

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

Υπερρεαλισμός, αυτόματη γραφή και δημιουργική γραφή

Μαριλένα Δόργια

Επιβλέπων καθηγητής: Σπυρίδων Κιοσσές



Σαλαμίνα, Ιανουάριος 2023

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Δόργια Μαριλένας που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιοδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Υπερρεαλισμός, αυτόματη γραφή και δημιουργική γραφή

Μαριλένα Δόργια

Επιβλέπων Καθηγητής:

Σπυρίδων Κιοσσές

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ, Καθηγητής Λογοτεχνίας
Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Ευριπίδης Γαραντούδης

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ, Καθηγητής
Νεοελληνικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Σαλαμίνα, Ιανουάριος 2023

Στους Μάνο Δ. και Αντώνη Τ.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τον υπερρεαλισμό και επικεντρώνεται στην μέθοδο της αυτόματης γραφής. Αρχικά γίνεται ανασκόπηση της προέλευσης της μεθόδου από τον πνευματισμό και την ψυχιατρική καθώς και των απαρχών του κινήματος στην Ευρώπη. Στη συνέχεια γίνεται λόγος για τα πρώτα υπερρεαλιστικά ίχνη στην ελληνική λογοτεχνία, την επίσημη εισαγωγή του στην Ελλάδα του γλωσσικού διχασμού και την ανταπόκριση της κριτικής και του κοινού. Κατόπιν εξετάζεται η σχέση του υπερρεαλισμού και της αυτόματης γραφής με την δημιουργική γραφή. Εκτός από ρεύμα που επηρέασε αποφασιστικά την πορεία της τέχνης, ο υπερρεαλισμός καθόρισε τον τρόπο που ο σύγχρονος άνθρωπος αντιλαμβάνεται την καλλιτεχνική παραγωγή και τη δημιουργικότητα. Η θεώρηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως δυνατότητας κάθε ανθρώπου και όχι προνόμιο ταλαντούχων εξαιρέσεων αποτελεί τον δομικό λίθο του υπερρεαλισμού. Ειδικότερα η πρακτική της αυτόματης γραφής δημιούργησε τομές στους εκφραστικούς τρόπους και άνοιξε τον δρόμο για τολμηρό πειραματισμό, απαραίτητο για την σύγκλιση με το «άρρητο», την μεγαλύτερη πρόκληση με την οποία αναμετρήθηκε η λογοτεχνία από την δεύτερη βιομηχανική επανάσταση και μετά. Ως τέτοια, η αυτόματη γραφή αφήνει μια σημαντική παρακαταθήκη στις σπουδές δημιουργικής γραφής. Σαν κίνημα που θέλησε να αλλάξει τον κόσμο, ο υπερρεαλισμός οραματίστηκε μια νέα ανθρώπινη κατάσταση που θα γινόταν εφικτή μέσω της κατασκευής σύγχρονων μύθων για την ανθρωπότητα, που μετά από έναν αιματηρό πόλεμο βρισκόταν σε ένα πρωτόγνωρο τέλμα. Καμιά μυθολογία ή πανανθρώπινη αλήθεια δεν έμοιαζε να μπορεί να εμπνεύσει τον επαναπροσδιορισμό που της ήταν αναγκαίος και καμιά γλώσσα να αρθρώσει την δεδομένη κοσμική συνθήκη. Προϋπόθεση για τη συγκρότηση αυτού του μύθου ήταν η επινόηση ενός νέου κώδικα, που πήρε μορφή με υβρίδια συμβόλων και γλώσσας που ανανέωσαν καταλυτικά τη λογοτεχνία και κάθε μορφή τέχνης. Στο τελευταίο μέρος της εργασίας, το σύστημα αξιών του υπερρεαλισμού και οι καινοτομίες στην κατασκευή μύθων και γλώσσας εμπνέουν αποτελεσματικές μεθόδους για την έκφραση, την παραγωγή λόγου και την βελτίωση της γραφής, οι οποίες με τη σειρά τους βρίσκουν εφαρμογή στην παιδαγωγική πράξη.

Λέξεις – Κλειδιά υπερρεαλισμός, ελληνικός υπερρεαλισμός, αυτόματη γραφή, δημιουργική γραφή, ελεύθερη γραφή

Surrealism, automatic writing and creative writing

Marilena Dorgia

Abstract

This thesis explores surrealism, focusing on the method of automatic writing. The theoretical part of the thesis begins by reviewing the emergence of the method of automatic writing from spiritualism and psychiatry as well as the origins of the movement of surrealism in Europe. The first hints of surrealism in Greek literature are discussed next, its typical introduction in Greece in a period of intense controversy around language and the feedback it received from criticism and audience. An exploration of the relation of surrealism and automatic writing to creative writing follows. Aside from determining the course of art, surrealism reconsidered the way the notion of creativity is perceived, as at the core of the movement's principles lied the assumption that artistic production is not a privilege of some gifted exceptions but every single individual's potential. The practice of automatic writing in particular, prompted original expressive modes and paved the way for bold experimentation, essential for the stretch of language towards the «unsaid», the major challenge that literature engaged from the second industrial revolution onwards. Thus, automatic writing has left an enduring legacy for creative writing studies. As a movement that intended to change the world, surrealism envisaged a new human condition that would be realized through the creation of a new myth for humanity, which in the aftermath of a bloody war had found itself in profound disturbance. No mythology or universal value seemed sufficient to inspire the reorientation it urgently needed and no language to utter the cosmic circumstance. The invention of a new code was essential for the establishment of such a myth, which was formulated by means of hybrid symbols and language that transformed literature as well as every form of art. Surrealism's overall mentality and its efforts to introduce innovative mythopoetic styles in literature, apply to the creative writing classroom and inspire pedagogical practices whose effectiveness is examined in the final chapter of the thesis.

Keywords surrealism, Greek surrealism, automatic writing, creative writing, freewriting

Περιεχόμενα

Περίληψη	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	vii
Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων	viii
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	1
1. Υπερρεαλισμός και αυτόματη γραφή	1
1.1 Το νταντά	2
1.2 Ο υπερρεαλισμός	4
1.3 Πνευματισμός	5
1.4 Ψυχιατρική	6
2. Η ελληνική εκδοχή	10
2.1 Οι πρώτες ρωγμές	10
2.1.1 Θεόδωρος Ντόρρος	10
2.1.2 Ρώμος Φιλύρας	13
2.2 Η στάση της κριτικής	16
2.3 Το ζήτημα της γλώσσας	18
2.4 Η πολιτική διάσταση του ελληνικού υπερρεαλισμού	19
2.5 Η «καταδίκη» από τον Σεφέρη	21
2.6 Η στάση του Ελύτη	23
2.7 Συνομιλώντας με τον υπερρεαλισμό	24
2.8 Η <i>Υψικάμινος</i> και η ερμηνεία της	27
3. Αυτόματη γραφή και δημιουργική γραφή	31
3.1 Η ελεύθερη γραφή	31
3.2 Αυτόματη γραφή και δομή	33
3.3 Σύμβολα και μύθοι	37
3.3.1 Λεκτικά και μη λεκτικά κείμενα	39
3.3.2 Η <i>Νάντια</i> του Μπρετόν	40
3.3.3 Ένα κείμενο χωρίς λέξεις	41
3.4 Υπερρεαλισμός και αυτοματισμός στην εκπαιδευτική πράξη	44
3.4.1 Υπερρεαλιστικά παιχνίδια	44
3.4.2 Η ονειρική γραφή	52
Επίλογος	55
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	56
Ποιήματα	57
Βιβλιογραφικές Παραπομπές	70

Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων

Εξώφυλλο Αλέξανδρος Ίσαρης, <i>Γυναίκα σε κόκκινο ουρανό</i> , 1999	1
Εικόνα 1-1 Η αυτόματη γραφή της Helen Smith	7
Εικόνα 3-1 Cecilia Vicuña, <i>Brain Forest Quiyu</i> , 2022	42

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Υπερρεαλισμός και αυτόματη γραφή

Of all those arts in which the wise excel,
nature's chief masterpiece is writing well.

André Breton

Ο υπερρεαλισμός και ο πρόγονός του το Νταντά, γεννήθηκαν από ποιητές που πειραματίστηκαν με τη γλώσσα (Picon, 1983). Για τον ποιητή Tristan Tzara (1896-1963), έναν από τους ιδρυτές και κεντρικότερη φιγούρα του ντανταϊσμού, η συμβατική γλώσσα ήταν άφθονη, αλλά δεν ήταν αρκετή για τη μοναξιά του, ούτε για τα ενδόμυχα παιχνίδια του. Όσο για την λογοτεχνία, μια τέτοια γλώσσα της ήταν άχρηστη, ενώ κάθε προσπάθεια της λογικής να εξηγήσει το ανεξήγητο ήταν ανιαρή (Τζαρά, 1988). Αλλά και ο θεμελιωτής του υπερρεαλισμού André Breton (1896 – 1966) στο Β' Μανιφέστο του υπερρεαλισμού, τον ορίζει ως «μια επιχείρηση με στόχο τη γλώσσα» (Breton, 1969, σ. 297). Στο ξεκίνημα του ο υπερρεαλισμός (απόδοση του γαλλικού όρου *surréalisme*), για τον οποίο έχει επίσης χρησιμοποιηθεί στην ελληνική και ο όρος σουρεαλισμός) επικεντρώθηκε στην ποιητική γλώσσα και πειραματίστηκε με αυτή μέσω της τεχνικής της αυτόματης γραφής, στοχεύοντας στην καλύτερη έκφραση των εικόνων της. Σύντομα έστρεψε την προσοχή του και στις οπτικές τέχνες, καθώς ο Μπρετόν παρατήρησε ότι η αυτόματη γραφή είχε την ικανότητα να επιφέρει οπτικές παραισθήσεις (Jay, 1991).

Τα ποιητικά έργα με τα οποία τα δύο κινήματα εγκαινιάστηκαν, επισκιάστηκαν από ένα μεγαλειώδες σώμα έργου από καλλιτέχνες που σταδιακά συγχωνεύτηκαν. Παρά τις ομοιότητες τους τα κινήματα αυτά διέφεραν σημαντικά. Το νταντά μεταχειρίστηκε ένα προκλητικό χιούμορ για να αμφισβητήσει τις αστικές αξίες, ενώ ο υπερρεαλισμός αυτοσυστήθηκε ως πρόγραμμα που είχε την πρόθεση να δώσει ζωή σ' αυτό που θεωρούσε ότι ήταν ένας μη λειτουργικός πια σύγχρονος πολιτισμός, δίνοντας σ' αυτόν τον πολιτισμό ένα νέο μύθο βασισμένο στην παλιά γνώση, την εσωτερική γνώση της πνευματικής αλήθειας που οι αρχαίοι γνωστικιστές θεωρούσαν θεμελιώδη για την «σωτηρία».

Το μέσο για την κατασκευή του νέου μύθου των υπερρεαλιστών θα ήταν μια γλώσσα συμβόλων στοιχειοθετημένη από λέξεις και εικόνες (Henderson, 1988). Η γλώσσα αυτή πηγάζει από το ασυνείδητο και η πρόσβαση σε αυτό πραγματώνεται στον «καθαρό ψυχικό αυτοματισμό», μια φράση που εν μέρει ισούται με τον ορισμό του υπερρεαλισμού. Παραδείγματα «καθαρού ψυχικού αυτοματισμού» που αναφέρονται στα *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού* αποτελούν τα ενύπνια, «ο πλέον καίριος τρόπος επικοινωνίας μεταξύ ασυνειδήτου και συνειδητού» (Χρυσανθόπουλος, 2012, σ. 54), απροσδόκητες στιγμές των παιδικών μας χρόνων που θυμόμαστε λεπτομερώς και η αυτόματη γραφή (Breton, 1969).

1.1 Το νταντά

Τόσο βαθύ το σκοτάδι που μόνον οι λέξεις φωτίζουν
Τριστάν Τζαρά

Η Ελβετία του 1916 ήταν ένα καταφύγιο από τον πόλεμο για δυσαρεστημένους και ανήσυχους νεαρούς από όλη την Ευρώπη. Τον Φεβρουάριο του έτους αυτού άνοιξε τις πόρτες του στη Ζυρίχη το Cabaret Voltaire, που ιδρύθηκε από μια ομάδα περιπλανώμενων ποιητών και καλλιτεχνών. Πειραματική ποίηση, χορός και μουσική, διαλέξεις και αλλόκοτες φάρσες που συμπεριλάμβαναν και τη συμμετοχή του κοινού, εναλλάσσονταν στο πρόγραμμα του καμπαρέ (Rubin, 1968).

Η ονομασία του νταντά φαίνεται να παραπέμπει στην πρώτη συλλαβή που επαναλαμβάνουν τα μωρά στις πρώτες τους απόπειρες να μιλήσουν. Σύμφωνα με τον Roggioli (1968, σ. 36), ο Τριστάν Τζαρά ισχυριζόταν ότι το είχε συναντήσει σε ένα λεξικό (Larousse dictionary), και οι λεξικογράφοι Hatzfeld και Darmesteter το όρισαν αργότερα ως ονοματοποιητική ομιλία που χρησιμοποιείται σε αυτή την ηλικία. Η αστραπιαία επιτυχία του ονόματος του απηγούσε το γεγονός ότι οι στάσεις και οι δραστηριότητες που προσδιόρισε και ταυτίστηκαν μ' αυτό ήδη αιωρούνταν για κάποια χρόνια, για την ακρίβεια από το 1912. Διαδόθηκε σε πόλεις της Ευρώπης και στην Νέα Υόρκη, εν μέρει αυθόρμητα και εν μέρει μέσω της ανταλλαγής ιδεών (Rubin, 1968) και από τους τέσσερις τοίχους του μικρού καμπαρέ κατόρθωσε να γίνει ένα από τα πιο δοξασμένα και επιδραστικά κινήματα της μοντέρνας τέχνης (Hopkins, 2016).

Στον πυρήνα του φαινομένου που ονομάζεται ντανταϊσμός βρίσκεται η προσπάθεια όσων τον εφάρμοσαν να δημιουργήσουν ένα υβριδικό είδος τέχνης διασταυρώνοντας την τέχνη με τη ζωή. Δεν θα μιλούσαμε ξανά για τέχνη αλλά για τέχνη-ζωή ή αντι-τέχνη (anti-art), όρος που αποδίδεται γενικά στον ντανταϊστή Marcel Ducham και χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τους ντανταϊστές με την έννοια που χρησιμοποιείται σήμερα (Αργυρίου, 2000). Η δήλωσή τους ότι η πρώτη έχει σταματήσει να υπάρχει ίσως δεν ήταν στη πραγματικότητα μια πεποίθηση τους – ειδικά αν ήταν κρίνουμε εκ του αποτελέσματος και δεδομένης της επιρροής που άσκησε ο ντανταϊσμός και τη θέση της avant-grade στον κανόνα - αλλά μια προσπάθεια να χυθεί φως στο σκοτάδι, μια πρόταση δραστηκής ανανέωσης, όπως συνέβη στην περίπτωση του Lautréamont, που παραδέχτηκε εντέλει ότι πίσω από την υπερβολή και τη φρίκη των Ασμάτων του Μαλντορόρ υπήρχε ο σκοπός του να εξαναγκάσει τον αναγνώστη να στραφεί στο καλό προκειμένου να λυτρωθεί.

Οι ντανταϊστές αναφέρονται από τον Ανδρέα Εμπειρικό στην διάλεξη του για τον Υπερρεαλισμό (1935) ως ομάδα «αλληλέγγυων στην άρνηση». Ο ποιητής εξήγησε τη σφοδρότητα του φαινομένου που ετοιμαζόταν να εισαγάγει στην Ελλάδα και το γεγονός ότι κάτι έχει αλλάξει για πάντα στο πώς ορίζεται η ποίηση, σημειώνοντας ότι ο ντανταϊσμός δεν είναι μία ακόμα «στατική φιλολογική τεχνοτροπία» αλλά μια στάση και δράση (Εμπειρικός, 1935). Κατά τον Αργυρίου (2000, σ. 44), η ποίηση για τον Τζαρά «είναι μια ζωντανή δύναμη υπό όλες τις απόψεις ακόμη και τις αντιποιητικές, ενώ η γραφή δεν είναι παρά ένα περιστασιακό όχημα καθόλου απαραίτητο, αλλά απλώς έκφραση του αυθορμητισμού».

Η διάδοση του νταντά ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο ο οποίος φάνηκε να επισφραγίζει τη χρεωκοπία του αστικού ορθολογισμού του 19ου αιώνα. Το γεγονός ότι η λογική μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να δικαιολογηθούν σκοτωμοί και ακρωτηριασμοί εκατομμυρίων έκανε κάποιους ευαίσθητους καλλιτέχνες να επαναστατήσουν (Rubin, 1968). «Η αρχή του Νταντά,» αναφέρει ο Τζαρά (1988, σ. 250) στην *Διάλεξη για το Νταντά* (1922) «δεν ήταν η αρχή της τέχνης, παρά η αρχή της αηδίας». Οι ντανταϊστές έτρεφαν «συναισθήματα αηδίας για την αδράνεια της αστικής τάξης» για την οποία πίστευαν ότι δεν είχε επηρεαστεί αρκετά από τον τρόμο του πολέμου (Βάλντμπεργκ, 1982, 13). Ήταν απηυδισμένοι με τις αποτυχίες μιας ορθολογικής κοινωνίας, η οποία μπόρεσε να επιτρέψει έναν τέτοιο πόλεμο και δημιούργησαν μια αντιδραστική τέχνη μέσα από το πρίσμα του παράδοξου και του παράλογου (Isaacs, 1944). Ο υπερρεαλισμός δεν συμεριζόταν τον πεσιμισμό και την ορμή του νταντά για καταστροφή, αντίθετα γύρεψε να εφεύρει εκ νέου και

να διορθώσει τις αποτυχίες της καλλιτεχνικής σκέψης η οποία στο παρελθόν ήταν αποκλειστικά συνειδητή (Turkel, 2009).

1.2 Ο υπερρεαλισμός

Έως τα μέσα του 1922 το νταντά του Παρισιού, η τελική αυθεντική, με όλα τα ντανταϊστικά χαρακτηριστικά ενσάρκωση του κινήματος είχε βυθιστεί στο τέλμα της ίδιας του της αρνητικότητας. Η πτώση του σηματοδοτήθηκε από το Συνέδριο του Παρισιού (Congrès de Paris) που οργάνωσε ο Μπρετόν και το οποίο, έχοντας ως στόχο να προσδιορίσει τη γενική κατεύθυνση της δραστηριότητας της πρωτοπορίας, επιβεβαίωσε σιωπηρά πως το νταντά ήταν αυτό ακριβώς που πάσχιζε να μην γίνει: ένα ακόμα κίνημα στην ιστορία της τέχνης (Hopkins, 2004).

Το 1917 ο Guillaume Apollinaire περιέγραψε ως «σουρεαλιστικό δράμα» το θεατρικό του έργο *Οι Μαστοί του Τειρεσία*. Η κλίκα των νεαρών ντανταϊστών θαυμαστών του, ανάμεσα τους και ο Αντρέ Μπρετόν, οικειοποιήθηκαν τον όρο. Επηρεασμένος από τα νέα κινήματα στις τέχνες, ο Απολλιναίρ απομακρύνεται από την βασική αρχή της διαύγειας του νοήματος την οποία υπηρετούσε ως τότε η λογοτεχνική παράδοση και πειραματίζεται με διαφορετικές τεχνικές. Διακωμωδεί την αστική τάξη, την αστυνομία, ασκεί φεμινιστική και μαρξιστική κριτική. Η γλώσσα του έργου, σουρεαλιστική πριν την ίδρυση του σουρεαλισμού, είναι μια «γλώσσα που καταρρέει», την ίδια στιγμή που είναι μια νεογέννητη ποιητική γλώσσα, καθώς ο Απολλιναίρ «ανεβάζει τα αλλοπρόσαλλα γλωσσικά στοιχεία σε σημασιολογικά συντάγματα που αναδεικνύονται σε αυτοδύναμες μορφικές-λεκτικές ενότητες» (Θωμαδάκη, 1990, 75).

Αν και ο Απολλιναίρ δεν ήταν σαφής όσον αφορά το νόημα του όρου, φαίνεται να είχε επίγνωση μια μορφής έκφρασης που υπερέβαινε τα φαινόμενα και τις εντυπώσεις της πραγματικότητας, ενώ παράλληλα περιείχε έντονα το στοιχείο της έκπληξης. Οι περισσότερες από τις απρόσμενες αντιθέσεις που επέφεραν αυτό το αποτέλεσμα δεν ήταν αποτέλεσμα συνειδητής προμελέτης. Με τη σειρά του ο Μπρετόν, προσανατολισμένος στην αναστολή του συνειδητού ελέγχου, στράφηκε στην αυτόματη γραφή, η οποία απέκλειε την προσαρμογή του κειμένου με βάση τη σύνταξη, τη γραμματική καθώς και μέριμνα για διορθώσεις ή προπαρασκευασμένο θέμα και στυλ γραφής, προκειμένου να διευκολύνεται η ροή των εικόνων από το υποσυνείδητο (Bauduin, 2012).

1.3 Πνευματισμός

Η αυτόματη γραφή «αναδύθηκε» από την ψυχανάλυση, ωστόσο αρχικά συνδέθηκε με το θρησκευτικό κίνημα του πνευματισμού (spiritualism) και αναφέρεται στο φαινόμενο κατά το οποίο ένα άτομο εισέρχεται σε μία εκστατική κατάσταση και γράφει ή αναπαράγει ζωγραφικά, μηνύματα που υποτίθεται ότι προέρχονται από τον κόσμο των πνευμάτων. Τα μέντιουμ υποστήριζαν ότι επικοινωνούσαν με τους νεκρούς και η αυτόματη γραφή καθιερώθηκε ως μία από τις πιο κοινές πρακτικές τους. Σε κατάσταση έκστασης, τα μέντιουμ ζωγράφιζαν εικόνες πνευματικού περιεχόμενου, μετέδιδαν μηνύματα προς συγκεκριμένους παραλήπτες, περιέγραφαν γραπτώς τον κόσμο των πνευμάτων ή παρέδιδαν ακόμα και κείμενα κοινωνιολογικού και μεταρρυθμιστικού χαρακτήρα.

Στους κόλπους του Πνευματισμού δημιουργήθηκαν μερικά από τα σημαντικότερα κείμενα σε αυτόματη γραφή και μερικοί πνευματιστές υποστήριζαν ότι η αυτόματη γραφή δεν αποτελούσε καινοτομία, αλλά δείγματα της μπορούν να εντοπιστούν στη Βίβλο, όπως στο 1 Χρονικά 28:19: «Όλα αυτά», είπε ο Δαβίδ, «περιέχονται λεπτομερώς στο σχέδιο που καταγράφηκε σύμφωνα με την έμπνευση που μου έδωσε ο Κύριος, ο Θεός, για να εκτελέσω όλο αυτό το έργο» και στο 2 Βασιλείς 21:12, όπου ο Ιερεμίας επικοινωνεί γραπτά με τον προφήτη Ηλία μεταγενέστερα του θανάτου του προφήτη (2 Βασιλέων 13:20).

Μία από τις μεγαλύτερες προκλήσεις που κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν τα μέντιουμ ήταν οι κατηγορίες για απάτη εις βάρος τους. Ωστόσο, μέχρι τις δεκαετίες του 1880 και του 1890, νέες θεωρίες αναπτύχθηκαν που αμφισβήτησαν την υπερφυσική προέλευση της αυτόματης γραφής. Η εμπλοκή της υποβολής ή του υπνωτισμού θεωρήθηκε πιθανή, ενώ κάποιοι επικαλεστήκαν τη γλώσσα της ψυχολογίας και άρχισαν να αποδίδουν τα γραπτά αυτά στο ασυνείδητο των συντακτών τους. Η εξήγηση αυτή απέκτησε δημοφιλία καθώς αποκέρυττε το υπερφυσικό και ταυτόχρονα απάλλαξε τον συγγραφέα από κατηγορίες για συνειδητή απάτη. Ως τις αρχές του 20ου αιώνα, η εξωπραγματική προέλευση της αυτόματης γραφής είχε γενικά απορριφθεί και το φαινόμενο εξηγούνταν με τη βοήθεια της ψυχολογίας (Crow, 2015, σ. 22-24).

1.4 Ψυχιατρική

The machinery for dreaming planted in the
human brain was not planted for nothing.

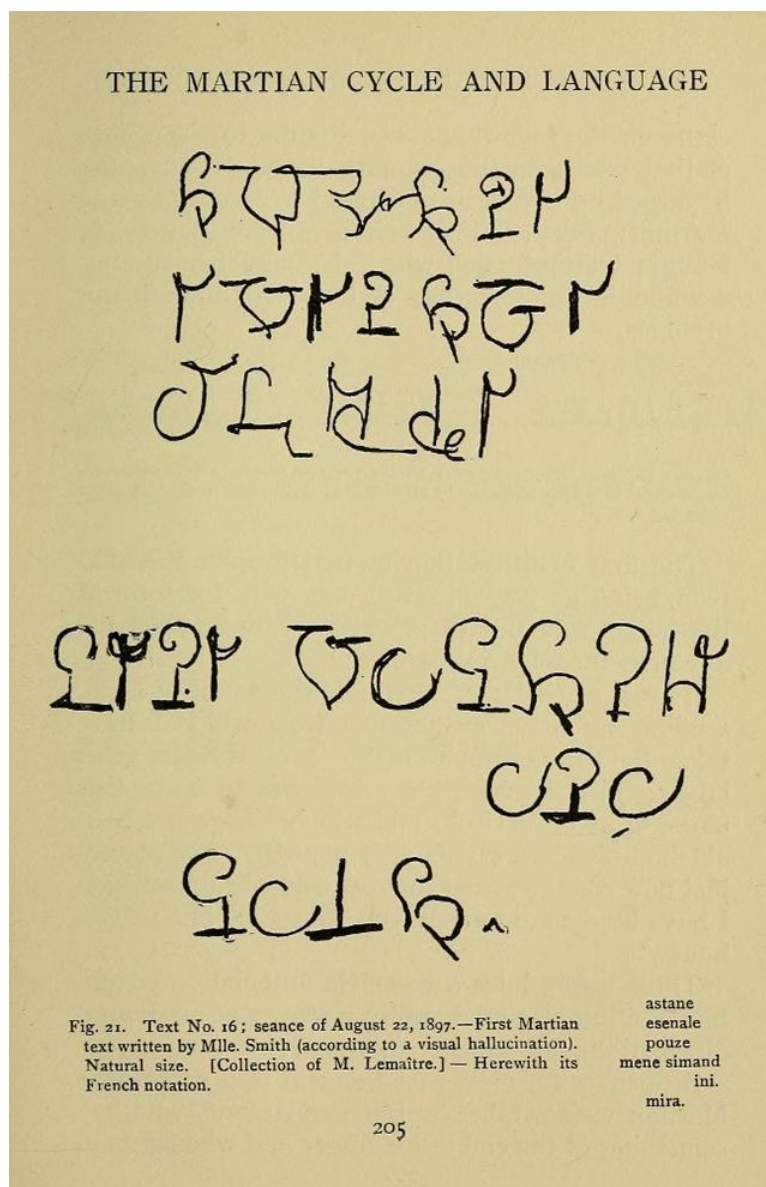
Thomas De Quincey

Η έννοια του ψυχολογικού αυτοματισμού παραπέμπει αρχικά στον Jules Baillarger (1809-1890). Θεωρείται ο πρώτος νευροψυχίατρος και ήταν ο γιατρός που πρώτος ανακάλυψε το 1840 ότι ο εγκεφαλικός φλοιός χωρίζεται σε στοιβάδες και περιέγραψε τις συνδέσεις τους με τη λευκή ουσία, ενώ μελέτησε και τις παραισθήσεις (Bogousslavsky & Moulin, 2009). Ήδη από το 1850 ο Baillarger ζητούσε από τους ασθενείς του να καταγράψουν αυθόρμητα οποιαδήποτε σκέψη τους ερχόταν στο μυαλό χωρίς να την λογοκρίνουν. Είναι ο μόνος ψυχίατρος που αναφέρει ως μέντορα ο Jean-Martin Charcot, θεμελιωτής της σύγχρονης νευρολογίας που μελέτησε την υστερία και δάσκαλος των Sigmund Freud (1856-1939) και Pierre Janet (1859-1947).

Στο εργαστήριο του Σαρκό, με τη συμβολή του φιλόσοφου και γιατρού Ζανέ εξελίχθηκε περαιτέρω η τεχνική του Baillarger. Ο Ζανέ μελέτησε τον ψυχολογικό αυτοματισμό, εφάρμοσε ποικίλες τεχνικές της τεχνητής υπνοβασίας καθώς και την αυτόματη γραφή σε ασθενείς με υστερία και διασχιστική διαταραχή ταυτότητας. Προσπάθησε να εξηγήσει αυτό που ο ίδιος αποκαλούσε «υποσυνείδητες έμμονες ιδέες» αρκετά χρόνια πριν ο Φρόιντ παρουσιάσει τη θεωρία του για το ασυνείδητο. Η ανάλυση του απομακρύνθηκε από την κλασική ψυχολογία κάνοντας έντονο διαχωρισμό μεταξύ νόησης, θυμικού και θέλησης (Haan, Koehler & Bogousslavsky, 2012).

Ο Charles Jung θεωρούσε το έργο του Ζανέ θεμελιώδες για την κατανόηση της νεύρωσης και της υστερίας, ενώ υποστήριξε ότι η ψυχιατρική οφείλει πολλά στις έρευνες γιατρών-υπνωτιστών όπως ο Forel και οι Γάλλοι Liébeault και Bernheim. Όταν ήταν ακόμα νεαρός γιατρός και πριν δημοσιεύσει οτιδήποτε ο Jung διάβασε το βιβλίο του καθηγητή Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου της Γενεύης Théodore Flournoy, *From India to the Planet Mars* (1900) και εντυπωσιάστηκε τόσο που έγραψε στον συγγραφέα ζητώντας του να μεταφράσει το βιβλίο στα γερμανικά.

Εκεί ο Φλουρνούα καταγράφει τα συμπεράσματα του από την πενταετή μελέτη του μέντιουμ H  l  ne Smith (ψευδ  νυμο της Catherine Muller). Η Smith λ  μβανε μην  ματα απ   πνε  ματα,   πιστευε   τι   χε ζήσει προηγ  μενες ζωής και   τι η   δια   ταν η μετεμψ  χωση της Μαρίας Αντουαν  τας, μιας Ινδής πριγκ  πισσας του 15ου αιώνα, της κόρης ενός Άραβα Σ  ιχη καθώς και κάποιας συχνής επισκέπτριας του πλανήτη Άρη. Ζωγράφιζε τοπία του πλανήτη, μιλούσε και   γραφε σε μια γλώσσα που   χε μάθει εκεί. (Εικόνα 1-1)



Εικόνα 1-1 Η αυτόματη γραφή της Helen Smith

Μέσα από ψυχολογική ερμηνεία αυτών των φαντασιώσεων που   ταν προϊόν υποσυνείδητης επεξεργασίας ξεχασμένων αναμνήσεων, ο Φλουρνούα συνέβαλε καθοριστικά στην

κατανόηση του ασυνείδητου και ειδικά των δημιουργικών και μυθοποιητικών του δυνατοτήτων. Η εργασία του Φλουρνούα παρέμεινε πολύ γνωστή στους ψυχαναλυτικούς κύκλους της Γαλλίας και ο Λακάν θεωρούσε ότι του χάρισε την αθανασία στην αναλυτική παράδοση (Brower, 2016).

Ο Α. Μπρετόν άρχισε να σπουδάζει ιατρική το 1916 και ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο του Φρόιντ και τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του για τα όνειρα και το ασυνείδητο. Σύμφωνα ωστόσο με τον Hopkins (2004, σ. 100) η σημασία του Φρόιντ στην αρχική φάση του υπερρεαλιστικού κινήματος δεν πρέπει να υπερτονίζεται, καθώς ο Μπρετόν μάθαινε για αυτές έμμεσα μέσω των δασκάλων του και ήταν περισσότερο εξοικειωμένος με το έργο Γάλλων νευρολόγων όπως του καθηγητή Joseph Babinski, υπό την επίβλεψη του οποίου άρχισε να εργάζεται το 1917. Ο Babinski δεν ακολουθούσε συγκεκριμένο τρόπο εξέτασης των ασθενών, και τους ερευνούσε κυριευμένος από αυτό που ο Μπρετόν περιέγραψε ως «αερό πυρετό». Μια τέτοιου είδους νευρολογική εξέταση μοιάζει με μια πράξη αυτόματη, έναν πνευματικό αυτοματισμό και θεωρείται πιθανό ότι διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στο υπερρεαλιστικό γίνεσθαι (Bergengruen, 2009).

Την ίδια περίοδο ο Μπρετόν μελέτησε το σημαντικό έργο του Ζανέ *Ο ψυχικός αυτοματισμός* (1899), που βασιζόταν πάνω στη δουλειά του δασκάλου του, του Σαρκό. Υπηρετώντας στο μέτωπο του πολέμου ως τραυματιοφορέας και γιατρός, εφάρμοσε τις θεωρίες του Ζανέ για τις διχασμένες προσωπικότητες, τις τραυματικές αναμνήσεις και την θεραπεία μέσω της αυτόματης γραφής στους στρατιώτες που είχαν υποστεί νευρική κατάρρευση, διαπιστώνοντας τότε και την λογοτεχνική φύση της. Σύμφωνα με τον Lomas (όπως αναφέρεται στο Susik, σ. 251), είναι πιθανό ο Μπρετόν να επηρεάστηκε περισσότερο από τον Ζανέ παρά τον Φρόιντ. Ωστόσο ο Ζανέ, δεν αποδεχόταν την σύνδεση της ύπνωσης και του ασυνείδητου με τη δημιουργικότητα και ως εκ τούτου όταν ο Μπρετόν στο *Πρώτο Μανιφέστο* παρουσίασε τον αυτοματισμό ως την επιτομή του υπερρεαλισμού, προβλήθηκε περισσότερο ο φροϋδικός ελεύθερος συνειρμός (Hopkins, 2004, σ. 68).

Ο Μπρετόν έδειξε ενδιαφέρον και για τις μελέτες του John Hughlings Jackson στην επιληψία και για νευρολογικές έρευνες σχετικά με τους αυτοματισμούς του εγκεφάλου. Η περίπτωση της Σμιθ του άσκησε ιδιαίτερη έλξη και συνέχιζε για πολλά χρόνια να μνημονεύει την επιρροή της μελέτης του Φλουρνούα στη σκέψη του (Brower, 2016). Παρά την ενασχόληση του με την ψυχιατρική, η κλίση του στη λογοτεχνία και ειδικά το πάθος του για την ποίηση

δεν τον εγκατέλειψαν ποτέ. Τόσο ο ίδιος όσο και ο Λουί Αραγκόν (που επίσης εγκατέλειψε τις σπουδές του στην ψυχιατρική για τη λογοτεχνία) είδαν στην υστερία την σπουδαιότερη ποιητική ανακάλυψη του δεύτερου μισού του αιώνα (Haan, κ.ά., 2012). Η αυτόματη γραφή στον υπερρεαλισμό προέκυψε από το ενδιαφέρον του Μπρετόν για την ψυχιατρική επιστήμη και το πάθος του για τη γλώσσα, την τέχνη και την ποίηση (Bravo-Martinez, 2021).

2. Η ελληνική εκδοχή

2.1 Οι πρώτες ρωγμές

Ο Νίκος Καλαμάρης, γνωστός ως Κάλας ή Ν. Ράντος ή Μ. Σπιέρος, είναι εκείνος που κατά κύριο λόγο προετοίμασε το έδαφος για τον ερχομό του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα δημοσιεύοντας από το 1931 και μετά ποιήματα και δοκίμια (Χρυσανθόπουλος, 2012, σ. 85). Ο κριτικός λόγος του Κάλας ανανέωσε την εγχώρια λογοτεχνική κριτική, προτείνοντας μαρξιστικές και ψυχαναλυτικές αναγνώσεις της λογοτεχνίας. Ο ποιητής συμμετείχε ενεργά στην διαμάχη για τον Παλαμά και τον Καβάφη, την αποφασιστική αυτή ζύμωση που διαμόρφωσε το μέλλον της ελληνικής λογοτεχνίας, προβάλλοντας τον δεύτερο ως «τον ουσιαστικά νεωτερικό ποιητή της νέας ελληνικής» (Χρυσανθόπουλος, 2012, σ. 166).

Αρκετά πριν ωστόσο, είχαν κάνει την εμφάνιση τους στην ελληνική ποίηση και πεζογραφία οι πρώτες ρωγμές στην παράδοση που προμήνυαν την ανάγκη για νεωτερικούς τρόπους έκφρασης και τάσεις αποδέσμευσης του λόγου από τον έλεγχο της συνείδησης, όπως συνέβη στο έργο των Θεόδωρου Ντόρρου και Ρώμου Φιλύρα.

2.1.1 Θεόδωρος Ντόρρος

Τα πιο ανύπαρχτα κάνουν δικό τους κόσμο
μεγαλωμένα μπρος μας.

Θ.Ν

Ο Θεόδωρος ή Τεντ Ντόρρος γεννήθηκε το 1895 και ανήκε σε οικογένεια Ελληνοαμερικανών επιχειρηματιών με καταγωγή από τον Πύργο Ηλείας, που δραστηριοποιούνταν στη βιομηχανία και το εμπόριο ειδών προικός με έδρα τη Νέα Υόρκη. Μετά το χρηματιστηριακό κραχ και την οικονομική κατάρρευση κατέφυγε στο Παρίσι και αργότερα σε απομακρυσμένο χωριό της Γαλλίας, ενώ σταδιακά οδηγήθηκε στον αλκοολισμό. Το 1945 σε ηλικία μόλις πενήντα ετών αυτοκτόνησε μαζί με τη σύζυγό του Σούζαν. Η πρώτη και μοναδική του συλλογή, που φρόντιζε να την χαρίζει απλόχερα και να την στέλνει οπουδήποτε στον κόσμο, σε όποιον του την ζητούσε, ονομαζόταν *Στου γλιτωμού το χάζι* και

εκδόθηκε στο Παρίσι το 1930 (Γιάνναρης, 2002). Είναι η χρονιά που «οι περισσότεροι ιστορικοί τοποθετούν σαν χρονιά πρώτης εμφάνισης του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα». «Κι ενώ εν γένει αμφισβητήθηκε η λογοτεχνική αξία της, ωστόσο της αποδόθηκε ο χαρακτήρας της προδρομικής για την Ελλάδα, υπερρεαλιστικής γραφής» (Αμπατζοπούλου, 1976, σ. 36).

Ο Νικόλαος Κάλας, που βοήθησε στη διάδοση του έργου του Ντόρρου εντόπισε στα ποιήματα του φουτουριστικές επιρροές και υποστήριξε ότι η ποίηση του είναι το πρώτο ίσως δείγμα ελληνικής γραφής όπου παρατηρείται μετατόπιση από τον συνειδητό ειρμό στο συνειρμό (Κάλας, 1982, σ. 303). Θεματικά μπορεί να ενταχθεί στο ρεύμα του μετασυμβολισμού καθώς είναι έκδηλη η μοναχικότητα του ατόμου που βιώνει την αλλοτρίωση εντός της πόλης και λαχταρά να γλιτώσει, να δραπετεύσει για να σωθεί (Καραδήμα, 2006, σ.

214).

Καινοτομίες όπως οι διακοπές του λόγου και του νοήματος, το μέτρο που ανατρέπει τον παραδοσιακό ρυθμό της ποίησης και οι λεξιλογικές και συντακτικές επιλογές που συσκοτίζουν το νόημα επιφέρουν την αποδόμηση της μορφής. Είναι πιθανό η εξοικείωση του Ντόρρου με την νεωτερική λογοτεχνική τεχνική του εσωτερικού μονόλογου να οδήγησε στην αντικατάσταση της μουσικότητας του συμβολισμού από τον ρυθμό της ροής της συνείδησης με αποτέλεσμα μια πρωτότυπη μετρική φόρμα και μια ποίηση ορόσημο μεταξύ συμβολισμού και μοντερνισμού, ενώ δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο τα ποιήματα του Ντόρρου να είναι απλώς προϊόντα γλωσσικού πειραματισμού βασισμένου στην τυχαιότητα (Καραδήμα, 2006, σσ. 213-217).

Επιπλέον, όταν εμφανίστηκε η συλλογή διατυπώθηκε η άποψη ότι τα γλωσσικά χαρακτηριστικά της ποίησης που παραπέμπουν στον υπερρεαλισμό προκύπτουν από την ανεπαρκή γνώση της ελληνικής γλώσσας από τον Ντόρρο (Κόκορης, 2004). Αν κάτι τέτοιο ευσταθεί, τότε η γραφή του Ντόρρου θα μπορούσε να οφείλει τα πειραματικά της χαρακτηριστικά στην αναμέτρηση του ποιητή με τη γλώσσα, η πλημμελής γνώση της οποίας καθιστά την ποιητική έκφραση μια πνευματική πρόκληση όμοια με το έργο που ανέλαβαν οι μοντερνιστές: να αναμετρηθούν με το άρρητο και να υπερβούν τα όρια της γλώσσας. Σε αυτήν ακριβώς τη μάχη με τον γραπτό λόγο αποδίδει και ο Γ. Σεφέρης την λογοτεχνική αξία των *Απομνημονευμάτων* του Μακρυγιάννη, τα οποία θεωρεί δείγμα μοντερνιστικής γραφής, συνέπεια των πλημμελών γραμματολογικών εφοδίων του συγγραφέα.

Η πρόκληση του να γράφεις σε γλώσσα που δεν είναι η μητρική σου θεωρείται από συγγραφείς και καθηγητές συγγραφής ουσιαστικό κομμάτι της διαδικασίας και συνδέεται με ποικίλα δημιουργικά οφέλη, μεταξύ άλλων περισσότερο ενεργή συμμετοχή στην δόμηση του λόγου, την οποία ο Elbow (1989, σ. 48) διαφοροποιεί από την απλή παραγωγή λόγου. Συγγραφείς όπως ο Νομπελίστας Καζούο Ισιγκούρο και ο Ιάπωνας Χαρούκι Μουρακάμι έγραψαν συνειδητά στα αγγλικά αν και δεν ήταν η μητρική τους γλώσσα. Η Κινέζα Yi Yan τιμήθηκε με το υψηλότερο κύριος βραβείο λογοτεχνίας στην Ιαπωνία για το βιβλίο της *The Morning When Time Was Blurred* με ένα από τα μέλη της κριτικής επιτροπής να σχολιάζει πως (η Yi Yan) έχει γράψει κάτι που ένας συγγραφέας δεν μπορεί να δει αν δεν υπερβεί το όριο μεταξύ ρητού και άρητου, ενώ ο πολυβραβευμένος Hideo Levy, ένας από τους πρώτους Αμερικανούς που έγραψε σύγχρονη λογοτεχνία στα ιαπωνικά έχει υποστηρίξει ότι η λογοτεχνία θα έπρεπε να γράφεται με νοοτροπία σχεδόν δίγλωσση (Makino, 2018). Μια τέτοια προσέγγιση της γλώσσας απομακρύνεται από την ωφελμιστική θεώρηση που βασίζεται στον χειρισμό της ως εργαλείου και κτήματος του συγγραφέα, έτοιμου να λειτουργήσει αποτελεσματικά όποτε κληθεί, αποσκοπώντας σε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που θα ανατροφοδοτήσει τον εγωισμό του δημιουργού. Αντίθετα, προσδοκά από τον συγγραφέα να κατασκευάσει το εργαλείο αυτό στην πράξη, σε πραγματικό χρόνο. Πρόκειται για ένα εγχείρημα που απαιτεί τόλμη και πειραματισμό και αποβλέπει όχι απλώς στη βελτίωση αλλά στη γόνιμη αλλαγή της γλώσσας αλλά και της ταυτότητας συγγραφέα και αναγνωστών. Αν και οι μοντερνιστές ανταποκρίθηκαν σε τέτοιες προκλήσεις, οι υπερρεαλιστές ήταν αυτοί που διατύπωσαν ξεκάθαρα το όραμα για μια τέχνη που συνδέεται με την συλλογική συνείδηση (Brotchie & Gooding, 1993, σ. 161).

Η Αμπατζοπούλου (2001) πρώτη καταθέτει την προβληματική της για τη χρήση της ελληνικής από τον Ντόρρο, αλλά και ο Βαγενάς (1994), που το αποδίδει στην ελλιπή έκθεση του ποιητή στη γλώσσα. Τα βιογραφικά στοιχεία που υπάρχουν για τον Ντόρρο είναι ελάχιστα και είναι άγνωστο αν και πότε επισκέφτηκε την Ελλάδα. Αν και έχουν εντοπιστεί δύο «πεζοτράγουδα» του ποιητή που δεν παρουσιάζουν αναγνωστικές δυσκολίες, η Καραδήμα (2006, σ. 217), βασιζόμενη στην κριτική του Κάλας αναφέρει ότι το νόημα και η αλληλουχία διαταράσσονται μάλλον ηθελημένα από τον ποιητή όταν από τον πεζό λόγο στρέφεται στον ποιητικό, με σκοπό ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Εκτός από την ποιητική αυτή συλλογή ο Θεόδωρος Ντόρρος κυκλοφόρησε ιδιωτικά στο

Παρίσι το 1936 το φιλοσοφικό έργο *Intelligence*, γραμμένο στα αγγλικά. Στην Ελλάδα έγινε για αυτό μία μόνο αναφορά το 1952 από το περιοδικό *Νέα Ελληνικά*, παράλληλα με την παρουσίαση μετάφρασης της *Ασκητικής* (1927) του Καζαντζάκη λόγω συγγένειας είδους και μορφής (Γιάνναρης, 2002, σσ. 48-62).

Το αινιγματικό και δυσνόητο αυτό έργο κινείται ανάμεσα στα είδη της κοινωνιολογίας και της λογοτεχνίας. Περιγράφει ένα πρόγραμμα αναμορφωτικού σοσιαλισμού και παρουσιάζει συγγένειες με το γραμματολογικό είδος της ουτοπίας όπως αυτό διαμορφώθηκε από την *Πολιτεία* (περ. 380 π.Χ.) του Πλάτωνα έως την *Utopia* (1516) του Thomas More και την *Φάλαγγα* (περ. 1829) του ουτοπικού σοσιαλιστή Charles Fourier, τον οποίο υμνεί ο Μπρετόν στην «Ωδή στον Σαρλ Φουριέ», ποίημα σταθμό στην ποιητική και πολιτική πορεία του Μπρετόν κατά τον Αλεξαντριάν (1986).

Η Αθανασοπούλου (2003) εντοπίζει χαρακτηριστικές ομοιότητες ανάμεσα στις προτάσεις του Ντόρρου για τη βελτίωση της κοινωνίας με εκείνες της *Φάλαγγας* και προτείνει ότι μέσω της *Intelligence* διαφαίνεται μια άλλου είδους συγγένεια του Ντόρρου με τον υπερρεαλισμό, η πολιτική και ιδεολογική. Η ερευνήτρια θεωρεί ότι η *Intelligence*, ένα «έργο-υβρίδιο», εμπλουτίζει τη θεματική των ποιημάτων και αποτελεί το θεωρητικό μέρος του έργου του ποιητή (Αθανασοπούλου, 2003, σ. 68).

2.1.2 Ρώμος Φιλύρας

Ο Ι.Β. Οικονομόπουλος, που έγινε γνωστός με το φιλολογικό ψευδώνυμο Ρώμος Φιλύρας, γεννήθηκε το 1888 στο Δερβένι της Κορινθίας και πέθανε στην Αθήνα το 1942. Διδάχτηκε κατ' οίκον από τον φιλόλογο πατέρα του και ασχολήθηκε από νωρίς με τη δημοσιογραφία και την ποίηση. Από νεαρή ηλικία εκδήλωσε συμπτώματα ψυχικής διαταραχής και κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει. Υποχρεώθηκε, παρά τη σοβαρή μορφή μυωπία του να υπηρετήσει στους Βαλκανικούς πολέμους. Πολέμησε στην πρώτη γραμμή και έχασε δύο δάχτυλα του ποδιού από κρουοπαγήματα. Έφτασε μέχρι το βαθμό του ανθυπολοχαγού, αλλά το 1924 διαγνώστηκε με σύφιλη, συνέπεια της άστατης ζωής του και απομακρύνθηκε από το στρατό. Το 1927, και ενώ κατείχε σημαντική θέση στους φιλολογικούς κύκλους της Αθήνας αποφάσισε μόνος του τον εγκλεισμό του στο Δρομοκαΐτειο όπου και έζησε τα υπόλοιπα δεκαπέντε χρόνια της ζωής του, συνεχίζοντας ωστόσο να γράφει ποιήματα (Μαγκλίνης, 2009).

Ο τρόπος γραφής του φανερώνει μια αντίληψη του εαυτού περισσότερο ως αντικείμενο της έμπνευσης και της παρόρμησης, που στήνει το ποίημα αυθόρμητα στο εδώ και στο τώρα, παρά ως αυτόβουλο ποιητικό υποκείμενο που συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση του στίχου. Ο λυρισμός του είναι σπάνιας ποιότητας αλλά απροσδόκητος και δραματικός. Αρχικά συνεχίζει τη μεταπαλαμική παράδοση, σταδιακά απομακρύνεται από τη φυσιολατρία, για να στραφεί στον αστικό χώρο και την εξύμνηση του έρωτα και της γυναίκας. Η ποίηση του αποκτά γνωρίσματα της σχολής των Φανταζιστών (που στην Ελλάδα εκπροσωπούνται και από τον Γ. Σκαρίμπα), όπως ο έρωτας και το χιούμορ. Στον στίχο γίνονται έκδηλες τάσεις προς διάλυση και αταξία (Αράγης, 2017).

Τα ποιήματα του μαρτυρούν αυτοσχεδιασμό στη μορφή και στη δομή, όμως όπως και στην ποίηση ορισμένων πρωτοποριών δεν ακολουθεί τη διαδικασία αναζήτησης κάποιας νέας τεχνικής ή εναλλακτικής μορφής όπως αυτή πραγματοποιούνταν στην παραδοσιακή ποίηση. Ο πειραματισμός εδώ έχει ψυχολογικό υπόβαθρο και αντικείμενο το περιεχόμενο, δεν είναι στιλιστικός αλλά πραγματώνεται μέσω της εξερεύνησης της αχαρτογράφητης χώρας του ασυνείδητου (Poggioli, 1968).

Σε αυτοβιογραφικό κείμενο που δημοσιεύτηκε το 1929 ο Φιλύρας γράφει:

Η ώρα της πρωινής επισκέψεως των γιατρών- τι παράλογη κι ανώφελη φασαρία. Δεν καταλαβαίνω την επιμονή τους να θέλουν καλά και σώνει να μας γιατρέψουν. Να μας γιατρέψουν! Πρώτον, που δεν είναι τόσο εύκολο. Κι έπειτα, είναι απαραίτητο;..... Καλοπροαίρετοι γιατροί μου, αν επιμένετε να με γιατρέψετε από κάτι, γιατρέψτε με από τη λογική... [...] Θέλουν να σας κάνουν καλά. Αλλοίμονο, εκεί φτάνει ο παραλογισμός των λογικών. Καλά, δηλαδή να γυρίσετε πίσω, έξω στην τέφρινη πραγματικότητα, να ξαναδείτε πίσω με την κρίσι του ακέραιου μυαλού την πιο αβάσταχτη, την πιο αρμολογημένη αλλόφρονη λογική της ζωής που σκοτώνει την ανθρώπινη καρδιά. [...] Μα τι θα βάλετε στη θέση του οράματος εσείς οι λογικοί; [...]

Τα λόγια του, που απευθύνονται στους «λευκοφόρους ψυχιάτρους» όπως τους αποκαλεί, διατυπώνουν τη θεωρία του για την τέχνη και την ζωή. Η οργανωμένη κοινωνία και οι θεσμοί έχουν αποτύχει. Η επιστήμη προβάλλει αναξιόπιστη και στέκεται καχύποπτη απέναντι στη διαίσθηση, τη μήτρα της τέχνης, που προσεγγίζεται με την αμφιβολία, την κατάργηση της βεβαιότητας, το παράλογο. Η κοινή λογική είναι νοσηρή άρα δεν μπορεί να είναι ορθή. Αντιμετωπίζοντας το παράλογο ως ξένο σώμα η κοινωνία υποδουλώνεται στην τάξη των

πραγμάτων όπως αυτή είναι, χωρίς δυνατότητα αλλαγής, βελτίωσης, εξυγίανσης, σε μια πραγματικότητα «τέφρινη». Ο Φιλύρας συνεχίζει να γράφει ποίηση προορισμένη να επιτελέσει τον σκοπό που της αναλογεί, να γίνει (όπως αναφέρεται στο Roggioli, 1968) όπως την ορίζει ο Empson: «μια παρέκκλιση από τη γλώσσα της επιστήμης».

Ο Φιλύρας αισθάνεται περισσότερο ασφαλής μέσα στο άσυλο, μακριά από τη βίαιη, διεφθαρμένη και ανήθικη ανθρώπινη μάζα και αμύνεται απευθύνοντας της το ερώτημα: «τι μπορείτε να βάλετε στη θέση του οράματος εσείς οι λογικοί;». Το όνειρο, πολύτιμο και ανεκτίμητο δεν έχει θέση ανάμεσα στους πνευματικά υγιείς.

Ο ποιητής περνά μέσα από τη ζωή με τα μάτια δεμένα: «Είχα πέσει σε βύθος, είχα, πάντα, τη μαύρη/κι ολαπέλλιδη νύστα του βραχνά καταλύτη», σα φάντασμα, σα ζωντανός νεκρός: «Εχω λήθαργου μοίρα». Η καθημερινότητα, με τους κανόνες της τον εξαντλεί: «Χαρούμενα να ζήσουμε τα νιάτα./χωρίς δεσμούς, που κυβερνά η ρουτίνα./δίχως συμβάσεις, συμφωνίες γεμάτα». Αυτό που ποθεί είναι να καταφέρει να δει μέσα από το ανιαρό σκοτάδι όπου είναι εγκλωβισμένος τις κρυφές διαστάσεις της ζωής: «Όταν επάνω από την ανία σηκωθούμε,/που μαύροι στοχασμοί μας περιζώναν», να φτάσει, υπερβαίνοντας τις συμβατικές πνευματικές λειτουργίες, στην θέαση μιας υπερ-πραγματικότητας: «Καράβι καλοτάξιδο κι ο νους μας/μισεύει σε λιμάνια ονειρεμένα/να πλησιάσει την αθέατη πραγματικότητα/Στο περιθώριο τάχα πεταμένοι,/ξένοι προς κάθε δράσεως τη μανία,/ένα λικέρ αδρό να μας προσδένει/με του Υπερέραν την ευρυχωρία!» Και ξέρει πως δύο είναι δρόμοι προς αυτή την κατεύθυνση, η ποίηση και ο έρωτας: «Δεν είν' άλλο στον κόσμο απ' την έμπνευση μόνο,/μόνο αυτή νανουρίζει τον πικρό μας τον πόνο/και μας σώνει απ' του χρόνου τον βαρύ τον κασμά.» και «Έτσι χωρίς σκοπό η Ζωή ριγμένη,/και ράθυμα ενώ ζούμε στην ανία,/μιά φλόγα αγάπης ξάφνου ν' ανασταίνει/την καρδιά μας, κρυφή χαλκομανία!». Ξέρει πως το ταξίδι αυτό προς την αλήθεια και τη γνώση, το ξεκλείδωμα των μυστικών του ασυνείδητου είναι επικίνδυνο: «Επειδή και είχα χάσει το ρέγουλο, είμαι ο εμπνευσμένος ονείρων και κόσμων προφήτης,/ο πηγαίος ποιητής που στο σύννεφο κείμαι/ο μεγάλος, ο θεός των ρυθμών υποφήτης». Γιατί η ποιητική γραφή δεν είναι μόνο έκφραση συναισθημάτων, είναι η προσέγγιση του ονείρου, στο οποίο ο ανθρώπινος νους δεν έχει κανένα έλεγχο, κι έχει πάντα μέσα του να ελλοχεύει τον εφιάλτη: «Τι συγκινεί τάχα βαθύτερα καθένα μας,/Το ψέμα, η αλήθεια, τ' όνειρο, η ζωή;/Ω πώς ταράζονται άξαφνα τα φρένα μας,/Στον καταρράχτη στίχο σου, που αντιβοεί!»

Αποκλίνοντας από τον παραδοσιακό γλωσσικό ορθολογισμό με μια ποίηση που στον κοινό νου φαίνεται σκοτεινή και συγκεχυμένη αλλά είναι καινοτόμα, ανανεωτική και επαναστατική,

υπονομεύει το νόημα και τη συνοχή της γλώσσας και ως εκ τούτου καλεί τον αναγνώστη σε έναν ευεργετικό επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας.

Η ιδιαίτερη πνευματική του κατάσταση και η υπέρμετρη ευαισθησία του οδήγησαν τον Φιλύρα στην απαγκίστρωση από την αυστηρότητα της συνείδησης και «με το αποδεσμευμένο ποιητικό του υποσυνείδητο και τους χαλαρωμένους λογικούς του συνειρμούς, εφάρμοσε ανεπίγνωστα τη θεωρία του Υπερρεαλισμού κατά τρόπο αυθεντικότερο από τους ίδιους τους υπερρεαλιστές» (Στεργιόπουλος, 1980, σσ. 254-256).

2.2 Η στάση της κριτικής

Ο Δημήτρης Χ. Μεντζέλος (1976) ήταν ο πρώτος που θέλησε να γνωστοποιήσει στο ελληνικό κοινό όσα πρέσβευε ο γαλλικός υπερρεαλισμός με το άρθρο του «Ο υπερρεαλισμός και οι τάσεις του» το 1931, ένα χρόνο μετά την έκδοση της συλλογής του Θ. Ντόρρου. Εντύπωση προκαλεί στον Vittì (1984) ότι δεν ακολουθεί κανένα άλλο κείμενο αντικειμενικό ή πληροφοριακού τύπου σχετικό με τον υπερρεαλισμό και πως οτιδήποτε γράφτηκε αργότερα εντάσσεται στα γραμματολογικά είδη της κριτικής, της σάτιρας και της παρωδίας. Θα ακολουθήσει στις 25 Ιανουαρίου 1935, στην αίθουσα «Ατελιέ» της Λέσχης Καλλιτεχνών η διάλεξη «Περί Συρρεαλισμού» από τον Ανδρέα Εμπειρικό (2009).

Η εμφάνιση της *Υψικαμίνου* τον Μάρτιο του 1935, δύο μήνες μετά τη διάλεξη, προκάλεσε πρωτοφανή θόρυβο στους λογοτεχνικούς κύκλους. Τα διακόσια πενήντα αντίτυπα της εξαντλήθηκαν, όχι από λογοτεχνικό ενδιαφέρον, αλλά σύμφωνα με τον Εμπειρικό (1967) «διότι εθεωρήθη κείμενο σκανδαλώδες, γραμμένο από έναν παράφρονα», ενώ «το σκάνδαλο το εκσπάσαν» μετά την έκδοση της συλλογής του *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, γράφει ο Εγγονόπουλος σε κείμενο του «υπερέβαινε όχι μόνο κάθε τι το ανάλογο που είχε φανερωθή στα ελληνικά γράμματα, αλλά και τις προβλέψεις της πιο τολμηρής φαντασίας» (Εγγονόπουλος, 2007, σ. 146). Ο μελετητής Σ. Τριβιζάς έχει συγκεντρώσει και μελετήσει εξακόσια κείμενα που γράφτηκαν την πενταετία 1935-1940 και αντιμετωπίζουν το νέο λογοτεχνικό κίνημα με επιφύλαξη, απόρριψη, αλλά κατά κύριο λόγο αποτελούν λιβέλους ή παρωδίες, που φτάνουν μέχρι την χλεύη και την ταπείνωση σε προσωπικό επίπεδο (Τριβιζάς, 1996). Τα κείμενα αυτά αποτελούν τεκμήρια που επιτρέπουν στους μελετητές να κάνουν λόγο για επίθεση που υπερβαίνει τα όρια της φιλολογικής διαμάχης, για λογοτεχνικό κίνημα που αναθεματίστηκε και χλευάστηκε άνευ προηγουμένου (Ρουμπούλα, 1996, σ. 34) και που

«υπήρξε η μεγαλύτερη πρόκληση στην ιστορία του ελληνικού πνεύματος» (Κωστίου, 1996, σ. 271).

Εξίσου απογοητευτικές ήταν οι κριτικές για την πρώτη ποιητική συλλογή του Ν. Κάλας *Ποιήματα* (1933) που εισέπραξε την απόρριψη της δεξιάς αλλά και της αριστερής παράταξης. Ο ποιητής βρέθηκε και στο στόχαστρο του κριτικού Α. Καραντώνη που βρήκε τα ποιήματα «βάρβαρα» και «παρδαλά» χωρίς «καμία αισθητική τάξη», τον συγκαταλέγει στους «κοσμοπολίτες ευνούχους της ποίησης» (Καραντώνης, 1933α, 122-124), ενώ στα πλαίσια της διαμάχης τους για τον Παλαμά χαρακτηρίζει την αισθητική του Ράντου «ουροπότιστη» (Καραντώνης, 1933β, 266). Ο Κάλας είχε ασκήσει κριτική στον Παλαμά με όρους ποιητικής, φιλοσοφικούς, αλλά κυρίως ιδεολογικούς, καθώς έβλεπε να προωθείται εκ νέου η παλαμική ποίηση ως πολιτιστικό και πολιτικό αντίβαρο της ταξικής και της μοντέρνας ποίησης με στόχο την ανακατάληψη του ποιητικού χώρου από αυτήν και τον αποκλεισμό κάθε τι καλλιτεχνικά και αξιακά νεωτερικού (Καραδήμα, 2006).

Η κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας και η μικρασιατική καταστροφή με το κύμα των προσφύγων, πληθυσμού με πολιτισμικές, εθνοτικές και ταξικές διαφορές, που καλούνταν να αφομοιωθεί από τον ντόπιο, δημιούργησαν στην Ελλάδα ένα ανταγωνιστικό πολιτικό σκηνικό με δύο αποκλειστικές εκδοχές της πολιτικής πραγματικότητας και δύο διακριτές ιδεολογικές ταυτότητες με καμία από τις οποίες δεν ταυτίζονταν οι υπερρεαλιστές.

Όσο για την ψυχανάλυση, αν και είχε εισαχθεί στην Ελλάδα ήδη από το 1908, ταυτόχρονα δηλαδή με την υπόλοιπη Ευρώπη, καταδικάστηκε από το σύνολο σχεδόν της ιατρικής κοινότητας, ως επί το πλείστον χωρίς επιστημονικό αντίλογο αλλά για ηθικούς και κοινωνικούς λόγους. Ο παιδαγωγός Δ. Μωραΐτης ήταν ο πρώτος που ανέλαβε πρωτοβουλία για εφαρμογή ψυχαναλυτικών πρακτικών στην Ελλάδα και εκπαιδευτικοί όπως οι Μ. Τριανταφυλλίδης, Δ. Γληνός και Α. Δελμούζος μελέτησαν και εφάρμοσαν ιδέες από τη φροϋδική θεωρία στα πλαίσια της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης. Πρόκειται για μια εποχή που η ψυχική ασθένεια προσεγγιζόταν επιστημονικά μέσω των βιολογικών θεωριών, η προέλευση της εντοπιζόταν αποκλειστικά στην κληρονομικότητα, με αποτέλεσμα να προτείνονται λύσεις όπως η ευγονική. Υποστηρίχθηκε ότι εφόσον η ύπαρξη του ασυνείδητου δεν μπορεί να αποδειχθεί πειραματικά τότε είναι ανύπαρκτο, συνεπώς και η καλλιτεχνική δημιουργία δεν σχετίζεται με αυτό αλλά είναι απλά μια εγκεφαλική λειτουργία. Διατυπώθηκαν ακόμα και απόψεις περί καταγωγής της ψυχαναλυτικής θεωρίας από την

αρχαία ελληνική φιλοσοφία και σύνδεσης της με τον Πλάτωνα και τον Ιπποκράτη (Παναγιωτοπούλου, 2009).

2.3 Το ζήτημα της γλώσσας

Η στάση των Εμπειρικού, Κάλας και Εγγονόπουλου στο γλωσσικό ζήτημα στάθηκε ακόμα μια αιτία για την περιθωριοποίησή τους, δεδομένου ότι δεν τάχθηκαν ούτε με τους δημοτικιστές ούτε με τους οπαδούς της καθαρεύουσας. Ο Καραντώνης γράφει χαρακτηριστικά: «Ο Εμπειρικός δεν ανήκει στην κοινή, ομαλή γλωσσική παράδοση [...] προτίμησε να προσθέσει ένα ακόμη κλαδί στο γραφικό μα ξερό γλωσσικό δέντρο του λογιωτατισμού» (Καραντώνης, 1958, σ. 190). Ιδιαίτερα ο Κάλας, άσκησε και με θεωρητικά κείμενα κριτική στους δημοτικιστές αναδεικνύοντας την εθνικιστική χροιά της ρητορικής και των πρακτικών τους. Αυτές καθαυτές η υπερρεαλιστική γλώσσα και η αυτόματη γραφή, εκπορευόμενες εν μέρει ή εξ ολοκλήρου από το ασυνείδητο και στοχεύοντας μέσω της γλωσσικής αποδόμησης στη συστημική αποδόμηση, θα ήταν αδύνατο να φιλτράρονται από οποιοδήποτε μορφολογικό ή άλλο κανόνα, πόσο μάλλον από μια ιδεολογική διαμάχη με μικροπολιτικά χαρακτηριστικά.

Κάθε γνήσια πνευματική εργασία αναζητά την αλήθεια και οι υπερρεαλιστές την προσέγγισαν μέσω της μεταμόρφωσης, της ανασύνθεσης της πραγματικότητας. Ο ποιητής και ζωγράφος Ν. Εγγονόπουλος πραγματώνει αυτό το όραμα συνθέτοντας και χρησιμοποιώντας ένα προσωπικό μυθοποιητικό κώδικα. Εμπνέεται και επινοεί τα σύμβολα του από λέξεις, χρώματα, σχήματα που αντλεί προσεκτικά από ποικίλες εθνικές παραδόσεις. Η διαπολιτισμικότητα του έργου του έχει ασκήσει ιδιαίτερη εντύπωση και γοητεία στην κριτική. Χαρακτηριστικά, έχει αποκαλεστεί από κριτικούς «ανατολίτης υπερρεαλιστής» από την Αθηνά Βογιατζόγλου, «αλβανοφραγκοτουρκικός» (η μητέρα του Εγγονόπουλου καταγόταν από τη Χειμάρρα) από τον Μιχάλη Χρυσανθόπουλο και «τουρκομερίτης» από τον Γιώργο Σαββίδη (Βλαχοδήμος, 2007, 109-110). Η γλώσσα του υπερβαίνει τις αντιθέσεις, έχει διάσταση οικουμενική και προσδοκά να ελευθερώσει τις λέξεις «από τη συμβατική χρήση τους και από τους κανόνες του ‘‘ορθού’’-‘‘καρτεσιανού’’, όπως έλεγε ο ίδιος» (Αμπατζοπούλου, 1988, σ. 23). Η καθαρεύουσα και η δημοτική, τοπικοί διάλεκτοι, αρχαιοπρεπείς και δημώδεις εκφράσεις, τύποι λόγιοι και λαϊκοί, λεκτικές διπλοτυπίες, ακόμα

και ξενόγλωσσα στοιχεία συνυπάρχουν εδώ με αρμονία. Ο Εγγονόπουλος θεωρεί μόνη «νόμιμη γλώσσα», τη γλώσσα που μιλά, που δεν είναι η δημοτική, ή η καθαρεύουσα, ούτε η μεικτή, είναι «απλούστατα» η ελληνική (Εγγονόπουλος, 2007, σ. 336).

«Φυσικότητα απόρροια» της παιδείας του που έγινε «εξ ολοκλήρου» στην καθαρεύουσα (Εμπειρικός, 1985, σσ 638–639), η λόγια γλώσσα προκύπτει ποιητικά με τρόπο αυθόρμητο στο έργο του και φίμωση ή προσαρμογή της στη δημοτική θα ισοδυναμούσε με επιβολή λογοκρισίας στις πνευματικές και φυσικές παρορμήσεις, πρακτική εξ ορισμού αντίθετη με τις αρχές του ψυχικού αυτοματισμού. Έτσι η συμπερίληψη της καθαρεύουσας πιστοποιεί την υπερρεαλιστική ταυτότητα της γραφής του Εμπειρικού.

Σύμφωνα με τον Bouchard (1995) η αρνητική υποδοχή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα ήταν ίσως και θεμιτή:

Ο Εμπειρικός εξόργιζε τους «καθαρούς» και “ορθόδοξους” δημοτικιστές αποδεικνύοντας, ύστερα από τον Καβάφη, πόσο ζωντανή ήταν η καθαρεύουσα, προικισμένη με ανυποψίαστη δύναμη επωδής, αφού αντλούσε κατευθείαν από τα υδροφόρα στρώματα του ελληνικού υποσυνειδήτου που γύρευαν να αναβλύζουν στο φως και να αναμειγνύονται με τα ζωντανά νερά τού συνειδητού και της δημοτικής. (σσ. 179-180)

Για τη στάση του Εμπειρικού (1967, σ. 15), που εκφραζόταν με πικρία για τις αντιδράσεις στην *Υψικάμνο* («Η κακοήθεια ήτο συχνότατη», αναφέρει σε συνέντευξη του το 1967), ο Vittì (1984, σ. 131) σχολιάζει πως «δεν είναι σωστό ένας υπερρεαλιστής να παραπονιέται επειδή το έργο του σκανδάλισε· η φύση του υπερρεαλιστικού δόγματος, από μόνη της, έχει για αρχικό σκοπό να προκαλέσει», κάτι που ξεγθξθκ γίνεται σαφές και στο *Μανιφέστο* του 1924, όπου ο Μπρετόν αναφέρει πως μεταξύ των στόχων του κινήματος ήταν να διαταράζουν και να προκαλέσουν. Πρόθεση τους ήταν να εκπλήξουν, να αντιδράσουν βίαια στην πνευματική στείριότητα που ήταν αποτέλεσμα αιώνων ορθολογισμού (Breton, 1969, 174-175). Στα δικά τους μάτια άλλωστε, μη φυσιολογικός και σκανδαλώδης ήταν ο κόσμος και παράλογοι οι θεσμοί του, αφού είχαν επιτρέψει την τραγωδία του πρώτου παγκόσμιου πολέμου (Breton, 1967).

2.4 Η πολιτική διάσταση του ελληνικού υπερρεαλισμού

Από τις πρώτες κιόλας σελίδες του Πρώτου Μανιφέστου του Υπερρεαλισμού (1924) ο Μπρετόν δίνει στο κίνημα πρόσημο περισσότερο πολιτικό παρά καλλιτεχνικό (Spiteri, 2016,

σ. 111). Ο υπερρεαλισμός είναι ψυχικός αυτοματισμός, ο μηχανισμός που θα αντικαταστήσει κάθε άλλο μηχανισμό της σκέψης, και ο οποίος θα προσφέρει λύση σε όλα τα προβλήματα της ζωής (Breton, 1969, σ. 26). Συστήθηκε έτσι ως προσπάθεια προσανατολισμένη στην τέχνη της ζωής και όχι σαν κίνημα που το απασχολούσε η παραγωγή καλλιτεχνικού ή λογοτεχνικού έργου.

Στη συνέχεια, όπως είχαν κάνει και πρωτότερα οι ντανταϊστές, αποδοκίμασε το καπιταλιστικό σύστημα, τις κυρίαρχες κανονιστικές αντιλήψεις για την πατρίδα, τη θρησκεία και τον στρατό. Αμφισβήτησε την καταπιεστική ηθική της πυρηνικής οικογένειας, την ανώτατη εκπαίδευση, την έννοια του κοινωνικού φύλου, καταφέρθηκε εναντίον του σωφρονιστικού συστήματος και της ιδρυματοποίησης των ψυχικά νοσούντων (Spiteri, 2016, σ. 112).

Παρά τις φιλελεύθερες εν γένει απόψεις των πρωταγωνιστών του ο ελληνικός υπερρεαλισμός δεν ανέδειξε άμεσα την πολιτικά επαναστατική διάσταση του υπερρεαλιστικού σχεδίου. Στην Ελλάδα, «συνεκτικό και αμιγές υπερρεαλιστικό κίνημα [...] αντίστοιχο του γαλλικού» δεν υπήρξε, καθώς από την υπερρεαλιστική ποίηση απουσίαζε «το δεύτερο, ιδεολογικοπολιτικό σκέλος της, και, επίσης περιχαρακώθηκε σε μια κάστα ποιητών με σαφή ταξική (μεγαλοαστική) κοινωνική ταυτότητα» (Γαραντούδης, 2008, σ. 42).

Η ιδιάζουσα ιστορική συνθήκη της χώρας κατά τον μεσοπόλεμο σίγουρα δεν ευνόησε μια τέτοια προοπτική, με το «ιδιώνυμο» του Βενιζέλου να καταστέλλει τη διάδοση επαναστατικών ιδεών, την εξάπλωση του φασισμού που κορυφώνεται με την επιβολή της μεταξικής δικτατορίας και στη συνέχεια την κατοχή από τις δυνάμεις του ναζισμού.

Αναφορικά με την πολιτική σκέψη του Εμπειρικού, ο ίδιος σταδιακά σταματά να έλκεται από την κομμουνιστική κοσμοαντίληψη κλίνοντας περισσότερο προς έναν ιντιβιντουαλιστικό αναρχισμό ελευθεριακού τύπου (Σιγάλας, 2012, σ. 278). Για τον Χρυσανθόπουλο ο Εμπειρικός γίνεται πολιτικός στο έργο του μόνο σε σχέση με την κατασκευή μιας ουτοπίας, την οποία μάλιστα αργότερα οραματίζεται εκτός ελληνικών συνόρων, μακριά από την εμφύλια διαμάχη, για να καταλήξει εντέλει στη σύλληψη της «μεταψυχαναλυτικής ουτοπίας» (Χρυσανθόπουλος, 2012, σ. 318).

Αλλά και η αριστερά από την πλευρά της απορρίπτει την πρωτοπορία, ως προερχόμενη από την αστική τάξη και θεωρεί την τέχνη της πνευματικά και ιδεολογικά αποπροσανατολιστική για τον λαό. Πρωτοποριακή για την αριστερά είναι μόνο η στρατευμένη ποίηση του Βάρναλη,

ενώ το βασικό μειονέκτημα της που συνέβαλε στην αποτυχία της να συμμετέχει στην πρωτοπορία είναι κατά τον Vitti (1984) η έλλειψη καλλιτεχνικών ταλέντων στους κόλπους της.

Επιπροσθέτως, η κεντρική θέση της ουτοπίας και η πρωτοκαθεδρία της ηδονής στον υπερρεαλισμό γενικά αλλά και στο έργο του Εμπειρικού ειδικότερα δεν συνάδουν, παρά έρχονται σε σύγκρουση με το λενινιστικό όραμα για έναν πειθαρχημένο και υπάκουο στρατό, όραμα που φαντάζει δυστοπικό. Αντίθετα με τον υπερρεαλισμό, ο λενινισμός σύμφωνα με τον Ryan (2019, σ. 202) προσλαμβάνει την ηδονή ως αποτέλεσμα του μετασχηματισμού της οδύνης που προκύπτει από την αυστηρή πειθαρχία. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Löwy (2009, σ. 24) παρά την στενή σχέση του Μπρετόν με τον κομμουνισμό, η πολιτική του ταυτότητα διατηρήθηκε πάντα ελευθεριακή.

Έτσι ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα επικεντρώθηκε στην προσπάθεια ανανέωσης της ποίησης και της τέχνης. «Σε μας ο υπερρεαλισμός είχε χαρακτήρα αισθητικό και ίσως θα έλεγα αναρχοαισθητικό. Δηλαδή, ήταν εναντίον του κατεστημένου, χωρίς όμως να υπάρχει σύγκρουση ανοιχτή», αναφέρει σε συνέντευξη του ο Νάνος Βαλαωρίτης (2014) και διηγείται για τα χρόνια της Κατοχής στην Αθήνα: «μαζευόμαστε στο σπίτι του Εμπειρικού μια φορά τη βδομάδα και διαβάζαμε ποιήματα. Μέσα στη φρικτή κατάσταση όπου πέθαινε ο κόσμος στο δρόμο, εμείς γράφαμε ποιήματα. Ήταν ένας τρόπος να αντιδράσεις και να επιβιώσεις.

Όχι μόνο σωματικά, αλλά και ψυχικά» (Βαλαωρίτης, 2014).

2.5 Η «καταδίκη» από τον Σεφέρη

Ο Vitti (1984, σ. 126) αναφέρεται στην «θανατική καταδίκη» του υπερρεαλισμού από τον Σεφέρη ο οποίος τον χαρακτήρισε «εύκολη ποίηση» (Σεφέρης, 1974, σ. 485) και στα πλαίσια του *Διαλόγου πάνω στην Ποίηση* με τον Κ. Τσάτσο γράφει: «Ας βγάλουμε από τη μέση τον υπερρεαλισμό, που δεν έδωσε στον τόπο μας τίποτε ώριμο για να κριθεί» (Σεφέρης, 1974, σ. 85). Ο Σεφέρης θεωρεί ότι η υπερρεαλιστική σχολή, μέσω της αυτόματης γραφής δραπετεύει από τη σοβαρή αισθητική κριτική η οποία είναι αδύνατον να εφαρμοστεί σε έργο όπου δεν μετέχει ενεργά η συνείδηση του συγγραφέα. Κατά τα πρότυπα της κλασικής, ακαδημαϊκής κριτικής ο Σεφέρης χρησιμοποιεί τον όρο «σχολή», ωστόσο οι ίδιοι οι υπερρεαλιστές δεν θεωρούσαν ότι συγκροτούν σχολή, αντίθετα στρέφονταν ενάντια στην ιδέα της τέχνης ως κάτι ιερό ή ξέχωρο από τη ζωή και η πρωτοπορία εν γένει απέρριπτε ακόμα και με βίαιες

εκδηλώσεις τις αξίες και τους θεσμούς της αστικής τέχνης. Η εμπιστοσύνη και η αφοσίωση τους στην βιωμένη εμπειρία, το γεγονός ότι θεωρούσαν τη λογοτεχνία εξίσου σημαντική με τις εικαστικές τέχνες-κάθε είδους μορφή, από κείμενα μέχρι αντικείμενα ή φωτογραφίες μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να δώσει σάρκα και οστά στις ντανταϊστικές και στις υπερρεαλιστικές ιδέες (Hopkins, 2004, 4)-η απουσία ομοιογένειας, καθιστούν πιο ακριβή την περιγραφή του ωχρής κινήματος στο οποίο κανένας δεν ανήκει αλλά καθένας είναι μέρος του, εστιασμένου στις ιδέες και στη συγκρότηση μιας στάσης ζωής, μια πνευματική κατάσταση, παρά μια σχολή (Βάλντμπεργκ, 1982, σ. 45).

Αστοχία της ελληνικής κριτικής θεωρεί η Αμπατζοπούλου (2001) το γεγονός ότι στο επίκεντρο της συζήτησης για τον υπερρεαλισμό έθεσε την αυτόματη γραφή, ένα μόνο μέρος της κοσμοθεωρίας και των πρακτικών του υπερρεαλισμού, την οποία μάλιστα οι πρωτεργάτες του κινήματος άφησαν πίσω τους από ένα σημείο και μετά. Τονίζει ότι η αυτόματη γραφή δεν είναι «ένα νέο αισθητικό μέσο, που μπήκε στη θέση του παλιού» (2001, σ. 36) αλλά πρέπει να εξεταστεί στο πλαίσιο του γενικότερου έντονου πειραματισμού που διέκρινε το κίνημα και σε σχέση με την επιθετική του στάση απέναντι στην διαμορφωμένη κοινωνική, ηθική, πολιτική και αισθητική τάξη πραγμάτων (Αμπατζοπούλου, 2001, 32-36), ενώ ο Βάλντμπεργκ (1982, σ. 8) ορίζει τον αυτοματισμό ως την «υπαγόρευση της σκέψης χωρίς τον έλεγχο της συνείδησης», την «παρέμβαση της τύχης και την παραίτηση του κριτικού πνεύματος».

Άλλωστε ο Roggioli (1968) επισημαίνει τις δυσκολίες εφαρμογής της κριτικής στην λογοτεχνία και την τέχνη της avant-garde. Η άποψη ότι το νεωτερικό καλλιτεχνικό έργο οφείλει να συγκρούεται με την παράδοση και να εκθεμελιώνει τις παγιωμένες αξίες δομώντας νέες, παρουσιάζει το ίδιο πρόβλημα με την άποψη ότι το έργο πρέπει να βασίζεται σε αξίες ήδη υπάρχουσες εντός της παράδοσης, τις οποίες μάλιστα στην περίπτωση της Ελλάδας ο Σεφέρης «προσδιορίζει, χωρίς να λαμβάνει υπόψη ούτε την περί ‘ ποιητικῶς ζῆν’ θέση του [υπερρεαλισμού] ούτε το πολιτικό του πλαίσιο» (Χρυσανθόπουλος, 2012, σ. 238). Αμφότερες εκκινούν από την παραδοχή ότι η παράδοση δύναται να τμηματοποιηθεί σε σχολές, κάθε μία από τις οποίες συντίθεται μέσω θεωρητικών προϋποθέσεων και αισθητικών δεδομένων και να περιγραφεί περιληπτικά με μια σύντομη φράση-ετικέτα όπως «κλασικό», «μπαρόκ», «ρομαντική ποίηση», κλπ. Σύμφωνα με τον Roggioli, οι προϋποθέσεις αυτές προδιαθέτουν την τέχνη αλλά δεν την καθορίζουν και όροι όπως αυτοί μπορούν να περιγράψουν μια γενική πολιτισμική ατμόσφαιρα, όχι όμως την καλλιτεχνική δημιουργία. Η

αυθεντική κριτική έρευνα εκκινεί από αυτές τις προϋποθέσεις αλλά μόνο για να τις εκμηδενίσει ή να τις υπερβεί στην τελική αποτίμηση του έργου. Το κοινό λάθος των δύο θέσεων είναι ότι εστιάζουν σε αισθητικά ιδανικά που εμπεριέχονται σε αυτό την ίδια στιγμή που τα τοποθετούν απέναντι τους. Αγνοούν έτσι, με διαφορετικό τρόπο και για διαφορετικό σκοπό η κάθε μία την αυτονομία και τη μοναδικότητα του έργου. Σημειώνει επίσης το έλλειμα διορατικών ερμηνευτών της λογοτεχνίας, ικανών να ξεχωρίσουν το αληθινό πρόσωπο της τέχνης κάτω από τη μάσκα της ιδιορρυθμίας και του μανιερισμού της πρωτοπορίας και τονίζει την επιτακτική ανάγκη της διάκρισης του κίβδηλου από το αυθεντικό στην πρωτοπορία, εκείνο που θα φέρει την δυνατότητα να εξελιχθεί στο κλασικό του μέλλοντος (Poggioli, 1968).

2.6 Η στάση του Ελύτη

Ως τα 1936, ο Οδυσσέας Ελύτης έχει δημοσιεύσει τα πρώτα του ποιήματα στα *Νέα Γράμματα* τα οποία συνοδεύει με μεταφράσεις ποιημάτων του Πωλ Ελύάρ. Ο Ελύτης είχε έρθει σε επαφή με τον Ελύάρ όταν βρήκε τυχαία κάποια ποιήματα του σε ένα μικρό βιβλιοπωλείο της Αθήνας ενώ ήταν ακόμα μαθητής και η συνάντησή τους θεωρείται καθοριστική για το έργο του. Αν και η ποίηση του θεμελιώθηκε μέσω της μελέτης της ελληνικής και της ευρωπαϊκής ποίησης, η σκέψη του γαλουχήθηκε με τον υπερρεαλισμό, ο οποίος καθόρισε την σύλληψη του αντικειμενικού χρόνου και την αντίληψη του χώρου στον Ελύτη αλλά και τον τρόπο που ο ίδιος ερμήνευσε και αξιολόγησε τον Rimbaud, τον Mallarme και τους ποιητές τις γενιάς του, υπερρεαλιστές και μη. Επιπλέον, η οργάνωση του μύθου σε σύστημα που μεθόδευσε ο Ελύτης διαμορφώθηκε μεν από την ελληνική παράδοση, όμως ο υπερρεαλισμός του πρόσφερε τα απαραίτητα εκείνα θεωρητικά εφόδια για τη θεμελίωση της. Το ύφος και η αδαημοσύνη των κριτικών για τον υπερρεαλισμό τον ανάγκασαν να τον υπερασπιστεί με κείμενα που καταδεικνύουν διορατικότητα και βαθιά κατανόηση του υπερρεαλιστικού εγχειρήματος (Koutrianou, 1997).

Το 1938 δημοσιεύει στα *Νέα Γράμματα* το άρθρο «Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας» όπου εκφράζει την απαισιοδοξία του για το ελληνικό κοινό που είναι «βάρβαρο ακόμη, πολύ βάρβαρο» και για την κριτική της «πολιτισμένης παράταξης του 1930» που αποδεικνύεται ανεπαρκής θεωρητικά και ηθικά και ανίκανη να ξεχωρίσει το «γνήσιο» από το «νόθο

μοντέρνο», τη «νέα ποίηση» που προκύπτει από «αληθινή και από βαθύτατη ανάγκη ... από την ψεύτικη απομίμηση της» (Ελύτης, 1938, 424-428).

Λίγα χρόνια αργότερα, μετά τη δημοσίευση της *Αμοργού* (1943) του Νίκου Γκάτσου, που επίσης γλευάστηκε κι απαξιώθηκε, ο Ελύτης απαντά δημόσια συμπεραίνοντας πως «η κατανόηση της ποίησης είναι κάτι το εντελώς άσχετο» με τα «πνευματικά προσόντα» και εισάγει τον όρο «ποιητική νοημοσύνη», όπως τιτλοφορείται το άρθρο του, την οποία εντοπίζει στην οδύνη που γεννά χαρά, στη συνύπαρξη των αντιθέσεων και προτείνει πως η γνώση κατακτιέται στην πραγματικότητα μέσω του έρωτα, άρρηκτα δεμένου με την ποίηση, σε συνθήκες απόλυτης ελευθερίας (Ελύτης, 1987, 478-79).

Στην υπερτίμηση της τυπικής παιδείας ως προϋπόθεση για την απόλαυση και αφομοίωση της ποίησης θα επανέλθει και αργότερα (Ελύτης, 1992) :

Θεωρούμε δύσκολη την ποίηση που απαιτεί γνώσεις ιστορικές ή φιλολογικές (ενώ μπορεί ο καθένας, μ' ένα λεξικό στο χέρι, να τις εξασφαλίσει) κι εύκολη την ποίηση που αναφέρεται στα πιο καίρια υπαρξιακά προβλήματα μέσω της αναλογίας τους σ' ένα δέντρο ή σ' ένα κύμα». (σ. 179)

2.7 Συνομιλώντας με τον υπερρεαλισμό

Πέρα από τους κύριους εκπροσώπους του ελληνόγλωσσου υπερρεαλισμού (Εμπειρικός, Κάλας, Εγγονόπουλος) υπήρξαν και άλλοι λογοτέχνες στον οποίων τα έργα θεωρείται ότι απαντούν πρόωρες υπερρεαλιστικές νύξεις, και που επηρεάστηκαν και αξιοποίησαν υπερρεαλιστικά μέσα στην ποιητική τους παραγωγή ή εξελίχθηκαν σε επίγονους και συνεχιστές του.

Ο Δάλλας (2005α) ανιχνεύει στη γραφή του λογοτέχνη και δοκιμογράφου Μιχαήλ Μητσάκη (1868 - 1916) τάσεις προς τον υπερρεαλισμό και την αυτόματη γραφή και πιστεύει ότι άσκησε επίδραση στους Σκαρίμπα, Πεντζίκη και Φιλύρα, με τον οποίο μοιράστηκε και την ίδια μοίρα καθώς και οι δύο νοσούσαν ψυχικά και πέθαναν στο Δρομοκαΐτειο. Ως ένας από τους πρώτους εκπροσώπους του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα έχει αναφερθεί ο ποιητής, ζωγράφος και τεχνοκριτικός Αναστάσιος Δρίβας (1899–1942), ένας «άδικα λησμονημένος ποιητής» που πρωτοεμφανίζεται το 1918 (Αργυρίου, 1983, σ, 244).

Το 1929, με το ποίημα του «Ενατένιση» ο Δρίβας γίνεται ο πρώτος μετά τον Τ. Παπατσώνη που χρησιμοποιεί το ελεύθερο στίχο (Σκαρτσή, 2010, σ. 21), ενώ το 1931 ο Μέντζελος (όπως αναφέρεται στο Σκαρτσή, 2010, σ. 22) θα δηλώσει πως το «Ένα σπήλαιο είναι η σκέψη μας...» του Δρίβα αποτελεί το μόνο αληθινό υπερρεαλιστικό ποίημα της χρονιάς. Για τον Τ. Άγρα (1929, σ. 321) η ποίηση του Δρίβα αντλεί από το «ποιητικό ασυνείδητο», ο Κάλας τον Μάρτιο του 1937 θα επισημάνει στα *Νέα Φύλλα* τη σπάνια ανάμεσα στους σύγχρονους ομότεχνους του εγγύτητα του Δρίβα στον υπερρεαλισμό, ενώ ο Δάλλας θεωρεί ότι οι «λεπτές, ζωγραφικές υποσυνείδητες εικόνες» του επενεργούν στον Σαχτούρη (Δάλλας, 1997, σσ. 130-131).

Σε μια γενιά νέων υπερρεαλιστών ποιητών εντάσσει ο Σιγάλας (2012) τους Νίκο Γκάτσο, Μάτση Χατζηλαζάρου, Νάνο Βαλαωρίτη, Μίλτο Σαχτούρη, Γιώργο Λίκο, Έκτωρα Κακναβάτο και Δημήτρη Παπαδίτσα. Ο Ε. Κακναβάτος, «ο πιο ακραιφνής υπερρεαλιστής» της γενιάς του κατά τον Αργυρίου (1983, σ. 239) εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα ταυτόχρονα με τον Δ. Παπαδίτσα το 1943, ο πρώτος με τη *Fuga* και ο δεύτερος με τη συλλογή *Το φρέαρ με τις φόρμιγγες*. Φίλοι από τα μαθητικά τους χρόνια δημιούργησαν μέσα από τη σχέση τους τα ποιητικά τους πρόσωπα μένοντας και οι δύο πιστοί, ο καθένας με τον τρόπο του στην αφετηρία του υπερρεαλισμού.

Αμέσως μετά τους Παπαδίτσα και Κακναβάτο τοποθετεί χρονικά ο Αργυρίου (1983, σ. 221) τον Μίλτο Σαχτούρη (1919-2005). Το όνομα του Σαχτούρη είναι γενικά πολύ συνδεδεμένο με τον υπερρεαλισμό, ιδιαίτερα σε κοινό που δεν είναι μυημένο στην ποίηση, πιθανόν επειδή η γλώσσα του είναι περισσότερο προσιτή νοηματικά από εκείνη του Εμπειρικού και άλλων υπερρεαλιστών. Ωστόσο, παρά τις έντονες υπερρεαλιστικές καταβολές, στη σαχτουρική ποίηση ο υπερρεαλισμός συνυπάρχει με την υπαρξιακή αγωνία, τον συμβολισμό, το παράλογο και τον εξπρεσιονισμό. Η «θητεία του στον υπερρεαλισμό υπήρξε το πρώτο και βασικό του εφόδιο» (Αργυρίου, 1983, σ.220) και η υπερρεαλιστική, η «πιο ακραία γλώσσα», είναι το όχημα μέσω του οποίου εκκινεί για να αποτυπώσει τη φρίκη του εμφυλίου (Δάλλας, 2005β, σ. 8), τους «στυγερούς καιρούς» που βίωσε. Η ποίηση του Σαχτούρη πληροί κάποιες από τις προϋποθέσεις του υπερρεαλισμού, ωστόσο περισσότερο χρησιμοποιεί τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του για να δομήσει το δικό του σύμπαν (Καρτσάκης, 2005).

Ο Βίτσι (2003, σ. 500) προσθέτει στους νέους ποιητές που συνομιλούν με τον υπερρεαλισμό και την Μαντώ Αραβαντινού (1926-1998) που «έμεινε πιστή σε ορισμένα διδάγματα του

υπερρεαλισμού δημιουργώντας κείμενα ελλειπτικότητα [...]» και χρησιμοποιώντας, μεταξύ άλλων, τη μέθοδο «της υπερρεαλιστικής αποστασιοποίησης» (Μερακλής, 1987, σσ. 241-242). Ο Βαλαωρίτης (2006, σ.38) αναφέρει «την παρουσία δύο γυναικών που είχαν δημοσιεύσει ποιήματα τους με υπερρεαλιστικά στοιχεία» στο *Τετράδιο* και στα *Νέα Γράμματα*, την Ελένη Βακαλό (1921 - 2001) και τη Μάτση Χατζηλαζάρου (1914-1987)», την πρώτη Ελληνίδα υπερρεαλίστρια κατά τον Δανιήλ (2012), που εμφανίζεται στα γράμματα το 1944 με την ποιητική συλλογή *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης*. Έγραψε στα ελληνικά, στα γαλλικά και στα αγγλικά. Υπήρξε μούσα και σύζυγος του Ανδρέα Εμπειρικού ο οποίος τη μύησε στον υπερρεαλισμό και της αφιέρωσε την ποιητική συλλογή *Ενδοχώρα*.

Με τη σειρά της η Χατζηλαζάρου εμπνεύστηκε από τον Εμπειρικό και άλλους καλλιτέχνες με τους οποίους συνδέθηκε. Το 1945 ταξίδεψε στη Γαλλία και έζησε στο Παρίσι, όπου γνώρισε και συναναστράφηκε εκπρόσωπους του υπερρεαλισμού. Έζησε μια περιπετειώδη ζωή, αρνήθηκε τον συμβατικό έρωτα και αποτέλεσε πρότυπο χειραφετημένης γυναίκας. Ο Εμπειρικός θα την περιγράψει ως «μια από τις ελάχιστες γυναίκες που καταλαβαίνουν ουσιαστικά όχι μόνο τη θάλασσα μα ολόκληρη τη φύση» (Εμπειρικός, 2018, σ. 79).

Η Χατζηλαζάρου είναι μια υπερρεαλιστική «γυναικεία φωνή», η ποίηση της είναι κατεξοχήν ερωτική και «εκφράζει τη γυναικεία εμπειρία με λόγο πρωτο- ή avant la lettre φεμινιστικό» (Μπάκα, 2020, σ. 41). Στην ποίηση της η «ερωτική γραμματική» και η συντακτική κανονικότητα ανατρέπονται (Καραβίδας, 2022) ενώ η Αρσενίου (2022) παρατηρεί την «αυθαίρετη, αλλά και παράδοξη συνύπαρξη σημαίνοντος και σημαινόμενου», αποτέλεσμα του αυτοματικού λόγου, που εμπλουτίζει νοηματικά, ηχητικά και οπτικά το ποίημα».

Στους μη υπερρεαλιστές ποιητές με «αφανή ή εμφανή ίχνη (ή κάποτε και μεγάλες ποσότητες υπερρεαλισμού)», συμπεριλαμβάνει ο Αργυρίου (1983, σσ. 244-5) τον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη με την ποιητική συλλογή *Εικόνες* (1944), τον Τ. Παπατσώνη με την *Ursa Minor*, ίσως τον Σεφέρη με το ποίημα «Οι άγγελοι είναι λευκοί» και τον Ρίτσο με το *Εμβατήριο του ωκεανού*».

Στην πεζογραφία υπερρεαλιστικά δείγματα συναντάμε στον Γιάννη Σκαρίμπα (1893-1984), στον Γιάννη Μπεράτη (1904-1968), στη Μέλπω Αξιώτη (1905-1973), στον Ν.Γ. Πεντζίκη (1908-1993) καθώς και στο μυθιστόρημα *Μέγας Ανατολικός* του Εμπειρικού. Η *Διασπορά* του Γ. Μπεράτη που κυκλοφόρησε το 1930 αποτελεί για την Αμπατζοπούλου (1976, σ. 36) «κείμενο εξαιρετικής τέχνης», που «μίλησε άψογα τη γλώσσα του υπερρεαλισμού». Στο

γνωστό άρθρο του για τον υπερρεαλισμό το 1931 ο Δ. Μέντζελος αναφέρεται στην πρώτη συλλογή διηγημάτων του Γ. Σκαρίμπα *Καϊμοί στο Γρυπονήσι* (1930) : «Ο διηγηματογράφος κ. Σκαρίμπας μάς δίνει συχνά στα διηγήματα του ωραίες υπερρεαλιστικές εικόνες, πάντοτε βέβαια με τη συντηρητικότητα που υπαγορεύει στην αχαλίνωτη έκφραση του η σφυγμομέτρηση του κοινού μας, σφυγμομέτρηση που τόσο καλά μπόρεσε και βρήκε» (Μέντζελος, 1931, σ. 280).

Το 1938 κυκλοφορεί το πρώτο μυθιστόρημα της Μέλπως Αξιώτη (1905-1973) οι *Δύσκολες Νύχτες*, με το οποίο η συγγραφέας εισάγει μοντερνιστικά στοιχεία της δυτικής λογοτεχνίας που στη γραφή της αφομοιώνονται από την ελληνική εμπειρία. Σε όλο της το έργο η Αξιώτη αναμοχλεύει και ανατέμνει τη μνήμη της, διηγείται ιστορίες από τη ζωή της στη Μύκονο, την ιδιαίτερη πατρίδα της, αναθεωρεί και διαπραγματεύεται με το παρελθόν σε μια αέναη διαδικασία μορφοποίησης της ταυτότητας και της συνείδησης, ατομικής και συλλογικής. Το λαϊκό ύφος, η ηθογραφία και οι ντοπιολαλιές, σε συνδυασμό με τον ελεύθερο συνειρμό, τον μνημονιακό μονόλογο και το αποσπασματικό ύφος συνθέτουν το συγκεκριμένο κείμενο αλλά συνέχουν και τα επόμενα έργα της (Κακαβούλια, 1993). Δημοσίευσε τρία ακόμα νεωτερικά πεζογραφήματα καθώς και τρεις ποιητικές συλλογές. Ο Αργυρίου (1983, 244-245) εντοπίζει ίχνη υπερρεαλισμού στο πρώτο συνθετικό της ποίημα, την *Σύμπτωση* (1939), για την οποία ο Σεφέρης (1939) θα γράψει στα *Νέα Γράμματα*:

Αν αποφύγει κανείς να το εξετάσει γυρεύοντας ποιο είναι το ποσοστό υπερρεαλισμού, που περιέχει, αν παραδεχτεί τις ιδιοτροπίες του όπως παραδέχεται τις ιδιοτροπίες ενός φίλου, θα βρει μια αυθεντικότητα τόνου, μια ενότητα στην αφήγηση, μια αλήθεια δική του τέλος πάντων, που σπάνια συναντούμε στο πλήθος της δήθεν συγχρονισμένης φιλολογίας που δεν αφήνει τίποτε άλλο παρά την εντύπωση φιλολογίας. (σ. 334)

2.8 Η *Υψικάμινος* και η ερμηνεία της

Η *Υψικάμινος* του Ανδρέα Εμπειρικού είναι το μοναδικό κείμενο στην ελληνική γλώσσα που γράφτηκε αποκλειστικά με τη μέθοδο της αυτόματης γραφής. Ο τίτλος της «περίκαυστης» και «πρωτεικής» *Υψικάμινος* (Γιατρομανωλάκης, 1995, 169), προκαλεί πλήθος συνειρμών. Σύμφωνα με το Λεξικό Τριανταφυλλίδη η λέξη «υψικάμινος» ορίζεται ως: «μεταλλουργικό καμίνι με πολύ μεγάλο ύψος, το οποίο χρησιμοποιείται για το λιώσιμο του σιδήρου και των σιδηρούχων ορυκτών και τη μεταβολή τους σε χυτοσίδηρο. || εργοστάσιο συνεχούς

λειτουργίας με υφικαμίνους.» Αρχικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο τίτλος είναι φουτουριστικής έμπνευσης αφού παραπέμπει σε έννοιες σημαντικές για τους φουτουριστές, όπως ο δυναμισμός, ψυχολογικός, και σωματικός, η νεανική ορμή, η εξύμνηση των επιτευγμάτων της τεχνολογίας, στα οποία ο ιταλικός ειδικά φουτουρισμός ήθελε να αποδίδει και αισθητική αξία (Poggioli, 1968, 32).

Το πολύ μεγάλο ύψους καμίνι, που λιώνει τον σίδηρο και τον μεταβάλλει σε χυτοσίδηρο μπορεί να ερμηνευθεί φροϋδικά ως σύμβολο του φαλλού. Συγκεκριμένα, μπορεί να υποκαθιστά τον πατέρα του Εμπειρικού, βιομήχανο στο επάγγελμα, τον οποίο ο ποιητής προσλαμβάνει ως κομιστή ενός γιγαντιαίου, μεγαλειώδους φαλλού του μηχανικού μας πολιτισμού (Βαλαωρίτης, 1989, σ. 55).

Ο τίτλος προοιωνίζει μια από τις κυρίαρχες ερμητικές εικόνες ολόκληρης της συλλογής, την εσωτερική, περικλειστή φωτιά, που αναγγέλλει τη μεταμόρφωση (Lekatsas, 1985). Άλλωστε ο Ελύτης (1980, σ. 39) εντοπίζει μεταξύ άλλων τα μοτίβα του κώνου, του κυλίνδρου, τη λέξη «φυτίλι», ανάμεσα σε εκείνα που απαντούν συστηματικά στην *Υφικάμινο* (Ελύτης, 1980, σ. 39).

Τίτλοι ποιημάτων της συλλογής που παραπέμπουν στα χαρακτηριστικά της κυριολεκτικής *Υφικάμινο* όπως το ύψος και η φωτιά είναι οι ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΑΓΓΕΛΩΝ ΕΝΤΟΣ ΑΤΜΟΜΗΧΑΝΗΣ, ΑΣΒΕΣΤΗΣ, ΠΥΡΡΟΤΡΙΧΕΣ ΟΛΟΛΥΖΟΝΤΕΣ, ΠΟΘΟΣ, ΗΛΙΟΣ ΤΟΥ ΚΟΡΙΝΘΙΑΚΟΥ, Η ΠΕΤΡΑ ΤΟΥ ΜΕΣΗΜΕΡΙΟΥ, ΤΑ ΣΠΙΡΟΥΝΙΑ ΤΩΝ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ ΚΑΙ Η ΤΑΧΥΤΗΣ ΤΩΝ ΥΔΑΤΩΝ, ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΙΣ ΦΟΡΤΗΓΟΥ ΑΤΜΟΠΛΟΙΟΥ, ΑΣΒΕΣΤΗΣ, ΚΥΚΛΩΠΕΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ, ΠΙΚΡΑΓΚΑΘΙ, ΔΕΚΑΔΙΚΕΣ ΜΠΟΤΙΑΙΕΣ ΚΑΠΟΙΟΥ ΛΕΠΤΟΥ ΛΟΣΤΟΥ, ΠΕΡΙΟΠΤΗ ΔΑΠΑΝΗ Σ' ΕΝΑ ΜΟΝΟ ΒΟΥΝΟ, ΕΥΝΟΥΧΙΣΜΟΣ ΣΗΜΑΙΟΦΟΡΩΝ ΤΗΣ ΤΡΙΤΗΣ ΑΝΟΙΞΕΩΣ καθώς και στίχοι όπως «Η ίδια πλέει επάνω στα λέπια ενός κυλινδροφόρου περιστεριού μακράς ολκής», «μια κυλινδρική πέτρα σκορπίστηκε σε χίλια σε τρεις χιλιάδες θραύσματα γιομάτα σπέρμα που φώτισαν τον ουρανό», «Με την ορμή του πυρετού επιτεθείς κατέλυσε», «Μέσ' στο λιοπύρι και στο φως ή κάτω από τ' αστέρια όλα», «άσπια όλα λυτρωμένα επάνω στη συνηθισμένη γη και μέσα στον κρατήρα του οριστικού σαφείρου», «Τώρα η λάβα σφύζει σαν πρασιά τριγύρω από το στόμα του», και άλλοι.

Στην *Υφικάμινο*, «ο υγιής εξωτερικός κόσμος με την ελευθερία και την ερωτική διέγερση της φύσης παίζει ρόλο παρηγορητικό και οιονεί θεραπευτικό σε σχέση με την άρρωστη, καταπιεσμένη ερωτικά πόλη και τη συναφή θλίψη των ανθρώπων» αναφέρει η Ζαμάρου (2001, σ. 108), που παρατηρεί ότι σε όλο το έργο του Εμπειρικού εντοπίζεται η σύγκρουση ανάμεσα στην παλαιά και τη νέα πόλη. Στο ποίημα «Κλωστήριον Νυχτερινής Ανάπαυλας» ο

ποιητής βρίσκεται μαζί με τους κατοίκους μιας «παμπαιαίας», «καμμένης» πόλης, «εντός του μέλλοντος», στα «γάργαρα τεχνάσματα του», στο «μέλλον του προορισμού μας», το οποίο είναι μια «πολυσύνθετη σημαία». «Στιγμιότυπα μας απέδειξαν την ορθότητα της πορείας μας προς τον προπονητήν του ίδιου φαντάσματος της προελεύσεως των ονείρων και του καθενός κατοίκου της καρδιάς μιας παμπαιαίας πόλης»: στιγμιότυπα και στιγμιαίες, ανεξήγητες ενοράσεις, ή déjà vu, απέδειξαν πως η πορεία προς αυτό το μέλλον είναι ορθή γιατί κατευθύνεται εκεί από όπου πηγάζουν τα όνειρα, στο ασυνείδητο, σε ένα μέλλον υπερρεαλιστικό, ένα κόσμο νέο, περισσότερο ανεκτικό, πολυσύνθετο.

Η συνεχής αντιπαράθεση μεταξύ δύο κόσμων, του παλιού που πρέπει να καταστραφεί για να επικρατήσει ο νέος που θα προέλθει από την υπέρβαση και τον μετασχηματισμό της πραγματικότητας, ταυτοποιείται ως «βασική θεματική περιοχή και συγχρόνως καθιερώνει ένα πρωταρχικό-δυναμικό δομικό σχήμα (παλαιός-νέος κόσμος)» τα οποία διαρρέουν και θεμελιώνουν όλη την *Υψικάμινο*. Η σταθερότητα της θεματικής και δομικής αυτής οργάνωσης, σε συνδυασμό με έναν συστηματοποιημένο αυτοματισμό με προμελετημένα μοτίβα εξασφαλίζουν άπλετο φως για την αποκωδικοποίηση της ευρέως θεωρούμενης αιγιματικής και απροσπέλαστης *Υψικάμινο*ς (Βουτουρής, 1991, σ. 10).

Ο Χρυσανθόπουλος (2012) προσεγγίζει την *Υψικάμινο* έξω από το δίλημμα της αυθεντικότητας ή μη της μεθόδου γραφής των κειμένων, θυμίζοντας την συγκριτολογική προσέγγιση του Ζ.Ι. Σιαφλέκη (1989, 59-154) και της διερεύνησης στα ελληνικά της αυτόματης γραφής, όπου «παρουσιάζονται ιδιαίτερα αναλυτικά, τα καταστατικά για την υπερρεαλιστική θεωρία θέματα της αυτόματης γραφής, του τρελού έρωτα, του μαύρου χιούμορ και του αντικειμενικά τυχαίου» (Χρυσανθόπουλος, 2012, 152).

Θεωρεί ότι ο ίδιος ο Εμπειρικός έχει προνοήσει να τροφοδοτήσει σημασιολογικά το κείμενο της *Υψικάμινο*ς μέσω των τίτλων των 63 κειμένων που απαρτίζουν τη συλλογή, οι οποίοι τοποθετήθηκαν αφού είχε ολοκληρωθεί η συγγραφή τους και μάλιστα ενώ η πρακτική της τιτλοδότησης ήταν ασυνήθιστη στα υπερρεαλιστικά κείμενα και σημειώνει ότι στην αρχική έκδοση κάθε κείμενο καταλάμβανε μόνο μία σελίδα. Οι τίτλοι αυτοί αποτελούν σχόλια και στοχασμούς επάνω στο κείμενο που ακολουθεί. Παράλληλα, η ερμηνεία προάγεται και από την αλληλουχία των κειμένων, η οποία δεν είναι τυχαία. Εντοπίζεται έτσι ένα αυτόνομο σύστημα σήμανσης στους τίτλους των 63 κειμένων αλλά και ξεχωριστά στην καθεμία από τις 63 περιπτώσεις κειμένων και τίτλων. Επιπλέον, εξάγεται νόημα και από την παράλληλη ανάγνωση των τίτλων *Υψικάμινο*ς και *Ενδοχώρα* και τη σύγκριση των αντιθετικών

συνδηλώσεων που προκαλούν, με την εξωστρεφή, φλογερή και ορμητική *Υψικάμινο* να προηγείται της στροφής προς ενδοσκόπηση και αναζήτηση γαλήνης στην *Ενδοχώρα*. Η συλλογιστική αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι τα κείμενα της *Ενδοχώρας* δεν απέχουν πολύ χρονικά από αυτά της *Υψικάμινο*, καθώς ήδη από το 1937 είχε ανακοινωθεί η έκδοσή τους (Χρυσανθόπουλος, 2012, σσ. 125-142).

Σύμφωνα με τον μελετητή, η επιλογή του τίτλου σχολιάζει την ηλεκτρομαγνητική έλξη που ασκούν *Τα μαγνητικά πεδία*, το πρώτο αυτοματικό κείμενο, που γράφτηκε από τους Μπρετόν και Σουπώ, ενώ η *Υψικάμινο* αποτελεί την ελληνική έκδοχή του πρώτου Μανιφέστου του Μπρετόν (1924) και στόχος των κειμένων της «είναι να συγκροτήσουν ένα υπερρεαλιστικό μανιφέστο αυτόματης γραφής» (Χρυσανθόπουλος, 2012, σ. 124).

3. Αυτόματη γραφή και δημιουργική γραφή

Had I been blessed with even limited access to my own mind
there would have been no reason to write.

Joan Didion

3.1 Η ελεύθερη γραφή

Από την εμφάνιση του υπερρεαλισμού και έπειτα, ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η έννοια της δημιουργικότητας έχει αλλάξει δραστικά. Σύμφωνα με τον Μπρετόν, κάθε άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να παράγει τέχνη και ποίηση όταν απεμπλακεί από τη συνείδηση του και επιτρέψει στο ασυνείδητο να δρα αυτόνομα και απόλυτα (Bonnet, 1988). Περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, οι υπερρεαλιστές ήθελαν το κίνημα τους να μνημονεύεται και να ταυτίζεται με την θέση ότι «η ποίηση πρέπει να γράφεται από τον καθένα», αφορισμό που υιοθέτησαν από τον Lautréamont, για να προσθέσουν με τη σειρά τους πως «η ποίηση πρέπει να γίνεται κατανοητή από τον καθένα» (Breton, 1969, σ. 63). «Ξεχάστε την ευφύια σας, τα ταλέντα σας και τα ταλέντα όλων των άλλων» προτείνει ο Μπρετόν στις οδηγίες που δίνει για την προετοιμασία της αυτόματης γραφής (Breton, 1969, σ. 29).

Οι υπερρεαλιστικές ιδέες για την παραγωγή και τη φύση της ποίησης και της λογοτεχνίας, της τέχνης γενικά και ειδικά της γραφής, αποτελούν έμπνευση για τις σπουδές δημιουργικής γραφής και εκκινώντας από αυτές έχει διαμορφωθεί μια σειρά από θεωρίες και πρακτικές που εφαρμόζονται στη διδαχή της συγγραφής και αποτελούν φυσική εξέλιξη της αυτόματης γραφής.

Η τεχνική της ελεύθερης γραφής (freewriting) προέρχεται από την αυτόματη γραφή των υπερρεαλιστών, η οποία δεν απαιτεί προσπάθεια αλλά όσο το δυνατόν περισσότερη ανεξαρτησία από τη συνείδηση, προωθεί τη δημιουργικότητα και τον αυθορμητισμό, και αποτελεί κλειδί στην κατανόηση του φαινομένου του «δημιουργικού αδιέξοδου» (Boice & Meyers, 1986). Η ελεύθερη γραφή αποτελεί τον πιο αποτελεσματικό τρόπο από όσους είναι γνωστοί για τη βελτίωση της γραφής (Elbow, 1973, σελ. 3) και τη δημοφιλέστερη στρατηγική επινοητικότητας στις σύγχρονες σπουδές δημιουργικής γραφής (Hunley, 2007).

Η περιγραφή του τρόπου που πραγματοποιείται η αυτόματη γραφή κατά τον Μπρετόν στο Μανιφέστο και οι οδηγίες του καθηγητή δημιουργικής γραφής Peter Elbow για την διεξαγωγή της ελεύθερης γραφής (1973, σ. 3) όπως εφαρμόζεται στις σπουδές συγγραφής καταδεικνύουν τη σχέση καταγωγής τους και το γεγονός ότι η ελεύθερη γραφή είναι στην πραγματικότητα μια περίπτωση δανεισμού της τεχνικής των ποιητών (Hunley, 2007).

Κατά τους Brotchie και Gooding (1995) η αυτόματη γραφή είναι η πιο άμεση τεχνική των υπερρεαλιστών:

Καθίστε σε ένα τραπέζι με ένα στυλό και ένα χαρτί και υιοθετείστε μια στάση δεκτικότητας προς κάθε σκέψη σας. Αρχίστε να γράφετε. Συνεχίστε χωρίς να νοιάζεστε για το τι εμφανίζεται κάτω από την πένα σας. Γράψτε όσο πιο γρήγορα μπορείτε. Αν για κάποιο λόγο διακοπεί η ροή σας, αφήστε ένα κενό και πάραυτα ξεκινήστε ξανά, γράφοντας στο χαρτί το πρώτο γράμμα της επόμενης πρότασης. Ορίστε αυτό το γράμμα στην τύχη πριν αρχίσετε, για παράδειγμα ένα «τ», και αρχίστε πάντα την νέα πρόταση με «τ». (σ. 17)

Ο Elbow (1973) προτείνει:

Πρέπει απλά να γράφετε για δέκα λεπτά, που με τον καιρό μπορούν να γίνουν δεκαπέντε ή είκοσι χωρίς να αφήσετε τίποτα να σας σταματήσει. Να είστε γρήγοροι αλλά όχι βιαστικοί. Ποτέ μη σταματάτε για να κοιτάξετε πίσω, να σβήσετε κάτι, να ελέγξετε την ορθογραφία, ή για να συλλογιστείτε για αυτό που κάνετε... Αν κολλήσετε μη διστάσετε να γράψετε «Δεν μπορώ να σκεφτώ τι να πω, δεν μπορώ να σκεφτώ τι να πω» όσες φορές θέλετε, ή επαναλάβετε την τελευταία λέξη που γράψατε ξανά και ξανά, ή ο,τιδήποτε άλλο. Ο μόνος κανόνας είναι να μην σταματάτε ποτέ. (σ. 3)

Ο Ken Macrorie ήταν ο πρώτος που έφερε στο προσκήνιο αυτό που ο ίδιος ονόμασε «ελεύθερη γραφή» αν και πάντα υποστήριζε ότι δεν ήταν δική του επινόηση, παραπέμποντας στο δοκίμιο «How to write» (1936) του William Carlos Williams όπου ο ποιητής περιγράφει αυτή την «αναρχική» φάση γραψίματος. Ο Williams που ως ποιητής γνωρίζει τον τρόπο της λευκής κόλλας, την απεκδύει από την τελετουργική της φύση παροτρύνοντας η διαδικασία να αρχίσει σε πλαίσιο αταξίας και προχειρότητας πάνω σε ένα κομμάτι χαρτί, στην επίπεδη επιφάνεια μιας σανίδας, πλάκας ή σε ένα χαρτόνι. Πιστεύει ότι αυτή η απουσία σχολαστικότητας είναι προαπαιτούμενο για να βγει ο συγγραφέας νικητής στην μετέπειτα αναμέτρηση του γραπτού με τη μνήμη, τη λογική και την ευφυΐα του (Elbow, 2010, σ. 7).

Ακόμα περισσότερο, οι ντανταϊστές είδαν ως αντίθετη στη δημιουργικότητα και την αυτογνωσία την προσπάθεια να βάλει κανείς σε τάξη το χάος, που για τον Τζαρά είναι εκείνο που «συνθέτει αυτή την άπειρη, άμορφη παραλλαγή, τον άνθρωπο» (Τζαρά, 1988, σ. 77).

Αν και δεν την ονόμασαν ελεύθερη γραφή, ούτε ο Williams ούτε ο καθηγητής S. I. Hayakawa που την χρησιμοποίησε ως διδακτική μέθοδο, ο δεύτερος έχει υποστηρίξει ότι η μέθοδος αυτή λίγο πολύ αποτελεί κλοπή της αυτόματης γραφής των υπερρεαλιστών και των ντανταϊστών, ενώ θεωρεί ότι με αυτήν την πρακτική είναι θέμα εβδομάδων να μεταμορφωθεί ο γραπτός λόγος των φοιτητών και να αρχίσει να εκφέρεται με τρόπο που προσεγγίζει τον αυτόματο χαρακτήρα και τον ρυθμό της ομιλούμενης γλώσσας (Hayakawa, 1962).

3.2 Αυτόματη γραφή και δομή

Let the premisses come first,
and the conclusion follow.

Arthur Schopenhauer

Εκτός από τον εμπλουτισμό του κειμενικού περιεχομένου μέσω της χαλάρωσης του ελέγχου και της εξερεύνησης των μη συνειδητών τάσεων των συγγραφέων, η αυτόματη και η ελεύθερη γραφή φαίνεται πως με κάποιο τρόπο έχουν αντίκτυπο και στη μορφή του κειμένου. Αρκετά συχνά, η προσπάθεια για διατήρηση του ελέγχου της φόρμας και της οργάνωσης του κείμενου αποβαίνει ιδιαίτερα χρονοβόρα και διαρκεί λιγότερο όταν ο γράφων καταφέρνει να εγκαταλείψει την προσπάθεια και να καταφύγει στην ελεύθερη γραφή. Ο Elbow (1989, σ. 66) έχει συμπεράνει πως μια τέτοια τακτική έχει ως αποτέλεσμα όχι μόνο παραγωγή περισσότερου γραπτού υλικού αλλά και προσφέρει δυνατότητες για καλύτερο έλεγχο και σχεδιασμό. Η γραφή γίνεται πιο δημιουργική και επιφέρει συναισθήματα ικανοποίησης στον συγγραφέα καθώς στην περίπτωση αυτή με ένα τρόπο η ίδια η γραφή αυτονομείται και η δομή προκύπτει φυσικά μέσα από τη διαδικασία του μη ελεγχόμενου γραψίματος.

Η χαλάρωση του ελέγχου προωθεί επιπλέον την εξέλιξη των λογοτεχνικών χαρακτήρων καθώς η επαφή του συγγραφέα με το ασυνείδητο είναι απαραίτητη για να στηθούν χαρακτήρες που συνδυάζουν ποικίλες διαστάσεις και αρχέτυπα. Πολλοί συγγραφείς ακολουθούν συστηματικά την τεχνική του να αφήνουν τον χαρακτήρα να αυτονομηθεί, με

την πράξη της γραφής να προηγείται της απόφασης για τις ιδιότητες ή τις πράξεις, το «μέλλον» του ήρωα (Elbow, 1989, σ. 66).

Ο Haswell (1991) αποδέχεται το γεγονός ότι εφόσον η ελεύθερη γραφή προτείνει ανυπακοή στους κανόνες της γλώσσας, η ισορροπία μεταξύ κανόνων που ο γράφων δυσκολεύεται λόγω συνήθειας να μην εφαρμόσει και κατάργησης των κανόνων αυτών, είναι η μεγαλύτερη πρόκληση σε αυτόν τον τρόπο γραφής. Παρατηρεί ωστόσο ότι με ένα φαινομενικά παράδοξο τρόπο, η «άναρχη» αυτή γραφή εμπεριέχει ενδιαφέροντες τρόπους δομής και οργάνωσης και η συμπερίληψη της στη διαδικασία διδασχής της γραφής μπορεί να βοηθήσει μαθητές και φοιτητές να βελτιώσουν δομικά τα κείμενα τους.

Η ανάλυση του στηρίζεται στον τολμηρό πειραματισμό και στην πεποίθηση των υπερρεαλιστών ότι την άρση των περιορισμών ακολουθεί συχνά μια ακούσια και αυτόματη μορφοποίηση του υλικού, όπως αυτή προκύπτει από τη σύνθεση ενός ποιήματος με την τυχαία συμπαράθεση μερικών κομμένων λέξεων, τυχαία διαλεγμένων μέσα από το χάος των σελίδων μιας εφημερίδας. Διαφωνεί με τις περισσότερες θεωρητικές σχολές όπου η οργάνωση ορίζεται ως κάτι εξωγενές του κειμένου ή κάτι που προκύπτει ως πρόθεση του συγγραφέα και προηγείται της σύνταξης του, και αποφασίζει να την ορίσει με βάση τον αναγνώστη. Θεωρεί ότι ο ρόλος του αναγνώστη έχει παραμεριστεί στην ανάλυση του λόγου της ελεύθερης γραφής, βρίσκει ωστόσο πρόσφορο έδαφος για να αναπτύξει τις απόψεις του στις θέσεις του Kenneth Bruke (1968) για τη μορφή και την οργάνωση στη λογοτεχνία.

Ο Burke (1968, σ. 124) ορίζει τη φόρμα ως «αλληλουχία δημιουργίας και εκπλήρωσης επιθυμιών». Μέσω μοτίβων όπως αυτό της επανάληψης δύναται να διατηρείται συνεχώς η βασική αρχή που οργανώνει τα συμφραζόμενα κάτω από φαινομενικές αλλαγές της μορφής.

Για παράδειγμα, στην ταινία *The Matrix*, το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται και τις τέσσερις φορές που η Trinity απευθύνεται στον Neo αναφορικά με όσα τις είπε ο Oracle. Κάθε φορά που η Trinity μιλάει για όσα της είπε ο Oracle παραλείπει το τελικό συμπέρασμα των λόγων του μέχρι την κορύφωση της τελευταίας πράξης. Την τελευταία στιγμή το κοινό περιμένει ή και απαιτεί ακόμα να αποκαλύψει ότι μέχρι αυτή τη στιγμή η Trinity απέκρυπτε. Ταυτόχρονα, στο ίδιο σύνολο κειμενικών στοιχείων η συνοχή διατηρείται και ο θεατής παραμένει εντός των συμφραζόμενων, τα οποία εξελίσσονται με τη βοήθεια και επιπλέον διαδοχικών σχημάτων, όπως συλλογιστικού και ποιοτικού τύπου (Close-Reading, χ.χ.).

Ο Haswell ανέλυσε 211 γραπτά φοιτητών που τους είχε ανατεθεί να περιγράψουν προβλήματα της καθημερινότητας τους σε ημερολογιακή μορφή, εφαρμόζοντας την τεχνική της ελεύθερης γραφής. Υποστηρίζει ότι κατά την ανάγνωση τους εντοπίζονται διαδοχικά μοτίβα που βοηθούν τη σκέψη του αναγνώστη να αναπτύσσεται προοδευτικά. Για παράδειγμα συναισθηματικά μοτίβα, όπως το εύκολα αναγνωρίσιμο από τον αναγνώστη μοτίβο της διαδοχής *θυμού-ενοχής-αγανάκτησης*. Τα μοτίβα αυτά προσθέτουν βάθος, ενώ γίνεται αντιληπτός ο μεταφορικός λόγος όπως αυτός εμπεριέχεται στην καθημερινή πνευματική δραστηριότητα. Καθώς ανέλυε τα γραπτά, κατέγραψε συνθέσεις και σχεδιασμούς που δεν είχε συναντήσει ξανά σε κανονικού τύπου (μη ελεύθερης γραφής) γραπτά φοιτητών, και δηλώνει με βεβαιότητα ότι τα είδη αυτά απαντούν ακόμα και στην μη ερασιτεχνική πράξη. Ως εκ τούτου συμπεραίνει ότι οι τεχνικές αυτές κακώς είναι αγνοημένες από τα προγράμματα σπουδών και ότι η εξάσκηση στην ελεύθερη γραφή βοηθά στην υιοθέτηση και διατήρηση στρατηγικών στα σημεία εκείνα που σε διαφορετική περίπτωση ο γράφων θα έφτανε σε τέλμα ή θα κατέφευγε σε περιεχόμενο τετριμμένο ή ανιαρό. Ειδικά ο ιδιαίτερα προσωπικός χαρακτήρας της γραφής αυτής προάγει τη μίξη οργανωτικών πλαισίων και τη χρήση πολύπλοκων λογικών ακολουθιών που θέτουν τα θεμέλια για ικανοποιητικού επιπέδου γραφή, ακόμα και σχετικά με άλλα θέματα, μη προσωπικού χαρακτήρα. Παράλληλα η ελεύθερη γραφή ενθαρρύνει τους διδασκόμενους να εμμένουν εντός θέματος και συμφραζόμενων και να δημιουργούν μια δομή με πλούτο και πυκνότητα, πράγματα που οι τυπικοί κανόνες και η απουσία του στοιχείου της οικειότητας στις εργασίες που περιλαμβάνουν προετοιμασία δείχνουν να αναστέλλουν.

Όλες οι απόπειρες ορισμού της «οργάνωσης» του κειμένου κινούνται εντός των ορίων του κειμένου, περιγράφουν «τι» είναι ένα οργανωμένο κείμενο και δίνουν οδηγίες για το «πώς» να προκύψει αυτό. Δεν προσφέρουν ωστόσο ουσιαστική κατανόηση του «τρόπου» που αυτό οργανώνεται και τότε ο συγγραφέας μπορεί να πει με σιγουριά ότι ένα κείμενο πληροί τις προϋποθέσεις για να θεωρηθεί επαρκώς οργανωμένο. Το σημαντικότερο που η ελεύθερη γραφή μπορεί να προσφέρει στους διδασκόμενους δεν είναι να τους κάνει να προγραμματίσουν τη δομή ενός κειμένου που πρόκειται να γράψουν, αλλά να τους εκπαιδεύσει στο να αποκτήσουν συνείδηση του τρόπου που «χτίζεται» η δομή. Τεχνικές σαν αυτές θεωρούνταν ανέκαθεν μέθοδοι που επιτρέπουν στους συγγραφείς να κατορθώνουν «γλωσσικά επιτεύγματα» που σε άλλη περίπτωση δεν θα είχαν επίγνωση του ότι υπάρχουν μέσα τους και δεν θα κατάφερναν να τα φέρουν στο φως (Haswell, 1991, σ. 58). Το κατά

πόσο η κειμενική οργάνωση συμπεριλαμβάνεται σε αυτά διερευνάται, ωστόσο ντανταϊστές και υπερρεαλιστές πίστευαν ότι τρόποι γραφής που συγγενεύουν με την αυτόματη και την ελεύθερη γραφή όντως λειτουργούν για να φανερώσουν νόημα και καθοδήγηση (Haswell, 1991).

Στο *Μανιφέστο του Ντανταϊσμού*, γραμμένο το 1918 και προφητικό όσον αφορά τη θεωρία του χάους (Rosen, 2017), ακόμα και ο Τριστάν Τζαρά, ο πιο αδιάλλακτα χαοτικός και καταστροφικός από τους αυθεντικούς ντανταϊστές, υποστήριζε πως αμιγώς συμπτωματικού χαρακτήρα τεχνικές ελεύθερης γραφής, όπως το ψαλίδισμα εφημερίδων υπό την επήρεια μέθης, και η σύνθεση στη συνέχεια ποιήματος με τα αποκόμματα σε τυχαία σειρά, εκφράζουν μια συμπαντική τάξη κρυμμένη από τον άνθρωπο υπό κανονικές συνθήκες (Τζαρά, 1988).

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών οι απόψεις των φυσικών επιστημών για την απουσία συγκρότησης και δυνατότητας για πρόβλεψη στη φύση εκσυγχρονίστηκε σημαντικά με την ανακάλυψη του ντετερμινιστικού χάους. Ανατράπηκε έτσι ο δύο αιώνων αυστηρός ντετερμινισμός του Laplace στην κλασική φυσική. Κάτω από τον μανδύα της φαινομενικής τυχειότητας, πολλές διαδικασίες διέπονται από χαρακτηριστική τάξη, ακολουθώντας απλούς κανόνες. Εργαλεία που προσαρμόστηκαν από τις θεωρίες της πληροφορίας και του υπολογισμού έχουν φέρει την επιστήμη της φυσικής πολύ κοντά στην ανακάλυψη κρυμμένων μοτίβων και την ποσοτικοποίηση της δομικής τους πολυπλοκότητας (Crutchfield, 2012).

Αντίθετη είναι η άποψη των Boice και Meyers, οι οποίοι στο άρθρο τους «Two Parallel Traditions: Automatic Writing and Free Writing» αρχικά απορρίπτουν σχεδόν καθολικά τη θέση των Γάλλων υπερρεαλιστών στην ιστορία της ελεύθερης γραφής και εν συνεχεία υποστηρίζουν ότι η αυτόματη γραφή ενέχει κινδύνους υπερβολής και ανισορροπίας, επιφέρει χάος, αποπροσανατολίζει, αποσπά και οδηγεί εκτός θέματος. Κατά αυτόν τον τρόπο γραφής οι πιο θεμελιώδεις λειτουργίες της οργάνωσης υπονομεύονται: η αίσθηση της ταυτότητας, του χρόνου, της σχέσης αιτίου και αιτιατού και της αφήγησης φθίνουν ή χάνονται εντελώς. Τάσσονται έτσι υπέρ περισσότερο λογικά ελεγχόμενων τεχνικών, πρόσφορων προς επεξεργασία και προσθηκών στη δομή με βοηθητικούς τρόπους όπως εννοιολογικά σχεδιαγράμματα (Boice & Meyers, 1986).

Στο τέλος της καριέρας του ο Μπρετόν αναπολούσε την πιο διάσημη τεχνική ελεύθερης γραφής της λογοτεχνίας, την αυτόματη γραφή (*écriture automatique*) και τόνιζε ότι αποτελούσε το αντίθετο της ροής της συνείδησης του Τζόις, που δεν έκανε τίποτα άλλο παρά να μιμείται άνευ νοήματος ροή πνευματικού υλικού. Αντίθετα, η αυτόματη γραφή σεβάστηκε τα βασικά όρια της γλώσσας, παρήγαγε μικρό αριθμό νεολογισμών, και δεν προχώρησε σε συντακτικό διαμελισμό, ή αποδόμηση του λεξιλογίου. Ενθάρρυνε την φυσική τάση του ανθρώπου να πειραματιστεί και να εμπλουτίσει την κειμενική μορφή με νέα σχήματα, να προχωρήσει σε καινοτομίες χωρίς να απορρίπτει την παράδοση, να αποδεχτεί κάθε τι που δομεί τον κόσμο, αντιληπτό ή μη (Haswell, 1991).

3.3 Σύμβολα και μύθοι

Οι υπερρεαλιστές οραματίστηκαν τη δημιουργία μέσω της τέχνης ενός νέου, συλλογικού μύθου, ο οποίος θα συνδεόταν με τη φαντασία, την επιθυμία, την ουτοπία. Ενός μύθου που δεν θα επέτρεπε στην ανθρωπότητα να στραφεί ξανά στον πόλεμο και την αιματοχυσία (Breton, 1969, σ. 113).

Η γλώσσα που θα άρθρωνε τον νέο μύθο θα ήταν ένας συμβολισμός γεννημένος από επιθυμίες καταπιεσμένες από μια σύγχρονη κουλτούρα που αποθέωνε το ορθολογικό, το επιστημονικό και το κυριολεκτικό. Μια καλλιτεχνική ιδιόλεκτος από αντιπαρατιθέμενα σύμβολα λογοτεχνικά, αναπαραστατικά, ή σε συνδυασμό όπως τα «Poem Objects» που συνέθεσε ο Μπρετόν, τα «ποιητικά αντικείμενα», με τη λέξη «αντικείμενο» στο λεξιλόγιο των υπερρεαλιστών να σημαίνει το σύμβολο που ανασύρεται από το ασυνείδητο (Henderson, 1988).

Σύγχρονοι μελετητές τη αφήγησης και της γραφής έχουν στρέψει το ενδιαφέρον τους και έχουν ερευνήσει τις μυθοποιητικές δυνατότητες του συμβολισμού στην ψηφιακή εποχή και τη δημιουργία κειμένων με εργαλεία που μας προσφέρει η νέα τεχνολογία, που με τη σειρά της έχει διαμορφώσει μια κουλτούρα που απαιτεί νέους τρόπους αφήγησης που θα μεταδώσουν τους μύθους της εποχής μας. Επιπλέον, η εξέλιξη των νευροεπιστημών μας έχει δώσει συγκεκριμένες απαντήσεις για τη σχέση των συμβόλων και των εικόνων με την ανθρώπινη συνείδηση. Ο Hofstadter (2007) περιγράφει το ανθρώπινο μυαλό ως μία χαοτική κοχλάζουσα σούπα από σωματίδια, μια ζούγκλα από νευρώνες σε ένα υψηλότερο επίπεδο κατανόησης, και σε ένα ακόμα υψηλότερο επίπεδο ως ένα δίκτυο από αφαιρέσεις τις οποίες

ονομάζουμε «σύμβολα», με κεντρικότερο και πιο πολύπλοκο σύμβολο αυτό που αποκαλούμε «εαυτό».

Ως πεδίο, η συνείδηση, θεωρείτο μέχρι τώρα υπερβολικά υποκειμενικό για να τεθεί υπό ενδελεχή έρευνα. Πλέον όμως, και έχοντας τη δυνατότητα να καταγράψουμε εικόνες του εγκεφάλου σε πραγματικό χρόνο, η συνείδηση είναι αντικείμενο μελέτης της νευροεπιστήμης. Συχνά χαρακτηρίζεται ως η σχέση μεταξύ του εαυτού και του κόσμου, ενώ θεωρείται γεγονός ότι συντίθεται από εικόνες (Murray, 2009). Η κατασκευή συμβόλων λειτουργεί για να επεκτείνει τη συνείδηση και να την εξελίξει πολύ πέρα από την πυρηνική συνείδηση των εξελικτικά προγόνων μας, σε μια πιο προηγμένη και με περισσότερη αυτοεπίγνωση συνείδηση, τοποθετημένη σε υψηλότερες εγκεφαλικές λειτουργίες, όπως ο φλοιός και ο νεοφλοιός, καθώς και περιοχές συνδεδεμένες με τους μετωπιαίους λοβούς (Damasio, 1994).

Για τον καθηγητή δημιουργικής γραφής Joddy Murray, η αναπαράσταση μέσω συμβόλων είναι μια έκτη αίσθηση, ένα πολιτισμικό φαινόμενο που μαθαίνεται κοινωνικά. Τονίζει πως, αν όπως υποστηρίζουν οι σύγχρονες νευροεπιστημονικές θεωρίες η συνείδηση είναι συναίσθημα μέσω εικόνας και αν η εικόνα αποτελεί βασική ενότητα της σκέψης στον εγκέφαλο τότε η εικόνα είναι ο πρόγονος της γλώσσας και δομικό στοιχείο της λογικής. Επιπλέον η εικόνα μορφοποιεί το μυαλό και κατασκευάζει μονοπάτια εντός των διαφόρων στοιχείων του εγκεφάλου τα οποία συνθέτουν και καθιστούν δυνατή την ύπαρξη της προσωπικότητας. Συμπεραίνει έτσι ότι είναι ιδιαίτερης σημασίας για οποιαδήποτε θεωρία της γραφής η εικόνα, τα συναισθήματα και η συνείδηση, να λαμβάνονται υπόψη. Χαρακτηρίζει τον συμβολισμό «κλειδί» για μια περισσότερο συνεκτική κειμενική σύνθεση. Παράλληλα, η αξιοποίηση του συμβολισμού επιτρέπει μια εκπαιδευτική διαδικασία που παραμερίζει την γραμμική επιχειρηματολογία του παραδοσιακού κειμένου στο μάθημα της παραγωγής λόγου, ενώ ενθαρρύνει και αξιοποιεί τη φαντασία και το συναίσθημα (Murray, 2009, σ. 13).

Παραδείγματα συμβολισμού αυτού του είδους αποτελούν οι εικαστικές τέχνες, ενώ μπορούν να συμπεριλαμβάνονται μουσική, διαγράμματα και γραφικές παραστάσεις, υφάσματα και προϊόντα κλωστοϋφαντουργίας, κεραμικά, σκίτσα, μουτζούρες, κλπ. Οι αποχρώσεις του συμβολισμού, η δυσκολία της ανάγνωσης ενός πίνακα ζωγραφικής, τα συναισθήματα που εμπλέκονται στη διαδικασία, η συμβολή στο νόημα μέσω της σιωπής και της ασάφειας, όλα αυτά παραβλέπονται ή αγνοούνται επειδή ο συμβολισμός είναι συχνά γραπτός, ευδιάκριτος

και επεξηγηματικός. Η διαδικασία της ερμηνείας του περιλαμβάνει ως δεδομένο ότι υπάρχει μια άμεση ταυτοποίηση, μια μετάφραση, ένας ορισμός λεκτικού τύπου (Murray, 2009).

Κατά συνέπεια, η συμπερίληψη της σύνθεσης κειμένων που κάνουν χρήση συμβολιστικών σχημάτων, κείμενα μη-λεκτικά (non-discursive), προωθεί μια πιο ολοκληρωμένη και ουσιαστική εκπαιδευτική διαδικασία, καθιστώντας τους συγγραφείς ανταγωνιστικότερους όσον αφορά την αξιοποίηση της διαίσθησης, της φαντασίας και των ερμηνευτικών τους ικανοτήτων. Μπορεί ακόμα να μας οδηγήσει πίσω, σε παραδοσιακά, λεκτικού τύπου κείμενα, αυτή τη φορά ενισχυμένα σε μυθοποιητικές και μεταμορφωτικές δυνατότητες.

3.3.1 Λεκτικά και μη λεκτικά κείμενα

Το 1942, η Susanne Langer πρώτη περιέγραψε τους όρους «λεκτικός» (discursive) και «μη λεκτικός» (non-discursive) ορίζοντας τον πρώτο ως τη μορφή του συμβολισμού την πιο κοινή στο μάθημα της παραγωγής λόγου, που σχετίζεται με το λεκτικό και γραπτό ή τυπωμένο κείμενο και περιλαμβάνει το είδος της γλώσσας κατά το οποίο αναλύουμε εκτενώς τις ιδέες μας. Σε αυτή την περίπτωση η γλώσσα πρέπει να είναι συγκροτημένη, να έχει αλληλουχία και συνοχή, να υπακούει στους νόμους της λογικής. Οι νόμοι αυτοί συχνά θεωρείται δεδομένο ότι είναι συνώνυμοι με τους νόμους της λεκτικής σκέψης. Το λεκτικό δομείται υπό σημασιολογικές προϋποθέσεις και συνεπώς περιορίζεται καθώς θεωρεί δεδομένο ότι η «λέξη» είναι το μόνο μέσο για να αρθρωθεί η σκέψη. Οτιδήποτε δεν μπορεί άμεσα να μεταβιβαστεί με επιχειρήματα βασισμένα στη λογική, το άρρητο, είναι σκέτο συναίσθημα ή υπερβολικά ασαφές για να μελετηθεί σοβαρά.

Αντίθετα, το μη λεκτικό είναι ελεύθερο από την εφαρμογή αυτής της οργάνωσης και η πιο προφανής του διαφορά από τον λεκτικό συμβολισμό είναι ότι συμβαίνει άμεσα, εξαρτάται πρωτίστως από την εικόνα, την φυσική και τη νοητή, και πιο συχνά χρησιμοποιείται για να συμβολίσει ό,τι δεν μπορεί να ειπωθεί ή να γραφτεί άμεσα από τη λέξη. Η Langer πιστεύει ότι σε αυτόν τον φυσικό, χωροχρονικό κόσμο της εμπειρίας μας υπάρχουν πράγματα που η θέση τους δεν είναι εντός του γραμματικού σχήματος έκφρασης. Δεν είναι όμως και απαραίτητα τυφλά, ασύλληπτα ή υπερφυσικά φαινόμενα. Είναι απλώς θέματα τα οποία χρειάζεται να τα συλλάβουμε μέσω συμβολιστικών συστημάτων, διαφορετικών από τη λεκτική γλώσσα (Langer, 1942, 88-89).

Σύμφωνα με την Belanoff (1991) η ελεύθερη γραφή προσφέρει τη δυνατότητα ανάπτυξης και των δύο αυτών ειδών συμβολισμού. Επιτρέπει στον συγγραφέα να έρθει σε επαφή με το αρχέγονο και γόνιμο πνευματικό του χάος και ταυτόχρονα να εντοπίζει και να απομονώνει ό,τι παρουσιάζει προοπτικές να εξελιχθεί. Για αυτό τον λόγο θεωρεί ότι η ελεύθερη γραφή είναι καθαυτή πολύτιμη, και όχι απλά μια άσκηση προθέρμανσης για την «κανονική» γραφή (Belanoff, 1991, σ. 30).

3.3.2 Η *Νάντια* του Μπρετόν

Η *Νάντια* του Αντρέ Μπρετόν (1928) που δομείται τόσο από λέξεις όσο και εικόνες, είναι ένα κλασικό δείγμα υπερρεαλιστικής λογοτεχνίας που συχνά θεωρείται το κείμενο που καλύτερα εκφράζει την νοοτροπία και τη στάση του κινήματος. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι συγχωνεύει ποικίλα γένη γραφής και μπορεί να διαβαστεί ως ρομάντζο, μελέτη περίπτωσης (case study) ή απομνημονεύματα.

«Ποτέ δεν είχα δει μάτια σαν κι αυτά» γράφει ο Μπρετόν στο βιβλίο αναφερόμενος στην πρώτη φορά που είδε την *Νάντια* τον Οκτώβριο του 1926, μια νεαρή, φτωχικά ντυμένη και πνευματικά ασταθή γυναίκα. Για ένα διάστημα που διήρκεσε μερικές μέρες οι συναντήσεις τους στους δρόμους του Παρισιού επαναλαμβάνονταν και συνοδεύονταν συχνά από αλλόκοτα περιστατικά και συμπτώσεις, μέχρι τη στιγμή που ο Μπρετόν, μην μπορώντας να ανεχτεί άλλο την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά της άρχισε να απομακρύνεται. Εντέλει αποκαλύπτει ότι η *Νάντια*, μετά από αναστάτωση που προκάλεσε στο ξενοδοχείο που έμενε, κατέληξε έγκλειστη σε άσυλο.

Η *Νάντια* δομείται τόσο με λέξεις όσο και με εικόνες, 44 στον αριθμό, κυρίως φωτογραφίες, που θυμίζουν καρτ-ποστάλ από τους δρόμους του Παρισιού, οι περισσότερες μη καλλιτεχνικές. Με την τεχνική αυτή της συρραφής των εικόνων με τις λέξεις τα συμφραζόμενα υλοποιούνται χωρίς να εξαρτώνται αυστηρά από τον γραπτό λόγο και η εικόνα γίνεται ενδοκειμενικό στοιχείο. Οι εικόνες δεν περιγράφονται εκτενώς, κάποιες από αυτές μάλιστα καθόλου, απλώς με την τεχνική αυτή παρεμβάλλονται στο κείμενο. Στη *Νάντια* οι εικόνες ενσωματώνονται στο κείμενο, το διακόπτουν, και το υβριδικό αυτό μυθιστόρημα αποτελεί ένα από τα πρώτα του είδους (Ρογγορ, 2012).

Η ιδιότυπη μορφή της *Νάντιας* εξυπηρετεί την πραγμάτωση των καλλιτεχνικών και ιδεολογικών φιλοδοξιών του Μπρετόν: την κατάκτηση ενός υψηλότερου επιπέδου

κατανόησης μέσω της κατάργησης των αντιθέσεων μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, μέλλοντος και παρόντος, μεταξύ όσων μπορεί να περιγράψει και να αποδώσει η τέχνη και όσων όχι (Μπρετόν, 1969). Με την ανάμειξη των λογοτεχνικών ειδών καταθέτει την κριτική του για το αστικό μυθιστόρημα και την κατηγοριοποίηση της λογοτεχνίας σε είδη. Οι φωτογραφίες, τα έργα τέχνης, τα σχέδια από το χέρι της ίδιας της Νάντιας που αποτελούν τις εικόνες του βιβλίου, στο σύνολο τους αποτυπώνουν emphaticά τους κατακερματισμένους στοχασμούς του Μπρετόν σε αντιπαραβολή με τον κλασικό γραπτό λόγο που ενδιαφέρεται για την συνοχή, την αποκατάσταση του νοήματος και την εξασφάλιση της μετάδοσης του στον αναγνώστη. Σε κάποιες περιπτώσεις τα μέρη που απεικονίζονται στις φωτογραφίες φαίνεται να μην έχουν ξεκάθαρο νόημα ούτε για τον ίδιο τον συγγραφέα και τότε τείνουν να μοιάζουν με εκθέματα ή τεκμήρια, ενδείξεις της ίδιας της απουσίας νοήματος, ή υπαινίσσονται την πιθανότητα να ανατρέξει ο συγγραφέας σ' αυτές μελλοντικά ελπίζοντας στην εξαγωγή κάποιου νοήματος (Elkins, χ.χ.).

3.3.3 Ένα κείμενο χωρίς λέξεις

Παραδείγματα μη λεκτικών κειμένων αποτελούν οι σύγχρονες εγκαταστάσεις (installations). Η τέχνη του installation, δεν προέκυψε από συνειδητή προσπάθεια αλλά μάλλον με τρόπο φυσικό, από πολλαπλά καλλιτεχνικά εγχειρήματα και κινήματα. Οι ρίζες της εντοπίζονται σε σημαντικούς καλλιτέχνες της εννοιολογικής τέχνης (conceptual art) όπως ο Marcel Duchamp, που το 1917 εισήγαγε στις καλές τέχνες μια κοινή λεκάνη τουαλέτας, την περίφημη *Κρήνη (Fountain)* μέσα σε όλη την κυριολεκτική της απλότητα. Τα «έτοιμα» (readymades) ή objets trouvés του Duchamp αποτελούν τους προδρόμους αυτού του καλλιτεχνικού γένους και οι ντανταϊστές, τους πρώτους εκπρόσωπους της εννοιολογικής τέχνης που θέλησαν να φτιάξουν έργα που θα προκαλούσαν ερωτήματα και προβληματισμό στον επισκέπτη, αντί να δημιουργήσουν αντικείμενα προορισμένα απλά για αισθητική απόλαυση (“Installation art,” n.d.).

Από την δεκαετία του 1960 η δημιουργία installation έχει εξελιχθεί σε ένα σημαντικό κλάδο της σύγχρονης τέχνης. Ειδικά στις αρχές της δεκαετίας του 1990, ανανεώθηκε το ενδιαφέρον για την εννοιολογική τέχνη (conceptual art), την τέχνη δηλαδή που εστιάζει και θέτει σε προτεραιότητα τις ιδέες αντί τα αντικείμενα. Ποικίλα υλικά και μέσα, φως και ήχος, παραμένουν ως σήμερα βασικά στοιχεία στην τέχνη του installation. Η «εννοιολογική τέχνη» είναι καταρχήν μια τέχνη που το υλικό της είναι οι ιδέες (concepts), όπως το υλικό της

μουσικής είναι ο ήχος. Εφόσον οι ιδέες είναι τόσο στενά συνδεδεμένες με την γλώσσα, η εννοιολογική τέχνη είναι ένα είδος τέχνης που το υλικό της είναι η γλώσσα (Flynt, 1963).

Η Χιλιανή ποιήτρια και εικαστικός Cecilia Vicuña (1948-) συγκροτεί με τα έργα της έναν καινοτόμο συμβολισμό, μια γλώσσα που φαίνεται να επιστρατεύει «την αιώνια σαγήνη των συμβόλων και των μύθων» στην οποία ανταποκρίνονται τα πιο βαθιά ανθρώπινα συναισθήματα (Breton, 1967, 27-34). Στην τέχνη της αξιοποιεί ποικίλα σύμβολα και υλικά αντλώντας από τη διαχρονική γνώση και την πνευματικότητα αρχαίων πολιτισμών όπως των αυτοχθόνων της Αμερικής αλλά και από τις σύγχρονες επιστημονικές ανακαλύψεις. Έχει δημιουργήσει ένα σώμα από έργα ποικίλων ειδών, όπως υπερρεαλιστική προσωπογραφία, χαρακτηριστικά βασισμένα σε λέξεις, μεγαλειώδη γλυπτά από υφάσματα, λάβαρα που συνδυάζουν χαρακτηριστικά του πανό και της σημαίας (Rosenberg, 2022).

Πολλά από τα έργα της περιλαμβάνουν εξερευνήσεις του quipu, ενός αρχαίου συστήματος καταγραφής και επικοινωνίας που συντίθεται από κόμπους κλωστής. Χρησιμοποιούνταν από τους Ίνκας και άλλους πολιτισμούς των Άνδεων και θεωρείτο μια εναλλακτική της γραπτής γλώσσας. Τα quipus της Vicuña, που η ίδια αποκαλεί «ποιήματα», παραπέμπουν στα παραδοσιακά υφαντά των Άνδεων που χρησιμοποιούσαν πολύπλοκα συστήματα κόμπων για να κωδικοποιήσουν σημαντικές ιστορίες και άλλες πληροφορίες μέχρι και την εποχή της ισπανικής κατάκτησης, η οποία και τα κατήργησε. Οι χορδές τους έχουν διαφορετικούς κόμπους, τοποθετημένους σε διαστήματα ρυθμικά, κατά μήκος του μάκρους τους. Η δημιουργός πιστεύει ότι είναι ένα σύστημα γυναικείας έμπνευσης (“HC: Cecilia Vicuña,” χ.χ).



Εικόνα 3-1, Cecilia Vicuña, *Brain Forest Quipu*, 2022

Το έργο της *Brain Forest Quipu* (Εικόνα 3-1) είναι μια καλλιτεχνική εγκατάσταση (installation) δομημένη με γλυπτά, ήχο, μουσική και βίντεο και αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας. Στο κέντρο του *Brain Forest Quipu* βρίσκονται δύο γλυπτά που κρέμονται σε ύψος 27 μέτρων από το ταβάνι. Είναι πλεγμένα μεταξύ τους από μια γκάμα μετάλλων καθώς και αντικειμένων που συνέλεξαν από τις όχθες του Τάμεση γυναίκες των τοπικών Λατινοαμερικανικών κοινοτήτων, ακατέργαστες ίνες μαλλιού, φυτικές ίνες, σκοινί και χαρτόνι, έτσι ώστε να δείχνουν ξεθωριασμένα από χλώριο και να μοιάζουν με ωχρές φιγούρες φαντασμάτων. Χρησιμοποιήθηκε επίσης μουσική ιθαγενών από διάφορα μέρη του κόσμου, η φωνή της ίδιας της Vicuña, καταγραφές ήχων της φύσης σε εξωτερικούς χώρους και στιγμές σιωπής. Σε ψηφιακές οθόνες, η Vicuña παρουσιάζει μια συλλογή από video που δημιούργησαν ιθαγενείς ακτιβιστές και υπερασπιστές της γης τους, που ζητούν δικαιοσύνη για τον λαό τους και τον πλανήτη μας. Μέσω αυτού του installation, η καλλιτέχνης ζητά από τον επισκέπτη να προβληματιστεί για την καταστροφή των δασών μας, τη βία εναντίον των ιθαγενών λαών, και τους τρόπους που οι συλλογικές προσπάθειες μπορούν να επιφέρουν αλλαγές, ώστε να αρχίσει μια διαδικασία επανόρθωσης (“HC: Cecilia Vicuña,” χ.χ). Τα quipus της Vicuña είναι συμμετοχικά, μια συλλογική θεραπευτική τελετή που συνδέει την αρχαία μνήμη με τη σύγχρονη κουλτούρα και καλεί τον επισκέπτη να γίνει ενεργός στην

ποιητική και πολιτική αλλαγή του κόσμου μας (“Cecilia Vicuña: Spin Spin Triangulene,” 2022).

Η καλλιτέχνης καταφέρνει έτσι να δημιουργήσει μια τέχνη ικανή να κωδικοποιήσει τα σύγχρονα προβλήματα και ό,τι απασχολεί τον σημερινό άνθρωπο όπως η πνευματικότητα, το φύλο και η σεξουαλική ποικιλότητα, η επιστημονική πρόοδος και η κλιματική αλλαγή. Ο συμβολισμός της ανταμώνει με τα νεοφανή συναισθήματα του ψυχισμού του σύγχρονου ανθρώπου και τους δίνει υπόσταση. Επιτρέπει έτσι την έκφραση τους, τη λύτρωση και τελικά τη μεταμόρφωση.

3.4 Υπερρεαλισμός και αυτοματισμός στην εκπαιδευτική πράξη

3.4.1 Υπερρεαλιστικά παιχνίδια

Η αυτόματη γραφή, ως έναυσμα για την παραγωγή γραπτού λόγου αλλά και ο υπερρεαλισμός εν γένει βρίσκουν εφαρμογές στη διδακτική πολλαπλών σχολικών αντικειμένων όπως η γλώσσα, η λογοτεχνία, η γραπτή έκφραση, η ζωγραφική. Επιπλέον, οι αξίες του διεθνισμού, της συλλογικότητας, της απελευθέρωσης της οικονομίας, του πολιτισμού και της τέχνης, ως θεμέλια της νέας κοινωνίας που οραματίστηκε το κίνημα (Breton, 1969, σ. 29) συνάδουν με το ελεύθερο πνεύμα, την αλληλεγγύη, την καλλιέργεια της ενσυναίσθησης και τον σεβασμό προς τη ζωή και τον άνθρωπο που οφείλουν να αποτελούν βάση κάθε παιδαγωγικής προσέγγισης.

Οι αυτοματικές δραστηριότητες και τα υπερρεαλιστικά παιχνίδια που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην σχολική τάξη από μαθητές δημοτικού ή και εφήβους έχουν παιδαγωγική αξία καθότι απορρίπτουν εμφατικά την πίστη στο ατομικό ταλέντο και παράλληλα επιτρέπουν την εξερεύνηση του νοήματος και της αλήθειας με συλλογικό τρόπο. Ο τρόπος που είναι οργανωμένα αποκλείει την περίπτωση κάποιος συμμετέχων να μην είναι αυτόματα και συνδιαμορφωτής της διαδικασίας και του δημιουργικού αποτελέσματος, έτσι η πραγματοποίησή τους συνιστά ένα ρήγμα στην παγιωμένη σχολική νοοτροπία της διάκρισης των μαθητών σε ικανούς και μη. Η έμφαση σε συλλογικές δραστηριότητες άλλωστε είναι και η πρωταρχική αιτία της επίδρασης που άσκησε ο υπερρεαλισμός, ο οποίος θέλησε να διασώσει την δυνατότητα για έκφραση από τα χέρια των «επαγγελματιών» (Brotchie & Gooding, 1993, σ. 143).

Μέσα από τις δραστηριότητες αυτές, μια μυστηριώδης φαντασία συλλογικού τύπου εκδηλώνεται, η οποία δεν γίνεται επαρκώς αντιληπτή δια της λογικής από τους

συμμετέχοντες. Η πρωτοκαθεδρία του θετικισμού αμφισβητείται, τα όρια της αλήθειας διευρύνονται και γίνεται κατανοητό ότι στο γνωστικό πεδίο μπορούν να εντάσσονται πράγματα που δεν έχουν γίνει ακόμα αντιληπτά ως παρατηρήσιμα γεγονότα.

«Το εξαίσιο πτώμα θα πει το νέο κρασί»

«Οι πληγωμένες γυναίκες εμποδίζουν την γκιλοτίνα με τα ξανθά τους μαλλιά»

Οι παραπάνω προτάσεις είναι αποτέλεσμα συλλογικής επεξεργασίας και προϊόντα ενός από τα πιο γνωστά υπερρεαλιστικά παιχνίδια, το «Εξαίσιο Πτώμα» (cadavre exquis), και εκείνο που μπορεί να προσαρμοστεί ευκολότερα στις ανάγκες της σχολικής τάξης στην διδασκαλία της γλώσσας αλλά και της ξένης γλώσσας (Grossman, 1979). Η διαδικασία είναι απλή και μέσα στην τάξη μπορεί να πραγματοποιηθεί σε ομάδες. Κάθε παίκτης γράφει σε ένα χαρτί ένα άρθρο και ένα επίθετο, διπλώνει το χαρτί και το δίνει στον διπλανό του. Κατόπιν, κάθε παίκτης προσθέτει ένα ουσιαστικό και η διαδικασία συνεχίζεται με την προσθήκη ενός ρήματος και άλλου άρθρου, επιθέτου και εντέλει άλλο ένα ουσιαστικό (Brotchie & Gooding, 1993, σ. 25). Στο τέλος, όλες οι προτάσεις διαβάζονται δυνατά ή γράφονται στον πίνακα (Grossman, 1979).

Ειδικότερα αν πρόκειται για διδασκαλία ξένης γλώσσας μπορούν να επισημανθούν κανόνες της σύνταξης ή να γίνει επανάληψη στα μέρη του λόγου, ωστόσο η άσκηση στοχεύει περισσότερο στο να διασκεδάσουν τα παιδιά, να αποσυμπιεστούν και να σκεφτούν αυθόρμητα σε μια ξένη γλώσσα. Τα αποτελέσματα μπορεί να είναι εντυπωσιακά. Με ελάχιστο λεξιλόγιο προκύπτουν εικόνες που περιέχουν έντονα το στοιχείο της έκπληξης και του μυστηρίου που γοητεύουν τα παιδιά, ενώ ακόμα και αρχάριοι μαθητές ενθαρρύνονται να προβούν σε δημιουργικές απόπειρες (Grossman, 1979).

Παρόμοια διαδικασία ακολουθείται και στο παιχνίδι «Ορισμοί» ή «Ερώτηση και Απάντηση». Ο πρώτος συμμετέχων διατυπώνει μια ερώτηση στο χαρτί και αφού το διπλώσει για να μη φαίνεται το δίνει στον διπλανό του, ο οποίος γράφει μια απάντηση:

-Τι είναι η λογική;

-Ένα σύννεφο που το έφαγε το φεγγάρι.

-Τι είναι η απουσία;

-Ήρεμο, καθαρό νερό, ένας κινούμενος καθρέφτης. (Brotchie & Gooding, 1993, σ. 27)

Ακολουθούν δύο αυθεντικά παραδείγματα του παιχνιδιού στην πράξη, το Α΄ με συμμετέχοντες μαθητές της ΣΤ΄ Δημοτικού στο μάθημα των αγγλικών και το Β΄ με δύο ενήλικες συμμετέχοντες:

Α΄

-What is school?

-It is a team game.

-What is the most satanic thing in the world?

-It's a place where I can learn new things, but I like it especially because I get to hang out with my friends.

-What is a desert?

-It's a soul with very bad behaviour.

-What is the USA?

-It is a dangerous place. This place has ghosts.

-What are birds?

-It is when all people have freedom to do whatever they can and whatever they want.

-What is tennis?

-It's swimming in the sea and eating ice cream.

-What is a glass?

-A feeling that you feel whenever you are close to your favourite person in the world.

-What is football?

-We can watch on it and read on it and take information and find and see the area we
live from above.

Ακολουθεί ένα αυθεντικό παράδειγμα του παιχνιδιού στην πράξη με
δύο ενήλικες συμμετέχοντες.

B'

-Τι είναι το ακρυλικό;

-Μια μαύρη συσκευή που λειτουργεί με ηλεκτρισμό.

-Όρισε τη σημασία της λέξης άνδρας;

-Γαλάζιο κινούμενο σώμα.

-Τι είναι η κολοκυθόπιτα;

-Ένα κοντί με τέσσερις ρόδες.

-Τι είναι αυτό-ηδονιζόμενος νάρκισσος;

-Μια φωτιά που καίει τις πόλεις.

-Πείτε τι σημαίνει παιχνίδι ρόλων.

-Το μαστίγιο του θεού.

-Όρισε την επιστήμη σου.

-Ένας κακός άνθρωπος με γυαλιά.

-Τι είναι η μετριότητα;

-Ένα κλουβί με παιχνίδια και δέντρα.

Το παιχνίδι «Υποθέσεις» μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη διδασκαλία των υποθετικών λόγων (conditionals). Αρχίζοντας με την λέξη «if» ή «when», ο μαθητής γράφει την υπόθεση (το πρώτο μέρος του υποθετικού λόγου). Ο επόμενος γράφει την απόδοση (το δεύτερο μέρος), χωρίς να έχει δει την υπόθεση.

Παραδείγματα:

If octapi were bracelets

Ships would be towed by flies

When children strike their fathers

All young people will have white hair.

Αν και πρακτικά αδύνατο να εφαρμοστεί στη σχολική τάξη, αξίζει να αναφερθεί το «Ζωντανό μάτι της γλώσσας» (The breathing eye of language), ένα ευφάνταστο παιχνίδι μετάφρασης ποιημάτων που δημοσιεύθηκε στο αγγλικό περιοδικό *Transformation*, 7 & 8, 1976-7. Το αρχικό ποίημα ήταν το De La Brevedad Enganosa De La Vida του Ισπανού ποιητή Luis de Gongora (1561–1627). Μεταφράστηκε από και προς τα Ολλανδικά, Τσεχικά, Ισλανδικά, Γαλλικά και Αγγλικά από τους Pierre Dhainaut, Laurens Vancrevel, Ken Smith και Arni Thorgeirsson είτε κυριολεκτικά είτε με ιδιωματικό-συγκριτικό τρόπο

(idiomaticsyncratic). Πρόκειται για διαδοχικές μεταφράσεις του ίδιου ποιήματος σε διαφορετικές γλώσσες. Ο πρώτος παίκτης παραδίδει ένα ποίημα στον δεύτερο ο οποίος το μεταφράζει σε μια γλώσσα, έπειτα εκείνος το δίνει στον τρίτο που το μεταφράζει σε άλλη και ούτω καθεξής. Στο τέλος κάθε ποίημα θεωρείται ένα ξεχωριστό, πρωτότυπο έργο, δημιουργημένο συλλογικά μέσω της διαδικασίας των ακούσιων μετασχηματισμών. Τα αποτελέσματα είναι περισσότερο ορατά αν το τελευταίο ποίημα είναι στην ίδια γλώσσα με το πρώτο (Brotchie & Gooding, 1993, σ. 28).

Η στάση του υπερρεαλισμού απέναντι στην έννοια του λάθους απηχεί την ορθή παιδαγωγικά προσέγγισή του ως χρήσιμου και δημιουργικά αξιοποιήσιμου. Η ίδια η πρακτική της αυτόματης γραφής, είναι από τη φύση της απορριπτική της ύπαρξης του λάθους: κανείς δεν μπορεί να κάνει λάθος γράφοντας αυτόματα, η ουσία της είναι η κατάργηση των κανόνων, η κατάργηση των αντίθετων εννοιών του λάθους και του σωστού. Ως αναπόσπαστο κομμάτι και φυσικό επόμενο της διδασκαλίας της γλώσσας, το λάθος προάγει με αναντικατάστατο τρόπο την διαδικασία και εξασφαλίζει στον διδάσκοντα μια λεπτομερή εικόνα του υπό κατασκευή γλωσσικού τοπίου του μαθητή, επιτρέποντας του να είναι εύστοχος και ακριβής στις παρεμβάσεις και στις διορθώσεις του.

Ο Rodari (όπως αναφέρεται στο Καλογήρου, 2009) βασίζεται στο λάθος που είναι αποτέλεσμα της ομοιότητας ομόηχων-ομώνυμων λέξεων για να προτείνει δραστηριότητες που διασκεδάζουν και εξελίσσουν τα παιδιά γλωσσικά και πνευματικά. Για παράδειγμα τρεις διαφορετικής σημασίας αλλά όμοιες ηχητικά λέξεις όπως *θάρρος-φάρος-γλάρος* μπορούν να οδηγήσουν σε μια «αναπάντεχη σημασιολογική σύζευξη» (Καλογήρου, 2009, σ. 76), που θα προωθήσει την αρχή μιας ιστορίας (ο γλάρος πλησίασε με θάρρος τον φάρο ή ο γλάρος βρήκε το θάρρος να μπει στον φάρο) ή την επινόηση λογοτεχνικών χαρακτήρων (ο γλάρος, ο φαροφύλακας). Το παιχνίδι αυτό κινείται στην λογική των τεχνασμάτων που μεταχειρίστηκε η avant-garde στις παραστατικές τέχνες, όπως η χρήση objet trouvés (αντικείμενα επιλεγμένα τυχαία), «αθώων» αντικειμένων που αυθαίρετα τα μεταμόρφωναν σε μαγικές εικόνες (Brotchie & Gooding, 1993, σ. 10).

Οι παιγνιώδεις διαδικασίες παρείχαν στους υπερρεαλιστές τα κλειδιά της πόρτας του ασυνείδητου, προς την απελευθέρωση της οπτικής και λεκτικής ποίησης, της συλλογικής δημιουργικότητας (Brotchie & Gooding, 1993, σ. 10).

Σύμφωνα με την Καλογήρου:

στα λεκτικά παιχνίδια αναδεικνύεται η αυτοτέλεια της λέξης, της οποίας η σημασία διευρύνεται με την ενεργοποίηση ηχητικών και οπτικών συνειρμών. Η γλώσσα αναπλάθεται δημιουργικά επιτρέποντας στον αναγνώστη να προχωρήσει σε μια νέα σύλληψη της πραγματικότητας. (...) Τα παιχνίδια με τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενά τους ανοίγουν απεριόριστες προοπτικές για τα παιδιά. (Καλογήρου, 2009, σ. 76)

Και οι ίδιοι οι υπερρεαλιστές άλλωστε δανείστηκαν από παιδικά παιχνίδια για να εξελίξουν τις δικές τους μεθόδους και πρακτικές (Brotchie & Gooding, 1993, σ. 10).

Για τον Μπρετόν ο υπερρεαλισμός ήταν σχεδόν συνώνυμος με το αυτοματισμό (Breton, 1969, σ. 26) και συνολικά βασισμένος στην πίστη σε μιαν ανώτερη πραγματικότητα των συνειρμών, στην υπέρτατη σημασία των ονείρων, στο μη καθοδηγούμενο παιχνίδι της σκέψης. Οι αυτοματικές δραστηριότητες σχετίζονται με τις προβολές της φαντασίας και το make-believe, μια κατάσταση ενσάρκωσης ρόλων και αναπαράστασης δρώμενων κατά τα οποία οι συμμετέχοντες, ενώ διατηρούν επαφή με την αντικειμενική πραγματικότητα, προσποιούνται ότι μια άλλη, φανταστική πραγματικότητα είναι υπαρκτή, όπως κάνουν για παράδειγμα τα παιδιά όταν παίζουν «κλέφτες κι αστυνόμους».

Οι φανταστικές αυτές καταστάσεις απελευθερώνουν τις δημιουργικές και μυθοπλαστικές πνευματικές δυνάμεις. «Οι συνειρμοί συνδέουν, στο επίπεδο της ρηματικής διατύπωσης, το ενσυνείδητο με το ασυνείδητο και τη φαντασία» (Καλογήρου, 2009, σ. 68).

Συγκεκριμένα, οι συνειρμοί που προκαλούνται από μια λέξη, ή από κάθε «φανταστικό διώνυμο», δηλαδή ο τυχαίος συνδυασμός δύο λέξεων. (π.χ. σβήστρα-κρεβάτι/βάζο-μαυροπίνακας/λεκές-ρολόι/αυτοκίνητο-δεινόσαυρος) μπορούν να εξάψουν την φαντασία των παιδιών και να γίνουν η αρχή για το στήσιμο της πλοκής μιας ιστορίας, καθώς κάθε λέξη συνδέεται με αναρίθμητες άλλες λέξεις, αναμνήσεις, εικόνες, συναισθήματα και βιώματα των παιδιών, που μετουσιώνονται σε λογοτεχνία, με αποτέλεσμα να μειώνονται οι αποστάσεις μεταξύ φανταστικού και πραγματικού κόσμου (Καλογήρου, 2009, σ. 68), προωθώντας έτσι την πρόσβαση στην άλλη, ανώτερη πραγματικότητα που οραματίστηκαν οι υπερρεαλιστές, την εναλλακτική οπτική που απελευθερώνει από τις συμβάσεις της κοινής λογικής, αμφισβητεί τις παραδεκτές αξίες της κοινωνίας που την καθιστούν λειτουργική και διαμορφώνει τον τρόπο σκέψης ενός ελεύθερου ατόμου.

Για τον Elbow, η ελεύθερη γραφή (free writing) βρίσκεται στο επίκεντρο της δουλειάς του ως συγγραφέα και δάσκαλου αλλά και πολύτιμο εργαλείο προσωπικής ανάπτυξης. Στο έργο του *Toward a Phenomenology of Freewriting* (1989) εξομολογείται πως σε μια περίοδο συναισθηματικών δυσκολιών διατηρούσε ημερολόγιο, όπου γράφοντας κατέφευγε σε αυτό που εκ των υστέρων προσδιόρισε ως τον «πειραματικό σπόρο», τον «μυ της ελεύθερης γραφής» (freewriting muscle), πρακτική που αποτελεσματικότερα από οτιδήποτε άλλο τον βοήθησε να αντιμετωπίσει τους προσωπικούς του «δαίμονες». Όπως και κατά την αυτόματη γραφή, απέφυγε τον σχεδιασμό, τις παύσεις, αφέθηκε με εμπιστοσύνη σε κάθε τι που αναδύταν στο χαρτί, εστιάζοντας στην διατήρηση της ροής, βυθιζόμενος σταδιακά σε μια κατάσταση αυξημένης αντίληψης και γλωσσικής παραγωγής, που παράλληλα μετέτρεπε την γραφή σε μια δραστηριότητα απολαυστική ψυχικά και σωματικά. Εξηγεί ότι λόγω της έντασης αυτής, ίσως κάποιες φορές το αποτέλεσμα να μαρτυρά προχειρότητα και να περιέχει λάθη, ωστόσο συνήθως ανταμείβει τον γράφοντα ως προς την ποσότητα του υλικού και το αίσθημα της ικανοποίησης (Elbow, 1989, σσ. 43-60). Επιπλέον, παρατηρεί πως θέτοντας σε δεύτερη μοίρα την φροντίδα του γραπτού σε αυτή την φάση, η επεξεργασία και η διόρθωση κατά την επόμενη φάση γίνονται καλύτερα και πιο οργανωμένα (Elbow, 1973, σ. 7).

Θεωρεί απαραίτητο για οποιονδήποτε ενδιαφέρεται σοβαρά να βελτιώσει τη γραφή του την εξάσκηση στην ελεύθερη γραφή για δέκα λεπτά καθημερινά. Ο γράφων δεν χρειάζεται να είναι σε καλή διάθεση, να προετοιμαστεί ή να σκεφτεί. Κάθε τι που καταλήγει στο ημερολόγιο αυτό είναι ευπρόσδεκτο. Μόνη προϋπόθεση, να μην σταματάς.

Μία ή δύο ασκήσεις αυτού του είδους βοηθούν και κατά την αναζήτηση του κατάλληλου θέματος. Αφού αυτές ολοκληρωθούν, ο ασκούμενος εντοπίζει και σημειώνει τις λέξεις ή φράσεις εκείνες που δείχνουν να έχουν δυναμικές εξέλιξης ή είναι συναισθηματικά φορτισμένες. Εναλλακτικά, επιλέγει κάποιο πρόσωπο ή μέρος, συναίσθημα, αντικείμενο ή γεγονός ξεχωριστής σημασίας για τον ίδιο. Στη συνέχεια γράφει αυτόματα, εμμένοντας κατά τη διάρκεια στην ανάκληση αυτού. Σύντομα το κείμενο θα αποκτήσει κατεύθυνση και στόχο. Σίγουρα θα υπάρξουν στιγμές που ο συγγραφέας θα παρεκκλίνει και θα απομακρυνθεί από το θέμα. Θα είναι ωστόσο χάσιμο χρόνου, ενέργειας και αιτία για χαμηλότερης ποιότητας αποτέλεσμα αν προσπαθήσει να αποφύγει τις παρεκβάσεις. Το καλύτερο είναι να αφηθεί σε αυτές και να αδράξει αργότερα την ευκαιρία να επιστρέψει εντός του θέματος ή να επιμείνει, αφού υπάρχουν φορές που το μη σχετικό υλικό καθιλώνει και απορροφά ολοκληρωτικά

εκείνον που γράφει, κάνοντας τον να συνειδητοποιήσει ότι κάτι άλλο είναι τελικά το πραγματικό του θέμα (Elbow, 1973, σσ. 9-11).

3.4.2 Η ονειρική γραφή

Συνδυάζοντας την αυτόματη και την ελεύθερη γραφή, η ακαδημαϊκός Gilly Smith (2013) εμπνεύστηκε την «ονειρική γραφή» (dream writing), την οποία εφάρμοσε σε παιδιά ηλικίας δώδεκα ετών προκειμένου να διαπιστώσει αν μετά από τρίμηνη εξάσκηση θα είχαν βελτιώσει τις γλωσσικές τους δεξιότητες.

Σε αυτή την περίπτωση η γραφή δεν προσεγγίζεται τόσο σαν επαναστατικό εργαλείο όπως στον υπερρεαλισμό ούτε ως μέσο για την ελευθερία της έκφρασης αλλά αφορά την ονειροπόληση και τις διεργασίες της σκέψης του παιδιού. Αφορά τις ανεκμετάλλευτες δυνατότητες της φαντασίας των μικρών μαθητών και την ατομική έκφραση, όπως αυτή συνδέεται και με τη συγκρότηση της προσωπικότητας. Στόχος της μεθόδου είναι να δώσει μορφή σε ιδέες ασχημάτιστες ακόμα και να επιτρέψει στα παιδιά να οραματιστούν και να σχεδιάσουν την μελλοντική τους ταυτότητα. Να τα διδάξει τη δύναμη των δικών τους ονείρων, τιθασεύοντας την αδράνεια και την αποσπασματικότητα της ονειροπόλησης και να τους καταδείξει τα θραύσματα των πνευματικών λειτουργιών της φαντασίας τους, των ιδεών που με την κατάλληλη ενθάρρυνση θα αποκρυσταλλωθούν στον γραπτό λόγο, προωθώντας την διαμόρφωση της προσωπικότητας.

Έχοντας αποκτήσει εμπειρία εφαρμογής τέτοιων μεθόδων δημιουργικής γραφής σε ενήλικες, η Smith αποφάσισε να πειραματιστεί με παρόμοιο τρόπο στη σχολική τάξη. Συνέλεξε τα δεδομένα της πραγματοποιώντας εβδομαδιαίες συναντήσεις κατά τις οποίες οι μαθητές καλούνταν να γράψουν αυτόματα για πέντε λεπτά, ώστε να καταγραφούν ιδέες από το υποσυνείδητο. Ως έναυσμα για την εκκίνηση της γραφής δίνονταν στα παιδιά φράσεις όπως «Μία μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ», «Όταν χορεύω...», ή μια εικόνα από την οποία μπορούσαν να αντλήσουν έμπνευση για να γράψουν ένα ποίημα. Το κείμενο δεν διαβάζεται από κάποιον τρίτο ούτε δέχεται επεξεργασία από τον μαθητή την ώρα του γραψίματος. Επίσης σε καμία περίπτωση δεν αξιολογείται. Η Smith συμφωνεί με την άποψη του Robinson (1999) περί αξιολόγησης της δημιουργικής εξέλιξης ως ενέργειας που οφείλει να εστιάζει στη διαδικασία και στην πρόοδο των παιδιών μέσω αυτής, παρά στο τελικό αποτέλεσμα.

Μετά την ολοκλήρωση της διαδικασίας, οκτώ μαθητές προσφέρθηκαν να καταθέσουν τις εντυπώσεις τους. Το μεγαλύτερο ποσοστό δήλωσε πως η αυτόματη γραφή ήταν μια ευχάριστη εμπειρία, ενώ φάνηκε πως η απουσία αξιολόγησης ήταν αυτό που τους άρεσε περισσότερο σχετικά με αυτήν.

Η ερευνήτρια αντιπαρέβαλε το επίπεδο γραφής των παιδιών πριν και μετά την εμπειρία της ονειρικής γραφής. Αρχικά οι μαθητές έτειναν να ακολουθούν πιστά τους κανόνες που είχαν διδαχτεί στην τάξη, όσον αφορά τη σύνθεση ενός κειμένου ή μιμούνταν τεχνικές που είχαν συναντήσει κατ' επανάληψη σε βιβλία που διάβαζαν μόνοι τους. Οι προτάσεις τους ήταν σύντομες, περιεκτικές και σε συνάφεια με το θέμα. Επέλεξαν προσεκτικά το λεξιλόγιο, φρόντιζαν να εμπλουτίζουν το λόγο τους με επιρρήματα και μεταφορές, να εισάγουν το θέμα τους με πρόλογο και επιμελούνταν τη στίξη. Τα γραπτά τους είχαν τάξη και κομψότητα, ωστόσο έμοιαζαν να έχουν προπαρασκευαστεί και μαρτυρούσαν προσπάθειες στοχευμένες στην θετική ανατροφοδότηση του δασκάλου. Παράλληλα, η γραφή τους ήταν αντικειμενικού χαρακτήρα, επικεντρωμένη στην καταγραφή γεγονότων και πληροφοριών, κατά τα πρότυπα της επιστημονικής γραφής, προσανατολισμένη στο αποτέλεσμα και όχι στην ενεργή συμμετοχή την ώρα της ανάπτυξης του κειμένου.

Υπήρχαν όμως γραπτά από πιο αδύναμους συγγραφείς, όσον αφορά την αυτοπεποίθηση και τους βαθμούς τους, στα οποία παρατηρήθηκε μια περισσότερο αυθεντική φωνή. Οι μαθητές αυτοί έκαναν χρήση «αδύναμων», όχι τόσο συναρπαστικών επιθέτων, κατάφερναν ωστόσο να μεταδώσουν με ακρίβεια τη σκέψη τους, «αιχμαλωτίζοντας τη στιγμή» με όρους χώρου και χρόνου και οικονομία στη χρήση πληροφοριών. Έδειξαν να απολαμβάνουν την αναζήτηση τρόπων έκφρασης των προσωπικών τους αναμνήσεων και την προσθήκη χρώματος και υφής σε στιγμές που διαφορετικά θα είχαν ξεχαστεί αν δεν είχαν ανασυρθεί από τη μνήμη και αναγνωριστεί με αυτό τον τρόπο τη συγκεκριμένη στιγμή.

Μετά από τρεις μήνες ονειρικής γραφής υπήρξαν ενδείξεις πρωτοτυπίας, ευρηματικότητας, καλλιέργειας μιας πιο προσωπικής φωνής και στυλ, αλλά και αυξημένης πρόσβασης και διάθεσης για εξερεύνηση στο προσωπικό, εσωτερικό τους τοπίο. Σε όλα τα κείμενα, υπήρχε μεγάλη διαφορά ως προς το ενδιαφέρον για επιβράβευση από τον δάσκαλο και μεγαλύτερη ευκολία να ταυτιστούν με τα συναισθήματα κάποιου άλλου, σημάδι ανάπτυξης της ενσυναίσθησης. Το γράψιμο έγινε πιο εκφραστικό και παιγνιώδες, είχε ζεστασιά και μελαγχολία, και θύμιζε λιγότερο μια προσπάθεια εντυπωσιασμού του δασκάλου. Τα παιδιά

είχαν εξελιχθεί σε βαθυστόχαστους συγγραφείς, ικανούς να ταυτίζονται συναισθηματικά και να χρησιμοποιούν τη γλώσσα για να μεταδώσουν συναίσθημα ενώ η χρήση της ενθυμητικής και περισσότερο αυθεντικής γλώσσας φαινόταν να προκύπτει με τη συμβολή της φαντασίας (Smith, 2013).

Τα πρώτα γραπτά αποκάλυπταν τους συγγραφείς ως άτομα πρακτικά και συγκροτημένα, που όμως δεν είχαν καλλιεργήσει την διαίσθηση τους. Ίδωμένη υπό το πρίσμα των θεωριών του Γιούνγκ, η αυτόματη και η δημιουργική γραφή ταυτίζεται με το ασυνείδητο, και κατ' επέκταση με το υπερρεαλιστικό, το θηλυκό, το ιδιωτικό. Απέναντι της έχει την ελεγχόμενη γραφή που αντίστοιχα συμβαδίζει με το Εγώ, το ρεαλιστικό, το αρσενικό, το δημόσιο, έχει ομοιότητες με την ακαδημαϊκή γραφή και ενδιαφέρεται για τα τεχνικά χαρακτηριστικά του κειμένου. Η υπέρβαση αυτού του δισμού προωθεί την αξιοποίηση του πλούτου του ασυνείδητου και την βελτίωση της δημιουργικής γραφής και της λογοτεχνίας (Sonik, 2006, σσ. 234-237).

Επίλογος

Καλώντας τον γράφοντα να δεσμευτεί στο παρόν, στο εδώ και στο τώρα της γραφής, να αφήσει πίσω του την ως τώρα σχέση του με αυτήν, το προϋπάρχον ταλέντο, τις κεκτημένες δεξιότητες, καθώς και να απομακρύνει κάθε προσδοκία για το μέλλον του γραπτού, η αυτόματη γραφή διεκπεραιώνει ένα βασικό ζητούμενο της δημιουργικής γραφής: την εστίαση σε ό,τι συμβαίνει κατά τη διάρκεια της, στη διαδικασία παρά στο αποτέλεσμα. Επιπλέον, η υπερρεαλιστική νοοτροπία εξασφαλίζει στο γνωστικό αυτό αντικείμενο τον «βιωματικό και παιγνιώδη χαρακτήρα» του μαθήματος, μια προϋπόθεση απαραίτητη για την «επιτυχή ενσωμάτωση της στο πρόγραμμα σπουδών». Δεδομένου ότι η δημιουργική γραφή χαρακτηρίζεται από ευελιξία και απουσία σχολαστικότητας και αποτελεί περισσότερο διαδικασία και όχι μάθημα, ενώ η σχέση δασκάλου και μαθητή προσαρμόζεται δομικά τείνοντας σε μια «σχέση μαθητείας», διαφέρει βασικά από τα συμβατικά μαθήματα (Κιοσσές, 2013, σ. 8).

Υπερρεαλισμός και αυτοματισμός, συγκλίνουν θεωρητικά και πρακτικά με ορθές παιδαγωγικές μεθόδους καθώς και με βασικές αρχές της διδακτικής της δημιουργικής γραφής και της παραγωγής λόγου. Παράλληλα, η αυτόματη γραφή συνδέεται με την δημιουργική γραφή με σχέση καταγωγική και ποιοτική. Ως εκ τούτου, μπορούν να διαδραματίσουν σημαντικότερο ρόλο, να τροφοδοτήσουν περισσότερο εντατικά τα διδακτικά αυτά αντικείμενα και να αποκτήσουν κεντρικό ρόλο στις σπουδές γραφής. Η εντονότερη παρουσία τους στο αντικείμενο θα συνέβαλλε στη διατήρηση και την ενίσχυση των παιδαγωγικών και εκπαιδευτικών στόχων της δημιουργικής γραφής και στην προώθηση του αντισυμβατικού τρόπου διδασκαλίας που της αρμόζει.

Εντούτοις, εφόσον δεν παύει να πρόκειται για αντικείμενο του σχολείου, θεσμού που ακόμα και στις φιλελεύθερες εκδοχές του δομείται με ποικιλόμορφους και δύσκαμπτους κανόνες, προκύπτει ο προβληματισμός για το μέχρι ποιο βαθμό μπορεί να διατηρήσει την αυθεντικότητα της η δημιουργικότητα, αυτό το τόσο περιζήτητο αγαθό, που τόσο σπάνια προκύπτει, και κάθε φορά που αυτό συμβαίνει είναι λόγω της σύλληψης ενός ακόμα τρόπου παραβίασης του συστήματος από το οποίο πηγάζει: από το σύστημα της κλασικής αρμονίας στη μουσική, τις αρχές συγκρότησης μιας φιλοσοφικής ή επιστημονικής θεωρίας, το μέτρο και το ρυθμό στην ποίηση, την αισθητική του λογοτεχνικού κανόνα (Dennett, 2013).

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Ποιήματα

You're murder

My fork is your fork and our forks
cling together eating each other's teeth.

A shark,
comes to me at night
It's got your tail and a necklace
the point of view that I deserve

I'm a fool
for the thoughts
that abuse your mouth
Let me be
the cold morning coffee
that runs
through your crooked tooth

Let me be
your head, when it's sick

your addiction

to stevia

the reddish drops of

your vicious facial moisture

and the rain and the thunder

in your mirror

Let me be

your Hiroshima

Let me be your murder

Aegina

κόλαση

με τόσο φως

δεν το περίμενα

Μίλτος Σαχτούρης

our closet used to be
such a cool dresser
never empty never cold
not memoired

Just a checked shirt
from New York City

right from the keyhole
your stick armor passes by
a lulled chair afterwards
on a long beach
dazed and dull

this Island is an old lady
never for sale never too
old

there was a scale
leading up to the Sun
the son of Death

even in this Greece once
was a sun hater

Dedalus hikes calmly in
the coolness of the maze

•••

Τα πρωινά στο μανάβικο παίρνει πότε
πότε το μάτι μου τον ποιητή της
διπλανής πολυκατοικίας.

Μου φαίνεται πως είναι κακός ποιητής αλλά όπως και
να 'χει μου 'ρχεται κάποιες φορές να τον καλέσω
επάνω, να του δείξω το πτώμα του παλτού σου στην
ντουλάπα να μου πει αν έχει δει ποτέ μούσα σε τέτοια
κατάσταση.

Κι αν τα καταφέρω και τον ψήσω να
κλειστούμε για λίγο στην ντουλάπα

κι αφού συνηθίσουμε στη μυρωδιά σου και
βγάλουμε ετυμηγορία σπύρτου και βενζίνης να
του αποκαλύψω ότι κατάγεσαι από κρεματόριο
και δεν καταλαβαίνεις από φωτιές

γι' αυτό σ' έχω καταδικάσει στο σκόρο και περιμένω
να εφευρεθεί η πανοπλία από ναφθαλίνη για να σου
κλείσω τα μάτια.

•••

The painkiller

‘Χωρίς να ξεκολλήσεις τη σόλα δεν
μπορείς να περπατήσεις στο νερό και
όλοι οι άνθρωποι που ζουν δίπλα σου δε
θα φιλήσουν το άσπρο γέني σου αν δεν σ’
ακούσουν ν’ αναστενάζεις μέσα από τη
γραμμή του τηλεφώνου.’

Τις ανοίξεις, παρουσίαζες ανθούς μέσα σε
κονσέρβες. Μέσα στ’ ακριβά σου
φουστάνια κρυβόντουσαν βίτσες που
κάνανε το δέρμα σου να στάζει μελάνι και
κανείς δεν μπορούσε να πιστέψει ότι μια
δούλα θα μπορούσε να κακοπληρώνει
τους κυρίους της όταν έβγαζε τη βέρα της.

Δεν έμαθες ποτέ να οδηγείς γιατί
αυτό ήταν το καλύτερο άλλοθι κι
όταν τα κόκκινα γράμματα άρχιζαν
να γεμίζουν τους τοίχους κοίταζες
αλλού, κι ετοιμάζες να φάμε

πάνω στο κεφάλι του κίονα.

Όταν έφυγαν για το χαράκι ήθελες να τους
ακολουθήσουμε παρόλο που η ναυτία σου
θα χειροτέρευε στο δρόμο κι ήσουν ο
μόνος άνθρωπος που ήξερα να του
φτιάχνω τη διάθεση αλλά θα επέμενες πως
δεν ήθελες ποτέ να τον αφήσεις μόνο κι αν
σχεδιάζεις να την κάνεις τώρα, με τον πιο
τραγικό τρόπο που ονειρεύτηκες είναι για
να τιμήσεις τους νεκρούς σου.

Within

Είναι ωραία χωρίς αγάπη χωρίς πούπουλα να
πετούν στις οδούς της ναυτίας ζαλισμένα
όρνια που θα πέσουν με φόρα πάνω στο
παρμπρίζ μια Κυριακή που θα πηγαίνουμε στη
θάλασσα.

Είναι ωραία χωρίς αγάπη ωραία μου
να μη διαταράσσεται η γεωμετρία σου
το βιολί, που παίζει τις άριες πάνω
στην πολυθρόνα σου να σε κοιτάζει
λίγο λάγνα πάνω απ' το μουστάκι του
χωρίς να μιλάει

Είναι ωραία χωρίς αγάπη αγάπη
μου κάτω απ' το ζεστό σου
πάπλωμα όταν πρυτανεύει η
λογική και αποστηθίζω το
παραμιλητό σου αντί να σε
χαιδεύω σα βιαστής περιμένοντας
την αγάπη μακριά από 'δω

1η Μαρτίου

Ο καπνός που φυσώ
έρχεται και σ' αγγίζει
κοιμάσαι κι εγώ γεννώ
ξαναγεννώ τσιγάρα σαν
τη Λερναία Ύδρα Κλαίω
το χειρότερο κλάμα αυτό
με τα πρωτόγονα δάκρυα

Η άνοιξη προσπαθεί πάντα
προσπαθεί, σφίγγει σιγά σιγά
τη θηλιά της φτάνει στο
Πάσχα μέχρι το καλοκαίρι
που κόβει το σχοινί ναρθεί η
φωτιά, να καταπιεί ως και τ'
αλάτι της θάλασσας.

Η άνοιξη προσπαθεί, μην τη σκέφτεσαι
έχω μεριμνήσει έχω κοιτάξει λοξά

προς την πλευρά σου του κρεβατιού
είσαι
σαν την Αμοργό ξαπλωμένη
στον ασβέστη του Αιγαίου

Aventura

Την ώρα του μεσημεριανού ύπνου που τα όνειρα
ονειρεύονται θα 'ρθουν οι εργάτες να βρέξουν την
τσιμεντένια ταράτσα. Θα τους δούνε πίσω απ' τη δαντέλα
του παράθυρου, τα μαυρισμένα μπράτσα τους θα πετάνε
σπίθες και θα φοβούνται μην της βάλουνε φωτιά.

Την ώρα του μεσημεριανού ύπνου οι
άυπνοι στιγματίζονται περισσότερο.
Κάτω απ' το φως του ήλιου τα τσιγάρα
χειρονομούν απελπισμένα κι αν είναι
της μοίρας σου να τρελλαθείς μια τέτοια
ώρα θα συμβεί, στην αγκαλιά εκείνου,
του αφελούς, του ουδέν κρυπτόν, και
του επιεικούς.

Τα βυζιά της κατσίκας χαιδεύουν το χορτάρι
που θροίξει το βρώμικο νερό της στέρνας
αποκαλύπτει την καλοκάγαθη ψυχή του οι
κουρτίνες στα μπαλκόνια ίσα που σαλεύουν
και το νερό παγώνει ήσυχο στο ψυγείο.

Την ώρα αυτή, που ο ήλιος σμίγει
με το τσιμέντο, είναι καλύτερα
για ένα αγόρι να μην κοιμάται.

End of an incestuous affair

Σε αποχωρίζομαι αργά-αργά, σε δόσεις
σκόνη που δροσίζεις τα χέρια του σαδιστή
φαρμακοποιού. Φανταστική φίλη που
γύρισες από τα πλακάκια του μπάνιου.

Πριν έρθεις ήτανε μια αφρόντιστη στέπα, που φυτέψανε
με το ζόρι βουκαμβίλιες. Τα φύλλα στύψανε πάνω στα
μάρμαρα το ζουμί τους έγινε ποταμός που έφτασε μέχρι
τον αναπηρικό καναπέ και τον λέρωσε. Αυτόν, που 'χε
πάρει στην αγκαλιά του τόσες αρρώστιες. Αρρώστιες
χρόνιες και υποτροπιάζουσες, που γυρεύανε θεό.

Στα χοντρά σου χεράκια νανουρίστηκα για καιρό
Δραστική ηρεμιστική ουσία μου, που κοιμίζεις
και τους καλούς και τους κακούς.

Όσο απομακρύνομαι δυναμώνουν οι χτύποι της καρδιάς.

Δεν είναι έρωτας, είναι τρόμος.

Πάντα προσέχαμε σ' εκείνη τη στροφή.

Ο ήλιος σε τυφλώνει.

Κρατούσα το τιμόνι σφιχτά και για λίγη ώρα δεν έβλεπα τίποτα.

Δεν μπορούσες να το αποφύγεις.

Μετά τα βουνά υπήρχε αυτή η στροφή.

Σήκωνα λίγο το κεφάλι για να σκιάσω το βλέμμα μου.

Συνοφρυωμένο, ήρεμο, ελαφρώς υπνωτισμένο.

Βλέμμα που κοίταζε το μαιευτήριο, την πτώση,
τη σύγκρουση του κεφαλιού με την οροφή.

Το φουστανάκι αναποδογύρισε.

Επέζησε της πτώσης, αν κι απόμεινε για πάντα εύθραυστο.

Δεν ξέρω, εσείς αυτό το λέτε χάπι εντ;

Βιβλιογραφικές Παραπομπές

- Άγρας, Τ. (1942). Αναστάσιος Δρίβας. *Νέα Εστία*. (360), 319-321.
- Αλεξαντριάν, Σ. (1986). *Μπρετόν* (Ε. Στεφανάκη, Επίμ.). Αθήνα: Θεμέλιο
- Αργυρίου, Α. (1983). *Διαδοχικές Αναγνώσεις Ελλήνων Υπερρεαλιστών*. Αθήνα: Γνώση
- Αμπατζοπούλου, Φ. (1976). Ελληνικός υπερρεαλισμός. Επεισόδια μια περιπέτειας. *Ηριδανός*, 4, 34-50.
- Αμπατζοπούλου, Φ. (2001). ... *δεν άνθησαν ματαίως: Ανθολογία Υπερρεαλισμού*. Αθήνα: Νεφέλη
- Αργυρίου, Α. (2000). *Η ελληνική ποίηση, Ανθολογία-Γραμματολογία, τόμος 'Δ*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Βαγενάς, Ν. (1994). *Η ειρωνική γλώσσα*. Αθήνα: Στιγμή.
- Βαλαωρίτης, Ν. (1989). *Ανδρέας Εμπειρικός*. Αθήνα, Ύψιλον
- Βαλαωρίτης Ν., (2006). *Για μια θεωρία της γραφής Β': Κείμενα για τον Υπερρεαλισμό*, Αθήνα: Ηλέκτρα,.
- Βάλντμπεργκ, Π. (1982). *Σουρρεαλισμός*. (Α. Παπαθανασοπούλου, Μετ.). Αθήνα: Υποδομή.
- Βλαχοδήμος, Δ. (2006). *Διαβάζοντας το παρελθόν στον Εγγονόπουλο. Λογοτεχνία και ιστορία: Από τα ακριτικά τραγούδια μέχρι τα προεπαναστατικά χρόνια*. Αθήνα: Ίνδικτος
- Γιάνναρης, Γ. (2002). Θεόδωρος Ντόρρος: Πρωτοπόρος του ελληνικού μοντερνισμού. *Διαβάζω*, 428, 48-62.
- Δάλλας, Γ. (1997). *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*. Αθήνα: Κέδρος
- Δάλλας Γ. (2005, Ιούνιος 5). Μιχαήλ Μητσάκης-Καταργώντας τα όρια των ειδών. *Αυγή*, σ. 21.
- Δάλλας, Γ. (2005). Η καταγωγή του παράλογου. Η βάση των παραλογών και το βάθος του τοτεμισμού. *Φιλολογική*, (92), 5-8.
- Δανιήλ, Χ. (2012). ...*Ιούς, Μανιούς, ίσως και aqua marina: Μάτση Χατζηλαζάρου, η πρώτη Ελληνίδα Υπερρεαλίστρια*. Αθήνα: Τόπος.
- Εγγονόπουλος, Ν. (2007). *Ποιήματα*. Αθήνα: Ίκαρος.

- Ελύτης, Ο. (1938). Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας. *Τα Νέα Γράμματα*, 4(4-5), 424-428.
- Ελύτης, Ο. (1987). *Ανοιχτά Χαρτιά*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ελύτης, Ο. (1980). *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*. Αθήνα: ύψιλον.
- Εμπειρικός, Α. (2009). *Περί Σουρρεαλισμού. Η διάλεξη του 1935* (Γ. Γιατρομανωλάκης, Επίμ.). Αθήνα: Άγρα.
- Εμπειρικός, Α. (2018). *Οι κύκλοι του Ζωδιακού. Ανέκδοτα κείμενα από τη συλλογή «Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία»* (Γ. Γιατρομανωλάκης, Επίμ.). Αθήνα: Άγρα
- Ζαμάρου, Ρ. (2001). Χάρτης αμέριμνος και αποκαλυπτικός: τόποι και πόλεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού. *Διαβάζω* (421), 107 – 118.
- Κακαβούλια, Μ. (1993), *Μέλπω Αξιότη: υποθέσεις και προϋποθέσεις του έργου της. Διαβάζω*, (311), 47- 52.
- Κάλας, Ν. (1982). *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*. (Α. Αργυρίου, Επίμ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Καλογήρου, Τ. (2009). *Τέρψεις και ημέρες ανάγνωσης, α ' τόμος*. Αθήνα: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου.
- Καραντώνης Α. (1933α). Ένας υπερμοντέρνος λόγιος. *Ιδέα*, 2(8), 120- 126.
- Καραντώνης, Α. (1933β). Τα βιβλία. *Ιδέα*, 1(4), 263-266.
- Καραντώνης, Α. (1958). *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση*. Αθήνα: Δίφρος.
- Καρτσάκης, Α. (2005). Αναγνώσεις και παραναγνώσεις της ποίησης του Μίλτου Σαχτούρη. *Φιλολογική*, (92), 34-43
- Καψωμένος, Ε. Γ. (2005). *Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός* (Γ. Η. Παππάς, Επίμ.) Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων - Φιλοσοφική Σχολή. Πάτρα: Περί Τεχνών.
- Κόκορης, Δ. (2004). Α. Εμπειρικός: Από τον «ορθόδοξο» υπερρεαλισμό στη βαθύτερη προσωπική έκφραση. *Ομπρέλα*, 64.
- Μεντζέλος, Μ. (1976). Ο Υπερρεαλισμός και η τάσεις του. *Ηριδανός*, 4, 88-96.
- Μερακλής, Μ. (1987). *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία. 1945-1980. Μέρος πρώτο: Ποίηση*. εκδόσεις, Αθήνα: Πατάκη.
- Σεφέρης, Γ. (1939). *Τα Νέα Γράμματα*, (7-12), σ. 334.

- Σεφέρης Γ. (1974). *Δοκιμές*, (τ. 1). Αθήνα: Ίκαρος
- Σιαφλέκης, Ζ.Ι. (1989). *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός: Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Σιγάλας, Ν. (2012). *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*. Αθήνα: Άγρα.
- Σκαρπαλέντζου, Α. (1967). «Μάχομαι για την απαλευθέρωσιν του έρωτα». Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό. *Ηριδανός*, (4), 13 – 15
- Σκαρτσής, Ξ. (2010). Αναστάσιος Δρίβας: Ένας από τους πρώτους εκπροσώπους του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα. *Μανδραγόρας*, (42), 20-25.
- Στεργιόπουλος, Κ. (1980) *Η Ελληνική Ποίηση. Η Ανανεωμένη Παράδοση. Ανθολογία Γραμματολογία*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Τριβιζάς, Σ. (1996). *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Το χρονικά της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτη
- Χρυσανθόπουλος, Μ. (2012). «Εκατό χρόνια πέρασαν κι ένα καράβι»: Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης. Αθήνα: Άγρα.
- Flynt, H. (1963). *Concept Art -An Anthology*. New York: DIY
- Picon. G. (1983). *Surrealists and surrealism, 1919-1939*. (J. Emmons, Μετ.). New York: Rizzoli International.
- Vitti, M. (1984). *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*. Αθήνα: Ερμής.
- Vitti, M. (2003). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Διαδικτυακή Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αθανασοπούλου, Μ. (2003). Θ. Ντόρρου *Intelligence* (1936): *Μια εναλλακτική ανάγνωση*. Ανακτήθηκε από:
https://www.academia.edu/35439388/5_%CE%98%CE%95%CE%9F%CE%94%CE%A9%CE%A1%CE%9F%CE%A5_%CE%9D%CE%A4%CE%9F%CE%A1%CE%A1%CE%9F%

[CE%A5_INTELLIGENCE_1936_%CE%9C%CE%99%CE%91_%CE%95%CE%9D%CE%91%CE%9B%CE%9B%CE%91%CE%9A%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%97_%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%93%CE%9D%CE%A9%CE%A3%CE%97_2003_pdf](#)

Αμπατζοπούλου, Φ. (1988). *Νίκος Εγγονόπουλος: Ο Υπερρεαλισμός της ατέρμονος ζωής*.

Ανακτήθηκε

από:

https://www.authors.gr/content/data/multimedia/files//old_data/files/eggonopoulos_F.pdf

Αράγης, Γ. (2017). *Αξιολογικές διακρίσεις στη Νεοελληνική Κριτική της Λογοτεχνίας*.

Ανακτήθηκε από <https://giorgosaragis.wordpress.com/>

Αρσενίου, Ε. (2022). Τα κρόσσια των λογίων: Περί ποιητικής της Μάτσης Χατζηλαζάρου.

Χάρτης, (45). Ανακτήθηκε από: <https://www.hartismag.gr/hartis-45/afierwma/i-erotikighrammatiki-tis-matsis-khatzilazaroi>

Βλαχοδήμος, Δ. (2007). Εικασίες για το περιεχόμενο ενός αδημοσίευτου ποιήματος. *Διαβάζω*, (478), 109-113. Ανακτήθηκε από: <https://diavazo.gr/>

Βουτουρής, Π. (1991). *Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού. Η ηρωική, ερωτική και θρησκευτική όψη της ποίησης του* (Διδακτορική διατριβή). doi: 10.12681/eadd/1592

Γαραντούδης, Ε. (2008). Ελληνικός υπερρεαλισμός: Μια διαδρομή επτά δεκαετιών. *Το Δέντρο*, (165-166), 41-45. Ανακτήθηκε από: <https://www.academia.edu/>

Γιατρομανωλάκης, Γ. (1995). Εκδίδοντας Α. Εμπειρικό (1901-1975). *Διαβάζω*, (358), 169177. Ανακτήθηκε από: <https://diavazo.gr/>

Θωμαδάκη, Μ. (1990). *Σημειωτική ανάγνωση ενός σουρρεαλιστικού δράματος: Οι μαστοί του Τειρεσία του Απολλιναίρ*, *Διαβάζω*, 231, 70-78. Ανακτήθηκε από: <https://diavazo.gr/>

Καραβίδας, Κ. (2022). Η ερωτική γραμματική της Μάτσης Χατζηλαζάρου. *Χάρτης*, (45).

Ανακτήθηκε από: <https://www.hartismag.gr/hartis-45/afierwma/i-erotiki-ghrammatiki-tismatsis-khatzilazaroi>

Καραδήμα, Δ. (2006). *Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Νικολάου Κάλας* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από: <https://gnosis.library.ucy.ac.cy/handle/7/38939>

Κιοσσές, Σ. (2013). Προς μια «παιδαγωγική» της δημιουργικής γραφής. Ανακτήθηκε από: <https://www.researchgate.net/>

- Κωστίου, Κ. (1996, Σεπτέμβριος 29). Το χρονικό μιας πρόκλησης [Κριτική του βιβλίου *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο : χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, του Σ. Τριβιζά]. *Η Καθημερινή*, σ. 271. Ανακτήθηκε από: <https://digital.lib.auth.gr/record/10071/?ln=en>
- Μαγκλίνης, Η. (2009, Οκτώβριος 10). Ο παραλογισμός των λογικών και ο ποιητής Ρώμος Φιλύρας. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/>
- Μαλλιάρου, Ε. (2014, Μάρτιος 23). Νάνος Βαλαωρίτης: «Ο Υπερρεαλισμός είχε χαρακτήρα αισθητικοαναρχικό» [συνέντευξη]. *Popaganda*. Ανακτήθηκε από <https://popaganda.gr/>
- Μπάκα, Μ. (2020). *Σώμα, Φύση και Ερωτικό Υποκείμενο στην ποίηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου*
(Μεταπτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε από: <https://apothesis.eap.gr/handle/repo/45578?locale=el>
- Παναγιωτοπούλου, Α. (2009). *Η Ψυχανάλυση στους ελληνικούς κλινικούς θεσμούς* (Διδακτορική διατριβή). doi: 10.12681/eadd/29009
- Ρουμπούλα, Δ. (1996, Σεπτέμβριος 07). Όταν σουρρεαλιστής σήμαινε ... μηχανικός [Κριτική του βιβλίου *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο : χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, του Σ. Τριβιζά]. *Έθνος*, σ. 34. Ανακτήθηκε από: <https://digital.lib.auth.gr/record/9806/?ln=en>
- Υψικάμινος, (χ.χ.). Στο Λεξικό της κοινής νεοελληνικής. Ανακτήθηκε από: https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%85%CF%88%CE%B9%CE%BA%CE%AC%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%BF%CF%82&dq=
- Χατζηαλεξάνδρου, Π. (χ.χ.). *Φιλύρας Ρώμος: Ταραγμένη Τρυφερή Ψυχή*. Ανακτήθηκε 17 Ιανουαρίου, 2023, από <https://www.peri-grafis.net/index.php>
- Bouchard, J. (1995). Η ενεδρεύουσα σαγήνη της ποίησης του Ανδρέα Εμπειρικού. *Διαβάζω* (358), 178-183. Ανακτήθηκε από: <https://diavazo.gr/>

Ξενόγλωσση

- Bergengruen, M. (2009). Das reine Sein des Schreibens. *Ecriture automatique in der Psychiatrie des späten 19. Jahrhunderts und im frühen Surrealismus* (Breton/Soupault: Les champs magnétiques) [The pure being of writing. *Ecriture automatique in 19th century psychiatry and early surrealism* (Breton/Soupault: Les champs magnétiques)]. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 32(1), 82–99. doi:10.1002/bewi.200901379
- Belanoff, P. (1991). Freewriting: An Aid to Rereading Theorists. Στο P. Belanoff, P. Elbow & S. I. Fontaine (Επίμ.), *Nothing Begins with N*. (σσ. 16-31). Ανακτήθηκε από: <https://books.google.gr/books?id=jJiyd6297R4C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Bogousslavsky, J., & Moulin, T. (2009). From Alienism to the Birth of Modern Psychiatry: A Neurological Story? *European Neurology*, 62(5), 257–263. doi:10.1159/000235594
- Boice, R. & Meyers, P. E. (1986). Two Parallel Traditions: Automatic Writing and Free Writing. *Written Communication*, 3(4), 471–490. doi:10.1177/0741088386003004004
- Bravo-Martinez, V. H. (2001). A Contemporary Scientific Study of André Breton's Automatic Writing. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 9(2), 161-184. doi: 10.17583/brac.2021.6341
- Breton, A. (1969). *Manifestos of Surrealism* (R. Seaver & H.R. Lane, Μετ.). Ανακτήθηκε από: <https://monoskop.org/Monoskop>
- Brotchie, A. & Gooding, M. (1993). *Surrealist games*. Ανακτήθηκε από: <https://monoskop.org/Monoskop>
- Brower, B. (2016). The Medium is the Message: Enunciation and the Scriptural Economy of Scientific Psychology. *History of the Present*, 6(1), 32–62. doi: 10.5406/historypresent.6.1.0032
- Cecilia Vicuña: Spin Spin Triangulene. (2022). Ανακτήθηκε 15 Φεβρουαρίου, 2023, από *The Guggenheim Museums and Foundations*, <https://www.guggenheim.org/exhibition/cecilia-vicuna-spin-spin-triangulene>
- Close-Reading. (χ.χ.) Ανακτήθηκε 17 Ιανουαρίου, 2023, από <https://howwritersread.weebly.com/form->

[andgenre.html#:~:text=For%20Kenneth%20Burke%2C%20form%20is,\(Counter%2DStateme
nt%20124\).](#)

Crow, J. L. (2015). Automatic Writing. Στο J. Laycock (Επιμ.), *Spirit Possession around the World: Possession, Communion, and Demon Expulsion across Cultures*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/17469871/Automatic_Writing

Crutchfield, J. (2012). Between order and chaos. *Nature Physics*, 8(1), 17–24. doi:10.1038/nphys2190

Elbow, P. (1973). *Writing without teachers*. New York: Oxford University Press. Ανακτήθηκε από: https://openlibrary.org/books/OL5312097M/Writing_without_teachers.

Elbow, P. (1989). Toward a phenomenology of freewriting. *Journal of Basic Writing*, 8(2), 42–71. doi:10.37514/JPW-J.1989.8.2.04

Elbow, P. (2010). 7. Freewriting: An Obvious and Easy Way to Speak onto the Page. Ανακτήθηκε από: http://works.bepress.com/peter_elbow/31/

Elkins, J. (χ.χ.). *Writing with Images* Ανακτήθηκε από <http://writingwithimages.com/bretonnadja/>

Smith, G. (2013). Dream writing: A new creative writing technique for Secondary Schools?. *English in Education*, 47(3), σ. 245-260. doi:10.1111/eie.12020

Haan, J., Koehler, P. J., & Bogousslavsky, J. (2012). Neurology and surrealism: André Breton and Joseph Babinski. *Brain: a journal of neurology*, 135(12), 3830–3838. doi:10.1093/brain/aws118

HC: Cecilia Vicuña: Brain Forest Quipu. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 17 Ιανουαρίου, 2023, από Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/cecilia-vicu%C3%B1a>

Haswell, R. H. (1991). Bound Forms in Freewriting: The Issue of Organization. Στο P. Belanoff, P. Elbow & S. I. Fontaine (Επίμ.), *Nothing Begins with N*. (σσ. 32-60). Ανακτήθηκε από: <https://books.google.gr/books?id=jJiyd6297R4C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Hayakawa, S. I. (1962). Learning to Think and to Write: Semantics in Freshman English. *College Composition and Communication*, 13(1), 5-8. doi:10.2307/354691

Henderson, S. J. (1988). *The Surrealist Myth: Historical Continuities, Modern Significance*

(Μεταπτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε από:

<https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A11254>

Hopkins, D. (2004). *Dadaism and Surrealism: A Very Short Introduction*. Ανακτήθηκε από:

https://www.academia.edu/38866158/Dada_and_Surrealism_A_Very_Short_Introduction

Hopkins, D. (2016). *A Companion to Dada and Surrealism*. Ανακτήθηκε από:

doi:10.1002/9781118476215

Installation art movement overview. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 17 Ιανουαρίου, 2023, από: <https://www.theartstory.org/movement/installation-art/>

Isaacs, W. F. (1944). What Kind of Surrealism? *College Art Journal*, 3(2), 46–51. doi: 10.2307/772461

Jay, M. (1991). *The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism*. Ανακτήθηκε από: <https://metafactory.ca/>

Koutrianou, E. (1997). *The emergence and crystallization of the poetics of Odysseas Elytis*. (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από: https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:67c25cfb-3860497e-9402-46ebafdd753d/download_file?file_format=application%2Fpdf&safe_filename=602335740.pdf&type_of_work=Thesis

Langer, S. K. (1942). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Ανακτήθηκε από: <https://monoskop.org/Monoskop>

Löwy, M. (2009). *Morning Star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*. doi:10.7560/718944

Murray, J. (2010). *Non-discursive Rhetoric*. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/178255/Non-discursive_Rhetoric_Image_and_Affect_in_Multimodal_Composition

Poggioli, R. (1968). *The theory of the avant-garde* (G. Fitzgerald, Μετ.). Ανακτήθηκε από: <https://monoskop.org/Monoskop>

Poynor, R. (2012). *How publishers have interpreted Nadja, Andre Breton's surrealist classic*. Ανακτήθηκε από <https://designobserver.com/article.php?id=35618>

- Rosen, D. (2017). Lessons from DADA and CHAOS: Unknowing as a creative heuristic. *Chaos and Complexity Letters*, 11(1), 193–201. Ανακτήθηκε από:
https://www.researchgate.net/publication/320042532_Chaos_and_Complexity_Letters_LESSONS_FROM_DADA_AND_CHAOS_UNKNOWING_AS_A_CREATIVE_HEURISTIC
- Rosenberg, K. (2022). *Cecilia Vicuña Merges Politics, Science and Spirituality in Her Poetic Art*. Ανακτήθηκε από <https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/cecilia-vicuna/>
- Rubin, S. W. (1968). *Dada, Surrealism, and their heritage*. Ανακτήθηκε από:
https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1884_300299023.pdf
- Ryan, M. (2019). *Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation*. doi:10.1353/book.68454
- Sonik, M. (2006). *Creative writing practice and pedagogy: a Jungian approach* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από:
<https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0093036>
- Spiteri, R. (2016). Surrealism and the Question of Politics. Στο D. Hopkins (Επίμ.), *A Companion to Dada and Surrealism*. (σσ. 110-130). doi:10.1002/9781118476215
- Lekatsas, B. (1985). *Toward A Mystical Geometry: The Influence Of Surrealism On Modern Greek Poetry* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από:
<https://www.proquest.com/?accountid=16059>
- Turkel, D. G. (2009). *The Message of Surrealist Art: Automatism, Juxtaposition and Dreams*. Ανακτήθηκε από: <https://www.scribd.com/document/271828131/Surrealist-Art#>
- Tzara, T. (1988). Seven Dada Manifestos (1916-1920) και Lecture on Dada (1922). Στο R. Motherwell (Επίμ., Μετ.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. (σσ. 73-98, σσ. 246-251) Ανακτήθηκε από:
https://monoskop.org/images/9/9c/Motherwell_Robert_ed_The_Dada_Painters_and_Poets_An_Anthology_2nd_ed_1981.pdf
- Vicuña, C. (2022). *Brain Forest Quipu* [Installation]. Tate modern, London, United Kingdom 2022 Ανακτήθηκε από: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/ceciliavicu%C3%B1a/exhibition-guide>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.