθιερωμένο στη βάση μιας σύμβασης και πρέπει γι' αυτό να τον συστήσει, βάσει του μοντέλου του τύπου του περιεχομένου.

β) είτε, θέλοντας να επικοινωνήσει μια μονάδα περιεχομένου όχι επαρκώς ορισμένη, μεταχειρίζεται το υλικό συνεχές για να δημιουργήσει μια συγκεκριμένη έκφραση, παράγοντας ταυτόχρονα ένα νέο τύπο περιεχομένου και αποκαλύπτοντας νέους τρόπους οργάνωσης της εμπειρίας.

Ο U. Eco στη συνοπτική παρουσίαση της θεωρίας του χρησιμοποιεί παραδείγματα από τις οπτικές τέχνες. Παράλληλα, αποκαλύπτει τον ιδιαίτερο τρόπο ταξινόμησης των τρόπων παραγωγής σημείων των ιστορικών πρωτοποριών: κάθε ρεύμα ή «-ισμός» παράγει κείμενα που στηρίζονται σ' έναν μόνο τρόπο παραγωγής σημείων, πράγμα που σημαίνει ότι η ταξινόμηση των τρόπων λειτουργίας των σημείων και αυτή των κινημάτων της πρωτοπορίας ακολουθούν παράλληλες πορείες.

Αναλυτικότερα, σύμφωνα με την τυπολογία του Eco, *αναγνώριση* (*riconoscimento*) έχουμε όταν ένα αντικείμενο ή γεγονός, προϊόν της φύσης ή της ανθρώπινης δραστηριότητας, θεωρείται απ' τον αποδέκτη ως έκφραση κάποιου άλλου

πράγματος, χάρη στη φυσική και αιτιολογημένη σχέση του μ' αυτό. Πρόκειται για την πιο στοιχειώδη μορφή καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Στην κατηγορία αυτή εντάσσει:

1) τα *αποτυπώματα* (*impronte*): είδος αναγνώρισης και αναγωγής διαμέσου μιας επιλογής των διακριτικών χαρακτηριστικών της έκφρασης σε ένα περιεχόμενο. Ο Eco χαρακτηρίζει ως αποτυπώματα τις φωτογραφίες (τις οποίες ήδη ο Pierce αντιλαμβάνονταν ως δείκτες κι όχι ως ομοιώματα), και ιδιαίτερα τον καλλιτεχνικό τρόπο εμφάνισής τους, όταν δηλ. απομένουν μόνο κάποια στοιχεία (λ.χ. οι φωτοσκιάσεις) ως όχημα σημασίας.

2) τα *συμπτώματα* (*sintomi*): προσχηματισμένες εκφράσεις που συσχετίζονται με ένα σημασιακό περιεχόμενο βάσει της προηγούμενης κωδικοποιημένης εμπειρίας. Ο Eco αναφέρει σαν παράδειγμα την τέχνη του σώματος (body art) ή άλλες μορφές μιμητικής δράσης, όπου οι κινήσεις του σώματος είναι ορατό αποτέλεσμα άλλων αιτιών.

3) τους *ενδείκτες* (*indizi*): εκφράσεις που συναρτώνται με ένα αντικείμενο βάσει μιας μεταξύ τους συνάφειας {λ.χ. η αφηγηματική τέχνη (narrative art), όπου εκτίθενται αντικείμενα-μαρτυρίες της προηγούμενης ζωής του καλλιτέχνη)}.

Η επόμενη κατηγορία της ταξινόμησης του Eco περιλαμβάνει τα φαινόμενα *επίδειξης* (*ostensione*). Εδώ υπάγονται τα αντικείμενα που παρουσιάζονται ως αντιπροσωπευτικά δείγματα μιας ολόκληρης κατηγορίας αντικειμένων. Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση επίδειξης είναι το ready-made,[145] που εκθέτει είτε ολόκληρο το αντικείμενο είτε ένα μέρος του. Φαινόμενο επίδειξης μπορεί να είναι και η απομίμηση ενός αντικειμένου στη θέση του αντικειμένου καθαυτού (όπως η *Μαλακή Γραφομηχανή* του Cl. Oldenburg, Εικ. 8).

Πιο σύνθετη είναι, κατά τον Eco, η περίπτωση των *επαναλήψεων* (*repliche*) *συνδυαστικών μονάδων* (*unità combinatorie*), εκφραστικών δηλαδή τύπων που είναι συμβατικά συνδεδεμένοι με ένα περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα τα λεκτικά σημεία. Το μεγαλύτερο μέρος των εικονογραμμάτων και των αναπαραστάσεων της θεματικής ζωγραφικής (λ.χ. Γέννηση, Σταύρωση), οι φιγούρες των χαρτιών καθίστανται συμβατικές από τη χρήση, ανήκουν στην κατηγορία των *στυλιζαρισμάτων*

[145] Το ready-made είναι ένα κοινό χρηστικό αντικείμενο που ο καλλιτέχνης παρουσιάζει ως έργο τέχνης. Η χρήση τέτοιων αντικειμένων αποτελεί διακριτικό χαρακτηριστικό του έργου των M. Duchamp, M. Ray κ.ά.

(*stilizzazioni*). Οι *φορείς* ή *οχήματα* (*vettori*) ορίζουν χωροχρονικές εκφράσεις που αναπαράγουν ιδιαίτερες σχέσεις στο περιεχόμενο του οχήματος. Ο Eco διαπιστώνει ότι στη μοντέρνα τέχνη κυριαρχούν οι εστιάσεις σ' αυτό το είδος (με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις τεχνικές απόδοσης του φουτουριστικού δυναμισμού). Στην κατηγορία των επαναλήψεων εντάσσονται και οι *συνδυαστικές ψευδομονάδες* (*pseudounità combinatorie*), το επίπεδο έκφρασης των οποίων είναι τέλεια αρθρωμένο και αναλύσιμο, σε αντίθεση με το επίπεδο περιεχομένου τους που παραμένει συνεχές. Στην κατηγορία αυτή εντάσσει όλη την αφηρημένη τέχνη και ιδιαίτερα το έργο του Mondrian.

Ως *προγραμματικά ερεθίσματα* (*stimoli programmati*) ο Eco αντιλαμβάνεται τα εκφραστικά τεχνάσματα, τα οποία ο μεν αποδέκτης εισπράττει ως απλά ερεθίσματα κι όχι ως σημεία, ενώ ο πομπός συσχετίζει με την αντίδραση που προκαλούν. Ο Eco αναφέρει ως παράδειγμα την εντύπωση εικονικότητας που δημιουργεί ένας ζωγράφος, παράγοντας με ένα παιχνίδισμα των χρωμάτων ένα ερέθισμα που υποκαθιστά την αίσθηση του φωτός.

Η τελευταία κατηγορία περιλαμβάνει τις *επινοήσεις* (*invenzioni*), περιπτώσεις όπου στοιχεία του περιεχομένου μετατρέπονται, βάσει συγκεκριμένων αναλογικών κανόνων, σε στοιχεία μιας συγκεκριμένης έκφρασης. Το μοντέλο του περιεχομένου υπόκειται στην ίδια διαδικασία στη βάση της οποίας πραγματοποιείται η έκφραση.

Αναλυτικότερα, ο Eco αντιλαμβάνεται το μηχανισμό της επινόησης ως μηχανισμό σύστασης ενός κώδικα, δηλαδή σαν έναν τρόπο παραγωγής σημείων, κατά τον οποίο κάτι μεταμορφώνεται από κάτι άλλο που δεν έχει ακόμη οριστεί. Στην περίπτωση των εικόνων κλασικού τύπου (λ.χ. οι πίνακες του Raffaello), μια νοητική αναπαράσταση προβάλλεται απευθείας σε μια έκφραση, η φόρμα της οποίας υπαγορεύει τους κανόνες παραγωγής των μονάδων ενός ισοδύναμου περιεχομένου.

Από την οπτική του πομπού, μια αντιληπτική δομή θεωρείται ως κωδικοποιημένο μοντέλο σημασίας (μολονότι δεν είναι κανείς ακόμη σε θέση να την κατανοήσει μ' αυτό τον τρόπο). Η αντίληψή του μετατρέπεται αρχικά σε ένα συνεχές, ακόμη μη-σχηματοποιημένο (άμορφο) στη βάση των πιο αποδεκτών κανόνων ομοιότητας και για το λόγο αυτό ο αποδέκτης πρέπει να προχωρήσει προς τα πίσω, προκειμένου να αποκαλύψει τους υπονοούμενους κανόνες και ν' ανασυστήσει την πρωταρχική ιδέα, την επινόηση.

Στην πορεία, η ανοργάνωτη αρχικά αντίληψη του ζωγράφου γίνεται πολιτισμική οργάνωση του κόσμου. Από την απόπειρα σύστασης ενός κώδικα ανακύπτει μια

σημειωτική λειτουργία και, καθώς αυτός σταθεροποιείται, παράγει συνήθειες, συστήματα αναμονών, τεχνοτροπίες. Στην περίπτωση των ριζικών επινοήσεων, ο πομπός υπερβαίνει το αντιληπτικό μοντέλο και αντλεί απευθείας από το άμορφο συνεχές, αναπαριστώντας την αντίληψη την ίδια στιγμή που τη μετατρέπει σε έκφραση. Αυτή είναι η αρχή στη βάση της οποίας προκλήθηκαν όλες οι μεγάλες καινοτομίες στην ιστορία της ζωγραφικής: η βίαιη σύσταση ενός κώδικα, η ριζική πρόταση μιας νέας σύμβασης, ελλείψει ενός προϋπάρχοντος σημασιακού, αλλά και κατάλληλων αντιληπτικών μοντέλων.[146]

Κατά τον Eco, η πρακτική της επινόησης είναι κυρίαρχη στην κλασικο-ρεαλιστική παραστατική ζωγραφική. Όσο για τη ριζική επινόηση, αυτή πραγματώνεται στη σύγχρονη τέχνη, και ιδιαίτερα στην περίπτωση της «υπερ-πραγματικής» ζωγραφικής.[147]

Υποκατηγορίες των επινοήσεων είναι:

α) οι *αντιστοιχίες* (*congruenze*): όταν κάποια σημεία της έκφρασης παραπέμπουν, είτε σε αληθινά σημεία του φυσικού χώρου ενός πραγματικού αντικειμένου (σε ένα συγκεκριμένο δηλαδή αντικείμενο αναφοράς) είτε σε μια τάξη αντικειμένων.

β) οι *προβολές* (*proiezioni*): όταν τα χωρικά σημεία της έκφρασης παραπέμπουν επιλεκτικά σε σημεία του χώρου ενός μοντέλου του περιεχομένου (είναι η περίπτωση των γεωγραφικών χαρτών, των γεωμετρικών παραστάσεων κ.ά.).

Για πρώτη φορά, όπως υποστηρίζει ο Eco, η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή προχωρεί πέρα από την απλή αισθητική δοκιμή και επικεντρώνεται, κάθε φορά, σε έναν μόνο τρόπο παραγωγής σημείων, ανάγοντάς τον στο ίδιο το αντικείμενο της έρευνάς της.

Στενά συνδεδεμένη με τη θεωρία παραγωγής σημείωσης του Eco είναι, όπως ήδη αναφέραμε, η εργασία της Gloria Vallese «Modi di produzione segnica nel *Trittico del Fieno* di Hieronymus Bosch» (Vallese: 1980). Αφετηρία της συλλογιστικής της αποτελούν οι κατηγορίες του Eco, τις οποίες και αναγνωρίζει στην ανάλυση του *Τρίπτυχου του σανού* του Ιερώνυμου Μπος που επιχειρεί (Εικ. 7). Ένα πρώτο επίπεδο

---

[146] Για το μηχανισμό της επινόησης, βλ. κυρίως U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, 1975: 316-319 και του ίδιου, «Prospettive di una semiotica delle arti visive», 1979b: 76-77. Πρβλ. Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία Σημειωτικής*, [3]1994: 376-391.

[147] Πρόκειται ειδικότερα για την τάση της δεκαετίας του ’60 στις εικαστικές τέχνες, η οποία ονομάστηκε «hyperrealism», που χαρακτηρίζεται από την υπερτονισμένη πιστότητα, τη φωτογραφική ακρίβεια της ρεαλιστικής απόδοσης των αντικειμένων, τάση για την οποία, προκειμένου να αποφευχθεί η σύγχυση με τον υπερρεαλισμό (surréalisme), προτάθηκαν διάφοροι όροι απόδοσής της στα ελληνικά, όπως Υπερ-Ρεαλισμός, υπερπαραστατικότητα, φωτοζωγραφική κ.ά.

κατανόησης της αφηγημένης ιστορίας παρέχεται από τη μορφή του, όμοια μ' εκείνη ενός σελιδοποιημένου κειμένου, με την έννοια της γραμμικής εκτύλιξης της ιστορίας από τα αριστερά, πιο συγκεκριμένα, στα δεξιά. Η κυρίαρχη σκηνή που αναγνωρίζεται στο έργο είναι αυτή της τελικής Κρίσης. Ωστόσο, αυτό περιλαμβάνει κι άλλα στοιχεία που προϋποθέτουν από τον αναγνώστη γνώσεις όχι άμεσα συναρτημένες με την πρώτη σκηνή, αλλά που εξασφαλίζονται από την προσφυγή του στην καταχωρημένη «εγκυκλοπαιδεία» των γνώσεών του.[148] Αποκαλύπτεται έτσι μια δεύτερη σκηνή που αντιβαίνει μερικά στην πρώτη, αντίφαση από την οποία παράγεται η σημασία του έργου. Η δεύτερη αυτή σκηνή, αντί να επικυρώσει την ιδέα ενός σχήματος Κρίσης παραδοσιακού τύπου, βλέπει την κρίση να γίνεται πράξη στο παρόν, την κόλαση ν' αποτελεί μέρος της πραγματικότητας, κάτι που η ανθρώπινη παραφροσύνη μάς εμποδίζει να δούμε.

Παρόμοια, τη διπλή αναφορά στο μηχανισμό παραγωγής σημείων και στη θεωρία της ερμηνευτικής σύμπραξης δημιουργού-αποδέκτη αξιοποιεί και ο G. Manetti (Manetti: 1980), επιχειρώντας να περιγράψει τη δομή του ready-made και ιδιαίτερα το στοιχείο του της ειρωνείας. Ο Manetti εντοπίζει τους τύπους λειτουργίας των σημείων που χαρακτηρίζουν το ready-made και το ερμηνεύει στα πλαίσια μιας κειμενικής στρατηγικής.

[148] Πρβλ. τις προτάσεις της κειμενικής στρατηγικής του U. Eco (κεφ. «Η θεωρία του κειμένου»).

Η θεωρία του κειμένου

Μια από τις πιο γόνιμες θεωρητικές τάσεις και μεθοδολογικές προτάσεις, που συγκροτεί έναν ιδιαίτερο κλάδο στα πλαίσια των σημειωτικών ερευνών, είναι αυτή που μελετά τα λογοτεχνικά αλλά και ευρύτερα τα καλλιτεχνικά φαινόμενα, όπως θα δούμε τελικά, νοούμενα ως *κείμενα*. Σύμφωνα με έναν πρώτο γενικό ορισμό από τον R. de Beaugrande και τον W. Dressler, το κείμενο γίνεται αντιληπτό ως μια ολοκληρωμένη γλωσσική διατύπωση, δηλαδή μια επικοινωνιακή οντότητα με αυτεπάρκεια.[149]

Επιχειρώντας να ανασυνθέσουμε τις ποικίλες οπτικές προσέγγισης της έννοιας του κειμένου μέσα στην ιστορία της λογοτεχνικής θεωρίας θα λέγαμε ότι το κείμενο ορίζεται ως ένα δομημένο αισθητικό σύνολο, μια πραγματωμένη δημιουργία, που είναι προϊόν μιας διαλεκτικής «ανάμεσα στην ατομική δημιουργικότητα και στους κοινωνικούς προσδιορισμούς της (γλώσσα, λογοτεχνικές συμβάσεις, ιδεολογίες, πολιτισμικούς θεσμούς)».[150] Σε αντίθεση με το *έργο* που θεωρείται ως ένα «κλειστό αντικείμενο με παγιωμένη μορφή», το κείμενο είναι ένα σύνθετο και ανοιχτό σημασιακό σύστημα, το οποίο εγγράφει και ταυτόχρονα μετασχηματίζει μ' ένα μοναδικό τρόπο, όχι μόνο γλωσσικούς και λογοτεχνικούς κώδικες αλλά και εξωλογοτεχνικούς {που συναρτώνται με το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον (*περικείμενο*)}.[151]

Οι διαπιστώσεις όμως αυτές εξαντλούνται στα λογοτεχνικά φαινόμενα ή μπορούν να έχουν ισχύ και πέρα απ' αυτά; Μ' άλλα λόγια, είναι δυνατό να ισχυριστούμε ότι μπορούν να εξεταστούν ως κείμενα τα ζωγραφικά (που μας ενδιαφέρουν κατά κύριο λόγο) αλλά και ευρύτερα όλα τα καλλιτεχνικά αντικείμενα; και αν ναι, ποιες νέες δυνατότητες ανοίγει μια τέτοια προοπτική;

Στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να θυμίσουμε την αφετηριακή θέση της μελέτης μας, ότι δηλ. η ζωγραφική (αλλά και καθένα από τα καλλιτεχνικά συστήματα χωριστά) συνιστά μια ιδιαίτερη μορφή γλώσσας που μετέχει στην πράξη της επικοινωνίας· είναι ακόμη ένα διαφορετικό και ιδιότυπο σύστημα γραφής που

---

[149] R. de Beaugrande - W. Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, New York, Longman, [7]1994: 3-4, 11.

[150] Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, 2005α: 18.

[151] R. Barthes, «Théorie du texte», *Encyclopaedia Universalis*, XV, 1973: 1015-1016· βλ. επίσης, Ε.Γ. Καψωμένος, *"Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου". Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1992: 174.

εκφέρεται με οπτικά (ζω-γραφικά) αντί για λεκτικά –όπως στην περίπτωση της λογοτεχνίας– σημεία. Απ' τη στιγμή μάλιστα που η ζωγραφική παράσταση επιφορτίζεται –εξαιρουμένης της αθεματικής, ανεικονικής, αφηρημένης ζωγραφικής– με μια αφηγηματική λειτουργία ανάλογη με αυτή μιας λεκτικής νοηματικής ενότητας, η δυνατότητα να εκληφθεί ως κείμενο αποκτά πλέον περισσότερα ερείσματα.

Στην προοπτική αυτή μπορούν να εξεταστούν ως κείμενα όχι μόνο τα διηγήματα, τα μυθιστορήματα, τα ποιήματα ή οι ζωγραφικοί πίνακες αλλά και ο θεατρικός λόγος (γραπτός και σκηνικός, συμπεριλαμβανομένης δηλ. της παράστασής του), οι κινηματογραφικές ταινίες, τα διαφημιστικά μηνύματα, οι φωτογραφίες.

Όπως άλλωστε προκύπτει από τα παραπάνω, οι απολύτως αναγκαίοι όροι για τον προσδιορισμό της έννοιας του κειμένου είναι: α. η συστηματική (δομική) οργάνωση και β. ο κοινωνικός «υπερκαθορισμός» που επηρεάζει ή και διαμορφώνει τους κώδικες του κειμένου. Η προτεραιότητα της μιας ή της άλλης σκοπιάς ορίζει παράλληλα την ερευνητική κατεύθυνση και τη μεθοδολογική επιλογή, που υπερβαίνει τα όρια της λογοτεχνικής σημειωτικής και καλύπτει τις τέχνες στο σύνολό τους. Έτσι:

Μια δομικά προσανατολισμένη τάση, επικεντρώνεται στη μελέτη της κειμενικής δομής ως δυναμικού πεδίου ανάπτυξης αμοιβαίων συναρτήσεων ανάμεσα στα στοιχεία, καθώς και των μηχανισμών άρθρωσης της σημασίας. Γιατί ακριβώς οι στοιχειώδεις σημασιακές μονάδες πρέπει να αναζητηθούν, κατά τον Greimas, στο επίπεδο των δομών κι όχι σ' αυτό των στοιχείων, που από μόνα τους δεν είναι φορείς σημασίας.[152] Και ο ζωγραφικός πίνακας συνιστά μια κειμενική δομή, αφού, όπως δείξαμε και αλλού (κεφ. «Οι έννοιες του συστήματος και της δομής»), δεν είναι προϊόν συνάθροισης στοιχείων στερούμενων σημασίας {ελάχιστες μονάδες (γραφήματα) σε αντιστοιχία με τα φωνήματα της γλώσσας}, αλλά η σημασία του προκύπτει καθώς συλλαμβάνουμε τα στοιχεία μόνο μέσα στη σημαίνουσα διαπλοκή τους.

Μια άλλη τάση, στηριζόμενη σε μαρξιστικές και κοινωνιοσημειωτικές μεθόδους, μελετά συστηματικά τη διαλεκτική σχέση του κειμένου (λογοτεχνικού ή εικαστικού) με τις ευρύτερες κοινωνικοπολιτισμικές δομές. Τα καλλιτεχνικά προϊόντα συνιστούν «κοινωνικά γεγονότα», είναι δηλαδή κοινωνικά και ιστορικά

---

[152] A.J. Greimas, *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, 2005: 40-43.

υπερκαθορισμένα, και χρειάζεται γι' αυτό να εξεταστούν στις ποικίλες συναρτήσεις τους με τις εκάστοτε ιστορικοκοινωνικές συνθήκες. Άλλωστε, «*κάθε εποχή και κάθε κοινωνική ομάδα έχει το δικό της ρεπερτόριο μορφών λόγου* –γραπτού ή εικαστικού θα προσθέσουμε εμείς– *στην κοινωνική-ιδεολογική επικοινωνία*».[153]

Ακόμη, όπως θα δούμε διεξοδικότερα παρακάτω (κεφ. «Μεταδομικές τάσεις»), προκύπτει μια ακόμα τάση που υπερβαίνει τις καθιερωμένες δομικές μεθόδους και ερχόμενη σε διασταύρωση με τη μαρξιστική προβληματική και την ψυχανάλυση των Freud-Lacan προσανατολίζεται στη μελέτη της διαδικασίας παραγωγής του κειμένου.

Η θεώρηση των λογοτεχνικών και ζωγραφικών φαινομένων ως κειμένων υπερβαίνει τη μελέτη της αυτόνομης και ιδιαίτερης δόμησής τους και κατά συνέπεια τη μελέτη της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής συνολικά ως συστημάτων που απαρτίζονται από «έργα». Αντίθετα, επιβάλλει τη διερεύνηση της διαδικασίας παραγωγής τους και δεν αποκλείει –πράγμα που επιβεβαιώνει τον όχι αποκλειστικά συγχρονικό χαρακτήρα της σημειωτικής επιστήμης– το συσχετισμό τους με έναν ετερόνομο κοινωνικο-πολιτισμικό πυρήνα (νοούμενο συνολικά ως υπερδομή).[154]

Η ερμηνεία των καλλιτεχνικών προϊόντων προϋποθέτει τη διερεύνηση των συνθηκών παραγωγής τους, την επανατοποθέτησή τους δηλ. στα συνολικά τους

---

[153] M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977: 40 (1η έκδ. με το όνομα του Volochinov, Leningrad, 1929). Πρβλ. και Jean-Michel Adam, *Τα κείμενα: τύποι και πρότυπα. Αφήγηση, περιγραφή, επιχειρηματολογία, εξήγηση και διάλογος*, μτφρ. Γ. Παρίσης, Επιστημ. επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 1999: 19.

[154] Την οπτική αυτή υλοποιούν διάφορα ρεύματα, καρποί διασταύρωσης της μαρξιστικής και της σημειωτικής ή σύγκλισης της κοινωνιολογικής, ευρύτερα, και της δομικής ανάλυσης της λογοτεχνίας και των τεχνών. Αναφέρουμε ειδικότερα, σ' ένα πιο πρώιμο στάδιο, τις μελέτες (κυρίως του E. Panofsky) που βρίσκονται στο μεταίχμιο μιας εικονολογικής ερμηνείας, σε κοινωνιολογική βάση, και της σημειωτικής της τέχνης (βλ. αναλυτικότερα κεφ. «Από την εικονολογία στη σημειωτική της τέχνης»)· την ιστορική προοπτική των Ρώσων φορμαλιστών και του M. Bakhtine και του κύκλου του· τη σύζευξη των φορμαλιστικών και δομικών αρχών με μια κοινωνική θεώρηση της αισθητικής και της τέχνης ως «κοινωνικού σημειολογικού γεγονότος» από τη Σχολή της Πράγας και ιδιαίτερα τον J. Mukařovský (βλ. κεφ. «Η Αισθητική του J. Mukařovský»)· άλλες περιπτώσεις διασταύρωσης ιστορικού υλισμού και σημειωτικής, όπως αυτή του P. Bourdieu (για τον οποίο οι καλλιτεχνικοί κώδικες έχουν το χαρακτήρα κοινωνικού θεσμού) και του συνεχιστή του H. Damisch (βλ. κεφ. «Ζωγραφική καταδήλωση/ζωγραφική συνδήλωση»), του P. Francastel (κεφ. «Κοινωνιολογία της τέχνης και σημειωτική»), το «γενετικό δομισμό» του L. Goldmann (που ερευνά τη δομή του κειμένου σε σχέση με το κοσμοείδωλο που αναπαράγει και με το ιστορικοκοινωνικό περιβάλλον διαμόρφωσής του), τους Ιταλούς G. Della Volpe και U. Eco (κεφ. «Η "ιταλική περίπτωση" της σημειωτικής αισθητικής: η συνάντηση διαφόρων παραδόσεων»). Αναφέρουμε ακόμη, τη δομική «σημασιολογία» του A.J. Greimas, που συναρτά την ιδεολογία με τη σημασία (κεφ. «Η Σχολή Greimas»), τις κοινωνιοσημειωτικές τάσεις της Σχολής Μόσχας-Τάρτου (J. Lotman, B. Uspenskij, βλ. κεφ. «Η τυπολογία της κουλτούρας»). Τέλος, τους εκπροσώπους της σχολής «αποδόμησης των κειμένων» (Kristeva, Barthes, Derrida, Lyotard) με τις μαρξιστικές καταβολές τους, οι οποίοι, υπερβαίνοντας το δομισμό, αποδομούν, αποδιαρθρώνουν τους ιδεολογικούς κώδικες του κειμένου με απώτερο στόχο την υπονόμευση της κυρίαρχης ιδεολογίας (βλ. κεφ. «Μεταδομικές τάσεις»). Βλ. και Ε.Γ. Καψωμένος, «Μαρξισμός και σημειωτική», *Ο Karl Marx και η Φιλοσοφία* (Α΄ Πανελλήνιο Συνέδριο, Ιωάννινα, 3-5 Νοέμ. 1983), Αθήνα, «Gutenberg», 1987: 322-338.

συμφραζόμενα και τη συσχέτιση με το κοινωνικό τους υπόστρωμα. Αντίστοιχα, σε μεγαλύτερη κλίμακα, οι στυλιστικές μεταβολές είναι αναγκαίο να συναρτηθούν με τις αλλαγές των συμφραστικών δομών, με τη συμπεριφορά συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων και την οπτική τους απέναντι στην κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα που αποτέλεσε την εστία παραγωγής τους.

Τα ρεύματα της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα για παράδειγμα είναι αισθητικά ιδεολογικά προϊόντα, συνυφασμένα με τα ιστορικοκοινωνικά δεδομένα της εποχής τους· πρόκειται για καλλιτεχνικές εκφράσεις αμφισβήτησης και εξέγερσης ενάντια στις αντιφατικές δομές του δυτικού αστικού μοντέλου της βιομηχανικής εποχής και στα συμπτώματά του: κρίση των θεσμών, κυριαρχία του ατομισμού, δογματισμός, επιβολή ελεγχόμενης σκέψης και άκαμπτης λογοκρατίας. Την ίδια στιγμή, αποτελούν καινοφανείς προτάσεις για αλλαγή του καθιερωμένου τρόπου αντίληψης των πραγμάτων και της ζωής. Για τις ακραίες φανταστικές εκφράσεις του υπερρεαλισμού ή τις εκδηλώσεις του παραλόγου της σύγχρονης τέχνης –που φτάνει τελικά ώς και την πλήρη υπονόμευση και αυτοακύρωσή της με τα φαινόμενα της αντι-τέχνης– η αφετηρία είναι κοινή: η ίδια η παράλογη, παραμορφωμένη, στρεβλή και αινιγματική πραγματικότητα, που βρίσκει το ανάλογό της σε ανοίκειες μορφές έκφρασης, οι οποίες αποτελούν ταυτόχρονα καθρέφτη και καταγγελία της κοινωνικής κρίσης.

Αυτό που μπορούμε να επισημάνουμε είναι η έλλειψη πολλών παραδειγμάτων εφαρμογής της κειμενικής ανάλυσης στο πεδίο των εικαστικών τεχνών.[155] Κι αυτά που εντοπίζουμε δεν εγκαινιάζουν μια θεωρία του μη λογοτεχνικού, δηλ. του οπτικού κειμένου, αλλά πρόκειται, είτε για εφαρμογές που ανταποκρίνονται πλήρως στην πρωτογενή θεωρία του λογοτεχνικού κειμένου είτε για επιλεκτική χρήση επιμέρους μόνο μεθοδολογικών εργαλείων που έλκουν την καταγωγή τους από τις κειμενικές θεωρίες.

Επαληθεύεται έτσι και στην πράξη ότι η θεωρία των κειμένων περιλαμβάνει και τα μη λεκτικά κείμενα, συνιστώντας μια ενιαία μεθοδολογία που εφαρμόζεται χωρίς

---

[155] Βλ. ενδεικτικά τις αντιπροσωπευτικές εργασίες της Chr. Hasenmueller, «The function of art as "iconic text": An alternative strategy for a semiotic of art», 1981: 135-152 και του R. Lindekens, «De l'image comme texte au texte comme image», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, VI: 3, VII: 1, 1979 για τη λειτουργία των οπτικών έργων τέχνης ως εικονικών κειμένων· επίσης, του Λ. Μαρέν, «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», 1984: 51-90, που εξετάζει τα ζωγραφικά αντικείμενα ως παραστατικά κείμενα· του U. Eco, «Prospettive di una semiotica delle arti visive», 1979b: 69-83 και της Gl. Vallese, «Modi di produzione segnica nel *Trittico del Fieno* di Hieronymus Bosch», 1980: 45-64, με αντικείμενο μελέτης το τρίπτυχο *Κάρο του σανού* του Ιερώνυμου Μπος· του Δ. Τσατσούλη, *Η γλώσσα της εικόνας. Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφή του Raoul Ubac*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, μιας από τις πρώτες απόπειρες επέκτασης της κειμενικής ανάλυσης και στη φωτογραφική εικόνα.

διάκριση στους διάφορους τύπους γλωσσικών συστημάτων. Τέτοια είναι η περίπτωση λ.χ. του μοντέλου του Greimas, που μελετά από κοινού όλα τα συστήματα λόγου ενταγμένα σε μια ενιαία θεωρία, εκκινώντας, όπως είδαμε (κεφ. «Η Σχολή Greimas»), από μια γενική σημειωτική που θεμελιώνεται στην καθολικότητα του συστήματος σημασίας· αυτή διαχωρίζεται έπειτα σε εξειδικευμένες σημειωτικές βάσει του διαφορετικού τρόπου άρθρωσης της εκφραστικής φόρμας. Άλλοτε πάλι στα πλαίσια μιας αποκλίνουσας οπτικής, και ιδιαίτερα από θεωρητικούς το ερευνητικό ενδιαφέρον των οποίων δεν επικεντρώνεται στη λογοτεχνία αλλά περιλαμβάνει όλες τις τέχνες (όπως ο U. Eco), προτείνεται η περαιτέρω αξιοποίηση της θεωρίας του λογοτεχνικού κειμένου και σε εικαστικά κείμενα, σε κείμενα που οικοδομούνται δηλ. πάνω σ' ένα διαφορετικό εκφραστικό όχημα. Η γενίκευση και η τελειοποίηση της θεωρίας του λογοτεχνικού κειμένου προκύπτει, κατά τον Eco, μόνο ως αποτέλεσμα της επέκτασης αυτής (Eco: 1979b).

Αναλυτικότερα θα αναφερθούμε στη θεωρητική πρόταση της J. Kristeva, η οποία με άξονα την εξέταση του κειμένου ως δημιουργικής-παραγωγικής διαδικασίας επιχειρεί να αποκαλύψει τον ενεργό ρόλο του υποκειμένου (-δημιουργού) ως προς αυτή, για να φτάσει τελικά να ανακατασκευάσει το μηχανισμό σημασιοδότησης του κειμένου. Η διχοτομία ανάμεσα στους αναλυτικούς όρους *φαινο-κείμενο* και *γενο-κείμενο* και η αδιάκοπη κίνηση ανάμεσα στα δύο αυτά επίπεδα αποκαλύπτει το μηχανισμό παραγωγής και άρθρωσης της σημασίας του κειμένου.

Το φαινο-κείμενο, η πραγματωμένη δηλ. κειμενική επιφάνεια, είναι το μορφοποιημένο αποτέλεσμα της δημιουργικής πράξης του υποκειμένου· είναι ένας γλωσσικός χώρος, μια δομή, που υπακούει στους κανόνες της επικοινωνίας και προϋποθέτει ένα υποκείμενο της έκφρασης κι έναν αποδέκτη. Η δημιουργική διαδικασία δε μπορεί να γίνει αντιληπτή παρά μόνο μέσα από τη διεργασία γένεσής της, που προσδιορίζει το γενο-κείμενο: το χώρο απ' όπου μεταβιβάζονται παλλόμενες ενέργειες, εκεί όπου το υποκείμενο δεν είναι ακόμη διαιρεμένο αλλά συγκροτείται, γεννιέται ως τέτοιο. Είναι η πηγή όχι μόνο του υποκειμένου αλλά και του συμβολικού (ο πολιτισμός, η ιστορία) και περιλαμβάνει όλες τις προγλωσσικές σημειωτικές αρθρώσεις, συνιστώντας τη βάση που υπόκειται στη γλώσσα.[156]

Η έννοια του κειμένου εμπερικλείει εκτός από τη γραφή και την ανάγνωσή του, η οποία αντιστοιχεί, κατά την Kristeva, στην αναδημιουργία της διεργασίας γένεσής

[156] Πρβλ. Ε.Γ. Καψωμένος, «Η σημανάλυση της Julia Kristeva», *Ποιητική*, 2005α: 85-86.

του, σε μια εκ νέου παραγωγή του στην ουσία, και όχι απλά σε μια λεξιλογική – συντακτική – σημαντική απαρίθμηση.[157] Πέρα από τη σχέση κειμένου – διαδικασίας παραγωγής – δημιουργού, η κειμενική λειτουργία αξιοποιεί ταυτόχρονα αυτή του κειμένου με τον αναγνώστη, ο οποίος ανιχνεύει τους επενδεδυμένους στο κείμενο αναγνωστικούς κώδικες και ενεργοποιώντας την πολυσημική τους διάσταση και τη δυναμική της φαντασίας του διαρκώς τους ανασημασιοδοτεί. Εδώ έγκειται ο ορισμός του μοντέρνου ποιητικού κειμένου από την Kristeva ως «σημαίνουσας πρακτικής» («pratique signifiante»), ως μηχανισμού αστείρευτης παραγωγής πολλαπλών σημασιοδοτήσεων.[158]

Οι παραπάνω θεωρητικές προτάσεις είναι δυνατό να εφαρμοστούν και να επαληθευτούν και στο πεδίο των οπτικών τεχνών, ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο και για μια θεωρία της ζωγραφικής «σημαίνουσας πρακτικής».[159] Στην προοπτική αυτή, και σε αντιστοιχία με τα μοντέρνα ποιητικά κείμενα, είναι δυνατό να αντιτάξουμε στον πίνακα ως κλειστή και παγιωμένη δομή έναν μηχανισμό που τον αναλύει στα συστατικά του, υπερβαίνει το ζωγραφικό κώδικα και διεισδύει στο ζωγραφικό αντικείμενο· αυτό, γίνεται πλέον το δυναμικό πεδίο μιας ανεξάντλητης σημασιοδοτικής διαδικασίας, που συνυπολογίζει το σύνολο των δυνάμεων που το παράγουν. Ο σημασιοδοτικός αυτός μηχανισμός αποκαλύπτεται με την ανίχνευση και αποκωδικοποίηση των ενσωματωμένων στα ζωγραφικά κείμενα αναγνωστικών κωδίκων, η οποία συντελείται κατά την πρόσληψη-ανάγνωσή τους (που συνιστά την άλλη πλευρά της παραγωγής). Γιατί, το κείμενο στο οποίο μετατρέπει τον πίνακα η ανάγνωση είναι ένα ανοιχτό σύστημα πολλαπλών διαδρομών του βλέμματος, καθεμιά από τις οποίες ενεργοποιείται, απ' τη στιγμή που το μάτι του θεωρού-

---

[157] J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974: 98. Βλ. επίσης, Ε.Γ. Καψωμένος, 2005α: 85.

[158] J. Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (ιδιαίτερα: 12-13, 44-45, 298-300). Τη λειτουργία του κειμένου ως «σημαίνουσας πρακτικής» επιχειρεί να αναδείξει ο Ε.Γ. Καψωμένος με σημείο αναφοράς την ποιητική του Δ. Σολωμού. Βλ. σχετικά, Ε.Γ. Καψωμένος, *"Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου". Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, 1992: 174-175, 199-200· βλ. επίσης του ίδιου, «Το σολωμικό κείμενο ως "σημαίνουσα πρακτική"», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου για το Σολωμικό Έργο*, Ζάκυνθος, έκδ. του Συλλόγου Δασκάλων και Νηπιαγωγών Ζακύνθου «Διονύσιος Σολωμός», 1991: 53-59. Πρβλ. *Διονύσιος Σολωμός. Ο βίος - το έργο - η ποιητική του.* Διαπανεπιστημιακή-Διεπιστημονική Έρευνα. Επιστ. Υπεύθ.: Ε.Γ. Καψωμένος. Α. Φιλολογική μελέτη: Ε.Γ. Καψωμένος - Γιώτα Γκότση - Άκης Μάντζιος - Κ. Χαλιάσου, Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2005.

[159] Βλ. ειδικότερα τη σχετική πρόταση του Alfredo De Paz που, απηχώντας την κατά Kristeva και Barthes αντίληψη της λειτουργίας του κειμένου ως σημαίνουσας πρακτικής, επιχειρεί να διαγράψει τη δυνατότητα μιας αντίστοιχης θεώρησης του μοντέρνου ζωγραφικού λόγου, με σημείο τομής τη ζωγραφική του Cézanne. Βλ. σχετικά, A. De Paz, «Note per una teoria dialettica delle pratiche artistiche e della critica», στον τόμο E. Mucci - P.L. Tazzi (eds), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, 1979: 60-61.

αναγνώστη ακολουθήσει κάθε φορά «τους δρόμους που έχουν φτιαχτεί ειδικά γι' αυτό μέσα στο έργο».[160]

Στο πνεύμα αυτό της συνάρτησης παραγωγής και ερμηνείας του ζωγραφικού κειμένου ο U. Eco υποστηρίζει ότι και «*για την ανάγνωση των οπτικών έργων τέχνης, τα πιο υποσχόμενα σημειωτικά εργαλεία μάς τα παρέχουν σήμερα οι σημειωτικές του κειμένου. Και ένα οπτικό έργο τέχνης είναι ένα κείμενο και εξετάζεται ως τέτοιο, όντας μια μηχανή σημαντικο-πραγματική, που ζητά να πραγματωθεί σε μια ερμηνευτική διαδικασία, και οι κανόνες της γένεσής του συμπίπτουν με τους κανόνες ερμηνείας του. Ο δημιουργός δηλαδή κατασκευάζει σημειωτικά τεχνάσματα προβλέποντας τις συμπεριφορές του αποδέκτη, προκαταβάλλοντάς τες, εγγράφοντάς τες στις υφάνσεις του κειμενικού μηχανισμού, καθώς τις θεωρεί προϋπόθεση για την επιτυχία της επικοινωνιακής πράξης*».[161]

Και στους ζωγραφικούς κώδικες μεταβιβάζονται οι ιδεολογικοί κώδικες και οι αναπαραστάσεις μιας δεδομένης εποχής, ενός πολιτισμού, μιας κοινωνικής ομάδας ή τάξης που αρθρώνονται διαμέσου της διαδικασίας παραγωγής στην αρμονική ενότητα του πίνακα. Ο δημιουργικός αυτός μηχανισμός αποκαλύπτει τελικά τους θεμελιώδεις σημασιακούς άξονες, τις καθολικές αλήθειες της ζωγραφικής σημασίας. Προϋπόθεση λοιπόν για την ανάδειξη της σημασίας των αινιγματικών και ακαθόριστων αντικειμένων που συνιστούν ιδιαίτερα οι μοντέρνοι ζωγραφικοί πίνακες είναι: α. η περιγραφή και κατάδειξη των μηχανισμών άρθρωσής τους κατά τη δημιουργική πράξη και β. η αποκρυπτογράφηση των κωδίκων τους κατά τη διαδικασία ανάγνωσης του ορατού, που αντιστοιχεί στην πρόσληψή τους από τους αποδέκτες.[162]

---

[160] Βλ. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, [2]1985: 96. Για το ζήτημα γενικότερα της αναγνωσιμότητας του ορατού και της αντιστοίχισης της λειτουργίας της θέασης και της ανάγνωσης του οπτικού κειμένου, βλ. κυρίως: την προβληματική του R. Barthes (και τις βασισμένες σ' αυτή εφαρμογές του J.-L. Schefer, του L. Marin και του C. Segre, κεφ. «Ορατό/αναγνώσιμο»), σύμφωνα με την οποία η μετατροπή του ορατού σε αναγνώσιμο προϋποθέτει τη λεκτικοποίησή του, τη μετάφρασή του δηλ. κατά την αναγνωστική πράξη στο σύστημα της λεκτικής γλώσσας (κεφ. «Η γλώσσα ως το πρότυπο σημειωτικό σύστημα…»)· επίσης, τη θεωρητική πρόταση του Greimas για την ανάγνωση των πλαστικών κειμένων, ο οποίος προτάσσει μια *παραστατική ανάγνωση* (που χρησιμεύει ως κώδικας αναγνώρισης των παραστατικών μορφών) σε μια κάθετη και βαθύτερη συγχρονική ανάγνωση που καθοδηγείται από την τοπολογική οργάνωση της πλαστικής επιφάνειας (κεφ. «Η Σχολή Greimas»)· βλ. ακόμη, τις συναφείς απόψεις του L. Marin για την αδιαχώριστη ενότητα του σημειωτικά μελετώμενου πίνακα-εικαστικού κειμένου και της ανάγνωσής του, η λειτουργία της οποίας είναι διττή και περιλαμβάνει αφενός το συστηματικά οργανωμένο σύνολο των δυνατών διαδρομών του βλέμματος (συγχρονικός χαρακτήρας της ενιαίας θέασης), αφετέρου την αποκωδικοποίηση του παραστατικού κειμένου (κεφ. «L. Marin»).

[161] U. Eco, «Prospettive di una semiotica delle arti visive», 1979b: 72.

[162] Βλ. αναλυτικότερα, L. Marin, *Études sémiologiques*, 1971.

Οι μεθοδολογικές προτάσεις της Kristeva εγκαινιάζουν ένα νέο τύπο σημειωτικής ανάλυσης, τη *σημανάλυση*. Η σημασιοδοτική διαδικασία προκύπτει από την αιτιολόγηση των στοιχείων που τη θεμελιώνουν, από την αποσύνθεση του σημείου και του σημαίνοντος που ορίζουν το σύστημα. Η λογοτεχνία, και μαζί η τέχνη, είναι για την Kristeva μια ιδιαίτερη πρακτική, που αντανακλά τις σύνθετες σχέσεις ενός αντικειμένου μέσα στη φύση και τον πολιτισμό.

Συνοψίζουμε: η θεωρητική εισήγηση της J. Kristeva αντιμετωπίζει το λογοτεχνικό και το καλλιτεχνικό κείμενο γενικότερα (ζωγραφικό, κινηματογραφικό, θεατρικό) ως πολυδιάστατο πεδίο διασταύρωσης διάφορων ιδεολογικών και σημασιοδοτικών μηχανισμών. Η προσέγγισή του προϋποθέτει την υπέρβαση μιας αποκλειστικά δομικής ανάλυσης: το καλλιτεχνικό κείμενο δεν είναι ένα παγιωμένο αντικείμενο, ένας λόγος τελειωμένος, αλλά μια διαδικασία υπό συνεχή διάπλαση και μετασχηματισμό, μια δημιουργική πρακτική. Είναι ακόμη ένας μηχανισμός διαγλωσσικός, μια παραγωγική διαδικασία που υλοποιείται σε μια συγκεκριμένη γλώσσα, αλλά και που αποσυνθέτει τις δομές αυτής της γλώσσας, τις υποβάλλει δηλ. σε μια επεξεργασία, προκειμένου να ανασυγκροτηθεί η σημασιοδοτική διαδικασία.

Κάθε κείμενο διαλέγεται συνεχώς με άλλα κείμενα, τα οποία ενσωματώνει ή ανακαλεί με τρόπο άμεσο ή υπαινικτικό, ανεξάρτητα από το υλικό πραγματοποίησής τους. Το φαινόμενο της απορρόφησης ενός κειμένου ή κειμενικού αποσπάσματος από ένα άλλο και της ταυτόχρονης μετάλλαξης και επανοργάνωσής του μέσα στα νέα του συμφραζόμενα ορίζεται από την J. Kristeva ως *διακειμενικότητα* (intertextualité).[163] Η διερεύνηση των διακειμενικών σχέσεων δεν περιορίζεται σε μια κλασική αναζήτηση πηγών και επιδράσεων, καθώς αποκαλύπτει ότι κάθε κείμενο είναι μια νέα κατασκευή στην οποία συνυφαίνονται παραθέματα που δεν επαναλαμβάνονται αυτούσια· αντίθετα εμφυτεύονται στις δομές του, ανοίγοντάς του

---

[163] Για την αρχή της διακειμενικότητας βλ. κυρίως: J. Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, 1969 και της ίδιας, *La Révolution de langage poétique*, 1974· M. Riffaterre (1979b), «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, 40 (Nov. 1979): 496-498· βλ. ακόμη του ίδιου, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978 και «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41 (1981): 4-7· R. Barthes, «Théorie du texte», 1973: 1015-1016· L. Jenny, «La Stratégie de la forme», *Poétique*, 27 (1976): 257-281 [μτφρ. Πέγκυ Καρπούζου: «Η στρατηγική της μορφής», περ. *Η άλως*, 3-4 (1996): 69-103]· Ε.Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου "Γυψ και φρουρά"», 1986: 88-89 και *Ποιητική*, 2005α: 86, 122 [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, 2005β: 14]· Ζ. Σαμαρά (1987α), *Οι προοπτικές του κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1987· επίσης της ίδιας, *Τα άδυτα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2002 (κυρίως: 17-20) και *Ο κατοπτρισμός του άλλου κειμένου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2003· Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Η Εύθραυστη Αλήθεια. Εισαγωγή στη Θεωρία του Λογοτεχνικού Μύθου*, Αθήνα, «Gutenberg», 1994 (ιδιαίτερα: 13-19, 20-26).

νέες προοπτικές και ξεδιπλώνοντας τη σημασιοδοτική του δυναμική, λειτουργούν δηλ. ως καταλύτες του νοήματός του.

Την αρχή της διακειμενικότητας, με την έννοια της γραφής ενός κειμένου που απηχεί ένα άλλο κείμενο, υιοθετεί ο M. Riffaterre και την ενσωματώνει στο δικό του θεωρητικό μοντέλο (Riffaterre, 1979a: 97). Η διακειμενική λειτουργία ενεργοποιείται σε δύο επίπεδα, που βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση: στο επίπεδο της παραγωγής, αλλά και σ' αυτό της πρόσληψης του κειμένου. Ειδικότερα, ο δημιουργός (λογοτέχνης ή καλλιτέχνης ευρύτερα), βασιζόμενος στις προηγούμενες αναγνωστικές ή και οπτικές του εμπειρίες (που συνιστούν, όπως είδαμε, αντίστοιχες αναγνώσεις) και όντας ο πρώτος και προνομιακός αναγνώστης του κειμένου του, επιλέγει μια σειρά από σημαίνουσες διακειμενικές μονάδες και τις κωδικοποιεί στην εκφορά του μηνύματός του· καθοδηγεί συνεπώς την πρόσληψη του αναγνώστη-αποκωδικοποιητή, έχοντας ήδη ενεργοποιήσει τη διαλεκτική ανάμεσα στο προτεινόμενο κείμενο και σε ό,τι αυτό ανακαλεί. Η διακειμενικότητα είναι επομένως, πρώτα απ' όλα μια υλοποιημένη πρόθεση, μια δημιουργική δουλειά του παραγωγού, ο οποίος, διαμέσου προεπιλεγμένων στοιχείων που εμπεριέχονται στον κειμενικό μηχανισμό, προσανατολίζει και ελέγχει τον αναγνώστη και την ανάγνωση που αυτός επιχειρεί.

Ο αναγνώστης (ή θεωρός) από την άλλη, με βάση τις ενεργοποιημένες εστίες υποδοχής του, αποκαλύπτει τις διακειμενικές υφάνσεις του κειμένου· πραγματοποιεί δηλ. ένα είδος ερμηνευτικής ανάγνωσης που αντιστοιχεί σε μια –εξίσου δημιουργική– επαναπαραγωγή του μηνύματός του, σε μια «δεύτερη ή και πολλαπλή γραφή» του κειμένου.[164] Όπως υποστηρίζει ο M. Riffaterre, ο αναγνώστης-ερμηνευτής καλείται να μετάσχει ενεργά στην παραγωγική διαδικασία του κειμένου χάρη στο *διακείμενο*, το σύνολο δηλ. των κειμένων που ανακαλεί στη μνήμη του κατά την ανάγνωση του προσλαμβανόμενου κειμένου. Κάθε κείμενο προσφέρεται από μόνο του ως διακείμενο, από τη στιγμή που προϋποθέτει άλλα κείμενα για να υπάρξει και λειτουργεί ως μήτρα παραγωγής ενός νέου κειμένου. Πέρα από τα λογοτεχνικά διακείμενα (επανερχόμενες στερεότυπες εκφράσεις, λογοτεχνικοί τόποι, παραθέματα κ.ά. κατά τον Riffaterre), στην περίπτωση της εικαστικής διακειμενικότητας έχουμε να κάνουμε με ζωγραφικά διακείμενα που συγκροτούν ένα

---

[164] Βλ. σχετικά, Ζ. Σαμαρά (1987β), «Michael Riffaterre: Ο αναγνώστης ως δημιουργός», περ. *Φιλόλογος*, τχ. 49 (Φθινόπ. 1987): 221.

είδος «φανταστικού μουσείου» του εικαστικού καλλιτέχνη ή του φιλότεχνου παραλήπτη.[165]

Συναφής στην ουσία με την αντίληψη της J. Kristeva και του M. Riffaterre για τη διακειμενικότητα και ειδικότερα με την έννοια του διακειμένου –διαφορετικά ωστόσο θεωρητικά διατυπωμένη και με σημείο αναφοράς αυτή τη φορά το ζωγραφικό κείμενο– είναι η συλλογιστική του U. Eco, που βασίζεται στη θεωρία του για τους τρόπους παραγωγής σημείωσης. Σύμφωνα μ' αυτή, κάθε ζωγραφικό αντικείμενο εξετάζεται, όπως είδαμε, ως κείμενο που οργανώνει διαφορετικά κάθε φορά το σημασιακό σύμπαν, με αφετηρία μια «εγκυκλοπαιδεία»: έναν τρόπο δηλ. συστηματοποίησης της γνώσης σε μια δεδομένη στιγμή, μια συγκεκριμενοποίηση ενός ανοιχτού συστήματος σημασίας που βρίσκεται σε συνεχή ζύμωση και μετασχηματισμό.[166] Αντίστοιχα με τη διαδικασία γένεσης του κειμένου, και η ερμηνεία του από τον παραλήπτη, διαμέσου της αναγνωστικής πράξης, προϋποθέτει αυτό που έχει αποθησαυριστεί στην εγκυκλοπαιδεία της γνώσης του, που συνιστά ένα είδος, θα λέγαμε, ευρύτερης βάσης δεδομένων του, το απόθεμα της γενικής παιδείας του. «*Ένα κείμενο* –στη συγκεκριμένη περίπτωση ζωγραφικός πίνακας του Ιερώνυμου Μπος– *δε μας λέει ποτέ τα πάντα, αλλά διατίθεται με τρόπο που ο αναγνώστης, προϋποθέτοντας το ήδη γνωστό, το ήδη καταχωρημένο στην εγκυκλοπαιδεία της σημασίας, το ήδη ειπωμένο από άλλα κείμενα, να μπορεί να*

---

[165] Κατά τη διατύπωση του Σάββα Κονταράτου στην εργασία, «Προϋποθέσεις για μια σημειωτική προσέγγιση του εικαστικού έργου τέχνης», στο συλλογικό τόμο *Η δυναμική των σημείων. Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1986: 511. Για την εφαρμογή γενικότερα της διακειμενικής λειτουργίας στη ζωγραφική, βλ. ενδεικτικά: L. Marin (1970, 1978), J.-L. Schefer (1977), C. Segre (1979), J. Petitot (1979), M.A. Caws (1981), B. Schultz (1981), O. Calabrese (1984), Ά. Καφέτση (1984). Για τη διακειμενική σχέση ανάμεσα σε ποιητικά και ζωγραφικά κείμενα, βλ. ειδικότερα: Ά. Καφέτση, *Η ποιητική της Σιωπής στη ζωγραφική του Σόρογκα*, Αθήνα, Κέδρος, 1985 [= Θ. Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Σωτήρης Σόρογκας. Προσεγγίσεις στη ζωγραφική του*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007: 66-125], όπου επιχειρείται, μεταξύ άλλων, η διακειμενική ανάγνωση της ζωγραφικής του Σ. Σόρογκα με την ποίηση του Γ. Σεφέρη· Ανδρ. Μπελεζίνης, «Η "Ερμηνεία" του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως "ερμηνεύον" κειμένων του Νίκου Εγγονόπουλου. Δοκίμιο διακειμενικότητας», περ. *Χάρτης. Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο*, τχ. 25/26 (Νοέμ. 1988): 126-149]· Ζ. Σιαφλέκης, «Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου», *Σύγκριση*, τχ. 2-3 (Νοέμ. 1991): 88-103· Α. Παγουλάτος, «Η εικαστική διακειμενικότητα στο *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη», στο συλλογικό τόμο *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Αθήνα, Ίκαρος, 2001: 107-117· Συμεών Δεγερμεντζίδης, *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό* (Διδακτορική Διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2003: 529-587 (κεφ. «Εικαστικές συνηχήσεις του λογοτεχνικού πεδίου αναφοράς και ενιαία ορφική θεώρησή τους»)· του ίδιου, «Ο συμβολιστικός κώδικας της ορφικής θεώρησης στον πίνακα *Ορφεύς και Ευριδίκη* του Ν. Εγγονόπουλου μέσω ενός μοντέλου ρηματικής και εικαστικής διακειμενικότητας», *Πρακτικά του Γ΄ Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: "Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα"* (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006), επιμ. Κ.Α. Δημάδης, τόμ. Β΄, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007: 588-597].

[166] Βλ. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, 1975: 43.

καλύψει τα κενά […] *και να συνδέσει με [επ]αναφορές (anaphore) αυτά που διαβάζει με αυτά που έχει ήδη διαβάσει*».[167]

Στην αρχή της διακειμενικότητας, όπως την όρισε η J. Kristeva και τη δανείστηκε ο M. Riffaterre, αναφέρεται επίσης σε θεωρητικό του κείμενο ο Νάνος Βαλαωρίτης.[168] Χρησιμοποιώντας τον παραπλήσιο όρο *ενδιακειμενικότητα* ή *ενδιακειμενισμός*, επιχειρεί ακριβώς να περιγράψει τη διαδικασία εγγραφής και αφομοίωσης ενός κειμένου μέσα στο άλλο και το βαθύ πλέγμα αλληλοσυναρτήσεων που αυτό συνιστά. Το πλέγμα αυτό αποκαλύπτεται με κάθε νέα ανάγνωση, η οποία παραπέμπει σε ένα κείμενο που λειτουργεί ως αντικλείδι του υπό μελέτη κειμένου. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο Νάνος Βαλαωρίτης ταυτίζει[169] ή κάποτε συγχέει[170] την έννοια της διακειμενικότητας με εκείνη του *παραγραμματισμού*, αρχή που αντλεί την καταγωγή της από τη θεωρία του F. de Saussure στα *Αναγράμματά* του, αποτελεί ωστόσο κατά την J. Kristeva μια ιδιοτυπία της διακειμενικής λειτουργίας. Η ιδιομορφία αυτή, σύμφωνα με τον Ε.Γ. Καψωμένο, «*αποκρυσταλλώνεται στο θεμελιώδη νόμο κατά τον οποίο το ποιητικό κείμενο παράγεται μέσα στη σύνθετη διαδικασία μιας ταυτόχρονης βεβαίωσης και άρνησης* – αφομοίωσης ή παραγκωνισμού κατά τον Ν. Βαλαωρίτη– *άλλων κειμένων*».[171]

Με γνώμονα ακριβώς την αποτελεσματική συμβολή του αναγνώστη στην ανίχνευση του διακειμενικού πλέγματος του κειμένου, και συνακόλουθα τον ενεργό του ρόλο στη διαδικασία παραγωγής των νοημάτων του, ο Γερμανός θεωρητικός Wolfgang Iser επιχειρεί μια διάκριση σε διάφορους τύπους αναγνωστών.[172] Από τη μια κάνει λόγο για το *σύγχρονο* αναγνώστη –που προσλαμβάνει το λογοτεχνικό αντικείμενο την ίδια στιγμή που αυτό γεννιέται–, για τον οποίο η απόπειρα

---

[167] U. Eco, «Prospettive di una semiotica delle arti visive», 1979b: 80.

[168] Ν. Βαλαωρίτης, «Στρουχτουραλισμός και ποιητική γλώσσα», *Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών, Ιούλ. 1982), Αθήνα, «Γνώση», 1983: 167-179 [= *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα, Εξάντας, 1990: 86-97 (ιδιαίτερα: 92-97)].

[169] Όταν αναφέρει ότι «*κάθε ποιητικό κείμενο έχει διπλό χαρακτήρα* […] *περιέχει άλλο προηγούμενο κείμενο το οποίο καταστρέφει ή αφομοιώνει παραμορφώνοντάς το*» (Ν. Βαλαωρίτης, «Στρουχτουραλισμός και ποιητική γλώσσα», 1990: 92) ή ότι «*η ζωή* <ενν. των κειμένων> *είναι ο παραγκωνισμός ή η αφομοίωση κάποιου άλλου*» (1990: 97).

[170] «*Το καινούργιο της μεθόδου του Ριφατέρ* […] *είναι η ανάγνωση (του κειμένου) σε δύο επίπεδα από τα οποία το φροϋδιανό είναι το φαινοκείμενο (pheno text) και το ενδιακειμενικό, το παράγραμμα. Δηλαδή η αναφορά σε άλλο κείμενο*» (Ν. Βαλαωρίτης, 1990: 92).

[171] Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου "Γυψ και φρουρά"», 1986: 89 και *Ποιητική*, 2005α: 122-123 [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, 2005β: 14].

[172] Βλ. σχετικά, W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore/L, The Johns Hopkins University Press, 1978: 27-30· πρβλ. και Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Η Εύθραυστη Αλήθεια…*, 1994: 20-21.

αποκατάστασης της εσωτερικής του αλληλουχίας, διαμέσου του εντοπισμού και της αναγνώρισης των διακειμενικών του αναφορών, είναι μια ασυστηματοποίητη, ασυνεχής και όχι πάντα καρποφόρα πράξη. Στον αντίποδα, ο *ιδανικός* αναγνώστης – ένας φιλόλογος ή κριτικός της λογοτεχνίας, κατά τον Iser, και σε θεωρητικό επίπεδο ο ίδιος ο δημιουργός– φέρνει σε πέρας με τον αποτελεσματικότερο τρόπο τη διακειμενική ανάγνωση: είναι αυτός που, οικειοποιούμενος τις προθέσεις του δημιουργού οι οποίες υπόκεινται στη διαδικασία κωδικοποίησης του κειμένου, ξεπλέκει το μυστήριο του κειμένου αναγνωρίζοντας τα διακείμενα· αναπλάθει έτσι τη στρατηγική της δημιουργίας του και αναπαράγει ενεργητικά τη σημασιοδοτική του δυναμική.

Ο Iser, μη θεωρώντας τους δύο αυτούς τύπους αναγνωστών ως τους μόνους δυνατούς παραλήπτες του έργου, επεκτείνει την προβληματική του και υποστηρίζει ότι εγγενής και προβλεπόμενος από την ίδια την κειμενική δομή και τη διακειμενική οργάνωση του μηνύματος του κειμένου είναι ένας τρίτος τύπος αναγνώστη, ο *ενεχόμενος*. Ο τύπος αυτός αναγνώστη αποτελεί στην ουσία ένα κράμα των δύο προηγούμενων και η δράση του καταλήγει στην ανάδειξη της σημασίας του κειμένου, αφού πρώτα ενοποιήσει τα κομβικά σημεία και τις συγκλίνουσες σε κάποιο σημείο προοπτικές του. Η έννοια του ενεχόμενου αναγνώστη αποκρυσταλλώνεται στη δυναμική διαδικασία μετατροπής των κειμενικών δομών (που αποδίδουν την πρόθεση του δημιουργού) σε δομημένες πράξεις αντίληψής τους. Πρόκειται για τους δύο πόλους της επικοινωνιακής πράξης, η επιτυχία της οποίας εξαρτάται από το βαθμό στον οποίο πραγματώνεται η διάδραση κειμένου-αναγνώστη, το βαθμό δηλ. στον οποίο το κείμενο ενεργοποιεί τις εστίες υποδοχής του αναγνώστη.[173]

Για πολλούς λόγους η κειμενική ανάλυση έχει αποδειχθεί ιδιαίτερα πρόσφορη για τη σημειωτική των τεχνών: Πρώτα γιατί παραμερίζει την άκαρπη έρευνα και την ανάγκη προκαταρκτικού προσδιορισμού κάθε επιμέρους καλλιτεχνικού συστήματος, εξασφαλίζοντας μια ενιαία προοπτική ανάλυσης, ανεξάρτητα από το υλικό εκφοράς – σε κάθε περίπτωση– του λόγου τους. Επιπλέον, γιατί επιφέρει μια αλλαγή προοπτικής στην εξέταση των καλλιτεχνικών φαινομένων, καθώς η αναλυτική κίνηση που κατευθύνονταν μη παραγωγικά από την έρευνα των ελάχιστων μονάδων (που στερούνται αυτόνομης σημασίας) στους ευρύτερους και πιο σύνθετους παραστατικούς σχηματισμούς, τις «μακρομονάδες», αντικαθίσταται παραγωγικά από

[173] Βλ. αναλυτικότερα, W. Iser, 1978: 34-38· πρβλ. και του ίδιου, *The Implied Reader*, Baltimore/L, The Johns Hopkins University Press, 1974 και Ζ.Ι. Σιαφλέκης, 1994: 21-22.

μια αντίστροφη πορεία με μια αυξανόμενη δυνατότητα συνδυασμών. Στην ουσία, με την επικέντρωση της έρευνας στο μηχανισμό του κειμένου, η μικροδομική ανάλυση των στοιχειωδών στοιχείων του δίνει τη θέση της σε μια μακροδομική ανάλυση των σύνθετων δομών του, που εμφανίζουν συστηματική οργάνωση.

Μια ακόμη βασική ωφέλεια που επιφέρει η έννοια του κειμένου, ως αυτοδύναμου συστήματος που εμπερικλείει τους μηχανισμούς άρθρωσης της σημασίας του, είναι η υπέρβαση του εμποδίου που έχει να κάνει με το ζήτημα του αντικειμένου αναφοράς (référent) των οπτικών σημείων.[174] Με τη νέα προοπτική που ανοίγεται από τον προσανατολισμό της έρευνας στην οργάνωση της κειμενικής μηχανής, η εξωκειμενική αναφορά των εικονικών σημείων στον κόσμο είναι πλέον αντικείμενο μιας δευτερογενούς προσέγγισης: η σχέση των εικονικών σημείων με το αντικείμενο αναφοράς τους υποβαθμίζεται και μεταβάλλεται από ζήτημα επιστημολογικού χαρακτήρα σε ζήτημα στρατηγικής επιλογής. Γιατί αυτό που προέχει στην κειμενική ανάλυση και των εικαστικών κειμένων δεν είναι η εξωτερική αναφορά, η αναφορά δηλ. σε εξωγλωσσικό (εξωκειμενικό), αλλά σε άλλο γλωσσικό περιβάλλον, που δίνει νέα διάσταση στο κείμενο, καθώς αποκαλύπτει τις διακειμενικές του αναφορές. Στα πλαίσια άλλωστε του κειμένου η μίμηση της πραγματικότητας είναι κωδικοποιημένη, έχουμε δηλ. να κάνουμε με αναπαράσταση, που σημαίνει όχι με αντιγραφή της πραγματικότητας αλλά με συμβατική

---

[174] Όπως δείξαμε και αλλού (βλ. «Εισαγωγικό κεφάλαιο»), η μελέτη των εικονικών σημείων παρουσιάζει ειδικές δυσχέρειες για τη σημειωτική, από τη στιγμή που η εικόνα (σημειακό όχημα) και το αντικείμενο αναφοράς της συνδέονται με μια σχέση ομοιότητας, μια σχέση δηλ. αιτιολογημένη και όχι αυθαίρετη (όπως στην περίπτωση των λεκτικών σημείων). Για το ζήτημα αυτό, που αποτέλεσε επίκεντρο διχογνωμιών και ζωηρού επιστημονικού διαλόγου, βλ. κυρίως: την τριχοτόμηση που προτείνει ο C.S. Peirce για το σημείο σε σχέση με το αντικείμενο αναφοράς του, σε ομοίωμα (icon), δείκτη και σύμβολο (κεφ. «Η σημειωτική του C.S. Peirce και η τυπολογία των σημείων»)· την αντίληψη περί εικονικού του Ch. Morris και τη διάκριση που επιχειρεί ανάμεσα στο designatum και το denotatum των εικονικών σημείων (κεφ. «Charles Morris και ο αμερικανικός πραγματισμός»)· την προβληματική του E. Gombrich (που διασταυρώνεται σε πολλά σημεία με αυτή του R. Arnheim, του G. Kepes και των θεωρητικών της Σχολής Gestalt) για την οργανωμένη στη βάση συμβάσεων και αντιληπτικών μηχανισμών εικονική λειτουργία (κεφ. «Από την εικονολογία στη σημειωτική της τέχνης»)· τις παρεμφερείς απόψεις του U. Eco για τη συμβατικότητα των εικονικών κωδίκων και το θεωρητικό διάλογο Eco (και άλλων μελετητών στα πλαίσια του περ. *Versus* του 1972) – Maldonado, με αφετηρία και σημείο αναφοράς την αντίληψη του Peirce και του Morris για την εικονικότητα και τις προϋποθέσεις σημειωτικής εξέτασης των εικονικών φαινομένων (κεφ. «U. Eco και το πρόβλημα του εικονισμού»). Βλ. ακόμη, τη θεωρητική πρόταση του Greimas, κατά τον οποίο η δυνατότητα προσδιορισμού της σημειωτικής φύσης των εικονικών σημείων αναπαράστασης διευθετείται από τη διάκριση πλαστικής-παραστατικής σημειωτικής που επιχειρεί: η παραστατική σημειωτική – υπερβαίνοντας τη μεταξύ τους σχέση ομοιότητας– συνδέει τα ζωγραφικά σημαίνοντα με τα αντικείμενα αναφοράς τους στον κόσμο μόνο διαμέσου της προβολής στη ζωγραφική επιφάνεια ενός, σημασιακής φύσης, πλέγματος ανάγνωσης που χρησιμεύει ως κώδικας αναγνώρισης όσων αυτή αναπαριστά (κεφ. «Η Σχολή Greimas»).

αντικατάστασή της.[175] Ο πίνακας, ακόμη κι αν είναι κλασικός και αναπαραστατικός, παύει να αντιμετωπίζεται ως ένα ζωγραφικό αντικείμενο που αναπαριστά κάποια στοιχεία του φυσικού κόσμου. Αντιμετωπίζεται πλέον ως ένας δομημένος κώδικας, μια διαδικασία παραγωγής, που δεν αναπαριστά τίποτε άλλο παρά μόνο τη δυνατότητα ενεργοποίησης μιας σημαίνουσας διαδικασίας, ενός ατέλειωτου παιχνιδιού αποσύνθεσης και ανασύνθεσης των στοιχείων του.

Την ίδια στιγμή, η θεωρία του κειμένου –επιβεβαιώνοντας έτσι τον πολυδιάστατο χαρακτήρα της, τη συναίρεση στα πλαίσιά της διαφορετικών προοπτικών ανάλυσης– καθιστά δυνατή την ανάκτηση της έννοιας της ιστορικότητας των κωδίκων, ακριβώς γιατί ένα κείμενο είναι πάντα, όπως είδαμε, *κείμενο* στην ιστορία.[176] Η αρχή της διακειμενικότητας (ή της συναφούς «εγκυκλοπαιδείας» του U. Eco) αποκαλύπτουν τις ιστορικοκοινωνικές συντεταγμένες του κειμένου, καθώς το εντάσσουν στην ιστορία και την κοινωνία που νοούνται ευρύτερα ως κείμενα.

Τελικά, έννοιες που συναρτώνται με αυτή του κειμένου, όπως «σημαίνουσα πρακτική» ή «διακειμενικότητα», από τη στιγμή που θέτουν το κείμενο σε διαρκή κίνηση, αφήνοντάς το ανοιχτό σε πολλαπλές ερμηνευτικές αναγνώσεις πριμοδοτώντας παράλληλα το δημιουργικό ρόλο του αναγνώστη στην αναπαραγωγή της σημασίας, συνιστούν πράξεις ελευθερίας. Ήδη το ίδιο το κείμενο, ως σταυροδρόμι που τοποθετεί αντικριστά άλλα κείμενα, αποτελεί πεδίο συγχώνευσης όχι μόνο λεκτικών (λογοτεχνικών) αλλά και άλλων κειμενικών παραθεμάτων (οπτικών, ζωγραφικών), συνάντησης δηλαδή και μεταβολισμού των τεχνών. Όλα τα πεδία αποδεικνύονται συνεπώς γειτονικά, παρακείμενα, αμοιβαία γονιμοποιά για το νου και το μάτι, που περιπλανιούνται αδιάκοπα προκειμένου να εξερευνήσουν και να αναγνωρίσουν τα κειμενικά θραύσματα. Αποκαλύπτεται έτσι η ενότητα, καταρρίπτονται οι οριοθετήσεις και οι διαχωρισμοί των ειδών και νομιμοποιείται η δυνατότητα μιας σύνθετης διεπιστημονικής εξέτασης που επαληθεύει απλά την αμοιβαία συνάρτηση και διαλεκτική των πάντων.

---

[175] Μεταφέρουμε εδώ τις απόψεις του M. Riffaterre («L'illusion référentielle», στο συλλογικό τόμο *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1972: 118 και του ίδιου, *La production du texte*, 1979a: 19, 25), οι οποίες, μολονότι έχουν διατυπωθεί με σημείο αναφοράς τα λογοτεχνικά κείμενα, θεωρούμε ότι ταιριάζουν απόλυτα και στην περίπτωση της αναφορικότητας των εικαστικών κειμένων.

[176] Κατά την άποψη του C. Segre, όταν εξετάζουμε ένα κείμενο σημαίνει ότι το «συναντούμε» αναπόφευκτα στην ιστορία, δεν ερευνούμε δηλ. μόνο την άρθρωσή του σε κώδικες, αλλά και το μετασχηματισμό των κωδίκων, που συνδέεται με την κοινωνική δυναμική και την ιστορία που το περιβάλλει. Βλ. σχετικά, C. Segre, *Semiotica filologica*, 1979: 20.

Μεταδομικές τάσεις

Στη διαδρομή που επιχειρούμε, δε θα παραλείψουμε να αναφερθούμε και στις μεταδομικές τάσεις που εκπροσωπούνται κυρίως από τους φιλοσόφους Jacques Derrida, J.F. Lyotard, Michel Foucault και Gilles Deleuze (αλλά και από σημειολόγους όπως η Julia Kristeva ή εν μέρει ο Roland Barthes, τις θεωρητικές προτάσεις των οποίων ήδη αναπτύξαμε). Οι μερικά αντισημειωτικές απόψεις τους δε θα ήταν κατανοητές, εάν στη βάση τους δεν υπήρχε μια σημειωτική παράδοση, στην οποία και ασκούν αυστηρή κριτική. Κατά κύριο λόγο βέβαια αντιπαρατίθενται στο γλωσσικό δομισμό και στα γλωσσολογικής φύσης ερμηνευτικά συστήματα που αξιοποιεί αποκλειστικά η επιστήμη των σημείων. Βασική τους επιλογή είναι η έννοια του *κειμένου*, μία από τις τελευταίες, όπως είδαμε, τάσεις στο χώρο της αισθητικής και της θεωρίας της ερμηνείας, με αφορμή την οποία ο Ιταλός φιλόσοφος Maurizio Ferraris κάνει λόγο για μια γενικευμένη «κειμενική στροφή» των μελετών, στην ομότιτλη μελέτη του.[177]

Ο J. Derrida και ο J.F. Lyotard ασκούν από κοινού κριτική στη «λογοκεντρική παράδοση» της δυτικής σκέψης που αποδίδει τη δυνατότητα ορθής ερμηνείας μόνο στη ρηματική γλώσσα, χάρη στη φαινομενική ορθολογική της οργάνωση. Ο Lyotard χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο «αποδόμηση» στη μελέτη του *Discours, figure* (Lyotard: 1971) και τον επεξεργάζεται στα επόμενα κείμενά του. Εμφανείς είναι οι διασταυρώσεις της προβληματικής του με το μαρξισμό και την ψυχανάλυση του S. Freud και του J. Lacan.[178]

Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Lyotard, η διαδικασία αποσυμβολοποίησης της σύγχρονης πραγματικότητας ενέχει και έναν απελευθερωτικό χαρακτήρα. Ο Lyotard αντιλαμβάνεται την *επιθυμία* (τη φροϋδική *libido*) ως μια ενέργεια ευμετάβλητη και

---

[177] Βλ. M. Ferraris, *La svolta testuale*, Pavia, Coop. Libraria Universitaria, 1984.

[178] Ο Lacan προτείνει μια ταύτιση της δομής της γλώσσας με τη δομή του ασυνειδήτου (Λακάν, 1982: 34-35, 259)· υποστηρίζει ότι διαμέσου της ανάλυσης της γλώσσας μπορούμε να αναχθούμε στο ασυνείδητο (βλ. ειδικότερα στο δεύτερο μέρος, κεφ. «Η ζωγραφική ως *διακείμενο*, *υπο-κείμενο* στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών. Από το ρεαλισμό στον υπερρεαλισμό…», σ. 312-313 και σημ. 482). Πέρα από τον Lyotard, αρκετοί είναι οι μελετητές που εμπνέονται από την ψυχανάλυση του Lacan. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη μελέτη του Severo Sarduy για τη μπαρόκ ζωγραφική (Sarduy: 1975) και την εργασία της Christiane Rabant για τη σχέση της ζωγραφικής με τη λακανική ψυχανάλυση, «Peinture et psychanalyse» (Rabant: 1976). Η Rabant, αναλύοντας πιο συγκεκριμένα πίνακες του Καταλανού υπερρεαλιστή J. Mirò, ορίζει τη ζωγραφική ως μεταφορά· από τη στιγμή που η μεταφορά αναγνωρίζεται και αποκρυσταλλώνεται μόνο στη γλώσσα, η ζωγραφική είναι και η ίδια γλώσσα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι θεωρητικοί και ιστορικοί του υπερρεαλιστικού κινήματος διαπιστώνουν μια διάδραση της λακανικής ψυχανάλυσης και των μεθόδων της υπερρεαλιστικής σκέψης. Ο S. Alexandrian μάλιστα φτάνει να υποστηρίξει, στη μελέτη *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974: 68, ότι η θεωρία του ασυνειδήτου του Lacan είναι εμπνευσμένη από έργα του Breton, όπως το *Message automatique*, το *L'Amour fu* κ.ά.

ζωτική. Επιπλέον, θεωρεί τη libido επιθυμία για ένα δημιούργημα της φαντασίας και όχι για ένα πράγμα και τη συνδέει ταυτόχρονα με τη μαρξιστική *δύναμη της εργασίας*, θεωρώντας τη μια παρόμοια ζωτική μορφή ενέργειας. Από την άλλη, επεμβαίνει και μια αντίθετη ενέργεια, ο *σφυγμός του θανάτου*, που αποδομεί (αποσυναρμολογεί) τους υπάρχοντες κώδικες. Η libido λοιπόν, στην αναλογία της με τον Έρωτα, παράγει αξία και νόημα και στην αναλογία της με το σφυγμό του θανάτου, αποτελεί έναν παράγοντα αποσταθεροποίησης, δημιουργεί δηλαδή τις προϋποθέσεις μιας πολιτισμικής ανανέωσης και μεταβολής των κωδίκων που εκφράζουν την κατεστημένη τάξη πραγμάτων.

Σύμφωνα με τον Lyotard αλλά και άλλους αποδομιστές (όπως ο J. Derrida και ο G. Deleuze), ο Cézanne είναι ο πιο αντιπροσωπευτικός καλλιτέχνης της τάσης του τέλους της ζωγραφικής παράστασης. Το έργο του Cézanne απελευθερώνεται από τις παραστατικές φόρμες, είναι συμβολικό και όχι απεικονιστικό. Η καλλιτεχνική του πρακτική έγκειται σε δύο στάδια ανατροπής: μια πρώτη ανατροπή συνίσταται στην άμεση απόδοση του δημιουργήματος της φαντασίας του καλλιτέχνη· και αφού έχει δημιουργήσει την εικόνα όχι πια στη βάση των παραστατικών αρχών αλλά σα μια «ενεργητική φόρμα», έχουμε εκ νέου ανατροπή της κατάστασης και επαναφορά της στο αφετηριακό σημείο.

Οι μαρξιστικές και φροϋδικές καταβολές της προβληματικής του Lyotard αναγνωρίζονται επίσης στη μελέτη του *Dérive à partir de Marx et Freud* (Lyotard: 1973). Από τη μια, υποστηρίζει ότι στην ουσία η σύγχρονη τέχνη, ως μια ενεργητική έκρηξη στο επίπεδο των χρωματικών εγγραφών, βάζει σε κρίση, αποδιαρθρώνει ένα σύστημα, παραλληλίζοντάς τη με την οικονομική κρίση που είναι μια κίνηση αποδιάρθρωσης του θνήσκοντος καπιταλιστικού συστήματος. Αυτό που έχει σημασία για τον Lyotard είναι να αντιληφθούμε ότι οι κάθε είδους ενεργητικοί μηχανισμοί υπόκεινται σε ρυθμίσεις και κανόνες. Εξετάζοντας τέσσερα έργα, την *Αποκάλυψη* του Αγ. Ιωάννη, τη *Μαστίγωση* του Piero della Francesca, μια λεπτομέρεια νωπογραφίας του Ambrogio Lorenzetti και την *Ιδεώδη Πολιτεία* του Francesco di Giorgio, συναρτά τις τάσεις που χαρακτηρίζουν και προγενέστερες περιόδους της τέχνης με την οικονομική ανάπτυξη των κοινωνιών στις οποίες τα έργα έχουν πραγματοποιηθεί. Από την άλλη, ο Lyotard επαληθεύει στη σύγχρονη ζωγραφική την εκδήλωση της «επιθυμίας», με την έννοια της δημιουργικής ενέργειας που της αποδίδει ο Freud. Κατά την άποψή του, μία από τις βασικές αρχές της ανάλυσης ενός έργου τέχνης έγκειται

στη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η libido, ως ενέργεια που απελευθερώνεται, διοχετεύεται σε ένα κανάλι και μεταμορφώνεται σε κάτι άλλο.

Στο δεύτερο μέρος της μελέτης ο Lyotard εξετάζει πίνακες του P. Cézanne, του R. Delaunay, του P. Klee και του υπερρεαλιστή Y. Tanguy, διαπιστώνοντας ότι στην περίπτωση της μοντέρνας τέχνης τα αντικείμενα υπακούουν σε πιο ελεύθερες, κι όχι πια κωδικοποιημένες διαθέσεις της libido, στην ορμή και τη μεταβλητότητα της οποίας έγκειται ο πολυμορφισμός της σύγχρονης ζωγραφικής παραγωγής.

Οι θεωρητικές απόψεις του J. Derrida για τη ζωγραφική συγκεκριμένα διαγράφονται στα τέσσερα κεφάλαια του βιβλίου του *La vérité en peinture* (Derrida: 1978). Σημείο αφετηρίας αποτελεί η φράση του Cézanne «εγώ σας οφείλω την αλήθεια στη ζωγραφική, και θα σας την πω», υπόσχεση που θα μπορούσε να εννοηθεί μεταφορικά, σαν προσπάθεια να πει την αλήθεια με τον τρόπο του, διαμέσου της ζωγραφικής μεταφοράς του λόγου. Σύμφωνα με τον Derrida, η μέθοδος κατανόησης της ζωγραφικής αρθρώνεται στις εξής δυνατές φάσεις: την κατανόηση της φιλοσοφίας που κυριαρχεί στο λόγο γύρω από τη ζωγραφική· τη διερεύνηση των αναλογιών ανάμεσα στη γλώσσα και την καλλιτεχνική φόρμα· την ανάλυση των συστημάτων οργάνωσης και αναπαραγωγής του έργου· τέλος, τις ερμηνευτικές αναλύσεις του ζωγραφικού έργου. Οι διαδρομές αυτές δεν ακολουθούνται ωστόσο από τον ίδιο τον Derrida, ο οποίος προτείνει μόνο διαδρομές που παρακολουθούν το «νόημα» των αναλυόμενων ζωγραφικών πινάκων, αρνούνται όμως να τους ερμηνεύσουν· κατά την άποψή του, άλλωστε, στη ζωγραφική δεν υπάρχει τίποτε που πρέπει να εξηγηθεί.

Ο Derrida διατρέχει όλους τους φιλοσοφικούς και σημειολογικούς τρόπους στην απόπειρα να ειπωθεί μαζί η αλήθεια της ζωγραφικής και η αλήθεια στη ζωγραφική, καταλήγοντας σε μια παράδοξη ανατροπή: αυτή δε μπορεί να ειπωθεί, από τη στιγμή που η ίδια η ζωγραφική είναι η αλήθεια· δε μπορεί άρα να ειπωθεί, χωρίς να «προδοθεί». Όπως άλλωστε η παράδοση μας έχει διδάξει, η αλήθεια παράγεται στο διάλογο, στο *λόγο* και προδίδεται έπειτα από το σημείο (τη γραφή και τη ζωγραφική: ομοίωμα η πρώτη ενός λόγου ήδη ειπωμένου, ομοίωμα επίσης η δεύτερη ενός αντικειμένου που αντιγράφει με τη σειρά του την ιδέα). Είναι λοιπόν αναγκαίο – υποστηρίζει ο Derrida– να ανατρέψουμε την ιεραρχία: σε πρώτο επίπεδο βρίσκεται η ζωγραφική, το ομοίωμα, σα σημείο και πρωταρχική εικόνα, σαν ο ίδιος ο χώρος της αλήθειας που δεν έχει υποπέσει ακόμη στην απατηλή διάταξη του λόγου· σε δεύτερο επίπεδο έρχεται η γραφή, η οποία κατακτά αξία όχι από την προέλευσή της από το λόγο, αλλά από τη σχέση της με την εικόνα, και τελευταία μόνο έρχεται η λέξη.

Κατά τον M. Ferraris, «*όσο ακραίες κι αν φαίνονται οι υποθέσεις αυτές του Derrida, εξηγούν τους λόγους της αμηχανίας όπου κινείται μια σημειωτική της ζωγραφικής, οι επιστημολογικές αστάθειες της οποίας δεν είναι άλλο από το αποτέλεσμα μιας προοδευτικής μετάφρασης και αποδυνάμωσης του σημείου: αυτή μετακινείται πράγματι από ένα βέβαιο σημείο (τη ζωγραφική), για να το μεταφράσει σ' ένα λιγότερο βέβαιο σημείο (τη γραφή) και να χαθεί έπειτα στην ολική αβεβαιότητα και πολυσημία της λέξης*».[179]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το τελευταίο κείμενο του βιβλίου,[180] όπου εξετάζεται ο διάλογος ανάμεσα στον Schapiro και τον Heidegger, με αφορμή την ερμηνεία ενός πίνακα του Van Gogh που απεικονίζει ένα ζευγάρι παπούτσια. Ο Schapiro τα αποδίδει αυθαίρετα, κατά τον Derrida, σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, τον ίδιο το ζωγράφο, κάτι που δεν επικυρώνεται από τους παραστατικούς όρους ούτε με βάση πολλές ζωγραφικές πρακτικές. Ο Derrida αναφέρει ενδεικτικά στο σημείο αυτό παραδείγματα ζωγραφισμένων κομμένων ποδιών ή παπουτσιών του René Magritte (Εικ. 9), που έχουν ερμηνευθεί ψυχαναλυτικά ως συμβολικές εκφράσεις ευνουχισμού. Ο Heidegger από την άλλη, χωρίς καμιά περαιτέρω ανάλυση, συνδέει τα ζωγραφισμένα παπούτσια με το αγροτικό περιβάλλον, αντιβαίνοντας στις απόψεις του ενάντια στην αξία της μιμητικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Όπως όμως υποστηρίζει ο Derrida, είναι αδύνατο να θεωρήσουμε ότι ο πίνακας παρουσιάζει ως καλλιτεχνικό προϊόν ένα αντίγραφο του πραγματικού.

Το παράδειγμα του Derrida συνιστά μια εφαρμογή της μεθόδου του σ' ένα καλλιτεχνικό κείμενο, μέθοδο την οποία θεωρητικοποίησε ήδη από το έργο του *De la Grammatologie* (Derrida: 1967a). Ο Derrida απορρίπτει την αξία της ερμηνείας, με την έννοια της απόδοσης της πραγματικής σημασίας ενός κειμένου-έργου τέχνης και της ανασυγκρότησής της κατά την ανάγνωσή του. Η μόνη «αυθεντική» ερμηνεία αποτελεί μέρος μιας παράδοσης, της οποίας δεν κατέχουμε τα κλειδιά και η συνέχειά της μας διαφεύγει. Απ' αυτή την παράδοση μπορούμε μόνο να καταγράψουμε τα έργα, ως σκοτεινά και δυσανάγνωστα ίχνη της ύπαρξής της. Η προσπάθεια να φέρουμε στο φως

---

[179] M. Ferraris, «La Semiotica e la pittura», *Rivista di estetica*, 6 (Χειμ. 1980): 112.

[180] J. Derrida, «Restitution de la vérité en pointure», *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978: 291-436, αποσπάσματα του οποίου μεταφράζονται από το Ν. Δασκαλοθανάση με τίτλο «Αποκαταστάσεις της αλήθειας *en pointure*», στον τόμο Ν. Δασκαλοθανάσης (εισαγωγή-επιμέλεια), *Τα παπούτσια του Van Gogh. Heidegger Schapiro Derrida: 3 + 1 κείμενα*, Αθήνα, Άγρα, 2006: 61-111.

αυτά τα ίχνη θα μπορούσε να περιγράψει την έννοια της αποδόμησης. Κατά τον Derrida, κάθε ανάγνωση είναι συνακόλουθα δυνατή, ανοιχτή και ατέρμονη.[181]

Στην πραγματικότητα, η αποδόμηση δεν αποτελεί καν μια μέθοδο, αλλά μια θεωρητική πρακτική που διαφεύγει από οποιονδήποτε ορισμό. Σε αντίθεση με το σημειωτικό λόγο που εντάσσει το έργο σε κωδικοποιημένα σύνολα, οι μεταδομικές θεωρίες προτείνουν έναν ελεύθερο ερμηνευτικό συνδυασμό σε σχέση μ' αυτό. Έχουν ωστόσο και οι ίδιες συχνά την ανάγκη μιας αποσαφήνισης των κωδίκων. Εδώ ακριβώς έγκειται, σύμφωνα με τον Lyotard, το δράμα του έργου τέχνης: παρά τις αντίθετες προσδοκίες, καταλήγει συχνά να κωδικοποιείται ή να αυτοκωδικοποιείται, μη πετυχαίνοντας ουσιαστικά το σκοπό του και επαναπροτείνοντάς τον από την αρχή.

Ο Michel Foucault, στην απόπειρά του για μια «αρχαιολογία της γνώσης», μελέτησε στο θεμελιώδες έργο του *Οι λέξεις και τα πράγματα* (Foucault: 1966) κάποιες επιστημονικές ή καλλιτεχνικές εκφράσεις που υποδηλώνουν μια επιστημονική ρήξη κατά τον 17ο αιώνα. Πρόκειται για το τέλος της ιδέας της *ομοιότητας* που καθορίζει τη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα, ανάμεσα δηλ. στη γλώσσα και την πραγματικότητα, και την έναρξη μιας νέας εποχής (της «κλασικής» εποχής) που στηρίζεται στη θεωρία της παράστασης. Η παράσταση, που θεωρητικοποιήθηκε τον 17ο αι., εξαιρεί κάθε θεμελιώδη σχέση ομοιότητας ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα και εισάγει ένα σχήμα κανόνων και σχέσεων που βασίζεται σε συστήματα σημείων.

Ο Foucault αναλύει τον πίνακα του Velásquez *Οι ακόλουθες* (*Las Meninas*, Εικ. 10), ως παράδειγμα της νέας παραστατικής τάξης που δεν αποτελεί ρεαλιστική, μιμητική εικόνα του φυσικού κόσμου. Κατά την άποψή του, ο Velasquez αναπαριστά, διαμέσου του πίνακά του, την ίδια την ιδέα της παράστασης: το έργο απελευθερώνεται από το ακριβές αντικείμενό του και θεμελιώνεται από τα βλέμματα στα οποία προσφέρεται, καθώς και την αχρονική και εξωτερική από αυτό πρόσληψή του.

---

[181] Ο Derrida βλέπει στην έξαρση της δομικής ανάλυσης την εκδήλωση μιας βαθύτερης πολιτισμικής κρίσης. Το έργο τέχνης ως μορφή είναι η ακινητοποίηση, το τελικό στάδιο, αλλά και ο μηχανισμός που γεννά μια δύναμη, την οποία η κριτική πράξη θα πρέπει συνεχώς ν' αποκαλύπτει. Στην ουσία, ο Derrida αντιμετωπίζει το έργο τέχνης ως μια αστείρευτη ενέργεια, και άρα ως μήνυμα διαρκώς «ανοιχτό», ενάντια σε μια οπτική του έργου τέχνης ως αποτελέσματος μιας απόλυτης μορφοποίησης των σχέσεων του χώρου. Θεωρώντας το έργο περισσότερο ως λόγο παρά ως μορφή, δεν το ανάγει σε παιχνίδι δομημένων σημείων, αφήνοντάς το ανοιχτό σε όλους τους δυνατούς ορισμούς. Βλ. σχετικά, J. Derrida (1967b), «Force et signification», *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967: 9-49 [μτφρ. Κ. Παπαγιώργης: «Δύναμη και σημασία», *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003: 465-512].

Συνοπτικά, σύμφωνα με την ανάλυση του Foucault, το βλέμμα του ζωγράφου είναι προσηλωμένο σε κάποιο αόρατο σημείο, που δεν αναπαρίσταται στο χώρο του πίνακα και κατευθύνεται έξω από αυτόν: το σημείο αυτό δεν είναι άλλο από εμάς τους ίδιους, δέχεται κατά συνέπεια τόσα μοντέλα όσα και οι θεατές. Ο παρατηρών και ο παρατηρούμενος εναλλάσσονται αδιάκοπα. Παράλληλα, θεμελιώδης είναι, κατά τον Foucault, ο ρόλος του καθρέφτη στο κεντρικό τμήμα της σύνθεσης, ο οποίος δεν αντανακλά ωστόσο τίποτε απ' ό,τι βρίσκεται στον ίδιο χώρο με αυτόν, αυτό που καθρεφτίζεται δηλ. δεν είναι το ορατό· αντίθετα «απευθύνεται σε ό,τι είναι αόρατο λόγω της δομής του πίνακα και μαζί λόγω της υφής του ως ζωγραφικής». Ο καθρέφτης αντανακλά εκείνο στο οποίο όλα τα πρόσωπα του μουσαμά είναι προσηλωμένα, αποκαλύπτει αυτό που συμβαίνει μπροστά στον πίνακα, συναιρώντας το εξωτερικό και το εσωτερικό. Πρόκειται για μια σχέση αμοιβαιότητας: στον καθρέφτη αντανακλώνται τα πρόσωπα που κοιτάζουν τη σκηνή, αλλά και τα πρόσωπα του πίνακα έχουν προσφερθεί, ως σκηνή προς θέαση, σ' αυτά. Αυτό που βρίσκεται σε έναν αόρατο ουσιαστικά χώρο, στο εξωτερικό του πίνακα, διευθετεί ολόκληρη την παράσταση. Κατά συνέπεια αυτό που τη θεμελιώνει και θα έπρεπε να είναι αποτέλεσμα μιας μιμητικής σχέσης, έχει εξαφανιστεί, έχει «υποστεί έκλειψη». Έτσι, η παράσταση – γράφει ο Foucault– «ελευθερωμένη επιτέλους από τη σχέση που την καθήλωνε, μπορεί να δοθεί ως καθαρή παράσταση».[182]

Το δεύτερο παράδειγμα του Foucault είναι οι πίνακες του Βέλγου υπερρεαλιστή R. Magritte *Η προδοσία των εικόνων (Αυτό δεν είναι πίπα)*, που αποτελούν το αντικείμενο μελέτης της ομότιτλης μελέτης του (Foucault: 1968). Ο Foucault εμπνέεται από τον ίδιο τον Magritte, όπως φαίνεται από τη μεταξύ τους αλληλογραφία που δημοσιεύεται στο παράρτημα. Στην ουσία πρόκειται για μια συνέχιση της προβληματικής που ο Foucault διέγραψε στο έργο *Οι λέξεις και τα πράγματα*. Στην πρώτη εκδοχή του σχεδίου του (Εικ. 11), ο Magritte θέτει στην ουσία μια σειρά από ερωτήματα που αφορούν τη σχέση της γλώσσας με τα πράγματα και την οπτική παράστασή τους, θεματική που επανέρχεται συχνά στο ζωγραφικό έργο του. Η αντίφαση βασίζεται σε ένα γλωσσικό παιχνίδι: η αρνητική διατύπωση «δεν είναι», είναι στην πραγματικότητα διφορούμενη, καθώς το «αυτό» μπορεί να αναφέρεται τόσο στο αντικείμενο του σχεδίου όσο και στο δυνάμει αντικείμενό του. Το σίγουρο είναι ότι όλοι αναγνωρίζουμε στον πίνακα μια πίπα. Όμως η αναστάτωση προκαλείται από

[182] Βλ. πιο αναλυτικά, Μ. Φουκώ, «Οι ακόλουθες», *Οι λέξεις και τα πράγματα*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα, «Γνώση», 1986: 27-44.

τη λεκτική επιγραφή. Στον Magritte, η πραγματικότητα που αναγνωρίζουμε και αποδεχόμαστε αυτοαναιρείται σε μια άλλη πραγματικότητα. Η εικόνα και το κείμενο αλληλοακυρώνονται. Στη δεύτερη εκδοχή του Magritte (Εικ. 12), έχουμε δύο σχέδια της πίπας: ένα μετέωρο κι ένα ζωγραφισμένο πάνω στο καβαλέτο. Στην περίπτωση αυτή, η αντίφαση δε βρίσκεται πια μόνο ανάμεσα στη ζωγραφική εικόνα και στη φράση που αναφέρεται σ' αυτή, αλλά γεννιέται στο εσωτερικό του πίνακα, ανάμεσα σ' αυτό που αναπαριστά κι αυτό που αναπαρίσταται. Με βάση και το παραπάνω παράδειγμα του Magritte, ο Foucault καταλήγει στο συμπέρασμα ότι με τον τρόπο αυτό αμφισβητείται μια από τις αρχές της κλασικής απεικονιστικής ζωγραφικής, η ισοδυναμία δηλ. ανάμεσα στην ομοιότητα και την αναπαραστατική σχέση.[183] Οι εικόνες του Magritte τελικά δεν αναπαριστούν τίποτε και δεν επιβεβαιώνουν τίποτε: τα «ομοιώματα» παραπέμπουν αδιάκοπα στους εαυτούς τους και όχι πια σε κάποιο υποτιθέμενο «πρωτότυπο» της παράστασης. Ο πίνακας έχει ως περιεχόμενο μόνο αυτό που αναπαριστά. Το παράδοξο είναι ότι ο Magritte, για να φτάσει το γλωσσικό του παιχνίδι ώς το τέλος, είναι ο πιο παραστατικός απ' τους μοντέρνους ζωγράφους: καταφεύγει στην παραστατική ζωγραφική στοχεύοντας ακριβώς στην αποδέσμευση της φιγούρας από το παραστατικό της χρέος.

Ο G. Deleuze, όπως και ο J.F. Lyotard, κινείται γύρω από τη βασική ιδέα της αντίθεσης ανάμεσα στους παραστατικούς μηχανισμούς της κλασικής ζωγραφικής και τους μη απεικονιστικούς μηχανισμούς της μοντέρνας ζωγραφικής τέχνης. Υποστηρίζουν από κοινού ότι η μη παραστατική διάταξη τείνει να αποκαταστήσει την αυτόνομη αξία των μορφών, σε αντίθεση με την προγενέστερη παραστατική ζωγραφική που εξαρτούσε τις μορφές από μια μιμητική σχέση. Κατά την άποψη του Lyotard, η αφηρημένη ζωγραφική, απορρίπτοντας μια τέτοια εξάρτηση, απαρνείται τις μορφές.[184]

Στο βιβλίο του *Francis Bacon: Logique de la sensation* (1981), ο G. Deleuze παρατηρεί ότι η παραστατικότητα αποτελεί τυπικό γνώρισμα της κλασικής ζωγραφικής, αποδίδοντάς της μια «αντικειμενική» λειτουργία συσχέτισης με την πραγματικότητα, δεδομένης της έλλειψης άλλων μέσων αναπαραγωγής του

---

[183] Ενώ κατά τον 16ο αιώνα η ομοιότητα ήταν η θεμελιώδης σχέση του "είναι" με τον εαυτό του, κατά την κλασική εποχή είναι η απλούστερη μορφή εμφάνισης αυτού που πρέπει να γίνει γνωστό. Μέσω της ομοιότητας η παράσταση μπορεί να συγκριθεί με όσες μπορεί να της μοιάζουν. Για το λόγο αυτό, «μέσα στα αναπαραστημένα πράγματα πρέπει να υπάρχει ο διαρκής ψίθυρος της ομοιότητας». Βλ. σχετικά, Μ. Φουκώ, «Η φαντασία της ομοιότητας», *Οι λέξεις και τα πράγματα*, 1986: 113-114.

[184] Βλ. J.F. Lyotard, ιταλ. μτφρ.: *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna. Baruchello*, Milano, Feltrinelli, 1982.

πραγματικού. Στη σύγχρονη εποχή μια τέτοια λειτουργία εκλείπει και την αναλαμβάνουν πια άλλα μέσα επικοινωνίας, όπως η φωτογραφία. Ένα άλλο ζωγραφικό στοιχείο αυτονόμησης της μορφής είναι, κατά τον Deleuze, η «αλλοίωσή» της (alteration): η κίνησή της δηλ. προς την ίδια την ύλη της ζωγραφικής. Παράλληλα, ακυρώνεται η αναγνωρισιμότητα των προσώπων και παρουσιάζεται η ζωώδης τους υπόσταση, που υπόκειται στην ανθρώπινη μορφή. Όλα αυτά δεν παρατηρούνται μόνο σε μεμονωμένους πίνακες του Francis Bacon, αλλά συγκροτούν σειρές, χρονικά διαδοχικές. Έχουμε έτσι σαν αποτέλεσμα μια ζωγραφική των αισθήσεων, που δεν παράγονται από την παραστατική οργάνωση, αλλά είναι σύμφυτες με τις ίδιες τις μορφές. Μερικά από τα στοιχεία που συνιστούν μια τέτοια ζωγραφική των αισθήσεων –ή ζωγραφική της «υστερίας» όπως την ορίζει ο Deleuze– είναι η κραυγή, η πάλη, το ζευγάρωμα, το φως, η διαγραμματική κατασκευή του χώρου, τα χρώματα κ.ά.

Κατακλείδα

Με βάση τον πλούσιο αισθητικό θεωρητικό προβληματισμό που επιχειρήσαμε να αναδείξουμε και να συστηματοποιήσουμε, μπορούμε να συγκροτήσουμε ένα μοντέλο συμβατών θεωρητικών και μεθοδολογικών εργαλείων, εφαρμόσιμο στην ανάλυση των τεχνών ευρύτερα και ειδικότερα της ποίησης και της ζωγραφικής. Και τα δύο αυτά είδη της τέχνης αποδείχτηκαν επιδεκτικά μιας συστηματικής προσέγγισης, αποτελούν δηλ. αντικείμενα σημειωτικής εξέτασης, καθώς συνιστούν –όπως και καθένα από τα καλλιτεχνικά συστήματα χωριστά– δύο διαφορετικές μορφές γλώσσας, δύο επικοινωνιακά συστήματα που εκφέρονται με λεκτικά (-ποιητικά) και με οπτικά (-ζωγραφικά), αντίστοιχα, σημεία.

Η εγκυρότητα της επεξεργασμένης και μεθοδολογικά ολοκληρωμένης πρότασης για τη μελέτη και ερμηνεία οποιουδήποτε αισθητικού αντικειμένου, που προκύπτει από τη συνδυαστική αξιοποίηση των επιμέρους θεωριών, έχει επαληθευτεί μέσα από τις αποτελεσματικές και υποδειγματικές εφαρμογές και τα παραδείγματα εύστοχων δοκιμών της στην πράξη. Μια τέτοια συστηματική μέθοδος ανάλυσης ικανοποιεί καταρχήν το ζητούμενο επίτευξης αντικειμενικών ερμηνειών και εξαγωγής βάσιμων και ασφαλών συμπερασμάτων, με σημείο αναφοράς και επίκεντρο τα ίδια τα κείμενα –ποιητικά ή ζωγραφικά–, καλύπτοντας την ανεπάρκεια των εμπειρικών και αμέθοδων πρακτικών ανάγνωσής τους. Το αίτημα αυτό γίνεται περισσότερο επιτακτικό, όταν βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τις εκφάνσεις των μοντερνιστικών ρευμάτων του 20ού αι. και ιδιαίτερα του υπερρεαλισμού. Η δυσχέρεια ανάγνωσης και κατανόησης του υπερρεαλιστικού λόγου, ποιητικού ή εικαστικού, καταδεικνύει και επιτάσσει προκειμένου να υπερκερασθεί, την αναγκαιότητα νέων επιλογών προσέγγισής του, εγείρει δηλ. ουσιαστικά πρόβλημα μεθόδου.[185]

Ειδικότερα, δεσπόζον χαρακτηριστικό του υπερρεαλισμού είναι η αποδιοργάνωση του λόγου, αποτέλεσμα της αυθαίρετης συμπαράθεσης αυτόνομων γλωσσικών συνταγμάτων, είτε ασυνάρτητων και ετερόκλητων εικόνων (ή και εικονικών θραυσμάτων). Οι εικόνες αυτές μοντάρονται, χωρίς ωστόσο να μπορούν να συγκροτήσουν ένα συνεπές νοηματικό σύνολο και να παραπέμψουν σε ένα ενιαίο

---

[185] Βλ. σχετικά, Ε.Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου "Γυψ και φρουρά"», 1986: 83, 85 σημ. 1 και του ίδιου (1994α), «Μεθοδολογικά ζητήματα στην ανάλυση της υπερρεαλιστικής ποίησης. Ένα παράδειγμα ανάλυσης: Έκτορα Κακναβάτου, "Τρίοδος λυχνία"», Σεμινάριο 18: Θεωρία λογοτεχνίας, Αθήνα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, 1994: 106.

μυθικό σύμπαν. Στο υπερρεαλιστικό κείμενο έχουμε μια ακραία εκδήλωση υποβάθμισης των συνταγματικών προς όφελος των παραδειγματικών σχέσεων και συνακόλουθα, μια μέγιστη αξιοποίηση της αρχής της αντίθεσης και της αντίφασης, σύμφωνα με το θεωρητικό ορισμό που διατύπωσε ο Ε.Γ. Καψωμένος.[186] Συνεπώς, η κατάλληλη μέθοδος για να προσπελάσουμε ένα υπερρεαλιστικό κείμενο (ποιητικό ή ζωγραφικό), είναι η παραδειγματική μέθοδος ανάλυσης, που μας επιτρέπει να καταγράψουμε, σ' ένα πρώτο επίπεδο, τις σημαίνουσες αντιθετικές (ή αντιφατικές) σχέσεις της λεκτικής (-ποιητικής) και της οπτικής (-ζωγραφικής) ύλης, οι οποίες, σύμφωνα με την αρχή της "περισσότητας", επανέρχονται με εμμονή μέσα στα υπερρεαλιστικά κείμενα· και έτσι να προχωρήσουμε αναγωγικά και συστηματικά από το επίπεδο εκδήλωσης (: παραδειγματικές σειρές) στο επίπεδο βάθους: από τα "παραδείγματα" στα "ταξήματα", από τα ταξήματα στις "ισοτοπίες", από τις ισοτοπίες στις "βαθιές δομές" και τους ερμηνευτικούς κώδικες.

Το μεθοδολογικό μοντέλο που προτείνουμε συνιστά συνολικά ένα πρόσφορο και εύχρηστο εργαλείο που ανοίγει νέες προοπτικές και ερευνητικές δυνατότητες, καθώς εξασφαλίζει και νομιμοποιεί ένα ενιαίο επίπεδο ανάλυσης των καρπών και των δύο τεχνών, καθιστώντας δυνατή μια διεπιστημονική-διακαλλιτεχνική έρευνα. Η συνεξέταση και ομολογοποίηση της λογοτεχνίας και των τεχνών διευρύνει το πεδίο των μελετών, ανοίγοντας νέους ορίζοντες στην ανάλυση, ερμηνεία και κατανόηση τόσο καθεμίας χωριστά όσο και των σχέσεων που τις συνδέουν. Μια τέτοια δυνατότητα ανταποκρίνεται μάλιστα στις απαιτήσεις των ίδιων των αντικειμένων της έρευνας και ιδιαίτερα στους ιδιότυπους τρόπους μοντερνιστικής γραφής και καλλιτεχνικής ευρύτερα έκφρασης. Στο πεδίο αυτό της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής παραγωγής, ποίηση και ζωγραφική ακολουθούν παράλληλες γραμμές ανάπτυξης, παρουσιάζοντας πολλαπλές ανταποκρίσεις, μια διαλεκτική, αμφίδρομη σχέση μεταξύ τους. Εκπληρώνουν έτσι την ιδέα της καθολικής έκφρασης στην τέχνη, που υλοποιείται από τα φαινόμενα της πρωτοπορίας του 20ού αι. και ιδιαίτερα από τον υπερρεαλισμό. Επισημαίνουμε παράλληλα τη συμπόρευση ποιητών και ζωγράφων στους κόλπους των αντίστοιχων εκφάνσεων των δύο τεχνών, αξιοποιώντας επαναλαμβανόμενα

---

[186] Τη θεωρητική αυτή θέση διατύπωσε στη μελέτη του, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων…», 1986: ιδιαίτερα 86-95. Πρβλ. του ίδιου, «Μεθοδολογικά ζητήματα στην ανάλυση της υπερρεαλιστικής ποίησης…», 1994α: 106-118, και «Το υπερρεαλιστικό κείμενο – Προβλήματα θεωρίας και μεθόδου: Για ένα νέο ορισμό του υπερρεαλιστικού κειμένου», *Ποιητική*, 2005α: 132 [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, 2005β: 21-22], όπου και επεξεργάζεται περαιτέρω την ίδια προβληματική.

εκφραστικά τεχνάσματα, μεταφορικά σχήματα, μοτίβα-κοινούς τόπους, θεματικούς, γενικότερα, άξονες.

Η άρση των διαχωριστικών γραμμών και η διασταύρωση των δύο τεχνών επαληθεύεται, ένα βήμα πιο πέρα, μέσα από περιπτώσεις διττής –ποιητικής και ζωγραφικής παράλληλα– έκφρασης πολλών δημιουργών και αλληλοσυνάρτησης των εκδηλώσεων αυτών. Πάνω σ' αυτό, αναφέρουμε, μεταξύ άλλων, το χαρακτηριστικό παράδειγμα των υπερρεαλιστικών ποιητικών και ζωγραφικών "κειμένων" του Νίκου Εγγονόπουλου. Μια άλλη εκδοχή αυτής της στενής συνάφειας είναι ο έντονα εικαστικός χαρακτήρας ορισμένων μορφών ποιητικού λόγου, που συγκροτείται από μια πληθώρα εικόνων που ξετυλίγονται συνειρμικά και συνδυάζονται αιφνίδια μεταξύ τους, σε μια "ζωγραφική", θα λέγαμε, ανάπτυξή του. Τέτοιες περιπτώσεις θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω. Σημειώνουμε, τέλος, το αντίστροφο φαινόμενο της *ποιητικοποίησης* της ζωγραφικής και της επίμονης αναζήτησης ενός ποιητικού αναλόγου της ζωγραφικής εικόνας. Χαρακτηριστική του φαινομένου είναι η έντυπη συλλογή ζωγραφικών έργων του Κυριάκου Ρόκου, με τίτλο *31 σχέδια + 1 γλυπτό, ζητούν ποιητή*, όπου ενσωματώνονται, σχολιαστικά, ποιητικά κείμενα του Μίλτου Σαχτούρη και άλλων.

Η εικόνα αποτελεί άλλωστε τη μήτρα της υπερρεαλιστικής σκέψης –για να χρησιμοποιήσουμε και πάλι το πρόσφορο παράδειγμα του υπερρεαλισμού– εξίσου θεμελιώδη παράγοντα της «ποιητικής» και των δύο τεχνών, καθώς και βασικό συντελεστή, σημαίνουσα μονάδα των εκφράσεών τους.

Καθώς βλέπουμε, ποίηση και ζωγραφική προσφέρουν ποικίλες εκδοχές αμοιβαίας συμπληρωματικότητας και αλληλοδιείσδυσης των γλωσσών τους: αφενός εκμεταλλεύονται καθεμιά δανεισμένες από την άλλη εκφραστικές δυνατότητες και τρόπους, αφετέρου τροφοδοτούνται με κοινά θεματικά μοτίβα που κυκλοφορούν ελεύθερα μεταξύ των δύο τεχνών, προσαρμοσμένα, εννοείται, κάθε φορά στην αντίστοιχη εκφραστική φόρμα, λεκτική ή οπτική.

Επαληθεύεται συνεπώς στην πράξη αυτό που χαρακτηρίζει κατεξοχήν το μοντερνισμό και τη μεταρομαντική, ανατρεπτική αισθητική του θεώρηση: η άρνηση δηλ. και η αμφισβήτηση των καθιερωμένων ειδολογικών σταθερών, η ρευστοποίηση των ορίων που διαχωρίζουν τα είδη της τέχνης μεταξύ τους, η σχετικοποίηση, μ' άλλα λόγια, των διακριτικών γνωρισμάτων που τα προσδιορίζουν. Μέσα από διαρκείς πειραματισμούς της γραφής και ευφάνταστες εκδοχές συζεύξεων, διαπλάθονται στα χέρια των δημιουργών σύμμεικτα αισθητικά προϊόντα, που διολισθαίνουν από το ένα

είδος στο άλλο, εγείροντας ερωτηματικά για την ειδολογική τους ταυτότητα και αξιώνοντας τον επαναπροσδιορισμό της. Αναφέρουμε, ενδεικτικά, περιπτώσεις συναρμολόγησης, συνάρθρωσης ασυνάρτητων λεκτικών θραυσμάτων, ασύνδετων και ασύντακτων σχημάτων λόγου, σ' ένα ιδιότυπο ποιητικό παιχνίδι κατασκευής λεκτικών κολάζ, κατά το πρότυπο των εισηγητών τους, του Lautréamont και του G. Apollinaire· αναφέρουμε ακόμη, τα *ιδεογράμματα*, ποιήματα-ζωγραφιές, που περι-γράφουν και παραπέμπουν στην ονομασία του αντικειμένου αναφοράς τους, τέλεια δείγματα συγχώνευσης λόγου και εικόνας, υλοποίησης επομένως της ποιητικής ζωγραφικής {με εισηγητή τους τον G. Apollinaire, στη συλλογή ιδεογραμμάτων του οποίου (*Calligrammes*, 1918) οφείλεται η καθιέρωση της επωνυμίας τους}· αναφέρουμε τέλος, την *οπτική ποίηση* και τους πειραματισμούς της με την εγγραφή, την οπτική διάταξη των λέξεων στην τυπωμένη σελίδα· και από την άλλη τον εγκιβωτισμό λέξεων στη ζωγραφική, παραδείγματα που αναδείχνουν από κοινού τη λειτουργία αλληλοσυμπλήρωσης λεκτικής και οπτικής ύλης.

Η πριμοδότηση επιπλέον από τις θεωρητικές έρευνες των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών φαινομένων νοούμενων ως κειμένων, ανεξάρτητα από το υλικό πραγμάτωσης και το κανάλι εκφοράς τους, καθιστά δυνατή τη διερεύνηση της διαλεκτικής σχέσης και των –ρητών ή υπαινικτικών– διακειμενικών συναρτήσεων ανάμεσα και στις δύο εκφραστικές γλώσσες, την ποιητική (-λεκτική) και τη ζωγραφική (-οπτική). Αναδείχνεται έτσι ο δημιουργικός ρόλος του αποδέκτη (αναγνώστη ή θεωρού), ο οποίος μπορεί να αποκαλύψει ποικίλες εκδοχές «συνομιλίας» των κειμένων –στη ρηματική ή εικαστική τους εκδήλωση– και των τεχνών μεταξύ τους· την ανταλλαγή και τη συγχώνευση τελικά στις υφάνσεις του ίδιου κειμένου οπτικών αποσπασμάτων και ποιητικών παραθεμάτων, μετα-γραμμένων, κατά περίπτωση, στην ποιητική ή ζωγραφική γλώσσα.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Η εικαστική ποιητική των Ελλήνων μεταπολεμικών υπερρεαλιστών

Τυπολογικά χαρακτηριστικά της ποιητικής εικονοπλασίας

με τα χρώματα μίλα
με τα λόγια ζωγράφιζε
Δ.Π. Παπαδίτσας

Η έντονα εικονιστική γραφή είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της μεταπολεμικής υπερρεαλιστικής ποίησης, η οποία απαρτίζεται ειδικότερα από ποιήματα-πλέγματα εικόνων, είναι το αποτέλεσμα τολμηρών συνδέσεων ανάμεσα σε εικονιστικά αποσπάσματα που περνούν γρήγορα μπροστά από τα μάτια μας σε μια συνειρμική αλληλοδιαδοχή. Η εικόνα, δημιούργημα του νου ή της φαντασίας, αποτελεί άλλωστε στοιχείο σύμφυτο με τον υπερρεαλισμό και βρίσκεται στο επίκεντρο των αναζητήσεων του κινήματος, καθώς θεωρείται από τον André Breton το «πηδάλιο του πνεύματος», η εκφραστική φόρμα της υπερρεαλιστικής σκέψης·[187] είναι ο άξονας πάνω στον οποίο δομούνται οι υπερρεαλιστικές δημιουργικές εκφράσεις, οργανικό στοιχείο αλλά και φορέας της σημασίας τους. Η ζωηρή εικονοποιητική φαντασία εκβάλλει ορμητικά, μέσα από ένα ρέοντα «εικονοφόρο» λόγο, στην ποίηση των υπερρεαλιστών, μορφοποιώντας την καινούρια, ανατρεπτική ματιά τους στην εμπειρική πραγματικότητα.

Ο λεκτικός εικονισμός της ποιητικής, πιο συγκεκριμένα, εκδήλωσης του υπερρεαλισμού τη μεταπολεμική περίοδο, που αποτελεί το αντικείμενο μελέτης μας, η άρθρωση επάλληλων εικόνων στη βάση των οποίων θεμελιώνεται η ποίηση αυτή,[188] συνιστούν χαρακτηριστικά που τη φέρνουν κοντά σε ένα ζωγραφικό τρόπο ανάπτυξης της γραφής. Η ανάγνωσή της είναι έτσι συχνά ανάλογη με τη διαδρομή του βλέμματος πάνω σε έναν ή περισσότερους πίνακες. Έχουμε να κάνουμε μ' άλλα λόγια με μια εικαστική αντίληψη και πρακτική γραφής, με μια μορφή ζωγραφικής με λέξεις, μια εκδοχή δηλαδή «ποιητικής ζωγραφικής» ή αλλιώς «ζωγραφισμένης

---

[187] Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, 1983α: 41. Πρβλ. επίσης, C.W.E. Bigsby, *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Ε. Μοσχονά, «Η Γλώσσα της Κριτικής», Αθήνα, Ερμής, [3]1989: 88-89, 112· Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός: Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, εκδ. Επικαιρότητα, 1989: 32-39, 46· Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, «Αντρέ Μπρετόν: Ποίηση και Ζωγραφική», περ. *Διαβάζω*, τχ. 207 (Ιαν. 1989): 31-34 [31].

[188] Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μιας τέτοιας δημιουργικής πρακτικής μας δίνει η Μάτση Χατζηλαζάρου με το ποίημα που τιτλοφορείται ενδεικτικά «Η αράχνη-εικόνες», όπου μπλέκονται, όπως ακριβώς στον ιστό της αράχνης, ετερόκλητες εικόνες που συμπαρατίθενται απροσδόκητα, διασταυρώνονται αιφνίδια μεταξύ τους. Μ. Χατζηλαζάρου, *Έρως Μελαχρινός*: *Τα λόγια έχουν κρόσσια* (1979), Ποιήματα 1944-1985, Αθήνα, Ίκαρος, 1989: 51.

ποίησης». Σημειώνουμε προκαταρκτικά στο σημείο αυτό ότι η υπερρεαλιστική ποίηση και ζωγραφική συμπορεύονται και λειτουργούν ως «συγκοινωνούντα δοχεία» που συμπληρώνονται αμοιβαία, αντλώντας από την ίδια πηγή και γονιμοποιώντας μια κοινή έμπνευση (όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια). Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, υπογραμμίζουμε εδώ το φαινόμενο της *ολικής έκφρασης* στην τέχνη που γίνεται πράξη με τις εκφάνσεις της πρωτοπορίας των αρχών του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα με τον υπερρεαλισμό.[189] Φαινόμενο που έχει εφαρμογή κατά κύριο λόγο στο πεδίο της ποίησης και των εικαστικών τεχνών, προπαντός της ζωγραφικής, μέσα από εκφράσεις διασταύρωσής τους, συγχώνευσης δηλαδή των ποιητικών και των ζωγραφικών τρόπων· μέσα από δοκιμές διεύρυνσης των εκφραστικών τους μέσων και επίτευξης από την καθεμιά των αποτελεσμάτων της άλλης. Οι ρηματικές και οι πλαστικές πραγματώσεις που βασίζονται σ' αυτή την ιδέα ανταποκρίνονται στο αίτημα για διακαλλιτεχνική ενότητα, θέτοντας υπό αμφισβήτηση τα καθιερωμένα ειδολογικά πλαίσια και διακρίσεις, σπάζοντας μ' άλλα λόγια αλλά και επαναπροσδιορίζοντας τις μεταξύ τους οριοθετήσεις.

Μέσα σ' αυτό το πνεύμα, η τάση ενοποίησης των δύο τεχνών εκφράζεται και από την αξίωση του A. Breton «ποιητικοποίησης» του υπερρεαλιστικού εικαστικού λόγου: όταν ορίζει ειδικότερα ως προϋπόθεση ύπαρξής του την προβολή ενός *καθαρά εσωτερικού προτύπου* και όχι την αναφορά του στον εξωτερικό κόσμο, κατ' αναλογία προς την πραγμάτωση του μοντέλου αυτού από εκδηλώσεις του ποιητικού λόγου.[190] «*Τόσο η πένα που τρέχει για να γράψει όσο και το μολύβι που τρέχει για να ζωγραφίσει υφαίνει μια εξαιρετικά πολύτιμη ουσία* […] *φορτισμένη με όλη τη συγκίνηση του ποιητή ή του ζωγράφου*»[191], αναφέρει ενδεικτικά ο Breton συνοψίζοντας ακριβώς την ιδέα της ανάδειξης της υπερρεαλιστικής ουσίας μέσα και από τους δύο τύπους γραφής, καθώς και την ενιαία, αξεχώριστη θεώρησή τους.

Μια πρώτη επαλήθευση της υπερρεαλιστικής προαίρεσης για τη σύζευξη των δύο τεχνών αναγνωρίζουμε στην πράξη μέσα από περιπτώσεις παράλληλης –ποιητικής και ζωγραφικής– έκφρασης πολλών εκπροσώπων του. Από τους Έλληνες

---

[189] Βλ. σχετικά Ν. Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση. Οι μεταφυσικές καταβολές και τα ιδεολογικά αδιέξοδα ενός κινήματος*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987: 83 και Ζ. Σιαφλέκης, «Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου», 1991: 88. Για τη διάρρηξη των ορίων ανάμεσα στις τέχνες ως μοντερνιστικό ευρύτερα χαρακτηριστικό, βλ. και P. Meecham - J. Sheldon, *Modern Art*: *A Critical Introduction*, London, Routledge, 2000: 2, 4.

[190] Α. Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μτφρ. Στ. Κουμανούδης, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1981: 16-18. Πρβλ. και Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «Ο ντε Κίρικο…», 1991: 87-88.

[191] Α. Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, 1981: 111. Χρησιμοποιούμε τη μετάφραση του παραθέματος από την Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου (1989: 33).

δημιουργούς αναφέρουμε κατά πρώτο λόγο το ζωγράφο και ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο, στο έργο του οποίου η διαπλοκή και η ισότιμη σχέση των δύο εκφάνσεων της τέχνης αναδείχνεται με τον πιο αντιπροσωπευτικό τρόπο· ακόμη, τη ζωγραφική με τέμπερα και τα κολάζ του Οδυσσέα Ελύτη, τα κολάζ επίσης ή τα σχέδια του Νάνου Βαλαωρίτη, κάποιες ελαιογραφίες του Έκτορα Κακναβάτου και τα λιγοστά σχέδια με μολύβι του Μίλτου Σαχτούρη, μερικά από τα οποία κοσμούν τις συλλογές του.[192]

Ζωγραφισμένη ποίηση, σημειώνει ο Σαχτούρης σ' ένα απ' αυτά·[193] *μα εγώ δε γράφω, ζωγραφίζω* λέει ο Νάνος Βαλαωρίτης,[194] ομολογοποιώντας τους δύο εκφραστικούς τρόπους.

Στη σύγκλιση αυτή των δύο τεχνών βρίσκει, θα λέγαμε, μια επαλήθευση το αξίωμα του Οράτιου, που συνοψίζεται στην περίφημη λεκτική διατύπωση *ut pictura poesis* (*όπως η ζωγραφική, έτσι και η ποίηση*, Horatius, *Ars poetica*: 361-365). Πρόκειται για μια έκφραση παραλληλισμού των δύο τεχνών, η οποία έλκει την καταγωγή της από το σπάραγμα του Σιμωνίδη του Κείου που μας παραδίδεται από τον Πλούταρχο. Σύμφωνα μ' αυτό «*ὁ Σιμωνίδης τὴν μέν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δέ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν*».[195] Ποίηση (ζωγραφική ομιλούσα) και ζωγραφική (σιωπηλή ποίηση) παρουσιάζονται λοιπόν ως οι δύο

---

[192] Από την αντίστροφη πλευρά αναφέρουμε τις παράπλευρες προς την κύρια ζωγραφική ποιητικές εκδηλώσεις πολλών υπερρεαλιστών δημιουργών, όπως για παράδειγμα του S. Dalí, του J. Miró, του M. Ernst, του H. Arp, του A. Masson, του R. Magritte, της L. Carrington· ακόμα, από το πεδίο της μοντερνιστικής ευρύτερα τέχνης του 20ού αιώνα, ποιητικά εκφράζεται παράλληλα ο G. de Chirico, ο A. Savinio, ο M. Chagall, ο P. Picasso, ο W. Kandinsky κ.ά.

[193] Βλ. ειδικότερα Γιάννη Δάλλα, «Η ποιητική πρωτοπορία και ο Μίλτος Σαχτούρης», *Πλάγιος λόγος. Δοκίμια κριτικής εφαρμογής*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989: 328-329 [= «Οι ποιητικές απαρχές και οι σταθερές της τεχνικής του», *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, Αθήνα, Κέδρος, 1997: 172-173], όπου επισημαίνεται επιπλέον η έννοια που δίνει στη φράση αυτή ο ποιητής («της εικαστικής σύλληψης και παράστασης του κόσμου») που συνιστά μάλιστα για τον ίδιο κριτήριο επιδοκιμασίας των δημιουργικών εκφράσεων που την υλοποιούν. Πρβλ. επίσης τον ταυτόσημο τρόπο με τον οποίο προσδιορίζονται τα έργα του Ν. Εγγονόπολου *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (: ζωγραφική ποίησις) και SO_4H_2 (: ζωγραφικά ποιήματα και ποιητική ζωγραφική) στην προαναγγελία της προγραμματισμένης εκτύπωσής τους, που δεν πραγματοποιήθηκε τελικά, στο συλλογικό τόμο *Υπερρεαλισμός* του 1938 από τις εκδόσεις Γκοβόστη. Σχετικά με αυτή την πληροφορία, βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, Αθήνα, Στιγμή, 1987: 22-23.

[194] Ν. Βαλαωρίτης, «Πόθεν η λέξις τραγουδώ», *Στο κάτω κάτω της γραφής*, Αθήνα, Νεφέλη, 1984: 48.

[195] Πλούταρχος, *Πότερον Ἀθηναῖοι κατά πόλεμον ἢ κατά σοφίαν ἐνδοξότεροι*: 346, 3. Βλ. σχετικά Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «"Ut pictura poesis" – Το πρόσωπο και το προσωπείο μιας θεωρητικής διαμάχης», περ. *Η λέξη. Αφιέρωμα: Λογοτεχνία και ζωγραφική*, τχ. 83 (Μάρτ.-Απρ.'89): 208-225· επίσης, της ίδιας, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής – Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη-Δήμος Ηρακλείου Κρήτης, [2]1988: 143 σημ. 145 και *Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι, Περί ζωγραφικής*, Εισαγωγή-μετάφρ.-σχόλια Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994: 35. Βλ. ακόμη, M. Praz, «Ut pictura poesis», στον τόμο *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1970: 3-28 και R. Wellek-Au. Warrren, «Η λογοτεχνία και οι άλλες τέχνες», *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφρ. Στ. Γ. Δεληγιώργης, Αθήνα, Δίφρος, χ.χ.: 157-170 [158].

πλευρές του ίδιου πράγματος. Εκφραστικές φόρμουλες όπως οι παραπάνω βρήκαν γόνιμο έδαφος στη θεωρία της τέχνης, δίνοντας παράλληλα το σύνθημα για την έμπρακτη αξιοποίηση της ιδέας της γεφύρωσης των δύο τεχνών, μέσα από ποικίλες εκδηλώσεις αμφίπλευρης σχέσης, όπως και υπέρβασης των διαχωρισμών ανάμεσά τους· εκφράσεις παράλληλης ανάπτυξης, ανταλλαγής χαρακτηριστικών, αλληλοδιείσδυσης ουσιαστικά των γλωσσών τους.

Ο εικαστικός χαρακτήρας της ποίησης των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών έχει επισημανθεί από την κριτική που δίνει έμφαση κυρίως στην ξεχωριστή ανάδειξη αυτού του γνωρίσματος στην ποιητική πρακτική του Σαχτούρη, της οποίας αποτελεί ιδιοσυστατικό στοιχείο. Την εικόνα του Σαχτούρη, μια από τις δομικές μονάδες συγκρότησης της ποιητικής του, ονομάζει ειδικότερα ο Γιάννης Δάλλας «ιδεο-πλαστική», με την έννοια της συναίρεσης της ιδέας και της ταυτόχρονης πλαστικής μορφοποίησής της, με βάση δηλαδή την αντίληψή της ως ενός μηνύματος «εν παραστάσει».[196] Πρόκειται για έναν εικονοποιητικό μηχανισμό που ορίζεται από μια ζωγραφική ιδέα «ποιητικά ενεργοποιημένη», σύμφωνα με το μελετητή (Δάλλας, 1997: 175), μηχανισμό μέσω του οποίου η ποιητική του Σαχτούρη έρχεται σε επαφή με τη ζωγραφική πρακτική. Παρόμοια, η Νόρα Αναγνωστάκη θεωρεί το Μίλτο Σαχτούρη ως το «ζωγραφικότερο» ποιητή, χάρη στην παραστασιμότητα των περισσότερων ποιημάτων του, τη ζωγραφική του αίσθηση για τα χρώματα και τα σχήματα, καθώς και τη μεταχείρισή τους ως εκφραστικών μέσων (με τα χρώματα να συνιστούν επιπλέον για τον ποιητή πρώτες ύλες ισότιμες με τις λέξεις).[197]

---

[196] Γ. Δάλλας, *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη*, Αθήνα, Κείμενα, 1979: 58, 61-64 [= *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 56, 59-62. Πρβλ. και σ. 148].

[197] Ν. Αναγνωστάκη, *Μαγικές εικόνες. Επτά δοκίμια 1960-1965*, Αθήνα, Νεφέλη, [2]1980: 38 [= *Διαδρομή. Δοκίμια κριτικής (1960-1995)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995: 45-46]. Μεταξύ των μελετητών που έχουν αναγνωρίσει την «πλαστικότητα» ως ένα από τα κυρίαρχα γνωρίσματα της σαχτουρικής εικονοποιίας, αναφέρουμε ειδικότερα: Ανδρ. Καραντώνης, *Η ποίησή μας μετά το Σεφέρη*, Αθήνα, Δωδώνη, 1976: 315, 319-321· Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Μίλτος Σαχτούρης: Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα Μηχανές*, Αθήνα, «Γνώση», 1980: 13· Μ.Γ. Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία (1945-1980). Μέρος πρώτο: Ποίηση*, Αθήνα, Πατάκης, 1987: 133· Β. Χατζηβασιλείου, *Μίλτος Σαχτούρης. Η παράκαμψη του υπερρεαλισμού*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1992: 66 (όπου προσδιορίζεται ως «σχεδιαστική» η υφή της σαχτουρικής εικόνας)· Δημ. Αγγελάτος, «"Τα ψάρια της φρίκης" και η εικαστική ποιητική του Μ. Σαχτούρη», *Ιχθύς. Πνευματικό και καλλιτεχνικό σύμβολο στην ελληνική παράδοση*, *Πρακτικά Συμποσίου Μετσόβου* (Μέτσοβο, 27-29 Οκτ. 1995), Αθήνα, εκδ. Εμπορικής Τράπεζας, 1996: 82-85· Γ.Δ. Παπαντωνάκης, *Η μορφολογία της σαχτουρικής μεταμόρφωσης*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000: 46, 78· Βρασ. Καραλής, «Το μυστήριο της ένοχης συνείδησης στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», *Διαβάζω. Αφιέρωμα: Μίλτος Σαχτούρης*, τχ. 436 (Ιαν. 2003): 96-103 [97, 102]. Παραπέμπουμε επίσης στη μελέτη του Αλέξ. Αργυρίου, «Ο Μίλτος Σαχτούρης και ο υπερρεαλισμός», από τον τόμο *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, «Γνώση», [4]1990: 226, ο οποίος υποδεικνύει ως υπόστρωμα της ποιητικής εικόνας του Σαχτούρη τη «ζωγραφική της avant-garde». Αντιστοιχίες της εικονοποιίας του μεταπολεμικού υπερρεαλιστή με ζωγραφικές εκφράσεις εντοπίζει ακόμη η Ελισ. Αρσενίου, στη μελέτη *Νοσταλγοί και Πλαστουργοί. Έντυπα κείμενα και κινήματα στη*

Είναι όμως καταρχήν ο ίδιος ο ποιητής που επιβεβαιώνει τη σχέση του με τη ζωγραφική, είτε ως ροπή και πηγή έμπνευσής του είτε ως εγγενή ιδιότητα της γραφής του, αναφέροντας ρητά: «*Η ζωγραφική με βοήθησε πολύ στην ποίησή μου. Ορισμένα ποιήματα βγήκαν από οράματα ζωγράφων που είχα δει και από εικόνες εν γένει. Αν δεν ήμουν ποιητής θα ήθελα να ήμουν ζωγράφος. Αυτά που ζωγραφίζω εγώ είναι ποιήματα. Δεν είναι ζωγραφιές. Είναι ξεσπάσματα. Το χαρτί, πάνω στο οποίο σχεδιάζω, σχίζεται σχεδόν από την πίεση του μπικ*».[198] Ένα πρόσθετο έρεισμα στην προοπτική της σύζευξης των δύο τεχνών στην πρακτική γραφής του υπερρεαλιστή του μεταπολέμου, μας δίνει και μόνο με τον τίτλο του το ποίημα «Ο Άγγλος ποιητής και ζωγράφος Dante Gabriel Rossetti γράφει με το χέρι μου ένα ποίημα», πάλι από τη συλλογή *Χρωμοτραύματα* (όπως και ο τίτλος γενικότερα της συλλογής). Μέσα από το παράδειγμα του Άγγλου Προραφαηλίτη δημιουργού, που επικαλείται ο ποιητής, και της διττής, διαμέσου δηλαδή και των δύο γλωσσών, έκφρασής του συνοψίζεται ουσιαστικά η αντίληψη της ποιητικής γραφής ως καρπού του συγκερασμού τους.[199]

Αν και η ο προσδιορισμός της εικαστικής φύσης της ποίησης που μελετούμε έχει εντοπιστεί από την κριτική κυρίως στην περίπτωση του Σαχτούρη,[200] ο

μεταπολεμική λογοτεχνία, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, 2003: 238-239 (κεφ. «Νεοϋπερρεαλισμός: Επιλεγόμενα»)· όπως επίσης ο Νάνος Βαλαωρίτης στο κείμενο «Μικρή περιδιάβαση», *Διαβάζω*, τχ. 436 (Ιαν. 2003): 127-128.

[198] Μ. Σαχτούρης, «Οι ποιητές οδηγούν τη ζωή προς τα μπρος», εφημ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 13 Μαΐου 1979. Το απόσπασμα αναδημοσιεύεται από το Δ.Ν. Μαρωνίτη (1980: 102). Πρβλ. Β. Χατζηβασιλείου, *Μίλτος Σαχτούρης…*, 1992: 65.

[199] Πρβλ. και τα σχόλια του ίδιου του ποιητή για την επιλογή του αυτή [Γ. Δάλλας, «Αυτοσχόλια (Παραλειπόμενα από προσωπικές συνομιλίες με τον ποιητή)», *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 257].

[200] Με εξαίρεση κάποιες παρατηρήσεις, σε επίπεδο περισσότερο σύντομων αναφορών, πάνω στο εικονοποιητικό πεδίο των μεταπολεμικών, ευρύτερα, υπερρεαλιστών και στην αισθητή, παραστατική ειδικότερα απόδοση της θεώρησής τους για τον κόσμο. Συγκεκριμένα, καταγράφουμε αναφορές στη «ζωγραφικότητα» της ποιητικής εικονοποιίας του Δημήτρη Παπαδίτσα {Στέφ. Ροζάνης, «Θητεία στον ερμητισμό. Η ποίηση του Δ. Παπαδίτσα: "Ποίηση Ι", "Εν Πάτμω"», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΚΑ΄, τχ. 124-125 (Απρ.-Μάης 1965): 368· Ανδρ. Καραντώνης, *Προσωπικό με την ποίηση του Δ.Π. Παπαδίτσα. Αναφορές στον υπερρεαλισμό*, Αθήνα, «Γνώση», ^{2}1981: ιδιαίτερα 48, 65, 127, 140· Μ.Γ. Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία*…, 1987: 130-131}. Όπως επίσης επισημάνσεις για το ζωγραφικό χαρακτήρα της ποίησης του Έκτορα Κακναβάτου (Χριστ. Αργυροπούλου, *Η γλώσσα στην ποίηση του Έκτορα Κακναβάτου*, Αθήνα, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, 2003: 316-317) και του Επαμ. Γονατά (Μ. Γ. Μερακλής, 1987: 153). Την εικαστική διάσταση της ποίησης της Ελένης Βακαλό που διακρίνεται επιπρόσθετα για τη ζωγραφική, ευρύτερα, αγωγή της, επισημαίνει ο Ανδρ. Καραντώνης (1976: 34-35). Αξίζει εδώ να σημειώσουμε το, ισότιμο και παράλληλο μ' αυτό της ποιήτριας, πολύτομο δοκιμιογραφικό και κριτικό έργο της Ε. Βακαλό: με τις μελέτες της ειδικότερα γύρω από την τέχνη και τη δημιουργική αφομοίωση των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων από τους Έλληνες δημιουργούς, τη μόνιμη συνεργασία της ως τεχνοκριτικού με έντυπα και περιοδικά τέχνης {κυρίως με *Τα Νέα* στην εικαστική στήλη της εφημερίδας (1952-67, 1974-75) και το *Ζυγό* (1953-67)}, καθώς και την πολυετή διδακτική της δραστηριότητα ως ιστορικού και θεωρητικού της τέχνης. Αναφέρουμε ακόμη το ειδικό ενδιαφέρον του Έκτ. Κακναβάτου για μετα-υπερρεαλιστικές εκφράσεις της σύγχρονης ζωγραφικής (όπως λ.χ. αυτή του Δημήτρη Γέρου ή του Άλκη Γκίνη), καθώς και την τεχνοκριτική δραστηριότητα

πληθωρικά εικονικός λόγος που επιπλέον παρουσιάζει πολλαπλές ανταποκρίσεις, σε διάφορα επίπεδα εκφοράς του, με τεχνικές οργάνωσης της ζωγραφικής εικόνας αποτελεί, όπως θα δούμε, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, κοινό γνώρισμα της μεταπολεμικής υπερρεαλιστικής παραγωγής στο σύνολό της. Πέρα από τα τυπολογικά χαρακτηριστικά του εικονοπλαστικού συστήματος της ποίησης αυτής σε συνάρτηση με την αντίστοιχη εικαστική παραγωγή, την ενιαία θεματολογία των δύο τεχνών ή το πλέγμα διακειμενικών σχέσεων ανάμεσα στην ποίηση και τη ζωγραφική που θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε στα επόμενα κεφάλαια, αναφερόμαστε εδώ περισσότερο σε μια μορφή συγγένειας των ποιητικών με τους πλαστικούς εκφραστικούς τρόπους· στη σύγκλιση δηλαδή που διαπιστώνουμε της «ποιητικής της ποίησης» με την «ποιητική της ζωγραφικής».

Ένα ακόμη δεδομένο σ' αυτή την προοπτική έχει να κάνει με την τιτλοφόρηση των ποιημάτων των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών, η οποία παρατηρούμε συχνά ότι παραπέμπει ευθέως στη ζωγραφική, σαν τα αντικείμενα αναφοράς των ποιητικών τίτλων να είναι ζωγραφικοί πίνακες.[201] Το ίδιο ισχύει και από την αντίστροφη πλευρά, σε σχέση δηλαδή με τις υπερρεαλιστικές ζωγραφικές συνθέσεις, οι τίτλοι των οποίων μπορούν να ειδωθούν σα μια ποίηση βραχύλογη, ισοδυναμούν δηλαδή με μονόστιχα ποιήματα, καθώς πολλές φορές έχουν αξία λογοτεχνική. Οι τίτλοι γενικότερα αποτελούν το λεκτικό συμπλήρωμα, την οργανική συνέχεια των οπτικών κειμένων, με τα οποία επικοινωνούν μέσα από μια άλλη γλώσσα, βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση μαζί τους. Παράλληλα, μπορεί να εμπλουτίζουν τον εικαστικό λόγο με πρόσθετες συνδηλώσεις επιτείνοντας το νόημά του, αλλά και να συμβάλλουν στη σημασιοδοτική διαδικασία ή στη δυνατότητα αποκωδικοποίησής του, μέσα από τη συνδυαστική ανάγνωση των ρηματικών σημείων που εμπεριέχονται σ' αυτούς και των οπτικών που αποτελούν το αντικείμενο αναφοράς τους. Δεν είναι μάλιστα λίγες οι φορές, με εξαίρεση βέβαια τη δική μας ιδιαίτερη περίπτωση του Ν. Εγγονόπουλου

που ανέπτυξε ο Ν. Βαλαωρίτης, με τα προλογικά σημειώματά του σε λευκώματα και τα κείμενά του για εκθέσεις ζωγραφικής.

[201] Παραθέτουμε ορισμένα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα τέτοιων τίτλων που εύλογα θα περίμενε κανείς πως αντιστοιχούν σε ζωγραφικές ή παραστατικές ευρύτερα εκφράσεις της τέχνης: «Νεκρή φύση», «Προσωπογραφία» (Μ. Χατζηλαζάρου, Μ. Σαχτούρης), «Πορτρέτο 92 εκ. x 73 εκ.», «Πορτρέτο», «Πορτρέτο ενός οκνηρού με σκύλο» (Μ. Χατζηλαζάρου, Μ. Σαχτούρης, Ν. Βαλαωρίτης αντίστοιχα), «Τοπίο» (Μ. Χατζηλαζάρου, Μ. Σαχτούρης, Αριστ. Νικολαΐδης), «Τοπίο λουομένων», «Τοπίο με φλύκταινες» (Ε. Βακαλό, Έ. Κακναβάτος), «Εικόνες», «Η κακή εικόνα», «Η σκηνή», «Ηλιοβασίλεμα» (Μ. Σαχτούρης), «Πολλαπλασιαζόμενη εικόνα», «Τοιχογραφία» (Ε. Βακαλό), «Οι ώχρες», «Αφίσα», «Ο Υαλοπίνακας», «Λιθογραφία» (Έ. Κακναβάτος), «Κάδρο», «Γλυπτό», «Σμίλη», «Ιδεόγραμμα» (Αριστ. Νικολαΐδης), «Αίσθηση», «Ψηφιδωτό» (Δ. Παπαδίτσας) κ.ά.

χάρη στη διπλή καλλιτεχνική του ιδιότητα, που οι ζωγραφικοί τίτλοι έχουν αποδοθεί από υπερρεαλιστές ποιητές.[202]

Μια άλλη μορφή εκδήλωσης της συγχώνευσης ποίησης και ζωγραφικής αναγνωρίζουμε στις περιπτώσεις θεματοποίησης των εκφράσεων της μιας από την άλλη. Απ' αυτή την άποψη, η ποίηση του Σαχτούρη, με την εγγενή παραστατικότητά της, προσφέρεται και πάλι ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα, αυτή τη φορά μέσα από τις εικαστικές μεταγραφές της. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη σχεδιαστική αποτύπωση του ποιήματος «Η σκηνή» από τον Αλέκο Φασιανό·[203] και ακόμα την εικονογράφηση του αφιερωματικού τεύχους της *Λέξης* για τον ποιητή (: 123-124, Φθινόπωρο '94) με μια σειρά τέτοιων παραστατικών μεταπλάσεων από πολλούς σύγχρονους Έλληνες καλλιτέχνες,[204] που, αντλώντας την έμπνευσή τους από τους «ζωγραφικούς» στίχους της σαχτουρικής ποίησης, τους μετασχηματίζουν, διαμέσου μιας δημιουργικής τους ανάγνωσης, σε εικαστικό λόγο. Μεταξύ των "επαναγραφών" αυτών ξεχωρίζουμε ειδικότερα εκδοχές οπτικής αναπαραγωγής κεντρικών θεματικών μοτίβων ή στοιχείων του συμβολικού συστήματος της ποίησης του Μίλτου Σαχτούρη (λ.χ. Εικ. 13-14). Η συχνή επιπλέον συμπαράθεση της παραστατικής εικόνας και του ποιητικού αποσπάσματος ή της φράσης-μήτρας παραγωγής της εικόνας αυτής, δείχνει ακριβώς την αμφίδρομη σχέση των δύο τύπων του λόγου, τη «συνομιλία» των δημιουργών και μαζί των δύο τεχνών (όπως μπορούμε να δούμε πιο συγκεκριμένα στις Εικόνες 14, 15).

Με ανάλογο τρόπο πραγματώνεται η ίδια σχέση από την αντίθετη κατεύθυνση, μέσα από περιπτώσεις δηλαδή που η ζωγραφική και οι εκφράσεις της, έχοντας λεκτικοποιηθεί, γίνονται το θέμα της ποίησης. Πέρα από τις ποικίλες διακειμενικές συναρτήσεις της ποίησης των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών με τη ζωγραφική που θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω, αναφέρουμε ενδεικτικά στο σημείο αυτό τα ομοειδή ποιήματα της Μάτσης Χατζηλαζάρου «Σχέδια με βέλη του Javier Vilató» και «Μια χαλκογραφία του Javier Vilató»,[205] με την προφανή, ήδη από τον τίτλο,

---

[202] Βλ. σχετικά, Michel Butor, *Le Parole nella Pittura*, ιταλ. μτφρ. R. Albertini, Venezia, Arsenale, 1987: 12.

[203] Βλ. ειδικότερα, Μίλτος Σαχτούρης, «"Ποιος είναι ο τρελός λαγός": Μια συνομιλία με τον Λευτέρη Ξανθόπουλο», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 20 (Σεπτ. 1992): 8.

[204] Όπως πιο συγκεκριμένα ο Γ. Σταθόπουλος, ο Γ. Ψυχοπαίδης, ο Σ. Σόρογκας, ο Χρ. Μποκόρος, ο Φ. Πατρικαλάκις, ο Δ. Μυταράς, ο Β. Σπεράντζας, ο Σ. Καραβούζης, ο Π. Ζουμπουλάκης, ο Εδ. Σακαγιάν, η Τζ. Ανδρειάδου, ο Αλ. Φασιανός, η Γ. Περσάκη (σύντροφος του ποιητή), η Ελ. Μωραΐτη, ο Γ. Μιχαηλίδης. Ανάλογα φαινόμενα βλ. ε.πρκ., στο κεφάλαιο «Η εμπράγματη σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης. Ένα παράδειγμα».

[205] Μ. Χατζηλαζάρου, *7 x 3: Εφτά γραπτά στα ελληνικά* (1984), Ποιήματα…, 1989: 112, 113.

παραστατική θεματική πηγή τους: τις εικαστικές ειδικότερα εκφράσεις του Καταλανού καλλιτέχνη Javier Ruiz Vilató, ανιψιού και στενού συνεργάτη του P. Picasso και επίσης συντρόφου της ποιήτριας, ο οποίος εικονογράφησε μάλιστα αρκετές από τις πρώτες εκδόσεις των συλλογών της. Τις παραστατικές εικόνες *Σύνθεση με λευκό πουλί* και *Οδαλίσκη με λαγωνικό* (Εικ. 16, 17) αναγνωρίζουμε αντίστοιχα ως το υπόστρωμα των ποιητικών κειμένων, με τη δεύτερη να μεταγράφεται δημιουργικά αναπλασμένη στους αρχικούς στίχους:

Γυναίκα με το κεφαλοπάνι / αλλού σήκω το ραβδί σου
μακριά απ' το φύλακα σκύλο / που δείχνει τα δόντια
μακριά απ' το βασίλειό του / το βαθύ πηγάδι του θησαυρού
πού 'ναι η στέρνα

(Μ. Χατζηλαζάρου, «Μια χαλκογραφία του Javier Vilató», 1989: 113.1-6).

Γίνονται έτσι η αφετηρία του ποιητικού και εικαστικού διαλόγου, με σημείο αναφοράς τον αντίκτυπο που έχει στις αισθήσεις του ποιητικού υποκειμένου η οπτική εμπειρία, η επαφή του με την παραστατική μήτρα συνολικά· επαφή που αποδίδεται μεταφορικά μέσα από εικόνες ερωτικής διέγερσης των αισθήσεων, όπως και ζωικής πληρότητας μέσα στη φύση, αρμονικής σχέσης και ορμητικής εκδήλωσης των στοιχείων της (που την ίδια στιγμή προβάλλονται ως γνωρίσματα του εικαστικού αντικειμένου αναφοράς).

Η ενιαία αντίληψη της ποίησης και της ζωγραφικής περνάει, μέσα από ποικίλες εκφράσεις, στον ποιητικό λόγο των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών:

με τα χρώματα μίλα
με τα λόγια ζωγράφιζε

γράφει ο Δημήτρης Παπαδίτσας,[206] συνοψίζοντας ακριβώς την ιδέα της αμοιβαίας υποκατάστασης των συστατικών στοιχείων των δύο γλωσσών, των χρωμάτων και των λέξεων, τη νομιμότητα, συνακόλουθα, του να μιλάμε για ένα χρωματικό λόγο και για μια λεκτική ζωγραφική.

Δύο ομόλογα παραδείγματα αντιμετάθεσης της ρηματικής (-ποιητικής) και της οπτικής (-ζωγραφικής) ύλης αντλούμε από την ποίηση του Νάνου Βαλαωρίτη:

---

[206] Δ.Π. Παπαδίτσας, «Προλογικό: Δώδεκα αινίγματα, ζ΄», *Δυοειδής λόγος* (1980), Ποίηση, Αθήνα, Μέγας Αστρολάβος/Ευθύνη, 1997: 388.14-15.

Στριμώχτηκαν σε μια γωνιά του κάδρου / […] *τα ρήματα*
γυρίζοντας την πλάτη στους στα ποιήματα

(Ν. Βαλαωρίτης, «Απ' τα οράματα του δειλινού», *Στο κάτω κάτω της γραφής*, 1984: 40.1-3).

Αυτό βλέπουμε να ισχύει και αντίστροφα, στην ακόλουθη «ζωγραφική» εικόνα από την *Πουπουλένια εξομολόγηση*:[207]

Σ' ένα τοπίο μακρινό ασύχναστο από γράμματα
σε άφησα με άφησες […]
μες στ' άγραφα διαστήματα στα κεφαλαία ανάμεσα

(Ν. Βαλαωρίτης, «Κύριο σώμα, VI», 1982α: 18.1-2, 4).

Τα στοιχεία κάθε γλώσσας χρησιμοποιούνται λοιπόν εναλλακτικά, αντικαθιστώντας, παίρνοντας τη θέση αυτών της άλλης, εισβάλλοντας στα όριά της.

Διαπιστώνουμε επομένως μια ενοποίηση των δύο τύπων άρθρωσης του λόγου, που, με αντίστοιχο τρόπο, αποδίδεται από την αναφορά του Έκτορα Κακναβάτου στα *ρερητορευμένα άλογα του Giorgio de Chirico*,[208] με αντικείμενο τις συγκεκριμένες ζωγραφικές μορφές του Ιταλού μεταφυσικού καλλιτέχνη.

Μέσα σ' αυτό το πνεύμα βρίσκεται και η εξομοίωση, η υπαγωγή των εκφράσεων της τέχνης (ειδικότερα εδώ της ποίησης, της ζωγραφικής και της μουσικής) στην ίδια κατηγορία, ανεξάρτητα από το κανάλι εκφοράς τους, με βάση την ταυτόσημη αντίληψη της ποιητικής και της αισθητικής λειτουργίας, τη διεύρυνση της έννοιας της «ποιητικότητας», όπως φαίνεται στο παράθεμα από την *Καταβύθιση* του Μ. Σαχτούρη:[209]

σκέπτομαι […]
πόσα δυστυχισμένα Χριστούγεννα πέρασε / ο Διονύσιος Σολωμός
πόσα δυστυχισμένα Χριστούγεννα πέρασε / ο Μπουζιάνης
πόσα ο Σκλάβος / πόσα ο Καρυωτάκης
πόσα δυστυχισμένα Χριστούγεννα / πέρασε ο Σκαλκώτας
[…] *πόσα / δυστυχισμένα Χριστούγεννα Ποιητών*

(Μ. Σαχτούρης, «Τα λυπημένα Χριστούγεννα των Ποιητών», 1990: 22.4, 6-13, 15-16).

---

[207] Ν. Βαλαωρίτης (1982α), *Η πουπουλένια εξομολόγηση 1961-1968*, Αθήνα, Ίκαρος, 1982.
[208] Έ. Κακναβάτος, «Πόθος», *Υψικαμινίζουσες νεοπλασίες*, Αθήνα, Άγρα, 2001: 22.5-6.
[209] Μ. Σαχτούρης, *Καταβύθιση*, Αθήνα, Κέδρος, 1990.

Συναφής είναι και μια εκδοχή ανάμειξης της ατομικής πράξης εκφώνησης του λόγου και αυτής της εικαστικής αποτύπωσής του, πράξεις οι οποίες προβάλλονται αξεχώριστα, χωρίς να διακρίνονται δηλαδή μεταξύ τους, και πάλι από την ποίηση του Ν. Βαλαωρίτη και τη συλλογή *Ανιδεογράμματα*:[210]

Έξυνε μολύβια απ' το πρωί / με την πρόθεση να ζωγραφίσει
οι προθέσεις δεν έρχονται / εύκολα μες στο στόμα
[…] *από την αιχμή του μολυβιού / βγήκε επιτέλους μια ομιλία χαλκού*

(Ν. Βαλαωρίτης, «Προπάροιθε», 1996α: 11.1-2, 4).

Η ποιητική γραφή και η ζωγραφική νοούνται ως πράξεις ταυτόσημες:

Πολύ αληθινές οι ώρες κάθε φορά που θέλησα να αποπειραθώ
[…] *κατά του χεριού μου που κείνο ήξερε*
μονάχα πια να ιχνογραφεί τη λέξη ερήμωση,

διαβάζουμε στη Μ. Χατζηλαζάρου.[211]

Την ίδια ιδέα μας δίνει ο Έ. Κακναβάτος, μέσα από την παρένθετη ειδικότερα υπόδειξη στον εαυτό του να μεταχειριστεί, κατά τη διαδικασία της ποιητικής γραφής, τα χρώματα με τρόπο που θα ταίριαζε σε ένα ζωγράφο. Σημειώνει χαρακτηριστικά:

(Προσοχή. Εδώ χρειάζεται περισσότερο κυανό καμωμένο
από ερυθρή τέφρα)

και συνεχίζει λίγο πιο κάτω:

(*Πάλι τεφροκίτρινο σε χρόνο έξι όγδοα*).[212]

Αναγνωρίζουμε εδώ μια ακόμη περίπτωση ομολογοποίησης της ποίησης με τη ζωγραφική, με την παρεμβολή επιπρόσθετα της μουσικής. Κοινή άλλωστε λειτουργία της ποιητικής τέχνης γενικότερα και της μουσικής είναι αυτή του ρυθμού που μορφοποιεί, «πλάθει» τις συστατικές μονάδες κάθε γλώσσας –φωνήματα και συλλαβές ή φθόγγους-*ηχήματα* (sonèmes)–, ώστε να προκύψει η συμμετρία, η αρμονική τους σύνθεση, αποτέλεσμα που θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τη χρωματική αρμονία στη ζωγραφική. Ο συγκεκριμένος επιπλέον μετρικός τύπος (έξι όγδοα) ανήκει στα «σύνθετα» μέτρα (αυτά που αποτελούνται από δύο ή περισσότερα απλά μέτρα), όπως σύμμεικτα είναι και τα χρώματα που προτίθεται να αξιοποιήσει «λεκτικά» ο ποιητής. Με τη διαφορά ότι στην πρώτη εκδοχή (: *κυανό καμωμένο από*

---

[210] Ν. Βαλαωρίτης (1996α), *Ανιδεογράμματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.
[211] Μ. Χατζηλαζάρου, *Έρως Μελαχρινός: Εκεί-πέρα εδώ*, ΙΙΙ, Ποιήματα, 1989: 100.1-3.
[212] Έ. Κακναβάτος, «Σπουδη για διακοσμηση βυθου 293 ατμοσφαιρων», *Fuga* (1943), Ποιήματα 1943-1974, τόμ. Α΄, Αθήνα, Άγρα, 1990: 30-31.

ερυθρή τέφρα) έχουμε να κάνουμε με έναν ποιητικά επινοημένο, εικαστικά απραγματοποίητο συγκερασμό χρωμάτων, απ' τη στιγμή που κανένα από τα βασικά χρώματα δε μπορεί να προκύψει από την ανάμειξη άλλων.[213]

Με κοινό χαρακτηριστικό τη σύζευξη, την εναλλάξιμη σχέση της ζωγραφικής, και ειδικότερα των χρωμάτων, με τη μουσική, η περικειμενική αναφορά του Έ. Κακναβάτου που εξετάζουμε παρουσιάζει μια διακειμενική αναλογία με τους στίχους του Ν. Εγγονόπουλου που παραθέτουμε:

> *το μπλε / του κοβαλτίου / κι ακόμη και το κίτρινο / –του καδμίου–*
> *δεν είναι πια τα χρώματα / με τα οποία / βάφω / τις ζωγραφιές μου*
> *αλλά λεπτές / μουσικές / άρπας / κινύρας / και σείστρων.*[214]

Μια διάσταση που συνδέεται επίσης με το θέμα μας έγκειται στην οπτική καταχώριση της ποιητικής γραφής στη σελίδα. Το ποιητικό φαινόμενο μπορεί στη βάση αυτή να αντιμετωπιστεί ως οπτικό επιπλέον υλικό, καθώς συναιρεί, ως γραπτό κείμενο, το αναγνώσιμο με το ορατό. Χωρίς να μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση συνολικά ως «οπτική ποίηση», συχνοί είναι ωστόσο οι ποιητικοί πειραματισμοί με την οπτική διάταξη του γραπτού λόγου στην έντυπη μορφή του, στην περίπτωση ειδικότερα του Νάνου Βαλαωρίτη, της Ελένης Βακαλό, της Μαντώς Αραβαντινού ή του Αριστοτέλη Νικολαΐδη.[215]

Ένα πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε συνίσταται στη μείωση του χώρου που καταλαμβάνει το γραμμένο κείμενο πάνω στη σελίδα, χαρακτηριστικό της νεωτερικής γενικότερα ποίησης, που αντιστοιχεί στην αύξηση της «άγραφης», λευκής επιφάνειας του μουσαμά στη σύγχρονη ζωγραφική, με τις σχετικές εκφράσεις των δύο τεχνών να παρουσιάζουν από κοινού μια ροπή προς την αφαιρετικότητα του λόγου, λεκτικού ή παραστατικού.[216] Αναφορικά με τη γραφική διευθέτηση του

---

[213] Τα χρώματα και οι συνδυασμοί τους έχουν εδώ μια λειτουργία συνδηλωτική, όπως διαπιστώνουμε από τη μεταφορική αξιοποίησή τους στον ποιητικό λόγο. Πιο συγκεκριμένα, αντιστοιχούν σε στοιχεία του καλοκαιρινού φυσικού χώρου που συνυπάρχουν δυσαρμονικά, ιδιαίτερα στην πρώτη περίπτωση (με την αρμονική σχέση, τόσο μεταξύ τους όσο και με τον άνθρωπο, να αποδίδεται μέσα από εικόνες αναπόλησης παρελθοντικών βιωμάτων). Με το δεδομένο αυτό, θα μπορούσαμε να δούμε στον πρώτο ειδικότερα χρωματικό συνδυασμό τη συμπύκνωση της, χαρακτηριστικά υπερρεαλιστικής, ιδέας της υπέρβασης των αντιθέσεων.

[214] Ν. Εγγονόπουλου, «Στα όρη της Μυουπόλεως Ι», *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής* (1939), Ποιήματα, τόμ. Α΄, Αθήνα, Ίκαρος, 1990: 105.7-20.

[215] Πρβλ. την αντίστοιχη διαπίστωση της Μ. Κακαβούλια (στη μελέτη *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη, 2004: 162-163, 183), η οποία επισημαίνει επιπρόσθετα ότι οι ποιητές για τους οποίους κάνουμε λόγο αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για την «ελληνική ομάδα οπτικής ποίησης» που συγκροτήθηκε το 1981.

[216] Βλ. τη συναφή επισήμανση της Άννας Καφέτση, στη μελέτη, «Η ποιητική της Σιωπής στη ζωγραφική του Σόρογκα», στο συλλογικό τόμο Θ. Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Σωτήρης Σόρογκας.*

ποιητικού λόγου και τον τρόπο που αυτός δίνεται στο βλέμμα μας, εντοπίζουμε εκδοχές ασύμμετρης στιχικής διάταξης ή διάνοιξης των τυπογραφικών διαστημάτων, που ανταποκρίνονται μορφικά στην ασυνέχεια και τις εκδηλώσεις διάρρηξης, στα χάσματα δηλαδή της ροής του.[217] Συχνές είναι ακόμη οι περιπτώσεις αραίωσης των λέξεων (στην ποίηση περισσότερο του Μ. Σαχτούρη και της Ελ. Βακαλό), που συνηθίζει επίσης ο Ν. Εγγονόπουλος, όπως και οπτικών συνδυασμών που βασίζονται στην εναλλαγή πεζών και κεφαλαίων γραμμάτων, ακόμα και στο εσωτερικό της ίδιας λέξης, παραβιάζοντας τις συμβάσεις της γραφής. Δύο παραδείγματα:

το ΧΑΟΣ είναι […] *αΧός και ιαΧή,*

από τα *Χαοτικά* του Έκτ. Κακναβάτου (1997: 12) και

ενΤυπωμένη γυμνή γυνή,

από την *Αλφάβητο κωφαλάλων* του Ν. Βαλαωρίτη (2003: 78), που μπορούν να παραβληθούν από μορφική άποψη με τις ποιητικές προμετωπίδες-αφιερώσεις του Ν. Εγγονόπουλου:

hommage à raveL

ή *hommage à apolLinaire*.[218]

Παράλληλα συναντούμε συνδυασμούς όρθιων και πλάγιων τυπογραφικών στοιχείων σε στίχους ή και σε ευρύτερες συνταγματικές μονάδες που, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω, παρατίθενται διαδοχικά, χωρίς νοηματική αλληλουχία μεταξύ τους (χαρακτηριστικό που επανέρχεται κυρίως στην ποίηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου, της Ελένης Βακαλό, της Μαντώς Αραβαντινού ή του Έκτορα Κακναβάτου). Επαληθεύεται έτσι και οπτικά ο αποσπασματικός χαρακτήρας της γραφής, καθώς δημιουργείται η εντύπωση ενός λεκτικού κολάζ, κατ' αντιστοιχία με τις πραγματώσεις του στη μοντέρνα ζωγραφική. Η ενότητα των στίχων μπορεί άλλοτε να διασπάται και τμήματά τους είτε να ωθούνται προς την άκρη της στιχικής γραμμής είτε να σκορπίζονται στη λευκή επιφάνεια της σελίδας, λειτουργώντας ως βασικοί φορείς κίνησης του ποιητικού λόγου από τη μια, αλλά και σε αντιστοιχία πολλές

Προσεγγίσεις στη ζωγραφική του, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007: 84 (α΄ αυτόνομη έκδοση: *Η ποιητική της Σιωπής στη ζωγραφική του Σόρογκα*, Αθήνα, Κέδρος, 1985).

[217] Για την οπτική εκμετάλλευση του κειμενικού χώρου, ως ένα από τα προσδιοριστικά γνωρίσματα της νεωτερικής γραφής, και τη συστηματική αξιοποίηση των κενών τυπογραφικών διαστημάτων από αυτή, βλ. ειδικότερα Α. Μπελεζίνης, «Πειρασμοί και πειραματισμοί στη σύγχρονη ποίηση (και πρόζα)», *Σπείρα*, τχ. 8 (Μάιος 1981): 480-492.

[218] Ν. Εγγονόπουλου, «Ο μυστικός ποιητής», *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* και «Γυψ και φρουρά», *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*, Ποιήματα, Α΄, 1990: 57 και 75 αντίστοιχα.

φορές ή παραπληρωματικά σε σχέση με τα ποιητικά σημαινόμενα. Παραθέτουμε κατά περίπτωση παραδείγματα από την ποίηση του Μ. Σαχτούρη:

γι' αυτό κι ο άγγελος στην άκρη κάθεται
του κρεβατιού

{Μ. Σαχτούρης, «Ο πειρασμός», *Τα φάσματα ή Η χαρά στον άλλο δρόμο* (1958), [7]1993: 129.11-12},

και του Θανάση Τζούλη (όπου εκφραστικοί τρόποι αυτού του είδους επαναλαμβάνονται με ιδιαίτερη συχνότητα), από τη συλλογή ειδικότερα *Η γλώσσα του Αδάμ*:[219]

Καλύτερα λέω
να διακλαδίζουμαι με τους ήχους μου
προς
τα
κάτω

(Θ. Τζούλης, «Οι ποιητές και οι γέρανοι», 1982: 35.10-14),

τα παράξενα χειραφετημένα πουλιά
αφήνουν
τα ύψη
και
γίνονται
θαμνοπούλια

(Θ. Τζούλης, «Σφαγέας ποιητών», 1982: 53.12-17).

Τα ποιητικά κείμενα, ως προς την τυπογραφική μορφή τους, χωρίς να έχουν μια αναπαραστατική σχέση με το αντικείμενο αναφοράς τους, όπως συμβαίνει με τα ποιητικά ιδεογράμματα (με εξαίρεση, ως ένα βαθμό, το ποίημα «Στρόβιλος» από τη συλλογή του Ν. Βαλαωρίτη *Μια αλφάβητος κωφαλάλων* (2003: 52), αποδίδονται κάποιες φορές με μια παραστατική σχηματοποίηση. Αναφέρουμε ενδεικτικά, πάλι από το Ν. Βαλαωρίτη, το ποίημα «Αμάν», από τη συλλογή *Ήλιος ο δήμιος μιας*

[219] Θ. Τζούλης, *Η γλώσσα του Αδάμ*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Εγνατία, 1982.

πράσινης σκέψης, όπως και τα περισσότερα από αυτά της τελευταίας συλλογής του.[220] Μια χαρακτηριστική τέλος περίπτωση οπτικής λειτουργίας του ποιητικού λόγου στην τυπωμένη μορφή του, σύζευξης επομένως της διάστασης του ορατού μ' αυτή του αναγνώσιμου, εντοπίζουμε ειδικότερα στο τέχνασμα που μεταχειρίζεται ο Σαχτούρης στα ποιήματα με τον κοινό τίτλο «Πορτοκαλιά» (*Όταν σας μιλώ*, 1956), τα οποία συνδέονται με την εισαγωγική-παραπεμπτική φράση του δεύτερου στο πρώτο (: «*ΒΡΕΧΕΙ όπως και στο προηγούμενο ποίημα την Πορτοκαλιά*»[221]): τα δύο ποιήματα προϋποθέτουν λοιπόν τόσο τη συνολική ανάγνωση με βάση τη θεματική τους συνάφεια όσο και την ενιαία θέασή τους, δεδομένου όχι μόνο του παραστατικού τους χαρακτήρα αλλά και της έντυπης προβολής τους σε αντικριστές σελίδες, συνιστώντας –κατ' επέκταση θα μπορούσαμε να πούμε– το ποιητικό αντίστοιχο ενός ζωγραφικού δίπτυχου.

Κοινά χαρακτηριστικά και δεσπόζοντες θεματικούς πυρήνες του εικονοπλαστικού συστήματος των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών θα αναδείξουμε στο κεφάλαιο που ακολουθεί. Αντίστοιχα χαρακτηριστικά και θεματικούς άξονες θα εξετάσουμε, μέσα από την προβολή τους σε υπερρεαλιστικές (ή μετα-υπερρεαλιστικές) παραστατικές εκφράσεις, καθώς και σε εκδηλώσεις της μοντερνιστικής, ευρύτερα, τέχνης. Θα διερευνήσουμε έτσι την ελεύθερη κυκλοφορία των ίδιων ιδεών και θεμάτων ανάμεσα στις δύο τέχνες, τη διαλεκτική επομένως σχέση μεταξύ τους. Ως κριτήριο για την επιλογή των παραδειγμάτων που θα αξιοποιήσουμε από το πεδίο της ζωγραφικής, θα έχουμε επίσης την επαναληπτική ανάδειξη των μοτίβων, των θεμάτων ή των εννοιών, που εξετάζουμε κάθε φορά με αφετηρία την ποιητική άρθρωσή τους, στο έργο κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά.

Είναι αναγκαίο να σημειώσουμε εκ των προτέρων ότι η μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση, από το πρίσμα της σχέσης της με τη ζωγραφική, παρουσιάζει επιμέρους συγγένειες με –παράπλευρες προς τις υπερρεαλιστικές– εκδηλώσεις της τέχνης· διασταυρώνεται δηλαδή και με εικαστικές εκφράσεις που κάποιες φορές υπερβαίνουν τον υπερρεαλισμό. Συγκεκριμένα, ένα από τα γνωρίσματα που προσδιορίζουν το στίγμα της γραφής του Μ. Σαχτούρη, γνώρισμα που συνδέεται εν

---

[220] Ν. Βαλαωρίτης, *Ήλιος ο δήμιος μιας πράσινης σκέψης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996: 11 και *Γραμματοκιβώτιον ανεπίδοτων επιστολών (Ποιήματα 2002-2006)*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 2010.

[221] «Εσωβιβλιακή» ονομάζει τη σύνδεση των δύο ποιητικών κειμένων ο Γ. Δάλλας [Γ. Δάλλας, «Μίλτος Σαχτούρης: Από τη σκοπιά των τελευταίων συλλογών του», περ. *Αντί. Αφιέρωμα στο Μίλτο Σαχτούρη*, τχ. 858-859 (Δεκ. 2005): 18]. Πρβλ. γενικότερα για το εύρημα αυτό και την απήχηση που είχε σε άλλους ποιητές τα σχόλια του ίδιου του Σαχτούρη (Γ. Δάλλας, «Αυτοσχόλια…», *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 255).

μέρει με τη ζωγραφική, έχει να κάνει με την ενσωμάτωση σ' αυτή εξπρεσιονιστικών εκφράσεων. Η εξπρεσιονιστική διάσταση της σαχτουρικής ποίησης, που έχει υπογραμμισθεί από την κριτική,[222] δεν επαληθεύεται, κατά τη γνώμη μας, τόσο στο επίπεδο της κοινής θεματολογίας της ποιητικής εικονοποιίας και της εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής. Η εκφραστική αυτή ροπή ανταποκρίνεται περισσότερο στην ίδια τη φύση του ποιητή,[223] συνιστώντας, θα λέγαμε, μια φυσική προδιάθεσή του. Ο διεγερμένος ψυχισμός του ποιητικού «εγώ», αποτέλεσμα της υποκειμενικής, επώδυνης σχέσης του με τον κόσμο, η πικρή εμπειρία της πραγματικότητας, σε συνάρτηση με τη διάψευση των οραμάτων του που απορρέει απ' αυτή, είναι μερικά από τα ερείσματα για την αναγνώριση εξπρεσιονιστικών σταθερών στην ποίηση του Σαχτούρη. Όλα τα παραπάνω κωδικοποιούνται ποιητικά σε μια δραματική αίσθηση της ζωής, σ' ένα αίσθημα εσωστρέφειας, που αντιστοιχεί σ' αυτό του ανθρώπου της εποχής του, και βαθιάς υπαρξιακής αγωνίας για τον κόσμο. Οι ίδιες οι σκηνές του μεταπολεμικού κόσμου που τροφοδοτούν τη δημιουργική φαντασία του ποιητή, μετασχηματίζονται σε εικόνες που αντανακλούν την παραμόρφωση, την αλλοίωσή του, οι οποίες παρουσιάζουν μια αναλογία με την παραμορφωτική εικονικότητα της εξπρεσιονιστικής τέχνης (χωρίς ωστόσο να μπορούμε να μιλάμε συνολικά για μια ποίηση που φτάνει ώς την εναντίωση, τον αρνητισμό ή την κυνική ματιά απέναντι στον κόσμο γενικότερα). Η εκφραστική αδρότητα και η δραματική ένταση με την οποία αποδίδονται τα πρόσωπα της σαχτουρικής ποίησης, καθώς και η δραστικότητα, ο δυναμισμός των χρωμάτων που την επικαλύπτουν, με τους σκοτεινούς τόνους και τις ζωηρές αντιθέσεις των συνδυασμών τους (όπως για παράδειγμα η χρωματική αντιπαράθεση μαύρου-άσπρου), αποτελούν επίσης χαρακτηριστικά που τη φέρνουν κοντά στην εξπρεσιονιστική ειδικότερα ζωγραφική πρακτική.[224] Οι ποιητικές εικόνες

---

[222] Την ελληνική και προσωπική ποιητική εκδοχή του εξπρεσιονισμού του Μ. Σαχτούρη υποστηρίζει πρώτος ο Γ. Δάλλας, στη μελέτη «Η ποιητική πρωτοπορία και ο Μίλτος Σαχτούρης», *Πλάγιος λόγος...*, 1989: ιδιαίτερα 305, 332-337 [= Δάλλας, 1997: 151, 177-180 («Μια συνείδηση εξπρεσιονιστική»)], όπου εξετάζεται επιπλέον σε συνάρτηση με το ενδιαφέρον του ποιητή για τον εξπρεσιονισμό ως ζωγραφική τάση και προπαντός ως «έκφραση και στάση ζωής». Βλ. επίσης του ίδιου, «Η μορφολογία του γραπτού και άγραφου κειμένου», *Η λέξη. Αφιέρωμα στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη*, τχ. 123-124 (Σεπτ.-Δεκ. '94): κυρίως 539, 545, 551, 565-566 [= Δάλλας, 1997: 187, 196, 205, 244-246]. Τον εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα της ποίησης του Σαχτούρη προτάσσει ο Β. Χατζηβασιλείου, στο βιβλίο του *Μίλτος Σαχτούρης. Η παράκαμψη του υπερρεαλισμού*, 1992: ιδιαίτερα 9, 18-21, 24-27, 41-43, 63, 71, 77-78, 86, 93. Πρβλ. του ίδιου, «Κιβώτια με σφαίρες», *Η λέξη*, 123-124 (1994): 628-633 [629-630].

[223] Πρβλ. Γ. Δάλλας, 1989: 565 [= 1997: 244].

[224] Για την ιδιαίτερη μεταχείριση των χρωμάτων και το λειτουργικό τους ρόλο στην εξπρεσιονιστική τέχνη, βλ. Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμ. Β΄, *Υπερρεαλισμός-Εξπρεσιονισμός*, Αθήνα, Κέδρος, 1982: 17-18, 20. Πρβλ. αντίστοιχα, με αντικείμενο αναφοράς τη

του Σαχτούρη, όπως παρατηρεί ο Γ. Δάλλας, παρουσιάζονται συμπιεσμένες, ασφυκτιούν «μέσα στα κάδρα της κλειστής δομής των ποιημάτων του» (Δάλλας, 1997: 245 // 179), προβάλλοντας το αίσθημα δυσφορίας, τον εγκλωβισμό του ποιητικού υποκειμένου και του ανθρώπου γενικότερα μέσα στην κοινωνικο-πολιτισμική πραγματικότητα των καιρών του. Την πνιγηρή αυτή, καταπιεστική πραγματικότητα, που συνθλίβει τα κοινωνικά και προσωπικά οράματα, καταγράφει ποιητικά και καταγγέλλει ο Σαχτούρης: συχνότερα χαμηλόφωνα, ψιθυριστά, καταπνίγοντας τη φωνή του, κάποτε ωστόσο αφήνοντάς τη να ακουστεί δυνατά, απηχώντας παράλληλα την αγωνιώδη κραυγή του ανθρώπου, όπως γίνεται αισθητό στην ακόλουθη εικόνα:

κι άνοιξε η κραυγή στο στόμα του ανθρώπου

(Μ. Σαχτούρης, «Το περιστέρι», *Όταν σας μιλώ*, [7]1993: 56.8),

που ανακαλεί διακειμενικά την περίφημη *Κραυγή* του Edvard Munch, προδρομική εκδήλωση του εξπρεσιονισμού στην τέχνη και σημείο αναφοράς των μετέπειτα εκπροσώπων της (Εικ. 18). Η συνένωση άλλωστε της ποίησης και της ζωγραφικής σε μια ενιαία δημιουργική έκφραση, που στην περίπτωση του Σαχτούρη υλοποιείται πολλαπλά, αποτελεί βασικό αίτημα και του εξπρεσιονισμού,[225] πρωτίστως όμως του υπερρεαλισμού, όπως θα δούμε μέσα από ποικίλες εκφάνσεις του που πραγματώνουν, λεκτικά ή οπτικά, την προγραμματική αυτή αρχή του.

Επιπρόσθετα επισημαίνουμε την αναλογία, ως προς κάποια χαρακτηριστικά, της ποιητικής γραφής της Ελένης Βακαλό με εκφράσεις της αφαίρεσης στην τέχνη. Ειδικότερα, οι ποικίλες παραβιάσεις των συντακτικών συμβάσεων στην ποίηση αυτή –με τις συχνές για παράδειγμα εκτροπές από την αναμενόμενη σειρά των λέξεων μέσα στη φράση, τη μεταχείριση λεκτικών σχημάτων (όπως το υπερβατό ή το ασύνδετο), καθώς και τη σκόπιμα ατελή, ελλιπή, έως και ανύπαρκτη στίξη–[226] έχουν πολλές φορές σαν αποτέλεσμα την αποσυγκεκριμενοποίηση της ποιητικής εικόνας και των όρων που την απαρτίζουν· γνώρισμα που προσδιορίζει γενικότερα την

χρωματική εικόνα του Σαχτούρη, Γ. Δάλλας, *Πλάγιος λόγος*, 1989: 305 [= 1997: 150-151] και Β. Χατζηβασιλείου, 1992: 26, 63, 76, 93.

[225] Βλ. σχετικά, R.S. Furness, *Εξπρεσιονισμός*, μτφρ. Ι. Ράλλη-Κ. Χατζηδήμου, «Η Γλώσσα της Κριτικής», Αθήνα, Ερμής, 1980: 29, 71 και Β. Χατζηβασιλείου, 1992: 70, 76, 81.

[226] Φαινόμενα διατάραξης των συνταγματικών σχέσεων, καθώς και «αγραμματικότητας» (γραμματικής δηλαδή ασυμφωνίας ανάμεσα στο πρόσωπο του ρήματος κι αυτό του ρηματικού υποκειμένου) του λόγου της Ε. Βακαλό, εξετάζει η Μ. Κακαβούλια (2004: 183-190). Η ανατροπή των συντακτικών κανόνων έχει επίσης επισημανθεί ως γνώρισμα της γραφής της Ε. Βακαλό από τη Νόρα Αναγνωστάκη, στο δοκίμιο, «Ελένης Βακαλό: "Η έννοια των τυφλών"», *Μαγικές εικόνες*, [2]1980: 94 [= *Διαδρομή*, 1995: 109].

αφηρημένη ζωγραφική, φτάνοντας βέβαια σ' αυτή ώς την κατάργηση του αντικειμένου. Η ίδια άλλωστε η Βακαλό, με την παράλληλη ιδιότητα της κριτικού της τέχνης, δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση για το συγκεκριμένο κίνημα της τέχνης, που επαληθεύεται στη μελέτη της για την αφαίρεση, στην οποία πραγματεύεται εκφραστικές αναζητήσεις του είδους από Έλληνες καλλιτέχνες.[227]

Προχωρώντας πιο πέρα, στην ποιητική παραγωγή της Βακαλό από τη *Γενεαλογία* (1971) και εξής, διαπιστώνουμε ένα άνοιγμα προς τη μεταμοντέρνα τέχνη, είτε διαμέσου της απορρόφησης εκφράσεων της τέχνης αυτής στις ποιητικές δομές είτε διαμέσου της έμπρακτης αξιοποίησης χαρακτηριστικών της στους μηχανισμούς ανάπτυξης της γραφής. Μια πρώτη επιβεβαίωση αυτής της άποψης μας παρέχουν οι αναφορές στο περικειμενικό πεδίο των σημειώσεων της συλλογής *Του Κόσμου* (1978): όπου το ποίημά της ειδικότερα «Η αμαζόνα του καρκίνου» συναρτάται διακειμενικά με τη δημιουργία-"περιβάλλον" του Claes Oldenburg *Το σπίτι των ποντικών,* όπως επίσης υποδεικνύεται ως υπόστρωμα του ποιήματος «Παραγωγή ουράνιων φαινομένων» η ομότιτλη παράσταση-"happening" του Otto Piene.[228] Πρόκειται πιο συγκεκριμένα για δύο πειραματικού τύπου εκδηλώσεις της σύγχρονης τέχνης, που αποτελούν καρπούς πολλαπλών διεργασιών και αναθεωρήσεων αναφορικά με τη λειτουργία και τη φύση της ως τέτοιας. Μέσα από δημιουργικές εκφράσεις όπως αυτές, η τέχνη «διενεργείται» πλέον σε ανοιχτό χώρο, αποδεσμεύεται δηλαδή από το στατικό και υλικό χαρακτήρα της. Παράλληλα, στις περιπτώσεις ειδικότερα του πρώτου τύπου ("περιβάλλοντα"), προϋποθέτει τη συμμετοχή του θεατή-αποδέκτη, ο οποίος καθίσταται ενεργός συντελεστής της καλλιτεχνικής διαδικασίας παραγωγής. Αντίστοιχα, οι εκφράσεις της δεύτερης κατηγορίας (: "συμβάντα") συνιστούν θεάματα εν εξελίξει, με ανοιχτή, όχι προκαθορισμένη, δηλαδή έκβαση, που πραγματώνουν επιπλέον την αλληλοδιείσδυση των ειδών συναιρώντας στοιχεία θεατρικού αυτοσχεδιασμού, μιμικής, χορού κ.ά.[229] Οι μορφές αυτές τέχνης παρουσιάζουν ευδιάκριτες αντιστοιχίες με σύγχρονες θεωρητικές συλλήψεις, όπως θα δούμε στη συνέχεια μέσα από ομοειδείς

---

[227] Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμ. Α΄, *Αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

[228] Ε. Βακαλό, *Του Κόσμου*, Αθήνα, Κέδρος, 1978: 15.12-13, 49 [= *Το άλλο του πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995: 152.11-12, 175 αντίστοιχα].

[229] Για τις εκφάνσεις αυτές της μεταμοντέρνας τέχνης και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, βλ. αναλυτικότερα, Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμ. Δ΄, *Μετά την αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1985: κυρίως 13-15, 24-25, 39-42, 59-60, 89-90· βλ. επίσης, H. Rosenberg, *L'Oggetto Ansioso*, ιταλ. μτφρ. G. Drudi, Milano, Bompiani, 1967: 34, 74-77, 97-98.

πραγματώσεις τους,[230] ενώ στοιχεία τους οικειοποιείται η Ελ. Βακαλό, αξιοποιώντας τα στη στρατηγική γραφής της. Βρίσκουν έτσι το ποιητικό τους, κατά κάποιο τρόπο, ανάλογο στην πειραματική διαδικασία γραφής των δύο τελευταίων κυρίως συλλογών της (Βακαλό, 1984 και 1990): με τις παράλληλες και αλληλοαναιρούμενες εκδοχές ανάπτυξης του ποιητικού μύθου[231] και την πριμοδότηση του δημιουργικού ρόλου του αναγνώστη που καλείται να παρέμβει με τις δικές του εναλλακτικές προτάσεις κατά τη διαμόρφωσή του.

Η σχέση ποίησης - ζωγραφικής

Τους βασικούς άξονες πάνω στους οποίους δομείται η ποιητική εικόνα των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών θα επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε, με μια παράλληλη θεώρηση της οργάνωσης της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής. Για το σκοπό αυτό, θα ανιχνεύσουμε τις κυρίαρχες παραδειγματικές σχέσεις των λεκτικών ή οπτικών σημείων των υπερρεαλιστικών εκφράσεων των δύο τεχνών. Αναφορικά με την εφαρμογή της παραδειγματικής ανάλυσης στον εικαστικό λόγο, θα αξιοποιήσουμε τις σχετικές μεθοδολογικές προτάσεις του A.J. Greimas και του L. Marin.

Συνοπτικά αναφέρουμε ότι ο Greimas και η Σχολή του εντάσσει την πλαστική σημειωτική στο εσωτερικό μιας γενικής σημειωτικής –που θεμελιώνεται πάνω στην καθολικότητα του συστήματος σημασίας–, την οποία διαχωρίζει έπειτα σε εξειδικευμένες σημειωτικές βάσει του διαφορετικού τρόπου άρθρωσης της φόρμας της έκφρασης των αντικειμένων ανάλυσης. Κεντρικό σημείο της θεωρητικής πρότασης του Greimas για τη σημειωτική της ζωγραφικής, την οποία αναπτύσσει κατά κύριο λόγο στη μελέτη «Sémiotique figurative et sémiotique plastique»,[232] είναι η διάκριση ανάμεσα σε μια πρωτοβάθμια παραστατική γλώσσα, που συνδέει μόνο τα ζωγραφικά σημαίνοντα με τα αντικείμενα αναφοράς τους στον πραγματικό κόσμο· και σε μια πλαστική γλώσσα, στην οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε πλαστικές μορφές, αντιθέσεις, πλαστικές κατηγορίες.

---

[230] Βλ. ειδικότερα, κεφ. «Η εμπράγματη σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης. Ένα παράδειγμα», σ. 339 και σημ. 536, 537.
[231] Βλ. πιο συγκεκριμένα στην ενότητα, «Ελένης Βακαλό, "Πώς καμώνεται τον Βατώ, ο Πιρανέζι"…», σ. 217 και σημ. 300.
[232] A.J. Greimas, 1984 [αγγλ. μτφρ. F. Collins-P. Perron: «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», 1989: 627-649]. Βλ. αναλυτικότερα, Μέρος πρώτο: *Θεωρία*, κεφ. «Η Σχολή Greimas».

Τη δυνατότητα κατάρτισης ζωγραφικών "παραδειγμάτων" ή παραδειγματικών σειρών, με βάση τη σχέση αναλογίας ή αντίθεσης –τόσο στο επίπεδο έκφρασης όσο και σ' αυτό της σημασίας– των ζωγραφικών σημείων που συμπαρίστανται σε μια παραστατική επιφάνεια, υποστηρίζει επίσης ο L. Marin, επαληθεύοντας τη μεθοδολογική του πρόταση με συγκεκριμένες εφαρμογές. Η συγκρότηση των παραδειγματικών σειρών μπορεί να πραγματοποιηθεί, σύμφωνα με τον Marin, με γνώμονα είτε την υποκαταστασιμότητα των ομοειδών, ως προς κάποιο χαρακτηριστικό, σημείων μέσα στο σύνταγμα του υπό ανάλυση πίνακα είτε τη συνειρμική ανάκληση σημαινόντων ή σημαινομένων της ίδιας τάξης, από το ευρύτερο ζωγραφικό σύστημα, σαν αποτέλεσμα μιας ανοιχτής διακειμενικής ανάγνωσης.[233] Τη δυνατότητα αυτή θα αξιοποιήσουμε εμείς μέσα από τη διακειμενική εξέταση της ποίησης και της ζωγραφικής.

Ο αποσπασματικός χαρακτήρας της γραφής και η ασυνέχεια της χωροχρονικής εκφοράς προσδιορίζουν μια δεσπόζουσα τυπολογική παράμετρο της ποίησης των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών, όπως επίσης της ιδιότυπης οργάνωσης της υπερρεαλιστικής, γενικότερα, ζωγραφικής. Μια πρώτη περίπτωση εκδήλωσης της αποσπασματικότητας, αυτή ειδικότερα της αποδιάρθρωσης του λόγου, ποιητικού και παραστατικού, είναι αποτέλεσμα της απροσδόκητης σύναψης ετερόκλητων εικόνων ή ασύμβατων εικονιστικών όρων, που παρατίθενται χωρίς νοηματική αλληλουχία. Η ρήξη με τους καθιερωμένους κώδικες του συνταγματικού άξονα, που αντιστοιχεί στην ακολουθία των σημείων στο χρόνο ή στο χώρο, είναι το επακόλουθο μιας πολιτισμικής κρίσης, η οποία εκδηλώνεται πρωτίστως στο επίπεδο του σημαίνοντος.[234] Με γνώμονα το θεωρητικό ορισμό που διατύπωσε ο Ε.Γ. Καψωμένος, σύμφωνα με τον οποίο το υπερρεαλιστικό κείμενο συνιστά την ακραία εκδήλωση υποβάθμισης των συνταγματικών προς όφελος των παραδειγματικών σχέσεων (αναφερθήκαμε σχετικά στο προηγούμενο κεφάλαιο),[235] θα ερευνήσουμε, με τη μέθοδο της παραδειγματικής

---

[233] Βλ. σχετικά, Λ. Μαρέν, «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», μετάφραση-πρόλογος Ά. Καφέτση, *Σπείρα* (Β΄ περ.), 1 (Καλοκ. 1984): 66-71· Βλ. επίσης, Μέρος πρώτο, κεφ. «L. Marin: ζωγραφικό σύνταγμα / ζωγραφικό παράδειγμα», σ. 97-99.

[234] Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος (1995α), «Ιδεολογία και θεματική της μεταπολεμικής πεζογραφίας», *Επιστημονικό Συμπόσιο «Μεταπολεμική Πεζογραφία»*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Δήμος Θεσσαλονίκης (Βαφοπούλειο Ίδρυμα, 31 Οκτ.-2 Νοεμ. 1991), περ. *Νεοελληνικός Λόγος*, τχ. 30 (Ιαν. 1995): 9, 12. Πρβλ. του ίδιου (1995β), «Η ελληνική λογοτεχνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)», *Πρακτικά 4ου Επιστημονικού Συνεδρίου Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα: «Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)»* (Πάντειο Πανεπιστήμιο, 24-27 Νοεμ. 1993), Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα, 1995: 394.

[235] Βλ. σ. 158 και σημ. 186.

ανάλυσης, τις σημαίνουσες μορφικές σχέσεις της λεκτικής (-ποιητικής) και της οπτικής (-ζωγραφικής) ύλης που επανέρχονται πλεοναστικά, ώστε να αναχθούμε από το πεδίο εκδήλωσης στο επίπεδο βάθους του ποιητικού και του εικαστικού λόγου αντίστοιχα.

Παραθέτουμε ενδεικτικά ένα παράδειγμα ακύρωσης της αφηγηματικής γραμμικότητας, από την ποίηση της Ελένης Βακαλό, που έχει ως συνέπεια την κατάργηση των συνταγματικών κωδίκων:

Τα πρωινά ο πατέρας μου ήταν ευχαριστημένος
Έπαιζε το ένα μάτι στη φούχτα του πριν το φο-
ρέσει κι έλεγε πως είναι ένα καλό μάτι
Βάζανε αρματωσιά
Στη θέση του στήθους της η μητέρα μου έχει,
από κείνο το μέρος του τόξου, την άσκημη ουλή
Όμως εγώ δεν ήθελα να τον πιστέψω
Τί σημασία είχα εγώ στη δικιά τους ζωή;

{Ελ. Βακαλό, «Σχόλια στην ποίηση», *Του Κόσμου*, 1978: 16.13-18, 17.1-2 [= *Το άλλο του πράγματος*, 1995: 153.11-16, 154.1-2]}.

Εδώ η ποιήτρια μοντάρει, συναρμολογεί ασυνάρτητα λεκτικά θραύσματα, ασύνδετα και ασύντακτα σχήματα λόγου, εγκιβωτίζοντας, με πλαγιοτυπωμένους χαρακτήρες, παραθέματα από παλιότερα ποιήματά της (στη συγκεκριμένη περίπτωση, από το ποίημα «Το μάτι του πατέρα μου» της συλλογής *Το Δάσος*, 1954).[236] Με τον τρόπο αυτό αξιοποιεί μια τεχνική που τη δανείζεται από την ψευδαισθησιακή ζωγραφική, αυτή του *πίνακα μέσα στον πίνακα*,[237] παίζοντας με το αντιφατικό αποτέλεσμα που δημιουργεί η συμπαράθεση ασύμβατων και ασυνεχών προτάσεων, ανακόλουθων περιόδων λόγου. Πραγματοποιεί λοιπόν μια άσκηση «ποιητικής», κατασκευάζοντας παράλληλα ένα λεκτικό κολάζ, κατά το παράδειγμα των εισηγητών του, του

[236] Βλ. και Μ. Κακαβούλια, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, 2004: 274-275, κατά την οποία το ποιητικό αυτό παιχνίδι «ενδοκειμενικής αυτοαναφοράς» μπορεί να ειδωθεί ως αναπαράσταση της διαδικασίας γένεσης της ποιητικής μορφής.

[237] Για το συγκεκριμένο οπτικό εύρημα της ιλουζιονιστικής ζωγραφικής (συγγενές με το μοτίβο του παραθύρου ή του καθρέφτη) και την αμφισημική λειτουργία της συνύπαρξης αντιπαρατιθέμενων χώρων στα πλαίσια του ίδιου πίνακα, βλ. αναλυτικότερα Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1984: 64, 103 (σημ. 6, 7), 130· βλ. επίσης, της ίδιας, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, 1987: 38-39, 130. Για το ίδιο θέμα πρβλ. Ά. Καφέτση, «Σκηνογραφικά παράδοξα του Ν. Εγγονόπουλου», περ. *Χάρτης. Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο*, τχ. 25/26 (Νοέμ. 1988): 34-38 και Ν. Δασκαλοθανάσης, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico. Η σύνταξη του μεταφυσικού χώρου*, Αθήνα, εκδ. Opera, 2001: 70, 73.

Lautréamont και του G. Apollinaire.[238] Αντίστοιχο είναι το τέχνασμα που μεταχειρίζεται η Μάτση Χατζηλαζάρου στο ποίημα «Η κραυγή σου παγώνι», από τη συλλογή *Έρως Μελαχρινός* (1989: 45-49)· κάτι ανάλογο κάνει και ο Έκτορας Κακναβάτος στη συλλογή του *Υψικαμινίζουσες νεοπλασίες* (2001α), όπου στίχοι του Ανδρέα Εμπειρίκου (που αντλούνται από την *Υψικάμινο* και την *Ενδοχώρα*), τυπωμένοι με πλάγια στοιχεία, εναλλάσσονται με δικούς του στίχους, τυπωμένους με όρθια. Έτσι ανταποκρίνεται ο Κακναβάτος στην πρό(σ)κληση των εμπειρίκειων θεμάτων τα οποία τροφοδοτούν την έμπνευσή του ωθώντας τον να δοκιμάσει νέες, εναλλακτικές εκδοχές ή παραλλαγές της ίδιας κάθε φορά θεματικής, με τη μανιέρα του Εμπειρίκου.

Αντίστοιχα, στο ζωγραφικό κολάζ του Νάνου Βαλαωρίτη (Εικ. 19), σε μια χαράδρα συμπαρατίθενται απροσδόκητα ένα αγκαλιασμένο ζευγάρι –με το σώμα της γυναικείας φιγούρας να ρευστοποιείται και να συγχωνεύεται με το νερό, υποκαθιστώντας μεταφορικά έναν καταρράκτη–, ένα ανδρικό κεφάλι στο οποίο συνάπτεται ένα ανάκλιντρο, πραγματώνοντας μια αμφίσημη συνάρτηση άψυχου και έμψυχου· ακόμη δυο χέρια κομμένα από τον καρπό πάνω σ' ένα έγχορδο μουσικό όργανο, σκόρπια γάντια (παραστατικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται επίμονα στη ζωγραφική του Max Klinger και του Giorgio de Chirico),[239] μια ραπτομηχανή που πλέει στο νερό κι ένα απόκομμα από πορτογαλικό αλφαβητάρι κωφαλάλων του 19ου αιώνα που δίνει και το όνομα στη συλλογή. Η αντίφαση απορρέει, κατ' αντιστοιχία προς τα προηγούμενα λεκτικά παραδείγματα, από την αυθαίρετη συμπλοκή ετερόκλητων στοιχείων, που συνιστά μια εκδήλωση του αντικειμενικού τυχαίου στο επίπεδο του οπτικού σημαίνοντος. Ταυτόχρονα καταλύεται η νατουραλιστική αληθοφάνεια με την εξάρθρωση των κανόνων της προοπτικής και τις ασύμμετρες σμικρύνσεις και μεγεθύνσεις των στοιχείων της εικόνας.

Βρισκόμαστε ουσιαστικά αντιμέτωποι με μια νέα αντίληψη και εικαστική αποτύπωση του χώρου, που καθρεφτίζει και καταγγέλλει την ίδια στιγμή έναν κόσμο κατακερματισμένο, ο οποίος έχει απωλέσει τη συνοχή του. Η μετοίκηση (dépaysement: κατά κυριολεξία, μετανάστευση) των εικονιστικών στοιχείων σε περιβάλλον ανοίκειο

---

[238] Βλ. Ν. Λοϊζίδη, 1987: 33-34, 89.

[239] Βλ. σχετικά Ν. Λοϊζίδη, 1987: 16-18, 36, όπου επισημαίνονται οι ψυχαναλυτικές ερμηνείες του εικονικού αυτού σημείου ως ερωτικού συμβόλου, έγκυρες και περισσότερο επαληθεύσιμες, κατά την ίδια, στα ζωγραφικά συμφραζόμενα του Klinger. Πρβλ. επίσης την αντίστοιχη ερμηνευτική ανάγνωση του εν λόγω παραστατικού συμβόλου, μέσα από τις εγγραφές του αυτή τη φορά στη ζωγραφική του Ν. Εγγονόπουλου, από το Σ. Δεγερμεντζίδη, στη μελέτη *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό*, 2003: 575, 580.

σε σχέση με το φυσικό, καθώς και η αλληλοδιείσδυση εσωτερικού-εξωτερικού χώρου, που διαπιστώνουμε ειδικότερα εδώ, είναι μερικές από τις ορίζουσες της υπερρεαλιστικής εκφοράς του χώρου, που θα εξετάσουμε αναλυτικότερα παρακάτω.

Ο ιδιότυπος χειρισμός του χρόνου, που ενσωματώνεται στο χώρο (ηρακλείτεια αντίληψη), προσδιορίζει έναν άξονα που διαπερνά την υπερρεαλιστική ποίηση και ζωγραφική. Η αντίληψη των υπερρεαλιστών για το χρόνο είναι συνάρτηση της συνολικής τους κοσμοθεώρησης, της ελεύθερης δηλ. θέασης και σχέσης τους με τον κόσμο, τους νόμους του οποίου επιχειρούν για άλλη μια φορά να καταργήσουν.

Μια πρώτη εκδοχή της υπερρεαλιστικής αντίληψης και εκφοράς του χρόνου, που επαναλαμβάνεται με ποικίλες συγγενείς παραλλαγές, μπορεί να ταξινομηθεί με κοινό χαρακτηριστικό την ανατροπή της χρονικής παρατακτικότητας: Στο κοσμικό επίπεδο δεν ισχύει, αίρεται η διαίρεση σε παρελθόν, παρόν και μέλλον. Ορισμένα παραδείγματα από την ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών:

κι όλες οι κινούμενες σκιές ακίνητου μάρμαρου
σε αυριανό ίσως, σε αυριανό που πέρασε
μεσημέρι

{Δ.Π. Παπαδίτσας, «Σπορά στη μνήμη, 2», *Η Ασώματη* (1983), *Ποίηση*, 1997: 445.7-9}·

...αναλογιζόμενος ποιος ήμουν και ποιος θά 'μαι
στις συνειδήσεις των ανθρώπων που θα ζήσουνε
εδώ και χίλια χρόνια

(Νάνος Βαλαωρίτης, «Καμιά λέξη δεν ταιριάζει με τη λέξη Έλλην», *Στο κάτω κάτω της γραφής*, 1984: 47.2-4)·

Μπαίνει τρικλίζοντας / βαστώντας την καρδιά του
ο εαυτός μου χρόνια αργότερα / πριν από πολύ καιρό

(Ν. Βαλαωρίτης, «Υποχώρηση με σκύλο και κερί», *Η κάθοδος των Μ*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 2002: 42).

Όπως λέει ο Οδ. Ελύτης, μόνο αν «σπάσουμε το φράγμα του κοινώς νοείν», θα αντιληφθούμε ότι τα κομμάτια της ζωής που «συμπαρασύρει στην ευθύγραμμη πορεία του ο χρόνος είναι δυνατόν να νοούνται ως ανεξάρτητα, ν' αρμόζονται από διαφορετικές πλευρές και να σχηματίζουν μιαν άλλου είδους αλληλουχία, εξίσου αν

όχι περισσότερο έγκυρη, από την άποψη ότι προβάλλει ανάγλυφη την ονειρική φύση της ζωής μας και την κατακυρώνει».[240]

Οι υπερρεαλιστές ποιητές και ζωγράφοι παραβιάζουν τη γραμμική εξέλιξη της ιστορίας, καθώς και την αιτιακή χρονική ακολουθία των γεγονότων, συμπυκνώνοντας αιφνίδια ασύμβατα επεισόδια ή σπαράγματα γεγονότων που ανακαλούνται από διαφορετικές, ανακόλουθες χρονικές περιόδους και τόπους:

μα εσύ έβλεπες κατά τη βραζιλία
να παροπλίζονται τα πλοία των αχαιών
ν' αλλάζουν σημαία
τους απεργούς θερμαστές στην προκυμαία
να σουλατσάρουν πεισματάρηδες
με ξεφτίδια απ' τα μαλλιά του αγαμέμνονα […]
να συζητούνε καθισμένοι στο μουράγιο
με το νέστορα, τον άγιο γεράσιμο, το νότη μπότσαρη
για την ανάσταση του γένους…

{Έκτ. Κακναβάτος, «Από το φάκελο μιας αστροφεγγιάς», *Τετραψήφιο με την έβδομη χορδή* (1972), Ποιήματα, Α΄, 1990: 89.7-12, 15-17}·

Έξω φωνές, σέρνουν νεκρό τον αχαιό Αλλιέντε
οι Αμερικάνοι

{Έκτ. Κακναβάτος, «Καμπάνα», *Οδός Λαιστρυγόνων* (1978), Ποιήματα 1978-1987, τόμ. Β΄, Αθήνα, Άγρα, 1990: 46.1-2}·

μελαχρινέ σκυλόσοφε γιε του Δεινοκράτη
μέσα στα Γιάννενα δίνοντας το δέρμα σου
για κάτι ασημικό ένα ψηφί κάτι σαν άλφα των Χαλδαίων
που κίνησε από τίποτα Εκβάτανα μισθοφόρος του Ευμένη
κ<ι> έφτασε απόψε εδώ αεροσκάφος
πτήση 504 TWA

[240] Οδ. Ελύτης, «Χρόνος δεσμώτης και χρόνος λυόμενος», *Εν λευκώ*, Αθήνα, Ίκαρος, [5]1999: 384.

(Έκτ. Κακναβάτος, «Γεωμετρικός τόπος», *Οδός Λαιστρυγόνων*: *Ισότοπον*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 95.13-18)·

Οι Πελασγοί λαός προ-ελληνικός
άφησαν τείχη χοντρά παντού… Κυκλώπεια
πάλι με χρόνια με καιρούς πάλι δικά τους θά ’ναι
περνάει μουγκρίζοντας ένα αεροπλάνο
μπόινγκ 747 που πάει στο Μιλάνο

(Νάνος Βαλαωρίτης, «Τα βάσανα ενός παιδιού του αιώνα», *Ανιδεογράμματα*, 1996α: 18.12-23).

Η μυστηριώδης αυτή συμπύκνωση του χωροχρόνου είναι η αταξία του χάους, προς την οποία ο Έκτ. Κακναβάτος μας παρακινεί:

ΜΗ ΦΥΛΑΓΕΣΑΙ από την αταξία
είναι ευφυής
Η τάξη είναι αγκύλωση

(Ε. Κακναβάτος, «Εφτά γλαδίολοι του Χάους», *Χαοτικά 1*, Αθήνα, Άγρα, 1997: 29.10-12).

Ένα ομόλογο εικαστικό παράδειγμα αναγνωρίζουμε στον *Πηλέα και Θέτιδα* του Ν. Εγγονόπουλου (Εικ. 20), όπου η σύντηξη του χρόνου πραγματώνεται μέσα από το κράμα ετερόκλητων ενδυματολογικών επιλογών της φιγούρας του Πηλέα, που παραπέμπουν ταυτόχρονα σε ήρωα της αρχαιότητας, σε αξιωματούχο της εποχής του Ναπολέοντα αλλά και σε ευρωπαίο αστό, ενώ αυτή της Θέτιδας απηχεί το μεσοπόλεμο, συμπλέκουν δηλαδή στον ίδιο παραστατικό χώρο διαφορετικές στιγμές της ιστορίας.[241] Η αντίφαση ενδυναμώνεται περαιτέρω από την αυθαίρετη συμπαρουσία των μυθικών ηρώων και της βυζαντινότροπης –χάρη και στη σπουδή του καλλιτέχνη στη βυζαντινή τέχνη– απόδοσης του σκηνικού με την Ακρόπολη, στο δεύτερο πλάνο.

Στον επόμενο πίνακα του Εγγονόπουλου (*Θησέας και Μινώταυρος*, Εικ. 21) παριστάνεται ο Θησέας με φουστανέλα, μεταμφιεσμένος σε ήρωα της ελληνικής Επανάστασης.[242] Ο συσχετισμός των σκηνών των δύο πλάνων της σύνθεσης και οι μεταθέσεις στο χρόνο και το χώρο (έξω δηλαδή απ’ το λαβύρινθο) συνιστούν

[241] Πρβλ. Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη…*, 1984: 162.
[242] Πρβλ. Ά. Καφέτση, «Διασημειωτική μεταφορά και λειτουργία του μύθου στη ζωγραφική του Ν. Εγγονόπουλου: ένα ερμηνευτικό πρόβλημα», 1984: 55.

παραλλαγές που δεν ανήκουν στο μυθικό αυτό κύκλο, αλλά εγκαινιάζονται στο πεδίο της πλαστικής γλώσσας.

Στον περίφημο πίνακα του Salvador Dalí *Μαλακά Ρολόγια* (*Εμμονή της μνήμης*, Εικ. 22) απεικονίζονται τέσσερα ρολόγια, τα τρία απ' αυτά με ρευστά περιγράμματα, σε κατάσταση τήξης, ενώ το τέταρτο με τη θήκη του, πάνω στην οποία είναι μαζεμένα μυρμήγκια. Ανάμεσα στους όρους που συμπαρίστανται στο επίπεδο του ζωγραφικού σημαίνοντος εντοπίζουμε μια παραδειγματική συνάφεια. Ενώ με μια πρώτη ανάγνωση φαίνεται να υπάρχει μορφολογική ταυτότητα τουλάχιστον ανάμεσα στους τρεις (καθώς ανήκουν στην ίδια κατηγορία και είναι ρευστά), επισημαίνουμε ωστόσο και μεταξύ τους μια σειρά αντιθέσεις[243]: δε δείχνουν την ίδια ώρα, ούτε είναι ακουμπισμένα πάνω στα ίδια αντικείμενα· επιπλέον, διαφέρουν ως προς την ολική ή μερική τους απεικόνιση, το χρώμα των περιγραμμάτων τους κλπ. Διαπιστώνουμε επομένως μια σχέση ομοιότητας –όχι ταυτότητας– των τριών αλλά και αντίθεσης –και χρωματικής– προς τον τέταρτο, κατά το σχήμα 3 προς 1. Αυτό το τέταρτο, το ασύμβατο, το αλλιώτικο από τ' άλλα τρία καταδείχνει την τέταρτη διάσταση, το πέρασμα δηλ. σε ένα υπερβατικό χωροχρονικό συνεχές, σύμφωνα με τη θεωρία της σχετικότητας, τεσσάρων διαστάσεων[244]. Ο οντολογικός προβληματισμός του Dalí πάνω στο ζήτημα της

---

[243] Για την αναγκαία διάκριση μεταξύ *πλαστικών κατηγοριών* και *πλαστικών αντιθέσεων* για την πραγματοποίηση της ανάλυσης που προτείνει ο Greimas, βλ. A.J. Greimas, «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», 1989: 642-643 και εδώ, Μέρος πρώτο: *Θεωρία*, στο κεφ. «Η Σχολή Greimas»: Η πλαστική αντίθεση ορίζεται ως η συμπαρουσία αντίθετων ή αντιφατικών όρων της ίδιας φύσης, από την ίδια δηλαδή πλαστική κατηγορία (ή από και ευρύτερες μονάδες που οργανώνονται με τον ίδιο τρόπο). Η συνάρτηση, η ταυτόχρονη δηλ. σχέση ομοιότητας (από τη στιγμή που ανήκουν στην ίδια κατηγορία) και διαφοράς δύο όρων, που διατυπώνεται με το σχήμα της δυαδικής αντίθεσης, αποτελεί θεμελιώδη παράγοντα της παραγωγής σημασίας, η οποία προϋποθέτει ακριβώς την εμφάνιση μιας σχέσης ανάμεσα στους όρους (βλ. σχετικά, A.J. Greimas, *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, 2005: 40-45). Το πλεονέκτημα της βασισμένης σε μια τέτοια αντιθετική οργάνωση του κειμένου μεθοδολογικής πρότασης του Greimas, έγκειται στο ότι καθιστά δυνατή την αναγνώριση κατηγοριών, διαμέσου των όρων τους που είναι ταυτόχρονα παρόντες στην ίδια επιφάνεια, χωρίς να είναι αναγκαία η καταφυγή σε σύγκριση διαφορετικών αντικειμένων.

[244] Για τη θεωρία της σχετικότητας και το πλαίσιό της, τον τετραδιάστατο χωροχρόνο ως έκφρασης της δυναμικής ενότητας των (τριών) χωρικών και της (τέταρτης) χρονικής συνιστώσας μέσα στην οποία όλα τα εν χώρω κινούνται και αλλάζουν μορφές, ρευστοποιούνται, βλ. Ε.Ι. Μπιτσάκης, «Χρόνος και μικροφαινόμενα», *Δευκαλίων* (Φιλοσοφία του χρόνου Ι), τχ. 29 (Μάρτ. 1980): 53-67 και του ίδιου «Χώρος, Χρόνος και ανθρώπινη πράξη», *Πρακτικά Συμποσίου Τέχνη και Τεχνολογία* (Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 6-8 Μάρτ. 1987), Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1988: 49-58. Η αντίληψη της χωροχρονικής ενότητας ανάγεται στην ηρακλείτεια σκέψη, όπου τα πάντα είναι συναρτημένα και γίνονται αντιληπτά στη σχέση τους με το χρόνο (βλ. σχετικά, Ν. Δενδρινός, *Ηράκλειτος, κήρυγμα για στάση ζωής*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1996: 163-164, 170, 198). Αναφορικά με τις εγγραφές της νέας αυτής αντίληψης των χωροχρονικών σχέσεων στη ζωγραφική επιφάνεια, τη μετατροπή της δηλαδή σε εικαστικό γεγονός, αντικείμενο κοινού ενδιαφέροντος των μοντερνιστικών ρευμάτων και του υπερρεαλισμού, βλ. L. Darlymple Henderson, *The fourth dimension and non-Euclidian Geometry in Modern Art*, New York, Princeton, Princeton University Press, 1983· πρβλ. επίσης, Π. Ρηγοπούλου (1988α), κεφ. «Για τον χρόνο: Πρόσωπα του νεότερου και του σύγχρονου εικαστικού χρόνου», «Για τον χώρο», *Αυτοματοποιητική. Ένας λόγος για την τέχνη και την τεχνολογία*, Αθήνα, εκδ. Άποψη, 1988: 57-72, 81-83 αντίστοιχα.

σχετικοποίησης του χρόνου και της αναζήτησης της τέταρτης διάστασης προβάλλεται και στην επόμενη σύνθεση του υπερρεαλιστή καλλιτέχνη *Στην αναζήτηση της τέταρτης διάστασης* (Εικ. 23).

Σ' έναν τέτοιο υπερβατικό χωροχρόνο μας μεταφέρει κι ο Έκτορας Κακναβάτος:[245]

Τώρα σε τέταρτη διάσταση συνεχίζω όσα δεν είπαμε.
Χαμογελώ του χρώμιου χτες του ψευδάργυρου
αύριο πεθαίνω του λιγνίτη

(Έκτ. Κακναβάτος, «Σκύλος Τοξότης», *Οδός Λαιστρυγόνων*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 23.1-3).

Ομοειδείς με την εικαστική λεκτικές παραλλαγές ρευστοποίησης, τήξης του χρόνου εντοπίζουμε και στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών:

...χρόνια που λιώνουν σαν αλάτι

{Δ.Π. Παπαδίτσας, «Από το αχνάρι του άστρου…», *Όπως ο Ενδυμίων*, XV, Ποίηση, 2, Αθήνα, «Γνώση», 1981: 84.10 [= 1997: 235.10]}·

πηχτός
απλώνει ο χρόνος στο λιθόστρωτο

{Έκτ. Κακναβάτος, *Η κλίμακα του λίθου*, 7 (1964), Ποιήματα, Α΄, 1990: 63.7-8}·

Στη φέτα του στεγνού ψωμιού
γλυκό πικρό αλείβομε το μεσημέρι

(Έκτ. Κακναβάτος, *Η κλίμακα του λίθου*, 11, Ποιήματα, Α΄, 1990: 67.1-2)·

[245] Για τη διαχείριση του χρόνου και τη γονιμοποίηση της ποίησης του Έκτορα Κακναβάτου από τη θεωρία του Χάους (όπως δείξαμε παραπάνω), καθώς και απ' αυτή της σχετικότητας (στα συγκεκριμένα παραθέματα), ως μιας έκφρασης της συνάρτησης των φαινομενικά ασυμβίβαστων πεδίων της επιστήμης και της ποίησης, πρβλ. και τις απόψεις του ίδιου του ποιητή στον τόμο: Χρ. Αργυροπούλου, *Η γλώσσα στην ποίηση του Έκτορα Κακναβάτου*, 2003: 477-478 («Παράρτημα: 1. Συνέντευξη με τον ποιητή»)· επίσης, Έκτ. Κακναβάτου, *Βραχέα και μακρά. Για την ποίηση/Γλώσσα και Λόγος*, Αθήνα, Άγρα, 2005: 44, 52-53, 77. Για τη θεωρία του Χάους στην ποίηση του Έ. Κακναβάτου και το συγκερασμό της με την υπερρεαλιστική πρακτική, βλ. και Στέφ. Κατής, «Επιστροφή στο Χάος», περ. *Μανδραγόρας. Αφιέρωμα: Έκτωρ Κακναβάτος*, τχ. 5 (Οκτ.-Δεκ. 1994): 56-59.

Ὦ χρόνε πώς κυρτώνεσαι περνώντας πλάι μου;

{Έ. Κακναβάτος, *In perpetuum* (1983), Ποιήματα, Β΄, 1990: 180.1-2},

Ο χρόνος καταργημένος κρέμεται απ' τα κάγκελα

(Νάνος Βαλαωρίτης, «Ο μέγας παρακμιακός», *Η κάθοδος των Μ*, 2002: 62.4).

Η διχοτομία ανάμεσα στον ρέοντα και τον ακινητοποιημένο χρόνο συνιστά μια ακόμη τυπολογική παράμετρο της υπερρεαλιστικής αντίληψης και χειρισμού του χρόνου. Ως προς τον πρώτο πόλο, ο τίτλος του πίνακα του Νίκου Εγγονόπουλου *Η ώρα περνά* (*Hora ruit*, Εικ. 24) δρα καταλυτικά, ώστε να θεωρήσουμε τη ροή του θαλάσσιου στοιχείου στο εσωτερικό του δωματίου ως μεταφορικό υποκατάστατο της ροής του χρόνου. Η αίσθηση της κίνησης υποβάλλεται επίσης από το ανέμισμα των μαλλιών και της οφθαλμόστικτης χαίτης των δύο γυναικείων παραστατικών μορφών, καθώς και από την κυματοειδή κίνηση των απολήξεων των χεριών της μιας απ' αυτές. Το κοινό χαρακτηριστικό της αέναης και ατελεύτητης ροής του χρόνου επαναλαμβάνεται με πολλές ομοειδείς παραλλαγές (στην ίδια παραδειγματική σειρά μπορεί να ενταχθεί λ.χ. ο πίνακας του Chagall με τον ενδεικτικό τίτλο *Ο χρόνος είναι ποτάμι χωρίς όρια*, 1939). Παραθέτουμε ορισμένα ποιητικά ισοδύναμα:

νά 'ταν αείρροη / ηχοπερίχυτη / ηλιοκαταδυόμενη ώρα

(Δ.Π. Παπαδίτσας, «Μεσημέρι Ιουλίου», *Η Ασώματη*, Ποίηση, 1997: 436. 5-7)·

Και το αρκαδικό ξημέρωμα ολημερίς τρέχει στα σιντριβάνια

{Δ.Π. Παπαδίτσας, *Όπως ο Ενδυμίων*, V, Ποίηση, 2, ^{2}1981: 68.6 [= 1997: 220.6]}·

Βλέπεις τον Χρόνο ένα πλεούμενο

(Έκτ. Κακναβάτος, «Διαδικασίες μετασχηματισμού», *Χαοτικά 1*, 1997: 43.14)·

κι ο χρόνος ανεκτίμητος κυλάει / γαληνεμένα και σοφά σαν λάδι

(Αριστ. Νικολαΐδης, «Λέσβος», *Η πείρα και η πυρά, Ποιήματα 1937-1977*, Αθήνα, Κέδρος, 1977: 47.13-14).

Στον αντίθετο πόλο, το ρολόι με τους σταματημένους δείκτες που απεικονίζεται στον πίνακα του De Chirico *Το Αίνιγμα της Ώρας* (Εικ. 25), σε συνδυασμό με την έλλειψη άλλων δεικτών κίνησης στη διάταξη του πίνακα και την ασάλευτη φασματική μορφή, υποβάλλει την αίσθηση ενός κόσμου όπου ο χρόνος παύει να κυλά· όλα είναι σταματημένα σ' ένα απολιθωμένο παρόν. Ο ακινητοποιημένος χρόνος, μαζί με την απολίθωση και την αποσπασματική λειτουργία της μνήμης, είναι βασικές συνιστώσες της αινιγματικής ατμόσφαιρας και της μυστικιστικής διάστασης της αντίληψης για τη φύση από τη μεταφυσική ζωγραφική του Ιταλού καλλιτέχνη.[246]

Και στη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση εντοπίζουμε ομόλογες μεταφορικές εικόνες ενός στάσιμου, απολιθωμένου χρόνου:

ο καιρός / μια ιδιότητα στάσιμη· ένα δάσος που πέτρωσε

{Νάνος Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη*, Ποιήματα, 2 (1965-1974), Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1987: 110.29-30 (έκδ. 1974: 15.27-28)},

χρόνος […] *δεμένος χεροπόδαρα*

{Έκτ. Κακναβάτος, «Κι αν το νόημα είμαι του βυθού», *Διασπορά* (1961), Ποιήματα, Α΄, 1990: 54.8-9},

η λησμονημένη είναι το ρολόγι που σταμάτησε

(Μ. Σαχτούρης, «Η λησμονημένη, VI», *Η λησμονημένη*, [7]1993: 36.2).

Η υπερρεαλιστική αντίληψη και διαχείριση του χρόνου καταργεί τη λογική αρχή της μη-σύζευξης των αντιθέτων. Στη βάση αυτή, οι υπερρεαλιστές συνταιριάζουν τον ρέοντα και τον ακινητοποιημένο χρόνο, σε μια εκδοχή «ασάλευτης ροϊκότητας» (την

[246] Πρβλ. Ν. Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, 1987: 26-29· επίσης, Ν. Δασκαλοθανάσης, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, 2001: 23-25, 63-64.

οποία επικαλείται χαρακτηριστικά ο Δ. Π. Παπαδίτσας στην *Εναντιοδρομία* και στη συλλογή πεζών κειμένων του *Ως δι' εσόπτρου*),[247] μιας ακινητοποιημένης κίνησης:

> *κάντε τον θεοί μέσα του κίνηση και πετρωμένο αιώνα*
>
> (Δ.Π. Παπαδίτσας, «Αυτά είπαν οι νεκροί στα δέντρα, ΙΙ», *Δυοειδής λόγος*, Ποίηση, 1997: 359.24),
>
> *Πώς ρίζωσα μες στο νερό, πώς ο καιρός με πέτρωσε*
>
> (Δ.Π. Παπαδίτσας, «Ταξίδι», *Δυοειδής λόγος*, 1997: 379.9),
>
> *και περνάει ο καιρός / αόρατος σα ποτάμι μα στάσιμος*
>
> {Νάνος Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη*, Ποιήματα, 2, 1987: 128.31-32 (έκδ. 1974: 30.26-27)},
>
> *χρόνος ακινητοποιημένος σε πολυαύλους σταλαγμίτες*
>
> {Αριστ. Νικολαΐδης, «Των μικρών λευκών κλινών», *Παράχρονες αναμνήσεις* (1966), Η πείρα και η πυρά, 1977: 295.13-14}.

Πρόκειται για μια συναίρεση της Παρμενίδειας ακινησίας και της ροϊκότητας της Ηρακλείτειας κοσμοθεώρησης,[248] η οποία βέβαια επισημαίνουμε ότι αποδέχεται τη διαλεκτική των αντιθέτων, την κρυφή (-αφανή) αρμονία διά των αντιθέτων.[249]

---

[247] Μέσα από μια έμμεση αναφορά στην αντιλήψή του περί χρόνου, όπου το ποίημα ορίζεται ως «*άνοιγμα σε μια ποιητική αναγωγή* των *φαινομένων*», ως μέσο αποκάλυψης μιας άλλης πραγματικότητας, που «*αναλάμπει μέσα στην "ασάλευτη" ροϊκότητά της και ελευθερώνεται από τον κλοιό του βιολογικού μας "μέτρου"*», κάνοντας τελικά το «*"ποίημα-άνοιγμα" πύλη* […] *ανάμεσα στο ποιητικό γίγνεσθαι και στα οριοθετημένα απ' την καθημερινή μας εμπειρία πράγματα ή συμβάντα*». Βλ. σχετικά, Δ.Π. Παπαδίτσας, προλογικό σημείωμα στην *Εναντιοδρομία*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1977: 7-8 [= *Ποίηση*, 1997: 305-306] και «Το "ποίημα-άνοιγμα"», *Ως δι' εσόπτρου*, Αθήνα, Αστρολάβος / Ευθύνη, [2]1989: 39-40.

[248] Πρβλ. την αντίστοιχη φιλοσοφική αναγωγή της σύζευξης αυτής από το Δημήτρη Παπαδίτσα: «Σε β΄ πρόσωπο: Μια συνομιλία του Δ.Π. Παπαδίτσα με τον Α. Φωστιέρη και το Θ. Νιάρχο», περ. *Η λέξη*, τχ. 18 (Οκτ. 1982): 664 [= *Ως δι' εσόπτρου*, [2]1989: 162]. Για τη βασική αυτή ιδέα της κοσμοαντίληψης του Παπαδίτσα και τις ποικίλες εκφράσεις που παίρνει στην ποίησή του, βλ. ειδικότερα, Ελ. Λαδιά, *Ο αγαπημένος του όντος. Δοκίμια για την ποίηση του Δ.Π. Παπαδίτσα*, Αθήνα, εκδ. Imago, 1984: ιδιαίτερα 18-19, 133-134, 143-145 και Βαγγ. Αθανασόπουλος, «Η ποίηση-γλώσσα του Δ.Π. Παπαδίτσα», *Τετράδια «Ευθύνης»*, 28: *Πολυφωνία για τον Δ.Π. Παπαδίτσα*, 1988: 21-22 [= *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19ου και 20ού αιώνα*, τόμ. Β΄, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995: 308-309].

[249] «Στην αγκυλωμένη Παρμενίδεια αποκλειστική διάζευξη *ή* [= είναι ή δεν είναι] αντιπαρατάσσεται η διαλεκτική Ηρακλείτεια σύζευξη *και* [= είναι και δεν είναι]», όπως παρατηρεί εύστοχα ο Έκτ. Κακναβάτος αναφορικά με τις δύο αντιτιθέμενες τάσεις της προσωκρατικής φιλοσοφίας. Έ. Κακναβάτος, «Από τα φύλλα Ημερολογίου», περ. *Μανδραγόρας*, τχ. 5 (Οκτ.-Δεκ. 1994): 59 [= *Βραχέα*

Μια ακόμη εκδήλωση της χωροχρονικής ταυτότητας βλέπουμε στον πίνακα του Marc Chagall *Εγώ και το χωριό μου* (Εικ. 26), όπου, διαμέσου της λειτουργίας της μνήμης, ανακαλούνται και συμπλέκονται στα πλαίσια της ζωγραφικής αφήγησης σπαράγματα της περασμένης ζωής του καλλιτέχνη, ανασυνθέτοντας τη χαμένη του ταυτότητα. Εδώ ο Chagall αποδεσμεύεται από τις αρχές της χωροχρονικής αναπαράστασης, αξιοποιώντας την τεχνική της αλληλοδιείσδυσης και της πολυπρισματικής, και μαζί συγχρονικής, απόδοσης διαφορετικών χωροχρονικών σκηνών (simultanéisme), τεχνική που πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον αναλυτικό κυβισμό, το φουτουρισμό και το μετακυβιστικό ρεύμα του ορφισμού (R. Delaunay).[250] Παράλληλα, υιοθετεί το γεωμετρικό ιδίωμα του κυβισμού, δομώντας γεωμετρικά το χώρο σε τρίγωνα ή κύκλους. Στο επίπεδο της παραστατικής επιφάνειας αναγνωρίζουμε στο πρώτο πλάνο το κεφάλι μιας αγελάδας που εμπεριέχει σε μικρότερη κλίμακα τη σκηνή του αρμέγματος, ένα ανδρικό προφίλ –αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη– να της δίνει ένα κλωνάρι, ενώ στο δεύτερο πλάνο βλέπουμε δύο φιγούρες χωρικών, τη γυναικεία, μαζί με τα πίσω της σπίτια, αναποδογυρισμένη. Ο κύκλος στο κέντρο της σύνθεσης περι-γράφει τις παραστατικές μορφές, συνδηλώνοντας την κυκλική πορεία του χρόνου, που ανακυκλώνει, επαναφέροντας ξανά και ξανά, ίδια σχήματα, μορφές, καταστάσεις.[251]

και μακρά, 2005: 71]. Για τη θεμελιώδη αυτή αρχή της φιλοσοφίας του Ηράκλειτου, που προβάλλει, σύμφωνα με τον Ε.Γ. Καψωμένο, την αντιφατική σύσταση του Κόσμου, βλ. αμέσως παρακάτω σημ. 251 και στο κεφ. «Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα… Συμβολική των χρωμάτων: η διαλεκτική *άσπρου-κόκκινου*», σ. 251-252 και σημ. 357.

[250] Πρόκειται ειδικότερα για μια τεχνική που καθιστά δυνατή την υλοποίηση και επίτευξη αντίστοιχα της ταυτόχρονης απόδοσης διαφορετικών όψεων, της πολυπρισματικής δηλαδή παράστασης του ίδιου αντικειμένου (αναλυτικός κυβισμός), της εικαστικής αποτύπωσης των διαδοχικών στιγμών και των μεταβολών της κίνησης στον ίδιο πίνακα (φουτουρισμός) ή της απόδοσης της χρωματικής ανάλυσης από την ομάδα των *συγχρωματιστών* που πλαισιώνουν το ζεύγος Robert Delaunay και Sonia Terk-Delaunay. Βλ. σχετικά, Χρύσ. Χρήστου, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, τόμ. Β΄, Θεσσαλονίκη, εκδ. Κωνσταντινίδη, [2]1980: 344-346· Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης-Α.Σ.Κ.Τ. Αθηνών, 1998: 341, 405, 471-474. Βλ. επίσης Π. Ρηγοπούλου, «Για τον χρόνο…», *Αυτοματοποιητική*, 1988α: 33, 60, 73· Ελ. Βακαλό, «Ο χρόνος και η Εικόνα», *Από την πλευρά του θεατή*, Αθήνα, Κέδρος, 1989: 85-97 και της ίδιας, *Κριτική εικαστικών τεχνών, 1950-1974*, τόμ. Β΄, επιλ.-επιμ. Ό. Δανιηλοπούλου, Αθήνα, Κέδρος, 1996: 141.

[251] Αναγνωρίζουμε εδώ το μοντέλο της κυκλικής κίνησης του «Κοσμικού» χρόνου που βασίζεται στην ελληνική σκέψη και αποτελεί δεσπόζουσα ιδέα της κοσμολογικής θεώρησης του Ηράκλειτου και μετέπειτα του Εμπεδοκλή· μοντέλο που εξασφαλίζει τη συνέχεια μέσα από την αέναη επαναφορά όμοιων σχημάτων ή βασικών αντιθετικών δομών, καθώς και την αδιάλειπτη εξισορρόπηση των μεταξύ τους αντιθέσεων. Βλ. σχετικά, Ε.Γ. Καψωμένος, *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη. Υφολογική μελέτη*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ε.Ε.Φ.Σ., Παράρτ. 18, Θεσσαλονίκη, 1975: 454, 587-588 σημ. 335, 337. Η αντίληψη αυτή εκκινεί από την παρατήρηση της αλληλοδιαδοχής ομόλογων αντιθετικών καταστάσεων και φαινομένων, τόσο στο ανθρώπινο όσο και στο Κοσμικό επίπεδο (όπως λ.χ. ζωή-θάνατος, νεότητα-γηρατειά, ειρήνη-πόλεμος, ακμή-παρακμή πολιτισμών, κυκλοτερής αλληλοδιαδοχή ημέρας-νύχτας, εποχών κ.ά.). Βλ. ειδικότερα, Ν. Δενδρινός, κεφ. «Ο Κοσμικός χρόνος», «Ο άνθρωπος ως ανθρώπινη συνέχεια», *Ηράκλειτος…*, 1996: ιδιαίτερα 173-176, 232-241.

Στα τυπολογικά χαρακτηριστικά της οργάνωσης του υπερρεαλιστικού χώρου στο επίπεδο του ποιητικού και ζωγραφικού σημαίνοντος, αναφερθήκαμε λίγο-πολύ, στην εξέταση της συνάρτησής του με το χρόνο. Οι υπερρεαλιστές ποιητές και ζωγράφοι γκρεμίζουν και ανακατασκευάζουν τον κόσμο, καταλύουν δηλαδή τη φυσική τάξη και ισορροπία. Μετασχηματίζουν ή αντιστρέφουν μ' άλλα λόγια την εμπειρική πραγματικότητα, εμπαίζουν την κοσμική τάξη. Επινοούν έτσι έναν κόσμο και τον αποτυπώνουν εικαστικά με τους δικούς τους νόμους, έναν κόσμο γεμάτο γεωλογικές αναστατώσεις, στον οποίο η διαπερατότητα ανάμεσα στο γήινο, τον υδάτινο και τον ουράνιο χώρο –και συνακόλουθα η ελεύθερη μεταπήδηση των όντων ή των στοιχείων της φύσης από τον ένα χώρο στον άλλο– παρουσιάζεται στα μάτια μας ως κάτι απόλυτα φυσικό. Χαρακτηριστικά είναι τα παραθέματα από την ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη:

μια ζητιάνα […] *πουλάει τσουρέκια στον ουρανό*

{Μ. Σαχτούρης, «Τα δώρα», *Παραλογαίς* (1948), [7]1993: 44.15},

Ένας ναύτης ψηλά / στα κάτασπρα ντυμένος / τρέχει μέσ' στο φεγγάρι

(Μ. Σαχτούρης, «Ο βυθός», *Παραλογαίς*, [7]1993: 50.1-3),

και μάζευαν τα σύννεφα / έτσι έμενε το δάπεδο γυμνό

(Μ. Σαχτούρης, «Η λειτουργία του άσπρου», *Παραλογαίς*, [7]1993: 77.6-7).

Όλα αυτά απηχούν στην ουσία έναν ασυνεχή, αποσπασματικό κόσμο. Παράλληλα, τροφοδοτούν το εικονοπλαστικό σύστημα με μια σειρά αντιφατικές σχέσεις και συμφυρμούς ασύμβατων εικονιστικών στοιχείων: με αλληλοσυναρτώμενα αντιθετικά ζεύγη, του τύπου *πάνω* vs *κάτω*:

γδύνονταν το καλντερίμι τα φεγγάρια του

{Έκτ. Κακναβάτος, «Φυτεία μαχαιριών», *Διήγηση* (1974), Ποιήματα, Α΄, 1990: 167.9}

ή *μέσα* vs *έξω*:

σε ποιο δωμάτιο ν' ανθίσαν οι αμυγδαλιές σου

(Μ. Σαχτούρης, «Οι αμυγδαλιές», *Παραλογαίς*, [7]1993: 39.2),

Μ' ένα μεγάλο ψαλίδι ανοίγει δρόμο ανάμεσα στα
έπιπλα θερίζοντας τα βαριά κλαδιά που φυτρώνουν / παντού

(Ε.Χ. Γονατάς, «Ανασκαφή», *Η Κρύπτη*, Αθήνα, Κείμενα, [2]1979: 11.12-14).

Την «αλλοτοπική» μετάθεση των στοιχείων σ' ένα χώρο μη προσδόκιμο, ανοίκειο σε σχέση με το φυσικό, καθώς και την αλληλοδιείσδυση κλειστού-ανοιχτού χώρου,[252] αναγνωρίζουμε, στην πλαστική τους μορφοποίηση, στους πίνακες για παράδειγμα του René Magritte *Η αμαθής νεράιδα* και του Giorgio de Chirico *Έπιπλα σε κοιλάδα* (Εικ. 27 και 28 αντίστοιχα). Ένα ταυτόσημο ποιητικό παράδειγμα μετατόπισης κι επανατοποθέτησης των φυσικών πραγμάτων στο Σύμπαν μ' αυτό της πρώτης σύνθεσης παρέχει «Η κακή εικόνα» του Μίλτου Σαχτούρη:

τα διωγμένα ψάρια / κλαίγαν στο βουνό

{Μ. Σαχτούρης, *Ο περίπατος* (1960), [7]1993: 158.11-12}.

Σε αντιστοιχία με τον κόσμο που τον περιβάλλει και τη διατάραξη της ενιαίας άρθρωσής του, ο άνθρωπος παρουσιάζεται επίσης κατακερματισμένος:[253]

χίλια κομμάτια οι πορσελάνες του κορμιού της

{Έκτ. Κακναβάτος, «Τα ανάντη του ποιήματος», *Κιβώτιο ταχυτήτων* (1987), Ποιήματα, Β΄, 1990: 286.4},

με αθροίζεις με ψηφιδωτό από το κάθε τι

(Έκτ. Κακναβάτος, «Οροπέδιο μεγαλοσύνης», *Διασπορά*, Ποιήματα, Α΄, 1990: 43. 12),

εικόνες που μας παραπέμπουν στο κυβιστικό ιδίωμα του Picasso, που σπάει την ενότητα του σώματος, διασπώντας τη φόρμα σε μικρές γεωμετρικές ενότητες (όπως φαίνεται στον πίνακα *Γυναίκα με μαντολίνο*, Εικ. 29).[254]

---

[252] Διακριτικά γνωρίσματα της άρθρωσης της ποιητικής και ζωγραφικής υπερρεαλιστικής εικόνας, όπως επισημαίνει η Ν. Λοϊζίδη στη μελέτη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη…*, 1984: 107-108.

[253] Διατηρείται έτσι, «έστω και αντεστραμμένο, το σχήμα μιας στενής ανταπόκρισης ανάμεσα στην ανθρώπινη περιπέτεια και στο φυσικό περίγυρο», όπως παρατηρεί ο Ε.Γ. Καψωμένος στη μελέτη, «Η διχοτομία φύση / πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», *Σπείρα* (Β΄ περ.), 2-3 (Φθινόπ.-Χειμ. '84): 124 [= *Κώδικες και σημασίες*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990: 168].

[254] Πρβλ. την αντιστοίχηση με την κυβιστική, μεταξύ άλλων, προβληματική και αντίληψη για την τέχνη, που επιχειρεί ο Γ. Δάλλας, με σημείο αναφοράς την εικονοπλαστική, γενικότερα, τεχνική του Μ. Σαχτούρη. Γ. Δάλλας, «Η ποιητική πρωτοπορία και ο Μίλτος Σαχτούρης», *Πλάγιος λόγος*, 1989: 305 [= «Οι ποιητικές απαρχές και οι σταθερές της τεχνικής του», *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 151]. Για το χαρακτηριστικό αυτό του αναλυτικού κυβισμού, βλ. ειδικότερα, H. Jaffé - E. Roters, *Η ζωγραφική στον 20ό αιώνα*, μτφρ. Ά. Χαραλαμπίδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1984: 58, 61, 64· Ν. Χατζηνικολάου,

Η αποσυναρμολόγηση, η απώλεια της συνοχής του ανθρώπινου σώματος, τα μέλη του οποίου άλλοτε μετατοπίζονται και αντικαθίστανται από άλλα σημεία του σώματος άλλοτε *διασπείρονται* εδώ κι εκεί, παραπέμπει συνδηλωτικά στην αποσυγκρότηση και το συγκεχυμένο ψυχισμό του σύγχρονου ανθρώπου:[255]

Σκέφτομαι τ' αναρίθμητα μέλη μου […]
τα μέλη μου σε μεγάλη διασπορά

(Έκτ. Κακναβάτος, «Κι αν το νόημα είμαι του βυθού», *Διασπορά*, Ποιήματα, Α΄, 1990: 53.16/19),

όπως μπορούμε να δούμε και στη ζωγραφική του Picasso (Εικ. 30, *Μορφή στην ακροθαλασσιά*). Το ανθρώπινο σώμα είτε παρουσιάζεται ακρωτηριασμένο, κυρίως χωρίς άκρα και συχνά με πρόσθετα ή μηχανικά τους υποκατάστατα:

κόβεις το ένα χέρι σου […] κ*όβεις το ένα στήθος σου* […]
δεν έχεις πια μάτια

(Μ. Σαχτούρης, «Η νύχτα της λησμονημένης», *Η λησμονημένη*, [7]1993: 24.6, 25.1/ 4),

τα χέρια μου είναι πέτρινα / τα πόδια μου είναι ξύλινα

(Μ. Σαχτούρης, «Ορυχείο», *Παραλογαίς*, [7]1993: 53.18, 54.1),

ένας άντρας δίχως πόδια / σε μια καρέκλα με ρόδες

(Μ. Σαχτούρης, «Ο δυνατός», *Παραλογαίς*, [7]1993: 56. 7-8)·

είτε αποδίδεται αποπροσωποποιημένο, χωρίς χαρακτηριστικά στο πρόσωπο,[256] ένα είδος ανδρείκελου σαν αυτά που ζωγράφισε ο De Chirico (όπως βλέπουμε στον πίνακα *Ο Μάντης*, Εικ. 31) και ο Νίκος Εγγονόπουλος (Εικ. 32):[257]

Νοήματα της εικόνας. Μελέτες ιστορίας και θεωρίας της τέχνης, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994: 323· Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, 1998: 338-342, 379, 463.

[255] Βλ. και την ανάγνωση της εικόνας του διαμελισμένου ανθρώπου-αντικειμένου, θεματικού τόπου της σύγχρονης μυθολογίας και της φαντασιακής εικονοπλασίας, την οποία πραγματοποιεί η Ν. Λοϊζίδη με βάση τη λακανική ψυχανάλυση στη μελέτη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, 1987: 167-168 σημ. 6. Πρβλ. της ίδιας, «Το mannequin του Giorgio de Chirico και η εποχή του», περ. *Η λέξη*, τχ. 19 (Νοέμ. '82): 721-722.

[256] Για την αλλοτρίωση του προσώπου και την απώλεια της ταυτότητας, τον «αφανισμό» του εαυτού, τυπολογικό γνώρισμα της υπερρεαλιστικής ή υπερρεαλίζουσας εικονοπλασίας, βλ. αναλυτικότερα παρακάτω, κεφ.: «Η εμπράγματη σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης. Ένα παράδειγμα», σ. 336-337.

[257] Για τα ανδρείκελα του De Chirico, κεντρικά στοιχεία του συμβολικού συστήματος της μεταφυσικής ζωγραφικής του καλλιτέχνη, σε συσχετισμό με τις απρόσωπες μορφές των περισσότερων ζωγραφικών

Σώματα χωρίς πρόσωπα συγκεκριμένα
πρόσωπα χωρίς σώματα σχηματισμένα

(Νάνος Βαλαωρίτης, «Δειπνοσοφιστές», *Ήλιος ο δήμιος μιας πράσινης σκέψης*, 1996β: 26.1-2)·

Έχω ανάπηρα και τα δύο μου πόδια […]
δεν έχω καν πρόσωπο

(Μαντώ Αραβαντινού, *Γραφή Α΄*, Γραφές Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Αθήνα, εκδ. Μαραθιά, 1998: 44.12, 53.6)

ή ένα είδος μαριονέτας:[258]

Απάνω στο τραπέζι είχανε στήσει / ένα κεφάλι από πηλό […]
απάνω στο κρεβάτι είχανε κόψει από χαρτί
δυο σώματα ερωτικά […]
Σπάγγοι διασχίζαν το δωμάτιο απ' όλες / τις πλευρές
δε θά 'ταν φρόνιμο κανείς / να τους τραβήξει
ένας από τους σπάγγους έσπρωχνε τα σώματα / στον έρωτα

{Μ. Σαχτούρης, «Η σκηνή», *Με το πρόσωπο στον τοίχο* (1952), [7]1993: 86.1-2, 5-6, 11-16},

ένα ανθρώπινο γενικότερα υποκατάστατο, όμοιο, από παραδειγματική άποψη, με τις ζωγραφικές μορφές του Dalí, τα ρευστοποιημένα μέλη των οποίων στηρίζονται σε δεκανίκια.[259] Εικόνες όπως αυτές μεταφορικοποιούν, από τη μια, την αυτοματοποίηση και παθητικοποίηση της ζωής, την υπαγόρευση της επιθυμίας, τη στρέβλωση ή τη μηχανοποίηση του έρωτα και των πρωταρχικών, ευρύτερα, λειτουργιών του ανθρώπου· από την άλλη, την απεξάρθρωση και αποσχηματοποίηση του ανθρώπου και μαζί την ανεπάρκειά του (Εικ. 33, 34).

έργων του Ν. Εγγονόπουλου και τις μεταφορικές σημάνσεις αντίστοιχων εκφράσεων στην υπερρεαλιστική γενικότερα ζωγραφική, βλ. αναλυτικά στο κεφ. «Η μεταφυσική ζωγραφική του Giorgio de Chirico. Διακειμενικές συνδέσεις της με την υπερρεαλιστική ποίηση και ζωγραφική», σ. 305-306.

[258] Χαρακτηριστικά τέτοιου τύπου εντοπίζει η Γ. Λαδογιάννη και στη μοντερνιστική γραφή του Γιάννη Σκαρίμπα. Βλ. ειδικότερα, Γ. Λαδογιάννη, «Η χωλότητα του ήρωα στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», περ. *Το τραμ / Ένα όχημα*, τχ. 1 (36) (Φθινόπ. 1996): 160-161 [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 2005: 312-313]. Βλ. επίσης, της ίδιας, «Ο κόσμος του Γιάννη Σκαρίμπα· η ιχνογραφία ενός άνισου διαβήτη», περ. *Περίπλους*. *Αφιέρωμα: Γιάννης Σκαρίμπας (1893-1984)*, επιμ. Κ. Κωστίου, τχ. 44 (Μάρτ.-Ιούν. 1997): 90-91.

[259] Βλ. Ν. Λοϊζίδη, 1987: 43, 154-155, 178.

Όπως προέκυψε από την ανάλυση, οι σημαίνουσες μορφικές σχέσεις στο επίπεδο εκδήλωσης του λόγου, καθώς και σ' αυτό της οργάνωσης του χώρου και του χρόνου από τους μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές ποιητές και τους υπερρεαλιστές ζωγράφους, βασίζονται στην αρχή της αντίθεσης και της αντίφασης. Μια τέτοια οργάνωση ορίζει στο σημασιακό επίπεδο ένα αντιφατικό ποιητικό και ζωγραφικό σύμπαν και παραπέμπει στην κοινωνική αλλοτρίωση, την παράλογη σύσταση του κόσμου, την τραγικότητα της ζωής. Η μόνη διέξοδος απέναντι σ' όλα αυτά είναι η μετοίκηση σ' έναν χωροχρόνο που καταλύει τους νόμους του κόσμου και τους συμβατοποιημένους τρόπους αντίληψής του, σε μια άλλη, υπερβατική, υπερπραγματική διάσταση.

Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών

Μια από τις πηγές απ' όπου αντλείται το υλικό της εικονοποιίας των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών είναι η φύση. Τις επιμέρους εκδοχές εικονικής απόδοσης της φύσης στην αμοιβαία σχέση της με τον άνθρωπο και τον πολιτισμό, στο πεδίο αυτό της ποίησης, θα επιχειρήσουμε να ανασυστήσουμε. Παράλληλα θα εξετάσουμε την εικαστική αποτύπωση της αλληλοσυνάρτησης των δύο περιοχών από την υπερρεαλιστική και τη σύγχρονη, ευρύτερα, ζωγραφική. Φύση και πολιτισμός συνιστούν τον πυρήνα μιας κοσμολογίας που μορφοποιείται λεκτικά ή οπτικά, συνοψίζοντας την αντίληψη του ανθρώπου γενικότερα για τον κόσμο και τη στάση του απέναντί του. Τις δεσπόζουσες σχέσεις αναλογίας των ποιητικών και ζωγραφικών πραγματώσεων της συνάρτησης φύσης-ανθρώπου θα αναδείξουμε, αφού ομολογοποιήσουμε τις συγγενείς ή ταυτόσημες παραλλαγές της, με βάση κάθε φορά κάποιο συχνά επαληθεύσιμο κριτήριο εικονιστικής ενότητάς τους. Ακόμη, θα διερευνήσουμε διαφορετικές ειδολογικά εκφράσεις της δυτικής ζωγραφικής που εντάσσονται στην εννοιολογική αυτή περιοχή, οι οποίες ανακαλούνται από τον ποιητικό λόγο είτε εμφυτεύονται, έχοντας μεταγραφεί λεκτικά, στις δομές του. Πρόκειται για περιπτώσεις διακειμενικών, διαγλωσσικών και μαζί διαπολιτισμικών σχέσεων αναλογίας ή αντίθεσης, η αναγνώριση των οποίων λειτουργεί καταλυτικά στη νοηματοδότηση των ποιητικών κειμένων, που αποτελούν τη μήτρα παραγωγής των σχέσεων αυτών.[260]

Στην εικονοπλασία των υπερρεαλιστών του μεταπολέμου η φύση αποδίδεται κατά κύριο λόγο απομυθοποιημένη, σε αντιδιαστολή προς τις εκφράσεις αποθέωσης του πρότυπου κάλλους και της αρμονίας της, τα ποιητικά οράματα ομορφιάς της γενιάς του '30 που συναρτώνται με τον ελληνικό φυσικό χώρο. Τόσο η πρόταξη στα πλαίσια της ποιητικής αυτής παραγωγής του ανθρώπινου-πολιτισμικού πεδίου, του τοπίου της πόλης και του τοπίου της ψυχής απέναντι στο φυσικό πεδίο και στο σύμπαν, όσο και η διασπασμένη εικόνα του κόσμου γενικότερα, με τη συνακόλουθη διάρρηξη της ενότητας ανθρώπου-κόσμου[261] –όχι χωρίς κάποιες εξαιρέσεις, όπως λ.χ.

---

[260] Βλ. ειδικότερα, κεφ. «Το εικαστικό διακείμενο ως κλειδί για την ανάγνωση των ποιητικών κειμένων: δύο παραδείγματα».

[261] Τις θεμελιώδεις αυτές διαφορές στο μεταφορικό και εικονοποιητικό σύστημα των δύο γενεών, με γνώμονα τη συνάρτηση φύσης-πολιτισμού, διαφορές που αντικατοπτρίζουν σημαίνουσες αποκλίσεις

η περίπτωση του Γιώργου Λίκου ή εν μέρει της Ελένης Βακαλό–[262] σ' αυτό ουσιαστικά κατατείνουν: να μεταγράψουν την παθογένεια του μεταπολεμικού κόσμου, την κρίση αξιών της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, που, μεταξύ άλλων, έχει μια αναπότρεπτη συνέπεια, την αποξένωση από τη φύση. Σε αντιστοιχία με τα παραπάνω, αυτή πλέον ως θεματική επιλογή σπάνια «λειτουργεί εξιδανικευτικά» είτε ως «πρότυπο και σημείο αναφοράς για τον άνθρωπο», δεν ωραιοποιείται {Καψωμένος, 1984: 117, 121, 129 [= 1990: 161, 165, 173]}. Με τις ίδιες τις απτές εικόνες της παραποιημένης, στρεβλής πραγματικότητας ν' αποτελούν την πρώτη ύλη της οπτικής φαντασίας τους, οι υπερρεαλιστές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς προβάλλουν όμοιες με την πραγματικότητα αυτή και με τα δύσφορα αισθήματα που τη συνοδεύουν, ανοίκειες όψεις της φύσης.

Εκδηλώσεις διασταύρωσης με τη λυρική εικονοποιία της προγενέστερης ποιητικής παράδοσης, που εκφράζεται κατά βάση στην αναλογική και αρραγή σχέση φυσικής και ανθρώπινης περιοχής, συναντούμε, όπως αναφέραμε, στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών. Ένα τέτοιο παράδειγμα, που καταδεικνύει τη διαφοροποίηση από τη δεσπόζουσα κατεύθυνση της αντεστραμμένης σχέσης φύσης-ανθρώπου που χαρακτηρίζει τη γενιά αυτή –διαφοροποίηση την οποία επισημάναμε και που θ' αναπτύξουμε διεξοδικά στη συνέχεια–, μας προσφέρει η συλλογή της Ε.

στο πεδίο της κοσμοαντίληψης, αναγνωρίζει ο Ε.Γ. Καψωμένος στη μελέτη, «Η διχοτομία φύση / πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», 1984: 113-132 [= *Κώδικες και σημασίες*, 1990: 156-177]. Σημειώνουμε ότι από το φάσμα της ποίησης της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, κύριο αντικείμενο διερεύνησης σ' αυτή τη μελέτη είναι η ποίηση της «επαναστατικής εμπειρίας και ιδεολογίας», όπου το φαινόμενο είναι στατιστικά συχνότερο και πιο χαρακτηριστικό.

[262] Με θεματικό άξονα την ελληνική νησιώτικη φύση και τη θαλασσινή κατεξοχήν σύσταση της εικονοπλασίας του, το ποιητικό σύμπαν του Γ. Λίκου εμφανίζεται ομοειδές με τη μυθολογία του Οδ. Ελύτη –με την οποία μοιράζεται την ίδια θεώρηση του κόσμου στην αδιαίρετη ολότητά του– ή του Νίκου Καββαδία αντίστοιχα· διαφοροποιείται δηλαδή από αυτή της γενιάς του συνολικά. Πρβλ. τις συναφείς επισημάνσεις του Γ. Δάλλα, στη μελέτη «Η μεταπολεμική περιπέτεια του ελληνικού υπερρεαλισμού», από τον τόμο *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000: 170-171· πρβλ. επίσης, Χρ. Δανιήλ, *Γιώργος Λίκος: Μια παρουσίαση από τον Χρήστο Δανιήλ*, Αθήνα, εκδ. Γαβριηλίδη, 2005: 19, 21. Στη φύση διαπιστώνουμε παράλληλα ότι επικεντρώνεται η ποιητική ενότητα της Ελ. Βακαλό *Πριν από το λυρισμό* (Βακαλό: 1981), που αντιστοιχεί στην παραγωγή της περιόδου 1954-1966, όπου και προβάλλεται πολλαπλά το αίτημα εναρμόνισης του ανθρώπου μαζί της. Μια χαρακτηριστική έκφραση βρίσκει το αίτημα αυτό στη συλλογή *Τοιχογραφία* που επανεκδίδεται κατά ένα μέρος της ανατιτλοφορούμενη ως *Φυτική αγωγή* (Βακαλό, 1995: 27-39), όπου ο φυτικός κόσμος ανάγεται σε παιδευτικό πρότυπο για τον άνθρωπο· σε φορέα –μέσα από εκδηλώσεις θαυμαστής συνοχής και, ατιθάσευτης συχνά, ζωικής πληρότητας των στοιχείων του– αξιών, όπως η αμοιβαία υποστήριξη και η συλλογικότητα ή η αυτοτέλεια και η απόρριψη της χειραγώγησης, κάθε μορφής κυριαρχικού ελέγχου. Πρβλ. σχετικά, Μ. Κακαβούλια, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, 2004: 166-167, 194-195, 202-203 και Δέσπ. Ασιατίδου, *Η ποίηση ως πράγμα. Μελέτη για την ποίηση της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, εκδ. Γαβριηλίδη, 2006: 93-104, 112-113, 126-132, 154-157.

Βακαλό *Θέμα και παραλλαγές*,[263] η οποία τοποθετείται πριν από την υπέρβαση του λυρισμού που ορίζει τη μετέπειτα ποιητική της.[264] Συγκεκριμένα, το παράθεμα είναι από την ενότητα που φέρει ενδεικτικά τον τίτλο «Άνθρωποι της γης (Μοτίβο των δέντρων)»:

> *Ελάτε όλες μαζί ν' αγκαλιαστούμε στενά σ' ένα σώμα* […]
> *της μάνας γης η ανάσα χτυπάει στον ίδιο ρυθμό της / καρδιάς μας*
> *κι η άσπρη μας κοιλιά* […] *σαλεύει με τους σκοτεινούς χυμούς*
> *της γονιμότητάς της*
>
> («Άνθρωποι της γης, Ι», 1945: 12.1, 7-11),

όπου η πληθυντική έκφραση του θηλυκού-μητρικού στοιχείου, μετά το ενωτικό κάλεσμα του ποιητικού υποκειμένου, ταυτίζεται μεταφορικά με την πρωταρχική θηλυκή φύση, το μητρικό αρχέτυπο της Μάνας γης, σε πλήρη ανταπόκριση με το γονιμοποιό πνεύμα και σε συντονισμό με το ζωικό παλμό της.

Εικαστικά ισοδύναμη είναι η λυρική παραστατική σύνθεση της υπερρεαλιστικής –ευδιάκριτα σ' αυτή τη φάση της μεταπολεμικής του παραγωγής– ζωγραφικής του Γιώργου Βακαλό (Εικ. 35), ο οποίος, με συναφείς παραδειγματικά εκδοχές ποιητικής υποβολής του ζωγραφικού λόγου, εικονογράφησε επιπλέον τη συλλογή (σε μια εκδήλωση άμεσης θεματικής αντιστοιχίας ποίησης και ζωγραφικής).[265]

---

[263] Ε. Βακαλό, *Θέμα και παραλλαγές*, Αθήνα, Ίκαρος, 1945.

[264] Τη μεταστροφή του ώριμου ποιητικού έργου της Ε. Βακαλό, τόσο ως προς τη θεματολογία (σε σχέση, ειδικότερα, με θέματα όπως αυτό του έρωτα στην κοσμική του διάσταση που έχει κεντρική θέση στην πρώτη της συλλογή) όσο και ως προς το λυρισμό των πρώιμων εκδηλώσεών της (1945-1951), επισημαίνουμε εδώ παρενθετικά. Μεταστροφή που, σε επίπεδο πιο συγκεκριμένα ποιητικής, σηματοδοτείται κυρίως από το πέρασμα σε έναν απογυμνωμένο, αφαιρετικό τρόπο γραφής –περισσότερο αντιπροσωπευτικό, σημειώνουμε επιπρόσθετα, αυτού της γενιάς της– και την εξάλειψη παράλληλα του «ποιητικού εγώ». Πρβλ. τις ανάλογες διαπιστώσεις της Μ. Κακαβούλια (2004: 165-170)· πρβλ. επίσης, Άντειας Φραντζή, *Έμενε ποίημα. Μια περιδιάβαση στο ποιητικό «δάσος» της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005: 11-12, 18-21.

[265] Για τη ζωγραφική του Γ. Βακαλό γενικότερα και το συγκερασμό, μέσα από τις εκφάνσεις της ειδικότερα την περίοδο 1942-1958, χαρακτηριστικών του πρωτογενούς υπερρεαλισμού, που αφομοίωσε δημιουργικά πριν τον πόλεμο στο Παρίσι, με μια ποιητική και λυρική διάθεση που εκφράζεται στην επιλογή του θεματολογίου και των συμβόλων αντίστοιχα, βλ. κυρίως Ελένης Βακαλό, *Γιώργος Βακαλό. Το θέλγητρο της γραφής*, Αθήνα, Νέες Μορφές, 1994: 22-23, 57 και της ίδιας, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμ. Β΄, *Υπερρεαλισμός-Εξπρεσιονισμός*, 1982: 95· επίσης, Αγγέλας Ταμβάκη, «"Φανταστικά τοπία" του Γιώργου Βακαλό», περ. *Ζυγός*, τχ. 55 (Σεπτ.-Οκτ. 1982): 24-31 [24, 26]. Για τη ζωγραφική συγκεκριμένα ποιητικότητα ως κυρίαρχο γνώρισμα της τέχνης του Γ. Βακαλό, βλ. Τ. Σινόπουλου, «Η ποίηση στη ζωγραφική. Με αφορμή την έκθεση του Γιώργου Βακαλό», *Ζυγός*, τχ. 65 (Απρ. 1961): 31-33 και Νόρας Αναγνωστάκη, «Γιώργος Βακαλό: Με της ψυχής το φεγγαρίσιο φως…», *Πνευματικές ασκήσεις*, Αθήνα, εκδ. Στιγμή, 1988: 62 [= *Διαδρομή*, 1995: 262-263]. Την καθοριστική και πολύπλευρη επιπλέον συμβολή του Γιώργου και της Ελένης Βακαλό στην ανάδειξη των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων στη μεταπολεμική Ελλάδα, μέσα από

Στο υδάτινο φυσικό περιβάλλον της πλαστικής επιφάνειας –με τις θηλυκές σημάνσεις ως πρωταρχική πηγή γονιμότητας, μήτρα δημιουργίας ζωής– συγχωνεύονται τόσο η γυμνή γυναικεία φιγούρα στο κάτω μέρος, που αποδίδεται μόνο με το περίγραμμα του σώματός της, όσο κι αυτές που αιωρούνται σε ανάλογη κατάσταση «ευφορίας», μεταφορικοποιώντας οπτικά την ανάταση, μεταρσίωση, την άμεση ανταπόκρισή τους στο ανώτερο αίσθημα του έρωτα. Γίνονται μάλιστα ένα με τη φύση, με τα στοιχεία της φύσης να συνιστούν την πρώτη μορφή, σε μια προβολή της διαφάνειάς της στο ανθρώπινο πεδίο, ή να γίνονται το ντύμα και συνάμα η φυσική απόληξη των άλλων τριών. Συζεύξεις στο επίπεδο του ζωγραφικού σημαίνοντος που αναδείχνουν στο επίπεδο της σημασίας τη σχέση ταυτότητας, την αδιάρρηκτη ενότητα ανάμεσα στη φύση και τον άνθρωπο. Κοινός επομένως παραδειγματικός κώδικας που συνδέει τα δύο κείμενα, όπως προκύπτει από την παράλληλη ανάγνωσή τους και ενεργοποιείται εναλλακτικά και στις δύο γλώσσες, είναι η μεταβίβαση των αξιών από το φυσικό στο ανθρώπινο επίπεδο· η επανεπιβεβαίωση της αναπόσπαστης σύνδεσης του ανθρώπου με τις φυσικές του ρίζες, η οποία διατυπώνεται εδώ με μια παραστατικότητα ιδιαίτερα εύγλωττη.[266]

Μέσα από ένα δίκτυο τέτοιων συνάψεων αλλά και αμοιβαίων υποκαταστάσεων, φύση και άνθρωπος εμφανίζονται ως αλληλένδετα και ισοδύναμα μέρη του ποιητικού σύμπαντος των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών που διασταυρώνονται ισόρροπα και οργανικά ενωμένα. Η αντιφατική αυτή σύζευξη των δύο κατηγοριών ανταποκρίνεται στη βαθύτερη αντινομική ουσία του κόσμου και απορρέει από μια διεισδυτική θεώρηση πίσω από τη φαινόμενη πλευρά του· εκεί όπου αποκαθίστανται οι σωστές αναλογίες και ρευστοποιούνται, παύουν να έχουν ισχύ οι τεχνητές, άκαμπτες διχοτομήσεις των όρων τους. Αντίκειται λοιπόν στην τυποποιημένη, παραποιημένη ωστόσο με βάση τα πρότυπα των λογοκρατούμενων αστικοποιημένων πολιτισμών, αντίληψη της φύσης και του κόσμου. Αντίληψη η οποία προσδιορίζεται από την

το έργο τους καθαυτό αλλά και μέσα από τη σχολή που ίδρυσαν και φέρει τ' όνομά τους, επισημαίνει η Μ. Κακαβούλια, στη μελέτη *Μορφές και λέξεις…*, 2004: 11-12. Κοινό σημείο αναφοράς τους αποτελεί η ποίηση και η ζωγραφική ειδωμένες ως «αδελφές» τέχνες.

[266] Τη σχέση ομολογίας φύσης-πολιτισμού διαμέσου και της προβολής της φύσης ως αρχετυπικού πεδίου άντλησης των ανθρώπινων αξιών, αναγνωρίζει ο Ε.Γ. Καψωμένος, με έρεισμα τις επανερχόμενες πραγματώσεις της στη νεοελληνική ποίηση, ως «σταθερά» του πολιτισμικού μας προτύπου και του «αξιοθετικού του συστήματος». Για μια επισκόπηση του διακριτικού αυτού χαρακτηριστικού, βλ. Ε.Γ. Καψωμένος (2002α), *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό, Α΄, Νεοελληνική ποίηση και πολιτισμική παράδοση*, Αθήνα, Πατάκης, 2002: 16-23, 36-37, 77, 88-89, 104-108, 184-191.

υποταγή της φύσης στον πολιτισμό, καθώς και την αντίθεση, την εξουσιαστική στάση του ανθρώπου-εκφραστή του απέναντί της, που αυτά προτάσσουν.[267]

Ειδικότερα, τα στοιχεία ή τα πλάσματα της φύσης και ο άνθρωπος παρουσιάζονται ως οργανικές αξεχώριστα και ομοιοσύστατες μονάδες του κοσμικού όλου· τους αποδίδονται δηλαδή κοινές ιδιότητες και λειτουργίες είτε εκδηλώνουν ανάλογες συμπεριφορές.[268] Παραθέτουμε ορισμένα παραδείγματα από την πεζόμορφη υπερρεαλιστική ποίηση του Επαμεινώνδα Γονατά:

...ένα μικρό πράσινο ελάτι προσεύχεται αναμαλλιασμένο

Τα σύννεφα παραμέρισαν λίγο και στο άνοιγμα πρό-
βαλε μισό κίτρινο φεγγάρι: Ένα μεγάλο κέρινο αυτί
που τσιτώθηκε καταμεσίς τ' ουρανού ν' ακούσει.

Στο παράθυρο φάνηκε ένα πουλί και μού 'κανε νοή-
ματα να βγω έξω. Σε λίγο πετούσαμε μαζί πάνω από / κήπους με μηλιές·[269]

ή ακόμη, από την *Οδό Λαιστρυγόνων* του Έκτορα Κακναβάτου:

ένα λιόδεντρο […] *περιχύθηκε ίδρωτα και λέμφο, παραλοϊσμένο*

(«Όραμα πλίνθου», *Ποιήματα*, Β΄, 1990: 79.17, 19).

Η καθιερωμένη επομένως δυιστική διάκριση ανάμεσα στη φυσική και την ανθρώπινη ισοτοπία μετασχηματίζεται σε μια σχέση εξισωτικής ισοδυναμίας και αντιμετάθεσης των στοιχείων τους, σχέση, θα λέγαμε ένα βήμα πιο πέρα, «διυποκειμενική». Πέρα από τις ποικίλες εκφράσεις ανθρωπομορφισμού της φύσης, και σε μια πραγμάτωση υπέρβασης από την αντίστροφη πλευρά της ανθρωποκεντρικής αντίληψης, συχνά είναι ο άνθρωπος αυτός που εμφανίζεται

---

[267] Ε.Γ. Καψωμένος, 2002α: 31, 76, 214-215, 230. Του ίδιου (2002β), «Διαχρονικοί πολιτισμικοί κώδικες στη νεοελληνική λογοτεχνία: Παπαδιαμάντης-Ξενόπουλος-Σικελιανός-Εμπειρίκος», *"Grecia y la Tradición clásica", Actas del II Congresso de Neohelenistas de Iberoamérica*, VII Jornadas de Literatura Neogriega (Universidad de La Laguna, 30 oct.-3 nov. 2001), ed.: I. García Galvez, La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2002: 19.

[268] Ομοειδείς επιμέρους εκφράσεις του πολιτισμικού κώδικα που συναιρεί τη φύση και τον πολιτισμό στη νεοελληνική λογοτεχνία εξετάζει ο Ε.Γ. Καψωμένος στη μελέτη «Συγχρονικοί και διαχρονικοί κώδικες ανάγνωσης», *"Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος. Ζητήσεις της πολιτισμικής ιστορίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας", Πρακτικά Γ΄ Επιστημονικής Συνάντησης στη μνήμη Άλκη Αγγέλου* (3-6 Οκτ. 2002), Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004: 337-339. Πρβλ. του ίδιου, 2002β: 25-26. Από τη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση και την ποιητική συγκεκριμένα μυθολογία του Μ. Σαχτούρη, πρβλ. και Γ.Δ. Παπαντωνάκης, *Η μορφολογία της σαχτουρικής μεταμόρφωσης*, 2000: 35.

[269] Ε.Χ. Γονατάς, «Ανασκαφή», *Η Κρύπτη*, [2]1979: 16.16-17, 12.1-3 και «Ταξίδι», *Το Βάραθρο*, Αθήνα, "Πρώτη ύλη", 1963: 18.1-3 αντίστοιχα.

πολλαπλά ομόλογος μαζί της, καθώς αφομοιώνεται στην ευρύτερη κατηγορία της ως μια ακόμη οντότητα ισότιμη και ομοειδής με όλες τις άλλες που ενυπάρχουν σ' αυτή.[270] Σε μια εκδήλωση μάλιστα ισομορφισμού του επιπέδου έκφρασης μ' αυτό της σημασίας, πολλές φορές τα στοιχεία της φύσης υποκειμενοποιούνται, αλλά ο άνθρωπος –στο πρόσωπο του ενδοκειμενικού κάθε φορά ποιητή– δέχεται τη ρηματική ενέργεια, παίρνοντας τη θέση άμεσου αντικειμένου στη συντακτική δομή. Άλλοτε πάλι σ' αυτή του κατηγορούμενου προσδιορίζεται από τέτοιες ιδιότητες, που θα αντιστοιχούσαν σε ρηματικό υποκείμενο με υπόσταση αμιγώς φυσική.[271] Ενδεικτικά είναι τα παραθέματα από την ποίηση της Ελένης Βακαλό:

ο αέρας […] *στα πλευρά μου άνοιγε κήπους*

Ο ουρανός έχω γίνει

χλοερή αισθανόμουν

<Τ' ωραίο πουλί> με πάλεψε, σ' όλο το σώμα μου έσκαψε για τα όμοια του φωλιές / κι έγινα κατοικία άγριων πουλιών[272]

ή του Δημήτρη Παπαδίτσα:

Τώρα οι πλαγιές με ταξιδεύουν σε πελάγη.[273]

Μέσα από επάλληλους, εξίσου ευφάνταστους συνδυασμούς της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας αποτυπώνεται ποιητικά το αέναο γίγνεσθαι του κόσμου και ειδικότερα οι διαδοχικές μεταλλαγές ανάμεσα στα ίδια τα συστατικά της φύσης και τον άνθρωπο, που, σε ρευστότητα και διαρκή ανασχηματισμό, μεταστοιχειώνονται, βγαίνουν αμοιβαία από τα όρια, εναλλάσσουν την υπόστασή τους. Παραλλαγές μεταμορφωτικής εικονικότητας του ποιητικού λόγου όπως η ακόλουθη από τη *Λησμονημένη* του Μίλτου Σαχτούρη, και σύζευξης με γέφυρα αυτές των δύο περιοχών,[274] επανέρχονται συχνά στο μυθικό σύμπαν των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών καθορίζοντας τη συγκρότησή του:

---

[270] Πρβλ. Ν. Αναγνωστάκη, «Προοίμιο στην ποίηση της Ελένης Βακαλό», *Μαγικές εικόνες*, [2]1980: 8-10 [= Αναγνωστάκη, 1995: 13-14] και Μ. Κακαβούλια, 2004: 194, 204, 219.

[271] Πρβλ. Μ. Κακαβούλια, «Ανοίκεια φύση», 2004: 196.

[272] Ε. Βακαλό, *Ο τρόπος να κινδυνεύομε* (1966), Το άλλο του πράγματος, 1995: 89.1/3, 90.4, 99.1 και *Η έννοια των τυφλών* (1962), 1995: 83.5-6 αντίστοιχα.

[273] Δ.Π. Παπαδίτσας, «Δεν είδα τη δροσάτη ανάμνηση στη λευτεριά του θανάτου», *Το φρέαρ με τις φόρμιγγες* (1943), Ποίηση, 1, Αθήνα, "Πρώτη ύλη", 1963: 17.2 [= *Ποίηση*, 1997: 19.2].

[274] Τη βασική αυτή λειτουργία της τεχνικής της μεταμόρφωσης αναγνωρίζει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, με βάση την αξιοποίησή της στη λογοτεχνία συνολικά και αντικείμενο αναφοράς ειδικότερα τις εκφράσεις της στην προσωπική μυθολογία του Ε.Χ. Γονατά. Παράλληλα επισημαίνει το

Να πω για τον άνθρωπο που έγινε δέντρο και για
το στόμα του που φύτρωσαν λουλούδια; […]
Τώρα πλάι στα χείλια του έχουν φυτρώσει
δυο φυλλαράκια πικρά. Καταπράσινα. Είναι άνθος
ή άνθρωπος;

(Μ. Σαχτούρης, «Η λησμονημένη, V», [7]1993: 35.5-6, 20-22).

Ή, σε μερικά παραδείγματα αιφνίδιας συνειρμικής περισσότερο μετάβασης από την ανόργανη στην οργανική φύση και τον άνθρωπο, το βουνό ταυτίζεται στο μεταφορικό επίπεδο πότε με *ξαπλωμένο ελέφαντα*, πότε, στην πληθυντική του αναφορά, με *παμπάλαιο πουλί που αναπαύεται*, πότε με *ύπτια γυναίκα στη συννεφιά* (από τη Μάτση Χατζηλαζάρου, το Νάνο Βαλαωρίτη και το Δημήτρη Παπαδίτσα αντίστοιχα).[275]

Το κοινό χαρακτηριστικό της αμοιβαίας μεταμόρφωσης φύσης-ανθρώπου και της διαπίδυσης, σύντηξης τελικά, της ετερογενούς ευρύτερα ρευστής κοσμικής ύλης, αναγνωρίζουμε εικαστικά πραγματωμένο, μέσα από ποικίλες εκδοχές μορφογένεσης, στο Βέλγο λ.χ. υπερρεαλιστή René Magritte (Εικ. 36, 37). Η κεντρική αυτή γραμμή της ζωγραφικής εικονοποιίας του καλλιτέχνη, μορφοποίησης ουσιαστικά της κοσμοθεωρητικής του προοπτικής, υλοποιείται εδώ χαρακτηριστικά, σε θεματική εν μέρει συνάφεια με τα τελευταία ποιητικά παραδείγματα:

α) με τη συναίρεση φύσης και ανθρώπου μέσω της πλαστικής, σύμμεικτης μορφής του *δενδράνθρωπου* (Εικ. 36)·

β) με την οργανική ανάπλαση της ανόργανης φύσης, τη μετάγγιση συγκεκριμένα ζωής, που αποτυπώνεται μεταφορικά να κυλά διαμέσου ενός δικτύου αιμοφόρων αγγείων στα «σωματοποιημένα» βουνά (Εικ. 37). Κωδικοποιείται έτσι ζωγραφικά, σε συνδυασμό και με την παράδοξη συμπαράθεσή τους στο συμπαντικό χώρο με τεχνητά στοιχεία που αντλούνται από το πεδίο του πολιτισμού, η εναρμόνιση των ετερόκλητων συστατικών του κόσμου. Εναρμόνιση που είτε αποκαλύπτεται πίσω από την επιφανειακή, άμεσα ορατή εικόνα του, με τους κρυφούς δεσμούς, τις αφανείς συνάψεις των στοιχείων του· είτε παρουσιάζεται οπτικά συντελεσμένη σε μια

συσχετισμό του μύθου της μεταμόρφωσης από το Mircea Eliade (στη μελέτη *Εικόνες και σύμβολα*, μτφρ. Άγγ. Νίκας, Αθήνα, Αρσενίδης, 1991: 109) με την υπέρβαση των αντιθέτων και την επιθυμία αποκατάστασης της πρωταρχικής ενότητας των πάντων. Βλ. σχετικά, Φρ. Αμπατζοπούλου, «Η μεταμόρφωση στο έργο του Ε.Χ. Γονατά», *Η γραφή και η βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Αθήνα, Πατάκης, 2000: 96-97.

[275] Μ. Χατζηλαζάρου, *Έρως Μελαχρινός: Εκεί-πέρα εδώ*, Ι, Ποιήματα, 1989: 70.11· Ν. Βαλαωρίτης, *Η πουπουλένια εξομολόγηση*, 1982α: 65.6· Δ.Π. Παπαδίτσας, *Η περιπέτεια*, IV (1951-1953), Ποίηση, 1, 1963: 65.17-18 [= Παπαδίτσας, 1997: 69.17-18].

επινοημένη και συνάμα προσδόκιμη, πέρα δηλαδή από την «πραγματική», συμβατική, λογικά προσλήψιμη εκδοχή του·

γ) με τη σχηματική, οπτική συνταύτιση, στο πίσω πλάνο της πρώτης σύνθεσης (Εικ. 36), βουνού-πουλιού που απλώνει τις πλαγιές-φτερούγες του περιβάλλοντας προστατευτικά το σύμπαν, σε μια αντιθετική σύζευξη ανόργανου και οργανικού κόσμου, γήινης και υπέργειας περιοχής. Σύζευξη η οποία εμπεριέχεται βέβαια στις συμβολικές σημάνσεις του βουνού ως συμπαντικού άξονα που ενώνει, συγχωνεύει, καταργεί τη διάκριση ανάμεσα στα δύο επίπεδα (Benoist, 1992: 65). Εικόνες αλληλοπεριχώρησης των μορφών σαν αυτή και σύγχυσης των αντικειμένων αναφοράς τους στον κόσμο προβάλλουν και πάλι ζωγραφικά την ενότητά του που θεμελιώνεται πάνω στην αντίθεση. Την ίδια στιγμή εμπαίζουν τις οπτικές μας βεβαιότητες που απορρέουν από τους φαινόμενους διαχωρισμούς των πραγμάτων, ακυρώνουν μ' άλλα λόγια τη μονοδιάστατη προοπτική τους.

Ό, τι προέρχεται από τη φύση αναδείχνεται, όπως ήδη επισημάναμε, μέσα από ένα πλέγμα μεταφορικών και εικονικών σχημάτων, σε πρόσφορο όρο αντιπαραβολής με τον άνθρωπο, ταυτίζεται μεταφορικά μαζί του. Άλλοτε (συν)απαρτίζοντας τη μορφή αλλά και καθορίζοντας τη σύσταση, την ίδια την υπόστασή του:

Ο παππούς […] *είχε κι ένα ράμφος κίτρινο μεγάλο*

ή *η τραγουδίστρια ένα πουλί στου παππού το στόμα*, γράφει η Ελένη Βακαλό στη *Γενεαλογία*·[276]

η κυρία-αυγό, αντίστοιχα ο Μ. Σαχτούρης στην *Καταβύθιση*

(«Η περίπτωση της άτυχης κυρίας», 1990: 26.8).

Άλλοτε προσδιορίζοντας την απαρχή του καταγωγικού δεσμού του ανθρώπου μαζί της, την εστία ή την πηγή της ζωής του:

Η μητέρα μου το δέντρο στ' απλωτά της τα κλαδιά είχε κι
έκρυβε πουλιά […]
Ο πατέρας-ποταμός,

πάλι από την Ε. Βακαλό και τη *Γενεαλογία* της, με τη δηλωτική στη νοηματική αυτή κατεύθυνση επιλογή του τίτλου (Βακαλό, 1995: 137.1-2, 5)·

ή σ' ένα ακόμη παράδειγμα από τη συλλογή *In perpetuum* του Έκτ. Κακναβάτου:

---

[276] Ε. Βακαλό, *Γενεαλογία* (1971), 1995: 118.1/8-9, 118.4 κατά σειρά.

η βροχή τού 'δινε το γάλα της

(*Ποιήματα,* Β΄, 1990: 172.2).

Οι αντίστοιχες εκδοχές μεταμορφωτικής λειτουργίας και του υπερρεαλιστικού ζωγραφικού λόγου (Εικ. 38-43), υποδηλώνουν, μέσα από ομοειδείς εκφράσεις διασταύρωσης του φυσικού πεδίου, των πουλιών ή των ζώων μ' αυτό του ανθρώπου, την κοινή καταγωγική προέλευσή τους από την ίδια, τη φυσική, μήτρα. Η ομογενοποίηση αυτή πραγματώνεται λ.χ. οπτικά:

– με τις επαναλαμβανόμενες ανθρωποζωικές φιγούρες της ζωγραφικής καλλιτεχνικής έκφρασης του Alberto Savinio (Andrea de Chirico). Ο γενεαλογικός μεταφορικός συσχετισμός που αυτές ενσαρκώνουν –ο οποίος συνοψίζεται εδώ και ρηματικά στον τίτλο (Εικ. 38)–, συνιστά μια εκδήλωση κατάφασης της δισυπόστατης φύσης του ανθρώπου και επανασύνδεσής του με τις πρωτογενείς ζωικές αξίες·

– με το οργανικό σύμπλεγμα των πτηνόμορφων ανθρώπων του Max Ernst (Εικ. 39, 40, 41), η τελευταία από την προσουρεαλιστική (-νταναϊστική) περίοδο του καλλιτέχνη, καρπός συνεργασίας του με τον Hans Arp·[277]

– ή τις παραλλαγές συναρμογής των γυναικείων μορφών με δέντρα και φυτά, που αποδίδουν συνεκδοχικά το φυσικό κόσμο, του οποίου αποτελούν προέκταση και «συνέχεια»· οργανικές συνθέσεις που φορτίζονται επιπρόσθετα με συμβολισμούς του έρωτα, της ανανέωσης της ζωής, στα συναφή ζωγραφικά συμφραζόμενα του επίσης

---

[277] Την εικαστική καταγωγή, ακόμα και από κρυπτομνησία, του «ανθρώπου-πετεινού», επανερχόμενου ανθρωποζωικού συμπλέγματος της συμβολικής εικονοποιίας του Μ. Σαχτούρη, από τους πτηνοκέφαλους ανθρώπους του Max Ernst ή από τους πετεινούς του Picasso υποδεικνύει συμπληρωματικά ο Γ. Δάλλας. Με την επισήμανση ότι οι αντιστοιχήσεις αυτές (διακειμενικές συναρτήσεις θα λέγαμε εμείς) βασίζονται στη μορφική συγγένεια, την αναλογία στο επίπεδο του σημαίνοντος, λεκτικού και παραστατικού· προκύπτουν δηλ. από μια θεώρηση της ποιητικής συμβολικής μορφής ανεξάρτητα από τα ευρύτερα συμφραζόμενά της. Γιατί αυτή, στο επίπεδο των δομών βάθους –και στις πρόσθετες συναρτήσεις της με μοτίβα λαϊκής δαιμονολογίας καθώς και με ζωόμορφα όντα πρωτόγονων πολιτισμών–, υπόκειται σε αλλεπάλληλες, όσες και οι εκφράσεις της, μεταστοιχειώσεις και εμπλουτίζεται ολοένα με σημασιακά φορτία που «τροφοδοτούνται απ' όλη την ποιητική του Σαχτούρη». Συνιστά τελικά, όπως διαπιστώνει ο μελετητής μέσα από την παράλληλη ανάγνωση των εκδοχών αυτών και με άξονα το ποίημα «Που οδηγώντας» (*Σφραγίδα ή Η όγδοη σελήνη*, [7]1993: 216), μια αλληγορία του ανθρώπου-ποιητή τη μαγική και εκστατική ώρα της δημιουργίας. Βλ. σχετικά, Γ. Δάλλας, «Η ποιητική πρωτοπορία και ο Μίλτος Σαχτούρης», *Πλάγιος λόγος...*, 1989: 305-316 [= «Οι ποιητικές απαρχές και οι σταθερές της ποιητικής του», *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 151-162] και του ίδιου *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη*, 1979: 78, 102-103 [= 1997: 76, 100-101].

Την ερμηνευτική θεώρηση του ανθρώπου-πετεινού ως συμβόλου του δημιουργού-ποιητή προτείνει επίσης ο Απ. Μπενάτσης, επαληθεύοντας την αναγωγή μέσα από το μεταφορικό λόγο του ίδιου ποιήματος του Σαχτούρη στη διαδικασία της ποιητικής γραφής και τη γονιμοποίηση της δημιουργικής έμπνευσης. Βλ. αναλυτικότερα, Απ. Μπενάτσης, «Μ. Σαχτούρης: ερμηνευτικές προτάσεις», *Το σημειωτικό τετράγωνο*, 1997: 58-60.

Βέλγου υπερρεαλιστή, στις ονειρικές ειδικότερα παραστατικές εκφράσεις του τύπου αυτού, Paul Delvaux (Εικ. 42, 43).[278]

Στον αντίθετο πόλο, σημαίνον χαρακτηριστικό της εικονοποιίας των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών αποτελεί η συστηματική αλλοίωση, που φτάνει συχνά μέχρι την αντιστροφή, της πρωταρχικής υπόστασης της εικόνας.[279] Μέσα από μια ανοικειωτική μετάπλαση και (αυτο)αναίρεσή της δίνεται αιφνίδια στο βλέμμα μας ως απόλυτα φυσική, υπονομεύοντας την ορθόδοξη σύσταση του κόσμου, αποκαλύπτοντας ωστόσο παράλληλα και αποκαθιστώντας την επαφή με τη βαθιά κρυμμένη, λανθάνουσα φύση του.

Η αδόκητη αυτή παραποίηση και η παράδοξη εκτροπή της υπερρεαλιστικής εικόνας προσβάλλει κατεξοχήν τα στοιχεία της φύσης στην αξεχώριστη διαπλοκή τους με τον άνθρωπο. Διαμορφώνεται έτσι με πυρήνα αυτά ένας εικονοφόρος λόγος που ανακλά στην ουσία το ήδη παραμορφωμένο και αλλοιωμένο πρόσωπο του μεταπολεμικού κόσμου,[280] διαμέσου της προβολής του στη φαντασία κάθε δημιουργού, ποιητή ή ζωγράφου.

Με γνώμονα τη μεταβολή ή και εξαλλαγή των εγγενών χαρακτηριστικών και των οικείων συμβολισμών τους μπορούμε να αντιστοιχίσουμε ομοειδείς εικόνες της φύσης, διαπιστώνοντας μια γενικευμένη επί-θεση του αλλότροπου και του αφύσικου

---

[278] Πρβλ. ενδεικτικά τη ρηματικά αρθρωμένη αυτή τη φορά εικόνα του Μ. Σαχτούρη που σημασιοδοτείται αντίστοιχα στα δικά της κειμενικά συμφραζόμενα:

Όλες <οι κοπέλες> φορέσανε τη νέα χλόη
[…] *στις αυγινές παλάμες κρατούν δροσοσταλίδες*

(Μ. Σαχτούρης, «Natura», *Η λησμονημένη*, [7]1993: 23.8, 10).

[279] Για το τυπολογικό αυτό γνώρισμα της εικονοπλασίας των υπερρεαλιστών της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, σημείο αναφοράς των περισσότερων μελετών στο εν λόγω πεδίο (και προπαντός αυτών της ποίησης του Μ. Σαχτούρη και της Ε. Βακαλό), βλ. κυρίως: Ν. Αναγνωστάκη, «Οι "Δύσκολοι Καιροί" μέσα από την ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη» και «Ελένης Βακαλό: "Η έννοια των τυφλών"», [2]1980: ιδιαίτερα 35-37, 100 αντίστοιχα [= *Διαδρομή*, 1995: 43-44, 116]· Γ. Δάλλας, 1979: 90-94 [= 1997: 88-92]· Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Μίλτος Σαχτούρης: Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα-Μηχανές*, 1980: 13, 26-32, 39-40 (για την προσβολή ειδικότερα της αντικειμενικής χρωματικής υπόστασης των πραγμάτων), 63-68· Στέφ. Ροζάνης, «"Η ποίησις της ποιήσεως" [Αναφορά στην ποίηση του Μ. Σαχτούρη]», *Δοκίμια κριτικής. Ο μύθος και το περίβλημα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1976: 79-82, 85· Αγγ. Κωσταβάρα, «Διευκρινίσεις στην αντεστραμμένη εικόνα ή Το ταξίδι της χαράς», περ. *Η λέξη. Αφιέρωμα στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη*, τχ. 123-124 (Σεπτ.-Δεκ. '94): 655-663· Γ.Δ. Παπαντωνάκης, 2000: 54, 80-83 («Τεχνική της αντιστροφής»), 84-89 («Ο μηχανισμός της οργανικής ανακατασκευής»)· Μ. Κακαβούλια, «Ανοίκεια φύση», 2004: 192-198, 203, 205, 214.

[280] Την τροφοδότηση της ποίησης της πρώτης ευρύτερα γενιάς του μεταπολέμου από εικόνες που εμφανίζουν τη φύση και τα στοιχεία της να απηχούν την «ανθρώπινη περιπέτεια» και να γίνονται κοινωνοί της διαπιστώνει ο Ε.Γ. Καψωμένος. Επαληθεύει έτσι σε επίπεδο δομών σημασίας τη διατήρηση, και στο υπό μελέτη πεδίο, της ανταπόκρισης της φύσης στα ανθρώπινα πράγματα· με τη διαφορά ότι η ανταπόκριση αυτή παρουσιάζεται αντεστραμμένη σε σχέση με την ποιητική παράδοση. Βλ. σχετικά, Ε.Γ. Καψωμένος, 1984: 123-124 [= 1990: 168].

στο προσδόκιμο και το φυσικό, της ασχήμιας και της σκληρότητας, της κακίας στην ομορφιά,[281] της τερατογονίας και του σπαραγμού στην ευρυθμία και αρμονική συνύπαρξη των όντων. Το παράθεμα, από το Μίλτο Σαχτούρη και τη συλλογή *Τα φάσματα ή Η χαρά στον άλλο δρόμο*:

καταμόναχο ήταν το άνθος το λευκό
το σκίσαν με μαχαίρια με ψαλίδια
μ' αίμα το πότισαν

(«Ο πειρασμός», [7]1993: 129.6-8).

Κατά την εικονοποίησή τους, τα πλάσματα της φύσης υφίστανται απροσδόκητες μεταλλάξεις, καθώς μπαίνουν πρώτα απ' όλα στο στόχαστρο τα ιδιοσυστατικά χαρακτηριστικά τους, τα οποία φτάνουν να αναιρεθούν τελικά. Εμφανίζονται έτσι, μέσα από μια σειρά πρωτότυπων μεταφορικών εικόνων, μεταμφιεσμένα, εκφυλισμένα, ασύμβατα προς τη φυσική όψη και τα συνήθη θετικά τους σημαινόμενα, συνοψίζοντας συνεκδοχικά ολόκληρο τον κόσμο της αθωότητας στον οποίο έχει εισβάλει το κακό, η απειλή των εξωφυσικών και μαζί εξωανθρώπινων δυνάμεων που αντιμάχονται και βάλλουν προπαντός ενάντια στις παραδοσιακά αμιγείς και απαραβίαστες αξίες. Ένα παράδειγμα από τη συλλογή *Ο περίπατος* του Μ. Σαχτούρη:

μαύρα περιστέρια / διώχνανε τον ήλιο
με κακές πετσέτες / μ' άχαρες στριγγλιές

(«Η κακή εικόνα», [7]1993: 158.5-8).

---

[281] Την αλληλοσυνάρτηση του *κάλλους* με το *αγαθό* –όχι μόνο το ηθικό αλλά και το φυσικό– και αντίστροφα της ασχήμιας, ή της δυσαρμονίας γενικότερα, με την κακία, την αναλγησία, αναδείχνει ο Ε.Γ. Καψωμένος ως έναν από τους διακριτικούς κώδικες της νεοελληνικής πολιτισμικής παράδοσης και του αξιακού της συστήματος. Πιο αντιπροσωπευτικά πεδία υλοποίησης αυτής της σχέσης ισοδυναμίας στη νεοελληνική λογοτεχνία, αποτελούν, σύμφωνα με το μελετητή, το Δημοτικό τραγούδι, ο *Ερωτόκριτος* του Κορνάρου, η ποιητική μυθολογία του Σολωμού και του Ελύτη, όπου κάλλος και αγαθό εκδηλώνονται ως ιδιότητες πρωτίστως της φύσης, καλύπτουν δηλαδή την κοσμική, ευρύτερα, περιοχή. Βλ. κυρίως, Ε.Γ. Καψωμένος, *"Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου". Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, 1992: 90-95, 100-101, 105, 107· *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό*, 2002α: 18, 37, 77-78, 188, 198· (2005γ), «"Εικονίσματα θά 'χω τ' άχραντα κορίτσια". Ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού στην ποίηση του Ελύτη», *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης. Ερμηνευτικά ζητήματα*, επιμ. Γ.Η. Παππάς, Πάτρα, Περί τεχνών, 2005: 82-90· (2005δ), «Le corps nu et le code du Beau et du Bon dans la littérature et la culture néohelléniques» [«Το γυμνό σώμα και ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού στη νεοελληνική λογοτεχνία και κουλτούρα»], *Actes du XVIIIe Colloque International des Néohellénistes des Universités francophones: "Le corps dans la langue, la littérature, l'histoire, les arts et arts du spectacle"* (15-17 Mai 2003), Textes réunis et mis en forme par Anna Olvia Jacovides Andrieu, Université de Paris-Nanterre – Département de Grec, Paris, Société Culturelle Néo-hellénique, 2005: 381-396· «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό: ένας νεοελληνικός αξιακός κώδικας στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία», *Κεφαλληνιακά Χρονικά. Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτον*, τόμ. 12 (2010): 111-127.

Παρόμοια, τα πρόβατα παρουσιάζονται, μέσα από αντιφατικές εικόνες όπως η ακόλουθη, μεταλλαγμένα, έχοντας χάσει το κυρίαρχο χαρακτηρολογικό και προσδιοριστικό τους σήμα, την αθωότητα:

Πάνω του τρέχουν πρόβατα πονηρά
είναι ποτέ τους πονηρά τα πρόβατα;

(Μ. Σαχτούρης, «Τρία δάκρυα του Θεού, ΙΙ», *Η λησμονημένη*, [7]1993: 19.18-19).

Τα στοιχεία της φύσης στο σύνολό τους καταλήγουν να γίνουν αντίμαχοι, συνιστώντας απειλή για τον άνθρωπο, αναπαράγοντας και αντιγυρίζοντας ουσιαστικά τη δική του αποξένωση από το φυσικό του περίγυρο:

Ήταν όπως κατάλαβα […] *πουλιά τρομερά*
απ' τα μάτια μου αρχίζοντας να ραμφίζουν

(από την *Έννοια των τυφλών* της Ε. Βακαλό),[282]

ή σ' ένα ακόμη παράδειγμα, παιγνιώδους παράλληλα αξιοποίησης του οπτικού, χρωματικού συνειρμού, από την ποίηση αυτή τη φορά του Έκτορα Κακναβάτου:

πάλι με κυάνιο ο ουρανός με σημαδεύει

{«Γορίλες», *Τα μαχαίρια της Κίρκης* (1981), Ποιήματα, Β΄, 1990: 138.9-10}.

Συχνά επίσης υιοθετώντας αφύσικες συμπεριφορές και αντιδράσεις, και ανταποκρινόμενα στην αποθηρίωση των καιρών, μετατρέπονται σε εχθρούς που αντιμάχονται βίαια μεταξύ τους, έχοντας παραδοθεί σ' έναν ανελέητο αλληλοαφανισμό. Το παράδειγμα από τη Μάτση Χατζηλαζάρου και τη συλλογή *Έρως Μελαχρινός*:

ξεκοιλιάζουνε τ' άσπρα σελάχια στον ήλιο
τα εντόσθιά τους χύνουνται / στην κατηφοριά της προκυμαίας
οι σκιές των γλάρων που πετάνε
αυξάνουνε την ένταση του μακελειού

(«Στοίβαγμα», *Ποιήματα*, 1989: 83.4-8).

Τα φυσικά συστατικά της εικόνας υπόκεινται πολλαπλά σε μια αντιμετάθεση ρόλων και συμπεριφορών, ενεργοποιώντας σημασιακά φορτία που μεταπίπτουν κατά

[282] Ε. Βακαλό, «Τις πρώτες ώρες που περνάνε στο ποίημα οι τυφλοί», *Το άλλο του πράγματος*, 1995: 73.12-13.

κανόνα από τον οικείο (-θετικό ή συχνά παθητικό) στον ανοίκειο (-αρνητικό και ενεργητικό) πόλο: ειδικότερα, από άδολα θύματα μεταστρέφονται σε ανάλγητους κι αιμοχαρείς διώκτες, από πόλους έλξης, γενικότερα, σε εστίες απώθησης, ή από κυνηγημένα, έμφοβα θηράματα σε υπερφυσικά τέρατα, αρπακτικά, σαρκοβόρα θεριά:[283]

μέσ' στην καρδιά μου έχω ένα ήμερο πουλί
αν τ' αφήσω να βγει
τα δόντια του θα σε κατασπαράξουν

διαβάζουμε από το Μ. Σαχτούρη·[284] και σε μια ακόμη ομόλογη εκδοχή από την *Κρύπτη* του Επαμ. Γονατά:

Τα πουλιά με παραφυλάνε πεινασμένα στα φύλλα,
ξύνοντας τα νύχια τους στη φλούδα των δέντρων,
γιατί όποιος δοκίμασε μια φορά το αίμα μου δε
μπορεί πια να τραφεί με καρπούς και ζουμιά από / μούρα

(Ε.Χ. Γονατάς, «Ανασκαφή», [2]1979: 12.4-8).

Αντίστοιχα, τα θελκτικά, αγνά, θετικά σημασιοδοτημένα λουλούδια γίνονται κι αυτά σαρκοβόρα:

Πάλι τί κανιβαλισμός αυτή την Άνοιξη, γράφει χαρακτηριστικά ο Μ. Σαχτούρης στις *Παραλογαίς*, *λουλούδια καταβρόχθισαν τις μέλισσες*·

και αλλού:

...ο μεγαλύτερος <από τ' αδέρφια μου> […] *χάθηκε* […]
καθώς κυλούσε παίζοντας / πάνω σε κόκκινες ανεμώνες
γλίστρησε / μέσ' στου θηρίου τ' άγριου το ματωμένο στόμα.[285]

Σε ένα ταυτόσημο εικαστικό παράδειγμα τερατικής εκβλάστησης από τη μεταϋπερρεαλιστική ζωγραφική του Άλκη Γκίνη (Εικ. 44), η συμπαράθεση στην επιφάνεια του πλαστικού σημαίνοντος παράδοξων μορφών από την κατηγορία της φύσης και του πολιτισμού –με την πρωταρχική υπόσταση της πρώτης να έχει αναποδογυριστεί– απηχεί καταγγελτικά τη διατάραξη της αρμονικής συνύπαρξης της φύσης με τον άνθρωπο. Το *δρακολούλουδο*, που ορθώνεται απειλητικό μπροστά στο

---

[283] Πρβλ. Γ. Δάλλας, 1979: 93 [= 1997: 91]· επίσης, Μάρθα Κίσκιρα-Soderquist, «Η ζωολογική εικόνα στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», *Επιστημονικό Συμπόσιο "Manifeste du Surréalisme: 80 χρόνια μετά"* (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 20 Δεκ. 2004), Ιωάννινα, Τομέας Φιλοσοφίας, 2005: ιδιαίτερα 93-94.
[284] Μ. Σαχτούρης, «Ξένε», *Τα φάσματα ή Η χαρά στον άλλο δρόμο*, [7]1993: 147.15-17.
[285] Μ. Σαχτούρης, «Πέτρος», [7]1993: 60.1-2 και «Τ' αδέρφια μου», *Τα φάσματα…*, [7]1993: 126.5, 7-11 αντίστοιχα.

παραδομένο μορφικό σύμπλεγμα ανθρώπου-χειροκίνητου οχήματος, αντανακλά και ανταποδίδει ουσιαστικά την εναντίωση του πολιτισμού προς τη φύση απ' όπου προέρχεται και την οποία εκπροσωπεί· εναντίωση που πραγματώνεται από το μετωνυμικό υποκατάστατο του πολιτισμού, μέσο τελικά της επιχωμάτωσης, της απογύμνωσης του χώρου από τη βλάστησή του, της καταπάτησης και του αφανισμού τελικά της οικείας φύσης.

Μια συγγενής παραδειγματική σειρά μπορεί να συγκροτηθεί από παραλλαγές εικονικής απόδοσης της μετοίκησης, της αλλοτοπικής μετάθεσης κι επανατοποθέτησης των στοιχείων της φύσης σε χώρο ασύμβατο σε σχέση με το πραγματικό και συνυφασμένο με καθένα απ' αυτά πεδίο ύπαρξης:

Πλανήθηκα πολλές φορές σ' αυτή την έρημη πα-
ραλία. Αλλ' όποτε κι αν έριχνα στη θάλασσα τις πε-
τονιές μου πάντα έσερνα έξω την ίδια φαρδιά κότα / απ' το ραμφί.
Στο γύρισμα τα πολύχρωμα ψάρια ξεραίνονταν
ολομόναχα στο ταβάνι της σοφίτας μου

λέει σ' ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ο Επαμ. Γονατάς,[286] εκφράζοντας εύγλωττα την εκτόπιση, τον αποκλεισμό από το φυσικό χώρο και συνακόλουθα την απομόνωσή τους· τη διάλυση επομένως της συνοχής του κόσμου, άξονας, όπως είδαμε, της εικονοποίησής του από τους μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές ποιητές και τους υπερρεαλιστές ζωγράφους.[287]

Αντίστοιχα, τα πουλιά, αρχετυπικά σύμβολα της ελευθερίας μέσα από τη συνδηλωτική ιδιότητα του πετάγματος και της έγερσης προς τον ουρανό, εμφανίζονται χειραγωγούμενα, καθηλωμένα, δέσμια, ή να σωριάζονται ορμητικά στη γη με κομμένα τα φτερά, έχοντας δηλαδή απωλέσει ανέκκλητα το βασικό και ιδιοσυστατικό τους γνώρισμα.[288] Παραθέτουμε ορισμένες ποιητικά ισοδύναμες παραλλαγές ξανά από το Μ. Σαχτούρη:

πουλιά απελπισμένα δεμένα με σκληρές
άσπρες κλωστές / φριχτά παιχνίδια
(«Το εργοστάσιο», *Παραλογαίς*, [7]1993: 68.6-8),

Είναι πουλιά / που δεν πετάνε / είναι πουλιά / θαμμένα / μέσ' σε κουτιά
(«Οι καμπάνες», *Τα φάσματα…*, [7]1993: 121.1-5),

---

[286] Επ. Γονατάς, «Τα κρίνα», *Η Κρύπτη*, [2]1979: 25.1-6.
[287] Βλ. αναλυτικότερα, κεφ. «Η σχέση ποίησης-ζωγραφικής».
[288] Για το «λογοτεχνικό τόπο» του αιχμάλωτου πουλιού ως συμβολικής μεταφοράς για την παγίδευση των ψυχών και την ακύρωση των επιθυμιών του ανθρώπου, βλ. Μ. Κακαβούλια, 2004: 241, 281-282.

ωραία πουλιά πέφταν με δύναμη / σε κάθοδο φριχτή

{«Κατέβαινε ένας κόσμος ξένος ανοιξιάτικος»,
Τα Στίγματα (1962), [7]1993: 188.4-5},

και από την ποίηση της Ελ. Βακαλό:

Λυγίζει το σώμα / χτυπάει το χώμα / το αιχμάλωτο ταραγμένο πουλί.[289]

Μια ομοειδή εικόνα μεταφορικής και συνειρμικής σχηματικής ταύτισης ανθρωπόμορφου δέντρου-κρατούμενου μας δίνει η Μάτση Χατζηλαζάρου:

τα κλαριά των δέντρων […] *είναι πισθάγκωνα δεμένα*.[290]

Αντίστοιχα από τη ζωγραφική, στα όμοια από παραδειγματική άποψη στοιχειώδη, αφαιρετικά σκηνικά του Δημήτρη Γέρου (Εικ. 45, 46, 47), τα στοιχεία της φύσης εκτίθενται στο ζωγραφικό καμβά, μέσα από το προσωπικό μεταϋπερρεαλιστικό ιδίωμα του καλλιτέχνη, έγκλειστα σε στατικούς χώρους που έχει κατασκευάσει ο άνθρωπος κι έχοντας αποκοπεί από το φυσικό τους περιβάλλον, στερούνται δηλαδή την άμεση ή απαρεμπόδιστη επικοινωνία μαζί του. Ειδικότερα:

– το δέντρο, σε συνάρτηση με τις πρόσθετες λεκτικές σημάνσεις του τίτλου, μεταφορικοποιείται ως *Αθώος κρατούμενος* σε απομόνωση (Εικ. 45)·

– οι καρποί στοιβάζονται, «παγιδεύονται» στο εσωτερικό οικοδομήματος που παρουσιάζεται ασύμβατα μεγεθυμένο σε σχέση με την παράπλευρη παραστατική απόδοση της ελαχιστοποιημένης «ελεύθερης», αδούλωτης φύσης (Εικ. 46) ή «δέσμιοι» σε ξύλινο κιβώτιο (Εικ. 47). Εικόνες που συνδηλώνουν από κοινού την αποξένωση από το ζωτικό χώρο όπου ανήκουν, που προκύπτει ως συνέπεια της καθυπόταξης του φυσικού στο τεχνητό, της φύσης στον πολιτισμό.

Σε άμεση ανταπόκριση με μια τέτοια περιστολή ή ολοσχερή απώλεια της δυναμικής των στοιχείων της φύσης αναστέλλονται επίσης οι επιθυμίες και οι οραματικές επενδύσεις του ανθρώπου:

Ματωμένο μοσχάρι φράζει τον ουρανό, διαβάζουμε στα «Στίγματα» του Μ. Σαχτούρη,[291] σε μια χαρακτηριστική εικόνα που επαναλαμβάνεται κλείνοντας συμμετρικά το ποίημα, η οποία βρίσκει το εικαστικό της ισοδύναμο, ανακαλεί

---

[289] Ε. Βακαλό, «Το μεγάλο άσμα που αρχίζει ονομάζοντας τα πράγματα απλά», *Περιγραφή του σώματος* (1959), Το άλλο του πράγματος, 1995: 65.16-18.
[290] Μ. Χατζηλαζάρου, «Καλοκαίρι Κύματα μνήμης», *7 × 3: Εφτά γραπτά στα ελληνικά*, Ποιήματα, 1989: 116.12-13.
[291] Μ. Σαχτούρης, «Τα στίγματα», *Ο περίπατος*, [7]1993: 154.1-3 // 19-21.

διακειμενικά την αντίστοιχη ζωγραφική του Marc Chagall (Εικ. 48):[292] όπου το σφαγμένο βόδι καλύπτει, δεν αφήνει ανοιχτό ουρανό –τη μόνη απαράδοτη τις περισσότερες φορές στη γήινη οδύνη και το μαρτύριο περιοχή–, δυσχεραίνοντας τη διαφυγή, την αναβατική πορεία, το *μετεωρισμό* του ποιητικού υποκειμένου, προκειμένου να αναζητήσει εκεί την αθωότητα που έχει εκλείψει από τη γη.[293]

Ο διαταραγμένος αυτός κόσμος υπερκαθορίζει την αντίληψη των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών για τη σχέση φύσης-ανθρώπου· και το είδωλό του είναι αυτό που τελικά προβάλλουν μέσα από εικόνες αποσυγκρότησης ή αφύσικης σύζευξης των δύο πεδίων, ελέγχοντας με μια κριτική ματιά την αλλοιωμένη υπόσταση, την ακυρωμένη αρμονία του. Διερευνώντας περιπτώσεις συνομιλίας της ποίησης με τη ζωγραφική και διαπλοκής στους ποιητικούς ιστούς ζωγραφικών κειμένων που ανήκουν, όπως θα δούμε ιδιαίτερα στη συνέχεια, σε διαφορετικά πολιτισμικά «συγκείμενα» και τα οποία συνιστούν εκδοχές αυτής της συνάρτησης ή και διάρρηξής της, διαπιστώνουμε παράλληλα ότι οι υπερρεαλιστές της μεταπολεμικής γενιάς αντιτάσσουν τη δική τους κοσμοθεωρητική πρόταση. Η πρόταση αυτή, ανάλογες εκδηλώσεις της οποίας αναγνωρίζουμε στους υπερρεαλιστές, ευρύτερα, ζωγράφους, οικοδομείται στη βάση ποικίλων εκφράσεων συναίρεσης φύσης και ανθρώπου που κωδικοποιούν την επανάκτηση της σύμμετρης σχέσης των δύο μερών, καταργώντας κάθε διάκριση μεταξύ τους· θεμελιώνεται μ' άλλα λόγια πάνω σε διπολικές συναρτήσεις που την ίδια στιγμή αναιρούν τη συμβατική, όχι ενιαία, πρόσληψη του κόσμου, καταδεικνύοντας πολλαπλά ότι η αντίφαση ενυπάρχει στη φύση του.

---

[292] Σχετικά με την έλξη του Μ. Σαχτούρη για τη ζωγραφική του Μαρκ Σαγκάλ, η οποία εστιάζεται κατά κύριο λόγο στην «ονειρική ποιητικότητα» του εικαστικού λόγου του καλλιτέχνη, βλ. και τις επισημάνσεις του ίδιου του ποιητή, που παρατίθενται στη μελέτη του Γ. Δάλλα, *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 177-178 και «Αυτοσχόλια…»: 257. Μια χαρακτηριστική εκδήλωση αξιοποίησης του αποθέματος των οπτικών εμπειριών του Σαχτούρη από το ζωγραφικό αυτό έργο συνολικά, συνιστά η ποιητική μεταφύτευση του παραστατικού αποσπάσματος του Σαγκάλ που αναγνωρίζουμε εδώ, η ειδική μνεία του οποίου από τον ποιητή (: «*εκείνα τα μοσχάρια του ψηλά στους ουρανούς*») προσφέρει ένα ακόμη έρεισμα για το διακειμενικό συσχετισμό.

[293] Για τη μετεωριστική διάθεση του σαχτουρικού ανθρώπου, τη διαρκή προσδοκία απόδρασής του προς τον οραματικό, «υψηλό» χώρο του ουρανού, η οποία υπονομεύεται ωστόσο συχνά, μέσα από ατελέσφορες απόπειρες μεταφορικής εκπλήρωσης είτε εκδοχές παρεμπόδισής της όπως αυτή, βλ. Γ.Δ. Παπαντωνάκης, 2000 (κεφ. «Μετεωρισμός και μεταμορφωτικές διαδικασίες»): 126-140.

Το εικαστικό διακείμενο ως κλειδί για την ανάγνωση των ποιητικών κειμένων: δύο παραδείγματα

Μίλτου Σαχτούρη, «Η ιστορία ενός παιδιού»: μια ιδιότυπη περίπτωση διαλόγου της ποίησης με τη ζωγραφική

Η μεταφορική ταύτιση του πουλιού με τον άνθρωπο, στις ποικίλες αλλά ισοδύναμες λίγο πολύ εκδοχές της, σημασιοδοτείται θετικά, συνιστώντας τη γέφυρα μεταβίβασης στο ανθρώπινο επίπεδο της πτητικής ιδιότητας, της δυνατότητας μ' άλλα λόγια ανύψωσης και κατ' επέκταση της ανάτασης, της ελευθερίας·[294] σημάνσεις οι οποίες επαληθεύονται και αντίστροφα, μέσα από την αδυναμία εκπλήρωσης ή την ακύρωση μιας τέτοιας συμβολικής σχέσης, που κωδικοποιεί μεταφορικά την παγίδευση, τον εγκλωβισμό του ανθρώπου, την ανέφικτη γι' αυτόν ελευθερία. Στη διπλή αυτή προοπτική μπορεί να ειδωθεί το ακόλουθο παράθεμα από το Μίλτο Σαχτούρη, αντιπροσωπευτικό επιπλέον της δεσπόζουσας αρχής στη βάση της οποίας οργανώνεται η ποιητική του εικόνα, που έγκειται στην αντίθεση, την, υπερρεαλιστική κατεξοχήν, αντιφατική σύνδεση των όρων που τη συγκροτούν:

ήμουνα ένα κίτρινο / πουλί
σαν κι αυτά που ζωγράφιζε / ο Modigliani
ποτέ μου / ποτέ μου / δεν είχα γεννηθεί

(«Η ιστορία ενός παιδιού», *Ο περίπατος*, [7]1993: 155.20-26).

Αυτό που διαπιστώνουμε είναι ότι η εικαστικής, φαινομενικά όπως θα δείξουμε, καταβολής εκδοχή της μεταφορικής υποκατάστασης του ανθρώπου-ποιητικού υποκειμένου με πουλί, αναιρείται, έρχεται να διαψευστεί, ως ουδέποτε μάλιστα πραγματωμένη. Μαζί της ανακαλούνται οι αρχικές, πρόσκαιρες υποδηλώσεις της ευφορικής κατάστασής του –σε συνάρτηση με τους πρόσθετους συμβολισμούς στην ίδια κατεύθυνση του κίτρινου χρώματος, φορέα του φωτός και σε δεύτερο επίπεδο της αισιοδοξίας, της χαράς της ζωής–, οι οποίες αποδεικνύονται, σε αντιστοιχία με τη ζωγραφική αναφορά, απατηλές. Από την εμφαντική αποφατική

[294] Για τους αρχετυπικούς συμβολισμούς του πουλιού στη μεταφορική αντιπαραβολική σχέση του με τον άνθρωπο, βλ. Juan-Eduardo Cirlot, *Το Λεξικό των Συμβόλων*, μτφρ. Ρ. Καππάτος, Αθήνα, εκδ. Κονιδάρη, 1995: 409-411, 434-436. Πρβλ. επίσης σημ. 288.

διατύπωση του καταληκτικού στίχου γίνεται φανερό ότι το ποιητικό υποκείμενο ορίζεται σύμφωνα με το αντίθετό του, σύμφωνα μ' αυτό ουσιαστικά που δεν είναι:[295] δεν είναι δηλαδή ούτε υπήρξε ποτέ «πουλί», πουλί που δε ζωγράφισε άλλωστε ο Modigliani, αποκλειστικό σχεδόν αντικείμενο παραστατικής έκφρασης του οποίου αποτελεί η ανθρώπινη μορφή, μέσα από αναγνωρίσιμες και διακριτικές της προσωπικής εικαστικής του γραφής παραλλαγές ανθρώπινων προσώπων και γυναικείων γυμνών (Εικ. 49-53).[296] Δεν ανιχνεύουμε συνεπώς εδώ ένα ζωγραφικό απόσπασμα του Modigliani που εμφυτεύεται στις ποιητικές δομές, παρά μια πλασματική, επινοημένη –ώστε να συγχωνευθεί με τα νοηματικά συμφραζόμενα του ποιητικού κειμένου– αναφορά στη ζωγραφική του·[297] στο σύνολό της αυτή προϋποτίθεται ωστόσο ως ευρύτερο διακείμενο, δεδομένου ότι ανακαλείται τόσο από τον ποιητή-δημιουργό όσο και από τον επαρκή, κατά το δυνατό, αναγνώστη· ενεργοποιείται επομένως είτε στο επίπεδο παραγωγής (-οργάνωσης του μηνύματος) είτε σ' αυτό της πρόσληψης (-αποκωδικοποίησής του).

Την ίδια λογική επαληθεύουμε άλλωστε σ' ολόκληρο το ποίημα, το οποίο δομείται πάνω στην αντίθεση, την άρνηση. Πιο συγκεκριμένα, απαρτίζεται από σύστοιχες εικόνες που συνδέονται με κοινή παραδειγματική βάση το μετασχηματισμό των πρωταρχικών (-θετικών) ιδιοτήτων των σημείων ή των εννοιών που πρωτίστως

---

[295] Μια ανάλογη εικόνα προσδιορισμού της ίδιας της ύπαρξης μέσα από την αναίρεσή της, υπέρβασης μ' άλλα λόγια της αντίφασης ανάμεσα στους αντίθετους πόλους *είναι* vs *μη είναι*, παραθέτουμε πάλι από την ποίηση του Σαχτούρη και την τιτλοφορούμενη ενδεικτικά *Καταβύθιση*:

> *29 Ιουλίου, αποφράδα ημέρα / της μη γεννήσεώς μου*
> *βρίσκομαι βαθιά μέσ' στα νερά* […] *συντροφιά με τους φίλους μου / τα ψάρια*
>
> («29 Ιουλίου», 1990: 14.1-3/6-7).

Ειδικότερα, η ζωή και η ημέρα που σηματοδοτεί την απαρχή της συνδέεται παράδοξα, όχι με τον ερχομό στον κόσμο, την ανάδυση στο φως, αλλά με την απάρνησή τους, με την καταβύθιση στο σκοτάδι. Αντιφατικές εικόνες σαν αυτή, όπου συναιρούνται ταυτόχρονα οι αντιθετικές διχοτομίες *ύπαρξη / ανυπαρξία*, *πάνω / κάτω*, *μέσα / έξω*, *φως / σκοτάδι*, *φυσικό (-ζωικό) / ανθρώπινο-πολιτισμικό*, εκφράζουν παράλληλα το διχασμό του ανθρώπου, ο οποίος θεάται, και γι' αυτό αποποιείται, τη ζωή του σαν ένα είδος ανεπιθύμητου ζωντανού θανάτου, αναγκαστικό επακόλουθο της αμφίσημης κι οδυνηρής σχέσης του με τον κόσμο.

[296] Την καταφανή υπαγωγή των ζωγραφικών εκδηλώσεων του Amedeo Modigliani σε μια ενιαία παραστατική τυπολογία επισημαίνει ο Χρύσ. Χρήστου, στη μελέτη *Η ζωγραφική του εικοστού* αιώνα, τόμ. Β΄, ^{2}1980: 374-375). Το ίδιο και ο Άλκης Χαραλαμπίδης: «Η περίπτωση Modigliani», *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική-Πλαστική-Αρχιτεκτονική 1880-1920*, τόμ. Ι, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1990: 300. Την εξαιρετικά ομοιογενή και συνεπή αυτή θεματολογία προσδιορίζουν σταθερά επανερχόμενες και αντιπροσωπευτικές του ζωγραφικού ιδιώματος του καλλιτέχνη γυμνές γυναικείες φιγούρες ή ανθρώπινα πορτρέτα με κοινά μορφικά χαρακτηριστικά (λ.χ. επιμήκη περιγράμματα, κυλινδρικοί σωληνοειδείς λαιμοί, ελλειπτικά, ωοειδή κεφάλια κ.ά.), που έλκουν την καταγωγή τους από την ελληνική αρχαϊκή είτε ακόμη τη νέγρικη πλαστική.

[297] Από τις διάφορες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του υπό μελέτη ποιητικού χωρίου του Σαχτούρη, υπέρ της άποψης αυτής συνηγορεί υπαινικτικά η Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, η οποία διακρίνει εδώ μια σπάνια περίπτωση «παραπλανητικής» αναφοράς σε ζωγράφο, συγκεκριμένα τον A. Modigliani. Βλ. σχετικά, Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, «Η ποίηση του κόκκινου και του μαύρου», *Η λέξη. Αφιέρωμα στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη*, τχ. 123-124 (Σεπτ.-Δεκ. '94): 582.

ανακαλούν στις αντίθετές τους, υλοποιώντας εναλλακτικά την ακύρωση, το μηδενισμό. Ειδικότερα αναφέρουμε:

– την υπονόμευση και εκμηδένιση ουσιαστικά του ουρανού, την εξάλειψη δηλαδή του «καθαρού» υπέργειου χώρου που κατά βάση μεταφορικοποιεί, καθώς επίσης του προορισμού ανοδικής καταφυγής και συνακόλουθα, της προοπτικής απολύτρωσης από τα επίγεια:[298]

χρόνια / ο ουρανός / ήτανε ένα δύσκολο χαρτί
κρυμμένο / μέσ' στην τσέπη μου (σ. 155.1-5)·

– την αντιστροφή της έκφυσης, της «γέννησης» της φύσης, μέσα από την εικονική απόδοση εκβλαστήσεων του αίματος, του φυόμενου θανάτου:

και μέσ' στον κήπο μου φύτρωνε όλη τη μέρα / αίμα
(σ. 155.6-7)·

– την ακύρωση της Ανάστασης, της επαναφοράς στη ζωή –που συνδέεται με την Άνοιξη, την αναγέννηση της φύσης, σύμφωνα με κοινούς πολιτισμικούς κώδικες της ελληνικής παράδοσης, αλλά και, κυριολεκτικά, με την έγερση–, μέσα από την αποποίηση, την ασύμβατα πένθιμη υποδοχή και βίωσή της από το ποιητικό υποκείμενο:

Έτσι / σαν ήρθε η Ανάσταση
ντυμένος μαύρα / μ' ένα κόκκινο κερί
βγήκα / τρελός / στους δρόμους (σ. 155.13-19).

Στο ευρύτερο πεδίο της ποίησης που μελετούμε, επισημαίνουμε επιπρόσθετα στο σημείο αυτό, μια αδιάψευστη εκδήλωση διακειμενικού διαλόγου με τη ζωγραφική του Modigliani, μια αναφορά δηλαδή που βρίσκει ανταπόκριση στο διακείμενο που αυτή συνιστά και ειδικότερα στις χαρακτηριστικές γυναικείες φιγούρες της οπτικής ρητορικής του καλλιτέχνη, αναγνωρίζουμε στη συλλογή της Ελ. Βακαλό *Θέμα και παραλλαγές*:

---

[298] Για τα θετικά συμβολικά φορτία που συμπυκνώνει ο «ουρανός» στο ποιητικό σύμπαν του Μ. Σαχτούρη, τα οποία αναστέλλονται, δεν ενεργοποιούνται για τον ενδοκειμενικό ποιητή στο παράδειγμα αυτό, υποδηλώνονται ωστόσο μέσα από την οδυνηρή απώλειά τους, βλ. κυρίως Ν. Αναγνωστάκη, «Οι "Δύσκολοι Καιροί" μέσα από την ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», *Μαγικές εικόνες*, [2]1980: 30, 33 [= Αναγνωστάκη, 1995: 37, 41]· επίσης, Δώρα Μέντη, «Το αρχετυπικό σύμβολο του ουρανού», *Ο προσωπικός μύθος. Ένα ερμηνευτικό κλειδί στην ποίηση του Σαχτούρη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2004: 92-100. [Για το ίδιο θέμα πρβλ. σ. 212 και σημ. 293]. Είναι η περιοχή όπου εκπληρώνεται χαρακτηριστικά η αίσθηση του «απαραβίαστου», υπερατομικού τελικά χώρου, κυρίαρχο κι ενδογενές αίτημα που ικανοποιείται, όπως παρατηρεί η Σόνια Ιλίνσκαγια, από τη σαχτουρική ποίηση συνολικά. Βλ. σχετικά, Σ. Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*, Αθήνα, Κέδρος, [4]1993: 120.

Όλη τη μέρα την περάσαμε / ακολουθώντας έναν άνθρωπο
που είχε μια κόκκινη λαβωματιά / στα πλευρά του
συλλογιζόμαστε πως μπορεί να ζωγράφισε / τις γυναίκες
με τυφλά μαβιά μάτια […]
τα βράδια αγωνιζόμαστε / να βρούμε το πρόσωπό του / που τό ’χε χάσει
μέσα σ’ αυτά τα πολύ κοινά στόματα / μέσα σ’ αυτά τα καρτονένια κορμιά
τα πολύ όμορφα / μέσα στα μάτια που βουλιάξαμε
γιατί κρατήθηκαν πολύ ξένα

(«Κοιτώντας ένα tableau του Modigliani», 1945: 54.1-7/11-16, 55.1-2).

Πρόκειται για μια περίπτωση ποιητικής μετάπλασης της ζωγραφικής μήτρας από τη δημιουργό-θεωρό και εμπλουτισμού της με πρόσθετες νοηματοδοτήσεις, με βάση την αίσθηση που της γεννά, ενώ παράλληλα επιχειρεί να διερμηνεύσει την καλλιτεχνική προαίρεση και επιλογή: την επίμονη, ειδικότερα, εικαστική αποτύπωση των γυναικών με αποξενωμένα, «*τυφλά*», άδεια από βλέμμα, «*μαβιά μάτια*» (σ. 54.6-7, 55.1-2 - πρβλ. Εικ. 50, 51, 53)· ή τη διάχυση του καλλιτεχνικού «εγώ» στις μορφές που «ζωντανεύει» πλαστικά (σ. 54.12-16, 55.1-2), όπου και προβάλλεται το συλλογικό ποιητικό υποκείμενο (55.1-2), σε βαθιά επικοινωνία με το δημιουργό και το έργο του.

Ελένης Βακαλό, «Πώς καμώνεται τον Βατώ, ο Πιρανέζι»: Ένας ποιητικός αντίλογος στους καθιερωμένους κώδικες

Μια ξεχωριστή περίπτωση θεματοποίησης της σχέσης φύσης-πολιτισμού, που θεμελιώνεται πάνω στη διαλεκτική της ποίησης με τη ζωγραφική, αναγνωρίζουμε στη συλλογή της Ελένης Βακαλό *Γεγονότα και ιστορίες της κυρα-Ροδαλίνας* («Πώς καμώνεται τον Βατώ, ο Πιρανέζι»),[299] η οποία συγκροτεί μια ευρύτερη ποιητική ενότητα με τις *Παλάβρες της κυρα-Ροδαλίνας* (Βακαλό: 1984), βάσει της κοινής στρατηγικής γραφής και της αξιοποίησης των ίδιων προσώπων. Σε μια από τις επάλληλες μεταμορφώσεις της διασπασμένης ταυτότητάς της –προσδιοριστικό γνώρισμα των δύο συλλογών μαζί με τη διάχυση της ποιητικής αφήγησης σε ποικίλες, ασύνδετες μεταξύ τους και αλληλοαναιρούμενες εκδοχές ιστοριών–[300] η ηρωίδα ταυτίζεται μεταφορικά με τη φύση. Η Ροδαλίνα που αλλού, αποβάλλοντας «*φυλλώματα κι άνθη*» από τα οποία συνίσταται, διεισδύει στη γη για να σμίξει, να συγχωνευθεί τελικά με τη φυσική της μήτρα (: με το σκουλήκι να «*βόσκει*» πλέον «*κάτω απ' το δέρμα της*», 1990: 11.4-5), εμφανίζεται στο επεισόδιο αυτό να «*σιργιανάει*» επιβλέποντας τους κήπους αυτοκρατορικής αυλής (1990: 21.1-3). Μέλημά της η επιτέλεση, από τον κηπουρό-εντολοδόχο της, του υπό διαμόρφωση σχεδίου της, σχεδίου ουσιαστικά επαναπροσδιορισμού της:

Η Ροδαλίνα αλλού το νου
ο κηπουρός την έμελε αν κάνει τη δουλειά του

Γιατί <u>τη φύση εννοούσε που η ίδια ήτανε</u>, αλλά έπρεπε
σε τάξη να ορίσει με σύνεση το σχέδιό της

(«Πώς καμώνεται τον Βατώ, ο Πιρανέζι», 1990: 22.1-4).[301]

---

[299] Ελ. Βακαλό, *Γεγονότα και ιστορίες της κυρα-Ροδαλίνας*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1990: 22 [= *Το άλλο του πράγματος*, 1995: 234].

[300] Για τις τεχνικές αυτές γραφής και την ιδιαίτερη αξιοποίησή τους στις ομοειδείς συλλογές που αναφέρουμε, πρβλ. Μ. Κακαβούλια, 2004: 172· πρβλ. επίσης, Άρτ. Λεοντή, «Παίζουμε κυρά-Ροδαλίνα;», περ. *Ελίτροχος. Αφιέρωμα Ποίηση: Ελένη Βακαλό*, τχ. 6 (Καλοκ. 1995): 21-29. Την κατάργηση του ατόμου που διαθλάται προς διάφορες κατευθύνσεις, οι οποίες συνιστούν αντίστοιχες μεταμορφωτικές απολήξεις, και τη συναρτημένη μ' αυτή «αποπροσωποποίηση του λόγου» αναδείχνει επιπλέον, μέσα από αντιπροσωπευτικές εκδηλώσεις τους, η Μ. Κακαβούλια ως βασικές συνιστώσες της ποιητικής, ευρύτερα, της Ε. Βακαλό, στη μελέτη «Για την Ποιητική, το Ποιητικό και την Ποίηση της Ελένης Βακαλό», *Ελίτροχος*, 6 (1995): ιδιαίτερα 41-43.

Την αποσυγκρότηση των χαρακτήρων και της ενιαίας δράσης τους, καθώς και την ακύρωση της αφηγηματικής γραμμικότητας αναγνωρίζει ο Ε.Γ. Καψωμένος ως ορίζουσες των νεωτερικών, γενικότερα, συστημάτων γραφής που δεν παραπέμπουν συνακόλουθα σ' ένα «απαρτισμένο μυθικό σύμπαν». Βλ. αναλυτικότερα, Ε.Γ. Καψωμένος, «Ιδεολογία και θεματική της μεταπολεμικής πεζογραφίας», *Επιστημονικό Συμπόσιο «Μεταπολεμική Πεζογραφία»…*, 1995α: 8-13.

[301] Υπογράμμιση δική μας.

Η τοποθέτηση μαρμάρων στους κήπους που προβλέπεται σύμφωνα με το σχέδιο αυτό υποδηλώνει ενδεχομένως την παρεμβολή της ανθρώπινης τέχνης, πλαστικής ή αρχιτεκτονικής, που προορίζεται να τους επικαλύψει, του πολιτισμού σε κάθε περίπτωση συνεκδοχικά στη φύση· επέμβαση που συνεπάγεται ωστόσο και καθιστά επιτακτική την εκδίωξη των όντων της, τα οποία εξαναγκάζονται να αποδημήσουν από το δικό τους καταγωγικό και αμιγώς φυσικό ζωτικό χώρο, μένοντας ουσιαστικά ανέστια:

Σε κήπους μπαίνουν μάρμαρα και τα πουλιά
να φύγουν
Αλλού να χτίσουν τη φωλιά

(σ. 22.5-7).

Μια τέτοια παραβίαση του χώρου αυτού που ενοικείται πια μόνο από τους ανθρώπους, έχει ως επακόλουθο τη διάρρηξη και της μεταξύ τους επικοινωνίας, η οποία εκφράζεται μέσα από την ακύρωση του έρωτα και των μετωνυμιών του, την απώλεια ειδικότερα της επαφής:

Αντί πουλιά μικρές φωνές […]
Σε πρανές με το χόρτο κομμένο και χωρίς να
αγγίζονται, ζεύγη

(στ. 8, 11-12).

Πιστοποιείται έτσι από την αντίστροφη πλευρά η αλληλοσυνάρτηση ανάμεσα στον άνθρωπο και την ανόθευτη, ακαταπάτητη φύση, η οποία συνιστά το κατεξοχήν περιβάλλον, τη μήτρα που κυοφορεί και ζωογονεί τις πρωταρχικές εκδηλώσεις και τα αισθήματά του.

Οι ενδοκειμενικές αναφορές, σε συνδυασμό με τους περικειμενικούς ζωγραφικούς δείκτες του τίτλου, δίνουν τη δυνατότητα να αναγνωριστεί το σύνθετο ζωγραφικό υπόστρωμα του ποιητικού λόγου, το οποίο και αποτελεί το κλειδί για την ανάγνωση-αποκωδικοποίησή του. Συγκεκριμένα, μέσα από μια πρώτη και μεταβατική, όπως θα αποδειχθεί τελικά, υπαινικτική παραλληλία, η τέχνη του κηπουρού βρίσκει το εικαστικό της αντίστοιχο σ’ αυτή του Βατώ· στις συγγενείς απεικονίσεις της φύσης από το Γάλλο ζωγράφο και χαράκτη (1684-1721) και των τεχνητών, καλλιεργημένων ειδικότερα εκφράσεών της: στους φροντισμένους δηλαδή, αρχιτεκτονημένους κήπους των αυτοκρατορικών αυλών της εποχής και τα ειδυλλιακά τοπία που τους περιβάλλουν, μόνιμο σκηνικό της Σειράς των υπαίθριων γιορτών

(fêtes galantes), της αναψυχής και της ανεμελιάς, των εκδηλώσεων αβρότητας των νέων της αριστοκρατίας του καιρού του (Εικ. 54-57).

Πίσω από το ήπιο προσωπείο του κηπουρού-Βατώ κι εκτελεστή του σχεδίου της Ροδαλίνας, και με προκάλυμμα αυτόν, κρύβεται ωστόσο, όπως σημαίνεται και από τον τίτλο, ένας Πιρανέζι· με το σχέδιο που αυτός αντιπροτείνει και το οποίο φέρει τη σφραγίδα του να συνοψίζεται μεταφορικά σε ένα εφιαλτικό όραμα δήμιου της εξανθρωπισμένης φύσης:

Ο κηπουρός / μαζί της, που τάχα δήμιου όνειρο της πρότεινε
(ενν. της Ροδαλίνας) *Και είχε.*
Υπογραφή: ο Πιρανέζι

(«Πώς καμώνεται τον Βατώ, ο Πιρανέζι», 1990: 22.17-20).

Το εικαστικό διακείμενο που ανακαλείται εδώ συγκροτείται από τις αρχιτεκτονικές επινοήσεις των *Φυλακών* του αρχιτέκτονα και χαράκτη του 18ου αι. (*Invenzioni Capricci di Carceri*, που δημοσιεύτηκαν το 1750), οι κατόψεις των οποίων αποδίδουν λεπτομερειακά τη διάρθρωσή τους, εκθέτοντας ταυτόχρονα σε κοινή θέα τα φοβερά ικριώματα και τα όργανα βασανισμού που συνωστίζονται στο εσωτερικό τους (Εικ. 58, 59)· και, συμπληρωματικά, από τις παραστατικές αποτυπώσεις αρχαίων ρωμαϊκών κτισμάτων ή των ερειπίων τους –στα χαρακτικά κυρίως από τις Σειρές *Απόψεις της Ρώμης* (*Vedute di Roma*, 1748) και *Ρωμαϊκές Αρχαιότητες* (*Antichità Romane*, 1756)–, που προβάλλουν, μέσα από μια θραυσματική αναπόληση, το θαυμαστό μεγαλείο και την κατασκευασμένη μεγαλοπρέπεια του ιστορικού παρελθόντος (Εικ. 60, 61). Πέρα από μια έκφραση «μουσειακής τερατωδίας», όπως έχει χαρακτηριστεί ειδικότερα ο Κύκλος των *Φανταστικών δεσμωτηρίων* του,[302] το έργο του Πιρανέζι συνοψίζει παραστατικά την απόλυτη κυριαρχία του τεχνητού πάνω στο φυσικό, συνιστώντας ουσιαστικά μια εκδοχή αντιπαράθεσης του πολιτισμού απέναντι στη φύση αλλά και στον ίδιο τελικά τον άνθρωπο. Κι αυτό σε συνδυασμό είτε με την ασύμμετρη παρουσία του ανθρώπου σε σχέση με τα μεγαλιθικά οικοδομήματα γενικότερα και προπαντός αυτά που προορίζονται για τον εγκλεισμό του· είτε με τη μηδαμινή και άλλοτε υποτυπώδη απεικόνιση της φύσης, τα στοιχεία της οποίας φαίνεται να «παρασιτούν» και η ανάπτυξή τους να απειλεί συχνά την εικονιστική απόδοση των μνημείων.[303]

---

[302] Βλ. Manlio Brusatin, *Arte della meraviglia*, Torino, Einaudi, 1986: 115-117.

[303] Τη συγκριτική θεώρηση του έργου του Giovanni Battista Piranesi, εξαιρουμένων των *Φυλακών* του, και του θεματικού ιδιαίτερα κύκλου των «Ιταλικών πλατειών» του Giorgio de Chirico, που αντιστοιχεί

Ανακεφαλαιώνοντας, είναι προφανές ότι η ανάγνωση που επιχειρούμε καθοδηγείται από την ανίχνευση και αποκάλυψη του εικαστικού διακειμένου που συνυφαίνεται στον ποιητικό καμβά της Ελένης Βακαλό. Μέσα από τη μετάγγιση στον ποιητικό λόγο εκφράσεων της δυτικής τέχνης[304] –οικείο πεδίο στην τεχνοκριτικό, παράλληλα, Βακαλό που μετακενώνεται πολλαπλά τροφοδοτώντας την ποιητική θεματολογία της–, συμπυκνώνεται ουσιαστικά η «λογική του δυτικού πολιτισμικού προτύπου» (Καψωμένος, 2002α: 195)· η παραστατική, ειδικότερα εδώ, ιστορία της υπεροχής του τεχνητού απέναντι στο φυσικό, της δεσπόζουσας μ' άλλα λόγια θέσης του πολιτισμού σε σχέση με τη φύση, η οποία υπόκειται στην οργάνωση, την τάξη, την ενάσκηση του ανθρώπινου ελέγχου.[305] Παραμερίζοντας την αυτοφυή, αυτόνομη, απαραβίαστη από τον άνθρωπο, «απολίτιστη» φύση, κυρίαρχο όπως επισημάναμε αίτημα της ποίησης της Βακαλό, ήδη ο Βατώ βαδίζει πάνω στη λογική των κατασκευασμένων, κατευθυνόμενων, επιτηδευμένων εκδηλώσεων, που υποδηλώνουν την προτεραιότητα του πολιτισμού έναντι της φύσης, αναπαράγοντας στην ουσία ζωγραφικά το κωδικοποιημένο βλέμμα της εποχής του απέναντί της· βλέμμα που ανταποκρίνεται στην υπαγωγή της φύσης στην υπηρεσία της ανθρώπινης

στην παρισινή περίοδο της καλλιτεχνικής του παραγωγής (1911-1915), επιχειρεί ο Ν. Δασκαλοθανάσης, αναγνωρίζοντας ως κομβικό σημείο συνάντησης τον κοινό χώρο-πεδίο εκφοράς του παραστατικού τους λόγου: το αστικό τοπίο –με την ελαχιστοποιημένη επιπλέον στα πλαίσιά του παρουσία τόσο της φύσης όσο και του ανθρώπου–, φορέας του ιστορικού παρελθόντος και αποσπασματικής ανάκλησης της απειλούμενης μνήμης του για τον Piranesi, τόπος αναμέτρησης των συμβολικών μορφών του παρελθόντος μ' αυτές του σύγχρονου πολιτισμικού μύθου για τον Ιταλό μεταφυσικό. Βλ. σχετικά, Ν. Δασκαλοθανάσης, «Η πόλη», στη μελέτη *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*…. , 2001: 43-67.

[304] Αποβάλλοντας το στόμφο και τις ηχηρές εκφράσεις της απερχόμενης εποχής του μπαρόκ, η αυλική τέχνη του Βατώ (1684-1721) αντανακλά την εκζήτηση και την αισθητική, ευρύτερα, αντίληψη της γαλλικής αριστοκρατίας των αρχών του 18ου αι., απηχώντας παράλληλα την εκλεπτυσμένη, «εκπολιτισμένη» κοινωνική ζωή των καιρών του και τα πρότυπα που ανταποκρίνονται σ' αυτή. Από την άλλη, η αναγωγή στο κλασικό αισθητικό ιδεώδες –μέσω της προβολής των αρχιτεκτονικών ειδικότερα αρχετύπων του ρωμαϊκού πολιτισμού– από την τέχνη του Πιρανέζι (1720-1778), που έχει τις ρίζες της στο ρωμαϊκό μπαρόκ και διαπνέεται από τα οράματα του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού. Βλ. αναλυτικότερα, Ελί Φωρ, *Ιστορία της Τέχνης: Η τέχνη των νεότερων χρόνων, 1*, μτφρ. Λ. Μανσόλα, Αθήνα, Εξάντας, 1993: 271-287, 352-359· Ζερμαίν Μπαζέν, *Μπαρόκ και Ροκοκό*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, εκδ. Υποδομή, 1995: 7-8· Μάνος Στεφανίδης, *Μια ιστορία της ζωγραφικής (Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση και από τους Ιμπρεσιονιστές στον Πικάσο)*, Αθήνα, Καστανιώτης, [2]1997: ιδιαίτερα 280-282, 292-294.

[305] Τα διακριτικά αυτά γνωρίσματα του μοντέλου του δυτικού αστικού πολιτισμού προσδιορίζει ο Ε.Γ. Καψωμένος, κατ' αντιδιαστολή προς την ελληνική πολιτισμική παράδοση, οι λογοτεχνικές εκφράσεις της οποίας υπερβαίνουν χαρακτηριστικά την αντίθεση πολιτισμού-φύσης, σημασιοδοτώντας θετικά την «ισόρροπη, αρμονική σχέση» ανάμεσα στους δύο πόλους. Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό*, 2002α (πιο συνοπτικά στην «Εισαγωγή»: 11-38)· επίσης, του ίδιου, «Διαχρονικοί πολιτισμικοί κώδικες στη νεοελληνική λογοτεχνία: Παπαδιαμάντης-Ξενόπουλος-Σικελιανός-Εμπειρίκος», 2002β: ιδιαίτερα 18-19 και «Συγχρονικοί και διαχρονικοί κώδικες ανάγνωσης», 2004: 333-347 [335-337]. Πρβλ. κι εδώ παραπάνω, κεφ. «Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών», σημ. 267.

ευδαιμονίας, προνομιακά μάλιστα αυτής της αριστοκρατικής τάξης, τη μετατροπή της σε εργαλείο στα χέρια του ανθρώπου. Στην ίδια γραμμή συνεχίζει ο Πιρανέζι, φθάνοντας σε περισσότερο ακραίες παραστατικές εκφράσεις που υποδηλώνουν αφενός την υπερίσχυση του πολιτισμού έναντι της φύσης· αφετέρου την κυριαρχική σχέση του πολιτισμού με τον άνθρωπο (το δημιουργό κι εμπνευστή του), από τη στιγμή που, μέσα από τις μνημειώδεις πραγματώσεις του (όπως είναι, χαρακτηριστικά, οι *Φυλακές*), εναντιώνεται, συνεκδοχικά, στον άνθρωπο, μεταστρέφεται ουσιαστικά σε δυνάστη του.

Η αποκατάσταση, επισημαίνουμε καταληκτικά, της ενότητας του ανθρώπου (-ποιητικού υποκειμένου) με τη φύση προβάλλεται ποιητικά στο μέλλον, τοποθετούμενη χρονικά «*έναν αιώνα μετά*» σε σχέση με το χρόνο της αφήγησης: *Προσπαθώ να φανταστώ τον εαυτό μου έναν αιώνα μετά, που το θρόισμα και συστάδες οι θάμνοι μ' επανακτούν* (Βακαλό, 1990: 22.15-16). Η προβολή αυτή, στη γραμμή της εικαστικής αντιστοίχησης που έχει καταδειχθεί ως θεμελιώδης κώδικας ανάγνωσης του ποιήματος, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως υπαινικτική αναφορά στην αντίστοιχη χρονικά τέχνη του ρομαντισμού, βασικό χαρακτηριστικό των καλλιτεχνικών εκφράσεων της οποίας αποτελεί ακριβώς η επανάκτηση της χαμένης επαφής ανθρώπου-φύσης, δηλωτική της νέας για την εποχή αντίληψης για τη φύση και τον κόσμο γενικότερα.

Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα. Ένα παράδειγμα: το *περιστέρι* και ο συμβολικός χρωματικός διάλογος *άσπρου-κόκκινου*

Η ποίηση και η τέχνη, γενικότερα, αποτελούν το πιο προνομιακό πεδίο γέννησης και εκδήλωσης των συμβόλων,[306] του ιδιαίτερου αυτού τρόπου της αναπαραστατικής λειτουργίας του σημείου,[307] μέσω μιας κωδικοποιημένης εικονικής απόδοσης του αντικειμένου, η οποία *συν-βάλλει* το παριστάνον (την προέλευση δηλαδή και την καταγωγή της εικόνας του στον κόσμο) και το παριστανώμενό του (τα ανοίγματα της σημασίας των εκφράσεών του).[308]

Οι αισθητικές εκρήξεις του μοντερνισμού τον 20ό αιώνα και ιδιαίτερα η ακραία έκφανσή του με τον υπερρεαλισμό και την εικονοκλαστική του πρακτική, χωρίς να ακυρώνει τον εγγενή συμβολικό χαρακτήρα της τέχνης, λειτουργεί ωστόσο υπονομευτικά απέναντι στα παγιωμένα σύμβολα-εικονικά σχήματα, "απενεργοποιώντας" τις καθιερωμένες συμβολιστικές φορτίσεις τους.[309] Αυτό στο

---

[306] Σε μια σύντομη επισκόπηση των κυριότερων θεωρητικών μελετών πάνω στα σύμβολα, επισημαίνουμε την τριχοτόμηση του σημείου (σε σχέση με το αναφερόμενο αντικείμενό του) από τον C.S. Peirce, σε ομοίωμα, δείκτη και σύμβολο. Το σύμβολο νοείται από τον Peirce ως ένα σημείο που συνδέεται με το αντικείμενό του βάσει ενός νόμου, μιας σύμβασης· ο αναπαραστατικός δηλαδή χαρακτήρας του προσδιορίζεται από έναν κανόνα, ανεξάρτητα από οποιαδήποτε ομοιότητα ή αναλογία με το αντικείμενό του ή και οποιαδήποτε πραγματική σχέση μαζί του (βλ. αναλυτικότερα, Μέρος πρώτο: *Θεωρία*, κεφ. «Η σημειωτική του C.S. Peirce και η τυπολογία των σημείων»). Παραπέμπουμε ακόμη στη θεώρηση της ποίησης από τον Ch. Morris ως ειδικής συμβολικής γλώσσας όπου κυριαρχεί η μεταφορική διάσταση, σε αντιστοιχία με την τέχνη που αξιοποιεί κατεξοχήν σύμβολα, τα οποία ο Morris ονομάζει εικονικά (Morris: 1946), βλ. κεφ. «Charles Morris και ο αμερικανικός πραγματισμός». Την έννοια του συμβόλου επεξεργάστηκε σε βάθος ο E. Cassirer (Cassirer: 1923-1929 και 1944), θεωρώντας τις εκφραστικές μορφές ως μορφές συμβολικές, επιφορτισμένες με σημασίες μη αιτιολογήσιμες από τη φυσική τους, απευθείας, όψη. Με τη συμβολική λειτουργία να διαπερνά όλες τις εκφάνσεις της «κουλτούρας» (γλώσσα, μύθο, θρησκεία, τέχνη), ορίζει ειδικότερα την τέχνη ως συμβολική γλώσσα και κατεξοχήν πεδίο εκδήλωσης του «συμβολικού» {βλ. κεφ. «Από την εικονολογία στη σημειωτική της τέχνης (E. Panofsky, E. Combrich)»}. Πρβλ. τέλος τη συναφή προβληματική της Αμερικανίδας φιλοσόφου S. Langer, η οποία, απηχώντας τον Cassirer, επικεντρώνεται στο συμβολικό χαρακτήρα της ανθρώπινης διάνοιας στο σύνολό της, ορίζοντας πιο συγκεκριμένα την τέχνη ως παραγωγή συμβολικών μορφών που αναπαριστούν πλευρές του ανθρώπινου αισθήματος (Langer: 1942). Την ίδια ιδέα επεξεργάζεται στη μελέτη *Feeling and Form* (Langer: 1953), θεωρώντας επιπρόσθετα την τέχνη ως σύνολο αυτοδύναμων «παραστατικών» συμβόλων που εμπεριέχουν τη σημασία τους, υποστηρίζοντας μ' άλλα λόγια τον *αυτοπαραστατικό* –σε αντιστοιχία με την *αυτοαναφορικότητα* του ποιητικού λόγου κατά Jakobson– χαρακτήρα των συμβόλων (κεφ. «Charles Morris και ο αμερικανικός πραγματισμός»).

[307] Σύμφωνα με τον Tzv. Todorov οι μελέτες για τα σύμβολα μπορούν να υπαχθούν στα πλαίσια της γενικής θεωρίας του σημείου, με την προϋπόθεση απόδοσης μιας καθολικής και διευρυμένης έννοιας στο σημείο, τέτοιας που να εμπεριέχει αυτή του συμβόλου. Βλ. σχετικά, Tzv. Todorov, *Teorie del simbolo*, επιμ. Cr. de Vecchi, ιταλ. μτφρ. E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1984: 21. Πρβλ. και Carlo Sini, «Il pensiero e il simbolo», στο συλλογικό τόμο *Forme del simbolo*, επιμ. St. Zecchi, Bologna, Il Mulino, 1992: 93.

[308] C. Sini, 1992: 111. Πρβλ. και B. Schmidt, «La polemica sul simbolo nella logica dell'arte», ιταλ. μτφρ. P. Kobau, *Forme del simbolo*, 1992: 153, 157.

[309] Η έλλειψη στατικότητας της συμβολικής μορφής και η λειτουργία της ως μορφής δυναμικής, αποτελεί θεμελιώδες χαρακτηριστικό της που ανταποκρίνεται στον, παρόμοια, δυναμικό χαρακτήρα

οποίο αποσκοπεί είναι ένας ατέρμονος μετασχηματισμός κι εμπλουτισμός των μονοσήμαντων προς όφελος των πολλαπλών, ετερογενών –μεταξύ αυτών και προσωπικών– συμβολικών σημάνσεων· και, ένα βήμα πιο πέρα, επιφέρει έναν θελημένο αποσυμβολισμό και παράλληλα μια επανασυμβολοποίηση, μια αναβάπτιση δηλαδή κι έναν επαναπροσδιορισμό των οικείων και παραδεδεγμένων συμβόλων,[310] ανοίγοντας νέες κατευθύνσεις προς τις ανεξερεύνητες περιοχές και τα ασταθή υποστρώματα της αμιγούς φαντασίας, του ονείρου και του ασυνειδήτου. Κάθε δημιουργός ξεχωριστά, ποιητής ή ζωγράφος, επινοεί ένα ιδιαίτερο σύστημα συμβολικής εικονοποιίας, ανασυστήνει δηλαδή ένα συμβολικό πλέγμα εικόνων, αποτελούμενο από ομοειδείς παραλλαγές (που συγκροτούν δυνάμει παραδειγματικές σειρές), οι οποίες ενισχύουν πλεοναστικά το συμβολισμό ή τη συνδήλωση είτε, εναλλακτικά, αποσυμβολοποιούν μια έννοια.

Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας, όπως αυτή εκδηλώνεται ειδικότερα στην όψιμη έκφανσή της με την ποίηση του πρώτου μεταπολέμου και τη ζωγραφική ευρύτερα, είναι, όπως είδαμε,[311] η ριζική υπονόμευση της εικόνας και η μεταστοιχείωση των όρων που τη συνιστούν, σε σχέση με την οικεία, αναγνωρίσιμη εκδήλωση των αντικειμένων αναφοράς τους στον πραγματικό κόσμο. Οι παράδοξες όψεις ενός επινοημένου κόσμου που δίνονται στο βλέμμα μας με τρόπο φυσικό, φαίνεται, με μια πρώτη ματιά, να αναιρούν τον κόσμο των φαινομένων και την ορθόδοξη σύστασή του. Την ίδια στιγμή ωστόσο φέρνουν στην επιφάνεια μια άλλη πραγματικότητα που κρύβεται πίσω απ᾽ αυτά, τους αφανείς, μυστικούς δεσμούς που συνδέουν τα πράγματα μεταξύ τους, επανασυνδέοντάς μας με τη βαθύτερη ουσία, τη λανθάνουσα υπόσταση του κόσμου.

Η αλλοίωση της εικόνας βάζει πρώτα απ᾽ όλα στο στόχαστρο τα αρχετυπικά σύμβολα και τις παραδοσιακά αμιγείς, ακλόνητες αξίες, καταφέροντάς τους ένα καίριο πλήγμα.[312] Ο εικονιστικός λόγος που διαπλάθεται, ενώ φαίνεται να παραποιεί

και μηχανισμό της καλλιτεχνικής δημιουργικής διαδικασίας, όπως επισημαίνει ο E. Cassirer στη *Φιλοσοφία των συμβολικών μορφών*. Βλ. αναλυτικότερα, Γεβγένι Μπάσιν, «Η τέχνη σαν συμβολική μορφή», στη μελέτη *Σημειολογία*: *Φιλοσοφία της τέχνης*, μτφρ. από τα ρωσικά Μ. Τζιατζή, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1991: 165-166.

[310] Πρβλ. J.-Cl. Pinson, «L'arte del XX secolo e il simbolo», μτφρ. από τα γαλλ. M. Mazzocut-Mis, *Forme del simbolo,* 1992: 44, 56-57.

[311] Βλ. ειδικότερα, κεφ. «Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών».

[312] Βλ. σχετικά, J.-Cl. Pinson, 1992: 56. Πρβλ. επίσης, G. Dorfles, «Simboli universali e individuali», *Il divenire delle arti,* Torino, Einaudi, 1959: 54-56 και E. Battisti, «Simbolo ed arte figurativa», *Rivista di Estetica,* II (Magg.-Ag. 1962): 192-193.

τις εικόνες με τις οποίες μας εφοδιάζει η ίδια η αντίληψη, καθώς αυτές έχουν προβληθεί πιο συγκεκριμένα στο φαντασιακό κόσμο κάθε δημιουργού –ποιητή ή ζωγράφου–, δεν κάνει άλλο ουσιαστικά από το να αναπαράγει και να αντανακλά το είδωλο του παράλογου στη βάση του και παραμορφωμένου μεταπολεμικού κόσμου.

Ως αφετηριακό σημείο αναφοράς προκειμένου να καταδειχθεί το διακριτικό τυπολογικό γνώρισμα της αναστροφής των γνώριμων συμβολισμών και της μεταμορφωτικής, γενικότερα, τάσης της υπερρεαλιστικής εικόνας και των στοιχείων που τη συγκροτούν, θα αξιοποιήσουμε το παράδειγμα του αρχετυπικού συμβόλου του περιστεριού. Ομόλογη προς την ίδια κατεύθυνση θα αποδειχθεί και η, παρόμοια, συμβολική μεταχείριση των χρωμάτων, βασικού συντελεστή της υπερρεαλιστικής ποιητικής εικονοπλασίας –που τη φέρνει, επιπρόσθετα, κοντά με τη ζωγραφική ως εξίσου συστατικός παράγοντας της εικαστικής ποιητικής–, και ειδικότερα οι μεταφορικές σημάνσεις της δραστικής χρωματικής αντίθεσης *άσπρο* vs *κόκκινο*, με τις συνδηλώσεις της εναλλάξιμης χρήσης τους.

Η σταθερή προτίμηση στην παραστατική μορφή του περιστεριού και η πληθωρική εμφάνισή του, μέσα από συγγενείς λίγο-πολύ παραλλαγές, σ' ολόκληρο το φάσμα της υπερρεαλιστικής παραγωγής, εγχώριας και ξένης, έχει να κάνει, κατά κύριο λόγο, με τη συμπύκνωση γύρω απ' αυτό πολλαπλών σημασιακών φορτίων που αναπαράγονται επιλεκτικά και ανατροφοδοτούνται στα πλαίσια του, ποιητικού ή παραστατικού, λόγου κάθε δημιουργού χωριστά. Το παραδοσιακά θετικά σημασιοδοτημένο λευκό και ήρεμο πουλί ανακαλεί κατεξοχήν το σήμα της άσπιλης αθωότητας και της αγνότητας των αισθήσεων και του έρωτα. Σ' έναν μεταπολεμικά καθιερωμένο συμβολισμό (που θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω) υποδηλώνει την ειρήνη, έλκοντας τη βαθιά μυθική καταγωγή του, αναφορικά και σε ευρύτερη συνάφεια με το συμβολικό αυτό φορτίο, από το περιστέρι της αφήγησης της Αγίας Γραφής: η επιστροφή του περιστεριού με το κλαδί ελιάς στην κιβωτό του Νώε, για ν' αναγγείλει ότι τα νερά «έπαυσαν από της γης», σηματοδοτεί το θείο έλεος και τη συμφιλίωση με το Θεό, την ελπίδα για σωτηρία, την αποκατάσταση της ευδίας και της γαλήνης του Κόσμου μετά τον Κατακλυσμό (*Γένεση*: 8. 8).[313]

---

[313] Παραπέμπουμε χαρακτηριστικά, σε σχέση με αυτές τις σημάνσεις, στο ποίημα του Α. Εμπειρίκου «Η κιβωτός του Νώε», από τη συλλογή *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, Αθήνα, Άγρα, 1984: 135. Θραύσματα της συγκεκριμένης πηγής, που έχουν μετασχηματιστεί κατά την επανοργάνωσή τους στα νέα τους συμφραζόμενα, αναγνωρίζουμε στο ποίημα του Οδ. Ελύτη «Ο άλλος Νώε» (*Έξη και μια τύψεις για τον ουρανό*, Αθήνα, Ίκαρος, [5]1978: 22-23), όπου, σύμφωνα με τον Ε.Γ. Καψωμένο, ο Ήρωας-Ποιητής επιχειρεί, ως άλλος Νώε, να υπερασπιστεί και να διαφυλάξει τις

Συνοδευτικό σύμβολο της Μητέρας Θεάς, η συχνή παράσταση της οποίας με ζεύγος περιστερών και φίδια στη μινωική τέχνη υποδηλώνει το γονιμοποιό πνεύμα της πρωταρχικής θηλυκής φύσης, τη μεγάλη μήτρα της Μάνας Γης, συνδέεται άρρηκτα, κατά την κλασική αρχαιότητα, με τη λατρεία της Αφροδίτης ως το ιερό πουλί που της προσφέρεται για αναίμακτη θυσία και ένα από τα εμβλήματα της θεάς του έρωτα (μαζί με τα ρόδα και τη μυρτιά).

Τέτοιες εκδοχές συμβολοποίησης του έρωτα και της παρθενίας ή της πληρότητας της ζωής που συμπυκνώνονται μεταφορικά από το περιστέρι, καθώς και από αντίστοιχα σημασιακά φορτισμένα διακριτικά στοιχεία του ελληνικού νησιώτικου φυσικού χώρου, επανέρχονται επίμονα κατεξοχήν στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη, η οποία οικοδομείται πάνω στην αναλογική και αδιαχώριστη σχέση φυσικού και ανθρώπινου πεδίου που συνιστούν ένα «ενιαίο σύμπαν».[314]

Ας δούμε ορισμένα ομόλογα παραδείγματα:

Μόχθος περιστεριών οι πλάτες της ημέρας γέρνουν στην
ευδία του ήλιου τους
Σύγκορμα τρέμουν τ' απαράμιλλα πουλιά στα λατρευτά / ροδάκινα
[…] *Ά τα γυμνά κορμιά στ' αετώματα του χρόνου χαραγμένα–*
οι κύκλοι των ωρών
Που ήβραν τις ώρες μας και πάλεψαν σώμα με σώμα ώσ-
που να λάμψει ο Έρωτας
Ο Έρωτας που μας παίρνει και μας ξαναδίνει σαν παιδιά
μέσ' στην ποδιά της Γης!

(Οδ. Ελύτης, «Μόχθος περιστεριών», *Προσανατολισμοί*: Διόνυσος, στ΄, Αθήνα, Ίκαρος, [9]1982: 54.1-4, 14-19),

---

υγιείς ζωικές αξίες που απειλούνται με αφανισμό από ένα μεταφορικό κατακλυσμό. Βλ. σχετικά, Ε.Γ. Καψωμένος, *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης. Ερμηνευτικά ζητήματα*, 2005γ: 61, 86-87.

[314] Για τις ποικίλες εκφράσεις της σύζευξης φύσης-ανθρώπου –την οποία έχει αναδείξει ο Ε.Γ. Καψωμένος σε θεμελιακό γνώρισμα της νεοελληνικής, ευρύτερα, ποιητικής παράδοσης– στην ποιητική ειδικότερα μυθολογία του Ελύτη, με βάση τις οποίες καταλήγει στη διαπίστωση αυτή, βλ. κυρίως τις μελέτες του, «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* (Κως, 25-29 Ιουνίου 1994), Επιμ.-Εισαγ. Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Γκοβόστης, 2000: 53-70 [= *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό*, 2002α: 176-199 (πρβλ. πιο συνοπτικά «Εισαγωγή: Διακριτικά γνωρίσματα της νεοελληνικής κουλτούρας»: 23-25)] και *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης*, 2005γ: 15-34]. Επίσης, Καψωμένος, 2005γ: 35-50 («Η μυθολογία του Αιγαίου στην ποίηση του Ελύτη»), 69-81 («Η σχέση φύσης-πολιτισμού στην ποίηση του Ελύτη»), 82-90 («"Εικονίσματα θά 'χω τ' άχραντα κορίτσια". Ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού στην ποίηση του Ελύτη»).

Όπου <σε μιαν ακρογιαλιά> *ως φαίνεται έχει πρωτοϊδεί Γυναίκα και τί*
πάει να πει τα μεσάνυχτα φωτιστικά ροδόδεντρα να
βλέπεις ύστερα κατάλαβα
που τη βρήκα να είναι περιστέρι

(Οδ. Ελύτης, «Αρχέτυπον», *Το Φωτόδεντρο και η Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1971: 36.3-6),

ή ακόμη από την ποίηση του Α. Εμπειρίκου:

Ένα κορίτσι στο παράθυρο κρυφά
δίνει τα στήθη της στα περιστέρια
γιομάτα σφύζουν τα βυζιά / και στέκουν όρθιες οι ρώγες
τα πιπιλίζουν τα πουλιά / κι αίφνης το γάλα ξεχειλίζει

(Α. Εμπειρίκος, «Κόρη», *Ενδοχώρα*: *Η τρυφερότης των μαστών*, Αθήνα, Άγρα, 1980: 36).

Με τις σημασιακές αυτές προεκτάσεις το παραστατικό μοτίβο του περιστεριού αποτυπώνεται στη συμβολική, και ιδιότυπα εξπρεσιονιστική σε επίπεδο παραστατικής φόρμας, ζωγραφική γλώσσα του Νίκου Νικολάου.[315] Επισημαίνουμε ειδικότερα ενδεικτικά τη σειρά από αλλεπάλληλες ομοειδείς εκδοχές με γυμνά γυναικεία σώματα που απεικονίζονται μαζί με περιστέρια, ρόδια ή δέντρα όπως η ροδιά, η ελιά, η συκιά (Εικ. 62-65), εμπλουτίζοντας τη μεταφορικότητα του εικαστικού λόγου του καλλιτέχνη και τροφοδοτώντας τη δεσπόζουσα θεματολογία της πληθωρικής γυναικείας μορφής με μια Κοσμική προοπτική γονιμότητας, ζωικής πληρότητας κι ευδαιμονίας.

Πρόκειται για αξιοποιήσεις του περιστεριού ή του ροδιού και των φυσικών συμβολισμών τους, ζωγραφικά ισοδύναμες με τις αντίστοιχες ποιητικές του Ελύτη. Θυμίζουμε χαρακτηριστικά την «Τρελή ροδιά» του ποιητή,[316] με την οποία μπορούμε

---

[315] Για τη ζωγραφική του Ν. Νικολάου, βλ. κυρίως το συλλογικό τόμο *Νικολάου*, επιμ. Δ. Παπαστάμος, Αθήνα, εκδ. Αδάμ, 1998. Παραπέμπουμε ειδικότερα στις μελέτες: Χρύσ. Χρήστου, «Η ζωγραφική του Νικολάου», 1998: 202-206· Άγγ. Δεληβοριά, «Η αντοχή της ουσίας: Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του ζωγράφου Ν. Νικολάου», 1998: 230-232 [= περ. *Ζυγός*, τχ. 36 (Ιούλ.-Αύγ. 1979): 42-47]· Δ. Παπαστάμου, «Νίκος Νικολάου», 1998, 13-19 και 240-242· Οδ. Ελύτη, «Οι θαλασσινές πέτρες του Νικολάου», 1998: 178-180 [= *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, ^{7}2009: 580-583]. Βλ. επίσης, Ελ. Βακαλό, *Κριτική εικαστικών τεχνών, 1950-1974*, τόμ. Α΄, 1996: 156-158, 180-183, 231-232.

[316] Οδ. Ελύτη, *Προσανατολισμοί*: Η θητεία του καλοκαιριού, ^{9}1982: 145-146.

Για το μηχανισμό μυθογένεσης στην ποίηση του Ελύτη και την υλοποίηση, μέσα από τη μεταμόρφωση του δέντρου της ροδιάς σε κορίτσι, της ισοδύναμης και εναλλάξιμης σχέσης φυσικών και ανθρώπινων αξιών, σε συνδυασμό και με τη συμβολική χρήση του καρπού της, βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, «Η σχέση φύσης-πολιτισμού στην ποίηση του Ελύτη», 2005γ: 76-79. Για τη θεματική του

να παραβάλουμε τη ζωγραφική παραλλαγή του ομότιτλου πίνακα του Νικολάου (Εικ. 66), ο οποίος, σημειωτέον, φιλοτέχνησε προμετωπίδες βιβλίων του Ελύτη. Αναφέρουμε για παράδειγμα τη βινιέτα με το περιστέρι και τα φύλλα συκιάς που κοσμεί το εξώφυλλο της συλλογής *Το Φωτόδεντρο και η Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά* (Ίκαρος, 1971).

Οι δύο, ωστόσο, όψεις του έρωτα, διαμέσου των συμβολοποιήσεών του, προβάλλονται πολλαπλά στο πεδίο της ποίησης που μελετούμε, καθώς οι εικόνες άκρατου ερωτισμού των ποιητικών υποκειμένων, σε συνάρτηση με τη ζωογόνα πανερωτική διάθεση που διαπερνά τον Κόσμο και τα στοιχεία του, διαπλέκονται με το θέμα του θανάτου, ανακαλώντας τη φροϋδική διπολική συνάρτηση *έρωτας-θάνατος*.[317] Μέσα από τη διαλεκτική αυτή σχέση και την παραπληρωματική λειτουργία τους, απ' τη στιγμή που «οδηγούν στην ίδια απολύτρωση και στις ίδιες οριακές ηδονές»,[318] διαπιστώνουμε τελικά τη συναίρεση των αντίθετων πόλων· το συγκερασμό και τη διάδραση των ταυτόσημων σε επίπεδο βάθους δυνάμεων του έρωτα (της αρχής της ζωής) και του θανάτου (του τέλους, της απώλειας της ζωής, αλλά και της σηματοδότησης της επιθυμίας αναπλήρωσής της, με το πέρασμα σε μια νέα αρχή, μια αναγέννηση).[319]

έρωτα και τη συγκρότηση, αντιπροσωπευτικών της νεοελληνικής παράδοσης, εκδοχών «μιας θεωρίας "περί έρωτος"», βλ. ειδικότερα του ίδιου, «Ο έρωτας στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Σικελιανό στον Ελύτη», *Επιστημονικό Συμπόσιο "Περί Έρωτος"* (Καπέσοβο, 1-3.10.1999), Επιστημον. Επετηρίδα ΔΩΔΩΝΗ. Μέρος 3ο, τόμ. ΚΗ΄, Ιωάννινα, 1999: 33-41.

[317] Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ, έρωτας και θάνατος συνιστούν τις δύο κυρίαρχες ποικιλίες ενστίκτων, που ταυτίζονται αντίστοιχα με την κατάφαση, την επιθυμία ανανέωσης της ζωής –και συνακόλουθα με την ελκτική δύναμη ενοποίησης, συναρμογής των στοιχείων του Κόσμου– και με την άρνηση της ζωής και τη διατάραξη των συνεκτικών δεσμών του. Βλ. αναλυτικότερα, Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, μτφρ. Λευτ. Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος, 2001. Βλ. επίσης, Ν. Νικολαΐδης, «Το ένστικτο (ενόρμηση) του θανάτου στο έργο του S. Freud και των επιγόνων του», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα: Φρόυντ*, τχ. 150 (10.9.'86): 29-36 και Jean Laplanche, *Ζωή και θάνατος στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Ν. Παπαγιαννοπούλου, Αθήνα, Νεφέλη, 1988.

[318] Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ανδρέας Εμπειρίκος. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα, Κέδρος, 1983: 159.

[319] Για τη διαλεκτική έρωτα-θανάτου και τις ποικίλες εκδηλώσεις της σ' ολόκληρο το φάσμα της νεοελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής, παραπέμπουμε κυρίως στις μελέτες: Ε.Γ. Καψωμένος, *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη*, 1975: 452-453, όπου και η πρώτη θεωρητική διατύπωσή της ανάγεται στην κατάργηση κάθε δυιστικής διάκρισης από την ηρακλείτεια φιλοσοφία (σ. 587 σημ. 332), και του ίδιου, «Ο έρωτας στη νεοελληνική λογοτεχνία…», 1999: 119-123. {Για το ένστικτο του θανάτου ως ομοειδές προς αυτό του έρωτα και ως ακραία προέκτασή του, βλ. αναλυτικότερα: Ε.Γ. Καψωμένος, «Άγγελου Σικελιανού, "Μήτηρ Θεού": Ο μηχανισμός της μυθοπλασίας», Διεθνές Συνέδριο «Άγγελος Σικελιανός, ένας οικουμενικός ποιητής» (Λευκάδα-Πρέβεζα, Ιούνιος 1993), περ. *Πόρφυρας*, τχ. 66 (Κέρκυρα, Ιούλ.-Οκτ. 1993): 21-30}. Βλ. επίσης, Γ. Γιατρομανωλάκης, «Οκτάνα», *Ανδρέας Εμπειρίκος…*, 1983: 145-199. Πρβλ. ακόμη, σε μια αφηγηματική αυτή τη φορά εκδήλωση της διαλεκτικής σχέσης που εξετάζουμε, την αναλυτική προσέγγιση από τον Δημ. Τζιόβα μυθιστορημάτων του Στρ. Μυριβήλη, με άξονα την πάλη και την αλληλενέργεια Έρωτα και Θανάτου. Δ. Τζιόβας, «Έρως και θάνατος: Η δυναμική της επιθυμίας στην

Εντοπίζουμε ειδικότερα περιπτώσεις:

Συνύπαρξης και οργανικής σύνδεσης του έρωτα με το θάνατο:

Μέσα στις φυλλωσιές / στο φλογισμένο χόρτο
[…] *θλιμμένα / ριγμένα / τα ερωτικά πτώματα / σαπίζουν*
[…] *στέκει* […] *τ' ανάποδο το χελιδόνι*
και βλέπει / τα ερωτικά πτώματα / καθώς δένουν τα χέρια
σιγανά βογγώντας

(Μ. Σαχτούρης, «Το ανάποδο χελιδόνι», *Με το πρόσωπο στον τοίχο*, Ποιήματα, [7]1993: 90.13-19/25/27-30, 91.1),

ή αμφίσημης εναλλαγής ηδονής-οδύνης:

Δύο σπίθες έρχονται καταπάνω μου
ζυγώνουν το πρόσωπό μου
του μαχαιρώνουν τα μάγουλα.
Το αίμα γλιστρά, ξεδιπλώνεται
σπέρνοντας πάνω στα χείλια μου
τον ανθισμένο κάκτο της ηδονής του

{Γ. Λίκος, *Τέσσερις προσωπίδες του ανέμου* (1944-1949): IV - «Ανατολικός», Ποίηση, 1992: 44.12-17},

ουρλιάζει η γυναίκα / στο κρεβάτι / σαν παγωμένο περιστέρι

(Μ. Σαχτούρης, «Χιόνι», *Τα φάσματα ή Η χαρά στον άλλο δρόμο*, [7]1993: 143.7-9).

Συναντούμε επίσης παραλλαγές αντιστοίχισης του θανάτου με το γονιμοποιό σπέρμα, που παρουσιάζεται να εκκρίνεται και να συγχωνεύεται με το ανθρώπινο αίμα ή να ρέει, περιβάλλοντας αναζωογονητικά τη φύση και τον Κόσμο:

Έτσι μακριά μας ρίχνει ο θάνατος
όταν το σπέρμα του στο αίμα μας
γεννά την κάθε μέρα
έτσι μακριά μας ρίχνει ο έρωτας
ο έρωτας στο σπέρμα του

αφήγηση», *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, [2]2002: 78-111.

στην αμμουδιά κυκλώνει
τα άσπρα κύματα μ' αφρό

(Ελ. Βακαλό, «Κασσάνδρα», *Στη μορφή των θεωρημάτων*, 1951: 31.6-12)·

είτε αναμέτρησης της ερωτικής απόλαυσης με την ωμότητα και το σπαραγμό, μέσα από αμφίθυμες εκδηλώσεις ασυγκράτητου επιθετικού ερωτισμού και ορμέφυτης σεξουαλικής βιαιότητας:

...Φέρνουν τότες τα τρυφερότερα κορίτσια επάνω ακριβώς στον οργασμό της ήβης τους, τα γδύνουν και τ' αμολάνε σαν περιστέρια επάνω του […]. *Χαμπάρι δεν παίρνει από τη θύελλα των αισθήσεων που μαίνεται γύρω του* […]. *Τί κι αν σπαράζουν επάνω του σαν χέλια οι λυγερές. Τί κι αν προσφέρουν σαν ολοκαύτωμα το σγουρό το θηλυκότερο καμάρι της νιότης τους;*

(Ν. Βαλαωρίτης, «Άδωνις», *Ο Πύργος του Χαλεπιού*, Ποιήματα, 1 (1944-1964), Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, [2]1996: 95.12-15/20-21/23-26),

...ένα γυαλιστερό σελάχι […] *«Ακονίζει τα δόντια του. Κάποιον απόψε πάλι θα σπαράξει» γυρίζει και μου λέει σιγά. Η κοτσίδα της έλαμπε βουτηγμένη στο λάδι. Τα μάτια της σταχτιά έκαιγαν κάτω απ' τα μακριά τσίνορα.* […] *Ένα περιστέρι πέφτει απ' τη σκάλα, ύστερα ξεπουπουλιάζεται και πετάει γραμμή στο σελάχι. Οι μολόχες στη στιγμή γέμισαν αίματα*[320]

(Ε.Χ. Γονατάς, «Αδιέξοδο», *Το Βάραθρο*, 1963: 14.9-10/13-17, 15.1-3)·

είτε ακόμη, σε μια εκδοχή αυτοκατάλυσης, «αποσύνθεσης» των ενστίκτων του Εγώ και αλλοίωσης της ιδιαίτερης υπόστασης του ποιητικού υποκειμένου μέσα από την απροσδόκητη ταύτισή του με τα αντιφατικά στοιχεία που το περιστοιχίζουν:

καθώς πετάνε σφάζουν κι αγκαλιάζονται
οι αγνές κοπέλες τα ψοφίμια οι σάπιοι / άνθρωποι

(Μ. Σαχτούρης, «Κάτω από τον ουρανό», *Τα φάσματα ή Η χαρά στον άλλο δρόμο*, [7]1993: 148.10-12).

Παραθέτουμε τέλος μια ονειρική εικόνα που ανακαλεί απωθημένες στο ασυνείδητο, λανθάνουσες και αντινομικές παρορμήσεις και επιθυμίες, πάλι από την ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη:

---

[320] Μια ψυχαναλυτική ανάγνωση της συμπλοκής έρωτα και θανάτου σε συνδυασμό με τις λανθάνουσες, υπαινικτικές εκφράσεις της επιθυμίας στο συγκεκριμένο ονειρικό ποιητικό αφήγημα, επιχειρεί η Σ. Βούλγαρη στη μελέτη, «Ο Ε.Χ. Γονατάς και η (ονειρική) "μικροαφήγηση"», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα: Ε.Χ. Γονατάς*, τχ. 444 (Οκτ. 2003): 86.

την ώρα που κοιμάται / ένα περιστέρι / κουρνιάζει στο δεξί της / χέρι
[…] *το περιστέρι / τα ματωμένα δάχτυλά της / σφίγγουν / ρίχνουν στο πανέρι*
(Μ. Σαχτούρης, «Ο αετός», *Παραλογαίς*,[7]1993: 61.5-8/13-16).

Η νέα ώθηση στην κωδικοποίηση του λευκού περιστεριού ως μεταφορικού υποκατάστατου της ειρήνης ανάγεται στη μεταπολεμική ανατροφοδότηση των συμβολισμών του από τον P. Picasso: η λιθογραφία του άσπρου περιστεριού με το μικρό λοφίο στο κεφάλι στο μαύρο φόντο (1949, Εικ. 67), η οποία, με την οξύτατη διαίσθηση του L. Aragon, επιλέχθηκε ως μοτίβο για την αφίσα του Διεθνούς Συνεδρίου για την Ειρήνη στο Παρίσι την άνοιξη αυτού του χρόνου, έκανε το γύρο του κόσμου έχοντας τεράστια απήχηση, ώστε να αναγνωρισθεί μεταπολεμικά ως οικουμενικό σύμβολο της πανανθρώπινης αγωνίας για την προάσπιση της ειρήνης.

Ήδη ωστόσο πολύ νωρίτερα, στο ιδεόγραμμα του G. Apollinaire *Το μαχαιρωμένο περιστέρι και το σιντριβάνι* (Εικ. 68)[321] –δείγμα πλήρους συγχώνευσης λόγου και εικόνας, υλοποίησης επομένως της ποιητικής ζωγραφικής–, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον αντίστροφο συσχετισμό του περιστεριού με τον πόλεμο, την πληγωμένη δηλαδή ειρήνη, και τη συνυφασμένη μ' αυτόν απώλεια, το θάνατο· και, ένα βήμα πιο πέρα, στα ενδοκειμενικά (-"ενδοεικονικά") συμφραζόμενά του, την εναλλαγή του θανάτου με τη ζωή, την αέναη δηλαδή κυκλική επαναφορά ζωής-θανάτου, την οποία συμβολίζει η κυκλική ροή του του νερού του σιντριβανιού. Το ποίημα άλλωστε γράφτηκε κατά τον πόλεμο του 1914 και απηχεί τη βίωσή του από τον Apollinaire.

Αντίστοιχες με την οπτική ή την εικονολεκτική ρηματικές, ποιητικές πλέον πραγματώσεις του μοτίβου του περιστεριού της ειρήνης, βρίσκουν γόνιμο έδαφος στους υπερρεαλιστές της πρώτης μετακατοχικής γενιάς, συνιστώντας ένα κοινό σημείο συνάντησής τους. Αναδείχνεται έτσι σε ένα από τα εμβλήματα της σαχτουρικής, προπαντός, εικονοποιίας και της μεταμορφωτικής ειδικότερα λειτουργίας της ποιητικής του εικόνας, ανακαλώντας, με έναν διακειμενικό

---

[321] Βλ. σχετικά, Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, «Εικόνα και γραφή. Ένα καλλιγκράμ του Απολλιναίρ», περ. *Σπείρα* (Β΄ περ), τχ. 1 (Καλοκ. '84): 138-144, απ' όπου αντλούμε τη μεταφρασμένη αναπαράστασή του.

Τα ιδεογράμματα είναι ποιήματα-ζωγραφιές, λεκτικές παραστάσεις που διαγράφουν το περίγραμμα και παραπέμπουν στην ονομασία του αντικειμένου αναφοράς τους, με εισηγητή τους τον G. Apollinaire, στη συλλογή ιδεογραμμάτων του οποίου (*Calligrammes*, 1918) οφείλεται η καθιέρωση της ονομασίας τους. Η πρώτη μάλιστα εκδοχή της τιτλοφόρησης της συλλογής, όπως μας πληροφορεί η μελετήτρια, ήταν «Κι εγώ είμαι ζωγράφος» (Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, 1984: 139).

συσχετισμό, το περιστέρι του Picasso, καταγωγικός δεσμός που επιβεβαιώνεται, άλλωστε, από τον ίδιο τον ποιητή, όπως υποδεικνύει ο Γ. Δάλλας.[322]

Το λαβωμένο και ματωμένο πλέον πουλί, όπως θα δείξουμε μέσα από τα παραδείγματα, μεταφορικοποιεί την πληγωμένη ειρήνη, τη θυσία και την αιματηρή προσφορά για την ελευθερία· ενώ, άλλοτε, η παραμόρφωσή του σε τέρας με άγρια δόντια, που ουρλιάζει σα σκύλος μέσα στη νύχτα, μεταγράφει συμβολικά την ανθρώπινη αντίδραση στη μάταιη απαντοχή του μηνύματός του, τη διάψευση της προσδοκώμενης ειρηνοφόρας έλευσής του:[323]

Από δω θα περνούσε το περιστέρι
είχαν ανάψει δαδιά στους γύρω δρόμους
[…] *παιδιά κρατούσαν στα χέρια σημαιούλες*
περνούσαν οι ώρες κι άρχισε να βρέχει
έπειτα σκοτείνιασε όλος ο ουρανός
[…] *και άνοιξε η κραυγή στο στόμα του ανθρώπου.*
Τότε το άσπρο περιστέρι μ' άγρια δόντια
σα σκύλος ούρλιαξε μέσα στη νύχτα

(Μ. Σαχτούρης, «Το περιστέρι», *Όταν σας μιλώ*, [7]1993: 114.1-2/4-5/7-10).

Αναγνωρίζεται εδώ η κοινωνική αφόρμηση της συμβολικής του Μίλτου Σαχτούρη, που, μολονότι δεν έχει ενεργό εμπλοκή στα πολιτικά δρώμενα του τόπου –μην ανήκοντας στους στρατευμένους πολιτικά ποιητές της γενιάς του–, ούτε μοιράζεται εμφανώς την ιδεολογική φόρτιση των συγκαιρινών του ποιητών, όπως και οι περισσότεροι μεταπολεμικοί υπερρεαλιστές, η ποίησή του αντηχεί, ωστόσο, υπόκωφα, δονείται από τις ιστορικές δοκιμασίες της εποχής (κατοχή, εμφύλιος).[324]

---

[322] Παραθέτουμε συγκεκριμένα το σχετικό σχόλιο του Μ. Σαχτούρη για τη συλλογή *Όταν σας μιλώ* (1956): «*Περιέχει* […] *και κρυσταλλωμένα ποιήματα, όπως "Το περιστέρι". Σαν το περιστέρι του Πικασό, που συμβόλιζε την ειρήνη. Περιμέναμε να φέρει το μήνυμα, και όταν φτάνει, η απογοήτευση… Γι' αυτό το βάζω στο τέλος να ουρλιάζει*». Γ. Δάλλας, «Αυτοσχόλια (Παραλειπόμενα από προσωπικές συνομιλίες με τον ποιητή)», *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 255.

[323] Πρβλ. την κριτική του Ανδρ. Καραντώνη, ο οποίος ερμηνεύει την κομβική, ως προς τη συμβολιστική τεχνοτροπία και μεταμορφωτική λειτουργία της εικονοπλασίας του Σαχτούρη, εκδοχή του τερατόμορφου περιστεριού ως απήχηση της ηθικής και πνευματικής παραμόρφωσης των μοντέρνων καιρών. Βλ. σχετικά, Α. Καραντώνης, «Κριτική για τη συλλογή *Όταν σας μιλώ*», *Νέα Εστία*, τχ. 690 (1.4.1956): 482-483 [= *Η ποίησή μας μετά το Σεφέρη*, 1976: 307-308]· για το ίδιο θέμα, πρβλ. επίσης, Γ. Θέμελης, *Η νεώτερη ποίησή μας*, τόμ. 1 (Πρώτος και δεύτερος κύκλος), Θεσσαλονίκη, εκδ. Κωνσταντινίδη, [2]1978: 212-213.

[324] Για τις συνιστώσες του κοινωνικού προβληματισμού και των «ιστορικών προσδιορισμών» της ποίησης του Σαχτούρη, βλ. Γ. Δάλλας, *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη* (κεφ. «Η ποίηση της υπαρξιακής εμπειρίας» και «Οι συναρτήσεις του με την εποχή»), 1979: 21-30 [= Δάλλας, 1997: 22-30].

Αντίστοιχες παραστατικές εκφράσεις αυτοκατάργησης, υπονόμευσης του περιστεριού της ειρήνης εντοπίζουμε και στον Picasso, στις αλλεπάλληλες ειδικότερα παραλλαγές σχεδίων και χαρακτικών αυτής της τυπολογίας που πραγματοποιεί ο καλλιτέχνης: αναφέρουμε ενδεικτικά, σε μια από τις πολλές εικαστικές αποτυπώσεις του περιστεριού με το κλαδί ελιάς από το ζωγράφο, την αντιθετική του συνύπαρξη με μαχαίρια και αιχμηρά αντικείμενα να το πλαισιώνουν αυτή τη φορά απειλητικά, που τιτλοφορείται εμφαντικά *Το περιστέρι του μέλλοντος* (Εικ. 69).

Σε μια απόπειρα παράλληλης ανάγνωσης του εικονικού μοτίβου του περιστεριού στη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση, ομόλογες εκφάνσεις του με το αντεστραμμένο σημασιακό φορτίο για το οποίο κάνουμε λόγο συναντούμε στο συγγενικό μ' αυτό του Σαχτούρη, ως προς την επιλογή των συμβόλων, ποιητικό σύμπαν της Ελένης Βακαλό. Στην πολυσημική διάσταση του πουλιού στη συμβολική της Βακαλό, αναγνωρίζουμε, σε συνάρτηση και με τον τίτλο, την εκδοχή του ματωμένου περιστεριού, στο στίχο που ακολουθεί:

Τα πούπουλα περιβρέχονται το αίμα ζεστά

(Ελ. Βακαλό, «Το περιστέρι μου», *Η έννοια των τυφλών,* Το άλλο του πράγματος, 1995: 81.1)·

ή αυτή του πληγωμένου και παραμορφωμένου πουλιού, ευρύτερα, με τα λέπια και τα ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά, που ταυτίζεται μεταφορικά με τις θυσίες του λαού στο όνομα της ελευθερίας, στο παράθεμα από την ίδια συλλογή:

Μαζεμένο λαβωμένο στην πιο σκοτεινή γωνιά βρίσκεται κι απ' τα
πόδια του στάζει αίμα
κι όσο τρέμει απ' τον πόνο στο κρέας του τα σκληρά του τα λέπια
ανοίγοντας / το πονάν ολοένα / κι έχουν φυτρώσει γένια στο πρόσωπό του
από τότε / που ένας λαός με θυσίες πηγαίνοντας και με λάβαρα […]
το κεφάλι του άφησε στο βωμό
και στη θέση του έβαλε, στους σφαγμένους του ώμους, το κεφάλι
ενός άντρα / μουσκεύει τώρα με δάκρυα αληθινά τα μακριά του τα γένια
[…] *είναι πουλί φαγωμένο, σαράκι το έφαγε…*

(Ε. Βακαλό, «Πρέπει οι τυφλοί να λένε συχνά στα παιδιά παραμύθια», 1995: 78.3-9/11-14/21).

Σε συνάφεια με το περιστέρι της ειρήνης, οι αλληγορικές μεταπολεμικές συνθέσεις του P. Picasso *Σφαγή στην Κορέα* (1951) και μετέπειτα *Πόλεμος και Ειρήνη* (1952) συνιστούν ένα ομοιογενές πεδίο ομόλογων καταγγελιών του πολέμου και του ψυχροπολεμικού κλίματος της εποχής από έναν δημιουργό στρατευμένο στην προάσπιση της ειρήνης. Με μια επικριτική θεώρηση και πασιφιστική θέση απέναντι στον κόσμο και την πραγματικότητα των καιρών του, που λειτουργεί ως έναυσμα και καταλύτης των υπαρξιακών, γενικότερα, και καλλιτεχνικών του αναζητήσεων,[325] μάχεται με τη ζωγραφική του τέχνη και με όπλα του το χρώμα και το σχέδιο, προτάσσοντάς τα ως τα δικά του σύνεργα επίθεσης και μαζί αντίστασης απέναντι στις αντίμαχες δυνάμεις.[326] Γιατί η τέχνη για τον Picasso αναζητά και προτείνει μια υπέρβαση, μια εναλλακτική λύση στον άνθρωπο, επιδιώκει να είναι συμμαχητής και συμπαραστάτης του.[327] Είναι αυτό που πραγματώνει ακριβώς ο ίδιος, αντιπαραθέτοντας στο απάνθρωπο και τερατόμορφο πρόσωπο του πολέμου[328] και τις καταστρεπτικές του συνέπειες, την προσδοκία της ειρήνης, με την ευρύτερη έννοια της πλησμονής των αγαθών, της πλήρωσης των ανθρώπινων επιθυμιών και της επανάκτησης των οραμάτων της ζωής που έχουν απολεσθεί.

Την εικόνα της κόλασης του πολέμου, που δε μπορεί να ειδωθεί αξεχώριστα από την αντιστροφή της, χωρίς δηλαδή την κατάφαση του παραδείσου της ειρήνης, ο Picasso επιχειρεί να αποτυπώσει στο "Ναό της Ειρήνης", μέσα από το εικονογραφικό πρόγραμμα εκκοσμίκευσης ενός εγκαταλειμμένου παρεκκλησιού του 14ου αι. στο

---

[325] Παρόλο που είναι γενικά παραδεκτό ότι ο Picasso κατέστειλε το ρεαλιστικό στοιχείο στη ζωγραφική του τέχνη, η διαλεκτική ωστόσο του πραγματικού με το φαντασιακό του κόσμο λειτουργεί ως κινητήριος μοχλός της εικαστικής του έμπνευσης. Χωρίς να αντιγράφει την πραγματικότητα, ζωντανεύει, υποστασιοποιεί τον αντίκτυπο που έχουν στον ίδιο τα πράγματα και τα «δρώμενα» του κόσμου. Χρωματίζοντας, φωτίζοντας «με το δικό του τρόπο τις σκιές που αυτά διαχύνουν μέσα του», φτάνει τελικά, υπερβαίνοντάς τα, σε μια πραγματικότητα πιο αληθινή και γνήσια από την υπαρκτή, μια «υπερπραγματικότητα». Βλ. σχετικά, σε αντιστοιχία με τις απόψεις του ίδιου του καλλιτέχνη, D. Ashton (ed.), *Picasso on Art: A Selection of Views*, New York, Viking, 1972: 18-19, 24· επίσης, D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993: 33. Ανάλογες είναι οι διαπιστώσεις του Γ. Δάλλα, με σημείο αναφοράς την ποιητική του Μ. Σαχτούρη –έγκυρες λίγο-πολύ για τους ποιητές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς στο σύνολό της–, αναφορικά, πιο συγκεκριμένα, με το ρεαλισμό της εποχής, ο οποίος συνιστά την πρώτη ύλη που διαπερνά τη θεματική του, την πηγή διέγερσης και αναστάτωσης της φαντασίας του, ανοίγοντας δρόμους, ώστε να οδηγηθεί τελικά σε μια «φανταστική παραμόρφωση της πραγματικότητας». Βλ. σχετικά, Γ. Δάλλας, *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη* (κεφ. «Οι συναρτήσεις του με την εποχή»), 1979: 25-30 [= 1997: 26-30].

[326] Για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο Picasso την τέχνη του και την αποστολή της, βλ. ειδικότερα, M. De Micheli (επιμ.), *Scritti di Picasso*, ιταλ. μτφρ. M. De Micheli-D. Montaldi, Milano, Feltrinelli, 1964: 29-30 [= M. De Micheli, «La verità di Picasso», *Idee e storie di artisti*, Milano, Feltrinelli, ^{2}1982: 182-183].

[327] M. De Micheli (επιμ.), «Parlo con la pittura», *Scritti di Picasso*, 1964: 85.

[328] Βλ. χαρακτηριστικά την απόδοση του πολέμου από τον Picasso μέσω της ανθρωπομορφικής παράστασης του μετωνυμικού του υποκατάστατου, του άρματος μάχης (Εικ. 70).

Vallauris και της τοιχογράφησής του με τις δύο μνημειακές συμβολικές συνθέσεις *Πόλεμος* και *Ειρήνη*.[329] Σε μια απόπειρα ανάγνωσης του παραστατικού χώρου του πρώτου πίνακα (Εικ. 71) και της ζωγραφικής αφήγησης που αυτός συνιστά, επισημαίνουμε την αξιοποίηση ποικίλων σύνθετων συμβολικών σημείων, η σημασία των οποίων απορρέει από το πλέγμα σχέσεων που αναπτύσσονται στο πλαίσιο της εσωτερικής του διάρθρωσης, σε συνδυασμό με την υποδηλούμενη, στο παραδειγματικό επίπεδο, μεταφορική διάσταση του εικαστικού λόγου.

Συγκεκριμένα, στη δεξιά πλευρά της πλαστικής επιφάνειας αναγνωρίζουμε μια σειρά από παραδειγματικά συναφή παραστατικά σημεία ή μοτίβα που παραπέμπουν από κοινού, αλλά και καθένα χωριστά, στον πόλεμο και τα δεινά του: ένα ανθρωπομορφικό σύμπλεγμα με κέρατα, που ενσαρκώνει το θάνατο, τη βιαιότητα και τον αφανισμό, σε συνάρτηση και με το αιματοβαμμένο σπαθί του, το φορτίο από κρανία που κουβαλά στο πένθιμο άρμα του ή το "κουτί της Πανδώρας" απ' όπου ξεχύνονται σκορπιοί και επιβλαβή έντομα, υπόμνηση ίσως της νέας, τότε, απειλής του βιολογικού πολέμου· ένα ανοιχτό βιβλίο που πυρπολείται και ποδοπατείται από τα μαύρα άλογα που σέρνουν τη θανατηφόρα άμαξα, που υποδηλώνει τη διακύβευση και ανάσχεση της πνευματικής δημιουργίας και της γνώσης, γενικότερα, αναπότρεπτη συνέπεια του πολέμου·[330] δυο ανθρώπινα χέρια που ξεπροβάλλουν ικετευτικά από τον άλλο κόσμο, ξεθαμμένα από μια τρύπα χαίνουσα στη ματωμένη γη και μια στρατιά από σκιώδεις, απόκοσμες, δαιμονικές φιγούρες, οπλισμένες με φονικά όργανα, που προβάλλουν απειλητικά στο δεύτερο πλάνο στο μεταίχμιο ύπαρξης και

---

[329] Δουλεύοντας πάνω σε διακόσια σχεδόν αυτοσχέδια προπαρασκευαστικά σκίτσα, μη συγκρίσιμα ωστόσο με τις επεξεργασμένες σπουδές για τη *Guernica*, τα δύο τεράστια πανό εκτέθηκαν για πρώτη φορά στο Μιλάνο το 1953, ενώ το 1959 εγκαινιάστηκε ο Ναός της Ειρήνης στο Vallauris που μετατράπηκε αργότερα σε εθνικό μουσείο. Για το θεματικό αυτό προσανατολισμό της πικασικής τέχνης, βλ. αναλυτικότερα, Αντ. Βαλλαντέν, «Πόλεμος και Ειρήνη», στον τόμο: *Πάμπλο Πικάσο*, μτφρ. Σ. Πρωτοπαπάς, Αθήνα, Γκοβόστης, 1993: 387-414. Η σειρά των ομοειδών αυτών συνθέσεων (μαζί με τον *Πόλεμο στην Κορέα*) δεν είχε την αναμενόμενη αποδοχή από το κοινό και την κριτική, για την υποτυπώδη, συγκριτικά με τη *Guernica*, κρυπτικότητα και την ευκολία πρόσληψής τους. Ιδιαίτερα θα σταθούμε στα επικριτικά σχόλια του A. Breton, τα οποία επικεντρώνονται στη μεταστροφή της τέχνης του Picasso σε σχέση με την πλήρη ρήξη της με την ακαδημαϊκή τέχνη κατά το παρελθόν, καθώς και την κομματική εκμετάλλευσή της για προπαγανδιστικούς σκοπούς. Ειδικότερα για τους πίνακες *Πόλεμος* και *Ειρήνη* (Εικ. 70, 71, 72) καταλογίζει στον Καταλανό καλλιτέχνη μια απλοϊκότητα και την επανάκρουση γνωστών μοτίβων από παλιότερα έργα (*Ειρήνη*), θεωρώντας επιπλέον τον πρώτο κατάφορτο από βαριά σύμβολα, ο συνδυασμός των οποίων με τη νεοκλασική εξάρτυση του κεντρικού ήρωα φθάνουν το έργο να αγγίζει τα όρια μιας τέχνης διδακτικής και ηθικοπλαστικής. Βλ. σχετικά, A. Breton, «Pablo Picasso. 80 carati … ma un'ombra», *Il Surrealismo e la Pittura*, ιταλ. μτφρ. E. Capriolo, Firenze, Marchi, 1966: 117-118· επίσης, B. Léal, «Picasso, 1937-1953: "L'ultimo pittore vivente"», μτφρ. από τα γαλλ. I. Molina, στο συλλογικό τόμο: Br. Mantura-A. Mattirolo-A. Villari (επιμ.), *Picasso 1937-1953: Gli anni dell'apogeo in Italia*, Torino, U. Allemandi & C., 1998: 46-47.

[330] Σύμβολο που υποκαθιστά το κεφάλι της Αθηνάς των προπαρασκευαστικών σχεδίων, θεάς της σοφίας και της λογικής αλλά και προστάτιδας της λογοτεχνίας και των τεχνών γενικότερα.

ανυπαρξίας, επιτείνοντας την ανησυχαστική και απειλητική ατμόσφαιρα της σύνθεσης.[331]

Τα εφιαλτικά και κολασμένα αυτά είδωλα, σε συνδυασμό με την επιπρόσθετα συνδηλωτική προς την ίδια κατεύθυνση μαυρο-κόκκινη χρωματική επένδυση της δεξιάς πλευράς του πίνακα,[332] εφορμούν σε μια μεγεθυμένη γυμνή ανθρώπινη μορφή στο αριστερό άκρο του: πρόκειται για μια μεταφορική συνόψιση της ειρήνης, «οπλισμένης» μάλιστα με τη ζυγαριά και την ασπίδα, μετωνυμικά υποκατάστατα των συναρτημένων μ' αυτή αξιών του δικαίου, της ασφάλειας, αλλά και της καρποφορίας, της γονιμότητας, συνυπολογίζοντας τα παράπλευρα ζωγραφισμένα στάχια. Ένα κατακόρυφο ρήγμα φωτός που απολήγει στα στοιχεία αυτά της φύσης λειτουργεί ως οριοθετικό σχήμα ανάμεσα στα δύο αντιτιθέμενα μέρη της σύνθεσης: προβάλλοντας από τη μια τις δαιμονικές φιγούρες, αλλά και προφυλάσσοντας παράλληλα τον άνδρα-Περσέα από την αδιαμεσολάβητη θέαση του εφιαλτικού και θηριώδους προσώπου του πολέμου.

Γιατί ακριβώς, η ασπίδα που κρατά η ανδρική μορφή, με το περιστέρι στο κέντρο της να επικαλύπτει το κεφάλι της Μέδουσας, λειτουργεί ως δείκτης αναγνώρισης της αποσπασματικής ζωγραφικής μεταφύτευσης του μύθου του Περσέα και της Μέδουσας. Ο Picasso διαμορφώνει την προσωπική του μυθολογία, αξιοποιώντας επιμέρους μόνο σύμβολα από το βασικό ιστό της αρχέγονης μυθικής πηγής, τα οποία αναπαράγει παραποιημένα. Τα σύμβολα αυτά αναβιώνουν μάλιστα μέσα από επικαιρικές εκφράσεις τους, όπου και επανοργανώνονται στα νέα τους συμφραζόμενα και το πλέγμα σχέσεων που αυτά συνιστούν.

---

[331] Για την εικαστική αναπαράσταση και τη λειτουργική αξία της σκιάς στη δυτική τέχνη γενικότερα, βλ. E.H. Gombrich, *Σκιαί ερριμμέναι. Η απόδοση της σκιάς στη δυτική τέχνη*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, εκδ. Άγρα, 1999: 26, 57. Μολονότι κατεξοχήν αντικείμενο διερεύνησης της μελέτης αποτελούν οι σκιές που ρίχνουν τα εικονιζόμενα αντικείμενα στις επιφάνειες που τα πλαισιώνουν, θεωρούμε ότι ο ρόλος τους στην επίταση της αίσθησης ανησυχίας και απειλής ή στην προτύπωση των επερχόμενων γεγονότων μπορεί να επαληθευτεί και στα ζωγραφικά συμφραζόμενα που μελετούμε.

[332] Πρβλ. την επινόηση και την απροσδόκητη ποιητική πραγμάτωση του φανταστικού *μαυροκόκκινου* του Μ. Σαχτούρη, το οποίο, στο συμφραστικό περιβάλλον του ποιήματος «Στιγμές», από τη συλλογή *Τα Στίγματα* όπου το συναντούμε, συνδηλώνει, παρόμοια, τον τρόμο και την κόλαση:

κόλαση / με τόσο φως / δεν το περίμενα
στρίβοντας τη γωνιά / ν' αντικρίσω
το μαύρο κόκκινο.

(Μ. Σαχτούρης, [7]1993: 182.6-11).

Πρόκειται, ωστόσο, για ενιαίο, αδιάτμητο χρώμα, όχι σύμμεικτο και μη πραγματοποιήσιμο εικαστικά, όπως επισημαίνει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης («Τα πράγματα και τα φάσματα», *Μίλτος Σαχτούρης...*, 1980: 29-31). Για τη συμβολική των συγκεκριμένων χρωμάτων στη σαχτουρική ποίηση, πρβλ. γενικότερα και Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Η ποίηση του κόκκινου και του μαύρου», 1994: 576-583.

Στο παράδειγμά μας ειδικότερα, σε μια αποσπασματική μεταφύτευση του μύθου σε ζωγραφικό λόγο, ο καλλιτέχνης οικειοποιείται τη λαμπερή ασπίδα-καθρέφτη, με τη βοήθεια της οποίας ο Περσέας κατάφερε να αποκεφαλίσει τη Μέδουσα έχοντας αποφύγει να κοιτάξει κατάματα την ίδια, παρά μόνο το είδωλό της σ' αυτή. Γίνεται μετέπειτα η ασπίδα της Αθηνάς (Γοργόνειο) –θεάς και του πολεμικού πνεύματος–, με το προσαρτημένο πάνω της κεφάλι της Μέδουσας (-Γοργώς), που της προσέφερε ο Περσέας ως όπλο προ-άσπισής της από τον εχθρό, επιφορτισμένο καθώς ήταν με την ιδιότητα να μεταβάλλει σε πέτρα κάθε πλάσμα που έστρεφε το βλέμμα του σ' αυτό.

Η αμφίσημη αντιφατική συνύπαρξη στην επιφάνεια της ασπίδας του κεφαλιού της Μέδουσας, που αντιστοιχεί μεταφορικά στον εχθρό, στο πνεύμα του κακού, και του περιστεριού που παίρνει τη θέση της, υποδηλώνει τη διττή λειτουργία της: απ' τη μια ως κατοπτρικής αντανάκλασης, αλλά και ως αντεστραμμένου κατόπτρου, από την άλλη, του πολέμου· ως συμπύκνωσης δηλαδή και προβολής τελικά της ίδιας της αντινομικής σύστασης του Κόσμου.

Το κωδικοποιημένο λοιπόν, με βάση το κοινό πολιτισμικό απόθεμα, σύμβολο των ανόθευτων αξιών, έρχεται να διαψεύσει τα προσδιοριστικά χαρακτηριστικά του, να αυτοαναιρεθεί. Παριστάνεται έτσι, μέσα από ποικίλες ομοειδείς μεταφορικές εικόνες, μεταμφιεσμένο, παραποιημένο, να έχει διωχθεί από το φυσικό και ζωτικό του χώρο, συμπυκνώνοντας ουσιαστικά την εικόνα της αθωότητας που σφαγιάζεται, της λευκότητας ενός κόσμου που πλήττεται θανάσιμα.[333] Οι απροσδόκητες μεταφορικές υποκαταστάσεις του πουλιού μπορούν να ομολογοποιηθούν με κοινό παρονομαστή τα νέα κατηγορήματα που προσδίδουν από κοινού την καινούρια, αποσυμβολοποιημένη, ταυτότητά του, την εκφυλισμένη δράση και συνάμα τη μεταχρωματισμένη (με την υποκατάσταση του λευκού της αθωότητας από το κόκκινο του αίματος) εικονιστική απόδοσή του:

Ελάτε βγείτε στον κάμπο περιστέρια μου
[…] *σα θα σηκώσω την ταφόπετρά μου*
[…] *ελάτε βγείτε σφαγμένα περιστέρια μου*

(Μ. Σαχτούρης, «Τα περιστέρια του νεκρού», *Παραλογαίς*, [7]1993: 55.5/8/11),

[333] Πρβλ. και Μ.Γ. Μερακλής, «Οι νεοϋπερρεαλιστές», *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία (1945-1980). Μέρος πρώτο: Ποίηση*, 1987: 134 [πρβλ. α΄ έκδ.: *Η σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία (1945-1970), Ι. Ποίηση*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Κωνσταντινίδη, 1971: 84].

Λέει ο ήλιος:

– Κοιμήθηκα και ονειρεύτηκα

πως ήμουν / περιστέρι

με ξεσκισμένη όλο αίματα / κοιλιά

{Μ. Σαχτούρης, «Αρμονία», *Το Σκεύος* (1971), [7]1993: 234.17-22},

Περιστέρια εξόριστα / βάψαν κόκκινη τη στέγη / του σπιτιού

(Μ. Σαχτούρης, «Λουλούδια κίτρινα», *Έκτοτε,* Αθήνα, Κέδρος, 1996: 16.1-3).

Παραθέτουμε ακόμη ένα παράδειγμα της, παράλληλης με τη ζωγραφική, ποιητικής εκδήλωσης του Picasso και της λεκτικής αυτή τη φορά πραγμάτωσης από τον ίδιο της εικόνας του ματωμένου περιστεριού:

χτυπάω […] *μ' όλη μου τη φόρα τις καμπάνες μέχρι ναν τους πάει αίμα φρίκη τα περιστέρια και τα κάνω να πετούν γύρω στον περιστεριώνα μέχρι που να πέσουν καταγής ψόφια 'π' την κούραση* […] *με τα μαλλιά σου θ' απαγχονίσω όλα τα πουλιά.*[334]

Μέχρι και αυτή η καθιερωμένη λειτουργία των εξημερωμένων περιστεριών ως αγγελιοφόρων, μετα-φορέων μηνυμάτων και ειδήσεων, ακυρώνεται, όταν λ.χ.:

Τα περιστέρια έκαναν ουρά στα περίπτερα

για να μάθουν τα νέα της ημέρας

(Ν. Βαλαωρίτης, «Εντομολογία», *Η πουπουλένια εξομολόγηση*, 1982α: 46.5-6).

Στην αντεστραμμένη εικόνα του περιστεριού μπορούμε να αντιστοιχίσουμε μια κατηγορία από ταυτόσημες λίγο-πολύ οπτικές εικόνες αντιστροφής των πρωταρχικών ιδιοτήτων και των θετικών σημασιοδοτήσεων των όρων τους, που μεταφορικοποιούν από κοινού τη σπίλωση της αγνότητας, της παρθενίας της ζωής· και κατ' επέκταση, τον υποβιβασμό των ζωικών και ηθικών γενικότερα αξιών, μέσω της ανατροπής των γνώριμων αξιακών κωδίκων:

---

[334] Ν. Εγγονόπουλου, «Pablo Picasso. Ποιήματα μεταφρασμένα από τον Νίκο Εγγονόπουλο», *Τετράδιο Δεύτερο* (Αύγ.-Σεπτ. 1945): 67 [= *Πεζά κείμενα,* επιμ. Α. Λαμπρία, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1987: 14]. Βλ. επίσης, του ίδιου, «Ο Πικασσό ποιητής», *Τετράδιο Δεύτερο*, 1945: 63-64 [= 1987: 9-10], όπου αναφέρεται επαινετικά στην παράπλευρη αυτή καλλιτεχνική έκφραση του Picasso, επισημαίνοντας επιπρόσθετα την τοποθέτησή του από τον A. Breton μεταξύ των σημαντικότερων ποιητών του υπερρεαλισμού (A. Breton, «Picasso poète», *Cahiers d'Art*, no. 7-10, 1935, όπου και δημοσιεύονται για πρώτη φορά, μεταξύ άλλων, οι συγκεκριμένοι στίχοι). Για την ποίηση του Picasso, στην οποία αναγνωρίζουμε την επίσης επίμονη αξιοποίηση του θεματικού μοτίβου του περιστεριού, βλ. και M. De Micheli (επιμ.), *Scritti di Picasso*, 1964: 115-142.

εκ μηχανής άγγελοι πεπτωκότες
κρυμμένοι σε στιλπνές αιμόφιλες βελόνες

(Αριστ. Νικολαΐδης, «Κράκροναχ», Β΄, *Η πείρα και η πυρά*, 1977: 268.3-4),

...άγριες μπουκιές κακό ψωμί

{Γ. Λίκος, *Τροχιά* (1957-1962): Β΄- «Μεταπόλεμος», Ποίηση, 1992: 100.5},

...μέσ' στο αίμα σφάδαζε το ευχαριστώ

(Μ. Σαχτούρης, «Η διαδρομή», *Με το πρόσωπο στον τοίχο*, [7]1993: 85.19),

και πέφτει η οβίδα στη φάτνη / του μικρού Χριστού
το αίμα το αίμα το αίμα

(Μ. Σαχτούρης, «Χριστούγεννα 1948», *Με το πρόσωπο στον τοίχο*, [7]1993: 82.7-9).

Τα περιστέρια και γενικότερα τα πουλιά από μεταφορά αθωότητας κι ελευθερίας γίνονται φόβος και απειλή. Εμφανίζονται έτσι μέσα από ποικίλες εκδοχές να εναντιώνονται στον άνθρωπο, σε μια αναπαράσταση του κόσμου ως πεδίου μάχης και ανταγωνισμού:

...Στο άγριό μου σώμα […]
τρυπημένο απ' τον άνεμο των πουλιών όταν πέρασαν, φαγωμένο…

{Ελ. Βακαλό, *Ο τρόπος να κινδυνεύομε* (1966), Το άλλο του πράγματος, 1995: 88.9-10},

Τα περιστέρια πλάι μας δεν παραδέχονταν ετούτα
τα χωρατά· γουργούριζαν, ξεπουπουλιάζονταν κι έπεφταν
βροχή τα ράμφη τους πάνω στα γυμνά μας
κορμιά, δαγκάνοντάς τα

(Ε.Χ. Γονατάς, «Ο έρωτας όταν αστοχεί», *Η Κρύπτη*, [2]1979: 33.3-6),

ή να αλληλοεξοντώνονται, ανακαλώντας στην επιφάνεια την απωθημένη, λανθάνουσα άγρια φύση τους, τη θηριωδία που βρίσκεται κάτω από την αρμονία. Φτάνουν τελικά να απομυθοποιηθούν, να χάσουν τη συμβολική ταυτότητά τους. «*Ο μύθος της ήρεμης περιστέρας, τί ειρωνεία!*», λέει ο Picasso, *«Δεν υπάρχει αγριότερο πουλί. Είχα κι εγώ κάποτε μερικές περιστέρες που σκότωσαν με ραμφίσματα ένα*

θηλυκό πιτσούνι που δεν το συμπαθούσαν… Του έβγαλαν τα μάτια. Τί σύμβολο για την ειρήνη… ».[335]

Τα πλάσματα της φύσης, και πιο συγκεκριμένα τα πουλιά, παρουσιάζουν μια αντιστροφή και αμοιβαία μετάθεση ρόλων ή συμπεριφορών με τον άνθρωπο, αυτών ειδικότερα του διώκτη και του θηράματος, του θύτη και του θύματος, μέσα από διπολικές εικόνες που συγχωνεύονται, εισβάλλουν πολλές φορές η μια στα όρια της άλλης, όπως η παρακάτω:

…τουφέκια ρημαγμένα / δίχως φτερά
γυρίζουνε τις κάννες τους / απάνω μας
[…] *κι αυτά τ' άλλα πουλιά…*

(Μ. Σαχτούρης, «Αποστολή», *Με το πρόσωπο στον τοίχο*, [7]1993: 98.3-6/11).

Αντίστοιχα, στα επόμενα παραδείγματα:

τη νύχτα / κλεισμένος / σε κλουβιά βροχής
σιγά-σιγά / με θανατώνουν / τα πουλιά

(Μ. Σαχτούρης, «Στιγμές», *Τα Στίγματα,* [7]1993: 182.12-17),

Καθόμουνα στο καφενείο και κοίταζα / από τη βιτρίνα
[…] *το χοντρό κόκκινο πουλί που πάντοτε / με καταδιώκει*

(Μ. Σαχτούρης, «Το Καφενείο», *Το Σκεύος*, [7]1993: 254.1-2/5-6),

τα πουλιά είχαν καταβροχθίσει τις σάρκες

{Ν. Βαλαωρίτης, «Τρία θαλασσινά προβλήματα» Α΄, *Κεντρική Στοά* (1958), Ποιήματα, 1, [2]1996: 122.26-27}.

Η εικόνα του περιστεριού αποτελεί επιπλέον έναν κρίκο μιας αλυσίδας από ομόλογες εικόνες οργανικών στοιχείων της φύσης, οι συμβολικές ιδιότητες των οποίων μετασχηματίζονται μεταφορικά στις αντίθετές τους παραπέμποντας από κοινού σε ομοειδή σημαινόμενα. Τα παρακολουθούμε έτσι να αποδίδονται παραστατικά, μεταμορφωμένα απροσδόκητα σε αμφίσημα, παράδοξα όντα με ανθρώπινες λειτουργίες ή ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά, σε μια εκδήλωση της συναίρεσης,

[335] J. Clair, «Ο Picasso και ο Κρόνος», μτφρ. Ε. Τσελέντη, στον τόμο *Ο Picasso και η Ελλάδα* (Ίδρ. Βασ. και Ελ. Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος, 27 Ιούν.-26 Σεπτ. 2004), Torino, U. Allemandi & C., 2004: 30.

του μεταβολισμού ανάμεσα στο φυσικό και το ανθρώπινο πεδίο, που συγκροτούν μια οργανική ενότητα:

Μέσα στη μαγνητική ταβέρνα / είδα το ψάρι […]
να γράφει γράμματα κόκκινα πυκνά
(Μ. Σαχτούρης, «Έξι αιφνίδια ομότροπα σχήματα, 2», *Το Σκεύος*, [7]1993: 241.8-10),

μα αυτά δωπέρα (ενν. τα πρόβατα) *πόνεσαν πολύ*
κι έχουν απάνθρωπα βελάσματα
(Μ. Σαχτούρης, «Τρία δάκρυα του Θεού, ΙΙ», *Η λησμονημένη*, [7]1993: 19.20-21),

...τ' άλλα πουλιά / με τ' ανθρώπινα στόματα
(Μ. Σαχτούρης, «Αποστολή», *Με το πρόσωπο στον τοίχο*, [7]1993: 98.11-12).

Οι ομόλογες από παραδειγματική άποψη εικονιστικές αποδόσεις ειδικότερα του περιστεριού, του ψαριού και του προβάτου, ανακαλούν τους αντίστοιχους θρησκευτικούς συμβολισμούς της χριστιανικής μυθολογίας (Περιστερά, Ιχθύς, Αμνός), καταγωγικοί συσχετισμοί που επαληθεύονται από τα χριστολογικά συμφραζόμενα στα οποία –υπαινικτικά ή κάποτε φανερά– εντάσσονται (επισημαίνουμε ενδεικτικά εκ των προτέρων τα ποιήματα «Τα πρόβατα» και «Έξι αιφνίδια ομότροπα σχήματα, 5» του Μ. Σαχτούρη, από τις συλλογές *Με το πρόσωπο στον τοίχο* και *Το Σκεύος*, αντίστοιχα).

Συγκεκριμένα, παραπέμπουν αντίστοιχα στο Άγιο Πνεύμα που «εν είδει περιστεράς» κατήλθε στη γη κατά τη βάπτιση του Ιησού ή αποτελούν χριστολογικά σύμβολα (ιχθύς, αμνός): μέσα από τη βραχυγραφική απόδοση, το πρώτο, ονοματικών προσδιορισμών του Χριστού (ΙΧΘΥΣ = Ιησούς/Χριστός/Θεού/Υιός/Σωτήρ) και την παράλληλη υπόμνηση των θαυμάτων του πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιχθύων ή της θαυμαστής αλιείας (Λουκ. Ε΄ 1-11)·[336] ανάλογα, ο «άμωμος» και άσπιλος αμνός, αρχετυπικό θύμα, που "αίρει τις αμαρτίες του κόσμου", με το σφαγιασμό του να αντιστοιχεί συμβολικά στη Σταύρωση του Χριστού, με την οποία ο

[336] Βλ. ειδικότερα τα ποιήματα «Τα πρόβατα» του Μίλτου Σαχτούρη, που ήδη αναφέραμε, και «Το θαυμαστό ψάρεμα», από τη συλλογή *Ο τρόπος να κινδυνεύομε* της Ελένης Βακαλό.

Αμνός παίρνει απάνω του την ποινή κι έτσι ξεπληρώνει τις αμαρτίες των άλλων, βασική προϋπόθεση για να μπορέσουν εκείνοι ν' αναγεννηθούν σε μια καινούρια, άμωμη ζωή. Παραθέτουμε ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα:

Πρόβατα πρόβατα πρόβατα / άσπρα και μαύρα
το Πάσχα κόκκινα

{Γ. Λίκος, «Έτσι», *Εικοσιπέντε στάσιμα* (1978-1982), Ποίηση, 1992: 171.2-4},

ή σε μια εκδοχή ευδιάκριτης μετάθεσης των ρόλων και μεταφορικής ταύτισης του κατατεμαχισμού του αμνού με το Σταυρικό μαρτύριο:[337]

το αρνί αιφνίδια τεμαχισμένο
τα δόντια του / τα πόδια του / τα μάτια του
σκορπισμένα πάνω στο Σταυρό

(από το Μ. Σαχτούρη και τα «Έξι αιφνίδια ομότροπα σχήματα, 5», [7]1993: 242.5-9).

Η συμβολική ωστόσο κωδικοποίηση του τρίπτυχου αυτού της χριστιανοσύνης καταδείχνεται ασταθής και ανίσχυρη, καθώς κλονίζεται και υπονομεύεται δραστικά, όπως γίνεται φανερό μέσα από τις πολλαπλές αντιθετικές συνδέσεις κάθε όρου του με ασύμβατους και αρνητικούς προσδιορισμούς και σημαινόμενα. Έτσι λ.χ.:

το Άγιο Πνεύμα γεμίζει / τα δεξαμενόπλοια με βυσσινιές ανταύγειες

(Ν. Βαλαωρίτης, «Λόγια της Πλώρης», *Ήλιος ο δήμιος μιας πράσινης σκέψης*, 1996β: 56.8-9),

τα ψάρια γίνονται *ψάρια της φρίκης*, με *πονηρά μάτια*,[338] είτε παριστάνονται εκφυλισμένα, παραμορφωμένα, χωρίς στόμα ή μάτια. Είτε ακόμα, σε δύο ακραίες μεταφορικές εικόνες από την ποίηση της Ελένης Βακαλό, εξομοιώνονται με *ερπετά* ή *γλώσσες κρεμασμένου*.[339]

---

[337] Πρβλ. και το λόγο της Θείας Λειτουργίας για τη Θεία Μετάληψη, που είναι η πραγματική βρώση του *εσφαγμένου αρνίου*, δηλαδή του σώματος του Χριστού, συνιστά δηλαδή μια βίωση της Σταυρικής θυσίας: «*μελίζεται και διαμερίζεται ο αμνός του Θεού, ο μελιζόμενος και μη διαιρούμενος, ο πάντοτε εσθιόμενος και μηδέποτε δαπανώμενος, αλλά τους μετέχοντας αγιάζων*».

[338] Μ. Σαχτούρης, «Τα ψάρια της φρίκης», *Παραλογαίς*, [7]1993: 70. Τη «στρεβλωμένη εικονοποιία» των ζώων και εκδοχές ειδικότερα παραμόρφωσης, μεταστοιχείωσης των ψαριών στο ποιητικό σύμπαν του Σαχτούρη που αποδίδουν το γενικό «σχήμα "δραματοποίησής" τους», εξετάζει ο Δημ. Αγγελάτος στη μελέτη, «"Τα ψάρια της φρίκης" και η εικαστική ποιητική του Μ. Σαχτούρη», 1996: 82-85.

[339] Ε. Βακαλό, «Παρένθεση του σκύλου», «Το νερό», *Ημερολόγιο της ηλικίας* (1958), Το άλλο του πράγματος, 1995: 50.11, 55.8, 9 αντίστοιχα.

Παρόμοια, όπως επισημάναμε και αλλού, τα πρόβατα αποδίδονται, μέσα από ένα πλέγμα ομόλογων αντιφατικών εικόνων, μεταλλαγμένα, καθώς παρουσιάζονται ως *πονηρά*[340] ή άλλοτε:

να *βόσκουν στην παγωνιά καταραμένα* […] *με το σταυρό στα χέρια*

(Μ. Σαχτούρης, «Χριστούγεννα 1948», *Με το πρόσωπο στον τοίχο*, [7]1993: 82.15-19)

και

το αρνί να *στήνει το δόκανο στον Άγιο*

(Μ. Σαχτούρης, «Έξι αιφνίδια ομότροπα σχήματα, 6», *Το Σκεύος*, [7]1993: 242.10-11)·

κι ακόμη, σε άλλες περιπτώσεις, να διακατέχονται από αισθήματα μίσους για τον άνθρωπο, ανταποκρινόμενα στη δική του οδυνηρή αποξένωση από τη φύση και τα στοιχεία της που τον περιβάλλουν:

λέει ο βοσκός: – Όταν δεν αγαπάς τ' άστρα

τ' αρνιά μου θα σε μισήσουν

(Μ. Σαχτούρης, «Τα χρήματα», *Ο περίπατος*, [7]1993: 167.9-11).

Παράλληλα, αναιρώντας τα ιδιοσυστατικά χαρακτηριστικά τους, οικειοποιούνται, κατ' αντιστοιχία προς τον άνθρωπο, τα ίδια εχθρικά αισθήματα και συμπεριφορές. Καταλήγουν έτσι να μάχονται με αγριότητα μεταξύ τους, προβάλλοντας τη βιαιότητα και τον αλληλοσπαραγμό της εποχής[341] και αντιπαραθέτοντας τελικά στα χριστιανικά διδάγματα της ευφροσύνης, της ομόνοιας, της αρμονικής συνύπαρξης και συμφιλίωσης των όντων, την οδύνη, την εχθρική διάθεση, την επιθετικότητα, των τερατωδία, την απειλή:

είδα το ψάρι πάνω στον τοίχο να ξυπνάει

[…] *ενώ αποπίσω το αρνί το κυνηγούσε / ουρλιάζοντας*

το ψάρι και το αρνί / τινάχτηκαν

τινάχτηκαν τα κομμάτια τους ψηλά

πυρωμένη μάζα σκίζοντας τον ουρανό

(Μ. Σαχτούρης, «Έξι αιφνίδια ομότροπα σχήματα, 2», *Το Σκεύος*, [7]1993: 241.8-9/11-16).

---

[340] Μ. Σαχτούρης, «Τρία δάκρυα του Θεού, ΙΙ», *Η λησμονημένη*, [7]1993: 19.18-19. Πρβλ. την αναφορά στο συγκεκριμένο παράθεμα του Σαχτούρη στο κεφ. «Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών», σ. 208.

[341] Πρβλ. και Β. Χατζηβασιλείου, *Μίλτος Σαχτούρης. Η παράκαμψη του υπερρεαλισμού*, 1992: 58· επίσης, Γ. Δ. Παπαντωνάκης, *Η μορφολογία της σαχτουρικής μεταμόρφωσης*, 2000: 117-118.

Διαπιστώνουμε επιπρόσθετα, μέσα από ποικίλες ευφάνταστες παραλλαγές, την αλληλοπεριχώρηση κατά κύριο λόγο των πουλιών με τα ψάρια, η οποία πραγματώνεται, είτε με την κατάργηση των μεταξύ τους οριοθετήσεων είτε με την ανταλλαγή και αλληλοδιείσδυση των οικείων και συμβατών προς τη φύση τους –με γνώμονα τη ρεαλιστική εικόνα του κόσμου– πεδίων ύπαρξης:

σα […] *να ήταν τα ψάρια πουλιά φτεροκοπώντας*
σε θάλασσα που έσερνε ρεύματα

(Ελ. Βακαλό, «Το θαυμαστό ψάρεμα», *Ο τρόπος να κινδυνεύομε*, Το άλλο του πράγματος, 1995: 94.10-12),

τα ψάρια τα καράβια μέσ' στη θάλασσα
μέσα στο αίμα το δικό μου χτίσαν τη φωλιά
από το αίμα το δικό μου βάψαν τα πανιά
από το αίμα το δικό μου πέταξαν φτερά
όλα τα φοβερά πουλιά μέσα στη θάλασσα

(Μ. Σαχτούρης, «Ύδρα», *Παραλογαίς*, [7]1993: 64.5-9),

έβραζε η θάλασσα / καίγαν τα πουλιά της

(Μ. Σαχτούρης, «Η κακή εικόνα», *Ο περίπατος*, [7]1993: 158.9-10),

Κι από τα σπλάχνα τα βαθιά της θάλασσας
βγαίνανε κάτασπρα πουλιά

(Ε.Χ. Γονατάς, «Ανασκαφή», *Η Κρύπτη*, [2]1979: 15.4-5),

σε μια εκδοχή όπου εκφράζεται λιγότερο υπαινικτικά η γέννησή τους μέσα από το νερό και τη θαλάσσια μήτρα.[342]

Το στοιχείο αυτό αποτελεί εκδήλωση της ρευστοποίησης, της κατάλυσης των ορίων και της εναλλαγής των στοιχείων του κόσμου από τη μια, αλλά και μιας ακόμα παραμέτρου της υπερρρεαλιστικής εικονοπλαστικής τεχνικής που έγκειται στη

[342] Η θάλασσα, σύμβολο του μητρικού στοιχείου, της θηλυκής φύσης που γεννά και το νερό ευρύτερα, αρχετυπικό στοιχείο του Κόσμου, πηγή ζωής, δημιουργίας και αρχή των πάντων στην προσωκρατική φιλοσοφία του Θαλή του Μιλήσιου, συνιστά το χώρο όπου κυοφορούνται νέες εμβρυακές, στοιχειώδεις μορφές ζωής, οι οποίες αναδύονται μέσα απ' αυτό. Πρβλ. με τις σημάνσεις ακριβώς για τις οποίες κάνουμε λόγο τους στίχους του Έκτ. Κακναβάτου:

Έμβρυο του βυθού *πολλά αλλόκοτος δεν έστεργε να γεννηθεί*
[…] *τον έσμπρωχνε έξω της μήτρας το ποτάμι*

(«Το σχήμα του», *In perpetuum*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 165.1-3).

μετατόπιση των στοιχείων της εικόνας σε χώρο παράδοξο σε σχέση με το φυσικό.[343] Αναφέρουμε ενδεικτικά την «αποδημία» του πουλιού στην ποίηση της Ελ. Βακαλό στο θαλάσσιο κόσμο· ή, ακόμη πιο πέρα, τη μεταπήδησή του, συμπασύροντας και το ψάρι, στη γη, όπου και κρύβεται, φωλιάζει, σε μια απροσδόκητη διασταύρωση, σύντηξή του ουσιαστικά σε μια ολοκληρωμένη μορφή με το «τρωκτικό των θεμελίων»:

...πάνω μου φώναζαν τα ωραία πουλιά
τα ερείπια σκεπάζοντας
και τα ψάρια νεκρά παρασύροντας
με το σώμα τους τα πουλιά
σαν ακέραιο σχήμα οδηγούμενο
τρωκτικά και ψάρια μαζί […]
ήταν όπως καταλάβαμε μόνο αργότερα πουλιά τρομερά

(Ελ. Βακαλό, «Τις πρώτες ώρες που περνάνε στο ποίημα οι τυφλοί», *Η έννοια των τυφλών*, Το άλλο του πράγματος, 1995: 73.4-9/12).

Ταυτόσημες εικόνες συναίρεσης των στοιχείων της φύσης επισημαίνουμε χαρακτηριστικά και στο ποίημα της Βακαλό «Η έννοια των τυφλών» από την ομότιτλη συλλογή, καθώς και στη συμπληρωματική εικόνα μορφογένεσης και μεταφορικής ταύτισης του σπουργιτιού με το ποντίκι.[344]

Σε μια εικαστικά ισοδύναμη ζωγραφική παραλλαγή της εναλλάξιμης σχέσης και της αντιμεταχώρησης ειδικότερα πουλιού και ψαριού, επισημαίνουμε χαρακτηριστικά λεπτομέρεια του έτερου μέρους (*Ειρήνη*, Εικ. 72) της διττής συμβολικής σύνθεσης του P. Picasso *Πόλεμος* και *Ειρήνη* που εξετάσαμε: πιο συγκεκριμένα, ένα παιδί παριστάνεται να σχοινοβατεί, να εξ-ισορροπεί παράδοξα πάνω σε βέργα στηριγμένη στο δάχτυλο του χεριού μιας γυναικείας μορφής, σε αντιστοιχία με τους γύρω του οπτικούς ακροβατισμούς και την εικαστική ειδικότερα αποτύπωση ενός κλουβιού για πουλιά γεμάτου με ψάρια που κολυμπούν και μιας μετέωρης γυάλας ψαριών με πουλιά που πετούν. Ψάρια και πουλιά, παρότι έγκλειστα και μαζί διωγμένα από το φυσικό και προσδόκιμο περιβάλλον τους, ισοζυγίζονται, ισορροπούν, όπως και η παιδική φιγούρα, κωδικοποιώντας ζωγραφικά στα συμφραζόμενα του πίνακα, και

[343] Βλ. αναλυτικότερα, κεφ. «Η σχέση ποίησης - ζωγραφικής».
[344] Ελ. Βακαλό, «Η έννοια των τυφλών», 1995: 83.5-10 και *Γενεαλογία*, 1995: 105.1-5 αντίστοιχα. Για τη σύζευξη και την εναλλάξιμη σχέση των ποιητικών συμβόλων της μυθολογίας της Ελ. Βακαλό, πρβλ. και Μ. Κακαβούλια, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, 2004: 213-214, 280.

μέσα από μια κοσμική ματιά, τη θαυμαστή αποκατάσταση των σωστών αναλογιών του κόσμου. Μια τέτοια εξάλειψη των αντίρροπων δυνάμεων αποτελεί απόρροια της άρσης των οριοθετήσεων και των στεγανών κάθε είδους, της εξουδετέρωσης των αντιθέσεων ανάμεσα στα στοιχεία της φύσης, τόσο μεταξύ τους όσο και με τον άνθρωπο, της αναγνώρισης τελικά ότι η αντίφαση ενυπάρχει στη φύση τους (θυμίζουμε για παράδειγμα το χελιδονόψαρο που συνοψίζει χαρακτηριστικά το παράδειγμα που μας προσφέρει η ίδια η φύση).

Συμβολική των χρωμάτων: η διαλεκτική *άσπρου-κόκκινου*

Κυρίαρχο ρόλο στη σημαίνουσα διαδικασία θα αποδώσουμε στη λειτουργία του χρωματικού λόγου, με βάση την εμπλοκή του σε πολλαπλές συμβολικές και μεταφορικές αντιστοιχήσεις,[345] σε συνάρτηση και με τις χρωματικές παραποιήσεις της εικόνας και των συστατικών της. Το χρώμα αποτελεί θεμελιακό στοιχείο της συγκρότησης της ποιητικής εικονοποιίας των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών, χάρη στην πληθωρική, και την –ζωγραφικής επιπλέον διάθεσης– αξιοποίησή του σ' αυτήν.[346]

Θα μπορούσαμε προκαταρκτικά να κάνουμε λόγο για έναν *χρωμοσυμβολισμό* και μια σημειωτική λειτουργία των χρωμάτων και των κωδίκων τους,[347] συστήνοντας

---

[345] Για τη διττή, συμβολική και μεταφορική, λειτουργία των χρωμάτων στην ποίηση του Μ. Σαχτούρη, βλ. Β. Χατζηβασιλείου, *Μίλτος Σαχτούρης…*, 1992: 71, 80.

[346] Τη ζωγραφική αίσθηση του χρώματος που διαπερνά την ποίηση του Σαχτούρη και τη λειτουργία του ως εκφραστικού –σημασιοδοτικού θα προσθέταμε εμείς– και όχι απλά ως διακοσμητικού μέσου, επισημαίνει η Ν. Αναγνωστάκη στη μελέτη, «"Οι Δύσκολοι Καιροί" μέσα από την ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», *Μαγικές εικόνες*, ^{2}1980: 38 [= *Διαδρομή*, 1995: 45-46]. Σχετικά πρβλ. και κεφ. «Η εικαστική ποιητική των Ελλήνων μεταπολεμικών υπερρεαλιστών», σ. 165 και σημ. 197. Την ζωγραφικής έμπνευσης αξιοποίηση του χρώματος στο εικονοπλαστικό σύστημα του ποιητή, την οποία συναρτά κατά κύριο λόγο με την εσωτερικότητα και τη δραματικότητα της εξπρεσιονιστικής, κατά την άποψή του, απόληξης της τεχνοτροπίας του, με την εξπρεσιονιστική εν γένει εικαστική αντίληψη και θεωρία, υποδεικνύει ο Β. Χατζηβασιλείου (κεφ. «Το παράλογο και η παράκαμψη του υπερρεαλισμού» και «Μπογιές και χρώματα», 1992: 26, 65-81 αντίστοιχα).

[347] Παραπέμπουμε ειδικότερα στη θεωρητική εργασία του M. Bense, «Semiotica della forma e dei colori», 1972: 60-63, όπου, για κάθε χρήση των χρωμάτων (όπως και των μορφών, των σχημάτων) σε σχέση με τα αντικείμενα αναφοράς τους, επαληθεύονται οι γενικές αρχές της τριχοτόμησης των σημείων από τον C.S. Peirce σε ομοιώματα, δείκτες ή σύμβολα (βλ. Μέρος πρώτο: *Θεωρία*, κεφ. «Αισθητική και σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες»)· βλ. επίσης τη μελέτη του M. Rio, «Images and Words», 1979: 505-512, ο οποίος αποδίδει μια συνδηλωτική λειτουργία και σημαίνουσα αξία στα συστατικά στοιχεία της εικόνας, τα χρώματα και τα σχήματα, ανεξάρτητα από την ταύτισή τους με υπαρκτά αντικείμενα αναφοράς τους στον κόσμο (βλ. αναλυτικότερα, Μέρος πρώτο, κεφ. «Roland Barthes»)· πρβλ. ακόμη τη διερεύνηση ενός *χρωμοσυμβολισμού* στο ζωγραφικό χρωματικό σύστημα, σε αντιστοιχία με το *φωνοσυμβολισμό* που μελέτησε ο R. Jakobson και οι Ρώσοι φορμαλιστές, και την ανάδειξη του ισομορφισμού, του αμοιβαίου δηλαδή συσχετισμού ανάμεσα στο χρώμα (επίπεδο της έκφρασης, μορφής) και τη σημασία (επίπεδο του περιεχομένου) από την D. Vallier {βλ. σχετικά, D. Vallier, «Malevitch e il modello linguistico nella pittura», *Strumenti Critici*, 32/33 (1977): 175-187 και της ίδιας «Le problème du vert dans le système perceptif», *Semiotica*, 24-1/2 (1979): 1-14}. Για τη

ενδεικτικά, στα πλαίσια μιας ευρύτερης χρωματικής ισοτοπίας, μια δεσπόζουσα παραδειγματική σειρά που κατηγοριοποιεί ομοιογενείς όρους-χρωματικούς φορείς της δυαδικής αντίθεσης *άσπρο* vs *κόκκινο*. Εκφράσεις αυτής της δυαδικής αντίθεσης, που συνιστά μια χρωματική τυπολογία και μια δομή σημασίας,[348] επανέρχονται σταθερά σ' όλη την έκταση του υπό μελέτη πεδίου ποιητικής και καλλιτεχνικής παραγωγής, τις συνδηλώσεις των οποίων θα εξετάσουμε.

Γύρω από τον κάθε όρο της χρωματικής αυτής δομής αρθρώνεται μια σειρά από αντιθέσεις, που προκύπτουν από την εναλλακτική φόρτιση του καθενός με αντιφατικές συμβολικές σημάνσεις. Ειδικότερα, το άσπρο απαντάται πλεοναστικά, συχνά και διαμέσου των χρωματικών φορέων του, από τη μια σε κειμενικά συμφραζόμενα όπου παραπέμπει στις παραδοσιακές θετικές σημασιακές αξίες της ανόθευτης αθωότητας, της τρυφερότητας και αγνότητας των αισθημάτων ή της ομορφιάς:[349]

Καθαρό κι άσπρο, ανάλαφρο / πουλί από φως

{Δ.Π. Παπαδίτσας, «Καθώς τα χρόνια επέστρεφαν», *Εν Πάτμω*, VII, Ποίηση, 2, 1981: 30.7-8 [= 1997: 182.7-8]},

αθώο το σώμα, την αθώωση με το μέρος του πάντα σαν άσπρο φτερό

(Ελ. Βακαλό, «Η πρώτη κίνηση χορού», *Περιγραφή του σώματος*, Το άλλο του πράγματος, 1995: 61.17-18),

---

μεθοδολογική αυτή κατεύθυνση των σημειωτικών ερευνών για τα χρώματα στη ζωγραφική, βλ. αναλυτικότερα, O. Calabrese, «Permanenze del modello linguistico», *Il Linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani, 1985: 169-170.

[348] Για την αρχή της δυαδικής αντίθεσης, της συμπαρουσίας δύο όρων που βρίσκονται σε αμοιβαίο συσχετισμό, ως στοιχειώδους δομής σημασίας, βλ. A.J. Greimas, *Δομική σημασιολογία*, 2005: 40-44. Βλ. επίσης, Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης ποιητικών κειμένων*, 2005α: 26-27 και εδώ, στο πρώτο μέρος, κεφ. «Η Σχολή Greimas», σ. 79. Η συνάρτηση *άσπρο-κόκκινο* συγκεκριμένα είναι δηλωτική ταυτόχρονα μιας ταυτότητας (χρωματικοί όροι), αλλά και μιας διάκρισης (με βάση την *αχρωματικότητα* του άσπρου και την έντονη *χρωματικότητα* του κόκκινου).

Για την έννοια της δομής, γενικότερα, στην ποίηση και τη ζωγραφική (του πλέγματος δηλαδή σχέσεων –και χρωματικών– των στοιχείων της μεταξύ τους) ως απαραίτητης προϋπόθεσης για την παραγωγή σημασίας, βλ. αναλυτικότερα, Μέρος πρώτο: *Θεωρία*, κεφ. «Οι έννοιες της δομής και του συστήματος».

[349] Το λογοτεχνικό τόπο της ομορφιάς στην ευρωπαϊκή, ευρύτερα, λογοτεχνική παράδοση μελέτησε διεξοδικά ο Massimo Peri, διαπιστώνοντας την προτεραιότητα του άσπρου χρώματος στην κλίμακα της τετραχρωματικής απόδοσής της (ακολουθούμενου από το κόκκινο, το κίτρινο και το μαύρο χρώμα). Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει με γνώμονα την πληθώρα των μεταφορών, τη δυνατότητα συνδυασμού του με όλα τα άλλα χρώματα –με συνηθέστερο αυτόν του άσπρου (του σώματος, του δέρματος) με το κόκκινο (στα μάγουλα, τα χείλη)– και την πριμοδότηση ουσιαστικά της αξίας της φωτεινότητας, της «φωτεινής ομορφιάς». Βλ. σχετικά, M. Peri, «Τα χρώματα της ομορφιάς», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* (Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιούν.-2 Ιούλ. 2000), Βαρβάροι Κρήτης, "Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας", εκδ. Μουσείου Ν. Καζαντζάκη, 2001: 57-88.

Οι κρίνοι, εκείνα τα χαμόγελα στις άκριες των βράχων

(Ε.Χ. Γονατάς, «Ανασκαφή», *Η Κρύπτη*, [2]1979: 13.13-14),

Κι η κάτασπρη Αγάπη του Θεού
σπαρμένη στα βράχια

{Γ. Λίκος, *Σχεδιάσματα* (1964-1976), Ποίηση, 1992: 144.2-3},

αξίες που ωστόσο υπονομεύονται, καταρρίπτονται:

κομμάτια από άσπρους άγγελους / κάτω ρίχνει το χιόνι

{Μ. Σαχτούρης, «Αρπάγη», *Σφραγίδα ή Η όγδοη σελήνη* (1964), [7]1993: 218.6-7},

ή τείνουν να επισκιασθούν, αμαυρώνονται:

τα βλέφαρά της έριχναν σκιά στ' άσπρα της κάλλη

{Ελ. Βακαλό, «Το πρώτο που έκανε», *Γεγονότα και ιστορίες της κυρα-Ροδαλίνας*, 1990: 13.3-5 [= 1995: 225.4-5]},

γιατί τ' ωραίο άσπρο σώμα / που κρατούσα
μαύρισε / και μου έβαψε τα χέρια;

(Μ. Σαχτούρης, «Γιατί», *Ο περίπατος*, [7]1993: 159.8-11),

σ' ένα παράδειγμα χρωματικής αλλοίωσης της άσπιλης φωτεινής ομορφιάς, η οποία μεταχρωματίζεται στο αντίθετό της, που ξεβάφει και λερώνει με τη σειρά του ό,τι έρχεται σ' επαφή μαζί του.[350]

Πολλές είναι επίσης οι παραλλαγές του άσπρου με τα διαμετρικά αντίθετα αρνητικά σημασιακά φορτία του θανάτου και του αφανισμού, της τραγικότητας ή της ακινησίας, της φθοράς, συμπεριλαμβανομένων και των αποδόσεών του από τους έμμεσους χρωματικούς φορείς του (όπως χιόνι, πάγος, ασβέστης, βαμβάκι):

Εδώ και σαράντα χρόνια / ο θάνατος στέκει πλάι μου
είναι μι' ασπροντυμένη κοπέλα

(Μ. Σαχτούρης, «Batir des chateaux en Espagne», *Καταβύθιση*, 1990: 9.1-3),

---

[350] Πρβλ. και Β. Χατζηβασιλείου, «Μπογιές και χρώματα», 1992: 72-73· επίσης, Ν. Αναγνωστάκη, «Οι "Δύσκολοι Καιροί" μέσα από την ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», [2]1980: 39 [= *Διαδρομή*, 1995: 47], όπου το παράθεμα ερμηνεύεται ως έκφραση της στρεβλής αίσθησης του ποιητικού υποκειμένου για τον έρωτα και του τρόπου με τον οποίο αυτό διάκειται απέναντί του.

Με το μπαμπάκι του θανάτου αχόρταγο

(Μ. Σαχτούρης, «Επεισόδιο», *Τα Στίγματα*, [7]1993: 180.1-2),

Όμως η πιο εξαίσια νεκρή ήταν η κοπέλα
μέσα στο κάτασπρό της φόρεμα

(Μ. Σαχτούρης, «Ο εφιάλτης», *Παραλογαίς*, [7]1993: 43.20-21).[351]

Αντίστοιχες είναι οι συνδηλώσεις του άσπρου χρώματος σε συνδυασμό με την πρόσμειξη, τη διασταύρωσή του με το κόκκινο:

καίει το άσπρο / ακίνητο ρημάζει / τους γλάρους·
μ' αίμα / τους τινάζει / από ψηλά

(Μ. Σαχτούρης, «Ασβέστης», *Σφραγίδα ή Η όγδοη σελήνη*, [7]1993: 213.8-13),

Το μπαμπάκι θά 'ναι πάντα νηστικό
κι ας βοσκάει πληγές και ας πίνει
το αίμα / το ιώδιο

(Έκτ. Κακναβάτος, «Η φωνή του», *In perpetuum*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 190.7-10),

Έκθαμβο σπίτι άσπρο και κόκκινο
σε ποιο δωμάτιο ν' ανθίσαν οι αμυγδαλιές σου
εγώ είχα ζήσει σ' όλες τις γωνιές
στην κόκκινη και τη δυστυχισμένη
στην τραγική την άσπρη πάνω στο πατάρι[352]

(Μ. Σαχτούρης, «Οι αμυγδαλιές», *Παραλογαίς*, [7]1993: 39.1-5).

---

[351] Πρβλ. τις ίδιες συμβολικές σημάνσεις του άσπρου χρώματος, όπως αναδείχνονται χαρακτηριστικά στο ποίημα «Η λειτουργία του άσπρου», από την ίδια συλλογή (Σαχτούρης, [7]1993: 77).

[352] Για την εικόνα του σπιτιού ως αντανάκλασης της ψυχικής κατάστασης, της δυστυχίας και της τραγικότητας του ποιητικού υποκειμένου στο συγκεκριμένο παράδειγμα, μέσα από τις σχετικές συμβολικές αξιοποιήσεις του κόκκινου και του άσπρου, παραπέμπουμε στη μελέτη του Gaston Bachelard για την «ποιητική του χώρου», όπου μεταχειρίζεται την περιγραφική εικόνα του σπιτιού ως βασικό εργαλείο τής, ομόλογης με την ψυχανάλυση, *τοπο-ανάλυσης* που εγκαινιάζει: η εικονική αποτύπωση και η ανιμιστική μεταφορά της εμψύχωσης του σπιτιού συνιστά μια προβολή των «τόπων» και της «κατάστασης της ψυχής», του «εσώτερου είναι μας», απηχεί μ' άλλα λόγια τον ψυχισμό μας, και κάθε βιωμένος χώρος-κάμαρά του λειτουργεί καταλυτικά στην ανάκληση της μνήμης που μας συνδέει μαζί του. Αποτελώντας την πρώτη μας γωνιά στον κόσμο και ακόμη το καταφύγιο του ασυνειδήτου μας, το σπίτι νοείται από τον Bachelard ως ψυχολογικό διάγραμμα και μεταφορική συμπύκνωση της ανθρωπο-κοσμολογίας. Βλ. αναλυτικότερα, G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ε. Βέλτσου-Ι.Δ. Χατζηνικολή, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, [2]1992 (ιδιαίτερα τα κεφ. «Εισαγωγή», «Το Σπίτι, από το Υπόγειο ως τη Σοφίτα. Η έννοια της καλύβας», «Σπίτι και Σύμπαν»): 5-100.

Εντοπίζουμε επιπλέον παράλληλες εικονικές μεταφορές αντιφατικής εξίσωσης, μέσα και από τη συμπλοκή των δύο αυτών χρωμάτων, του γάμου με το αίμα του θανάτου και της θυσίας:

Στη νυφιάτικη ώρα μου / περιμένω / το θυμίαμα
από αίμα ζεστό των σφαχτών

(Ελ. Βακαλό, «Ιερός Γάμος», *Στη μορφή των θεωρημάτων*, 1951: 13.1-4),

ή του λευκού που κηλιδώνεται, αλλοιώνεται:

Η νύφη / χαμογελάει / με λεκιασμένο μπράτσο
με ραγισμένο χέρι / με τα βαμμένα νύχια

(Μ. Σαχτούρης, «Το εργοστάσιο, *Παραλογαίς*, [7]1993: 68.9-13).

Αντίστοιχα διφορούμενες είναι οι χρήσεις του κόκκινου χρώματος, καθώς παραπέμπει συμβολικά από τη μια στη ζωή και την πηγή της (μέσα από τις μετωνυμίες του αίματος της γέννησης, της ζωογόνας μήτρας):

Πώς γεννώντας παιδί απ' τα σπλάχνα σου
τον αιμάτινο λώρο τραβά

(Ε. Βακαλό, «Κασσάνδρα», *Στη μορφή των θεωρημάτων*, 1951: 27.6-7),

Σα ρόδι αίμα / ξάφνου / ανοίγει / η ζωή

(Μ. Σαχτούρης, «Οι ποιμένες», *Τα Στίγματα*, [7]1993: 187.1-4).

Ή σ' ένα αντίστροφο παράδειγμα αποστέρησης της ζωής μέσω της μετάγγισης του αίματος και της ανατροφοδότησής της:

Δε δίνω αίμα στις φλέβες των πουλιών

(Μ. Σαχτούρης, «Τα περιστέρια του νεκρού», *Παραλογαίς*, [7]1993: 55.1).

Συνακόλουθα συνδηλώνει τη ζωτική ορμή και τις παλλόμενες αισθήσεις, κάθε έντονη ψυχική κατάσταση, συναισθηματική εκδήλωση, ζωική, γενικότερα, αντίδραση (θέρμη, πάθος, λαχτάρα, ακατανίκητη επιθυμία):

Σήμερα φόρεσα ένα / ζεστό κόκκινο αίμα
σήμερα οι άνθρωποι μ' αγαπούν

(Μ. Σαχτούρης, «Τα δώρα», *Παραλογαίς*, [7]1993: 44.1-3),

Τρισαγαπημένη…ευλόγησέ μου την ορμή
που υψώθηκε ως νεφέλη

απ' την πύρρινη σύγκρουση
των αιμάτων μας!..

{Έκτ. Κακναβάτος, «Fuga», από την ομότιτλη συλλογή, *Ποιήματα*, Α΄, 1990: 20.15-18}.

Από την άλλη πλευρά, παραπέμποντας άμεσα στο αίμα, υποδηλώνει το βίαιο θάνατο και κατ' επέκταση το φόνο, το μαρτύριο, τη θυσία, την πληγή, το βασανισμό, την κακοποίηση. Τέτοιους συνειρμούς υποβάλλει και τροφοδοτεί κατά κύριο λόγο η δραματοποιημένη μεταχείριση των χρωμάτων στην κατάφορτη από αιμάτινες εικόνες ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη.[353] Γιατί για το Σαχτούρη η τραυματική χρωματολογία και ειδικότερα το κόκκινο του αίματος συνιστά μια προβολή, μια μεταφορική συμπύκνωση της οδυνηρής, πένθιμης υποκειμενικής βίωσης της πραγματικότητας, αναπαράγοντας πιστά το «χρώμα της ζωής και των ημερών του».[354] Με την παλέτα των χρωμάτων της εποχής του αναπαριστά χρωματικά τον ίδιο τον κόσμο που φαντάζει στα μάτια του ως απέραντο «σφαγείο» της αθωότητας, διαμορφώνει μ' άλλα λόγια μια χρωματική κοσμολογία που μετα-κωδικοποιεί το σύστημα του κόσμου και το αιμοχαρές του προσωπείο:

Τα ωραία νησιά / δεν έχουν ουρανό
τα πτώματα εκεί / έχουνε κόκκινα φτερά

(Μ. Σαχτούρης, «Στα νησιά», *Ο περίπατος*, [7]1993: 156.1-4),

Έφευγε το πουλί του τάφου
τόσο μικρό / πένθιμα κόκκινο

(Μ. Σαχτούρης, «Έφευγε το πουλί του τάφου», *Τα Στίγματα*, [7]1993: 203.1-3).

Άλλοτε δίνει εικόνες του αίματος που πλημμυρίζει και χρωματίζει τη φύση:

---

[353] Επισημαίνουμε στο σημείο αυτό ότι τα χρώματα και ιδιαίτερα το κόκκινο δεν εμποτίζει με την ίδια τραγικότητα την ποιητική εικονοποιία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών συνολικά, ούτε αξιοποιείται σ' αυτή με την ίδια στατιστική συχνότητα. Αναφέρουμε ειδικότερα τη λιγότερο τραυματική, και πιο αισιόδοξη σε σχέση με τη σαχτουρική, χρωματική κωδικοποίηση του Έκτορα Κακναβάτου (βλ. σχετικά, Χρ. Αργυροπούλου, *Η γλώσσα στην ποίηση του Έκτορα Κακναβάτου*, 2003: 317-318) ή την εμφαντική μεταχείριση του σχήματος κατ' αντιδιαστολή προς τη σποραδική χρωματική επικάλυψη της εικόνας στην ποίηση της Ελ. Βακαλό, με εξαίρεση το κόκκινο του αίματος (βλ. Μ. Κακαβούλια, 2004: 54, 57, 213 σημ. 37, 230-233, 278), στην αμοιβαία συνάρτησή του με το άσπρο θα παρατηρήσουμε εμείς.

[354] Σύμφωνα με την επισήμανση του ίδιου του ποιητή για το κόκκινο της αιμάσσουσας ποίησής του, την αίσθηση του οποίου είχε, όπως δηλώνει, μαζί μ' εκείνη του μαύρου χρώματος, «από πάντοτε μέσα του». Βλ. σχετικά, Γ. Δάλλας, «Επίμετρο: Αυτοσχόλια…», *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 254.

Από αίμα πουλιών πλημμυρισμένο / κρυμμένο μένει το φεγγάρι

(Μ. Σαχτούρης, «Η φεγγαράδα», *Σφραγίδα ή Η όγδοη σελήνη*, [7]1993: 222.1-2),

έξω τα φύλλα του καιρού βάφονται μέσ' στο αίμα

(Μ. Σαχτούρης, «Το φθινόπωρο», *Ο περίπατος*, [7]1993: 153.12-13),

τρέχει αίμα από την Άνοιξη
πάλι ματώνει το ράμφος του πουλιού

(Μ. Σαχτούρης, «Ήταν δικός μας», *Τα Στίγματα*, [7]1993: 179.8-9),

κι η κάτασπρη κοπέλα μέσα στα γαρίφαλα
συνάζει στάλα-στάλα το αίμα

(Μ. Σαχτούρης, «Η πληγωμένη άνοιξη», *Παραλογαίς*, [7]1993: 40.3-4).

Όπως προκύπτει από μια συνολική θεώρηση των παραδειγμάτων, τα φορτία και των δύο χρωμάτων, κόκκινου και λευκού, δεν είναι μονοδιάστατα θετικά ή αρνητικά:[355] ειδικότερα, οι συμβολικές σημάνσεις του κόκκινου χρώματος κινούνται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, σε αντιστοιχία, εν τέλει, μ' αυτές του λευκού που συμπυκνώνουν μεταφορικά τη μετάβαση από την αθωότητα της ζωής και του έρωτα στην τραγικότητα του θανάτου.[356] Οι διαπιστώσεις αυτές –σε συνδυασμό και με την έμμεση απόδοση του λευκού από το φως, με την, παρόμοια, διττή υπόστασή του (φως-σκοτάδι)–[357] σηματοδοτούν την κατάργηση ανάμεσα στους δύο, φαινομενικά,

---

[355] Πρβλ. και την ανάλογη επισήμανση του Δ.Ν. Μαρωνίτη, συμπεριλαμβανομένου του μαύρου χρώματος στην ποίηση του Σαχτούρη. Δ.Ν. Μαρωνίτης, «Τα πράγματα και τα φάσματα», *Μίλτος Σαχτούρης*…, 1980: 31.

[356] Πρβλ. την αντίστοιχη διαπίστωση της Ζ. Σαμαρά για το κόκκινο χρώμα και για τους διπολικούς ευρύτερα συμβολισμούς της σαχτουρικής χρωματολογίας. Ζ. Σαμαρά, «Μίλτου Σαχτούρη "Το ψωμί", "Ο βυθός"», *Προοπτικές του κειμένου*, 1987α: 36. Βλ. επίσης γενικότερα, Luc Benoist, «Ο κόσμος των συμβόλων», *Σημεία, σύμβολα και μύθοι*, μτφρ. Αριστ. Παρίση, Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, 1992: 92 και J.-E. Cirlot, *Το Λεξικό των Συμβόλων*, 1995: 573-574.

[357] Τον δεσπόζοντα ρόλο και την οντολογική σημασία στη σεφερική κοσμολογία της αντιφατικής σύστασης του φωτός, της συναίρεσης δηλαδή και οργανικής συγχώνευσής του με το σκοτάδι, επισημαίνει ο Ε.Γ. Καψωμένος στη μελέτη, *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη*, 1975: κυρίως 439-442, 450-455, 580-582, 587 σημ. 335. Βλ. επίσης την εξειδικευμένη πάνω στο θέμα αυτό μελέτη του ίδιου, «Η μυθολογία του φωτός στην ποίηση του Σεφέρη», *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη*, Λευκωσία, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1991: 63-78 [= 2002α: 147-175]. Με τη διττή λειτουργία του φωτός να διαπερνά όλα τα επίπεδα, ανθρώπινο (με την οντολογική σχέση του ανθρώπου μαζί του) και Κοσμικό, η αντίφαση αναδείχνεται σε καθολικό σχήμα της δομής, της σύστασης του Κόσμου, ενώ παράλληλα με την προβολή της αρνητικής κυρίως όψης του υποδηλώνεται η τραγικότητά του.

αντίθετους χρωματικούς πόλους, επαναπροτείνοντας ουσιαστικά την ομολογοποίηση και τη συναίρεσή τους. Τα μέχρι το σημείο αυτό συμπεράσματα της ανάλυσης ενισχύονται κι επαληθεύονται από την αντιμετάθεση των δύο αυτών χρωμάτων, με τη σταθερά επανερχόμενη εναλλάξιμη χρήση τους,[358] στοιχείο που επιβεβαιώνει τη διαλεκτική και τη συμπληρωματικότητά τους. Παραθέτουμε ορισμένα παραδείγματα:

Γύρω από μια πληγή / λευκή αρμονία

{Δ.Π. Παπαδίτσας, «Σιωπή», *Το φρέαρ με τις φόρμιγγες*, Ποίηση, 1, 1963: 19.4-5 [= 1997: 21.4-5]},

Γυμνωμένη από το χρώμα της
η σάρκα μας […] *πληγωμένη απ' την ασπράδα*

(Ν. Βαλαωρίτης, *Ήλιος ο δήμιος μιας πράσινης σκέψης*, 1996β: 34.10-12),

παιδιά πουλάνε κοκοράκια κόκκινα σα χιόνι

(Μ. Σαχτούρης, «Η πόρτα», *Παραλογαίς*, [7]1993: 63.17),

...με τον αφρό του αίματος και των κυμάτων

(Γ. Λίκος, *Τροχιά*: Α΄- «Πόλεμος», Ποίηση, 1992: 81.4),

ακούω το αίμα σου που σταλάζει μέσα μου / σαν τη μαγιά μες στο γάλα

(Θαν. Τζούλης, «Βαθιές παράξενες ζυμώσεις», *Αμφίβια*, Θεσσαλονίκη, Εγνατία, 1980: 36.4-5).

Τη διαλεκτική του φωτός με το σκοτάδι που εμπεριέχεται σ' αυτό, και κατ' επέκταση της ζωής με το θάνατο, αποδίδουν εύγλωττα οι ακόλουθες εικόνες της σφαγμένης ή απειλούμενης αθωότητας και της αντιφατικής, παράδοξης διαφύλαξής της, από την ποίηση του Έ. Κακναβάτου:

φέγγει πάνω στο τσιγκέλι σφαγμένο δίχως την προβιά του / το σκοτάδι

(Ε. Κακναβάτος, «Φρενοτέκτων πρόλογος για κάθε μεταφυσική ταχύτητα», *Κιβώτιο ταχυτήτων*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 225.1-2),

Και αυτά τα λουλούδια / που ασπίδα τα κράτησα
στου βάρβαρου κριού τις κουτουλιές
έτσι που μέσα στα φτερά / των περιστεριών τα φέρνω
να τα θάψω πρέπει μέσα στο φως!

(Ε. Κακναβάτος, «Συμφωνία Νο 1, IV», *Fuga*, Ποιήματα, Α΄, 1990: 13.14-19).

Για τη "στιχομυθία", σύμφωνα με την έκφραση του Σεφέρη (*Δοκιμές*, Πρώτος τόμος (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, [8]2003: 196), του φωτός με το σκοτάδι, ως ευρύτερου πλαισίου της χρωματικής στιχομυθίας *άσπρου-μαύρου*, βλ. Παν. Σ. Πίστας, «Σταθερότητα και εξέλιξη στο βασικό χρωματικό λεξιλόγιο των "Ποιημάτων" του Σεφέρη», στον τόμο: *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1984: 373.

[358] Συνιστώντας τις πλευρές του ισοσκελούς χρωματικού τριγώνου της ποίησης του Σαχτούρη και αντιπαρατιθέμενα στην κυρίαρχη μαύρη χρωματική βάση του, τα δύο χρώματα εμφανίζονται εναλλάξιμα στα πλαίσια της ποίησης αυτής, μολονότι «σταθερά και διακρινόμενα» στη φύση ή στη ζωγραφική. Βλ. σχετικά, Δ.Ν. Μαρωνίτης, 1980: 29.

Συνιστώντας μια δυαδική χρωματική συνάρτηση, μια στοιχειώδη δομή, το ένα χρώμα υπάρχει για το άλλο, εμπεριέχοντας επιπλέον το αντίθετό του, ακριβώς όπως η ζωή και ο θάνατος που συνδηλώνουν και τα δυο, μέσα από μεταφορικές εκφράσεις μιας άχρωμης, απο-χρωματισμένης ζωής, ενός ζωντανού μ' άλλα λόγια θανάτου:[359]

κι εγώ […] *μηδενισμένος*
ξεσπάω σ' έναν άσπρο θάνατο / με αίμα
(Μ. Σαχτούρης, «Πεντάγραμμο», *Ο περίπατος*, [7]1993: 161.5-8),

ξεκοιλιάζουνε τ' άσπρα σελάχια στον ήλιο
[…] *οι σκιές των γλάρων* […]
αρπάζουνε το αίμα και την ασπρίλα
(Μ. Χατζηλαζάρου, «Στοίβαγμα», *Έρως Μελαχρινός*: *Εκεί-πέρα εδώ*, ΙΙ, Ποιήματα, 1989: 83.4/7/9),

Άχρωμη αιμορραγία
(Μ. Σαχτούρης, «Ο σωτήρας», *Η λησμονημένη*, [7]1993: 18.12),

Έτσι το αίμα του έγινε άσπρο όπως / όταν φωνάζουμε τα πουλιά·
γιατί και τα πουλιά, τυπικά, είναι άσπρα
[…] *Έτσι πού 'γινες πιο άσπρη κι απ' το αίμα μου*
(Έκτ. Κακναβάτος, «Σχέδιο Ραψωδίας», *Κιβώτιο ταχυτήτων*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 289.1-3/9).

Ή ακόμα σε μια εκδοχή όπου το άσπρο λειτουργεί ως ξόρκι του θανάτου, σε ένα ομόλογο παράθεμα από την ποίηση του Έκτορα Κακναβάτου που καταδείχνει επιπλέον, και με τον τίτλο του («Μετάχρωμα»), την πρακτική του μεταχρωματισμού: της προσβολής δηλαδή της «χρωματικής ορθοδοξίας» των στοιχείων της εικόνας και της απροσδόκητης, σε επίπεδο κυριολεξίας, της αντινατουραλιστικής, μεταχρωματισμένης απόδοσής τους, λειτουργία παραπληρωματική της μεταμορφωτικής, ευρύτερα, ροπής της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας:[360]

---

[359] Πρβλ. και τη μεταφορική ταύτιση θανάτου και αίματος με το σπέρμα λίγο πιο πάνω.
[360] Βλ. Δ.Ν. Μαρωνίτης, 1980: 28, 39-40. Για το χαρακτηριστικό του μεταχρωματισμού και τη διερεύνησή του στο εικονοπλαστικό σύστημα του Μ. Σαχτούρη (όπως επίσης σ' αυτό του Τ. Λειβαδίτη και του Νικηφ. Βρεττάκου), βλ. αναλυτικότερα, Γ.Δ. Παπαντωνάκης, *Η μορφολογία της σαχτουρικής μεταμόρφωσης*, 2000: ιδιαίτερα 177-183 και 515-517, 213-216, 232-236 αντίστοιχα.

...ως θεός να κρέμεται από το μάνταλο
σαν ξόρκι μες στην αντηλιά
άσπρος, όπως το αίμα του ορτυκιού

(Έκτ. Κακναβάτος, «Μετάχρωμα», *Τα μαχαίρια της Κίρκης*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 114.9-11).

Τις αντινομίες αυτές της ζωής και του Κόσμου παρακολουθούν, αναπλάθουν δημιουργικά ή καθρεφτίζουν παραμορφωτικά με τη διεγερμένη φαντασία τους οι μεταπολεμικοί υπερρεαλιστές:

Κι εγώ καθισμένος στις πίσω καρέκλες του κινηματογράφου
πάνω στο πανί θα σχεδιάσω το αίμα
που απλώνεται στις γάζες,

γράφει χαρακτηριστικά ο Δ.Π. Παπαδίτσας.[361] Γιατί τί άλλο είναι η γραφή, όταν μάλιστα τη διαπερνά η αίσθηση της «μεταπολεμικότητας», από μια επίπονη διαδικασία που προβάλλει στο λευκό χαρτί, όπως ακριβώς στον καμβά ή το πανί, την ίδια την πραγματικότητα με τις πληγές, τις διαψεύσεις, τις αντιφάσεις, τις μεταπτώσεις, τις αποχρώσεις, τις διακυμάνσεις της;

[361] Δ.Π. Παπαδίτσας, «Ο τάφος», *Εντός παρενθέσεως*, Ποίηση, 1, 1963: 43.6-8 [= 1997: 51.8-10].

Ο κρητικός μύθος του Μινώταυρου στη νεωτερική ποίηση του Μεταπολέμου και τη ζωγραφική

Στη διαδρομή του προϊστορικού μύθου του Μινώταυρου, που τροφοδότησε πολλαπλά τη λογοτεχνική και εικαστική παραγωγή μέχρι τις μέρες μας, ορόσημο αποτελεί η αναβίωση και η ιδιαίτερη αξιοποίησή του από τον υπερρεαλισμό –ξένο και μετέπειτα εγχώριο–, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό ώστε θα λέγαμε ότι οι εκφραστές του οικειοποιήθηκαν το μυθικό υβρίδιο και ταυτίστηκαν μαζί του. Γιατί, για τους υπερρεαλιστές, ο Μινώταυρος, καρπός αφύσικης ερωτικής ένωσης της Πασιφάης και του λευκού ταύρου που παρέλειψε να θυσιάσει ο Μίνωας στον Ποσειδώνα, αντιστοιχεί στη διάρρηξη των ορίων και την εκτροπή από το φυσιολογικό, στη γοητεία και το μυστήριο του ανοίκειου και του αντινομικού, την επιστροφή στις πρωτογενείς και αυθεντικές πηγές και αξίες· συνοψίζει δηλ. χαρακτηριστικά τη συνολική τους κοσμοθεώρηση, την ελεύθερη και μη συμβατοποιημένη αντίληψή τους για τον κόσμο, τους νόμους του οποίου επιχειρούν να καταλύσουν και να επαναπροσδιορίσουν. *Μινώταυρο* ονόμασαν μάλιστα την υπερρεαλιστική επιθεώρηση των τελευταίων χρόνων του Μεσοπολέμου, που διηύθυνε ο Έλληνας Tériade, τα εξώφυλλα της οποίας φιλοτέχνησαν, με ευφάνταστες απεικονίσεις του μυθικού τέρατος, οι σημαντικότεροι δημιουργοί της εικαστικής πτέρυγας του κινήματος και της πρωτοπορίας της εποχής γενικότερα. Αναφέρουμε ειδικότερα, στα 12 τεύχη της που κυκλοφόρησαν από τον Ιούνιο του 1933 μέχρι το Μάιο του 1939, τις επάλληλες μεταγραφές της μυθολογικής φιγούρας από τους P. Picasso, G.-L. Roux, A. Derain, F. Bores, M. Duchamp, J. Miró, S. Dalí, H. Matisse, R. Magritte, M. Ernst, A. Masson, D. Rivera.[362]

Ένα βήμα πιο κοντά μας, η συγκεκριμένη μυθική αφήγηση εγγράφεται γόνιμα στην υπερρεαλιστική και τη νεωτερική, ευρύτερα, ποίηση του Μεταπολέμου, οργανικό τμήμα της οποίας αποτελεί η σύγχρονη κρητική ποιητική παραγωγή, με τη βαθιά χωνεμένη επιπλέον σχέση και τους ζωτικούς δεσμούς των εκπροσώπων της με τη φυσική τους γενέτειρα, την Κρήτη. Τις μεταφυτεύσεις του μύθου του Μινώταυρου

---

[362] Για την επιθεώρηση *Minotaure* –η ονοματοδοσία της οποίας και μαζί το έναυσμα της μοντέρνας αναβίωσης του μύθου αποδίδονται στον A. Masson και τον G. Bataille– ως πεδίο συγκερασμού των αντιτιθέμενων υπερρεαλιστικών τάσεων και έκφρασης των εικαστικών, ευρύτερα, κατακτήσεων του τέλους του μεσοπολέμου, βλ. Ν. Λοϊζίδη, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου. Από τους «λαβύρινθους» του Masson ώς τη «Guernica» του Picasso*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988: 19, 23-26 και Δ. Τσατσούλης, «Στον αστερισμό του *Μινώταυρου*», στη μελέτη *Η γλώσσα της εικόνας. Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφή του Raoul Ubac*, 2000: 76-78.

στο πεδίο αυτό θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε, παράλληλα με μια ανάγνωση της αξιοποίησής του από τη σύγχρονη ζωγραφική.

Λεκτικά θραύσματα ή οπτικά αποσπάσματα της αρχέγονης μυθικής πηγής –που αποτελεί το υπόστρωμα κάθε επιμέρους πραγμάτωσης του μυθικού σε ποιητικό είτε εικαστικό λόγο– και ευρηματικοί μετασχηματισμοί της, μεταφέρονται αιφνίδια στα σημερινά δεδομένα.

Επισημαίνουμε παρενθετικά στο σημείο αυτό ότι ο μύθος παρουσιάζει μια δομή ανάλογη με αυτή της γλώσσας και μετέχει στην επικοινωνιακή πράξη. Παρόμοια, και η ζωγραφική συνιστά μια μορφή γλώσσας και, ως τέτοια, αποτελεί αντικείμενο σημειωτικής εξέτασης· είναι ακόμη ένα σύνθετο και ιδιαίτερο σύστημα γραφής που εκφέρεται με οπτικά (-ζωγραφικά) αντί για λεκτικά –όπως συμβαίνει με τη λογοτεχνία– σημεία.

Η στοιχειώδης αφηγηματική δομή του μύθου, ο βασικός δηλ. μυθικός ιστός που λειτουργεί ως μήτρα παραγωγής των νέων κειμενικών του εκδηλώσεων, θα θεωρηθεί ως *διακείμενο* που επαναλαμβάνεται με μια σειρά λίγο-πολύ συγγενών παραλλαγών·[363] είναι μάλιστα αυτές οι οποίες απαρτίζουν τελικά το σύνολο του μύθου, σύμφωνα με τη θεωρητική άποψη του Cl. Lévi-Strauss,[364] και τη διαλεκτική τους ακριβώς θα εξετάσουμε. Οι νέες αυτές εκδοχές υπερκαθορίζονται από τις σταθερές της μυθικής αφήγησης απ' τη μια, που λειτουργούν ως νοηματικοί καταλύτες καθώς ανακαλούν ένα αναλλοίωτο σημασιολογικό φορτίο· με την επανοργάνωσή τους ωστόσο στα νέα τους συμφραζόμενα και το πλέγμα συναρτήσεων που αυτά συνιστούν, οι εγγραφές αυτές εμπλουτίζονται διαρκώς με ανανεούμενες σημασιακές διαστάσεις, οι οποίες διαμορφώνονται στα πλαίσια της ιδιαίτερης συμβολικής, της προσωπικής μυθολογίας κάθε δημιουργού.

---

[363] Για τη λειτουργία του μύθου ως διακειμένου, τόσο στο επίπεδο παραγωγής –αποτελώντας τη βάση κάθε μυθολογικής διασκευής– όσο και σ' αυτό της πρόσληψης-ερμηνευτικής ανάγνωσης του δέκτη, η οποία προσανατολίζεται από την ανάκληση των διακειμένων όπου ο μύθος και το σημασιολογικό δυναμικό του έχει αποθηκευτεί, βλ. Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Η Εύθραυστη Αλήθεια. Εισαγωγή στη Θεωρία του Λογοτεχνικού Μύθου*, 1994: 13-20, 41· επίσης, Ζ. Σαμαρά, *Τα άδυτα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, 2002: 17 και *Ο κατοπτρισμός του άλλου κειμένου*, 2003: 25. Για την έννοια που αποδίδει στο διακείμενο γενικότερα ο M. Riffaterre, βλ. Ζ. Σαμαρά, «Michael Riffaterre: Ο αναγνώστης ως δημιουργός», 1987β: ιδιαίτερα 219-221.

[364] Στα πλαίσια της προβληματικής του στην ανάλυση του μύθου συνολικά ως γλώσσας, ο Lévi-Strauss ανιχνεύει στις επιμέρους πραγματώσεις που τον συνιστούν –και παρά τις επιμέρους διαφορές τους– ένα κοινό δομικό μοντέλο του μύθου. Cl. Lévi-Strauss, «Η δομική ανάλυση του μύθου», μτφρ. Νίκη Νικολουδάκη-Σουρή, *Φιλολογικά*, 9-10 (Γιάννενα, Γεν.-Δεκ. 1985): 39-41, 47-48, 53, 59· βλ. επίσης, Ε.Γ. Καψωμένος, «Η "παραδειγματική ανάλυση" του μύθου κατά τον Claude Lévi-Strauss», *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2003: 71, 77-78 και Ζ.Ι. Σιαφλέκης, 1994: 49, 70, 101.

Στα πλαίσια μιας παραδειγματικής ανάλυσης του μύθου θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε τις κυρίαρχες μετωνυμικές και κατεξοχήν μεταφορικές σχέσεις αναλογίας των λεκτικών και πλαστικών μετασχηματισμών του, αφού πρώτα εντοπίσουμε τα κομβικά σημεία, τις συγκλίνουσες δηλαδή, με βάση κάποιο κοινό κάθε φορά χαρακτηριστικό που επανέρχεται πλεοναστικά, εκδοχές του.[365]

Μια ξεχωριστή ωστόσο αλληγορική επαναφήγηση του μύθου μας δίνει ο Έκτορας Κακναβάτος, στο ποίημα «Εποχή» από τη συλλογή *Τετραψήφιο με την έβδομη χορδή*. Το δράμα που παίζεται στα άδυτα του Λαβύρινθου, πίσω από ένα προπέτασμα, ειρωνικά επιτονισμένου από τον ποιητή, μεγαλείου και ευνομίας της εποχής του Μίνωα, γίνεται το ένδυμα για να αναπαρασταθεί η διπροσωπία της μινωταυρικής και ανθρωποφαγικής εποχής μας και το μέσο καταγγελίας της δοκιμασίας του ανθρώπινου γένους στην ιστορία:

αλέστα τώρα όλοι στο κατάστρωμα
με τα τσεκούρια όρθια της οργής·
θα την σπάσομε την πόρτα που πάει στο υπόγειο
εκεί το αίμα μας κλωστή κουβάρι
δώστε το στον θησέα
να κλείσει πια η εποχή ετούτη / του μίνωα.

(«Εποχή», *Ποιήματα,* Α΄, 1990: 99.3-9).

Μόνο με μια «εθελούσια έξοδο», μια αιματηρή ανταρσία ενάντια στον παραλογισμό και την αποθηρίωση του λαβυρινθικού, απάνθρωπα οργανωμένου κόσμου στον οποίο έχουμε ριχτεί, και με αριάδνειο μίτο το ίδιο το αίμα της θυσίας μας, θα σταματήσουν οι ανθρωποθυσίες στο Μινώταυρο. Έχουμε να κάνουμε εδώ με μια επικαιρική μεταφορά του μύθου, που μας παρέχει ταυτόχρονα ένα παραδειγματικό σχήμα της υπερρεαλιστικής θεώρησης και στάσης απέναντι στον κόσμο ως μιας διαρκούς εξέγερσης και μαχητικής ρήξης με την πραγματικότητα.

Στις ποικίλες εκφάνσεις της ποιητικής ή ζωγραφικής μετάπλασής του το μυθικό υβρίδιο ενσαρκώνει χαρακτηριστικά τη ζωώδη παρόρμηση, τη γενετήσια ορμή ή την

---

[365] Την αποτελεσματικότητα του παραδειγματικού μοντέλου ανάλυσης στην ανάδειξη της βαθύτερης σημασίας του μύθου καταδεικνύει ο Cl. Lévi-Strauss μέσα από την υποδειγματική εφαρμογή του στο μύθο του Οιδίποδα. Η μέθοδός του βασίζεται ειδικότερα στην αναδιάταξη των μυθικών επεισοδίων σε «δέσμες σχέσεων» με βάση τη συνάφεια ή την αντίθεση, πρακτική που διευθετεί τα σημασιακά περιεχόμενα του μύθου παρέχοντας το κλειδί της ανάγνωσης, αποκωδικοποίησής του. Βλ. αναλυτικότερα, Ε.Γ. Καψωμένος, «Η "παραδειγματική ανάλυση" του μύθου κατά τον Claude Lévi-Strauss», 2003: 69-80 και Cl. Lévi-Strauss, «Η δομική ανάλυση του μύθου», 1985: 37-61.

ηδονοθηρία και, στις συμπλοκές του με το Λαβύρινθο, τον παγιδευμένο σε αδιέξοδο ερωτικό παροξυσμό:

Και θυμάμαι σκιρτήματα σκοτεινά στο λαβύρινθο των εντέρων
στης κοιλιάς το πηγάδι εκεί που φωλιάζει ο μινώταυρος / πόθος
έτοιμος να κόψει κεφάλια να σφάξει να φάει να σπαράξει
τ' απερίσκεπτα σώματα· τα πρόσωπα της αγάπης,

από το *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη* του Νάνου Βαλαωρίτη,[366] αντιπροσωπευτικό παράδειγμα συναίρεσης του ερωτικού ενστίκτου με το σπαραγμό, την αγριότητα και το θάνατο, σε μια αναμέτρηση του ανθρώπινου με το τερατώδες· ή σ' ένα παράθεμα από τη συλλογή *In perpetuum* του Έκτορα Κακναβάτου:

μή έξω απ' το λαβύρινθο μην ψάχνεις έξω από τις σπείρες
[…] *ο σπασμός του έρωτα / είναι η λογαριθμική του έλικα,*[367]

όπου η επίταση του έρωτα, η ερωτική έξαψη παρουσιάζεται άρρηκτα συνδεδεμένη μ' αυτό που είναι κρυμμένο στα ανεξερεύνητα βάθη του Λαβύρινθου, τα μεταφορικά υποκατάστατα του οποίου, οι σπείρες και, συνειρμικά, η λογαριθμική του έλικα ή λογαριθμική σπειροειδής –μαθηματική κατηγορία των καμπυλών του επιπέδου–, ανακαλούν εναλλακτικά την πυρηνική έννοια της ελικοειδούς περιστροφής γύρω από ένα κέντρο· η σπείρα αποτελεί άλλωστε προϊστορικό σύμβολο, και στη μινωική τέχνη, της γονιμότητας και του γυναικείου κόλπου.[368]

Οι παραλλαγές της ίδιας τυπολογίας μπορούν να ομολογοποιηθούν με άξονα την αμφίσημη συνύπαρξη των αντιθέτων, που πραγματώνεται κατεξοχήν μέσα από την αλληλοπεριχώρηση ζωώδους και ανθρώπινης υπόστασης (με κοινό παρονομαστή στη συγκεκριμένη περίπτωση τις ζωικές ορμές του ταύρου). Μια τέτοια σύζευξη υποδηλώνει την ανάκληση των απωθημένων ενστικτωδών δυνάμεων του ασυνειδήτου, εκεί όπου, σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, πρέπει να αναζητηθεί ο πυρήνας των μύθων γενικότερα, το πρωτογενές δηλ. ζωτικό στοιχείο που συνδέεται με την ερωτική επιθυμία και την απόλαυση της ηδονής.[369]

---

[366] Ν. Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη* (1974), Ποιήματα, 2, 1987: 133.15-19 (έκδ. 1974: 34.15-18).

[367] Έ. Κακναβάτος, *In perpetuum*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 196.1-2, 8-9.

[368] Συμβολισμός που ενισχύεται με βάση την εικονογραφική σύνδεση του διακοσμητικού μοτίβου της σπειροειδούς γραμμής κατά την προϊστορική περίοδο με τη θηλυκή φύση ή το νερό και τις αντίστοιχες συμβολικές σημάνσεις του ως πηγής γονιμότητας και μήτρας δημιουργίας ζωής. Βλ. σχετικά –σε συνάρτηση με την ταυτόσημη επιμέρους ερμηνεία της λαβυρινθικής δομής, μορφικού ισοδύναμου της σπείρας, μέσα στο πλέγμα των συμβολισμών και συνδηλώσεών της–, P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Firenze, ed. Vallecchi, 1967: 170-172.

[369] Για το κοινό πλαίσιο θεώρησης του μύθου και των ονείρων από τον Freud με βάση την ομοιογενή αντίληψή τους, την ερμηνευτική δηλ. προσέγγιση και των μύθων μέσα από τη θεωρία του ασυνειδήτου και ειδικότερα τη μέθοδο ερμηνείας των ονείρων, βλ. την επισήμανση της Ν. Λοϊζίδη (Λοϊζίδη, 1988:

Το ερωτικό αυτό πνεύμα μεταγγίζεται, διαπερνά και τη φύση, με το Μινώταυρο που του δίνει υπόσταση να καθίσταται σύμβολο ερωτικής κοσμογονικής δύναμης. Η φύση, άλλοτε παρουσιάζεται σωματοποιημένη και ζωόμορφη, έτοιμη να δεχτεί την ερωτική εφόρμηση του αρσενικού (του ταύρου):

Σαν ταύροι […] *πέσαμε σε κοιλάδες σαν τις γυναικείες λεκάνες εύκρατες*

(ένα παράδειγμα από τις *Εφτά πληγές* του Γ. Δάλλα)·[370]

ή ακόμη, από τον «Κνωσαίο πρίγκηπα» της *Οδού Λαιστρυγόνων* του Έ. Κακναβάτου:

η άνωση σέρνει φωνές τ' ακρογιάλι ανάσκελα
στις Γουρνιές χαλίκια οι μικροί μίνωες
[…] *επί πολύ το ουρλιαχτό της ηδονής αιωρείται…*

(«Ισότοπον», *Ποιήματα*, Β΄, 1990: 72.4-5, 10).

Άλλοτε πάλι η φύση παραδίνεται ή και ενσαρκώνει η ίδια την αναπαραγωγική δύναμη του ταύρου, όπως λ.χ. ξανά από τον Έ. Κακναβάτο και τη συλλογή *Ακαρεί*:[371]

Ανίχνευα τα μέλη της / έψαχνα για πέρασμα στον κόλπο
βαθιά μουκάνιζε μινώταυρος η άβυσσος
με τα ωάρια της θάλασσας ανέβαινε / και με σαΐτες.
Στο όνομα της έξαψης ίππευε αλαλάζουσα

(«Με το σύννεφο επ' ώμου», 2001: 49.1-6),

εξασφαλίζοντας επιπλέον τη διαιώνιση του είδους, μέσα από την επαναφορά στον κόσμο σπαραγμάτων του μύθου. Ένα παράδειγμα από την ποίηση του Μάνου Λουκάκη:

Εσύ όμως είδες και τις παραλίες ρυτιδωμένες σαν αγελάδες,
τις έβλεπες τις παραλίες χρόνια να ανοίγουνε τα σκέλη τους […]
να γεννούν […] *μέλη του ταύρου* […]
κουβάρια νημάτων βαμμένων στο πύο της θάλασσας.[372]

Η φύση και τα στοιχεία της εμφανίζεται πλεοναστικά σε μια κατάσταση διονυσιακού οίστρου και οργιακής ορμής, με το υπέρμετρο, την έκσταση να

38-40, 58) στη μελέτη του S. Freud, *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936: 35-36. Πρβλ. Ά. Καφέτση, «Διασημειωτική μεταφορά και λειτουργία του μύθου στη ζωγραφική του Ν. Εγγονόπουλου: ένα ερμηνευτικό πρόβλημα», 1984: 69-70.

[370] Γ. Δάλλας, «Τύμβος 1944», *Εφτά πληγές* (1950), Ποιήματα 1948-1988, Αθήνα, Νεφέλη, 1990: 31.1, 5.

[371] Έ. Κακναβάτος, *Ακαρεί*, Αθήνα, Άγρα, 2001.

[372] Μ. Λουκάκης, «Η σκορπισμένη αλμύρα των πουλιών, ΙΙΙ», *Σαν τη Μαρία το πρωί*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998: 19.1-2, 7-8, 12, 16, 19.

αναβρύζουν αυθόρμητα από την καρδιά της, όπως λέει ο Nietzsche,[373] μέσα από εκφράσεις μιας, ρητής ή υπαινικτικής, διασταύρωσης του Μινώταυρου και των αρχέγονων ενστίκτων που ανακαλεί με το διονυσιακό πνεύμα:[374]

Θ' άκουες που / φαλλικά φωνήεντα της Μεσόγειος
κραδαίνουνε ουράνιους Κέδρους / κραταιά ποτάμια
Θ' άκουες που / βαθιά στους όρχεις του Μινώταυρου
βράζει η ανδράχνη μούστος
(από τα *Χαοτικά* του Έ. Κακναβάτου)·[375]

ή άλλοτε με την αμφιθυμία της διονυσιακής λατρείας, την κτηνώδη διονυσιακή παραφορά, τη σύζευξη δηλ. απόλαυσης και ωμότητας (Nietzsche, 1965α: 11):[376]

ορχούνται βαθύτερα οι νύχτες / στο αίμα / οι μαινάδες του πανικού μας.
[…] *Τρώει σπλάχνα τρέφεται με αίμα / με σκοτώνει* […] *το τετράποδο*
σαρκοβόρο ζώο της πραγματικότητας· […]
Καίει τα φτερά και το λίγο πράσινο της ήβης,

γράφει ο Μανόλης Πρατικάκης στους *Παραχαράκτες*.[377]

Αντίστοιχα, στον εξπρεσιονιστικής διάθεσης πίνακα του Χανιώτη ζωγράφου Νίκου Δαμιανάκη *Μινώταυρος και Πασιφάη* (Εικ. 73), ο δημιουργός, αξιοποιώντας το μύθο, απεικονίζει το γυμνό σώμα της Πασιφάης να τυλίγεται γύρω απ' αυτό του

---

[373] Fr. Nietzsche (1965α), *Η Γένεση της τραγωδίας*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης, Αθήναι, Φέξης, 1965, όπου ο έρωτας στη διονυσιακή του διάσταση παρουσιάζεται να κατακλύζει τη φύση, συνέχοντας τα στοιχεία της που ανακτούν την αρχέγονη ενότητά τους.

[374] Η ίδια άλλωστε η μυθική αφήγηση, επισημαίνουμε επιπρόσθετα στο σημείο αυτό, συσχετίζει πολλαπλά το Μινώταυρο με το θεό Διόνυσο: ως προς την κοινή τους προσωνυμία *Αστέριος* ή την ανάμειξη του Διονύσου σ' αυτή με συνδετικό κρίκο το πρόσωπο της Αριάδνης. Η διασταύρωσή τους γίνεται ακόμη πιο εύγλωττη χάρη στα ταυρομορφικά χαρακτηριστικά με τα οποία μας παραδίνεται ο Διόνυσος στις παραστάσεις του, καθώς και το πλήθος των επιθέτων που τον συνοδεύουν, λ.χ. *κερασφόρος, ταυρόκερως, ταυρομέτωπος, δίκερως, ταυρωπός, χρυσόκερως*. Βλ. σχετικά, Παναγής Λεκατσάς, *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής Θρησκείας*, Ψυχικό, Βιβλιοθήκη Σχολής Μωραΐτη, 1971: 80-81 και του ίδιου, *Λαβύρινθος. Καταγωγή και εξέλιξη ενός τύπου ποιητικής μυθοπλασίας*, Αθήνα, 1973· επίσης, Ν. Λοϊζίδη, 1988: 25, 36.

[375] Έ. Κακναβάτος, «Για την πέστροφα της χαοσύνης», *Χαοτικά Ι*, 1997: 42.3-9.

[376] Ομοειδείς εικαστικές πραγματώσεις της σύζευξης αυτής εντοπίζουμε στη μεταφορική γλώσσα του A. Masson {με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη σύνθεση *Μινώταυρος και Διόνυσος* από το λεύκωμα *Θυσίες* (*Sacrifices*) του 1936}, μέσα από συγγενείς παραλλαγές ταύτισης των ενστίκτων του έρωτα μ' αυτά της βιαιότητας και του θανάτου· ακόμη, στη ζωγραφική του P. Picasso, με το Μινώταυρο να διαταράσσει την απολλώνια ηρεμία του εργαστηρίου του γλύπτη (στα χαρακτικά της θεματικής αυτής από τη Σειρά *Vollard*) ή να πρωταγωνιστεί σε βακχικά γλέντια (π.χ. *Βακχική σκηνή με το Μινώταυρο*, 1933). Βλ. σχετικά, Ν. Λοϊζίδη, 1988: 40-43, 57-58, 68-72, 84 και της ίδιας, «Το τέλος ενός τέρατος ή ο κλασικισμός ως αυτογνωστική πορεία του μοντερνισμού», στον τόμο *Ο Picasso και η Ελλάδα*, 2004: 58· βλ. επίσης, W. Jeffett, «Ο André Masson στο λαβύρινθο του Μινώταυρου», μτφρ. Μ. Γυπαράκη, στον τόμο *Ο André Masson και η Αρχαία Ελλάδα,* Ίδρυμα Βασ. και Ελ. Γουλανδρή (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος, 30 Ιουν.-30 Σεπτ. 2007), Torino, U. Allemandi & C., 2007: 30-34.

[377] Μ. Πρατικάκης, «Η νύχτα και το σαρκοβόρο ζώο», *Οι παραχαράκτες*, Αθήνα, Κέδρος, 1976: 9.12-17, 21.

Μινώταυρου. Με το ανθρώπινο πρόσωπό της κρυμμένο πίσω από το κεφάλι του ταύρου καθώς και το κόκκινο περίγραμμα-ουρά στο πίσω άκρο του κορμού κι ανάμεσα στα ανασηκωμένα και ρευστοποιημένα πόδια της, δημιουργείται ένα σύμπλεγμα που συμπυκνώνει την ίδια τη δυαδική, ανθρωποζωική υπόσταση του Μινώταυρου και την ιδέα συνακόλουθα της πρωταρχικής ενότητας των πάντων. Παράλληλα, η φαλλική απόδοση της μύτης του αρσενικού, σε συνδυασμό με την κοιλότητα που σχηματίζει η απόληξη του προτεταμένου χεριού της Πασιφάης που παραπέμπει στη θηλυκότητα και τη γυναικεία φύση, δημιουργούν πρόσθετους συνειρμούς ώστε να θεωρήσουμε την παραστατική δομή του πίνακα ως μια πλαστική μεταφορά της ερωτικής ένωσης των δύο φύλων. Στην κατεύθυνση αυτή, η υπεροχή του προσώπου του Μινώταυρου και το ζωτικό κόκκινο χρώμα του υποδηλώνουν την προτεραιότητα των ζωικών ενστίκτων, παραπέμποντας στην ανεξερεύνητη αυτή πηγή του αυθεντικού και γνήσιου πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Είναι ο ίδιος χώρος που ανακαλεί σε μια ομόλογη εκδοχή ο Κυριάκος Ρόκος (Εικ. 74), όπου το ανδρόγυνο σύμπλεγμα που εκλύεται από το ανδρικό κεφάλι –αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη– και έλκεται μαγνητικά από το ζωοδότη και γονιμοποιό ήλιο, ενώ ταύροι αναδύονται από τη θάλασσα, αποκαλύπτει την πεμπτουσία της σκέψης του· αυτή δεν είναι άλλη από την εκπλήρωση του πόθου και την κατάφαση των ζωικών ενστίκτων, που ενώνει τους ανθρώπους μεταξύ τους και με τη φύση. Ή ακόμα, σε μια αντίστοιχη παραλλαγή (Εικ. 75), παριστάνονται τρεις φιγούρες, οι δύο απ’ αυτές, στο πρώτο πλάνο, σε μια παράδοξη μορφικά συγχώνευση άνδρα-γυναίκας κάτω από το βλέμμα του ταύρου, το σώμα του οποίου απαρτίζουν μαίανδροι, ελισσόμενες γραμμές σε ορθές γωνίες, που παραπέμπουν στη λαβυρινθική δομή και το Μινώταυρο.

Το κοινό χαρακτηριστικό της κατάλυσης των ορίων ζωώδους και ανθρώπινης υπόστασης και της συνακόλουθης επανασύνδεσης του ανθρώπου με τα ζωικά ένστικτα και τις φυσικές του ρίζες, επαναλαμβάνεται από τον Κ. Ρόκο με πολλές ομοειδείς εκφράσεις, συνιστώντας μια σημαίνουσα δομή του εικονογραφικού συστήματος του καλλιτέχνη. Έτσι λ.χ. με άξονα πάντα το ανθρώπινο κεφάλι που εμφανίζεται να ρευστοποιείται και να συγχωνεύεται με το νερό, τη φύση, ανακαλούνται στην επιφάνεια οι ενδόμυχες σκέψεις του, οι οποίες συναρτώνται με τις ζωικές παρορμήσεις, την υπέρβαση των αντιφάσεων, την κατάφαση τελικά της διττής φύσης του ίδιου του ανθρώπου (Εικ. 76). Στην ίδια παραδειγματική σειρά μπορούμε να εντάξουμε και τη συγγενική δισυπόστατη φιγούρα του ταύρου-ανθρώπου ή αλογάνθρωπου στην επόμενη

εικόνα (Εικ. 77). Επιπρόσθετα, είναι δυνατός ένας παραλληλισμός ανάμεσα στα κέρατα του ταύρου, ιερού συμβόλου της μινωικής θρησκείας, όπως θα δούμε διεξοδικότερα παρακάτω, και τις πολλαπλές ομόλογες εκφάνσεις της διπλής απόληξης του ανθρώπινου κεφαλιού. Παρατηρούμε έτσι την οικειοποίηση από τον άνθρωπο των ζωικών αυτών χαρακτηριστικών και την υποκατάστασή τους: α) είτε μετωνυμικά, μέσω της διττής κατάληξης του κεφαλιού σε δάχτυλα με νύχια,[378] που προέρχονται από την ίδια ύλη με τα κέρατα (Εικ. 78), είτε β) από τις αμφίσημες απολήξεις του σε σκάλες[379] (Εικ. 79) ή δυο χέρια σε στάση δέησης (Εικ. 80), πραγματώνοντας αφενός τη συνάρτηση ανθρώπινου (-πολιτισμικού) και ζωώδους και συνδηλώνοντας αφετέρου την αδιάσπαστη σχέση του ανθρώπου με το θείο, μέσα από μια διάθεση αναβατικής πορείας στον ουρανό ή ικετευτική αντίστοιχα.

Ένα βήμα πιο πέρα, η πάλη του Θησέα-ανθρώπου με το Μινώταυρο αντιστοιχεί τελικά στην οδυνηρή αντιπαράθεσή του με τον άλλο, τον απωθημένο του εαυτό, τον οποίο θέτει υπό αμφισβήτηση η συμβατοποιημένη ανθρώπινη ύπαρξη. Ο άνθρωπος, σε μια διαρκή αναμέτρηση με την πιο σκοτεινή πλευρά του εαυτού του, την ίδια την αποκηρυγμένη δισυπόστατη φύση του, συμφιλιώνεται τελικά μαζί της. Η θανάτωση του ζώου δεν υποδηλώνει την απάρνηση των πρωτογενών ενστίκτων που κρύβει μέσα του, αλλά απελευθερώνει μια ολοένα αναγεννώμενη δύναμη επανασύνδεσής του μ' αυτά. Μέσα από ποικίλες εκφράσεις σύζευξης των αντιθέτων, άνθρωπος και Μινώταυρος εμφανίζονται να ανταλλάσσουν τα χαρακτηριστικά και παράλληλα τους ρόλους τους, μια νικητές και μια ηττημένοι στο μεταξύ τους αγώνα για επικράτηση, συνιστώντας τελικά «μία και μόνη μορφή», μια αντανάκλαση ο ένας του άλλου «στον καθρέφτη του υποσυνειδήτου».[380]

---

[378] Πρβλ. και την αντίστοιχη εικόνα, σε μια λεκτική (-αφηγηματική) αυτή τη φορά εκφορά της, που συγχέεται με το παράλληλο μοτίβο του αλογάνθρωπου: «*Θα μπορούσε νά 'ταν αλογάνθρωπος, αν η μούρη του δεν τελείωνε σε δάχτυλα*». Κ. Ρόκος, «Ο καθ' όλα εντάξει κύριος», *Ένας επικίνδυνος γλύπτης* (Διηγήματα), Αθήνα, Καστανιώτης, 1996: 56.

[379] Σύμβολο σεξουαλικά φορτισμένο –με βάση τους συνειρμούς που προκαλεί η διέγερση της ρυθμικής ανοδικής και καθοδικής κίνησης σ' αυτές– στις ονειρικές εκδηλώσεις του ασυνειδήτου, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική ερμηνεία τους από τον Φρόυντ. Βλ. σχετικά, Σ. Φρόυντ, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Α. Πάγκαλος, Αθήνα, εκδ. Γκοβόστη, 1985: 129, 135, 149· επίσης, του ίδιου, *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λευτ. Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος, ^{2}1995: 315, 327-328.

[380] Βλ. Δ. Τσατσούλης, 2000: 208. Πρβλ. τις παρατηρήσεις της Ά. Καφέτση με αντικείμενο ειδικότερα τη ζωγραφική μεταφορά της αναμέτρησης Θησέα-Μινώταυρου από τον Ν. Εγγονόπουλο στις παραλλαγές του πίνακα *Θησέας και Μινώταυρος* (Εικ. 81· πρβλ. και Εικ. 21). Οι δύο πυρηνικές φιγούρες της παραστατικής σκηνής, με βάση την αναγνώριση μιας σειράς κοινών μεταξύ τους σημαινόντων και τη μεταφορική τους συνάφεια, ερμηνεύονται από την ερευνήτρια ως μια σημαίνουσα ολότητα: ως η διπλή δηλ. εικόνα του Θησέα-ήρωα –που ενσαρκώνει συνεκδοχικά τον άνδρα–, ο οποίος αντιμάχεται το «άλλο του εγώ», τη ζωώδη φύση του, που υποδηλώνεται από τη μεταμφιεσμένη σε ταύρο παράπλευρη μορφή του (Καφέτση, 1984: ιδιαίτερα 45-54).

Παραθέτουμε ορισμένα παραδείγματα από την ποίηση του Χριστόφ. Λιοντάκη:[381]

Μ' εναγκαλίζεται ο μινώταυρος / μας είδανε μαζί πολλές φορές
με κυνηγά / τον κυνηγώ / ποικίλλουν οι φήμες

και αλλού:

Μετακομίζει ο μινώταυρος / μαζί μου στην Αθήνα

(«Ο Χάνδαξ», 1982: 20.1-5, 22.1-2 αντίστοιχα)

ή ακόμη, από το ποίημα «Μινώταυρος» της τελευταίας συλλογής του Γιώργη Μανουσάκη *Σπασμένα αγάλματα και πικροβότανα*:[382]

Είχε το σώμα το δικό μου
– και την ελιά μου ακόμη / στο δεξί του μπράτσο.
Μόλις αντικρυστήκαμε όρμησε / πάνω μου μ' άγριο μουγκρητό.
Μα καθώς αγκαλιάστηκαν τα σώματά μας
κι αρχίσαμε το πάλεμα έβλεπα / όλο και πιο πολύ πως πάλευα / μ' εμέ τον ίδιο.
[…] *Μια εκείνος νικούσε, μια εγώ. Κι όταν / τον έριξα επιτέλους χάμω*
είδα να τρέχουν απ' τα μάτια του / δυο δάκρυα
[…] *Τράβηξα το σπαθί μου και το βύθισα / ώς τη λαβή στο λαιμό του.*
Από τότε είναι φορές που […] *βλέπω στη θέση του κεφαλιού μου*
κεφαλή μινώταυρου.

(«Μινώταυρος», 2005: 25).

Είναι αυτό ακριβώς που μας μεταφέρει ο Ν. Καζαντζάκης ως απόσταγμα της εμπειρίας του από τις ισπανικές ταυρομαχίες, όταν νιώθει να φιλιώνουν, όπως λέει, μέσα του, ύστερα από ένα φοβερό πάλεμα, ζώο και άνθρωπος, πάλη που κάνει τον άνθρωπο να «σμίξει αιώνια» με τον «ταυροπρόσωπο θεό» των ισπανικών ταυρομαχιών, «σκοτώνοντάς τον».[383] Και ακόμη πιο κοντά, σε μια άλλη εκδοχή της αναμέτρησης του ανθρώπου όχι πια με τον ταύρο αλλά με το Μινώταυρο (πάλι από

Πρβλ. ακόμη την οικειοποίηση του μυθικού υβριδίου από τον P. Picasso, η εξανθρωπισμένη εικονιστική απόδοση του οποίου –ιδιαίτερα στην ενότητα χαρακτικών με θέμα το Μινώταυρο στο «Ατελιέ του γλύπτη» από τη Σειρά *Vollard*– μπορεί να ερμηνευθεί ως μια μεταμόρφωση, ένα προσωπείο του ίδιου του καλλιτέχνη ή του δημιουργού ευρύτερα, που ταυτίζεται συμβολικά μαζί του. Βλ. σχετικά, Ν. Λοϊζίδη, 1988: 56-58, 68-73· επίσης, P. Triboux, «Ο Picasso και ο Μινώταυρος», μτφρ. Ε. Τσελέντη, στον τόμο *Ο Picasso και η Ελλάδα*, 2004: 49, 51.

[381] Χριστόφ. Λιοντάκης, *Ο μινώταυρος μετακομίζει*, Αθήνα, «Γνώση», 1982.

[382] Γιώργης Μανουσάκης, *Σπασμένα αγάλματα και πικροβότανα*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2005.

[383] Ν. Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας. Ισπανία*, Αθήναι, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, [5]1966: 131-132, ο οποίος ερμηνεύει ειδικότερα την ισπανική ταυρομαχία και τη μέθεξή του σ' αυτή, μέσα από την αναγωγή της σε αρχέγονες θρησκευτικές τελετές ένωσης, εξομοίωσης των ανθρώπων-πιστών με τον ταύρο-θεό τους (κεφ. «Ταυρομαχία»: 124-133).

τον Καζαντζάκη και την τραγωδία του *Κούρος*)[384]: «*Δεν παλέψαμε, αγκαλιαστήκαμε*», διηγείται ο Θησέας στην Αριάδνη, και τα ζωώδη χαρακτηριστικά απαλείφθηκαν έπειτα από το κεφάλι του Μινώταυρου κι έγινε ανθρώπινο, τόσο που δε μπορούσε να ξεχωρίσει από το δικό του (Καζαντζάκης, [2]1964: 347-349).[385]

Σε μια εικαστική ισοδύναμη παραλλαγή, πέρα από την ένδειξη του τίτλου του πίνακα του Κύπριου ζωγράφου Ανδρέα Νικολάου (Εικ. 82), κανένα στοιχείο δε θα μας έκανε να ταυτίσουμε τις δύο μορφές που συμπαρίστανται στη ζωγραφική επιφάνεια με το Θησέα και το Μινώταυρο. Η εικαστική απόδοση της πάλης δεν κρατά τίποτε από την αγριότητα και το δυναμισμό της μυθικής αφήγησης· είναι περισσότερο μια περιέλιξη των χεριών του Θησέα, μια αρμονική χορευτική κίνηση ανάμεσα στην ανθρώπινη μορφή του Θησέα κι αυτή του εξανθρωπισμένου Μινώταυρου. Το κεφάλι του Μινώταυρου, το μοναδικό σημείο που θα τον διαφοροποιούσε από την αναμενόμενα ανθρωπομορφική φιγούρα του Θησέα, δεν παριστάνεται στα πλαίσια του πίνακα, κατευθύνεται έξω απ' αυτόν, βγαίνει στον κόσμο, καταργώντας την απόσταση που μας χωρίζει απ' ό,τι αυτό ανακαλεί.

Στον επόμενο πίνακα (Εικ. 83) ο ίδιος ζωγράφος, με βάση τις πολλαπλές δυνατότητες που του προσφέρει ο μύθος, αξιοποιεί το λαβύρινθο ως ένα αλληγορικό σχήμα του κόσμου, μια μεταφορά της ίδιας της ζωής, θέτοντας παράλληλα σε λειτουργία στη μεταγραφή του αυτή τα αντιθετικά σχήματα *πάνω vs κάτω*, *μέσα vs έξω* και του φωτός με το σκοτάδι. Ο Λαβύρινθος δεν ανακαλεί εδώ τις σκοτεινές και ενστικτώδεις πηγές της ζωής, ούτε συνιστά πια το χώρο της βιαιότητας, της απώλειας ή του αφανισμού, αλλά αυτόν της γαλήνης, μέσα από μια επαναφορά στο φως, το χαμένο μέτρο που πηγάζει από τη φύση και την ενότητα του ανθρώπου μαζί της.

Στον αντίθετο πόλο, στην επιφάνεια του ζωγραφικού σημαίνοντος της επόμενης μακάβριας παράστασης (Εικ. 84), παρατάσσονται σφαγμένα κεφάλια ταύρων πάνω

---

[384] Ν. Καζαντζάκης, «Κούρος», *Νέα Εστία*, τόμ. 58ος, 681 (15 Νοεμ. 1955): 1508-1521 (α΄ συνέχεια) και 682 (1 Δεκ. 1955): 1587-1612 (β΄ συνέχεια) [= Ν. Καζαντζάκης, *Θέατρο Α΄. Τραγωδίες με αρχαία θέματα. Προμηθέας, Κούρος, Οδυσσέας*, Αθήνα, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, [2]1964: 267-379].

[385] Πρβλ. και αντίστροφα, με βάση την περιγραφή της πάλης από την Αριάδνη στο Μίνωα: «*...και μια στιγμή ξεχώρισα* […] *πως είχαν πεταχτεί μεγάλα στρουφηχτά κέρατα κι από το ξανθό κεφάλι του Θησέα*» (Καζαντζάκης, [2]1964: 358).

Μια παράλληλη ανάγνωση της αφήγησης από τον Καζαντζάκη της αναμέτρησης Θησέα-Μινώταυρου (στην τραγωδία του *Κούρος*) και αυτής του ανθρώπου με τον ταύρο (στις ισπανικές ταυρομαχίες), στην προοπτική συγχώνευσης του ισπανικού «βιώματος» του συγγραφέα με την κρητική πολιτισμική του κληρονομιά, το μυθολογικό αρχέτυπο, επιχειρεί ο Χριστόφ. Μηλιώνης στη μελέτη «Η πάλη με τον ταύρο/Μινώταυρο στην Ελληνική Γραμματεία (Ο "Κούρος" του Νίκου Καζαντζάκη)», περ. *Γράμματα και τέχνες*, τχ. 85 (Οκτ.-Φεβρ. 1999): 7-11.

σε γυάλινο αιματοβαμμένο επίπεδο, *σα βόδια που τα μακελέψανε οι χασάπηδες*,[386] ενώ στο κέντρο της σύνθεσης προβάλλει απειλητικά μια παράξενη αδηφάγα μηχανή. Η αντίφαση απορρέει από την αμφίσημη απεικόνιση πεταλούδων να πετούν γύρω απ' αυτή, οι οποίες παραπέμπουν απ' τη μια στις ψυχές των νεκρών και παριστάνονται επιπλέον σε τοιχογραφίες ή αποτυπώματα σφραγίδων της μινωικής Κρήτης να συνοδεύουν διπλούς πελέκεις, ιερά σύμβολα, μαζί με τα κέρατα, της Μεγάλης Θεάς, συνδεδεμένα παράλληλα αναπόσπαστα με το Λαβύρινθο·[387] από την άλλη –και ειδικότερα στην υπερρεαλιστική τέχνη– συνοψίζουν συμβολικά τη μεταμόρφωση, μέσα από τη διαδικασία μετάλλαξης του ίδιου όντος σε διαφορετικές μορφές (κάμπια, χρυσαλλίδα, πεταλούδα), την αέναη δηλ. ανακύκλωση της ζωής, της αναβίωσης της μιας μέσα από το θάνατο της άλλης (Τσατσούλης, 2000: 199).

Στα επόμενα εικαστικά παραδείγματα (Εικ. 85, 86) ο Κύπριος ζωγράφος αξιοποιεί ένα ακόμη επεισόδιο της μυθικής αφήγησης: εικονίζει τα υποψήφια θύματα του Μινώταυρου –τους δεκατέσσερις νέους και νέες που στέλνονταν κάθε εννιά χρόνια από την Αθήνα στην Κρήτη βορά στο Μινώταυρο–, άψυχους, καθώς αναμένουν το «προσκλητήριο» για το λαβύρινθο, σχεδόν χωρίς χαρακτηριστικά στο πρόσωπο, αποπροσωποποιημένους, σαν τα ανδρείκελα που ζωγράφισε ο G. de Chirico. Σε μια ποιητική, ομόλογη θεματικά, παραλλαγή από τη *Νύχτα εφημερίας* του Μ. Πρατικάκη,[388] σ' έναν τέτοιο νέο-υποψήφιο θύμα της ακόρεστης πείνας του Μινώταυρου μεταστοιχειώνεται το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο, παρουσιάζοντας τη δική του αφήγηση του μύθου ως βιωμένη εμπειρία:[389]

το καινούργιο Ferry Boat Candia γίνεται ξάφνου
ένα παμπάλαιο ιστιοφόρο. […]
Κι εγώ ενεώς, απάνω στο κατάστρωμα

---

[386] Πρβλ. την αντίστοιχη εικόνα από την *Οδό Λαιστρυγόνων* του Έ. Κακναβάτου («Σίδερο του Απρίλη»), Ποιήματα, Β΄, 1990: 35.17-18.

[387] Για το θεματικό αυτό τόπο της μινωικής τέχνης, τα εικονογραφικά στοιχεία του οποίου διασταυρώνονται με το Λαβύρινθο, το ανάκτορο δηλ. των διπλών πελέκεων που εγχαράσσονται συχνά σ' αυτό –με βάση την παραγωγή του από τη ρίζα *λάβρυς* (= διπλός πέλεκυς)–, βλ. ειδικότερα, Στυλ. Αλεξίου, *Μινωικός πολιτισμός*, Ηράκλειον, 1964: 72-81, 106· P. Grimal, *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, επιμ. ελληνικής έκδοσης Β. Ατσαλός, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1991: 459· Ά. Καφέτση, 1984: 50, 72 σημ. 11.

[388] Μ. Πρατικάκης, *Νύχτα εφημερίας*, Θεσσαλονίκη, Εγνατία/Τραμ, 1980.

[389] Για μια ερμηνεία της αλληγορικής διασκευής του μυθικού επεισοδίου στην προοπτική επαλήθευσης της ιδιότυπης λειτουργίας του βιώματος εντοπιότητας, και της υπέρβασής του ουσιαστικά, στο ποιητικό σύμπαν του Μ. Πρατικάκη, βλ. ειδικότερα Ευριπ. Γαραντούδης, «Η ποίηση του Μανόλη Πρατικάκη ανάμεσα στην Κρήτη και την Ευρώπη», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* (Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιούν.-2 Ιούλ. 2000), 2001: 355-364 [359-361].

με φρίκη βουβή διαπιστώνω […] *πως είμαι*
ένας από τους εφτά νέους της Αθήνας
που κάθε χρόνο στέλνονται βορά
στου αιώνιου Μινώταυρου την ακόρεστη πείνα.

(«Διακοπές 1978», 1980: 41-42).

Η διττή και υπερβατική φύση του Μινώταυρου αντιστοιχεί τελικά, στο επίπεδο του μηχανισμού της γραφής, με την έκτροπη και ιδιότυπη φύση της νεωτερικής ποίησης, που παραβιάζει τις καθιερωμένες παραδοσιακές συμβάσεις γραφής και συνακόλουθα τη μονοσημική προς όφελος της διφορούμενης, συνειρμικής και πολυσημικής λειτουργίας της γλώσσας. Ο ίδιος ο μύθος και τα σήματά του γίνεται ο μίτος για απρόβλεπτες γλωσσικές συνάψεις που συνιστούν μια εκδήλωση του αντικειμενικού τυχαίου στο επίπεδο του σημαίνοντος. Ένα παράδειγμα από τη *Διήγηση* του Έ. Κακναβάτου:

ο τηλεοπτικός Μωυσής, η ξενοδοχειακή μονάς βασιλιάς Μίνως.[390]

Πρόκειται για ένα λαβυρινθικό λόγο, ο οποίος οικοδομείται πάνω σ' ένα μυστηριώδες αλφάβητο, που ορίζει την ίδια την αυτοκατάλυσή του. Γράφει λ.χ. ο Α. Νικολαΐδης στην *Προσωπική σημειολογία*:[391]

Όμως οι σκέψεις μου γλιστρούν ακόμη
μέσ' απ' τις έλικες και τις συνάψεις
εκεί που ο Λόγος έκτισε το άδυτό του
τον τρομερό λαβύρινθο, το Αλφάβητό του!
Μινώταυρος, Αριάδνη, σπείρα
η πείρα / η ψείρα / η ψώρα / η ξούρα / η φύρα / η σβούρα / η ώρα

(«Συνάψεις», 1985: 44.9-20),

εγχείρημα αντίστοιχο με αυτό του Γ. Σεφέρη στο ποίημά του «Αριάδνη».[392]

Το ίδιο το ποιητικό έργο γίνεται το πεδίο μιας καταβύθισης και περιπλάνησης στο ασυνείδητο που πάλλεται στο κέντρο του λαβύρινθου της γλώσσας. Ο δημιουργός-Θησέας διασχίζοντας τους μαιάνδρους της έρχεται αντιμέτωπος με τη διαφορετικότητά της, καταδύεται εκεί όπου κατοικούν τα τερατικά μορφώματα που

---

[390] Έ. Κακναβάτος, «Κανάλι έντεκα», *Διήγηση*, Ποιήματα, Α΄, 1990: 203.9-11.
[391] Α. Νικολαΐδης, *Προσωπική σημειολογία*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.
[392] *...βαθύ ...πουλί ...χιμώ...λαβή...τυφλή... λαβώ...λαβ.... λα...*
...βύρινθος...άλφα...βήτα...γάμα...δέλτα...
(Γ. Σεφέρη, *Τετράδιο Γυμνασμάτων*, Β΄, Φιλολ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, [3]1993: 93.19), σ' ένα ακόμη παράδειγμα ποιητικής περιπλάνησης στο λαβύρινθο της γλώσσας και απόπειρας να ξετυλιχθεί το κουβάρι της.

γεννούν οι «σπασμοί της γλωσσικής μήτρας», με τα λόγια του Έ. Κακναβάτου.[393] Γιατί τί άλλο είναι η υπερρεαλιστική και η νεωτερική ευρύτερα γραφή από μια μορφογένεση και η κατάληξη μιας αδιάκοπης μυσταγωγικής πορείας που αποκαλύπτει τους κρυμμένους μηχανισμούς της και φέρνει στο φως την αλήθεια, την πρωταρχική εικόνα των πραγμάτων;[394]

Γράφω, λέει ακριβώς ο Μ. Πρατικάκης στη συλλογή του *Ο μεγάλος ξενώνας*,[395]

σημαίνει ζω / την ουτοπία να πλευρίσω το απρόσιτο.
Με παράλογο πάθος να χαρτογραφήσω την άβυσσο.
Σημαίνει εκτίω την ειρκτήν μου.
Σημαίνει κατεβαίνω χωρίς απελπισία / στο δικό μου Μινώταυρο
[…] *και πριν με καταπιεί / με εικονίζει / που τον εικονίζω.*

(«Γράφω», 2006: 60.1-10).

Ο λόγος, η γνήσια ποιητική λέξη, προβάλλει στην «ακαταμάχητη αβεβαιότητά της», στην ξέφρενη ορμητικότητά της, σαν ταύρος που μάχεται όσους της αντιστέκονται, στην αρένα που συνιστά το πεδίο της γραφής. Παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από τη Μάτση Χατζηλαζάρου και τη συλλογή *Το δίχως άλλο* (1985):

ας ρίχνουμαι ξανά και ξανά πάνω στη σελίδα ούτε μια λέξη που νά 'ναι δίχως ουλή
ούτε μια λέξη που μουγκρίζει και αντιστέκεται κι ας κολλάει ακόμα απ' τα αίματα

(«Ζώσιμο», *Ποιήματα*, 1989: 169.3-5),

ή άλλες ποιητικές ισοδύναμες εκδοχές από τον Έ. Κακναβάτο:

η λέξη ξάφνου φρένιασε

(*In perpetuum*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 191.15),

Ρώτα την λοιπόν τη λέξη πούθε ήρθε τη
ρώτα την για τα γονικά της / για την αντάρα γύρω της και για το δίχτυ
που ρίχνει καταπάνω του τού λογομάχου / και τον σωριάζει

---

[393] Πρβλ. το σχόλιο του μεταπολεμικού υπερρεαλιστή ποιητή για τη δυνατότητα της ποίησης να ανακυκλώνει την «απόβλητη» γλωσσική ύλη και τις σημασίες της. Έ. Κακναβάτος, *Βραχέα και μακρά* (Για την ποίηση), 2005: 13.

[394] Πρβλ. την αντίστοιχη θεώρηση της σύγχρονης τέχνης από τον Achille Bonito Oliva ως λαβυρινθικής γλώσσας και των αντικειμένων της ξεχωριστά ως οπτικών λόγων που προκύπτουν από μια απώλεια της ορθής κατεύθυνσης, από μια σκοτεινή και δαιδαλώδη διαδρομή στα άδυτα της γλώσσας και αποτρέπουν παράλληλα, με την παράδοσή τους στο βλέμμα, την ευθύγραμμη θεώρηση-ανάγνωσή τους. A. Bonito Oliva, «Labirinto», *Manuale di volo*, Milano, Feltrinelli, 1982: 56-64. Πρβλ. και Man.Ronco, «L'archetipo del labirinto nell'arte contemporanea», Ηλεκτρ. περιοδ. *Parol, Quaderni d'arte e di epistemologia* (Ιούν. 2003): 4-5, στην τοποθεσία www.unibo.it/parol/articles/labirinto.htm.

[395] Μ. Πρατικάκης, *Ο μεγάλος ξενώνας*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006.

[…] *και πέφτουνε οι Πύλες / κι ορμάει η Παραλογία*

(«Ακαταμάχητη αβεβαιότητα», 1997: 35.11-15, 24-25).

Το συγγενές με το κατεξοχήν αντικείμενο ανάλυσης θέμα της ισπανικής ταυρομαχίας τροφοδοτεί πολλαπλά την εικονοπλασία της ποίησης ειδικότερα των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών. Η διασταύρωση άλλωστε του Μινώταυρου με την ισπανική corrida και την τελετουργία της εκφράστηκε επίμονα παραστατικά στο έργο του P. Pisasso, μέσα από τα αντίστοιχα χαρακτικά (Εικ. 87) και τις *Μινωταυρομαχίες* του, όπως και σ' αυτό του A. Masson, αντικείμενα μελέτης και τα δύο από τη Ν. Λοϊζίδη.[396]

Η ισπανική ταυρομαχία στο συσχετισμό της με τις κρητικές προϊστορικές τελετουργίες, επιβίωση των οποίων αποτελεί, προσδιορίζει ένα χαρακτηριστικό σημείο τομής της παράδοσης των δύο λαών· με τη διαφορά ότι, ενώ η πρώτη καταλήγει με τη θανάτωση του ταύρου,[397] τα κρητικά *ταυροκαθάψια* είναι μια μετουσίωση της φρίκης σε «αψηλό παιχνίδι» με τον ταύρο, τον οποίο νικούσαν χωρίς να σκοτώνουν, ένα παιχνίδι που «καλλιεργούσε τη σβελτοσύνη και τη χάρη του κορμιού», αλλά και τη γενναιότητα της ψυχής, σύμφωνα με την ερμηνευτική θεώρηση από τον Καζαντζάκη των τοιχογραφιών της Κνωσού όπου η παράστασή τους διασώζεται.[398] Με ανάλογο τρόπο, σαν ένα «παιχνίδι μαυλιστικό κι επικίντυνο» που παραπέμπει στο σμίξιμο θεριού-ανθρώπου, κατεξοχήν δηλ. ερωτικό, περιγράφονται τα ταυροκαθάψια και στην τραγωδία του Καζαντζάκη *Κούρος*, στο επεισόδιο της συμμετοχής της Αριάδνης σ' αυτά (Καζαντζάκης, ^{2}1964: 281-282). Σε μια σύγχρονη μεταφορά τους, μακρινοί απόηχοι των ταυροκαθαψίων ανακαλούνται στο ποίημα «Η ακροβάτις» του Αντώνη Σανουδάκη,[399] όπου το αρχέγονο ερωτικό παιχνίδι της ακροβάτιδος με τον ταύρο μετασχηματίζεται στην ερωτική προσφορά της Μαρίας-Ελένης στη χορεία των ναυτικών (-ταύρων) του λιμανιού.

---

[396] Ν. Λοϊζίδη, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου*, 1988, όπου η πλαστική μεταφορά του Μινώταυρου έξω από το Λαβύρινθο, στην ισπανική αρένα, και οι ανασημασιοδοτήσεις που μια τέτοια συγχώνευση επιφέρει, μελετάται ως μια βασική συνιστώσα των δημιουργικών αναπλάσεων, ευρύτερα, του μύθου στη ζωγραφική παραγωγή των δύο καλλιτεχνών τη δεκαετία του 1930. Βλ. επίσης, M.-L. Bernadac, *Ο Πικάσσο και η Μεσόγειος*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα, εκδ. Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Α. Σούτζου, 1983: 145-183 και W. Jeffett, 2007: 29-31, 35-36.

[397] Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος (2001α), «Ισπανική και ελληνική κουλτούρα στο έργο του Ν. Καζαντζάκη», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* (Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιούν.-2 Ιούλ. 2000), 2001: 245-246.

[398] Ν. Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη, 1982: 481.

[399] Α. Σανουδάκης, «Η ακροβάτις», *Διανυκτερεύουσα πλατεία*, Αθήνα, «Κνωσός», 1990.

«Corrida με σκορπιούς», τιτλοφορεί ποίημά του ο Έκτ. Κακναβάτος· με *μπηγμένες μπαντερίγιες στα μηλίγγια του* παρουσιάζεται ο τορέρο στην «Ταυρομαχία εκτεινόμενη έως τη Βακτριανή», πάλι από το *Κιβώτιο ταχυτήτων* του·[400] και σε δύο ακόμη αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, γράφει η Μάτση Χατζηλαζάρου:

υπάρχουν […] *και άλλα με τόση αρχοντιά*
όσο ο ταύρος Σιβιλόν / που ο λαός της Βαρκελώνης
του χάρισε τη ζωή / απόφαση ομόφωνη του πλήθους

(«Πορτρέτο 92 εκ. x 73 εκ.», *Το δίχως άλλο*, Ποιήματα, 1989: 160.13, 16-20)

και ο Γιώργος Λίκος στην *Τροχιά*:

Νά 'ταν το χέρι του ταυρομάχου / να ξαναγίνει αβέβαιο
κι ο ταύρος ήρεμος να φύγει / απ' την αρένα

(«Μεταπόλεμος», *Ποίηση*, 1992: 98.14-17).

Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι κοινό χαρακτηριστικό που συνδέει τις παραλλαγές αυτές είναι η ανατροπή της καθιερωμένης έκβασης της ταυρομαχίας και η προσδοκώμενη –υπέρ του ταύρου– αντιστροφή των ρόλων του νικητή και του ηττημένου, χαρακτηριστικό που βρίσκει το εικαστικό του αντίστοιχο στην πικασική εκδοχή της ταυρομαχίας που βλέπουμε (Εικ. 88).

Όπως προέκυψε από την ανάλυση των λεκτικών και ζωγραφικών μετασχηματισμών του μύθου, ο Μινώταυρος συναιρεί πολλαπλά το ανθρώπινο με το ζωώδες, τη ζωή με το θάνατο, το φως και το σκοτάδι, το θύτη ή το θύμα, συνοψίζει δηλ. και αντανακλά την αντινομική σύσταση του κόσμου, αντίληψη από την οποία «απορρέει η τραγική αίσθηση της ζωής», όπως επισημαίνει ο Ε.Γ. Καψωμένος (2001α: 243). Παράλληλα, και σε συνάρτηση με τη διασταύρωσή του –ή του μινωικού ταύρου γενικότερα και των κρητικών προϊστορικών τελετουργιών– με την ισπανική ταυρομαχία, ανάγεται σε ένα αρχετυπικό σχήμα του Μεσογειακού, ευρύτερα, πολιτισμού.[401]

---

[400] Έ. Κακναβάτος, *Κιβώτιο ταχυτήτων*, Ποιήματα, Β΄, 1990: 295, 257 αντίστοιχα.

[401] Την αναγωγή των μεσογειακών λαών ευρύτερα σε ένα κοινό πολιτισμικό μοντέλο επαληθεύει ο Ε.Γ. Καψωμένος, μέσα από τη διερεύνηση, με αφετηρία το έργο του Ν. Καζαντζάκη, ενός πλούσιου δικτύου αντιστοιχιών ανάμεσα στην ελληνική –στην περίπτωση του ταύρου ειδικότερα κρητική– και την ισπανική κουλτούρα. Βλ. αναλυτικότερα, Ε.Γ. Καψωμένος, «Ισπανική και ελληνική κουλτούρα στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», 2001α: 227-247.

Εκφράσεις εφιαλτικής κοσμολογίας στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών

Μια ακόμη θεματική ισοτοπία του εικονοποιητικού συστήματος ιδιαίτερα του Μίλτου Σαχτούρη συγκροτείται από εικόνες που παρουσιάζουν μπροστά στα μάτια μας, όπως ήδη αναφέραμε, μια τερατική πολλές φορές κοσμογονία, τη σύσταση ενός κόσμου εκτρωματικού που προκύπτει από την αδιάκοπη μεταστοιχείωση των γνώριμων μορφών του.[402] Τα αλλόκοτα, απροσδιόριστα όντα που αναφύονται αποτελούν καρπούς ανοίκειας σύζευξης του φυσικού, ζωικού είτε του ανθρώπινου κόσμου, διασάλευσης επομένως της φυσικής τάξης και ισορροπίας· ενσαρκώνουν μ' άλλα λόγια τη δυσαρμονία και την παραμόρφωση, την επιβολή παράδοξων, ασύμβατων αναμείξεων ανάμεσα σε ετερογενή στοιχεία. Δύο παραδείγματα από τις συλλογές *Ο περίπατος* και *Τα φάσματα ή Η χαρά στον άλλο δρόμο* αντίστοιχα του ποιητή:

Σκάζανε αυγά / κι έβγαιναν στον κόσμο
άρρωστα παιδιά / σα σπασμένα άστρα
[…] *κι ένα λυσσασμένο / κόκκινο φεγγάρι*
ούρλιαζε δεμένο / σα σφαγμένο βόδι

(«Η κακή εικόνα», [7]1993: 158.1-4, 13-16),

Μύριζε πυρετός / κήπος δεν ήτανε αυτός
κάτι παράξενα ζευγάρια μέσα του περπατούσαν
στα χέρια τα παπούτσια τους φορούσαν
[…] *κάτι κεφάλια σαν άγρια φεγγάρια επιληπτικά*
και κόκκινα τριαντάφυλλα ξάφνου / φυτρώνανε / για στόματα
που ορμούσαν και τα ξέσκιζαν / οι πεταλούδες-σκύλοι

(«Ο κήπος», [7]1993: 142),

---

[402] Για τον τύπο αυτό εικονικών εκφράσεων του μυθικού σύμπαντος του Σαχτούρη, που απηχούν ποιητικά τη φρίκη για την τερατωδία της εποχής μέσα από τη διασταύρωση της ακραίας υπερρεαλιστικής εικονοποιητικής φαντασίας και της καταγγελτικής εξπρεσιονιστικής ματιάς απέναντι στη νοσηρότητα του κόσμου, της δυσανεξίας από την υποκειμενική βίωσή της, βλ. Γ. Δάλλας, *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 88-92 [= 1979: 90-94], 144-145, 179-180 και Β. Χατζηβασιλείου, *Μίλτος Σαχτούρης…*, 1992: 24, 42-43, 53-54. Για το ίδιο θέμα βλ. γενικότερα και Γ. Θέμελης, «Μίλτος Σαχτούρης», *Η νεώτερη ποίησή μας*, τόμ. 1, [2]1978: 211-220 [213, 217]· Γ.Δ. Παπαντωνάκης, 2000: 168-171 («Τερατουργία της σαχτουρικής μεταμόρφωσης»).

όπου διαπιστώνουμε επιπλέον την κατάργηση της παραδείσιας αρμονίας και ευρυθμίας, μέσα από αλλεπάλληλες εκδηλώσεις αντιστροφής, μετασχηματισμού του κήπου-παραδείσου (και παράλληλα μικρογραφίας του κόσμου) στο αντίθετό του.

Η διέγερση αναλυτικότερα της ποιητικής φαντασίας με έναυσμα και καταλύτη τη σύγχρονη εφιαλτική πραγματικότητα, σε συνδυασμό με την ανάκληση από την περιοχή του ασυνειδήτου των απωθημένων εικόνων της, αναπαράγουν στην ουσία έναν εξίσου ανάστατο, πάσχοντα, αποκρουστικό κόσμο, κυριευμένο από τις δυνάμεις του κακού, όπου η φρίκη βρίσκεται σε έξαρση· ένα δαιμονικό τοπίο, στο οποίο ο άνθρωπος έχει αθέλητα ριχτεί, που μπορεί να παραβληθεί με μια «κόλαση οικουμενική» (Δάλλας, 1997: 170). Μια κόλαση όχι υπερβατική, αλλά μεταφερμένη στο γήινο πεδίο, αυτό της ζωής –που βρίσκεται ωστόσο σε ελεύθερη επικοινωνία, κάποτε και σε σχέση αμοιβαίας ανταπόκρισης με τον ουράνιο χώρο, κατεξοχήν σκηνικό του εσχατολογικού δράματος μολονότι στο σαχτουρικό σύμπαν δε σημαίνεται ως χώρος μεταφυσικός–,[403] ταυτισμένη δηλαδή με το ενδοκοσμικό, το κοινωνικό κακό και αναφερόμενη σ' αυτό. Όργανα δαιμονικής επιβολής τα ανθρωποζωικά, μηχανόμορφα ή κάθε λογής αλλότροπα, αταίριαστα συμπλέγματα, καθώς και τα μεταλλαγμένα σε ανελέητους τιμωρούς στοιχεία της φύσης. Κάνει λόγο ενδεικτικά ο ποιητής για "*δρόμο φλογισμένο*" όπου βαδίζει "*το παιδί με την ουρά κι ο δαίμονας με την παρθένα*" («Ο δρόμος»), για "*σιδερένιες μύγες*" που "*πρήζουν τα μάτια*" («Τα στίγματα») ή "*σιδερένιες χελιδονοφωλιές*» και "*δέντρα που καίνε*" («Για την Άνοιξη»), για "*φεγγάρι μισοφαγωμένο από τα κόκκινα μυρμήγκια της φωτιάς*", "*πύρινη βροχή*" («Ο καθρέφτης») και "*λουλούδια με μαύρα στίγματα του κακού*" που "*καίνε το δέρμα*" («Φυσούσε»), για "*φεγγάρι που στριφογυρνάει δαιμονισμένα σκορπώντας δεξιά κι αριστερά τα κόκαλά του*" («Κοιτάμε με τα δόντια»), για "*διαβολεμένο αέρα*" που "*λυσσάει*" ενώ "*δυο διάβολοι αλληλοξεσκίζονται*" («Φθινοπωρινό τοπίο») κ.ο.κ.

Εκφράσεις της εφιαλτικής κοσμολογίας της σαχτουρικής ποίησης σαν αυτές ανακαλούν τα τρομακτικά, εικαστικά αποτυπωμένα, εσχατολογικά οράματα του

---

[403] *Ένας μπαξές γεμάτος αίμα είν' ο ουρανός*, γράφει χαρακτηριστικά ο ποιητής («Ο ελεγκτής», *Τα φάσματα ή Η χαρά…*, [7]1993: 138.1-2), σε μια ομόλογη εικόνα εξαλλαγής και του ουράνιου, ρητά τη φορά αυτή, κήπου-παραδείσου που επαληθεύει, με δεδομένο τον αποσυμβολισμό, την ακύρωσή του ως ιδεατής περιοχής διακριτής απ' αυτή της επίγειας ζωής, την κατοπτρική αντανάκλαση ανάμεσα στα δύο επίπεδα. Στο θέμα αναφερθήκαμε επίσης στα κεφ. «Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών»: σ. 212 και σημ. 293· «Μίλτου Σαχτούρη, "Η ιστορία ενός παιδιού"…»: σ. 215 και σημ. 298.

Ιερώνυμου Μπος.[404] Οι διάφορες παραλλαγές της παραστατικής αυτής τυπολογίας του καλλιτέχνη και θεολόγου (1450 περ.-1516) και τα περίφημα προπαντός τρίπτυχα με θέμα την *Παγκόσμια Κρίση* (λ.χ. Εικ. 89), ειδωμένα στην πραγματικότητα της εποχής τους, αντανακλούν βέβαια τον εσχατολογικό πανικό που ενσπείρονταν στον άνθρωπο κατά το Μεσαίωνα μέσα από την απειλή της μέλλουσας Κρίσης και την αναπόφευκτη μεταθανάτια τιμωρία της αμαρτίας, την ακλόνητη μεσαιωνική βεβαιότητα για την έλευση του τέλους του Κόσμου. Οι ευφάνταστες σκηνές με τα φυσικά μαρτύρια των καταδικασμένων στην αιώνια κόλαση, κατάμεστες από τρομακτικά περιγραφικές όσο και «εξωπραγματικά ρεαλιστικές» απεικονίσεις των δυνάμεων του κακού και της ασυγκράτητης μανίας τους, προσφέρονται ωστόσο ευρύτερα για αντιπαραβολή με τα επαναλαμβανόμενα δαιμονολογικά μοτίβα της ποίησης του Σαχτούρη και τις εκτρωματικές, υβριδικές μορφές που απαρτίζουν το τερατικό του ζωολόγιο.[405]

Μια εκδοχή μετάθεσης, προβολής στο τέλος του κόσμου και ρηματικής τη φορά αυτή μυθοποίησης της συμπαντικής κόλασης διαβάζουμε στα *Χρωμοτραύματα*:

> *Έντομα σιδερένια τρύπαγαν τα πτώματα*
> *–ύστερα από τόσα χρόνια–*
> *κι ήταν αυτές «οι ωραίες μέρες» που / μας έταζαν*
> *διάβολοι με πηρούνες παραμέριζαν / τα πτώματα*
>
> *μέρα Πρωτοχρονιάς*

---

[404] Το συσχετισμό αυτό προτείνει ο Δ. Μαρωνίτης, αναγνωρίζοντας κοινές παραμέτρους ανάμεσα στο φανταστικό ζωγραφικό κόσμο του Ολλανδού ζωγράφου και τη θεματική κατηγορία της εικονοποιίας του Σαχτούρη που εξετάζουμε, με πυρήνα και αφετηριακό σημείο αναφοράς τη ζωολογική του ειδικότερα εικόνα. Βλ. αναλυτικότερα, Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Μίλτος Σαχτούρης: Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα-Μηχανές*, 1980: 66-68. Με τη διαφορά, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Γ. Δάλλας, ότι από το συμβολικό σύστημα του Έλληνα μεταπολεμικού υπερρεαλιστή λείπει το θεολογικό περιεχόμενο της εσχατολογίας, η έννοια δηλαδή της «θρησκευτικής αλληγορίας» που τροφοδοτεί αντίθετα την έμπνευση του Μπος και διαπερνά τις ζωγραφικές πραγματώσεις της. Βλ. σχετικά, Γ. Δάλλας, «Οι ποιητικές απαρχές και οι σταθερές της τεχνικής του: Η εξπρεσιονιστική συνείδηση ενός υπερρεαλιστή», *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, 1997: 183 σημ. 8.

[405] Για τα ιδιαίτερα γνωρίσματα και την τυπολόγηση του φάσματος των αφύσικων, διάστροφων και εξωλογικών μορφών που κατακλύζουν το εφιαλτικό σύμπαν του Ιερώνυμου Μπος (βλ. και Εικ. 90-93) –όπου μαζί μ' αυτές μετέπειτα του Pieter Bruegel ή της φλαμανδικής ευρύτερα τερατολογίας μπορούν να αναγνωριστούν, αναφέρουμε επιπρόσθετα, χαρακτηριστικά που αποτέλεσαν πολύ αργότερα ορίζουσες τόσο της υπερρεαλιστικής όσο και της εξπρεσιονιστικής ποιητικής– βλ. ειδικότερα, Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, μτφρ. από τα γαλλικά F. Zuliani-F. Bovoli, Milano, ed. Adelphi, ^{3}1997: 77-82. Βλ. επίσης, Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte. Il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, Torino, ed. Bollati Boringhieri, ^{2}2007 (α΄ έκδ. Milano, Electa, 1952). Για τον τερατομορφισμό γενικότερα ως θεματική συνιστώσα της ευρωπαϊκής λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής παραγωγής και την εξέτασή του μέσα από επιμέρους εκφράσεις, λεκτικές ή οπτικές, της διαδρομής τους, από τη δαντική κόλαση μέχρι την καφκική *Μεταμόρφωση* και τις ζωγραφικές υπερρεαλιστικές τερατογενέσεις του Salvador Dalí ή του Max Ernst (Εικ. 94, 95), βλ. Gustav René Hocke, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea dal 1520 al 1650 e nel mondo di oggi*, μτφρ. από τα γερμανικά G.F. Milone, Roma-Napoli, ed. Theoria, 1989: 156-161.

«μαύρη μεγάλη σφυρίχτρα θ' ακουστεί» / έλεγε ο προφήτης Ποιητής
και νά που ακούστηκε η σφυρίχτρα
νερά / νερά

(Μ. Σαχτούρης, «Θα ερχόταν εποχή», [2]1982: 29.8-19).

Η επικαιροποιημένη αυτή απόδοση της Συντέλειας, και της επερχόμενης έσχατης κρίσης με την οποία συγχωνεύεται ποιητικά, επαληθεύει από τη μια την ποιητική προεξαγγελία της,[406] καθώς και την προσήμανσή της στον τίτλο, διαψεύδοντας από την άλλη την υπόσχεση ή την προσδοκία γενικότερα της ευδαιμονίας του παραδείσου. Επισφραγίζεται μάλιστα με τον κατακλυσμό, σε αντιστοιχία με τα οράματα και τις προεικονίσεις της από τον Dürer ή τον Leonardo da Vinci. Η παράδοξη σύμπτωσή της επιπλέον με τη μέρα της Πρωτοχρονιάς υλοποιεί πολλαπλά την υπέρβαση της αντίθεσης, ανάμεσα ειδικότερα: στη γιορτινή, την ευφορική διάθεση και τη συντριβή, τον καταποντισμό· στη σηματοδότηση μιας αρχής και το επικείμενο τέλος· στο συμβατικά μετρήσιμο, γραμμικό κοσμικό χρόνο και την οριστική κατάργησή του με το πέρασμα στην αχρονικότητα.

Ανάλογες εκφράσεις μεταφορικής κυρίως παραλληλίας του σύγχρονου κόσμου με τόπο αδυσώπητης τιμωρίας και βασανισμού, που καταμαρτυρούν την εφιαλτική εμπειρία του, είναι διάσπαρτες σ' όλη την έκταση του έργου του Νάνου Βαλαωρίτη. Στο *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη* χαρακτηριστικά,[407] μέσα από την αφήγηση του εγκιβωτισμένου εφιαλτικού ονείρου που συμπυκνώνει την οδύνη και την ψυχική αναστάτωση του δοκιμαζόμενου ανθρώπου των καιρών, ανασύρονται στην επιφάνεια ετερόκλητες απωθημένες παραστάσεις της έκτροπης, εχθρικής πραγματικότητας και της μαρτυρικής καθημερινής βίωσής της.[408] Η αποτροπιαστική επιπρόσθετα ενόραση της Συντέλειας του Κόσμου (1987: 118-119) ή άλλοτε η αλληγορική θεώρηση της δραματοποιημένης εποχής ως σκηνής από την τελευταία πράξη της ιστορίας του (1987: 110, 114, 126) και του δεσποτισμού της ως αναβίωσης

---

[406] Για την αναγγελία έλευσης του τέλους, ενδεχομένως και της αποτροπής του, από έναν ποιητικά επινοημένο «τροχονόμο ή πυροσβέστη του σύγχρονου χάους με τη σφυρίχτρα του», που υποκαθιστά το σάλπισμα του άγγελου των προφητικών Γραφών, κάνει λόγο ο Γ. Δάλλας στην ανάλυση του ποιήματος που επιχειρεί. Βλ. πιο αναλυτικά, Γ. Δάλλας, «Έγινα καθώς φαίνεται πουλί ιστορικό», *Πλάγιος λόγος…*, 1989: 325-326 [= Δάλλας, 1997: 170-171].

[407] Ν. Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη*, Ποιήματα, 2, 1987: 97-135 (α΄ έκδ. San Francisco, εκδ. Το καλώδιο, 1974).

[408] Παραπέμπουμε κυρίως στην ανάγνωση του εκτενούς αφηγηματικού ποιήματος από την Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου στη μελέτη, «Ξαναδιαβάζοντας το "Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη"», *Μανδραγόρας. Αφιέρωμα: Νάνος Βαλαωρίτης*, τχ. 27 (Μάρτ. 2002): 52-53.

του Μεσαίωνα (1987: 102, 125), βρίσκουν και πάλι το διακείμενό τους στα παραστατικά οράματα φρίκης του Ιερώνυμου Μπος.

Ομοειδείς παραλλαγές, που συνιστούν όπως επισημάναμε έναν θεματικό τόπο της εικονοποιίας του Ν. Βαλαωρίτη, και αντίστοιχες μεταφορικές ταυτίσεις συναντούμε και σε άλλες συλλογές του ποιητή. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις αποκαλυψιακές περισσότερο εικόνες συντριβής της «Ωδής στην οδύνη» από την *Αλληγορική Κασσάνδρα*[409] ή τα ευρύτερα συμφραζόμενα του ποιήματος «Η αυτοκρατορία του ψευδώνυμου» από την *Κάθοδο των Μ* (2002: 53-56), στα οποία ενσωματώνεται μάλιστα η ζωγραφική, απροσδιόριστα, απεικόνιση του Τέλους του Κόσμου (2002: 56.9-10).

Το διάλογο της ποίησης του Ν. Βαλαωρίτη με τη ζωγραφική του Ιερώνυμου Μπος ξαναβρίσκουμε, μέσα από ρητές παραπομπές σ' αυτή, που εγγράφονται σε συγγενείς εκδοχές, ασύμβατης με μια πρώτη ματιά, συμπλοκής του έρωτα και των συνδηλώσεών του με το θεματικό και εννοιολογικό άξονα που ειδικότερα εξετάζουμε. Η σκηνή της παράδοσης λ.χ. κοριτσιού στον έρωτα –η οποία εμπλουτίζεται με εικόνες διάχυσης του θηλυκού στοιχείου στη φύση και ερωτικής συμμετοχής των στοιχείων της που εκφράζουν και πάλι αντιπαραθετικά την οργανική σύνδεση του ανθρώπου μαζί της– γίνεται η αφορμή συνειρμικής ανάκλησης του παραστατικού οραματικού λόγου του Μπος, της εικονοπλασίας ειδικότερα του Τέλους:

> *κόλαση καθαρτήριο παράδεισος ένα τρίπτυχο σαν του Μπος*
> *τα καλούπια της σάρκας στο ρέμα της αίσθησης*
> *η τρυφερή αγωνία άπιαστη σαν πουλί·*
> […] *υγρασία του δάσους / βογγητό του ανέμου* […]
> *του κορμιού τα φυλλώματα που θροΐζουν στον άνεμο*
>
> (Ν. Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα...*, 1987: 104.15-17/20-22).

Διακειμενική σχέση που μπορεί να ερμηνευθεί στη βάση της παραδειγματικής αρχής της αντίθεσης, καθώς στους εικαστικούς κώδικες του καλλιτέχνη από τη μια, στους οποίους υπόκεινται οι πολιτισμικοί (-θρησκευτικοί) της εποχής του, ο έρωτας και η *απόλαυση του καρπού της ηδονής*[410] σημασιοδοτείται αρνητικά ως πράξη κολάσιμη και ταυτόσημη της αμαρτίας· κωδικοποίηση που στις ποιητικές δομές βάθους αντιστοιχεί από την άλλη στην άρνηση των θεμελιακών λειτουργιών της ζωής και την

[409] Ν. Βαλαωρίτης, *Αλληγορική Κασσάνδρα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998: 37-50.
[410] Πρβλ. Ν. Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα...*, 1987: 119.25.

απόσπαση συνακόλουθα, την αποξένωση του ανθρώπου από τη φύση. Ένα βήμα πιο πέρα, η ανέφικτη εκδήλωση, η «φυλάκιση» των πρωτογενών αισθημάτων από τον αστικοποιημένο άνθρωπο του ανηδονικού σύγχρονου κόσμου, ο οποίος εμφανίζεται κατά κανόνα εγκλωβισμένος, να συνωστίζεται σε κλειστούς χώρους όπου αδυνατεί να επικοινωνήσει, εξισώνεται από τον ποιητή, μέσω της μετωνυμίας, με την παραχώρηση, την παράδοση ακόμη και του παραδείσου στην τιμωρία, τον κολασμό· με τη μετάπτωση δηλαδή στην κόλαση που συνιστά η επώδυνη, μαρτυρική απώλεια της παραδείσιας αίσθησης πληρότητας του ανθρώπου, της απόλαυσης της ζωής, το «ιερό» δικαίωμα στην οποία υπερασπίζεται επίμονα ο Νάνος Βαλαωρίτης ανταποκρινόμενος στο υπερρεαλιστικό όραμα:[411]

Κολασμένος παράδεισος χωρίς αίσθημα
ανήμπορος να χαρεί ή να νιώσει
στην ψυχή και τη σάρκα το ρίγος

(*Ανώνυμο ποίημα*…, 1987: 104.23-25),

σ' ένα παράδειγμα κατάφασης από την αντίθετη πλευρά των πρωταρχικών αυτών αξιών που ο άνθρωπος καταδικάζεται να αποστερηθεί και αποενοχοποίησης παράλληλα του έρωτα. Η αντιφατική μάλιστα συνύπαρξη σ' αυτά και σε άλλα συναφή παραδείγματα του αισθητού-φυσικού πεδίου της ερωτικής εμπειρίας και του υπεραισθητού της χριστιανικής μεταφυσικής, καθώς και των αντίστοιχων γλωσσών, υποδηλώνει στο μεταφορικό λόγο του Ν. Βαλαωρίτη τη διάρρηξη των στεγανών που η συμβατική ηθική, μόνιμη και προσχηματική επίκληση των κάθε λογής βασανιστών,[412] επιβάλλει ανάμεσά τους, καθιστώντας τα δύο πεδία απόλυτα ασύμβατα.[413]

Στην ίδια, τέλος, παραδειγματική λογική της σύζευξης των αντιθέτων, η διαλεκτική αντιπαράθεση του ακράτητου ερωτισμού με την οδύνη και το σπαραγμό, ομολογοποιείται μεταφορικά από τον ποιητή με την παρόμοια αντιθετική και μαζί παραπληρωματική σχέση ανάμεσα στον ευφορικό παράδεισο και τη βασανιστική

---

[411] Πρβλ. Ν. Βαλαωρίτης, *Ο Έγχρωμος Στυλογράφος*, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1986: 87.1-2.
[412] Πρβλ. Ν. Βαλαωρίτης, 1986: 86.
[413] Μια ισοδύναμη εκδοχή κειμενικού διαλόγου, αλλά και αμφίσημης συναίρεσης διπολικών καταστάσεων, με βάση τον επαναπροσδιορισμό του ζεύγους εννοιών «καλού» vs «κακού» στην ίδια κατεύθυνση και της αιτιώδους, συνακόλουθα, αμοιβαίας συνάρτησής τους με καθεμιά από τις καταστάσεις αυτές, παραθέτουμε πάλι από το Ν. Βαλαωρίτη και τον *Έγχρωμο Στυλογράφο*:

Κακές προθέσεις στρώνουνε το δρόμο στον παράδεισο
[…] *καλές προθέσεις στρώνουνε το δρόμο για την κόλαση*
της κόλασης παράδεισος του παραδείσου η κόλαση
του τρομερού Ιερώνυμου η φρικαλέα ενόραση

(1986: 88.12, 25-28).

κόλαση, μέσα από εικόνες αντιστοίχισης της ενστικτώδους σεξουαλικής βιαιότητας με τα μαρτύρια αυτής:

> *κι άκουσα να φωνάζεις στην αγκαλιά ενός άλλου να σπαράζεις* […]
> *σα να σε καίγανε· σα να σε τρύπαγαν με βελόνες·* […]
> *σ' άκουσα* […] *να παραδέρνεις ολόκληρη με σπαραγμό ηδονής*
> […] *υπέρτατη εμπειρία* […] *δίχως επαύριο.*
>
> (Ν. Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα…*, 1987: 119-120).

Η ζωγραφική ως *διακείμενο, υπο-κείμενο* στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών

Με βάση την εικαστική διακειμενικότητα θα επιχειρήσουμε, στο κεφάλαιο που ακολουθεί, αναγνώσεις με αφετηριακό σημείο αναφοράς την αντιπροσωπευτική –ως προς την ενεργοποίηση της διακειμενικής σχέσης ποίησης και ζωγραφικής– ενότητα του Νάνου Βαλαωρίτη «Στο φυσικό τους μέγεθος», από τη συλλογή *Η πουπουλένια εξομολόγηση* (1982α). Στην απόπειρα ανασύστασης του εικαστικού διακειμένου, του συνόλου δηλαδή των ζωγραφικών κειμένων ή αποσπασμάτων τους που βρίσκουμε στη μνήμη μας κάθε φορά κατά την ανάγνωση των ποιητικών, και τα οποία αποτελούν τις μήτρες παραγωγής του ποιητικού λόγου,[414] θα αξιοποιήσουμε συμπληρωματικά την αρχή της *υπερκειμενικότητας* (hypertextualité)· αρχή που επεξεργάστηκε ο Gérard Genette στα πλαίσια της τυπολόγησης των διαφορετικών μορφών που μπορεί να έχει η σχέση ενός κειμένου με άλλα κείμενα, εστιάζοντας ο ίδιος στον αφηγηματικό λόγο. Ως υπερκειμενική ορίζεται ειδικότερα από το Γάλλο θεωρητικό η αποκλειστική σχέση που συνδέει δύο κείμενα: ένα κείμενο Β, το οποίο ονομάζει *υπερ-κείμενο* (που, στην περίπτωσή μας, αντιστοιχεί στο ποιητικό) με ένα προϋπάρχον κείμενο Α, το *υπο-κείμενο* (στην περίπτωσή μας στο ζωγραφικό), από το οποίο προέρχεται το μεταγενέστερο διαμέσου μετασχηματισμού ή μίμησης. Το υπερκείμενο είναι αδύνατο δηλαδή να υπάρξει χωρίς το πρώτο κείμενο, το οποίο μεταπλάθει, τροποποιεί, επεξεργάζεται ή επεκτείνει.[415]

Στον προσδιορισμό των διακειμενικών και υπερκειμενικών σχέσεων, καθοδηγητικά λειτουργούν κάποιες φορές οι περικειμενικές ενδείξεις, διευκολύνοντας τη δυνατότητα σύναψης των δύο τύπων κειμένων μεταξύ τους: οι ποιητικοί ειδικότερα υπέρτιτλοι όπου κατονομάζεται ο δημιουργός, πίνακες του οποίου συγκροτούν κάθε φορά το ζωγραφικό διακείμενο, ή παραπέμπουν υπαινικτικά στο παραστατικό υπο-κείμενο αντίστοιχα. Το διακειμενικό πλαίσιο απαρτίζεται από οπτικά κείμενα που φθάνουν ώς τον υπερρεαλισμό, κατευθύνοντάς μας ωστόσο τις περισσότερες φορές πίσω απ' αυτόν, καθώς αντιστοιχούν σε προγενέστερες

---

[414] Για τον προσδιορισμό της έννοιας του διακειμένου από τον M. Riffaterre (M. Riffaterre, 1979b: 498 και 1981: 221) και τις σχετικές επισημάνσεις της Ζ. Σαμαρά στη μελέτη, «Michael Riffaterre: ο αναγνώστης ως δημιουργός», 1987β: 219, 221, βλ. αναλυτικότερα, Μέρος πρώτο, κεφ. «Η θεωρία του κειμένου», σ. 143-144. Πρβλ. και σημ. 363.

[415] Βλ. αναλυτικότερα, G. Genette, *Palimpsests: Literature in the second degree*, αγγλ. μτφρ. Ch. Newman-Cl. Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997: 5-8.

καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της δυτικής τέχνης. Η ανάγνωσή μας θα έχει κατά περίπτωση ως άξονα την ανανέωση που φέρνουν οι συγκεκριμένες ζωγραφικές εκφράσεις, τις αλλαγές που σηματοδοτούν για την εποχή τους, καθώς και τη δημιουργική αφομοίωσή τους από τη μοντέρνα τέχνη· και προπαντός τις απηχήσεις τους στον υπερρεαλισμό, ως προδρομικές συχνά εκφάνσεις του, τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιούνται γενικότερα υπερρεαλιστικά. Παράλληλα, βασικά εικονιστικά μοτίβα, κυρίαρχες ιδέες που κωδικοποιούνται ζωγραφικά, αλλά και πρακτικές σε επίπεδο εικαστικής «ποιητικής» που αναδείχνονται ή εγκαινιάζονται μέσα από αυτές, θα αποτελέσουν, σ' ένα δεύτερο επίπεδο, την αφορμή για αναζήτηση αντίστοιχων, λεκτικών, πραγματώσεών τους στην υπερρεαλιστική ευρύτερα ποίηση. Με τον τρόπο αυτό θα διερευνηθεί η διαλεκτική κίνηση, η επικοινωνία μ' άλλα λόγια και η αλληλοσυμπληρωματικότητα ανάμεσα στις δύο εκφραστικές γλώσσες.

Υπερκειμενικές σχέσεις της ποίησης με τη ζωγραφική. Δύο παραδείγματα: η ρομαντική και η συμβολιστική ζωγραφική ως εικαστικά υπο-κείμενα

Από το οπτικό απόθεμα του Νάνου Βαλαωρίτη αντλείται, μεταξύ άλλων, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ένας υστερορομαντικός πίνακας από τα τέλη του 19ου αιώνα που μετασχηματίζεται σε παραστατική μήτρα του ποιήματος που ακολουθεί:

Ανώνυμο

Στο πέλαγος τρικάταρτο καράβι μες στα κύματα
και στη στεριά γονατιστή μια κόρη που προσεύχεται
με βλέμμα ικετευτικό στον ουρανό στραμμένο
και στ' ακρωτήρι ένας σταυρός πέτρινος ασυγκίνητος
κι η τρικυμία δείχνοντας απελπισμένα αισθήματα
ρομαντική ατμόσφαιρα τέλη δεκάτου ενάτου
πως είν' ο Θεός αδιάφορος για τέτοιου είδους πράματα
ο πίνακας το έδειχνε με αρκετή ενάργεια
θέλοντας να παραστήσει την πάλη με τ' αντίξοα
στοιχεία που περιβάλλουνε από παντού το άνθρωπο.

(Ν. Βαλαωρίτης, «Στο φυσικό τους μέγεθος, VII», 1982α: 85).

Στην αναζήτηση του ζωγραφικού υπο-κειμένου και στην πιθανή αναγνώρισή του στον πίνακα *Διάσωση στη θάλασσα* (Εικ. 96) προσανατολιζόμαστε καταρχήν με βάση την επαλήθευση της μετάγγισης των όρων της παραστατικής αφήγησης στην ποιητική· επίσης, σε συνάρτηση με τον προσδιορισμό του ειδολογικού πεδίου και τη χρονική ένταξη του πίνακα από τον ποιητή (: «*ρομαντική ατμόσφαιρα τέλη δεκάτου ενάτου*»), αλλά και με δεδομένη την αδυναμία ταυτοποίησης του δημιουργού που επισημαίνεται στον ποιητικό υπέρτιτλο (και όχι τη μη τιτλοφόρησή του που φαίνεται εξίσου πιθανή αρχικά). Η πλαστική αφήγηση, στο πνεύμα των κύριων εκφραστών της ρομαντικής τέχνης, απηχεί ειδικότερα ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της: την εικαστική εδώ αποτύπωση της δραματικής αίσθησης από την υπαρξιακή αγωνία του ρομαντικού ανθρώπου. Η άνιση αναμέτρηση του ανθρώπου με τις δυνάμεις της φύσης που διάκειται εχθρικά απέναντί του, στο πλαίσιο προβολής της αρνητικής όψης της σχέσης του μαζί της,[416] αποδίδεται παραστατικά μέσα από ποικίλες ταυτόσημες εκδοχές εικονοποίησης του «τρομερού» που διαπερνά αυτή και τις εκδηλώσεις της: αναφέρουμε χαρακτηριστικά τις σφοδρές χιονοθύελλες του William Turner, τα ναυάγια του Caspar David Friedrich, τις μαινόμενες τρικυμίες και τις απειλητικές καταιγίδες του Théodore Géricault ή του Diaz de la Peña.[417]

Αναλυτικότερα, παραστατικό αντικείμενο της αφήγησης είναι η ρομαντική φύση, ένα από τα κυρίαρχα θέματα που τροφοδοτούν τη ρομαντική, ζωγραφική ή ποιητική, εικονοποιία και συμβολική, η οποία, στη δυσαρμονική εδώ σχέση της με τον άνθρωπο, σημασιοδοτείται αρνητικά ως προς αυτόν. Η αρνητική αυτή σημασιοδότηση εκφράζεται πιο συγκεκριμένα με την υποβολή του δέους και της αβεβαιότητας του ανθρώπου απέναντί της, που υποδηλώνουν τη «μικρότητά» του μπροστά στην απεραντοσύνη της·[418] και ακόμα με την αδυναμία και την υποταγή στις αδάμαστες δυνάμεις της φύσης ή τον αναπόδραστο εγκλωβισμό του στον κλοιό αυτής

---

[416] Για τη δεσπόζουσα θέση και τις διάφορες εκφράσεις που παίρνει η διττή, θετική (-αρμονική) ή αρνητική (-δυσαρμονική), σχέση ανθρώπου-φύσης στην πολιτισμική παράδοση όλων των λαών και κάθε εποχής –ιδιαίτερα της ρομαντικής–, αλλά και τη διαφορετική κοσμοαντίληψη που συναρτάται με τη μορφή εκδήλωσης της σχέσης αυτής, βλ. ειδικότερα, Ε.Γ. Καψωμένος, *"Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου". Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, 1992: ιδιαίτερα 40, 42, 45-46. Για την κεντρική αξιοποίηση της διαπλοκής ανθρώπου-φύσης στη ρομαντική λογοτεχνία, βλ. γενικότερα, L. Furst, *Η προοπτική του ρομαντισμού: μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινημάτων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*, μτφρ. Κ. Σύρμα, πρόλ. Στέφ. Ροζάνης, Αθήνα, εκδ. Ψυχογιός, 2001: 121-139, 282.

[417] Βλ. σχετικά, R. Rosenblum - H.W. Janson, *Art of the ninenteenth century: Painting and Sculpture*, London, Thames and Hudson, 1984: 150-156· E.H. Gombrich, *Το Χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λ. Κάσδαγλη, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., ^{2}1998: 494, 497· Τζ. Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, 1998: 198.

[418] Πρβλ., με σημείο αναφοράς τη ρομαντική ζωγραφική του Γερμανού C.D. Friedrich, H. Sedlmayr, *Perdita del centro. Le arti figurative dei Secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*, ιταλ. μτφρ. M. Guarducci, Roma, ed. Borla, ^{3}1983: 152-153, 277.

και των στοιχείων της (: «*αντίξοα στοιχεία που περιβάλλουνε από παντού τον άνθρωπο*»)· με την έμμεση υπόμνηση τελικά, μέσα από την απειλή του αφανισμού και του θανάτου, της εφήμερης, και αξεχώριστης από τον πόνο και τη θλίψη, ζωής.

Ο ποιητής από την άλλη, πραγματώνοντας μια ιμπρεσιονιστική ανάγνωση του ζωγραφικού κειμένου, εκφράζει τον αντίκτυπο που έχει στον ίδιο, τις ψυχικές εντυπώσεις του απ' ό,τι αυτό αναπαριστά. Προβάλλει έτσι τα αισθήματα του έμφοβου ανθρώπου στην αμοιβαία ανταπόκρισή τους με τις εκδηλώσεις της έμψυχης φύσης (αντιστοιχία που συνοψίζεται ποιητικά στη μεταφορά *τα απελπισμένα αισθήματα της τρικυμίας*). Η ικετευτική στάση της γονατιστής γυναικείας μορφής, η οποία, εναποθέτοντας τις ελπίδες της στο Θεό-Δημιουργό, στρέφει το βλέμμα της στον ουρανό –ενώ τριγύρω της παλεύουν για τη σωτηρία άνθρωποι-έρμαια των ορμητικών κυμάτων (Εικ. 97, 98)–, παρουσιάζεται να μη βρίσκει καμιά ανταπόκριση στην τιμωρητική ή σωφρονιστική ενέργειά του (: «*είν' ο Θεός αδιάφορος για τέτοιου είδους πράματα*»). Με ανάλογο τρόπο σημαίνεται η μετωνυμική υποκατάσταση του Θεού από τον *πέτρινο ασυγκίνητο σταυρό*, υποκατάσταση όχι άμεσα ορατή στον πίνακα και πιθανά ποιητικά επινοημένη. Το συμβολικό αυτό εικονικό σημείο θα μπορούσε ωστόσο να αναγνωριστεί στο σταυροειδές ανάγλυφο σχήμα, το οποίο μόλις διακρίνεται να προεξέχει στο κέντρο του βράχου που εισχωρεί στη θάλασσα· σημείο που ομοιοκαταληκτεί μορφικά με το μεσαίο κατάρτι του καραβιού που παραδέρνει στη φουρτούνα, όπως και με τα συντρίμμια του καταμεσής στο πέλαγος (Εικ. 97, 98).

Την πιο αντιπροσωπευτική έκφραση της μεταρομαντικής ζωγραφικής του Γερμανοελβετού Arnold Böcklin, τον ονομαστό πίνακα *Η νήσος των νεκρών* (1880, Εικ. 99), αναγνωρίζουμε ως *υπο-κείμενο* του δεύτερου στη σειρά ποιήματος του Ν. Βαλαωρίτη από την ενότητα που μελετούμε:

Επίσκεψη

Με βάρκα κάποιος έρχεται αλλά κανείς δεν είναι
ο απογευματινός αέρας έπεσε, νυχτώνει.
Σκέπτομαι κάποιον πού 'φυγε χωρίς να πούμε αντίο
[…] όπως όταν δεν ήθελες κάποιον να δεις στα μάτια

7 […] *όπως όταν ερχόσουνα μετανιωμένη πάλι*
όταν η μέρα έπεφτε κι άπλωνε το σκοτάδι
ακούς; κουπιά στη θάλασσα: αλλά κανείς δεν είναι
βήματα που ανεβαίνουνε, σύννεφα, ή φαντάσματα;

(Ν. Βαλαωρίτης, «Στο φυσικό τους μέγεθος, ΙΙ», 1982α: 80).

Η ποιητική πνοή του εικαστικού λόγου του Böcklin, με την υποκειμενική ματιά απέναντι στον κόσμο και την ανορθολογική θεώρησή του, αποτελούν μερικά από τα ειδοποιά γνωρίσματα της σύγχρονής του συμβολιστικής τέχνης. Το ίδιο και η ζωογόνηση της ζωγραφικής του από την οραματική δύναμη της φαντασίας ή η υποβολή, μέσα απ' αυτή, μιας αινιγματικής και μυστηριακής αίσθησης, σε συνάρτηση και με τη μετάθεση σε άγνωστες, έξω από τον κόσμο της εμπειρίας, περιοχές. Πρόκειται για χαρακτηριστικά που διοχετεύονται στη μεταγενέστερη «μεταφυσική» και, με τη διαμεσολάβησή της μάλιστα κάποια απ' αυτά, στην υπερρεαλιστική καλλιτεχνική παραγωγή.

Η προπαρασκευαστική σπουδή του Giorgio de Chirico στη ζωγραφική του Böcklin, έκδηλη ιδιαίτερα στους πρώτους καρπούς της τέχνης του, καθώς και οι διάσπαρτες επιβιώσεις της συμβολιστικής θεματολογίας του δεύτερου σ' ολόκληρο το έργο του Ιταλού ζωγράφου, με κομβικό σημείο συνάντησης ανάμεσα στους δυο τον εν λόγω πίνακα, αποτελούν τεκμήρια της κληροδότησης αυτής. Επισημαίνουμε ενδεικτικά, στο επίπεδο της πλαστικής επιφάνειας, τη δάνεια φασματική μυστηριακή μορφή στις συνθέσεις του Ιταλού μεταφυσικού *Το Αίνιγμα του Χρησμού* (1910) και *Το Αίνιγμα της Ώρας* (1912, Εικ. 25), που ανακαλεί την αντίστοιχη φιγούρα του Böcklin, κοινή στις πέντε διαδοχικές παραλλαγές του πίνακα (η οποία επαναλαμβάνεται σε μια άλλη εκδοχή και σε διαφορετικά παραστατικά συμφραζόμενα στη σύνθεση του τελευταίου *Οδυσσέας και Καλυψώ*, 1881-1883, Εικ. 100).[419] Εξίσου εμφανείς δεσμούς καταγωγής από αυτή παρουσιάζει η ομοειδής, μισοκρυμμένη από τη γυναικεία μορφή με το ψάρι, πλαστική φιγούρα (-διακείμενο) της σύνθεσης του Ν. Εγγονόπουλου *Φωνόγραφος στο ακρογιάλι* (1940, Εικ. 101), επαληθεύοντας έτσι την απήχηση της ζωγραφικής του Böcklin και στον Έλληνα υπερρεαλιστή, με ενδιάμεσο, συνδετικό κρίκο τον De Chirico.[420]

---

[419] Βλ. αναλυτικότερα, Ν. Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, 1987: 15, 21-24, 32 και Ν. Δασκαλοθανάσης, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, 2001: 14-15, 25.

[420] Συσχετισμός που έχει επισημανθεί από τη Ν. Λοϊζίδη, στη μελέτη *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*, 1984: 82-86. Αναφορικά με τις καταβολές της νεοελληνικής τέχνης στη ζωγραφική του Α. Böcklin, βλ. και την αναγνώριση από τον Αντώνη Κωτίδη της

Επιχειρώντας μια παράλληλη ανάγνωση του παραστατικού κειμένου και της *υπερ-κείμενης* ρηματικής του μετάπλασης διαπιστώνουμε ότι ο ποιητής αναπαράγει εικονιστικά αποσπάσματά του, τα οποία μας προσφέρονται ως δείκτες αναγνώρισης της ζωγραφικής του πηγής. Τα αποσπάσματα αυτά ενσωματώνονται στο νέο ποιητικό συμφραστικό τους περιβάλλον, όπου υποδηλώνεται ο πρόσκαιρος αποχωρισμός και η ανοιχτή, συνακόλουθα, προοπτική μιας νέας συνάντησης (στ. 4-7). Ειδικότερα, η αίσθηση της απόκοσμης γαλήνης, η σιωπηλή ακινησία του λυκόφωτος της μέρας που τελειώνει –που αποδίδονται στους ταυτόσημους στίχους 2 και 8 (: «*ο απογευματινός αέρας έπεσε, νυχτώνει / όταν η μέρα έπεφτε κι άπλωνε το σκοτάδι*»)–, επιτείνεται ουσιαστικά παρά διακόπτεται από την παράδοξη εικόνα της προσέγγισης της βάρκας. Παράδοξη, γιατί αναιρεί τη λογικά αναμενόμενη ύπαρξη που θα προϋπέθετε κανονικά, τη ζωντανή ανθρώπινη παρουσία, η απατηλή εντύπωση της οποίας διπλασιάζεται από την επαναλαμβανόμενη αντιθετική σύνδεση των περιόδων κατά το σχήμα θέσης-άρσης: *Με βάρκα κάποιος έρχεται [ακούς; κουπιά στη θάλασσα] αλλά κανείς δεν είναι* (στ. 1 και 9). Με το εικονιστικό αυτό δεδομένο καθοδηγείται η ταύτιση, η υπερκειμενική μ' άλλα λόγια σύνδεση ανάμεσα στα δύο κείμενα, καθώς συμπυκνώνεται εδώ, στην ποιητική μεταφορά της, η πλαστική εικόνα του A. Böcklin που θεματοποιεί τη μετάβαση των ψυχών στην αντίπερα όχθη.[421] Η ερωτηματική διατύπωση των τελευταίων δύο στίχων αποτυπώνει γλωσσικά την απορία και την αδυναμία προσδιορισμού της υπερβατικής επί-σκεψης· τη σύγχυση και την πολλαπλή

«επιβίωσης» του συγκεκριμένου πίνακα σ' ένα από τα πρωτόλεια έργα του Γ. Γουναρόπουλου (*Ψαρόβαρκα*), που ανάγεται στη δεκαετία του '20 (Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1993: 173-174).

Η διαδρομή και οι δημιουργικές αναπλάσεις της εμβληματικής εικόνας του Böcklin εκτείνονται σ' ολόκληρο το φάσμα της ευρωπαϊκής εξπρεσιονιστικής (λ.χ. E. Nolde) και υπερρεαλιστικής προπαντός τέχνης (M. Ernst, S. Dalí, R. Magritte κ.ά.), φθάνοντας μέχρι τη νεώτερη εικαστική παραγωγή. Αναδείχνεται έτσι χαρακτηριστικά σε έργο-κλειδί του ζωγραφικού κύκλου του Fabrizio Clerici (από την περίοδο 1974-1980), συνιστώντας το σταθερό υπόστρωμα, τη γενετική μήτρα μιας σειράς αναπαραγωγών του, όπου μετασχηματίζεται ευρηματικά (βλ. λ.χ. Εικ. 102-104). Εκφράζεται έτσι στην πράξη η προαίρεση του Ιταλού μεταϋπερρεαλιστή ζωγράφου να ξαναπιάσει το νήμα της υστερορομαντικής και της μεταφυσικής τέχνης, μετά τους αμιγείς εκπροσώπους τους.

[421] Μοτίβο που ανακαλεί τη μυθική αφήγηση της διαπόρθμευσης των ψυχών στον «άλλο κόσμο», με το πέρασμα της νεκρικής βάρκας στην απέναντι όχθη του ποταμού Αχέροντα, σε μια συμβολική ζωγραφική μετάπλασή της από τον Böcklin, το έργο του οποίου τροφοδοτείται επίμονα από μυθολογικά θέματα. Απόηχους του μοτίβου αυτού θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε στα παραθέματα που αντλούμε από την ποίηση του Μ. Σαχτούρη:

περνούνε <μέσα από τα παράθυρα>
βάρκες φαντάσματα / φαντάσματα καΐκια

Ένας κόσμος νεκρός / πίνει το παγωμένο γάλα του
βάρκες πηγαίνουν έρχονται / φέρνουν κι άλλους νεκρούς

(Μ. Σαχτούρη, «Η Ύδρα», *Τα φάσματα ή Η χαρά στον άλλο δρόμο*, [7]1993: 125.5-7 και «Ένας κόσμος νεκρός», *Εκτοπλάσματα*, [2]1989: 28.1-4 αντίστοιχα).

μετάθεση που απορρέουν τελικά από αυτή: από το εδώ στο επέκεινα, από το φυσικό δηλαδή και επίγειο επίπεδο στο μεταφυσικό (που αποδίδεται μετωνυμικά και από τα σύννεφα που πυκνώνουν αινιγματικά στο μεταφυσικό χώρο του ουρανού, όπως είναι φανερό στο ζωγραφικό κείμενο και δίνεται μέσα από μια νύξη στο ποιητικό, στ. 10)· από τον αισθητό κόσμο στον υπεραισθητό, μέσα από τη διάψευση των αισθητηριακών εντυπώσεων (της ίδιας της οραματικής φασματικής μορφής, όπως και του ήχου από τα κουπιά στη θάλασσα ή από τα βήματα σε αναβατική πορεία)· από το πεδίο του συνειδητού στο ασυνείδητο· από το οικείο και απτό στο άγνωστο, το απόκοσμο και μυστηριακό.

Η ναΐφ ζωγραφική του Henri Rousseau και οι υπερρεαλιστικές απηχήσεις της

Με τη ναΐφ ζωγραφική του «μοντέρνου πριμιτιβιστή» Henri Rousseau διαλέγεται ρητά ο Νάνος Βαλαωρίτης στο πρώτο κατά σειρά από τα ομογενή, ως προς την κοινή καταγωγική σχέση τους με τη δυτική ευρύτερα ζωγραφική, υπό μελέτη ποιήματα της συλλογής του:

Le Douaniér Rousseau

Ολόγυμνη στον καναπέ σ' ένα παρθένο δάσος
πίσω της ανατέλλοντας το στρογγυλό φεγγάρι
και με τη φυσικότητα μιας οπτασίας του ύπνου
κάθεται νωχελική σα νά 'ταν σε σαλόνι
κοντά στη λίμνη ολόγυμνη με φίδια τυλιγμένη
που γοητεύει παίζοντας μια μυστική φλογέρα
μαύρη σαν τα μεσάνυχτα τόσο που μόλις φαίνεται
μια αραπίνα μάγισσα με μακριά μαλλιά.

(Ν. Βαλαωρίτης, «Στο φυσικό τους μέγεθος, Ι», 1982α: 79).

Στο πρώτο τμήμα του ισομερούς ποιητικού κειμένου (στ. 1-4) μεταγράφεται λεκτικά ο πίνακας του Γάλλου ζωγράφου, του επονομαζόμενου «τελώνη» (douaniér), *Το όνειρο* (1910, Εικ. 105), τελευταία από τις πολλές αλλά συναφείς εκδοχές της εξωτικής θεματολογίας του. Ο ποιητής επαναδιατυπώνει με ακρίβεια τους όρους της

παραστατικής του αφετηρίας, στην οποία αρθρώνονται τα χαρακτηριστικά του «αφελούς» ζωγραφικού ιδιώματος του αυτοδίδακτου Rousseau. Χαρακτηριστικά που, σε μορφικό επίπεδο, μπορούν να συνοψισθούν στη φυσική, ανεπιτήδευτη γραφή και στην ανάδειξη, μέσα απ' αυτή, μιας πηγαίας εικαστικής έκφρασης που υπερβαίνει τη στείρα ζωγραφική γνώση· τις μιμητικές μ' άλλα λόγια αναπαραγωγές των αναγνωρισμένων, των πρότυπων εκδηλώσεων της τέχνης με βάση τα καθιερωμένα αισθητικά κριτήρια.

Η παρθενική αίσθηση του κόσμου από τον Rousseau που, αφήνοντας πίσω του τις τεχνητές, στρέφεται στις πρωτογενείς φυσικές δυνάμεις, σε συνάρτηση με την αδέξια τεχνικά και ακατέργαστη πλαστική εκφορά της, γοήτευσε τους υπέρμαχους της παρισινής πρωτοπορίας των αρχών του 20ού αι. (ειδικότερα τον G. Apollinaire και τον A. Jarry)· το ίδιο και τον κύκλο των φωβιστών ή κυβιστών ζωγράφων της εποχής (A. Derain, M. Vlaminck, P. Picasso, G. Braque, R. Delaunay κ.ά.), στους κόλπους του οποίου έγινε ομόθυμα αποδεκτός λίγα χρόνια πριν το θάνατό του (1910).[422] Σ' αυτήν ακριβώς την αναζήτηση των πηγών της ανόθευτης δημιουργικής έκφρασης και την αναβάπτιση της αντίληψης «περί αισθητικού» βρήκαν μετέπειτα ερείσματα οι υπερρεαλιστές για ν' αναγνωρίσουν επιπρόσθετα στην τέχνη του Rousseau την αναγωγή, μέσα από το «αφελές», σε μια προορθολογική, ενστικτώδη, και γι' αυτό πιο αληθινή και γνήσια, αντίληψη του κόσμου, την ανάκληση των ξεχασμένων θεμελιακών νοημάτων της ζωής·[423] κι ακόμη την προδρομική, έστω και

---

[422] Βλ. σχετικά, Hans Hess, «The naïve vision», *Pictures as Arguments*, London, Sussex University Press, 1975: 90-110 [91, 93]· Werner Haftmann, «I pittori ingenui e la realtà», *Enciclopedia della pittura moderna*, ιταλ. μτφρ. M.A. Magrini, Milano, Il Saggiatore, 1960: 211-228 [212-213]· Lara-Vinca Masini, «La Scuola di Parigi: Henri Rousseau», *Arte contemporanea. La linea dell' unicità*, vol. I, Firenze, Giunti, 1989: 204-207· E.H. Gombrich, *Το Χρονικό της τέχνης*, [2]1998: 586-589.

[423] Με τη στάση των Γάλλων μοντερνιστών απέναντι στον Rousseau και τη ναΐφ γενικότερα ζωγραφική θα μπορούσε σε κάποιο βαθμό να παραβληθεί, στα δικά μας πράγματα, η αναγνώριση της ζωγραφικής του Θεόφιλου, αρχικά από το Γ. Γουναρόπουλο και πρωτίστως από τον Ε. Tériade, διαμορφωτή των ανανεωτικών τάσεων της τέχνης στο Παρίσι, καθώς και από κορυφαίους Έλληνες δημιουργούς ιδιαίτερα της γενιάς του '30 (Γ. Σεφέρη, Οδ. Ελύτη, Α. Εμπειρίκο κ.ά.). Κι αυτό γιατί, παρά τις σχεδιαστικές ατέλειες και με κοινό επιπλέον χαρακτηριστικό ανάμεσα στους δυο τη γοητευτική αφέλεια της γραφής, διακρίνουν παρόμοια στην τέχνη του Θεόφιλου μια αισθητική πληρότητα· μια πηγαία, λαϊκή, στην περίπτωσή του ειδικότερα, έκφραση, εικαστικά ανάλογη μ' εκείνη του δημοτικού τραγουδιού, που μας συνδέει με την αληθινή φύση των πραγμάτων και προπαντός με τις καταβολές του ελληνικού στοιχείου. Έκφραση που, σε συνδυασμό με τους ευρηματικούς παραστατικούς τρόπους που σε πρωτογενή μορφή αξιοποιεί (όπως η «αξιωματική», η ανάλογη δηλαδή με τη σημασία τους, μεγέθυνση και σμίκρυνση των ζωγραφικών μορφών ή η συμπαράθεση ασύμβατων μεταξύ τους όρων), συγκερνά την παράδοση με τη νεωτερικότητα. Για τη ζωγραφική του Θεόφιλου και την πρόσληψή της από τους ποιητές της γενιάς του '30, βλ. ενδεικτικά, Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ΄, αρ. 1 (Μάιος 1947) [= *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος, [8]2003: 458-466]· Οδ. Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Αθήνα, «Γνώση», [4]1986 [= *Ανοιχτά Χαρτιά*, [7]2009: 257-316]· Στέλ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες ναΐφ ζωγράφοι*, Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2002: ιδιαίτερα 32-43.

ανεπίγνωστα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, εκδήλωση ενός εικαστικού λόγου που πηγάζει από την ονειρική περιοχή του ασυνειδήτου (με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα σ' αυτή την προοπτική τον πίνακα που εξετάζουμε).

Η μαγευτική παρθένα φύση που σφύζει από ζωή –με τη λεπτομερειακή απεικόνιση της οργιώδους βλάστησης και των οργανικών στοιχείων της (τροπικά φυτά και δέντρα, εξωτικά λουλούδια και καρποί, παραδείσια πουλιά και άγρια ζώα) να κατακλύζουν τη ζωγραφική επιφάνεια– εναγκαλίζεται την ολόγυμνη γυναικεία μορφή. Η πλασματική, οραματική αυτή συγχώνευση στο απρόσμενα οικείο φυσικό περιβάλλον της γυναίκας που κάθεται στον καναπέ σε στάση ερωτικής προσμονής και η υλοποίηση επιπλέον στο επίπεδο του πλαστικού σημαίνοντος της σύξευξης εσωτερικού (-πολιτισμικού) – εξωτερικού (-φυσικού) χώρου, αναδείχνουν σ' αυτό των δομών βάθους την κατάργηση της διάκρισης ανάμεσα στα δύο πεδία, της φύσης και του ανθρώπου.

Στο δεύτερο τετράστιχο του ρηματικού κειμένου εμφυτεύεται η ζωγραφική σύνθεση του Rousseau *Η γητεύτρα των φιδιών* (1907, Εικ. 106), συγγενής αναπαράσταση της ζωικής ακμής του φυσικού κόσμου στην ακατάλυτη σχέση του με τον άνθρωπο. Η άρρηκτη αυτή σχέση αποτυπώνεται από τη μια μέσα από ποικίλες εκδηλώσεις σημαίνουσας ταύτισης και συνοχής της εξωτικής γυναικείας παραστατικής μορφής με τα Κοσμικά στοιχεία, οι οποίες και «μεταφράζονται» ποιητικά (: *μαύρη σαν τα μεσάνυχτα – ολόγυμνη – με φίδια τυλιγμένη*). Από την άλλη υποδηλώνεται από την ανάλογη με αυτή της φύσης υπερβολική ανάπτυξη των μαλλιών της, καθώς και από το ερωτικό κάλεσμα, το μαγευτικό ήχο της φλογέρας, που αισθητοποιεί, σε συνδυασμό και με τις λεκτικές σημασιοδοτήσεις του τίτλου, την ερωτική επικοινωνία της με τη φύση, την εναρμόνιση και το συνταίριασμα επομένως όλων των πλασμάτων του κόσμου.

Κοινή ισοτοπία, η οποία προκύπτει από την ανάγνωση των δύο πλαστικών κειμένων που συναρθρώνονται στο σώμα του ποιητικού, με βάση την παραδειγματική συνάφεια ανάμεσα στους όρους του καθενός, είναι ακριβώς η αδιάσπαστη ενότητα της φύσης, που συνδέεται πρωταρχικά με τον έρωτα, και του ανθρώπου. Σε δύο ομοειδείς εκφάνσεις περίσσειας και υπερτροφικής ανάπτυξης των στοιχείων της, έξαρσης δηλαδή της γονιμότητας, η φύση συνιστά τον αρχετυπικό χώρο, το πρότυπο πεδίο εκδήλωσης της ζωής και μαζί τη μήτρα ανανέωσής της. Η ζωική πληρότητα της ευθαλούς, «ηδονικής» φύσης εκφράζει συνεπώς το θηλυκό στοιχείο στο κοσμικό

επίπεδο, προσδιορίζοντας την περιοχή όπου οι φυσικοί κώδικες συνάπτονται με τους ερωτικούς (-κοινωνικούς).[424]

Αντίστοιχα, οι ομόλογες στους δύο πίνακες γυμνές γυναικείες φιγούρες συμπυκνώνουν τη σύνδεση έρωτα-φύσης, προβάλλοντάς τη στο ανθρώπινο επίπεδο. Γιατί επιπλέον η γύμνια μπορεί να θεωρηθεί ως φανέρωμα του αντικειμένου της ερωτικής επιθυμίας από τη μια, αλλά και ως κατάδειξη της απόλυτης υπαγωγής του ανθρώπου στην κατηγορία της φύσης.[425] Μια τέτοια κατεύθυνση στην ανάγνωση των ονειρικών ζωγραφικών αφηγήσεων του Rousseau ενισχύεται περαιτέρω από τα ισοδύναμα επιμέρους συμβολικά φορτία των φιδιών που περιβάλλουν τη γυναικεία μορφή της δεύτερης σύνθεσης, όπως και τη φύση συνεκδοχικά: με την ιδιότητά τους να αλλάζουν περιοδικά το φυσικό τους ντύμα, παραπέμπουν μεταφορικά στην αναγέννηση, το νέο ξεκίνημα του κύκλου της ζωής.[426] Σημειώνουμε επιπρόσθετα τους αρσενικούς σεξουαλικούς συμβολισμούς των φιδιών στην ψυχαναλυτική γλώσσα του Φρόυντ,[427] οι οποίοι ανάγονται βέβαια πρωταρχικά στο μύθο ή στη λαϊκή παράδοση, ερμηνεία που θα μπορούσε να δοθεί και στο επίσης φαλλικό

---

[424] Διαπιστώνουμε σε σχέση με τα παραπάνω τη διασταύρωση των εικαστικών κωδίκων, στη βάση ενός κοινού κοσμοθεωρητικού προτύπου που αντίκειται στο κυρίαρχο δυτικό, με ένα από τα θεμελιώδη γνωρίσματα της νεοελληνικής κουλτούρας, το οποίο έχει αναδειχθεί και μελετηθεί διεξοδικά από τον Ε.Γ. Καψωμένο: την αναλογική σχέση ανάμεσα στις κατηγορίες της φύσης και του πολιτισμού, που βρίσκει τις πιο αντιπροσωπευτικές εκφράσεις της στην ποιητική μυθολογία του Δ. Σολωμού, του Άγγ. Σικελιανού ή του Οδ. Ελύτη (πρβλ. επίσης, κεφάλαιο «Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα…», σημ. 314)· σχέση που πραγματώνεται ειδικότερα διαμέσου, είτε της προβολής της ζωικής πληρότητας της ελληνικής φύσης στον άνθρωπο, όπως και σ' όλα τα κοσμικά όντα που δέχεται στους κόλπους της, είτε αυτής του έρωτα ως πρωταρχικά «φυσικής εμπειρίας». Παραπέμπουμε κυρίως στις μελέτες, Ε.Γ. Καψωμένος, *"Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου". Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, 1992: 39-112, 117-130· «Διαχρονικοί πολιτισμικοί κώδικες στη νεοελληνική λογοτεχνία: Παπαδιαμάντης-Ξενόπουλος-Σικελιανός-Εμπειρίκος», 2002β: 15-36 και *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης…*, 2005γ: ιδιαίτερα 15-90. Η συναίρεση αυτή φτάνει άλλοτε μέχρι την αμοιβαία ερωτική έλξη ώς και την ερωτική ένωση του ανθρώπου με τα στοιχεία της φύσης, όπως δείχνει ο μελετητής με εύγλωττα παραδείγματα από την υπερρεαλιστική ποίηση του Α. Εμπειρίκου (που παροξύνει ενδεχομένως την ποιητική έμπνευση του Ν. Βαλαωρίτη ως περισσότερο οικεία στη δική του), αλλά και την πεζογραφία της παράδοσης του Αλέξ. Παπαδιαμάντη (Ε.Γ. Καψωμένος, 2002β: 22-23, 26-27 και «Συγχρονικοί και διαχρονικοί κώδικες ανάγνωσης», 2004: 341-343). Ανάλογες εκφράσεις ερωτικής επικοινωνίας του ανθρώπου με τη φύση από την ποίηση των υπερρεαλιστών του μεταπολέμου, που αποτελεί το αφετηριακό πεδίο μελέτης μας, αναγνωρίζουμε χαρακτηριστικά σ' αυτή της Μάτσης Χατζηλαζάρου, του Θανάση Τζούλη, όπως και στις ονειρικές ποιητικές αφηγήσεις του Επαμ. Γονατά. Ενδεικτικά αναφέρουμε το διχασμό της γυναικείας μορφής στο πεζόμορφο ποίημα του τελευταίου «Ο έρωτας όταν αστοχεί» από την *Κρύπτη* (Γονατάς, [2]1979: 32-33), η οποία, βγαίνοντας από το κορμί της, αναζητά και βρίσκει την εκπλήρωση του πόθου μέσα στη φύση, στο νυχτερινό κήπο, με τα φυλλώματα του οποίου γίνεται ένα, σμίγει ερωτικά.

[425] Πρβλ. Ε.Γ. Καψωμένος, 1992: 177· 2002α: 108· 2005: 89.

[426] Βλ. σχετικά J.-E. Cirlot, *Το Λεξικό των Συμβόλων*, 1995: 544-545· Τζ. Άρθουρ Χάντφιλντ, «Τα όνειρα σαν αρχέτυπα», στη μελέτη *Όνειρα και Εφιάλτες*, μτφρ. Β. Φωτοπούλου, Αθήνα, εκδ. Θυμάρι, [2]1997: 93· Ε.Γ. Καψωμένος, *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό*, 2002α: 123.

[427] Σ. Φρόυντ, «Ο συμβολισμός στα όνειρα», *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, 1985: 127 και «Η παράσταση μέσω συμβόλων στο όνειρο», *Η Ερμηνεία των ονείρων*, [2]1995: 317.

σύμβολο της φλογέρας. Αντίστοιχες, αλλά θηλυκές τη φορά αυτή, είναι οι μεταφορικές σημάνσεις του κατάφυτου υγρού τοπίου στην αρχετυπική του σύνδεση με τη σελήνη.[428]

Σκεφτείτε πως την ώρα του φεγγαριού αυξάνουνε τα φυτά

γράφει στη *Φυτική αγωγή* η Ελένη Βακαλό, σ' ένα ταυτόσημο ποιητικό, ως προς αυτή τη νοηματική διάσταση, παράδειγμα·[429] και συνεχίζει, σε μια εκδήλωση πρωτογενούς, ατελούς δηλαδή, ακατέργαστης συντακτικά εκφοράς της λεκτικής ύλης που πραγματώνει την αλληλοσυνάρτηση ανάμεσα στο πεδίο έκφρασης κι αυτό του περιεχομένου:

Που οι γυναίκες αυξάνονται / καθισμένες μαζί
σε κορφές […] *λόφων – όχι υψηλοί*
με τα σώματα / μπερδεμένα που φαίνονται στο φεγγάρι
γιατί τα φυτά σκαλωμένα πολλές φορές
σε υγρά μέρη ιδίως που η βλάστηση είναι διαρκής
το ένα πάνω στο άλλο

(Ε. Βακαλό, «Μια άλλη ώρα του φεγγαριού», *Φυτική αγωγή*, 1995: 30.1-3/6-8, 31.1-3),

όπου αναδείχνεται η αντίληψη της φύσης, ιδιαίτερα την «*ώρα του φεγγαριού*», ως μητρικού αρχετύπου, σε αντιστοιχία με την εικαστική αποτύπωση της ίδιας αντίληψης για την οποία μιλήσαμε. Με την ιδιότητα να φέρει μέσα της τη ζωή, εκπληρώνοντας την ελκτική δύναμη των στοιχείων της και τη διαρκή αναβλάστηση, την αναγέννησή τους, η φύση προβάλλεται, «μεταγγίζεται» στις γυναίκες. Αυτές συνταυτίζονται έτσι μαζί της (: «*αυξάνονται*»), γίνονται το αναλογικό διπλό, η κατοπτρική της αντανάκλαση στο ανθρώπινο επίπεδο, ιδέα που επαληθεύεται και αντίστροφα (: «*σώματα* / *που φαίνονται στο φεγγάρι*»).

Στον ίδιο σημασιακό άξονα, η σχέση ομολογίας της εξωτικής, πιο συγκεκριμένα, γυναικείας μορφής και της φύσης, με κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσά

---

[428] Για τη θεώρηση του νερού σε συνδυασμό με τη σελήνη και τον κύκλο των εμφανίσεών της ως ενιαίου συμβόλου της πρωτογενούς πηγής ζωής και της ενεργοποίησης του θηλυκού στοιχείου, με βάση αρχέγονους μύθους για τη γονιμότητα, βλ. L. Benoist, *Σημεία, σύμβολα και μύθοι*, 1992: 76 και Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα. Δοκίμιο πάνω στην φαντασία της ύλης*, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 1985. Επισημαίνουμε στην ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση την αναπόσπαστη σχέση του νερού με τη γέννηση ή τη λειτουργία της θρέψης, καθώς και τις θηλυκές, ερωτικές σημάνσεις των υδάτινων, δασόφυτων τοπίων, που συμβολίζουν τα γυναικεία σεξουαλικά όργανα στα όνειρα, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική ερμηνεία τους από τον Φρόυντ (Σ. Φρόυντ, 1985: 125, 128, 131-134 και [2]1995: 324).

[429] Ε. Βακαλό, *Το άλλο του πράγματος*, 1995: 29.5.

τους την ομορφιά, την ευφορία, την άνθηση της ζωής και κατ' επέκταση του έρωτα, εικονοποιείται εύγλωττα στους στίχους από την ποίηση του Ν. Εγγονόπουλου που παραθέτουμε:

γύρω από τον κορμό / του ωραίου δέντρου
ελίσσεται / και χορεύει / η ωραία / μιγάς

το δέντρο είν' ολάνθιστο
αλλά και το κορμί της ωραίας μιγάδος ωσαύτως:
απ' τα λουλούδια – τις ρώγες – των μαστών της
[…] *στο φουντωτό σκοτεινό δάσος της ηβικής χώρας*
την πλούσια κώμη

(Ν. Εγγονόπουλος, «Ένα όνειρο: η ζωή», *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Αθήνα, Ίκαρος, 1978: 52.1-11, 53.2-3).

Πέρα από τη θεματική ομοιότητα της ποιητικής με τις ζωγραφικές εικόνες του Rousseau, οι μεταφορικές αντιστοιχίσεις του θηλυκού σώματος με στοιχεία της φύσης έχουν τις ίδιες συμβολικές προεκτάσεις μ' αυτές που επισημάναμε μέσα από την πλαστική εκφορά τους.

Ανάλογες με τις παραστατικές, ποιητικές εκφράσεις ζωτικής ενέργειας της φύσης, της πρωταρχικής περιοχής «*αέναης ανανέωσης της ζωϊκής ουσίας*», όπως γράφει χαρακτηριστικά, μας δίνει λ.χ. ξανά ο Νάνος Βαλαωρίτης στους «Γήινους παραδείσους ΙΙ», από την *Κεντρική Στοά*. Φύση και άνθρωπος, στην ίδια κατάσταση υπαρξιακής πληρότητας, εμφανίζονται να ανταλλάσσουν ιδιότητες που απορρέουν απ' αυτή, όταν για παράδειγμα:

νεύουν σαν κορίτσια που νυστάζουν
μες στην υγρή ασφυκτική ατμόσφαιρα τα ηλιοτρόπια,

ή ακόμα, απ' την αντίστροφη πλευρά:

ωριμάζουν σαν τους υπέρογκους καρπούς
[…] *εκατοντάδες ειρηνικά ηφαίστεια, / οι άνθρωποι*.[430]

Οι ποικίλες επιπλέον ομοειδείς ποιητικές εικόνες της τροπικής, αυτοφυούς βλάστησης, καθώς και η εικονική μεταφορά της σύμμετρης προς τη φυσική κανονικότητα ενστικτώδους, ατιθάσευτης, μη εξημερωμένης ζωής που κυλάει όπως

[430] Ν. Βαλαωρίτης, *Κεντρική Στοά*, Ποιήματα, 1, [2]1996: 135.29-33, 134.4-5/10/14-15 αντίστοιχα.

«*γλιστράει κάτω από τα πυκνά συμπλέγματα των αναρριχητικών φυτών η λεοπάρδαλη*»,[431] προσφέρονται ιδιαίτερα για συσχετισμούς και αντιπαραβολή με τις ζωγραφικές μεταφορικές εικόνες του H. Rousseau που εξετάσαμε. Παρουσιάζουν δηλαδή μια διακειμενική συνάφεια μεταξύ τους, τόσο σε θεματικό όσο και σε σημασιακό επίπεδο, προβάλλοντας από κοινού, λεκτικά ή οπτικά, την κατάφαση των φυσικών, ζωικών αξιών και των αντίστοιχων καταβολών του ανθρώπου, που έχουν παραμεριστεί στη σύγχρονη, πολιτισμικά κορεσμένη, εποχή μας.

Μέσα από την παράλληλη ανάγνωση των δύο ζωγραφικών κειμένων που απορροφώνται από αυτό του Ν. Βαλαωρίτη, αλλά και τα ταυτόσημα παραδείγματα από τον ίδιο και την υπερρεαλιστική ευρύτερα ποίηση, διαπιστώνουμε λοιπόν την πολλαπλή ανάδειξη της εγγενούς ροπής για συνένωση των συστατικών στοιχείων του κόσμου· δεσπόζουσα ιδέα η οποία εκφράζεται και με την ανταπόκριση του ανθρώπου στο ζωικό οίστρο της φύσης, με την οικειοποίηση γενικότερα από μέρους του των φυσικών και ανόθευτων αξιών.[432] Ικανοποιείται επομένως το αίτημα της επαναφοράς του ανθρώπου στη γνήσια, φυσική του καταγωγή. Εμπράγματη εκδήλωση της επαναγωγής αυτής είναι η ίδια η νατιβιστική (naïve, από το λατινογενές nativus) ζωγραφική· που αμιγής, σαν αρτιγέννητη**,** κι «απρόσβλητη» από καθετί επίκτητο, επίπλαστο παρουσιάζει τον κόσμο με φυσικό τρόπο, σα να τον αντικρίζει κανείς για πρώτη φορά.[433] Μια τέτοια ανάγκη, που αντιστοιχεί στον επαναπροσδιορισμό της ίδιας της ανθρώπινης φύσης, στην επαναπροσέγγιση της πιο αυθεντικής πλευράς του εαυτού μας η οποία έχει παραγκωνιστεί, αποτελεί κυρίαρχο αίτημα και των υπερρεαλιστών. Και είναι σ' αυτό τελικά που ανταποκρίνεται με την επιλογή του εικαστικού διακειμένου του ο Έλληνας υπερρεαλιστής του μεταπολέμου.

---

[431] Ν. Βαλαωρίτης, *Κεντρική Στοά*, [2]1996: 134.18-21.
[432] Πρβλ. Ε.Γ. Καψωμένος, 2002β: 342-343 και 2004: 27. Πρβλ. σχετικά, κεφ. «Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών», σ. 200 και σημ. 266.
[433] Πρβλ. H. Hess, 1975: 90· Στέλ. Λυδάκης, 2002: 27.

Η μεταφυσική ζωγραφική του Giorgio de Chirico.
Διακειμενικές συνδέσεις της με την υπερρεαλιστική ποίηση και ζωγραφική

Μια ακόμη περίπτωση μετάγγισης της οπτικής πρώτης ύλης επαληθεύουμε στο τρίτο κατά σειρά από τα ποιήματα του Νάνου Βαλαωρίτη που απαρτίζουν μια ενότητα με βάση το κοινό εικαστικό τους υπόστρωμα. Το ευρύτερο διακείμενο συγκροτεί αυτή τη φορά η *μεταφυσική* ζωγραφική του Giorgio de Chirico, την οποία οι υπερρεαλιστές, και πρώτα απ' όλους ο ίδιος ο Breton, επικαλούνται συχνά ως αισθητικό σημείο αναφοράς αναγνωρίζοντας σ' αυτή μια προδρομική, σε σχέση με τη μετέπειτα δική τους, καλλιτεχνική έκφραση.[434]

Τη σύζευξη ασύμβατων όρων στα πλαίσια της ίδιας εικόνας –ένα από τα πρωτοτυπικά χαρακτηριστικά της εικαστικής ποιητικής του De Chirico, στο οποίο βασίστηκε η αντιστοίχησή της από τον André Breton με τις αιφνίδιες λεκτικές συνάψεις του Lautréamont ή του Apollinaire στο πεδίο της λογοτεχνίας–[435] αναπλάθει θα λέγαμε με την τεχνική γραφής του ο Έλληνας μεταπολεμικός υπερρεαλιστής: κι αυτό γιατί στον ποιητικό λόγο του Νάνου Βαλαωρίτη, μέσα από ανακόλουθες διακειμενικές αναφορές που ακυρώνουν τον αφηγηματικό ειρμό, μοντάρονται, συναρθρώνονται αυτόνομες εικονιστικές ενότητες ή και αποσπάσματά τους, που μεταγράφονται λεκτικά και αντλούνται από το «μεταφυσικό ρεπερτόριο» του Ιταλού ζωγράφου.

Ο ποιητής, αξιοποιώντας την προϋπάρχουσα οπτική εμπειρία του από την εν λόγω εικαστική παραγωγή, και διαμέσου μιας συνειρμικής αλληλοδιαδοχής εικόνων που δανείζεται απ' αυτή, ανασυστήνει τη βραχύβια πορεία της μεταφυσικής

---

[434] Α. Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, 1981: 33 («Ο Υπερρεαλισμός και η ζωγραφική»), 106 («Γένεση και καλλιτεχνικές προοπτικές του υπερρεαλισμού»). Του ίδιου, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, 1983α: 31, 103. Πρβλ. Ν. Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, 1987: 49, 53-56 και Ζ. Σιαφλέκης, «Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου», 1991: 88-90. Ο Ν. Εγγονόπουλος συγκαταλέγει μάλιστα τον De Chirico στους υπερρεαλιστές, δίνοντάς του μια εξέχουσα θέση ανάμεσά τους και με βάση την ταυτόχρονη ποιητική του εκδήλωση. Γράφει χαρακτηριστικά: «*Όταν ο λόγος για ζωγράφους που στέκονται ψηλά μέσα στο Πάνθεο της Ποιήσεως* […] *ο νους πάει* […] *σήμερα, στους τρεις μεγάλους υπερρεαλιστάς, δηλαδή: στον ελληνο-λατίνο Γεώργιο Ντε Κήρυκο, στον καταλάνο Σαλβαντόρ Νταλί, στον κωνσταντινουπολίτη Νίκο Εγγονόπουλο*». Νίκου Εγγονόπουλου, *Πεζά κείμενα*, 1987: 9.

[435] Πρβλ. ε. πρπ., κεφ. «Η σχέση ποίησης-ζωγραφικής», σ. 182 και σημ. 238· επίσης, R. Cardinal, «Ο Giorgio de Chirico και η σουρεαλιστική μυθολογία», μτφρ. Μ. Λαϊνά, Κατάλογος Έκθεσης *Ο Giorgio de Chirico και ο ελληνικός μύθος*, Ίδρυμα Βασ. και Ελ. Γουλανδρή (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος, 25 Ιούν.-17 Σεπτ. 1995) – Δήμος Βόλου (Κέντρο Τέχνης Giorgio de Chirico και Ίδρυμα Νικ. και Ελ. Πορφυρογένη, Αγριά Βόλου, 1 Οκτ.-26 Νοέμ. 1995), Torino, U. Allemandi & C., 1995: 46.

ζωγραφικής του De Chirico (1911-1918), καταλυτική ωστόσο για τη διαμόρφωση της μοντέρνας τέχνης συνολικά. Αφομοιώνοντας αντιπροσωπευτικές εκφάνσεις όλων των τις επιμέρους φάσεων της διαδρομής της, συνοψίζει μερικά από τα κυρίαρχα μοτίβα και τους θεματικούς, ευρύτερα, άξονες της μεταφυσικής εικονοποιίας. Ανακαλεί έτσι τις δεσπόζουσες ιδέες που αναδείχνονται μέσα απ' αυτή, στις οποίες θεμελιώνεται το σύστημα της ιδιαίτερης συμβολικής του καλλιτέχνη.

Συγκεκριμένα, στους στίχους 5-12 συγχωνεύονται χαρακτηριστικές εκφράσεις της «παρισινής» περιόδου του έργου του De Chirico (1911-1915), που αντιστοιχούν ειδικότερα στο πρώτο παραστατικό θέμα της μεταφυσικής τοπογραφίας, αυτό των «ιταλικών πλατειών»:

5 *Πύργος στο βάθος στρογγυλός με τούβλα και σημαία*
γεμάτος εσωτερικότητα δρόμος τελείως άδειος
(στο πρώτο πλάνο μια που ακουμπισμένη σκέπτεται
πρόσωπο δίχως πρόσωπο χέρια και πόδια αλύγιστα
μικρό κορίτσι πού 'τρεχε διώχνοντας μια κουλούρα)
10 *μόνο σκιές τον διέσχιζαν και πέρα ένα μνημείο*
που στο μεγάλο τίποτα το είχανε στημένο
κάτι τρελοί κάτι σοφοί κάτι ονειροπόλοι

(Ν. Βαλαωρίτης, «Στο φυσικό τους μέγεθος, ΙΙΙ», 1982α: 81.5-12).

Στις αχανείς, σιωπηλές ανοιχτές εκτάσεις που απεικονίζονται (Εικ. 107, 108), οι οποίες καταλαμβάνονται σχεδόν αποκλειστικά από επιβλητικά αλλά άψυχα οικοδομήματα, αντίκειται εμφαντικά η υποτυπώδης και τις περισσότερες φορές φασματική προβολή της ανθρώπινης, όπως και κάθε οργανικής, γενικότερα, παρουσίας. Η εικονοπλαστική αυτή έκθεση του άδειου ουσιαστικά από ζωή προσκηνίου ενός κόσμου που έχει δημιουργηθεί από τον άνθρωπο, όχι όμως, καθώς φαίνεται, για κατοικία του, συνδηλώνει την αποξένωσή του από το ανοίκειο γι' αυτόν περιβάλλον της σύγχρονης μητρόπολης·[436] που μολονότι εξακολουθεί να είναι δεμένη με το ιστορικό παρελθόν, εντούτοις η επικοινωνία μαζί του έχει διαρραγεί, στοιχείο

[436] Πρβλ. Χρύσ. Χρήστου, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, τόμ. Β΄, ²1980: 37-38· Fr. Poli, «Considerazioni sulla prima formazione di De Chirico: fondamenti estetici e riferimenti di cultura artistica», *Rivista di Estetica*, 13 (1983): 97· Wieland Schmied, «De Chirico, pittura metafisica e avanguardia internazionale: dodici tesi», στο συλλογικό τόμο *Arte Italiana del XX secolo. Pittura e Scultura 1900-1988*, Milano, Leonardo, 1989: 73.

που αποτελεί σύμπτωμα της βαθιάς ιστορικής κρίσης. Η αινιγματική επιπλέον αίσθηση μυστηρίου και απροσδιόριστης αναμονής, με την οποία επενδύονται από το ζωγράφο οι εκφράσεις αυτής της παραστατικής τυπολογίας, ανακαλεί την περίφημη νιτσεϊκή *stimmung* (ατμόσφαιρα) του φθινοπωρινού απομεσήμερου, όταν «*ο ουρανός είναι καθάριος και οι σκιές μακρύτερες απ' ό,τι το καλοκαίρι*» (με τα λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη, ο οποίος αναγνωρίζει αυτή του την οφειλή στο Γερμανό φιλόσοφο)·[437] την αίσθηση ειδικότερα σαφήνειας και αλήθειας που αποπνέεται «καταμεσής της αβεβαιότητας», η οποία ανακαλεί με τη σειρά της το όραμα του «Μεγάλου Μεσημεριού», όπως αναγγέλθηκε στο *Ζαρατούστρα* του Νίτσε.[438]

Η κριτική ματιά στην ιστορία, βασικό γνώρισμα της μεταφυσικής, κι απ' αυτή τη σκοπιά μετα-ιστορικής, τέχνης του De Chirico και του μοντερνισμού συνολικά,[439] αναπαράγεται ποιητικά από το Νάνο Βαλαωρίτη: η «άσκοπη» εναπόθεση των μνημείων-μαρτυριών της στη μέση του «μεγάλου τίποτα» (στ. 11), η απόδοση δηλαδή του κόσμου που έχει κληροδοτηθεί στον άνθρωπο ως «άδειου περιβλήματος», από τη στιγμή που δεν τον περιλαμβάνει, μεταφορικοποιεί την ακύρωση της ιστορικής κληρονομιάς· την αμφισβήτηση ουσιαστικά των «σταθερών» του παρελθόντος στην απομυθευτική πραγματικότητα των αρχών του 20ού αιώνα, που εκφράστηκε περισσότερο απερίφραστα με τα κινήματα του φουτουρισμού ή του ντανταϊσμού (Δασκαλοθανάσης, 2001: 59-60, 110, 145). Την αντίληψη αυτή αντανακλά η αναδρομική θεώρηση από τον ενδοκειμενικό ποιητή των πολλαπλά

---

[437] Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, μτφρ. Έ. Λαμπίδου-Βαρουξάκη – επιμ. Π. Λεκαπηνός, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1985: 59 (πρβλ. και σ. 64). Σχετικά με την εικαστική ανάπλαση από τον Ιταλό μεταφυσικό της βαθιά ποιητικής και μυστηριακής αίσθησης που βασίζεται στη νιτσεϊκή ατμόσφαιρα (stimmung) των προχωρημένων απογευματινών ωρών του φθινοπώρου, βλ. Maurizio Calvesi, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982: 59· Fr. Poli, 1983: 107, 114· Ν. Λοϊζίδη, 1987: 23, 27· Ν. Βασιλάκος, *Η μεταφυσική του Ντε Κίρικο στην ποίηση*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1988: 23-24, 28, 51· Ν. Δασκαλοθανάσης, 2001: 23. Απηχήσεις της μάλιστα σε καλλιτέχνες της πρωτοπορίας γενικότερα των αρχών του 20ού αι. και ειδικότερα στους υπερρεαλιστές, μεταξύ αυτών στη ζωγραφική (ιδιαίτερα της περιόδου 1938-1940) αλλά και στην ποίηση του Ν. Εγγονόπουλου, αναγνωρίζουν η Ν. Λοϊζίδη (1987: 27) και ο Συμεών Δεγερμεντζίδης αντίστοιχα (Σ. Δεγερμεντζίδης, *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου…*, 2003: 554).

[438] Fr. Nietzsche (1965β), *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, μτφρ. Νίκος Καζαντζάκης, Αθήναι, εκδ. Φέξη, 1965: 62-63, 69, 128, 132-134, 145, 157-158, 183, 227-229, 265-266, 271 κ.ά. Αντίστοιχα θέματα μεταγράφονται από το Γερμανό φιλόσοφο στο *Ecce Homo* {Φρ. Νίτσε, *Ecce Homo (Ίδε ο άνθρωπος). Πώς γίνεται κανείς αυτό που είναι*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, εκδ. Βάνιας, 2008: 16, 19, 58, 66, 88, 107, 125, 138}. Πρβλ. σχετικά, M. Calvesi, 1982: 40-41.

[439] Για τη διάσταση αυτή της μεταφυσικής ζωγραφικής, βλ. ειδικότερα την ευρύτερη έννοια που αποδίδει στη «μεταφυσική» ο Otto Weininger (στο *Intorno alle cose supreme*, ιταλ. μτφρ., Torino, Ed. F.lli Bocca, ^{2}1923), τον οποίο ο ίδιος ο De Chirico συγκαταλέγει στις πηγές του, σύμφωνα με την επισήμανση του Fr. Poli (1983: 107, 123 σημ. 57). Για τη ρήξη με την ιστορία ως μοντερνιστικό, ευρύτερα, χαρακτηριστικό, βλ. W. Schmied, 1989: 73.

ερμηνεύσιμων, αμφισβητούμενων επομένως και ανεπικύρωτων σε κάθε περίπτωση (στ. 12), προθέσεων των θεμελιωτών του ιστορικού κόσμου.[440]

Ο στίχος 5 ειδικότερα ανακαλεί ένα στερεότυπα λίγο-πολύ επαναλαμβανόμενο αρχιτεκτονικό μοτίβο των μεταφυσικών σκηνικών του De Chirico, αυτό των πλινθόκτιστων ρωμαϊκών ή μεσαιωνικών πύργων. Οι σημαίες που απεικονίζονται συχνά να κυματίζουν στην κορυφή τους πραγματώνουν μια εκδοχή αμφίσημης συνάρτησης κίνησης/ακινησίας, καθώς υποβάλλουν μια αίσθηση κίνησης που διακόπτει την απόλυτη στατικότητα των υπόλοιπων όρων στις συνθέσεις με την ίδια εικονιστική διάρθρωση. Το θεματικό αυτό τόπο, εναλλακτικές εκδοχές του οποίου βλέπουμε σε πολλές συνθέσεις του Ν. Εγγονόπουλου, συναντούμε σε διάφορες παραλλαγές (με ή και χωρίς σημαία) στους πίνακες για παράδειγμα της ίδιας περιόδου *Ο κόκκινος πύργος*, *Ο μεγάλος πύργος* (Εικ. 109, 110) κ.ά.· και ακόμη, σε συνδυασμό με την εικαστική αποτύπωση του έρημου δρόμου και των φασματικών μικροσκοπικών ανθρώπινων μορφών, στη σύνθεση της επόμενης χρονιάς *Μελαγχολία της αναχώρησης* (Εικ. 111), στο παραστατικό περιβάλλον της οποίας αντιστοιχεί η ρηματική μεταφορά των στίχων 6 και 10 (με εξαίρεση τους παρένθετους στίχους 7-9 όπου εγγράφονται ξεχωριστές παραστατικές μήτρες, το διακειμενικό συσχετισμό με τις οποίες θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια).

Δεσπόζουσα θέση στο κέντρο πολλών από τις ακατοίκητες πλατείες με τις λαβυρινθώδεις στοές που ζωγραφίζει ο Giorgio de Chirico κατά την πρώτη φάση της μεταφυσικής του παραγωγής, έχει ένα ακόμη υποκατάστατο του ανθρώπου: το ομοίωμα της Αριάδνης, που πραγματώνει οπτικά, στη μεταφορική της ταύτιση με τον άνθρωπο, μια συναίρεση ζωντανής-απονεκρωμένης, άψυχης μορφής. Η συναίρεση αυτή, που προβάλλεται ρηματικά από το Νάνο Βαλαωρίτη (στ. 7-8), συνίσταται στην εμψύχωση της αγαλμάτινης μορφής από τη μια,[441] τη στάση μελαγχολικής

---

[440] Πρβλ. την ίδια ιδέα, όπως υλοποιείται χαρακτηριστικά σε μια από τις παράλληλες προς την κύρια ζωγραφική απόπειρες ποιητικής έκφρασης του καλλιτέχνη:

το άγαλμα, το άσκοπο άγαλμα έπρεπε να στηθεί

Giorgio de Chirico, «Μια γιορτή», μτφρ. Ν. Βασιλάκος, στη μελέτη *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, ο μέγας μεταφυσικός*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1986: 89 [= Βασιλάκος, 1988: 60]. Πολλά από τα μοτίβα και τους θεματικούς πυρήνες της ζωγραφικής εικονοποιίας του De Chirico που θα αναδείξουμε, διαπιστώνουμε ότι μεταγράφονται λεκτικά στα ποιήματά του, κάνοντας έτσι λόγο για μια περίπτωση ενδοκαλλιτεχνικής αντιστοιχίας ποίησης και ζωγραφικής. Ποιήματα του De Chirico, της περιόδου ειδικότερα 1916-1918, αναδημοσιεύονται στον τόμο: Maurizio Fagiolo (επιμ.), *Giorgio de Chirico, Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Torino, Einaudi, 1985: 43-54.

[441] Πρβλ. M. Calvesi, 1982: 75· Ν. Λοϊζίδη, 1987: 145 και 182, όπου επισημαίνεται επιπρόσθετα η ευρεία αξιοποίηση του συγκεκριμένου θεματικού μοτίβου στην υπερρεαλιστική ζωγραφική (οι πηγές έμπνευσης του οποίου ανάγονται, πέρα από το De Chirico, στη ρομαντική και στη συμβολιστική

περισυλλογής, στην οποία τις περισσότερες φορές αποδίδεται παραστατικά, συνοψίζει η ανιμιστική μεταφορά «*μια που ακουμπισμένη σκέφτεται*» (στ. 7)· και στην απολίθωση, την κατάργηση δηλαδή της κίνησης, της ζωής ή στην αποπροσωποποίηση από την άλλη, που εκφράζουν αντίστοιχα η ακαμψία των μελών (: «*χέρια και πόδια αλύγιστα*») και η απουσία των χαρακτηριστικών του προσώπου (: «*πρόσωπο δίχως πρόσωπο*», στ. 8).

Η σημαίνουσα επιλογή της ξαπλωμένης πάνω σε βάθρο, μοιάζοντας άλλοτε να κοιμάται, Αριάδνης ως κεντρικής εμβληματικής μορφής στον προσωπικό μύθο του De Chirico, παραπέμπει συνειρμικά στη μυθική εγκατάλειψή της στη Νάξο την ώρα του ύπνου, έχοντας προηγουμένως παραπλανηθεί από τον (άνθρωπο-) Θησέα. Την ίδια στιγμή προσδιορίζει ένα ακόμα σημείο συνάντησης του Ιταλού μεταφυσικού και του Νίτσε, με τον οποίο μοιράζεται την ίδια έλξη για το μυθικό αυτό πρόσωπο.

Στις ποικίλες ομοειδείς εγγραφές της αινιγματικής πλαστικής φιγούρας στις μεταφυσικές συνθέσεις του καλλιτέχνη, και με βάση τις πολλαπλές σημασίες που παίρνει κάθε φορά στα συμφραζόμενά τους, θα λέγαμε συνολικά ότι συμπυκνώνει μεταφορικά μια μεταιχμιακή κατάσταση: αυτή ανάμεσα στην αβεβαιότητα της κοιμισμένης ψυχής που αδυνατεί να ελέγξει τη μοίρα της –παρουσιάζοντας απ' αυτή την άποψη μια παραδειγματική αναλογία με τον άνθρωπο των σύγχρονων καιρών– και στην προσμονή μιας νέας αρχής που σηματοδοτεί η επικείμενη άφιξη του λυτρωτή Διονύσου.[442] Από το φάσμα των ομόλογων, τόσο σε επίπεδο εικονιστικής δομής όσο και σημασίας, αξιοποιήσεων της Αριάδνης στη ζωγραφική του De Chirico, η λεκτική αναφορά του Νάνου Βαλαωρίτη βρίσκει ευκρινέστερα το διακείμενό της σ'

κυρίως τέχνη). Αντίστοιχες μεταφορικές εικόνες εμψύχωσης των αγαλμάτων, απόδοσης δηλαδή σ' αυτά ανθρώπινης υπόστασης και ζωτικών λειτουργιών, συναντούμε συχνά και στην υπερρεαλιστική ποίηση, όπως χαρακτηριστικά η ακόλουθη από το Ν. Εγγονόπουλο:

ξεκίνησε αυγή / –χαράματα– / να κλέψει / τ' άστρα
[…] *αυτό το άγαλμα*
–και μπλέχονταν / ως βάδιζε / τα γυμνά πόδια του / στους βάτους
και μάτωναν στ' αγκάθια–
και τα ευγενικά ευλογημένα χέρια του / […] *χαϊδεύαν*

[…] *των βυζιών της* *τις κραυγές*
τις κόκκινες
και τους κρυφούς
θυσάνους

(Ν. Εγγονόπουλος, «Ο μαθητευόμενος της οδύνης», *Η επιστροφή των πουλιών*, Ποιήματα, Β΄, Αθήνα, Ίκαρος, 1993: 120-121).

[442] Βλ. σχετικά, M. Fagiolo dell'Arco-P. Baldacci (επιμ.), *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929: dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Milano, ed. Daverio, 1982: 66 (κεφ. «De Chirico e Nietzsche»)· P. Baldacci, «Teoria e iconografia della metafisica», *Arte Italiana del XX secolo*…, 1989: 63.

αυτή του πίνακα *Η κούραση της αίσθησης του απείρου* (Εικ. 112): όπου η συντακτική ειδικότερα άρθρωση του εικαστικού χώρου, η παραστατική δηλαδή «μοναξιά» της ξεχασμένης στο κέντρο της πλατείας αγαλμάτινης μορφής της Αριάδνης, αντιστοιχεί σημασιακά στην αίσθηση που κατεξοχήν την προσδιορίζει, η οποία δεν είναι άλλη από αυτή της απέραντης μοναξιάς (σε συνάρτηση με τις σημασιοδοτήσεις που εμπεριέχονται στον τίτλο).[443] Ως άλλες πιθανές παραστατικές αφετηρίες από την ίδια θεματική κατηγορία, οι οποίες εντάσσονται στην ίδια παραδειγματική σειρά, αναφέρουμε τις συνθέσεις της περιόδου 1912-1913 *Μοναξιά (*ή *Μελαγχολία)* και *Αριάδνη·* όπως επίσης *Το απομεσήμερο της Αριάδνης* (Εικ. 113, 114, 115 αντίστοιχα), που δημοσιεύτηκε μάλιστα στην υπερρεαλιστική επιθεώρηση *La Révolution Surréaliste* (no. 61, 11, Μάρτ. 1913) συνοδεύοντας εικονογραφικά κείμενο του Paul Éluard. Εδώ παρατηρούμε ότι συνυπάρχουν τα εικονιστικά στοιχεία που ανακατανέμονται στα πλαίσια του ποιητικού κειμένου του Ν. Βαλαωρίτη, όλα κεντρικά, όπως είδαμε, μοτίβα της σειράς των μεταφυσικών πλατειών: το άγαλμα δηλαδή της Αριάδνης στο πρώτο πλάνο και η χωρίς ζωή ανοιχτή έκταση, με τους πύργους επιπλέον στο φόντο των δύο τελευταίων εικόνων.

Ο στίχος 9 (: «*μικρό κορίτσι πού 'τρεχε διώχνοντας μια κουλούρα*») συμπτύσσει ένα αναγνωρίσιμο απόσπασμα της παραστατικής σύνθεσης *Μυστήριο και μελαγχολία ενός δρόμου* (Εικ. 116), μιας ακόμη συγγενούς, όπως θα δούμε, παραδειγματικά, έκφρασης της μεταφυσικής ζωγραφικής του De Chirico (από την περίοδο ειδικότερα που εξετάζουμε). Η μετάθεση σε μια μετα-φυσική, πέρα δηλαδή από τη φυσική, εικόνα του κόσμου (και τη μιμητική αυτής αναπαράσταση των στοιχείων του), η οποία προκύπτει από μια μετα-λογική, τέτοια που να υπερβαίνει τη συμβατική,

---

[443] Παραπέμπουμε ειδικότερα στην ερμηνευτική θεώρηση από τον M. Calvesi της εικόνας της Αριάδνης ως συμβόλου της μοναξιάς που συνδέεται με το άπειρο, περισσότερο απ' ό,τι του λαβύρινθου, όπως προτάθηκε από πολλούς μελετητές (που στη νιτσεϊκή σκέψη υποδηλώνει την αινιγματική διαδρομή προς τη γνώση). Σ' αυτή την ανάγνωση καταλήγει σε συνδυασμό με μοτίβα της μοναξιάς, της καταδίκης του Διονύσου στην απομόνωση εξαιτίας της ηλιακής του φύσης, που αποδόθηκαν από το Νίτσε στο *Ecce Homo* με τη μορφή αινιγμάτων, η λύση στα οποία είναι η Αριάδνη {M. Calvesi, 1982: 75-76 («La solitudine di Giorgio de Chirico»)}. Μια διαφορετική ερμηνεία του απείρου δίνει η Ν. Λοϊζίδη, η οποία το συναρτά με την ψευδαισθητική εντύπωση του άπειρου χώρου, που δημιουργείται μέσω της ιδιότυπης –συμβολικής κατά Panofsky– χρήσης της προοπτικής από το ζωγράφο, που λειτουργεί ως «άρνηση του πεπερασμένου» (Λοϊζίδη, 1987: 30). Για τη θεώρηση της προοπτικής από τον E. Panofsky ως «συμβολικής μορφής», ως στοιχείου δηλαδή του επιπέδου έκφρασης που συνδέεται με την «επικοινωνία» των συμβολικών περιεχομένων, βλ. ειδικότερα, Μέρος πρώτο: *Θεωρία*, κεφ. «Από την εικονολογία στη σημειωτική της τέχνης (E. Panofsky, E. Gombrich)»: 31.

λογικο-εμπειρική αντίληψή του,[444] εστιάζεται εδώ στην εναλλαγή *φωτός-σκιάς*. Γιατί, στη βάση ακριβώς αυτού του διαλεκτικού ζεύγους –με δεδομένη την άρρηκτη σύνδεση της δεύτερης με την ύπαρξη του φωτός– και των ασύμβατων προς τη φυσική κανονικότητα ζωγραφικών εκδηλώσεών του, διαρθρώνεται ο υπό εξέταση παραστατικός χώρος και μαζί καθορίζονται τα σημασιακά περιεχόμενά του. Φως και σκιά αναδείχνονται μάλιστα σε δύο δομικά στοιχεία με κυρίαρχο λειτουργικό ρόλο στο ζωγραφικό σύστημα του μεταφυσικού καλλιτέχνη συνολικά.

Το φως που εκπέμπεται πλάγια στα οπτικά σημαίνοντα, χωρίς η φυσική πηγή του να περιλαμβάνεται σ' αυτά, επενδύει ό,τι απεικονίζεται στην απέναντί της πλευρά: το οικοδόμημα με τις επάλληλες στοές, καθώς και το τμήμα του δρόμου το οποίο δεν καλύπτεται από τη σκιά που ρίχνει πάνω του το κτήριο που ορθώνεται στα δεξιά, διχοτομώντας έτσι εγκάρσια τη ζωγραφική επιφάνεια. Παράλληλα, μια δεύτερη φωτεινή πηγή εισέρχεται από την αντίθετη κατεύθυνση φωτίζοντας αμυδρά την αριστερή πλευρά και τις ανοιχτές πόρτες του σιδηροδρομικού βαγονιού.[445]

Πέρα από την ανορθόδοξη προοπτική άρθρωση των παραστατικών όρων απ' όπου προκύπτει η ψευδαισθητική εντύπωση βάθους της εικόνας (Λοϊζίδη, 1987: 31-32), ο πυρήνας της οπτικής σύγχυσης εντοπίζεται στη λανθάνουσα, αυτοαναιρούμενη παρουσία του κοριτσιού που διασχίζει το φωτεινό διάδρομο κυλώντας το τσέρκι (ζωγραφικό σύνταγμα που αναγνωρίσαμε ως το εικαστικό διακείμενο του ποιητικού). Κι αυτό γιατί, μολονότι εκτίθεται στο φως, δεν απορροφά καμιά ακτίνα του· αντίθετα, υπακούοντας σε νόμους διαφορετικούς από τους φυσικούς, «παρασταίνεται» σκιώδης, φασματοποιημένη, διαψεύδοντας την υλική υπόσταση, το αναφερόμενό της συνακόλουθα στον κόσμο. Συνιστά μ' άλλα λόγια μια αντιφατική

---

[444] Για τους προσδιορισμούς αυτούς της μεταφυσικής ζωγραφικής που νοείται ως άνοιγμα προς μια θεώρηση του κόσμου διαφορετική από τη φυσική, ως άρνηση πιο συγκεκριμένα των αισθητών δεδομένων ή των λογικών αναμονών και όχι ως πέρασμα, όπως εύλογα θα περίμενε κανείς, στο «επέκεινα», σ' αυτό που επέρχεται, βλ. πρώτα απ' όλα τη διευκρίνιση του ίδιου του καλλιτέχνη, στο ερμηνευτικό κείμενο της μεταφυσικής ποιητικής «Noi metafisici», *Cronache d'attualità*, 15 Φεβρ. 1919 {που αναδημοσιεύεται στο M. Fagiolo (επιμ.), 1985: 66-71}. Πρβλ. τις αντίστοιχες επισημάνσεις του Renato Barilli, στη μελέτη *Tra presenza e assenza: due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano, Bompiani, 1974: 272 (κεφ. «De Chirico e il recupero del museo»)· πρβλ. επίσης, Paolo Fossati, «La metafisica», στον τόμο «*Valori Plastici» 1918-22*, Torino, Einaudi, 1981: 121-122· M. Fagiolo dell'Arco-P. Baldacci (επιμ.), 1982: 63. Και σε συσχετισμό με την αντίστοιχη αξίωση του A. Schopenhauer αναφορικά με την ανάγκη υπέρβασης, μέσω της τέχνης, του συνηθισμένου τρόπου θεώρησης των πραγμάτων (όπως διατυπώθηκε στο *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Βιβλίο III, τόμ. 2, ιταλ. μτφρ. P. Savj-Lopez και G. Di Lorenza, Bari, Laterza, 1972: 248-249), βλ. ειδικότερα Fr. Poli, 1983: 97-98, 121 σημ. 18.

[445] Σχετικά με την παραβίαση του αναγεννησιακού αξιώματος που προβλέπει μία αποκλειστικά πηγή φωτός στην παραστατική επιφάνεια, ως ένα πρόσθετο στοιχείο που καταδεικνύει την απομάκρυνση της τεχνικής του De Chirico από εκείνη της ζωγραφικής παράδοσης, βλ. Ν. Δασκαλοθανάσης, 2001: 33-34.

σύζευξη ύπαρξης–ανυπαρξίας, είναι–μη είναι, υλικής (-ενσώματης) παρουσίας–άυλης, απατηλής, μη επαληθεύσιμης οπτικά μορφής.[446] Η σκιά μάλιστα που αφήνει πίσω της, διπλασιάζοντας την αίσθηση του εξωφυσικού και του ανορθόδοξου, απ' τη στιγμή που η προβολή της θα προϋπέθετε τη συνάντηση του φωτός με την ύλη, δεν είναι άλλο από το «φάσμα ενός φάσματος» (Λοϊζίδη, 1987: 32), το απείκασμα ενός ειδώλου.[447] Το σύνθετο πλαστικό σημείο αντιστοιχεί επιπλέον, τόσο ως εκφραστική όσο και ως νοηματική μονάδα, με τη μακριά σκιά που αφήνει ως αποτύπωμα στο ζωγραφικό χώρο μια αθέατη, επομένως το ίδιο απροσδιόριστη, διφορούμενη –ανθρώπινη ή αγαλμάτινη αυτή τη φορά– μορφή·[448] μορφή που παραμονεύει στη δεξιά πλευρά του δρόμου προς την οποία η φασματική φιγούρα του κοριτσιού κατευθύνεται. Η απόσχιση μάλιστα της σκιάς από τη μήτρα της θα μπορούσε να ειδωθεί ως μια επιμέρους προβολή, στο επίπεδο εκδήλωσης του ζωγραφικού λόγου, της διάρρηξης των συνεκτικών δεσμών, της αποδιάρθρωσης γενικότερα των δομών της κοινωνικο-πολιτισμικής πραγματικότητας που απηχεί.[449] Ρηματικά ισοδύναμο, με βάση αυτό το χαρακτηριστικό, είναι το παράθεμα που αντλούμε από την ποίηση του Δημήτρη Παπαδίτσα:

---

[446] Αναγνωρίζουμε εδώ, στην εικαστική πραγμάτωσή της, μια περίπτωση *αρνητικότητας* (negativité), αρχή που επεξεργάστηκε η Julia Kristeva επιχειρώντας, μεταξύ άλλων και βάσει αυτής, να ορίσει την ιδιομορφία του νεωτερικού ποιητικού, πρωτογενώς, λόγου. Ειδικότερα, και με ζητούμενο τη σχέση του ζωγραφικού, στη συγκεκριμένη εκδοχή (κατ' αναλογία προς το ποιητικό), σημαινομένου με το αντικείμενο αναφοράς του, προσδιορίζεται μέσω της αρχής αυτής η ιδιαίτερη περίπτωση κατά την οποία αυτό «παραπέμπει και δεν παραμέμπει σε ένα αντικείμενο αναφοράς»· συνιστά δηλαδή μια «διπλή σημασιακή δομή», μια βεβαίωση της ταυτόχρονης συνύπαρξης «πραγματικού-πλασματικού, δυνατού-αδύνατου». Για το εννοιολόγημα της αρνητικότητας που αποτελεί μέρος της μεθοδολογίας που η J. Kristeva ονομάζει *σημανάλυση* {την οποία παρουσιάζει συνοπτικά στο μελέτημα «Sémanalyse et production de sens», στο συλλογικό τόμο: A.J. Greimas (επιμ.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972: 207-237, πρβλ. αναλυτικότερα και Kristeva: 1969, 1974}, βλ. ειδικότερα, Ε.Γ. Καψωμένος, «Το υπερρεαλιστικό κείμενο-Προβλήματα θεωρίας και μεθόδου», *Ποιητική*, 2005α: 121-122 (κεφ. «Αρνητικότητα, διακειμενικότητα, παραγραμματισμός κατά Kristeva») [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, 2005β: 13-14]· πρβλ. του ίδιου, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων: Νίκου Εγγονόπουλου "Γυψ και φρουρά"», 1986: 88-89.

[447] Η ιδέα, στη ζωγραφική εδώ μετάπλασή της, είναι ανάλογη μ' αυτή του ίσκιου-συνοδοιπόρου της ανύπαρκτης, ιδεατής μορφής του υπεράνθρωπου (Ζαρατούστρα) που συνέλαβε ο Φρ. Νίτσε (ίσκιος που παρουσιάζεται επιπρόσθετα αυτοτελής και περισσότερο ενυπόστατος σε σχέση με τη μορφή που υποτίθεται ότι προβάλλει). Βλ. Fr. Nietzsche, «Ο ίσκιος», *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, 1965β: 224-227.

[448] Για το τέχνασμα της προβαλλόμενης σκιάς (sbattimento) και τις υπαινικτικές σημάνσεις της στην τέχνη γενικότερα, βλ. Ν. Λοϊζίδη, «Η τέχνη και ο ίσκιος της», στον τόμο *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999: 103. Βλ. επίσης, E.H. Gombrich, *Σκιαί ερριμμέναι. Η απόδοση της σκιάς στη δυτική τέχνη*, 1999 (για τη ζωγραφική του De Chirico ειδικά: σ. 26). Για το θέμα πρβλ. κεφάλαιο «Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα…», σ. 235 και σημ. 331. Η προέλευση της σκιάς συγκεκριμένα εδώ από μια αφανή, άδηλη μορφή, που βρίσκεται εκτός οπτικού πεδίου –εύρημα που αξιοποιείται επίμονα στη μεταφυσική εικονοποιία του Ιταλού ζωγράφου (Fagiolo dell'Arco-Baldacci, 1982: 54)–, την καθιστά ταυτόσημη με τη σκιώδη προέκταση της επίσης ανυπόστατης, αμφισβητούμενης, φασματικής φιγούρας του κοριτσιού.

[449] Πρβλ. W. Schmied, 1989: 73· Ν. Λοϊζίδη, «Η τέχνη και ο ίσκιος της», 1999: 104.

Θα μπορούσα τη σκιά μου / να την αφήσω φεύγοντας στον απέναντι τοίχο

{Δ.Π. Παπαδίτσας, *Ουσίες* (1959-1962), Β΄. Ι, Ποίηση, 1, 1963: 111.1-2 [= *Ποίηση*, 1997: 130.1-2]}·

και σ' ένα παράδειγμα απτής παρουσίας της σκιάς αντίστροφα ανάλογης προς τη μήτρα που τη γεννά, από την πεζόμορφη υπερρεαλιστική συλλογή του Ν. Βαλαωρίτη *Μερικές γυναίκες*:

διαλέξαμε μαζί ένα μέρος […] *απ' όπου θα περνούσε* […]
–την ώρα που θα έπεφτε ο ήλιος –γύρω στις έξι–
έπρεπε να ορμήσει, και ιδίως να πιάσει τη σκιά της

(Ν. Βαλαωρίτης, *Μερικές γυναίκες*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1982: 118).

Λεκτικές επίσης εκδοχές του διακειμένου του αυτοσχέδιου παιχνιδιού με τη μεταλλική στεφάνη, συναντούμε στη νεώτερη ελληνική ποιητική παραγωγή, όπως για παράδειγμα η ακόλουθη από τον Οδυσσέα Ελύτη και το *Άξιον Εστί:*

Χαράζω τις φλέβες μου / και κοκκινίζουν τα όνειρα
και τσέρκουλα γίνονται / στις γειτονιές των παιδιών

{Οδ. Ελύτης, «Τα Πάθη, Ιβ΄», *Το Άξιον Εστί* (1959), Αθήνα, Ίκαρος, [13]1980: 68.5-6}·

ή ακόμη, από το στενότερο πεδίο μελέτης μας, τη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση, και συγκεκριμένα αυτή του Έκτορα Κακναβάτου:

Μ' αυτό τον κύκλο ένα οχτάχρονο αγόρι έπαιζε το τσέρκι
τ' απάνου τρέχοντας στο δρόμο του ορυχείου: δε θα πεθάνομε λοιπόν

{Έ. Κακναβάτος, *Ανάστιξη του θρύλου για τα νεφρά της πολιτείας* (1981), Ποιήματα, Β΄, 1990: 156.5-7}.

Ως ένα εικαστικό παράδειγμα από τη σύγχρονη ελληνική ζωγραφική αναφέρουμε επιπρόσθετα τη σχεδιαστική απόδοση του μοτίβου από τον Αλέκο Φασιανό (Εικ. 117).

Το παιχνίδι ως μεταφορικό υποκατάστατο της κατάφασης της ζωής στα παραδείγματα του Ελύτη και του Κακναβάτου (όπου αντίστοιχα ταυτίζεται συνεκδοχικά με το παιδικό όνειρο και την ανάκληση, την «αναβίωσή» του ή αποδίδεται, από την αντίστροφη πλευρά, ως αντίρροπη δύναμη απέναντι στην κάθοδο, το θάνατο), αποτελεί την κοινή παραδειγματική βάση στην οποία επίσης εντάσσεται η εκδοχή του αυτή τη φορά από το Μίλτο Σαχτούρη: όπου ο αφανισμός και το κακό, που υποδηλώνονται από τη συνεχή περιστροφή δαιμονικών κόκκινων τροχών στον κλοιό των οποίων έχουν παγιδευτεί τα παιδιά, όπως και ο θάνατος που

έχει «φωλιάσει» στα κορμιά τους, εκλείπουν τελικά, έχοντας μετασχηματισθεί μεταφορικά σε χαρούμενο παιδικό παιχνίδι με το τσέρκι:

…δαιμονικές κόκκινες ρόδες όλο και κυλάνε
αυτό το σμάρι παιδιών
φωλιάζει κι από ένας θάνατος μες στο κορμί τους
τον κάνανε χαρούμενο στεφάνι
και το χτυπούν με το μικρό το ξύλο
κυλάει κυλάει το τσέρκι, το κυλάνε
κυλάει η ζωή τους ήλιος που τα περονιάζει
καθώς χτυπάνε με το ξύλο
τον παγωμένο θάνατο που τρέχει
το πένθος άφωνο κοκάλωσε τριγύρω

(Μ. Σαχτούρης, «Δεν είναι τύχη ότι ζω πιο πέρα», *Το Σκεύος*, [7]1993: 243.5-14).

Με τη μετάβαση αυτή στην αντίθετη κατάσταση αποκαθίσταται ουσιαστικά η εκτροπή από την ομαλή πορεία του κύκλου της ζωής.[450] Σε μια τέτοια αποκατάσταση συντελεί, όπως είναι φυσικό, καταλυτικά η μεταβολή των μικρών παιδιών, που αντιπροσωπεύουν προπαντός τη ζωή και την προοπτική της, από «άθυρμα» της σκληρής πραγματικότητας, στην οποία φαίνεται αρχικά ότι έχουν αθέλητα παραδοθεί, σε υποκείμενα δράσης, σε κύριους και ρυθμιστές της ζωής τους (: «*το κυλάνε*»)· μιας ζωής που, σαν το παιχνίδι με το τσέρκι, συνεχίζει με ορμή να κυλά, όπως αποτυπώνεται γλωσσικά με την τετραπλή επανάληψη του ρήματος κίνησης σε κυκλική τροχιά· ενώ ο θάνατος και η οδύνη είτε αναστέλλονται (: «*το πένθος άφωνο κοκάλωσε*») είτε αποκρούονται, διώχνονται μακριά (: «*καθώς χτυπάνε με το ξύλο τον παγωμένο θάνατο…*»). Με βάση μάλιστα την απορρόφηση, στην κυριολεξία, από τα παιδικά σώματα του ζωογόνου ηλιακού φωτός, που εμφανίζεται πλέον να τα διαπερνά («*ήλιος που τα περονιάζει*»), έρχονται σε αντιδιαστολή προς το «παγωμένο», αδιαπέραστο από το φως, σώμα του θανάτου (που, μέσα από ένα αντιφατικό φραστικό σχήμα, εμφανίζεται ωστόσο να τρέχει, σε μια ποιητική εκδοχή

[450] Επαληθεύουμε εδώ, μέσα από μια ακόμη εκδήλωσή της, την ηρακλείτεια αρχή της αέναης κυκλικής επαναφοράς όλων των πραγμάτων· τη θεώρηση της ζωής και του κόσμου γενικότερα ως σειράς από διαδοχικές μεταβολές, από ατελεύτητες εξισορροπητικές συγκρούσεις ανάμεσα σε αντίθετες δυνάμεις. Για τη βασική αυτή συνιστώσα του κοσμολογικού μοντέλου του Ηράκλειτου, πρβλ. κεφ. «Η σχέση ποίησης-ζωγραφικής», σ. 191 και σημ. 251.

σταματημένης κίνησης). Από την ίδια αφετηρία, στη βάση και πάλι της παραδειγματικής αρχής της αντίθεσης, οι μορφές των παιδιών μπορούν να συνδεθούν αντιπαραθετικά με τη σκιώδη, μη διαπερατή από το φως κοριτσίστικη φιγούρα του Giorgio de Chirico, η οποία ανακαλείται συνειρμικά.

Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε καταληκτικά, οι εκφράσεις της μεταφυσικής ζωγραφικής του De Chirico που αναγνωρίσαμε μέχρι στιγμής στην ποιητική μεταγραφή τους, παρουσιάζουν μια νοηματική συνάφεια μεταξύ τους. Κοινό χαρακτηριστικό που συνδέει τις εικόνες αυτές είναι η πολλαπλή ανάδειξη των διπλών, αλληλοαναιρούμενων σημασιακών διαστάσεων των όρων που τις συγκροτούν· χαρακτηριστικό που αντιστοιχεί σε μια θεμελιώδη αρχή της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας γενικότερα, όπως και αυτής της ποίησης που τις απορροφά. Ειδικότερα, οργανώνονται στη βάση ταυτόσημων μεταφορικά διπολικών συναρτήσεων, που προβάλλονται άλλοτε συνδυαστικά άλλοτε με τη μια ή με την άλλη μορφή από πίνακα σε πίνακα, ενταγμένες σε ξεχωριστά κάθε φορά ζωγραφικά συμφραζόμενα. Ανάμεσα σ' αυτές κυρίαρχα είναι τα ζεύγη:

φως-σκιά
άνθρωπος-ίσκιος

ή εναλλακτικά: *άνθρωπος-άγαλμα*.

Οι πόλοι του καθενός, η αντίθεση ανάμεσα στους οποίους αίρεται ουσιαστικά, είναι κάθετα ισοδύναμοι μεταξύ τους και σημασιοδοτούν αντίστοιχα την παρουσία και την απουσία, την ύπαρξη και την ανυπαρξία, τη ζωή τελικά και την αναίρεσή της (σημασιακό ζεύγος που αποδίδεται συμπληρωματικά με μεγάλη συχνότητα και από τη συνάρτηση κίνησης-ακινησίας, την ταυτόχρονη δηλαδή σήμανση της κίνησης, της λειτουργίας και της κατάργησής τους).

Στους τελευταίους έξι στίχους (13-18) εμφυτεύεται η παραστατική ενότητα που συνιστά ο πίνακας του De Chirico *Ο εγκέφαλος του παιδιού* (ή *Το φάντασμα*, όπως τιτλοφορήθηκε αρχικά, Εικ. 118), τον οποίο κατονομάζει με μια ρητή διακειμενική αναφορά του ο ποιητής. Πρόκειται για μια από τις πιο γνωστές συνθέσεις του Ιταλού μεταφυσικού, που τράβηξε το ενδιαφέρον του Breton, στην κατοχή του οποίου

βρέθηκε τελικά, καθώς και των υπερρεαλιστών ζωγράφων, προπαντός του Yves Tanguy:[451]

Κατεβασμένα βλέφαρα μουστακαλής γυμνόστηθος
το δέρμα του με μια 'λαφριά απόχρωση στο γαλάζιο
λίγο σκυμμένος διάβαζε έν' ανοιχτό βιβλίο
πίσω του ήταν η στοά που σκοτεινή απλώνονταν
ο πίνακας λέγονταν του παιδιού ο εγκέφαλος
ζωγράφος ο Ντε Κήρυκο κάτοχος ο Αντρέ Μπρετόν.

(Ν. Βαλαωρίτης, 1982α: 81.13-18).

Η ρεαλιστική σε καταδηλωτικό επίπεδο εικόνα με τη μορφή του άνδρα, ο οποίος οραματίζεται με τα «βλέφαρα κατεβασμένα» πάνω από το κλειστό βιβλίο που απεικονίζεται μπροστά του, παραπέμπει συνδηλωτικά στη διεισδυτική θέαση, με τα μάτια του νου ή της φαντασίας· θέαση που αποκαλύπτει την άδηλη, βαθύτερη ουσία που κρύβεται πίσω από την επιφάνεια του εμπράγματου κόσμου (την οποία αποδίδει συνεκδοχικά το κλειστό βιβλίο που μετασχηματίζεται σε ανοιχτό, σε αγωγό δηλαδή αληθινής γνώσης). Θέμα, αλλά και αίτημα που αναδείχνεται μέσα από την ίδια την καλλιτεχνική πράξη, αποτελεί ουσιαστικά η υπέρβαση της –ορθολογικής– θεώρησης μέσω της όρασης· η δυνατότητα να καταστούν «ορατά» τα αόρατα, προσεγγίσιμη δηλαδή από μια άλλη ματιά μια διάσταση που ξεπερνά το ορατό φαίνεσθαι του κόσμου, την υπαρκτή, άμεσα ορατή και αισθητή ευρύτερα, αντικειμενική πραγματικότητα. Η βασική αυτή προαίρεση της μεταφυσικής ζωγραφικής γενικότερα συνοψίζεται εύγλωττα από τον εμπνευστή της, όταν γράφει χαρακτηριστικά: «*ό,τι ακούω δεν αξίζει τίποτα: δεν υπάρχει παρά μόνο ό,τι βλέπουν τα μάτια μου ανοιχτά ή περισσότερο ακόμη κλειστά*».[452]

Μια τέτοια κατάφαση, που υποδηλώνεται ζωγραφικά, της νοητικής έναντι της αισθητηριακής αντίληψης, προβολή μ' άλλα λόγια της δύναμης της εν-όρασης και

[451] Βλ. ειδικότερα (Λοϊζίδη, 1987: 234-235), τις αφηγήσεις του A. Breton και του Γάλλου υπερρεαλιστή ζωγράφου σχετικά με τη συμπτωματική «ανακάλυψη» από τον καθένα χωριστά του συγκεκριμένου πίνακα, καθώς και την απροσδόκητα κοινή αντίδρασή τους στο «κάλεσμά» του, στο οποίο προσδίδουν έτσι «αντικειμενική δύναμη». Για το ίδιο θέμα βλ. και Fr. Poli, *La Metafisica*, Bari, Laterza, 1989: 190.

[452] Απόσπασμα από τα χειρόγραφα του καλλιτέχνη που ανάγονται στην περίοδο 1911-1913, το οποίο αποτέλεσε ένα από τα ερείσματα του A. Breton (1925-26), προκειμένου να καταδείξει την ολοκληρωτική μεταστροφή του έργου του Ιταλού ζωγράφου από το 1917 και εξής, την ανακολουθία επομένως σε σχέση με τις θέσεις που εξέφραζε αρχικά, τεκμηριώνοντας έτσι τη δριμεία κριτική εναντίον του. Βλ. σχετικά, Α. Μπρετόν, «Ο Υπερρεαλισμός και η ζωγραφική», 1981: 41.

της υπερβατικής φαντασίας,[453] δε θα μπορούσε παρά να έχει ιδιαίτερη απήχηση στους υπερρεαλιστές, και στην περίπτωσή μας ειδικότερα στο Νάνο Βαλαωρίτη. Γιατί ανταποκρίνεται απόλυτα στους σκοπούς και τις μετέπειτα ορίζουσες της ποιητικής τους, που συνίστανται ακριβώς στη φανταστική αναμόρφωση του κόσμου με βάση την εσωτερική όραση· στην αναγωγή τελικά σε μια υπεραισθητή, πέρα δηλαδή από την απτή, προσιτή στις αισθήσεις, διάστασή του. Μια τέτοια αποδέσμευση από την κωδικοποιημένη αντίληψη του κόσμου έρχεται κοντά, λαμβάνοντας επιπλέον υπόψη τις λεκτικές σημάνσεις του τίτλου, στην πρωτογενή, ενστικτώδη και διαισθητική, «απρόσβλητη» ακόμη από τη λογική και τις συμβάσεις της, πρόσληψη και νοηματοδότηση του κόσμου από ένα παιδί·[454] στον τρόπο με τον οποίο ένα παιδί επεξεργάζεται νοητικά και ανασυνθέτει τα εξωτερικά ερεθίσματα ενός κόσμου που αντικρίζει για πρώτη φορά, καθώς έρχεται αντιμέτωπο με τις ολότελα άγνωστες κι απροσδόκητες όψεις του, που του αποκαλύπτονται αδιάκοπα.[455]

Συναφείς, ως προς την πρόταξη της "εσωτερικής όρασης", είναι οι σημασιακές προεκτάσεις του *Πορτρέτου του Guillaume Apollinaire* (Εικ. 119), της πιο γνωστής από τις ζωγραφικές εκφράσεις του De Chirico με θέμα τον Ποιητή, απόσπασμα της οποίας μεταγράφεται στο στίχο 4 (: «*μια κεφαλή μαρμάρινη με ματογυάλια του ήλιου*»). Τα παραστατικά σημεία της σύνθεσης, παρότι με μια πρώτη ματιά φαίνεται ότι συμπίπτουν αυθαίρετα μεταξύ τους, συνδέονται ωστόσο συνειρμικά και αποκτούν

---

[453] Πρβλ. Giorgio de Chirico, «Discorso sul meccanismo del pensiero», *Documenti* (Μάιος 1943), κείμενο που αναδημοσιεύεται στον τόμο: M. Fagiolo (επιμ.), *Giorgio de Chirico, Il meccanismo del pensiero…*, 1985: 410-411. Γράφει συγκεκριμένα ο De Chirico (σ. 410): «*Η οπτική ικανότητα του εγκεφάλου είναι πολύ πιο ανεπτυγμένη απ' αυτή των ματιών μας. Η φαντασία μάς βοηθά να δημιουργήσουμε αυτές τις εικόνες ή οράματα, που μερικές φορές είναι παράξενες και μοιάζουν λίγο με την πραγματικότητα. Είναι εικόνες που κυρίως μοιάζουν μ' ένα όνειρο και η διαύγεια, όπως και η ακρίβειά τους, ποικίλλουν όπως στα όνειρα*».

[454] Παραθέτουμε τις συγκλίνουσες απόψεις του ιδρυτή του υπερρεαλιστικού κινήματος και του Ιταλού ζωγράφου αναφορικά με την επανάκτηση της παιδικής σκέψης και τη θεώρησή της ως γονιμοποιού δύναμης του υπερρεαλιστικού πνεύματος είτε ως μιας από τις θεμελιακές αξίες των καρπών της δημιουργικής, γενικότερα, έμπνευσης: «*Το πνεύμα που βυθίζεται στο σουρρεαλισμό ξαναζεί με έξαρση το καλύτερο μέρος της παιδικής του ηλικίας.* […] *Από τις αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας και από μερικά άλλα ξεπηδά ένα συναίσθημα ότι δεν μονοπωλείσαι και ακόλουθα ότι έχεις αποπλανηθεί, που το θεωρώ για το πιο γόνιμο που υπάρχει. Ίσως η παιδική ηλικία πλησιάζει περισσότερο απ' όλες στην "αληθινή ζωή"*» {Α. Μπρετόν, «Μανιφέστο του σουρρεαλισμού» (1924), *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, 1983α: 43}.
«*Ένα έργο τέχνης για να είναι πραγματικά αθάνατο πρέπει να υπερβαίνει εντελώς τα όρια του ανθρώπινου: η λογική και ο κοινός νους θα πρέπει παντελώς να εκλείψουν. Μ' αυτό τον τρόπο θα προσεγγίσει την κατάσταση του ονείρου και τη νοητική συμπεριφορά ενός παιδιού*», θα κατακτήσει «*μια παραδοξότητα όμοια μ' αυτή που συχνά έχουν οι εντυπώσεις των παιδιών, δημιουργημένη όμως συνειδητά*» (μεταφράζουμε από τα χειρόγραφα του De Chirico, που παρατίθενται στο Calvesi, 1982: 20 και 35).

[455] Πρβλ. G. de Chirico, «Discorso sul meccanismo del pensiero», M. Fagiolo (επιμ.), 1985: 411.

νόημα από το συσχετισμό τους, που εγκαινιάζεται στα πλαίσια της εσωτερικής διάρθρωσης του πίνακα.

Η εικαστική απόδοση της μαρμάρινης προτομής με τα σκούρα γυαλιά στο μπροστινό πλάνο, υλοποιεί, σε μια πρώτη ανάγνωση που αντιστοιχεί σ' αυτή του Ν. Βαλαωρίτη, τη συγχώνευση του μουσειακού (-καλλιτεχνικού) και του σύγχρονου (-χρηστικού) αντικειμένου. Σε δεύτερο όμως επίπεδο σημασίας συνιστά μια συμβολική απεικόνιση της τυφλότητας, που συνδέεται ήδη από την αρχαιότητα με την ποιητική ενόραση και το μαντικό λόγο, μέσα από τα παραδείγματα του Ομήρου, του μάντη Τειρεσία κ.ά. Ιδιότητες που επαληθεύονται επίσης στο πρόσωπο του Ορφέα, με τον οποίο ταυτοποιούμε την αγαλμάτινη μορφή, αρχετυπικό, μεταξύ άλλων, σύμβολο του οραματιστή ποιητή και της μαντικής τέχνης.[456] Στο πίσω πλάνο, καθοδηγούμενοι και από τον τίτλο, αναγνωρίζουμε το σκιώδες προφίλ του Apollinaire[457] που παριστάνεται σαν ομοίωμα στόχου σκοποβολής, έχοντας ζωγραφισμένο γύρω από τον κρόταφο ένα κυκλικό λευκό περίγραμμα. Στοιχείο που μας φέρνει στο νου τον τραυματισμό του Γάλλου πρωτοποριακού ποιητή κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1916), ο οποίος πεθαίνει δύο χρόνια αργότερα (1918) ύστερα από μια πρόσκαιρη θεραπεία χάρη σε χειρουργική επέμβαση στο κρανίο.[458] Στην αποτύπωση μάλιστα του Apollinaire ως ανθρώπινου στόχου, που προηγείται κατά δύο χρόνια σε σχέση με

---

[456] Βλ. σχετικά, Pierre Grimal, *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, 1991: 190· Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*, 1984: 62 και της ίδιας, «Ο Ορφέας ως προάγγελος του μοντερνισμού», στον τόμο *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης…*, 1999: 190· Σ. Δεγερμεντζίδης, 2003: 28, 85.

[457] Είναι γνωστή η επαφή του De Chirico με τον καλλιτεχνικό κύκλο του Apollinaire, στον οποίο μάλιστα αποδίδεται ο προσδιορισμός του όρου "μεταφυσική ζωγραφική", καθώς και η έμπνευση πολλών από τους τίτλους των καρπών της. Μια χαρακτηριστική περίπτωση διασταύρωσης Apollinaire-De Chirico υλοποιείται αυτή τη φορά λεκτικά στο επινοημένο από το Ν. Εγγονόπουλο πρόσωπο του Γουλιέλμου (ή άλλοτε Γουλιάμου) Τσίτζη (Ν. Εγγονόπουλος, «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν Ι» και ΙΙ, «Νυκτερινή Μαρία», *Ποιήματα*, Α΄, 1990: 13, 15, 63 αντίστοιχα). Αποτελούμενο ειδικότερα από την εξελληνισμένη γραφή του ονόματος του Γάλλου ποιητή και το υποκοριστικό του Ιταλού ζωγράφου (: του επονομαζόμενου Τσίτζη ή Gigi), ερμηνεύεται από το Ν. Βαλαωρίτη ως μια αυτοαναφορά στον Εγγονόπουλο και στη διπλή, ποιητική και ζωγραφική, ιδιότητά του. Βλ. σχετικά, Νάνου Βαλαωρίτη, «Το παράλογο και το έλλογο στον Εγγονόπουλο», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα Νίκος Εγγονόπουλος*, τχ. 381 (Ιαν. 1998): 148. Πρβλ. του ίδιου, «Νίκος Εγγονόπουλος, ο απόκρυφος και αναφορικός», περ. *Η λέξη*, τχ. 179 (Γεν.-Μάρτ. 2004): 21 [= Φρ. Αμπατζοπούλου (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008: 294].

[458] Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων: Νίκου Εγγονόπουλου "Γυψ και φρουρά"», 1986: ιδιαίτερα 110-113 [= *Ποιητική*, 2005α: 197-201], όπου ο κοινός αυτός τόπος της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας αναγνωρίζεται ως κειμενικό υπόστρωμα του υπό μελέτη ποιήματος του Εγγονόπουλου (με αφετηρία την αφιέρωσή του στον Apollinaire και συναφείς νοηματοδοτήσεις του). Επαληθεύοντας τη συλλογιστική του, και με βάση την ιδέα της στοχοποίησης του Ποιητή, της ποιητικής δημιουργίας, ο μελετητής συναρτά διακειμενικά το συγκεκριμένο, καθώς και αντίστοιχα σημασιοδοτημένα ποιήματα του Έλληνα υπερρεαλιστή, με τον πίνακα του De Chirico που εξετάζουμε· όπως επίσης με το έργο του Apollinaire που φέρει το σημαδιακό τίτλο *Ο δολοφονημένος ποιητής* (*Le Poète assassiné*), το οποίο εκδόθηκε τη χρονιά του τραυματισμού του.

το πραγματικό γεγονός, βρίσκει μια από τις πιο χαρακτηριστικές εκφράσεις του το υπερρεαλιστικό, κατεξοχήν, γνώρισμα του "θαυμαστού" ("le merveilleux") που φτάνει εδώ στα όρια του προφητικού.[459]

Στον Apollinaire επιπλέον –στοιχείο που προσδιορίζει ένα κομβικό σημείο επαφής του με τον Ορφέα– οφείλεται η νέα πνοή που δόθηκε στον ορφικό μύθο στις αρχές του 20ού αιώνα, με την εξαγγελία από τον ίδιο, το 1912, του «ορφισμού» ή «κυβιστικού ορφισμού» ως ανεξάρτητου καλλιτεχνικού ρεύματος.[460] Πρόκειται ειδικότερα για μια ζωγραφική τάση προς την αφαίρεση, στην οποία ο Γάλλος «προφήτης» και θεωρητικός της πρωτοπορίας εντάσσει πρωτίστως τις εικαστικές αναζητήσεις του Robert Delaunay (και ώς ένα βαθμό του Frank Kupka και άλλων εκφραστών της ζωγραφικής πρωτοπορίας της εποχής)· μια «καθαρή» (pure), όπως τη χαρακτηρίζει, τέχνη, που προσδιορίζεται αφενός από την απόδοση ενός κυρίαρχου ρόλου στη μορφή και το χρώμα, σε αντιστοιχία με τις «καθαρές» φόρμες της μουσικής του Ορφέα· αφετέρου από την αυτονόμησή της από την εξωτερική πραγματικότητα, την υπέρβαση των «μέτρων του ορατού κόσμου» (από τη στιγμή που οι εκφράσεις της βασίζονται σε στοιχεία που δεν αντλούνται από το πεδίο του ορατού, αλλά δημιουργούνται εξ ολοκλήρου από τον καλλιτέχνη, ο οποίος τους προσδίδει τη δύναμη της πραγματικότητας).[461]

Τα άλλα δύο παραστατικά σημεία της σύνθεσης, το κοχύλι και το ψάρι, τα οποία αποτυπώνονται στη μαρμάρινη στήλη που παρεμβάλλεται στα δύο επίπεδα της εικόνας, στις δομές συνάφειας του εικαστικού λόγου μπορούν να ερμηνευθούν ως σύμβολα της γέννησης της νέας τέχνης και του Ορφέα αντίστοιχα.[462]

---

[459] Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, 1985: 70· Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα…*, τόμ. Ι, 1990: 23.

[460] Βλ. σχετικά, P.A. Jannini, «Le règne d'Orphée», στη μελέτη *Le Avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire*, Roma, Bulzoni, 1971: 189-218 [189-191]· Ν. Λοϊζίδη, «Ο Ορφέας ως προάγγελος του μοντερνισμού», 1999: 193.

[461] Guillaume Apollinaire, *Οι κυβιστές ζωγράφοι. Αισθητικοί στοχασμοί* (1913), μτφρ. Τ. Μαρκετάκη, Εισαγωγή, σχόλια, σημειώσεις L. Breuning και J.-Cl. Chevalier, Αθήνα, Νεφέλη, 1983: 23-25 («Εισαγωγή»), 61· Ά. Χαραλαμπίδης, 1990: 103, 105· Σ. Δεγερμεντζίδης, 2003: 530.

[462] Για το κοχύλι και τις συμβολικές σημάνσεις του, βλ. γενικότερα L. Benoist, 1992: 79-80· και σε σχέση ειδικότερα με τα ζωγραφικά συμφραζόμενα που μελετούμε, βλ. M. Calvesi, «De Chirico e la metamorfosi del destino», Κατάλογος Έκθεσης *De Chirico nel centenario della nascita*, Milano-Roma, Mondadori-De Luca ed. d'arte, 1988: 22. Περιπτώσεις σύνδεσης, από την άλλη, του συμβόλου του ψαριού με τον Ορφέα ανακαλεί η Ν. Λοϊζίδη (1984: 62): την αναφορά του συγκεκριμένα, με βάση τη μυθική αφήγηση, ως «γητευτή ψαριών»· όπως επίσης την απόδοσή του στη συλλογή του Apollinaire *Κτηνολογία ή Η συνοδεία του Ορφέα* (*Le bestiaire ou Le cortége d'Orphée*, 1911) ως «*ψαρά του πιο όμορφου θεϊκού ιχθύος που είναι ο Ιησούς σωτήρας*». Πρβλ. σχετικά, M. Calvesi, 1988: 22.

Στους τρεις πρώτους στίχους του ποιήματος συγχωνεύονται αντιπροσωπευτικά οπτικά παραθέματα μεταγενέστερων θεματικών κατηγοριών της μεταφυσικής ζωγραφικής του De Chirico:

Ανδρείκελο φανταστικό που γράφει σ' ένα πίνακα
σχήματα γεωμετρικά που αφορούν τη μοίρα του
ένα γάντι ένα μπισκότο κι ένα βιβλίο ορθάνοιχτο

(Ν. Βαλαωρίτης, 1982α: 81.1-3).

Από τη σειρά ειδικότερα με τα περίφημα ανδρείκελα (mannequins), που παίρνουν μια κεντρική θέση στη μεταφυσική συμβολική από το δεύτερο μισό του 1914 και εξής, ανακαλείται εδώ (στ. 1-2) ο πίνακας *Ο Μάντης* (Εικ. 31), με τον οποίο φτάνει στην ολοκλήρωσή της η επεξεργασία της εικονιστικής αυτής τυπολογίας.[463] Πίνακας που συνδέεται παραδειγματικά, όπως και οι ομοειδείς του, με τις συνθέσεις της προηγούμενης περιόδου του καλλιτέχνη, με βάση την υποκατάσταση, την απουσία ουσιαστικά της ανθρώπινης μορφής. Πιο συγκεκριμένα, οι αμφίσημες αυτές απρόσωπες και τεχνητές φιγούρες, στο μεταίχμιο υποκειμένου-αντικειμένου, απηχούν από τη μια την αλλοτρίωση του ανθρώπου που έχει χάσει τα ατομικά χαρακτηριστικά, τα στοιχεία δηλαδή που ορίζουν την ταυτότητά του.[464] Με την ανθρώπινη μορφή ν' αποτελεί σταθερό σημείο αναφοράς και να μπαίνει στο στόχαστρο των καλλιτεχνικών ρευμάτων των αρχών του εικοστού αιώνα, τέτοιες εκφράσεις εντάσσονται δημιουργικά αναπλασμένες στο έργο πολλών υπερρεαλιστών ειδικότερα ζωγράφων (λ.χ. R. Magritte, M. Ernst, S. Dalí, M. Ray, J. Miró και άλλων) [Λοϊζίδη, 1987: 69, 169-185]. Τροφοδοτούν επίσης χαρακτηριστικά τη ζωγραφική,

---

[463] Για την έμπνευση της πλαστικής αυτής ιδέας του De Chirico από τα προσχέδια των ανθρώπων χωρίς πρόσωπο που δημιούργησε ο αδελφός του A. Savinio για το θεατρικό έργο *Τα τραγούδια του ημιθανούς* (*Les chants de la mi-mort*), το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην καλλιτεχνική επιθεώρηση του Apollinaire *Les Soirées de Paris*, no. 26-27 (Ιούλ.-Αύγ. 1914), βλ. ειδικότερα, M. Calvesi, 1982: 94· P. Baldacci, 1989: 67· Ν. Λοϊζίδη, 1987: 41-42. Τα ανδρείκελα του De Chirico είναι ουσιαστικά το εικαστικό αντίστοιχο τόσο των δραματικών προσώπων του παραπάνω έργου του Savinio (ιταλ. μτφρ. S. Cirillo: *I canti della mezza morte*, στη μελέτη της ίδιας *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997: 105-134) όσο και αυτών που μορφοποιούνται λεκτικά από τον Apollinaire την ίδια περίοδο· αποτελούν μ' άλλα λόγια καρπό μιας καλλιτεχνικής ανταλλαγής.

[464] Για τα παράξενα αυτά ανθρωπόμορφα όντα που ζωγραφίζει ο De Chirico και τις σημάνσεις τους, βλ. αναλυτικότερα Ν. Λοϊζίδη, «Το mannequin του Giorgio de Chirico και η εποχή του», 1982: 718-722 και της ίδιας, 1987: 161-169. Βλ. επίσης, M. Fagiolo dell'Arco-P. Baldacci (επιμ.), 1982: 118-121 (κεφ. «I nuovi manichini») και Ζ.Ι. Σιαφλέκης, 1991: 94, 96.

αλλά και την ποιητική εικονοποιία του Ν. Εγγονόπουλου,[465] καθώς επίσης αυτή των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών.[466]

Στη συγκεκριμένη εκδοχή, η εξάρθρωση του σώματος της ανοίκειας πλαστικής φιγούρας, ο κορμός της οποίας σχηματίζεται από σιδερένια ελάσματα, και η στήριξή της πάνω σ' ένα ξύλινο βάθρο για γλυπτά, καθώς και σε σε μια μακρόστενη επίπεδη επιφάνεια, υποδηλώνουν αντίστοιχα: την απώλεια της συνοχής και την ανεπάρκεια, τη δυσχερή δηλαδή και μη αυτόνομη λειτουργία του σύγχρονου ανθρώπου.[467] Από την άλλη, η ερμηνευτική θεώρηση του κρυπτικού σημείου που αποτυπώνεται στο ύψος των ματιών του προσώπου της αινιγματικής μορφής ως συμβόλου μιας προφητικής, ανώτερης όρασης (Baldacci, 1989: 67) εμπλουτίζει το ζωγραφικό λόγο, σε συνάρτηση και με τον τίτλο, με πρόσθετες συνυποδηλώσεις. Το ανδρείκελο που στέκεται απέναντι από το μαύρο πίνακα με τις γεωμετρικές χαράξεις –που συμπυκνώνουν μετωνυμικά το ορθολογικό σύστημα σκέψης– γίνεται έτσι σύμβολο του διορατικού καλλιτέχνη, ο οποίος θέτει το αίνιγμα «*που αφορά τη μοίρα*» του ανθρώπου· μοίρα που παρουσιάζεται γραμμένη, αλλά αδιάγνωστη, το προμήνυμά της ωστόσο επιφορτίζεται ταυτόχρονα με τη δύναμη να διαισθανθεί, υπερβαίνοντας τη λογική και τον ερμητισμό της.[468]

Στον τρίτο τέλος στίχο (: «*ένα γάντι ένα μπισκότο κι ένα βιβλίο ορθάνοιχτο*») παρατίθενται αποσπασματικές μονάδες της ζωγραφικής του De Chirico, απηχώντας ακριβώς αυτό το χαρακτηριστικό της που υλοποιείται κατεξοχήν στα «μεταφυσικά εσωτερικά» του καλλιτέχνη (Εικ. 120-122): σειρά που ολοκληρώνει τον κύκλο της μεταφυσικής παραγωγής (1916-17), η οποία προσδιορίζεται από τη μετάθεση σ' έναν εσωτερικό πλέον παραστατικό χώρο, καθώς και από την ένταξη στην εικαστική

---

[465] Την εξέταση της απόδοσης της ανθρώπινης μορφής στην τέχνη του 20ού αι., με κατεξοχήν πεδίο αναφοράς τη ζωγραφική του De Chirico και του Εγγονόπουλου, επιχειρεί ο Πλ. Αλεξίου στη μελέτη, «Ο ανθρωπομορφισμός στο ζωγραφικό έργο του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και του Ν. Εγγονόπουλου», περ. *Σήμα*, τχ. 6, Β΄ περ. (Ιαν.- Φεβρ. '92): 32-38.

[466] Αναφερθήκαμε σχετικά στο κεφ. «Η σχέση ποίησης-ζωγραφικής», σ. 194-195.

[467] Ιδέα που αναγνωρίζεται οπτικά κωδικοποιημένη στις ονειρικές εικόνες του S. Dalí**,** μέσα από ταυτόσημες παραλλαγές ζωγραφικών μορφών του καλλιτέχνη που υποβαστάζονται από δεκανίκια (βλ. Εικ. 33, 34), όπως παρατηρεί η Ν. Λοϊζίδη (Πρβλ. σημ. 259). Το ίδιο χαρακτηριστικό, βασικό συστατικό της όψης του σκαριμπικού αυτή τη φορά ήρωα, αποτελεί αντικείμενο πραγμάτευσης της Γ. Λαδογιάννη, σε τυπολογική συνάφεια με μοντερνιστικές εκφάνσεις του, στη μελέτη, «Η χωλότητα του ήρωα στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», 1996: 156-169 [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, 2005: 307-323]. Πρβλ. της ίδιας, «Ο κόσμος του Γιάννη Σκαρίμπα· η ιχνογραφία ενός άνισου διαβήτη», 1997: κυρίως 91-92. Οι συχνές μάλιστα αντικαταστάσεις του σώματος των ανθρώπινων μορφών που «ιχνογραφεί» ο Γ. Σκαρίμπας, είτε από τη σκιά τους είτε από μηχανικά ανδρείκελα-ρομπότ και ξύλινα αντικείμενα χρήσης, που επισημαίνει η μελετήτρια προεκτείνοντας τη διερεύνηση του γνωρίσματος αυτού, μπορούν, από τη δική μας οπτική, να αντιπαραβληθούν με αντίστοιχες εικαστικές εκφράσεις του De Chirico ή του Dalí (από την υπερρεαλιστική ειδικότερα ζωγραφική).

[468] Πρβλ. M. Calvesi, 1982: 86, 106 και του ίδιου, 1988: 9-10· επίσης, P. Baldacci, 1989: 67, 72.

επιφάνεια στοιχείων του κόσμου της σύγχρονης μυθολογίας. Αναφερόμαστε συγκεκριμένα στις ιδιότυπες «νεκρές φύσεις», στις οποίες μορφοποιείται εκφραστικά μια νέα ζωγραφική «ποιητική»· ποιητική που βασίζεται στην εξάρθρωση των συντακτικών δομών του εικαστικού λόγου, ο οποίος δε μπορεί έτσι να παραπέμψει σε ένα συνεκτικό νόημα. Μέσα από αυθαίρετες συνάψεις στην ίδια εικόνα στοιχείων που αντλούνται από την καθημερινή πραγματικότητα –αντικειμένων κυρίως οικιακής χρήσης και ευρείας κατανάλωσης σαν κι αυτά που ανακαλούνται ποιητικά (λαστιχένια γάντια, τροφές που συντηρούνται, αλλά και σύνεργα ψαρέματος, σπιρτόκουτα, κουβαρίστρες, γεωγραφικοί χάρτες κ.ά.)–, τα οποία συνυπάρχουν συχνά με θραύσματα αγαλμάτων, ο ζωγράφος εκθέτει ουσιαστικά στην πράξη: την ακύρωση της διάκρισης ανάμεσα στο καλλιτεχνικό και το κοινότοπο, χρηστικό αντικείμενο που γίνεται πλέον μέρος της καλλιτεχνικής διαδικασίας.[469] Απομυθοποιεί έτσι την τέχνη και την οικεία αντίληψή μας γι' αυτή, με βάση τα καθιερωμένα αισθητικά κριτήρια, «μυθολογώντας το καθημερινό» (γνώρισμα της νταναϊστικής επίσης και της υπερρεαλιστικής, αργότερα, τέχνης, που υλοποιείται αντίστοιχα στην υπερρεαλιστική ποίηση, αλλά και στη μεταπολεμική συνολικά ποιητική μας παραγωγή, μέσα από τη χρήση ενός «αντιποιητικού», καθημερινού λεξιλογίου).[470] Αποσπώντας τις οπτικές πρώτες ύλες του από τις γνώριμες σχέσεις τους και μαζί αφαιρώντας τη χρηστική τους αξία, ενώ παράλληλα εγκαινιάζει γι' αυτές νέους, πλαστικής μόνο τάξης, συσχετισμούς, ο καλλιτέχνης «ανοικειώνει» τις οπτικές αναμονές του θεατή-παραλήπτη. Ανανεώνει δηλαδή τον αποδυναμωμένο από τη συνήθεια τρόπο θεώρησης των πραγμάτων, (προ-) καλώντας τον έτσι να ξαναδεί το πολλές φορές ειδωμένο μ' έναν τρόπο διαφορετικό, σαν αυτό να γίνεται για πρώτη φορά.[471]

---

[469] Για το θεματικό αυτό κύκλο της μεταφυσικής ζωγραφικής του De Chirico, που ανάγεται στην καλλιτεχνική περίοδο της Φεράρας, και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, βλ. αναλυτικότερα, R. Barilli, 1974: 284, 286· Χρύσ. Χρήστου, [2]1980: 32-34, 42, 45· Ν. Λοϊζίδη, 1987: ιδιαίτερα 33-36, 88, 95-97· Ν. Δασκαλοθανάσης, 2001: 18-19, 70-77, 80-81, 103, 112, 119.

[470] Βλ. ειδικότερα, Ε.Γ. Καψωμένος, «Το υπερρεαλιστικό κείμενο…», *Ποιητική*, 2005α: 117 [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, 2005β: 10]· και αναφορικά με την ποίηση της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, βλ. του ίδιου, 1984 («Η διχοτομία φύση / πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς»): 130 [= 1990: 175].

[471] Για μια παράλληλη θεώρηση της ζωγραφικής αυτής πρακτικής του De Chirico με τις απόψεις που διατυπώνει ο A. Schopenhauer στη συλλογή κειμένων *Πάρεργα και Παραλειπόμενα*, όπου και ανατρέχει ο ίδιος ο καλλιτέχνης στα γραπτά του, βλ. ειδικότερα, M. Calvesi, 1982: 17-19 και Fr. Poli, 1983: 108, 123 σημ. 59. Επιπρόσθετα, αναγνωρίζουμε στη συγκεκριμένη πρακτική μια αντιστοιχία με το μηχανισμό της «ανοικείωσης», όπως έχει προσδιοριστεί από τους Ρώσους Φορμαλιστές με σημείο αναφοράς τη λογοτεχνία και τις ανατρεπτικές, σε σχέση με τις συμβατικές εκφράσεις γραφής, μορφικές επινοήσεις της.

Από το ρεαλισμό στον υπερρεαλισμό: ο *Άγγελος* του Millet ως όχημα και παραδειγματικό πεδίο εφαρμογής της «παρανοϊκής-κριτικής» μεθόδου του S. Dalí

Μια ακόμη εκδοχή υπερκειμενικής σύνδεσης των κειμένων που μελετούμε με τη ζωγραφική αναγνωρίζουμε στην ποιητική μεταφύτευση του *Άγγελου* του Jean-François Millet (Εικ. 123), πίνακας που είναι γνωστός και με τον τίτλο *Εσπερινός*, με τον οποίο τον ανακαλεί ο Νάνος Βαλαωρίτης στον υπότιτλο του αντίστοιχου ποιήματος της συλλογής:

Εσπερινός

Σκέπτομαι όλο σκέπτομαι αλλά καμιά μου σκέψη
δεν έφτανε τον ουρανό από τη γη ανεβαίνοντας
όπως απ' το φτωχικό καλύβι ένας καπνός
σιγά σιγά ανυψώνεται ήσυχος μεγαλόπρεπος
χωρίς βιασύνη φτάνοντας ώς το γαλάζιο θόλο
όπου μονάχα οι φωτεινές αχτίδες κατοικούνε
ενώ κάτω στη γη τον προσκυνούνε ξέσκεποι
ένα ζευγάρι χωρικών που για Θεό τον παίρνουνε.

(Ν. Βαλαωρίτης, «Στο φυσικό τους μέγεθος, IV», 1982α: 82).

Η ζωγραφική σύνθεση του Millet αποτελεί εκδήλωση της γαλλικής τοπιογραφικής σχολής της Barbizon ή σχολής του 1830, έτους ίδρυσής της, που σηματοδοτεί το πέρασμα από το πνεύμα του ρομαντικού νατουραλισμού στον υπαιθρισμό των ιμπρεσιονιστών. Οι εκφραστές της, έχοντας αποτραβηχθεί από την αστικοποιημένη ζωή και αποποιούμενοι τις συμβάσεις της, αναπαριστούν μέσα από ομοειδείς ρεαλιστικές σκηνές το μακρόκοσμο της φύσης. Με τον Millet ειδικότερα να αποτυπώνει εικαστικά την αναπόσπαστη σχέση των ανθρώπων της υπαίθρου μαζί της ή, όπως χαρακτηριστικά στον *Εσπερινό*, την αδιάλειπτη αναμέτρηση με τη γη τους.[472]

Η ανατρεπτική επιπρόσθετα ως προς τα «υψηλά», τα ακαδημαϊκά αισθητικά πρότυπα της εποχής ζωγραφική θεματοποίηση της απλοϊκής ευλάβειας ενός ζευγαριού χωρικών που διακόπτει την κοπιαστική δουλειά της μέρας στον αγρό για να προσευχηθεί –στο κάλεσμα για τον εσπερινό από την εκκλησία που μόλις διακρίνεται

[472] Βλ. σχετικά, R. Rosenblum - H.W. Janson, *Art of the ninenteenth century…*, 1984: 219-223· Ζ. Πεγέ, *Η ζωγραφική στο 19ο αιώνα*, μτφρ. Ά. Χαραλαμπίδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1984: 62-68.

σε απόσταση–, γνώρισε μεγάλη απήχηση και γοήτευσε τα πλατιά λαϊκά στρώματα τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα. Το παραστατικό σημείο του καπνού στο πίσω πλάνο της εικόνας, που αναδίνεται από τα φτωχικά σπίτια των χωρικών (στ. 3-5), θα μπορούσε να ειδωθεί ως μεταφορικό ισοδύναμο της επικοινωνίας, της σύζευξης, μέσα από την προσευχή, της ανθρώπινης και επίγειας περιοχής με αυτή του θείου, με το «*γαλάζιο θόλο*» του αποθεωμένου ουρανού. Ο ποιητής (-αφηγητής), εμπλουτίζοντας τα παραστατικά περιεχόμενα με μια υποκειμενική θεώρησή τους από τον ίδιο, εκφράζει την αποστασιοποίησή του, απηχώντας παράλληλα αυτή των ανθρώπων των καιρών μας, απέναντι στην αλλοτινή άκριτη ευσέβεια ή την απατηλή ταυτοποίηση του θείου (: *για Θεό τον παίρνουνε* <ενν. τον ουρανό>, στ. 8). Κι αυτό με δεδομένη την εξακολουθητική αδυναμία να βρουν παραλήπτη και μαζί ανταπόκριση οι δικές του επικλήσεις στο εν λόγω πεδίο (στ. 1-2).

Ό,τι σημάδεψε ωστόσο και ανατροφοδότησε το ενδιαφέρον για τη ζωγραφική εικόνα του *Άγγελου* κατά την πρώτη υπερρεαλιστική περίοδο –αλλά και τις επόμενες γενιές όπως αποδεικνύεται με βάση την επιλογή του Ν. Βαλαωρίτη–, έχει να κάνει με την αξιοποίησή της από τον Salvador Dalí ως μοντέλου πειραματικής εφαρμογής της κεντρικής επινόησης με την οποία προίκισε τον υπερρεαλισμό: της αναλυτικής μεθόδου του που είναι γνωστή ως «παρανοϊκή-κριτική δραστηριότητα». Η πυρηνική θέση του πίνακα τόσο ως οχήματος της πρότασής του, η οποία διατυπώνεται καταληκτικά στο βιβλίο *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet,*[473] όσο και ως παραστατικής μήτρας ποικίλων μετασχηματισμών κατά τη μετακένωση της σύλληψής του στην καλλιτεχνική πράξη, επικυρώνουν την άποψη αναφορικά με την επισφράγιση της δραστηριότητας του υπερρεαλιστή ζωγράφου συνολικά από την εικόνα του *Άγγελου*.[474]

Είναι αλήθεια ότι ο S. Dalí από τα πρώτα χρόνια της επαφής του με τον A. Breton και την υπερρεαλιστική ομάδα ακροβατεί ανάμεσα στην ομολογία πίστης, τη συμπόρευση με τις προγραμματικές αρχές του κινήματος, και την ταυτόχρονη διεκδίκηση της καλλιτεχνικής του ανεξαρτησίας, άλλοτε επιχειρώντας να προσδώσει στις αρχές αυτές νέα πνοή άλλοτε αντιπροτείνοντας συμπληρωματικές στις υπάρχουσες εργαλειακές μεθόδους και πρακτικές. Η αμφιταλάντευση για την οποία κάνουμε λόγο δεν είναι πουθενά περισσότερο αναγνωρίσιμη απ' ό,τι στη θεωρητική

[473] Που γράφτηκε το 1938 και δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα στο Παρίσι το 1963.
[474] Βλ. σχετικά, H. Finkelstein, «Under the sign of the *Angelus*», *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942: the metamorphoses of Narcissus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996: 177-179.

σύλληψη και την επεξεργασία της παρανοϊκής-κριτικής,[475] η οποία ορίζεται προκαταρκτικά από τον ίδιο τον καλλιτέχνη ως μια «*αυθόρμητη μέθοδος άλογης γνώσης που στηρίζεται στη συνειρμική και κριτική-ερμηνευτική σύνδεση παραληρηματικών φαινομένων*».[476] Πρόκειται για μια δράση που ενεργοποιείται σε διακαλλιτεχνικό επίπεδο (από την ποίηση και τη ζωγραφική μέχρι τη γλυπτική και τον κινηματογράφο, αλλά και το σύστημα της μόδας ή ακόμα την ιστορία της τέχνης)· και ταυτόχρονα για μια ερμηνευτική προσέγγιση του, λεκτικά είτε οπτικά, εκδηλωμένου παραλογισμού.

Αφετηρία για την προσπέλασή της αποτελεί ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο ο Dalí αντιλαμβάνεται την παράνοια, την παραληρηματική δηλαδή ερμηνεία του προσλαμβανόμενου κόσμου, σε σχέση με τις παραισθησιακές ευρύτερα ψυχικές διαταραχές, διαφοροποίηση που βασίζεται στη συστηματική οργάνωση της πρώτης: η παράνοια, ενεργητική περισσότερο παρά παθητική εκτροπή, χαρακτηρίζεται από την εκούσια εκδήλωσή της, καθώς και από την έλλειψη αποδιοργάνωσης της παρανοϊκής προσωπικότητας. Παράλληλα συνιστά ένα πλέγμα ντελιριακών συνειρμικών σχέσεων.[477] Ο Dalí, επιχειρώντας να διερευνήσει την κρυφή νομοτέλεια

---

[475] Αυτό πιστοποιεί αφενός ο παραλληλισμός από τον Dalí της «αυτορρύθμισης» του παρανοϊκού παραληρήματος με την υπερρεαλιστική ουσία που αρκείται στη δική της δύναμη, αφετέρου η ένταξη της μεθόδου του στα συμφραζόμενα του υπερρεαλιστικού αυτοματισμού, αλλά και η ταυτόχρονη διαφοροποίησή της απ' αυτόν ως προς βασικά σημεία του. Η επισήμανση του Dalí ότι η παρανοϊκοκριτική μέθοδος καθιστά δυνατή, σε συνδυασμό με τον ψυχικό αυτοματισμό και άλλες «παθητικές καταστάσεις», τη συστηματοποίηση της σύγχυσης, συμβάλλοντας στην πλήρη αμφισβήτηση της αντικειμενικής πραγματικότητας, υποδηλώνει ακριβώς: την αντιπαραβολή της με την πιο ορθόδοξη υπερρεαλιστική αρχή του αυτοματισμού και την, κατ' αντιδιαστολή προς αυτόν, υπόδειξη του ενεργητικού χαρακτήρα της δικής του μεθόδου· και επιπλέον τη θεώρησή της ως συμπληρωματικού εργαλείου, προκειμένου να υπερκερασθεί η στερεοτυπική κατάληξη της χρήσης της αυτόματης γραφής ή και του ονείρου {D. Ades, *Νταλί*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, εκδ. Υποδομή, 1985: 160, 164 και H. Finkelstein, «Paranoia-criticism vs surrealist automatism», *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942...*, 1996: 181-187, απ' όπου αντλούμε το σχετικό χωρίο από το κείμενο του S. Dalí (1930a) «L'âne pourri» («Ο σαπρός γάιδαρος»), *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, no. 1 (Ιούλ. 1930)· για το ίδιο ζήτημα βλ. επίσης, Laurent Jenny, «From Breton to Dalí: The Adventures of Automatism», αγγλ. μτφρ. Th. Trezise, *October*, vol. 5 (Χειμ. 1989): 105-114}.

Ο Dalí, αναγνωρίζοντας ευρύτερα στον αυτοματισμό την ακύρωση της ρεαλιστικής σκέψης, μέσα από τη δυνατότητα που παρέχει να καταγραφεί η αμιγής λειτουργία της, στοχεύει, προχωρώντας πιο πέρα με την ενεργοποίηση της παρανοϊκής σκέψης, στη συγκεκριμενοποίηση του παραλόγου· και ακόμη στην κατάργηση της πραγματικότητας, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από τις αισθήσεις και τη νόηση, με βάση όμως την «επικοινωνία» μαζί της, την ενστικτώδη προσέγγισή της, την αποκάλυψη εκφράσεων του παραλόγου που ενυπάρχουν ήδη σ' αυτή.

[476] S. Dalí (1930b), *La femme visible*, Paris, Éd. Surréalistes, 1930, όπου αναγγέλλεται για πρώτη φορά. Βλ. επίσης, S. Dalí, *La Conquête de l'Irrationnel*, Paris, Éd. Surréalistes, 1935 {τμήμα του οποίου (: «Η κατάκτηση του παραλόγου»), περιλαμβάνεται στον τόμο: Π. Βάλντμπεργκ, *Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα, εκδ. Υποδομή, 1982: 154-155}.

[477] Πρβλ. M. Nadeau, «Ο Νταλί και η παρανοϊκο-κριτική», *Ιστορία του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα, εκδ. Γαβριηλίδη, 1988: 188-190· επίσης, D. Ades, 1985: 160 και Κ. Παλαμιώτου-Θωμαΐδου, *Το διονυσιακό και το απολλώνειο ως αισθητικές κατηγορίες στο εικαστικό έργο του Dalí*, Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Παν. και Έφης Μιχελή, 1998: 124.

των πραγμάτων και να κυριαρχήσει πάνω σ' αυτά, στοχεύει, μέσα από την εφαρμογή της μεθόδου του, στη συστηματοποίηση της σύγχυσης·[478] στη δημιουργία μιας νέας τάξης, ενός νέου συστήματος οπτικών ερεθισμάτων-εμπειριών από τον εξωτερικό κόσμο, μη συσχετίσιμων μεταξύ τους σε άλλο επίπεδο πέρα από το παραληρηματικό.[479] Η θεωρητική σύλληψη του Dalí μετουσιώνεται σε πράξη, μέσα από την τεχνική της *πολλαπλής* ή *παρανοϊκής* εικόνας: της ταυτόχρονης δηλαδή απεικόνισης, της αλληλοπεριχώρησης στο εσωτερικό της ίδιας παράστασης ετερόκλητων αντικειμένων, τα οποία συμπίπτουν αυθαίρετα μεταξύ τους, διατηρώντας ωστόσο το καθένα απ' αυτά την αυτοτέλεια και την αναγνωρισιμότητά του (Εικ. 124-126).

Στο θεωρητικό κείμενο «Η κατάκτηση του παραλόγου» (1935) που προαναφέραμε, όπου διαγράφεται πληρέστερα και με μεγαλύτερη σαφήνεια η συγκεχυμένη ως προς πολλές πτυχές της επινόησή του, ο S. Dalí προσδιορίζει το παρανοϊκό ντελίριο με βάση ακριβώς τα χαρακτηριστικά της συστηματικότητας και της εγγενούς ερμηνευσιμότητας των εκφράσεών του στα πλαίσια της νέας εσωτερικής τους διάρθρωσης. Ο ενεργητικός και ο δομικός χαρακτήρας είναι μ' άλλα λόγια για τον Dalí σύμφυτοι με το παραληρηματικό φαινόμενο, όπως επίσης η παραπληρωματική επερχόμενη δράση, η κριτική-ερμηνευτική· αυτή επενεργεί ουσιαστικά αποκαλύπτοντας και ανασυστήνοντας εικόνες ή αναπάντεχες συνάψεις θραυσμάτων τους, συνειρμικές συνάφειες που υπάρχουν ήδη τη στιγμή κατά την οποία αναφύεται το ντελιριακό φαινόμενο.

Η εμμονή που διακρίνει την έκφραση των παραληρηματικών συνειρμών, καθώς και η συστηματική οργάνωσή τους, αποτελεί κομβικό σημείο συνάντησης του

---

[478] Βλ. D. Ades, 1985: 128· M. Nadeau, 1988: 189· Κ. Παλαμιώτου-Θωμαΐδου, 1998: 128.

[479] Επισημαίνουμε στο σημείο αυτό την αντιστοιχία της σύνδεσης των έμμονων παραληρηματικών συνειρμικών ιδεών, διαμέσου της παρανοϊκής-κριτικής δράσης του Dalí, με την υπερρεαλιστική αρχή του *αντικειμενικού τυχαίου* (hazard objectif): της αιφνίδιας δηλαδή σύζευξης και της ανεξήγητης λογικά σύμπτωσης ασυμβίβαστων μεταξύ τους εικόνων και εμπειριών, που καταργούν τα όρια εξωτερικού-εσωτερικού κόσμου, αλλά και μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού, συνειδητού και ασυνείδητου πεδίου. Ο ίδιος άλλωστε ο Dalí προσδιορίζει την παρανοϊκοκριτική δραστηριότητα ως μια δύναμη οργάνωσης και παραγωγής του αντικειμενικού τυχαίου (S. Dalí, «Η κατάκτηση του παραλόγου», στο Βάλντμπεργκ, 1982: 155). Στην ίδια κατεύθυνση μπορεί να ειδωθεί η αναγνώριση από τον A. Breton της πλήρους επίγνωσης του Dalí για την άρση της αντίφασης ανάμεσα στη «φυσική και τη λογική αναγκαιότητα», ανάμεσα στα πράγματα και τον άνθρωπο, που επιτελείται μόνο στην επικράτεια του αντικειμενικού τυχαίου {A. Breton, «Il "caso" Dalí» (1936), *Il Surrealismo e la Pittura*, 1966: 135}. Για τη διασταύρωση της μεθόδου του Dalí με την αρχή του αντικειμενικού τυχαίου, βλ. και. Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «Το αντικειμενικό τυχαίο και το ποίημα-γεγονός», *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός: Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, 1989: 153 σημ. 1.

Salvador Dalí με τον Jacques Lacan και την κεντρική επίσης αρχή της θεωρητικής σκέψης του Γάλλου ψυχαναλυτή, σύμφωνα με την οποία «το ασυνείδητο είναι δομημένο όπως μια γλώσσα».[480] Πράγματι, η θεωρητική βάση της μεθόδου του Dalí και οι ψυχαναλυτικές μελέτες του Lacan για την παράνοια παρουσιάζουν αμοιβαία αντιστοιχία, σε μια ακόμα εκδήλωση της διαλεκτικής του υπερρεαλισμού με την ψυχανάλυση. Η επεξεργασία άλλωστε από τον Dalí του ψυχοφιλοσοφικού χαρακτήρα της παρανοϊκής-κριτικής δραστηριότητας συμπίπτει και χρονικά με τη δημοσίευση της διατριβής του J. Lacan για την παρανοϊκή ψύχωση το 1932 {*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (: *Για την παρανοϊκή ψύχωση και τη σχέση της με την προσωπικότητα*), Paris, Seuil, 1975}. Στο πρώτο μάλιστα τεύχος της υπερρεαλιστικής επιθεώρησης *Minotaure* (Ιούνιος του 1933) δημοσιεύονται διαδοχικά οι μελέτες Dalí και Lacan όπου διερευνώνται οι εσωτερικοί μηχανισμοί της παράνοιας.[481] Η λακανική αντίληψη της παράνοιας ως αυτοφυούς συστήματος σχέσεων, τη σπουδαιότητα της οποίας αναγνωρίζει ρητά ο καλλιτέχνης στα όψιμα γραπτά του, καλύπτει την ανάγκη επιστημονικής θεμελίωσης της προαναγγελθείσας, υπό διαμόρφωση ωστόσο και επεξεργασία παρανοϊκής-κριτικής μεθόδου του Dalí, συνιστώντας το υπόβαθρο και παρέχοντας τα ερείσματα για τη θεωρητική στήριξή της.[482]

---

[480] Ζακ Λακάν, *Το Σεμινάριο*, Βιβλίο XI, «Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης» (1964), μτφρ. Α. Σκαρπαλέζου, Αθήνα, εκδ. Ράππα, 1982: 34-35, 259. Παραπέμπουμε επίσης στην αντίστοιχη, ώς ένα βαθμό, θεώρηση της παρανοϊκής-κριτικής του Dalí από τον A. Breton ως μεθόδου εκμετάλλευσης του μηχανισμού του ασυνειδήτου και παραγωγής νέων εικόνων που αντλούνται από το πεδίο αυτό {Α. Μπρετόν, «Τί είναι ο σουρρεαλισμός» (1934), μτφρ. Σπ. Ηλιόπουλος, επιμ. Ά. Μαραγκόπουλος, Αθήνα, Ελεύθερος τύπος, 1983: 126-168}.

[481] Βλ. ειδικότερα, S. Dalí, «Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante "L'Angélus" de Millet», που αποτελεί στην ουσία τον πρόλογο (: «Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque de point du vue surréaliste») της παρανοϊκής-κριτικής ερμηνείας της έμμονης εικόνας του *Άγγελου* του Millet που δημοσιεύτηκε το 1963, και J. Lacan, «Le Problème du Style et la conception psichiatrique des formes paranoïaques de l'expérience» (: «Το πρόβλημα του ύφους και η ψυχιατρική έννοια των παρανοϊκών μορφών εμπειρίας»), *Minotaure*, no. 1 (Ιούν. 1933): 65-67, 68-69 αντίστοιχα.

[482] Για τη διασταύρωση Dalí και Lacan με σημείο αναφοράς την ταυτόσημη αντίληψή τους για την παράνοια, για το ενδιαφέρον που προκάλεσε η μέθοδος του υπερρεαλιστή ζωγράφου στο Γάλλο ψυχαναλυτή, αλλά και τη συνάντηση του τελευταίου με τους υπερρεαλιστές ευρύτερα, με σημείο επαφής την κοινή προβληματική τους για τη γλώσσα, βλ. ειδικότερα, Γ. Σαραντόγλου, «Ο υπερρεαλιστής Ιάκωβος Λακάν, ο ψυχαναλυτής Σαλβαντόρ Νταλί και η "παράνοιά τους"», περ. *Ο Πολίτης*, τχ. 62 (Σεπτ. 1983): 54-59· πρβλ. επίσης του ίδιου, «Έργα και ημέρες του απόκρυφου υπερρεαλιστή Ιάκωβου Λακάν», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα "Ζακ Λακάν"*, τχ. 126 (Σεπτ. 1985): 30-37. Μερικοί μάλιστα ιστορικοί κριτικοί του κινήματος (βλ. λ.χ. S. Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, 1974: 68), υπερτιμώντας τις οφειλές του επιγόνου της φροϋδικής ψυχανάλυσης στον υπερρεαλισμό, όπως παρατηρεί ο μελετητής, υποστηρίζουν την υποκίνηση της σύλληψης της θεωρίας του Λακάν για το ασυνείδητο από έργα του Breton όπως τα *Message automatique*, *L'Amour fou* κ.ά. Πρβλ. για το ίδιο θέμα, Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη*…, 1984: 37 σημ. 11 και εδώ στη σημ. 178.

Η αιφνίδια προβολή της ζωγραφικής εικόνας του *Άγγελου* στο αντιληπτικό πεδίο του Dalí, συνοψίζοντας την πορεία της συλλογιστικής του, συνιστά την απαρχή, το «πρωτογενές παραληρηματικό φαινόμενο», το μοχλό πυροδότησης ατέρμονων συνειρμών που καθιστούν τον *Άγγελο*, όπως υποστηρίζει, «*τον πιο συνταρακτικό, αινιγματικό, πλούσιο σε ασύνειδες σκέψεις πίνακα που υπήρξε ποτέ*».[483] Γίνεται έτσι ο κόμβος γύρω από τον οποίο διασταυρώνεται μια σειρά από «δευτερογενή παραληρηματικά φαινόμενα», που δεν είναι άμεσα ανιχνεύσιμα ή υπολανθάνουν στην παράσταση καθαυτή. Η έκθεση του κάθε κρίκου της συνειρμικής αυτής αλυσίδας συνοδεύεται στη μελέτη του Dalí από αλλεπάλληλες επιμέρους παρανοϊκοκριτικές (-ερμηνευτικές) θεωρήσεις τους. Οι πολλαπλές μετωνυμικές, μεταφορικές ή αντικειμενικά τυχαίες αυτές συνδέσεις με την πρωταρχική εικόνα, αποτελούν παράλληλα εναλλακτικές εκφράσεις ενστικτωδών παρορμήσεων που παραπέμπουν μέσα από διαφορετικούς δρόμους σε κοινά λανθάνοντα σημαινόμενα: αυτά της θηλυκής φύσης, είτε της κυριαρχίας του πρωτοερωτικού αντικειμένου, του μητρικού δηλαδή αρχετύπου, είτε ακόμα του επιθετικού ερωτισμού, της διαλεκτικής της ζωής με το θάνατο. Η υποδειγματική εφαρμογή της μεθόδου του Dalí σε μια αμιγώς ρεαλιστική παράσταση δεν αποτελεί τυχαία επιλογή: υπονομεύοντας καταρχήν τη φαινομενική αίσθηση γαλήνης που αυτή αποπνέει και εμπλουτίζοντάς τη ταυτόχρονα με νέες ή αποκαλύπτοντας αφανείς σημασιακές διαστάσεις που υπόκεινται στα πλασματικά έκδηλα περιεχόμενά της, ο καλλιτέχνης υπονομεύει, βάζει στην ουσία στο στόχαστρο την απατηλή «φαινόμενη» πραγματικότητα και τη μονοσήμαντη ερμηνεία της.

Αξίζει να σταθούμε περισσότερο στη μετωνυμική και μεταφορική ταύτιση από τον Dalí της γυναικείας μορφής του πίνακα του Millet με τη *μάντιδα τη θρήσκο* (Εικ. 127, 128), συμβολική μορφή ιδιαίτερα προσφιλή στον Καταλανό ζωγράφο όπως και στους υπερρεαλιστές γενικότερα, χάρη στις σύνθετες, και προπαντός συμβατές με τις θεματικές σταθερές της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας, σημάνσεις της.[484] Πρόκειται

Για τη σχέση Νταλί-Λακάν, βλ. γενικότερα και Σ. Νταλί, *Παρανοϊκή-κριτική*, μτφρ. Ά. Σφακιανάκης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1987: 13.

[483] Βλ. σχετικά, H. Finkelstein, «Paranoïac interpretation: the tragic Myth of Millet's *Angelus*», 1996*:* 212 και D. Ades, 1985*:* 185, όπου παρατίθεται το απόσπασμα από το βιβλίο του S. Dalí, *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, Interprétation «paranoïaque-critique»*, Paris, Jean-Jacques Pauverti, 1978 [[1]1963]: 17.

[484] Για τις ποικίλες εκφάνσεις του συμβόλου της μάντιδας της θρήσκου στην υπερρεαλιστική εικονοπλασία, και ειδικότερα στο ζωγραφικό αλλά και στο ποιητικό έργο του S. Dalí (ως επανερχόμενο για παράδειγμα μοτίβο του ποιήματός του «Ο μέγας αυνανιστής»), βλ. αναλυτικότερα, Δ. Τσατσούλης, «Μάντις η Θρήσκος: Μια διαδικασία σημείωσης της φύσης», *Η γλώσσα της*

για το περισσότερο γνωστό σε μας ως «αλογάκι της Παναγίας», που αντλεί την προσωνυμία της («θρήσκος») από την, όμοια με στάση προσευχής, σύμπτυξη των μπροστινών της άκρων κοντά στο στήθος: μορφική ομοιότητα με τη γυναικεία φιγούρα του Millet, με αφετηρία την οποία ανακαλείται συνειρμικά. Η ιδιότητα επιπλέον του θηλυκού να κατασπαράζει το αρσενικό κατά τη διάρκεια ή μετά την ολοκλήρωση της ερωτικής τους συνεύρεσης κατοπτρίζεται, σύμφωνα με την «παρανοϊκή» ερμηνεία του Dalí, στη στάση αναμονής της γυναικείας μορφής πριν την ωμότητα του επικείμενου ζευγαρώματος (φέρνοντας έτσι στην επιφάνεια μια πτυχή του «ανύποπτου δράματος» που υπολανθάνει στη ζωγραφική αφήγηση). Η συμβολοποίηση αυτή της σεξουαλικής αδηφαγίας, του απωθημένου κανιβαλικού ερωτικού παροξυσμού αναπαράγεται πολλαπλά από τους υπερρεαλιστές, ποιητές και ζωγράφους, ως μια αρχετυπική εκδήλωση της συνύπαρξης, της κατάργησης της αντίφασης ανάμεσα στον Έρωτα και το Θάνατο· ανάμεσα δηλαδή στο πρωταρχικό ένστικτο κατάφασης της ζωής και της ανανέωσής της κι αυτό της κατάργησης της ζωής και του τέλους.[485]

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, η παρανοϊκή-κριτική μέθοδος του Dalí παρουσιάζει κοινά σημεία με τη φροϋδική ερμηνεία του μηχανισμού του ονείρου ως λανθάνουσας έκφρασης απωθημένων επιθυμιών. Πιο συγκεκριμένα είναι ευανάγνωστη η οικειοποίηση από τον εμπνευστή της των διεργασιών του ονείρου, σύμφωνα με το φροϋδικό μοντέλο ερμηνείας του, στη μεταφορά τους στο ζωγραφικό αντικείμενο: της διεργασίας ειδικότερα της *συμπύκνωσης*, της πλεοναστικής δηλαδή ανάδειξης των νοημάτων που υπολανθάνουν στην αρχική εικόνα (που αντιστοιχεί εδώ στο ονειρικό μόρφωμα) σε σχέση με την περιεκτική έκφραση ή ακόμη και την

εικόνας..., 2000: 193-195. {Πρβλ. επίσης τις βασικές εργασίες του R. Caillois «Le mante religieuse» και «Mimétisme et psychasténie légendaire», *Minotaure*, no. 5 (Μάιος 1934): 23-26 και no. 7 (Ιούν. 1935): 5 αντίστοιχα, στις οποίες παραπέμπει ο μελετητής}. Η ερμηνεία πιο συγκεκριμένα της συμβολικής μορφής ως φορέα μιας διαδικασίας σημείωσης της φύσης στηρίζεται στις πολλαπλές εκφράσεις διάρρηξης των ορίων ανάμεσα στο «είναι» και το «φαίνεσθαι» που σχετίζονται μ' αυτή: είτε διαμέσου της ικανότητάς της να μεταμορφώνεται απομιμούμενη χρωματικά τα στοιχεία της φύσης που την περιβάλλουν, είτε με βάση τα ίδια τα ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά της, είτε με βάση τη διατήρηση των ζωτικών λειτουργιών ακόμα και μετά τον αποκεφαλισμό της, ενώ προσποιείται επιπλέον τη νεκρή. Χάρη στον ιστό αυτό συμβολισμών στους οποίους εμπλέκεται αναδείχθηκε από τους υπερρεαλιστές σε αρχετυπικό σύμβολο της ρευστοποίησης των ορίων. Για την κεντρική θέση του εν λόγω συμβόλου στην υπερρεαλιστική ζωγραφική ιδιαίτερα του S. Dalí και του A. Masson, βλ. ειδικότερα W.L. Pressly, «The Praying Mantis in Surrealistic Art», *The Art Bulletin*, vol. 55, no. 4 (Dec. 1973): 600-615.

[485] Εκδοχές διαλεκτικής σχέσης του Έρωτα με το Θάνατο εξετάζουμε επίσης στις ενότητες «Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα…» (σ. 228-230, βλ. και σημ. 317, 319), «Ο Κρητικός μύθος του Μινώταυρου στη νεωτερική ποίηση του Μεταπολέμου και τη ζωγραφική», «Εκφράσεις εφιαλτικής κοσμολογίας στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών».

παράλειψή τους στα έκδηλα περιεχόμενά της· και επίσης της *μετάθεσης*, της επικέντρωσης δηλαδή του περιεχομένου της εικόνας σε διαφορετικές σημασίες απ' ό,τι οι ιδέες που αυτή συνειρμικά ανακαλεί.[486]

Ο ίδιος ωστόσο ο Dalí διαφοροποιεί ταυτόχρονα την ερμηνευτική πρακτική του από την ψυχαναλυτική· κι αυτό με δεδομένη την αναγωγή των αντικειμένων της δεύτερης σε μια λογική γλώσσα, σε αντίθεση με την παρανοϊκή-κριτική που αποτελεί μια μέθοδο παράλογης γνώσης, η οποία, μολονότι εποικοινωνήσιμη, δεν είναι ερμηνεύσιμη μέσα από λογικά αντιληπτικά συστήματα ούτε αναγώγιμη σε αυτά.[487] Η ιδιαιτερότητά της έγκειται στο ότι, ενώ προσφέρει τη δυνατότητα ερμηνευτικής ανάγνωσης ενός κειμένου (ζωγραφικού στην πρότυπη εφαρμογή της στον *Άγγελο* του Millet),[488] είναι ταυτόχρονα η ίδια αποτέλεσμα ψυχαναγκαστικών παραληρηματικών συνειρμών. Χάρη στη διττή αυτή λειτουργία της, ο A. Breton κάνει λόγο για συμμετοχή του Dalí ως πρωταγωνιστή και την ίδια στιγμή ως κριτικού θεατή του παρανοϊκού παραληρήματός του, από τη στιγμή που κάνει ενσυνείδητη χρήση του ως μεθόδου.[489] Βρισκόμαστε θα λέγαμε μπροστά σε μια ιδιότυπη εκδήλωση "ελεγχόμενης παράνοιας", μια σύμμεικτη εκδοχή "έλλογης τρέλας"· αντιφατική σύζευξη που βρίσκει χαρακτηριστική έκφραση στην παράδοξη φραστική διατύπωση του Dalí σύμφωνα με την οποία *η μόνη διαφορά ανάμεσα στον ίδιο και έναν τρελό έγκειται στο ότι δεν είναι τρελός*.[490] Δήλωση που συγχωνεύεται μάλιστα στα ποιητικά συμφραζόμενα της συλλογής του Έλληνα μεταπολεμικού υπερρεαλιστή ποιητή *Ο Έγχρωμος Στυλογράφος:*

---

[486] Για το μοντέλο των πρωταρχικών μηχανισμών που συντελούν στη διαμόρφωση του ονείρου, βλ. αναλυτικότερα Σ. Φρόυντ, «Η εργασία του ονείρου: Η εργασία της συμπύκνωσης / Η εργασία της μετάθεσης», *Η Ερμηνεία των ονείρων*, [2]1995: 253-274, 277-278 αντίστοιχα· και του ίδιου, «Η διεργασία του ονείρου», *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, 1985: 140-152. Πρβλ. επίσης, με πεδίο αναφοράς τη λογοτεχνία, Ζ. Σαμαρά, «Μηχανισμοί του λογοτεχνικού ονείρου», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα "Όνειρο και Λογοτεχνία"*, τχ. 240 (Μάιος 1990): 60.

[487] D. Ades, 1985: 188-189 και H. Finkelstein, «Paranoïa-Criticism: concept and theory», 1996: 183, 185.

[488] Την παρανοϊκή-κριτική μέθοδο του Dalí προσαρμόζει η Ολυμπία Ταχοπούλου, τόσο σε συνθεσιακό όσο και σε ερμηνευτικό επίπεδο, στο ποίημα του Ν. Εγγονόπουλου «Le Pape aux entonnoirs» («Ο Πάπας με τα χωνιά»), από τη συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938), Ποιήματα, Α΄, 1990: 39-40. Βλ. σχετικά, Ο. Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009: ιδιαίτερα 180 (σημ. 299)-184. Στη μεθοδολογική αυτή επιλογή καταλήγει η μελετήτρια με βάση την ενδοκειμενική δυνατότητα ερμηνείας των στοιχείων του παραλόγου που συσσωρεύονται ασύνδετα στο ποίημα, υπερβαίνοντας την τεχνική της αυτόματης γραφής.

[489] A. Breton, «Il "caso" Dalí», 1966: 133.

[490] Σ. Νταλί, *Η απόκρυφη ζωή μου* (1942), μτφρ. Μ. Μαντά, Αθήνα, Εξάντας, [2]2009: 273.

Η τρέλα με την ποίηση την προφητεία τον έρωτα
την έμπνευση την έκσταση και τη μεγαλοφυία
ελάχιστα διαφέρουνε όπως το δήλωσε ο Νταλί
πως μόνη διαφορά μ' ένα τρελό κι εκείνον
ήτανε πως δεν ήτανε ο Σαλβατόρ τρελός.

(Ν. Βαλαωρίτης, 1986: 96. 8-12).

Η γονιμοποίηση της έμπνευσης του δημιουργού Dalí από την εικόνα του *Άγγελου* του Millet από την άλλη, διοχετεύεται σε μια σειρά ευφάνταστων αναπλάσεων του πίνακα που ανάγονται κυρίως στη δεκαετία του '30. Αποτελεί έτσι έναν κοινό τόπο, ένα διακείμενο του ζωγραφικού συστήματος του καλλιτέχνη που επανέρχεται επίμονα:

– άλλοτε ως παραστατική σφήνα που εγκιβωτίζεται, αυτούσια ή μετασχηματισμένη, σε νέα εικονιστικά σύνολα (όπως για παράδειγμα στις συνθέσεις *Η Gala και ο Άγγελος του Millet λίγο πριν την επικείμενη έλευση των κωνικών αναμορφώσεων* (1933, Εικ. 129), *Ο Άγγελος της Gala* (1935)·

– άλλοτε ως παραστατική φόρμα που επενδύεται με πρόσθετους συμβολισμούς, κατά κύριο λόγο της σεξουαλικότητας: επισημαίνουμε χαρακτηριστικά την αξιοποίησή του ως κεντρικού μοτίβου της εικονογράφησης από το ζωγράφο της ποιητικής συλλογής του Lautréamont *Τα τραγούδια του Μαλντορόρ* (Εικ. 130, 131)· κι αυτό με βάση την παράδοξη θεώρηση της θηλυκής και της αρσενικής πλαστικής φιγούρας του *Άγγελου* ως εικαστικών αντίστοιχων της περίφημης «*τυχαίας συνάντησης μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας πάνω σ' ένα ανατομικό τραπέζι*» και των σεξουαλικών συνδηλώσεών της.

Αναφέρουμε ακόμη μια σειρά από ζωγραφικές πραγματώσεις παραληρηματικών συνειρμικών ιδεών του καλλιτέχνη με αφετηρία την ίδια εικόνα:

– την προβολή για παράδειγμα της εικονογραφικής της δομής στις παραλλαγές *Αρχιτεκτονικός Άγγελος του Millet* και *Αρχαιολογική ανάμνηση του Άγγελου του Millet,* όπου οι ανθρώπινες μορφές της παραστατικής μήτρας μεταπλάθονται σε βιομορφικούς πέτρινους όγκους ή μνημεία αντίστοιχα, σε δύο ταυτόσημες εκφράσεις συναίρεσης έμψυχου-άψυχου (Εικ. 132, 133)·

– ή τέλος τις εύληπτες συνυποδηλώσεις του θανάτου στον *Αταβισμό του σούρουπου* (Εικ. 134), καρπό της «παρανοϊκής» ερμηνείας από τον Dalí της προσευχής του ζευγαριού των χωρικών του αρχικού πίνακα ως θρήνου πάνω από το θαμμένο παιδί τους.

Η σύζευξη των αντιθέτων: ένας κοινός κώδικας στην υπερρεαλιστική ποιητική πρακτική και στο σκάκι του Marcel Duchamp

Σκάκι, με τον Marcel Duchamp

Είναι η καρδιά τετράγωνο και μέσα του είναι παίζοντας
μ' ένα αρχάριο αμούστακο ένας πεπειραμένος
και κάθε μια του κίνηση ήταν σαν ένα άστρο
εκείνο που σ' οδήγησε ώς το σταυρό της φάτνης σου
και τώρα είσαι μόνος σου κι εδώ κι εκεί συνάμα
μόνος εσύ αντίπαλος και παίχτης του εαυτού σου
γιατί κανείς δε θέλησε μαζί σου να τελειώσει
ένα παιχνίδι που άρχισε με το Θεό του ο Διάβολος.

(Ν. Βαλαωρίτης, *Η πουπουλένια εξομολόγηση*, 1982α: 86).

Ξεχωριστή είναι η περίπτωση γονιμοποίησης του ποιητικού λόγου του Νάνου Βαλαωρίτη, στα πλαίσια της ίδιας συλλογής, όχι αυτή τη φορά από τον αντίστοιχο εικαστικό του Marcel Duchamp,[491] αλλά από την αποκλειστική, για ένα διάστημα, εκφραστική αναζήτηση του καλλιτέχνη μέσα από το σκάκι. Μεταστροφή που δεν πρέπει ωστόσο να ερμηνευθεί ως άρνηση της ζωγραφικής από την πλευρά του,[492] αλλά ως κατάδειξη της διεύρυνσης του πεδίου των πειραματισμών και της εκβολής των αναζητήσεών του στην καλλιτεχνική δημιουργία μέσα από ένα άλλο κανάλι, όπως επαληθεύεται τελικά από την αξιοποίηση του παιχνιδιού ως μοντέλου για τον επαναπροσδιορισμό της τέχνης και την υπαγωγή της στην υπηρεσία του νου.[493]

---

[491] Ο Γάλλος νταναϊστής αρχικά Marcel Duchamp συνδέθηκε επίσης με τον υπερρεαλισμό και τη μεταπολεμική τάση της εννοιολογικής τέχνης.

[492] Παρά την πρώτη θεώρηση σ' αυτή την κατεύθυνση από τον A. Breton στο Β΄ υπερρεαλιστικό Μανιφέστο (Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, 1983α: 108).

[493] Σύμφωνα με την άποψη του Duchamp που παρατίθεται στη μελέτη του Χρύσ. Χρήστου, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, τόμ. Β΄, [2]1980: 18. Πρβλ. και D. Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge-London, The MIT Press, 1998: 162-164· Ν. Δασκαλοθανάσης (επιστ. επιμ., εισαγωγή), «Art & Language, Εισαγωγή», στον τόμο *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, μτφρ. Ε. Πανάγου, Αθήνα, Α.Σ.Κ.Τ., 2006: 282-283. Η αποδέσμευση της τέχνης γενικότερα από τον κυρίαρχο αναπαραστατικό και εικονικό της χαρακτήρα και η εγκεφαλική, νοητική θεμελίωσή της ως διαδικασίας δημιουργίας, έχει σαν αποτέλεσμα την άρση της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στα καθαρά γλωσσικά συστήματα κι αυτά της λογοτεχνίας και των τεχνών, που βασίζονται αντίστοιχα στη γνωστική (διαμέσου του νου) και τη συγκινησιακή (διαμέσου του συναισθήματος και των αισθήσεων ευρύτερα) αντίληψη.

Γιατί η ζωγραφική, σε αντιστοιχία με μια παρτίδα σκακιού, είναι για τον Duchamp αποτέλεσμα μιας καθαρά νοητικής διεργασίας· γεννιέται δηλαδή μέσα στα όρια του νου και τα αντικείμενά της δεν παραπέμπουν πουθενά αλλού παρά μόνο στον εαυτό τους, χωρίς λαβές στην εξωτερική πραγματικότητα ούτε άμεσες αναφορές σ' αυτή. Πρόκειται για ταυτολογικά, αυτοσημαινόμενα και ανεπανάληπτα δομημένα σύνολα, πεδία εσωτερικής διαπλοκής των στοιχείων τους, τα οποία είναι ερμηνεύσιμα μέσα στα συμφραζόμενά τους. Από τη σκοπιά αυτή, και σε συνάρτηση με τη διυποκειμενική φύση του, το σκάκι συνιστά μια ιδιαίτερη μορφή γλώσσας, ένα κωδικοποιημένο σύστημα –σε μεγαλύτερο βέβαια βαθμό από τα γλωσσικά συστήματα της ποίησης και της ζωγραφικής–, κοινό στους μετέχοντες στην επικοινωνιακή πράξη, δηλαδή στους παίχτες.[494] Οι κινήσεις των χεριών που μετατοπίζουν τα πιόνια στη σκακιέρα επιτελούν πράξεις που ομολογοποιούνται από τον Duchamp με την πλαστική δημιουργική πρακτική, με την έννοια των μηχανισμών που βρίσκονται από κοινού σε διάπλαση και μετασχηματισμό και που βασίζονται επιπλέον στη συνδυαστική λειτουργία της διάνοιας και των χεριών.[495]

Τα ασπρόμαυρα πιόνια και οι συνδυασμοί τους μπορούν επίσης να παραβληθούν με την τυπωμένη αλφάβητο, ως οι πρώτες ύλες που μορφοποιούν την ιδέα, σε μια αντιστοίχιση από τον ίδιο τον Duchamp της διάταξής τους στη σκακιέρα με την τέλεση της γραφής και την έντυπη καταχώριση του γραπτού λόγου στη σελίδα. Σε συνάρτηση μάλιστα με τις ανατοποθετήσεις των πιονιών κατά την εξέλιξη της παρτίδας, θα μπορούσαμε να πούμε κατ' επέκταση μαζί με τον Duchamp ότι η ιδέα αυτή ανα-σχηματίζεται, μορφοποιείται οπτικά σαν σχέδιο υπό κατασκευή στην επιφάνεια της σκακιέρας-σελίδας ή και ζωγραφικού καμβά (Joselit, 1998: 159).

Η σκακιέρα, παρόλο που αντιπροσωπεύει κατεξοχήν ένα χώρο αντίθεσης και επιδίωξης της νίκης, ανάδειξης μ' άλλα λόγια της επικράτησης ενός από τα αντίπαλα

---

[494] Εκτός από τη μεταφορά της σωσσυριανής διχοτομίας *γλώσσα* / *ομιλία* στο σκάκι (ως σύστημα προκαθορισμένων κανόνων και συμβάσεων) και τις ξεχωριστές παρτίδες του παιχνιδιού αντίστοιχα, ο Ferd. de Saussure αποσαφηνίζει την αντίληψη της γλώσσας ως συστήματος αξιών διαμέσου της αντιπαραβολής της με το σκάκι: όπως η αξία των γλωσσικών όρων προσδιορίζεται από τη σχέση αμοιβαίας συνάρτησής τους, έτσι και η αξία των πιονιών καθορίζεται βάσει της εσωτερικής λειτουργίας του συστήματος, της «γραμματικής» του παιχνιδιού. Βλ. σχετικά, F. de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, 1979: 53, 124-125, 148. Πρβλ. Απ. Μπενάτσης, *Θεωρία Λογοτεχνίας – Δομισμός και Σημειωτική*, Αθήνα, εκδ. Καλέντη, 2010: 23, 29-30.

[495] Pierre Cabanne (επιμ.), *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου: Συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου, Αθήνα, εκδ. Άγρα, ^{2}2008: 29. Πρβλ. επίσης, A. Bonito Oliva, «La delicata scacchiera», *Vita di M. Duchamp*, Roma, ed. M. Marani, 1976: 42 και D. Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, 1998: 162, όπου παρατίθεται απόσπασμα με σχετικές απόψεις του καλλιτέχνη.

μέρη, μετασχηματίζεται από τον Duchamp σε παραδειγματικό πεδίο κατάργησης της διαφοράς και σύζευξης των αντίθετων πόλων. Ιδέα που αποτελεί άλλωστε, επισημαίνουμε παρενθετικά, την κοινή συνισταμένη του πλαστικού στοχασμού του καλλιτέχνη Duchamp, δεδομένου ότι υλοποιείται πολλαπλά και στη ζωγραφική του πράξη, σε απόλυτη σύμπλευση με τους στόχους του υπερρεαλισμού. Αναφερόμαστε συγκεκριμένα στο εξειδικευμένο εγχειρίδιο για το σκάκι που έγραψε μαζί με τον Vitaly Halberstadt, με τον «χαρακτηριστικά υπερρεαλιστικό» τίτλο *Η αντίθεση και τα σύστοιχα τετράγωνα συμφιλιώνονται*.[496] Αντικείμενό του αποτελεί η επεξεργασία ειδικών σκακιστικών συστημάτων πάνω σε ταυτόσημες εκδοχές έκβασης της παρτίδας· η πραγμάτευση ειδικότερα δύο συναφών μορφών αδιεξόδου στην πορεία του παιχνιδιού, θεωρητικά πιθανών, ωστόσο τόσο σπάνιων που θα μπορούσαν να θεωρηθούν σχεδόν «ουτοπικές», με τα λόγια του ίδιου του Duchamp που υποδηλώνουν και τη μεταφορική διάσταση που τους προσδίδει.[497]

Κοινή διευθέτηση στις περιπτώσεις αυτές είναι το ισόπαλο, χωρίς νικητή ή ηττημένο, τελείωμα της παρτίδας· η ακινητοποίηση του μηχανισμού του παιχνιδιού λίγο πριν το απόγειό του, την καθοριστική δηλαδή στιγμή κατά την οποία αποδίδεται σε καθέναν από τους παίχτες ο ένας ή ο άλλος ρόλος.[498] Έκβαση που θα μπορούσε να ειδωθεί και σα μια μεταφορά, ένα αλληγορικό σχήμα για την ίδια τη ζωή[499] και την αναστολή του τέλους (-του θανάτου), σε μια παρτίδα της ύπαρξης.[500]

---

[496] M. Duchamp-V. Halberstadt, *L'opposition et les cases conjuguées sont reconciliées*, Παρίσι-Βρυξέλλες, L'Echiquier, 1932.

[497] Βλ. σχετικά, P. Cabanne (επιμ.), [2]2008: 146-147 και D. Joselit, 1998: 174.

[498] A. Bonito Oliva, «La delicata scacchiera», 1979: 39-43 [43]. Πρόκειται για μια ιδιάζουσα περίπτωση αυτόματα ισόπαλης ολοκλήρωσης της παρτίδας, η οποία προσδιορίζεται με το σκακιστικό όρο *πατ*: αυτή συγκεκριμένα κατά την οποία καθένας από τους δύο παίχτες, μην έχοντας στη διάθεσή του άλλες «νόμιμες» κινήσεις εκτός απ' αυτές του «βασιλιά» τους, οποιαδήποτε κίνηση κι αν πραγματοποιήσει δεν απειλείται.

[499] Η ιδέα γενικότερα της προέκτασης του παιχνιδιού στον κόσμο θεματοποιείται στο ποίημα του Γιώργου Λίκου «Μια παρτίδα σκάκι». Με τα πιόνια να βγαίνουν από τα όρια της σκακιέρας στο ανοιχτό πεδίο του κόσμου αποκτώντας οργανικές λειτουργίες, να μετασχηματίζονται σε υποκείμενα δράσης και να διαλέγονται με τον ενδοκειμενικό ποιητή, υλοποιείται ποιητικά η μεταφορική ταύτιση του παιχνιδιού με τη ζωή. Ακολουθεί ένα παράθεμα που συμπυκνώνει τη σχέση αυτή:

> *φωνάζει ένας στρατιώτης / μπορώ να χαλάσω το παιχνίδι*
> *όπως εχάλασα και τη ζωή μου*
>
> (Γ. Λίκος, *Εικοσιπέντε στάσιμα*, Ποίηση, 1992: 161.14-16).

[500] Το σκάκι και οι λειτουργικές δομές οργάνωσής του αξιοποιείται χαρακτηριστικά ως άξονας γύρω απ' τον οποίο αρθρώνεται η πλοκή του θεατρικού έργου του Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957 (μτφρ. Κ. Σκαλιόρας: *Τέλος του παιχνιδιού*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 2000). Πέρα από μια πρώτη επαλήθευση στην προοπτική αυτή, την οποία προσφέρει ο τίτλος του έργου, επισημαίνουμε επιπρόσθετα στην ίδια κατεύθυνση την εναλλακτική ταύτιση των δύο κεντρικών ηρώων, άλλοτε με παίχτες σκακιού άλλοτε με χειραγωγούμενα πιόνια του· και ακόμη την αμοιβαία εξάρτηση, καθώς και το μεταξύ τους παιχνίδι με τους ρόλους του νικητή ή του ηττημένου, σε μια προβολή των κωδίκων ανταλλαγής του παιχνιδιού. Η αναστολή ειδικότερα του τέλους (του θανάτου) μιας παρτίδας

Κάθε κίνηση στη σκακιέρα εγκαινιάζει μια αντίθεση, τόσο σε σχέση με την κίνηση του συμπαίχτη η οποία έχει προηγηθεί ή έπεται όσο και γιατί η ίδια, ως επιλογή που έχει πραγματωθεί, προϋποθέτει τη διάκριση ανάμεσα σ' αυτή και σε μια άλλη ενέργεια. Σύμφωνα με τον πρώτο τύπο, το σύστημα που επεξεργάζεται ο Duchamp, το οποίο βασίζεται στην ισόπαλη διακοπή του παιχνιδιού, συνεπάγεται την οριστική κατάργηση της διαφοράς, της αντίθεσης. Αντίστοιχα, όπως υποδηλώνεται και από τη συμπλεκτική σύνδεση του τίτλου του βιβλίου, στην εξαιρετικά σπάνια ανάλογη δεύτερη περίπτωση –που αποτυπώνεται μάλιστα και εικονογραφικά σ' αυτό– τα τετράγωνα της σκακιέρας όπου είναι επιτρεπτές ασφαλείς κινήσεις του βασιλιά κάθε παίχτη, είναι δυνατό να παρουσιάζουν κάποτε μια κρυμμένη συμμετρία. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την ατέρμονη ανταλλαγή παράλληλων κινήσεων ανάμεσα στους δυο· τη συνάφεια δηλαδή ανάμεσα στα αντίθετα, από τη στιγμή που καθεμιά, μολονότι δυνατή, είναι τελικά μάταιη, καθώς αναιρείται από μια παράλληλη ενέργεια του άλλου παίχτη που απαντά σ' αυτή.[501]

Στο επίπεδο της επιφάνειας της σκακιέρας προβάλλονται ουσιαστικά οι νοητικές και οντολογικές αναζητήσεις του M. Duchamp, συμπυκνώνεται συνεκδοχικά ολόκληρος ο κόσμος και οι βαθύτερες δομές του. Διαμέσου του υποδειγματικού αυτού χώρου άσκησης του νου πραγματώνεται η αναγωγή στο απόλυτο εκείνο σημείο του πνεύματος όπου καταργούνται οι δυιστικές αντιλήψεις των πραγμάτων, εναρμονίζονται μ' άλλα λόγια οι κάθε λογής μεταξύ τους αντιθέσεις· εκεί όπου νομιμοποιείται η διαλεκτική και η αλληλοσυνάρτηση των εννοιών τους, ακυρώνεται ο απατηλός κόσμος των φαινομένων και τα πράγματα παύουν να νοούνται ως αντιφατικά.[502] Η «σκακιέρα» της νόησης αναδείχνεται λοιπόν από τον

ουσιαστικά της ίδιας της ζωής, ανακαλεί το ισόπαλο σταμάτημα του παιχνιδιού πριν το τελείωμά του, όπως αυτό έχει προταθεί από τον Duchamp.

Για τη διασταύρωση Duchamp και Beckett με κομβικό σημείο το σκάκι και την αντίστοιχη από τους δυο μεταφορική αξιοποίησή του, η οποία επιβεβαιώνεται μάλιστα από τον Ιρλανδό συγγραφέα, βλ. ειδικότερα, A. Hugill, «Beckett, Duchamp and Chess in the 1930s», 2000, στην τοποθεσία www.samuel-beckett.net/hugill.html· πρβλ. επίσης Luisa Valeriani, *Dentro la trasfigurazione. Il dipositivo dell'arte nella cibercultura*, Roma, ed. Meltemi, 2004: 168.

[501] Βλ. ειδικότερα, Th. de Duve (ed.), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, The MIT Press, [2]1992: 69-82 [80-81] («Συζήτηση») και D. Joselit, 1998: 174 αντίστοιχα για την κάθε εκδοχή. Για την ερμηνεία που δίνει ο ίδιος ο Duchamp στο σύστημα κατάργησης της αντίθεσης που επεξεργάζεται, βλ. επίσης, P. Cabanne (επιμ.), *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου: Συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, [2]2008: 146.

[502] Παραπέμπουμε στο σημείο αυτό στην ταυτόσημη εξαγγελία από τον André Breton, στο Β΄ υπερρεαλιστικό Μανιφέστο, της υπερρεαλιστικής προαίρεσης για την κατάκτηση του σημείου εκείνου του πνεύματος, όπου η Ζωή και ο Θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το παρελθόν και το μέλλον, το επικοινωνήσιμο ή όχι, το υψηλό και το χαμηλό παύουν να θεωρούνται αντιφατικά. Πρβλ. Α. Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, 1983α: 64.

Duchamp σε πρότυπο σύστημα για την τέχνη όπως και για όλα τα γλωσσικά, τα επικοινωνιακά συστήματα: ως η γέφυρα μεταβίβασης σε έναν μη κωδικοποιημένο, υπερβατικό χώρο, σε μια διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων που το πεδίο του αισθητού δεν είναι σε θέση να αποκαλύψει.[503]

Τη σύζευξη των αντιθέτων την οποία πραγματώνει ο Duchamp, σπάζοντας τους καθιερωμένους κώδικες του παιχνιδιού και δίνοντας σ' αυτό και τις νομοτέλειές του μια ανατρεπτική και μεταφορική διάσταση, αναπαράγει ποιητικά ο Ν. Βαλαωρίτης, αναγνωρίζοντας εύλογα στην προαίρεσή του την απόλυτη ανταπόκριση στις αρχές και τα αιτήματα του υπερρεαλισμού:[504] την αποκατάσταση δηλαδή της φυσικής σχέσης μας με τον κόσμο και τις κρυφές, μυστικές, ανεξερεύνητες δομές του όπου καταργείται η λογική αρχή της αντίφασης· τη μετάβαση μ' άλλα λόγια πέρα από το πεδίο του εμπειρικά ορατού, εκεί όπου τα αντίθετα παρουσιάζονται ενωμένα, μέσα από μια δεύτερη, διεισδυτική, διαφορετική από τη συμβατική, όραση του κόσμου, με το βλέμμα, πιο συγκεκριμένα κατά τον Duchamp, του νου. Κάθε κίνηση των πιονιών αντιστοιχεί σε μια «μετακύλιση» της σκέψης, μια κινητοποίηση του μηχανισμού της· σε μια διάθλαση των νοηματικών κωδίκων στη «σκακιέρα» της γλώσσας προς διαφορετικές, ασυμβίβαστες μεταξύ τους κατευθύνσεις, υπερβαίνοντας τον περιορισμό στις παγιωμένες, μονοδιάστατες σημασίες των όρων της. Κάθε κίνηση είναι, όπως λέει ο ποιητής, ένα άστρο, μια λάμψη, ένας «σπινθήρας» που φωτίζει μέσα στο σκοτάδι της ορθολογικής σκέψης, δείχνοντας το δρόμο για μια ανα-θεώρηση των πραγμάτων και αποκαλύπτοντας την εναλλακτική δυνατότητα αντίληψής τους· την απροσδόκητη συνάφεια ανάμεσα στις αντίθετες ή

---

[503] Βλ. και Italo Tomassoni, *O Grande*, Roma, ed. Bulzoni, 1977: 11-14.

[504] Για την κυρίαρχη υπερρεαλιστική πρακτική αναίρεσης θεμελιωδών αξιωμάτων της λογικής (όπως της εγκυρότητας «της διχοτομίας "*ταυτόν*" / "*έτερον*"», άρνησης δηλαδή παραδοχής «της αρχής του αμοιβαίου αποκλεισμού των αντιθέτων») και τη διερεύνηση ποικίλων εκφράσεων της πρακτικής αυτής στην υπερρεαλιστική ποίηση, από την οποία προσδιορίζεται άλλωστε και το στίγμα της, βλ. αναλυτικότερα Ε.Γ. Καψωμένος, «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου "Τυψ και Φρουρά"», 1986: ιδιαίτερα 107, 115-119 [= *Ποιητική*, 2005α: 192-193, 203-208]· επίσης, του ίδιου «Εισαγωγικά στην ποιητική του Έκτορα Κακναβάτου», περ. *Μανδραγόρας*. *Αφιέρωμα Έκτωρ Κακναβάτος*, τχ. 5 (Οκτ.-Δεκ. 1994): 27-29 και «Πολιτισμικοί κώδικες στον Ανδρέα Εμπειρίκο», περ. *Πόρφυρας*. *Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρίκο*, τχ. 101 (Οκτ.-Δεκ. 2001): 320.

Για τη δεσπόζουσα ιδέα της «συμφιλίωσης» των αντιθέτων στην τέχνη του M. Duchamp, σε συνάρτηση με τους ταυτόσημους πειραματισμούς του μέσα από το σκάκι, βλ. ειδικότερα, A. Bonito Oliva (επιμ.), «Il mercante del silenzio», Εισαγωγή στον τόμο *M. Duchamp: Mercante del segno*, Cosenza, ed. Lerici, 1978: IV, X· Giorgio Frank, *Esistenza e fantasma*. *Ontologia dell'oggetto estetico*, Milano, Feltrinelli, 1989: 120-121, 125-141· F.M. Naumann, «Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites», στο συλλογικό τόμο: Th. de Duve (ed.), ^{2}1992: 41-67 [= R. Kuenzli-F.M. Naumann (eds), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge-London, The MIT Press, 1992: 20-40].

αλληλοαναιρούμενες έννοιές τους (: «*και κάθε μια του κίνηση ήταν σαν ένα άστρο / εκείνο που σ' οδήγησε ώς το σταυρό της φάτνης σου*», στ. 3-4).

Άξονας που διαπερνά το ποίημα του Ν. Βαλαωρίτη είναι ακριβώς η πολλαπλή υλοποίηση της συνάρτησης των αντιθέτων. Ειδικότερα, δομείται πάνω σε μια σειρά από ζεύγη εννοιών, η καθεμιά από τις οποίες είτε εμπεριέχει την αντίθετή της είτε ταυτίζεται, μετωνυμικά ή μεταφορικά, μ' αυτή: το συναίσθημα με τη λογική (: «*είναι η καρδιά τετράγωνο*»), η νεότητα και η απειρία με το καταστάλαγμα της πείρας και της γνώσης (στ. 2), η ζωή (-η γέννηση) με το θάνατο, που νοείται ως τέλος που σηματοδοτεί μια αρχή (: *σταυρός της φάτνης*), το φως με το σκοτάδι, το καλό με το κακό· η ταυτόχρονη αναμέτρηση και η συμφιλίωση με το διχασμένο εαυτό (στ. 5-6), σε ένα παιχνίδι ρόλων μιας συμβολικής παρτίδας της προσωπικής ταυτότητας.

Η υπερρεαλιστική ζωγραφική ως διακείμενο: Yves Tanguy, René Magritte

Στη ζωγραφική του Γάλλου υπερρεαλιστή Yves Tanguy παραπέμπει διακειμενικά ο Νάνος Βαλαωρίτης με το *μετακειμενικό* ειδικότερα ποιητικό του σχόλιο που ακολουθεί:[505]

Υβ Τάνγκυ

Έκταση χωρίς τίποτα το ιδιαίτερο, ομιχλώδης
κι απ' την ομίχλη βγαίνανε κάτι μικρά αντικείμενα
και είχες την εντύπωση πως ήταν μακριά
ενώ στο βάθος ήτανε μεγέθους απροσδιόριστου
και ασφαλώς θ' αλλάζανε αν πήγαινες κοντά τους
αφού σε άλλο οπτικό πεδίο δεν εμπίπτουν
εντοπισμένα πάντα εκεί που τά 'βαλε το βλέμμα.

(Ν. Βαλαωρίτης, «Στο φυσικό τους μέγεθος, V», 1982α: 83).

Τα χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης γραφής και πιο συγκεκριμένα οι δεσπόζουσες δομές του εικαστικού λόγου του καλλιτέχνη σε μορφοσυντακτικό επίπεδο, όπως αναδείχνονται εύστοχα από τον ποιητή, είναι ακριβώς: η ομοειδής άρθρωση της πλαστικής επιφάνειας, που καταλύπτεται σταθερά –στην ομοιογενή ιδιαίτερα μέχρι το 1939 περίοδο του ζωγραφικού του έργου– από αχανείς, ομιχλώδεις και αινιγματικές χωρικές εκτάσεις, στις οποίες εγγράφεται ένα σύνολο πλαστικά συγγενών μορφωμάτων (Εικ. 135-137). Τα αλλόκοτα αυτά όντα-αντικείμενα καταλύουν τα όρια οργανικής και ανόργανης μορφής. Επιπλέον εμφανίζονται ακαθόριστα τόσο ως προς την υλική σύσταση, την καταγωγή ή τη δυνατότητα επανατοποθέτησής τους στο σύμπαν, όσο και ως προς την απόσταση που τα χωρίζει από το βλέμμα μας, με βάση την αβέβαιη οπτική εντύπωση του προοπτικού βάθους

[505] Ο Gérard Genette, κατά το πρότυπο της διάκρισης *γλώσσα* / *μεταγλώσσα* (τη δευτερογενή δηλαδή γλώσσα), με τον όρο *μετακειμενικότητα* (metatextualité) προσδιορίζει τον ιδιαίτερο τύπο διακειμενικής σχέσης (*transtextualité*) που συνδέει ένα σχολιασμό με το σχολιαζόμενο κείμενο, σύνολο ζωγραφικών κειμένων στην περίπτωση που εξετάζουμε. Βλ. ειδικότερα, G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, 1997: 4 και *Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, μτφρ. Μ. Πατεράκη-Γαρέφη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2001: 110.

που οφείλεται κυρίως στην ασαφή αντίληψη του ορίζοντα (: «*και είχες την εντύπωση πως ήταν μακριά / ενώ στο βάθος ήτανε μεγέθους απροσδιόριστου*», στ. 3-4).

Ο καλλιτέχνης, προβάλλοντας φανταστικές εικόνες που αντλεί από τα βάθη του ασυνειδήτου του, μοιάζει να έχει καταδυθεί στις πηγές της κοσμογονίας, στις απαρχές της ίδιας της δημιουργίας. «Μυθολογεί» έτσι το προσωπικό του όραμα για τον κόσμο, δίνοντας υπόσταση σε ένα τοπίο εσωτερικό, το οποίο αποτυπώνει εικαστικά σε εμβρυακή ακόμα, λανθάνουσα κατάσταση, αίροντας την καθήλωση των υπό μετάλλαξη, πρωτεϊκών στοιχείων του σε στατικές και παγιωμένες φόρμες, όπως και τον καθορισμό της ύλης τους. Οι εικόνες που συλλαμβάνει ο Tanguy αυτό που καταφάσκουν ουσιαστικά είναι μόνο η απροσδιοριστία και η ρευστότητα (: «*βγαίνανε κάτι μικρά αντικείμενα / ασφαλώς θ' αλλάζανε αν πήγαινες κοντά τους*»), θέτοντας διαρκώς υπό αμφισβήτηση τις αντιληπτικές συνήθειες του θεατή-αποδέκτη. Η κατάργηση των δεικτών αναφορικότητας των εικονιστικών όρων, σε σχέση με το εμπειρικό περιβάλλον στο οποίο παραπέμπουν, οφείλεται στον εξωφυσικό, καινοφανή και ριζικά επινοημένο χαρακτήρα τους·[506] στην αδυναμία κατά συνέπεια ταυτοποίησης ή, τουλάχιστον, προσομοίωσης και αντιστοίχησής τους, διαμέσου συνειρμικών ανακλήσεων στη μνήμη του θεατή, με μορφικά ισοδύναμά τους στον κόσμο.[507]

Αναζητώντας τη σημασία τους στα πλαίσια μόνο της εσωτερικής, της κειμενικής τους διάρθρωσης, οι υπερρεαλιστικές εικόνες του Tanguy δημιουργούν

---

[506] Σημειώνουμε στο σημείο αυτό τον προσδιορισμό από τον Umberto Eco των «ριζικά επινοημένων» εικονικών σημείων ως νοητικών αναπαραστάσεων που συστήνουν ένα νέο εικονικό κώδικα, παραβιάζοντας και υπονομεύοντας το αντιληπτικό μοντέλο, στη βάση του οποίου αναγνωρίζουμε τις ζωγραφικές μορφές ταυτίζοντάς τες με τα αντικείμενα αναφοράς τους στην πραγματικότητα. Βλ. αναλυτικότερα: Μέρος πρώτο: *Θεωρία*, κεφ. «Η τυπολογία των τρόπων παραγωγής σημείων», σ. 132-133.

[507] Παραπέμπουμε ιδιαίτερα στην ανάλογες επισημάνσεις του A. Breton, ο οποίος εξαίρει τη ζωγραφική του Y. Tanguy διακρίνοντάς την από εκείνη των προγενέστερών του δημιουργών, με γνώμονα ακριβώς την πραγμάτωση, μέσα απ' αυτή, της μετάθεσης σε έναν λανθάνοντα, ροϊκό και πρωτογενή κόσμο, τον οποίο καθιστά χειροπιαστό, καθώς και την αποδέσμευση του ζωγραφικού αντικειμένου από την παγιωμένη, διακριτή ταυτότητα και την υποχρεωτική αναφορικότητά του (A. Breton, *Il Surrealismo e la Pittura*, 1966: 175-179. Πρβλ. και από τα δοκίμια που περιλαμβάνονται στην έκδοση Α. Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, 1981: 78-84, 116-117, 119). Είναι τα ίδια ερείσματα βάσει των οποίων ο William Rubin αποδίδει μια ξεχωριστή θέση στην τέχνη του Γάλλου υπερρεαλιστή, σε σχέση τόσο με τους εκπροσώπους της «ιλουζιονιστικής» υπερρεαλιστικής ζωγραφικής (όπως για παράδειγμα ο S. Dalí, ο R. Magritte κ. ά.) όσο και μ' αυτούς της «υπερρεαλιστικής αφαίρεσης» (λ.χ. J. Miró, A. Masson, H. Arp). Βλ. σχετικά, W.S. Rubin, «La poesia delle immagini di Yves Tanguy», στον τόμο A. De Paz (εισαγ.-επιμ.), *La rivoluzione surrealista*, Firenze-Messina, D'Anna, 1977: 158-162. Για τη ζωγραφική του Y. Tanguy βλ. γενικότερα, Χρύσ. Χρήστου, [2]1980: 86-95· Ν. Λοϊζίδη, 1987: 89-90, 106, 140-141· Ά. Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική-Πλαστική-Αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου*, τόμ. ΙΙ, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1993: 36-38· Ν. Δασκαλοθανάσης, 2001: 137-139.

την εντύπωση μιας ψευδαισθησιακής αληθοφάνειας, εξαπατώντας το βλέμμα μας και, την ίδια στιγμή, μεταφέροντάς μας πέρα από τις γνώριμες, τις πραγματικές χωροχρονικές διαστάσεις· σε ένα συμπαντικό χάος όπου παύουν να έχουν ισχύ οι νόμοι της αντικειμενικής πραγματικότητας, έναν νοητικό, υπεραισθητό χωροχρόνο, πιο πραγματικό από τον υπαρκτό, ένα μυθικό σύμπαν όπου τα πάντα μορφοποιούνται απ' την αρχή, ξαναγεννιούνται, αναφύονται.

Στη σειρά των ζωγραφικών μεταφυτεύσεων στα πλαίσια της ποίησης που μελετούμε, έτερος από τους Ευρωπαίους υπερρεαλιστές με τον οποίο συνομιλεί ο Ν. Βαλαωρίτης –όπως μας πληροφορεί στον ποιητικό υπέρτιτλο– είναι ο Βέλγος René Magritte, από τους μείζονες εκπροσώπους της «παραστατικής» εκδήλωσης της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής, πρωτοπόρος και καθοδηγητής των αισθητικών, ευρύτερα, αναζητήσεων του κινήματος:

Magritte

Φυλλάνθρωπος που ρίζωσε κι έγινε τώρα βράχος
ο ψίθυρος της μοναξιάς πέφτοντας στο πηγάδι
[…] *Δεκάλεπτο αναμονής που έναν αιώνα διάρκεσε*
εκεί καθόταν μόνος του σε σκέψεις βυθισμένος
ο κύριος που την ανοιχτή του εφημερίδα διάβαζε
η εφημερίδα κλείνοντας το πρόσωπο αποκάλυψε
κι ήταν γυμνό το σώμα του αλλά χωρίς κεφάλι.

(Ν. Βαλαωρίτης, «Στο φυσικό τους μέγεθος, IX», 1982α: 87).

Στο σώμα του ποιητικού κειμένου διαπιστώνουμε τη μετάγγιση όχι ενός αποκλειστικά, αλλά τη συνύφανση περισσότερων οπτικών κειμένων που αντλούνται από την πηγή της ζωγραφικής παραγωγής του καλλιτέχνη. Οι παραστατικές αυτές μήτρες εγγράφονται μάλιστα στα νέα τους κειμενικά συμφραζόμενα είτε αποσπασματικά είτε έχοντας μεταπλασθεί δημιουργικά.

Ο ποιητής-ενεργητικός θεωρός του εν λόγω εικαστικού έργου συνολικά, προβάλλει μερικούς από τους άξονες πάνω στους οποίους οικοδομείται ο ζωγραφικός λόγος του Βέλγου υπερρεαλιστή, τόσο στο επίπεδο της εικαστικής του ποιητικής όσο και σ' αυτό της θεματολογίας ή της σύστασης της προσωπικής συμβολικής και

μεταφορικής του γλώσσας. Ειδικότερα, ανιχνεύοντας τη ζωγραφική πηγή και τη συγχώνευσή της στις ρηματικές δομές, επισημαίνουμε, στα πλαίσια του πρώτου στίχου, τη μεταφορική συμπύκνωση ενός θεματικού πυρήνα του εικονοποιητικού συστήματος του καλλιτέχνη: της αλληλοδιείσδυσης της φυσικής και της ανθρώπινης περιοχής, της σχέσης, επομένως, αμοιβαίας αναλογίας ανάμεσά τους (: «*Φυλλάνθρωπος που ρίζωσε κι έγινε τώρα βράχος*»). Σχέση που στη συγκεκριμένη εκδοχή υλοποιείται με την αμφίσημη συνένωση του ανθρώπου όχι μόνο με τα οργανικά αλλά και με τα ανόργανα στοιχεία της φύσης, υποδηλώνοντας, σε ένα πρώτο επίπεδο, την ακλόνητη ενότητα των μορφών του κόσμου. Από την άλλη, και σε συνάρτηση με το εμφαντικό *τώρα* που υπονοεί το πέρασμα σ' αυτό από ένα *πριν*, η μετάπτωση –μέσα από την εικόνα της απολίθωσης– στην ακινησία, την αναίρεση της ζωής, θα μπορούσε επιπλέον να θεωρηθεί ως μεταφορική υποκατάσταση του ίδιου του κύκλου της ζωής και της αέναης μεταβολής της ύλης· αλλά και σε ένα δεύτερο επίπεδο ως υπαινικτική σήμανση της αλλοτρίωσης του κόσμου, της σύγχρονης «πετρωμένης» ζωής, με δεδομένη την αποστέρηση στην εποχή μας της ζωτικής σύζευξης της φύσης με τον άνθρωπο. Τη στενή συνάρτηση φύσης-ανθρώπου, που τροφοδοτεί, μέσα από πολύμορφους συνδυασμούς ανταλλαγής, ταύτισης της σύστασής τους, τους εικαστικούς κώδικες του René Magritte,[508] αναγνωρίζουμε σ' αυτή τη μορφή στις ομόλογες λ.χ. εικονογραφικά και νοηματικά συνθέσεις *Το δάσος* (1926), *Η καλλιέργεια των ιδεών* (1956), *Ο άνθρωπος και το δάσος* (1965), *Το μαγεμένο βασίλειο* (1953) [Εικ. 138-140 και 36 αντίστοιχα]. Πίνακες όπως αυτοί συγκροτούν το εικαστικό διακείμενο του Ν. Βαλαωρίτη, με τους δύο τελευταίους να εμπεριέχουν το πλέγμα των εικονιστικών στοιχείων που μεταγράφονται ρηματικά.

Στους στίχους 6-7 (: «*εκεί καθόταν* […] / *ο κύριος που την ανοιχτή του εφημερίδα διάβαζε*») αποδίδεται λεκτικά η πρώτη εικόνα της τετραμερούς παρατακτικής πλαστικής αφήγησης του R. Magritte *Ο άνθρωπος με την εφημερίδα* (1927-28), που ανακαλεί με τη σειρά της διακειμενικά το συγγενή θεματικά πίνακα του André Derain (1911-14, Εικ. 141, 142).[509] Η παραστατική μορφή του άνδρα που

---

[508] Βλ. επίσης κεφάλαιο «Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών», σ. 203.

[509] Πρβλ. Σ. Γκάμπλικ, *Μαγκρίτ*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, εκδ. Υποδομή, 1993: 60, όπου επισημαίνεται επιπρόσθετα, αναφορικά με τον πίνακα, η μετατροπή σε έργο τέχνης από τον Magritte χαρακτικού, που δανείζεται από εικονογραφημένο λαϊκό εγχειρίδιο με συμβουλές πάνω σε θέματα υγιεινής («La Nouvelle Médication Naturelle», vol. 2, 1899: 1445).

απεικονίζεται να διαβάζει την εφημερίδα καθισμένος σ' ένα δωμάτιο σπιτιού με αστική επίπλωση –ο κοινότυπος διάκοσμος του οποίου περιγράφεται με μεγάλη πιστότητα, σχεδόν φωτογραφικά–, εξοβελίζεται από τα υπόλοιπα πλάνα που συναπαρτίζουν τον πίνακα ως συντακτικό σύνολο. Η κινηματογραφική διάρθρωση της σύνθεσης, με το μοντάρισμα της ακολουθίας των λήψεων,[510] συνιστά το μέσο που οικειοποιείται ο καλλιτέχνης προκειμένου να αποτυπώσει εικαστικά τη ροή του χρόνου, την πορεία της ζωής μέσα στο χρόνο, προτυπώνοντας την επερχόμενη απώλεια της ανθρώπινης ύπαρξης. Η αντίθεση του πεπερασμένου της ζωής μπροστά στο άπειρο του κοσμικού χρόνου συνδηλώνεται παραστατικά από την προβολή της ανθρώπινης παρουσίας στην πρώτη μόνο από τις τέσσερις εικόνες-πλάνα του ζωγραφικού «καρέ», ως μιας αποσπασματικής δηλαδή εικόνας της ζωής· και παράλληλα από το μετασχηματισμό της σε απουσία, «φυγή» από το οπτικό πεδίο στα επόμενα τρία πανομοιότυπα πλάνα του σκηνικού του, άδειου από αυτή, δωματίου (μια τέτοια χρονική αντίθεση συνοψίζεται ρηματικά, με μια ευρύτερη έννοια, στην αντιφατική έκφραση «*δεκάλεπτο αναμονής που έναν αιώνα διάρκεσε*», στο στίχο 5). Η αλληλοδιαδοχή των απαράλλαχτων αυτών εικονικών λήψεων υποβάλλει ακριβώς την έννοια της διάρκειας, της συνεχιζόμενης δηλαδή, οριστικής απουσίας μέσα στο χρόνο που κυλά αέναα.

Βρισκόμαστε κατ' αυτό τον τρόπο μπροστά σε έναν πλαστικά διατυπωμένο οντολογικό προβληματισμό του Magritte, ο οποίος, μεταφέροντας στη «μικρότητα» του πίνακα το ίδιο το μυστήριο ολόκληρου του κόσμου, συμπυκνώνει το οντολογικό κενό, το παιχνίδι της ανθρώπινης ύπαρξης που καταργείται, πορεύεται νομοτελειακά προς την εκμηδένιση. Γιατί αυτό που σημαίνεται εικαστικά, μέσα από την τετραμερή σύνθεση ειδωμένη συνολικά, είναι η απουσία ή μάλλον η μηδενισμένη παρουσία

---

[510] Διαπιστώνουμε στο σημείο αυτό μια ακόμη ανταπόκριση στο χαρακτηριστικά μοντερνιστικό αίτημα για διακαλλιτεχνική έκφραση, μέσα από τη διαλεκτική και τη σύγκλιση των τεχνών που αξιοποιούν αλληλοδάνειους εκφραστικούς τρόπους και τεχνάσματα. Στην περίπτωση που εξετάζουμε ο Magritte, συγκερνώντας τη ζωγραφική με τον κινηματογράφο –αδελφές έτσι κι αλλιώς τέχνες με βάση τον εξίσου θεμελιακό και στις δυο ρόλο της εικόνας–, πειραματίζεται, στο επίπεδο της πλαστικής επιφάνειας, με την κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ των διαδοχικών σκηνικών πλάνων. Παράλληλα, αναπαράγει ζωγραφικά μεθόδους της φωτογραφικής τέχνης (ειδικότερα αυτή των «σεριγραφιών»). Αποδίδει έτσι συγχρονικά, στην ίδια παράσταση, την αλληλουχία του χρόνου, της εν κινήσει ζωής και του κόσμου, κυρίαρχη επίσης σύλληψη των μοντερνιστών που αξιοποιήθηκε πολλαπλά στην καλλιτεχνική πράξη. Τα ίδια άλλωστε τα πολύπτυχα αποτελούν πλαστικές αφηγήσεις που εξελίσσονται εν χρόνω, σα μια χρονική ακολουθία, καθιστώντας δυνατή την «είσδυση» του παράγοντα του χρόνου και της διαδοχής του στη ζωγραφική τέχνη, υλοποιώντας κατά συνέπεια την υπέρβαση των ορίων «που αυτή θέτει a priori» ως τέχνη κατεξοχήν του χώρου, όπως παρατηρεί η Ά. Καφέτση, στη μελέτη *Η ποιητική της Σιωπής στη ζωγραφική του Σόρογκα*, 1985 [= Θ. Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Σωτήρης Σόρογκας. Προσεγγίσεις στη ζωγραφική του*, 2007: 99-106, 121].

(μηδέ + ἕν) –ό, τι δηλαδή παραλείπεται, αναιρείται–, καθώς η έννοια της μιας παράγεται σε αντιδιαστολή προς την άλλη αποτελώντας μια δομή σημασίας. Πρόκειται, θα λέγαμε, για ένα ζωγραφικό κείμενο ποιητικής, «ποιητικής της απουσίας», που θεματοποιεί, αναδείχνει σε αντικείμενο της παράστασης μια έννοια-κλειδί που μπολιάζει τον αισθητικό στοχασμό του καλλιτέχνη: τη μετάβαση από το *φαινόμενο* στο *αθέατο*, από τη φυσική του ορατού στη μεταφυσική του αόρατου· τη μετάθεση από την επιφάνεια των πραγμάτων στη βαθύτερη ουσία τους, σ' αυτό που κρύβεται πίσω από το ορατό και είναι αδύνατο να ειδωθεί, όπως και να απεικονισθεί· την παρουσίαση μ' άλλα λόγια του μη παραστάσιμου, εκείνου που, ενώ αποκρύπτεται, λειτουργεί αποκαλυπτικά.[511]

Η ίδια ιδέα εκφράζεται ρηματικά στους δύο τελευταίους στίχους του ποιήματος, όπου αποκαλύπτεται παρόμοια αυτό που δε φαίνεται, αυτό που είναι αρχικά κρυμμένο πίσω από την εφημερίδα: η απογυμνωμένη ανδρική μορφή, η οποία, μέσα από ένα αντιφατικό σχήμα δήλωσης και ταυτόχρονης ουσιαστικά αναίρεσής της (*πρόσωπο* vs *χωρίς κεφάλι*), εμφανίζεται να έχει απωλέσει την πυρηνική μονάδα, το κέντρο βούλησης που την προσδιορίζει. Μετασχηματίζοντας τις τρεις τελευταίες εικόνες της παραστατικής ακολουθίας του Magritte, η ποιητικά ισοδύναμη εκδοχή του Ν. Βαλαωρίτη, παρουσιάζει εν μέρει μια παραδειγματική συνάφεια ως προς αυτή. Ειδικότερα, σημασιοδοτεί την απώλεια της ακεραιότητας της ζωής, της πληρότητας της ύπαρξης, στην οποία ο άνθρωπος αφήνεται έκθετος, «ακάλυπτος», την αποπροσωποποίηση, την κατάργηση επομένως της ατομικότητας.

Η απεικόνιση γυμνών ακέφαλων σωμάτων αποτελεί άλλωστε ένα ακόμη κεντρικό θεματικό μοτίβο της ζωγραφικής του R. Magritte που, με τις ίδιες

---

[511] Αντίστοιχο είναι το κριτήριο προσδιορισμού από τον J.F. Lyotard του μοντερνιστικού χαρακτήρα της τέχνης γενικότερα: η προβολή μέσω της ζωγραφικής πράξης του μη αναπαραστάσιμου, η αναγωγή διαμέσου της εικόνας σ' εκείνο που μπορεί να γίνει αντιληπτό, χωρίς ωστόσο να μπορεί να ειδωθεί ή να καταστεί ορατό. Βλ. σχετικά, J.F. Lyotard, «Απάντηση στο ερώτημα: Τί είναι μεταμοντέρνο;», μτφρ. Φ. Βασινιώτης, περ. *Λεβιάθαν*, τχ. 2 (1988): 9-19 [16].

Την καταγωγή της ζωγραφικής του εικόνας όχι από το ασυνείδητο ή την περιοχή του ονείρου, αλλά τη θεώρησή της ως σύλληψης που καθιστά ορατή τη σκέψη, επισημαίνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης στα γραπτά του. Μέσα από οικείες εκδηλώσεις του ορατού, με τη ζωγραφική του αποκαλύπτει την ουσία που κρύβεται πίσω απ' αυτό, το ανεξήγητο δηλαδή μυστήριο, τη «σιωπή του κόσμου» και της ύπαρξης {René Magritte, *Tutti gli scritti*, επιμ. A. Blavier, εισαγ. E. Crispolti, ιταλ. μτφρ. L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 1979: «Εισαγωγή» (ιδιαίτερα: 24-49), 424, 599}. Για το ίδιο θέμα βλ. ακόμη, D. Sylvester, *Magritte*, ιταλ. μτφρ. A. Costa-G. Abbiati, Torino, Umberto Allemandi & C., 1992: 27-32· πρβλ. επίσης τη διερεύνηση από την ίδια σκοπιά των οριακά εικαστικών κωδίκων του υπερρεαλιστή καλλιτέχνη, με σημείο αναφοράς τη συγκεκριμένη θεματική του τυπολογία, στη μελέτη του Silvano Levy, «Magritte at the Edge of Codes», *Image and Narrative* (Online Magazine of the Visual Narrative), Issue 13: *The Forgotten Surrealists: Belgian Surrealism since 1924* (Νοέμ. 2005), στην τοποθεσία www. imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/levy.htm.

συνυποδηλώσεις, υλοποιείται στους ομόλογους για παράδειγμα πίνακες: *Άγγελος μετανάστης* (1926), *Ταξιδιωτική ανάμνηση* (1926), *Το εγκώμιο του χώρου* (1926), *Η πλημμύρα* (1931), *Ψευδαισθήσεις μεγαλείου* (1961), *Το ιπτάμενο άγαλμα* (1964).[512] Συνδέεται μάλιστα με την επίμονη πρόθεση του καλλιτέχνη να πραγματώσει πλαστικά την ιδέα της «απόκρυψης», η οποία, σε αντιστοιχία με τη λεκτική απόδοσή της από τον υπερρεαλιστή ποιητή, βλέπουμε ότι εκφράζεται εναλλακτικά, ανοίγοντας μια σχετική παραδειγματική σειρά μέσα στο εικαστικό του έργο:

– με την πλήρη αντικατάσταση του ανθρώπινου προσώπου ή την κάλυψή του από εικονιστικά στοιχεία που τοποθετούνται μπροστά απ' αυτό, όπως χαρακτηριστικά στις συνθέσεις *Οι εραστές* (1928), *Η καρδιά του ζητήματος* (1928), *Το νυχτερινό είδος* (1928), *Ο άνθρωπος με το καπέλο* (1964), *Ο Μεγάλος Πόλεμος* (1964), *Η ιδέα* (1966)·

– είτε με την απόσβεση των ατομικών χαρακτηριστικών, την παραστατική πιο συγκεκριμένα απόδοση των ανθρώπινων μορφών χωρίς χαρακτηριστικά στο πρόσωπο {λ.χ. *Οι κάτοικοι του ποταμού* (1926), *Ο άνθρωπος της ανοιχτής θάλασσας* (1926), *Η μεγάλη είδηση* (1926), *Η ξιφομάχος* (1926-27)}·

– είτε ακόμη με τη συχνή αποτύπωση των μορφών στο ζωγραφικό καμβά με το κεφάλι αντεστραμμένο {*Ο γάμος του μεσονυκτίου* (1926) –Εικ. 143–} ή με γυρισμένη την πλάτη στο θεατή {*Συνεργοί του μάγου* (1926), *Η τέλεια εικόνα* (1928), *Νοσταλγία* (1941), *Η βραδινή τουαλέτα* (1954), *Ο δάσκαλος σε σχολείο* (1954), *Η ολοκληρωμένη ανθοδέσμη* (1957), *Η καρτ-ποστάλ* (1960), *Το πνεύμα της περιπέτειας* (1962), *Η απεριόριστη αναγνώριση* (1963)}. Παράσταση που διπλασιάζεται χαρακτηριστικά, όπως και τα σημαινόμενά της, στον πίνακα *Απαγορευμένη αναπαραγωγή* (1937, Εικ. 144), μέσω της εικαστικής «απόρριψης» της προβολής του ανθρώπινου ειδώλου στον καθρέφτη.

Στον ίδιο θεματικό άξονα, με μια ακόμα έκφανση της κατάργησης του ορατού επανέρχεται ο Magritte, στη ζωγραφική σύνθεση *Η φωνή της σιωπής* (Εικ. 145), κατευθύνοντάς μας σε μια παράλληλη ανάγνωση με τον πίνακα *Ο άνθρωπος με την εφημερίδα* που εξετάσαμε. Προεκτείνοντας την ίδια ιδέα, προχωρεί στην απόδοση μιας απώλειας που κλιμακώνεται όλο και περισσότερο, με την άρση, επιπρόσθετα εδώ, της εικαστικής αποτύπωσης και του χώρου· την ακύρωση δηλαδή της παράστασης στο ένα τμήμα της διμερούς πλαστικής επιφάνειας. Η σύνδεση ανάμεσα

[512] Πρβλ. τις αντίστοιχες διαπιστώσεις της L.-V. Masini, στη μελέτη *Arte contemporanea. La linea dell' unicità*, vol. 1, 1989: 196-203 και του D. Sylvester (1992: 22-27).

σε αλληλοαναιρούμενες έννοιες στον «ποιητικό», θα λέγαμε, τίτλο της σύνθεσης –ο οποίος μπορεί να συσχετιστεί παραδειγματικά με το αντιφατικό λεκτικό σχήμα του ποιητή *ψίθυρος της μοναξιάς*– βρίσκει το εικαστικό της αντίστοιχο στη διττή, εναλλακτική, αμφίπλευρη ανάπτυξή της. Κι αυτό γιατί στο εσωτερικό της υλοποιείται η αμοιβαία αντίθεση ανάμεσα στον άδειο χώρο της μιας πλευράς, που κι αυτός αναιρείται από το παραπλήρωμά της: την αριστερή πλευρά όπου αναπαρίσταται ζωγραφικά το κενό, το απόλυτο τίποτα, ο σκοτεινός δηλαδή χώρος που έχει μηδενιστεί· αποτυπώνεται μ' άλλα λόγια η άρνηση της εικόνας, το ζωγραφικά άρρητο, «δείχνεται» η ζωγραφική σιωπή. Έχουμε να κάνουμε και πάλι με ένα εγχείρημα προβολής από τον Magritte, μέσα από τη συγχώνευση των αντιθέτων στο εσωτερικό της διμερούς πλαστικής δομής, όχι απλά της ανυπαρξίας, της μη εικονοποίησης του χώρου, αλλά της κατάργησής του· και μαζί της κατάργησης του εικαστικού λόγου, της ίδιας της παραστατικότητας.

Οριστική και ανέκκλητη, όπως προκύπτει από την συνανάγνωση των δύο οπτικών κειμένων, είναι επίσης η διάψευση της αναμονής της ανθρώπινης παρουσίας (η οποία βρίσκει μια ταυτόσημη ποιητική έκφραση στο στίχο που έχουμε ήδη αναφέρει: «*δεκάλεπτο αναμονής που έναν αιώνα διάρκεσε*»). Κι αυτό σε ένα δυνάμει περιέχοντα χώρο, το άδειο δωμάτιο, ένα χώρο όπου όλα ανακαλούν ή και προβλέπουν την παρουσία του ανθρώπου στο εσωτερικό του, αλλά σφραγίζονται από την απουσία του.

Αντίστοιχο μ' αυτό του υπερρεαλιστή ζωγράφου, από το φάσμα της ποίησης που μελετούμε, θα μπορούσε να θεωρηθεί το εγχείρημα θεματοποίησης από την Ελένη Βακαλό της «αναμέτρησης» του ποιητή στο χαρτί με το μη λεκτό, μ' αυτό δηλαδή που δε λέγεται· της αναγωγής σ' εκείνο για το οποίο ο λόγος σιωπά. Πρόκειται για ένα κυρίαρχο ποιητικό αίτημα της Ελ. Βακαλό, που προσδιορίζει την αντίληψή της για την ουσία της ποίησης γενικότερα. Η προαίρεσή της αυτή συνοψίζεται χαρακτηριστικά στους στίχους:

> Άγλωσσοι οι ποιητές
> *γίνονται ποιητές*
> έτσι όπως εγώ τους θέλω
>
> (Ε. Βακαλό, *Επιλεγόμενα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1997: 25.5-8).

Η ποιητική ουσία που επικαλείται η ποιήτρια έγκειται στην απευθείας στόχευση στο «πράγμα», στα αισθητά στοιχεία του κόσμου· στην ανάκτηση συνακόλουθα της επαφής και της αληθινής σχέσης μας μαζί του, διαμέσου ειδικότερα της επανασύνδεσης με τις πρώτες αρχές της γλώσσας, με τη μήτρα του πρωτογενούς νοηματικού υποστρώματος που δεν έχει ακόμα λεκτικοποιηθεί· διαμέσου της κατάδυσης στην κοίτη του «*άγραφου λόγου*», απ' όπου διαρρέει το μυστήριο και η γοητεία του «*ανεξήγητου*» και αναβλύζουν, «*ανεβαίνουν στα επάνω*», όπως γράφει, «*ως δώρο κι ανάπαυση τ' ανεξήγητα των εικόνων*» (Ε. Βακαλό, *Επιλεγόμενα*, 1997: 17.1-4).[513]

[513] Για το θεμελιώδες αυτό ζητούμενο της ποίησης της Ε. Βακαλό, πρβλ. Μ. Κακαβούλια, *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, 2004: 20, 257-267 και της ίδιας, «Για την Ποιητική, το Ποιητικό και την Ποίηση στο έργο της Ελένης Βακαλό», περ. *Ελίτροχος. Αφιέρωμα Ποίηση: Ελένη Βακαλό*, τχ. 6 (Καλοκ. 1995): ιδιαίτερα 39-43· πρβλ. επίσης, Δ. Ασιατίδου, *Η ποίηση ως πράγμα. Μελέτη για την ποίηση της Ελένης Βακαλό*, 2006: 12, 20, 192, 214.

Η εμπράγματη σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης. Ένα παράδειγμα

Στα προηγούμενα κεφάλαια μελετήσαμε διεξοδικά τη σύζευξη ποίησης και ζωγραφικής από την πλευρά των υπερρεαλιστών ποιητών του μεταπολέμου. Έχει ωστόσο σημασία να γνωρίζουμε ότι το αντίστοιχο ισχύει και από την αντίθετη πλευρά, των υπερρεαλιστών καλλιτεχνών της ίδιας περιόδου. Στο φαινόμενο ως κοινό χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, εξίσου στην ποίηση και στις καλές τέχνες, είχαμε πολλές ευκαιρίες να αναφερθούμε. Εδώ θα εξετάσουμε μια ελληνική περίπτωση, όπου η σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης γίνεται πράξη στο έργο ενός υπερρεαλιστή καλλιτέχνη, γλύπτη και ζωγράφου μαζί, επαληθεύοντας και από την αντίστροφη πλευρά τη διαπίστωση για τους κοινούς κώδικες ποίησης και ζωγραφικής. Το κοινό πεδίο όπου συναντώνται και συντίθενται οι εικαστικοί με τους ποιητικούς κώδικες είναι η θεματική της τεχνολογικής προόδου και η προτεραιότητα του τεχνητού έναντι του φυσικού που επιβλήθηκε από το κυρίαρχο σύστημα. Η προτεραιότητα αυτή αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στον κοινό κώδικα της *μηχανοποίησης* των ανθρώπινων και φυσικών μορφών.

Η τεχνολογία αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο των πολιτισμικών δομών της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο για τη διαμόρφωση, στα πλαίσια του πλέγματος αυτού, ενός πολιτισμικού κώδικα, απότοκου του τεχνοκρατικού και βιομηχανικού πολιτισμού.[514] Άξονας της προβληματικής μας είναι ακριβώς ο αντίκτυπος στην καλλιτεχνική έκφραση του τεχνολογικού μύθου της μοντέρνας εποχής, που, ως τέτοιος, θεμελιώνεται πάνω σε αντιφάσεις,[515] οι οποίες συναρτώνται με τον αμφισημικό χαρακτήρα της τεχνολογίας –απόρροια των άμετρων χειρισμών και της στρεβλής αξιοποίησης της δυναμικής της– και την αμφιθυμική σχέση του ανθρώπου μ' αυτή και τα παράγωγά της: χάρη στην προσδοκώμενη, θελκτική κι ευδαιμονική λειτουργία της από τη μια και με τη στοχοποίησή της από

---

[514] Πρβλ. Ν. Λοϊζίδη, «Η άρθρωση και τα σύμβολα του σουρεαλιστικού φαντασιακού χώρου», στη μελέτη *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, 1987: 135.

[515] Βλ. σχετικά, Marc Le Bot, «Il mito della macchina», ιταλ. μτφρ., στο συλλογικό τόμο *Le macchine celibi*, επιμ. H. Szeemann, Milano, Electa, 1989: 190-191· επίσης, P. Bellasi, «Dada e il mito inerte: le macchine celibi», στον τόμο *Dadaismo Dadaismi*: *Da Duchamp a Warhol*, επιμ. G. Cortenova, Milano, Electa, 1997: 272-273, όπου ο τεχνολογικός μύθος προσδιορίζεται, όπως και κάθε μυθική εκδήλωση, από τη σύζευξη ετερογενών στοιχείων· η βασική δηλαδή σταθερά του συνίσταται στην προσέγγιση δύο αντιφατικών και απομακρυσμένων πραγματικοτήτων, όπως επισημαίνεται με αναφορά και στη θεμελιώδη μελέτη του M. Carrouges, *Les machines célibataires*, Paris, Chêne, ^{2}1976: 13.

την άλλη, βάσει της απειλής που συνιστά και της πρόκλησης σε αναμέτρηση του ανθρώπου-δημιουργού με τα ίδια τα επινοήματά του.[516]

Γιατί, από εργαλείο, σύνεργο και θαυμαστή δύναμη στα χέρια του μεταστράφηκε σε δυνάστη και συνάμα καταλύτη μιας ιδεολογικής, πάνω απ' όλα, αλλοτρίωσης, συνέπεια της ασφυκτικής μοντελοποίησης της ζωής, της ισοπεδωτικής λογοκρατικής δράσης· της αντιστοίχισης ουσιαστικά της τεχνολογίας με την καταπίεση και την ενάσκηση ελέγχων, με τη θεσμοποίηση, μ' άλλα λόγια, μιας κυριαρχίας, και της συνταύτισής της με μια απρόσωπη εξουσία, στην οποία ο άνθρωπος έχει υποταχθεί.[517] Ρυθμισμένος να υπακούει στα κελεύσματα της κοσμικής «μεγαμηχανής»[518] έχει εκτραπεί από δρων υποκείμενο σε άβουλο αντικείμενό της, σε «αυτόματο μέσα σ' ένα ευρύτερο σύστημα αυτοματισμού»[519] και μηχανοποίησης της σύγχρονης κουλτούρας.[520] Όλα αυτά έχουν σαν αποτέλεσμα την απώλεια της ατομικότητάς του, την καθυπόταξη των ανθρώπινων (-φυσικών) στις μηχανικές αξίες, την τεχνικοποίηση της επικοινωνίας, την ηθική αποσύνθεση, την ιδεολογική, ευρύτερα, κρίση.[521]

Στην παλμογράφηση και την κριτική σχέση με τον Κόσμο, στην αντίσταση απέναντι στον εκφυλισμό και την παθογένεια της μηχανοποιημένης ζωής και την επανατροφοδότηση των χαμένων οραμάτων της, πρωταρχικός είναι ο ρόλος της τέχνης: στη διαλεκτική σχέση της με το ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον (*συγκείμενο*) απηχεί και εγγράφει στη γλώσσα της τους ιδεολογικούς κώδικες και

---

[516] Πρβλ. Ν. Λοϊζίδη, 1987 (κεφ. «Η ανθρώπινη μορφή»): 162 και της ίδιας, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1992: 22. Βλ. επίσης, Π. Ρηγοπούλου, *Αυτοματοποιητική. Ένας λόγος για την τέχνη και την ιδεολογία*, 1988α: 214-217 (κεφ. «Λόγοι και αντίλογοι για τη μηχανή»), 221 και της ίδιας, «Τέχνη και Τεχνολογία: Σε αναζήτηση *λόγου* και *διαλόγου*», *Πρακτικά Συμποσίου Τέχνη και Τεχνολογία*, 1988β: 17.

[517] Βλ. και Juergen Habermas, «Τεχνική και επιστήμη σαν ιδεολογία», *Κείμενα γνωσιοθεωρίας και κοινωνικής κριτικής*, πρόλ.-μτφρ. Α. Οικονόμου, Αθήνα, Πλέθρον, 1990: 121-170· Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη*, 1984: 173.

[518] Μ' αυτό τον όρο αποδίδει χαρακτηριστικά ο L. Mumford τις σύγχρονες ανεπτυγμένες κοινωνίες. Βλ. σχετικά τις μελέτες του, «Τεχνική και ανθρώπινη φύση», μτφρ. Ζ. Σαρίκας, περ. *Εποπτεία*, τχ. 94 (1984): 883-893 και «Η πρώτη μεγαμηχανή», στη συγκεντρωτική έκδοση L. Mumford, *Ο μύθος της μηχανής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1985: 57 κ.ε. Πρβλ. και Π. Ρηγοπούλου, *Αυτοματοποιητική*…, 1988α: 244, και «Τέχνη και Τεχνολογία…», 1988β: 17.

[519] L. Mumford, «Τεχνική και ανθρώπινη φύση», 1984: 892. Πρβλ. και το ομόλογο χωρίο από τον Ch. Baudelaire, που παραθέτει ως motto η Ν. Λοϊζίδη στη μελέτη *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, 1992: 119.

[520] Βλ. ειδικότερα τη μελέτη του L. Mumford, «Μηχανοποίηση της σύγχρονης κουλτούρας», στον τόμο *Ο μύθος της μηχανής*, 1985: 91 κ.ε.

[521] Πρβλ. και Έκτ. Κακναβάτος, «Ποίηση και Τεχνολογία», *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών (3-5 Ιούλ. 1981), τόμ. α΄, Αθήνα, «Γνώση», 1982: 191-208 (ιδιαίτερα: 197-198).

αναπαραστάσεις της εποχής (-εστίας παραγωγής) και των δομών της, νοούμενων ως ευρύτερων συμφραζομένων της.

Τα καλλιτεχνικά προϊόντα των πρωτοποριακών ρευμάτων του 20ού αι., και ειδικότερα τα υπερρεαλιστικά, είναι κοινωνικά υπερκαθορισμένα και αποτελούν συμπτώματα, φωνές διαμαρτυρίας και εξέγερσης ενάντια στις αντιφάσεις του κυρίαρχου δυτικού μοντέλου της αστικοποιημένης και τεχνοκρατούμενης κοινωνίας και σε ό,τι αυτό εκπροσωπεί: καθεστώς ελεγχόμενης σκέψης και απαρέγκλιτου ρασιοναλισμού. Παράλληλα συνιστούν καινοφανείς προτάσεις για αλλαγή του παγιωμένου τρόπου σκέψης και στάσης ζωής. Από τις φανταστικές εξάρσεις του υπερρεαλισμού μέχρι τις ακραίες εκφάνσεις του παραλόγου της σύγχρονης τέχνης, η αφετηρία είναι κοινή: η ρεαλιστική καταγωγή του φαντασιακού, η ίδια δηλαδή η παραμορφωμένη και έκτροπη πραγματικότητα με τον παραλογισμό της, που ωθεί τους καλλιτέχνες να καταφύγουν σε εξίσου ανοίκειες δημιουργικές εκφράσεις καθρεφτίζοντας και «σχολιάζοντάς» τη.

Από τη σκοπιά αυτή θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τη μετα-υπερρεαλιστική εικαστική (ζωγραφική και γλυπτική) γλώσσα του Κυριάκου Ρόκου, με όχημα την οποία ανακαλεί τα «κρυπτόμενα» πίσω από τα «φαινόμενα»· είναι αυτά, άλλωστε, που τον ελκύουν, όπως επισημαίνει σε μια λεκτική, αυτή τη φορά, εκδήλωσή του στο χαρτί, με τη συλλογή διηγημάτων του *Ένας επικίνδυνος γλύπτης* (1996: 48).

Μεταγράφοντας τα οράματά του σε οπτική ή και σε ρηματική εκφραστική φόρμα, μεταχειριζόμενος δηλαδή στο «ποιητικό» εργαστήρι του ανόμοιες πρώτες ύλες που συμπληρώνονται αμοιβαία, μορφοποιεί μια κοινή έμπνευση που «ξεχειλίζει» απ' την πέτρα και γυρεύει να μεταστοιχειωθεί σε γράμματα ή, άλλοτε, σε σχέδια (σε μια αντιστοίχιση από τον ίδιο των διαφορετικών τρόπων καλλιτεχνικής του έκφρασης).[522]

Μακριά από τις αναστολές της λογικής και μέσα από μια ελεύθερη θεώρηση του κόσμου, τον εικονογραφεί, όπως τον βλέπει με τα δικά του μάτια: αρχέγονο,[523] πρωτεϊκό, την ίδια τη στιγμή της γένεσής του, με τις μορφές και τα στοιχεία του επανατοποθετημένα σ' αυτόν, σε ρευστότητα και διαρκή ανασχηματισμό. Με μια παιγνιώδη διάθεση υπέρβασης του πραγματικού, δίνει χώρο στο όνειρο,

---

[522] Κ. Ρόκος, *Ένας επικίνδυνος γλύπτης*, 1996: 9.
[523] Βλ. και Ν. Λοϊζίδη, «Δυναμικές "καταστάσεις" του Κ. Ρόκου», εφημ. *Απογευματινή*, 17 Νοέμ. 1972.

πυροδοτώντας συνειρμούς και απελευθερώνοντας τα ένστικτα και τους μηχανισμούς του ασυνειδήτου. Εκεί είναι απ' όπου αναβλύζει το πρωτογενές και ανόθευτο υπόστρωμα του ψυχισμού, το παλλόμενο από την επιθυμία και τις ενστικτώδεις ορμές, το αποδεσμευμένο από τις αρνήσεις, τη χαλιναγώγηση της συνειδητής σκέψης, τη δεσποτική κυριαρχία της υπονομευτικής, απέναντι στην ίδια μας τη φύση, λογικής· από εκεί διαρρέει το απροσδόκητο, το παράδοξο, το αντικειμενικό τυχαίο, το απίθανο, το θαυμαστό, καθιστώντας νόμιμη τη συναίρεση και αμοιβαία γονιμοποίηση τυπικά ασυμβίβαστων στοιχείων, τη συμφιλίωση δηλαδή και την αναγωγή των πάντων στη διαλεκτική τους ενότητα.[524]

Με αφετηρία τις παραπάνω σκέψεις μπορούμε να συγκροτήσουμε μια δεσπόζουσα ισοτοπία-θεματικό άξονα της εικαστικής ποιητικής του Κυριάκου Ρόκου, με γνώμονα την πληθωρική αξιοποίηση στο επίπεδο του οπτικού σημαίνοντος[525] της υπερρεαλιστικής, κατεξοχήν, σύζευξης αντιφατικών και ετερόκλητων στοιχείων,[526] και ειδικότερα την άρση της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα σε όρους που αντλούνται από τη *φύση* και τον *πολιτισμό*.[527] Πρόκειται για μια συνάρτηση και ομογενοποίηση που διαπερνά όλα τα επίπεδα, ανθρώπινο και συμπαντικό, και ανατρέπει τους συμβατοποιημένους τρόπους σύλληψης του κόσμου, αποκαλύπτοντας, μέσα από την κοσμική προοπτική του καλλιτέχνη, τη βαθύτερη αντινομική σύστασή του.

Είναι αυτή που ο εξορθολογισμένος πολιτισμός με τις στεγανοποιήσεις και τις οριοθετήσεις του κατέληξε να υπερκεράσει, προβάλλοντας και υπερτονίζοντας τη σχέση αντίθεσης φύσης-πολιτισμού –μέσα από την οποία ο δυτικός άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο και διάκειται απέναντί του–, που εκφράζεται με την

---

[524] Σ. Φρόυντ, *Δοκίμια Μεταψυχολογίας* (1915), μτφρ. Θ. Παραδέλλης, 2000: 74. Βλ. επίσης, Θ. Τζούλης, «Υπερρεαλισμός και Ψυχανάλυση», στον τόμο *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 2005: 73-93.

[525] Σε αντιστοιχία με ό,τι έχουμε επισημάνει με σημείο αναφοράς κυρίως τη ζωγραφική, η γλυπτική, όπως και κάθε καλλιτεχνικό σύστημα, αποτελεί αντικείμενο σημειωτικής εξέτασης, καθώς συνιστά μια διαφορετική μορφή γλώσσας, ένα ιδιότυπο σύστημα γραφής. Με τη διαφορά ότι η ζωγραφική ειδικότερα και η γλυπτική, που θα συνεξετάσουμε εδώ, εκφέρονται με οπτικά (-ζωγραφικά, πλαστικά), αντί για λεκτικά -όπως στην περίπτωση της λογοτεχνίας- σημεία.

[526] Σχετικά βλ. σ. 158 και σημ. 186.

[527] Τις δύο βασικές κατηγορίες με τις οποίες οι άνθρωποι, σύμφωνα με τον Claude Levi-Strauss, συλλαμβάνουν και νοηματοδοτούν τον εμπειρικό κόσμο, όπως υποδεικνύει ο Ε.Γ. Καψωμένος στη μελέτη, «Η διχοτομία φύση / πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς», 1984: 113 [= *Κώδικες και σημασίες*, 1990: 157].

ασύδοτη ανάπτυξη του μηχανικού πολιτισμού και την αναπότρεπτη, κατά συνέπεια, εκμετάλλευση και υποδούλωση της φύσης σ' αυτόν.[528]

Το κοινό χαρακτηριστικό της συμπαράθεσης στοιχείων από τα πεδία της φύσης και του πολιτισμού τροφοδοτεί πολλαπλά το εικονοπλαστικό και μεταφορικό σύστημα του Κ. Ρόκου. Γίνεται συχνά ο δίαυλος αναπαράστασης και καταγγελίας της διατάραξης της αρμονικής συνύπαρξης του ανθρώπου με τη φύση και της εναντίωσης του πολιτισμού σ' αυτή. Ας δούμε ορισμένες ομοειδείς εικαστικές παραλλαγές: την απεικόνιση λ.χ. (Εικ. 146) της εναλλαγής των οργανικών με τα ανόργανα στοιχεία της φύσης και της ανδρικής και γυναικείας μορφής να συγχωνεύονται μαζί τους –με το βράχο να συνιστά, μάλιστα, προέκταση της δεύτερης–, συνδηλώνοντας, σε συνάρτηση και με την απόδοση του ονόματός της (*Πέτρα*), την ανθρώπινη απολίθωση.[529] Σ' αυτή την εκδήλωση της αλληλοδιείσδυσης ανθρώπου-φύσης αντιπαρατίθεται γεωμετρικό οικοδόμημα, μετωνυμικό υποκατάστατο του πολιτισμού, όπου συνθλίβονται ομοιόμορφες ανθρώπινες φιγούρες χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά που στοιβάζονται στο εσωτερικό του. Υποδηλώνεται έτσι η απώλεια της ιδιαιτερότητας και η εκμηδένιση του εαυτού, η αλλοτρίωση, επομένως, του ανθρώπου, που παγιδεύεται αναπόδραστα κάτω από τον ασφυκτικό κλοιό της πνιγηρής και αδιέξοδης σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας. Τα ίδια σημαινόμενα ανακαλεί η αναπαραγωγή και πολυδιάσπαση της ανθρώπινης μορφής σε πολλαπλάσια, απαράλλαχτα παραμορφωμένα, ανθρώπινα ομοιώματα (Εικ. 147), που καταδείχνεται σαρκαστικά και μαζί καταγγέλλεται από το εγκιβωτισμένο λεκτικό σχόλιο του καλλιτέχνη (: «*κι εσύ είσαι σαν τς άλλς*»). Έχουμε να κάνουμε εδώ με μια επιμέρους αξιοποίηση του σταθερά επανερχόμενου αυτού τεχνάσματος της εικαστικής ποιητικής του Κ. Ρόκου· τέχνασμα που αναδείχνει τη λειτουργία αλληλοσυμπλήρωσης οπτικής και λεκτικής ύλης και την αμφίδρομη σχέση τους στην παραγωγή του νοήματος του εικονο-λεκτικού μηνύματος, επαληθεύοντας την ταυτοσημία ζωγραφικής και ρηματικής γραφής.

Μια ακόμη ομόλογη εκδοχή (Εικ. 148) αναγνωρίζουμε στην τεχνητή, αφύσικη, αποπροσωποποιημένη ανθρώπινη μορφή, η απόληξη σε καρφιά του γεωμετρικά

---

[528] Για το θέμα βλ. επίσης το κεφ. «Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών», σ. 200-201 και σημ. 267.

[529] Πρβλ. την ίδια ιδέα, μέσα από τη λεκτική άρθρωσή της στην ποίηση του Μ. Σαχτούρη:

φορώ γυαλιά από πέτρα και με λένε Πέτρο

(Μ. Σαχτούρης, «Πέτρος», *Παραλογαίς*, [7]1993: 60.15).

σχηματοποιημένου κεφαλιού της οποίας αντιστοιχεί μεταφορικά στην ακινητοποιημένη, βίαια και βαθιά ενσφηνωμένη, ορθολογική σκέψη.

Παραθέτουμε ακόμη ένα παράδειγμα (Εικ. 149), απ' όπου η αντίφαση προκύπτει και από τα ανομοιογενή, ετερόκλητα υλικά της κατασκευής, και συγκεκριμένα το μηχανικό εξάρτημα, την κρεατομηχανή, και το φυσικό, συμπαγές μάρμαρο που τη διαπερνά, αποδίδοντας παράδοξα τον υδαρή, ρευστό, πολτοποιημένο κόσμο.

Μια ομοειδής παραδειγματική σειρά μπορεί να συσταθεί από παραλλαγές αποσύνθεσης, διάσπασης της συνοχής της ανθρώπινης μορφής, η συναρμολογούμενη και μηχανιστική παράσταση της οποίας να έρπει στη γη (Εικ. 150) θα μπορούσε να ειδωθεί ως σαρκαστική συνόψιση του «αντιήρωα» της σύγχρονης εποχής. Αντίστοιχες είναι οι συνυποδηλώσεις της αποκεφαλισμένης και ακρωτηριασμένης φιγούρας του στρατιώτη (Εικ. 151), που λογχίζεται, απεικονίζεται διατρυπημένος από μεγεθυμένο καρφί, σ' ένα παιχνίδι με το πολλαπλό αντιφατικό αποτέλεσμα που παράγεται: από την αιφνίδια συμπαράθεση του στρατιωτικού κράνους –υπόμνηση με τα παραπάνω της βίας του πολέμου– και των λουλουδιών, την αναποδογυρισμένη όψη του κόσμου γύρω του και την παράπλευρη εικονική απόδοση του ανθρωποζωικού και μηχανόμορφου, με την τεχνητή υποκατάσταση της κίνησης, συμπλέγματος.[530]

Εντοπίζουμε επιπλέον μια σειρά από, όμοια από παραδειγματική άποψη, εικονικά σχήματα-μοτίβα, που προσφέρουν ερείσματα για μια τυπολόγηση της υπονόμευσης και καθυπόταξης των ανθρώπινων και φυσικών στις μηχανικές λειτουργίες, υποδεικνύοντας την ευρύτερη κοινωνικοπολιτισμική κρίση. Ειδικότερα επισημαίνουμε:

τη γενετική μετάλλαξη του ανθρώπινου είδους, μέσα από την εικαστική αποτύπωση της αντιμεταχώρησης και ταυτοποίησης της μηχανής με τον άνθρωπο, ο οποίος τίθεται σε λειτουργία, τροφοδοτείται από ή και παράγει μηχανική ενέργεια (Εικ. 152)·

τη χειραγώγηση και υποκίνηση της νόησης του ανθρώπου (Εικ. 153) ή του πετάγματος –ιδιοσυστατικού κι αυτού γνωρίσματος– του ανθρωπόμορφου πουλιού (Εικ. 154), που εμφανίζονται ως εξίσου αδρανή, παθητικοποιημένα υποχείρια

[530] Πρβλ. και Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Μίλτος Σαχτούρης: Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα-Μηχανές*, 1980: 68.

μεγεθυντικά δοσμένων «ισχυρότερων» μορφών, οι οποίες δυναστεύουν, εξουσιάζουν τις πρωταρχικές λειτουργίες και τις τύχες τους·

την ανάσχεση, μηχανική ρύθμιση ή και κατάργηση του μηχανισμού των αισθήσεων, της επικοινωνίας και της αντίληψης, μέσα από τις επάλληλες απεικονίσεις της απώλειας της (επ)αφής (Εικ. 155)· της μηχανικά εξαρτημένης και δοτής όρασης (Εικ. 156)· της φραγής της επικοινωνίας και της φυλάκισης, δέσμευσης του εαυτού (Εικ. 155, 156, 157, 158). Είναι όλες παραλλαγές που υποδηλώνουν εναλλακτικά την απομόνωση του ανθρώπου, την πνευματική ισοπέδωση και συνάμα την αποξένωση από τη φύση, με την εξάλειψη της αδέσμευτης και αδιαμεσολάβητης επαφής μαζί της.

Ως αντιστάθμισμα και παράλληλα πρόταση για την αποκατάσταση των λειτουργιών αυτών του ανθρώπου που έχουν «αιχμαλωτισθεί» στη δυσαρμονική και στείρα εποχή μας, ο καλλιτέχνης αντιτάσσει το δικό του όραμα για τον κόσμο· όραμα το οποίο συνίσταται σε ένα αξιακό σύστημα που βασίζεται στον παραμερισμό των αντιθέσεων και την αναγωγή στην ανεξερεύνητη πηγή του αμιγούς και γνήσιου πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης (όπως είδαμε μέσα από ποικίλες εικαστικές εκφράσεις που υποδηλώνουν την αναπόσπαστη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, την κατάφαση των ζωικών ενστίκτων και της φυσικής του καταγωγής).[531]

Ο καλλιτέχνης, αντιπαρατιθέμενος στη χειραγώγηση της φύσης και τον παραγκωνισμό των δυνάμεών της, με την υποκατάσταση της φυσικής ύλης από τον τεχνοκρατικό πολιτισμό, εκφράζει έμπρακτα την επανάκτηση της ισόρροπης σχέσης του ανθρώπου μ' αυτή και τα αιτήματά της και την αναγνώρισή της ως αστείρευτης πηγής των αξιών, διακριτικά γνωρίσματα της νεοελληνικής κουλτούρας.[532] Σε άμεση επικοινωνία με την παλλόμενη μυστική ζωή και τον ανεξάντλητο πλούτο της φύσης, διαλέγεται απτικά με τα πρωτογενή υλικά της (μάρμαρο, γρανίτη, ξύλο, πηλό), ξεδιπλώνοντας τη χειρωνακτική δράση του στο περιβάλλον[533] και χαρίζοντάς τη σ' αυτό. Η τέχνη του απεκδύεται έτσι τη στατικότητα και την οχύρωσή της στον κλειστό χώρο, λειτουργώντας άλλοτε –στην περίπτωση για παράδειγμα της υπαίθριας γλυπτικής– ως «συμβαίνον θέαμα» σε σχέση διάδρασης με το θεωρό-αποδέκτη

---

[531] Για την τυπολογία αυτή της ζωγραφικής του Κ. Ρόκου, βλ. ειδικότερα στο κεφ. «Ο κρητικός μύθος του Μινώταυρου στη νεωτερική ποίηση του Μεταπολέμου και τη ζωγραφική».

[532] Εκτενέστερη αναφορά γίνεται στο κεφάλαιο «Η σχέση φύσης-ανθρώπου στην εικονοπλασία των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών», σ. 200 και σημ. 266.

[533] Βλ. Ζακ Ανκετίλ, *Το χέρι και η μηχανή*, μτφρ. Α.Α. Ρουσόπουλου, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1978: 58-59.

της,[534] ή διεκδικώντας τον οικείο χώρο και την άμεση επαφή της με τη φυσική μήτρα (Εικ. 159).

Προ(σ)καλώντας, επιπλέον, το θεατή-αναγνώστη σ' ένα παιχνίδι ελεύθερης συμμετοχής και συλλογικής δημιουργίας, ο καλλιτέχνης τού προσφέρει την «πρώτη λέξη», το «μίτο της δικιάς του», αυτή τη φορά, «περιπλάνησης», την αφόρμηση για την ενεργοποίηση της δικής του «ποιητικής».[535] Υλοποιεί, θα λέγαμε, με τον τρόπο αυτό τη θεωρητική αντίληψη του καλλιτεχνικού φαινομένου –ανεξάρτητα από την ύλη και το κανάλι εκφοράς του– ως *ανοιχτής γραφής*, που δεν ολοκληρώνεται εκεί που το σταματά ο δημιουργός, αλλά αφημένο στον ανεξάντλητο σημασιοδοτικό πλούτο του διαμορφώνεται, μετασχηματίζεται και εμπλουτίζεται διαρκώς με τη σύμπραξη του αποδέκτη-συνδημιουργού του.[536] Επισημαίνουμε ένα βήμα πιο πέρα ότι η πριμοδότηση, από τις όψιμες σημειωτικές έρευνες, των καρπών όλων των τεχνών νοούμενων ως *κειμένων*, αντιπαραθέτει στο *έργο* –που αντιμετωπίζεται ως ένα «κλειστό σύστημα με παγιωμένη μορφή», ως ένας *λόγος τελειωμένος*[537]–, το *κείμενο*, το ανοιχτό δηλαδή σημασιακό σύστημα. Αυτό ορίζεται περαιτέρω από τη J. Kristeva ως «σημαίνουσα πρακτική» («pratique signifiante»),[538] ως μηχανισμός αστείρευτης παραγωγής πολλαπλών σημασιοδοτήσεων από τον αποδέκτη, ο οποίος ανιχνεύει τους κώδικες που επενδύονται στο κείμενο και ενεργοποιώντας την ενεργητική τους πολυσημία και τη δυναμική της φαντασίας του διαρκώς τους ανασημασιοδοτεί.

Κάθε κείμενο διαλέγεται με άλλα κείμενα –που μπορεί να πραγματώνονται με διαφορετικά υλικά και μέσα–, τα οποία ενσωματώνει ή ανακαλεί με τρόπο άμεσο ή υπαινικτικό· λειτουργεί μ' άλλα λόγια ως σταυροδρόμι που τοποθετεί αντικριστά άλλα κείμενα, ως πεδίο τελικά συνάντησης και μεταβολισμού των τεχνών. Μια τέτοια περίπτωση διαλεκτικής σχέσης και ρητής διακειμενικής συνάρτησης

---

[534] Πρβλ. Ελ. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα,* τόμ. Δ΄, *Μετά την αφαίρεση*, 1985: 13, και της ίδιας, «Εκθέσεις σε ύπαιθρο», στον τόμο *Κριτική εικαστικών τεχνών*, τόμ. Β΄, 1996: 284-286.

[535] Κ. Ρόκος, *31 σχέδια + 1 γλυπτό ζητούν ποιητή*, Αθήνα, 2005: 3, 5.

[536] Πρβλ. αναφορικά με το λογοτεχνικό φαινόμενο, U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962 και του ίδιου *Lector in Fabula* (1979a), Milano, Bompiani, 1979. Επίσης, R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970: 10, με βάση την επισήμανση της Ζ. Σαμαρά στη μελέτη, «Ανάγνωση, κατανάλωση, γραφή», περ. *Διαβάζω*, τχ. 234 (Μάρτ. 1990): 29.

[537] R. Barthes, «Théorie du texte», 1973: 1015-1016, όπως επισημαίνει ο Ε.Γ. Καψωμένος (1992: 174).

[538] Για τη λειτουργία του κειμένου ως *σημαίνουσας πρακτικής* όπως αναδείχνεται από τον Ε.Γ. Καψωμένο με σημείο αναφοράς την ποιητική του Δ. Σολωμού, αλλά και τη δυνατότητα αντίστοιχης θεώρησης του μοντέρνου ζωγραφικού λόγου σύμφωνα με τη θεωρητική πρόταση του A. De Paz (De Paz, 1979b: 60-61), που απηχεί την κατά Kristeva αντίληψη της λειτουργίας αυτής του κειμένου, βλ. αναλυτικότερα στο πρώτο μέρος, κεφ. «Η θεωρία του κειμένου», σ. 140 και σημ. 158, 159.

αναγνωρίζουμε ανάμεσα στις δύο εκφραστικές γλώσσες: την εικαστική (-οπτική) του Κ. Ρόκου (Εικ. 160: *Τιμή στον ποιητή Μίλτο Σαχτούρη*) και την ποιητική του Μ. Σαχτούρη (με το ποίημα «Το ανέβασμα», από τη συλλογή του *Το Σκεύος*, που αφιερώνει στον Κ. Ρόκο). Έχουμε να κάνουμε εδώ με ένα φανέρωμα του ιδιαίτερου δεσμού, με μια συνομιλία των δύο δημιουργών, όπως επίσης και των τεχνών μεταξύ τους, με διακαλλιτεχνικές επομένως, διαγλωσσικές, διασημειωτικές σχέσεις.[539] Ο λόγος του ζωγραφικού κειμένου από τη μια, προσφέρεται στα μάτια μας ως ένα πεδίο ανταλλαγής και συγχώνευσης οπτικών αποσπασμάτων και ποιητικών παραθεμάτων, που έχουν μεταπλασθεί ζωγραφικά –διακειμενικών δηλαδή συσχετισμών–, δυνατότητα που ενισχύεται και από τον εικαστικό χαρακτήρα του ποιητικού λόγου του Μ. Σαχτούρη. Το ποίημα από την άλλη με τον αφιερωματικό του υπέρτιτλο εντάσσεται σε μια συμπληρωματική κατηγορία διακειμενικών αναφορών που απαρτίζονται από αντίστοιχες ενδείξεις του *περικειμένου*. Παραθέτουμε ένα εκτενές χωρίο του:

Μίλτου Σαχτούρη

«Το ανέβασμα»

στον Κυριάκο Ρόκο

Στριφογυρίζει ο ποιητής επάνω στον τροχό του
στριφογυρίζει ο ποιητής δαιμονισμένα
ένα κεφάλι αλόγου σπασμένο μέσ' στα πόδια του
μία γυναίκα ανοίγει τ' άσπρο στόμα να δαγκάσει
φίδια φαρμακερά τον τριγυρίζουν
χάμω κυλάνε κέρματα
καύκαλα τσακισμένα ριγμένα μέσ' στη λάσπη του
και στρογγυλά χαλύβδινα λουλούδια να σφυρίζουν

καθώς στριφογυρνάει ο ποιητής
αρχίζει ν' ανεβαίνει…

(Μ. Σαχτούρης, *Το Σκεύος*, [7]1993: 258.1-10).

[539] Πρβλ. και την ομοειδή περίπτωση διασταύρωσης και κειμενικού διαλόγου ανάμεσα στη ζωγραφική γλώσσα του Κυριάκου Ρόκου και την ποίηση του Μάνου Ελευθερίου (με αφορμή το ποίημα «Πρόσφυγας ύπνος» που ο ποιητής αφιερώνει στον καλλιτέχνη). Κ. Ρόκος, *31 σχέδια + 1 γλυπτό ζητούν ποιητή*, 2005: 34-35.

Σε αντιστοιχία με τη βασική ισοτοπία που αναδείξαμε στην προσέγγιση της εικαστικής γλώσσας του Κυριάκου Ρόκου, το ποίημα του Μίλτου Σαχτούρη δομείται επίσης πάνω στην αντιφατική συνύπαρξη στοιχείων που συναιρούν τις βασικές κατηγορίες της φύσης και του πολιτισμού. Ειδικότερα, αυτή υλοποιείται: με την περιδίνηση (που αποτυπώνεται γλωσσικά με την τριπλή επανάληψη του ρήματος της περιστροφικής κίνησης) και την πρόκληση της απογείωσης του ανθρώπου-ποιητή πάνω στον (κοσμικό) τροχό –μηχανικό όργανο για τη μεταβίβαση της κίνησης και για το λόγο αυτό θεμελιακός παράγοντας του μηχανικού πολιτισμού–, που μεταφορικοποιεί την αδιέξοδη αναζήτηση του ανθρώπου στην κοσμική άβυσσο και την επαναφορά, ανακύκλωση των ίδιων αντινομικών εκδηλώσεων της ζωής και του Κόσμου· ακόμη, με την περιστοίχιση του ποιητικού υποκειμένου από ασυνάρτητα στοιχεία που προέρχονται από τα πεδία αυτά, ομολογοποιήσιμα ωστόσο με βάση τα κοινά γνωρίσματα του κατακερματισμού (απο-*σπασμένο κεφάλι* του αγαλμάτινου *αλόγου*, *κέρματα*, *τσακισμένα καύκαλα*) ή της αντιστροφής της πρωταρχικής υπόστασής τους, όπως αυτή εκφράζεται: είτε με την αγριότητα, την αποθηρίωση της γυναίκας, που υιοθετεί επιθετικές, εξωανθρώπινες συμπεριφορές και αντιδράσεις (υποδηλώνοντας ίσως τον επιθετικό ερωτισμό), είτε με τη σύζευξη στοιχείων της φύσης και του τεχνητού πολιτισμού και την απόδοση στα πρώτα ασύμβατων ιδιοτήτων (στερεά, ανθεκτικά) ή κατηγορημάτων, ανθρώπινων ειδικότερα λειτουργιών (: *χαλύβδινα λουλούδια που σφυρίζουν*).

Στο σχέδιο του Κ. Ρόκου μεταγγίζονται, μεταφυτεύονται, έχοντας μεταγραφεί εικαστικά, σταθερά επανερχόμενα θεματικά μοτίβα της ποιητικής μυθολογίας του Μ. Σαχτούρη, τα οποία μπορούν να θεωρηθούν ως *διακείμενα*, που επικοινωνούν, συνάπτονται και συμπληρώνονται αμοιβαία με *κοινούς τόπους* και της δικής του συμβολικής γλώσσας. Το σχεδιασμένο πορτρέτο του ποιητή συνέχεται με τη φύση και τα στοιχεία της, μέσα από την πολλαπλή εκδήλωση της αλληλοπεριχώρησης αυτής και των μετωνυμιών της (δέντρο, πουλί) με τον πολιτισμό (λ.χ. τροχός vs λουλούδι) και τον άνθρωπο: ανθρωπόμορφο πουλί, δεμένο στη μια απ’ τις δύο εκδοχές του με σχοινιά, ή ανθρώπινο χέρι-πουλί. Το εικονικό αυτό μοτίβο ανακαλεί τη συγγενική πλαστική σύνθεση του Κ. Ρόκου της, διαπερασμένης επιπλέον από βίδα, ανθρώπινης παλάμης-περιστεριού (Εικ. 161), η οποία μπορεί με τη σειρά της να συσχετισθεί διακειμενικά με το σφαγμένο, θυσιασμένο περιστέρι της ειρήνης,

έμβλημα της εικονοσυμβολικής ποιητικής του Σαχτούρη.[540] Στην ελεύθερη μετάβαση από το ένα εικονιστικό απόσπασμα στο άλλο συμφύρονται επαναλαμβανόμενοι, προσφιλείς συμβολισμοί του καλλιτέχνη (σκάλες, κλειδί, κλειδαριά) ή σημεία συνάντησης και των δύο δημιουργών, όπως για παράδειγμα οι πρόκες. Επιλέγουμε χαρακτηριστικά την εικ. 162, που μας φέρνει στο νου το ποιητικά ισοδύναμο παράθεμα από το Μ. Σαχτούρη:

Βλέπω / αυτό το μεγάλο χιονισμένο φέρετρο
που ρίχνουν κάθε μέρα με κρότο
πάνω του πρόκες / κι επιμένουνε
να τ' ονομάζουν / ΓΗ .[541]

Απέναντι σ' αυτό τον πολύπαθο και δοκιμαζόμενο κόσμο που απηχεί εύστοχα η σαχτουρική ποίηση, τον εκτεθειμένο στις υπονομεύσεις και την αντιστροφή της πρωταρχικής, φυσικής υπόστασής του στη στρεβλή εποχή μας, είναι που αντιτάσσει ο Κυριάκος Ρόκος τη δική του κοσμολογία. Ενεργοποιώντας παράλληλα τις εστίες υποδοχής του θεωρού-αποδέκτη, μέσα από ένα πλέγμα διακειμενικών συναρτήσεων ή τις ποικίλες εκδοχές μεταβολισμού του εικαστικού (-ζωγραφικού και γλυπτικού) και λεκτικού (-αφηγηματικού και ποιητικού) λόγου που πραγματώνει, ο καλλιτέχνης προβάλλει το δικό του όραμα για την επανόρθωση και αποκατάστασή του· το όραμα αυτό βασίζεται στην άρση των αντιφάσεων και των κάθε λογής διαχωρισμών, στην επανασύνδεση της ζωής με τις αμιγείς, ανόθευτες πηγές και αξίες της, στην επαναφορά της ισόρροπης σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, αξίες που κλονίστηκαν βίαια στην τεχνοκρατούμενη και μηχανοποιημένη εποχή μας.

---

[540] Βλ. ειδικά το κεφ. «Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα. Ένα παράδειγμα: το *περιστέρι* και ο συμβολικός χρωματικός διάλογος *άσπρου-κόκκινου*».

[541] Μ. Σαχτούρης, «Ο άγγλος ζωγράφος και ποιητής Dante Gabriel Rossetti γράφει με το χέρι μου ένα ποίημα», *Χρωματραύματα*, [2]1982: 18.1-7. Σημειώνουμε επιπρόσθετα τη συχνή αξιοποίηση του συμβολικού αυτού μοτίβου στον αφηγηματικό λόγο και τη συλλογή διηγημάτων του Κυριάκου Ρόκου *Ένας επικίνδυνος γλύπτης* (1996), στη μετα-υπερρεαλιστική ζωγραφική του Δημήτρη Γέρου, όπως και στη μεταπολεμική γενικότερα ποιητική παραγωγή. Αναφέρουμε, ενδεικτικά, παραδείγματα από την ποίηση του Μανόλη Αναγνωστάκη:

Σαν πρόκες πρέπει να καρφώνονται οι λέξεις / να μην τις παίρνει ο άνεμος
(«Ποιητική», *Ο Στόχος*, Τα Ποιήματα 1941-1971, Αθήνα, Στιγμή, [2]1986: 159.18-19)·

ακόμη, από την ποίηση του Γιάννη Κοντού, με τη χαρακτηριστική, μεταξύ άλλων εκδηλώσεων του μοτίβου, τιτλοφόρηση της ανθολογίας του *Πρόκες στα σύννεφα*, Αθήνα, Κέδρος, 1999 [πρβλ. και το ομότιτλο ποίημα από τη συλλογή *Ο Αθλητής του Τίποτα* (Αθήνα, Κέδρος, 1977: 44-45) που της χαρίζει τ' όνομά του], καθώς και την εικονογράφησή της με τις ομόλογες εκδοχές των χαρακτικών του Γιάννη Ψυχοπαίδη.

Ε Π Ι Λ Ε Γ Ο Μ Ε Ν Α

Όπως προέκυψε από τη συνολική έρευνα και ανάλυση, κοινό γνώρισμα όλων των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών ποιητών είναι ο εικονιστικός χαρακτήρας της γραφής τους. Αυτό το χαρακτηριστικό μας οδήγησε να εμβαθύνουμε στη σχέση ποίησης και ζωγραφικής στους υπό μελέτη ποιητές. Η εξέταση του φαινομένου ανέδειξε μια ιδιαίτερη συγγένεια ανάμεσα στην ποιητική των Ελλήνων υπερρεαλιστών και στους ζωγραφικούς τρόπους έκφρασης. Ειδικότερα, διαπιστώνουμε ότι οι υπερρεαλιστές ποιητές και ζωγράφοι χρησιμοποιούν, σε μεγαλύτερο βαθμό από άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα, κοινές τεχνικές άρθρωσης και εκφοράς της εικόνας. Παραπέμπουμε σε ορισμένα ενδεικτικά παραδείγματα:

Το πιο χαρακτηριστικό είναι η τεχνική του λεκτικού κολάζ, στην οποία βασίζεται η στρατηγική της κατασκευής και η συνακόλουθη αποσπασματικότητα του υπερρεαλιστικού κειμένου (το θέμα αυτό αναπτύσσεται ειδικότερα στο κεφάλαιο «Η σχέση ποίησης-ζωγραφικής»).

Ένα άλλο συναφές γνώρισμα είναι η οικειοποίηση του τεχνήματος της ψευδαισθησιακής ζωγραφικής "πίνακας μέσα στον πίνακα", της συνύπαρξης δηλ. αντιτιθέμενων χώρων στο εσωτερικό του ίδιου πίνακα. Αυτό μεταπλάθεται ποιητικά σε μια συμπαράθεση ασύμβατων ή αντιφατικών ποιητικών εικόνων, τόσο σε μορφικό όσο και σε σημασιακό επίπεδο, που προέρχονται συχνά από προγενέστερα κείμενα (το φαινόμενο αυτό διαπιστώσαμε ειδικότερα στην ποίηση της Ελένης Βακαλό, της Μάτσης Χατζηλαζάρου και του Έκτορα Κακναβάτου, στο ίδιο κεφάλαιο, σ. 180-182).

Ένα τρίτο γνώρισμα έγκειται στην οπτική λειτουργία του ποιητικού φαινομένου με βάση την οπτική διάταξη των λεκτικών συνδυασμών στην τυπωμένη σελίδα, που προσφέρεται στο βλέμμα ως αναλογία του ορατού με το αναγνώσιμο, κατά το πρότυπο της "οπτικής ποίησης" ή των "ιδεογραμμάτων" (εκδοχές αυτού του φαινομένου εξετάζουμε στο κεφ. «Η εικαστική ποιητική των Ελλήνων μεταπολεμικών υπερρεαλιστών. Τυπολογικά χαρακτηριστικά της ποιητικής εικονοπλασίας», σ. 172-175).

Σε μια άλλη κατηγορία φαινομένων συνάφειας ποίησης και ζωγραφικής εντάσσουμε περιπτώσεις θεματοποίησης της ζωγραφικής από την ποίηση ή και της

ποίησης από τη ζωγραφική. Όπως έδειξε η ανάλυση, η συνάφεια αυτού του τύπου παίρνει ποικίλες ομόλογες εκφράσεις. Το φαινόμενο ανταποκρίνεται σε μια γενική αρχή του υπερρεαλισμού, που είναι η κατάργηση των ορίων ανάμεσα στις δύο τέχνες, έτσι ώστε να λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία και να επιτυγχάνεται η αρχή που είναι γνωστή ως "arte totale" ("καθ-ολική έκφραση"). Η αρχή αυτή υλοποιείται επίσης με τη γενικότερη τάση των δημιουργών να εκφράζονται παράλληλα και με τις δύο τέχνες. Πέρα από τη χαρακτηριστική περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου, που ήταν εξίσου ποιητής και ζωγράφος, αναφέρουμε, από τους μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές, τις περιπτώσεις του Μίλτου Σαχτούρη, του Έκτορα Κακναβάτου και του Νάνου Βαλαωρίτη, για τους οποίους η ζωγραφική συνιστά ένα συμπληρωματικό τρόπο έκφρασης. Το αντίστροφο ισχύει και για τους ζωγράφους, Έλληνες και ξένους, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τους De Chirico, Picasso, Chagall, Dalí, Miró, Ernst, Arp, Masson, Magritte και τον δικό μας Κυριάκο Ρόκο, ο οποίος συνδυάζει στην ίδια σύνθεση τη ζωγραφική με την ποιητική έκφραση (βλ. το τελευταίο κεφ. «Η εμπράγματη σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης»).

Με αφετηρία το χαρακτηριστικό της συναίρεσης των δύο τεχνών, επιχειρήσαμε μια παράλληλη εξέταση της υπερρεαλιστικής ποίησης του μεταπολέμου στο σύνολό της και της παραστατικής υπερρεαλιστικής ζωγραφικής, εξέταση που ανέδειξε κοινούς άξονες, ισοτοπίες, θεματικούς τόπους και μοτίβα, που εκφέρονται είτε λεκτικά είτε εικαστικά. Επισημαίνουμε ειδικότερα μια κατηγορία όρων που απαρτίζουν την υπερρεαλιστική εικόνα γενικότερα και οι οποίοι συνδέονται μεταξύ τους με κοινό παρονομαστή την ανάδειξη των διπλών, αλληλοαναιρούμενων σημασιακών τους διαστάσεων, που αποτελεί ένα ακόμη γνώρισμα της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας. Σε συνάφεια με τα παραπάνω, επαληθεύσαμε την ενεργοποίηση κοινών κωδίκων, όπως του υπερρεαλιστικού κώδικα της σύζευξης των αντιθέτων, μέσα από εναλλακτικές, ρηματικές ή οπτικές, πραγματώσεις. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αναβίωση και αξιοποίηση του μύθου του Μινώταυρου από τους υπερρεαλιστές, καθώς ο Μινώταυρος συμπυκνώνει πολλαπλά σημαινόμενα συμβατά προς τα υπερρεαλιστικά ζητούμενα: τη διάρρηξη των ορίων και την εκτροπή από το φυσιολογικό, το μυστήριο του ανοίκειου και του αντινομικού, τις ανεξερεύνητες πρωτογενείς δυνάμεις του ασυνειδήτου (βλ. το σχετικό κεφάλαιο «Ο κρητικός μύθος του Μινώταυρου στη νεωτερική ποίηση του Μεταπολέμου και τη ζωγραφική»).

Ο υπερρεαλισμός με την εικονοκλαστική πρακτική του, χωρίς ν' ακυρώνει τον εγγενή συμβολικό χαρακτήρα της τέχνης, λειτουργεί υπονομευτικά απέναντι στα παγιωμένα σύμβολα, επιφέροντας έναν ηθελημένο αποσυμβολισμό και μια επανασυμβολοποίηση, μια αναβάπτιση δηλαδή κι έναν επαναπροσδιορισμό των οικείων και καθιερωμένων συμβόλων. Τέτοιες εκδοχές αποσυμβολοποίησης αναγνωρίσαμε στην αντιστροφή των συμβολιστικών φορτίσεων που συνδέονται με την εικόνα του περιστεριού, του αθώου αμνού και του ιχθύος (στο αντίστοιχο κεφ. «Ο υπερρεαλισμός και τα σύμβολα….»). Η αντιστροφή αυτή, που αποτελεί ένα γενικότερο τυπολογικό γνώρισμα της υπερρεαλιστικής εικόνας, απηχεί τη διάψευση και ματαίωση των προσδοκιών της μεταπολεμικής κοινωνίας. Σε συνάρτηση με τα παραπάνω εξετάσαμε τη συμβολική λειτουργία των χρωμάτων, και ειδικότερα την εναλλαγή του άσπρου και του κόκκινου και τις συνδηλώσεις τους, ως έναν ακόμα παράγοντα που φέρνει κοντά την ποίηση με τη ζωγραφική (βλ. την επόμενη ενότητα, «Συμβολική των χρωμάτων: η διαλεκτική *άσπρου-κόκκινου*», σ. 245-254).

Οι σημαίνουσες μορφικές σχέσεις, στο επίπεδο εκδήλωσης του λόγου, ποιητικού και παραστατικού, καθώς και σ' αυτό της οργάνωσης του χώρου και του χρόνου ή της σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο, βασίζονται στην αρχή της αντίθεσης και της αντίφασης. Μια τέτοια οργάνωση αντιστοιχεί, στο σημασιακό επίπεδο, σε ένα αντιφατικό ποιητικό και ζωγραφικό σύμπαν, που παραπέμπει στην κοινωνική αλλοτρίωση και μεταπλάθει ποιητικά και εικαστικά την παράλογη εικόνα του μεταπολεμικού κόσμου. Ως μόνη διέξοδος απέναντι σ' όλα αυτά, προβάλλεται η μετοίκηση σ' έναν χωροχρόνο που καταλύει τους νόμους του κόσμου και τους συμβατοποιημένους τρόπους αντίληψής του, σε μια άλλη, διάφορη από την πραγματική, "υπερπραγματική" διάσταση.

Η έλλειψη συνοχής ανάμεσα στον άνθρωπο και στον κόσμο μεταγράφεται ποιητικά στον κατακερματισμό, την παραμόρφωση και την αποδιάρθρωση του λεκτικού και οπτικού σημαίνοντος, που αναπαράγει ποιητικά και εικαστικά την καθολικευμένη κρίση του σύγχρονου πολιτισμού. Αυτό τον πολιτισμό ο υπερρεαλισμός αντιμάχεται και επιχειρεί να τον υπονομεύσει, με τη στρατηγική της ανατροπής των τρόπων ρασιοναλιστικής αντίληψης και σημασιοδότησης των πραγμάτων (βλ. κυρίως το κεφ. «Η σχέση ποίησης-ζωγραφικής»).

Εξετάσαμε επίσης επιμέρους πραγματώσεις γνωρισμάτων του υπερρεαλισμού στο επίπεδο του λεκτικού ή οπτικού σημαίνοντος, όπως για παράδειγμα του

αντικειμενικού τυχαίου (hazard objectif) και της "μυθολογίας" του καθημερινού, ή άλλα φαινόμενα στο πεδίο της εκδήλωσης του ποιητικού ή παραστατικού λόγου στην αμοιβαία συνάρτησή τους μ' αυτό του περιεχομένου, με βάση την αρχή του ισομορφισμού κατά Jakobson. Με την υπερρεαλιστική αρχή του αντικειμενικού τυχαίου, όπως και μ' αυτή της αυτόματης γραφής, σχετίζεται η «παρανοϊκή-κριτική» μέθοδος του Salvador Dalí, μια από τις βασικότερες εργαλειακές μεθόδους του υπερρεαλισμού που προτάθηκε από ένα ζωγράφο και είναι εφαρμόσιμη σε διακαλλιτεχνικό επίπεδο. Αφορμή για τη μελέτη της «παρανοϊκής-κριτικής» μεθόδου αποτέλεσε η λεκτική μεταγραφή από το Νάνο Βαλαωρίτη του πίνακα του J.-Fr. Millet *Ο Άγγελος* (ή *Εσπερινός*), ο οποίος υπήρξε το μοντέλο για την επεξεργασία και την πειραματική εφαρμογή της από τον Καταλανό καλλιτέχνη (βλ. αναλυτικά στην ενότητα «Από το ρεαλισμό στον υπερρεαλισμό: ο *Άγγελος* του Millet ως όχημα και παραδειγματικό πεδίο εφαρμογής της "παρανοϊκής-κριτικής" μεθόδου του S. Dalí», σ. 308-317).

Το σημαντικότερο πρόβλημα που είχαμε να λύσουμε σ' αυτή την εργασία ήταν το επιστημολογικό: πώς θα συνεξετάσουμε σε μια ενιαία προοπτική δύο διαφορετικά ερευνητικά πεδία, την ποίηση και τη ζωγραφική. Για να συνεξετάσουμε με τρόπο έγκυρο και συστηματικό τα δύο αυτά πεδία ήταν αναγκαίο να συγκροτήσουμε ένα κοινό μοντέλο από θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία συμβατά μεταξύ τους. Ξεκινήσαμε από την υπόθεση εργασίας ότι η ζωγραφική, αλλά και καθένα από τα καλλιτεχνικά συστήματα χωριστά, συνιστά μια ιδιαίτερη μορφή γλώσσας που εκφέρεται με οπτικά (-ζωγραφικά) σημεία και, ως τέτοια, αποτελεί, όπως και η ποίηση, αντικείμενο σημειωτικής εξέτασης.

Τους βασικούς άξονες πάνω στους οποίους δομείται η ποιητική εικόνα των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών επιχειρήσαμε να προσδιορίσουμε με μια παράλληλη θεώρηση της οργάνωσης της υπερρεαλιστικής ζωγραφικής. Αναφορικά με την εφαρμογή της παραδειγματικής ανάλυσης αξιοποιήσαμε τη σχετική μεθοδολογική πρόταση του A.J. Greimas που αναπτύσσεται στην εισαγωγική μελέτη, «Pour une théorie du discours poétique», στο συλλογικό τόμο *Essais de sémiotique poétique* (Paris, Larousse, 1972: 5-24)· επίσης, την αντίστοιχη θεωρητική πρόταση του Greimas για τη σημειωτική της ζωγραφικής, η οποία διατυπώνεται κυρίως στη μελέτη του «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes sémiotiques-Documents*, IV, 60, 1984 [αγγλ. μτφρ. F. Collins-P. Perron: «Figurative Semiotics and the

Semiotics of the Plastic Arts», *New Literary History*, vol. 20, no. 3 (Άνοιξη 1989): 627-649].

Τη δυνατότητα κατάρτισης ζωγραφικών "παραδειγμάτων" ή παραδειγματικών σειρών, με βάση τη σχέση αναλογίας ή αντίθεσης –τόσο στο επίπεδο έκφρασης όσο και σ' αυτό της σημασίας– των ζωγραφικών σημείων μιας παραστατικής επιφάνειας, υποστηρίζει επίσης ο L. Marin, τεκμηριώνοντας τη μεθοδολογική του πρόταση με συγκεκριμένες εφαρμογές [κυρίως στο βιβλίο του *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971 και στη θεωρητική εργασία «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», μετάφραση-πρόλογος Ά. Καφέτση, *Σπείρα* (Β΄ περ.), 1 (1984): 51-90]. Η συγκρότηση των παραδειγματικών σειρών μπορεί να πραγματοποιηθεί, σύμφωνα με τον Marin, με γνώμονα είτε τη δυνατότητα υποκατάστασης των ομοειδών, ως προς κάποιο χαρακτηριστικό, σημείων μέσα στο σύνταγμα του υπό ανάλυση πίνακα (σχέση εν παρουσία) είτε τη συνειρμική ανάκληση σημαινόντων ή σημαινομένων της ίδιας τάξης, από το ευρύτερο ζωγραφικό σύστημα (σχέση εν απουσία), ως αποτέλεσμα μιας ανοιχτής διακειμενικής ανάγνωσης. Τη δυνατότητα αυτή αξιοποιήσαμε εμείς μέσα από τη διακειμενική εξέταση της ποίησης και της ζωγραφικής.

Για την εφαρμογή της κειμενικής ανάλυσης στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, τη μελέτη δηλαδή και των καλλιτεχνικών φαινομένων, όπως των λογοτεχνικών, νοούμενων ως κειμένων, αξιοποιήσαμε τις θεωρητικές προτάσεις του R. Barthes και της J. Kristeva για το *κείμενο* ως «σημαίνουσα πρακτική» («pratique signifiante»), κατ' αντιδιαστολή προς το *έργο* ως κλειστό σύστημα (βλ. ειδικότερα στο πρώτο μέρος, το κεφ. «Η θεωρία του κειμένου», σ. 140). Στην προοπτική αυτή επιχειρήσαμε να προσεγγίσουμε την ιδιότυπη σύνθεση ζωγραφικής και ποίησης στο έργο του Κυριάκου Ρόκου *31 σχέδια + 1 γλυπτό ζητούν ποιητή* (Αθήνα, 2005), λαμβάνοντας παράλληλα υπόψη την ανάδειξη από τον Ε.Γ. Καψωμένο της λειτουργίας του ποιητικού κειμένου ως σημαίνουσας πρακτικής, με σημείο αναφοράς την ποιητική του Δ. Σολωμού {Καψωμένος: 1991 («Το σολωμικό κείμενο ως "σημαίνουσα πρακτική"»), 1992, 2005γ}· όπως επίσης τη δυνατότητα αντίστοιχης θεώρησης του μοντέρνου ζωγραφικού λόγου, σύμφωνα με τη θεωρητική πρόταση του A. De Paz [στη μελέτη «Note per una teoria dialettica delle pratiche artistiche e della critica», στον τόμο E. Mucci-P.L. Tazzi (eds), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano, Feltrinelli, 1979: 55-68].

Η διακειμενική σχέση της ποίησης με τη ζωγραφική παίρνει ποικίλες εκφράσεις στη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση. Σύμφωνα με την αρχή της διακειμενικότητας της J. Kristeva και του R. Barthes, κάθε κείμενο διαλέγεται με άλλα κείμενα –ανεξάρτητα από το υλικό με το οποίο πραγματοποιούνται ή το εκφραστικό μέσο με το οποίο εκφέρονται–, τα οποία ενσωματώνει ή ανακαλεί, άλλοτε ρητά άλλοτε υπαινικτικά (Kristeva, 1969 και 1974· R. Barthes, 1973). Οι εκδοχές μεταφύτευσης ζωγραφικών κειμένων στη μεταπολεμική υπερρεαλιστική ποίηση επαληθεύουν πολλαπλά τη («διαγλωσσική») συνομιλία των δύο τεχνών. Παράλληλα, διαπιστώνουμε ότι τα εικαστικά αυτά κείμενα υπερβαίνουν συχνά την υπερρεαλιστική ζωγραφική τους αφετηρία, καθώς αντλούνται και από προγενέστερες, σε σχέση με τις υπερρεαλιστικές, εκδηλώσεις της τέχνης. Σε περιπτώσεις σαν αυτές επιχειρήσαμε να εξετάσουμε τη δημιουργική αφομοίωσή τους από την ποίηση στην οποία εμφυτεύονται, με γνώμονα την ανταπόκρισή τους στις προγραμματικές αρχές και αιτήματα του υπερρεαλισμού. Πολλές φορές μάλιστα οι παραστατικές αυτές μήτρες απορροφώνται στο νέο ποιητικό συμφραστικό τους περιβάλλον αποσπασματικά ή μεταπλασμένες δημιουργικά, με τρόπο που δυσχεραίνει την αναγνώρισή τους. Το φαινόμενο παρατηρείται σε εντονότερο βαθμό στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη, η οποία διακρίνεται επιπλέον για μια ιδιότυπη «εικαστική» ποιητική, μια ζωγραφική, θα λέγαμε, ανάπτυξη της ποιητικής γραφής. Ανάλογα έντονο εμφανίζεται το φαινόμενο στο έργο της ποιήτριας και κριτικού Ελένης Βακαλό, όπου συνδυάζεται με την αναφορικότητά του σε μορφές της σύγχρονης τέχνης. Η διακειμενική σχέση της ποίησης με τη ζωγραφική συναντάται με μεγαλύτερη συχνότητα στην ποίηση του Νάνου Βαλαωρίτη, όπου εντοπίζουμε τις περισσότερες αναφορές σε εκφράσεις της δυτικής τέχνης.

Με βάση την έννοια του διακειμένου κατά Riffaterre [στις μελέτες «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, 40 (Νοέμ. 1979): 496-498 και «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41 (1981): 4-7], επιχειρήσαμε να εντοπίσουμε ή να ανασυστήσουμε το εικαστικό διακείμενο, το σύνολο δηλ. των ζωγραφικών κειμένων ή αποσπασμάτων τους που ανακαλούνται κατά την ανάγνωση των ποιητικών κειμένων. Η αναγνώριση του εικαστικού διακειμένου λειτουργεί πολλές φορές ως ερμηνευτικό κλειδί του υπό μελέτη ποιητικού κειμένου, ως καταλύτης της νοηματοδότησής του, πριμοδοτώντας παράλληλα το δημιουργικό ρόλο του αναγνώστη-ερμηνευτή που καθίσταται μέτοχος της διαδικασίας παραγωγής του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στην προοπτική αυτή αποτελεί η καθοδήγηση της ανάγνωσης του ποιήματος της Ελένης Βακαλό «Πώς

καμώνεται τον Βατώ, ο Πιρανέζι», με βάση την ανάκληση του ζωγραφικού διακειμένου που εμφυτεύεται σ' αυτό (βλ. συγκεκριμένα την ενότητα «Ελένης Βακαλό,…: Ένας ποιητικός αντίλογος στους καθιερωμένους κώδικες», σ. 217-221)· ή, από την αντίστροφη πλευρά, με βάση τη μη επαληθεύσιμη, φαινομενική διακειμενική αναφορά του Μίλτου Σαχτούρη στη ζωγραφική του Modigliani (στο ίδιο κεφάλαιο: «Μίλτου Σαχτούρη, "Η ιστορία ενός παιδιού": μια ιδιότυπη περίπτωση διαλόγου της ποίησης με τη ζωγραφική», σ. 213-216).

Στη διακειμενική προσέγγιση των ποιητικών και ζωγραφικών κειμένων εφαρμόσαμε συμπληρωματικά τις αρχές της *υπερκειμενικότητας* (hypertextualité) και της *μετακειμενικότητας* (metatextualité)· αρχές που επεξεργάστηκε ο Gérard Genette επιχειρώντας την τυπολόγηση των διαφορετικών μορφών που μπορεί να εμφανίζει η σχέση ενός κειμένου με άλλα κείμενα [στα βιβλία του *Palimpsests: Literature in the second degree*, αγγλ. μτφρ. Ch. Newman-Cl. Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997 και *Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, μτφρ. Μ. Πατεράκη-Γαρέφη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2001]. Περιπτώσεις υπερκειμενικής σύνδεσης των κειμένων διαπιστώσαμε στην αποκλειστική σχέση ποιητικών κειμένων του Νάνου Βαλαωρίτη (*υπερ-κείμενα*) με ένα κάθε φορά προϋπάρχον ζωγραφικό κείμενο (*υπο-κείμενο*). Εκδοχές, αντίστοιχα, μετακειμενικότητας αναγνωρίσαμε σε περιπτώσεις ποιητικού σχολιασμού ζωγραφικών κειμένων, επίσης στο έργο του Νάνου Βαλαωρίτη (βλ. ειδικότερα το κεφ. «Η ζωγραφική ως *διακείμενο*, *υπο-κείμενο* στην ποίηση των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών»).

Η στρατηγική γραφής των δύο τελευταίων ποιητικών συλλογών της Ελένης Βακαλό (Βακαλό: 1984 και 1990), που προβλέπει το δημιουργικό ρόλο του αναγνώστη στη διαμόρφωση του ποιητικού μύθου, η συλλογή του Έκτορα Κακναβάτου *Υψικαμινίζουσες νεοπλασίες* (2001α), όπου ο μεταπολεμικός υπερρεαλιστής ποιητής ανταποκρίνεται στην πρό(σ)κληση θεμάτων της ποίησης του Ανδρέα Εμπειρίκου που γονιμοποιούν την έμπνευσή του, αλλά και το έναυσμα που δίνει ο Κυριάκος Ρόκος, μέσα από τα σχέδιά του, για την ενεργοποίηση της «ποιητικής» του θεωρού-αναγνώστη, υλοποιούν τη θεωρητική αντίληψη του λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού φαινομένου ως *ανοιχτής γραφής*. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, το κείμενο δεν ολοκληρώνεται εκεί που το σταματά ο δημιουργός, αλλά διαμορφώνεται και εμπλουτίζεται διαρκώς με τη σύμπραξη του αποδέκτη-συνδημιουργού του (πρβλ. Umberto Eco, *Opera aperta*, 1962).

Η ανοιχτή γραφή δεν αποκλείει τη δυνατότητα συνδυασμού διαφορετικών γλωσσών, όπως ακριβώς και η διακειμενικότητα. Την αντιστοιχία αυτή επαληθεύει η έρευνα για τη σχέση μεταξύ ποίησης και ζωγραφικής, όπου πραγματώνεται ταυτόχρονα, μέσα από μια διαδικασία "ανοιχτής", χωρίς περιορισμούς και διαχωρισμούς των ειδών γραφής, η επικοινωνία και αλληλοδιείσδυση ανάμεσα στις δύο εκφραστικές γλώσσες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΠΗΓΕΣ

Αναγνωστάκης Μανόλης ([2]1986), *Τα Ποιήματα 1941-1971*, Αθήνα, Στιγμή.

Αραβαντινού Μαντώ (1998), *Γραφές Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ*, εισαγ. Νάνος Βαλαωρίτης, Αθήνα, εκδ. Μαραθιά.

Βακαλό Ελένη (1945), *Θέμα και παραλλαγές*, Αθήνα, Ίκαρος.

_____ (1951), *Στη μορφή των θεωρημάτων*, Αθήνα.

_____ (1978), *Του Κόσμου*, Αθήνα, Κέδρος [= 1995: 145-188].

_____ (1981), *Πριν από το λυρισμό*, Αθήνα, εκδ. Συμείον [= 1995: 7-99].

_____ (1984), *Οι παλάβρες της κυρα-Ροδαλίνας*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία [= 1995: 189-218].

_____ (1990), *Γεγονότα και ιστορίες της κυρα-Ροδαλίνας*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία [= 1995: 219-254].

_____ (1995), *Το άλλο του πράγματος. Ποίηση 1954-1994*, Αθήνα, Νεφέλη.

_____ (1997), *Επιλεγόμενα*, Αθήνα, Νεφέλη.

Βαλαωρίτης Νάνος (1974), *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη*, San Francisco, εκδ. Το καλώδιο [= *Ποιήματα, 2*, 1987: 97-135].

_____ (1982α), *Η πουπουλένια εξομολόγηση 1961-1968*, Αθήνα, Ίκαρος.

_____ (1982β), *Μερικές γυναίκες*, Αθήνα, Θεμέλιο.

_____ (1984), *Στο κάτω κάτω της γραφής*, Αθήνα, Νεφέλη.

_____ (1986), *Ο Έγχρωμος στυλογράφος*, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη.

_____ ([2]1996), *Ποιήματα, 1 (1944-1964)*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία [[1]1983].

_____ (1987), *Ποιήματα, 2 (1965-1974)*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία.

_____ (1996α), *Ανιδεογράμματα*, Αθήνα, Καστανιώτης.

_____ (1996β), *Ήλιος ο δήμιος μιας πράσινης σκέψης*, Αθήνα, Καστανιώτης.

_____ (1998), *Αλληγορική Κασσάνδρα*, Αθήνα, Καστανιώτης.

_____ (2002), *Η κάθοδος των Μ*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία.

_____ (2003), *Μια αλφάβητος κωφαλάλων*, Αθήνα, Άγκυρα.

_____ (2010), *Γραμματοκιβώτιον ανεπίδοτων επιστολών (Ποιήματα 2002-2006)*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία.

Beckett Samuel (1957, 2000), *Fin de partie*, Paris, Minuit (μτφρ. Κ. Σκαλιόρας: *Τέλος του παιχνιδιού*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 2000).

Γονατάς Ε.Χ. (1963), *Το Βάραθρο*, Αθήνα, "Πρώτη ύλη".

_____ ([2]1979), *Η Κρύπτη*, Αθήνα, Κείμενα.

Dalí Salvador (1930a), «L'âne pourri» («Ο σαπρός γάιδαρος»), *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, no. 1 (Ιούλ. 1930).

_____ (1930b), *La femme visible*, Paris, Éd. Surréalistes, 1930.

_____ (1935), *La Conquête de l'Irrationnel*, Paris, Éd. Surréalistes.

_____ (1978), *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, Interprétation «paranoïaque-critique»*, Paris, Jean-Jacques Pauverti, 1978 [[1]1963].

[Νταλί Σ.] ([2]2009), *Η απόκρυφη ζωή μου* (1942), μτφρ. Μ. Μαντά, Αθήνα, Εξάντας.

Δάλλας Γιάννης (1990), *Ποιήματα 1948-1988*, Αθήνα, Νεφέλη.

Ντε Κίρικο Τζιόρτζιο (1985), *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, μτφρ. Έ. Λαμπίδου-Βαρουξάκη – επιμ. Π. Λεκαπηνός, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία.

Duchamp M. - Halberstadt V. (1932), *L'opposition et les cases conjuguées sont reconciliées*, Παρίσι-Βρυξέλλες, L' Echiquier.

Εγγονόπουλος Νίκος (1945), «Ο Πικασσό ποιητής», «Pablo Picasso. Ποιήματα μεταφρασμένα από τον Νίκο Εγγονόπουλο», *Τετράδιο Δεύτερο* (Αύγ.-Σεπτ. 1945): 63-64, 65-68 [= *Πεζά κείμενα,* επιμ. Α. Λαμπρία, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1987: 9-10, 11-15 αντίστοιχα].

_____ (1978), *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, Αθήνα, Ίκαρος.

_____ (1990), *Ποιήματα*, τόμ. Α΄, Αθήνα, Ίκαρος.

_____ (1993), *Ποιήματα*, τόμ. Β΄, Αθήνα, Ίκαρος.

Ελύτης Οδ. ([9]1982), *Προσανατολισμοί* (1940), Αθήνα, Ίκαρος.

_____ ([13]1980), *Το Άξιον Εστί* (1959), Αθήνα, Ίκαρος.

_____ ([5]1978), *Έξη και μια τύψεις για τον ουρανό* (1960), Αθήνα, Ίκαρος.

_____ (1971), *Το Φωτόδεντρο και η Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά*, Αθήνα, Ίκαρος.

_____ ([5]1999), «Χρόνος δεσμώτης και χρόνος λυόμενος», *Εν λευκώ*, Αθήνα, Ίκαρος, [5]1999: 383-407.

_____ ([7]2009), *Ανοιχτά Χαρτιά* (1974), Αθήνα, Ίκαρος.

Εμπειρίκος Ανδρέας (1980), *Ενδοχώρα* (1945), Αθήνα, Άγρα.

_____ (1984), *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, Αθήνα, Άγρα.

Καζαντζάκης Νίκος (1955), «Κούρος», *Νέα Εστία*, τόμ. 58ος, 681 (15 Νοεμ. 1955): 1508-1521 (α΄ συνέχεια) και 682 (1 Δεκ. 1955): 1587-1612 (β΄ συνέχεια) [= Ν. Καζαντζάκης ([2]1964), *Θέατρο Α΄. Τραγωδίες με αρχαία θέματα. Προμηθέας, Κούρος, Οδυσσέας*, Αθήνα, εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, [2]1964: 267-379].

Κακναβάτος Έκτωρ (1990), *Ποιήματα 1943-1974*, τόμ. Α΄, Αθήνα, Άγρα.

_____ (1990), *Ποιήματα 1978-1987*, τόμ. Β΄, Αθήνα, Άγρα.

_____ (1994), «Από τα φύλλα Ημερολογίου», περ. *Μανδραγόρας. Αφιέρωμα: Έκτωρ Κακναβάτος*, τχ. 5 (Οκτ.-Δεκ. 1994): 59 [= 2005: 71].

_____ (1997), *Χαοτικά Ι* , Αθήνα, Άγρα.

_____ (2001α), *Υψικαμινίζουσες νεοπλασίες*, Αθήνα, Άγρα.

_____ (2001β), *Ακαρεί*, Αθήνα, Άγρα.

_____ (2005), *Βραχέα και μακρά. Για την ποίηση/Γλώσσα και Λόγος*, Αθήνα, Άγρα.

Κοντός Γιάννης (1977), *Ο Αθλητής του Τίποτα*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1999), *Πρόκες στα σύννεφα*, Αθήνα, Κέδρος.

Λίκος Γιώργος (1992), *Ποίηση 1944-1990*, Αθήνα, Νεφέλη.

Λιοντάκης Χριστόφ. (1982), *Ο μινώταυρος μετακομίζει*, Αθήνα, «Γνώση».

Λουκάκης Μάνος (1998), *Σαν τη Μαρία το πρωί*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Λωτρεαμόν ([4]2001), *Τα Άσματα του Μαλντορόρ*, μτφρ. Έ. Νεζερίτη, πρόλ. Ε. Ζαλού, Αθήνα, Εκάτη.

Μανουσάκης Γιώργης (2005), *Σπασμένα αγάλματα και πικροβότανα*, Αθήνα, Γαβριηλίδης.

Νικολαΐδης Αριστοτέλης (1977), *Η πείρα και η πυρά, Ποιήματα 1937-1977*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1985), *Προσωπική σημειολογία*, Αθήνα, Κέδρος.

Παπαδίτσας Δ.Π. (1963), *Ποίηση, 1*, Αθήνα, "Πρώτη ύλη" [= 1997: 9-159].

_____ (1977), *Εναντιοδρομία*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων [= 1997: 303-351].

_____ ([2]1981), *Ποίηση, 2*, Αθήνα, «Γνώση» [= 1997: 175-301].

_____ (1982), «Σε β΄ πρόσωπο: Μια συνομιλία του Δ.Π. Παπαδίτσα με τον Α. Φωστιέρη και το Θ. Νιάρχο», περ. *Η λέξη*, τχ. 18 (Οκτ. 1982): 661-665 [= [2]1989: 157-165].

_____ ([2]1989), *Ως δι' εσόπτρου*, Αθήνα, Αστρολάβος/Ευθύνη.

_____ (1997), *Ποίηση*, Αθήνα, Μέγας Αστρολάβος/Ευθύνη.

Πρατικάκης Μανόλης (1976), *Οι παραχαράκτες*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1980), *Νύχτα εφημερίας*, Θεσσαλονίκη, Εγνατία/Τραμ.

_____ (2006), *Ο μεγάλος ξενώνας*, Αθήνα, Μεταίχμιο.

Ρόκος Κυριάκος (1996), *Ένας επικίνδυνος γλύπτης* (Διηγήματα), Αθήνα, Καστανιώτης.

_____ (2005), *31 σχέδια + 1 γλυπτό ζητούν ποιητή*, Αθήνα.

Σανουδάκης Αντώνης (1990), *Διανυκτερεύουσα πλατεία*, Αθήνα, «Κνωσός».

Savinio Alberto (1914, 1997), *Les chants de la mi-mort* (*Τα τραγούδια του ημιθανούς*), *Les Soirées de Paris*, no. 26-27 (Ιούλ.-Αύγ. 1914) [ιταλ. μτφρ. S. Cirillo: *I canti della mezza morte*, στον τόμο: S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997: 105-134].

Σαχτούρης Μίλτος (1979), «Οι ποιητές οδηγούν τη ζωή προς τα μπρος», εφημ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 13 Μαΐου 1979.

_____ ([2]1982), *Χρωμοτραύματα*, Αθήνα, Γνώση.

_____ ([2]1989), *Εκτοπλάσματα*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1990), *Καταβύθιση*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1992), «"Ποιος είναι ο τρελός λαγός": Μια συνομιλία με τον Λευτέρη Ξανθόπουλο», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 20 (Σεπτ. 1992): 5-11.

_____ ([7]1993), *Ποιήματα (1945-1971)*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1996), *Έκτοτε*, Αθήνα, Κέδρος.

Σεφέρης Γιώργος ([3]1993), *Τετράδιο Γυμνασμάτων*, Β΄, Φιλολ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος.

_____ ([8]2003), *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος.

Τζούλης Θανάσης (1980), *Αμφίβια*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Εγνατία.

_____ (1982), *Η γλώσσα του Αδάμ*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Εγνατία.

Χατζηλαζάρου Μάτση (1989), *Ποιήματα 1944-1985*, Αθήνα, Ίκαρος.

Β. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Β Ι. ΕΙΔΙΚΗ

Adam J.-M. (1999), *Τα κείμενα: τύποι και πρότυπα. Αφήγηση, περιγραφή, επιχειρηματολογία, εξήγηση και διάλογος*, μτφρ. Γ. Παρίσης, Επιστημ. επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης.

Aldrich V. (1968), «Visual Metaphor», *Journal of Aesthetic Education*, 2 (1968): 73-87.

_____ (1971), «Form in the Visual Arts», *British Journal of Aesthetics*, II (1971): 215-226.

Arnheim R. (1949), «The Gestalt Theory of Expression», *Psychological Review*, 56 (1949): 156-171.

_____ (1954), *Art and Visual Perception*, Berkeley, The University of California Press [μτφρ. Ι. Ποταμιάνος: *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1999].

_____ (1966), *Towards a Psychology of Art*, Berkeley, The Regents of the University of California.

_____ (1969), *Visual Thinking*, Berkeley, The Regents of the University of California.

_____ (1971), *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, Berkeley, The Regents of the University of California.

Bakhtine M. (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit ($1^{η}$ έκδ. με το όνομα του V. Volochinov, Leningrad, 1929).

[Μπαχτίν Μ.] (1980), *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον.

Βαλαωρίτης Νάνος (1983), «Στρουχτουραλισμός και ποιητική γλώσσα», *Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών, Ιούλ. 1982), Αθήνα, «Γνώση», 1983: 167-179 [= *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα, Εξάντας, 1990: 86-97].

Barthes R. (1961), «Le message photographique», *Communications*, 1 (1961): 128-130.

_____ (1964a), «Éléments de sémiologie», *Communications*, 4 (1964): 91-135 [μτφρ. Κ. Παπαγιώργης: «Στοιχεία σημειολογίας», στον τόμο *Κείμενα σημειολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1981: 55-135].

_____ (1964b), «L'activité structuraliste», *Essais Critiques*, Paris, Seuil [μτφρ. Α. Σπυροπούλου: «Η Δομική Δραστηριότητα», περ. *Διαβάζω*, τχ. 227 (Νοέμ. 1989): 53-56].

_____ (1964c), «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4 (1964): 40-51 [μτφρ. Γ. Σπανός: «Ρητορική της εικόνας», στον τόμο Ρ. Μπαρτ, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 1988: 41-59].

_____ (1967), *Système de la mode*, Paris, Seuil [ιταλ. μτφρ. L.B. Lonzi: *Sistema della moda*, Torino, Einaudi, 1970].

_____ (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.

_____ (1973), «Théorie du texte», *Encyclopaedia Universalis*, XV (1973): 1013-1017.

Bastide R. (1962), *Sense et usages du terme structure*, The Hague, Mouton [ιταλ. μτφρ. L.B. Lonzi: *Usi e significati del termine struttura*, Milano, Bompiani, 1965].

Battisti E. (1979), «The Role of Semiology in the Study of Visual Arts», S. Chatman-U. Eco-J.M. Klinkenberg (eds), *A Semiotic Landscape/Panorama Sémiotique*. *Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies* (Milan, 1974), The Hague, Paris, New York, Mouton, 1979: 744-748.

Beaugrande R de - Dressler W. ([7]1994), *Introduction to Text Linguistics*, New York, Longman.

Bense M. (1954-65), *Aesthetica*, Baden Baden, Agis-Verlag [ιταλ. μτφρ. G. Anceschi: *Estetica*, Milano, Bompiani, 1974].

_____ (1972), «Semiotica della forma e dei colori», *Versus*: *Quaderni di Studi Semiotici*, 3 (1972): 60-63.

Benveniste É. (1966, 1974), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. I, 1966 [αγγλ. μτφρ. M.E. Meek: *Problems in General Linguistics*, Florida, University of Miami Press, 1971], vol. II (1974).

Benveniste É. (1981), «Σημειολογία της γλώσσας» (από το β΄ τόμο του *Problèmes de linguistique générale*), *Κείμενα σημειολογίας*, πρόλ.-μετάφρ. Κ. Παπαγιώργης, 1981: 24-53.

Bettetini G. (1972), «La crisi dell'iconicità nella metafora visiva», *Versus*, 3 (1972): 57-59.

Bialostocki J. (1980), «Panofsky: Iconologia o Semiologia», *Letteratura e Arte: iconologia e tipologia degli stili*, Venezia, Fondazione Cini.

Black M. (1977), «More about Metaphor», *Dialectica*, vol. 31, 3-4 (1977): 431-457.

Bouissac P. (1979), «Semiotics and Surrealism», *Semiotica*, 25-1⁄2 (1979): 45-58.

Bourdieu P. (1968), «Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique», *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 20, no. 4 (1968): 640-664 [αγγλ. μτφρ.: «Outline of a sociological theory of art perception», *International Social Science Journal*, 20 (Χειμ. 1968): 589-612].

Brandi C. (1966), *Le due vie*, Bari, Laterza.

Calabrese O. (1980), «From a Semiotics of Painting to a Semiotics of Pictorial Text», *Versus*, 25 (Genn.-Apr. 1980): 3-27.

_____ (επιμ.) (1980), *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore.

_____ (1984), *L'intertestualità in pittura. Una lettura degli "Ambasciatori" di Holbein*, Urbino, Centro di Semiotica e Linguistica.

_____ (1985), *Il Linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani.

Calvesi M. (1979), «Per una iconologia come icono-logica», στον τόμο E. Mucci-P.L. Tazzi (eds), *Teoria e pratiche della critica d'arte*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Casetti Fr. (1972), «Discussione sull'iconismo», *Versus*, 3 (1972): 43-47.

Cassirer E. (1923-1929), *Philosophie der Symbolischen Formen*, Berlin, Bruno Cassirer [ιταλ. μτφρ.: *Filosofia delle forme simboliche*, 3 vol., Firenze, La Nuova Italia, 1961-1970].

_____ (1944), *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press [ιταλ. μτφρ. C. d'Altavilla: *Saggio sull'uomo: Una introduzione alla filosofia della cultura umana*, Roma, ed. Armando, 1968].

Castelnuovo E. (1976, 1977), «Per una storia sociale dell'arte», *Paragone*, 313 (1976): 3-30, 323 (1977): 3-34.

Caws M.A. (1981), *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton, Princeton University Press.

Costantini M. (1980), «L'enoncé pictural. Notes méthodologiques sur Malevitch», *Degrés*, 22 (1980): 1-16.

Damisch H. (1972), *Théorie du /Nuage/*, Paris, Seuil [αγγλ. μτφρ. J. Lloyd: *A Theory of /Cloud/*, Stanford, Stanford University Press, 2002].

_____ (1975), «Semiotics and iconography», αγγλ. μτφρ., στον τόμο Th. Sebeok (ed.), *The Tell-tale Sign: a survey of semiotics*, Lisse, Peter de Ridder Press [γαλλ. έκδ.: «Sémiologie et iconographie», στον τόμο *Francastel et après*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976: 29-40].

_____ (1979), «Huit thèses pour (ou contre?) la sémiologie de la peinture», S. Chatman-U.Eco-J.M. Klinkenberg (eds), *A Semiotic Landscape/Panorama Sémiotique*, 1979 [ιταλ. μτφρ. I. Pezzini: «Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura», στον τόμο O. Calabrese (επιμ.), *Semiotica della pittura*, 1980: 123-139].

Δασκαλοθανάσης Ν. (Εισαγ-επιμ.) (2006), *Τα παπούτσια του Van Gogh. Heidegger Schapiro Derrida: 3 + 1 κείμενα*, Αθήνα, Άγρα.

De Paz A. (1979), «Note per una teoria dialettica delle pratiche artistiche e della critica», στον τόμο E. Mucci-P.L. Tazzi (eds), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, 1979: 55-68.

Δεγερμεντζίδης Συμεών (2007), «Ο συμβολιστικός κώδικας της ορφικής θεώρησης στον πίνακα *Ορφεύς και Ευριδίκη* του Ν. Εγγονόπουλου μέσω ενός μοντέλου ρηματικής και εικαστικής διακειμενικότητας», *Πρακτικά του Γ΄ Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: "Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα"* (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006), επιμ. Κ.Α. Δημάδης, τόμ. Β΄, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007: 588-597.

Deleuse G. (1981), *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, Aux éditions de la différence [αγγλ. μτφρ. D.W. Smith: *Francis Bacon: the logic of sensation*, London, Continuum, 2003].

Della Volpe G. (1960), *Critica del Gusto*, Milano, Feltrinelli.

Derrida J. (1967a), *De la Grammatologie*, Paris, Minuit [μτφρ. Κ. Παπαγιώργης: *Περί Γραμματολογίας*, Αθήνα, «Γνώση», 1990].

Derrida J. (1967b), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil [μτφρ. Κ. Παπαγιώργης: *Η γραφή και η διαφορά*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003].

_____ (1978), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion [ιταλ. μτφρ. G. e D. Pozzi: *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981].

Dewey J. (1934), *Art as Experience*, New York, Minton, Balen Co. [ιταλ. μτφρ.: *L'Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951].

Δημητρίου Σ. (1978-87), *Λεξικό Όρων*, Αθήνα, Καστανιώτης, τόμ. I-V,

τόμος I: *Σημειολογικής και δομικής ανάλυσης* (1978),

τόμος II: *Επικοινωνίας και σημειωτικής ανάλυσης* (1980),

τόμος IIIα-β: *Γλωσσολογίας* Α΄-Β΄ (1983),

τόμος IV: *Σημαντικής* (1986),

τόμος V: *Κυβερνητικής, Δομισμού και της Θεωρίας των συστημάτων* (1987).

Dorfles G. (1951), *Discorso tecnico delle arti*, Pisa, Nistri-Lischi.

_____ (1959), *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi.

_____ (1962), *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino, Einaudi.

_____ (1970), *Le oscillazioni del gusto*, Torino, Einaudi.

_____ (1976), *Il divenire della critica*, Torino, Einaudi.

Eco U. (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.

_____ (1968), *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani.

_____ (1971), *Le forme di contenuto*, Milano, Bompiani.

_____ (1972a), «Sulla possibillità di generare messaggi estetici in una lingua edenica», στον τόμο U. Volli (επιμ.), *La Scienza e l'arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, Milano, Mazzotta, 1972: 113-128.

_____ (επιμ.) (1972b), *Estetica e teoria dell' informazione*, Milano, Bompiani.

_____ (1972c), «Introduction to a Semiotics of Iconic Signs», *Versus*, 2 (1972): 1-15.

_____ (1973), *Segno*, Milano, Isedi.

_____ (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

_____ (1978), «Il pensiero semiotico di Jakobson», στον τόμο R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Milano, Bompiani.

_____ (1979a), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Eco U. (1979b), «Prospettive di una semiotica delle arti visive», στον τόμο E. Mucci-P.L. Tazzi (eds), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano, 1979: 69-83.

[Εκο Ουμπέρτο] ([3]1994), *Θεωρία σημειωτικής*, μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη, Αθήνα, «Γνώση».

Ferraris M. (1980), «La semiotica e la pittura», *Rivista di Estetica*, 6 (Χειμ. 1980): 108-113.

_____ (1984), *La svolta testuale*, Pavia, Coop. Libraria Universitaria.

Floch J.-M. (1978), «Quelques positions pour une sémiotique visuelle», *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques*, 4-5 (1978): 1-16.

Foucault M. (1966), *Les mots et les coses*, Paris, Gallimard [μτφρ. Κ. Παπαγιώργης: *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Αθήνα, «Γνώση», 1986].

_____ (1968), «Ceci n'est pas une pipe», *Les Cahiers du chemin*, 2 (1968): 79-105 [μτφρ. Γ. Σπανός: *Αυτό δεν είναι πίπα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999].

Francastel P. (1951), *Peinture et societé. Naissance et destruction d'un espace plastique*, Lyon, Audin [ιταλ. μτφρ.: *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, Einaudi, 1957].

_____ (1962), «Note sur l'emploi du terme *structure* en histoire de l'art», στον τόμο R. Bastide (επιμ.), *Sens et usage du terme structure* [ιταλ. μτφρ. L.B. Lonzi: «Nota sull'impiego del termine "struttura" in storia dell'arte», *Usi e significati del termine struttura*, 1965: 45-50].

_____ (1970), *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier [ιταλ. μτφρ. A. Zanzotto: *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1976].

Frege G. (1966), *Philosophical Writings*, Oxford, εκδ. Geach and M. Black.

Friedrich H. (1956), *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt [ιταλ. μτφρ. P.B. Marzolla: *La lirica moderna*, Milano, 1958].

Garroni E. (1964), *La crisi semantica delle arti*, Roma, Officina.

_____ (1968), *Semiotica ed estetica*, Bari, Laterza.

_____ (1972), *Progetto di semiotica*, Bari, Laterza.

Genette G. (1997), *Palimpsests: Literature in the second degree*, αγγλ. μτφρ. Ch. Newman-Cl. Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press.

_____ (2001), *Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, μτφρ. Μ. Πατεράκη-Γαρέφη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Gombrich E. (1960), *Art and Illusion*, New York, Pantheon Books [μτφρ. Α. Παππάς: *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995].

_____ (1963), *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Oxford, Phaidon.

Greimas A.J. (1959), «Les problèmes de la description mécanographique», *Cahiers de lexicologie*, Besançon, 1 (1959): 47-75.

_____ (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse [μτφρ. Γ. Παρίσης: *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, Επιστ. επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2005].

_____ (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil [ιταλ. μτφρ. *Del Senso*, Milano, Bompiani, 1974].

_____ (1972), «Pour une théorie du discours poétique», *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972: 5-24.

_____ (1984), «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes sémiotiques-Documents*, IV, 60 [αγγλ. μτφρ. F. Collins-P. Perron: «Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastic Arts», *New Literary History*, vol. 20, no. 3 (Άνοιξη 1989): 627-649].

Greimas A.J. - Courtés J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette [ιταλ. μτφρ.: *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, Casa Usher, 1985].

Greimas A.J. - Rastier F. (1968), «The Interaction of Semiotic Constrains», *Yale French Studies*, 41 (1968): 86-105.

Groupe μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse [ιταλ. μτφρ. M. Wolf: *Retorica generale: le figure della communicazione*, Milano, Bompiani, ^{3}1991].

_____ (1979), «Iconique et plastique: sur un fondement de la rhétorique vissuelle», *Revue d'esthétique*, 1-2 (1979): 173-192.

Hasenmueller Chr. (1981), «The function of art as "iconic text": An alternative strategy for a semiotic of art», *Semiotica*, 36-1⁄2 (1981): 135-152.

Hauser A. (1974), *Soziologie der Kunst, I*, München, Beck'sche Verlag [ιταλ.μτφρ. E. De Angelis: *Sociologia dell'arte*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977].

Hausman C.R. (1989), *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hjelmslev L. (1959), *Essais linguistiques* (Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague), København, Nordisk Sprogog Kulturforlag [ιταλ. μτφρ.: *Saggi di linguistica generale*, Parma, Pratiche, 1981].

_____ (1963), *Prolegomena to a theory of language*, αγγλ. μτφρ. F.J. Whitfield, Madison, University of Wisconsin Press [Εισαγωγή-ιταλ. μτφρ. G.C. Lepschy: *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968].

Iser W. (1974), *The Implied Reader*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.

_____ (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink [αγγλ. μτφρ.: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1978].

Ivanov V.V. (1970), *Tezij k semiotičeskomu izučeniju Kultur*, Tartu [ιταλ. μτφρ. A. Summa: *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche, 1980].

Jakobson R. (1919), «Futurism», *Iskusstvo*, 2 (αργότερα στον τόμο *Questions de poétique*, Paris, Gallimard, 1973).

_____ (1921a), *Novejšaia russkaja poèzija*, Praha, 1921 (τμήμα του στον τόμο *Questions de poétique*, 1973).

_____ (1921b), «O realismu v umenì», *Cerven*, 4 [μτφρ.: «Για τον ρεαλισμό στην τέχνη», στον τόμο R. Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-μετάφραση Ά. Μπερλής, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1998: 101-111].

_____ (1931), «O pokolenii, rastrativsen svoich poetov», *Smert' Vadimira Majakovskogo*, Berlin, 1931 [ιταλ. μτφρ.: *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Torino, Einaudi, 1975].

_____ (1963), *Essais de linguistique générale*, γαλλ. μτφρ. N. Ruwet, Paris, Minuit [chapt. XI: «Linguistique et poétique» (μτφρ.: «Γλωσσολογία και Ποιητική», στον τόμο R. Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, Εισαγ.-μετάφρ. Ά. Μπερλής, 1998: 57-98)].

_____ (1975), «Coup d'oeil sur le développment de la sémiotique», *Studies in Semiotics*, 3 [ιταλ. μτφρ. U. Volli, στο R. Jakobson, *Lo svillupo della semiotica*, 1978: 35-62].

_____ (1980), *Magia della parola*, Bari, Laterza.

Jakobson R. (1998), «Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών», στον τόμο R. Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, Εισαγ.-μετάφρ. Ά. Μπερλής, 1998: 31-54.

Jenny L. (1976), «La Stratégie de la forme», *Poétique*, 27 (1976): 257-281 [μτφρ. Πέγκυ Καρπούζου: «Η στρατηγική της μορφής», περ. *Η άλως*, 3-4 (1996): 69-103].

Καφέτση Ά. (1984), «Διασημειωτική μεταφορά και λειτουργία του μύθου στη ζωγραφική του Ν. Εγγονόπουλου: ένα ερμηνευτικό πρόβλημα», *Σπείρα* (Β΄ περ.), 2-3 (Φθινόπ.-Χειμ. 1984): 43-74.

Καψωμένος Ε.Γ. (1983), «Σημειωτική και θεωρία της ποίησης», *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 2-4 Ιούλ. 1981), Αθήνα, «Γνώση», τόμ. β΄, 1983: 161-171.

_____ (1986), «Για μια μεθοδολογία ανάλυσης των υπερρεαλιστικών κειμένων. Νίκου Εγγονόπουλου "Γυψ και φρουρά"», Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Ι. «ΔΩΔΩΝΗ»−Φιλολογία, τ. ΙΕ΄ (1986): 83-129.

_____ (1987), «Μαρξισμός και σημειωτική», *Ο Karl Marx και η Φιλοσοφία* (Α΄ Πανελλήνιο Συνέδριο, Ιωάννινα, 3-5 Νοέμ. 1983), Αθήνα, «Gutenberg», 1987: 322-338.

_____ (1991), «Το σολωμικό κείμενο ως "σημαίνουσα πρακτική"», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου για το Σολωμικό Έργο*, Ζάκυνθος, έκδ. του Συλλόγου Δασκάλων και Νηπιαγωγών Ζακύνθου «Διονύσιος Σολωμός» (1991): 53-59.

_____ (1992), *"Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου". Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

_____ (2003), «Η "παραδειγματική ανάλυση" του μύθου κατά τον Claude Lévi-Strauss», *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2003: 68-80.

_____ (2005α), *Ποιητική ή «Περί του πώς δει των ποιημάτων ακούειν». Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση Σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης.

_____ (2005β), «Το υπερρεαλιστικό κείμενο. Προβλήματα θεωρίας και μεθόδου», *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, Φιλοσοφική Σχολή

Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Εισαγ.: Ε.Γ. Καψωμένος, Επιμ.: Γ.Η. Παππάς, Πάτρα, Περί τεχνών, 2005: 10-28 [πρβλ. 2005α: 117-134].

Klee P. ([2]1985), *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël.

Κονταράτος Σ. (1986), «Προϋποθέσεις για μια σημειωτική προσέγγιση του εικαστικού έργου τέχνης», *Η δυναμική των σημείων. Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1986: 503-518.

Krampen M. (1974), «Signs, Supersigns and Models», *Versus*, 4.

Kristeva J. (1969), *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil [ιταλ. μτφρ.: *Σημειωτική: Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978].

_____ (1972), «Sémanalyse et production de sens», στο συλλογικό τόμο A.J. Greimas (επιμ.), *Essais de sémiotique poétique*, 1972: 207-237.

_____ (1974), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil [ιταλ. μτφρ.: *La Rivoluzione del linguaggio poetico*, Milano, ed. Spirali, 2006].

Langer S.K. (1942), *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard University Press.

_____ (1953), *Feeling and Form. A theory of Art*, New York, Scribner's Sons.

Lekomcev J.K. (1967), «O semiotičeskom aspekte izobrazitel' nogo iskusstva», *Trudy poznakovym sistemam III*, Tartu, Nauka, 1967: 122-129 [ιταλ. μτφρ.: «L'aspetto semiotico dell'arte figurativa», στον τόμο U. Eco-R. Faccani (επιμ.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969: 203-210].

Lévi-Strauss Cl. (1962), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon [μτφρ. Ε. Καλπουρτζή: *Άγρια Σκέψη*, προλεγόμενα-επιμ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1977].

_____ (1964), *Le cru et le cuit*, Paris, Plon [ιταλ. μτφρ. A. Bonomi: *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966 / ελλ. μτφρ. Μ. Λώμη: *Το ωμό και το μαγειρεμένο*, Αθήνα, εκδ. Αρσενίδη, 2001].

_____ (1973), *Anthropologie Structurale II*, Paris, Plon [ιταλ. μτφρ.: *Antropologia Strutturale II*, Milano, Il Saggiatore, 1978].

_____ (1985), «Η δομική ανάλυση του μύθου», μτφρ. Νίκη Νικολουδάκη-Σουρή, *Φιλολογικά*, 9-10 (Γιάννενα, Γεν.-Δεκ. 1985): 37-61.

Lindekens R. (1975), «De l'iconographie à la sémiologie», *Semiotica*, 14-1 (1975): 175-180.

Lindekens R. (1978), «L'image et les problèmes de l'isotopie», *Linguistique et sémiologie*, 6.

_____ (1979), «De l'image comme texte au texte comme image», *Canadian Journal of Research in Semiotics*, VI: 3, VII: 1.

Lodge D. (1977), *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Illinois, Edward Arnold.

Lotman J. (1970), *Structura chudozestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo [ιταλ. μτφρ.: *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972].

_____ (1982), «Linguaggio teatrale e pittura», *Alfabeta*, 32 (1982): 15-16.

Lotman J. - Gasparov B. (1979), «La rhétorique du non-verbal», *Revue d'esthétique*, 1-2 (1979): 75-95.

Lotman J. - Uspenskij B.A. (1975), *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.

[Λότμαν Γ. - Ουσπένσκι Μπ.Α.] (1984), «Για τον σημειωτικό μηχανισμό της κουλτούρας», μτφρ. Ά. Μπερλής, *Σπείρα* (Β΄περ.), 1 (1984): 103-127.

Lyotard J.F. (1971), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

_____ (1973), *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, U. G. E. [ιταλ. μτφρ. στο *A partire da Marx e Freud*, Milano, Multhipla, 1979].

_____ (1982), *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna. Baruchello*, Milano, Feltrinelli.

Μακρής Κ. (1996), «Η σημειωτική δομή του συμβόλου στη λογική του Charles Sanders Peirce», *Άνθρωπος ο σημαίνων*, τόμ. 1, *Λόγος και ιδεολογία*, IV Πανελλήνιο συνέδριο της Ελληνικής σημειωτικής εταιρίας, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996: 48-68.

Maldonado T. (1974), «Appunti sull'iconicità», *Avanguardia e razionalità*, Torino, Einaudi (1974): 254-297.

Manetti G. (1980), «Ready-made: semantica e pragmatica dell'umorismo dadaista e surrealista», *Versus*, 25 (1980): 65-86.

Marin L. (1969), «Récit pictural et récit mythique chez Poussin», *Actes du Colloque sur la sémiologie du récit*, Université d'Urbino.

_____ (1970), «La description de l'image», *Communications*, 15 (1970): 186-208.

_____ (1971), *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck.

_____ (1978), *Détruire la peinture*, Paris, ed. Galilée.

[Μαρέν Λ.] (1984), «Στοιχεία για μια σημειολογία της ζωγραφικής», μετάφραση-πρόλογος Ά. Καφέτση, *Σπείρα* (Β΄ περ.), 1 (1984): 51-90.

Martinet A. (1960), *Éléments de linguistique générale*, Paris, Colin [μτφρ. Α. Χαραλαμπόπουλου: *Στοιχεία γενικής γλωσσολογίας*, Θεσσαλονίκη, 1976].

_____ (1985), *Θέματα Λειτουργικής Σύνταξης*, Αθήνα, Νεφέλη.

Menna F. (1975), *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi.

Minguet Ph. (1979), «L'isotopie de l'image», στον τόμο S. Chatman - U. Eco - J.M. Klinkenberg (eds), *A Semiotic Landscape/Panorama Sémiotique*, 1979: 791-794.

Moles A.A. (1958), *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion [ιταλ. μτφρ.: *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma, Lerici, 1969].

Morpurgo-Tagliabue G. (1968), «L'arte è linguaggio?», *Rivista di Estetica*, 11.

Morris Ch. (1938), «Foundations of the Theory of Signs», Chicago, *International Encyclopedia of Unified Science*, vol. 1, no. 2 [= Ch. Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague, Mouton, 1971: 13-71].

_____ (1939a), «Aesthetics and the Theory of Signs», *Journal of Unified Science* (*Erkenntnis*), 8 (1939): 131-150 [= Morris, 1971: 415-433].

_____ (1939b), «Science, Art and Technology», *Kenyon Review*, 1 (1939): 409-423.

_____ (1946), *Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall [= Morris, 1971: 73-397· ιταλ. μτφρ. S. Ceccato: *Segni, Linguaggio e Comportamento*, Milano, Longanesi, 1963].

Morris Ch. -

Hamilton D.J. (1965), «Aesthetics, Signs and Icons», *Philosophy and Phenomenological Research*, 25, 3 (1965): 356-364 [ιταλ. μτφρ.: «Estetica, segni e iconi», *Nuova Corrente*, 42-43 (1967): 113-119].

Mounin C. (1968), *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit [ιταλ. μτφρ.: *Introduzione alla semiologia*, Roma, Astrolabio/Ubaldini, 1971].

Μπάσιν Γ. (1991), *Σημειολογία: Φιλοσοφία της τέχνης*, μτφρ. από τα ρωσικά Μ. Τζιατζή, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή.

Μπελεζίνης Ανδρ. (1988), «Η "Ερμηνεία" του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως "ερμηνεύον" κειμένων του Νίκου Εγγονόπουλου. Δοκίμιο διακειμενικότητας», περ. *Χάρτης. Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο*, τχ. 25/26 (Νοέμ. 1988): 126-149.

Μπενάτσης Απ. (1994), *Το σημειωτικό τετράγωνο. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Επικαιρότητα.

_____ (2010), *Θεωρία Λογοτεχνίας – Δομισμός και Σημειωτική*, Αθήνα, εκδ. Καλέντη.

Mukařovský J. (1936), *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociálni fakty*, Praha, Borový [αγγλ. μτφρ. M.E. Suino: *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1970].

_____ (1966), *Studie z estetiky*, Praha, Odeon [ιταλ. μτφρ.-επιμ. S. Corduas: *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973].

[Μουκαρόφσκι Γ.] (1979), «Η τέχνη σαν σημειολογικό γεγονός», μτφρ. Β. Μανωλοπούλου, περ. *Το Δέντρο*, 8 (Μάιος-Ιούν. 1979): 77-82 [= *Δοκίμια για την αισθητική*, χ.χ.: 141-150].

_____ *Δοκίμια για την αισθητική*, μτφρ. Β. Μανωλοπούλου, Αθήνα, Οδυσσέας, χ.χ.

Odin R. (1976), «Quelques réflections sur le fonctionnement des isotopies minimales et des isotopies élémentaires dans l'image», *Versus*, 14 (1976): 69-92.

Osmond-Smith D. (1973), «Formal Iconism in Music», *Versus*, 5 (1973): 43-52.

Παγουλάτος Α. (2001), «Η εικαστική διακειμενικότητα στο *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη», στο συλλογικό τόμο *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Αθήνα, Ίκαρος, 2001: 107-117.

Panofsky E. (1927), *Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig-Berlin, G.B. Teubner [ιταλ. μτφρ.: *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961].

_____ (1939), *Studies in Iconology*, New York, Oxford University Press [μτφρ. Α. Παππάς: *Μελέτες εικονολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991].

_____ (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, Doubleday [ιταλ. μτφρ.: *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1976].

Passeron R. (1962), *L'oeuvre d'art et les fonctions de l'apparence*, Paris, Plon.

_____ (1969), *Clefs pour la peinture*, Paris, Seghers.

Peirce C.S. (1931-1935, 1958), *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935 (vol. I-VI) και 1958 (vol. VII-VIII).

_____ (1981), «Η Λογική ως Σημειωτική: Η Θεωρία των Σημείων», μτφρ. Γ. Μπρουνιάς, στον τόμο *Κείμενα σημειολογίας*, 1981: 172-204.

Petitot J. (1979), «Saint-Georges. Remarques sur l'espace pictural», στον τόμο P. Hammand (επιμ.), *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël-Gonthier [ιταλ. μτφρ. I. Pezzini: «San Giorgio: note sullo spazio pittorico», στον τόμο O. Calabrese (επιμ.), *Semiotica della pittura*, 1980: 179-242].

Prieto L. (1966), *Messages et signaux*, Paris, Presses Universitaires de France [μτφρ. Δ. Μοσχόπουλος: *Μηνύματα και σήματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1986].

_____ (1975), *Pertinence et pratique*, Paris, Minuit [ιταλ. μτφρ.: *Pertinenza e pratica*, Milano, Feltrinelli, 1976].

Rabant Chr. (1976), «Peinture et psychanalyse», *Revue d'esthétique*, 1.

Riffaterre M. (1972), «L'illusion référentielle», στο συλλογικό τόμο *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.

_____ (1978), *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.

_____ (1979a), *La production du texte*, Paris, Seuil / Collection Poétique [αγγλ. μτφρ. T. Lyons: *Text production*, New York, Columbia University Press, 1983].

_____ (1979b), «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, 40 (Nov. 1979): 496-498.

_____ (1981), «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41 (1981): 4-7.

Rio M. (1976), «Images and Words», *New Literary History*, vol. VII, no. 3 (Άνοιξη 1976): 505-512.

Σαμαρά Ζ. (1987α), *Προοπτικές του κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας.

_____ (1987β), «Michael Riffaterre: Ο αναγνώστης ως δημιουργός», *Φιλόλογος*, 49 (Φθινόπ. 1987): 214-228.

_____ (1990), «Ανάγνωση, κατανάλωση, γραφή», περ. *Διαβάζω*, τχ. 234 (Μάρτ. 1990): 28-30.

_____ (2002), *Τα άδυτα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα.

_____ (2003), *Ο κατοπτρισμός του άλλου κειμένου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Sarduy S. (1975), *Barocco*, Paris, Seuil.

Saussure Ferd. de (1955), *Cours de Linguistique Générale*, Paris, "Payot" (Paris, Minuit, 1974) [μετάφρ.-σχόλια-πρόλογος-σημειώσεις Φ.Δ. Αποστολόπουλος: *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1979].

Schapiro M. (1961), «Style», στο M. Philipson (ed.), *Aesthetics Today*, New York, Meridian Books, 1961: 81-113.

_____ (1973), *Words and Pictures*, The Hague, Mouton.

Schefer J.-L. (1969), *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil [ιταλ. μτφρ.: *Scenografia di un quadro. Un saggio di semiotica della pittura*, Roma, Ubaldini, 1974].

_____ (1970), «L'image: le sens "investi"», *Communications*, 15 (1970): 210-221.

_____ (1977), *La peste, le deluge. Paolo Uccello*, Paris, ed. Galilée.

Schulz B. (1981), «Contribution à la sémiologie du discours proverbial: texte littéraire-texte pictural (Villon et Bruegel)», *Strumenti critici*, XV: 46 (1981): 359-377.

Sebeok Th.A. (1976), «Iconicity», *Modern Language Notes*, 91 (1976): 1427-1456.

_____ (1979), «Prefigurements of Art», *Semiotica*, 27-1/3 (1979): 3-73.

Segre C. (1979), *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi.

Σιαφλέκης Z.I. (1994), *Η Εύθραυστη Αλήθεια. Εισαγωγή στη Θεωρία του Λογοτεχνικού Μύθου*, Αθήνα, «Gutenberg».

Tedesco S. (2000), *L'Estetica di Baumgarten*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica.

Todorov Tzv. (1984), *Teorie del simbolo*, επιμ. Cr. de Vecchi, ιταλ. μτφρ. E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti.

Uspenskij B.A. (1962), «O semiotike iskusstva», *Sympozium po strukturnomu izuceniju znakovych sistem*, Moskva [ιταλ. μτφρ. G.L. Bravo: «Sulla semiotica dell'arte», στον τόμο R. Faccani - U. Eco (επιμ.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, 1969: 87-90].

_____ (1973), «Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe», στον τόμο J. Lotman - B.A. Uspenskij (επιμ.), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Torino, Einaudi, 1973: 337-397.

_____ (1975), «Left and Right in Icon Painting», *Semiotica*, 13-1 (1975): 33-39.

Vallese G. (1980), «Modi di produzione segnica nel *Trittico del Fieno* di Hieronymus Bosch», *Versus*, 25 (1980): 45-64.

Vallier D. (1975), «Malévitch et le modèle linguistique en peinture», *Critique*, 334 (1975): 284-296 [ιταλ. μτφρ.: «Malevitch e il modello linguistico nella pittura», *Strumenti Critici*, 32/33 (1977): 175-187].

_____ (1979), «Le problème du vert dans le système perceptif», *Semiotica*, 24-1/2 (1979): 1-14.

_____ (1982), «Cubism et couleur», *Critique*, 416 (1982): 61-71.

Volli U. (επιμ.) (1972a), *La scienza e l'arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, Milano, Mazzotta.

_____ (1972b), «Some Possible Developments of the Concept of Iconism», *Versus*, 3 (1972): 13-30.

_____ (1975), «Analisi semiotica della comunicazione iconica», *Ikon*, XXV: 95 (1975): 39-72.

Wescott R. (1971), «Linguistic Iconism», *Language*, 47 (1971): 416-428.

Wimsatt W.K. (1954), *The Verbal Icon: Studies in the meaning of Poetry*, Lexington, University Press of Kentucky.

Wittgenstein L. (1964), *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, ιταλ. μτφρ., Torino, Einaudi.

Wittkover R. (1955), *Interpretation of Visual Studies in Art. Studies in Communication*, London.

Β ΙΙ. ΓΕΝΙΚΗ

Adorno T. (1986), *Aesthetic theory*, London, Routledge and K. Paul.

Anca Mateescu C. (1974), «Toward a Structural Approach to Pictorial Language», *Poetics*, 11 (1974): 41-61.

Arnheim R. (1986), *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley, The Regents of the University of California.

Baltrusaitis J. (1955), *Anamorphoses*, Paris, Perrin.

Barasch M. (1990), *Modern theories of art, 1: from Winckelmann to Baudelaire*, New York, New York University Press.

Barilli R. (1961), «L'estetica di Susanne Langer», *Rivista di Estetica*, 3 (Magg.-Ag. 1961): 227-248.

_____ (1974), *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani.

_____ (1979a), «Le articolazioni interne dei sistemi culturali», *Rivista di Estetica*, (Marz. 1979): 16-29.

_____ (1979b), «Il problema iconico: analisi semiotica o descrizione retorica?», *Rivista di Estetica*, 3 (Dic. 1979): 8-19.

_____ (1989), *Corso di Estetica*, Bologna, Il Mulino.

Barthes R. (1973), *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφρ. Φ. Χατζιδάκη-Γ. Κρητικός, Αθήνα, εκδ. Ράππα.

_____ (1976), *Semiografia di André Masson*, Roma, ed. Magma.

Bellmer H. (1993), *Η ανατομία της εικόνας*, μτφρ. Σ. Τριανταφύλλου, Αθήνα, Άρκτος.

Bense M. (1971), *Zeichen und Design. Semiotische Aesthetik*, Baden Baden, Agis-Verlag.

Bernardelli A. (1997), «The Concept of Intertextuality Thirty Years On: 1967-1997», *Versus*, 77/78 (1997): 3-22.

Black M. (1972), «How do pictures represent?», στον τόμο E. Gombrich-J. Hochberg -M. Black (eds), *Art, Perception and Reality*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1972: 95-130.

Boklund-Λαγοπούλου Κ. (1980), «Δομές συνειρμικής σημασίας και ανάλυση λογοτεχνικών κειμένων», *Σημειωτική και κοινωνία* (1° Διεθνές Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρίας, Θεσσαλονίκη, Ιούν. 1979), Αθήνα, Οδυσσέας, 1980: 207-223.

Brandi C. (1960), *Segno e Immagine*, Milano, Il Saggiatore.

_____ (1968), *Codice e struttura nelle arti figurative*, Roma, Bulzoni.

_____ (1974), *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi.

Büky B. (1983), «The system of metaphors semiotically considered», στον τόμο T. Borbé (ed.), *Semiotics unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Berlin, New York & Amsterdam, Mouton, 1983: 783-790.

Calabrese O. (1977), *Arti figurative e linguaggio*, Firenze, Guaraldi.

_____ (1985), *La macchina della pittura*, Bari, Laterza.

Casetti Fr. (1982), «Guardare negli occhi», *Communications*, 36.

_____ (2000), *L'occhio dello spettatore*, Milano, I.S.U. Università Cattolica.

Chateau D. (1978), «Intersémiotique des messages artistiques», στον τόμο *Regards sur le sémiologie contemporaine*, Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine.

Chavtìk K. (1981), «Semiotics of a Literary Work of art, Dedicated to the 90th Birthday of Jan Mukařovský (1891-1975)», *Semiotica*, 37-3/4 (1981): 193-214.

Cocula B. - Peyroutet C. (1988), *Sémantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris, Delagrave.

Corrain L. - Valenti M. (eds) (1991), *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio.

Corrain L. (ed.) (1999), *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio.

_____ (ed.) (2004), *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi.

Curter C.L. (1976), «Painting and Language: a Pictorial Syntax of Shapes», *Leonardo*, 9 (1976): 111-118.

Dal Canton G. (1974), «Problemi di semiotica dell'arte contemporanea», *Arte Lombarda*, 30 (1974): 19-39.

Delcroix M. - Hallyn F. (1997), *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, μτφρ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα, «Gutenberg».

Δημητρίου Σ. (1973), *Μύθος, κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής. Ανθρωπολογική μελέτη*, Αθήνα, εκδ. Άλμα.

Διζικιρίκης Γ. (1973), *Η σύγχρονη σκέψη, η «απάτη» της λογοτεχνίας και ο βαθμός μηδέν της γραφής. Δοκίμια: λογοτεχνία, εικαστικές τέχνες, κινηματογράφος*, Αθήνα, εκδ. Γραμμή.

_____ (1987), «Στρουκτουραλιστική γλωσσολογία και σημειολογία», *Επιστημονική σκέψη*, 34 (1987): 31-43.

Dorfles G. (1963), *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino, Einaudi.

_____ (1965), «Pour ou contre une esthétique structuraliste?», *Revue Internationale de Philosophie*, 73-74 (1965): 409-441.

Dufrenne M. (1966), «L'art est-il langage?», *Revue d'esthétique*, vol. XIX (1966): 1-42 [αγγλ. μτφρ.: «Is Art Language?», *Philosophy Today*, XIV (1970)].

Eco U. (1968), *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia.

_____ (1969), «Lezione e contraddizioni dello strutturalismo sovietico», στον τόμο *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, 1969.

Eugeni R. (1999), *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Milano, I.S.U.-Università Cattolica.

Fabbri P. (^{2}2001), *La svolta testuale*, Roma-Bari, Laterza.

Floch J.-M. (1981), «Kandinsky: sémiotique d'un discourse plastique non-figuratif», *Communications*, 34 (1981): 135-158.

_____ (1982), «Les langages planaires», στον τόμο J.C. Coquet (επιμ.), *Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette, 1982: 199-207.

_____ (1989), «The Semiotics of the Plastic Arts and the Language of Advertising», στον τόμο P. Perron - F. Collins (eds), *Paris School Semiotics*, vol. II: *Practice*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1989: 56-77.

Focillon H. (1982), *Η ζωή των μορφών*, Αθήνα, Νεφέλη.

Fokkema D.W. - Ibsch E. (1997), *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα*, μτφρ. Γ. Παρίσης, επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης.

Franzini E. - Mazzocut M. (1996), *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano, Bruno Mondadori.

Garroni E. (1973), *Immagine e linguaggio*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

_____ (1992), *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Gazranti.

Gella T. (1978), «The Intrinsik Dynamics of the Syntax of the Visual Sign», *Semiotica*, 24-3/4 (1978): 303-306.

Genette G. (1999), *The Aesthetic Relation*, αγγλ. μτφρ. G. M. Goshgarian, New York, Cornel University Press.

Gombrich E. (1954), «Psychoanalysis and the History of Art», *The International Journal of Psycho-Analysis*, XXXV: 4 (1954): 401-411.

_____ (1965), «The Use of Art for the Study of Symbols», *American Psychologist*, vol. 20 (1965): 34-50.

_____ (1966), «Freud's Aesthetics», *Encounter*, 36 (1966): 30-40 [ιταλ. μτφρ.: «Freud e l'arte», στον τόμο *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967].

Gombrich E. (1973), *Icones Symbolicae*, Oxford, Phaidon.

_____ (1972), «Action and Expression in Western Art», στον τόμο R.A. Hinde (επιμ.), *Non-verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972: 373-393.

_____ (1975), «Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation», *Philosophical Transactions of the Royal Society* (London, Royal Society), 1975: 119-149 [ιταλ. μτφρ. F. Marsciani: «Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa», στον τόμο O. Calabrese (επιμ.), *Semiotica della pittura*, 1981: 49-122].

Gombrich E. - Hochberg J.

- Black M. (eds) (1972), *Art, Perception and Reality*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.

Goodman N. (1968), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill [πρόλ.-μτφρ. Π. Βλαγκόπουλος: *Γλώσσες της τέχνης*, Αθήνα, εκδ. Εκκρεμές, 2005].

Grabar O. (1979), «Are Pictures Signs Yet?», *Semiotica*, 25-1/2 (1979): 185-188.

Groupe μ (1979), *Trois fragments pour une rhétorique de l'image*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

_____ (1980), «Plan d'un rhétorique de l'image», *Κώδικας/Code*, 3 (1980): 249-268.

_____ (1985), «Structure et rhétorique du signe iconique», στον τόμο H. Parret–H.-G. Ruprecht (eds), *Exigences et perspective de la sémiotique.* Recueil d'hommages pour A.J. Greimas, vol. I, Amsterdam, Benjamins Publishing Co., 1985: 449-462.

Guiraud P. (1975), *Η Σημειολογία*, μτφρ. Σ.-Β. Βασιλείου, «Τί ξέρω;», 138, Αθήνα, εκδ. Ζαχαρόπουλου.

Heidegger M. (1969), *Die Kunst und der Paum*, St. Gallen, Erker [ιταλ. μτφρ.: *L'arte e lo spazio*, Genova, Il Melangolo, 1979].

_____ (1986), *Η προέλευση του έργου τέχνης*, Εισαγ.-μετάφρ.-σχόλια Γ. Τζαβάρα, Αθήνα-Γιάννινα, εκδ. «Δωδώνη».

Helbo A. (1975), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe [ιταλ. μτφρ.: *Semiologia della rappresentazione*, Napoli, Liguori, 1979].

Hristodorescu N. (1991), *I volti del pensiero*, Napoli, Casa Editrice del Sole.

Hubert R.R. (1984), «Max Ernst: The displacement of the visual and the verbal», *New Literary History*, vol. XV, no. 3 (Άνοιξη 1984): 575-606.

Θέος Δ. (1981), *Φορμαλισμός. Γλώσσα – Λογοτεχνία – Κινηματογράφος*, Αθήνα, Αιγόκερως.

Θωμαδάκη Μ. (1990), «Σημειωτική ανάγνωση ενός σουρρεαλιστικού δράματος: Οι μαστοί του Τειρεσία του Απολλιναίρ», περ. *Διαβάζω*, τχ. 231 (1990): 70-78.

Jaffé H.L.C. (1966), «Syntactic Structures in the Visual Arts», στον τόμο G. Kepes, *Structure in Art and Science*, New York, Brazillier.

Jakobson R. (1964), «On Visual and Auditory Signs», *Phonetica*, 11 (1964): 216-220.

_____ (1967), «About the Relation between Visual and Auditory Signs», στον τόμο W. Wathen-Dunn (ed.), *Models from the Perception of Speech and Visual Form*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1967: 1-10.

Καμπουρίδης Χ. (1976), «Η ιδεολογική λειτουργία της αναπαράστασης στη σύγχρονη τέχνη», *Κώδικας*, 2 (1976): 57-71.

_____ (1983), «Σημειωτική της ζωγραφικής, σημειωτική της εικονογραφίας», περ. *Διαβάζω*. *Αφιέρωμα στη σημειολογία*, τχ. 71 (Ιούν. 1983): 47-50.

_____ (1986), «Αισθητικός κώδικας και ιστορία: Οι μεταλλαγές στην επικοινωνιακή λειτουργία των δυτικών κοινωνιών», *Η Δυναμική των σημείων. Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1986: 473-485.

Καφέτση Ά. (1985), «Το ζωγραφικό παράδειγμα της Ύδρας στο Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα. Προς μια "φαινομενολογία" του ελληνικού τοπίου;», *Σπείρα* (Β΄ περ.), 4-5 (Άν.-Καλοκ. 1985): 93-111.

_____ (1986), «Εξαντικειμενοποίηση του αισθητικού υποκειμένου: ένα ρητορικό σχήμα της κριτικής», *Σπείρα* (Β΄περ.), 6-7 (Φθινόπ. 1986): 30-55.

Καψωμένος Ε.Γ. (1983), «Η σημειολογική προσέγγιση της λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Σύντομο διάγραμμα-απολογισμός», *Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών, Ιούλ. 1982), Αθήνα, «Γνώση», 1983: 189-210.

Καψωμένος Ε.Γ. (1985), «Η σημειολογική ερμηνεία της λογοτεχνίας. Θεωρητικές βάσεις-Μεθοδολογικές αρχές-Εφαρμογή μεθόδου στη νεωτερική ποίηση: Οδυσσέα Ελύτη "Λακωνικόν"», *Διάλογος* (Ένωση Φιλολόγων Ν. Ηρακλείου Κρήτης), 5 (Ιούλ. 1985): 3-29.

_____ (1985), «Λογοτεχνία και γλώσσα. Α. Εμπειρίκου, "Των επιπτώσεων αι πτώσεις": Σημειολογική ανάλυση», Σεμινάριο 5. *Γλώσσα και εκπαίδευση* (Αφιέρωμα στον Καθηγητή Εμμ. Κριαρά), Αθήνα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, 1985: 87-98 [πρβλ. 2005α: 237-249].

_____ (1996), «Η "Δομική Σημαντική" μετά τον Greimas: Κριτικός απολογισμός-προοπτικές», *Άνθρωπος ο σημαίνων*, τόμ. 1, *Λόγος και ιδεολογία*, IV Πανελλήνιο συνέδριο της Ελληνικής σημειωτικής εταιρίας, 1996: 13-34.

Kepes G. (1944), *The Language of Vision*, New York, Brazillier [ιταλ. μτφρ.: *Il linguaggio della visione*, Bari, Dedalo, 1971].

_____ (1966), *Structure in Art and Science*, New York, Brazillier.

Kjørup S. (1978), «Pictorial Speech Acts», *Erkenntnis*, 12 (1978): 55-71.

Koch W.A. (1971), *Varia Semiotica*, Hildesheim & New York, Olms Verlag.

Kolers P. (1977), «Reading pictures and reading text», στον τόμο D. Perkins-B. Leondar (eds), *The arts and cognition*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1977: 136-164.

Kristeva J. (1981), *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil [αγγλ. μτφρ. A.M. Menke: *Language the unknown. An initiation into linguistics*, New York, Columbia University Press, 1989].

Λαγόπουλος Α.-Φ. (1980), «Κοινωνικές δομές και σημειωτικά συστήματα: θεωρία, μεθοδολογία, μερικές εφαρμογές και συμπεράσματα», *Σημειωτική και κοινωνία*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1980: 23-37.

_____ (1982), «Οι σύγχρονες μέθοδοι ανάλυσης λογοτεχνικών κειμένων», *Φιλόλογος*, 29 (Οκτ. 1982): 145-162.

_____ (1983), «Τί είναι η σημειωτική;», περ. *Διαβάζω*. *Αφιέρωμα στη σημειολογία*, τχ. 71 (Ιούν. 1983): 15-23.

Lagopoulos A.-Ph.

− Ioannidis A. (1977), «Sémiotique picturale: analyse d'un mosaïque byzantin», *Semiotica*, 21-1⁄2 (1977): 75-109.

Λαγόπουλος Α.-Φ.

− Βοκlund-Λαγοπούλου Κ.

− Παπαϊωάννου Κ. (1982), «Ανασκόπηση της σημειωτικής στην Ελλάδα: ο φορμαλισμός, η ψυχανάλυση και ο ιστορικός υλισμός», περ. *Σύγχρονα θέματα*, 14 (1982): 64-77.

Lindekens R. (1971), *Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

_____ (1976), *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck.

Lotman J. (1975), «The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative», *New Literary History*, vol. VI, no. 2 (1975): 333-338.

Lyotard J.F. (1973), *La peinture comme dispositif libidinal*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

Μακρής Κ. (1996), «Πρόταση σημειο-ψυχαναλυτικής προσέγγισης της υπερρεαλιστικής αλληγορίας. Αναφορά στα κείμενα του Α. Εμπειρίκου», *Η ζωή των σημείων*, επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος, Γρ. Πασχαλίδης, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996: 288-339.

Maldonado T. (1979), «Does the Icon have a Cognitive Value?», στον τόμο S. Chatman-U. Eco-J.M. Klinkenberg (eds), *A SemioticLandscape/Panorama Sémiotique*, 1979: 774-776.

Maltese C. (1968), «Strutturalismo e figurazione», *Problemi*, 10 (1968): 440-446.

_____ (1970), *Semiologia del messaggio oggettuale*, Milano, Mursia.

_____ (1973), «Per una semiologia dell'iconismo», *Qui arte contemporanea*, 10.

Marin L. (1972), «Sémiologie de l'art», *Encyclopaedia Universalis*, XIV (1972): 863-865.

_____ (1975), *À propos d'un carton de Le Brun: le tableau d'histoire et la denegation de l'énonciation*, Documents de travail et prépublications. Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, 41, Urbino, 1975 [ιταλ. μτφρ. M.P. Pozzato: «A proposito di un cartone di Le Brun: il quadro storico ovvero la denegazione dell'enunciazione», στο O. Calabrese (επιμ.), *Semiotica della pittura*, 1980: 141-177].

Marin L. (1980), «Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's *The Arcadian Shepherds*», στον τόμο S.R. Suleiman-I. Crosman (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1980: 293-324.

_____ (1981), «La description du tableau et le sublime en peinture: sur un paysage de Poussin», *Versus*, 29 (1981): 59-76.

_____ (1988), «Towards a Theory of Reading in the Visual Arts», στον τόμο N. Bryson (ed.), *Calligram: Essay in New Art History from France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988: 63-90.

_____ (1993), «Picasso: Image Writing in Process», *October*, vol. 65 (1993): 89-105.

Meltzoff St. (1970), «On the rhetoric of vision», *Leonardo*, 3:1 (Jan. 1970): 27-38.

Menna F. (1979), «Lo statuto della critica», στον τόμο E. Mucci-P.L. Tazzi (eds), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, 1979: 111-125.

Minguet Ph. (1979), «Metafore della pittura, pittura della metafora», στον τόμο E. Mucci-P.L. Tazzi (eds), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, 1979: 135-151.

Mitchell W.J.T. (1986), *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press.

Morpurgo-Tagliabue G. (1961), «Estetica e semantica. Il linguaggio e i modi communicativi dell'arte», *Rivista di Estetica*, vol. 6, no. 3 (Sept.-Dic. 1961): 324-376.

_____ (1962), «Fenomenologia del processo semantico e struttura dei linguaggi artistici», *Rivista di Estetica*, vol. 7, no. 1 (Genn.-Apr. 1962): 19-57.

Mothersill M. (1965), «Is Art a Language?», *Journal of Philosophy*, 20 (Oct. 1965): 559-572.

Mounin C. (1981), «Qu'est-ce que le "langage visible"?», *Semiotica*, 33-3/4 (1981): 383-389.

_____ (1984), *Κλειδιά για τη Γλωσσολογία*, μτφρ. Α. Αναστασιάδου-Συμεωνίδη, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ.

Μπαμπινιώτης Γ. (1980), *Θεωρητική Γλωσσολογία. Εισαγωγή στη Σύγχρονη Γλωσσολογία*, Αθήνα.

Mukařovský J. (1979), «Ο Ποιητικός Προσδιορισμός και η Αισθητική Λειτουργία της Γλώσσας», *Δευκαλίων*, 25/26 (1979): 114-121.

Mukařovský J. (1989), «The essence of the visual arts», στον τόμο L. Matejka - I.R Titunik, *Semiotics of art. Prague School Contributions*, Cambridge Massachusetts, The M.I.T. Press, 1989: 229-244.

Nanni L. (1980), *Per una nuova semiologia dell'arte*, Milano, Garzanti.

Νικολαΐδης Α. (1987), *Ο τρόπος της γλώσσας και άλλες εγγραφές*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Passeron R. (1976), «Sur l'apport de la poiétique à la sémiologie», *Revue d'esthétique*, 2 [ιταλ. μτφρ. M.P. Pozzato: «Sull'apporto della poietica alla semiologia del pittorico», στο O. Calabrese (επιμ.), *Semiotica della pittura*, 1980: 33-48].

Peirce C.S. (1971), *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague, Mouton.

Petöfi J.S. (1971), «On the Comparative Structural Analysis of Different Types of "Works of Art"», *Semiotica*, 3-4 (1971): 365-378.

Πεφάνης Γ. (1999), *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.

Pignotti L. - Stefanelli S. (1980), *La scrittura verbo-visiva*, Milano, Espresso Strumenti.

Porcher L. (1977), *Introduction à une sémiotique de l'image*, Paris, Didier.

Porebski M. (1970), «Images et signes», στον τόμο T. Sebeok (επιμ.), *Sign, Language, Culture*, The Hague, Mouton, 1970: 203-223.

Prieto L. (1971), «Notes pour une sémiologie de la communication artistique», *Werk*, 4 (1971): 248-251.

Raffa P. (1976), *Semiologia delle arti visive*, Bologna, Patron.

Reeder R. (1981), «Art as Epistemology», *Semiotica*, 35-3⁄4 (1981): 317-359.

Rieser M. (1961), «Théorie linguistique des arts plastiques», *Revue d'esthétique*, vol. XIV, 2 (avr.-juin 1961): 113-128.

_____ (1970), «Che cos'è la pittura? Un'indagine epistemologica», *Rivista di Estetica*, 1 (Genn.-Apr. 1970): 49-66.

Riverso E. (1979), «La semiosi iconica», *Scienze umane*, 1 (1979): 25-58.

Rosenberg H. (1975), *La s-definizione dell'arte*, Milano, Feltrinelli.

Rossi-Landi F. (1967), «Presentazione di tre scritti di Charles Morris sulla semiotica estetica», *Nuova Corrente*, 42-43 (1967): 113-117.

Rudner R. (1951), «On Semiotic Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 10 (1951): 67-77.

Ruegg M. (1979), «Metaphor and Metonymy: The Logic of Structuralist Rhetoric», *Glyph*, 6 (1979): 141-157 [μτφρ.: «Μεταφορά και μετωνυμία: η λογική της στρουκτουραλιστικής ρητορικής», στον τόμο R. Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, Εισαγ.-μετάφρ. Άρης Μπερλής, 1998: 151-170].

Saxl F. (1957), «Continuity and Variation in the Meaning of Images», *Lectures*, London, The Warburg Institute.

Schapiro M. (1972), «On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs», *Semiotica*, 1 (1972): 233-242.

_____ (1975), «Intention and Interpretation in Art: a Semiotic Analysis», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (1975): 33-42.

Schefer J.-L. (1970), «Notes sur les systèmes représentatifs», *Tel Quel*, 41 (1970).

_____ (1971), «Lecture et système du tableau», στον τόμο J. Kristeva-J. Rey Debove-D. Umiker (eds), *Essays in Semiotics/Essais de Sémiotique*, The Hague/Paris, Mouton, 1971: 447-501.

Sedlmayr H. (1995), *Arte e Verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, ιταλ. μτφρ. F.P. Fiore, Milano, Rusconi.

Σετάτος Μ. (1977), *Εισαγωγή στη Σημειολογία και Σημασιολογία*, Θεσσαλονίκη.

Silverman K. (1983), *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press.

Sonesson G. (1988a), *Methods and Models in Pictorial Semiotics*, Report 3 from the Project "Pictorial meanings in the society of information", Lund University, στην τοποθεσία users.id.uw.edu.pl/~jacekwas/Methods and Models in Pictorial Semiotics.

_____ (1988b), *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund, ARIS.

Starobinski J. (1961), *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard.

Stefanini L. (1956), «Arte e linguaggio», *Rivista di Estetica*, 1 (Genn.-Apr. 1956): 107-124.

Steiner Peter (1977), «Jan Mukařovský and Charles W. Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art», *Semiotica*, 19-3⁄4 (1977): 111-119.

Steiner Wendy (1977), «The Semiotics of Genre: Portraiture in Literature and Painting», *Semiotica*, 21-3⁄4 (1977): 111-119.

_____ (1982), *The colors of rhetoric. Problems in the relation between modern literature and painting*, Chicago & London, The University of Chicago Press.

Στεφάνου Λύντια (1972), *Το πρόβλημα της μεθόδου στη μελέτη της ποίησης*, Αθήνα, Κάλβος.

Tatarkiewicz W. (1969), «L'arte è un linguaggio? Ricerca su tre termini ambigui», ιταλ. μτφρ. D. Marconi, *Rivista di Estetica*, 3 (Sept.-Dic.1969): 321-335.

Thibaut-Laulan A.M. (1972), *Image et communication*, Paris, Presses Universitaire de France.

Thürlemann F. (1982a), *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Age d'Homme.

Todorov Tzv. (1989), *Ποιητική*, μτφρ. Αγγ. Καστρινάκη, Αθήνα, «Γνώση».

_____ (επιμ.) (1995), *Θεωρία λογοτεχνίας. Κείμενα των ρώσων φορμαλιστών*, επιλ.-παρουσίαση Τσβέταν Τοντόροφ, Αθήνα, Οδυσσέας.

Trimarco A. (1978), *Le parabole del teorico*, Roma, Kappa.

Τσατσούλης Δ. (1991), «Όταν οι λέξεις ανασημασιοδοτούν την εικόνα: Φωτογραφίες με κείμενο του Duane Michals και ποίηση Κωνσταντίνου Καβάφη», περ. *Διαβάζω*, τχ. 271 (2.10.91): 36-43.

Uspenskij B.A. (1972), «Structural isomorphism of verbal and visual art», *Poetics*, 5 (1972): 5-39.

_____ (1973), *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of Compositional Form*, αγγλ. μτφρ. V. Zavarin - S. Wittig, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1973.

Vattimo G. (1971), «Linguaggio, linguaggio artistico, linguaggio musicale», *Rivista di Estetica*, 2 (Magg.-Agost. 1971): 153-175.

_____ (ed.) (1977), *Estetica moderna*, Bologna, Il Mulino.

Wallis M. (1971), «On Iconic Signs», στον τόμο *Recherches sur les systèmes signifiants*, The Hague, Mouton.

_____ (1975), *Arts and Signs*, Bloomington, Research Center for Language and Semiotic Studies.

Weinrich H. (1976), *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, ιταλ. μτφρ. L.R. Santini, Bologna, Il Mulino.

Wellek R. (1981), «Θεωρία της λογοτεχνίας και αισθητική της Σχολής της Πράγας», μτφρ. Ζ.Δ. Δρακοπούλου, *Εποπτεία*, 55 (Μάρτ. 1981): 249-260.

Worth S. (1981), *Studying visual communication*, Philadelphia, University of Pensylvania Press.

Χαΐνης Γ. (1962), «Η αφαίρεση και η αναδιάρθρωση στην τέχνη (απ' αφορμή δυο σχέδια του Πικασσό)», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 85, Η΄, τόμ. ΙΕ΄ (Ιαν. 1962): 52-58.

_____ (1963), «Θέματα της Σημαντικής των μορφοπλαστικών στοιχείων της ζωγραφικής. Μερικές πρώτες σημειώσεις», περ. *Ζυγός*, 86 (Ιαν. 1963): 20-28, 59.

_____ (1984), «Υπόθεση πάνω στη μεταφορική δυνατότητα του σημείου στις πλαστικές τέχνες», *Σπείρα* (Β΄ περ.), 1 (1984): 37-42.

Yudice G. (1981), «Cubist aesthetics in painting and poetry», *Semiotica*, 36-1⁄2 (1981): 107-133.

Zeman J. (1977), «The Aesthetic Sign in Peirce's Semiotic», *Semiotica*, 19-3⁄4 (1977): 241-258.

Γ. ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Αγγελάτος Δ. (1996), «"Τα ψάρια της φρίκης" και η εικαστική ποιητική του Μ. Σαχτούρη», *Ιχθύς. Πνευματικό και καλλιτεχνικό σύμβολο στην ελληνική παράδοση*, Πρακτικά Συμποσίου Μετσόβου (Μέτσοβο, 27-29 Οκτ. 1995), Αθήνα, εκδ. Εμπορικής Τράπεζας, 1996: 82-85.

Ades D. (1985), *Νταλί*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, εκδ. Υποδομή.

Αθανασόπουλος Βαγγ. (1988), «Η ποίηση-γλώσσα του Δ.Π. Παπαδίτσα», *Τετράδια «Ευθύνης»*, 28: *Πολυφωνία για τον Δ.Π. Παπαδίτσα*, 1988: 17-27 [= 1995: 299-314].

_____ (1995), «Δ.Π. Παπαδίτσας», *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19ου και 20ού αιώνα*, τόμ. Β΄, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995: 299-357.

Alexandrian S. (1974), *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard.

Αλεξίου Πλάτων (1992), «Ο ανθρωπομορφισμός στο ζωγραφικό έργο του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και του Ν. Εγγονόπουλου», περ. *Σήμα*, τχ. 6, Β΄ περ. (Ιαν.-Φεβρ. '92): 32-38.

Αλεξίου Στυλιανός (1964), *Μινωικός πολιτισμός*, Ηράκλειον.

Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη (1987), *Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, Αθήνα, Στιγμή.

_____ (2000), «Η μεταμόρφωση στο έργο του Ε.Χ. Γονατά», *Η γραφή και η βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, Αθήνα, Πατάκης, 2000: 84-100.

Αναγνωστάκη Νόρα ([2]1980), «Προοίμιο στην ποίηση της Ελένης Βακαλό», «Οι "Δύσκολοι Καιροί" μέσα από την ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», «Ελένης Βακαλό: "Η Έννοια των Τυφλών"», *Μαγικές εικόνες. Επτά δοκίμια 1960-1965*, Αθήνα, Νεφέλη, [2]1980: 7-20, 21-43, 91-104 αντίστοιχα [= *Διαδρομή. Δοκίμια κριτικής (1960-1995)*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995: 11-26, 27-51, 106-120].

_____ (1988), «Γιώργος Βακαλό: Με της ψυχής το φεγγαρίσιο φως…», *Πνευματικές ασκήσεις (Τάκης Σινόπουλος - Νάσος Βαγενάς - Γιώργος Βακαλό)*, Αθήνα, εκδ. Στιγμή, 1988: 59-77 [= 1995: 262-276].

Ανκετίλ Ζ. (1978), *Το χέρι και η μηχανή*, μτφρ. Α.Α. Ρουσόπουλου, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση.

Apollinaire G. (1983), *Οι κυβιστές ζωγράφοι. Αισθητικοί στοχασμοί* (1913), μτφρ. Τ. Μαρκετάκη, Εισαγωγή, σχόλια, σημειώσεις L. Breuning και J.-Cl. Chevalier, Αθήνα, Νεφέλη.

Αργκάν Τζ. Κάρλο (1998), *Η Μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Λ. Παπαδημήτρη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης-Α.Σ.Κ.Τ. Αθηνών.

Αργυρίου Αλέξ. ([4]1990), *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, «Γνώση».

Αργυροπούλου Χρ. (2003), *Η γλώσσα στην ποίηση του Έκτορα Κακναβάτου*, Αθήνα, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός.

Αρσενίου Ελισ. (2003), *Νοσταλγοί και Πλαστουργοί. Έντυπα κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός.

Ashton D. (ed.) (1972), *Picasso on Art: A Selection of Views*, New York, Viking.

Ασιατίδου Δέσπ. (2006), *Η ποίηση ως πράγμα. Μελέτη για την ποίηση της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, εκδ. Γαβριηλίδη.

Bachelard G. (1985), *Το νερό και τα όνειρα. Δοκίμιο πάνω στην φαντασία της ύλης*, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή.

_____ ([2]1992), *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ε. Βέλτσου-Ι.Δ. Χατζηνικολή, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή.

Βακαλό Ελ. (1981), *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμ. Α΄, *Αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

_____ (1982), *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμ. Β΄, *Υπερρεαλισμός-Εξπρεσιονισμός*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1985), *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμ. Δ΄, *Μετά την αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1989), *Από την πλευρά του θεατή*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (1994), *Γιώργος Βακαλό. Το θέλγητρο της γραφής*, Αθήνα, Νέες Μορφές.

_____ (1996), *Κριτική εικαστικών τεχνών, 1950-1974*, τόμ. Α΄ και Β΄, επιλ.-επιμ. Ό. Δανιηλοπούλου, Αθήνα, Κέδρος.

Βαλαωρίτης Νάνος (1998), «Το παράλογο και το έλλογο στον Εγγονόπουλο», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα Νίκος Εγγονόπουλος*, τχ. 381 (Ιαν. 1998): 147-150.

_____ (2003), «Μικρή περιδιάβαση», *Διαβάζω. Αφιέρωμα: Μίλτος Σαχτούρης*, τχ. 436 (Ιαν. 2003): 127-128.

Βαλαωρίτης Νάνος (2004), «Νίκος Εγγονόπουλος, ο απόκρυφος και αναφορικός», περ. *Η λέξη*, τχ. 179 (Γεν.-Μάρτ. 2004): 9-23 [= Φρ. Αμπατζοπούλου (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Εγγονόπουλου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008: 281-296].

Baldacci P. (1989), «Teoria e iconografia della metafisica», στο συλλογικό τόμο *Arte Italiana del XX secolo. Pittura e Scultura 1900-1988*, Milano, Leonardo, 1989: 61-70.

Βαλλαντέν Αντ. (1993), *Πάμπλο Πικάσο*, μτφρ. Σ. Πρωτοπαπάς, Αθήνα, Γκοβόστης.

Βάλντμπεργκ Π. (1982), *Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα, εκδ. Υποδομή.

Baltrušaitis J. ([3]1997), *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, μτφρ. από τα γαλλικά F. Zuliani-F. Bovoli, Milano, ed. Adelphi.

Barilli R. (1974), *Tra presenza e assenza: due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano, Bompiani.

Βασιλάκος Ν. (1986), *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, ο μέγας μεταφυσικός*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία.

_____ (1988), *Η μεταφυσική του Ντε Κίρικο στην ποίηση*, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία.

Battisti E. (1962), «Simbolo ed arte figurativa», *Rivista di Estetica*, II (Magg.-Ag. 1962): 185-197.

Bellasi P. (1997), «Dada e il mito inerte: le macchine celibi», στον τόμο *Dadaismo Dadaismi*: *Da Duchamp a Warhol*, επιμ. G. Cortenova, Milano, Electa, 1997: 272-282.

Benoist L. (1992), *Σημεία, σύμβολα και μύθοι*, μτφρ. Αριστ. Παρίση, Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα.

Bernadac M.-L. (1983), *Ο Πικάσσο και η Μεσόγειος*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα, εκδ. Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Α. Σούτζου, 1983: 145-183.

Bigsby C.W.E. ([3]1989), *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Ε. Μοσχονά, «Η Γλώσσα της Κριτικής», Αθήνα, Ερμής.

Bonito Oliva Ach. (1976), *Vita di M. Duchamp*, Roma, ed. M. Marani.

_____ (επιμ.) (1978), *M. Duchamp: Mercante del segno*, Cosenza, ed. Lerici.

_____ (1982), *Manuale di volo*, Milano, Feltrinelli.

Βούλγαρη Σ. (2003), «Ο Ε.Χ. Γονατάς και η (ονειρική) "μικροαφήγηση"», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα: Ε.Χ. Γονατάς*, τχ. 444 (Οκτ. 2003): 83-88.

Breton A. (1966), *Il Surrealismo e la Pittura*, ιταλ. μτφρ. E. Capriolo, Firenze, Marchi.

[Μπρετόν Α.] (1981), *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μτφρ. Στ. Κουμανούδης, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία.

_____ (1983α), *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Ε. Μοσχονά, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη.

_____ (1983β), «Τί είναι ο σουρρεαλισμός» (1934), μτφρ. Σπ. Ηλιόπουλος, επιμ. Ά. Μαραγκόπουλος, Αθήνα, Ελεύθερος τύπος, 1983: 126-168.

Brusatin M. (1986), *Arte della meraviglia*, Torino, Einaudi.

Butor M. (1987), *Le Parole nella Pittura*, ιταλ. μτφρ. R. Albertini, Venezia, Arsenale.

Γαραντούδης Ευριπ. (2001), «Η ποίηση του Μανόλη Πρατικάκη ανάμεσα στην Κρήτη και την Ευρώπη», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* ("Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας", Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιουν.-2 Ιουλ. 2000), Βαρβάροι Κρήτης, εκδ. Μουσείου Ν. Καζαντζάκη, 2001: 355-364.

Γιατρομανωλάκης Γ. (1983), *Ανδρέας Εμπειρίκος. Ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα, Κέδρος.

Γκάμπλικ Σ. (1993), *Μαγκρίτ*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, εκδ. Υποδομή.

Cabanne P. (επιμ.) ([2]2008), *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου: Συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, μτφρ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου, Αθήνα, εκδ. Άγρα.

Calvesi M. (1982), *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli.

_____ (1988), «De Chirico e la metamorfosi del destino», Κατάλογος Έκθεσης *De Chirico nel centenario della nascita*, Milano-Roma, Mondadori-De Luca ed. d'arte, 1988: 9-42.

Cardinal R. (1995), «Ο Giorgio de Chirico και η σουρεαλιστική μυθολογία», μτφρ. Μ. Λαϊνά, Κατάλογος Έκθεσης *Ο Giorgio de Chirico και ο ελληνικός μύθος*, Ίδρυμα Βασ. και Ελ. Γουλανδρή (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος, 25 Ιούν.-17 Σεπτ. 1995) – Δήμος Βόλου (Κέντρο Τέχνης Giorgio de Chirico και Ίδρυμα Νικ. και Ελ. Πορφυρογένη, Αγριά Βόλου, 1 Οκτ.-26 Νοέμ. 1995), Torino, U. Allemandi & C., 1995: 42-54.

Carrouges M. ([2]1976), *Les machines célibataires*, Paris, Chêne.

Castelli E. ([2]2007), *Il demoniaco nell'arte. Il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, Torino, ed. Bollati Boringhieri (α΄ έκδ. Milano, Electa, 1952).

Cirlot J.-E. (1995), *Το Λεξικό των Συμβόλων*, μτφρ. Ρ. Καππάτος, Αθήνα, εκδ. Κονιδάρη.

Clair J. (2004), «Ο Picasso και ο Κρόνος», μτφρ. Ε. Τσελέντη, στον τόμο *Ο Picasso και η Ελλάδα* (Ιδρ. Βασ. και Ελ. Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος, 27 Ιούν.-26 Σεπτ. 2004), Torino, U. Allemandi & C., 2004: 27-31.

Dalí Salvador (1933), «Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante "L'Angélus" de Millet», *Minotaure*, no. 1 (Ιούν. 1933): 65-67.

[Νταλί Σ.] (1987), *Παρανοϊκή-κριτική*, μτφρ. Ά. Σφακιανάκης, Αθήνα, Αιγόκερως.

Δάλλας Γ. (1979), *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη*, Αθήνα, Κείμενα [= 1997: 9-111].

_____ (1989), *Πλάγιος λόγος. Δοκίμια κριτικής εφαρμογής*, Αθήνα, Καστανιώτης.

_____ (1994), «Η μορφολογία του γραπτού και άγραφου κειμένου», *Η λέξη. Αφιέρωμα στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη*, τχ. 123-124 (Σεπτ.-Δεκ. '94): 538-569 [= 1997: 185-249].

_____ (1997), *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, Αθήνα, Κέδρος.

_____ (2000), «Η μεταπολεμική περιπέτεια του ελληνικού υπερρεαλισμού», *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000: 165-189.

_____ (2005), «Μίλτος Σαχτούρης: Από τη σκοπιά των τελευταίων συλλογών του», περ. *Αντί. Αφιέρωμα στο Μίλτο Σαχτούρη*, τχ. 858-859 (Δεκ. 2005): 18-22.

Δανιήλ Χρ. (2005), *Γιώργος Λίκος: Μια παρουσίαση από τον Χρήστο Δανιήλ*, Αθήνα, εκδ. Γαβριηλίδη.

Darlymple Henderson L. (1983), *The fourth dimension and non-Euclidian Geometry in Modern Art*, New York, Princeton, Princeton University Press.

Δασκαλοθανάσης Ν. (2001), *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico. Η σύνταξη του μεταφυσικού χώρου*, Αθήνα, εκδ. Opera.

_____ (επιστ. επιμ., εισαγωγή) (2006), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη. Μια κριτική ανθολογία*, μτφρ. Ε. Πανάγου, Αθήνα, Α.Σ.Κ.Τ.

De Duve Th. (ed.) ([2]1992), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, The MIT Press.

De Micheli M. (επιμ.) (1964), *Scritti di Picasso*, ιταλ. μτφρ. M. De Micheli-D. Montaldi, Milano, Feltrinelli.

_____ ([2]1982), *Idee e storie di artisti*, Milano, Feltrinelli.

Δεγερμεντζίδης Συμεών (2003), *Ο μύθος του Ορφέα στο έργο του Νίκου Εγγονόπουλου ως φορέας της στάσης του απέναντι στο γαλλικό υπερρεαλισμό* (Διδακτορική Διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Δεληβοριάς Άγγ. (1979), «Η αντοχή της ουσίας: Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του ζωγράφου Ν. Νικολάου», περ. *Ζυγός*, τχ. 36 (Ιούλ.-Αύγ. 1979): 42-47 [= Δ. Παπαστάμος (επιμ.), *Νικολάου*, Αθήνα, εκδ. Αδάμ, 1998: 230-232].

Δενδρινός Ν. (1996), *Ηράκλειτος, κήρυγμα για στάση ζωής*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση.

Duplessis Yves (1964), *Ο Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Γ. Ζωγραφάκης, Αθήνα, Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος / «Τί πρέπει να ξέρω;», 49.

Eliade M. (1991), *Εικόνες και σύμβολα*, μτφρ. Άγγ. Νίκας, Αθήνα, Αρσενίδης.

Ελύτης Οδ. ([4]1986, [7]2009), *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Αθήνα, «Γνώση» [= *Ανοιχτά Χαρτιά*, [7]2009: 257-316].

Fagiolo M. (επιμ.) (1985), *Giorgio de Chirico, Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Torino, Einaudi.

Fagiolo dell'Arco M.

- Baldacci P. (επιμ.) (1982), *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929: dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Milano, ed. Daverio.

Finkelstein H. (1996), *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942: the metamorphoses of Narcissus*, Cambridge, Cambridge University Press.

Fossati P. (1981), «*Valori Plastici» 1918-22*, Torino, Einaudi.

Frank G. (1989), *Esistenza e fantasma. Ontologia dell'oggetto estetico*, Milano, Feltrinelli.

Furness R.S. (1980), *Εξπρεσιονισμός*, μτφρ. Ι. Ράλλη-Κ. Χατζηδήμου, «Η Γλώσσα της Κριτικής», Αθήνα, Ερμής.

Furst L. (2001), *Η προοπτική του ρομαντισμού: μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινημάτων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*, μτφρ. Κ. Σύρμα, πρόλ. Στέφ. Ροζάνης, Αθήνα, εκδ. Ψυχογιός.

Gombrich E.H. ([2]1998), *Το Χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λ. Κάσδαγλη, Αθήνα, M.I.E.T.

_____ (1999), *Σκιαί ερριμμέναι. Η απόδοση της σκιάς στη δυτική τέχνη*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, εκδ. Άγρα.

Grimal P. (1991), *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, επιμ. ελληνικής έκδοσης Β. Ατσαλός, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Habermas J. (1990), *Κείμενα γνωσιοθεωρίας και κοινωνικής κριτικής*, πρόλ.-μτφρ. Α. Οικονόμου, Αθήνα, Πλέθρον.

Haftmann W. (1960), *Enciclopedia della pittura moderna*, ιταλ. μτφρ. M.A. Magrini, Milano, Il Saggiatore.

Hess H. (1975), *Pictures as Arguments*, London, Sussex University Press.

Hocke G.R. (1989), *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea dal 1520 al 1650 e nel mondo di oggi*, μτφρ. από τα γερμανικά G.F. Milone, Roma-Napoli, ed. Theoria.

Hugill A. (2000), «Beckett, Duchamp and Chess in the 1930s», 2000, στην τοποθεσία www.samuel-beckett.net/hugill.html.

Θέμελης Γ. ([2]1978), *Η νεώτερη ποίησή μας*, τόμ. 1 (Πρώτος και δεύτερος κύκλος), Θεσσαλονίκη, εκδ. Κωνσταντινίδη.

Ιλίνσκαγια Σ. ([4]1993), *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*, Αθήνα, Κέδρος.

Jaffé H. - Roters E. (1984), *Η ζωγραφική στον 20ό αιώνα*, μτφρ. Ά. Χαραλαμπίδης, Αθήνα, Νεφέλη.

Jannini P.A. (1971), *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire*, Roma, Bulzoni.

Jeffett W. (2007), «Ο André Masson στο λαβύρινθο του Μινώταυρου», μτφρ. Μ. Γυπαράκη, στον τόμο *Ο André Masson και η Αρχαία Ελλάδα,* Ίδρυμα Βασ. και Ελ. Γουλανδρή (Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος, 30 Ιουν.-30 Σεπτ. 2007), Torino, U. Allemandi & C., 2007: 29-39.

Jenny L. (1989), «From Breton to Dalí: The Adventures of Automatism», αγγλ. μτφρ. Th. Trezise, *October*, vol. 5 (Χειμ. 1989): 105-114.

Joselit D. (1998), *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge-London, The MIT Press.

Καζαντζάκης Ν. ([5]1966), *Ταξιδεύοντας. Ισπανία,* Αθήναι, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη.

_____ (1982), *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα, εκδ. Καζαντζάκη.

Κακαβούλια Μ. (1995), «Για την Ποιητική, το Ποιητικό και την Ποίηση της Ελένης Βακαλό», περ. *Ελίτροχος. Αφιέρωμα Ποίηση: Ελένη Βακαλό*, τχ. 6 (Καλοκ. 1995): 37-55.

_____ (2004), *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη.

Κακναβάτος Έκτ. (1982), «Ποίηση και Τεχνολογία», *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών (3-5 Ιούλ. 1981), τόμ. α΄, Αθήνα, «Γνώση», 1982: 191-208.

Καραλής Βρασ. (2003), «Το μυστήριο της ένοχης συνείδησης στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», *Διαβάζω*, τχ. 436 (Ιαν. 2003): 96-103.

Καραντώνης Ανδρ. (1976), *Η ποίησή μας μετά το Σεφέρη*, Αθήνα, Δωδώνη.

_____ ([2]1981), *Προσωπικό με την ποίηση του Δ.Π. Παπαδίτσα. Αναφορές στον υπερρεαλισμό*, Αθήνα, «Γνώση».

Κατής Στέφ. (1994), «Επιστροφή στο Χάος», περ. *Μανδραγόρας. Αφιέρωμα: Έκτωρ Κακναβάτος*, τχ. 5 (Οκτ.-Δεκ. 1994): 56-59.

Καφέτση Ά. (1985, 2007), *Η ποιητική της Σιωπής στη ζωγραφική του Σόρογκα*, Αθήνα, Κέδρος [= Θ. Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Σωτήρης Σόρογκας. Προσεγγίσεις στη ζωγραφική του*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007: 66-126].

_____ (1988), «Σκηνογραφικά παράδοξα του Ν. Εγγονόπουλου», περ. *Χάρτης. Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο*, τχ. 25/26 (Νοέμ. 1988): 34-38.

Καψωμένος Ε.Γ. (1975) *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη. Υφολογική μελέτη*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ε.Ε.Φ.Σ., Παράρτ. 18, Θεσσαλονίκη.

_____ (1984), «Η διχοτομία φύση / πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», *Σπείρα* (Β΄ περ.), 2-3 (Φθινόπ.-Χειμ. ’84): 113-132 [= *Κώδικες και σημασίες*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990: 156-177].

_____ (1991), «Η μυθολογία του φωτός στην ποίηση του Σεφέρη», *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη*, Λευκωσία, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1991: 63-78 [= 2002α: 147-175].

_____ (1993), «Άγγελου Σικελιανού, “Μήτηρ Θεού”: Ο μηχανισμός της μυθοπλασίας», Διεθνές Συνέδριο «Άγγελος Σικελιανός, ένας οικουμενικός ποιητής» (Λευκάδα-Πρέβεζα, Ιούνιος 1993), περ. *Πόρφυρας*, τχ. 66 (Κέρκυρα, Ιούλ.-Οκτ. 1993): 21-30.

_____ (1994α), «Μεθοδολογικά ζητήματα στην ανάλυση της υπερρεαλιστικής ποίησης. Ένα παράδειγμα ανάλυσης: Έκτορα Κακναβάτου, "Τρίοδος λυχνία"», Σεμινάριο 18: Θεωρία λογοτεχνίας, Πανελλήνια ένωση Φιλολόγων, Αθήνα, 1994: 106-118.

_____ (1994β), «Εισαγωγικά στην ποιητική του Έκτορα Κακναβάτου», περ. *Μανδραγόρας*, τχ. 5 (Οκτ.-Δεκ. 1994): 27-29.

_____ (1995α), «Ιδεολογία και θεματική της μεταπολεμικής πεζογραφίας», *Επιστημονικό Συμπόσιο «Μεταπολεμική Πεζογραφία»*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Δήμος Θεσσαλονίκης (Βαφοπούλειο Ίδρυμα, 31 Οκτ.-2 Νοεμ. 1991), περ. *Νεοελληνικός Λόγος*, τχ. 30 (Ιαν. 1995): 8-13.

_____ (1995β), «Η ελληνική λογοτεχνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)», *Πρακτικά 4ου Επιστημονικού Συνεδρίου Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα: «Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)»* (Πάντειο Πανεπιστήμιο, 24-27 Νοεμ. 1993), Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα, 1995: 385-398.

_____ (1999), «Ο έρωτας στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Σικελιανό στον Ελύτη», *Επιστημονικό Συμπόσιο "Περί Έρωτος"* (Καπέσοβο, 1-3. 10.1999), Επιστημον. Επετηρίδα ΔΩΔΩΝΗ. Μέρος 3ο, τόμ. ΚΗ΄, Ιωάννινα, 1999: 33-41.

_____ (2000), «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* (Κως, 25-29 Ιουνίου 1994), Επιμ.-Εισαγ. Ε.Γ. Καψωμένος, Αθήνα, Γκοβόστης, 2000: 53-70 [= 2002α: 176-199 και 2005β: 15-34].

_____ (2001α), «Ισπανική και ελληνική κουλτούρα στο έργο του Ν. Καζαντζάκη», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* ("Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας", Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιουν.-2 Ιουλ. 2000), 2001: 227-247.

_____ (2001β), «Πολιτισμικοί κώδικες στον Ανδρέα Εμπειρίκο», περ. *Πόρφυρας. Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρίκο*, τχ. 101 (Οκτ.-Δεκ. 2001): 317-325.

_____ (2002α), *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό, Α΄, Νεοελληνική ποίηση και πολιτισμική παράδοση*, Αθήνα, Πατάκης.

_____ (2002β), «Διαχρονικοί πολιτισμικοί κώδικες στη νεοελληνική λογοτεχνία: Παπαδιαμάντης - Ξενόπουλος - Σικελιανός - Εμπειρίκος», *"Grecia y la Tradición clásica", Actas del II Congresso de Neohelenistas de Iberoamérica*, VII Jornadas de Literatura Neogriega (Universidad de La Laguna, 30 oct.-3 nov. 2001), ed.: I. García Galvez, La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2002: 15-36.

_____ (2004), «Συγχρονικοί και διαχρονικοί κώδικες ανάγνωσης», *"Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος. Ζητήσεις της πολιτισμικής ιστορίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας", Πρακτικά Ι΄ Επιστημονικής Συνάντησης στη μνήμη Άλκη Αγγέλου* (3-6 Οκτ. 2002), Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004: 333-347.

_____ (2005γ), *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης. Ερμηνευτικά ζητήματα*, επιμ. Γ.Η. Παππάς, Πάτρα, Περί τεχνών.

_____ (2005δ), «Le corps nu et le code du Beau et du Bon dans la littérature et la culture néohelléniques» [«Το γυμνό σώμα και ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού στη νεοελληνική λογοτεχνία και κουλτούρα»], *Actes du XVIIIe Colloque International des Néohellénistes des Universités francophones: "Le corps dans la langue, la littérature, l'histoire, les arts et arts du spectacle"* (15-17 Mai 2003), Textes réunis et mis en forme par Anna Olvia Jacovides Andrieu, Université de Paris-Nanterre – Département de Grec, Paris, Société Culturelle Néo-hellénique, 2005: 381-396.

_____ (Επιστ. Υπεύθ.) (2005ε), *Διονύσιος Σολωμός. Ο βίος - το έργο - η ποιητική του*. Διαπανεπιστημιακή-Διεπιστημονική Έρευνα. Α. Φιλολογική μελέτη: Ε.Γ. Καψωμένος - Γιώτα Γκότση - Άκης Μάντζιος - Κ. Χαλιάσου, Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.

_____ (2010), «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό: ένας νεοελληνικός αξιακός κώδικας στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία», *Κεφαλληνιακά Χρονικά. Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτον*, τόμ. 12 (2010): 111-127.

Κίσκιρα-Soderquist Μάρθα (2005), «Η ζωολογική εικόνα στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», *Επιστημονικό Συμπόσιο "Manifeste du Surréalisme: 80 χρόνια μετά"* (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 20 Δεκ. 2004), Ιωάννινα, Τομέας Φιλοσοφίας, 2005: 91-101.

Kuspit D. (1993), *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge, Cambridge University Press.

Κωνσταντουλάκη-Χάντζου Ι. (1984), «Εικόνα και γραφή. Ένα καλλιγκράμ του Απολλιναίρ», *Σπείρα* (Β΄περ.), 1 (Καλοκ. ’84): 138-144.

_____ (1989), «Αντρέ Μπρετόν: Ποίηση και Ζωγραφική», περ. *Διαβάζω*, τχ. 207 (Ιαν. 1989): 31-34.

_____ (2002), «Ξαναδιαβάζοντας το “Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Άι-Γιάννη”», *Μανδραγόρας. Αφιέρωμα: Νάνος Βαλαωρίτης*, τχ. 27 (Μάρτ. 2002): 52-53.

Κωσταβάρα Αγγ. (1994), «Διευκρινίσεις στην αντεστραμμένη εικόνα ή Το ταξίδι της χαράς», περ. *Η λέξη*, τχ. 123-124 (Σεπτ.-Δεκ. ’94): 655-663.

Κωτίδης Α. (1993), *Μοντερνισμός και “Παράδοση” στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Λαδιά Ελ. (1984), *Ο αγαπημένος του όντος. Δοκίμια για την ποίηση του Δ.Π. Παπαδίτσα*, Αθήνα, εκδ. Imago.

Λαδογιάννη Γ. (1996), «Η χωλότητα του ήρωα στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», περ. *Το τραμ / Ένα όχημα*, τχ. 1 (36) (Φθινόπ. 1996): 156-169 [= *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 2005: 307-323].

_____ (1997), «Ο κόσμος του Γιάννη Σκαρίμπα· η ιχνογραφία ενός άνισου διαβήτη», περ. *Περίπλους. Αφιέρωμα: Γιάννης Σκαρίμπας (1893-1984)*, επιμ. Κ. Κωστίου, τχ. 44 (Μάρτ.-Ιούν. 1997): 80-94.

Λακάν Ζ. (1982), *Το Σεμινάριο*, Βιβλίο XI, «Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης» (1964), μτφρ. Α. Σκαρπαλέζου, Αθήνα, εκδ. Ράππα.

[Lacan J.] (1933), «Le Problème du Style et la conception psichiatrique des formes paranoïaques de l’expérience» (: «Το πρόβλημα του ύφους και η ψυχιατρική έννοια των παρανοϊκών μορφών εμπειρίας»), *Minotaure*, no. 1 (Ιούν. 1933): 68-69.

Λαμπράκη-Πλάκα Μ. (^{2}1988), *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής – Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη-Δήμος Ηρακλείου Κρήτης.

_____ (1989), «“Ut pictura poesis” – Το πρόσωπο και το προσωπείο μιας θεωρητικής διαμάχης», περ. *Η λέξη. Αφιέρωμα: Λογοτεχνία και ζωγραφική*, τχ. 83 (Μάρτ.-Απρ.’89): 208-225.

Λαμπράκη-Πλάκα Μ. (1994α), «Η ποίηση του κόκκινου και του μαύρου», *Η λέξη*, τχ. 123-124 (Σεπτ.-Δεκ. ’94): 576-583.

_____ (1994β), *Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι, Περί ζωγραφικής*, Εισαγωγή-μετάφρ.-σχόλια Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Καστανιώτης.

Laplanche J. (1988), *Ζωή και θάνατος στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Ν. Παπαγιαννοπούλου, Αθήνα, Νεφέλη.

Le Bot M. (1989), «Il mito della macchina», ιταλ. μτφρ., στο συλλογικό τόμο *Le macchine celibi*, επιμ. H. Szeemann, Milano, Electa, 1989: 190-199.

Léal Br. (1998), «Picasso, 1937-1953: “L’ultimo pittore vivente”», μτφρ. από τα γαλλ. I. Molina, στο συλλογικό τόμο Br. Mantura-A. Mattirolo-A. Villari (επιμ.), *Picasso 1937-1953: Gli anni dell’apogeo in Italia*, Torino, U. Allemandi & C., 1998: 43-69.

Λεκατσάς Παναγής (1971), *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής Θρησκείας*, Ψυχικό, Βιβλιοθήκη Σχολής Μωραΐτη.

_____ (1973), *Λαβύρινθος. Καταγωγή και εξέλιξη ενός τύπου ποιητικής μυθοπλασίας*, Αθήνα.

Λεοντή Άρτ. (1995) «Παίζουμε κυρά-Ροδαλίνα;», περ. *Ελίτροχος*, τχ. 6 (Καλοκ. 1995): 21-29.

Levy S. (2005), «Magritte at the Edge of Codes», *Image and Narrative* (Online Magazine of the Visual Narrative), Issue 13: *The Forgotten Surrealists: Belgian Surrealism since 1924* (Νοέμ. 2005), στην τοποθεσία www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/levy.htm.

Λοϊζίδη Ν. (1972), «Δυναμικές “καταστάσεις” του Κ. Ρόκου», εφημ. *Απογευματινή*, 17 Νοέμ. 1972.

_____ (1982), «Το mannequin του Giorgio de Chirico και η εποχή του», περ. *Η λέξη*, τχ. 19 (Νοέμ. ’82): 718-722.

_____ (1984), *Ο Υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη. Η περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη.

_____ (1987), *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση. Οι μεταφυσικές καταβολές και τα ιδεολογικά αδιέξοδα ενός κινήματος*, Αθήνα, Νεφέλη.

_____ (1988), *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου. Από τους «λαβύρινθους» του Masson ώς τη «Guernica» του Picasso*, Αθήνα, Νεφέλη.

_____ (1992), *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη.

_____ (1999), *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, Αθήνα, Νεφέλη.

_____ (2004), «Το τέλος ενός τέρατος ή ο κλασικισμός ως αυτογνωστική πορεία του μοντερνισμού», στον τόμο *Ο Picasso και η Ελλάδα*, 2004: 57-62.

Λυδάκης Στέλ. (2002), *Οι Έλληνες ναΐφ ζωγράφοι*, Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.

Lyotard J.F. (1988), «Απάντηση στο ερώτημα: Τί είναι μεταμοντέρνο;», μτφρ. Φ. Βασινιώτης, περ. *Λεβιάθαν*, τχ. 2 (1988): 9-19.

Magritte R. (1979), *Tutti gli scritti*, επιμ. A. Blavier, εισαγ. E. Crispolti, ιταλ. μτφρ. L. Sosio, Milano, Feltrinelli.

Μαρωνίτης Δ.Ν. (1980), *Μίλτος Σαχτούρης: Άνθρωποι-Χρώματα-Ζώα-Μηχανές*, Αθήνα, «Γνώση».

Masini L.-V. (1989), *Arte contemporanea. La linea dell'unicità*, vol. I, Firenze, Giunti.

Meecham P. - Sheldon J. (2000), *Modern Art*: *A Critical Introduction*, London, Routledge.

Μέντη Δ. (2004), *Ο προσωπικός μύθος. Ένα ερμηνευτικό κλειδί στην ποίηση του Σαχτούρη*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Μερακλής Μ.Γ. (1987), *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία (1945-1980). Μέρος πρώτο: Ποίηση*, Αθήνα, Πατάκης [α΄ έκδ.: *Η σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία (1945-1970), Ι. Ποίηση*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Κωνσταντινίδη, 1971].

Μηλιώνης Χριστόφ. (1999), «Η πάλη με τον ταύρο/Μινώταυρο στην Ελληνική Γραμματεία (Ο "Κούρος" του Νίκου Καζαντζάκη)», περ. *Γράμματα και τέχνες*, τχ. 85 (Οκτ.-Φεβρ. 1999): 7-11.

Μπαζέν Ζ. (1995), *Μπαρόκ και Ροκοκό*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα, εκδ. Υποδομή.

Μπελεζίνης Ανδρ. (1981), «Πειρασμοί και πειραματισμοί στη σύγχρονη ποίηση (και πρόζα)», *Σπείρα*, τχ. 8 (Μάιος 1981): 480-492.

Μπενάτσης Απ., «Μ. Σαχτούρης: ερμηνευτικές προτάσεις», *Το σημειωτικό τετράγωνο. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία*, 1997: 53-68.

Μπιτσάκης Ε.Ι. (1980), «Χρόνος και μικροφαινόμενα», *Δευκαλίων* (Φιλοσοφία του χρόνου Ι), τχ. 29 (Μάρτ. 1980): 53-67.

Μπιτσάκης Ε.Ι. (1987), «Χώρος, Χρόνος και ανθρώπινη πράξη», *Πρακτικά Συμποσίου Τέχνη και Τεχνολογία* (Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 6-8 Μάρτ. 1987), Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία, 1988: 49-58.

Mumford L. (1984), «Τεχνική και ανθρώπινη φύση», μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, περ. *Εποπτεία*, τχ. 94 (1984): 883-893.

_____ (1985), *Ο μύθος της μηχανής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Ύψιλον/βιβλία.

Nadeau M. (1988), *Ιστορία του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα, εκδ. Γαβριηλίδη.

Naumann F.M. ([2]1992), «Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites», στο συλλογικό τόμο Th. de Duve (ed.), [2]1992: 41-67 [= R. Kuenzli-F.M. Naumann (eds), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge-London, The MIT Press, 1992: 20-40].

Nietzsche Fr. (1965α), *Η Γένεση της τραγωδίας*, μτφρ. Νίκος Καζαντζάκης, Αθήναι, Φέξης.

_____ (1965β), *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, μτφρ. Νίκος Καζαντζάκης, Αθήναι, Φέξης.

[Νίτσε Φρ.] (2008), *Ecce Homo (Ιδε ο άνθρωπος). Πώς γίνεται κανείς αυτό που είναι* (1908), μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, εκδ. Βάνιας.

Νικολαΐδης Ν. (1986), «Το ένστικτο (ενόρμηση) του θανάτου στο έργο του S. Freud και των επιγόνων του», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα: Φρόυντ*, τχ. 150 (10.9.'86): 29-36.

Παλαμιώτου-Θωμαΐδου Κ. (1998), *Το διονυσιακό και το απολλώνειο ως αισθητικές κατηγορίες στο εικαστικό έργο του Dalí*, Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Παν. και Έφης Μιχελή.

Παπαντωνάκης Γ.Δ. (2000), *Η μορφολογία της σαχτουρικής μεταμόρφωσης*, Αθήνα, Νεφέλη.

Παπαστάμος Δ. (1998), «Νίκος Νικολάου», στο συλλογικό τόμο Δ. Παπαστάμος (επιμ.), *Νικολάου*, 1998, 13-19 και 240-242.

Πεγέ Ζ. (1984), *Η ζωγραφική στο 19ο αιώνα*, μτφρ. Ά. Χαραλαμπίδης, Αθήνα, Νεφέλη.

Peri M. (2001), «Τα χρώματα της ομορφιάς», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* ("Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας", Βαρβάροι Κρήτης, 30 Ιούν.-2 Ιούλ. 2000), 2001: 57-88.

Pinson J.-Cl. (1992), «L'arte del XX secolo e il simbolo», μτφρ. από τα γαλλ. M. Mazzocut-Mis, στο συλλογικό τόμο *Forme del simbolo,* επιμ. St. Zecchi, Bologna, Il Mulino, 1992: 41-65.

Πίστας Π.Σ. (1984), «Σταθερότητα και εξέλιξη στο βασικό χρωματικό λεξιλόγιο των "Ποιημάτων" του Σεφέρη», στον τόμο *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1984: 369-379.

Poli Fr. (1983), «Considerazioni sulla prima formazione di De Chirico: fondamenti estetici e riferimenti di cultura artistica», *Rivista di Estetica*, 13 (1983): 91-126.

_____ (1989), *La Metafisica*, Bari, Laterza.

Praz M. (1970), *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Pressly W.L. (1973), «The Praying Mantis in Surrealistic Art», *The Art Bulletin*, vol. 55, no. 4 (Dec. 1973): 600-615.

Reverdy P., «L'image», *Nord-Sud*, 13 (Μάρτ. 1918)): 3-5 [ιταλ. μτφρ. A. Prete: «L'immagine», στον τόμο A. Schwarz (επιμ.), *Almanacco Dada*, Milano, Feltrinelli, 1976: 117-118].

Ρηγοπούλου Π. (1988α), *Αυτοματοποιητική. Ένας λόγος για την τέχνη και την τεχνολογία*, Αθήνα, εκδ. Άποψη.

_____ (1988β), «Τέχνη και Τεχνολογία: Σε αναζήτηση *λόγου* και *διαλόγου*», *Πρακτικά Συμποσίου Τέχνη και Τεχνολογία* (Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, 6-8 Μάρτ. 1987), 1988: 13-20.

Ροζάνης Στέφ. (1965), «Θητεία στον ερμητισμό. Η ποίηση του Δ. Παπαδίτσα: "Ποίηση Ι", "Εν Πάτμω"», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΚΑ΄, τχ. 124-125 (Απρ.-Μάης 1965): 366-371.

_____ (1976), «"Η ποίησις της ποιήσεως" [Αναφορά στην ποίηση του Μ. Σαχτούρη]», *Δοκίμια κριτικής. Ο μύθος και το περίβλημα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1976: 75-85.

Ronco Man. (2003), «L'archetipo del labirinto nell'arte contemporanea», Ηλεκτρ. περιοδ. *Parol, Quaderni d'arte e di epistemologia* (Ιούν. 2003): 1-25, στην τοποθεσία www.unibo.it/parol/articles/labirinto.htm.

Rosenberg H. (1967), *L'Oggetto Ansioso*, ιταλ. μτφρ. G. Drudi, Milano, Bompiani.

Rosenblum R. - Janson H.W. (1984), *Art of the ninenteenth century: Painting and Sculpture*, London, Thames and Hudson.

Rubin W.S. (1977), «La poesia delle immagini di Yves Tanguy», στον τόμο A. De Paz (εισαγ.-επιμ.), *La rivoluzione surrealista*, Firenze-Messina, D'Anna, 1977: 158-162.

Σαμαρά Ζ. (1987), «Μίλτου Σαχτούρη "Το ψωμί", "Ο βυθός"», *Προοπτικές του κειμένου*, 1987: 33-36.

_____ (1990), «Μηχανισμοί του λογοτεχνικού ονείρου», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα "Όνειρο και Λογοτεχνία"*, τχ. 240 (Μάιος 1990): 58-62.

Santarcangeli P. (1967), *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Firenze, ed. Vallecchi.

Σαραντόγλου Γ. (1983), «Ο υπερρεαλιστής Ιάκωβος Λακάν, ο ψυχαναλυτής Σαλβαντόρ Νταλί και η "παράνοιά τους"», περ. *Ο Πολίτης*, τχ. 62 (Σεπτ. 1983): 54-59.

_____ (1985), «Έργα και ημέρες του απόκρυφου υπερρεαλιστή Ιάκωβου Λακάν», περ. *Διαβάζω. Αφιέρωμα "Ζακ Λακάν"*, τχ. 126 (Σεπτ. 1985): 30-37.

Schmidt Burghart (1992), «La polemica sul simbolo nella logica dell'arte», ιταλ. μτφρ. P. Kobau, στον τόμο *Forme del simbolo*, 1992: 153-179.

Schmied Wieland (1989), «De Chirico, pittura metafisica e avanguardia internazionale: dodici tesi», στον τόμο *Arte Italiana del XX secolo*, 1989: 71-80.

Schopenhauer A. (1972), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Βιβλίο ΙΙΙ, τόμ. 2, ιταλ. μτφρ. P. Savj-Lopez και G. Di Lorenza, Bari, Laterza.

Sedlmayr H. ([3]1983), *Perdita del centro. Le arti figurative dei Secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*, ιταλ. μτφρ. M. Guarducci, Roma, ed. Borla.

Σεφέρης Γ. (1947, [8]2003), «Θεόφιλος», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ΄, αρ. 1 (Μάιος 1947) [= *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος, [8]2003: 458-466].

Σιαφλέκης Ζ.Ι. (1989), *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός: Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Αθήνα, εκδ. Επικαιρότητα.

_____ (1991), «Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου», *Σύγκριση*, τχ. 2-3 (Νοέμ. 1991): 87-103.

Sini C. (1992), «Il pensiero e il simbolo», στον τόμο *Forme del simbolo*, 1992: 93-113.

Σινόπουλος Τ. (1961), «Η ποίηση στη ζωγραφική. Με αφορμή την έκθεση του Γιώργου Βακαλό», *Ζυγός*, τχ. 65 (Απρ. 1961): 31-33.

Στεφανίδης Μ. ([2]1997), *Μια ιστορία της ζωγραφικής (Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση και από τους Ιμπρεσιονιστές στον Πικάσο)*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Sylvester D. (1992), *Magritte*, ιταλ. μτφρ. A. Costa-G. Abbiati, Torino, Umberto Allemandi & C.

Ταμβάκη Αγγ. (1982), «"Φανταστικά τοπία" του Γιώργου Βακαλό», περ. *Ζυγός*, τχ. 55 (Σεπτ.-Οκτ. 1982): 24-31.

Ταχοπούλου Ολυμπία (2009), *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα, Νεφέλη.

Τζιόβας Δ. ([2]2002), «Έρως και θάνατος: Η δυναμική της επιθυμίας στην αφήγηση», *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, [2]2002: 78-111.

Τζούλης Θ. (2005), «Υπερρεαλισμός και Ψυχανάλυση», στον τόμο *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 2005: 73-93.

Tomassoni Italo (1977), *O Grande*, Roma, ed. Bulzoni.

Triboux P. (2004), «Ο Picasso και ο Μινώταυρος», μτφρ. Ε. Τσελέντη, στον τόμο *O Picasso και η Ελλάδα*, 2004: 49-56.

Τσατσούλης Δ. (2000), *Η γλώσσα της εικόνας. Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφή του Raoul Ubac*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα.

Φραντζή Άντεια (2005), *Έμενε ποίημα. Μια περιδιάβαση στο ποιητικό «δάσος» της Ελένης Βακαλό*, Αθήνα, Νεφέλη.

Φρόυντ Σ. (1985), *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Ανδρ. Πάγκαλος, Αθήνα, εκδ. Γκοβόστη.

_____ ([2]1995), *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λευτ. Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος.

_____ (2000), *Δοκίμια Μεταψυχολογίας* (1915), μτφρ. Θ. Παραδέλλης, Αθήνα, Καστανιώτης.

_____ (2001), *Πέραν της αρχής της ηδονής*, μτφρ. Λευτ. Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος.

Φωρ Ε. (1993), *Ιστορία της Τέχνης: Η τέχνη των νεότερων χρόνων, 1*, μτφρ. Λ. Μανσόλα, Αθήνα, Εξάντας.

Valeriani L. (2004), *Dentro la trasfigurazione. Il dipositivo dell'arte nella cibercultura*, Roma, ed. Meltemi.

Wellek R. - Warrren Au., *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφρ. Στ.Γ. Δεληγιώργης, Αθήνα, Δίφρος, χ.χ.

Χάντφιλντ Τζ. Άρθουρ ([2]1997), *Όνειρα και Εφιάλτες*, μτφρ. Β. Φωτοπούλου, Αθήνα, εκδ. Θυμάρι.

Χαραλαμπίδης Ά. (1990), *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική-Πλαστική-Αρχιτεκτονική 1880-1920*, τόμ. Ι, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

_____ (1993), *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική-Πλαστική-Αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου*, τόμ. ΙΙ, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Χατζηβασιλείου Β. (1992), *Μίλτος Σαχτούρης. Η παράκαμψη του υπερρεαλισμού*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

_____ (1994), «Κιβώτια με σφαίρες», *Η λέξη*, τχ. 123-124 (1994): 628-633.

Χατζηνικολάου Ν. (1994), *Νοήματα της εικόνας. Μελέτες ιστορίας και θεωρίας της τέχνης*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

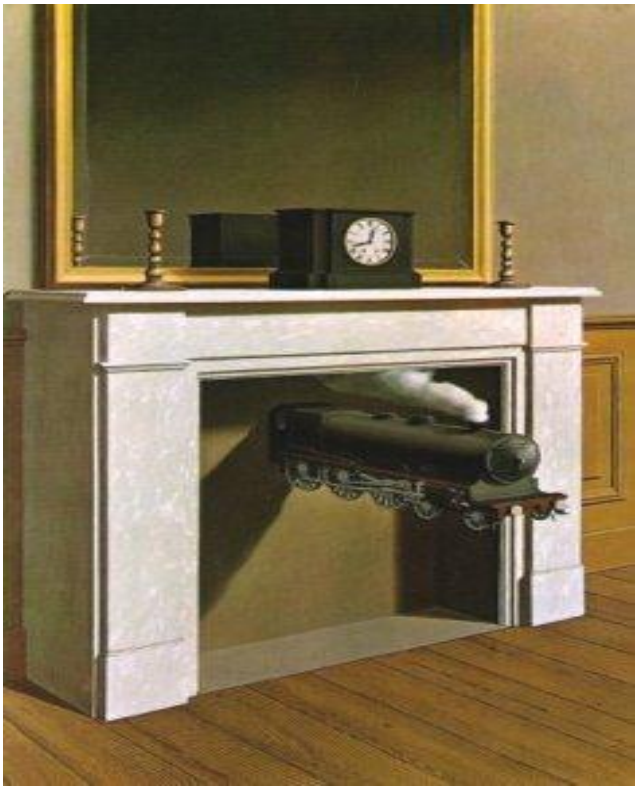
Χρήστου Χρύσ. ([2]1980), *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, τόμ. Β΄, Θεσσαλονίκη, εκδ. Κωνσταντινίδη.

_____ (1998), «Η ζωγραφική του Νικολάου», στον τόμο Δ. Παπαστάμος (επιμ.), *Νικολάου*, 1998: 202-206.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



Εικ. 1, Pablo Picasso, *Γυναίκα μπροστά στον καθρέφτη*, 1932



Εικ. 2, René Magritte, *Ο διαπερασμένος χρόνος*, 1939



Εικ. 3, Georges Seurat, *Ένα κυριακάτικο απόγευμα στο νησί της Grand Jatte*, 1886



Εικ. 4, Pieter Bruegel, *Οι φλαμανδικές παροιμίες*, 1559



Εικ. 5, Roland Topor, *Προφίλ* (σχέδιο), 1973



Εικ. 6, John Constable, *Wivenhoe Park*, 1816



Εικ. 7, Ιερώνυμος Μπος, *Κάρο του σανού* (τρίπτυχο)



Εικ. 8, Claes Oldenburg, *Μαλακή Γραφομηχανή*, 1963



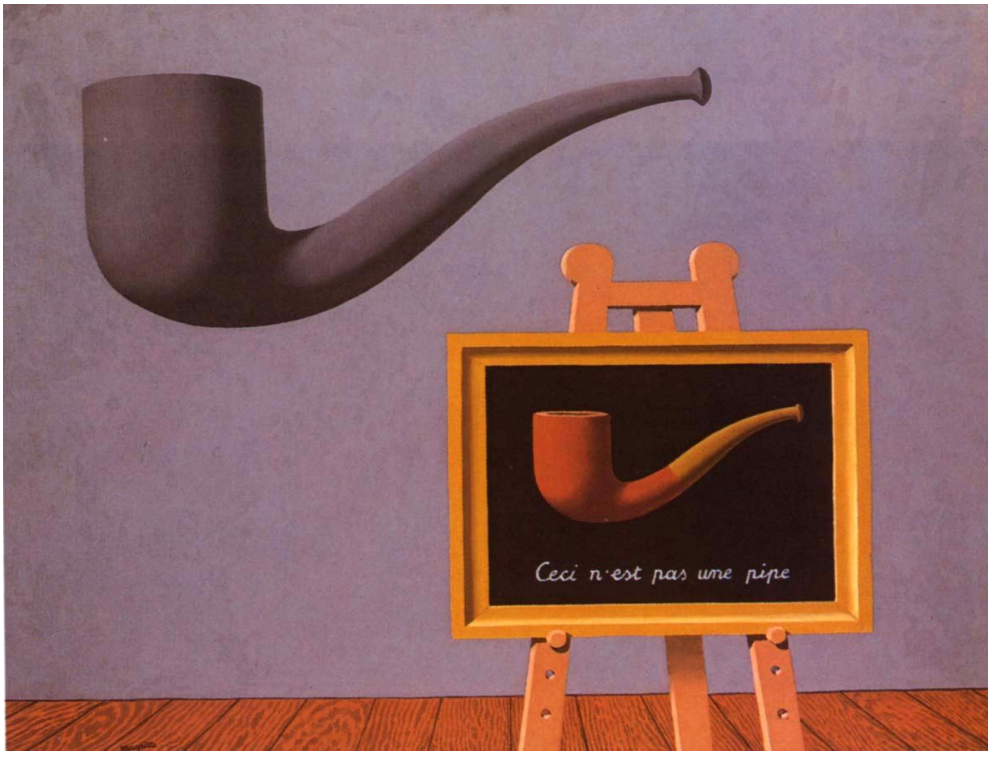
Εικ. 9, René Magritte, *Το κόκκινο μοντέλο*, 1937



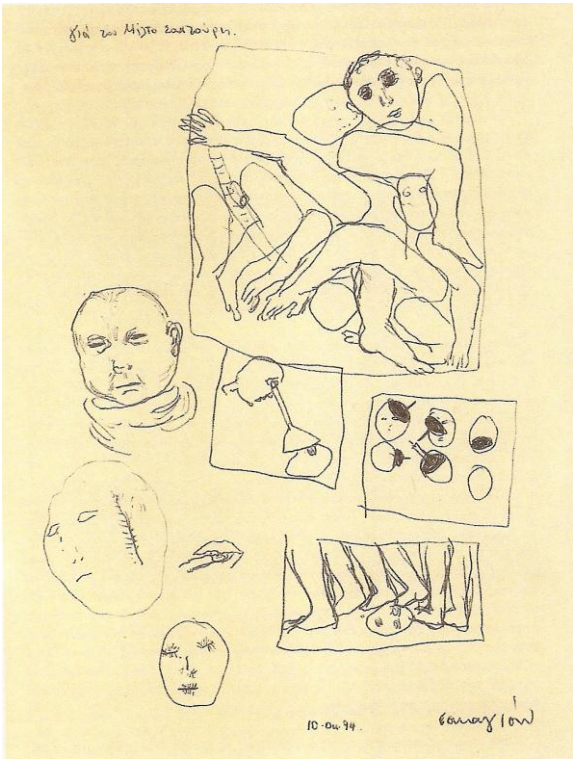
Εικ. 10, Velásquez, *Οι ακόλουθες*, 1656



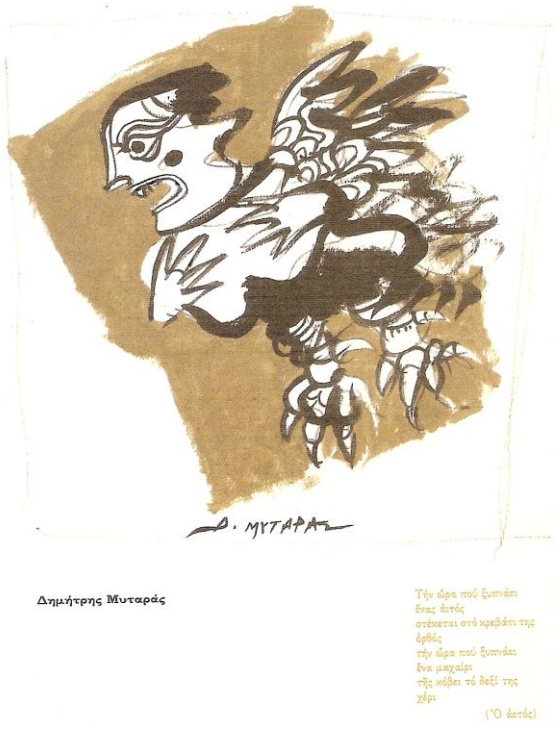
Εικ. 11, René Magritte, *Η προδοσία των εικόνων (Αυτό δεν είναι πίπα)*, 1928-29



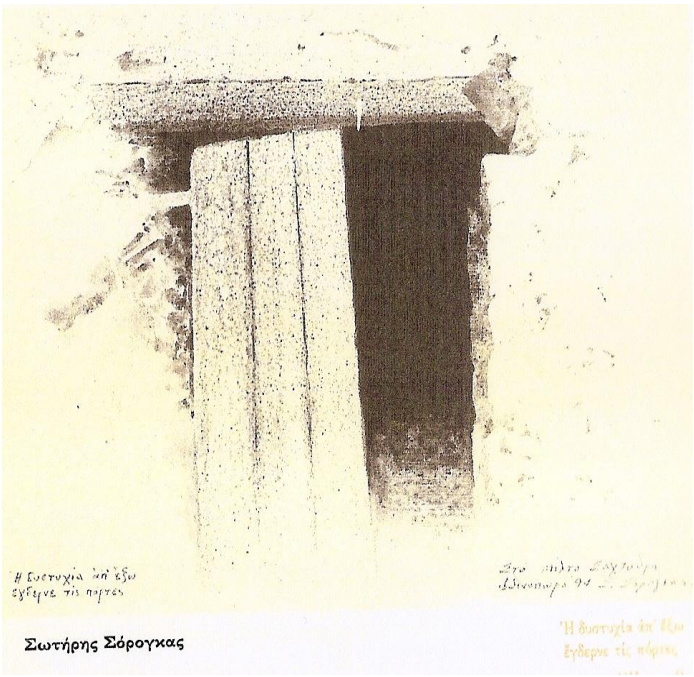
Εικ. 12, René Magritte, *Τα δύο μυστήρια,* 1966



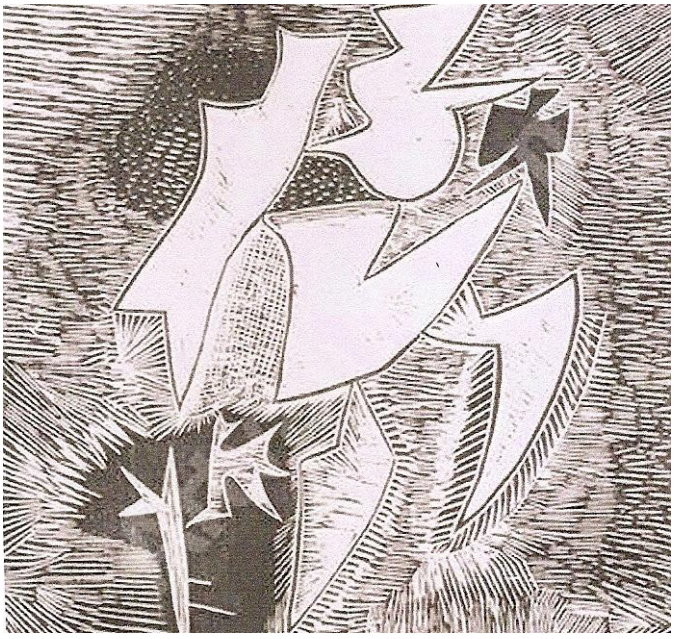
Εικ. 13, Εδουάρδος Σακαγιάν, σχέδιο, 1994



Εικ. 14, Δημήτρης Μυταράς, *Ο αετός*



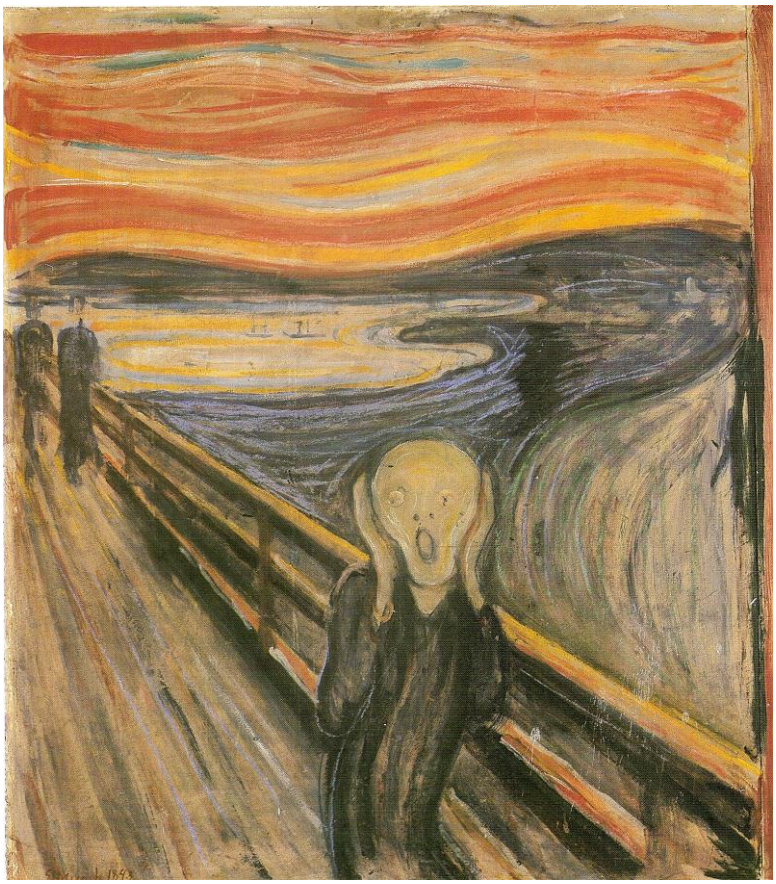
Εικ. 15, Σωτήρης Σόρογκας, «Η σκηνή», 1994



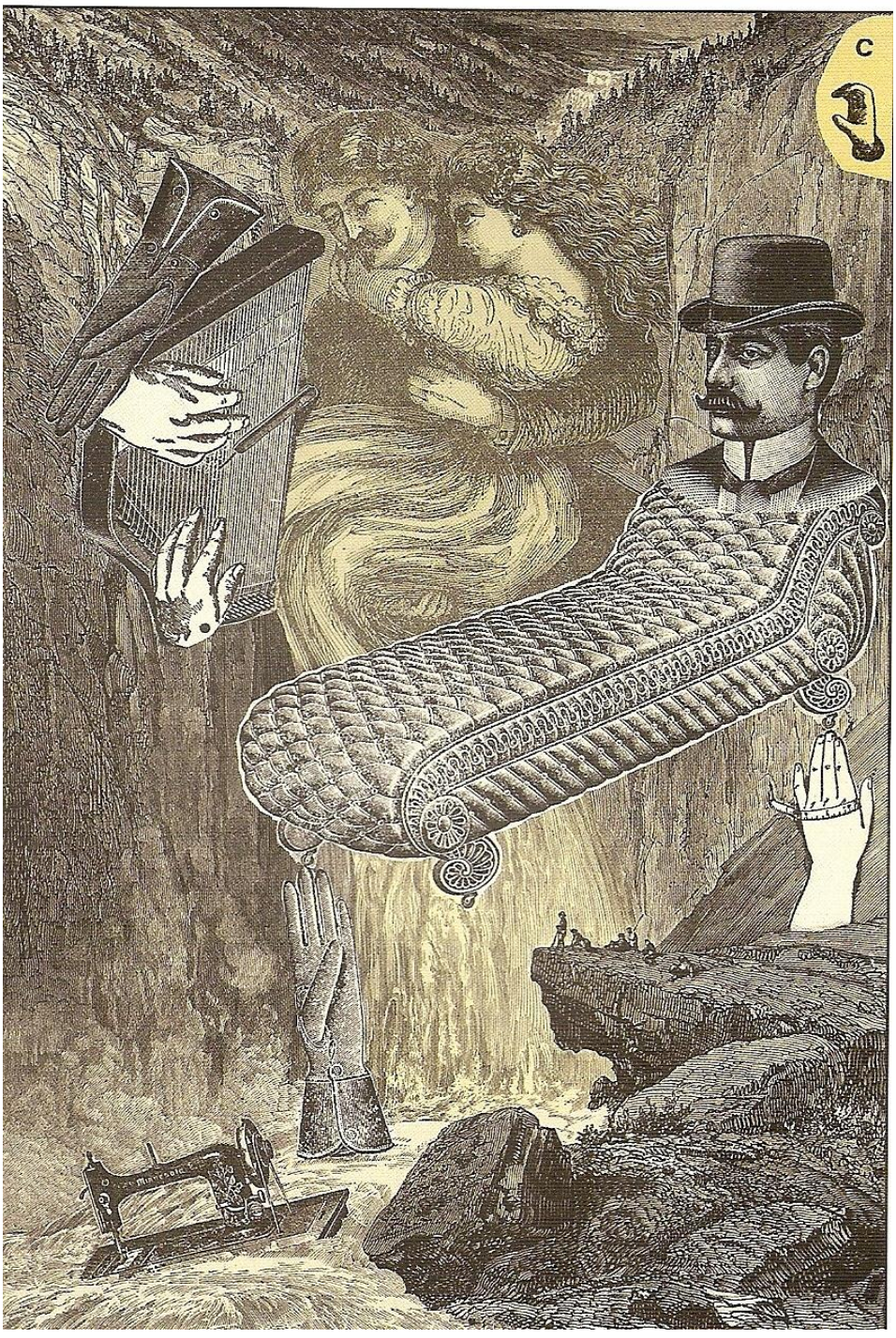
Εικ. 16, Javier Vilató, *Σύνθεση με λευκό πουλί*



Εικ. 17, Javier Vilató, *Οδαλίσκη με λαγωνικό*



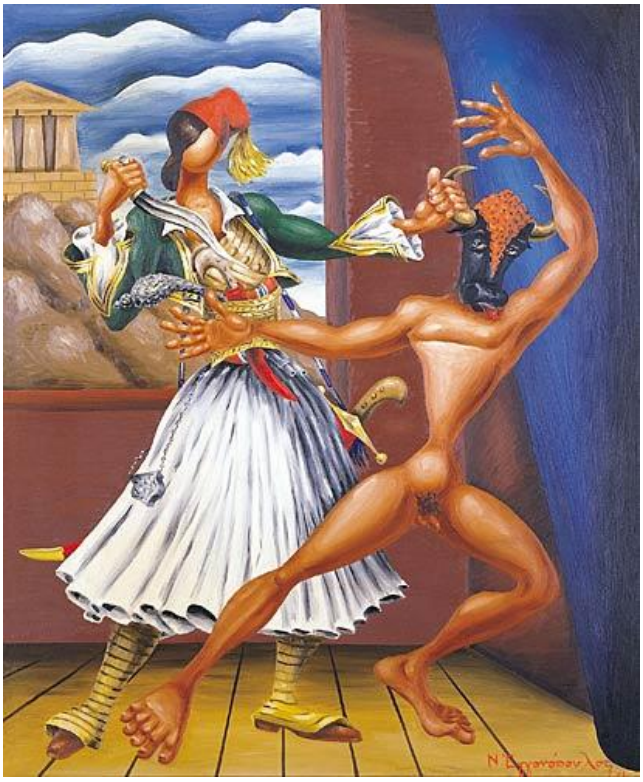
Εικ. 18, Edvard Munch, *Η κραυγή*, 1893



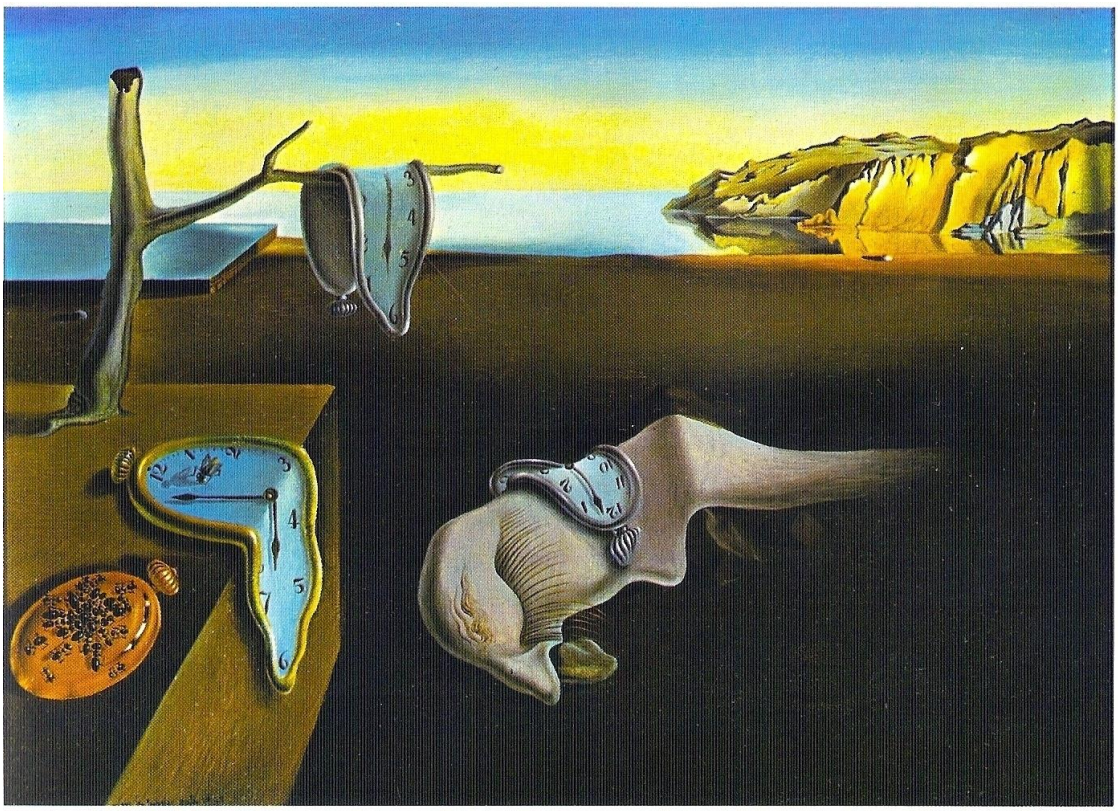
Εικ. 19, Νάνος Βαλαωρίτης, κολάζ, *Μια αλφάβητος κωφαλάλων*, 2003



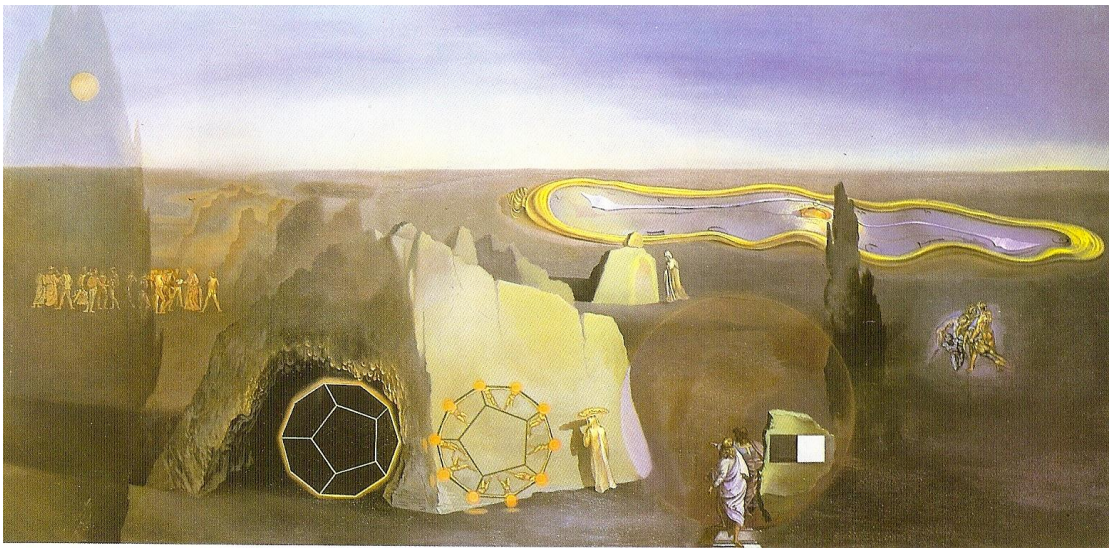
Εικ. 20, Νίκος Εγγονόπουλος, *Πηλεύς και Θέτις*, 1976



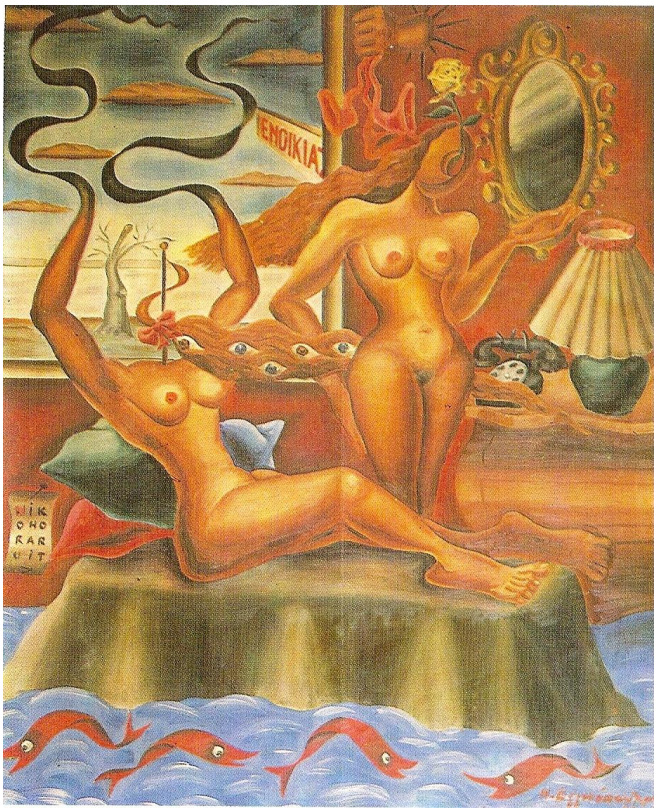
Εικ. 21, Ν. Εγγονόπουλος, *Θησέας και Μινώταυρος*, 1961



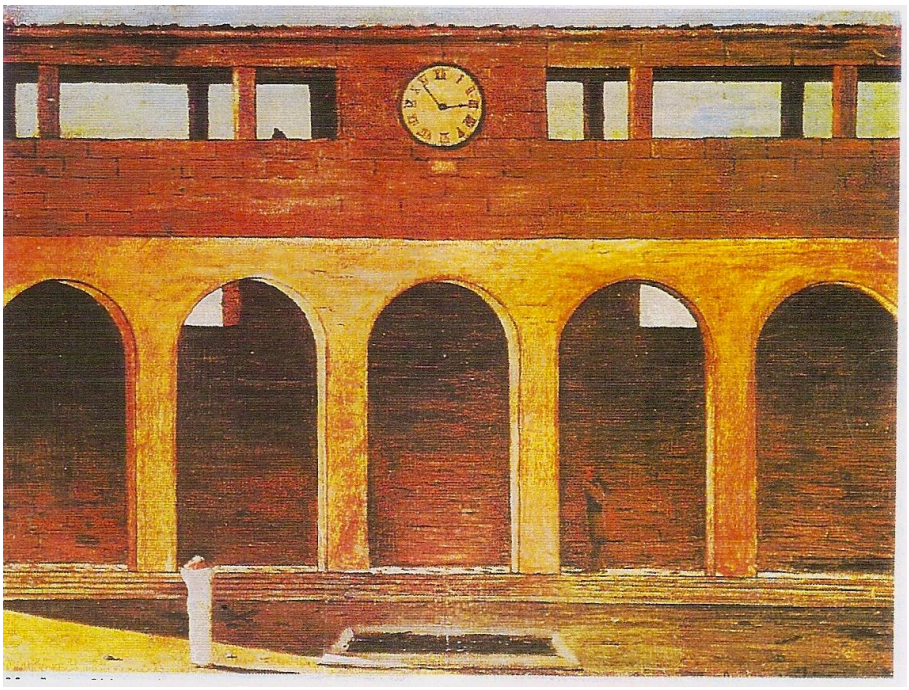
Εικ. 22, Salvador Dalí, *Μαλακά ρολόγια (Εμμονή της μνήμης)*, 1931



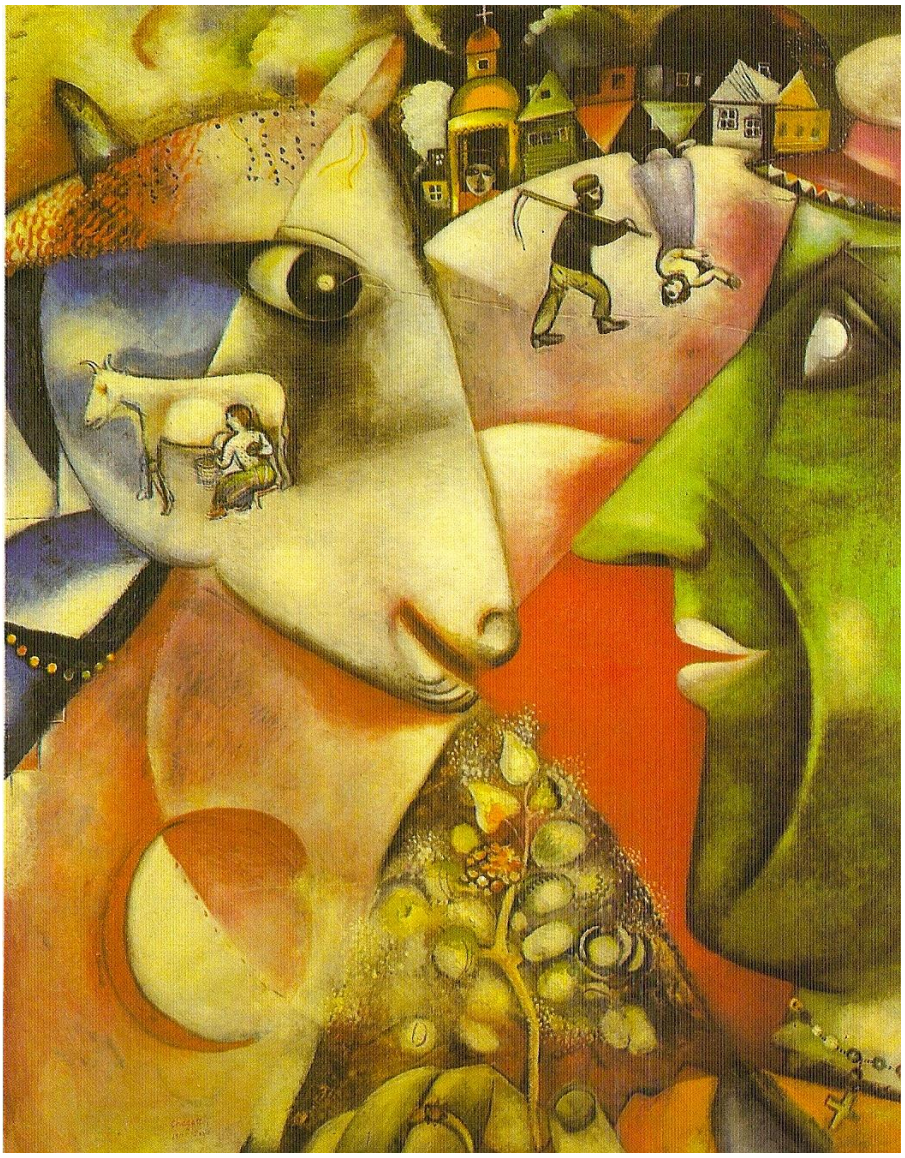
Εικ. 23, Salvador Dalí, *Στην αναζήτηση της τέταρτης διάστασης*, 1979



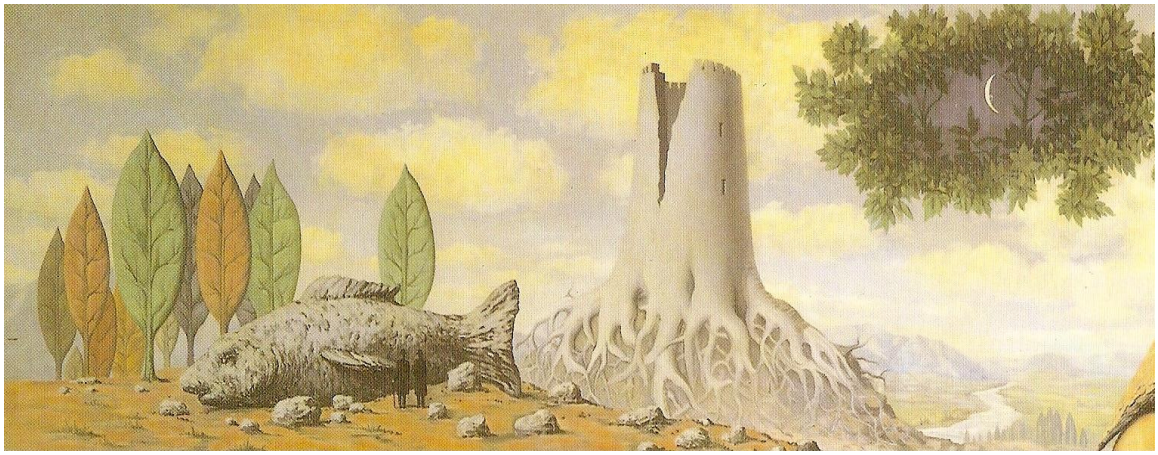
Εικ. 24, Νίκος Εγγονόπουλος, *Hora ruit*, 1939



Εικ. 25, Giorgio de Chirico, *Το Αίνιγμα της Ώρας*, 1912



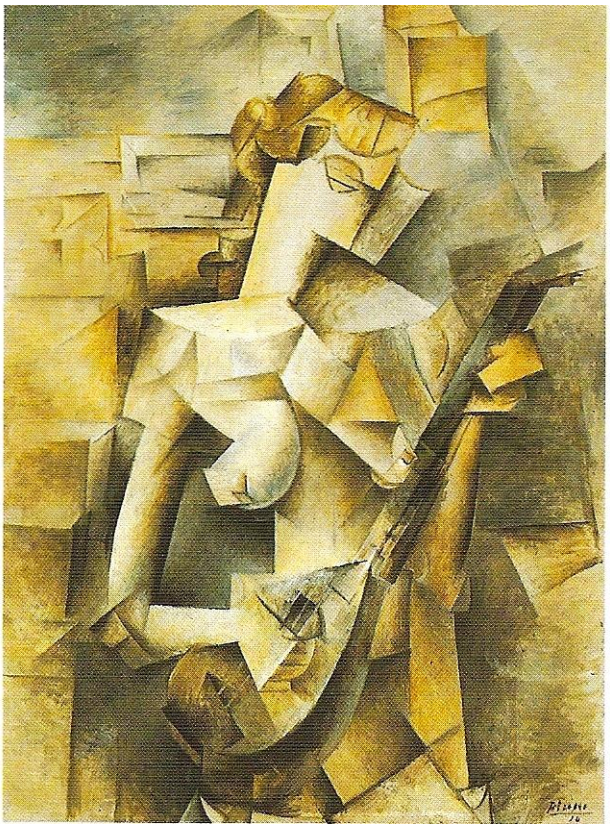
Εικ. 26, Marc Chagall, *Εγώ και το χωριό μου*, 1911



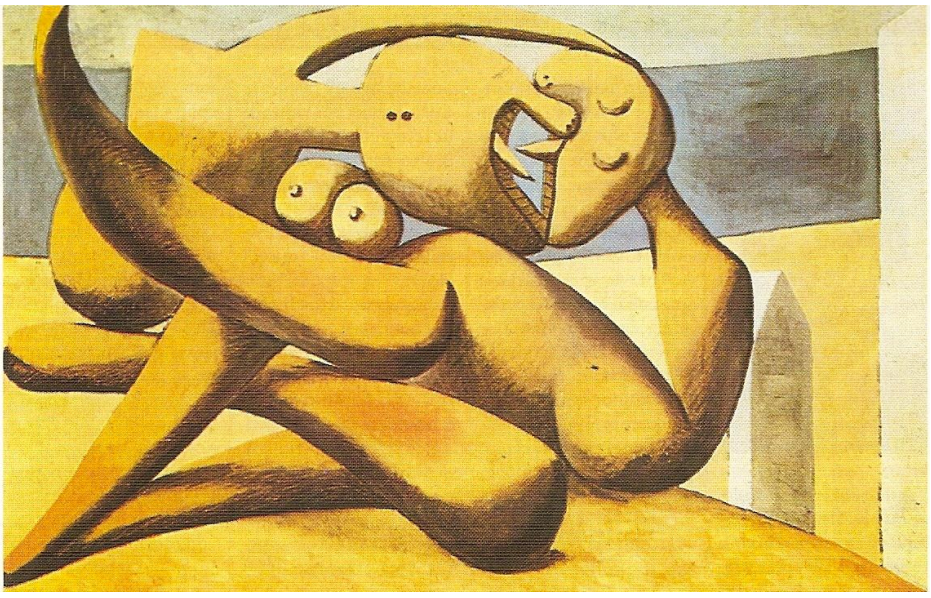
Εικ. 27, René Magritte, *Η αμαθής νεράιδα* (λεπτομέρεια), 1957



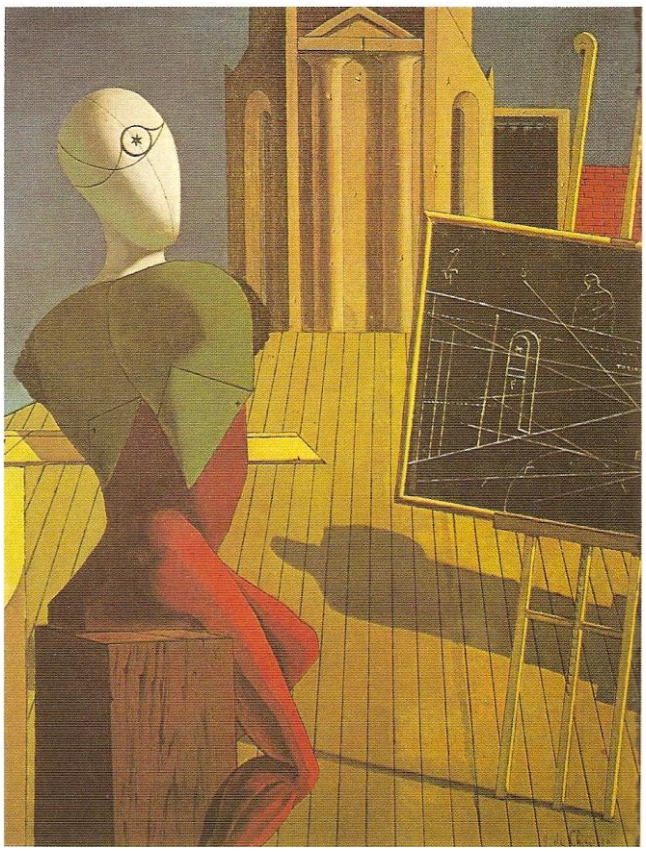
Εικ. 28, Giorgio de Chirico, *Έπιπλα σε κοιλάδα*, 1927



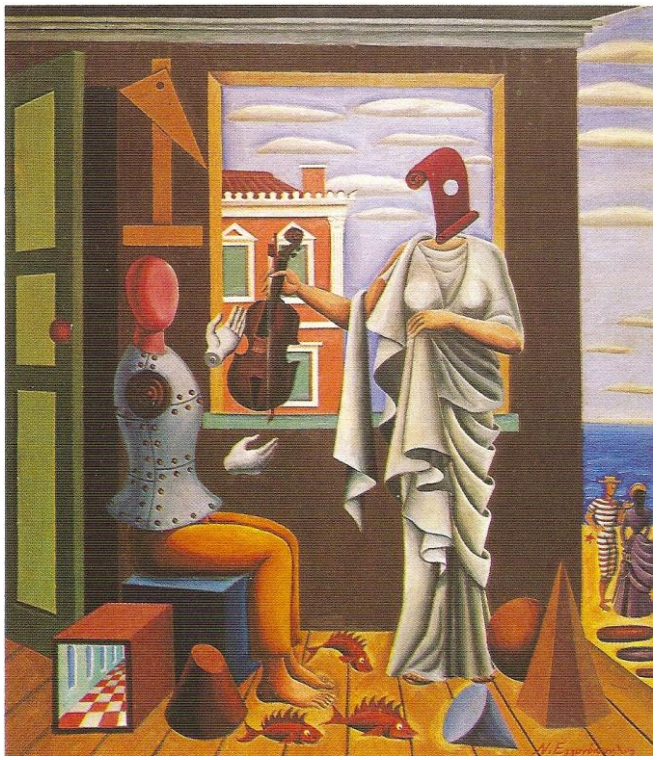
Εικ. 29, Pablo Picasso, *Γυναίκα με μαντολίνο*, 1910



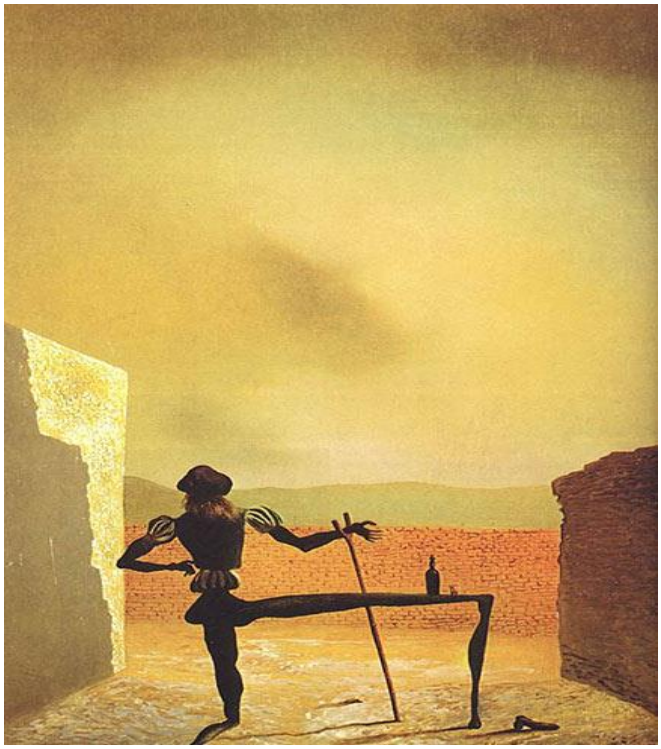
Εικ. 30, Pablo Picasso, *Μορφή στην ακροθαλασσιά*, 1931



Εικ. 31, Giorgio de Chirico, *Ο Μάντης*, 1915



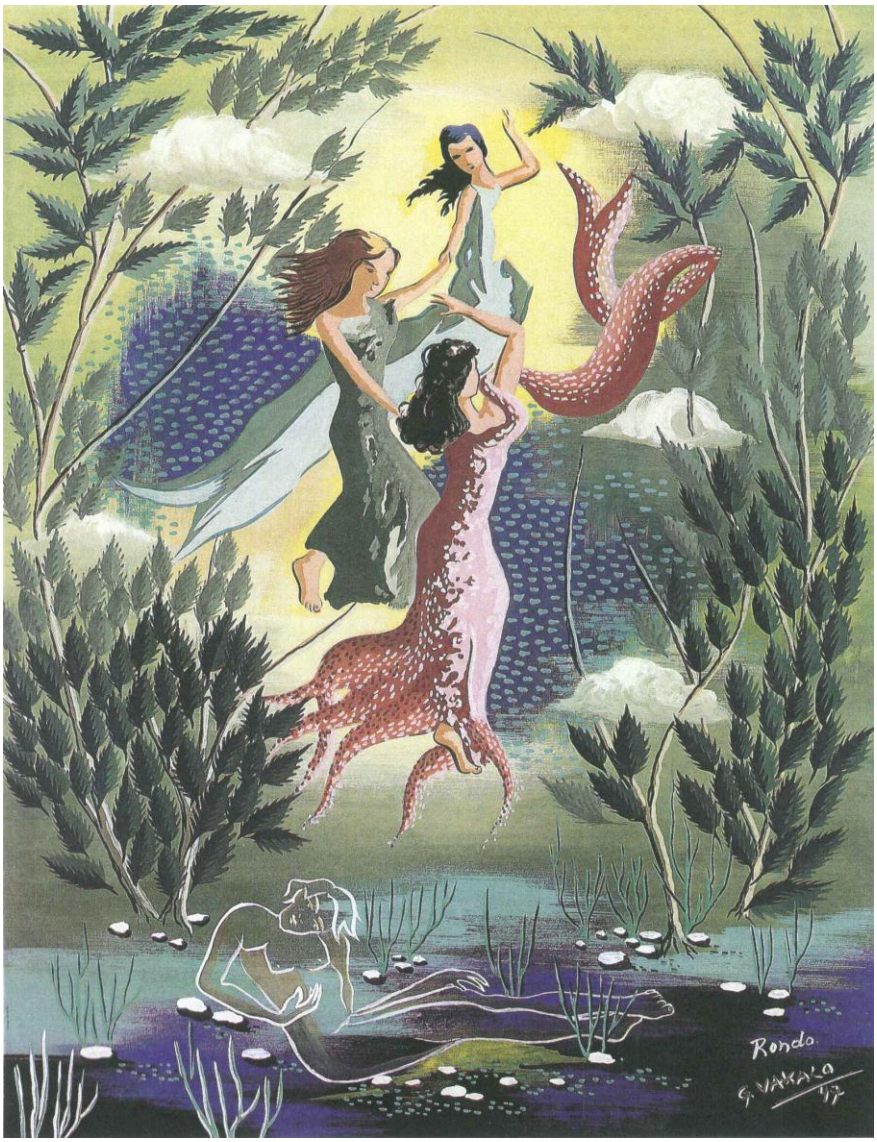
Εικ. 32, Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιητής και Μούσα*, 1938



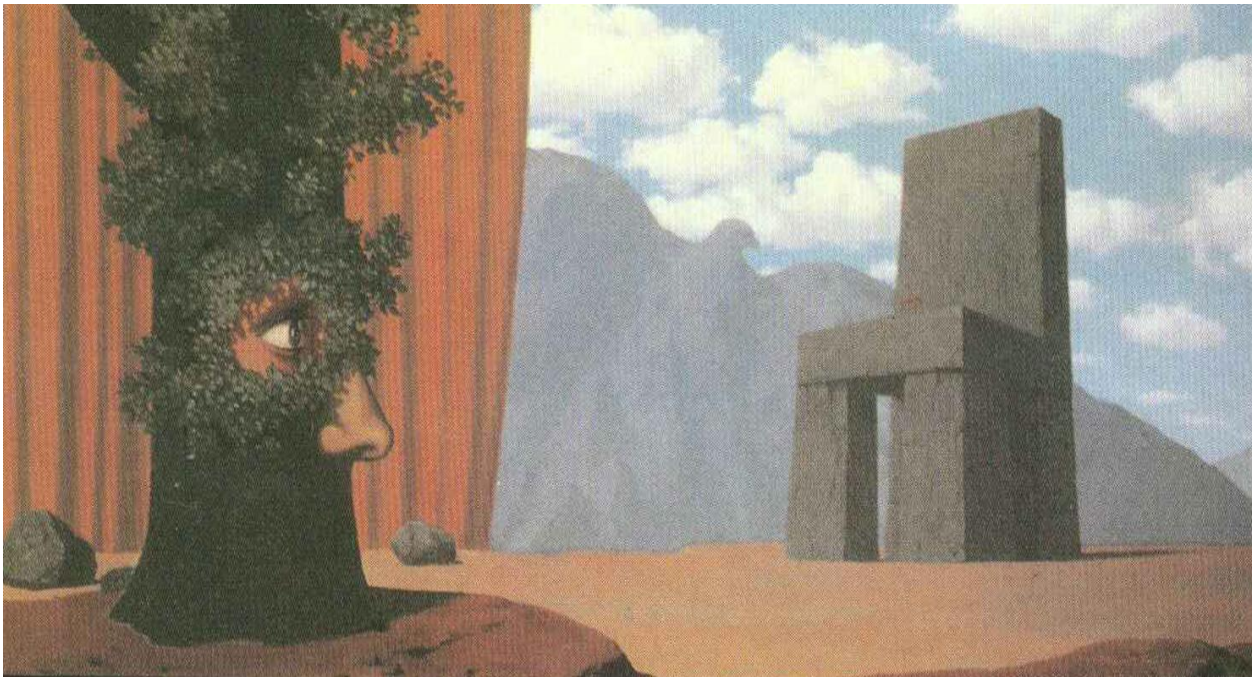
Εικ. 33, Salvador Dalí, *Το Φάσμα του Vermeer που μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σαν τραπέζι*, 1934



Εικ. 34, Salvador Dalí, *Ο ύπνος*, 1937



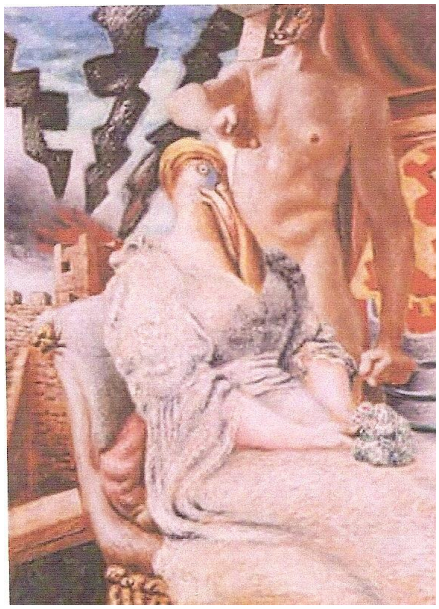
Εικ. 35, Γιώργος Βακαλό, Από τη Σειρά *Ό,τι από τη ζωγραφική ανήκει στην ποίηση*, 1947



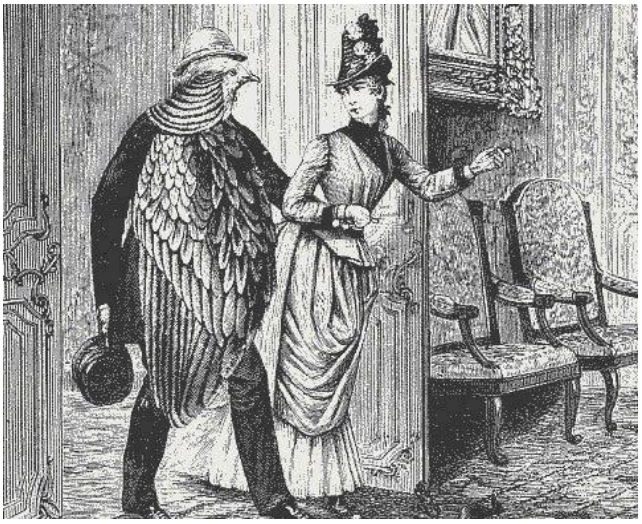
Εικ. 36, René Magritte, *Το μαγεμένο βασίλειο*, V (λεπτομέρεια), 1953

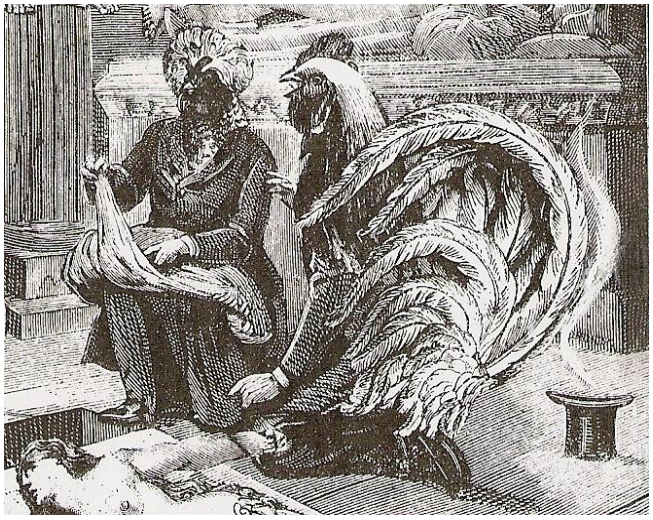


Εικ. 37, René Magritte, *Η κορυφή του κόσμου*, 1926



Εικ. 38, Alberto Savinio, *Οι πρόγονοί μου,* 1947



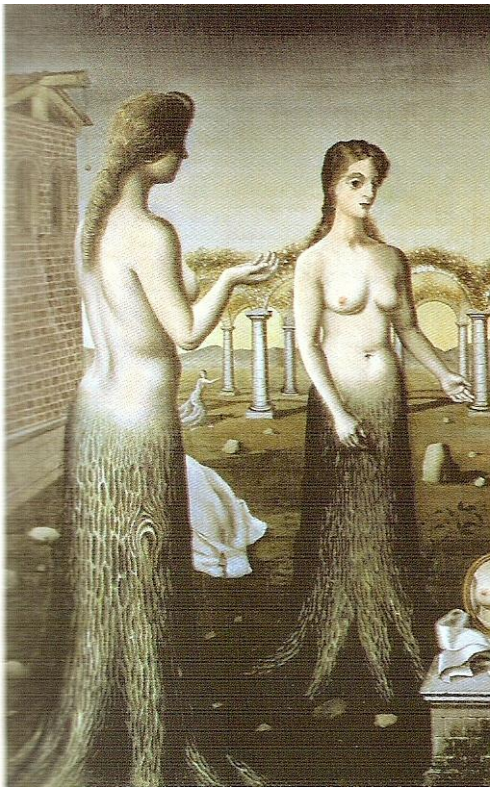


Εικ. 39, 40, Max Ernst, κολάζ της Σειράς *Μια εβδομάδα καλοσύνης* (λεπτομέρειες), 1934



Εικ. 41, Max Ernst-Hans Arp, κολάζ, 1920

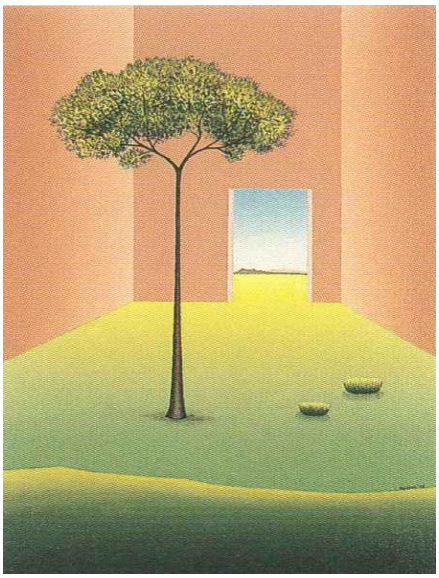




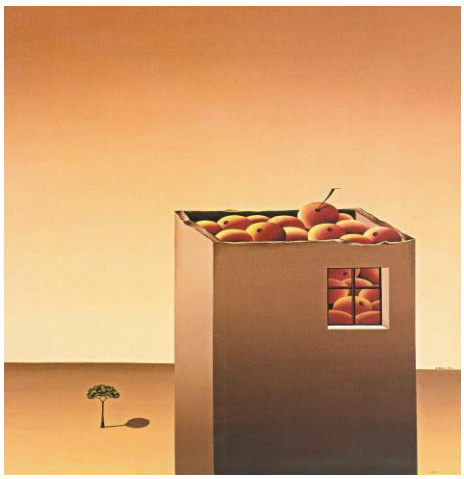
Εικ. 42, 43 Paul Delvaux, *Η αυγή*, 1937, *Ο άνθρωπος του δρόμου*, 1940 (λεπτομέρειες)



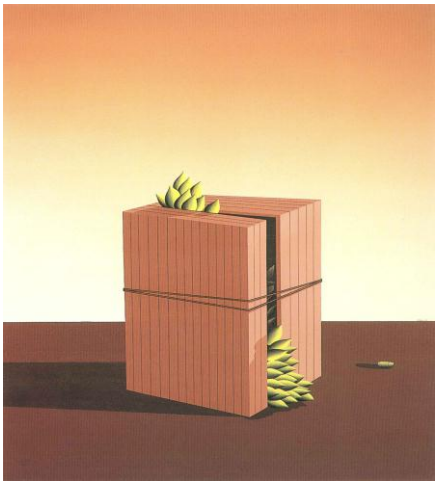
Εικ. 44, Άλκης Γκίνης, *Δρακολούλουδο*, 1985



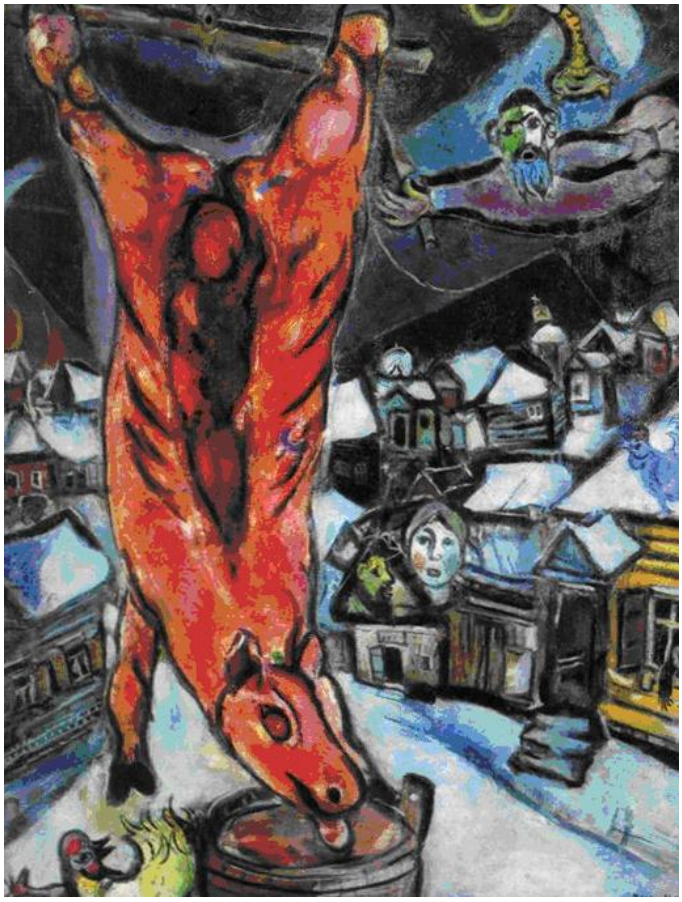
Εικ. 45, Δημήτρης Γέρος, *Αθώος κρατούμενος*, 1988



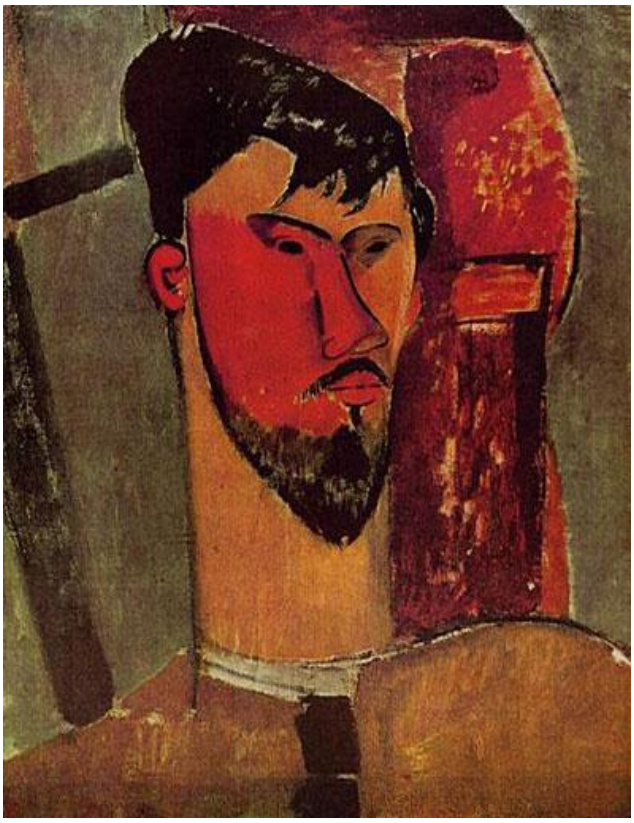
Εικ. 46, Δ. Γέρος, *Χωρίς τίτλο*, 1976



Εικ. 47, Δ. Γέρος, *Όχι ακριβώς απρόοπτο*, 1977



Εικ. 48, Marc Chagall, *Σφαγμένο βόδι*, 1947



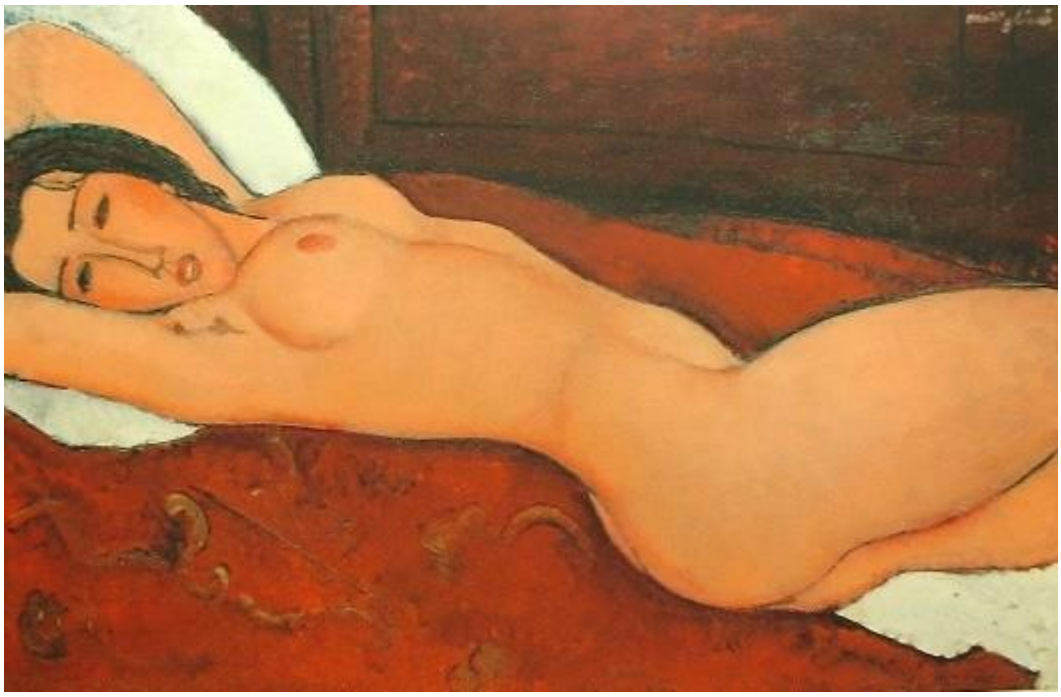
Εικ. 49, Amedeo Modigliani, *Προσωπογραφία του Laurens*, 1915



Εικ. 50, Amedeo Modigliani,
Γυναίκα με μπλε μάτια, 1918



Εικ. 51, A. Modigliani,
Γυναίκα με πλατύγυρο καπέλο
(*Πορτρέτο της Jeanne Hébuterne*), 1917



Εικ. 52, Amedeo Modigliani, *Ξαπλωμένο γυμνό*, 1917



Εικ. 53, A. Modigliani, *Γυμνό ξαπλωμένο* (*Κόκκινο γυμνό*), 1917



Εικ. 54, Jean-Antoine Watteau, *Γιορτή σ' ένα πάρκο*, περ. 1719



Εικ. 55, Jean-Antoine Watteau, *Συντροφιά σ' ένα πάρκο*, 1719-21



Εικ. 56, J.-A. Watteau, *Ηλύσια πεδία*, 1717-18



Εικ. 57, J.-A. Watteau, *Οι χαρές της ζωής* (*Η μουσική συντροφιά*), 1718



Εικ. 58, Giovanni Battista Piranesi, *Φυλακή VII*, χαρακτικό, 1750



Εικ. 59, Giovanni Battista Piranesi, *Φυλακή V*, χαρακτικό, 1750



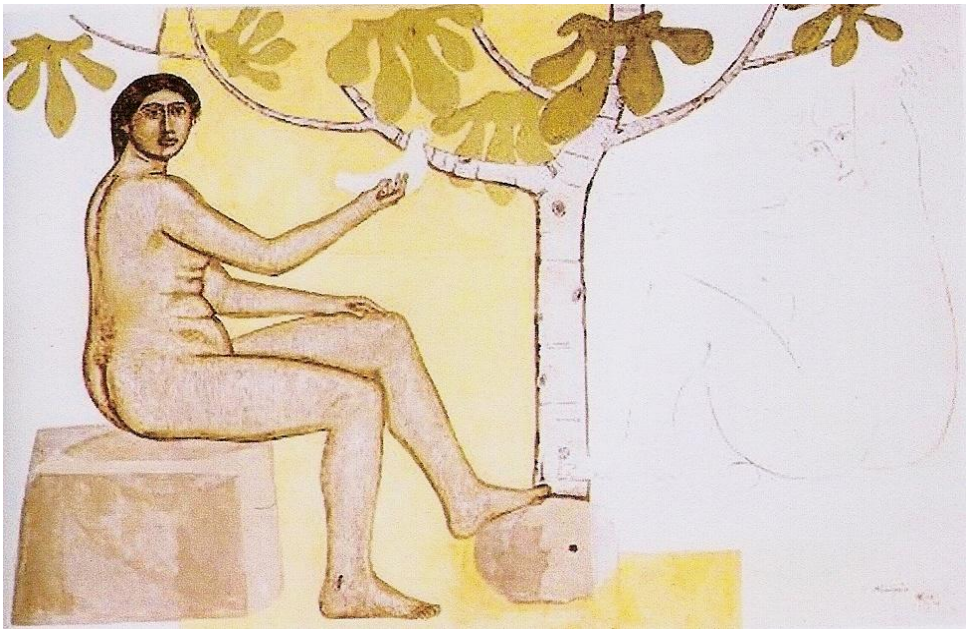
Εικ. 60, G. B. Piranesi, *Φανταστική Λεωφόρος Θριάμβων*, χαλκογραφία από τη Σειρά *Ρωμαϊκές Αρχαιότητες*, 1756



Εικ. 61, G. B. Piranesi, *Άποψη της Ρωμαϊκής αγοράς*,
οξυγραφία από τη Σειρά *Απόψεις της Ρώμης*, 1748



Εικ. 62, Νίκος Νικολάου, *Μορφή*, 1958



Εικ. 63, Ν. Νικολάου, *Σύνθεση*, 1958



Εικ. 64, Ν. Νικολάου, *Μορφή με περιστέρι*, 1972



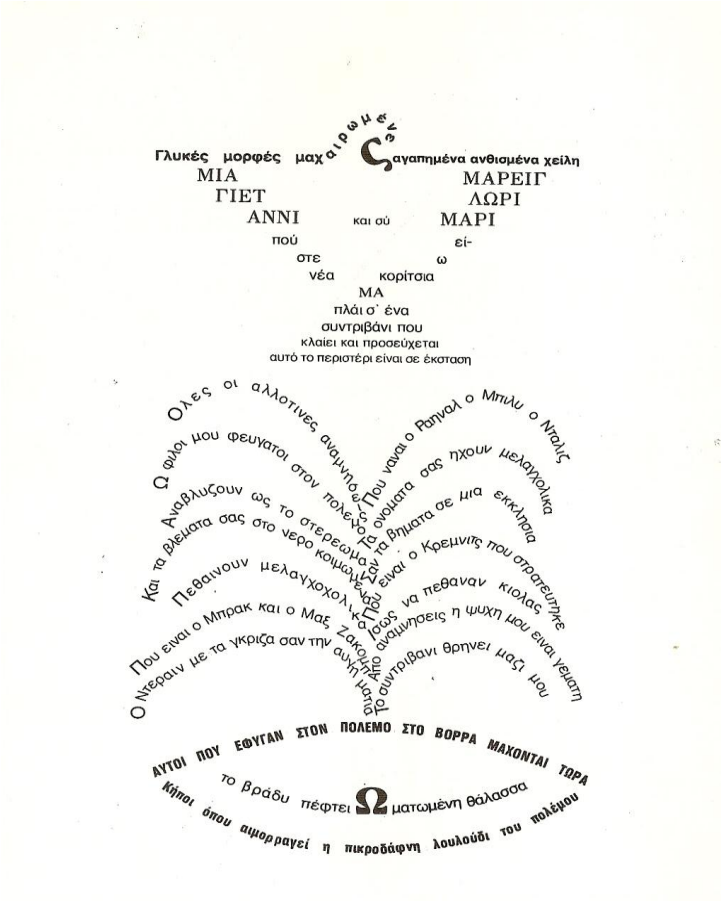
Εικ. 65, Ν. Νικολάου, *Γυναίκα με ρόδι*, 1972



Εικ. 66, Νίκος Νικολάου, *Η τρελή ροδιά*, 1978



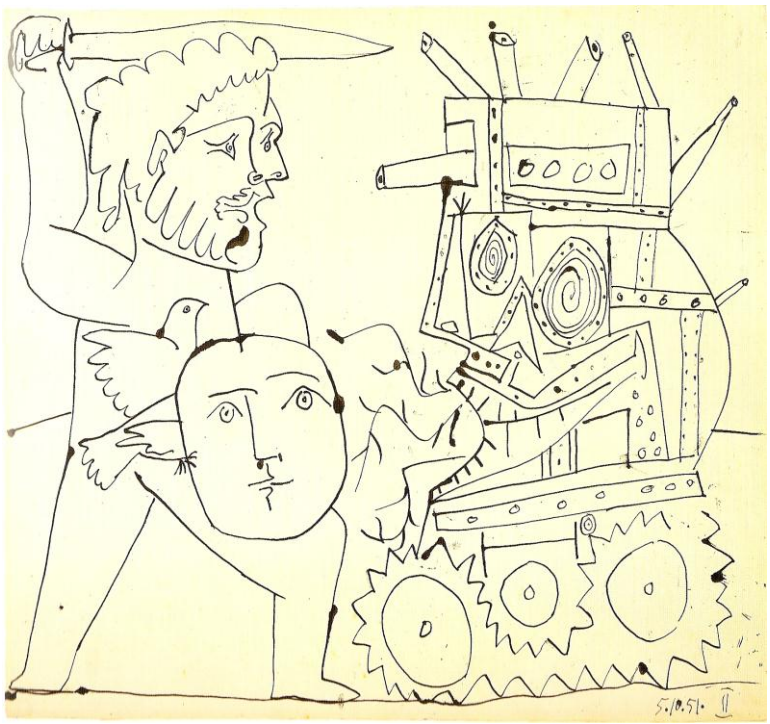
Εικ. 67, Pablo Picasso, Αφίσα για το Παγκόσμιο Συνέδριο για την Ειρήνη, 1949



Εικ. 68, Guillaume Apollinaire, *Το μαχαιρωμένο περιστέρι και το σιντριβάνι*, 1914
Μετάφραση Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου



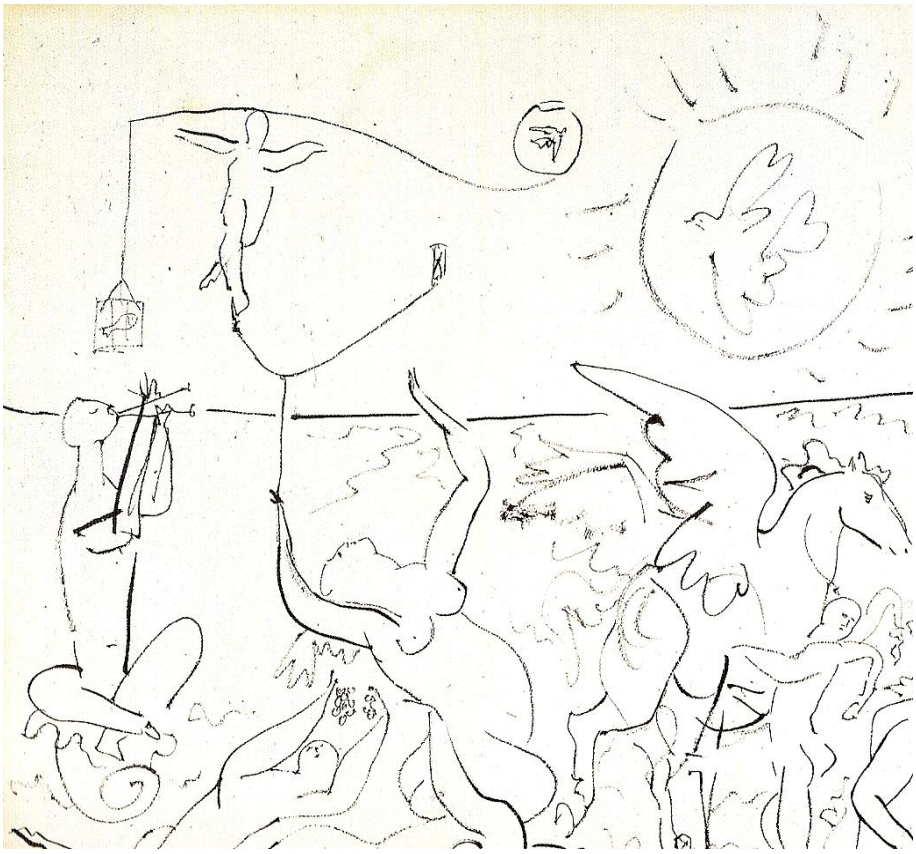
Εικ. 69, Pablo Picasso, *Το περιστέρι του μέλλοντος*, 1962



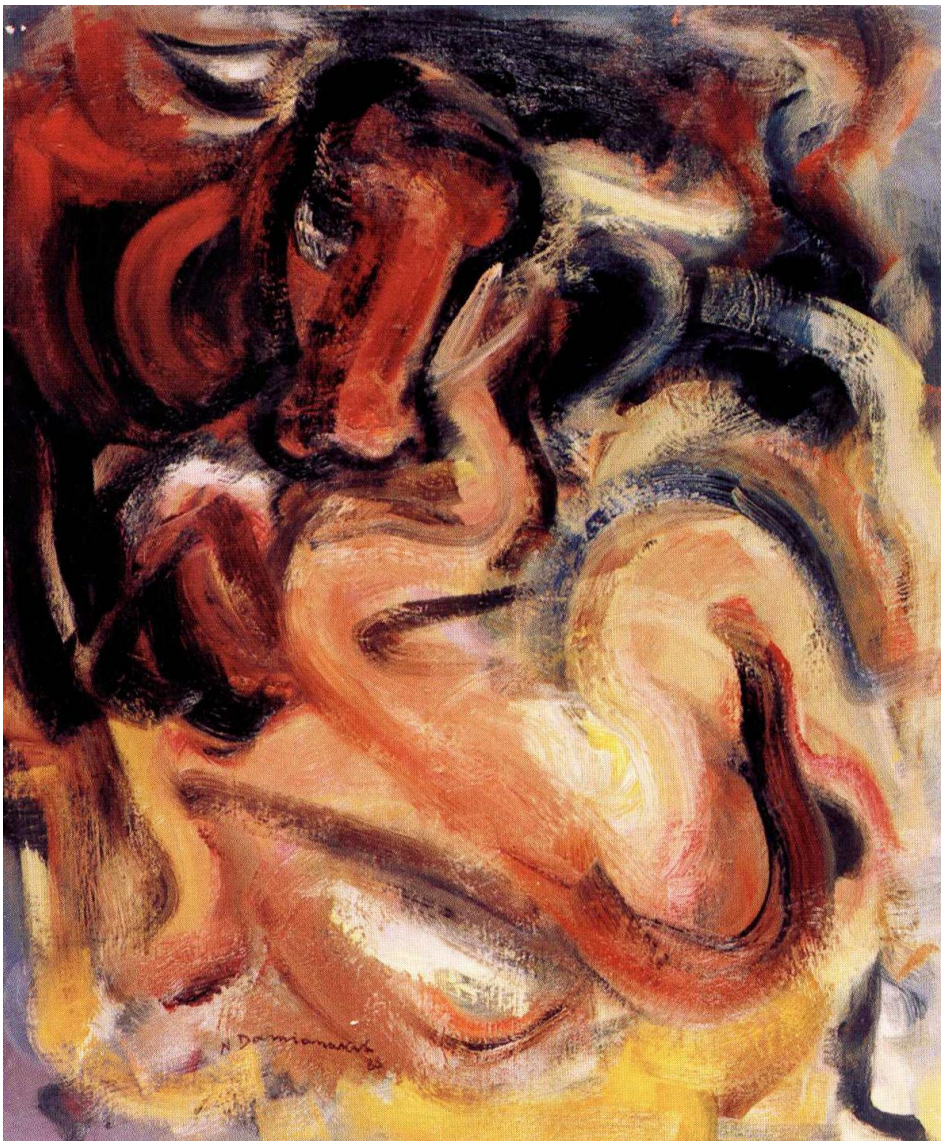
Εικ. 70, P. Picasso, *Πόλεμος και Ειρήνη*, 1951



Εικ. 71, Pablo Picasso, *Ο Πόλεμος*, 1952



Εικ. 72, P. Picasso, *Η Ειρήνη* (σπουδή), 1953, λεπτομέρεια



Εικ. 73, Νίκος Δαμιανάκης, *Μινώταυρος και Πασιφάη*



Εικ. 74, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο, 2004



Εικ. 75, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο, 1988



Εικ. 76, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο (λεπτομέρεια), 1984



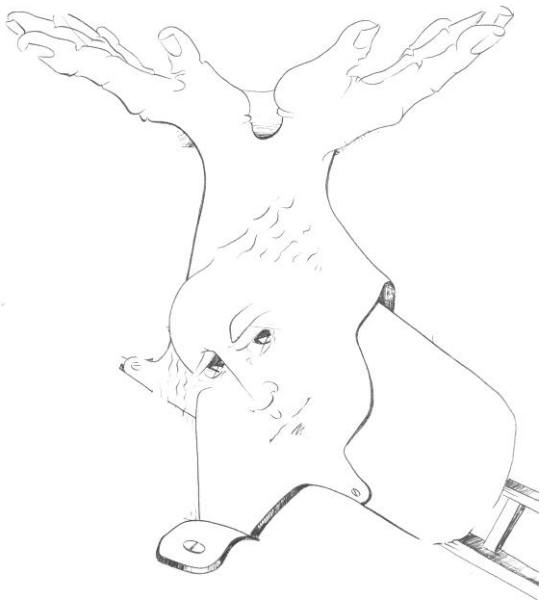
Εικ. 77, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο (λεπτομέρεια), 1989



Εικ. 78, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο (λεπτομέρεια), 1988



Εικ. 79, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο, 2004



Εικ. 80, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο (λεπτομέρεια), 2004



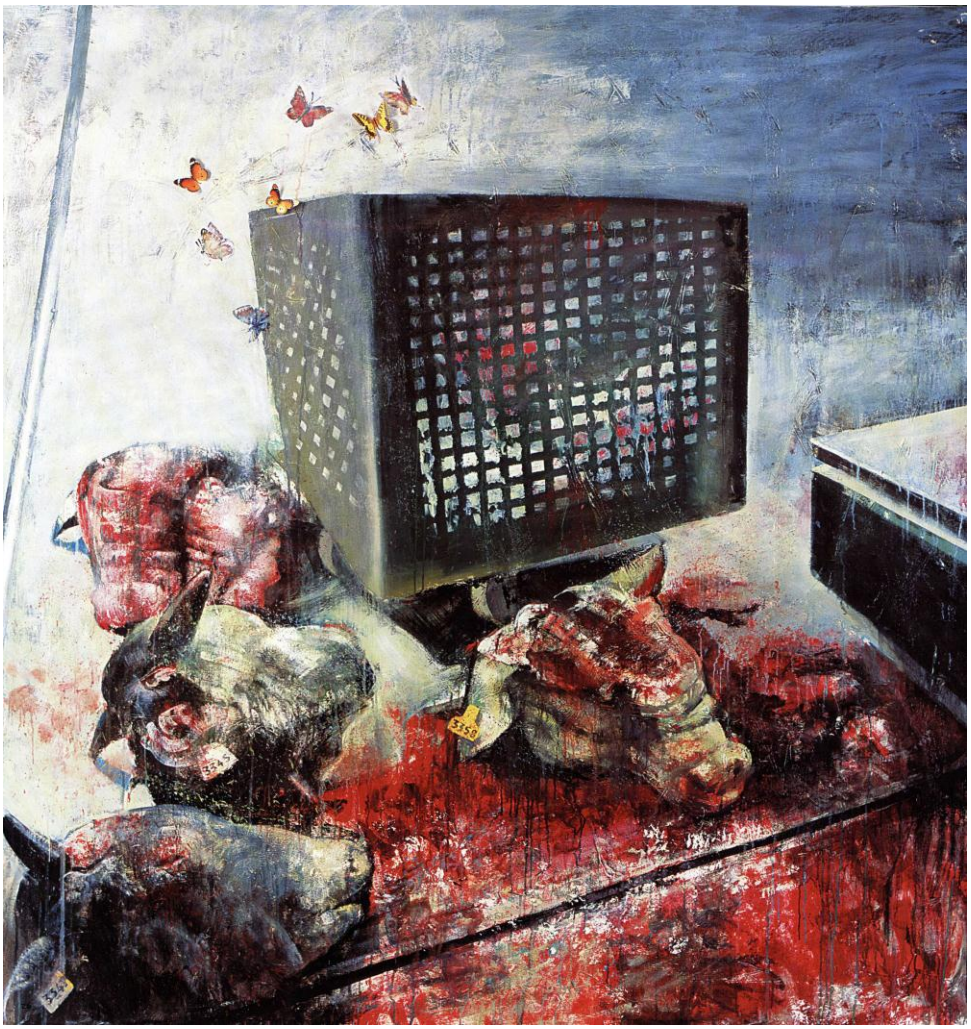
Εικ. 81, Νίκος Εγγονόπουλος, *Θησέας και Μινώταυρος*, 1948



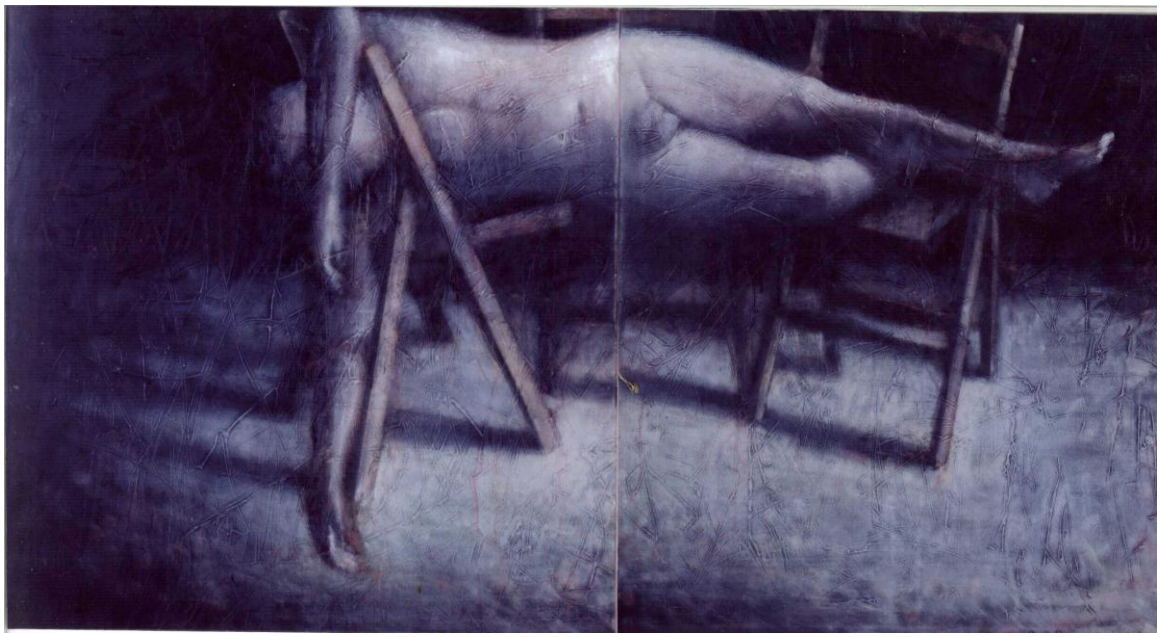
Εικ. 82, Ανδρέας Νικολάου, *Θησέας με Μινώταυρο*, 2005-06



Εικ. 83, Ανδρέας Νικολάου, *Λαβύρινθος-Μέρα*, 2005-06



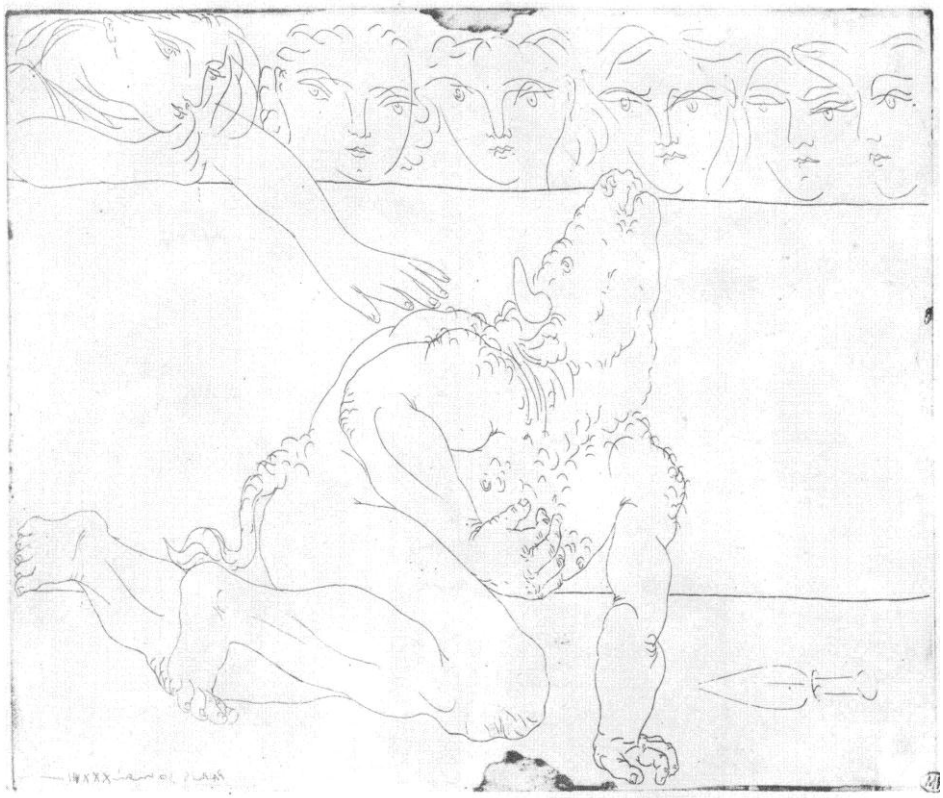
Εικ. 84, Ανδρέας Νικολάου, *Πορτρέτα νεκρών Μινωταύρων*, 2005



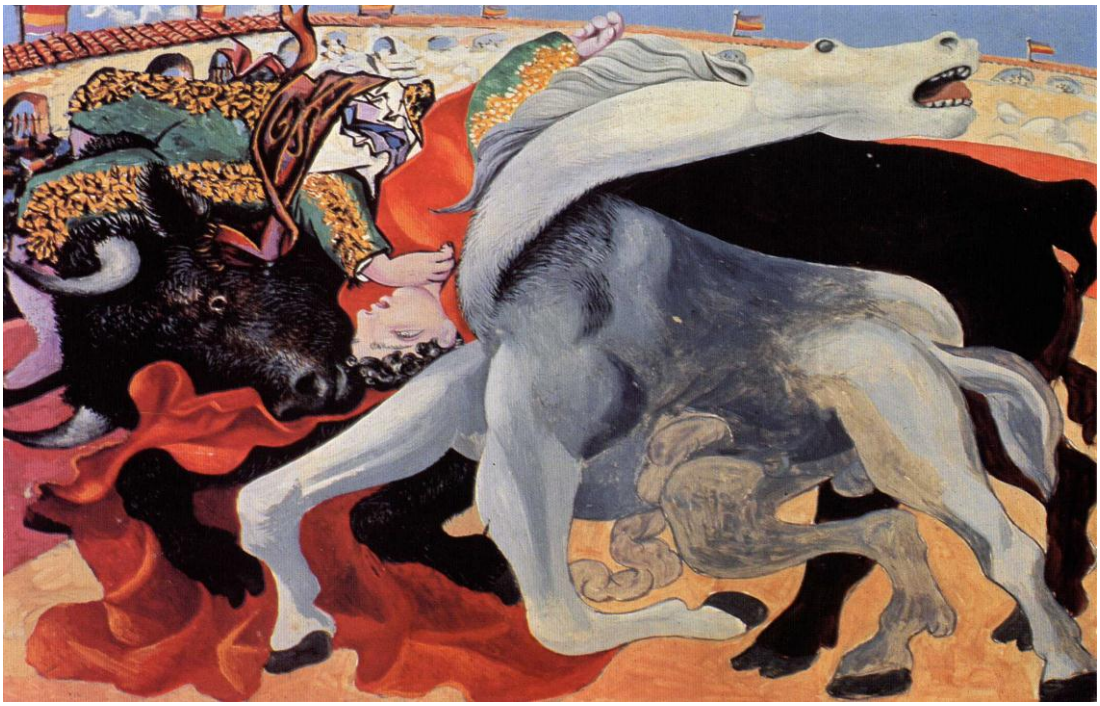
Εικ. 85, Ανδρέας Νικολάου, *Ένας από τους εφτά νέους*, 2006



Εικ. 86, Ανδρέας Νικολάου, *Μία από τις εφτά νέες*, 2006



Εικ. 87, Pablo Picasso, *Μινώταυρος που πεθαίνει*, 1933



Εικ. 88, Pablo Picasso, *Corrida: ο θάνατος του ταυρομάχου*, 1933



Εικ. 89, Ιερώνυμος Μπος, *Η Παγκόσμια Κρίση*
Κεντρικό τμήμα του τρίπτυχου της Βιέννης



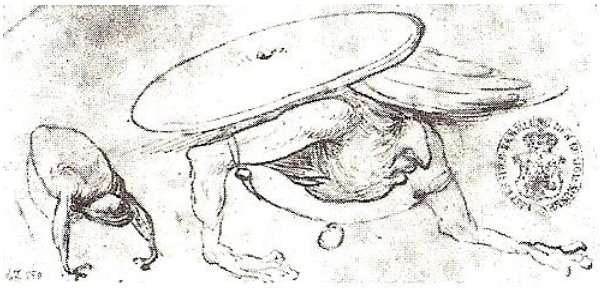
Εικ. 90, Ι. Μπος, *Κόλαση,*
δεξί φύλλο του τρίπτυχου *Ο Κήπος των απολαύσεων*
(λεπτομέρεια)



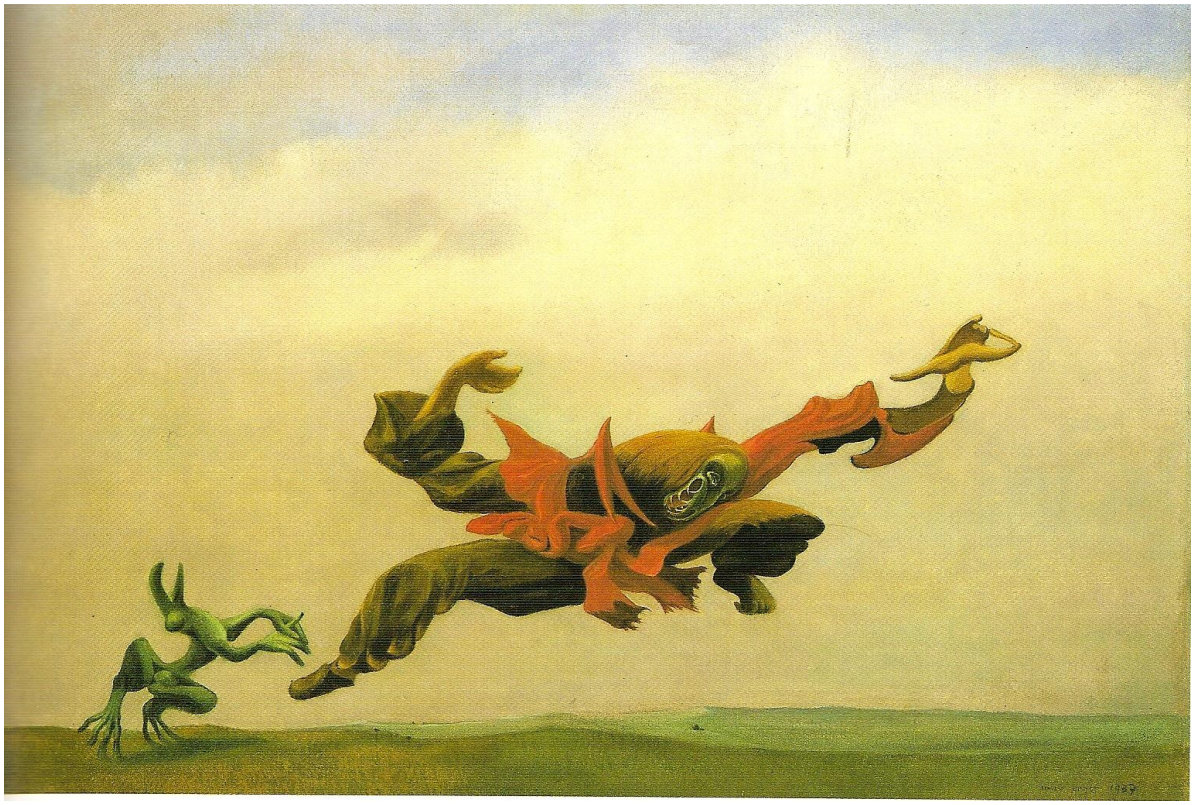
Εικ. 91, Ι. Μπος, *Οι Πειρασμοί του Αγ. Αντωνίου*
Κεντρικό τμήμα τρίπτυχου
(λεπτομέρεια)



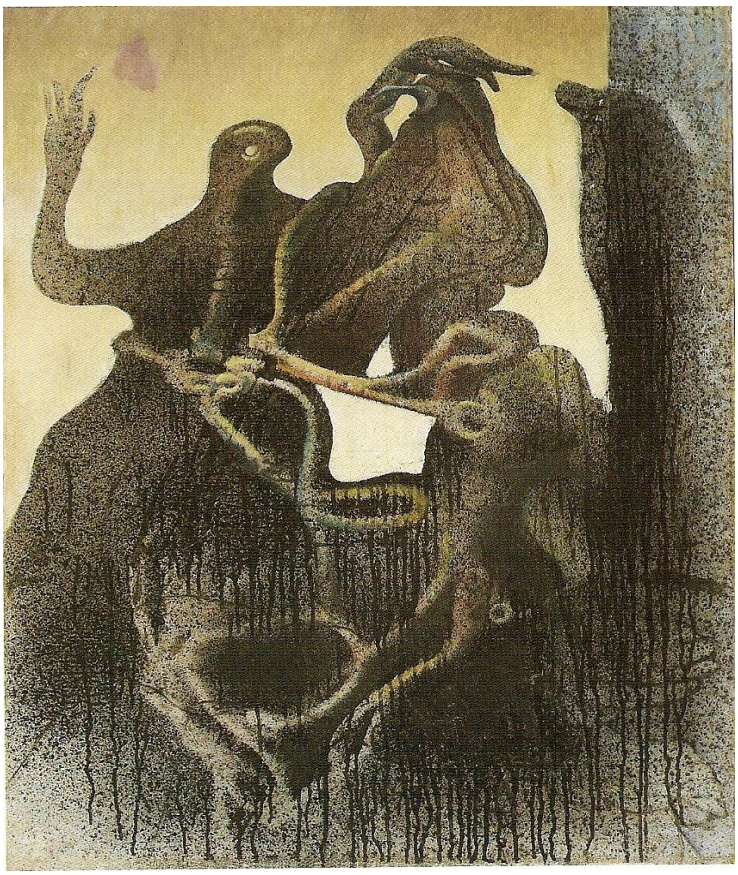
Εικ. 92, Ι. Μπος, Σχέδιο της Οξφόρδης
(Μουσείο της Οξφόρδης)



Εικ. 93, Ι. Μπος, Σχέδιο του Βερολίνου
(Μουσείο του Βερολίνου)



Εικ. 94, Max Ernst, *Ο άγγελος της εστίας*, 1937



Εικ. 95, Max Ernst, *Ζωομορφικό ζευγάρι*, 1933



Εικ. 96, Ανώνυμου, *Διάσωση στη θάλασσα*, τέλη 19ου αιώνα

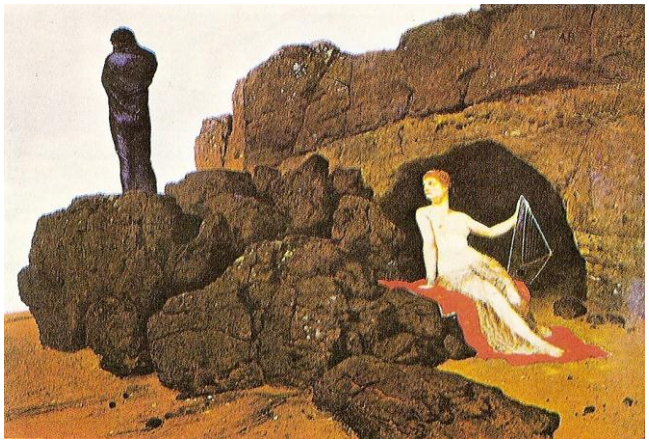




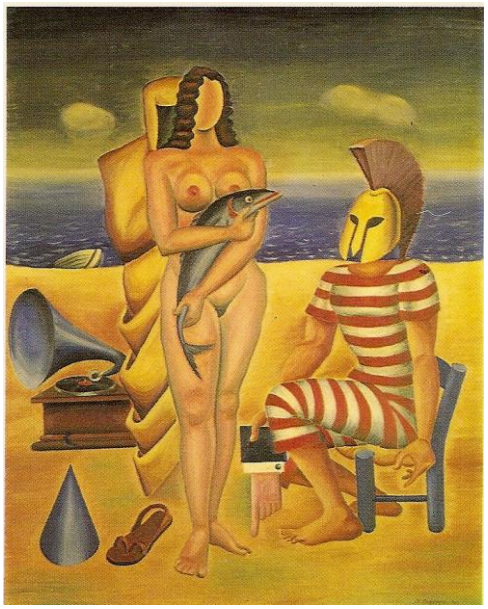
Εικ. 97, 98, *Διάσωση στη θάλασσα* (λεπτομέρειες)



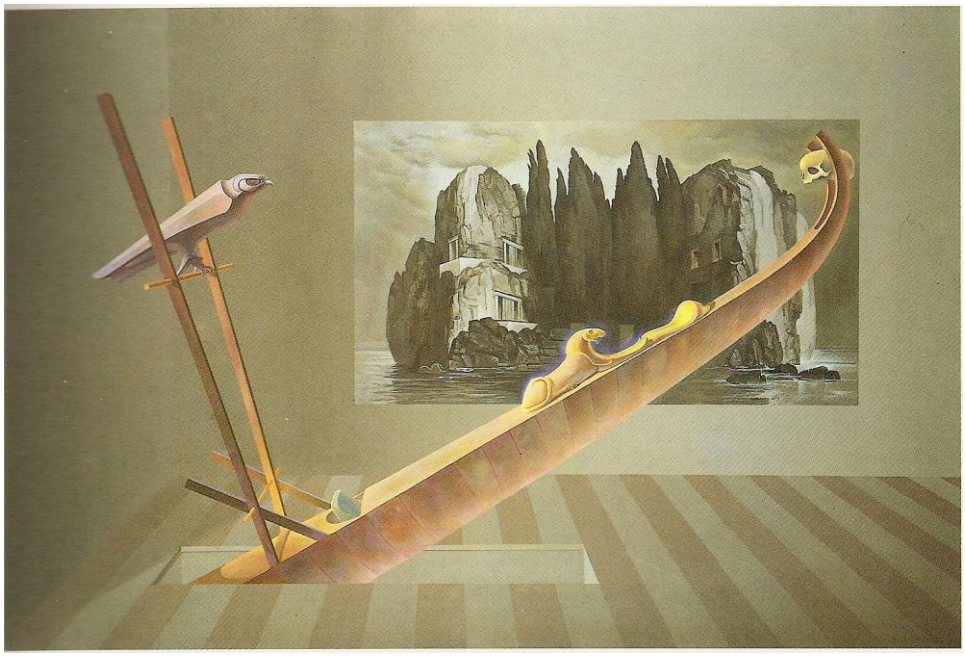
Εικ. 99, Arnold Böcklin, *Η νήσος των νεκρών*, 1880



Εικ. 100, A. Böcklin, *Οδυσσέας και Καλυψώ*, 1881-1883



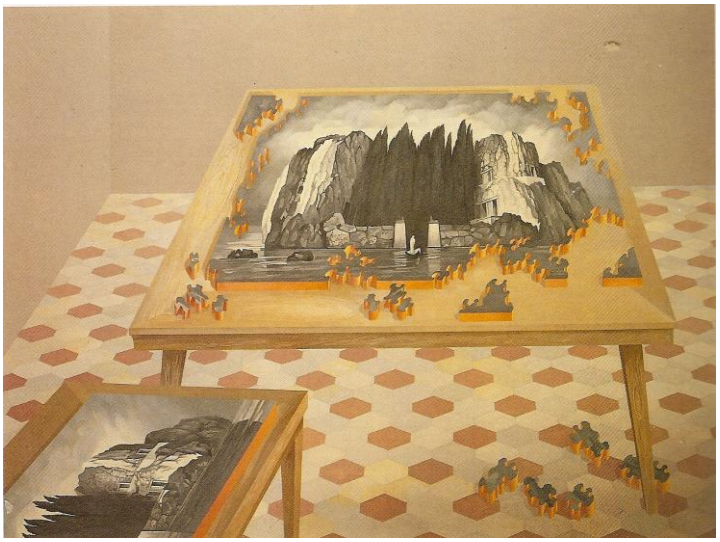
Εικ. 101, Ν. Εγγονόπουλος, *Φωνόγραφος στο ακρογιάλι*, 1940



Εικ. 102, Fabrizio Clerici, *Καθιστικό*, 1974



Εικ. 103, F. Clerici, *Η Καταπακτή*, 1978



Εικ. 104, F. Clerici, *Παζλ*, 1980



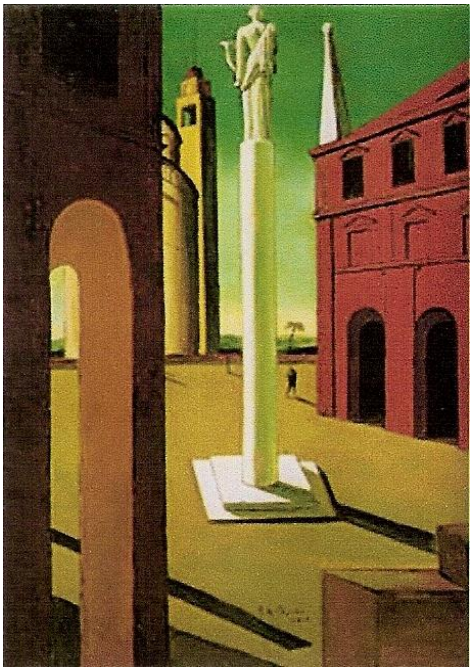
Εικ. 105, Henri Rousseau, *Το όνειρο*, 1910



Εικ. 106, Henri Rousseau, *Η γητεύτρα των φιδιών*, 1907



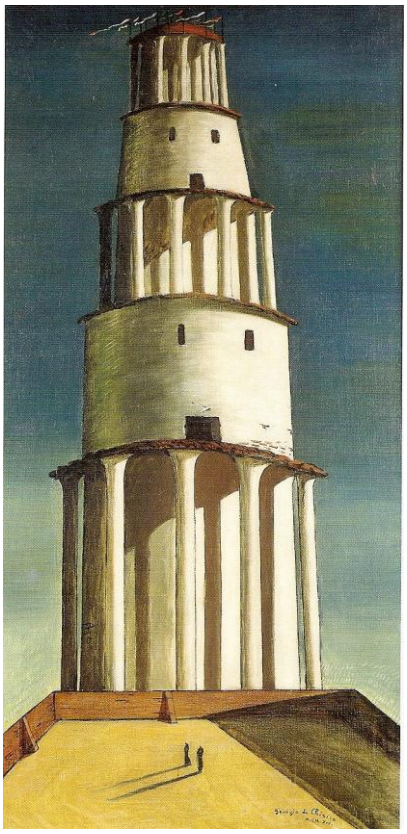
Εικ. 107, Giorgio de Chirico, *Το Αίνιγμα μιας Μέρας*, 1914



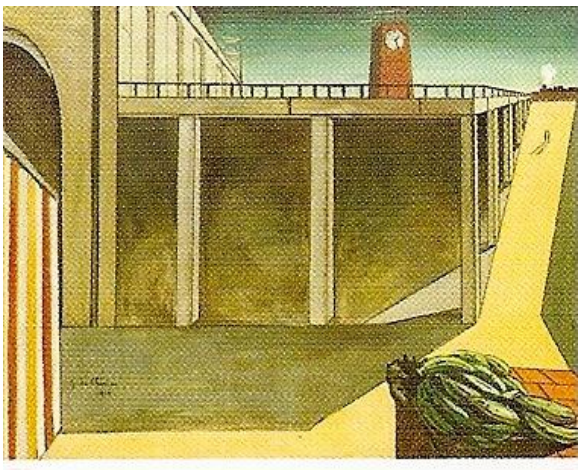
Εικ. 108, G. de Chirico, *Ιταλική πλατεία*, 1914



Εικ. 109, G. de Chirico, *Ο κόκκινος πύργος*, 1913



Εικ. 110, G. de Chirico, *Ο μεγάλος πύργος,* 1913



Εικ. 111, G. de Chirico, *Η μελαγχολία της αναχώρησης* (*Σταθμός Montparnasse*), 1914



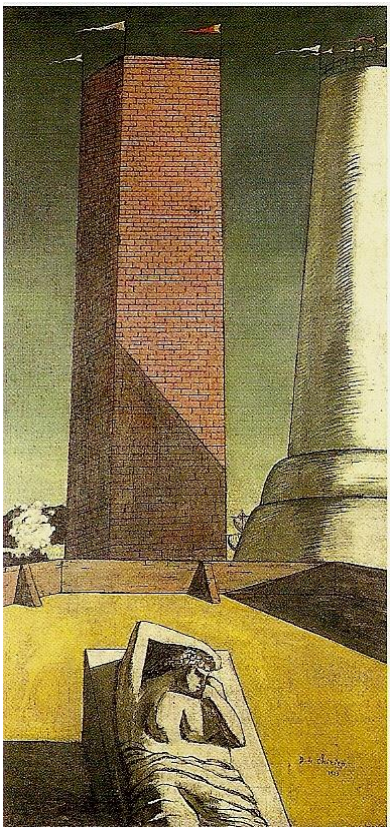
Εικ. 112, Giorgio de Chirico, *Η κούραση της αίσθησης του απείρου*, 1913



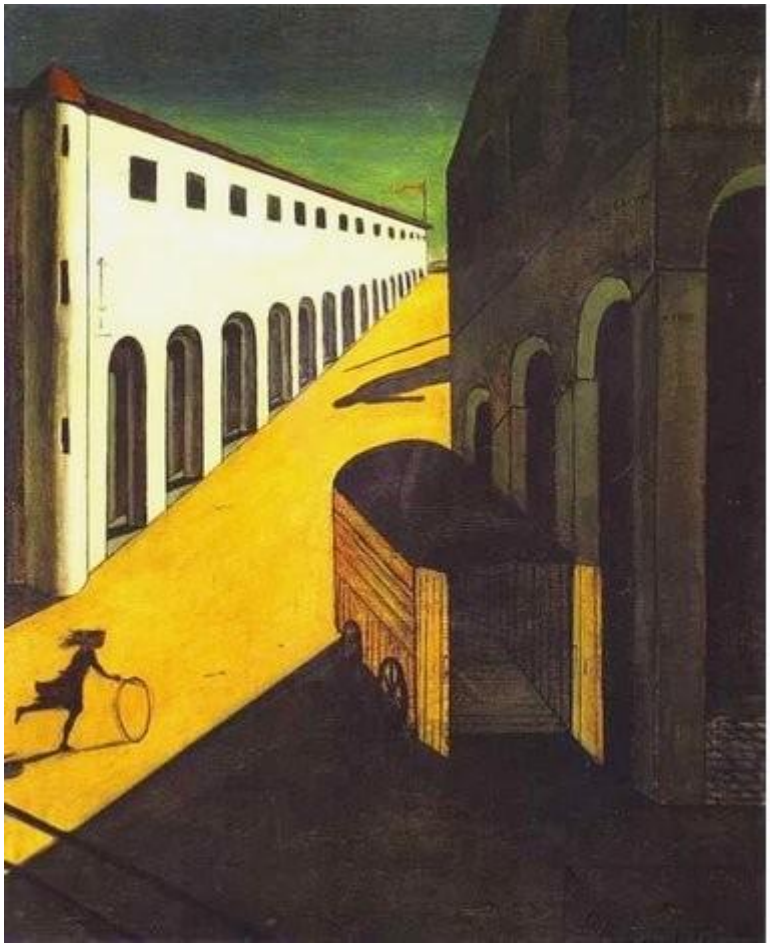
Εικ. 113, G. de Chirico, *Μοναξιά* (*Μελαγχολία*), 1912



Εικ. 114, Giorgio de Chirico, *Αριάδνη*, 1913



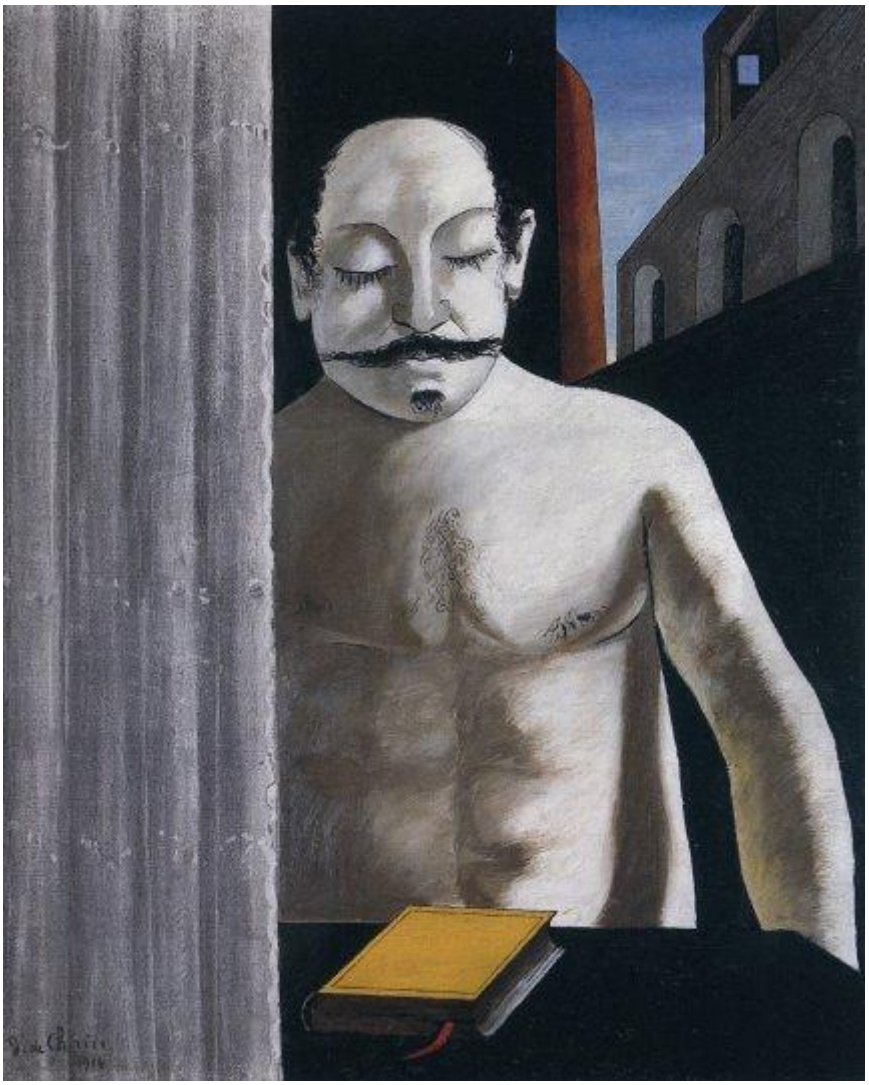
Εικ. 115, G. de Chirico, *Το απομεσήμερο της Αριάδνης*, 1913



Εικ. 116, Giorgio de Chirico, *Μυστήριο και μελαγχολία ενός δρόμου*, 1914



Εικ. 117, Αλέκος Φασιανός, *Το τσέρκι*



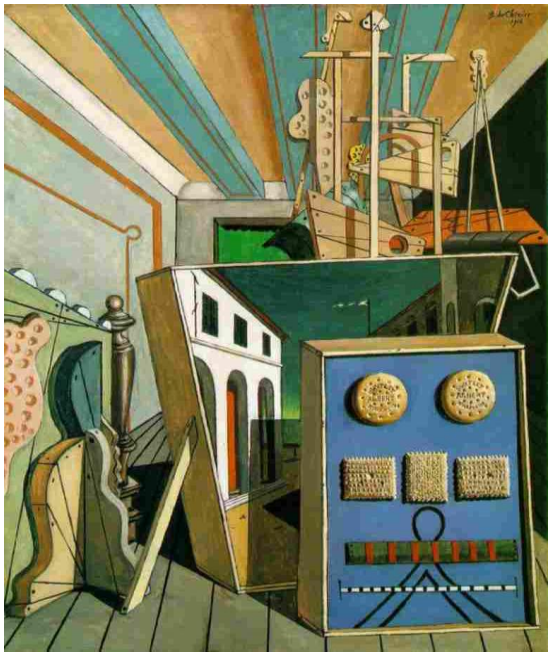
Εικ. 118, Giorgio de Chirico, *Ο εγκέφαλος του παιδιού*, 1914



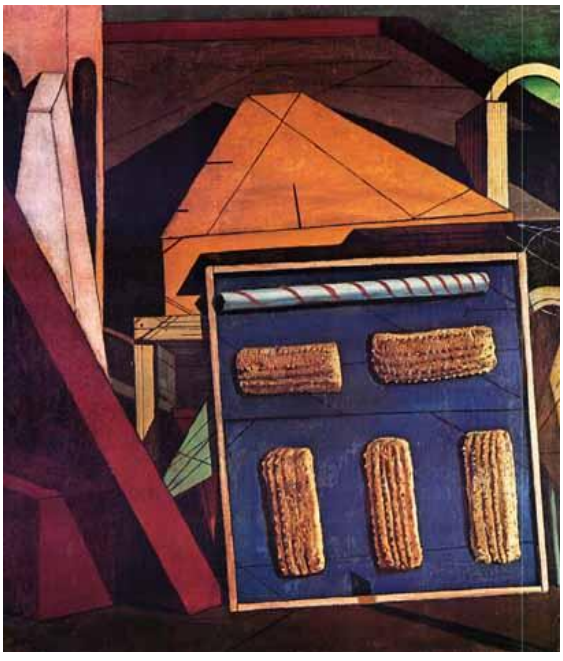
Εικ. 119, Giorgio de Chirico, *Το πορτρέτο του Guillaume Apollinaire*, 1914



Εικ. 120, Giorgio de Chirico, *Το τραγούδι της αγάπης*, 1914



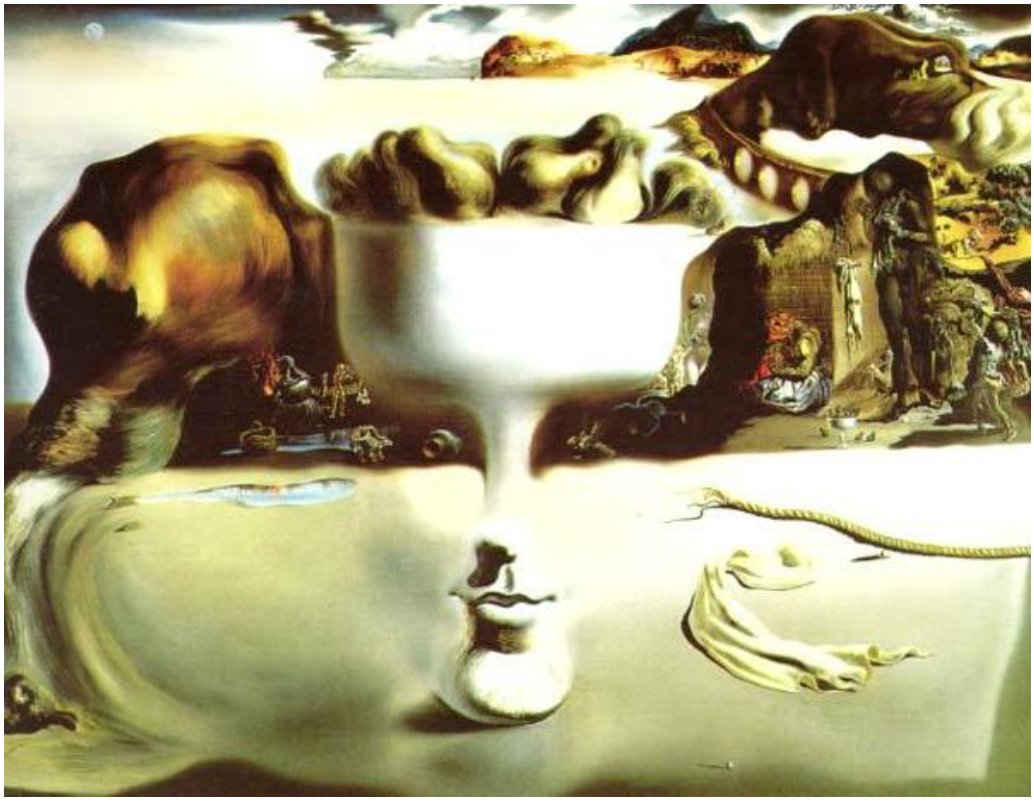
Εικ. 121, G. de Chirico, *Μεταφυσικό εσωτερικό με μπισκότα*, 1916



Εικ. 122, G. de Chirico, *Το τρυφερό απόγευμα*, 1916

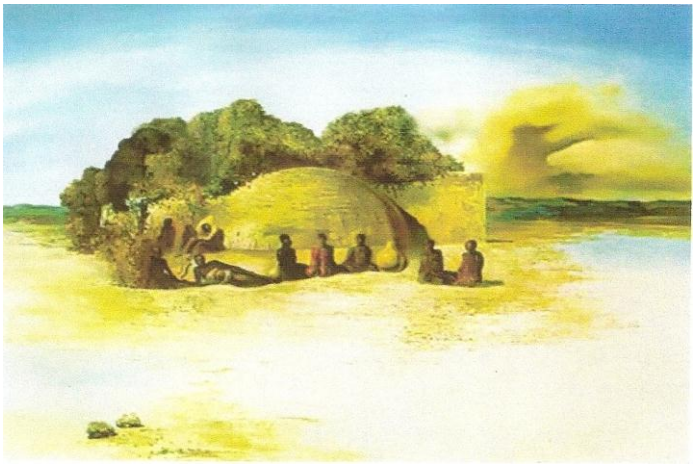


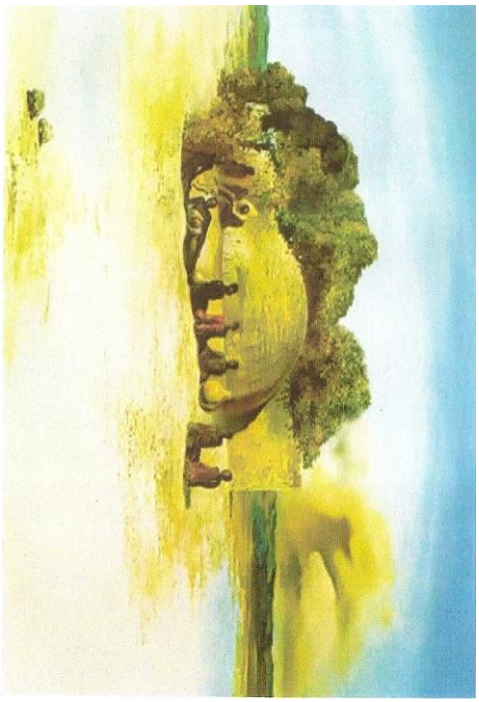
Εικ. 123, Jean-François Millet, *Ο Άγγελος* (*Εσπερινός*), 1857-1859



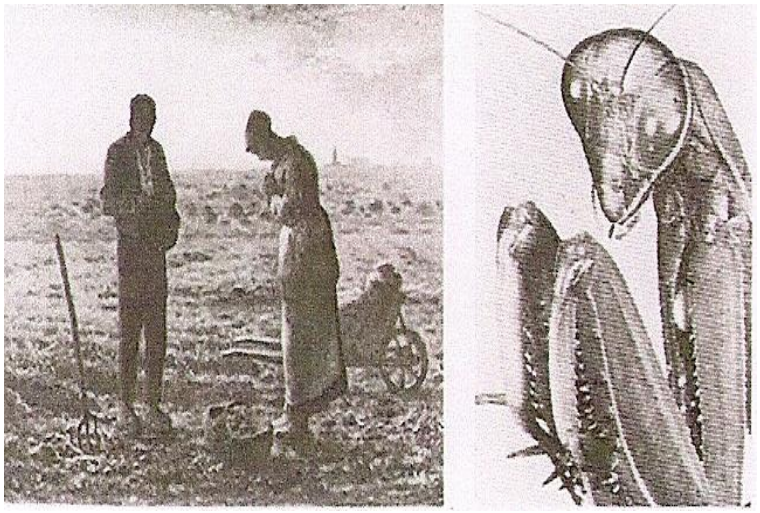
Εικ. 124, Salvador Dalí, *Εμφάνιση προσώπου και φρουτιέρας σε παραλία*, 1938







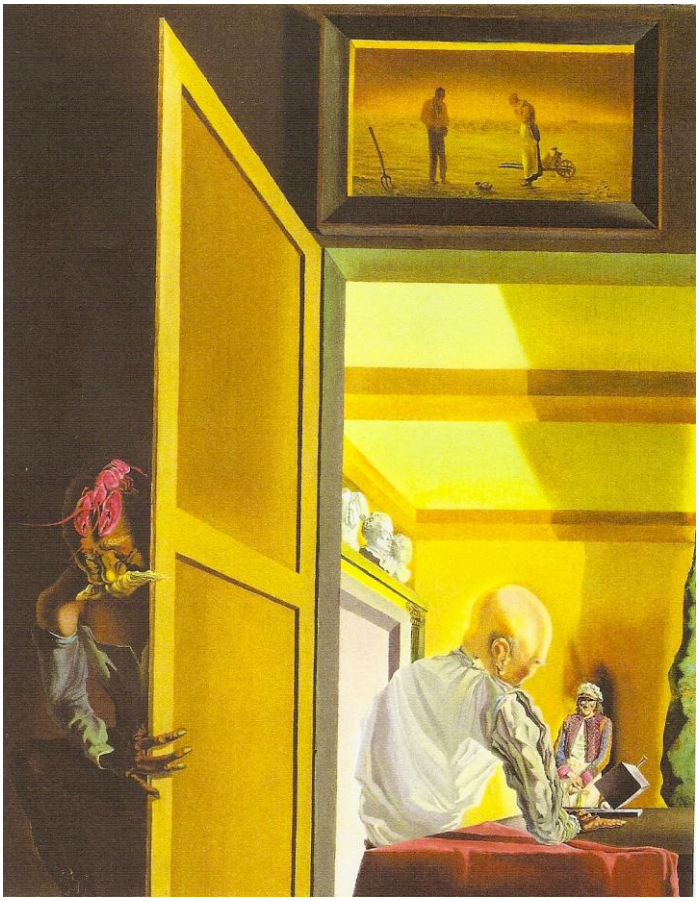
Εικ. 125-126, S. Dalí, *Παρανοϊκό πρόσωπο* (αναπαραγωγή της καρτ-ποστάλ της αρχικής εικόνας), *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, no. 3 (Δεκ. 1931)



Εικ. 127, Μάντις η θρήσκος
(από την εικονογράφηση του βιβλίου του S. Dalí, *Ο τραγικός Μύθος του Άγγελου του Millet, μια "παρανοϊκο-κριτική" ερμηνεία*, 1963)

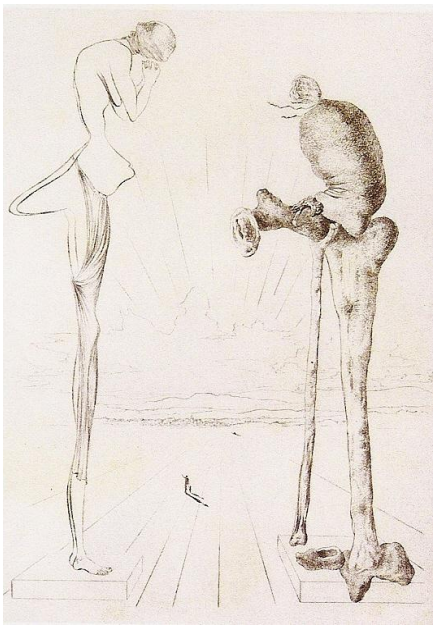


Εικ. 128, Μάντις η θρήσκος

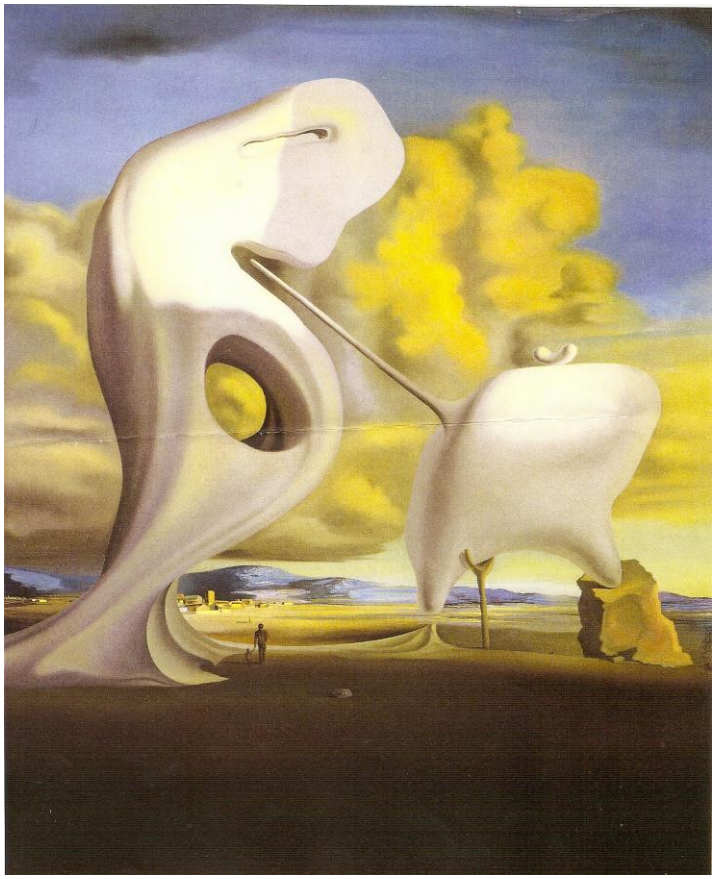


Εικ. 129, S. Dalí, *Η Gala και ο Άγγελος του Millet λίγο πριν την επικείμενη έλευση των κωνικών αναμορφώσεων*, 1933





Εικ. 130, 131, S. Dalí, Από την εικονογράφηση της ποιητικής συλλογής του Lautréamont *Τα τραγούδια του Μαλντορόρ* (Paris, Galerie des Quatre Chemins, 1934)



Εικ. 132, S. Dalí, *Αρχιτεκτονικός Άγγελος του Millet*, 1933



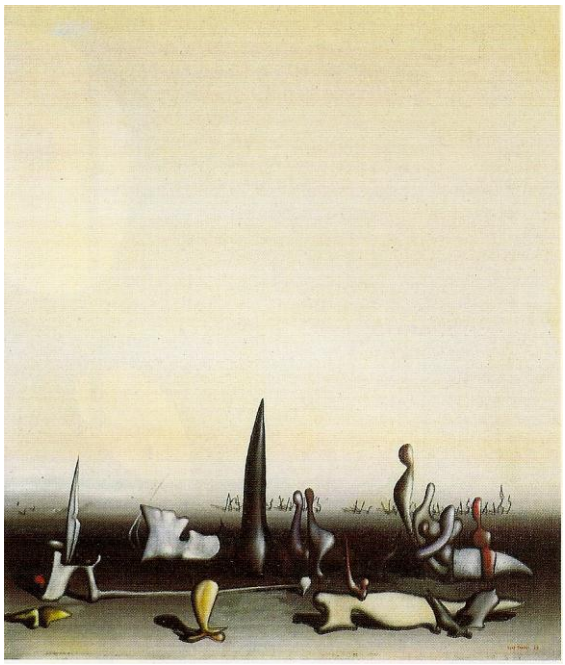
Εικ. 133, S. Dalí, *Αρχαιολογική ανάμνηση του Άγγελου του Millet*, 1933-35



Εικ. 134, S. Dalí, *Αταβισμός του σούρουπου*, 1933-34



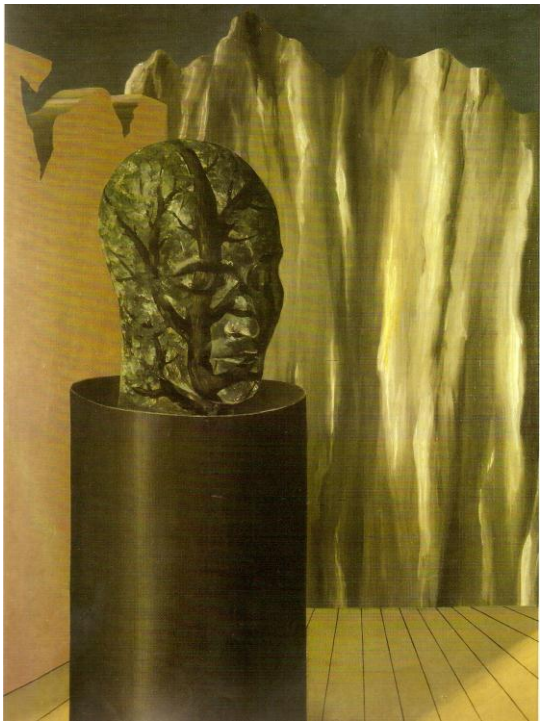
Εικ. 135, Yves Tanguy, *Παγωμένη υδρόγειος*, 1936



Εικ. 136, Y. Tanguy, *Μεταβίβαση επίκτητων χαρακτήρων*, 1934



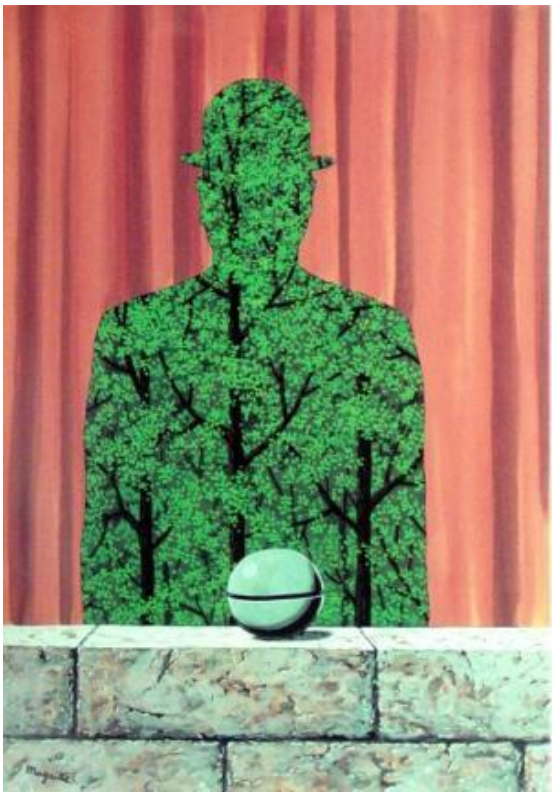
Εικ. 137, Y. Tanguy, *Επιπλωμένος χρόνος*, 1939



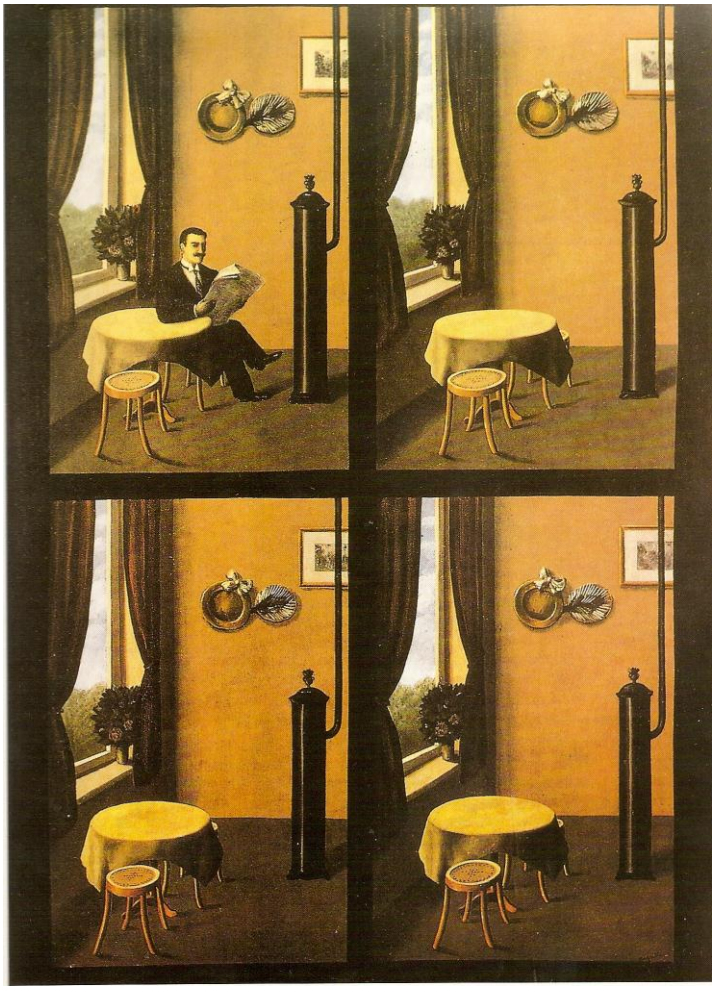
Εικ. 138, René Magritte, *Το δάσος*, 1926



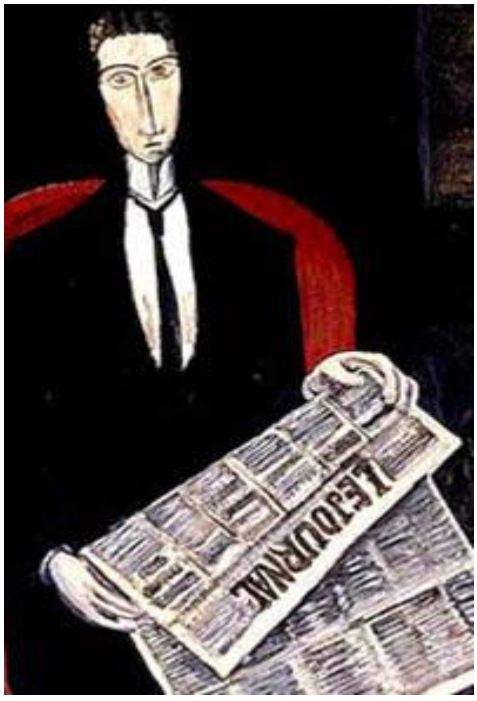
Εικ. 139, R. Magritte, *Η καλλιέργεια των ιδεών*, 1956



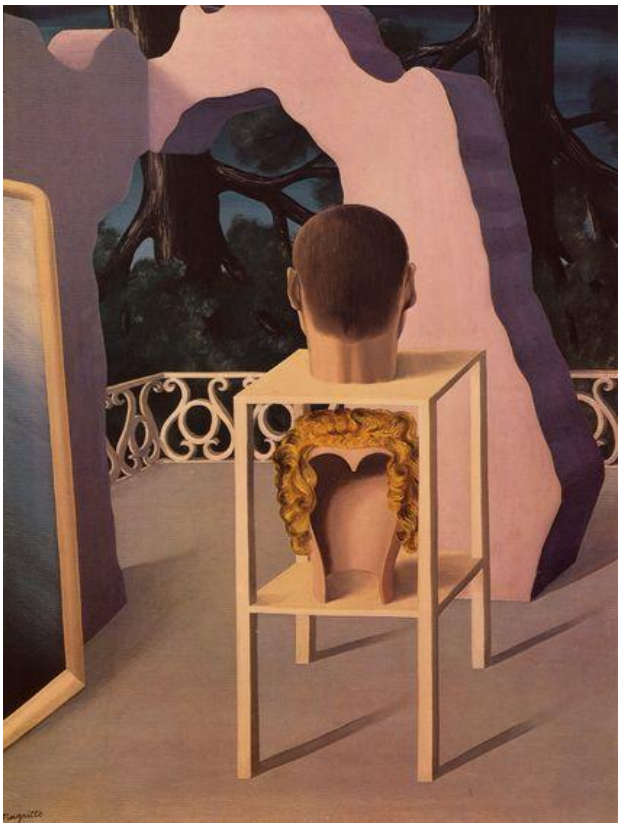
Εικ. 140, R. Magritte, *Ο άνθρωπος και το δάσος*, 1965



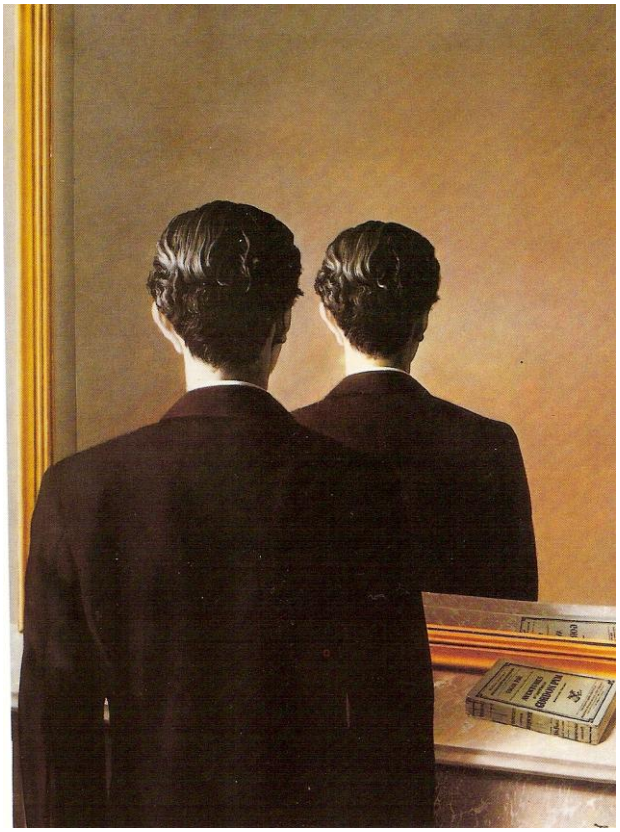
Εικ. 141, René Magritte, *Ο άνθρωπος με την εφημερίδα*, 1927-28



Εικ. 142, André Derain, *Πορτρέτο ενός άνδρα με εφημερίδα*, 1911-14



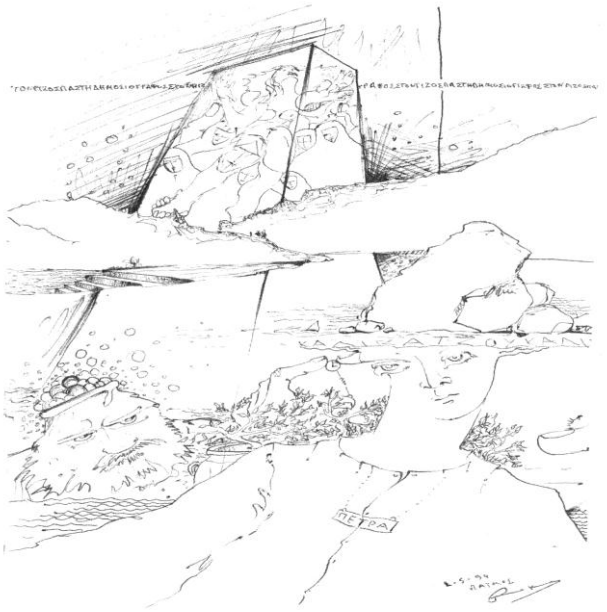
Εικ. 143, R. Magritte, *Ο γάμος του μεσονυκτίου*, 1926



Εικ. 144, R. Magritte, *Η απαγορευμένη αναπαραγωγή*, 1937



Εικ. 145, R. Magritte, *Η φωνή της σιωπής*, 1928



Εικ. 146, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο, 1994



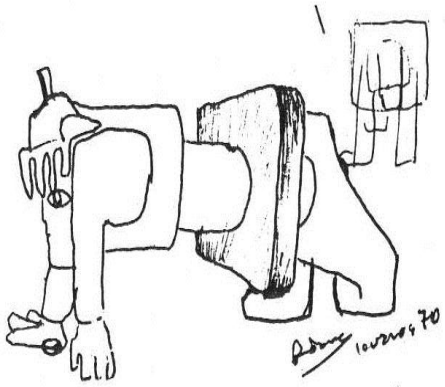
Εικ. 147, Κ. Ρόκος, σχέδιο, 1994



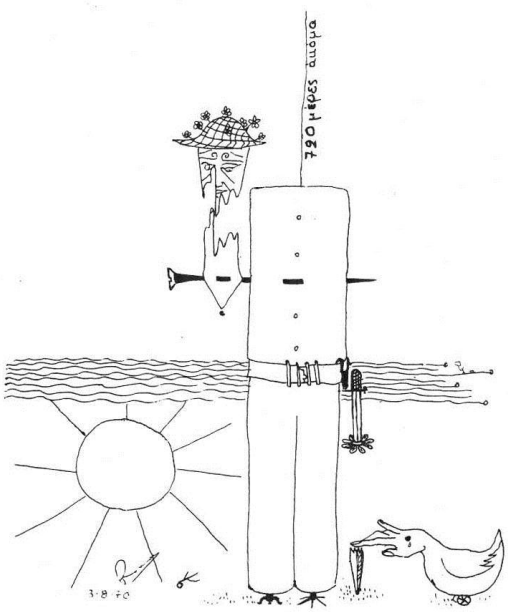
Εικ.148, Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο, 1995



Εικ. 149, Κυριάκος Ρόκος, *Η κρεατομηχανή του κόσμου*, 1995



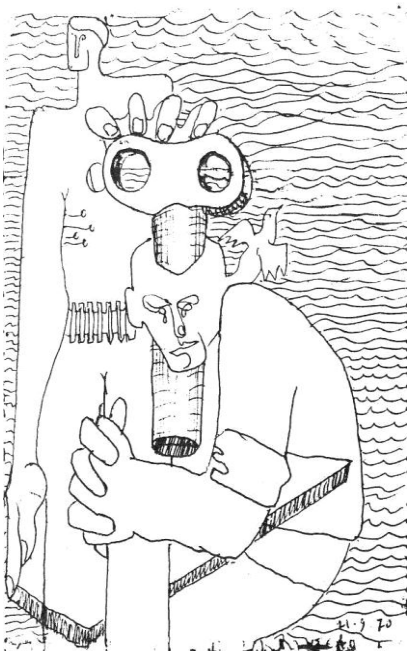
Εικ. 150, Κ. Ρόκος, σχέδιο, 1970



Εικ. 151, σχέδιο, 1970



Εικ. 152, Κ. Ρόκος, σχέδιο, 1995



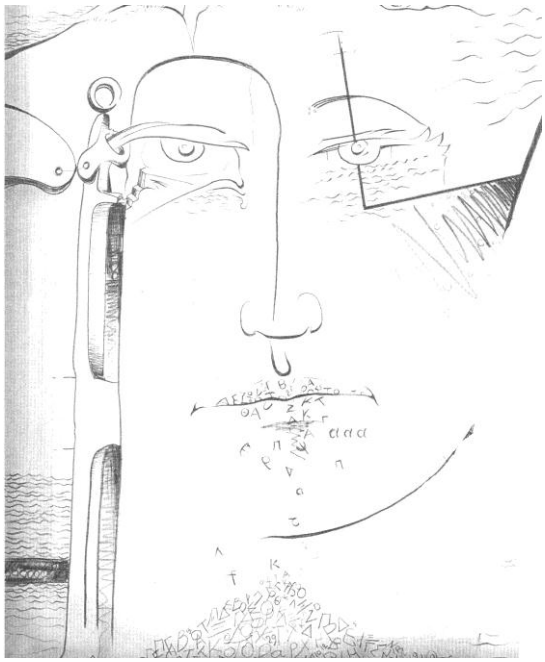
Εικ. 153, Κ. Ρόκος, σχέδιο, 1970



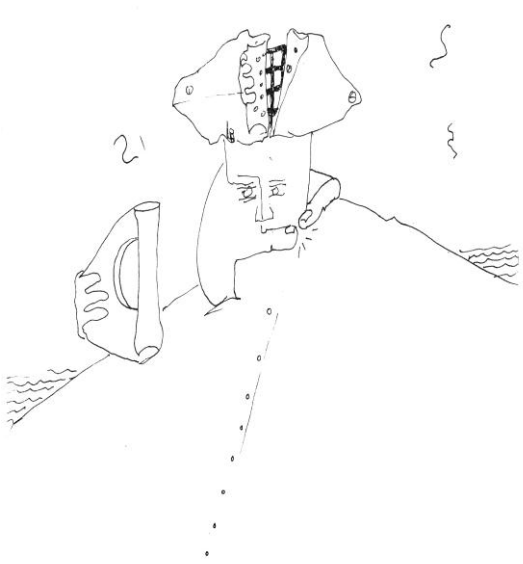
Εικ. 154, Κ. Ρόκος, σχέδιο (λεπτομέρεια), 1985



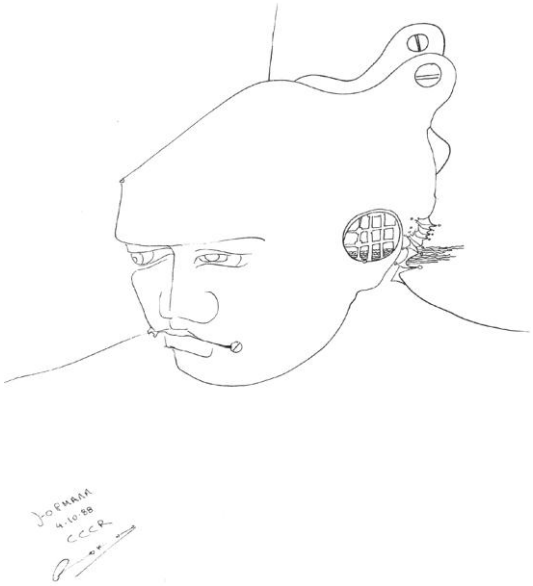
Εικ.155, Κ. Ρόκος, σχέδιο (λεπτομέρεια)



Εικ. 156, σχέδιο (λεπτομέρεια), 2004



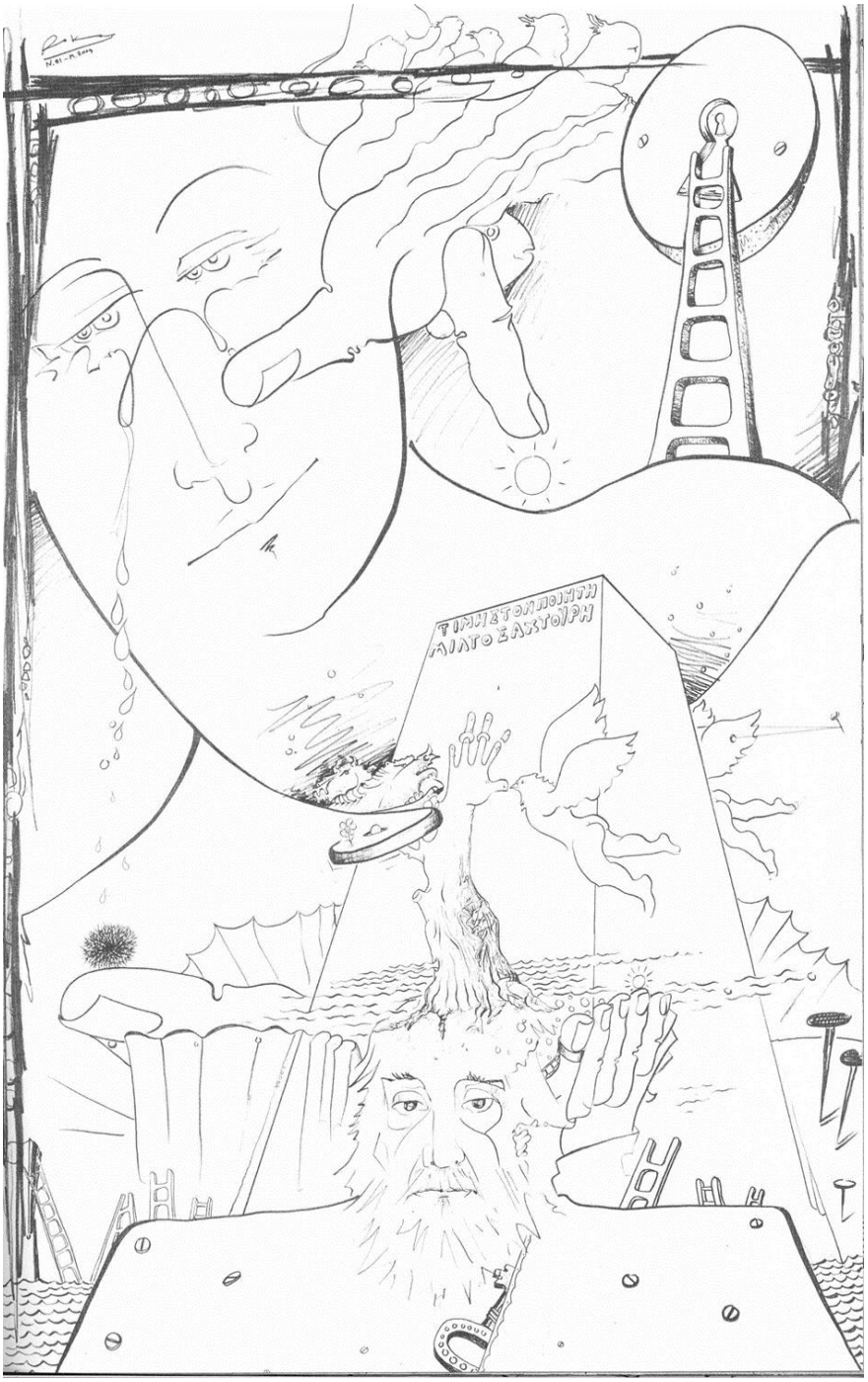
Εικ. 157, σχέδιο (λεπτομέρεια), 1988



Εικ. 158, σχέδιο, 1988



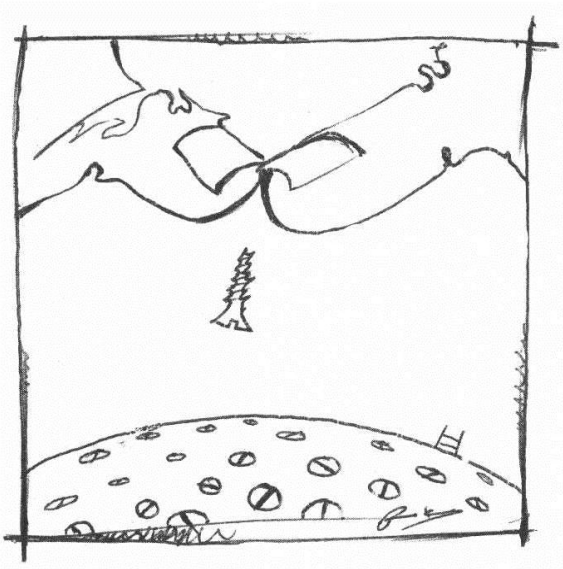
Εικ. 159, Κυριάκος Ρόκος, *Ο άνθρωπος της θάλασσας*, Νάξος



Εικ. 160, Κυριάκος Ρόκος, *Τιμή στον ποιητή Μίλτο Σαχτούρη*, 2004



Εικ. 161, Κυριάκος Ρόκος, Γλυπτό, Παρίσι, 1973



Εικ. 162, Κ. Ρόκος, σχέδιο, 1994

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

(πίνακες, σχέδια, χαρακτικά, κολάζ, πλαστικά έργα τέχνης, ιδεογράμματα)

Εξώφυλλο: Max Ernst, *Ο υπερρεαλισμός και η ζωγραφική*, 1942

1. Pablo Picasso, *Γυναίκα μπροστά στον καθρέφτη*, 1932
2. René Magritte, *Ο διαπερασμένος χρόνος*, 1939
3. Georges Seurat, *Ένα κυριακάτικο απόγευμα στο νησί της Grand Jatte*, 1886
4. Pieter Bruegel, *Οι φλαμανδικές παροιμίες*, 1559
5. Roland Topor, *Προφίλ* (σχέδιο), 1973
6. John Constable, *Wivenhoe Park*, 1816
7. Ιερώνυμος Μπος, *Κάρο του σανού* (τρίπτυχο)
8. Claes Oldenburg, *Μαλακή Γραφομηχανή*, 1963
9. René Magritte, *Το κόκκινο μοντέλο*, 1937
10. Velásquez, *Οι ακόλουθες*, 1656
11. René Magritte, *Η προδοσία των εικόνων (Αυτό δεν είναι πίπα)*, 1928-29
12. » , *Τα δύο μυστήρια*, 1966
13. Εδουάρδος Σακαγιάν, σχέδιο, 1994
14. Δημήτρης Μυταράς, *Ο αετός*
15. Σωτήρης Σόρογκας, «Η σκηνή», 1994
16. Javier Vilató, *Σύνθεση με λευκό πουλί*
17. » , *Οδαλίσκη με λαγωνικό*
18. Edvard Munch, *Η κραυγή*, 1893
19. Νάνος Βαλαωρίτης, κολάζ, *Μια αλφάβητος κωφαλάλων*, 2003
20. Νίκος Εγγονόπουλος, *Πηλεύς και Θέτις*, 1976
21. » , *Θησέας και Μινώταυρος*, 1961
22. Salvador Dalí, *Μαλακά ρολόγια (Εμμονή της μνήμης)*, 1931
23. » , *Στην αναζήτηση της τέταρτης διάστασης*, 1979
24. Νίκος Εγγονόπουλος, *Hora ruit*, 1939
25. Giorgio de Chirico, *Το Αίνιγμα της Ώρας*, 1912
26. Marc Chagall, *Εγώ και το χωριό μου*, 1911
27. René Magritte, *Η αμαθής νεράιδα* (λεπτομέρεια), 1957
28. Giorgio de Chirico, *Έπιπλα σε κοιλάδα*, 1927
29. Pablo Picasso, *Γυναίκα με μαντολίνο*, 1910
30. » , *Μορφή στην ακροθαλασσιά*, 1931
31. Giorgio de Chirico, *Ο Μάντης*, 1915
32. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιητής και Μούσα*, 1938
33. Salvador Dalí, *Το Φάσμα του Vermeer που μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σαν τραπέζι*, 1934
34. » , *Ο ύπνος*, 1937
35. Γιώργος Βακαλό, Από τη Σειρά *Ό,τι από τη ζωγραφική ανήκει στην ποίηση*, 1947
36. René Magritte, *Το μαγεμένο βασίλειο*, V (λεπτομέρεια), 1953
37. » , *Η κορυφή του κόσμου*, 1926
38. Alberto Savinio, *Οι πρόγονοί μου,* 1947
39., 40. Max Ernst, κολάζ της Σειράς *Μια εβδομάδα καλοσύνης* (λεπτομέρειες), 1934
41. Max Ernst-Hans Arp, κολάζ, 1920
42., 43. Paul Delvaux, *Η αυγή*, 1937, *Ο άνθρωπος του δρόμου*, 1940 (λεπτομέρειες)
44. Άλκης Γκίνης, *Δρακολούλουδο*, 1985
45. Δημήτρης Γέρος, *Αθώος κρατούμενος*, 1988
46. » , *Χωρίς τίτλο*, 1976

47. » , *Όχι ακριβώς απρόοπτο*, 1977
48. Marc Chagall, *Σφαγμένο βόδι*, 1947
49. Amedeo Modigliani, *Προσωπογραφία του Laurens*, 1915
50. » , *Γυναίκα με μπλε μάτια*, 1918
51. » , *Γυναίκα με πλατύγυρο καπέλο* (*Πορτρέτο της Jeanne Hébuterne*), 1917
52. » , *Ξαπλωμένο γυμνό*, 1917
53. » , *Γυμνό ξαπλωμένο* (*Κόκκινο γυμνό*), 1917
54. Jean-Antoine Watteau, *Γιορτή σ' ένα πάρκο*, περ. 1719
55. » , *Συντροφιά σ' ένα πάρκο*, 1719-21
56. » , *Ηλύσια πεδία*, 1717-18
57. » , *Οι χαρές της ζωής* (*Η μουσική συντροφιά*), 1718
58. Giovanni Battista Piranesi, *Φυλακή VII*, χαρακτικό, 1750
59. » , *Φυλακή V*, χαρακτικό, 1750
60. » , *Φανταστική Λεωφόρος Θριάμβων*, χαλκογραφία από τη Σειρά *Ρωμαϊκές Αρχαιότητες*, 1756
61. » , *Άποψη της Ρωμαϊκής αγοράς*, οξυγραφία από τη Σειρά *Απόψεις της Ρώμης*, 1748
62. Νίκος Νικολάου, *Μορφή*, 1958
63. » , *Σύνθεση*, 1958
64. » , *Μορφή με περιστέρι*, 1972
65. » , *Γυναίκα με ρόδι*, 1972
66. » , *Η τρελή ροδιά*, 1978
67. Pablo Picasso, Αφίσα για το Παγκόσμιο Συνέδριο για την Ειρήνη, 1949
68. Guillaume Apollinaire, *Το μαχαιρωμένο περιστέρι και το σιντριβάνι*, 1914, μετάφραση Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου
69. Pablo Picasso, *Το περιστέρι του μέλλοντος*, 1962
70. » , *Πόλεμος και Ειρήνη*, 1951
71. » , *Ο Πόλεμος*, 1952
72. » , *Η Ειρήνη* (σπουδή), 1953, λεπτομέρεια
73. Νίκος Δαμιανάκης, *Μινώταυρος και Πασιφάη*
74. Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο, 2004
75. » , σχέδιο, 1988
76. » , σχέδιο (λεπτομέρεια), 1984
77. » , σχέδιο (λεπτομέρεια), 1989
78. » , σχέδιο (λεπτομέρεια), 1988
79. » , σχέδιο, 2004
80. » , σχέδιο (λεπτομέρεια), 2004
81. Νίκος Εγγονόπουλος, *Θησέας και Μινώταυρος*, 1948
82. Ανδρέας Νικολάου, *Θησέας με Μινώταυρο*, 2005-06
83. » , *Λαβύρινθος-Μέρα*, 2005-06
84. » , *Πορτρέτα νεκρών Μινωταύρων*, 2005
85. » , *Ένας από τους εφτά νέους*, 2006
86. » , *Μία από τις εφτά νέες*, 2006
87. Pablo Picasso, *Μινώταυρος που πεθαίνει*, 1933
88. » , *Corrida: ο θάνατος του ταυρομάχου*, 1933
89. Ιερώνυμος Μπος, *Η Παγκόσμια Κρίση*, Κεντρικό τμήμα του τρίπτυχου της Βιέννης
90. » , *Κόλαση*, δεξί φύλλο του τρίπτυχου

Ο Κήπος των απολαύσεων (λεπτομέρεια)
91. Ιερώνυμος Μπος, *Οι Πειρασμοί του Αγ. Αντωνίου*,
Κεντρικό τμήμα τρίπτυχου (λεπτομέρεια)
92. » , Σχέδιο της Οξφόρδης (Μουσείο του Βερολίνου)
93. » , Σχέδιο του Βερολίνου (Μουσείο της Οξφόρδης)
94. Max Ernst, *Ο άγγελος της εστίας*, 1937
95. » , *Ζωομορφικό ζευγάρι*, 1933
96. Ανώνυμου, *Διάσωση στη θάλασσα*, τέλη 19ου αιώνα
97., 98. » , *Διάσωση στη θάλασσα* (λεπτομέρειες)
99. Arnold Böcklin, *Η νήσος των νεκρών*, 1880
100. » , *Οδυσσέας και Καλυψώ*, 1881-1883
101. Νίκος Εγγονόπουλος, *Φωνόγραφος στο ακρογιάλι*, 1940
102. Fabrizio Clerici, *Καθιστικό*, 1974
103. » , *Η Καταπακτή*, 1978
104. » , *Παζλ*, 1980
105. Henri Rousseau, *Το όνειρο*, 1910
106. » , *Η γητεύτρα των φιδιών*, 1907
107. Giorgio de Chirico, *Το Αίνιγμα μιας Μέρας*, 1914
108. » , *Ιταλική πλατεία*, 1914
109. » , *Ο κόκκινος πύργος*, 1913
110. » , *Ο μεγάλος πύργος*, 1913
111. » , *Η μελαγχολία της αναχώρησης*
(*Σταθμός Montparnasse*), 1914
112. » , *Η κούραση της αίσθησης του απείρου*, 1913
113. » , *Μοναξιά* (*Μελαγχολία*), 1912
114. » , *Αριάδνη*, 1913
115. » , *Το απομεσήμερο της Αριάδνης*, 1913
116. » , *Μυστήριο και μελαγχολία ενός δρόμου*, 1914
117. Αλέκος Φασιανός, *Το τσέρκι*
118. Giorgio de Chirico, *Ο εγκέφαλος του παιδιού*, 1914
119. » , *Το πορτρέτο του Guillaume Apollinaire*, 1914
120. » , *Το τραγούδι της αγάπης*, 1914
121. » , *Μεταφυσικό εσωτερικό με μπισκότα*, 1916
122. » , *Το τρυφερό απόγευμα*, 1916
123. Jean-François Millet, *Ο Άγγελος* (*Εσπερινός*), 1857-1859
124. Salvador Dalí, *Εμφάνιση προσώπου και φρουτιέρας σε παραλία*, 1938
125.,126. » , *Παρανοϊκό πρόσωπο*
(αναπαραγωγή της καρτ-ποστάλ της αρχικής εικόνας),
Le Surréalisme au Service de la Révolution, no. 3 (Δεκ. 1931)
127. Μάντις η θρήσκος (από την εικονογράφηση του βιβλίου του S. Dalí,
Ο τραγικός Μύθος του Άγγελου του Millet,
μια "παρανοϊκο-κριτική" ερμηνεία, 1963)
128. Μάντις η θρήσκος
129. Salvador Dalí, *Η Gala και ο Άγγελος του Millet λίγο πριν την επικείμενη έλευση των κωνικών αναμορφώσεων*, 1933
130., 131. » , Από την εικονογράφηση της ποιητικής συλλογής του Lautréamont
Τα τραγούδια του Μαλντορόρ (Paris, Galerie des Quatre Chemins, 1934)
132. » , *Αρχιτεκτονικός Άγγελος του Millet*, 1933
133. » , *Αρχαιολογική ανάμνηση του Άγγελου του Millet*, 1933-35

134. » , *Αταβισμός του σούρουπου,* 1933-34

135. Yves Tanguy, *Παγωμένη υδρόγειος*, 1936
136. » , *Μεταβίβαση επίκτητων χαρακτήρων*, 1934
137. » , *Επιπλωμένος χρόνος*, 1939
138. René Magritte, *Το δάσος*, 1926
139. » , *Η καλλιέργεια των ιδεών*, 1956
140. » , *Ο άνθρωπος και το δάσος*, 1965
141. » , *Ο άνθρωπος με την εφημερίδα*, 1927-28
142. André Derain, *Πορτρέτο ενός άνδρα με εφημερίδα*, 1911-14
143. René Magritte, *Ο γάμος του μεσονυκτίου*, 1926
144. » , *Η απαγορευμένη αναπαραγωγή*, 1937
145. René Magritte, *Η φωνή της σιωπής*, 1928
146. Κυριάκος Ρόκος, σχέδιο, 1994
147. » , σχέδιο, 1994
148. » , σχέδιο, 1995
149. » , *Η κρεατομηχανή του κόσμου*, 1995
150. » , σχέδιο, 1970
151. » , σχέδιο, 1970
152. » , σχέδιο, 1995
153. » , σχέδιο, 1970
154. » , σχέδιο (λεπτομέρεια), 1985
155. » , σχέδιο (λεπτομέρεια)
156. » , σχέδιο (λεπτομέρεια), 2004
157. » , σχέδιο (λεπτομέρεια), 1988
158. » , σχέδιο, 1988
159. » , *Ο άνθρωπος της θάλασσας*, Νάξος
160. » , *Τιμή στον ποιητή Μίλτο Σαχτούρη*, 2004
161. » , Γλυπτό, Παρίσι, 1973
162. » , σχέδιο, 1994